

Anni Saari

CMX, YUP JA 1990-LUVUN ROCK-SANOITUSTEN  
KUVA SUOMALAISUUDESTA

Pro Gradu -tutkielma

Syksy 2007

Musiikintutkimuksen laitos

Tampereen yliopisto

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

SAARI, ANNI: CMX, YUP ja 1990-luvun rock-sanoitusten kuva suomalaisuudesta

Pro Gradu-tutkielma, 91 s.

Etnomusikologia

Syyskuu 2007

---

## Tiivistelmä

Tässä pro Gradu -työssä on tutkittu, kuinka kaksi suomalaista rock-yhtyettä kuvasi musiikissaan suomalaisuutta 1990-luvun puolivälissä. Samalla on pohdittu, miten yhtyeiden asemaa voidaan kuvata. Tutkimusyhtyeet, CMX ja YUP ovat nykyisin arvostettuja rock-yhtyeitä, mutta 1990-luvun puolella välissä ne vasta vakiinnuttivat asemaansa suomalaisessa musiikkielämässä. Tuona aikana Suomi oli selviämässä laajasta taloudellisesta lamasta, liittynyt Euroopan Unioniin ja musiikkiteollisuus oli yhtä lailla muuttumassa fuusioiden ja kansainvälistymisen myötä.

Sanoituksia on tutkittu laulettuna tekstinä, ei runoutena, eli mukaan tulkintaan on otettu myös musiikilliset piirteet. Tätä kautta molemmilta yhtyeiltä hahmottui oma tapansa kuvata suomalaisuutta. CMX:n suomalaisuus on nimetty myyttiseksi suomalaisuudeksi. Siinä esiintyy vanhahtavia sanontoja ja tulkintaa ohjaavia sanoja ja ilmaisuja. Myyttistä tunnelmaa luodaan laulun efekteillä, 5- ja 7-jakoisuudella sekä rytmisellä vaihtelevuudella. YUP:n suomalaisuus on nimetty absurdiksi suomalaisuudeksi. Tavanomaiset asiat käännetään sanoituksessa usein pienellä liikkeellä omituisiksi, mitä korostetaan rytmisellä vaihtelevuudella, lauluäänen ilmaisuvoimaisuudella ja laulun rakenteellisilla piirteillä.

CMX:n suomalaisuudessa ihminen on vieraantunut sekä luonnosta että yhteiskunnasta ja pystyy ainoastaan tuntemaan. Kontrastina tälle on menneisyyden

ihminen, jolla oli kosketuspinta sekä luontoon että yliluonnollisiin tapahtumiin, henkiin ja jumaliin. YUP:n suomalaisuudessa ihmiset ovat jakautuneet tiukasti kahteen eri ryhmään: menestyjiin ja häviäjiin. Ihminen voi valita tavanomaisen elämän tai hedonistisen, absurdin elämän. Jatkuvasti on läsnä hyvän ja pahan olennon, Jumalan ja paholaisen, kamppailu.

Molempien yhtyeiden suomalaisuuden teemoissa on selviä yhteyksiä 1990-luvun yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Yhtyeet käyttävät paljon intertekstuaalisuutta, ja yhteiskunnallinen tilanne on yksi mahdollinen viittauskohta musiikissa. CMX ja YUP kommentoivat aikaa omalla tavallaan, tehden silti selvästi rock-musiikkia. Musiikin tarkoitus ei ollut julistaa mitään totuutta, mutta se ei silti jäänyt ulkopuoliseksi ympäröivästä ajasta ja todellisuudesta. Rock siis otti asemansa yhteiskunnassa, ei vain alakulttuurina vaan vakavasti otettavana vaikuttajana. Vaikka yhtyeet tekivät vakavaa rockia, ne ovat hyvin itseironisia. Tämä kaksoisvaikutelma liittyy postmodernismiin ja yhteiskunnan fragmentoitumiseen.

Avainsanat: populaarimusiikki, populaarimusiikin tutkimus, sanoitukset, rock-lyriikka, rock-musiikki, suomalaisuus, 1990-luku, kulttuurintutkimus, kulttuurin korkea ja matala, postmodernismi, popmodernismi, intertekstuaalisuus.

# Sisällys

1 Rock – populaaria taidetta? .....	7
2 Rock, sanoitukset ja suomalaisuus .....	8
2.1 Valinnat .....	11
2.2 Metodit .....	12
3 Sanoitusten tutkimus ennen ja nyt .....	14
3.1 Populaarimusiikin tutkimuksesta.....	14
3.2 Korkea-matala-jaottelu.....	17
3.3 Sanoitusten tutkimuksen lähtökohtia.....	19
3.3.1 Sanoitus rocklyriikkana.....	19
3.3.2 Sanoitus musiikin yhteydessä.....	20
3.3.3 Mihin sanoja tarvitaan.....	22
3.4 Pop-modernismi.....	23
3.5 Postmodernismi.....	25
3.6 Pop-modernismi ja postmodernismi.....	27
4 Tutkittavat yhtyeet ja aika .....	28
4.1 CMX .....	28
4.2 YUP .....	31
4.3 Vuosiäänestykset .....	34
4.4 Suomen virallinen lista .....	37
4.5 Myyntiluvut .....	39
4.6 1990-luvun yhteiskunta ja sen muutokset .....	40
4.6.1 Talouslama .....	41
4.6.2 Tietoyhteiskunta .....	42
4.6.3 Euroopan Unioni .....	43
4.6.4 Musiikkiteollisuus .....	43

4.6.5 Radiouudistus .....	45
5 CMX:n suomalaisuus .....	46
5.1 Rytmikka .....	47
5.2 Melodiat ja soinnutus .....	48
5.3 Lauluääni .....	51
5.4 Lyyrisyys .....	52
5.5 Sanavalinnat .....	54
6 YUP:n suomalaisuus .....	58
6.1 Rytmikka .....	59
6.2 Melodiat ja soinnutus .....	60
6.3 Lauluääni .....	61
6.4 Narratiivisuus .....	62
6.5 Dualismi .....	65
6.6 Sanavalinnat .....	66
7 Yhteisiä piirteitä .....	68
7.1 Vieraannuttaminen .....	68
7.2 Intertekstuaalisuus .....	69
7.3 Perusteemat ja suhdeverkosto .....	70
7.3.1 YUP:n suhdeverkosto .....	72
7.3.2 CMX:n suhdeverkosto .....	76
8 Johtopäätökset .....	81
9 Lähteet .....	86
9.1 Painetut lähteet .....	86
9.2 Painamattomat lähteet .....	89
9.3 Lehtiartikkelit .....	90
9.4 Internet-aineisto .....	90

9.5 Albumit .....	90
9.6 Muu aineisto .....	90

## Rock - populaaria taidetta?

Viime vuosina suomalaisten rock-yhtyeiden sanoittajat ovat olleet paljon esillä. Monet heistä ovat tulleet tutuiksi musiikin lisäksi myös kirjallisista piireistä. Sanoituksia myös tutkitaan entistä enemmän.

Halusin itsekin paneutua Pro Gradu -työssäni sanoituksiin, ja nimenomaan suomalaisiin, suomenkielisiin sanoituksiin. Tutkimusyhtyeiksi valitsin CMX:n ja YUP:n, sillä molempien yhtyeiden sanoituksissa on paljon mielenkiintoista materiaalia tutkittavaksi. Yhtyeiden sanoituksissa mielenkiintoni kohdistui siihen, kuinka yhtyeet kuvaavat suomalaisuutta – millaisen suomalaisuuden kuvan ne musiikissaan luovat. *Suomalaisuus* on ymmärretty tässä tutkimuksessa jatkuvasti muuttuvana, uudelleen rakentuvana käsitteenä, jolla ei niinkään pyritä selittämään, vaan jota pyritään selittämään (Lehtonen 2004, 18, 20). Pro Graduni siis tutkii, millaisista asioista yhtyeiden suomalaisuuden kuva muodostuu.

Sanoituksia on tutkittu viime vuosina erityisesti kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen puolella. Juice Leskisen sanoitusten metriikkaa ja musiikkia on tutkinut pro gradussaan Maria Seppälä (2001) ja Jarkko Martikaisen sanoitusten lyyristä minää Veera Ristikartano (2002). Kauko Röyhkän rock-lyriikkaa on tutkinut Johanna Westersund (1993,1995), ja Atte Oksanen puolestaan suomalaisen metallimusiikin mieskuvaa (2002).

Rockin ja akateemisen tutkimuksen yhdistäminen ei ole ongelmatonta. Tutkijan täytyy pyrillä erilaisten konventioiden välimaastossa ja usein tutkimuskohde on samalla kohotettu populaarista taiteeksi. Tällainen tutkimus kuitenkin kadottaa tutkimuskohteen alkuperäisen luonteen. Tässä tutkimuksessa yritetään kartoittaa, miten rock-sanoituksia voitaisiin tutkia nostamatta tutkimuskohdetta pois rock-genrestä. Sanoituksia ei tutkita runoutena, vaan laulettuna tekstinä. Yleisesti sanoituksista on totuttu käyttämään termiä *rock-lyriikka*, mutta käytän itse termiä *sanoitukset* juuri siitä syystä, että rock-lyriikka viittaa tekstin näkemiseen runoutena. Sanoitukset nähdään siis tässä tutkimuksessa osana musiikkia. Tällaista tutkimusta ei juuri ole aiemmin tehty. Ruotsalaisen Ulf Lindbergin teos ”Rockens text. Ord, musik och mening” (1995) on ollut tärkeä suunnannäyttävä.

Toisena tärkeänä lähtökohtana tutkimuksessa on musiikin näkeminen osana yhteiskuntaa. Tässä käytetään teoreettisena pohjana musiikin topografisen tarkastelun käsitettä (Middleton 1995,7). Ajatuksena on, että musiikki ei koskaan sijaitse tyhjiössä, vaan se sijoittuu aina johonkin aikaan, joka vaikuttaa sekä musiikin tekemiseen että tulkintaan. Suomessa alkoi 1990-luvun alussa suomenkielisen rockin ”uusi nousukausi”, jonka kärjessä olivat mm. CMX ja YUP. (Lindfors, Gronow & Nyman 2004, 149). 1990-luvulle sijoittuvat myös monet yhteiskunnalliset muutokset, kuten esimerkiksi talouslama tai Suomen liittyminen Euroopan unioniin. Tämän takia tutkimukseni aineistona ovat CMX:n ja YUP:n levyt, jotka ovat ilmestyneet vuosina 1994-1998.

Tutkimuksen pääpaino on siis kahden rock-yhtyeen musiikissaan luomissa suomalaisuuden kuvissa. Tutkimus selvittää, näkyikö aikakausi jotenkin sanoituksissa eli onko suomalaisuuden kuvauksissa jälkiä ympäröivästä ajasta ja yhteiskunnasta. Tutkimus myös pohtii, onko suomalaisuuden kuvauksella jotakin tekemistä sen aseman kanssa, joka yhtyeillä nykyisin on.

Tutkimuksen toinen luku esittää tutkimuskysymykset – sen, mikä CMX:ssä ja YUP:ssä tarkemmin on tämän tutkimuksen aiheena. Luvussa kerrotaan myös, miten yhtyeet ja niiden levyt on tähän tutkimukseen valittu. Samoin esitellään käytetyt menetit.

Kolmas luku käsittelee tämän tutkimuksen teoreettisia lähtökohtia. Ensin esitellään, kuinka sanoitukset on aiemmin ymmärretty, ja miten ne ymmärretään nykyisin. Tästä edetään miettimään, kuinka rock-yhtyeiden asema on populaarimusiikin historiassa muuttunut ja kuinka sitä nykyisin voitaisiin kuvata. Pop-modernismi ja postmodernismi-käsitteiden synteesi kuvaa tutkimusyhtyeitä hämmästyttävän hyvin.

Neljännessä luvussa kerrotaan tutkimuksen kohteena olevista yhtyeistä sekä tutkimusajankohdasta. CMX ja YUP ovat toimineet 1980-luvun lopulta lähtien, mutta molempien yhtyeiden suosion kasvu ajoittuu 1990-luvun alkuvuosiin. Lähtökohtana on, että yhtyeet tekivät musiikkia, joka tuona aikana puhutteli kuulijaa ja tutkimus ottaa selvää siitä, mitkä tekijät musiikissa mahdollisesti vaikuttivat suosioon.

Viides ja kuudes luku käsittelevät CMX:n ja YUP:n suomalaisuutta eli esittelevät, mistä aineksista ja miten yhtyeen suomalaisuuden kuva muodostuu. Mukana ovat niin sanoitukselliset kuin musiikillisetkin elementit.



Seitsemäs luku esittelee, mitä yhteisiä piirteitä yhtyeiden suomalaisuuden kuvista löytyy. Samoin siinä käy ilmi, millainen suhdeverkosto kunkin yhtyeen musiikista on löydettävissä. Suhdeverkoston avulla kuvataan suomalaisuuden ilmenemistä.

Kahdeksas luku keskittyy tutkimuksen tuloksiin ja johtopäätöksiin.

## **2 Rock, sanoitukset ja suomalaisuus**

Soundin numeron 11/2004 kannessa on kuva päät vastakkain seisovista A.W.Yrjänästä ja Jarkko Martikaisesta ja tekstinä on ”CMX ja YUP jakavat saman DNA:n”. Jutussa haastatellut laulaja-sanoittajat kartoittavat yhtyeidensä uraa ja pohtivat, kuinka musiikin tekeminen on 1990-luvun alusta nykypäivään muuttunut.

1990-luvun alkupuolella Suomessa tapahtui monia yhteiskunnallisia muutoksia, kuten talouslama ja EU-jäsenyys. Ne vaikuttivat hyvin voimakkaasti ihmisten elämään ja muokkasivat osaltaan suomalaisuuden käsitettä uudelleen. Jos aiemmin suomalaisuutta on käytetty selittävänä tekijänä, nyt suomalaisuuden käsitettä yritetään puolestaan selittää. Nykyisin ajatellaan, että ei ole olemassa yhtä suomalaisuutta tai Suomea vaan monia. Usein suomalaisuuteen liitetään ajatus kansanluonteesta. Lehtosen (2004, 20) mukaan kansaluonne tarkoittaa, että jokaisella suomalaisella on perimässään jotakin sellaista, joka erottaa hänet muista kansoista ja saa käyttäytymään tietyllä tavalla. Tällainen ajatus on totalisointia, jossa osat edustavan kokonaisuuksia. Irtautuminen siitä ajatuksesta, että on olemassa yhdenlainen suomalaisuus, olemuksellinen suomalaisuus, mahdollistaa sen tutkimisen, ”minkä kaikkien määreiden vaikutuksesta Suomi ja suomalaisuus ovat kulloinkin saaneet hahmojaan” (Lehtonen 2004, 21).

Suomalaisuus nähdään tässä tutkimuksessa jatkuvasti uudelleen rakentuvana, ja näin ollen tutkimus pohtii, mistä CMX:n ja YUP:n suomalaisuuden kuvat muodostuvat ja millä keinoin ne kuvansa rakentavat. Lähtökohtana on, että molemmilla yhtyeillä on oma tapansa kuvata suomalaisuutta. Tutkimus kartoittaa kuitenkin myös, löytyykö yhtyeiltä joitakin yhteisiä teemoja.

Aika, jossa musiikkia tehdään, vaikuttaa siihen aina jollakin tavalla, vaikka suoria jälkiä ei musiikissa näkyisikään. Musiikin topografinen tarkastelu tarkoittaa, että musiikkia

tarkastellaan sekä lineaarisesti että vertikaalisesti. Tämä tutkimus selvittää, voidaanko CMX:n ja YUP:n musiikista löytää yhtäläisyyksiä 1990-luvun yhteiskuntaan. Näkyikö muutosten aika yhtyeiden sanoituksissa? CMX ja YUP vakiinnuttivat asemansa suomalaisessa musiikkielämässä juuri 1990-luvun aikana. Jos yhtyeet ottivat kantaa yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja kuvasivat suomalaisuutta uudella tavalla, voisiko tämä olla syynä yhtyeiden suosioon? Tutkimus kartoittaa CMX:n ja YUP:n asemaa ja pohtii rock-yhtyeiden asemaa suomalaisessa yhteiskunnassa laajemminkin.

CMX ja YUP rinnastetaan usein toisiinsa, ja vaikka yhtyeet eivät tyyllillisesti juuri muistuta toisiaan, niillä on eräitä yhteisiä piirteitä. Toimimisajankohdan lisäksi yhtyeitä yhdistää esimerkiksi sanoitusten asema musiikissa. Sanoitus ei ole yhtyeillä vain laulettavaksi tarkoitettuja sanoja peräkkäin, mutta ei myöskään runo, joka esitetään laulun keinoin. Sanoitus rakentaa osaltaan musiikillista kokonaisuutta, se on osa kokonaisteosta.

Sanoitusten tulkintaan vaikuttaa aina se, minkälaisessa musiikissa ne kuulee. Siten sanoitusta ja musiikkia ei voi koskaan täysin erottaa toisistaan. Näenkin sanoituksen nimenomaan osana musiikkia. Tutkittaessa yhtyeiden luomia kuvia suomalaisuudesta mukaan analyysiin täytyy näin ollen ottaa myös musiikilliset piirteet. Mutta miten suomalaisuutta rakennetaan musiikillisin keinoin? Tässä pro gradu -työssä on kartoitettu, miten sanoituksia on aikaisemmin tutkittu, ja pyritään löytämään uusia keinoja sanoitusten tulkintaan.

CMX ja YUP ovat aloittaneet uransa soittamalla metallia ja hardcore-punkkia eli melko ”raskasta” musiikkia, joka ei ole kuulijaystävällistä samalla tavalla kuin pop-musiikki. Nykyisin yhtyeiden laulaja-sanoittajat ovat tunnettuja musiikin lisäksi kirjallisuuden piiristä, sillä A.W.Yrjänä on julkaissut useita runokokoelmia ja Jarkko Martikainen novellikokoelman. Molemmat yhtyeet henkilöityvät melko voimakkaasti laulajiinsa. Onko alkuaikojen pienen alakulttuurin yhtyeistä siis tullut kulttuurivaikuttajia ja miten aseman muuttuminen on vaikuttanut CMX:n ja YUP:n rock-uskottavuuteen? Yhtyeet kuuluvat hyvin selvästi rock-genreen, mutta koska molemmilla yhtyeillä on hyvin omaleimainen tyyli, ovatko ne löytäneet keinoja poiketa rockin perinteisistä kaavoista? Tutkimus selvittää, miten yhtyeet rock-genren sisällä toimivat, ja rikkovatko ne genren rajoja. Tätä kautta löytyy vastaus siihen, nousivatko CMX ja YUP rockin *korkeaan*, ja jos näin, miten ne sen tekivät.

## 2.1 Valinnat

Aloitin aiheeseen perehtymisen kolmantena opiskeluvuonna proseminaari-työtä tehdessäni. CMX ja YUP olivat helppoja valintoja tutkimusyhtyeiksi, koska alusta saakka olen halunnut tutkia sanoituksia. Molempien yhtyeiden tuotannossa sanoituksilla on erittäin suuri rooli ja mielestäni on tärkeää tietää, että sanoitusten tekemiseen on kiinnitetty huomiota. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että sanoituksia tulkittaisiin siitä näkökulmasta, miten yhtye on sanoitukset ymmärtänyt.

Proseminaarissani tutkin, minkälaisia teemoja CMX:n ja YUP:n sanoituksista löytyi ja perehdyin erityisesti intertekstuaalisuuteen. Pro Gradussani halusin laajentaa aihepiiriä kulttuurintutkimuksen suuntaan - pohtia sitä, mitä merkitystä tutkimillani yhtyeillä tässä yhteiskunnassa on. Aikarajaus oli suhteellisen helppo tehdä, koska halusin tutkia, kuinka yhteiskunnalliset muutokset vaikuttavat kulttuurin tuotteisiin ja mitä ne taas voivat kertoa muutoksista. Lähtöajatuksena oli käsitys yhteiskunnallisten tapahtumien prosessuaalisuudesta. Siksi valitsin 1990-luvun puolivälin aikarajauksen lähtökohdaksi. 1990-luvun puolessa välissä tutkimani yhtyeet olivat vakiinnuttaneet asemansa, molemmat olivat julkaisseet muutamia pitkäsoittoja ja kehittäneet omanlaisen tyylin. Yhteiskunnassa vaikutti samaan aikaan monia suuria muutoksia, joilla oli vaikutuksia sekä musiikkiteollisuuteen että yhteiskuntaan. Tarkat tutkimusvuodet määräytyivät luonnollisesti sen mukaan, milloin tutkimillani yhtyeiltä ilmestyi levyjä. Toisaalta tässä tutkimuksessa vuosien erittäin tarkka määrittely ei ole tarpeen, koska ilmiötä tutkitaan suhteellisen yleisellä tasolla. Siksi olen tarpeen vaatiessa ottanut mukaan myös ilmiöitä, jotka eivät sijoitu välille 1994-98.

Tutkimusaineistoksi valitsin siis 1990-luvulta molemmilta yhtyeiltä kolme levyä. Ensimmäiset levyt ovat molemmilta ilmestyneet vuonna 1994. CMX:n *Aura* otti etäisyyttä yhtyeen aiempaan punk-ilmaisuun, sillä levyllä käytettiin mm. puhaltimia ja jousia. *Aura* oli CMX:n läpimurtoalbumi ja se sisälsi yhtyeen ensimmäisen suuren hitin nimeltä *Ruoste*. YUP:n *Homo Sapiens* taas edusti edelleen yhtyeen rosoista puolta, vaikka yhtye olikin muuttunut hiukan ”kuuntelijaystävällisemmäksi”. Levyllä ei enää ollut teemaa, mutta kappalemateriaali oli erittäin monimuotoista ja mielestäni aika raskasta sekä tyyllisesti että kuulijan kannalta. 1995 CMX julkaisi *Rautakantele*-nimisen levyn, jonka suurin hitti

oli *Pelasta maailma*. Jo levyn nimi kertoo, että levyllä oli kyse suomalaisuuden ja teknologian problematisoinnista, mutta lisäksi yhtye laajensi myyttisen sanaston ja aihepiirin käyttöä. Teknologia-teema kiteytyi huippuunsa seuraavana vuonna *Discopolis*-levyllä. *Discopoliksella* yhtye haki muutosta entiseen kitararock-suuntaukseen ja käytti teknisiä apuvälineitä, joilla kappaleet koottiin studiossa. Niitä siis ei ollut sävelletty valmiiksi ennen studioon menoa. Samana vuonna YUP julkaisi *Yövieraat*-albumin, jolla YUP tuntui löytäneen lopullisesti oman tyyliinsä tehdä musiikkia. *Yövieraiden* myötä YUP vakiinnutti asemaansa ja sai myös kaupallista menestystä. YUP:ltä on mukana myös seuraava levy, *Outo elämä*. Se on julkaistu vuonna 1998. *Outo Elämä* -levyllä oli ensimmäistä kertaa kappaleita, joilla oli hittipotentialia, kuten esimerkiksi *Suomen suurin TV*. Tämä albumi on otettu mukaan, vaikka se on ilmestynyt vähän myöhemmin kuin CMX:n viimeinen tutkimukseen otettu levy. YUP aloitti kuitenkin levytysuransa muutamaa vuotta myöhemmin kuin CMX. Molemmilta yhtyeiltä on siis mukana alku-uraa edustava levy, tyylin vakiinnuttava levy ja tyyliin jo muutosta hakeva levy. Suosion kehittyminen on ollut CMX:llä suoraviivaisempaa, mutta kehityksen linja on kuitenkin ollut molemmilla samansuuntainen.

Tutkimuksessa pyritään siis löytämään vastauksia siihen, miten yhtyeet kuvasivat suomalaisuutta ja mistä tekijöistä suomalaisuus yhtyeillä koostui. Asiaa on tutkittu sanoitusten ja musiikin kautta. Levyiltä on periaatteessa kuunneltu kaikki kappaleet ja niiden sanoitukset. Olisi kuitenkin mahdotonta tämän tutkimuksen puitteissa analysoida yhtä perinpohjaisesti kaikki noin 60 kappaletta. Siksi jokaiselta levyiltä on valittu muutamia kappaleita, joiden analyysi on toteutettu perinpohjaisesti. Niistä käytetään runsaasti esimerkkejä tässä tutkimuksessa.

## 2.2 Metodit

Tutkimusprosessissa keskeistä on ollut erilaisten lähteiden löytäminen. Olen käyttänyt sekä cd- että dvd-aineistoa, kirjallisuutta, artikkeleita ja sähköistä aineistoa. Olen ostanut itselleni kaikki tutkimusaineistona olevat levyt ja lisäksi YUP:n dvd:n. Sanoitukset löytyvät cd-levyjen kansilehdistä ja CMX:n osalta myös heidän kotivisultaan. Varsinainen tutkimusaineisto koostuu edellä mainituista albumeista ja niiden sanoituksista, mutta

tutkimuksen toteuttaminen edellytti perehtymistä monenlaiseen taustakirjallisuuteen ja artikkeleihin.

Yhtyeiden asemaa suomalaisessa musiikkielämässä on tutkittu monenlaisia lähteitä käyttäen. Nykytekniikka on helpottanut työtä suunnattomasti, esimerkiksi CMX:n albumien myyntiluvut ja Suomen virallisen albumilistan sijoitukset löytyivät internetistä. Lisäksi lähteinä on käytetty kirjastojen arkistoja ja erilaisia lehtiartikkeleita. Olen myös käyttänyt jonkin verran yhtyeiden itsensä toimittamaa materiaalia, mm. internet-sivuja ja dvd-levyn haastatteluaineistoa. Tätä materiaalia on kuitenkin käytetty lähinnä yhtyeiden historiaa koottaessa.

Yhteiskunnallisen tilanteen tutkimisessa olen käyttänyt monenlaista kirjallista aineistoa. Lähihistoriasta puhuttaessa omat muistikuvat pakostakin vaikuttavat aiheeseen, mutta olen kirjoittanut -90-luvun olosuhteista kertovan jakson lähes kokonaan kirjallisiin lähteisiin perustuen. Musiikkiteollisuuden vaiheista ja esimerkiksi radio- ja televisio-ohjelmista tietoa on etsitty sekä kirjallisista lähteistä että internetistä. Yhtyeiden musiikissaan kuvaama suhdeverkosto on hahmotettu taulukoimalla tutkimuksen kohteena olevien kappaleiden elementtejä ja tekemällä niistä johtopäätöksiä.

Prosessissa olen pyrkinyt lähestymään aineistoa niin monelta kannalta kuin mahdollista. Kyseessä on ilmiön sijoittaminen aikaan määrittelemällä sitä ympäröiviä ilmiöitä ja tapahtumia mahdollisimman laajasti.

Siksipä tässä tutkimusprosessissa on käytetty useita laadullisen tutkimuksen metodeja. Olen kuunnellut aktiivisesti tutkimusaineistoa, lukenut ja tulkinnut sanoituksia ja etsinyt tietoa ajasta, jolloin aineisto on tehty. Kyseessä on laadullinen populaarimusiikin tutkimus, ja jossain määrin myös lähihistorian tutkimus. Käytännössä se on populaarimusiikin historian tutkimusta. Tämä on kuitenkin tutkimuksen toinen puoli; toinen on sanoitusten tutkiminen osana musiikkia.

Tämä tutkimus on prosessin kuvaus. Se on laadullista tutkimusta, jossa kysymyksiin haetaan vastauksia viime kädessä ajatteluprosessin kautta. Toivon, että tutkimus on toteutettu tarpeeksi huolellisesti, jotta sen tarjoama tieto on luotettavaa. Olen itse sitä mieltä, että tämä on vasta alkua. Tutkimuksessani käyttämät metodit ovat vielä vähän käytettyjä, ja niitä pitäisi kokeilla monenlaisen musiikin analysoimiseen, jotta nähtäisiin, voivatko ne tarjota jotakin uutta musiikintutkimuksen kentällä.

### **3 Sanoitusten tutkimus ennen ja nyt**

Tässä luvussa tulen määrittelemään oman teoreettisen viitekehitykseni ja sen, mihin se sijoittuu suhteessa aiempaan populaarimusiikin tutkimukseen. Mielestäni tutkimuskohdettani ei voi ymmärtää ilman historiallista näkökulmaa. Tulen käsittelemään sitä myös osana kulttuuria, joten suuri osa teoriasta on kulttuurintutkimuksellista. Tärkeä osa on myös korkean ja matalan jaolla ja sen historiallisella määrittelyllä, josta tulen seuraavassa kertomaan. Lisäksi kerron sanoitusten ja populaarimusiikin tutkimuksen historiaa, mutta jätän tämän osan tietoisesti lyhyeksi. Pääpaino on uudemmissa tutkimuksellisissa näkökulmissa, joita tässä tutkimuksessa käytetään.

Koska tutkimuksessani on kysymys sanoitusten tutkimuksesta, on tärkeää puhua merkityksen muodostumisesta ja siitä, miten se tapahtuu. Kerron myös sanoitusten luonteesta, siitä, miten ne ymmärrän. Tässä tutkimuksessa pyritään irti sanoitusten tutkimisesta rocklyriikkana, tai ainakin ajatuksesta niiden taustalla. Sen sijaan sanoituksia tarkastellaan musiikin yhteydessä. Tämä antaa myös merkityksen muodostumiselle uuden lähtökohdan, koska merkitykseen vaikuttavat myös muut kuin tekstin sisäiset asiat.

#### **3.1 Populaarimusiikin tutkimuksesta**

Humanistiset tieteet eivät aluksi tutkineet populaari- ja massakulttuuria, koska sen tutkimisen katsottiin kuuluvan sosiologian, tiedotusopin ja kasvatustieteen edustajille. Sosiaalitieteissä syntyikin merkittäviä populaarikulttuurin tutkimuksen ryhmiä, kuten 1920-luvun lopussa toimintansa aloittanut Frankfurtin koulukunta. Se alkoi -30-luvulla tutkia massakulttuuria, tai niin kuin koulukunta sitä nimitti, kulttuuriteollisuutta. Theodor Adorno on tämän ryhmän ehkä tunnetuin jäsen. (Koistinen & al, 1995, 7.) Adornon mielestä taiteen oli oltava itsenäistä ja kriittistä, ja siksi populaarimusiikissa ei ollut mitään arvostettavaa. Siinä musiikin merkityksen ja funktion sosiaalinen kontrolli oli viety äärimilleen ja populaarimusiikki vain heijasti manipuloivia sosiaalisia rakenteita. Se oli standardisoitua, vallanpitäjien palveuksessa olevaa ja ihmistä turmelevaa. Hän ei muuttanut pessimististä

mielipidettään, vaikka näki 1960-luvun rock-musiikin muutoksen kohti vastakulttuurin roolia. (Middleton 1990, 35.)

Adornon luokkatietoinen asenne aiheutti myös suhtautumisen yleisöön passiivisena massana, joka hyväksyi standardituotteet sellaisenaan (ibid, 57). Middleton kritisoi Adornon teoriaa keskittymisestä tuotantoon ja lisäksi yksilön rooliin, sillä Adornolle yksilö oli kaiken musiikin tekemisen keskiössä. Median ja musiikin kaupallistumisen aikakaudella monimutkainen tuotantoverkko liittyy väistämättömästi musiikkiin, mikä ei kuitenkaan tarkoita yksilön roolin murenemistä. (Middleton 1990, 44.)

Kaupalliskriittisyydessä puhutaan pitkälle yksilöllisen luovuuden ja kaupallisuuden suhteesta. Se, mitä niillä tarkoitetaan, ei ole kuitenkaan itsestään selvää. Luovuuden ja kaupallisuuden välillä on luonnollisesti konflikteja, mutta myös siitä kamppaillaan, mikä on luovaa ja mistä tehdään kaupallista. (Negus 1997,50.) Se lähtökohta, että musiikkiteollisuus on aina paha, ja pyrkii kahlitsemaan luovuutta ja standardisoimaan tuotteet niin, että ne on helppo pakata myytävään muotoon, ei ole välttämättä paras. Sen sijaan musiikin välittämistä pitäisi tarkastella niin, että se on tuotettu tiettyjen teknologioiden avulla ja erityisten ammattiryhmien työn tuloksena. Musiikin välittämisen prosessissa vaikuttavat monet sosiaaliset suhteet. Negusin mielestä yksi tärkeimmistä aspekteista musiikin välittämisessä on sen jakaminen eri lohkoihin, jotka sitten vastaavat tiettyjen kuulijaryhmien toiveisiin. (Negus 1997, 95-96.) Tämä liittyy oleellisesti genrejen muodostumiseen, mikä saattaa tuottaa vaikeuksia vaikeasti määriteltävälle musiikille.

Populaarimusiikkia on pidetty kautta aikain marginaalissa, se oli jotain, jonka ei tarvinnut tulla yleiseen keskusteluun ja joka voitiin rajata tiettyihin ihmisryhmiin. Populaarimusiikki ajettiin joko oman kulttuurin ulkopuolelle esim. rakentamalla erilaisia stereotyyppioita tai sitten sitä muokattiin hyväksyttävämmäksi (Rautiainen 2001, 40). Nuorisokulttuurin ja levyteollisuuden synnyn myötä ilmiö nousi pintaan ja samalla sen vaarallisuus korostui. Vaarallisuus ilmeni ruumiillisuuden kokemuksena, koska rockiin liittyi tanssiminen, tunne, ja seksuaalisuus. Niinpä myös tutkijoiden kiinnostus kohdistui sanoitusten mahdollisiin turmeleviin vaikutuksiin.

1900-luvun alkukymmeninä sanoitusten tulkinnassa käytettiin metodina sisällönanalyysejä, joka oletti, että pop-laulujen sanat heijastavat suoraan yhteiskunnallisia asenteita. Ajateltiin, että sanoituksista voidaan suoraan nähdä ne sosiaaliset voimat, jotka

olivat sanoitukset tuottaneet. Esitystilannetta ei kuitenkaan otettu lainkaan huomioon ja kaikkiin sanoituksiin suhtauduttiin samanlaisella vakavuudella. Jos laulu oli suosittu, se tarkoitti, että yleisö allekirjoitti sen sanoitukset. (Frith 1988, 107.) Koska populaarimusiikki levisi kuulijoille massatiedotusvälineiden kautta, niiden roolia alettiin myös pohtia. Tiedotustutkimus syntyi nykymuodossaan 1930- ja 1940-luvuilla, eikä silloin ollut erityisiä teorioita joukkoviestinnän ja yhteiskunnan suhteesta. Yleinen oletus oli kuitenkin, että sillä oli merkittävä vaikutus esim. yleisen mielipiteen ja lasten maailmankuvan muodostumiseen. Näkemys, jonka mukaan joukkoviestintä pystyi täysin muokkaamaan vastaanottajien maailmankuvaa, oli vallitseva, vaikkakin oli jo syntynyt viestinnän vaikutuksia tutkiva näkemyksiä, jotka eivät tätä allekirjoittaneet. (Puoskari 1995, 48.) Empiirinen tiedotustutkimus kumosi suoran vaikutuksen näkemyksen, ja vaikutukset alettiin nähdä monisyisempinä prosesseina, joihin vaikuttivat perhe, viiteryhmät ja erilaiset sosiokulttuuriset tekijät. (ibid. 49). Mutta vielä ei uskottu kovin vahvasti kuulijoiden omaan arvostelukykyyneen. Mukaan kuvioon tuli kuitenkin esimerkiksi alakulttuurien tutkimus, sekä muita kulttuurintutkimuksen osa-alueita.

1960-luvun populaarikulttuurin murros aiheutti muutoksia myös sanoitusten tulkintaan. Kun rockia alettiin pitää vakavasti otettavana, sanoituksiin kiinnitettiin entistä enemmän huomiota. Populaarikulttuuriin ilmestyi käsitys taiteilijasta porvarillista elämäntapaa kritisoivana boheemina sankarina (Kallioniemi 1995, 33) ja tällaisten hahmojen sanoitusten ajateltiin olevan tärkeitä. Niiden ymmärtämiseen ei riittänyt kuuleminen vaan siihen vaadittiin lukemista. Artistin subjektiivinen kokemus tuli tärkeäksi ja auteur- hahmojen arvostus nousi. Auteur ja metteur ovat taiteilijahahmoja, joiden erona on, että metteur toteuttaa sen, mitä sanoituksessa sanotaan, mutta auteur elää sen. Hänellä on persoonallinen tyyli ja hän toimii sanoituksen keulakuvana. (Frith 1988, 122.) Eli taiteilija-runoilija-rockarin ihanne syntyi. Tällaisesta hahmosta tärkein esimerkki on varmasti Bob Dylan. Hän oli Kallioniemen mukaan ensimmäinen populaarimusiikin artisti, jota ryhdyttiin arvostamaan korkeakulttuurisin perustein. Hänestä tuli ”modernin ajan romanttinen pop-profeetta, jossa eurooppalainen kirjallinen perinne ja amerikkalainen kansansankaruus yhdistyivät”. (Kallioniemi 1990, 127.) Sanoitusten tutkiminen runoutena toi sanoituksille arvostusta, mutta musiikki jäi usein toisarvoiseen asemaan. Sanoitusten



tutkimiseen alettiin soveltaa kirjallisuudentutkimuksen keinoja, mikä on vieläkin yleistä. Tästä aiheutuu kuitenkin rock-tutkimuksen kannalta ongelmia, joihin palaan luvussa 3.3.1.

### **3.2 Korkea-matala -jaottelu**

Jako populaarimusiikin, taidemusiikin ja kansanmusiikin välillä perustuu matala-korkea-jaotteluun, joka sai alkunsa 1700-1800-lukujen vaihteessa. Yhteiskunnan teollistuessa ja kaupallistuessa taiteen haluttiin toimivan vastavoimana tälle kehitykselle. (Turunen 1995, 19.) Taide alettiin nähdä yhteiskunnasta riippumattomana, korkeiden eettisten ja esteettisten päämäärien ilmaisijana (Rautiainen 2001, 35). Tällöin alkoi muotoutua erittelyjä puhtaan ja aidon taiteen sekä käyttötaiteen ja kansantaiteen välille. Erojen tekijöinä toimivat sivistyneistö ja ylemmät sosiaaliluokat, siis se väestön osa, joka yleisimmin harjoitti korkeakulttuuria. (Turunen 1995, 19.) Sivistyneistö halusi sekä fyysisesti että henkisesti tehdä eron rahvaaseen, kaikkeen likaiseen ja sivistymättömään. Klassisesta musiikista tuli yläluokan omaisuutta, tapa kuvata todellisuuden arvostettavia asioita ja yleisiä periaatteita.

Matalan käsite syntyi 1800-luvulla kun kiinnostus kansarunouteen ja -musiikkiin heräsi ja esiin nousi ajatus siitä, että tietyt kulttuurimuodot olivat alkuperäisempiä ja aidompia kuin toiset (Rautiainen 2001, 35). Kansanmusiikki nousi arvoonsa nationalismiin ja valtioiden synnyn myötä Euroopassa, jolloin kansan menneisyydestä haluttiin löytää legitimaatiota valtiolliselle identiteetille. Tällöin myös tutkijat joutuivat tekemään arvopäätelmiä siitä, millaista kansanmusiikkia tuodaan esiin, ts. millainen kuva kansasta annetaan.

Korkea-matala-jako on ollut hyvin selvästi läsnä populaarimusiikissa alusta lähtien, koska populaarimusiikki liittyy kaupungistumiseen ja keski- ja työväenluokan syntyyn. Tällöin syntyi kokonaan uusia elämäntapoja, sillä teollisuustyöläisillä oli vapaa-aikaa ja jopa rahaa, jota voitiin käyttää vapaa-aikaan. Kaupunkeihin syntyi orkestereita, teattereita ja klubeja, joissa esitettiin ohjelmaa. Koko vapaa-aika-käsite syntyi tuona aikana, ja samoin ajatus viihteestä. Tähän liittyi oleellisesti kulttuurin jakaminen korkeaan ja matalaan, sillä viihdettä ei yleisesti voinut pitää arvostettavana. Populaarikulttuurin määrittely oli kuitenkin vaikeaa. Risto Turunen määrittelee populaarin, middlebrow:n, keskiluokkaiseksi,

korkean ja matalan väliin jääväksi alueeksi. Sille on tyypillistä jäljittelevä yhteytensä korkeakulttuurin arvomaailmaan, helppo kulutettavuus ja saatavuus, tuttuus ja nopea uusiutuminen. (Turunen 1995, 20.)

Populaarimusiikin merkitykset ovat nykyaikaa kohti tultaessa luonnollisesti muuttuneet. Nykyisin sekä musiikinlajien että korkean ja matalan välille on entistä vaikeampi tehdä jakoa, koska rajat eivät ole niin selviä kuin aikaisemmin. Yhteiskunnan teknologisoituminen on tuonut muutoksia koko kulttuurin kenttään ja populaarimusiikki on erityisen kietoutunut mediaan ja viestintään. Turusen mukaan populaarimusiikkia hallitsee keskiluokan maku ja moraali ja se on kulttuuria, joka välittyy kaikkien medioiden kautta. Populaarimusiikki kohtaa sekä matalan että korkean kulttuurin, omaksuu molemmista muotoja ja sisältöjä ja tekee niistä yleisesti tunnettuja ja hyväksytyjä. (Turunen 1995, 20-21.)

Mitä korkea ja matala sitten tänä päivänä ovat? Turunen tarjoaa analyysiin nelikenttää, jossa korkea-matalan lisäksi arvioidaan vakava - kevyt -akselia. Näin saadaan ääripäiksi korkea-vakava, joka on kulttuurisen eliitin hyväksymää, esimerkiksi ”jalostavia kokemuksia välittävää” taidemusiikkia, sekä matala-kevyt, johon taas kuuluvat esimerkiksi ”kansainvälinen massakulttuuri, rahvaanomaisen hedonismi ja pornografia”. Keskialueelle jäävät korkea-kevyt ja matala-vakava, joista populaarikulttuuri muodostuu. Näistä ensimmäinen tarkoittaisi Turusen mielestä ammattimaista viihdettä, joka on eliitin hyväksymää, koska sillä on yleensä kosketuspinta vakavin asioihin. Matalan-vakavaan taas kuuluisi esimerkiksi jalostava harrastustoiminta. (Turunen 1995, 21-22.)

Tällainen nelikenttä havainnollistaa kyllä jaottelua, mutta siinä on tämän tutkimuksen kannalta se ongelma, että se katsoo kulttuuria ulkopuolisen silmin. Se ei kysy, mitä kulttuuri antaa sen kuluttajalle. Kuuluvatko ”kansainväliseen massakulttuuriin” esimerkiksi suurten levy-yhtiöiden tuottamat pop-levyt? Niiden kuuntelijat tuskin vertaisivat omaa toimintaansa pornografian kuluttamiseen. Tällainen malli antaa kylläkin kiinnostavan näkökulman omaan tutkimusaiheeseen, koska suomalaisia rock-yhtyeitä on hyvin vaikeaa sijoittaa tälle asteikolle. CMX ja YUP eivät kuulu samaan kategoriaan kansainvälisten pop-tähtien kanssa, mutta eivät ne myöskään korkeakulttuuria ole. Miten niiden asemaa siis voidaan kuvata?

### 3.3 Sanoitusten tutkimisen lähtökohtia

Seuraavassa esittelen oman tutkimukseni kannalta tärkeimpien tutkijoiden näkemyksiä siitä, mitä sanoitukset ovat ja miten niitä kannattaisi tutkimuksellisesti lähestyä. Näiden pohjalta muodostuu oma näkemykseni tutkittavaan kohteeseen. Ilmiö on niin monimuotoinen, että siitä on vaikea saada otetta. Jos yritetään tehdä mahdollisimman laaja-alaista tutkimusta, miten sanojen rooli musiikissa pitäisi nähdä?

#### 3.3.1 Sanoitus rocklyriikkana

1960-luvun populaarimusiikin murroksesta lähtien sanoitusten tutkimisessa on käytetty kirjallisuudentutkimuksen keinoja. Tämä liittyy ajatukseen siitä, että rockin sanoituksia ei voi ymmärtää kuultuna, vaan ne pitää erikseen lukea. Kirjallisuudentutkimuksen keinot antavatkin varmasti tietoa sanoituksen sisällöstä. Tiettyjen artistien sanoituksia voidaan tutkia rocklyriikkana, mikä tosin usein tarkoittaa, että musiikki jää täysin analysoimatta. Ongelma on kuitenkin se, että suurta osaa populaarimusiikin ja rockin teksteistä ei voida tutkia tällä tavoin. Runoutentutkimuksen keinot aiheuttavatkin sen, että 90 % rockteksteistä nähdään lukukelvottomina (Lindberg 1995, 61). Tekstiä on arvostettu tutkimuksessa enemmän kuin tunnetta, mikä on johtanut mustan musiikin näkemiseen alempana kuin valkoisen rockin. Tästä johtuu hänen mukaansa valkoihoisten tekemän rockin valta-asema halki populaarimusiikin historian. Eli tutkimus samalla rakentaa sitä, mikä on arvostettavaa rock-musiikkia, mikä on matalaa ja mikä korkeaa. Pyrkimykseni ei ole nostaa tutkimuskohdettani johonkin ylempään asemaan, joten on varmaankin hyvä olla ainakin tietoinen tutkimuksen tekoon liittyvistä tahattomistakin vaikutuksista. Mielenkiintoni kohdistuu sanoituksissa kuitenkin eri asiaan kuin niiden toimimiseen tekstinä, ja siksi käytän erilaista tutkimuksellista lähtökohtaa.

Miksi rockin sanoitukset eivät ole lyriikkaa? Lindbergin mielestä lyriikkaan liittyy aina tietty poissaolon ulottuvuus. Lukija haluaa kuulla sanojen takaa äänen, ja poeettinen kieli loihtiikin esiin jotain, jota siellä ei ole. Tämä voi olla itse kirjailija, tai fiktiivinen persoona, mutta useimmiten tekstuaalinen efekti, lyyrinen subjekti. Rockissa kuulija *kuulee* todella tuon toisen äänen. (Lindberg 1995,46.)

Ero lyriikan ja rockmusiikin vastaanottamisessa ei suinkaan ole marginaalinen, koska lauluäänen olemassaolo päästää kuulijan osaan puhujan tai laulajan ruumiillista materialiteettiä. Se tarkoittaa lähentymistä mahdottomaan järjestykseen kielen tuolla puolen. Toisaalta laulussa voi olla kysymys idealisoidusta puheesta, siis subjektilla on eri symbolinen asema kuin normaalisti ja äänellä voi olla teknisten innovaatioiden ansiosta ikään kuin ylikuonnollisia ominaisuuksia. (Lindberg 1995, 46.) Lindbergin mukaan tulkinnassa ajaudutaan väärille raiteille, jos sanoitusta analysoidaan rocklyriikkana, koska rock-tekstien ainoa tehtävä on tulla lauletuksi.

### 3.3.2 Sanoitus musiikin yhteydessä

Se, että kappale on tekstin ja musiikin soiva yhdiste, tarkoittaa, että teksti ei voi eikä sen tarvitse sanoa kaikkea. Siitä voi puuttua sellainen kielellinen ote ja sisäinen logiikka, joka yleensä yhdistetään runouteen. (Lindberg 1995, 62.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikin ja sanojen merkitys voisi olla mikä tahansa. Musiikin rinnalla teksti muodostaa ikään kuin tulkintakoodin, joka ohjaa kuulijoiden assosiaatioita tiettyyn suuntaan. Tämä tarkoittaa, että se sekä rajoittaa tulkintaa että avaa uusia tulkintamahdollisuuksia. (ibid, 47.) Se siis asettaa tulkinnalle tietyt rajat tai ainakin puhuu siitä, miten se haluaa tulla luetuksi. Teksti voidaan nähdä vallitsevana merkityssysteeminä, joka aktivoituu lukijan tietoisuudessa. (ibid, 52.)

Richard Middleton jakaa musiikin ja sanojen suhteen tarina-, vaikutus- ja elekategoriaan (Story, Affect, Gesture). Tarina-kategoriassa sanat toimivat narratiivisesti, ne ovat tärkeämpiä kuin esimerkiksi rytmiset tai harmoniset elementit ja ääni on lähellä puhetta. Vaikutus-kategoriassa sanat ovat ilmaisun muoto ja yhdistyvät melodiaan. Ääni on laulua, ts. intonoitua tunnetta. Ele-kategoriassa mennään vielä pidemmälle, eli sanat sulautuvat musiikkiin ja ääni toimii enemmän instrumenttina. (Middleton 1995, 231.)

Frith ehdottaa, että lauluääntä voitaisiin tutkia musiikki-instrumenttina, vartalona, persoonana ja luonteena. Ensimmäinen näistä pitää itse lauluääntä tärkeämpänä kuin se, mitä lauletaan. Ääni on instrumentti muiden joukossa, jolla on tietyt ominaisuudet, kuten äänenväri ja sointiala. Mutta tällainen tulkinta äänestä on mahdoton: ääni ilmaisee aina vähintäänkin sukupuolta, ja myös persoonallisuutta. Frithin toinen kategoria, ääni

vartalona, liittyy siihen, että ääni on laulajan vartalon, lihasten, äänihuulten ym toiminnan tulosta. Kuulija pystyy kuunnelleessaan laulua tuntemaan, mitä laulaja fyysisesti tekee lihaksillaan ja tekemään saman itse. (Frith 1996, 187-192) Hän siis tietää, mitä laulaja kokee ja voi jäljitellä laulajan tekemää eli tulla ikään kuin osaksi esitystä. Sillä, että sanat laulaa joku elävä ihminen, onkin suuri merkitys kuulijalle. Lauluääni antaa kuulijalle mahdollisuuden osallistua musiikkiin jopa lähemmin kuin rytmi tanssiessa. Lauluääneen identifioituminen on niin tärkeää, että sanojen semanttinen sisältö voi jäädä toisarvoiseksi. (Cubitt 2000, 146.) Frithin kolmas kategoria liittyy siihen tosiasiaan, että ääni ilmaisee persoonaa ja sen avulla tunnistamme toisemme. Ääntä voidaan kuitenkin muokata, ja näin muuttaa identiteettiä. Eri persoonien ilmaiseminen on tärkeä osa rockia, mutta Frithin mielestä genrekonventiot määrittävät sen, minkälainen äänenmuokkaus on hyväksyttyä. (Frith 1996, 196-198.) Ääni luonteena kuvaa sitä, mitä kaikkea lauluääni itse asiassa ilmaisee, sillä siinä on monta kerrosta. Ääni kuvastaa laulajaa, mutta myös samalla henkilöä, joka laulun sanoissa esiintyy. Asiaan liittyy myös laulajan asema tähtenä. Eli laulussa voi kuulla kaikki nämä persoonat samanaikaisesti. (ibid,198-99.)

Sanoituksessa kuullaan Simon Frithin mielestä itse asiassa kolme asiaa. Ensimmäkin sanat, jotka tuottavat itsenäisen semanttisen merkityksen ja toiseksi retoriikka, jossa sanoja käytetään musikaalisella tavalla, joka kiinnittää huomion puheen piirteisiin ja ongelmiin. Kolmanneksi kuullaan äänet, eli sanat lausutaan tai lauletaan inhimillisellä äänellä, joka jo itsessään merkitsee, ja on toisaalta merkki persoonasta ja persoonallisuudesta. (Frith 1996,159) Hänen mielestään sanoitusta pitäisikin tutkia puheaktina, eli laulettuna tekstinä.

Lindberg tekee juuri näin, mutta hän kutsuu laulettua tekstiä fonotekstiksi, jonka hän jakaa kolmeen osaan. Ensimmäisessä sanat ovat fokusoituja (*fokuserade*) ja muoto on lähellä puhetta, kuten esim. protestilaululuissa. Sanoja korostetaan itse tekstissä, sanoituksessa tai sitten jollain sisäisillä merkeillä. Toinen mahdollisuus on se, että sanat ovat musifioituja (*musifierade*), mikä tarkoittaa, että sanat ovat lähempänä musiikkia ja laulaja muuttuu merkityksestä ääneksi. Se tapahtuu osaksi niin, että sanojen ja syntaksien omia musikaalisia sointikaavoja korostetaan, osaksi niin, että teksti paloitellaan ikään kuin melodisiksi eleiksi, kuin ääni olisi instrumentti. Kolmas vaihtoehto on vapaasti muodostettu teksti, jossa teksti rakentuu osaksi sidotuista, osaksi improvisoiduista

elementeistä, kuten huudoista tai yleisön äänistä, mikä antaa kuvan siitä, että välitetään suuria tunteita. Käytännössä tekstissä voi olla kaikkia näitä. (Lindberg 1995, 63.)

Tällaisten kategorioiden merkitys on siinä, että ne herättävät huomaamaan, miten monelta kannalta musiikkia ja sanoituksia voi katsoa. Ne eivät kuitenkaan sellaisenaan toimi minään tutkimusta ohjaavana tekijänä.

### **3.3.3 Mihin sanoja tarvitaan**

Edellä mainittiin jo, että sanojen semanttinen sisältö saattaa joskus olla toisarvoinen. Tämä liittyy erityisesti tapauksiin, joissa sanoista joko ei saa selvää, niitä ei ymmärretä, tai sitten sanoitusten semanttinen sisältö on olematon. Rockissa käytetään niin paljon sanoja, jotka eivät tarkoita mitään, että vaikuttaa siltä, että sanojen semanttinen merkitys on harvoin tärkeää. Mihin niitä siis tarvitaan?

Lindbergin mielestä rocktekstit ovat enemmän draamallisia kuin lyyrisiä. Hän puhuu tekstin muuttajista tai siirtäjistä (shifters), jotka tuovat tekstiä lähemmäs kuulijaa. Näitä ovat esimerkiksi persoonapronominit tai paikan- ja ajanilmaukset. Ne osoittavat ulos tekstistä ja pakottavat kuulijan luomaan mielessään fiktiivisen tilanteen. Ne luovat ”kaksoistilan”, jossa laulaja laulaa sekä kuulijoiden puolesta että kuulijoille. Kaksoistilan toinen tehtävä on kiinnittää kuulija johonkin tekstin kohtaan. Se, mihin kaksoistila viittaa, määritellään rockissa harvoin, ja niin sanat, kuten ”sinä” tai ”minä”, antavat kuulijoille mahdollisuuden kiinnittyä tekstiin täyttämällä puuttuvat kohdat mielessään. Jos kuulija ei kuule tai kuuntele koko kappaletta, hän muistaa ainakin ne kohdat, joissa näitä tiettyjä sanoja esiintyy. (Lindberg 1995, 64-65.)

Vastakohtana lyriikalle, rockteksteissä esiintyy usein klisheitä ja käytettyjä ilmaisuja. Ne antavat jälleen kuulijalle hyvän samaistumismahdollisuuden, mutta toimivat myös toisessa tehtävässä. Tavanomaisten ilmausten yhdistäminen fantasianomaisiin tapahtumiin toimii mieleenpainuvana elementtinä. Lindbergin mielestä tavallisen kielen saattaminen runolliseen muotoon onkin hyvin merkittävä osa rockia. (Lindberg, 1995, 67.)

Yksi sanojen tärkeimmistä tehtävistä on osoittaa genreä. Genre toimii samalla tekijänä, joka asettaa rajoituksia siihen, mikä teksti toimii ja minkälaisia tekstejä yleensä tehdään. Middletonin mielestä genre on jopa tärkein tekijä sanoitusten merkityksellisyyden

arvioinnissa (Middleton 1995, 228). Lindbergin mielestä autenttisuus rakentuu genren sisältä lähteivistä konventioiden määrittelemänä. Sitä rakentavat käytännössä kielelliset konventiot, jotka kuitenkin ovat jatkuvassa muutoksessa. (Lindberg 1995, 122.) Eri musiikkigenret tarjoavat erilaisia narratiivisia ratkaisuja jännitteisiin autenttisuuden ja keinotekoisien välillä, sentimentaalisuuden ja realismin välillä, spirituaalisen ja sensuaalisen välillä ja vakavan ja hauskan välillä ja ne artikuloivat eri tavoin pop-estetiikan keskeisiä arvoja (Frith 1996, 276). Tämä on mielenkiintoista siksi, että usein teksti, joka toimii tietyn genren rajoissa, mutta kykenee kuitenkin jotenkin erottumaan siitä, nousee musiikin massasta esiin. Näin toimivat ainakin CMX:n ja YUP:n sanoitukset. On myös muistettava, että genererajat eivät ole mitenkään selkeärajaisia. Usein onkin niin, että sellaisen bändin autenttisuus joutuu kyseenalaiseksi, joka ei kuulu kunnolla oikein mihinkään genreen.

Miksi olen siis uhrannut näin paljon tilaa sen perustelemiselle, että rock-sanoituksillakin on merkitystä, kun tutkimani yhtyeet eivät tee tyypillisiä rock-sanoituksia? Sekä CMX:n että YUP:n sanoituksia voidaan tulkita myös pelkän semanttisen sisällön perusteella. Kummallakin on kertovia tekstejä, mutta mielestäni tällainen tulkinta ei tee oikeutta yhtyeiden tekstien ja musiikin monimuotoisuudelle. Lindbergin havainto siitä, että rocklyriikkatutkimus nostaa ikään kuin rock-yhtyeitä pois populaarimusiikin piiristä, on myös tärkeää. Otan tässä tutkimuksessa mahdollisuuksien mukaan huomioon myös musikaaliset piirteet ja äänen sellaiset ominaisuudet, joihin perinteinen lyriikka-analyysi ei puutu.

Edellä puhuttiin genererajojen vaikutuksesta musiikkiin. Tässä tutkimuksessa ajatuksena on, että CMX ja YUP samanaikaisesti toimivat genren sisällä ja rikkovat sen konventioita, mikä on saanut ne erottumaan. Tähän asti ei ole vielä kuitenkaan käynyt selville, miten ne sen tekevät, ja mistä lähtökohdista. Jotta päästäisiin tähän kysymykseen käsiksi, täytyy syventyä pop-modernismin ja postmodernismin käsitteisiin.

### **3.4 Pop-modernismi**

Tärkeä populaarikulttuuria muokannut ilmiö oli pop-modernismi 1960-luvulla. Lindbergin (1995,68) mielestä se on toinen rockin historian kahdesta ratkaisevasta vaiheesta. Toiseen palataan postmodernismin yhteydessä. -60-luvulla populaarimusiikki, kulttuurin aiemmin

väheksytty lohko, pystyi ”välittämään nykykulttuurin vastaanottoon liittyvän kokemuksen ja sitä kautta lisäämään siihen liittyvää tietoisuutta ja ymmärrystä” (Kallioniemi 1990,8). Kari Kallioniemi nostaa Beatlesin *Sgt Pepper’s Lonely Heart’s Club Band* -levyn (ilmestynyt vuonna 1967) yhdeksi tärkeimmistä ellei tärkeimmäksi pop-modernismin alullepanijoista. Sgt Pepper rikkoi rajoja hyvän ja huonon maun välillä ja yhdisti populaari- ja korkeakulttuurisia vaikutteita kokonaisuudeksi luoden näin illuusiota modernista ja demokraattisesta kulttuurista. Samalla rockiin alkoi syntyä korkeakulttuurinen kaanon, tehtiin ero pop- ja rock-musiikin välillä. (Kallioniemi 1990, 63.) Pop-termillä määriteltiin alun perin mainoskulttuurista ideansa saavaa maalaustaidetta, poptaidetta. -60-luvulla ”pop” alkoi kuitenkin tarkoittaa kaupallisuuteen, pinnallisuuteen liitettävää populaarimusiikkia, kun taas ”rock” pyrki ilmaisemaan sisältöä, taiteellisuutta ja alkuperäisyyttä. (ibid,10.) Siihen liitettiin myös sellaisia käsitteitä kuin vallankumouksellisuus ja edistyksellisyys. Suhde populaari- ja taidemusiikin välillä muuttui niin, että edellinen ei enää automaattisesti tarkoittanut huonoa ja jälkimmäinen hyvää, vaan populaarimusiikin sisällä alettiin tehdä jakoa hyvää ja huonoon samoin korkeakulttuurisin perustein. (Kallioniemi 1990, 63.) Populaarimusiikki siis muodosti sisälleen korkeakulttuurista omaksutun jaottelun.

Nykyisin jako popiin ja rockiin ei tarkoita samaa kuin -60-luvulla. Myös popissa on vahvoja artisteja, joiden henkilökohtaisella panoksella on suuri merkitys, eikä rockia yleisesti voi hyvällä tahdollakaan pitää kovin kriittisenä tai vallankumouksellisena, jos se sitä oli -60-luvullakaan. Mutta käsitteiden arvolataukset vaikuttavat varmasti vielä tänä päivänäkin.

Pop-modernismi tarkoitti populaarimusiikin pyrkimystä tasavertaiseen asemaan muiden kulttuurimuotojen kanssa. Se liittyi massatiedotusvälineiden ja taiteiden välille syntyneeseen vuorovaikutussuhteeseen ja aiheutti genre- ja mediarajojen rikkoutumista. Pop-modernismin ajatus tuntuu sopivan hyvin tutkimuskohteenani olevien yhtyeiden asemaan. Yhtyeet ovat nimittäin nousseet suomalaisessa populaarikulttuurissa hyvin arvostetuiksi yhtyeiksi. Molemmat ovat nousseet metalli- ja punk-musiikin genreistä kohti populaarimpaa ilmaisua ja yhdistelleet tuotannossaan monia musiikkigenrejä. Ne ovat myös kiinnittäneet suurta huomiota sanoituksiin, jopa niin, että sanoitusten tulkinnasta on tullut kuulijoille erittäin tärkeää. Kiinnostavaa onkin se, voiko niiden asemaa verrata -60-



luvun popmodernismin rockiin. Ovatko yhtyeet nousseet ikään kuin populaarimusiikin korkeakulttuuriseen kaanoniin? Popmodernismi ei ole kuitenkaan ainoa asia, joka voisi selittää yhtyeiden asemaa. Yhtyeiden musiikki eroaa klassisesta rockista eräällä kiintoisalla tavalla, ja siihen liittyy postmodernismin käsite.

### 3.5 Postmodernismi

Postmodernismi on vaikeasti määriteltävä käsite, joka on tullut viimeisen vuosikymmenen aikana tutuksi tieteessä. Aluksi pyrin määrittelemään, mitä postmodernismi tarkoittaa yleisesti kulttuurissa ja etenen siihen, mitä se merkitsee musiikissa.

Postmodernismin tulon katsottiin muuttavan paitsi tieteen ja taiteen myös yhteiskunnan rakenteita. Se merkitsi teollistumisen aikana syntyneiden rakenteiden pirstoutumista ja yhteiskuntien yksilöllistymistä. (Melin & al. 1999, 14.) Modernin aikakaudella taide esitti ”vain esteettistä itseään”, ei maisemia tai ihmisiä. Se oli itsenäistä, lahjomatonta ja kriittistäkin. Se ei ollut enää riippuvainen tukijoista, vaan itsestään. Postmoderni taide ei sen sijaan esitä itseäänkään, vaan suhdettaan toiseen taiteeseen, mikä ilmenee viittauksilla täsmentämättömiin aikaisempiin tyyliuuntiin. Modernit intellektuellit pitivät ihanteena omaperäisyyttä, ylevien moraalisten tai tiedollisten päämäärien palvelemista ja ennen kaikkea edistystä. Sen sijaan postmodernien intellektuellien edistysusko on mennyt. (Sulkunen 1993, 217.) Moderni ”korvasi esimodernin representaation konstruktiolla, postmoderni korvaa alkuperäisen konstruktion mallilla, simulaatiolla tai pastissilla” (ibid).

Hietalan mielestä tyypillinen postmoderni kulttuuripiirre on rajojen häviäminen ylä- ja alakulttuurin väliltä ja taiteen ja viihteen rajojen sekoittuminen (Hietala 1992, 28). Hän kuvailee postmodernismiin kuuluvan myös sirpaleisuuden lisääntymisen ja yhtenäisyyden ja kokonaisuuksien häviämisen. Ironia ja itsereflektiivisyys kulttuurintuotteissa nousevat tärkeiksi. Lisäksi ihmisten historiataju heikkenee ja suuret kertomukset katoavat. Tämä aiheuttaa sen, että uutiset vanhenevat nopeasti ja ihmiset elävät pelkästään nykyhetkessä. Näin ollen ihmisillä on tarve luoda sepitteellistä historiaa oman historiattomuutensa korvikkeeksi. (Hietala 1992, 35.) Hietala antaa tästä esimerkkinä menneisyyteen sijoittuvat televisiosarjat, mutta yhtä hyvin populaarimusiikista voidaan löytää tällaisia piirteitä.

Kallioniemi kuvaa postmodernismia niin, että se ”kokemuksellisena ideana pakenee historiaa samaan tapaan kuin modernin kokemus.” Postmodernismi on ”historiatonta viittailua”, joka toimii nykyhetkestä käsin ja vastaanottajan kokemuksen kannalta. Nimenomaan populaarimusiikin vuorovaikutustilanne pitää sisällään tällaisen modernin tai postmodernin kokemuksen. Kysymys siitä, miten musiikki koetaan, nousee tärkeämmäksi kuin mitä popmusiikki on. Kiinnostus huonouden estetiikkaan nykylukulttuurissa ja popmusiikissa on myös peräisin tästä kokemuksesta. (Kallioniemi 1990, 15.)

Lindbergin mielestä rockin historia liittyy postmoderniin, mikä ilmenee rockin jakautumisella moniin eri genreihin, yleisöihin ja teemoihin. Intertekstuaalinen tietoisuus on kasvanut viime aikoina ja teknologinen kehitys on mm. aiheuttanut muuttunutta asennetta originaalin ja kopion käsitteisiin. Aiemmin mainitun 1960-luvun murroksen lisäksi Lindberg pitääkin rockmusiikin toisena ratkaisevana vaiheena 1970-luvun punk-musiikkia, jota olivat tosin valmistelleet jo glamrockkarit. Punk ilmaisi kuuluvansa rockin autenttiseen traditioon energisyydellään ja konstailemattomuudellaan, mutta samalla se käytti sitaatteja, bricolagea ja ironista itsereflektiivisyyttä. Se vei populaarimusiikin postmodernismiin. (Lindberg 1995, 68-69)

Intertekstuaalisuus liittyy oleellisesti postmodernismiin ja näkyy CMX:n ja YUP:n tuotannossa. Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys tarkoittaa viittaamista tekstien sisällä toisiin teksteihin. Teksti ymmärretään laajasti, ei siis vain tietyntyyppinä kirjoitustyyppinä. Kaikki tekstit ovat tietyssä mielessä kirjoitusten dialogeja, joiden syntyyn vaikuttavat niin kirjoittaja, vastaanottaja kuin kulttuurinen kontekstikin. (Kristeva 1969/1980, 64-66, Makkosen 1991, 18 mukaan.) Intertekstuaalisuus nostaa esiin aitouden kysymyksen: mikä on lainausta ja mikä taas eri piirteiden yhdistämistä joksikin aivan uudeksi? Makkosen (1991, 16) mukaan intertekstuaalisuuden tutkimuksessa pyrkimyksenä ei ole selvittää, onko tekijä lainannut tiedostaen vai tiedostamatta, vaan lähtökohtana on vastaanottajan havainto yhtäaikaista teksteistä. Tavoitteena ei ole myöskään selvittää tekstin alkuperää, eli kohdella tekstejä erillisinä, vaan kysymys on siitä, kuinka tekstit yhdessä muodostavat uusia merkityksiä.

Postmodernismin vaikeus on siinä, että se, aivan kuten Kallioniemi kuvaili, pakenee määrittelyjä. Sen tutkimussuunnat ovat menneet jossain vaiheessa liiallisuuksiin

kysyessään, voiko mikään olla enää totta jne. Samalla se nostaa esille kysymyksen autenttisuudesta.

Tämän tutkimuksen kannalta postmodernismin ideat ovat tärkeitä, koska CMX ja YUP käyttävät historiallisia ja muita viittauksia ironian ja ironia ja itsereflektiivisyys ovat erittäin vahvasti läsnä. Historiallisuus liittyy myös siihen, miten koko tutkittava ilmiö ymmärretään.

### **3.6 Pop-modernismi ja postmodernismi**

Richard Middletonin lanseeraama musiikin topografinen tarkastelu auttaa asettamaan tutkittavan ilmiön sitä ympäröivään kontekstiin. Middletonin mukaan ”populaarimusiikki”-termi ei voi olla täysin vapaa ideologisista määrittelyistä, jotka liittyvät siihen historiallisesti. Täytyy siis myös ymmärtää, että musiikillisia käytäntöjä ei voi vain erottaa toisistaan tai kulttuurisista suhteista. Se kulttuurinen tila, jossa kommunikaatio tapahtuu, luo kulloisetkin historialliset edellytykset popmusiikin määrittelylle. (Middleton 1995,7.) Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että ”tietty populaarimusiikkiin liittyvä käytäntö, esimerkiksi tyyli tai genre, sijoitetaan laajempaan kulttuuriseen kontekstiin ja sitä tarkastellaan samanaikaisesti sekä diakronisesti ja synkronisesti”(Rautiainen 2001, 21). Populaarimusiikkia tarkastellaan yhteiskunnallisessa suhdeverkostossa, unohtamatta itse musiikillista ilmaisua. Kysymys on siitä, mikä on tutkimuskohteen suhde muuhun musiikkikulttuuriin ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Tarkoituksena on ymmärtää musiikin merkityksiä kokonaisuuksina.

Alue on kuitenkin niin laaja, että on täysin mahdotonta yrittää kirjoittaa koko musiikillisesta kentästä kaikkine piirteineen. Siksi keskityn tässä tutkimuksessa nimenomaan suomalaisuuden kuvaamiseen 1990-luvun alkupuolella. Tutkin sekä sanoituksia että musiikillisia piirteitä, unohtamatta sitä ympäristöä, jossa yhtyeet tuona aikana toimivat. Pop-modernismin avulla pyritään määrittelemään, mikä asema yhtyeillä tuona aikana oli. Postmodernismin avulla taas pyritään saamaan ote intertekstuaalisuuteen, historiallisiin viittauksiin ja yhtyeiden itsereflektiivisyyteen ja ironiaan. Keskipisteessä on ajatus siitä, että 1990-luvun suuret yhteiskunnalliset muutokset muokkasivat

suomalaisuutta, ja vaihtoehtoisen rockin piiristä tulleet yhtyeet muovasivat siitä omanlaisensa version.

Edellä mainittu on toteutettu taulukoimalla CMX:n ja YUP:n kappaleet ja etsimällä niistä tiettyjä suhteita. Suhteet ovat ihmisen suhde *teknologiaan, luontoon, jumaluuteen ja yhteiskuntaan*. Näin saadaan esille sanoitusten perusteemat; kuvat, jonka sanoitus maalaa inhimillisestä elämästä. Suhteita kuvatessa pääpaino on sanoissa, mutta musiikilliset piirteet kulkevat koko ajan mukana, samoin kuin tyyllilliset piirteet esimerkiksi sanojen lausumisessa. Tavoitteena on muodostaa kokonaiskuva yhtyeiden musiikillisesta maailmasta. Analyysissä ei ole pyritty saamaan kaikkea materiaalia sopimaan taulukkoon; kaikki kappaleet eivät välttämättä kerro tutkimuksen kohteena olevista asioista. Silti niistä voi löytää piirteitä, jotka kertovat jotakin esimerkiksi yhtyeen asemasta. Suhdeverkosto on näin ollen tutkimuksen tulos.

## 4 Tutkittavat yhtyeet ja aika

Yhtyeet ovat aloittaneet toimintansa suunnilleen samaan aikaan, 1980-luvun lopulla, ja niitä yhdistävät toimimisajankohdan lisäksi genre ja sanoitusten asema musiikissa.

Erottaviakin tekijöitä toki löytyy, mutta tämän tutkimuksen kannalta yhtyeiden vertailu antaa lisäarvoa suomalaisuuden ilmenemiseen.

Kerron ensin tutkimuksen kohteena olevista yhtyeistä ja käyn sitten läpi niiden sijoittumista musiikkilehtien vuosiaänestyksissä ja siirryn sitten levyjen myyntilukuihin.

### 4.1 CMX

CMX sai alkunsa Torniossa. Yhtye aloitti toimintansa vuonna 1985 soittamalla metallia ja punkkia, mutta alkoi kehittää tyyliään pian monitahoisemmaksi. A.W. Yrjänän sanoituksissa esiintyi alusta alkaen okkultistisia ja mystisiä vaikutteita. (Bruun & al. 411-412.) Ensimmäisessä kokoonpanossa A.W. Yrjänä lauloi ja soitti bassoa, Pekka Kanninen rumpuja ja Kimmo Suomalainen kitaraa (<http://www.cmx.fi/bio/>).

Ensimmäisen ep:nsä ”*Johannes Kastaja*” CMX julkaisi 1988, jolloin A.W.Yrjänä oli jo muuttanut Helsinkiin ja aloittanut teologian opinnot. Kyseinen ep sai Bad Vugum-levy-yhtiön kiinnostumaan yhtyeestä ja seuraava ep ”*Raivo*” julkaistiinkin Bad Vugumin kautta vuonna 1989. (<http://www.cmx.fi/bio/>.)

Vuonna 1990 CMX julkaisi ensimmäisen albumipituisen levynsä nimeltään *Kolmikärki*. Kolmikärjen myötä yhtye helsinkiläistyi lopullisesti. Yhtyeen toiminta oli käynyt mahdottomaksi, koska osa sen jäsenistä asui Helsingissä ja osa Torniossa. Asia ratkaistiin miehistönvaihdoksilla. Pekka Kanninen jatkoi yhtyeessä ja muutti etelään, mutta Kimmo Suomalaisen tilalle tuli Janne Halmkrona. Jo aikaisemmin bändiin oli otettu kakkoskitaristiksi Pasi Isometsä, mutta tämä yhteistyö loppui pian, ja Timo Rasio korvasi hänet. Kaikki bändin jäsenet olivat alunperin kotoisin Tornioista ja tunsivat toisensa soittokuvioista entuudestaan. Tällä kokoonpanolla (Rasio, Kanninen, Yrjänä, Halmkrona) CMX julkaisi ”*Veljeskunta*”-nimisen levyn vuonna 1991. (<http://www.cmx.fi/bio/>.)

1992 CMX vaihtoi levy-yhtiönsä Herodekseen. Herodes oli Gabi Hakasen ja Kauko Röyhkän perustama pienlevy-yhtiö, joka tosin oli juuri myyty EMI:lle. CMX julkaisi samana vuonna ”*Aurinko*”-nimisen levyn Herodeksen kautta. Tällä levyllä Gabi Hakanen toimi tuottajana. Vuoden lopussa Rumban vuosiaänestyksessä *Aurinko* valittiin vuoden levyksi ja CMX vuoden yhtyeeksi. (<http://www.cmx.fi/bio/>.)

Seuraava levy ”*Aura*” ilmestyi vuonna 1994. Siinä käytettiin taustoissa jousisovituksia ja puhaltimia, joita CMX ei ollut aikaisemmin käyttänyt, ja jotka erosivat ratkaisevasti entisestä punk-linjasta. ”Punk-uskottavuus” oli muutenkin menetetty siirtymällä pienlevy-yhtiöltä suurelle EMI:lle. Toisaalta vaihdos nosti CMX:n suuren yleisön tietoisuuteen ja yhtye keikkaili kyseisenä vuonna ensimmäistä kertaa suurilla rock-festivaaleilla. Vuoden lopussa sekä yhtye että albumi äänestettiin jälleen vuoden parhaiksi. Samoin kävi vuonna 1995 ilmestyneelle ”*Rautakantele*”-levylle. (<http://www.cmx.fi/bio/>.) Samana vuonna yhtye avasi omat internet-sivut, jonne tuli mm. erittäin suosittu kysy-vastaa-palsta.

Seuraavan levyn CMX päätti tehdä täysin eri metodilla kuin aiemmat, eli kasata studiossa kappaleet levyille riffinpätkestä teknisillä apuvälineillä. Äänittäminen tapahtui tietokoneella, digitaalisten äänitysohjelmien avulla. Kappaleita ei harjoiteltu lainkaan etukäteen. Tuloksena oli vuonna 1996 ilmestynyt *Discopolis*, joka ei saanut aivan yhtä

positiivista vastaanottoa kuin aiemmat levyt, mutta joka pysyi myyntilistoilla kuitenkin pitkään.

Seuraavana vuonna CMX julkaisi triplakokoelman *Cloaca Maxima* ja A.W.Yrjänä ensimmäisen runokokoelmansa *Arcana*, jonka ensimmäinen painos myytiin loppuun tunnissa. Pekka Kanninen lopetti yhtyeessä ja hänen tilalleen tuli Tuomas Peippo. Tällä kokoonpanolla CMX on toiminut tähän päivään asti. 1998 yhtye julkaisi *Vainajala*-nimisen levyn, jonka tuottajana toimi mm. Faith No Moren kanssa aikaisemmin työskennellyt Billy Gould. Levy menestyi hyvin, mutta sitä seurannut kiertue väsytti yhtyeen niin, että se ilmoitti vuonna 1999 lopettavansa keikkailun kokonaan.

Vuonna 2000 CMX julkaisi tuplalevyn *Dinosaurus Stereophonicus*, jossa oli voimakkaita vaikutteita progressiivisesta rockista. Levynteon etenemistä pystyi seuraamaan suorana internetissä. Seuraavana vuonna yhtye julkaisi kokoelman videoistaan ja teki keikkoja festivaaleilla, huolimatta aikaisemmasta lopettamis päätöksestään. 2002 ilmestynyt levy *Isohaara* oli jälleen suuri menestys ja sitä seurasi myös pidempi kiertue. *Aion* ilmestyi vuonna 2003 ja myi jälleen kultaa. Vuonna 2004 CMX julkaisi *Cloaca Maxima II:n*, eli toisen triplakokoelman. Viimeisimmän albuminsa *Pedot* CMX julkaisi marraskuussa 2005.

CMX on halunnut jokaisella levyllään kokeilla jotain uutta. Yhtye on aina ollut ajan hermolla ja kokeillut ensimmäisten joukossa mm. teknologisia uutuuksia. Esimerkkinä tästä on mm. internetissä tapahtuva kaikka tai äänityssessioiden päiväkirja. Vuonna 2001 CMX julkaisi DVD:n, jolla oli kaikki yhtyeen musiikkivideot, mutta joutui fanien painostuksen takia julkaisemaan aineiston myös videona, koska DVD-soittimet eivät olleet vielä yleistyneet.

Huomionarvoista on se, että sitä mukaa, kun CMX:n suosio kasvoi, sen vanhojen levyjen ostaminen on kiihtynyt. Esimerkiksi vuonna 1994 julkaistu *Aura* myi IFPI:n (International Federation of the Phonographic Industry) tilaston mukaan kultalevyrajan ylittävän määrän vuonna 1999 (<http://www.ifpi.fi/>). CMX:n vanhemmat levyt eivät ole esimerkiksi soundeiltaan vieläkään kovin vanhentuneita, vaikka niistä toki kuulee ajan kulumisen. Yhtye on myös jatkuvasti soittanut keikoillaan vanhojen levyjen materiaalia.

Yhtyeen asema suomalaisessa rock-musiikissa on kiistaton. CMX:n kaikki levyt ovat myyneet kultaa, yhtye on voittanut Soundin ja Rumban vuosiaänestykset useita

kertoja ja keikat ovat usein loppuunmyytyjä. Yhtyeen asema on erilainen kuin joillakin muilla rock-yhtyeillä myös siinä mielessä, että heitä pidetään paitsi rock-muusikoina myös eräänlaisina (populaari)kulttuurivaikuttajina. Asema eroaa perinteisen suomi-rockin yhtyeistä olennaisesti. CMX on kohonnut populaarimusiikin marginaalista ylemmäs, kohti korkeakulttuurista asemaa (Saari 2003, 25 ). A.W. Yrjänän asema yhtyeen johtohahmona on varmasti vaikuttanut tähän kehitykseen. Yrjänää kuvaillaan usein rock-runoilijaksi ja hän edustaa lähes aina yhtyettä mediassa. CMX on noussut asemaan, jossa se voi tehdä lähes mitä tahansa. Yhtye on kertaalleen lopettanut keikkailun, julkaissut kaksi kolmen levyn kokoelmaa ja mm. tuplalevyn, jolla musiikki on melko puhdasta progressiivista rockia. Yhtye ei siis ole missään vaiheessa tyytynyt julkaisemaan samankaltaisia ja normaalin rock-levyn pituisia albumeita kahden vuoden välein. Toisaalta sillä on suuria hittejä ja tavanomaisen pituisiakin rock-levyjä.

CMX:ää kuvaa myös itseironia. Yhtyeen fanaattiset fanit kirjoittavat internet-sivuille päivittäin, mutta yhtye vastaa usein lyhyesti tai näsäviisastellen. Yhtyeen jäsenet laskevat leikkiä omasta keski-ikäistyvästä ulkonäöstään ja toisaalta ottavat kantaa ajankohtaisiin asioihin. Yhtyeen kotisivuilla on usein väitely tekijänoikeuksista, ja etenkin A.W. Yrjänä on esiintynyt vahvasti niiden puolustajana.

## 4.2 YUP

YUP perustettiin Savonlinnan taidelukiossa vuonna 1987 (Bruun & al, 494).

Kokoonpanoon kuuluivat laulaja-kitaristi Jarkko Martikainen, basisti Valtteri Tynkkynen ja rumpali Jussi Hyyrynen. Tyyli oli punkin, metallin ja kaikkien mahdollisten muiden musiikinlajien sekoitusta, jossa parodioitiin eri tahoja ja musiikillinen ilmaisu oli erittäin pirstaleista. YUP julkaisi ensimmäiset, englanninkieliset ep:nsä vuosina 1989-90 (*Who Dares Farts*, *Whlap –Zap-Ninja* ja *The Hippos from Hell*). Valtteri Tynkkynen mukaan trash-metalliin sopi englannin kieli ja sanoituksiin oli helppo löytää valmiita lauseita muista yhteyksistä (Tynkkynen, 2004). Vuonna 1990 ilmestyneen ”*Turpasauna*”-ep:n myötä sanoitukset muuttuivat kuitenkin suomenkielisiksi.

Turpasaunan äänittämisen myötä yhtye ymmärsi tarvitsevansa lisävoimia voidakseen toteuttaa musiikilliset visionsa, koska materiaalia ei voitu soittaa kolmestaan

livenä. Kokoonpanoon liittyikin Tommi Kärkkäinen, joka oli opiskellut samassa lukiossa muiden jäsenten kanssa ja soitti sekä koskettimia että perkussioita. Yhtye äänitti pian "*Julmasti juhlallista*" -nimisen ep:n, joka julkaistiin 1991. Edelliseen ep:hen verrattuna tyyli oli muuttunut ratkaisevasti, koska koskettimet olivat tärkeässä osassa. (YUP DVD.) Tyyli oli kuitenkin edelleen vaikeasti määriteltävää: "Kappaleisiin sisältyi rytmisiä jippoja ja vaihtelevia osia kuin progessa ikään, laulu oli eräänlaista improvisoidun kuuloista melodista puhetta ja tekstit omalaatuisia pilasaarnoja - - -" (Bruun & al., 494).

Ensimmäinen kokopitkä levy yhtyeeltä ilmestyi 1991. Sen nimeksi tuli "*Huuda harkiten*". ([www.yup.ms/bandi/saaga88\\_94.html](http://www.yup.ms/bandi/saaga88_94.html).) YUP oli tähän asti keikkailut vähän ja keikkapaikat olivat olleet lähinnä nuorisotaloja ja vastaavia tiloja. 1992 yhtye lähti kuitenkin yhteiselle kiertueelle *HC Andersen* -nimisen punk-yhtyeen kanssa ja teki noin kymmenen keikan kiertueen ympäri Suomea. Samana vuonna yhtye julkaisi ep:n "*Daavidin fuzz/ Paratiisin sahakielet*". Tällä ep:llä soitti uudistunut YUP, sillä rumpali Hyyrynen oli siirtynyt soittamaan kitaraa ja rumpuihin oli otettu uudeksi jäseneksi Janne Mannonen.

Tähän asti YUP:n julkaisut olivat olleet lp-levyjä, mutta vuonna 1992 kaikki siihenastiset tuotokset julkaistiin cd-muodossa, ja levy nousi top 40:een. Yhtye alkoi työskennellä uuden albumin parissa pian, ja julkaisi singlen "*Minä olen Myyrä*". Teema-albumi "*Toppatakkeja ja Toledon Terästä*" ilmestyi 1994. Listaviikkoja pitkäsoitolle kertyi seitsemän, ja yhtye teki myös kiertueen. ([www.yup.ms/bandi/saaga88\\_94.html](http://www.yup.ms/bandi/saaga88_94.html).)

1994 Tommi Kärkkäinen erotettiin yhtyeestä ja hänen tilalleen kosketinsoittajaksi otettiin Petri Tiainen. Tällä kokoonpanolla YUP on toiminut tähän päivään saakka. Samana vuonna yhtye vaihtoi pienlevy-yhtiöltä Polygramille. Polygramin kautta ilmestyi 1994 "*Homo Sapiens*" -niminen levy, jossa tuottajana toimi Mats Huldén. (YUP DVD.) Siinä teemallisuus ei yltänyt yhtä pitkälle kuin aiemmilla levyillä, vaikka omaleimainen tyyli pysyi tunnistettavana. *Homo Sapiensin* myötä YUP:n suosio nousi, yhtye tunnettiin kiertueella ja se esiintyi mm. Lista-ohjelmassa.

Seuraava levy "*Yövieraat*", joka ilmestyi 1996, pehmensi linjaa verrattuna kitaravetoiseen *Homo Sapiensin*. Teema ei enää yhdistänyt kaikkia levyn kappaleita, vaan ne olivat enemmän yksittäisiä teoksia. Linjan pehmeneminen näkyi myös siinä, että kappaleiden sisäiset musiikkityylien vaihdokset jäivät vähemmälle ja myös rytmiset



vaihdokset vähenivät. Silti tyyli oli selvästi tunnistettava. Jarkko Martikaisen mukaan tavoitteena oli ”vakiinnuttaa yhtyeen oma perspektiivi elämään, maailmaan ja suomalaisuuteen” (Martikainen 2004). Yövieraiden jälkeen YUP oli entistä suosittuampi myös suuren yleisön keskuudessa.

”*Outo elämä*”, joka ilmestyi vuonna 1998, kuulosti erilaiselta kuin aikaisemmat levyt, mikä johtui suurelta osin uudesta tuottajasta, Matti Nurrosta. Kappaleet olivat popmaisempia kuin ennen ja ne alkoivat omata myös hittipotentialia. Etenkin kitarasoundit olivat erilaista kuin ennen. Oudon elämän aiheuttaman sekä radiosoiton, levymyynnin että mediakiinnostuksen myötä YUP oli siirtymässä marginaalista laajempaan tietoisuuteen.

Yhtye jatkoi toimintaansa julkaisemalla ”*Normaalien mairinnousu*”-nimisen levyn vuonna 1999. Tämä levy nousi YUP:n levyistä ensimmäisenä listaykköseksi. Ensimmäinen kultalevy tuli kuitenkin vasta ”*Lauluja metsästä*” -levystä vuonna 2001. Kyseisellä levyllä oli YUP:n suurin hitti ”*Rakkaus on pesti hulluuteen*”, joka on lähes ”normaali” rakkauslaulu, ilman rytmivaihdoksia tai sanoituksellista jippoa. Samana vuonna yhtye julkaisi kokoelman ”*Hajota ja Hallitse*” ja vuonna 2003 ”*Leppymättömät*”-albumin, jolla yhtye pyrki soittamaan studiossa mahdollisimman paljon liveä. Tälle levyille kaikki halukkaat yhtyeen jäsenet olivat saaneet tehdä sävellyksiä, joista tuottaja Riku Mattila sitten valitsi mielestään parhaat. Jarkko Martikainen julkaisi soololevyn ”*Mierolainen*” seuraavana vuonna. Syksyllä 2004 YUP julkaisi kokoelmalevyn ”*Helppoa kuunneltavaa*”, nuottikirjan ”*Helppoa soitettavaa*” ja DVD:n ”*Helppoa katseltavaa*”. Huhtikuussa 2005 YUP julkaisi viimeisimmän levynsä ”*Keppijumppaa*”.

YUP:n uran alkupuolen levyt ovat teemallisia kokonaisuuksia, joissa pyritään tahallaan rikkomaan rock-musiikin konventioita vaihtelemalla tahtilajeja ja musiikkityylejä jatkuvasti ja tekemällä sanoituksista omalaatuisia ”pilasaarvoja”. Kappaleissa on todella paljon sanoja, tarttuvat kertosaäkeet saattavat puuttua kokonaan ja punkmainen ilmaisu ei ole kovin helppoa omaksua. Vähitellen tyyli on muuttunut hiukan yksinkertaisemmaksi. Nykyään kappaleissa on usein (mutta ei aina) vakiintunut säkeistömuoto a- ja b-osineen ja sanoituksissa ilmaisu on tiivistetymppää kuin ennen.

YUP ei ole vielä tänä päivänäkään saavuttanut samanlaista suosiota kuin CMX, vaan sillä vaikuttaa olevan pieni mutta uskollinen kannattajajoukko suuren yleisön suosion

sijasta. Myöskään mediassa yhtye ei ole näkynyt samassa määrin kuin CMX. YUP on saavuttanut vain yhden kultalevyn eikä sillä ole kovin monia selkeitä radiohittejä. YUP on kriitikkojen keskuudessa arvostettu yhtye, mutta suuren yleisön keskuudessa se on tuntemattomampi kuin CMX. Sen asema on kuitenkin samankaltainen kuin CMX:llä, jos ajatellaan yhtyeen vaikutusvaltaa suomalaisissa kulttuuripiireissä. On kuitenkin mielenkiintoista, että yhtyeiden korkeakulttuurinen asema kulminoituu molemmissa yhtyeissä laulaja-sanoittajiin. Muu yhtye on aina vähemmän esillä. Jarkko Martikainen on ollut vakiovieraana TV 1:n Kirja A&Ö –ohjelmassa, vaikka hän ei ollut vielä tuolloin julkaissut itse mitään kirjallista materiaalia. Syksyllä 2005 hän julkaisi novellikokoelman ”*Pitkät piikit ja muita kertomuksia*”.

YUP on selvästi yhteiskuntakriittisempi kuin CMX. Kumpikin yhtye on pysynyt erossa politiikasta, mutta YUP kommentoi teksteissään usein yhteiskunnallisia asioita, mistä saattaa johtua yhtyeen asema eräänlaisena mielipidevaikuttajana. Mielestäni YUP ei silti ole aivan samanlaisessa älykkömaineessa kuin CMX. Yhtyeiden rinnastusta ei voi kuitenkaan välttää. Rinnastusta harjoitetaan sekä internetissä että musiikkilehdistössä. Esimerkiksi Rumban kotisivulla oli keväällä 2004 äänestys, jossa ihmiset saivat vastata kysymykseen ”Kumman tekemisiä arvostat enemmän” – vaihtoehtoina olivat Jarkko Martikainen ja A.W.Yrjänä. Tilanne päättyi lähes tasapeliin. Jarkko Martikainen ja A.W.Yrjänä ovat myös esiintyneet duona esittäen kappaleita, joita molemmat ovat säveltäneet toistensa teksteihin.

On siis mielenkiintoista tutkia, mikä yhtyeiden asema suomalaisessa rockissa todella on, ja miten yhtyeiden sanoitukset sitä rakentavat. Kyseessä on kaksi yhtyettä, joita yhdistävät monet asiat, mutta jotka ovat myös hyvin erilaisia.

### **4.3 Vuosiäänestykset**

Käyn ensin läpi Suomen kahden tunnetuimman ja suurilevikkisimmän populaarimusiikkilehden, Rumban ja Soundin, vuosiäänestysten tulokset. Olen valinnut vuodet yhtyeiden levyjen ilmestymisen mukaan. Molemmilta yhtyeiltä ilmestyi levy vuosina 1994 ja 1996. Lisäksi olen ottanut mukaan vuoden 1995, jolloin CMX:ltä ilmestyi ”*Discopolis*” ja vuoden 1998, jolloin YUP julkaisi ”*Oudon elämän*”. CMX julkaisi myös

samana vuonna albumin ”*Vainajala*”. Olen taulukoinut sekä yhtyeen sijoituksen ”Vuoden yhtye” -kategoriassa että levyn sijoituksen ”Vuoden albumi” -kategoriassa. Molemmista lehdissä vuosiäänestyksessä äänensä antavat lehden lukijat, eli kyseessä ei ole kriitikoiden mielipide, vaan musiikin harrastajien ja kuuntelijoiden.

Sekä Rumba että Soundi keskittyvät pääasiassa rock-musiikkiin, eli niiden lukijat ovat selvästi rock-orientoituneita. Lehtien eroihin en tässä syvästi paneudu, mutta lyhyesti sanottuna Rumban sekä rock- että kotimaisuusaste on suurempi kuin Soundin. Soundissa painojälki on hienompaa ja siinä on usein käännettyjä juttuja ulkomaisista musiikkilehdistä kuten New Musical Expressistä tai Q Magazine:sta. Soundi ilmestyy kerran kuukaudessa, Rumba kahden viikon välein. Suomen rock-musiikkipiirit ovat kuitenkin niin pienet, että lehtien lukijakunnat ei varmastikaan eroa suuresti toisistaan ja ovat osittain myös päällekkäiset.

Rumban vuosiäänestyksessä CMX on ollut kärkisijoilla aina. Vuonna 1994 ja 1996 sekä 1998 yhtye oli ykkösenä ja vuonna 1995 kakkosena, jolloin vuoden yhtyeeksi valittiin Waltari. Waltari ei kuitenkaan vienyt vuoden albumia nimiinsä, sillä sen on vienyt CMX kaikkina tutkiminani vuosina. YUP sijoittui vuonna 1994 seitsemänneksi ja seuraavana vuonna viidenneksitoista, mikä on yllättävää, kun ottaa huomioon, että YUP ei julkaissut lainkaan levyä tuona vuonna. 1996 YUP oli kolmas ja 1998 jälleen seitsemäs. YUP:n albumit ovat sijoittuneet äänestyksissä aika pitkälle samoille sijoille kuin yhtyeekin.

Taulukko 1. Yhtyeiden ja albumien sijoittuminen Rumban vuosiäänestyksissä

<b>Yhtyeen sijoitus</b>	1994	1995	1996	1998
CMX	1.	2.	1.	1.
YUP	7.	15.	3.	7.
<b>Levyn sijoitus</b>				
CMX	1.	1.	1.	1.
YUP	5.		4.	6.

Soundin äänestystulokset poikkeavat hiukan Rumban tuloksista, vaikka samansuuntaisia molemmat ovat. Vuonna 1994 CMX sijoittui neljänneksi, seuraavana vuonna toiseksi ja

myöhemminä vuosina ensimmäiseksi. Levyt ovat aivan samoilla sijoilla, paitsi ensimmäisenä tutkimusvuonna, jolloin Aura sijoittui toiseksi. YUP aloitti vuonna 1994 sijalta 13, jolta se sekä vuosina 1996 ja 1998 nousi kahdeksanneksi. Soundin äänestyksessä yhtye ei sijoittunut lainkaan vuonna 1995, jolloin se ei julkaissut levyä. YUP:n levyt Soundin lukijat ovat äänestäneet hiukan heikommille sijoille kuin itse yhtyeen, vuonna 1994 neljänneksitoista ja vuonna 1996 kymmenenneksi. Sen sijaan 1998 julkaistu Outo elämä oli seitsemäs.

Taulukko 2. Yhtyeiden ja albumien sijoittuminen Soundin vuosiäänestyksissä

<b>Yhtyeen sijoitus</b>	1994	1995	1996	1998
CMX	4.	2.	1.	1.
YUP	13.		8.	8.
<b>Levyn sijoitus</b>				
CMX	2.	2.	1.	1.
YUP	14.		10.	7.

Tuloksista voi päätellä, että 1990-luvun loppua kohti CMX oli vakiinnuttanut asemansa yhtenä suomalaisen rock-kentän ehdottomista kärkinimistä. YUP ei ollut noussut aivan samanlaiseen asemaan, eikä se sitä ole mielestäni vielä. Ihmiset kyllä tunnistavat sen ja yhtye on aina listoilla kun se julkaisee levyn, mutta kaikki YUP:n levyt eivät välttämättä ole kaupallisia menestyksiä.

Se, mitä muita kategorioita lehdissä esiintyy, on vaihdellut eri vuosina ja lehtien välillä. ”Vuoden biisi” löytyy molemmista lehdistä, mutta välillä äänestetään ”vuoden artistista”, välillä erikseen ”laulajasta” ja ”säveltäjä/sanoittajasta”. Nämä kategoriat ovat mielestäni liian vaikeasti määriteltäviä tai hajanaisia, joten en siksi ole kirjannut yhtyeiden muita sijoituksia taulukkoon. Kerron kuitenkin lyhyesti tärkeimmät johtopäätökseni aineistosta. CMX on saanut menestystä ”Vuoden biisi” -listauksessa heti vuodesta 1994 lähtien. Yhtye on jokaiselta levyltä onnistunut julkaisemaan ainakin yhden suuren hitin, mikä on varmasti vaikuttanut siihen, että yhtyeestä ovat kiinnostuneet myös sellaiset henkilöt, jotka muuten eivät kuuntele rankempaa rock-musiikkia. Tässä on ehkä

osaselitys suurempiin myyntilukuihin ja laajempaan kuulijakuntaan. 1994 biisi oli *Ruoste* ja seuraavana vuonna *Pelasta maailma*, jotka molemmat ovat kauniita balladeja. YUP ei ole sen sijaan ”biisilistalla” pärjännyt, eli sillä ei ole olemassa selviä hittejä ainakaan siinä mittakaavassa kuin CMX:llä.

Viimeisinä tutkimuksen kohteena olevista vuosista A.W. Yrjänä on pärjännyt hyvin myös artisti-kategoriassa, ja Jarkko Martikainenkin on noussut listalle, vaikkakaan ei aivan kärkisijoille. Molemmissa yhtyeissä laulajat hoitavat pääosan haastatteluista. Mielestäni CMX kuitenkin henkilöityy A.W.Yrjänään selvemmin kuin YUP Jarkko Martikaiseen.

Verratakseni, kuinka suosittuja yhtyeiden (tai lähinnä CMX:n) kappaleet ovat valtakunnanlaajuisesti olleet, vertasin niitä tutkimuksen kohteena olevilta vuosilta viiden kärkeen Rumban 50 hittiä -listalta. Yksikään kappale ei listalla näkynyt. 50 hittiä laaditaan single- ja albumimyyntin sekä yleisradion, paikallisradioiden ja tanssipaikkojen soittomäärien pohjalta. Vuoden soitetuimmat kappaleet olivat joko dance-kategoriaan kuuluvia tai kotimaisten soloartistien pop-kappaleita (esim. Samuli Edelmannin ”*Sinä olet aurinko*” tai Heikki Helan ”*Uneton yö*”). Vuoden 1994 listalla olivat mm. Taikapeilin ”*Jos sulla on toinen*” ja Ace of Base:n *the Sign*, seuraavana vuonna Samuli Edelmanin ja Sanin *Tuhat yötä* ja Scatman Johnin *Scatman*. Vuoden 1996 superhitti oli Los Del Rion *Macarena*, ja 1998 potin korjasi Celine Dion Titanic-elokuvan tunnussävelmällä *My Heart will go on*. Suomalaiset artisti yleensäkin olivat vähemmistössä, eikä rock noussut koko valtakunnanlaajuiselle listalle lainkaan. Lisäksi 50 hittiä -listaa voidaan verrata muihin maihin – todennäköisesti listan suurimmat hitit olivat samoja joka puolella Eurooppaa.

#### **4.4. Suomen virallinen lista**

Suomessa on kerätty erilaisia äänilevyjen myyntilukuihin perustuvia tilastoja 1950-luvulta alkaen, mutta listoja ilmestyi harvakseltaan (Nyman 2005, 10) ja niitä julkaisivat lehdet, joilla kaikilla saattoi olla erilaiset perusteet listan kokoamiseen (Nyman 2005, 11-17). Vuonna 1991 aloitti toimintansa *Radiomafian Lista*, joka oli Suomen ensimmäinen säännöllinen, viikoittain ilmestyvä levymyyntitilasto. Tämäkään lista ei kuitenkaan perustunut todellisiin myyntilukuihin, vaan se käytti pisteytysjärjestelmää, jossa levykaupat

oli jaettu kolmeen ryhmään mm. niiden koon ja alueellisen painoarvon mukaan. Esimerkiksi ykkösryhmän myydyin levy sai 90 pistettä, mutta kolmannen ryhmän myydyin vain 30 pistettä. Tammikuussa 1994 Radiomafian listasta tuli Ääni- ja kuvatalennetuottajien (ÄKT) avulla *Suomen virallinen lista*, jonka kokoamisessa käytettiin tiettyjä, sovittuja pelisääntöjä. Pisteytysjärjestelmä säilyi kuitenkin mukana vuoteen 1997 asti, jolloin siirryttiin käyttämään todellisia myyntilukuja. (Nyman 2005, 18-19.) Näin ollen tämän tutkimuksen kohteena olevista levyistä listasijoitus ei kerro todellisia myyntilukuja. Silti sijoitus listalla kertoo jotain levyn menestymisestä.

*Suomen virallisen listan* internet-sivuilla on saatavissa tilastoja vuodesta 1995 alkaen. Sekä CMX:n että YUP:n ensimmäiset levyt jäivät näin ollen sen ulkopuolelle. *Suuri suomalainen listakirja* kertoo listasijoitukset neljältä vuosikymmeneltä, mutta vain viikottaisen myynnin 10 parasta. Eli ulkopuolelle jäivät 10:n huonommalle puolelle jäävät sijoitukset. Tällaisella aineistolla ei saa täydellistä kuvaa CMX:n ja YUP:n listasijoituksista, mutta jonkinlaisen kuvan ne silti tilanteesta antavat.

CMX:n *Aura* vietti vuonna 1994 listan kymmenen parhaan joukossa neljä viikkoa, korkeimmillaan ensimmäisellä viikolla kolmantena. *Rautakantele* pysyi kymmenen parhaan joukossa viisi viikkoa, ja korkein sijoitus oli 6. YUP:n *Homo Sapiens*-levy ei yltänyt kymmenen myydyimmän levyn joukkoon.

Vuonna 1996 ilmestynyt CMX:n *Discopolis* vietti listalla 18 viikkoa, ollen korkeimmillaan viikon kolmanneksi myydyin albumi. Sijoitukset vaihtelivat 18 viikon aikana niin, että alun korkeiden sijoitusten jälkeen tuli pudotusta, mutta välillä taas suurtakin nousua, korkeimmillaan 10 sijaa. Samana vuonna ilmestynyt YUP:n *Yövieraat* sai listaviikkoja sen sijaan vain neljä, sijoitus oli korkeimmillaan 24. ja sen jälkeen pudotusta. YUP:n seuraava levy *Outo elämä* oli listalla seitsemän viikkoa, korkeimmillaan seitsemäs. Tämän jälkeen sijoitukset laskivat aina viisi sijaa viikossa, kunnes sijoitus ei mahtunut enää 40 eniten myydyimmän joukkoon.

Sama kehityskulku on nähtävissä yhtyeiden myöhemmissäkin listasijoituksissa. Vuonna 1999 ilmestynyt CMX:n *Vainajala* meni suoraan listan kärkeen ja putosi sieltä alaspäin, nousten kuitenkin välillä uudelleen reilustikin ylöspäin. Listaviikkoja kertyi 18. Myös myöhemmin julkaistuilla albumeilla yhtye on onnistunut

roikkumaan listalla usein pitkään, vaikkakaan ei välttämättä aivan kärjessä. Listasijoitus saattaa heilahdella välillä nousten ja välillä laskien.

YUP:n 1999 ilmestynyt *Normaalien maihinnousu* meni myöskin suoraan listan kärkeen, mutta noudatteli edellistä kuviota laskien pikkuhiljaa alaspäin. Listaviikkoja tuli kokonaisuutena seitsemän. Myös muilla albumeilla on nähtävissä, että kun lasku listalla alkaa, se jatkuu. Uskollisimmat fanit vastaavat suurimmaksi osin siitä, että levy menee suoraan ykköseksi listalla, ja näin on tapahtunut usein molemmille yhtyeille. YUP:n yleisöpohja on kuitenkin kokonaisuutena pienempi kuin CMX:n eikä esimerkiksi sen kokoelmalevyille kertynyt listaviikkoja kuin kolme. CMX:n levymyyntiä selittävänä tekijänä pidän sinkkuhittejä. Ne on useimmiten osattu valita niin, että myös ihmiset, jotka eivät ole yhtyeen vakiokuuntelijoita, voivat kiinnostua yhtyeen musiikista. Ja jos sinkun julkaisu ajoitetaan oikein, se voi vauhdittaa levymyyntiä. Eli siinä vaiheessa, kun ne, jotka joka tapauksessa ostaisivat levyn, ovat sen tehneet, julkaistaan single, joka saa passiiviset kuulijat ostamaan sen.

## 4.5 Myyntiluvut

CMX:n kaikki levyt Aurasta eteenpäin ovat ylittäneet vähintään kultalevyrajan. Uusimmat albumit ovat rajan rikkoneet heti ilmestyessään, mutta -90-luvulla myynti ei ollut vielä niin isoa. Tämän tutkimuksen kohteena olevat CMX:n levyt ovat myyneet kultaa vasta vuosia ilmestymisensä jälkeen. Ensimmäinen kultalevy tuli *Discopoliksesta* kaksi vuotta levyn ilmestymisen jälkeen, vuonna 1998. Tämä kertoo ensinnäkin, että CMX:n kuulijat ovat sen verran fanaattisia, että jos he ovat tutustuneet bändiin vasta -90-luvun lopulla, he ostavat myös aiemmat levyt. Se kertoo myös, että levyjen taso on ollut hyvä, koska niitä pystyy kuuntelemaan vielä kymmenen vuoden jälkeenkin. Kaikkien CMX:n levyjen myynti on ollut n. 20 000 kappaletta, paitsi ensimmäisen Cloaca Maximan, joka on myynyt yli 23000 kappaletta ja josta CMX on saanut ainoan platinalevynsä.

YUP:n levy-yhtiöstä kerrottiin epämääräisesti, että yhtyeen levyt ovat myyneet keskimäärin 13 000 kappaletta (Pekka Säilän sähköpostitiedonanto 23.9.2004). Kultalevyraja on 15 000. Koska kultalevyrajaa ei ole ylitetty, en saa tietoja siitä, myydäänkö YUP:n vanhoja levyjä vielä nykyäänkin. Normaalien maihinnousu on myynyt

levy-yhtiön mukaan n.15 000 kappaletta ja Lauuja metsästä n.19 000. IFPI:n tilaston mukaan kuitenkin vain Lauuja metsästä on ylittänyt kultalevyrajan, ja myyntiluvuksi ilmoitetaan 16 654 kappaletta (www.ifpi.fi).

Ovatko nämä luvut sitten suuria vai pieniä? Suomen kaikkien aikojen myydyin äänite on Jari Sillanpään 1996 ilmestynyt artistin nimeä kantava äänite, jota on myyty lähes 267 000 kappaletta. 100 myydyimmän listalla viimeisenä olevaa Kikan *Mä haluun viihdyttää* -levyä on myyty yli 70 000. Sijalla 98 olevaa Don Huonojen *Hyvää yötä ja huomenta* -levyä on myyty yli 73 000 kappaletta. Tällä listalla eivät CMX tai YUP pärjää. Suosituimmat pitkän linjan rock-esiintyjät ovat sellaisia nimiä kuin J.Karjalainen ja Eppu Normaali. Tutkimani yhtyeet ovat olleen mukana suomalaisessa musiikkielämässä 1990-luvun alusta alkaen, ja ne ovat sitä täysipainoisesti edelleenkin. Suuren yleisön suosioon kumpikaan yhtye ei tule koskaan pääsemään, mutta toisaalta kriitikot arvostavat yhtyeitä. Tämä asetelma kertoo kenties jotain kiintoisaa yhtyeiden asemasta.

#### **4.6 1990-luvun yhteiskunta ja sen muutokset**

Jotta voitaisiin kytkeä tutkimuskohde laajemmin omaan aikaansa, määrittelen seuraavassa muutamia ilmiöitä, jotka vaikuttivat -90-luvulla ja jotka ovat oleellisesti mukana, kun tulkitaan CMX:n ja YUP:n merkitystä ja asemaa. Yhtyeitä ympäröivässä yhteiskunnassa tapahtui suuria muutoksia juuri tänä aikana, ja nämä muutokset näkyvät tämän päivänkin yhteiskunnassa. -90-luvun muutosten määrittelyn myötä voidaan tutkia, näkyvätkö muutokset tutkimieni yhtyeiden tuotannossa.

1980-luvulla oli siirrytty ”modernista kiinteiden arvostuksien maailmasta postmoderniin jatkuvasti muuttuvien arvojen sekamelskaan” (Panzar 1993, 116). Pekka Sulkunen (1993, 208) kuvaa 1990-lukua ”suurten projektien loppuna”. Näillä projekteilla hän tarkoittaa aineellis-teknistä edistystä, tasa-arvoista individualismia ja kansallista hyvinvointivaltiota. Sulkusen artikkelissa esitetään, että edellä mainitut prosessit ovat pitäneet yhteiskuntaa käynnissä. Prosessien hajotessa syntyy valtataistelua, joka johtaa ’kansan’ syrjäytymiseen. (Sulkunen Ilmosen mukaan 1993, 15.)

Sulkusen mielestä -90-luvulla tapahtui siis jokin suuri käänne, jossa entiset arvostukset ja rakennelmat romahtivat ja esimerkiksi hyvinvointivaltio purkautui.



Todellisuudessa romahdus tuskin oli aivan niin valtava. Toki esimerkiksi talouslama muokkasi uudelleen monia totuuksina pidettyjä asioita. Seuraavassa esittelen yleisellä tasolla muutamia yhteiskunnallisia muutoksia -90-luvulla.

#### **4.6.1 Talouslama**

Suurin tai ainakin näkyvin elementti 1990-luvun alkupuolella oli varmaankin talouslama. -80-luvulla Suomen talous oli kasvanut hurjalla vauhdilla ja pankit olivat myöntäneet luottoja avokätisesti. Romahdus olikin seuraavalla vuosikymmenelle siirryttäessä suuri. Hallitus ryhtyi säästötoimiin ensimmäistä kertaa vuonna 1991. Markka laitettiin kellumaan seuraavana vuonna (Kiander & Vartia 1998, 80). Hallitus jatkoi säästöpakettien tekemistä noin puolen vuoden välein aina vuoteen 1994 asti. Säästöt kohdistuivat kuntien valtionapuihin ja tulonsiirtoihin, kuten äitiyspäivärahaan, kotihoidontukeen ja eläkkeiden indeksikorotuksiin. Verotusta kiristettiin ja yritysten ja palkansaajien sosiaaliturvamaksuja korotettiin. Laman myötä Suomen työttömyysaste kohosi tilastokeskuksen lukujen mukaan vuoden 1990 3,4 prosentista vuoden 1994 18,4 prosenttiin (Kiander & Vartia 1998, 112). Sauramon ja Santamäki-Vuoren (1993, 137) mielestä 1990-luvun alun laman tekee poikkeukselliseksi sen syvyys ja laajuus; se ulottui koko kansantalouteen. Kyseessä ei ollut tyypillinen suhdannekriisi, vaan uudenlainen rakennekriisi.

Sauramo ja Santamäki-Vuori (1993, 134) pitävät laman alkusyynä pääomaliikkeiden vapauttamista ja luotonsäännöstelyn purkamista. Ne synnyttivät noususuhdanteen, joka perustui kotitalouksien ja yritysten velkaantumiseen. Korkotason nousu laukaisi laskusuhdanteen tilanteessa, jossa erityisesti kotitaloudet olivat pahasti velkaantuneita (ibid. 135). Samaan aikaan Suomen vienti pieneni kansainvälisistä syistä johtuen. (Kiander & Vartia 1998, 93.)

1990-luvulla tapahtui ikään kuin uusi teollinen vallankumous, ohuttuotannon toimintatavan vakiintuminen. Ohuttuotanto kohottaa työn tuottavuutta vanhaan massatuotantoon verrattuna. (Kasvio 1993, 153). Huonoimmassa asemassa olivatkin perinteisten tehdasammattien harjoittajat, ja -90-luvun lama synnytti pitkäaikaistyöttömien ryhmän. Tähän oli johtanut erityisesti teknologinen kehitys, eli tietokoneet alkoivat tehdä samaa työtä, johon aikaisemmin oli tarvittu ihmisiä.

Pankit joutuivat suuriin vaikeuksiin. Monet suomalaiset pankit olisivat joutuneet konkurssiin, mutta ne pyrittiin pelastamaan valtion tuella, fuusioilla ja pilkkomisella. (Kiander & Vartia 1998, 136-137.) Vuonna 1994 talous kääntyi lopulta kasvuun, työttömyyden nousu pysähtyi ja pankkituen tarve pienentyi. (Kiander & Vartia 1998, 148-149.)

#### **4.6.2 Tietoyhteiskunta**

Internet levisi kaikkien tietoisuuteen 1990-luvun alussa, ja käsite tietoyhteiskunta tuli kuvaamaan sitä, mikä ympäristöstä oli tarkoitus tulla. Tietoyhteiskunta oli tärkeä poliittinen hanke sekä Suomessa että EU:ssa. Tavoitteena oli ”huolehtiva eurooppalainen yhteiskunta”, jonka oli tarkoitus taata mm. entistä korkeampi elämisen laatu, valintamahdollisuuksia palveluissa ja viihtymisessä ja kaikkien käytössä olevat mutta entistä halvemmat julkiset palvelut. (Blom & al. 1999, 77.) Tietoyhteiskunnassa informaatio on keskeinen arvo, ja koko tietoyhteiskunta toimii globaalien periaatteiden mukaan (ibid, 78). Suomi on muutoksesta hyvä esimerkki, koska sekä internet että matkapuhelin levisivät maassa nopeasti. Matkapuhelimet muuttuivat juppiesineestä jokaisen käyttötavaraksi. Kaikki tämä kuitenkin kasvatti juopaa menestyjien ja häviäjien välillä. Tietoyhteiskunnan kehitystä vauhditti Suomessa se, että Nokia oli kehityksen kärjessä. Samoin suomalainen teknologiaosaaminen oli huippuluokkaa, johtuen aiemmasta panostuksesta teknologiakoulutukseen.

Myös globalisaatio-termi levisi käyttöön. Globalisoituminen merkitsee talouden toimimista reaaliajassa koko planeetalla. Kansallisvaltiot eivät enää muodosta talouden tai työvoiman käytön perusyksiköjä, vaan avainasemaan nousevat monikansalliset verkostot. (Melin & al. 1999, 15). Kärjistetyimmillään globalisaatiota voidaan kuvata niin, että siinä maailmanmarkkinat korvaavat poliittisen toiminnan. Globalisaation kriitikot suuntaavat arvostelunsa juuri tähän aspektiin; globalisaatio tarkoittaa uutta maailmanjakoa, jossa harvat rikkaat voittavat ja maailman kansojen enemmistö on pakotettu köyhyyteen ja riippuvuuteen. (Blom & al, 1999, 215.)

### 4.6.3 Euroopan Unioni

Suomi liittyi Euroopan Unioniin 1.1.1995. Lokakuussa 1994 Suomessa pidettiin neuvoo-antava kansanäänestys, jossa 56,9 % kansalaisista kannatti liittymistä. Suomen kanssa samaan aikaan unioniin liittyivät Itävalta ja Ruotsi. (Kemppinen 1999, 44.)

Suomen liittymissopimuksessa ei ollut mitään varauksia, toisin kuin Ruotsilla, joka varauksensa ansiosta ei ole liittynyt yhteiseen talous- ja rahaliittoon. Suomen liittyminen EU:hun tarkoitti siis samalla luopumista omasta valuutasta ja yhteisvaluutta euron käyttöönottoa.

EU:hun liittyminen oli tavallaan "eurooppalaistumisen" huipentuminen, vaikka kansa jakautuikin tiukasti kahteen leiriin suhtautumisessa liittymiseen. Suomessa oli ennen liittymisestä järjestettyä neuvoo-antavaa kansanäänestystä lobbauskampanja EU:n puolesta, johon osallistui mm. Helsingin sanomat. Poliittisesti Suomi siirtyi lähemmäs länttä ja Euroopan keskiötä kuin ennen. Suurin osa laeista säädetään nykyisin EU:ssa, ja EU:n eri toimielimet antavat asetuksia ja direktiivejä, jotka Suomen on hyväksyttävä.

Kansallisvaltion tärkeimpänä elementtinä on 1800-luvulta lähtien pidetty itsemääräämisoikeutta, joten EU on muuttanut suuresti koko yhteiskuntajärjestystä. Se on vaikuttanut suomalaisuuden käsitteeseen erittäin merkittävästi.

### 4.6.4 Musiikkiteollisuus

Musiikissa oli myös käynnissä muutoskausi. 1980-luvulla kansainväliset supertähdet, kuten Madonna tai Michael Jackson olivat hallinneet musiikkimarkkinoita. Tämä muuttui -90-luvulla yleisön jakautuessa entistä pienempiin lohkoihin. Hard rockista oli kehittynyt heavy, josta taas on lohjennut metallimusiikki. Se alkoi myös jakaantua pienempiin kategorioihin (esim. black- ja speedmetalli). Suomalaiset metalliyhtyeet olivat kehityksen kärjessä, mikä näkyy nykyäänkin niiden suosiossa myös Suomen ulkopuolella. Grunge oli uutta tyyliä 1990-luvun alussa, ja sen etunenässä oli Nirvana. Nirvanan laulaja-kitaristi Kurt Cobainin 1994 tapahtuneen itsemurhan jälkeen grunge ei kyennyt uudistumaan eikä siitä tullut pitkäaikaista liikettä. Sen sijaan brittipop ja -rock nousi suosioon 1990-luvun puolessavälissä.

Suomessa tanssimusiikin, erityisesti iskelmän markkinat pienenivät selvästi ja huvitilaisuuksia eli tansseja, ei järjestetty yhtä paljon kuin aikaisemmin. Vuonna 1996 huvitilaisuuksia järjestettiin 19975 ja konsertteja 9920 kappaletta. Vuonna 2001 huvitilaisuuksien määrä oli vähentynyt 14220:een ja konserttien 9815:een (Pönni & al, 2003, 123). Levy-yhtiöiden toimintamahdollisuudet pienenivät rahavirtojen ehtyessä ja niiden fuusioituminen alkoi. 1993 Warner osti Fazerin äänitetuotannon ja kustannustoiminnan. 1999 Audiovox myytiin saksalaiselle Edelille ja 2001 EMI osti Poko Rekordsin. (Popp 2002, 306.) Itsenäisten levy-yhtiöiden asema kävi vaikeaksi suurten yhtiöiden hallitessa markkinoita ja radioiden ryhtyessä käyttämään soittolistoja, jonne pienten levy-yhtiöiden oli vaikea saada artistejaan.

Teknologinen kehitys vaikutti myös musiikkialaan, jossa alettiin käyttää koneita tavallisten bändi-instrumenttien ohella. Techno ja dance -musiikista tuli hyvin suosittua. Technossa käytettiin syntetisaattoreita ja rytmikoneita, mutta usein myös oikeita laulajia, jotka lauloivat helposti omaksuttavia melodioita. Dance-musiikki oli hittihakuista, mihin vaikutti myös kaupallisen radion kehitys. Musiikkikanava MTV otti juontajakseen suomalaisen Maria Guzeninan ja hän toimi video jockeynä 1993-1997. Maria Guzeninasta tuli Suomessa näkyvä julkisuuden henkilö. MTV:n myötä musiikkivideoiden merkitys kasvoi, ja Suomessakin alettiin näyttää niitä muutamissa tv-ohjelmissa, lista-ohjelmien lisäksi Jyrkissä.

Jyrki- tv-ohjelma aloitti toimintansa 1.9.1995. (Popp 2002, 231.) Jyrki oli nuorille katsojille suunnattu makasiiniohjelma, joka tuli joka arki-iltapäivä. Ohjelmassa näytettiin musiikkivideoita ja populaarikulttuurin toimijoiden haastatteluja. Toimittajat eivät olleet koulutettuja viestinnän ammattilaisia vaan juontajia, ja esimerkiksi kuvauksesta, kameran pyörittämisestä ja heilutuksesta saatiin paljon palautetta. Ennen Jyrkiä televisiossa ei ollut ohjelmaa, jossa olisi voitu näyttää suomalaisia musiikkivideoita ja ohjelman myötä suomalaisille musiikkivideoille alkoi olla kysyntää ja myös tarjontaa. Ala alkoi kehittyä sille tasolle, jossa se nykyään on. Jyrki lopetettiin jouluna 2001.

Teknologisella kehityksellä oli vaikutuksensa myös musiikin kuuntelijan arkeen. CD-formaatti yleistyi ja syrjäytti kasetin. Vuonna 1992 kasetteja myytiin 2 600 000, vinyylilevyjä yli miljoona, ja cd-levyjä lähes 3 miljoonaa kappaletta. Kolme vuotta myöhemmin kasettien myynti oli pudonnut hiukan yli miljoonaan ja vinyyliä noin 10 000

kappaleeseen. Samalla cd-levyjen myynti kasvoi neljään ja puoleen miljoonaan kappaleeseen vuodessa. Vuonna 2003 kasetteja myytiin vajaa 78 000 ja vinyylejä reilut 8000 kappaletta. Cd-levyjen myyntimäärä oli yli 8 700 000. Äänitteiden kokonaismyynti on kasvanut vuoden 1992 reilusta seitsemästä miljoonasta vuoden 2003 reiluun 9 miljoonaan kappaleeseen. (<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti.html>.) Samaa kehitystä tukevat Teoston luvut; sille kertyneet esityskorvaukset ovat kivunneet vuoden 1995 15 miljoonasta vuoden 2001 yli 25 miljoonaan euroon (Pönni & al. 2003, 129). Musiikkia siis kulutetaan median kautta enemmän kuin koskaan.

#### **4.6.5 Radiouudistus**

Ensimmäiset kaupalliset paikallisradiot olivat aloittaneet toimintansa 1985 ja Yleisradio oli menettänyt niille paljon kuulijoita. Paikallisradioiden rahoitus hoidettiin mainosaikaa myymällä ja niiden toimintatavat poikkesivat perinteisestä radiotoimittamisesta. Ne edustivat uutta radio-ajattelua, ja YLE:lle ”oli jäänyt konservatiivin ja byrokraatin osa”.(Kemppainen 2001, 152.) YLE vastasi tilanteeseen vuoden 1990 radiouudistuksella, jossa entiset kaksi kanavaa jakautuivat kolmeen. Näin syntyi Ylen Ykkönen, josta tuli mm. jumalanpalveluksia, kulttuuri- ja tiedeohjelmia, yhteiskunnallista ohjelmaa ja radioteatteria. Kanavan musiikkiaste oli 60 %, ja siitä suurin osa klassista. 2-verkko nimettiin Radiomafiaksi, joka oli nuorelle yleisölle suunnattu kanava. Sen tehtävänä oli voittaa takaisin kaupallisille kanaville menetetty yleisö. Kolmas kanava oli nimeltään Radio Suomi, ja se perustui tasatunnein lähetettäviin uutisiin ja ajankohtaisohjelmiin, sekä alueelliseen ohjelmaan, jota tuli päivittäin seitsemän tuntia. Kanavan musiikki oli pääosin aikuisväestön suosimaa kevyttä musiikkia, josta yli puolet oli suomalaista. (Kemppainen 2001, 153-154.)

Radiomafia oli populaarikulttuurikanava. Sen toiminta-ajatuksena oli olla nuorten oma kanava, joka sitoutui voimakkaasti nuorten elämänpiiriin, arvomaailmaan, musiikkiin ja populaarikulttuuriin. Musiikilla oli tasavertainen asema puheen kanssa, ja musiikki tarkoitti nimenomaan uutta populaarimusiikkia. Kotimaista musiikkia pyrittiin tuomaan esiin ja kanavan piti olla myös musiikkipoliittisesti aktiivinen, mikä oli tärkeää verrattuna kaupallisiin kanaviin, jotka ovat riippuvaisia levy-yhtiöistä. (Kemppainen 2001, 195 -196.)

Vuonna 2003 yleisradion kanavauudistus vei uudistuksen entistä pidemmälle tekemällä Radio Mafiasta Yle X:n ja siirtymällä toimitetuista ohjelmista lähetysvirta-ajatteluun. Näin se lähentyi entisestään kaupallisia radiokanavia.

1990-luvun alun Suomessa ihmisten arkea muokkasi eniten talouslama. Pankkeja pidettiin syyllisinä siihen, että esimerkiksi asunovelalliset joutuivat valtaviin taloudellisiin ongelmiin liian suurien lainojen maksettaessa. Muutos kasvun vuosista työttömyyden ja säästöjen vuosiin oli nopeaa. Toisaalta Suomi läheni Euroopan päätöksenteon keskiötä EU:hun liittymisen myötä ja globalisaatio lisäsi kansainvälistä näkyvyyttä. Teknologinen kehitys oli nopeaa ja alkoi näkyä mitä suurimmassa määrin myös musiikkiteollisuudessa.

## 5 CMX:n suomalaisuus

CMX aloitti uransa jonkinlaisena pohjoisen henkeä uhkuvana rock-yhtyeenä, olihan bändi alun perin kotoisin Torniossa. Tosin yhtye helsinkiläistyi jos uransa alkuaikoina. Julkisuudessa mainittiin usein, että bändin laulaja ja basisti A.W.Yrjänä opiskeli uskontotiedettä Helsingin yliopistossa. Aluksi yhtyeen musiikki oli rankkaa punk-musiikkia ja metallia, mikä rajasi varmasti yleisöpohjaa voimakkaasti. Jo tuolloin, -80-luvun lopulla, yhtyeen jäsenten ollessa parikymppisiä nuoria miehiä, sanoituksissa esiintyi viittauksia salatieteisiin ja mystisiin riitteihin:

*”/ tämä on viimeinen rytmipaikka / täällä syljetään käsiin / maalatut vartalot tanssii kehää / manaa mustaa petoa /”* (Kätkeyty kukka, 1991).

Yhtyeen linja ei ollut kuitenkaan ehkä vielä aivan vakiintunut. Ensimmäisillä levyillä kritisoitiin kristinuskon jumaluutta ja käsitystä taivaasta ja helvetistä, sinänsä kyllä aivan osuvasti (esimerkiksi *Helvetin hyvä paimen*). Myyttejä ja viittauksia niihin käytettiin kuitenkin enemmänkin keinona kritisoida ja provosoida. Jo mainittu rankka musiikkityyli

ei ollut omiaan luomaan tunnelmaa, koska laulunsanat huudettiin ja karjuttiin musiikin päälle kovassa tempossa.

1992 ilmestynyt *Aurinko* muutti linjaa hiukan pehmeämpään suuntaan, mutta levyn linja oli kuitenkin pääasiassa hyvin rankka. Siksi 1994 ilmestynyt *Aura* olikin suuri muutos yhtyeen uralla. Rankkuus oli edelleen mukana, kitarasoundit olivat raskaita ja huutamistakaan ei aivan täysin unohdettu, mutta levy oli edeltäjiään enemmän kokonaisuus ja musiikillisesti se tarjosi aiempaa kekseliäämpää ja monipuolisempaa materiaalia, mikä tarkoitti myös, että se oli kuulijalle miellyttävämpää, eikä suunnattu ainoastaan pienelle hardcore-musiikin yleisölle. *Aura*-levyllä käytettiin paljon puhaltimia ja jousisoittimia. Jousistemat sovitti Veikko Huuskonen, ja yhteistyön myötä jousien osuus nousi levyllä todella tärkeäksi. Sama linja jatkui *Rautakanteleella*, ja 1996 ilmestynyt *Discopolis* taas muutti linjaa teknologisempaan suuntaan. Kappalemateriaali ei kuitenkaan eronnut aiemmista levyistä kovinkaan paljon. Käsittelen seuraavassa CMX:n musiikin elementtejä, sekä musiikillisia että sanoituksellisia. Elementtien pohjalta on löydettävissä selkeä, CMX:n kuva suomalaisuudesta.

## 5.1 Rytmikka

CMX käyttää kappaleissaan monipuolista rytmikkaa. Tahtilaji voi olla 4/4, mutta monissa kappaleissa esiintyy viisi- tai seitsemänjakoisuutta. *Nainen tanssii tangoa*-kappaleessa a-osa on tyylipuhdas tango, b-osa rock, mutta molempien tahtiosoitus on 4/4. Väliosassa bändi soittaa kuitenkin tahtiosoitusta jatkuvasti vaihdellen, mikä on siinä mielessä poikkeuksellista, että suurimmassa osassa CMX:n kappaleista tahtilaji pysyy samana alusta loppuun. Rytmikka on tärkeä tunnelman luoja. Tämä näkyy ehkä parhaiten viisijakoisissa kappaleissa.

Viisijakoisuus kuuluu ”kansallisromanttisimpaan” CMX:ään, onhan se yksi kalevalaisen laulun tärkeimmistä ominaispiirteistä ja tuo välittömästi musiikkiin ajatuksen jostakin vanhasta, arkaaisesta, ikuisesta. Eli jos sanoituksessa viitataan Kalevalaan, on ymmärrettävää, että sitä halutaan korostaa muutenkin. Mutta nelijakoisuuskaan ei tarkoita sitä, että kappale olisi rytmisesti tylsä tai tavanomainen. Poljentoa saatetaan muuttaa kesken kappaleen ja vielä yleisempää on muunnella rytmikkaa käyttämällä trioleja tai

jakamalla neljäsosia pienempiin yksiköihin, joita sitten korostetaan. *Aura*-kappaleessa tahtilaji on 4/4 koko kappaleessa, mutta poljento tuottaa tunteen  $3/8 + 5/8$  -jaosta. Tämä tuo sisäisen jännitteen kappaleeseen, ja lisää kiinnostavuutta tuo se, että kappaleessa ei ole rumpuja lainkaan, ainoastaan kaksi patarummun iskua joka säkeistössä. Myös *Mikään ei vie sitä pois* -kappaleessa tahtiosoitus on 6/4, mutta rumpali soittaa trioleita  $3/8 + 3/8 + 6/8$ , mikä tuo tunteen vaihtuvasta tahtilajista. Lisäksi melodia ei ole rytmisesti määritelty, eli laulaja messuaa säkeistöä mantranomaisesti jatkuvan rytmin päälle.

Koska suurin osa kappaleista on nelijakoisia, voidaan päätellä, että rytmiiikkaa käytetään tyylipiirteenä, se korostaa tai alleviivaa kappaleen tunnelmaa ja sanomaa. Voi olla, että säveltämisvaiheessa musiikkia tehdään kokonaisuutena, eikä mietitä, että kappaleesta pitäisi tulla viisijakoinen, koska halutaan myyttistä tunnelmaa. Niin kuitenkin tapahtuu, sillä kappaleista tulee vahvoja kokonaisuuksia juuri siitä syystä, että eri osiot kuuluvat niin saumattomasti yhteen. Kappaleet, joissa erikoisempi rytmi säilyy koko kappaleen ajan, ovat vähemmistönä CMX:n tuotannossa, mutta rytmisen poikkeavuus on kuitenkin elementti, jota käytetään suhteellisen usein. CMX:n singlejulkaisut ovat yleensä helpommin omaksuttavaa materiaalia, mutta levyillä on monenlaista rytmiiikkaa. *Auralta* julkaistiin singlenä selkeästi hittipotentialia omaavat kappaleet *Ruoste* ja *Kultanaamio*, joista kumpikaan ei edustanut levyn rankinta puolta. Rautakanteleen ainoa single oli balladi *Pelasta maailma*, mutta Discopolikselta julkaistiin single, jossa oli kaksi ykköspuolta, rauhallinen *Aamutähti* ja rankempi *Nimetön*. Lisäksi singlenä julkaistiin vielä *Vallat ja väet*. CMX:n singlevalinnat ovat siis onnistuneet kaupallisesti erinomaisesti. Hittikappale saattaa saada kiinnostumaan levystä sellaisiakin henkilöitä, jotka normaalisti eivät kuuntelisi CMX:n tyylistä rock-yhtyettä.

## 5.2 Melodiat ja soinnutus

CMX:llä melodiat edustavat oikeastaan kahta tyyppiä. Ensimmäinen on ”tavallinen” melodia, jossa sävelet liikkuvat suhteellisen laajalla alalla ja noudattavat säkeistömuotoa niin, että a- ja b-osa eroavat selkeästi toisistaan ja niiden erokohta on myös selvästi huomattavissa. CMX on yleensä onnistunut säkeistömuodon käytössä hyvin, osat erotetaan toisistaan selvästi, mutta ne kuuluvat silti samaan kokonaisuuteen. Poikkeuksiakin on,



esimerkiksi *Yöllisiä*-kappaleessa melodia ei noudata säerajoja, ja vaikka tahtiosoitus on 6/8 koko kappaleessa, rytmi rikotaan a-osassa niin, että säeparit eivät mene tasan.

Toinen melodiatyyppi on mantramainen, se liikkuu pienellä sävelalalla ja on myös rytmisesti pieniliikkeinen. Joissakin kappaleissa a- ja b-osaa ei eroteta toisistaan selvästi. *Rautakantele*-kappaleessa taustasoittimet hoitavat mantran osuuden, kun melodia liikkuu vapaarytmisesti taustan päällä, välittämättä säerakenteista. B-osassa tosin tapahtuu muutos ja kertosäe onkin enemmän tavallisen kertosäkeen kaltainen. Mantramaiset melodiat ovat tehokkaita, ja niiden tunnelmaa korostetaan usein soitinnuksella tai erilaisilla teknisillä efekteillä, joilla muutetaan lauluääntä. Mantramaisuus liittyy, samoin kuin erikoiset tahtilajit, sellaisen tunnelman luomiseen, jossa on jotakin mystistä, salaista, ja yleensä vanhaa.

Aura-levyn muutamassa kappaleessa esiintyy melodiatyyppi, jossa laulumelodia on lähes merkityksetön. Lauluosuus kuiskataan, lausutaan tai karjutaan niin, että melodiaa ei voi erottaa, tai korkeintaan siinä erottaa jonkinlaista säveltason liikettä. Tällaisessa tapauksessa melodia on kuitenkin usein jollain soittimella, esim. kitaralla, joten lähes aina kuulijalla on jotakin, jota voisi laulaa mukana.

CMX:n soinnutus on tietysti yhteydessä melodioihin. Yleisesti ottaen CMX:n musiikki perustuu useammin riffeille kuin soinnutukselle, mikä johtuu luultavasti siitä, että yhtyeen kokoonpanoon ei kuulu kosketinsoittajaa. Rankemmissa kappaleissa kitarariffeillä on merkittävä osa, balladeissa taas soinnutus saattaa noudattaa hyvinkin yksinkertaista kaavaa. Jos melodia on mantramainen, soinnutusta ei välttämättä ole mukana lainkaan, kuten tapahtuu *Turkoosi* -kappaleessa. A-osassa Yrjänä laulaa melodiaa eräänlaisen kosketinsoittimen säestyksellä, joka ei tosin soita sointuja, vaan täydentää melodialinjoja ja täyttää melodian taukokohdat. Lauluääni on saatu efektin avulla etäännytettyä kuulijasta kauemmas. Laulaja laulaa:

*”/ maasta poimin kirjokiven / katson sen väriä sirisilmin / tunnen kuinka kivi katsoo / takaisin kivisin silmin /”.*

B-osassa tunnelma muutetaan sekä sanoituksessa että rytmiiikan avulla, sillä etualalle nousevat flamenco-tyyliset taputukset. Lauluääni tulee lähelle kuulijaa, ja se on voimakas, jopa hiukan pistävä: *”/ yhtä vähän kuin lakata hengittämästä / ja jatkaa elämistä / voin minä sinua lakata pyydystämästä /”.*

*Aura* alkaa a-mollissa menevällä introlla. Säkeistö käynnistyy kuitenkin c-duurissa, ja tätä rinnakkaissävellajien liittoa käytetäänkin koko kappaleessa. A-osa on soinnutukseltaan melko tavanomainen: I – VI – IV – V. Ennen kertosäettä tapahtuu kuitenkin nostatus h-mollin ja g:n kautta e:lle. Kertosäkeen soinnut menevät am – G – hm – A – am – G – hm - f#m. Eli säkeistön kokonaisen sävellajin tuntua rikotaan jatkuvasti. A-duurin vaihtuminen kertosäkeessä a-molliin jää hyvin mieleen.

*Vallat ja väet* -kappaleessa soinnut seuraavat melko yksinkertaista kaavaa. A-osassa soinnut menevät ensimmäisessä säkeistössä: am – c – am – c – am – c – d – e. Toisessa säkeistössä tätä kuviota rikotaan ainoastaan muuntelemalla a-mollia duuriksi sen tullessa toisen kerran. Sen sijaan kertosäe menee kaavan mukaan: am – c- g- d.

*Ruosteen* soinnutus on hyvin samankaltainen. I – IV – III – VI. A-osassa tämä kierto tulee sellaisenaan kaksi kertaa, ja vasta kolmannella kerralla ensimmäisen asteen jälkeen tulevat viides ja kuudes aste. A-osa kulkee c-duurissa. Kertosäkeessä tulee äkkimodulaatio h-molliin. A- ja B-osan yhteiseksi soinnuksi jää g-duuri. Sekä Ruosteessa että Aurassa modulaatiot toimivat hyvin myös jousitaustojen ansiosta. Ne peittävät tyhjät kohdat ja sitovat osat toisiinsa.

Myös *Pelasta maailma* -kappaleen säkeistö on sointuasteiltaan selkeä: I – III – VI – V. Kertosäe menee näillä samoilla soinnuilla, paitsi että sointukierron jatkuessa kolmannen kerran, viidettä astetta seuraakin neljäs, eli f-duuri. F-duurilta mennään as-duurin kautta takaisin ensimmäiselle asteelle. Poikkeus tekee hienolla tavalla loppukaneetin kertosäkeen sanomalle; kun aiempi säe on kuulunut ” *niin, pelasta maailma / tee se jo tänään tee* ”, as-duuri alleviivaa säettä ”/ *jotakin mahdotonta* / ”.

Yleisesti voidaan sanoa, että soinnutusta on vaikea analysoida useissa nopeammassa kappaleissa, koska ne perustuvat riffeille. Hitaammassa kappaleissa toimii usein melko yksinkertainen sointukierto, mutta sitä saatetaan rikkoa niin, että mollin ja duurin raja hämärtyy. Huomionarvoista on myös se, että CMX käyttää paljon kolmatta ja kuudetta astetta ja välttelee I – IV – V -kiertoa. Siten se pysyttelee erossa kaikkein yksinkertaisimmista ja ehkä kuluneimmista sointuvalinnoista.

### 5.3 Lauluääni

CMX:n musiikista ei voi puhua ottamatta huomioon A.W. Yrjänän ääntä. Yrjänän lauluääni on syvä ja soiva, basson ja baritonin välimaastossa, ja sen tunnistaa helposti. Yrjänää kuunnellessa voi Frithin ”ääni vartalona” -kategorian mukaisesti suorastaan tuntea ruumiissaan, miltä laulaminen tuntuu. Melodiat eivät yleensä noudattele kovin nopeita liikkeitä, joten ääni saa tilaa soida ja tuntua. Nopeimmissa kappaleissa tulkinta saattaa olla punk-tyylistä huutamista ja ilmaisua, jossa melodiaa ei erotu helposti tai sen erottamisella ei ole väliä. Yrjänän ääni ei balladeissakaan ole äitelä, vaan niissäkin on mukana särmää. Kontrasti balladien ja rajumpien kappaleiden välillä on silti suuri.

Yhtyeen musikaalinen kehitys on kuultavissa erityisesti A.W. Yrjänän laulupuhtaudessa. Kyseessä on varmasti taidon lisääntyminen, mutta myös teknisten apuvälineiden kehitys. CMX:n ensimmäisillä levyillä laulutaidon merkitys ei ollut kovin suuri, mutta kun melodiat monipuolistuivat, Yrjänän äänen epäpuhtaus tuli selvästi esille. Tämän kuulee esimerkiksi *Ruoste*-kappaleessa, josta tuli CMX:n suuri hitti vuonna 1994. Kun tyyli ja melodiat erosivat punkista ja heavystä, lauluääninkin piti pystyä sävelpuhtauteen. Myöhemmillä levyillä sävelpuhtaus on parantunut. Myös live-esityksissä muutos on selvästi kuultavissa. Epäpuhtauden, eli ikään kuin laulun virheen jättäminen kuuluviin ei todennäköisesti enää nykyään kävisi päinsä. Nykyisillä tietokoneohjelmilla voidaan mm. korjata laulun virettä ja ajoitusta niin, että laulusta tulee ”täydellistä”. Samalla saatetaan kuitenkin hävittää laulusta ja äänestä inhimillisuus. Ruumiillisuus on tärkeä osa A.W. Yrjänän laulua ja pienet epäpuhtaudet vain korostavat tätä piirrettä.

Sen sijaan laulun apuna käytetään kyllä erilaisia teknisiä efektejä. Ääni voidaan esimerkiksi laittaa kuulostamaan siltä kuin sen tulisi jonkin suodattimen läpi, sitä voidaan vaimentaa, tai käyttää erilaisia kaikuja. Efektit vaikuttavat merkittävästi siihen, mikä laulajan eli kertojan suhde sanoitusten tapahtumiin on. Ne saattavat etäännyttää kertojaa tai tuoda hänet hyvin lähelle. CMX:n kertoja ei kuitenkaan kommentoi useinkaan tekstiä laulaessaan. Äänessä saattaa kyllä kuulua esimerkiksi raivoa, mutta ääni on useammin toteava kuin osallistuva, kommentoiva. Se ei siis ilmaise tunteita. A.W. Yrjänän ääni on hyvin tärkeä osa CMX:n tyyliä. Se on vahva ja korvaa miellyttävä ääni, helposti

tunnistettava ja antaa kuulijoille mahdollisuuden samaistua laulajaan myös äänellisten ominaisuuksien perusteella.

## 5.4 Lyyrisyys

CMX:n musiikissaan luomaan tunnelmaan vaikuttavat suuresti musiikilliset elementit, mutta sanoitukset ovat kuitenkin ehkä tärkein tekijä sen luomisessa. CMX:n sanoitukset eivät niinkään kerro tarinoita, vaan maalaavat niitä. Kappaleet ovat runollisia ja niissä on säerakenne, vaikka loppusointuja usein ei olekaan. Jos loppusointuja on, niitä käytetään tyylikeinona, niin, että sen varmasti huomaa. Esimerkiksi *Talviunia* –kappaleessa kertosaäkeen kaikki säkeet päättyvät samoin:

*”/ talvi unineen / aamuun harmaaseen / haipuu hiljalleen / vaipuu nietokseen / hellään kylmyyteen / pieneen kiitokseen / sen lopettaa saan /”*.

Näin ollen viimeisen säkeen ”lopettaminen” todella kuulostaa lopettamiselta, koska kaikki aiemmat säkeet liittyvät loppunsa puolesta yhteen.

Alkusoinnullisuutta esiintyy useissakin kappaleissa, mikä vie taas ajatukset suomalaisen kansanperinteeseen, koska alkusoinnullisuus on kalevalaisen kielen ehkä tärkein ominaispiirre. *Discopolis*- kappaleen aloitus *”/ paratiisin pienimmätkin / pikkupovet ja partasuut / pitää vähänä vaivattua / vaivattua, valittanutta / - - /”* on tästä hyvä esimerkki. *Discopolis* ei kuitenkaan ole viisi- vaan nelijakoinen, joten kappale ei sinänsä kuulosta kalevalaiselta. *Rautakantele* sen sijaan on viisijakoinen, ja sanoituksessa viitataan Kalevalaan mm. säkeessä *”olenko saanut sen hauenleuan”*. Tässä kappaleessa taas alkusoinnullisuutta sanoituksessa ei ole. Viittaukset ovat siis hyvin hienovaraisia, jotta ne eivät menisi ”yli” ja näin siirtyisi kalevalaisen laulun rock-tulkinnaksi. Alkusoinnullisuutta käytetään kuitenkin myös muussa yhteydessä kuin kalevalaiseen kieleen viittaamisessa. Esimerkiksi *Mikään ei vie sitä pois* alkaa sanoilla *”Armon aikaan veden vaiheilla /”* . Tällainen alkusoinnullisuus, vaikka se ei kohdistukaan kuin alkukirjaimeen, poikkeaa suuresti tavallisista rock-sanoituksista. Se liittyy vahvasti suomalaiseen kansanrunouteen ja samalla tuo tekstiä ”ruumiillisemmaksi”- kuulija haluaa itse lausua sanat, koska tietää, miltä ne tuntuvat.

Ehkä paras esimerkki myyttisestä maalailusta on *Talvipäivänseisaus*, jossa jo ensimmäisissä säkeissä maalataan suomalaisille tuttu kuva:

*”Lunta joka suuntaan / eikä tietä missään / minä olen palaamassa / sinne mistä lähdin /”.*

Sitä, mistä laulun henkilö on lähtenyt, ja tarkoitetaanko konkreettista lähtöä, ei selitetä.

Lähtö on kuitenkin tulkittavissa juurien etsinnäksi; suomalainen palaa metsään, josta lähti teollistuneeseen, kehittyneeseen yhteiskuntaan.

*”/Lähdinkö viimein matkaan / päin tarujen Pohjolaan / joka on vielä kaukana / joka ei tule maantiellä vastaan /”.*

Päähenkilö päättyy viimeisessä säkeistössä metsän ja kallion kautta lähteelle, jossa

*” / lepää kalpeana poika / jonka suusta valuu / lapsenhenki veteen /”.*

Kyseessä on jonkinlainen uhraus. Sanoituksen tunnelma on taitavasti rakennettu, jo kappaleen alussa ennen sävelten kuulumista käytetään efektinä laahaavia ääniä, jotka voisivat kuvata vaikka lumessa raahustamista. Kappale herättää kysymyksiä siitä, mikä uhraus lähteellä oli tapahtunut. Onko päähenkilön matka ”tarujen Pohjolaan” päänsisäinen matka, jonka varrella joutuu luopumaan jostain itsestään selvänä pidetyistä ajatuskuvioista? Mutta kuten Kalevalassakin, Pohjola on paha paikka, mikä tuodaan esille CMX:n kappaleessa läpituokevan kylmyyden kuvaamisella.

*”/ Tänä vuonna käy kato / karja menee umpeen / sikiöt jäätyvät kohtuihin / ja rakkaus elämään kuolee /”.*

Kappaleessa on siis jälleen selviä viittauksia Kalevalaan, mutta CMX:lle ominaisesti myytti on tulkittu uudelleen.

Huomiota herättävää CMX:llä on, että se onnistuu pysymään uskottavana, välttämään naurettavuuden. Kaikki yhtyeet ja taiteilijat joutuvat painimaan vakavuuden ja naurettavuuden rajoilla, mutta CMX onnistuu siinä hyvin. Yhtye ottaa myös tietoisesti riskejä tällä alueella, yksi kappale on esimerkiksi nimeltään *Pelasta maailma*. Kappale on kuitenkin rakkauslaulu, jonka sanoja kuulijan on mahdollista kuunnella myös ilman kyynisyyttä tai sarkasmia. Kappaleen nimi voi kääntyä tarkoittamaan oman maailman pelastamista rakkauden tunteen avulla. Kappaleissa, joissa hyödynnetään mystiikkaa, arkaaisuutta, tunnelman luominen onnistuu niin hyvin, että viittaukset Kalevalaan ja muuhun kansanperinteeseen pysyvät originaaleina ideoina.

CMX:stä saattaa välittyä hyvin vakavamielinen kuva, sanoituksissa ei esimerkiksi juurikaan viljellä huumoria. Äärimmäiseen vakavuuteen voi tietenkin suhtautua kierolla huumorilla, mitä yhtye on itsekin harrastanut. Mielestäni CMX:lle on hyvinkin ominaista se, että sanoitukset on tehty hyvinkin tosissaan ja vakavissaan, mutta samaan aikaan yhtye on hyvin tietoinen sanoituksiin liittyvästä naurettavuuden elementistä. Samoin kuulija voi kuunnella sanoitusta tosissaan ja kokea sen koskettavan itseään, mutta samalla hymähdellä sanavalinnoille tai tavalle esittää asia. Tätä Löytty (2004, 38.) pitää tyypillisenä suomalaisen kansallistunnon ilmaisulle. Musiikissa on karnevalisoituja piirteitä, jotka tunnistetaan, mutta jotka samaan aikaan tunnistetaan karikatyyreiksi.

CMX on erittäin itseironinen yhtye. Keskustelupalstalla se vastaa faneilleen usein epäkohteliaasti tai näsäviisastellen. Yhtye tietää, että kaikkea, mitä se tekee, arvioidaan uskottavuuden ja autenttisuuden perusteella. Joten CMX ei näennäisesti ota tosissaan omia tekemisiään. ( ”Teittepä paskan kertsin uudelle biisille. Meinas radio lentää keittiön ikkunasta ja Yrjänän uskottavuus väheni prosentilla.” Vastaus: ”Oota kun kuulet ne loput!” CMX:n Kysy-vastaa-palsta 28.9.2005)

## 5.5 Sanavalinnat

Musiikin kokonaistunnelmaan vaikuttavat suuresti yksittäisten sanojen aiheuttamat mielikuvat. CMX ei vain kerro tarinaa, vaan sanavalinnoilla on suuri merkitys. Yhtye käyttää paljon vanhahtavia sanoja ja sanontoja. Esimerkiksi *Rautakantele*-kappaleessa sanotaan ”*Anna minun huokua haavetta*”. Tietyt sanat itsessään ohjaavat mielikuvia kohti jotakin mystistä, kuten ”*silkkivaippa valkea*”, *viisikanta kulmillaan, virtaan alkuvesien*” jne. Kieliopillisesti tunnelmaa luodaan usein kuvailevilla substantiivien ja adjektiivien liitoilla, kuten esimerkiksi *Mikään ei vie sitä pois*- kappaleen säkeistö:

*”/- - /Ystäväni siivekkäät vallat / hopeaa hartialla / kultaa kulmilla harhaolennot / pilkkaa näkijää / - - /”.*

Verbejä on näissä säkeissä vain yksi, sen sijaan kuvailevia sanamuotoja paljon. Tässäkin esiintyy alkusoinnollisuutta hopeaa-kultaa -kohdassa, ja substantiiveista lähinnä vain ”ystävää” on sana, jota käytetään tavallisessa kielessä.

Sanat eivät tietenkään useinkaan toimi yksin, vaan niistä muodostuu kokonaisuuksia, jotka taas saavat uusia merkityksiä. Kappaleen sisäinen maailma toimii juuri tämän takia usein niin vahvasti. Sen sijaan levyillä ei ole nähtävissä suoraa teemaa, niin, että kaikki kappaleet kertoisivat jollakin tavalla samasta asiasta. Toki ne liittyvät yhteen, mutta kappaleet toimivat kuitenkin myös yksittäisinä teoksina. Albumin kokonaisuuteen liittyy jo tekotapa, esimerkiksi Discopolista tehtäessä yhtye kokeili uusia teknologisia metodeja, mikä leimasi koko levyä. Yhtye on aina tehnyt levyn kerralla, jossakin tietystä sessiossa, ei niin, että kappaleita olisi tehty tai äänitetty pitkän ajan kuluessa.

Mikko Lehtosen mielestä Suomea ja suomalaisuutta on totuttu kuvaamaan maalaismaisemalla, jossa luonnonelementeillä on vahva asema. Sen sijaan kaupunki ei niinkään ole voinut kuvata suomalaisuutta. (Lehtonen 2004, 60.) CMX käyttäenkin sanavalinnoissa vanhahtavien sanojen ja sanontojen ohella käytetään hyvin paljon luontoon viittaavia sanoja. Aiemmin mainitussa *Talvipäivänseisauksessa* kylmyys on läsnä jatkuvasti, ja sitä kuvaillaan lumen ja jään avulla yhtä lailla kuin henkisellä tilallakin. Lunta kuvataan monessa kappaleessa, samoin kuin palelemista ja jäätymistä. Erikoinen ilmaus löytyy esimerkiksi *Raskas*-kappaleesta, jossa sanotaan:

*”/ syksy tulee ajallaan / pian sylkee jäätä järviin /”.*

Näissä olomuotojen kuvauksissa saatetaan käyttää modernimpia ilmaisuja, kuten *”lapset laatikoilla / räät nenässä ja nenät jäässä /”* (*Arcana*). Pohjoisen kokemukseen liittyy siis erottamattomasti kylmyyden tunteminen. Se on myös jotakin lopullista ja aitoa:

*”/ ja lopullinen tanssibiisi tanssitaan ääri rajoilla / alla arktisen taivaan ja antarktisen ahtojään /”* (*Discoinferno*).

Vesi on myös erittäin tärkeä kuvattava elementti. Se esiintyy lähes kaikissa muodoissa: merenä, järvenä, jokena, koskena ym. Vesi ja yleensäkin luonnonelementit ovat pysyviä, muuttumattomia, eikä ihminen voi hallita niitä. Vesi toimii symbolina luonnonviisaudelle ja edustaa kätkeytyjä voimia.

*”/ ja kestää hyvin kauan / kun kuivaat hiuksesi tuulessa / tulkitset meren ääniä / joka ei puhu sanoilla ei kuuntele /”* (*Veden ääri*).

*Linnunhammas*-kappaleessa vesi edustaa ikuista, aikaa, joka pysyy, vaikka ihmiskunta muuttuu.

*”/ Virtaan alkuvesien heittäydyn ja kuljen / aina virran mukana alas vesiin lämpimiin / kohtuun merten vanhain kehtoon vuoksien / eikä padottua tätä vettä saa /”.*

Muista luonnonelementeistä esiintyvät myös vuoret ja tuulet, mutta erityisesti puilla on samanlainen merkitys kuin vedellä. Puut sellaisenaan kuvaavat teknologisen kehityksen myötä menetettyä ympäristöä:

*”Älä ole suruissasi, älä enää niin vihainen / vaikka puut ja tuulet vaihtui esikaupunkien rumuuteen /”.*

Toisaalta ne kuvaavat myös ihmisessä itsessään olevaa jälkeä menneisyydestä (*”Maaailmanpuu minuun kirjoitettu /”*) tai mystisestä kokemuksesta (*”/ hänen sisällään kasvaa puu / se on suuri tammi lehdessään / pääskynsiipi oksille sen turvaan käy /”*).

Luonnonelementtien käyttö ohjaa kuulija tulkintaa vahvasti menneisyyteen. Puut eivät yleensä ole nykyaikaisia puita, vaan ne kertovat menneisyydestä. Tämä menneisyys on kuitenkin kaukana ns. todellisesta menneisyydestä, historiasta. Menneisyys on jotakin myyttistä, joka liittyy eräänlaiseen alkusuomalaisuuteen. Sanoitukset kuvaavat myyttistä maisemaa.

Kokonaisuuden kannalta tärkeää on myös se, mitä ei mainita. Sanoituksessa ei koskaan mainita moderneja sanoja, kuten supermarket, ja aivan taatusti ei puhuta teknologisista uutuuksista, televisiosta, internetistä, tai kännyköistä. *Vallat ja väet* -kappaleessa tosin sanotaan: *”/ tehtaat puskee usvaa / koneet tuottaa onnea / teräsrunkojen seassa / lojuu ihmisromua /”*. Kyseinen kappale on kuitenkin CMX:lle poikkeuksellisen suoraa kritiikkiä yhteiskunnan teknologisoitumista vastaan, sitä ei ole piilotettu sanakäänteiden taakse vaan se sanotaan sellaisena kuin se on. Suurimmaksi osaksi moderniuutta vältellään ja yksittäisistäkin sanoista käytetään mieluummin vanhahtavaa versiota kuin uutta.

Ilmaisujen kiertelevyyskin liittyy asiaan. Sanoituksessa on hyvin harvoin subjekti-verbi-objekti peräkkäin (*”minä vihaan sinua, minä haluan sinua” Kultanaamio*-kappaleen alussa) eikä sanoituksessa ole yleensääkään kertovaa muotoa, jossa substantiivia seuraisi verbi. Monissa säkeissä verbiä ei tarvita laisinkaan. Aiemmin mainitut miellelyhtymiä herättävät substantiivit ja kuvailevat adjektiivi-substantiiviparit maalaavat tunnelmaa tehokkaammin. Sanoituksessa ei koskaan mainita päähenkilöä nimeltä, hän jää tunteuttomaksi kokijaksi, eikä häneen voi näin ollen helposti samaistua ja hänen sanojaan



tai kokemuksiaan voi tulkita hyvin vapaasti. ”Minä” esiintyy tietenkin lauluissa usein henkilönä, mutta hänkin jää tuntemattomaksi, koska tapahtumat liikkuvat myyttisessä maisemassa, jossa ei ole konkreettista kosketuspintaa nykypäivään ja näin ollen A.W. Yrjänää ei voi kuvitella kertomaan omista kokemuksistaan laulussa. Hän on laulun tulkitsija.

Musiikillisesti ilmaisematta jätetään myös jotain. Vaikka käytössä on sähköisesti vahvistettuja soittimia kuten sähkökitaroita ja -bassoja ym, kosketinsoittimen puuttuminen jättää jälleen jotain sanomatta. Akustinen piano tuo musiikkiin helposti lämpöä ja folkmaisuutta, mutta sitä ei CMX:n tuotannossa esiinny. Sähköistä kosketinsoitinta, syntetisaattoria, ei myöskään esiinny, mikä sulkee pois soundien vanhenemisen ajan myötä. Esimerkiksi -80-luvulla tehdyn kappaleen tunnistaa radiosta yleensä juuri syntikkasoundin vanhanaikaisuudesta. Discopoliksella tosin käytössä oli teknologisia uutuuksia, erikoisia ääniä ja soundeja, mutta ne tuotettiin tietokoneella ja ne loivat taustan teknologiasta kertovalle levyille. Perussoundiin koskettimet eivät kuulu.

Kaikissa CMX:n musiikin elementeissä näkyy yhteys menneisyyteen. Vahvimpana sen huomaa runsaana luonnonelementtien käyttönä, vanhahtavina sanavalintoina ja suorina viittauksina esimerkiksi kansanperinteeseen. Tätä korostetaan mm. rytmisin keinoin. CMX maalaa kuvaa menneisyydestä, mutta onko tällä menneisyydellä jokin todellinen esikuva? Pääosin voitaisiin kai sanoa, että ei. Mikko Lehtonen (2004, 60) käyttää suomalaisuudesta, joka liittyy vahvasti maaseutuun ja luonnon kuvaamiseen termiä ”myyttinen maaseutu”. Se on ”epätäydellisen nykyisyyden ja epävarman tulevaisuuden rinnalle asettuva täydellinen menneisyys.” Tällainen suomalaisuuden kuvaaminen on ollut erittäin yleistä. Lehtosen mielestä sille on ominaista, että kertoja on itse ulkopuolinen. Kaupunkilaisten maaseutukuvaa hän kutsuu ”pastoraaliseksi” (pastor = paimen), eli maaseutuelämä on harmonista ja miellyttävää, eikä siinä kerrota ristiriidoista, köyhyydestä tai muista negatiivista puolia. (Lehtonen 2004, 63.)

CMX kuvaa erittäin paljon suomalaista luonnonympäristöä. Se poikkeaa kuitenkin ratkaisevasti perinteisestä Suomi-kuvauksesta, sillä yhtyeellä ei ole idealisoiva, nostalginen kuva, kuten ”pastoraalisessa” maaseutukuvassa, vaan jotakin aivan muuta. Sana myytti tarkoittaa sekä jumalaistarua että vallitsevaa käsitystä, jota ei voi perustella. Se voi myös viitata legendaan, eli taruun, jota kerrotaan, mutta jolla ei ole todellista historiallista pohjaa.

Kutsunkin CMX:n suomalaisuutta **myyttiseksi suomalaisuudeksi**. Tähän liittyvät oleellisesti sanavalinnat, ilmaisujen lyryisyys, se, miltä musiikki kuulostaa (mantramaisuus, rytmikka, efektit) sekä viittaukset kansanperinteeseen. Lisäksi siihen liittyy erittäin oleellisesti mystisten elementtien käyttö; jonkin yliluonnollisen läsnäolo. CMX:n myyttinen suomalaisuus poikkeaa perinteisestä tavasta kuvata suomalaisuutta. Yhtyeellä on oma tapansa, koska tavoitteetkin ovat erilaiset.

## 6 YUP:n suomalaisuus

YUP perustettiin Savonlinnan taidelukiossa, jossa kaikki jäsenet 1980-luvun loppupuolella opiskelivat. Ensimmäiset musiikkikokeilunsa yhtye teki englanniksi laulettualla musiikilla, mutta varsin pian se huomasi tyylinsä vaativan suomenkielistä ilmaisua. YUP teki aluksi hyvin monimutkaista punk-progea, jossa säkeistömuoto ei ollut kappaleissa vallitsevana, vaan osia oli huomattavasti useampia ja ne vaihtelivat keskenään eri tavalla kuin säkeistömuotoisissa kappaleissa yleensä. Laulu oli huutamista ja messuamista enemmän kuin laulamista. Soittajien piti olla teknisesti taitavia, koska he soittivat monimutkaisia soolo-osuuksia ja etenkin rumpalin osuus oli hyvin tärkeä jatkuvasti vaihtuvien tahtilajien takia.

YUP:n ensimmäiseltä albumilta ”*Huuda harkiten*”, joka ilmestyi 1991, on jäänyt yhtyeen ohjelmistoon muutamia kulttihatteja, kuten kappale *Sikamusiikkia*. Materiaali oli kuitenkin hyvin poukkoilevaa ja tästäkin johtuen vaikeasti kuunneltavaa. Melodioista ei rakentunut toimivia kappaleita, vaan kutakin melodianpätkää käytettiin vain kerran. Näin ollen yhden kappaleen sisällä saattoi olla kymmeniä erilaisia melodianpätkiä ja rytmi ja musiikkityyli muuttui jokaisen myötä. *Toppatakkeja ja Toledon terästä*, joka ilmestyi alkuvuodesta 1994, oli teema-albumi. Kaikki sanoitukset liittyivät kummalliseen tehtaan tapahtumiin ja henkilöihin, eli sanoitusten maailma oli kokonaan itse keksitty. Kokonaisuus on rujo ja kosiskelematon.

Yhtye levytti vielä samana vuonna albumin *Homo Sapiens*. *Homo Sapiens* -levyllä materiaali oli korvalle hiukan miellyttävämpää ja kappaleet toimivat myös yksittäisinä teoksina. Tällä levyllä myös absurdius muodostui kantavaksi käsittelytavaksi. Ilmaisuu on silti vielä hyvin rujoa ja sanoituksissa on rankkoja kohtia, joita ei löydy enää myöhemmiltä levyiltä. YUP kehittyi merkittävästi *Yövieraat*-levylle, josta tuli yhtyeen läpimurto. Tyyli oli muuttunut vielä helpommin omaksuttavaksi ja sanoituksien linja oli muokkautunut selvästi tunnistettavaksi. *Outo elämä* toi YUP:n vielä lähemmäs valtavirtayhtyeitä, mutta se oli jo luonut omaperäisen tyylin, joka erotti sen muista yhtyeistä. YUP keikauttaa pienellä muutoksella tavallisen elämän omituiseksi kaaokseksi, jossa musta huumori kukkii ja järjettömyys on normaalia. Absurdi suomalaisuus muodostuu monista elementeistä. Alkuaikojen kaikkien tahojen pilkkaaminen on muuttunut omaksi näkökulmaksi, joka näkyy sekä musiikillisissa että sanoituksen piirteissä, joita esittelen seuraavassa.

## 6.1 Rytmiiikka

YUP:n musiikillisessa maailmassa rytmiiikka ja siinä tapahtuvat muutokset ovat merkittäviä, ensimmäisillä julkaisuilla rytmiset vaihdokset olivat jopa itsetarkoituksellisia. Hyviä melodisia tai rytmisiä elementtejä ei viety loppuun saakka, vaan niitä vaihdeltiin jatkuvasti, mikä pitää kuulijan valppaana, mutta estää myös uppoutumasta musiikkiin ja näin ikään kuin nautiskelemasta siitä. YUP:llä rytmiiikka on edelleen itsenäinen osa musiikkia, vaikka jatkuva vaihtelu onkin jäänyt uudemmassa tuotannosta pois. YUP ei tyydy useinkaan käyttämään kappaleessa vain yhtä tahtilajia. Rytmii kommentoi sanoitusta ja vaihtelee osien vaihdon myötä tunnelmaa. Rytmii vaihtelee yleisimmin nimenomaan eri osissa, eli vaikka a-osassa tahtiosoitus olisikin 4/4, väli- tai b-osissa sitä saatetaan rikkoa. Muunnokset toteutetaan usein ylimääräisinä tahteina. Rumpukomppi liittyy oleellisesti tähän. Esimerkiksi *Homo Sapiens* -kappaleessa ensimmäisessä a-osassa komppi on aivan tavallinen, mutta toisessa se muuttuu 1970-luvun discokompiksi, vahvistaen sanoituksen ”*alaston gigolo*”-mainintaa. Väliosaa muistuttaa nyrjähtänyttä jenkkää, jossa ensimmäisellä kerralla komppi on tavanomainen, mutta kertauksessa se vaihtuu korostamaan joka toista neljäsosaa. Kertosäe on kappaleen rytmisesti staattisin osa, mikä tekee siitä helpoimmin kuunneltavan.

Homo Sapiens-levyn kappaleita on vaikea analysoida jo rakenteensakin perusteella, sillä kappaleissa on monia osia, ja aina ei ole selvää esimerkiksi, mikä on kertosäe. Vain yhdessä kappaleessa koko levyllä tahtiosoitus pysyy samana alusta loppuun. Rytmisen vaihtelu ei jäänyt pois Homo Sapiensin jälkeen, vaikka vähenikin. Esimerkiksi *Porvariston hillitty charmi Yövieraat* -levyllä on nelijakoinen, mutta väliosassa tahtiosoitusta on mahdotonta määritellä, koska koko väliosa koostuu eripituisista rytmisistä elementeistä.

Tahtilaji ei kuitenkaan usein vaihdu kokonaan, vaan poljennon vaihdoksilla saadaan aikaan muutoksia kuulokuvassa. Erityisesti väliosissa harjoitetaan rytmistä leikittelyä. YUP:n ”tavallisessa” kappaleessa rytmi on siis 4/4, mutta poljentoa vaihdellaan eri osien mukaan. Rytmit vaihtuvat joko kokonaan toiseksi tai sitten ylimääräisillä rytmeillä rikotaan yhtenäisen tahtilajin tuntu. Siksi rytmiset vaihdokset tuntuvat YUP:llä enemmän tyylipiirteeltä kuin CMX:llä, jolla on esimerkiksi kokonaan viisi- tai seitsemänjakoisia kappaleita. Äkilliset rytmivaihdokset tuottavat kuulijalle tunteen, että mihinkään ei oikein voi luottaa. Tämä liittyy olennaisesti absurdin tunnelman luomiseen. Jos a-osa olisikin rauhallinen ja kaunis, kertosäkeessä saatetaan nopeuttaa tempo kaksinkertaiseksi ja muuttaa tunnelma täysin. Juuri muutokset tuovat absurdin tunnelman. Absurdiutta luodaan myös vieraannuttamisella, eli yhtäkkisellä vieraan elementin mukaan tuomisella.

## 6.2 Melodiat ja soinnutus

YUP:n melodiat ja soinnutus ovat hyvin erikoisia. Pääsääntöisesti kappaleissa ei koskaan esiinny vain kolmea sointua, eivätkä ne ainakaan ole ensimmäinen, neljäs ja viides aste. *Hullu planeetta* -kappaleessa aloitussävellaji on c-molli, mutta kertosäe alkaa c-duurista (C – Dm – Em – F – Fm – Cis – Gis -jne). On mahdotonta sanoa, kumpi, melodia vai soinnutus, on ollut ensin, ja kumpi on määrävässä asemassa. Ehkä ei kumpikaan. Yhtye sovittaa kappaleet yhteistyönä, joten lopullinen soinnutus muotoutuu varmasti vasta levytysvaiheessa. On varmaa, että melodiaa ja soinnutusta ei voisi erottaa toisistaan. Ne eivät toimi ilman toista eikä niitä voisi toteuttaakaan ilman toisen tukea, ainakaan laulu ei toimisi näin ollenkaan.

*Alla jalavapuun* on monessakin mielessä poikkeus edellä sanottuun. Se on parodia tanssimusiikista, joten kolmijakoinen valssin tahtilaji pysyy voimassa koko kappaleen ajan.

Soinnutuksessakin pääosin vältellään äkkivääriä muutoksia, mutta aivan tavanomainen soinnutus ei silti ole. Huomion kiinnittää alkusoiton ja säkeistön suhde toisiinsa. Alkusoitto alkaa c-duurissa, mutta jo toinen sointu on cis-duuri, josta tosin palataan kiltisti c-duuriin ja IV –II – V –kadenssiin, joka tosin ei pääty ensimmäiselle asteelle, vaan kuudennelle, josta a-osa alkaa. Näin on ainakin rikottu kokonaisen sävellajin tuntu. Kappaleen soinnutus on yksinkertainen, mutta yhtye ei olisi YUP, jos se ei laittaisi väliin sointuja, jotka onnistuvat rikkomaan täydellisen harmonian. Eli samoin kuin rytmikasta puhuttaessa, kuuliija ei voi koskaan oikein luottaa siihen, että miellyttävä melodia säilyy miellyttävänä loppuun saakka. Pienillä soinnillisilla muutoksilla tunnelma saadaan nopeasti muuttumaan toiseksi kuin alussa, mikä luo jälleen absurdia tunnelmaa.

Melodiat jakautuvat karkeasti jaettuna kahteen tyyppiin. Toisessa melodiat liikkuvat laajalla alueella ja niiden laulaminen vaatii hyvää äänenhallintaa. Melodiat ovat hyvin liikkuvia, ja ne eivät esimerkiksi pitkien aika-arvojen avulla korosta lauluäänen sointia. Toinen melodiatyyppi on sellainen, jossa melodia saattaa liikkua pienemmällä alalla tai se lauletaan osittain puhumalla. Tällöin sen merkitys melodiana vähenee ja äänen merkitys äänenä kasvaa eli ääni lähestyy musiikki-instrumenttia, Frithin kategorioiden mukaan.

Melodioissa on yleensä selvä säerakenne. Säkeistö ei usein kuitenkaan koostu lyhyistä, toistettavista säkeistä, vaan säkeet ovat hiukan pidempiä kokonaisuuksia, joiden tehtävä on toimia säkeistökokonaisuudessa. Säkeet maalaavat ikään kuin laajempaa kaarta. Laululle ja melodialle annetaan soittimien osalta tilaa, mutta laulumelodia ei useinkaan toimi niin, että säe kestäisi esimerkiksi kaksi tahtia ja loput kaksi tahtia täydentäisivät soittimet. Säkeistö on siis ”läpilauettu” – säkeistömuoto on vahva. Soittimet pääsevät pääosaan yleensä välisosissa.

### **6.3 Lauluääni**

Jarkko Martikaisen ääniala on jotakin basson ja baritonin välimaastosta, kuten A.W. Yrjänälläkin. Melodioissa hän joutuu käyttämään ääntään hyvin liikkuvasti ja Martikaisen ääniala onkin aika laaja, eli sillä pystyy laulamaan monenlaisia ja laajoja melodioita. Melodiat eivät sen sijaan tarjoa hitaita liikkeitä, jossa äänen lyyrisyys pääsisi oikeuksiinsa. Martikaisen ääni ei tosin tällaiseen soveltuisikaan, koska se on terävä, vaikka melko matala

onkin. Siinä on jatkuvasti läsnä särmä, ääni ei ole missään nimessä pehmeä, syvä ja tasainen. Martikaisen ääni on hyvin ilmaisuvoimainen, sillä hän käyttää apuna puheenomaisuutta, kuiskauksia, mylvintää ja jopa karjumista. Hän ilmaisee sarkasmia ja ironiaa osuvasti ja toteuttaa sanoja laulettuna koko ajan. Martikaisen ääni on omiaan välittämään tunteita, pilkallisuutta, halveksuntaa, vihaa. Toisinaan musiikin ja äänen kontrasti luo jälleen absurdia tunnelmaa.

Esimerkiksi *Yövieraat* –levyn nimikkokappaleessa ääni elää mukana yöllisissä seikkailussa, kuiskaten ja reagoiden tekstissä esiintyviin eri henkilöihin. Äänestä tulee näin osallinen, se ei neutraalisti vain kuvaile tapahtumia vaan tietää enemmän kuin sanoitus sellaisenaan sanoo. Kuulija voi tuntea, miltä laulaminen tuntuu ruumiissa, mutta se ei kutsu kokeilemaan sitä samalla tavalla kuin A.W. Yrjänän ääni. Laulun teknisiä efektejä käytetään vähemmän kuin CMX:llä; esimerkiksi kertojan etäännyttämistä efekteillä ei YUP:n musiikissa esiinny lainkaan. Äänien rooli onkin erilainen, koska YUP:n kertoja on ikään kuin osallinen tapahtumissa, häntä ei useinkaan eroteta niistä. Tämä liittyy tietenkin siihen, mitä lauluääni oikeastaan sanoo. YUP:n sanoituksissa tapahtuu usein paljon, kun taas CMX:llä tapahtumat saattavat olla henkisiä. Tätä sopiikin korostaa laulaja-kertojan ulkopuolisuudella, mutta YUP:n sanoituksissa ei ole juuri tilaa tunnelmien maalailulle. Kuulijan täytyy jälleen olla tarkkana; vaikka sanoituksessa ei näennäisesti olisikaan mitään outoa, lauluäänien avulla todennetaan esimerkiksi se, että asiasta ollaan täysin päinvastaista mieltä. Lauluäänellä täytyy kuitenkin luonnollisesti olla laulettavaa, ja seuraavassa esittelen, mitä kielellisiä piirteitä YUP käyttää absurdin suomalaisuuden rakentamisessa.

## 6.4 Narratiivisuus

YUP kertoo sanoituksissaan tarinoita. Ilmaisuu on suorasanaista, vaikka sanoja onkin kappaleissa paljon. Säerakenne on kertomukselle ominainen, mikä ilmenee siinä, että säkeet eivät ole aina kovin lyhyitä. Homo Sapiens -levyllä kappaleissa on niin monia osia, että sanoitukset eivät jakaudu tasaisesti säkeisiin. Säkeistömuoto vahvistuu *Yövieraat*-levylle ja on vallitseva siitä eteenpäin. Säerakenne on erittäin vahva *Alla jalavapuun* -kappaleessa, mutta se onkin parodia, jossa tyylinmukaisuus kuuluu asiaan. Säerakennetta

rikotaan joissakin kappaleissa jakamalla lauseita moneen säkeeseen tai rikkomalla niitä pisteillä ja muilla välimerkeillä:

*”Minne? Herraties, talonmies / epähuomiossa tuo tuonen/”* ( *Hullu Planeetta*).

Kolmannessa säkeessä rikotaan myös sanojen rytmi samalla tavalla kuin kalevalamitan murrelmasäkeessä (kun lu/men mu/ kana tuo...). Sanoja on yleisesti ottaen aina paljon, säkeistöjä on jopa enemmän kuin kolme ja ilmaisu on runsasta.

Alkusoinnullisuutta esiintyy vain tehokeinona, kuten *Yövieraat* -kappaleessa:

*”/ Kun on kohmeessa kiroillut / varjoissa vaaninut / yössä armoa anonut - -/”*.

Periaatteessa keino on sama kuin CMX:llä, mutta tulos on aivan erilainen. Jos CMX:n alkusoinnullisuus tuo mieleen runon, YUP:n alkusoinnut saavat sanoituksen kuulostamaan enemmänkin lorulta. Loppusoinnullisuutta YUP käyttää melko usein, mutta se tehdään niin, että loppusointu on ensimmäisessä ja kolmannessa ja taas toisessa ja neljännessä säkeessä. Esimerkiksi *Suomen suurin tv* -kappaleessa tällainen loppusoinnullisuus kulkee läpi koko kappaleen. Toisaalta esimerkiksi *Homo Sapiensissa* loppusointujen esiintymistä ei ole tarkkaan määritelty, vaan niitä saattaa esiintyä peräkkäisissä säkeissä ja sen jälkeen tulla säkeitä, joissa loppusointuja ei ole lainkaan. Sanojen rakenne vaikuttaa siis säkeiden muotoon.

Sanoitusten tapahtumat kerrotaan usein tarinan muodossa. Jännite rakennetaan selittämällä ensimmäiseksi lähtökohdat, ja vähitellen tarinaan tulee uusia sävyjä, mutta ratkaisu paljastetaan vasta lopussa. *Alla jalavapuun* -kappaleessa kertosaie paljastaa, mikä rooli jalavalla oikeastaan on (*kerran vaan kohdataan / alla hirsipuun*), mutta tarinan kulku paljastuu säkeistöissä vähä vähältä. Myös ei-parodioivissa kappaleissa toimii sama järjestelmä, esimerkiksi *Yövieraat* alkaa ketun ja possun pakotarinalla, jota seuraa toisessa säkeistössä uusi, erillinen tarina Carita-siasta. Viimeisessä säkeistössä nämä kaksi tarinaa kuitenkin yhdistyvät. *Homo Sapiensissa* kerrotaan alussa parin kohtaamisesta tansseissa, mutta tarina laajenee kuvaamaan koko ihmiskunnan tilaa. *Beelsebub ei nuku koskaan* tekee täyden ympyrän, sillä kappale sekä alkaa että päättyy sanoihin *”Joskus öiden tunteina voi varmasti sen aistia / ettei ole yksin”*.

Sanoituksissa esiintyy erittäin usein sanaleikkejä ja sanojen merkityksillä saatetaan huvitella. *Homo sapiensissa* ensimmäisessä säkeessä *Herra* tarkoittaa päähenkilöä, joka

lähtee *rouvan* mukaan jatkoille, jonne saapuu yllättäen *rouvan vihitty herra*. Herra-sanan merkitys sekoittuu yleisesti ihmistä tarkoittavaksi, kun todetaan:

*”Herra on häpeä itselleen mutta hävetä ei ymmärrä / et ymmärrä siis paljoakaan mutta ymmärrä tämä”*.

Kaiken huipuksi kertosakeen lopussa sanotaan:

*”Herra olkoon teidän kanssanne tänä yönä”*, mikä saa ”herra”-sanan tarkoittamaan kristinuskon Jumalaa. Sanan merkitystä on kekseliäästi muunneltu myös *Yövieraat* -kappaleessa, jossa kysytään aluksi:

*”Mitäs siitä seuraa, / kun on sokkotreffiseuraa?”* ja kertosaakeessa:

*”Yövieraat on päivälle vieraat / yövieraat päivälle vieraat on / vain yö tuntee yövieraansa / ja tietää vierailuihin syyn”*.

Suomen kielessähän sana vieras tarkoittaa sekä mahdollisesti kutsuttua, kotiin tulevaa vierasta, että outoa, tuntematonta. YUP löytää siis sanonnoista ja sananlaskuista uusia puolia, muuntelee niiden merkitystä joksikin muuksi, kuin mitä ne alun perin olivat.

Absurdissa maailmassa on keskeistä se, että tavallisista tapahtumista löytyy uusia puolia, kun katsoo hiukan syvemmälle, tai vertaa sitä johonkin muuhun tapahtumaan. Absurdius onkin hyvin lähellä ”tavallista ihmistä”. Absurdius voi liittyä yliluonnollisiin tapahtumiin, kuten Hullu planeetta -kappaleessa:

*”Varjo lankeaa ylle katon / esine lentävä, tunnistamaton / laskeutuu ja vie mukanaan / meidät, supermarketin ja yhden pienen Suomen maan /”*.

Tavallisten asioiden absurdius on kuitenkin YUP:n tuotannossa yleisempää ja siinä tavallinen tapahtuma muuttuu liioittelun myötä absurdiksi. Tavaroiden taikamaailmassa kuvaillaan ostoskulttuuria, joka on muuttunut täysin käsittämättömäksi:

*”/sport-osastolla parannella voi jäseniään / herra hankkii rumalle rouvalleen kauniin irtopään / sata neliötä saunaa, sellofaanisängyt lauteilleen / - - /”*.

Television omistamisessa ja katsomisessa ei tavallisesti ole mitään erikoista, mutta *Suomen suurin tv* kertoo nimellään, kuinka sekin voi muuttua absurdiksi.

Vielä hiukan eri sävy absurdiuteen saadaan silloin kuin kyseessä on tavallinen elämä, mutta rinnastettuna epänormaaliin. Tämä tapahtuu *Porvariston hillitty charmi* -kappaleessa, jossa kuvataan rikkaan yläluokan elämää tanssiaisine ja rasvaimuineen verrattuna ”näлкиintyneiden pallomahoihin”. *Kuolematon* kertoo ihmisen taistelusta vanhenemista



vastaan nykykirurgian keinoin. *Rasvainen tiistai* taas muuttaa satuolentojen perinteisiä rooleja joksikin aivan muuksi, esimerkiksi ”*Punahilkka kantaa raakaa sudenlihaa myssyssään*”. Absurdit tapahtumat saattavat myös nostaa esiin eri yhteiskuntaluokkien eroja. Tavallisesti yhteiskunnassa arvostettujen henkilöiden elämä näyttäytyykin eri valossa, kun kuvataan heidän rappiollisuuttaan tai sivistymättömyyttään julkisivun takana. *Gleb*-kappaleessa ”ylpistyneet herrat” nauravat saunassa ”niille, jotka ei osaa elää” ja ”*kaukaa tuodut hienot juomat / kiuasvesiksi viskottiin /*”. Absurdi kuvasto korostaa, että koskaan ei voi olla varma mistään. Ihmisistä saattaa paljastua sisältä toinen puoli ja ne, joita nyt arvostetaan, saattavat jonain toisena päivänä olla huonossa asemassa: ”/- - hän joka tänään konjakkia ostaa / huomenna hapanta maitoa ryyppää / ja päälle rapakosta / - -” (*Tämä päivä oli huono päivä*).

## 6.5 Dualismi

YUP: maailma jakautuu selkeästi kahteen osaan. Yövieraat-kappaleessa todetaan: ”*Yövieraat on päivälle vieraat*”, mikä kertoo pääidean. On olemassa kaksi ihmisjoukkoa; tavalliset, hyvät ihmiset, jotka elävät päivisin sekaantumatta pimeisiin ja kummallisiin tapahtumiin, ja toisaalta yön ihmiset, jotka toimivat yhteiskunnan sääntöjen vastaisesti jollakin tavalla. *Beelsebub ei nuku koskaan* -kappaleessa asia sanotaan: ”*Kun kiltit äidit kiltit isät / kiltit lapset nukkumaan / peitelty on saateltu on / höyhensaarten satamaan / niin varjoista esiin ontuu / katalia kulkijoita /*”.

Eli yön laskeutuminen saa kunnan ihmiset sisätiloihin nukkumaan, ja pahat ihmiset taas toimivat yöllä harjoittaen asioita, joita pidetään päivisin piilossa. Yö ja päivä toimivatkin usein kuvastona, jolla näitä kahta ryhmää kuvataan. Dualismia toteutetaan rinnastuksilla, lähes kaikissa kappaleissa asetetaan vastakohtat toistensa kanssa kontaktiin tai sitten eri elementtien rinnastuksissa nousee esiin vastakohtaisuuksia. *Porvariston hillityssä charmissa* vastakohtat ovat rikas porvaristo ja köyhät nälkäänäkevät afrikkalaiset, *Suomen suurin tv* -kappaleessa tavallisen ihmisen kasvottomuus ja television omistajan suosio ja julkisuus, *Alla jalavapuun* -kappaleessa luontokuvaus ja pankkiryöstö (*sireenit soivat, tuoksui syreenit*).

Dualismi liittyy myös Jumalaan ja paholaiseen, sillä nämä hahmot ovat läsnä useissa kappaleissa toimijoina. Paholainen edustaa tietysti yötä ja pahuutta ja Jumala hyvyyttä, mutta vain näennäisesti. Jumalan ja paholaisen toimintarooli ei ole aina perinteinen, sillä esimerkiksi *Beelsebub ei nuku koskaan* -kappaleessa paholainen vahtii yön kulkijoita, ja rankaisee niitä, jotka toimivat väärin. Samoin ihmisten kuvaamisessa dualismi saattaa olla pettävää: vaikka joku olisikin hyvän puolella ja näyttäisi kiiltokuvamaista julkisivua ulospäin, tosiasiasa hän saattaa olla pimeän puolella. Eli tosiasiasa ihmisten jako on keinotekoisista, koska loppujen lopuksi kaikki ihmiset ovat samanlaisia:

*” / Jumala halkaisi ihmisen kahtia / Niin nähtiin, mitä ovat nuo lapset ihmisen / - - / Tiedä en, mut' kerrottiin, / että Herra näki: yhtä on Herran väki / ” (Jumala halkaisi ihmisen kahtia).*

## 6.6 Sanavalinnat

YUP ei välttele moderneja sanoja tai sanontoja, mutta se ilmaisee asiansa omalaatuisella tyyllillä ja ilmaisuilla. Jarkko Martikaisen sanoitustyyli on monisanainen, hän ei tiivistä sanomaansa tai anna vain sanallisia vihjeitä siitä, mistä puhutaan. Sanoituksilla ei siis niinkään luoda tunnelmaa, vaan niiden informaation sisältö on keskeistä. Monisanainen ilmaisu ja moninaiset viitaukset tuottavat sanallisesti pitkiä säkeistöjä. *Jos helvetti on täynnä* esittelee henkilöitä Mamma Cassista Seitsemän veljeksien Timoon ja Placido Domingoon. Se, että mukana on nimenomaan suomalaisia henkilöitä, tuo kuulijalle mielenkiintoisia yhtymäkohtia. Mikko Lehtosen mielestä merkkihenkilöiden kautta ihmiset katsovat idealisoitua itseensä. Esimerkiksi Väinö Linnan ja Sibeliuksen rinnalle ovat nousseet myös urheilijat ja missit. Heissä henkilöityvät tietyt suomalaisuuden ominaisuudet, kuten kauneus tai sisu. (Lehtonen 2004, 133.) YUP käyttää tunnettuja henkilöitä, mutta muuntelee heidän totuttua rooliaan. *Hullu planeetta -kappaleessa* Arvi Lindin päästä kasvaa sarvi kesken uutislähetysten. *Jos helvetti on täynnä* -kappaleessa *” / joku Guyanan pastori / sylki suupielissään saarnas niin / että Simeonin ja Timon / puhui lapsikseen ja pyörryksiin / ”.*

Eli jälleen kerran kuulijan täytyy säilyttää tarkkaavaisuutensa.

YUP ei sano asioita aivan suoraan, vaan ne pyritään ilmaisemaan muodossa, joka itsessäänkin tuottaa jännitteitä. Esimerkiksi *Homo Sapiensissa* ei sanota, että pariskunta riisuutui, vaan että he ”vapautuivat vaatteistaan”, mikä tietysti myös muuttaa merkitystä, samalla kun koristelee säettä ja tuo alkusoinnilla mielenkiintoista lorunomaisuutta.

*Yövieraissa* toinen säkeistö alkaa ”*ja jälkeen lukuisien lipevien lupausten*” ja seuraava säe näyttää käytännössä, mitä nämä lupaukset olivat: ”*lemmenpurren saapumisesta sormusten satamaan*”. Kielelliset keinot ovatkin osa kokonaisuutta. Sanoitus ei siis vain kerro asiaa, vaan sen muoto palvelee merkityksen luomisessa. Samaa tarkoitusta on *Yövieraat-kappaleen* säkeessä, jossa päähenkilö Patricia kertoo:

*”/ me rentoudumme tv:n ääreen, jos filmi on ongelmaton / niin, ongelmiahan elämässä muutenkin on / nälkiintyneiden pallomahat vain apeaksi mun saa”/* .

Termin ”pallomahat” käyttö kertoo päähenkilön suhtautumisesta köyhiin ja nälkäänäkeviin.

YUP käyttää usein teksteissä teknisiä innovaatioita:

*”/ ei, en minä tahdo muskeliveneitä / en arvomattoja itäisen maan / kunhan ruutukasvoja rakkaita heitä / pesukoneen kokoisina katsoa saan / sillä miehen tekee suomen suurin tv!//”*  
(*Suomen suurin TV*).

Useammassakin kappaleessa esiintyy ”supermarket”, jossa kulminoituu jollakin tavalla nykyinen suomalainen elämänmuoto. Ihmisen oletetaan kuluttavan ja saavan iloa rahan käyttämisestä erilaisiin tavaroihin ja palveluihin, jotka verrattuna aiempaan suomalaiseen elämänmuotoon ovat aivan absurdeja. Yleensä laulun kertoja on ulkopuolinen kuvailija, mutta *Hullussa Planeetassa* mies kertoo alussa, kuinka ”vaimoni silikonirinnat alkoivatkin suihkuta verta”. Samoin *Alla jalavapuun* on naisen ja miehen vuoropuhelua minämuodossa.

Kutsun YUP:n suomalaisuusteemaa **absurdiksi suomalaisuudeksi**. Absurdius näkyy musiikissa mm. äkillisinä rytmivaihdoksina ja monimutkaisina rakenteina ja soinnutuksena. Sanoituksissa absurdius näkyy mm. tavallisten asioiden muuttumisena omituisiksi, epätavallisina rinnastuksina ja yliluonnollisina tapahtumina.

## 7 Yhteisiä piirteitä

CMX:ää ja YUP:tä yhdistävät genren ja toimimisajankohdan lisäksi luonnollisesti se, että sanoituksilla on hyvin tärkeä osa musiikissa. Molempien sanoitukset ovat osittain runollisia ja niissä on paljon tulkittavaa. Ne on siis tarkoitettu pohdittaviksi. YUP:n sanoitukset ovat usein monisanaisempia ja polveilevampia, CMX:llä taas on joskus tajunnanvirtaa. YUP:llä sanoituksissa tapahtuu paljon, ne ovat kuin pienoisnovelleja, CMX:llä tapahtumat voivat olla enemmänkin tunteita ja ajatuksia. Jarkko Martikainen ja A.W.Yrjänä ovat kehittäneet omaperäisen, tunnistettavan sanoitustyylin, mutta molemmille yhteisiäkin piirteitä löytyy. Tärkeimpinä näistä pidän vieraannuttamisen ja intertekstuaalisuuden käyttöä sanoituksissa. Ne liittyvät tulkintaani siitä, miksi yhtyeistä tuli suomalaisen raskaan rockin lippulaivoja - 90-luvun puolessa välissä.

### 7.1 Vieraannuttaminen

Vieraannuttaminen, eli toistensa kanssa ristiriidassa olevien elementtien käyttö, näkyy yhtyeillä lähinnä sanoitusten ja musiikillisen aineksen ristiriitana. Esimerkkinä tästä on CMX:n *Nainen tanssii tangoa* -kappale, jossa a-osa on näennäisen tyyli puhdas tango, niin musiikillisesti kuin sanoituksenkin puolesta:

*”/ Niin, ja katso, on juhlat loppuneet / me kävelemme keskikesän kukkivaan puutarhaan / kuinka hän katsoo ja vaatien koskettaa / se tapahtuu taas vuosituhanten malliin/”* .

B-osassa tango kuitenkin vaihtuu rankemmaksi rockiksi, ja itse asiassa sanoituksessa ivataan iskelmäkulttuuria:

*”/ Minun pesuaineääneni, minun voideltu muotoni /”*.

YUP:llä vieraannuttamista esiintyy paljon, etenkin Homo Sapiens- ja Yövieraat-levyillä. *Alkemistin* musiikki kuulostaa lastenlaululta ja Jarkko Martikaisen ääni on leikkisä ja lastenlauluun sopiva, mutta sanoituksessa ei loppujen lopuksi ollakaan kovin leikkisiä:

*”/ Posteljooni-Benjamin / suutarin sekavan snautserin / metrin alle tahtoi maan / ja emäntänsä seuraan /”*.

Vieraannuttaminen toimii erityisen tehokkaasti *Alla jalavapuun* -kappaleessa. Kappale alkaa tavanomaisena valssimelodiana ja sanoituskin sopii:

*”/ Puistikon laidalla, jalavan alla / kesäisenä päivänä kohdattiin / Liversi leivo pankin ikkunalla / syreenit suloiset tuoksuivat niin /”.*

Jo toinen säkeistö antaa kuitenkin viitteitä siitä, että kyseessä ei ole tyypillinen valssisanoitus, vaan kertomus pankkiryöstäjän mietteistä ennen hirttotuomiota:

*”/ Kadulla Corollaa pidin käynnissä / kun sinä, lintuni, pankkiin menit / kiinnitin tekoparran eteisessä / sireenit soivat, tuoksui syreenit /”.*

Sireenit-syreenit -rinnastus on tahallisen korni.

Molempien yhtyeiden kappaleissa esiintyy tahallisia kliseitä, kuten ”keskikesän kukkiva puutarha” edellisessä esimerkissä. Vieraannuttamisella pyritään korostamaan tekstin sisältöä tai saamaan kuulija kiinnittämään huomiota johonkin tärkeään asiaan. Se toimii myös tekijänä, joka erottaa sekä korkeakulttuurista, koska ironia on näkyvää ja tyyli populaaria, että matalasta kulttuurista, koska pyritään älyllisyyteen tai ainakin sanoman sisällöllisyyteen. Mielestäni vieraannuttaminen liittyy läheisesti postmodernismiin, sillä CMX:n ja YUP:n sanoitukset ovat yhtä aikaa vilpittömiä ja ironisia.

Tätä metodologia käytetään usein populaarikulttuurissa, kun käsitellään kansallisia teemoja. Jo aiemmin CMX:stä puhuttaessa mainittu asia pätee molempiin yhtyeisiin. Olli Löytty käyttää esimerkkinä Eppu Normaalin *Murheellisten laulujen maa* -kappaletta. Eli vaikka isänmaata pidettäisiin pyhänä, se saatetaan ilmaista karnevalisoiduin piirtein, jotka ”kutsuvat samaistumaan, mutta jotka samaan aikaan tunnistetaan karikatyyreiksi”. (Löytty 2004, 38.)

## 7.2 Intertekstuaalisuus

Toinen CMX:ää ja YUP:tä yhdistävä asia on runsas intertekstuaalisuuden käyttö. Muihin teksteihin (laajassa merkityksessä) viittaaminen on ollut ominaista kummallekin yhtyeelle niiden uran alusta lähtien. YUP:llä on kappale *”Porvariston hillitty charmi”* viittaa Luis Bunuelin samannimiseen elokuvaan. Molemmilta yhtyeiltä löytyy viittauksia Raamattuun ja CMX:ltä Kalevalaan. Lisäksi yhtyeet hyödyntävät kaunokirjallisuutta, satuja, televisio-ohjelmia ym. (Saari 2003, 15-17.)

YUP:n *Jos helveti on täynnä* -kappaleessa iäisyydessä matkaavat seitsemän veljestä, jotka kohtaavat mitä erikoisimpia henkilöitä, kuten Guyanan pastorin ja paikalla on myös ”*marakatteja, Allah ja Haukiputaan huorakuoro*” – eli sanoituksessa voidaan käyttää lähteenä mitä tahansa. Yhtyeet hälventävät viittauksillaan korkean ja matalan kulttuurin rajoja. Tätä Veijo Hietala (1992, 28) pitää tyypillisenä postmodernina piirteenä. Viittaukset ovat myös tietoisia viestejä, jotka osoittavat tekijöiden lukeneisuutta tai sivistystä. Tällainen lähestymistapa sanoituksissa nostaa sitä harjoittavan yhtyeen välittömästi ”ylemmäs” -korkeammalle kuin yhtyeet, joiden sanoituksissa ei viittauksia ja vieraannuttamista näy. Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa voidaan minusta soveltaa edelleen sanoitusten tutkimista musiikin yhteydessä, koska CMX:n ja YUP:n viitteet ovat myös musiikillisia. Yhtyeet voivat viitata esimerkiksi kansanmusiikkiin, iskelmään tai lastenlauluihin. (Saari 2003, 18-21.)

CMX ja YUP eivät mielestäni ole muuttuneet taiderockiksi, jota kyllä arvostetaan kriitikoiden keskuudessa, mutta jota suuri yleisö ei osta. Korkeakulttuuriset vaikutteet toimivat rockin muusta massasta erottavana tekijänä, mutta ne eivät ole liian älykkäitä erottaakseen kuulijat yhtyeestä. Kuulijat pystyvät samaistumaan sanoituksiin, mikä liittyy mielestäni yhtyeiden tapaan kuvata ympäröivää maailmaa ja sen myötä suomalaisuutta. Samalla he kuitenkin osoittavat eroavansa jotenkin perinteisestä rock-yleisöstä ja rockin kuulijakunnasta. Tämä on avain CMX:n ja YUP:n suosioon.

### **7.3 Perusteemat ja suhdeverkosto**

Seuraavaksi esittelen CMX:n ja YUP:n musiikkia niiden ilmaisemien suhteiden kannalta. Olen edellä esitellyt sitä, kuinka yhtyeet kuvaavat suomalaisuutta ja toivoakseni esittänyt, että yhtyeiden suomalaisuuden kuvat eroavat toisistaan suuresti. YUP:n käsittelytapa on absurdi, CMX:n myyttinen. Vaikka suomalaisuutta kuvataan eri tavoin, molemmilta yhtyeiltä löytyy eräänlaisia teemoja, jotka esiintyvät niiden tuotannossa jatkuvasti. Nämä perusteemat paljastavat, millaista maailmaa ja millaista suomalaisuutta yhtyeet musiikissaan tuovat esille. Samalla ne kertovat myös jotakin ajasta, jolloin musiikki on tehty ja tarjoavat kuulijalle tarttumapinnan omaan elämäänsä. Nyt siis menen hiukan syvemmälle suomalaisuuteen.

Perusteemoja lähestyn niin, että tutkin sanoituksista esille tulevia suhdeverkostoja. Verkko muodostuu neljästä perussuhteesta, joita ovat ihmisen suhde 1) teknologiaan, 2) luontoon, 3) jumaluuteen ja 4) yhteiskuntaan.

Ihmisen suhde teknologiaan ja ihmisen suhde luontoon liittyvät vahvasti toisiinsa. Suomalaista maisemaa on perinteisesti kuvattu maalaisidyllillä. Samoin Suomea on pyritty markkinoimaan matkailussa koskemattomalla luonnolla ja tietynlaisella luonnonmukaisuudella. Toisaalta Suomea alettiin -90-luvulla markkinoida kehityksen kärjessä olevana teknologia-maana. (Löytty 2004, 36.) YUP:n ja CMX:n -90-luvun levyillä näkyy hyvin selvästi tämä muutos ja sen ristiriitaisuus. Ovatko luonto-Suomi ja teknologia-Suomi toistensa vastakohtia?

Muuttuva suomalaisuus tulee selvästi esille myös ihmisen suhteessa jumaluuteen ja yliluonnolliseen elementtiin. Tässä suhteessa voidaan mennä niinkin pitkälle, kuin aikaan ennen kristinuskon tuloa Suomeen. Jos nykyinen uskomusjärjestelmä tuntuu kaukaiselta, eikä vastaa ihmisten tarpeisiin, löytyisikö menneisyydestä jokin vastaava? Olkoonkin, että ikivanhat palvontamenot ja uskomukset perustuvat pitkälle nykyiseen mielikuvitukseen. Toisaalta yliluonnollisuus voi liittyä myös teknologiaan. Ihminen kehittää jatkuvasti uutta, mutta miten pitkälle siinä voidaan mennä? Kärjistetysti voidaan kysyä, voiko ihminen luoda itselleen jumalan? Keskeistä CMX:n ja YUP:n suhteessa jumaluuteen on, että nykyinen uskomusjärjestelmä, kristinuskko ja maailma Jumalan ja paholaisen taistelukenttänä, ei enää päde. Kumpikin yhtye käsittelee asiaa omalla tavallaan.

Ihmisen suhde yhteiskuntaan on erittäin paljon esillä molempien tuotannossa. Se voidaan nähdä selvänä heijastuksena suomalaisen yhteiskunnan tilaan -90-luvulla. Kysymys on siitä, mikä on yksilön asema yhteiskunnassa, joka ei kykene huolehtimaan kaikista jäsenistään. Hyvinvointivaltio on historiallisesti ajateltuna nuori ilmiö, ja viimeistään laman myötä uskomus sen kaikkivoipaisuuteen romahti. Mutta mitä sen tilalle? Millainen on ihminen tässä ajassa?

Molemmilla yhtyeillä keskiössä on ihminen. Tämä ei välttämättä tarkoita, että yhtyeiden musiikillisissa maailmoissa ihminen olisi tärkein. Kuviossa on kuitenkin luonnollista lähteä siitä, että ihminen on sen keskellä ja ihmisen suhteet muihin toimijoihin muodostavat tutkittavan verkon. Taustalla on kuitenkin myös kysymys siitä, mikä on

ihmisen suhde historiaan ja tulevaisuuteen. Ihminen määrittelee nykytilanteen määrittelemällä suhteensa menneeseen ja tulevaan.

Suhdeverkostoa tutkittaessa nousee esille myös se, mitkä suhteet ovat tärkeimpiä ja mitkä jäävät taustalle. Kun CMX:n ja YUP:n suomalaisuuden kuvat kerran poikkeavat toisistaan huomattavasti, yhtyeiden suhdeverkostotkaan eivät voi olla samanlaisia. Kaikkia suhteita ei välttämättä edes esiinny molemmilla. Sekin kuitenkin kertoo asioiden tärkeydestä. Tätä kautta päästään selvyyteen siitä, minkälaisen kuvan yhteiskunnasta, nykyisyydestä, yhtyeet muovaavat.

### 7.3.1 YUP:n suhdeverkosto

YUP:n sanoituksissa teknologia ja luonto ovat vastakohtapari. Ihmisen suhde luontoon sinänsä ei nouse yhtyeen sanoituksissa esille kovinkaan usein, koska pääosassa on ihmisen kokemusten ja elämän, tarinoiden kuvaaminen. Luonnonelementit eivät juurikaan esiinny sanastossa, vaan luonto edustaa alkuperäistä luonnonjärjestystä, luonnollisuutta.

*Kuolematon*-kappaleessa päähenkilön iho säilyttää hoitojen seurauksena ”luonnonvastaisen pehmeiden”. Kuolema kuului aiemmin luonnollisena osana elämään, mutta nykyisyydessä ihminen kamppailee jopa sitä vastaan:

*”/ Nyt vuosisadan vaihtuvan toiseksi nään / vanhenematta itse päivääkään /”.*

Luontokäsite liittyy myös ihmisen peruluonteeseen. Ihminen on eriytynyt alkuperäisestä luontosuhteestaan, josta on jäljellä lähinnä halujen ja viettien ohjaama mieli. Tämä ilmenee siten, että ihminen ei loppujen lopuksi ole niin kovin kaukana siitä tilanteesta, jossa elettiin luonnon armoilla, ja vain vahvimmat selviytyivät. Näennäisesti sivistyneiden ihmisten luopuessa kuorestaan esiin astuvat vanhat, ikaikaiset vietit. Luonto ihmisessä tarkoittaa viettien ja halujen mukaan toimimista, tekoja, joita ei nyky-yhteiskunnassa näkyvästi hyväksytä. *Homo Sapiens* rinnastaa ihmisen mihin tahansa eläinlajiin.

Luonto edustaa myös ihmisen sisällä olevaa kaipausta kokemuksiin, joita ei määritellä ylhäältä päin. Teknologiset uutuudet ihminen ottaa ilomielin käyttöön, mutta tuottaako se onnea vai ei? Televisio on YUP:n useimmin mainittu teknologinen väline ja monet absurdit tapahtumat liittyvät nimenomaan televisioon ja julkisuuteen. *Suomen suurin*



TV on ilmeisin esimerkki, jossa kaiken lisäksi luonto joutuu antamaan periksi, koska televisio on niin suuri, että se täytyy tuoda rekalla ja asunnon katosta läpi sisään. *Hullu planeetta* ennakoi ehkä jo tosi-tv:n aikakautta:

”/ *me tuijotetaan, / kun tv-vastaanottimessa / vedellään vessaa / - - /*”.

*Tavaroiden taikamaailmassa* puhutaan siitä, kuinka tavaroiden omistaminen tuo onnea mutta tekee ihmisen riippuvaiseksi.

Teknologiaa edustavat YUP:n sanoituksissa myös uudet keksinnöt, kuten esimerkiksi kauneusleikkaukset. *Hullu planeetta* -kappaleen alussa kertojan vaimon silikonirinnat alkavat ”suihkuta verta”. Kauneusleikkaukset edustavat luontoa ja luonnollista järjestystä vastaan kamppailua parhaimmillaan tai pahimmillaan:

” / *Nuoruuden tahdon ja sen myös saan, / siis hihat heilumaan / niin kirurgit kyvykkäimmät lihaani operoi / vikkellään veitset soi / hetken se siehua balsamoi /*” (*Kuolematon*).

Ihminen luulee pystyvänsä voittamaan luonnon ja luonnollisen kehityksen uusien keksintöjen avulla, mutta YUP:n sanoituksista käy myös ilmi se, että ihmisestä ei tule tällä tavalla onnellista.. YUP:n näkemys on, että vanhenemisen ja ulkonäöllisen muutosten ehkäisy on kuolemanpelkoa. Ihmisen ulkonäön muuntelu luonnollisesta ja vanhenemisen vältteleminen on jotakin niin äärimmäistä, että siitä tulee täysin absurdia:

”/ *Onni ikuinen / yhden ihmisen / pieni pyyntöni on / olla kuolematon!*” (*Kuolematon*).

Ihmisen suhde jumaluuteen ja yliluonnolliseen elementtiin on YUP:n tuotannossa hyvin tärkeä osa-alue. Yliluonnollinen elementti on useimmiten kristinuskon dualistisen järjestelmän mukaisesti Jumala tai paholainen. Jumala ja ihminen elävät kuitenkin lähes omaa elämäänsä, kuten esimerkiksi *Mitä luoja teki ennen kuin loi maailman* -kappaleessa, jossa Jumala ei vaikuta enää maailman kulkuun vaan antaa sen pyöriä omalla painollaan. *Porvariston hillitty charmi* -kappaleessa porvaristolla ei ole epäilystäkään siitä, etteikö se pääsisi kuoleman jälkeen taivaaseen:

”/ *Kun siirrytty on taivaan iloon / luojaan laajaan lammasmaailmaan / - -*”.

Ja taivaassa meno jatkuisi aivan samanlaisena kuin eläessäkin, paitsi että kaikki huolet olisivat poissa. Taivaaseen pääsyn kriteereistä ei kuitenkaan puhuta mitään. *Tämä päivä oli huono päivä* -kappaleessa sanotaan:

”/ *Ja Herra Jumala on jossain taivaassa, katso äitiä, lasta, isää / hän tietää että olet saanut paljon sietää ja katso: saat sietää lisää! /*”.

Jumalasta ei siis välity mitään erityisen rakastavaa kuvaa.

Vähintään yhtä usein kuin Jumala tekstissä esiintyy myös paholainen. Paholaisesta käytetään monia nimityksiä, edellisen lisäksi mm. Beelsebub ja Saatana, ja hän vilahtaa myös Domus Perkele -nimisessä kappaleessa. Hänellä on monia rooleja, esimerkiksi *Beelsebub ei nuku koskaan* -kappaleessa paholainen kirjoittaa ylös ihmisten teot ja rankaisee kaikkia pahantekijöitä, jotka toimivat silloin, kun ”kaupunki nukkuu kristityn untaan”. Päivä jakautuisi näin siis hyvin selvästi kahteen osaan: ”kunnon ihmisten” aikaan, jota vahtii Jumala ja yöhön, jota tarkkailee paholainen. Kappaleessa ”*Jos helvetti on täynnä*” seitsemän veljestä leijuu kuolemanjälkeisessä välitilassa, jossa he yrittävät päättää, mihin suuntaisivat. He kuulevat huhuja siitä, että helvetti olisi täynnä, eli sinne joutuisi jonottamaan ja myös ”Saatana joutuu seisomaan”.

Jumalan ja paholaisen rooleja muutellaan siis siitä, mitä yleisesti on totuttu kuulemaan. Kaikkivaltiuden käsite on vähän niin ja näin, samoin se, mikä on hyvää ja oikeaa tai mikä pahaa, josta rangaistaan. Jumalalla ja paholaisella on inhimillisiä ominaisuuksia, mutta varsinkin Jumalan kuvataan harvoin ottavan suoraa kontaktia ihmiseen. Jumala ja paholainen ovat yhtä vahvoja voimia, ikään kuin saman voiman kaksi puolta, jotka jopa keskustelevat keskenään kuin vanhat ystävät *Mitä luoja teki ennen kuin loi maailman* -kappaleessa. Hahmot kuvataan aina persoonallisina.

Kristinuskon myytti on siis vain materiaalia, jota voidaan käyttää sanoituksessa. Tähän myyttiin ei kohdistu kunnioitusta eikä sitä vastaan yritetä taistella tai sen arvovaltaa tuhota. Hahmojen rooleja tosin muutellaan perinteisestä, ja niitä käytetään epätavallisissa yhteyksissä. Uskonnolliset hahmot ovat yksinkertaisesti yksi kulttuurinen elementti muiden joukossa, joihin intertekstuaaliset viittaukset kohdistuvat.

Yliluonnollisuus ei jää kuitenkaan vain Jumalaan ja paholaiseen, vaan teksteissä esiintyy myös muita tapahtumia, joita ei terveellä järjellä voi ymmärtää. *Hauskat hautajaiset* -kappaleessa vainaja nousee haudasta ja heittelee hautajaisissa omaisuutensa perintöään kärkkyvien sukulaistensa päälle. *Hullussa planeetassa* avaruudesta tulee paikalle ”esine lentävä, tuntematon”, ja ihmisille tapahtuu omituisia asioita, esimerkiksi Arvi Lindin otsaan kasvaa sarvi kesken tv-lähetyksen. *Meidän on annettu pudota* -kappaleessa elämään väsynyt päähenkilö hyppää valtavaan kuiluun, ja sen pohjalla ” / *hämärästä esiin hymyilevä hahmo / astuu, kysyy: / "miltä tuntui? ei hullumpaa, vai?"*”. Se,

onko hahmo Jumala vai jokin aivan muu, ei käy ilmi. Sanoituksissa eivät siis päde normaalit yhteiskunnan tai maailman säännöt, vaan tapahtumien kuvaamisessa käytetään mitä mielikuvituksekkainta sanastoa.

Ihmisen suhde yhteiskuntaan on YUP:n sanoituksissa vaikeahko. Ihminen on pakotettu elämään tiettyjen lakien mukaisesti, mutta nämä lait kahlitsevat ihmisen luovuutta ja kykyä tunteisiin. Erityisesti *Yövieraat*-levyllä korostuu yhteiskunnallinen, jopa poliittinen sanoma, jossa esitetään huoli siitä, että huono-osaiset tai yhteiskunnan vauhdista pudonneet eivät enää pärjää ja heitä ei enää oteta huomioon. Ne, jotka kykenevät käyttämään hyödykseen kaikki mahdollisuudet, saavuttavat myös paljon. Usein se kuitenkin vaatii muiden ihmisten yli kävelemistä.

Yhteiskunnan kahtiajakautuminen näkyy hyvin selvästi, mutta kahdella tavalla. Toisaalta se on jakautunut juuri menestyjiin ja häviäjiin. Menestyjät rikastuvat ja selviävät hyvin, häviäjät putoavat yhteiskunnan ulkopuolelle, koska eivät kykene toimimaan tarpeeksi tehokkaasti itsensä hyväksi. Tämä kontrasti näkyy selvästi *Porvariston hillitty charmi* -kappaleessa, jossa rikas porvaristo katselee televisiosta nälkään nääntyviä afrikkalaisia ja menee itse rasvaimuun. Suomalaiseen yhteiskuntaan muunnettuna kontrasti esiintyy *Tämä päivä oli huono päivä* -kappaleessa, jossa perhe saa hädän ja heitetään lumihankeen jouluaattona, ja uudet asukkaat muuttavat saman tien asuntoon. Päähenkilöllä menee yhä huonommin, kunnes herää motellin lattialta elämänsä viimeiseen päivään. Kappaleessa käy myös ilmi se, että raja näiden kahden ryhmän välillä voi muuttua yllättävän nopeasti.

” / *Lasin takana laulettiin: 'tiedäpä äijä, / hän joka tänään konjakkia ostaa / huomenna hapanta maitoa ryyppää / ja päälle rapakosta' / ”.*

Tällainen voidaan nähdä selvänä viittauksena -90-luvun yhteiskunnalliseen tilanteeseen.

Toisaalta yhteiskunta on jakautunut tavallisiin ihmisiin, jotka elävät yhteiskunnan sääntöjen mukaan ja toimivat normaalisti, ja heidän vastakohtiinsa, ihmisiin, jotka kieltäytyvät noudattamasta yhteisiä sääntöjä ja turvautuvat ylilyönteihin, hedonismiin ja täysin omituiseen käytökseen. Tätä vastakohtaa kuvataan usein päivän ja yön vastakohdalla, kuten *Yövieraat*-kappaleen kertosäekin ilmaisee:

”/Yövieraat on päivälle vieraat / (yövieraat päivälle vieraat on ) / vain yö tuntee yövieraansa, ja tietää / vierailuihin syyn / yö tuntee yövieraansa, ja sulkee syleilyyn /”.

Sama kontrasti näkyy jo mainitussa *Beelsebub ei nuku koskaan* -kappaleessa. Erityisen selkeästi eroa kuvataan *Rasvainen tiistai* -kappaleessa, jossa satuolennot elävät paheellista ja hedonistista elämää.

”/Elämä on rasvainen tiistai, / hillittömyyden hurmio heidät sai / Valitse vapaasti, joko - tai: / unohdus vai.../”*rasvainen tiistai!* /”.

Elämässä voisi siis valita vain joko unohduksen, tai ylilyöntien sävyttämän elämän. Eli yhteiskunnan ulkopuolelle putoaminen voi olla valittua tai sitten ei.

Tavallaan tästä muodostuu kolmikerroksinen yhteiskuntamalli, jossa korkeimmalla ovat, eivät suinkaan viisaat ihmiset, kuten aikaisempina vuosisatoina ja -tuhansina, vaan ne ihmiset, jotka suostuvat polkemaan toisia jalkoihinsa rikkauksien halussa ja onnistuvat toteuttamaan ideansa. Välissä ovat tavalliset ihmiset, jotka keskittyvät selviämään arjesta ja pohjalla ne, jotka eivät kykene toteuttamaan visioitaan tulevaisuudesta eivätkä jaksaa yrittää tarpeeksi. Yhteiskunnasta välittyy siis äärimmäisen individualistinen kuva. Ihmiset ovat hukassa, koska ei ole uskoa siihen, että korkeammat voimat jotenkin oikeasti ohjailisivat toimintaa, ja itse täytyy pitää huolta kaikesta siitä, mitä haluaa saavuttaa.

### 7.3.2 CMX:n suhdeverkosto

CMX:llä ihmisen ja luonnon suhteessa on samoja piirteitä kuin YUP:llä. Tosin jos YUP:n sanoituksissa ihminen sijaitsee nykyajassa ja siitä käsin tulkitsee menneisyyttä ja tulevaisuutta, CMX:n ihminen ei ole läheskään aina fyysisesti nykyaikaisessa ympäristössä. Päähenkilö saattaa sijaita historiallisessa, menneisyyden myyttisessä maisemassa, ja tätä kautta tulkitaan nykyisyyttä. Tämä toteutuu tosin vain osassa tapauksista, osassa kappaleista päähenkilö on nykyajassa ja aikaymmärrys toimii samalla tavalla kuin normaalistikin. Joka tapauksessa luonto edustaa jotakin pyhää menneisyydessä. Ihminen on eriytynyt luonnollisesta kehityksestä ja pyrkii eroon alkukantaisesta luonnon ymmärtämisestä. Se on pilannut ihmisen mielen ja saanut aikaan epäjärjestystä ja vieraantuneisuutta.

CMX:llä suomalaisen, myyttisen luonnon kuvaaminen oli tärkeää varsinkin ensimmäisillä levyillä. *Talvipäivänseisauksessa* päähenkilö on menossa kohti ”tarujen pohjolaa” ja myös *Aamutähdessä* todetaan:

*”/ jos koillisesta kajastaa / kuljen aina kohti pohjolaa / missä kylmyys kansoittaa / taivaan astiaa /”.*

Se, että CMX ei sanoituksissaan käytä kesäistä järvi-koivu-sanastoa vaan kuvaa nimenomaan talvista lumisuutta ja kylmyyttä, on tietenkin valintakysymys, joka liittyy rock-genreen ja siihen, mitä halutaan sanoa. Myyttisen luonnon, myyttisen menneisyyden kuvaaminen on mielestäni sitä, mitä Hietala kutsuu kuvitteellisen historian luomiseksi (Hietala 1992, 35). Suomalaisuutta kuvataan niin, että samalla luodaan sille kuvitteellinen menneisyys. Ihmiset ovat historiattomia, joten he tarvitsevat kuvitteellista historiaa.

Luonto ja teknologia toimivat samanlaisena vastakohtaparina kuin YUP:lläkin, mutta teknologian osuutta CMX kuvaa vähemmän kuin YUP. Aura-levyllä luonnon kuvauksella on suuri merkitys, mutta se toteutuu taustana ihmisen tuntemuksille ja luonnollisena ympäristönä, eli se, missä kertoja ajallisesti sijaitsee, ei tule selväksi. *Rautakantele* muuttaa tätä kuviota hiukan asettamalla nykyaikaa ja menneisyyttä vastakkain:

*”/ Metsän väki on kaupungissa sokea / perkele sen tänne johti / antoi lapion käteen / pani kaivamaan hautaa / ikävyydelle muistomerkkiä /”.*

Tässä luonto on jotain, joka on (ollut) ihmisessä itsessään, mutta joka nykyaikaisessa ympäristössä joudutaan hautaamaan. Kehityksen jalkoihin jää se, mikä on ollut suomalaiselle kansanluonteelle tärkeää ja arvokasta:

*”Maakuopissa höyryää runojalat / valtateillä etenee projektit / tuhoon ja kadotukseen jota voitoksi kutsutaan/”.*

Eli kehitys ja raha ei kuitenkaan suomalaiselle tuo onnea, vaan tuhoa. Luonto ja teknologia voivat siis esiintyä toisilleen vastakohtaisina elementteinä. Discopoliksella käsitellään useinkin teknologista kehitystä ja sen negatiivisia vaikutuksia ihmiseen. *Vallat ja väet* -kappaleessa

*”/ tehtaot puskee usvaa / koneet tuottaa onnea / teräsrunkojen seassa / lojuu ihmisromua/”.*

Ihmiset jäävät siis kehityksen jalkoihin ja oikeastaan kehityksen autuus tuo ihmiselle entistä pahemman olon. Arcana tiivistää maalta kaupunkiin muuttamisen ja kehityksen idean:

*”/ Älä ole suruissasi, älä enää niin / vihainen / vaikka puut ja tuulet vaihtui esikaupunkien / rumuuteen /”.*

Ainoa viittaus nykyaikaiseen teknologiaan on *Nimetön*-kappaleessa, jossa sanotaan:

*”/ mainosten jumalat toisilleen hymyilee / käsi vapisee säätimellä / teosta elämä jatkuu tai katkeaa / tähän tarvitaan vahvempaa humalaa /”.*

Tässä kuvataan ikään kuin sitä tuskaista tilaa, johon ihminen on joutunut eläessään keinotodellisuuden ympäröimänä, ja jossa mainokset ja tv:n tapahtumat ovat todellisempia kuin oman elämän tapahtumat.

CMX:llä ihmisen suhde yliluonnolliseen on erilainen kuin YUP:llä, mikä johtuu siitä, että yliluonnollisen elementin luonne on erilainen. Jos YUP:llä suurin osa yliluonnollisesta liittyi kristinuskon käsitykseen Jumalasta ja Saatanasta, CMX:llä esiintyy mystiikkaa ja vanhaa luonnonuskoa, jossa ihminen yrittää itse vaikuttaa yliluonnollisiin voimiin:

*”/ Kysy neuvot eläimiltä / kysy suunnat tuulilta / merkit alkaa puhua”(G).*

Myyttisessä ympäristössä ei ole dualismia samalla tavalla kuin järjestäytyneessä uskonnossa. On olemassa voimia, joita eivät normaalin elämän säännöt kahlitse, ja joita ihminen voi yrittää käyttää hyväkseen. Näitä voimia on monenlaisia, mutta käsitys siitä, mitkä niistä ovat hyviä ja mitkä eivät, on seurausta yhteiskunnan kehittymisestä kohti modernia aikaa:

*”/... asuu vanhoja voimia / joita on totuttu kutsumaan pahoiksi /”(Raskas).*

Ihminen on kuitenkin irtautunut näistä voimista siten, ettei automaattisesti usko niihin tai osaa hyödyntää niitä:

*”/ ja nuo olennot kuin oma äänesi / puhuvat vain kun et kuuntele /”.*

*Ennustaja*-kappaleessa ihminen yrittää uudestaan opetella voimien hallintaa ja uskoa niihin:

*”/ auringonnousun ajat opettelin lehdestä / aloin harjoitella kiviinpiirtämistä / - - / tutkin iltamyöhään hiljaisia kirjoja /”.*

Yliluonnollisia hahmoja esiintyy monenlaisia, ja niiden voimat eivät tule aina selväksi. ”Suuri parantaja”, ”näkiä”, hirviönaamaiset ja ihmisvartaloiset eläinjumalat ynnä muut olennot, joista kerrotaan, ovat selvästi jotain muuta kuin tavallisia ihmisiä tai ihmisen elinpiiriin kuuluvia olentoja, mutta ne ovat sanoituksessa kuitenkin enemmän luomassa myyttistä tunnelmaa kuin kertomassa jotain itsestään. *Pilvien kuningas* -kappaleessa ensimmäisessä osassa kysytään:

*”/ Tuletko sieltä / tuletko sieltä / missä aurinko suuresta portista / vyöryy aamun maailmaan /”. Ja toisessa osassa puhuteltu vastaa:*

*”/ Pidän kädelläni maailmoita / aikakaudet kumartavat / katselen korkealta / leikin mannerten liikkeillä /”*, mikä antaisi aiheen olettaa kyseessä olevan jonkinlaisen (yli)jumalahahmon. Sanoituksessa jatketaan kuitenkin kertomalla, että henkilön yläpuolella on kohtalo ja alapuolella ihmiset *”tyhjyyttä vasten / johon me kaikki matkaamme / johon me kaikki kuulumme/”*, eli olennon kaikkivaltius on harhaa ja hahmon luonne ja vaikutusvalta ei oikein tule selväksi.

Modernista uskonnosta ei puhuta juuri ollenkaan, ja nykyajassa ihminen onkin vieraantunut sekä luonnonuskosta että järjestäytyneestä uskonnosta.

*”/ Kun hahmo turvaksi luotu / ei riitä enää mihinkään / mustapukuinen saarnamies / ei riitä koossa pitämään / alkaa taistelu uskomisesta / asioista joiden puolesta kuolla /”* (Vallat ja väet).

Ihmisen perusluonteeseen kuitenkin kuuluu, että hän haluaa uskoa johonkin. Siksi alkaa ”taistelu uskomisesta”, eli on pakko löytää edes jokin tärkeä asia, asia, jonka puolesta on valmis tekemään uhrauksia ja jota kukaan ei voi todistaa vääräksi. Ihminen on olento, jolla on halu ja tarve henkisiin kokemuksiin, ja vaikka nyky-yhteiskunta tuntuukin toimivat pelkästään rationaalisin perustein, se sotii ihmisen perusluonnetta vastaan.

Ihmisen suhde yhteiskuntaan, jossa elää on CMX:llä vaikeasti määriteltävä. Yhteiskuntaa ei nimittäin kuvata kovinkaan painokkaasti, vaan ihmisen henkiset kokemukset ovat tärkeämpiä kuin ympäristö. Varsinkin kappaleissa, joissa eletään selvästi menneisyyden maisemassa, järjestäytyntä yhteiskuntaa ei edes ole olemassa. Sen sijaan kappaleissa, jossa kertoja sijaitsee nykyajassa, suhde yhteiskuntaan syntyy. Todellisuuteen kiinnittyvät asiat, tavarat, huonekalut ym ovat kuitenkin ikään kuin haittana ihmisen henkiselle kehitykselle, mitä alleviivataan Ruoste-kappaleessa. Kertoja kertoo polttavansa *”/ kirjat ja paperit / ehkä myös / huonekalut ja muistot / kaikki valheet jotka tulevat elämän tielle / kaikki hyvä mikä estää näkemästä /”*.

Nykyajassa tärkeinä pidetyt arvot, raha, kuuluisuus eivät merkitse mitään sen rinnalla, että löytää totuuden ja vapauden. Ihmisen tehtävänä on siis etsiä totuutta, ja juuri muuhun CMX:n ihmiset eivät edes kykene. Nykytodellisuus on eräänlaista harhaa sen suuren kuvion edessä, jossa ihmiset etsivät henkisiä kokemuksia ja pystyvät niiden kautta tuntemaan yhteyttä menneisiin sukupolviin ja ihmisiin.

*”/ Kun ajan ikonit syytävät lempeitä hymyjään / kunnes kasvot mätänee / kunnes muistan kaiken ulkoa eikä tekijä enää tule /” (Palvonnan eleitä).*

Muuten ihmisen elämän ainoa arvo onkin siinä, että kykenee tuntemaan: rakastamaan ja vihaamaan.

Vain yhdessä kappaleessa sanotaan suoraan mielipide nykyisen yhteiskunnan tilasta. Discoinfernossa on lause:

*”/ Raha Helsingissä rienaa / valta viralta voitelee / päiväkirjassa kirjava pirta tuomiopäivän kohdalla /”.*

Tämä on mielestäni kuitenkin CMX:n tuotannossa erittäin harvinainen poikkeus, sillä yleensä asiat kuvaillaan yleisemmällä tasolla ja jo se, että Helsinki mainitaan nimeltä, kuulostaa ikään kuin lipsahdukselta. *Vallat ja väet* -kappaleessa puhutaan siitä, kuinka *”/maailma on uniluoma / yhteinen satu, tarina”.*

Mitä todellisuus siis oikein on? Samassa kappaleessa sanotaan:

*”/ Kipu on todellista / kaupunki liitto pimeää vastaan / uutiset rukousmyllyjä / jotta huominen tulisi /”.*

Ihminen kiinnittyy nykyisyyteen seuraamalla tapahtumia kuvaruudusta tai lehdistä, tavallaan keinotodellisuudesta. Kaupunkia vaihtoehtona pimeydelle kuvataan myös Suljettu astia -kappaleessa:

*”/ täällä me istutaan / kuin vankeina jossain louhoksessa / joka vain näyttää kaupungilta / valolta pimeän meressä /”.*

Eli urbanisoituminen on tavallaan paras vaihtoehto huonoista vaihtoehtoista, mutta se on luonut keinotodellisuuden, jossa ihminen on hukassa. Nykyinen yhteiskunta on sellainen, jossa hyviä ja positiivisia asioita tapahtuu vain tunteen tasolla, rakkaudessa. Muuten elämä on kummallista, vieraantunutta, jossa ei ole olemassa mitään tärkeitä asioita ja mitään arvostettavaa. Ihmiset on ajettu entisestä vapaudestaan nykyiseen vankilaan, jossa ei ole sijaa tuntemuksille.



## 8 Johtopäätökset

CMX ja YUP ovat yhtyeitä, jotka vakiinnuttivat asemansa 1990-luvun loppupuolella suomalaisessa musiikkielämässä. Molemmat yhtyeet ottivat sanoituksissaan kantaa muuttuvaan yhteiskuntaan ja rakensivat omaa kuvaansa suomalaisuudesta. CMX:n suomalaisuus rakensi kontrastia entisen, myyttisessä maailmassa elävän suomalaisen ja nykyisen elämästä vieraantuneen ja pahoinvoivan suomalaisen välille. CMX:n ihminen on ensisijaisesti kokija, joka henkisten kokemusten kautta voi löytää elämästä vielä jotakin arvokasta. Myyttisen tunnelman luomisessa musiikillisilla tekijöillä on hyvin tärkeä rooli. Laulu- tai taustamelodia on kuin mantra, laulu voi muistuttaa shamaanin loitsintaa tai rytmillä voidaan luoda kontrasteja. Teknisiä apuvälineitä käytetään laulun etäännyttämisessä kuulijasta ja sanoituksessa esiintyvän teknologisen kehityksen merkityksen vahvistamiseen. Siksi myyttisen suomalaisuuden tunnelma on niin voimakas.

YUP:n suomalaisuus kuvasi ihmisen arkista elämää, jolle kontrastina on absurdi, järjetön elämä ja outo käyttäytyminen. Dualismi on YUP:n sanoituksille hyvin ominaista. Yhteiskunta on tiukasti jakautunut kahtia menestyjiin ja häviäjiin. Ihmiset voivat valita absurdin, hedonistisen elämän tai sitten tavallisen, tylsän elämän. Absurdin ja tavallisen elämän eroa korostetaan jatkuvasti rytmin- ja tyylinvaihdoksilla. Jarkko Martikaisen ääni kuvittaa sanoituksen tapahtumia ja auttaa tulkinnassa. Molemmat yhtyeet käyttävät runsaasti intertekstuaalisia viittauksia.

Postmodernismin yhtenä piirteenä on eräänlainen historiattomuus, suurten kertomuksien häviäminen. Veijo Hietalan (1992, 35) mielestä tätä saatetaan korvata luomalla sepitteellistä historiaa, ikään kuin omanlainen, keksitty menneisyys. CMX:llä tällainen lähestymistapa on erittäin vahvasti läsnä. Myyttinen aspekti kuvaa sitä suomalaisuutta, jota voimme kuvitella olleen olemassa, tai jonka haluaisimme olleen olemassa. YUP:n absurdi suomalaisuus ei kuvaa niinkään haluttua menneisyyttä, vaan mustan huumorin keinoin näkemystä nykyisyydestä.

Tutkimani yhtyeet edustavat rockin hiukan raskaampaa puolta, jota voitaisiin ehkä kuvailla myös alternative-rockiksi. Ne eivät ole Suomi-rockia ( kuten esim. Juice Leskinen, Eppu Normaali, Kolmas nainen tms.), joita on jo pitkään pidetty suomalaisen elämän ja

suomalaisuuden kuvaajina. Mikä sitten erottaa CMX:n ja YUP:n näistä perinteisistä suomi-rockin edustajista? Ensimmäinen syy on tietenkin yhtyeiden toimimisajankohta.

”Manserock” ja Suomirock olivat ensimmäisiä musiikkivirtauksia, jotka osoittivat, että suomen kieltä voidaan käyttää uskottavasti käyttää rock-musiikissa, mutta nämä suuntaukset olivat olemassa jo 1970- luvun lopulla. 1990-luvun alussa Suomirock oli suurimmassa kukoistuksessaan, mutta esimerkiksi Kolmas nainen hajosi vuonna 1994 ja Eppu Normaali piti vuodesta 1993 lähtien 11 vuoden mittaisen levytystauon, joten genre jätti suomalaisen musiikkielämään aukon. Sitä täyttivät uudet yhtyeet, muiden mukana CMX ja YUP.

Toinen erottava tekijä on tyyli. Tutkimiini yhtyeisiin oli vuosikausia vaikuttanut punk, hard rock ja heavy. Niiden musiikillinen ilmaisu rakentui tälle pohjalle, kun taas perinteisen suomi-rockin edustajien pohja oli folk-rockissa. CMX ja YUP siis ilmaisivat itseään raskailla sähkökitarasoundeilla ja hakkaavilla rytmeillä ja laulajan ääni oli kaukana säröttömästä melodisesta ilmaisusta. Soundin haastattelussa (11/2004: 104) A.W.Yrjänä toteaa, että sekä CMX ja YUP ovat ”aina luulleet tekevänsä heviä”. 2000-luvulla yhtyeiden musiikki ei heavy-määritelmää enää täytä, mutta musiikin raskaus on luultavasti suurin syy siihen, että suuri yleisö ei ole koskaan ottanut yhtyeitä täysin omakseen. Samassa artikkelissa Petri Silas (2004,104) kirjoittaa, että suomalaisen rockin ”mainstream” määrittänyt mm. Kolmannen naisen ja Eppu Normaalin mukaan ja ettei ”kyseinen valtaviirran ’Finlandiana’ ole ikinä sopinut otsakkeeksi CMX:lle sen enempää kuin YUP:llekaan”. Olen samaa mieltä siitä, etteivät tutkimani yhtyeet tule koskaan saavuttamaan moninkertaisia platinal levyjä, mutta niiden yleisöpohja ei ole kovin kapeakaan, koska erityisesti CMX on tähän päivään saakka myynyt joka levyllään kultalevyn ylittävän määrän. CMX ja YUP aloittivat musiikissa jotakin uutta. A.W.Yrjänä laittaa asian tähän muotoon:

”Epätodennäköisistä lähtökohdista huolimatta heidän (YUP) ja meidän (CMX) tapamme sorvailla nuotteja peräkkäin ja päällekkäin tuli sitten viime vuosikymmenen jälkipuoliskolla varsin vallitsevaksi tavaksi mieltää suomenkielistä rokkia”(Soundi 11/2004: 105).

Kolmas ja tärkein syy on mielestäni kuitenkin se, että CMX ja YUP koodaavat suomalaisuuden sellaiseen muotoon, että se ei ole ensimmäisenä näkyvissä. Yhtyeet laulavat monesta muustakin asiasta ja merkitykset kätkeytyvät monimutkaiseen viidakkoon tavalla, joka ei anna kuulijan saada haluamaansa heti. Tämä voisi liittyä yleiseen

yhteiskunnan fragmentoitumiseen. Kummallakaan yhtyeellä ei ole kappaleita, joissa mies itkee hänet jättäneen naisen perään tai mies juo liikaa - aiheita, jotka perinteisesti on yhdistetty suomalaisuuteen. Yhtyeillä on oma musiikillinen maailma, jossa toimivat tietyt lajit, ja niissä maailmoissa suomalaisuus on jatkuvasti läsnä, vaikkakin peitetysti.

Pikemminkin yhtyeet tekevät oman musiikillisen maailmansa mukaisia kappaleita, joissa kuulija voi kuulla monia merkityksiä, ja näistä vain yksi mahdollinen tulkintakehikko liittyy suomalaisuuteen. CMX ja YUP osoittivat kuitenkin, että käsitettä ”suomalaisuus” voidaan tulkita uudelleen ja sille on tarvetta myös kansainvälistyvässä maailmassa.

CMX ja YUP toimivat aikana, jolloin postmodernismi on tuttu sana ja jossa media on läsnä kaikessa ihmisen toiminnassa. Ne tietävät näin ollen, että merkitys muodostuu monen eri asian vaikutuksesta, joista vain yksi on itse teksti. Yhtyeiden musiikki on avointa tulkinnoille. Yhtyeet ovat erinomaisia esimerkkejä postmodernismista, sillä ne rikkovat intertekstuaalisilla viittauksillaan korkean ja matalan rajoja ja ovat yhtä aikaa uskottavia ja itseironisia. Molemmat yhtyeet ovat laskeneet leikkiä vakavista teksteistään ja yleensä rock-piirien uskottavuudesta. Jarkko Martikainen sanoo, että molemmat yhtyeet ovat aina yrittäneet murtautua irti ”rokkikonventioista” (Soundi 11/2004, 104). Samalla ne ovat kuitenkin luoneet rock-genren sisälle jotakin uutta.

CMX ja YUP ottivat kantaa yhteiskunnallisiin muutoksiin ja viitteitä siitä, missä ympäristössä musiikkia tehdään, on näkyvissä musiikissa. CMX:n *Discopolis*, joka on ilmestynyt vuonna 1996, oli yhteiskuntakriittisin tutkimuksessa mukana olleista kolmesta levystä. Siinä maalattiin melko pessimistisiä kuvia ihmisestä, joka jää kehityksen jalkoihin ja vieraantuu luonnollisesta ympäristöstään. YUP:n yhteiskuntakriittisin levy, *Yövieraat*, ilmestyi myös vuonna 1996. *Yövierailta* esiintyy huolta yhteiskunnan jakaantumisen menestyjiin ja häviäjiin ja kuvataan ylilyönneillä hallitsevan luokan ja kansan eroja. Ei ole sattumaa, että molempien yhtyeiden kriittisimmät levyt osuvat vaiheeseen, jolloin laman pohja oli nähty, eli säästöt olivat suurimmillaan, ja samaan aikaan Suomea ”eurooppalaistettiin”.

Yhteiskunnallisen tilanteen näkyminen yhtyeiden tuotannossa tuskin on mikään suuri yllätys. Se kuitenkin osoittaa, että yhtyeet eivät pelänneet ottaa kantaa asioihin, ne eivät nähneet itseään yhteiskunnasta ulkopuolisina vaan sen osana. Mielestäni tällainen asenne musiikin tekemiseen liittyy vahvasti pop-modernismin käsitteeseen. Ajatus siitä, että rock

voi olla samassa asemassa kuin muut kulttuurin osa-alueet, ei ole aina ollut suosiossa. Osa rock-muusikoista ei edes halua sitä. Musiikissa, ja varsinkin rock-musiikissa ei ole mikään pakko kommentoida ympäröivää maailmaa - sanoituksissa voidaan keskittyä vaikkapa ihmissuhteiden kuvaamiseen. Rock voidaan nähdä esimerkiksi nuorisomusiikkina, alakulttuurin ilmiönä tai hauskanpidon välineenä, mutta mikään näistä ei sovi CMX:n ja YUP:n asemaan. Ne toimivat rock-genressä, ja ilmaisivat itseään omaan musiikilliseen maailmaansa sopivalla tavalla, mutta sen lisäksi ne poimivat virikkeitä ympäröivistä olosuhteista, mikä myös näkyi sanoituksissa.

Näin ollen yhtyeisiin voidaan soveltaa sekä pop-modernismin että postmodernismin käsitettä. Nostiko tämä sitten yhtyeet populaarimusiikin *korkeaan*? Mielestäni yhtyeiden asema kyllä muuttui suuresti -90-luvun puolen välin jälkeen, mutta on vaikea sanoa, johtuiko se kantaaottavuudesta, vai oliko yhtyeiden musiikki yksinkertaisesti muuten erottuvaa. CMX ja YUP osoittivat, että rock ja nimenomaan raskas rock voivat osallistua keskusteluun ja olla vakavasti otettavia toimijoita silti menettämättä rock-uskottavuuttaan. Ne nostivat yleisesti sanoitusten arvostusta suomalaisessa rock-musiikissa. Jotakin saattaa kertoa se, että Jarkko Martikainen otettiin Kirja A&Ö -tv-ohjelmaan vakiovieraaksi, vaikka hän oli itse kirjoittanut sanoitusten lisäksi ainoastaan kolumneja tuossa vaiheessa. A.W. Yrjänän asema nousi vieläkin korkeammalle hänen julkaistuaan ensimmäisen runokokoelmansa *Arcana* vuonna 1997. Martikainen ja Yrjänä nähtiin toisaalta rock-genrestä nousseina älykköinä, toisaalta heitä arvosteltiin rock-taustan takia. Yrjänä kertoo samaisessa Soundin haastattelussa (11/2004, 105), että häneen on sovellettu runoilijana ”rockmuusikko-tasoitusta” ja että ”ihan kiva rokkarin tekemäksi’-vammaisaspekti on edelleen mukana”. Roolien erottamisessa on siis julkisuudessa ongelmia. Rockmuusikko ei voi olla myös kirjailija, vaan hän on aina ”rokkari-kirjailija”. Sekä populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin alalla elantonsa tienaaavien täytyy jatkuvasti todistella asemaansa jommallekummalle yleisölle. Mukana on myös taiteilijamyytin uudelleentulkintaa. Runoilija on taiteilija, ja jos hän menestyy kaupallisesti, hän myy samalla itsensä. Martikainen kommentoi Soundissa (2004, 105) satiirisesti Yrjänän runokirjan samaa vastaanottoa: ”jotain vikaahan siinä selvästi oli, koska se myi kuin häkä”.

Olen sitä mieltä, että CMX ja YUP nousivat musiikkinsa ansiosta matalasta kulttuurista, mutta yhtyeiden keulakuvien menestyminen julkisesti korkeakulttuurisena

pidetyllä alalla vaikutti asiaan vähintään yhtä paljon. Ne eivät kuitenkaan voi paeta ikuisia lainalaisuuksia. Risto Turusen (1995, 21-22) kategorioiden mukaan korkean-kevyt olisi eliitin hyväksymää viihdettä, koska sillä on yleensä kosketuspinta vakavin asioihin. Tämä tuntuisi sopivan melko hyvin CMX:ään ja YUP:hen. Yhtyeiden asema on mielenkiintoinen, koska ne eivät ole enää marginaali- tai alakulttuurin musiikkia. Niillä on takana suhteellisen pitkä ura, mutta asema on kuitenkin erilainen kuin Suomi-rockin vanhemmilla yhtyeillä, jotka esiintyvät käytännössä enää suurissa halleissa ja stadioneilla (Yö, Eppu Normaali). Ne ovat kriitikoiden arvostamia, mutta silti ne toimivat selkeästi rock-genressä, tehden tyyllisesti erottuvaa, omaleimaista musiikkia. Tulee olemaan mielenkiintoista nähdä, kuinka pitkään yhtyeet jatkavat toimintaansa ja kuinka ne onnistuvat ratkaisemaan rock-uskottavuuden ja ikääntymisen välisen ongelman.

Sanoitusten tutkiminen osana musiikkia on tässä tutkimuksessa lähinnä näkökulma, ei varsinainen metodi. Silti se antaa mielestäni oikeamman kuvan sanoituksista kuin niiden tarkastelu runoutena. Jatkossa metodia pitäisi kehittää, jotta siitä saataisiin toimiva keino sanoitusten tutkimiseen. Suomessa on paljon rock-yhtyeitä, jotka tekevät suomenkielistä musiikkia, ja joiden tuotantoon metodia olisi mielenkiintoista soveltaa. Metodista pitäisi myös soveltaa yhtyeisiin, joiden sanoitukset eivät ole niin monisanaisia kuin CMX:llä ja YUP:llä. Myös eri genrejen pohtiminen olisi antoisaa. Mielestäni aineistoa tietyllä tavalla kunnioittava lähestymistapa, jossa pyritään kokonaisvaltaiseen näkemykseen, tekee oikeutta sekä aineistolle että tieteelliselle tutkimukselle. Kunnioittaminen ei tarkoita sitä, että sanoittajien ”tarkoittama” merkitys on lähtökohtana, vaan sitä, että otetaan huomioon se, mihin yhteyteen sanat on kirjoitettu. Sanoitusten tutkiminen voi helposti muuttua niiden arvottamiseksi, nostamiseksi taiteeksi, jota olen tässä tutkimuksessa yrittänyt välttää.

Jatkossa ja laajemmista tutkimuksista olisi kiinnostavaa liittää musiikin analysointiin yhtyeiden imagon tutkiminen. Se, miten yhtyeitä kuvataan valta- ja musiikkimediassa antaa usein yhtä kiinnostavaa tietoa kuin myyntilukujen seuraaminen. Samoin se, minkä median haastatteluihin yhtyeiden jäsenet suostuvat, kertoo paljon. Pro gradu -työssä tilaa ei ole kaikelle, joten tässä lähtökohtana on ollut yhtyeiden oma tuotanto.

## 9 Lähteet

### 9.1 Painetut lähteet

Blom, Raimo.(toim.)1999. Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta. Tampere: Gaudeamus.

Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku. 1998. Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia. Porvoo:WSOY.

Cubitt, Sean. 2000. `Maybelline`: Meaning and the Listening Subject. Teoksessa Reading Pop- approaches to textual analysis in popular music. Edited by Richard Middleton. Oxford university press.

Gronow, Pekka, Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (toim.). 2004. Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin. Helsinki:Tammi.

Hietala, Veijo. 1992. Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin. Kirjastopalvelu. Helsinki: Gummerus

Kallioniemi, Kari. 1990. Dandy, soul-mies ja rock-sankari. Helsinki: KSL.

Kasvio, Antti. 1993. Työttömyysyhteiskunta ja sen vaihtoehdot. Teoksessa Ilmonen, Kai (toim.): Kestävyyskoe. Kirjoituksia -90-luvun Suomesta. Tampere: Vastapaino.

Kemppainen, Pentti. 2001. Radion murros. Julkisradioiden kanavauudistus Norjassa,Ruotsissa ja Suomessa. Helsinki: Yliopistopaino.

- Kemppinen, Reijo. 1999. Suomi Euroopan Unionissa. Perusteos. Ulkoasiainministeriö/Eurooppa-tiedotus. Oy Edita Ab. Helsinki. Toinen uudistettu painos. Ensimmäinen painos ilmestynyt 1998.
- Kiander, Jaakko & Vartia, Pentti. 1998. Suuri lama. Suomen 1990-luvun kriisi ja talouspoliittinen keskustelu. Elinkeinoelämän tutkimuslaitos; Tampere: Taloustieto oy.
- Koistinen, Tero & Sevänen, Erkki & Turunen, Risto. 1995. Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista. Teoksessa Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Koistinen, Sevänen ja Turunen. Saarijärvi: Joensuu University press.
- Kristeva, Julia. 1969. Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil.
- Lindberg, Ulf. 1995. Rockens text. Ord, musik och mening. Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Lehtonen, Mikko, Löytty, Olli & Ruuska, Petri. 2004. Suomi toisin sanoen. Tampere: Vastapaino.
- Makkonen, Anna. 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa Viikari, Auli (toim.): Intertekstuaalisuus - suuntia ja sovelluksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Melin, Harri. 1999. Johdanto. Teoksessa Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta. Tampere: Gaudeamus.
- Middleton, Richard. 1990. Studying Popular Music. Milton Keynes: Open University Press.

Negus, Keith. 1996. Popular Music in Theory. An Introduction. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Nyman, Jake (toim.). 2006. Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja. Helsinki:Tammi.

Pantzar, Mika. 1993. Uutuuden viehätys. Modernin kulutuksen kehityssuunnat. Teoksessa Ilmonen, Kai (toim.): Kestävyysskoe. Kirjoituksia -90-luvun Suomesta. Tampere: Vastapaino.

Popp, Outi. 2002. Poppologia. Suomi-popin lyhyt oppimäärä. Juva: WSOY.

Puoskari, Ensio. 1995. Yleisösubjektin rooli populaarissa. Teoksessa Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Koistinen, Sevänen ja Turunen. Saarijärvi: Joensuu University Press.

Pönni, Veijo, Tuomola, Arto 2003. Anna mulle tähtitaivas. Selvitys suomalaisen musiikkitoimialan taloudesta ja tulevaisuudesta. Helsinki: Teosto. 2., korjattu painos.

Rautiainen, Tarja. 2001. Pop, protesti, laulu. Tampere: Tampere University Press.

Sauramo, Pekka & Santamäki-Vuori, Tuija. 1993. Massatyöttömyys. 1990-luvun pahin vitsaus. Teoksessa Ilmonen, Kai (toim.): Kestävyysskoe. Kirjoituksia -90-luvun Suomesta. Tampere: Vastapaino.

Sulkunen, Pekka.1993. Suomalainen yhteiskunta ja suurten projektien loppu. Teoksessa Ilmonen, Kai (toim.): Kestävyysskoe. Kirjoituksia -90-luvun Suomesta. Tampere: Vastapaino.

Turunen, Risto. 1995. Musta lammas ja hyvät paimenet. Teoksessa Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Koistinen, Sevänen ja Turunen. Saarijärvi: Joensuu University press.



Westersund, Johanna. 1995. Lähi- ja yleiskuvia Kauko Röyhkän rocklyriikasta. Teoksessa Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.): Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuu: Joensuun yliopisto.

## 9.2 Painamattomat lähteet

Lindberg, Ulf. 1997. Making Sense of Rock Lyrics. ”Rock as a Research Field” -seminaarin aineistoa.

Oksanen, Atte. 2002. Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa. Suomen kirjallisuuden pro gradu-tutkielma. Taideaineiden laitos. Humanistinen tiedekunta. Tampereen yliopisto.

Ristikartano, Veera. 2002. ”No mitäs mä muuten noista elukoista jollen peilissä näkis samanmoista”- lyyrinen minä Jarkko Martikaisen laulunteksteissä. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu-tutkielma. Taideaineiden laitos. Humanistinen tiedekunta. Tampereen yliopisto.

Saari, Anni. 2003. Absurdi arki ja myyttinen menneisyys. Proseminarityö. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos.

Seppälä, Maria. 2001. Railista rokaton Tarzanin kalsareihin : Juice Leskisen sanoitusten metrin, musiikin ja sisällön analyysiä. Etnomusikologian pro gradu-tutkielma. Kansanperinteen laitos. Humanistinen tiedekunta. Tampereen yliopisto.

Westersund, Johanna. 1993. ”Talo meren rannalla”. Näkökulmia Kauko Röyhkän rocklyriikkaan. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Suomen kielen, kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen laitos. Humanistinen tiedekunta. Joensuun yliopisto.

### **9.3 Lehtiartikkelit**

Silas, Petri. 2004. Martikainen ja Yrjänä ne jutteli kahren kesken. Soundi 11/2004: 100-106.

### **9.4 Internet-aineisto**

<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti.html>. Haettu 22.9.2004

<http://www.njet.net/cmz>

<http://www.yup.ms>

Säilä, Pekka. YUP:n myyntiluvut. Kirjoittajan saama henkilökohtainen sähköpostiviesti 23.9. 2004.

### **9.5 Albumit**

CMX. 1994. Aura. Herodes: EMI. 7243-8 28592 4

CMX. 1995. Rautakantele. Herodes: EMI. 7243-8 32659 2

CMX. 1996. Discopolis. Herodes: EMI. 7243-8 54553 2 2

YUP. 1994. Homo Sapiens. Mercury: Polygram. 526 212-2

YUP. 1996. Yövieraat. Mercury: Polygram. 532 567-2

YUP. 1998. Outo Elämä. Mercury: Polygram. 536 994-2

### **9.6 Muu aineisto**

Tynkkynen, Valtteri. 2004. Haastattelu YUP:n DVD:llä ”Helppoa katsottavaa” osassa ”Historiikki”.

Martikainen, Jarkko. 2004. Haastattelu YUP:n DVD:llä ”Helppoa katsottavaa” osassa ”Historiikki”. Universal Music. 986 903-7