

Anu Juva

GLAMOURISTA ARKEEN

Huomioita kotimaisen elokuvamusiikin muutoksista 1950- ja 1960-luvulla

¹ Kyseisestä ajanjaksosta on esim. *Suomen kansallisfilmografiassa 6* (Helsinki: VAPK 1991) kaksi artikkelia: Antti Alanen, "Suomen modernisoituminen. Suomalainen yhteiskunta 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa" ja Kari Uusitalo, "Suomalainen elokuvatuotanto 1957-61: taustaa ja tosiasioita". Laajemmin aihetta on käsitellyt Mervi Pantti Honka-Hallilan, Laineen ja Pantin teoksessa *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa* (Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus 1995).

² Ohjaaja Matti Kassilan haastattelu 22.8.1995. Jatkoissa Kassila.

³ Pekka Gronow, "The record industry in Finland", 1945-1960. *Popular Music* Vol 14.1 (1995), 38.

Elokuvateollisuuden tila Suomessa

Kotimainen elokuva-ala koki 1950-luvun lopulla suuria mullistuksia. Muutaman vuoden yleisen lama-ajan jälkeen elokuva ei noussutkaan odotetusti jaloilleen. Tähän oli useita syitä. Tuotantokustannukset olivat huomasti kohonneet, kun taas tulot olivat ratkaisevasti vähentyneet. Suomalaiset eivät enää käyneet entiseen tapaan elokuvissa, sillä he olivat saaneet rahan- ja ajankäyttönsä muitakin kohteita. Elintaso alkoi vähitellen nousta ja sen myötä elämisen tyyli muuttui, kuten vähitellen myös koko yhteiskunta.¹ Osamaksujärjestelmän ansiosta oli mahdollista sitoa rahavarat vaikkapa kodinkoneisiin ja autojakin alkoi taas olla saatavilla. Elämäntyyli muuttui liikkuvammaksi, tanssilavakulttuuri kukoisti² ja uudentyypiset kannettavat radiot ja levysoittimet olivat muodissa. Myös äänilevyteollisuus oli nousussa ja uudet vinyylilevyt lisäsivät myyntiä.³ Kotiin jäävien viihtyvyyttä paransi uusi tulokas, televisio, jolla olikin valtava vetovoima: kaikki ohjelmat olivat hyvin suosittuja.

Tässä muuttuneessa ilmapiirissä kotimaisen teatterielokuvan asemaa ei suinkaan parantanut se, että tuotannot olivat katsojille usein yhden-keveviä. Esimerkiksi Suomen Filmiteollisuuden *Tuntemattoman sotilaan* (1955) voitoilla pikaisesti varastoon tehdyt ja vasta muutaman vuoden kuluttua levitykseen päässeet elokuvat olivat mustanneet kotimaisen elokuvan mainetta. Suomen suurimmat elokuvayhtiöt Suomi-Filmi, Suomen Filmiteollisuus ja Fennada joutuivat siis joko sopeuttamaan tuotantoaan huomattavasti tai lopettamaan toimintansa. Väkeä sanot-

tiin irti ja osa työntekijöistä hakeutui televisioon paremman tulevaisuuden toivossa. Studiotuotannon aikana käytetyille säveltäjille ei 1960-luvun alusta lähtien enää juurikaan tarjottu töitä. Esimerkiksi Harry Bergström ja George de Godzinsky olivat olleet mukana 1930-luvulta lähtien; Heikki Aaltoila, Ahti Sonninen ja Toivo Kärki 1940-luvulta.⁴ Aaltoila tosin sävelsi vielä historialliset suurelokuvansa *Täällä Pohjantähden alla* (1968) ja *Akseli ja Elina* (1970) ja Bergström yleisen kulttuuri-ilmapiirin muuttuessa elokuvan *Viimeinen savotta* (1977).

Tekninen kehitys

Elokuvamusiikin äänittäjien teknisiä välineitä kehitettiin 1950-luvulta lähtien kiihtyvällä vauhdilla ja äänittäjät keksivät uusia tapoja käyttää niitä.⁵ 1950-luvun alkupuolella äänitettiin vielä suoraan valoäänelle, koska ensimmäisten magnetofonien ja nauhojen kanssa saattoi tulla ongelmia.⁶ Säveltäjällä, joka yleensä aina johti orkesteria itse, oli nuotit valmiina. Soittoa harjoiteltiin sujuvaksi ja se äänitettiin valoäänifilmille. "Sisäänsoiton" piti periaatteessa aina onnistua kerralla, sillä filmi oli kallista ja vaikeasti saatavaa. Fennadan äänittäjänä toimineen Aarre Elon mukaan iso orkesteri oli tässä vaiheessa edullinen, koska pienet virheet eivät erottuneet lopputuloksesta.⁷ Sen sijaan äänittäjä Evan Englundin mukaan yli 30-miehisestä orkesterista oli taas se haitta, että äänityskuviosta tuli helposti suttuinen ja äänestä puuroa; hänen mielestään soolosoittimet olisivat tuoneet paremman lopputuloksen. Sellainen ei kuitenkaan sopinut ajan tyyliin — säveltäjät suosivat sinfoniseksi miellettyä sointia.⁸ Säveltäjä Einar Englundin mukaan myös tuottajat toivoivat orkesterin soivan "mahdollisimman prameasti".⁹ Toivo Kärki toteaa muistelmissaan, että T.J.Särkkä halusi aina suuren orkesterin.¹⁰

Äänitykseen liittyvä onnistumisen pakko kuului myös miksausvaiheeseen. Valoäänifilmi miksattiin rulla kerrallaan eli kymmenen minuutin pätkissä. Jos työ epäonnistui, saattoi rullan kääntää ja käyttää uudelleen. Mikäli tämäkin yritys epäonnistui, heitettiin filmi roskiin, jos oli varaa uuteen — muuten se piti käyttää sellaisenaan.¹¹ Magneettiseen äänentallennukseen siirtyminen 1950-luvun alkupuolella helpotti työtä varsin paljon.¹² Magneettinauha otti äänen herkemmin ja siitä puuttuivat valoäänelle aina ilmaantuvat "rapsut": magneettinauhat voitiin myös demagnetisoida ja käyttää uudelleen. Erityisesti leikkaajille oli suunnaton helpotus, kun nauhoja oli helppo leikellä ja liimailla.

Ensimmäiset luotettavat magnetofonit 1950-luvun alussa olivat AEG:n AV1-laitteita, jollaisia käytettiin muiden ohella elokuvanteossa 1960-luvun loppupuolelle asti, jolloin saatiin ensimmäiset kaksiraita- ja moniraitanauhurit.¹³ Tätä ennenkin tehtiin yksiraitakoneilla tupla- ja tripläänityksiä, mutta äänen laatu heikkeni kyseisellä menetelmällä huomattavasti.¹⁴ Äänitykset tehtiin perforoidulle magneettifilmille, joka sitten miksauspöydässä ajettiin valoäänelle. Ratkaisevammin äänenlaatu parani kuitenkin vasta 1960-luvun alussa, kun miksauspöytiin asennettiin magneettiset ääniadapterit ja vasta valmiiksi miksattu ääninauha siirrettiin ensimmäisen ja viimeisen kerran valoäänelle.¹⁵ Sä-

⁴ Ks. Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu 1995.

⁵ Äänitystekniikan historiasta ks. A.M.Pertti Kuusela, *Puoli vuosisataa filmiääniteknikkaa Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvasaatiö 1976.

⁶ Äänittäjä Evan Englundin puhelinhaastattelu ja kirjeenvaihto 1994, jatkossa Englund. Aarre Elon haastattelu 5.3.1996, jatkossa Elo.

⁷ Elo.

⁸ Englund.

⁹ Einar Englundin haastattelu 1991.

¹⁰ Toivo Kärki & Maarit Niiniluoto, *Siks oon mä suruinen*. Helsinki 1982, 162.

¹¹ Leikkaja Juho Gartzin haastattelu 12.2.1996, jatkossa Gartz.

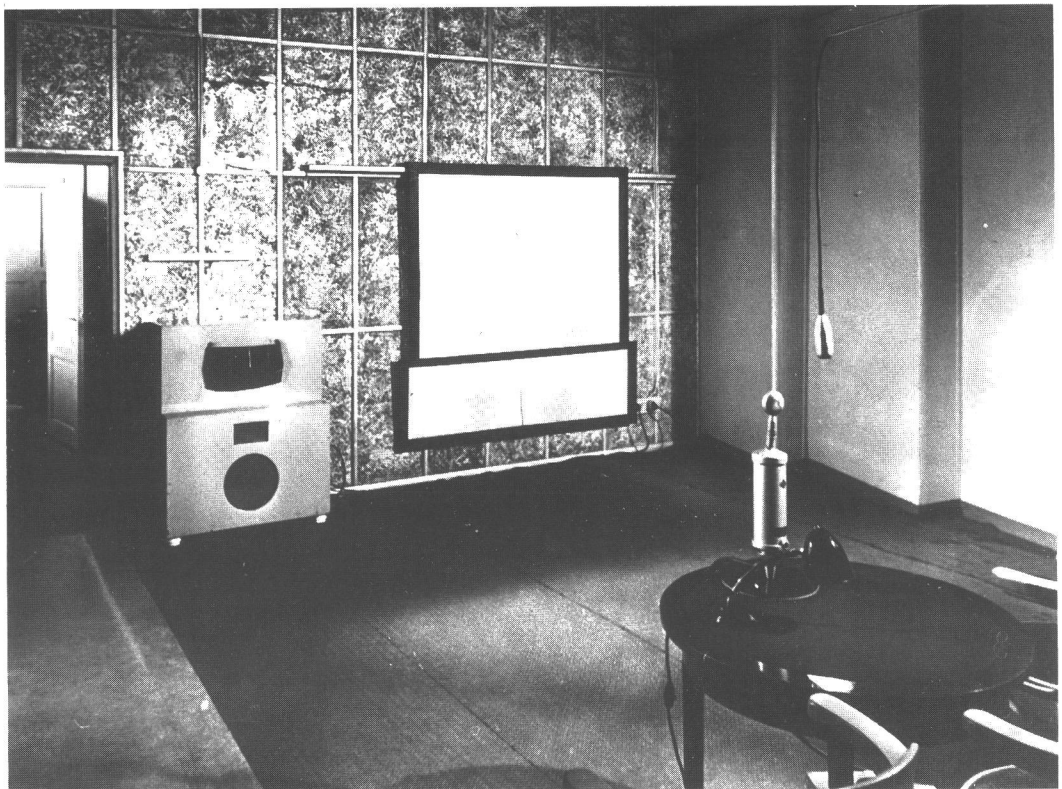
¹² Kun Kuusela kertoo kirjassaan magneettiäänifilmitekniikkaan siirtymisestä, tarkoittaa hän koko prosessia, johon kuului myös miksaus-koneeseen asennetut ääniadapterit, jotka Evan Englundin mukaan otettiin käyttöön kaikissa yhtiöissä 1960-luvun alussa. Fennadassa tämä tapahtui ensimmäisenä, n. 1960; Suomi-Filmiin ostettiin käytetyt laitteet Saksasta 1963. (Lähteenä puhelinkeskustelu Evan Englundin kanssa 15.4.1996). Suomen Filmitoimiston laitteet oli hankittu jo 1956-57, kuten Kuusela mainitsee (s. 49), mutta Englundin mukaan ne otettiin käyttöön vasta usean vuoden kuluttua. Magneettiseen äänentallennukseen sen sijaan siirryttiin Englundin mukaan yleisesti 1950-luvun alkupuolella.

¹³ Elo ja Englund.

¹⁴ Säveltäjä Pentti Lasasen haastattelu 29.1.1996, jatkossa Lasanen.



Suomi-Filmin Munkkisaaren äänistudion tarkkaamo 1940-luvulla. Kuvassa keskellä mikseri. Kuva: SEA.



Suomi-Filmin Munkkisaaren "speaker"-huone 1940-luvulta. Kuvassa kaksi erilaista kondensaattorimikrofonia. Taustalla teatterikautin koekuunteluja varten. Huone on akustisesti vaimennettu puheäänityksiä varten. Kuva: SEA.

veltäjät saattoivat kuitenkin ottaa huomioon valoäänitekniiikan haitat. Harry Bergströmin mukaan oboen ja käyrätorven käytössä sai olla varovainen, koska niiden ääni ei tahtonut onnistua, samoin viululle ei kannattanut kirjoittaa kovin korkeita ääniä, koska ne eivät kuuluneet.¹⁶ Nämä haitat poistuivat oikeastaan vasta 1960-luvun alkupuolella, kun magneettinen äänentoistotekniikka ulottui miksauspöytänsä asti.

Mikrofonien kehityksellä oli suuri merkitys äänitystyöhön. Kuten Aarre Elo asian ilmaisee, ”huonolla mikrofonilla otettuna ääni tulee kuin avaimenreistä, vaikka soittamassa olisi kuinka iso orkesteri”.¹⁷ Evan Englund osti vuonna 1953 uudenlaisen, pienen ja sähköverkkoon liitettävän kondensaattorimikrofonin. Sen kanssa hän teki äänityksiä mm. Fennadalle. Pian samanlaisia laitteita hankittiin kaikkiin yhtiöihin.¹⁸ Jaakko Salo mainitsee, että 1950-luvun uusilla mikrofoneilla saatiin taltioitua ohuempikin ääni niin, että se ”kuulosti kivalta”.¹⁹ Tämä johti naisolistien esiinmarssiin 1950-luvun lopulla: julkisuuteen astuivat Annikki Tähti, Laila Kinnunen, Brita Koivunen, Vieno Kekkonen, Helena Siltala ja monet muut. Myös mikrofonien sijoittelulla, instrumenttiryhmien paikanvaihdoksilla ja väliseinillä oli mahdollista vaikuttaa lopputulokseen. Aarre Elon mukaan mitään elokuvaa ei äänitetty ”niin kuin aina ennenkin”, vaan pyrittiin löytämään uusia ratkaisuja ja hyödyntämään insinöörien tarjoamaa uutta tekniikkaa.²⁰

Musiikin äänityksiä tehtiin tuohon aikaan esimerkiksi kauppakorkeakoulun ja konservatorion juhlasaleissa, jonne rahdattiin äänityslaitteet aina erikseen.²¹ Äänitys tapahtui siis useimmiten öisin. Suomen Filmiteollisuus hankki linjavahvistimia, joilla saattoi johtaa äänen eri puolella kaupunkia sijaitsevista studioista Fredrikinkadun ja myöhemmin Liisankadun studioon kuvattavaksi. Tällainen linja vedettiin myös konservatorion salista ja tekniikka toimi Evan Englundin mukaan yhtä hyvin kuin jos äänitykset olisi tehty paikan päällä.²²

Akustiikka ei ollut edes konservatorion salissa paras mahdollinen. Varsinaisessa salissa oli niin huono kaiku, että soitto ja äänitys tapahtuivat lavalla, jossa taas kaikua ei ollut tarpeeksi. Äänittäjä keksi kuitenkin yleensä keinot: ääni otettiin lavalta äänipöydän kautta ja ajettiin konservatorion ala-aulassa olevaan kaiuttimeen ja poimittiin se aulan toisessa päässä olevasta mikrofonista takaisin äänipöytänsä.²³ 1950-luvun lopulla käytössä oli jo esimerkiksi levy- ja pistekaikulaitteita, joilla pienenkin soitinryhmän ääni saatiin kuulostamaan paljon täyteläisemmältä ja miellyttävämmältä kuin aikaisemmin.²⁴ Tällä oli epäilemättä oma osuutensa elokuvamusiikissa käytettyjen pienyhtyeiden suosion kasvussa.

Äänilevyteollisuus, radio ja televisio

Populaarikulttuuri vahvasti asemiaan huomattavasti 1960-luvun vaihteessa. Radiossa soitettiin yhä enemmän iskelmämusiikkia ja erilaiset listat palvelivat kuulijoita. Äänilevyjen myynti lisääntyi vähitellen, vaikkakin räjähdysmäinen kasvu tapahtui vasta Beatlesien myötä. Tuore ilmiö, Suomen Televisio, teki suurisuuntaisia viihdeohjelmia. Kaikki nämä mediat vaikuttivat jossain määrin sekä toisiinsa että myös elokuvaan.

Äänilevyteollisuus vaikutti elokuvaan oikeastaan kahta tietä: en-

¹⁵ Englund.

¹⁶ Harry Bergströmin haastattelut 1984 ja 1985.

¹⁷ Elo.

¹⁸ Lähteenä puhelinkeskustelu Evan Englundin kanssa. Englundilla oli oma yritys, Filmiääni Oy, joka aluksi keskittyi laiteasennuksiin, mutta teki myöhemmin myös äänityksiä (Kuusela, 56). Englund myös suunnitteli, kehitti ja rakennutti useita filmiäänityslaitteistoja.

¹⁹ Jaakko Salon haastattelu 16.1.1996, jatkossa Salo.

²⁰ Elo.

²¹ Äänityspaikoista ks. Juva 1995, 108.

²² Englund.

²³ Tuomo Kattilakosken haastattelu 23.3.1994. Elo.

²⁴ Elo.

²⁵ Gronow 1995, 47.

²⁶ Pekka Jalkanen, *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Jyväskylä 1992, 75.

²⁷ Elo. Elo siirtyi äänilevy-yhtiö Scandiaan vuosiksi 1959-61. Siellä hän kehittäi äänitysmenetelmiä yhteistyössä tuotantopäällikkö JaakkoSalon kanssa; Gronowin mukaan Scandian äänitysten taso oli tuolloin parempi kuin muiden yhtiöiden (Gronow 1995, 43).

²⁸ Lasanen, Elo. Erkki Melakosken haastattelu 30.1.1996, jatkossa Melakoski.

²⁹ Melakoski.

³⁰ Salo. *Suomen kansallisfilmografia* 6, 280. Iskelmäketjuelokuvat ks. Pekka Gronow, "Iskelmäelokuvien aika". *Ibid.*, 282.

³¹ Elo, Salo, Lasanen.

³² Salo, Elo.

³³ Lasanen.

³⁴ Elo.

sinnäkin se määräsi sen musiikin, jota ihmiset kuuntelivat myös radiosta, sillä suurin osa radion ohjelmistosta soitettiin äänilevyiltä.²⁵ Säveltäjillä saattoi olla myös henkilökohtaisia siteitä molempiin suuntiin. Esimerkiksi Toivo Kärki oli varsin vaikutusvaltaisessa asemassa toimiessaan vuodesta 1955 lähtien Fazerin kevyen musiikin tuotantopäällikkönä. Näin hän saattoi tuottaa levyjä, joita "mainostettiin" hänen säveltämässään elokuvissa. Toiminta oli tuottoisaa, kuten Kärki oli aavistanut: hän ei suostunut kuukausipalkkaan vaan halusi palkkansa rojalteina.²⁶ Toiseksi äänilevyteollisuus vaikutti äänitystekniikan kautta, joka oli kehittyneempää kuin tuon ajan Yleisradiossa tai elokuvateollisuudessa. Äänilevyteollisuudessa koetettiin keksiä keinoja hyvälaatuisten tulkolaisten äänitteiden tason saavuttamiseksi. Ulkomaisia malleja tarkkailemalla huomattiin, että esimerkiksi instrumenttien ääniä voi kaiututtaa ja muuttaa.²⁷

Yleisradio ei hyväksynyt tuohon aikaan äänen käsittelemistä, mutta elokuva-ala seurasi viivellä perässä. Vanhemman polven elokuva-äänittäjät eivät välttämättä innostuneet erilaisten "soundien etsimisestä" tai siitä, että 1960-luvulle tultaessa kaikki piti yleensä tehdä vain nopeasti ja halvalla.²⁸ Äänilevypuolella kustannukset tuli minimoida ja käyttää mahdollisimman pieniä soittinyhtyeitä. Tämä tapa siirtyi elokuvaankin, mutta tulokset eivät olleet yhtä hyviä, koska elokuva-teollisuudella ei ollut äänilevyteollisuuden tasoista tekniikkaa. Esimerkiksi säveltäjä Erkki Melakoski kertoo tavoitelleensa elokuvaan *Jengi* (1963) ajalle ominaista nuorisosoundia, mutta tekniikan tason vuoksi yritys jäi puolitiehen.²⁹ Teknisesti hyväntasoista musiikkia saatiin, kun Veikko Itkonen keksi mahdollisesti television innoittamana iskelmäketjuelokuvan.³⁰ *Suuressa sävelparaatissa* (1959) laulut esitettiin miltei peräperää play backina ja ääni tuli levyiltä. Hyvin edullista ideaa monistettiin muidenkin elokuva- ja äänilevy-yhtiöidentoimesta, kaikkiaan iskelmäelokuvia tehtiin vuosikymmenen vaihteessa peräti kuusi kappaletta.

Televiisitoiminta alkoi Suomessa vuonna 1957 ja laajeni nopeassa tahdissa. Vuonna 1962 jo 80 prosenttia suomalaisista kuului sen näkyvyysalueen piiriin. Yleisradio panostikin uuteen mediaan reilusti ja suuret orkesterit "siirtyivät" elokuvasta Suomen Televisioon, jolla oli niihin varaa.³¹ Televisiolle tehtiin Jaakko Salon mukaan isoja musiikkiohjelmia, jotka yritettiin mahdollisuuksien mukaan tehdä yhtä hienoiksi kuin ulkomaisissa TV-lähetyksissä; haluttiin marssittaa esiin kansainvälinen viihdemusiikkikulttuuri. Monet näistä ohjelmista teki VEK eli Jukka Virtanen, Aarre Elo ja Matti Kuusla. Lähinnä erilaisia evergreenejä sisältävän musiikin hoiti Jaakko Salo.³² Ohjelmat olivat suuritöisiä, koska musiikki tehtiin jokaiseen ohjelmaan erikseen ja kappaleet piti sovittaa isolle orkesterille. Mm. Pentti Lasanen oli usein mukana sovittajana.³³ Samoin Suomen television säännöllisessä ohjelmistossa oli esimerkiksi *George de Godzinskyn sävelkansio*, jossa esiteltiin sekä klassista- että viihdemusiikkia. Orkesterina oli vahvistettu Radion viihdeorkesteri, jota de Godzinsky johti.³⁴

Mainos-TV puolestaan lähetti eri yhtiöiden sponsoroimia musiikkiohjelmaa, joilla oli kytköksiä myös äänilevy-yhtiöihin. Tällaisia olivat mm. *TV-tanssiais*et sekä *Kuukauden suosittu*, joissa vuorottelivat mm. Erkki Melakoski, Jaakko Salo ja Eino Virtanen yhteineen (yleensä



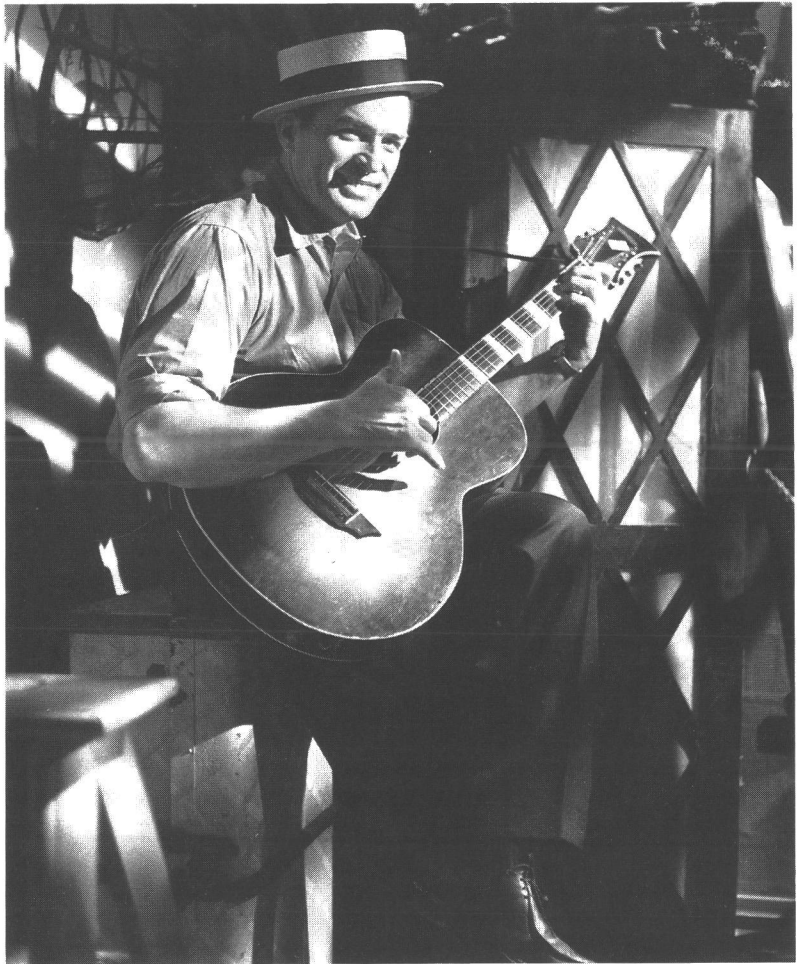
Georg de Godzinsky (vas.) ja Vilho Ruusunen (Poikani pääkonsuli). Kuva: SEA.



Heikki Savolainen, Ahti Sonninen ja Ilmari Unho Kanavan laidalla -elokuvan äänimaailmaa laatimassa. Kuva: SEA:

³⁵ Salo. Puhelinkeskustelu
Aarre Elon kanssa
22.4.1996.

³⁶ Melakoski.



Tapio Rautavaara Suuressa sävelparaatissa. Kuva: SEA.

kvintetti tai sekstetti), solisteinaan esimerkiksi Brita Koivunen ja Vieno Kekkonen.³⁵ Kaikki nämä miehet tekivät myös elokuvamusiikkia.

Radiossa iskelmämusiikki valtasi alaa, kun vuonna 1954 ohjelmaa lisättiin iltapäivän tunteihin, jotta kauppiat voivat esitellä uusia ula-radioita. Tällöin kiinnitettiin Melakoski kevyen musiikin toimittajaksi, ensimmäiseksi laatuaan. Vuonna 1963 perustettiin hänen johdolla sävelradio, koska merirosvoradiot kiellettiin lailla ja Yleisradion piti lähettää ohjelmaa ympäri vuorokauden. Ohjelmisto koostui lähinnä iskelmistä. Mukana oli jonkin verran ulkomaista rautalankamusiikkia, koska kotimaista ei ollut vielä tarjolla, mutta sen merkitys oli vähäinen.³⁶

Musiikin muoti

Iskelmät olivat siis vuosikymmenen vaihteen ehdottomasti suosituinta viihdemusiikkia ja ajalle oli tunnusomaista monien naissolistien esiinnot. Jazz oli marginaali-ilmiö, vaikka esimerkiksi Olli Hämeen ja

⁴⁴ PSO eli Pohjoismainen Sähkö Oy toimi jonkin aikaa myös levytuottajana.

⁴⁵ Lasanen.

⁴⁶ 12-säveljärjestelmän tulosta Suomeen ks. Mikko Heiniö, *Aikamme musiikki 1945-1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo 1995.

⁴⁷ *Ibid.*, 67.

Varsinaista rock-elokuvaa ei Suomessa tehty, vaikka yksittäisiä, tyylieltyjä esityksiä oli esimerkiksi Kärjen säveltämissä elokuvissa *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* (1957) ja *Yks tavallinen Virtanen* (1959), jossa tehdään rokkaamisen ennätystä. Iskelmämusiikin valta-asema kuului elokuvassakin. Valkokankaalle ilmestyivät jo mainitut iskelmäketjuelokuvat ja esimerkiksi vuonna 1960 ensi-iltansa saaneista elokuvista yli puolet edusti iskelmällistä linjaa.

Jazz ja dodekafonia modernin elokuvan merkinä?

Koko 1950-luvun ajan hollywood-tyylinen, sinfonia- tai viihdeorkesterilla esitetty elokuvamusiiikki oli lähes vakio. Ulkolaisten elokuvien innoittamana kuultiin kotimaisessa elokuvassa moderniuden merkinä erilaisia jazz-tyylejä, aluksi Arne Tarkaksen ohjauksissa (ensimmäisen kerran elokuvassa *Yö on pitkä*, 1952, jossa esiintyi Olli Hämeen kvintetti ja Kalevi Hartti), sittemmin esimerkiksi Maunu Kurkvaaran tuotannossa. Näitä olivat esimerkiksi Leonid Bashmakovin jazzilla höystetty sävellys elokuvaan *Patarouva* (1959) ja Herbert Katzin jammaillut *Autotyttöissä* (1960), jossa on mukana myös "PSO-levytyksiä"⁴⁴, eli Lasse Liemolan esityksiä. Varsin irtonaisesti musisoi myös Pentti Lasanen uuden aallon elokuvassa *Kesällä kello 5* (1963), jossa alun hieno saksofonisoolo antaa tunnelman kesäisille Hango-näkymille.

Jazzia halusi myös ohjaaja Jaakko Pakkasvirta elokuvaansa *Yö vai päivä* (1962). Kari Rydman oli säveltänyt melodian, mutta se piti vielä sovittaa. Pentti Lasanen teki työtä käskettyä. "Ei ihan tämmöstä jazzia", sanoi ohjaaja. Lasanen teki toisen sovituksen, mutta Pakkasvirta ei ollut vielääkään tyytyväinen. Lopulta Lasanen kirjoitti komean argentiinalaistyylisen tangon, joka sai ohjaajan riemuitsemaan.⁴⁵

Myös modernia klassista musiikkia käytettiin korostamassa elokuvan uudenaikaista tyyliä. Lähinnä tämä tarkoitti 12-säveljärjestelmään perustuvia sävellyksiä. Niissä kromaattisen asteikon (esimerkiksi pianon kaikki valkoiset ja mustat koskettimet yhden oktaavin alalta) 12 säveltä järjestetään mielen mukaiseksi "riviksi" (tästä termi "rivitekniikka"), jossa mikään sävelistä ei saa toistua ennen kuin kaikki rivin eri sävelet on käytetty. Sävelet ovat tasa-arvoisia niin, että sävellajitun- tua ei ole. Itävaltalainen säveltäjä Arnold Schönberg kehitti tämän dodekafoniaksikin kutsutun tekniikan jo 1920-luvulla. Se tunnettiin ennen sotia Suomessakin, mutta vasta 1950-luvun lopulla siihen tunnettiin aitoa kiinnostusta ja se otettiin todelliseksi työvälineeksi.⁴⁶ Useimmiten sitä käytettiin mukaellen eikä niinkään tiukan orjallisesti.

Mikko Heiniö kirjoittaa: "Suomen musiikin 50-luku oli itse asiassa useiden, alkuperältään varsin eri-ikäisten modernismien kasautumisen aikaa. Vuosikymmenen jälkipuolelle asti piti pintansa uusklassismi."⁴⁷ Suomen (ja Euroopan) henkisessä ilmapiirissä tapahtuneen vähittäisen vapautumisen seurauksena ja yleisen avantgarden merkeissä ryssähtivät säveltäjien ja (pääkaupunkiseudun) konserttityleisön niskaan miltei muutamassa vuodessa dodekafonia, sarjallisuus, elektroninen ja konkreettinen musiikki. Puhuttiin darmstadtalaisuudesta, koska säveltäjät kävivät hakemassa vaikutteita Darmstadtissa järjestetyiltä kesäkursseilta. Reaktio vanhakantaiseen musiikkiin ja uudistumisen

vaatimus oli niin voimakas ja kovaääninen, että tonaalisen eli sävellajeihin sitoutuvan musiikin säveltäjää pidettiin aikansa eläneenä. Heiniö jatkaa: "Sävellysteknisessä mielessä 12-säveltekniikan aika (n.1955-n.1965) on Suomen musiikin historian yhtenäisimpiä kausia. Loppujen lopuksi Einar Englund ja Matti Rautio olivat tunnetuista säveltäjistä ainoat, joiden musiikkia dodekafonia ei koskettanut millään tavalla. Melko yhtenäisenä rintamana tekniikasta myös luovuttiin."⁴⁸

Englund ja Rautio edustavat säveltäjinä lähinnä uusklassista linjaa. Molemmat kirjoittivat myös elokuvamusiikkia. Raution ainoa pitkä elokuva oli *Sininen viikko* (1954); Englund sävelsi vuodesta 1952 lähtien kymmenen vuoden aikana 15 elokuvaa, viimeisimpänä *Verta käsissämme* (1958), *Kuu on vaarallinen* (1961) ja *Pojat* (1962). Kaikkien niiden musiikki on tavallaan perinteisiin, totuttuihin kerrontatapoihin pitäytyvää, mutta hyvin mielenkiintoista ja erittäin taitavasti tehtyä.

Dodekafoninen elokuvamusiikki aloitteli alkoholistikuvauksessa *Mies tältä tähdeltä* (1958), jonka Jack Witikka ohjasi aivan toisin kuin tuohon aikaan oli tapana. Elokuva kuvattiin suureksi osaksi autenttisilla paikoilla kaupunkimiljöössä, näyttelijät näyttelivät pienin elein ilman maskia, valaistus oli dokumenttielokuvien tyylinen ja kuvaus vältti erityistä konstailua. Näin saatiin ihmisen arki esiin uudella tavalla.⁴⁹ Säveltäjäksi valittiin Tauno Marttinen, joka oli 1940-luvulla tehnyt musiikin useisiin Teuvo Tulion draamoihin. Sittemmin hänen sävellystyylinsä oli kokonaan muuttunut ja vuonna 1956 hän nousi julkisuuteen saatuaan Suomen kulttuurirahaston sävellyskilpailussa palkinnon teoksestaan "Kokko, ilman lintu" mezzosopraanolle ja orkesterille. Se oli jo tonaalisuutta hylkivää musiikkia, mutta varsinaiseen dodekafoniaan Marttinen tutustui vasta vuonna 1958.⁵⁰ Tätä uutta tekniikkaa hän käytti *Mies tältä tähdeltä* -elokuvassa, kerronnallisesti ehkä melko perinteisesti, mutta sävelkieleltään hyvin uuden kuuloisena. Hienoinen haparointi tuntuu sopivan elokuvan tunnelmaan.

Kehittyneempää dodekafoniaa edustavat Usko Meriläisen sävellykset Maunu Kurkvaaran elokuviin. Ensimmäinen niistä oli *Yksityisalue* (1962). Tyyllinen varmuus tulee ilmi heti elokuvan alussa, jossa musiikki myötäilee roolihenkilöiden ahdistusta. Nämä ovat tulleet toteamaan miehensä/työtoverinsa itsemurhan tämän kesämökille. Elokuva pohtii tähän ratkaisuun päättymisen syitä ja ihmisen rikkinaisyyttä ylipäänsä. Sävellajiton, jousikvartetin esittämä musiikki tulkitsee hyvin näitä irrallisuuden ja etsinnän tunteja. Huomattavaa onkin, että kuva vaikuttaa tässä tapauksessa musiikkiin: irrallisena kuultuna mahdollisesti käsittämätön musiikin kieli tuntuu tässä kuvallisessa aihepiirissä luontevalta ja oikealta.⁵¹

Jos jazzia ja dodekafonista musiikkia voidaan pitää yhtenä 1950- ja 1960-luvun vaihteen modernin elokuvan merkinä, niin Eino Ruutsalon *Tuulinen päivä* (1962) on hypermoderni esimerkki, sillä siinä yhdistyvät nämä kaksi elementtiä. Yhdistelmä ei ollut laikaan väkinäinen, sillä säveltäjä Henrik Otto Donnerin mieltä askarrutti tuohon aikaan juuri moderni jazz ja 12-säveltekniikka. Tuloksena on tällä tekniikalla tehtyä, tyyppillisellä, pienellä jazz-kokoonpanolla esitettyä jazzin sävyistä musiikkia; erittäin mielenkiintoinen, säveltäjän omia sanoja käyttäkseni "varsin ufo juttu".⁵² Sellaisena se puki hyvin Ruutsalon perinteisen kerronnan rikkovaa, osin allegorista ilmaisua.

Ruutsalo oli aloittanut ranskalaisen uuden aallon tyyllisen ohjauksen

⁴⁸ Ibid., 83.

⁴⁹ Ks. Bengt Pihlström, "Mies tältä tähdeltä". Teoksessa *Suomen Kansallisfilmografia* 6, 243.

⁵⁰ Tauno Marttinen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.), *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Keuruu 1976, 92.

⁵¹ Meriläisen taiteellista tinkimättömyyttä kuvastaa se, että tämän elokuväsävellyksen pohjalta syntyi teos "Neljä bagatella jousikvartetille". Usko Meriläisen puhelinhaastattelu 20.2.1991.

⁵² Otto Donnerin haastattelu 12.4.1994.

⁵³ Ks. Heininen 1995, 147.

⁵⁴ Kassila.

⁵⁵ Gronow 1995, 51.

⁵⁶ Lasanen, Gartz.

⁵⁷ Maire Haahti, "Säveltäjät keskustelevat työstään aiheenaan suomalainen elokuva". *Kinolehti*. 4/1956, 112.

⁵⁸ Melakoski.

vuonna 1961, jolloin ensi-iltaan tuli hajanaisia huomioita kaupunkielämästä tekevä *Hetkiä yössä*. Siihen oli lyhyitä, vinjetinomaisia musiikkipätkiä tehnyt Osmo Lindeman, joka omalta osaltaan uudisti musiikin käytön kotimaisessa elokuvassa melko täydellisesti. Lindemania on vaikea kategorisoida, samoin on vaikea päätellä, mistä hän otti elokuvamusiikkivaikutteensa. Säveltäjänä hän päätyi vapaatonaalisuudesta dodekafonian ja kenttätekniiikan kautta elektronimusiikin uranuurtajaksi Suomessa.⁵³ Ilmiselvästi hän oli kiinnostunut äänen väreistä ja hänen instrumenttivalintansa ovatkin aina kiinnostavia. Samoin instrumenttien käyttö, sillä hän saattoi käyttää musiikkia myös tehosteenaomaisesti, ilman varsinaista teemaa.

Lindeman työskenteli paljon ohjaaja Matti Kassilan kanssa, joka oli yhteistyöhön erittäin tyytyväinen. Kassilan mukaan heti ensimmäinen työ *Punainen viiva* (1959) sujui hyvin ja yhteistyö jatkui onnistuneena elokuvissa *Komisario Palmun erehdys* (1960) ja *Kaasua, komisario Palmu!* (1961). *Tulipunaisen kyyhkysenkin* (1961) musiikilliset ratkaisut ilahduttavat Kassilaa. Lindeman ymmärsi, ettei elokuvaan tottuneelle katsojalle tarvitse antaa kuin jonkinlaisia viitteitä, niin tämä jo ymmärtää, mistä on kysymys. Ja viitteet voidaan antaa muutamalla soittimella. Sitä paitsi esimerkiksi soimaan jäävä yksinäinen ääni antaa Kassilan mukaan tilan tuntua ja näyttelijälle syvyyttä, tässä tapauksessa Tauno Palolle, joka näytteli *Tulipunaisessa kyyhkysessä* yhtä pienieleisesti kuin elokuvassa *Mies tältä tähdeltä*.⁵⁴

Vaikka dekaofonia oli kotimaisen klassisen musiikin historiassa ohittamaton ilmiö, elokuvamusiikissa sen, samoin kuin jazzin, merkitys oli vähäinen. Keskivertosuomalaisen kotimaisen musiikin todellisuutta olivat esimerkiksi vuonna 1959 sellaiset Brita Koivusen laulammat listaykköset kuin "Katinka" ja "Kuinka paljon rakkautta" sekä Eila Pellisen esittämä "Vanhan veräjän luona".⁵⁵

Taiteellisuus vai taloudellisuus?

Elokvaleikkaajan, -säveltäjän ja -miksaajan työssä on kautta aikojen ollut ongelmana kiire, koska ensi-iltateatteri on pitänyt varata ajoissa. Elokvanteko viivästyy aina muilta osiltaan niin, että mainitut ammattikuntien edustajat saavat työskennellä öitä myöten.⁵⁶ Lasanen muistaa jopa käyneensä lääkäriltä kysymässä, miten kannattaa nukkua, ellei muutamaan viikkoon ehdi levätä yhtään kokonaista yötä. Tämän neuvoa seuraten hän saattoi työkiireiden mukaan nukkua viikkokausia 45 minuutin jaksoissa kolme kertaa vuorokaudessa. Tällaisessa tilassa piti kuitenkin tehdä työtä, joka tuli julkisuuteen arvosteltavaksi ja jonka onnistumisen perusteella taas sai seuraavat työtehtävät.

Studiotuotannon aikana vakituisesti käytetyt säveltäjät saattoivat saada useita viikkoja sävellysaikaa; viikko lienee ollut normaali käytäntö.⁵⁷ 1960-luvulle tultaessa, taloudellisten olosuhteiden huonontuessa viimeistelytyöihin käytettiin ilmeisesti yhä vähemmän aikaa. Erkki Melakoski muistelee sävellysaikaa olleen 2-3 vuorokautta, joskus jopa viikko, äänitysaikaa oli puolestaan esimerkiksi kaksi yötä.⁵⁸ Tällaisessa tilanteessa on selvää, että pienestä soitinyhtyeestä on valtavasti etua. Muutaman minuutin nopeatempoisen musiikin kirjoittaminen

sinfoniaorkesterille vie aikaa koko päivän, eikä se vielä sisällä sävellystyötä. Jos stemmoja ei tarvitse kirjoittaa kuin muutamalle instrumentille, voi jättää enemmän aikaa ajattelutyölle ja säveltämiselle. Ja jos oikein kiire tulee, voi tutuille soittajille antaa vain sointukulut ja improvisoida niiden pohjalta. Ja jos *oikein* kiire tulee, voi improvisoida itse...

Tällainen työtapa oli uusi. Vain Kalevi Hartti oli jossain määrin käyttänyt sitä.⁵⁹ Marjaana Lindemanin mukaan Osmo Lindeman ei kirjoittanut erityisiä elokuvamusiikkipartituureja.⁶⁰ Iskelmäpuolelta tulleet muusikot saattoivat pärjätä muutamalla teemalla ja sointumerkeillä. Erkki Melakoski teki musiikkia sekä isolle orkesterille että pienemmille kokoonpanoille elokuvasta riippuen. Hän sävelsi Suomen Filmitoimiston elokuvia, eikä muista, että orkesterin koolle olisi koskaan laitettu mitään rajoituksia.⁶¹ Riippumattomilla pientuottajilla ei varmasti olisi ollut varaakaan käyttää isoa orkesteria, sitäpaitsi pienelle yhtyeelle ei tarvinnut vuokrata isoa salia äänitystä varten. Pentti Lasanen muistaa äänityksiä tehdyn esimerkiksi Fennadan studiolla, joskus salissa, joskus jossain pienessä kopissa, jossa oli outo akustiikka, joka ei mitenkään vastannut totuttua keikkatilannetta.⁶²

Lasanen mukaan säästämisspakkoi sai aikaan sen, että maksava tilaaja saattoi suhtautua nuivasti elokuvamusiikkiin. Se oli kuin välttämätön paha, joka käsikirjoittajan olisi pitänyt pystyä eliminoimaan rahan säästämiseksi.⁶³ Elokuvien tyyli ja sisältökin olivat muuttuneet. Tekijöiksi tuli alalle tietoisesti etsittyjä henkilöitä, joilla saattoi olla taiteilija- tai elokuvakerhotausta. Aikaisemmin saattoi olla, että "kätevät" henkilöt vain ajautuivat alalle.⁶⁴ Uusilla tulokkailla oli oma näkemys elokuvasta; selvää on, että kaupunkilaistunut nuori aikuinen ei ollut kiinnostunut esimerkiksi suomalaisen elokuvan perinteiden mukaisesta, maaseudulle vuosisadan vaihteeseen sijoittuvasta kansankomediasta. Koska uusista aiheista oli pulaa, ohjaajat saattoivat kirjoittaa käsikirjoituksen itse. "Eli se oli semmonen excuse, että sai ottaa ne kuvat, mitä halusi ottaa." "Mutta sittenhän oli kysymys siitä, oliko muuten sanottavaa. Kaikillahan ei ollut, piti vain kuvata hienoja kuvia. Toisilla oli tarinan välittäminen."⁶⁵

Ranskalaisen uuden aallon elokuvista keskusteltiin paljon.⁶⁶ Ne, samoin kuin italialaiset neorealistiset elokuvat vähän aikaisemmin vaikuttivat jossain määrin kaikkiin ohjaajiin. Myös musiikillisesti ulkolaiset elokuvat olivat tärkeitä vaikuttajia. Uusimmat tuulet esiteltiin varsinkin 1950-luvulla nimenomaan elokuvissa, sillä äänilevymyynti ja -tarjonta alkoi olla merkittävää vasta 1960-luvun puolella.⁶⁷ Elokuvissa käytiin vielä suhteellisen ahkerasti.

Elokuvien aihepiirit muuttuivat. Osittain tämä johtui ohjaajien sukupolvenvaihdoksesta, osittain vuonna 1961 ensimmäisen kerran jaetusta valtionpalkinnosta, jonka toivossa tuottajat tästä lähtien työskentelivät. Mervi Pantti kirjoittaa: "Ensimmäisten valtionpalkintovuosien mollisävyinen ilme ei jäänyt tilapäiseksi vaan moderniin kaupunkiympäristöön sijoitetut sosiaaliset ja psykologiset rakkausdraamat hallitsivat koko 1960-lukua ja 1970-luvun alkupuolta aikakauden osallistuvuuden ihanteiden mukaisesti. Komediatuotanto jäi lähes yksinomaan Spede Pasaselle."⁶⁸ Myös näyttelijälakko 1963-65 vaikutti tuotantoon. Teatterinäyttelijöiden puutteessa käytettiin kokematto-

⁵⁹ Jaakko Salon puhelinhaastattelu 19.4.1994.

⁶⁰ Marjaana Lindemanin puhelinhaastattelu 24.3.1994.

⁶¹ Melakoski.

⁶² Lasanen. Kyseessä lienee ollut Fennadan hyvin pienikokoinen äänitysstudio, jota Ensio Lumes kertoi kutsutun "Kulosaaren Carnegie Halliksi". Puhelinhaastattelu 24.3.1994.

⁶³ Lasanen.

⁶⁴ Gartz.

⁶⁵ Lasanen.

⁶⁶ Lasanen, Gartz.

⁶⁷ Lasanen.

⁶⁸ Honka-Hallila et al. 1995, 186.

⁶⁹ Kassila.

⁷⁰ Lasanen.

⁷¹ Melakoski, Kärki & Niiniluoto 1982, 165.

⁷² Gartz.

⁷³ Elo, Gartz.

⁷⁴ Elo.

⁷⁵ Lasanen.

⁷⁶ Elo.

mampaa väkeä, jolle piti sitten löytää sopivaa näyttöä. Suuri-
muotoiset tuotannot siirrettiin tai unohdettiin.⁶⁹ Eeppiset tarinat unoh-
tuivat (ja sen myötä osittain koko tarinankerronta); yksilökeskeiset
aiheet tulivat tilalle. Tämä vaikutti tietysti myös elokuvamusiikin laa-
tuun. Arkisen elämän glamourittoman kuvauksen yhteyteen sopii pa-
remmin muutamalla instrumentilla soitettu pienimuotoinen musiikki
kuin sinfoniaorkesterin pauhu. Oikeastaan voisi sanoa, että halvalla
tehtyyn elokuvaan ei sinfoninen musiikki istu niin esteettisesti kuin
taloudellisestikaan. Suurelokuvahankkeissa asia on toinen, kuten
Pohjantähti-elokuvat osoittavat. Lisäksi haluttiin käyttää omalle su-
kupolvelle tuttua musiikin kieltä. Keikkamusiikko-säveltäjät halu-
sivat kokeilla uusia asioita ja tehdä sen tyylistä musiikkia, minkä
parissa muutenkin askaroivat.⁷⁰ Kehittyneen tekniikan johdosta voitiin
tehdä ilmeisempää musiikkia.

T. J. Särkkä Suomen Filmiteollisuudessa maksoi elokuvamusiikista
metrimääräisesti, eli sivujen mukaan.⁷¹ Tämä saattoi jossain tapauksessa
vaikuttaa elokuvissa käytetyn musiikin määrään 1950-luvulla. Ilmei-
sesti kuitenkin useimmiten ohjaajan tai tuottajan toivomus oli, että
musiikkia olisi runsaasti, varsinkin jos elokuva muuten vaikutti hei-
kolta. 1960-luvulla musiikkia käytettiin vähemmän kuin ennen, mutta
toisaalta musiikkipaikat ovat selkeämmät. Tämä tuli esille erityisesti
silloin, kun pientuottajien elokuvia kuvattiin mykkäkameralla ja jälki-
äänitettiin studiossa. Tällöin käytettiin mieluummin vähemmän rep-
liikkejä ja enemmän kuvaa⁷², mikä vaikutti tietysti musiikkiinkin.

Elokuvamusiikin tekotavan muutos 1950- ja 1960-luvuilla oli varsin
suuri. Aikaisemmin säveltäjäkapellimestarit olivat olleet arvokkaita
henkilöitä, jotka sekä suurella auktoriteetilla että yhteistyöhaluisesti ja
realiteetit ymmärtäen johtivat joukkojaan.⁷³ Äänityksissä oli Aarre Elon
mukaan "ensikonsertin värinä". "Sittemmin se muuttui enemmän ja
enemmän teollisuudeksi ja tekniikan kanssa pelaamiseksi ja kustan-
nusten pienentämiseksi. Se ei ollut enää niin suurta juhlaa. Mielenkiin-
toista se toki oli kun näitä mahdollisuuksia tuli enemmän ja enemmän.
[--] Jotenkin se sellainen lyhytjännitteisyys ja sohlaaminen ja hengästy-
minen siinä 60-luvun taitteessa toi mukanaan sen, että saatettiin vielä
muuttaa ja ehkä sovittaa juttuja uusiks. Se tyylikkyys ja semmonen
konserttimaisuus sisäänsoitoista hävisi. Tilalle tuli arkisen ja raa'an
aherruksen fiilinki. Ne ei olleet enää juhlahetkiä."⁷⁴

1950-luvulla tuskin kukaan elokuväsäveltäjä olisi voinut toimia
niinkuin Lasanen, joka kertoi joskus kieltäytyneensä säveltämästä epä-
relevanttiin kohtaukseen ja selittäneensä ohjaajalle, ettei elokuvaa noin
voi tehdä.⁷⁵ "Ilmapiiri muuttui, mutta ei se huonontunut. Se muuttui
toisenlaiseksi, niinkuin koko yhteiskunta ja ihmisten asenteet."⁷⁶