

**RAKKAUSTEEMAT JOHTOAIHEENA ELOKUVAMUSIIKISSA –  
VERTAILEVA ANALYYSI A STAR IS BORN-ELOKUVIEN  
RAKKAUSTEEMOJEN KÄYTÖSTÄ**

Eerika Häyrinen  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkitiede  
Syksy 2009  
Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Eerika Häyrinen	
Työn nimi – Title  Rakkausteemat johtoiheena elokuvamusiikissa -vertaileva analyysi A Star Is Born-elokuvien rakkausteemojen käytöstä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Elokuu 2009	Sivumäärä – Number of pages 67
Tiivistelmä – Abstract  Lukuisissa Hollywood-elokuviissa on äänielokuvan syntymisestä lähtien kuvattu rakkautta sekä visuaalisesti että musiikillisesti. Elokuvamusiikin sisällä nämä rakkausteemat ovat siis tärkeä tutkimusalue, mutta niitä on vain harvoin erotettu omiksi tutkimuskohteikseen. Tästä johtuen tutkin työssäni rakkausteemojen luonnetta ja käyttöä elokuvan sisällä. Tutkittavina elokuvina toimivat <i>A Star Is Born</i> -elokuvan draama-, musikaali- ja rockmusiikkiversiot vuosilta 1937, 1954 ja 1976. Etsin niiden musiikillisista teemoista ja alkuperäislauluista myös muihin elokuviin yleistettäviä samankaltaisuuksia. Lisäksi tarkastelin niiden genrestä ja valmistumisajankohdasta johtuvia eroavaisuuksia.  Tutkimuksen empiirisenä menetelmänä käytin audiovisuaalista analyysiä, johon hyödynsin sekä Michel Chionin että Fred Karlinin tutkimuksia. Kellotin jokaisen elokuvan rakkausteemojen esiintymiset ja tulkitsin niiden merkityksiä visuaaliseen kontekstiinsa yhdistettynä. Tuloksena oli, että rakkausteemat toimivat lajityypistä riippumatta pääpariskunnan välisen rakkauden johtoiheena hyvin tarkoituksenmukaisesti eli ne vahvistavat valkokankaalla näkyviä tapahtumia. Lisäksi niitä yhdistää samankaltainen instrumentaatio. Rakkausteemoja erottaa kuitenkin niiden musiikkilaji: draamassa melodiat ovat sinfonista orkesterimusiikkia, musikaalissa Tin Pan Alley-vaikutteisia lauluja ja rockmusiikkielokuvassa popkappaleita. Myös lyriikan mukanaolo vaikuttaa teemoihin. Kun rakkausteemojen sanoma ei nojaa pelkkään musiikilliseen ilmaisuun, voivat ne olla muodoltaan vapaampia. Näiden lisäksi teemojen rooli muuttui vuosikymmenten aikana. Draamassa tarinalle ulkopuoliset melodiat korostavat valkokankaan tapahtumia, kun taas musikaalissa ja rockmusiikkielokuvassa laulut liittyvät suoraan henkilöhahmoihin ja myös syntyvät heidän tekeminsään. Rakkausteemojen luonne muuttui siis intiimimmäksi.  Tutkimus osoittaa rakkausteemojen kuuluvan johtoiheena samaan ryhmään yksittäisten henkilö- ja paikkateemojen kanssa. Ne vahvistavat viittauskohteensa eli rakkauden tunteen merkitystä valkokankaalla, ja jatkavat näin oopperasta periytyvää johtoiheen roolia myös Hollywood-elokuviissa. Hedelmällistä olisi tutkia määrällisesti useampia esimerkkejä tai elokuvia Hollywoodin ulkopuolelta ja tarkastella, pätevätkö samat lainalaisuudet myös yleismaailmallisesti.	
Asiasanat – Keywords elokuvamusiikki, rakkausteemat, johtoihe, A Star Is Born, Hollywood, musikaalit, rockmusiikki	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

I Johdanto.....	2
II Tutkimuksen tausta .....	4
2.1 Tutkimuskäsitteet .....	4
2.1.1 Rakkausteema ja johtoaihe.....	4
2.1.2 Analyysikäsitteet.....	6
2.2 Klassinen Hollywood (1930-1940-luku) .....	7
2.2.1 Studioiden kulta-aika .....	7
2.2.2 Max Steiner.....	8
2.2.3 Klassisen elokuvamusiikin käytäntöjä .....	9
2.2.4 Sointiväri klassisessa elokuvamusiikissa.....	11
2.2.5 Piilotettuja merkityksiä.....	12
2.2.6 Yleisö ja popmusiikki klassisen elokuvamusiikin kontekstissa .....	13
2.3 Musikaali .....	14
2.3.1 Klassisesta elokuvamusiikista 1950-luvun murrokseen.....	14
2.3.2 Musikaali genrenä .....	15
2.3.3 Showmusikaali ja backstagemusikaali .....	16
2.4 Rockmusiikkielokuva.....	18
2.4.1 Popmusiikin mairinnousu .....	18
2.4.2 Pop-soundtrackin vakiintuminen .....	19
2.4.3 Pop-soundtrackit käytännössä.....	20
2.4.4 Rockmusikaali .....	21
2.5 Historiasta teoksi .....	23
III Tutkimuksen toteutus.....	24
3.1 Tutkimusongelmat .....	24
3.1.2 Rakkausteemojen rooli johtoaiheena .....	24
3.1.3 Rakkausteemojen musiikilliset piirteet .....	24
3.2 Menetelmä .....	25
3.3 Aineisto.....	28
IV Rakkausteemat käsittelyssä .....	28
4.1 A Star Is Born 1937.....	29
4.1.1 Rakkausteema 1.....	30
4.1.2 Rakkausteema 2.....	33
4.2. A Star Is Born 1954.....	37
4.2.1 The Man That Got Away.....	39
4.2.2 It's A New World.....	44
4.3 A Star Is Born 1976.....	49
4.3.1 Evergreen.....	50
4.3.2 Lost Inside of You .....	55
4.3.3 With One More Look at You .....	59
V Päätäntö .....	60
Lähteet.....	65

## I JOHDANTO

Olin koulun musiikintunnilla, kun lauloimme luokan kanssa Céline Dionin kappaletta *My Heart Will Go On* elokuvasta Titanic. Kyseinen elokuva oli tullut teattereihin samana vuonna, joten mainittu tunnuskappalekin tuntui olevan kaikkialla. Tuosta tunnista muistan aina, miten kaikki tytöt itkivät jo kappaleen huiluintron kuullessaan ja pystyivät tuskin kyyneleiltään laulamaankaan. Opettajamme sanoi, että sama tapahtui ryhmästä riippumatta, ja ettei hän ollut koskaan aikaisemmin nähnyt mitään vastaavaa. Samanlaista vaikutusta en tiedä yhdenkään elokuvasta irrotetun laulun tehneen sen jälkeen ja tuskin sitä ennenkään, joten kyseinen kappale näytti, miten suuri merkitys yhdellä rakkausteemalla voi olla. Ja minkälainen merkitys kuvaan yhdistetyllä musiikilla on voimakkaimmillaan.

Tämä voimakas vaikutus sai minut miettimään romanttisia elokuvia ja niiden musiikkia enemmän. Kuten Nicholas Cook toteaa kirjassaan, liittyy musiikki ensisijaisesti juuri tunteisiin, sillä se tulkitsee ja luo merkityksiä yli sanojen (Cook 1998, 22), joten etenkin abstrakti rakkauden käsite saa siitä runsaasti sisältöä. Tästä syystä valitsin tutkimuskohteekseni nimenomaan rakkausteemat, jotka määrittelen elokuvan sisällä toistuvaksi musiikiksi, jolla vahvistetaan valkokankaalla näkyvän rakkauden tunnetta. Ne voivat säestää joko kuvassa näkyviä rakastuneita ihmisiä, rakkauden täyteisiä tilanteita, joskus rakkauden kaipuutakin, kunhan musiikki liittyy tietyn kahden ihmisen väliseen romanttiseen suhteeseen. Lisäksi rakkausteemat johdattavat myös katsojan kokemaan tuota rakkauden tunnetta ja samaistumaan siihen. Näin ollen ne ovat myös mielialamusiiikkia (engl. mood music), joka on emotionaaliselta sävyltään muiden elokuvan osa-alueiden kaltaista (Kassabian 2001, 56).

Tärkeästä roolistaan huolimatta rakkausteemoja on kuitenkin vain harvoin erotettu elokuvamusiikitutkimuksessa omiksi tutkimuskohteikseen. Usein elokuvia käsitellään kokonaisuuksina, joiden musiikista yksittäiset teemat ovat esiintyessään vain pieni osa. Tämän tehtävän täyttääkseni selvitän työssäni rakkausteemojen roolia rakkauden johtoiheena sekä kartoitan esimerkkielokuvieni kautta niiden toistuvia ja toisistaan poikkeavia piirteitä ja eri lajityyppien mahdollista vaikutusta niihin. Historiallisesti rakkausteemat liittyvät sekä länsimaisen taidemusiikin että klassisen Hollywood-elokuvan perinteeseen, jossa eri henkilöahmoja, tunteita ja paikkoja kuvataan omilla musiikillisilla tunnuksillaan. Tästä

johtuen aihe kytkeytyy vahvasti elokuvamusiikin historiaan ja sen tutkimukseen. Lisäksi useimmat rakkausteemoissa tapahtuvat muutokset ovat selitettävissä elokuvamusiikin historiallisen kehityksen kautta. Näitä äänielokuvan musiikillisia vaiheita on myös tutkittu paljon. Erityistutkimusta on tehty eri elokuvagenreistä ja johtoaiheen käsitteestä elokuvamusiikin yhteydessä. Nämä tutkimukset toimivatkin oman analyysini selkärankana ja muodostavat tutkielmani teoreettisen taustan.

Tutkittaviksi elokuviksi valitsin *A Star Is Born*-elokuvan kolme filmatisointia. Tyyllilajiltaan kyseiset versiot edustavat klassisen Hollywoodin draamaa, musikaalia ja rockmusiikkielokuvaa, ja ne ovat valmistuneet melko tasaisesti kahdenkymmenen vuoden väliajoin. Niiden tarina on lähes samanlainen, joten koska mahdolliset erot musiikissa eivät johdu erilaisista juonenkäänteistä, vaan nimenomaan lajityypistä ja valmistumisajankohdasta, tarjoavat kyseiset elokuvat rakkausteemojen osalta mielekkään tutkimuskohteen. Rakkausteemojen lisäksi tarkastelen myös kyseisten genrejen muita musiikkikäytäntöjä, jotka tarjoavat sekä kehityksen että selityksen teemojen mahdollisille yhtäläisyyksille ja eroille. Näin valitsemani elokuvat voivat toimia myös esimerkkeinä muista aikalaisistaan ja saman lajityypin edustajista.

Sisällöllisesti tutkielmani alkaa taustan kartoittamisella. Kirjallisuudesta löytyvään teoreettiseen viitekehukseen nojaten esittelen genreihin liittyvän elokuvamusiikin kehityksen 1930-luvulta 1970-luvulle. Klassisen Hollywoodin osalta tärkeitä teoksia ovat mm. Claudia Gorbmanin *Unheard Melodies* ja Kathryn Kalinakin *Settling the Score*, ja musikaalista ja rockmusiikkielokuvasta ovat kirjoittaneet esimerkiksi Rick Altman, Russell Lack ja John Mundy. Historiallisen taustan jälkeen siirryn tutkimusmenetelmän kuvaukseen, jonka tukena käytän pääosin Michel Chionin ja Fred Karlinin audiovisuaalista analyysiä käsitteleviä tutkimuksia. Käsittelyosuudessa käyn läpi kaikki tutkittavanani olevat elokuvat ja niiden rakkausteemat esiintymistaulukoiden ja nuottiesimerkkien kautta. Päättänessä nostan esiin havainnoissa ilmenneet vertailukohdat ja lopulliset johtopäätökset.

## II TUTKIMUKSEN TAUSTA

### 2.1 Tutkimuskäsitteet

#### 2.1.1 Rakkausteema ja johtoaihe

Tutkimukseni kannalta tärkeimmät teoreettiset käsitteet ovat teema ja johtoaihe. Elokuvamusiikintutkimuksessa kaikki musiikki, mikä kuullaan elokuvan aikana useammin kuin kerran, on luokiteltavissa teemaksi (Gorbman 1987, 26), ja tämä pitää sisällään niin henkilöhahmoihin kuin paikkoihin, tunteisiin ja tilanteisiinkin yhdistettävät melodiat tai instrumentaatiot. Teemaa ei määrittele sen esiintymisfunktio, sisältö tai muut rakenteelliset seikat, vaan ainoastaan toistosta syntyvä tunnistettavuus. Rakkausteema on siis rakkauteen ja sen kokijoihin sekä ilmenemismuotoihin yhdistettävä, tunnistettavasti samankaltaisena toistuva sävelyhdistelmä.

Elokuvan sisällä kaikki teemat eivät kuitenkaan toimi yhdenmukaisesti. Ne voivat joko luoda yleisesti ilmapiiriä ja muistuttaa, mistä elokuvasta on kyse, tai sitten ne voivat profiloitua johonkin yksittäiseen objektiin. Ensimmäisiä tapauksia ovat mm. trilogioita yhteensitovat orkesteriteemat, joita löytyy esimerkiksi Star Wars- ja Indiana Jones-elokuvista. Näissä sama melodia on sisällytetty jokaiseen sarjan elokuvaan, sillä se sekä yhdistää tarinat samojen hahmojen temmellyskentäksi että kertoo katsojalle, mitä on aikaisempien elokuvien perusteella odotettavissa. Jos teema taas kohdistuu tiettyyn henkilöön tai asiaan, kuullaan se valkokankaalla ainoastaan tuon kohteen esiintyessä tai siihen viitattaessa. Tällöin sen rooli on huomattavasti kerronnallisempi. Näitä teemoja voidaan myös kutsua johtoaiheiksi.

Johtoaiheena toimiminen on siis yksi musiikillisten teemojen narratiivisista funktioista. Elokuvamusiikkiin johtoaiheen (saks. 'leitmotif') käsite on lainattu suoraan 1800-luvun oopperasta, jossa sitä käytettiin mm. vahvistamaan kerronnallista toimintaa ja edesauttamaan henkilöhahmojen tunnetilojen ymmärtämistä (Encyclopedia Britannica). Ensimmäisenä käsite liitettiin etenkin Wagnerin oopperoihin, joten elokuvien yhteydessä sen käyttöä onkin pidetty ns. wagneriaanisen käytännön tyylijatkumona, joka liittyy yhteen myöhäisen 1800-luvun saksalaisen tekniikan klassisen elokuvasäveltämisen kanssa. Näin myös valkokankaalla johtoaihe toimii eräänlaisena merkinä, jonka kautta henkilöitä, tunteita

ja symboleja voidaan välittömästi tunnistaa (Adorno & Eisler 1994, 4). Klassisessa elokuvamusiikissa tämä näkyikin hyvin kaavamaisesti: johtoaihe esiintyy ensimmäistä kertaa silloin, kun sen viittauskohdekin esiintyy ensimmäistä kertaa, ja usein tämä tapahtuu heti elokuvan alkupuolella. (London 2000, 85, 87.) Lisäksi johtoaiheiden käytön kaavamaisuus on tehnyt ne ajan myötä yleisölle hyvin helppotajuisiksi. Jo mykkäelokuvasta lähtien johtoaiheilla kuvattiin dialogin puuttuessa esimerkiksi tunnetiloja, joten tällaiset konventiot ovat olleet läsnä elokuvamusiikissa äänielokuvan syntymisestä alkaen. (Ardill 2008, 7, 44 .)

A Star Is Born-elokuvissa rakkausteemat toimivat päähenkilöiden keskinäisen suhteen kuvaajina ja esiintyvät aina näiden henkilöiden yhteydessä. Koska ne siis kuvaavat yksittäistä objektia, analysoin ne johtoaiheiden tapaan. Tietyn kohteen ja siihen viittaavan johtoaiheen suhde ei voi kuitenkaan Justin Londonin mukaan olla minkälainen tahansa. Johtoaiheen tulee erottua muusta sävelmateriaalista muodoltaan, mutta ei yhtään enempää, kuin on tarpeellista; siinä tulee olla musiikillisesti erottuvia kuvioita, mutta jotka kuitenkin ovat tarpeeksi nopeita sopiakseen dialogiin ja kuvaan; ja lisäksi sen täytyy olla suhteellisen vakaa, jotta se pysyy varioitunakin tunnistettavana (London 2000, 88). Rakkausteemat täyttävät kuitenkin hänen luettelemansa vaatimukset, sillä ne erottuvat muusta ääniraidasta olematta kuitenkaan liian erilaisia, ja sisältävät musiikillisesti huomattavan yksilöllisiä kuvioita. Tämän lisäksi ne sulautuvat vaivattomasti kuvaan ja dialogiin, ja pysyvät kaiken aikaa tunnistettavina.

Rakenteellisten seikkojen lisäksi johtoaiheen ja sen kohteen välillä on myös merkityksellinen suhde. Jos johtoaihe on iloinen, on sen edustama objektikin iloinen, ja kaikki muutokset johtoaiheessa heijastuvat suoraan sen viittaamaan kohteeseen. (London 2000, 90.) Rakkausteemoissa tämä voi näkyä esimerkiksi instrumentaation ja muiden tehokeinojen käytön vaihteluna: mollissa soiva rakkausteema antaa senhetkisestä rakkauden tilasta surullisen vaikutelman, kun taas duuri korostaa suhteen onnellisuutta. Johtoaiheisiin perustuvasta melodisesta materiaalista luodaan musiikillisia kokonaisuuksia myös teeman muunnoksien kautta: motiivit voivat varioida ja kehittyä henkilöhahmon tai draamallisen tapahtuman mukana (Prendergast 1977, 232). Tätä puolta tuovat esiin myös esimerkiksi lyriikkaa sisältävät rakkausteemat. Eri säkeistöjä käyttämällä voidaan saavuttaa sävelmuunnoksien kaltaisia vaikutelmia.

### 2.1.2 Analyysikäsitteet

Aineiston analyysiin käytän Claudia Gorbmanin määritelmän mukaisesti diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin käsitteitä. Näistä ensimmäinen tarkoittaa musiikkia, joka kuuluu elokuvan tarinan maailmaan, ja jälkimmäinen musiikkia, joka tulee tuon maailman ulkopuolelta, eli tarinamaailmassa kuulumaton taustamusiikki (Gorbman 1987, 22). Käytän niitä analysoidessani rakkausteemojen käyttöä, roolia ja suhdetta muuhun musiikkiin. Kyseiset käsitteet eivät tosin kuvaa kaikkia musiikinkäytön mahdollisuuksia, sillä on mahdollista myös sekoittaa diegeettistä ja ei-diegeettistä musiikkia keskenään. Omassa tutkimuksessani tämä näkyy esimerkiksi kohtauksissa, joissa diegeettisen laulun taustalle on lisätty ei-diegeettisiä soittimia. Omaan tutkimukseeni jaottelun monipuolisuus ei tosin huomattavasti vaikuta, sillä tarkoitus on hahmottaa yksittäisiä esimerkkejä suurempia kokonaisuuksia. Toisaalta se kuitenkin mahdollistaa sen, ettei tulkintani jähmety joko/tai-vastakkainasetteluun.

Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin käsitteet toimivat apukeinonani myös vertaillessani eri genrejen välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Tarinaan sisältyvän ja siinä kuulumattoman musiikin määrällinen vaihtuvuus elokuvasta toiseen liittyy sekä elokuvamusiikin historiassa tapahtuneisiin muutoksiin että lajityypeistä johtuviin eroavaisuuksiin. Genre itsessään luokitellaan modernin genreteorian mukaan toistuvaksi tekstin tyyliksi tai kategoriaksi, jota määrittävät rakenteelliset, temaattiset ja/tai funktionaaliset kriteerit (Duff 2000, xiii). Altmanin mukaan yksittäiset elokuvat kuuluvatkin kokonaan ja pysyvästi yhteen ainoaan genreen (Altman 1999, 31.). Näin ollen luokittelen tarkastelemani filmatisoinnit ominaispiirteidensä mukaan klassisen Hollywoodin draamaksi, musikaaliksi ja rockmusiikkielokuvaksi. Lyhenteinä versioista käytän niiden valmistumisjärjestyksen mukaan kirjainyhdistelmiä ASIB1, ASIB2 sekä ASIB3.



## 2.2 Klassinen Hollywood (1930-1940-luku)

### 2.2.1 Studioiden kultta-aika

Rakkausteemat muodostuivat elokuvamusiikin ilmaisukeinoksi äänielokuvan syntymisen myötä. Kun vuonna 1929 elokuvataiteen piirissä saavutettiin tekninen kehitys, joka mahdollisti jälkisyntronisaation, moniraitaäänityksen ja playbackin käytön, tarjosi klassinen elokuvamusiikki mahdollisuuden musiikin ajoittamiseen (Kalinak 1992, 68–69, 80). Myös musiikin sijoittaminen oli ensimmäistä kertaa säveltäjän määritettävissä (Kalinak 1992, 80), ja tämän vuoksi johtoiheperinnekin voitiin istuttaa elokuvamusiikin kontekstiin. Mykkäelokuvissa tärkeintä oli ollut jatkuva säestysvirta, joka peitti projektorin äänekkään hurinan, mutta klassinen elokuvamusiikki toi luovuutta musiikkivalintoihin. Siinä missä vauhdikkuutta voitiin nyt säestää esimerkiksi nopeatempoisilla puhallinteemoilla, voitiin tunnetiloja pysähtyä kuvaamaan romanttiseen tyyliin muhkeilla jousiorkestraatioilla.

1930-luvun puoliväliin ehdittäessä alkuperäissävellyksestä ja valikoivasta ei-diegeettisen musiikin käytöstä muodostuikin Hollywoodin elokuvateollisuuden hallitseva musiikkikäytäntö, joka korvasi vanhemmat perinteet ja vaihtoehtoiset menetelmät. Myöhemmin tätä tapaa alettiin kutsua klassiseksi malliksi. (Kalinak 1992, 72.) Kyseiseen klassisen Hollywoodin aikakauteen sijoittui myös alkuperäinen *A Star Is Born* vuodelta 1937, jota tähdittivät Janet Gaynor ja Fredric March. Siinä teemojen käyttö näkyy jo sekä johtoiheina että yleisesti elokuvan sävyä määrittävänä musiikkina, mikä kertoi musiikin tarkoituksenmukaisuudesta. Yhtäläisyyksiä ajan elokuvamusiikkiin voikin hakea esimerkiksi 1800-luvun oopperoista, joissa erilaisiin tilanteisiin liitettiin aina eri painotuksin ja eri instrumentaatioilla etenevää musiikkia.

Käytännössä studioiden kultta-aika tarkoitti kuitenkin musiikin osalta myös sitä, että studioilla oli tiukka sanansa sanottavana sekä musiikin luovasta puolesta että niistä käytännöistä, joilla se liitettiin elokuvien visuaaliseen puoleen. Tärkeimmäksi esteettiseksi arvoksi nousi tehokkuus, ja kun musiikillista säestystä vaativat paikat oli elokuvan esikatselussa määritetty, alkoi säveltäjä kiireisesti luonnostella niiden puitteissa ideoitaan (Kalinak 1992, 72). Tyypillisesti sävellystyöhön oli vain vähän aikaa, sillä suurimmaksi osaksi säveltäjä pääsi käsiksi sävellystyöhön vasta elokuvan ollessa leikkausvaiheessa. Musiikin tuli kuitenkin olla valmista samassa ajassa, kun lopullinen leikkaus saatiin valmiiksi, ja yleisesti ottaen tämä kesti vain neljästä kuuteen viikkoon (Kalinak 1992, 75). Lisäksi ei

ollut lainkaan epätyypillistä, että yhdellä säveltäjällä oli useita projekteja samanaikaisesti meneillään, joten näin ollen Hollywoodin säveltäjien keskuudessa kehittyi nopeasti iso joukko musiikillisia kaavoja ja kliseitä, joita saatettiin hyödyntää elokuvasta toiseen. Tällaisia kliseitä olivat mm. sankarittaria kuvaavat 'kauniit' melodiat ja rakkausteema (Prendergast 1977, 38).

Tämän lisäksi klassisen mallin kaavamaisuus näyttäytyy soitinvalinnoissa. Omien studio-orkestereiden käytettävyys johti standardinomaiseen orkesterimusiikin hyödyntämiseen, ja sinfonisesta tekstuurista muodostui elokuvasäveltäjän perustyökalu (Karin 1994, 34; Prendergast 1977, 38; Juva 1995, 47). Tästä syystä myös teemojen funktiot ovat tunnistettavissa elokuvasta toiseen, koska erilaisetkin melodiat kuulostavat samanlaisina instrumentaatioina hyvin samankaltaisilta. Rakkausteemoille tyypillisiä soitinratkaisuja ovat viulupainotteiset jousiorkestraatiot, jotka ilmestyvät taustalle aina pääpariskunnan yhdistyessä romanttisesti toisiinsa. Runsaan käytön myötä kyseisistä orkestraatioista onkin tullut jopa niin helposti tunnistettavia, ettei katsojan tarvitse edes nähdä valkokangasta tietääkseen, mitä ne edustavat.

Johtoaiheen käyttö avasi siis klassisen mallin elokuvamusiikille uusia, merkityksellisiä ulottuvuuksia, mutta samalla se altisti kyseisen taiteenlajin poikkeuksetta suoraviivaiselle toistolle. Myös yleiseltä äänenväriiltään lukuisat ajan elokuvat kuulostavat kovin samanlaisilta, ja etenkin jos kyseessä on sama säveltäjä, voi musiikillisten erojen löytäminen eri elokuvista olla hankalaa. Mutta koska klassisen ajan Hollywoodissa elokuvatuotanto oli määrällisesti voimakkaampaa kuin koskaan, ovat ajan kliseet kestäneet hyvin myös myöhempien vuosikymmenten muutospaineita. Näin ollen niitä kuullaan edelleen elokuva- ja televisiomusiikissa.

### **2.2.2 Max Steiner**

Yksi studioiden musiikillisista johtohahmoista oli Max Steiner, jonka tuotanto on noussut yhdeksi ajan tunnetuimmista. Häntä on usein kutsuttu Hollywoodin melodramaattisimmaksi suureksi säveltäjäksi, ja tässä yhteydessä melodraamalla tarkoitetaan klassista musiikkia sisältävää draamaelokuvaa. Hänen musiikkinsa sanotaan kehittävän, alleviivaavan, imitoivan ja korostavan kerronnallista toimintaa missä tahansa se on mahdollista (Gorbman 1987, 7), ja näin hän teki myös *A Star Is Born*issa. Kyseisessä alle kahden tunnin draamaelokuvassa on yli 45 minuuttia musiikkia ilman erillisiä musiikkinumeroita, joten kerronnallisena elementtinä musiikin osuus on huikea. Steiner synkronisoikin musiikillisia efektejä

valkokankaan tapahtumiin enemmän kuin kukaan aikalaisensa (Gorbman 1987, 87). Jos kyseessä oli esimerkiksi tapahtumarikas kohtaus, sisälsi hänen musiikkinsa runsaasti temaattista materiaalia, vaihtelevaa dynamiikkaa, orkesteritekstuuria ja nopeita modulaatioita, jotta joka ikinen hetki pystyttiin kuvittamaan (Gorbman 1987, 87). Rakkausteemoja hän ei synkronoinut niin voimakkaasti esimerkiksi henkilöhahmojen liikkeisiin, mutta loi niillä muusta elokuvasta poikkeavaa tunnelmaa ja hidasti tarinan tempoa romanttisille hetkille sopivaksi.

Steiner oli myös erityisen mieltynyt saumattomaan äänenkulkuun, mikä näkyy hänen tavassaan sitoa huolellisesti eri musiikkiosiot yhteen. Lisäksi hän hyödynsi runsaasti musiikkiassosiaatioita, ja viittasi sekä suoraan että epäsuorasti populaarimusiikkiin, kansanlauluihin ja klassiseen ohjelmistoon. (Kalinak 1992, 113–114, 123.) Aivan kuten hän hyödynsi *Tuulen viemässä* (1939) *Dixien* ja *Swanee Riverin* kaltaisia vanhoja sävelmiä etelävaltioiden kuvauksessaan (Juva 1995, 49), samoin A Star Is Bornissa vilahtelee perinteiseen amerikkalaisuuteen liittyvä *Auld Syng Lane*-teema, jonka Steiner yhdistää päähenkilön neuvoja antavaan isoäitiin. Hän siis käytti teemojaan hyvin suuressa määrin johtoihteiden tapaan, ja erotti ne näin muusta sävelmassasta.

Yhteistä miehen teemoille on myös orkestrointi. Tyypillistä oli esimerkiksi täyden orkesterin käyttäminen ja runsaan jousiston esiinmarssi tunteikkaissa kohtauksissa (Juva 1995, 50). Nojautuminen rehevään orkesterisointiin on kuitenkin selitettävissä klassisen musiikin romanttisella perinteellä, johon Steiner oli kasvanut. Kun hän sävellystyössään kohtasi jonkinlaisen draamallisen ongelman, käänsi hän katseensa Wagnerin ja Puccinin kaltaisiin säveltäjiin, jotka olivat ratkaisseet jotain samankaltaista oopperoissaan, ja näin musiikin yhtäläisyyksiltä saattoi tuskin välttyä (Prendergast 1977, 39). Steiner ei tosin ollut ainoa, joka hyödynsi eurooppalaista taidemusiikkitaustaansa elokuvamusiikkiin, mutta ilman hänen valtavaa vaikutustaan käytännöt voisivat kenties olla erilaisiakin.

### **2.2.3 Klassisen elokuvamusiikin käytäntöjä**

Pääpiirteittäin klassinen elokuvamusiikki jatkoi ja vahvisti mykkäelokuvista tuttua säestysperinnettä. Musiikkiin tuli kuitenkin uutta tarkoituksenmukaisuutta, sillä sen piti olla kohtaukseen sopivaa: päämääränä oli edistää uppoutumista itse tarinaan (Gorbman 1987, 72, 78). Theodor Adorno menee jopa niin pitkälle, että sanoo kaiken ajan elokuvamusiikin toimineen hyödyllisyyden ehdoilla, jolloin lyyriselle ilmaisulle ei juuri jäänyt tilaa (Adorno

1994, 8), mutta elokuvamusiikin ainoa ympäristö onkin itse elokuva. Sitä ei ole tarkoitettu irrottavaksi visuaalisesta kontekstistaan, jolloin sen omat, taiteelliset ulottuvuudet kulkevat aina käsi kädessä kuvan kanssa. Tästä johtuen sen onnistuminen määrittyy sen yhteydestä valkokankaan tapahtumiin, tai voimasta, jolla se kommentoi niitä, eikä taidemusiikin esteettisten arvojen mukaan. Tästä syystä oli siis hyvin perusteltuakin kuvittaa jokainen visuaalinen tapahtuma musiikilla. Näin pystyttiin korostamaan myös sitä, mikä ei ollut nähtävissä valkokankaalla, eli muotoilemaan abstrakteja ideoita, ulkoistamaan ajatuksia ja luomaan tunnetiloja ja emootioita (Kalinak 1992, 86). Nykyään kyseistä käytäntöä kutsutaan mikkihiiriefektiksi.

Kaikista ajan käytännöistä on luotu klassisen elokuvamusiikin malli, joka melko tyhjentävästi kuvaa ajan sävellys-, miksaus- ja editointiperiaatteet. Malli sisältää kuusi erillistä sääntöä, joita ovat musiikin näkymättömyys (ei-diegeettisen musiikin tuottava tekninen lähde ei saa olla näkyvässä), musiikin kuulumattomuus (musiikkia ei tule kuunnella tietoisesti; sen tehtävä on tukea kuvaa), musiikin tehtävä kuvastaa tunteita ja tunnetiloja, musiikin tehtävä antaa viitteellisiä ja kerronnallisia vihjeitä (esimerkiksi tuoda esiin tietyn hahmon näkökulma asioihin), musiikin tehtävä tuottaa jatkuvuutta kohtausten välillä, ja musiikin yhtenäisyys eli saman temaattisen materiaalin kierrätys, joka lujittaa myös osaltaan kerronnan johdonmukaisuutta. Näiden lisäksi loppukaneettina on toteamus, että mikä tahansa elokuva voi rikkoa mitä tahansa edellämainittua sääntöä, kunhan tuo rikkomus edesauttaa muiden periaatteiden toimivuutta. (Gorbman 1987, 73.)

Koska rakkausteemat tuovat esiin tunnetilan ja toimivat johtoaiheina, ovat ne kyseisestä Gorbmanin mallista siis tyyppiesimerkkejä. Vaikka malli onkin sovellettavissa kokonaisuin elokuvaan ja kaikkeen musiikkiin niiden sisällä, tukevat pelkästään teematkin kuvaa, kuvastavat tunteita, antavat vihjeitä ja lujittavat kerronnan johdonmukaisuutta. Luonnollisesti yksittäiset melodiat eivät kuitenkaan tuota jatkuvuutta kohtausten välillä samalla tavalla kuin muu musiikki, jota esiintyy enemmän, mutta niiden oma tila määrittyy hyvin voimakkaasti kyseisen mallin kautta. Jos elokuvan hahmo tosin itse laulaa rakkausteeman, rikkoo se klassiselle elokuvamusiikille elintärkeää musiikin näkymättömyyden periaatetta. Gorbmanin malli koskee kuitenkin ainoastaan ei-diegeettistä musiikkia, joten tästä johtuen rakkausteemoista ei voi puhua ilman kyseisten periaatteiden vaikutusta niihin.

## 2.2.4 Sointiväri klassisessa elokuvamusiikissa

Klassinen studioelokuvamusiikki pyrki kohti rehevää ja täyteläistä sinfonista sointiväriä ja orkestrointia, sekä melodioiden, johtoiheiden ja draamallisen toiminnan säestyksen käyttöä (Lack 1997, 130). Yksittäisissä teemoissa käytetyt jousiorkestraatiot johtuivat kuitenkin siitä, että puupuhaltimet loivat tarpeetonta ristiriitaa ihmisäänten kanssa ja hämärsivät dialogin kuultavuutta (Gorbman 1987, 78). Tämän vuoksi elokuvamusiikissa suosittiin jousisoittimia myös muuten, ja koska ne ovat äänialaltaan ja äänenväritään lähinnä ihmisääntä, pidettiin niitä orkesterin ilmaisuvoimaisimpana ryhmänä (Kalinak 1992, 13, 94). Samasta syystä niitä käytettiin usein myös korostamaan tunteita, jonka vuoksi rakkausteemojenkin sointiväri noudattaa kyseistä linjaa.

Orkestrointiin liittyi kuitenkin myös muita vakiintuneita tapoja. Äänirekisterin äärimmäisyyksiä sekä kontrapunktia vältettiin (Kalinak 1992, 94), ja erilaisia soittimia käytettiin erilaisten hahmojen yhteydessä. Esimerkiksi käyrätorvia käytettiin sankarillisuuden ilmentäjinä (Kalinak 1992, 13), ja duurissa soivia puupuhaltimia ja ksylofoneja koomisten hahmojen kuvauksessa. Harppuglissandot taas toimivat symbolina siirtymisestä fantasiaan ja takaisin (Cook 1998, 11). Tällaisia voimakkaasti koodattuja orkestrointitapoja sekä melodisia kaavoja ja rytmejä käytettiin myös sellaisinaan tapahtumapaikan kuvauksissa (Gorbman 1987, 83). Esimerkiksi latinalaisen Amerikan tuntua saatiin käyttämällä jotain marimba-soitinta, välittämättä siitä, oliko se oikeasti kyseisessä maassa edes yleinen. Näin ollen musiikkia käytettiin samoin kuin asusteita ja lavasteita. Johtoiheen tasolla soitinvaihtelulla saatiin aikaan muutoksia esimerkiksi kuvattavan kohteen tunnetiloissa, ja tehokeinona sitä käytettiin paljon.

Pääsääntöisesti kokonaista orkesteria käytettiin kuitenkin ainoastaan elokuvien alussa ja lopussa ja erityisen tärkeissä kohtauksissa. Kaikki muu musiikki dialogien taustamusiikista intiimien ja lyhyempien jaksosten säestykseen toteutettiin pienemmällä kokoonpanolla, josta puuttuivat melkein kaikki vasket ja puupuhaltimet, mutta joka kuitenkin säilytti suurimman osan jousista. (Adorno & Eisler 1994, 107.) Taidemusiikin sointiväriin siirtäminen valkokankaalle edustikin hyvinkin luonnollista jatkumoa. Elokuvasäveltäjät eivät tulleet ragtime- tai muun populaarimusiikin parista, mikä olisi voinut tehdä elokuvamusiikista aivan toisenlaista, vaan monet heistä tulivat Euroopasta konservatoriotaustoineen. Näin ollen heidän

kattava ymmärryksensä 1800-lukua hallinneista musiikkityyleistä siirtyi automaattisesti heidän senhetkiseen työhönsä (Dickinson 2003, 2).

### 2.2.5 Piilotettuja merkityksiä

Osana klassista elokuvamusiikkia rakkausteemojen piirteisiin vaikuttivat siis huomattavasti muut ajan käytännöt. Tähän liittyy myös kulttuurinen konteksti, joka asetti miehen ja naisen eräällä tapaa vastakkain, sillä ajan musiikki vastasi ajan yhteiskunnallista rakennetta. Näin ollen nainen edusti kotia ja mies maailmaa sen ympärillä, ja rakkaus kuului enemmänkin naisen ‘maailmaan’. Tästä johtuen myös ajan rakkausteemat ovat musiikillisesti melko feminiinisiä: hidastempoisia, kauniita jousiaiheita, jonka kaltaisia ei liitetty yksittäiseen mieshahmoon, mutta yksittäisiin naisiin kylläkin. Miehiä säestävät bassolinjat ovatkin lähes aina rytmisesti ja intervallisesti naisten linjoja aktiivisempia, ja toistuvat nopeat sävelkuviot ovat myöskin luokiteltavissa maskuliinisiksi (Tagg & Clarida 2003, 669).

Klassisessa elokuvamusiikissa mies on siis ns. ‘perusyksilö’, josta nainen erotetaan omilla erityisteemoillaan. Sama pätee lisäksi erilaisiin naistyyppeihin. Kun romanttisen pääosan esittäjänainen näyttäytyy valkokankaalla, kuullaan runsaita jousiorkesteriteemoja, mutta samaa sukupuolta edustavia vanhoja, humoristisia tai puheliaita yksilöitä varten on omia käytäntöjä (jazzia, vaski- ja puupuhaltimia) (Gorbman 1987, 80–81). Näistä lähtökohdista Kalinak (1992) vetääkin johtopäätöksen, että klassisen elokuvamusiikin käytännöt liittyivät ideologiaan, joka rankaisi naisia heidän seksuaalisuudestaan. Seksikkyyttään selvästi hyödyntäviä naisia säestivät nimittäin jazzin, bluesin ja ragtimen kaltaiset musiikit, jotka vihjasivat aikanaan säädyttömyydestä ja kevytkenkäisyydestä. Samoihin musiikillisiin käytäntöihin sisältyivät myös viehtymys puhallininstrumentaatioihin, etenkin saksofonien ja vaimennettujen käyrätorvien käyttöön. Lisäksi epätavalliset harmoniat dissonansseineen, synkopaatio, portamento-tyyliin soittaminen, siniäänät ja intonaation siirtäminen alennettuihin tersseihin ja asteikon seitsemänteen asteeseen kuuluivat rappiollisen naisen peruskuvaukseen. (Kalinak 1992, 120–121.) Eikä tuo johtopäätös ole perätön, sillä esimerkiksi rakkausteemoista kyseenomaisia musiikillisia piirteitä ei löydy. Joten koska rakkauden kokevat nimenomaan romanttisen pääosan esittäjänaiset, käsitetään itse rakkaus eräällä tapaa ‘puhtaana’ tunteena. Näin ollen siihen ei voida liittää langenneita naisia, eli se kielletään heiltä. Ja rakkauden riistäminenhan on suurin rangaistus, mikä romanttisissa elokuvissa voidaan kohdata.

### 2.2.6 Yleisö ja popmusiikki klassisen elokuvamusiikin kontekstissa

Kaiken kaikkiaan perinteinen elokuvamusiikki pohjautuu pyrkimykseen sulauttavasta identifikaatiosta, joka tarkoittaa halua kontrolloida katsojan reaktioita (Kassabian 2001, 138). Johtoaiheina rakkausteemat tuovat esiin edustamansa tunnetilan, mutta myös ohjaavat katsojaa samaistumaan henkilöhahmojen kokemuksiin. Jos yleisön siis halutaan esimerkiksi kokevan onnea tuosta rakkaudesta, sovitetaan teemat positiivisiksi tai melko neutraaleiksi, kun taas johdatus surullisempiin hetkiin toteutetaan esimerkiksi mollisävellajiin tai kromaattisempiin sävelkulkuihin siirtymällä. Lopullista hallintaa katsojien tuntemuksista ei ole mahdollista saavuttaa, mutta etenkin orkesteri-instrumentaatioilla johdattelu voi olla hyvinkin voimakasta.

Mitä taas tulee popmusiikkiin, voidaan sitäkin käyttää klassisen elokuvamusiikin tapaan. Eli vaikka rakkausteemana toimii yksittäinen kappale, voi sen funktio olla täsmälleen samanlainen kuin lyhyellä sävelteemalla. Kuunteluaktiivisuuden taso on kuitenkin ratkaiseva tekijä (Anderson 2003, 105). Kevyen musiikin soundtrackit vaativat enemmän huomiota, sillä yleensä eri kappaleissa on lyriikkaa. Lisäksi ne ovat rakenteeltaan klassista elokuvamusiikkia itsenäisempiä, joten ne vievät enemmän kuuntelutilaa. Popmusiikkiin liittyy myös sen kyky viitata elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. Vaikka jostain kappaleesta kuultaisiin vain pieni osa tarinan yhteydessä, tuo se katsojan vaikutuspiiriin loputkin kappaleesta esimerkiksi muistona. Näin laulu voi olla merkityksellinen jokaiselle katsojalle eri tavalla, riippuen siitä, miten paljon katsoja tietää kyseisistä kappaleista ja niihin liittyvistä asioista etukäteen. (Anderson 2003, 113–114.) Tämän lisäksi niiden sanat voivat jopa korvata tai toimia dialogin sijaisina, ja se antaa vapauksia myös yksittäisille teemoille. Kun pelkän sävelmateriaalin ei tarvitse tuottaa tunteita, vaan myös sanat ovat käytettävissä, voivat melodiatkin muotoutua uudennlaisiksi.

## 2.3 Musikaali

### 2.3.1 Klassisesta elokuvamusiikista 1950-luvun murrukseen

A Star Is Born-elokuvista toinen on musikaali, ja sen rakkausteemat kuuluvat kyseisen tyyllilajin musiikkiperinteeseen. Tähän liittyy oleellisesti juonen ja musiikkiesitysten muodollinen, temaattinen ja ideologinen fuusio, joka tuotti elokuvan aikana sarjan kaksijakoisuuksia, ristiriitoja ja vastakohtia (Mundy 1999, 56). Näiden tunnistamisesta ja ratkaisusta muodostuikin avain lajityypin valtavaan suosioon, sillä siinä missä klassinen Hollywood oli edustanut realistista kerrontatyyliä, tarjosi musikaali yleisölle tarinan lisäksi speaktaakkelin (Mundy 1999, 56). Tässä yhtälössä myös musiikki oli kaksijakoista: toisaalta elokuvat sisälsivät näytösluontoisia esityksnumeroita ja toisaalta hyvin intiimejä kahdenkeskisiä laulutuokioita. Kaikkien näiden keskiössä olivat kuitenkin elokuvan päähenkilöt.

Muodon lisäksi musikaalien omaleimaisuuteen vaikutti niiden mahdollisuus sisällyttää tarinaansa erilaisia musiikkityylejä. Jazzia alettiin käyttää yleisesti ei-diegeettisenä taustamusiikkina Alex Northin ujutettua sitä elokuvaan *Viettelysten vaunu* (1951), ja samoin popmusiikki löysi tiensä klassiseen elokuvamusiikkiin 1940- ja 1950-luvuilla (Prendergast 1977, 104; Kalinak 1992, 105). Uusista ratkaisuista huolimatta monet ääniraidat säilyttivät tosin klassisen mallin rakenteen (Kalinak 1992, 105), mutta Northin vanavedessä etenkin amerikkalaiseen elokuvamusiikkiin alkoi vähitellen iskostua myös erilaisia sävelkielen ja niukkuuden periaatteita (Juva 1995, 76). Vasta 1950-luvun alussa Hollywood-filmit siirtyivätkin aidosti 1900-lukulaiseen musiikilliseen ilmaisuun, ja jazz joudutti monia klassisen elokuvamusiikin piirissä tapahtuneita muutoksia (Kalinak 1992, 185; Prendergast 1977, 105). A Star Is Bornissa sekä rakkausteemat että muut laulut ovat jazz-vaikutteisen big band swingin ja Tin Pan Alleyn kaltaisista musiikkityyleistä koottuja.

Muutokset elokuvien musiikkityyleissä eivät olleet kuitenkaan pelkästään taiteellisia ratkaisuja. Studiosysteemi oli purkautunut eli studiot eivät enää omistaneet teattereita, joihin ne levittivät tuottamiaan elokuvia, ja myös televisioiden yleistyminen heikensi useimpien studioiden taloudellista tilannetta. Menetettyjen tulojen tilalle oli keksittävä uusia ja sopivaan saumaan osui laulu *Do Not Forsake Me Oh My Darlin* elokuvasta *High Noon* (1952).



Kyseinen laulu sai tuulta alleen myös elokuvan ulkopuolella ja tuottajat näkivät sen menestyksessä keinon hankkia ylimääräistä rahaa elokuvistaan. Pian studiot perustivatkin jo omia levy-yhtiöitään ja kustannusliikkeitään, joiden tarkoitus oli tuottaa samanlaisia hittikappaleita omiin elokuviinsa. (Prendergast 1977, 103.) Kun yksittäisiin teemoihin vaikuttivat näin myös taloudelliset seikat, muuttui niiden musiikkilaji väistämättä yleisöä kosiskelevammaksi, sillä pyrkimyksenä ei ollut miellyttää vain elokuvankatselijaa vaan myös mahdollista musiikinostajaa.

Suhteessa klassisen mallin periaatteisiin muutos oli suuri, sillä aikaisemmin tärkeintä oli ollut musiikin huomaamaton rooli ja se, ettei se häirinnyt katselukokemusta millään tavalla. Nyt musiikin täytyi erottua, jotta sen myyntipotentiaali vahvistui, ja tämä voitiin varmistaa ainoastaan ajan populaarimusiikkia hyödyntämällä. Se, mikä myi elokuvien ulkopuolella, tuli siirtää niiden sisälle. Turvallisinta oli siis kääntyä ajan suosittujen musiikkityylien puoleen. 1950-luku oli kuitenkin soundtrackin suhteen dynaaminen ajanjakso muutenkin, sillä koko alan kattavia uusia innovaatioita vaadittiin putoavien yleisömäärien korjaamiseksi (Lack 1997, 154). Yksi näistä keksinnöistä oli siirtyminen laajakangasesitykseen. Laajakangaselokuvat oli äänitetty magneettisella stereo-äänellä, joka oli suunniteltu syrjäyttämään huonompi, optinen äänitystekniikka, ja tämä paransi myös musiikin sävyjen eroteltavuutta. Lisäksi stereo- ja surround-äännet lisäsivät huomattavasti illuusiota valkokankaan ulkopuolisesta tilasta, ja kun kaiuttimet oli sijoitettu teatterin äänilaitoihin, saattoivat äänet tulla mistä tahansa ääni-insinööri halusi niiden tulevan. (Lack 1997, 155, 157.) Tätä systeemiä hyödynnettiin myös *A Star Is Born*in.

### **2.3.2 Musikaali genrenä**

Hollywood-musikaali perustuu jännitteisiin, joita luo hämärretty kaksijakoisuus diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikillisuuteen (Gorbman 1987, 22). Ainoastaan musikaalissa ääni kuitenkin tuottaa liikkeen kuvaan. Kun useimmissa elokuvissa ääniraita lisätään visuaalisiin tapahtumiin, nauhoitetaan standardimusikaalikäytännöissä ääni ensin ja synkronisoidaan myöhemmin kuvaan. Tanssijat tanssivat musiikkiin, eikä päinvastoin. (Altman 1989, 230.) Tästä johtuen myös rakkausteemojen rooli johtoiheena on musikaaleissa erilainen draamaelokuvaan verrattuna. Koska päähenkilöt laulavat itse rakkausteemansa ja lyriikka lähtee heistä itsestään, muodostuu musiikki johtoiheeksi elokuvan sisältä. Draamaelokuvassa

taas musiikki kuvaa tapahtumia ulkopuolelta, joten johtoaiheena se ei saavuta samankaltaista intiimiyttä.

Tämän lisäksi musikaalit pyrkivät sisällyttämään laulut juoneen, ja jotta laulut olisivat saavuttaneet mahdollisimman suurta suosiota, haettiin lauluntekijöitä suoraan Broadwayn teattereista (Karlin 1994, 171; Juva 1995, 62). Yhteistyö sanoittajan, koreografian ja ohjaajan kesken oli yleensä kiinteää, ja filmiyhtiön musiikkiosasto tuotti kehitellyistä musiikkiaiheista elokuvan taustamusiikin (Juva 1995, 62.). Myös tämä korosti johtoaiheiden itsenäisempää luonnetta. Rakkausteemat eivät olleet enää ainoastaan erottuva osa tajunnanvirtamaista sävelmassaa, vaan taustamusiikki muodostui laulettujen laulujen ei-diegeettisistä instrumentaaliversioista. Tästä johtuen tärkeä osa musikaalilauluja oli myös niiden lyriikka, jonka rooli saattoi nousta itse elokuvassakin hyvin keskeiseksi. Sanat edustivat yhdessä laulun tunteiden kanssa niitä emotionaalisia mahdollisuuksia, jotka kuulijan tuli itse tarkoituksenmukaistaa (Mundy 1999, 62).

Juonellisesti musikaaligenre rakentuu romanttisen rakkauden ja usein sen utopian varaan. Myös jokainen sen alalajeista (esimerkiksi showmusikaali ja rockmusiikkielokuva) korostavat samaa päämäärää omien apukeinojensa kautta. Musiikin ja laulun tärkeys kyseiselle genrelle näkyikin siinä, miten ne auttavat sovittamaan elokuvan sisältämiä jännitteitä ja kaksijakoisuuksia. Erityisesti vuosien 1926 ja 1955 välillä valmistuneita musikaaleja leimaa kuitenkin myös konservatismi, joka nousee esiin niiden ideologioiden ja merkitysten kautta, joita ajan valtavirran kaupallinen populaarimusiikki edusti. Näitä ovat Tin Pan Alleen ja valkoisen, urbaanin Amerikan musiikilliset arvot, maut ja käytännöt. (Mundy 1999, 68–69, 79.) Tämä jatkoi klassisen elokuvamusiikin perinnettä tietynlaisesta yhteiskunta-ajattelusta, jonka tueksi sopi vain tietynkaltainen musiikki. Näin ollen rakkauskin nähtiin edelleen samantyyppisenä haavetunteena, jota ei saanut liata. Tämä näkyi teemojen instrumentaaliversioiden sokerisina jousisovituksina.

### **2.3.3 Showmusikaali ja backstagemusikaali**

Tarkasti ottaen ASIB2 on showmusikaali, jossa on piirteitä myös backstagemusikaalista. Yleisesti ottaen showmusikaaleiksi kutsutaan elokuvia, joiden juoni koostuu jonkin esityksen rakentamisesta. Kyseessä voi olla esimerkiksi Broadway-näytelmä tai Hollywood-elokuva, jonka yhteydessä syntyy sekä symbolisesti että syy-seuraussuhteessa itse esityksen menestykseen liittyvä romanttinen pari (Altman 1989, 200). Tämä syy-seuraussuhde voi

esittäytyä kahdenlaisena: joko sankari ja sankaritar löytävät toisensa yhteisen ammattinsa kautta ja heidän näytelty rakkautensa lavalla johtaa oikeaan romanssiin sen ulkopuolella; tai sitten rakkaus edeltää esitystä ja vain parin yhteisten pyrkimysten kautta koko show saadaan tuotettua onnistuneeseen lopputulokseen asti (Altman 1989, 211). Kaksijakoisuus tarinan todellisuuden ja shown tarjoaman ideaalin välillä onkin koko musikaalityypin kivijalka (Altman 1989, 208). Semanttiseksi musikaaliksi kutsutaan musikaalia, jossa musiikki lisätään rakkausjuoneen; syntaktisessa musikaalissa musiikki on yhtä kuin onnistunut rakkaustarina (Altman 1989, 211).

Showmusikaali tarjoaa katsojille siis mahdollisuuden raottaa kulissien verhoa, eli kamerasta tulee eräänlainen tirkistelyn väline. Elokuvan sisällä tähän liittyvät myös hyvin selvät sukupuoliroolit, joiden mukaan miehen tehtävänä on toimia halun subjektina, kun taas nainen on sen kohde, ja näistä aineksista syntyy rakkaussuhde. (Altman 1989, 207, 213.) Perinteinen showmusikaalin muoto asettaa miehet jopa pimeään kameroineen, josta he katsovat edessään esiintymislavalla olevia kirkkaasti valaistuja naisia. Suhteesta voidaan tunnistaa suuri määrä muitakin ominaisuuksia, kuten mies rahan ja nainen seksuaalisuuden lähteenä, tai mies runoilija-opettaja-taiteilijana ja nainen tämän muusa-oppilas-taideteoksena. (Altman 1989, 214, 250.) Edellisessä luvussa mainittu yhteiskunta-ajattelu yltyä näin myös musikaalin perusrakenteisiin, ja näkyy musiikissa klassisen elokuvamusiikin perinteiden jatkamisessa mies-nainen-asetelman osalta.

Muuten lajityyppiin on liittynyt pitkään jazz sekä big band swing ja latinalaiset rytmit. Tämän lisäksi tarinaan kuuluvilla lauluilla on oma, standardinomainen esiintymisrakenteensa, joka tukee show- ja rakkausjuonen rinnakkaisuutta. Ensimmäiseksi kuullaan laulu rakkaussuhteesta, joka siirtää rakastavaiset tarinasta esiintymislavalle, toiseksi kuullaan kyseisen suhteen inspiroima laulu, joka määrittää uudelleen ensimmäisen laulun tematiikan, ja sitten on vielä erikoisnumero, jota ei esitä tai joka ei liity suorasti romanttiseen pariskuntaan. (Altman 1989, 230–231, 241.) Periaatteessa rakkausteemana voi toimia sekä ensimmäinen että toinen laulu, ja näin tapahtuu esimerkiksi ASIB2:ssa. Luonnollisesti kuitenkin vasta toisena kuultava inspiroitunut laulu saa aikaan syvimmän tunnelatauksen, sillä se on syntynyt juuri kyseenomaisesta rakkaudesta. Ensimmäinen laulu on rooliltaan lähempänä klassisen elokuvamusiikin säestystä.

Showmusikaalin alalajina toimii backstagemusikaali, jossa elokuvayleisö pääsee seuraamaan näyttelijöitä harjoittelemassa valmistamaansa performanssia. Show itsessään menettää täten alkuperäisarvonsa ja merkitystä saavat mm. luomisen ja esityksen

vastakohtaisuudet. (Altman 1989, 205.) Ennen kaikkea myös kyseinen alalaji esittäytyy kuitenkin todellisuuden ja ideaalin vastakohtaisuutena, joita edustavat vuorotellen kerronta ja speaktaakkeli, ja joiden luoma jännite sovitetaan ainoastaan niiden kahden yhdistämisellä. (Mundy 1999, 56.) Tämän lisäksi backstagejuoni antoi mahdollisuuden maksimaaliseen laulamiseen hyvin vähällä visuaalisella perustelulla (Altman 1989, 210), sillä esiintyville taiteilijoille laulaminen on luonnollinen ilmaisukeino. Näin myös ASIB2:n musiikki voidaan kokea todellisena osana tarinaa, eikä uskottavuutta tuhoa esimerkiksi epärealistinen lauluun purkautuminen erilaisissa epäluonteissa tilanteissa. Tämä edistää myös rakkauden tunteen todenmukaisuutta lauletuissa rakkausteemoissa.

## **2.4 Rockmusiikkielokuva**

### **2.4.1 Popmusiikin maihinnousu**

Nykyisen popmusiikin yhteys elokuvamusiihin rakkausteemoihin juontaa juurensa samoihin 1950-luvun muutoksiin, joista musikaalikin ammensi uudet musiikilliset tyyllilajinsa. Rehevät orkestraatiot menettivät huomattavasti merkitystään (Lack 1997, 271), ja kun klassisen elokuvamusiihin taipumus oli ollut korostaa säestämiensä elokuvien tunteellisia ominaisuuksia, tuli 1960- ja 1970-luvuilla sekä elokuvantekijöiden että säveltäjien tavaksi pikemminkin pidättäytyä ja antaa valkokankaalla näkyvien tunteiden puhua puolestaan (Karin 1994, 78). Myös musiikin osuus elokuvan kokonaisuudesta laski rajusti. Klassisen ajan Hollywood-elokuville oli yleistä, että musiikkia kuului kolme neljäsosaa elokuvan kestosta, mutta 1970-luvulle tultaessa oli todennäköisempää, että vain yksi neljännes elokuvasta sisälsi musiikkia. (Kalinak 1992, 192.) Muutokset koskivat kuitenkin lähinnä draamaelokuvan ei-diegeettisen musiikin suhdetta musiikilliseen hiljaisuuteen; musiikkipitoisissa elokuvissa musiikkia oli edelleen paljon, kuitenkin suurin osa siitä diegeettistä. Ei siis ollut mikään itsestäänselvyys, että rakkausteemat olivat päähenkilöiden laulamia, vaan erilaisia teemoja ei välttämättä enää käytetty draamaelokuvissa ollenkaan. Musiikkipainotteiset elokuvat olivat tästä säännöstä poikkeus.

Rakkausteemoihin vaikutti kuitenkin suuresti nuorisolle suunnattu musiikki, joka perustui erilaisiin rock 'n roll-tyyppeihin. Elokuvamusiihin keskiö siirtyi keskiluokkaisen ja keski-ikäisen/aikuisen valkoisen Amerikan ikivihreistä kappaleista ns. pop-soundtrackeihin,

jotka käyttivät elokuvan tunnuskappaletta toistuvana teemanaan (Inglis 2003, 3). Näin yksittäinen teema saattoi nousta hyvin itsenäiseen asemaan ja antaa sävyn koko elokuvalle. Esimerkiksi johdannossa mainitun Titanic-elokuvan rakkausteema *My Heart Will Go On* toimii juuri tällä tavalla, ja on yksittäisenä kappaleena sekä koko elokuvan pää- että rakkausteema. Aina tuo pääteema ei tosin ole juuri rakkausteema, mutta popkappaleelle kyseenomainen käyttö sopii hyvin. Tällaiselle koko elokuvan 'teemabiisille' annetaankin hyvin paljon huomiota sekä elokuvan sisällä että sen ulkopuolella. Itse elokuvassa kyseistä kappaletta käytetään yleensä alkutekstien ja/tai jonkin merkityksellisen kohtauksen aikana, jonka jälkeen se ilmenee elokuvassa johtoiheen tapaan (Kassabian 2001, 53). Sitä voidaan käyttää myös instrumentaalisenä johtoiheena elokuvan aikana ja lyriikan kanssa vasta lopputekstien yhteydessä (Cooke 2008, 407).

Pop-säveltäjien merkitys elokuvamusiikkiin ei kuitenkaan rajoittunut pelkkään tyylilajiin. Myös taloudellisesti heidän työnsä osoittautui elokuvateollisuudelle hyvin tuottoisaksi myytyjen soundtrackien vuoksi. Nuorentuneelle elokuvayleisölle musiikkia oli tosin helpompi markkinoidakin (Grossberg 2003, 84), sillä tämä osti sille suunnattua elokuvamusiikkia myös levyinä. Usein näiden levyjen myynti ylitti jopa itse elokuvan lipputulot (Kalinak 1992, 186). 1970-luvulla tuottajat alkoivat hyödyntää myös pop-soundtrackin kykyä luoda yleisö elokuvalleen jo etukäteen markkinoimalla ennakkoon sen lauluja (Kalinak 1992, 186). Yleisö tunsikin elokuvan tunnusmelodian usein jo ennen katselutilannetta radiosoiton ja trailereiden perusteella (Kassabian 2001, 53), ja tällä oli vaikutuksensa myös rakkausteemojen rooliin johtoiheena. Koska katsojat olivat voineet muodostaa kappaleiden sanoituksista omat ennakko-oletuksensa, täytyi musiikin kuulua siellä, missä rakkaus valkokankaallakin oli voimakkaimmillaan. Niiden oli siis aiempaa enemmän jopa korostettava lyriikkansa sanomaa.

#### **2.4.2 Pop-soundtrackin vakiintuminen**

Pop-soundtrackin läpimurtohetket sijoittuvat varhaisen 1960-luvun ja 1970-luvun alkupuolen välille (Lack 1997, 219). 1960-luvun puoliväliin mennessä Hollywoodin valtavirtaelokuvissa käytettiin jo poplauluja musiikillisena säestyksenä, ja vuonna 1968 tilanne vahvistui *Miehuuskoe*-elokuvan myötä, jonka jälkeen elokuviin vaadittiin yleisesti albumin verran lauluja (Prendergast 1977, 147–148). Lähes kaikki 1960- ja 1970-lukujen elokuvasäveltäjä-lauluntekijät käyttivät kuitenkin pääteemojaan elokuvalaulujensa pohjana (Karlin 1994, 222).

Jos ne olivat oikeanlaisia lauluja, tarjosivat ne katsojalle hyvänolon tunteen, joka kertautuessaan sai aikaan lippukassamenestyksen. Näin suosituista kappaleista [esimerkiksi rakkausteemoista] muotoutui myös hittisinglejä ja menestyslevyjä. Elokvateollisuudelle oli siis syntynyt täydellinen prototyyppi populaarimusiikin ja elokuvan synergiasta. Samalla kun levymyynti toi lisätuloja tuottajille, helpottivat laulut yleisön siirtymistä juonikäänneestä toiseen ja tunteiden kokemista ilman suurempaa selittämisen tarvetta. (Toop 1995, 77.)

Muutokset elokuvamusiikissa nojasivat siis vahvasti käytännöllisiin seikkoihin. Pelkällä poplaulullakin voi kuitenkin olla sävelletyn taustamusiikin tapaan valtava tunnevoima, ja täten se voi toimia ympäristössään aivan yhtä tehokkaasti kuin muu ei-diegeettinen musiikki (Karlin 1994, 222). Prendergast tosin toteaa kirjassaan, että kaikkien musiikillisten innovaatioiden seurauksena muodostui ainoastaan uusia vakiintuneita käytäntöjä ja kliseitä. Hänen mukaansa ns. uutta musiikkia käytettiin lopulta aivan yhtä stereotyyppisesti kuin sen sinfonista vastakohtaa 1930- ja 1940-luvuilla. (1977, 167.) Ja periaatteessa monet Hollywood-elokuvat todistavat väitteen todeksi. Esimerkiksi 1970- ja 1980-luvuilla syntynyt tapa käyttää syntetisoitua ääntä vaihtoehtona akustisille soittimille (Kalinak 1992, 187) tarkoitti monessa yhteydessä vain sitä, että jouset korvattiin suhteellisen samalta kuulostavalla syntetisaattorilla. Näin ollen musiikin funktio ei muuttunut lainkaan, ainoastaan sen toteuttamistapa. Hollywoodin valtavirran yhteydessä voidaankin puhua lähinnä musiikin tai esimerkiksi rakkausteemojen modernisoinnista, mutta perustavanlaatuisia muutoksia täytyy hakea vaihtoehtokulttuurista ja erilaisista underground- ja independent-tuotannoista, jos niistäkään.

### **2.4.3 Pop-soundtrackit käytännössä**

Pop-soundtrackit ovat luonteeltaan monitulkintaisia. Useimmiten niiden laulut sopivat ainoastaan suurpiirteisesti valkokankaalla näkyviin visuaalisiin tapahtumiin, eivätkä ne kuulu klassisen Hollywoodin tiukkaan merkitysjärjestelmään. (Kassabian 2001, 73, 80.) Lisäksi ne esiintyvät yleensä kontekstissa, jossa niitä todellisuudessakin kuulee, eli esimerkiksi diegeettisenä radio- tai jukeboxisoittona tai ohimenevästä autosta kuuluvina katkelmina (Lack 1997, 227). Tämä tekee katsojalle mahdolliseksi vetää omat johtopäätöksensä kuulemastaan, sillä musiikki ei tarjoa valmiita vastauksia. Näin ollen popkappaleen lyriikalla täytyy korostaa sen edustamaa tunnetilaa ja alleviivata sillä voimakkaasti haluttuja valkokankaan tapahtumia, jotta se voi toimia onnistuneesti johtoaiheena. Katsojan tulkintaan vaikuttaa kuitenkin myös jo

ennen elokuvaa tapahtunut identifikaatioprosessi hänen ja musiikin välillä, eli se, mitä esimerkiksi jokin tietty kappale tai tyyli on aiemmin katsojalle merkinnyt, tai mitä hän tietää siitä (Kassabian 2001, 84; Anderson 2003, 114).

Tämän lisäksi popmusiikki heijastaa, matkii ja ajoittain muovaa itse elokuvaa. Se voi toimia elokuvan muistina ja liittää sen yleisöön, tai sitten se voi herättää menneisyyden kaihoa tai yhdistää tarinan voimakkaasti nykyisyyteen. (Kermode 1995, 9.) Näin ollen sattumalta kuullut poplaulut ovat vahvoja, joskin epämääräisiä merkitsijöitä, sillä popmusiikki itsessään on kulttuurisesti hyvin latautunutta (Lack 1997, 228). Popmusiikin käyttö edesauttaa myös tarinan sijoittamista jokapäiväiseen arkeen ja lisää ajan ja paikan realismia (Kassabian 2001, 81). Kun rakkausteemat näin ollen esittäytyvät elokuvan sisällä poplauluina ja päähenkilöiden laulamina, lisää niiden tunnepitoisuutta todelliselta tuntuva mahdollisuus siitä, että ne voisivat olla kuvauksia katsojan omastakin elämästä. Tällaiseen 'ajanmukaisuuteen' sävelletty, sinfoninen sävelteema ei yllä, sillä se pikemminkin vieraannuttaa katsojan realismista ja muodostaa todellisuudesta illuusion.

Rakenteellisesti popmusiikin yksinkertainen groove toimii taustamusiiikkina kohtauksissa, joissa tapahtumapaikka ja toiminta eivät muutu tai muuttuvat tasaiseen tahtiin (Wright 2003, 13). Rakkausteemoille tämä sopii erityisen hyvin, sillä leikkaukseltaan voimakkaasti tunnepitoiset kohtaukset ovat usein rauhallisia ja melko staattisia. Periaatteessa popmusiikki on kuitenkin sovitettu klassisiin raameihin (Kalinak 1992, 187), ja useimmiten sitä käytetään minimoimaan kaikki mahdolliset eroavaisuudet ääniraidan ja kuvan välillä (Garwood 2003, 113). Tällä pyritään siihen, että henkilöhahmojen 'todelliset' tunteet saadaan esiin, joten sanoja sisältävät laulut eivät saa harhauttaa katsojan keskittymistä liikaa. Varsinkin lauletuissa rakkausteemoissa sanoitukset ovat tosin merkittävä osa valkokankaalla esitettävää tunnetta, sillä ne kertovat tuon tunteen laadusta ja merkityksestä kokijalleen. Näin ollen lyriikka voidaan huomioida myös ohjauksessa ja kertoa sen avulla kuvan tarinaa (Garwood 2003, 116).

#### **2.4.4 Rockmusikaali**

ASIB3 on rockmusiikkielokuva, mutta samalla sitä voi kutsua show- ja backstagemusikaalin hengessä rockmusikaaliksi. Tämä johtuu siitä, että tyyllisesti rockmusikaalit jäljittelevät hyvin tarkasti showmusikaaliin liitettäviä ominaisuuksia; ainoana erona on musiikkilaji, jonka vuoksi oletettuna yleisönä pidetään nuorisoa (Altman 1989, 112). Nimi ei kuitenkaan tarkoita

sitä, että kaikki musiikki kyseisessä elokuvassa olisi sijoitettavissa rock-leiman alle, vaan myös muu popmusiikki sopii niiden musiikilliseen ilmaisuun. 1970-luvun pop olikin genrenä enemmän rockia kuin showbisneksen tuotetta (Inglis 2003, 2), joten vaikka esimerkiksi ASIB3:n rakkausteemat eivät nykyisten luokitusten mukaan rockia tai edes rock-balladeja olekaan, oli niiden suoraviivainen popilmaisuus aikanaan juuri sitä asenteeltaan.

Tyylinä rock on kuitenkin aina ollut enemmän kuin pelkkä äänite. Muisto mistä tahansa rock-kappaleesta on yleensä osittain visuaalinen, sillä aina kyseistä musiikkia kuullessaan sitä myös näkee joko konserteissa, elokuvissa tai levynkansissa. Näin yhtälöön liittyvät niin musiikin esittäjät, fanit, vaatetyylit, meikit kuin hiustyyliinkin. Kyseisen tyyliin rakkausteemat sijoittuvat siis historialliseen kontekstiin, jossa musiikki oli kommunikoinnin väline niin esiintyjän ja yleisön kuin yleisön eri jäsenten välillä, joten niiden luonnetta muovasi jopa edeltäjiään suurempi massaystävällisyys. Lisäksi elokuvien rocktyyli edusti showmusikaalin kykyä sopeutua yleisöjen muuttuvaan musiikkimakuun. Läpi historiansa se onkin pysynyt hyvin alttiina variaatioille, ja koska sen menestys on ollut tiukasti sidottu äänilevyteollisuuteen, on näyttelijöinä käytetty aina oman aikansa huippuesiintyjä (Altman 1989, 271). ASIB3:ssa rooleihin valittiin 1970-luvun supertähdet Barbra Streisand ja Kris Kristofferson, sillä suuret popnimet tarjosivat rahoittajilleen sekä karismaa että yleisöjoukkoja (Thompson 1995, 33), joten elokuvan lipputulopotentiaalikin oli taattu.

Yleisesti rockmusiikille ominaista kenttää on lisäksi stereotyyppisten sukupuoliroolien edistäminen (Plantinga 2003, 155). Elokuvamusikissa kaikki musiikit klassisen Hollywoodin semioottisen koodin ulkopuolelta tarjosivat kuitenkin uudenlaisia näkökulmia myös naisen asemaan, ja muutosten myötä perinteinen kahtiajako langenneeseen ja neitseelliseen naistyyppiin voitiin unohtaa. Näin ollen myös naispuoliset hahmot saattoivat populaarimman musiikin avulla ottaa halutun lopputuloksen omiin käsiinsä ja toimia omien tarinoidensa keskipisteessä. (Kassabian 2001, 69, 71.) Rakkausteemoissa tämä ei kuitenkaan ainakaan tutkimuselokuvissani näy. Popmusiikkiin on nimittäin tuotu samat klassisen elokuvamusikin instrumentaatiot, joilla alun perin muokattiin miehen ja naisen roolit. Ja koska länsimainen elokuvayleisö on rakkauskohtausten suhteen jo täysin ehdollistettu kuuntelemaan juuri tietynlaista herkkää musiikkia, eivät muutokset muussa elokuvamusikissa ole ainakaan vielä kyseisiin teemoihin vaikuttaneet.



## 2.5 Historiasta teoiksi

Kaiken kaikkiaan elokuvamusiikin historia liittyy musiikillisiin rakkausteemoihin siis muodon ja käytön tasolla, ja näitä tarkastelen tutkiessani *A Star Is Born*-elokuvien sävelteemoja ja alkuperäislauluja. Koska rakkausteemoina alettiin historiallisen kehityksen myötä esimerkiksi käyttää yksittäisten sävelteemojen sijaan alkuperäislauluja, vapautui niiden sävelkieli aikaisempaa luovempaan ilmaisuun. Myös vanhoista konventioista poikkeavia keinoja voitiin näin ottaa käyttöön tunteiden kuvaamisessa, ja teemat määrittivät ajan populaarien musiikkityylien mukaiseksi. Tämän lisäksi muodon muutokseen liittyi elokuvayleisössä tapahtunut sukupolvenvaihdos sekä naisen ja miehen rooleihin kohdistunut yhteiskunta-ajattelu. Näihin liittyen tarkastelussa on vahvasti myös teemojen instrumentaatio ja lyriikka.

Funktionaalisesti rakkausteemat linkittyvät historiasta löytyvään johtoiheen perinteeseen. Rakkauden kuvaajina ne kuuluvat samaan joukkoon kuin esimerkiksi henkilö- ja paikkateemat, joten tutkin niiden sijoittumista eri kohtauksiin ja tilanteisiin tästä näkökulmasta. Johtoiheena toimimiseen liittyy myös ei-diegeettisen ja diegeettisen musiikin erot, sillä pelkkänä tarinaan kuulumattomana taustamusiikkina johtoiheen rooli on erilainen kuin tarinan sisällä laulettuna. Tarkastelen siis tutkimuskohteinani olevien elokuvien rakkausteemoja sekä yksittäisten versioiden sisällä suhteessa toisiinsa että myös suhteessa toisten versioiden rakkausteemoihin. Näin ollen saan laajemman näkökulman rakkausteemojen käyttöön yleensä Hollywood-elokuvissa, jota voi vertailla myös muihin saman valmistumisajan ja genren elokuviin.

## III TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

### 3.1 Tutkimusongelmat

Otan tutkimuksessani selvää siitä, miten elokuvamusiikissa käytetyt rakkausteemat toimivat elokuvien sisällä rakkauden johtoiheena, ja millaisia musiikkikatkelmia ne ovat rakenteellisesti ja luonteeltaan. Esimerkkinäni toimivien A Star Is Born-elokuvien rakkausteemojen kautta pyrin löytämään myös muihin elokuvaan yleistettävissä olevia käytäntöjä ja ominaispiirteitä.

#### 3.1.2 Rakkausteemojen rooli johtoiheena

Tutkin rakkausteemojen kerronnallista funktiota tarkastelemalla niiden sijoittumista eri kohtauksiin. Tarkoitus on selvittää, minkälaisia nuo tilanteet ovat, millä tavalla musiikki niihin liitetään, ja millä tavalla rakkausteemat tukevat visuaalisia tapahtumia. Mahdollisia genrestä johtuvia eroavaisuuksia pyrin löytämään keskittymällä diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin suhteeseen. Eri elokuvissa näiden suhde voi vaihdella voimakkaasti, ja diegeettisen musiikin vaikutus on tarinan sisällä ei-diegeettiseen musiikkiin verrattuna hyvin erilainen.

#### 3.1.3 Rakkausteemojen musiikilliset piirteet

Rakkausteemojen rakennetta tarkastelen musiikillisten piirteiden sekä lyriikan kautta. Vertailemalla kolmen elokuvan rakkausteemoja otan selvää siitä, ovatko ne samankaltaisia niin melodisesti, rytmisesti kuin luonteeltaan. Lisäksi kiinnitän erityistä huomiota instrumentaatioon. Tähän liittyy myös naisen ja miehen musiikillinen esittäminen, sillä se vaikuttaa elokuvissa esitettävästä rakkaudesta välittyvään vaikutelmaan. Rakenteellisesti huomionarvoista on myös teemoissa käytetty musiikkilaji ja etenkin se, vaikuttaako tuo laji muihin teeman piirteisiin. Tähän liittyen tutkin myös lyriikan vaikutusta käsittelyssä oleviin rakkausteemoihin.

### 3.2 Menetelmä

Elokuvamusiikkia voidaan tutkia joko itsenäisenä yksikkönä tai yhdistettynä valkokankaan tapahtumiin. Jos ääniraita erotetaan kokonaan elokuvan visuaalisesta sisällöstä, etsitään merkityksiä musiikin rakenteista perinteisen musiikkianalyysin keinoin. Nuottitranskriptioita tarkastelemalla voidaan keskittyä esimerkiksi dynamiikan vaihteluihin, esitystapoihin, instrumentaatioihin ja temaattisen materiaalin toistuvuuteen. Täten tutkimukseen voisi hyödyntää esimerkiksi määrällisiä menetelmiä ja kuvata tiettyjen sävelten tai rytmikuvioiden esiintymistiheyttä. Elokuvamusiikin yhteydessä on kuitenkin mietittävä, miten tarkoituksenmukaista tämänkaltainen tutkimus voisi olla. Perinteisen käsityksen mukaan elokuvamusiikin roolina on nimittäin ollut joko tukea kuvan tapahtumia tai sitten toimia niille kontrapunktina (Kassabian 2001, 38), joten jos kuva irrotetaan kokonaan elokuvamusiikin tutkimuksesta, häviää sen alkuperäismerkitys täysin.

Näin ollen valitsin tutkimukseni lähtökohdaksi laadullisen tapaustutkimuksen, joka käsittää kolmen elokuvan musiikit. Tarkoituksena on tarkastella aineistoa kokonaisuutena, joka valottaa päätutkimuskohteena toimivien rakkausteemojen rakennetta. Itse analyysiin käytän lisäksi laadullisen tutkimuksen kaksivaiheisuutta: havaintojen pelkistämistä ja arvoituksen ratkaisemista. Käytännössä se tarkoittaa aluksi huomion kiinnittämistä ainoastaan siihen, mikä on teoreettisen viitekehyksen ja kysymyksenasettelun kannalta olennaista, ja sitten tuotettujen johtolankojen ja käytössä olevien vihjeiden pohjalta tehtävää merkitystulkintaa tutkittavasta ilmiöstä. (Alasuutari 1994, 28–29, 30–35.) Näin tutkimukseni liittyy myös hermeneuttisen tulkinnan perinteeseen, jolla tarkoitan tässä metodologisesti merkityksen selittämistä ymmärrettävään muotoon. Tulkinnalla pyritään ymmärtämään inhimillisen toiminnan tuotteita (Väkevä 1999), ja tällaisina tuotteina käsittelen valitsemiani rakkausteemoja.

Osana laadullista tutkimusta käytän audiovisuaalista analyysia. Koska elokuvassa esiintyvän kuvan ja musiikin välillä on esteettinen side, ja tärkeysjärjestyksessä ensin tuleva kuva määrittää musiikin paikan ja merkittävyyden elokuvan sisällä (Lexmann 2006, 14), paneudun tutkimuksessani kyseiseen äänen ja kuvan symbioosiin. Käytännön tasolla keskityn aluksi Fred Karlinin ohjeiden mukaan (1994, 82) yksittäisiin kohtauksiin, joissa on musiikkia. Katselen niitä ilman ääntä, jonka jälkeen ääniä kuuntelemalla huomaan musiikilliset tekniikat, joilla helpotetaan draaman hahmottamista. Rakkausteemojen osalta aloitan siis tunnistamalla

niiden esiintymispaikat. Tämän jälkeen voin keskittyä kohtausten tarkkailemiseen ilman ääntä ja äänen kanssa, ja löytää näin teemojen merkityksen kohtauksissa.

Tämän lisäksi käytän Michel Chionin luonnostelemaa analyysipohjaa, joka jakaa prosessin kolmeen päävaiheeseen: kohteesta löytyvien auditiivisten ainesten erottelemiseen, merkityksen ja dynamiikan kannalta tärkeiden synkronisaatiopaikkojen löytämiseen ja äänen ja kuvan käytön vertailuun suhteessa minkä tahansa osa-alueen esitykseen. Hänen mukaansa on myös tärkeää päästää irti kaikista ennako-oletuksista ja keskityttävä kuunteluun hyvin tarkkaavaisesti. Kuunteluympäristön on oltava mahdollisimman neutraali ja kaikki ulkopuoliset äänet pyrittävä sulkemaan pois. (Chion 1990, 187–190.) Itse käytän DVD-formaatissa olevien elokuvien katselussa ja niiden musiikin kuuntelussa AKG-kuulokkeita, joiden avulla pienetkin vivahde-erot ovat kuultavissa. Näin uskon pääseväni tarkimpaan mahdolliseen lopputulokseen, joka auttaa itse pääpisteessä eli havaintojen analyttisessä käsittelyssä.

Audiovisuaalinen analyysi pyrkii siis ymmärtämään, millä tavoin yksi kohtaus tai niiden jatkumo tai kokonainen elokuva toimii äänen ja kuvan yhdistämisessään. Elokuvamusiikin tutkimuksessa tärkeimmäksi äänikohteeksi nousee luonnollisesti musiikki ja sen suhde visuaaliseen maailmaan, ja rakkausteemoja tarkastellessani nimenomaan kyseisten teemojen suhde kuvaan. Tutkimuksen empiiristä osuutta suoritettaessa löydetty havainnot muutetaan tekstiksi kellottamisen kautta. Kyseisessä prosessissa kaikki elokuvan musiikkitapahtumat kirjataan esiintymisjärjestyksessään ylös taulukoihin, joissa näkyy niiden esiintymisaika elokuvan sisällä, instrumentaatio ja kohtausseoste. Tämän jälkeen niiden merkityksiä tulkitaan. Tässä työssä käytän Windows Media Player-ohjelmaa, jossa elokuvan aikajana kulkee koko ajan mukana. Tulkintaa auttaakseni käytän seuraavia Karlinin esittämiä kysymyksiä, joihin vastaamalla johtopäätösten tekoa voi suoraan ohjata. Kuinka paljon musiikkia elokuvassa on? Missä sitä käytetään ja miten hiljaisuutta käytetään? Missä musiikki tarkasti ottaen tulee esiin ja mikä on jokaisen esiintulon kerronnallinen motivaatio? Käytetäänkö sitä kohtauksissa, joilla on tärkeä draamallinen tai psykologinen merkitys? Käytetäänkö sitä vain täyteenä? Miten se tulee esiin? Miten se päättyy, mikä on loppumisen kerronnallinen syy? (1994, 77.)

Rakkausteemojen roolia johtoaiheena pyrin selvittämään käsittelemällä musiikin ja kuvan suhdetta, diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin käyttöä, sävellysmuotoja, instrumentaatiota sekä orkesteri- ja popmusiikin rooleja. Katsojan näkökulmasta on kuitenkin huomioitava, että musiikki on abstraktio, joka liikkuu tasoilla, jotka enemmän tai vähemmän

vievät kuuntelijansa mukanaan. Näin ollen tutkimusta tehtäessä on kiinnitettävä huomiota myös omaan kykenemättömyyteensä erotella niitä kokemuksia, jotka vaikuttavat omaan kuunteluun. Musiikkia kuuntelee aina niistä lähtökohdista, joihin on kasvanut ja joihin on kouluttautunut, joten jokainen tulkinta on subjektiivinen. Laadullisessa tutkimuksessa päämääränä ei kuitenkaan edes ole esittää absoluuttisia faktoja, vaan aineistoon perustuva näkemys mahdollisesta totuudesta. Tähän pyrin objektiivisella aineiston käsittelyllä.

Audio-materiaalin kuunteluun liittyikin kaksi perusnäkökulmaa, jotka ovat paikallisuus ja subjektiivisuus. Ensinmainitussa huomio kiinnitetään siihen, *mistä* kuunnellaan, eli mistä osasta valkokangasta tai ääniraitaa tutkittavat äänimaisemat luodaan. Jälkimmäisessä taas keskitytään siihen, mikä hahmo milläkin hetkellä (näennäisesti) kuulee sen, minkä katsojakin kuulee. (Chion 1990, 90.) Tämän lisäksi elokuvassa kuultava ääni ja sen lähde ovat kaksi eri kokonaisuutta. Esimerkiksi musiikillisia esityksiä sisältävissä elokuvissa äänilähteet voivat olla sekä diegeettisiä että ei-diegeettisiä, ja samassa kohtauksessa diegeettistä musiikkia saatetaan vahvistaa ei-diegeettisillä elementeillä. Ne voivat siis olla tulkinnaltaan ja merkitykseltään hyvin moninaisia. Kuten Lexmann toteaa, on elokuvamusiikin ääni oikeaa, mutta subjekti itse sijoittaa sen fiktiiviseen elokuvamaailmaan (2006, 26). Lisäksi täytyy muistaa, että mitä tarkemmaksi ja erotellummaksi äänet ovat muodostuneet hi-fi-aikana, sitä nopeampia havaintoja niistä voidaan tehdä (Chion 1990, 149). Tästä johtuen esimerkiksi tutkimukseeni kuuluvan vanhimman elokuvan heikko tekninen taso voi vaikuttaa itse tulkintaan ja siitä tehtäviin johtopäätöksiin. Uudemmissa versioissa kuuntelussa on enemmän mahdollisuuksia äänten erotteluun ja hienovaraisempien nyanssien havaitsemiseen.

Empiirisen havainnoinnin jälkeen asetan löydökset teoreettisen viitekehyksen tarjoamiin puitteisiin määrittelemieni käsitteiden avulla. Lisäksi tarkastelen teemojen nuottitranskriptioita musiikkianalyysin keinoin, jotta saan niiden rakenteelliset piirteet esiin. Tulosten luotettavuuteen taas liittyvät niin sisäisen kuin ulkoisen validiteetin kriteerit. Audiovisuaalista analyysia esittelemällä olen purkanut osiin käyttämäni tutkimusmetodin, ja pyrin myös tarkastelemaan aineistoani mahdollisimman kattavasti eri näkökulmista. Tähän liittyen tutkimukseni sisältää nuottiesimerkkien lisäksi taulukot teemojen esiintymisestä elokuvien sisällä kohtausselostuksineen. Pohjaan tulkintani myös olemassa olevalle tutkimukselle elokuvamusiikin historiasta ja käsittelemistäni elokuvista. Käyttämäni aineistoa hyödyntämällä tutkimukseni on näin ollen toistettavissa ja haluttaessa myös erilaisten johtopäätösten vetäminen mahdollista.

### 3.3 Aineisto

Tutkimukseni aineistona toimivat DVD-formaatissa olevat A Star Is Born-elokuvan filmatisoinnit vuosilta 1937, 1954 ja 1976. Näistä keskimmäinen, eli musikaali, lyhennettiin aikanaan vastoin ohjaajan toivomuksia, joten käytössäni on elokuvan vuonna 1983 restauroitu versio, johon palautettiin juonen kannalta olennaisia kohtauksia. Elokuvien lisäksi hyödynnän tutkimuksessani rakkausteemojen nuottitranskriptioita. Tehtävien havaintojen tueksi tarvittavan teoreettisen viitekehysten saan kirjallisuudesta, josta löytyy myös tutkittaviin versioihin liittyvää taustatietoa.

## IV RAKKAUSTEEMAT KÄSITTELYSSÄ

*”Hey Esther!”*

*“What?”*

*“Just taking one more look.”*

Yksikään kolmesta A Star Is Born-elokuvasta ei ala kyseisellä dialogilla, mutta se kuullaan jokaisessa versiossa useammin kuin kerran ja se kiteyttää tarinan perusasetelman. Kyseessä on rakkaustarina kahden näyttelijän välillä, joista (John) Norman on jo suistunut urallaan alamäkeen, mutta häntä nuorempi Esther vasta aloittelee viihdeteollisuudessa. He kohtaavat, mies ottaa naisen siipiensä suojaan ja auttaa tämän alkuun. Samalla he rakastuvat ja menevät naimisiin, mutta vain huomatakseen, että rakkaus ei riittänytään. Vaimon menestyksen rinnalla miehen ongelmat kulminoituvat alkoholismiin vauhdittamaan syöksykierteeseen, ja johtavat lopulta traagiseen tilanteeseen, jossa mies tekee itsemurhan ja vaimo jää yksin. Näin miehen lausumat sanat liittyvät kahteen elokuvan puoleen: siinä missä aluksi vain miehen katse tavoittaa orastavan lahjakkuuden, on jäljellä lopussa enää suuri yleisö, joka ei voi sitä tästä irrottaa. Ja siinä missä dialogi kertoo aluksi vain kahden päähenkilön rakkaudesta, muodostuu siitä koko menestyksen symboli. Tähti on siis syntynyt, mutta hinta on ollut kova. Kyseiseen tematiikkaan perustuvat myös elokuvan rakkausteemat.

## 4.1 A Star Is Born 1937

A Star Is Bornin ensimmäistä versiota voi pitää tyypiesimerkkinä klassisen elokuvamusiikin käytännöistä. Se soi hyvin paksulla sinfonisella tekstuurilla ja käytännössä kaikki ei-diegeettinen musiikki tarjotaan ison orkesterin voimin. Kokonaisuudessaan kyseinen elokuva kestää tunnin, viisikymmentä minuuttia ja neljäkymmentähdeksän sekuntia. Tästä ajasta neljäkymmentäviisi minuuttia ja kaksi sekuntia on musiikkia, josta lähes 39 minuuttia on ei-diegeettistä ja 6 minuuttia diegeettistä. Valtaosa elokuvan säestyksestä ei siis synny tarinamaailmassa, ja erottelu diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin tapahtuu visuaalisen oikeutuksen periaatteella. Luonnollisessa yhteydessään kuultavan musiikin (esimerkiksi ravintolassa kuultava tanssimusiikki) voidaan katsoa kuuluvan diegeettisen musiikin piiriin, loput on ei-diegeettistä säestystä. Kyseinen elokuva ei näin ollen ole musikaali, mutta sen voi luokitella melodraamaksi.

Klassisiin konventioihin kuuluvat myös ASIB1:n musiikkiin liittyvät soitinvalinnat. Jousien osuus musiikillisesta kokonaisuudesta on ehdottomasti tärkein, ja etenkin vaskipuhaltimia vältetään korkean profiilin soittimina, jottei kilpailua ihmisäänten kanssa synny. Suurten tunteiden kuvaaminen onnistuu turvallisesti paksuilla jousisektioilla, mutta soolosoittimena käytetään tilanteen vaatiessa myös klarinettia, joka on yksi pehmeäsointisimmista puhaltimista. Sen äänenväri sopii myös yleisen positiivisen hengen luomiseen, kun taas surullisemman tunnelman edustajana käytetään sooloviulua. Elokuvassa ei esiinny oikeastaan koomisia tai muuten erikoisia sivuhahmoja, joihin sovellettaisiin kliseisesti ksylofoneja tai muita valtavirrasta poikkeavia instrumentteja, joten kovin eksoottisia soittimia siinä ei kuulla. Ainoana poikkeuksena voisi pitää Estheriä ja Normania työllistävän studion tiedottajan, Libbyn, yhteydessä kuultavaa posetiivarimusiikkia tämän luettua uutisen Normanin kuolemasta. Soitinvalinta ei sovi lainkaan muuhun elokuvan musiikkiin, mikä tekee siitä hyvin huomionarvoisen ja kuvastaa kohtauksen makaaberia luonnetta.

Temaattisen materiaalin osalta ASIB1:n musiikista on alkuun vaikea hahmottaa yksittäisiä kokonaisuuksia. Melodisena tajunnanvirtana etenevä musiikki ei tyyliinsä mukaisesti juuri katkea helppoina paketteina, mutta jopa tiheän jousimassan alta on löydettävissä kolme teemaa, joiden rakenteellinen funktio käy selväksi elokuvan edetessä. Ensimmäisen näistä olen nimennyt A Star Is Born-teemaksi elokuvan nimen mukaan

(nuottiesimerkki 1). Pitkin elokuvaa se säestää Estherin vaiheita tuntemattomasta haaveilijasta kaikkien ihailemaksi filmitähdeksi, ja toteuttaa näin tarinan nimellistä tarkoitusta. Se toimii myös selkeästi elokuvan pääteemana, ja esiintyy siksi hallitsevana musiikillisena kuviona läpi elokuvan. Toiset kaksi olen nimennyt niiden esiintymisjärjestyksessä rakkausteemoiksi 1 ja 2, ja niitä käsittelen tässä yhteydessä tarkemmin. Rakkausteemoja kuullaan pääteemaa harvemmin, mutta ne löytyvät niistä ratkaisevista kohtauksista, jotka määrittelevät Estherin ja Normanin suhteen, ja tämän vuoksi niiden rooli koko elokuvan musiikin osalta nousee olennaiseksi.



NUOTTIESIMERKKI 1. *A Star Is Born*-teema. (Max Steiner)

#### 4.1.1 Rakkausteema 1

*A Star Is Born* on rakkaustarina, jossa mies ja nainen rakastuvat, menevät naimisiin ja lopulta menettävät toisensa traagisen kuoleman seurauksena. Jos tähän tiivistettyyn juonikuvioon miettii rakkausteemoille sopivia paikkoja, tulee kenties ensimmäiseksi mieleen pariskunnan onnelliset ajat ja naimisiinmeno, sillä ne ovat hyvin oleellisia vaiheita suhteen kehityksessä. *A Star Is Born*issa musiikilliset ratkaisut eivät kuitenkaan etene niin. ASIB1:ssä avioelämän onnellista vaihetta nostetaan esimerkiksi kuvaamaan etäisesti elokuvan teemoja hyödyntävää jousimusiikkia, joka muuttuu lopulta *A Star Is Born*-teemaksi, ei rakkausteemaksi. Tutkimissani elokuvissa rakkaussuhdetta ei ole kuitenkaan tarkoitettu onnelliseksi, ja se näkyy osittain myös rakkausteemojen käytössä.

Rakkausteemoista ensimmäistä (nuottiesimerkki 2) käytetään kuitenkin johtoihteena melko perinteisesti. Se esitellään katsojille jo alkutekstien aikana, mutta itse elokuvassa se kuullaan ajassa 33'27, Estherin ja Normanin ensikohtaamisen jälkeisenä iltana. Jouset toimivat melodiasoittimena, kun koko orkesteri säestää pariskunnan keskustelua miehen autossa tämän kyydittyä naisen kotiin, ja lopulta myös hyvästelyä naisen ovella. Parin välillä ei siis ole aiempaa suhdetta ja kyseisen illan aikana he sekä tutustuvat että ihastuvat toisiinsa. Sitoessaan näin yli kaksi minuuttia kestävän kohtauksen tiiviiksi kokonaisuudeksi ja esiintyessään ensimmäistä kertaa pariskunnan yhteydessä teema identifioituu väkisinkin pääparin keskinäiseksi musiikiksi. Tämän kohtauksen ja musiikin aikana Norman myös





Pariskuntaan liitetään myös muuta musiikkia, joten rakkausteema 1:n osalta tärkeää on nimenomaan sen liittäminen suhteen positiivisiin vaiheisiin. Ongelmana johtoiheen käsittelyssä on kuitenkin teeman esiintymisen vähäisyys, sillä jotta henkilöhahmoja ja etenkin heidän välistä tunnesidettä voisi täsmällisesti identifioida tiettyyn musiikkiin, tulisi tuon musiikin kertautua useampaan otteeseen. Tästä johtuen oleelliseksi nousee teemojen muodostama kontrapunkti muuta illustroivaa musiikkia vasten. Sellaisinaan ne ovat erottuvia kuvioita, jotka nostattavat kuulumattomuuden periaatteiden mukaisesti eräänlaisen etäisen aavistuksen, vaistonvaraisen tuntemuksen musiikin tarkoituksesta. Muusta ääniraidasta tarpeeksi erottuvana ja yksilöllisiä musiikkikuvioita sisältävänä rakkausteema 1 täyttääkin johtoiheen perusvaatimukset, ja sulautuessaan vaivattomasti kuvaan ja dialogiin toimii lähes oppikirjamaisena esimerkkinä klassisesta elokuvasäveltämisestä. Steiner ei huomattavasti ehdi varioida teemaa, koska se esiintyy elokuvan aikana vain kahdesti, mutta molempiin esiintymisiin hän vaihtelee teeman toistoissa sävelkorkeutta ja tempoja lähes identtisesti. Myös tämä vankistaa teeman luonnetta, sillä vain stabiilina melodiana se kykenee tässä yhteydessä tuottamaan halutun vaikutelman.

Rakenteeltaan rakkausteema 1 perustuu hyvin yksinkertaiseen  $\frac{3}{4}$ -tahtilajiin ja tasaisesti eri sävelkorkeuksilla toistuvaan nuottikuvioon. Verrattuna kuitenkin elokuvan harmonisesti etenevään pääteemaan löytyy siitä muutama tärkeä poikkeus. Ensinnäkin rakkausteema 1 on kolmijakoinen, joten se erottuu muusta neli-iskuisesta tekstuurista. Lisäksi se on näennäisesti sävelletty duurisävellajiin, mutta sen yhteydessä esiintyy kromatiikkaa, ja tämä antaa sille tarvittavaa itsenäisyyttä. Luonteeltaan ensimmäistä rakkausteemaa on kuitenkin vaikea määritellä joko onnelliseksi tai kaihoisaksi pelkkien säveltensä perusteella, sillä periaatteessa kromatiikka ei häivytä ensisijaista keveyden tunnetta. Tähän liittyy myös teeman yhteydessä käytetty intonaatio, eli hyvin paksussa legatossa liukuva fraseeraus, mutta etenkin yllättävän vauhdikas tempo. Missään vaiheessa teemaa toistettaessa (vaikka elokuvan sisällä kohtauksia on vain kaksi, ehtii lyhyt teema luonnollisesti kertautua niiden aikana peräkkäin useita kertoja) ei se pysähdy tai jää roikkumaan ilmaan, vaan liikkuu jatkuvasti eteenpäin, ja ehkä juuri tästä syystä perusvaikutelma teemasta on onnellinen. Perinteisesti elokuvamusiikin kentällä nopeus onkin viitannut iloisuuteen ja tämä on tärkeää kohtauksissa, joiden vire on muutenkin onnellinen.

Teemaan sisältyy kuitenkin kuvion päättyminen toisen asteen kromaattiseen muunnosäveleen, ja jos melodian jännitteet eivät pääse purkautumaan täysin luonnollisesti,

voi tästä seurata ristiriitaisiakin tunnetiloja. Kun rakkausteemaa tosin toistetaan kohtausten aikana, on kuvioiden väliin mahdutettu konsonoivaan toonikaan päättyvä purkaus, jota en melodian pituuden vuoksi sisällyttänyt itse teemaan. Tämä lopetus toteutuu molemmissa kohtaauksissa musiikin päättyessä, ja se tuo kohtaukset musiikillisesti helppoon päätökseen. Alkutekstien aikana rakkausteema 1 vaihtuu kuitenkin elokuvan päätteemaksi nuottiesimerkissä näkyvän kromaattisen muunnesävelen kautta. Dissonoiva päätössävel vie tosin musiikkia ainoastaan eteenpäin, joten lopullisesti teeman luonnetta se ei muuta.

#### 4.1.2 Rakkausteema 2

Rakkausteema 2 jatkaa musiikillisesti samaa linjaa kuin rakkausteema 1 (nuottiesimerkki 3). Kromaattisia muunnesäveliä käyttäen melodia etenee dominanttisävelestä samankaltaisina, alaspäin suuntautuvina kuvioina toiseen asteeseen, ja koska se ei purkaudu päätepisteeltä tuntuvaan toonikaan, voidaan sitä toistaa sellaisenaan yhä uudestaan ja uudestaan. Lisäksi myös se poikkeaa rytmisesti päätteeman tasaisuudesta kolmi-iskuisena edeten. Kymmenen tahtia käsittävä melodia on tosin yksittäiseksi teemaksi pitkä, ja jo ensimmäiset kolme tahtia antavat siitä oikean suuntaisen kuvan. Olen kuitenkin liittänyt sen tekstiin kokonaisuudessaan, sillä jokaisessa esiintymisessään teema kuullaan sellaisenaan. Näin ollen nuottiesimerkki antaa tarkemman käsityksen itse musiikista. Ensimmäisen rakkausteeman tapaan toista rakkausteemaa ei siis varioida huomattavasti elokuvan aikana, mutta dramaattisemman tai surullisemman vaikutelman luomiseksi muunnesäveliä käytetään kohtaauksissa tarkoituksenmukaisesti.



NUOTTIESIMERKKI 3. *Rakkausteema 2.* (Max Steiner)

Ilmaisullisesti rakkausteema 2 näyttäytyy muhkeasti fraseerattuna ja katkeamattomaan legatoon soitettuna. Tämä sopii ääniraidan muuhun materiaaliin saumattomasti, ja runsas triolien käyttö antaa teemalle keveyttä. Nopeassa tempossa soitettuna melodia luokin samankaltaisia onnellisia tunnelmia kuin rakkausteema 1, mutta kromatiikkaa hyödyntäen Steiner viittaa myös musiikin kykyyn tuoda esiin tarinan traagisia puolia. Näihin vaikutelmiin päästään lisäksi hidastamalla tempoa, esimerkiksi liitettynä pariskunnan ongelmia käsitteleviin kohtauksiin. Tällöin hidas, laahaava melodia yhdistettynä tarkkaan harkittuihin etumerkin vaihdoksiin nostaa ilmoille tukahdutettujen tunteiden raskauden kokonaisuudessaan. Huomionarvoista kyseisessä teemassa on kuitenkin jo sen aiemmin mainittu alkaminen konsonoivasta dominanttisävelestä ja päättyminen duurin toiseen asteeseen. Tämä antaa tarinalle toivoa, sillä koska se ei purkaudu toonikaan, edistää se jatkuvuutta ja tulevaisuutta. Ja koska kyseinen teema sulkeutuu harmonisen sävellajin piiriin, jää siitä kohtauksien sisällöstä huolimatta positiivinen vaikutelma.

Instrumentaation osalta muutoksia ei tapahdu, mutta jousipainotteisen melodian kontrapunktina toimivat ajoittain vasket, jotka luovat jämähkyyttä toisen rakkausteeman kokonaisuuteen. Soolosoittimena kuullaan hetkellisesti myös harppua, joka sujahtaa pehmeästi sisään viidennen tahdin laskevassa sävelkulussa ja korostaa pysähdystä toonikasävelessä; tähän kohtaan myös viulu tuo oman paatoksellisen lisänsä. Tummempaa rekisteriä äänimaailmaan saadaan käyttämällä selloa melodian viidessä ensimmäisessä tahdissa. Tämän jälkeen loppusävelissä käytetty oktaavia korkeammalta soittava viulusektio luo tehokkaan kontrastin kohtauksen sisällä. Etenkin pääparin viimeisessä yhteisessä kohtauksessa sellon ja viulujen vuoropuhelu korostuu, kun synkempi, matala ääniväri yhdistetään itsemurha-aikeita hautovaan Normaniin, ja heleämmät viulut suunnitelmasta tietämättömään Estheriin. Tämän lisäksi sellon ja Normanin yhteyttä vankistetaan vielä miehen kuoleman jälkeen, kun tämän jalanjalkia näytettäessä käytetään samaa instrumentaatiota.

Esiintymistiheydeltään toinen rakkausteema on ensimmäistä rakkausteemaa aktiivisempi, ja se kuullaan elokuvassa viiteen otteeseen (taulukko 2). Näin sen rooli johtoiheenakin on ensimmäistä rakkausteemaa voimakkaampi. Itse asiassa toinen rakkausteema jopa aloittaa elokuvan alkutekstit, joten sen painoarvo on suuri, mutta koska se esiintyy itse elokuvassa vasta rakkausteema 1:n jälkeen, olen numeroinut sen sitä seuraavaksi. Alkutekstien jälkeen rakkausteema 2 kuullaankin vasta Estherin ja Normanin ollessa jo naimisissa. Norman on mennyt parantolaan alkoholiongelmansa vuoksi, ja kyseisessä

kohtauksessa Esther keskustelee Oliver Nilesin kanssa avioliittonsa tilanteesta. Avioliiton onneton vaihe on alkanut, joten tästä johtuen rakkausteema 2 liittyy ainoastaan suhteen traagisempaan vaiheeseen. Pariskunta ei tosin tässä yhteydessä ole teeman soidessa yhdessä, mutta koska mies on läsnä puheissa, on teeman käyttö perusteltua.

TAULUKKO 2. Rakkausteema 2 elokuvassa *A Star Is Born* (1937).

NRO	AIKA	MUSIIKKI	KOHTAUS
1	00'14-00'37	rakkausteema 2 : ei-diegeettinen orkesteri, jossa jouset melodiasoittimena; vasket toimivat kontrapunktina	alkutekstien alku, näyttelijänimien ajan
2	1:22'55-1:24'21	rakkausteema 2 : ei-diegeettinen orkesteri, jossa jouset sekä harppu melodiasoittimena	Esther ja Oliver keskustelevat naisen pukuhuoneessa Normanin vaikeuksista ja parantolasta
3	1:40'35-1:42'18  (1:41'24	rakkausteema 2 : ei-diegeettinen orkesteri, jossa viulut ja sellot melodiasoittimena	Esther ja Norman kodissaan viimeisessä yhteisessä kohtauksessaan, missä he keskustelevat ja halaavat; tämän jälkeen Norman hukuttautuu mereen N: ”one more look”)
4	1:47'06-1:47'53	rakkausteema 2- muunnelma : ei-diegeettinen orkesteri, jossa jouset melodiasoittimena	Esther ja tämän isoäiti keskustelevat Estherin talolla Normanin näkemyksestä vaimostaan
5	1:49'49-1:50'49	rakkausteema 2 : ei-diegeettinen orkesteri, jossa jouset ja lopussa kaikki (vasket + muut puhaltimet) melodiasoittimena	Esther saapuu teatterille ja julistaa mikrofoniin olevansa Rva Normanin Maine

Keskustelukohtauksen tarkoituksena on myös ennakoida teeman seuraavaa esiintymistä Estherin ja Normanin ollessa yhdessä merenrantatalossaan. Yrityksistään huolimatta Norman ei ole saanut elämäänsä järjestykseen, joten Esther katsoo ainoaksi vaihtoehtokseen luopua kukoistavasta urastaan jäädäkseen miehensä tueksi. Kuultuaan kuitenkin vahingossa vaimonsa päätöksestä Norman tekee omat ratkaisunsa, jottei muodostuisi taakaksi rakastamalleen naiselle. Näin ollen teema soi pariskunnan jutellessa toisilleen viimeisen kerran, ja muodostuu heidän lopulliseksi siteeksi toisiinsa. Merkittävyyttä lisää edelleen se, että melodian soidessa Norman haluaa katsoa vielä kerran vaimoaan. Aivan

kuten hän lausuu sanat ensimmäistä kertaa ensimmäisen rakkausteeman yhteydessä, muodostuu niistä nyt hänen lopullinen sanomansa musiikillisena kääntöpuolena toimivan toisen rakkausteeman säestämänä. Tämän jälkeen teeman moduloidessa yhä dramaattisemmaksi mies sukeltaa mereen ja hukuttautuu sinne tarkoituksella.

Vielä näiden tapahtumien jälkeen rakkausteema 2 kuullaan kahdesti: Estherin ja tämän isoäidin keskustellessa Normanin hautajaisten jälkeen sekä aivan elokuvan lopussa Estherin palatessa julkisuuteen Kiinalaisen teatterin edustalla. Molemmissa kohtauksissa Norman on läsnä puheissa, mutta viimeisessä kohtauksessa myöskin visuaalisesti, kun rakkausteema alkaa tämän jalanjalkia näytettäessä. Johtoaiheena melodia toimii näin ollen tunteiden ilmaisijana, ja kykenee viittaamaan visuaalisten tapahtumien ulkopuoliseen tilaan. Tässä se eroaa huomattavasti ensimmäisestä rakkausteemasta, joka ainoastaan kuvittaa ja korostaa valkokankaalla näkyviä onnellisia vaiheita. Tämän vuoksi toisen rakkausteeman esiintyessä kyse on enemmän pariskunnan välisestä tunnesiteestä, jota musiikki kantaa tarinallisen etäisyyden lävitse. Molempien ei siis tarvitse olla paikalla tai näkyä valkokankaalla tämän toteuttamiseksi. Tärkeimpänä kiintopisteenä toimii kuitenkin Normanin itsemurha, johon rakkausteema 2 liitetään vahvasti. Jo alkutekstien aikana vihjattu musiikin merkittävyys huipentuu hetkessä, jossa tarinan traagisuus kulminoituu. Näin melodian vahva rooli saa perustelunsa rakkaussuhteen onnettomuudessa. Tämä sekä korostaa avioliiton surullisen lopun merkitystä itse elokuvalla että teeman merkitystä musiikillisessa kokonaisuudessa.

Kokonaisuudessaan ASIB1:n rakkausteemat noudattavat Gorbmanin mallissa lueteltuja ominaisuuksia lähes pilkulleen, ja musiikki sekä pysyy konsonoivan luonteensa vuoksi näkymättömänä ja kuulumattomana että onnistuu tunteiden ja tunnetilojen kuvaajana ja kerronnallisten vihjeiden tuottajana. Niiden käyttö ei ole elokuvassa runsasta, mutta se on täysin tarkoituksenmukaista. Onni ja traagisuus eivät ole kolikon kääntöpuolia, vaan ne ovat rakkaudessa aina läsnä, jokaisessa hetkessä. Ja jos Steinerin tematiikka pysyykin samankaltaisena tunnelmasta toiseen, voi se pysyä sellaisena juuri tästä syystä.

## 4.2. A Star Is Born 1954

A Star Is Born-musikaali toistaa juonellisesti draamaversion rakennetta. Huomionarvoista on kuitenkin se, että tarinan aikana vain Judy Garlandin näyttelemä Esther esittää musikaalinumeroita. Tästä johtuen sekä James Masonin tulkitseman Normanin että yleisön katseet kohdistuvat pelkästään häneen, joten ASIB1:stä lainatut toteamukset *“I just wanna take another look at you”* ja *“I just wanted to look at you again”* iskeytyvät jälleen tarinan ytimeen. Tähän liittyvät myös rakkausteemat, joita kuullaan molempien dialogien yhteydessä, mutta tällä kertaa sanojen jälkeen, sillä itse sanat lausutaan musiikillisen hiljaisuuden aikana. Näin molempien painoarvo kuitenkin kasvaa. Koska musikaali sisältää jo lajityyppinsä puolesta hyvin runsaasti musiikkia, nousevat ilman musiikkia kuultavat tapahtumat merkittäviksi. Ja koska rakkausteemat ovat ainoat noihin sanoihin liitettävissä olevat musiikit, korostuu niiden rooli kyseisten sanojen ilmentämän rakkauden johtoaiheena. Norman myös lausuu sanat Estherille täsmälleen samoissa kohtauksissa kuin alkuperäisversioissa, mikä vahvistaa tarinoiden yhteyttä.

Tyypillinen musikaali ASIB2 ei kuitenkaan ole, sillä kyseiselle lajityypille ominaista parityöskentelyä siitä ei löydy lainkaan. Anu Juva on jopa väittänyt, ettei se musikaali olekaan, vaan draama, joka sisältää monta Harold Arlenin ja Ira Gershwinin tekemää laulunumeroa (Juva 1995, 84). Tutkimuksessani luokittelen sen kuitenkin tyyllilajiltaan semanttiseksi showmusikaaliksi, jossa musiikki on lisätty rakkaustarinaa. Tämän voi perustella esimerkiksi elokuvasta löytyvästä, musikaalille tyypillisestä miehen ja naisen vastakkainasettelusta, jossa nainen esitetään halun kohteena ja mies sen subjektina, ja mies opettajana ja nainen tämän oppilaana. Tämän lisäksi se kuuluu vielä rajatumpaan backstagemusikaalien joukkoon, sillä performansseja harjoitellaan ja todellisuus ja utopia vuorottelevat kerronnan ja speaktaakkelin luoman vastakohtaisuuden kautta. Kyseisen genren piirteisiin sopii myös juonenkäänteiden sijoittuminen elokuvamaailmaan, jonka puitteissa saman ammatin harjoittajat rakastuvat, ja tämän lisäksi katsojat pääsevät kurkistamaan lajityypille ominaisella tavalla tuon maailman kulisseihin. Showmusikaalin perimmäistä syy-seuraussuhdetta elokuva ei kuitenkaan toteuta, sillä katsoja ei näe onnistuneen rakkauden toteuttavan onnistunutta esitystä. Päinvastoin, perinteet rikkoutuvat täysin, kun toisen onnistunut ura johtaakin toisen menetyksiin ja lopulta hyvin surulliseen kohtaloon.

Musiikillisesti elokuvan perusgrooven tarjoaa showmusikaalille tyypillinen jatsahtava, big band swingiä hyödyntävä musiikki. Laulujen osalta se toimii orgaanisten sävellysten ehdoilla, joita Harold Arlen ja Ira Gershwin toimittivat elokuvaan tilaustyönä. Lyriikkaa sisältävinä kappaleet nousevatkin merkityksellisiksi sekä melodiansa että sanojensa kautta, joten niiden sisällyttäminen tarinaan on hyvin harkittua. Kyseisistä lauluista muodostui myös suurimmaksi osin elokuvan ei-diegeettinen taustamusiikki. Studion musiikillinen ohjaaja Ray Heindorf poimi niistä tarvitsemansa materiaalin ja teemat, ja täytti niillä musiikkia vaativat kohdat. Hänen mukaansa vain teemoja käyttämällä elokuvan lauluja saattoikin soittaa läpi tarinan, jolloin niistä saatiin hittejä myös elokuvan ulkopuolella (Haver 1988, 198). Musiikin orkestroinnin Heindorf suoritti yhteistyössä Skip Martinin kanssa (Haver 1988, 199).

Elokuvan musiikillinen pääteema on ehdottomasti kappale *The Man That Got Away*. Kyseinen laulu sekä aloittaa että päättää elokuvan ja esiintyy erilaisina variaatioina eri kohtauksissa 15 kertaa. Tämän lisäksi se toimii etenkin Estherin ja Normanin suhteen kuvaajana, joten tästä syystä käsittelen sitä myös elokuvan rakkausteemana. Toiseksi rakkausteemaksi olen nostanut kappaleen *It's A New World*. Sen rooli elokuvassa ei ole aivan yhtä voimakas, mutta merkitykseltään se paljastuu hetkittäin pääteemaakin syvemmäksi. Johtoaiheena nämä alkuperäislaulut noudattelevat showmusikaalin hengessä show- ja rakkausjuonen rinnakkaisuutta, eli pääteema kuvaa rakkaussuhteen kasvua ja viimeksimainittu sitä tunnesidettä, joka parin välille on tuona aikana syntynyt. Erikoisnumerokin elokuvasta löytyy, mutta rakkausteemoihin se ei liity.

Ajassa mitattuna ASIB2 sisältää musiikkia tunnin, 19 minuuttia ja 26 sekuntia. Tämä on lähestulkoon puolet koko elokuvan kestosta, joten verrattuna ASIB1:n kolmannekseen on musiikkia huomattavasti enemmän. Tärkein ero löytyy kuitenkin diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin määrästä. Musikaalissa tarinaan sisällytöntä musiikkia on ainoastaan 16 minuuttia ja 9 sekuntia, ja kaikki muu, yli tunti, on diegeettistä. Draamassa suhde on täysin päinvastainen, jonka vuoksi diegeettinen musiikki toimii lähinnä kurioositeettina. Jo tästä voidaan todeta myös johtoaiheiden roolin muuttuneen merkittävästi. Tarinaan kuulumattomalla musiikilla oli mahdollista luoda elokuvamaailmaan eräänlainen ylimääräinen ulottuvuus, jolla ihmisten kokemuksia ja tunteita voitiin vahvistaa ilman minkäänlaisia loogisia perusteita, kun taas tarinaan kuuluvan musiikin täytyy vakuuttaa katselija onnistuneella esityksellä. Musiikkia seurataan niin tietoisesti, ettei hienovarainen johdattelu toimi samassa mittakaavassa, kuin se oli toiminut aiemmin. Tästä syystä



alkuperäislaulujen sisältö, eli esimerkiksi rakkausteemojen lyriikka, korostuu tunteita kuvattaessa, ja johtoihekin voi rikkoa klassisen mallin kuulumattomuuden periaatteet.

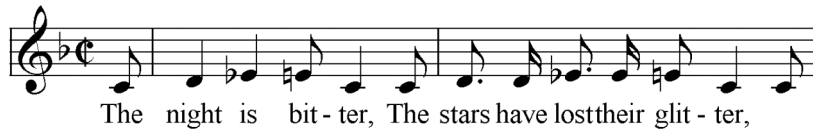
#### 4.2.1 The Man That Got Away

A Star Is Born-musikaalin tärkein laulu on *The Man That Got Away*. Musiikkinumerona sen tarkoitus oli tarinan sisällä paljastaa Estherin valtava lahjakkuus Normanille ja toimia tämän jälkeen koko elokuvaa yhdistävänä tekijänä (Furia 1997, 216). Tämän mielessä pitäen Harold Arlen toi esiin epätavallisen pitkän ja mutkikkaasti rakennetun blues-sävellyksensä, jonka hän oli säveltänyt jo aiemmin. Laulussa ei ollut selkeitä säkeistöjä, mutta se oli yhteensä 60 tahtia pitkä, ja tyypillisen AABA-muodon sijaan se eteni monimutkaisessa ABABCAD-muodossa (Furia 1997, 216). Elokuva varten sovitusta tehtiin kahteen sävellajiin, H- ja Des-duuriin (Haver 1988, 94), mutta tässä yhteydessä nuottiesimerkit ovat F-duurissa.

Soitinkokoonpanoksi Skip Martin määritteli elokuvassa kappaleen ensiesityksen taustalla näkyvän jazz-sekstetin, johon kuului piano, basso, kitara, rummut, pasuuna ja tenorisaksofoni. Monimutkaista laulua oli lisäksi muokattu niin, että se eteni kunnolla kohti kliimaksia. Tämän jälkeen Heindorf antoi pohjana toimivalle orkesteriraidalle sykkivän, intensiivisen rumpujen ja basson kannatteleman pulssin, jota vahvistivat ei-diegeettiset jouset sekä puupuhaltimet kohoavilla ja laskevilla sävelkuvioillaan. (Haver 1988, 93.) Myöhemmin elokuvassa teemaa kuullaan johtoiheena myös perinteisemmin orkesterisoittimin. Jouset toimivatkin melodiasoittimena heti, kun laulu siirtyy ei-diegeettisen taustamusiikin maailmaan, ja ainoastaan alku- ja lopputekstien aikana sekä kappaleen kahden esityksen aikana taustavoimina häärää big band-vaikutteinen kokoonpano. Poikkeuksina kuullaan harppua ja klarinettia soolosoittimina, mutta sellaisinaan ne toimittavat ainoastaan jousien sijaisvirkaa. Hyvin pehmeäsointisina soittimina ne tuovat lisäväriä yleiseen sointikudokseen, mutta eivät riko joustien perinteisesti tuottamaa harmoniaa, eivätkä klassisen elokuvamusiikin tapaan häiritse dialogin kuuluvuutta.

Kappaleen instrumentaatio jää siis melko yllätyksettömäksi, mutta sen melodia tarjoaa paljon koukkuja. Teeman tunnistettavimmaksi osaksi nousee sen kaksi ensimmäistä tahtia, joiden kromatiikkaan ja rytmivaihteluun kappaleen perusgroove ja eräänlainen svengaava keinunta pohjautuvat (nuottiesimerkki 4). Alla breve-tahtilajiin kirjoitettuna tämä vaikutelma korostuu. Toisaalta melodian luonne muuttuu huomattavasti siirryttäessä seitsemännen ja sitä vastaavien tahtien aloittamiin säveltoistoihin (nuottiesimerkki 5). Ne vakauttavat tunnelman ja

muuttavat yleisöä kosiskelevan a-osan leikittelyn suoranaiseksi epätoivoksi. Nämä kaksi melodiakuviota toimivatkin ikään kuin vastaparina kappaleen sisällä. Tämän lisäksi melodia ei koskaan purkaannu kovin tyydyttävästi, vaan jättää melko keskeneräisen vaikutelman. Se korostaa laulun monitulkintaista luonnetta, joten myöskään teeman roolissa kyseinen melodia ei rajoitu vain yhdenlaisiin käyttötarkoituksiin.



NUOTTIESIMERKKI 4. *The Man That Got Away*, tahdit 1-2 (A-osa). (Harold Arlen & Ira Gershwin)



NUOTTIESIMERKKI 5. *The Man That Got Away*, tahdit 23-28 (B-osa). (Harold Arlen & Ira Gershwin)

Rooli rakkausteemana selvenee kuitenkin, kun tarkastellaan kappaleen sanoitusta, joka etenee kahdessa ensimmäisessä säkeistössä seuraavanlaisesti:

*The night is bitter, the stars have lost their glitter  
The winds grow colder, and suddenly you're older  
And all because of the man that got away*

*The man that won you, has run off and undone you  
That great beginning has seen the final inning  
Don't know what happened, it's all a crazy game!*

*No more his eager call, the writing's on the wall  
The dreams you dream'd have all gone astray*

*No more that all time thrill, for you've been through the mill  
And never a new love will be the same*

**(*The Man That Got Away*: A1 ja A2; B1 ja B2)**

Kyseessä on siis tarina rakkauden nurjasta puolesta, joten tästä syystä melodiakin on monitulkintainen. Muut säkeistöt ainoastaan korostavat samaa vaikutelmaa, joten laulu ei missään nimessä ole onnellinen. Itse asiassa melodian ratkaisut sekä duurisävelliin upotettu kromatiikka jopa hieman keventävät sen tosiasiallista sanomaa. Mutta vaikka tämä hyvin epäperinteinen sanoitus toimiikin rakkausteeman pohjana, sopii se ASIB2:n yhteyteen, sillä eihän kyseinen tarinakaan pelkästä onnesta julista.

Kappaleen lyriikkaa kuullaan elokuvan aikana tosin vain kahdesti: ensimmäisen kerran Estherin esittäessä laulun tyhjässä salissa Normanin kuunnellessa salaa, ja toisen kerran eräänlaisessa koelaulussa studiopomolle. Näin ollen itse sanat eivät liimaudu Estherin ja Normanin suhteeseen, sillä laulun annetaan ymmärtää olleen olemassa jo ennen heidän tapaamistaan. Koska sen ensiesiintyminen itse elokuvassa tapahtuu kuitenkin pariskunnan kohtaamisen yhteydessä, identifioituu se joka tapauksessa heidän kahden väliseksi kappaleeksi ja näin ollen rakkausteemaksi. Huomionarvoista on se, että lopputekstejä lukuun ottamatta *The Man That Got Away* kuullaan viimeistä kertaa heti Estherin ja Normanin häiden jälkeen, eikä sen jälkeen enää kertaakaan. Aivan kuten rakkausteema 1 ASIB1:ssä, yhdistyy se siis pariskunnan tutustumiseen, seurusteluvaiheeseen, ja kaikkeen uuteen, mutta ei itse avioliittoon ja sen lopulliseen tragiikkaan. Näin myös sitä voisi kutsua elokuvan ensimmäisen vaiheen rakkausteemaksi.

Kaiken kaikkiaan kappaleen osia kuullaan lukuisissa yhteyksissä elokuvan aikana (taulukko 3). Tarinan sisällä laulu esiintyy ensimmäistä kertaa ajassa 20'47, jolloin Esther esittää sen kokonaisuudessaan sanojen kanssa. Ennen kuin kappaletta siis käytetään minkäänlaisen teeman roolissa, tehdään katsojille selväksi, mitä se edustaa. Lisäksi kyseisessä kohtauksessa tuodaan esiin niin Estherin osaaminen kuin esitystä salaa katselevan Normanin ihastuminen, joten kyseinen laulu edustaa pariskunnan orastavaa suhdetta niin romanttisesti kuin ammatillisestikin. Kuten backstagemusikaaleissa yleensä, kietoutuvat uran ja rakkauden pyrkimykset siis toisiinsa, ja ilman uraa ei syntyisi suhdettakaan. Tämän kaiken merkitsijäksi nousee *The Man That Got Away*.

TAULUKKO 3. *The Man That Got Away* elokuvassa *A Star Is Born* (1954).

NRO	AIKA	MUSIIKKI	KOHTAUS
1	00:00-00:11	kappaleen pääteema hyvin majesteettisesti koko orkesterin voimin, vasket pääosassa	alkutekstit

2	01:21-02:00	tahteja 1-16 isolla big band-fiiliksellä vasket pääosassa; sulautuvat lopussa jousiksi	alkutekstit, joista lopulta siirtymä itse elokuvaan
3	20:25-24:45	diegeettinen saksofonisoolo + piano + pasuuna + big band (klarineti, rummut, trumpetti, basso) => mukaan ei-diegeettiset jouset tuhdin soundin saavuttamiseksi	Esther laulaa diegeettisesti koko kappaleen Glenn Miller Orchestran säestyksellä tyhjässä salissa; Norman kuuntelee salaa
4	33:38-33:50	Norman hyräilee diegeettisesti kappaleen pääteemaa	Norman yöllä asunnossaan
5	34:54-35:03	Norman hyräilee diegeettisesti kappaleen pääteemaa	Norman yöllä asunnossaan
6	35:04-	hyvin pehmeät jouset ja taustalla vasket soittavat kappaletta ei-diegeettisesti, klarineti ajoittaisena soolosoittimena	Norman liikuskelee edelleen asunnossaan pyjama päällä, kaataa itselleen drinkin
7	35:34-36:35	soolosoitin vaihtuu harpuksi ja klarinettia kuullaan enemmän, myös piano tulee mukaan, vaikka jouset hallitsevat edelleen	kuva siirtyy sängyssä valveilla makaavaan Estheriin, joka nousee ylös, pukeutuu ja menee ystävänsä Dannyn huoneeseen
8	38:54-39:15	pääteema ei-diegeettisesti jousilla (sellot, viulut) ja harpulla	Esther lähtee Dannyn huoneesta tehtyään päätöksen lopettaa bändissä ja kävelee kohti auringonnousua sanoen: <i>"then why do I feel like this?"</i>
9	40:04-41:00	pääteema jousilla ja harpulla, muuttuu rytmiltään valssitempoiseksi kuvan siirtyessä Estheriin	Norman lähtee kuvauspaikalle; Esther pesee hiuksiaan ja odottaa huoneessaan
10	46:26-48:01	nopeatempoinen, ei-diegeettinen orkestraatio pääteemasta, jouset vahvimpina	Norman etsii Estheriä
11	52:32-	hellä jousisovitus pääteemasta	Norman palauttaa Estherin entiselleen studion muokkausoperaatioiden jälkeen, ja vakuuttaa naista tämän taidoista ennen koekuvausta
12	53:37-54:09	vauhdikas ei-diegeettinen orkestraatio kappaleesta, jousipainotteinen	Esther juoksee studiolla paikasta toiseen, etsii paikkaansa
13	57:15-57:56	vauhdikas, optimistinen,	Esther juoksee edelleen

		jousipainotteinen ei-diegeettinen orkestraatio	studiolla paikasta toiseen, etsii paikkaansa
14	1:01'26-1:03'26	ilman näkyvää lähdettä kappale diegeettisen big bandin säestyksellä, lyriikka mukana	Norman ja Oliver juttelevat Normanin pukuhuoneessa Estherin laulun kuulussa taustalla
15	1:22'58- 1:23'10-1:23'49	tanssiryhmä soittaa kappaletta diegeettisesti, kunnes siitä sulautuu kaunis, melodinen, jousipainotteinen ei-diegeettinen orkestraatio, jossa soittimet lisääntyvät; liukuu extradiegeettisen alueelle	Esther ja Norman keskustelevat suhteestaan Estherin ensi-illan jälkeen
16	1:33'43-1:33'56	ei-diegeettinen, mahtipontinen orkestraatio pääteemasta jousineen	Libby ajaa pois parin hääpaikalta, josta siirrytään Estherin ja Normanin häämatkatunnelmiin
17	2:47'11-2:47'35	vaskipainotteinen, möllevä big band-versio kappaleesta	lopputekstit

Esiintymiskohtauksen jälkeen Heindorf hyödynsi kappaleen melodiaa ei-diegeettisesti useissa draamallisesti erilaisissa kohtauksissa. Yksi vivahteikkaimmista esimerkeistä kuullaan Normanin soittaessa tuottajalleen kertoakseen hänelle Estheristä (taulukossa nrot 4-8). Kun mies laskee puhelimen paikoilleen, hyräilee hän hajamielisesti teeman alkutahteja ja pysähtyy miettimään Estheriä, jolloin sello tarttuu kuin huomaamatta fraasiin. Norman kaataa itselleen drinkin, jolloin nouseva sävelkulku siirtyy klarinetille, ja kun orkesteri jatkaa melodian kehittämistä, pohdiskelee mies edelleen. Tämän jälkeen jää harpun osaksi fraasi *'the night is bitter, the stars have lost their glitter'*, jonka kautta kuva siirtyy Estherin pimeään makuuhuoneeseen, missä myös nainen makaa hereillä ajatellen. Hänen levottomuutensa tehdään selväksi klarinetin toistaessa edellistä fraasia, ja kun hän nousee ylös sängystä, alkaa koko orkesteri kantaa melodiaa. Musiikki häipyä diminuendona vasta Estherin lähdettyä huoneestaan ja koputtaessa ystävänsä oveen. Näin päähenkilöt on sidottu yhteen tunteen tasolla musiikillisen jatkumon kautta, mutta samalla näiden erilliset ahdistukset on tuotu esiin täysin yksilöllisellä tavalla, vain melodian dynamiikkaa ja kromatiikkaa vaihtelemalla. (Haver 1988, 199-200.) Kohtaus päättyy itse asiassa vasta Estherin poistuttua ystävänsä Dannyn huoneesta auringon jo noustessa, ja myös tätä rakkausteema säestää jousineen ja harppuineen. Siinä missä auringonnousu korostaa uutta alkua, vie musiikki tuon uuden alun huippuunsa. Ja koska kappale on jo sidottu Normaniin, voi tuo uusi alkua merkitä ainoastaan elämää tämän kanssa.

Rakkausteemana *The Man That Got Away* ei silti toimi pelkästään rakkauden johtoihteena. Estherin ja Normanin yhteisten kohtausten ja heidän välisen suhteensa kuvauksen lisäksi se pelaa myös aiemmin mainitulla rakkaus-ura-kaksijakoisuudella. Kappaleen orkestraatiot viuhuvat taustalla esimerkiksi kohtauksissa, joissa Esther seikkailee yksin ympäri studiota sopimuksen saatuaan, ja näissä kohtauksissa ei näy Normania edes vilaukselta. Kyse on siis nimenomaan naisen urakehityksestä. Taustalla ovat kuitenkin miehen tarjoamat mahdollisuudet, ja näin uran ja rakkauden sotkeutuminen toisiinsa näkyvät myös musiikissa. Toisaalta taas elokuvan pitkät aikajaksot, joissa Esther odottaa Normanin yhteydenottoa ja vastavuoroisesti Norman etsii Estheriä, koska ei tiedä, missä tämä asuu, kuullaan myös samaa kappaletta, ja tämä sitoo jälleen pariskunnan tunnetasolla toisiinsa. Kyseisissä tapauksissa myös kappaleen lyriikka astuu kuvaan, vaikka sitä ei kuullakaan, sillä jo sen ensiesiintymisessä mieleen iskostunut merkityssisältö ja ainakin nimi palautuvat mieleen. Joten kun valkokankaalla seurataan Estheriä, joka jo hieman epätoivoisena ihmettelee, mihin mies on hävinnyt, tuo ei-diegeettinen instrumentaalitaustamusiikki myös sanallista sisältöä tilanteeseen.

Näiden lisäksi elokuvasta löytyy toisenlaisia esimerkkejä rakkausteeman käytöstä. Tällaisia yhteisiä kohtauksia edustavat Normanin ja Estherin viettämä aika studiolla, kun mies poistaa meikkausosaston luomat maskit naisen kasvoilta ja tekee tälle selväksi, että tämä on parhaimmillaan omana itsenään, sekä pariskunnan keskustelu suhteestaan Estherin ensi-illan jälkeen. Molempien yhteydessä *The Man That Got Away* soi kauniin melodisena, ei-diegeettisenä jousisovituksena, joka tuo esiin suhteen hellää luonnetta. Kaiken kuorruituksena parin avioelämä alkaa kyseisellä kappaleella heti häiden jälkeen, joskin laulu sulautuu lähes välittömästi kappaleeksi *It's A New World*, elokuvan toiseksi rakkausteemaksi. Siirtyminen ensimmäisestä vaiheesta toiseen on tapahtunut.

#### 4.2.2 It's A New World

*It's A New World* jatkaa siis siitä, mihin *The Man That Got Away* lopettaa. Pelkästään tämä seikka ei vielä tee siitä ASIB2:n toista rakkausteemaa, mutta kaikki itse kappaleessa ja sen käytössä tekevät. Näistä piirteistä silmiinpistävin lienee lyriikka, jota kuullaan lähes kaikissa kappaleen esityksissä (taulukko 4). Rakkauden avaamasta uudesta maailmasta ja sen antamasta lupauksesta yksiselitteisesti kertovat sanat ovat näin lähes poikkeuksetta tarinassa mukana, joten niiden sanoma nousee hyvin tärkeäksi. Sanojen lisäksi kappaleen sijoittaminen

eri kohtauksiin tukee sen asemaa rakkausteemana. Kyseinen laulu esiintyy kolmessa erillisessä tilanteessa, eli motellihuoneessa, jonne pariskunta saapuu viettämään häyötään; Estherin ja Normanin talolla ennen miehen itsemurhaa ja sen aikana; sekä lopulta vihoviimeisessä kohtauksessa, jossa Esther seisoo yksin teatterin lavalla, ja josta siirrytään lopputeksteihin. Näin ollen laulun side päähenkilöiden väliseen suhteeseen on tiivis, mutta se korostaa myös itse tarinan merkityksellisimpiä hetkiä.

TAULUKKO 4. *It's A New World* elokuvassa *A Star Is Born* (1954).

NRO	AIKA	MUSIIKKI	KOHTAUS
1	00:12-00:24 00:51-01:21	koko orkesteri, jouset pääosassa koko orkesteri, vieläkin hempeämmät jouset	alkutekstit (A Star Is Born- teksti)
2	1:33'56-1:34'38	ei-diegeettinen, nopeahko orkestraatio	Esther ja Norman saapuvat häidensä jälkeen motellihuoneeseen
3	1:35'34-1:35'52	radiosta kuuluva, lyhyt diegeettinen pätkä kappaleesta	Esther ja Norman motellihuoneessa; Esther menee halaamaan Normania
4	1:36'16-1:38'35	alkuun nuottiesimerkissä näkyvät intro ilman säestystä, sitten ei-diegeettinen orkesteri ilmestyy taustalle säestämään Estheriä; pehmeät jouset pääosassa	Esther laulaa Normanille koko kappaleen diegeettisesti häyönä motellihuoneessa; pari halaa toisiaan
5	2:32'18-2:33'34	ei-diegeettiset jouset (korkeat vibratot, laskevat kulut) -> harput ~unelmoiva, fantasioiva orkestraatio [alkuun kuullaan myös The Man That Got Awayn päätahtit harpulla; sama toistuu musiikin lopussa jousilla]	Esther istuu verannalla, Norman katselee häntä ja merelle lasioven takaa  [Normanin puolivartalo kuvassa; musiikin lopussa pari halaa]
6	2:35'24-2:37'13	Esther laulaa koko kappaleen diegeettisesti ilman säestystä	Norman katselee auringonlaskua ja laskeutuu hitaasti rannalle sekä hukuttautuu mereen
7	2:46'24- 2:46'48-2:47'11	koko orkesteri soittaa kappaleen jousien johdolla mukaan tulee kuoro ja voimakkaat vasket -> nousee kohti loppua	Esther seisoo lavalla, kuva laajenee yleisöön ja lopuksi kankaalle ilmestyy THE END

*It's A New World* liittyy myös backstagemusikaalien tematiikkaan. Etenkin edellä mainitussa motellikohtauksessa, jossa Esther alkaa laulaa miehelleen, muodostuu erottamaton yhteys laulamisen ja rakastamisen, eli työn ja yksityiselämän välillä. Myös yleisön ja esiintyjän liitto kulkee rinnakkain miehen ja vaimon avioliiton kanssa. (Altman 1989, 266.) Laulun voi lisäksi katsoa edustavan siirtymää avioliiton alkuaikojen voittokulusta ja eräänlaisesta täydellisestä hetkestä kohti jotain uutta ja erilaista. Tästä johtuen esimerkiksi Estherin viimeinen versio kappaleesta rantatalossa laulettuna toimii ironisena muistutuksena siitä, miten mikä tahansa uusi voi kasvaa vanhaksi (Altman 1989, 267). Välittömästi laulun jälkeen Norman nimittäin hukuttautuu. Näin ollen myös laulun tarjoamalta Tin Pan Alley-optimismilta viedään pohja, koska Normanin itsemurha syöksee Estherin etsimään identiteettiään ilman miestä (Furia 1997, 223).

Normanin kuoleman jälkeen laulua ei kuullakaan enää Estherin laulamana. Ennen miehen itsemurhaa kuullaan kuitenkin mielenkiintoinen ei-diegeettinen instrumentaaliversio kappaleesta Estherin istuessa verannalla ja miehen tarkkaillessa tätä lasioven takaa. Soitinvalinnat ovat melko perinteiset, mutta harpulla ja korkeilla jousivibraatoilla saavutettu fantasianomainen tunnelma luo hyvin surrealistisen taustan miehen päätökselle kävellä mereen hukuttautumaan. Lisäksi tämä toimii huikeana kontrastina kyseistä orkestraatiota seuraavalle Estherin a cappella-tulkinnalle, sillä koko kohtauksen valtaa jonkinlainen sadunomainen, lähes hallusinoiva tunne. Tässä taustamusiikissa sekoitetaan myös ainoan kerran koko elokuvassa molemmat rakkausteemat toisiinsa: häivähdys *The Man That Got Awayn* ensitahteja kuullaan harpulla soitettuna sekä musiikin alussa että lopussa. Tämä sitoo kauniisti koko rakkaustarinan yhteen ja lisää unenomaisuuden vaikutelmaa, mutta samalla se kertoo väistämättömän lopun saapumisesta. Kun Esther ja Norman halaavat viimeistä kertaa noiden tahtien säestämänä, on ympyrä sulkeutunut.

Elokuvan loppuun lisättiin vielä *It's A New Worldin* kuoroversio (Haver 1988, 200–201). Symbolisesti tämä kuvastaa sitä, miten kappale oli tarkoitettu Estherin laulamana vain Normanin korville, ja miten se vasta miehen kuoltua muuttuu universaaliksi, ulkoiseksi kuvaksi pääparin suhteesta. Lopputeksteihin johdettava päätösversio kertoo myös laulun keskeisyydestä. Koko elokuvan on määritellyt vain ja ainoastaan pääparin välinen suhde, ja se korostuu etenkin liitettäessä lopun *It's A New World The Man That Got Awayhin*. Lyriikan osalta elokuva päättyy hyvin positiivisiin tunnelmiin. Aivan viimeiseksi kuullaan säepari: *you brought a new world to me / and that you'll always, always be*, joka liittyy yksin jääneen



Estherin myös tulevaisuudessa Normaniin. Naiselle alkaa uusi aika, mutta miehen merkitys ei siinä koskaan katoa. Näin myös *It's A New World* toimii johtoiheena myös tunnetasolla.

Mitä tulee itse kappaleeseen, ei pelkästään *It's A New Worldin* lyriikka ole optimistista. Myös koko melodian kaari, valittu sävellaji ja rytmikorostukset tukevat samaa vaikutelmaa. Duuriin kirjoitettua, toonikasta alkavaa ja toonikaan päättyvää laulua on helppo kuunnella. Tämän lisäksi se etenee soljuvasti ja on rytmisestikin kohtalaisen yksinkertainen. Mielenkiintoa lisää kuitenkin harkittu kromatiikka. Tätä edustavat kertaalleen rinnakkaismollin harmoniseksi ylennetty seitsemäs aste ja alennettu johtosävel (nuottiesimerkki 6), jotka vievät tarinaa eteenpäin kohti huippukohtaa ja lopullista heittäytymistä oktaavia korkeampaan toonikaan. Rakenteeltaan kappaleen voisi määritellä löyhäksi ABA-muodoksi, joka myöskin tukee ilmaisun yksinkertaisuutta. Samalla tilaa jätetään kuitenkin voimakkaalle tulkinnalle ja fraseeraukselle, joka kantaa hitaan temponkin ylitse. Tämän lisäksi ajoittainen kolmijakoisuus triolien ja kahdeksasosa-kuudestoistaosa-yhdistelmien hahmoissa antaa tarvittavia pulssinsykyäksiä ja rytmin keinahduksia muuten hyvin stabiilisti liikkuvaan lauluun.

32

A new - found prom - ise, one that will last, So I'm hold - ing on and

NUOTTIESIMERKKI 6. *It's A New World*, tahdit 32-35. (Harold Arlen & Ira Gershwin)

Temaattisena materiaalina *It's A New Worldin* melodiaa käytetään vain vähän, mutta kokonaisuudessaan kappale esiintyy kahdesti: kerran motellissa ja kerran pariskunnan rantatalossa. Nämä kaksi esimerkkiä eroavat kuitenkin huomattavasti toisistaan. Ensin mainitussa Estherin diegeettisesti säestyksetöntä esitystä ilmestyy tukemaan ääniraidalle ei-diegeettinen orkesteri, ja jälkimmäisessä nojataan puhtaasti naisen lauluun. Häämatkan yhteydessä jousisektioita käytetään lisäämään tilanteen romanttisuutta, kun taas parin viimeisessä yhteisessä kohtauksessa tilanne vaatii juuri sellaista korutonta yksinkertaisuutta, jollaista pelkkä laulanta edustaa. Kohtausten erot ovat kuitenkin myös osa suurempaa kokonaisuutta ja liittyvät siihen, miten rakkausteemat kyseisessä elokuvassa toimivat. Niiden voimakkain vaikutelma tehdään Estherin laulamana, ja tämä tapahtuu vain kohtauksissa, joissa Normankin esiintyy.

Muuten materiaalista nousevat esiin etenkin tahdit 1-8, jotka toistuvat hieman mukailen aivan kappaleen lopussa (nuottiesimerkki 7). Tätä laulun A-osaa käytetään

alkutekstien aikana, motellihuoneen radiosta soivana katkelmana, aivan elokuvan lopussa sekä muunneltuna myös rantatalossa tapahtuvan fantasiahetken aikana. Aivan kuten elokuvan toisenkin rakkausteeman kohdalla, nojataan *It's A New Worldia* käytettäessä kappaleen ensitahteihin, joista muodostuu sen tunnistettavin miniteema. Tämä on hyvin käytännöllistä esimerkiksi siksi, että kun kappaleet tuodaan esiin ensiksi Estherin laulamina kokonaisina versioina, kertautuvat nämä tahdit vähintään kahdesti ja pureutuvat heti lähimuistiin. Lyhyempinä musiikkimuotoina ne muistuttavat siis välittömästi merkityksistään. Toiseksi, molemmissa rakkausteemoissa ensimmäiset tahdit ovat muutenkin selvästi mieleenpainuvimmat. *The Man That Got Away*ssa kromatiikan ja rytmisyyden yhteisgroove on niin yllättävä, että se jää päähän soimaan, kun taas *It's A New Worldin* hidas, melkein pysähtynyt, mutta kuitenkin eteenpäin pyrkivä fraaseraus saa kuulijankin pysähtymään.

It's a new world I see, A new world for me! The  
 5 tears have rolled of my cheek, And fears fade a-way ev-'ry time you speak.

NUOTTIESIMERKKI 7. *It's A New World*, tahdit 1-8. (Harold Arlen & Ira Gershwin)

Vaikka ASIB2:n rakkausteemat ovat siis kappaleina erilaisia, on niiden käyttö elokuvan sisällä samankaltaista. Mitä tulee elokuvaasarjalle tunnusomaisiin 'vielä yksi katse'-lausahduksiin, on niilläkin aiemmin mainitusti yhteytensä kyseenomaisiin lauluihin. Vaikka sanat kuuluvat tässä versiossa musiikillisen hiljaisuuden piiriin, esiintyvät ne kuitenkin juuri ennen rakkausteemoja. Ensimmäistä kertaa Normanin kuullaan virkkovan kyseiset sanat ajassa 33'50, elokuvan ensimmäisessä vaiheessa, jota seuraa heti ajassa 34'00 *The Man That Got Away* miehen itsensä hyräilemänä. Tämän jälkeen lause kaikuu elokuvan toisessa vaiheessa juuri, ennen kuin Esther alkaa laulaa viimeistä kertaa *It's A New Worldia*. Sanoja seuraava ja täten niihin yhdistettäväkin musiikki on siis rakkausteema, ja vieläpä molemmissa juuri sen vaiheen teema, jota sanojen esiintymisajankohta edustaa.

Näin siis koko elokuvan peruskuvio kytkeytyy kyseisiin lauluihin, ja niiden asema toistensa vastapareina määrittyy lopullisesti, kun *It's A New World* ottaa *The Man That Got Away*n paikan, ja Normanin hyräily vaihtuu Estherin lauluun. Tähän liittyy myös klassinen ajatus miehestä toimijana ja naisesta passiivisena odottajana. Showmusikaaleissa tämä

kääntyy eräällä tapaa pääläelleen, kun nainen onkin aktiivinen osapuoli ja mies pelkkä katselija, mutta voyeurismin hengessä tämä voidaan tulkita myös toisin. Katselemalla mies ottaa tilan haltuunsa ja kontrolloi sitä naisen jäädessä objektiksi. Estherin selviäminen Normanin itsemurhasta kertoo kuitenkin siitä, miten elämä jatkuu ilman miestä ja miten nainen ottaa tuon toimijan roolin itselleen. Pöydät ovat kääntyneet.

### 4.3 A Star Is Born 1976

Tähän päivään mennessä viimeisin versio Estherin ja Normanin rakkaustarinasta valmistui lähes 40 vuotta valkokangasdebyyttinsä jälkeen. Se on kestoltaan kaksi tuntia ja kaksikymmentä minuuttia pitkä, ja yli puolet tuosta ajasta sisältää musiikkia. Ensimmäistä kertaa tarinasta löytyy siis enemmän musiikkia kuin musiikillista hiljaisuutta, ja tästä musiikista huomattavin osa, eli lähes tunti, on diegeettistä. Määrä ei ole tyypillinen ajan elokuville, sillä historiallisesti suuntauksena oli musiikin väheneminen. Kehitys näkyy kuitenkin ei-diegeettisessä musiikissa, jonka osaksi jää alle 20 minuuttia. Lisäksi se pohjautuu täysin elokuvan soundtrackin kappaleisiin eli itsenäistä, sävellettyä taustamusiikkia elokuvasta ei löydy laisinkaan. Teemojen variaatioita ja orkestraatioita löytyy kyllä.

Juonellisesti ASIB3:n tarina noudattaa jo tutuksi käyntyä kaavaa, mutta tällä kertaa pariskunnan ammattina on näyttelijän sijaan laulaja. Tämä johtuu todennäköisesti elokuvan pääosanesittäjistä, Barbra Streisandista ja Kris Kristoffersonista, jotka molemmat ovat todellisuudessaakin tunnettuja laulajina. Tämän lisäksi pariskunnan nimiä on modernisoitu: Norman Mainesta on tehty John Norman Howard, josta Esther käyttää hellittelylyhennettä Johnny, ja Esther Blodgettista on muovattu juutalaiselle Streisandille sopiva Esther Hoffman. Myös naisen roolista on tehty kypsempi, ja tätä korostaa esimerkiksi tämän aikaisempi avioliitto. Lisäksi tarinan rockmusiikkiversiossa miehen alkoholin ja huumeiden vauhdittamaan syöksykierteeseen liittyy myös aviollista uskottomuutta.

Myös rakkausteemojen käytössä ASIB3 tekee poikkeuksen edeltäjiinsä, sillä niitä ei kuulla vielä lähimainkaan parin ensimmäisen tapaamisen yhteydessä. Suhteen kypsyminen onkin enemmän kahden aikuisen välistä tutustumista, joten showmusikaalille tyypillistä opettaja-oppilas-suhdetta ei löydy. Ja koska Esther on ollut jo aiemmin naimisissa, ei ns. kokemuksen ja viattomuuden kaksijakoisuuttakaan koeta. Klassisista käytännöistä taas harhaidutaan jo alkuteksteissä, jotka nähdään ilman säestystä. Elokuvan ensimmäiset äänet

ovatkin yleisön kuohunta sen odottaessa John Norman Speedwayn konserttia täpötäydessä salissa ja lopulta ufosoundinen intro kappaleeseen *Watch Closely Now*. Myös näin tuodaan esiin sekä kerronnallisesti että musiikillisesti moderni ‘nykyaikaisuus’, nuorisosuuntaisuus ja eräänlainen realismi, joka sijoittaa tarinan suoraan tilanteeseen, mikä voisi olla tottakin. Perinteisten alkutekstien johdatus elokuvan illuusioon ei siis toteudu, joten elokuva ei jää jonnekin todellisuuden saavuttamattomiin, turvallisen välimatkan päähän, vaan tapahtuu tässä ja nyt.

ASIB3 tuli ensi-iltaan valmistusmaassaan Yhdysvalloissa 17.12.1976. Ajan käytäntöjä noudattaen sen soundtrack ilmestyi kuitenkin jo edeltäneessä marraskuussa ennakkomarkkinoiden elokuvan lauluja. Genrensä puitteissa lauluja pystyttiin markkinoimaan myös elokuvan sisällä, koska niiden esittäminen sekä toistaminen lähes kokonaisuudessaan onnistui jo juonen sisällön kannalta ilman keinotekoisia esittämisasetelmaa. Elokuvasta muodostuikin huikea kassamenestys, ja myös sen soundtrack myi miljoonia sekä kotimaassaan että maailmanlaajuisesti. Kaupallinen yhteys popsoundtrackin ja elokuvan välillä oli siis selvä. Lisäksi tarinan aikana toteutetaan rock-elokuvalle tyypillisiä piirteitä kiinnittämällä erityistä huomiota esimerkiksi vaatetukseen (kohtaukset, joissa Esther kokeilee eri esiintymisasuja, jne.) ja asenteeseen (John Normanin lukuisat moottoripyöräsekoilut).

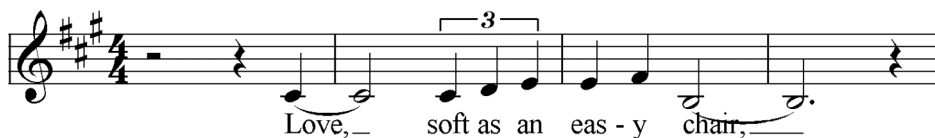
Rakkausteemoina rockmusiikkiversiossa toimii kaksi laulua. Edeltäjiinsä nähden ASIB3:n tilanne on kuitenkin erilainen, sillä kappale nimeltä *Evergreen* on virallisesti nimetty elokuvan rakkausteemaksi. Tutkimuksessani nostan sen rinnalle kuitenkin toiseksi rakkausteemaksi kappaleen *Lost Inside of You*, sillä musikaaliversiossa nähtyyn tapaan nämä kaksi toimivat eräänlaisena vastaparina toisilleen. Ensiksi mainittu korostaa pääparin suhteen positiivisia ulottuvuuksia ja jälkimmäinen pureutuu sen dramaattisempiin vaiheisiin. Musikaalista tuttua, tarkkaa kahtiajakoa kappaleiden välillä ei kuitenkaan ole. Käytäntöjen on aika sekoittua keskenään.

### 4.3.1 Evergreen

ASIB3:n ensimmäinen rakkausteema on hyvin perinteinen pop-laulu. Sen melodia tai tematiikka ei poikkea juurikaan siitä valtavirran musiikista, jota radioiden soittolistat ovat tulvillaan, joten rakenteeltaankin se nojaa popmusiikin tapaan säkeistön ja kertosäkeen vuorotteluun. Näin ollen laulun tärkeimmäksi elementiksi nousee itse laulajan tulkinta ja sanoihin, joissa puhutaan niin rakkauden kukoistuksesta kuin yhdessäolon kohottavasta

voimastakin. Tämän lisäksi lyriikka korostaa sitä uutuuden tunnetta, jonka rakkaus herättää, ja miten kaikki yhdessä koettuna tuntuu siltä, kuin sen kokisi ensimmäistä kertaa. Kaikki on siis hyvin optimistista ja tulevaisuuteen luottavaa, aivan kuten rakkauden onnellisuutta korostavissa lauluissa yleensäkin.

Sävellajin puitteissa tätä onnellisuuden tunnetta vahvistetaan käyttämällä duuria ja päättämällä melodia täydellisen konsonoivasti toonikaan. Yksittäisissä sävelissä tunnelma näkyy pitkiä aika-arvoja sekä taukoja suosittaessa, ja myös jo aiemmista rakkausteemoista tutut triolit pehmentävät yleisvaikutelmaa entisestään. Tämän lisäksi kappaleen ainoa kokonaisesitys elokuvan sisällä kuullaan arpeggiomaisesti sointusävelillä liikkuvien koskettimien säestämänä. Näin ollen laulu suorastaan huokuu kevyttä herkkyyttä. Muuten kappale etenee tasaisessa 4/4-tahtilajissa, mutta säkeiden aloittaminen heikoilla tahdinosilla antaa vaikutelman eräänlaisesta melodian ajelehtimisestä (nuottiesimerkki 8). Näin se pääsee karkaamaan ikään kuin huomaamatta ilmoille, joten sekä laulajassa että laulun kuuntelijassa syntyy hyvin intiimi tila. Melodian kaari on melko vaativa ulottuessaan pienestä a:sta kaksioктаaviseen d:hen, mikä on intervallietäisyyksiltään sama kuin *It's A New World*issa, mutta suurimman osan ajasta kappale liikkuu tavanomaisessa keskirekisterissä. Tämä korostaa tahdissa 46 alkavaa huippukohtaa, jonka kautta lopulta suunnistetaan muunnosävelten siivittämänä toonikaan (nuottiesimerkki 9).



NUOTTIESIMERKKI 8. *Evergreen*, tahdit 1-4. (Barbra Streisand & Paul Williams)

44

NUOTTIESIMERKKI 9. *Evergreen*, tahdit 44-48. (Barbra Streisand & Paul Williams)

Kaiken kaikkiaan *Evergreen*istä ei siis löydy mitään, mikä ennustaisi itse tarinaan liittyvää tragiikkaa, onnettomuutta tai surua. Jo aiemmin mainittujen melodisten ja muiden ominaisuuksiensa vuoksi sitä voisikin tästä syystä verrata musikaaliversion toiseen vaiheen rakkausteemaan. Musikaalissa paradoksin aiheutti tosin se, miten näennäisesti hyvin

onnellinen laulu liitettiin lopulta avioliiton pimeimpiin vaiheisiin, mutta ASIB3:ssa näin ei tapahdu. *Evergreen* edustaa juuri sitä, mitä lupaakin. Oikeastaan se toimii lupauksena jo elokuvan sisällä, sillä aina sen kuullessaan katsoja tietää asioiden muuttuvan parempaan päin. Näin ollen kappaletta ei kuulla avioliiton ongelmien yhteydessä vaan sitten, kun ne ratkeavat.

Musikaaliversioon verrattuna mielenkiintoista on myös se, miten myöhäisessä vaiheessa molemmat rakkausteemat esiintyvät ASIB3:ssa ensimmäistä kertaa. Tämän lisäksi esimerkiksi *Evergreen* rekisteröidään pariskunnalle melko huomaamattomasti. Toisin kuin musikaalin suurissa esiintymiskohtauksissa, sijoitetaan sen ensiesiintyminen kohtaukseen, jota häiritsevät lukuisat muut äänet, ja loppujen lopuksi kappaletta jopa hautautuu liikenteen meluun (taulukko 5). Kyseinen kohtaus on kuitenkin tärkeä siksi, että siinä Esther ja John Norman kohtaavat sattumalta studiolla ja lähtevät yhdessä ensimmäistä kertaa miehen kotiin. He ovat siis tavanneet jo aikaisemmin, mutta vasta tämä kohtaaminen johtaa tulevaan suhteeseen. Tuskin kuultavissa oleva musiikki tukeekin hienovaraisesti kyseistä vaikutelmaa, sillä ensikuulemalta sitä hädintuskin huomaa. Myöhemmissä kohtauksissa rakkausteeman sitoutuminen pääpariskuntaan käy kuitenkin ilmeiseksi.

TAULUKKO 5. *Evergreen* elokuvassa *A Star Is Born* (1976).

1	40:53-42:36	ei-diegeettinen instrumentaaliversio (huilu, piano, kitara); tuskin kuultava, hukkuu lopulta liikenteen ääniin	Esther ja John Norman kohtaavat studiolla ja juttelevat kepeässä hengessä
2	57:03-1:00'07 58:29-1:00'07	diegeettisesti studiossa (playbacksäestys: kitara, mukaan piano, jouset ja vasket)	Esther laulaa äänityskopissa  John Norman liittyy lauluun, hänkin samassa kopissa
3	1:19'04-1:19'28	ei-diegeettinen instrumentaaliversio, jossa piano melodiasoittimena	kuvassa ranchin sisätilat, taustalla kuuluu Estherin ja Normanin keskustelua, lopussa paljastuu heidän olevan sängyssä
4	1:20'32-1:21'19	ei-diegeettinen instrumentaaliversio, jossa piano melodiasoittimena, myös jousimatto; kohtauksen loppua kohti kohoaa dramaattiseksi	pariskunta edelleen sängyssä, missä Esther anelee John Normanin lähtemään kiertueelle kanssaan; John Norman lähtee kikkailemaan moottoripyörällä
5	1:23'50-1:24'44	ei-diegeettinen instrumentaaliversio (jouset, sähkökitara, piano, pasuunat, basso)	JN: "I'll do the tour with you!" => yhteistä innostusta, molemmat ratsastavat ranchilla
6	1:27'57-1:28'10	Estherin laulamana ei-	montaasikuvaa Estherin urasta:

		diegeettisesti, kitara ja piano säestyksenä	yhteiskuvia John Normanin kanssa ja otoksia studiosta
7	1:53'59- 1:54'35-1:55'18	dramaattinen ja ei-diegeettinen orkestraatio muuttuu optimistisemmäksi, melodiseksi; instrumentaatiossa korkeat jouset, puhaltimet, sointusävelillä liikkuva piano sekä sähkökitara	Estherin ja John Normanin riitelyn loppua kaupunkitalossa uudelleen löytynyttä onnea ranchilla, Esther ja John Norman ratsastavat yhdessä
8	1:56'16-1:59'17	kappaleen muunnelmä; ei-diegeettiset jouset, piano ja huilu -> isompi orkesteri; ~seesteinen sävy, vasket => jouset + huilut kohoavat, pianon arpeggiot	Esther ja John Norman keskustelevat ranchilla, John Norman jättää Estherin nukkumaan; viimeinen aamu yhdessä; John Norman juo olutta, luo katseen taloon ja nousee autoon
9	2:17'27-2:20'00	ei-diegeettinen, laulettu versio; säestämässä piano, kitara, jouset, pasuuna	lopputekstit

*Evergreenin* kouriintuntuvien esiintymien koetaan Estherin äänittäessä albumiaan John Normanin avustuksella. Nainen laulaa koko kappaleen diegeettisesti kitaran ja pianon sekä myöhemmin jousien ja vaskien säestyksellä. Näin laulu on showmusikaalin hengessä myös osa ammatillista kehitystä, joka näkyy myöhemmin elokuvassa kappaleen säestessä montaasikuvaa Estherin urasta ja siihen liittyvästä yhteisöstä John Normanin kanssa. Kyseinen esityskohta nousee kuitenkin tärkeäksi myös siksi, että Esther ei laula koko kappaletta yksin. John Norman liittyy lauluun tahdissa 33 (nuottiesimerkki 10), ja kun he laulaessaan suutelevat toisiaan, vaihtavat merkityksellisiä katseita ja hymyilevät, voidaan todeta, että kappale on saanut inspiraationsa juuri heidän keskinäisestä suhteestaan. Näin kyseinen laulu epäilemättä juhlistaa juuri tuota suhdetta, joten tämän jälkeen kappaletta on vaikea nähdä tai kuulla missään muussa valossa.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the melody for the lyrics 'You and I will make each night a first,'. The second staff contains the melody for 'ev' - ry day a be - gin - ning.', featuring a triplet of eighth notes on 'ev' - ry'.

NUOTTIESIMERKKI 10. *Evergreen*, tahdit 33-39. (Barbra Streisand & Paul Williams)

*Evergreenin* käyttö johtoaiheen pysyykin melko vakiona läpi elokuvan. Aiempien teemojen tapaan sitä ei liitetä pariskunnan häihin tai häämatkaan, tai muihin vastaaviin tilanteisiin, vaan pikemminkin se käsitetään syvemmällä tasolla. Tästä johtuen se liitetään hetkiin, jotka osoittautuvat tunnetasolla henkilöhahmojen kannalta merkityksellisimmiksi, ja näin rakkauden tunnekin korostuu. Tämä näkyy esimerkiksi kohtauksissa, joissa pariskunta ensiksi keskustelelee sängyssä, sitten Esther anelee miestänsä lähtemään mukaan kiertueelleen ja jossa John Norman lopulta suostuu ajatukseen. Kaikissa näissä teema kuullaan ei-diegeettisenä instrumentaaliversiona, mutta sisällön muuttuessa soitinvalinnatkin vaihtuvat. Ensiksi melodiasoitinena toimii piano, mutta keskustelun yltyessä aneluksi lisädramatiikkaa tuotetaan vahvalla jousimatolla. Kun mies taas taipuu ehdotukseen kuullaan lisäksi vaskia, bassoa ja etenkin sähkökitaraa, joka liittyy miehen rock-imagoon. Musiikillisesti molempien kohtalot liitetään näin instrumentaation kautta yhteen, ja koska näissä hetkissä koetellaan rakkautta, toimii säestyksenä rakkausteema. Näistä teemoista taustalla kuullaan lisäksi *Evergreen* juuri siksi, että syntynyt ongelma ratkeaa.

Viimeistä kertaa *Evergreen* kuullaan kahdessa loppupuolen kohtauksessa, jotka edeltävät John Normanin kuolemaa. Ensimmäinen näistä tapahtuu pariskunnan pahimman riidan jälkeen Estherin yllätettyä miehensä sängystä toisen naisen kanssa. Muu dramaattinen musiikki väistyy, kun John Norman alkaa lopulta taistella rakkauden puolesta, ja rakkausteeman hiipiessä taustalle on pahin jo ohi. Tämän jälkeen kuva siirtyykin takaisin onnea edustavalle ranchille, missä he löytävät uudelleen toisensa. Versio on optimistinen ja hyvin melodinen, ja instrumenttien joukossa kuullaan taas sähkökitaraa. Johtoaiheen tasolla merkittävää onkin myös se, että aina kappaleen soidessa molemmat päähenkilöt ovat samassa tilassa. Tunnetason viittaamista kappaleella ei siis tehdä.

Päätösesiintymisensä *Evergreen* tekee tarinan sisällä Estherin ja John Normanin viimeisenä yhteisenä aamuna. He ovat edelleen ranchilla, ja ennen kuin John Norman nousee autoon ja lähtee, säästää aamuhetkeä seesteisen orkesterin tarjoama ei-diegeettinen muunnelma kyseisestä kappaleesta. Orkestraation tekstuurissa vilahtelevat niin jouset, käyrätorvi kuin huilutkin, ja lopulta pianon arpeggiot ja kohoavat sävelkulut saattavat miehen vääjämättömään kohtaloonsa. Samanlaista hallusinoivaa tunnelmaa kappaleesta ei tosin löydy kuin *It's A New Worldin* muunnelmasta, mutta koska se ei toistu sellaisena, kuin se on aikaisemmin kuultu, tulee siitä pahaenteinen jo tästä syystä. Tämän jälkeen *Evergreen* kuullaankin enää lopputekstien aikana, joten itse elokuvassa kappale jää lopullisesti



pariskunnan väliseksi. Lopputekstien aikana se tosin toteuttaa vielä pop-soundtrackille tyypillisiä käytäntöjä kertautuessaan lyriikan kanssa.

### 4.3.2 Lost Inside of You

ASIB3:n toinen rakkausteema on kappale nimeltä *Lost Inside of You*. Kyseessä on *Evergreenin* tapaan pop-melodia, joka virallisen rakkausteeman ohella toteuttaa omaa tehtäväänsä tunteiden kuvaajana. Musikaaliversion kaltaista jyrkkää kahtiajakoa ensimmäiseen ja toiseen vaiheeseen kappaleet eivät kuitenkaan edusta, sillä molempia teemoja kuullaan sekä ennen pariskunnan häitä että niiden jälkeen. Laulut kulkevat ikään kuin käsi kädessä tarinan edetessä ja nousevat esiin aina tietynlaista tunnesisältöä tarvittaessa.

Kyseistä käytäntöä hyödynnetään esimerkiksi edellisessä luvussa mainitussa kohtaussarjassa, jonka aikana Esther yrittää anella John Normania lähtemään kiertueelle kanssaan. Keskustelu keskeytyy miehen lähtiessä leikittelemään vaarallisen näköisesti moottoripyörällään, ja kun hän kaatuu pahasti, juoksee Esther hädissään tämän luokse. Seurauksena mies rauhoittelee vaimoaan sanoen "*I ain't never gonna die*", ja taustalle ilmestyy ei-diegeettinen *Lost Inside of You* kitaran ja syntetisaattorin voimin. Mutta heti kun tästä potentiaalisen traagisesta kohdasta päästään ohi, sulautuu kappale ei-diegeettiseksi versioksi *Evergreenistä*, jonka aikana John Norman lopulta suostuu ajatukseen ja onni palautuu. Kappaleet siis tukevat toinen toistaan ja voivat näin esiintyä samassa yhteydessäkin, mutta molemmilla on vahvasti oma roolinsa.

Teemoja on tosin helppo käyttää saman kolikon kääntöpuolina musiikillisen luonteensa johdosta. Verrattuna *Evergreenin* onnellisuuteen on *Lost Inside of You* tunnelmaltaan huomattavasti tummempi ja luotaa tunteita, jotka eivät aina esittäydy päivänvalossa. Kappale onkin kirjoitettu molliin, jonka ainoana kromaattisena tehokeinona käytetään harmonisen ja luonnollisen mollin vaihtelua johtosävelen ylentämisen ja palauttamisen muodossa. Lisäksi yksinkertainen sävelmateriaali ja pitkät aika-arvot tekevät laulun yleisvaikutelmasta melko koruttoman. Toisaalta laulun erikoisempi 12/8-tahtilaji ja kuitenkin neli-iskuinen pulssi saavat aikaan löyhää synkopaatiota, joka taas antaa kappaleelle tarvittavaa omalaatuisuutta. Vastaparistaan poiketen *Lost Inside of You* hyödyntää lisäksi

nimenomaan vahvoja tahdinosa melodian kaaren ja ajatusten esiintuomiseksi, joten sekä tärkeät sanat että sävelet pääsevät oikeuksiinsa (nuottiesimerkki 11). Kaiken kaikkiaan laulun melodia on lisäksi hyvin symmetrinen, sillä se alkaa ja päättyy sävellajin dominanttiin, mutta vaatii *Evergreenin* tapaan myös laajaa kaarrosta pienestä g:stä kaksioktaaviseen d:hen.

Time has come a - gain, and love is in the  
 4  
 wind. Like some mu - sic in a dream,

NUOTTIESIMERKKI 11. *Lost Inside of You*, tahdit 1-6. (Barbra Streisand & Leon Russell)

Laulullisten ominaisuuksiensa lisäksi ASIB3:n toista rakkausteemaa leimaa kuitenkin myös vahva instrumentaalisuus. Tämä tuodaan esiin melodian ensiesiintymisessä, joka tapahtuu John Normanin talossa miehen tuotua naisen sinne ensimmäistä kertaa. Esther nimittäin soittaa flyygelillä tätä alun perin sonaatiksi tarkoittamaansa melodia-aihiota, eli kyseessä on klassinen kappale. Mies kuitenkin ihastuu melodiaan ja ehdottaa siihen sanoja, ja vaikka Esther epäileekin kappaleen toimivuutta lauluna, alkavat he yhdessä soittaa ja laulaa, luoden kappaleen siinä hetkessä. Kyseinen kohtaaminen jatkuu muutaman minuutin, joiden aikana John Norman tapaa sopivia sanoja Estherin soittamiin säveliin ja tämä yrittää virheistään huolimatta pysyä miehen mukana. Pian pariskunnan luova hetki ottaakin koko tilan haltuunsa. He ovat kahdestaan talossa, joten pikkuhiljaa kappale muodostaa tunnelman, joka johtaa katseiden vaihtoon ja laulettujen sanojen muuttumiseen todeksi.

Lyriikaltaan myös *Lost Inside of You* on melko yksinkertainen rakkauslaulu, jossa rakkauden kohde on toteuttanut sen subjektin kaikki haaveet. Silti kyseinen rakkausteema onnistuu olemaan *Evergreeniä* henkilökohtaisempi. Intohimoisemman melodian säestämät sanat eivät nimittäin hakeudu ulos itse tunteesta ja käsittele sitä ulkopuolisten metaforien kautta, vaan kaikki on hukkumista toisen silmiin ja siihen, miten toinen on päässyt toisen ihon alle. Lisäksi kyseisessä kappaleessa yhdistyy rakkaus toiseen ihmiseen ja musiikkiin, aivan kuin ne olisivat yksi ja sama asia, eli toisessa rakkauden kokija on löytänyt niin rakkauden kohteen kuin musiikinkin (nuottiesimerkki 12). Etenkin tämän lajityypin elokuvissa kyseenomainen yhdistyminen on merkittävää.

13

Lost in the mu- sic and lost in your eyes. I could spend all of my

16

time hearing songs you sing,

NUOTTIESIMERKKI 12. *Lost Inside of You*, tahdit 13-18. (Barbra Streisand & Leon Russell)

Kun John Norman on siis saanut säkeensä laulettua, tajuavat molemmat, että jotain hyvin erityistä on syntynyt, ja kohtausta jatkuu taulukossa esitetyn mukaisesti (taulukko 6). Kuin salaa musiikki muuttuu ei-diegeettiseksi pianoversioksi samasta melodiasta, todella herkästi soitettuna, jonka jälkeen mukaan ilmestyvät matalat jouset miehen nostettua naisen syliinsä. Säkeistön kertautuessa John Norman laskee Estherin peitteille ja instrumentaation lisätään jouset. Musiikillisesti yhteen sidotun kohtausten ketjun päättää pariskunnan hetki kylpyammeessa, jossa melodiasoittimeksi vaihtuu syntetisaattori ja pianoa korvaa sähköurut. Kappale rekisteröityy siis ilman muuta rakkausteemaksi ja rakkauden johtoiheeksi. Jo tuttuun tapaan instrumentaatiota muuttamalla se kantaa myös läpi tilannemuutosten ja liittyy yhteen toisiinsa merkityssisällöltään kuuluvat kohtaukset. Tässä johtoiheen roolissa laululle on äärimmäisen tärkeää myös sen ehdoton kahdenkeskeisyys. Elokuvan aikana sitä ei kuulla kertaakaan toisille tai julkisesti esitettynä, joten aina sitä kuultaessa palataan tuohon ensimmäiseen hetkeen, johon se niin voimakkaasti identifioituu. Näin henkilökohtaisena sitä voidaankin käyttää myös kaikista synkimpien tunteiden ilmentäjänä, ja se näkyy elokuvan loppupuolella.

TAULUKKO 6. *Lost Inside of You* elokuvassa *A Star Is Born* (1976).

NRO	AIKA	MUSIIKKI	KOHTAUS
1	47:26-48:12	diegeettinen pianoversio	Esther soittaa flyygelillä kappaleensa, John Norman tulee kuuntelemaan
2	48:34-49:16	diegeettinen piano	Esther soittaa flyygeliä; John Norman tapailee siihen laulumelodian ja sanat
3	49:26-49:33	diegeettinen piano ja laulu: <i>Then you came..</i>	Esther yrittää soittaa flyygeliä, John Norman aloittaa laulamisen, mutta Esther tekee virheen ja alkaa nauraa
4	49:42-49:43	<i>..inside my life..</i> piano ja laulu jatkuu..	uusi yritys, mutta katkeaa jälleen

5	49:51-50:19	uudestaan: <i>Then you came inside my life, and now I'm lost inside of you</i> diegeettisesti	Esther säestää pianolla ja John Norman laulaa; molemmat vaihtavat merkityksellisiä katseita
6	50:28- 51:33- 51:49- 52:28-54:19	ei-diegeettinen pianoversiona, todella herkästi  mukaan matalat sekä korkeat jouset  uuden säkeistön alkaessa mukaan sooloviulu  melodiasoittimeksi syntetisaattori -> arpeggio-piano jatkaa taustalla ja mukaan myös sähköpiano	Esther ja John Norman katsovat toisiaan, mies koskettaa naisen kasvoja, suutelevat (istuvat vierekkäin pianotuolilla) John Norman nostaa Estherin syliinsä ja kantaa läpi huoneen  John Norman laskee Estherin peitteille, rakastelukohtaus  Esther ja John Norman kylpyammeessa yhdessä
7	1:23'20-1:23'49	ei-diegeettinen instrumentaaliversio sähköuruilla + kitaralla	John Norman ja Esther halaavat.. JN: ” <i>I ain't never gonna die.</i> ” ; herkkää
8	1:59'54-2:01'51	Estherin kasiraitalevytyks; liikkuu diegeettisen ja ei-diegeettisen rajamaastossa auton äänien jäädessä taustalle	John Norman kiihdyttää autollaan pitkin autiota, mutkaista tietä ja ajaa onnettomuuteensa laulun loppuessa (onnettomuus ei näy kuvassa)
9	2:04'13-2:04'22	diegeettinen, Estherin hyräilemä pätkä	Esther pitelee John Normanin ruumista onnettomuuspaikalla
10	2:05'01-2:05'45	surumielinen trumpetti + patarumpujen vahvistama orkesteri soittaa teemaa ei-diegeettisesti	itkevä Esther, John Normanin ruumis kannetaan ambulanssiin, ruumisauto/hautajaiskulkue liikenteessä

Näistä hetkistä synkin on John Normanin lopullinen kohtalo. Kun mies kuolee auto-onnettomuuden seurauksena, kuullaan vain hetkeä aikaisemmin *Lost Inside of You*. Tarinan sisällä sen annetaan ymmärtää kajahtavan ilmoille diegeettisenä levytyksenä, mutta tosiasiasa se liikkuu enemmän diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin rajamaastossa. Mitä nopeampaa John Norman nimittäin kiihdyttää autollaan, sitä enemmän kappaleen volyyymi kasvaa, ja lopulta auton äänet häviävät rakkausteeman taustalle. Se, että kappale toimii näin viimeisenä hyvästinä, yhdistää kuitenkin paria. Onnettomuuden jälkeen kappale kuullaan vielä kahdesti: ensiksi Esther hyräilee siitä pätkän diegeettisesti pidellessään miehen ruumista tapahtumapaikalla. Tämän jälkeen teema muuttuu ei-diegeettiseksi, surumielisen trumpetin johtamaksi orkestraatioksi, joka säestää kuvia itkevästä Estheristä, John Normanin ruumiin kantamisesta ja yhteenliitetystä hautajaiskulkueesta.

### 4.3.3 With One More Look at You

Rakkausteemoista *Lost Inside of You* on siis viimeinen, joka kuullaan tarinan sisällä. ASIB3:n musiikkiin liittyy kuitenkin vielä yksi kuriositeetti, joka heijastaa sisällöltään myös kaikkia aiempia versioita. Tämä on laulu fraasista ‘vielä yksi katse’. Sanat kuullaan elokuvan aikana tosin myös puhuttuna, mutta varsinaisesti ympyrä sulkeutuu, kun John Norman alkaa uransa aallonpohjassa säveltää kappaletta *With One More Look at You*.

*With one more look at you, I could learn to tame the clouds  
And let the sun shine through  
Leave a troubled past and I might start anew  
I'll solve the mysteries if you're the prize, refresh these tired eyes*

*With one more look at you, I might overcome the anger  
That I've learned to know  
Find a piece of mind I lost so long ago  
Your gentle touch has made me strong again, and I belong again*

*For when you look at me, I'm everything and more that I had dreamed I'd be  
My spirit feels a promise  
I won't be alone  
We'll love and live more, love and live forever*

*With one more look at you, I'd learn to change the stars  
And change our fortunes too  
I'd have the constellations paint your portrait too  
So all the world might share this wondrous night  
The world could end each night  
With one more look at you, with one more look at you  
I want one more look at you*

Tämä laulu päätty John Normanin henkilökohtaiseksi nauhoitukseksi, jonka Esther löytää miehen kuoleman jälkeen. Hän kuulee kappaleen ja elokuvan päättävässä kohtauksessa esittää sen suurelle yleisölle. Tällä nainen suorittaa tärkeän tehtävän. Kappaleen lyriikan kautta hän ottaa haltuunsa sekä suhteen lopullisuuden että samalla miehen roolinkin. Viimeinen rakkaudentunnustus muodostuu näin myös oman itsensä eheyttämiseksi, ja rakkaus

tuoksi eheyttäväksi voimaksi. Roolit ovat kuitenkin vaihtuneet: sarjan viimeisellä hetkellä naisesta on lopultakin tullut katselija, eli subjekti. Maailma on hänen objektinsa, jota hän myös vastavuoroisesti vaatii katsomaan itseään ja hyväksymään juuri sellaisenaan. Paluuta menneisyyteen ei ole.

## V PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkimuksessani perehtynyt musiikillisten rakkausteemojen käyttöön johtoiheena elokuvamusiikissa. Esimerkkitapauksina olen tarkastellut *A Star Is Born*-elokuvan draama-, musikaali- ja rockmusiikkiversion rakkausteemoja, joista osa on yksittäisiä melodioita ja loput alkuperäislauluja. Näiden perusteella olen pyrkinyt hahmottamaan rakkausteemojen ominaispiirteitä sekä niiden vaihtelevuutta lajityypistä ja ajankohdasta toiseen, ja sitä, miten kyseiset piirteet vaikuttavat niiden käyttöön tarinan sisällä. Lisäksi olen nostanut versioita yhteensitovaksi elementiksi sanat ‘vielä yksi katse’, joiden kautta tarinoiden samankaltaisuus esittäytyy tutkielmälleni merkityksellisellä tavalla. Tuloksena on, että rakkausteemat ovat erotettavissa omiksi musiikillisiksi kokonaisuuksikseen ja niihin liittyy vakiintuneita käytäntöjä. Nämä kuitenkin vain vahvistavat jo aiempaa tutkimusta johtoiheesta, sillä ainoastaan diegeettisesti laulettu alkuperäislaulut erottuvat muusta musiikista huomattavan paljon. Ne eivät myöskään riko elokuvamusiikin tyypillistä jakoa visuaalisia tapahtumia säestävään ja kontrapunktina toimivaan musiikkiin. Johtoiheen perinteiden lisäksi tulokseni tukevat siis myös jo olemassa olevaa tutkimusta elokuvamusiikin historiasta ja siihen liittyvistä toimintatavoista.

Näin ollen yksittäisten rakkausteemojen yhdistäviä tekijöitä ovat jo mykkäelokuvista tuttu sijoittaminen tarinan sisällä sekä instrumentaatio. Niitä erottaa kuitenkin käytetty musiikkilaji ja lyriikka. Sävellysmuotojen osalta teemojen ero onkin hyvin selkeä. Draamassa rakkausteemojen tehtävää suorittaa matalalla volyymilla ja yksinertaisilla rytmeillä rakennettu orkesterimusiikki, kun taas musikaalin jälkeen muodoksi vaihtuu jazzin kautta pop- ja rockmusiikki. Ja koska laulujen menestyspotentiaali muodostui elokuvantekijöille tärkeäksi, kuullaan 50- ja 70-luvun versioissa nimenomaan yksittäisiä lauluja rakkausteemoina. Rytmisesti ilmaisukeinot muistuttavat kuitenkin toisiaan. Kaikissa teemoissa käytetään kolmijakoisuutta joko itse tahtilajissa tai triolien tai molempien muodossa. *The Man That Got Away* ja *Lost Inside of You* ovat tosin tässä suhteessa poikkeuksia, sillä ensiksi mainitussa

ilmiö jää vain yhden triolin tasolle ja jälkimmäisessä tahtilajia voi pitää tasajakaisenakin. Siinä missä kaikki muut teemat ovat tosin luonteeltaan hyvin positiivisia ja tuovat esiin rakkauden onnellisuutta, ovat nämä kaksi sävellyksinä synkempiä. Ehkä juuri tästä syystä niistä ei löydy myöskään selkeää kolmijakoisuutta, sillä tämän tuottama vaikutelma olisi niihin liian keveä. Kaikki teemat ovat kuitenkin melodisia ja liikkuvat suurimmaksi osin duurisävellajeissa. Rakkaustarinan traaginen luonne ei näin vaikuta rakkauden musiikilliseen kuvaukseen. Ainoastaan *Lost Inside of You* John Normanin kuoleman yhteydessä tuottaa surullisen vaikutelman, sillä se on teemanakin kaihoisa, mutta sitäkään ei varioida synkempään suuntaan. Rakkauden tunne halutaan pitää näin puhtaasti onnellisena.

Lyriikka taas vaikuttaa rakkausteemoihin kahdella tavalla. Joko sitä ei ole, joten musiikin täytyy puhua itse puolestaan, tai sitten sen antamat merkityssisällöt antavat musiikille enemmän liikkumatilaa. On huomattavasti helpompaa tuoda esiin teeman sanoma sanojen avustuksella pelkkien sävelten sijaan. Näin esimerkiksi ASIB1:n jousiorkestraatiot tekevät kaksin verroin työtä tuodakseen esiin samat vaikutelmat, mitkä musiikkiversioiden laulut voivat tuottaa pelkillä sanoillaan. Myös tämän vuoksi ASIB2:n ja ASIB3:n kappaleiden luonne on osittain hyvin erilainen draamaversion melodioihin verrattuna. Lyriikan avulla voidaan siis perustella valittua musiikkilajia ja valita tuo laji vapaammin. Jos sanoituksia tarkastellaan kuitenkin sisältönsä suhteen, ei *A Star Is Born*-elokuvissa lyriikka sellaisenaan erota versioita. Kaikilla teemojen osa-alueilla tuetaan samaa ajatusta jokaisessa elokuvassa, *The Man That Got Away*n ura-rakkaus-syntaksia lukuun ottamatta. Sävelmateriaali ja sanat eivät ole rakkaussisällön suhteen ristiriidassa keskenään.

Vaihtelu ei ole suurta eri versioiden välillä myöskään instrumentaation suhteen. Esimerkkinä tästä toimii Normanin ja Estherin kuvaaminen eri soittimilla. Draamassa mieheen yhdistetään sellot ja matala rekisteri, kun taas naista kuvataan heleämmillä, korkeilla viuluilla. Musikaalissa sama efekti luodaan myös jousien, mutta lisäksi klarinetin ja harpun avulla, ja rockmusiikkielokuvassa särökitaran ja pianon kautta. Oli vuosikymmen siis mikä tahansa, esitetään mies ja nainen sointiväriiltään toistensa vastapareina. Tämän lisäksi naisiin yhdistettävät soittimet ovat perinteisesti romanttisempia, joten rakkaus esitetään genrestä riippumatta naisen tilana, jossa mies vieraillee. Rakkaudessa mies ja nainen eivät siis yllättäen ole musiikillisesti missään versiossa tasa-arvoisia, vaan pohjalla on syvään juurtunut klassisen Hollywoodin käsitys yhteiskuntajärjestyksestä, jossa mies toimii ja nainen antaa tälle sen rakkauden, jota *tämä* kaipaa. Ei päinvastoin. Huomionarvoista on myös, että naiseen ei liitetä yhdessäkään versiossa saksofonin kaltaisia 'vamppisoittimia'. Näin perinteinen

instrumentaatio tukee myös perinteistä hyveellisen, romanttisen objektin naistyyppiä sekä hyvin romanttista käsitystä itse rakkaudesta. ASIB3:ssa tapahtuva naisen ja miehen välisen valtasuhteen muutoskaan ei vaikuta tähän seikkaan. Soitinvaihtelua käytetään kuitenkin niin ASIB2:ssa kuin ASIB3:ssa myös yhdistämään merkityssisällöltään toisiinsa liittyviä kohtauksia. Näin johtoaihe saa taustamusiikkina toistuessaan uutta väriä. Pelkkien viulujen käyttäminen soolosoittimena ei siis kannata jokaisen version punaisena lankana, mutta äänenväriltään käytetyt soittimet ovat samankaltaisia.

Mitä tulee musiikin käyttöön ja sijoittamiseen itse tarinassa, korostuu sen painoarvo esityskohtauksia sisältävissä musiikkiversioissa, jolloin myös rakkausteemoista muodostuu itsenäisempiä kerronnallisia toimijoita. Mutta vaikka diegeettisyys nostaa musiikin profiilia, ei sen käyttö näissä elokuvissa poikkea klassisen elokuvamusiikin käytännöistä. Nojasivathan jo ASIB1:n diegeettiset musiikkifragmentit visuaaliseen oikeutukseen ja samoin tapahtuu sekä musikaalissa että rockmusiikkielokuvassa. Esiintymiset ovat perusteltuja, sillä tarinan päähenkilöt ovat ammattiesiintyjä ja harjoittavat ammattiaan tarinan sisällä. Kenties myös rakkausteeman rooli yhden tunteen johtoaiheena vaikuttaa tähän tulokseen, sillä kuvatakseen tunnetta teeman täytyy tukea kuvan tapahtumia. Ilman visuaalisuutta musiikki jäisi täysin irralliseksi ja sen tarkoitus ymmärtämättä.

Johtoaiheena kaikille teemoille on myös yhteistä esimerkiksi sävelaiheiden kehittäminen eri luonteisiksi tehokeinojen kautta. Lisäksi kaikissa versioissa rakkausteemoilla sekä kuvitetaan visuaalisia tapahtumia että muodostetaan tunneside eri paikoissa olevien hahmojen välille. Tähän liittyy myös viittaus näkymättömän läsnäoloon, joka on kuultavissa jokaisessa versiossa: Normanin kuoleman jälkeen häneen viitataan niin rakkausteema 2:lla (ASIB1), teemalla *The Man That Got Away* (ASIB2) kuin *Lost Inside of You* (ASIB3). Rakenteellisesti yhteisiä tekijöitä löytyy myös siitä, miten ASIB1:n lyhyet teemamelodiat vertautuvat ASIB2:n yhteydessä teemakappaleiden päätahtien käyttöön. Käytännössä ne toimivat johtoaiheina samalla tavalla usein kertautuessaan.

Rakkausteemojen roolia erottaa kuitenkin kahdesta ensimmäisestä elokuvasta löytyvä tarinan jakautuminen kahteen vaiheeseen. Näitä molempia edustaa yksi rakkausteema, joista ensimmäistä käytetään onnellisen ja jälkimmäistä onnettoman vaiheen kuvaajana. ASIB3:ssa taas rakkausteemoja käytetään käsi kädessä läpi elokuvan ja niiden vaihtelu on eräänlaista kolikon kääntöpuolina toimimista. Tämä tukeekin modernimpaa käsitystä itse tarinasta, sillä viimeisessä filmatisoinnissa rakkauden traagiikka nähdään olemassa olevana osatekijänä jo rakkaussuhteen alusta alkaen. Kahdessa ensimmäisessä versiossa taas halutaan selvästi



jyrkempi ero näiden vaiheiden välillä. Oli teemojen esiintymisjärjestys kuitenkin mikä tahansa, toimivat ne kaikki genrestään huolimatta johtoiheina melko klassisesti. Eidiageettisinä ne esimerkiksi rytmittävät dialogia. Yleisesti ottaen musiikki myös tukee tarinan tapahtumia pyrkimättä erityisesti kommentoimaan tai häiritsemään niitä. Toki tämä on odotettavissakin, sillä rakkausteemat eivät olisi rakkausteemoja, jos ne eivät toteuttaisi nimensä mukaista tehtävää, mutta myös koko elokuvien tasolla klassinen elokuvamusiikki toimii hallitsevana konventiona. Se on yllättävää, sillä esimerkiksi Gorbmanin malli on tehty 1930- ja 1940-luvun elokuvakäytäntöjen pohjalta, ja ainoastaan ensimmäinen versioista sijoittuu tuohon aikakauteen. Tästä huolimatta sekä 1954 ja 1976 valmistuneet musiikkiversiotkin noudattavat kyseisen mallin periaatteita tarkasti, joten klassisen Hollywood-elokuvan merkitystä myös uudemmissa elokuvissa ei voida väheksyä.

Tarkemmin ottaen voitaisiin sanoa, että yleisön identifikaatioprosessit liikkuvat jokaisen version rakkausteemojen osalta sulauttavan identifikaation puolella. Tämä tarkoittaa sitä, että musiikilla ohjaillaan hyvin voimakkaasti katsojan kokemuksia (Kassabian 2001, 141). Kun kyse on niinkin abstraktista tunnekokemuksesta kuin rakkaudesta, halutaan elokuvissa käyttää kaikki mahdolliset tehokeinot kyseisen vaikutelman esiin nostamiseksi. Tähän ei sinänsä vaikuta se, tunteeeko katselija esimerkiksi rakkausteemakappaleet jo entuudestaan. Niitä käytetään nimittäin sekä ASIB2:ssa että ASIB3:ssa hyvin tarkoituksenmukaisesti, samoin kuin ASIB1:ssä sinfonista materiaalia. Katsojan kokemukseen vaikuttaa kuitenkin kappaleiden sitominen kohdeyleisönsä, eli valittu musiikin genre on merkittävä. Lisäksi ei voi unohtaa teknistä kehitystä, johon liittyivät osaltaan stereoääni ja valkokangasesitys. Nämä korostavat huomattavasti musiikin ja spehtaakkelin itsenäistä painoarvoa.

Tekniset seikat vaikuttavat kuitenkin myös tutkimukseni luotettavuuteen. Tarkastelemieni dvd-elokuvien äänellinen ero oli suuri, ja siksi draamaversioiden kuultavuus oli huomattavasti heikompi kuin uudelleen masteroitujen musiikkiversioiden. Alkuperäisversion äänissä oli myös puutteellisen äänitystekniikan aiheuttamaa rahinaa. Toisaalta teemat olivat kuitenkin hyvin erotettavissa ja niiden esiintyminen ja käyttö oli mahdollista nostaa esiin muun materiaalin joukosta. Jos draaman musiikkia tutkittaisiin kuitenkin omana yksikkönään, olisi hyödyllistä löytää parempaa äänimateriaalia, jos sellaista näin vanhasta elokuvasta on vielä saatavilla. Saavutin kuitenkin uutta tietoa sekä tutkimieni elokuvien rakkausteemoista että niiden roolista johtoiheina, johon liittyy myös teemojen samankaltainen luonne genrestä riippumatta. Tämä toimii hyvänä lisänä muuhun elokuvamusiikintutkimukseen.

Luotettavuuden osalta suurempi kysymys lieneekin tutkimusasetelmassani. Jokaista elokuvaa kohden kahden rakkausteeman esiin nostaminen on täysin tulkintakysymys, mutta tarinan kaksijakoisen luonteen huomioon ottaen perusteltua. Rakkauden tunne ei häviä elokuvan traagisenkaan vaiheen aikana, mutta eri teemat nousevat merkitsemään tilanteen muutosta. Tästä seuraa tosin kysymys siitä, mikä rakkausteemojen todellinen tehtävä on. Eikö yksi teema riitä rakkaudelle ja muu musiikki on muuta musiikkia? Määritelmäni mukaan rakkausteeman perimmäinen tarkoitus on kuitenkin kuvata pääpariskunnan romanttista suhdetta, ja tämän mukaan olen pyrkinyt olemaan tulkinnoissani johdonmukainen. Koska käsittelyssäni oli ainoastaan kolme elokuvaa, ei tuloksia voi kuitenkaan yleistää jokaiseen elokuvaan tai edes niiden edustamien lajityyppien filmatisointeihin, vaikka ne voivatkin toimia edustavina esimerkkeinä. Jatkotutkimuksen kannalta olisi siis hedelmällistä tutkia, ovatko tulokset myös määrällisesti yleistettävissä useampiin Hollywood-tuotantoihin. Mielenkiintoista olisi lisäksi selvittää, miten rakkautta kuvataan musiikillisesti Hollywoodin ulkopuolella, sillä samankaltaisia rakkausteemoja ei välttämättä löydy kaikesta elokuvailmaisusta.

Mutta oli tulos mikä tahansa, voi A Star Is Bornin rakkausteemat loppujen lopuksi riisua kaikesta ulkoisestaan. Johtoaiheena toimiakseen ne vaativat ainoastaan kaksi henkilöahmoa ja näiden välisen suhteen. Olivatpa ne sitten klassisen Hollywoodin tapaan ainoastaan valkokankaan tapahtumia vahvistavia sävelteemoja tai elokuvan sisällä rakkaudesta inspiroituvia lauluja, antavat ne kaikki omanlaisensa kuvan rakkauden tunteesta. Tunteen väkevyyteen vaikuttaa kuitenkin se, miten musiikki liitetään kuvaan. ASIB1:n rakkausteemat tuovat musiikillisesti esiin sitä, minkä katsoja jo valmiiksi näkee, kun taas musikaalissa ja rockmusiikkielokuvassa rakkauden kokija kertoo itse musiikillisesti rakkaudestaan. Jälkimmäisissä vaikutelma teemoista on siis huomattavasti henkilökohtaisempi. Lisäksi ASIB3:ssa rakkausteemat tulevat mukaan tarinaan vasta pariskunnan oikeasti rakastuessa toisiinsa, jolloin sekä kokemus rakkaudesta muuttuu vahvemmaksi että johtoaiheen kohde selkeämmäksi. ASIB1:ssä ja ASIB2:ssa rakkaus on katsojalle välittyvänä tunteena etäisempi, koska teemojen yhteydessä nähtävät tapahtumat eivät ihan heti vastaa teemojen sisältöä, vaan tunne kasvaa myöhemmin. Kun nämä rakkautta kuvaavat laulut tosin kumpuavat vielä itse henkilöahmoista, eli teemat luodaan elokuvan sisällä ASIB3:n tapaan, ovat ne tulleet täyden ympyrän. Ne ovat kasvaneet kerrontojen mukana ja sisäistyneet osaksi tarinaa. Tärkein historiallinen kehitys rakkausteemoissa onkin

siis jotain nimetöntä ja hyvin intiimiä. Syntyminen on vienyt aikaa, mutta versioiden kypsyessä toisistaan ovat rakkausteematkin kasvaneet aikuisiksi.

## LÄHTEET

Adorno, T. & Eisler, H. (1994 [1947]). *Composing for the Films*. London: Athlone Press.

Alasuutari, P. (1994). *Laadullinen tutkimus (3.painos)*. Tampere: Vastapaino.

Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Altman, R. (1999). *Elokuva ja Genre*. London: British Film Institute.

Anderson, L. (2003). Case Study 1: Sliding Doors and Topless women talk about their lives.

Teoksessa Inglis, I. (toim.) *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.

Ardill, C. (2008). *The Hero's Journey: An exploration of musical leitmotif in Hollywood cinema*. Portsmouth: University of Portsmouth.

Chion, M. (1990). *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dickinson, K. (toim.) (2003). *Movie Music: The Film Reader*. London: Routledge.

Duff, D. (toim.) (2000). *Modern Genre Theory*. Essex: Pearson Education Limited.

Encyclopedia Britannica. *Leitmotiv*. [WWW-dokumentti]. [Viitattu 10.8.2009]. Saatavissa:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/335529/leitmotiv>

Furia, P. (1997). *Ira Gershwin: The Art of the Lyricist*. Cary, NC: Oxford University Press.

Garwood, I. (2003). Must You Remember This? Orchestrating the "standard" pop song in *Sleepless in Seattle*. Teoksessa Dickinson, K. (toim.) *Movie Music: The Film Reader*. London: Routledge.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Grossberg, L. (2003). Cinema, postmodernity and authenticity. Teoksessa Dickinson, K. (toim.) *Movie Music: The Film Reader*. London: Routledge.

Haver, R. (1988). *A Star Is Born: The Making of the 1954 movie and its 1983 Restoration*. New York: Applause.

Inglis, I. (toim.) (2003). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.

Juva, A. (1995). *Valkokangas Soi!* Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

- Kalinak, K. (1992). *Settling The Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Karlin, F. (1994). *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film*. New York & London: Routledge.
- Kermode, M. (1995). Twisting the Knives. Teoksessa Romney, J. & Wootton, A. (toim.) *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: British Film Institute.
- Lack, R. (1997). *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books Limited.
- Lexmann, J. (2006). *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- London, J. (2000). Leitmotifs and musical reference in the classical film score. Teoksessa Buhler, J., Flinn, C. & Neumeyer, D. (toim.) *Music and Cinema*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Mundy, J. (1999). *Popular Music on Screen: From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- Plantinga, C. (2003). Gender, power and a cucumber – satirizing masculinity in *This is Spinal Tap*. Teoksessa Dickinson, K. (toim.) *Movie Music: The Film Reader*. London: Routledge.
- Prendergast, R. (1977). *Film Music: A Neglected Art*. New York: Norton.
- Romney, J. & Wootton, A. (toim.) (1995). *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: British Film Institute.
- Tagg, P. & Clarida, B. (2003). *Ten Little Title Tunes*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Thompson, B. (1995). Pop and Film: the charisma crossover. Teoksessa Romney, J. & Wootton, A. (toim.) *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: British Film Institute.
- Toop, D. (1995). Rock musicians and film soundtracks. Teoksessa Romney, J. & Wootton, A. (toim.) *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: British Film Institute.

Väkevä, L. (1999). Hermeneutiikka tieteellisenä lähestymistapana. [WWW-dokumentti].  
[Viitattu 14.4.2009]. Saatavissa :

<http://wwwedu.oulu.fi/muko/lvakeva/Lisuri/HERMENEU.HTM>

Wright, R. (2003). Score vs. Song: art, commerce and the H factor in film and television music. Teoksessa Inglis, I. (toim.) *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.