

WiderScreen.fi 1/2006

6.6.2006

**Elokuvamusiikin tutkimus:
tieteenala puun ja kuoren
välissä****Antti-Ville Kärjä**

FT

Vt. musiikkitieteen lehtori
Turun yliopisto**Tulostettavat versiot**- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)**Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä**

Kotimaisia elokuvia käytiin katsomassa Suomen elokuvasäätiön tilastojen mukaan vuonna 2005 yhteensä 939 753 kertaa (SES 2006). Todellakin: lähes miljoona elokuvateatterin ovenheilahdusta ja lipunrepäisyä lasketaan *katsojalukuina*, vaikka samaan aikaan yleisessä nykykulttuuria koskevassa keskustelussa korostetaan *audiovisuaalisen median* (jonka osa *elokuva* tietysti on) lisääntyntä merkitystä. On oletettavaa, että katsojaluvut ovat yhtälailla kuulijalukuja, mutta tällainenkin terminologinen valinta kertoo vahvasti vallalla olevasta tavasta pelkistää audiovisuaalisen median muodot vain visuaalisiksi.

Elokvat ovat silti täynnänsä ääntä: puhetta, tehosteita – ja musiikkia. Sellaisina ja vielä pisimmälle viedyn äänentoistoteknologian avittamina ne ovat usein audiovisuaalisia tuotteita vailla vertaa ja termin varsinaisessa merkityksessä. Tästä huolimatta elokuvien (tai muiden mediamuotojen) äänelliset ulottuvuudet ja niiden yhteydet tai suhteet visuaalisiin ovat tutkimuskohteensa selkeästi marginaalissa. Hyvän esimerkin tilanteesta tarjoaa elokuvatutkimuksen eittämättömiin perusteoksiin *kuuluva* David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (2004) kirjoittama, jo useampanakin painoksena ilmestynyt *Film Art. An Introduction*. Sen sisällysluettelon perusteella ääni on vain yksi kahdestatoista elokuvan ulottuvuudesta ja yksi neljästä elokuvan tyyliä määrittävästä tekijästä. Lisäksi mikäli teoksen sisällysluetteloa on syytä ajatella vähänkään hierarkisena, jää ääni näidenkin neljän osalta lavastuksen ja muun esillepanon, kuvauksen sekä leikkauksen rinnalla viimeiseksi. Puhumattakaan musiikista, sillä sehän on vain yksi osa ääntä.

Joka tapauksessa lienee selvää, että musiikilla ja muullakin äänellä on oma vaikutuksensa elokuvaan ja muihin audiovisuaalisen median muotoihin sekä niistä tehtäviin tulkintoihin. Vaikka korvat eivät humisisikaan THX-elokuvateatterista poistumisen jälkeen, omalta osaltaan elokuvien perusteella tietynlaiset kuvat opitaan yhdistämään tietynlaiseen ääneen ja musiikkiin, ja päinvastoin. Tämän voi havaita ja testata helposti niin sanotun kommutaatiotestin tai "*hypoteettisen substituution*" avulla (ks. esim. Tagg & Clarida 2003: 99), jolloin ei tarvitse kuin mielessään vaihtaa vaikkapa tietyn elokuvakohtauksen musiikki



johonkin toiseen. Miten esimerkiksi *Tähtien sota* -elokuvien alkukohtauksesta tehtävät tulkinnat muuttuisivat, jos sinfoniaorkesterille sävelletyn marssisävelmän sijaan siinä soisikin peukalobassovoittoinen funk-kappale?

Mentaaliset kommutaatiotestit jo riittävät osoittamaan sen, miten elokuvissa kuultava musiikki on kaikkea muuta kuin sattumanvaraista. Toinen osoitus samasta on se, että usein elokuvien musiikki on nimenomaan niitä varten sävellettyä, ja että tietyt henkilöt ovat tulleet tunnetuiksi juuri elokuvamusiikin säveltäjinä. Esimerkiksi dvd-julkaisuihin keskittyvältä *TheBoxSet.com*-verkkosivustolta löytyvän listauksen mukaan 10 kaikkien aikojen parasta elokuvasäveltäjää ovat Danny Elfman, John Williams, Howard Shore, Hanz Zimmer, Bernard Herrmann, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith, Randy Edelman, Alan Silvestri ja James Horner (TBS 2006).

Vaikka listauksen on mitä ilmeisimmin tuottanut yksi sivuston säännöllisistä lukijoista ja sellaisena se edustaa lähinnä kyseisen henkilön omakohtaisia mieltymyksiä, ovat listassa esiintyvät nimet varmasti tuttuja lukuisille muillekin ja varsinkin yhdysvaltalaisen valtavirtaelokuvan ystäville. Vastaavia listoja voi vaivatta tuottaa myös paikallisempaan elokuvatuotantoon liittyen, kuten vaikkapa suomalaiseen (vrt. esim. Saarela 2000): tšekäläisistä nykyisistä elokuvasäveltäjistä tunnetuimpia lienevät Tuomas Kantelinen, Anssi Tikanmäki, Yari ja Eero Ojanen.

Toki on niitäkin elokuvia, joihin musiikki on koottu useista jo olemassaolevista sävelmistä. Tätä ei ole kuitenkaan syytä pitää yhtään sattumanvaraisempaa käytäntönä kuin elokuvia varten säveltämistään. Niin sanotussa konglomeroituneessa eli muutamien jättiyritysten ympärille keskittyneessä viihdeteollisuudessa musiikin ja elokuvien tuotanto on sekin pitkälle yhteenkietoutunutta, ja tunnetuimpien tähtiesiintyjien musiikkia hyödynnetään elokuvien markkinoinnissa ja päinvastoin. Tällaisia synergiaetuja voikin pitää yhä keskeisempänä osana elokuvamusiikkiin liittyviä käytäntöjä (ks. esim. Smith 1998), varsinkin kun niihin liittyy yleensä muutamien, kymmenien, ellei peräti satojen miljoonien dollarien ja eurojen rahavirtoja.

Elokuvamusiikin esteettisen, kulttuurisen ja taloudellisen aseman nojalla siihen liittyvät tutkimushankkeet ovat enemmän kuin perusteltuja: ne ovat jopa tarpeellisia ja välttämättömiä, mikäli elokuvana tuntemamme ilmiön ympärille muodostuneista inhimillisen käyttäytymisen muodoista halutaan päästä jyvälle ja ottaa oppia. Eri asia sitten on, miten – ja missä – elokuvamusiikkia voisi tutkia.

Ei (vielä) itsenäinen oppiaine

Elokuvamusiikin tutkimuksen asema osana yliopistollista koulutusta on omalaatuinen. Maailmalta saati sitten Suomesta ei löydy ensimmäistäkään alan oppituolia, vaan tutkimusta tehdään ensisijaisesti musiikintutkimuksen tai -tieteen nimikkeen alaisuudessa. Aiheesta kiinnostuneita mediatutkijoita löytyy myös. Toisin sanoen elokuvamusiikin tutkimusta voi pitää eräänlaisena väliinputoajana, sillä se ei missään tapauksessa sijoitu musiikkitieteen tai -tutkimuksen eikä elokuva- tai mediatutkimuksen tai -tieteen oppiaineiden ytimeen.

Asetelma ei kerrokaan niinkään kiinnostuksen puutteesta kuin yliopistollisen koulutuksen institutionaalisesta jähmeydestä ja siihen liittyvästä muutosvastarinnasta. Musiikkitiede on nojannut oikeastaan 1990-luvulle asti niin sanottuun autonomiaesteettiseen (taide) musiikkikäsitykseen, jonka mukaan musiikkia tulisi tutkia omalakisena, suljettuna kokonaisuutena. Tämän käsityksen mukaan musiikin merkitykset ovat sisäsyntyisiä, eivätkä "ulkomusiikilliset" tekijät voi – tai kenties pikemminkin saa – niihin vaikuttaa. Niinpä elokuvamusiikki on jo alkulähtöisesti ollut vähempiarvoinen musiikkitieteellisen tutkimuksen kohde, kantaahan se jo nimessään jotain ulkomusiikillista.

Elokuva- ja/tai mediatutkimuksessa puolestaan musiikin asema on ollut marginaalinen. Tämä selittyy suurelta osin sillä, mitä musiikintutkijat Susan McClary ja Robert Walser (1990: 280) nimittävät musiikin "*poeettiseksi ja tekniseksi mystifikaatioksi*". Tällä he tarkoittavat sitä, että niin musiikkitieteen kuin muidenkin tieteiden piirissä musiikkia on totuttu ajattelemaan jollakin ylittämättömällä tavalla erityisenä ilmiönä, jonka tarkastelu ei olisi mahdollista ilman pitkällistä koulutusta yhtäältä italialaisperäisen käsitteistön ja toisaalta nuottikirjoitus pohjaisten analyysimenetelmien parissa. "Minä en ymmärrä mitään musiikista", on monenkin media- tai elokuvatutkijan suusta kuulemani lausahdus, ja sillä ikään kuin perustellaan musiikillisten ulottuvuuksien sulkeminen mediatutkimuksen ulkopuolelle.

Silti pidän lausahdusta kummallisena ja jopa perusteettomana, institutionaalisen aivopesun tuotteena. En nimittäin voi uskoa, etteivätkö käytännössä kaikki 20–20000 Hz:n taajuusalueella kuulevat ihmiset olisi itse asiassa jo ennen syntymäänsä altistuneet erilaisille musiikillisille äänille ja näin ollen ymmärtäisi musiikkia hyvinkin vahvasti. Niinpä "minä en ymmärrä mitään musiikkitieteellisestä terminologiasta ja metodologiasta" olisi ainakin itselleni huomattavasti ymmärrettävämpi lausahdus, joskin se toimisi lähinnä perusteena tutkijan laiskuudelle. Miksi musiikintutkijan olisi helpompaa omaksua elokuva- tai mediatutkimuksen menetelmiä ja käsitteitä kuin päinvastoin? Ei miksikään.

Toki on huomattava, että viimeisen parinkymmenen vuoden aikana kasvanut kiinnostus yleistä kulttuurin medioitumista kohtaan (ks. esim. Fornäs 1998; Kellner 1998; Herkman 2001) on lisännyt mielenkiintoa myös musiikin ja median eri suhteiden suuntaan. Tästä huolimatta Suomen yliopistojen musiikin- tai elokuvatutkimukseen niveltävien oppiaineiden tutkintovaatimuksissa rajalinjat ovat selvät: esimerkiksi Turun yliopiston musiikkitieteen

tutkintovaatimuksissa aine- ja syventävissä opinnoissa on mahdollisuus perehtyä yhteensä 14 opintopisteen verran "musiikkiin ja mediaan", ja saman oppilaitoksen mediatutkimuksen tutkintovaatimuksissa sanaa musiikki ei mainita lainkaan. Mutta ainahan on niitä vapaita opintoja.

Edelleen on huomionarvoista, että musiikin ja median muodostamaan ongelmakenttään kiinnittyvät pari Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta ovat pohjimmiltaan musiikkitieteellisiä. Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen suojissa toimii "Music and Media" -projekti, ja Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella "Contemporary Music, Media and Mediation" -hanke on työllistänyt puolenkymmentä tutkijaa. Näistä hankkeista on toki pantava merkkeille vielä se, että niissä elokuvamusiikin tutkimus on vain yksi monista mahdollisista vaihtoehtoista ja siten lähinnä vain muutaman projektitutkijan edustamaa, eikä heilläkään välttämättä ensisijainen tutkimuskohde (ks. esim. Välimäki 2005; Pekkilä 2005).

Elokuva vai tulkinta, teksti vai konteksti?

Musiikkitieteen osa-alueena elokuvamusiikin tutkimukseen liittyy kuitenkin merkittävä metodologinen erikoisuus. Ulkomusiikilliset tekijät sijoittavat elokuvamusiikin yleisesti ottaen etnomusikologian alaisuuteen, ja etnomusikologia puolestaan määritellään usein musiikin tutkimiseksi kulttuurisessa ympäristössään. Tämä merkitsee erityisen kulttuurisensitiivisen lähestymistavan omaksumista. (Ks. esim. Kurkela *et al.* 2003: 53.) Monissa tapauksissa etnomusikologista tutkimusta voikin luonnehtia sellaiseksi musiikin tutkimukseksi, jossa kulttuurintutkimuksen periaatteiden mukaiset ajatukset kulttuurisen kontekstualisoinnin välttämättömyydestä on auliisti hyväksytty – itse asiassa selvästi aikaisemmin (1960-luvulla) kuin kulttuurintutkimuksesta tuli keskeinen ihmistieteellinen tutkimusparadigma (1980-luvulla).

Elokuvamusiikin tutkimus on kuitenkin leimallisimmillaan teos- ja tekstikeskeistä. Elokuvia ja niiden musiikkia käsitellään pitkälti autonomiaestetiikan periaatteiden mukaisesti ikään kuin suljettuina ilmiöinä, ja elokuvamusiikin merkityksiä eritellään itsestään selvyyksinä, aivan kuin ne avautuisivat elokuvallismusiikillisista kohtauksista itsestään. Lisäksi monissa tapauksissa näiden kohtausten musiikki ja kuvat pidetään analyttisesti erillään pohtimalla esimerkiksi sitä, miten (hyvin) musiikki *tukee* kuvaa. Tässä yhteydessä käytetyt peruskäsitteet ovat *parafrasi* tai *paralleeli*, *polarointi* ja *kontrapunkti*. Ensimmäinen näistä viittaa tilanteeseen, jossa musiikin ja kuvan tunnelma ja merkitys on yhtäläinen; toinen koskee tilannetta, jossa moniselitteistä kuvaa selvennetään yksiselitteisellä musiikilla; viimeisessä kuva ja musiikki ovat ristiriidassa keskenään. (Ks. esim. Juva 1995: 211–215; Bacon 2000: 234–236.)

Kysymys siitä, miten tietty elokuvallismusiikillinen kohta *toimii* kokonaisuudessaan, jää yleensä esittämättä. Vaikka parafrasoin tai kontrapunktin avulla voikin havainnollistaa erilaisia elokuvallismusiikillisiä tilanteita, pidetään niiden avulla kuitenkin yllä kuvan ja musiikin välistä eroa. Sen lisäksi kuvalliselle informaatiolle annetaan etusija merkitysten ja tulkintojen määrittämisessä, vaikka perustellumpaa olisi tarkastella juuri tiettyä *audiovisuaalista* kohtausta yhtenä kokonaisuutena ja pyrkiä erittelemään sen erityispiirteitä, elokuvamusiikin osalta kuvan ja musiikin keskinäisiä vaikutussuhteita (ks. Gorbman 1987: 15). Mainittua kolmijakoista käsiteapparaattia olisikin kenties syytä ajatella erilaisia tulkintapositioneja havainnollistavana kuin mitään elokuvasta *itsestään* sinänsä kertomaan pystyvänä apuvälineenä. Retoriseksi kysymykseksi muotoiltuna: kenen parafrasista, polaroinnista tai kontrapunktista on kulloinkin kyse?

Siinä missä tekstikeskeisen, estetisoivan tutkimussuuntauksen piirissä elokuvamusiikin merkityksiä etsitään ja löydetään, kontekstualisoivan tutkimussuuntauksen edustajat tarkastelevat pikemminkin elokuvamusiikin merkityksen *antoa* ja sen reunaehtoja. Tällöin on mahdollista pohtia esimerkiksi erilaisia samastumiseen liittyviä ulottuvuuksia. Tähän liittyen Anahid Kassabian (2001: 2–3, 141–144) on ehdottanut kahden pääasiallisen samastumisprosessin olemassaoloa: assimiloivan ("sulauttavan") ja affilioivan ("yhdistävän"). Näistä edellinen liittyy nimenomaan elokuvaa varten sävellettyyn, usein sinfoniaorkesteria ja klassis-romanttisia sävellyksperiaatteita hyödyntävään musiikkiin, jonka avulla elokuvayleisö yritetään saada uppoutumaan hyvinkin vieraisiin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin olosuhteisiin. Jälkimmäinen puolestaan yhdistyy elokuvaa varten jo olemassaolevista kappaleista koottuun musiikkiin, joka on omiaan sallimaan myös elokuvan ulkopuolisten, usein henkilöhistoriallisten merkitysten nivoutumisen osaksi elokuvan kerrontaa ja kokemista. "*Assimiloivat identifikaatiot rajaavat tai tiukentavat mahdollisuuksia, kun taas affilioivat identifikaatiot avautuvat ulospäin*" (Kassabian 2001: 141).

Etualalla taustamusiikki

Elokuvia varten sävelletty ei-diegeettinen musiikki, jota usein myös "taustamusiikiksi" kutsutaan, on kuitenkin ollut elokuvamusiikin tutkijoiden pääasiallinen kohde. Osaltaan tämä selittyy tuotannollisilla ja niihin kietoutuvilla historiallisilla tekijöillä: elokuvatuotannon keskittyminen 1910-luvulta lähtien merkitsi osaltaan myös erityisen elokuväsäveltäjien ammattikunnan syntyä. Niinpä monien analyttisten käsitteiden ja havaintojen pohja on itse asiassa elokuväsäveltäjiä varten kirjoitetuissa tai heidän itsensä kirjoittamissa oppi- ja opaskirjoissa. Tunnetuimpia näistä lienee Theodor Adornon ja Hanns Eislerin (1994) alunperin vuonna 1947 ilmestynyt *Composing for the Films*.

Elokuvasävellysoppaiden lähtökohtana on "hyvän" elokuvamusiikin tai yleensäkin "oikein" säveltäminen eli niissä pyritään tarjoamaan ohjeita (ajoittain suoranaisia määräyksiä) tiettyjen periaatteiden käytännön soveltamiseen. Varsinaisessa elokuvamusiikin tutkimuksessa sen sijaan keskitytään pikemminkin näiden periaatteiden purkamiseen olemassa olevista elokuvamusiikillisista kohtauksista ja ilmiöistä. Tämä ei tietenkään sulje pois sitä, etteikö tutkijan vähintäänkin implisiittisenä päämääränä olisi osoittaa, miten "hyvin" tai kenties "huonostikin" elokuvamusiikki toimii (vrt. esim. Juva 1995: 239–252).

Mikäli näin on, tutkimuksissa otetaan tietyt, usein juuri sävellysoppaista periytyvät esteettiset kriteerit itsestään selvyyksinä, mikä johtaa helposti elokuvamusiikillisten kohtausten tekstuaaliseen autonomisointiin. Tutkija ei tällöin vaivaudu pohtimaan sitä mahdollisuutta, että kulloisenkin elokuvan yleisön jäsenet saattavat olla suurestikin eri mieltä eri kohtausten onnistuneisuudesta ja toimivuudesta. Tästä seuraava väistämätön johtopäätös on, että tutkijan kanssa eri mieltä olevat yleisön jäsenet ovat "väärässä".

Elokuvamusiikkia koskevan tutkimuskirjallisuuden avulla voidaan osaltaan pitää yllä käsityksiä elokuvamusiikista nimenomaan ei-diegeettisenä musiikkina, mutta tämä ei poista sitä, etteikö näissä tutkimuksissa kyettäisi ansiokkaasti selvittämään ei-diegeettisen musiikin keskeisiä piirteitä. Aihetta käsittelevän kirjallisuuden klassikoksi on nostettu Claudia Gorbmanin 1987 kirjoittama *Unheard Melodies* -kirja, jossa hän tarkastelee ennen kaikkea kertovan ei-diegeettisen elokuvamusiikin eli "klassisen elokuvamusiikin" säveltämiseen, miksaukseen ja leikkaukseen liittyviä periaatteita. Näitä periaatteita on hänen mukaansa seitsemän (Gorbman 1987: 73):

1. Ei-diegeettisen musiikin tuottaminen on *näkymätöntä*.
2. Musiikkia ei ole tarkoitus kuunnella tietoisesti, vaan se on pikemminkin *kuulumatonta*.
3. Musiikki on yleisen *emotionaalisuuden merkitsijä*.
4. Musiikki toimii *kerronnallisena vihjeenä* kahdella tavalla: *referentiaalis-narratiivisena* osoittaen esimerkiksi näkökulmia, muodollisia rajoja, toimintaympäristöjä tai henkilöitä sekä *konnotatiivisena* "tulkiten" tai "luonnehtien" kerronnan tapahtumia.
5. Musiikki tuottaa muodollista ja rytmistä *jatkuvuutta* esimerkiksi otosten välillä.
6. Toiston ja varioinnin avulla musiikki tuottaa muodollista ja kerronnallista *yhtenäisyyttä*.
7. Jokaista periaatetta voi rikkoa, mikäli se tapahtuu muiden periaatteiden ehdoilla.



Tappajahai

Ei-diegeettisen "taustamusiikin" yleisten periaatteiden lisäksi yksi ulottuvuus on noussut tutkimuksissa ja yleisesityksissä ylitse muiden: niin sanottu *johtoihete* *teknikka*. Tällä termillä viitataan siihen, miten musiikkia on mahdollista käyttää erityisesti tiettyjen henkilöhahmojen luonnehdintaan sekä heidän läsnäolonsa ilmaisemiseen tai ennakoimiseen. Johtoihteet eivät kuitenkaan ole henkilöhahmojen yksinomaisuutta, vaan niitä voi hyödyntää yhtä hyvin esineiden, tapahtumaympäristöjen, tilanteiden ja ilmiöiden osoittamiseen. Johtoihteen erottaa muista mahdollisista musiikillisista aiheista kuitenkin se, että se on suhteellisen lyhyt, helposti tunnistettava, toistuva ja että sitä varioidaan. (Ks. esim. London 2000: 88; Kalinak 1992: 63; Juva 1995: 227.)

Esimerkiksi Gorbman (1987: 26) erottaa toisistaan "teeman" ja "aiheen" (tai "motiivin") sillä perusteella, että jälkimmäinen on edellisen alalaji. Toisin sanoen siinä missä teema on mikä tahansa useammin kuin kerran elokuvan aikana kuultava musiikki, kiinnittyy aihe selvästi tiukemmin johonkin tiettyyn elokuvan tarinamaailman tapahtumaan tai ilmiöön ja pysyy toistumisesta huolimatta näiltä osin muuttumattomana.

Varmastikin yksi tutuimmista johtoihteista on *Tappajahai*-elokuvassa (Jaws, 1974) oleva pienen sekunti-intervallin varaan rakennettu hain (tai sen uhan?) teema. Klassisen esimerkin johtoihteen merkityksestä tarjoaa kohtaus, jossa kaksi poikaa pelottelee uimareita sukeltamalla puulevyyn kiinnitetyn hainevän kanssa. Uimareiden keskuudessa syntyy paniikki, ja paikalle hälytetään suuri venepartio. Tilanne selviää, ja elokuvan henkilöt helpottuvat. Elokuvayleisö on voinut ounastella jotain tämän tapaista kuitenkin jo hyvän aikaa, sillä kohtauksessa ei kuulu jo aiemmissa hain ruokailukohtauksissa tavattua sekunti-teemaa. Sen sijaan seuraavassa kohtauksessa teema on taas kuultavissa, ja niinpä myös seuraukset ovat selvät.

Haasteena musiikki tarinan osana

Teemoja ja johtoihteita on totuttu ajattelemaan nimenomaan ei-diegeettisen musiikin erityispiirteinä. Esimerkiksi Gorbman (1987: 26) kirjoittaa niihin liittyen nimenomaan "*toistuvasta ei-diegeettisestä musiikista*". Mutta miksi diegeettinen, elokuvan tarinatilassa soitettu musiikki ei voisi toimia teemana tai johtoihteenä? Syyt tähän lienevät pikemminkin historiallisia ja konventiosidonnaisia kuin käytännöllisiä tai periaatteellisia. Toisin sanoen niin ei vain ole tehty, vaikkei ole olemassa mitään varsinaista syytä siihen, miksi niin ei voisi tehdä.

Ajatellaanpa vaikka yhtä tunnetuinta italowesterniä, *Huuliharppukostajaa* (Once Upon a Time in the West, 1968), ja siinä Harmonica-nimellä tutuksi tulevaa salaperäistä revolveri(anti)

sankaria. Varsinkin elokuvan alkupuolella hänen läsnäolonsa ilmaistaan ensin huuliharpputeemalla, sitten vasta visuaalisesti. Ja aivan kuten *Tappajahainkin* tapauksessa, musiikki kertoo myös tulevasta verenvuodatuksesta. Olennainen ero tässä yhteydessä on, että siinä missä hai ei omaa teemaansa juuri soittele, kuljettaa Harmonica huuliharppua huultensa välissä ennen veritekojaan.

Yleisemminkin ottaen juuri diegeettisen elokuvamusiikin tutkimus on jäänyt selkeään lapsipuolen asemaan. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa jälleen Gorbman (1987: 23), sillä vaikka hän huomauttaakin taipumuksesta pitää diegeettistä musiikkia "realistisena" ja siten irrallisena tunnelmien tai kerronnallisten käännteiden ilmaisusta, keskittyy hän elokuvamusiikin kerronnallisuuden erittelyssä itsekin kuitenkin ei-diegeettiseen musiikkiin.

Oletetun "epänarratiivisuuden" lisäksi toinen syy siihen, miksi diegeettinen musiikki on jäänyt tutkimuksessa taka-alalle, on mahdollisesti se, että mikäli elokuvissa on populaarimusiikkia, on se tavanomaisesti motivoitu diegeettisesti eli sen lähde on sijoitettu tarinatilaa. Niinpä koska populaarimusiikin itsensä hyväksyminen musiikintutkimuksen kohteeksi on ollut hidas ja suhteellisen viimeaikainen prosessi, ei siihen ole voinut (tai "saanut") kiinnittää huomiota elokuvamusiikin tutkimuksessaan. Näin myös diegeettinen musiikki on ikään kuin välillisesti ajautunut marginaaliin.

Populaarimusiikin ja elokuvan suhdetta on kyllä käsitelty runsain mitoin, varsinkin viimeisen kymmenen vuoden aikana. Aihetta käsittelevissä tutkimuksissa esteettis-narratologinen ote on kuitenkin huomattavasti harvinaisempi tai ainakin toissijaisempi kuin (sinfonisen) ei-diegeettisen musiikin tutkimuksissa. Esimerkiksi Jeff Smith (1998) pohtii kyllä elokuvissa kuultavan populaarimusiikin esteettisiä muutoksia, mutta alistaa ne musiikkiin ja elokuvaan liittyville taloudellisille suhteille. Itse asiassa hän ei kovinkaan suoraan edes kirjoita "populaarimusiikista", vaikka viittaakin siihen Henry Mancinin, Ennio Morriconen ja John Barryn elokuvasävellyksiä käsitellessään.

Vastaavasti John Mundy (1999) käsittelee populaarimusiikin "*visuaalista ekonomiaa*" tarkastellessaan eri audiovisuaalisten medioiden estetiikkaa suhteessa niiden tuotanto-olosuhteissa ja yleisessä kulttuurisessa kontekstissa tapahtuneisiin muutoksiin. Samoin voi luonnehtia populaarimusiikin asemaa myös Juha Herkmanin (2001) yleisesityksessä audiovisuaalisesta mediakulttuurista, joskaan Herkman ei varsinaisesti yritäkään pohtia musiikin esteettisiä ulottuvuuksia.

Toki elokuvissa kuultavan populaarimusiikin audiovisuaalista estetiikkaakin on pohdittu, varsinkin elokuvamusikaalien yhteydessä (ks. esim. Altman 1987). Pamela Robertson Wojcik ja Arthur Knight (2001: 6–7) kuitenkin huomauttavat, että monissa musikaalianalyyseissa klassiseen ei-diegeettiseen elokuvamusiikkiin liitetyt normit kerronnan yhtenäisyydestä ja



Huuliharppukostaja

jähmeistä hierarkioista ovat mukana enemmän tai vähemmän vaivihkaa. Tämän johdosta analyysin kohteiksi valikoituvat yleensä "integroidut" musikaalit eli ne, joissa musiikilliset esitykset sulautuvat saumattomasti osaksi muuta elokuvallista kerrontaa (ks. Dyer 2002: 35). Edelleen auteurismilla ja mestariteos-ajattelulla on usein omat painavat vaikutuksensa, varsinkin kun analyysin kohde valitaan ohjaajan, säveltäjän (ja/tai sanoittajan) tai koreografin mukaan.

Muutoksia ja jatkuvuutta

Elokuva on ilmiönä jatkuvan muutoksen alaisena, eikä esimerkiksi Hollywoodin studiotuotannon kukkeinta aikaa tule täten pitää minään yleispätevänä normina. Tässäkin yhteydessä on syytä muistaa, että kyse on pitkälti yhdysvaltalaisen elokuvatuotannon hallitsevasta markkina-asemasta – ja vain markkina-asemasta, sillä tuotantomäärien perusteella merkittävimmät elokuvat tulisivat Intiasta.

Intialainen, varsinkin Mumbaihin (ent. Bombay) keskittynyt elokuvatuotanto eli niin sanottu Bollywood onkin ollut yhä lisääntyvän mielenkiinnon kohteena myös akateemisen tutkimuksen piirissä, eikä suinkaan pelkästään alueella syntyneiden tutkijoiden diasporisten liikkeiden ja intressien takia. Tosin tässäkin yhteydessä on huomattava, että musiikki on harvemmin ollut näiden tutkimusten keskiössä, vaikka Bollywood-elokuvien musiikkia yleisesti pidetäänkin omaleimaisena ja keskeisenä osana elokuvien kerrontaa. Se, missä määrin tällaisessa tulkinnassa on osaltaan kyse jälkikoloniaalistien käytäntöjen mukaisesta toiseuttamisesta eli siitä, että "länsimaisen" yleisön edustajat pitävät niin sanotun kolmannen maailman elokuvia perustavalla tavalla erilaisina analysoimatta niitä tarkemmin, voisi hyvinkin olla tutkimisen arvoinen asia. (Ks. esim. Creekmur 2001.)

Intialaisten elokuvien tuotantokontekstiin pureutuvat analyysit ovat kyllä osoittaneet, että esimerkiksi elokuvatahtien ja valtiollisen tai paikallisen politiikan suhde voi olla hyvinkin läheinen – jopa siinä määrin, että elokuvien fiktiiviset vastakkainasettelut limittyvät erottamattomasti "tosielämän" poliittisiin kiistoihin (ks. Tamminen & Zenger 1998: 167–169). Silti yleistävien tulkintojen suhteen on syytä olla varovainen, ja jopa yhdestä intialaisesta elokuvakulttuurista puhumisessa ja kirjoittamisessa on omat ilmeiset yhdenmukaistamisen riskinsä.

Yleisestikin ottaen elokuvamusiikin – ja miksei laajemminkin audiovisuaalisen median – tutkimuksessa kansallisten tai muuten paikallisten tuotteiden ja tuotanto-olosuhteiden erittely voi avata uusia ulottuvuuksia ja osoittaa käytäntöjen vaihtelevuuden sekä tilannesidonnaisuuden. Tässä suhteessa suomalaiseseenkin elokuvaan ja sen musiikkiin



Hilpeys ja ennakkoluulo

kohdistuvilla tutkimuksilla on varmasti vielä annettavaa: vaikka suomalaisen elokuvan vaiheet ovat olleet useidenkin korkeimpien akateemisten opinnoitteiden aiheina (ks. esim. Sedergren 1998; Laine 1999; Pantti 2000), kotimaisen elokuvamusiikin syvemmät analyysit odottavat suurelta osin vielä tekijöitään. Toki aiheesta on kirjoitettu, mutta nämä esitykset ovat luonteeltaan pikemminkin suoraviivaisia yleisesityksiä siitä, "miten asiat ovat", kuin teoreettisesti pohjustettuja analyyseja elokuvamusiikin laajemmasta kulttuurisesta, esteettisestä tai muusta merkityksestä (ks. esim. Jalkanen 1992: 34–41; Juva 1995: 97–197; Kari 2005).

Kaikesta jatkuvasta muutoksesta ja käytäntöjen vaihtelevuudesta huolimatta myös jatkuvuuden elementtejä on havaittavissa. Yhtenä tällaisena voi pitää niin sanottua jälkiklassista elokuvamusiikkia (Davison 2004). Termillä viitataan erityisesti niihin 1970-luvun ja sen jälkeisiin elokuvamusiikin käytäntöihin, joissa enemmän tai vähemmän palattiin hyödyntämään studiotuotannon kultakauden sinfonisia sävelmiä. Selkeimmät esimerkit näistä käytännöistä tarjonnevät John Williamsin (esim. *Tappajahai*- ja *Tähtien sota* -elokuvat) sekä Jerry Goldsmithin (esim. *Alien*- ja *Star Trek* -elokuvat) sävellykset.

Tendenssin voi havaita tänäkin päivänä, joskin siihen mitä ilmeisimmin liittyy tietty genretietoisuus: mitä muuta voisimmekaan odottaa *Taru Sormusten herrasta* (2001–2003) tai *Viides elementti* -elokuvien (1997) kaltaisten fantasia- ja tieteistuotteiden ei-diegeettiseltä musiikilta? Tässä suhteessa sellaisen elokuvan kuin *Ritarin tarina* (2001) musiikki tuntuukin todella itsetietoiselta valinnalta: ei-diegeettisenäkin musiikkina The Queenin, Eric Claptonin, Thin Lizzy:n, AC/DC:n ja muiden 1900-luvun lopun populaarimusiikillisten yhtyeiden ja artistien kappaleet myöhäiskeskiaikaisten tapahtumien yhteydessä ovat omiaan häiritsemään tiedostamatonta ja kritiikitöntä uppoutumista elokuvan fiktiiviseen maailmaan.

Tähän yhteyteen sopii myös Anahid Kassabianin (2003) esittämä ajatus uusien elokuva- ja kerrontamuotojen kehkeytymisestä. Kassabian kirjoittaa nimenomaan erityisestä "iteratiivisesta" eli toistoon perustuvasta kerronnasta ja korostaa sen esteettistä yhteyttä esimerkiksi teknomusiikkiin. Esimerkkinä hän käyttää *The Cell* -elokuvaa (2000), väittäen sen olevan osoitus muutoksesta, jossa "*kerronnallisuus alistetaan aistikokemuksille sekä erilaisista ääni- ja musiikillisista materiaaleista luotuja ääniraitoja korostetaan uudella tavalla*" (Kassabian 2003: 95).

On hyvinkin oletettavaa, että musiikkivideoilla ja tietokonepeleillä on ollut oma vaikutuksensa myös elokuvan kerronnallisiin ja esteettisiin keinoihin, mutta silti päämäärätietoisuus vaikuttaa olevan ylitsekäymätön kertovan elokuvan normi: myös *The Cell* – tai Kassabianin toinen esimerkki, *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) – nojaa aristoteelisen draaman kaaren mukaiseen asetelmaan, jossa johonkin ongelmaan etsitään (ja yleensä myös löydetään) ratkaisu. Niinpä iteratiivinen kerronta sopii kenties paremmin luonnehtimaan

elokuvan sisäisiä kerronnallisia suhteita, ei niinkään mitään perustavanlaatuista muutosta elokuvan kokonaiskerronnassa. Niin pitkälle tuskin teknokaan musiikillisena käytäntönä yltää.

Paluu tulevaisuuteen: elokuvatapahtumien hämmästyksen estetiikka

Yksi jatkuvuuden ulottuvuus lisää liittyy "attraktion elokuvan" käsitteeseen, joka on totuttu yhdistämään erityisesti varhaiseen, 1910-lukua edeltävään elokuvaan (Gunning 1997; ks. myös Huhtamo 1997; Herkman 2001). On kuitenkin huomionarvoista, että käsitteen alunperin 1980-luvun puolivälissä esitellyt Tom Gunning (1997) itekin toteaa, miten siihen liittyvät piirteet ovat eläneet sitten 1900-luvun ensimmäisten vuosien myös muohehemmissä komedioissa – ja musikaaleissa.

Samaan viittaa myös John Mundy (1999) kirjoittaessaan populaarimusiikin sekä "valkokangas- ja kuvaruutumedian" (engl. *screen media*) suhdetta hallitsevasta "spektakulaarisuuden" ulottuvuudesta. Toisin sanoen yhtä olennaista kuin kiehtovat monipolviset tarinat ovat yksittäiset musiikkiesitykset, joissa ihmisruumiin rajoja koetellaan tavalla tai toisella, yleensä laulaen tai tanssien. Tällöin kerronnallisen ulottuvuuden rinnalle nousee myös puhtaan attraktiivinen: kyseisen tapahtuman näkeminen ja *kuuleminen* sinänsä jo tuottaa mielihyvää, riippumatta siitä, mistä se niin sanotusti kertoo.

Attraktion elokuva tai Gunningin (1997) siihen liittävä "*hämmästyksen estetiikka*" voisi johtaa pohtimaan myös elokuvaan ja yleisemminkin audiovisuaalisen median eri muotoihin liittyviä historiallis-materialistisia ulottuvuuksia esteettisten ideaalien sijaan. Tällöin kysymys kohdistuisi elokuvan rakenteellisten narratologisten piirteiden sijasta tai ainakin vähintään niiden ohella siihen, mikä tekee juuri tietystä elokuvakokemuksesta erityisen. Missä määrin 75mm:n filmikopiona elokuvateattereissa esitettävä elokuva on "sama" kuin rakeiselta VHS-nauhalla kotona toistettu? Ainakin ero THX-sertifikaatin mukaisen monikanavaäänentoiston ja pahimmillaan moninkertaisen nauhoituksen aiheuttaman kohinan välillä on selvä.

Rick Altman (1992) onkin kirjoittanut tähän liittyen tarpeesta tarkastella elokuvaa "tapahtumana" eikä niinkään "tekstinä". Hänen mukaansa elokuva on vuosikymmenten ajan määritelty "*autonomisena esteettisenä kokonaisuutena, jonka läheisimmät suhteet muodostuvat toisiin autonomisiin esteettisiin kokonaisuuksiin*" (Altman 1992: 2). Tämän sijasta olisi pyrittävä tarkastalemaan elokuvatapahtumia, joissa selvää tai pysyvää rajaa sisä- ja ulkopuolen välillä ei ole. Niinpä tuotantoa, tuotetta (tai "tekstiä") ja vastaanottoa sekä niitä ympäröivää kulttuuria ei tulisi pitää toisistaan erillisinä eikä mitään tämän asetelman osaluuetta asettaa muita tärkeämpään asemaan. Sen sijaan huomio olisi kohdistettava siihen, miten eri osa-alueet ovat jatkuvassa ja osin ennalta-arvaamattomassa vuorovaikutussuhteessa



The Cell



Lara Croft - elämän lähde

keskenään.

Elokuvamusiikin tutkimus. Nyt. Juuri nyt.

Toki jokainen uusi elokuva on omiaan herättämään kysymyksen siitä, miten juuri siinä musiikki on läsnä – tai ellei ole, niin miksi? Aivan samoin erilaisista teoreettisista lähtökohdista kumpuavat kysymyksenasettelut voivat tuottaa uutta tietoa jo "puhkitutkittuina" pidetyistä elokuvista ja niiden musiikista. On eri asia tutkia elokuvamusiikin narratologisia funktioita, sen tekijyyttä ja vaikkapa jälkikolonialistisia representaatioita.

Kukaan *WiderScreenin* tämänkertaisista kirjoittajista ei ole valinnut viimeisintä tarkastelunsa aihealueeksi kaikesta oletetusta akateemisesta muodikkuudestaan huolimatta – joskin itse rakensin väitöstutkimukseni sen varaan (ks. Kärjä 2005). Sen sijaan narratologia on keskiössä Anttoni Lehdon artikkelissa, kohteena *Taru Sormusten Herrasta* -elokuvatrilogian ensimmäinen osa *Sormuksen ritarit* (The Fellowship of the Ring, 2001/2002) ja nimenomaisesti tapahtumien keskiössä olevan sormuksen musiikillinen ulottuvuus. Maria Matikainen puolestaan on pohtinut Charles Chaplinin tekijyyttä elokuvasäveltämisen kannalta, mitä voisi ajatella yleisemminkin tuoreena lähestymistapana *auteurismiin*. Tiina Suutala taas tarkastelee *Moulin Rouge!* -elokuva (2001) suhteessa musikaaligenren fantasiaulottuvuuteen, ja Pietari Hannikainen on ottanut analyysinsä kohteeksi tuoreen Bob Dylan -dokumentin *No Direction Home: Bob Dylan* (2005). Kuten nämä muutamat esimerkkitapaukset osoittavat, musiikki on elimellinen osa käytännössä melkein mitä vain elokuvaa – tai tarkemmin sanottuna mitä vain sellaista *audiovisuaalista* kokonaisuutta, mitä olemme elokuvaksi tottuneet nimittämään.

Artikkelien kirjoittajat osallistuivat tammi- ja helmikuussa 2006 järjestämälleni Turun yliopiston musiikkitieteen ja mediatutkimuksen opiskelijoille suunnatulle elokuvamusiikin tutkimus -kurssille, ja artikkelit ovat muokattuja versioita kurssin lopputöistä. Kurssi oli kaksiosainen siten, että se jakaantui luentoihin ja seminaari-istuntoihin. Luennoilla käytiin läpi elokuvamusiikin tutkimuksen keskeisiä ulottuvuuksia ja peruskäsitteitä, seminaarissa näihin syvennettiin oheislukemiston avulla. Kurssin saattoi suorittaa vain luentojenkin pohjalta; kirjoittajista Lehto ja Matikainen osallistuivat seminaariin. Kiitän kaikkia kurssille osallistuneita opiskelijoita onnistuneesta lopputuloksesta sekä erityisesti artikkelien kirjoittajia, jotka pyynnöstäni suostuivat palaamaan tekstiensä pariin vielä kurssin päätyttyäkin.

Kirjallisuus

Adorno, Theodor & Eisler, Hanns (1994), *Composing for the Films*. London: Athlone Press.

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

Altman, Rick (1992), General Introduction: Cinema as Event. Teoksessa Rick Altman (ed.), *Sound Theory Sound Practice*. New York & London: Routledge, 1–14.

Bacon, Henry (2000), *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2004), *Film Art. An Introduction*. 7th ed. New York: McGraw-Hill.

Creekmur, Corey J. (2001), Picturizing American Cinema. Hindi Film Songs and the Last Days of Genre. Teoksessa Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham & London: Duke University Press, 375–406.

Davison, Annette (2004), *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot & Burlington: Ashgate.

Dyer, Richard (2002), *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

Fornäs, Johan (1998), *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Alkuteos *Cultural Theory and Late Modernism*. Suom. Mikko Lehtonen et al. Tampere: Vastapaino.

Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London et al.: BFI Publishing & Indiana University Press.

Gunning, Tom (1997), Hämmästyksen estetiikka. Varhainen elokuva ja (epä)uskoinen katsoja. Teoksessa Anu Koivunen & Hannu Salmi (toim.), *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 18–35.

Herkman, Juha (2001), *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Huhtamo, Erkki (1997), *Elävän kuvan arkeologia*. Helsinki: YLE-Opetuspalvelut.

Jalkanen, Pekka (1992), *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Juva, Anu (1995), *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kalinak, Kathryn (1992), *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Kari, Virpi (2005; toim.), *Kauas pilvet karkaavat. Suomifilmin säveliä 1933–2003*. Helsinki: F-Kustannus.

Kassabian, Anahid (2001), *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.

Kassabian, Anahid (2003), The Sound of a New Film Form. Teoksessa Ian Inglis (ed.), *Popular Music and Film*. London: Wallflower, 91–101.

Kellner, Douglas (1998), *Mediakulttuuri*. Alkuteos *Media Culture*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.

Kurkela, Vesa & Leisiö, Timo & Moisala, Pirkko (2003), Etnomusikologia. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 53–70.

Kärjä, Antti-Ville (2005), *"Varmuuden vuoksi omana sovituksena". Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-lukujen vaihteen suomalaisen elokuvan populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Turku: k&h.

Laine, Kimmo (1999), *"Pääosassa Suomen kansa". Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 732.

London, Justin (2000) Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. Teoksessa James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer (eds.), *Music and Cinema*. Hanover & London: Wesleyan University Press & The University Press of New England, 85–96.

McClary, Susan & Walser, Robert (1990), Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge, 277–292.

Mundy, John (1999), *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.

Pantti, Mervi (2000), "*Kansallinen elokuva pelastettava*". *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 774.

Pekkilä, Erkki (2005), Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*. *Musiikki* 3/2005, 45–65.

Saarela, Tommi (2000), *Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus*. Helsinki: Stellatum.

Sedergren, Jari (1999), *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947*. Bibliotheca Historica 39. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

SES (2006), Kotimaisten elokuvien katsojaluvut 2005. *Suomen elokuvasäätö*, <http://www.ses.fi/fi/katsojaluvut05.asp> (tarkistettu 11.5.2006).

Smith, Jeff (1998), *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.

Tagg, Philip & Clarida, Bob (2003), *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholar's Press.

Tamminen, Tapio & Zenger, Mikko (1998), *Moderni Intia. Ristiriitojen suurvalta*. Tampere: Vastapaino.

TBS (2006), Top Ten Film Score Composers. *TheBoxSet.com*, http://www.theboxset.com/topten.php?list_id=51 (tarkistettu 11.5.2006).

Välimäki, Susanna (2005), Musiikin ja kuvan sodanvastainen retoriikka *Rautaristi*-elokuvassa. *Mustekala.info* 18.11.2005, http://mustekala.kaapeli.fi/mustekala/1132264708/index_html (tarkistettu 12.5.2006).

Wojcik, Pamela Robertson & Knight, Arthur (2001), Overture. Teoksessa Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music* Durham & London: Duke University Press, 1–15.

© WiderScreen.fi 6.6.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

