

INTERTEKSTUAALISUUS, ROCK-MUSIIKIN RETRO-ILMIÖ JA MUUTTUVA MENNEISYYS

Sami Nissinen
Pro Gradu-tutkielma
Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen laitos
Etnomusikologia
Toukokuu 2007

SISÄLLYS

1. JOHDANTO 1

2. TUTKIMUKSEN TAUSTAA 3

2.1. Moderni, postmoderni ja populaarikulttuuri 4

2.2. Musiikki, merkitys ja artikulaatio 7

2.3. Intertekstuaalisuus ja autenttisuus 11

3. TUTKIMUKSEN AINEISTO JA KYSYMYKSENASETTELU 15

3.1. Diskurssianalyysi 18

3.2. Musiikillinen tyyli ja saundi 21

4. ANALYYSI 25

4.1. Liekki ja myyttinen suomalaisuus 26

4.1.1. Tyylin historiallinen määrittely 26

4.1.2. Suomalaisen rockin klassikko 30

4.1.3. Musiikki tunnetilana 31

4.1.4. Soittotaidon merkitys 34

4.2. Liekin musiikin uusvanha progressiivisuus 37

4.2.1. Muoto 37

4.2.2. Harmonia 40

4.2.3. Rytmi 42

4.2.4. Miksaus ja instrumentaatio 44

4.2.5. Sovitus, soittotyyli ja saundi 45

4.3. The Crash ja ambivalentti retro 50

- 4.3.1. Tyylin historiallinen määrittely 50
- 4.3.2. Postmoderni löytöretkeily 54
- 4.3.3. Ironia ja viattomuus 55
- 4.3.4. Soittaminen ja musiikkiteknologia 59

4.4. The Crashin tyyllinen historiattomuus 63

- 4.4.1. Muoto, harmonia ja rytmi 63
- 4.4.2. Miksaus ja instrumentaatio 64
- 4.4.3. Sovitus, soittotyyli ja saundi 64

5. YHTEENVETO JA PÄÄTELMIÄ 71

5.1. Liekin ja The Crashin autenttisuus 73

5.2. Tyylien kehitys ja muutos 77

LÄHTEET 80

1. JOHDANTO

Populaarikulttuuria ja tiedotusvälineitä aktiivisesti seuraavalta jää tuskin huomaamatta, että nykyisin hyvin monenlaisia kulttuurituotteita - musiikkia, vaatteita, sisustustarvikkeita ja jopa ruokia - mainostetaan niiden vanhanaikaisuuden viehätysvoimalla. Kulttuuristen objektien kautta tapahtuvalle menneisyyden tarkastelulle on annettu myös nimitys, joka on omaksuttu hyvin laajalti median ja arkielämän kielenkäyttöön: retro. Retro-sanaa käytetään varsin monenlaisissa merkityksissä. Tyypillistä on, että sitä käytetään mainoksissa eräänlaisena brändinä, jolloin sillä viitataan joko nostalgisesti ”kadonneeseen hyvään aikaan” tai vaihtoehtoisesti ”ei-moderneihin” alkukantaisiin elämäntapoihin, jolloin siihen liitetään ironisempia merkityksiä. Kulttuuria paneutuneemmin harrastavat liittävät menneisyyteen viittaamiseen todennäköisesti syvällisempiä merkityksiä, jolloin korostuvat erilaisten tyylikausien ja lajityyppien saamat historialliset ja hienosyisemmät merkitykset. Yhtä kaikki, ilmiön laajuus ja yleisyys kertonee siitä, että nykykulttuurissa menneisyyden tarkastelulle on olemassa tarvetta. Retro-sanan ilmestyminen arkikieleen kertonee jotain sen yleisyydestä ja merkittävydestä.

Retro läpäisee ilmiönä useat kulttuurin kentät ja tasot. Populaarimusiikin retro-ilmiö voidaan ymmärtää osana laajempaa kulttuurista ilmapiiriä sekä muita kulttuurisia käytäntöjä. Musiikki artikuloidaan arkipäiväisessä elämässä osaksi kulttuurisia käytäntöjä, elämäntapoja, arvoja sekä ulkomusiikillisia objekteja. Populaarimusiikilla kuitenkin sen oma historiansa, jonka kanssa se kommunikoi ja jonka kulkua ovat määrittäneet erilaiset ideologiset sekä materiaaliset olosuhteet. Musiikkia ei voida pelkistää yksinkertaisesti vain muiden kulttuuristen käytäntöjen ”heijastumaksi”. Musiikin tekstien tasolla retro voidaan määritellä teosten ja genren väliseksi eksplisiittiseksi intertekstuaalisuudeksi, tunnistettaviksi viittauksiksi menneisyyden tyyliin. Useat populaarimusiikin tutkijat ovat myös sitä mieltä, että viittaustekniikoista on tullut jatkuvasti yleisempiä. Esimerkiksi Allan F. Moore (2001, 68) on esittänyt, että viimeistään 1980-luvun puolivälistä alkaen populaarimusiikki on yhä näkyvämmiin kierrättänyt omaa historiaansa. Tätä on selitetty monista yleisimmistä kulttuurisista tendensseistä käsin, usein modernin ja postmodernin näkökulmasta. Rock-lehdistössä menneisyyden kierrättäminen ja retro on nykyisin ajankohtainen ja polttava puheenaihe. Usein se koetaan ongelmalliseksi ja sen yhteydessä pessimistisimmät ovat puhuneet jopa ”rock-musiikin kuolemasta”. Retron problematiikka johtunee siitä, että rock-musiikki koetaan sellaiseksi kulttuurin muodoksi – enemmän kuin useat muut muodot – jonka kautta tavoitellaan aitoja, autenttisia kokemuksia. Vaikka autenttisuus voidaan käsittää varsin laajasti ja luonteeltaan muuttuvaksi käsitteeksi, liitetään se rock-mediassa kuitenkin edelleen vanhoja rock-

myyttejä mukaillen tekijän itseilmaisun ”taiteelliseen ainutlaatuisuuteen”, jonka retron kulttuurinen itserefleksiivisyys asettaa ongelmalliseen valoon. Retroon liitettävät merkitykset ovat siten hyvin ambivalentteja.

Tässä tutkielmassa tarkastelen esimerkkitapausten kautta intertekstuaalisuuden tuottamista ja sen saamia merkityksiä. Tutkielman tarkoituksena on tuoda arkielämässä ja mediassa yleiset puhettavat kriittisen tarkastelun kohteeksi. Tarkoitukseni on esittää oletuksia ilmiön syntyyn liittyvistä historiallisista kehityslinjoista sekä tarkastella menneisyyden konstruktioiden kautta tulkittua ja tuotettua todellisuutta. Musiikissa menneisyyden kuvat rakentuvat usein erilaisten kuriositeettien varaan, jolloin tällä tavalla muodostettu historiakäsitys on väistämättä keinotekoinen. Toisinaan menneisyys tuntuu olevan eräänlainen tyhjä taulu, johon projisoidaan nykyisyydestä käsin elementtejä, joita ei tunnu nykykulttuurista löytyvän. Viittauksen motiivit ja sen saamat merkitykset ovatkin siten moninaisia. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi kaksi suomalaista yhtyettä. Ensimmäinen näistä on ”uuden aallon” progressiivista rockia soittava **Liekki**. Toinen on (post)modernia poprockia soittava **The Crash**. Liekin tyyliä on kuvattu rockmediassa yleensä 1970-lukumaiseksi, kun The Crashin tyyliä on kuvattu puolestaan usein 1980-lukumaiseksi. Tarkoitukseni on selvittää, minkälaisia merkityksiä 1970- ja 1980-lukumaisuuteen liitetään sekä miten tämä ilmenee musiikissa. Merkitysten tarkastelussa huomio keskittyy siihen todellisuuteen, jota mediat luovat kirjoittaessaan tarkastelemistani yhtyeistä. Miten rock-musiikin historia nähdään, ja mistä lähtökohdista käsin? Musiikin tasolla tarkastelu painottuu sellaisten piirteiden etsimiseen, joiden kautta viittaukset menneisyyteen hahmottuvat. Viittauksien merkityksiä ja viittausten kohteena olevien tyylien historiallista muotoutumista voidaan selittää populaarimusiikin tyylin ja saundin muutosten näkökulmasta. Keskeiseksi teemaksi nouseekin juuri muutos, sillä menneisyyden tarkastelussa ja retrossa on modernille ominaisen kehitysjattelun mukaan merkitystä vain silloin, kun pohditaan sitä, onko kulttuurissa tapahtunut kehitystä. Tutkielmani päätteeksi pohdin sitä, mitä kehitys ja muutos tarkoittavat populaarimusiikissa.

2. TUTKIMUSAIHEEN TAUSTAA

Kulttuurin tutkimuksellisesta näkökulmasta katsottuna kaikki teokset viittaavat välttämättä toisiinsa ja ne ovat olemassa vain intertekstuaalisissa suhteissa toisiinsa nähden (esim. Lehtonen 1998).

Retroksi kutsuttujen intertekstuaalisuuden muotojen voidaan kuitenkin ymmärtää myös ilmentävän nykykulttuurille yleistä taaksepäin katsomisen tendenssiä, jonka syyt ja seuraukset voidaan tulkita laajemmista kulttuurisista olosuhteista käsin. Historiasta tunnetaan jaksoja, jolloin menneisyyden tarkastelu on leimannut yleisyydessään jotakin ajanjaksoa. Esimerkiksi renessanssi tarkoittaa tietyn ajanjakson lisäksi uudelleensyntyminen. Renessanssissa uudelleensyntyminen viittasi erityisesti antiikin arvojen ja esteettisten käsitysten henkiin herättämiseen, mitä on tulkittu Euroopassa 1400-1500-luvuilla tapahtuneista kulttuurin muutoksista ja olosuhteista käsin (ks. lisää esim. Hauser 1977).

Kuten yleensä aikakausia ja ilmiöitä määriteltäessä, törmätään retro-termin määrittelyssä ajallisuuden ja paikallisuuden ongelmiin, jolloin päädytään helposti siihen, että sanalle on olemassa lukuisia yhtä kelpoja merkityksiä. Retroa on terminä käytetty erityisesti populaarikulttuurissa, jota leimaa makuyleisöjen fragmentoituminen ja makujen pluralistisuus. Tämä ei ainakaan helpota termin määrittämistä. Kuitenkin silloin, kun retrolle on pyritty antamaan määritelmiä, on siihen liitetty tietynlaisia konnotaatioita, jotka kuvaavat menneisyyden tarkastelemiseen liitettyjä motiiveja ja asenteita. Retro on etuliitteenä laina latinan kielestä, ja se voidaan kääntää tarkoittavan ”takaperin” tai ”taakse”. Myös Suomen kielestä tunnetaan sana retrospektio, joka tarkoittaa ”kehityksen tarkastelua” ja ”taaksepäin katsomista” (Otavan tietosanakirja, 2002). Retro-termiä käytetään usein siten, että sillä tarkoitetaan ”vanhanaikaista”, jolloin se kantaa toisinaan konnotaatioita ”klassikosta” tai ”ajattomuudesta”. Sillä viitataan kulttuurin alueella erilaisiin usein objekteihin, mutta yhtä hyvin sillä voidaan tarkoittaa arvoja, kuten sosiaalista konservatismia. Erotuksena menneisyyttä ihannoivasta revivalismista, kantaa retro usein nostalgisen kaipauksen ohella ironisia merkityksiä.¹ Ranskalainen kulttuuriteoreetikko Jean Baudrillard (1995) kuvailee retroa menneisyyden demytologisoimiseksi, jossa nykyisyys etäännytetään sellaisista suurista ideoista, jotka kuuluivat modernin kertomukseen. Baudrilladin mukaan historia on menettänyt postmodernissa ikään kuin merkityksensä, jonka vuoksi todellinen korvataan simulaatioilla, todellisuuden jäljittelyllä. (1995, 43-49.) Retro tuntuu olevan erityisesti yksi menneisyyden katsomisen tapa. Kuitenkin, koska retroa määrittelee erityisesti se, että historia koetaan

¹ ks. lisää esim. <http://en.wikipedia.org/wiki/Retro>

kiinnostavaksi, on mielestäni liioiteltua väittää, ettei siihen liittyisi romanttisen nostalgisuuden kokemuksia. On pikemminkin todennäköistä, että nykykulttuurin historiattomuus ja keinotekoisuus kiihdyttää aidon ja jäljitelmän välisen rajan määrittelyä. Baudrillardin mainitsemaa todellisuuden vaatimusta on myös ongelmallista yhdistää populaarikulttuuriin, saati taiteisiin. Taideteosten tapa tarkastella maailmaa ei edellytä todenmukaisuutta. Niiden tehtävänä on usein tarjota yleisölle uudenlaisia mielekkäitä maailmankatsomisentapoja, jolloin ne voivat perustua realismiin sijaan leikkiin ja kuvitelmiin.

2.1. Moderni, postmoderni ja populaarikulttuuri

Kulttuurissa ilmenevää nykyisyyden ja menneisyyden välistä vuoropuhelua voidaan selvittää modernin ja myöhäismodernin (tai vaihtoehtoisesti postmodernin) käsitteiden kautta. Johan Fornäsin mukaan nykyyhistoria liittyy erottamattomasti yhteen modernisaation kanssa. Käsitteenä moderni jäljittää erityistä kehityslogiikkaa, joka liittyy joukkoon eri tasoilla tapahtuneita historiallisia prosesseja taloudesta ja politiikasta aina kulttuuriin asti. Moderniteettiin voidaan liittää erityisiä konnotaatioita, jotka kuvaavat osaltaan modernisaatioprosessin luonnetta. Ensinnäkin moderniteetille on ominaista kasvava kiinnostus *nykyaikaa* kohtaan historiallisen sijaan, mikä ilmenee kiinnostuksena menneisyyden ja nykyisyyden välistä suhdetta kohtaan. Nykyisyys voidaan kokea erityiseksi vain suhteessa menneisyyteen. Toiseksi moderniteettia leimaa kiinnostus *pakenevaa nykyhetkeä* kohtaan. Huomion kohteena tällöin on ohimenevän ainutkertaisen hetken fenomenologinen kokeminen vastakohtana objektivoituneille rakenteille. Kolmanneksi moderniteettia koskevat keskustelut koskevat usein *uutta* ja niissä yritetään usein historiallistaa mennyttä. Tällöin moderni nähdään vastakohtana traditionaaliselle, arkkityyppiselle ja muille elämän pysyville rakenteille. Tämä voimakas tuntu viime aikojen ainutkertaisuudesta ja merkittävydestä vaikuttaa yhteiskunnassa monilla tasoilla, se kuuluu arkikeskusteluissa, kuin myös refleksiivisen teoreettisissa tieteissäkin. (Fornäs 1995, 31-33.)

Moderniteetti voidaan käsittää voimallisten kulttuurissa tapahtuneiden muutosten prosessiksi, jonka on katsottu tapahtuneen viimeisten vuosisatojen aikana. Useissa nykyisissä kulttuuriteorioissa moderniteetti on nähty vanhentuneeksi ja etnosentriseksi hankkeeksi. Fornäsin mukaan moderniteetti on kehittynyt kohti myöhäismodernia tilaa, jossa moderniteetin moninaiset puolet ovat voimistuneet ja kiihtyneet. Joidenkin teoreetikoiden mukaan moderniteetin on korvannut postmoderniteetin aikakausi, jossa modernisaatio kääntyy takaisinpäin. Yhteistä näille näkemyksille

on se, että niissä viitataan sellaisiin moderniteetissa tapahtuviin prosesseihin, jotka suhtautuvat itseensä refleksiivisesti ja kyseenalaistavat modernin ohjelman. (ks. esim. Fornäs 1995, 48-55.) Tämän modernille vieraan refleksiivisyyden on katsottu juontuvan siitä, että modernisaatioprosessit johtavat sellaiseen tilaan, missä perinteiset arvot ovat kadottaneet luonnollisuutensa ja osittain kuluneet pois kokonaan. Totuttujen identiteettien päälle päin itsestään selvä luonnollisuus on asetettu kyseenalaiseksi yhä useammalla elämäntilalla sitä mukaa, kun arkielämässä on tapahtunut yhä syvempiä muutoksia. (Fornäs 1995, 61.) Myöhäismodernissa lisääntyneeseen yksilöiden, yhteiskunnan ja kulttuurin refleksiivisyyteen on vaikuttanut se, että instituutiot, sosiaalisen vuorovaikutuksen rakennekaavat ja media vaativat jatkuvaa itsen määrittelyä ja ne tarjoavat koko ajan enemmän resursseja tällaiseen itseensä viittaamiseen. Refleksiivisyyteen sisältyy kasvava yleinen tietoisuus identiteetin kulttuurisista aspekteista, ja näin se liittyy kulturalisoitumisen tai arjen estetisoitumisen prosesseihin. Näissä prosesseissa media on lisääntyvästi mukana identiteetin rakentamisessa, mitä on puolestaan ilmiönä nimetty medioitumiseksi. (ibid., 252.) Medioitumiseen liittyy myös se konkreettinen seikka, että media on yhä vahvemmin läsnä ihmisten arkielämässä. Asioista voidaan saada tietoa yhä enemmän ja helpommin. Lisääntynyt tietous kulttuurien ja maailmankatsomusten pluralistisuudesta asettaa niiden itsestäänselvyyden kyseenalaiseksi.

Kulttuurisella tasolla moderni ja postmoderni on ilmennyt eri aikoina taiteellisissa ”ismeissä”, jotka reagoivat kulttuurin oloihin. Modernistisia virtauksia on leimannut uuden etsiminen ja kokeelliset avantgardistiset pyrkimykset, kun postmodernismeille on nähty ominaisina puolestaan refleksiivisyys ja kriittisyys aikaisempia liikkeitä vastaan. Myöhäismoderneissa teksteissä refleksiivisyys on ilmennyt esimerkiksi kasvavana teosten, tyylien, genrejen ja historiallisten ajanjaksojen välisenä intertekstuaalisuutena, pluralistisena estetiikkana, ironiana ja pastissina. Tämä esteettisten käytäntöjen alueilla virinnyt kiinnostus vanhoja rituaaleja kohtaan voi hyvin ilmentää kiinteiden arvojen etsimistä juoksevaan tilaan joutuneessa maailmassa. (Fornäs 1995, 64-65.) Modernismi ja postmodernismi voidaan määritellä monella tavalla. Sen sijaan, että ne ymmärretään kronologisesti seuraavina historiallisina ajanjaksoina, voidaan ne ymmärtää modernin kulttuurin ristiriitaisuutta ilmentävinä erilaisina laadullisina tiloina. Tällöin ne voivat vuorotella kulttuurissa reaktioina toinen toistaan kohtaan. Pluralistisessa kulttuurissa ne voivat olla siten myös läsnä samanaikaisesti erilaisissa ”ismeissä” ja prosesseissa. Liikkeet reagoivat myöhäismoderniin ilmaisemalla sen ongelmia ja muotoilemalla mahdollisia toimintatapoja. Myöhäismodernit liikkeet voivat olla pääpiirteiltään kahdenlaisia. Ne voivat reagoida jollakin tapaa aikaansa tai ne voivat olla sellaisia, jotka määrittelevät itsensä selkeästi modernistisiksi. Termi modernismi rajataan usein

niihin reaktioihin, jotka ovat periaatteessa positiivisia tiettyä kulttuurin moderniteetin astetta kohtaan, jolloin uuskonservatiiviset tai taantumukselliset muotoilut jätetään tarkastelun ulkopuolelle tai tuomitaan regressiivisiksi modernistisia virtauksia kohtaan. (ibid., 52-57.)

Tässä tutkielmassa käsiteltävä menneisyyteen katsomisen tendenssi voidaan ymmärtää edellä hahmotelluksi myöhäismoderniksi ”ismiksi”. Ilmiö voidaan käsittää populaarikulttuurissa ilmeneväksi itsereflektion tarpeeksi, joka on seurausta myöhäismodernille ominaisista kulturalisoitumisen ja medioitumisen tendensseistä. Samalla se voidaan kuitenkin ymmärtää reaktioksi näitä kohtaan. Ilmiö on helppo nähdä regressiivisenä liikkeenä, mutta on syytä olettaa, että siihen sisältyy myös toisenlaisia, kiihtyneen myöhäismodernin kokemuksia ilmentävänä merkityksiä.

Populaarimusiikin suhdetta moderniin ja postmoderniin voidaan tarkastella monella tavalla. Kallioniemen (1990) mukaan populaarimusiikki on jo pitkään ilmentänyt sekä moderneja että postmoderneja piirteitä. Hänen mukaansa keskustelu postmodernista kulttuurista sai alkunsa 1960-luvulla, jolloin popmusiikkikulttuuri vasta pyrki sulauttamaan itseensä modernin ideaa. Tämä ilmeni populaarikulttuurissa korkeakulttuurin modernismeihin kohdistuvina viittauksina, minkä vuoksi sitä on tulkittu romanttiselle filosofialle ominaisen dialektisen historiakäsityksen mukaisesti korkeakulttuurisen modernismin antiteesinä. Tämän logiikan mukaan prosessi on nähty edelleen postmodernin synteesinä, siirtymisenä postmoderniin aikaan. Näin ollen moderni ja postmoderni voidaan nähdä katsantotapoina, joiden avulla pyritään hahmottamaan kulttuuria ja sen muutosta erilaisista näkökulmista. (Kallioniemi 1990, 28-29.)

Populaarimusiikki kävi läpi oman ”modernin prosessinsa” 1960-luvulla, jonka myötä se siirtyi (tai osa siitä siirtyi) samalla postmoderniin aikaan. Tämän popmodernismiksi kutsutun ilmiön myötä modernistinen idea taiteen edistyksellisyydestä omaksuttiin korkeakulttuurista populaarikulttuuriin. Tämä loi populaarimusiikille puitteet ”romanttiseen hehkutukseen”, jossa pop (tai tarkemmin ottaen osa siitä) on edistyksellistä, tärkeää ja kehityskelpoista. Hyvän ja huonon maun välistä taistelua ei käyty enää populaari- ja korkeakulttuurin välillä vaan populaarimusiikin sisällä. Popmusiikin sisälle alkoi syntyä korkeakulttuurin kaanon, ”joka alkoi jakaa populaarimusiikkia 'poppiin' ja 'rockiin' tai 'hurmioituneeseen ja kaupalliseen' ja 'kokeilevaan ja musiikin autonomiaan uskovaan' kastiin”. (ibid., 63-68.) Kallioniemen mukaan moderni liittyi kulttuurin tasolla ”modernin kokemiseen”, joka läpäisi koko yhteiskunnan. Pop-kulttuurissa tämä ilmeni muodikkaana ajan hengen ja nuorekkuuden tavoitteluna. (ibid. 40-41.) Modernia voidaan tarkastella myös populaarimusiikin tyylien kautta.

Kallioniemen (ibid. 29) mukaan populaarin täysmodernia voidaan pitää nykyajan vastineena korkeakulttuurin klassiselle. Tällöin 1960-luvun populaarin täysmodernia ilmentäneet ”klassiset rock-yhtyeet” (esimerkiksi The Beatles ja The Rolling Stones) ilmentäisivät populaarin kanonisoitua ”täysmodernia”. Klassisen mieltäminen moderniksi voi tuntua hieman yllättävältä, sillä klassinen on ymmärrettävissä objektivoituneeksi vastakohtaksi uudelle, jota moderni puolestaan konnotoi. Kysymys on ennen kaikkea kulttuurisen muutoksen tarkastelun perspektiivistä. Tästä syystä on mielestäni täysin perusteltua puhua modernismeista myös myöhempien tyylien ja murrosten, esimerkiksi elektronisen musiikkikulttuurin syntymisen puitteissa. Nähdäkseni klassisen rockin luokittelu ”täysmoderniksi” kuvaa ennen kaikkea pop- ja rockkulttuurin (ensimmäistä) murrosta kohti uudenlaista modernia elämänsäntettä.

Populaarimusiikin historiasta tunnetaan erilaisia kertaustyyliä ja ”renessansseja”. Suomessa ensimmäinen kertaustyyli oli 1970-luvun lopulla virinnyt kiinnostus 1950-luvun rock`n`rollia ja rockabillyä kohtaan. Tästä on sanottu, että tällöin menneisyys (tai mielikuva siitä) pyrittiin elämään uudelleen. Menneisyyteen viittaamiseen liitettiin voimakas autenttisuuden tavoittelu ja perusarvojen palauttamisen tehtävä. (Bruun & Lindfors & Luoto & Salo 1998, 265.) Useat populaarimusiikin tutkijat ovat sitä mieltä, että erilaiset kertaustyyliä ja viittaustekniikat ovat yleistyneet entisestään rock-musiikissa. Moore (2001) on tulkinnut tätä rock-musiikin oman historian kautta. Hänen mukaansa tämä voi johtua siitä, että rock-musiikin historia on tullut sellaiseen vaiheeseen, jossa se kommunikoi paitsi itsensä myös muiden kulttuuristen ja taiteen ilmiöiden kanssa, joissa pastissit ja viittaukset ovat olleet jo pitkään yleisiä. (Moore 2001, 201-202.) Kallioniemi (1990, 63) puolestaan näkee tämän alkaneen jo popmodernismin aikana, jonka merkkiteoksille oli tyypillistä viittaukset korkeakulttuurin sekä kansallisen kulttuurin perinteisiin.

2.2. Musiikki, merkitys ja artikulaatio

Musiikin merkityksistä on käyty etnomusikologian tieteen sisällä monenlaisia ristiriitaisia keskusteluja. Positivistista musiikkianalyysia edustava perinne on korostanut sitä, että musiikin merkitykset löytyvät siitä itsestään. Tällöin tutkimuksen etnomusikologisuus on voinut tarkoittaa sitä, että musiikista havaittuja piirteitä on rinnastettu kulttuurin muihin rakenteisiin ja ilmiöihin (ks. lisää esim. Rautiainen 2001, 55). Oma tarkastelutapani pohjautuu ja sitoutuu jälkistrukturalistiseen kulttuurintutkimuksen traditioon, jonka mukaan kulttuuri ja kulttuurinen toiminta ymmärretään merkitysten luomisena symboleja käyttämällä sekä moninaisena kommunikatiivisena toimintana,

jossa merkityksiä vaihdetaan (ks. esim. Fornäs 1995, 167). Tämänlaisen tarkastelutavan taustalla on laajempi paradigman muutos yhteiskunta- ja humanistisissa tieteissä. Muutoksen merkitys on siinä, että kulttuurintutkimus on nostanut esiin merkitystulkintojen ja tulkintasääntöjen hahmottamisen, joiden varaan sosiaalinen elämä rakentuu. Sosiaalisia prosesseja ei tarkastellakaan kaksijakoisesti siten, että määriteltäisiin erillisiksi ”todellisuuden perusta” sekä sitä koskevat tulkinnat, vaan sosiaalisten prosessien ajatellaan itsessään rakentavan todellisuutta, mikä on johtanut merkityksen käsitteen uudenlaiseen painottamiseen. (Rautiainen 2001, 53-54.)

Kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta musiikillinen merkki ymmärretään ”tyhjänä” merkinä, musiikin voidaan katsoa saavan rajattoman määrän merkityksiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tämä merkitysten muodostumisprosessi olisi mielivaltaisen. Musiikilla on rakenteellisiin ja materiaalsiin ominaisuuksiin liittyviä piirteitä, joiden voidaan katsoa luovan merkityksiä. Tämänlaista tarkastelutapaa painottavissa tutkimuksissa musiikkia on pidetty usein kielen tapaan diskursiivisena systeeminä, jolla on oma ”lingvistiikkansa”. Kulttuurintutkimuksellinen näkökulma painottaa sen sijaan musiikin kontekstuaalistamisen tärkeyttä. Lähtökohtana on, musiikki kutsuu esiin mahdollisia merkityksiä, mutta viime kädessä merkitykset muodostuvat ainutkertaisten artikulaatioiden tuloksena. Ihmiset liittävät musiikkiin merkityksiä esimerkiksi historiallisen tilanteen, yhteiskunnallisen aseman ja arvojen pohjalta. (ibid., 57-60.) Kulttuurintutkimuksellisessa näkökulmassa korostuu musiikin tekstin ja kontekstien dynaaminen määrittely.

Lehtosen mukaan tekstit ovat symbolien joukkoja, jotka ovat järjestäytyneet suhteellisen selvärajaisiksi kokonaisuuksiksi. Teksteillä on olemassa niiden materiaallinen perustansa, esimerkiksi musiikilla sen fyysisesti todellinen äänienergia. Tekstien sisältämien merkkien välillä on muodollisia suhteita, jolloin ne muodostavat erilaisia hierarkkisia ja järjestäytyneitä yksiköitä. Lisäksi teksteillä on niiden semanttinen sisältö, joka on niiden viittaavuus ulkopuoliseen maailmaan. Tekstien ja merkkien semanttinen sisältö on aina niihin tuotettu, mutta se ei ole koskaan luonnollinen tai pysyvä. Näitä merkityksiä voivat olla niiden yleisemmin hyväksytyt merkitykset, *denotaatiot*, käyttökulttuurin kautta tulevat näille vaihtoehtoiset *konnotaatiot*, sekä tarkoituksellisesti tuotetut rinnastukset, *metaforat*. (Lehtonen 1998, 106-108.) Tekstien merkitykset voidaankin tästä syystä ymmärtää vain potentiaaleina, jotka aktualisoituvat sen mukaan, millaisia kontekstuaalisia resursseja niiden lukijoilla on käytettävissään. Tekstien lailla kontekstejakaan ei voida ymmärtää valmiina ja ristiriidattomina. Käytännössä tekstejä ja konteksteja onkin mahdotonta erottaa toisistaan, sillä ne määrittävät aina toisiaan. Kontekstiksi voidaan määrittää esimerkiksi

teosta määrittävät muut (inter)tekstit tai yhtä hyvin tekstien lukemiseen vaikuttavat tekstin ulkoiset tekijät, tilanne, lukijat ja teksteille ajatellut funktiot. (ibid., 165.)

Tekstin ja lukijan suhteita voidaan tarkastella monella tavalla. Näistä Lehtonen erottaa tekstin sisäisen ja ulkoisen lähestymistavan. Kun huomio kiinnittyy tekstin sisäisiin seikkoihin, voidaan kysyä, mikä on tekstin olettava ja etusijalle asettama lukija. Tausta-ajatuksena tässä on se, että tekijä on ladannut tekstiin merkityksiä, jotka tarvittavat resurssit omaava lukija ymmärtäisi tekstin tekijän tarkoittamalla tavalla. Tekstin ulkoisia seikkoja tarkasteltaessa keskeisiä ovat kulttuuriset ja ideologiset tekijät (kontekstit), jotka vaikuttavat lukemiseen ja tekstin saamiin merkityksiin. (ibid., 169-170.) Musiikintutkimuksessa tekstin sisäinen tarkastelu voidaan ymmärtää musiikin tarkasteluna genre- ja tyyliilähtöisesti. Tällöin voidaan kysyä millaiset ovat ne genrelle tai tyyliille ominaiset esteettiset keinot, genren kontekstit, joiden puitteissa ja avulla tekijä lataa teksteihinsä merkityksiä. Kun tarkastellaan tekstin ulkoisia seikkoja, voidaan pohtia esimerkiksi sitä, minkälaisia ideologisia ja kulttuurisia teemoja erilaisiin genreihin ja tyyliin on kulloinkin liitetty ja mikä on tekstin lukemisen kulttuurinen konteksti.

Koska tämän tutkimuksen kohteena ovat musiikin merkitykset, tarvitaan lisää sellaista merkitysten problematisointia, joka ottaa huomioon musiikin omanlaisena symbolisena muotona. Musiikilla on symbolisena muotona sellaisia ominaispiirteitä, joita ei voi pelkistää vain kielellisen toiminnan ja ajattelun ”heijastumaksi”. Alfred Lorenzer (1972 ja 1986; Fornäs 1995 mukaan) on määritellyt musiikkiin liitettyjä merkityksiä psykoanalyttisin termein kuvamaalla tiettyjä musiikin ominaisuuksia protosymbolisiksi. Protosymbolit viittaavat ihmisen psyyken tiedostamattomaan ja erityisesti sellaisiin varhaislapsuuteen kuuluviin kokemuksiin, joissa objektit saavat merkityksiä ennen kuin ne kyetään lukemaan merkityksellisiksi symbolien kautta. Ihmisen varttuessa tietyt sosialisointimuodot tukahduttavat protosymbolisia merkityksiä, jolloin on kyse siitä, että symbolinen järjestys ”tiukentuu määrättyiksi merkityksiksi ja elävät symbolit muuttuvat kuolleiksi kliseiksi”. Musiikki voi kuitenkin (protosymbolisten tasojensa vuoksi) virkistää jähmettynyttä kieltä uudistamalla symbolisaation prosessia ja tuomalla siihen kokemuksia, jotka eivät aiemmin olleet kommunikoidavissa. (Fornäs 1995, 202.) Samanlaisia erotteluita ”kielellisen järkipäisen informaation” ja tiedostamattomien psykologisten tasojen välillä on kehitelty ranskalaisen psykoanalyysin, kulttuuriteorian ja semiotiikan parissa (ks. lisää esim. Kristeva 1974/1986).

Musiikin merkityksiä voidaan kuitenkin lähestyä myös sellaisesta näkökulmasta, jossa tarkastellaan erilaisten symbolisten muotojen välisiä suhteita. Fornäs on todennut, että erilaisten symbolisten

muotojen yhtymäkohtia voidaan havaita monella tavalla. Yleisimmin tämän voi havaita silloin, kun musiikki kytkeytyy kappaleen sanoihin lauluissa. Musiikkia esiintyy kuitenkin kirjoitetuissa teksteissä (ja verbaalisuutta esiintyy musiikissa) monella tavalla. Musiikkia voidaan tematisoida puheissa, se voi olla verbaalisen kielen kanssa homologisessa suhteessa, esimerkiksi molemmat voivat sisältää loppusointuja. Musiikki voi myös liittyä sanallisiin teksteihin myös materiaalisten ominaisuuksiensa, esimerkiksi intonaation ja äänenkorkeuden muodossa. (Fornäs 1995, 205-206.) Musiikin kulttuuriset merkitykset liittyvät useimmiten tematisoinnin prosesseihin. Näissä voidaan kuvata esimerkiksi musiikin esittämisen ja vastaanoton konkreettisia prosesseja. Musiikin kuulijoissaan aikaansaamista reaktioista voidaan puhua erilaisten metaforien kautta. Fornäsin (1995, 223) mukaan sävelmän ja (elämän)tyylin merkitys luodaan paitsi kokoamalla useampia symboleja yhteen myös rajaamalla koottujen symbolien merkityspotentiaalia kontekstin mukaan. Näitä symbolien ja merkitysten yhteenliittämisen käytäntöjä, niveltymistä, voidaan tarkastella artikulaatio-käsitteen avulla.

Stuart Hall (1994; Neguksen 1997, 134 mukaan) on määritellyt artikulaation käsitettä siten, että se on ”prosessi, jossa saatetaan yhteen elementit, joiden ei välttämättä tarvitse kuulua yhteen”. Musiikissa tämä tarkoittaa Neguksen (1997, 133) mukaan sitä, että kappaleet itsessään eivät ”heijasta” tai ”ilmaise” mitään, vaan ne saavat merkityksiä kuulijoiden artikuloidessa niitä niihin. Artikulaation prosesseissa merkitykset muodostuvat siten, että niissä tuotetaan yhteys erilaisten symbolien ja symbolisten muotojen - esimerkiksi musiikkityylin, ulkoisten objektien ja elämäntapojen välille. Rautiaisen mukaan artikulaatio-käsitteen keskeinen teoreettinen merkitys on siinä, että se korostaa prosessuaalisuutta ja kulttuuristen tekstien ja niitä ympäröivien kontekstien vuorovaikutuksellisuutta. Tutkijan tehtävänä on tällöin muotoutumiseen liittyvien ilmaisunehtojen sekä niihin liittyvien paikkojen, asemien ja sosiaalisten verkostojen analysoiminen. ”Puhdasta” ja ”riippumatonta” lausumaa (ja merkitystä) ei ole olemassa: aina voidaan kysyä, kuka puhuu, missä puhuu ja millaisten ehtojen vallitessa. (Rautiainen 2001, 53.) Musiikin merkitykset ja niiden yhteydet muihin ulkomusiikillisiin seikkoihin ovat siis jatkuvan määrittelyn kohteena ja liikkeessä.

Artikulaatioprosesseissa muodostettuja merkitysten yhteenliittymisiä voidaan tarkastella edelleen homologioiden näkökulmasta. Käsitteiden erotuksena on se, että jos artikulaatiot nähdään aina ainutkertaisiksi prosesseiksi, voidaan homologiat ajatella järjestäytyneemmiksi ”syvärakenteiksi”. Homologiat ovat Fornäsin (1995) mukaan tapoja, joilla alakulttuuristen tyylien on nähty muodostavan yhdenmukaisia totaliteetteja. Homologiat viittaavat erilaisten subjektiviteettien, ryhmien ja tyylin elementtien tai tasojen väliseen yhdenmukaisuuteen. Homologioita voidaan etsiä

sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti. Horisontaalisuus viittaa tyylin elementtien (esimerkiksi musiikin ja pukeutumisen) välisiin yhtäläisyyksiin, vertikaalisuus puolestaan tyylin elementtien ja sen alla vaikuttavien psykologisten ja sosiaalisten rakenteiden välisiin yhtäläisyyksiin. Näitä yhtäläisyyksiä tulee tarkastella historiallisesti siten kuin ne ovat muodostuneet tyyllistämisen prosesseissa. Joissakin tapauksissa yksi homologian jäsen voidaan jäljittää takaisin toiseen, toisinaan ei. Olennaista on selvittää, miten sekä vertikaaliset että horisontaaliset homologiset suhteet, esimerkiksi musiikkityylin liittyminen pukeutumiseen ja toisaalta alakulttuurin edustajien sosiaaliseen asemaan, ovat muotoutuneet ja miksi juuri tietynlainen potentiaalinen homologia on toteutunut. (ks. lisää Fornäs 1999, 141-142.) Homologiat ovat idealisoituja malleja alakulttuurien sisäisistä rakenteista. Alakulttuurit tuskin muodostavat koskaan ristiriidattomia totaliteetteja, sillä niissä ilmenee aina erilaisia ääniä ja vastakkaisia voimia. Homologiat voidaankin ymmärtää teoreettiseksi työkaluksi, jonka avulla alakulttuurien toimintaa voidaan kuvata kiinnittämällä huomio niiden toiminnan moninaisuuteen.

2.3. Intertekstuaalisuus ja autenttisuus

Koska intertekstuaalisuuden kautta tunnistettavia ja määriteltäviä teoksia arvioidaan väistämättä suhteessa muihin teoksiin ja genreihin, korostuvat niitä arvioitaessa välttämättä ristiriitaiset lainaamisen ja alkuperäisyyden merkitykset. Niiden välistä suhdetta voidaan selvittää siten, että intertekstuaalisuutta pohditaan suhteessa autenttisuuden käsitteeseen. Lehtosen mukaan tekstit muodostavat merkityksiä aina intertekstuaalisissa suhteissa muihin teksteihin. Tekstien tekijöiden täytyy aina ensin olla tekstien lukijoita. Tästä syystä tekstit ovat välttämättä täynnä viittauksia ja ne ovat saaneet vaikutteita toisista teksteistä. Myös se, miten tekstejä luetaan, määräytyy aiemmin luettujen tekstien perusteella. (Lehtonen 1998, 180.) Fornäs (1995, 247) on todennut, että intertekstuaalisuus voi olla äärimmillään eksplisiittistä, jolloin johonkin genreen liittyvä aura syntyy siitä, että jokaista tekstiä havaittavasti ympäröivät aikaisemmat tekstit. Tästä lienee usein kysymys sellaisissa musiikkityylien ympärille muodostuneissa alakulttuureissa, jotka haluavat erottautua muista omalaatuisen tyylinsä ja siihen artikuloitujen elämäntapojen ja arvojen kautta. Moore on todennut, että artistin tekemä viittaus voi olla myös tiedostamaton. Hänen mukaansa viittausten käyttäminen vaatii aina kuitenkin ymmärrystä siitä tyylistä, johon kulloinkin viitataan. (Moore 2001, 201-202.)

Musiikissa viittausten tekeminen pitää sisällään monenlaisia ongelmia, joista merkittävimmät (ja mediassa näkyvimmit) liittyvät musiikin tekijänoikeuksiin. Intertekstuaalisuutta voidaan tyypitellä eri tavoilla sen perusteella, miten viittauksen kohteena olevia tekstejä kulloinkin käsitellään. Moore näkee tarpeelliseksi tehdä eron parodian ja pastissin, sekä lainaamisen ja varkauksien välille. Nykyisin yleiset viittaustekniikoita suosivat teokset voidaan siten ymmärtää parodiaksi tai pastisseiksi, sillä jos ne perustuisivat suoraan lainauksiin tai varkauksiin, eivät ne voisi olla lain puitteissa mahdollisia. Moore näkee parodian käyttöä motivoivana tekijänä erityisesti sen, että tietyt kappaleiden aiheet vaativat luonteensa vuoksi ironista käsittelytapaa. Parodia voi hänen mukaansa esittää ironian keinoin kritiikkiä käsittelemäänsä aihetta kohtaan. Hänen mukaansa pastissilla voidaan osoittaa arvostusta vanhoja tyyliä ja artisteja kohtaan, mutta tämän vaikutuksia ja motiiveja on kuitenkin joskus vaikea tavoittaa. Se vaikuttaa kuitenkin autenttisuuskäsitteissä käytäviin keskusteluihin, jotka liittyvät artistin ja musiikin originaalisuuteen. Viittauksiin perustuva esitys voi olla vaikea kokea "välittymättömänä" ja autenttisenä artistin itseilmaisuna. (Moore 2001, 210-211.)

Fornäs mukaan autenttisuus liittyy kaikkiin kommunikatiivisiin tekoihin, joissa annetaan kommunikaatiolle merkityksiä. Hänen mukaansa autenttisuuden määrittely korostuu kuitenkin sellaisissa kommunikaation muodoissa, joissa tekstejä arvioidaan esteettisten periaatteiden perusteella. Autenttinen teksti on ymmärretty usein siten, että se ilmaisee sitä, mitä tekijä vilpittömästi tarkoittaa. (Fornäs 1995, 331.) Moore on todennut, että kaikista musiikkia arvioivista käsitteistä autenttisuuteen liitetään eniten arvolatauksia. Hänen mukaansa autenttiseksi koetaan usein sellainen musiikki, joka konnotoi kuulijoilleen ”eheyttä, vilpittömyyttä ja rehellisyyttä”. Vaikka autenttisuus on usein liitetty erilaisiin teksteihin ja teoksiin ja genreihin, ei sitä kuitenkaan voida löytää tekstejä tarkastelemalla. Se on paremmin ymmärrettävissä sosiaalisesti rakennelmaksi.

Mooren mukaan autenttisuuden määrittelyyn on vaikuttanut usein muusikoiden sosiaalinen asema ja oletetut syyt toiminnalle: uskollisuus itselleen, taiteelleen ja yleisölle. Autenttisuus liittyy paitsi musiikin tuottamiin konnotaatioihin niin myös siihen, miten musiikkiesitys on koostettu suhteessa erilaisiin jaotteluihin, kuten valtavirta/marginaali, kaupallinen/epäkaupallinen, keskusta/periferia tai pop/rock. Kysymys on kuulumisesta ja erottautumisesta, jossa kuuntelijat määrittelevät suhtautumisensa näitä jaotteluita kohtaan. Mooren mukaan tällaiset dikotomiat ovat kuitenkin illusorisia, sillä niiden molemmat ääripäät ovat populaarimusiikissa tavalla tai toisella läsnä. Yleisön kannalta autenttisuuden määrittelyssä on usein musiikillista tekstiä oleellisempaa se, millaisen kuvan artistit antavat suhtautumisestaan näitä jaotteluita kohtaan. Äänitteen tai

musiikkiesityksen kuunteleminen ja katseleminen sekä artistien mediassa antamat lausunnot antavat lukijoille vihjeitä, joiden pohjalta he muodostavat käsityksensä artistin autenttisuudesta. (Moore 2001, 198-199.)

Mooren mukaan rock-diskursseissa autenttisuudesta puhuttiin alun perin 1960-luvulla ns. laulaja-lauluntekijöiden yhteydessä. Tällöin autenttisuus liitettiin usein konkreettisiin esityskäytäntöihin, esimerkiksi lyriikoiden henkilökohtaisuuteen ja akustisen kitaran sointiin, joiden katsottiin edustavan itseilmaisun ”luonnollisuutta” ja ”välittämättömyyttä”. (Moore 2001, 198-199.)

Autenttisuutta artikuloidaan genrejen ja tyylien konteksteissa erilaisiin konkreettisiin esityskäytäntöihin, mutta tyylien ja kulttuurin muuttuessa ovat autenttisuuden määrittelemisen kriteerit muuttuneet. Jos autenttisuus on liitetty aikaisemmin artistin luonnollisuuden tai realistisuuden kautta syntyvään uskottavuuteen, määritellään sitä nykyisin hyvinkin erilaisilla tavoilla. Fornäs on todennut tästä, että autenttisuus on aina palautettavissa kulttuuristen tekstien käsittelyyn ja uudelleen järjestelemiseen, minkä vuoksi se ei koskaan tarkoita samaa kuin puhdas alkuperäisyys tai luonnollisuus. Autenttisuutta ei voida määritellä myöskään realistisuuden vaatimuksella. Näennäisen keinotekoinen teksti saattaa toimia keinotekoisessa yhteiskunnassa myös autenttisena ilmauksena tosielämän kokemuksesta. (Fornäs 1995, 331-333.) Koska autenttisuutta voidaan määritellä monella eri tavalla, voidaan sitä ymmärtää vain kontekstien kautta.

Lawrence Grossberg (1993; Fornäsin 1995, mukaan) on erottanut rock-diskursseista kolme autenttisuuden muotoa. Niistä tavallisin liittyy rock- ja folkmusiikkiin. Se rakentuu sellaisen romanttisen ideologian varaan, jossa musiikki nähdään jonkin maagisesti kiinteän yhteisön tuottamaksi ja sen tuntemusten ilmauksiksi. Rockin mustissa ja enemmän tanssiin suuntautuneissa lajityypeissä autenttisuus paikannetaan edellisen sijaan rytmisen ja seksuaalisen ruumiillisuuden rakentamiseen. Kolmas autenttisuuden muoto ilmenee postmodernistisessä itsetietoisessa popissa ja avantgarde-rockissa. Hänen mukaansa nämä lajityypit, jotka leikittelevät tyyliellä ja ymmärtävät olevansa aina keinotekoisia konstruktioita, osoittavat asenteensa vuoksi eräänlaista realistista vilpittömyyttä. Fornäs yleistää nämä autenttisuuden aspektit kolmeksi yleistyksiksi, joiden kautta hän havainnollistaa sitä, kuinka ne liittyvät kommunikaation subjektiivisiin, sosiaalisiin tai kulttuurisiin tasoihin. Ensimmäistä autenttisuuden muotoa hän nimittää *sosiaalisiksi autenttisuudeksi*, sillä siinä aitouden arvostelmat perustuvat sosiaalisille normeille, jotka pätevät tietyn (todellisen tai kuvitellun) tulkintayhteisön piirissä. Seuraavaa muotoa hän kutsuu *subjektiiviseksi autenttisuudeksi*, koska se keskittyy yksilön henkeen ja ruumiiseen läsnäolon tilana. Kolmatta muotoa hän kutsuu *kulttuuriseksi* ja *meta-autenttisuudeksi*, koska se liikkuu varsinaisten

symbolisten ilmausten joukossa; siinä teosten hyvinmuodostuneisuus liittyy historiallisesti määritettyihin esteettisiin genresääntöihin. (Fornäs 1995, 333-334.)

Moore (2001) on kiinnittänyt autenttisuuden tarkastelussa huomiota siihen, kuinka se on artikuloitu genreihin, teksteihin ja erilaisiin esityskäytäntöihin. Myös Moore erottaa toisistaan kolme erilaista autenttisuuden tyyppiä, joita voi löytää rock-esityksistä. *Ilmaisun autenttisuus* liittyy erilaisten uskottavuutta tuottavien tekniikoiden käyttöön kuten lauluäänen eläytymistä korostaviin piirteisiin, lavaliikehdintään, sekä esimerkiksi levytysten ja live-esiintymisten vastaavanlaisuuteen. Tämä autenttisuuden muoto ilmenee silloin, kun esiintyjä antaa yleisölle vaikutelman, että hänen esiintymisensä on eheä itseilmaisun tulos. Toinen autenttisuuden muoto ilmenee Mooren mukaan useimmin erilaisissa perinteille uskollisissa ”roots-tyyleissä”. *Suorituksen autenttisuus* toteutuu silloin, kun esiintyjä välittää esityksessään vaikutelman jonkin henkilön läsnäolosta. Tämä autenttisuuden muoto liittyy oleellisesti toiseuden - esimerkiksi ”mustan sensibilitettiin” - mystifiointiin ja ihailuun, sekä haluun samastua tähän toiseuteen. Esimerkkinä Moore mainitsee tästä valkoisten blues-muusikoiden cover-versiot mustien artistien lauluista. Kolmas autenttisuuden muoto, *kokemuksen autenttisuus*, on kyseessä silloin, kun esiintyjät antavat yleisölle sellaisen vaikutelman, että he edustavat yleisön tunteita ja maailmankuvaa. Moore näkee tämän ominaisena esimerkiksi 1980 -luvun uustraditionaalisille kitarayhtyeille, joiden musiikissa oli keskeistä kaikulaitteiden avulla luotu tilasaundi. Mooren mukaan tämä synnytti (stadion)konserttien yleisössä sosiaalisen yhteisöllisyyden tunteen. Tällaiset autenttisuuden kokemukset tarjoavat Mooren mukaan kuuntelijoille varmuutta silloin, kun heillä on tarve hakeutua turvalliseen tilaan muutoin epävarmassa yhteiskunnassa. (Moore 2001, 198-201.)

Intertekstuaalisuus ja autenttisuus voidaan ymmärtää tietyin varauksin vaihtoehtoisina näkökulmina. Todellisuudessa intertekstuaalisuus ja autenttisuus asettuvat teksteissä kuitenkin monimutkaiseen suhteeseen toisiaan kohtaan. On muistettava, että vaikka intertekstuaalisuutensa perusteella määriteltäviin teksteihin voidaan liittää lainaamisen, varkauden ja keinotekoisuuden merkityksiä, täytyy niiden edustaa kuuntelijoilleen jonkinlaista autenttisuutta.

3. TUTKIMUKSEN AINEISTO JA KYSYMYKSENASETELU

Edellä on esitetty, että viittaustekniikoita suosivat teokset voidaan jakaa karkeasti ottaen pastisseihin ja parodioihin. Postmoderneja tyylien ”sekasikiöitä” tarkasteltaessa asiaa vaikeuttaa se, että niissä nämä piirteet sekoittuvat usein toisiinsa monimutkaisella tavalla, jolloin niitä on vaikea sijoittaa kuuluvaksi kumpaankaan kategoriaan. Myös silloin, kun teoksista puhutaan mediassa, korostuvat niiden merkitysten artikuloinnissa ambivalentit puhettavat. Koska autenttisuuden määrittely on jäljitelmiä ja viittauksia arvioitaessa aina läsnä, ja koska siihen liitetään poikkeuksetta arvottavia merkityksiä, voidaan viittauksista ja retrosta puhuminen nähdä eräänlaisena arvokeskusteluna. Erilaisissa konteksteissa korostuvat erilaiset tavat arvioida autenttisuutta sekä menneisyyden ja nykyisyyden välistä suhdetta. Tyypillistä esimerkiksi on, että 1960- tai 1970-luvun tyyli (ja niiden jäljittely) mielletään autenttiseksi ilmaisun luonnollisuuden ja aitouden näkökulmasta, jolloin uudemmat nähdään niihin verrattuna keinotekoisina. Vastaavasti 1980-luvun musiikista puhuttaessa autenttisuus liitetään luonnollisuuden sijaan usein erilaisiin teknologia-romanttisiin merkityksiin.

Nostalgista viehätystä korostava tapa lienee varsin yleisinhimillinen tapa antaa musiikille merkityksiä. Eri sukupolvilla on omat nostalgian kohteensa, jolloin on parempi ajatella, että nostalgia ei liity niinkään itse teksteihin vaan paremminkin kokemuksiin, jotka on artikuloitu musiikkiin. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että menneisyyteen liitetään autenttisuutta korostavia merkityksiä riippumatta siitä, perustuuko tämä tekstien kautta esitetty menneisyys koettuun nostalgiaan vai rock-mytologioihin. Tästä syystä niitä puhetaivoja, jotka koskevat viittauksia ja retro-ilmiötä on syytä pohtia menneisyyden mytologisoimisen ja demytologisoimisen näkökulmasta.

Kun erilaisilla viittauksia koskevilla puhetaivoilla tuotetaan historiankäsitystä, perustuvat nämä käsitykset usein vanhoihin myytteihin tai vaihtoehtoisesti niissä luodaan uusia. Menneisyyden konstruointi ilmenee usein tavalla, jota historiantutkijat nimittävät periodisoimiseksi. Renvallin (1983, 253) mukaan menneisyyden käsittäminen pyrkii pakostakin kulkemaan vuosikulukaavojen, esimerkiksi vuosikymmenten mukaisina jaksoina. Tällaiset jaksot esittävät todellisuuden ylimalkaisina ja kaavamaisina yleiskuvina, mutta ne eivät kerro uskottavasti historiallisesta todellisuudesta. Periodeissa painotetaan aikakausien erityistä leimaa, jonka perusteella ne eroavat niitä edeltäneistä ja seuraavista ajanjaksoista. Niiden käytännöllinen merkitys on siinä, että ne helpottavat meille kuvan muodostamista historian kulusta. (Renvall 1983, 253-254.)

Valitessani tutkimukseni aineistoa tarkoitukseni oli löytää ensinnäkin sellaiset esimerkkitapaukset, joiden tyyliä on määritelty mediassa retroksi tai muutoin viittausten kautta ”ei-moderniksi”. Toinen kriteeri oli valita kohteet, joiden kautta olisi mahdollista tarkastella edellä käsiteltyjä viittauksiin liitettäviä merkityseroja. Päädyin lopulta tarkastelemaan aihetta kahden suomalaisen esimerkkiyhtyeen kautta, mikä vaikutti sopivalta määrältä gradun laajuisen tutkielman puitteissa. Ensimmäinen on tähän mennessä kolme levyä julkaissut Liekki, jonka tyyliä on kuvattu lehdistössä 1970-lukumaiseksi. Toinen tarkastelun kohteena oleva yhtye on The Crash, jonka (tarkastelun kohteena olevan levyn) tyyliä on määritelty puolestaan usein 1980-lukumaiseksi. Koska populaarin historia esitetään lehtikirjoituksissa usein periodisoiden, on lähtökohtana, että Liekin kautta voidaan tarkastella yhtyeen 1970-lukumaisuutta ja The Crashin kautta puolestaan niitä merkityksiä, joita yhtyeen 1980-lukumaisuuteen artikuloidaan.

Koska Liekin ja The Crashin nähdään viittaavan peräkkäisiin periodeihin, on olennaista pohtia sitä, miten rock-musiikki muuttui tänä aikana. Kuitenkin lehtikirjoituksille ominainen periodisointi tulee kyseenalaistaa asettamalla tyylit laajempaan historialliseen kontekstiin. Liekin osalta tarkastelun kohteena on yhtyeen uusin, vuonna 2005 ilmestynyt levy *Rajan piirsin taa*, sekä yhtyeestä kirjoitetut artikkelit. The Crashin osalta tarkastelen yhtyeen kolmatta, vuonna 2003 ilmestynyttä *Melodrama*-levyä, sekä yhtyeestä kirjoitettuja artikkeleita. The Crash julkaisi vuonna 2006 tämän tutkielman ollessa työn alla neljännen albuminsa *Pony ride*, joka on kuitenkin jätetty käytännöllisistä syistä tarkastelun ulkopuolelle. Tarkastelun kohteena olevat artistit ovat liki main yhtä suosittuja. Tämä oli mielestäni tärkeää siitä syystä, että tällöin molemmista oli saatavilla samassa määrin aineistoa. Tarkastelemani kirjallinen aineisto käsittää koko joukon erilaisia artikkeleita: haastatteluita, levyarvioita, tiedotteita, sekä yhtyeiden internet-sivuilta poimittuja fanien (tai vihamiesten) kommentteja, joissa käsitellään yhtyeiden tyyliä, viittauksia, vaikutteita sekä retro-ilmiötä. Lehtiaineistoa lukiessa kävi nopeasti ilmi, kuinka samankaltaisella tavalla mediassa yhtyeiden musiikista puhuttiin. Erilaisissa artikkeleissa pääasialliset aiheiden painotukset saattoivat vaihdella julkaisumediasta riippuen, mutta musiikin viittauksille annetut merkitykset ovat huomattavassa määrin samankaltaisia. Sen lisäksi, että tämän saattoi katsoa paljastavan tiettyjä asioita itse tarkasteltavasta ilmiöstä, saattoi tämän perusteella myös olettaa, että aineistoa oli riittävästi. Levyaineiston määrään vaikutti puolestaan se, että muuttuvia retro-trendejä seuraavien yhtyeiden tuotannosta yksi levy saattaa ottaa lähtökohdaksi tietyn aikakauden tyylien käsittelyn, kun seuraaville levyille haetaan vaikutteita jo muualta.

Koska artisteja tarkastellaan kahdenlaisen aineiston kautta, voidaan myös tutkielmani kysymyksenasettelu tiivistää kahdeksi kysymykseksi:

1. Mitä merkityksiä menneisyyteen viittaamiselle annetaan?
2. Miten nämä viittaukset tuotetaan musiikissa?

Ensimmäiseen kysymykseen etsin vastauksia kirjallisesta aineistosta, jota tarkastelen diskurssianalyysin näkökulmasta. Huomio kiinnittyy erityisesti tekijyyttä ja originaalisuutta koskeviin merkityksiin. Pohdin myös sitä, miten rock-musiikin historiaa ja kehitystä arvioidaan viittausten saamisen merkityksen kautta. Toiseen kysymyksen etsin vastauksia musiikillisten tekstien, eli levyjen ja kappaleiden soivaa ääntä tarkastelemalla, joita analysoidaan musiikkianalyttisesti tyylien näkökulmasta. Tällöin tarkoitukseni on jäljittää analysoitavien kappaleiden ”geneettisiä juuria”. Tutkimuksessa eri tarkastelutapojen tehtävänä on täydentää toisiaan. Molempien analyysivaiheiden jälkeen tutkielman päättävässä luvussa pohditaan sitä, kuinka merkitykset niveltyvät viittaustekniikoihin. Olennaiseksi teemaksi nousee tällöin se, millaisiin asioihin autenttisuus kulloinkin liitetään ja mitä erilaiset autenttisuuden tavat kertovat nykykulttuurin asenteista ja arvoista. Lisäksi päätösluvussa pohdin originaalisuuden ongelmaa ja sitä, miten tämä liittyy rock-musiikin ideologioihin, sekä laajempiin kulttuurin tendensseihin.

Edellä on puhuttu erilaisista tavoista, joilla musiikki voi saada merkityksiä. Tässä työssä analyysi liikkuu lähinnä artikuloitujen merkitysten maailmassa. Populaarimusiikkimediassa musiikista puhutaan usein merkitysten metaforisella tasolla. Tällöin niissä viitataan jatkuvasti sellaisiin homologisiin suhteisiin, jotka ovat muodostuneet musiikkityylien ja niitä ympäröivän kulttuurin välille. Näin ollen diskurssianalyysissä pyritään kontekstualisoimaan viittaamiselle annettuja metaforisia merkityksiä, sekä avaamaan erilaisten homologioiden takana piileviä logiikoita. Samoin musiikkianalyysissä keskitytään erityisesti sellaiseen historialliseen kontekstoimiseen, jossa keskeisintä on pohtia sitä, mitä merkityksiä musiikkityyleihin on liitetty niiden ollessa uusia ja mitä niihin liitetään uudessa historiallisessa kontekstissa, kun ne muodostavat toisiinsa limittyen tyylien hybridejä.

Työni edustaa tutkimusotteeltaan kvalitatiivista tutkimusta. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa on lähtökohtana todellisen elämän kuvaaminen sekä toiminnan selittäminen. Todellisuuden ajatellaan olevan moninainen, jossa tapahtumat muovaavat samanaikaisesti toisiaan ja monensuuntaisten suhteiden löytyminen tällöin on mahdollista. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään tutkimaan kohdetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Tutkijan pyrkimyksenä on löytää

säännönmukaisuuksia sekä paljastaa odottamattomia seikkoja. Sen vuoksi siinä ei ole lähtökohtana teorian tai hypoteesien testaaminen vaan aineiston monitahoinen ja yksityiskohtainen tarkastelu. Laadullisessa tutkimuksessa suositaan metodeja, joissa tutkittavien näkökulmat ja ääni pääsevät esille. (Hirsjärvi & al. 1997, 161-165.)

3.1. Diskurssianalyysi

Tekstit voidaan määritellä symbolien järjestyksiksi ja yhteenliittymiksi. Kullakin tekstillä on aina konteksti, joka ympäröi sitä ajassa ja tilassa sekä tekstiin suhteessa olevien muiden (inter)tekstien muodostelmina että muina sosiaalisten rakenteiden tyyppeinä. Diskurssi voidaan puolestaan määritellä merkityksellistämisen käytännöiksi ja niiden tuloksena syntyneeksi merkitysten systeemeiksi. Tekstit yhdistävät symboleja, diskurssit erottavat ja rajaavat niiden merkityksiä. Kunkin symbolin ja tekstin merkitys riippuu sen asemasta ja käytöstä tietyssä diskurssissa, joka kutsuu niistä esiin kulloiseenkin vuorovaikutustilanteeseen tarkoituksenmukaisia merkityksiä. (Fornäs 1995, 180 -184.)

Diskursseissa on kyse ihmisten tavoista määritellä itse itseään ja puhua kokemuksistaan keskenään ristiriitaisillakin tavoilla. Diskurssianalyysissä tarkastelun keskeiseksi kohteeksi otetaan yksilön sijaan sosiaaliset käytännöt. Tarkastelu paikantuu tällöin yksilöiden kielenkäyttöön eri tilanteissa ja niihin laajempiin merkityssysteemeihin, joihin he kielenkäytöllään sitoutuvat ja joita he toiminnassaan samalla tuottavat. Diskurssit ovat siten luonteeltaan kulttuurisia eivätkä itse keksittyjä. Diskurssianalyysissä tarkastellaan näiden kulttuuristen puhetapojen historiallista muodostumista, valtasuhteiden rakentumista ja institutionaalistuneita sosiaalisia käytäntöjä. (Jokinen & al. 1993, 37-39.) Diskurssianalyysia ei ole mielekästä luonnehtia selkeärajaiseksi tutkimusmenetelmäksi, vaan pikemminkin väljäksi teoreettiseksi viitekehykseksi, joka sallii erilaisia tarkastelun painopisteitä ja menetelmällisiä sovelluksia. Tämä viitekehys rakentuu seuraavista teoreettisista lähtökohtaoletuksista:

1. Oletus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta.
2. Oletus useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssysteemien olemassaolosta.
3. Oletus merkityksellisen toiminnan kontekstisidonnaisuudesta.
4. Oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssysteemeihin.
5. Oletus kielenkäytön seurauksia tuottavasta luonteesta. (Jokinen & al. 1993, 17-18)

Diskurssianalyysissä aineiston ajatellaan olevan todellisuutta itseään, ei pelkästään siitä kertovaa kuvausta, mistä syystä hyvin monenlaiset aineistot soveltuvat muotonsa puolesta diskurssianalyysiin. Aineiston laadun suhteen on usein erityinen rikkaus, jos se sisältää erilaisia näkökulmia ja jos aineisto on luonteeltaan vuorovaikutuksellista. (Jokinen & al. 1993, 49-50.) Diskurssianalyysissä ei olla kiinnostuneita todellisuudesta siis faktisessa mielessä. Erilaisten merkitystenantojen nähdään kertovan samassa määrin sosiaalisesta todellisuudesta ja samalla muokkaavan käsitystä siitä. Yhdestä asiasta voidaan puhua monenlaisista lähtökohdista käsin, jolloin erilaiset diskurssit voivat ilmaista toisistaan poikkeavia tapoja merkityksellistää samaa asiaa. Toisinaan joidenkin diskurssien - tässä tapauksessa esimerkiksi toimittajien asiantuntevan puhutavan - voidaan kuitenkin nähdä olevan hallitsevassa asemassa, sillä diskurssit liittyvät monella tavalla legitimoituihin vallan käytäntöihin. Valta-asemien muodostumista ja diskursseissa tapahtuvaa kamppailua merkityksistä voidaan selvittää kontekstien kautta.

Kielenkäytön kontekstit on diskurssianalyysissä jaettu lause-, vuorovaikutus-, kulttuurin- sekä reunaehtokontekstiin. Lausekontekstissa tarkastellaan kielenkäytön retorisia tapoja, kuten esimerkiksi sitä, millaisessa merkityksessä sanoja käytetään. Vuorovaikutuskontekstin tasolla tulkitaan puheen kulkua muun muassa siten, kuinka erilaiset aiheet seuraavat keskustelussa toisiaan ja muodostavat narratiivisia kertomuksia, sekä miten itse vuorovaikutustilanne sille ominaisine normeineen vaikuttaa tähän. Kieli viittaa myös usein konkreettista keskustelua laajempiin kulttuurisiin käsityksiin ja puhetapoihin, joita kutsutaan kulttuuriseksi kontekstiksi. Reunaehtokontekstilla viitataan erilaisten instituutioiden, esimerkiksi medioiden vakiintuneisiin puhetapoihin ja kielenkäytön funktioihin. (ibid., 30-39.) Tutkimukseni aineistoa on hyödyllistä tarkastella edellä mainittujen kontekstien näkökulmasta, jotta niissä ilmenevät viittauksille annetut merkitykset voitaisiin ymmärtää paremmin.

Artikkelin kielenkäyttöön vaikuttaa erityisesti se, minkälaiseen mediaan se on kirjoitettu ja ketä sillä halutaan puhutella. Rock-kritiikin kielellä on kuitenkin vakiintuneita eri medioita yhdistäviä puhetapoja. Tämän samankaltaisuuden voidaan nähdä johtuvan siitä, että median, musiikkiteollisuuden ja artistien suhde on monimutkaisesti symbioottinen. Nämä toimijat ovat riippuvaisia toisistaan, jolloin kaikkien toimijoiden on noudatettava tietyissä rajoissa niille muodostuneita kulttuurisia toimintatapoja. Rock-kritiikin kielelle on lausekontekstien tasolla ominaista metaforinen tyyli. Metaforien käyttöä voidaan pitää artikulaation prosesseina, joissa musiikki liitetään osaksi erilaisia ulkomusiikillisia objekteja ja merkityksiä. Samalla näissä

artikulaation prosesseissa muodostetaan homologioita musiikkityylin ja ulkomusiikillisten asioiden välille.

Joissakin tapauksissa toimittajien kielenkäytön voi tulkita edustavan eräänlaista rock-musiikkiin liitettyä kriittistä ideologiaa, joka on ominaista myös artistien kielenkäytölle. Pekka Oeschin (1989) mukaan varhaisinta rock-kritiikkiä edustanut 1950-luvun amerikkalainen underground-lehdistö perusti toimintansa etupäässä yhteiskunnassa vallitsevien normien rikkomiseen ja vaihtoehtoisten elämäntapojen esittämiseen. Rock-musiikki nähtiin arvokkaaksi jos se sisälsi poliittista kantaaottavuutta, vapauden julistusta, avointa seksuaalisuutta ja myönteistä suhtautumista kulttuurin muutokseen. Tästä näkökulmasta käsin kaupallisesti menestyvä pop-musiikki tuomittiin huonoksi. Underground-lehdistön suosion kasvaessa ja toiminnan muuttuessa ammattimaiseksi sen luomat arvostukset hyvästä ja huonosta rock-musiikista omaksuttiin laajemmalle. Rock-musiikki oli ensimmäistä kertaa esillä arvostetun päivälehdessä taidesuorilla kun englantilainen *The Times* kirjoitti **The Beatles**-yhtyeestä. Tällöin rock-musiikkia arvosteltiin lähinnä taidemusiikin metodein ja arvosteluperustein. (Oesch 1989, 37-38.)

Kritiikin reunaehtokontekstit voidaan käsittää melko pitkälti tällaisen autenttisuuden ideologian mukaan. Haastattelut poikkeavat arvosteluista ja esittelevistä artikkeleista siten, että ne muistuttavat enemmän toimittajan ja artistien rentoa ja yhtyeen toimintaan hyväksyvästi suhtautuvaa keskustelua, kun arviot on kirjoitettu kriittisemmästä näkökulmasta, vaikka kirjoittaja olisi sama. Haastattelutilanteessa erilaiset kulttuuriset ja vuorovaikutuksen kontekstit asettavat toimittajan ja haastateltavan erilaisiin subjektipositioihin, joissa vaikuttavat vuorovaikutustilanteelle ominaiset sosiaaliset normit.

Musiikkiin liitettyjä merkityksiä täytyy pohtia myös suhteessa genrejen ja tyylien kulttuurisiin konteksteihin. Tällöin huomio kiinnittyy musiikin ja siihen artikuloitujen merkitysten välisiin homologioihin. Homologiat viittaavat usein hyvin moniin ja vaikeasti havaittaviin suuntiin, joten ymmärtääkseen genrejä ja niihin liitettyjä merkityksiä täytyy niitä tarkastella niiden sisäisistä lähtökohdista käsin. Tällöin on olennaista, että tutkija tuntee riittävän hyvin tarkasteltavaa tyyliä ja genreä. Genrejen kulttuurisia konteksteja voidaan myös selvittää sellaisen lähdemateriaalin avulla, josta käy ilmi merkitysten niveltymät ja moninaiset aspektit.

3.2. Musiikillinen tyyli ja saundi

Tutkielmani musiikkianalyttisessä osuudessa tarkastelen sitä, millä tavalla tutkimani artistit tuottavat viittauksia konkreettisesti. Intertekstuaalisuus ilmenee musiikissa mitä moninaisimpien elementtien kautta. Tällaisten elementtien välisten suhteiden tutkimisessa ei ole nähdäkseni tarpeellista tukeutua vain tiukan musiikkiteoreettisiin menetelmiin. Tästä syystä tarkastelen viittauksia monien erilaisten soveltuvaksi katsomiini käsitteiden näkökulmasta.

Tutkimuksen teoreettista taustaa käsittelevässä luvussa on käsitelty intertekstuaalisuutta musiikissa sekä pohdittu siihen liittyviä problematiikkaa. Näistä merkittävimmät koskevat musiikin omistusoikeutta. Nykymusiikissa yleiset viittaustekniikoihin perustuvat parodiat ja pastissit eivät voisi olla käytännöllisesti katsoen mahdollisia, jos ne perustuisivat tekijänoikeuksien systemaattiseen rikkomiseen. Moore (2001, 210) onkin todennut tästä, että parodioissa ja pastisseissa viitataan paremmin sellaisiin eri tyyleille ominaisiin tekniikoihin kuten instrumentaatioon, laulutapaan, rytmikaavoihin ja harmoniakulkuihin, joille on mahdotonta määritellä tekijänoikeuksia. Näin ollen lähtökohtana on tarkastella artistien tekemiä viittauksia tyylien näkökulmasta.

Moore (2001) on tarkastellut teoksessaan *Rock: The Primary Text* rock-musiikin tyylejä keskittyen musiikin soivaan ääneen. Hänen mukaansa rock-musiikki eroaa muista musiikinlajeista ennen kaikkea tyylin perusteella. Samoin rock-musiikin eri lajien moninaisuutta voidaan tarkastella tyylien näkökulmasta. Tyylin käsitettä on käytetty musiikintutkimuksessa monenlaisessa merkityksessä. Yhdellä tasolla sen on ajateltu viittaavan laajoihin musiikkia yhdistäviin kategorioihin, esimerkiksi länsimaiseen taidemusiikkiin tai vaikkapa dixielandjazziin, mutta yhtä hyvin tiettyyn säveltäjään tai yksittäiseen kappaleeseen. Moore ottaa lähtökohdaksi Byrnsiden tavan määritellä tyyliä. Byrnsiden (1975, 159-160; Mooren 2001, 2 mukaan) mukaan tyyli liittyy tarkemmalla tasolla musiikin teknisten elementtien kuvauksiin ja esityskäytäntöihin, sellaisiin aspekteihin, jotka voidaan tunnistaa esityksestä, mutta joita on vaikea kääntää muille ilmaisun muodoille, esimerkiksi verbaaliselle kielelle tai graafiseen muotoon. Tyyllillä on viitattu usein myös artistin, musiikin ja yleisön välisiin suhteisiin. Nähdäkseni tämä viittaa paremminkin genren käsitteeseen. Mooren mukaan genre viittaa musiikin merkityksiin, tyyli puolestaan konkreettisempiin käytäntöihin. Näin genre käsittää sen, *mikä* on kappaleen merkitys, kun tyyli tarkoittaa sitä, *miten* tämä merkitys on artikuloitu musiikkiin. Tyyli ovat aina historiallisesti muotoutuneita. Ne ovat saaneet alkunsa tiettyjen konkreettisten musiikin esittämistä koskevien

käytäntöjen ja innovaatioiden kautta, joita jäljittelemällä niistä on muodostunut tyylikeksi katsottavia konventioita. Tyylit muodostuvat ja muuttuvat yksittäisissä esityksissä ja toimivat kappaleita generoivina systeemeinä. Tämän vuoksi tyyliä ei voida määrittää essentiaalisesti vaan sellaisten konkreettisten (esitys)käytäntöjen kautta, jotka ovat joko yhteisiä tai erilaisia eri artisteille. (Moore 2001, 2-4.) Tästä johtuen ei ole olemassa tiettyä erityistä rock-musiikin tyyliä, jota voitaisiin määritellä sen erityisen olemuksen kautta. Sen sijaan on mahdollista havaita yhteneväisiä johdonmukaisia käytäntöjä, joiden perusteella rock-musiikkia voidaan tarkastella suhteellisen rajattuna ”musiikillisena diskurssina”. Tyylejä voidaan siten määritellä näiden käytäntöjen johdonmukaisuuksien ja rajojen kautta. (ibid, 216.) Tässä tutkielmassa tyyli ymmärretään edellä määritellyillä tavoilla ja sillä tarkoitetaan käytäntöihin liittyviä konkreettisia ja teknisiä seikkoja. Tällöin se voidaan teoreettisesti erottaa musiikin sosiaalisista merkityksistä.

Erilaisten tyylien ja genrejen kannattajat ovat usein varsin tietoisia siitä, mikä on tyylinmukainen soundi. Thébergen (1997, 213) mukaan digitaalisen äänentuotannon aikakaudella soundista on muodostunut jatkuvasti merkittävämpi tekijä, jonka perusteella tyylit ja genret määritellään. Soundilla tarkoitetaan puhekielessä usein monenlaisia asioita. Sillä voidaan kuvata laajoja kategorioita, genrejä tai hyvinkin hienovaraisia äänen ominaisuuden vivahteita. Esimerkiksi voidaan puhua Nashville-saundista, jolloin se viittaa tiettyyn musiikkiin paikassa ja ajassa. Kuitenkin Nashville-saundia voidaan tarkastella konkreettisemmalla tasolla, jolloin sen voidaan todeta syntyneen erilaisten henkisten ja materiaalistien olosuhteiden yhteisvaikutuksesta. Tällöin sen syntymisessä voidaan kiinnittää huomiota studiotyöskentelyn käytäntöihin, kappaleiden musiikillisiin elementteihin, soitto- ja sovitustyyliin, instrumentaatioon ja lopulta yksittäisiin äänenväreihin. (ibid 1997 192-194.) Useimmiten soundia käytetään viimeksi mainitussa merkityksessä. Näin tehdään myös tässä tutkielmassa, ellei asiayhteydessä toisin mainita.

Thébergen mukaan soundilla on omalaatuinen materiaallinen merkitys, eikä sitä voi erottaa musiikin muodosta ja äänitallennuksesta musiikin välittämisen keinona. Hänen mukaansa soundin käsitettä ei olisi voinut syntyä ennen äänitallennustekniikkaa, sillä juuri teknologian merkitys käsitysten syntymisessä on ollut niin merkittävää. (ibid., 192-193.) Suomalaisen iskelmämusiikin soundia tutkinut Juha Korvenpää (2005) on todennut, että äänilevyt tuotetaan aina sellaisilla välineillä mitä on kulloinkin saatavilla, minkä vuoksi soinnillisesti ajattomien levyjen tuottaminen on vaikeaa. Hänen mukaansa ainakin musiikin harrastajien on helppo tunnistaa, miltä vuosikymmeneltä äänite todennäköisesti on. Esimerkiksi 1960-luvun äänitteet kuulostavat usein keskenään samankaltaisilta, ja sama pätee monien muiden vuosikymmenien musiikkiin. (Korvenpää 2005, 9-10.) Eri

aikakausien levytyksille ominaisten saundien tunnistamisen tekee helpommaksi se, että saundit ja tekstuurit ovat muuttuneet varsin nopeasti jatkuvasti kehittyvän teknologian myötä. Tämä on vaikuttanut myös saundin merkitysten ja roolin muuttumiseen. Paul Thèberge (1997, 195) on todennut, että saundin merkitys (jolla hän viittaa erityisesti siis instrumenttien sointiväreihin) on kasvanut elektronisen äänentoiston aikakaudella niin, että se koetaan samanarvoiseksi esteettiseksi ja kaupalliseksi tekijäksi kuin kappaleen melodia tai sanoitus. Koska saundi on nykymusiikissa merkittävä tyylin ja kappaleen merkityksiä sekä musiikin ikää ja ajattomuutta määrittävä tekijä, pidän hyödyllisenä painottaa musiikkianalyysissa kappaleiden saundien merkitystä. Saundi on tyylin tavoin myös sellainen tekijä, jolle on mahdotonta määrittää tekijänoikeuksia. Tämän vuoksi ”saundeilla viittaamisen” soveltuu hyvin myös viittaustekniikaksi.

Moore (2001) erittelee teoksessaan rock-musiikin eri tyyleille ominaisia piirteitä, kehityskulkuja sekä murroskohtia. Hänen tarkastelunsa etenee kronologisesti alkaen varhaisista britannialaisista kitara-yhtyeistä, jotka ottivat mallia amerikkalaisista rhythm & blues-tyyleistä. Varhaisia rock-tyylejä Moore kutsuu muodostaviksi (formative), jolla hän viittaa siihen, että tällöin vakiintuivat rock-musiikille tyypilliset rytmit, harmoniat, esitystavat sekä instrumentaatiot, jotka ovat toimineet pitkään mallina myöhemmille rock-tyyleille. Rock-musiikin ideologinen sisältö syntyi varsinaisesti progressiivisen rockin myötä, jota Moore on tyylin näkökulmasta kuvannut yhteensovittamiseksi (reconciliatory). Hänen mukaansa progressiivinen rock omaksui useat rhythm & blues- ja beat-yhtyeiden tyylliset normit, mutta samalla se laajensi rock-musiikin kieltä omaksumalla siihen vaikutteita bluesista, jazzista, perinne- sekä taidemusiikista. Hardrock jatkoi yhtä progressiivisen rockin alalajia, jossa kappaleiden ”perusyksiköksi” omaksuttiin harmoniakierron sijaan riffit. Samalla myös muilla alueilla kehitettiin uudenlaisia tekniikoita, minkä vuoksi Moore näkee tyylin kehittäväksi (developmental). Tällaisen kehitykselle vastakkaisena (oppositional) voidaan nähdä punk-musiikki, joka kehittyi vastapainoksi monimutkaistuneelle rock-musiikille. Punkin siirtyessä varsin pian marginaaliin näkivät 1980-luvulla useat rock-yhtyeet tarpeelliseksi palauttaa klassiset arvot rock-musiikkiin tyyllisten kokeilujen jatkamisen sijaan. Moore näkee näiden yhtyeiden ansioksi uudenlaisen tekstuurin ja saundin luomisen, mutta musiikin tyyliä hän pitää taantumuksellisenä (regressive), sillä se pohjautui usein 1960-luvun perintöön. 1970-luvun lopulla syntyneessä syntetisaattorirockissa pääpaino kohdistui tekstuuriin ja saundiin, jota kehittyvällä teknologialla oli mahdollista käsitellä uudella tavalla. Tyyliä oli kuitenkin useita piirteitä rock-musiikin traditiosta, johon syntetisaattoriyhtyeet yhdistivät uusia vieraita elementtejä esimerkiksi rytmin osalta. Tästä syystä Moore pitää tyyliä uudistavana (innovative). Mooren mukaan kaikki tyyliä, myös hänen regressiivisiksi katsomansa, kehittyvät aina siten, että ne yhdistävät uusia elementtejä

olemassa oleviin tyyleihin. Hänen mukaansa kuitenkin 1980-luvun puolivälistä alkaen useiden yhtyeiden toimintaa on ohjannut vakauttava (consolidatory) pyrkimys. Tämä viittaa siihen, että tällöin erilaisten tyylien normit oli niin pitkälti kokeiltu ja määritelty, että niille oli muodostuneet omat yleisönsä, joille musiikkia voitiin tuottaa "tilauksesta". Mooren mukaan rock-musiikki alkoi tässä vaiheessa kierrättää aktiivisesti historiaansa. (Moore 2001, 66-68.)

Tyylejä voidaan siten tarkastella siitä näkökulmasta, kuinka uudistusmielisiä ne ovat olleet edellisiin nähden. Kuitenkin eräänlainen fundamentalistinen siirtymä voidaan nähdä musiikillisen ja soitannallisen vaikeuden huippuunsa vieneen progressiivisen rockin ja sitä seuranneiden, erityisesti teknologiaan vahvasti sidoksissa olevien tyylien välillä, joissa palattiin jälleen yksinkertaisempaan ilmaisuun. Painopiste siirtyi varsin usein perinteisen laulukirjoituksen ja soittamisen sijaan saundiin, tekstuuriin sekä musiikin (meta)kulttuurisiin merkityksiin.

Musiikkianalyysissäni Mooren esittämä tyylien historia toimii tukena, kun tulkiten esimerkkeinä olevien artistien tekemiä musiikillisia viittauksia sen mukaan, kuinka eri tyylien elementit ilmenevät niissä. Viittaukset tulee asettaa tyylien historiallisiin konteksteihin, jolloin on oleellista pohtia sitä, miten tyylit ilmenivät ensimmäistä kertaa ilmestyessään ja minkälaisia tyylit olivat kierrätettyinä. Uudessa historiallisessa kontekstissa myös tyylien merkitys muuttuu väistämättä, sillä ne tunnistetaan tiettyyn aikaan ja paikkaan kuuluviksi. Tämä korostuu entisestään kun tyylien piirteitä sekoitetaan postmodernismin ironisessa hengessä. Koska tyyli on edellä määritelty esityskäytäntöihin liittyviksi teknisiksi aspekteiksi jää analyysin ulkopuolelle sellainen musiikkianalyttinen tarkastelu, jossa keskityttäisiin yksityiskohtaisesti musiikin sävellettyjen elementtien tarkasteluun. Näitä elementtejä tarkastelen silloin, kun pidän niitä leimallisina jollekin tyylille. Saundien tarkastelussa pohditaan erityisesti instrumentteihin ja äänenmuokkauslaitteisiin liitettyjä merkityksiä sekä sitä, kuinka ne ovat liittyneet historiallisesti tiettyihin tyyleihin. Lähtökohtana on, että instrumenteilla ja laitteilla voidaan luoda viittauksia nojautuen tyylejä koskeviin saundinormeihin ja -ihanteisiin.

4. ANALYYSI

Minkälaiset asiat ovat oleellisia viittausten tunnistamisen kannalta? Tähän kysymykseen on analyysissä löydettävä jonkinlaiset kriteerit. Koska kaikkia tekstejä ja niiden piirteitä voidaan periaatteessa analysoida intertekstuaalisuuden näkökulmasta, toimii diskurssianalyysi musiikkianalyysini ohjaavana karttana. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että pyrin etsimään lehtiaineistosta vihjeitä siitä, millaisten musiikillisten piirteiden kautta kuuntelijat tunnistavat viittaukset 1970- tai 1980-lukuihin. Syntykö vaikutelma kappalerakenteiden, soittotyylin vain saundin kautta? Kun jokin musiikin elementti tunnistetaan vanhanaikaiseksi, tarkoittaa se uskoakseni sitä, että populaarimusiikin uudemmat tyylit ovat näiltä osin muuttuneet.

Diskurssianalyysin ensimmäinen vaihe oli etsiä aineistosta sellaisia kohtia, joissa puhuttiin tarkastelemieni yhtyeiden tyylistä ja musiikin viittauksista. Tämän jälkeen etsin ja ryhmittelin sellaisia teemoja, jotka yhdistivät useita artikkeleita. Teemoja analysoidessani etsin erilaisia tapoja antaa niille merkityksiä, jotka määrittelin erilaisiksi diskursseiksi. On todettava, että erilaiset teemat ja diskurssit limittyvät käytännössä usein toisiinsa. Esimerkiksi saundeista puhuttiin toisaalta teknologian ja toisaalta makuasioiden näkökulmasta, jolloin korostuivat erilaiset merkitykset. Diskurssien käytännöllinen tarkoitus on kiteyttää erilaisia merkityksiä korostavat puhetavat. Nämä puhetavat määriteltyäni jälkeen saatoin lopulta pohtia sitä, miksi ja miten niitä kulloinkin käytettiin sekä sitä, minkälaista sosiaalista todellisuutta niiden kautta rakennetaan.

Havaintoni mukaan tarkastelemieni yhtyeiden tyyli ja viittausten kohteet osataan määritellä hyvin yksimielisesti. Tätä voidaan mielestäni tulkita siten, että nämä piirteet ovat todella löydettävissä yhtyeiden repertoaareja tarkastelemalla. On kuitenkin muistettava, että lehtikirjoituksissa ilmenevä lokerointi johtuu usein siitä, että ne halutaan sijoittaa johonkin olemassa olevaan 1970- tai 1980-lukuun liittyvään kategoriaan tai osaksi retro-muoteja, jolloin musiikin merkitykset usein yksinkertaistetaan ja idealisoidaan. Nähdäkseni tällaisissa kategorisoinneissa tuotetaan juuri myytteihin nojaavaa todellisuutta ja rock-musiikin suurta kertomusta. Tämä ilmenee esimerkiksi silloin, kun musiikin 1970-lukumaisuus määritellään tiettyjen piirteiden kautta ”luonnolliseksi ja aidoksi”. Tästä syystä musiikkianalyysin pääpaino on tarkastella historiallisesti niitä musiikillisia elementtejä ja niihin artikuloituja merkityksiä, joiden kautta tällainen todellisuus synnytetään.

Tarkastelen ensimmäisenä Liekki-yhtyettä käsittelevää aineistoa, sillä sen musiikissa viittaukset kohdistuvat pääosin vanhempiin rock-musiikin perinteisiin kuin The Crashilla. Tällä tavalla viittauksista puhutaan kronologisessa järjestyksessä ja analyysin esitykseen saadaan paremmin historiallisen kertomuksen tuntua.

4.1. Liekki ja myyttinen suomalaisuus

Havaitsin Liekkiä käsittelevästä aineistosta viisi diskurssia. Erityisesti levyarvioissa toimittajat puhuvat musiikista **historiadiskurssissa**, jossa musiikin tyyliä analysoidaan ”faktisesta” historian näkökulmasta. Tässä puhettavassa musiikin intertekstuaalisuus tulee selvimmän näkyväksi ja tarkastelun kohteeksi. Haastatteluissa puheenvuoronsa saavat artistit vastustavat usein toimittajien tekemiä vertauksia ja kategorisointeja: he esittävät käyttämässään **tekijädiskurssissa** itsensä ja tuotantonsa mieluummin ainutlaatuisena vaikutteista riippumattomana taiteena.

Kansallisidentiteetidiskurssiksi nimeämässäni puhettavassa Liekin musiikkia tarkastellaan suomalaisuuden kautta ja se halutaan liittää osaksi arvokasta suomalaista perintöä. Liekin 1970-lukumaisuus yhdistetään usein yhtyeen soittotaitoon, jonka tärkeydestä puhutaan perinteistä muusikkoutta ja soittimien hallinnan merkitystä korostavassa **ammattilaisuusdiskurssissa**. Myyttisenä puhettavana voidaan pitää **terapiadiskurssia**, jossa yhtyeen musiikkiin – ja sen vanhanaikaisuuteen liitetään epärationaalisuutta ja tunnetiloja korostavia merkityksiä. Tällöin musiikissa nähdään piilevän jokin selittämätön ja kuuntelijan olotilaa muuttava vaikutus. Olen tehnyt diskurssianalyttisen osion lukujaon aineistoa yhdistävien teemojen perusteella. Olen erottanut kursivoituna tekstinä sellaisia suoria lainauksia, jotka mielestäni kuvaavat osuvasti erilaisia puhetapoja.

4.1.1. Tyylin historiallinen määrittely

Haastatteluissa ja arvioissa huomattavan suuri osa palstatilasta käytetään yhtyeen musiikin tyylin kuvaamiseen. Tämä on ymmärrettävää, koska levyn ilmestymisen ajankohtana julkaistujen artikkelien keskeinen funktio on informatiivisuus. Tässä luvussa esitellään lähinnä toimittajien tapoja kuvata ja luokitella Liekki-yhtyeen musiikkia. Kuitenkin vuorovaikutteisissa haastattelutilanteissa yhtyeen on mahdollista osallistua tähän määrittelyyn. Tällöin käy myös hyvin ilmi toimittajille ja artisteille ominaisten puhetapojen eroavaisuus.

Liekin musiikkia kuvataan aineistossa useimmiten 1970-lukumaiseksi. Tämä on myös yhtä mainintaa lukuun ottamatta ainoa vuosikymmen, jonka toimittajat mainitsevat puhuessaan yhtyeen musiikista. Sitä verrataan moniin tällöin vaikuttaneisiin artisteihin, joista useimmat ovat suomalaisia. Yleisimpänä vertailukohtana mainitaan suomalaisen progressiivisenrockin maineikkain yhtye **Wigwam**. Useammin kuin kerran mainitaan **Kaseva**, **Pekka Streng** ja **Anssi Tikanmäki**. *Rajan piirsin taa*-albumin tyyliä kuvataan monenlaisilla eri tyyleihin viittavilla geneerisillä termeillä.

"[...] Rajan piirsin taa koostuu kiitettävän monesta ja värikkäästä elementistä. On nämä paljon puhutut hevivivahteet, eli Liekiksi poikkeuksellisen muhkeaa soitinta ja "sankarillista" hepparytimiä. On wah wah –efektein ja urkugroovein sävytettyä discofunkia. On progemaisia vivahteita ja sitä tutumpaa seesteisen helisevää kaihopoppia [...]" (Sundberg 2005)

Liekin musiikkityyliä on kuvattu usein popiksi, kuten yllä oleva sitaattikin paljastaa. Kuitenkin pop viittaa nähdäkseni esteettisesti musiikin kevyeen saundiin, sillä yhtyeestä puhutaan "taiteellisen ideologiansa" puolesta rock-diskursseissa. Yhtyeen musiikillinen tyyli on myös muuttunut sen uran aikana. Useissa artikkeleissa Liekin nähtiin liittäneen uusimmalla albumillaan tyyliinsä uusia vaikutteita. Tällaisina vaikutteina nähtiin toimittajien tyylien määrittelytavasta riippuen hardrock- ja heavymetal-vaikutteet. Nämä vaikutteet tulkitaan eräänlaisina kurioositeetteina yhtyeen omaleimaisessa ja moniaineisessa tyyliin, jota kuvataan usein progressiiviseksi rockiksi.

"[...] Reilun tunnin mittainen Rajan piirsin taa on nimittäin yhtyeen melodis-lyyrinen, progressiivinen suurteos. Se lainaa 1970-luvun progesta kaiken oleellisen, mutta säilyttää yhtyeen tunnusmerkillisen soundin. Liekin tutut lauluharmoniat, helisevät kitarat ja suloiset melodiat ovat yhä läsnä, kuten myös haikean abstraktit tekstit. Kappaleissa on kuitenkin sinfonisen progen tehokeinoja, mutkikkaita tahtilajeja, vyöryviä urkuosia ja metallista sähkökitaratekstuuria [...]" (Talvio 2005)

Talvio kuvaa *Rajan piirsin taa*-albumin tyyliä varsin yksiselitteisesti 1970-lukumaiseksi progressiiviseksi rockiksi. Kiinnostavinta edellä olevassa sitaatissa on viittausten ja oman persoonallisen soundin välisen suhteen määrittely. Talvio näkee Liekin lainanneen 1970-lukumaisesta progressiivisesta rockista "kaiken oleellisen", mutta määrittelee yhtyeen tyylin kuitenkin tunnistettavaksi, siis omaperäiseksi. Tämä kuvaa mielestäni sellaisia piileviä sääntöjä, joiden kautta viittauksille annetaan arvottavia merkityksiä. Tunnistettavakin lainaaminen nähdään sallittavana, mikäli musiikissa on myös riittävästi omaleimaisuutta. Liekin tekemiä viittauksia ei

tuomita plagiaatiksi, mikä johtunee siitä, että yhtyeessä nähdään tunnistettavien vaikutteidensa vuoksi olevan riittävästi jotakin uutta, jota ei kuitenkaan tarkemmin määritellä. Kenties musiikin nostalgisuus koetaan kiinnostavammaksi kuin sen uutuus. Tämä voi johtua siitä, että Liekki ei ole modernia samalla tavalla (esimerkiksi saundin osalta) kuin useat itsensä moderneiksi määrittelevät nyky-yhtyeet. Toinen syy tähän voi olla se, että progressiivista rockia ei olla vielä popularisoitu viittausten kohteena samassa määrin kuin monia muita vanhoja tyylejä. Sen nähdään tuleen uudelleen suosituksi vasta 2000-luvun vaihteessa (Mikkonen, 2001). Hellman (2005) tarkastelee Liekin musiikkia vallitsevien retrotrendien kannalta ja toteaa, kuinka "vahvoja progevaikutteita sisältävä levy kuulostaa tuoreelta ja raikkaalta väljähtäneen garage rock-buumin jälkimainingeissa". Samalla hän tulee paljastaneeksi jotain siitä logiikasta, jonka mukaisesti retro toimii ilmiönä. Lähinnä 1960-luvun "autotallirock-yhtyeiden" musiikkiin terminä viittaava garage-rock on hänen mukaansa retro-ilmiönä menettänyt mielenkiintonsa. Sen sijaan Liekin edustama 1970-lukumainen progressiivinen rock tuntuu kierrätettynäkin tuoreelta.

Mooren (2001) mukaan progressiivista rockia selkeimmin määrittävä piirre oli juuri sen tyyllinen moniaineisuus. Progressiivista rockia soittaneet yhtyeet ottivat vaikutteita jazzista ja taidemusiikista, joista omaksuttiin rock-musiikkiin uudenlaisia musiikillisia tekniikoita. Ala- ja vastakulttuureissa kehittyneen progressiivisen rockin eetokseen kuului myös ajatus "omituisuudesta", joka ilmeni erikoisina teemoina sekä musiikin monimutkaisuutena ja vaikeaselkoisuutena. (Moore 2001, 114-115.) Talvion mainitsemat "sinfonisen progen tehokeinot", kuten mutkikkaat tahtilajit tulivat osaksi rock-yhtyeiden teknistä repertoaria juuri progressiivisen rockin aikakaudella. Liekki yhdistetään progressiiviseen rockiin myös kappaleidensa pituuden perusteella (Lähde 2003). Progressiiviselle rockille nähdään ominaisena myös musiikillinen "kikkailevuus", josta mainitaan esimerkkinä kappaleiden rytmivaihdokset (Mikkonen 2003). Tällä tavoin *Rajan piirsin taa*-levyn kiitetty moniaineisuus tulee ymmärrettäväksi: sen nähdään kuuluvan progressiiviseen rockiin.

Progressiiviseen rockiin Liekki rinnastetaan myös siten, että *Rajan piirsin taa*-albumin nähdään sisältävän koko albumia yhdistävän teeman. Kuitenkaan yhdessäkään artikkelissa tätä teemaa ei määritellä tarkemmin. Mielestäni oleellisempaa onkin se, että teema ylipäänsä halutaan nähdä. Mooren (2001) mukaan teema-albumi oli progressiivisen rockin kontekstissa yleinen albumimuoto. Teemaa artikuloitiin sekä musiikillisin että ulkomusiikillisin keinoin. Usein teemat ilmensivät jonkinlaista "epätavallista todellisuutta", mutta ne oli usein muodostettu varsin löyhästi ja epämääräisesti, jolloin niiden merkitys oli paremminkin kuuntelijan päätettävissä. Moore on

tulkinnut teema-albumin idean haluksi nähdä rock-levy autonomisena taideteoksena pelkän viihteen sijaan. (Moore, 2001, 94-98.)

Myös Frimanin (2005) artikkelissa puhutaan paljon vaikutteista ja lainaamisesta. Hän kuvaa *Rajan piirsin taa*-levyn vastaanottoa toteamalla, että ”musiikkimedia on tapansa mukaan yrittänyt lokeroita yhtyettä samaan karsinaan aikalaistensa kanssa, sekä hakenut sille esikuvia rock-musiikin historiasta”. Yhtyeen kanssa hän ei kuitenkaan oikein pääse yksimielisyyteen vaikutteiden alkuperästä.

”[...] Nelikon vaikutteiden ja kotimaisten vertailukohtien kartoittaminen ei ole yksinkertaista. Omasta mielestään yhtye on rehellisesti ainutlaatuinen [...]” (Friman 2005)

Toisaalla taas yhtyeen kappaleiden säveltäjä ja sanoittaja Janne Kuusela hyväksyy epäsuorasti toimittajan tekemät vertaukset myöntäessään pitävänsä vanhanaikaisen musiikin muodoista. Hän kuitenkin kiistää Liekin musiikin olevan progressiivista rockia. (Alanko 2005) Pyydettyä Liekin jäsenet nimeävät joitakin vaikuttajiaan, mutta ne poikkeavat kuitenkin toimittajien tekemistä vertauksista. Sen sijaan Liekin kotisivun käyttäjät ovat toimittajien kanssa hyvin samoilla linjoilla määritellään Liekin musiikillisia vaikuttajia. Tämän voi tulkita siten, että Liekin vaikutteet ovat siinä määrin ilmeisiä, että ne on helppo tunnistaa. Toisaalta on mahdollista ja myös todennäköistä, että he ovat lukeneet Liekistä kirjoitettuja artikkeleita ja hyväksyneet toimittajien tekemät vertaukset.

”[...] Kun kuuntelin levyä ensimmäisen kerran, sain paljon takaumia Wigwamiin ja muuhun vanhaan suomiprogeen sekä sanoitusten osalta Pekka Strengiin [...]” (Nimimerkki Johanna, Liekki-yhtyeen kotisivu)

Edellä kuvailtua erityisesti toimittajien kielenkäyttöä yhdistävää puhetapaa kutsun historiadiskurssiksi. Sille on ominaista vertailukohtien etsiminen ja musiikin tyylin määrittely. Sen sijaan on varsin tyypillistä, että artistit eivät halua hyväksyä toimittajien tekemiä vertauksia. Nähdäkseni tämä on yksi keino tuottaa sellaista autenttisuutta, jossa korostuu itseilmaisun alkuperäisyys. Tätä puhetapaa kutsun puolestaan tekijädiskurssiksi. Tämänlainen romanttista taiteilijamyötyä mukaileva puhetapa on historiallisesti liitetty rock-musiikkiin popmodernismin myötä, kun rock-musiikki haluttiin käsittää viihteen sijaan taiteeksi (ks. esim. Kallioniemi 1990). Historiadiskurssissa toimittajat kirjoittavat rock-musiikin epävirallista historiaa. Historiadiskurssin yhteneväisyyden perusteella voidaan mielestäni väittää, että Liekki edustaa sekä toimittajille että

yleisölle jonkinlaista tarkemmin määrittelemätöntä 1970-lukumaisuutta. Historiaa kirjoitetaan kuitenkin nykyisyyden perspektiivistä käsin. Musiikissa hahmotettuun 1970-lukumaisuuteen artikuloidaan erilaisia teemoja ja merkityksiä, jotka perustuvat erilaisiin menneisyyteen projisoituihin myyttisiin piirteisiin. Näitä tarkastellaan tarkemmin seuraavissa luvuissa.

4.1.2. Suomalaisen rockin klassikko

Rajan piirsin taa –levyä verrataan useisiin suomalaisen rockin klassikkolevyihin (esim. Alanko 2005, Jokirinne 2005). Samalla se halutaan myös nähdä jo ilmestymisaikanaan tulevaisuuden klassikkona. Esimerkiksi Hirn (2005) toteaa jo arvionsa otsikossa: ”Liekki tekaisi klassikon”. Kiinnostavaa on, että Liekin albumien klassikkoutta perustellaan lähinnä sillä, että se muistuttaa vanhoja suomalaisen rockin klassikoita.

"[...] Wigwamin Nuclear Nightclub ja Pekka Strengin Kesämaa ovat suomalaisen rockin kanonisoituja klassikoita. Molemmat ovat ilmestyneet suunnilleen 30 vuotta sitten. Näihin kumpaankin on Liekin musiikkia usein verrattu. Uskoakseni myös Korppi on klassikko [...]" (Alanko 2005)

Alanko puhuu yllä Liekin julkaisujärjestyksessä toisesta *Korppi*-levystä. Liekin toistaiseksi lyhyeltä kolme levyä käsittävältä uralta kahta albumia kuvataan klassikoiksi. Toimittajien halu asettaa Liekille klassikon viittaa on myös intertekstuaalisuuden kannalta tarkasteltuna mielenkiintoista. Intertekstuaalisuuteen yhdistetään usein lainaamisen ja varastamisen konnotaatioita, mutta Liekin musiikissa kestävyys ja ajattomuus nähdään mahdolliseksi saavuttaa perinnetietoisuudella.

Klassikkoutta artikuloidaan monella tavalla. Esimerkiksi Luoma-Aho (2005) kuvaa Liekin sointia ajattomaksi. Samassa arviossa hän kuitenkin luokittelee Liekin musiikin tyyliä 1970-lukumaiseksi. Tällöin on olennaista pohtia sitä, mitä hän tarkoittaa ajattomuudella. Vaikuttaakin siltä, että useille toimittajille 1970-luvun saundi edustaa tällä hetkellä ajatonta sointia. Ajattomuus liitetään usein tiettyjen instrumenttien, esimerkiksi Fender Rhodes-sähköpianon saundiin. Klassikkoutta ja ajattomuutta artikuloidaan myös sellaisissa kommentoissa, joissa *Rajan piirsin taa*-levyn sanotaan vaativan ja myös kestävän pitkäaikaista kuuntelua. Alangan (2005) mukaan Liekki on tehnyt eräänlaiset ”musiikilliset heimorajat” ylittävän aikalaislevyn, jollaista ei olla Suomessa tehty 20 vuoteen. Hänen mukaansa Liekillä on kyky ylittää erilaisten makuyleisöjen rajat. Liekin nähdään ikään kuin vaikuttavan johonkin tarkemmin määrittelemättömään viettiin suomalaisissa

kuuntelijoissa. Miestäni tällaisella puhetavalla rakennetaan suomalaisen rock-musiikin kaanonia. Siinä legitimoidaan tiettyjen levyjen ja musiikkityylien – tässä tapauksessa 1970-luvun suomalaisen progressiivisen rockin asema suomalaisessa rock-musiikin historiassa. Samalla siinä kirjoitetaan tätä historiaa eteenpäin liittämällä Liekki osaksi sitä. Arvioitaessa yhtyeen musiikkia on toimittajilla ja kriitikoilla eräänlainen hegemoninen yhteisymmärrys yhtyeen musiikin merkittävydestä.

”[...] Rajan piirsin taa on lainkaan liioittelematta oman aikamme suomenkielisen popmusiikin historiaa, takuuvarmasti yksi niistä levyistä, joka kuluvasta vuodesta tullaan kahdenkymmenen vuoden kuluttua nostamaan esiin [...]” (Jokirinne 2005)

Edellisen perusteella kutsun tällaista puhetapaa kansallisidentiteettidiskurssiksi. Tässä diskurssissa musiikin suomalaisuus nähdään tärkeäksi asiaksi ja se halutaan myös määritellä tietynlaiseksi. Suomalaisuuteen liitetään esimerkiksi ”arkeaaisuuden” ja ”kotoisuuden” konnotaatioita (Luoma-Aho 2005). Olennaista on, että klassikkous ja sitä kautta musiikkiin artikuloitu autenttisuus liitetään historiaan. Ottamatta kantaa Liekin musiikin merkittävyyteen voi tämänkaltaisen ennustamisen mielestäni tulkita historian tuottamisen tarpeeksi. Se ilmentää kollektiivista halua nähdä suomalaisuuden arvokkaat juuret populaarikulttuurissa. On kuitenkin suhtauduttava kriittisesti sellaisiin väitteisiin, joiden mukaan 2000-luvun suomalaisen rock-musiikin klassikot olisivat näin vahvasti sidoksissa menneisyyteen. Suomalaisen rock-musiikin historiaa tarkastelemalla näyttää pikemminkin siltä, että klassikkolevyt ovat usein sellaisia, jotka ovat olleet ilmestymisajankohtanaan uudistusmielisiä ja moderneja.

4.1.3. Musiikki tunnetilana

Liekin *Rajan piirsin taa*-levyn metaforiset kuvailut kautta saavat usein mystisiä sävyjä. Varsin usein toimittajat kuvaavat yhtyeen musiikkia erilaisten luonto-metaforien kautta.

”[...] Tämäkin Liekin levy vie minut ajatuksissani kävelylle metsään. Ei supisuomalaiseen mäntymetsään, vaan taianomaiseen Sherwood-tyyppiseen tiheään metsäalueeseen, jossa asustaa iloisia veikkoja. Puusto on vehreää, purot solisevat ja luonnossa voi tavata niitä eläimiä, joita on ennen voinut nähdä vain värikuvina luontokirjasta. Silti ollaan Suomessa. Sen tuntee, vaikka ei näe [...]” (Markkola 2005)

Luontoteema ei ole kuitenkaan tuulesta temmattu. Yhtyeen sanoituksissa ilmenee useita luontoon viittaavia kuvauksia ja sanoja, joka tekee tämänlaiset tulkinnat todennäköisemmäksi. Artikkeleissa Liekki rinnastetaan teeman kautta suomalaisuuteen, perinteeseen ja aitouteen. Liekin musiikkia verrataan muun muassa **Anssi Tikanmäen** "jylhiin maisema kuviin" (Luoma-Aho 2005).

Tikanmäen arvostettua, vuonna 1981 ilmestynyttä *Maisemakuvia Suomesta*-levyä voidaan pitää tyyllisesti progressiivisen rockin perinteen jatkajana. Levystä on todettu että, se "ammentaa aidosta kansallisesta musiikkiperinteestämme". (www.anssitikanmaki.com.) *Jee Jee Jee*-teoksessa puolestaan todetaan, että levyn ilmestymisen ajankohtana "vihreä luonnonläheisyys oli huudossa" (Bruun & al 1998, 321). Teemaan keskeisyyteen lienee vaikutusta myös sillä, että 1970-luvulla suomalainen perinnemusiikki koki renessanssin, minkä vaikutus kuului myös joidenkin progressiivista rockia soittaneiden yhtyeiden musiikissa (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1998, 179-180). Tässä mielessä luontoteema ei tunnu enää metaforana niin yllättävältä, sillä se on kuulunut historiallisesti suomalaisen progressiivisen rockin eetokseen.

Myös tämän teeman kautta Liekki rinnastetaan kansallisesti merkittävinä nähtyihin suomalaisen rock-musiikin teoksiin. Yhtyeen nähdään hakeneen eräänlaisten kansallistaiteilijoiden tavoin inspiraatiota luonnosta, ja sen harteille asetellaan "suomalaisuuden kuvittajan" viittaa.

Luontoteemaa voidaan myös tulkita siten, että sen kautta artikuloidaan yhteyttä yhtyeen musiikin ja "iki-aikaisten arvojen" välille. Tällöin sen nähdään edustavan luonnon tavoin jotain pysyvämpää, muuta kuin ohimenevää muoti-ilmioitä. Luonnon romantisoimista ja käyttämistä aiheena on tulkittu rock-musiikin kontekstissa usein siten, että sen nähdään ilmaiseva halua palata esiteolliseen ja ongelmattomampaan kulttuuriin (esim. Moore 2001, 164-165). Viittauksiin ja luontoteemaan voidaan näin liittää nykyistä kulttuurista tilaa koskevaa kritiikkiä. Edellä esitetyt puhutavat voidaan nähdä kuuluvaksi kansallisidentiteettidiskurssiin, sillä siinä korostuu halu nähdä Liekki aitona suomalaisen kulttuurin edustajana. Tämän mystisyyttäkin konnotoivan teeman avulla rakennetaan yhteyttä myös toisenlaisiin, kuuntelijan kokemusta painottaviin merkityksiin.

Yhtyeen saama kritiikki kohdistuu usein kappaleiden sanoituksiin, joita on arvosteltu etenkin uusimman levyn kohdalla. Joissakin artikkeleissa sanoittajan on sanottu laiminlyöneen sanoitusten tärkeyden. Toisille ne edustavat kuitenkin jonkinlaista syvällisyyttä. Sanoitusten tajunnanvirtamaisuudesta johtuva epäselvyys liitetään muun muassa kuuluvaksi "rockin syvimpään olemukseen", ja vaikka sanoitusten merkityksiä ei osatakaan määritellä, nähdään Liekissä piilevän jotakin syvempää kuin "normaalissa Suomirokkibändissä" (Rytmi 2005). Kiinnostavaa on, että tätä syvällisyyttä ei kuitenkaan määritellä tarkemmin..

"[...] Se on oudon arkaaisella ja selittämättömällä tavalla pop-musiikkia puhtaimmillaan; tunnelmaltaan samettisen sulavaa ja kodikasta. Uhkaavuus ja pahaenteisyys puuttuvat [...]" (Luoma-Aho 2005)

Luoma-Ahon mainitsema "arkaaisuus" voidaan liittää osaksi muita mystisiä luontokuvauksia. Kuvatessaan levyn kappaleita hän käyttää myös metaforia "mystiikka" ja "psykedelia". Hirnin (2005) mukaan innokkaimmat puhuvat Liekin kohdalla tunnetilasta. Rotsténin (2005) mielestä *Rajan piirsin taa*-albumi on puolestaan "ehdottomasti sielukkain suomirock-levy pitkään aikaan". Edellisen kaltaisten korkealentoisten teemojen yhteydessä Liekkiin liitetään myös konkreettisempia tunnetta ja artistien asennetta ilmaisevia merkityksiä.

"[...] Ulkoapäin voisi päätellä, että Liekille tärkeitä arvoja ovat myös vilpittömyys ja tietty viattomuus. Ja koska niitä ei ajastamme enää hakematta löydy, tuntuvat ne kaikissa taiteissa kovin kutsuvilta. Kyynisempi tosin sekoittaa kyseiset määreet - kenties pelkuruuttaan - naiiviuteen ja suo sitä kautta itselleen luvan leimata niihin hetkittäin turvautuvat haihattelijoiksi ja nostalgikoiksi [...]" (Silas 2005)

Silas pohtii vilpittömyyden ja viattomuuden suhdetta nostalgiaan. Vaikka hän ei tuomitse Liekin musiikkia pelkäksi nostalgiaksi paljastuu kommentista, että tällainen tulkinnan mahdollisuus on olemassa. Vilpittömyys ja viattomuus nähdään myös harvinaiseksi nykymusiikissa ja vaikuttaa siltä, että ne nähdään juuri vastakohtana sellaiselle postmodernille ironialle, jota useat nykyiset artistit ja yhtyeet suosivat. Ironian sijaan Liekissä nähdään jonkinlaista konstailematonta rehellisyyttä, joka koetaan ilmeisen autenttisenä.

Edellä esitetystä musiikin mystisiä ja tunnepitoisia merkityksiä korostavasta puhetavasta välittyvä sellainen ajatus, että Liekin musiikkia kuuntelemalla on mahdollista saavuttaa poikkeava olotila. Yhtyeen musiikin saamien merkitysten mystisyys selittyy nähdäkseni progressiivisen rockin historiallisesti muodostunutta eetosta tarkastelemalla. Mooren mukaan progressiivisen rockin kuuntelemisessa korostui "poikkeuksellisen tietoisuuden" tavoittelu. Musiikissa tämä ilmeni "omanlaisena aikakäsityksenä", muun muassa laajoissa kappalerakenteissa ja pitkissä sooloissa. (Moore 2001, 98-100.) Progressiivisen rockin "outoutta" artikuloitiin myös siten, että musiikki liitettiin usein ulkomusiikilliseen, salamyhkäiseen ja fantasianomaiseen kontekstiin. Mooren mukaan nämä kontekstit olivat usein kuitenkin varsin vaikeasti määriteltävissä. (ibid., 114.) Liekin musiikkiin liitetty mystisyys ja sen vaikeasti selitettävyyys voidaan ymmärtää kulttuurisena teemana ja konstruktiona, joka on artikuloitu historiallisesti progressiivisen rockin tyylin kontekstiin. Vaikuttaa siltä, että nämä merkitykset eivät ole edelleenkaan lakanneet elämästä. Mystiikka liitetään

myös osaksi kuuntelukokemusta, jonka vuoksi kutsun edellä esitettyä puhetapaa terapiadiskurssiksi. Musiikin kuuntelukokemukseen liitetään kuuntelijan tunnetilaa muuttava ja toisinaan jopa sitä parantava vaikutus. Menneisyys näyttää tarjoavan hyvän keinon näiden tunteiden autenttiselle kokemukselle, samalla se kuitenkin mystifioidaan näiden piirteiden kautta.

4.1.4. Soittotaidon merkitys

Liekkiä käsittelevässä aineistossa puhutaan huomattavan paljon soittamisen merkityksestä. Myös yhtyeen musiikin 1970-lukumaisuus liitetään usein soittamiseen.

”[...] Liekki ammentaa 70-luvun soittokeskeisyydestä ja tunnelmasta... Viitteitä voi vetää kaikkialle Pekka Strengistä Wigwamin kautta Anssi Tikanmäen jylhiin maisemakuviin [...]” (Luoma-Aho 2005)

Liekin yhtyesaundin ei nähdä perustuvan modernimmeissa tyyliissä suosittuihin soinnillisiin ratkaisuihin ja kokeiluihin. Sen nähdään syntyvän vanhanaikaisesti persoonallisten soittajien yhteissoiton tuloksena. Soittoteeman keskeisyyttä aineistossa selittänee osaltaan se, että yhtyeen urasta puhutaan eräänlaisena kehitystarinana, joka liitetään yleensä juuri soittotaidon parantumiseen. Yhtyeen ensimmäinen levy, *Magio*, mielletään *Rajan piirsin taa*-levyyn verrattuna ”kotikutoisemmaksi” ja amatöörimäisemmäksi, kun jälkimmäisestä puhuttaessa käytetään puolestaan sellaisia laatua kuvaavia määritelmiä kuin klassikko ja mestariteos.

Soundi-lehden haastattelussa Liekin kosketinsoittaja Okke Komulainen kiteyttää eri vuosikymmenille ominaisia musiikin tekemisen konkreettisiin käytäntöihin liittyviä stereotyyppioita seuraavasti:

”[...] Ehkä monen mielestä 70-lukuisuus on sitä, että soitetaan. 80-luvulla kaiutettiin ja 90-luvulla ruvettiin prosessoimaan. 70-luku oli se soittamisen vuosikymmen. Siinä mielessä tämä on 70-lukuinen levy, että me on vain soitettu ne biisit. Usein yhdellä otolla [...]” (Alanko 2005)

Edellisen perusteella käy ilmi, että soittaminen liitetään helposti 1970-lukuun. Mielestäni on aiheellista pohtia sitä, mitä soittamisella tässä yhteydessä tarkoitetaan. Edellä tehty eronteko soittamisen ja prosessoimisen välillä selittyy nähdäkseni rock-musiikin tyylien historiaa sekä musiikintekemisessä tapahtuneita muutoksia tarkastelemalla. Nähdäkseni Komulaisen tarkoittama soittaminen viittaa progressiivista rockia soittaneiden yhtyeiden korkeaan soittotaitoon, jota

pidettiin tyyliin kuuluvana. Suomalaisen rockin historiaa käsittelevässä *Jee Jee Jee*-teoksessa todetaan, että jälkipolvet ovat arvostelleet progressiivista rockia jopa liiallisesta taiturimaisuuden ja monimutkaisuuden korostamisesta (Bruun & al. 1998, 164). 1970-luvun lopun jälkeen syntyneiden tyylien kehitystä ovat sen sijaan ohjanneet erilaiset periaatteet. Mooren (2001) mukaan progressiivisen rockin puitteissa musiikillisten tekniikoiden ja soittamisen monimutkaisuus saavutti eräänlaisen lakipisteensä, josta se ei voinut enää monimutkaistua. Tämän jälkeisissä tyyleissä palattiin yleisesti ottaen takaisin soittoteknisesti yksinkertaisempaan ilmaisuun. Mooren mukaan progressiivisen rockin jälkeinen kehitys ja hienostuneisuus on kohdistunut enemmän sointiin ja äänensävyihin. (Moore 2001, 216.) Saundin merkityksen muuttumiseen viittaavat myös Komulaisen mainitsemat 1980-lukuun liitetty kaiuttaminen sekä 1990-lukuun liitetty prosessoiminen, joilla molemmilla viitataan paremminkin musiikin tuottamiseen sekä miksausteknisiin asioihin kuin soittamiseen.

Aineistossa puhutaan huomattavan paljon myös yhtyeen muusikoiden soittotekniikoista. Liekin muusikoita verrataan usein 1970-luvun proge-yhtyeissä soittaneisiin muusikoihin. Esimerkiksi yhtyeen rumpalin soittotyyliä verrataan *Wigwam*-yhtyeen rumpalin, Ronnien Österbergin soittoon (Silas 2005). Soittamiseen liitetään usein myyttiseksi luokiteltavia piirteitä. Tämä käy ilmi Alangon (2005) haastattelussa, jossa yhtye kuvaa harjoittelutilannettaan seuraavasti:

"[...] Tämä on siitä mahtava bändi, että me voidaan soittaa mitä vaan ja se kuulostaa aina meiltä. Meidän ei tarvitse ammentaa mistään tietystä tyylistä tai aikakaudesta... Tässä bändissä koko soittotilanne on hyvin ihmeellinen. Tämän bändin kanssa ei edes ajattele sitä itse soittamista. Se on vain sellainen tila tai tola, johon joutuu. Siinä on jotain tosi mystistä, mitä ainakaan minä en ole kokenut minkään muun ryhmän kanssa [...]"
(Alanko 2005)

Yllä olevassa soittamisen kuvauksissa korostuu mystinen ja intuitiivinen muusikoiden välinen ymmärrys, jonka tuloksena yhtyeen ainutlaatuisen ”vaikutteista riippumattoman saundin” nähdään syntyvän. Tällainen puhetapa muistuttaa aikaisemmin mainittua tekijädiskurssia, jonka käyttämistä motivoinee halu tuottaa autenttisuutta. Soittamiseen liitetään kuitenkin terapeuttisia kokemuksia konnotoivia merkityksiä. Näihin palataan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Yhtyeen saundissa erilaisten instrumenttien ominaisointi nähdään usein keskeiseksi. Tällaisina mainitaan esimerkiksi Rickenbacker-kitara, Fender Rhodes-sähköpiano sekä "vuosikerta-Hammondit" (esim. Alanko 2005). Yhtyeen suosimat soittimet ovat välillä käytettyjä

syntetisaattoreita lukuunottamatta tunnusomaisia erityisesti 1960- ja 1970-luvun yhtyeiden kokoonpanoille. Esimerkiksi Rotstén (2005) yhdistää Liekin soinnin 1970-lukuun juuri Fender Rhodes-sähköpianon kautta. Hän kuvaa levyn saundia metaforilla ”elävä”, ”ilmava” ja ”lämmin”. Hän myös iloitsee sitä, että ”näinä ylituotetun hittituuban aikoina tällainen paikoitellen progehtavakin rokki uppoaa levyjä ostavaan kansaan”. Huomionarvoista on, että Rotstén tekee eron Liekin saundin ja ”ylituotetun” saundin välille, joista ensin mainittu edustaa hänelle tuottamatonta ja siten myös autenttisuutta. Olennaista on, että autenttisuus liitetään tällöin 1970-lukumaiseen saundiin ja näin ollen myös nostalgiaan. Mielestäni ei ole kuitenkaan perusteltua olettaa, että Liekin musiikki olisi vähemmän tuotettua kuin muukaan nykyinen populaarimusiikki. Lienee parempi ajatella, että *Rajan piirsin taa*-levyn tuotantoa ohjaavat normit ja soinnilliset ihanteet noudattavat yksinkertaisesti erilaista estetiikkaa, kuin nykyisen ”hittituuban” tuotantonormit, jotka nähdään ilmeisen epä-autenttisina. Rotsténin käyttämät sointia kuvaavat metaforat eivät myöskään ole yllättäviä. Théberge (1997) on tutkinut binaarioppositioista koostuvia metaforapareja, joilla on kuvattu saundia. Hänen mukaansa esimerkiksi ”lämpimyy” on liitetty usein vanhoihin laitteisiin ja autenttisuuteen, kun sillä on kuvattu vanhan teknologian hyviä ominaisuuksia. (Theberge 1997, 207-208.) Näin ollen Liekin soinnin autenttisuuden artikuloinnissa korostuu nähdäkseni kriittinen asenne uutta teknologiaa kohtaan sekä sen aiheuttamiin musiikin ja äänikuvan muutoksiin. Nähdäkseni teknologian ja sen aiheuttamien muutosten kautta voidaan selittää myös Alangon (2005) kommenttia, jonka mukaan Liekin harjoittama ”kappaleiden kirjoittaminen ja itse-esittäminen perinteisillä soittimilla nähdään nykyisin vanhanaikaiseksi”.

Edellä kuvattua soittamista ja soittimien teknisiä ominaisuuksia korostavaa puhetapaa kutsun ammattilaisuusdiskurssiksi. Tässä puhetavassa on olennaisinta, että muusikon rooli määritellään soittamisen ammattilaiseksi. Diskurssiin usein liitetty vanhanaikaisuus johtuu nähdäkseni siitä, että muusikon rooli käsitetään nykyisin monella tapaa toisenlaiseksi kuin ennen. Paul Théberge (1997) on todennut, että populaarimusiikin tuotanto on nykyisin yhä enemmän sidoksissa teknologian kuluttamisen, mikä on vaikuttanut monin tavoin musiikintekemisen käytäntöjen muuttumiseen. Uudenlaiset teknologiaan liittyvät käytännöt vaativat muusikolta yhä enemmän kuuntelemisen ja musiikin käsitteellistämisen taitoja. Moderni muusikkous määrittyy yhä vähemmän soittimen hallitsemisen perusteella. (Théberge 1997, 4-5.) Käsitys muusikon roolista ja soittotaidon merkityksestä riippuu kuitenkin pitkälti genrestä ja tyylistä. Thébergen kuvaama käsitys modernista muusikkoudesta elää nähdäkseni vahvimmin sellaisissa genreissä, joissa teknologialla on tyylin ja soivan lopputuloksen kannalta suuri merkitys. Tällaiseen muusikkouteen liitetyt merkitykset korostuvat myös sellaisissa postmoderneissa tyyliissä, jossa teosten merkityksiä arvioidaan yhä

enemmän käsitetaiteelle ominaisin kriteerein sekä erilaisia makuja manifestoimalla. Silloin, kun Liekin soittotaito nähdään arvokkaaksi asiaksi on nähdäkseni kyse eräänlaisten musiikkiin artikuloitujen perusarvojen puolustamisesta.

4.2. Liekin musiikin uusvanha progressiivisuus

Liekin *Rajan piirsin taa*-albumi nähdään mediassa useimmiten 1970-lukumaisen progressiivisen rockin kierrättäjänä sekä tämän perinteen jatkajana ja kehittäjänä. Pysin tästä syystä etsimään yhtyeen musiikista sellaisia piirteitä, joiden kautta siihen liitetty 1970-lukumaisuus ja progressiivisuus tulkintani mukaan syntyvät. Diskurssianalyysin perusteella vaikuttaa siltä, että näillä viitataan useimmin erilaisiin kappaleiden säveltämistä ja sovittamista koskeviin tekniikoihin sekä yhtyeen suosimien ”vuosikertainstrumenttien” saundeihin. Kun tämä otetaan lähtökohdaksi, on oleellista pohtia sitä, miten tietyt tekniikat ja saundit voidaan ymmärtää ”vanhanaikaisiksi” tai ”ajattomiksi”. Tällöin huomio kiinnittyy musiikin muutokseen: mikäli tietyt piirteet konnotoivat kuuntelijoille vanhanaikaisuutta, on rock-musiikin täytynyt (ainakin yleisesti ottaen) muuttua niiltä osin. Näin ollen analyysin oleellinen merkitys on tarkastella tyylejä ja niille ominaisia tekniikoita historiallisessa kontekstissa.

Rajan piirsin taa-albumille leimaa antava piirre on sen tyyllinen moniaineisuus. Tämä on ollut Mooren (2001) mukaan myös progressiivista rockia selkeimmin yhdistänyt piirre – tyylien yhdistäminen ja genererajojen rikkomisen ilmensi musiikin edistyksellisyyttä. Nähdäkseni Liekkiin usein liitetty progressiivisuus tarkoittaaakin musiikillisten tekniikoiden ohella tällaista historiallisesti (1970-luvulla) muodostettua eetosta, johon sisältyy oletus musiikillisesta kunnianhimosta, joka ilmenee muun muassa tyyllisenä moniaineisuusudesta. Tulkintani mukaan Liekin moniaineisessa tyyllissä on kuitenkin kuultavissa myös 1970-lukua vanhempia ja uudempia vaikutteita. Nämä jäävät mediassa kuitenkin vähälle huomiolle, sillä yhtyeen autenttisuus liitetään tiettyjen musiikillisten piirteiden kautta nostalgiaan ja ”arvokkaan perinteen elävöittämiseen”.

4.2.1. Muoto

Liekin musiikillista tyyliä on hyödyllistä lähestyä yhtyeen kappaleiden rakenteita tarkastelemalla, sillä tätä kautta voidaan ymmärtää yhtyeeseen liitettyä progressiivisuuden merkityksiä.

Progressiivisuuden merkitys on ”edistyksellisyydessä”, mikä on ilmennyt musiikissa esimerkiksi monimutkaisina ja yllättävinä kappalerakenteina, joihin mallit omaksuttiin usein taidemusiikista. Liekin suosimat kappalerakenteet voidaan nähdä ”poikkeavina” ja ”edistyksellisinä”, jos niitä tarkastellaan muiden pop- ja rock-tyylien näkökulmasta, joille on ominaista lyhyehkö kesto ja suhteellisen vakiintunut rakenne (ks. esim. Moore 2001, 52). Usein tällaista kestoa kutsutaan esimerkiksi radioformaattiksi, joka viittaa siihen tosiasialliseen seikkaan, että artistin tunnettavuuden kannalta välttämättömät radioissa soitettavat singlejulkaisut ovat kestoltaan ja rakenteeltaan huomattavan yhdenmukaisia. Kaupallista potentiaalia pohdittaessa ajatellaan usein, että menestyäkseen on lyhyehkössä singlessä oltava riittävästi toistettavia koukkuja (ks. Esim. Middleton 1990, 138), joiden tarkoitus on jäädä kuulijan mieleen. Kappaleen kannalta on ekonomista ja myös tyyppillistä, että koukku on kertosaäkeessä – osiossa, jonka funktio on kerrattavuus. *Rajan piirsin taa*-albumilta edellä mainitun kaltaisia kertosaäkeitä on vaikea löytää. Useimpien kappaleiden melodinen ja harmoninen kiinnostavuus tai muutoin koukuiksi katsottavat piirteet esitellään muualla kuin kertosaäkeessä, joko säkeistössä tai muussa kappaleenosassa. Liekin kappaleissa säkeistöä seuraava osa on tyyppillisesti kertosaäkeen sijaan kappaleen dynamiikan kannalta suvantovaihe tai väliskeosa, joista palataan usein takaisin säkeistöön. Tyyppillistä esimerkiksi on, että säkeistöä seuraavassa osassa kappaleen rytminen pulssi katkeaa tai muuttuu. Perinteisempi kertosaätyyppi esiintyy tulkintani mukaan vain muutamassa albumin kappaleessa. Ei liene sattumaa, että yksi näistä (*Veljet*) on julkaistu singlenä – se sopii kestoltaan ja rakenteen dynamiikaltaan soitettavaksi soittolistaradioiden hittivirtaan.

Toinen Liekin kappalerakenteille ominainen piirre on riffien ja instrumentaaliosien yleisyys. Tällöin kappale alkaa usein instrumentaaliosalla, joka kerrataan yleensä säkeistön jälkeen. Tällaisissa kappaleissa on tyyppillistä, että riffi-säkeistö-parin lisäksi kappaleessa on erilaisia väliskeitää ja välisosia, mutta harvoin kertosaäettä. Kappalerakenteiden kautta voidaan nähdä yhteys progressiiviseen rockiin, jonka puitteissa suosittiin harvoin ”kaupallisuutta konnotoivia” hittirakenteita. Liekin *Tytöt-kadut-paluu*-kappaleen rakenne on mielestäni hyvä esimerkki progressiivisesta rakenteesta. Kappale on sonaattimuotoinen ja se koostuu (nimensä mukaisesti) kolmesta osasta. Tiivistettynä rakenteen voi esittää kaavalla **ABA**. Kaikki osat sisältävät lukuisia pienempiä jaksoja ja kerratessaan osat muuttuvat. B-osa on pitkä, puolet kappaleen kokonaiskestosta käsittävä suvantovaihe, jossa tempo hidastuu. B-osassa on myös useampi soolo-osuus, joiden kautta kappaleen progressiivisuuden vaikutelma vahvistuu entisestään.

Edellä esitetyn perusteella voidaan todeta, että kappalerakenteet toimivat Liekin musiikissa eräänlaisina merkkeinä, joiden kautta yhtye hahmottuu joksikin muuksi kuin ”tavalliseksi nykyrock-yhtyeeksi”. On mielenkiintoista, että diskurssianalyysini aineistossa rakenteiden merkityksestä puhutaan harvoin. Tämä voi johtua siitä, että rakenteiden ajatellaan viittaavan kappaleen vaikeammin havaittavaan ”syvärakenteeseen” kuin pintaan, johon esimerkiksi lyriikoiden ja saundien voidaan ajatella kuuluvan. Näin ollen rakenteiden erittely vaatisi kuuntelijalta kehittyneempää musiikillista kompetenssia, jonka vuoksi niistä puhuminen ei nähdä tarpeelliseksi mediassa. Rakenteen merkitystä kappaleen tyylin hahmottamisen kannalta tukee mielestäni se, että rakenne vaikuttaa oleellisesti musiikin funktioon. Pitkät tempoltaan muuttuvat kappaleet soveltuvat paremmin keskittyneeseen kuuntelemiseen kuin esimerkiksi tanssimiseen. Progressiivinen rock oli myös tarkoitettu ensisijaisesti kuunneltavaksi, kuten taidemusiikki tai moderni jazz. *Jee Jee Jee*-historiikissa todetaan, että jazz ei vaikuttanut ainoastaan progeyhtyeiden musiikkiin, vaan myös vastaanottoon. Progekonsertit olivat jazztilaisuuksien tapaisia – musiikkia kuunneltiin keskittyneesti ja sooloille taputettiin. (Bruun & al. 1998, 163.)

Progressiivisen rockin vaikeaselkoisuus ja moniaineksisuus ilmeni usein myös siten, että yhden kappaleen puitteissa saatettiin siirtyä osasta ja tunnelmasta toiseen ilman, että niiden välillä oli suurempaa havaittua yhteyttä. *Jee Jee Jee*-teoksessa todetaan tästä siten, että ”progressiivisten teosten osat paisuivat niin mittaviksi, että tyhmempi voi vain ihmetellä, miksei niistä kustakin tehty erillistä biisiä”(Bruun & al. 1998, 162). Esimerkkinä progressiivisten teosten pituudesta ja moniaineksisuudesta Moore (2001) mainitsee britannialaisen **King Crimson**-yhtyeen kappaleen *Larks tongue in aspic (part 1)*. Mooren mukaan kappaleessa on monta ”ideaa” (jolla hän viittaa kappaleen osiin), joista yhtäkään ei kerrata. Näin ollen kappaleen muodollinen löyhyys (formal looseness) poikkeaa rock-kappaleelle ominaisista suhteellisen vakiintuneista rakenteista. Hänen mukaansa tällaiset tekniikat ilmensivät taidemusiikista omaksuttuja vaikutuksia. Kunnianhimoiseen rock-musiikkiin haluttiin omaksua ajatus autonomisesta estetiikasta. (2001, 114-115.) Myös Liekin *Rajan piirsia taa*-albumilla suositaan edelliseen kaltaisia tekniikoita. Esimerkiksi *Päijänne*-kappaleen rytmi vaihtuu säkeistön lattarirytmistä B-osassa diskorytmiin, sekä lopulta suoraan rock-beatiin. Huomionarvoista on myös se, että B-osassa (joka on usein siis kappaleen kertosäe) tempo hidastuu. Nähdäkseni tämä on osuva esimerkki progressiivisen rockin muodollisesta löyhyydestä, kappaleen osat eivät tunnu liittyvän mitenkään toisiinsa. Mielenkiintoista on myös se, minkälaiset tyylit yhdistyvät *Päijänne*-kappaleessa. Disko on ollut kulttuurisesti varsin etäällä progressiivisesta rockista. Näin ollen vaikka Liekin musiikki nähtäisiinkin yleisesti 1970-lukumaisena

progressiivisena rockina on se postmodernistisessa ja ironisessa moniaineksisuudessaan kuitenkin tyyllillisesti uutta luovaa.

Vaikka Liekin kappalerakenteiden kautta voidaan havaita selkeä yhteys progressiiviseen rockiin, on yhtyeen tyyli kuitenkin rakenteiden kautta tarkasteltuna erilaista kuin 1970-luvun progressiivinen rock. *Rajan piirsin taa*-levyn kappaleiden rakenteet poikkeavat keskenään huomattavasti toisistaan. Monimutkaisten progressiivisten rakenteiden ohella yhtye suosii yksinkertaisempia ja suppeampia rakenteita. Tällöin niiden progressiivisuus hahmottuu paremminkin tekstuuriin ja soittotekniikoiden kautta, kehityksen tuntu luodaan instrumentaatiota ja saundeja lisäämällä sekä tekstuuria muuntelemalla. Mooren (2001) mukaan musiikin teossa yleistynyt teknologia on saanut aikaan sellaisten käsitysten syntymisen, että musiikkityylien kehitys on liitetty musiikillisten elementtien sijaan yhä enemmän saundiin ja teksturiin, jotka on alettu käsittää erillisenä ”musiikillisenä alana”. Tämä ilmenee esimerkiksi siten, että rock-musiikki on yleisesti ottaen yksinkertaistunut muun muassa rakenteellisen monimutkaisuuden osalta, jolloin huomio on kiinnitetty tekstuuriin kerroksellisuuteen (layering) ja sen monimuotoisuuteen. (Moore 2001, 120) Nähdäkseni Liekin ero 1970-luvun progressiiviseen rockiin ilmenee osaltaan tätä kautta. 1970-luvun yhtyeitä on usein arvosteltu tahallisen monimutkaisuuden ja teknisen taituruuden ylikorostamisesta (esim. Bruun & al. 1998, 164). Näiden sijaan Liekin progressiivisuudessa korostuu enemmän määrin tekstuuriin ja erilaisten tyylien yhdistämisen kautta luodut merkitykset, kun sitä verrataan vanhempaan progressiivisen rockin perinteeseen.

4.2.2. Harmonia

Liekin musiikillisen tyylin tarkastelussa on myös syytä kiinnittää huomiota harmonioihin. Kysymyksenasettelun nojalla täytyy tällöin kysyä, miten harmonioita voidaan tulkita tyylin ja viittausten näkökulmasta? Uskoakseni erilaisista tyyleistä on mahdollista tulkita niille ominaisia harmonisia ratkaisuja ohjaavia periaatteita, jotka toimivat eräänlaisina kappaleita generoivina sääntöinä. Tällaisena voidaan pitää vaikkapa jazz-soinnutuksen vaikutusta progressiivisessä rockissa, tai punkmusiikin ”kolmensoinnunperiaatetta”.

Liekin kappaleet eroavat huomattavasti toisistaan harmonian käsittelyn suhteen. Joidenkin kappaleiden harmonioissa suositaan vaikeampia ja kokeellisempia ratkaisuja, kun toiset kappaleet perustuvat yksinkertaisempiin ratkaisuihin. Yhtyeen musiikin harmonioita leimaa yleisesti ottaen

erilaisten soinnutusmahdollisuuksien suosiminen., minkä vuoksi niitä on vaikea kiteyttää yhden tyyppiesimerkin kautta. Kappaleiden harmoniat perustuvat usein populaarimusiikille tuttujen I, ii, IV, V, vi -asteiden sekä niin sanotun miksolyydisen dominantin käytölle. Niissä esiintyy kuitenkin runsaasti modulaatioita, transpositioita, sekä modaalisia muunnosointuja, jotka viittaavat progressiiviselle rockille ominaisimpiin monimutkaisempiin ratkaisuihin.

Mooren mukaan rock-musiikin harmonioista voidaan erottaa kaksi päätyyppiä, joiden taustalla vaikuttaa fundamentalistinen ero harmonian funktioista. Joillekin tyyille (tällaisista Moore mainitsee esimerkkinä pop/tanssimusiikin) on ominaista yksinkertaiset sointukierrot, joita toistetaan kappaleessa useita kertoja. Toisenlaista harmonista periaatetta suosivissa tyylessä kappaleiden osissa on itsenäiset harmoniat, jotka pyrkivät kehittymään ja luomaan harmonisia jännitteitä eri osien välille. (Moore 2001, 52.) Tanssimusiikissa harmonia on usein alisteinen rytmille. Taide- ja jazzmusiikista vaikutteita ottaneessa kuuntelumusiikissa harmonis-melodiset musiikilliset tapahtumat toimivat puolestaan usein suuremmissa määrin teosten arvioinnin kriteereinä. Liekin kappaleiden harmoniat muistuttavat selkeämmin kehittyviä harmoniatyyppejä, joita Moore on kutsunut jaksollisiksi harmoniarakenteiksi (period structures). Nämä ovat olleet myös tyyppillisiä progressiiviselle ”kuuntelurockille”.

Tiettyjen Liekin kappaleissa esiintyvien harmonioiden tehoja voidaan mielestäni tulkita myös progressiivisen rockin eetoksen näkökulmasta. Esimerkkinä tästä voidaan mainita *Rajan piirsin taalevyn* nimikkokappaleen kertosäkeen fryyginen moodi. Kertosäkeessä fryygisen moodin I-asteen mollisoitu ja II-asteen duurisointu vuorottelevat, jolloin kertosäkeen sointujen pohjasävelten väliseksi intervalliksi muodostuu pieni sekunti. Tästä syntyy kappaleeseen ”vieraannuttava” sävy, jonka merkityksiä voidaan hyvin tulkita progressiiviseen rockiin olennaisesti kuuluvan psykedelian näkökulmasta. ”Harmoninen outous” sopii hyvin progressiivisen rockin ”outoutta ja fantasioita” suosivaan eetokseen (ks. Moore 2001, 114). Huomionarvoinen on myös useissa kappaleissa esiintyvä bassolla soitettu urkupiste, jolla luodaan harmonisesti staattinen tila. Tässä voidaan myös nähdä yhteys progressiivisen rockin ”omalaatuisen aikakäsitykseen” - staattisuutta seuraa usein kehittyvä harmonia, jolla saadaan kappaleeseen progressiivisuuden tuntua.

4.2.3. Rythmi

Liekin musiikin tyyllinen moniaineisuus käy ilmi myös rytmisiä ratkaisuja tarkastelemalla. *Rajan piirsin taa*-levyllä kappaleiden tahtilaji on 4/4-osaa, lukuun ottamatta kahta kappaletta, joissa käytetään 6/8-osa metriä. Yhtyeen tyylin tunnistettavuuden kannalta kuitenkin erilaiset kappaleen sisään rakennetut rytmiset anomaliat ovat merkittäviä. Levyn kappaleille on tyypillistä tempojen ja tahtilajien vaihtelu sekä lisätyt ja poistetut tahdit, joilla rikotaan toistunut, esimerkiksi neljän soinnun (ja yleensä myös tahdin) kierto. Edellä mainittuja voidaan pitää progressiiviselle rockille tunnusomaisina tekniikoina, sillä ne tulivat osaksi rock-musiikin rytminkäsittelyä juuri näiden tyylien myötä. Moore (2001) on tarkastellut progressiivista rockia soittaneiden yhtyeiden tapaa käsitellä rytmiä. Hän kuvaa tekniikoita *lisätyiksi rytmeiksi (additive rhythms)*, jolla hän tarkoittaa rytmistä muuntelua. Yleisesti ottaen tämä muuntelu tarkoitti rockille epätavallisten tahtilajien suosimista sekä metristä muuntelua kappaleen sisällä. Tämän kaltaiset tekniikat ovat olleet historiallisesti tyypillisiä eurooppalaisen perinnesävelmusiikin tyyliin. Moore tulkitsee tällaisia tekniikoita suosineiden yhtyeiden halunneen erottua arfoamerikkalaisesta perinteistä. Samalla se ilmensi myös progressiivisen rockin eetoskuulunutta vaikutteiden ennakkoluulotonta yhdistämistä ja kiinnostusta laajentaa rock-musiikin sävelkieltä. (Moore 2001, 104.) Tämänlaista rytmistä muuntelua ilmenee esimerkiksi Liekin *Valeria*-kappaleessa (Kuvio 1.)

Kappale sisältää monenlaista rytmistä muuntelua. Riffi etenee 3/4-osaa metrissä, säkeistössä käytetään 4/4-osaa metriä, mutta sen keskellä on kaksi 2/4-osaa tahtia, joka on tulkittavissa 4/4-metrissä poikkeavaksi rytmin aksenttien perusteella. Tämän lisäksi kappaleen säkeistössä tempo hidastuu ja rytmi muuttuu tasajakaisesta kolmijakoiseksi. Kappaleen rytmisestä muuntelusta on helppo havaita yhtymiä 1970-luvun progressiiviseen rockiin. Rytmisistä sovituksista voidaan edelleen havaita, että Liekin kappaleissa käytetään monenlaisia rytmejä, joista useat ovat harvinaisia nykyisessä suomenkielisessä rockissa. Joissakin levyn kappaleissa on kuultavissa afrokaribialaisille tyyliin ominaisia rytmejä. Eräänlaista postmodernia tyylien rinnastusten kautta syntyvää ironiaa ilmentää *Veljet*-kappaleen niin sanottu ”laukkakomppi”, jota on suosittu erityisesti vanhemmassa 1970- ja 1980-lukujen heavy metal-tyyleissä.

Kuvio 1. Valeria-kappaleen riffin ja säkeistön rytmis-harmoninen pohja.

$B^{\flat}m = 150$ G^{\flat} A^{\flat} $B^{\flat}m$

$\bullet = 150$

G^{\flat} A^{\flat} $B^{\flat}m = 120$ A^{\flat}/B^{\flat}

$\bullet = 120$

$B^{\flat}m$ A^{\flat}/B^{\flat} $B^{\flat}m$ Fm

D^{\flat} Fm D^{\flat}

D^{\flat}

4.2.4. Miksaus ja instrumentaatio

Edellä on esitetty näkemyksiä teknologian vaikutuksista populaarimusiikin ”saundillistumiseen”, mikä on muuttanut niin musiikin tekemisen konkreettisia käytäntöjä, itse musiikkia, kuten myös musiikille annettuja merkityksiä. Konkreettisesti tämä on tarkoittanut esimerkiksi sitä, että kun äänenmuokkauslaitteet lisääntyivät, alkoi miksausesta samalla tulla myös merkittävämpi osa äänitteen valmistumisprosessia. Olennaisesti tähän vaikutti moniraitastudioiden ja efektilaitteiden yleistymisen, jotka ovat luoneet uusia mahdollisuuksia äänenmuokkaamiselle. (Korvenpää 2005, 199.) Kun ääntä muokataan jollain laitteella, puhutaan usein tietystä efektistä. Efekti voidaan tarkoittaa tiettyä laitetta, mutta yhtä hyvin sitä vaikutusta mikä tulee tämän laitteen käytön myötä (ibid. 209). Nykyisille tuotantonormeille on ominaista, että äänitteissä käytetään huomattavan paljon erilaisia efektejä. *Rajan piirsin taa*-albumin äänikuva on vanhanaikainen, jos sitä verrataan sellaisiin moderneihin miksaus- ja tuotantonormeihin, jossa teknologian vaikutus on levyiltä helposti kuultavissa. Uskoakseni Liekin tapauksessa saundi onkin sellainen tekijä, jonka kautta se usein määritellään vanhanaikaiseksi.

Tämä saundi syntyy pitkälti erilaisten ”vuosikertainstrumenttien” saundien, sekä levyn miksausien kautta. Yhtye ei suosi elektronisia instrumentteja tai äänenmuokkauslaitteita lukuun ottamatta syntetisaattoreita. Syntetisaattorien rooli ei kuitenkaan ole yhtyeen kokonaissaundissa keskeinen. Niillä soitetaan usein erilaisia äänikuvaa laajentavia osuuksia, esimerkiksi niin sanottuja sointumattoja. Äänikuvan mieltäminen vanhanaikaisuudessaan ”luonnolliseksi” ja ”lämpimäksi” käy ilmi myös lehtiaineistossa, jossa esimerkiksi Fender Rhodes-sähköpianon ja Hammond-urkujen saundien merkitys nostetaan esille, mutta syntetisaattoreista ei puhuta juurikaan.

Kosketinsoitinrepertoariin kuuluu edellisten lisäksi myös piano, jonka saundi on niin ikään luokiteltavissa luonnolliseksi. Luonnolliseksi ovat luokiteltavissa myös rumpu-, kitara- ja bassosaundit, jotka ovat enimmäkseen prosessoimattomia. Niiden äänityksessä ja miksausessa ei ole suosittu sellaisia ratkaisuja (laitteita), jotka saisivat kuulostamaan ne synteettisiltä tai mekaanisilta². Levyn miksausessa on käytetty myös efektejä, esimerkiksi kitarassa ja laulussa, mutta ne ovat paremminkin luokiteltavissa eräänlaisiksi ”vuosikertaefekteiksi”, joiden kautta luodut saundit voidaan niiden käyttöyhteydessä tulkita paremminkin 1960- ja 1970-lukumaisuuden tyylliseksi jäljittelyksi kuin uusiksi ja moderneiksi tekniikoiksi. Näihin palataan eri instrumenttien

² Äänien luokittelua *luonnollisiin* ja *humaaneihin* sekä *synteettisiin* ja *mekaanisiin* on tehnyt esimerkiksi Emmerson (1986). Hänelle keskeinen luokittelun peruste on ollut se, onko äänet akustisen instrumentin vai koneen luomia.

kohdalla tarkemmin seuraavassa soittotyylejä ja -tekniikoita käsittelevässä luvussa. Oman leimansa kappaleiden saundiin antavat puhaltimet. Erityisesti huomio kiinnittyy poikkihuiluun, jota yhtye on suosinut sovituksissaan aikaisemminkin levyillä, esimerkiksi edellisen *Korppi*-levyn singlenä julkaistussa kappaleessa *Pienokainen*. Nähdäkseni huilu on tulkittavissa rock-musiikissa sen historiallisten käyttöyhteyksiensä vuoksi myös sellaiseksi instrumentiksi, jonka kautta Liekin 1970-lukumaisuus ja progressiivisuus on usein hahmotettu. Esimerkiksi internetin Wikipedia-sanakirjassa³ todetaan, että ”monille progressiivisen rockin tärkeimmistä yhtyeistä huilu on ollut keskeinen soitin” (<http://fi.wikipedia.org/wiki/huilu>).

4.2.5. Sovitus, soittotyylit ja saundi

Liekin musiikillinen tyyli hahmottuu pitkälti kappaleiden sovitusten, instrumentaatioiden ja soittotyylin kautta. Tyylille varsin leimaa antava ja omaperäinen piirre on useissa kappaleissa suosittu sähkökitaran ja Fender Rhodes-sähköpianon yhdessä muodostama ”kudelma”, jossa soittimille sovitetut osuudet muodostavat rytmisesti, harmonisesti tai melodisesti yhtenevän kokonaisuuden. Useimmiten tämä ilmenee siten, että molemmilla soittimilla soitetaan sointuarpeggioita, jolloin soittimien osuudet ovat eräänlaisessa kontrapunktisessa suhteessa toisiinsa nähden. Tämän voi havaita esimerkiksi *Vanha puu*-kappaleen introssa (kuvio 2), jossa bassolla ja kitaralla soitetut synkoopit osuvat lisäksi eri tahdinosille luoden yhtyeen saundille ominaista ”keinuvaa” vaikutelmaa..

Fender Rhodes-sähköpianolla on varsin keskeinen rooli Liekin saundissa ja kappaleiden sovituksissa. Yhtyeen kosketinsoittajan tapa soittaa instrumenttia on myös omaleimainen. Soittotyylit voidaan tarkastella soittimen ominaisuuksia ja sen historiallisia käyttöyhteyksiä tarkastelemalla. Rhodesin soittotapa poikkeaa esimerkiksi huomattavasti syntetisaattoreille ominaisesta soittotavasta, jota määrittää pitkälti kulloinkin käytetyt saundit ominaisuuksineen. Rhodesin ääni syntyy pianon tapaan siitä, että kosketinta painamalla soittimen mekanismi liikuttaa vasaraa, joka lyö soittimen sisälle viritettyyn metallikieleen. Sähköpianossa tämä ääni on vahvistettu ja se toimii samaan tapaan kuin sähkökitara. (ks. esim. Vail 2000, 260-261.)

³ Käyttäjien vapaasti muokattavissa olevan Wikipedian käyttöä lähteenä perustelen siten, että sen voidaan ajatella kuvaavan juuri kuuntelijoiden musiikkiin liittämiä merkityksiä.

Kuvio 2: Liekki – *Vanha puu*, intro. Nuottikuvassa ylimmällä rivillä sähkökitara, keskimmäsenä sähköpiano ja alimpana bassolinja.

Rhodes yleistyi rock-yhtyeiden soitinkokoonpanoissa 1960- ja 1970-lukujen aikana ja se oli myös suosittu soitin 1970-luvun fuusiojazz-yhtyeiden kokoonpanossa. Näiden tyylien myötä soittimelle muodostui tietynlainen soittotapa. 1960- ja 1970-luvun rock-tyyleissä soittimen soittotavassa oli vielä usein kuultavissa bluesin vaikutus. Näissä tyyleissä Rhodesia soitettiin usein perkussiivisesti ja ”hakkaavasti”. Jazzissa Rhodesia on soitettu pianon tapaan, joskin soittimen ominaisuudet, esimerkiksi mahdollisuus liittää siihen efektejä, on vaikuttanut sen soittotyyliin ja rooliin yhtyeiden kokoonpanoissa. Liekin kosketinsoittajan soittotyylistä voi havaita 1960- ja 1970-luvun tyylien puitteissa kehitettyjen tekniikoiden vaikutuksia, mutta sovitus ja soittotyylin kautta on mielestäni kuultavissa myös modernimpi syntetisaattorirockista ja elektronimusiikista peräisin oleva estetiikka. Tämä ilmenee esimerkiksi itsenäisten melodiaosuuksien ja arpeggioiden muodossa, jotka muistuttava elektronisen musiikin tyyleille ominaisia sekvenssejä. Rhodesin historialliset käyttöyhteydet ovat vaikuttaneet myös niihin merkityksiin, joita sen saundiin yleisesti liitetään.

Edellä on todettu, kuinka Liekin 1970 -lukumaisuus liitetään usein juuri kosketinsoittimien saundeihin. Sähköpianon lisäksi Liekin kappaleissa käytetään paljon *Hammond*-urkuja sekä pianoa, jotka voidaan nähdä Rhodesin tavoin eräänlaisia ajattomina ”vuosikertainstrumenttina”. Soittimien käytön yleisyys näyttää kuitenkin ilmenevän eräänlaisissa sykleissä. Jos Rhodes oli suosittu 1970-luvulla, ei sitä juurikaan käytetty enää 1980-luvun puolessa välissä, jolloin syntetisaattorit valtasivat nopeasti markkinoita syrjäyttäen useita perinteisempiä soittimia. Rhodesin on kuitenkin todettu (esim. Pinksterboer 2000) yleistyneen jälleen 1990- ja 2000-luvuilla, jolloin esimerkiksi sämplattuja Rhodes-saundeja käytettiin paljon elektronisessa tanssimusiikissa ja hiphopissa. Lisäksi se on saanut suosiota sellaisissa retro-henkisissä rock- ja popmusiikin tyyliissä (joita Liekkikin edustaa), joissa vanhat instrumentit on koettu kiinnostaviksi ja nähty eräänlaisina klassikkoina. (Pinksterboer 2000, 88-92.)⁴

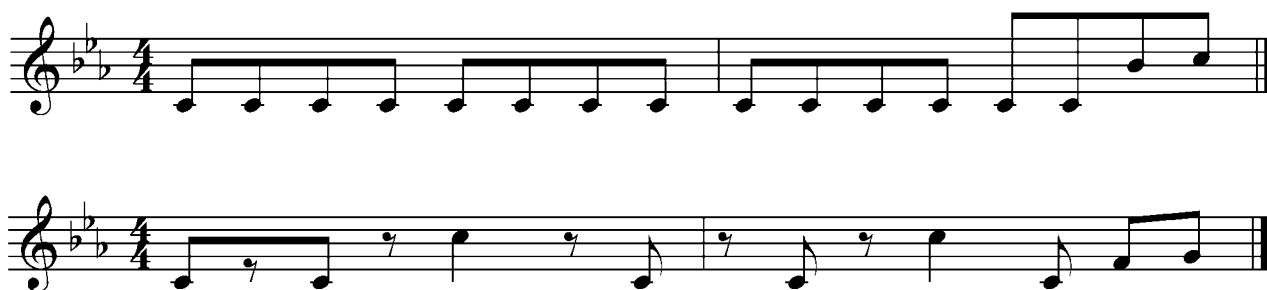
Lehtiaineistossa sähkökitaran soittotekniikoista puhutaan huomattavan vähän verrattuna muiden instrumenttien soittamisen kuvailuun. Kuitenkin soittimen merkitys on yhtyeen soundin kannalta oleellinen jo siitä syystä, että yhtyeen kokoonpano koostuu vain neljästä muusikosta. Se, miksi kosketinsoittimet nähdään usein yhtyeen soundissa kitaraa merkittävämmäksi, johtune siitä, että koskettimilla soitetaan enemmän soolo- ja melodiaosuuksia kuin kitaralla. Näin kosketinsoitinraitoja on yhdessä kappaleessa tavallisesti myös useita, minkä vuoksi ne kuuluvat miksauksessa paremmin kuin kitara. Vaikka yhtyeen tyyli määritellään progressiiviseksi rockiksi, on sähkökitaransoiton tyylistä vaikea löytää progressiiviseen rockin virtuositeettia vaativia ja korostavia tekniikoita. Kitaransoittotyyli on tyyllistä sukua paremminkin 1960-luvulla vaikuttaneen, sähköistä folkrockia soittaneen **The Byrds**-yhtyeen tunnetuksi tekemälle sähkökitaran näppäilytyylille. Wikipedian mukaan The Byrds-yhtyeen kitaristi, Roger McGuinn, kehitti tämän tunnistettavan soittotyylin tekniikasta, joka oli ominaista banjon sorminäppäilytekniikalle. Tätä alettiin kutsua pian ”jingle-jangle”-tyyliseksi, jolla viitattiin näppäilemällä synnytettyyn helisevään saundiin (http://en.wikipedia.org/wiki/Roger_McGuinn). McGuinnia voidaan hyvin pitää yhtenä vaikutusvaltaisena sähkökitaransoittotyyliä muokanneena innovaattorina. Hänen keksimänsä soittotyylin vaikutus on kuulunut myöhemmin esimerkiksi useiden 1980-luvun ”uustraditionaalisten” kitarayhtyeiden soundissa. Teknistä vaikeutta korostaneen progressiivisen rockin ja säröä ja volyyymia korostavan punkin jälkeen useat 1980-kitarayhteet palasivat jälleen 1960-luvun tyyliin hakeutuvaan klassisempaan ilmaisuun. Mooren mukaan yhtenä tunnusmerkkinä näille yhtyeille oli puhtaan kitarasaundin ja kaikkulaitteiden käyttö. Näiden

⁴ Sämpläys tarkoittaa lyhyiden ääninäytteiden valmistamista ja muokkaamista laitteella, sämplerillä. Kun näyte ”luopataan”, sitä voidaan toistaa niin kauan kuin halutaan. (Korvenpää 2005, 290.)

yhtyeiden kitaransoittotapa ei korostanut progressiiviselle rockille ominaisia tekniikoita, kuten riffejä ja virtuositeettisia sooloja, eikä kappaleissa useinkaan improvisoitu. Yleinen tekniikka kitaransoiton suhteen oli esimerkiksi näppäilytyyli ja selkeät sävelletyt melodiat. (Moore 2001, 157-161.) Tämänlainen ”uusyksinkertaisuus” kuuluu kitaransoiton osalta myös Liekin musiikissa. *Rajan piirsin taa*-albumilla on muutama kitarasoolo, mutta ne eivät muistuta tyylillisesti pitkiä taiturimaisia progressooloja.

Kitaransoiton yhteys progressiiviseen rockiin kuuluu joissakin kappaleissa käytetyissä riffeissä. Tekniikkana riffit kehitettiin sellaisissa progressiivisen rockin lajeissa, jotka pohjautuivat tyylillisesti bluesista. Tällaista progressiivisen rockin lajia edusti esimerkiksi **Eric Claptonin** johtama **Cream**-yhtye. (ks. Moore 2001, 76.) Progressiivisen rockin jälkeen riffi-tekniikkaa on suosittu erityisesti heavyrockissa ja sen alalajeissa, joita voidaan tietyiltä osin pitää progressiivisen rockin jatkumona (ibid. 147-151). *Rajan piirsin taa*-levyn riffi-tekniikkaa havainnollistaa esimerkki kappaleesta *Rintama* (kuvio 3). Riffit toimivat kappaleessa instrumentaalivälikkeinä, ja ne pohjautuvat samanlaiseen yhden soinnun harmoniaan, joka on myös laulettujen säkeistöjen taustalla. Jälkimmäinen on muunnos ensimmäisestä.

Kuvio 3. *Rintama*-kappaleen kaksi kitarariffiä.



Liekin kitarasuosuuksia tarkasteltaessa huomio kiinnittyy usein kitarasaundiin. Useissa kappaleissa kitaran soundia on muokattu phaser-efektillä. Korvenpään (2005, 214) mukaan flanger ja hieman myöhemmin myös samantyyppinen phaser-efekti tulivat tunnetuksi Jimi Hendrixin ja muiden 1960-luvun psykedeelisten artistien käyttämänä. Äänen vaihe-eroihin perustuvan phaser-efektin luoma ääntä on kuvattu ”hujuvaksi”, ja sen vaikutuksesta kitaralla alettiin soittaa yleisesti arpeggio-kuvioita, joista efekti teki ikään kuin ”maton”. Phaser oli suosittu erityisesti 1970-luvun puolivälissä, jolloin sitä käytettiin paljon myös suomalaisessa iskelmämusiikissa. Efektistä tuli kuitenkin nopeasti klisee ja se poistui muutamassa vuodessa muodista. (ibid. 2005, 165)

Esimerkiksi *Wigwamin* (johon Liekkiä on usein verrattu) kitaristin **Pekka Rehardtin** tavaramerkiksi muodostui omalaatuinen phaser-saundi. Voidaan hyvin ajatella, että phaseriin liitettävät konnotaatiot viittaavat juuri 1970-lukuun ja myös psykedeliaan, joka on teemana liitetty usein progressiiviseen rockiin. Tämän vuoksi sen käyttö voidaan mielestäni tulkita eräänlaisena saundillisena viittauksena. Efektinä on käytetty toki 1970-luvun jälkeenkin, mutta Liekin tapauksessa sähkökitaran ja esimerkiksi Fender Rhodes-sähköpianon yhdessä muodostama saundi on tulkittavissa 1970-luvulle tyypillisten saundien jäljittelyksi.

Lehtiaineistossa Liekin rumpalin soittotyylistä kuvataan usein niin ikään 1970-lukumaiseksi. Tämä liitetään erityisesti tietynlaiseen ”svengiin” sekä rumpufilleihin. Tällöin on mielenkiintoista pohtia sitä, mikä tekee jostakin soittotyylistä sellaisen, että se voidaan liittää tiettyyn aikaan ja tyyliin, tässä tapauksessa 1970-lukuun ja progressiiviseen rockiin. Tällöin on syytä olettaa, että kyseinen soittotyyli poikkeaa myös uudemmille tyyleille ominaisista tekniikoista. Nähdäkseni tässä tapauksessa soittotyylin vanhanaikaisuus syntyy eräänlaisesta jazzmaisesta svengistä - nyanssien ja fillien runsaudesta. Se esimerkiksi poikkeaa sellaisesta useille 1980-luvun yhtyeille ominaisesta rumpujensoittotyylistä, jossa pyritään konemaiseen tarkkuuteen. Korvenpää on esittänyt suomalaista iskelmämusiikin tuotantoa tarkastelemalla, että 1980-luvulla laitteiden ja koneiden yleistyessä mekaanisuudesta tuli tavoiteltu asia. Tällöin muodostui muodiksi se, että kappaleissa oli sovituslementti, josta kuuli, että se ei ollut ihmisen soittama. Romanttinen mekaanisuuden ihailu vaikutti myös siihen sitä, että muusikot alkoivat matkia koneiden mekaanista soittoa. (Korvenpää 2005, 150-151.) Soittotyylien muuttumiseen vaikutti oletettavasti myös se, että 1980-luvulla kompressorilaitteiden käyttö yleisty, minkä seurauksena soitto-osuudet saatiin kuulostamaan mekaanisemmalta. Kompressori-laitteella voidaan tasoittaa signaalin voimakkuuden vaihteluja. Heikoimpia tasoja voidaan nostaa ja voimakkaampia hiljentää. Tällainen tasoitettu signaali voidaan äänittää nauhalle suuremmalla tasolla. (ks. Korvenpää 2005, 286) Yksi soittotyylien muuttumiseen vaikuttava seikka saattaa olla se, että rock-yhtyeiden volyyymi kasvoi yleisesti ottaen 1980-luvulla niin konserteissa kuin studioissakin. Volyymin yleinen kasvu tarkoitti samalla myös sitä, että rumpalin oli soitettava kovempaa ja suoraviivaisemmin hienovaraisten nyanssien kustannuksella.

Liekin laulajan, Janne Kuuselan, laulutyyli on varsin omaperäinen. Nähdäkseni hänen laulutyyliään ja laulumelodioitaan on kuitenkin ongelmallista analysoida viittausten tai tyylien näkökulmasta. Laulutyyliässä persoonallisinta on laulajan äänenmuodostus. Se on perinteisen jaottelun mukaan ”kouluttamaton” ja sille on ominaista melismat. *Rajan piirsin taa*-levyn lauluosuuksia tarkasteltaessa huomio kiinnittyy erityisesti miksaukseen. Laulu on miksattu kauttaaltaan

huomattavan pienelle äänentasolle, jonka vuoksi sanoista on vaikea saada selvää. Yhtyeen esittämään näkemykseen siitä, että laulu toimii heidän musiikissaan instrumenttina, on helppo yhtyä. Lauluun on liitetty miksausvaiheessa usein erilaisia efektejä, joilla laulajan hento ääni saadaan kuulostamaan tukevammalta, mutta samalla efektit tekevät äänestä synteettisen ja epähumaanin kuuloisin. Kaiulla ja (ilmeisesti) phaser-efektillä muokattua laulusaundia voidaan pitää esimerkkinä ”progressiivisesta psykedeliasta”, jolloin efektien käyttö on tarkoituksellinen vieraannuttamiskeino.

4.3. The Crash ja ambivalentti retro

Havaitsin The Crash-yhtyettä käsittelevästä lehtiaineistosta niin ikään viisi erilaista puhetapaa. Yhtyeen musiikin tyylistä ja sen vaikutteista puhutaan Liekkiä käsittelevän aineiston tapaan **historia-** ja **tekijädiskursseissa**. Yhtyeen tapauksessa korostuvat Liekkiin verrattuna eri tavalla teknologian käyttöön liittyvät merkitykset, joista puhutaan **teknologiadiskurssissa**. Yhtyeen tyyllille leimallinen postmoderni ironia tulee esille **makudiskurssissa**, jossa arvotetaan viittausten kohteiden historiallista merkittävyyttä sekä määritellään hyvän ja huonon maun välistä rajaa. Myös The Crashin tapauksessa puhutaan paljon soittamisen ja soittotaidon merkityksistä, tosin **ammattilaisuusdiskurssiin** liitetyt konnotaatiot artikuloidaan toisenlaisella tavalla kuin Liekin tapauksessa.

4.3.1. Tyylin historiallinen määrittely

Historiadiskurssissa puhuessaan toimittajat ovat varsin yksimielisiä The Crashin musiikin tyyllisestä kehityksestä ja muuttumisesta, mikä on ollut myös yksi yhtyeen uraa selkeästi leimannut piirre. Erilaiset genreihin ja tyyleihin liittyvät merkityksenannot painottuvat kuitenkin eri tavoilla, riippuen siitä, mistä yhtyeen uran ajanjaksosta kulloinkin puhutaan.

"[...] The Crash muuttui vähitellen U2-vaikutteisista jälkibrittipoppareista värikkäämmäksi ja rehvakkaammaksi nykyrockbändiksi[...]" (Mattila 2005)

Yhtyeen ensimmäinen levy, *Comfort deluxe*, mielletään varsin yksimielisesti brittipop-tyyliseksi. Uusinta, järjestyksessä kolmatta, *Melodrama*-levyä kuvataan usein disco-, hardrock- ja soul-tyyliä kautta, mutta siitäkin puhutaan myös pop- ja rock-albumina.

"[...] Uudella levyllä voi kuulla 80-luvun diskon, hardrockin ja soulin vaikutteita... Vaikka bändin soundin mausteet ovat muuttuneet, oleellisin ydin on säilynyt silti samana [...]" (Mattila P, 2003)

Yllä mainittu ”oleellinen ydin” viittaa nähdäkseni siihen, että The Crash mielletään tyylillisistä seikkailuistaan huolimatta ensisijaisesti pop- tai rockyhtyeeksi. Yhtyeen nykyiseen tyyliin liitetyt genreihin viittaavat termit ovat paremminkin eräänlaisia kuriositeetteja, jotka yhtye on yhdistänyt tyyliinsä. Yhtye toteaa myös itse, että disko- ja heavy-vaikutteet ovat vain ”muotopuolta” (Talvio 2003). Nämä saavat toimittajilta kuitenkin suuren huomioarvon. Tämä kertoo mielestäni paljon postmodernin tyylittelyn ja retron luonteesta. Erilaiset tyylilliset kuriositeetit ja tyylien yhdistelyt, sekä tätä kautta luodut merkitykset vaikuttavat olevan nykymusiikissa kiinnostaviksi koettuja elementtejä.

The Crashin voi havaita mukailleen levyillensä kulloinkin suosittuja populaarimusiikin trendejä. Yhtyeen ensimmäisen levyn ilmestymisaikana, vuonna 1999, niin sanottu brittipop oli kansainvälisesti suosittu tyyli. Tyylin kansainvälisesti tunnetuimpia yhtyeitä olivat britannialaiset **Oasis** ja **Blur**. Vaikka suurin brittihuuma oli vuonna 1999 jo koettu, oli The Crash kuitenkin Suomessa ensimmäisiä suosittuja brittipop-tyylisiä yhtyeitä. Tämän jälkeen yhtyeen on muuttanut tyyliänsä nykyisten trendien mukaiseksi, kuvaahan Mattila yhtyettä yllä "nykyrock-bändiksi". Tätä vastoin on varsin tyypillistä, että yhtyeen jäsenet korostavat haastatteluissa, että heidän vaikuttajansa ovat olleet musiikissa kuultavissa jo heidän toimintansa alusta asti. Tätä artistien puhetajaa motivoinee se, että yhtye ei halua antaa itsestään sellaista kuvaa, että se seuraisi trendejä kaupallisuuden vuoksi. Yhtyeen antama kuva itsestään korostaa pikemminkin sitä, että se on seurannut alusta alkaen selvillä ollutta taiteellista linjaansa.

Mattilan tarkoittama nykyaikaistuminen ilmenee *Melodraman* tapauksessa paradoksaalisesti helposti tunnistettavilla karikatyyrinomaisilla viittauksilla menneisyyteen. Levyn tyylissä erilaiset viittaukset sekoittuvat toisiinsa muodostaen yhtyeen postmodernin tyylien hybridin. Esimerkiksi diskosta (joka sai tyylinä alkunsa 1970-luvulla) voidaan lainata rytmi, 1980-lukulaisuus yhdistetään usein sointiin, erityisesti syntetisaattorien käyttöön.

"[...] The Crash mixes the best out of 70s, 80s, and 90s music with an extremely good taste. The retrospection has ingredients from disco and stadium rock, but often the main point lies in the fragile voice of the lead singer Teemu Brunila" [...] (Kauhanen 2004)

Melodramaa voidaan mielestäni pitää postmodernin ”historiattomuuden” stereotyyppinä. The Crashin musiikillisessa fuusiossa soul ja hardrock tuntuvat vaikutteina yllättäviltä ja epäsovilta, jos yhtyeen erilaisia vaikuttimia tarkastellaan historiallisesti. Soul- ja hardrock-tyylit ovat homologissti katsottuna etäisiä toisistaan sekä yhtyeen muista vaikuttimista. Esimerkiksi hardrockin katsottiin edustavan 1980-luvulla täysin erilaisia arvoja kuin sellaisten epämaskuliinisuutta edustaneiden brittiläisten kitarayhtyeiden, joita on totuttu pitämään The Crashin esikuvina. Tästä syystä tyyleihin kohdistuvat viittaukset on helppo ymmärtää ironisena vitsinä, jonka huvittavuus perustuu toisilleen etäisten genrejen kontekstien rinnastamiseen. Historiattomuuden näkökulmasta katsottuna tuntuukin yllättävältä, että Aalto (2003) toteaa, että ”menneisyyteen viittaamisen sijaan *Melodrama* tuntuu tulevan 1980-luvulta”. Jokirinne (2003) käyttää The Crashin musiikin tekemisen tavasta nimitystä ”resepti”. Se kuvaa mielestäni hyvin useiden nykyisten yhtyeiden musiikintekotapaa, jossa erilaisista tyyleistä sulatetaan aineksia yhteen: vaikutteita voidaan yhdistää lukemattomilla tavoilla, mutta niiden täytyy kuitenkin sopia jollakin tavalla yhteen, jotta lopputulos olisi mielekäs. Koponen (2003) kuvaa *Melodrama*-levyä puolestaan ”nostalgiavyörytykseksi”. Hänen mukaansa yhtye mukailee levyllään sellaisia 1980-luvun musiikkityylejä, jotka ovat jääneet useimpien mieliin – siis erilaisten tyylien stereotyyppioita. Näitä viittauksia yhtye ei kuitenkaan edes yritä tehdä sillä tavalla autenttisesti, että se jäljittelisi viittauksen kohteina olevia tyylejä ”uskollisella” tavalla.

"[...] Levyltä ei löydy yhtään oikeaoppista diskokappaletta, eikä tukkaheviosasto ei ole puhtaimmillaan mukana. Niiden sijasta tarjoillaan vaikutesekamelskaa [...]" (Koponen 2003)

The Crashin tapauksessa viittaukset saavat suuren huomion, ja niihin liitetään varsin ristiriitaisia merkityksiä. Viittausten käyttöön liittyy aina tekijyyden merkitysten pohdintaa. *Soundi*-lehden haastattelussa The Crashin kappaleiden säveltäjä ja sanoittaja Teemu Brunila toteaa, että ”pyörää on vaikeaa keksiä uudelleen”. Hänen mukaansa uusien popkappaleiden tekeminen tuntuu olevan yksinkertaisesti mahdotonta. Hän liittää originaalisuuden erityisesti säveltämiseen, ja perustelee uuden luomisen vaikeutta mahdollisten sointuyhdistelmien ja melodiakulkujen rajallisuudella. (Juntunen 2003.) Tällä tavoin Brunila ikään kuin hyväksyy ja perustelee originaalisuuden mahdottomuudeksi:

"[...] Tämä on sitaattitaidetta, ja kaikki säveltäjät, sanoittajat ja sovittajat on peilejä, jotka peilaa kaikuja menneisyydestä. Me tehdään niitä samoja biisejä uudestaan, mutta kysymys onkin siitä, kuinka hassuun paikkaan osaat laittaa peilisi, että sieltä tulee erikoisempia yhdistelmiä [...]" (Juntunen 2003)

Edellinen kommentti ilmaisee osuvasti postmoderneille artisteille ominaista näkemystä tekijyyden ja originaalisuuden merkityksestä. Itselfleksiivisyyden lisääntyttyä originaalisuus koetaan jopa mahdottomuudeksi. Koposen kommentissa ilmenee toisaalta varsin tyypillinen tapa kritisoida postmoderneja tyyllisiä sekasikiöitä. Useille tyyllisten kuriositeettien varaan rakentuvat teokset eivät näytä edustavan minkäänlaista autenttisuutta. Vaikka autenttisuuden käsite muuttuikin jatkuvasti, ymmärretään se arkikielessä ja mediassa edelleen usein samaksi kuin alkuperäisyys. The Crashin suosio kertoo kuitenkin siitä, että se puhuttelee kuuntelijoitaan. Sen on edustettava omalle yleisölleen sopivia arvoja.

Ristiriidassa on kysymys nähdäkseni erilaisista autenttisuuden artikulaation tavoista, sillä autenttisuuden palauttaminen musiikillisiin teksteihin ei tunnu olevan mahdollista. The Crashin faneilleen edustama autenttisuus on syytä ymmärtää kulttuuriseksi autenttisuudeksi. Fornäsin (1998) mukaan tämä autenttisuuden muoto liittyy sellaisiin lajityyppeihin, jotka leikkivät tyyleillä ja jotka ymmärtävät olevansa aina keinotekoisia rakennelmia. Tällöin autenttisuus liittyy historiallisesti määrittäneisiin esteettisiin genresääntöihin, jolloin tekstit voidaan tulkita autenttiseksi niiden itselfleksiivisyyden ja tiedostavuuden perusteella. (Fornäs 1998, 334)

Tunnustautumalla itse faniksi ja musiikin kuluttajaksi Brunila ei mukaile vanhoja alkuperäisyyttä korostavia rock-myyttejä. Sen sijaan hän tiedostaa itselfleksiivisesti tyylien ja teosten kulttuurisen muodostumisen ehdot. Se, miksi autenttisuutta artikuloidaan nykyisin eri genreissä erilaisilla ristiriitaisilla tavoilla ilmentää (rock)kulttuurin ja niihin liittyvien elämäntyylien fragmentoituneisuutta. Moniarvoisessa kulttuurissa se, mikä edustaa yhdelle autenttisuutta, ei ole sitä välttämättä toiselle. Postmodernistisissa teoksissa korostuu usein alkuperäisyyden sijaan tekijän makuasioiden merkitys, joilla manifestoidaan erilaisia elämäntyytlejä ja niihin liitettyjä arvoja (ks. esim. Fornäs 1999, 139). The Crashin tapauksessa tekijädiskurssissa korostuu autenttisuuden tuottaminen itselfleksiivisyyden ja persoonallisen maun kautta. Vaikuttaa siltä, että useimmille toimittajille The Crashin tapa esittää itsensä ja tyyliensä huumorin sijaan vilpittömänä itseilmaisuna on ratkaisevaa tässä määrittelyssä. Autenttisuus liittyy tällöin paremminkin artistin julkisin lausuntoihin kuin itse teksteihin. Autenttisuuden ja hyvän maun määrittely on kuitenkin ”veteen piirretty viiva” (Lähde 2001). Esimerkiksi Aalto (2003) tulkitsee yhtyeen tyyliä ainoastaan

vaikutteiden kautta, mutta hän toteaa silti, että ”levyn muotokieli, tunnesisältö ja sisältö ovat niin erottamattomissa, että retro-syytökset jäävät perusteettomiksi”.

4.3.2. Postmoderni löytöretkeily

Historiadiskurssia leimaavan yhteneväisyyden perusteella vaikuttaa siltä, että The Crashin musiikissa viittaukset tunnistetaan helposti. Jotta yhtyeen musiikki voisi olla tästä huolimatta kiinnostavaa ja persoonallista, täytyy sen viehätys perustua viittauksien mielenkiintoisuuteen.

"[...] Kun The Crash julkaisi kaksi vuotta sitten toisen albuminsa, monet kiinnittivät huomiota levyltä kuuluviin 80-lukulaisiin sävyihin. Herkkänä brittipop-tyylisenä kitarayhtyeenä itsensä läpi lyönyt Crash oli löytänyt uudelleen hevikitartilutuksen ja muovisen mahtipontiset syntesojjat... Tuoreella Melodrama-levyllä turkulaisnelikko on jatkanut määrätietoisesti samaan suuntaan. Yhtyeen laulaja Teemu Brunila on jo sanoutunut kokonaan irti brittipopista ja ilmoittanut löytäneensä kuntosaliveivin ja homodiskon [...]" (Mattila 2003)

Yllä oleva kommentti kuvaa mielestäni hyvin postmodernin retron luonnetta. Sitaatissa Mattila käyttää kahteen kertaan verbiä ”löytää”, kun hän kuvaa yhtyeen tyylin muuttumista. The Crash on Mattilan mukaan ikään kuin löytänyt eräänlaisen ”löytöretkeilyn” tuloksena erilaisiin sosiohistoriallisiin juuriin liittyviä unohdettuja musiikkityylejä, joiden fuusiona on syntynyt sen omalaatuinen tyyllinen hybridi. Myös yhtyeen oma tapa määritellä musiikkiaan kuvastaa tämänlaista mentaliteettia.

"[...] Me ollaan yritetty tehdä eräänlainen hybridi tanssittavasta hevistä... Me ollaan kuitenkin ihastuttu 70-luvun diskoboogieen ja toisaalta aika suuri innoittaja on ollut 80-luvun homodisko, nämä Jimmy Somervillet, Duran Duranit ja Pet Shop Boysit. Toisaalta Amerikasta voi hakea asennetta 70-luvun soulahtavista hommista ja Van Halen -tyylisestä hardrockista [...]" (Juntunen 2003)

Makuasioista puhuttaessa artistit sanovat usein yksinkertaisesti tekevänsä sellaista musiikkia, josta he itse pitävät. Kuitenkin heidän makujaan voidaan tarkastella laajemmassa kontekstissa.

Viittausten saamien merkitysten kannalta on kiintoisaa, että 1970-lukumaisen soulmusiikkiin, sekä **Van Halen**-yhtyeen hardrockiin liitetään ilmeisen positiivinen konnotaatio, jota kuvataan sanalla ”asenne”. Nähdäkseni soul edustaa tällöin asenteena jonkinlaista ”rehellistä sielukkuutta”, kun taas

Van Halen on helppo tulkita muiden The Crashin yhdistämien genrejen ja tyylien kontekstissa ironiseksi ylilyönniksi. Asenne kuvastaa siten yhtyeen rohkeutta tehdä tyyllisiä rikkoutumia. Voidaan myös kysyä, että miksi 1980-luvun musiikki viehättää nykyisin, ja mitä se merkitsee kuuntelijoilleen? Yksi syy tähän lienee se, että se koetaan hauskaksi. Uskoakseni hauskuus liittyy erityisesti soinnin jatkuvaan muutokseen, jossa teknologialla on ollut merkittävä rooli. 1980-luvun musiikki sille ominaisine synteettisine saundeineen konnotoi teknologisissa diskursseissa vanhanaikaisuutta ja muinaisuutta. Tämän vuoksi se tarjoaa hyvät kehykset asioiden ironiselle käsittelemiselle.

Kuten olen aikaisemmin todennut, että samalla kun populaarimusiikin historiaa tarkastellaan, siitä halutaan legitimoida tiettyjä aikakausia, jotka koetaan nykyisyydestä käsin arvokkaiksi tai mielenkiintoisiksi. Ne jotka jäävät tällaisen arvontunnustuksen ulkopuolelle voivat edustaa sen sijaan esimerkiksi ”pinnallista ajankuvaa” ja ”vähempi arvoista menneisyyttä”. Edellä kuvattu löytöretkeilyn kuvaus liittyy nähdäkseni siihen, että The Crashin nähdään tasapainoilevan tällaisen arvontunnustusten välimaastossa hyvän ja huonon maun raja-aidalla. Postmoderneissa makudiskursseissa korostetaan yllättävän ja persoonallisen maun merkitystä, ja makua määritellään uudelleen jatkuvasti. Tällöin makuun liitetään usein relativistinen ajatus siitä, että mikä tahansa voi olla hyvää, mikäli se esitetään oikealla tavalla ja oikeassa kontekstissa. Makujen löytöretkeily voi tapahtua monin tavoin. Esimerkiksi internet on täynnä tietoa erilaisista ilmiöistä ja tyyleistä. Löytöretkeilyn voidaankin ajatella viittaavan erityisesti informaation etsimisen ja käsittelemisen tapoihin.

4.3.3. Ironia ja viattomuus

Olen edellä käsitellyt ironian merkitystä ilmaisutapana postmoderneissa teoksissa. Nähdäkseni The Crashin *Melodrama*-levy on malliesimerkki tästä. Yhtyeen musiikin kuvailemisessa käytetyille metaforille on ominaista merkityksillä leikittelevä äänensävy. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen tiedotteessa *Melodrama*-levyä kuvataan seuraavasti:

"[...] Melodramatic and theatrical pop performances from retro disco perspective. Stylish [...]" (www.fimic.fi)

The Crashin teatraalisuudella viitataan yllä nähdäkseni erilaisilla musiikillisilla stereotypioilla ja identiteeteillä leikkimiseen. Teatraalisuuden artikulointi liitetään kommentissa retro-ilmiöön, joka voidaan tulkita siten, että teatralinen identiteettileikki liittyy erityisesti menneisyyden kuvilla leikkittelyyn. Teatraalisuus liitetään usein myös The Crashin suosimiin musiikillisiin tekniikoihin, joiden kautta se liitetään osaksi gender-keskustelua. The Crashin laulajan, Teemu Brunilan, ääntä kuvataan usein epämaskuliiniseksi tai androgyyniksi (esim. Huldt 2004) ja yhtyeen mainitaan olevan suosittu homopiireissä (Sirén 2003). Homoudesta puhuminen määrittää yhtyeen julkisuuskuvaan ja musiikin liitettäviä merkityksiä. Nähdäkseni aiheen keskeinen merkitys on kuitenkin siinä, että se voidaan tulkita kulttuuriseksi teemaksi, joka kantaa siihen historiallisesti artikuloituja konnotaatioita. Homoudesta puhuminen on tulkittavissa itseironiseksi identiteettileikiksi, sillä aiheesta ei puhuta poliittiseen sävyyn esimerkiksi homojen oikeuksien näkökulmasta, eikä yksikään yhtyeen jäsenistä ole tiedettävästi homoseksuaali. Keskustelun merkitys lienee siinä, että ristiriitaisia tuntemuksia aiheuttavien identiteettipositioiden kautta pikemminkin artikuloidaan omaa kiinnostavuutta ja salaperäisyyttä. Esimerkiksi Sirénin (2003) haastatteluissa yhtye määrittelee homokulttuuria edistykselliseksi ja se rinnastaa itsensä osaksi tätä edistyksellisyyttä.

Homokulttuurin edistyksellisyys juontaa Buckleyn (1999) mukaan juurensa 1970-luvulle, jolloin homojen vapautumisesta tuli populaarimusiikin kontekstissa muotia. ”Kaapista ulostuleminen” edusti tabujen murskaamista, sääntöjen rikkomista ja kokeellisuutta. Yksi ensimmäisiä homoksi tai bi-seksuaaliksi julkisesti tunnustautuneita henkilöitä oli englantilainen rocklegenda David Bowie. Häntä pidetään usein myös ensimmäisenä postmodernin identiteetin ilmaisijana rock-kulttuurissa. (Buckley 1999, 137-140.) Homouteen liitettyistä konnotaatioista varsinkin kokeellisuus on ollut rock-musiikissa eräänlainen vaatimus. Tämän vuoksi se on ollut helppo liittää rock- ja nuorisokulttuurin kapinalliseen eetokseen. Vaikuttaa siltä, että homous on nykyisin teemana entistäkin suosittu. Homoutta popularisoidaan voimakkaasti esimerkiksi tv-ohjelmien kautta. Populaarimusiikissa aihetta käsitellään usein 1970- ja 1980-luvun homokulttuuriin liitettyjen stereotyyppien kautta. Homouden voidaan ajatella heijastavan populaarikulttuurin teemana laajemminkin kulttuurin muutoksen laajempia tendenssejä. Esimerkiksi Förnäs (1999, 330) on nähnyt (populaari)kulttuurin muuttuvan jatkuvasti feminiinisemmäksi.

The Crashin liitetään myös epäsuomalaisuutta korostavia merkityksiä, jotka liitetään yhtyeen ironiseen ja humoristiseen ilmaisuun. Yhtye kritisoi itsekin voimakkaasti suomalaisuuteen usein

liitettyjä melankolisuutta.

"[...Jokainen vähänkään ajatteleva ihminen tietää, että maailma on vitun paha paikka, mutta mitä siitä sitten enää? On jotenkin halpa ja helppo ratkaisu sortua sellaisessa filiksessä kierimiseen. Ahdistunut valitus ei ole rakentavaa, ja varsinkin suomalaisessa musiikissa melankolia menee monesti äärimmäisyyteen. Musiikki voi sittenkin parhaimmillaan antaa hyvän olon [...]" (Juntunen 2003)

Ironian ja humoristisuuden merkitystä perustellaan yllättävän rationaalisesti. Tällöin musiikin keskeiseksi funktioksi määritellään hyvinolontuottaminen. Tälle vastakkainen ja nykyisin yleinen tapa määritellä musiikin merkitystä olisi esimerkiksi ihmisten tiedostavuuteen ja maailman epäkohtiin vetoaminen. Nähdäkseni The Crash perustelee asemaansa eräänlaisen ”tiedostavan eskapismien” kautta, joka on etäistä sellaisille autenttisuuden määrittelemisen tavoille, joissa korostetaan kantaaottavaa realismia. Yhtyeen jäsenet korostavat kuitenkin yhteiskunnallisen vaikuttamisen tärkeyttä. Tämä liitetään kuitenkin enemmän julkiseen näkyvyyteen kuin musiikilliseen ilmaisuun (esim. Sirén 2003). Yhtye on tukenut julkisesti esimerkiksi WWF-järjestöä. Se, miten yhtye artikuloi musiikkinsa eskapismien, liittyy mielestäni oleellisesti postmoderniin. Seuraava katkelma esittää yhden artikulaation tavan.

"[...] Esimerkiksi The Best of The Bestin teksti syntyi ajatuksesta, että on kaksi pientä oravaa, jotka ovat helvetin hyviä kiipeilijöitä ja parhaita kavereita. Ne kuljettavat huumeita rajan yli Meksikosta Jenkkeihin... Teimme lapsuuden satumme audioformaattiin. Uusi levy on täysin konseptialbumi. Levynkannetkin on tehty satukirjaksi [...]" (Sirén 2003)

Brunilan tekstinsyntytarina ei ole lopulta niinkään omituinen, kun sitä tarkastellaan postmodernin ironian ”pelisääntöjen” kontekstissa. Esimerkiksi Jokirinteen (2003 b) mukaan The Crash ”vetää *Melodrama*-levyllään överiksi”, jonka hän kokee positiiviseksi asiaksi. Postmodernissa populaarikulttuurissa ylilyövyys ja eksentrisyys ovat varsin usein positiiviseksi katsottuja ominaisuuksia. Tällöin siihen liittyy usein ajatus makujen relativismista, jolloin mikä tahansa voi olla hyvää. Tämä liittyy oleellisesti campin käsitteeseen.. Susan Sontag on kuvaillut campin luonnetta esseessään "Notes on Camp" (1964; Kallioniemien 1990 mukaan) siten, että camp-sensibiliteetti hahmottuu sen rakkaudessa liioitteluun ja teennäisyyteen, jonka yhteydessä ”vakavuus” ja ”hilpeys” sekoittuvat keskenään. Camp rikkoo näin rajat eri kulttuurimuotojen välillä. Sontag katsoo camp-tunteen syntyneen rinnan romantiikan ideoiden ja kaupunkikulttuurin

synnyn kanssa., jolloin aristokraattisten dandistien ajatukset popularisoitiin. Kallioniemen mukaan käsitys eksentrisestä ja ”läpeensä taiteellisesta” dandy-hahmosta syntyi britannialaisessa kulttuurissa romanttisten ideoiden myötä, jotka liitettiin populaarikulttuurin camp-ideoissa modernin sensibiliateetin kokemiseen ja erottautumiseen. (Kallioniemi 1990, 18-19) Tässä valossa The Crashin tyyli on hyvinkin campia. Koska campin merkitykset korostavat liioittelua ja ”epä-aitoutta”, liittyy teemaan autenttisuuden ambivalenttisuutta korostavia merkityksiä. Autenttisuuden määrittely tuntuu olevan usein ongelmallista.

”[...] Ilmassa on harkittua naivismia. Mutta, vaikka levy on paikoin hauskakin, ei mistään huumorihommasta ole kyse, vaan eräänlaista tunteiden vuoristorataa lasketellaan [...]” (Hirn 2003).

On oletettavaa, että pelkäksi huumoriyhtyeeksi leimautuminen veisi yhtyeeltä uskottavuutta. Samalla se pelkistäisi yhtyeen musiikin saamia merkityksiä. Tasapainoilu huumorin ja vakavan, sekä tyylikkään ja tyyllittömyyden rajalla on jatkuvaa merkityksillä ja tulkinnolla leikittelyä, jotka koetaan postmodernistisissä teoksissa jo itsessään kiinnostaviksi. Ironian ja nostalgian suhde tulee ilmi seuraavasta kommentista.

”[...] Nyt on jo kulunut sen verran aikaa 80-luvusta, että tapetille voidaan ottaa niinkin mauton aikakausi, makustele The Crashin keulakuva Teemu Brunila [...]” (Mattila, P 2003)

Ylilyönnit liitetään yllä erityisesti 1980-lukuun. Konkreettisemmin tämä ilmenee erilaisten ”vanhentuneiden” instrumenttien ja soundien käyttämisenä. Esimerkiksi Hirn (2003) kuvaa yhtyeen käyttämiä syntetisaattorisaundeja ”hullunrohkeiksi”. Tässä korostuu teknologia- ja makudiskurssien merkitys, joista ensimmäiseen kuuluu olennaisena ”modernin” ja ”uuden” konnotaatiot ja jälkimmäiseen puolestaan campin eetos. Teknologiadiskurssissa 1980-luku ymmärretään modernin näkökulmasta väistämättä pilailuksi, mutta makudiskurssissa vanhanaikaisiin saundeihin voidaan artikuloida uusia merkityksiä. Mielestäni huomioitavaa on se, että kun teknologian saamalla merkityksillä pilailaan, sisältyy siihen väistämättä ajatus uuden teknologian paremmuudesta ja teknologian kehittymisestä. Miksipä muutoin vanha teknologia tuntuisi niin hauskalta?

Olemalla hullunrohkea The Crash myös paradoksaalisesti mukautuu tämän päivän trendeihin. Hulluus, camp ja naivismi ovat suosittuja ilmaisun tapoja nykyisessä populaarikulttuurissa. Tästä

huolimatta yhtye näkee *Melodrama*-albumin riskinottona ja epäkaupallisena tekona. Tosiasiassa esimerkiksi levyn singlejulkaisu, *Still alive*, on yksi yhtyeen uran suurimpia hittejä. Musiikkiin artikuloitu ”outous” ja epäkaupallisuus ovatkin kaupallisesti merkittäviä myyntivaltteja. Kaikki toimittajat eivät kuitenkaan allekirjoita The Crashin tyyllittelyn mielekkyyttä. Esimerkiksi Kuposelle The Crashin teatraaliset camp-henkiset ylilyönnit edustavat liiallista itsetietoisuutta. Hänen mukaansa The Crashin suosimat ilmaisutavat sekä yhtyeen tyylin postmoderni ja keinotekoinen moniaineksisuus ei yllä tarkoitetun vaikutelman luomiseen. Yhtye jäljittelee 1980-luvun tyylejä liian uskollisesti, jolloin sen oma identiteetti hukkuu erilaisten viitteiden tulvaan. (Koponen 2003.) Campin ja aitouden välisen rajan määrittely tuntuu olevan vaikeaa ja siihen tuntuu olevan olemassa loputtomasti erilaisia näkökulmia. Joidenkin peräänkuuluttaessa originaalisuutta näkevät toiset ironian yhtyeen ”auran” rakentajana. The Crashin identiteettiä määritellään tekijä- ja makudiskursseissa, joissa korostuvat identiteeteillä, tyyllilajeilla sekä maulla leikittely. Näiden kautta muodostetaan kuvaa eksentristä ja ainutlaatuisesta yhtyeestä. Populaarimusiikkiin eksentrisyyttä korostavat romanttiset taiteilijamyytit omaksuttiin Kallioniemen (1990, 63) mukaan 1960 -luvulla, jolloin ne saivat aikaan kilpailua artistien ja yhtyeiden välillä siitä, kuka olisi edistyksellisempi, syvämietteisin, ”oudoin” tai liikkeissään yllätyksellisempi. Postmodernissa lukuisten makuyleisöjen kulttuurissa ei ole kuitenkaan yhtä tapaa tuottaa taiteilijuutta. Joka tapauksessa näitä merkityksiä käsittelevissä diskursseissa näyttää korostuvan tekijyyden merkityksen jatkuva määrittely. Tästä syystä olisi väärin väittää, että tekijyydellä ei olisi merkitystä. Pikemminkin sen merkitystä näytetään pohdittavan yhä kiivaammin. Koska makudiskurssille ominaiset ironian ja eksentrisyyden teemat konnotoivat epärationaalista ja outoutta, voidaan ne tulkita myös siten, että ne ovat koettavissa järjen sijaan tunteen tasolla. Tällöin nämä teemat voidaan tulkita yhdenlaisena vastareaktiona yhteiskunnan systeemille ”arjen kolonisaatiolle”.

4.3.4. Soittaminen ja musiikkiteknologia

Edellä on käsitelty *Melodrama*-levyn musiikillista moniaineksisuutta. Vaikka yhtye yhdistelee levyllään monenlaisia tyylejä, mielletään se kuitenkin varsin usein 1980-lukumaiseksi, jolloin korostuvat erityisesti musiikin soundien kautta hahmottuvat merkitykset. Seuraavassa kommentissa korostuu teknologian ja soundien keskeinen merkitys viittauksia tehtäessä.

"[...] Still Alive -biisi on uuden levymme eka sinkku, ja siinähan on mukana kasarisynta-juttu, vähän sellainen Van Halen -homma. Kyllä sitä on jo päivitelty [...]" (Juntunen 2003)

Kappaleen 1980-lukuun kohdistuva viittaus ja sen saamat merkitykset hahmotetaan ensisijaisesti syntetisaattorisauhin kautta. Tämä myös tukee esitettyjä näkemyksiä saundin merkityksen korostumisesta kappaleen "auran" rakentajana. *Still alive*-kappaleen syntetisaattorisuus yhdistetään 1980-luvulla suosittuun heavyrock-yhtye Van Haleniin ja yhtyeen *Jump*-kappaleeseen. Saundi on siis ilmeisen helppo tunnistaa sen ominaislaatuisuuden vuoksi. Se, miksi kyseisen saundin merkityksiä "päivitellään" johtunee siitä, että se koetaan teknologiadiskurssissa vanhanaikaiseksi ja makudiskurssissa tyylilliseksi ylilyönniksi. On kuitenkin varsin tyypillistä, että haastatteluissa yhtye luo saundien varaan perustuvan "kikkailun" ja "oikean soittamisen" välille vastakkainasettelua, johon liitetään arvottavia merkityksiä.

"[...] Musiikissa on oikeasti hyvää groovea, kaikki vedettiin ilman klikkiä, ihan yykaakoonee ja purkkiin -tyylillä. Se tuntui jotenkin aidolta bändiltä, ja se kuuluu myös levyttä [...]" (Juntunen 2003)

Vaikka The Crashin *Melodrama*-levy on varsin helppo pitää "postmodernin keinotekoisuuden" stereotyyppinä, korostuu yllä olevassa levyn tekotapaa kuvaavassa kommentissa eräänlainen vanhanaikaisuus. Vanhanaikaisena (ja ilmeisen autenttisenä) koetaan se, että kappaleet soitetaan nauhoitustilanteessa "livenä purkkiin" eli suoraan nauhalle. Tämä ei ole nykyisin enää itsestäänselvyys, kun lähes kaikki levyt tuotetaan tietokonepohjaisissa moniraitastudioissa. Tällöin jokaisen soittajan (lukuisat) osuudet on mahdollista äänittää erikseen ja niitä voidaan editoida ja korjailta jälkeinpäin, jolloin kappaleet on mahdollista koostaa vasta levyn miksausvaiheessa. The Crashin suosima perinteisempi nauhoitustapa vaatii soittajalta onnistunutta ja virheetöntä soittosuoritusta. Tämä voidaan tulkita autenttisuutta tuottavaksi merkityksenannoksi, sillä tällaisessa äänitystavassa muusikon itseilmaisua ei ole "vääristelty" teknologian avulla. Seuraavasta sitaatista pohditaan varsin suoraan teknologian musiikin tekemiseen aiheuttamia muutoksia. Samalla siitä käy ilmi se, että erilaisiin musiikin tekemisen käytäntöihin liitetään vahvoja tunnepitoisia merkityksiä

"[...] Vaikka The Crashin nykyisessä tyylissä on paljon uutta ja erikoisen kuuloista, niin yhtye korostaa, että musiikin perusteena on yhä yksinkertainen popsävellys... 'Me ei ajatella, että onpa hyvä bassarisoundi, tehtäiskö sen ympärille joku biisi. Tämähän on usein elektronisen musiikin kompastuskivi'... Brunilalle 80-luvun sointi edustaa vielä särmikästä, inhimillistä ja vilpitöntä rockia, koska silloin levyjä tehtiin nykyiseen verrattuna pienillä budjeteilla, eikä sen aikaisella tekniikalla voinut vielä korjata virheitä. Silti Crashia on arvosteltu siitä, että se asettaa musiikissaan muodikkaan soinnin etusijalle [...]" (Mattila 2003)

Edellä sävellyksen ja saundin korostamisen välille rakennetaan vastakkainasettelua. Ne nähdään ikään kuin vastakkaisina musiikin tekemisen tapoina. Elektroniselle musiikille tyypillinen kappaleidentekotapa ei tarkoita Brunilalle ”oikeaa säveltämistä”. The Crashia on kuitenkin vaikea sijoittaa tämän dikotomisen jaottelun kumpaankaan ääripäähän, sillä mainitsehan Mattila, että myös The Crashia on kritisoitu soinnin korostamisesta.

Korvenpää on esittänyt kuinka erilaisten koneiden ja laitteiden myötä kiinnostus uusiin saundeihin ja sovitushaastatteluun muutti säveltämistä. Hänen haastattelemansa säveltäjät ovat todenneet, että koneiden myötä sävellyksessä syntyy yhä useammin saundi-ideasta tai sovitushaastatteluun, jolloin perinteinen sävellysprosessi alkoi mennä käänteisessä järjestyksessä. (Korvenpää 2005, 99.) Théberge (1997) on todennut vastakkainasettelusta, että dikotominen jako ”oikeaan säveltämiseen” ja ”pelkkään saundin tekemiseen” on ollut tyypillistä käytäessä keskusteluita musiikkiteknologian vaikutuksista musiikkiin. Erityisesti tällä tavalla on haluttu kritisoida elektronista musiikkia silloin, kun sen on nähty uhkaavan perinteisillä soittimilla tehdyn musiikin asemaa. (Théberge 1997, 187.) Soinnin korostamisella viitataan näin ollen teknologian kuluttamiseen, jota vastoin sävellyksen nähdään edelleen muodostavan kappaleen ”taiteellisia ponnistuksia vaativan” sisällön.

Kiinnostavaa on myös se, millä tavalla 1980-luvun soinnista yllä puhutaan. Siihen liitetyt ominaisuudet ”särmikkyys, inhimillisyys ja vilpittömyys” nähdään johtuvaksi tällöin käytetystä teknologiasta, jolla oli nykyistä vaikeampaa korjata virheitä. Virheiden nähdään toimivan ikään kuin merkkeinä siitä, että soittaja on todella soittanut osuuden nauhalle koneen sijaan, jolloin ne tulkitaan autenttisuutta tuottaviksi tekniikoiksi. Vaikuttaa siltä, että teknologian vaikutuksella soittamiseen on kaksi puolta: Joskus konemaisuus saattaa olla tavoiteltu asia, mutta toisinaan soittajan tekemät virheet voivat olla jopa tarkoituksellisia musiikkia inhimillistäviä keinoja.

Sitaatti ilmentää myös varsin nostalgista suhdetta vanhaa teknologiaa kohtaan. 1980-luku oli monin tavoin uudistumisen aikaa ja erityisesti se oli sitä teknologian osalta. Useat innovaatiot (esimerkiksi MIDI-standardi) levisivät nopeimmin juuri 1980-luvulla muuttaen perusteellisesti studiotyöskentelyä sekä myös levyjen äänikuvaa, mikä voidaan huomata verrattessa 1970-luvulla tehtyjen äänitteiden saundia 1980-luvulla tehtyihin. Teknologian kehitys on tämän jälkeen tuskin hidastunut, päinvastoin, on syytä olettaa, että se on entistäkin nopeampaa. Uudet teknologiset innovaatiot ovat aina saaneet osakseen arvostelua ennen kuin ne hyväksytään. Kuten aikaisemmin on jo mainittu, ovat sellaiset saundeihin liitetyt metaforat kuten ”inhimillisyys” ja ”lämpimyys” on

liitetty yleensä juuri vanhaan, hyväksi havaittuun ja tuttuun teknologiaan, kun uutta teknologiaa on usein kuvattu näille vastakkaisilla termeillä "kylmä" ja "epähumaani" (Théberge 1997, 207-208). Jos 1980-luvun musiikkia kuvataan tämän päivän perspektiivistä inhimilliseksi, johtunee se siitä, että tällöin markkinoille ilmestyneistä epäinhimillistä laitteista ja innovaatioista on tullut sittemmin hyväksytyjä, ja ne on ikään kuin inhimillistetty.

Teknologian käyttöön liittyvä kritiikki ilmenee hyvin seuraavassa kommentissa, jossa arvotetaan erilaisia musiikin teknisen tuottamisen tapoja.

"[...] Hän tulkitsee ruotsalaispuheet suorastaan loukkauksiksi. "Me kuunneltiin The Arkin levyä ennen studioon menoa ja päätettiin, että ei näin. Siinä voi olla hyvät tarkoitukset takana, mutta se on pelkkää muotoa. Se on editoitua ja tyhjiöpakattua, eikä siinä kuulu soittamisen riemu... Ruotsalainen tapa tehdä levyjä on The Rasmusta, eli soitetaan biisit, hajotetaan ne atomeiksi, ja sitten studiotyypit kääntelee ja vääntelee niitä. Sitten ihmetellään, kun se ei kuitenkaan oikein kosketa [...]" (Mattila 2003)

Mattila vertaa The Crashin tyyliä ja saundia ruotsalaiseen nykyrockiin, johon yhdistetään varsin selkeä stereotypia tietynlaisesta saundista. Brunilalle tämä saundi edustaa pitkälle vietyä tuottamista sekä myös tuotteistamista. Nämä yhdistetään erilaisiin konkreettisiin studiotyöskentelytapoihin. Musiikin liiallisen editoimisen ja prosessoimisen teknologian avulla nähdään vähentävän musiikin sisällöllistä merkitystä, sillä se painottaa liikaa (prosessoidun) saundin tärkeyttä. Tuotteistaminen liitetään samassa artikkelissa myös artistien julkiseen imagoon, esimerkiksi pukeutumiseen. Liiallinen imagoon keskittyminen nähdään myös autenttisuutta vähentävänä seikkana. Teknologiaa korostavan tuottamisen nähdään johtavan lopulta siihen, että musiikin elinkaari on lyhyt. "Ruotsalaisesta tuotantotavasta" johtuen ruotsalaiset yhtyeet nähdään myös liian samanlaisiksi ja myös persoonattomiksi.

Edellä käsitellyssä ammatillaisuusdiskurssissa korostuvat varsin erilaiset artistin autenttisuutta tuottavat merkitykset kuin esimerkiksi tekijä- ja makudiskurssissa. Ammatillaisuusdiskurssiin sisältyy ajatus siitä, että autenttisuus liittyy muusikon persoonalliseen itseilmaisuun sekä kontrolliin materiaalinsa suhteen. Tässä puhettavassa myös yhtyeen tyyllilajeja sekoittelevaa musiikintekotapaa, joka eksentrisyysdiskurssissa näyttäytyy ironiana ja huumorina, puolustetaan autenttiseksi "oikeaoppisen" soittamisen ja esimerkiksi tyyllintuntemisen näkökulmasta.

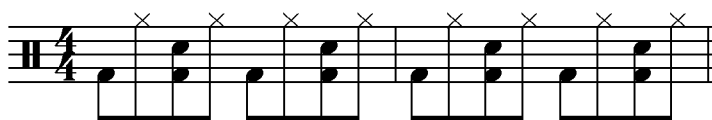
4.4. The Crashin tyylillinen historiattomuus

The Crash-yhtyeen *Melodrama*-albumia voidaan pitää konseptialbumina. Se on myös yhtyeen edellisestä tuotannosta monin tavoin poikkeava levy tyylinsä ja saundinsa perusteella. Levy alkaa ja loppuu sentimentaalisilla balladeilla, jotka muodostavat eräänlaisen kehyksen albumille. Teemallinen kehys on ollut yleinen erityisesti progressiivisen rockin kontekstissa, jossa teema-albumi oli eräänlainen albumin muotoa koskeva normi (ks. esim. Moore 2001, 95-96). *Melodrama* ei muodosta teemaa progressiivisen rockin tekniikkoja käyttäen, mutta sen voi nähdä muodostavan oman ”keinotekoisena” todellisuutensa, joka syntyy tyyllilajien rinnastuksen ja niiden merkityksillä leikittelyn tuloksena. Tarkastelen seuraavaksi sitä, kuinka nämä erilaiset tyyllilajit sekoittuvat The Crashin musiikissa. Lisäksi pohdin sitä, miten tyylien piirteet on historiallisesti tulkittu ja kuinka ne voidaan ymmärtää The Crashin postmodernissa tyylien fuusiossa. Diskurssianalyttisestä tarkastelusta saamieni havaintojen viitoittamana lähestyn levyyn liitettyjä merkityksiä erityisesti saundin näkökulmasta.

4.4.1. Muoto, harmonia ja rytmi

The Crashin kappaleet noudattavat muodoltaan varsin tyypillisiä pop- ja rock-kappaleen rakenteita. Toisin kuin Liekin kappaleet, ne perustuvat yleensä varsin kaavamaisiin säe-kertosäe pariin. Tyypillistä on, että kappaleissa on syntetisaattorirockille ominainen syntetisaattorilla soitettu intro, joka kerrataan myöhemmin kappaleessa. Usein kappaleet sisältävät myös ennen viimeistä kertosaettä tulevan väliosan, jossa tehdään hetkellinen poikkeama säe-kertosäe parista. Kappaleiden harmoniat ovat pääsääntöisesti yksinkertaisia. Ne perustuvat usein populaarimusiikille tuttujen I, ii, IV V, vi -asteiden käytölle, eikä modulaatioita tai muunnosointuja esiinny. Levyn kaikki kappaleet etenevät 4/4-osaa tahtilajissa. Tyypillisesti kappaleiden rytmien pohja perustuu niin sanottuun perus-beatiin ja sen diskotyyliseen muunnelmaan, jossa bassorummulla soimitaan tahdin jokainen neljäsosanuotti, virvelirummulla toinen ja neljäs neljäsosa, sekä hihat-lautasilla tahdin jokaisen neljäsosa-nuotin jälkimmäinen kahdeksäsosa.

Kuvio 4. Diskorytmi.



4.4.2. Miksaus ja instrumentaatio

Melodrama-levyn kappaleet ovat äänikuvaltaan keskenään hyvin samankaltaisia. Ominaista äänikuvalle on tekstuurin minimalistisuus. Siinä on nykyisiin äänitys- ja tuotantonormeihin verrattuna vähän soitinosuuksia ja päällekkäisäänityksiä. Useimmilla kappaleilla kuullaan vain yhtyeen kokoonpanoa, jonka muodostavat laulu, sähkökitara, basso, rummut ja kosketinsoittimet. Päällekkäisäänityksiä on käytetty lähinnä vain laulussa ja koskettimissa. Kappaleissa on tämän peruskokoonpanon lisäksi piano-osuuksia ja jousisovituksia erityisesti hitaissa ”epä-rockmaisissa” balladeissa. Rumpujen, basson ja kitaran soundit ovat pääasiassa prosessoimattomia, eikä niihin ole lisätty mainittavasti kaikua tai muita efektejä. Tähän soundin luonnollisuuteen tuo selkeän poikkeaman syntetisaattorisoundit, jotka ovat leimallisen 1980-lukumaisia ja teknologisissa diskursseissa ajateltuna vanhanaikaisia. Näiden kahden erilaisen soundimaailman voi nähdä muodostavan ristiriidan, joka on yksi levyn soundin avaintekijöitä. Äänikuvan etualan täyttävät useimmiten laulu ja syntetisaattori, jotka peittävät useissa kappaleissa myös sähkökitaraosuudet, jolloin kitaran roolina on olla paremminkin rytmisen kuin melodinen instrumentti. Soitinnusten vähäisyydestä johtuen kaikkien soittimien osuudet ovat helposti erotettavissa. Äänikuva on syvyysuunnassa kapea. Jokaisella soittimella on siinä oma roolinsa, josta ne eivät juurikaan poikkea.

4.4.3. Sovitus, soittotyylit ja soundi

Nähdäkseni useissa kappaleissa syntetisaattorilla soittavat osuudet ovat avain *Melodrama*-albumin tyylin ymmärtämiseen. Useassa kappaleessa kertosäe pohjautuu syntetisaattoririffiin tai sillä soitettuun harmoniakulkuun. Tällainen riffi on muun muassa levyn kappaleissa *Still alive* (kuvio 5) ja *It's contagious*.

Still alive, joka julkaistiin *Melodrama*-levyn ensimmäisenä singlenä, oli iso hitti Suomessa ja se sai radiosoittoa myös eurooppalaisilla radioasemilla. Kappaleen selkein koukku on sen syntetisaattorilla soitettu riffi. Riffi muistuttaa huomattavan paljon 1980-luvulla suosionsa huipulla olleen hardrock-yhtye Van Halenin *Jump*-kappaleen syntetisaattoririffiä (kuvio 6), jossa riffi toimi niin ikään koukkuna. *Still alive*-kappaleen riffiä voidaan pitää (ja sitä myös pidetään lehtiartikkeleissa) eräänlaisena muunnoksena *Jump*-kappaleen riffistä.

Kuvio 5: The Crash - *Still alive*, syntetisaattoririffi.

Kuvio 6: Van Halen – *Jump*, syntetisaattoririffi

Molemmat riffit perustuvat aiheeltaan sointuihin ja sointukäännöksiin. Ne etenevät C-duurissa päätyen kadenssiin, jossa esiintyvät IV ja V-asteen soinnut. *Still aliven* riffissä esiintyy myös ii-aste, jota ei *Jump*issa ole. Molemmissa kappaleissa basso soittaa kadenssia lukuun ottamatta c-säveltä, joka muodostaa riffeille tunnusomaisen urkupisteen.

Viittauksen tunnistettavuus syntyy riffin rytmityksen ja harmonian samankaltaisuuden ohella syntetisaattorisaundin kautta. Levyä kuuntelemalla on mahdoton tietää onko *Still alive*-kappaleen riffi soitettu samanmerkkisellä ja -mallisella syntetisaattorilla kuin *Jump*-kappaleen riffi. Oleellisempaa on, että saundit ovat (äänisynteesin osalta) riittävän samankaltaisia viittauksen tunnistamiseksi. Théberge (1997, 77) on todennut saundien luonteesta, että syntetisaattorien yleistyessä saundit alettiin populaarimusiikin itsensä tavoin käsittää ”kansainvälisenä kielenä”. Hänen mukaansa elektronisen äänituotannon aikakaudella saundista on tullut yhä merkittävämpi tekijä, jonka kautta musiikin genre ja ikä määritellään. Tällaisen tiedon välittäjinä musiikkilehdillä on ollut keskeinen rooli. Ne antavat muusikoille ja musiikin kuuntelijoille jatkuvasti vihjeitä siitä,

mitkä saundit ovat ”uusia”, mistä on tullut liiallisen käytön myötä ”väljähtäneitä”, ja mitkä kuuluvat nostalgiseen menneisyyteen. (ibid., 120)

Jump-kappale julkaistiin vuonna 1984, jolloin syntetisaattorit yleistyivät vauhdilla. Van Halenin *Jump*-kappale tuli tunnetuksi juuri syntetisaattoririffinsä puolesta, johon liitettiin tällöin eräänlaisia koneromanttista futurismia konnotoivia merkityksiä. Yhtye oli myös ensimmäinen, joka toi syntetisaattorit hardrock-tyyliin⁵. Koska Van Halen asetti urauurtavuudessaan eräänlaiset tyylilliset standardit 1980-luvun hardrockille, voidaan *Jump*-kappale nähdä yhdeksi aikakauden saundia edustavaksi stereotyyppiä. Tällöin siihen kohdistuvat viittaukset ovat myös sellaisia, jotka useimmat musiikin kuuntelijat tunnistavat helposti. Van Halenin tuolloin käyttämät syntetisaattorisaundit kuulostavat nykyisin vanhanaikaisilta, jonka vuoksi niiden käyttö tulkitaan parodiaksi. The Crashin tapauksessa humoristista vaikutelmaa korostaa entisestään se, että yhtyeen tekemä saundillinen viittaus kohdistuu tunnistettavasti kappaleeseen, joka edustaa täysin toisenlaista tyyliä ja genreä kuin The Crash, jonka tyyliä on pidetty maskuliinisen hardrockin sijaan epämaskuliinisena poppina ja rockina.

Still alive-kappaleen kohdalla voidaan myös pohtia laitteen ja saundin, sekä sillä soitettavan musiikillisen materiaalin suhdetta. Paul Théberge (1997, 198) on todennut, että saundit määrittävät sitä tapaa, jolla instrumentteja soitetään. Tällä hän viittaa erityisesti sähköisten instrumenttien, kuten syntetisaattorien käyttöön. Nähdäkseni tällainen vaikutus ilmenee myös niissä syntetisaattorisaundeissa, joita *Jump*- ja *Still alive*-kappaleissa käytetään. Kyseiselle syntetisaattorisaundille on ominaista nopea äänensyntyvyys, niin sanottu atakki. Korvenpään (2005, 283) mukaan sähköuruissa (ja syntetisaattoreissa) attack-säädin lisää äänen alkuun terävän alukkeen. Tästä ominaisuudesta johtuen saundi soveltuu hyvin soitettavaksi *staccato*-tyylisesti, jonka vuoksi sen voidaan ajatella ”houkuttelevan” soittajaa etsimään tämänlaisia kulkuja. Tällöin saundin dynaaminen teho korostuu äänikuvassa suhteessa muihin instrumentteihin.

It's contagious-kappaleessa syntetisaattoririffi toimii samankaltaisessa funktiossa. Se esitellään kappaleen introssa ja se muodostaa kappaleen kertosäkeen harmonisen pohjan. Kappale hyödyntää samankaltaista stereotypiaa kuin *Still alive*. Kappaleen riffi muistuttaa puolestaan huomattavasti

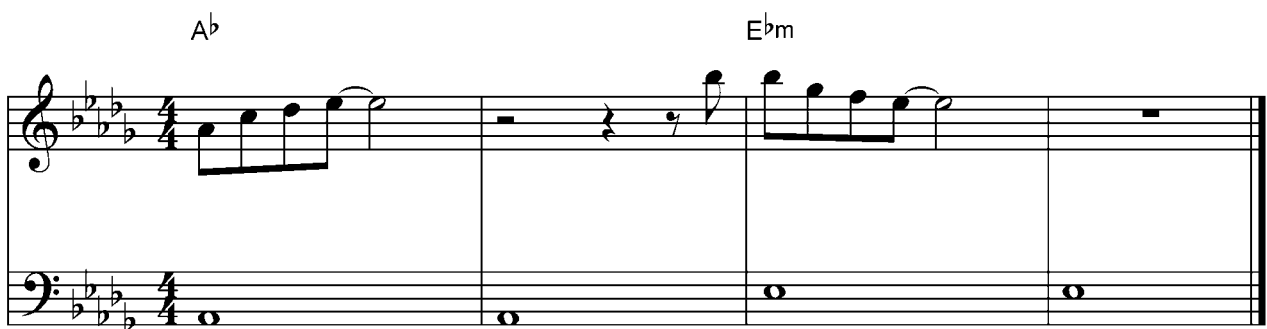
⁵ “1984 was a successful record not only because it contained solid, catchy hard rock, but also because it incorporated synthesizers into the mix, the first metal album to do so to any serious extent. Although the advances in electronic music make this material sound dated now, it's still a highlight of Van Halen's career. Songs like "Jump" contain a pop element that gave 1984 mainstream appeal [--] To a large extent, it was 1984 that set the standard for '80s pop metal.” (Williams 2006)

niin ikään 1980-luvulla vaikuttaneen **Huey Lewis and the News**-yhtyeen *Power of love*-kappaleen syntetisaattoririffiä. Vaikka *It's contagious* ei plagioi yhtä orjallisesti esikuvaansa kuin *Still alive*, on yhteys havaittavissa. Kaikissa mainituissa riffeissä toistuu sama sointuasteiden sekvenssi: V-asteen terssikäännöstä seuraa I-asteen sointu. Pohdittaessa The Crashin tekemien viittausten alkuperää ja niihin liitettyjä merkitystä, ei liene myöskään sattumaa, että sekä *Jump* että *Power of love* olivat molemmat scifi-henkisen ja erittäin suosituksen *Back to the future*-elokuvan soundtrackilla.

Uusi teknologia saa aina osakseen epäilyä ja arvostelua ennen kuin se hyväksytään.

Syntetisaattorien ollessa uusia aiheutti niiden käyttö voimakkaita keskusteluita niiden käytön puolesta sekä sitä vastaan. Uutta teknologiaa vastustavien mukaan syntetisaattorit kuuluivat ”luonnottomaan” syntikkapoppiin, jonka nähtiin edustavan täysin toisenlaista ideologiaa kuin esimerkiksi ”autenttisen” heavyrockin (ks. esim. Thèberge 1997, 158). Mooren (2001, 154) mukaan 1980-luvun alun syntetisaattorirockille oli tyypillistä kappaleen alussa esiteltyt ja myöhemmin kerrattavat koukun funktiossa toimivat syntetisaattorimelodiat, joiden taustalla oli useimmiten yksinkertainen, kahden tai neljän soinnun kierto. Tällainen syntetisaattorirockin parissa kehitetty estetiikka ilmenee *Melodrama*-albumilla *What if i meet you*-kappaleessa (kuvio 7). Kappaleessa käytetty syntetisaattorisoundi muistuttaa myös selkeämmin sellaisia, joita suosittiin juuri syntetisaattorirockissa puitteissa.

Kuvio 7: The Crash - *What if i meet you*, syntetisaattorimelodia.



Eräs syntetisaattorirockille ja -popille ominainen tyylipiirre ovat myös sointuarpeggiot, joita soitetaan syntetisaattorin ollessa säästävässä roolissa. *What if i meet you* -kappaleen kertosäkeessä ilmenevä syntetisaattorikuvio on hyvä esimerkki tästä (kuvio 8). Arpeggion äänet perustuvat pääosin taustalla olevan kolmisoinnun säveliin, tosin arpeggiossa esiintyy myös sekvenssinomaisia kulkujia, jotka sisältävät myös sointuun kuulumattomia ääniä. Näiden funktiona voidaan nähdä

harmonian laajentaminen. *Melodraman* kappaleiden piano-osuudet ovat usein tyyliään luonnehdittavissa romanttisiksi ja sentimentaaliksi. Pianonsoittotyyli on ominaista viihdemusiikkiin viittaavat arpeggiot ja trillit. Ne tuovat oman ironisen lisänsä The Crashin parodiseen tyylien hybridiin.

Kuvio 8: The Crash - *What if i meet you*, kertosäkeen syntetisaattorikuvio.

Melodrama -levyn bassosaundeissa korostuvat keski- ja ylätaajuudet. Bassonsoitossa suositaan myös paljon soittimen ylärekisteriä. Saundista ja soittotyylistä johtuen basson ääni on äänikuvasta helposti erottuva. Bassonsoittotyyli pohjautuu enimmäkseen soul- ja disko-tyyleihin, jolle ominaisia piirteitä ovat oktaavikulut ja synkopoivat iskut, jotka muodostavat rytmisen kontrapunktin rumpujen tasaisen sykkeen kanssa. Tyypillisiä ovat myös fillit säkeiden lopussa. Nämä piirteet käyvät hyvin ilmi *Gigolo*-kappaleen säkeistön bassokuvioista (kuvio 9). Rock-musiikille tyypillisempään tapaan bassolla soitetaan myös säästävasti soinnun perusääntä vahvoilla tahdiniskuilla.

Kuvio 9: The Crash – *Gigolo*, säkeistön basso-osuus.

Sähkökitaransoittoon vaikutteita on otettu erityisesti diskosta sekä heavy- ja hardrockista. Edelliseen viittaavat kitaralla soitetut ostinato-kuviot, jotka ovat tyypillisiä diskomusiikin parissa kehitetyille kitaransoitto-tyylille. Tällöin kitaran rooli on harmonian tukemisen sijaan korostaa (tai rikkoa) rytmiä yksinkertaista melodiasekvenssiä toistaen. Silloin kun kitaralla soitetaan hardrock- tai heavy-tyylisesti on kyseessä kuitenkin eräänlainen pehmitetty tulkinta tyyleille ominaisesta soittotavasta. Olennaista esimerkiksi on, että kitarasoundi ei ole yhtä säröinen kuin mitä se yleensä on näissä tyyleissä. Kitaran soundi on pääasiassa puhdas tai kevyesti säröinen. Näiden lisäksi ainoa kitarasoundin muokkaamisessa havaittavasti käytetty laite on flanger- ja/tai phaser-efekti. Flanger-efektistä on aikaisemmin todettu, että se on ollut suosittu erityisesti 1970-luvulla, jonka loppupuolella syntyi myös diskotyylillä. Flanger-efektiä käytetään esimerkiksi kitaralla soitetuissa ostinato-kuvioissa. Kitara on pääosin miksattu huomattavan pienelle äänentasolle, jonka voi nähdä viittaavan paremmin diskomusiikissa käytettyihin miksausta ja tekstuuria koskeviin normeihin kuin hard- tai heavyrockiin, jossa on olennaista kitaran vahva dominointi. Soittotyylissä hardrockiin viittaavat useissa kappaleissa käytetyt kvinttisoinnut, eli niin sanotut voimasoinnut (powerchord). Silloin kun tätä tekniikkaa käytetään, dempataan (sammutetaan) kitaran kielten sointi usein plektrakädellä. Hard- ja heavyrockiin viittaavat lisäksi (yleensä laulufraasien väliin soitetut) kitarafillit, joille on ominaista muun muassa niin sanottujen keinotekkoisten harmonioiden (artificial harmonies) sekä melodian terssituplausten käyttö. Rumpujen soiton osalta hard- ja heavyrockiin viittaavat mahtipontiset ”Black Sabbath-fillit” (Talvio 2003) sekä kappaleen taitteissa ja säkeistöjen lopussa esiintyvät temmon hidastukset, jotka voidaan tulkita eräänlaisiksi hard- ja heavyrockin sovitukselliseksi kliseiksi.

Hardrock ja heavymetal ovat perinteiltään sellaisia musiikin genrejä, joissa autenttisuus on liitetty vahvasti ”oikeaoppiseen” soittamiseen. The Crashin musiikissa täydellisen poikkeuksen heavy- ja hardrockin estetiikkaan tekee esimerkiksi kitarasoolojen puuttuminen. Tämä ilmentää paitsi sitä, että The Crash on ottanut näistä tyyleistä vain tiettyjä aineksia omaan tyylien fuusioonsa, myös sitä, että uskoakseni monissa rock- ja popmusiikin genreissä kitaran rooli on yhtyesoittimena yleisesti ottaen muuttunut. On tyypillistä, että nykyisin (tämä ilmenee sekä Liekin, että The Crashin kohdalla) soolot korvataan esimerkiksi syntetisaattoreilla, ja silloinkin, kun ne soitetaan kitaralla ei sooloissa suosita sellaisia bluespohjaisia sävelkulkuja tai virtuositeettia kuin mitä esimerkiksi 1970-luvulla suosittiin. Uskoakseni tähän ovat vaikuttaneet sellaiset teknologian myötä muodostuneet käsitykset, joiden mukaan kitaransoittoon ja erityisesti virtuositeetin korostamiseen liitetään vanhanaikaisuutta ja maskuliinisuutta konnatoivia merkityksiä. Vanhanaikaisuus selittyy nähdäkseni ”modernin muusikon” käsitysten kautta, joihin sisältyy usein ajatus siitä, että

teknologian hallinta tuottaa samassa määrin muusikkoutta kuin soittotaito tuotti aikaisemmin. Toisaalta tätä voidaan tulkita myös feminisoitumisen tendenssin kautta (ks. esim. Fornäs 1999, 330). Useat (post)modernit rock- ja poppyhtyeet, The Crash mukaan lukien, ovat julkisuuskuvaltaan ja tyyliään varsin androgyyneja ja feminiinisiä, johon kitaraan (ja tietynlaisiin soittotyyleihin) historiallisesti liitetty maskuliinisuus ei tunnu sopivan muutoin kuin ironian keinoin yhdistettynä.

Viittausten näkökulmasta tarkasteltuna *Melodrama*-albumin kappaleiden laulumelodioissa kiinnittyy huomio lyhyisiin laulufraaseihin. Tällaiset iskulauseenomaiset melodiatyypit olivat tyyppillisiä useille 1980-luvun stadionhiteille, jotka oli ikään kuin suunniteltu yleisön laulattamiseen. Laulaja Teemu Brunila suosii myös huomattavan usein ns. ad lib⁶ -tekniikkaa, joka on ollut ominaista esimerkiksi ”mustaa sensibileettiä” ilmaiseville soul- ja rap-tyyleille. Hän laulaa melodiassa olevien taukojen aikana huudahduksia ja lyhyitä fraaseja, kuiskailee sekä toistelee sanoja usein puhetta muistuttavalla tyyllillä. Laulutyyli on korostetun maneerinen ja laulajan äänenmuodostus kuulostaa usein pinnistetyltä ja keinotekoiselta. Tämä käy hyvin ilmi sellaisissa kohdissa, joissa hänen äänensä on vähällä ajautua kohti ”normaalimpaa” laulua ja äänenmuodostusta. Hän artikuloi sanoja venytellen ja käyttää runsaasti vibraattoja. Hän esittää kappaleet voimakkaan dramaattisesti, ikään kuin jonkinlaisen roolihenkilön kautta. Usein tämä rooli viittaa epämaskuliinisuuteen esimerkiksi äänenmuodostuksen ja korkean rekisterin muodossa. Laulaja tuntuu matkivan erilaisia homokulttuuriin liitettyjä stereotyyppioita.

The Crashin musiikissa erilaisten, homologisesti katsottuna etäisten vaikutteiden postmoderni yhteensovittaminen hämärtää tyylipiirteiden saamia merkityksiä. Yhtyeen musiikki ei ole millään muotoa autenttista heavyrockia tai tyyli puhdasta diskoa tai syntetisaattorirockia, sillä kaikkien tyylien konventioita rikotaan tarkoituksellisesti. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi instrumentaatioiden, soittotyylin ja saundin kautta. Simon Frith (1986, 268) on todennut tyylien konventioista siten, että monille faneille kitaran soundi sekä sen keskeinen asema rock-musiikissa on luonut kitaralle imagon ”todellisena” soittimena, joka erottaa samalla rockin popista, jolle on luonteenomaista ”luonnottomat” syntetisaattorit ja rumpukoneet. Vaikka tällaiset piirteet sekoittuvat postmoderneissa tyylien sekasikiöissä, ovat ne silti itsetietoisuudessaan teosten merkitysten kannalta oleellisia. *Melodrama*-levyn kappaleissa on yhtä aikaa läsnä maskuliinisen heavyrockin maneerit sekä syntetisaattoripopin ”luonnoton” ja epämaskuliininen estetiikka, joiden muodostama kokonaisuus on tulkittavissa parodiaksi.

⁶ Ad lib tarkoittaa vapaata muuntelua ja improvisointia, laulutyyliässä se tarkoittaa erityisesti melodiaan kuulumattomia efektin omaisia ääniteitä ja huudahduksia. (http://en.wikipedia.org/wiki/Ad_lib)

5. YHTEENVETOA JA PÄÄTELMIÄ

Olen tarkastellut tässä tutkielmassa sitä, kuinka Liekki- ja The Crash-yhtyeiden musiikin tyyli hahmotetaan mediassa intertekstuaalisuuden kautta. Huomioni on kohdistunut siihen millaisia merkityksiä menneisyyteen kohdistuville viittauksille annetaan sekä millaisina musiikin piirteinä nämä viittaukset ilmenevät. Lähtökohtana on ollut ajatus, että kulttuurisen refleksiivisyyden lisääntyessä ja populaarimusiikin tullessa tiettyyn historialliseen vaiheeseen on viittaustekniikoista tullut yleisempiä. Kulttuurissa mikään ilmiö ei ole olemassa sattumalta. Pohtiessani ilmiön taustalla vaikuttavia motiiveja, olen ymmärtänyt ilmiön myöhäismoderniksi ”ismiksi”, joka on reaktio ajankohdan kulttuuriseen tilanteeseen. Olennaisena tehtävänä on ollut pohtia sitä, minkälaisia menneisyyden rekonstruktioita kulloinkin luodaan, mitä ne kertovat laajemmin ottaen nykykulttuurista, sekä minkälaista todellisuutta näillä rekonstruktioilla luodaan.

Mediassa menneisyyteen viittaamista ja henkiin herättämistä kutsutaan retro-ilmiöksi. Vaikka intertekstuaalisuuden aspekti on olemassa kaikissa teksteissä ja musiikissa, niin miksi tiettyjä tekstejä luokitellaan retroksi? Vaikuttaa siltä, että kysymys on intertekstuaalisuuden tunnistettavuudesta ja yleisyydestä. Retroksi luokitellaan nähdäkseni sellaisia musiikillisia tekstejä, joiden intertekstuaaliset viittaukset ovat helposti tunnistettavissa, minkä vuoksi ne on helppo sijoittaa tiettyyn aikaan kuuluviksi. Viittauksien tuottaminen voidaan nähdä tekstien tekemisen lähtöajatuksena. Esimerkiksi kun 1980-lukumaisuus tuli muutama vuosi sitten retro-tyylinä muotiin, ilmestyi populaarimusiikin kentälle yhä useampia 1980-luvun tyylejä jäljitteleviä yhtyeitä, joiden uran elinkaari kesti usein vain sen aikaa, kun 1980-lukumaisuus oli muodissa.

Erilaiset retro-genret, jotka määritellään usein vuosikymmenen kautta, elävät kuitenkin kulttuurissa rinnakkain. Jos suuren yleisön mielenkiinto kohdistuu kulloinkin suosittuihin retro-tyyleihin, elävät alakulttuureissa erilaiset tyylit omaa elämäänsä. Esimerkkinä tällaisesta voi mainita vaikkapa 1950-luvulla syntyneen (ja 1980-luvulla laajemman renessanssin kokeneen) rockabilly-genren, joka on syntymästään lähtien pysynyt pienen alakulttuurin suosiossa näihin päiviin asti. Voidaan hyvin ajatella, että alakulttuureissa menneisyyden uudelleen eläminen on tapa erottautua, kun suuren yleisön suosimat retro-tyylit ovat puolestaan sellaisia, jotka on sillä hetkellä popularisoitu. Näin ajateltuna retro liittyy terminä erityisesti muotiin sekä ilmiöiden ja tyylien kiertokulkuihin. Musiikilliset retro-tyylit ovat myös osa sellaisia kokonaisvaltaisia muoti-ilmiöitä, jotka ilmenevät laajemminkin vanhojen tekstien ja objektien kierrätyksenä, esimerkiksi pukeutumisessa.

Retro-tyylijen periodisoimisessa kuva menneisyyden aikakaudesta muodostetaan usein kasaamalla yhteen ilmiöitä, jotka olivat kulloinkin uusia. Koska retro on puhetapana nykyisin varsin yleinen kulttuurin eri alueilla, liitetään periodeihin, esimerkiksi 1970- ja 1980-lukuihin nähdäkseni varsin samankaltaisia stereotyyppisiä merkityksiä. Koska retro-tekstien kiinnostavuus on menneisyyden ja nykyisyyden välisessä vuoropuhelussa, liittyy niiden saamiin merkityksiin väistämättä pohdintaa siitä, onko kulttuurissa tapahtunut kehitystä. Retroa leimaa puhetapana kuitenkin tietynlainen näkökulma menneisyyteen. Siinä ironian ja kaipauksen aspektit sekoittuvat toisiinsa, joten se eroaa sentimentaalisesta nostalgiasta.⁷ Ironian aspekti liittyy retroon voimakkaimmin silloin, kun sillä tarkoitetaan vähempi arvoista menneisyyttä, joka ei ole vielä muodostunut klassikoksi. Musiikissa tämä liittyy usein vanhojen laitteiden saundeihin ja niiden alkeellisuuteen kun niitä verrataan uudempiin. Musiikin kuuntelussa on kuitenkin myös kysymys alitajuisesta tunne-elämän peilaamisesta, jolloin voidaan olettaa, että se on tekstinä avoin myös nostalgialle. Musiikissa nostalgian ja ironian aspektit sekoittuvat monimutkaisesti, jolloin tyypillisesti jompikumpi aspekti korostuu kontekstista riippuen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että mitä kaukaisempaa menneisyyteen viitataan, sitä enemmän korostuvat viittausten saamat romanttisen nostalgiset merkitykset. Tämä voi johtua siitä, että mitä kaukaisemmasta menneisyydestä on kysymys ja mitä huonommin sitä tunnetaan sitä paremmin menneisyys tarjoaa oivallisen kohteen projisoiduille alkuperäisyyden ja luonnollisen autenttisuuden kokemuksille. Lähimenneisyys on sen sijaan paremmassa muistissa, jolloin kulttuurin muutosta ja kehitystä voidaan arvioida koetun nostalgian kautta.

Retro-puhetavan merkitysten ambivalenttisuutta ilmentää se, että vaikka molempien tarkastelemieni artistien nähdään viittaavan menneisiin ja ”ei-moderneihin” tyyliin, käytetään retro-termiä vain The Crashin kohdalla. Liekin musiikin saamat merkitykset eivät tunnu sopivan retro-puhetapaan. Ainoastaan yhdessä artikkelissa mainitaan retro-sana, jolloin sillä viitataan levyn äänittämisessä käytettyihin laitteisiin (Lähde 2003). Kuitenkin, koska molempien artistien tyyli määritellään pitkälti intertekstuaalisuuden kautta, ei yhtyeiden toimintatavoissa ole tässä mielessä fundamentalistisia eroja. Kysymys on tällöin kierrättämiseen liitettävistä erilaisista merkityksistä. Toisinaan retro on nähty musiikkilehdistössä eräänlaiseksi kriisiksi ja tekijyyden kuolemaksi, sillä siihen liittyy väistämättä lainaamisen konnotaatio, joka koetaan artistin originaalisuutta painottavien autenttisuuden muotojen näkökulmasta problemaattiseksi. Tämän vuoksi siihen liitetään musiikkikritiikissä poikkeuksetta arvottavia tekijyyteen liittyviä merkityksiä. Silloin kuin artisti nähdään autenttiseksi retro-sanon käyttöä ikään kuin varotaan sen negatiivisten konnotaatioiden

⁷

Ks. Lisää esim. <http://www.retrothebook.com>

vuoksi. Arvottaminen liittyy olennaisesti kulttuurisen tilanteen kokemiseen. Menneisyyden tyylejä uskollisesti jäljittelevien pastissien merkityksiä puolustetaan usein nykyistä kulttuuria koskevan kritiikin näkökulmasta, kun taas postmoderneissa tyylihybrideissä menneisyyden takapajuisilla kuvilla pilailaan ironisesti, asettamalla ne nykyhetken hohdokkuutta vasten.

5.1. Liekin ja *The Crashin* autenttisuus

Autenttisuus on asetettu joissakin keskusteluissa intertekstuaalisuudelle vastakkaiseksi tavaksi määritellä teosten arvoa ja merkittävyyttä. Tällöin autenttisuus on kuitenkin ymmärretty romanttisesti ”alkuperäisyyden näkökulmasta”. Tämänlainen tapa määritellä autenttisuutta elää havaintojeni mukaan edelleen vahvana rock-median ja -kritiikin kielenkäytössä. Mooren (2001, 158) mukaan autenttisuuden käsite muuttuu kuitenkin ajan kuluessa, jolloin sen voidaan ymmärtää viittaavan paremminkin kommunikaation arvioimiseen ja siihen, kuinka musiikki vastaa tätä kokemusta. Tästä syystä viittaamiselle ja retrolle annettuja merkityksiä on syytä tarkastella erilaisten autenttisuuden muotojen kautta. Vaikka tekijyyden nähtäisiinkin rakentuvan eri tavalla kuin ennen, täytyy artistin (menestyäkseen) edustaa yleisöllensä ”sopivia” arvoja. Tämän lisäksi on hyödyllistä tarkastella autenttisuutta myös siten, kuinka autenttisuus artikuloidaan musiikin soivaan ääneen ja esityskäytäntöihin. Näin voidaan ymmärtää autenttisuuden ja kulttuurin muuttuvaa luonnetta.

Liekin *Rajan piirsin taa*-levyä kuvataan usein ajattomaksi klassikoksi ja se mielletään perinnetietoisuudestaan ja vanhanaikaisuudesta huolimatta arvokkaaksi tekijän originaalisuutta korostavan autenttisuuden näkökulmasta. Yhtyeen innoittajana pidetty 1970-luvun suomalainen progressiivinen rock mielletään nykyisin varsin arvokkaaksi kulttuuriksi. Liekin viittaukset progressiiviseen rockiin saavat positiivisia merkityksiä, sillä niitä pidetään osoituksena tämän arvokkaan ja musiikillisesti haastavan perinteen tuntemuksesta ja elävöittämisestä. Tällöin yhtyeen autenttisuuden määrittelyssä korostuvat säveltämiseen, soittamiseen sekä muihin konkreettisiin tekniikoihin liittyvät tekijyyttä korostavat puolet. Musiikkianalyysin perusteella Liekin musiikkia onkin ongelmallista luokitella pastissiksi tai parodiaksi, sillä vaikka viittaukset progressiiviseen rockiin ovatkin havaittavissa, yhdistyvät yhtyeen tyyllissä monenlaiset muutkin vaikutteet. Merkillistä on, että Liekin musiikin historiallisesta moniaineksisuudesta ei puhuta juurikaan lehtiaineistossa, jossa yhtyeen musiikki nähdään yksin omaan 1970-luvun kautta. Tämä vaikuttaa nähdäkseni myös siihen, miksi Liekki erotetaan retrosta. 1970-luku ei tunnu olevan tällä hetkellä

kovinkaan suosittu retro-ilmionä. Tätä vastoin The Crashin *Melodrama*-levy liitetään osaksi levyn ilmestymisaikana suosittua 1980-lukuun viittaavaa retro-ilmiotä. Yhtyeen tapa viitata menneisyyteen muistuttaa selkeämmin retroon menneisyyden katsantotapana liitetyjä merkityksiä. Nostalgisten pastissien ja menneisyyden ”autenttisen jäljittelyn” sijaan yhtye tekee 1980-luvun tyylien kirjosta eräänlaisen kollaasin, jossa on keskeistä toisilleen etäisten tyylien rinnastaminen. Yhtyeen yhdistää pop/rock-tyyliinsä vaikutteita diskosta ja hardrockista, jotka mielletään yhtyeen edustaman genren kontekstissa eräänlaisiksi 1980-luvun tyyllisiksi ylilyönneiksi. Yhtyeen leikittely hyvän ja huonon maun rajalla on tulkittavissa parodiaksi, joka ilmenee esimerkiksi ristiriitana maskuliinisten musiikillisten kuriositeettien ja feminiinisen laulutyylin välillä. Moore (2001, 210-211) on maininnut, että parodiaa motivoi ilmaisutapana usein se, että tietyt aiheet vaativat luonteeltaan ristiriitoja hyödyntävää asioiden käsittelytapaa. The Crashin tapauksessa parodia sopii hyvin gender-tematiikan käsittelytavaksi, sillä se on tunnetusti ollut aiheena arkaluonteinen, minkä vuoksi sitä on käytetty myös huumorin lähteenä. Kuitenkin parodiassa on toinenkin puolensa: se on tulkittavissa sukupuolirakenteet kyseenalaistavan feminisoitumisen näkökulmasta maskuliinisuuden kritiikiksi. Yhtyeen postmodernin tyyliseikkailun parodisuus perustuu historiallisesti muodostuneiden genresääntöjen tietoiseen rikkomiseen, jolloin yhtyeen näennäisen ”epäautenttiseen” vaikutesekasikiö voidaan kokea autenttiseksi kulttuurisen itserefleksiivisyyden näkökulmasta. Yhtyeen ilmentämä postmoderni itserefleksiivisyys tarkoittaa subjektin kulttuurisen luonteen tiedostamista. Tällöin originaalisuus liitetään tekstien kuluttamiseen ja luovaan yhdistelyyn, jossa korostuu eksentrisen ja yllättävän maku.

Yhtyeiden luomat kuvat menneisyydestä ovat kovin erilaisia. Liekkiin liitetään usein merkityksiä esimodernista ja arkaaisesta, myyttisestä suomalaisuudesta. Yhtyeen musiikin nähdään tarjoavan kuuntelijoille eräänlaisen eskapistisen ja terapeutin todellisuuden, johon voi paeta kylmää ja keinotekoisia nykyisyyttä. Tällöin autenttisuus liitetään nykyisen kulttuurisen tilanteen kokemiseen sekä kuuntelijoiden tarpeisiin, jolloin sen määrittelyssä korostuvat sosiaaliset merkitykset. Autenttisuus liitetään romanttisesti nostalgiaan, joka tuntuu olevan vierasta The Crashin kaltaisille postmoderneille retro-yhtyeille. The Crashin esittämä 1980-luvun ajankuva tuntuu paremminkin leikittelevän menneisyyden kuvilla, jolloin tämä menneisyys asetetaan ikään kuin naurunalaiseksi. Tätä voidaan tulkita mielestäni siten, että nykyisyys pidetään menneisyyttä (1980-lukuun) edistyksellisempänä.

Populaarimusiikin edistys on liittynyt jo pitkään olennaisesti teknologian kehitykseen. Teknologian vaikutukset ovat moninaisia. Se on vaikuttanut Alan P. Merriamin (1964) klassista mallia

mukaillakseni niin käsityksiin musiikista, käyttäytymiseen, kuin musiikin soivaan ääneenkin (ks. esim Théberge 1997, 208-209). Merriamin mukaan musiikkia tulee tarkastella näiden kolmen analyyttisen tason avulla, ja ne muodostavat dynaamisesti jatkuvan kiertokulun. Musiikin soiva ääni vaikuttaa käsityksiin, joka puolestaan vaikuttaa seuraaviin tasoihin. (1964, 32-36.) Thébergen (1997, 184) mukaan tämä malli ei ole riittävän kattava nykyisten musiikin käytäntöjen tarkastelussa, koska esimerkiksi laitteet määrittelevät usein käsityksiä soittamisesta, sen mahdollisuuksista ja saamista merkityksistä. Samoin malli ei ota huomioon kulttuurin eri tasojen välistä (jatkuvasti lisääntyntä) vuorovaikutusta, vaan se kohtelee musiikkia suljettuna systeeminä (ibid.163).

Liekkiä ja The Crashia tarkastelemalla teknologian vaikutukset ja sille annetut merkitykset ilmenevät monella tavalla. Liekin tapauksessa yhtyeen hyvän soittotaidon nähdään ilmentävän eräänlaista vanhanaikaista muusikkoutta. Soittotaito nähdään ilmeisen tärkeäksi asiaksi, mutta samalla ikään kuin katoavaksi kansanperinteeksi. Nähdäkseni tämä johtuu siitä, että teknologia on muuttanut käsityksiä musiikillisesta kompetenssista ja muusikkouden merkityksistä. Teknologian myötä syntyneissä modernin muusikon identiteettikäsityksissä muusikkous liitetään soittamisen sijaan yhä enemmän laitteiden ja elektronisten instrumenttien hallintaan, sekä makujen manifestointiin. Teknologian vaikutus käytäntöihin ja estetiikkaan ilmenee silloin, kun Liekin muusikoiden soittotyylä määritellään tyylillisesti vanhanaikaiseksi. Vanhanaikaisuus yhdistetään esimerkiksi rummutuksen svengaavuuteen, jonka perusteella se erottuu 1980-luvulle ominaisemmasta mekaanisemmasta soitosta, joka oli (ainakin osaltaan) seurausta koneiden jäljittelystä. (ks. Korvenpää 2005, 150-151.) Teknologian merkitykset ovat ilmeisiä myös silloin, kun tarkastellaan saundia ja siihen liitettyjä merkityksiä. Liekin 1970-lukumaisuus liitetään usein suosimiin instrumentteihin, esimerkiksi Fender Rhodes-sähköpianoon, joka saundi käsitetään nykyisin ajattomaksi. Rhodes käsitetään nykyisin eräänlaiseksi klassikkosoittimeksi, jonka viehättävyyttä (toisin kuin useiden muiden vanhojen soittimien) aika ei ole himmentänyt. Varsin usein menneisyyden saundia jäljitellään myös erilaisilla efekteillä ja miksausteknisillä käytännöillä, jotka voidaan tunnistaa vanhoiksi niiden historiallisten käyttöyhteyksiensä vuoksi.

The Crashin tapauksessa teknologia saa toisenlaisia merkityksiä. Yhtyeen parodiassa on keskeistä ”vanhentuneiden” sekä tyylillisesti ”epäsopivien” syntetisaattorisaundien käyttö. The Crashin sekä muiden 1980-lukuun viittaavien artistien retro-tyyleissä korostuvat usein juuri teknologian vanhentuneisuuteen liitetyt ironiset merkitykset, jota vastoin esimerkiksi 1970-luvun saundi käsitetään usein romanttisemmin ajattomaksi. Tämä johtuu nähdäkseni siitä, että teknologia yleistyi erityisen voimakkaasti juuri 1980-luvun alkupuolella, minkä vuoksi sitä voidaan pitää musiikin

tuotannon kannalta ”vallankumouksellisena” aikana. Théberge (1997, 68) on kuvannut 1980-luvun vaihteessa alkanutta kehitystä jatkuvaksi innovaatioksi (continuous innovation), joka viittaa paitsi kehityksen nopeuteen myös siihen, että tämä kehitys oli seurausta monien alojen välisestä yhteistyöstä. Nopeasta kehityksestä johtuen laitteiden käyttöikä oli usein varsin lyhyt verrattuna perinteisempiin instrumentteihin. Markkinoille tuotettiin vuosittain uusia ”vallankumouksellisia” laitteita, minkä vuoksi hyvin harvoista laitteista tuli pitkäikäisiä kestopuosukkeja (ibid. 120). Tämän vuoksi useimmat tältä ajalta peräisin olevat laitteet kuulostavat helposti vanhanaikaisilta. Vanhoista saundeista syntyvä huumori ja ironia perustuvat tekniikan kehitykseen, minkä vuoksi sitä voidaan tulkita kehitysuskon näkökulmasta. Kehitysuskon mukaan teknologian oletetaan automaattisesti kehittyvän ja myös parantavan musiikkia ainakin saundin osalta. Myös The Crashin kohdalla puhutaan perinteisemmästä muusikkoudesta, joka kaikesta huolimatta tuntuu olevan tärkeää autenttisuuden vuoksi. Tällöin keskustelu liittyy ensisijaisesti teknologian ja laitteiden käytön mahdollistamaan ”soinnin korostamisen” ja toisaalta ”aidon soittamisen” väliseen vastakkainasetteluun (ks. lisää esim. Korvenpää 2005, 99). Vaikuttaa siltä, että autenttisuus liitetään nykyisin musiikin tekstien tasolla varsin usein saundeihin ja teknologialle annettuihin merkityksiin. Erilaisia autenttisuuden ääripäitä voivat tällöin edustaa Thébergen mainitsemat saundin uutuus, ”väljähtyneisyys” tai ajattomuus. Liekin tapauksessa saundien ajattomuus koetaan autenttiseksi, kun The Crashin käyttämät väljähtyneet saundit toimivat parodian välineenä. Teknologian ja autenttisuuden suhdetta kuvaavat myös ”tuottamiseen” liitetyt ambivalentit asenteet. Nykyisin tuottaminen liitetään varsin usein teknologian myötä syntyneisiin käytäntöihin, esimerkiksi levytystilanteessa äänitettyjen soitto-osuuksien editoimiseen ja manipulointiin, joiden nähdään vähentävän artistin ”sisimmästä kumpuavaa” itseilmaisua.

Uskoakseni retron viittaustekniikoiden yleisyyttä ja niiden saamia merkityksiä voidaan selittää uskottavimmin juuri teknologian kehityksen ja yleistymisen kautta. Teknologia myötä informaatio on lisääntynyt ja se yhä helpommin kaikkien saatavilla. Tästä johtuvat kulturalisoitumisen ja medioitumisen tendenssit ovat lisänneet yksilöiden ja ryhmien itserefleksiivisyyttä. Musiikin tekemisessä teknologia on vaikuttanut oleellisesti myös konkreettisiin käytäntöihin. Saundeilla tehtävän viittaamisen kannalta on olennaista, että nykyteknologian avulla vanhojen saundien jäljittelystä on tullut helppoa, eikä se vaadi enää edes suuria taloudellisia investointeja. Esimerkiksi useat nykyiset syntetisaattorit, kitaravahvistimet sekä tietokoneiden nauhoitusohjelmat sisältävät valmiiksi ohjelmoituja, digitaalisesti mallinnettuja saundeja ja äänenmuokkausefektejä, joilla voidaan jäljitellä varsin uskottavasti erilaisia stereotyyppisiä saundeja, vaikkapa 1960- tai 1980-luvuilta. Digitaalisen tekniikan yleistymisen myötä muusikoista on tullut yhä enemmän laitteiden

(ja näille ominaisten saundien) kuluttajia, mikä on muuttanut musiikin tekemistä ja kuuntelemista monella tavalla. (ks. Théberge 1997, 200)

5.2. Tyylien kehitys ja muutos

Viittaamiseen ja retroon liitetty originaalisuuden ongelma liittyy rock-musiikin historiallisesti juurtuneisiin myyttisiin käsityksiin. Kallioniemen (1990, 31) mukaan popmusiikin arvostuksiin liittyvä romanttinen usko sen jatkuvasta kehityksestä synnytti 1960- ja 1970- lukujen vaihteessa rock-mytologian, jolle kaikenlaiset suvantovaiheet – joksi retro tietyissä konteksteissa nähdään – musiikin kehityksessä ovat epäilyttäviä. Tämän mytologian mukaan ”kulta-ajan” jälkeen seuraa aina lakastuminen. Ehkäpä Kallioniemen viittaamaa rockin myyttistä suurta kertomusta ei ole enää olemassa. Tai ainakin kertomuksesta on useita versioita. Se mikä nähdään jossain kontekstissa suvantovaiheeksi, ymmärretään toisaalla rockin pelastuksena. Pluralistisessa musiikkikulttuurissa tyylejä voidaan tarkastella siltä kannalta, kuinka vahvasti tämä modernin eetos ilmenee niissä. Vaikuttaa siltä, että nykyisin modernismien käsitetään ilmenevän sellaisissa musiikkityyleissä, joissa (uuden) teknologian merkitys on keskeinen. Viittaustekniikoita suosivissa retro-tyyleissä tämä modernistisuus näytetään kyseenalaistavan, vaikka viittauksilla voidaan tuottaa monenlaisia merkityksiä. Nämä merkitykset liittyvät kuitenkin poikkeuksetta kulttuurin muutoksen tai kehityksen kokemiseen.

Tarkasteltuaan rock-musiikin tyylejä kronologisesti päätyy Moore *Rock: The Primary Text*-teoksessaan lopulta pohtimaan sitä, mitä tarkoittaa musiikin ja tyylin kehitys. Hänen mukaansa kehitysajattelua on ongelmallista liittää rock-musiikkiin, sillä sen funktio edellyttää musiikilta tietynlaista yksinkertaisuutta. Mooren mukaan esimerkiksi rockin harmoniakäsitystä ei voida muuttaa ilman, että yleisö hylkäisi sen. Sen sijaan taidemusiikki kehittyy eri tavalla, sillä sen funktio on erilainen. Moore esittää, että tyyllisten elementtien kautta tarkasteltuna rock-musiikin kehitys oli voimakasta sen alkuvuosina, kun se kehittyi bluesista. Progressiivinen rock vei tyylien yhdistelyssään tämän kehityksen huippuunsa, josta se ei enää voinut monimutkaistua. Tämän myötä rock-musiikin kieli yksinkertaistui niiltä osin, jossa se oli kohdannut rajansa. Tästä alkanut hienostuneisuus ja kehitys alkoi koskea kuitenkin sellaisia elementtejä, jotka olivat tähän mennessä olleet sävellystekniikoille alisteisia ja jotka vasta teknologian kehitys varsinaisesti mahdollisti. Kehityksen pääpaino siirtyi tekstuuriin ja äänenväreihin, jotka alettiin käsittää musiikin ”erillisiä ulottuvuuksina”. Tämän perusteella Moore esittää, että tyyli voi kehittyä ainoastaan siihen

pisteeseen, missä sillä on kaikki tyyllille mahdollinen materiaali käytettävissään. Tämän jälkeen näitä elementtejä voidaan muokata jonkin uuden ja erilaisen tuottamiseksi, mutta parempaa tai kehittyneempää tyyliä ei varsinaisesti synny. Tyyliä muuttuvat, mutta on mahdotonta arvottaa jotain erityistä kriteeriä, joka olisi kehityksen mittari sortumatta joidenkin esteettisten autonomioiden legitimointiin. (Moore 2001, 215-216.) Tyylien kehitystä on parempi tarkastella vaikutteiden siirtymisinä sekä erilaisten aikakausien ilmentyminä ja vuorotteluina. Rock-musiikista voidaan havaita tendenssejä, jotka ovat ominaisia tietynlaisille aikakausille yhteiskunnallisessa mielessä. (ibid, 215.) On myös muistettava, että musiikkityylit eivät seuraa toisiaan lineaarisesti siten, että ne korvautuisivat yksinkertaisesti uusilla. Tyyliä elävät ja kehittyvät alakulttuureissa rinnakkain nousevat joskus hetkellisesti suuremman suosion keskipisteeseen. Makuyleisöjen fragmentoituneisuus tekee tyylien tarkastelusta entistäkin kontekstisidonnaisempaa.

Nykyisin originaalisuuden ongelmasta puhutaan erityisesti perinteistä muusikkoutta ilmentävien asioiden, esimerkiksi säveltämisen ja soittamisen yhteydessä. Modernistisuus ja uudistusmielisyys liitetään puolestaan usein teknologian käytön myötä syntyneeseen uudenlaiseen estetiikkaan. Tätä asiaa saattaa selittää se, että teknologian jatkuvasti lisääntyessä siihen liitetyt kehitysmyytit on liitetty myös osaksi musiikkia. Edistysuskoa on kuitenkin ongelmallista liittää sellaisiin musiikin elementteihin, kuten melodiaan tai harmoniaan, jotka muuttuvat huomattavasti hitaammin kuin teknologia. Teknologian vaikutusta käsitysten muuttumiseen voidaan ymmärtää tarkastelemalla asiaa laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Hypermedian tutkijat ovat osoittaneet, kuinka teknologia vauhdittaa ajan kokemista. Virtuaalitodellisuudessa ja sitä ympäröivissä populaareissa diskursseissa on kyse hetken ilmiöistä. Ohjelmistot, tuotteet, verkkosivut ja uuden median eri ilmiöt vanhenevat ennen kuin niihin edes ehtii tutustua. (Mäkelä, 2001, 151-152.) Internet-ilmiöiden kehitystä ja muutosta on kuvattu esimerkiksi nettivuoden käsitteellä, jonka on sanottu olevan ajallisesti seitsemän kertaa normaalivuotta nopeampi. Koska internet on osa monien ihmisten arkipäivää, on mahdollista olettaa, että tämä on vaikuttanut yleisesti ottaen ajan kokemiseen tiivistymiseen: Menneisyys historiallistetaan nopeammin kuin ennen. Musiikissa teknologiaan liittyvät populaarit diskurssit liittyvät kiinteimmin sellaisiin tyyliin ja genreihin, joissa teknologiset innovaatiot on testattu ja otettu käyttöön ensimmäisenä. Selkeimmin tällaisena tyylinä voidaan pitää elektronista musiikkia, joka on ollut historiallisesti vahvasti sidoksissa tietokonekulttuuriin (Théberge 1997, 139-141). Ajallisuuden kokemuksen muutosta ilmentää uskoakseni se, että kun kitarayhtyeillä voi 1980-luvun havaita olevan vielä muodissa, on useissa elektronisen musiikin genreissä viitattu jo hyvän aikaa 1990-luvun alun tyyliin, jotka käsitetään

genreille ominaisissa diskursseissa jo historiallisiksi. Teknologia lisääntyy jatkuvasti useimmissa musiikkigenreissä ja muilla kulttuurin alueilla, joten voidaan hyvin olettaa, että teknologia on sellainen merkittävä nykykulttuurin tekijä, joka tuottaa uudenlaista myyttistä todellisuutta ja tietoisuutta. Laitteiden käytön ja teknologian suosimisen sekä perinteisen soittamisen kautta määritellyn muusikkouden välinen ero on kuitenkin fundamentalistinen. Teknologia tuottaa uudenlaisia musiikillisia käytäntöjä, joissa korostuvat toisenlaiset esteettiset periaatteet kuin perinteisemmissä rock-musiikin tyyliissä. Jos kuitenkin väitettäisiin, että teknologia ja erilaiset laitteet korvaisivat tulevaisuudessa soittamisen merkityksen, sorruttaisiin teknologiadeterminismiin. Soittamisen ja laulamisen merkitys on mitä suurimmalla todennäköisyydellä juuri niiden inhimillisissä käytännöissä. Koneet vanhenevat ja muuttuvat nopeasti, mutta laulaminen tuskin poistuu muodista.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Baudrillard, Jean 1995. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu ja Salo, Markku 1998. *Jee Jee Jee: Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Buckley, David 1999/2005. *David Bowie*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Byrnside, Ronald 1975. ”*The Formation of a Musical Style: Early Rock*”, teoksessa Hamm, Charles; Nettl, Bruno ja Byrnside, Ronald (toim.) 1975. *Contemporary Music and Music Cultures*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Emmerson, Simon 1986. *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke: Macmillan
- Frith, Simon; Goodwin, Andrew ja Grossberg, Lawrence 1993 (toim.). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London/New York: Routledge
- Förnäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence 1993. ”*The Media Economy of Rock Culture: Cinema. Postmodernity and Authenticity*”, teoksessa Frith & al. 1993
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko ja Sajavaara, Paula 1997. *Tutki ja kirjoita*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi ja Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1994. ”*Reflections upon the Encoding/Decoding Model: An Interview With Stuart Hall*”, teoksessa Cruz, Jon ja Lewis, Justin (toim.) 1994. *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*. Boulder, CO: Westview Press.
- Hauser, Arnold 1977. *The Social History of Art. Vol.2 : Renaissance, mannerism and baroque*. London: Routledge & Kegan Paul
- Kallioniemi, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto
- Korvenpää, Juha 2005. *Paavot Kehiin*. Tampere: Tampere University Press
- Kristeva, Julia 1974/1986. ”*About Chinese Women*”, teoksessa Toril Moi (toim.) 1986. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lorenzer, Alfred 1972. *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*. Frankfurt an Main: Suhrkamp.

- Lorenzer, Alfred 1986. *Kultur-Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, Allan F. 2001. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. 2nd edition. Ashgate Popular and Folk Music Series.
- Mäkelä, Tapio 2000. "Virtuaalisuus uuden median populaari-klttuurina", teoksessa Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna ja Pajala, Mari (toim.) 2000. *Populaarin Lumo: Mediat ja arki*. Turku: Turun Yliopisto.
- Negus, Keith 1996. *Popular music in theory. An Introduction*. Hanover and London: Wesleyan University press.
- Oesch, Pekka 1989. *Levyarvostelun tuollapuolen*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Pinksterboer, Hugo 2000. *The rough guide to keyboards & digital piano*. Nieuwegein: Rough Guides.
- Rantala, Risto ja Suramo, Ari (toim.) 2002. *Otavan tietosanakirja*. Helsinki: Otavan Kirjapaino Oy.
- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti ja laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University press.
- Renvall, Pentti 1983. *Nykyajan historiantutkimus*. Juva: WSOY
- Sontag, Susan 1983 (1987). "Notes on Camp", teoksessa *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin
- Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine, Making Music/Consuming Technology*. University Press of New England. Hanover.
- Vail, Mark 2000. *Vintage synthesizers*. Miller Freeman books.

Lehtiaineisto

- Aaltonen, Mikko 2001. Hartaasti haudottu kultamuna. *Rumba* 8/2001
- Aalto, Ville 2003. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu. *Rumba* 20/2003
- Alanko, Tero 1999. The Crash: Comfort deluxe. Levyarvostelu. *Soundi* 6/1999
- Alanko, Tero 2001. Melankoliset miehet matkalla maailmalle. *Soundi* 9/2001
- Alanko, Tero 2005. Miten teimme mestariteoksen. *Soundi* 1/2005, 86-90.
- [Anonyymi] 2005. Syvä suomalainen Liekki. *Rytmi* 3/2005
- Friman, Laura. 2005. Tupla-albumi? Progeopoppera? Monikansallisen levy-yhtiön sanelemaa pakkopullaa?. *Rumba* 3/2005.

Jokirinne, Jari 2003. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu. *Soundi* 10/2003

Juntunen, Juho 2003. The Crashin satumaaailmassa soi kuntosalihevi ja disko. *Soundi* 10/2003

Karisalmi, Antti 2001. The Crash: Wildlife. Levyarvostelu. *Rumba* 18/2001

Kuloniemi, Esa 2001. Liekki: Magio. Levyarvostelu. *Soundi* 5/2001

Laine, Pekka. 2001. Liekki: On ruohonjuuritason sankarien aika. *Soundi* 5/2001

Lähde, Antti 2001. The Crash syöksyy takatukkadiskon maailmaan. *Rumba* 17/2001

Lähde, Antti 2003. Kun korpinmusta Liekki löysi sisäisen haltiansa. *Rumba* 8/2003

Lähde, Antti 2005. Liekki: Rajan piirsin saa. Levyarvostelu. *Rumba* 4/2005

Markkola, Matti 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu. *Nöjesguiden* 28.2.2005

Mikkonen, Jani 2001. Proge on taas okei. *Rumba* 18/2001

Niemi, Jussi 2003. Liekki: Korppi. Levyarvostelu. *Soundi* 4/2003

Palsa, Tomi 2003. Liekki: Korppi. Levyarvostelu. *Rumba* 9/2003

Silas, Petri 2004. Korppi rokkaa enemmän kuin Magio. *Soundi* 4/2003

Silas, Petri 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu. *Soundi* 2/2005

Sirén, Juhani 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu. *City-lehti* 3.2.2005

Talvio, Otto 2001. The Crash: Wildlife. Levyarvostelu. *Soundi* 9/2001

Talvio, Otto 2003. Ei mitään rationaalista kontrollia. *Rumba* 19/2003

Talvio, Otto 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu. *Helsingin Sanomat: Nyt- Liite*, 25.2.2005

Verkkolähteet

[Anonyymi] 2003. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu.

http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_03/arviot/arvio_10_03_levyt.html [13.2.2007]

Anssi Tikanmäen kotisivut.

<http://www.anssitikanmaki.com>

Hellman, Tuomas 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu.

<http://www.mtv3.fi/viihde/arvostelut/levyarvostelut.shtml/351056?l> [13.2.2007]

Hirn, Jouni 2003. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu.

<http://www.mesta.net/arkisto/?area=musa&item=arvostelut&year=2003&month=10&aid=462>

[13.2.2007]

Hirn, Jouni 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu.

<http://www.mesta.net/musa/arvostelut/?aid=773> [13.2.2007]

- Huldt, Susanna 2004. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu.
<http://www.dagensskiva.com/index.asp?datum=2004-03-19> [13.2.2007]
- Jokirinne, Jari 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu.
<http://desibeli.net/arvostelu/1533> [13.2.2007]
- Koponen, Heli 2004. The Crash: Melodrama. Levyarvostelu.
<http://www.rockmusica.net/knews/index.php?Action=Full&NewsID=100> [13.2.2007]
- Kylmälä, Otto 2006. Liekki. Konserttiarvostelu. <http://desibeli.net/juttu/981> [13.2.2007]
- Liekki-yhtyeen kotisivu.
<http://www.liekki.info/>
- Luoma-Aho, Ville 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu.
<http://www.rockmusica.net/knews/index.php?Action=Full&NewsID=606> [13.7.2007]
- Mattila, Ilkka 2003. The Crash: Pehmohevin lähteillä.
<http://nyt.hs.fi/musiikki/artikkeli/1076153551975> [13.2.2007]
- Mattila, Pertti 2003. The Crash taitaa klassiset popmelodiat. [13.2.2007]
- Männikkö, Päivi 2002. The Crash – Tavoitteena tutkinto ja tähteys. <http://www.utu.fi/aurora/1-2002/9.html> [13.2.2007]
- Mättö, Ville 2003. Huipulla haiskahtaa ehta kasari.
http://unikankare.net/kirjoitukset/vm_Crash201103.html [13.2.2007]
- Rotstén, Jarkko 2005. Liekki: Rajan piirsin taa. Levyarvostelu.
<http://smackthejack.net/musiikki.phtml?id=44> [13.2.2007]
- Rosquist, Päivi 2004. Panda-paidassa pop-taivaalla.
http://www.wwf.fi/tiedotus/pandan_polku/pandan_polun_artikkelit/panda_paidassa_pop.html
[13.2.2007]
- Sundberg, Tom.2005. Liekki: Rajan piirsin Taa. Levyarvostelu.
<http://www.noise.fi/levyarvostelut/index.php?id=3483> [13.2.2007]
- Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen verkkosivut.
<http://www.fimic.fi/> [13.2.2007]
- The Crash-yhtyeen fanisivusto.
<http://www.sugared.org/band.php> [13.2.2007]
- The Crash-yhtyeen kotisivu.
<http://www.thecrash.com> [13.2.2007]
- Venäläinen, taru 2004. The Crash – Suomen kaikkien aikojen tyylikkään bändi.
<http://www.skenet.fi/?menuid=364&aid=637> [13.2.2007]
- Wikipedia-Tietosanakirja

<http://en.wikipedia.org>

Äänitteet

Liekki – Magio 2001 (Hawaii Sounds 15)

Liekki – Korppi 2003 (Ranka Recordings RA094)

Liekki – Rajan piirsin taa 2005 (Universal/Mercury Records 987027-7)

The Crash – Comfort deluxe 1999 (Warner Music Finland/Evidence 3984-27897-2)

The Crash – Wildlife 2001 (Warner Music Finland/Evidence 0927-40382-2)

The Crash – Melodrama 2003 (Warner Music Finland/Evidence 5050466-8562-5-8)

TIIVISTELMÄ

Tarkastelen gradussani menneisyyden populaarimusiikkityyleihin kohdistuvien intertekstuaalisten viittausten tuottamista, ja niiden saamia merkityksiä tämän päivän rock-musiikissa. Tutkielman lähtökohtana on havainto siitä, että populaarimusiikissa viittaustekniikat ovat yleistyneet. Tarkoituksena on selvittää kahden esimerkkitapauksen kautta sitä, miten tätä ilmiötä voidaan ymmärtää ja tulkita, ja kuinka tämä mediassa retroksi kutsuttu ilmiö on selitettävissä laajemmista nykykulttuurin tendensseistä käsin.

Tutkielmani analyysi koostuu kahdesta osasta. Diskurssianalyttisessä osuudessa tarkastelen musiikkimediassa viittauksille annettuja merkityksiä ja pohdin sitä, minkälainen kuva menneisyydestä kulloisessakin kontekstissa muodostetaan. Uutuutta ja hetkellisyttä painottavassa rock-kulttuurissa viittaamiseen liittyy väistämättä pohdintaa modernistisen kehitysajattelun ja taantumuksellisen konservatismiin välisistä suhteista. Rock-kulttuurissa on perinteisesti arvostettu tekijän originaalisuutta ja autenttisuutta, mistä syystä käsittelen myös sitä, millä tavalla tekijyyden merkitys muuttuu tilanteissa, joissa tekstien ymmärretään lähtökohtaisesti perustuvan viittausten tekemiselle.

Musiikkianalyysissa lähtökohtana on ajatus intertekstuaalisuudesta. Koska musiikki on tekijänoikeuslailla suojattua, ei tyylien kierrättäminen voi perustua sävelmateriaalin suoralle lainaamiselle tai varkauksille. Tästä syystä tarkastelen artistien tekemiä viittauksia musiikin tyylin ja saundin näkökulmasta, joille ei voida määrittää samalla tavalla tekijänoikeuksia. Tyylien tarkastelussa keskeiseksi teemaksi nousee muutos: mikä on eri ajanjaksoille ominaisten tyylien perintö tulevaisuuden tyyleille, ja millä perusteella jokin viittaus tunnustetaan vanhanaikaiseksi ja ”ei-moderniksi”? Tutkielmassa esitän, että muutoksessa keskeinen syy on yleistyneellä teknologialla, joka on muuttanut musiikin tekemisen käytäntöjä ja siihen liittyviä asenteita. Tutkielman lopussa pohdin sitä, miten modernille ominaista kehitysajattelua voidaan tulkita populaarimusiikin kontekstissa. Kehittykö musiikki, ja jos näin ajatellaan, mitkä ovat tällöin kehityksen kriteerit?