

**Magical Mystery Term**  
**Beatlesque-elementit populaarimusiikissa**

Sami Tenhunen  
Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma  
Kesäkuu 2018

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestintätieteiden tiedekunta

Musiikintutkimuksen maisteriopinnot

TENHUNEN, SAMI: Magical Mystery Term – Beatlesque-elementit

populaarimusiikissa

Pro gradu -tutkielma, s. 103

Kesäkuu 2018

---

Beatlesque-musiikilla tarkoitetaan sellaista musiikkia, mikä ei ole The Beatles -yhtyeen itsensä esittämää, mutta siinä on havaittavissa selkeitä The Beatles -vaikutteita. Käsite ei sisällä ns. tribuuttibändejä, mitkä esittävät yksinomaan The Beatles -yhtyeen musiikkia sitä mahdollisimman hyvin jäljitellen, vaan sillä tarkoitetaan minkä tahansa yhtyeen tai artistin tekemää tai esittämää musiikkia, mikä tuo kuultuna jollain tavalla mieleen The Beatles -yhtyeen musiikin, oli tämä itse artistilta joko tarkoituksellista tai alitajuista. Mielleyhtymä voi olla melkein mitä tahansa laulullisesta elementistä instrumenttien yleissoundiin, sävellyksellisiin yksityiskohtiin tai vaikkapa viittaus vain yhteen yksittäiseen ääneen. Oleellisinta on kuitenkin se, että beatlesque-elementti on aina kuultu, ei nähty.

Tämän tutkielman aiheena oli tutkia sitä, mitkä ovat keskeisiä yleisesti miellettyjä beatlesque-elementtejä musiikissa ja mihin niiden alkuperä perustuu. The Beatles -yhtyeen jäsenten taustat sekä yhtyeen eri kehitysvaiheet vaikuttivat siihen, millaiseksi yhtyeen musiikki muotoutui. Näin ollen myös eri beatlesque-elementit muistuttavat yhtyeen eri vaiheista ja taustoista.

Tutkimus oli musiikkianalyttinen tutkimus, mikä toteutettiin sekä tutkimushaastattelulla, että sisällönanalyysiä käyttäen. Tutkimustuloksia analysoitiin musiikkianalyysin, kulttuuriantropologisen tutkimuksen sekä markkinamekanismien keinoin.

Keskeiset beatlesque-elementit jaettiin erilaisten pääryhmien alle, ja kulttuuri-antropologian teorioiden sekä markkinamekanismien huomattiin myös vaikuttavan beatlesque-elementteihin ja niiden esiintymiseen populaarimusiikissa. Kun jostain musiikkikulttuurista tulee valtakulttuuri tai kun markkinatasapaino heilahtaa johonkin suuntaan, toinen taho reagoi siihen. Jos markkinoilla on paljon kysyntää Beatles-musiikista, sen tyyppistä tulee todennäköisesti myös tarjolle.

Tulevaisuuden tutkimuksen kannalta voisi olla mielenkiintoista miettiä, miten esim. psykologia pystyisi selittämään beatlesque-mielikuvia? Toinen tutkimus voisi puolestaan liittyä beatlesque-elementtien tunnistamiseen ja uudenlaiseen ryhmittelyyn. Pystyisikö yksittäisiä eri elementtejä vielä jakamaan pienemmiksi yksiköiksi ja saisiko siten eri kappaleista jonkilaisia ”beatlesque-kaavoja” aikaiseksi pienempiä eri tavalla ryhmitettyjä elementtejä yhdistelemällä?

Asiasanat: Beatles, beatlesque, musiikinhistoria, musiikkianalyysi

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimuksen taustaa .....	1
1.2 Beatlesque.....	1
1.3 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymys .....	3
1.4 Beatles-tutkimus: uhka vai mahdollisuus? .....	4
<b>2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS .....</b>	<b>6</b>
2.1 Musiikkianalyysi.....	6
2.1.1 Populaarimusiikin transkriptio ja kuulonvarainen analyysi.....	8
2.1.2 Sointu- ja harmonia-analyysi .....	10
2.2 Kulttuuriantropologinen tutkimus ja keskeiset käsitteet .....	11
2.2.1 Kulttuuri käsitteenä .....	11
2.2.2 Enkulturaatio ja akkulturaatio.....	12
2.3 Markkinamekanismit .....	13
2.3.1 Kysyntä ja tarjonta.....	13
2.3.2 Latentti.....	14
2.4 Kvalitatiivinen tutkimus .....	15
<b>3 KIRJALLISUUSKATSAUS .....</b>	<b>17</b>
3.1 Aiemmat julkaisut .....	17
3.2 Tutkimuksessa käytetty lähdemateriaali.....	20
3.2.1 Kirjallisuus .....	20
3.2.2 Seminaarit.....	21
3.2.3 Dokumentit.....	21
3.2.4 Haastattelut.....	22
3.2.5 Diskografiat.....	22
3.2.6 Verkkomateriaali .....	22
3.3 Lähdekritiikki.....	22
3.3.1 Kirjallisuus ja dokumentit .....	23
3.3.2 Yhtyeen ihailijat .....	23
3.3.3 Mark Lewisohn luotettavana lähteenä.....	24
3.3.4 Nuottijulkaisut.....	25
<b>4. TUTKIMUSMENETELMÄT .....</b>	<b>28</b>
4.1 Musiikkianalyysin työkalut ja terminologia .....	28
4.1.1 AABA-rakenne .....	28

4.1.2 Museemit.....	30
4.1.3 Sävelet, intervallit, asteikot ja moodit.....	31
4.1.4 Asteikon sointuasteet .....	35
4.1.5 Sointuasteiden nimeäminen ja merkitseminen .....	38
4.1.6 Sävellajit ja etumerkinnot.....	39
<b>4.2 Kvalitatiivisen tutkimuksen menetelmät.....</b>	<b>40</b>
4.2.1 Tutkimushaastattelut .....	40
4.2.2 Sisällönanalyysi .....	42
<b>5. TUTKIMUSTULOKSET .....</b>	<b>43</b>
<b>5.1 Beatlesque-elementit .....</b>	<b>43</b>
5.1.1 Melodialinjat ja lauluharmoniat .....	43
5.1.2 Laskeva bassolinja .....	52
5.1.3 The Beatles -museemit.....	56
5.1.4 IV-aste.....	61
5.1.5 ”Se outo Beatles-sointu” (dim, aug, m7 b 5 ja mmaj7).....	63
5.1.6 Soittotyylit, soundi ja sovitustekniset elementit.....	64
5.1.7 Muuta huomionarvoista .....	67
<b>5.2 Beatlesque-elementtien taustat .....</b>	<b>72</b>
5.2.1 Lennon & McCartney -yhteistyö .....	73
5.2.2 Paul McCartneyn musiikilliset taustat .....	74
5.2.3 John Lennon ja Quarry Men.....	76
5.2.4 The Beatles -yhtyeen kehitysvaiheet .....	77
<b>5.3 Kulttuuriantropologinen näkemys.....</b>	<b>88</b>
<b>5.4 Populaarimusiikkimarkkinat.....</b>	<b>89</b>
<b>6. YHTEENVETO.....</b>	<b>92</b>
<b>LÄHTEET.....</b>	<b>97</b>

# 1. JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen taustaa

Syksyllä 2015 Tampere Beatles Happeningin taiteellinen johtaja Mikko Kangasjärvi otti minuun yhteyttä ja kyseli halukkuuttani osallistua vuoden 2016 tapahtumaan seminaariluennoitajan roolissa. Kangasjärvi aikoi itse toimia luennoitsijana ja halusi mukaansa (mieluiten ennestään tutun) kollegan, jonka kanssa yhteistyö toimisi saumattomasti ja työtaakkaa voitaisiin jakaa molempien luennoitsijoiden omien vahvuuksien mukaan. Olimme näet Kangasjärven kanssa laatineet jo muutamaa vuotta aiemmin ideapaperin laajasta The Beatles -aiheisesta luentosarjasta (mikä käsitti noin kymmenen eri osa-aluetta) sekä työskennelleet yhteistyössä useissa eri musiikkituotannoissa Kangasjärven toimiessa kapellimestarina. Koska itselläni oli myös koulutustaustaa musiikintutkimuksen sektorilta ja Kangasjärvi tiesi, että tunnen kyseisen yhtyeen tuotannon hyvin jo ennestään, hän päätti lähestyä minua asiassa ehdottaen, että valitsisimme aiemmasta ideapaperistamme yhden aiheen, johon paneutuisimme tarkemmin. Olin tästä pyynnöstä hyvin otettu ja päätin ottaa työtarjouksen vastaan 45-minuuttisen seminaariluennon pitämisestä siitakin huolimatta, että arvion työmäärän valtavan suureksi ja luennon kiteyttämisen tavallisen kouluoppitunnin mittaiseksi liki mahdottomaksi tehtäväksi. Ennakkoarvioni osoittautui myöhemmin täysin oikeaksi.

## 1.2 Beatlesque

Haastavista lähtökohdista huolimatta seminaariluento päätettiin kuitenkin pitää, ja Tampere Beatles Happening -seminaaripäivään valitsimme Kangasjärven kanssa ideapaperista aiheeksemme termin *beatlesque*, mitä lähdimme sitten tarkastelemaan ja purkamaan yksityiskohtaisemmin. Termi on nykyään yleisesti käytössä oleva tunnettu termi, ja populaarikulttuurin tutkijan Al Sussmanin (2016) mukaan hän lienee yksi termin ensimmäisinä lanseeranneista kirjoittajista:

Itse asiassa se (beatlesque-termi) juontaa juurensa artikkeliin, minkä kirjoitin taannoin Beatlefan-lehteen aivan lehden varhaisimpina julkaisuvuosina. Artikkelin aihe oli nimenomaan beatlesque-musiikki. Ja tässä yhteydessä ei siis tarkoiteta tribuuttibändejä, vaan artisteja ja levytyksiä, missä on havaittavissa selkeitä vaikutteita The Beatles -yhtyeestä, oli tämä sitten itse artistilta joko tarkoituksellista tai alitajuista. Se voi olla yhtä lailla lead-laulu tai vaikka levyn instrumentaalinen yleissoundi, ja ovatpa jotkut yhtyeet omistaneet jopa kokonaisia levyjä aiheelle. Joka tapauksessa kaikki edellä luetellut ovat saman beatlesque-sateenvarjotermin alaisia. (Sussman 2016.)

Yleisesti ottaen termillä beatlesque tarkoitetaan siis musiikkia, mikä kuulostaa The Beatles<sup>1</sup> -yhtyeen musiikilta tai tuo jollain tavalla mieleen kyseisen yhtyeen ja termi löytyy myös Merriam-Websterin sanakirjasta. Jokainen on varmasti törmännyt esim. levyarvosteluissa lauseeseen ”kyllä tästäkin levystä kuulee, että bändi on beatlesinsa kuunnellut”. The Beatles -yhtyeen suosio perustui osittain siihen, että he olivat ryhmä hyvin lahjakkaita muusikoita, jotka periaatteessa yhdistelivät ennestään tuttuja musiikillisia elementtejä luodessaan paikoin jopa näennäisesti yksinkertaisilta vaikuttavia kappaleita. Kuitenkin jostain syystä muut aikansa tunnetut yhtyeet tai artistit eivät joko tehneet tai pystyneet tekemään täysin vastaavanlaista materiaalia toistamalla nimenomaan The Beatles -yhtyeen kaltaista toimintamallia. (Middleton 1990, 110.)

Kun asiaa lähtee syvemmältä tutkimaan, selitys ei silti olekaan aivan näin yksinkertainen. Tästä syystä aiheesta saa tehtyä yllättävän laajankin tutkimuksen. Toki aihetta (kuten koko yhtyettä) on tutkittu jo paljon, mutta näkemykset eivät aina ole täysin yksimielisiä ja se juuri tekeekin asiasta hyvin mielenkiintoisen. Kentällä on mielestäni aina tilaa myös uusille näkökulmille.

---

<sup>1</sup> Yhtyeen tunnetuimman kokoonpanon John Lennon, Paul McCartney, George Harrison & Ringo Starr aikakaudelta.

### 1.3 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymys

Seminaaripäivän luennon jälkeen beatlesque jäi aiheena kummittelemaan pääni sisään edelleen. Onko tässä mahdollisesti kyse myös jostain laajemmasta ilmiöstä, kuin pelkästään länsimaisen musiikinteorian työkalujen avulla selitettävissä olevasta miellelyhtymästä? Mistä ihmeestä tällainen termi on saanut tuulta alleen, miksi se on edelleen käytössä lähes viisikymmentä vuotta yhtyeen hajoamisen jälkeen, ja miksi juuri The Beatles -yhtye? Koska olen aiemmalta koulutukseltani sekä HuK (etnomusikologia) että BBA (Bachelor of Business Administration), harrastanut ja opiskellut sivuaineina mm. kulttuurintutkimusta, psykologiaa ja politiikan tutkimusta, ja työskennellyt lähes kaksi vuosikymmentä ammattimuusikkona (muiden lukuisten freelance-töiden ohessa), mielessäni alkoi väistämättä pyöriä ajatus, olisiko beatlesque-termillä ja -ilmiöllä itsessään jokin yhteys eri tieteenhaaroista tuleviin koulukuntiin ja teoreettisiin viitekehyksiin? Näiden päässäni pyörineiden kysymysten perusteella päätin, että pro gradu -tutkielmani tulisi käsittelemään juurikin tätä aihetta.

Varsinaisen tutkimuskysymyksen asettelun koin melko haastavaksi. Tiesin ilmiön, mitä olin tutkimassa ja tiesin, mitä kautta asiaa kannattaisi lähestyä. Tästä huolimatta en aluksi miettinyt tutkimuskysymystä tarpeeksi tarkasti, ja törmäsin lukuisiin sudenkuoppiin tutkimuksen edetessä. Beatlesque-aiheesta oli muodostumassa tutkimuksellisesti varsinainen ketjureaktio: jokin yksittäinen aihe liittyi ja johti jatkuvasti toisiin uusiin ilmiöihin, jolloin analysoitava materiaali paisui kuin pullataikina ja siitä uhkasi lopulta tulla jopa eräänlainen tutkimuksellinen Pandoran lipas. Esiin tullutta uutta lähdettä ei enää edes uskaltanut lähteä tutkimaan, sillä pelkäsi sen johtavan jälleen johonkin suurempaan kokonaisuuteen ja tutkimus ajautuisi ennen pitkää täysin umpikujaan. Lopulta päätin rajata tutkimuskysymyksen huomattavasti tarkemmin:

- **Mitkä ovat keskeiset beatlesque-elementit musiikissa ja mihin niiden alkuperä perustuu?**

Oleellisimmat kysymykset ovat siis ”mitkä” ja ”miksi”. Koska beatlesque-käsite löytyy siis jopa maailmanlaajuisesti levinneistä sanakirjoista, sen taustalla täytyy olla jokin todellinen ilmiö, mikä olisi selitettävissä tutkimuksen keinoin. Halusin tutkimuskysymyksessäni selvittää, mitkä ovat korviinpistävimmit beatlesque-piirteet ja mitä niiden taustalla on. Koska kyseessä on siis erikseen nimetty ilmiö, beatlesque-elementeissä ja niiden taustalla täytyy olla jotain sellaista, mitä ei aiemmin populaarimusiikissa ole esiintynyt. Mikä tausta tekee näistä elementeistä sellaisia, mitä ne ovat ja miksi ne ovat tuolloin erottuneet niin persoonallisella tavalla muusta aikansa populaarimusiikista, että se synnytti sittemmin jopa käsitteen? Miksi The Beatles -yhtyeen musiikista tuli niin erityistä, että termi beatlesque on käytössä vielä 2010-luvullakin? Näiden yksityiskohtien selvittäminen vaati hyvin monenlaisten erilaisten lähteiden ja materiaalien läpikäymistä, lähdekriittisyyttä ja ylimääräisen hyvinkin laajan materiaalin karsimista kokonaan tutkimuksesta pois. Kaikesta kuitenkin muodostui lopulta hyvin johdonmukainen kokonaiskuva.

#### **1.4 Beatles-tutkimus: uhka vai mahdollisuus?**

Vaikka The Beatles -yhtyettä onkin tutkittu jo todella kattavasti myös aiemmin, en silti nähnyt estettä tehdä aiheesta myös omaa tutkimustani. Olemassa olevien lukuisten kirjojen, tutkimusten ja filmidokumenttien määrän voi nähdä sekä uhkana, että mahdollisuutena. Ehkä pahimpana uhkakuvana on se, että yhtyettä koskevien tietolähteiden valtavasta määrästä johtuen jokin jo ennalta toteutettu tutkimusprojekti tai muu julkaisu jää huomaamatta, ja oma tutkimukseni toistaakin (tässä tapauksessa tiedostamatta) vain sitä, mitä on jo aiemmin tutkittu ja julkaistu. Tällaisia julkaisuja voisivat olla esimerkiksi:

- Syvät musiikkianalyttiset tutkimukset
- Yhtyeen musiikillisiin aikakausiin liittyvät tutkimukset
- Yhtyeen tyylillisiin muutoksiin liittyvät tutkimukset
- Yhtyeen musiikillisiin vaikutteisiin liittyvät tutkimukset

Tässä tutkimuksessa aineistona käytettyihin edellä mainitun kaltaisiin tutkimuksiin ja julkaisuihin kuuluvat mm. myöhemmin tarkemmin mainitut Pedlerin



(musiikkianalyysi), Eerolan (tyylilliset muutokset), Heinosen (musiikilliset aikakaudet, vaikutteet ja sävellysprosessi) ja Heinonen & Koskimäen (mm. variaatio) tutkimukset.

Julkaisujen suuresta määrästä johtuen The Beatles -yhtyettä tutkiessa on kuitenkin olemassa vaara joutua jopa plagiointisyytteiden kohteeksi, vaikkei itse olisi tietoisesti kopioinut mitään vaan pyrkinyt eettisesti rehelliseen tutkimukseen. Toisaalta suurena mahdollisuutena voidaan myös nähdä juurikin se seikka, että yhtyeestä löytyy valtavasti eri näkökulmista julkaistua materiaalia. Tästä tietomäärästä johtuen lähdemateriaalista ei ainakaan ole pulaa, mikä mahdollistaa tiedonmurusten yhdistelemisen lähes loputtomaksi määräksi uusia ja erilaisia näkökulmia. Tärkeintä (ja samalla myös haastavinta) koko prosessissa oli kuitenkin säilyttää tutkimuskysymyksen määrittelemä fokus alusta loppuun.

## 2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys rakentuu kolmen eri tieteenalan, musiikkitieteiden, kulttuuriantropologian ja taloustieteiden pohjalta. Tutkimuskysymyksessä haluttiin selvittää, mitkä ovat keskeiset beatlesque-elementit musiikissa ja mihin niiden alkuperä perustuu. Erityisesti jälkimmäiseen kysymykseen ei voida antaa perusteellista vastausta pelkästään musiikkianalyysin menetelmiä käyttäen, sillä kyse ei ole pelkästään yksittäisten kappaleiden musiikillisen sisällön tutkimisesta, vaan kokonaisesta ilmiöstä. Tästä johtuen mukaan on otettava myös musiikkianalyysiä laajempia näkökulmia ja tästä löytyy lukuisia esimerkkejä myös muista tutkimuksista. Mm. suomalaisen ääniteteollisuuden muutosprosessia tutkinut Jari Muikku toteaa väitöskirjassaan *Musiikkia kaikkiruokaisille* seuraavasti:

Ääniteteollisuudessa ja populaarimusiikissa musiikilliset, taiteelliset, sosiaaliset, kulttuuriset, taloudelliset ja teknologiset aspektit liittyvät toisiinsa kiinteästi, ja niiden erottaminen toisistaan voi olla erittäin vaikeaa ellei jopa mahdotonta (Muikku 2001, 31).

Tämän seikan huomasin myös beatlesque-ilmiötä tutkiessani, ja kappaleet 2.1, 2.2 ja 2.3 esittelevät tämän tutkimuksen näkökulmaan soveltuvan teoreettisen viitekehysten.

### 2.1 Musiikkianalyysi

Musiikkianalyysi tutkii musiikin erilaisia rakenteita, kuten melodiaa, harmoniaa, rytmiä, muotorakenteita ja näiden kaikkien välisiä suhteita (Lilja 2007, 132). Lisäksi populaarimusiikin tutkimuksessa on käytössä myös lukuisia muita erilaisia analyysimetodeja, kuten tässä tutkimuksessa huomioitu Allan F. Mooren (2001) tapa jakaa äänilähteet erilaisille erikseen luokitelluille tasoilleen.

Tutkimuskysymyksessä kysyttiin aluksi, mitkä ovat keskeisimmät elementit Beatlesque-ilmiössä. Musiikkianalyysin osalta silloin tarkoitetaan puhtaasti kyseisten elementtien musiikkiteoreettisia osa-alueita, eli soivia säveliä tai rytmiä, jotka ovat analysoitavissa lainsimaisen musiikintutkimuksen musiikinteorian keinoin. Beatlesque-ilmiössä näiden analysoimiseen voidaan käyttää hyvin perinteisiä

populaari- ja taidemusiikin analyysimetodeja. Suurimmassa osassa esimerkkejä on tarve tutkia nimenomaan joko rytmiä, melodiaa, harmoniaa, bassolinjaa, tai sointujen suhdetta niihin ja selvittää, miksi jokin näyte kuulostaa siltä, miltä se kuulostaa. Näin ollen keskeisimmät tutkimuksessa käytettyjen analyysimenetelmien käsitteet voidaan rajata kahteen pääryhmään:

- Transkriptio ja kuulonvarainen analyysi
- Sointu- ja harmonia-analyysi
  - Reallisointumerkintä ja asteanalyysi
    - Tilanteesta riippuen käytetään joko reallisointumerkintää tai sointuastemerikintää
  - Funktioanalyysi
    - Toonika, subdominantti, dominantti

Näiden pääryhmien lisäksi tähän tutkimukseen on otettu mukaan Mooren neljä eri musiikkianalyttistä tasoa (Moore 2001, 33):

- Taso 1
  - Rytmillinen taso
    - Sävelkorkeus merkityksetön, vain rytmi merkitsee
- Taso 2
  - Matalat taajuudet
    - Basson, bassokitaran tai muiden vastaavien instrumenttien matalat taajuudet
- Taso 3
  - Korkeammat taajuudet
    - Yleensä laulettu melodia ja korkeammilla taajuuksilla soivat instrumentit
- Taso 4
  - ”Harmonic Filler”, välitaso
    - Täyttää tasojen 2 ja 3 välisen puuttuvan rekisterin
    - Mikä tahansa soitin tai äänilähde, mikä asettuu sävelkorkeuden osalta näiden kahden tason väliin.

Tutkimuksessa käytetyt musiikkianalyttiset työkalut ja menetelmät selitetään tarkemmin tutkimusmenetelmiä käsittelevässä neljännessä luvussa.

### 2.1.1 Populaarimusiikin transkriptio ja kuulonvarainen analyysi

Kuten klassisen taidemusiikin, myös populaarimusiikin länsimainen musiikkianalyysi perustuu hyvin pitkälti nuottikuvan pohjalta tehtyyn analyysiin. Ero näiden kahden välillä on se, että klassisessa taidemusiikissa niin sanottu alkuteksti on partituuri, eli nuoteille valmiiksi kirjoitettu teos, mutta populaarimusiikissa alkuperäinen teos on yleensä tallennettu esitys (Lilja 2007, 138; Moore 2001, 34). Populaarimusiikissa tutkijan on siis hyvin usein nuotinnettava tutkittava materiaali itse päästäkseen analysoimaan sitä, sillä hyvin harvoin riittävän luotettavaa materiaalia on valmiiksi saatavilla. Tätä prosessia kutsutaan transkriptioksi, ja tämän tutkimuksen yhteydessä sillä tarkoitetaan länsimaista notaatiostandardia. Tällä standardilla on kuitenkin myös omat puutteellisuutensa. Vaikka nuotinnos (tai muu graafinen esitys) olisi hyvinkin tarkka, se on aina kuitenkin jossain määrin vajavainen kuva soivasta todellisuudesta. Kunkin eri musiikkityylin esittämiseen liittyy aina paljon niin kutsuttua *hiljaista tietoa*<sup>2</sup>, mikä kuuluu silti hyvin olennaisesti kyseisen tyylin esityserinteeseen. (Lilja 2014, 164.) Näin ollen varsinkin populaarimusiikin tutkimuksessa pelkkä nuotinnoksen tutkiminen ei riitä. Vaikka musiikintutkimus lähtökohtaisesti analysoikin yleensä nuotinnusta tai kokonaista partituuria, populaarimusiikin tutkimuksessa on mentävä varsinaisen tutkimuskohteen ensisijaiseen lähteeseen, mikä on ennen kaikkea kuultua (ja tallennettua) musiikkia. (Moore 2001, 35.)

Kuulonvaraisessa transkriptiossa ja analyysissä tutkijan on luotettava omiin korviinsa. Tämä voi paikoin olla hyvinkin haastavaa, sillä lopullisen transkription tarkkuus riippuu tietenkin tutkijan omasta kyvystä pystyä erottelemaan eri sävelet ja instrumentit toisistaan mahdollisimman tarkasti. Nämä transkriptioon liittyvät ongelmat voidaan jakaa kolmeen pääryhmään (Koskimäki 2006, 25–30):

---

<sup>2</sup> Nuotteihin merkitsemättömiä yksityiskohtia, mitkä voivat liittyä erilaisiin soundillisiin tai soittotyyliin liittyviin nyansseihin.

- Alkuperäisen lähteen monimutkaisuus
- Havainnoinnin subjektiivisuus
- Nuotinnoksen rajallisuus

Alkuperäisen lähteen monimutkaisuus tarkoittaa sitä, kuinka helposti kuunneltava materiaali on ylipäätään siirrettävissä nuoteiksi. Tähän vaikuttavat eniten äänitteen tekninen laatu ja sovituksen monimutkaisuus. Vanhoissa mono-äänitteissä keskitaajuudet saattavat olla lähes ainoat kuultavissa olevat taajuudet ja lisäksi ne sisältävät runsaasti häiritseviä ääniä, kuten kohinaa (Koskimäki 2006, 25). Toinen yleinen ongelma on itse kappaleen kompleksisuus. Mikäli lauluja ja instrumentteja on päällekkäinäänitettynä erityisen paljon, yksittäisen soittimen soinnun tai melodialinjan poimiminen äänitteen seasta voi olla äärimmäisen haastavaa, ellei jopa mahdotonta. The Beatles -yhtyeen kohdalla tällainen äärimmäisen haastava esimerkki on esim. kappale *Strawberry Fields Forever* (Koskimäki 2006, 25).

Havainnoinnin subjektiivisuus tarkoittaa nuotintajan henkilökohtaista näkemystä. Jokaisella on taipumus kuulla yksityiskohtia hieman eri tavalla, joten eroja syntyy tutkijakohtaisesti. Jokainen valitsee nuotinnokseen omasta mielestään oleellimmat yksityiskohdat, ja mikäli kymmenen tutkijaa laitetaan nuotintamaan sama musiikkikappale, tuloksena on todennäköisesti kymmenen toisistaan poikkeavaa transkriptiota. (Lilja 2007, 138.) Myös nuotintajan vireystila saattaa vaikuttaa merkittävästi lopputulokseen. Pitkät sessiot ilman taukoja vaikuttavat väistämättä havainnointikykyyn, korvat ikään kuin ”väsyvät” ja transkription lopputulos saattaa olla odotettua heikompi tasoinen. (Koskimäki 2006, 27).

Länsimainen nuottikirjoitus ei siis suinkaan ole täydellistä. Lähes missä tahansa musiikkigenressä nuottikirjoituksella on erittäin vaikeaa kuvata tietyn instrumentin soundia tai soittajan artikulaatiota (Koskimäki 2006, 27). Lisäksi länsimainen nuottikirjoitus ei yleensä kykene ottamaan erityisen hyvin huomioon esim. epästandardia sävelkorkeutta, epädiskreettiä taajuuden vaihtelua (liu’utukset, slurrit, mikrintervallit, ”blue note” -äännet), epäsäännöllisiä rytmillisiä seikkoja (pienet nopeutukset ja hidastukset, ”kiilaaminen”, ”takana” soittaminen), aksentteja, äänenväriin spesifisyyttä tai pieniä soitossa tapahtuvia nyansseja (Middleton 1990,

104–105). Käytetty notaatiojärjestelmä tuleekin valita nuotin lopullisen käyttökohteen perusteella ja kaksi ääripäätä tästä ovat preskriptiivinen ja deskriptiivinen nuottikirjoitus. Preskriptiivinen nuotinnos ei ole erityisen yksityiskohtainen ja sisältää yleensä ne seikat, mitkä ovat välttämättömiä kappaleen esittämiseen studio- tai livetilanteessa. Näin ollen preskriptiivisen nuotinnoksen oikea tulkitseminen vaatii esittäjältään paljon taustatietoa itse kappaleesta, mutta se saattaa silti olla ainoa oikea nuotinnosvaihtoehto preskriptiivisen nuotinnoksen selkeyden vuoksi. Deskriptiivinen nuotinnos on puolestaan mahdollisimman tarkka kuvaus siitä, miltä nuotinnettu kappale kuulostaa. Siinä siis kirjoitetaan ylös kaikki tarvittava informaatio niin tarkkaan, kuin se suinkin on mahdollista. Tässä on toki myös omat haasteensa, sillä mitä tarkempi kuvaus musiikista tehdään, sitä vaikeampaa sitä on myöhemmin lukea. (Lilja 2014, 167).

### **2.1.2 Sointu- ja harmonia-analyysi**

Reaalisointumerkintä tarkoittaa nuotinnoksessa soinnun absoluuttista rakennetta sävellajeista riippumatta (Lilja 2007, 140). Se kertoo soinnun korkeuden sekä soinnun tyyppin merkinnän perusteella, eikä kerro mitään itse kappaleen sointujen välisistä suhteista. Tällainen merkintätapa voisi olla esim. säästykseseen tarkoitettu pelkistetty sointulappu. Asteanalyysi puolestaan irroittaa soinnut tietystä soivasta sävellajista ja analysoi sointujen keskinäisiä suhteita sekä niiden pohjasävelen suhdetta toonikaan eli sävellajin perussäveleen (keskussäveleen). Asteanalyysistä on monia eri variaatioita, mutta useimmille niistä yhteistä on roomalaisten numeroiden käyttö kuvaamaan sointuastetta. Hyvin yleinen merkintätapa on kuvata duurisointuja isoilla roomalaisilla numeroilla (I, IV, V) ja mollisointuja pienillä (ii, vi, iv). Tätä merkintätapaa käytetään myös tässä tutkimuksessa, sillä myös valtaosa aineistosta ja lähteistä (Middleton, Moore, Tagg ym.) kuvaa sointuasteita vastaavalla tavalla.

Suurimmassa osassa länsimaista populaarimusiikkia on kuultavissa ns. tonaalinen keskipiste, missä kappaleen soinnut ja melodia pyrkivät ennen pitkää ikään kuin hakeutumaan tiettyä yhtä säveltä kohti. Funktioteorian keskeisenä teoriana toimii ajatus harmonian keskuspisteestä ja kahdesta sitä ympäröivästä jännitealueesta, missä keskipiste on toonika ja ympäröivät jännitealueet nimeltään subdominantti ja

dominantti. (Lilja 2007, 144.) Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että sointukierron yhteydessä tietyn soinnun kuullessaan kokenut musiikinkuuntelija osaa jo ennalta odottaa sille tietynlaista jatkumoa (Moore 2001, 53). Soinnillisesti kaikkein voimakkaammin toonikaan pyrkii takaisin dominantti, ja vielä voimakkaampi vaikutus on, mikäli dominanttiin mennään tätä ennen subdominantin kautta. Reaalisointumerkintään, asteisiin ja harmonian keskipisteeseen palataan yksityiskohtaisemmin tutkimusmenetelmiä käsittelevässä neljännessä luvussa.

## **2.2 Kulttuuriantropologinen tutkimus ja keskeiset käsitteet**

Tässä tutkimuksessa beatlesque-ilmiota tarkastellaan myös kulttuuriantropologisesta näkökulmasta, sillä ilmiö ei suinkaan ole puhtaasti musiikkitieteellinen. The Beatles -yhtye nousi omana aikanaan 1960-luvulla niin merkittäväksi instituutioksi, että sen vaikutus on tutkimuksellisesta näkökulmasta hyvin monitieteinen vielä vuosikymmenienkin jälkeen. Ilmiön analysoiminen pelkästään musiikkianalyttisiä työkaluja käyttäen ei siis missään nimessä tarjoaisi siitä riittävän kattavaa ja havainnollistavaa kuvaa. Seuraavissa kappaleissa on esitetty muutamia tutkimuksen kannalta oleellisia kulttuuriantropologisia käsitteitä selityksineen.

### **2.2.1 Kulttuuri käsitteenä**

Kulttuuri on käsitteenä hyvin laaja, ja jokaisella tutkijalla on varmasti hieman omanlaisensa tapa määritellä kulttuuria. Kulttuuriantropologian näkökulmasta kulttuuria voidaan kuvata käyttämällä esimerkiksi seuraavaa määritelmää, minkä Pekka Valtonen (1996, 7) mainitsee julkaisussaan:

Kulttuuri on joukko standardeja, sääntöjä ja arvoja, jotka yhteisön jäsenet jakavat keskenään ja jotka tuottavat käyttäytymistä ja toimintaa, jonka yhteisön jäsenet kokevat asiaankuuluvana ja hyväksyttävänä (Valtonen 1996, 7).

Kulttuuri on myös eräänlaista mielen ohjelmointia, joka erottaa jonkin ryhmän tai luokan ihmiset toisistaan, sillä se on lähtöisin eri ihmisten erilaisista sosiaalisista

ympäristöistä. Näin ollen kulttuuri on aina sekä kollektiivista että opittua, ei yksilökeskeistä tai perittyä. Se on siis (ainakin osittain) yhteistä tietyille ryhmälle ihmisiä, jotka elävät tai ovat eläneet samassa tai samoissa sosiaalisissa ympäristöissä omaksuen ja oppien kyseisen toimintaympäristön kulttuurin ominaispiirteet. (Hofstede & Hofstede & Minkov 2010, 6.) Kulttuuri ei kuitenkaan käsitä pelkästään helposti havaittavissa olevia näkyviä ilmenemismuotoja, ja siksi kulttuureita onkin usein verrattu jäävuoreen. Kuten jäävuorissa, myös kulttuureissa on ulospäin havaittavissa vain murto-osa sen ominaispiirteistä. Osa näistä saattaa olla jopa kulttuurien jäsentenkin tiedostamattomissa. (Salo-Lee 1998, 7.)

### 2.2.2 Enkulturaatio ja akkulturaatio

Kun puhutaan kulttuurien muutoksesta ja niiden tavasta omaksua uusia asioita, on syytä ottaa esille kaksi termiä, joita tässä tutkimuksessa käytetään: enkulturaatio ja akkulturaatio. Koska eri koulukunnista tai yksittäisistä tutkijoista riippuen tulkintoja termien välillä on useita erilaisia, niitä käytetään ristiin keskenään ja jotkut saattavat pitää niitä jopa synonyymeinä, termien välistä eroa on syytä hieman täsmentää. Tässä tutkimuksessa käytetyt enkulturaation ja akkulturaation määritelmät ja niiden rajaus noudattavat eräänlaista kompromissia Honko & Pentikäinen (1975), Halinoja & Malmberg & Salo-Lee (1996), Hofstede & Hofstede & Minkov (2010) ja Korhonen & Puukari (2013) julkaisuissaan käyttämien termien ja teorioiden välillä:

- **Enkulturaatio**, ”Sulautuminen”: Kulttuuri opettelee toimimaan toisen kulttuurin ehdoilla ja kasvaa lopulta toiseen kulttuuriin. Saavuttaakseen tarvitsemansa biologiset ja sosiaaliset tarpeet kulttuuri oppii (toisen kulttuurin ympäröimänä) toimimaan sosiaalisesti hyväksytyllä tavalla ikään kuin sulautumalla sisään toiseen kulttuuriin omaksumalla lopulta esim. jopa toisen kulttuurin kielet ja arvomaailman. Enkulturaatioksi huomioidaan myös toiseen kulttuuriin kasvaminen.
- **Akkulturaatio**, ”Mukautuminen”: Kulttuurit (kaksi tai useampia) mukautuvat toisiinsa ja muutoksia voidaan havaita molemmissa kulttuureissa. Kulttuuri voi integroitua toiseen kulttuuriin tai äärimmäisessä tapauksessa kulttuurien kohtaamisesta voi ennen pitkää kehittyä jopa yhteinen, toisiinsa sulautunut uusi



kulttuuri. Tämä on kuitenkin sangen hypoteettinen skenario, ja käytännössä akkulturaatioon kuuluu aina valtakulttuuri sekä alisteisemmassa asemassa oleva kulttuuri. Kyse ei kuitenkaan ole välttämättä siitä, että valtakulttuuri tietoisesti alistaisi toista kulttuuria. Valtonen (1996, 12) mainitsee kirjoituksessaan tästä hyvän esimerkin: ”[...] kun yhteiskunnassa kaikki tapahtuu valtakulttuurin ehdoilla, säilyäkseen tai voidakseen vaikuttaa edes itseensä alisteisen kulttuurin on omaksuttava valtakulttuurin ajattelutapoja ja pelisääntöjä.”

## **2.3 Markkinamekanismit**

Kuten kappaleen kaksi alussa todettiin, populaarimusiikissa hyvin monet erilaiset aspektit liittyvät kiinteästi toisiinsa. Näin ollen beatlesque-ilmion ymmärtäminen vaatii paitsi musiikkianalyttisen ja kulttuuriantropologisen, myös taloustieteellisen näkökulman selittämään tiettyjä tapahtumaketjuja ja sitä kautta ilmiön syntyä. Kuten tutkimuksen tulosluvun yhteydessä käy myöhemmin ilmi, kuluttajien tarpeilla sekä kysynnän ja tarjonnan tasapainolla oli oma vaikutuksensa beatlesquen syntyyn.

### **2.3.1 Kysyntä ja tarjonta**

Markkinoiden toiminta on kysynnän ja tarjonnan vuorovaikutuksen tulos. Kysyntä tarkoittaa sitä, kuinka paljon kuluttajat ovat halukkaita ostamaan jotain tiettyä tuotetta ja siihen vaikuttavat useat eri tekijät (Pohjola 2015, 308). Tällaisia ovat paitsi tuotteen hinta, myös ennen kaikkea kuluttajien omat henkilökohtaiset mieltymykset ja tarpeiden rakenteet (Throsby 2001, 114). Hyödykkeiden kysyntä lähtee siitä ajatuksesta, että kuluttaja tavoittelee mahdollisimman korkeata tarpeidentyydytystasoa ja käyttää tulonsa siten, että hänen tarpeensa tulevat mahdollisimman hyvin tyydytettyä ja kuluttaja itse tuntee sen tarpeentyydytyksen määrän (eli hyödyn), jonka hyödykkeen kuluttaminen hänelle antaa (Pohjola 2014, 40–41).

Tarjonta puolestaan tarkoittaa sitä määrää hyödykkeitä, mitä tietyissä olosuhteissa ollaan halukkaita myymään (Pohjola 2015, 314). Markkinataloudessa eräänlainen (hintajärjestelmän) ”näkömätön käsi” pitää huolen siitä, että markkinoiden saatavuus pyrkii vastaamaan kuluttajien kysyntää (Colander 2008, 83). Taideteollisuudessa tarjonnan puoli muodostuu hyvin laajasta joukosta erilaisia tuotantoyksiköitä, aina suurista ylikansallisista konserneista yksittäisiin itsensä työllistäviin tuottajiin (Throsby 2001, 116).

Populaarimusiikkimarkkinoilla musiikkiyhtiöt kohtaavat jatkuvasti haasteita markkinoiden epävarmuuteen sekä tarjoamiensa tuotteiden suosioon liittyen. Yhtiöillä on sopimus artistin kanssa tietyistä tuotteista (artistin tekemä musiikki), mutta sekä lopputuotteen, että markkinoiden luonteesta johtuen (inhimillinen tekijä) markkinoiden lopullinen käyttäytyminen saattaa olla hyvinkin oikukasta ja vaikeasti ennustettavaa. Hyvin keskeisiä kysymyksiä ovat mm. eri musiikkigenreihin liittyvät seikat (Negus 1999, 32):

- Mitkä ovat sellaisia musiikkigenrejä, mihin yhtiön kannattaa tietyllä hetkellä investoida?
- Mitkä ovat mahdollisesti tulevia musiikkigenrejä?
- Onko yhtiöllä riittäviä resursseja ja organisaatiota vastaamaan jonkin tietyn genren kysyntään?

Sekä kysynnän että tarjonnan muutos vaikuttaa markkinoihin. Kuluttajien kysynnän muutos vaikuttaa markkinatasapainoon, missä tuottajien on sopeuduttava kuluttajien tarpeisiin, mutta myös tuottajat vaikuttavat kokonaisuuteen, missä kuluttajan on sopeuduttava tuotanto-oloissa tapahtuneisiin muutoksiin. Näin ollen markkinat ovat kysynnän ja tarjonnan vuorovaikutuksen tulos, missä kumpikaa yksittäinen osapuoli ei pysty yksin vaikuttamaan tai määräämään niiden toimintaa. (Pohjola 2015, 66.)

### **2.3.2 Latentti**

Latentti tarkoittaa jotain sellaista piilevää ominaisuutta, mikä kuluttajalla on olemassa ja valmiina aktivoitumaan, mutta sekä kuluttaja että palvelun tarjoaja eivät välttämättä

tiedosta tätä, ja tällainen on esimerkiksi ns. *latentti tarve*. Latenttien tarpeiden tunnistaminen voi paljastaa kokonaa uusia mahdollisuuksia uusien tuotteiden muodossa uusien markkinoiden sisällä ja innovaatio on suuressa osassa latenttien tarpeiden hyödyntämisessä. Suurin haaste piilee kuitenkin siinä, että ne ovat piilossa ja ennalta tuntemattomia. (Davis 2018, 86.)

## 2.4 Kvalitatiivinen tutkimus

Tämä tutkimus pohjautuu kvalitatiiviseen eli laadulliseen tutkimukseen. Laadullinen tutkimus ei perustu massiiviseen tilastolliseen tai numeeriseen dataan (kuten kvantitatiivinen eli määrällinen tutkimus usein perustuu), vaan siinä tarkastellaan ihmisten välistä ja sosiaalista merkitysmaailmaa sekä merkityskokonaisuuksia. Laadullisen tutkimuksen tavoitteena on tavoittaa ihmisen omat kuvaukset koetusta todellisuudestaan ja selvittää sitä, mitä ihminen pitää tutkimusteemassa merkityksellisenä. (Vilkkä 2015, 75.) G. E. Gormanin ja Peter Claytonin kirja *Qualitative Research For The Information Professional* määrittelee lisäksi kvalitatiivisen tutkimuksen pääpiirteet neljään eri osa-alueeseen (Gorman & Clayton, 1997, 26):

- Tutkijat keräävät tietoa sen luonnollisesta esiintymis- ja tapahtumapaikasta, missä tiedonhankinnan pääinstrumenttina toimivat tutkijat itse.
- Kerätty tieto on verbaalia, ei numeerista.
- Laadulliset tutkijat ovat kiinnostuneita myös itse tapahtuman prosessista, eivät pelkästään sen lopputulemasta.
- Laadulliset tutkijat myös analysoivat tietoja yleensä verbaalisesti tilastollisen analyysin sijaan.

Kun kvantitatiivinen eli määrällinen tutkimus pyrkii usein kokoamaan mahdollisimman suuren määrän dataa tilastomatemaattisin keinoin analysoitavaksi, laadullinen tutkimus pyrkii ennen kaikkea ymmärtämään tutkittavia tapahtumia ja ilmiöitä. Laadulliseen tutkimukseen sisältyy aina kysymys, mitä merkityksiä tutkimuksessa tutkitaan, eli tutkitaanko kokemuksiin vai käsityksiin liittyviä merkityksiä. Käsitykset koostuvat yleensä yhteisön perinteisistä ja tyypillisistä

tavoista ajatella, mutta kokemukset ovat aina omakohtaisia. (Vilkkä 2015, 75.)

Koska beatlesque on pääsääntöisesti ihmisten mielikuviin perustuva ilmiö, sen analyttinen tarkastelu oli ylipäätään mahdollista lähes yksinomaan laadullisen tutkimuksen menetelmin. Määrällisen tutkimuksen menetelmin olisi ollut hyvin haastavaa saada riittävästi tietoa esim. siitä, mitä kaikkea mielikuvien takana on ja mihin ne perustuvat. Näin ollen esim. puolistrukturoidut tutkimushaastattelut olivat tässä tutkimuksessa hyvin keskeisessä osassa.

## 3 KIRJALLISUUSKATSAUS

### 3.1 Aiemmat julkaisut

Yhtyeen suunnattomasta suosiosta johtuen ei liene yllätys, että The Beatles -yhtyeestä on julkaistu lukemattomia erilaisia kirjoja ja muita julkaisuja. Vuonna 2009 Tampere Beatles Happeningin internetsivusto<sup>3</sup> arvioi, että julkaisujen määrä olisi yli 3000 kirjaa (Tampere Beatles Happening 2009). Sivuston mukaan The Beatles-kirjallisuus voidaan jakaa noin kymmeneen pääkategoriaan<sup>4</sup>:

- Elämäkerrat eli biografit, tarinat, kronologiat ja ensyklopediat
- Musiikkianalyttiset kirjat
- Haastattelukirjat
- Johonkin spesifiin teemaan liittyvät kirjat (esim. soittimet, studiotyöskentely)
- Yhteiskunnalliset ja filosofiset kirjat
- Yhtyeen jäsenten omat kirjat
- Jonkun sisäpiiriläisen muistelmat
- Valokuvakirjat
- Akateemiset kirjat (opinnäytteet ja artikkelikokoelmat)
- Trivia-, memorabilia- ja listakirjat
- Kaikki muut kirjat

Lisäksi yhtyeestä on julkaistu lukuisia elokuvamaisia TV- ja DVD-dokumentteja. Merkittävä huomio on myös se, että 1990-luvulla The Beatles -kirjallisuuden määrä ja julkaisutahti vain kasvoi entisestään, ja 90-luvun puolivälin ja 2010-luvun välisen 15 vuoden aikana yhtyeestä julkaistiin enemmän kirjallisuutta, kuin ensimmäisen 30 vuoden aikana.

Jouni Koskimäen (2006) mukaan eräänlainen vedenjakaja The Beatles -yhtyettä koskeissa tutkimuksissa ja muissa julkaisuissa oli Mark Lewisohnin vuonna 1988

---

<sup>3</sup> [www.beatles.fi](http://www.beatles.fi)

<sup>4</sup> Vaikka tässä yhteydessä luetellaankin kaikki aiempien The Beatles -julkaisuiden pääkategoriat, on syytä huomioda, että suinkaan kaikista eri kategorioista ei käytetty lähteitä tai aineistoa tämän tutkimuksen toteuttamiseen.

julkaisema kirja *The Complete Beatles Recording Sessions – The Official Story Of The Abbey Road Years*, mikä on erittäin yksityiskohtainen päiväkirja kaikista yhtyeen äänityssessioista Lontoon Abbey Road –studiolla. Julkaisun tekee merkittäväksi se seikka, että Lewisohn oli ensimmäisiä (ellei jopa ensimmäinen) käytännössä ulkopuolinen henkilö, joka päästettiin kyseiselle studiolle kuulemaan kaikki tallessa olevat The Beatles -yhtyeen äänitykset sekä tutustumaan erilaisiin kirjallisiin dokumentteihin yhtyeen levytyksiin liittyen. Lewisohnin kirja sekä The Beatles –yhtyeen muutama vuosi tämän jälkeen julkaisema moniosainen albumi- ja dokumenttisarja *Anthology* aloitti uudenlaisen vaiheen Beatles-julkaisujen suhteen, mikä inspiroi sekä kirjailijoita että tutkijoita. Käytännössä joka vuosi julkaistiin yksi tai useampia tutkimuksia jostain tietyistä yhtyeeseen liittyvästä aiheesta, ja jotkut näistä olivat hyvinkin kattavia tutkimuksia. (Koskimäki 2006, 10.) Lisäksi lukuisia uusia biografioita julkaistiin, ja osa vanhoista vastaavista julkaistiin uudelleen.

Erityismaininnan ansaitsee (Koskimäen väitöskirjassaan myös mainitsema) Markus Heugerin *Beabliography*-internetsivusto<sup>5</sup>. Kyseessä on alun perin Kölnin yliopiston projektina perustettu bibliografiasivusto, mikä pyrkii listaamaan pääsääntöisesti akateemisia (tai sellaiseksi rinnastettavia) Beatles-tutkimuksia. Sivustoa on ylläpidetty vuodesta 1997 lähtien ensin Markus Heugerin ja vuodesta 2000 Groningenin yliopiston Get Tillekensin toimesta. Vuonna 2018 sivusto käsitti jo yli 500 eri nimikettä.

Suomessa julkaistuista tutkimuksista merkittäviä ovat mm. Yrjö Heinosen ja Jouni Koskimäen väitöskirjat, sekä Jyväskylän yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen *Beatles 2000* –tutkimusprojekti, minkä seurauksena julkaistiin kolmiosainen *Beatlestudies*-julkaisusarja vuosina 1998-2001. Sarjassa julkaistiin useita suomalaisia ja ulkomaalaisia Beatles-aiheisia akateemisia tutkimuksia sekä Jyväskylässä 15.-18.6.2000 pidetyn kansainvälisen The Beatles 2000 -konferenssissa esitettyä tutkimusmateriaalia.

---

<sup>5</sup> Beabliography - Mostly academic writings about the Beatles.  
<http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/BEAB/index.shtml> (tarkistettu 10.6.2018).

Beatlestudies-sarjan aihepiirit jakaantuivat julkaisuissa seuraavasti:

- Beatlestudies 1
  - Laulunkirjoitus, äänittäminen ja tyyli muutokset
- Beatlestudies 2
  - Historia, identiteetti ja autenttisuus
- Beatlestudies 3
  - The Beatles 2000 -konferenssin satoa
  - Lisäksi 22 artikkelia eri näkökulmista
    - Kulttuuri, historia ja kulttuurihistoria
    - Musiikinteoria, psykologia
    - Juuret ja perintö
    - Musiikillinen tyyli ja sen muutokset
    - Musiikin tekeminen (kirjoitus, äänitys ym.)

Kuten aiemmin johdannossa mainitsin, The Beatles -yhtyeestä pro gradun kirjoittaminen on sekä uhka, että mahdollisuus. On olemassa erittäin suuri riski, että tutkimaani aihetta on jo akateemisesti tutkittu jossain muualla, sillä oikean jo olemassa olevan tutkimuksen löytäminen väitetyjen yli 3000 julkaisun joukosta on äärimmäisen haastavaa, ellei jopa mahdotonta. Toki tämä ei sinällään ole ongelma, sillä tutkimus on aina eräänlaista vuoropuhelua aiempien julkaisuiden kanssa ja jokainen tutkimus lähestyy tutkimuskysymystä aina tietyn teoreettisen ja metodologisen viitekehyksen kautta. Näin ollen jo olemassa olevan tiedon suuri määrä antaa myös tutkimuksellisen mahdollisuuden, sillä se jo itsessään todistaa yhtyeen valtavan historiallisen merkityksen sekä sen, kuinka monesta näkökulmasta yhtyeeseen liittyviä musiikillisia ja kulttuurillisia merkityksiä voi tarkastella. Kuten sanottua, tämä mahdollistaa erilaisten tiedonjyvästen yhdistelemisen lähes loputtomaksi määräksi uusia ja erilaisia teorioita ja näkökulmia.

## 3.2 Tutkimuksessa käytetty lähdemateriaali

Tämän tutkimuksen lähdemateriaalina käytetyn aineiston voi jakaa karkeasti kuuteen eri pääluokkaan: kirjallisuus, seminaarit, dokumenttielokuvat, haastattelut, diskografiat ja muut erilaiset internetlähteet. Varsinaiset lähdeviitteet mainitaan tarkemmin aina viitatussa asiayhteydessä.

### 3.2.1 Kirjallisuus

Lähteenä käytetty kirjallisuus voidaan jakaa karkeasti kymmeneen eri alaluokkaan:

- **Vahvasti musiikinteoriaan nojaavat kirjallisuus**
  - Tutkimukset, mitkä eivät keskity laulun tai soittimien äänitystapaan tai “soundiin”, vaan yksinomaan äänitteiden sisältämän musiikin analyysiin länsimaisen musiikinteorian näkökulmasta.
- **Äänitystekniikkaan ja soundiin liittyvät kirjallisuus**
  - Julkaisut, mitkä eivät keskity äänitteiden sisältämän musiikin musiikkiteoreettiseen sisältöön, vaan pikemminkin siihen, millaisilla menetelmillä itse kappaleiden soittimet, efektit ja laulu taltioitiin.
  - The Beatles -yhtyeen äänityshistoriaan liittyvä kirjallisuus.
- **Populaarimusiikkikulttuurikirjallisuus**
  - Populaarimusiikin eri aikakausiin ja sen kehitykseen liittyvä kirjallisuus. Tällainen kirjallisuus voi sisältää myös musiikinteoriaan liittyvää analyysia, tai se voi toisaalta keskittyä pelkästään historiallisiin tapahtumiin tai kulttuuriantropologisiin havaintoihin.
- **Yhtye- ja henkilöhistoriat**
  - Erilaiset biografiat, jotka keskittyvät yksinomaan joko tiettyyn artistiin, yhtyeeseen tai musiikkityyliin.
- **Erilaiset essee-, monografia- ja artikkelikokoelmat**
  - Erityylyiset kokoelmateokset ja tiivistelmät.
- **Aiemmat pro gradu -tutkimukset ja väitöskirjat**
  - Tieteelliseksi tutkimukseksi luokiteltavat opinnäytetyöt.
- **Nuottikirjallisuus**



- Tämä käsittää etupäässä The Beatles –yhtyeen kappaleista julkaistut painetut nuotit. Käytetty lähinnä hyvin karkeana referenssinä ja lähtömateriaalina tämän tutkimuksen omiin nuotinnoksiin.
- **Kulttuurintutkimuskirjallisuus**
  - Kulttuuriantropologiseen tutkimukseen liittyvä kirjallisuus.
- **Taloustieteisiin liittyvä kirjallisuus**
  - Taloustieteiden perusteorioihin liittyvä kirjallisuus.

### 3.2.2 Seminaarit

Tutkimuksen lähdemateriaalina huomioitiin neljä eri seminaariaihetta kahdelta eri vuodelta Tampere Beatles Happening –tapahtumassa.

- **Tampere Beatles Happening 2016**
  - Seminaaripäivä 5.3.2016
    - “Beatlesque”
    - “Beatlesin monet kasvot”, Mark Lewisohn -osuus
- **Tampere Beatles Happening 2017**
  - Seminaaripäivä 8.4.2017
    - ”The Walrus Was Paul – Beatleseihin liittyvät myytit, onnistumiset ja epäonnistumiset”
    - Esimerkkejä The Beatlesin stemmalaulujen koukuista.

### 3.2.3 Dokumentit

- Erilaiset DVD- ja TV-dokumentit
  - Ilmiöihin, genreihin, bändihistoriaan tai musiikillisiin yksityiskohtiin paneutuvat dokumentit ja dokumenttisarjat.
  - Sekä TV:ssä ja suoratoistopalveluissa esitettyjä, että DVD-formaatissa julkaistuja.

### **3.2.4 Haastattelut**

- Henkilökohtaiset haastattelut
- Sähköpostin välityksellä tehdyt haastattelut

### **3.2.5 Diskografiat**

- The Beatles –yhtyeen diskografia
- Muu tutkimuksen aiheeseen liittyvä diskografia useilta eri artisteilta ja yhtyeiltä

### **3.2.6 Verkkomateriaali**

- Artikkelit ja nettiradiot
- Internetissä julkaistut haastattelut

## **3.3 Lähdekritiikki**

Yksi tutkimuksen haastavimmista kysymyksistä oli lähteiden luotettavuuden varmistaminen. Koska sekundaarilähteiden määrä on tällaisessa tutkimuksessa hyvin suuri, niiden todenperäisyyden selvittäminen on usein erittäin haastavaa. Lähes ainoa keino oli tutkia mahdollisimman monia eri lähteitä ja sitä kautta päätellä, mikä niistä pitävät kaikkein uskottavammin paikkansa. Tämä siitäkkin huolimatta, kuinka luotettavan kuvan esim. tietty kirja pyrki itsestään lähtökohtaisesti antamaan. Vaikka tämä olikin hyvin aikaavievä prosessi ja tiputti lopulta joitain lähteitä kokonaan pois tästä tutkimuksesta, koin sen välttämättömäksi, sillä The Beatles -yhtyeestä liikkuu valtava määrä erilaista materiaalia, missä faktoja ei ole riittävän hyvin tarkastettu ja tästä johtuen tieto saattaa olla harhaanjohtavaa tai jopa virheellistä.

### 3.3.1 Kirjallisuus ja dokumentit

Yhtyeestä julkaistun materiaalin valtavasta määrästä johtuen törmäsin tutkimuksessani väistämättä myös lähdemateriaalin ristiriitaisuuksiin. Lähteissä mainitut nimet, vuosiluvut, sitaattit, tapahtumaketjut, tekniset yksityiskohdat tai muut lähteiden yleiseen luotettavuuteen vaikuttavat tekijät eivät välttämättä olleet aina yhdenmukaisia. Kuten aiemmin todettiinkin, ainoaksi vaihtoehdoksi jäi usein joko saman tai samankaltaisen tiedonjyvän löytäminen mahdollisimman monista eri lähteistä, ja lisäksi oli otettava huomioon myös se seikka, että sinällään jo yleisesti luotettavaksi todetun kirjoittajan jokin tietty julkaisu saattaa silti olla hieman kyseenalainen riippuen siitä, mitä tarkoitusta varten hän on kirjoittanut esim. jonkin teoksen. The Beatles -yhtyeen äänitystekniikoita pro gradu -tutkielmassaan tutkinut Juha Korvenpää pohtiikin juuri tätä seikkaa myös omassa tutkimuksessaan:

(Mark) Lewisohnin kirjaan nojautuessa on hyvä pitää mielessä hänen erityisasemansa Beatles-tutkijana. Lewisohn on yhtenä harvoista saanut kuulla kaikki Beatlesin äänittämät nauhat. Recording Sessions -kirjan Lewisohn kirjoitti EMI -levy-yhtiön tilauksesta. Herää epäily, jätetäänkö jotain ikävää EMI:sta sanomatta. Sama pätee Lewisohnin ja Beatlesien välisiin suhteisiin. (Korvenpää 1999, 9.)

### 3.3.2 Yhtyeen ihailijat

Hyvin oleellinen seikka tämän tutkimuksen lähdekriittisyyden kannalta oli se, oliko haastateltava tai kirjoittaja itse yhtyeen suuri ihailija. Vaikka tämä ei sinänsä olekaan ongelma (ihailija on yleensä äärimmäisen hyvin perehtynyt itse aiheeseen), se voi silti aiheuttaa tietynlaisia vääristymiä faktojen suhteen. Tällainen voisi olla esim. väite, missä The Beatles -yhtyeen sanotaan käyttäneen ulkopuolisia studiomuusikoita kymmenien eri kappaleidensa rumpuraitojen taltioimiseen. Edellä mainittu väite on kuitenkin urbaanilegenda, mikä ei pidä paikkaansa todellisten historiallisten faktojen valossa, vaan virheellisen huhun taustalla on kyse itse asiassa väärin tulkituista vanhoista haastatteluista (Kangasjärvi 2017). Näin ollen useat tämänkaltaiset väitteet täytyi aina yrittää tarkistaa myös muualta, mikäli se oli mahdollista. Yhtyeen suuren

ihailijan haastattelutilanteessa oli siis syytä olla hyvin tarkkana subjektiivisen ja objektiivisen näkökulman välillä.

### **3.3.3 Mark Lewisohn luotettavana lähteenä**

Juha Korvenpään kritiikissään mainitseman tutkija Mark Lewisohnin suhteen on mainittava, että tässä tutkimuksessa käytetyt Lewisohnin viitteet tulevat osittain hyvin erilaiselta aikakaudelta, kuin Korvenpään tutkimuksessa käytetyt. Itselleni tarjoutui nimittäin mahdollisuus päästä haastattelemaan Lewisohnia tätä tutkimusta varten Tampere Beatles Happening -tapahtuman yhteydessä 5.3.2016, ja pidän häntä sekä hänen julkaisuidensa, luentoja, että haastattelumme perusteella erittäin luotettavana tutkijana. Korvenpään mainitsema Recording Sessions -kirjan kritiikki puolueettomuutta kohtaan on toki ymmärrettävää ja osittain jopa perusteltua, sillä Lewisohnilla oli tuolloin erityisasema kirjoittaa kirja materiaalista, mihin käytännössä kukaan muu tutkija ei sitä ennen ollut saanut lupaa koskea. On kuitenkin tärkeää huomata, että Lewisohnin ja yhtyeen välisissä suhteissa tapahtui sittemmin hyvin merkittäviä käännteitä, mitä Korvenpää ei lähdekritiikkiä pohtiessaan ota lainkaan huomioon. Jossain vaiheessa nimittäin Abbey Road -studioilta tapahtui tietovuoto, missä The Beatles -yhtyeen nauhoja päätyi sellaisten henkilöiden käsiin, kenellä ei todellisuudessa olisi ollut niihin mitään asiaa. Näin ollen myös näiden nauhojen sisältöä päätyi julkisuuteen. Niin oudolta, kuin se tuntuukin nykypäivänä, Abbey Road ei tuolloin välttämättä pitänyt vanhoja nauhojaan missään lukituissa arkistihuoneissa, vaan studioon sisälle päästyään niihin oli periaatteessa kenen tahansa sangen helppoa päästä käsiksi (mikäli tiesi, mistä etsiä). Koska Mark Lewisohn oli yksi henkilöistä, kenellä oli pääsy näihin arkistoihin Recording Sessions -kirjan kirjoittamisen myötä, hänestä tuli välittömästi myös pääepäilty kyseisen tietovuodon suhteen. Lewisohn on itse aina kiistänyt jyrkästi nämä syytteet vedoten hänen korkeaan ammattietiikkaansa historioitsijana ja tutkijana sekä tuonut julki, että hänellä on itsellään hyvin vahva käsitys tapahtumien kulusta ja todellisesta syyllisestä. Syyttömyytensä vakuuttelusta huolimatta Lewisohn kuitenkin toteaa, että tapahtumalla oli pysyvät jäljet hänen ja yhtyeen väliseen yhteistyöhön. Lewisohnin omien sanojen mukaan varsinkin George Harrison ei mitä todennäköisemmin koko loppuelämänsä aikana uskonut, että Lewisohn olisi täysin syytön tähän asiaan. (Lewisohn 2016.)

Lewisohn on myös sanonut useissa haastatteluissaan, ettei hänellä ole minkäänlaista tarvetta tai kiinnostusta vääristellä faktoja millään tavalla. Hän on itsenäinen historioitsija, jolle käytettyjen lähteiden todenperäisyys on kaikki kaikessa, ja tutkimuksissaan hän pyrkii aina huomioimaan kaiken kerätyn aineiston kokonaisuutena. (Lewisohn 2013.) Lisäksi Lewisohn mainitsee, että hänelle on (vuosikymmeniä The Beatles –yhtyettä tutkineena) kehittynyt hyvä ennakkovaisto sen suhteen, onko jokin tietolähde luotettava vai ei:

Täytyy tietää, milloin ihmiset puhuvat soopaa. Ja minulla on hyvin vahva vaisto tähän. Jos joku kertoo minulle jotakin, minkä tiedän näyttävän hyvältä kirjassa, mutta en itse aivan usko siihen, jätän sen käyttämättä. Riippumatta siitä, kuinka jännittävä tai mielenkiintoinen itse tarina olisi. (Lewisohn 2013.)

Yksinkertaisesti ajattelen asian niin, että jos haluaa tehdä tutkimusta kattavasti, on huomioitava ja käytettävä sen (lähdemateriaalin) koko kokonaisuus, eikä ainoastaan poimia niitä “kirsikoita” kakun päältä, mitkä sopivat siihen tarinaan, minkä itse haluat kertoa. (Lewisohn 2017.)

### **3.3.4 Nuottijulkaisut**

Yhtyeestä tehdyt nuotinnokset tuottivat suuren pettymyksen tutkimusta tehdessäni. Ainoa luotettava tapa käyttää nuotinnoksia oli tehdä transkriptiot itse siitäkin huolimatta, että kyseessä on aina melko aikaavievä prosessi. Tämä oli kuitenkin välttämätöntä, sillä kaupallisesti julkaistut nuotinnokset eivät valitettavasti ole tutkimusnäkökulmasta erityisen luotettava lähde. Julkaisuja on hyvin vaihtelevan tasoisia ja jokainen niistä on tehty erilaisia kuluttajia ja erilaisia tarpeita varten. On myöskin syytä epäillä, etteivät lopullisen tuotteen laatukontrollikriteerit ole joka paikassa erityisen tiukat. Monien kaupallisten The Beatles -yhtyeen nuotinnosten sovitukset ovat usein enemmän tai vähemmän helpotettuja sovituksia (Lilja 2007,

138), joten nuotinnus ei suinkaan vastaa tarkalleen sitä, miltä kappaleen alkuperäisversio kuulostaa.

Tämä voi toki johtua monesta eri syystä. Koska kyse on kuitenkin kaupallisista julkaisuista, myös mahdollisimman suuren asiakaskunnan tarpeet on yritettävä samalla ottaa huomioon. Moni asiakas saattaa etsiä tarkoituksella hieman yksinkertaistettua sovitusta jostakin yhtyeen kappaleesta, jolloin tämä ei ole edes kiinnostunut liian yksityiskohtaisesta nuotinnoksesta. Toisaalta syyt voivat olla puhtaasti tuotannolliset: nuotinnokset on tehty hyvin tiukan aikataulun alaisuudessa, jolloin transkriptiota tekevät työntekijät ovat väkisin joutuneet ottamaan hieman “mutkia suoriksi”. On nimittäin huomionarvoista, että varsinkin 1960-luvun alkupään äänitykset ovat mono-tallenteita, jolloin yksittäisen instrumentin erottaminen kappaleen seasta on huomattavasti haastavampaa, kuin vaikka yhtyeen uran loppuvaiheen *Abbey Road* -levyllä, joka soi korviin edelleenkin 2010-luvulla uskomattoman tasapainoisesti, vaikka levy on kohta 50 vuotta vanha. Näin ollen ajanpuutteesta johtuva inhimillinen huolimattomuus lienee myös yksi tekijä nuotinnosten laatuvariaatioiden suhteen.

The Beatles -yhtyeen nuottijulkaisuista on syytä mainita erikseen hyvin tunnettu ja kaupallisesti menestynyt *The Beatles Complete Scores* -julkaisu, joka sisältää partituurit jokaisesta yhtyeen levyttämästä kappaleesta. Kirja käsittää yli tuhat sivua, ja se sisältää periaatteessa kaikkien kappaleiden kaikki laulu- ja soitinosuudet nuotinnettuna. Julkaisu on aikanaan ollut toki hyvin kunnianhimoinen hanke, ja siitä löytyy myös useita todella hyviä transkriptioita, mutta kirja ansaitsee myös paljon kritiikkiä. Tätä tutkimusta tehdessäni huomasin jo hyvin alkuvaiheessa, ettei kirjaan voinut täysin luottaa, vaan sitä pystyi käyttämään korkeintaan pikaisena hakuteoksena, jolloin oli tarve nopeasti “silmäillä” jotain tiettyä kappaletta. Kirja sisältää yllättävän paljon virheitä, joista osa vaikuttaa pelkiltä painovirheiltä (tilapäinen etumerkki väärällä rivillä tai jokin kirjain puuttuu), mutta osa valitettavasti täysin väärin tulkituilta transkriptioilta. Julkaisusta jää väistämättä vaikutelma, ettei sitä olisi nuotinnosprosessin jälkeen tarkistettu lainkaan. Jouni Koskimäki ja Yrjö Heinonen (1998) arvioivat artikkelissaan *Variation As The Key Principle Of Arrangement In "Cry Baby Cry"*, että kyseinen Complete Scores -julkaisu sisältää satoja (ellei jopa tuhansia) virheitä (Heinonen & Koskimäki 1998, 127). Artikkelin on

osa Koskimäen (2006) erinomaista väitöskirjaa *Happiness Is... A Good Transcription*, missä Koskimäki arvioi The Beatles -yhtyeen kaupallisia nuottijulkaisuja ja osoitti niissä merkittäviä puutteita.

## 4. TUTKIMUSMENETELMÄT

### 4.1 Musiikkianalyysin työkalut ja terminologia

Seuraavissa kappaleissa käsitellään keskeisimmät musiikinteorian peruskäsitteet, mitä tämän tutkimuksen analyysin ymmärtäminen minimissään vaatii. Jokainen eri osa-alue on käsitelty hyvin tiivistettynä, ja tästä johtuen mukaan on sisällytetty aina myös viite lähteeseen tai lähteisiin, minkä kautta aihetta voi halutessaan tutkia syvemmin<sup>6</sup>.

#### 4.1.1 AABA-rakenne

AABA-rakenne oli yksi perinteisimmistä ja hallitsevimista kappalerakenteista populaarimusiikissa 1920-luvulta 1960-luvun puoliväliin (Tagg 2013, 397). Yleisin AABA-rakenne käsittää A- ja B-osat, joista jokainen yksittäinen osa kestää kahdeksan tahtia. Hieman riippuen koulukunnasta ja näkemyksestä osat on nimetty (englanniksi) seuraavasti:

- A=*Verse* tai *Chorus* (8 tahtia)
  - Joskus A-osa mielletään kertosäkeistöksi, joskus säkeistöksi.
- B=*Bridge* tai *Middle Eight* (8 tahtia)
  - Myös B-osaa saatetaan joskus nimittää kertosäkeistöksi, mikäli A-osa on nimetty säkeistön mukaan. Tärkeintä on, että yksittäistä kappaletta analysoitaessa käytetyt termit ovat yhdenmukaisia.

Tyypillisin AABA-rakenteinen kappale noudattaa siis muotoa ”A+A+B+A”, minkä yhteiskestoksi muodostuu 32 tahtia. Tämä sama rakenne toistuu kappaleessa aina uudelleen riippuen siitä, kuinka pitkäksi se on päätetty sanoittaa ja säveltää. Vaikka puhtaita AABA-rakenteisia kappaleita toki löytyykin, useinmiten kappaleet saattavat kuitenkin käsittää myös muitakin pieniä osia, esim. jonkinlaisen intron, outron tai välisoiton. Lisäksi kappaleen A tai B osa voi olla myös poikkeavan mittainen (esim.

---

<sup>6</sup> Hyviä populaarimusiikin perusteorian lähteitä ovat mm. *The Songwriting Secrets Of The Beatles* –kirjan liiteosa (Pedler 2003, 688-705) ja *Sibelius-Akatemian Musiikinteoria 1* –sivusto (<http://www2.siba.fi/muste1/>).



10 tahtia) tai rakenteesta saattaa jollain kierrolla jäädä välistä jokin osa pois. Kappale on siis harvoin täysin kaavamainen AABA+AABA+AABA jne. mutta mikäli pääpiirteinen rakenne kuitenkin noudattaa tätä, se kategorisoidaan AABA-rakenteiseksi.

Seuraavassa on esitettyä kaksi esimerkkiä sangen erilaisista kappaleista ja kappalerakenteista, mitkä molemmat voidaan kuitenkin analysoida AABA-rakenteisina:

- *A Hard Day's Night* – The Beatles (1964)
  - I=introsointu
  - A=chorus
  - A=chorus (varioitu, eri sanat)
  - B=bridge
  - A=chorus
  - A=chorus (kitarasoolo + loppuosa jälleen laulettuna)
  - B=bridge
  - A=chorus (loppuosassa lyhyt refrengi<sup>7</sup>)
  - O=outro (kitara)
    - Kappale noudattaa siis kaavaa I+AABAABA+O, eli on melko puhdas AABA-rakenteinen kappale.
  
- *Every Breath You Take* – The Police (1983)
  - A=intro (A-osa ilman laulua)
  - A=verse
  - A=verse
  - B=chorus
  - A=verse
  - C=interlude
  - A=verse (instrumentaaliosuus ilman laulua)
  - A=verse (instrumentaaliosuus ilman laulua)
  - B=chorus

---

<sup>7</sup> Refrengi tarkoittaa lyhyttä kertausta, tässä tapauksessa lauseen ”you know I feel alright” toistamista.

- A=verse (sisältää myös refrengi + kahden tahdin ylimääräinen instrumentaalisuus)
- O=outro + fade out (A-osa varioituna)
  - Kappale noudattaa kaavaa A+AABA+C+AABA+O.
  - Huolimatta ylimääräisestä C-osasta kappale on kuitenkin niin selkeä AABA-rakenteinen sävellys, että se voidaan luokitella AABA-kappaleeksi.

AABA-rakennetta on käsitelty kattavasti mm. Dominic Pedlerin kirjassa *Songwriting Secrets Of The Beatles* (Pedler 2003, 730-733) sekä Philip Taggin kirjassa *Music's Meanings* (Tagg 2013, 397-399).

#### 4.1.2 Museemit

Termin *museemi*<sup>8</sup> on alun perin keksinyt ja lanseerannut yhdysvaltalainen muusikko ja musiikkitieteilijä Charles Seeger, ja sillä tarkoitetaan pienintä analysoitavissa olevaa musiikillista yksikköä jossain musiikillisessa kokonaisuudessa. Termiä voidaan verrata esim. kielitieteessä käytettyyn termiin *tavu*, mikä yhdessä muiden tavujen kanssa muodostaa kokonaisia sanoja. Siinä, missä morfologiassa tavu on siis pienin sanassa esiintyvä analysoitava yksikkö, museemi voidaan ajatella eräänlaiseksi musiikkitieteelliseksi morfeemiksi. (Tagg 2013, 232.)

Seegerin alkuperäisessä määritelmässä museemi käsitti kolme komponenttia, mutta Philip Tagg kehitti tätä näkemystä hieman pidemmälle. Museemia ei periaatteessa tarvitse määritellä tietyn minimi- tai maksimikomponenttimäärän mukaan, vaan se riippuu itse museemista, sen esiintymisyhteydestä ja siitä, millaisia assosiaatioita se herättää kuuntelijassa. Näin ollen jopa yksittäinen äänikin voi olla museemi, mikäli se on kuitenkin tarpeeksi tunnistettava entiteetti. Mm. suosituksen TV-sarjan *Monty Python's Flying Circus* alkuteeman alussa lyöty yksittäinen putkikellon ääni on tällainen museemi. (Tagg 2013, 235.) Sarja oli aikanaan niin seurattu, että pelkästään tämän yhden kyseisen putkikellon nuotin kuuleminen (jopa ilman kuvaa) saattoi aiheuttaa katsojissa helposti välittömän assosiaation kyseiseen sarjaan. Museemissa ei

---

<sup>8</sup> Katso tarkemmin *Music's Meanings* sivut 232-235 (Tagg 2013).

myöskään välttämättä tarvitse olla selkeää nuottia, joten museemi voi olla myös jokin riittävän erottuva rytmillinen elementti.

### 4.1.3 Sävelet, intervallit, asteikot ja moodit

Länsimainen populaarimusiikki noudattaa valtaosin 12-säveljärjestelmää, missä oktaavi<sup>9</sup> on jaettu kahteentoista puolissävelaskeleen päässä toisistaan oleviin säveliin (c, cis/des, d, dis/es, e, f, fis/ges, g, gis/as, a, ais/b ja h). Sävelten välistä välimatkaa kutsutaan yleisesti nimellä *intervalli*, missä jokaisella intervallilla on puolestaan oma nuottien välistä etäisyyttä kuvaava termi. Lyhin kahden eri sävelen välinen intervalli 12-säveljärjestelmässä on nimeltään pieni sekunti. Intervallit ja niiden etäisyys puolissävelaskelina yhden oktaavin sisällä ovat:

Nuotit:	C/C	C/Db	C/D	C/Eb	C/E	C/F	C/Gb
Nimi:	priimi	pieni sekunti	suuri sekunti	pieni terssi	suuri terssi	puhdas kvartti	vähennetty kvintti
Puolissävelaskelia:	0	1	2	3	4	5	6

8						
	C/G	C/Ab	C/A	C/B	C/H	C/C
	puhdas kvintti	pieni seksti	suuri seksti	pieni septimi	suuri septimi	puhdas oktaavi
	7	8	9	10	11	12

Kuva 1. 12-säveljärjestelmän intervallit oktaavin alueella.

Intervallit jaetaan puhtaisiin, pieniin, suuriin, ylinouseviin (#) ja vähennettyihin (b), sekä soivan sävynsä mukaan tasasointisiin ja riitasointisiin:

- Konsonanssit
  - Tasasointisia
    - Kvartti, Kvintti ja Oktaavi (puhtaat)
    - Terssi ja seksti (pienet ja suuret)
- Dissonanssit

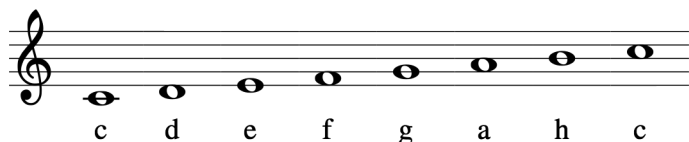
<sup>9</sup> Oktaavi on kahden sävelen välinen välimatka (intervalli), missä taajuus kaksinkertaistuu.

- Riitasointisia
  - Sekunti ja septimi (pienet ja suuret)
  - Ylinousevat (#) ja vähennetyt (♭) intervallit

Edellä mainitut kaksitoista säveltä muodostavat yhdessä kromaattisen asteikon. Tämän tutkimuksen kaikki musiikkiteoreettiset analyysit ja esimerkit noudattavat 12-säveljärjestelmää, ja analyysit pohjautuvat valtaosin yleisimpiin populaarimusiikissa käytettyihin diatonisiin<sup>10</sup> asteikoihin. Koska länsimaista populaarimusiikkia pidetään yleisesti ns. *tonaalisena* musiikkina, sen melodiat ja soinnut pyrkivät kuitenkin aina lopulta hakeutumaan tiettyä yksittäistä säveltä kohti, mitä kutsutaan nimellä *toonika*<sup>11</sup>. Toonikan ympärillä puolestaan tietty sävelkorkeuksien (nuottien) ryhmä vaikuttaa toimivan suosiollisemmin, kuin muut järjestelmän kahdestatoista sävelestä. Tämä käsite on perusta mille tahansa asteikolle, mistä keskeisimmät länsimaisessa populaarimusiikissa ovat diatoninen duuri- ja molliasteikko. Nämä asteikot ovat kromaattisen asteikon osajoukkoja, mitkä sisältävät oktaavin alueella seitsemän mahdollisesta kahdestatoista sävelestä. Molemmilla asteikoilla on kuitenkin oma yksilöllinen intervallirakenteensa, mikä määrittää kunkin asteikon oman ainutlaatuisen sävyn ja soinnin. (Pedler 2003, 689-690.) Asteikkojen intervallirakenteita sävelaskelina kuvataan tästä eteenpäin seuraavilla numerolyhenteillä:

- 1=kokosävelaskel
- ½=puolisävelaskel

Diatoninen c-duuriasteikko koostuu sävelistä c, d, e, f, g, a ja h:



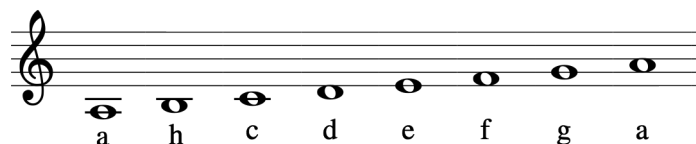
**Kuva 2. Diatoninen c-duuriasteikko.**

<sup>10</sup> Seitsemän eri säveltä oktaavin sisällä.

<sup>11</sup> Tonaalisuuden vastakohta on atonaalisuus, missä tiettyä tonaalista keskipistettä ei ole.

Kun verrataan asteikon edellisen ja seuraavan sävelen välistä intervallia, asteikon intervallirakenteeksi saadaan sävelaskelina 1-1-½-1-1-1-½.

Diatoninen a-molliasteikko koostuu puolestaan sävelistä a, h, c, d, e, f ja g:



**Kuva 3. Diatoninen a-molliasteikko.**

Tätä asteikkoa kutsutaan myös luonnolliseksi a-molliasteikoksi. Kuten huomataan, asteikko sisältää täsmälleen samat sävelet, kuin diatoninen c-duuriasteikko. Asteikon sointi on kuitenkin täysin erilainen diatonisen duuriasteikon kanssa, sillä toonika, mitä kohti diatonisen a-molliasteikon äänet pyrkivät hakeutumaan, on a-nuotti ja kun katsotaan asteikon intervallirakennetta, saadaan ”kaava” 1-½-1-1-½-1-1, mikä poikkeaa huomattavasti edellisestä duuriasteikosta. Juurikin tästä puoli- ja kokosävelaskeleiden keskinäisestä vaihtelusta ja eri intervallirakenteiden variaatiosta johtuen jokaisella asteikolla on täysin omaleimainen sävynsä.

Tarkempi tarkastelu osoittaa myös, että diatoninen a-molliasteikko lähtee itse asiassa diatonisen c-duuriasteikon kuudennesta sävelestä (asteesta) eli a-molliasteikon toonika on c-duuri asteikon kuudes aste. Samalla tavalla muista viidestä asteikon jäljellä olevasta sävelestä voidaan rakentaa uusi diatoninen asteikko, missä jokaisessa on oma yksilöllinen intervallirakenteensa ja näin ollen oma ainutlaatuinen sointinsa. Tällöin puhutaan kirkkosävellajeista eli *moodeista*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Yksityiskohtaisempaa tietoa moodeista kirjoissa *Everyday Tonality* (Tagg 2009, 45-46) ja *Music’s Meanings* (Tagg 2013, 325-331).

Moodit eli kirkkosävellajit ovat:

- Jooninen (1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1-1- $\frac{1}{2}$ )
- Doorinen (1- $\frac{1}{2}$ -1-1-1- $\frac{1}{2}$ -1)
- Fryyginen ( $\frac{1}{2}$ -1-1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1)
- Lyydinen (1-1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1- $\frac{1}{2}$ )
- Miksolyydinen (1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1- $\frac{1}{2}$ -1)
- Aiolinen (1- $\frac{1}{2}$ -1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1)
- Lokriinen ( $\frac{1}{2}$ -1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1-1)

Kirkkosävellajeissa jooninen moodi vastaa siis diatonista duuriasteikkoa ja aiolinen moodi diatonista molliasteikkoa. Koska molemmat asteikot sisältävät samat sävelet, niitä kutsutaan myös keskenään rinnakkaissävellajeiksi.

**Jooninen**  
c d e f g a h c

**Doorinen**  
d e f g a h c d

**Fryyginen**  
e f g a h c d e

**Lyydinen**  
f g a h c d e f

**Miksolyydinen**  
g a h c d e f g

**Aiolinen**  
a h c d e f g a

**Lokriinen**  
h c d e f g a h

Kuva 4. Kirkkosävellajit eli moodit.

Luonnollisen molliasteikon (aiolisen moodin) lisäksi on olemassa myös lukuisia muita molliasteikoita. Näistä yksi yleisimmin populaarimusiikissa käytetty asteikko on harmoninen molliasteikko:

a h c d e f g# a

Kuva 5. Harmoninen a-molliasteikko.

Harmoninen molliasteikko eroaa luonnollisesta molliasteikosta siten, että asteikon seitsemäs sävel on ylennetty. Varsinkin asteikon soinnutuksen osalta tämä luo tonaalisesti hyvin voimakkaan vaikutelman pyrkiä takaisin toonikaan.

#### 4.1.4 Asteikon sointuasteet

Sointu on vähintään kahden yhtäaikaisen sävelen muodostama ääniklusteri. Kolmisoinnuksi kutsutaan kolmen ja nelisoinnuksi neljän eri sävelen muodostamaa yhdistelmää. Soinnut nimetään niiden sisältämien intervallien mukaan, ja jatkossa näitä intervaleja kuvataan tässä tutkimuksessa numeroilla ja kirjainlyhenteillä:

- 1=priimi, 2=sekunti, 3=terssi, 4=kvartti, 5=kvintti, 6=seksti, 7=septimi, 8=oktaavi
- P=pieni, Pu=puhdas, S=suuri, V=vähennetty, Y=ylinouseva
  - Sekunti, terssi, seksti ja septimi voivat olla joko suuria tai pieniä.
  - Kvartti ja kvintti voivat olla joko puhtaita, ylinousevia (#) tai vähennettyjä (b).

##### 4.1.4.1 Kolmisoinnut

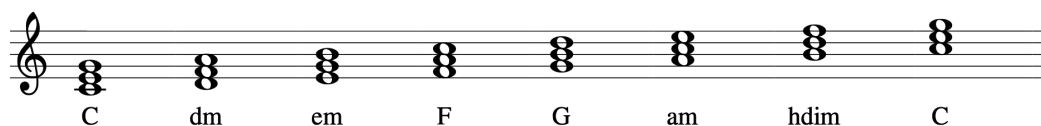
Yleisimmät kolmisoinnut rakentuvat kaavalla 1-3-5:

- Duuri
  - 1-S3-Pu5
- Molli
  - 1-P3-Pu5
- Ylinouseva (aug)
  - 1-S3-Y5
- Vähennetty (dim)
  - 1-P3-V5

Näiden lisäksi populaarimusiikissa usein esiintyviä kolmisointuja ovat mm:

- Sus4
  - 1-Pu4-Pu5 (terssi korvattu puhtaalla kvartilla)
- Sus2
  - 1-S2-Pu5 (terssi korvattu suurella sekunnilla)

Kun diatonisen c-duurin jokaiselle äänelle rakennetaan 1-3-5-kolmisointu, saadaan asteikon eri sointuasteet:



**Kuva 6. C-duuriasteikko kolmisoinnuilla soinnutettuna.**

Asteikon intervallirakenteesta johtuen sointujen sisään muodostuu erilaisia intervalliyhdistelmiä, jolloin myös soinnun sointi ja nimi muuttuu niiden mukaan. Tämän seurauksena asteikon sointuasteiksi muodostuvat duuri-molli-molli-duuri-duuri-molli-vähennetty.

#### 4.1.4.2 Nelisoinnut

Nelisoinnut rakentuvat samalla periaatteella kolmisointujen kanssa siten, että soinnun pohjana on kolmisointu ja ylimmäksi ääneksi lisätään septimi (1-3-5-7). Soinnun nimeäminen tapahtuu kolmisoinnun ja septimin intervallin (pieni vai suuri) perusteella:

- Maj7 ("maj-7")
  - 1-S3-Pu5-S7
- 7 ("seiska")
  - 1-S3-Pu5-P7

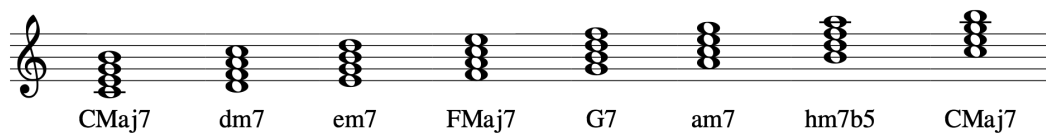


- m7 ("mollit-7")
  - 1-P3-Pu5-P7
- mMaj7 ("mollimaj-7")
  - 1-P3-Pu5-S7
- m7b5 ("puolidimi")
  - 1-P3-V5-P7

Näiden lisäksi populaarimusiikissa usein esiintyviä nelisointuja ovat mm:

- add9
  - 1-S3-Pu5-S9
    - Duurikolmisointu, mihin on lisätty suuri nooni (S9)<sup>13</sup>.
- madd9
  - 1-P3-Pu5-S9
- 7sus4
  - 1-Pu4-Pu5-P7
    - Kuten sus4-kolmisointu, mutta pieni septimi lisättyinä.

Kun diatonisen c-duurin jokaiselle äänelle rakennetaan 1-3-5-7-nelisointu, saadaan asteikon eri sointuasteet:



Kuva 7. C-duuriasteikko nelisoinnuilla soinnutettuna.

Diatonisen c-duuriasteikon soinnut ovat siis CMaj7, dm7, em7, FMaj7, G7, am7 ja hm7b5. Koska diatoninen a-molli on tälle rinnakkaissävellaji, se sisältää myös samat soinnut c-duurin kanssa sillä erotuksella, että toonikan siirtyessä a-säveleen myös

<sup>13</sup> S9 tarkoittaa suurta noonia, mikä on suuri sekunti oktaavia ylempää. Esim. c-sävelelle suuri nooni on d. Add9-sointu muistuttaa soinniltaan sus2-sointua, mutta mukana on terssi, jolloin kokonaisuuteen yhdistyy myös duurin (add9) tai mollin (madd9) sävy riippuen, onko kyseessä S3 vai P3.

asteikon ensimmäinen aste muuttuu tällöin am7 soinnuksi. Näin ollen a-mollin soinnut ovat järjestyksessä am7, hm7♭5, Cmaj7, dm7, em7, Fmaj7 ja G7. Aiemmin kuitenkin mainittiin, että harmonisella mollilla on voimakas soinnillinen taipumus pyrkiä takaisin toonikaan. Tästä johtuen populaarimusiikissa käytetään usein harmonista mollia, missä esim. a-mollissa ylennetty g-sävel muuttaa viidennen asteen em7-soinnun E7-duurisoinnuksi, mikä soinnillisesti johtaa hyvin voimakkaasti takaisin ensimmäiseen asteeseen, eli am7-sointuun. Saveltäjä Howard Goodall kuvaa sointujen ja sävellajien välisiä soinnillisia yhteyksiä juontamassaan TV-dokumentisarjassa *A Musical Appreciation And Analysis By Composer* seuraavasti:

Voidaan sanoa, että soinnuilla on eräänlainen ”painovoimakenttä” ympärillään, missä yksi sointu saattaa aloittaa ketjureaktion toisissa soinnuissa. Huonot säveltäjät yksinkertaisesti valitsevat ensimmäisen keksimänsä soinnun, mikä näyttäisi sopivan kappaleeseen. Sen sijaan hyvät säveltäjät ikään kuin haistelevat ympäriinsä ikuisuuden etsien juuri sitä täydellistä sointua sävellykseensä. Mutta loistavat säveltäjät menevät tästä vielä askeleen pidemmälle. He eivät vain valitse mukavaa melodiaan sopivaa sointua, vaan suorastaan vaistonvaraisesti ymmärtävät, kuinka ketjuttaa sointusekvenssejä toisiinsa välittääkseen kokonaan uuden ulottuvuuden ja uuden tasopinnan koko kappaleelle. (Goodall 2005.)

Tämä näkemys tukee hyvin jo aiemmin mainittua ilmiötä (Moore 2001), missä todettiin kokeneen musiikinkuuntelijan odottavan melodialle tai soinnuille tietynlaista jatkumoa johtuen juurikin sointujen välisistä äänellisistä yhteyksistä.

#### **4.1.5 Sointuasteiden nimeäminen ja merkitseminen**

Musiikintutkimuksessa asteikon eri sointuasteiden esittämiseen käytetään roomalaisia numeroita. Soinnut numeroidaan järjestyksessä asteikon ensimmäisestä äänestä alkaen<sup>14</sup>. Lisäksi jokaisella sointuasteella on oma nimityksensä, joista tämän tutkimuksen keskeisimmät ovat *toonika* (1.aste), *subdominantti* (4. aste) ja *dominantti*

---

<sup>14</sup> Duurisoinnut merkitään isoilla kirjaimilla ja mollisoinnut pienillä, kuten esim. IV, V, vi ja iii.

(5. aste), ja funktioanalyysin näkökulmasta dominantti pyrkii soinnillisesti kaikkein voimakkaimmin takaisin toonikaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että toonikaan mentäisiin aina dominantin kautta, vaan hyvin usein kyseessä onkin jokin sävellystekninen idea, missä kappaleen säveltäjä ei tietoisesti edes hae dominantin huipputehoa, vaan siirtyy takaisin toonikaan täysin muun sointuasteen kautta.

Diatonisen c-duuriasteikon sointuasteet on esitetty taulukossa 1 roomalaisina numeroina, kolmisointuina ja nelisointuina:

Sointuaste	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Kolmisointu	C	dm	em	F	G	am	hdim
Nelisointu	Cmaj7	dm7	em7	Fmaj7	G7	am7	hm7b5
Merkintätapa	I	ii	iii	IV	V	vi	vii

Taulukko 1. Diatonisen C-duuriasteikon sointuasteet.

Jo edellä mainittujen lähteiden lisäksi sointuja käsitellään tarkemmin mm. Philip Taggin kirjassa *Everyday Tonality* (Tagg 2009, 137-158).

#### 4.1.6 Sävellajit ja etumerkinnät

Diatoniset asteikot voidaan siirtää alkamaan miltä tahansa sävelkorkeudelta. Mikäli niiden intervallirakenne pidetään muuttumattomana (esim. diatonisen duuriasteikon 1-1-½-1-1-1-½), asteikon sävy pysyy entisellään ainoastaan soivan sävelkorkeuden muuttuessa uuden toonikan mukaan. Tällöin kappaleen sävellaji muuttuu ja se on huomioitava myös etumerkinnässä<sup>15</sup>. Sävellajit ja niiden etumerkinnät ovat:

<sup>15</sup> Koska nuottiviivastolla edellisen ja sitä seuraavan nuotin etäisyys ei ole aina identtinen (esim. e- ja f-sävelten välinen etäisyys on ½ sävelaskelta, mutta g- ja a-sävelten kokonainen sävelaskel), diatonisen asteikon intervallirakenteen säilyttäminen vaatii valitusta sävellajista riippuen (toonikasta riippuen) asteikon tiettyjen sävelten ylentämistä tai alentamista, mikä merkitään nuottikirjoituksen etumerkintään. Lisää tästä voi lukea mm. Sibelius-Akatemian Musiikinteoria 1 -sivuilta <http://www2.siba.fi/muste1/>.

Duuri: C      G      D      A      E      H      Fis      Cis  
Molli: a      e      h      fis      cis      gis      dis      ais

9  
Duuri: F      B      Es      As      Des      Ges      Ces  
Molli: d      g      c      f      b      es      as

Kuva 8. Sävellajit ja etumerkinät.

## 4.2 Kvalitatiivisen tutkimuksen menetelmät

Tutkimuksen menetelmät ja materiaali koostuvat sekä haastatteluista että eri lähteistä kootusta muusta materiaalista, mitkä sitten koottiin yhteen varsinaista analyysia varten. Ensimmäiset haastateltavat valitsin tarkkaan sen perusteella, kuinka kattavan ja analyttisen vastauksen oletin heiltä saavani, eli kyseessä oli tässä tapauksessa ns. *elittiotanta*. Tästä eteenpäin hyödynsin osittain *lumipallo-otantaa*, missä edellinen haastateltava suosittelee ja johdattaa tutkijan uuden haastateltavan pariin (Tuomi & Sarajärvi 2009, 86). Haastateltavien ryhmä oli siis erittäin tarkkaan rajattu, mutta koin sen välttämättömäksi näin spesifin aiheen ollessa kyseessä. Eri henkilöiden tausta oli tosin hyvinkin kirjava, mutta yhteisenä kriteerinä haastateltavien valinnassa pidin sitä, että jokainen heistä oli tavallista syvällisemmin perehtynyt The Beatles –yhtyeeseen (ja populaarimusiikkiin yleisesti) joko työnsä tai harrastuksensa myötä. Valitettavasti törmäsin myös tilanteeseen, missä moniin haastattelupyyntöihini ei useasta pyynnöstä huolimatta vastattu lainkaan, jolloin tutkimusmateriaalin määrä hieman supistui. Tämä on kuitenkin yleinen ongelma, mihin on tutkimusta tehdessä aina varauduttava.

### 4.2.1 Tutkimushaastattelut

Tätä tutkimusta varten tehdyt haastattelut noudattivat pääpiirteittäin puolistrukturoidun, eli ns. teemahaastattelun muotoa. Teemahaastattelussa pyritään löytämään merkityksellisiä vastauksia tutkimuksen keskeisiin kysymyksiin ja haastattelun runko etenee etukäteen valittujen teemojen mukaan. Haastattelun

yhteydessä näihin teemoihin lisätään aina tarvittaessa myös tarkentavia kysymyksiä, missä haastateltavien tulkinnat ja heidän asioille antamat merkitykset entisestään korostuvat. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75.) Tällainen haastattelu ei siis noudata lomakehaastattelun kaltaista täysin strukturoitua rakennetta, vaan teemahaastattelussa esim. haastattelukysymyksiä ei välttämättä esitetä kaikille haastateltaville samassa järjestyksessä. Samoin haastattelun kulku määrittää pitkälti sen, onko haastateltavalle tarpeellista esittää enää tarkentavia lisäkysymyksiä, vai antoiko haastateltava jo valmiiksi niin yksiselitteisen vastauksen, ettei niille ole tarvetta.

Toisaalta tutkimuksen haastatteluissa oli havaittavissa osittain myös avoimen haastattelun eli ns. syvähaastattelun piirteitä. Tämä johtuu siitä, että hieman avoimemman ja löyhemmin strukturoidun teemahaastattelun ja syvähaastattelun raja voi joskus olla hyvin häilyvä. Syvähaastattelu on teoriassa täysin strukturoimaton haastattelu, missä esitetään hyvin avoimia kysymyksiä ja vain ilmiö, josta keskustellaan, on määritelty (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75). Käytännössä kuitenkin eroa puoliavoimien ja avoimien kysymysten välillä saattaa aika ajoin olla (hieman tutkimusaiheesta riippuen) hyvinkin vaikeaa määrittää. Yhteisenä tekijänä sekä teemahaastattelulle että syvähaastattelulle on se, että haastatteluiden pituus saattaa venyä (lomakehaastatteluun verrattuna) helposti jopa tarpeettomankin pitkäksi, ja haastattelun myöhempi litterointi on sen seurauksena hyvin aikaavievä prosessi. Syvähaastattelu ja teemahaastattelu ovat kuitenkin lopputuloksen kannalta parhaat menetelmät tällaisessa tutkimuksessa, joten menetelmien hyödyt ovat suuremmat kuin niiden miinuspuolet.

On kuitenkin tärkeää huomata, että näiden haastattelumuotojen eron määrittämisen haasteellisuudestakin huolimatta teema- ja syvähaastatteluja ei silti saisi käyttää sekaisin samojen ongelmien tai tutkimuskysymysten ratkaisemiseen. On syytä pohtia etukäteen tarkkaan, mitkä teemat mahdollisesti ohjaavat haastattelua ja tehdä valinta niiden perusteella. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75.) Tästä johtuen tutkimuksessa tuli olla tarkkana, että haastattelut noudattivat tietynlaista yhdenmukaisuutta metodologialtaan. Tätä tutkimusta varten tehdyt haastattelut voidaan luokitella teemahaastatteluiksi, vaikka niissä aika ajoin saattaisi joitain syvähaastattelun kaltaisia piirteitä ollakin.

## 4.2.2 Sisällönanalyysi

Tutkimuksessa käytetty sisällönanalyysi noudattaa pitkälti Tuomi & Sarajärvi (2009) kuvaamaa menetelmää, missä kirjalliseen muotoon saatettuja dokumentteja voidaan analysoida systemaattisesti ja objektiivisesti. Sisällönanalyysin menetelmällä tutkittavasta ilmiöstä pyritään saamaan kuvaus tiivistetyssä ja yleisessä muodossa, ja melkein mikä tahansa aineisto kelpaa tässä tapauksessa tutkittavaksi dokumentiksi, kunhan se on saatettu ensin kirjalliseen muotoon. Tähän kategoriaan siis kuuluivat paitsi kirjallisuus ja aiemmat tutkimukset, myös TV- ja DVD-dokumentit, seminaarit, haastattelut ja havainnoinnin avulla kerätty tutkimusaineisto. Yhteistä näille kaikille oli, että niihin voitiin soveltaa sisällönanalyysin menetelmiä ja beatlesque-elementtien osuuteen erityisesti aineistolähtöisen sisällönanalyysin menetelmää.

Aineistolähtöinen laadullisen sisällön analysointi on kolmivaiheinen prosessi (Tuomi & Sarajärvi 2009, 108):

- Aineiston redusointi (pelkistäminen)
  - Tarkoitus karsia kaikki tutkimuksen kannalta epäoleellinen informaatio pois.
- Aineiston klusterointi (ryhmittely)
  - Aineistosta etsitään eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia, ja aineisto ryhmitellään näiden mukaan eri luokiksi.
- Aineiston abstrahointi (teoreettisten käsitteiden luominen)
  - Edetään alkuperäisen tutkimusmateriaalin sisältämistä ilmauksista teoreettisiin johtopäätöksiin.

## **5. TUTKIMUSTULOKSET**

Beatlesque-ilmion analyysi on tässä tutkimuksessa jaettu neljään osaan ja tutkimustulokset käsitellään tutkimuskysymyksen esittämässä järjestyksessä. Ensimmäiseksi käydään läpi kaikki keskeisimmät beatlesque-elementit yhtyeen musiikissa ja tämän jälkeen syvennytään niiden taustoihin. Lopuksi tarkastellaan vielä kulttuuriantropologisia näkökulmia ja markkinamekanismien vaikutuksia ilmiöön ja sen syntyyn.

### **5.1 Beatlesque-elementit**

Ensimmäinen tulosluvun osa-alue käsittelee tutkimuksen musiikkianalyysiosuutta, missä käydään läpi ne merkittävät esille nousseet yhtyeen materiaalin musiikilliset elementit, mitkä koetaan beatlesqueksi. Kaikki näistä eivät suinkaan ole helposti esitettävissä länsimaisen nuottikirjoituksen tai musiikkianalyysin keinoin (kuten jotkut efekteihin tai tiettyyn soundiin liittyvät elementit), mutta ne luokitellaan silti osaksi musiikkianalyysiä. Beatlesque-elementit ovat hyvin monimuotoisia ja kuten tutkimuksen seuraavissa luvuissa huomataan, niitä esiintyy kaikilla neljällä Mooren (2001) määrittelemillä musiikkianalyttisillä tasoilla. Lisäksi mukaan on sisällytetty myös joitain erityisen mielenkiintoisia suoria sitaatteja itse tutkimusmateriaalista.

#### **5.1.1 Melodialinjat ja lauluharmoniat**

Beatlesque-ilmiotä tutkiessani useimmin mainittuina The Beatles -musiikin elementteinä nousivat esille sävellysten paikoin hyvin ajalleen persoonalliset melodialinjat, yhtyeen lauluvoima ja lauluharmonioiden kekseliäs hyödyntäminen. Tämä elementti kuuluu Allan Mooren kolmannelle musiikkianalyttiselle tasolle (korkeammat taajuudet). Tiettytyyppiset laulustemat ja lauluäänien soundillinen yhteensulautuvuus mielletään hyvin helposti beatlesqueksi (jopa silloin, kun ne eivät sitä välttämättä edes olisi). Kuten useissa seuraavissa esimerkeissä on havaittavissa, yhtyeen yksi laulusovitusten erityispiirre piilee paitsi omaperäisissä intervallivalinnoissa, myös itse melodialinjoissa. Kahden laulun muodostamassa harmoniassa kumpikaan itsenäinen ääni ei välttämättä ole varsinaisesti ns. ”lead”-

ääni, mitä toinen ääni harmonisoi, vaan äänet muodostavat yhdessä harmonisen lead-laulukokonaisuuden:

Beatlesien laulusoundi ja -stemmat perustuvat siihen, että päävokalisteina on kaksi korkean profiilin omaavaa solistia, jotka tavallaan koko ajan ”haastavat toisensa”. Lisäksi Paulin ääniala on luontaisesti juuri sopivasti noin terssin korkeampi, mikä saa äänet soundaamaan tosi hyvin yhteen. Aika monissa biiseissä äänet on miksattu tasavertaisina, että siinä ei oikeastaan ole kyse ykkösäänestä ja stemmasta, vaan kaksiaänisestä kudoksesta. (Lepomäki 2017.)

The Everly Brothers oli yksi Johnin ja Paulin esimerkki mistä he ottivat myös mallia laulusoundissa, mutta he kuuntelivat myös paljon amerikkalaisia tyttöbändejä ja lauloivat tarkoituksellisesti hyvin korkealta, mikä teki siitä Beatles-laulusoundista myös ihan oman juttunsa [...] Paul lauloi yleensä korkeamman stemman ja Lennon matalamman. Ja Harrison ui siellä jossain välissä. McCartney on tenori, Lennon oli siinä baritonin ja tenorin rajoilla. (Salo 2017.)

Yksi tärkeä asia yleissoundissa on myös Lennonin ja McCartneyn äänten samankaltaisuus. Monesti myös soolo-osuudet kuulostavat todella samankaltaisilta, joskin myöhemmällä iällä on oppinut tunnistamaan ne paremmin. Tästä johtuen stemmalaulukin on uniikin kuuloista. (Kinnunen 2017.)

The Beatles -yhtyeen melodioissa ja harmonioissa on kuultavissa myös modaalista brittiläistä kansanperinnettä. Hieman tulkintatavasta riippuen<sup>16</sup> noin 10% yhtyeen materiaalista (cover-versiot pois lukien) käyttää modaalisia elementtejä kappaleiden melodiakuluissa ja soinnutuksissa. Lisäksi lauluharmoniasovituksissa käytetään

---

<sup>16</sup> Ian Macdonald listaa kirjassaan *Revolution In The Head* yhtyeen kaikkien levytettyjen kappaleiden sävellajit ja moodit (Macdonald 1997, 448–455). Tiettyjen kappaleiden kohdalla modaalisuuden tulkinta on tosin tietyissä rajatapauksissa hieman veteen piirretty viiva, joten jokaisella musiikintutkijalla olisi varmasti oma näkemyksensä asiasta. Tämän johdosta on hyvin vaikeaa todeta yksiselitteisesti, kuinka suuri osuus The Beatles -yhtyeen materiaalista lasketaan modaaliseksi.



paljon kvartteja ja kvinttejä, mikä luo niihin jopa hieman keskiaikaisen vaikutelman (Koskimäki & Salo 2017). Modaalisten ideoiden käyttö yhdistettynä aikakaudelleen epätavallisiin harmoniaratkaisuihin populaarimusiikissa loi yhtyeelle hyvin omalaatuisen soundin. *Eleanor Rigby* –kappaleen säkeistön melodialinja on hyvä esimerkki yhtyeen modaalisista viittauksista vanhaan musiikilliseen kansanperinteeseen.

Em  
E-lea-nor Rig - by Picks up the rice\_ in the church\_ where the wed - ding has been\_  
|----- DOORINEN -----|

4 C Em  
Lives in a dream\_ Waits at the win - dow Wearing the face\_ that she keeps\_  
|----- AIOLINEN -----| |----- DOORINEN -----|

8 C  
in a jar\_ by the door\_ Who is it for\_  
|----- DOORINEN -----| |----- AIOLINEN -----|

**Kuva 9. Kappaleen *Eleanor Rigby* modalisuus.**

Vaikka kappale ei jatkuvasti pysykään orjallisesti doorisessa moodissa, sen säkeistön yleissävyä hallitsee selvä doorinen vivahde.

*Scarborough Fair*<sup>17</sup> on doorisessa moodissa, mikä on yleisin mollimoodi kaikessa anglo-kelttisessä kansanmusiikissa. Siinä on apea, melankolinen tunnelma. *Eleanor Rigby* on urbaani versio traagisesta englantilaisesta doorisesta folk-balladista. Sen soljuva ja mutkitteleva laululinja tuo mieleen vanhan kirkkolaulun. (Goodall 2005.)

Yhtyeen tunnistettavin beatlesque-elementti on kuitenkin ennen kaikkea persoonallisissa stemmalauluissa. Seuraavaksi esitetyt lauluharmoniaesimerkit olen nuotintanut niistä The Beatles -yhtyeen kappaleiden katkelmista, mitä nostettiin esille vuoden 2017 Tampere Beatles Happeningin seminaariluennolla *Esimerkkejä The*

<sup>17</sup> *Scarborough Fair* on vanha englantilainen kansanballadi.

*Beatlesin stemmalaulujen koukuista* (Kangasjärvi & Koskimäki & Salo & Vallenius 2017). Lisäksi sisällytin mukaan myös *Please Please Me* -kappaleen harmoniaesimerkin, sillä se mainittiin erikseen tutkimushaastatteluiden yhteydessä. Seminaarissa luennoitsijat soittivat ja lauloivat itse kyseiset esimerkkikatkelmat, mutta tähän tutkimukseen nuotinnusta tehdessäni käytin referenssinä yhtyeen alkuperäisiä levytyksiä.

Nuottiesimerkkeihin on kirjoitettu laulun melodia ja harmonia, kappaleen sointumerkit sekä lauluäänten väliset intervallit. Intervalleja ei ole tässä yhteydessä tarkemmin eritelty niiden lisämääreiden<sup>18</sup> mukaan ja vastaavanlaista esitystapaa käytettiin sen selkeyden vuoksi myös itse seminaarissa. On huomionarvoista, että stemmaesimerkit sijoittuvat ajallisesti yhtyeen uran varhaisemmalle puoliskolle, sillä keskeisimmät Lennon & McCartney -harmoniaelementit syntyivät juuri tuolloin. Näin ollen yhtyeen myöhäisemmän materiaalin laulustemat ovat periaatteessa vain pidemmälle jalostettuja versioita yhtyeen alkukauden lauluharmonioiden tyylistä.

### 5.1.1.1 Love Me Do

The Beatles -yhtyeen ensimmäinen single *Love Me Do* on myös modaalinen sävellys. Jo kappaleen intro paljastaa heti, että kyseessä on miksolyydinen sävy:



Kuva 10. *Love Me Do* -kappaleen huuliharppuintro.

Huuliharppuintron ensimmäinen nuotti on f, vaikka kappale on muuten G-duurissa. Tämä luo toonikaan G7-soinnun sävyn, mikä on selvä miksolyydinen elementti. Tämä toistuu myös kappaleen laulumelodiassa.

<sup>18</sup> Puhdas, pieni/suuri, vähennetty/ylinouseva

Siellä on aika paljon kvinttejä ja tämä kvinttiharmonia on länsimaisen taidemusiikin historiassa alkanut jostain Leoninus ja Perotinus -ajoilta 1100-luvulta (Koskimäki 2017).

G C G C  
 Love love me do You know I love you I'll  
 5 5 3 5 7 5 5 3 5 7  
 5 G C  
 al - ways be true So Please  
 5 5 3 5 3 3 4 5 3

Kuva 11. *Love Me Do* -kappaleen A-osan harmonia.

Kappaleen lauluharmonia on siis ajalleen hyvin epätavallinen. Harmonia sisältää paljon kvinttejä (mukana on myös muutama septimi), ja tuon ajan populaarimusiikille ominaisia terssiharmonioita on hyvin vähän. Tämä saa kappaleen lauluharmonian kuulostamaan jopa hieman keskiaikaiselta (Salo 2017). Lisäksi kappaleen varsinainen lead-laulusävel ei ole yksiselitteinen, vaan laulujen harmonia yhdessä muodostaa kappaleen varsinaisen melodian.

### 5.1.1.2 Eight Days A Week

Toinen hyvä esimerkki kvartti- ja kvinttisoundin käytöstä on *Eight Days A Week* – kappaleen C-osa:

A Bm E  
 Eight days a week I love you Eight days a week is  
 5 4 6 4  
 7 G A  
 not e - nough to show I care  
 4 3

Kuva 12. *Eight Days A Week* -kappaleen C-osan harmoniaa.

### 5.1.1.3 If I Fell

The musical score for "If I Fell" is presented in a single system with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score consists of several lines of music, each with lyrics and chord symbols above. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes. The chords used are Ebm, D, Db, Bbm7, Em, D, Em7, A7, D, Em, F#m, Fdim, Em7, A7, D, Em, F#m, Fdim, Em7, A7, 1. D, Gm, A7, 2. D9, G, D, Gm, D, and A7.

If I fell in love with you would you pro-mise to be true and  
 help me un-der-stand 'cause I've been in love be-fore and I  
 found that love was more than just hold-ding hands\_\_\_ If I  
 give my heart to you I must be sure from the  
 trust in you oh please don't run and hide if I  
 ve-ry start that you would love me more than  
 love you too oh please don't hurt my pride like  
 her If I her 'cause I could-n't stand the pain\_\_\_ And I\_\_\_  
 would be sad if our new love was in vain

Kuva 13. *If I Fell* keskeisimmät melodiset ja lauluharmoniset koukut.

Huom! \*) Fdim-soinnun kohdalla lauluharmoniaan on merkitty terssi, vaikka nuottiviivaston perusteella kyseiseen kohtaan tulisi merkitä sekunti. Kyseessä on periaatteessa enharmoninen virhe, mutta esimerkissä käytettiin kuitenkin terssin merkintätapaa, sillä äänenkuljetuksellisesti ”heart-to-you” –sanojen intervallit soivat järjestyksessä S3, P3 ja Pu5.

*If I Fell* -kappaleessa merkittävää on sekä melodian epätavallisuus, että lauluharmonioiden kuljetus. Intron melodia ei noudata millään tavalla 1960-luvun

perinteisen popkappaleen sävellystyylillä. Intron laulumelodia on dodekafoninen<sup>19</sup>, eli siinä on käytetty oktaavin alueella kaikki 12 säveltä yksiviivaisesta des-sävelestä kaksiviivaiseen des-säveleen (Koskimäki 2017). Ja vaikka lauluharmonioissa onkin paljon ajalleen tyypillistä terssilaulua, se kuitenkin hyppii aika ajoin sekstin ja terssin välillä. Lisäksi ”was in vain” -lauseen harmonia muodostuu staattisesta alastemmasta ja liikkuvasta ylästemmasta, missä intervallit liikkuvat kvintin ja septimin välillä. Edellisen esimerkin *Love Me Do* -kappaleen ”please” -sanalla ratkaisu oli juuri päinvastainen, missä ylästemma pysyi staattisena ja alastemma liikutti melodiaa.

#### 5.1.1.4 Please Please Me

*Love Me Do* - ja *If I Fell* -kappaleiden tyyliin myös *Please Please Me* -kappaleen lauluharmonia sisältää sekä staattisen stemman, että liikkuvan stemman. Lisäksi lauluharmonia sisältää selkeän dissonanssin sanan ”night” kohdalla, ja tämä konsonanssin ja paikoin melko ”herkullisen” dissonanssin yhdistelmä tekee siitä hyvin beatlesque-tyylisen laulunharmonian.



Kuva 14. *Please Please Me* -kappaleen alun lauluharmoniaa.

#### 5.1.1.5 When I Get Home

*When I Get Home* -kappaleen intro lähtee hyvin tiiviistä dissonanssin ja konsonanssi (sekunnin ja terssin) vuorottelusta ja ikään kuin äänellisesti ”aukeaa” sekstiin. Jälleen hyvin erikoinen ja omintakeisen kuuloinen ratkaisu, missä ei ole pelkästään perinteistä kaksiäänistä harmoniaa, vaan mukaan on otettu suoranaisia riitasointuja (Salo 2017).

<sup>19</sup> Intro ei kuitenkaan ole täydellisellä sarjallisella tekniikalla sävelletty (Koskimäki 2017).

Who - o - o - ah  
2 3 2 6

who - o - o - ah  
2 3 2 6

4 I got a whole lot of things to tell her  
3 3 3 3 3 4 3 5

When I get home

Kuva 15. *When I Get Home* intro.

### 5.1.1.6 Ticket To Ride

*Ticket To Ride* sisältää tunnistettavan beatlesque-elementin, missä lauseen loppu tai vaihtoehtoisesti lauseen alku korostetaan stemmalaululla. Lisäksi harmoniat ovat jälleen hyvin kvartti- ja kvinttivaikutteisia.

I think I'm gon-na be sad  
4 4 4 4 4 5 6

I think it's to-day  
4 4 4 4 4 5 6

yeah  
4 4 4 4 4 5 6

The  
3

5 girl that's dri-ving me mad  
3 3 4 4 4 4 5 6

is go-ing a-way  
4 4 4 4 4 5 6

yeah  
4 4 4 4 4 5 6

9 She's got a tic-ket to ride  
4 4 4 4 4 5 6

She's got a tic-ket to ride  
4 4 4 4 4 5 6

13 She's got a tic-ket to ride  
4 4 4 4 4 5 6

but she don't care  
4 4 4 4 5 6

Kuva 16. *Ticket To Ride* lauluharmonioita.

### 5.1.1.7 Day Tripper

*Day Tripper* sisältää kolmiäänistä laulua kappaleen kertosäkeistössä. Tässä esimerkissä huomattavaa on, että yksikään laulun sävelistä ei tällä kertaa pysy paikallaan, vaan harmoniassa liikutetaan kokonaisia kolmisointuja. Myös tämä tekee hyvin persoonallisen vaikutelman kertosäkeistön F#7 -soinnun päälle.

The image shows a musical score for the song "Day Tripper" in E major, 4/4 time. It consists of four staves of music with lyrics and guitar chord diagrams. The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1: Chord E7. Lyrics: "Got a good rea - son for tak-ing the ea - sy way out\_\_\_". Fingerings: 3 3 3 4, 3 3 3.
- Staff 2: Chords A7 and E7. Lyrics: "got a good rea - son for tak-ing the ea - sy way out\_\_\_ now she was a". Fingerings: 3 3 3 4, 3 3 3, 3.
- Staff 3: Chord F#7. Lyrics: "day\_\_\_ trip-per one way tic - ket yeah\_\_\_ it took me". Fingerings: 5, 3, 5, 3.
- Staff 4: Chords A7, G#7, C#7, and B7. Lyrics: "so\_\_\_ long to find out\_\_\_ and I\_\_\_ found out". Fingerings: 3, 4 3, 3, 3, 3, 3.

Kuva 17. *Day Tripper* säkeistön ja kertosäkeistön harmonia.

### 5.1.1.8 Drive My Car

Merkittävä tutkimuksessa esille noussut lauluharmonioihin liittyvä yksityiskohta oli ("keskiaikaisten" kvinttien ja kvarttien ohella) niin kutsuttujen "beatlemaisesti outojen" tai epätavallisten sävelten käyttö pohjalla soivaan sointuun nähden. Tällaisia ovat mm. sus-, seksti-, septimi-, ja noonisävelet. *Drive My Car* -kappaleen lauluharmonia sisältää useita näitä sittemmin beatlesque-soundiksi miellettyjä elementtejä. Säkeistö soinnutus pohjautuu periaatteessa hyvin tavanomaisiin D, G ja A7 -sointuihin, mutta laulumelodia ja -harmonia sisältävät sangen erikoisia ratkaisuja. D-soinnun alla laulettu harmonia on jatkuvassa "jännitteessä" ja koostuu hyvin

epätavallisista sus4- ja septimiäänistä (kvintin päässä toisistaan), minkä jälkeen se ikään kuin ”lepää” hetken G-soinnun kohdalla tavanomaisemmissa soinnun sävelissä (h ja g). Suurimmillaan jännite käy ennen kertosäkeistöä, missä A7-soinnun alle laulettu ääni muodostavat yhdessä A7<sup>#5#9</sup>-soinnun. Merkille pantava yksityiskohta on myös se seikka, että säkeistön laulumelodiat olisivat erikseen laulettuna melko staattisia ja jopa ehkä tylsän kuuloisia, mutta yhtenäisenä harmoniana ne muodostavat hyvin mielenkiintoisen yhdistelmän.

The image shows a musical score for the song "Drive My Car" in G major, 4/4 time. It consists of five staves of music with guitar chords and fingerings indicated below the notes. The lyrics are written below the notes, and some notes have numbers (1-7) indicating fingerings.

Staff 1: Chords D, G, D. Lyrics: "Asked a girl what she wanted to be she said ba-by". Fingerings: 5, 5, 6, 5.

Staff 2: Chords G, D, G. Lyrics: "can't you see I wanna be fa-mous a star of the screen but". Fingerings: 6, 7, 5, 5, 5, 6, 6.

Staff 3: Chords A7, Bm, G. Lyrics: "you can do some-thing in bet-ween Ba-by you can drive my car". Fingerings: 5, 4, 5, 4, 5, 7, 5, 3, 5, 3, 5.

Staff 4: Chords Bm, G, Bm. Lyrics: "yes I'm gon-na be a star ba-by you can drive my car". Fingerings: 5, 7, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 7, 5, 3, 5, 3, 5.

Staff 5: Chords E7, A7, D, G, A7. Lyrics: "and may-be I'll love you beep beep beep yeah!". Fingerings: 4, 4, 4, 4, 6.

Kuva 18. *Drive My Car* -kappaleen epätavalliset lauluharmoniat.

### 5.1.2 Laskeva bassolinja

Laskeva bassolinja on hyvin keskeinen beatlesque-elementti. Tämä tarkoittaa sitä, että basso (tai jonkin instrumentin bassolinja) lähtee kappaleen tai jonkin sen osan alussa liikkeelle soinnun pohjasävelestä, minkä jälkeen bassolinjan sävelet liikkuvat

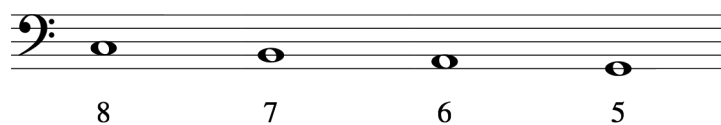


seuraavien sointujen aikana aina alaspäin (usein kahden tai neljän tahdin sointukierto). Tämän jälkeen kierto alkaa jälleen alusta. Laskevaksi beatlesque-bassoksi voidaan katsoa myös illuusio laskevasta linjasta, kuten tilanne, missä e-sävelen jälkeen basso soittaa d-sävelen, mutta joutuu ottamaan sen oktaavia ylempää kaulan loppuessa ”kesken”. Lisäksi laskevaksi bassoksi voidaan tässä yhteydessä huomioida myös illuusio, missä soinnut muodostavat vaikutelman laskevasta bassolinjasta, vaikka itse basso kävisikin välillä eri äänessä. Tällainen kierto voisi olla vaikkapa  $| C \rightarrow am \rightarrow fm \rightarrow G |$ , missä basso soittaisi välillä säveliä  $| c \rightarrow a \rightarrow f \rightarrow g |$  ja välillä säveliä  $| c \rightarrow a \rightarrow ab \rightarrow g |$ . Sointukierto jättää kuitenkin kuulijalle laskevan äänen vaikutelman  $| 8 \rightarrow 6 \rightarrow b6 \rightarrow 5 |$ , joten kyseinen kappale voidaan sisällyttää laskevan bassolinjan beatlesque-kategoriaan. Laskeva basso –luokituksen huomioidaan myös laskeva linja jollain muulla soittimella pelkän basson sijaan, kuten esim. kappaleen *Michelle* kromaattisesti laskeva kitaralinja. Kyseessä on kuitenkin kitaran selkeästi laskeva bassoäänilinja, vaikka itse bassokitara ei näin soittaisi.

Laskeva bassolinja –beatlesque on jaettu tässä tutkimuksessa kuuteen eri pääryhmään, mitkä noudattavat osittain *Songwriting Secrets Of The Beatles* –kirjan ryhmitystä. Kyseisessä mainitussa kirjassa pääpaino on kuitenkin The Beatles –yhtyeen musiikin mikroskooppisen tarkassa musiikinteoreettisessa analyysissä beatlesque-mielikuvien sijaan, joten jako ei ole läheskään yhtä yksityiskohtainen tässä yhteydessä. Koska beatlesque –ilmiössä on kuitenkin ennen kaikkea kyse siitä, mikä yksittäinen seikka tai mitkä eri komponentit yhdessä *mielletään* The Beatles –yhtyeen musiikin kuuloiseksi, mukaan on otettu vain mielikuvien kannalta oleellisimmat laskevat bassolinjat. Laskeva bassolinja kuuluu Mooren määrittelemälle toiselle musiikkianalyttiselle tasolle (matalat taajuudet) ja myös hän mainitsee kyseisen elementin The Beatles -yhtyeen kohdalla kirjassaan *Rock: The Primary Text* (Moore 2001, 95).

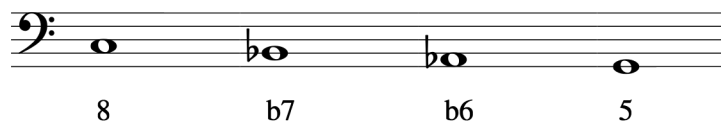
Lisäksi jokaisen pääryhmän jälkeen on listattu muutama tutkimuksen aikana esille tullut esimerkkikappale.

### 5.1.2.1 Diatoninen duurilasku



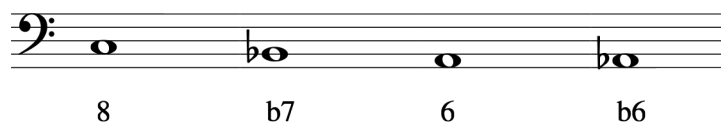
- Diatoninen duurilasku ( 8 → 7 → 6 → 5 )
  - Linja laskee duuriasteikon mukaan.
    - *All You Need Is Love* – The Beatles (1967)
    - *A Whiter Shade Of Pale* – Procol Harum (1967)
    - *Mind Games* – John Lennon (1973)
    - *Whatever* – Oasis (1994)
    - *Real Love* – The Beatles (1995)

### 5.1.2.2 Diatoninen mollilasku



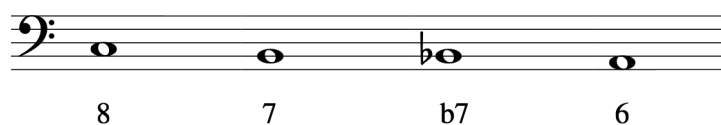
- Diatoninen mollilasku ( 8 → b7 → b6 → 5 )
  - Linja laskee luonnollisen molliasteikon mukaan.
    - *We Can Work It Out* – The Beatles (1965)
      - Esiintyy B-osan lopussa.

### 5.1.2.3 Doorinen/aiolinen hybridilasku



- **Doorinen/aiolinen hybridilasku mollille** ( 8 → b7 → 6 → b6 )
  - Linjan lasku lähtee luonnollisen molliasteikon mukaan, mutta laskee tämän jälkeen ensin dooriseen 6-ääneen ja lopuksi aioliseen b6-ääneen.
    - *While My Guitar Gently Weeps* – The Beatles (1968)
    - *Summer In The City* – The Lovin' Spoonful (1966)
  
- **Doorinen/aiolinen hybridilasku duurille** ( 8 → b7 → 6 → b6 )
  - Sama bassolasku esiintyy myös duurisävellajeissa.
    - *Lucy In The Sky With Diamonds* – The Beatles (1967)
    - *Dear Prudence* – The Beatles (1968)
    - *10538 Overture* – ELO<sup>20</sup> (1972)
    - *Champagne Supernova* – Oasis (1995)
  - Sama idea hieman varioituna. ( 8 → b7 → 6 → 5 )

### 5.1.2.4 Kromaattinen lasku

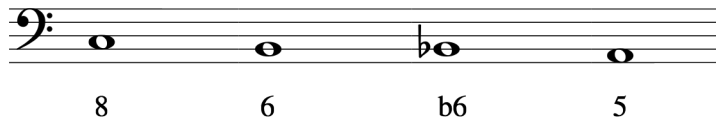


- **Kromaattinen lasku** ( 8 → 7 → b7 → 6 )
  - Esiintyy sekä duuri-, että mollisävellajeissa.
  - Linja laskee kromaattisesti.
    - *Michelle* – The Beatles (1965)

<sup>20</sup> ELO = Electric Light Orchestra

- *Strawberry Fields Forever* – The Beatles (1967)
- *Stairway To Heaven* – Led Zeppelin (1971)
- *Into The Great Wide Open* – Tom Petty And The Heartbreakers (1991)

### 5.1.2.5 Duuri/molli muunnoslasku

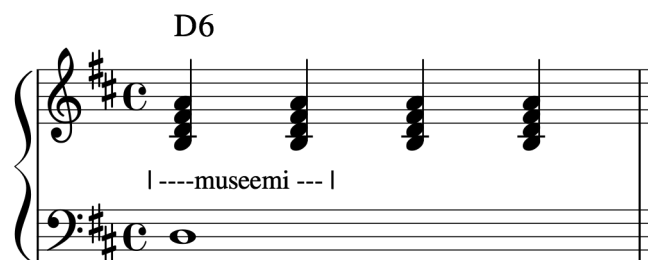


- Duuri/molli muunnoslasku ( 8 → 6 → b6 → 5 )
  - Linja laskee duurisävellajissa sointuvaihdon | I → vi | mukaan, mutta käy seuraavaksi b6-äänessä, jos kierron kolmantena sointuna on muunnossävellajin sointu, esim. mollin iv aste. Tämän jälkeen linja laskee 5-ääneen.
    - *Sleepwalk* – Santo & Johnny (1959)
    - *Free As A Bird* – The Beatles (1995)

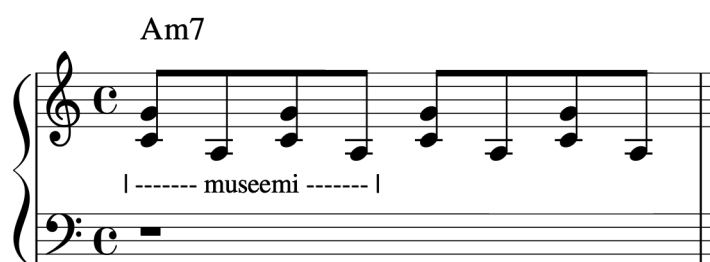
### 5.1.3 The Beatles -museemit

The Beatles -yhtyeen musiikki sisältää myös erilaisia museemeja, mitkä luovat kuulijalle helposti välittömän beatlesque-mielleyhtymän, ja nämä ovatkin muiden artistien ja yhtyeiden myöhemmässä musiikissa mitä ilmeisemmin usein tarkoituksella haettuja. Museemien kohdalla huomataan ensimmäistä kertaa tämän tutkimuksen aikana sellainen mielenkiintoinen seikka, että osa beatlesque-elementeistä ei välttämättä tule pelkästään The Beatles -yhtyeen aktiiviajan musiikista, vaikka museemi sisältäisikin voimakkaan The Beatles -assosiaation. Luvuissa 5.1.3.1–5.1.3.5 esitetyt museemit jakaantuvat kaikille Mooren neljälle eri musiikkianalyttiselle tasolle, joten The Beatles -yhtyeen musiikissa ne esiintyvät hyvin monimuotoisina.

### 5.1.3.1 Pianomuseemi



Kuva 19. *Fool On The Hill* -pianomuseemi.



Kuva 20. *Golden Slumbers* -pianomuseemi.

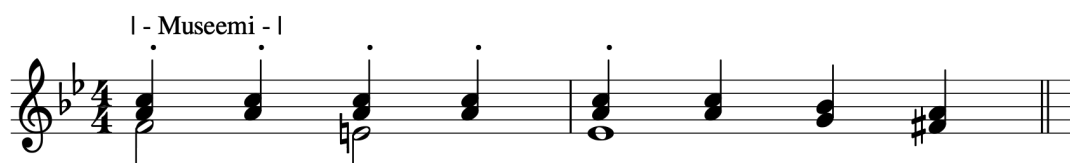
Tämä pianomuseemi, ns. ”Imagine-piano” (esitettyinä kahtena eri versiona kuvissa 19 ja 20) yhdistetään hyvin vahvasti The Beatles -yhtyeen musiikkiin, vaikka mitä luultavammin tämän beatlesque-elementin juuret ovat yhtä vahvasti John Lennonin The Beatles -yhtyeen uran jälkeisessä soolomateriaalissa. Toki kuvien mukaiset esimerkit löytyvät The Beatles -yhtyeen materiaalista, mutta tämä museemi ei ole yhtyeen levykatalogissa lainkaan niin yleinen, mitä usein luullaan:

Imagine-tyylistä pianonsoittoa sanotaan usein Beatlesqueksi, mutta on vaikeaa löytää sellaista Beatlesin katalookista. No, ehkä Let It Be menee aika lähelle, ja Fool On The Hill. (Kangasjärvi 2017.)

- Esimerkkikappaleita:
  - *The Fool On The Hill* – The Beatles (1967)
  - *Golden Slumbers* – The Beatles (1969)
  - *Jealous Guy* – John Lennon (1971)

- *Imagine* – John Lennon (1971)
- *Don't Look Back In Anger* – Oasis (1995)
- *She's The One* – Robbie Williams (cover) (1998)
- *When I Was A Boy* – ELO (2015)

### 5.1.3.2 Mellotron-museemi



Kuva 21. *Strawberry Fields Forever* -kappaleen intron mellotron-museemi.

Tämä museemi lienee yksi The Beatles -yhtyeen tunnetuimmista. Vaikka museemi esiintyy tässä muodossaan ainoastaan *Strawberry Fields Forever* -kappaleen introssa, se on silti yksi yleisesti mainituimmista beatlesque-elementeistä. Museemi mielletään usein mellotron-museemiksi, vaikka kyse ei olisi itse mellotron<sup>21</sup>-soittimesta, vaan periaatteessa mistä tahansa kosketinsoittimesta.

- Esimerkkikappaleita:
  - *Strawberry Fields Forever* – The Beatles (1967)
  - *I Am The Walrus* – The Beatles (1967)
  - *Sowing The Seeds Of Love* – Tears For Fears (1989)
  - *Saltwater* – Julian Lennon (1991)
  - *Keltainen* – Aikakone (1996)

---

<sup>21</sup> ”Mellotron-soundi” mielletään usein juurikin *Strawberry Fields Forever* -kappaleen huilusoundiksi. Tämä ei kuitenkaan ole mikään mellotron-soittimen ominaisointi, vaan mellotron voi kuulostaa periaatteessa miltä tahansa. Mellotron on eräänlainen vanha ennen digitaalitekniikkaa kehitetty mekaaninen magneettinauhoilta ääntä toistava syntetisaattori – ”sampleri” – missä haluttu soitin valittiin vaihtamalla laitteeseen tietty nauhakasetti. Kuitenkin tämä yksi kappale sai aikaan sen, että mellotron mielletään yleensä ensimmäisenä juuri *Strawberry Fields Forever* -kappaleen intron kuuloiseksi.

### 5.1.3.3 ”Lynnekomppi”-museemi



Kuva 22. ”Lynnekomppi”-museemi.

Tämä museemi on hieman ongelmallinen ja moniselitteinen. Museemilla tarkoitetaan noin 85-90 bpm suoraa rumpukomppia, mikä sisältää melko vähän dynamiikkavaihteluita, ja etenee kappaleen alla toisaalta hieman raskaasti ja toisaalta lähes ”traktorimaisen” konemaisesti. Vaikka The Beatles -yhtyeeltä löytyykin viitteitä tähän museemiin, kyse on osittain myös harhasta. Electric Light Orchestran (ELO) keulahahmo Jeff Lynne on nimittäin tuottanut paitsi lukuisia beatlesque-elementtejä sisältänyttä oman yhtyeensä musiikkia, myös Paul McCartneyn ja George Harrisonin soolomateriaalia The Beatles -yhtyeen hajoamisen jälkeen ja suurin osa tämän museemin beatlesque-assosiaatiosta lienee tämän aikakauden aikaansaannosta. Lisäksi mielikuvaa monimutkaistaa se seikka, että The Beatles -yhtyeen äänittäessä ja julkaistessa kaksi uutta kappaletta<sup>22</sup> 25 vuotta hajoamisensa jälkeen vuonna 1995, Jeff Lynne toimi näiden laulujen tuottajana, ja kyseinen rumpumuseemi löytyy molemmista kappaleista. Näin ollen nämä kappaleet ovat itse asiassa rumpukompin (ja monen muun seikan) ansiosta omalla tavallaan enemmän beatlesque-ilmiotä, kuin The Beatles koskaan yhtyeen aktiiviuran aikana oli!

- Esimerkkikappaleita:
  - *Happiness Is A Warm Gun* – The Beatles (1968)
  - *Golden Slumbers* – The Beatles (1969)
  - *Carry That Weight* – The Beatles (1969)
  - *Telephone Line* – ELO (1977)

<sup>22</sup> The Beatles -yhtye julkaisi vuonna 1995 kaksi ennenjulkaisematonta kappaletta *Free As A Bird* ja *Real Love* osana Anthology-sarjaa (äänilevyt + moniosainen dokumentti). Kappaleet olivat John Lennonin keskeneräisiksi jääneitä demoja, mitkä tuolloin elossa olevat yhtyeen jäsenet tekivät studiossa valmiiksi John Lennonin demoäänitysten päälle.

- *Into The Great Wide Open* – Tom Petty And The Heartbreakers (1991)
- *Saltwater* – Julian Lennon (1991)
- *Free As A Bird* – The Beatles (1995)
- *Real Love* – The Beatles (1995)

#### 5.1.3.4 ”Se Beatles-torvi” -museemi

Tämä museemi tulee jälleen vain yhdestä The Beatles -yhtyeen kappaleesta, mutta sillä on siitäkin huolimatta hyvin voimakas beatlesque-mielleyhtymä. Kyseessä on David Masonin soittama pikkolotrumpettisoolo *Penny Lane* -kappaleeseen, mutta tämä beatlesque-elementti mielletään yleensä samaksi museemiksi riippumatta siitä, mikä puhallinsoitin kappaleessa esiintyy.



Kuva 23. Sama museemi esitettynä vierekkäin *Sowing The Seeds Of Love*- sekä *Penny Lane* -kappaleissa.

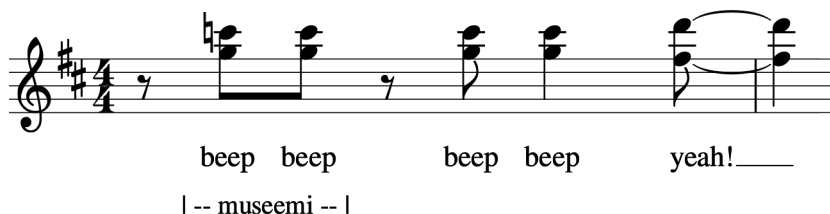
- Esimerkkikappaleita:
  - *Penny Lane* – The Beatles (1967)
  - *Monen vuoden jälkeen* – Kaseva (1976)
  - *Sowing The Seeds Of Love* – Tears For Fears (1989)

#### 5.1.3.5 Soundimaailman museemit

Joskus vain yksittäinenkin monotoninen ääni tai muutama laulettu sana voi toimia museemina, mikäli sen aiheuttama miellelyhtymä on riittävän voimakas. Tällaisia ovat esimerkiksi:



- Esimerkkikappaleita:
  - Vanhan paloauton kello
    - *Penny Lane* – The Beatles (1967)
    - *Now She Knows She's Wrong* – Jellyfish (1990)
  - Herätyskello
    - *A Day In The Life* – The Beatles (1967)
    - *Join With Us* – The Feeling (2008)
  - *Drive My Car* –kappaleen ”Beep-beep”
    - *Drive My Car* – The Beatles (1965)
    - *Join With Us* – The Feeling (2008)



Kuva 24. *Drive My Car* -kappaleen "beep-beep" -museemi.

#### 5.1.4 IV-aste

Neljännän asteen sointu ja sen käyttö näyttelee suurta osaa beatlesque-elementeissä, ja sitä käsitellään tässä kolmella eri tavalla: plagaali kadenssi, iv-asteen mollisointu ja IV-iv-I plagaali variaatio. Tämä beatlesque-elementti asettuu Mooren musiikkianalyttisille tasoille 3 ja 4.

##### 5.1.4.1 Plagaali kadenssi IV→I

Kuten aiemmin sointu- ja harmonia-analyysin yhteydessä mainittiin, dominantti pyrkii johtamaan takaisin toonikaan. The Beatles -yhtyeen musiikista löytyy kuitenkin useita esimerkkejä ns. plagaalista kadenssista, mikä tarkoittaa sitä, että dominantin sijaan takaisin toonikaan mennäänkin subdominantin, eli IV-asteen soinnun kautta. Plagaalia kadenssia kuulee myös mm. vanhassa kirkkomusiikissa, ja sitä kutsutaankin usein sen tunnistettavan sävyn vuoksi hieman leikkimielisesti ”a-men”-kadenssiksi.

- Esimerkkikappaleita:
  - *I Saw Her Standing There* – The Beatles (1963)
  - *I Want To Hold Your Hand* – The Beatles (1963)
  - *Yesterday* – The Beatles (1965)
  - *She's Leaving Home* – The Beatles (1967)
  - *Let It Be* – The Beatles (1970)
  - *Save Me* – Queen (1980)
  - *Angels* – Robbie Williams (1997)

#### 5.1.4.2 IV→iv→I plagaali variaatio ja iv-molli

Yksi keskeisimmistä tutkimuksen aikana esille nousseista beatlesque-ilmioistä on iv-asteen mollisointu. Tämä elementti mainitaan lähes yhtä usein lauluharmonioiden yhteydessä, joten sillä on hyvin vahva beatlesque-leima. Sointu esiintyy kahdella tavalla: joko suoraan duurisävellajissa iv-asteen mollisointuun siirtymisenä, tai IV→iv sointuvaihtona, missä IV asteen duurisointu vaihtuu iv-asteen mollisointuun ennen takaisin I-asteelle siirtymistä. Jälkimmäistä esimerkkiä kutsutaan nimellä plagaali variaatio, ja se muistuttaa plagaalia kadenssia IV→I eroten tästä siten, että takaisin I-asteelle mennään siis mollisoinnun kautta IV→iv→I. Plagaali variaatio -nimitystä käytetään ja siihen paneudutaan tarkemmin myös *Songwriting Secrets Of The Beatles* -kirjassa (Pedler 2003, 33).

- Esimerkkikappaleita:
  - iv-molli
    - *She Loves You* – The Beatles (1963)
    - *What Goes On* – The Beatles (1965)
    - *Free As A Bird* – The Beatles (1995)
    - *Join With Us* – The Feeling (2008)
  - IV→iv→I Plagaali variaatio
    - *I Call Your Name* – The Beatles (1964)
    - *In My Life* – The Beatles (1965)
    - *Nowhere Man* – The Beatles (1965)

- *You Won't See Me* – The Beatles (1965)
- *When I'm Sixty-Four* – The Beatles (1967)
- *Saltwater* – Julian Lennon (1991)
- *Creep* – Radiohead (1992)
- *Don't Look Back In Anger* – Oasis (1995)
- *Trash* – Suede (1996)

The Beatles -yhtyeen musiikki toki sisältää paljon viitteitä iv-asteen mollin käyttöön, mutta tavallaan on silti jopa hieman erikoista, että soinnulla on niin voimakas assosiaatio juurikin The Beatlesiin. Kyseinen ”klisee” oli kuitenkin käytössä monilla muillakin artisteilla samoihin aikoihin.

### 5.1.5 ”Se outo Beatles-sointu” (dim, aug, m7<sup>b</sup>5 ja mmaj7)

Tällä määritelmällä tarkoitetaan usein hieman yllätyksellistä vähennettyä, ylinousevaa, puolidim- tai molli-maj7-sointua, ja kyseessä on jälleen beatlesque-illusio, mikä on oletettavasti vahvistunut vasta yhtyeen jäsenten soolourien aikana. Vaikka The Beatles -yhtyeen materiaalistakin toki löytyy näiden sointujen käytöstä esimerkkejä, ne eivät olleet vielä tuolloin aivan vastaavassa roolissa, miten ne nykyään usein beatlesquena mielletään. Elementit olivat olemassa, mutta ne puhkesivat yhtyeen jäsenillä sävellyksellisesti kukkaan vasta myöhemmin.

Tietyt erikoiset soinnut saattavat luoda Beatlesque -mielikuvaa. Lennon tykkäsi ylinousevasta, George dimistä, ja Macca<sup>23</sup> on käyttänyt m7<sup>b</sup>5-sointua. Nämä tulivat isompiin rooleihin oikeastaan vasta soolotuotannoissa, joten laskisin nämä enemmänkin herrojen omiin tavaramerkkeihin. (Kangasjärvi 2017.)

- Esimerkkikappaleita:
  - *All My Loving* – The Beatles (1963)
  - *Because* – The Beatles (1969)

---

<sup>23</sup> Lempinimi ”Macca” = Paul McCartney. Tätä näkee silloin tällöin käytettävän Beatles-fanien keskuudessa.

- *My Sweet Lord* – George Harrison (1970)
- *(Just Like) Starting Over* – John Lennon (1980)
- *Blown Away* – Jeff Lynne (1990)
- *Saltwater* – Julian Lennon (1991)
- *Real Love* – The Beatles (1995)
- *Let There Be Love* – Oasis (2005)
- *I'm Leaving You* – ELO (2015)

### 5.1.6 Soittotyylit, soundi ja sovitustekniset elementit

Beatlesque-ilmiossä on myös useita sellaisia elementtejä, mitkä eivät ole suoraan selitettävissä sointuanalyysillä, museemeilla tai pidemmällä nuottiesimerkeillä. Kuten tämän tutkimuksen johdantoluvussa kuvattiin, beatlesque tarkoittaa ilmiötä, missä on havaittavissa selkeitä vaikutteita The Beatles -yhtyeestä, ja tähän määritelmään voi yhtä lailla kuulua laulutyyli, levyn instrumentaalinen yleissoundi, tai jokin muu mikä tahansa yksittäinen seikka, mistä on vedettävissä mielleyhtymiä yhtyeen musiikkiin.

#### 5.1.6.1 Beatles-shuffle

Tämä määritelmä yhdistetään usein kappaleen varsinaisen rumpukompin sijaan The Beatlesin shufflekappaleiden muihin elementteihin, kuten esim. pianon- tai bassonsoittotyyliin.

- Esimerkkikappaleita:
  - *Penny Lane* – The Beatles (1967)
  - *Getting Better* – The Beatles (1967)
  - *Now She Knows She's Wrong* – Jellyfish (1990)
  - *Sebrina, Paste, and Plato* – Jellyfish (1993)
  - *Chat To Shadows* – Stellar Sky (2010)

### 5.1.6.2 Pianonsoittotyylit

Hieman vetelästi, mutta svengaavasti kahdeksasosia soittava piano tulkitaan beatlesque-elementiksi. Tämä määritelmä pätee useisiin sängen erilaisiin kappaleisiin, mutta niitä kaikkia yhdistää tietynlainen rennolla otteella soitettu pianoraita, missä kahdeksasosat näyttelevät suurta osaa rytmillisessä kokonaisuudessa.

- Esimerkkikappaleita:
  - *Martha My Dear* – The Beatles (1968)
  - *Ob-La-Di, Ob-La-Da* – The Beatles (1968)
  - *Hey Bulldog* – The Beatles (1969)
  - *Medley* – Paul McCartney & The Wings (1973)
  - *Let Me Be The One* – The Shadows (1975)
  - *Don't Bring Me Down* – ELO (1979)
  - *Be Here Now* – Oasis (1997)
  - *Flaming Pie* – Paul McCartney (1997)
  - *Helicopter* – The Feeling (2006)
  - *Loneliness* - The Feeling (2008)
  - *A Hundred Sinners (Come and Get It)* – The Feeling (2011)

### 5.1.6.3 Jousisovitukset

The Beatles oli ensimmäinen populaarimusiikin genreen luokiteltava yhtye, joka käytti studiossa jousisoittimien lähimikitystä<sup>24</sup> (Kangasjärvi & Koskimäki & Salo 2017). Tämä äänitystekniikka loi niihin hyvin läsnäolevan ja kuivan soinnin, sillä itse huoneen heijastuksia ei tallentunut lähimikityksessä nauhalle juuri lainkaan. Samalla jousisoittimien soundista tuli hyvin tunnistettava, ja se mielletään hyvin helposti beatlesque-ilmiöksi.

---

<sup>24</sup> Termi ”lähimikitys” kuvaa mikrofonin etäisyyttä äänilähteestä tallennushetkellä. Kun aiemmin populaarimusiikissa oli ollut tapana tallentaa jousisektio yhdellä tai kahdella mikrofonilla useiden metrien etäisyydeltä (jolloin myös soittohuoneen luontaiset heijastukset tulivat äänitteelle mukaan), The Beatles -yhtye alkoi äänittämään niitä mikrofonin ollessa vain muutamien kymmenien senttien päässä.

- Esimerkkikappaleita:
  - *Eleanor Rigby* – The Beatles (1966)
  - *Strawberry Fields Forever* – The Beatles (1967)
  - *I Am The Walrus* – The Beatles (1967)
  - *10538 Overture* - ELO (1972)
  - *Whatever* – Oasis (1994)

#### 5.1.6.4 Sekavat mahtipontiset osat, psykedelisyys, efektit ja intialaiset soittimet

Syksystä 1965 eteenpäin The Beatles -yhtyeen musiikki alkoi muuttua entistä kokeellisemmaksi<sup>25</sup>, ja tästä eteenpäin noin kahden vuoden ajan kappaleisiin alkoi ilmestyä hyvin psykedelisiäkin elementtejä. Tällaisia olivat mm. erilaiset takaperin nauhoitetut reverse-efektit, flanger-efektin käyttö laulussa, nauhalooppien käyttö, orkesterisovituksen käyttäminen efektinä ja intialaiset soittimet. Tämä aikakausi toi lukuisia soundillisia elementtejä yhtyeen kappaleisiin ja ne mielletään myös beatlesque-elementeiksi.

- Esimerkkikappaleita:
  - *Tomorrow Never Knows* – The Beatles (1966)
  - *Rain* – The Beatles (1966)
  - *Love You To* – The Beatles (1966)
  - *A Day In The Life* – The Beatles (1967)
  - *Strawberry Fields Forever* – The Beatles (1967)
  - *Within You Without You* – The Beatles (1967)
  - *10538 Overture* – ELO (1972)
  - *Sowing The Seeds Of Love* – Tears For Fears (1989)
  - *Keltainen* – Aikakone (1996)
  - *Magic Pie* – Oasis (1997)

---

<sup>25</sup> Tämä käy hyvin ilmi esim. tutkielmasta *The Rise and Fall of the Experimental Style of The Beatles* (Eerola 1997).

### 5.1.6.5 John Lennonin laulutyyli

John Lennonin laulutyyli kehittyi erilaiseksi The Beatles -yhtyeen uran edetessä, ja *Revolver*-albumilla siinä oli havaittavissa jo sellaista muutosta ja soundia, mistä John Lennon sittemmin teki soolourallaan jopa jonkinlaisen tavaramerkin itselleen. Laulu on paikoin hieman ”laiskan” kuuloista, ja varsinkin The Beatlesin uran loppuvaiheilla ja Lennonin soolouran aikana siitä tuli hyvin tunnistettava elementti. Se, lasketaanko tätä beatlesque-kategoriaan, on hieman jokaisen kuulijan korvissa. Toisaalta se on soundillinen elementti, mutta toisaalta vaan laulajaa itseään.

- Esimerkkikappaleita:
  - *I'm Only Sleeping* – The Beatles (1966)
  - *Across The Universe* – The Beatles (1969/1970)
  - *How Do You Sleep?* – John Lennon (1971)
  - *Wonderwall* – Oasis (1995)
  - *Not The Girl You Think You Are* – Crowded House (1996)

### 5.1.7 Muuta huomionarvoista

#### 5.1.7.1 Slide-harha

Tampere Beatles Happening 2016 -tapahtuman seminaaripäivässä nousi esille myös ns. ”George Harrison -tyylisen” slide-kitaran merkitys beatlesque-ilmiossä. Tällä tarkoitetaan yleisesti andante/moderato -tempoisia kappaleita, missä slide-kitaralla soitetaan pitkiä ja harkittuja ääniä voimakkaalla vibratolla väritettynä. Tämä on mielenkiintoinen seikka, sillä kyseistä kitaransoitto-tyyliä ei kuitenkaan löydy edellämainitussa asussaan varsinaisilta The Beatles -yhtyeen aktiiviajan levytyksiltä. Toki yhtyeen levyillä esiintyy myös slide-kitaraa, kuten esim. Drive My Car -kappaleessa, mutta kappaleen kitaransoitto-tyyli ei vastaa seminaaripäivässä esille nostetun ”George Harrison -tyylin” kuvausta. Kyseessä on siis eräänlainen beatlesque-harha:

Slide-kitaran soiton George opetteli kunnolla vasta ihan Beatlesin loppumetreillä. Vasta hänen soololevyillään se saavutti suuren loistonsa. On siis harhaa, että slide-kitara olisi beatlesqueta. (Kangasjärvi 2017.)

Slide-kitara tuli itse asiassa tässä muodossaan The Beatles -yhtyeen levytyksiin vasta vuonna 1995 julkaistujen Anthology -levyjen yhteydessä, missä yhtyeen silloiset elossa olevat jäsenet levyttivät John Lennonin keskeneräiseksi jääneen *Free As A Bird* -kappaleen valmiiksi (Kangasjärvi & Tenhunen, 2016). Kuten aiemmin museemien yhteydessä mainittiin, tuottajana studiossa toimi tuolloin Electric Light Orchestran johtohahmo Jeff Lynne. Hän oli tuottanut mm. Tom Petty & The Heartbreakers yhtyeen menestyskappaleen *Into The Great Wide Open* neljä vuotta aiemmin, ja varsinkin jälkepäin kuunneltuna näiden kahden kappaleen toteutuksessa ja sovituksessa onkin hämmentävän paljon yhteisiä tekijöitä aina slide-kitaraintroa myöten (minkä Tom Pettyn kappaleessa soittaa Mike Campbell).

On myös huomioitavaa, että samoihin aikoihin *Into The Great Wide Open* -kappaleen kanssa Julian Lennon (John Lennonin vanhin poika) julkaisi sävellyksellisesti hyvin John Lennon -tyylisen, andante-tempoisen ja ”George Harrison -henkisen” slide-kitarasoolon sisältävän singlen *Saltwater*, mikä varmastikin oli kuuntelijoiden mielessä (ainakin alitajuisesti) vielä vuonna 1995. Ja kun itse George Harrison kaiken lisäksi vieraili myöhemmin Electric Light Orchestran levytyksissä soittamassa slide-kitaraa mm. kappaleeseen *A Long Time Gone* (2001), on syytä olettaa, että Jeff Lynne tuottajana ja George Harrison sooloartistina vaikuttivat voimakkaasti musiikinkuuntelijoiden illuusioon siitä, että slide-kitara olisi beatlesque-elementti. Sitä se ei kuitenkaan siis ole.

### **5.1.7.2 Sattumaa vai suunniteltua?**

Beatlesque-ilmioistä ja yhtyeen soittotyylisiä puhuttaessa on syytä ottaa esille myös se seikka, oliko kaikki aina välttämättä täysin ennalta suunniteltua tai sävellettyä? Mikä tai mitkä seikat yhtyeen musiikissa ovat olleet äänitysvaiheessa etukäteen tietoisesti olemassa ja milloin sattumalla on ollut osuutta asiaan? Kuten aiemmin jo mainittiin, yhtyeen musiikkia on jo vuosikymmenten ajan tutkittu ja analysoitu hyvinkin



tarkkaan, mutta on aiheellista pohtia myös sitä, kuinka tätä tutkimusaineistoa ja siitä saatua tietoa tulisi tulkita. Itse vahvan teoriapohjan omaavana muusikkona olen hyvin kiinnostunut tällaisista tutkimuksista, ja nehän omalta osaltaan selittävätkin hyvin seikkaperäisesti, miksi jokin The Beatles -yhtyeen kappale kuulostaa levyllä sellaiselta, miltä se kuulostaa. Nämä tutkimukset eivät kuitenkaan itsessään selitä sitä, miten ja miksi jokin yhtyeen kappaleista on päätenyt sellaiseksi, millaisena sen nykyään tunnemme ja miten tai miksi siitä joko on tai ei ole tullut osa beatlesque-ilmiota.

Mikko Kangasjärvellä on tästä aiheesta oma näkemyksensä. Kangasjärvi on sitä mieltä, että hetken intuitiolla ja jopa sattumilla on ennalta sävelletyn ja suunnitellun ohessa myös osuutta The Beatles -yhtyeen levyttämien kappaleiden lopputulokseen:

Paljon, varsinkin tieteellisessä kontekstissa, puhutaan muuntelusta. Se tarkoittaa sitä, että esim. kappaleen A-osa soitetaan joka kerralla hieman eri tavalla. Olen kuullut väitettävän, että tämä on täysin harkittua ja tietoista (The Beatles -yhtyeen kappaleissa), mutta muusikkona tiedän, että nämä asiat syntyvät myös intuitiosta. Toki siinä jotain suunnittelua voi olla, mutta mielestäni tieteellinen tutkimus menee näissä joskus hieman liian pitkälle. Äänitysprosessissa tapahtuu väistämättä paljon onnekkaita sattumia ja vahinkojakin, jotka kuitenkin saatetaan jättää elämään. (Kangasjärvi 2017.)

Tämä näkemys on helppo ymmärtää, sillä itse vuosikymmeniä muusikkona toimineena minulla löytyy aiheesta myös omakohtaisia kokemuksia. Hyvin paljon on ennalta suunniteltua, mutta studiossa sattuu myös paljon erilaisia ennalta arvaamattomia ”vahinkoja”, mitkä saattavatkin lopulta olla todella hyvän kuuloisia.

#### ***5.1.7.2.1 Strawberry Fields Forever***

Erittäin hyvä esimerkki onnekaasta sattumasta The Beatles -yhtyeen tuotannossa on äänitys- ja tuotantoprosessi kappaleessa *Strawberry Fields Forever*. Kyseinen kappale on yhtyeen yksi tunnetuimmista, ja se julkaistiin singlenä yhdessä *Penny Lane* -kappaleen kanssa helmikuussa 1967 kolme kuukautta ennen *Sgt. Pepper's Lonely*

*Hearts Club Band* -albumin ilmestymistä. *Strawberry Fields Forever* on tunnetusti yksi The Beatles -yhtyeen monimutkaisimmista ja haastavimmista studiosessioista, sillä kappale muutti muotoaan useaan kertaan äänitysten aikana, päällekkäisäänityksiä ja bounce<sup>26</sup>-äänityksiä on valtava määrä ja nauhalta löytyi lopulta kaikkiaan 26 ottoa. (Lewisohn 1988, 87-91.) Kun kappaleen kaikki otot oli äänitetty, John Lennon ei kuitenkaan ollut yhteenkään niistä täysin tyytyväinen omana kokonaisuutenaan. Kappaleesta oli tehty kaksi erilaista versiota, mistä ensimmäinen oli ”kevyempi” alkuperäinen versio ja toinen huomattavasti ”raskaampi”, missä mukana olivat myös tuottaja George Martinin sovittamat neljä trumpettia ja kolme selloa. John Lennon ehdotti, että molemmat versiot voisi yhdistää, sillä hän kuitenkin piti molemmista sovitusideoista. Lennonin mielestä kappaleen alkupuolisko voisi olla alkuperäisestä ”kevyemmästä” sovituksista ja kappaleen jälkimmäinen osuus George Martinin ”raskaammasta” versiosta. Edessä oli kuitenkin massiivinen ongelma: versiot olivat eri sävellajeissa ja eri tempossa, joten yhdistäminen tuntui aluksi mahdottomalta idealta. Se oli kuitenkin kaikesta huolimatta tehtävissä. (Katz 2004, 41; Lewisohn 1988, 90-91.)

Torstaina 22.12.1966 Lontoon Abbey Road -studiolla tuottaja George Martin alkoi tarkastelemaan, voisiko kappaleen eri versioita mitenkään yhdistää toisiinsa ja hän teki mielenkiintoisen havainnon. Kappaleen ensimmäisen version miksaus (otto 7) ja kappaleen toisen version miksaus (otto 26) olivat soinnillisesti puolisävelaskeleen päässä toisistaan ja osuivat tempon osalta melko hyvin yhteen siten, että toista nopeuttamalla ja toista hidastamalla myös kappaleen sävelkorkeus oli liitoskohdassa lähes yhtenäinen. Näin ollen Martin onnistui liittämään versiot toisiinsa ja sai onnistuneena sivutuotteena aikaiseksi myös sen, että John Lennonin lauluun syntyi (nauhan väärästä pyörimisnopeudesta johtuen) hieman unenomainen tunnelma. (Katz 2004, 41; Lewisohn 1988, 91.) Lopputuloksena oli yksi yhtyeen kaikkien aikojen

---

<sup>26</sup> Bounce-äänitys tarkoittaa eräänlaisten ”välimiksausten” tekemistä, ja tässä yhteydessä kahden neliraitaisen studionauhurin kanssa työskentelemistä. Alkuperäisen nauhurin neljä raitaa miksattiin toiselle nauhurille joko yhdelle (mono) tai kahdelle (stereo) raidalle, jolloin tälle nauhurille saatiin käyttöön jälleen kaksi tai kolme tyhjää raitaa. Kun nämä raidat puolestaan täyttyivät uusista päällekkäisäänityksistä, ne voitiin jälleen miksata yhteen alkuperäiselle nauhurille, jolloin käytössä oli taas uusia ”tyhjiä” raitoja. Tällä tavalla studion raitamäärää voitiin kasvattaa ja se mahdollisti monimutkaisemmat äänityssessiot ja sovitukset.

tunnetuimmasta kappaleesta, mutta sen äänitysprosessiin liittyi siis myös paljon onnekkaita sattumia.

### 5.1.7.2.2 *Let It Be*

Kappaleen *Let It Be* kertosäe sisältää mielenkiintoisen yksityiskohdan, minkä kohdalla herää väistämättä kysymys, onko kyseessä täysin tietoinen musiikkiteoreettinen sovitusratkaisu, vai onko kyse sittenkin neljän musikaalisen ihmisen onnekaasta sattumasta. Kertosäkeen kaksi ensimmäistä sointua pianolla ovat am ja C, missä C-sointu saa kuitenkin bassoäänekseen g-nuotin (C/G). Tämä antaa helposti vaikutelman, että sointukierto laskisi am-soinnusta G-sointuun (ja näin kappaletta kuuleekin sangen usein esitettävän cover-versiona virheellisesti), mutta todellisuudessa kertosäkeen toinen sointu on kuitenkin C eikä G. Silti taustalaulujen melodia laskee tästä sointuvaihdosta huolimatta niin, että pelkästään niiden perusteella toinen sointu olisikin G eikä C. Varsinkin kaksiviivaisesta c-nuotista lähtevä taustalaulu on selvästi erotettavissa ja kyseinen melodia laskee kaksiviivaisesta c-nuotista kaksiviivaiseen h-nuottiin siinä, missä soinnut muuttuvat am-soinnusta C/G-sointuun.

Am      C/G      F      C

Uuu \_\_\_\_\_

Soiva yhdistelmä  
CMaj9/G

Kuva 25. *Let It Be* -kappaleen kertosäkeen soinnut ja taustalaulumelodiat.

Taustalaulujen ja soitettujen sointujen yhdistelmä on kuitenkin erittäin toimiva kaikesta tästä aluksi hieman ristiriitaiselta tuntuvalta yhdistelmästä huolimatta, sillä korkealta laulettu h-nuotti luo C/G-sointuun itse asiassa maj7-tyylisen vaikutelman. Kyseisessä kappaleessa siis kappaleen varsinainen soinnutus ja taustalaulut elävät ikään kuin omaa elämäänsä muodostaen kuitenkin yhdessä länsimaalaista korvaa harmonisesti miellyttävän yhdistelmän.

Kokeilin kotona tuota Let It Be –kappaleen kertosäettä, missä soitin pianolla ihan tarkoituksella kaikki juuri tuossa kyseisessä kohdassa soivat äänet päällekkäin sellaisena kunnon “klusterina”, ja siitähän tulee itse asiassa maj9-sointu. Toimii oikein hyvin. (Wirzenius 2017.)

Onko kyseessä siis onnekas yhteensattuma vai tarkoin harkittu harmoninen koukku kappaleen sovituksessa? Kyse on mitä todennäköisimmin hieman molemmista seikoista. Toisaalta musiikkia on sävelletty ja sovitettu pitkälti korvakuulolta ajattelematta länsimaista musiikinteoriaa erityisen syvällisesti, mutta toisaalta juuri tämä “säännöistä” piittaamattomuus tekee siitä hyvin mielenkiintoista musiikkiteoreettisen viitekehyksen näkökulmasta. Mikko Kangasjärvellä on myös oma näkemyksensä Let It Be -kappaleen kertosäkeen harmoniasta:

Mä luulen, että kysymyksessä on sellainen homma, että pianolla tuo soinnutus on ollut luontevin kun McCartney on tehnyt biisiä. Olisihan se (kertosäkeistön alku) voinut olla myös Am - Em/G. Mutta sitten kun siihen on sovitettu stemmat ja aikanaan myös torvet niin on ollut luonnollista “kirjoittaa” tuo C-H -lasku sinne anyway koska sellainen laskeva asia sinne on selkeästi haluttu. Kun taajuudet ovat tarpeeksi erillään toisistaan niin kukaan ei huomaa mitään vikaa. Eli tavallaan varmaan ihan sattumaa, mutta myös arviointia taltiointitilanteessa, että mikä kuulostaa hyvältä ja mikä ei. Ei sinänsä mitään sen kummempaa kikkailua. (Kangasjärvi 2017.)

## **5.2 Beatlesque-elementtien taustat**

The Beatles -yhtyeen musiikki on hyvin ainutlaatuinen yhdistelmä erilaisia ainesosia. Ymmärtääkseen beatlesque-ilmion taustaa on ensin selvitettävä, milloin ja miksi yhtyeen musiikki alkoi muotoutua sellaiseksi, mitä siitä lopulta syntyi ja mitkä eri muuttujat siihen vaikuttivat. Yhtye kuitenkin äänitti kaikki singlelevynsä ja studioalbuminsa vain noin seitsemän vuoden aikana, joten musiikillisesti yhtyeen ura oli näin lyhyeen ajanjaksoon nähden melko hämmästyttävä.

### 5.2.1 Lennon & McCartney -yhteistyö

Musiikkianalyttisessä mielessä The Beatles -yhtyeen synty ja yhtyeen musiikilliset vaikutteet sijoittuvat hyvin mielenkiintoiseen vaiheeseen. Englantilainen kirjailija ja historioitsija Mark Lewisohn nosti Tampere Beatles Happening 2016 -tapahtuman yhteydessä tehdyssä haastattelussa yhtenä merkittävänä seikkana esille sen, mihin musiikkihistorialliseen ajanjaksoon The Beatles -yhtyeen jäsenten varhaisuoruus ajoittuu:

Heistä jokainen on lähtöisin aikakaudelta ennen rock and roll -musiikkia, vai mitä? Tämä on tärkeä seikka ottaa huomioon, sillä tänä päivänä kukaan (nykybändien muusikoista) ei ole tältä aikakaudelta. Rock and roll on reilut kuusikymmentä vuotta vanha ilmiö. Joten sinun täytyisi olla tänä päivänä 75-80 -vuotias ollaksesi (muusikkona) ajalta ennen rock and roll -musiikkia, ja heidän olivat ja OVAT. Heillä oli niin paljon vaikutteita. Vaikka he rakastivatkin Chuck Berryä, Little Richardia ja monia muita vastaavia juttuja, heidän melodioidensa taustat tulevat aivan toisenlaisista musiikkityyleistä. (Lewisohn 2016.)

John Lennon ja Paul McCartney olivat The Beatles -yhtyeen materiaalin tärkeimmät säveltäjät ja sanoittajat, sillä albumien tekijätietojen perusteella yli 80% kappaleista on nimetty kaksikon Lennon & McCartney kirjoittamaksi. Tässä osuudessa ei ole otettu huomioon yhtyeen (varsinkin ensimmäisillä albumeilla) julkaisemia cover-versioita muiden artistien hiteistä, vaan ainoastaan täysin originaalin materiaali osuus. Toki yhtyeen muutkin jäsenet (varsinkin George Harrison) osallistuivat kappaleiden säveltämiseen, mutta tämä osuus on kuitenkin vain alle 20% levyille päätyneestä materiaalista. Beatlesque-ilmiön eri osaelementtejä tarkastellessa Lennon & McCartney -kaksikon luova osuus on siis hyvin keskeisessä roolissa, ja lisäksi on oleellista ymmärtää myös heidän musiikilliset taustansa ennen varsinaisen The Beatles -yhtyeen perustamista. On myös merkillepantavaa, että kaksikko ei suinkaan säveltänyt kaikkia kappaleitaan jatkuvasti yhdessä ollessaan, vaan yleensä kappale oli lähtöisin joko Johnilta tai Paulilta, mutta se merkittiin tekijätietoihin kuitenkin yhteiseksi Lennon & McCartney -sävellykseksi riippumatta siitä, kumman sävellyks oli alun perin kyseessä. Yhtyeen alkuaikoina yhteistyö oli kuitenkin tiiviimpää:

Näkisin, että varsinkin varhaisen materiaalin kohdalla ei ole erityisen valaisevaa tai edes mielenkiintoista tietää, kumpi itse asiassa aloitti minkäkin biisin (sävellyksen), koska ajattelen näin, että The Beatles -yhtyeen alkuvuosina sekä John että Paul palvelivat ”beatlemusiikkia”. Ja tästä johtuen he lähes aina käyttivät tekeleensä myös toisen kautta, jolloin se syötettiin ”beatlekoneeseen” tullakseen lopulta osaksi ”beatlemusiikkia”. (Ingham 2008.)

Yhteistyö ei ollut kuitenkaan yhtä tiivistä enää yhtyeen yhteisen uran myöhemmässä vaiheessa. Yhtyeen jäsenet vierailivat 1960-luvun puolivälin jälkeen muutamaa otteeseen Intiassa, ja sillä oli mitä ilmeisemmin vaikutus myös heidän sävellyksiinsä. Intialaisia soittimia alkoi ilmaantua kappaleiden instrumenttivalikoimaan ja kappaleiden tyyli muuttui myös erilaiseksi sekä sävellyksien, että sovitusten osalta.

Alkuvuoden 1968 Intian reissu muutti Johnin, Paulin ja Georgenkin laulunkirjoituksessa jotain, mitä en osaa oikein välttämättä edes analysoida. Voisi jopa sanoa, että kunkin Beatlen soolourat käynnistyivät tästä. *White Albumilla* on monta kappaletta, jotka voisivat hyvinkin olla peräisin Lennonin ja McCartneyn varhaisilta soololevyiltä. (Kangasjärvi 2017.)

Tästä jonkinlaisesta laulunkirjoituksellisesta itsenäistymisestäkin huolimatta John Lennon ja Paul McCartney nimesivät keskinäiset kappaleensa levyjen tekijätietoihin edelleen yhteisen Lennon & McCartney -nimikkeen alle aina yhtyeen hajoamiseen asti, vaikka yhtyeen muiden jäsenten tekemät kappaleet merkittiin aina pelkästään tekijälle itselleen.

### **5.2.2 Paul McCartneyn musiikilliset taustat**

Musiikki oli hyvin suuressa roolissa McCartneyn lapsuudessa ja nuoruudessa, sillä Paulin isä Jim McCartney oli harrastelijapianisti ja -trumpetisti. Jim kuunteli paljon brittiläistä Music Hallia ja amerikkalaisia ikivihreitä ja soitti myös itse näitä (1910–40-lukujen) tunnettuja kappaleita kotonaan. Näin ollen McCartneyn perhe oli jatkuvasti

ympäröitynä kyseisen aikakauden musiikilla, Paul aina syntymästään asti. (Lewisohn 2016; Kangasjärvi 2017.) Myös irlantilainen folkmusiikkiperinne vaikutti taustalla, sillä Jim McCartneyn suku edusti irlanninprotestantteja ja hänen vaimonsa Mary oli toisen polven irlanninkatolisia (Gould 2007, 40; Moore 2008). Mark Lewisohnilla on The Beatles -historioitsijana selvä näkemys Paulin nuoruuden musiikillisista vaikuttajista:

Kyllä sillä oli valtava vaikutus (Pauliin), että hänen isänsä oli pianisti ja tunti kaikki hienot kappaleet 10-, 20-, ja 30-luvuilta. Hän tiesi ne kaikki, ja soitteli niitä kotona. Ne ovat kaikki melodisia noin kahden ja puolen minuutin kappaleita, joissa on hyvä sanoitus, jonkinlainen intro ennen varsinaisen kappaleen alkua, hyvä *middle eight*<sup>27</sup> ja kappaleen loppu siihen perään. Joten tämän tyylin Paul tiesi jazzstandardeista ja kaikista hienoista aikansa kappaleista, säveltäjistä ja esittäjistä, kuten Cole Porter, George Gershwin jne. (Lewisohn 2016.)

Tampere Beatles Happening -tapahtuman taiteellinen johtaja Mikko Kangasjärvi nostaa esille myös muutamia esimerkkikappaleita:

Lennon ja McCartney ottivat häikäilemättä vaikutteita mistä tahansa vanhemmistakin musiikkityyleistä ja tämä oli alusta lähtien heidän laulukirjoituksensa ehdoton etu moniin muihin nähden. Paul ammensi tietämättäänkin jo hyvin nuorena ja *When I'm Sixty-Fourin* hän sävelsi 16-vuotiaana. Biisi on oiva pastissi juuri 20-luvun Music Hallista. Samankaltaisia kappaleita on syntynyt Paulin puolelta myöhemminkin: *Maxwell's Silver Hammer*, *Martha My Dear*, *Honey Pie*, *You Gave Me The Answer*, *Ballroom Dancing*, *Jenny Wren* jne. (Kangasjärvi 2017.)

Paul McCartneyn äiti Mary työskenteli äitiyspoliklinikan ylihoitajana ja myöhemmin kättilönä ja isä Jim oli puuvillatukun myyntiedustaja. Mary kuitenkin kuoli Paulin ollessa vasta teini-ikäinen ja tästä johtuen perhe joutui melko ahtaalle taloudellisesti. Jim oli hyvin periksiantamaton luonne, ja hän oli yrittänyt jo pitkään ehdottaa

---

<sup>27</sup> Middle eight = AABA-rakenteen B-osa.

lapsilleen sitä, että heidän kannattaisi alkaa opettelemaan soittamaan jotakin soitinta. Itse amatööri-muusikkona Jim näki sen olevan jonkinlainen ainoa mahdollisuus menestykseen ja elinolosuhteiden parantamiseen. Paul alkoi ensin soittaa trumpettia, minkä jälkeen perheen molemmat pojat aloittivat (vastahakoisesti) pianotunnit kotona. Kun amerikkalainen rock 'n' roll (ja varsinkin Elvis) löi lopullisesti itsensä läpi maailmanlaajuisesti 1950-luvun puolivälin jälkeen, McCartney päätti ryhtyä soittamaan kitaraa ja oppikin melko nopeasti. (Gould 2007, 40–42.) Saveltäjä Howard Goodall kiteyttää McCartneyn musiikillisen taustan merkitystä The Beatles -yhtyeen kappaleisiin:

Sillä seikalla, että McCartney oli hyvin tiedonjanoinen ja ymmärsi (myös) klassista musiikkia, oli erittäin suuri vaikutus The Beatles -yhtyeen tuotantoon. Tämä näkyi mm. siinä, että klassisen taidemusiikin ja populaarimusiikin väliset raja-aidat vaikuttivat häviävän yhtyeen myöhempien vaiheiden levytyksissä ja tässä mielessä Paul oli merkittävästi edellä aikaansa ennakoiden sellaista tulevaisuutta, missä keino-tekoisia muureja ei olisi olemassa eri musiikkityylien välillä. (Goodall 2005.)

### **5.2.3 John Lennon ja Quarry Men**

Vuonna 1957 John Lennon perusti Quarry Men -nimisen yhtyeen keskellä Britannian kovaa skiffle-buumia (Gould 2007, 39). Myöhemmin samana vuonna Paul McCartney liittyi yhtyeeseen, ja vuonna 1958 George Harrison tuli myös mukaan. Vaikka yhtye olikin alun perin skiffle-bändi, he kuitenkin päätyivät soittamaan kaikkea muuta. Quarry Menin suurimmat vaikuttajat olivat mm. Elvis, Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, Eddie Cochran, Fats Domino ja Everly Brothers. Yhtyeen jäsenet kuuntelivat laajasti aikakauden musiikkia sillä erotuksella, että rajasivat materiaalista pois kaiken sen, millä ei ollut tekemistä yhdysvaltalaisen rock 'n' rollin kanssa. (Gould 2007, 77–78.) Yksi hyvin olennainen ero Lennonin ja McCartneyn välillä oli, että heillä oli molemmilla hyvin erilainen suhtautuminen populaarimusiikin historiaan. Lennonille rock 'n' roll edusti tiettyä kapinallisuutta ja se toimi vastakohtana vanhemman sukupolven musiikille, kuten esim. Frank Sinatralle tai Al Bowleylle. (Williamson 2008.) Quarry Menin



tarina eteni lopulta niin, että Harrison, Lennon ja McCartney jäivät ennen pitkää sen ainoiksi jäseniksi ja päättivät haudata Quarry Men -nimen. John Lennon opiskeli tuolloin taidekoulussa, ja hänen kaverinsa Stuart Sutcliffe oli juuri saanut erään maalauksensa myytyä. John houkutteli Stuartin sijoittamaan rahansa bassokitaraan ja liittymään bändiin ja yhtyeen nimi muotoutui muutamien eri vaiheiden jälkeen The Silver Beetlesin kautta Beatlesiin. Elokuussa 1960 yhtyeelle tarjoutui mahdollisuus lähteä keikoille Hampuriin, mutta heillä ei ollut vakituista rumpalia. Mukaan pestattiin pikaisesti Pete Best, ja näin The Beatles –yhtyeen ensimmäinen varsinainen bändikokoonpano oli koossa. (Gould 2007, 84–88.)

#### 5.2.4 The Beatles -yhtyeen kehitysvaiheet

Beatlesque-ilmioistä puhuttaessa on tärkeää tunnistaa paitsi Lennon & McCartney –taustat, myös itse yhtyeen uran eri musiikilliset kehitysvaiheet. Tässä tutkimuksessa on käytetty Yrjö Heinosen (1995) väitöskirjan<sup>28</sup> ja Tuomas Eerolan (1997) pro gradu<sup>29</sup> –tutkielman jakoa, missä yhtyeen varsinainen levytysura on jaettu kolmeen erilaiseen luovaan aikakauteen. Lisäksi mukaan on otettu Heinosen tutkimuksen ensimmäinen ns. ”esivaihe”, mikä käsittää myös yhtyeen varhaishistorian.

The Beatles -yhtyeen tärkeimmät musiikilliset kehitysvaiheet ovat (Heinonen 1995, 94; Eerola 1997, 32):

##### 1. Esivaihe

- a. Käsittää ajan ennen ensimmäistä singlejulkaisua vuodesta 1957 syksyyn 1962.
- b. Sisältää myös The Beatles –yhtyeen varhaiset vaiheet, kuten Quarry Men- sekä Silver Beatles –yhtyeet, missä rumpali Ringo Starr ei vielä ollut mukana.

##### 2. Varhainen vaihe

- a. Ajanjakso syksystä 1962 kesään 1965.

---

<sup>28</sup> Väitöskirja *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi* perustuu kolmeen eri tutkimukseen, mitkä ovat saatavilla myös erikseen.

<sup>29</sup> Tutkimuksesta on julkaistu myös 27-sivuinen versio Jyväskylän yliopiston kirjajulkaisussa *Beatlestudies 1 – Songwriting, Recording and Style Change* (1998).

- b. Debyyttisinglestä *Love Me Do* albumiin *Help!*

### 3. Kokeellinen ja psykedelinen vaihe

- a. Ajanjakso syksystä 1965 loppuvuoteen 1967.
- b. Albumista *Rubber Soul* singleen *Magical Mystery Tour*.

### 4. Myöhäinen vaihe

- a. Ajanjakso alkuvuodesta 1968 joulukuuhun 1970.
- b. *White Album* –albumista, EP-julkaisusta (tupla) ja elokuvasta albumiin *Let It Be*<sup>30</sup>

Tämä tutkielma käsittelee kuitenkin The Beatles –musiikkia yhtyeen kaikkein kuuluisimman kokoonpanon (John Lennon, Paul McCartney, George Harrison ja Ringo Starr) aikakaudelta. Vaikka yhtye ehtikin tehdä lukuisia konsertteja ja äänityksiä jo aiemmin ja debyyttisinglestä *Love Me Do* äänitettiin versiot jopa kolmen eri rumpalin (Andy White, Pete Best ja Ringo Starr) kanssa (Lewisohn 1988, 16-20), yhtyeen musiikin keskeisimmät beatlesque-elementit alkoivat toden teolla kehittyä ja hioutua vasta *Please Please Me* –esikoisalbumista alkaen. Näin ollen jo aiemmin esitellyt beatlesque-elementit ja tutkielman fokuksen pääpaino keskittyvät yhtyeen 2. vaiheesta (varhainen vaihe) alkaneeseen levytysuraan, vaikka esivaihetta toki käsitellään myös jonkin verran tässä luvussa.

#### 5.2.4.1 Esivaiheen musiikillinen merkitys

Quarry Men ehti tekemään lyhyen olemassaolonsa aikana myös levyn. Vuonna 1958 yhtye äänitti Liverpoolin Phillips And Sound Recording Service -studiolla Paul McCartneyn ja George Harrisonin kappaleen *In Spite Of All The Danger*. Kappale on sittemmin julkaistu maailmanlaajuisesti vuonna 1995 ilmestyneellä kokoelmalevyllä *Anthology 1*, ja siitä voi tehdä mielenkiintoisen huomion. Kolmikko Lennon & McCartney & Harrison osasivat jo tuolloin laulaa hyvää stemmalaulua kolmiäänisesti (Salo 2017).

---

<sup>30</sup> Albumi *Let It Be* katsotaan tässä yhteydessä aikakauden päättäväksi albumiksi, sillä se julkaistiin viimeisenä ennen yhtyeen virallista hajoamista. Valtaosa sen raidoista oli kuitenkin äänitetty jo ennen *Abbey Road* –albumia, mikä oli todellinen viimeinen yhtyeen yhdessä työstämä albumikokonaisuus (Lewisohn 1988).

Yhtye teki vuosien 1960–62 aikana peräti viisi työntäyteistä keikkamatkaa Hampuriin, ja tänä aikana varsinainen Beatles-soundi alkoi kehittyä ja löytää oikean suuntansa. Myös monet muut brittiläiset yhtyeet keikkailivat tuolloin Hampurissa ja voisi jopa väittää, että Merseybeat<sup>31</sup>-ilmiö ja British Invasion<sup>32</sup>-soundi saivat alkunsa Hampurissa. (Kangasjärvi 2017.) The Beatles -yhtye joutui Hampurin vuosinaan soittamaan jopa kuuden tai kahdeksan tunnin settejä, missä ei suinkaan soitettu pelkästään rock-standardeja. Settiin oli kuuluttava myös elokuvamusiikkia, Broadwayta, folkmusiikkia, noveltyä ja Music Hallia. Joten kun yhtye myöhemmin alkoi säveltämään omaa materiaaliaan, heillä oli jo massiivinen musiikillinen paletti, mistä ammentaa vaikutteita. (Goodall 2005.)

#### 5.2.4.2 Varhaisen vaiheen musiikillinen merkitys

Kun The Beatles -yhtye oli levytysuransa alkuvaiheessa, klassinen taidemusiikki oli melko samanaikaisesti ajautunut valtavaan kriisiin. Säveltäjät olivat 1900-luvulla olleet kyllästyneitä siihen, että sävellykset kuulostivat tutuilta ja ennalta arvattavilta ja pyrkivät pikku hiljaa tuhoamaan perinteisen säveljärjestelmän lähes kokonaan. Yleisö ei tätä uutta suuntausta ymmärtänyt, ja kuilu klassisen taidemusiikin ja kuulijoiden välillä kasvoi kasvamistaan. 1950–60-luvuilla taidemusiikin säveltäjät menivät vielä askeleen pidemmälle: he pyrkivät hylkäämään kaikki länsimaisen musiikin tunnistettavat ominaispiirteet julistamalla, että mikä tahansa ääni (kuten hiekkapaperin hankaaminen) voidaan määritellä musiikiksi. (Goodall 2005.) Olli Rautiainen (2015) kuvaa pro gradu -tutkielmassaan 1950-luvulla sävellettyä Pierre Boulezin toista pianosonaattia seuraavasti:

Jos asiaan perehtymättömälle maallikolle soittaisi kahta ääninäytettä, joista toinen on apinan pianolla sattumalta soittamia ääniä ja toinen vaikkapa pätkä Boulezin toisen pianosonaatin *Lentistä*, hän ei välttämättä osaisi sanoa, kumpi on musiikkia ja kumpi ilman musiikillista intentiota tuotettuja

---

<sup>31</sup> Merseybeat on nimi 1960-luvun alussa vallinneelle brittiläiselle pop-suuntaukselle, joka oli lähtöisin Liverpoolin alueelta.

<sup>32</sup> British Invasion -termillä kutsutaan brittiläisten yhtyeiden saavuttamaa suursuosiota Yhdysvalloissa 1960-luvun puolivälissä.

ääniä. [...] Mitään sellaista sisäistä logiikkaa, joka auttaisi musiikillisten odotusten muodostamisessa, on vaikea kuulla. (Rautiainen 2015, 40–41.)

Samaan aikaan populaarimusiikki yritti pitäytyä vanhoissa hyväksi havaitsemisissaan kaavoissa ja se johti siihen, että klassinen musiikki ja populaarimusiikki ajautuivat yhä kauemmaksi toisistaan. Kun The Beatles -yhtye viimein nousi 1960-luvun alussa ihmisten tietoisuuteen ainoa uusi musiikki, mitä kukaan käytännöllisesti katsoen halusi edes kuunnella, oli populaarimusiikkia. Mutta tuon ajan populaarimusiikissa oli myös omat rajallisuutensa, sillä se oli hyvin kaavamaista, ja kierrätti muutamia samoja sointukiertoja ja rytmejä aina uudelleen ja uudelleen. (Goodall 2005.) Kappaleet olivat liiankin usein joko 12-tahdin blueskiertoja<sup>33</sup> tai vaihtoehtoisesti AABA-rakenteisia, mitkä noudattivat joko I-vi-IV-V<sup>34</sup> -sointukiertoa tai jotain kolmen I-IV-V -sointujen yhdistelmistä. Esim. vuosien 1957–1963 väliseltä ajalta Yhdysvaltojen Billboard Hot 100 -listalta löytyy 137 kappaletta, mitkä noudattavat I-vi-IV-V -kaavaa (Tagg 2009, 206). Markkinat olivat siis sangen valmiina jollekin uudelle ja innovatiiviselle, mutta siitä huolimatta tuolloin ei kukaan olisi osannut edes aavistaa, millaisen murroksen The Beatles -yhtye lopulta käynnisti populaarimusiikissa (Goodall 2005).

Klassinen musiikki oli etääntynyt niin pitkälle tällä kokeellisella ”meiningillään” tavallisesta kansasta. Kun musiikkiesitys oli sitä, että muoviämpäriin heitettiin appelsiineja ja kolisteltiin jotain esineitä, niin se ei enää tavoittanut sitä yleisöä, jota menneet vuosisadat oli tavoittanut. Ja sitten tulee tällainen yhdistelmä klassista musiikkia, intialaista musiikkia ja popmusiikkia uudella formaatilla! Se tilaus napsahti ihan kerralla kohdalleen. (Salo 2017.)

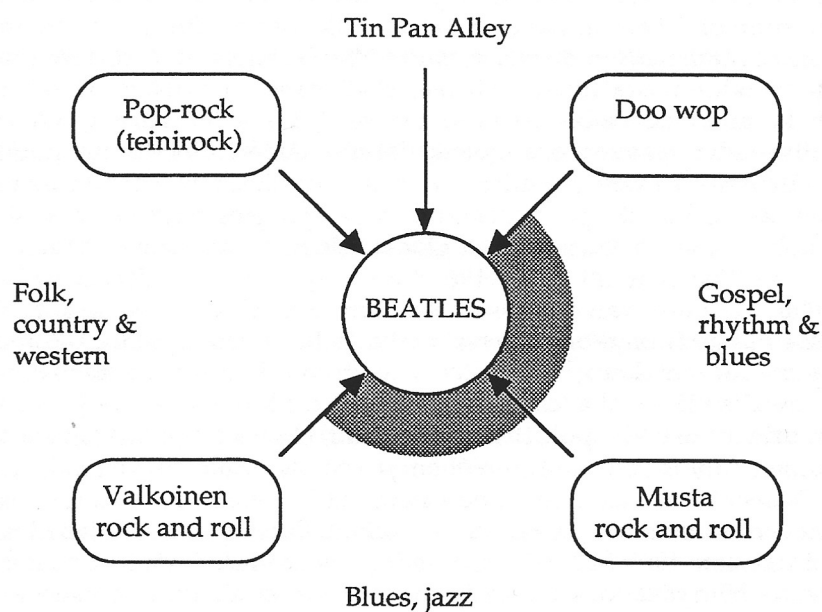
Varhaisessa vaiheessa The Beatles -yhtyeekin käytti kuitenkin monia samoja perinteisiä sointukiertoja ja rakenteita (kuten esim. AABA), mitä valtaosa populaarimusiikista käytti. Amerikkalainen rock and roll, Motown ja Phil Spectorin

---

<sup>33</sup> Yksinkertaisin esimerkki kahdentoista tahdin blues -kierrosta E-duurissa noudattaa kaavaa ||: E E E E A A E E B A E E :|| (Tagg 2013, 342).

<sup>34</sup> Vaihtoehtoisesti kierto voi olla myös I-vi-ii-V, mutta se lasketaan samaan kategoriaan, sillä IV-aste on ii-asteen mollisoinnun rinnakkainen duurisointu, joten sävy on hyvin samankaltainen.

tuottamat tyttöbändit olivat merkittäviä varhaisia vaikuttajia, ja on silmiinpistävää, että Beatles coveroi myös näitä kappaleita ensimmäisille levyilleen (Kangasjärvi 2017). Kuitenkin hyvin pian tästä eteenpäin yhtyeen musiikki alkoi saada uusia originaaleja ulottuvuuksia ja vaikutteita. The Beatles -yhtyeen tärkeimmät tyylilliset lähtökohdat on havainnollistettu kuvassa 26 (Heinonen 1995, 79).



**Kuva 26. The Beatles -yhtyeen sävellysten tärkeimmät tyylilliset lähtökohdat 1962-64 (Heinonen 1995, 79).**

Yhtyeen varhaisen vaiheen aikakaudella ovat pääsääntöisesti havaittavissa seuraavat beatlesque-elementit:

- Melodialinjat ja lauluharmoniat
- Plagaali kadenssi IV→I
- IV→iv→I plagaali variaatio
- iv-molli

### 5.2.4.3 Kokeellisen ja psykedelisen vaiheen musiikillinen merkitys

The Beatles -yhtye oli edelläkävijä monissa populaarimusiikkiin ja sen luomisprosessiin liittyvissä asioissa (Kangasjärvi & Koskimäki & Salo 2017):

- Kolmiääninen stemmalaulu rockmusiikissa Britanniassa.
- Rumpujen eri osien erikseen mikitys studiossa.
- Viulujen lähimikitys (*Eleanor Rigby* -kappaleesta lähtien)
- Albumi *A Hard Day's Night* – kaikki kappaleet bändin omia sävellyksiä.
- Uusien soittimien tuominen rockmusiikkiin (klassiset- ja intialaiset soittimet).
- Kuulokkeet käyttöön studiossa Englannissa (*Revolver*-albumista lähtien).
- Väärinpäin tehdyt äänitykset ja monet muut studioinnovaatiot.
- Feedback eli kierto levyllä (*I Feel Fine*).
- Kitaraloopit ja samplet (*Tomorrow Never Knows*).
- Sanat painettuna albumin kanteen populaarimusiikkijulkaisussa (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).
- Mahdollisesti ensimmäinen levytetty rap? (*Give Peace A Chance*)
- Ensimmäinen suuri stadionkonsertti (Shea Stadium) ja maailmankiertueet.
- Ensimmäiset 100-wattiset kitaravahvistimet "Super Beatle Vox" (Shea Stadium 1965).
- Populaarimusiikki-ilmion kaupallistaminen ja manageri Brian Epsteinin luoma hype.
- Northern Songs -yhtiö pörssiin 1965.
- Oma yhtiö Apple Corps Ltd. vuonna 1968.
- Ei tyylirajoituksia levyillä, ei sääntöjä studiossa
  - Eikä myöhemmin studion aikarajoituksia.
- Artistien täysivaltainen osallistuminen tuotantoprosessiin.

Kokeellisessa vaiheessa yhtye uudisti mm. studiotyöskentelyään hyvin radikaalisti, kun nuori äänittäjä Geoff Emerickin tuli mukaan studiosessioihin. Levytyksissä käytettiin intialaisia soittimia, rumpujen eri osat (bassorumpu, tomit, virveli jne.) mikitettiin erikseen, jousisoittimet päätettiin lähimikittää, yhtye alkoi käyttää

äänittäessään kuulokkeita ja erilaiset nauhaloopit, reverse-efektit, drone<sup>35</sup> ja monet muut studiokikat otettiin käyttöön. Lisäksi monia eri laitteita kokeiltiin käyttäen (studion johtoportaalta salaa) vastoin niiden alkuperäistä käyttötarkoitusta kuullakseen, millainen efekti tästä tulisi nauhalle (Emerick 2017).

Merkittävä innoittaja monissa psykedelisissä studiokokeiluissa oli se seikka, että Lontooseen muutettuaan Paul McCartneysta oli tullut innokas kulttuurin kuluttaja. Hän tutustui Svengaavan Lontoon<sup>36</sup> ”voimahahmoihin”, kuten Barry Milesiin ja John Dunbariin joka pyöritti Indica Gallerya (jossa John ja Yokokin myöhemmin tapasivat). (Kangasjärvi 2017.) Psykedelian aikakausi oli tulossa ja McCartney oli innostunut uudesta avant garde -kulttuurista. Milesin kanssa McCartney kävi katsomassa Karlheinz Stockhausenin, AMM:n ja Luciano Berion konsertteja, missä mm. Berio soitti teoksen, mikä koostui pelkästään äänitetyistä magneettinauhakollaaseista, joita oli sekä nopeutettu että hidastettu. Nämä konsertit tekivät Pauliin suuren vaikutuksen ja 1960-luvun puolivälissä hän suorastaan imi Lontoossa itseensä uusia vaikutteita, missä ikinä pystyi. (Miles 2008.) Nämä havainnot kehittyvistä ääni- ja teknologiakokeiluista tulivat sittemmin näyttelemään hyvin suurta roolia The Beatles -yhtyeen musiikillisessa kehityskulussa. Kokeelliset teokset magneettinauhojen kanssa eivät sikäli olleet uusi keksintö, että mm. John Cage oli ensin leikannut ja sitten koonnut uudelleen kasaan erilaisia nauhalooppeja jo 1950-luvun alkupuolella, mutta populaarimusiikissa ne olivat jotain täysin uutta. The Beatles ei kuitenkaan käyttänyt magneettinauhakollaaseja tai -looppeja itsenäisinä teoksinaan, vaan niistä tuli osa luovaa studiotyöskentelyä ja eräänlainen keino ja apuväline saada aikaan painajaismaisia ja hallusinogeenisiä äänimaisemia heidän musiikkiinsa. (Goodard 2005.)

Samaan aikaan George Harrisonin vaimo Pattie Boyd sai Harrisonin innostumaan intialaisesta filosofiasta ja meditaatiosta. Tätä kautta George löysi Ravi Shankarin ja intialaisen musiikin, minkä vaikutteet tarttuivat myös The Beatles -yhtyeen musiikkiin. Sitaria kuultiin ensimmäisen kerran *Norwegian Wood* -kappaleessa,

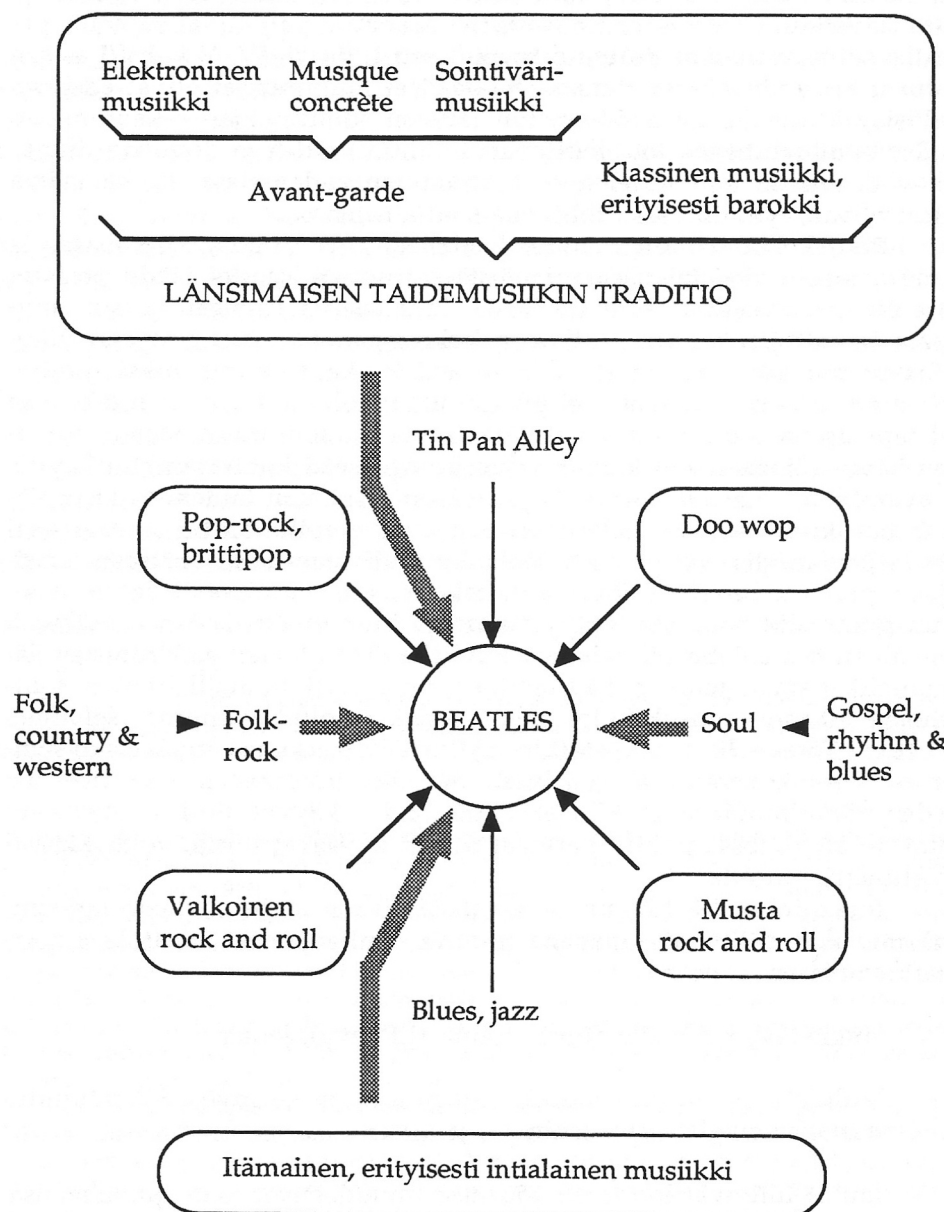
---

<sup>35</sup> Drone-efekti tarkoittaa jatkuvaa katkotonta taustaääntä samalla sävelkorkeudella koko kappaleen tai sen osan ajan (Tagg 2013, 337). Tällainen on kuultavissa esim. The Beatles -yhtyeen kappaleessa *Tomorrow Never Knows*.

<sup>36</sup> Svengaava Lontoo tarkoittaa 1960-luvun puolivälin lontoolaisen nuorison populaarikulttuurin muoti- ja vapaa-ajan ilmiötä.

minkä jälkeen julkaistiin *Love You To* (1966), *Within You Without You* (1967) ja *The Inner Light* (1968) jotka kaikki kolme koostuivat lähes pelkästään intialaisista soittimista. Intialaiset elementit puolestaan saavat populaarimusiikissa aikaan vahvan Beatlesque-mielleyhtymän. (Kangasjärvi 2017.)

Yhtyeen kokeellisella kaudella ja viimeistään sen loppuvaiheessa mukaan tulivat käytännössä kaikki loput keskeiset tässä tutkimuksessa mainitut beatlesque-elementit. Yhtyeen laulunkirjoitustaito oli hioutumassa kohti huippuaan, ja vaikutteita oli kuultavissa yhä useammalta eri suunnalta.



Kuva 27. The Beatles -yhtyeen tärkeimmät tyylliset lähtökohdat 1965–67 (Heinonen 1995, 84).



The Beatles -yhtyeen merkittävimmät tyylilliset vaikutteet kokeellisella kaudella voi nähdä kuvasta 27 (Heinonen 1995, 84).

#### 5.2.4.4 Myöhäisen vaiheen musiikillinen merkitys

Vuonna 1962 sävelletyissä kappaleissa *I Saw Her Standing There* on neljä eri sointua. Vuonna 1967 John Lennonin säveltämässä *I Am The Walrus* –kappaleessa on kaikkiaan 16 sointua rinta rinnan muodostamassa äänellistä efektiä liikkuvasta, epävakasta maisemasta. Pelkästään kappaleen introssa on kahdeksan sointua. Ja kaiken tämän lisäksi, kappaleen melodia ei etene mihinkään, se on kuin poliisiauton sireeni. Mutta soinnut ovat aivan omalla matkallaan ja joka kerta, kun ne vaihtuvat, ne muuttavat relatiivista asemaansa laulun säveleen. Tällä on taipumus eksytää ja harhauttaa kuulijaa, kyseessä on kuin musiikillinen mutavyöry. Tämä harmoninen pohjavirta ajaa kappaletta eteenpäin. Kappaleen alkuperäisellä äänitteellä elokuvasta *Magical Mystery Tour* (tuettuna myös psykedelisellä kuvamateriaalilla) harmonia liukuu ja luikertelee sinne tänne läpi koko kappaleen ajan. (Goodall 2005.)

Tämä Howard Goodallin sangen runollinen kuvaus *Magical Mystery Tour* -elokuvan ja samannimisen albumin sisältämästä *I Am The Walrus* -kappaleesta kertoo hyvin, kuinka pitkälle The Beatles -yhtyeen sävellystyylillä oli edennyt vain noin viidessä vuodessa. Tuomas Eerolan (1997) pro gradu -tutkimuksen mukaan yhtyeen psykedeliset sanoitukset yhdessä studioefektien ja intialaisten soittimien kanssa saavuttivat levytyksissä suhteellisen huippunsa vuoden 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -albumin aikoihin, minkä jälkeen niiden osuus alkoi jälleen tippua. Vuosi 1967 vaikuttaakin olevan jonkilainen kokeilevan ja sävellyksellisen luovuuden huippuvuosi yhtyeen materiaalissa. Viimeiseksi julkaistulla, mutta toiseksi viimeisenä äänitetyllä *Let It Be* -albumilla yhtye palasikin lopulta taas ns. ”normaaleihin” bändisoittimiin, eivätkä kappaleetkaan enää olleet niin kokeilevia tai monimutkaisia. Toki mukana on esim. Phil Spectorin sovittamia jousisektioita, mutta intialaisista soittimista tai studioefekteistä ei enää ole mitään jäljellä. Myöskin yhtyeen yhtenäinen

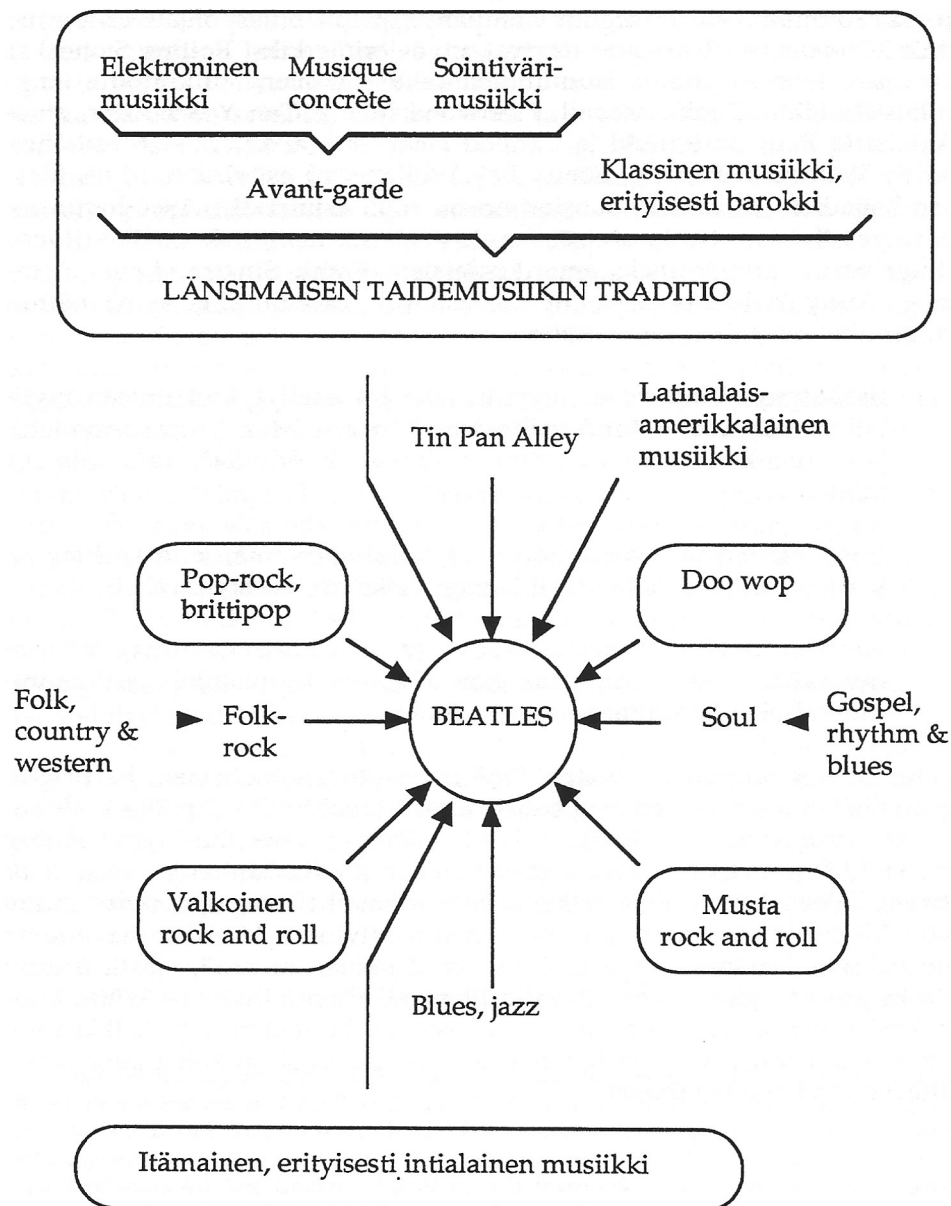
soundillisuus alkoi rakoilla myöhäisessä vaiheessa 1968–70, jos sitä verrataan edelliseen kokeellisen kauteen:

Vuonna 1966 The Beatles-yhtyeen soundi muuttui kertaheitolla, kun nuori äänittäjä Geoff Emerick tuli mukaan studioon. Se kuuluisa Ringon rumpusoundi ja McCartneyn bassosoundi kehittyi mielestäni vasta kun Emerick tuli mukaan kuvioihin. Kaikki soittimet lähimikitettiin ja äänittäessä alettiin käyttää kuulokkeita, joten soittajat kuulivat soittonsa ihan eri tavalla ja se puolestaan ruokki tietynlaista soittotyyliä. Levyillä *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ja *Magical Mystery Tour* yhtye kuulostaa kypsältä ja vielä hyvin yhtenäiseltä ryhmältä. Tämän jälkeen julkaistuilla levyillä ei enää kuulla kovin persoonallista bändisoundia, vaikkakin esim. *Abbey Road* on hyvin huolellisesti tuotettu ja taltioitu albumi. (Kangasjärvi 2017.)

Myös sävellystyylissä tapahtui jotain vuoden 1968 alkuvaiheessa, jolloin yhtye oli intialaisen gurun Maharishi Mahesh Yogin henkisenä opastettavana Intiassa. Varsinkin John Lennonin sävellystyylillä muuttui noina aikoina selvästi:

Ennen Maharishin aikakautta John Lennonin kappaleilla oli taipumusta olla melodisesti melko staattisia antaen melodian alla vaihtuvien sointujen luoda sille persoonallisuutta ja mielenkiintoa. Esim. *A Hard Day's Night* -kappaleen alku on melko yksinkertainen staattinen melodia, missä on mielenkiintoisia sointuvaihtoja sen alla. Kun Lennonin kilpailuasetelma sävellyskumppaninsa McCartneyn välillä kehittyi, hänen sävellyksensä tulivat enemmän uskaliaiksi ja seikkailunhaluisiksi. Kun John sitten kohtasi sekä intialaisen kulttuurin, että hallusiogeeniset huumeet, hänen sävellyksensä saivat selvästi erotettavan pentatonisen sävyn. (Goodall 2005.)

Tämä on selvästi havaittavissa, mikäli vertaa esim. Lennonin kappaleita *I Am The Walrus* ja *Jealous Guy*. Ensimmäinen on sävelletty ennen helmikuun 1968 Intian matkaa ja jälkimmäiseen kappaleeseen Lennon sai inspiraationsa juurikin Intiassa ollessaan. Lennon tosin julkaisi kappaleen vasta soololevyllään *Imagine* (1971), mutta kappaleen alkuperäiset juuret ovat siis *White Albumin* ajoilta.



Kuva 28. The Beatles -yhtyeen tärkeimmät tyylilliset vaikutteet 1968–70 (Heinonen 1995, 88).

Yhtyeen myöhäisen kauden materiaali sisältää käytännössä kaikki keskeisimmät jo ennalta mainitut beatlesque-elementit sillä erotuksella, että intialaisten soittimien ja studioefektien määrä on huomattavasti pienempi, kuin yhtyeen kokeellisella kaudella. Yhtye siirtyi viimeisillä levyillään takaisin kohti tavanomaisempaa pop- ja rockyhtyeen soundimaailmaa, vaikka osa sävellyksistä saattoikin olla sangen haastavaa ja erikoista materiaalia, kuten esim. *White Album* -tuplalevyn kappale

*Happiness Is A Warm Gun*. Kuvassa 28 on havainnollistettu The Beatles -yhtyeen tärkeimmät tyylilliset vaikutteet vuosilta 1968-70 (Heinonen 1995, 88).

### 5.3 Kulttuuriantropologinen näkemys

Kulttuuri on aina kollektiivista ja ennen kaikkea opittua, ei perittyä. Musiikki on oma kulttuurinsa kulttuurin sisällä, missä se toimii ja käyttäytyy kuin mikä tahansa muu kulttuuri. John Lennonin, Paul McCartneyn, George Harrisonin ja myöhemmin Ringo Starrin päätyminen samaan yhtyeeseen käynnisti heidän välillään musiikillisen akkulturaatioprosessin, minkä voidaan katsoa alkaneen jo Quarry Men -yhtyeen aikana ja Starrin liittyminen The Beatles -yhtyeeseen muun kolmikön seuraan vuonna 1962 toi yhdistelmään oman musiikkikulttuurillisen lisämausteensa. Lennonin, McCartneyn, Harrisonin ja Starrin musiikkikulttuurilliset taustat mukautuivat toisiinsa ja niistä kehittyi kokonaan uusi ja yhteinen, toisiinsa sulautunut musiikkikulttuurinsa. Akkulturaatioprosessi ei suinkaan pysähtynyt missään vaiheessa yhtyeen uraa, vaan se haki muotoaan jatkuvasti. Alkuvaiheessa Lennon & McCartney olivat selvästi enemmän valtakulttuurillisessa asemassa, mutta varsinkin Harrisonin musiikkikulttuurillinen vaikutus alkoi tulla enemmän esiin 1960-luvun puolivälin tienoilla. *White Albumin* kohdalla voidaan jopa todeta, että yhtyeen jäsenten musiikilliset kulttuurit olivat jälleen alkaneet eriytyä toisistaan yhtyeen toimiessa silti edelleen yhdessä.

Musiikkiteollisuudessa The Beatles-yhtyeen musiikista tuli 1960-luvun alussa valtakulttuuria. Tilanteesta selvitäkseen ja ylipäättään säilyttääkseen oman kulttuurinsa muiden alisteisessa asemassa olevien musiikkikulttuurien oli tavalla tai toisella integroiduttava valtakulttuurin kanssa. Valtakulttuurin ympäröivänä niiden oli opeteltava toimimaan tämän ehdoilla sekä omaksuttava sen arvomaailmaa ja pelisääntöjä kasvamalla osittain valtakulttuuriin kiinni pystyäkseen vielä vaikuttamaan itse itseensä. Markkinoiden muiden toimijoiden musiikkikulttuurit siis osittain akkulturoituivat The Beatlesin valtakulttuuriin säilyttääkseen samalla myös oman kulttuurinsa ja tämä osittain selittää Beatlesin syntymisen. Hyvänä esimerkkinä tästä voisi mainita yhdysvaltalaisyhtye The Knickerbockersin (Lehtonen 2017). Yhtyeen ensimmäisillä singlejulkaisuilla vuonna 1964 ei ole havaittavissa

käytännössä minkäänlaisia beatlesque-vaikutteita, mutta vuosien 1965 ja 1966 hittikappaleet *Lies* ja *One Track Mind* ovat jo lähes täydellisiä esimerkkejä varhaisista beatlesque-kappaleista. Näiden kappaleiden sävellyksellinen ajoitus tuskin on sattumaa, sillä British Invasion oli juuri hieman aiemmin rantautunut The Beatles -yhtyeen johdattelemana Yhdysvaltoihin, ja säilyttääkseen itsensä myös yhdysvaltalainen populaarimusiikkikulttuuri alkoi akkulturoitua mm. beatlesquen muodossa British Invasion -soundiin. Kyseessä oli siis kulttuuriantropologinen ilmiö ja tapahtumaketju.

#### **5.4 Populaarimusiikkimarkkinat**

1960-luvulle tultaessa musiikin kuluttajilla oli latenti tarve The Beatles -yhtyeen musiikin muodossa. Tarve oli olemassa, mutta se oli piilevänä, sillä sekä kuluttajat että levyteollisuus eivät tuolloin tienneet yhtyeestä tai sen musiikista mitään. Koska klassinen taidemusiikki oli omassa aallonpohjassaan täysin musiikinkuluttajasta vieraantuneena ja pop- ja rockmusiikki olivat myöskin melko kaavoihinsa kangistuneita, eritoten populaarimusiikin kuntelijat tarvitsivat jotain uutta. The Beatles pystyi tätä tarjoamaan, mutta kuluttajat ja levyteollisuus eivät kuitenkaan tätä vielä tiedostaneet. Manageri Brian Epstein näki The Beatles -yhtyeessä markkinaraon ja onnistui lopulta houkuttelemaan Parlophonen tuottajan ja päällikön George Martinin antamaan yhtyeelle koelevytysmahdollisuuden (Gould 2007, 132). Tämä johti lopulta levytyssopimukseen ja siihen, että jo yhtyeen toinen single *Please Please Me* oli jättimenestys. Latenti tarve oli siis aktivoitu.

Toisaalta sopimuksen alaisuudessa olevien artistien luovuus, uusien artistien hankinta, ja näistä johtuva jatkuva lisäresurssien tarve aiheuttaa musiikkiyhtiöille toistuvasti useita dilemmoja, missä markkinoiden käyttäytyminen ja musiikillisten trendien kehittyminen (ja niiden ennustaminen) on kaiken keskiössä. Yhtiöt joutuvat jatkuvasti pohtimaan, millaisiin musiikillisiin genreihin kannattaa sijoittaa milläkin aikavälillä ja vastaako yhtiön listoilla olevien artistien tuote sitä, mitä markkinat odottavat. (Negus 1999, 33.) Markkinat ovat kuitenkin aina kysynnän ja tarjonnan vuorovaikutuksen tulos. Koska The Beatles -musiikille tuli hyvin pian valtava kysyntä, markkinat lähtivät hakemaan sille tasapainoa. Markkinamekanismeissa saatavuus pyrkii aina

vastaamaan kysyntään, joten The Beatles –musiikin räjähdysmäiseen suosioonuun ja sitä kautta uudentyyppisen populaarimusiikin kysyntään pyrittiin markkinoilla vastaamaan. Näin ollen EMI:n ja Parlophonon ohella myös muut markkinoiden tuotantoyksiköt (levy-yhtiöt ja yhtyeet tässä tapauksessa) koettivat täyttää sitä markkinapotentiaalia, minkä The Beatles -tyyppinen musiikki oli luonut ja aktivoinut kuluttajissa. The Beatles -yhtyeestä tuli paitsi suunnannäyttävä, myös valtava haaste ja mittari, minkä ympäri muut kilpailijat yrittivät päästä ja kaikkea, mitä yhtye teki tai kokeili esim. studiossa, muut kokeilivat perässä (How The Beatles Changed The World 2017). Tämä puolestaan aktivoi markkinoilla beatlesquen. Tässä ei sinällään ole mitään kummallista. Markkinataloudessa kumpikaan osapuoli – tuottaja tai kuluttaja – ei pysty yksin määräämään markkinoiden toimintaa, joten populaarimusiikkimarkkinat pyrkivät tuolloin vaan vastaamaan lisääntyneeseen kysyntään ja hakemaan tätä kautta jälleen markkinatasapainon.

Hyviä esimerkkejä em. markkinatasapainoon hakeutumisesta on ollut useitakin The Beatlesin 1960-luvun aktiiviajan jälkeen monissa muissakin eri musiikkigenreissä. Kun NWOBHM<sup>37</sup>-ilmiö nousi suosioon Britanniassa 1970–80-lukujen taitteessa, se poiki paljon uusia heavy-yhtyeitä tyydyttämään NWOBHM-markkinoita ja hyvin suuri osa näistä yhtyeistä syntyi ilmiön aallonharjalla, jolloin kysyntäkin oli kaikkein kovinta. (Iron Maiden and the New Wave of British Heavy Metal 2008.) 1980-luvun alkupuolella puolestaan Hanoi Rocks lähti ulkomaille ja rantautui lopulta Los Angelesiin. LA Weekly -lehden mukaan kokonainen uusi kulttuuri syntyi Sunset Stripille pitkälti Hanoi Rocksien vaikutuksen takia ja monet 80-luvun puolivälin yhtyeet ottivat esim. ulkonäköseikoista valtavasti mallia Hanoi Rocksilta. (Sommer 2017.) 1990-luvulla Grunge-ilmiö lähti liikkeelle Seattlesta, ja vuosikymmenen edetessä ja ilmiön suosion noustessa levy-yhtiöt alkoivat jopa etsiä ”Nirvana-sapluunaan” sopivia yhtyeitä (myös Kurt Kobainin kuoltua) täyttämään grunge-musiikin markkinakysyntää. (Grunge 2001). Tässä ja näissä kaikissa on itse asiassa kyse oman alansa beatlesquen aktivoitumisesta, missä markkinat vaan pyrkivät vastaamaan kysyntään ja näin ollen beatlesque-ilmiön taustalla oli aikoinaan myös markkinamekanismeihin liittyvä ilmiö, eikä pelkästään musiikkianalyttinen tai kulttuuriantropologinen ilmentymä. Markkinamekanismein ei siis itsessään voida

---

<sup>37</sup> New Wave Of British Heavy Metal.

selittää, mitä beatlesque-elementit ovat, mutta niiden ilmestyminen muiden artistien ja yhtyeiden musiikkiin liittyy vahvasti populaarimusiikkimarkkinoihin aina 1960-luvulta alkaen. Markkinamekanismein (kuten myös kulttuuriantropologian näkökulmasta) pystytään vastaamaan siis ennen kaikkea tutkimuskysymyksen jälkimmäiseen osaan.

## 6. YHTEENVETO

The Beatles -yhtye ei koskaan keksinyt, määritellyt tai esitellyt beatlesque-ilmioita. Yhtyeelle itselleen heidän säveltämänsä ja esittämänsä musiikki oli vain puhtaasti heidän omaa musiikkiaan ilman mitään sen kummempia lisämääritelmiä. Tästä syystä aiheen tutkiminen on omalta osaltaan jopa hieman mutkikasta. Toisaalta aihetta pitää tutkia The Beatles -yhtyeen kautta ja heidän musiikkinsa kautta, mutta tavallaan itse käsite ei mitenkään liity itse yhtyeeseen. Paul McCartneyn tai John Lennonin elämästä kertovan kirjan lukeminen ei paljasta beatlesquesta yhtään mitään ja The Beatles -yhtyeen diskografiaa voi kuunnella vaikka kuinka monta kertaa läpi ilman, että kappaleet itsessään kertoisivat siitä, mikä niissä mielletään (tai vaihtoehtoisesti ei mielletä) beatlesque-elementiksi. Beatlesque-käsite on siis *mielleyhtymä*, mikä tulee täysin yhtyeen ulkopuolelta. Kuitenkin sen analysoiminen ja ymmärtäminen vaatii toisaalta hyvinkin kattavaa tutustumista yhtyeen materiaaliin sekä taustoihin, joten varsinainen tarkastelun kohde pitää kulloinkin olla hyvin selvillä, että fokus pysyy tutkimuksen edetessä oleellisissa asioissa.

Tutkimuskysymyksessä kysyttiin, mitkä ovat keskeiset beatlesque-elementit populaarimusiikissa ja mihin niiden alkuperä perustuu. Tutkimuksessa kävi ilmi, että varsinaiset beatlesque-elementit ovat selitettävissä musiikkianalyttisin keinoin, mutta niiden syntytaustojen perusteellisempi analyysi on yhdistelmä sekä musiikkianalyttisiä, kulttuuriantropologisia että markkinamekanismein selitettävissä olevia ilmiöitä.

Tärkeimmät tässä tutkimuksessa esiin nousseet musiikkianalyysin työkaluin analysoitavat beatlesque-elementit voidaan jakaa melodia- ja lauluharmonioihin, laskevaan bassolinjaan, erilaisiin museemeihin, plagaaliin kadenssiin ja sen variaatioon, iv-asteen mollisointuun, sekä moniin erilaisiin soittotyylisiin, soundiin tai sovitusteknisiin liittyviin elementteihin ja dim-, aug-, m7<sup>b</sup>5- ja mmaj7 -sointujen ”beatlemaiseen” käyttöön. Selvästi yleisimmin mainitut näistä olivat melodialinjat ja lauluharmoniat sekä iv-asteen mollisoinnun käyttö. Näistä kahdesta elementistä harmonia nousi vielä selkeästi merkittävimmäksi, sillä The Beatles -yhtyeen koettiin ennen kaikkea edustavan taitavaa stemmalaulutaitoa ja etevä harmoniaratkaisuja.



Mark Lewisohn kiteytti haastattelunsa yhteydessä Tampere Beatles Happeningissa asian hyvin ytimekkäästi:

Sanoisin, että kaiken kaikkiaan se (The Beatles -musiikki) on yksinkertaisesti sähkökitaramusiikkia melodisilla kappaleilla varustettuna ja laulettuna harmoniassa. Montako Beatles-kappaletta on olemassa, missä EI OLE yhtään lauluharmoniaa? Ehkä *Julia* ja muut akustiset soolokappaleet? He yleensä aina pyrkivät lauluharmonioihin. Jos John lauloi laulun, Paul lauloi siihen harmonian ja jos Paul lauloi laulun, John lauloi siihen harmonian. Ja joskus myös George liittyi mukaan. Ja juuri tuollaiset harmoniat oli se seikka, mikä tarttui ihmisten korvaan. Harmoniat ja kappaleiden sisältämä suuri melodisuuden määrä. (Mark Lewisohn 2016.)

The Beatles -yhtyeen jäsenten taustat sekä yhtyeen eri kehitysvaiheet vaikuttivat siihen, millaiseksi yhtyeen musiikki muotoutui. Näin ollen myös eri beatlesque-elementit muistuttavat yhtyeen eri vaiheista ja taustoista. Esim. tietyt pianonsoittoon liittyvät assosiaatiot tulevat selvästikin McCartneyn Tin Pan Alley ja Music Hall -traditiosta. Lauluelementtejä on kopioitu paljon uran alkuvaiheessa Motownista sekä varsinkin Everly Brothersilta ja Phil Spectorin tuottamilta tyttöbändeiltä, mitkä myös jättivät jälkensä yhtyeen musiikkiin. Suurin osa beatlesquesta viittaa yhtyeen uran keskimmäiseen vaiheeseen eli kokeelliseen ja psykedeeliseen vaiheeseen. Varhaisemmasta vaiheesta merkittävimmät elementit ovat oikeastaan vaan melodialinjat ja lauluharmoniat sekä IV-asteen sointuun viittaavat miellelyhtymät, kuten plagaali kadenssi, IV-iv-I plagaali variaatio ja iv-asteen mollisointu.

Kun jostain musiikista tulee valtakulttuuria musiikkiteollisuudessa, muiden alisteisessa asemassa olevien musiikkikulttuurien on reagoitava siihen selvitäkseen. Kulttuurit eivät lähtökohtaisesti halua muuttua, mutta kulttuureilla on kuitenkin aina keinot selvitä. Alisteisen kulttuurin on kyettävä integroitumaan edes osittain valtakulttuuriin, sillä kaikki tapahtuu valtakulttuurin ehdoilla. Yleisin keino tällaisessa tilanteessa on mukautuminen, missä alisteisessa asemassa oleva kulttuuri mukautuu valtakulttuuriin (tosin muutosta tapahtuu aina molempiin suuntiin). Alisteisemmän kulttuurin on opittava valtakulttuurin toimintatapoja, ajattelumalleja ja pelisääntöjä.

The Beatlesin kohdalla yksi tällainen ajattelumalli on esim. jollain tavalla The Beatles –yhtyeeltä kuulostaminen, mikä puolestaan laukaisee Beatlesin.

Musiikkimarkkinoiden näkökulmasta markkinataloudessa kumpikaan osapuoli – tuottaja tai kuluttaja – ei pysty yksin määräämään markkinoiden toimintaa, vaan markkinat ovat kysynnän ja tarjonnan vuorovaikutuksen tulos. Kun The Beatlesin musiikista tuli aikansa musiikillista valtakulttuuria, mikä johti markkinoilla valtavaan kysynnän kasvuun, EMI:n ja Parlophonon kilpailijat reagoivat muuttuneeseen markkinatilanteeseen. Koska markkinamekanismeissa saatavuus pyrkii aina vastaamaan kysyntään, markkinat haluavat ikää kuin luonnollisesti hakeutua tasapainoon.

Jo kaksi vuotta sitten tätä tutkimusaihetta aloittaessani Tampere Beatles Happening 2016 -tapahtuman seminaaripäivän yhteydessä nousi esille myös kysymys, onko osa koko Beatles-käsitteestä jopa keksittyä? Kuten tässäkin tutkimuksessa on käynyt jo ilmi, osa mielikuvista ei välttämättä edes liity suoraan The Beatles -yhtyeeseen, vaan kyseinen Beatles-assosiaatio saattaa tulla jostain muualta. Kuullaanko musiikissa jotain sellaista, mikä ei todellisuudessa edes ole Beatlesia vai mielletäänkö jotain niin yleisellä tasolla olevaa The Beatles -soundiseksi, että sellaisen voisi kuulla periaatteessa melkein missä yhteydessä tahansa? Myös oman aikansa ilmapiiri vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin ja Lewisohn pohtikin tätä haastattelun yhteydessä vuoden 2016 Beatles Happeningissa:

[...] meinaan the Hollies: The Beatles vaikutti heihin, sillä he tekivät tarttuvaa melodioita. Kitaramusiikkia harmonian kera. Se oli toisaalta aika hankalaa kenelle tahansa, sillä kaikkia heitä tuohon aikaan olisi syytetty The Beatles -yhtyeen kopioimisesta. (Lewisohn 2016.)

Tämän tutkimuksen oli alun perin tarkoitus olla huomattavasti laajempi, ja mukaan oli tarkoitus ottaa paitsi huomattavasti syvemmälle menevää analyysiä nyt jo mukana olevien tieteenalojen sisältä, myös lisäksi vielä muiden tieteenalojen alueelta. Tämä oli kuitenkin nykyisen tutkimuksen puitteissa täysin mahdotonta, sillä tutkimuksesta olisi tullut aivan liian massiivinen. Tulevaisuuden kannalta olisi kuitenkin mielenkiintoista miettiä, miten esim. psykologia pystyisi selittämään Beatles-

mielikuvia? Tässä voisi olla yksi potentiaalinen tutkimus jatkoa ajatellen. Toinen tutkittava aihe voisi liittyä esim. beatlesque-elementtien tunnistamiseen ja uudenlaiseen ryhmittelyyn. Pystyisikö yksittäisiä eri elementtejä vielä jakamaan pienemmiksi yksiköiksi ja saisiko siten eri kappaleista jonkilaisia ”beatlesque-kaavoja” aikaiseksi pienempiä eri tavalla ryhmitettyjä elementtejä yhdistelemällä?

Palataan lopussa vielä kerran vuoteen 1995 ja The Beatles -yhtyeen tässäkin tutkimuksessa mainittuun *Anthology*-projektiin, jolloin julkaistiin TV-dokumentti, kirja, sekä kolme tuplakokoelmalevyä (näistä levyt ilmestyivät vaiheittain noin vuoden sisään). Paitsi se, että kokoelmat koostuivat lukuisista ennen julkaisemattomista harvinaisuuksista ja demo-äänityksistä, erityisen kiinnostavaksi levyt muodostuivat siksi, että ne sisälsivät kaksi kokonaan uutta The Beatles -yhtyeen levytystä 25 vuotta yhtyeen hajoamisen ja 15 vuotta John Lennonin kuoleman jälkeen. Kyseessä oli projekti, missä Paul McCartney sai Lennonin leskeltä Yoko Onolta keskeneräiseksi jääneitä Lennonin laulamia ja pianolla säestämiä demonauhoituksia, mistä lopulta kahdesta kappaleesta – *Free As A Bird* ja *Real Love* – päätettiin tehdä valmiit versiot. Näin ollen jäljellä olevat yhtyeen jäsenet kokoontuivat studiosessioiden ajaksi 25 vuoden tauon jälkeen uudelleen The Beatles -yhtyeeksi ja soittivat ja lauloivat Lennonin demojen päälle puuttuvat raidat. Kappaleiden tuottajaksi valittiin Electric Light Orchestran keulahahmo ja kokenut tuottaja Jeff Lynne, kenellä oli muutenkin kokemusta ex-beatlejen kanssa toimimisesta (sekä kova beatlesque-maine).

Kappaleet ovat edelleenkin yhtä hätkähdyttävää kuunneltavaa, kuin mitä ne olivat ilmestyessään 1990-luvun puolivälissä. The Beatles -yhtye vaikuttaa kappaleilla osuneensa (mahdollisesti jopa tahtomattaan ja alitajuisesti) johonkin kuvitteellisen ”beatlesque-universumin” keskipisteeseen. *Free As A Bird* ja *Real Love* kuulostavat enemmän ”beatlesmaisilta” kappaleilta, miltä The Beatles -yhtye edes todellisuudessa koskaan kuulosti aktiiviuransa aikana. The Beatles -yhtye onnistui siis näissä kahdessa kappaleessa kuulostamaan enemmän ”beatlesilta”, kuin mitä he milloinkaan edes The Beatles -yhtyeenä itse olivat! Kappaleet sisältävät lähes kaikki tässä tutkimuksessa käsitellyt beatlesque-elementit ja jopa sellaisia, mitä ei otettu edes tutkimuksessa esille, mutta voitaisiin ehkä kategorisoida tarkemmassa erittelyssä ja toisessa tutkimuksessa beatlesqueksi. Kappaleissa esiintyvät beatlesque-elementit

ovat:

- Molemmissa kappaleissa on hyvin vahvat lauluharmoniat.
- Molemmista kappaleista löytyy laskeva basso (diatoninen duurilasku sekä duuri/molli muunnoslasku).
- Molemmissa kappaleissa on sekä piano- että ”lynnekomppi” -museemi.
- Toisessa on plagaali kadenssi ja toisessa iv-asteen molli.
- Molemmissa on ”se outo Beatles-sointu”.
- Molemmissa on John Lennonin ”laiska” laulutyyli.
- Toisesta löytyy (kokeilevalle ja psykedeliselle kaudelle ominainen) sekava kappaleen loppuosa.
- Myös slide-harha on edustettuna!

Kun The Beatles -yhtye siis astui hetkeksi takaisin Beatles-musiikin markkinoille 25 vuoden tauon jälkeen, he sulautuivat itse omaan valtakulttuuriinsa. He vastasivat kysyntään enemmän ”beatlesmaisella” musiikilla, kuin mitä The Beatles -yhtye oli silloin, kun siitä itsestään tuli valtakulttuuri. The Beatles ei siis edes akkulturoitunut, vaan enkulturoitui täysin omaan itse aikoinaan luomaan kulttuuriinsa, minkä täytyy jo olla jonkinasteinen beatlesquen maailmanennätys.

# LÄHTEET

## Tutkimuskirjallisuus

Colander, David C. (2008) Economics. New York: McGraw-Hill/Irwin.

Davis, John A. (2018) Measuring Marketing. The 100+ Essential Metrics Every Marketer Needs. Boston : DEG Press.

Eerola, Tuomas (1997) The Rise And Fall Of The Experimental Style Of The Beatles. The Life Spans Of Stylistic Periods In Music. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Gorman, G. E. & Clayton, Peter (1997) Qualitative Research For The Information Professional. A Practical Handbook. Lontoo: Library Association Publishing.

Katz, Mark (2004) Capturing Sound. How Technology Has Changed Music. Berkeley & Los Angeles & Lontoo: University of California Press.

Koskimäki, Jouni & Heinonen, Yrjö (1998) Variation As The Key Principle Of Arrangement In ”Cry Baby Cry”. Teoksessa Eerola, Tuomas & Heinonen, Yrjö & Koskimäki, Jouni (toim.) Beatlestudies1. Songwriting, Recording and Style Change. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 119–145.

Halinoja, Raimo & Malmberg, Raija & Salo-Lee, Liisa (1998) Me ja muut. Kulttuurienvälinen viestintä. Helsinki: Yleisradio.

Heinonen, Yrjö (1995) Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteki- ja äänitysprosessiin. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hofstede, Geert H. & Hofstede, Gert Jan & Minkov, Michael (2010) Cultures And Organizations - Software Of The Mind. Intercultural Cooperation And Its Importance For Survival. New York: McGraw-Hill.

Honko, Lauri & Pentikäinen, Juha (1975) Kulttuuriantropologia. Helsinki: WSOY.

Korhonen, Vesa & Puukari, Sauli (toim.) (2013) Monikulttuurinen ohjaus- ja neuvontatyö. Jyväskylä: PS-Kustannus.

Korvenpää, Juha (1999) Oikein käytettynä hyvin hyödyllinen väline. Beatlesin ja studiohenkilökunnan käsitykset äänitstekniikoista. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Koskimäki, Jouni (2006) Happiness Is... a Good Transcription : Reconsidering the Beatles Sheet Music Publications. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lilja, Esa (2007) Musiikkianalyysi. Teoksessa Marko Aho, Antti-Ville Kärjä (toim.) Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino, 132–159.

Lilja, Esa (2014) Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen kuuntelun kehittäminen. Etnomusikologian Vuosikirja, 26, 162–191.  
<https://doi.org/10.23985/evk.66793>. Viitattu 6.6.2018.

Middleton, Richard (1990) Studying Popular Music. Milton Keynes: Open University Press.

Moore, Allan F. (2001) Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock. Second edition. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Muikku, Jari (2001) Musiikkia kaikkiruokaisille - suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990. Väitöskirja. Helsinki: Gaudeamus.

Musiikinteoria 1. Sibelius-Akatemia. <http://www2.siba.fi/muste1/> (tarkistettu 31.5.2018).

- Negus, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*. Lontoo: Routledge.
- Pedler, Dominic (2003) *The Songwriting Secrets Of The Beatles*. Lontoo: Music Sales Limited.
- Pohjola, Matti (2015) *Taloustieteen oppikirja*. Helsinki: Sanoma Pro Oy.
- Rautiainen, Olli (2015) *Teoreettisia ajatuksia musiikin musiikillisuudesta eli siitä, mitä musiikissa kuullaan*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tagg, Philip (2009) *Everyday Tonality. Towards A Tonal Theory Of What Most People Hear*. New York & Montreal: The Mass Media Scholars' Press Inc.
- Tagg, Philip (2013) *Music's Meanings. A Modern Musicology For Non-Musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Throsby, David (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Valtonen, Pekka (1996) *Johdanto kulttuuriantropologiaan*. Tampere: Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Vilka, Hanna (2015) *Tutki ja kehitä*. Jyväskylä: PS-kustannus 2015.

## **Aineisto**

### ***Kirjallisuus***

Corrado, Omar & Sauvalle, Sergio & Waksman, Steve & (2003) Guitars. Teoksessa John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, Peter Wicke (toim.) Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Lontoo: Continuum.

Garofalo, Reebee & Waksman, Steve (2014) Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A. Upper Saddle River (N.J.) : Pearson Prentice Hall cop. 2008.

Gould, Jonathan (2007) Can't Buy Me Love - Beatles, Britannia ja Yhdysvallat. Johnny Kniga Kustannus. Werner Söderström Corporation: Helsinki.

Lewisohn, Mark (1988) The Complete Beatles Recording Sessions. Lontoo: The Hamlyn Publishing Group Limited.

MacDonald, Ian (1997) Revolution In The Head. The Beatles' Records & The Sixties. Lontoo: Fourth Estate Limited

Milner, Greg (2009) Perfecting Sound Forever – The Story of Recorded Music. Lontoo: Granta Publications.

Fujita, Tetsuya & Hagino, Yuji & Kubo, Hajime & Sato, Goro (transkriptaajat) (1993) The Beatles Complete Scores. Every Song Written & Recorded By The Beatles]. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.

### ***Dokumenttielokuvat***

How The Beatles Changed The World (2017). Ohjaus: O'Dell, Tom. Tuottajat: O'Dell, Tom & Espana, Elio. Symmettrica Entertainment Ltd. 2017.



Ingham, Chris & Moore, Allan & Williamson, Nigel & Miles, Barry kaksiosaisessa dokumentissa:

Composing The Beatles Songbook: Lennon and McCartney 1957-1965 & 1966-1970 (2008) Johtava tuottaja: Rob Johnstone. Tuottaja: Prism Films. Pride.

Iron Maiden and the New Wave of British Heavy Metal (2008) Prism Films & Johnstone, Rob (tuottajat). Lontoo: Prism Films. Sexy Intellectual Productions.

The Beatles - 20th Century Greats – A Musical Appreciation And Analysis By Composer, Howard Goodall (2005) Ohjaaja ja tuottaja: Francis Hanly. Channel Four.

VH1 News and SPIN Magazine Present: Grunge (2001). VH1.

### ***Verkkomateriaali***

Geoff Emerick TV-haastattelu:

Sound engineer Geoff Emerick remembers recording The Beatles Sgt Pepper's album (2017). ABC's 7.30. Australia: ABC News.

<https://www.youtube.com/watch?v=D5caf6mAACA> (tarkistettu 27.5.2018)

Sommer, Tim (2017) One Band From Finland Inspired the Entire Sunset Strip Hair Metal Scene. Los Angeles: LA Weekly. <http://www.laweekly.com/music/hanoi-rocks-influence-can-be-heard-and-see-all-over-80s-glam-metal-8861286> (tarkistettu 22.11.2017).

Sussman, Al (2016) Things We Said Today #169 - Our favorite Beatlesque songs and groups. Things We Said Today - A Beatles Radio Show. Esitetty 30.1.2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=erslGTVCyDM> (tarkastettu 24.3.2017)

Lewisohn, Mark (2013) Mark Lewisohn, ”Tune In: The Beatles: All These Years”. Talks at Google. Julkaistu 15.11.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=V2nn4kExJMM> (Tarkistettu 5.3.18)

Lewisohn, Mark (2017) Things We Said Today #252 - Mark Lewisohn! Things We Said Today - A Beatles Radio Show. Esitetty 22.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dV4TfOxFZdk> (tarkastettu 24.3.2017)

Tampere Beatles Happening (2009) I Want To Tell You. Katsaus Beatles-kirjallisuuteen. internet-sivusto. <http://www.beatles.fi/2009/04/i-want-to-tell-you-katsaus-beatles-kirjallisuuteen/> (tarkistettu 10.6.2018)

## ***Haastattelut***

### ***Henkilökohtaiset haastattelut:***

Lewisohn, Mark. 5.3.2016, Tampere. Haastattelijat Kangasjärvi, Mikko & Tenhunen, Sami.

### ***Haastattelut sähköpostin välityksellä:***

Ahonen, Leevi 9.5.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

Kangasjärvi, Mikko 5.11.2017 & 10.11.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

Kinnunen, Juha 22.10.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

Lehtonen, Heikki 10.5.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

Lepomäki, Tapani 16.5.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

Wirzenius, Klaus 9.5.2017. Haastattelija Tenhunen, Sami.

## ***Seminaarit***

Kangasjärvi, Mikko & Tenhunen, Sami (2016) Beatlesque – Kyllä ne on Beatlesinsa kuunnellut!. Seminaariluento. Tampere Beatles Happening 5.3.2016.

Lewisohn, Mark (2016) Beatlesin monet kasvot. Seminaariluento. Tampere Beatles Happening 5.3.2016.

Kangasjärvi, Mikko & Koskimäki, Jouni & Salo, Juha (2017) The Walrus Was Paul - Beatleseihin liittyvät myytit, onnistumiset ja epäonnistumiset. Seminaariluento. Tampere Beatles Happening 8.4.2017.

Kangasjärvi, Mikko & Koskimäki, Jouni & Salo, Juha & Vallenius, Sari (2017) Esimerkkejä The Beatlesin stemmalaulujen koukuista. Seminaariluento. Tampere Beatles Happening 8.4.2017.