

MUSIIKIN KÄYTTÖ PUHETEATERISSA



**TEATTERIKORKEAKOULU
VALO- JA ÄÄNISUUNNITTELUN LAITOKSEN
MAISTERIN TUTKINNON OPINNÄYTE
MAALISKUU 2002**

Juuso Voltti
0505251456
juuso.voltti@gmail.com
<https://juusovoltti.fi/portfolio>

Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Tutkimuskohde ja ongelman asettelu.....	1
3. Säveltämisen lähtökohdat.....	2
3.1. Vuorovaikutus	4
3.2. Elävä esitys.....	5
3.3. Teos kulkee omia teitään.....	6
4. Musiikki osana suurempaa kokonaisuutta	7
4.1. Huomiopiste	8
4.2. Musiikin suhde muihin elementteihin	12
5. Musiikin ja draaman yhteisvaikutus	13
5.1. Musiikin ja draaman kontrapunkti.....	13
5.2. Tarinan pintataso	14
5.3. Tarinan syvätaso.....	14
5.4. Sitaatit.....	15
6. Draamamusiikin muoto	16
6.1. Draaman kaari	17
6.2. Teema ja variaatiot	18
6.3. Perussanoma.....	19
6.4. Musiikin selkeytyminen esityksen aikana	19
7. Draamamusiikille ominaisia piirteitä	20
7.1. Huomaamattomuuden perusteet	20
7.2. Tapahtumatiheys	21
7.3. Alut ja loput.....	21
7.4. Melodia.....	23
7.5. Harmonia ja tonaliteetti	25
7.6. Rytmi	27
7.7. Sointiväri ja orkestraatio	28
7.8. Artikulaatio.....	28
7.9. Dynamiikka	29
8. Valmiin musiikin käyttö teatteriesityksissä	29
9. Käytännön neuvoja	30
9.1. Yhteensopivuuden tarkistaminen	30
9.2. Demot	31
9.3. Musiikin keston muokkaaminen esityksen aikana	31
9.4. Ensimmäinen lukukerta ja uusien näkökulmien kokeileminen	32
10. Lopuksi.....	32
Lähteet.....	33
Liitteet 1-2	

Johdanto

Olen monta kertaa kuullut tilanteesta, jossa teatteriesitystä tehtäessä säveltäjän ja ohjaajan näkemykset musiikista eivät ole sopineet yhteen. Ohjaaja ei ole ollut tyytyväinen säveltäjän musiikkiin, eikä säveltäjä siihen, millä tavalla ohjaaja musiikkia käyttää. Säveltäjät tuntuvat ajattelevan musiikin ehdoilla, ohjaajat teatterin ehdoilla. Itse olen opiskellut äänisuunnittelua ja sen jälkeen säveltämistä. Ymmärrän molempien osapuolten tuskan ja uskon tietäväni, mikä tällaisessa tilanteessa usein tekee tilanteen vaikeaksi. Siksi halusin kirjoittaa tutkielman, jossa käsittelen teatterimusiikin säveltämisprosessia ja lähtökohtia, sekä analysoin teatterimusiikkia verrattuna itsenäisiin musiikkiteoksiin. Toivon pystyväni kertomaan säveltäjille, mitä asioita heidän kannattaa ottaa huomioon ryhtyessään säveltämään teatterimusiikkia, sekä näyttämään joitain sudenkuoppia, joihin ensimmäisiä teatterimusiikkeja säveltäessään helposti joutuu. Ohjaajat taas eivät välttämättä osaa kertoa toiveitaan musiikillisin termein, eivätkä säveltäjät ymmärrä mitä ohjaaja oikeastaan haluaa. Tutkielma ei sinänsä opeta ohjaajille musiikillista terminologiaa, mutta pyrkii auttamaan ohjaajia kommunikoimaan paremmin säveltäjien kanssa. Tutkielma on lisäksi suunnattu äänisuunnittelijoille, jotka työskentelevät yhteistyössä sekä säveltäjien että ohjaajien kanssa, ja joista useat kirjoittavat myös itse teatterimusiikkia.

Tutkielmassani käytän termiä ”itsenäinen musiikki” erotuksena draamamusiikista. Itsenäistä musiikkia on siis musiikki, jota ei ole sävelletty minkään toisen teoksen tai esityksen osaksi, vaan joka on alun perin tarkoitettu kuunneltavaksi sellaisenaan. Itsenäinen musiikki ei ole terminä vakiintunut, mutta mikään käytössä olevista termeistä ei ole riittävän täsmällinen tai on suorastaan harhaan johtava (konserttimusiikki, absoluuttinen musiikki).¹ Ratkaisevaa ei ole niinkään se, onko teos alunperin sävelletty itsenäiseksi musiikiksi vai jonkin teoksen osaksi. Itsenäiseksi musiikiksi sävellettyä teosta voidaan kutsua draamamusiikiksi, kun se liitetään osaksi näytelmää tai muuta esitystä. Asiyhteydestä ilmenee kumpaa on tarkoitettu.

*Tutkielmaani kuuluu CD-levy, jolle olen kerännyt musiikinäytteitä. Musiikkeihin on viitattu esimerkeissä, jotka on kirjoitettu kursiivilla. Kappaleet on merkittu kappaleen tai säveltäjän nimellä sekä CD:n kappalenumerolla: ”**Apsoluuttista Aavikkoa**” (11) tai ”**Ravel**” (10). Tarkemmat tiedot kappaleista löytyvät liitteenä olevasta listasta.*

Tutkimuskohde ja ongelman asettelu

Teatteriesityksiä varten sävellettävä musiikki on erilaista kuin itsenäisiksi tarkoitettut musiikkiteokset. Tämä on tutkielmani perusolettamus, ja alalla työskenteleville lähes itsestäänselvyys; teatteri- ja elokuvamusiikinhan voi usein tunnistaa pelkän kuulokuvan perusteella. Asian todistaminen olisi silti työlästä, eikä onnistuessaankaan kertoisi mitään uutta. Keskityn sen sijaan kysymyksiin ”Miksi puheteatteriesityksiin sävelletään erilaista musiikkia kuin itsenäisiin musiikkiteoksiin?” ja ”Miten teatteriesityksiin sävelletty musiikki eroaa itsenäisestä musiikista?” Määrittelen teatterimusiikille ominaisia piirteitä ja esitän omat käsitykseni siitä, miksi näihin teatterimusiikin konventioihin on päädytty.

Yksi väitteistäni on, että puheteatteriesityksiin myös kannattaa säveltää musiikkia, jolla on kyseisiä ominaisuuksia. Erityisesti nämä ominaisuudet ilmenevät musiikissa, joka on tarkoitettu kohtausten taustalle. Kohtausten taustalle ja väleihin tarkoitettua musiikkia ei kuitenkaan voi erottaa toisistaan, koska usein samaa musiikillista materiaalia käytetään sekä kohtausten taustalla että niiden väleissä. Siksi molempia on käsiteltävä yhdessä.

¹ Itsenäinen musiikki on terminä laajempi kuin konserttimusiikki. Konserttimusiikki mielletään yleensä klassiseksi musiikiksi, kun taas itsenäinen musiikki voi olla rockia, poppia, klassista, jazzia tai mitä tahansa. Samoin voi draamamusiikki kuulua musiikillisesti mihin tahansa musiikilliseen tyylilajiin ollen silti koko ajan draamamusiikkia. Absoluuttinen musiikki taas on musiikkiterminologiassa vakiintunut ohjelmallisen musiikin vastakohdaksi, eikä sitä tulisi käyttää tässä yhteydessä (vaikka usein käytetäänkin).

Koska teatterimusiikista on kirjoitettu hyvin vähän, tutkimusmateriaalin saaminen on vaikeaa. Elokuvamusiikista sen sijaan on kirjoitettu paljonkin, ja nykyinen teatterimusiikin estetiikka on melko lähellä elokuvamusiikin estetiikkaa. Siksi käytän materiaalina elokuvamusiikista kirjoitettuja kirjoja ja tutkin, miltä osin ne pätevät myös teatterimusiikkiin. Näin ollen monilta osin tutkielmani käsittelee myös elokuvamusiikkia, mutta kirjoitan sen kuitenkin teatterimusiikin säveltäjän näkökulmasta. Tutkin, miten teatterimusiikin ja itsenäisen musiikin säveltämisen lähtökohdat eroavat toisistaan (mm. sosiaalinen työympäristö, työryhmä ja musiikin osuus teoksessa). Sen jälkeen tutkin, miten erot säveltämisen lähtökohdissa vaikuttavat lopputulokseen, eli mitkä seikat ovat ominaisia teatterimusiikille.

Itsenäistä musiikkia analysoidaan usein tarkastelemalla erikseen musiikin elementtejä: melodiaa, rytmiä, harmoniaa ja sointiväriä. Käytän samaa menetelmää teatterimusiikin analysoimiseen. Analyysi perustuu enemmän omiin havaintoihini teatterimusiikista kuin kirjalliseen lähdeaineistoon. Tämä johtuu ensikädessä siitä, etten ole löytänyt yhtäkään julkaisua, jossa aihetta olisi käsitelty. Omia havaintojani tukee kuitenkin looginen kausaliteetti säveltämisen lähtökohtien ja lopputulosten välillä.

Tutkielma käsittelee ainoastaan puheteatteriesityksiin liittyvää musiikkia. Tutkimuksen ulkopuolelle jäävät muun muassa musiikkiteatteri, musikaalit ja ooppera, joissa kaikissa musiikin rooli on erilainen kuin puheteatteriesityksissä. Puheteatterinkin puitteissa tutkielma käsittelee lähinnä aristoteelista teatteria ja pätee vain osittain eppiseen teatteriin, kokeellisiin esityksiin sekä esityksiin, joiden estetiikka poikkeaa totutusta nykyaikaisesta teatteriestetiikasta. Satojen vuosien aikana on muodostunut traditio käyttää musiikkia teatteriesityksen osana niin, ettei se vaadi liikaa huomiota itseensä. Tämä ei suinkaan ole ainoa mahdollinen tapa käyttää musiikkia, ja kaikki kokeilut musiikillisen kerronnan uudistamiseksi ovat tervetulleita. Tutkielmani käsittelee kuitenkin vain teatterimusiikkia, joka noudattaa näitä konventioita, joihin olemme kaikki tottuneet.

Tutkielmaa kirjoittaessani olen lähinnä ajatellut tilannetta, jossa teatteriesityksen musiikki soitetaan nauhalta. Musiikin käytön pääperiaatteet ovat tietysti samanlaiset, olipa musiikki elävää tai nauhoitettua. Joissain tilanteissa saattaa kuitenkin ilmetä eroja – erityisesti, jos muusikot soittavat näyttämöllä. Tällöin musiikki nivoutuu eri tavalla esityksen osaksi, ja sitä voidaan myös käyttää hiukan eri tavalla kuin nauhalle taltioitua musiikkia. Ensinnäkin oikeat soittajat pystyvät mukautumaan näyttelijöiden tempoon ja esityksen tunnelmaan, jotka saattavat olla jokaisessa esityksessä erilaiset. Valmiiksi nauhalla olevan musiikin kanssa tämä voi olla vaikeaa.² Lisäksi katsojan suhde musiikkiin ja samalla koko esitykseen muuttuu, kun katsoja näkee mistä musiikki tulee. Nauhalta tuleva musiikki on yleensä myös helpompi unohtaa taustalle, koska näköhavainto muusikoista ei ole siitä muistuttamassa. Suurin osa tutkielmasta pätee kuitenkin myös tässä tapauksessa.

Säveltämisen lähtökohdat

Teatterimusiikin säveltäminen poikkeaa lähtökohdiltaan olennaisesti itsenäisen musiikin säveltämisestä. Itsenäiset musiikkiteokset voidaan jakaa absoluuttiseen musiikkiin ja ohjelmalliseen musiikkiin. Absoluuttinen musiikki kommunikoi pelkästään musiikin kielellä, eikä tukedu mihinkään sanalliseen tai muuhun musiikin ulkopuoliseen materiaaliin. Ohjelmallista musiikkia taas ovat teokset, joille on annettu otsikko, motto- tai laajempi tekstiselitys, joka pyrkii ohjaamaan kuulijaa säveltäjän tarkoittamaan suuntaan.³ Molemmissa tapauksissa ero draamamusiikkiin on kuitenkin melko selvä. Ohjelmallistakin musiikkia kuunnellessaan teoksen vastaanottaja keskittyy vain musiikin kuuntelemiseen, eikä esityksen aikana välttämättä tarvitse mitään muita aisteja teoksen seuraamiseen.

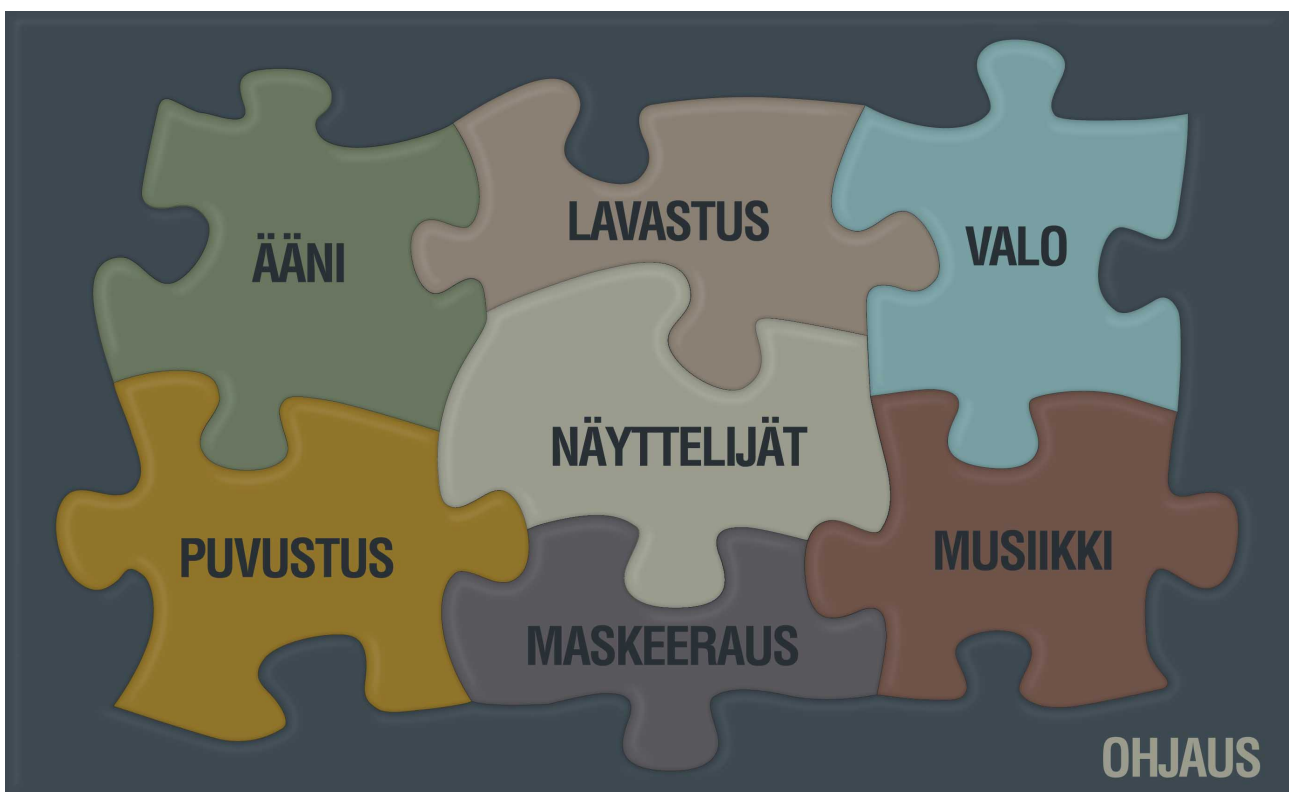
Itsenäisen musiikin säveltäjän tulee siis kertoa kaikki sanottavansa musiikin kielellä; se mitä kuulijan halutaan kokevan, täytyy välittyä säveltäjältä kuulijalle pelkän musiikin avulla. Teokseen liitetty ohjelma voi kyllä auttaa kuulijaa tulkitsemaan tuota musiikillista kieltä, mutta ei suoranaisesti kerro mitään siitä, mitä säveltäjä

² Tosin tutkielman lopussa annan myös vinkkejä, miten uutta teknologiaa hyödyntäen voi myös nauhalle äänitettyä musiikkia muuttaa esityksen aikana pitemmäksi tai lyhyemmäksi ja sovittaa sitä pituudeltaan jokaiseen esitykseen sopivaksi.

³ Murtomäki 1991 s.v. *ohjelmamusiikki*

musiikillaan haluaa ilmaista (musiikki kommentoi ohjelmaa, eikä päinvastoin). Säveltäjä on myös vapaa määräämään teoksensa muodon. Säveltäjä voi halutessaan antaa ohjelman vaikuttaa myös musiikin muotoon, mutta se on joka tapauksessa täysin säveltäjän päätettävissä. Kuulijan odotetaan keskittyvän musiikkiin, ja jos kuulijan huomio kiinnittyy mihin tahansa muuhun, ovat nämä muut asiat häiriötekijöitä, jotka vaikeuttavat teoksen sisällön seuraamista. Musiikin täytyy myös kantaa omalla painollaan teoksen alusta loppuun, eli sen täytyy jatkuvasti pitää yllä kuulijan mielenkiinto.

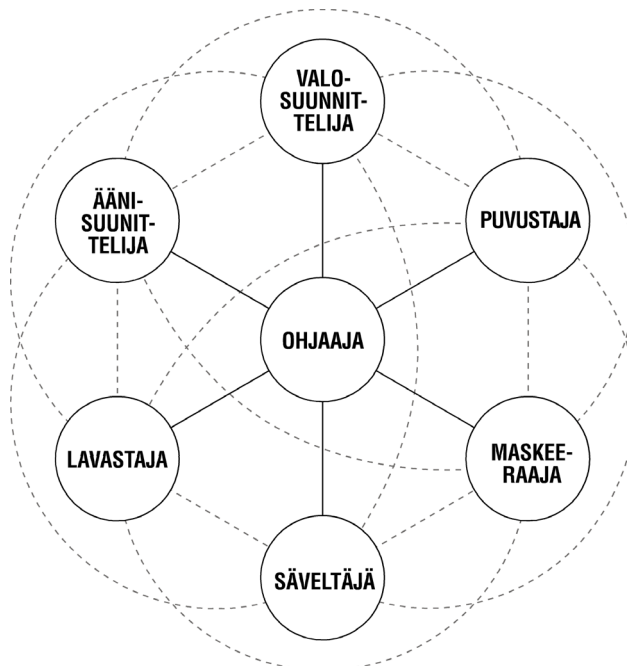
Teatterimusiikki sen sijaan on osa suurempaa kokonaisuutta, joka määrää myös musiikin muodon. KUVA 1. Teatterimusiikin kuulemiskokemusta tarkasteltaessa teoksena täytyy ajatella koko teatteriesitystä. Esityksestä irrallaan musiikki ei välttämättä muodosta konserttimusiikille tyypillistä dramaturgista muotoa, eikä sen yksinään tarvitse välittää kaikkea, mitä katsojan halutaan kokevan. Katsojan jopa odotetaan keskittyvän ensisijaisesti johonkin muuhun kuin musiikkiin. Se mitä esityksellä halutaan katsojalle välittää, on kirjoitettu näytelmän tekstiin ja tuodaan esille ensisijaisesti näyttelijöiden kautta. Suurimman osan esityksestä on tarkoitus keskittyä näyttelijöihin. Asiat, jotka häiritsevät näyttelijöiden seuraamista ovat häiriötekijöitä. Tämä on yksi suurimmista eroista teatterimusiikin ja itsenäisen musiikin välillä. Teatteriesityksessä voi musiikki muodostua tekijäksi, joka häiritsee ja vaikeuttaa teoksen vastaanottamista. Itsenäisen musiikin tapauksessa tämä olisi absurdia: häiriötekijä eli musiikki, johon huomio keskittyy, on joka tapauksessa juuri se, johon huomion tuleekin keskittyä. Teatterimusiikin ei myöskään tarvitse yksinään pitää yllä katsojan mielenkiintoa. Jos mielenkiinnon ylläpitäminen jää musiikin tehtäväksi, on tavallisesti esityksen muissa osa-alueissa jotain vialla. On toki sävelletty sellaistaakin teatterimusiikkia, joka sopii hyvin esitykseen ja on mielenkiintoista myös yksinään kuunneltuna. Kunhan musiikki edelleen täyttää teatterimusiikille asetetun tehtävänsä yhtä hyvin, saa se olla kuinka mielenkiintoista tahansa. Se ei kuitenkaan ole teatteriesityksen kannalta tärkeää.



Kuva 1. Teatterimusiikki on osa suurempaa kokonaisuutta ja muodostaa vain osan teoksesta eli teatteriesityksestä.

Vuorovaikutus

Myös työryhmä on yllä mainituissa tapauksissa hyvin erilainen. Itsenäistä musiikkia sävelletessä työryhmää ei ole, vaan säveltäjä luo teoksensa yksin. Teatterimusiikin säveltäjä sen sijaan on osa työryhmää, jonka jäsenet yhdessä luovat yhtä teosta. KUVA 2. Työryhmän jäsenet työskentelevät yhteistyössä etenkin ohjaajan kanssa, mutta myös keskenään. Ohjaajan vastuulla on esityksestä syntyvä kokonaisuus, eikä säveltäjä voi yksin tietää minkälaista kokonaisuutta ohjaaja tavoittelee. Ei riitä, että säveltäjä lukee näytelmän tekstin ja kirjoittaa siihen sopivan musiikin. Samaa tekstiä voidaan tulkita lukemattomilla eri tavoilla, ja siihen pohjautuvat esitykset voivat olla hyvin erilaisia. Säveltäjän yhteistyön ei pitäisi myöskään rajoittua pelkästään ohjaajaan. Yhteinen kokonaisuus syntyy, kun kaikki työryhmän jäsenet ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa.



Kuva 2. Teatterisäveltäjän vuorovaikutus muiden työryhmän jäsenten kanssa. Kuvattu työryhmä on lisäksi vuorovaikutussuhteessa näyttelijöihin.

Vuorovaikutus esimerkiksi säveltäjän ja pukusuunnittelijan välillä ei välttämättä tunnu kovin tärkeältä. Silti sekin voi vaikuttaa huomattavasti esityksen muotoutumiseen. Harjoitusten edetessä kaikki työryhmän jäsenet tarjoavat ohjaajalle näytteitä suunnitelmistaan, joita kokeillaan esityksen osana. Samaa tekevät myös pukusuunnittelija ja säveltäjä. Kun säveltäjä näkee minkälaisia vaatteita pukusuunnittelija on tehnyt tietylle roolihenkilölle, saattaa se avata säveltäjälle uusia näkemyksiä tuosta roolista. Jos säveltäjä haluaa säveltää tuohon roolihenkilöön liittyvän teeman, hän voi käyttää hyväkseen myös pukusuunnittelijan näkemystä. Sama toimii tietysti myös toisinpäin, eli harjoituksissa soiva musiikki saattaa vastaavasti inspiroida pukusuunnittelijaa. Tämän vuorovaikutuksen ansiosta kokonaisuudesta tulee yhtenäisempi, ja se on erityisen tärkeää, jos esitys on vahvasti tyylitelty. Usein vuorovaikutus toimii myös alitajuisesti, mutta luonnollisesti vain silloin, kun säveltäjä on paikalla seuraamassa harjoituksia.

Kirjassa "Sound and Music for Theatre" James LeBrecht kertoo omista kokemuksistaan ääni-suunnittelijana. Etsiessään musiikkia näytelmään "Beyond Therapy", hän ei löytänyt sopivaa tyylilajia. Ohjaajakaan ei osannut kertoa, minkälaista musiikkia hän esitykseen halusi. Sitten hän oli kysynyt mitä neuvoja ohjaaja oli antanut lavastajalle ja ohjaaja kertoi pyytäneensä "high-tech" -tyylistä lavastusta. Tämän kuultuaan James LeBrecht oli kokeillut musiikkia, joka kuulosti olevan "high-tech" ja joka sopikin esitykseen erinomaisesti.⁴ Yhtä hyvin hän olisi voinut saada idean nähdessään lavastajan suunnitelmia, vaikka ei olisikaan osannut kysyä sitä ohjaajalta. Esimerkistä voi myös oppia, että joskus ohjaajat osaavat

⁴ Kaye ja LeBrecht 2000: 44

vastata musiikkiin liittyviin kysymyksiin paremmin, kun heiltä kysyykin jotain aivan muuta. Ohjaaja ei välttämättä osaa pukea sanoiksi toiveitaan musiikin suhteen, vaikka osaakin musiikin kuullessaan sanoa sopiiko se esitykseen vai ei.

Keskusteltuaan ohjaajan kanssa kaikki työryhmän jäsenet yleensä luulevat ymmärtäneensä ohjaajan toiveet. Ohjaajien on kuitenkin hyvin vaikea selittää toiveitaan sanallisesti, ja usein harjoitusten edetessä käykin ilmi, että jokainen työryhmän jäsen on ymmärtänyt ohjaajan toiveet aivan omalla tavallaan. Tämä moninaisuus on rikkaus, kunhan se ilmenee tarpeeksi aikaisessa vaiheessa, jolloin ohjaaja pystyy muokkaamaan kaikesta tarjolla olevasta materiaalista ehyen kokonaisuuden, ja työryhmän jäsenet pystyvät vielä muokkaamaan omaa työtään haluttuun suuntaan.

Monet säveltäjät pitävät itsensä erillään muusta työryhmästä ja kommunikoivat lähinnä ohjaajan kanssa. Teatteriesitykseen voi säveltää musiikin katsomalla harjoituksissa ainakin ne kohtaukset, joihin ohjaaja musiikkia haluaa, ja sopimalla ohjaajan kanssa, minkälaista musiikkia mihinkin kohtaukseen tulee. Tällä tavalla ovat monet säveltäjät tehneet musiikin elokuviin, ja sama periaate toimii myös teatterissa.⁵ Näin sävelletty musiikki voi olla aivan kelvollista, mutta suosittelen kuitenkin harjoituksissa mukana oloa, koska musiikki saattaa samalla muuttua kelvollisesta loistavaksi. Säveltääkseen esitykseen sopivaa musiikkia täytyy säveltäjän pystyä eläytymään esityksen tunnelmaan, mikä ei aina ole sama kuin näytelmän tunnelma. Esityksen tunnelmaan vaikuttaa paljon myös ilmapiiri, jossa esitystä valmistellaan, eikä siihen voi eläytyä mitenkään muuten kuin olemalla osa työryhmää ja mukana harjoituksissa. Lisäksi jo pelkkä kokemus esityksen valmistumisesta yhteistyönä voi olla yksinäiseen työskentelyyn tottuneelle säveltäjälle hyvinkin antoisa ja inspiroiva.

Pulmana on tosin se, että harjoituksissa ollessaankin säveltäjä voi helposti jäädä osittain työryhmän ulkopuolelle. Kaikilla muilla on jotain yhteistä tekemistä, ja he ovat väistämättä osa työryhmää. Äänisuunnittelijana olen itse tottunut viettämään paljon aikaa harjoituksissa, joissa kokeillaan ääniä, opetellaan niiden ajamista ja joskus vain ollaan paikalla, jotta näyttelijät saavat harjoitella äänten kanssa. Säveltäjällä sen sijaan on harjoitusten aikana passiivisempi rooli. Kukaan ei välttämättä edes huomaa hänen olevan paikalla tai lähteneen pois. Poikkeuksena ovat tietysti ne harjoitukset, joissa kokeillaan säveltäjän tuomaa musiikkia. Niitä on kuitenkin suhteellisen vähän, ja ymmärrän hyvin, että harjoituksissa istuminen saattaa tuntua turhalta.

Jotkut ohjaajat haluavat varmistaa, että työryhmällä on yhteinen näkemys näytelmän maailmasta jo ennen kuin näyttelijät tuovat roolihahmonsia tuohon maailmaan. En ota kantaa tällaisen menettelytavan hyviin ja huonoihin puoliin. Se kuitenkin kertoo jotain siitä, miten tärkeänä ohjaajat pitävät työryhmän yhteistä näkemystä.

En tiedä, ovatko kaikki muut itsenäisen musiikin säveltäjät niin itsekriittisiä, että osaavat vaatia itseltään parhaan mahdollisen suorituksen, eivätkä tyydy yhtään vähempään. Omalta kohdaltani voin kuitenkin sanoa, että ryhmässä työskentely on saanut minut säveltämään musiikkia, jota yksin työskennellessäni ei varmasti olisi syntynyt. Yksinään voi mennä sieltä, mistä aita on matalin; muiden kanssa yrittää omasta tuotoksestaan tehdä ainakin yhtä hyvän kuin muut osa-alueet. Muiden tehdessä hienoa työtä ei mielellään haluaisi joutua selittelemään, että ”tästä nyt tuli vähän tällainen”. Teatteriesityksellä on myös määrätty ensi-ilta, johon mennessä kaiken täytyy olla valmista. Jotkut kokevat tämän kaiken epämiellyttäväksi paineeksi, toisia se taas kannustaa entistä parempiin suorituksiin ja on avuksi luomisprosessissa.

Elävä esitys

Yksi perustavaa laatua oleva ero elokuvan ja teatterin välillä on se, että teatteriesitys on ”elävä esitys”, aivan kuten musiikki voi olla nauhoitettua tai elävää. Tuo esityksen elävyys vaikuttaa myös musiikkiin, vaikka musiikki soitettaisiin nauhalta. Näyttelijöillä on tapana käyttää musiikkia avuksi päästäkseen oikeaan

⁵ Nykyään suurin osa elokuvamusiikin säveltäjistä voi katsella elokuvaa videokasetilta, mutta aikaisemmin oli tapana vain katsoa kohtaukset läpi, mitata niiden kestot ja säveltää sitten musiikki muistiinpanojen perusteella.

tunnelmaan, ja aiemmin mainitun vuorovaikutuksen ansiosta esityksen elävyys voi vaikuttaa paljon myös musiikin syntyyn. Kun elokuväsäveltäjä aloittaa työnsä valmiin kuvamateriaalin kanssa, hän tietää ettei musiikki enää vaikuta näyttelijäntyyöhön. Se voi varmasti vaikuttaa katsojan kokemukseen näyttelijäntyyöstä, mutta näyttelijäntyyö sinällään pysyy ennallaan. Teatterissa sen sijaan säveltäjän työllä on aina vaikutusta myös näyttelijöihin.

Elävää esitystä harjoiteltaessa nousee esille myös sosiaalinen kanssakäyminen. Yhteisen esityksen eteen työskenneltäessä syntyy joissain produktioissa tunnelma, joka on aistittavissa vielä esityksistäkin. Itse olen huomannut tuon joissain produktioissa toimiessani säveltäjänä, mutta myös katsoessani esityksiä, joiden syntyyn en ole itse ollut vaikuttamassa. Jostain sen vain aistii: tätä esitystä tehtäessä on ollut ”hyvä fiilis”. Oman kokemukseni mukaan tuo ”hyvä fiilis” välittyy myös musiikkiin. Näin ollen, vaikka mainitut pukusuunnittelija ja säveltäjä tekisivätkin työtään kumpikin omassa kammiossaan, voi heidän sosiaalinen kanssakäymisensä – tai sen puute – vaikuttaa huomattavasti esitykseen.

Ryhmäteatterin Tokioon Menossa -näytelmän esityksissä soitettiin näytelmän hiukan hysteeristä teemaa jo yleisön tullessa saliin. Tuo musiikki kuului myös pukuhuoneen kaiuttimista, ja Vesa Vierikko kertoi, kuinka musiikin kuuleminen aina käynnisti fyysisen prosessin: pulssi nousi, adrenaliinitaso nousi – esitys oli alkamassa. Tietoisuus esityksen alkamisesta olisi tietysti tullut millä tahansa musiikilla, mutta musiikin hysteerisyys antoi vielä oman lisänsä.

”Apsoluuttista Aavikkoa” (11)

Teos kulkee omia teitään

Jotkut kirjailijat kertovat, että kun he kirjoittavat kirjaa, sen henkilöt alkavat ikään kuin elää omaa elämäänsä. Kirjailija on luonut henkilöille tietyt luonteet, ja sen jälkeen henkilöt toimivat omien luonteidensa mukaisesti. Tästä voi syntyä hiukan kummallinen tilanne, jossa kirjan henkilöt tekevät mitä haluavat sen sijaan, että tekisivät mitä kirjailija oli aluksi suunnitellut. Myös säveltäjät ovat kertoneet kokeneensa tämän omassa työssään. Kuten kirjan henkilöillä, myös musiikkiteoksen teemalla tai teemoilla voi ajatella olevan omat luonteensa.⁶ Sävellystyön aikana teos kehittyy oman logiikkansa mukaisesti, ja lopullinen teos saattaa olla kaukanakin säveltäjän alkuperäisestä ajatuksesta.⁷

Draamatekstiä kirjoitettaessa tai itsenäistä musiikkia sävelletessä tämä ei välttämättä haittaa. Aristoteelisessa draamassahan pidetään tärkeänä juuri sitä, että henkilöt käyttäytyvät omien luonteidensa mukaisesti. Vaikka säveltäjä tai kirjailija ei edes työtä aloittaessaan osaisi nähdä, minkälainen teoksesta lopulta tulee, voi lopputulos silti olla täysin looginen ja eheä kokonaisuus. Yleensä kuuliija tai lukija ei tiedä, mikä alkuperäinen ajatus oli, vaan näkee pelkän lopputuloksen. Draamamusiikkia sävelletessä täytyy sen sijaan olla tarkempi. Jos musiikki etäännytyy sävellystyön aikana alkuperäisestä suunnitelmasta, saattaa lopputulos olla ristiriidassa tekstin ja esityksen kanssa. Joskus taas musiikin kehittyminen omaan suuntaansa tekee musiikista entistäkin paremman ja kokonaisuudesta moniulotteisemman. Aina ei kuitenkaan käy näin onnellisesti. Draamamusiikkia tehtäessä on siis osuttava tiettyihin raameihin, jotka ovat musiikista riippumattomia. Itsenäistä musiikkia sävelletessä tuollaisia ehtoja ei ole, ja ne saattavat tuntua rajoitteilta.

Jotta musiikki luonnostaan kehittyisi työn aikana oikeaan suuntaan, tulee alkuperäisen materiaalin (motiivit, teemat jne.) heijastella mahdollisimman tarkasti koko esityksen teemoja. Musiikillinen motiivi on kuin siemen, josta teos kasvaa. Jos tuohon siemeneen onnistuu kiteyttämään esityksen ytimen, kehittyy musiikki lähes väistämättä sopivaan suuntaan. Avainasemassa tätä temaattista materiaalia sävelletessä on tietysti eläytyminen. Eläytyessään esityksen maailmaan ja henkilöihin tulee säveltäjä todennäköisesti säveltämään musiikillisen lähtömateriaalin esitykseen sopivaksi. Jos säveltäjä temaattista materiaalia säveltäessään ei ole saanut siihen oikeata tunnelmaa, sen saaminen musiikkiin jälkeenpäin on hyvin vaikeata.

⁶ Tarkoitan tässä teemaa musiikillisena muotoyksikkönä. Musiikillinen teema on oma käsitteensä, joka tulee erottaa musiikkiteoksen sisällöllisestä aiheesta (jos teoksella sellaista edes on). Kirjallisuudesta puhuttaessa olen kuullut sanaa teema käytettävän aiheen synonyyminä.

⁷ Tiedon on suullisesti antanut dosentti Leida-Tiia Järg.

Sopivan teeman löytäminen voi kestää kauan. Itse joudun yleensä keskittymään näytelmän tunnelmaan monta tuntia, ennen kuin alitajunnasta alkaa kummuta sopivaa musiikillista materiaalia. Toisinaan taas teema löytyy melkein heti, kuten minulle kävi säveltäessäni Tokioon Menossa -näytelmän musiikkia. Olin keskustellut ohjaaja Mika Myllyahon kanssa esityksen yleisestä tyylistä jo ennen kuin olin itse edes lukenut näytelmää. Myöhemmin kotona luin rauhassa näytelmän läpi ja istuin heti sen luettuani pianon ääreen. Neljä ensimmäisenä soittamaani nuottia muodostivat teeman, johon lopulta perustui suurin osa näytelmän musiikista. Kokemus oli niin kummallinen, että epäröin pitkään, oliko tuo teema kuitenkaan niin sopiva kuin miltä se minusta vaikutti. Epäröintini kuitenkin loppui, kun sain valmiiksi ensimmäiset demot ja muut työryhmän jäsenet vahvistivat asian.

Olin kerran säveltämässä musiikkia esitykseen, johon ohjaaja tilasi ”iloista musiikkia”. Sävelsin teeman, joka oli suhteellisen iloinen, mutta lopputulos ei kelvannut. Käytin sen jälkeen paljon aikaa teeman muokkaamiseksi aina vain iloisemmaksi. Tulos ei edelleenkään kelvannut, ja aloitin kokonaan alusta. Tällä kertaa päämääränä oli alusta lähtien säveltää iloinen teema, eikä ohjaajalle kelvannut mikään muu (itse olin tuolloin jo melkein tyytymässä puolivillaisiin tuotoksiini). Pitkällisten ponnistelujen jälkeen löysin lopulta etsimäni teeman, ja sen jälkeen kaikki sujuikin helposti.

Musiikki osana suurempaa kokonaisuutta

Aivan kuten Liszt lisäsi teoksiinsa otsikon tai runon, ”ohjelman”, ohjatakseen kuulijaa säveltäjän tarkoittamaan suuntaan, voidaan draamamusiikissa ajatella draaman olevan musiikin ohjelma. Lisztin ohjelmamusiikin ideassa ohjelma ja musiikkiteos yhdessä paljastavat sävellyksen ”johtavan ajatuksen”, kun musiikki ”tekee tunteelle todelliseksi” ohjelman sisältämän ”runollisen tarkoituksen”.⁸ Aivan samoin antavat teoksen muut osat draamamusiikille viitekehyksen, jonka avulla katsoja osaa tulkita myös musiikin merkityksen. Tällöin musiikki voi keskittyä tunnepuolen välittämiseen ilman, että sen tarvitsee ilmaista mitään sanallisesti ilmaistavaa sisältöä.

Säveltäjät, jotka ovat tottuneet säveltämään itsenäistä musiikkia, kokevat usein raskitteena musiikin alisteisuuden draamalle säveltäessään draamamusiikkia. Asiaan liittyy kiistely absoluuttisen ja ohjelmamusiikin paremmuudesta, mutta pidän kuitenkin oleellisempana, ettei itsenäistä musiikkia säveltämään tottunut säveltäjä välttämättä tiedosta draamamusiikin mahdollisuuksia. Draamamusiikkia sävelletessä on nimittäin mahdollisuus musiikin ja draaman yhteisvaikutukseen, jolloin musiikki ja draama ovat yhdessä ”enemmän kuin osiensa summa”. Yhteisvaikutus on paljon elävämpi kuin ohjelmallisessa musiikissa, jossa musiikin ja ohjelman välillä ei ole molemminpuolista vuorovaikutusta. On selvää, että draamamusiikki on alisteinen draamalle ja joutuu toimimaan sen ehdoilla. Samalla juuri alisteisuudessa piilee myös draamamusiikin voima.

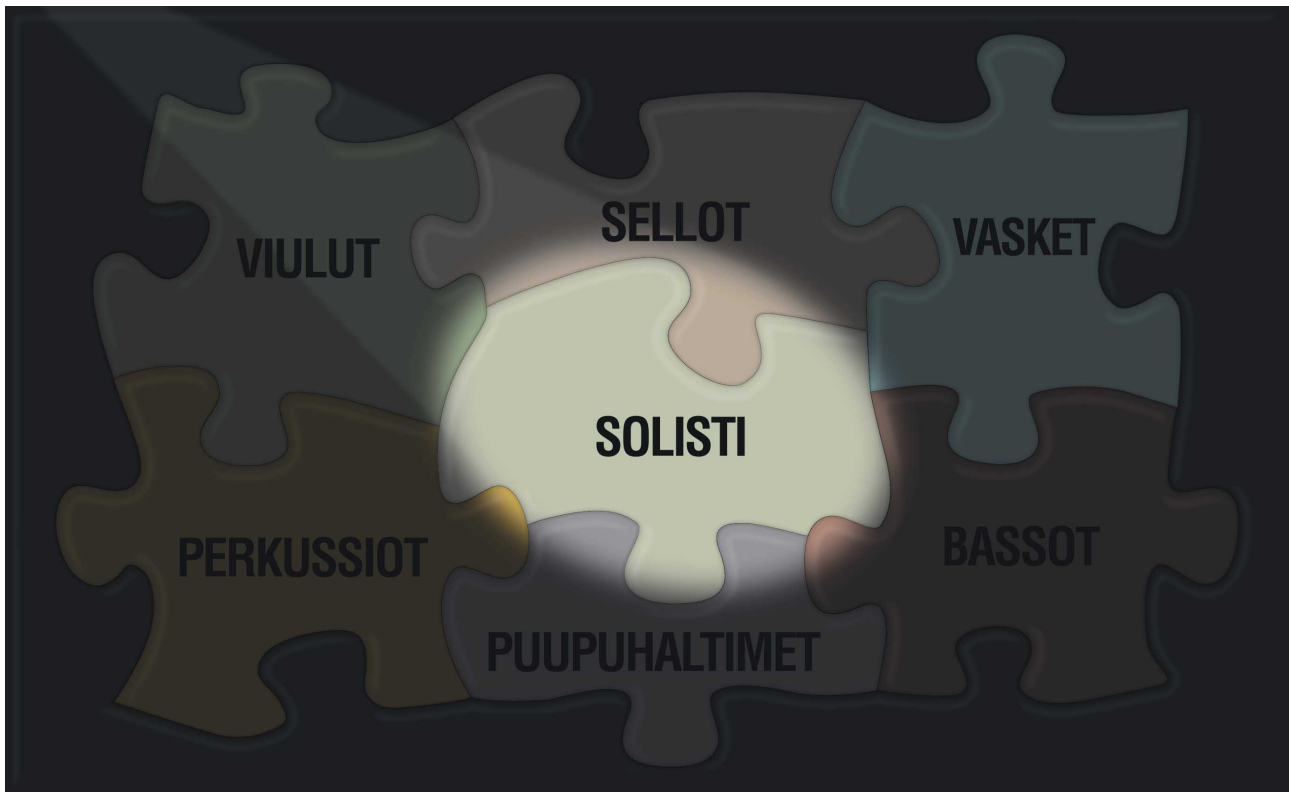
Monet säveltäjät ovat myös huomanneet, miten luomistyölle asetetut rajoitukset voivat jopa kannustaa luovuutta. Kun mahdollisuuksia on rajattomasti, säveltäjä ei välttämättä osaa keskittyä yhteen ilmaisumuotoon ja ottaa siitä kaikkea irti. Myös teatterimusiikin näennäisiin rajoitteisiin kannattaa suhtautua haasteina, joiden voittaminen voi avata aivan uusia uria. Onnistuessaan on myös antoisaa huomata, kuinka mitättömän pieneltä tuntuvalle musiikillisella eleellä voi olla suuri merkitys tarkasteltaessa vaikutusta koko esityksen mittakaavassa.

Ennen kuin kerron tarkemmin tästä musiikin ja draaman yhteisvaikutuksesta ja musiikin käytön mahdollisuuksista, tulee selvittää minkälaisen osan musiikki muodostaa teatteriesityksessä.

⁸ Murtomäki 1991 s.v. *ohjelmamusiikki*

Huomiopiste

Itsenäistä musiikkia sävelletessä ja sovitettaessa puhutaan huomiopisteestä (englanniksi focus). Huomiopiste vaihtelee eri soitinten ja soitinryhmien välillä sen mukaan missä oleellinen informaatio kulloinkin on. KUVA 3. Joissain tilanteissa huomiopiste voi olla koko orkesterissa ilman, että mikään sen osa erottuu muita enemmän. Informaationsa mukaan musiikin elementit voidaan jakaa primaarisiksi, sekundaarisiksi ja tertiäärisiksi elementeiksi. Primaarinen elementti on suurimman osan ajasta solisti (jos sellainen on), mutta eri elementtien tärkeys muuttuu koko ajan. Esimerkiksi rummut saattavat pysytellä tertiäärisellä tasolla ja kuitenkin nousta välillä sekundaariselle tai jopa primaariselle tasolle.

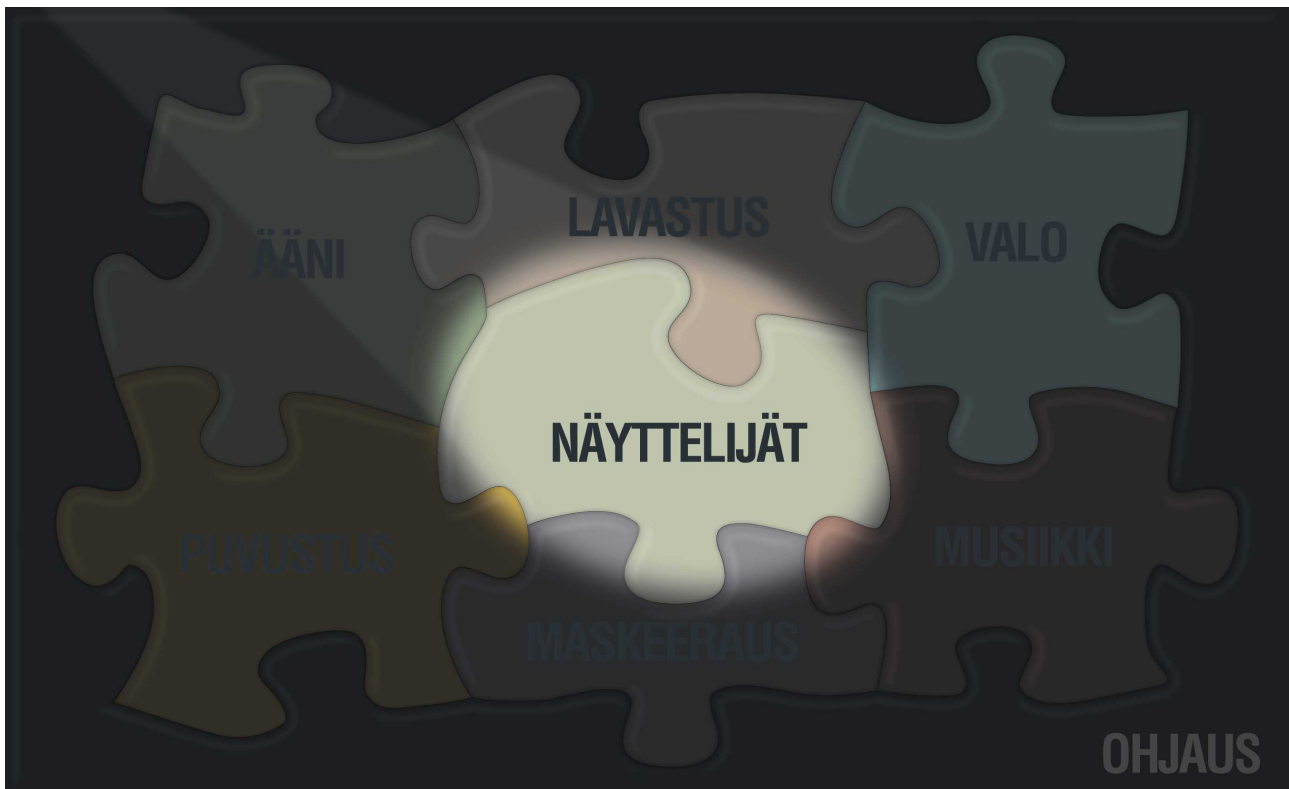


KUVA 3. Itsenäisessä musiikissa huomiopiste vaihtelee eri soitinten ja soitinryhmien välillä.

Ihminen pyrkii alitajuisesti jäsentämään kuulemaansa ja määrittelemään monimutkaisestakin äänimassasta kunkin elementin tärkeyden. Näin myös huomiopiste pyrkii hakeutumaan sinne, missä tärkeä informaatio kulloinkin on. Ihmisen kyky vastaanottaa ja jäsentää asioita on kuitenkin rajallinen, ja jos kuulijan huomiopistettä ei johdatella riittävästi, huomio voi kiinnittyä epäoleellisiin asioihin tärkeämpien elementtien kustannuksella. Tämä voi johtaa sekavuuteen, ja kuulija voi menettää mielenkiintonsa. Säveltäjän tehtävä on siis varmistaa, että kuulijan huomio kiinnittyy primaariseen elementtiin, eikä harhaile siitä pois tai kiinnity esimerkiksi liian värikkääseen taustaan tai vastaääneen.⁹

Myös teatteriesityksessä on huomiopiste, joka liikkuu esityksen eri osa-alueiden välillä. KUVA 4. Näitä osa-alueita ovat muun muassa näyttelijäntyö, lavastus, valaistus, äänisuunnittelu, puvustus, maskeeraus ja musiikki. Joissain esityksissä ei ole näitä kaikkia, joissain on vielä useampia. Suurimman osan ajasta päähuomio on näyttelijäntyössä (vastaavasti primaarinen taso). Usein kuitenkin näyttelijäntyö jää hetkittäin taustalle, ja yksi tai useampi muista elementeistä nousee pinnalle. Tätä voi tapahtua kohtausten väleissä, joissa vaihdetaan lavasteita, halutaan ilmentää ajan tai paikan muuttumista tai yksinkertaisesti jäsentää esitystä erottamalla kohtauksia toisistaan. Näyttelijäntyö voi hetkittäin jäädä taka-alalle myös kohtausten sisällä. Tällöin yleensä näkökulma muuttuu samalla yksittäisen roolihenkilön näkökulmasta yleisemmäksi, ympäröivän maailman näkökulmaksi – lavastus, valaistus, musiikki ja muut elementit luovat maailman, jossa roolihenkilöt elävät.

⁹ Sebesky 1994: 4-5



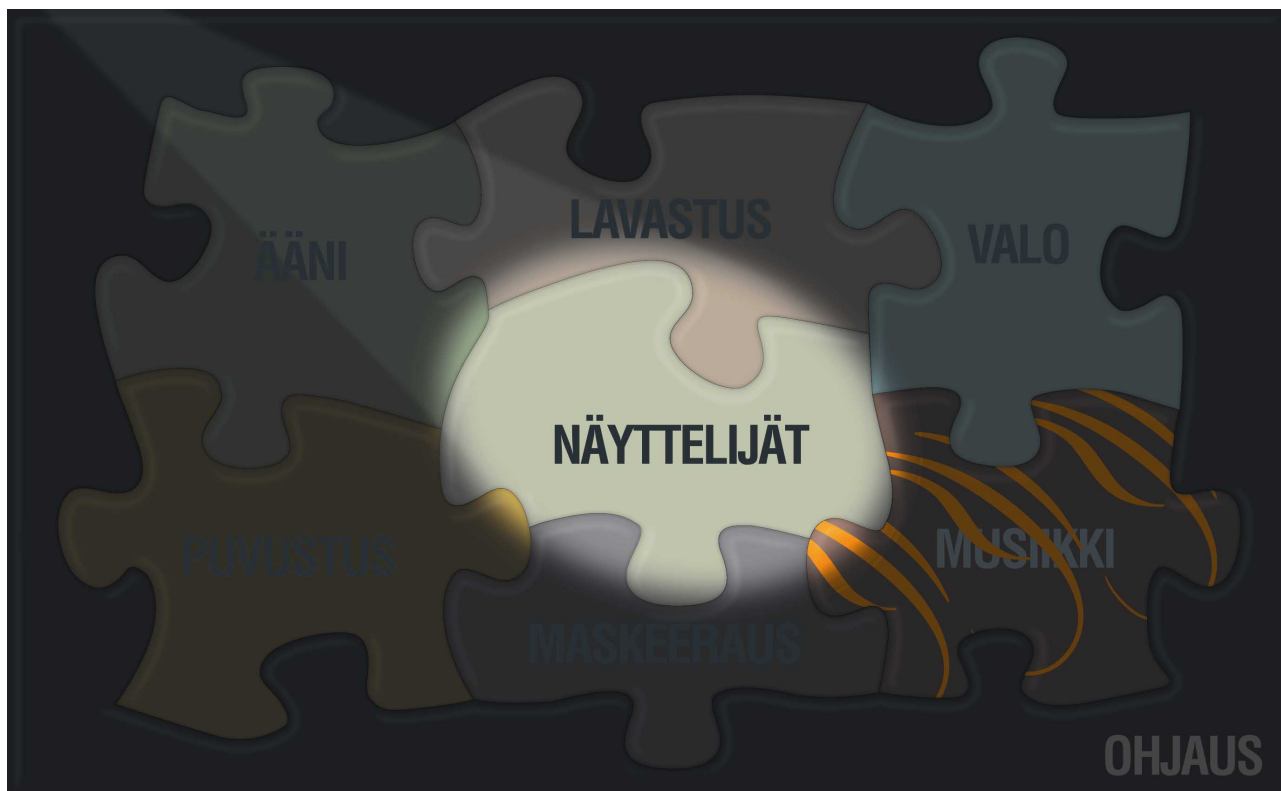
KUVA 4. Teatteriesityksessä huomiopiste vaihtelee esityksen eri elementtien välillä..

Aivan samoin kuin itsenäisessä musiikissa mikään ei saa johtaa huomiota pois musiikin primarisesta elementistä, ei mikään teatteriesityksen osa-alueista saa viedä huomiota pois siitä osa-alueesta, josta kulloinkin välittyy oleellisin informaatio. Yksinkertaisimmillaan tämä tarkoittaa sitä, ettei katsojan huomio saa olla kiinnittyneenä vaikkapa lavastuksessa tapahtuvaan suureen muutokseen juuri sillä hetkellä, kun näyttelijä lausuu näytelmän kannalta tärkeän repliikin. Jossain määrin ihminen tietysti pystyy vastaanottamaan informaatiota monesta lähteestä yhtä aikaa, mutta kyky on rajallinen. Suurimman osan todella oleellisesta informaatiosta katsoja saa joka tapauksessa, vaikka päähuomio tuona hetkenä olisikin jossain muualla. Huomiopisteen harhaileminen voi kuitenkin aiheuttaa sekavuutta ja vieraantumista.¹⁰ Katsoja ei välttämättä edes tiedosta syytä tähän, mutta katsomiskokemus on joka tapauksessa vähemmän antoisa. Lisäksi tuollaisen esityksen seuraaminen on usein raskasta, mikä käsitykseni mukaan johtuu siitä, että aivot joutuvat koko ajan suodattamaan oleellista informaatiota epäoleellisesta.

Tämän voi kokea myös televisiota katsellessaan, jos ohjelmassa käytetään runsaasti musiikkia (etenkin, jos se soimitaan suhteellisen lujaa). Vaikka puheen voimakkuus olisi musiikkiin nähden kuulemisen kannalta riittävä, sen seuraaminen voi käydä raskaaksi, koska kuulija joutuu koko ajan ponnistelemaan saadakseen selvää.

Koska teatteriesityksen huomiopiste on suurimman osan ajasta näyttelijöissä, täytyy musiikin vastaavasti pysytellä suurimman osan ajasta sekundaarisella tai jopa tertiäärisellä tasolla. Jos asiaan ei kiinnitä huomiota, saattaa helposti säveltää musiikkia, joka on niin kiinnostavaa ja eloisaa, että katsoja alkaa vaistomaisesti kuunnella mitä musiikissa tapahtuu. Tällainen musiikki vaatii niin paljon huomiota osakseen, ettei se pysy omalla paikallaan sekundaarisella tasolla. KUVA 5.

¹⁰ Kuten alussa totesin, tutkielma ei päde muun muassa eepiseen teatteriin, jossa vieraantumiseen pyritään tarkoituksellisesti.



KUVA 5. Liian eloisa musiikki voi viedä katsojan huomiota pois esityksen sen hetkisestä primaarisesta elementistä.

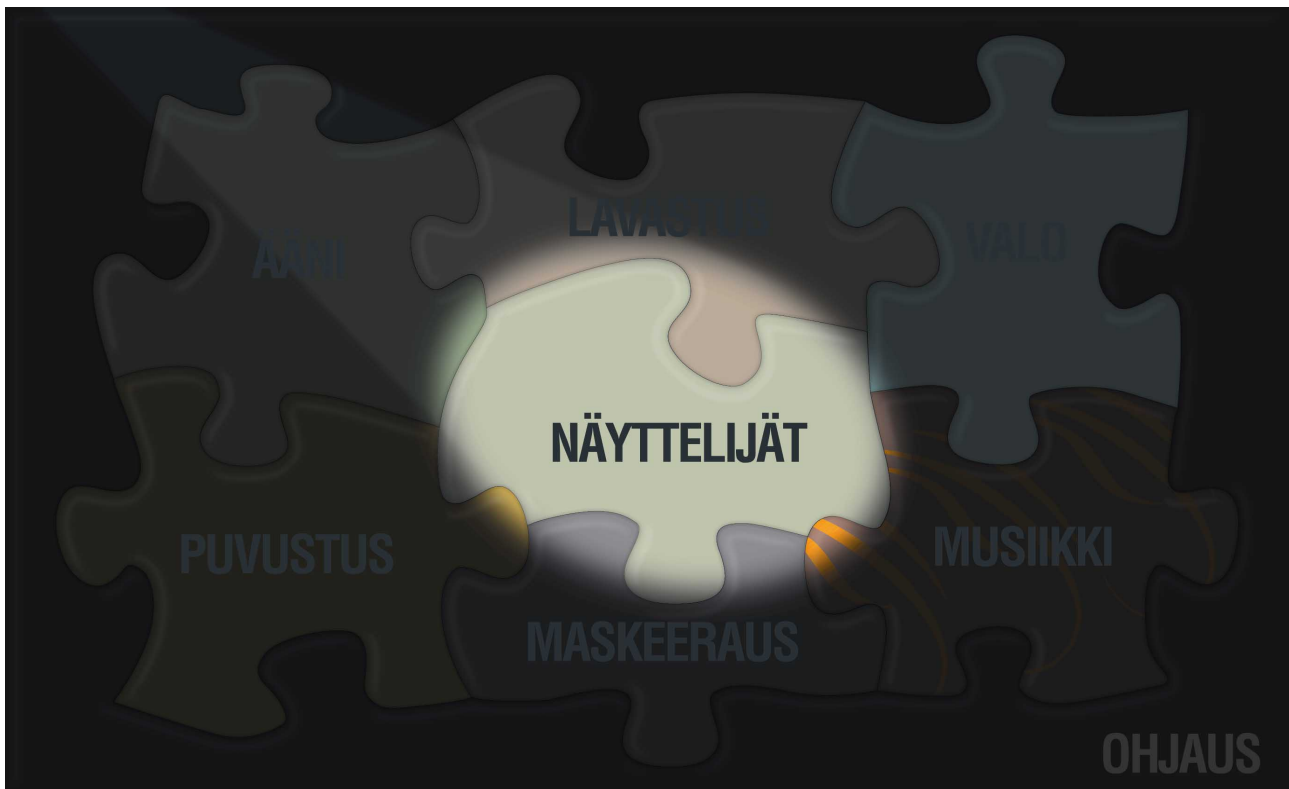
Professori Heikki Laitinen kertoi minulle omasta kokemuksestaan säveltäessään ensimmäistä kertaa musiikkia tanssiesitykseen. Studiassa hyvältä kuulostanut musiikki tuntuikin harjoituksissa vaativan aivan liikaa huomiota itseensä. Musiikki oli jo yksinään niin täynnä tapahtumia, että hän oli esittänyt tilannetta hyvin kuvaavan kysymyksen: ”Mihinkäs se tanssi enää mahtuu?” Puhenyhteyksissä tilanne on vielä kriittisempi kuin tanssiesityksissä, mutta kuten esimerkistä käy ilmi, asia kannattaa huomioida myös tanssiesityksen musiikkia sävellettyessä.

Ohjaajakaan ei välttämättä osaa selvittää ongelmaa säveltäjälle, vaikka kokonaisuutta katsoessaan tietäkin, ettei kaikki ole kohdallaan.¹¹ Jos ohjaaja ei saa säveltäjää ymmärtämään tilannetta ja muuttamaan musiikkia, rajoittuvat ohjaajan keinot siihen, miten säveltäjän tarjoamaa musiikkia esityksessä käytetään. Tavallisia ratkaisuja on ainakin kaksi. Molemmat ovat perinteisesti ohjaajan yrityksiä saada huomiopiste pysymään poissa musiikista, eivätkä ne miellytä säveltäjää alkuunkaan – etenkin jälkimmäinen.

Ensinnäkin musiikkia voidaan yrittää saada vähemmän huomiota herättäväksi soittamalla sitä hiljempaa. Menettely tuntuu loogiselta, mutta käytännössä se tuottaa vain harvoin toivotun tuloksen. Asiaa selventää vertaus visuaalisesta maailmasta.¹² KUVA 6. Musiikin soittaminen hiljempaa vastaa analogiassamme sitä, että palapelin palaseen ”musiikki” ohjataan vähemmän valoa eli tehdään siitä tummempi. Koska ongelma ei alunperinkään ole siinä, että musiikki soitettaisiin liian kovaa, sen hiljentämisestä ei ole paljonkaan apua. Vastaavasti kuvassamme ongelma ei ole se, että *musiikki*-palanen olisi liian kirkas, eikä tummentaminen auta. Jotta huomio pysyisi häiriöttä *näyttelijäntyössä*, täytyy *musiikki*-palasen olla niin tumma, ettei raidoituksesta enää saa kunnolla selvää. Musiikkia pitäisi siis soittaa tarkoituksella niin hiljaa, ettei katsoja kuule mitään tapahtua. Teatterimusiikin kannalta tilanteen tekee vielä mutkikkaammaksi se, että musiikki operoi samalla aistilla kuin puhe, jonka kuuluvuudesta ei yleensä olla valmiita tinkimään.

¹¹ Itsellenikin tuottaa asian sanallinen ilmaiseminen vaikeuksia, vaikka olen työskennellyt teatterimusiikin kanssa jo vuosia. Miten samaa voitaisiinkin siis odottaa ohjaajalta, jolle musiikki on vain yksi palanen palapelissä?

¹² Analogia ei ole täydellinen, mutta auttaa selventämään asiaa.



KUVA 6. Musiikin soittaminen hiljempaa ei yleensä ole tehokas tapa saada siitä vähemmän huomiota herättävää.

Toinen tapa yrittää ratkaista ongelma on silpominen, jossa ohjaaja valitsee musiikista parhaiten taka-alalla pysyvät kohdat ja jättää muut osat kokonaan käyttämättä. Tämä menetelmä saattaa toimia paremmin kuin ensimmäinen, mutta säveltäjää se ei kuitenkaan miellytä. Säveltäjän näkökulmasta hieno musiikillinen kokonaisuus rikotaan täysin, kun musiikista mitään tietämätön ohjaaja mielivaltaisesti leikkelee sitä palasiksi ja kaiken lisäksi käyttää osia aivan muissa kohdissa, kuin mihin ne kuuluvat. Ohjaajaa ei tunnu kiinnostavan ollenkaan musiikillinen muoto tai musiikin kokonaisuus; hän käyttää musiikkia vain sen mukaan, mikä hänestä tuntuu oikealta. Ohjaajan näkökulmasta katsottaessa musiikki ei sellaisenaan sovi osaksi esityksen kokonaisuutta, ja sille on tehtävä jotain – mitä tahansa, jotta sitä voidaan edes käyttää. Itse asiassa ohjaaja toimii juuri niin kuin pitääkin. Tuollaisessa tilanteessa ei saakaan olla kiinnostunut siitä, onko käsittelyn jälkeen musiikissa mitään muotoa jäljellä. Musiikin muoto ei ole oleellinen; se että musiikki palvelee kokonaisuutta sen sijaan on.

Yksi tämän tutkielman tarkoituksista on tarjota ohjaajille kolmas vaihtoehto. On nimittäin myös mahdollista selvittää säveltäjälle, miksi musiikki ei kelpaa sellaisenaan ja toivoa, että hän pystyy muokkaamaan sitä oikeaan suuntaan. Asian selittäminen on kuitenkin vaikeaa, ja usein kuulee käytettävän epämääräisiä toteamuksia kuten ”musiikki ei toimi” tai ”musiikki on liian täynnä”. Analysoidessani teatterimusiikkia, selvitän konkreettisemmin ja musiikillista terminologiaa käyttäen, minkälainen musiikki pysyy taustalla ja minkälainen ei.

Kävin äskettäin klassisen musiikin konsertissa, jossa taustalla näytettiin valkokankaalle heijastettua videokuvaa. Video oli tehty varta vasten tätä esitystä ja musiikkia varten. Konsertin jälkeen kyselin, mitä ihmiset pitivät konsertista. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta kaikki olivat yhtä mieltä asiasta: video häiritsi musiikin seuraamista. Oli vaikea kuunnella mitä musiikissa tapahtuu, kun huomio kiinnittyi väistämättä voimakkaaseen visuaaliseen elementtiin, joka lisäksi oli koko ajan liikkeessä. Videokuva häiritsi myös siksi, että se monessa kohtaa kertoi visuaalisella kielellä täsmällisesti sen, mitä musiikki yritti kertoa abstraktisti. Lopputulos oli lattea, vaikka musiikki yksinään olisi saattanut olla hienovaraista ja koskettavaa. Nämä molemmat vaarat piilevät myös teatterimusiikissa. Musiikki voi häiritä viemällä huomion, mutta se saattaa myös tehdä esityksestä lattean kertomalla liian tarkasti, mitä esitys vihjaa abstraktisti.

Musiikin suhde muihin elementteihin

Teatterimusiikki on jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa esityksen muihin elementteihin. Musiikki sävyttää erityisesti katsojan kokemusta näyttelijöistä tai paremminkin roolihahmoista. Musiikki sävyttää omalla tavallaan myös kaikkia muita esityksen elementtejä, ja vastaavasti muut elementit sävyttävät musiikkia. Joskus musiikki saattaa kääntää kohtauksen sisällön aivan pääläelleen. Erityisen selkeästi tämän voi huomata elokuvamusiikkia tehtäessä, koska tuolloin voi kokeilla erilaisia musiikkivaihtoehtoja näyttelijäntyön pysyessä koko ajan samanlaisena. Usein katsoja ikään kuin lukee näyttelijäntyötä musiikin kautta. Yhden lauseen voi lausua lukemattomilla tavoilla ja erilainen intonaatio voi muuttaa lauseen merkitystä huomattavasti. Samalla tavalla myös musiikki voi muuttaa repliikkien merkitystä. Lisäksi joissain tilanteissa roolihenkilö saattaa sanoa yhtä ja ajatella oikeasti jotain aivan muuta. Musiikin avulla voidaan tällöin huomaamattomasti auttaa katsojaa ymmärtämään, ettei roolihenkilön sanoihin välttämättä kannata luottaa. Vastaavasti musiikilla voitaisiin vakuuttaa, että tämä mies ei sanaansa petä. Mahdollisuuksia on lukemattomia. Kaikki nämä mahdollisuudet syntyvät juuri musiikin ja näyttelijäntyön suhteesta. Musiikki voi kertoa paljon vaikuttaessaan näyttelijäntyön kautta; yksinään musiikin vaikutus on tähän verrattuna hyvin pieni.

Musiikki jaetaan usein melodiaan, rytmiin, harmoniaan ja sointiväriin. Myös kaikkien muiden esityksen osa-alueiden voi ajatella jakaantuvan samalla tavalla. Näyttelijäntyöllä on selvästi rytmi, mutta sillä voi ajatella olevan myös melodia, harmonia ja sointiväri. Jotta saisimme käsityksen vuorovaikutussuhteiden moninaisuudesta, voimme tutkia miten esimerkiksi musiikin rytmi vaikuttaa näyttelijäntyön tai lavastuksen rytmiin. Samoin lavastuksen värit voivat vaikuttaa musiikin harmoniaan ja samalla koko musiikkiin. Lavastuksen värit taas riippuvat ilmiselvästi valaistuksen väreistä ja päädymme tilanteeseen, jossa ”kaikki vaikuttaa kaikkeen”.

Erityisen mielenkiintoinen on musiikin vaikutus esityksen rytmiin, ja käsittelen sitä hieman tarkemmin. Jos ajatellaan musiikillista rytmiä sykkeenä, sillä on luonnollisesti vaikutus kohtauksen tunnelmaan. Näyttelijäntyön kautta kohtaukseen syntyy oma rytminsä, ja musiikin syke voi muuttaa katsojan kokemusta kohtauksen etenemisestä. Samalla voi muuttua myös käsitys ajasta, ja tällä tavalla musiikki voi venyttää tai kiihdyttää aikaa. Musiikilla on myös ulkoinen rytminsä, joka syntyy siitä, miten musiikin alku ja loppu rytmittyvät muiden elementtien kanssa. Sen takia myös äänen ja musiikin ajaminen esityksessä on taiteellisesti vaativaa työtä. Jokaisella esityskerralla on oma rytminsä, josta tulee olla tietoinen. Juuri oikealla hetkellä aloitettu musiikki voi tehdä kohtausten vaihdoista sujuvia, aavistuksenkin myöhästynyt tai liian aikaisin aloitettu musiikki taas saattaa sotkea kohtausten rytmin. Kyse on vain sekunneista ja sekunnin murto-osista.

*Elokuvasäveltäjä Yari kertoo Selluloidi soikoon -kirjassa kokemuksestaan säveltäessään musiikkia elokuvaan Ihanat naiset rannalla: ”Eräässä kohtauksessa lapset vetävät pitkää tikkua siitä, kuka jaksaa pidättää hengitystä pisimpään. Siinä pullea Erkki-poika pidättelee henkeään kunnes pyörtyy, mutta työköpiota katsottaessa huomattiin, että pyörtyminen tapahtuu aivan liian äkkiä. Musiikilla hidastettiin sitä kohtaa. Harppu soittaa siinä pidätellen: plink... plink... plink. Vähän niin kuin kiinalainen vesikidutus, että aina kun tippuu pisara päähän, niin rupeaa odottamaan seuraavaa.”*¹³

Musiikilla voi venyttää aikaa myös toisella tapaa. Jos dialogissa on esimerkiksi kysymys ja toisen roolihenkilön vastaus, voi musiikin avulla pidentää aikaa, jonka näyttelijä voi käyttää viivästyttääkseen vastaustaan. Ilman musiikkia pitkä tauko tuntuisi omituiselta, mutta jos kysymyksen ja vastauksen välisen ajan täyttää sopivalla musiikilla (tai äänellä), jännitteen voi antaa kasvaa paljon pitempään.¹⁴ Jännityselokuvien musiikki taas tuntuu venyttävän aikaa nostamalla katsojan herkkyyttä. Mitä valppaammin katsoja seuraa ympäröiviä tapahtumia, sitä pitemmältä tietty ajanjakso tuntuu. Lisäksi olemme oppineet, että tietyn tyyppistä *suspense*-musiikkia kuullessamme jotain on tapahtumassa. Jäämme odottamaan tuota tapahtumaa ja – kuten sanotaan – odottavan aika on pitkä.

¹³ Saarela 2000: 63

¹⁴ Jännityksen kasvattamista viiväyttämällä vastausta käytetään jatkuvasti erinäisissä televisiovisailuissa. Hyvä esimerkki on parhaillaan ohjelmistossa oleva ”Haluatko miljonääriksi?”, jossa juontaja pitää aina lyhyen tauon ennen kuin paljastaa oliko kilpailijan vastaus oikea vai väärä.

David Raksin sävelsi musiikin erääseen westerniin ja käytti siinä tuohon aikaan epätavallista musiikin rytmitystä. Elokuvassa eräs henkilöistä huomaa, että häntä seurataan. Hän vilkuilee taakseen ja alkaa kävelle nopeammin ja nopeammin, kunnes lopulta alkaa juosta toinen mies kannoillaan. Tuolloin oli tapana, että tapahtumien nopeutuessa myös musiikin rytmi kiihtyi. Raksin sen sijaan säilytti musiikin hieman laahaavan tempon, vaikka mies kiihdytti askeliaan. Hän itse kuvaili sitä kuminauhan venyttämiseksi. Hetki, jona musiikki viimein äkillisesti kiihtyi, muuttui hyvin dramaattiseksi. Katsoja ei tiennyt mistä se johtui, mutta laahaavan musiikin ansiosta tunnelma muuttui piinaavaksi: ”Luojaan tähden, ala juosta!”¹⁵

Musiikin ja draaman yhteisvaikutus

Olen usein kuullut säveltäjien kertovan, kuinka jossain tietyssä esityksessä tai elokuvassa musiikki pääsi kunnolla vaikuttamaan vain tietyissä harvoissa kohdissa. Suurimpaan osaan elokuvaa täytyi säveltää ”taustamusiikkia”, ja musiikki pääsi esille vain siellä täällä. Omasta näkökulmastani tällaiset kommentit kuulostavat hiukan kummallisilta, koska minusta tuntuu usein päin vastoin siltä, että musiikki pääsee salakavalasti vaikuttamaan juuri silloin, kun se ei ole esillä. Kun huomio on kiinnittynyt johonkin muuhun, musiikki pääsee ikään kuin hiipimään pahaa aavistamattoman kuulijan selän taakse ja täryttämään viestinsä nuijalla takaraivoon. Musiikki pääsee siis vaikuttamaan yhdellä tapaa ollessaan pinnalla ja toisella tapaa ollessaan taustalla. Taitava säveltäjä osaa hyödyntää molempia.

Seuraavaksi erittelen mahdollisuuksia tähän musiikin ja draaman yhteisvaikutukseen. Jaottelu on pääpiirteissään sama, jota on totuttu näkemään elokuvamusiikkia käsittelevissä kirjoissa. Kommentit teatterimusiikin ja elokuvamusiikin eroista ovat omiani.

Musiikin ja draaman kontrapunkti

Kun musiikissa on kaksi tai useampia itsenäisiä ääniä, käytetään usein termiä kontrapunkti (lat. contrapunctus < punctus contra, punctum = piste pistettä, nuotti nuottia vasten). Tällöin kaikki äänet muodostavat oman itsenäisen linjansa, mutta ovat samalla vuorovaikutussuhteessa toisiinsa ja muodostavat yhden kokonaisuuden. Yksi linja voi toimia kontrastina muille, jolloin yhteisvaikutus on suurempi, kuin kukin linjoista erikseen. Samoin draamamusiikissa voidaan draaman ajatella muodostavan oman itsenäisen linjansa ja musiikin toisen. Molemmat kertovat samaa tarinaa omilla keinoillaan, ja näistä yhdessä muodostuu yhtenäinen kokonaisuus (aivan kuten kontrapunkti musiikissa).¹⁶

Kontrapunktissa pyritään levon ja liikkeen tasapainoon ja kokonaisvaltaiseen harmoniaan. Sen saavuttamiseksi suositetaan äänen kuljettamista vastaliikkeessä: toisen äänistä liikkua ylös, toinen liikkuu alas. Näin äänet toimivat toisilleen kontrastina ja tasapainottavat toisiaan. Elokuvamusiikin terminologiassa kontrapunkti-termiä käytetään kuitenkin usein harhaan johtavasti kontrastin synonyyminä.¹⁷ Kontrasti on vain yksi tapa hyödyntää kontrapunktin oppeja draamamusiikissa.

Yksinkertainen, mutta toimiva tapa käyttää musiikkia kontrastina, on soittaa surullisessa kohtauksessa iloista musiikkia (joskus myös toisinpäin). Tai kuten 80-luvun televisiosarjassa ”Safiiri ja Teräs” (Sapphire & Steel), jossa eräissä pelottavissa kohtauksissa ei soitettukaan jännitysmusiikkia vaan lasten tuutulaulua!¹⁸ Vaikka kyseinen tv-sarja ei nykypäivänä vaikutakaan enää yhtään niin pelottavalta, sama musiikin käyttöperiaate on kuitenkin edelleen jatkuvasti käytössä.

Käytännössä tilanteita, joihin kontrastinen musiikki sopii, on kuitenkin melko harvassa. Jotta kontrastia voi ylipäättään rakentaa, muun kerronnan täytyy olla hyvin selkeää. Kontrastisella musiikilla ei nimittäin

¹⁵ Burt 1994: 79

¹⁶ Burt 1994: 6

¹⁷ Saarela 2000: 20-21

¹⁸ ATV (ITV Midlands region) 1981: Sapphire&Steel, Adventure 3

voi luoda tunnelmaa; sillä voi vain vahvistaa tunnelmaa, joka muussa kerronnassa on jo olemassa. Yleensä kohtaukset eivät ole tunnelmaltaan niin vahvoja, ettei musiikin tarvitsisi olla tukemassa sitä. Tällöinkin täytyy kontrastisen musiikin kanssa olla varovainen, koska tunnelmaltaan vastakohtainen musiikki saattaa olla liiankin tehokasta. Katsojina olemme tottuneet kerrontaa myötäilevään musiikkiin ja saatamme ymmärtää kontrastisen musiikin aivan väärin.

Aina ei myöskään ole niin, että musiikki olisi joko samanlainen kuin kohtauksen tunnelma tai sille täysin vastakkainen. Varsinkin liitemusiikki voi toimia niin, että vaikka siinä itsessään ei olisikaan vahvaa tunnelatausta, saattaa se silti vaikuttaa huomattavasti kohtauksen tunnelmaan. Jos näytelmä huipentuu dramaattiseen kohtaukseen, tilannetta voisi kontrastoida esimerkiksi radiosta kuuluvalla ”arkipäiväisellä” musiikilla. Arkipäiväistä musiikkia voi pitää kontrastina dramaattisille tapahtumille, mutta se saattaa myös antaa katsojalle impulssin ajatella, miten päähenkilön koko elämää tulee tilanteen takia muuttumaan. Lisäksi arkipäiväinen musiikki saattaa muistuttaa katsojaa hänen omasta arkipäivästään ja vaikuttaa katsojan samaistumiseen. Kontrastisen musiikin ei siis tarvitse olla tunnelmaltaan vastakohtaista – se voi luoda kontrastia myös sisällöllään tai merkityksellään.

Tarinan pintataso

Kaikista tavallisin draamamusiikki on sellaista, jossa jännityskohtauksessa soi jännittävä musiikki, taistelukohtauksessa taistelumusiikki ja niin edelleen. Usein tämän tyyppinen musiikki on juuri sitä mitä tarvitaan, jotta kohtauksesta välittyy oikea mielikuva. Vaikka musiikki kertookin samaa asiaa kuin muut esityksen osat, se kertoo kuitenkin asian aivan omalla tavallaan ja omalla kielellään. Näytelmä kertoo ensisijaisesti tapahtumia, kun taas musiikki välittää konkreettisten asioiden sijaan ensisijaisesti tunnelmia. Säveltäjän näkemys näytelmästä tai kohtauksesta kuvastuu sävellettävässä musiikissa ja musiikin tunnelma taas sävyttää väistämättä esityksen tunnelmaa. Siksi tarinan pintatasoonkin liittyvä musiikki voi muuttaa katsomiskokemusta huomattavasti.

Ajoittain musiikki antaa viitekehyksen, jonka avulla katsoja tulkitsee esitystä. Esimerkiksi elokuvakerronnassa yhdestä kuvasta näkee heti, mitä se esittää, mutta edes valaistuksella ja kuvauksella ei pystytä aina kertomaan, mikä tunnelma tilanteeseen liittyy. Ajatellaan vaikkapa mökkiä laaksossa, savun tuprutessa savupiipusta. Keitä on sisällä? Perhe onnellisena menossa nukkumaan? Vai onko joku juuri murhattu? Musiikki voi tämentää mikä on kyseessä.¹⁹ Vaikka musiikkia itsessään pidetään yleensä kerronnaltaan epämääräisenä, voi se joissain tilanteissa ollakin juuri kerrontaa tämentävä elementti. Elokuvatuotkimuksessa tällaista musiikkia, joka antaa kuvalle sisällön, kutsutaan polaroinniksi.²⁰

Musiikilla voi kuvittaa jokaisen kohtauksen erikseen: millainen kohta, sellainen musiikki. Tällöin musiikki tyytyy ”komppaamaan” esitystä, mutta sillä ei ole juurikaan itsenäistä sanottavaa.

Tarinan syvätaso

Musiikin ei tarvitse muuttua jokaisen kohtauksen mukana, vaan se voi säilyttää oman itsenäisyytensä ja toimia oman logiikkansa mukaisesti. Sen ei aina tarvitse kertoa sitä, mitä kohtauksessa tapahtuu, vaan se voi välillä keskittyä siihen, mitä kohta tarkoittaa. Elokuvissa on yleensä ilmiselvää mitä kohtauksessa tapahtuu ja missä. Tällöin musiikin ei tarvitse ottaa osaa pintatason informaation välittämiseen, vaan se voi myös kommentoida tapahtumia.

Elokuvassa Mission (1986) Perun alkuperäiskansa puolustautuu Espanjalaisia valloittajia vastaan. Taistelu-kohtauksessa soi taustalla musiikki, joka elokuvan alusta asti on liittynyt Perun kansan uskonnolliseen kulttuuriin ja henkeen.²¹ Perinteisen taistelumusiikin sijaan tämä musiikki korostaa elokuvan perusristiriitaa: voiko rauhaa ja uskonnonvapautta puolustaa aseilla? Samalla se tekee päähenkilön marttyyriydestä paljon riipaisemman.

¹⁹ Burt 1994: 10

²⁰ Saarela 2000: 22

²¹ Burt 1994: 7

Teatteriesityksessä sen sijaan näyttämökuva kertoo asiat paljon viitteellisemmin ja assosiaatioita hyväksi käyttäen. Se ei välttämättä kerro täsmällisesti aikaa, paikkaa eikä aina edes tapahtumia, jolloin musiikin on oltava apuna kertomassa tarinaa. Ennen kuin musiikki voi keskittyä muihin merkityksiin, pintatason täytyy olla selkeä. Muuten lopputuloksesta tulee auttamatta sekava. Mikään ei estä rakentamasta teatterimusiikkiin vastaavia syvällisempiä merkityksiä ja kommentteja kuin elokuvissa. Niiden kanssa vain täytyy olla varovaisempi, ja niitä tulee käyttää kohdissa, joissa ne eivät vaikeuta tarinan seuraamista.

Tarkastellaan tilannetta, jossa tarinan kannalta on tärkeää, että katsoja tietää tapahtumien sijoittuvan vaikkapa Ranskaan. Elokuvissa riittää yksi kuva Eiffel-tornista ja katsoja tietää mihin tapahtumat sijoittuvat – tosin elokuvissa helposti riittää pienempikin visuaalinen vihje asiasta. Näyttämöllä vastaava ei onnistu niin helposti, koska näyttämökuva on viitteellisempi. Tietysti lavalle voisi projisoida samaisen Eiffel-tornin hahmon, mutta nykyisessä teatterikerronnassa suositaan paljon hienovaraisempaa kerrontaa. Siispä ohjaaja voisi tilata kohtaukseen ranskalaistyyppistä haitarimusiikkia (joka tosin musiikkikerronnassa on melkein vastaava klisee kuin Eiffel-torni kuvallisessa kerronnassa). Säveltäjän ei silti tarvitse tyytyä kertomaan pelkkää tapahtumapaikkaa, vaan taitava säveltäjä voi samalla musiikilla kertoa paljon muitakin. Elokuvasäveltäjän ei sen sijaan halutessaan tarvitsisi viitata Ranskaan millään tavalla, koska visuaalinen kerronta on sen jo tehnyt.

Sitaatit

Elokuvamusiikin terminologiassa musiikkia, jota ei ole sävelletty varta vasten kyseistä elokuvaa varten, kutsutaan liitemusiikiksi (levymusiikki, additional music). Tavallisin liitemusiikin käyttö lienee elokuvan tapahtumapaikan tai ajankohdan viestittäminen (60-luvun musiikki kertoo nopeasti mistä aikakaudesta on kyse). Liitemusiikkia voidaan kuitenkin käyttää monella muullakin tapaa, joista yksi on sitaattitekniikka. Käytettäessä aiemmin sävellettyä musiikkia osana esitystä voidaan nimittäin tarkoituksellisesti hyödyntää muitakin mielle yhtymiä, joita kuulijalle syntyy kyseisestä musiikista. Näin musiikilla voi kommentoida tarinaa tai antaa siihen uuden näkökulman. Ymmärtääkseen kommentin täytyy katsojan siis tietää jotain soitettavasta kappaleesta jo ennestään. Katsoja saattaa esimerkiksi tietää, missä yhteydessä musiikkia on aikaisemmin soitettu tai, jos kappaleessa on sanat, mistä ne kertovat. Vaikeaksi tekniikan tekee se, ettei kaikille katsojille synny tietystä kappaleesta samanlaista mielle yhtymää. Yleensä tällä tekniikalla ei siis kerrota mitään esityksen kannalta välttämätöntä, koska viesti ei välttämättä kulje jokaiselle katsojalle asti.

*Elokuvassa Finding Forrester käytetään sitaattina erästä tunnettua kappaletta, jonka sanat kommentoivat elokuvan tarinaa. Kappaletta ei kuitenkaan lauleta ennen kuin vasta lopputekstien alkaessa. Sen sijaan se esiintyy kätkeytyneenä monessa kohtaa elokuvan aikana. Katsojan ei ole tarkoituskaan tietoisesti ajatella, mikä kappale on kyseessä ja mistä sen sanat kertovat – ainakaan ennen lopputekstejä. CD-levyllä on molemmat versiot kyseisestä kappaleesta, joten voit kokeilla, missä vaiheessa tunnistat kappaleen ensimmäisestä näytteestä (vihje:okuva kertoo unelmista). Elokuva katsoessa ei huomio ole kiinnittynyt musiikkiin, eikä katsoja tunnista kappaletta yhtä helposti kuin levyltä kuunnellessa, ja se jääkin suurimmalle osalle katsojista alitajuiseksi vaikuttamiseksi. **Finding Forrester näyte 1. (2), Finding Forrester näyte 2. (3)***

Klassisen musiikin puolella tästä tekniikasta käytetään nimitystä parafraasi. Parafraasi-termi on kuitenkin elokuvamusiikista puhuttaessa käytössä jo muussa yhteydessä ja tarkoittaa tarinaa myötäilevää musiikkia (erotuksena kontrapunktista).²² Lienee siis parempi käyttää termiä sitaatti, joka ei aiheuta sekaannusta.

Itsenäisen musiikin puolella on sitaattien käytössä pitkät perinteet. J.S. Bach käytti monissa instrumentaaliteoksissaan pohjamateriaalina jotain tunnettua koraalimelodiaa. Usein melodiat ovat niin muokattuja, että alkuperäisen melodian tunnistaminen teoksesta voi olla hyvinkin vaikeaa. Erityisen vaikeaksi melodian tunnistamisen tekee se, etteivät ihmiset nykyisin enää tunne koraalimelodioita läheskään niin hyvin kuin ennen. Bachin aikalaiset sen sijaan pystyivät yleensä melodian kuullessaan sanomaan, mikä koraali on kyseessä, ja mistä se kertoo. Kun siis Bach käytti teoksessaan jotain tunnettua koraalimelodiaa, antoi koraalin sisältö uuden näkökulman kyseiseen teokseen.²³

²² Saarela 2000: 20

²³ Dosentti Toomas Siitanin suullisesta antama tieto.

On vaikea sanoa, kuinka paljon edes Bachin aikalaiset tiedostivat yhteyttä koraaliin, johon teoksen melodia perustuu. Tekniikan voi kuitenkin ajatella toimivan myös alitajuisesti. Vaikka kuulija ei tietoisesti miettisikään, mistä koraali kertoo, saattaa se kuitenkin vaikuttaa kuulemiskokemukseen.

Joskus sitaattitekniikalla viitataan johonkin elokuvaan soittamalla tuossa elokuvassa käytettyä musiikkia. Tämä on yksi tapa, jolla musiikki voi antaa esitykseen uuden näkökulman. Tässä tekniikassa on kuitenkin omat riskinsä. Katsoja ei nimittäin välttämättä ymmärrä, mitä hänelle hienovaraisesti vihjataan. Saattaa vaikuttaa siltä, ettei mielleyhtymän tarjoaminen olisi harkittua, vaan olisi epähuomiossa käytetty musiikkia, joka liian selkeästi tuo mieleen tietyn elokuvan.²⁴

Svenska teaternin esityksessä Lulu käytettiin musiikkia, joka assosioitui elokuvaan Pulp Fiction. Musiikkia käytettiin kahden kohtauksen välissä, ja räväkkänä kappaleena se sopi tilanteeseen oikein hyvin. Minua kuitenkin häiritsi musiikista syntyvä assosiaatio ja koin sen vieraannuttavaksi. En tullut itse edes ajatelleeksi, että musiikki voisi olla tarkoituksella valittu Pulp Fictionista, enkä siis ymmärtänyt tuota kommenttia. Jos olet nähnyt kyseisen elokuvan, saattaa musiikki herättää muistikuvia. ”Misirlou” (1)

Draamamusiikin muoto

Artikkelissaan ”Sävellyksen dramaturgiasta” Kalevi Aho jakaa musiikillisen dramaturgian lajit kahteen päätyyppiin: dynaamiseen ja staattiseen. Dynaamisen dramaturgian tunnusmerkkinä on, että kuulija kokee sävellyksellä olevan jonkin etenemissuunnan; hänellä on tunne, että teoksessa ollaan koko ajan ”matkalla jonnekin”. Dramaturgialtaan dynaaminen sävellys on muodoltaan normaalisti suljettu, sillä on selvä alku ja loppu. Päinvastainen tilanne – pysytellään koko ajan samassa musiikillisessa tilanteessa, eikä musiikilla tunnu olevan selvää etenemissuuntaa – on ominaista staattiselle dramaturgialle.²⁵

Draamamusiikki on tavallisesti dramaturgialtaan staattista. Monissa draamamusiikkikappaleissa ei tapahdu juuri minkäänlaista kehitystä. Kappaleella on alusta lähtien tietty tunnelma, joka pysyy lähes muuttumattomana alusta loppuun saakka. Tällaiset kappaleet pyrkivät välittämään tietyn tunnelman, eikä sen välittämiseksi tarvitse musiikissa tapahtua kehitystä.

Elokuvan American Beauty soundtrackiltä löytyy monia esimerkkejä dramaturgialtaan staattisesta musiikista. ”Plastic Bag Theme” (4), ”Power of Denial” (5), ”Structure and Discipline” (6)

Klassisessa musiikissa tapahtuu teoksen aikana tavallisesti jokin prosessi. Monet musiikkiteoreetikot jopa käsittelevät musiikkiteosta draamana, jonka alussa on perusristiriita, joka teoksen aikana ratkeaa. Kuulijan mielenkiinto säilyy paremmin, kun tällä prosessilla on selkeä suunta. Yleensä musiikilliset tapahtumat vievät kohti kulminaatiota, jossa jännite on kasvanut äärimmilleen ja perusristiriita ratkeaa. Vaikka tämä prosessi on oleellinen osa sekä draamaa että musiikkia, draamamusiikki ei välttämättä tarvitse sellaista ollenkaan. Draamamusiikissa ei tarvitse tapahtua prosessia, koska kyseinen prosessi tapahtuu itse draamassa. Toki draamamusiikkikin voi esityksen aikana käydä läpi prosessin, mutta se ei ole mitenkään välttämätöntä eikä prosessi yleensä ole lainkaan sellainen kuin itsenäisissä musiikkiteoksissa.

Jos prosessia ei tapahdu, kappaleen muoto ei myöskään ole tärkeä. Muoto syntyy draaman tarpeista eikä musiikin sisäisistä tarpeista. Kappale on kuin yhtenäistä massaa alusta loppuun asti, eikä sen pituudellakaan ole merkitystä; kappaleesta tehdään juuri niin pitkä kuin mitä esitys vaatii (tai kappaleesta soitetaan niin pitkä osa kuin kulloinkin tarvitaan). Tämä liittyy elokuvamusiikin huomaamattomuuden periaatteeseen, jota noudattaen musiikki aloitetaan ja lopetetaan mahdollisimman huomaamattomasti.

²⁴ Valmiin musiikin käytöstä kerrotaan tarkemmin kappaleessa 8: ”Valmiin musiikin käyttö teatteriesityksissä”.

²⁵ Aho 1991: 21

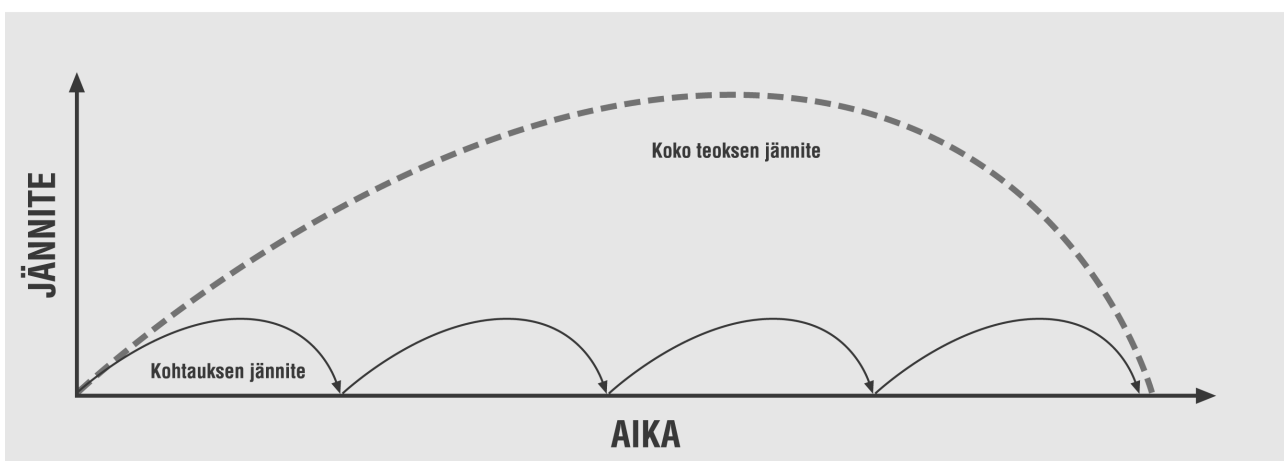
Tämän tyyppistä muodoltaan vapaata draamamusiikkia on paljon, koska se täyttää kerralla monta draamamusiikille asetettua vaatimusta. Se voidaan aloittaa ja lopettaa huomaamattomasti, siitä voidaan tehdä jokaista kohtausta varten juuri sopivan mittainen, se ei vaadi liikaa huomiota itseensä, ja sen osia voidaan käyttää vapaasti eri kohtauksissa eri järjestyksissä ja muodostaa uusia kokonaisuuksia. Samalla tämä muodoltaan vapaa musiikki pystyy välittämään halutun, suhteellisen staattisen tunnelman.²⁶

Draaman kaari

Richard Wagner uudisti 1800-luvulla huomattavasti oopperakerrontaa. Nuo uudistukset ovat sittemmin vaikuttaneet paljon myös puheteatterimusiikkiin, erityisesti elokuvamusiikin kautta. Wagner kehitti italialaisen numero-oopperan tilalle niin sanotun musiikkidraaman. Numero-oopperat koostuivat resitatiiveista ja aarioista; puheenomainen resitatiivi vei tapahtumia eteenpäin, aariat taas olivat tapahtumat keskeyttäviä suvantokohtia. Musiikillisessa draamassa Wagner pyrki kerronnan jatkuvuuteen ja korvasi aarian, kuten yleensäkin suljetut muodot, draamallista toimintaa kannattavalla ”päättymättömällä melodialla”.²⁷

Suljetussa ABA muodossa olevat aariat olivat kerronnan kannalta liian lopettavia, ja yksi numero-oopperoiden ongelmista oli, että kerronta pysähtyi eri numeroiden välissä. Aariat olivat samalla laulajien taidonnäytteitä ja suosionosoitusten toivossa laulajat odottivat säveltäjien tekemän aarioihin selkeät lopetukset.²⁸ Musiikkidraama ei sen sijaan jakaudu selvästi erottuviksi numeroiksi, eikä kerronta pysähdy osien välillä. Wagnerin esimerkin jälkeen myös monet numero-oopperoiden säveltäjät pyrkivät yhdistämään numerot paremmin toisiinsa, vaikka sävelsivätkin edelleen erillisiä numeroita.

Myös puheteatteriesityksen musiikissa voi hyödyntää Wagnerin periaatteita. Kappaleita ei tarvitse aloittaa ja lopettaa selkeästi, eikä niiden tarvitse noudattaa suljettuja muotorakenteita. Usein näytelmän teksti muodostaa vastaavan suljetun rakenteen, jolloin musiikki ei saa olla liian lopettava, jos näytelmän ristiriita ei ole vielä rauennut. Näytelmän kokonaisrakenne muistuttaa monella tapaa itsenäisten musiikkiteosten rakennetta erityisesti klassisen musiikin teoksia tarkasteltaessa. Näytelmän jakautuessa näytöksiin ja kohtauksiin suuremmat musiikilliset teokset jakautuvat osiin ja niiden sisältämiin jaksoihin. Kaikki kohtaukset vievät suuressa mittakaavassa kohti teoksen huipentumaa. Yksittäinen kohtaus muodostaa myös itsessään kokonaisuuden ja tietyn jännitteen kaaren. KUVA 7.



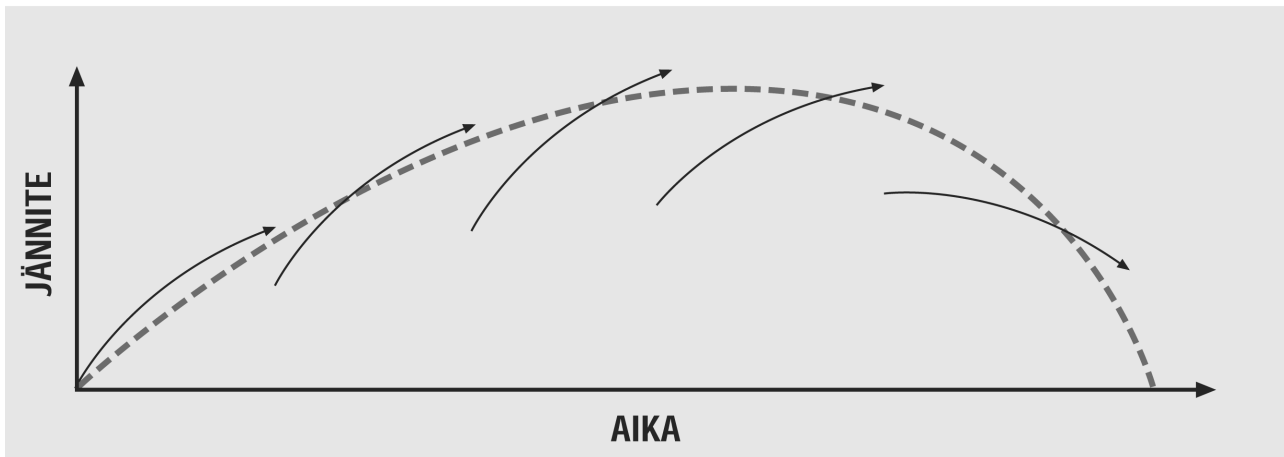
KUVA 7. Jokainen kohtaus muodostaa oman kokonaisuutensa ja vie samalla kohti koko teoksen huipentumaa.

²⁶ Kehitys on luonnollisesti tapahtunut vastakkaisessa suunnassa. Ensin on ollut tarve musiikille, joka täyttäisi mainitut ehdot, ja säveltäjät ovat opetelleet säveltämään sopivaa musiikkia.

²⁷ Virtamo 1989 s.v. *aaria*

²⁸ Numero-oopperan muoto oli aikanaan niin vakiintunut, että jos aaria ei miellyttänyt laulajaa, hän saattoi vaihtaa sen tilalle johonkin toiseen oopperaan sävelletyn vastaavan aarian. Säveltäjät olivat näin pakotettuja kuuntelemaan laulajien toiveita.

Jos samaa rakennetta käyttää draamamusiikissa, musiikin kaari voi muodostua liian samanlaiseksi, kuin koko esityksen dramaturginen linja. Musiikkia voi päin vastoin käyttää hyödyksi sitomaan kohtaukset entistä tehokkaammin toisiinsa ja kuljettamaan draamaa vääjäämättömästi kohti kulminaatiota. Samaa rakennetta käytettäessä esityksessä on kohtausten loppujen lisäksi myös musiikillisten jaksosten loput. Jos ne osuvat samalla kohdalle, draama voi pysähtyä: eri kohtiin osuessaan saattaa musiikin jäsentyminen jaksoiksi sotkea draaman rytmiä ja selkeyttä. Parempaan lopputulokseen voi päästä korostamalla esityksen suuria linjoja ja tekemällä musiikillisten jaksosten loppuista vähemmän selkeitä.²⁹ KUVA 8.



KUVA 8. Draamamusiikin ei tarvitse korostaa kohtausten jaksotusta, vaan voi vahvistaa esityksen suurempaa linjaa.

Teema ja variaatiot

Aivan kuten esimerkiksi sinfonioissa on teema (tai teemoja), puhutaan myös näytelmän teemasta. Monet ohjaajat ajattelevat kunkin kohtauksen tutkivan tuota teemaa eri tilanteissa ja eri näkökulmista. Tavallisesti draamamusiikki liittyy esityksen perusteemaan ja musiikin teemat yrittävät kiteyttää koko esityksen tematiikan musiikin kielellä. Joskus kaikki esitykseen tuleva musiikki rakentuu yhden teeman ympärille, josta eri kohtauksiin etsitään uusia sävyjä orkestroimalla ja sovittamalla sitä uudestaan – tekemällä variaatioita.

Musiikin rakentaminen yhden tai useamman teeman ympärille on perusteltua monestakin syystä. Ensinnäkin, liittyessään esityksen perusteemaan muistuttaa musiikin teema aina soidessaan myös koko esityksen teemasta. Toinen syy on yhtenäisyys. Musiikin säveltäminen teeman ympärille luo yhtenäisyyttä sekä esityksen musiikkiin että koko esitykseen. Joskus teema voi olla niin radikaalisti eri tavoilla sovitettu, ettei kuulija välttämättä edes tiedosta eri kappaleiden olevan peräisin samasta teemasta. Alitajuisesti yhtenäisyyden kuitenkin aistii.

CD-levyllä olevat kappaleet Tokioon Menossa -näytelmästä on kaikki rakennettu samasta teemasta. Tässä tapauksessa harmonia on kaikissa kappaleissa pidetty samana, ja variointi on tehty pääasiallisesti soittimia ja artikulaatioita muuttamalla. Myös harmonian muutoksilla voi teemasta saada esille hyvinkin erilaisia tunnelmia.

”Apsoluuttista Aavikkoa” (11), ”Ikuisuusparisto” (12), ”Lotharin muodon ottanut Fasismi” (13), ”Valtteri, Pedro ja jokunen siivekäs” (14), ”Sirius ja Helios” (15), ”Kloorilätäkkö ja Imulaite” (16), ”Todellisen Etiikan Alkusoitto” (17), ”Luomistyön Viimeinen Saavutus” (18)

Don Sebesky kirjoittaa kirjassaan *The Contemporary Arranger* sovituksen perusteista: ”Pääsääntöisesti sovittajan tulisi pidättäytyä mahdollisimman harvoin melodisiin aiheisiin, ovatpa ne sitten peräisin kappaleesta itsestään tai sovittajan säveltämiä tarkoitukselliseksi kontrastiksi. Kun ilmenee tarvetta uudelle melodiselle ilmaisulle, on suositeltavaa kokeilla variaatiota jostain aiemmin käytetystä motiivista, ennen kuin ottaa käyttöön uuden. – Tämä menettely tuo sovitukseen yhtenäisyyttä ja auttaa vähentämään epäselvyyttä.”³⁰

²⁹ Käsittelen aihetta myös kappaleessa 7.5. Harmonia ja tonaliteetti.

³⁰ Sebesky 1994: 4

Olen usein kuullut sanottavan, että jokin tietty sinfonia ja sen temaattinen materiaali on johdettu yhdestä ainoasta motiivista (kuten Beethovenin 5. sinfonia). Kysymys on pohjimmiltaan aivan samasta asiasta. Jostain syystä teatterimusiikkia tehtäessä tuo periaate kuitenkin helposti unohtuu, ja jokaista tunnelmaa varten sävelletään oma kappaleensa. Vaikka draamamusiikin muoto onkin vapaa, sen kannattaa silti muodostaa yhtenäinen kokonaisuus.

Perussanoma

Näytelmällä on tavallisesti jokin perussanoma, väittämä. Usein musiikki heijastelee tuota esityksen sanomaa, ja useissa tapauksissa voisi sanoa, että musiikki pyrkii viestittämään sen tunteellisen sisällön. Näytelmän henkilöt kokevat asioita ja läpikäyvät tapahtumia, siirtyään rauhallisesta kohtauksesta myrskyisään, ilosta suruun ja niin edelleen. Näytelmän perussanomassa ei kuitenkaan tapahdu muutosta. Perussanoma pysyy samana esityksen alusta loppuun, ja muutos on se, että katsoja esityksen aikana ymmärtää tämän sanoman. Näin ollen myöskään musiikin, joka pyrkii viestittämään tuon perussanomaa tunteellisen puolen, ei välttämättä tarvitse muuttua esityksen aikana.

Ajatellaan vaikka esitystä, jonka perussanoma on ”elämä on ihanaa”. Monissa kohtauksissa ei välttämättä ole päällimmäisenä näkemys elämän ihanaudesta, vaan niissä kuvataan juuri niitä asioita, joiden takia yleensä ajatellaan elämän olevan kurjaa. Kaikkien vastoinkäymisten jälkeen päädytään lopuksi kuitenkin toteamaan, että ”elämä on sittenkin ihanaa”. Tällaisessa näytelmässä musiikki voisi hyvin kuvata henkilöiden kohtaamaa kurjuutta niissä kohtauksissa, joissa sitä esiintyy. Yhtä hyvin voisi musiikki myös pysytellä koko ajan perussanomassa ”elämä on ihanaa”, johon lopuksi kuitenkin päädytään. Tällöin ”kurjissa” kohtauksissa musiikki toimisi kontrastina, tai sitä ei soitettaisi ollenkaan. Jaottelu ei oikeaa produktiota tehtäessä tietenkään ole aina näin selkeä; musiikki saattaa vaihdella kohtauksen sen hetkisen tunnelman ja esityksen perussanomaa välillä useita kertoja esityksen aikana.

Tietenkään kaikki draamamusiikki ei yritä viestittää esityksen perussanomaa, eikä edellä kuvattu muutenkaan sovi kaikkeen draamamusiikkiin – ei edes kaikkeen draamamusiikkiin, joka yrittää viestittää tuota perussanomaa. Väitteeni onkin, että draamamusiikin ei välttämättä tarvitse muuttua esityksen edetessä. Seuraavaksi selvitänkin mahdollisuuksia, miten musiikki voi kehittyä esityksen mukana.

Musiikin selkeytyminen esityksen aikana

Yksi tapa luoda draamamusiikkiin kokonaisuutta eli pitkää linjaa, on soittaa musiikki alussa fragmentaarisenä ja selkeyttää sitä esityksen kuluessa. Varsinkin elokuvamusiikkia tehtäessä käytetään tekniikkaa, jossa teemasta soitetaan alussa vain osia, tai se jätetään kesken. Musiikin voi alusta lähtien aistia muodostavan kokonaisuuden, mutta tuo kokonaisuus hahmottuu vasta elokuvan huippukohdassa, jossa teema soitetaan kokonaisena.³¹ Tekniikan teho saattaa perustua myös siihen, että kuulija jää Kalevi Ahon termiä käyttäen pitkään ”tydyttämättömäksi”, kunnes lopussa hänet tyydytetään ja hänen odotuksensa ylitetään.³²

Klassisen musiikin puolella on tässäkin pitkät perinteet. Varhaisempiakin näytteitä voi varmasti löytää, mutta selkeästi asiaa ilmentää J.S. Bachin tuotanto. Muun muassa monissa koraalialkusoitoissa Bach esittelee teeman, eli tässä tapauksessa koraalin melodian, ensin kätkeytyneenä ja vasta myöhemmin jossain äänessä sellaisenaan. Melodiasta annetaan ikään kuin ensin viitteitä ja vasta sitten tarjoillaan melodiaa koko komeudessaan. Tällä tavoin säveltäjä pystyy luomaan tyyliä kehyksen teokselle, säilyttäen samalla teoksen yhtenäisyyden. Vaikka alkusoitto olisi hyvinkin pitkälle muokattu ja tyyliä kehyksen teokselle, se perustuu silti yhteen perusteemaan. Moni kuulija ei tässäkin tapauksessa tietoisesti edes huomaa, että alkusoiton materiaali on johdettu itse koraalin melodiasta, mutta kuulijan odotetaan aistivan se alitajuisesti.

³¹ Saarela 2000: 61.

³² Aho 1991: 15

Maurice Jarren musiikissa elokuvaan Doctor Zhivago ilmenee monia draamamusiikille ominaisia piirteitä. Kappaleen alussa soitetaan lyhyitä motiiveja, joiden on helppo tunnistaa olevan osia elokuvan pääteemasta. Teema soitetaan kokonaisuudessaan vasta vähän myöhemmin. Tässä musiikin selkiytyminen tapahtuu nopeasti lyhyen kappaleen aikana; elokuvissa kehitys voi olla paljon hitaampaa ja kestää lähes koko elokuvan ajan. Periaate on kuitenkin aivan sama.

”Doctor Zhivago” (8)

Joskus taas teema soitetaan sellaisenaan heti esityksen tai elokuvan alussa, mutta sen merkitys selviää vasta myöhemmin. Esityksen alussa musiikki ei vielä viittaa mihinkään konkreettiseen tilanteeseen ja jää näin tunnelmaltaan hiukan epämääräiseksi. Tapahtumien edetessä katsojalle selviää, mistä tuo musiikki oikeastaan kertoo, ja musiikin tunnesisältö selkiytyy. Kuten aikaisemmin mainitsin, tilannetta voi jossain määrin verrata ohjelmalliseen musiikkiin. Joissain tapauksissa musiikin epämääräisyys alussa tuntuu jopa vahvistavan sen tehoa esityksen lopussa. Hetki, jolloin ymmärtää musiikin merkityksen, on vaikuttava, koska musiikki on koko ajan ollut tarjolla, mutta sitä vain ei ole osannut kuunnella.³³

Draamamusiikille ominaisia piirteitä

Seuraavan analyysin tarkoituksena on hahmotella yleisiä piirteitä, joita usein ilmenee teatterimusiikissa, jonka halutaan pysyvän kohtauksen taustalla. Lähestymistapoja on monia, ja jotkut niistä voivat tuntua jopa keskenään ristiriitaisilta. Pyrin esittämään erilaisia ratkaisuja, joita itse olen tehnyt säveltäessäni teatterimusiikkia ja joita olen huomannut toisten tehneen. On hyödyllisempää selvittää yleisiä periaatteita ja niiden sovelluksia kuin yrittää löytää sääntöjä, jotka pätisivät kaikkeen draamamusiikkiin. Kun näitä periaatteita tuntee, niitä alkaa myös itse huomata teatteriesityksiä ja elokuvia katsoessaan.

Huomaamattomuuden perusteet

On helpompi kuvailla musiikkia, joka vaatii paljon huomiota osakseen kuin kuvailla kaikkia mahdollisuuksia säveltää huomaamatonta musiikkia. Aloitan tutkimalla minkälaisiin ääniin huomiomme kiinnittyy, olivatpa äänet musiikkia tai mitä tahansa ääniä. Aivomme käsittelevät koko ajan valtavan määrän ääni-informaatiota, ja pyrimme erottamaan oleelliset äänet vähemmän tärkeistä. Evoluution tuloksena olemme oppineet kiinnittämään huomion ääniin, joilla on seuraavia ominaisuuksia:

- nopeat ja yllättävät muutokset
- voimakkaat kontrastit
- äänet, jotka tunnistamme ja joita pystymme seuraamaan
- äänet, jotka ovat tilanteeseen tai paikkaan sopimattomia
- painokas rytmi ja aksentit
- voimakkaat äänet
- korkeat äänet

Äänen voimakkuus ei ole yhtä merkittävä tekijä kuin äänessä tapahtuvat muutokset. Jos äänen voimakkuus kasvaa hitaasti, noteeraamme kyllä äänen, mutta emme välttämättä reagoi siihen kovinkaan voimakkaasti. Kun tasaisesti voimakkaaksi kasvanut ääni yllättäen loppuu, on reaktiomme paljon suurempi. Samoin voi tasainen ja epämääräinen ääni olla suhteellisen voimakas, ja rekisteröimme sen silti taustaksi, kuten luonnossa kuultavat äänet (tuuli, sade ja niin edelleen). Jos taas luonnossa ollessamme kuulemme hyvin etäisen ja hiljaisen laukauksen, moottorisahan tai auton äänen, huomiomme kiinnittyy siihen hyvin helposti. Tunnistettuamme äänen moottorisahaksi tai autoksi jääme myös helposti seuraamaan sitä. Edellä mainitut asiat pätevät myös musiikkiin, ja suurin osa seuraavasta analyysistä tukeutuu näihin periaatteisiin.

³³ Samalle dramaturgiselle periaatteelle on rakennettu kokonaisia elokuvia, kuten The Sixth Sense, Unbreakable ja The Game.

Tapahumatiheys

Reaalinen kesto tarkoittaa sävellyksen todellista kestoja, kellolla mitattavaa kestoja, elämyksellinen kesto taas sitä, miten pitkäksi tai lyhyeksi kuuliija on sävellyksen hahmottanut tajunnassaan. Lyhytkin sävellyks voi tuntua meistä pitkältä, jos koemme teoksen pitkävetiseksi. Musiikin elämykselliseen ajan kokemiseen vaikuttavat ennen kaikkea yksittäisten musiikillisten tapahtumien ajalliset kestot sekä tapahtumatiheys. Mitä nopeammin muutokset seuraavat toisiaan, mitä lyhyempi on niiden väli, sitä nopeammin musiikillinen aika tuntuu etenevän.³⁴

Itsenäisessä musiikissa musiikillisten tapahtumien tiheyden täytyy olla riittävä, jotta kuulijan mielenkiinto säilyy tapahtumasta toiseen. Teatteriesityksessä sen sijaan on myös musiikin ulkopuolisia tapahtumia, eikä musiikillisen tapahtumatiheyden tarvitse olla niin suuri. Itsenäisessä musiikissa mielenkiintoisia tapahtumia ovat erityisesti yllätykset, kontrastit ja muutokset. Nopeat ja yllättävät muutokset sekä kontrastit ovat kuitenkin juuri niitä asioita, jotka saattavat tehdä teatterimusiikista liian huomiota herättävää.

Teatterimusiikkia sävelletessä tulisikin keskittyä tunnelman välittämiseen eikä mielenkiintoisen ja tapahtumarikkaan musiikin säveltämiseen. Musiikissa ei tarvitse tapahtua paljon; yleensä on parempi antaa tilaa muille elementeille ja keskittää musiikillisia tapahtumia kohtiin, joissa musiikki on etualalla. Jos on tottunut säveltämään itsenäistä musiikkia, voi aluksi olla vaikea uskoa miten vähäisillä tapahtumilla teatterimusiikissa pärjää. Teatterimusiikin säveltäjän ei tarvitse sanoa musiikillaan paljon, mutta sen mitä hän sanoo tulee olla selkeää, täsmällistä ja perusteltua.

Alut ja loput

Erityisen kriittisiä musiikin huomaamattomuuden kannalta ovat esityksen kohdat, joissa musiikki alkaa tai loppuu. Ajoitukset ovat tärkeitä, ja kohdat tulee valita huolellisesti. Musiikki voidaan aloittaa joko heti täydellä voimakkuudella tai hiljaisuudesta ja voimistaa sitä vähitellen. Joitain kappaleita on kuitenkin vaikea aloittaa hiljaisuudesta, koska tuollainen aloitus ei sovi niiden luonteeseen. Hiljaisuudesta aloitettaessa musiikki ei ala aivan kappaleen alusta, ja jos teos on tarkoitettu kuunneltavaksi alusta loppuun, saattaa sen aloittaminen keskeltä kuulostaa omituiselta. Joissain kohdissa taas tarvitaan musiikilta selkeä alkusysäys, jota ei synny, jos alku ei ole tarpeeksi voimakas. Jo musiikkia sävelletessä tulee siis kiinnittää huomiota siihen, miten musiikki esityksessä aloitetaan ja lopetetaan, miten sen saa tuotua esille ja häivytettyä.

Esityksen rytmityksen kannalta on tärkeää, että musiikit voidaan aloittaa sekä yhtäkkisesti että hitaasti voimistaen, kulloisenkin tarpeen mukaan. Jos musiikki aloitetaan aina samalla tavalla, alkaa tämä nopeasti ärsyttää katsojaa. Itsenäisen musiikin säveltäjät ovat tottuneet aloittamaan kappaleet selkeästi, eikä voimakkaan alun säveltäminen yleensä tuota vaikeuksia. Tavallisemmin ongelmia syntyy, kun musiikki halutaan tuoda esille hitaasti.

Kävin Tallinnassa katsomassa erään lähes viisi tuntia kestävästä teatteriesityksestä, jonka musiikki sopi esitykseen oivallisesti. Ongelmaksi muodostui kuitenkin se, että esityksen pituuden takia jouduttiin käyttämään jatkuvasti samoja musiikkipätkiä. Saman musiikin jatkuva ilmeneminen ei olisi häirinnyt läheskään niin paljon, jos se olisi aloitettu vaihtelevasti ja välillä mahdollisimman huomaamattomasti. Fanfaarinomainen teemamusiikki alkoi aina täydellä teholla, jolloin katsoja rekisteröi jokaisella kerralla musiikin tulleen mukaan. Pian sen kuuleminen muuttui uuvuttavaksi – ”taas se alkaa”. Katsojaa voi ”huijata” samalla musiikilla hyvinkin pitkään ja useita kertoja, jos sen onnistuu tuomaan esille niin, ettei katsoja huomaa missä kohdassa musiikki alkoi. Jos musiikin alkua ei huomaa, eikä musiikissa ole selkeitä fraasien alku- ja loppukohtia, samaa musiikkia voi käyttää jopa kymmeniä kertoja, eikä katsoja silti tule ajatelleeksi, että se on aloitettu aina uudestaan ja uudestaan. Tällöin musiikki muuttuu erillisistä kappaleista musiikilliseksi massaksi, ja ilmenemiskertojen lukumäärä muuttuu epäoleelliseksi.

³⁴ Aho 1991: 17-18

Minkä tahansa musiikin voi aloittaa hiljaisuudesta, mutta kaikki kappaleet eivät tuolloinkaan ala huomaamattomasti. Jos musiikki jäsentyy fraaseiksi, joilla on selkeä alku ja loppu, voivat fraasien rajat muodostua ongelmallisiksi. Fraasien alut ovat usein paljon intensiivisempiä kuin niiden loput, ja siksi kuulijan huomio kiinnittyy helposti uuden fraasin alkuun. Kun tällaista musiikkia yrittää aloittaa huomaamattomasti, se saattaa osoittautua hyvinkin vaikeaksi. Jos musiikin nostaa todella hitaasti, sitä ei aluksi juurikaan edes kuule. Tietyssä pisteessä musiikin taso on kuitenkin riittävä, ja uuden fraasin alku tempaa kuulijan huomion mukaansa.

Barokin ja klassismin ajan musiikissa on yleensä selkeät fraasit ja eri osien välillä on selkeä kontrasti. Käännä vahvistimesta äänen voimakkuus nolleen ja laita CD:llä oleva Mozartin Menuetti soimaan. Muutaman sekunnin kuluttua ala nostaa hitaasti voimakkuutta ja tarkkaile missä vaiheessa alat seurata musiikkia. ”Menuetto” (9)

Suurin osa kevyestä musiikista on kvadraattista, eli se jakaantuu neljän, kahdeksan tai kuudentoista tahdin jaksoihin. Tällöin lauseet tuntuvat olevan tasapainossa ja symmetrisiä. Kvadraattista musiikkia on myös helppo seurata, koska sen rakenne on selkeä, ja kuulija tietää, missä kohtaa rakennetta kulloinkin ollaan. Draamamusiikki kuitenkin usein välttelee kvadraattisuutta – luultavasti juuri samasta syystä. Lauseet eivät enää jakaudukaan neljän tahdin osiin, vaan voivat olla tarpeen mukaan minkä tahansa mittaisia. Kyse on pienemmässä mittakaavassa samasta asiasta kuin Wagnerin yhdistäessä erillisiä numeroita yhtenäisemmäksi kerronnaksi. Samalla tavalla yksittäistä kappaletta ei tarvitse jakaa osiin, tai osasta toiseen voi liikkua sujuvasti ilman selkeitä rajakohtia. Toisaalta kuulija ei myöskään ala helposti seurata musiikkia, jota hänen on vaikea hahmottaa. Korva ei ikään kuin saa otetta musiikista, vaan käsittelee sitä enemmänkin äänenä kuin musiikkina.

Ravelin G-duuri pianokonserton toisen osan alku on esimerkki epäkvadraattisesta musiikista, joka tuntuu soljuvan eteenpäin muodostamatta ylipäättään selkeitä fraaseja (oikeasti musiikki kyllä jäsentyy fraaseiksi, mutta niitä on pituutensa takia vaikea hahmottaa). Se on samalla myös hyvä esimerkki melodiasta, joka ei tunnu loppuvan. Musiikilla on muutenkin paljon draamamusiikille ominaisia piirteitä, ja alun perusteella sen voisi hyvin luulla olevan elokuva- tai teatterimusiikkia. Osan puolella välissä tulee kuitenkin kontrastista materiaalia, joka ei ole enää niin huomaamatonta, eikä musiikki kuulosta enää yhtään niin paljon elokuvamusiikilta. Ravel (10)

Musiikin jäsentyminen selkeiksi fraaseiksi ei kuitenkaan ole sinällään huono asia. Fraasien lopuissa saattaa musiikin pystyä lopettamaan luonnollisesti ilman, että sitä tarvitsisi hitaasti häivyttää. Tämä osoittautuu usein erittäin hyödylliseksi, koska musiikin häivyttäminen tuntuu usein keinotekoiselta. Selkeä lopetus saattaa olla jopa huomaamattomampi – jatkuva musiikin häivyttäminen kuulostaa usein amatöörimäiseltä, kun taas siististi tehty musiikin lopetus ilman häivyttämistä voi olla hyvin vakuuttava.³⁵

Etenkin jos klassista musiikkia käytetään kohtauksessa diegeettisenä³⁶ musiikkina, musiikin häivyttäminen voi tuntua kornilta. On vaikea kuvitella viereisessä huoneessa soittavan jousikvartetton lopettavan menuettiaan diminuendolla. Kaiken lisäksi soittimen äänenväri muuttuu, kun sitä soittaa hiljempaa. Sen sijaan kun äänitettyä musiikkia alkaa häivyttää, pysyy äänenväri samana vaikka äänen voimakkuus pienenee. Jos on onnistunut luomaan illuusion viereisessä huoneessa soittavasta jousikvartetosta, sitä ei kannata pilata lopettamalla musiikkia epäluonnollisesti. Illuusio särkyy helposti, ja mielikuva jousikvartetosta muuttuu levysoittimeksi, jota joku käy kääntämässä pienemmälle. Tosin yleensä tällöin tulee ennemminkin ajatelleeksi äänimestaria, joka yrittää huomaamattomasti häivyttää musiikkia ja lopputuloksena on tahaton vieraantuminen.

³⁵ Tämä on jälleen asia, jota yleisö ei tietoisesti ajattele, mutta vaikuttaa silti katsomiskokemukseen.

³⁶ Diegeettinen musiikki on kohtaukseen kuuluvaa musiikkia erotuksena tunnelmaa kuvailevasta, non-diegeettisestä ”taustamusiikista”. Diegeettisen musiikin voi ajatella olevan sellaista, jonka roolihenkilöt kuulevat ja joka kuuluu jostain selkeästä lähteestä kuten radio, orkesteri tai baarin taustamusiikki. Non-diegeettinen musiikki sen sijaan ei kuulu tarinan maailmaan, vaan kuvailee enemmänkin roolihenkilöiden kokemuksia ja tunteita.

Täsmälleen sopivan mittaisten kappaleiden tekeminen ei teatterissa ole yleensä mahdollista eikä edes tarkoituksenmukaista. Kohtausten lopulliset kestot selviävät vasta ensi-illassa, ja kestot vaihtelevat esityksestä toiseen vielä ensi-illan jälkeenkin. Käytännössä musiikki lopetetaan sopivassa kohdassa kesken, ja on helpompi käyttää musiikkia, jonka pystyy sujuvasti lopettamaan monesta eri kohdasta. Vaikka näyttelijät ajoittaisivat esityksen tempon musiikkiin sopivaksi, tällainen musiikki tarjoaa ohjaajalle vapaammat kädet tehdä kohtauksista haluamansa mittaisia.

Vastaatko sanoistasi? -esityksessä käytimme yhtenä teemana Clannadin kappaletta Lady Marian, joka on alunperin sävelletty tv-sarjaan Robin Hood. Kappale jäsentyy hyvin selkeästi fraaseiksi ja tuntuu jopa loppuvan joidenkin fraasien välissä. Käytimme tätä ominaisuutta hyödyksi katkaisemalla musiikin näistä rajakohdista. Selkeiden fraasien takia kappaletta olisi ollut vaikea aloittaa hiljaisuudesta, ja siksi se aloitettiin aina fraasin alusta. Kokeile häivyttää musiikki nopeasti juuri ennen seuraavan fraasin alkua. Helpoiten se onnistuu kohdissa 1:35 ja 1:07. Huomaa, että lopettaessasi musiikin kohdassa 1:07 musiikki tuntuu jäävän kesken. Tämä saattaa tuntua huonolta kohdalta lopettaa musiikki, mutta myös tätä ominaisuutta voi käyttää hyödyksi. Kerron tästä tarkemmin käsitellessäni harmoniaa kappaleessa 7.5. "Lady Marian" (7)

Itse sävelsin samaa esitystä varten yksittäin musiikkia, joka koostui muutaman nuotin mittaisista motiiveista. Pienellä harjoittelulla Teatteri Imatran äänimestari Keijo Miettinen oppi huomaamattomasti katkaisemaan tuon musiikin melkein mistä kohdasta tahansa. Musiikkia säveltäessäni en ollut edes ajatellut, että siitä voisi erottaa niin pieniä palasia ja luulin etteivät ne irrallisina kuulostaisi luonnollisilta. Ensi-iltaan mennessä olin kuitenkin jo unohtanut epäilyni, enkä itsekään kiinnittänyt musiikin alkuihin ja loppuihin mitään huomiota – jossain vaiheessa musiikki oli taustalla, ja hetken kuluttua sitä ei enää ollut, enkä itsekään osannut sanoa milloin ja miten se oli kadonnut. Jos musiikin pystyy lopettamaan mistä kohdasta tahansa, ei näyttelijöiden tarvitse välittää musiikin kestosta, vaan he voivat antaa äänisuunnittelijan mukautua kulloiseenkin tilanteeseen.

Kun haluaa aloittaa musiikin hiljaisuudesta, kannattaa kappaleeseen säveltää tähän tarkoitukseen sopiva alku. Periaate on, että mitä vähemmän ja mitä epäselvempiä elementtejä käytetään, sitä helpommin musiikin saa nostettua huomaamattomasti. Korva alkaa seurata asioita, jotka se tunnistaa – epämääräisiä ääniä on vaikeampi seurata. Alussa kannattaa välttää selkeää rytmiä, ja kappaleen alusta voi tehdä jopa sellaisen, ettei kuulija aluksi edes ajattele sen olevan musiikkia. Elementtejä voi lisätä yhden kerrallaan ja muuttaa musiikkia tasaisesti elävämmäksi.

"Valtteri, Pedro ja jokunen siivekäs" (14), "Jarre" (8)

Melodia

Monet elokuvamusiikin säveltäjät käyttävät melodisena materiaalina hyvin lyhyitä, muutaman sävelen mittaisia motiiveja. Lyhyitä motiiveja voi käyttää monissa sellaisissakin kohdissa, joissa pitkän melodian soittaminen tuntuisi liialliselta. Kuulija ei ala seurata lyhyitä motiiveja, koska ne loppuvat ennen kuin ovat kunnolla alkaneetkaan. Silti niiden avulla saa musiikista yhtenäisen ja jo muutamankin sävelen mittainen motiivi voi ilmaista paljon. Motiivin täytyy kuitenkin olla tarpeeksi moniulotteinen, jotta sitä pystyisi kunnolla varioimaan. Myös pitemmästä teemasta voi erottaa lyhyitä motiiveja. Niiden käyttäminen on usein helpompaa ja huomaamattomampaa kuin koko teeman soittaminen.

Jo aiemmin käytin esimerkkinä Doctor Zhivagon kappaletta, jonka alussa soitetaan teemasta peräisin olevia motiiveja. Lyhyistä motiiveista on vaikea erottaa linjaa, jota alkaisi seurata. Jossain vaiheessa teema tuntuu alkavan, mutta loppuukin melkein heti. Kun teema sitten lopulta alkaa, huomaa miten huomaamattomasti se tapahtuu. Tarkkaile myös missä kohtaa tätä lähes kolmeminuuttista kappaletta tulee ensimmäisen kerran tilanne, jossa harmoninen jännite on lauennut, ja melodia saapuu päätöksen. "Jarre" (8)

Melodia koostuu peräkkäisten nuottien välisestä jännitteestä. Tonaalisessa musiikissa voidaan erottaa sävelten tonaalinen jännite (sävelen suhde sävellajiin) ja sävelten välille muodostuvan intervallin jännite (mihin suuntaan liikutaan, ja kuinka etäällä nuotit ovat toisistaan).³⁷ Länsimaisen musiikin tonaalinen järjestelmä on muodostunut satojen ja jopa tuhansien vuosien aikana. Se perustuu niin sanottuun yläsävelsarjaan (osasävelsarja), joka on vaikuttanut länsimainen musiikin harmoniaan ja edelleen koko tonaalisen järjestelmän muodostumiseen. Olemme tottuneet hahmottamaan melodiat suhteessa tuohon tonaaliseen järjestelmään, ja sen ansiosta melodian sävelet tuntuvat ”pyrkivän” sävellajin perussäveleen – toonikaan.³⁸

Yläsävelsarjan voi helposti ymmärtää ajattelemalla esimerkiksi kitaran kieltä. Jos näppäämme kitaran matalinta kieltä, alkaa kieli värähdellä ja kuulemme sävelen E. Kieli ei kuitenkaan värähtelee ainoastaan koko pituudeltaan, vaan samalla se värähtelee myös kahdessa osassa – kielen keskikohta jakaa kielen kahteen osaan ja molemmat puoliskot värähtelevät myös itsenäisesti. Koska värähtelevän kielen pituus on tällöin puolet koko kielen pituudesta, syntyvä ääni on myös E, mutta oktaavin korkeampi kuin alkuperäinen. Samoin kieli värähtelee jakautuneena kolmeen osaan ja kukin näistä osista muodostaa sävelen H, joka on oktaavin kvintin korkeampi kuin koko kielen värähdellessä syntyvä E. Tällä tavoin kieli jakaantuu edelleen pienempiin ja pienempiin osiin, muodostaen koko ajan korkeampia säveliä (ns. osaaäneksiä). Näpätessämme kitaran kieltä, soi siis saman aikaisesti useita säveliä, jotka muodostavat tämän yläsävelsarjan. Korvamme ovat kuitenkin tottuneet tähän yläsävelsarjaan, ja kuulemme tavallisesti kaikki nämä osaaänekset yhtenä perussävelenä. Edellä mainittu ei päde pelkästään kitaran, vaan lähes kaikkiin mekaanisiin soittimiin (elektronisesti voidaan tuottaa ääniä, joilla ei ole yläsävelsarjaa). Kitaran kieltä on vain helppo käyttää esimerkkinä.

Kullakin sävellajin sävelellä on suhde sävellajin toonikaan. C-duurissa C on pysyvä perussävel. Myös sävellajin viides sävel G (yläsävelsarjan 3. sävel) ja kolmas sävel E (yläsävelsarjan 5. sävel) ovat suhteellisen pysyviä, mutta niilläkin on jännite palata toonikaan. Muut nuotit pyrkivät purkautumaan näihin kolmeen sävellajin tukisäveleen ja edelleen toonikaan. Melodian tonaaliset jännitteet syntyvät siitä, miten sävellajin tukisävelet tuntuvat vetävän muita säveliä puoleensa.³⁹

Sen, miten sävelet pyrkivät toisiin sävellajin säveliin, voi helposti kokea soittamalla duuriasteikkoa ylöspäin ja pysähtymällä viimeiseen nuottiin ennen kuin asteikon perussävel toistuu (C,D,E,F,G,A,H). Tämä on niin sanottu johtosävel, jolla on taipumus pyrkiä takaisin toonikaan, eli nousta puoli sävelaskelta sävellajin perussäveleen. Korva ikään kuin haluaa kuulla vielä toonikan ennen kuin se on tyydytetty. Olemme kaikki kuulleet duuriasteikon niin monta kertaa, että sen jättäminen kesken voi tuntua häiritsevältä

Länsimaiset ihmiset ovat niin tottuneita näihin tonaalisiin jännitteisiin ja niiden käyttöön, että musiikin voi ajatella toimivan eräänlaisena kielenä. Vaikka emme osaisi sanoa konkreettisesti, mitä musiikki ilmaisee, osaamme kuitenkin pääpiirteissään kertoa, onko kappale enemmänkin iloinen kuin surullinen ja niin edelleen. Kirjassaan *The Language of Music* Deryck Cooke analysoi tätä musiikillista kieltä täsmällisemmin ja tutkii muun muassa erilaisten melodiodien tonaalisia jännitteitä sekä sitä, miten olemme tottuneet niitä tulkitsemaan. Samalla hän näyttää, miten näiden tonaalisten jännitteiden tunteelliset tulkinnat tuntuvat olevan peräisin luonnossa esiintyvistä yläsävelsarjasta. Musiikin käsittelemistä kielenä on myös kritisoitu. Joidenkin mielestä nimittäin musiikilla ei ole itsessään mitään sisältöä, ja kaikki tunnelmat, joita musiikki välittää, ovat opittuja: tietyssä tilanteessa on soitettu tietyn tyyppistä musiikkia, ja näin länsimaiset ihmiset on ehdollistettu pitämään duurimusiikkia iloisena ja mollissa olevaa musiikkia surullisena. Olivatpa musiikin aiheuttamat tunnelmat peräisin yläsävelsarjasta tai vain opittuja konventioita, se ei teatterimusiikin kannalta muuta asiaa. Joka tapauksessa olemme tilanteessa, jossa tietyt sävelkulut vaikuttavat meihin tietyllä tavalla, ja voimme hyödyntää tätä vaikutusta myös teatterimusiikissa.

³⁷ Atonaalisessa musiikissa vältetään tarkoituksellisesti sävellajin tuntua ja kaikkia säveliä käytetään tasapuolisesti. Koska atonaalisessa musiikissa ei ole sävellajia, myöskään melodialla ei ole tonaalisia jännitteitä.

³⁸ Cooke 1959: 40-46

³⁹ Cooke 1959: 46-47

Tonaalisia jännitteitä on käytetty myös joissain Raha-automaattiyhdistyksen peliautomaateissa. Pelattuasi automaatti soittaa melodian, joka ei päätykään sävellajin perussäveleen vaan sävellajin toiselle asteelle, joka johtosävelen tapaan tuntuu haluavan purkautua toonikaan. Ainoa tapa saada melodialle kunnollinen, korvaa tyydyttävä loppu, on pelata lisää. Tällöin saat taas kuulla toonikan. Tosin helpotus on vain hetkellinen – kyseinen toonika on nimittäin melodian ensimmäinen sävel, ja melodia päättyy taas toiselle asteelle. Juuri kukaan ei tietoisesti huomaa tätä musiikin manipuloivaa vaikutusta, mutta RAY lienee vuosien saatossa kerännyt sen avulla sievoisen summan rahaa. Tämä sopii samalla esimerkiksi siitä, miten musiikki voi joskus vaikuttaa tehokkaammin, kun siihen ei kiinnitä huomiota.

Tonaalisten jännitteiden lisäksi melodian vaikutus syntyy sävelten välisistä intervaleista ja melodian liikkumisen suunnasta – ylös tai alas. Melodian liikkuminen ylöspäin vaatii energiaa aivan kuten liikkuminen fyysisesti ylöspäin. Ylöspäin liikkuminen on kuin ponnistus ja alaspäin tuleminen vastaavasti rentoutuminen. Perinteisesti musiikilliset fraasit rakentuvat niin, että alussa on ponnistus korkeampaan nuottiin, ja fraasin aikana laskeudutaan takaisin lähtösäveleen. Alun nousussa on energiaa, jota kuuliija alkaa vaistomaisesti seurata kuin palloa, joka on heitetty ilmaan. Itsenäisessä musiikissa ponnekkaasti aloitettu musiikillinen lause pyrkiikin saamaan kuulijan huomion: ”Kuunnelkaa, minulla on teille kerrottavaa”. Teatterimusiikissa tällainen musiikillisen lauseen aloitus ei aina ole tarpeen, ja jos haluaa musiikin pysyvän taustalla, niitä kannattaa välttää.

Melodian voi aivan hyvin aloittaa myös laskevalla liikkeellä ja käyttää silti hyväksi tonaalisia jännitteitä. Esimerkkinä Tokioon Menossa -näytelmään säveltämäni Todellisen Etiikan Alkusoitto, jonka molemmat teemat alkavat laskevalla intervallilla. ”Todellisen Etiikan Alkusoitto” (17)

Yleensä suuret hyppäykset ylöspäin vaativat enemmän energiaa ja huomiota kuin pienemmät; nousevaa sekstiä ja septimiä käytettiin barokin ajan musiikillisessa symboliikassa huutomerkinä.⁴⁰ Pieni seksti voi joissain tapauksissa olla vielä suhteellisen huomaamaton, jos sitä seuraa vastakkaissuuntainen liikkuminen. Vanhoista Palestriina-tyylin polyfoniasäännöistä voi olla apua, kun pyritään tekemään melodiasta mahdollisimman tasapainoista. Sääntöjä ei suinkaan tarvitse noudattaa orjallisesti, mutta niitä voi käyttää suuntaa antavina neuvoina.

Harmonia ja tonaliteetti

Aiemmin mainitsin Wagnerin kehittämän ”päättymättömän melodian”. Kyseessä on oikeastaan enemmänkin päättymätön harmonia kuin melodia. Klassismin ajan funktionaaliseen harmoniaan perustuvassa musiikissa harmonia muodostaa musiikin rungon ja vaikuttaa paljon musiikin muotoon. Sen pohjana on harmonisten perustehojen dominantin ja toonikan vaihtelu. Dominantti on huipputeho, jonka jännitys purkautuu eri tavoilla toonikaan. Wagner siirsi näitä jännitteiden sointujen purkauksia aina vain eteenpäin – jännitteinen sointu ei purkautunutkaan toonikaan vaan uuteen jännitteeseen sointuun. Samalla myöskään melodia ei saavuta päätöstä, mistä on tullut nimitys päättymätön melodia.⁴¹

Wagnerin voi myös ajatella vältelleen selkeitä kadensseja. Syitä voi löytää useita. Ensinnäkin funktionaalisessa musiikissa kadenssit merkkasivat jonkin kokonaisuuden loppua. Kuten aiemmin mainitsin, teatterissa ja oopperassa ei kuitenkaan ole syytä tehdä liian lopettavaa musiikkia draaman ollessa vielä kesken. Toisaalta tällä menettelyllä Wagner pystyi myös kasaamaan jännitteitä ja keskittämään niiden purkauksen draaman kulminaatioon. Ristiriita ikään kuin kärjistyy oopperan huipennuksessa, jossa kaikki patoutuneet jännitteet purkautuvat.

Elokuviissa ja erityisesti television saippuasarjoissa käytetään paljon cliffhangeriksi nimitettyä dramaturgista tekniikkaa, jossa kohtausta lopetetaan jännittävään tilanteeseen. Nimitys on tullut kliseisestä kohtauksesta, jossa vuorikiipeilijä on luiskahdettuaan jäänyt käsiensä varaan roikkumaan pitäen kiinni pienestä oksanpätkästä, joka on juuri antamassa periksi. Tekniikkaa käytetään, jotta saadaan ihmiset palaamaan

⁴⁰ Dosentti Toomas Siitanin suullisesta antama tieto.

⁴¹ Dosentti Merike Vaitmaan suullisesti antama tieto.

mainostauolta takaisin tv-sarjan ääreen tai katsomaan seuraava jakso, jossa selviää miten tilanne ratkeaa. Usein tekniikkaa käytetään myös jännityksen nostamiseen viivästäällä ratkaisua. Yksi kohta lopetetaan cliffhangeriin, sen perään sijoitetaan muita kohtauksia, ja vasta niiden jälkeen selviää miten tilanne ratkeaa. Samaa tekniikkaa voi soveltaa myös musiikkiin. Kohtauksen lopussa myös musiikin voi lopettaa purkautumattomaan jännitteeseen ja jatkaa siitä heti jollain aivan toisella musiikilla, äänellä tai lavatapahtumilla. Kun musiikkiin jää purkautumaton jännite, katsoja tietää, että asiaa tullaan vielä käsittelemään – tilanne ei ole ratkennut.

Tällaisessa tilanteessa voisi Clannadin kappaleen Lady Marian lopettaa kohdassa 1:07, jossa yksi musiikillinen lause loppuu, mutta musiikki jää selvästi kesken. Näin selkeässä tapauksessa täytyisi katsojan huomio siirtää heti seuraaviin tapahtumiin, jotta musiikin katkeaminen ei jää häiritsemään. Myöhemmin tietysti tulee vielä palata samaan kappaleeseen ja antaa jännitteen purkautua. ”Lady Marian” (7)

”Elokuvamusiikissa on hyvä vältellä selviä sävellajiviitteitä, eli dominantti-toonika -vaihteluita; esimerkiksi C-duurissa C, F ja G -sointuja perusbassoäänellä. Ne hallitsevat liikaa. Kaavamainen, luonnollisesti purkautuva rokkimeininki on usein käyttökelpotonta elokuvassa. – Ainakin bassoääni kannattaa sijoittaa muuhun kuin soinnun perussäveleen. Tästä on poikkeuskin: lopputeksteissä musiikki voi ihan kunnolla loppua. Myös tehokeinona – jos esimerkiksi roolihenkilö kuolee – voi säveltää biisin joka loppuu. Alkumusiikki, Title track taas on hyvä jättää leijumaan, se jättää katsojan uteliaan odottavaan tilaan.”⁴²

Säveltäessäni ensimmäisiä kertoja teatterimusiikkia huomasin, etten aina löytänyt melodialle sopivaa soinnutusta. Kokeilin läpi erilaisia mahdollisuuksia, mutta mikään ei tuntunut sopivan. Duurisoinnut olivat liian iloisia ja mollisoinnut liian surullisia – musiikki oli jotain siltä väliltä, enkä halunnut latistaa melodiasa luokittelemalla sitä duuriksi tai molliksi. Teema oli syntynyt näytelmän tekstistä, eikä tekstiä voinut luokitella duuriksi eikä molliksi. Molemmat vaihtoehdot musiikissa sävyttivät esitystä liikaa. Halusin jättää tulkinnan avoimeksi tarjoamatta katsojalle valmista tulkintaa. Päädyin käyttämään paljon avoimia intervaleja, kvinttejä ja oktaaveja. Toisin sanoen jätin kolmisoinnuista terssit pois, koska en ollut tyytyväinen kumpaankaan vaihtoehtoon (terssi määrää soinnun lajin: suuri terssi – duuri, pieni terssi – molli).

Ilman terssiä soinnut eivät ole kovin tukevia ja soivia. Siksi itsenäistä musiikkia sävelletessä yleensä huolehditaan, että jokaisessa soinnussa olisi terssi. Keskiaikaisessa kirkkomusiikissa sen sijaan eivät terssit olleet sallittuja. Nähtävästi duuri- ja molliterssit olivat tuolloin jo käytössä maallisessa musiikissa, ja kirkkomusiikki haluttiin pitää erillään maallisesta musiikista ja sen edustamasta ideologiasta. Terssejä pidettiin ”maallisina” intervaleina puhtaiden intervallien ollessa ”taivaallisia”. Kirkkomusiikin modaaliset melodiat menettivät luonteensa, jos ne harmonisoitiin muuten kuin oktaaveissa, kvinteissa tai kvarteissa. Renessanssin ja humanismin myötä terssit kuitenkin tulivat väistämättä myös kirkkomusiikkiin.⁴³

Musiikin sointi kieltämättä kärsii, jos tonaalisesta, funktionaaliseen harmoniaan perustuvasta musiikista yksinkertaisesti jättää terssejä pois. Ensimmäisiä teatterimusiikkeja säveltäessäni en osannut tarjota niiden tilalle mitään muutakaan, ja valitsin mieluummin ohuemmän soinnin kuin esitykseen sopimattoman sävyn. Myöhemmin olen löytänyt useita lähestymistapoja ongelman ratkaisemiseksi. Sävyjä voi hakea vanhasta kirkkomusiikista, jota sävellettiin ennen duuri- ja mollitonalityettien vakiintumista. Sen aikainen musiikki ja harmonia voivat kuitenkin monissa yhteyksissä vaikuttaa liian vanhanaikaisilta ja kirkollisilta. Toinen tapa on käyttää perinteisen terssiharmonian sijasta kvartti- tai kvinttiharmonisointia. Niillä on erikoinen sointi, eivätkä ne tuo mukanaan terssiharmonian duuri-molli tonaliteettia. Myös vapaatonaalinen ja jopa täysin atonaalinen musiikki ovat yleistymässä teatterimusiikissa. Elokuvissa atonaalisuutta käytetään jo runsaasti, ja lienee vain ajan kysymys, milloin se löytää kunnolla tiensä myös teatterikäyttöön.

Koska suuri yleisö on pitänyt atonaalista musiikkia omituisena ja vaikeasti ymmärrettävänä, on sitä käytetty kuvaamaan mystisiä, tuntemattomia, pelottavia sekä tulevaisuuteen ja avaruuteen liittyviä asioita. Nämä konventiot ovat kuitenkin muodostuneet aikana, jolloin atonaalinen musiikki ei vielä ollut vakiinnuttanut asemaansa taidemusiikissa yhtä vahvasti kuin tänä päivänä. Ajan myötä myös suuri yleisö tulee tuntemaan

⁴² Saarela 2000: 75

⁴³ Cooke 1959: 51-54

paremmin atonaalista musiikkia, jolloin se ei enää vaikuta niin oudolta. Siitäkin huolimatta atonaalista musiikkia tullaan luultavasti pitkään käyttämään tuntemattomien asioiden kuvaamiseen, koska atonaalinen musiikki ei pohjaudu luonnossa esiintyvään yläsävelsarjaan (kuten tonaalinen musiikki). Vaikka atonaalinen musiikki on suurelle yleisölle edelleen suhteellisen vierasta ja oudon kuuloista, siinä piilee myös mahdollisuuksia, jotka nykyaikainen teatterikerronta varmasti tulee ennemmin tai myöhemmin omaksumaan. Atonaalisuus syntyi pyrittäessä välttämään kolmisointuja ja sävellajin tuntua. Jos duuri tai molli ei kumpikaan sovi sävyltään esityksen maailmaan, atonaalisuudesta saattaa löytyä ratkaisu.

Rytmi

Rytmi on huomaamattomuuden kannalta tietyllä tapaa vastakkainen melodiaan verrattuna. Melodiaa pysyy taka-alalla, kun sitä on vaikea seurata. Sen sijaan yksinkertainen rytmi ei vaadi kuulijalta läheskään niin paljoa huomiota, kuin monimutkainen rytmi, jota on vaikeampi seurata. Tasainen rytmisyke on meille niin tuttu, että alun jälkeen emme kiinnitä siihen juuri minkäänlaista huomiota. Tasaisessa rytmissä muutoksen aste on hyvin pieni verrattuna rytmiin, joka koko ajan muuttuu.

Valtaosa länsimaisesta musiikista on yksinkertaisissa tahtilajeissa kuten 4/4, 3/4 tai 6/8. Nämä tahtilajit muodostuvat jatkuvasti toistuvista kahden tai kolmen iskun ryhmistä (4/4 on kaksi kahden iskun ryhmää, 6/8 kaksi kolmen iskun ryhmää jne.). Kun samassa tahtilajissa on vuorotellen sekä kolmen että kahden iskun ryhmiä, saadaan vaihtojakoisia tahtilajeja, kuten 5/8 (3+2 tai 2+3) ja 7/8 (2+2+3, 2+3+2 tai 3+2+2). Yleensä kunkin ryhmän ensimmäinen isku on muita painokkaampi. Yksinkertaisissa tahtilajeissa nämä aksentoidut iskut ovat koko ajan yhtä kaukana toisistaan, ja musiikin syke tuntuu olevan tasainen. Vaihtojakoisissa tahtilajeissa sen sijaan painollisten iskujen etäisyys toisistaan muuttuu kokoajan, eikä pulssi kuulosta tasaiselta, vaikka se teoreettisesti tarkasteltuna etenisiikin täysin järjestelmällisesti. Siksi yhdistelmätahtilajit kuulostavat erikoisilta, ja myös niiden soittaminen on vaikeampaa kuin yksinkertaisten tahtilajien – etenkin nopeassa tempossa.⁴⁴

Stingin levyllä Ten Summoners Tales on erinomaisia esimerkkejä yhdistelmätahtilajeista. Kappale Saint Augustine in Hell on lyhyttä välisävelukuunottamatta kokonaan 7/8 tahtilajissa. Seven Days taas on 5/8 tahtilajissa. Kappale Love is Stronger Than Justice alkaa 7/8 tahtilajilla ja vaihtuu välillä 4/4 tahtilajiksi. Rytmien tekee vielä monimutkaisemmaksi se, että joissain kohdissa rumpali kaksinkertaistaa tempon, jolloin musiikkia alkaa vaistomaisesti seurata ikäänkuin se olisi 4/4 tahtilajissa. Jos yrität tanssia näiden kappaleiden tahdissa, huomaat kuinka erikoisia niiden rytmit oikeastaan ovat.

Yhdistelmätahtilajien käyttäminen teatterimusiikissa on riskialtista, koska emme ole kovinkaan tottuneita niiden sykkeen epätasaisuuteen. Varmempi tapa rakentaa teatterimusiikkiin mielenkiintoisia rytmejä on käyttää polyrytmiikkaa. Polyrytmiikassa on yhtäaikaaisesti useita tahtilajeja: kun yhdistelmätahtilajeissa erilaiset rytmikuviot vuorottelevat, polyrytmiikassa ne soivat samanaikaisesti. Yksinkertaisessa polyrytmiikassa yksi rytmeistä soittaa kaksi iskua samassa ajassa, kun toinen rytmeistä soittaa kolme. Aivan kuten yhden rytmin soittaessa kaksi neljäsosaa ja toisen soittaessa niiden päälle kahdeksasosa-triolin. Tai vastaavasti neljä kahdeksasosanuottia toisen soittaessa samanaikaisesti neljäsosa-triolin. Molemmilla rytmeillä on sinänsä yksinkertainen ja selkeä syke, mutta niiden tempot ovat erilaiset. Samassa ajassa toinen rytmeistä ehtii siis soittaa enemmän säveliä kuin toinen.

Myös yksinkertaisten tahtilajien iskut voi jakaa erikoisilla tavoilla; 3/4 tahtilajin neljäsosat voi esimerkiksi ryhmitellä kahdeksi kolmen kuudesosan ryhmäksi. Lopputulos on käytännössä sama kuin 6/8 tahtilaji, mutta soittaessa tätä samanaikaisesti 3/4 tahtilajin kanssa syntyy polyrytmisen kudos.

Ravelin G-duuri pianokonserton toisessa osassa pianistin oikea käsi soittaa 3/4 tahtilajissa, mutta vasen käsi jakaa tuon 3/4 tahtilajin kuudeksi kahdeksasosanuotiksi (6/8) ja soittaa ne kahtena kolmen nuotin ryhmänä (eikä kolmena kahden nuotin ryhmänä niinkuin 3/4 tahtilajissa on tapana). Tästä syntyy vaikutelma kaksi kertaa nopeammasta 3/4 tahtilajista (vasemman käden rytmi), jonka päällä oikean käden melodia liikkuu hyvin elastisesti ja pehmeästi. Melodia ei myöskään painota nuottikirjoituksen mukaista 3/4 tahtilajiaan,

⁴⁴ Copland 1953: 31-34

jolloin musiikin ei välttämättä edes huomaa olevan polyrytmistä. Koska syke on tasainen, teos ei edes vaikuta rytmisesti monimutkaiselta. **”Ravel” (10)**

Yksinkertaisessa polyrytmiikassa molempien rytmien painolliset iskut osuvat aina samaan kohtaan. Monimutkaisemmassa polyrytmiikassa taas rytmien tempot saattavat olla samat, mutta erimittaisten ”tahtien” takia painolliset iskut osuvat eri kohtiin. Tietyin väliajoin painolliset iskut kuitenkin osuvat myös samalle kohdalle. Monenko tahdin jälkeen tahtien ensimmäiset iskut jälleen kohtaavat, riippuu käytettävistä tahtilajeista. Kun yksi rytmeistä on selvästi hallitseva, on musiikkia helppo seurata, mutta polyrytmiikka tekee rytmistä elävämpää.

Tokioon Menossa -esitykseen säveltämäni ”Apsoluuttista Aavikkoa” on periaatteessa 4/4 tahtilajissa. Käytin polyrytmiikkaa lisäämällä rummut, jotka soittavat kahdeksasosanuotteja kolmen nuotin ryhminä ja painottavat voimakkaasti jokaisen ryhmän ensimmäistä iskua. Rytmii on taustalla kappaleen alusta loppuun, mutta suurimman osan ajasta sitä on vaikea erottaa muiden elementtien takaa. ”Apsoluuttista Aavikkoa” (11), ”Sirius ja Helios” (15)

Hyvin monimutkaisissa polyrytmisissä kudoksissa on samanaikaisesti enemmän kuin kaksi erilaista tahtilajia, ja niiden tempotkin voivat olla erilaiset. Minimalistit tekivät paljon kokeita polyrytmiikalla ja sävelsivät kappaleita, joissa jokainen soittaja kertaa jatkuvasti omaa teemaansa ja tekee siihen ajoittain pieniä muutoksia. Kun soittajien teemat ovat eri mittaisia, tuntuu kudos koko ajan muuttuvan ja samalla silti pysyvän suhteellisen staattisena. Sävellystekniikkaa voi soveltaa monella tapaa myös teatterimusiikkiin, vaikka itsenäisenä musiikkina tyyli on jo aikansa elänyttä.

Sointiväri ja orkestraatio

Sointiväriin ja orkestraation variointi on erinomainen tapa tehdä musiikista monipuolisempaa, mutta säilyttää silti musiikin yhtenäisyys. Sointiväri voi muuttaa teemaa hyvinkin radikaalisti. Kirjassa *What to Listen for in Music* Aaron Copland kuvailee säveltämisprosessia: ”Tulee muistaa, että teema on loppujen lopuksi vain sarja peräkkäisiä säveliä. Jo pelkillä dynamiikan muutoksilla – – voi vaikuttaa näiden peräkkäisten sävelten tunnelmaan. Muuttamalla harmoniaa voi teemaan saada uutta terävyyttä, ja erilaiset rytmilliset muunnelmat voivat saada samat sävelet kuulostamaan sotatanssilta tai tuutulaululta.”⁴⁵

Itsenäisessä musiikissa sointiväri voi sävyttää teemaa ja nostaa siitä esille uusia sävyjä. Koska teatterimusiikin ei tarvitse pitää yllä kuulijan mielenkiintoa, teatterissa voi ajoittain käyttää musiikkia, jossa ei melodisesti tapahdu juuri mitään, ja pelata lähes yksinomaan sointivärillä. Musiikilla ei tarvitse olla melodiaa, ei selkeää rytmiä, eikä välttämättä edes harmoniaa, ja silti se voi sisältää vaikuttavan sointiväriin. Tällöin liikutaan musiikin ja äänen välimaastossa. Musiikkia pidetään usein tunteellisenä ilmaisumuotona. Pelkkään ääneen verrattuna musiikki on kuitenkin hyvin rationaalista. Äänisuunnittelulla pystyy saamaan aikaan alitajuisia reaktioita, joiden synnyttäminen musiikilla voi olla hyvin vaikeaa. Usein tällaisten reaktioiden synnyttämiseksi äänen täytyy olla tarpeeksi abstraktia, jotta sitä ei pystyisi käsittelemään rationaalisesti. On myös paljon ääniä, jotka alitajuisesti tunnistamme ja reagoimme niihin tietämättä lainkaan, mitä kuulemme ja miksi reagoimme. Musiikki on loogista, äänikerrontaa joutuu tulkitsemaan vielä intuitiivisemmin. Teatterimusiikista kiinnostuneen kannattaa tutustua myös äänisuunnittelun mahdollisuuksiin ja venyttää musiikillista kerrontaa äänisuunnittelun suuntaan.

Artikulaatio

Musiikillisen melodian voi artikuloida hyvin monella tavalla ja erilaiset artikulaatiot vaikuttavat paljon musiikin huomaamattomuuteen. Sävelen alun lisäksi myös sen lopussa tapahtuu muutos. Lyhyissä, staccatomaisissa sävelissä muutoksen aste on jatkuvasti suurempi kuin pitkissä, legatomaisissa sävelissä,

⁴⁵ Copland 1953: 19-20

joissa muutos sävelestä toiseen liikutaan pehmeämmin. Myös artikulaatioita voi varioida, samoin kuin sointiväriä ja orkestraatiota. Kun musiikin halutaan pysyvän taustalla, kannattaa käyttää pehmeitä artikulaatioita ja säästää selkeämmät artikulaatiot kohtiin, joissa musiikki on esillä.

Kuuntele vielä Mozartin menuetti teoksesta Eine kleine Nachtmusik, ja kiinnitä huomiota erilaisiin artikulaatioihin, sekä siihen, miten ne vaikuttavat musiikin pehmeeseen. ”Menuetto” (9)

Dynamiikka

Puhekohtauksien taustalla kannattaa musiikin voimakkuuden vaihtelut pitää pieninä. Tasaisella voimakkuudella soiva musiikki on paljon helpompi sovittaa muihin ääniin ja näyttelijöiden puheeseen. Dynamiikkaa voi myös pienentää kompressoreiden avulla. Kompressorin vaimentaa voimakkaita ääniä enemmän kuin hiljaisia ja tekee näin musiikista tasaisempaa. Kompressorin käyttöä kannattaa kokeilla, jos musiikkia joudutaan soittamaan hyvin hiljaa. Kun kompressorin on litistänyt musiikin dynamiikkaa, voidaan kappaleita soittaa lujempaa ennen kuin voimakkaimmat kohdat ovat yhtä voimakkaita kuin ennen kompressointia.

Liiallista kompressointia tulee kuitenkin välttää. Rajut dynamiikan muutokset voivat kuulostaa luonnottomilta. Soittimilla on aivan erilainen sointi riippuen voimakkuudesta, jolla niitä soitetaan. Jos musiikki on äänitetty fortessa ja sitä soitetaan esityksessä hyvin hiljaa, voi ristiriita olla hyvinkin selkeä. Pianossa soitettua musiikkia voi usein jopa soittaa kovempaa kuin fortessa soitettua, koska korva päättelee sointiväristä musiikin olevan hiljaista. Tämä on luonnollisesti illuusio, mutta sitä voi käyttää hyödyksi. Sama toimii myös toisinpäin. Vaikka musiikin voimakkuus desibeleissä mitattuna ei olisi suuri, fortessa soitettu musiikki voi silti kuulostaa voimakkaalta. Tästä ei kuitenkaan tule vetää johtopäätöstä, että musiikki, joka täytyy soittaa esityksessä hiljaa, kannattaisi äänittää fortessa, jotta se kuulostaisi voimakkaammalta. Luonnolliset dynamiikat antavat paremman tuloksen. Vaikutelmaa voimakkaasta musiikista voi entisestään korostaa soittamalla fortessa ja vaikutelmaa hiljaisesta soittamalla pianossa.⁴⁶

Valmiin musiikin käyttö teatteriesityksissä

Teatteriesityksissä käytetään suhteellisen paljon valmista musiikkia, koska sen käyttö on yleensä paljon halvempaa kuin uuden musiikin säveltäminen.⁴⁷ Musiikki valitaan aivan samoin periaattein kuin jos musiikki sävelletäisiin tätä esitystä varten: oikea tunnelma, aikakausi, ei vaadi liikaa huomiota ja niin edelleen. Musiikilla tulee siis olla teatterimusiikille ominaisia piirteitä, vaikka sitä ei olisikaan sävelletty kyseiseen esitykseen. Tutkielman perusväitteen mukaisesti yhteen puheteatteriesitykseen sävelletyn musiikin pitäisi siis olla potentiaalista musiikkia käytettäväksi myös jossain toisessa puheteatteriesityksessä. Oman kokemukseni mukaan näin onkin, ja monet ohjaajat ovat kertoneet huomanneensa saman.

*Harjoittellessaan Niko Saarelan kanssa ”Ja hän puki takin yllensä” -esitystä Mika Myllyaho pyysi minulta lainaksi CD-levyn, johon olin kerännyt siihen asti säveltämäni teatterimusiikit. Harjoituksissa hän kokeili Nikon kanssa eri kappaleita eri kohtiin esitystä, ja muistan hänen muutama kertaan todenneen: ”Tää musahan ratkaisee tän kohan ihan kokonaan.” Lopullisessa esityksessä ei mitään muuta musiikkia sitten ollutkaan. Lisäksi yhdessä esityksen arvostelussa todettiin: ”Niko Saarela sai oivaltavan tuen paitsi ohjaaja Mika Myllyaholta myös Juuso Voltin musiikista”.*⁴⁸

⁴⁶ Kun musiikki on esityksessä pinnalla, dynamiikan vaihtelut voivat olla suuriakin.

⁴⁷ Teatteriesityksissä liitemusiikin käytöstä maksetaan Teostolle korvaus, jonka määrä riippuu musiikin, katsomon paikkojen ja esitysten määrästä. Tavallisesti hinta on kuitenkin paljon pienempi, kuin uuden musiikin säveltämisestä, soittamisesta ja äänittämisestä tuleva kustannus.

⁴⁸ Mikkola 1999.

Jossain määrin väitettä tukee myös teatterimusiikin historia. ”Kun 1700-luvun lopussa oli yleistynyt käytäntö, että ooppera- ja näyttelijäseurueet esiintyivät samoissa tiloissa, ja myös puheteattereilla oli mahdollisuus oman vakituisen orkesterin ylläpitämiseen, tuli tavaksi varustaa melkein kaikki puhenäytelmät taustamusiikilla --. 1800-luvulla yhä kasvava teatteritarjonta merkitsi näyttämömusiikin lisääntyvää tarvetta ja usein tyydyttiinkin jo olemassa olevaan näyttämömusiikkiin.”⁴⁹ Myös Schubertin kerrotaan käyttäneen valmista näyttämömusiikkia. Säveltäessään musiikkia Helmina von Chezyn näytelmään ”Rosamunde, Fürstin von Cypern” (1823) hän käytti ajan puutteen vuoksi aikaisemmin tekemäänsä alkusoittoa, jonka hän oli säveltänyt alunperin oopperaan ”Alfonso und Estrella”. Myöhemmin hän kyllä korvasi sen, joskaan tälläkään kertaa hän ei säveltänyt uutta musiikkia, vaan käytti alkusoittoa, jonka hän oli säveltänyt melodraamaan ”Die Zauberharfe” (joka sittemmin tunnetaan Rosamunden alkusoittona)!⁵⁰

Myös elokuvamusiikkia on helppo käyttää teatteriesityksissä, koska se sulautuu helposti esitykseen aivan samoin kuin se tekee elokuvissa. Elokuva kuitenkin eroaa kerronnaltaan teatteriesityksestä, ja sen takia myös musiikki muotoutuu erilaiseksi. Varsinkin hyvin kuvaileva elokuvamusiikki tuntuu teatterissa helposti päälle liimatulta eikä uskottavalta. Oikein dramaattinen tai tunteellinen musiikki, joka elokuvassa tuntuu luontealta, voi teatteriesityksessä tuntua aivan liioitellulta ja muuttua jopa koomikseksi.

Tavallisesti tämän tyyppisessä liitemusiikin käytössä ei haluta, että musiikki synnyttäisi katsojalle minkäänlaista miellelyhtymää elokuvaan, josta musiikki on otettu.⁵¹ Vaikka assosiaatioita musiikin alkuperään ei haluta, niitä syntyy välillä joka tapauksessa. Tämän takia liitemusiikin käytössä täytyy aina olla varovainen; assosiaatio elokuvaan saattaa antaa esitykseen aivan sopimattoman mielikuvan ja vieraannuttaa katsojan esityksestä.

Käytännön neuvoja

Tähän osioon olen koonnut neuvoja, joista voi olla apua teatterimusiikkia säveltämään ryhtyvälle. Ne ovat omia työtapojani, jotka olen huomannut tehokkaiksi. Monet vinkeistä liittyvät nimenomaan teatterityöhön, joten niitä ei voi löytää elokuvamusiikkia käsittelevistä kirjoista.

Yhteensopivuuden tarkistaminen

Elokuvia tehtäessä joutuu musiikki loppumiksauksessa taistelemaan kuuluvuudesta dialogin ja äänitehosteiden kanssa. Etenkin jos dialogista ei saa selvää, soitetaan musiikkia hiljempaa. Tason pudotus ei aina kuitenkaan riitä, vaan joskus musiikki täytyy myös miksata uudestaan. Tällöin musiikin elementeistä osa soitetaan hiljempaa, ja osa saatetaan jättää kokonaan pois.⁵² Yleensä loppumiksauksessa ei enää ole aikaa sovittaa musiikkia uudestaan, ja uutta materiaalia on vaikea enää lisätä. Teatterissa sen sijaan musiikkia voi kokeilla eri kohtauksiin heti, kun musiikista on jotain kuultavissa.⁵³ Tätä mahdollisuutta kannattaa käyttää hyödyksi kokeilemalla harjoituksissa musiikkia yhdessä muiden elementtien kanssa. Edes harjaantunut teatterisäveltäjä ei aina osaa kuvitella, miltä musiikki vaikuttaa yhdessä näyttelijöiden kanssa, ja vaikka musiikki toimisikin juuri niin kuin säveltäjä on ajatellut, ei näkemys välttämättä ole se, jota ohjaaja esityksellä tavoittelee. Samoin voi kitkaa olla musiikin ja muun äänimaailman välillä. Vaikka säveltäjä ja äänisuunnittelija olisivat tarkkaan sopineet omista tonteistaan, täytyy ääntä ja musiikkia kokeilla yhdessä – etenkin kohtauksissa, joissa on molempia yhtä aikaa. Salin äänentoisto ja akustiikka saattavat myös olla erilaisia kuin studion, jossa musiikki miksataan. Musiikki saattaa salissa kuulostaa hyvinkin erilaiselta kuin studiossa, ja jotta musiikki saataisiin salissa soimaan yhtä hyvin kuin studiossa, täytyy palata studioon miksaamaan musiikki sen mukaan miltä se salissa kuulosti.

⁴⁹ Lund 1978: s.v. *näyttämömusiikki*

⁵⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001 s.v. *Incidental music*

⁵¹ Liitemusiikista, jonka nimenomaan halutaan toimivan parafrasina, on kerrottu kappaleessa ”sitaatit”.

⁵² Saarela 2000: 187

⁵³ Elokuvamusiikkia sävelletessä on tavallisesti käytettävissä kuvanauha, jossa ei ole äänitehosteita, eikä dialogikaan ole yleensä lopullisessa asussaan.

Kaikkiin näihin muutoksiin kannattaa varata aikaa. Koska aikaa muutosten tekemiseen on tarpeen havaitsemisesta ensi-iltaan, ainoa tapa välttää kiirettä on soittaa musiikkia harjoituksissa niin pian kuin mahdollista. Kiire tulee joka tapauksessa, mutta sitä voi huomattavasti vähentää kokeilemalla musiikkia hyvissä ajoin. Musiikin ei myöskään tarvitse harjoituksissa olla viimeistelyä. Viimeistelyyn kuluu paljon aikaa, joka menee hukkaan, jos kyseistä musiikkia ei lopulta lainkaan käytetä, tai jos se muuttuu ratkaisevasti (mitä tapahtuu melko usein). On parempi kokeilla raakileilla ideoiden toimivuus ja kuluttaa aikaa yksityiskohtien hiomiseen vasta lähempänä ensi-iltaa. Joskus ohjaajat haluavat ensin harjoitella näyttelijöiden kanssa ilman muita elementtejä. Yleensä kuitenkin on niin päin, että musiikista ei ole kuultavissa mitään, vaikka ohjaaja on sitä kysellyt jo pitkään.

Demot

Itselläni on vakiintunut käytäntö tehdä harjoituksia varten musiikit tietokoneella. Demojen tekeminen syntetisaattoreilla ja samplerilla ei vie läheskään niin paljon aikaa kuin oikeiden soitinten äänittäminen ja miksaaminen. Oikeat soittimet vaativat myös oikeat soittajat, joille yleensä täytyy maksaa rahaa. Rahaa ei aina ole käytettävissä niinkään paljoa, että soittajat voitaisiin palkata tulemaan edes yhden kerran studioon, useammasta kerrasta puhumattakaan. Nopeasti syntetisaattorilla tehdyt musiikit eivät tietenkään soi yhtä hyvin kuin oikeat soittimet, mutta laatu on yleensä harjoituksia varten täysin riittävä. Myös syntetisaattoreihin tottumaton säveltäjä oppii nopeasti ottamaan musiikin ulos tietokoneesta. Lähes kaikki nykyiset nuotinkirjoitusohjelmat nimittäin myös soittavat musiikin, jonka säveltäjä on nuottiviivastoille kirjoittanut. Tavallisesti tarvitsee vain kytkeä tietokone General Midi -standardin mukaiseen syntetisaattoriin tai äänikorttiin ja klikata nuotinnusohjelmasta ”play”.

Parantelen demoja koko ajan harjoitusten edetessä, ja kun ensi-ilta alkaa lähestyä, kutsun soittajat studioon ja äänitän lopulliset musiikit oikeilla soittimilla (paitsi jos varta vasten halutaan tietokoneella tehtyä musiikkia). Aina budjetti ei salli kaikkien soitinten korvaamista oikeilla, jolloin äänitän niin paljon oikeita soittimia kuin mahdollista ja loput jäävät syntetisaattorin soitettavaksi. Onneksi syntetisaattorin soittama musiikki muuttuu heti paljon elävämmäksi, kun soittimista edes osa on korvattu oikeilla. Jos kaikkia soittimia ei ole mahdollista korvata oikeilla, kannattaa tietysti miettiä, mitkä ovat musiikin kannalta oleelliset soittimet ja jättää syntetisaattorin soitettavaksi ne, joissa syntetisaattorin ääni ei niin paljon häiritse. Tuolloin täytyy myös paneutua siihen, miten syntetisaattorin tai samplerin soittaman äänen saa kuulostamaan mahdollisimman hyvältä.

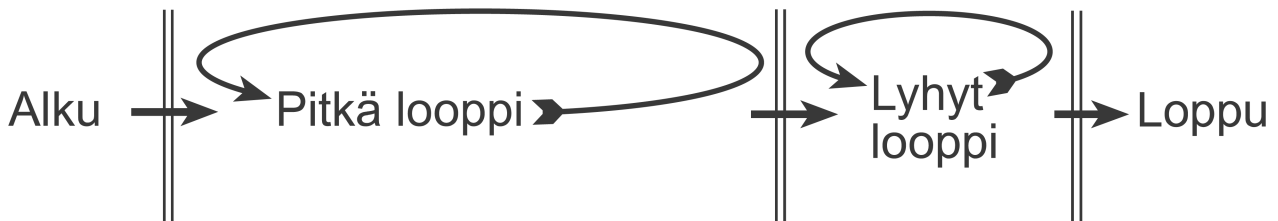
Musiikin keston muokkaaminen esityksen aikana

Teatterissa voivat kohtauksien pituudet vaihdella hyvinkin paljon esityskerrasta toiseen. Joskus on kuitenkin tarpeen, että musiikki loppuu tai muuttuu juuri oikealla hetkellä. Näyttelijät voivat yrittää ajoittaa toiminnan sopimaan musiikkiin, mutta nykyinen ääniteknologia mahdollistaa myös musiikin sovittamisen kyseiseen esitykseen sopivaksi. Tokioon Menossa -näytelmässä käytin tähän tarkoitukseen kahta erilaista tekniikkaa. Olin tehnyt Todellisen Etiikan Alkusoitosta tavallisen version lisäksi äärimmäisen hitaan version (Luomistyön Viimeinen Saavutus), jonka halusin jäävän soimaan kohtausten taustalle. Soitin molempia versioita yhtäaikaan kahdella MiniDisc-soittimella, ja miksauspöydästä valitsin, kuinka paljon kumpaakin kuuluu kaiuttimista. Aloitin normaalitempoisella versiolla, ja halutussa kohdassa aloin nostaa hitaan version tasoa. Näin vaihdoin huomaamattomasti normaalitempoisesta versiosta hitaaseen. Hidas versio soi siihen asti, kunnes halusin taas musiikkiin eloa, jolloin tein vastaavasti ristivaihdon hitaasta nopeaan.

Rytmiikkäämmän musiikin kanssa hyödynsin MiniDisc-soitinten teknisiä mahdollisuuksia. MiniDisc-soittimet pystyvät ”looppaamaan” musiikkia hyvin tarkasti. Voit valita muutaman sekunnin tai usean minuutin mittaisen musiikin ja laittaa soittimen aloittamaan sen aina uudestaan alusta heti loppuun päästyään. Jos loopin tekee tarkasti, ei liitoskohdassa huomaa mitään eroa ja minuutin mittaista musiikkipätkää voi soittaa tuntikaupalla ilman loppua. Tämän looppauksen voi myös ottaa pois päältä milloin haluaa, jolloin liitoskohtaan päästyään soitin ei hyppääkään alkuun, vaan jatkaa keskeytyksettä uudella materiaalilla.

Jotkut kohtaukset aloitin variaatiolla, jossa oli paljon soittimia. Kohtauksen ajaksi siirryin rauhallisempaan versioon ja kohtauksen lopussa palasin jälleen täydempään orkestraatioon. Kohtaukset saattoivat olla pitkiä, ja näyttelijöiden olisi ollut hyvin vaikea sovittaa suoritustaan musiikin pituuteen. Sävelsin musiikit niin, että kohtauksen aikana soivaa musiikkia pystyi looppaamaan niin monta kertaa kuin kyseisessä esityksessä oli tarpeen. Kun kohtaaminen oli loppumassa, kytkin loop-toiminnon pois päältä ja annoin kappaleen soida loppuun.

Loopattavan materiaalin täytyy olla tarpeeksi pitkä, jotta musiikin jatkuva kertautuminen ei häiritsisi. Toisaalta loopin ollessa pitkä sen loppu ei välttämättä osu tarpeeksi täsmällisesti haluttuun kohtaan. Siksi kappaleen saattaa joutua jakamaan vielä pienempiin osiin. Ensin voi loopata pitempää pätkää (minuutteja) ja kohtauksen lähestyessä loppua siirtyä lyhyempään looppiin (kymmeniä sekuntia), josta on helppo siirtyä kappaleen loppuosaan oikealla hetkellä. KUVA 9.



KUVA 9. Kaavio kappaleen rakenteesta, kun tarvitaan pitkää looppia ja täsmällistä poistumista siitä.

Ensimmäinen lukukerta ja uusien näkökulmien kokeileminen

Näytelmän tekstin ensimmäinen lukukokemus on hyvin arvokas, ja se kannattaa hyödyntää mahdollisimman hyvin. Se on ainutkertainen, ja sen hetkiset tunnelmat ja kokemukset on syytä huomioida ja painaa mieleen (tai kirjoittaa muistiin). Toista kertaa tekstiä lukiessa mikään ei enää tule yllätyksenä, ja siksi ensimmäinen lukukerta vastaa paremmin katsojan kokemusta näytelmästä. Pääsääntöisesti voi sanoa, että kaikkeen materiaaliin, joka syntyy ensimmäisen lukukerran aikana tai sen jälkeen, kannattaa suhtautua vakavasti. Toisena sääntönä taas voi pitää sitä, ettei mihinkään materiaaliin tule takertua. Etenkin, jos ei ole aivan varma materiaalin sopivuudesta, se kannattaa jättää hetkeksi kokonaan syrjään ja kokeilla jotain aivan toisenlaista lähestymistapaa. Alkuperäiseen voi aina palata, jos se kokeilujen jälkeen tuntuu edelleen paremmalta. Kun aloittaa aivan alusta, saattaa tällä kertaa painottaa jotain toista näkökulmaa näytelmään. Usein käy niinkin, että vaikka lopulta palaakin takaisin alkuperäiseen, näiden kokeilujen aikana on avautunut niin paljon uusia näkökulmia, että alkuperäistä materiaalia osaa käsitellä aivan uudella tavalla. Vaikka toisella kertaa syntyvä materiaali olisi hyvinkin erilaista, se on kuitenkin edelleen lähtöisin samasta inspiraation lähteestä. Siksi se usein sopii käytettäväksi myös alkuperäisen musiikin rinnalla luomassa kontrastia ja moniulotteisuutta. Jos aikaa on riittävästi, tätä kannattaa ehdottomasti kokeilla.

Lopuksi

Draamamusiikin konventioihin on syytä suhtautua kuin itsenäisen musiikin muotorakenteisiin. Molemmat ovat kehittyneet pitkän ajan kuluessa, lukemattomien säveltäjien työn tuloksena. Niihin on hyvä tukeutua, koska ne sisältävät paljon tietoa hyväksi havaituista ratkaisuista. Toisaalta suuret säveltäjät ovat aina myös osanneet poiketa vakiintuneista kaavoista, jos se on teoksen kannalta ollut tarpeen. Kaavoista ei kuitenkaan voi tietoisesti poiketa, ennen kuin ne on ensin omaksunut.

Lähteet

- AHO, KALEVI 1991: Sävellyksen dramaturgiasta. Sävellys ja musiikinteoria 1991 nr.2: 14-28.
- BURT, GEORGE 1994: The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press.
- COOKE, DERYCK 1959: The Language of Music. New York: Oxford University Press.
- COPLAND, AARON 1953: What to Listen for in Music. Revised edition of an authorized reprint of a hardcover edition published by McGraw-Hill Book Company. New York: New American Library.
- KAYE, DEENA – LEBRECHT, JAMES 2000: Sound and Music for the Theatre The Art and Technique of Design. 2nd Edition. United States of America: Focal Press.
- LUND, FRITHJOF 1978: Otavan iso musiikkitietosanakirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- MIKKOLA, KAISU 1999: Elämyksen odottajat palkittiin. Kaleva 10.7.1999.
- MURTOMÄKI, VEIJO 1991: Suuri musiikkitietosanakirja 5. osa. Keuruu: Weilin + Göös.
- SAARELA, TOMMI 2000: Selluloidi soikoon! Helsinki: Stellatum Oy.
- SEBESKY, DON 1994: The Contemporary arranger. Definitive edition. Van Nuys: Alfred Publishing.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001: Second Edition. Massachusetts: Macmillan Publishers Limited.
- VIRTAMO, KEIJO 1989: Suuri musiikkitietosanakirja 1. osa. Keuruu: Weilin + Göös.

Musiikin käyttö puheteatterissa, liite 1.

Musiikkinäytteleiden luettelo

1. Dick Dale & His Del-Tones: Misirlou

Music From the Motion Picture Pulp Fiction (MCA Records, Inc.)
(Fred Wise, Milton Leeds, S.K. Russel, Nicholas Roubanis)
Produced by Jim Monsour, Rhino Records

2. Over the Rainbow (Photo Book)

(H. Arlen/E.Y. Harburg)
Finding Forrester, Music From the Motion Picture (Columbia/Legacy/Sony Music Soundtrax)
Performed by Bill Frisell, guitar
Published by EMI Feist Catalog, Inc. (ASCAP)
Produced by Hal Willner, Gus Van Sant, Lee Townsend; Recorded and mixed by Eric Liljestrang
Assistant Engineer: Steve Fontano; Recorded at Fantasy Studios, Berkeley, CA; Mixed at Prime Post, Los Angeles
Bill Frisell appears courtesy of Nonesuch Records
2000 Columbia Pictures Industries, Inc.

3. Over the Rainbow/What a Wonderful World

(H. Arlen/E.Y. Harburg)/(R. Thiele/G. Weiss)
Finding Forrester, Music From the Motion Picture (Columbia/Legacy/Sony Music Soundtrax)
ISRAEL KAMAKAWIWO'OLE, vocals, Ukulele, Hawaiian salt; MEL AMINA, bass; MIKE MULDOON, percussion; GAYLOR HOLOMALIA, keyboards/programming; DEL BEAZLEY, guitar; ROLAND CAZIMERO, bass guitar.
"Over the Rainbow" Published by EMI Feist Catalog, Inc. (ASCAP)/"What a Wonderful World" Published by Abilene Music, Inc.
c/o The Songwriters Guild/Range Road Music Inc./Quartet Music (ASCAP)
Produced by Israel Kamakawiwo'ole/Jon de Mello; Engineer: Milan Bertosa (Audio Resource, Honolulu)
Courtesy of The Mountain Apple Company Hawai'i/Big Boy Records
1993 The Mountain Apple Company Hawai'i/Big Boy Records

American Beauty: Original Motion Picture Score [SOUNDTRACK]

(Thomas Newman)
4. American Beauty
5. Power of Denial
6. Structure & Discipline

7. Lady Marian

(C. Brennan)
Clannad: Legend
1984 RCA Records

8. Yuri Escribe un poema para Lara (Doctor Zhivago)

(Maurice Jarre)
Dr. Zhivago, Banda Sonora Original

9. Mozart: Eine kleine Nachtmusik, K.525: 3. Menuetto

Mozart: Eine kleine Nachtmusik, Three Salzburg Symphonies
Accademia Ziliana, Eduard Fischer
Recorded at the Concert Hall of the State Chamber Orchestra in Zilina from 15th to 17th March 1990.
Producers: Leos Komárek & Gustáv Soral
Lydian

10. Maurice Ravel: Concerto for piano and orchestra in g major 2. Adagio assai

Musiikkia näytelmästä Tokioon Menossa

(Juuso Voltti)
Helen Linden: Sello; Pasi Kallio: kontrabasso, sähköbasso; Juuso Voltti: muut soittimet
11. Apsoluuttista Aavikkoa
12. Ikuisuusparisto
13. Lotharin muodon ottanut Fasismi
14. Valtteri, Pedro ja jokunen siivekäs
15. Sirius ja Helios
16. Kloorilätäkkö ja Imulaite
17. Todellisen Etiikan Alkusoitto
18. Luomistyön Viimeinen Saavutus (10 bpm)