Taru Oksanen

Suomalainen progressiivinen rock

- synty ja kehitys vuosina 1967-1974

Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen laitos
Etnomusikologian pro gradu –tutkielma
Toukokuu 2004

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

OKSANEN, TARU: Suomalainen progressiivinen rock – synty ja kehitys vuosina 1967-74

Pro gradu –tutkielma, 135 s., 15 liites.

Etnomusikologia

Toukokuu 2004

Tarkastelen opinnäytetyössäni suomalaisen progressiivisen rockin syntyä ja kehitystä vuosina 1967-74. Tarkoituksenani on selvittää tyylisuunnan keskeisimmät piirteet Suomessa kyseisellä ajanjaksolla. Aineistomateriaalia olen kerännyt haastatteluilla ja aikakauden musiikkilehtiä tutkimalla. Keskeisimmät lehtiartikkelit on poimittu Suosikki ja Musa –lehdistä. Yksi olennaisimmista osista tutkimuksessani ovat musiikkiäänitteet, joita kertyi kaiken kaikkiaan runsaat 30 cd-levyä.

Tutkittavaa aihetta lähestyn alkuun Englannista käsin, jossa tyylisuunta syntyi 1960-luvun puolivälin jälkeen. Lähtökohtia progressiivisen rockin synnylle olivat psykedelia ja siihen tiiviisti liittynyt englantilainen vastakulttuuri. Psykedeelinen musiikki fragmentoitui 1960-luvun lopulla ja synnytti uusia genrejä, joista progressiivisen rockin voidaan nähdä olevan yksi haarautuma. Tärkeänä taustatekijänä tyylisuunnan synnylle näen myös Beatles-yhtyeen ja erityisesti heidän albuminsa Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967), joka innosti suomalaisiakin musiikintekijöitä monella eri tasolla.

Kuvailen työssäni tyylisuunnan keskeisiä piirteitä, jotka olen poiminut lähinnä englantilaisten yhtyeiden ja artistien musiikista sekä lukemani kirjallisuuden perusteella. Tätä kautta lähestyn suomalaista tyylisuuntaa ja tutkin, missä määrin kyseessä olevia piirteitä maamme progressiivisessa rockissa esiintyy. Progressiivinen rock on terminä varsin hankala määritellä, mikä johtuu sekä koko musiikkityylin joustavuudesta että sen sisältämien tyylien monimuotoisuudesta. Tämän vuoksi kuvailenkin työssäni myös muita musiikkityylejä ja niiden erityispiirteitä, jotta progressiivinen rock omana genrenään jatkuvasti kirkastuisi lukijalle.

Työssäni käy ilmi, että suomalaisen progressiivisen rockin alku on ollut hyvin samantapainen kuin Englannissa. Se lähti liikkeelle bluespohjaisesta musiikista, jossa olivat painottuneita pitkät instrumentaaliset jaksot. Keskeinen hahmo suomalaisen progressiivisen rockin alkuaikojen taustalla oli Henrik Otto Donner. Tärkeimmät tyylisuuntaa edustaneet yhtyeet olivat puolestaan Wigwam ja Tasavallan Presidentti.

Äänitemateriaalin analyysi todistaa, että erityisen suomalainen piirre kyseessä olevassa musiikkityylissä on puhaltimien keskeisyys: niitä esiintyy miltei kaikissa aikakauden julkaisuissa. Puhaltimet lienevät tulleen musiikkiin lähinnä jazzmuusikoiden piiristä, jotka siirtyivät progressiivisen rockin pariin 1960-luvun loppupuolella. Tätä kautta myös jazzvaikutteet ovat keskeisiä monien tyylisuuntaa edustaneiden yhtyeiden ja artistien kohdalla.

SISÄLTÖ

I Johdanto 3

1.1 Tutkielman tarkoitus ja taustaa tutkimukselle 3
1.2 Aikaisempaa tutkimusta 4
1.3 Tutkielman rakenne 7

II Tutkimuksen lähtökohdat 8

2.1 Tutkimusongelma ja analyysimenetelmät 8
2.2 Lähteet ja lähdekritiikki 9
2.2.1 Kirjallisuus, lehdet ja äänitteet 9
2.2.2. Haastattelut 10
2.3 Termien ”rock” ja ”pop” eroista 13

III Progressiivinen rock: käsitteen määrittelyä 15

3.1 Synty ja kehitys 15
3.1.1 Hipit, vastakulttuuri ja psykedeelinen musiikki 16
3.1.2 Psykedeelisen musiikin suuntaukset: blues- ja jazzvaikutteiset haarat 19
3.1.3 Psykedeelisen musiikin kolmas suuntaus: Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band ja progressiivisen rockin ensimmäinen aalto (n. 1967-70) 20
3.1.4 Progressiivisen rockin toinen aalto ja tyylin kypsyminen (n. 1968 -) 25
3.1.5 Ensimmäisen ja toisen aallon eroista 27
3.1.6 Pikainen katsaus vuosiin 1972-76 29
3.2 Progressiivinen rock tyylinä 30
3.2.1 Rajanvetoa 30
3.2.2 Progressiivinen rock terminä 33
3.2.3 Progressiivisen rockin keskeiset piirteet 36

IV Musiikkivirtauksia 1950-luvun lopun ja 1960-luvun Suomessa 41

4.1 Rock ’n rollista rautalankaan (1955-63) 41
4.2 Beat-buumi ja rhythm & blues (1963 -) 43
4.3 Folk ja protestilaulu (1964 -) 46
4.4 Suomalainen jazz 1960-luvulla 48

V Suomalainen progressiivinen rock 50

5.1 Muutosten vuosi 1967 ja Blues Sectionin perustaminen 50
5.2 Bluesinnostuksen leviäminen ja sen merkitys progen kehitykselle 53
5.3 Äänilevyn olemus muuttuu 55
5.4 Kokeilujen aika 58
5.5 Underground ja eri taiteenlajien lähestyminen 59
5.6 Wigwam ja Tasavallan Presidentti: progressiivisen rockin suunnannäyttäjät 64
5.7 Vuodet 1971-73: progen kukoistus ja sen rinnalla olleet tyylit 68
5.8 Epäkaupallisuuden ihanne 71

5.9 Keikoista ja yleisön vastaanotosta ... 74
5.10 Suosion hiipuminen ... 78

VI Äänitemateriaalin analyysi ... 81

6.1 Varhaisprogressiivisia julkaisuja ... 82
6.1.1 Bluesinnostuksen jälkeläiset ... 83
6.1.2 Runous, teemallisuus ja hippimystiikka ... 87
6.1.3 Wigwamin ja Tasavallan Presidentin esikoislevyt ... 92
6.1.4 Tuottajien kaupallistamispyrkimyksiä – taka-askel progressiivisen rockin kehitykselle? ... 94
6.2. Progressiivista soolotuotantoa ... 96
6.2.1 Virtuoosien instrumentaalilevytyksiä ... 96
6.2.2 Laulusolistien taidonnäytteitä ... 101
6.3 Kollektiivisia voimannäytteitä – progressiivisen rockin tyylilliset huipentumat 103
6.3.1 Kultaisen kauden pääyhtyeet ... 104
6.3.2 Aikakauden loppu – uuden alku ... 115

VII Yhteenvetoa ... 119

7.1 Suomalaisen progressiivisen rockin piirteitä ja syntyyn vaikuttaneita tekijöitä yleisellä tasolla ... 119
7.2 Musiikillinen kehitys ja murrosvuosi 1974 ... 124

LÄHTEET ... 128

LIITEET

Liite 1: Esimerkki musiikkianalyysissa käytetyistä taulukoista

Liite 2: Analysoitujen levyjen soittaja-, tuottaja- ja äänittäjätiedot

Liite 3: *Losing Hold* –kappaleen rakennekaavio

Liite 4: *Jälleen on meidän* –kappaleen rakennekaavio

I Johdanto

1.1 Tutkielman tarkoitus ja taustaa tutkimukselle

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää suomalaisen progressiivisen rockin syntyä ja kehitystä vuosina 1967-74. Motiivina tutkimuksen tekemiselle on ollut oma pitkäaikainen kiinnostukseni kyseessä olevaan musiikkilajiin – ei pelkästään sen suomalaisessa muodossa, vaan myös kansainvälisesti. Itse asiassa alun perin kiinnostuin juuri tyylisuunnan brittiläisistä yhtyeistä ja artisteista, ja vasta sitä kautta siirryin kuuntelemaan suomalaisia edustajia 1960-luvun lopulta aina näihin päiviin saakka. Tämän lisäksi ovat myös esimerkiksi ruotsalainen, italialainen ja unkarilainen progressiivinen rock olleet lähellä sydäntäni. Yksi keskeisimmistä syistä siihen, että valitsin kuitenkin kohteekseni nimenomaan suomalaisen progressiivisen rockin oli se, että sitä ei yksinkertaisesti ole meillä vielä kovinkaan paljon tutkittu.

Progressiivinen rock on mielenkiintoinen aihe myös tyylisuunnan määrittelemisen vaikeuden takia. Määrittelyt ovat tosin lähes aina ongelmallisia ja rajoittaviakin, mutta progressiivisessa rockissa tyylin määrittelyn voi nähdä myös olevan ristiriidassa itse tyylisuunnan kanssa, jonka yksi keskeinen piirre on kuitenkin ns. ovien auki pitäminen joka suuntaan. Näin ollen määrittelyn voi todellakin nähdä jopa tyylisuuntaa rajoittavana tekijänä.

Tässä tutkielmassani pyrin tarkastelemaan aluksi progressiivista rockia laajemmin omana genrenään ja tätä kautta tarkennan vähitellen työn keskipisteen Suomessa tapahtuneeseen kehityskulkuun. Vertailukohtana käytän tyylin kehitystä ja sen keskeisiä piirteitä Englannissa, missä kyseessä olevan musiikkityylin kehitys sai alkunsa 1960-luvun loppupuolella. Tämän avulla pyrin selvittämään miten suomalainen kehityskulku mahdollisesti poikkesi tästä ja ennen kaikkea sitä, mitkä olivat meidän maassamme progressiivisen rockin keskeisimmät piirteet vuosina 1967-74.

1.2 Aikaisempaa tutkimusta

Progressiivinen rock genrenä on jäänyt pitkälti tutkimusten ulkopuolelle. Kentuckyn yliopiston musiikinteorian professori **Kevin Holm-Hudsonin** (2002, 2) mukaan tämä johtuu lähinnä kyseessä olevan tyylin monimutkaisuudesta, sekä toisaalta myös sen *sisältämien* tyylien monimuotoisuudesta. Progressiivisen rockin eklektisismi[1] tekeekin vaikeaksi kategorisoida tätä tyyliä mihinkään selkeään luokkaan (Ibid., 2).

Tietooni ei ole toistaiseksi tullut ainoatakaan Suomessa tehtyä akateemista tutkimusta, jossa työn pääpaino olisi ollut suomalaisessa progressiivisessa rockissa. Aihetta on kuitenkin sivuttu muutamissa töissä. Esimerkkinä voidaan mainita **Hannu Tolvasen** (1992) Helsingin musiikkitieteen laitokselle tekemä pro gradu –työ *Rakkauden haudalla*, jossa hän keskittyy kuvaamaan levy-yhtiö Love Recordsin merkitystä suomalaisen rockin kehityksessä. Tolvanen käsittelee työssään myös progressiivista rockia ja analysoi muutamia tähän kategoriaan kuuluvia lp-levyjä, mutta ei kuitenkaan sen syvällisemmin paneudu käsitteen määrittelyyn, mikä ei tietysti hänen työssään olekaan keskeisin seikka.

Helsingin musiikkitieteen laitokselle on tehty toinenkin pro gradu, joka käsittelee progressiivista rockia. Kyseessä on **Heikki Pullin** (1998) *Rockin aatelia – progressiivisen rockmusiikin asema populaarimusiikin kentässä*, joka käsittelee kyseessä olevan musiikinlajin asemaa sen kuuntelijoiden piirissä. Pulli on haastatellut työhönsä suomalaisen progressiivisen rockmusiikin yhdistys *Colossus Ry:n* jäseniä, ja pyrkinyt tätä kautta selvittämään tyylisuunnan musiikkia kuuntelevien ihmisten omaleimaisuutta – jos näin voidaan sanoa – musiikin kentällä. Pulli on myös taustoittanut tutkimuksessaan sekä progressiivisen rockin historiaa että sen keskeisiä tyylipiirteitä.

Tuorein aihettani sivuava tutkimus on **Mika Kauhasen** (2004) äskettäin valmistunut pro gradu *Pekka Pohjolasta. Näkökulmia fuusiosäveltäjän musiikkiin.* Kauhanen tarkastelee työssään Pohjolan soololevytuotantoa tyylikausittain ja selvittää kyseessä

[1] Eklektisismismillä tarkoitan tässä yhteydessä toisilta musiikinlajeilta otettujen tyylielementtien ”lainaamista” ja yhdistelyä.

olevan säveltäjän musiikin erityispiirteitä. Tutkimuksessaan Kauhanen kirjoittaa myös progressiivisen rockin syntyvaiheista niin Englannissa kuin Suomessakin, sekä pohtii eri näkökulmista sitä, voidaanko Pekka Pohjolan musiikkia ylipäänsä pitää progressiivisena rockina.

Varsin hyvän kuvauksen suomalaisesta progressiivisen rockin historiasta antaa **Seppo Bruunin**, **Jukka Lindforsin**, **Santtu Luodon** ja **Markku Salon** (1998) teos *Jee Jee Jee – suomalaisen rockin historia*, jota käytän pitkälti tässä tutkimuksessani – haastattelujen ohella – suomalaisen progressiivisen rockin historiallisen kehityksen selvittämisessä. Tätä tuoreempi tutkimus suomalaisen populaarimusiikin historiasta on **Pekka Jalkasen** ja **Vesa Kurkelan** (2003) kirjoittama *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*, jossa erityisesti Kurkelan osuus valottaa tässä työssä käsittelemääni ajanjaksoa. Vuosirajaukseeni kuuluvan aikakauden ilmapiiriä voi haistella myös muutamista omaelämäkerrallisista teoksista, joita ovat kirjoittaneet esimerkiksi sellaiset progressiivista rockiakin soittaneet hahmot kuten **Heimo Holopainen** (2000), **Juha ”Lido” Salonen** (2001) sekä **Hasse Walli** yhdessä **Appe Vanajaksen** kanssa (1996).

Käsittelemääni tyylisuuntaan liittyy luonnollisesti paljon erilaisia taustatekijöitä, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet progressiivisen rockin syntyyn ja kehitykseen. Yksi keskeisimmistä oli Beatles-yhtye ja erityisesti heidän tekemänsä studiotekniset kokeilut. Tätä maailmaa valottaa **Juha Korvenpään** (1999) pro gradu *”’Oikein käytettynä hyödyllinen väline.’ Beatlesin ja studiohenkilökunnan käsitteet äänitystekniikoista”*. Elektronista musiikkia, joka sekin oli tietyssä kytköksessä progressiivisen rockin alkuvaiheisiin, käsittelee puolestaan **Petri Kuljuntaustan** (2002) massiivinen teos *On/off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Mainittava on vielä **Tarja Rautiaisen** (2001) akateeminen väitöskirja *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*, jossa Rautiainen tutkii kyseessä olevaa vuosikymmentä ns. protestilaulun näkökulmasta.

Progressiivinen rock on lähtöisin Englannista ja tyylin vaikutusvaltaisimmat yhtyeetkin tulevat sieltä. Siksi katson olevan perusteltua, että käytän tutkimukseni pohjana kirjallisuutta, joka käsittelee suurimmaksi osin juuri Englannin populaarimusiikkia. Eräs keskeisimpiä teoksia tutkimuksessani on **Edward Macanin** (1997) *Rocking The*

Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. Macan selvittää teoksessaan varsin laaja-alaisesti progressiivisen rockin syntyä, kehitystä ja tyylipiirteitä. Yksi hänen päätavoitteistaan kirjassa on tutkia sitä, miten progressiivinen rock välittää ns. taiteellista viestiä tiettyjen musiikillisten yhdistelmien, visuaalisen kuvien ja verbaalisen ilmaisun kautta. Lisäksi hän pyrkii selvittämään näiden viestien sosiaalisia suhteita erityisesti progressiivisen rockin ja englantilaisen 1960-70-luvun vaihteen hippikulttuurin välillä.

Macanin teos on selkeytensä ja laaja-alaisuutensa vuoksi se teos, jonka katsoin parhaiten soveltuvan tarkoituksiini tässä tutkimuksessa. Siksi valitsin sen perusteokseksi englantilaisen progressiivisen rockin kehityksestä, vaikka muutakin hyvää tutkimusta on aiheesta toki tehty. Esimerkkinä voidaan mainita **Paul Stumpin** (1997) esikoisteos *The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock*, jossa Stump arvoi termiä edistyksellinen (*Progressive*) niin transsendentalismin, 1960-luvun popkulttuurin kuin ns. romanttiseksi artistiksi kohonneen rockmuusikonkin kautta.

Kevin Holm-Hudsonin (2002) toimittama *Progressive Rock Reconsidered* koostuu monien eri tekijöiden kirjoittamista artikkeleista, joissa tutkitaan niin kyseessä olevan tyylin musiikkia, sanoituksia kuin kulttuurista kontekstiakin. **Bill Martin** (1996) keskittyy puolestaan teoksessaan *Music of Yes. Structure And Vision in Progressive Rock* tarkastelemaan englantilaisen Yes-yhtyeen tuotantoa sekä yhtyeen kehitystä kokeellisesta popista progressiiviseen rockiin ja aina 1990-luvulle saakka. Tässä yhteydessä vielä ehdottomasti maininnan arvoinen teos on englantilaisen **Sheila Whiteleyn** (1992) kirjoittama *The Space Between the Notes. Rock and the Counter-culture*, jossa hän keskittyy tutkimaan 1960-luvun vastakulttuurille tärkeitä tekijöitä yhdistäen tutkimuksessaan sekä musiikki- että kulttuurianalyysia.

1.3 Tutkielman rakenne

Tutkielmani seuraavassa osassa (II) esittelen tarkemmin itse tutkimusongelman ja kuvailen käyttämiäni analyysimenetelmiä. Lisäksi kirjoitan hieman käyttämistäni lähteistä ja kappaleen lopuksi selvitän termien *rock* ja *pop* eroja.

Kappaleessa III määrittelen käsitettä progressiivinen rock. Aluksi selvitän tyylisuunnan syntyhistoriaa ja kehityskulkua. Pääpaino on maantieteellisesti Brittein saarilla, mutta mainitsen myös muutamia Amerikassa samoihin aikoihin vaikuttaneita yhtyeitä ja artisteja. Paljon tekstitilaa saa Beatles ja erityisesti heidän levynsä Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band. Suhteessa muuhun tekstiin saattaa näyttää siltä, että aiheelle on omistettu liikaakin aikaa, mutta kuten tutkimuksen edetessä huomaamme, on kyseisellä levyllä ja koko yhtyeellä kaiken kaikkiaan hyvin monipuolinen ja olennainen merkitys progressiivisen rockin alkuvaiheille. Kappaleen lopuksi kuvailen vielä progressiivista rockia tyylinä ja pyrin korostamaan sen omaleimaisuutta vetämällä rajoja sille läheisten ja jopa synonyymeina käytettyjen tyylisuuntien välille. Lisäksi kerron progressiivisesta rockista terminä ja kiteytykseksi poimin tyylisuunnan keskeisimmät piirteet taulukoihin.

Neljännen (IV) kappaleen myötä siirryn Suomeen ja kuvailen 1960-luvun musiikkivirtauksia maassamme osoittaakseni minkälaisessa musiikillisessa ilmapiirissä tuolloin liikuttiin. Alkuun teen kuitenkin pikaisen katsauksen 1950-luvulle ja rock 'n rollin tuloon, jotta pääsisin lähemmäksi rockmusiikin juuria. Tämän jälkeen kuvaan aikakauden musiikillista kenttää ja pyrin muutamalla sanalla selvittämään kulloinkin käsittelyssä olevan musiikkityylin erityispiirteitä. Tämän tarkoituksena on selkeyttää lukijalle eroja eri musiikkigenrejen välillä ja näin myös hahmottaa jatkuvasti progressiivista rockia suhteessa muihin tyylilajeihin.

Kappaleissa V ja VI paneudutaan sitten tarkemmin itse suomalaiseen progressiiviseen rockiin. Kappaleessa V kerron kerron tyylisuunnan synnystä, kehityksestä ja siihen liittyvistä piirteistä. Painopiste tässä kappaleessa on enemmän ns. kulttuurisissa kuin musiikkianalyyttisissa seikoissa. Kappaleessa VI siirryn puolestaan enemmän

musiikkianalyysin puolelle ja käyn läpi työhöni kuuluvan äänitemateriaalin. Viimeisessä kappaleessa (VII) vedän lankoja yhteen sekä esitän muutamia jatkokysymyksiä, jotka liittyvät lähinnä tämän työn ulkopuolelle jääneisiin seikoihin.

II Tutkimuksen lähtökohdat

2.1 Tutkimusongelma ja analyysimenetelmät

Keskeinen tutkimusongelmani on selvittää ne tekijät, jotka johtivat progressiivisen rockin syntyyn ja toisaalta myös tyylisuunnan hiipumiseen. Aikarajaus olisi ollut kenties parasta tehdä vuoteen 1977 saakka, jolloin punkmusiikki vei huomattavassa määrin suosiota pois progressiiviselta rockilta. Materiaalin suuruuden takia valitsin kuitenkin päätösvuodeksi jo vuoden 1974. Aikarajaus on perusteltua siinä mielessä, että 1970-luvun progressiivinen rock oli suosituimmillaan ajanjaksolla 1971-74, ja jonkinlaisen murroskohdan voi nähdä jo vuoden 1974 tienoilla.

Analyysiani varten tutustuin aihetta käsittelevään kirjallisuuteen ja tein muutamia haastatteluja (haastateltujen esittely kappaleessa 2.2.2). Musiikkia kuuntelin luonnollisesti mahdollisimman paljon. Varsinaista musiikkianalyysia varten tein taulukoita, joissa muuttujina oli keskeisiä progressiivisen rockin piirteitä, joita tutkimukseni kuluessa tuli esille (ks. liite 1).

Yhden – sinänsä varsin keskeisenkin elementin – olen jättänyt analyysissani huomiotta: sanoitukset. Perusteet valintaan ovat siinä, että ne vaatisivat niin paljon lisäpohdiskelua ja -tutkimusta, että se ei tämän tutkimuksen yhteydessä ole mahdollista. Tietynlaiset – esimerkiksi mystisyyttä korostavat tai kantaaottavat – sanoitukset ovat ilman muuta osa progressiivista rockia, mutta silti vain yksittäinen piirre muiden piirteiden joukossa. Huomioida kannattaa myös se, että progressiivisessa rockissa instrumentaalisten jaksojen painottuminen on varsin keskeinen piirre ja sisältää jo yksistään lukuisia tutkittavia osa-alueita. Eräs haastateltavistani, Otto Donner (2002), esimerkiksi mainitsee progressiivisen rockin liikkuneenkin enemmän soinnin ja ulkoisen

efektiivisyyden kautta – ei niinkään tekstin perusteella. Tällä hän tarkoittanee juuri sitä, että tyylilajin keskeisimmät piirteet perustuvat pikemminkin instrumenteilla luotuun sointikuvaan, kuin itse teksteihin.

2.2 Lähteet ja lähdekritiikki

2.2.1 Kirjallisuus, lehdet ja äänitteet

Kuten olen jo maininnut, ei suomalaisesta progressiivisesta rockista ole meillä vielä mitenkään kattavasti kirjoitettu, vaikka aihetta onkin sivuttu muutamissa tutkimuksissa ja populaarimusiikkia käsittelevissä julkaisuissa. Tyylisuuntaa perusteellisemmin käsittelevät julkaisut ovat suurimmaksi osaksi englanninkielisiä ja myös käsittelevät lähinnä englantilaista progressiivista rockia. Näistä teoksista otetut, työssäni käyttämät käännökset ovat pääsääntöisesti omiani. Olen pyrkinyt saamaan käännöksillä esille pikemminkin lauseen ytimen kuin sanatarkan käännöksen.

Lehdistä kävin läpi lähinnä *Suosikki* ja *Musa* –lehtiä, sekä joitain yksittäisiä käsiini saamia julkaisuja sieltä täältä. Niistä pyrin taustoittamaan aikakauden ilmapiiriä ja suhtautumista progressiiviseen rockiin. Tavoitteeni oli myös tutkia sitä, missä yhteyksissä sanaparia progressiivinen rock käytettiin, ja mitä asioita sillä pyrittiin kuvaamaan. 1970-luvun alkuvuosina julkaistuissa Musa–lehdissä progressiivisella rockilla oli varsin keskeinen asema. Niistä löysinkin paljon levyarvosteluja ja haastatteluja käsittelemästäni aiheesta. Arvostelut ovat tietysti usein hyvin subjektiivisia ja pyrinkin olemaan antamatta niiden vaikuttaa liikaa omiin näkemyksiini levyistä, vaan pikemminkin tuomaan erilaisia näkemyksiä ja taustatietoja aiheeseen.

Äänitemateriaalia kertyi eri yhtyeiltä ja artisteilta runsaat 30 cd-levyä, joista valitsin 29 tarkemman musiikkianalyysin kohteeksi. Vaikka en saanutkaan aivan kaikkia levyjä käsiini, on tässä silti mielestäni varsin kattava läpileikkaus aikakauden progressiivisesta rockista. Tästä syystä päädyin jättämään erilaiset kokoelmat ja singlejulkaisut pääsääntöisesti tutkimukseni ulkopuolelle. Materiaalin kuuntelin kuulokkeilla saadakseni mahdollisimman tarkan äänikuvan.

2.2.2. Haastattelut

Suomalaista progressiivista rockia käsittelevän taustamateriaalin niukkuuden takia päätin hankkia lisätietoa haastatteluilla. Haastateltavat pyrin valitsemaan niin, että kukin heistä edustaisi hieman erilaista ja toisaalta myös mahdollisimman laajaa alaa käsittelemästäni aiheesta, niin tuotannon kuin musiikin eri osa-alueidenkin suhteen. Haastateltavia oli lopulta neljä kappaletta, joista seuraavassa hieman taustatietoa.

Voi suhteellisen kiistatta sanoa, että yksi tärkeimmistä henkilöhahmoista suomalaisen progressiivisen rockin alkuvaiheiden taustalla oli **Henrik Otto Donner** (s. 1939, Tampere). Tämä musiikin monipuolinen ammattilainen on toiminut niin muusikkona kuin säveltäjänä, sovittajana ja tuottajanakin. Lisäksi hän vaikutti suuresti 1960-luvun musiikkipoliittisissa keskusteluissa.

Sävellysopintonsa Donner aloitti Sibelius-Akamemiassa vuonna 1958. Tätä ennen hän oli kuitenkin jo toiminut jazz-trumpetistina. Vuonna 1962 hän kiinnostui avantgardesta, matkusti ulkomaille ja osallistui siellä mm. elektronimusiikin seminaareihin. Seuraavana vuonna hän tutustui yhdysvaltalaisiin Terry Rileyyn ja Ken Deweyyn, joiden kautta hän innostui ns. happening-kokeiluista, joissa pyrittiin yhdistelemään erilaisia taidemuotoja, kuten teatteria, tanssia ja musiikkia.

Donnerin tuotanto käsittää niin taidemusiikkia ja jazzia kuin teatteri- ja elokuvamusiikkiakin. Hän on pyrkinyt rikkomaan rajoja musiikissa yhdistelemällä toisiinsa eri musiikkityylejä ja vaikutteita. Esimerkkinä voidaan mainita teos *Moonspring, or Aufforderung zum…, or Symphony No. 1*. Tämä pääasiassa lainatulle materiaalille perustuva kollaasi sisältää sitaatteja mm. Mozartilta, Weberniltä, Pendereckiltä, Kokkoselta ja Beatlesilta. (Rautiainen 1995, 148-149.)

Donner on siis toiminut suomalaisessa musiikkielämässä hyvin laaja-alaisesti. Hän oli yksi vuonna 1966 perustetun vaihtoehtoista musiikkia julkaisseen Love Recordsin perustajajäsenistä. Vuodet 1967-69 hän toimi Radioteatterin säveltäjänä ja tämän jälkeen hän siirtyi neljäksi vuodeksi Yleisradion suomenkielisen viihdeosaston

päälliköksi. Tämän lisäksi hän edelleen sävelsi musiikkia ja soitti siinä ohessa itsekin. Hän on myös tuottanut lukemattoman määrän levyjä.

Donner on edelleen varsin aktiivisesti mukana musiikkielämässä. Hän toimii mm. DER-studion johtajana ja Teoston johtokunnassa. Näiden ja monien muiden tehtävien ohella hän tekee satunnaisia jazz-keikkoja trumpetistina.

Basisti **Måns Groundstroem** (s. 1949, Helsinki) valikoitui haastateltavakseni siksi, että hän on soittanut sekä Tasavallan Presidentissä ja Wigwamissa, siis kahdessa keskeisimmässä progressiivista rockia soittaneessa yhtyeessä. Näitä ennen hän oli soittanut myös Blues Sectionissa, josta erosi ylioppilaskirjoitusten takia vuonna 1968. Lisäksi Groundstroem on tuottanut lukuisan määrän levyjä, joista osa kuuluu myös tutkimusmateriaaliini. Häntä voidaan itse asiassa pitää Suomen ensimmäisenä rockmusiikkiin erikoistuneena tuottajana. Soittamisen ja tuottamisen lisäksi hän on myös säveltänyt musiikkia.

Groundstroem kasvoi musikaalisessa perheessä, jossa kaikki soittivat jotain instrumenttia. Hänen vanhempansa kuuntelivat enimmäkseen klassista musiikkia, jota vastaan Groundstroem tavallaan kapinoi alkaessaan myöhemmin soittaa progressiivista rockia. 1960-luvun loppupuolella hän meni töihin Love Recordsille, jossa toimi alkuun lähinnä varastomiehenä ja autokuskina. Tätä kautta hän vähitellen siirtyi myös studion puolelle valvomaan äänityksiä. Alkuun hänen tehtäviinsä kuului lähinnä valvoa äänityksenkulkua ja sitä, että muusikot saapuivat paikalle sovittuna aikana. (Groundstroem 2002.)

Måns Groundstroem tuo aiheeseeni paitsi muusikon, myös tuottajan näkökulmaa. Hänen kokemuksensa sekä Blues Sectionissa että yhtyeen johdannaisissa Tasavallan Presidentissä ja Wigwamissa antaa näkökulmaa kaikkiin mainittuihin yhtyeisiin – niin sanotusti yhdellä iskulla. Lisäksi hänen kokemuksensa erilaisista studioista ja studioteknisistä kokeiluista ovat merkittäviä. Nykyisin Groundstroem toimii ajoittain edelleen sekä tuottajana, muusikkona että studioteknikkona.

Timo Kanerva (s. 1950, Tampere) edustaa tutkimuksessani toimittajan ja hieman yleisönkin näkökulmaa. Hän aloitti toimittajanuransa vuonna 1969 kirjoittelemalla tamperelaiseen Kansanlehteen juttuja popmusiikista, lähinnä harrastuspohjalta. Vuonna 1971 hän alkoi tehdä haastatteluja Waldemar Walleniuksen ja Pekka Markkulan perustamaan Musa-lehteen, jonka toimitussihteeriksi hän siirtyi vuonna 1974. Kustantajan kanssa syntyneiden erimielisyyksien vuoksi Kanerva ja muutama muu toimittaja kuitenkin lähtivät Musasta ja perustivat seuraavana vuonna edelleen ilmestyvän musiikkilehti *Soundin*. Kanerva toimii edelleen mainitun lehden päätoimittajana.

Yksi Suomen menestyksekkäimmistä muusikoista lienee **Pekka Pohjola** (s. 1952, Helsinki), joka edustaa tutkimuksessani virtuoottista basistia ja säveltäjää. Myös hän on Groundstroemin tavoin lähtöisin musiikillisesta perheestä, jossa kuunneltiin paljon klassista musiikkia ja kaikki perheenjäsenet myös soittivat jotain instrumenttia. Pohjola aloitti viulunsoiton 8-vuotiaana. Myöhemmin hän meni Sibelius-Akatemiaan, jossa opiskeli klassista viulun- ja pianonsoittoa seitsemän vuoden ajan. Hän kuitenkin vihasi soittamaansa instrumenttia (siis nimenomaan viulua), ja kun hänen ystävänsä Matti Kurkinen tutustutti hänet Beatlesin musiikkiin, sai viulu vaihtua sähköbassoon (Pohjola 2002).

Pekka Pohjolalle juuri Beatles oli se yhtye, joka sai hänet – vankan klassisen musiikin kasvatuksen saaneen pojan – kiinnostumaan popmusiikista. Tämän jälkeen hänen korvansa avautuivat muillekin yhtyeille kuten Rolling Stones, joka liittyi hänellä myös tietynlaiseen uhoon auktoriteetteja vastaan. Pohjola kuunteli myös esimerkiksi Creamia, Chicagoa, Blood, Sweat & Tearsia, Weather Reportia, Herbie Hancockia ja Miles Davisia. Voimakkain vaikuttaja Beatlesin jälkeen hänelle oli kuitenkin Frank Zappa, jota Pohjola pitää kenties viimeisenä idolinaan. (Pohjola 2002.)

Pohjolan ensimmäinen yhtye oli ABC, joka teki vain yhden julkisen keikan (Lehtonen 1983, 454). Basistin taituruus huomattiin kuitenkin välittömästi ja Jussi Raittinen pyysikin hänet soittamaan yhtyeeseensä Boys. Pohjola ehti kuitenkin olla kyseisessä kokoonpanossa vain vajaa puoli vuotta kun häntä pyydettiinkin jo Wigwamiin, jossa

hän soitti vuodet 1971-74. Pekka Pohjola toimii edelleen monipuolisena säveltäjänä, sovittajana ja muusikkona.

Itse tekemieni haastattelujen ohella olen käyttänyt myös muutamia muiden tekemiä haastatteluja. Pääpaino on kuitenkin yllä mainituissa neljässä haastattelussa ja luotan haastateltavien pyrkineen vastaamaan haastattelutilanteessa kysymyksiini mahdollisimman totuudenmukaisesti. On kuitenkin huomioitava, että kysymykseni liittyivät pääsääntöisesti yli 30 vuotta vanhoihin tapahtumiin, jolloin muistikuvat ajasta eivät välttämättä olleet aina niin teräviä.

2.3 Termien ”rock” ja ”pop” eroista

Tutkimuksen lähtökohdat –osion lopuksi katson aiheelliseksi vielä hieman selventää termien *rock* ja *pop* eroja, sillä käsittelemäni materiaalinin aikakaudella termit eivät olleet vielä selkeästi erottuneet – mitä ne eivät toisaalta ole aina tänäkään päivänä. Pyrin kuitenkin tutkimuksessani käsittelemään nimenomaan progressiivista rockia, minkä takia pieni katsaus näihin termeihin lienee paikallaan.

Turun Ruissalon festivaalien (sittemmin Ruisrock) yhteydessä 1970-luvun alussa alettiin jo käyttää käsitettä ”rock”, vaikka Suomessa puhuttiin vielä pitkään tämänkin jälkeen ”edistyksellisestä popista”. Termi ”rock” oli tullut Suomeen jo vuonna 1967 Suosikin *Amerikka* –raporttien mukana. Siellä ”rockilla” oli jo alettu ymmärtää jotain väkevämpää ja syvempää kuin ”pop”. Suomessa sanan oli ensinnä omaksunut Turun seudun undergroundväki. (Bruun et al. 1998, 175.)

Tolvasen (1992, 15) mukaan popmusiikin rinnalla käytettiin Suomessa 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla myös termiä rock tai rokki, mutta sillä tarkoitettiin pitkälti tarkasti historialliseen aikaan sidottua musiikinlajia, eli 1950-luvun musiikillista tyyliä rock ’n roll. Niin ikään Pekka Oeschin (1989, 20) mukaan 1960-luvulla rockmusiikilla tarkoitettiin vain edellisen vuosikymmenen rock ’n rollia ja kaikki muu – ellei se ollut iskelmää, tangoa tai rautalankaa – oli popmusiikkia. 1970-luvulla Suomessa siirryttiin yleisemmin käyttämään sanaa rockmusiikki (Tolvanen 1992, 15).

Kari Kallioniemen (1990, 10) mukaan 1960-luvun alussa käyttöön tullut termi ”pop” oli esiintynyt Englannissa ensimmäisen kerran jo vuonna 1954, jolloin sen avulla oli määritelty mainoskulttuurin ideoita hyödyntävää maalaus- eli poptaidetta. Popmusiikin tullessa tietoiseksi asemastaan 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa termin ”pop” rinnalle tuli ”rock”, jonka avulla pyrittiin erottamaan merkityksellisempi ja merkityksettömämpi popmusiikki toisistaan. ”Rock” pyrki ilmaisemaan sisältöä, taiteellisuutta ja alkuperäisyyttä. ”Pop” puolestaan liitettiin kaupallisuuteen, pinnallisuuteen ja teennäisyyteen. (Ibid., 10.)

Samoilla linjoilla Kallioniemen kanssa on sosiologian professori, rockmusiikin tutkija ja rockkriitikko Deena Weinstein. Hän kirjoittaa Roger Watersin sanoituksia koskevassa artikkelissaan (2002), että rockmusiikkia tekevät muusikot haluavat erottaa itsensä popmusiikista väittämällä musiikkinsa olevan autenttista. Yhtyeet ja artistit, kuten Beatles, Rolling Stones tai Bob Dylan nähtiin aitoina, koska heidän ja heidän musiikkinsa ajateltiin olevan kaupallisen ”väärentämisen” ulkopuolella. (Weinstein 2002, 92-93.)

Simon Frith puolestaan korostaa, että koko pop/rock-jaottelussa on kyseessä pitkälti ideologinen jaottelu. Kirjassaan *Sound Effects* (1983) hän määrittelee alkuun rockin sosiologisin termein viittaamalla sen tuotanto- ja kulutusprosesseihin, ja toteaa tästä näkökulmasta rockin olevan kaupallisesti tuotettua musiikkia suurten nuorisomarkkinoiden samanaikaiseen kulutukseen. Musiikillisin käsittein hän määrittelee rockin popin genreen kuuluvaksi tyylilajiksi, 1970-luvun alkupuolen ääneksi. Kontrastina popille, termi rock kantaa mukanaan viitteitä vilpittömyydestä, autenttisuudesta, taiteesta – ei-kaupallisuudesta. Rock on hänen mukaansa myös ideologinen liite, sillä laittamalla sana ”rock” musiikillisen määritelmän loppuun (esim. folkrock, countryrock, punkrock) kiinnittää se huomion musiikin sykkeen ja soundin[2] ohella myös sen tarkoituksiin ja vaikutuksiin. (Frith, 10-11.)

[2] Kirjoitetaan myös joskus suomenkielistä ääntämystä vastaavasti saundi. Tässä tutkimuksessa käytän tätä sanaa kuitenkin muodossa soundi, ja tarkoitan sillä sointikuvaa.

Tutkimukseni käsittelee siis nimenomaan progressiisivista *rockia*. Progressiivisuus sinänsä voidaan liittää lähes mihin tahansa kokeellisuuteen pyrkivään asiaan, minkä takia sanaparin jälkimmäinen osa onkin painoarvoltaan tässä yhteydessä hyvin merkittävä. Käsittelemälläni aikakaudella termit rock ja pop eivät kuitenkaan olleet vielä eriytyneet, minkä vuoksi välillä samaa asiaa kuvaamaan käytetään tutkimuksessani myös muita sanapareja, kuten progressiivinen pop, kokeellinen rock/pop, tms. Nämä tapaukset kuitenkin vain silloin, kun siteeraan aikakauden kirjoittajia heidän omilla termeillään. On siis syytä muistaa, että tämän päivän näkökulmasta taaksepäin katsoessani kyse on kuitenkin aina progressiivisesta rockista, josta tästä eteenpäin käytän myös yksinkertaisempaa termiä *proge*.

III Progressiivinen rock: käsitteen määrittelyä

3.1 Synty ja kehitys

Progressiivinen rock on Englannissa 1960-luvun loppupuolella kehittynyt tyylisuunta. Sen tunnetuimpia edustajia ovat olleet mm. sellaiset maailmankuulut brittiyhtyeet, kuten **Yes**, **Pink Floyd**, **King Crimson** sekä **Emerson, Lake & Palmer**. Yhdysvaltalaisista vaikuttajista voidaan mainita ainakin **Frank Zappa**, joka tosin on hieman rajatapaus. Häntä ei tavallisesti lasketa mukaan varsinaiseen progressiiviseen rockiin, mutta hänen tyylillään on ollut vaikutusta jopa suomalaisen progen muotoutumiseen ainakin Tasavallan Presidentin ja Pekka Pohjolan osalta (Kulluvaara & Hilamaa 2002, 3). Varsinkin jälkimmäiseen Zappa teki suuren vaikutuksen. Lisäksi Zappalla oli varmasti jossain määrin merkitystä kaupallisuuden vastustamisen ideaan progressiivisessa rockissa. Hänen vuonna 1968 julkaisema levy *We're Only In It For The Money* kritisoi voimakkaasti kulutusyhteiskuntaa, jonka osana hän näki myös Beatlesin Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band –levyn sekä San Franciscon hippikulttuurin (Kallioniemi 1990, 67).

Tässä kappaleessa käyn läpi progressiivisen rockin kehitysvaiheita englantilaisista hipeistä ja psykedeelisen musiikin eri haaraumista aina tyylisuunnan kypsään muotoon

saakka. Pääasiallisena lähteenäni on **Edward Macanin** teos *Rocking the Classics* (1997). Pyrin kuitenkin välillä valottamaan käsiteltävän aikakauden tilannetta myös Suomessa. Lopuksi teen lyhykäisen katsauksen vuosiin 1972-76, jolloin progressiivinen rock alkoi tietyn huipentumisen jälkeen vähitellen luisua saavuttamaltaan vuorenhuipulta alaspäin.

3.1.1 Hipit, vastakulttuuri ja psykedeelinen musiikki

Macan (1997, 15) liittää progressiivisen rockin synnyn varsin tiiviisti englantilaiseen vastakulttuuriin. Se koostui pääasiassa keskiluokkaisista valkoisista nuorista, jotka alkoivat tietoisesti vastustaa vanhempiensa elämäntyyliä. Tämän vastakulttuurin jäseniä kutsuttiin ”hipeiksi” ja kansainvälisesti informaatio heidän elämäntyylistään levisi erityisesti ns. rakkauden kesän aikana vuonna 1967. (Ibid., 15.)

Hipit panivat paljon painoa uudenlaiselle havainnoinnille ja tietoisuudelle, jotka oli mahdollista saavuttaa erityisesti hallusinogeenisten huumeiden sekä itäisten tai mystisten uskonnollisten käytäntöjen – kuten transsendenttisen meditaation – kautta. Usein hipit kieltäytyivät töistä, viettivät nomadista elämäntapaa ja suosivat kommuunielämää. Valtavirta piti hippejä yhteiskunnan peruspilareille vaarallisina monessakin suhteessa. Heidän huumeidenkäyttönsä aiheutti ongelmia poliisille, eikä heidän ajatustaan ”vapaasta rakkaudestakaan” otettu suopeasti vastaan. Lisäksi heidän yleinen kapinointinsa yhteiskunnan auktoriteetteja vastaan aiheutti ongelmia. (Ibid., 16.)

Suomessakin hippi–termi tuli yleiseen käyttöön vuonna 1967. Ensimmäinen huumeaiheinen poplevytys Suomessa oli Hectorin ja Oscarin samaisena vuonna julkaisema *Savu*. Vuonna 1969 Svenska Teaterniin valmistui ruotsinkielinen sovitus kuuluisasta *Hair*–musikaalista, jossa esiintyi runsaasti sekä tunnettuja folk- että popmuusikoita. (Bruun et al. 1998, 148-149.)

Macanin mainitseman vastakulttuurin identiteetin tärkein lähde oli musiikki, mutta myös pitkät hiukset ja erikoiset vaatteetkin olivat keskeisiä tekijöitä hippien persoonalle. Hallusinogeenien vaikutusta vastakulttuurin visuaalisen maun

muotoutumiselle ei voi niin ikään aliarvioida. Tämä näkyi niin kirkasvärisissä vaatteissa, levyjen surrealistisissa kansikuvissa, erilaisissa julisteissa kuin konsertteihin liitetyissä valoshow'issakin. Huumeista keskeisin oli LSD eli "happo", joka vaikutti visuaalisen lisäksi myös verbaaliseen ilmaisuun (esim. Bob Dylanin kantaaottavat tai Beatlesin surrealismin sävyttämät sanoitukset 1960-luvun puolivälin jälkeen). (Macan 1997, 16-17.)

Keskeisintä oli kuitenkin psykedeelinen musiikki, joka oli kovaäänistä ja jonka raskas rytmi oli otettu rhythm 'n bluesista. Brittiläinen blues-innostus 1960-luvun alkupuolella olikin tärkeä lähde psykedeeliselle musiikille. Ensinnäkin, sen kautta monet nuoret muusikot saivat ensikosketuksensa sähköiseen bluesiin, lähinnä mustien amerikkalaisten artistien kautta (esim. Muddy Waters, B. B. King). Toiseksi, brittiläinen bluesliike veti puoleensa myös vanhempia muusikoita, jotka olivat aloittaneet uransa jazzin parissa 1950-luvulla. Näiden jälkimmäiseksi mainittujen muusikoiden jazzissa käyttämänsä improvisaatiokyky tuli hyvin tärkeäksi psykedeelisessä musiikissa 1960-luvun puolivälin tienoilla. (Macan 1997, 17.) Suomessakin blues-innostus oli tärkeä alku progressiivisen rockin kehitykselle (tästä lisää kappaleissa 5.1 ja 5.2).

Psykedeelisen musiikin taustatekijöinä olivat siis hippiliike, länsimaistunut intialaismystiikka ja 1960-luvun lopun huumekulttuuri. Musiikillisesti sen edeltäjiä olivat garagerock[3], spacerock[4] ja folk-/countryrock[5]. Psykedelian ensimmäinen aalto sijoittui USA:n länsirannikolle ja vuosiin 1966-71. Sen perusidea oli bluegrassiin[6] ja intialaisiin ragoihin[7] perustuva improvisaatio. Hippikausi huipentui vuoden 1969 Woodstockin festivaaleihin. (Rauhala 1992, 57.)

---

[3] Garagerock on 1960-luvun puolivälin jälkeen syntynyt yksinkertaisen ja raa'an mainstreamrockin (esim. Rolling Stones) muoto, joka on toiminut eräänlaisena piristysruiskeena aina silloin, kun rock on vaipunut jonkinlaiseen kriisiin. Garagerock oli esimerkiksi alkuperäistä punkrockia. (Rauhala 1992, 55.)

[4] Rockmusiikkia, jossa joko sanoitukset käsittelevät science fiction –aiheita tai vastaavasti musiikillinen tunnelma herättää ajatuksia avaruudesta ja kosmoksesta (Taylor 1985, 494). Esimerkkeinä Pink Floydin ja David Bowien alkuajan tuotokset.

[5] Folkrockin voidaan katsoa syntyneen vuonna 1965, jolloin Bob Dylan esiintyi Newportin folkfestivaaleilla sähköisellä kokoonpanolla. Perinteisestihän folkia soitetaan akustisilla instrumenteilla. Folkrockissa on siis laajasti sanottuna kyse sähköisillä soittimilla soitetusta folkmusiikista. Countryrock syntyi puolestaan vuoden 1968 tienoilla rock 'n rollin ja countryn fuusion seurauksena. Ks. folk- ja countyrockista tarkemmin esim. Rauhala (1992, 54-55, 60-61); Taylor (1985, 482, 484).

[6] 1930-luvun lopulla syntynyt countryn traditionaalisin alalaji, joka on tyyliltään tiukasti orkestroitua yhtyemusiikkia (Rauhala 1992, 19).

[7] 1000-1100-luvuilla kanonisoitunut modaalinen järjestelmä, joka kehittyi lopulta intialaisen musiikin teorian tärkeimmäksi elementiksi. Se ei ole sävelmä eikä modaalinen asteikko, vaan pikemminkin sarja

Vaikka psykedeelisessä musiikissa painottuneet soolot ja pitkät instrumentaaliset jaksot olivatkin selvästi peräisin rhythm ’n bluesista ja jazzista, oli sen eklektisismi jotain aivan uutta. Lisäksi – osaksi huumeista johtuen – psykedeelinen musiikki oli niin sanottua pään sisäistä musiikkia, ts. musiikkia joka oli tarkoitettu kuunneltavaksi, eikä niinkään tanssimusiikkia, mikä vahvistaakin sen taipumusta kohti *musiikillista kokeilua*. (Macan 1997, 17.)

Vuosien 1966-67 tienoilla avattiin useita psykedeelisen musiikin esittämiseen keskittyneitä klubeja suuriin vastakulttuurin keskuksiin, kuten Lontooseen ja San Franciscoon. Yleisön ja yhtyeiden jäsenten välinen suhde oli tiivis. Voisi jopa sanoa, että lavan ja yleisön välillä ei ollut mitään rajaa, vaan kyse oli eräänlaisesta symbioottisesta suhteesta, jossa yhtyeiden jäsenetkin olivat kiinteä osa tätä vastakulttuuria. Levy-yhtiöt puolestaan eivät kyenneet räätälöimään tätä musiikkia massoille. Siksi ne antoivatkin artisteille luovan kontrollin omaan musiikkiinsa, mitä ei tähän saakka ollut tapahtunut populaarimusiikin historiassa. (Ibid., 18.)

Tämän kaiken yllä kuvatun lisäksi tarvittiin kuitenkin vielä kaksi elementtiä, jotka olivat tarpeen progressiivisen rockin synnylle: undergroundlehdet ja –radioasemat, joita ilmaantui psykedeelisen musiikin ympärille vuosina 1966-67. Ne sekä levittivät psykedeelistä musiikkia että kristalloivat sen erillisenä tyylinään. Lisäksi niiden piirissä kyseiseen musiikkiin liittyi tunne kriittisestä arvostuksesta ja taiteentuntijuudesta, jotka olivat aikaisemmin olleet varattuja ”kehittyneemmille” musiikinmuodoille, kuten klassiselle musiikille ja jazzille. (Macan 1997, 18.)

Vuosina 1967-70 psykedeelisen musiikin ajateltiin vielä olevan yksi, yhtenäinen tyyli, johon kuuluivat pitkät kappaleet (yli 10 minuutin kappaleet eivät olleet mitenkään epätavallisia), instrumentaaliset osat ja pitkät soolot. Lisäksi olennaista oli ns. elektronisen kokeilun ihannointi: feedbackin, kaikulaitteiden ja muiden erikoisefektien käyttö. Mainittava on vielä viittaukset intialaiseen klassiseen musiikkiin:

---

moodin sävelten käyttökonventioita, joiden perusteella voidaan improvisoiden tuoda esille ragan olemus. (Niemi 1990, 85.)

instrumenttivalikoima (sitar, tabla), eksoottisten ragoista johdettujen moodien käyttö sekä koristelu ja melismaattisuus instrumentaalisissa sooloissa. (Ibid., 18-19.)

Tässä vaiheessa oli kuitenkin jo havaittavissa uusien genrejen juuria, jotka syntyivät vuoden 1970 tienoilla tapahtuneen psykedelian fragmentoitumisen myötä. Nämä uudet genret, kuten progressiivinen rock, heavy metal, jazz-rock ja glam-rock (näistä määritelmistä myöhemmin tutkimuksessa), viittaavat tämän vuosina 1966-67 vielä yhtenäisen nuorisokulttuurin jakautumiseen erilaisiin alueellisiin, uskonnollisiin ja luokallisiin alakulttuureihin. (Macan 1997, 19.)

3.1.2 Psykedeelisen musiikin suuntaukset: blues- ja jazzvaikutteiset haarat

Macanin (1997, 19) mukaan Englannissa oli havaittavissa ainakin kolme erilaista psykedeelisen musiikin siipeä. Yksi näistä pohjautui raskaaseen sähköiseen bluesiin, jota **Rolling Stones** oli alkanut kokeilla 1960-luvun puolivälissä. Tätä siipeä hallitsivat sellaiset yhtyeet ja artistit kuten **Cream**, **Yardbirds** ja **Jimi Hendrix**. Sheila Whiteley (1992, 6) mainitsee Creamin ja Jimi Hendrix Experiencen esimerkkeinä yhtyeistä, jotka olivat erityisen merkittäviä brittiläisenä progressiivisen rockin kehityksen kannalta.

Kyseessä olevalle musiikille oli tyypillistä yksinkertaisen bluespohjaisen harmonian kehittely, toistuvat kitarariffit ja mukaansa tempaava rytmi. Lisäksi kappaleisiin kuului usein pitkä instrumentaalinen soolo-osuus. Yhtyeeseen kuului tavallisesti yksi tai kaksi sähkökitaraa, basso sekä rummut. Laulajia oli usein vain yksi. Vuoteen 1970 mennessä tästä psykedeelisen musiikin siivestä oli kehittynyt heavy metal –tyyli, jonka tunnetuimmat edustajat olivat **Led Zeppelin**, **Black Sabbath** ja hieman myöhemmin **Deep Purple**. (Macan 1997, 19-20.)

Kitaristit, kuten **Jimmy Page**, ja ennen kaikkea **Eric Clapton** sekä **Jimi Hendrix**, edustivat virtuoottisia instrumentinkäsittelijöitä, joita palvottiin lähestulkoon jumalallisina kitarasankareina. Suomalainen ”vastine” nopeasormiselle, ihaillulle kitaristille oli 1960-70-lukujen taitteesta lähtien **Jukka Tolonen**.

Toinen siipi, joka sekin kasvoi brittiläisestä blues-revivalista, nojasi pitkälti jazz–lähteisiin. Tätä siipeä edustivat alkuun sellaiset yhtyeet kuten **Traffic** ja **Colosseum**, sekä ns. **Canterburyn** undergroundpiireistä nousseet yhtyeet (mm. **Soft Machine** ja **Caravan**). Nämä yhtyeet lisäsivät puhaltimet (erityisesti saksofoni ja huilu) kitarasta, bassosta, rummuista ja koskettimista koostuvaan perusinstrumentaatioon. Heidän musiikissaan pyrittiin karttamaan poplaulun perintöä ja sitä vastoin kokeilla instrumentaalisia muotoja, jotka olivat epätavallisia jopa psykedeeliselle musiikille. Pitkät, virtuoottiset soolot olivat hallittuja (de rigueuer), kun taas sointuvaihdokset ja rytmiset kuviot olivat paljon monimutkaisempia kuin esim. Creamin tai Hendrixin musiikissa. 1970-luvun alkupuolella tästä psykedeelisen musiikin siivestä kehittyi monia keskinäisissä suhteissa olevia jazz-rock–fuusioita, joista hyvä esimerkki on **Mahavishnu Orchestra** ja heidän seuraajansa, sekä Canterbury-rockin kokeellisemmat jatkajat. (Macan 1997, 20.)

3.1.3 Psykedeelisen musiikin kolmas suuntaus: Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band ja progressiivisen rockin ensimmäinen aalto (n. 1967-70)

Kolmatta siipeä edustavat mm. **Moody Blues**, **Procol Harum**, **Pink Floyd** ja **Nice**. Poikkeuksena kahdesta edellä mainitusta siivestä nämä yhtyeet ottivat suurimmat vaikutteensa Beatlesin myöhemmästä musiikista. Erityisesti heidän albuminsa *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (tästä lähtien käytän levystä lyhennettä Sgt. Pepper) sisältää lukuisia elementtejä, jotka olivat myöhemmin luonteenomaisia englantilaisen progressiivisen rockin ensi-ilmestymiselle. (Macan 1997, 20.) Kyseinen julkaisu mainitaankin usein ensimmäisenä progressiivisen rockin genreen kuuluvana levytyksenä[8], mutta toisaalta sitä on kutsuttu myös psykedeeliseksi rockiksi[9]. Tässä yhteydessä onkin tärkeää muistaa, että nämä määritelmät on tehty vasta jälkikäteen.

Sgt. Pepper – tässä vaiheessa siis vielä tyylillisesti nimeämätön levy – oli syntynyt rockin, jazzin, folkin, klassisen musiikin ja intialaisten tyylien fuusiosta (Ibid., 15). On syytä kuitenkin huomioida, että Beatles oli siirtynyt hieman kokeilevampaan suuntaan

[8] Ks. esimerkiksi Rauhala (1992, 64).
[9] Ks. esimerkiksi Bergman & Horn (1985, xxi).

jo Sgt. Pepperiä aikaisemmin kuudennella albumillaan *Rubber Soul* (1965), jonka kappaleessa *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* yhtyeen kitaristi George Harrison soittaa sitaria. Itse asiassa tämä oli ensimmäinen kerta, kun sitaria käytettiin popsinglessä (Harry 1992, 805). Myös *Revolver*–albumi (1966) sisältää yhden, aikakauteen nähden tavallista innovatiivisemman raidan *Tomorrow Never Knows*. Kyseisessä kappaleessa on käytetty mm. erilaisia ja eri nopeudella pyöriviä nauhalenkkejä[10].

Sgt. Pepper on yksi ensimmäisistä rock-levyistä, joissa ainakin yhtenä tarkoituksena on ollut pyrkiä muodostamaan albumille temaattinen kokonaisuus[11]. Eri laulut muodostavat eräänlaisen syklin[12], jota yhdistävät levyn avausraita ja sen variaatio levyn lopussa, sekä erilaiset nauhoitut efektit, joilla levyn kappaleet on sidottu toisiinsa. Sgt. Pepperin onkin tunnustettu olevan ensimmäinen konseptialbumi[13]. Tämä käytäntö, jossa joukko lauluja sidotaan yhteen käyttäen sekä toistuvaa melodista teemaa että ohjelmaa – so. yhdistävää ideaa tai konseptia, joka on kehitetty yksittäisen laulun lyriikoissa – voidaan jäljittää 1800-luvun säveltäjien, kuten Franz Schubertin ja Robert Schumannin, laulusarjoihin. (Macan 1997, 20.)

Sgt. Pepper muutti huomattavasti ihmisten käsityksiä lp-levyn mahdollisuuksista ja muutenkin musiikillisten rajojen rikkomisesta. Genesiksen Phil Collins mm. kuvaa Sgt. Pepperin vaikutusta jälkikäteen näin:

> *”Sillä oli uskomaton vaikutus siihen, miten ihmiset näkivät lp-levyn. Sen jälkeen kaikki tuntui mahdolliselta.*[---] *Kokeellisuudesta huolimatta levy saattoi menestyä myös kaupallisesti.”*
>
> (Martin 1992).

---

[10] Tomorrow Never Knows –kappaleesta ja nauhalenkeistä ks. tarkemmin Korvenpää (1999, 34-35).

[11] Mielenkiintoista tässä yhteydessä on Sirpa Kuoppamäen (1967, 63) Suosikkiin kirjoittama levyarvio kyseisestä albumista, jossa hänen mielestään jokainen kappaleista on itsenäinen kokonaisuutensa, joiden väliset yhtäläisyydet jäävät epäselviksi.

[12] Song cycle (saks. *Liederkreis*). Ryhmä toisiinsa suhteessa olevia lauluja, jotka on suunniteltu muodostamaan musiikillinen itsenäinen kokonaisuus. Idea on lähtöisin 1500-luvun madrigaaleista ja laulusävellyksistä. (Apel 1974, 793-794.)

[13] On tosin muitakin lp:itä, joiden on väitetty olevan ensimmäisiä konseptialbumeja, kuten Kinks*: Face To Face* (1966) tai jopa Johnny Cash*: Ride This Train* (1960) (Macan 1997, 249). Roy Shuker (1994, 21) mainitsee Frank Zappan *Freak Out* –levyn (1966) yhtenä ensimmäisistä konseptialbumeista, joka tämän lisäksi vaikutti myös Beatlesin Sgt. Pepperin syntyyn.

Sgt. Pepperin merkitystä korostettaessa täytyy kuitenkin muistaa, että jo tätä ennen oli amerikkalainen **Beach Boys** julkaissut kokeellissävytteisen albuminsa *Pet Sounds* (1966), josta puolestaan Beatles sai ideoita omaan albumiinsa. Näin Beatlesin basisti Paul McCartney:

> *”Minulle Sgt. Pepperin suurin innoittaja oli Beach Boysin levy Pet Sounds. Pidin Brian Wilsonia nerona.* [---] *Beach Boysin levyn jälkeen tuntui luonnolliselta, että me voisimme mennä vieläkin pidemmälle.* [---] *Se innoitti meitä ja me nappasimme siitä muutaman idean.”*
> (Martin 1992).

Beach Boysin Brian Wilsonin mielestä nämä kaksi levyä eivät kuulosta lainkaan samanlaisilta, mutta yhteistä niille on kummassakin albumissa käytetty luovuus. Hänen mielestään Beatles innostuikin nimenomaan Pet Soundsin luovuudesta, ei niinkään itse soundista. (Martin 1992.)

Rocktoimittaja Jake Nyman (1999, 168) kuvaa Pet Soundsia levyksi, joka ei ollut enää pelkkä kasa kappaleita, vaan sekä soundeiltaan että tunnelmiltaan tarkoin harkittu kokonaisuus. Måns Groundstroem (2002) nostaa Pet Soundsin Sgt. Pepperin kanssa jopa yhtä tärkeäksi, mutta jälkimmäisen takia aliarvostettuun asemaan jääneeksi levyksi.

Varsin kiistatta voidaan kuitenkin sanoa, että Sgt. Pepper oli aikaansa nähden kokeellinen ja merkittävä albumi. Merkittävä jo siksi, että sen myötä soundien luominen studiossa tuotti tärkeitä keksintöjä musiikkiin[14] (Curtis 1987, 186). Säveltäjä ja musiikintutkija Erkki Salmenhaara (1969, 46) mainitsee Beatlesin kehittäneen kokonaan uudenlaisen sävellystekniikan, jossa sävellykset tehdään studiossa suoraan nauhalle kaikkia studiotekniikan mahdollisuuksia hyödyntäen. Hän vertaakin tätä sävellystapaa merkitykseltään 12-säveltekniikkaan verrattavana sävellysteknisenä uudistuksena (Ibid., 47). Sgt. Pepperin aikoihin alkoivat myös Suomessa Love Records ja Blues Section vakavissaan tutkia äänitysprosessia ja –tekniikkaa, sekä tekemään erilaisia studiokokeiluja siinä mitassa kuin mahdollisuuksia oli (Bruun et al. 1998, 164).

[14] Näistä studioteknisistä kokeiluista ja keksinnöistä nimenomaan Beatlesien musiikin yhteydessä ks. esimerkiksi Korvenpää (1999).

Myös työskentelytavoissa tapahtui muutoksia. Beatlesin tapa tehdä levyjä muuttui Sgt. Pepperiä tehtäessä huomattavasti. Paul McCartneyn mukaan nyt ei enää pyritty tekemään tarttuvia singlejä, vaan Sgt. Pepperin tekeminen muistutti enemmänkin romaanin kirjoittamista. Hän näki albumin kokonaisvaltaisena työnä, minkä huomaa jo levyn kansitaiteestakin. (Martin 1992.) Kallioniemen (1990, 62) mukaan kansien kokonaisvaltainen suunnittelu ja laulutekstien painaminen levynkanteen ensimmäistä kertaa popmusiikin yhteydessä kielivät halusta viestiä kuulijoiden kanssa. Kaiken tämän lisäksi on huomionarvoista sekin, että Sgt. Pepper on todennäköisesti ensimmäinen rock-levy, joka oli sävelletty levytystä, ei esiintymistä varten (Chanan 1995, 143).

Monet englantilaisista Sgt. Pepperin jälkiä seuranneista psykedeelisistä yhtyeistä kiinnittivät huomiota erityisesti levyn klassisen musiikin piirteisiin ja alkoivat kehittää näitä elementtejä huomattavasti määrätietoisemmin kuin Beatles tai länsirannikon psykedeeliset yhtyeet. Esimerkkinä voidaan mainita **Moody Blues** ja heidän Lontoon Festivaaliorkesterin kanssa tekemänsä levytyksensä *Days of Future Passed* (1967), jota voidaan pitää ns. sinfonisena rockina. (Macan 1997, 21.) Yhtye toi tuotannollaan [Beatlesin tavoin] myös itämaiset sitarit, huilut ja kellot varhaisille levyilleen, ja tekivät ne tutuiksi rockkansalle (Holopainen 1995, 137). **Procol Harum** puolestaan alkoi laajentaa Beatlesin aloittamaa kokeilua akustisten instrumenttien käytöstä rock-musiikissa vuoden 1969 albumillaan *A Salty Dog*. Jo sitä ennen yhtye oli ollut tienraivaaja Hammond-urkujen[15] käytössä hittisinglellään *A Whiter Shade of Pale* (1967). Molemmat mainituista yhtyeistä kehittivät myös konseptialbumin ideaa pidemmälle. Instrumentaaliset välisoitot ovat pidempiä ja lukuisampia. Lisäksi musiikillista materiaalia – tai oikeastaan pääteemaa – kerrataan siellä täällä albumin kuluessa. (Macan 1997, 21.)

Myös **Nicen** (*The Thoughts of Emerlist Davjack*, 1968) ja **Pink Floydin** (*The Piper at the Gates of Dawn*, 1967) debyyttialbumeilla voidaan kuulla vaikutteita Beatlesilta. Toisaalta taas nämä yhtyeet siirtyivät kauemmaksi Beatlesin perinnöstä täysin instrumentaalisten musiikkikokeiluidensa myötä. Yhtyeiden mielenkiinto luoda pitkiä instrumentaalisia äänimaisemia toi uuden piirteen psykedelian yhteyteen. Kyseessä on

klassisesta musiikista otettu moniosainen sarja[16]. Esimerkkeinä voidaan mainita Pink Floydin *A Saucerful of Secrets* (1968) ja Nicen *Ars Longa Vita Brevis* (1968), jotka ovat molemmat neliosaisia teoksia. (Macan 1997, 21-22.)

Kahdella viimeksi mainitulla yhtyeellä on kaksi muutakin ominaispiirrettä, jotka kuuluvat progressiivisen rockin erityisluonteeseen. Nicen kosketinsoittaja **Keith Emerson** edustaa klassisen koulutuksen saanutta *virtuoosia*. Pink Floydin jäsenet puolestaan keskittyivät erilaisiin *ääniefekteihin* siinä määrin, että se oli epätavallista jopa psykedeelisille yhtyeille. Nämä kaksi piirrettä – virtuositeetti ja ääniefektien käyttö – olivat keskeinen perintö progressiiviselle rockille. (Ibid., 22.)

Tässä mainittuja yhtyeitä yhdistää siis Sgt. Pepperin aikaisen Beatlesin musiikin vaikutus. Toinen tärkeä linkki yhtyeiden välillä on niiden yhteys 1960-luvun folk-innostukseen. Folk-liikkeen kehitys – erityisesti sen painottuminen perinteisiin kansanlauluihin, rikkaisiin vokaalisovituksiin ja akustisiin instrumentteihin – kulki rinnakkain rockin kehityksen kanssa 1960-luvun puoliväliin saakka. Tämän jälkeen nämä kaksi suuntausta alkoivat kuitenkin sekoittua **Bob Dylanin**, **Byrdsin** ja itse Beatlesinkin musiikissa. Erityisesti psykedelian ja folkin sekoittuminen näiden ns. post-Sergeant-Pepper –yhtyeiden musiikissa luo yhden progressiivisen rockin tyypillisimmistä piirteistä, joka on *akustisten ja sähköisten osien sekä taitteiden järjestelmällinen yhdistely*. (Ibid., 22.)

Muutama nimi on syytä vielä tässä yhteydessä mainita. Englantilaisen Who–yhtyeen kitaristi **Pete Townshend** oli jo 1960-luvun alkuvuosina kiinnostunut edistämään rockia taidemuotona, jolla oli kyky inspiroida ja saattaa alkuun sosiaalista muutosta (Shuker 1994, 117). Yhdysvaltalaisen **Frank Zappan** merkitystä ei saa myöskään aliarvioida. Zappa kehitti rockista hyvin eklektisen musiikkimuodon sekä lisäsi siihen poliittisia ja

---

[15] Laurens Hammondin 1920-1930-lukujen taitteessa kehittelemä sähköinen kosketinsoitin, johon kuuluu kaksi kosketintasoa ja jalkapedaalit. Hammond-sähköurkujen lähtökohtana oli jäljitellä aitojen urkujen ääntä (Kuljuntausta 2002, 59).

[16] Multimovement suite. Macan (1997, 21) tarkoittaa termillä tässä yhteydessä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen säveltäjien käyttämää, tavallisesti instrumentaalisesti moneen osaan jaettua kappaletta, joka yrittää kuljettaa (convey) ekstramusiikillista inspiraation lähdettä (the ”program”) käyttämällä musiikkia maalaamaan (paint) kuvaa, kertomaan (narrate) tarinaa tai kuvaamaan (describe) filosofista konseptia. Yleisemmin ”suite” tarkoittaa tärkeää barokkimusiikin instrumentaalista muotoa, joka sisältää

satiirisia piirteitä. Hänen vuoden 1967 julkaisuaan *Absolutely Free* pidetään ensimmäisenä rockoopperana. (Shuker 1994, 121.) Zappasta tuli kulttihahmo, jonka voima ei ollut kiinni listamenestyksestä. Päinvastoin; voisi sanoa että hänen juuri marginaalisuutensa ja epäkaupallisuutensa toi hänelle uskottavuutta. Tosin hänkin sai tietysti osakseen myös kaupallista menestystä.

Voidaan siis sanoa, että lukuisat ominaispiirteet, jotka myöhemmin määrittivät englantilaista progressiivista rockia tyylinä, ilmestyivät näiden mainittujen yhtyeiden musiikissa vuosien 1967-1970 aikana. Tähän sisältyvät (1) klassisesta musiikista peräisin olevat Mellotronilla[17], Hammond-uruilla ja akustisilla soittimilla tuotetut äänisävyt, (2) rikkaat laulusovitukset, (3) pitkät teokset, jotka sisältävät selkeästi yhteen nivottuja osia ja pitkiä instrumentaalisia jaksoja, sekä (4) taipumus kokeilla sähköisillä efekteillä ja uusilla levytysteknologioilla. Tästä syystä on varsin soveliasta sanoa, että Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd ja Nice edustavat ”proto-progressiivista” tyyliä tai englantilaisen progressiivisen rockin ensimmäistä aaltoa. (Macan 1997, 22-23.)

3.1.4 Progressiivisen rockin toinen aalto ja tyylin kypsyminen (n. 1968 -)

Macanin (1997, 23) mukaan englantilainen progressiivinen rock saavutti täysi-ikäisyytensä genrenä ns. toisen aallon yhtyeiden myötä 1960-luvun viimeisinä vuosina. Lähes kaikki suurimmat yhtyeet julkaisivat esikois-albuminsa tämän periodin aikana, kuten **Jethro Tull** (1968), **King Crimson**, **Yes**, **Genesis** ja **Van der Graaf Generator** (1969), sekä **Emerson, Lake & Palmer**, **Gentle Giant** ja **Curved Air** (1970).

Erityisesti King Crimsonin esikois-albumilla *In the Court of the Crimson King* (1969) oli erittäin voimakas vaikutus syntyvään progressiivisen rockin liikkeeseen. Kyseinen

---

useita osia, joista jokainen on tanssin muodossa (in a character of a dance) ja jotka kaikki kulkevat samassa sävellajissa (Apel 1974, 814).

[17] Mellotron on 1960-luvulla kehitetty suurikokoinen kosketinsoitin, jonka jokaisen koskettimen alla on nauha. Kyseisille nauhoille on äänitetty ns. oikeiden soittimien ääniä, kuten viuluja. Soittimen keskeinen toimintaperiaate on se, että kosketinta painettaessa sen alla oleva ääninauha soi loppuun, jonka jälkeen soittimen mekanismi kelaa sen takaisin alkuun. Mellotronia voidaankin pitää ensimmäisenä sämplerinä. Suurelle yleisölle kyseinen soitin tuli tutuksi esim. Beatlesin ja Moody Bluesin kautta.

albumi sisältää – kenties ensimmäistä kertaa – kaikki kypsään progressiiviseen rockiin kuuluvat tärkeimmät elementit[18]. Levyllä on selkeitä viitteitä proto-progressiivisten yhtyeiden (Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd) musiikkiin, mutta King Crimson on kristallisoinut näiden yhtyeiden piirteet erilliseksi, heti tunnistettavaksi tyylikseen. Lisäksi albumilla on voimakas ekstramusiikillinen (apokalyptiset aihevalinnat, mystisyys, kansitaide) vaikutus myöhempiin progressiivisen rockin yhtyeisiin. Macan nostaa erityisesti esille kappaleet *Epitaph* ja *21st-century Schizoid Man*. Hänen mukaansa kyseisen levyn myötä myös muut suuret progeyhtyeet löysivät oman uniikin äänensä 1970-luvun alussa julkaistuilla albumeillaan. Erityisesti Yesin *Close to the Edge* (1972) ja Genesiksen *Foxtrot* (1972) olivat hänen mielestään albumeita, joilla oli puolestaan valtava vaikutus niitä seuranneisiin yhtyeisiin. (Macan 1997, 23-24.)

Samoihin aikoihin, kun Yes ja Genesis kehittivät omaa merkittävää progressiivisen rockin haaraansa, loivat muutkin yhtyeet – kuten Gentle Giant, Curved Air ja Van der Graaf Generator – yksilöllisiä variaatioitaan King Crimsonin aloittamasta tyylistä. Gentle Giant esimerkiksi lisäsi elementtejä cool-jazzista ja renessanssimusiikkista sinfoninen/folk –viitekehykseensä. Curved Air puolestaan esitteli sähköviulun valtavirran rockmusiikille ja oli myös ensimmäinen suurista progeyhtyeistä, joilla oli naisvokalisti. (Ibid., 24.) Progressiivinen rock on ollut tyylilajina kautta aikojen varsin miesvaltainen musiikinlaji. Naisia ei ole juuri soittajina esiintynyt ja laulajanakin nainen oli progressiivisessa rockissa harvinaisuus. 1970-luvulta voidaan äskeisen Curved Airin vokalisti Sonja Kristinan lisäksi mainita niin ikään englantilaisen Renaissancen laulusolistina toiminut Annie Haslam.

Emerson, Lake & Palmer (tästä lähtien käytän yhtyeestä lyhennettä ELP) ja Jethro Tull olivat myös tärkeitä kypsän progressiivisen rockin tyylille. Ensin mainittu (sekä Keith Emersonin edellinen yhtye Nice) popularisoi kosketinsoitintriomuodon, joka koostui siis koskettimista, bassosta ja rummuista. Jälkimmäinen puolestaan tuli tunnetuksi erityisesti Ian Andersonin taitavasta huilutyöskentelystä ja englantilaisen folkmusiikin, rhythm ’n bluesin sekä barokki- ja renessanssiajan instrumentaalimusiikin yhdistämisestä. (Macan 1997, 24-25.)

[18] Tätä mieltä on myös Paul Stump (1997, 52), jonka mukaan kyseinen albumi on progressiivisen rockin alkupiste.

3.1.5 Ensimmäisen ja toisen aallon eroista

Ensimmäisen ja toisen aallon yhtyeet voidaan erottaa toisistaan niin kronologisilla kuin puhtaasti tyylillisilläkin perusteilla. Ensimmäistä aaltoa edustaneet Moody Blues, Procol Harum ja Nice tekivät edustavimmat työnsä vuosina 1967-71. Toista aaltoa edustaneet yhtyeet tekivät puolestaan tärkeimmät levytyksensä vuosina 1971-76, aikakautena, jota voidaan pitää englantilaisen progressiivisen rockin kulta-aikana. (Macan 1997, 27.) Lähes kaikki yhtyeet julkaisivat tuona aikana levyn, joka on edelleen säilynyt klassikkona. Seuraavassa listassa esimerkkejä muutamilta keskeisiltä yhtyeiltä vuosilta 1971-74:

1971:	Van der Graaf Generator: *Pawn Hearts*
	ELP: *Tarkus*
	Jethro Tull: *Aqualung*
	Yes: *Fragile*
	Pink Floyd: *Meddle*
	Genesis: *Nursery Cryme*
	Gentle Giant: *Acquiring the Taste*
1972:	Yes: *Close to the Edge*
	ELP: *Trilogy*
	Jethro Tull: *Thick As a Brick*
	Genesis: *Foxtrot*
1973:	Pink Floyd: *The Dark Side of the Moon*
	ELP: *Brain Salad Surgery*
	King Crimson: *Larks' Tongue in Aspic*
	Gentle Giant: *Octopus*
1974:	Genesis: *The Lamb Lies Down on Broadway*
	King Crimson: *Red*
	Yes: *Relayer*

Pink Floyd voidaan mainita esimerkkinä ensimmäisen aallon yhtyeestä, joka kehitti tyyliään ja adoptoi 1970-luvulla toisen aallon yhtyeiden tyylipiirteitä (Macan 1997, 27).

Vuosi 1971 oli yksi progressiivisen rockin huippuvuosia. Merkittävien englantilaisten yhtyeiden julkaisujen lisäksi Suomessakin ilmestyi progen kannalta tärkeitä levytyksiä, kuten **Wigwam**: *Fairyport*, **Jukka Tolonen**: *Tolonen!* sekä **Tasavallan Presidentti**: *Tasavallan Presidentti* (II). Meillä kuitenkin vasta vuosi 1972 edusti, ainakin määrällisesti, suurinta huipentumaa progressiivisen rockin julkaisuissa.

Pelkästään tyylillisiä seikkoja katsottaessa toisen aallon yhtyeet eroavat ensimmäisestä aallosta siinä, että ne ovat monumentaalisempia ja kompleksisempia kuin edeltäjänsä, käytännössä joka tasolla. Kappaleet ovat pidempiä, muodot monimutkaisempia ja vastaavasti ns. perinteisiin kappaleiden muotoihin on kiinnitetty vähemmän huomiota. Instrumentaalinen virtuositeetti on korostuneempi ja harmoniset rakenteet monimutkaisempia. Siinä missä ensimmäisen aallon yhtyeiden rytmiikka saattoi olla hyvinkin ennalta-arvattavaa, olivat toisen aallon yhtyeiden metriset kaavat monimutkaisempia ja rytmiset kuviot synkopoidumpia, mikä saattoi heijastaa jazzin kasvavaa vaikutusta näiden myöhempien yhtyeiden musiikkiin. (Macan 1997, 27-28.)

Yksi alue, missä toisen aallon yhtyeet ottivat jossain määrin takapakkia, oli elektroniikka. Vaikka 1970-luvulla syntetisaattorien suosio lisääntyikin ja niin äänityksen taso kuin äänen tuotantokin kehittyivät tänä aikana huomattavasti, tehtiin kaikkien seikkailullisimmat elektroniset kokeilut englantilaisessa rockissa jo 1960-luvun viimeisinä vuosina ja aivan 1970-luvun alussa (erityisesti Pink Floyd, Soft Machine ja Egg). (Ibid., 28.)

Vielä yksi ero on syytä mainita: tapahtumapaikka, missä ensimmäisen ja toisen aallon yhtyeet esittivät musiikkiaan. Ensimmäisen aallon yhtyeet aloittivat uransa esiintymällä klubeissa ja pienissä kohtauspaikoissa pääasiassa Etelä-Englannissa. Yhtyeen ja yleisön välinen vuorovaikutus oli hyvin voimakasta. Myös monet toisen aallon yhtyeistä aloittivat klubeista, mutta vuoden 1970 jälkeen klubit menettivät nopeasti merkityksensä mahdollisina tuloja tuottavina lähteinä. Tästä syystä alettiinkin käyttää laajoja kiertueita, joiden tarkoitus oli sekä mainostaa yhtyeen uutta albumia että luoda paljon myyntiä täyttämään levy-yhtiöiden kasvavia odotuksia. Tätä tarkoitusta varten levy-yhtiöt vaativat yhtyeitä kiertämään mm. Pohjois-Amerikassa. Suosituimmat kokoonpanot konsertoivatkin stadioneilla ja areenoilla, joilla tuntemattomammat yhtyeet puolestaan toimivat konsertin avaajina. (Ibid., 28.)

3.1.6 Pikainen katsaus vuosiin 1972-76

Vuoteen 1972 mennessä progressiivisen rockin muotoutuminen erilliseksi tyylikseen oli Macanin (1997, 25) mukaan pohjimmiltaan valmis. Hän kuitenkin tähdentää, että vielä tässä vaiheessa puhuminen itsetietoisesta progressiivisen rockin liikkeestä on todennäköisesti harhaanjohtavaa, sillä taiteelliset tyylit tunnistetaan usein taannehtivasti. Tyylin varhaisessa vaiheessa, ennen kuin sen peruspiirteet ovat vakiintuneet, tyylin harjoittajat ovat yleensä pikemminkin tietoisia eroavaisuuksista välillään kuin samankaltaisuuksista. Eroja löytyykin mainittujen yhtyeiden tyylissä. Mainittakoon esimerkiksi erot instrumentaatiossa, virtuositeetin tasossa, laulamisen vs. soittamisen painottamisessa sekä erilaisissa tavoissa lähestyä rytmiä, moodia ja niin edelleen. (Ibid., 25-26.)

1970-luvun puoliväliin mennessä kaupallisesti suosituimmat yhtyeet – ELP, Yes, Pink Floyd ja Jethro Tull – myivät helposti loppuun suuriakin stadioneita Amerikan kiertueillaan. Vuosien 1971 ja 1976 välillä em. yhtyeillä oli 16 top 10 –albumia ja neljä albumia 1. sijalla, joten progressiivista rockia voidaan pitää tämän ajanjakson kaupallisesti tuottavimpana tyylinä. Monista tähän piiriin kuuluneista yhtyeistä ja ihmisistä tulikin hyvin rikkaita. Tässä vaiheessa sille käänteisenä puolena alkoi progressiivisen rockin rappeutuminen ja hajoaminen. Suositut yhtyeet kiersivät enemmän Amerikassa kuin Englannissa, eivätkä stadionkonsertit antaneet juurikaan mahdollisuutta yhtyeen ja yleisön väliselle vuorovaikutukselle. Yhtyeet poistuivat näin alakulttuurista, jossa ne olivat saaneet alkunsa. Kuilu heidän ja heidän faniensa välillä syveni. Progressiivisen rockin kulta-ajan alussa suurten progeyhtyeiden yleisöä voitiin pitää aitona alakulttuurina, jota yhdistivät ei pelkästään esteettinen maku, vaan myös tietty elämäntyyli ja maailmankatsomus. Vuoteen 1976 mennessä näiden yhtyeiden yleisö alkoi kuitenkin muistuttaa yhä enemmän joukkoa, jota yhdisti pääasiallisesti vain esteettinen maku, eikä niinkään uskollisuus yhteiselle elämäntyylille tai maailmankatsomukselle. Tämän seurauksena suurten progeyhtyeiden musiikkia määräsivät enemmänkin levy-yhtiöiden kaupalliset vaatimukset kuin symbioottinen suhde tietyn alakulttuurin ja sen muusikoiden välillä. (Macan 1997, 28-29.)

Kiteytettynä voidaan vielä sanoa, että progressiivinen rock oli siis suosituimmillaan 1970-luvun alkuvuosina. Sen suosio alkoi hiipua vuoden 1976 paikkeilla, jolloin – varsinkin Englannissa – punk-musiikki nousi vastustamaan esimerkiksi Pink Floydin kaltaisia rockmammutteja, ja nosti kunniaan rockin amatöörijuuret ja spontaaniuden, jotka oli kadotettu progressiivisen rockin hallitsemalla 1970-luvulla (Rauhala 1992, 64). Toinen punkin kanssa samoihin aikoihin suosioon noussut ja tässä suhteessa myös aivan toisenlaista ääripäätä edustanut musiikkityyli oli disco.

3.2 Progressiivinen rock tyylinä

3.2.1 Rajanvetoa

Koska progressiivinen rock limittyy useiden muiden termien kanssa päällekkäin ja sitä on käytetty eri aikoina kuvaamaan milloin mitäkin, vähänkin edistykseen viittaavaa asiaa, katson tarpeelliseksi hieman selittää muutamaa sille läheistä termiä. Tämän avulla pyrin selventämään progressiivista rockia omana genrenään. Psykedeliaan en tässä yhteydessä enää puutu, sillä katson sen tulleen kuvatuksi tarpeeksi hyvin edellisessä kappaleessa.

Kuten kappaleessa 2.3 kerrottiin, on myös termejä pop ja rock käytetty ennen niiden merkityksen erottamista usein kuvaamaan samaa asiaa. Siksi tässä yhteydessä puhutaan välillä myös progressiivisesta popista. Kulluvaara ja Hilamaa (1998, 3) mainitsevat myös, että erityisesti 1970-luvulla termit progressiivinen rock ja jazz-rock (tai fuusio) käsitettiin usein synonyymeiksi.

Kokeellinen pop/rock (experimental pop/rock)

Hyvin laaja käsite, jonka alle voidaan laittaa lähes kaikkea mahdollista Beatlesista ja Mahavishnu Orchestrasta Talking Headsiin ja Jean-Michel Jarreen. Sisällyttää myös progressiivisen rockin, mutta on sellaisenaan aivan liian laaja käsite kuvaamaan kyseessä olevaa tyyliä. Kokeellisesta popista ks. tarkemmin esim. Bergman & Horn (1985).

Progressiivinen musiikki

Eräänlainen kattokäsite edistyksiin ja uudistuksiin pyrkivälle musiikille. Ajanjaksona 1948-58 jazzmusiikin laji, jossa oli vaikutteita länsimaisesta konserttimusiikista (Nyman 1978, 636). Nyman puhuu tässä yhteydessä myös progressiivisesta popista, jolla hän viittaa kuitenkin progressiivisen rockin piirteisiin. Poikkeuksena hän tosin luettelee tähän kategoriaan amerikkalaisen Eaglesin levyn *Desperado* (1973), jota en muistaakseni ole nähnyt ennen mainittavan progen yhteydessä. Jonkinlainen teemallisuus on tosin tälläkin levyllä havaittavissa.

Taiderock (art rock)/Klassinen rock (classical rock)/Sinfoninen rock (symphonic rock)

Termejä klassinen rock ja taiderock voidaan Macanin (1997, 27) mukaan pitää synonyymeina. Taylor (1985, 480) puolestaan puhuu kirjansa lopussa olevassa tiivistelmässä vain taiderockista. Hänen mukaansa populaarimusiikilla ei juurikaan ollut 1960-luvun puoliväliin saakka mitään vaatimuksia olla taidemuoto, kunnes Bob Dylan ja Beatles muuttivat tämän käsityksen. Nykyään taiderock viittaa hänen mukaansa muusikoihin, jotka käyttivät sähköisiä instrumentteja traditionaalisen klassisen musiikin tai avantgarden viitekehyksissä. Esimerkkeinä Taylor mainitsee yhtyeet ELP, Genesis, King Crimson, Rush, Yes ja Sky. Samoilla linjoilla Taylorin kanssa on Shuker (1994, 112). Klassisella ja sinfonisella rockilla puolestaan tarkoitetaan nähdäkseni samaa asiaa, eli suppeasti määriteltynä klassisen musiikin keinoja käyttävää rockmusiikkia, esimerkkinä 1960-luvun loppupuolelta Moody Blues.

Holm-Hudson (2002, 2) huomauttaa puolestaan, että jotkut kirjoittajat käyttävät termiä taiderock sellaisten yhtyeiden yhteydessä, jotka joko (1) alkoivat ironisoida 1960-luvun muotia tai (2) inspiroituivat avantgardetaiteesta. Ensimmäisestä tyypistä esimerkkinä Roxy Music ja jälkimmäisestä Velvet Underground tai Talking Heads. Vaikkakaan nämä yhtyeet eivät edusta progressiivista rockia, ne kuitenkin ajoittain lähestyvät sitä. (Ibid., 2.)

Näitä kahta termiä – taiderock ja klassinen rock – on käytetty joskus kuvaamaan myös progressiivista rockia. Kuitenkin termin ”klassinen rock” käyttö kaventaa progressiivisen rockin kuvaa, sillä se mitätöi sen muut juuret (esim. jazz, folk). Termi ”taiderock” puolestaan johtaa sekaannukseen progressiivisen rockin ja teatraalisen glam-rockin (esim. David Bowie) välillä, jota on myös kutsuttu ajoittain taiderockiksi. (Macan 1997, 27.)

Progressiivista rockia on Weinsteinin (2002, 92) mukaan kutsuttu taiderockiksi erityisesti Yhdysvalloissa. Hänen mielestään maan kriitikot ja muusikot eivät ole [karkeasti sanottuna] käyneet taidekoulua eivätkä näin ollen oppineet romanttista ideologiaa, joka korostaisi kekseliäisyyttä ja edistyksellisyyttä imitoinnin ja pysähtyneisyyden sijaan.

Underground

Underground viittaa jo sanana eräänlaiseen maanalaiseen, marginaaliryhmien toimintaan. Musiikki kuuluu osana siihen, mutta tämän ohella siihen nivoutuu vahvasti muitakin taiteenlajeja, kuten sarjakuvat ja muut piirrokset. Suomessa undergroundin yhteydessä 1960-luvun lopulla puhuttiin usein myös avantgardesta.

Suomalaisesta undergroundista erotettiin tavallisesti helsinkiläinen[19] ja turkulainen underground. Näistä viimeksi mainittu oli pääasiassa kirjallista; helsinkiläinen underground keskittyi puolestaan toimintaan ja happeningiin[20]. Undergroundin voi laajasti sanoa tarkoittaneen 1960-luvun lopulla myös tiettyä valtavirtaa vastaan kapinallista toimintaa, ”ei-muotia”. Jussi Raittinen (1995, 82) esimerkiksi käyttää sanaa näin kertoessaan eräästä 1960-luvun lopulla perustetusta yhtyeestään:

> *”Soitimme pääasiassa rock & rollia, joka ei siihen aikaan ollut vielä erityisemmin muodissa. Se oli siis eräänlaista undergroundia.”*

[19] Helsingin undergroundista vuosina 1967-70 ks. myös Lindfors & Salo (1988).
[20] Ks. esim. Rautiainen (2001, 229).

Termin voidaan nähdä siis viittaavan marginaalisten ryhmien toimintaan, joka tyylinä yhdistyy jossain määrin myös progressiiviseen rockiin. Tästä syystä aiheesta enemmän tämän työn kappaleessa 5.1.5.

3.2.2 Progressiivinen rock terminä

Taylorin (1985, 165) mukaan termiä ”progressiivinen rock” käytettiin 1960-luvun loppupuolella ja 1970-luvun alussa kuvaamaan musiikkia, jolla oli pyrkimys lähestyä taidetta. Suuri osa vuorovaikutuksesta korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä alkoi Englannissa 1970-luvulla, ja esimerkiksi monien jo aikaisemmin progen yhteydessä mainittujen yhtyeiden jäsenillä olikin vahva tausta korkeakulttuurin parissa (Curtis 1987, 278).

Holm-Hudsonin (2002, 2) mukaan termillä oli 1960-luvulla huomattavasti laajempi merkitys, kuin mitä sillä on tänä päivänä. Sen ottivat ensimmäisinä käyttöön kriitikot, jotka pyrkivät kuvaamaan kollektiivisesti suurta joukkoa 1960-luvun lopulla syntyneitä tyylejä ”jazz-rockista” (mm. Blood, Sweat & Tears) southern rockiin (mm. Allman Brothers Band). Jokainen näistä uusista tyyleistä muotoutui lopulta omiksi genreikseen 1970-luvun varhaisessa vaiheessa. Termi progressiivinen rock syntyi kuvaamaan yhtyeitä, jotka pyrkivät sisällyttämään jossain määrin ”sivistyneinä” pidettyjä musiikin vaikutteita (esim. 1800-luvun eurooppalainen taidemusiikki tai amerikkalainen jazz) rockmusiikin kontekstiin. (Ibid., 2.)

Sasha Mäkilä (1998) kirjoittaa puolestaan artikkelissaan Steve Winwoodin Traffic–yhtyeen olleen ensimmäisiä, joihin yhdistettiin käsite progressiivinen rock. Heidän ensilevynsä *Mr. Fantasy* (1967) sisältää hänen mukaansa jo kaikki tarvittavat piirteet: kokeellisia sointuvaihdoksia, poikkeuksellista instrumentointia, konkreettisia ääniä ja studioefektejä.

Termi progressiivinen (engl. *progressive*, lat. *progressus*, ransk. *progressif*) tarkoittaa tietosanakirjamäärityksen mukaan etenemistä ja uudistuksiin pyrkimistä.

Progressiivinen rock viittaa puolestaan laajasti ottaen pyrkimyksiin yhdistää rock-musiikille ominaiset kokoonpanot ja instrumentit länsimaisen taidemusiikin muotorakenteisiin ja orkestrointiperiaatteisiin. Tyylillisesti progressiiviselle rockille on ominaista laajojen musiikillisesti ja/tai temaattisesti yhtenäisten teoskokonaisuuksien tuottaminen. Orkestrointi saattaa olla paikoitellen hyvinkin suurieleistä ja instrumentteja pyritään käsittelemään virtuoosimaisesti. Klassisen musiikin ohella sovellettiin myös kansamusiikin ja jazzin keinoja. Studiotekniikan sekä sähköisten instrumenttien kehittyminen mahdollisti soinnillisen rikkauden ohella myös erilaiset kokeilevat ääni- ja musiikkikollaasit (mistä toisinaan käytetty nimitys ”kokeileva rock”). Progressiivinen rock oli paljolti instrumentaalimusiikkia; sanoituksissa olivat vallitsevia erilaiset ”kosmiset” teemat. (Pietilä 1991, 110.)

Sheila Whiteleyn (1992, 36) mukaan progressiivinen rock oli erityisen tärkeä 1960-luvun loppupuolen vastakulttuurille, jolle se toimi keskeisimpänä kommunikaatiovälineenä. Tämän lisäksi kyseinen musiikki antoi vastakulttuurin jäsenille mahdollisuuden etsiä omia, vaihtoehtoisia kognitiivisia ja sosiaalisia tapoja hallitsevan kulttuurin ala- ja ulkopuolella. Progressiivisen rockin ajateltiin myös sisältävän poliittisesti ja kulttuurisesti tärkeitä viestejä, minkä lisäksi se korosti kokemuksen välittömyyttä ja tietoisuutta maailmasta. (Ibid., 36.)

Macanin (1997, 26) mukaan underground–radioasemat alkoivat käyttää termiä ”progressiivinen rock” 1960-luvun puolessa välissä kuvaamaan psykedeelistä musiikkia yleisesti. Termiä käytettiin erottamaan tämänkaltainen musiikki pre-psykedeelisen kauden popmusiikista. Vuoden 1970 tienoilla termi alkoi kuitenkin saada täsmällisempää merkitystä ja sillä viitattiin tyyliin, joka pyrki laajentamaan rockin rajoja sekä tyylillisillä että konseptuaalisilla perusteilla. Pääasiallinen keino tähän oli käyttää klassiseen musiikkiin liittyviä elementtejä. Termiä käytettiin tässä selkeämmässä muodossaan esimerkiksi Caravanin debyyttialbumin (1969) kansitekstissä:

> *”Caravan kuuluu progressiiviseksi rockiksi kutsutun uuden lajin ryhmään – vapauttaen itsensä popmusiikin rajoittavista konventioista käyttämällä epätavallisia aika-arvoja ja sofistikoituneita harmonioita. Heidän sovituksensa sisältävät*

tempon ja dynamiikan muutoksia, jotka ovat luonteeltaan lähes sinfonisen monimutkaisia.”[21]
(Macan 1997, 26-27.)

Suomessa progressiivisesta rockista alettiin puhua suurin piirtein vuoden 1969 tienoilla ja termi napattiin käyttöön mitä todennäköisemmin englantilaisesta lehdistöstä (Kanerva 2002). Mielenkiintoista kuitenkin on, että käytyäni läpi esimerkiksi vuosien 1971-74 *Musa*–lehdet, ei niissä kovinkaan usein mainita sanoja ”proge” tai ”progressiivinen rock”. Paikoissa, joissa näitä termejä olisi voinut käyttää, oli usein tilalla sana ”kokeellinen”.

Mitä tahansa termiä tästä uudesta musiikkityylistä käytettiinkään, oli periaatteessa kuitenkin kyse samasta mitä Blues Section ja Otto Donnerin kokeellinen yhtye Treatment olivat tehneet jo aikaisemmin: jazzin ja rockin välisen rajan yli loikkimisesta ja tyylien sekoittamisesta. Nyt tässä vain pyrittiin pidemmälle kuin aikaisemmin. Osaltaan kyse oli myös siitä, että soittajien taidot kehittyivät ja he halusivat kokeilla niitä uusissa musiikillisissa ympyröissä. Tämän lisäksi myös esteettiset perusnäkemykset muuttuivat: haluttiin kokeilla entistä monimutkaisempia asioita. (Bruun et al. 1998, 162.)

Pekka Pohjolan (2002) mukaan termi progressiivinen rock keksittiin Suomessa sellaisten yhtyeiden, kuten Yes, Genesis ja ELP myötä. Hänen nähdäkseen sillä tarkoitettiin lähinnä sitä, että käytettiin rockmusiikin keinoja, mutta laajennettiin niitä klassisen musiikin suuntaan. Niin ikään Pohjolan mielestä progemusiikkiin liittyi erityisesti kyky esitellä taitavasti *virtuositeettia*, jolloin itse virtuositeetti saattoi nousta jopa tärkeämmäksi seikaksi kuin itse musiikki.

Kuten varmasti on jo tullut selville, on progressiivista rockia – niin kuin monia muitakin tyylilajeja – hyvin vaikea määritellä selkeästi saatika mitenkään tyhjentävästi. Monet kokevat tuon määrittelyn myös tavallaan tarpeettomaksi ja jopa tyylin vastaiseksi, kuten

[21] ”Caravan belong to a new breed of progressive rock groups – freeing themselves from the restricting conventions of pop music by using unusual time signatures and sophisticated harmonies. Their arrangements involve variations of tempo and dynamics of almost symphonic complexity."

johdantokappaleessani mainitsin. Tv-ohjelma *Pop-Komission* juontaja Silvia Modig (2002) siteerasikin osuvasti internetistä löytämäänsä lausetta näin:

> *”Ne, jotka harrastavat progea, eivät tarvitse sille määritelmiä, ja ne, jotka eivät harrasta, eivät niitä määritelmiä joka tapauksessa ymmärrä.”*

Toinen kuvaava sitaatti kuuluu näin:

> ”[…] *parhaaksi progebändiksi ei tulla pelkästään progemusiikilla. Joka niin luulee, tietää mitä progemusiikki on, mikä taas on ristiriidassa progemusiikin avartavien lähtökohtien kanssa.”*
> (Bruun et al. 1998, 169.)

Olin itse aikoinaan eräällä progressiivisen rockin sähköpostilistalla, jossa oli noin puolisentoista sataa jäsentä, joista reilu kymmenkunta aktiivista keskustelijaa ja intohimoista progen harrastajaa. Kysyinkin koko listalta miten kukin heistä määrittelisi progressiivisen rockin. Yllätyksekseni en saanut kuin kaksi vastausta, molemmat tosin hyvin päteviä ja harkittuja. Mikäli näin pienestä ja pinnallisesta otoksesta voi jotain päätellä, näyttäisi todellakin siltä, että progessa ns. sisällä olevat eivät sitä mielellään määrittele erityisillä tavoilla[22]. Progressiivisessa rockissa kaiken pitää tavallaan olla ”auki”; onhan yksi tyylisuunnan tärkeimmistä piirteistä kuitenkin kokeilevuus ja jatkuva uudistumiseen pyrkiminen. ”Progella ei juuria ole, tai toisin ajatellen, sillä on kaikki juuret vaikutteinaan”, kiteyttää Reijo O. Holopainen (1995, 135).

3.2.3 Progressiivisen rockin keskeiset piirteet

Tyylilajin piirteitä onkin tullut jo esiin tämän tutkimuksen kuluessa, mutta näen vielä tarpeelliseksi listata ne erikseen yhden kappaleen alle selkeyden vuoksi. Näiden kaikkien elementtien ei kuitenkaan tarvitse olla samanaikaisesti läsnä, jotta kyse olisi progressiivisesta rockista. Lisäksi on hyvä huomata, että monien progressiivista rockia soittavien yhtyeiden levyillä on mukana myös aivan ”tavallista”, so. valtavirran rockia, poppia, bluesia, tms. Nämä kaikki kappaleet kuitenkin usein niputetaan progressiivisen

[22] Heikki Pulli (1998) sai tosin varsin hyvin vastauksia omaan progressiivisen rockin kuuntelijoita koskeneeseen pro graduunsa: kyselylomakkeiden palautusprosentti oli peräti 64,2 %.

rockin alle, jos yhtye on tullut tunnetuksi pääsääntöisesti nimenomaan tämän tyylisuunnan edustajana.

Seuraavat piirteet olen poiminut lähinnä kuuntelemastani englantilaisesta progressiivisesta rockista sekä lukemani kirjallisuuden perusteella. Keskeinen lähde oheisessa taulukossa on Kevin Holm-Hudsonin (2002, 3) mainitsemat piirteet, jotka hän on puolestaan poiminut Jerry Luckyn vuonna 1998 julkaistusta teoksesta *The Progressive Rock Files*. Holm-Hudson (2002, 11) kuvailee progressiivista rockia yleisesti ottaen yritykseksi sulauttaa rockin rytmi tiettyihin taidemusiikin aspekteihin, joita ovat harmonia, metrinen monimutkaisuus tai laajennettu muoto. Luckyn kohdalla on puolestaan huomionarvoista se, että hän ei lainkaan mainitse omassa määritelmässään virtuositeettia eikä klassisen musiikin ja rockin fuusiota; näitä kahta ominaisuutta, jotka mainitaan usein progressiivisen rockin keskeisimpinä piirteinä.

- Ajalliselta kestoltaan pitkät kappaleet, jotka sisältävät usein myös pitkiä instrumentaalisia jaksoja. Kappaleiden mittavista kestoista huolimatta ne ovat silti strukturoituja ja vain harvoin improvisoituja. Sitä vastoin laajennetut instrumentaaliset soolot saattavat sisältää improvisointia.
- ”Perinteiselle” rockmusiikille poikkeavien tahtilajien käyttö ja tahtilajien vaihtelut kappaleen sisällä.
- Levy tai sen osa muodostaa kokonaisuuden, ts. siinä on jokin musiikillisesti ajoittain toistuva teema ja/tai sanoituksilla muodostettava tarina. Kappaleiden välillä ei myöskään ole aina taukoa, vaan ne sidotaan toisiinsa musiikin tai joidenkin arkisten äänielementtien avulla (puhe, autojen äänet, puhelimenpirinä; oikeastaan mikä tahansa käy).
- Yllättävät sointukulut ja melodiarakenteet, joita kuuntelija ei osaa välttämättä ennakoida tai odottaa kuuluvaksi rockmusiikkiin.
- Muulle rockmusiikille erikoisten instrumenttien käyttö (esim. haitari, sitar, viulu), mistä johtuen musiikkiin saattaa tulla erilaisia etnisiä vaikutteita ja yleensäkin piirteitä muista kuin rockista peräisin olevista musiikkityyleistä (kansanmusiikki, jazz, jne.); tyylillinen monimuotoisuus.
- Ainakin osa muusikoista soittimensa virtuoottisia käsittelijöitä; multi-instrumentalismi.

- Mellotronin tai jousisyntetisaattorin[23] käyttö, joilla simuloidaan taustaorkesteria.
- Mahdollinen ”oikean” sinfoniaorkesterin tai jousisektion käyttö taustalla; mahtipontisuus, sinfonisuus; yleensäkin suurten soitinkokoonpanojen käyttö.
- Akustisten, sähköisten (electric) ja elektronisten (electronic) instrumenttien sekoittaminen; akustisten ja elektronisten osien vuorottelu. Jokaisella instrumentilla on lisäksi oma tärkeä osansa tulkita sävellyksen tunnelmaa, joita on tyypillisesti enemmän kuin yksi.
- Sekoitus ns. kovia ja pehmeitä jaksoja sekä musiikillisia crescendoja, joilla lisätään sovituksen dynamiikkaa.
- Moniosaiset sävellykset, jotka joko palaavat musiikilliseen teemaan tai sitten eivät. Joissain tapauksissa jakson loppu saattaa olla samankaltainen kuin seuraavan jakson alku. Itse sävellykset on saatettu luoda myös suoranaisesti toisiinsa liittymättömistä osista.
- Innovatiivisuus, kokeilevuus, tyylillisten rajojen rikkominen ja taiteellisuuteen pyrkiminen.

Uskoisin, että eri mailla esiintyy näiden piirteiden lisäksi myös jotain kansallisiakin piirteitä, tai ainakin joidenkin tiettyjen tyylipiirteiden suosimista. Juuri näiden piirteiden selvittäminen suomalaisessa progressiivisessa rockissa onkin yksi tämän pro graduni tehtävistä.

Tässä yhteydessä lienee syytä pohtia vielä hetki itse virtuositeettia. Klassisen musiikin yhteydessähän – ja vielä tarkentaen klassisen musiikin koulutuksessa – se on yksi keskeinen päämäärä. Käsitteenä virtuositeetti on varsin hankala määriteltävä. Bill Martinin (1997, 43) mukaan virtuoosilla on ”suuri taito käsitellä instrumenttiaan, taito soittaa miltä tahansa vaikeusasteelta tulevaa musiikkia, minkä ominaisuuksien johdosta virtuoosilla on myös laaja sanasto instrumentilleen”. Selkeästi Martinin kuvausta vastaavina muusikoina suomalaisessa progessa voidaan mainita ainakin sellaiset klassisen musiikin koulutusta saaneet muusikot, kuten Pekka Pohjola ja Jukka Tolonen. Koulutus ei silti käy aina yksi yhteen virtuositeetin kanssa, vaan virtuoosi voi olla myös

[23] Puhekielessä yleisemmin käytetty nimitys *jousikone*.

täysin itseoppinut muusikko. Esimerkkinä tästä Jukka Gustavson, joka ei tiettävästi vielä Wigwam-aikoinaan tuntenut nuottejakaan, jotka puolestaan ovat yksi klassisen musiikin (vaikkakaan ei virtuositeetin) peruslähtökohdista.

Eräs kuvaava taulukko on vielä syytä laittaa tähän yhteyteen. Kyseessä on John J. Sheinbaumin (2002, 26) tekemä kooste progressiivisen rockin tyylillisistä piirteistä. Tämän taulukon hän on tehnyt Edward Macanin (1997) teoksen pohjalta.

Äänimaisema:	Pyrkimys päästä tavanomaisen rock-instrumentaation ”toiselle puolelle”; kokeilut äänillä; painopiste kosketinsoittimissa; akustisten ja elektronisten osien vastakkainasettelu
Temaattinen materiaali:	Riffien käyttö; klassista musiikkia muistuttava kehittely
Rytmi ja metri:	Synkoopit, monimutkaiset rytmit; vähemmän luottamusta 4/4-tahtilajille
Harmonia:	Vähemmän luottamusta ”kolmen soinnun” lauluille ja yksinkertaisille soinnuille
Sanoituksellinen materiaali:	Mytologia, luonto, utopia vs. teknologia, modernismi; surrealismi
Visuaalinen materiaali:	Taidokkaan surrealistiset levynkannet; taidokkaat lavashow’t
Vaikutteet:	Bluesin, jazzin, klassisen musiikin, folkin, anglikaanisen kirkkomusiikin ja ”eksoottisten” musiikkilajien käyttö
Pituus:	Pidemmät kappaleet; pyrkimys kohti kokonaisen albumin rakennetta (konseptialbumi)
Muusikoiden ”käyttö” yhtyeessä:	Pitkät instrumentaaliset jaksot; painopiste vähemmän laulajassa; virtuoosimainen soittaminen; kuoromaiset laulusovitukset
Muoto:	Perinteisten muotojen (AABA, säkeistö – kerto) koristelu; vähemmän luottamusta perinteisille muodoille; epäsovinnaiset muodot
Suunta:	Kohti mieltä; vähemmän keskittymistä (tanssivaan) ruumiiseen
Historiallinen periodi:	Kukoisti 1970-luvun alusta vuosikymmenen puoliväliin
Historiallinen sijoittuminen:	Alkujaan Etelä-Englannissa, erityisesti Lontoon alueella; myöhemmin Yhdysvalloissa
Kulttuuriset vaikutteet:	Psykedelia, 1960-luvun lopun vastakulttuuri
Yleisö:	Valkoista, koulutettua, ylempää keskiluokkaa; pieniä eroja Yhdysvalloissa
Sukupuoli:	Pääasiassa miespuoliset muusikot; pääasiassa miespuolinen yleisö

Taulukot toivoakseni selkeyttävät tähän asti käsiteltyjä tyylipiirteitä ja progressiivisen rockin monimuotoisuutta. Seuraavaksi siirrytään käsittelemään tyylisuunnan syntyä ja kehitystä Suomessa. Samalla jatkan muiden musiikkityylien piirteiden selvittämistä alaviitteissä, jotta progressiivinen rock omana tyylinään jatkuvasti kristalloituisi lukijalle.

IV Musiikkivirtauksia 1950-luvun lopun ja 1960-luvun Suomessa

4.1 Rock 'n rollista rautalankaan (1955-63)

Yhdysvalloissa 1950-luvulla kehittynyt rock 'n and roll[24] alkoi levitä ympäri maailmaa vuoden 1955 jälkeen. Suurin syy tyylin leviämiseen ja valtaisaan suosioon oli **Elvis Presleyn** menestys. Suomessa tähän musiikkiin tutustuttiin samoihin aikoihin lähinnä elokuvien myötä, joista ensimmäisiä oli Helsingissä 1955 ensi-iltansa saanut **Bill Haley and the Comets** –yhtyeen musiikkia tutuksi tehnyt *Älä käännä heille selkääsi (Blackboard Jungle)*. Elokuvassa kuultu *Rock Around The Clock* jäi moneksi vuodeksi ainoaksi todelliseksi listamenestykseksi maassamme, näkyvää sijaa alkoivat rocklevyt saavuttaa listoilla vasta tultaessa 1960-luvulle (Nyberg 1984, 17).

Rock 'n roll alkoi menettää suosiotaan Suomessa jo 1960-luvun alussa. Yhtenä syynä tähän oli maahamme vuoden 1961 viimeisinä päivinä ehtinyt twist[25] sekä jo hieman tätä aikaisemmin saapunut rautalankamusiikki[26] (Nyberg 1984, 83). Jälkimmäisellä musiikkityylillä olikin kauaskantoisia seurauksia, joista tarkemmin seuraavassa.

---

[24] Termi, jota on käytetty usein varsin erilaisissa merkityksissä. Tarkoitan sillä tässä yhteydessä lähinnä valkoisten soittamaa musiikkia, joka tuli tunnetuksi 1950-luvulta lähtien sellaisten artistien kautta, kuten *Bill Haley* ja erityisesti *Elvis Presley*. Tarkemmasta määritelmästä katso esimerkiksi Taylor (1985, 492-493). Termiä "rock" puolestaan käytettiin aluksi lyhenteenä rock 'n rollista.

[25] Rock 'n rolliin verrattuna rytmillisesti hieman suoraviivaisempaa musiikkia, joka toimi erinomaisesti tanssin tahdittajana (Nyberg 1984, 86-87).

[26] Virallisemmin sähkökitaramusiikki. Itse termi "rautalanka" on hieman hämärän peitossa. Muissa pohjoismaissa rautalankaa kutsuttiin piikkilankamusiikiksi. (Nyberg 1984, 92.)

Rautalankamusiikki ei ollut aivan uutta Suomessa, sillä sitä oli ollut mahdollista kuulla jo vuonna 1959 esimerkiksi eräillä **Cliff Richardsin** levyillä (Nyberg 1984, 92). Tämän brittiläisperäisen instrumentaalimusiikin vaikutuksesta yleistyi Suomessakin kokoonpano, jossa soittimina oli tavallisesti kaksi sähkökitaraa, sähköbasso ja rummut. Yhtyeiden nimet olivat lähes poikkeuksetta englanninkielisiä (esim. The Strangers, The Sounds, The Islanders). Rautalankamusiikista tuli Suomessa hyvin suosittua. Yhtenä tekijänä muiden joukossa tähän oli Tolvasen (1992, 33) mukaan se, että kyseiset yhtyeet soittivat sähköisesti vahvistettuina vanhoja tanssisuosikkeja, jolloin musiikillinen kieli ei ollut yleisölle liian vierasta, mutta se oli kuitenkin uudistunutta. Täytyy silti muistaa, että vaikka rautalankainnostus vuosina 1962-63 olikin suuri, taisteli sen rinnalla tasaväkisesti tango, joka oli nyt noussut suurimpaan suosioonsa vuosikausiin (Nyberg 1984, 94). Nymanin (1999, 50) mukaan tangon uusi tuleminen oli vastareaktio niiden taholta, jotka eivät pitäneen kitarayhtyeistä. Vuonna 1963 alkoi myös letkajenkkavillitys vallata Suomea.

Tärkeintä rautalankakaudessa on oman tutkimukseni kannalta soittimien (tässä lähinnä kitaran) käyttötapa, joka alkoi muuttua huomattavasti. Tarkoitan tällä sitä, että ehkä ensimmäistä kertaa suomalaisessa populaarimusiikissa muusikot alkoivat todella käsitellä soittimiaan ja laajentamaan oman instrumenttinsa käyttömahdollisuuksia. Pekka Pohjola (2002) kuvaa asiaa näin:

> ”[---] *sitä ennen* [vuosia 1966-67, ennen progressiivisen rockin syntyä] *oli ollut tää rautalankakausi, joka tavallaan aloitti koko systeemin. Se antoi* [---] *musiikillisesti lahjakkaille ihmisille toisenlaisen mahdollisuuden ku se mitä aikasemmin oli ollu, että oli pakko mennä johonki kouluun ja opetella jotain. Että tuli nää uudet instrumentit, sähköinstrumentit ja kaikkee muuta, niin se innosti ihmisiä*.”

Rautalankamusiikki ei kuitenkaan vielä korostanut luovuutta tai improvisointia ainakaan siinä määrin, kuten progressiivinen rock myöhemmin. Ihanteena ei ollut persoonallinen tulkinta, vaan virheetön esitys, soittimen käsittely sekä soundi (Bruun et al. 1998, 68). Nymanin (1999, 42) mukaan rautalankamusiikki ei kenties merkinnytkään samanlaista nuorisokulttuurin vallankumousta kuin rock ’n rollin läpimurto tai

myöhemmin beatlemania, mutta sen myötä syntyi kuitenkin ensimmäistä kertaa populaarimusiikin historiassa tilanne, jossa nuoret soittivat nuorille.

Pekka Jalkasen (1992, 197) mukaan rautalankamusiikista kehittyi Suomessa oikeastaan kaksi haarautumaa. Toisaalta Beatlesin, Rolling Stonesin, Jimi Hendrixin ja Frank Zappan esikuva sai aikaan taiteellisesti kunnianhimoista kehitystä, ja 1960-luvun lopussa tästä syntyi progressiiviseksi rockiksi kutsuttu suuntaus. Tätä sovinnaisempi rautalankamusiikin haara alkoi puolestaan tähyillä iskelmä- ja tanssimusiikin suuntaan. Yhtyeet, kuten jo aikaisemmin mainitut Sounds ja Strangers, muuntautuivat uusien iskelmäsuosikkien, kuten Danny ja Kirka, säestysyhtyeiksi. (Ibid., 197.)

4.2 Beat-buumi ja rhythm & blues (1963 -)

Kun rautalankakaudella huomion keskipiste oli siirtynyt laulusolistista kitaristiin, käännettiin asetelma toisin päin vuoden 1963 jälkeen. Laulu alkoi taas tulla yhä tärkeämmäksi ja monet yhtyeet siirtyivätkin instrumentaalimusiikista laulupuolelle ottamalla yksinkertaisesti laulusolistin. Suomessa viimeistään Beatlesin läpimurron myötä vuosien 1963-64 vaihteessa rautalankakuume alkoi olla ohitse.

Beatmusiikin[27] nimellä kulkenut tyyli hallitsi rockmusiikin kenttää lopun vuosikymmentä (Tolvanen 1992, 33). Toisaalta tätä uutta nuorisomusiikkia ruvettiin kutsumaan myös termillä ”popmusiikki”[28] (Gronow 1982, 659). Yhtyeiden soitinkokoonpano pysyi suunnilleen samana kuin mitä se oli rautalankakaudella ollut, tosin mukaan saattoi tulla sähköurut. Musiikin systemaattinen kytkeminen kaupallisuuteen oli olennainen osa beat–aikakautta, mikä herätti myös kiivaita keskusteluja sekä popkulttuurin puolesta että sitä vastaan. Aikakausi suosi myös cover-versioita[29], joita levytettiin sekä englanninkielellä että suomeksi käännettyinä.

---

[27] Vuonna 1963 Beatlesin aloittama musiikkityyli, jota on joskus kutsuttu myös merseybeatiksi. Ks. esim. Taylor (1985, 480), Rauhala (1992, 53-54).

[28] Termi juontuu sanasta ”populaarimusiikki” ja tarkoittaa kevyempää, kaupallista populaarimusiikin muotoa, jossa tärkeää on levymyynti ja listasijoitukset (Taylor 1985, 490).

Samoihin aikoihin nuorten muusikoiden tietoisuuteen alkoi hiipiä myös rhythm & blues[30], johon suomalaiset tutustuivat lähinnä sen brittimuodossa (esim. Animals, Yardbirds, Kinks). Vasta rhythm & bluesin myötä kitarabändit irtautuivat lopullisesti rautalangasta ja twististä. Musiikin omaksuminen kävi helposti, sillä brittimuodossaan se oli kuitenkin beatmusiikkia siinä missä Beatleskin. Erona oli lähinnä se, että rhythm & blues kuulosti huomattavasti ”rankemmalta ja aikuisemmalta” kuin beatmusiikki. (Bruun et al. 1998, 89.)

Soitinvalikoimakin alkoi monipuolistua juuri brittiläisen rhythm & bluesin myötä. Jo joillakin rautalankabändeillä oli ollut urkuri tai saksofonisti, mutta vasta nyt ns. eksoottiset soittimet (tosin tässä vaiheessa vielä vasta lähinnä sähköurut ja huuliharppu) alkoivat tulla kunnolla muotiin. Lehdistökin alkoi käyttää rhythm & bluesin kohdalla sellaisia käsitteitä, kuten ”totuus”, ”tunne”, ”sisältö” ja ”taide”. (Bruun et al. 1998, 89-90, 106.) M. A. Numminen (1966, 14) esimerkiksi pohti tovin verran *Suosikkiin* kirjoittamassaan, rhythm & bluesia käsitelleessä artikkelissaan sitä, onko kyseessä oleva musiikki taidetta vai kansanmusiikkia. Sinikka Oksanen (1967, 7) puolestaan totesi jo seuraavana vuonna Blues Sectionin musiikin olevan taidetta.

Myös yhtyeiden sisäisissä suhteissa alkoi tapahtua muutoksia. Tähän saakka jäsenistö oli muodostunut lähinnä kaveripiireistä, mutta nyt alettiin kiinnittää huomiota siihen, että yhtyeeseen saataisiin parhaat mahdolliset soittajat. Soittajia houkuteltiin omaan yhtyeeseen jostain jo olemassa olevasta yhtyeestä, ja samalla myös vanhat sosiaaliset rajat alkoivat rikkoutua: yhtyeissä oli nyt väkeä hyvin erilaisista sosiaalisista ympyröistä. Vasta tämän vaiheen jälkeen yhtyeet alkoivat olla ryhmiä samassa mielessä kuin esimerkiksi Beatles. Niillä ei ollut enää selkeästi joukosta erottuvaa keulakuvaa, vaan yhtye ilmaisi pikemminkin *kollektiivisuutta*. (Bruun et al. 1998, 94.) Kyseinen piirre oli tärkeä myös progressiivisessa rockissa, jossa yhtyeen jäsenet muodostivat usein monella tasolla varsin kiinteänkin ryhmän.

---

[29] Kappale, jonka esittää joku muu kuin sen alkuperäinen levyttäjä. Teksti voi olla joko alkuperäinen tai käännös.

[30] Bluesin kiihkeärytminen johdannainen, jossa uutta oli puhaltimien korostunut asema (Rauhala 1992, 25). Taylorin (1985, 492) mukaan rhythm & blues on 1940-50-lukujen taitteessa swing-rytmeistä, bluesin laulutekniikasta ja gospelin intensiteetistä syntynyt yhdistelmä, joka vaikutti huomattavasti myös rock ’n rollin syntyyn.

Vaikka beatmusiikki saikin runsaasti julkisuutta, niin 1960-luvulla sitä suosi kuitenkin vain murto-osa suomalaisista. Kun suomalaisen foksin ja jazziskelmän suosiollinen huipentuma alkoi olla ohitse vuonna 1963, oli tämä vain vähäiseltä osin rautalangan tai beatmusiikin syytä – tai ansiota. Vain runsas viidennes vuosien 1963-64 suomalaishiteistä oli kitarayhtyeiden tekoa, joka toinen sen sijaan oli tango. Vuoden 1966 menestyksekkäin kevyen saran laulaja oli Eino Grön. (Bruun et al. 1998, 100-101.)

Tanssiyhtyeet joutuivat väliinputoajan asemaan, sillä niiden ohjelmisto oli perustunut monipuoliseen, lievästi jazzahtavaan ohjelmistoon, eikä tämä enää vastannut niin tango- kuin popyleisönkään makuvaatimuksia. Pelkkien tangojen soittaminen ei motivoinut tanssimuusikoita, eikä beatmusiikkikaan kiinnostanut riittävästi. Niinpä jotkut nuoremmat jazzmuusikot siirtyivätkin popin pariin (esim. Seppo ”Paroni” Paakkunainen), mutta sitä vastoin vanhan polven muusikoista suuri osa joko lopetti keikkailun kokonaan tai ainakin vähensi sitä huomattavasti. Popilla oli siis osuutensa tähän, mutta sen merkitystä ei saa silti liioitella. Beat-yhtyeitä tultiin toki katsomaan, mutta varsinainen kuhina tanssilattialla alkoi vasta tangon alettua soimaan. (Bruun et al. 1998, 101.)

1960-luvun puolivälissä levymyyntitilastojen ja radion toiveohjelmien kärjessä olivat Beatles, Rolling Stones ja muut vastaavat ulkomaiset popyhtyeet; tanssipaikoilla heidän korvikkeenaan vastaavanlaiset kotimaiset yhtyeet. Samaan aikaan kuitenkin esimerkiksi tango, humppa ja letkajenkka tyydyttivät perinteisemmin suuntautuneen yleisön musiikkitarpeita. Vuosikymmenen lopulla tämä kahtiajako lieventyi, kun suosioon palasi iskelmämusiikki esimerkiksi Dannyn tai Tapani Kansan tulkitsemina. (Gronow 1982, 659.)

4.3 Folk ja protestilaulu (1964 -)

Eräitä 1960-luvulla Yhdysvalloista Suomeen tulleita uudistuksia olivat myös folk[31] ja protestilaulu, sekä laulaja/lauluntekijä –käytäntö. Niissä huomio kääntyi ensi kertaa sitten kupletin päivien musiikista tekstiin. (Jalkanen 1992, 198.) Folk alkoi Suomessa hootenannyna, joka tarkoitti toisaalta yhteislaulua, toisaalta taas akustisia kitaroita näppäileviä laulelmatrioja, joiden ohjelmisto koostui lähinnä amerikkalaisten tai muunmaalaisten kansanlaulujen suomennetuista tai alkuperäisistä versioista (Bruun et al. 1998, 106). Rautiaisen (2001, 236-237) mukaan hootenanny-laulu tarkoitti pääsääntöisesti erilaisten kansanlaulujen esittämistä luonnollisella (ei-koulutetulla) äänellä, lähinnä kitaran tai banjon säestyksellä.

Ensimmäiset folk-konsertit järjestettiin Helsingissä vuonna 1964, jolloin yhdysvaltalaisen folkin ensimmäinen aalto oli jo lopuillaan ja toinen, folk-rock, alkamassa. Merkittävä panos folk-harrastuksen juurtumisessa Suomeen oli yksittäisillä henkilöillä, erityisesti **Juhani Joutsenniemellä** ja **Pertti Reposella**. Suuremman yleisön tietoisuuteen folk levisi sitä mukaa kun sekä radio että nuortenlehdet kiinnostuivat kyseessä olevasta suuntauksesta. (Rautiainen 2001, 238-239.)

Aivan alkuvaiheessa nuorten folkharrastajien kiinnostus ei kohdistunut niinkään suomalaiseen kansanmusiikkiin, vaan esikuvina olivat ulkomaiset yhtyeet. Aktiivijoukko muodostui keskiluokkaisen taustan omaavista opiskelijoista. ”Tiedostava asenne”, kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan ja sodanvastaiset laulut kuuluivat keskeisesti folkin henkeen. Erityisesti Vietnamin sodan myötä syntyneet laulut aiheuttivat sen, että folkiin ryhdyttiin tietoisemmin liittämään protestin käsite. Edellä mainittujen ominaispiirteiden lisäksi liike korosti kollektiivisuutta ja osallistumista. Tärkeintä oli laulaa yhdessä – itse taidoilla ei ollut aina niin väliä. (Idid., 239, 242.)

---

[31] Populaarimusiikin yleisesityksissä folk tarkoittaa USA:n ja Brittein saarten kansanmusiikkia. Amerikkalaisesta folkista puhuttaessa erotetaan folk-traditio ja kaupallinen folk, Brittein saarten folkin sisällä tehdään puolestaan maantieteellinen jaottelu. Kaikkien näiden suuntausten juuret ulottuvat 1500-luvulla syntyneeseen brittiläiseen balladiperinteeseen, joka on vaikuttanut myös bluesiin, oldtimeen ja kantriin. (Rauhala 1992, 10-11.)

Folkissa oli siis pitkälti kyse sosiaalisesta ilmiöstä, joka perustui yhteiseen henkiseen ilmapiiriin, yhdessäoloon ja kollektiiviseen musiikin tekemiseen. Virtuositeettia vähäteltiin ja tärkeintä folkissa olikin tunne. Tämä puolestaan liittyi läheisesti ”aitouden” käsitteeseen, joka samoihin aikoihin sai laajemmaltikin sijaa popkulttuurissa. Aitous nousi myös esteettiseksi kategoriaksi ja sillä vedettiin rajaa niin taidemusiikkiin kuin viihteeseenkin päin. Folkharrastuksen katsottiin myös edellyttävän tiettyä intellektuaalista tasoa ja lajiin perehtymistä, aivan kuten jazzmuusikoillakin oli ollut tapana tehdä. (Bruun et al. 1998, 111-112.) Suosioon nousivat sellaiset yhtyeet ja artistit kuten **Hootenanny Trio**, **Hector** ja **Irwin**. Rautiainen (2001, 252) jaottelee suomalaisen folkin tiettyjen yleisten piirteiden mukaan kolmeen kategoriaan: suomalaiseen kansanlaulutraditioon pohjautuvaan ”kansalliseen folkiin”, ulkomaisia artisteja jäljittelemällä tehtyyn ”kansainväliseen folkiin” sekä tiedostavaan ”kriittiseen folkiin”[32].

Folkmusiikilla on joitain selkeitä yhtäläisyyksiä myös progressiiviseen rockiin. Esimerkkinä voidaan mainita monella eri tasolla toimiva kollektiivisuuden ihanne. Lisäksi lukuisat progeyhtyeet ottivat musiikillisiakin piirteitä folkista, mikä näkyy erityisesti akustisten soittimien käytössä. Ristiriidassa on puolestaan virtuositeetti, joka progressiivisessa rockissa on yksi olennaisimpia seikkoja, folkissa sen merkitys on sitä vastoin hyvin vähäinen. Yhdistävänä tekijänä voidaan mainita vielä aitouden käsite, joka tosin folkissa oli enemmän sidoksissa sanoitusten ”aitouteen”, progessa puolestaan enemmän itse musiikkiin. Ja eräs keskeinen piirre on vielä syytä mainita: kummankin musiikkityylin muusikoiden aatemaailmaan kuulunut voimakaskin kriittisyys kaupallista musiikkia kohtaan.

---

[32] Kategorioiden ominaispiirteistä ks. tarkemmin Rautiainen (2001, 252-255).

4.4 Suomalainen jazz 1960-luvulla

Progressiivisen rockin alkuvaiheisiin Suomessa liittyvät kiinteästi muusikot, jotka siirtyivät kyseisen musiikinlajin pariin jazzista. Tästä syystä on aiheellista kuvata vielä lopuksi hieman jazzin piirteitä yleisellä tasolla, sekä sen asemaa Suomessa 1960-luvun loppupuolella.

Jazz on musiikin muoto, joka on saanut alkunsa Yhdysvalloissa afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikin yhteensulautumisesta. Eurooppalaiseen musiikkiin viittaavat soitinnus, melodia ja harmonia. Afrikasta ovat puolestaan lähtöisin mm. rytmi, fraseeraus, äänentuottotapa sekä tietyt intervallierot eurooppalaiseen sävelasteikkokäsitykseen nähden, mikä ilmenee ennen kaikkea ns. bluesasteikoissa. (Tahkolahti & Järvinen 1988, 121.) Jazzmusiikille on tyypillistä improvisaatio. Itse sanaa ”jazz” käytettiin ensimmäisen kerran julkisuudessa vuonna 1913 (Henriksson 2003). Tyylisuunnasta kehittyi myöhemmin lukuisia alahaaroja, kuten swing ja bebop. 1960-luvulla jazz alkoi saada yhä enemmän vaikutteita myös popmusiikista (Tahkolahti & Järvinen 1988, 124).

Suomeen jazz tuli 1920-30-lukujen vaihteessa ja se sai nopeasti suosiota suomalaisten muusikoiden keskuudessa (Tahkolahti & Järvinen 1988, 126). Kuusikymmentäluvulle tultaessa rock ’n roll alkoi syrjäyttää jazzia tanssimusiikkina. Silti, vaikka merkit jazzin aseman hiipumisesta olivatkin ilmassa, vahvistivat sen asemaa kuitenkin Suomessa vuosina 1960-66 lukuisat maassamme vierailleet maailmankuulut jazzmuusikot. (Henriksson 2003.)

Kun tähän saakka suomalainen jazz oli perustunut lähinnä ulkomaisten esikuvien jäljittelyyn, nousi 1960-luvulla esiin uusi muusikkosukupolvi, joka loi omaperäistä musiikkia. Esimerkkeinä voidaan mainita **Esa Pethman**, **Juhani Aaltonen** ja **Eero Koivistoinen**. (Henriksson 2003). 1960-luvun aikana alkoikin Suomessa kasvaa muusikkopolvi, joka pyrki entistä määrätietoisemmin kehittämään itseään juuri jazzin soittamisessa. Tästä voidaan katsoa alkaneen ensimmäisten jazzammattilaisten kauden, jolloin kyseiselle musiikinlajille omistautuneiden muusikoiden ei välttämättä enää

tarvinnut soittaa tanssimusiikkia elääkseen. 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa suomalainen jazz alkoi saavuttaa myös kansainvälistä tunnustusta mm. jo edellä mainitun Eero Koivistoisen myötä. (Tahkolahti & Järvinen 1988, 126-127.)

Kuusikymmentäluvun edetessä jazz joutui yhä enemmän väistymään rockin sekä Beatlesin ja Rolling Stonesin aloittamien pop- ja rhythm n' blues –suuntausten tieltä. Lisäksi tango tuli muotiin varsinkin Pohjois-Suomen tanssilavoilla. Osa jazzmuusikoista lopetti soittamisen, mutta osa alkoi puolestaan yhdistää rock- ja popvaikutteita jazziin. Esimerkkeinä ns. pop-jazzia soittaneista yhtyeistä voidaan mainita **Smokings** ja **Pepe & Paradise**. Bluesia ja jazzia yhdistelivät puolestaan **Soulset** sekä **Blues Section**. (Henriksson 2003). Tutkimukseni kannalta olennaisinta on juuri tämä jazz- ja pop-/rockmuusikoiden välillä tapahtunut lähentyminen, josta voidaan oikeastaan katsoa suomalaisen progressiivisen rockin syntyneen.

Kaikkien kappaleessa IV kuvattujen tyylisuuntien lopuksi täytyy vielä todeta, että selkeitä rajoja eri tyylien välille on vaikeaa vetää, koska ne ovat olleet jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tyylin ja käsitteiden päällekkäisyyttä kuvaa esimerkiksi Helsingin Työväentalolta 1964 televisioitu tapahtuma, jota nimitettiin twist-konsertiksi, vaikka ohjelmisto käsitti niin kitarainstrumentaaleja kuin laulettua rock- ja beatmusiikkiakin (Bruun et al. 1998, 78). Populaarimusiikissa vallitsi vielä 1960-luvun alkupuolella tangon-valssin-foksin-jenkan muodostama musiikillinen yhteys, jonka juuret olivat osin 1920-luvulla muotiin tulleessa jazzissa. Tanssilavoilla ei soitettu rockia; sen sijaan muusikot olivat varsinkin 1950-luvulla mieltyneet soittamaan tanssimusiikkia, jossa Tolvasen (1992, 32) mukaan jazzilla oli keskeinen asema.

V Suomalainen progressiivinen rock

5.1 Muutosten vuosi 1967 ja Blues Sectionin perustaminen

Musiikillinen ilmapiiri alkoi muuttua Suomessa huomattavasti 1960-luvun loppupuolella, jolloin maahamme saapui esiintymään joukko kansainvälisiä tähtiä, kuten **Beach Boys**, **Cream** ja **Jimi Hendrix**. Varsinkin viimeksi mainittu teki mullistavan vaikutuksen häntä katsomassa olleeseen nuoreen muusikkopolveemme. Donnerin (2002) mukaan näiden konserttiesiintymisten kautta muusikot pääsivät suoraan kosketukseen itse asian kanssa: he näkivät miten soitettiin ja mitä laitteita käytettiin.

Sekä Jimi Hendrix että Cream yhdistivät rhythm ’n bluesin ja tietynlaisen psykedelian uudeksi rockmusiikin muodoksi, josta useat suomalaisetkin muusikot imivät vaikutteita. Konserttitoiminta oli varsin vilkasta 1960-luvun lopun Suomessa ja muusikot oppivat paljon käymällä näissä konserteissa. Tähtiä ihailtiin, ehkä jopa liiankin kanssa:

> ”*Et silloinhan ihannoitiin, sehän oli siis, Suomeen tuli joku englantilainen, niin se oli jo popstara vaikkei se osannu mitään!*”
>
> (Pohjola 2002.)

Tämä – erityisesti englantilaisia muusikoita kunnioittanut aikakausi – lienee yksi selitys sille, miksi Blues Sectioniin ja myöhemmin myös Wigwamiin sekä Tasavallan Presidenttiin otettiin englantilainen laulaja.

Juuri vuonna 1967 kuultiin yhtäkkiä solkenaan hätkähdyttäviä uutisia toinen toistaan kumouksellisimmista popsaavutuksista – kaikki tapahtui nopeasti, muutaman kuukauden aikana. Virtaukset eivät seuranneet toisiaan, vaan pikemminkin ne tulivat päällekkäin. Vaikutteita tuli monelta eri taholta yhtä aikaa. (Bruun et al. 1998, 123.) Pekka Pohjola (2002) kertoo, että vaikutteita myös otettiin röyhkeästi, ennen kaikkea englantilaisesta rock-musiikista, mutta myös amerikkalaisesta.

Jo ennen Hendrixiä oltiin tutustuttu englantilaisen **John Mayallin Bluesbreakers** – yhtyeen äänitteisiin (Bruun et al. 1998, 123). Sekä Bluesbreakers, Hendrix että Cream pyrkivät laajentamaan perinteistä rhythm ’n bluesin kaavaa. Tämänkaltaista tyylisuuntaa Suomessa edusti kenties parhaiten keväällä 1967 perustettu **Blues Section**, jonka musiikki sisälsi usein pitkiä ja kokeellisiakin improvisaatio-osuuksia. Yhtye oli lyhytikäisyydestään huolimatta merkittävä yhtye suomalaisen rockin historiassa monellakin tapaa.

Vuonna 1967 ulkomaalaisista kappaleista tehdyt cover-versiot olivat hyvin suosittuja maassamme, mitä ne olivat tosin olleet jo 1950-luvun lopulta lähtien. Tästä syystä oli aikakautta ajatellen merkittävää jo pelkästään se, että Blues Section teki kappaleensa pitkälti itse. Tämänkaltaisen materiaalin levyttämisen mahdollisti vastikään perustettu **Love Records**. Lehtosen (1983, 44) mukaan Blues Section oli tilausyhtye, sillä yksi Love Recordsin perustajista, Otto Donner, oli pyytänyt basisti Måns Groundstroemia perustamaan yhtyeen, joka tekisi lp-levyn Love Recordsille. Tolvasen (1992, 50) tutkimuksesta käy kuitenkin ilmi, että Blues Sectionin jäsenet olivat itse tulleet Love Recordsin perustajien puheille ja pyytäneet levytyssopimusta.

Blues Sectionin ensimmäinen levy tehtiin muutamassa päivässä kaksiraitalaitteilla Otto Donnerin ja Atte Blomin tuottamana. Levy on suomalaisessa äänilevyteollisuudessa niiden ensimmäisten joukossa, joiden tuotantoprosessiin yhtye pystyi oleellisesti vaikuttamaan. Lisäksi kyseinen lp oli ensimmäinen suomalainen rockyhtyeen albumi, joka nousi myyntilistoilla aivan kärkipäähän. Se oli esimerkiksi *Suosikin* myydyimpien lp-levyjen listalla kolme kuukautta ja sen paras listasijoitus oli toinen tila. (Tolvanen 1992, 53.) Hakala (1992, 5) kirjoittaa levystä seuraavaa:

> ”*Kaikki kunnia Boysin, Topmostin ja Jormasin pioneerityölle, mutta oikeastaan vasta* [---] *Blues Section oli osoittanut että suomalainen pop-LP saattoi olla muutakin kuin singleistä kasattu käännösbiisikokoelma.*”

Blues Section oli myös ensimmäisiä yhtyeitä Suomessa, jonka lp perustui pääasiassa omaan tuotantoon. Kannattaa kuitenkin huomioida Otto Donnerin vaikutus musiikkiin, niin muutaman levyllä olevan sävellyksen kautta, kuin ns. musiikillisena

kasvattajanakin. Blues Sectionia pidetään maamme ensimmäisenä monessakin asiassa jo mainitun omaan tuotantoon perustuvan lp:n ohella, mutta yksi huomionarvoimpia seikkoja lienevät yhtyeen tekemät studiotekniset kokeilut (Suomen ensimmäiset nauhalenkit, tehosteet ja takaperin äänitetty soitin[33]).

Blues Section edusti myös uudenlaista musiikillista fuusioitumista maassamme, sillä kokoonpanossa soitti sekä jazz- että pop-/rockmuusikoita. Kurkela (2003, 557) mainitsee yhtyeen lähentäneen jossain määrin modernin jazzin ja pop-avantgarden musiikillisia pyrkimyksiä toisiinsa. Jalkanen (1992, 141) puolestaan mainitsee yhtyeen olleen ensimmäinen suomalainen fuusioyhtye. Tätä aiemmin näiden kahden eri genren muusikot olivat pitäytyneet tiukemmin omissa leireissään. Donner (2002) kuitenkin huomauttaa osuvasti, että vaikka kyseessä oli fuusioyhtye, niin se ei kuitenkaan soittanut sitä, mitä kutsutaan varsinaisesti fuusiomusiikiksi. Hän mainitsee lisäksi, että vaikka Islandersia, Topmostia ja jopa Jormasiakin on pidetty Suomi-popin syntynä, niin ne olivat nimenomaan juuri *pop*bändejä, ja vasta Blues Section oli ensimmäinen *rock*bändi – ainakin ensimmäinen, joka saavutti jonkinlaista keikkamenestystä. Tässä täytyy kuiteinkin huomioida se, että kyseessä on jälkikäteen tehty jaottelu, ja vielä tuohon aikaan Suomessa kaikki edellä mainitut kokoonpanot käsitettiin popbändeinä.

Eri musiikinlajeista tulevien muusikoiden lähestymisen myötä rockmuusikotkin alkoivat viimein saada jonkinasteista arvostusta, mitä jazzmuusikot olivat jo jossain määrin nauttineet. Hellevi Jussila (1967, 64) esimerkiksi kirjoittaa Suosikkiin vuonna 1967 Blues Sectionista näin:

> *”Jos Eero Koivistoisen kaltainen jazz-muusikko siirtyy kaupallisen pop-musiikin pariin, ei voi olla kysymys kaikkein mitättömimmän sarjan kitarayhtyeestä.”*

Blues Sectionin musiikki sisälsi bluesin, jazzin ja popin lisäksi – tai oikeastaan juuri näiden tyylien yhteenkietoutumisesta johtuen – myös joitain progressiivisen rockin piirteitä, joten Blues Sectionia voidaan pitää Suomessa tämän tyylisuunnan aloittajana. Varsinaisesta progressiivisesta rockista ei voida vielä puhua, mutta Macanin (1997, 23) sanoja lainatakseni Blues Sectionia voisi kuvailla protoprogeyhtyeeksi tai psykedeelisen

[33] Ks. Walli (1994, 9).

musiikin blues-siiveksi. Huomattavaa on lisäksi se, että Blues Sectionin hajottua kesällä 1968 muodostui osittain sen jäännöksistä kaksi Suomen merkittävimmistä progeyhtyeistä: **Wigwam** ja **Tasavallan Presidentti**.

Blues Section ei ollut pitkäikäinen yhtye, mutta siis sitäkin merkittävämpi. Eero Koivistoisen mukaan yhtyeen tarina loppui lähinnä siihen, että he eivät saaneet enää aikaiseksi uutta tarpeeksi hyvää materiaalia, vaan musiikki meni yhä enemmän ja enemmän jammailuksi, mihin se lopulta sitten kaatuikin (Kuivalainen & Wallenius 1974, 11).

5.2 Bluesinnostuksen leviäminen ja sen merkitys progen kehitykselle

Keväällä 1968 arvioitiin, että erityyppistä ”bluesia” soitti vähintään kuusi kymmenestä kitarabändistä. Blues Sectionin ohella maan huomattavin bluesvaikutteinen ryhmä oli **Charlies**. (Bruun et al. 1998, 124.) Tämä Lahdesta kotoisin oleva yhtye soitti lähes pelkästään omaa, usein pitkistä improvisaatiojaksoista koostuvaa materiaalia. Muutama pakollinen Cream–cover kuului silti ohjelmistoon. Tyyli oli alussa bluespohjaista, mutta muuttui 1970-lukua kohti enemmän progevaikutteiseksi. (Kuloniemi 2003, 22.) Monien muiden 1960-70-lukujen taitteessa vaikuttaneiden yhtyeiden tavoin myös Charlies piipahti elokuvan maailmassa ja teki musiikkia Juhani Vuorenmaan ohjaamaan elokuvaan *Julisteiden liimaajat*.

Bluestyylin suosioita edisti sen näennäinen helppous:

> ”*Kappaleiden kaava oli periaatteessa aina sama, se vain piti täyttää vilpittömällä tunteella. Suhtautuminen oli koko lailla sama kuin rautalankapioneereilla: kykyjen puutteellisuus ei ollut soittamisen este, tärkeintä oli oikea ’fiilinki’ ja asenne.*”
> (Bruun et al. 1998, 126.)

Vähitellen blues alkoi saada myös järjestäytyneitä muotoja, ja niinpä kyseessä olevan musiikin ympärille perustettiin vuonna 1968 yhdistys nimeltään *Finnish Blues Society* sekä bluesiin keskittynyt fanikerho *Blues Star Fan Club*.

Blues-innostuksen myötä instrumentalistien – erityisesti kitaristien – arvostus kohosi ja improvisointi kasvatti merkitystään. Kitarasoolojen kohdalla ensimmäinen askel uuteen ilmaisun suuntaan oli otettu jo maarianhaminalaisen **Hitch Hikersin** vuonna 1966 levyttämällä kappaleella *Meditation* (Bruun et al. 1998, 127). Bassokitarasta ja rummuista alkoi tulla itsenäisiä instrumentteja, ja nekin saivat omia soolo-osuuksiaan. Tämä on erityisen merkittävää progressiivisen rockin kannalta, jossa soitinten itsenäisyys – osana toimivaa kokonaisuutta kuitenkin – on usein varsin korviinpistävä ominaisuus. Bassoa esimerkiksi käytetään selkeämmin melodiasoittimen kaltaisena instrumenttina: sillä ei enää soiteta pelkkiä perusääniä, vaan pikemminkin lineaarisia melodiakulkuja.

Bluesissa ei ollut tärkeätä yleisömenestys tai tähteys, vaan pikemminkin epäkaupallisuus (Bruun et al. 1998, 128). Tässäkin yksi piirre, joka siirtyi progressiiviseen rockiin. Tärkeätä oli myös *aitous*, joka voitiin musiikillisen tunteen lisäksi saavuttaa epäsiistillä ulkoisella olemuksella. Sekä aitouden että epäkaupallisuuden ”ihannointi” bluesissa saattoivat puolestaan olla lähtöisin folkmusiikista, jossa ne olivat hyvinkin keskeisiä ideologisia piirteitä. Likaiset vaatteet, sotkuiset hiukset tai nälkiintynyt olemus toivat uskottavuutta musiikkiin ja vahvistivat samalla myös epäkaupallisuuden ihannetta. Näitä arvoja vastakkaisten, ”kauniskasvoisten” ja siististi pukeutuneiden yhtyeiden musiikkia pidettiin selkeästi epäaidompana. Timo Nyholm (1967, 15) esimerkiksi kirjoittaa vuoden 1967 Suosikkiin ”pärstäyhtyeiden aikojen olevan auttamattomasti ohi”. Tämän tilalle olivat tulleet korkea musiikillinen taso ja ammattitaito. Rockideologia alkoi kiteytyä: esimerkiksi ”purukumiyhtye” Monkeesin musiikkia pidettiin kevyenä, pinnallisena ja kaupallisena – hyveellistä oli sitä vastoin toiminta, joka edusti kaiken tämän vastakohtaa (Bruun et al. 1998, 129).

5.3 Äänilevyn olemus muuttuu

Äänilevy alkoi saada uutta luonnetta, joka näkyi ensimmäisiä kertoja 1960-luvun loppupuoliskolla. Ne eivät olleet enää pelkästään viihdettä tai kaupankäynnin välineitä, vaan ne myös välittivät informaatiota ja mielipiteitä (Bruun et al. 1998, 144). Lp-levystä tuli vuosikymmenen puolivälin jälkeen kansainvälisen popmusiikin valtaformaatti (Kurkela 2003, 483). Progressiivisen rockin kannalta lp–muoto oli suoranainen synnyinehto, sillä vasta tämä formaatti antoi mahdollisuuden tehdä laajempia teoksia ja tilaa myös improvisoinnille.

Hittibiisin perinteistä kolmen minuutin aikarajaa rikottiinkin yhä useammin. Muualla kuin progetuotannossa popmusiikin tekijät suosivat edelleen yksinkertaisia laulualbumeja, joissa solisti tai yhtye esitti lyhyitä poplauluja. Uutta oli kuitenkin se, ettei lp-levyn kaikkien laulujen tarvinnut olla hittejä. Päinvastoin, yhden tai parin singlehitin varaan tehdyt albumit alkoivat olla enemmän sääntö kuin poikkeus. (Ibid., 483.)

Myös äänilevyn kulutus ja samalla tietysti tuotanto kasvoivat näihin aikoihin voimakkaasti. Vuonna 1967 lp-tuotanto oli jo kaksinkertaistunut edelliseen vuoteen nähden (Bruun et al. 1998, 145-146). Lp-levyjen myynti Suomessa kasvoi huimaa vauhtia 1960-luvun lopusta alkaen. Vuonna 1970 albumikauppa ylitti ensi kertaa singlemyynnin, ja vuoteen 1973 mennessä se oli jo yli nelinkertaistunut. Kotimainenkin lp-tuotanto lähes kaksinkertaistui vuosikymmenten vaihteessa. Lisäksi vuonna 1970 äänitteiden myynti ylitti ensimmäistä kertaa vuoden 1961 miljoonan kappaleen haamurajan, ja jo vuotta myöhemmin luvut olivat melkein kaksinkertaistuneet. Myös kotimaisen rockin levyautomaatti- ja listaläpimurto tapahtuivat nopeasti vuoden 1973 kesän ja syksyn aikana. Albumien top 20 –listalla oli kyseisenä vuonna kahdeksan kotimaista rockalbumia, kun niitä vuotta aikaisemmin oli ollut vain kolme ja sitä ennen yksi. (Bruun et al. 1998, 197.)

Lp-levyjen tarjoamat mahdollisuudet alkoivat vähitellen avautua musiikintekijöille. Otto Donner (2002) kertoo Beatlesin Sgt. Pepperin avanneen vision siitä, mitä lp levy voi olla:

> ”*Niin visio oli sitä, että tehdään kokonainen levy joka on temaattinen kokonaisuus. Että äänilevy on tavallaan sinfonia ja tätä kautta siirrytään pois tommosesta kolmen minuutin formaatista* [---] *ja päästiin käsittelemään suurempia kokonaisuuksia.*”

Donnerin lausunto tukee sitä, miten ehdoton lp–levymuoto oli tuolloin progressiiviselle rockille.

Ennen Blues Sectionin esikois–lp:tä yhtyeiden tapana oli nauhoittaa levyille lähinnä vanhaa singlemateriaalia ja tämän lisäksi mahdollisesti muutama uusi kappale. Vuodesta 1967 lähtien pop-yhtyeiden albumeille ei enää laitettu näitä vanhoja singlenauhoituksia, vaan ihanteeksi tuli äänittää kaikki mahdollinen materiaali juuri kyseistä julkaisua varten (Bruun et al. 1998, 146). Blues Sectionin ensimmäinen lp oli hyvä esimerkki tämänkaltaisesta toimintatavasta.

Vuonna 1964 perustetun helsinkiläisen **Topmost**-yhtyeen levy *Topmost* (1967) on Blues Sectionin esikoislevyn ohella ensimmäisiä lp:itä, joille sävellykset olivat varta vasten kyseiselle julkaisulle äänitettyjä. Merkittävin ero näiden kahden lp:n välillä oli siinä, että Blues Sectionin lp sisälsi yhtä kappaletta lukuun ottamatta vain tätä levyä varten tehtyjä sävellyksiä. Topmostin levy sisälsi sitä vastoin pääasiassa cover–versioita amerikkalaisista ja brittiläisistä kappaleista (Tolvanen 1992,102).

Eero Koivistoisen vuonna 1968 julkaistu *Valtakunta* oli puolestaan ensimmäinen koko albumin täyttävä ”kevyen” musiikin taideteos (Bruun et al. 1998, 147). Se sisälsi monenlaista runoihin sävellettyä materiaalia, joka muodosti aikakauteen nähden varsin erikoislaatuisen kokonaisuuden. Tästä levystä kerron tarkemmin äänitemateriaalia käsittelevässä osiossa (VI), kuten myös Blues Sectionin vuoden 1967 julkaisusta.

1970-lukua lähestyttäessä lp-formaattia opittiin hyödyntämään entistä monimuotoisemmin. Mäkilän (1998) mukaan 1970-luvulla syntynyt progressiivinen

rock oli äänilevyä jo täysin hyödyntävä musiikinlaji, joka oli sävelletty nimenomaan lp-levyä ajatellen.

Vaikka lp-formaatti tarjosikin mahdollisuuden suurempien teoskokonaisuuksien äänittämiseen, oli sillä myös tietysti ajalliset rajoituksensa. Porilainen **Elonkorjuu** esimerkiksi joutui lyhentämään kappaleet vuonna 1972 julkaistulle levylleen puoleen siitä pituudesta, mitä ne olivat keikoilla (Wallenius 1973, 22). Toinen esimerkki samaiselta vuodelta löytyy Tasavallan Presidentin kolmannen albumin *Lambertland* äänitysten yhteydestä. Groundstroem (2002) kertoo, kuinka lp:n ajallinen rajoitus saattoi vaikuttaa äänityksiin. Koska yhdelle levyn puolelle mahtui musiikkia vain noin 20 minuuttia, joutui Tasavallan Presidentti kyseisellä levyllään soittamaan osan kappaleista tarkoitettua nopeammassa tempossa, jotta ne saatiin mahtumaan levylle (Ibid.).

Levytystekniikka kehittyi 1960-70-lukujen taitteessa vauhdilla ja käytettävissä olevien raitojenkin määrä kasvoi vähitellen kahdesta neljään ja edelleen kahdeksaan. Pohjola (2002) mainitsee, että juuri tällä kaudella alettiin myös kiinnittää enemmän huomiota siihen, mikä levyn soundi oikeastaan oli. Tässä mielessä soundimaailma eli samaan aikaan tekniikan kehityksen kanssa. Aikaisemmin soundia oltiin tavallaan pidetty itsestään selvänä: se oli mikä se oli. Sitten kun englantilaiset yhtyeet, kuten Yes, Genesis ja ELP, tekivät viimeisen päälle tuotettuja levyjä myös soundillisesti, niin tähän alettiin kiinnittää meilläkin enemmän huomiota. (Ibid.)

Donnerin (2002) mukaan levyjen soundimaailma oli hyvin keskeistä ja siihen pyrittiin panostamaan kaikki mahdollinen. Ongelma oli tosin siinä, että ihmiset eivät tuohon aikaan osanneet vielä niin paljon: ei ääniteknikko, ei Donner itse eivätkä myöskään muusikot. Mutta kaikilla oli kuitenkin jonkinlainen käsitys siitä, minne suuntaan piti mennä. (Ibid.)

Muusikoilla – ainakin Love Recordsin listoilla olevilla – oli näihin aikoihin varsin vapaat kädet levynteossa. Pohjola (2002) kertoo, kuinka heillä oli Wigwamin kanssa käsittämättömiäkin miksaussessioita, joissa jokainen soittaja oli oman instrumenttinsa nappulassa kiinni ja korjaili omia tekemiään virheitä. Love Records pyrki myös antamaan niin paljon studioaikaa muusikoille, kuin mahdollista oli. Periaate oli siis

varsin erilainen kuin muilla levy-yhtiöillä. Donner (2002) mainitsee lisäksi, että Westerlund antoi esimerkiksi singleä varten korkeintaan neljä tuntia studioaikaa, kun taas Lovella pelkästään yhtä kappaletta saatettiin tehdä koko päivä.

5.4 Kokeilujen aika

Monet yhtyeet ja artistit alkoivat tehdä kokeellisempaa musiikkia. **Topmost** esimerkiksi laajensi rautalankakaudella vakiintunutta kitarabändin kokoonpanoa ottamalla mukaan urut ja saksofonin (Lehtonen 1983, 607). Viittauksia – tai ehkä jopa lieviä pyrkimyksiä – Beatlesin tarjoamaan levyn syklimuotoon antaa Topmostin vuonna 1967 julkaistun levyn viimeinen kappale *The End*, jossa lausutaan kirkonkellojen lyödessä taustalla: ”But the end is just the beginning, and if you turn this record over tou can hear it all again, again, again…”.

Myös 1960-luvun puolessavälissä perustettu **Jormas** julkaisi kokeellissävytteisen lp:nsä *Sincerely* vuonna 1968. Kyseinen levy sisältää ensimmäisen suomalaisessa rockissa levytetyn rumpusoolon, jonka **Matti Oiling** esittää kappaleessa *Emperor’s Silky Knickers* (Tolvanen 1992, 102). Eksperimentaaliset ponnistelut saattoivat käydä lopulta liian raskaiksi sekä Jormasille että Topmostille, sillä molemmat yhtyeet hajosivat näiden kokeellisten seikkailujensa jälkeen.

Myös popin ulkomusiikillinen olemus alkoi muuttua. Ulkomaisten yhtyeiden tiedettiin harrastavan filosofiaa ja käyttävän huumeita. Värikkäät ja omituiset vaatteet tulivat muotiin. Useat yhtyeet liittivät musiikkiinsa ”psykedeelisen” valoshown tai filmi- ja diaesityksiä. ”Hippi” –termi tuli yleiseen käyttöön vuonna 1967. **Hectorin** ja **Oscarin** samana vuonna levyttämä *Savu* oli puolestaan kaikkien aikojen ensimmäinen huumeaiheinen poplevytys Suomessa. Sanoma tuli jälleen tärkeäksi, kuten se oli ollut jo aiemmin folkissa. Svenska Teaterniin valmistui syksyllä 1969 sovitus Hair–musikaalista. Lavalla nähtiin myös useita popmuusikoita, kuten Jim Pembroke, Hector ja Gugi Kokljuschkin. (Bruun et al. 1998, 147-149.)

Helsingissä muotoutui vuoden 1967 tienoilla kannabiksen ja yhteiskunnallis-esteettisen radikalismin yhdistämä piiri, joka tunsi epäluuloa ”Systeemiä” kohtaan, sanoutui irti järjestelmää tukevasta kaupallisesta koneistosta ja loi ”maanalaista” kulttuuria. Tätä kaikkea edesauttoi vakiintuneiden opiskelijajärjestöjen tuki. Ylioppilasradikaalit tunsivat hengenheimolaisuutta näihin kulttuurivallankumouksellisiin, ja ensimmäistä kertaa tapahtui niin, että opiskelijayhteisöt aktiivisesti edistivät kansainvälisen popkulttuurin uusimpien muotojen maahantuloa. Monet ”maanalaisista” yhtyeistäkin olivat leimallisesti nimenomaan opiskelijoiden tai älymystön yksikköjä. Yhtyeissä soitti esimerkiksi Taideteollisen korkeakoulun opettajia, taideopiskelijoita ja arkkitehtejä. Tässä mielessä ne olivat brittiläisen ”taidekoulurockin” sukulaisia. (Bruun et al. 1998, 149-150.)

5.5 Underground ja eri taiteenlajien lähestyminen

Eri musiikinlajit, rockin ja jazzin ohella, alkoivat lähentyä toisiaan. Tämä tyylillinen lähentyminen huipentui Suomessa vuonna 1967 perustettuun **Sperm**–yhtyeeseen (aiemmin Pyhät Miehet), joka imi vaikutteita niin Wholta ja Hendrixiltä kuin avantgardejazzista ja kokeellisesta nykymusiikistakin, kuten Karlheinz Stockhausenilta ja John Cagelta (Bruun et al. 1998, 151). Spermin tyyliä kutsuttiin milloin milläkin nimellä, mutta myös undergroundiksi. Yhtyeen ”musiikilla” ei sinänsä ole valtavasti tekemistä progressiivisen rockin kanssa, mutta tiettyjä yhteyksiä on kuitenkin havaittavissa, ja siksi haluan tässä yhteydessä omistaa yhtyeelle hieman huomiota. Huomattavaa on sekin, että esimerkiksi Wigwamilla oli läheiset henkilösuhteet undergroundiin, sillä sekä yhtyeen kitaristi Nikke Nikamo että basisti Mats Huldén antoivat oman panoksensa Spermin toiselle lp:lle *Shh!* (1970).

Spermiä voisi luokitella Lehtosta (1983, 554) lainatakseni *kokeilevaksi soitinyhtyeeksi*. Yhtyeen musiikkia ei ole kovin järkevää analysoida pelkästään levyltä, sillä heidän toimintansa keskeisintä antia olivat kuitenkin live-esiintymiset. Sperm ei ollutkaan pelkkä yhtye, vaan heidän esiintymisensä olivat kokonaisvaltaisia happeningeja, joissa mm. heitettiin yleisölle ruokaa tai maattiin arkussa yhtyeen kokoonpanon vaihdellessa tilaisuudesta toiseen (Bruun et al. 1998, 151). Taiteellisiin päämääriin pyrkiessään

Sperm yhdisti musiikkiinsa niin valon, myyttisen maailman, runouden kuin filminkin (Lehtonen 1983, 554).

Spermin musiikin voisi luokitella kenties jonnekin undergroundin, avantgarden ja elektronimusiikin tienoille. Yhtyeen keskushahmo **Pekka Airaksinen** (käytti myös nimeä Isä McDullan) oli vastuussa suurimmasta osasta yhtyeen tuotoksista. Tuotantoa kuvatakseni katson sopivaksi lainata Jukka Lindforsin (2001) kirjoittamaa esittelytekstiä, joka löytyy vuonna 2001 julkaistun *Arktinen hysteria – Suomi-avantgarden esipuutarhureita* –cd:n tekstiliitteestä:

> ”*Pekka Airaksinen teki* [---] *äänityksiään pienessä helsinkiläisessä saunamökissä sähkökitaralla, efektilaitteilla ja kolmella keskenään kytketyllä nauhurilla. Keskeisiä musiikillisia elementtejä olivat feedback, pitkät tajuntaa tärisyttävät nauhaviiveet ja terryrileymainen toiston periaate. Esikoislevyllä kuultiin neuroottisen hälyn ohella* [---] *rytmillistä örähtelyä, englanninkielistä luentaa, huohotusta ja kirkunaa* [---]. *Bändi imi vaikutteita niin Stockhausenilta ja John Cagelta kuin John Coltranelta, Velvet Undergroundilta ja Jimi Hendrixiltä. Hypnoottinen meditaatiomusiikki tasapainottui free-jazz-irrottelulla, kokeelliset taustanauhat yhdistyivät improvisatoriseen livesoittoon.*”

Toinen keskeisistä underground-suunnan edustaja oli **Suomen Talvisota 1939-40**, jonka tyyli poikkesi huomattavasti Spermin avantgardismista (Bruun et al. 1998, 156). Siinä missä Sperm haki vaikutteita vuosikymmenen alun elektronimusiikista, edusti Suomen Talvisota selkeämmin ”kantaaottavuutta” ja yhteiskunnallisuutta (Rautiainen 2001, 230).

Vaikka yhtyeen levy *Underground-rock* (1970) onkin musiikilliselta pohjaltaan varsin yksinkertainen noudattaen pääasiassa 12 tahdin blues-/rock-kaavaa, niin merkittävää on se, että kyseisen yhtyeen myötä voidaan osaltaan katsoa syntyneen suomenkielisen rocklyriikan. Esimerkiksi Eppu Normaali –yhtyeen Mikko Saarela on jälkikäteen todennut, että suomeksi laulettu, omaehtoinen rock syntyi lähes yksinomaan Undergroud-rock –levyn myötä (Raittinen 2001, 19). Albumin sanoituksista vastasi pääsääntöisesti **M. A. Numminen**, mutta vähätellä ei sovi myöskään runoilijoiden – Jarkko Laineen ja Markku Innon – panostuksia kyseiselle albumille.

On silti syytä huomioida Suomen Talvisodan merkitystä tässä suhteessa korostettaessa se, että lankoja suomalaisen rocklyriikan syntyyn voi jossain määrin vetää jo folkmusiikkiin ja siitä piiristä ulos tulleisiin muusikoihin (esim. Hector), sillä folkin myötä voidaan nähdä kiinnostuksen suomenkielisten laulutekstien tekemiseen kasvaneen. Tätä ennen painopiste oli ollut enemmänkin käännösteksteissä. Joka tapauksessa, Suomen Talvisodan voidaan katsoa aloittaneen suomenkielisten sanojen yhdistämisen rockmusiikkiin ja inspiroineen tässä mielessä myös muita sanoittajia. Tolvasen (1992, 66) mukaan Underground-rock -lp:tä voi pitää yhtenä koko suomalaisen rockmusiikin keskeisenä kulmakivenä, jota varsinkin 1970-luvun lopulla kehittyneen punkin muusikot pitivät esikuvallisena äänitteenä[34].

Erkki Kurenniemen kehittelemään Sähkökvartettiin on syytä uhrata vielä muutama lause. Tässä ei välttämättä ole kyse suoranaisesti undergroundista, mutta aihe kuitenkin sopinee samaisen otsikon alle. Lisäksi Kurenniemellä oma yhteytensä undergroundissa vaikuttaneeseen. M. A. Nummiseen, joka oli Kurenniemen mukana kehittelemässä Sähkökvartettia[35].

Kurenniemi oli jo vuonna 1963 alkanut kehitellä eräänlaista esisyntetisaattoria (Bruun et al. 1998, 153). Lähinnä 1960-luvun loppupuolella vaikuttanut Sähkökvartetti oli ensimmäinen suomalaista elektronista musiikkia esittänyt yhtye, joka valmisti itse laitteensa. Pääasiallisesta kehittelystä vastasi Kurenniemi. Sähkökvartetin laite oli itse asiassa vain yksi soitin, josta erotettiin neljä erillistä osaa: perkussio-osa, melodiakone, ”sähköviulu” ja laulu. (Lehtonen 1983, 382.)

Suomalaisen progressiivisen rockin taustaa tutkittaessa on syytä ottaa huomioon Kurenniemen ja hänen kanssaan kokeilustudiossa työskennelleiden henkilöiden tekemä kehitystyö. Måns Groundstroem (2002) mainitsee seuraavaa keskustellessamme Blues Sectionin ensimmäisen lp:n (1967) teosta:

> ” [---] *tää elektroninen musiikki. Ja sitä sun ei kannata unohtaa tässä tapauksessa ollenkaan, koska oli ihan selviä linkkejä siihen maailmaan. Ja että siellä pyrittiin, erilaisin*

[34] Ks. myös Kurkela (2003, 496).
[35] Ks. esimerkiksi Rautiainen (2001, 223).

oskilaattorein ja muita, luoda elektronimusaa. Ja se vaikutti.
[---] *Kaikki nää jutut oli kyllä takapiruna kans.*"

Tästä voidaan päätellä, että Blues Sectionin tekemät studiokokeilut saivat ainakin lisäpotkua Kurenniemen ja kumppaneiden tekemistä äänellisistä ja teknisistä kokeiluista.[36]

Kaiken kaikkiaan underground–tyylin yksi anti aikakauden muusikoille oli ainakin se, että se rohkaisi heitä taiteellisuuteen ja ilmaisunvapauteen. Undergroundiin liittyi myös tietynlainen hippimäinen elämäntapa, johon liittyi kommuuniasuminen ja varsin tiiviskin ihmisten välinen yhdessäolo. Tätä eräänlaista kollektiivisuutta ja tiiviyttähän ihailtiin myös progressiivisessa rockissa. Wigwamin kerrotaan viettäneen paljon aikaa yhdessä, mm. Otto Donnerin kotona asuen (Donner 2002; Pohjola 2002). Jo kokoonpanonsa ensimmäisen yhteisen kesän yhtye vietti Mats Huldénin perheen huvilalla soittaen ja "filosofoiden" (Bruun et al. 1998, 158). Samankaltaista vetäytymistä omiin oloihin harrastivat 1960-luvun lopulla myös Topmost ja Apollo.

Musiikillisen lähestymisen ohella myös eri taiteenlajit alkoivat kulkea kohti toisiaan. 1960-70-lukujen taitteissa filmien ja tv-näytelmien musiikki tilattiin yhä enemmän popbändeiltä (Bruun et al. 1998, 157). **Wigwam** esimerkiksi teki musiikkia Jaakko Pakkasvirran ohjaamaan elokuvaan *Kesäkapina* (1970) ja **Charlies** vastasi jo aikaisemmin mainitsemani, Tuomo-Juhani Vuorenmaan ja Raimo O. Niemen elokuvan *Julisteiden liimaajat* (1970) musiikista. Myös helsinkiläinen **Apollo** pistäytyi tv-elokuvan maailmassa. Heidän tehtävänään oli näytellä kokeilevaa musiikkia soittavaa yhtyettä Timo Bergholmin ohjaamassa näytelmässä *Näyttelijä* (Holopainen 2000, 157). Osa jäsenistä näytteli myös Spede Pasasen filmissä *Pohjan tähteet*, mutta kyseistä kohtausta ei käytetty valmiissa elokuvassa lainkaan.

Popmuusikoiden ja elokuvan lähentymisen ohella myös lyyrikot ja kuvataiteilijat alkoivat olla läheisissä tekemisissä popin kanssa (Bruun et al. 1998, 157). Erityisesti Love Recordsilla oli tärkeä osansa erilaisten muusikoiden ja muiden taiteilijoiden

[36] Erkki Kurenniemestä ja erityisesti elektronisesta musiikista ks. myös Petri Kuljuntausta (2002).

yhdistämisessä, sillä sen julkaisemat levyt tarjosivat paljon muutakin, kuin vain ns. perinteisiä rockteollisuuden uusia tuotoksia.

Progressiivisen popin tulevan kehityksen kannalta oli oleellista, että Loven henkilökunta oli itse erittäin kiinnostunut äänitystoiminnan uusista mahdollisuuksista. Yhtiön tuotantopolitiikka ja suhteet artisteihinsa erosivat ratkaisevasti totutusta eikä se ollutkaan kiinnostunut pelkästään yksittäisistä levyistä, vaan myös taiteilijoidensa tulevaisuudesta ja taiteellisesta vapaudesta. Yhtiö pyrkikin takaamaan suojateilleen niin paljon studioaikaa kuin pussi suinkin sieti, ja vähän sen ylikin. (Bruun et al. 1998, 164-165.)

Monet yhtyeet alkoivat olla niin sanotusti varsinaisia joka paikan höyliä. Muusikot liikkuivat kokoonpanosta toiseen ja myös taiteenalalta ja musiikillisesta tyylistä toiseen. **Pepe & Paradise** oli 1960-70-lukujen taitteelle tyypillinen all-around-bändi, jonka ohjelmisto sisälsi niin progea ja jazzia kuin rauhallisempaa stemmalauluun pohjautuvaa materiaaliakin (Bruun et al. 1998, 166). Kanerva (2002) mainitsee yhtyeen soittaneen keikoillaan esimerkiksi King Crimsonia ja Blood, Sweat & Tearsia; toisinaan se taas soitti melkein iskelmää.

Progressiivisen rockin synnyn ja kehityksen kannalta on myös erittäin keskeistä ihmisten tietty laajakatseisuus ja silmien avaaminen erilaisille mahdollisuuksille. Kaikki oli tavallaan mahdollista, kaikkea saattoi kokeilla. Vaikka soittajat tulivatkin eri musiikkityyleistä, he kaatoivat näiden välillä olleita raja-aitoja ja olivat tekemisissä toistensa kanssa soittaen milloin missäkin kokoonpanossa. Pohjola (2002) kertoo 1970-luvun alusta näin muistellessaan Helsingissä järjestettyjä jameja:

> ”*Ei ollu mitään* [---] *house-bändejä eikä mitään, siel oli vaan jamit. Ja mä muistan sen että oli semmosia pitkiä jonoja lavan takana odottamassa vuoroaan, että siellä oli sekasin kaikki jazzmuusikot, rockmuusikot, bluesmuusikot, kaikki mahdolliset. Ei mitään semmosta näkyny, sellasta niinku jakoa. Kaikki halus vaan päästä soittamaan.*”

Donner (2002) mainitsee, kuinka silloiselle nuorelle polvelle oli tyypillistä, että ovet avautuivat moneen suuntaan. Juuri sen kautta etsittiin vaikutteita niin etnisistä musiikkikulttuureista, konserttimusiikista, jazzista kuin muualtakin, jotka sitten

sulatettiin samaan pataan. Lisäksi muodostettiin yhtyeitä, joihin kuului eri tyylillä soittavia muusikoita, jolloin luonnollisesti tapahtui vuorovaikutusta. Huomioitavaa on myös se, että Helsinki oli väestöltään tuohon aikaan huomattavasti pienempi kuin mitä se nyt on – myös musiikintekijöiden ja soittajien määrältä. Näin ollen lähes kaikki tunsivat toisensa jollain tasolla ja olivat tekemisissä toistensa kanssa (Ibid.) Groundstroemkin (2002) korostaa aikakaudella vallinnutta yleistä luovaa ilmapiiriä, joka oli avoin ja mahdollisti yhteydet eri genrejen välillä.

5.6 Wigwam ja Tasavallan Presidentti: progressiivisen rockin suunnannäyttäjät

Wigwam perustettiin loppuvuodesta 1968. Musiikin ohella myös ns. mentaalinen puoli oli sen jäsenille heti alusta hyvin tärkeää. He viettivät paljon aikaa toistensa seurassa: ajoittain he sekä asuivat, soittivat että ”filosofoivat” yhdessä. Kuten esille on jo tullut, niin tällainen kollektiivinen yhdessäolo – ja joidenkin kohdalla myös kollektiivinen luomistyö – kuuluivatkin aikakauteen. Esimerkiksi Wigwamin rumpali Ronnie Österbergin ja vokalisti Jim Pembroken ihailema kanadalainen **The Band** oli toiminut samoin. Myös Topmost–yhtyeen jäsenten kerrotaan vetäytyneen yhdessä mökille treenaamaan ja filosofoimaan (Bruun et al. 1998, 158).

Wigwamin ensisingle *Must Be The Devil* (1969) muistutti vielä Blues Sectionin musiikkia, mutta tämän jälkeen yhtye muutti tyyliään kokeilevampaan suuntaan. Alkuaikoina **Otto Donner** teki paljon sovituksia yhtyeelle. Esikoisalbumi *Hard N’’ Horny* (1969) oli vielä musiikillisesti suhteellisen hillittyä, vaikka tiettyjä progepiirteitä sisältääkin. Erikoista tässä albumissa oli kuitenkin sen sisältämä tekstiliite, jota ei suomalaisessa popissa oltu aikaisemmin tarvittu – poikkeuksena Eero Koivistoisen kirjallinen äänilevy *Valtakunta* (Bruun et al. 1998, 159). Tässä yhteydessä voidaan mainita myös se, että Wigwam oli ensimmäinen suomalainen rockyhtye, joka solmi merkittävän kansainvälisen levytyssopimuksen (Virgin Records, 1975)[37].

[37] Ks. esimerkiksi Tynkkynen (1986, 104); Meriläinen (2004).

Yhtyeen kokoonpano oli selkeästi vahvimmillaan 1970-luvun alkuvuosina. Tällöin yhtyeen alkuperäinen kitaristi **Nikke Nikamo** oli poistunut kokoonpanosta ja basisti **Mats Huldénin** oli korvannut **Pekka Pohjola**. Yhtyeessä vaikutti nyt kaksi merkittävää virtuoosia: urkuri **Jukka Gustavson** ja äsken mainittu Pohjola. Jukka Gustavsonia voidaan pitää suomalaisessa musiikkimaailmassa rock-urkujensoiton uranuurtajana, ”Suomen Steve Winwoodina” (Saarinen 2001, 21). Pohjola puolestaan häikäisi loistavalla ja omintakeisella bassonkäsittelyllään.

Persoonallisia laulajia oli niin ikään kaksi: jo mainitun Gustavsonin lisäksi **Jim Pembroke**. Kaikki kolme toivat yhtyeeseen panosta myös sävellyksillään. Rumpali **Ronnie Österberg** jäi musiikillisesti kenties hieman näiden persoonien varjoon. Kyseessä olevan Wigwam–kokoonpanon merkittävimpänä teoksena pidetään vuoden 1974 julkaisua *Being*, jonka monet näkevät edelleen yhtenä suomalaisen progen kaikkien aikojen suurimmista saavutuksista. Mäkilä (1998) menee niinkin pitkälle, että kirjoittaa sen olevan koko suomalaisen äänilevytaiteen kulminaatio.

Itsekin muusikkona toimineen Mikael Wiikin (2000, 26) mukaan Wigwam oli kuitenkin aina Pembroken ja Österbergin bändi, Gustavsonin ja Pohjolan vahvoista panoksista huolimatta. Kenties tiettyä Gustavson & Pohjola vs. Pembroke & Österberg vastakkainasettelua saattaakin havaita[38]. Selkeiten tämä tulee ilmi yhtyeen materiaalista, jossa on todellakin havaittavissa tiettyä musiikillista jakautumista. Donner (2002) vahvistaa tätä käsitystä:

> ”*Ehkä Wigwam oli alussa vähän jakomielinen, koska siinä oli toisaalta tää Jim–puoli ja toisaalta sitten Jukka Gustavson – puoli. Ja ei oikein tienny että kumpaan suuntaan se lähtee siitä. Että sitten oikeestaan, Nuclear Nightclubin* [1975] *myötä se on selvästi niinku Jimin bändi.*”

Yhtyeen ilmapiiri muuttui vuoden 1973 paikkeilla. Esimerkiksi Jukka Gustavson kertoo Wiikille (2000, 32) antamassaan haastattelussa joillakin yhtyeen jäsenillä olleen päihdeongelmia, joka toi mukanaan ”kaikenlaisia lieveilmiöitä”. Gustavson ja Pohjola

[38] Tästä mainitsee myös vuonna 1973 yhtyeeseen pyydetty kitaristi Rekku Rechardt, jonka mukaan yhtyeessä oli selkeästi jazz/progesuuntaus, jota edustivat Pohjola ja Gustavson, sekä pop/rocksuuntaus, jota puolestaan edustivat Pembroke ja Österberg. Rechardtin mukaan nämä lähestymistavat olivat konfliktissa keskenään ja aiheuttivat tyytymättömyyttä toiseen puoleen yhtyettä kulloinkin. (Nyman 2001, 36.)

loivat myös soitannollisesti tuohon aikaan hyvin vaikeaakin materiaalia, kun puolestaan Jim ja Ronnie olisivat halunneet soittaa yksinkertaisempaa, Band–tyylistä musiikkia. Jukka Gustavsonin lähdettyä yhtyeestä vuonna 1974 Pekka Pohjola (2002) totesi, että yhtyeestä tulisi yhä enemmän Jimin ja Ronnien ambitioiden kohde, jolloin hänkin päätti lähteä yhtyeestä. Hän kertoo ilmapiirin olleen tuolloin jo hyvin tulehtuneen (Wiik 2000, 32).

Toisen merkittävän progeyhtyeemme **Tasavallan Presidentin** synty ajoittuu vuoteen 1969. Heidän samana vuonna julkaistu esikoisalbuminsa on jo liikkunut hieman monimutkaisempaan suuntaa verrattuna Wigwamin ensimmäiseen albumiin. Otto Donner laskeekin varsinaisen progekauden alkaneen vasta Tasavallan Presidentistä (Bruun et al. 1998, 162). Yhtyettä mainostettiin jo heti alkuun ”superbändiksi”[39], kuten myös syksyllä 1969 perustettua Apolloa (Ibid., 160).

Tasavallan Presidentin soittajakaarti oli Wigwamin tavoin hyvin vakuuttava. Virtuoosi **Jukka Tolonen** oli ensimmäinen suomalainen kitarasankari ja toi yhtyeen musiikkiin vaikutteita niin jazzista kuin klassisestakin. Vokalisti **Frank Robson** oli Jim Pemboken tavoin Englannista kotoisin. Bassoa soitti **Måns Groundstoem** ja rumpuja **Vesa Aaltonen**. Puhaltimista vastasi **Juhani Aaltonen**, kunnes hänen tilalleen tuli vuonna 1970 **Pekka Pöyry**. Laulusolisti Robson sai lähteä pari vuotta myöhemmin **Eero Raittisen** tieltä.

Tasavallan Presidentin yhteydessä käytettiin 1960-70-lukujen taitteessa usein nimitystä pop-jazz. Jazzilla onkin varsin suuri osa yhtyeen musiikissa. Pop–sanan tilalle sopii tosin paremmin sana rock, mitä yhdistelmää yhtyeen kohdalla on myöhemmin käytettykin. Esimerkiksi Michael Walters kuvaa *Sounds* –lehdessä yhtyeen esiintymistä näin:

> ”[---] *suomalainen jazz-rock-yhtye Tasavallan Presidentti* [---] *on miellyttävin jazzin ja rockin välisellä huonosti*

[39] Tarkoittaa yhtyettä, jonka muusikot ovat saaneet mainetta jo ennen tätä nyt kyseessä olevaa kokoonpanoa. Käsite vakiintui sellaisten englantilaisten yhtyeiden myötä, kuten Cream ja Blind Faith. Suomessa ensimmäinen itseään superyhtyeeksi kutsunut kokoonpano oli lyhytikäinen ABC. (Bruun et al. 1998, 160.)

määriteltävällä raja-aidalla taiteileva kokoonpano, jonka olen kuullut"
(Korjus 1972a, 19).

Yhtyeen rivit alkoivat rakoilla jo vuosien 1972-73 tienoilla, jolloin Groundstroem lähti kokoonpanosta ja hänen tilalleen tuli **Heikki Virtanen**. Lopullinen hajoaminen tapahtui alkusyksystä 1974. Tätä ennen yhtye oli ollut Wigwamin kanssa yhteisellä kiertueella Britanniassa.

Otto Donnerilla oli tuottajana heti alusta saakka visio siitä, että sekä Wigwam että Tasavallan Presidentti menestyisivät kaupallisesti ja kansainvälisilläkin markkinoilla (Donner 2002). Tosin esimerkiksi Tasavallan Presidentin ensimmäisen levyn aikoihin Donner teki samanaikaisesti yhdeksää levyä, jolloin vastuu levyn muodosta jäi pitkälti Måns Groundstroemin vastuulle (Ibid.). Musiikin vientipyrkimykset näkyivät lähinnä siinä, että kappaleet laulettiin englanniksi (Donner 2002; Groundstroem 2002). Kansainvälisyyspyrkimys näkyi myös siinä, että kyseessä oleviin levyihin satsattiin huomattavasti enemmän, kuin mitä kukaan oli Suomessa aikaisemmin tehnyt rocklevyjen kohdalla (Donner 2002). Ensimmäinen tähtäin oli saada levyt ulos Ruotsin markkinoilla. Tämän toteuttamisessa Love Recordsin luonnollisia yhteistyökumppaneita olivat ne muutamat Ruotsissa toimineet, progressiivista rockia ja muuta ns. vaihtoehtomusiikkia julkaisseet levy-yhtiöt (Groundstroem 2002).

Wigwam ja Tasavallan Presidentti olivat kumpikin varsin suosittuja yhtyeitä Suomessa. Mielenkiintoista on tietty vastakkainasettelu näiden yhtyeiden kohdalla yleisön taholta. Se on jossain määrin verrannollinen Englannissa vallinneeseen Beatles – Rolling Stones –asetelmaan, jolloin fanin olikin tärkeää sanoa mielipiteensä siitä, kumman yhtyeen kannattajiin kuului.

5.7 Vuodet 1971-73: progen kukoistus ja sen rinnalla olleet tyylit

Yksi vuoden 1971 merkittävimmistä progressiivisen rockin julkaisuista oli Tasavallan Presidentin kitaristi **Jukka Tolosen** ensimmäinen soololevy *Tolonen!*. Progressiivinen rockin keskeiset piirteet ovat jo selkeästi läsnä tällä levyllä. Soitto on virtuoosimaista ja professionaalia, kaikki sävellykset omia, rakenteet monimutkaisia, asenne laaja-alainen sekä rajat auki niin klassiseen musiikkiin kuin jazziinkin. Radiotoimittajat valitsivat kyseisen julkaisun Vuoden levyksi, eikä instrumentaalipop ollut kokenut tällaista innostusta sitten Soundsien *Emman*. (Bruun et al. 1998, 179-180.) Basisti Heikki Virtanen (2001) kertoo Juha Korvenpäälle antamassaan haastattelussa, että Tolosen soololevyn ilmestymisen jälkeen alkoi buumi, jossa tilausta oli juuri tämänkaltaiselle progelle/jazzprogelle.

Sekä Tolosen että myöhemmin Pekka Pohjolan soololevyt, sekä toisaalta myös Wigwamin ja Tasavallan Presidentin levyt, aiheuttivat myös sen, että rockmusiikki alkoi saada lehdistössä toisenlaista arvostusta. Aikaisemmin rock- ja popmusiikkia ei oltu juuri päivälehdistössä käsitelty, mutta näiden levyjen myötä tietty jazzin kautta musiikkiin ihastunut kriitikkojoukko alkoi arvostaa kyseessä olevaa musiikkia, ja näin rock pääsi nuortensivujen alanurkasta ”oikeille” kulttuurisivuille. (Kanerva 2002.)

Toisaalta myös rockmuusikoiden voidaan nähdä etsineen tiettyä taiteellista hyväksymistä, joka ilmeni liittoutumisella klassisen musiikin kanssa. Korostettiin esimerkiksi sitä, että yhtyeessä saattoi olla muusikoita sinfoniaorkesterista. Toisaalta taas jazzkin oli selkeämmin osa yläkulttuuria, jolloin tärkeää oli sekin, että esimerkiksi Jukka Tolonen pääsi soittamaan Pori Jazzeilla. Klassisen ja jazzin ohella kolmantena osa-alueena pyrkimyksessä lähestyä taidetta voidaan nähdä runous, joka näkyi esimerkiksi Eero Koivistoisen *Valtakunta* –levyllä. (Kanerva 2002.)

1970-luvun alussa popmuusikot rohkaistuivat hyödyntämään bluesin ohella myös perinne- ja etnoaineistoa. Esimerkkinä jälkimmäisestä voidaan mainita mm. intialaissoundeja hyödyntäneet **Paroni Paakkunainen** (*Plastic Maailma,* 1971) sekä Ilpo Saastamoisen luotsaama kokoonpano **Dopplerin Ilmiö**. Niin ikään etnisiä

vaikutteita hyödynsivät tamperelainen **Woodoo** ja seinäjokelainen **Super-Suikkis**. Perinneaineistoa käytti puolestaan **Karelia**-yhtye, joka yhdisti beatmusiikkiin niin rekilauluja kuin joikuakin. Kotimainen kansanmusiikki eli tällöin muutenkin nousuvuosiaan **Konsta Jylhän** johdolla. (Bruun et al. 1998, 179-180.)

Vuonna 1972 proge vaikutti jo sen verran kaupalliselta, että yksi jos toinenkin levy-yhtiö avasi ovensa sen soittajille. Kyseisenä vuonna progea julkaistiinkin enemmän – lähes kymmenen albumia – ja useammalla merkillä kuin koskaan aikaisemmin. Finnlevykin perusti vuonna 1971 *Ufo*–merkin erikoislevyille ja julkaisi tämän alamerkin alla kolme lp:tä – tekijöinä **Woodoo**, **Matti Oiling** ja **Lemon**. Seuraavana vuonna yhtiö kiinnitti kitaristi **Jukka Haurun** tuottajakseen ja julkaisi samalla hänen soololevynsä *Information*. (Ibid., 181.)

Progen musiikillinen kunnianhimo innoitti myös aikalaisia, jotka oli totuttu näkemään kokonaan toisentyyppisissä rooleissa. **Arto Sortavala** esimerkiksi suunnitteli rockoopperaa. **Kirka** puolestaan teki levyn *Nykyaikaa* (1972), jossa hän tulkitsi mm. Frank Robsonin ja Jukka Tolosen sävellyksiä. Lisäksi Jukka Tolonen sai vuonna 1974 ensimmäisenä kevyen musiikin edustajana säveltaiteen valtionpalkinnon. Vähitellen edistyksellisestä popmusiikista alkoi tulla kunniallista ja tehtiin jopa musiikin oppikirjoja, joissa oli omistettu pari sivua popmusiikille. (Ibid., 181.)

1970-luvun alussa Suomessa alkoi saada suosiota ”hard rockiksi” tai heavyksi[40] kutsuttu tyylisuuntaus sellaisten yhtyeiden esittämänä, kuten **Led Zeppelin**, **Uriah Heep**, **Black Sabbath** ja **Deep Purple**. Suomessa tästä musiikista kirjoitettiin alkuun termillä ”hevi”, mutta pian sitä alettiin kutsua kansallisemmin sanalla ”jytä”[41]. (Bruun et al. 1998, 202.) Suomessa kyseessä olevaa tyylisuuntaa kopioivat mm. **Apollo**, **Charlies**, **Kalevala** ja

[40] Vaikka näitä termejä käytetäänkin joskus toistensa synonyymeina, ei kyse ole aivan samasta asiasta. Hardrockin juuret ovat pääosin blues-pohjaisessa rockissa ja tyyliin kuuluu voimakas, mukaansatempaava rytmi (Taylor 1985, 486). Heavy (oikeastaan heavy metal) puolestaan on tästä vielä pidemmälle viety muoto, jonka tyylipiirteinä ovat esimerkiksi näyttävä – yleensä mustiin – pukeutuminen ja teatraaliset lavashowt. Hardrockin varhaismuotoina voidaan pitää yhtyeitä kuten Cream tai Jimi Hendrix Experience (Rauhala 1992, 61). Lukuisiin alalajeihin jakaantuvan heavy metalin varhaisimpia edustajia ovat puolestaan Led Zeppelin ja Black Sabbath.

[41] Musiikkitoimittaja Jukka ”Waldemar” Walleniuksen kehittämä – tosin lyhytaikaiseen käyttöön jäänyt – termi (Kurkela 2003, 571).

Elonkorjuu, joiden musiikista käytetään joskus – ainakin näin jälkikäteen – myös termiä ”heavyproge”.

Pian ”hevi” sai kuitenkin vakavasti otettavan kilpailijan, kun ns. purukumipop[42] alkoi levitä **Sweetin** ja **Bay City Rollersien** listamenestyksen myötä. Samoihin aikoihin alettiin puhua myös glam- tai glitter-rockista[43]. Mainittujen tyylisuuntien myötä myös covertoiminta vilkaistui ja niin Gary Glitteriä kuin David Bowietakin tulkittiin suomeksi. Tyylisuuntien suosio oli jopa niin suuri, että jotkut kitarayhtyeistäkin siirtyivät tälle puolelle. Kun esimerkiksi tamperelainen **Alwari Tuohitorvi** oli aikaisemmin soittanut pitkiä ja taiteellisiakin kappaleita, sonnustautuivat hekin nyt trumpettilahkeilla varustettuihin lurex-asuihin, sukkahousuihin ja korkeakorkoisiin kenkiin. Samalla yhtyeen nimi lyheni muotoon Alwari T. (Bruun et al. 1998, 203-204.)

Rockmusiikin sisäiset ideologiset rintamalinjat alkoivat muotoutua melko valmiiksi. Kalevalan **Lido Salonen** kieltäytyi ehdottomasti soittamasta ”perusrokkenrollia” ja Hurriganesin **Remu Aaltonen** puolestaan pitäytyi perusrockissa ja kommentoi, että ”ei aleta ollenkaan tähän taidehommaan”. Perinteinen rock oli jo vuonna 1973 laajamittainen tyylisuuntaus ja yleinen rockhenkisyys valtasi alaa. Rokkia tulkitsivat niin Matti ja Teppo kuin Hector ja Esa Pakarinenkin. (Ibid., 205.)

[42] Viittaa lähinnä 1960- ja 1970-lukujen yhtyeisiin ja artisteihin, joiden musiikki tähtäsi erityisesti esi-teini-ikäisiin kuulijoihin. Taylorin (1985, 481) mukaan termillä on nykyään hieman ivallinen sävy, jolla viitataan kevyeeseen, kaupallisesti suuntautuneeseen popmusiikkiin.

[43] Termit viittaavat jotakuinkin samaan asiaan: 1970-luvun alkupuolella syntyneeseen, pukeutumista ja meikkejä korostavaan musiikkityyliin. Taylor (1985, 485) mainitsee glam-rockin edustajista mm. David Bowien ja Marc Bolanin. Glitter-rockiin liitetään kimaltelevat puvut ja valtavan korkeakorkoiset kengät (Ibid., 485). Tyylisuunnan tunnetuin edustaja lienee Gary Glitter.

5.8 Epäkaupallisuuden ihanne

1960-70-luvuilla käytiin paljonkin keskusteluja siitä, että taiteellisuuteen pyrkivä musiikki, kuten juuri proge, ei voi olla kaupallista (vrt. jaottelu pop- ja rockmusiikkiin, ks. kappale 2.3). Timo Kanerva (2002) esimerkiksi mainitsee, että progen edistyksellisyyden saattoi melkein määritellä sillä, että se ei saanut olla kaupallista. Ruotsissa puolestaan progea kutsuttiin joskus jopa nimellä ei-kaupallinen musiikki[44].

Keskustelut kaupallisuudesta liittyivät näihin aikoihin laajemmaltikin suomalaiseen populaarimusiikkiin, vasemmistolaiseen retoriikkaan ja kapitalismin vastustukseen. Itse kaupallisuuskritiikin voidaan puolestaan nähdä lähteneen käyntiin folkliikkeen parista, mistä se omaksuttiin pian koko niin sanotun edistyksellisen kulttuuripolitiikan keskeiseksi teemaksi[45]. Tässä mielessä progenkin epäkaupallisuuden ihanteeseen voidaan nähdä vaikuttaneen eniten juuri kyseessä olevan aikakauden retoriikan. Erityisesti ulkomaisen populaarikulttuurin nähtiin muodostuvan uhkaksi omalle, kansalliselle kulttuurillemme.

Kaupallisuuden vastustaminen näkyi myös aikakauden lehtiin kirjoitetuissa arvosteluissa ja muissakin teksteissä. Suosikkiin kirjoittanut Hellevi Jussila (1967, 64) mainitsee esimerkiksi Blues Sectionia käsittelevässä, yhtyettä muuten kovasti mairittelevassa, artikkelissaan seuraavaa:

> ”*Levyä* [yhtyeen ensimmäistä täyspitkää albumia, 1967] *ei kuitenkaan kannata ottaa täysin vakavasti, sillä se ei edusta erityisen hyvin poikien todellista tyyliä. Sitä tehtäessä on ajateltu liikaa kaupallisuutta.*”

Aikansa radikaali M. A**.** Numminen (1967, 61) jatkaa puhetta kaupallisuudesta kirjoittaessaan ruotsalaisen Baby Grandmothers –yhtyeen kitaristin esiintymisestä näin:

> ”*Hän soitti koko ajan ’avantgardea’, viehkeitä kummallisia melodioita. Hän ei tavoitellut kaupallisuutta.*”

[44] Den ”icke-kommersiella” musiken (Lilliestam 1998, 103).

Yleisön ja musiikista kirjoittavien toimittajien lisäksi myös muusikoilla oli sanottavansa kaupallisuudesta. Itsekin kitaristina toiminut ja nykyään Helsingin Sanomien musiikkikriitikkona työskentelevä Jukka Hauru esimerkiksi kritisoi aikoinaan kaupallisuutta varsin kovasanaisestikin[46]. Pekka Pohjola sanoo puolestaan vuonna 1972 antamassaan haastattelussa, että ”musiikkia pitää tehdä rehellisesti, ilman mitään taloudellisia vaikuttimia” (Korjus 1972c, 27). Måns Groundstroem jatkaa seuraavana vuonna samoilla linjoilla kuvaillessaan omaa yhtyettään: ”Pressa ei ole sellainen bändi, joka soittaa kunnian ja rahan takia” (Korjus 1973a, 11).

Roy Shukerin (1994, 106) mukaan syy siihen, miksi [ns. valtavirran rockia soittavat] rockmuusikot haluavat astua darwinilaiseen kamppailuun kaupallisesta menestyksestä, on pyrkimys tähteyteen. Progemuusikoilta tämä piirre puolestaan puuttui ainakin aluksi; he olivat pikemminkin vaatimattomia. Mikään ei kuitenkaan estänyt muusikkoa olemasta sekä ”uskottava” että kaupallisesti menestyvä. Shuker (1994, 120) mainitee Who–yhtyeen kitaristi **Pete Townshendin** esimerkkinä auteurista, joka on nauttinut sekä huomattavaa taiteellista arvostusta että kaupallista menestystä. Ja huomioitava kuitenkin on, että kaupallista menestystä on vaikea estää jos saa suosiota, ja toisaalta: kuka sitä varsinaisesti haluaisikaan päätarkoituksenaan estää?

Progressiivisen rockin kohdalla kaupallisuuden vastustamisen suhteen olikin enemmän kysymys siitä, että muusikot olisivat vapaita levy-yhtiöiden johtajien määräysvallasta musiikkiinsa muotoutumiseen, eivätkä he *pääasiallisesti* tähdänneet musiikillaan kauppojen kassoja täyttävään massayleisöön. Tämäkin oli suhtautumistapa, joka kuului selkeästi 1960-70-lukujen henkeen – eikä pelkästään progemuusikoiden piirissä.

Kappaleen lopuksi vielä muutama sana itse levymyynnistä. Yleisenä piirteenä voidaan nähdäkseni pitää sitä, että ainakaan alkuun suomalaisten tekemä englanninkielinen musiikki ei juurikaan myynyt. 1960-luvun loppupuoli oli vielä käännösiskelmien kultaista aikaa. Tästä huolimatta muutamia yhtyeitä saatettiin jopa käskeä laulamaan kappaleensa englanniksi – esimerkkinä **Elonkorjuu**, jonka suomenkieliset sanoitukset käännettiin levylle englanniksi. Kalevalan **Lido Salonen** kertoo Waldemar

[45] Ks. esimerkiksi Kurkela (2003, 502).
[46] Ks. esimerkiksi Heikkilä (1972, 29-30).

Walleniukselle (1974c, 9) antamassaan haastattelussa, että yhtye ei saanut tehdä esikoislevyään suomen kielellä, koska Toivo Kärjellä oli tarkoituksena saada levyä myydyksi myös ulkomailla. Niinpä Mats Huldén käänsi Harri Saksalan tekemät suomenkieliset tekstit englanniksi. Kaikesta tästä huolimatta levyä myytiin vain noin 500 kappaletta. Wigwamin ja Tasavallan Presidentin kohdalla oli puolestaan luonnollista laulaa englanniksi – olivathan kummankin yhtyeen laulusolistit äidinkieleltään englanninkielisiä. Suomeksi laulaminen olisi varmasti tuonut musiikkiin koomisen elementin huonon suomenkielen vuoksi. Myöhemmin Tasavallan Presidentin laulusolistiksi otettu Eero Raittinen jatkoi yhtyeen englanninkielistä linjaa.

Levyjen markkinointi oli myös yksi seikka, joka Suomessa jäi painoarvoltaan varsin vähäiseksi. Lido Salonen oli esimerkiksi huomauttanut myöhemmin Toivo Kärjelle Kalavalan esikoislevyn julkaisun jälkeen, että ”eihän levyä oltu edes mainostettu” (Wallenius 1974c, 9). Kärki oli kommentoinut Salosen palautetta seuraavasti: ”kyllä jengi tietää että levy on ilmestynyt” (Ibid., 9). Myös Donner (2002) mainitsee, että levyjä ei osattu markkinoida niin kuin olisi pitänyt. Oletettiin, että jos levy on hyvä, niin se myös automaattisesti myy. Tapio Korjus (1972a, 18) kommentoi suomalaisten markkinointitaitoja kirjoituksessaan, joka käsitteli tukholmalaisen EMA:n järjestämää Tasavallan Presidentin Lontoon keikkaa:

> *”Suomalaiset eivät ole koskaan osanneet markkinoida mitään. On kuvaavaa, että ruotsalaisten täytyy myydä Tasavallan Presidenttiämmekin.”*

Radiosoitto olisi saattanut olla se seikka, joka olisi lisännyt myyntiä. Progressiivinen rock ei kuitenkaan koskaan ole ollut massiivisine, epäkaupallisine kappaleineen mitään radioiden ykkössoitettavaa materiaalia. Lisäksi, kuten Kanervakin (2002) toteaa, oli pop- ja rockmusiikin osuus tuohon aikaan radiossa varsin mitätön. Julkisuus on kuitenkin läpi aikojen ollut se seikka, joka levymyyntiä on lisännyt. Esimerkiksi **Pekka Strengin** albumeiden alhaisen myynnin yksi syy saattaa olla juuri se, että artisti vieroksui julkisuutta. Tästä johtuen kovin harva ihminen ylipäänsä tiesi mitään hänestä saatika hänen julkaistuista levyistään (Korjus 1973b, 38). Poikkeuksiakin toki oli. Esimerkkinä siitä vuonna 1969 ilmestynyt Wigwamin toinen single, jonka klassikoksi muodostunut *Luulosairas* oli alkuaikojen Wigwamin suosituin kappale ja menestyi

suhteellisen hyvin myös kaupallisesti. Osasyynä tähän saattoi olla, sanoitusten lievästä ”omituisuudesta” huolimatta, juuri niiden suomenkielisyys.

5.9 Keikoista ja yleisön vastaanotosta

Monien suomalaisten progeyhtyeiden keikkamateriaali poikkesi usein huomattavastikin levytetystä materiaalista. Tämän vuoksi on syytä hieman paneutua itse keikkoihin, sillä musiikkianalyysini pohjautuu kuitenkin täysin levytetylle materiaalille, eikä voi näin ollen antaa täysin todellista kuvaa siitä laajasta musiikillisesta alueesta, millä yhtyeet liikkuivat.

Sinikka Oksanen (1967, 7) kirjoitti artikkelissaan **Blues Sectionin** olleen ennen kaikkea liveyhtye, jonka musiikki oli paljon kiinni siitä tunnelmasta, minkä he yhdessä yleisön kanssa kulloinkin loivat. Mikael Wiik (2000, 24) puolestaan jatkaa, että yhtyeen albumi ei tee lainkaan oikeutta sähköiselle tunnelmalle, jonka yhtye loi lavalla. Itse Blues Sectionin kitaristi Hasse Walli (1994, 3) kirjoittaa yhtyeen keikkojen huipentuneen usein kaaosmaisiksi myrskyiksi, joissa kitarat ja bassot lentelivät ilmassa ja savupommit räjähtelivät. Yhtyeen keikkamusiikki oli suurelta osin Bluesbreakers–tyylisen ohjelmiston varassa, johon oli sovitettu usein varsin pitkiä ja kokeilevia improvisaatiojaksoja (Lehtonen 1983, 45). Levytykset eivät siis juurikaan vastanneet yhtyeen keikkamusiikkia. Vaikka yhtye perustettiinkin bluesin innoittamana, on esimerkiksi esikois-lp:llä vain kaksi varsinaista blueskappaletta.

Wigwamin keikka- ja livemateriaali poikkesivat niin ikään huomattavasti toisistaan. Keikoilla yhtye soitti paljon covereita, kuten Bandia ja Beatlesia. Tässä mielessä sekä Pembroken että Österbergin sanavalta saattoikin olla muiden jäsenten ääniä painavampi; olihan kyse kahdesta heidän suosikkiyhtyeestään. Kanerva (2002) mainitseekin oivallisesti, että Wigwam todennäköisesti lisäsi keikoillaan enemmän Bandin suosiota kuin omaansa.

Pekka Pohjola kertoo Wiikille (2000, 32) antamassaan haastattelussa, että yhtye ei koskaan treenannut kunnolla, sillä keikat perustuivat improvisaatioon. Hän mainitsee myös tehneensä itse paljon sovituksia eri instrumenteille, koska Gustavson ”ei tiennyt nuoteista mitään” (Pohjola 2002). Pohjola myös kirjoitti Gustavsonin kappaleita

nuoteille, jotka sitten kuitenkin tuntuivat liian hankalilta soitettaviksi (Ibid.). Tässä ainakin yksi syy siihen, miksi yhtye esitti niin vähän omaa materiaaliaan: se alkoi yksinkertaisesti mennä liian monimutkaiseksi. Itse keikka oli Pohjolan (2002) mukaan puolestaan vain ”yksi pitkä pötkö”; kappaleiden välillä ei ollut mitään taukoja.

Donnerin (2002) mukaan yksi syy siihen, miksi yhtyeiden keikkamateriaali poikkesi niin huomattavasti levytetystä materiaalista oli se, että ei yksinkertaisesti ymmärretty sitä, että keikoilla pitäisi myydä tehtyä levyä. Muusikot vain soittivat mitä kulloinkin halusivat. He eivät ajatelleet kaupallista menestystä, vaan soittivat pelkästään soittamisen ilosta. (Ibid.) Pohjola sanookin yhtyeen olleen osaksi studiobändi ja osaksi keikkabändi, joilla ei ollut juuri mitään tekemistä toistansa kanssa (Nevalainen 2003, 42).

Sinänsä on hieman outoa, että Wigwam ei soittanut sen enempää Jim Pembroken sävellyksiä, jotka kuitenkin olivat lähempänä popformaattia. Kyse oli todennäköisesti siitä, että nämä – progressiivisen rockin ympäristössä kuitenkin sangen yksinkertaiset kappaleet – eivät luoneet tarpeeksi hyviä puitteita virtuositeetin esittämiselle.

Losing Hold oli niitä harvoja Wigwamin omia sävellyksiä, joita yhtye esitti myös keikoillaan. Pekka Pohjola kertoo tästä seuraavaa:

> ”*Se, että bändissä oli kolme voimakasta säveltäjää, mutta keikalla ei soitettu kuin muutamaa harvaa omaa biisiä – niistäkin ensin teemat pois kuljeksimasta ja sitten erittäin pitkään hillitöntä jamia – johtui siitä, että kaikki olivat jollain tapaa liian hienotunteisia tuodakseen omia säveltäjänambitioitaan esiin, kukaan ei halunnut selvästi liidata hommaa, tavallaan valheellista demokratiaa, joka paljastui sitten homman kypsyessä ja bändin hajotessa. Mukana oli kai myös sen aikaista ajattelua, joka varmasti johtui myös siitä, kun puurrettin pitempiä aikoja studiossa kuin oli ollut mahdollista aikaisemmin, ja vielä ihmeellisellä moniraitatekniikalla, niin siis funtsattiin, että sävellyksiä ei voi esittää livenä, jos niitä ei voi toistaa tismalleen samanlaisina kuin vinyylillä.*”
> (Tegelman 2000.)

Jotain kuvaa Wigwamin keikkamateriaalista on mahdollisuus saada levyiltä *Live Music From The Twilight Zone* (1975) sekä muutama vuosi sitten julkaistulta tupla-cd:ltä *Fresh Garbage – Rarities 1969-1977* (2000).

Tasavallan Presidentti oli puolestaan käsittääkseni esimerkki niistä yhtyeistä, jotka soittivat keikoilla lähinnä omaa materiaaliaan. Tätä käsitystä tukee myös yhtyeen keikkoja aikoinaan paikan päällä todistanut Kanerva (2002). Hänen muistikuvansa mukaan yhtye soitti keikalla käytännössä edellisen albuminsa ja sen lisäksi kenties pari Frank Zappan tms. kappaletta (Ibid.).

Live-esiintymisten ja studioalbumeiden ero lienee joka tapauksessa ollut monien yhtyeiden kohdalla varsin suuri. Joko kyseessä oli aivan eri materiaali, tai sitten kappaleita soitettiin äänitetystä poikkeavalla tavalla. Tätäkin voi toisaalta pitää yhtenä progressiivisen rockin piirteenä: kappaleet elävät jatkuvasti. Tässä suhteessa progressiivisen rockin yleisöäkin voidaan pitää ns. valtavirran rock-/popmusiikkia kuuntelemaan tulleesta yleisöstä poikkavana. Siinä, missä tavallista rock-/popmusiikkia kuunteleva yleisö saattaa jopa vaatia, että kappaleet soitetaan täsmälleen samalla tavalla kuin levyillä (ennakoitavuus, mukana laulaminen), odottaa progea kuunteleva yleisö kenties pikemminkin yllätyksellisyyttä. Tässäkin tosin saatettiin mennä välillä liiankin pitkälle, varsinkin lähestyttäessä vuotta 1974 (ks. kappale 5.10). Kanerva (2002) muistelee erästä Wigwamin keikkaa, jota hän oli kuuntelemassa yhtyeen toisen levyn Tombstone Valentine (1970) julkaisun jälkeen:

> ”*Olin menossa niitä kattoo Yo-talolle. Olin kuunnellu sitä levyä* [Tombstone Valentine] *ja pidin tietysti biiseistä – ne ei soittanu ensimmäistäkään biisiä siltä levyltä. Musta se oli aivan, siis mielenvikasta! Ei yhtään! Let It Be’stä* [Beatles] *vedettiin 15 minuuttia.*”

Progressiivisen rockin kuunteluun kuului – ja kuuluu osittain edelleen – se, että musiikkiin todellakin keskitytään ja sitä *kuunnellaan*. Tanssiminen ei kuulu progen olemukseen (pois ruumiista, kohti mieltä). Kanerva (2002) kertoo seuraavaa omasta kokemuksestaan Wigwamin 1970-luvun keikalta:

> ”*Mä menin vähän lähemmäks seisoskelee ja kattoo bändiä* [---] *niin mun kaveri tuli sanoo mulle et miks sä seisot siinä? Että sä kiinnität huomioo.* [---] *ja sit mä kattelin ympärilleni niin se oli ihan totta. Kaikki muut istu Ylioppilastalon pöydissä*

> *hievahtamatta.* [---] *enkä mä ollu siinä missään lavan edessä heilumassa vaan sillai niinku vähän paremmassa paikassa* [---], *tai se saatto jalka lyödä vähän tahtia niin se häiritti mun kaveria et se häpes mun puolesta.*"

Pedro Hietanen, joka myöhemmin itsekin soitti Wigwamissa, vahvistaa kuvaa kuuntelevasta yleisöstä. Hänen mukaansa Wigwamin keikoilla yleisö saattoi istuakin lattialla:

> "*Lavan edessä oli aikamoinen meditaatio.* [---] *Ihmiset kuuntelivat.*"
> (Kostiainen 2000, 49).

Samoilla linjoilla on Tavastia-klubin isäntä Juhani Merimaa, jonka mukaan esimerkiksi Kirkan konserteissa yleisö kirkui; progekeikoilla innostus oli sitä vastoin sisäistyneempää (Bruun et al. 1998, 207).

Jos kuulijoiden olemus keikoilla oli varsin stabiilia, oli sitä myös itse progemuusikoidenkin esiintyminen. Kaikkia turhia rock 'n roll –temppuja pyrittiin välttämään: soittamiseen keskittyminen oli pääasia, ei vaatteilla tai fyysisillä liikkeillä keikarointi. Kun vielä Blues Section oli saattanut räjäyttää keikkojensa loppupuolella savupommeja, keskittyi yhtyeen johdannainen Tasavallan Presidentti jo puhtaasti virtuositeetin esittämiseen. Muusikon uskottavuus olisi saattanut jopa mennä, jos hän olisi panostanut liikaa ulkoisiin seikkoihin. Näin edelleen Kanerva (2002):

> "*Albertti* [Järvinen] *koki* [---] *että häntä ei arvosteta sen takia että Hurriganesissa täytyy ottaa polvee, täytyy vähän esiintyä ja se* [---] *progen kautta kasvanu* [---] *kova ydinjoukko halveksii sitä, että tehdään näitä rock 'n roll –kliseitä.*"

Myös Wigwamin rumpali, nuorisolehtien suosikki Ronnie Österberg, saattoi muusikkona hieman kärsiä kauniiden kasvojensa takia. Vuonna 1972 antamassaan haastattelussa hän toteaa, ettei "face-kundina" olo ole hänen omasta mielestään alentanut hänen arvoaan muusikkona, mutta joidenkin toisten muusikoiden mielestä ilmeisesti on (Korjus 1972d, 6).

Kaiken kaikkiaan keikoilla kävi suhteellisen hyvinkin yleisöä, vaikka itse levymyynti ei välttämättä ollutkaan suurta eikä musiikkikaan sieltä helpoimmasta päästä kuunnella. Kanervan (2002) mukaan yksi selitys yleisön kiinnostukseen oli se, että progesta oli

yksinkertaisesti hienoa pitää: se tavallaan nosti kuulijan omaa imagoa. Toinen osa-alue oli hänen mukaansa se, että ei ollut paljon muutakaan viihdettä tarjolla: ei kymmeniä tv-kanavia tai kymmeniä ravintoloita, jotka olisivat tarjonneet jatkuvasti ohjelmaa. Kurkela (2003, 558) puolestaan kiteyttää progen suosion seuraaviin seikkoihin: se oli kansainvälisen populaarimusiikin trendien mukaista, muistutti saundeiltaan [sic] ulkomaisia superyhtyeitä, korosti populaarimusiikin ilmaisutapojen laajentamista ja ennen kaikkiea hyödynsi uutta äänitemuotoa [lp-levy]. Tämän lisäksi ajan henki suosi psykedeliaa ja taiderockia.

5.10 Suosion hiipuminen

Musa–lehden yleisöäänestyksessä vuonna 1974 Hurriganes oli jo kolmanneksi suosituin kotimainen yhtye, jota korkeammalle ylsivät vain Tasavallan Presidentti ja Wigwam (Bruun et al. 1998, 206). Purukumin ja glamin katsottiin tuoneen takaisin rockin perinteisen teinihysterian, singlelevyjen mahdin ja muotipukeutumisen. *Intro*–lehti ilmaisi asian näin:

> *”Yleisö ei halua töllistellä vaikeita kitarakuvioita soittavia aneemisia pop-muusikoita, vaan tanssii mieluummin ja mähkii omia hommiaan”*
> (Ibid., 207).

Progeyhtyeet soittivat toki yksinkertaisempaakin materiaalia eivätkä pelkästään pitkiä ja vaikeaselkoisia progekappaleita. Kuitenkin, koska soittajien taidot olivat kehittyneet huimaa vauhtia, haluttiin tehdä mielellään musiikkia jossa näitä kykyjä päästiin näyttämään. Yleisö ei kuitenkaan enää tässä vaiheessa välttämättä ollut niin kiinnostunut näistä muusikoiden taiteellisista ponnisteluista, jotka aiheuttivatkin lopulta eräänlaisen kuilun yleisön ja yhtyeen väliin: musiikki ei enää tavoittanut kuulijaansa livetilanteessa.

Kieli, jolla progesoittajat kertoivat tunteistaan, muuttui jatkuvasti monimutkaisemmaksi ja kappeleista tuli entistä sinfonisempia. Yleisö saattoi joutua kuuntelemaan loputtoman tuntuista eteeristä valmistelua, ennen kuin päästiin niin sanotusti itse asiaan, orgastiseen vauhtijaksoon. Edistyksellisen popin alkuvaiheessa kuulijat olivat jakaneet ja

ymmärtäneet soittajien käyttämän kielen. ”Sitten kun se alko se pilitys mennä tietyn rajan yli niin yleisö katos”, kertoo Otto Donner. (Bruun et al. 1998, 207.)

Yleinen vakavuus näkyi 1970-luvun kokoonpanojen nimissäkin huolimatta siitä, soittiko yhtye progea vai ei. Kaamos, Kalevala, Kosmos, Karma, Uranus, Nova tai Fantasia henkivät suuria, mystisiä asioita. Edellisen vuosikymmen humoristisuus ja leikkisyys olivat poissa [vrt. esimerkiksi nimeä Tasavallan Presidentti]. (Bruun et al. 1998, 208.)

Nuorisokulttuurin amerikkalaistumista siivitti vuonna 1974 ensi-iltansa saanut elokuva *Amerikan Graffiti*. Samana vuonna esikoislevynsä julkaisseesta **Hurriganesista** tuli keulakuva tälle kulttuuriselle vallankumokselle. Katukuvaan ilmestyi englanninkielisin kyltein varusteltuja farkkuliikkeitä ja amerikkalaiseen elämänmuotoon päästiin pureutumaan ruotsalaisperäisten hampurilaisten välityksellä. Olisi silti liioiteltua sanoa, että suosioon noussut rock n’ roll –aalto olisi pyyhkäissyt progen tyystin nurkkaan. Progeyhtyeet myivät yhä ja Wigwamkin sai albuminsa 20 myydyimmän listalle ensimmäistä kertaa vasta vuonna 1974. Huomion polttopisteeseen olivat kuitenkin nyt siirtyneet uudet nimet. (Ibid., 210-211.) Vielä vuosi 1973 oli ollut Heimo Holopaisen (2000, 190) mukaan vahvasti Tasavallan Presidentin ja Wigwamin valtakautta. Hän muistelee näin:

> *”Koko 70-luvun alkupuoli oli ollut enemmän tai vähemmän progemusiikin, kitarasankarien ja yhteiskunnallisesti osallistuvan musiikin aikakautta. Iskelmäkuvioissa pyörivät edelleen Danny, Johnny, Fredi, Kirka, Frederik, Markku Aro ja Tapani Kansa. Monet näistä yrittivät laulaa käännösversioita ulkomaisista pop/rockhiteistä ja näin levytettiin mm. Bolania, Bowieta, Chinn-Chapmania jne. Ei siis ihme, että muutoksen aika oli ovella. Muutokseen vaikutti Baddingin huima Fiilaten ja höyläten. Rock-nostalgiaa tukivat myös Jussi Raittisen LP Mä tahdon rokata ja Muskan Elton John cover-versio Krokotiili Rock.”*

Progressiivinen rock oli syntynyt hyvin luonnollisesti, ja yksi keskeinen syy sen hiipumiseen olikin tämä tietyn luonnollisuuden häviäminen. Kappaleita tehtiin usein tarkoituksella jatkuvasti monimutkaisemmiksi, jolloin tästä monimutkaisuudesta tuli tavallaan arviointikriteeri. Pohjola (2002) mainitsee myös Wigwamin keikoista sen, että vaikka ne perustuivatkin improvisaatioon, niin jossain vaiheessa sekin urautui, ts.

kaikille soittajille tuli hyvin tutuksi se, mihin kappaleessa seuraavaksi mennään. Pohjolan (2002) mielestä Wigwamille ja Tasavallan Presidentille tuli yksinkertaisesti luonnollinen loppu; hän ei näe mitään selkeää yhtäläisyyttä yhtyeiden hajoamisen välillä. Ne olivat vain eläneet aikansa ja tulleet silloisessa muodossaan tiensä loppuun. Donner (2002) kiteyttää progen suosion hiipumisen näin:

> ”*Muoti oli tavallaan syönyt itsensä eikä tullu mitään kauheen originellia, omaperäistä ilmasua ulos. Aina on olemassa se riski musiikissa, että jos se alkaa tuijottaa itseensä napaan niin se häviää omaan näppäryyteensä. Ja tää oli se mitä progerockille tapahtu. Sitten tuli vastapainona punk.* [---] *Ja se tuntu siinä ilmastossa sitten jo taas hirveen paljo tärkeemmältä ku tommonen kaunosielumusiikki.* [---] *Sitten siinä rinnalla on kaikenmoisia ilmiöitä ollu, jotka tuntu yhtä* [---] *ilmasuvoimaisilta kun se progerokki. Jotain näitä etnoilmentymiä, sanotaan Piirpauke esimerkiks oli kiinnostava bändi joka tuli ulos siitä progeilmastosta.*”

Vuonna 1974 tapahtui Suomessa jonkinlainen murros musiikissa – tarkemmin sanottuna juuri progressiivisessa rockissa. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että esimerkiksi Hurriganesin saama suosio olisi tuhonnut progen. Kuten sanottua, se eli jatkuvasti tämänkin jälkeen, mutta progressiivinen rock siinä mielessä, miten se oli käsitetty 1970-luvun alkuvuosina, muuttui olennaisesti. Viimeinen isku 1970-luvun progelle oli punkin äkillinen suosio yhtyeiden, kuten Sex Pistols ja Pelle Miljoona, myötä. Kanervan (2002) mukaan kaikki tapahtui ikään kuin yhdessä yössä: yhtäkkiä oli vain epähienoa ”digata progea”.

VI Äänitemateriaalin analyysi

Tässä kappaleessa käyn läpi käsittelemäni aikakauden äänitemateriaalin, jota jäi valikoinnin jälkeen tarkemman analyysin kohteeksi 29 levyä. Tämän lisäksi mainitsen muutamia julkaisuja, jotka kuuntelin läpi, mutta en katsonut aiheelliseksi analysoida tarkemmin (eivät tuoneet olennaista lisäinformaatiota jo olemassa olevaan analyysimateriaaliin).

Analyysiani varten tein taulukoita, joissa esiintyvät käsittelmäni levyt pystysuoralla akselilla kronologisessa järjestyksessä. Vaakasuoraan akseliin sijoitin erilaisia muuttujia, jotka oli poimittu tutkimuksen yhteydessä esiin tulleista keskeisistä progressiivisen rockin piirteistä. Taulukoiden tarkoitus ei missään nimessä ollut olla absoluuttisen tarkkoja, vaan pikemminkin suuntaa antavia. Niiden avulla pystyin tähän analyysiini kuvailemaan sanallisesti levyjä ja sitä, missä määrin niissä esiintyi muuttujina mainittuja piirteitä.

Muuttujille on annettu arvoja asteikolla 1-3. Arvo 1 tarkoittaa sitä, että kyseistä piirrettä esiintyy levyllä varsin vähän (n. alle 25 %:ssa levyn kappaleista) ja arvo 3 puolestaan sitä, että piirre on levyllä vallitseva (piirre esiintyy n. 75 %:ssa levyn kappaleista). Sulkeet arvon ympärillä toimivat laimentavana tekijänä, eli esimerkiksi arvo (2) tarkoittaa, että piirrettä esiintyy kyseessä olevalla levyllä hieman vähemmän kuin levyllä, joka on saanut kyseiselle muuttujalle arvon 2. Levyjä kuunnellessani käsittelin ne kappaleittain, en kestoittain. Tällä tarkoitan sitä, että jos esimerkiksi saksofonia on merkitty esiintyneeksi 9/10 kappaleessa, saa se arvon 3, vaikka saksofoniosuudet olisivat kestoiltaan lyhyitä.

Ensimmäisen taulukon muuttujat ovat *(1) kappaleiden pituudet, (2) levyn muodostama kokonaisuus* (on tai ei), *(3) pitkät instrumentaaliset jaksot* sekä *(4) 4/4-tahtilajista poikkeavuus*. Toisen taulukon tarkoituksena oli kuvata levyillä esiintyvää, rockmusiikin perussoitinnuksesta (kitara, basso, rummut) poikkeavaa instrumenttivalikoimaa. Taulukon muuttujat ovat *(1) piano, (2) muut koskettimet, (3) jousitausta, (4) puhaltimet,*

(5) muut. Dynamiikan muutoksia ja virtuoositeetin tasoa katsoin parhaimmaksi kuvata suoraan sanallisesti. Esimerkki soitinnusta kuvaavasta taulukosta löytyy liittestä 1, johon olen liittänyt myös kappaleiden pituutta kuvaavan sarakkeen. Taulukoissa käsiteltyjen levyjen tarkemmat soittaja-, äänittäjä- ja tuottajatiedot näkyvät puolestaan liitteessä 2.

Alkuun yritin kirjoittaa analyysitekstin pitäytyen tiukasti kronologisessa järjestyksessä. Huomasin kuitenkin pian, että ajan kulkuun sitoutunut lähestymistapa ei ollutkaan kovin hedelmällinen kehityksen kuvailuun. Musiikillinen kehitys ei luonnollisesti ole kulkenut suoraviivaisesti niin, että levytykset olisivat jatkuvasti muuttuneet ”progressiivisemmiksi” lähestyttäessä vuotta 1974. Toisaalta, kehitystä olisi voinut seurata myös yhtyekohtaisesti, mutta sekään ajatus ei tuntunut kantavalta. Lisäksi monet materiaalini yhtyeistä julkaisivat vain yhden albumin, jolloin mitään vertailukohtaa yhtyeen sisäiselle kehitykselle ei oikeastaan ollut. Tästä syystä päädyin lajittelemaan musiikin erilaisten alaotsikoiden alle, joiden taustalla on toisaalta *ajoittainen* kronologinen lanka, mutta myös *musiikin kehitys* kohti muotoja, joissa progressiivisen rockin piirteet esiintyvät runsaimmillaan ja täydellisimmillään – tietysti vain nyt käsiteltävänä olevassa ajanjaksossa. Analysoitavien levyjen rinnalla kuljetan välillä aikalaisten – ja muidenkin – kirjoittamia arvioita ja mielipiteitä julkaistuista albumeista. Tarkoituksenani on tätä kautta pitää mielessä ensinnäkin itse ajankuva, mutta toisaalta myös hahmottaa hivenen itse toimittajien näkemyksiä progressiiviseen rockiin.

6.1 Varhaisprogressiivisia julkaisuja

Tässsä kappaleessa käsiteltäviä julkaisuja yhdistää se, että ne kaikki edustavat progressiivisen rockin varhaismuotoja. Toiset ovat sitä sekä ajallisesti että vähäisine progepiirteineen. Toiset levyistä saattavat puolestaan olla julkaistu ajallisesti suhteellisen myöhäänkin, mutta eivät kuitenkaan sisällä progepiirteitä siinä määrin, että ne voitaisiin laittaa selkeästi progressiivisen rockin karsinaan. Osa levyistä liikkuu jo jossain määrin sillä puolella ja niiden voidaankin nähdä toimivan eräänlaisena siltana niin sanottuun varsinaiseen progressiiviseen rockiin, johon siirrytään kappaleessa 6.2.

6.1.1 Bluesinnostuksen jälkeläiset

Lähden liikkeelle materiaalini ajallisesti ensimmäisestä julkaisusta, jonka teki jo useaan otteeseen tässä tutkimuksessa mainittu **Blues Section**. Yhtye julkaisi vuonna 1967 sekä kaksi singleä että nimettömän esikois-lp:nsä. Kyseinen levy oli ensimmäinen Suomessa tehty rock-lp, jossa saattoi olla jo pyrkimys jonkinlaiseen kokonaisuuden muodostamiseen. Hellevi Jussila (1967, 64) kirjoittaa artikkelissaan näin:

> ”[Lp-levyyn] *ei tule ensimmäistä kappaletta, ei toista eikä kolmattakaan. Tulee vain Blues Section-LP, jonka sävelmät liittyvät ilman pakollista hiljaista hetkeä toisiinsa.*”

Silti tässä vaiheessa on vielä turha puhua mistään temaattisesta kokonaisuudesta, joka olisi nähtävissä jonkinlaisena koko levyn läpi kulkevana punaisena lankana aina levyn kansikuvaan saakka.

Yksi keskeinen piirre Blues Sectionin musiikissa oli pyrkimys studioteknisiin kokeiluihin. Esimerkkinä voidaan mainita albumilta löytyvä kappale *Wolf At The Door*, jossa on urkusoolo käännetty takaperin. Toisella singlejulkaisulla on puolestaan a-puolen kappaleessa *Hey Hey Hey* käytetty erilaisia tehosteita (mm. ilmataistelun ääniä) ja b-puolen *Shivers of Pleasure* on nähdäkseni ensimmäinen kappale Suomessa, jolla on käytetty nauhalenkkejä.

Albumin kymmenen kappaleen pituudet vaihtelevat 17 sekunnista lähemmäs kuutta minuuttia. Perinteiseen rockmusiikin soitinnukseen (kitara, basso, rummut) on lisätty saksofoni, joka on soolosoittimena kitaran ohella varsin keskeisessä osassa. Kaksi kappaleista on instrumentaaleja. *The day the bird of paradise looked down through crack in the cloud and shed a tear* koostuu haitarin, rumpujen ja pianon muutamista äänistä. Levyn kenties erikoisin raita, *East is red* on puolestaan traditionaalisesta kiinalaisesta kappaleesta tehty versio.

Blues Sectionin musiikissa on joitain progressiivisen rockin piirteitä, kuten pitkähköjä instrumentaalisia jaksoja ja paikoitellen monimuotoista rytmiikkaa, mutta ei vielä siinä määrin, että sitä voisi pitää varsinaisesti progressiivisena rockina – jonkinlaisena esiprogena kylläkin. Hasse Wallin kitaratyöskentelyn suurimmat inspiroijat lienevät

lähinnä Bluesbreakers, Cream ja Jimi Hendrix, mikä näkyy sekä soittimen käsittelyssä että hänen käyttämässään säröefektin keskeisyydessä. Eero Koivistoisen saksofoninsoitossa ja hänen käyttämissään melodiakuluissa kuuluu puolestaan viitteitä jazzista.

Yhtyeen progressiivisuus tulee siis esiin lähinnä jo mainituissa pitkähköissä instrumentaalisissa sooloissa sekä pyrkimyksissä tehdä erilaisia studioteknisiä kokeiluja. Kappaleet ovat vielä pääosin 4/4–tahtilajissa, vaikka laajentamista monimuotoisempiin tahtilajeihin onkin jo havaittavissa. Lähimmäksi progressiivista rockia yltänee Otto Donnerin säveltämä *Carpets And Bags And Balls*, joka sisältää mm. tahtilajien vaihtelua ja dynaamisia muutoksia. Lisäksi kappaleen lopun vapaamuotoiset soolo-osuudet menevät jo varsin kokeelliselle puolelle.

Helsinkiläinen **Apollo** perustettiin syksyllä 1969 Led Zeppelinin innoittamana. Alkuun yhtye soittikin lähinnä heidän tuotantoaan ja vanhaa rock ’n rollia heavy-tyyliin. (Lehtonen 1983, 31.) Yhtyeen tärkein esiintyminen oli basisti Heimo Holopaisen (2000, 156) mukaan Helsingin Kulttuuritalolla vuonna 1969 Steppenwolfin lämmittelijänä.

Apollon ainoaksi jäänyt levy sisältää suhteellisen vaihtelevaa materiaalia. Jos jotain yhtenäistä linjaa voidaan vetää, liittyy se Harri Saksalan poliittisiin ja kantaaottaviin sanoituksiin. Levyllä on kymmenen kappaletta, joiden pituudet vaihtelevat reilusta kahdesta ja puolesta minuutista reiluun kuuteen minuuttiin. Materiaali liikkuu raskaista Eero Luparin sähkökitaran riffeille rakentuvista kappaleista leijaileviin urku- ja jousitaustaisiin sävellyksiin. Perussoitinnuksena ovat rummut, sähkökitara ja basso. Muita levyllä esiintyviä soittimia ovat mm. haitari, huuliharppu, urut, huilu sekä erilaiset käsirummut. Vokalisti Saksalan lauluääni vaihtelee karheasta kurkkuäänestä avoimempaan äänenmuodostukseen myötäillen kappaleiden kulloistakin tunnelmaa. Tahtilaji on pääsääntöisesti 4/4.

Levyn kokeellisimmat kappaleet ovat rumpali Edward Vesalan instrumentaalisävellykset *Trimalcion* ja *Labyrintti*, jotka koostuvat tyyliltään erilaisista osista. Tunnelmat vaihtelevat rockista ja psykedeliasta arabialaisiin ja jopa latinalaisen Amerikan sävyihin. Näiden kahden sävellyksen ohella progressiivisen rockin piirteitä

levylle tuovat jousitaustat, ajoittain ennalta arvaamattomat sointukulut ja Jukka Gustavsonin uruillaan luomat melodiakulut.

Apollon levy sai varovaisen positiivista arvostelua. Suomen kielen sanottiin toimivan varsin hyvin Apollon musiikissa, samoin kuin ”Finlandia-jousikvartetin” käytön. Levy ei kuitenkaan saanut kaupallista menestystä eivätkä yhtyeen keikat lisääntyneet. Apollo hiipuikin pois muutaman kuukauden kuluttua levyn ilmestymisestä. (Holopainen 2000, 171-172.) Huomion arvoista oli kuitenkin yhtyeen yritys tehdä suomenkielistä kokeellista musiikkia – mikäli tämä siis edes oli heidän tarkoituksensa tuolloin.

Vaikka sekä Apollo että Blues Section perustettiin ainakin osittain bluesmusiikin innoittamina, ei tämä juurikaan näy levyillä. Tässä onkin taas syytä huomioida se, miten paljon yhtyeiden keikkamateriaali poikkesi levytetystä (ks. kappale 5.9).

Lahtelainen **Charlies** julkaisi vuonna 1970 kaksi levyä: *Julisteiden liimaajat* ja *Buttocks*. Yhtyeen musiikki on lähinnä raskasta bluesia ja siihen pohjautuvaa heavyrockia, laulukielinä sekä suomi että englanti. Ensinnä mainittu levy on musiikkia samannimisestä elokuvasta. Instrumentaalisoolot ovat 1960-luvun brittiläistä blueshaaraa mukaillen pitkiä (ks. kappale 3.1.2). Buttocks-levyllä on peruskokoonpanon lisäksi mukana saksofoni-huilisti Paroni Paakkunainen, jonka soitto tuo Tolvasen (1998, 64) mukaan yhtymiä jazziin ja progressiiviseen rockiin. Nämä yhtymät ovat kuitenkin varsin vähäisiä, joten kokonaisuutta ajatellen en tässä yhteydessä puhuisi progesta. Tolvasen (1998, 64) mielipiteeseen voi sen sijaan yhtyä siinä, että kitaristi Eero Ravin esikuvana on selvästi ollut Jimi Hendrix – niin soittotekniikan kuin soundienkin käsittelyn suhteen. Mainittakoon vielä, että yhtyeessä vaikutti rumpali-laulaja Vesa Lehtinen, joka sittemmin liittyi Haikaraan. Tästä – jo selkeästi progressiivista rockia edustavasta yhtyeestä – lisää myöhemmin tutkimuksessani.

Vuonna 1972, lukuisten kokoonpanomuutosten jälkeen, Charlies soitti keikoillaan mm. Jethro Tullin ja Frank Zappan kappaleita[47], joten hekin lienevät siirtyneen progressiivisen rockin kulta-aikana hetkellisesti enemmän tähän suuntaan. Myös

[47] Ks. Lehtonen (1983, 61).

Buttocks-levyllä käytetyt Paakkunaisen huiluosuudet ovat saattaneet tulla musiikkiin Jethro Tullin huilisti-laulaja Ian Andersonin inspiroimina. Lukuisten hajoamisten ja kokoonpanomuutosten jälkeen Charlies hajosi lopullisesti vuonna 1973.

Porilainen **Elonkorjuu** jatkaa edellä mainittujen kokoonpanojen bluespohjaista linjaa. Yardbirds ja Led Zeppelin –lähteistä vaikutteita ammentaneen yhtyeen tyyli on esimerkiksi Apolloon verrattuna huomattavasti yhtenäisempi. Helsinkiläisten rockyhtyeiden valta-asemaan kiilaa lyöneen Elonkorjuun kantava hahmo oli kitaristi Jukka Syrenius.

Yhtyeen esikoisalbumi *Harvest Time* julkaistiin keväällä 1972. Runsaan kahden päivän aikana levytetyn albumin kappaleiden pituudet liikkuvat hieman neljän minuutin kummallakin puolen. Perussoittimina ovat rummut, kitara ja basso. Muutamissa kappaleissa kuullaan myös urkuja ja huilua. Musiikki perustuu kuitenkin pääasiassa sähkökitaran varaan, jota Jukka Syrenius käsittelee virtuoottisesti. Monet kappaleet sisältävät rauhallisemman ja raskaamman osan vuorottelua. Jossain määrin esiintyy myös hieman erikoisempia sointujenvaihdoksia. Kappaleiden tahtilaji on tasajakoinen lukuun ottamatta kappaletta *Old Man's Dream*, jossa esiintyy myös 5/4–tahtilaji.

Kiteytettynä levyn tyyli on pitkälti uskollinen brittiläisestä sähköisestä bluesista kasvaneelle heavylle. Kitara on selkeä pääsoitin ja musiikki kulkee usein sen varaan rakennettujen riffien päällä. Paikoitellen melodisesti varsin rikas bassonkäsittely tuo mielikuvia 1960-luvun lopun kitara-basso-rummut –pohjaisista trioista, kuten Cream tai Jimi Hendrix Experience. Progressiivisen rockin piirteet ovat kuitenkin tämän yhtyeen kohdalla varsin vähäiset, lukuun ottamatta pitkiä instrumentaalisia jaksoja. Selkeä lainaus toisesta musiikkityylistä on kappaleessa *Captain* kuultava, sähkökitaralla soitettu 10 sekunnin melodianpätkä, joka on mukailu venäläisestä kansansävelmästä *Kasakkapartio*.

Kaikkia tässä osiossa mainittuja yhtyeitä yhdistää se, että ne ovat lähteneet liikkeelle lähinnä blues- ja/tai heavypohjaisista vaikutteista. Progressiivisen rockin piirteitä on läsnä – toisten kohdalla enemmän ja toisten vähemmän. Jazzvaikutteet ovat selkeimpiä Blues Sectionin julkaisun yhteydessä, joka on muutenkin tässä käsitellyistä levyistä

laaja-alaisin johtuen ainakin osaltaan Otto Donnerin vaikutuksesta. Varsinaisesta temaattisesta kokonaisuudesta ei voida vielä minkään julkaisun kohdalla puhua, vaan kappaleet ovat pikemminkin omia, itsenäisiä sävellyksiään. Tahtilajit kulkevat pääosin 4/4-tahtilajissa ja soolo-osien improvisointi perustuu lähinnä erilaisille blues-skaaloille. Varsinaisesta kansitaiteestakaan ei voida vielä puhua – ellei sellaiseksi sitten laske Apollon levyn kansikuvaa, jossa alastomien muusikoiden kehot on maalattu psykedeelisin kuvioin.

6.1.2 Runous, teemallisuus ja hippimystiikka

Eero Koivistoisen vuoden 1968 albumia *Valtakunta* voidaan pitää suomalaisen rockin ensimmäisenä teema-albumina[48]. Vaikka itselleni tuo teemallisuus jää jossain määrin vajanaiseksi johtuen lähinnä siitä, että en ole analyysissani kiinnittänyt juurikaan huomiota sanoituksiin, voi levyltä kuitenkin kuulla Koivistoisen pyrkimyksen yhtenäisen äänimaiseman luomiseen. Tähän hän on saattanut saada vaikutteita Beatlesin Sgt. Pepper –levyltä. Kyseiseltä albumilta lienee peräisin myös Koivistoisen pyrkimys levyn kansikuvaan saakka ulottuvan kokonaistaideteoksen luomiseen. On myös mahdollista, että kappaleen *Lennosta kii!* väliosassa käytetyt jouset, joilla kaksi erilaista osaa liitetään yhteen, on saanut ideana alkunsa Sgt. Pepper –levyn päätöskappaleesta *A Day In The Life*.

Jalkasen (1992, 141) mukaan Valtakunta oli 1960-luvulle tyypillinen ”moniarvoinen”, kollaasia ajattelutapaa heijastava kirjallinen äänilevy, josta tuli yksi aikakauden populaarimusiikin radikaaleimmista levytyksistä. Tekstimateriaalina olivat mm. Pentti Saarikosken anarkistiset runot. Musiikilliset ainekset, vaikutteet ja viittaukset ulottuvat bebopista, free jazzista ja popmusiikista Debussy- ja Prokofjev –sävyiseen kamarimusiikkiin, Ravi Shankariin sekä elektroni- ja nauhamusiikkiin. Teokselle on ominaista sekä korkealle asetetut taiteelliset tavoitteet että pasifistinen ajatussisältö. (Ibid., 141.) Valtakunta oli samalla Koivistoisen ensimmäinen varsinainen suurempi sävellysprojekti (Kuivalainen & Wallenius 1974, 13).

[48] Ks. esimerkiksi Tolvanen (1992, 53).

Levy sisältää paljon arkisia äänielementtejä: erityisesti puhetta, mutta myös esimerkiksi puhelimenpirinää ja aplodeja. Koivistoinen hallitsi teknologian hyvin, sillä hän oli alun perin kouluttautunut Yleisradion filmiäänittäjäksi (Donner 2002). Luonnollisesti hänellä oli myös mahdollisuus käyttää hyväkseen Yleisradion laitteita levyn valmistelussa.

Soittimista puhaltimet ja piano ovat keskeisessä osassa, mutta kaiken kaikkiaan soitinarsenaali on varsin laaja. Levy sisältää myös Eero Raittisen laulaman kappaleen *Lennosta kii!*, josta Tasavallan Presidentti teki vuonna 1974 englanninkielisen ja enemmän progressiivista rockia edustavan versionsa.

Donnerin (2002) mukaan Eero Koivistoisen levy koettiin Love Recordsissa tietynlaisena petturuutena. Koivistoinen oli Blues Sectionin jäsenenä nähnyt miten Lovessa tehtiin levyjä, miten he pyrkivät esimerkiksi yhdistelemään runoja musiikkiin ja käyttämään apunaan uutta teknologiaa. Tästä huolimatta Koivistoinen meni kuitenkin Otavalle ja teki heidän kanssaan levyn, minkä hän olisi Donnerin mukaan hyvin voinut tehdä myös Love Recordsille. (Ibid.) Valtakunta-levyllä on tästä huolimatta yhtymäkohtia Lovelle levyttäneeseen Blues Sectioniin ainakin soittajien kautta: Ronnie Österberg soittaa muutamilla raidoilla rumpuja ja Hasse Walli puolestaan kitaraa.

Valtakunnan merkitystä aikakaudelleen tuskin voi kiistää, ja suomalaisen progressiivisen rockin juuret voi jäljittää tännekin. Levyn keskeisintä antia progen kehitykselle ovat (1) kirjalliset lähteet sanoituksissa, (2) pyrkimys kokonaistaideteoksen luomiseen ja (3) monista eri tyylilajeista ammennetut musiikilliset ainekset sekä niiden yhdistäminen (eklektisismi).

Love Recordsin ”vastine” Eero Koivistoisen kirjalliselle äänilevylle oli neljä vuotta myöhemmin ilmestynyt **Pepe & Paradisen** *Niin vähän on aikaa* (1972), jolla on niin ikään yhdistetty runoutta musiikkiin. Levyltä löytyy mm. Pentti Saaritsan, Matti Rossin ja Aira Sinervon runoja, joihin Otto Donner on tehnyt sävellykset. Hän myös sovitti ja tuotti levyn.

Levyn syntymisen aikoihin Donner toimi Yleisradiolla radion viihdepäällikkönä. Osastolla pantiin vireille *Runosta lauluksi* –projekti, jonka tarkoituksena oli pyrkiä

parantamaan ja rikastuttamaan iskelmätekstien tasoa tuomalla rinnalle samoilla ehdoilla toimiva vaihtoehto: käyttämällä runoilijoiden tekstejä. *Niin vähän on aikaa* on tämän hankkeen johdannainen. (Bagh 1989.)

Levyn sävellyksissä ja sovituksissa on kuultavissa Otto Donnerin jazztausta. Puhaltimet ovat vahvassa asemassa. Paljon tilaa on annettu myös uruille ja pianolle. Levyn luonteesta johtuen musiikki ei kuitenkaan syö tekstejä, jotka ovat olleet lähtökohta teoksen synnylle. Levyn kappaleista kaksi on instrumentaaleja (joskin toisessa niistä on sanatonta laulua). Kappaleessa *Enskeri ja Tiiskeri* on haitarivälike, joka muistuttaa hieman Blues Sectionin kappaletta *The day the bird of paradise looked down through crack in the cloud and shed a tear*. Kyseinen kappalehan on niin ikään Donnerin säveltämä. Jotain yhteyksiä voi tietysti vetää näiden kahden levyn väliin myös Paradise–sanan käytön suhteen. Muuten näillä levyillä ei kuitenkaan ole mitään varsinaista linkkiä toisiinsa, paitsi Donnerin vaikutus kumpaisessakin.

Niin vähän on aikaa –levyn kappaleista *Tuuleen Kylväjä* on lähimpänä progressiivista rockia – tai aikakauden termiä käyttääkseni: jazzrockia. Tätä sävellystä lukuun ottamatta levyn muista kappaleista jää itse rock-elementti pitkälti uupumaan.

Pekka Strengin ensimmäinen levy *Magneettimiehen kuolema* (1970) tekee paluun 1960-luvun hippihenkisyyteen. Julkisuutta karttaneen Strengin voima on erityisesti hänen sanoituksissaan ja musiikin kautta välittyvissä tunnelmissa. Magneettimiehen kuoleman taustalla soittavat Tasavallan Presidentin muusikot muutaman avustajan kera. Yhtyeen käyttö tässä yhteydessä oli Otto Donnerin idea (Donner 2002).

Filosofisena taiteilijana pidetyn Pekka Strengin tuotanto on harmonisesti varsin yksinkertaista perustuen lähinnä muutaman soinnun varaan. Erikoisia sointukulkuja ei juurikaan käytetä ja soolot – jos niitä on – ovat melko normaalipituisia venymättä progressiiviselle rockille tyypillisiin mittoihin. Soitinnuksessa huomiota herättävintä on folkmusiikkiin viittaavan akustisen kitaran keskeisyys soundimaailmassa.

Magneettimiehen kuolemalla on paljon akustisten ja elektronisten osien rinnastusta. Useimmiten tämä ilmenee siten, että sähkökitaraa ja akustista kitaraa käytetään samaan

aikaan. Lisäksi kitarat on ajoittain miksattu stereokuvassa eri puolille. Kitaroiden, rumpujen ja basson lisäksi levyllä käytetään pianoa ja huilua. Selloa esiintyy kahdessa kappaleessa. Lyömäsoitinpuolella käytetään rumpujen lisäksi tablaa ja bongo-rumpua, jotka rytmiikaltaan, sekä yhdistettynä tiettyihin melodiakulkuihin, tuovat musiikkiin intialaista ja arabialaista tunnelmaa (esim. sävellys *Olen erilainen*).

Strengin musiikki on hyvin tekstilähtöistä: laulu ja sanoitukset ovat selkeästi keskeisimpiä elementtejä. Laulusta voisi myös sanoa sen olevan hyvin ”lähellä”, läsnä. Tekstuurissa on jossain määrin viitteitä kirjallisuuteen. Magneettimiehen kuolemalta löytyvä *Gilgames* perustuu babylonialaiseen Gilgames-eepokseen. *Laulu hyönteisestä joka nukahti ruusun viereen* on puolestaan Eeva-Liisa Mantereen suomentamaan tekstiin sävelletty laulu.

Yleisesti musiikista voi sanoa, että se tavallaan vain ”on”, sillä ei ole selkeää alkua eikä loppua. Muutamissa kappaleissa käytetään joitain efektejä, kuten väärinpäin käännettyä nauhaa sekä arkisia äänielementtejä (mm. pora, kolinaa, hälyä). Magneettimiehen kuolema –levyltä voi havaita pyrkimyksen teemallisen kokonaisuuden muodostamiseen, mitä osaltaan tukee myös tiiviin yhtyeen käyttö taustalla (Tasavallan Presidentti). Muutama kappale on myös liitetty yhteen ilman taukoa.

Kaikkien tähän mennessä käsiteltyjen levyjen lailla eivät tämänkään albumin kappalepituudet ole vielä venähtäneet myöhemmän vaiheen progressiiviselle rockille tyypillisiin pituuksiin. Albumin läpäisevän temaattisen kokonaisuuden kannalta sillä ei kuitenkaan ole merkitystä, sillä sellaisen voi toki muodostaa myös lyhyillä kappaleilla, kuten tässä tapauksessa on jollain tasolla tehtykin.

Strengin toinen albumi, loppuvuonna 1972 julkaistu *Kesämaa* valittiin Musa–lehden numerossa 2/1973 kuukauden lp:ksi. Se on musiikillisesti pelkistetympi ja jopa akustisempi kuin Magneettimiehen kuolema, mutta jatkaa silti Strengin omintakeista linjaa. Laulu ja tekstit ovat Kesämaassa entistä keskeisemmässä osassa, sillä Magneettimiehen kuolemalla Tasavallan Presidentti saattoi viedä osan huomiosta. Toisaalta taas se, että Kesämaan soittajamäärä on lukuisampi ja peruskokoonpano

vaihtelee kappaleittain, saattaa juuri vaikuttaa siihen, että Kesämaa ei ole kokonaisuutena niin selkeä kuin Magneettimiehen kuolema.

Kesämaalla on kolme kappaletta, jotka perustuvat kirjallisiin lähteisiin. *…ja Tuittu ruusut sai* on sävelletty Tove Janssonin tekstiin, *Perhonen* on Eeva-Liisa Mantereen suomentama tsekkiläinen lastenruno ja *Mutta minä lähden* on puolestaan Markku Lahtelan suomentamaa Semjon Kirsakovia (Lehtonen 1983, 567). Kokonaisuudessaan levyllä on 13 kappaletta, jotka ovat Magneettimiehen kuoleman sävellysten tavoin kestoltaan lyhykäisiä. Aihepiiriltään sävellykset ja sanoitukset ovat hyvin luonnonläheisiä, josta voidaan vetää linkkejä hippimaailmaankin.

Viimeisenä tähän kategoriaan kuuluvana levynä käsittelen vielä **Seppo ”Paroni” Paakkunaisen** julkaisun, joka toimii jo eräänlaisena siltana ns. kehittyneemmille progressiivisen rockin muodoille. Paakkunainen on musiikin monitoimimies, joka tunnetaan niin muusikkona, säveltäjänä, sovittajana kuin musiikinopettajanakin. Hän oli myös tiettävästi ensimmäinen suomalainen jazzmuusikko, joka koskaan liittyi rockbändiin (Boys, 1966).

Paakkunaisen alkuvuodesta 1971 julkaistu *Plastic maailma* tehtiin Teostolta saadun apurahan avulla. Levyn kaikki sävellykset ovat hänen itsensä tekemiä. Kappaleiden pituudet liikkuvat kolmen ja viiden minuutin tietämillä, kolme niistä on instrumentaaleja. Musiikilliselta materiaaliltaan vaihteleva levy sisältää piirteitä niin intialaisesta musiikista, bluesista kuin hivenen jazzistakin. Yksi kappaleista (*Laulajan blues*) on hidas 12 tahdin blues. Puhaltimien, erityisesti huilun, asema on vahva. Progressiivisen rockin piirteet näkyvät lähinnä pitkissä instrumentaalisissa jaksoissa ja muutamissa 4/4:sta poikkeavissa tahtilajeissa sekä tietysti musiikillisen tyylin monimuotoisuudessa. Muusikot ovat pitkälti virtuooseja, mutta kukaan ei mielestäni nouse erityisen selkeästi esille kokonaisuudesta. Levyn kansikuva lienee tähän mennessä käsitellyistä levyistä taiteellisin surrealistisuudessaan.

Tässä kappaleessa kuvailtuja levyjä yhdistävät niiden tekstilähtöisyys (poikkeuksena näkisin tosin Paakkunaisen albumin) ja pyrkimykset kokonaistaideteoksen luomiseen, mikä näkyy jossain määrin jo albumien kansikuvissakin. Pitkiä instrumentaalisia jaksoja

on Koivistoisen *Valtakunnalla* ja Paakkunaisen *Plastic maailmalla*. Tahtilajit ovat edelleen lähinnä 4/4:ssa kulkevia ja musiikillisesti ollaan muutenkin vielä vasta matkalla kohti progressiivista rockia. Selkeiten sille puolelle astuu tässä vaiheessa Paroni Paakkunainen soolo-levyllään.

6.1.3 Wigwamin ja Tasavallan Presidentin esikoislevyt

Vuonna 1969 sekä Wigwam että Tasavallan Presidentti julkaisivat omat esikoislevynsä. Näistä ensimmäisenä ilmestyi Wigwamin *Hard N' Horny*, joka julkaistiin marraskuussa. Levyn a-puoli koostuu Jukka Gustavsonin sävellyksistä (lukuun ottamatta ensimmäistä 7 sekunnin kappaletta, jonka on tehnyt Mats Huldén) ja b-puoli puolestaan Jim Pembroken yhdestä, mutta yhdeksään osaan jaetusta sävellyksestä. Levyn voikin nähdä selkeän kaksijakoisena; kahden erilaisista musiikillisista vaikutteista ammentaneen säveltäjän näytteinä.

Gustavsonin sävellyksiin, ja erityisesti hänen uruilla sekä pianolla soittamiinsa instrumentaaliosuuksiin, on otettu jonkin verran vaikutteita jazzmaailmasta. Tämän lisäksi kappaleen *No Pens, Ei Karsinoita* loppuosassa kuullaan viitteitä klassiseen barokkimusiikkiin, jotka on saatu aikaan cembalosoundilla ja lukuisilla korukuvioilla, jotka olivat ominaisia erityisesti barokkiajan klassiselle musiikille.

Pembroken *Henry's*–sarja on puolestaan enemmän pop- ja rockvaikutteinen. Mystisiä sävyjäkin voi tosin havaita paikoitellen, esimerkiksi teoksen ensimmäisen kappaleen *Henry's Mountain Range Or Thereabouts* alkupuolella, jossa sitä luodaan pulssittoman musiikin ja vibrafonin avuilla. Kappaleiden nimet henkivät kokeellista monimutkaisuutta: *Henry's Geographical And Astronomical Mistakes*, *Henry's Ghastly And Diabolical Mistakes*, etc.

Monissa kappaleissa käytetään yhtäaikaisesti sekä urkuja että pianoa, joten kappaleiden sisällä on tavallaan akustisten ja elektronisten osien rinnakkaisuutta ja vastakkainasettelua. Pembroken sävellyksissä pianon osuus on urkuja vahvempi. Laulukielinä levyllä ovat sekä suomi että englanti.

Erikoista levyn ensimmäisessä painoksessa olivat sen kannet, jotka olivat yhtyeen jäsenten itsensä piirtämiä. Levyn mukana seurasi lisäksi 8-sivuinen vihko, jossa oli mm. kappaleiden lyriikat. Vielä tuohon aikaan levyn mukana tullut liitevihko oli varsin erikoinen yksityiskohta.

Tasavallan Presidentin ensimmäinen levy julkaistiin jouluksi. Sen sävellyksissä on vielä tässä vaiheessa paljon perinteisiä blues- ja rockmusiikin piirteitä. Jazz–vaikutteet kuuluvat erityisesti Juhani Aaltosen nopeissa ja laajaskaalaisissa saksofoni- sekä huilukuvioissa. Yksittäisistä sävellyksistä kenties lähimmäs jazzia yltää basisti Måns Groundstroemin *Wutu Banale*, joka on samalla kestollisesti levyn pisin kappale (6’37).

Soolot ovat pitkiä sisältäen usein sekä kitara- että saksofoni-/huilusoolon. Klassisen musiikin vaikutteet kuuluvat esimerkiksi kappaleen *Crazy Thing Nr 1* lopun piano-osuudessa, jonka melodia ja osittain koko pianonkäsittelykin ovat kyseisestä tyylistä, lähinnä klassismista, ammennettuja. Huomio musiikissa on jo selkeästi siirtymässä pois laulusolistista ja kohti instrumentaaliosuuksia, lukuun ottamatta kolmea vokalisti Frank Robsonin sävellystä (*I Love You Teddy Bear*, *Woman Of The World*, *Roll Over Yourself*), jotka ovat selkeämmin laulukappaleita. Näistä viimeinen muistuttaa amerikkalaista, nk. southern rockia kapakkapianoineen ja kappaleessa käytettyine laulutapoineen.

Erikoispiirteenä levyllä ovat Aaltosen huilu- ja saksofonikuviot, joilla tavallaan ajoittain rikotaan musiikin peruskulkua. Tällä tarkoitan sitä, että Aaltonen soittaa omia – laulumelodiasta usein poikkeavia – melodioitaan sekä varsinaisen laulumelodian päälle että fraasien väliin. Mystisiä vivahteita levylle tuo puolestaan kappale *Ancient Mariner*, jossa Robson lukee runonkaltaista tekstiä jännitteisen, pulssittoman musiikin päälle.

Vuosi 1969 oli virstanpylväs ennen kaikkea sen takia, että kaksi tulevaisuudessa merkittävimmistä progeyhtyeistämme julkaisi kumpikin omat esikoislevynsä. Tyylillisesti ne poikkeavat toisistaan varsin selkeästi. Wigwam on soundillisesti enemmän urkubändi kun taas Tasavallan Presidentin instrumentointi on painottunut kitaran, huilun sekä saksofonin soolo-osuuksiin.

6.1.4 Tuottajien kaupallistamispyrkimyksiä – taka-askel progressiivisen rockin kehitykselle?

Wigwamilta ehti ilmestyä vielä kolmas single *Pedagogi/Häätö* ennen toista kokopitkää julkaisua. Kyseinen single jäi samalla yhtyeen viimeiseksi suomenkieliseksi julkaisuksi. Jouluksi 1970 ilmestyneen albumin *Tombstone Valentine* tuotti amerikkalainen **Kim Fowley**, jonka osittainen haave oli muokata yhtyeestä eräänlainen uusi Beatles[49]. Levyn musiikillinen tyyli on muovautunut samalla hieman yksinkertaisempaan ja kaupallisempaan suuntaan aina kansikuvaa myöden. Hakalan (1992, 7) mukaan levy on myös eräänlainen tribuutti Wigwamin esikuville: Gustavson osoittaa kunnioitustaan Steve Winwoodille ja Jimmy Smithille, Pembroke puolestaan kiittää sävellystensä kautta Bandia ja Trafficia.

Tombstone Valentine on yksittäisistä kappaleista koostuva teos, joka sisältää sävellyksiä niin Gustavsonilta ja Pembrokelta, kuin Pekka Pohjolalta, Erkki Kurenniemeltä ja itse tuottaja Fowleyltakin. Jukka Tolonen ja Heikki Laurila soittavat levyn kitaraosuudet Nikke Nikamon erottua yhtyeestä, ja kitaran osuus on huomattavan vahva verrattuna debyyttialbumiin. Tässä onkin kenties pyritty hyödyntämään (kaupallisessa mielessä) sekä Tolosen noususssa ollutta mainetta nopeana kitaristina että yleisemmin aikakaudella vallinnutta kitarasankarien palvontaa. Toisaalta taas, levylle laitettu minuutin pätkä Kurenniemen elektronisesta musiikista *Dance of the Anthropoids* ei ole kovinkaan kaupallisen kuuloinen – pikemminkin päinvastoin.

Mistään yhtenäisestä tyylistä on siis tämän levyn kohdalla hyvin vaikea puhua. Instrumentaalinen osuus on hieman kasvanut edelliseen levyyn verrattuna. Soitinvalikoimaan kuuluu perussoitinten lisäksi muutamissa kappaleissa käytetyt viulu, banjo ja haitari. Sekä tällä, että Wigwamin ensimmäisellä levyllä, on pianolla vielä tässä vaiheessa hieman urkuja vahvempi osansa äänikuvassa. Kaiken kaikkiaan Tombstone Valentine on lievä palautuma esikoislevyä yksinkertaisempaan musiikkiin, vaikka tälläkin levyllä on omat kokeelliset hetkensä.

---

[49] Ks. esim. Hakala (1992, 7); Lehtonen (1983, 657). Fowleyn Beatles–pyrkimys on käynyt ilmi myös lukemistani Wigwamin jäsenten haastatteluista.

Tasavallan Presidentti kävi äänittämässä toisen levynsä Tukholman Metronome–studiolla. Se levytettiin jo elokuussa 1970, mutta julkaistiin kuitenkin vasta vuoden 1971 puolella tuottajanaan **Bob Azzam**, johon yhtyeen jäsenet olivat tutustuneet helsinkiläisellä N-klubilla. Levyn markkinointi hoidettiin varsin huonosti, joten se ei juurikaan myynyt niin ulkomailla kuin Suomessakaan. Puhallinsoittaja Juhani Aaltosen oli tässä vaiheessa korvannut Pekka Pöyry.

Groundstroemin (2002) mukaan Azzamin intressit projektissa olivat lähinnä kaupalliset. Tuottaja haistoi tiettyä hittipotentiaalia ja määräsi pitkälti sen, mitä kappaleita yhtye soitti levylle. Groundstroem kuitenkin painottaa, etteivät nämä kaupalliset pyrkimykset tee Azzamista huonoa tuottajaa: veihän hän yhtyeen kunnon studioon ja hankki projektille hyvän äänittäjän, joten kaikki mahdollisuudet kansainväliseen menestykseen olivat valmiina. (Groundstroem, 2002.) Mutta, kuten jo mainitsin, oli albumin mitätön markkinointi mahdollisesti viime kädessä se tekijä, joka tuhosi levyn potentiaalisen menestyksen.

Soundimaailmassa kuulee varsin selkeän eron ensimmäiseen levyyn verrattuna: ruotsalaisen studion tekniikka oli huomattavasti suomalaista tasoa edellä. Musiikillisesti tahtilajeihin on tullut aavistuksen verran enemmän muutoksia ja dynamiikan vaihtelut ovat samoin suuremmat. Samalla kuitenkin instrumentaalisten jaksojen pituus on hivenen lyhentynyt, mikä saattaa johtua kaupallisen näkökulman painottumisessa ensimmäiseen levyyn verrattuna.

Puhaltimien, erityisesti huilun, osuus on edelleen vahva. Jos edellisellä levyllä oli havaittavissa hivenen klassisen musiikin vaikutteita, niin tällä levyllä niitä ei enää ole. Akustista kitaraa on paljon ja intialaisia vaikutteita voi havaita kappaleessa *Sinking*, mitkä kuuluvat niin perkussioissa kuin huilu- ja kitaramelodioissakin. Jazzvaikutteet tulevat puolestaan jälleen esille erityisesti puhaltimien melodiakulkujen kautta. Levyn viimeinen kappale *Tell Me No More* feidataan omituisesti hieman kesken pois, vaikka tilaa levyllä luulisi vielä tällä kokonaispituudella (n. 34 minuuttia) olevan.

Sekä Wigwamin että Tasavallan Presidentin kakkosjulkaisuja varjostavat siis – progressiivisen rockin näkökulmasta katsottuna – Fowleyn ja Azzamin kaupalliset

pyrkimykset. Kummankin yhtyeen kohdalla on jo selkeästi havaittu niiden mahdollisuudet kansainväliseenkin menestykseen, ja tuottajat ovatkin kenties yrittäneet muokata julkaisuja hieman suuremmankin yleisön makuun. Silti ns. kokeellisestakaan musiikista pitäviä ei ole haluttu karkoittaa (ja tuskin yhtyeiden muusikot olisivat suostuneetkaan yksinkertaistamaan musiikkiaan liikaa), mistä johtuen levyillä on sekä kokeellisuutta että lähempänä ns. hittipotentiaalia olevia kappaleita.

Tästä eteenpäin yhtyeet kuitenkin vahvistavat jatkuvasti omia keskeisiä tyylipiirteitään. Wigwamin voidaan nähdä pyrkivän kohti täydellisempää kokonaistaideteosta; Tasavallan Presidentti puolestaan tekee pikemminkin yksittäisiä kappaleita, joiden instrumentaaliosuudet pidentyvät ja monimutkaistuvat painopisteen siirtyessä jatkuvasti enemmän pois laulusta ja tekstistä. Wigwamille puolestaan, ja erityisesti Jukka Gustavsonille, teksteillä välitettävä sanoma saa edelleen paljon painoarvoa musiikin ohessa.

6.2. Progressiivista soolotuotantoa

Tässä kappaleessa käsiteltävien, vuosien 1971-74 välillä julkaistujen artistien levytykset edustavat jo selkeämmin progressiivista rockia. Analyysin kohteeksi jääneet solistit ovat kaikki olleet joko Tasavallan Presidentin tai Wigwamin jäseniä, lukuun ottamatta Jukka Haurua, joka tosin hänkin tuurasi muutamaan otteeseen Jukka Tolosta Tasavallan Presidentin keikoilla. Materiaalin olen jakanut kahteen osaan: instrumentaali- ja vokaalituotantoon. Jos joltain artistilta on nyt käsitteillä olevana ajanjaksona ilmestynyt useampi kuin yksi lp-levy, käsittelen ne peräkkäin.

6.2.1 Virtuoosien instrumentaalilevytyksiä

Viimeisenä vuoteen 1971 kuuluneita, mutta nyt käsitteillä olevassa kategoriassa ensimmäisiä progressiivisen rockin julkaisuja, oli **Jukka Tolosen** instrumentaalilevy *Tolonen!*. Taustalla oli Atte Blomin kehittelemä idea soololevysarjasta, jonka tekisivät

Tolosen lisäksi Pekka Pohjola, Jim Pembroke sekä Jukka Gustavson[50]. *Tolonen!* oli näistä ensimmäinen. Se oli myös ensimmäinen progressiivisen rockin kategoriaan luokiteltava lp, joka nousi myyntilistoille sitten Blues Sectionin esikoislevyn. *Tolonen!* valittiin myös Yleisradion viihdetoimittajien äänestyksessä kevyen musiikin vuoden äänitteeksi (Tolvanen 1992, 69).

Tolosen pianotausta ja sävellysopinnot Sibelius-Akatemiassa ovat havaittavissa kyseessä olevalla julkaisulla. Nämä kuuluvat ennen kaikkea pianon- ja spinetinkäsittelyssä. Klassisen musiikin vaikutuksen lisäksi jazzvaikutteet ovat vahvoina sekä puhaltimissa että sähkökitarassa. Jukka Tolonen esiintyy virtuoosina, joka soittaa niin kitaroita, pianoa kuin spinettiäkin. Hän on myös vastuussa kaikista levyn viiden kappaleen sävellyksistä ja sovituksista. Teoskokonaisuudesta irralliseksi jää levyn viimeinen kappale, joka on pätkä livejammailua Wigwamin muusikoiden (Gustavson, Pohjola, Österberg) kanssa.

Tolosen toinen soololevy *Summer Games* ilmestyi pari vuotta myöhemmin, vuonna 1973. Meditaatiosta, mystiikasta ja Intiasta jo vuonna 1970 innostuneen Tolosen mielenkiinnon kohteet ovat edellistä levyä selkeämmin läsnä tässä joulukuussa julkaistussa teoksessa. Ne kuuluvat melodioiden lisäksi akustisuuden kasvaneesta osuudesta äänikuvassa, sekä tablan merkityksen vahvistumisesta rytmisoittimena. Puhaltimien osuus on niin ikään kasvanut. Mitään valtavan suuria muutoksia ei *Tolonen!* –levyyn verrattuna ole kuitenkaan kuultavissa. Lyhyesti kiteytettynä levyllä yhdistellään sujuvasti niin länsimaisen (lähinnä rock ja jazz, mutta myös klassinen) kuin intialaisen/arabialaisenkin musiikin melodioita ja rytmiikkaa toisiinsa.

Måns Groundstoemin ensimmäinen Ruotsissa tuottama levy oli Jukka Tolosen kolmas sooloalbumi *The Hook*, joka levytettiin lokakuussa 1974 Tukholman Marcus Musicin studiolla. Groundstroem (2002) kertoo saaneensa tuossa vaiheessa Tolosen kanssa tarpeekseen Finnvoxin vanhakantaisuudesta ja päättikin siirtyä väliaikaisesti pois Suomesta. Myöhemmin hän vei sinne muitakin suomalaisia yhtyeitä ja artisteja, esimerkkeinä Tabula Rasa, Finnforest, Mikko Alatalo ja Hurriganes.

[50] Ks. Tolvanen (1992, 59-60).

The Hook -levyllä liikutaan yhä enemmän jazzin puolelle, mutta myös klassisen musiikin vaikutuksia on havaittavissa muutamissa pianofraseerauksissa (esim. *The Sea*). Soundillisesti korviin pistää levyn elektronisuus, joka on huomattavasti lisääntynyt Tolosen edellisistä, paikoitellen varsin akustisistakin soololevyistä. Akustista kitaraa tosin kuullaan nimikkokappaleessa *The Hook*, jossa on mukana myös haitari. Kappale *Starfish* on Helsingin Juhlaviikoille tilaustyönä tehty big band –sävellys.

Niin piano, kitara kuin puhaltimetkin saavat runsaasti tilaa eikä mikään ole suoranaisesti dominoivassa roolissa. Levyn avaussävellyksessä *Aurora Borealis* käytetty, Esa Kotilaisen soittama Moog[51] tuo hieman vivahteita psykedeliankin suuntaan. Suurin ero kahteen aikaisempaan levyyn on jo äskettäin mainittu elektronisuus ja jazzpiirteiden lisääntyminen, sekä jazzin ja rockin välisen fuusion kehittyminen edellisiä levykokonaisuuksia saumattomammaksi. Itse asiassa tämän julkaisun kohdalla voisi sanoa kyseessä olevan jo varsin puhtaan fuusiojazzin.

Kaiken kaikkiaan Jukka Tolosen soolotuotanto edustaa pitkälti jazz-vaikutteista ammentavaa progressiivista rockia, mutta musiikillisia lainauksia on otettu muistakin tyyleistä, kuten intialaisista melodioista ja rytmiikoista sekä länsimaisen klassisen musiikin piirteistä. Temaattista kokonaisuutta saatetaan ainakin tavoitella yhtenäisen äänimaiseman avulla. Tahtilajeiltaan monimuotoisin albumi on *The Hook*, jossa käytetään myös runsaiten pianoa sekä muita kosketinsoittimia. Perkussioiden kannalta rikkaimmat levyt ovat puolestaan kaksi ensimmäistä julkaisua *Tolonen!* ja *Summer Games*.

Jukka Tolosen tuotannosta on varsin loogista siirtyä toisen virtuoosin ja multi-instrumentalistin, sekä niin ikään jazz-lähteistä ammentavan **Pekka Pohjolan** tuotannon pariin. Hänen esikoisjulkaisunsa *Pihkasilmä kaarnakorva* ilmestyi joulun alla 1972 ja vaikka hän itse mainitseekin monissa yhteyksissä kategorisoinnin olevan harhaanjohtavaa[52], ovat lähes kaikki progressiivisen rockin tyylipiirteet läsnä, ja tässä

[51] Robert Moogin kehittelemä syntetisaattori.
[52] Esim. Pekka Pohjolan haastattelu (Honkala 1997).

mielessä musiikkia voi pitää kyseiseen tyylisuuntaan kuuluvana. Nykyään hänen musiikistaan käytetään monissa yhteyksissä termiä fuusiojazz.

Selkeimmät musiikilliset vaikutteet Pihkasilmä kaarnakorvalla ovat jazz ja klassinen musiikki, jotka Pohjola on sulattanut rockmusiikkiin. Säveltäjänä Pohjolalla onkin omien sanojensa mukaan ollut aina visio yhdistää rockbändi ja sinfoniaorkesteri niin, että ne eivät söisi toisiaan, vaan niillä kummallakin olisi oma funktionsa (Pohjola 1997). Itse päätarkoitus ei siis ole saada niitä yhteen, vaan pystyä käyttämään molempien massiivisten elementtien parhaita puolia hyväkseen (Ibid.).

Tolosen tavoin on Pohjolakin itse säveltänyt ja sovittanut kaikki albuminsa kappaleet. Nimet niihin on puolestaan keksinyt Mats Huldén, joka on myös maalannut levyn taiteellisen kannen. Pääinstrumenttinsa basson lisäksi Pohjola soittaa levyllä niin viulua, pianoa, urkuja kuin spinettiäkin.

Albumi sisältää vain neljä kappaletta, joiden voidaan nähdä muodostavan teoskokonaisuus. Monissa kappaleissa on pianovälikkeitä, joiden avulla muodostetaan akustisten ja elektronisten jaksojen vastakkainasettelua. Rytmiikka on kompleksista ja levyllä esiintyy myös dynamiikan muutoksia, vaikkakaan ne eivät ole huomattavan suuria. Lähinnä kyse on soitinten määrän lisäämisestä, ei niinkään volyymin nostamisesta. Pihkasilmä kaarnakorvalta löytyvää sävellystä *Nipistys* soitettiin myös Wigwamin keikoilla 1970-luvulla.

Pohjolan toista soololevyä *Harakka Bialoipokku* alettiin tehdä kesäkuussa 1974 ja se ilmestyi jouluksi, jolloin hän oli jo eronnut Wigwamista. Albumi valittiin vuoden kevyen musiikin levyksi Yleisradion viihdetoimittajien parissa. Puhaltimien osuus on edelleen vahva. Modernin klassisen musiikin piirteet ovat entisestään vahvistuneet, minkä kuulee erityisesti piano-osuuksista. Temaattisen kokonaisuuden havaittavuus on niin ikään selventynyt ja yhtenäinen lanka kulkee musiikin läpi aina levyn kansikuvaan saakka. Siinä, missä esikoislevyn neljä kappaletta sisälsivät eri osia, vaikuttaa Harakka Bialoipokku koostuvan pikemminkin yhdestä suuresta teoksesta, vaikka kappalemäärä onkin edellistä levyä suurempi. Tätä käsitystä tukee myös Nevalainen (2003, 79), jonka mukaan levy on vahva ja yhtenäinen kokonaisuus, josta on vaikea irrottaa erilleen

sävellyksiä. Levyltä onkin havaittavissa musiikillisia aiheita, jotka toistuvat albumin kuluessa. Sähkökitaraa kuullaan yhdessä kappaleessa (*Sekoilu seestyy*).

Sekä Tolosen, että varsinkin Pohjolan soolotuotantoa on hyvin vaikea kategorisoida minkään tietyn musiikkityylin alle, mutta tässä yhteydessä progressiivinen rock on niille kummallekin osuva termi. Vaikka molemmat ammentavat musiikillisia vaikutteita niin jazzizta kuin klassisestakin musiikista, ovat lopputulokset kummassakin tapauksessa persoonallisen erilaiset. Yhdistävänä tyylillisenä tekijänä, musiikillisten lähteiden lisäksi, on kummankin instrumentalistin selkeä virtuoottisuus, joka kuuluu sekä soitinkäsittelyssä, sävellyksissä että sovituksissa, ja ennen kaikkea näistä kaikista osa-alueista muodostuvassa musiikin kokonaisvaltaisessa hahmottamisessa.

Instrumentaalisista julkaisuista käsittelen vielä tässä yhteydessä **Jukka Haurun** soololevyn *Information*, joka levytettiin heinäkuussa 1972. Levy tosin sisältää muutamia puhe-, ääntely- ja vihellysosuuksia, mutta on silti pääosin instrumentaalinen ja sopii tämän kategorian alle. Jazz-lähteillä käydään tässäkin julkaisussa, mutta hyvin toisella tavoin kuin Tolosen tai Pohjolan tuotannon yhteydessä.

Information sisältää tulkintani mukaan musiikillisesti paljon ironisia piirteitä ja Haurun yhtenä tarkoituksena saattaakin olla ollut tehdä tietoisesti mahdollisimman ”epäkaupallinen” levy. Tämä ei sinänsä ole kaukaa haettua, sillä Haurun tiedetään kritisoineen 1970-luvun alkuvuosina varsin voimakkaastikin niin musiikin kaupallisuutta, viihteen teollistumista, pop-toimittajia kuin jazz- ja popmuusikoiden koulutuksen puutteellisuuttakin[53].

Havaitsemani ironiset piirteet tulevat ennen kaikkea siitä, että levystä tuntuu puuttuvan tietty luonnollisuus. Vaikuttaa pikemmin siltä, kuin se olisi tehty ”mukataiteellisesti”, eri musiikkityylien ja niistä yhdistyvän progenkin piirteitä liioitellen. Jopa soitto kuulostaa paikoitellen tahallisen kömpelöltä, vaikka levyllä käytetyt muusikot ovat alansa huippuosaajia. Kappale *Waltz For The Straight Relatives* kuulostaa esimerkiksi varsin kankeasti ja jopa tarkoituksen amatöörimaisesti soitetulta. *Jamsession With The*

[53] Ks. esimerkiksi Heikkilä (1972, 29-30).

Finnish Yes Federation's Skinheaded Board –kappaleessa puolestaan puhutaan eri kielillä ja imitoidaan improvisatorista ns. di-ba-da-ba-duu –jazzia hieman yliampuen.

Lehtonen (1983, 158) kirjoittaa Haurun levyn olevan Mahavishnu–tyylistä popjazzia. Tällä hän viittaa englantilaiseen Mahavishnu Orchestraan. Informationin viuluosuudet, joita kuullaan viidessä kappaleessa, luovatkin joitain yhteyksiä kyseiseen orkesteriin. Jazzvaikutteita on niin ikään kuultavissa soitinkäsittelyssä, ja kappaleiden tahtilajit ovat monimuotoisia. Haurun sävellykset ja osittain kitarankäsittelykin ovat saattaneet saada myös vaikutteita Frank Zappan jazzimmasta tuotannosta (esim. *Hot Rats*, 1969) tai hänen kaupallisuutta kritisoineesta teoksestaan *We're Only In It For The Money* (1968). Joka tapauksessa, varsin erilainen progressiivisen rockin tuotos on kyseessä, jos verrataan tässä kappaleessa aikaisemmin käsiteltyihin instrumentaalilevytyksiin.

6.2.2 Laulusolistien taidonnäytteitä

Wigwamin laulusolisti-kosketinsoittaja **Jim Pembroken** pääpaino on edellä kuvattuja instrumentaalijulkaisuja vastoin selkeästi tekstissä ja laulussa. Kesällä 1972, salanimellä **Hot Thumbs O'Riley** julkaistun esikoisalbumi *Wicked Ivoryn* nauhoitukset oli aloitettu jo joulukuussa 1971. *Musa*–lehden numerossa 2/1972 kuukauden lp:ksi valittu teos on niitä aikakauden levyjä, jotka muodostavat selkeästi temaattisen kokonaisuuden. Pembroke itse kuvasi lp:tä "näytelmäksi, jonka ihmiset ovat tästä maailmasta" (Korjus 1972b, 22). Kappaleet on sidottu toisiinsa välipuheilla ja erilaisilla taustalta kuuluvilta äänillä, jotka antavat vaikutelman reaaliaikaisesta kahvilakeikasta. Musiikin keskiössä on Pembroken lauluääni, jota hän muokkaa levyn kulloisenkin roolihahmon mukaiseksi. Laulun lisäksi tärkeä instrumentti on piano, jota kuullaan yhtä lukuun ottamatta kaikissa kappaleissa. Monissa sävellyksissä on pianon lisäksi myös urut tai harmoni.

Musiikilliset vaikutteet ja äänimaailma viittaavat Tolvasen (1992, 70) mukaan mm. brittiläiseen music hall –perinteeseen, folkiin ja myös progressiiviseen rockiin. Yksi kappaleista, *Dust My Shovel*, on 12-tahdin blues. Pembroke on paitsi säveltänyt ja sanoittanut levyn musiikin, myös itse suunnitellut albumin erikoiset kannet. Taustallaan hänellä on nuoruudenopintoja englantilaisessa taideopistossa. Vaikka kyseessä onkin

Pembroken soololevy, on huomattava, että levyn muusikot koostuvat kuitenkin Wigwamin jäsenistä. Muutamia kappaleita jopa esitettiin Wigwamin keikoilla. Basisteja levyllä on peräti kolme: Måns Groundstroem, Mats Huldén ja Pekka Pohjola.

Jim Pembroken toinen sooloalbumi julkaistiin keväällä 1974. Maalis-huhtikuussa äänitetty *Pigworm* sisältää edellisen albumin tavoin kappaleita, joita myös Wigwam soitti keikoillaan. Levyn peruskokoonpano koostuu samoin Wigwamin muusikoista ja sen kannessakin lukee yhtyeen nimi. Kumpaakin albumia voisikin periaatteessa pitää Wigwam–levyinä, joissa tosin tällä kertaa kaikki sävellykset ovat Pemboken tekemiä. Tästä johtuen nämä julkaisut kuulostavatkin tasaisemmilta kuin itse Wigwamin albumit, joissa oli sävellyksiä kolmelta (tai useammaltakin) säveltäjältä, ja joille Pembroken sävellykset oli usein ripoteltu sinne tänne levyä (erityisesti *Fairyport*, ks. kappale 6.3.1). Kitaraa Pigwormilla soittaa Pekka ”Rekku” Rechardt, joka näihin aikoihin oli jo itsekin liittynyt Wigwamin jäseneksi.

Pigwormin – lievästi jazzahtavat – torvisovitukset ovat Otto Donnerin tekemät. Pianoa kuullaan kaikissa kappaleissa, kuten urkujakin viimeistä sävellystä lukuun ottamatta, jossa kosketinpuolella soitetaan mini-moogia. Levyn toinen ja kolmas, samoin kuin kuudes ja seitsemäs kappale on sidottu toisiinsa niin, että edeltävän kappaleen päämelodia toistetaan jälkimmäisessä kappaleessa. Sävellykset ovat nimenomaan lauluja, jolloin Pembroken ääni on jälleen keskiössä. Instrumentaalisooloja on muutama, mutta ne eivät ole kestoltaan juurikaan normaaleja pop-/rockformaatin muotoja pidempiä. Kappaleet ovat myös kokonaiskestollisesti ns. normipituisia ja vain yksi niistä yltää yli viiden minuutin.

Myös Tasavallan Presidentin laulusolisti, vuonna 1972 yhtyeestä poistunut **Frank Robson** levytti oman sooloalbuminsa huhtikuussa 1974. Kaikki levyn materiaali on hänen itsensä säveltämää. Koskettimien ja puhaltimien osuus on vahva kautta levyn, joka sisältää hieman piirteitä niin jazzista ja funkista kuin popista ja rockistakin. Jazzvaikutteet sovituksissa lienevät tulleen lähinnä Seppo ”Paroni” Paakkunaiselta, joka toiminut levyn sovittajana yhdessä Robsonin kanssa.

House Without A Name –kappaleessa kuullaan laulufraasien välillä ja osittain päälle limittyen espanjalais-sävytteistä akustista kitaraa. Yksi levyn progressiivisimmista kappaleista, *Fantasy Opens*, luo puolestaan lievää psykedeelistä tunnelmaa Esa Kotilaisen soittaman Moogin kautta. Kaksi levyn viimeistä kappaletta on instrumentaaleja (tosin jälkimmäisen päälle tulee puhetta), jotka on sidottu toisiinsa kohinalla. Levyn kappaleet ovat kuitenkin erillisiä sävellyksiä muodostamatta suurempaa temaattista kokonaisuutta.

Tässä jaksossa käsitellyt soololevyt – niin instrumentaali- kuin vokaalilevytkin – tarjoavat kuvaa hyvin erityylisistä muusikko-säveltäjistä, jotka ovat päässeet toteuttamaan kukin omia musiikillisia ambitioitaan niin sanottujen pääyhtyeidensä ulkopuolella. Julkaisut auttavat hahmottamaan progressiivisen rockin laaja-alaista genreä, jonka merkittävimmät tuotokset ovat kuitenkin vielä tässä tutkimuksessa käsittelemättä.

6.3 Kollektiivisia voimannäytteitä – progressiivisen rockin tyylilliset huipentumat

Vaikka edellisessä kappaleessa käsittelemäni julkaisut edustavatkin jo progressiivista rockia, ovat ne lähinnä *yksittäisten* artistien aikaansaannoksia, jossa päätekijällä on todennäköisesti ollut lähes täydellinen sananvalta omaan tuotokseensa. Tässä mielessä niistä jää puuttumaan progressiiviseen rockiin vahvastikin kuuluva kollektiivisuuden idea. Yhteen laitettuna ne edustavat varsin laaja-alaistakin kenttää progen saralla, mutta varsinaiset aikakauden huipputeokset, joissa jopa yksittäinen levy saattaa antaa yhtä laajan kuvan progen kentästä kuin erilaiset soolojulkaisut yhteensä, tehtiin kollektiivisten ponnistelujen tuloksena ja yhteisen nimen alla. Jaan tähän kappaleeseen kuuluvan materiaalin kahteen osaan: vuosiin 1971-72 ja 1973-74. Näistä ensimmäinen jakso edustaa jo tyylillistä huipentumaa ja jälkimmäisessä voi puolestaan nähdä kehityskulun tulleen silloisessa muodossa jonkinlaiseen päätepisteeseensä.

6.3.1 Kultaisen kauden pääyhtyeet

Suomen ensimmäinen rockin tupla-lp ilmestyi loppuvuodesta 1971. Kyseessä oli **Wigwamin** kolmas pitkäsoitto *Fairyport*, jonka valmistumiseen meni lähes vuosi. Avautuviin kansiin pakatulla levyllä kuuluvat entistä selvemmin yhtyeen kolmen säveltäjän erityyliset panokset. Tästä syystä levyllä on laaja-alaisesti erilaisia musiikillisia piirteitä, mutta toisaalta se myös hieman vaikeuttaa albumin mahdollisen temaattisen kokonaisrakenteen hahmottamista. Esimerkiksi Jim Pembroken ajoittain sinne tänne sijoitetut sävellykset pikemminkin rikkovat tätä kokonaiskuvaa. Jukka Gustavsonin sävellykset voidaan sitä vastoin nähdä omana teoskokonaisuutenaan, ja itse asiassa hänen neljä albumilta löytyvää sävellystään onkin tarkoitettukin kokonaisuudeksi nimeltään *Joined To Conscience*. Tyylillisesti Pembroken sävellykset poikkeavat kokonaismateriaalista eniten, kun taas Pekka Pohjolan sävellykset ovat jossain määrin lähempänä Gustavsonin tuotoksia.

Fairyportilla yhtyeen musiikillinen tyyli on jo selkeästi muuttunut monimutkaisemmaksi. Hakala (1995, 8) pitää tätä ensimmäisenä Wigwam-levynä, joka voidaan ahtaasti tulkiten sijoittaa progressiivisen rockin karsinaan. Instrumentaalisten jaksojen pituus on kasvanut ja tahtilajit monimutkaistuneet. Soitinmäärä on lisääntynyt ja yli puolet levyn sävellyksistä voidaan katsoa olevan rakenteiltaan moniosaisia. Pekka Pohjolan asema yhtyeessä on vahvistunut sekä säveltäjänä että virtuoottisena multi-instrumentalistina. Kappaleessa *P.K.'s Supermarket* hän soittaa sekä bassoa, pianoa, celesteä että cembaloa. Tolonen vierailee jälleen kitarassa, mutta hänen soittonsa ei ole niin räikeän hallitsevaa kuin edellisellä julkaisulla Tombstone Valentine. Fairyportin viimeinen kappale, 17'20 kestävä *Rave-Up For The Roadies* on livejammailusta koostuvaa täytemateriaalia, jonka äänentaso on varsin heikko.

Wigwam näyttää viimeistään tässä vaiheessa löytäneen oman, kolmesta vahvasta säveltäjäpersoonasta koostuvan erikoisen tyylinsä. Pekka Pohjolan mielestä juuri Fairyport on Wigwamin levyistä eniten bändilevy, koska sekä Gustavsonin että Pembroken osuudet ovat suurin piirtein yhtä suuret (Nevalainen 2003, 45). Itse asiassa kaikilta kolmelta säveltäjältä on levyllä suurin piirtein sama määrä sävellyksiä. Bändilevyllä Pohjola tarkoittaakin ilmeisesti juuri sitä, että *sävellysvastuu* on jaettu

tasan kaikkien kolmen kesken, eikä sitä, että sävellykset olisi tehty *bändinä*, sillä käsittääkseni kaikki kolme tekivät sävellyksensä pitkälti omissa oloissaan. Saattaa kuitenkin olla, että kaikilla on ollut mielessään joku yhteinen, tietyn tunnelman tai yhdistävän teeman puitteissa toimiva lopullinen teoskokonaisuus.

Levyn avausraidassa *Losing Hold* yhdistyvät yhtyeen kolmen säveltäjän (Gustavson, Pembroke, Pohjola) ideat. Se on tietääkseni ainoa Wigwamin kappale tässä työssä käsittelemälläni ajanjaksolla, jolla on useampia säveltäjiä. Tätä käsitystä tukee myös Pekka Pohjola[54]. Hän kertoo tehneensä kappaleeseen riffit ja osan melodioista, Gustavson ja Pembroke tekivät loput. Jukka Gustavson puolestaan sanoo laulumelodian olevan hänen, sanat Jimin [Pembroke] ja muut koukerot Pekan [Pohjola] (Wiik 2000, 32).

Jos yhdessä säveltäminen oli ainutlaatuista Wigwamin työskentelyprosessissa, niin ainutlaatuista oli myös se, että Gustavson lauloi Pembroken tekemiä sanoituksia. Yleensä heillä oli kummallakin tapana laulaa itse omat tekstinsä. Toinen vastaava tapaus – missä asetelma on tosin toisin päin - löytyy levyltä *Being* (1974). Kyseisellä levyllä on Pohjolan sävellys *Pride of the Biosphere*, jossa Pembroke lukee Gustavsonin tekemiä sanoituksia.

Analyysiesimerkki 1: Losing Hold

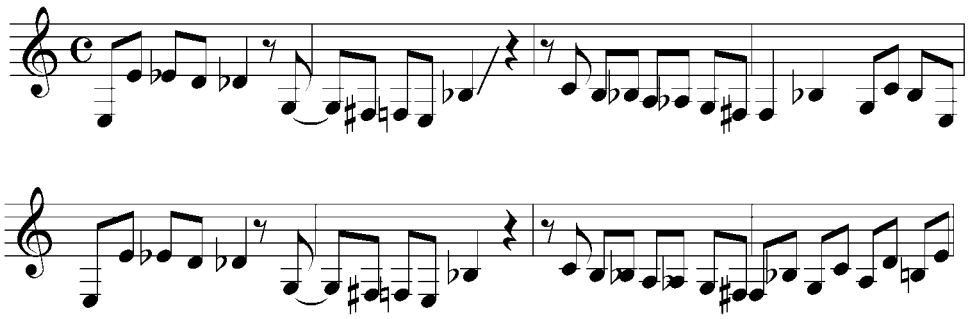
Losing Hold on kestoltaan 7’03. Analyysiani varten jaoin sen erilaisiin osiin, jotka näkyvät seuraavassa taulukossa:

[54] Ks. esimerkiksi Wiik (2000, 32); Nevalainen (2003, 47).

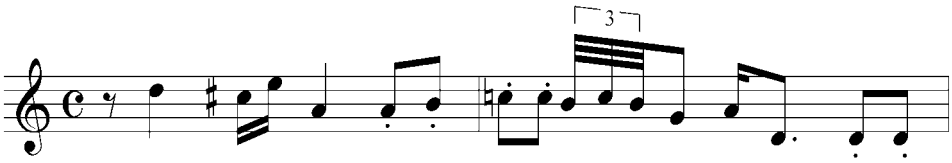
osa	tahdit	tahdit yhteensä
1. pääteema	1 – 16	16
2. pääteema	17 – 25	9
3. pääteema	26 – 35	10
1. pääteeman lyhyt kertaus	36 – 43	8
sivuteema	44 – 64	21
1. pääteema	65 – 80	16
2. pääteema	81 – 89	9
3. pääteeman 1. variaatio*	90 – 102	13
lauluosio	103 – 159	57
soolo-osio	160 – 203	44
3. pääteeman 2. variaatio*	204 – 216	13
1. pääteema	217 – 232	16
2. pääteema	233 – 240	8

*varionnit tapahtuvat teeman lopussa (viimeiset 6 tahtia)

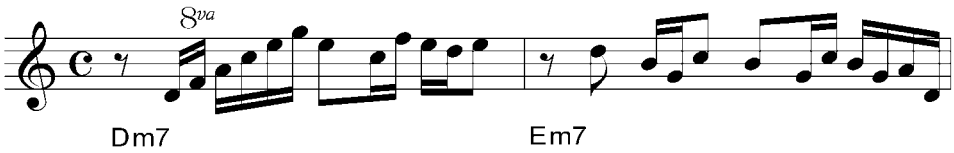
Seuraaviin esimerkkeihin olen nuotintanut sävellyksestä poimimani kolmen pääteeman peruskulut, jotka ovat samalla teoksen keskeisimpiä elementtejä.



Nuottiesimerkki 1: ***Losing Hold – 1. pääteema***



Nuottiesimerkki 2: ***Losing Hold – 2. pääteema***



Nuottiesimerkki 3: ***Losing Hold – 3. pääteema***

Edellä kuvatut perusteemat eivät esiinny täysin identtisinä kappaleen kuluessa, vaan sisältävät pienehköjä variaatioita toistuessaan.

Hahmotan vielä analyysiesimerkin alussa kuvaamani taulukon osat suuremmiksi kokonaisuuksiksi ja kiteytän tästä muodostuvaan taulukkoon sen, mitä kussakin osassa pääpiirteittäin tapahtuu.

tahti nro.	**tahtien lukumäärä**	**kuvaus**
1	16 – 9 – 10 – 8 → yht. 43	Pääteemat 1, 2 ja 3 + 1. pääteeman kertaus.
44	21	Laajalle sointukierrolle perustuva sivuteema.
65	16 – 9 – 13 → yht. 38	Pääteemojen kertaus.
103	57	Lauluosio, muodoltaan ABAB.
160	44 – 13 → yht. 57	Soolo-osio, joka on rakennettu 3. pääteeman sointujen (dm7 – em7) varaan. Basso voimakkaana esillä; päälle tulee uruilla soitettua improvisointia. Lopulta myös sähkökitaran nopea komppi feidataan sisään. Soolo-osuuden päätteeksi palataan 3. pääteemaan.
217	16 – 8 → yht. 24	1. ja 2. pääteeman kertaukset.

> Vaikka kappale sisältää varsin erilaisiakin osia, on ne kaikki sidottu toisiinsa saumattomasti. Itse sävellys ja yhtyesoitto kuulostaa varsin tarkkaan etukäteen suunnitellulta; jopa improvisatorinen, kahdelle soinnulle perustuva soolo-osuus. Kokonaiskuva kappaleesta ja sen instrumentaatiosta löytyy liitteestä 3.

Vuoden 1972 ensimmäisen progressiivisen rockin julkaisun teki helsinkiläinen **Kalevala**. Tämä basisti Lido Salosen vuonna 1969 kokoama yhtye aloitti taipaleensa soittamalla raskasta rockia, mutta muutti kuitenkin musiikillista suuntaansa kohti progressiivista rockia ja jazzsävyjä (Lehtonen 1983, 225). Jukka Haurun tuottama esikoislevy *People No Names* (1972) levytettiin kesäkuun lopulla vain noin neljän päivän kuluessa. Kyseisestä levystä arvostelun kirjoittanut Tapio Korjus (1972e, 43) moittiikin erityisesti laulun ja rumpujen huonoa soundia; suurimmat kehut puolestaan saa kitaristi Matti Kurkinen sävellyksistään ja soittotaidostaan.

Kappaleiden pituudet vaihtelevat parista minuutista lähelle yhdeksää minuuttia ja neljä niistä on instrumentaaleja. Matti Kurkisen soittamat kitarat ovat pääosassa, mutta esimerkiksi kappalessa *My Friend* on melodiasoittimena piano. Levyn päätösraita *Tamed Indians* puolestaan pohjautuu pääasiassa haitarille. Instrumentaaliset jaksot ovat levyllä varsin pitkiä.

Albumin kappaleet sisältävät suhteellisen runsaasti tahtilajien vaihteluita ja selkeänä päämääränä voikin nähdä pyrkimyksen pois 4/4-tahtilajista. Yksi korviin pistävä tyylipiirre on myös akustisen kitaran läsnäolo. Se on lisäksi usein miksattu vasemmalle puolelle, jolloin korostuu tietty vastakkainasettelu, missä sähkökitara on stereokuvan oikealla puolella ja akustinen puolestaan vasemmalla (vrt. kappale 6.1.2, Pekka Strengin albumi Magneettimiehen kuolema). Levyn nimiraita *People No Names* sisältää lisäksi kokonaismateriaalissani varsin erikoisen miksauksen, kun kitarasoolon eräässä kohdassa sooloa liikutellaan stereokuvassa oikealta vasemmalle ja takaisin.

Tasavallan Presidentin kolmas levy *Lambertland* ilmestyi syksyllä 1972. Tässä vaiheessa laulaja Frank Robson oli jo erotettu. Syyksi sanottiin lähinnä se, että hänen popmainen laulutyylinsä ei enää istunut yhtyeen vaikeammiksi ja teknisesti vaativiksi

kehittyneisiin kuvioihin (Lehtonen 1983, 586-587). Robsonin tilalle otettiin Eero Raittinen, joka suomenkielisyydestään huolimatta jatkoi yhtyeen englanninkielistä linjaa.

Sam Chartersin tuottaman levyn lauluosuudet levytettiin Tukholman Europafilm – studiolla. Syy tähän oli Groundstroemin (2002) mukaan se, että Sonet halusi miksata nämä osuudet omien standardiensa mukaan. Lisäksi Finnvox ei ollut vielä tuohon aikaan niin luotettava studio kuin olisi ollut tarpeen, eivätkä sen luomat sounditkaan kuulostaneet tarpeeksi kansainvälisiltä (Ibid.).

Lambertlandilla yhtyeen tyyli on kypsynyt ja progressiivisen rockin piirteet voimistuneet entisestään. Waldemar Walleniusta (1972, 32) lainatakseni:

> ”*Vasta tällä lp:llä esittäytyy se Pressa, joka on jo pitemmän aikaa antanut luonnossa näyttöä siitä mihinkä bändi todella pystyy*”.

Jukka Tolosen asema yhtyeessä on vahva ja hän on säveltänyt yhtä lukuun ottamatta kaikki albumin teokset. Kaksi kappaleista on instrumentaaleja. Kolmen laulukappaleen sanoitukset ovat Mats Huldénin, joka on vastuussa myös albumin maalatusta kansikuvasta.

Sävellysten kohdalla ei voida enää puhua pelkästään A- tai B-osista, vaan kyse on selkeästi muotorakenteeltaan vaihtelevista ja moniosaisista teoksista. Laululla on entistä pienempi osa, tahtilajit ovat edelleen monimutkaistuneet ja dynamiikan vaihtelut ovat niin ikään kasvaneet. Albumin kuuden kappaleen pituudet pyörivät seitsemän ja kahdeksan minuutin tietämillä, lukuun ottamatta saksofonisti Pekka Pöyryn sävellystä *Celebration Of The Saved Nine* (3’33).

Musiikillinen tyyli on yhtyeelle tyypillistä vahvoine huilu-, saksofoni- ja kitarakuvioineen. Soittimilla soitetaan itsenäisiä sooloja, minkä lisäksi ne ovat myös vuoropuhelussa toistensa kanssa ja soittavat välillä unisono-kuvioitakin. Jazzvaikutteet ovat edelleen vahvat. Pientä vivahdetta klassiseen musiikkiin tuo Tolosen instrumentaalisävellyksen *Dance* välikkeet, joissa on jossain määrin yhteyksiä renessanssiajan klassiseen musiikkiin.

Lahtelainen, vuonna 1971 perustettu **Haikara** lienee – ainakin soittajien taustat huomioon ottaen – suomalaisista progressiivisen rockin huippukauden yhtyeistä lähimpänä klassista musiikkia. Vesa Lattusen vakituinen työ oli kontrabasistin virka Lahden kaupunginorkesterissa. Taustalta häneltä löytyy kontrabasson soiton ja säveltapailun lisäksi pianon ja klassisen kitaran opintoja. Lattusen tavoin myös yhtyeen puhaltaja Harri Pystynen soitti Lahden kaupunginorkesterissa. Perkussionisti Markus Heikkerön taustalta löytyy puolestaan musiikkiopintoja pikku- ja patarummun, orkesteriksylofonin ja vibrafonin parissa. Hänet tunnettiin myös taidemaalarina ja hän oli vastuussa Haikaran levyjen mahtipontisista kansimaalauksista. Laajempaan tietoisuuteen hän tuli vuoden 1970 tienoilla, jolloin kohua aiheuttivat hänen epäsovinnaisina pidetyt taulunsa (Virtanen 1972, 28).

Yhtyeen keskushahmo Vesa Lattunen sanoo sävellystyönsä yhtenä päämääränä olevan juuri klassinen musiikin ja rockin yhdistäminen[55]. Vaikka tämä ei olisikaan ollut hänen päätarkoituksensa vielä 1970-luvulla, on se kuitenkin kuultavissa tuotannossa. Samankaltainen päämäärä on ollut myös Pekka Pohjolalla (ks. kappale 6.2.1).

Musiikkiopinnot näkyivät Haikaran musiikissa Heikkerön mukaan seuraavalla tavalla:

> ”*Emme soita akustista emmekä klassista musiikkia. Ehkä parhaiten opiskelun hedelmät näkyvät tavassa, jolla soitamme. Moninaisten komppien sitominen kokonaisuudeksi sekä atonaalisten kuvioiden sovittamisessa musiikkiin on opiskelusta ollut arvaamaton hyöty. Kuitenkaan emme pyri tietoisesti ymppäämään musiikkiimme klassisia piirteitä. Tarkoituksena on työskennellä kauniilla teemoilla, rakennella niistä kontrastisia kokonaisuuksia ja pyrkiä ottamaan teemasta yleensäkin irti kaikki mahdollinen.*”
> (Virtanen 1972, 28.)

Haikaran viisi kappaletta sisältävä esikoisalbumi *Haikara* ilmestyi loppuvuodesta 1972. Levy sai hyvän vastaanoton sekä radiossa että lehdistössä. Yhtye kävi myös kiertueella silloisessa DDR:ssä vuonna 1974. Kiertue käsitti kaikki maan suurimmat kaupungit (yhteensä n. 20 keikkaa) ja yleisömäärät olivat kymmenkertaisia Suomeen verrattuna.[56]

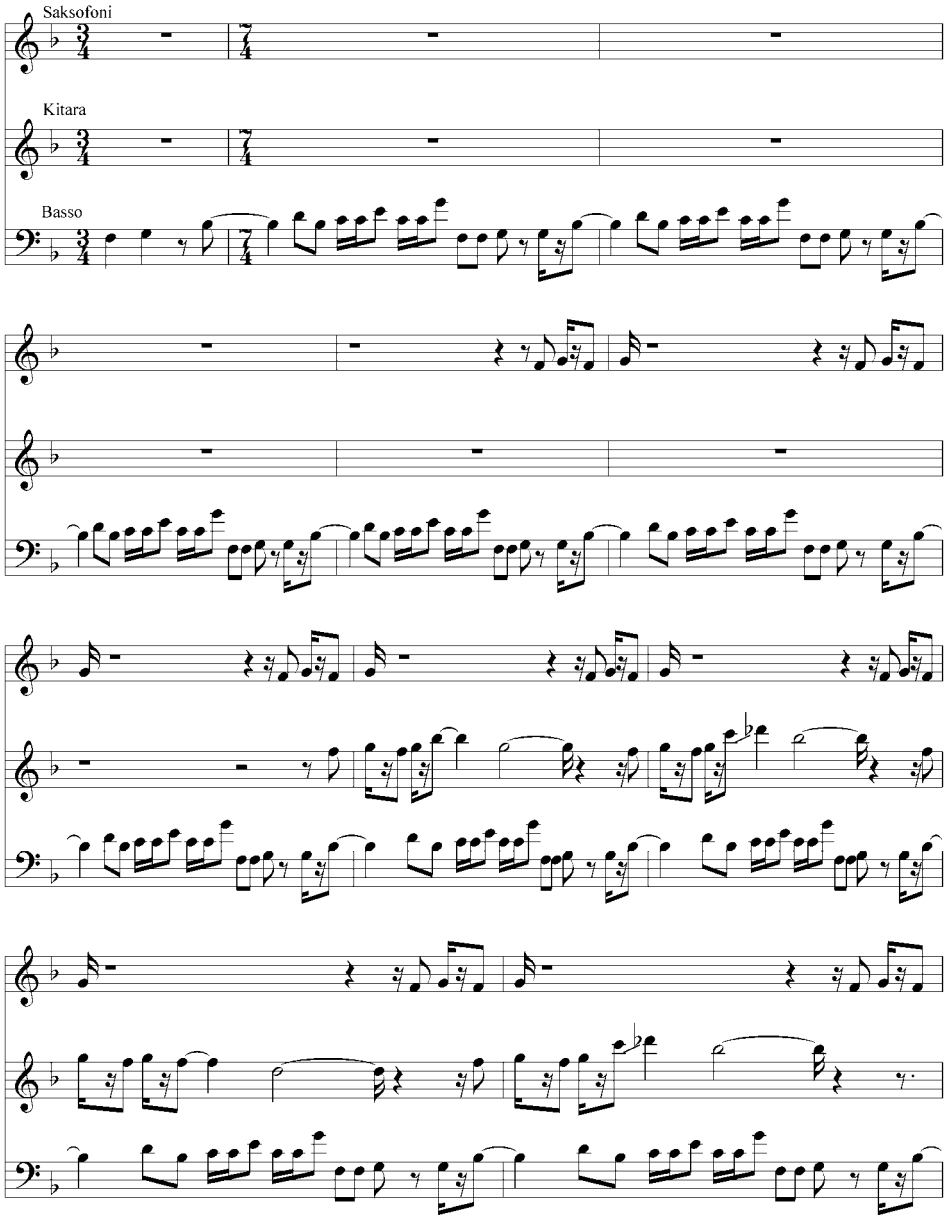
---

[55] Ks. Colossus-lehti 1/2002, 16 (kirjoittajaa ei mainittu).
[56] Ks. Colossus-lehti 1/2002, 17 (kirjoittajaa ei mainittu).

Vesa Lattusen säveltämä ja sovittama sekä Vesa Lehtisen sanoittama *Haikara* on materiaalissani yksi niistä levyistä, joka edustaa progressiivista rockia kypsimmillään. Levyn viiden kappaleen kesto liikkuu viidestä ja puolesta minuutista lähemmäksi yhtätoista minuuttia. Ne sisältävät eri osia, tahtilajien, dynamiikan ja tempon vaihteluita, sekä piirteitä muista musiikinlajeista. Kappaleiden säveltäjä Vesa Lattunen edustaa virtuoottista multi-instrumentalistia, joka laulamisen lisäksi soittaa kitaroita, urkua, pianoa ja bassoa. Levy muodostaa myös varsin selkeän kokonaisuuden, josta poikkeaa lähinnä vain levyn aloitusraita *Köyhän pojan kerjäys*, jossa on kuultavissa jossain määrin vaikutteita niin humpahtavasta tanssimusiikista kuin sotilaallisista marssirytmeistäkin. Kappaleita yhdistävät sekä julistavat sanoitukset että tietyt musiikin toistuvat teemat ja tunnelmat. Albumin kansikuvaa voi pitää taideteoksena tai ainakin sitä lähentelevänä, surrealistisena maalauksena. Musiikillisia vaikutteita on otettu monilta suunnilta ja yhdistetty saumattomaksi kokonaisuudeksi. Levyn päätösraita sisältää suhteellisen selkeitä Van der Graaf Generators –yhtyeeltä otettuja piirteitä, jotka tulevat esille erityisesti puhaltimien kautta.

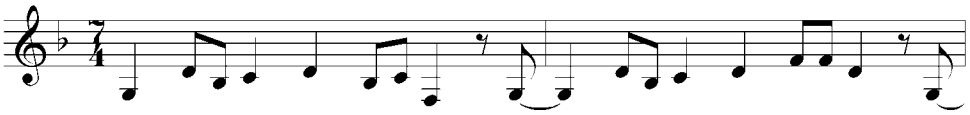
Analyysiesimerkki 2: Jälleen on meidän

Lähes 11 minuuttia kestävä sävellys alkaa bassokuviolla, jonka päälle tulevat saksofonin ja kitaran soittamat melodiat. Ne limittyvät toisiinsa seuraavan esimerkin osoittamalla tavalla.



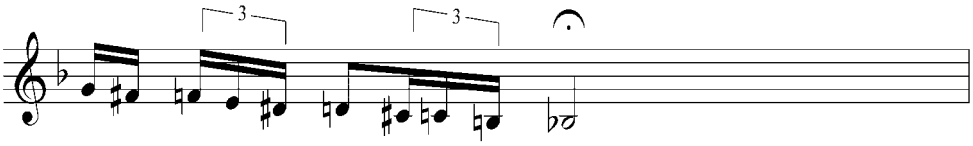
Nuottiesimerkki 4: *Jälleen on meidän - alku*

Tästä siirrytään jaksoon, jossa saksofonilla soitetaan kahta erilaista teemaa. Näistä ensimmäinen on johdannainen äskeisen esimerkin basson peruskuviosta.



Nuottiesimerkki 5: *Jälleen on meidän – saksofoni*

Esimerkissä kuvattu saksofoniteema päättyy laskevaan kromaattiseen, tahtilajeista riippumattomaan juoksutukseen, jonka jälkeen seuraa tauko.



Nuottiesimerkki 6: *Jälleen on meidän - saksofoni*

Tätä seuraa toinen saksofonin teema, joka mukailee puolestaan yllä kuvattua kromaattista asteikkoa. Myös se päättyy taukoon.

Seuraavaksi siirrytään laulujaksoihin, joita on kaiken kaikkiaan neljä. Itse laulumelodiat ovat jokaisessa jaksossa lähes identtiset, mutta säkeistöt päättyvät instrumenttien suhteen aina hieman erilailla. Muutos tehdään pääasiallisesti saksofonin melodiakuluilla. Lähimpänä toisiaan ovat laulusäkeistöt 1 ja 3, sekä vastaavasti 2 ja 4. Laulun aikana kitara soittaa taustalla omaa variaatiotaan basson esittelemästä pääteemasta. Säkeistöjen välillä on saksofonin soolo-osuuksia sekä tyhjä tauko, jonka pituus vaihtelee.

Noin neljän ja puolen minuutin kohdalla ilmenee selkeä taitekohta, joka osoitetaan rumpujen iskuilla. Tahtilaji muuttuu 4/4:ksi, mutta toisaalta musiikin voi hahmottaa tahtilajista riippumattomaksikin. Nopean, swingimäisen

rumpukompin päälle soitetaan bassosoolo. Vähitellen kitara liittyy mukaan soittaen omaa melodiaan. Tämän päälle lisätään lopuksi vielä saksofoni. Kyse on eräänlaisesta kollektiivisesta improvisoinnista, jota pidetään kasassa lähinnä rumpujen ja basson avulla.

Seuraava muutos tapahtuu kahdeksan minuutin tienoilla, jolloin bassolla ei soiteta enää laaja-skaalaista asteikkoa kuten edeltävässä osassa, vaan enemmänkin selkeää pohjarytmiä. Musiikki hiljenee ja hidastuu hetkeksi, kunnes volyymia ryhdytään taas kasvattamaan hieman yhdeksän minuutin jälkeen. Pohjalla on basson ja rumpujen luoma rytmikuvio, johon kaikki soittimet lopulta liittyvät. Noin kymmenen minuutin kohdalla basso irtoaa rytmikuviosta ja soittaa omaa melodiaansa palaten kuitenkin välillä toistamaan rytmiä. Aivan viimeisten tahtien aikana tempoa hidastetaan ja kappale loppuu – ehkä hieman yllättäenkin.

Haikaran *Jälleen on meidän* antaa näytteen hyvin erityylisestä sävellyksestä Wigwamin Losing Holdiin verrattuna. Losing Holdissa instrumenteilla soitetaan enemmän samankaltaisia melodioita ja samassa rytmissä. Haikaran teoksessa puolestaan kaikki soittimet toimivat enemmän itsenäisesti varioidessaan pääteemaa, ja muodostavat samalla mielenkiintoista limittäisrytmejä ja -melodioita rikkomatta silti sävellyksen perusrakenteita. Haikaran kohdalla voisi siis puhua jo mainitsemallani termillä *kollektiivinen improvisointi*, jossa jokainen soitin toimii hyvin solistisesti läpi teoksen. Wigwamin kohdalla kyse on pikemminkin tarkemmin etukäteen harkitusta sävellyksestä, jossa soolo-osuudet on määritelty tiettyihin paikkoihin ja muulloin ne soittavat samaa perusteemaa.

Kokonaiskuva *Jälleen on meidän* –sävellyksestä löytyy liitteestä 4. Rakenteeseen ei ole merkitty instrumenttien soolo-osuuksia juuri sen takia, että ne kaikki toimivat pitkälti solistisesti läpi kappaleen.

Wigwam, Tasavallan Presidentti ja Haikara edustavat suomalaisen progen huippuyhtyeitä omana aikanaan – kaikki omilla, persoonallisilla tavoillaan. Kalevalalla olisi saattanut olla mahdollisuuksia samaan joukkoon, erityisesti Matti Kurkisen

virtuoottisen kitaroinnin ja progressiivisuuteen pyrkivien sävellysten kautta, mutta pikaisesti kasaan koottu levy ei tässä joukossa yllä aivan samalle tasolle muiden kanssa. Kolmesta mainitusta suomalaisen progen jättiläisistä Wigwam ja Haikara ovat tyylillisesti kauimpana toisistaan, siksi analyysiesimerkit näiltä kahdelta.

6.3.2 Aikakauden loppu – uuden alku

Siinä, missä vuosi 1972 oli määrällisesti ehdoton huippuvuosi progressiivisen rockin julkaisujen suhteen, laski levytysten määrä vuonna 1973 romahdusmaisesti. Ainakin osasyynä tähän oli se, että yhtyeiden levytysajat pidentyivät sitä mukaa, mitä enemmän soundeihin ja musiikillisiin ratkaisuihin kiinnitettiin huomiota. Vaikka vuonna 1974 levytysten määrä kasvoi taas, jää vuosi 1972 silti materiaalissani tuottoisammaksi kaudeksi.

Haikaran toinen albumi, loppuvuodesta 1973 julkaistu *Geafar* ilmestyi, esimerkiksi Wigwamin ja Tasavallan Presidenttin julkaisutahtiin verrattuna, poikkeuksellisen pian esikoisjulkaisun jälkeen. Siinä, missä *Haikara* oli selkeä teoskokonaisuus, on Geafar puolestaan kokonaisuutena rikkinäisempi. Tämä saattaa johtua juuri kiireisestä julkaisutahdista.

Klassisen musiikin vaikutteet kuuluvat selkeästi tietyissä pianomelodioissa ja jousisovituksissa. Itse musiikki ja sävellykset ovat jollain tasolla tehdymmän kuuloisia kuin esikoisjulkaisussa; tietty luonnollisuus jää osaltaan puuttumaan. Saksofoni ja kitara ovat edelleen keskeisessä osassa ja pianon osuus on hieman vahvistunut edelliseen levyyn verrattuna. Bassokulut ovat progressiiviselle rockille tyypillisesti hyvin melodisia ja kaikki soittimet toimivat jälleen itsenäisesti, kuten yhtyeen tyylille on ominaista. Levyn progressiivisin kappale on lähes 14 minuuttia kestävä, useasta osasta koostuva nimikkokappale *Geafar*. Erikoisena piirteenä levyllä on naisääni laulussa (Auli Lattunen). Progressiivinen rockhan oli tuolloin – ja on edelleen – kauttaaltaan varsin miesvaltainen musiikinlaji niin soittajistoltaan kuin yleisöltäänkin (ks. kappale 3.1.4).

Wigwamin helmikuussa 1974 julkaistu *Being* on selkeästi kyseessä olevan kokoonpanon yhtenäisin tuotos ja lisäksi edelleen klassikkona pidetty teos, jota voi pitää materiaalissani yhtenä suomalaisen progressiivisen rockin tyylillisistä huipentumisista. Albumin äänitykset aloitettiin jo vuosi sen julkaisua aikaisemmin. Avustajia levyllä on entistä enemmän. Jukka Gustavson käsittelee varsinaisesti ensimmäistä kertaa mini-moogia ja VCS3–syntetisaattoria (Lehtonen 1983, 659). Tolvasen (1992, 76) mukaan Being edustikin ensimmäisiä suomalaisia rocklevyjä, joilla käytettiin syntetoijaa [sic].

Being on yksi keskeinen syy siihen, miksi Gustavson ei aikoinaan tehnyt omaa soololevyään Pembroken ja Pohjolan tavoin. Hän oli suunnitellut Beingin teemallista kokonaisuutta jo pidemmän aikaa. Toisaalta taas se, että Beingin sävellys- ja sanoitusvastuu jäi pääasiassa Gustavsonin harteille, johtui juuri siitä, että Pembroken ja Pohjolan soololevyt olivat vieneet näiden koko mielenkiinnon – ja lähes kaiken biisimateriaalinkin (Hakala 1992, 9). Being voidaan tässä mielessä nähdä jonkinlaisena Gustavsonin soololevynä. Hän oli materiaalistaan tarkka, eivätkä yhtyeen muut jäsenet päässeet juurikaan vaikuttamaan esimerkiksi kappaleiden sovituksiin (Ibid., 9).

Levy muodostuu viidestä parista, jotka on liitetty yhteen ja edelleen suuremmaksi, koko albumin kattavaksi temaattiseksi kokonaisuudeksi. Gustavson on säveltäjistä keskeisin, ja niin Pembroken kuin Pohjolankin sävellykset lähinnä tukevat hänen ambitioitaan. Kuten jo Losin Hold –analyysini (kappale 6.3.1) yhteydessä mainitsin, on kappale *Bride Of The Biosphere* on käsittääkseni toinen niistä sävellyksistä Losing Holdin lisäksi, jossa kaikki kolme ovat tehneet yhteistyötä: Pembroke lukee Gustavsonin sanoituksia Pohjolan sävellyksen päälle. Pembroken monimuotoinen äänenkäyttö sekä tässä että tätä edeltävässä kappaleessa *Petty-Bourgeois* muistuttaa hänen Wicked Ivory –levyään (ks. kappale 6.2.2).

Beingillä huomio on siirtynyt enemmän instrumentaalisuudesta sanoituksiin ja erityisesti välitettävän sanoman keskeisyyteen, jos verrataan vaikkapa edelliseen levyyn *Fairyport*. Tämän voi kuulla jo tavassa, miten sanoituksia käsitellään melodiassa: paikoitellen kuulostaa siltä, että itse sanat hallitsevat melodian ja koko musiikin kulkua.

Pohjola (2002) mainitseekin Gustavsonin teksteistä seuraavaa:

> ”[…] *sille* [Gustavsonille] *oli hyvin tärkee nimenomaan se sanoma. Et se mitä se sanoo, ja sehän ei välillä ollenkaan istunu siihen itse lauluun, vaan se piti sovittaa sinne jonnekin. Ja sieltä tulee kummallisia sanoja kummallisissa paikoissa ja nopeesti sanottuna* [---].

Se, että Beingin musiikki on rytmillisesti niin monimuotoista, johtuukin varmaan osittain juuri tästä sanoitusten sovittamisesta musiikkiin. Gustavsonin sävellystyyli lienee ainakin osittain tekstilähtöistä: sanoitukset kuljettavat kappaleen rytmiikkaa.

Tekstin keskeisyydestä huolimatta levyllä on myös pitkiä instrumentaaliosuuksia. Puhaltimia kuullaan kahdessa kappaleessa. Gustavsonin virtuoottisuus kuuluu selkeästi sekä instrumenttien käsittelyssä, polveilevissa laulumelodioissa sekä itse sävellyksissä.

Being valittiin *Musa*-lehden numerossa 2/1974 kuukauden albumiksi. Tämän lisäksi se sai positiivista huomiota ulkomaillakin. Wallenius (1974a, 24) kirjoittaa arvostelussaan levyn vaikeaselkoisuudesta. Tässä vaiheessa – ja osittain jo aikaisemminkin – Wigwam on tosiaankin siirtynyt sille tasolle, missä kuulijan täytyy tehdä aktiivisesti töitä ymmärtääkseen tarkemmin, mistä levyllä on kyse.

Being kärjisti yhtyeessä vallinneita sisäisiä ristiriitoja ja Wigwam hajosikin levyn julkaisuvuonna. Vuonna 1975 ilmestyi uuden Wigwam–kokoonpanon levy *Nuclear Nightclub*, joka on puolestaan Pembroken vahva näyte sävellystaidoistaan. Levy sai valtavan suosion ja on sekin Beingin tavoin edelleen klassikon asemassa. Nuclear Nightclubilla on kuitenkin jo enemmän kyse poplevystä, vaikka se progressiivisen rockin piirteitä sisältääkin.

Tasavallan Presidentin viimeinen materiaaliini kuuluva levytys *Milky Way Moses* levytettiin elo-syyskuussa 1973 Lontoon DeLane –studiolla tuottajanaan **Peter Eden**. Albumi ilmestyi kuitenkin vasta keväällä 1974. Levyllä on jälleen tapahtunut miehistönvaihdos: Heikki Virtanen on korvannut Måns Groundstroemin, joka erosi yhtyeestä itse asiassa jo joulukuussa 1972.

Waldemar Wallenius (1974b, 43) kirjoittaa levyä arvostellessaan, että yhtyeen musiikki oli jo Lambertlandiin mennessä kohonnut niin korkealle, että tasollisesti tämä levy ei tuo mitään uutta esille, vaikka huippuluokkaa onkin. Tähän mielipiteeseen voi suhteellisen hyvin yhtyä, sillä ainoa mikä on varsinaisesti lisääntynyt on tietty musiikillinen ja tyylillinen varmuus. Levy myös kuulostaa ehkä hieman edeltäjäänsä modernimmalta ja virtuoottisemmalta; musiikillinen fuusio jazzin ja rockin välillä on tiiviimpi. Harkituissa puitteissa toimivan improvisaation osuus on kenties hieman kasvanut. Säveltäjistä sekä Jukka Tolonen että Pekka Pöyry ovat tehneet kaksi kappaletta. Yksi on koko yhtyeen tekemä ja yksi on Eero Koivistoisen vanha *Lennosta kii!*, joka on tässä laulettu englanniksi (*Caught From The Air*). Milky Way Moseksen kaikista sanoituksista vastasi Wigwamin Jim Pembroke, joka julkaisi myös oman sooloalbuminsa Pigworm samana vuonna (ks. kappale 6.2.2).

Analyysiosuuteni päättyy Salossa perustetun **Nimbusin** vuoden 1974 julkaisuun *Obus*. Yhden levyn ihmeeksi jäänyt Nimbus on materiaalissani yksi tuntemattomampia kokoonpanoja suomalaisen progen saralla.

Monien muiden käsiteltyjen yhtyeiden tavoin myös Nimbusin muusikoilta löytyy taustaa klassisen musiikin parissa. Jussi Jokiranta opiskeli kontrabasson soittoa Salon musiikkiopistossa, Pekka Rautiolla oli takanaan klassisen pianonsoitonopintoja Turun musiikkiopistossa ja Harri Suilamo puolestaan opiskeli Helsingin musiikkitieteellisessä (Tuominen 1974, 20). Klassisen musiikin vaikutus ei silti olennaisesti kuulu Obus-levyllä. Lähinnä sen voi havaita kappaleiden rakenteessa (paikoitellen moniosaiset teokset) ja Raution piano-osuuksissa kappaleessa *(4) Epilogi*, jossa on kuultavissa jossain määrin viitteitä moderniin konserttimusiikkiin. Tässä vaiheessa kyseiset vaikutteet lienevät silti otettu jo pikemminkin muilta suomalaista progressiivista rockia edustaneilta yhtyeiltä, kuin varsinaisesti klassisesta musiikista. Teatterimaailmaan yhtyeellä oli puolestaan ainakin sen verran yhteyksiä, että he soittivat Salon Nuorisoteatterin valmistaman rocknäytelmän taustalla vuonna 1974.

Syksyllä 1973 yhtye kävi äänittämässä kaksi englanninkielistä kappaletta Love Recordsille, mutta vuonna 1974 julkaistu *Obus* on kuitenkin täysin suomenkielinen. Melankolissävytteisen teemalevyn piirteinä ovat pitkät instrumentaaliset jaksot, 4/4–

tahtilajin rikkominen, nopeat temponvaihtelut, urkutaustat ja osittain moniosaiset sävellykset. Viulua kuullaan kahdessa kappaleessa. Nimbus edustaa käsittelemäni materiaalin lopussa uudentyyppisen, suomeksi lauletun progen nousua, jossa kantaaottaviin sanoituksiin on pantu merkittävästi painoarvoa.

VII Yhteenvetoa

7.1 Suomalaisen progressiivisen rockin piirteitä ja syntyyn vaikuttaneita tekijöitä yleisellä tasolla

Beatlesin *Sgt. Pepperin* (1967) ilmestyminen oli Suomessa, monien muiden maiden tavoin, varsin järisyttävä kokemus ja vaikutti maamme muusikoihin monellakin eri tasolla. Yhtyeeseen jo vuosia aikaisemmin tutustunut Pekka Pohjola (2002) kertoo tilanneensa levyn kaupasta etukäteen ja odottaneensa sitä ”kuin kuuta nousevaa”. Saatuaan levyn viimein käsiinsä, hän opetteli siltä kaikki bassokulut. ”Virheineen päivineen”, kuten hän toteaa antamassaan haastattelussa. Måns Groundstroem (2002) puolestaan kehuu levyä vallankumoukselliseksi, niin sävellyksiltään kuin toteutuksiltaankin. Ronnie Österberg jatkaa levyn kehumista vuonna 1967 antamassaan haastattelussa, jossa hän kertoi tuolloin lempiharrastuksensa olleen jo puoli vuotta Sgt. Pepperin kuunteleminen (Hämäläinen & Kaskisuo 1967, 80).

Progressiiviseen rockiin kuulunut kollektiivisuuden ihainnointikin on saattanut tulla osittain Beatlesilta, joka ainakin julkisuuteen näyttäytyi varsin tiiviiltä ryhmältä, lukuunottamatta kokoonpanon viimeisiä vuosia. Vaikutteita yhtyeeltä on todennäköisesti saatu myös kiinnostuksessa elokuvien maailmaan (esim. Wigwamin musiikki Kesäkapinaan ja Charliesin sävellykset Julisteiden liimaajiin), sillä myös Beatles laajensi 1960-luvulla toimintaansa musiikin parista niin elokuvien kuin animaationkin alueelle (esimerkkinä *Yellow Submarine*, 1968).

Sgt. Pepper laajensi huomattavasti musiikintekijöiden näkemysmaailmaa ja avasi heidän silmänsä lp-levyn mahdollisuuksiin. Levyn ei enää tarvinnut sisältää pelkkiä yksittäisiä kappaleita, vaan se saattoi muodostaa kokonaistaideteoksen, jossa musiikin ja

yhtenäisen äänimaiseman ohella oli kiinnitetty huomiota myös kansitaiteeseen. Sanoitusten merkitystä korostettiin liittämällä ne levyn mukaan. Beatlesin antama esimerkki kannusti muitakin kokeilun maailmaan: jopa Topmost kokeili hetkellisesti ”psykedeliamusaa” Sgt. Pepperin innoittamana (Holopainen 2000, 90-91). Yksi merkittävimmistä panoksista suomalaisille musiikintekijöille oli – näiden musiikillisten näkemysten laajentamisen ohella – myös Beatlesin tekemät studiotekniset kokeilut, joiden merkitys korostuu varsinkin Blues Sectionin musiikin yhteydessä.

Yksi merkittävimmäistä suomalaisista hahmoista progressiivisen rockin synnyn taustalla on kiistatta Henrik Otto Donner. Hänen vaikutuksensa näkyy erityisesti Blues Sectionin kohdalla. Donner itse näkee itsensä kyseisen kokoonpanon yhteydessä eräänlaisena musiikillisena johdattelijana (Donner 2002). Yhtye oli tutustunut bluesiin lähinnä sen brittimuodossa (esimerkiksi Bluesbreakers), mitä Donner piti turhan kapeana käsityksenä bluesista. Tästä syystä hän soittikin muusikoille vanhoja blueslevyjään, jotka sisälsivät musiikkia mm. John Lee Hookerilta ja Sonny Boy Williamsilta. Vähitellen hän laajensi Blues Sectionin muusikoiden musiikkimakua soittamalla heille niin intialaista musiikkia, Heitor Villa-Lobosia, György Ligetiä, Stockhausenia kuin elektronista musiikkiakin. Studiossa Donner puolestaan auttoi yhtyettä mm. pysymään tempossa, joka Blues Sectionin jäsenille oli ollut alkuun vaikeaa. (Donner 2002.) Måns Groundstroem (2002) muistelee Donnerin merkitystä näin:

> *”Donnerin vaikutusta ei saa vähentää missään nimessä, koska hän oli laajakatseinen* [---]. *Hänellä oli ratkaiseva asennemuokkaajan rooli meidän kuvioissa. Kyllä se oli niinku faijatyyppi.”*

Blues Section myös levytti jonkin verran Donnerin sävellyksiä ja osa yhtyeen jäsenistä soitti hänen kokeellisessa, 1960-luvun loppupuolella perustetussa Treatment-yhtyeessään. Donner toimi myös tuottajana niin Blues Sectionin, Wigwamin kuin Tasavallan Presidentinkin ensimmäisillä albumeilla. Tässä täytyy kuitenkin muistaa se, että tuottajan rooli oli tuohon aikaan varsin erilainen kuin mitä se tänä päivänä on. Vielä 1960-luvulla tuottajan tehtävä oli lähinnä pitää kiinni aikatauluista ja valvoa äänitysten kulkua. Progekausi muuttikin tuottajan kuvaa niin, että tuottajat ryhtyivät enemmän

studio- ja soundihenkilöiksi, ts. tuottajan toimenkuvan painopiste siirtyi äänipöydän taakse ja hän ryhtyi luomaan soundia teknisin keinoin (Groundstroem 2002).

Donner toimi siis progressiivisen rockin alkutaipaleella tyylisuunnan taustavoimana varsin monellakin tasolla: hän oli niin musiikillinen opettaja, tuottaja, säveltäjä kuin sovittajakin. Merkittävää on myös koko Love Recordsin perustaminen, jossa Donner oli mukana. Love Records oli kuitenkin alkuun se levy-yhtiö, joka toimi tärkeänä, ja itse asiassa ainoana, kanavana progressiivisen rockin julkaisuille. Kun kyseinen musiikki sai vähitellen laajempaakin suosiota, huomasivat muutkin levy-yhtiöt tarjota tyylisuunnan edustajille levytyssopimuksia.

Se, mikä sai nuoret muusikot lopulta soittamaan progressiivista rockia, oli Pohjolan (2002) mukaan kunnianhimo, joka tuli sen myötä, että ihmiset oppivat vähitellen todella soittamaan käsittelemiään instrumentteja. Tekninen osaaminen nousi suureen arvoon ja kitaristejakin arvostettiin ainakin osittain sen perusteella, kuinka nopeita he olivat. Tässä haluttiin luonnollisesti näyttää myös muille omaa osaamistaan.

Progressiivisen rockin soittoon liittyi myös tiettyä kapinahenkeä vanhempia ja auktoriteettejä vastaan. Selkeiten tämä näkyy muusikoilla, jotka olivat saaneet musiikillisen kasvatuksensa klassisen musiikin kautta, kuten Pekka Pohjola. Myös Måns Groundstroem (2002) kertoo yhden lähtökohtansa progen soittamiseen olleen juuri kapinointi klassisen musiikin ”jäykkäniskaisuutta” vastaan. Toisaalta, klassista musiikkia ja sen vanhakantaisuutta kohtaan osoitettu kritiikki oli myös yleisemmällä tasolla eräänlainen ”ajan henki” ja kuului monien nuorten musiikintekijöiden ideologiaan.

Osassa progressiivista rockia on ollut pyrkimys täyteläiseen ja persoonalliseenkin soundimaailmaan, sekä studiotekniikan mahdollisuuksien hyödyntämiseen. Eri yhtyeillä on luonnollisestikin ollut erilaiset ambitionsa näiden suhteen. Englantilainen Pink Floyd esimerkiksi satsasi runsaasti aikaa erilaisiin äänikokeiluihin ja arkisten äänielementtien käyttöön levyillään; joillain muilla yhtyeillä on painopiste ollut puolestaan toisenlaisilla osa-alueilla. Suomessa tultiin tässäkin suhteessa hieman jälkijunassa muihin maihin

verrattuna. Mutta kuten tutkimuksen edetessä on tullut ilmi, niin kokeiluja kyllä tehtiin siinä mittakaavassa kun se oli olosuhteissamme mahdollista.

Ruotsissa studiotekniikka oli huomattavasti Suomea edellä, ja yhtyeitämme ja artistejamme kävikin siellä ajoittain äänittämässä levyjään. Varsin selkeänkin eron maiden studioiden tasossa huomaa vertailemalla esimerkiksi kahta Tasavallan Presidentin levyä, joista ensimmäinen (1969) on äänitetty Suomessa ja toinen (1971) vastaavasti Ruotsissa. Kontaktien luomien Ruotsiin olikin tärkeää, sillä heidän tasokkaammat studionsa tarjosivat mahdollisuuden kansainvälisempään soundiin, joka tuki näin myös Love Recordsin vientihaaveita. Ensimmäinen tavoitehan yhtiöllä oli saada suomalaisia levytyksiä Ruotsin markkinoille ja sen jälkeen myös muualle. Vaihtoakin maiden välillä tapahtui: Blues Section kävi esimerkiksi yhteiskeikoilla ruotsalaisen Fläsket Brinner –yhtyeen kanssa, ja ruotsalainen Baby Grandmothers kävi puolestaan treenaamassa Suomessa ja myös levytti Love Recordsille.

Kaiken kaikkiaan aikakauden progelle oli tyypillistä se, että yhtyeet pyrkivät löytämään oman soundinsa ja tätä kautta erottumaan muista kokoonpanoista. Yhtyeet myös kilpailivat tässä suhteessa keskenään. Groundstroem (2002) pitääkin tätä yhtenä kyseessä olevan aikakauden suurimmista voimista, joka eroaa nykyajan valtavirta-ajattelusta, jossa yhtyeet pyritään laittamaan tietynlaiseen muottiin.

Progressiivisen rockin alkutaipaleella näytti olevan varsin tavallista se, että sitä soittavilla muusikoilla oli taustallaan musiikinopintoja klassisen musiikin puolella. Esimerkiksi Wigwamin ja Tasavallan Presidentin muusikoiden ohella oli myös Haikaran jäsenillä hyvin läheiset suhteet klassiseen musiikkiin. Pohjolan (2002) mukaan koulutuksen antamat suurimmat hyödyt liittyivät lähinnä kykyyn kehitellä instrumenttinsa käsittelyä, sekä se, että soittajalla oli tätä kautta enemmän materiaalia jota käyttää. Heikki Virtanen (2001) puolestaan kertoo monien käytännön asioiden selkeytyneen juuri nuottien ja teorian kautta.

Pohjolan (2002) mukaan varsinaisesta koulutuksesta ei kuitenkaan 1960-70-lukujen taitteessa puhuttu, vaan pikemminkin siitä, että rock- ja jazzmusiikille *ei ollut* mitään koulutusta. Kaikki oli omaehtoista, itse tehtävä. Donner (2002) huomauttaa lisäksi, että

monet Akatemiassa olleista muusikoista olivat myös lopulta myös niitä, jotka jättivät opintonsa kesken saatuaan töitä progen tai muun rockin puolelta.

Popmusiikin koulutuskysymys nousi varhain esille laajempaankin keskusteluun. Esimerkiksi 1960-luvun kulttuuriradikaalien suhtautuminen ns. uuteen rytmimusiikkiin oli ihaileva, ja sen arvostusta vaadittiin nostettavaksi. Keskustelu populaarimusiikin asemasta synnyttikin aloitteita ja selvityksiä, jotka tähtäsivät popmusiikin koulutuksen järjestämiseen. Menestyksekkäin hanke oli Klaus Järvisen johtama Oulunkylän pop-jazzmusiikkiopisto, joka aloitti toimintansa vuonna 1972. (Kurkela 2003, 510.)

Progressiivista rockia soittaneiden yhtyeiden keikat poikkesivat usein paljonkin levytetystä materiaalista, mikä saattaa olla erityisen suomalainen piirre. Käsittääkseni esimerkiksi englantilaiset progeyhtyeet soittivat keikoillaan pääasiassa omaa materiaaliaan. Suomessa oli sitä vastoin sangen tavallista, että julkaistuilta lp-levyiltä esitettiin vain muutamaa kappaletta, jos sitäkään. Kyseinen piirre oli erityisen voimakas esimerkiksi Blues Sectionin ja sitä seuranneen Wigwamin kohdalla. Tässä mielessä livenauhoitusten merkitys korostuukin huomattavasti, sillä monissa tapauksissa sama yhtye studio- ja livetilanteessa olikin itse asiassa kuin kaksi eri yhtyettä. Tasavallan Presidentti käy puolestaan esimerkkinä yhtyeestä, joka soitti keikoilla pääasiassa omaa materiaaliaan.

Folk-musiikista ammennettiin nähtävästi paljonkin piirteitä progressiiviseen rockiin. Keskeisimpinä elementteinä voidaan mainita kollektiivisuuden ihannointi (tässä osansa myös Beatlesilla ja Bandillakin), ”aitouden” käsite, akustisten soittimien hyödyntäminen sekä ennen kaikkea keskustelut kaupallisuuden vastustamisesta. Näistä erityisesti aitouden käsite ja kaupallisuuden vastustaminen siirtyivät progeen bluesin kautta.

Epäkaupallisuuden ihanne progressiivisessa rockissa saattoi olla joskus jopa lähtökohta säveltämiselle tai instrumentin käsittelylle. Toisaalta on vaikea ajatella, että muusikot olisivat sävellyksillään ja/tai soitollaan pitäneet epäkaupallisuuden tavoittelua ykköspäämääränään, ts. musiikintuottamisen prioriteettinä, mutta tietysti tämä on saattanut joidenkin kohdalla vaikuttaa syntyneisiin melodioihin. Kyseinen epäilyshän

tuli tutkimuksessani esille Jukka Haurun soololevyn yhteydessä. Aiheesta saamani kokemuksen mukaan uskoisin kuitenkin, että varsinkin progressiivisen rockin alkuaikoina musiikki syntyi enimmistön kohdalla hyvin luonnollisesti ja puhtaammin musiikillisista lähtökohdista.

Eräs progressiivisen rockin keskeisimmistä anneista muusikkosukupolvelle oli se, että rockmuusikot ammattilaistuivat. Donnerin (2002) mukaan jo 1960-luvulla oli tapahtunut jazzmuusikoiden ammattilaistuminen, ja 1970-luvulla alettiin puolestaan rockmusiikkia tehdä ammattimaisesti. Kyseinen muutos ja rockmuusikoiden saama arvostus johtui selkeästi progesta, joka tyylinä vaati soittajaltaan huomattavaa teknistä taituruutta ja ammattimaista otetta. Osansa progen saamaan arvostukseen oli myös progen pariin siirtyneillä jazzmuusikoilla, joita jo jossain määrin kunnioitettiin taitavina muusikoina. Heidän kauttaan progekin alkoi saada arvostusta omana musiikkityylinään.

Lopuksi on vielä huomioitava progen kautta tapahtunut sosiaalisten rajojen rikkoutuminen ja eri musiikillisista lähtökohdista tulevien soittajien yhdistyminen. Näiden kaiken lisäksi progressiivisen rockin piikkiin voi vielä laittaa jo aiemmin mainitsemani suomalaisen rockmusiikin kansainvälistämispyrkimyset sekä lehdistön jossain määrin kyseiselle musiikkityylille antama arvostus.

7.2 Musiikillinen kehitys ja murrosvuosi 1974

Suomalaisen progressiivisen rockin alkutaipaleen voidaan nähdä olevan pitkälti samansuuntainen kuin Englannissa: yhtyeet soittivat alkuun bluestyylistä lähtöisin olevaa musiikkia. Bluespiirteitä löytyy monien myöhempienkin yhtyeiden tuotannosta. Vuosia 1967-70 voidaan Suomessa kutsua esi- tai varhaisprogressiivisen rockin ajaksi. Kappaleiden pituudet eivät vielä tässä vaiheessa ole venähtäneet valtaviin mittoihin, vaan pyörivät viiden minuutin molemmin puolin, ja enimmäksen alle sen. Teemallisista kokonaisuuksista voidaan puhua lähinnä Eero Koivistoisen *Valtakunnan*, Pekka Strengin *Magneettimiehen kuoleman* sekä Jim Pembroken säveltämän *Henry's*–sarjan yhteydessä. Pitkiä instrumentaalisia jaksoja on lähinnä Valtakunnalla sekä Tasavallan Presidentin esikoislevyllä, osittain myös Blues Sectionin levyllä. Rytmiikka on tällä

kaudella vielä varsin yksinkertaista ja 4/4-tahtilajia suositaan. Soitinvalikoima on sitä vastoin jo paikoitellen varsin monimuotoista. Koskettimien, pianon, jousien ja puhaltimien ohella on kokeiltu mm. erilaisia lyömäsoittimia, vibrafonia, ksylofonia, haitaria, banjoa ja sitaria. Dynamiikan vaihtelut eivät ole mittavia. Kansitaiteessa huomio kiinnittyy Valtakuntaan, Hard N' Hornyyn sekä Magneettimiehen kuolemaan.

Vuodesta 1971 eteenpäin voidaan jo puhua varsinaisesta kypsän progressiivisen rockin aikakaudesta. Tässä mielessä maamme tuli Englantiin verrattuna parisen vuotta jälkijunassa. Ensimmäisiä kypsään tyylisuuntaan kuuluvia teoksia on Wigwamin *Fairyport*. Vuosi 1972 on käsittelemässäni ajanjaksossa julkaisujen määrän suhteen ehdoton huippuvuosi. Progressiivisen rockin erilaiset tyylit kukoistavat ja tuotannosta löytyy niin blues-/heavylähteistä syntynyttä progea kuin jazzahtavaa instrumentaaliprogeakin, sekä niin klassisesta musiikista vaikutteita ottanutta kuin yksinkertaisempaa, lähinnä laulun varaan perustuvaa materiaaliakin. Progressiivisen rockin tuottoisampana ja monimuotoisempana kautena materiaalissani näenkin juuri vuodet 1971-72.

Vuonna 1973 jäädään julkaisujen suhteen vain kahteen albumiin, mutta vuonna 1974 noustaan jälleen seitsemään kappaleeseen. Kyseisen vuoden jälkeen progressiivinen rock kokee suuria muutoksia, vaikka mistään "progen kuolemasta" ei missään mielessä voidakaan puhua. Keskeisten yhtyeiden tarina on kuitenkin tässä vaiheessa ohi siinä muodossa, missä se on tämän tutkimuksen kuluessa tullut tutuksi. Wigwam muuttaa tyyliään popimpaan Jukka Gustavsonin ja Pekka Pohjolan lähdettyä yhtyeestä. Lisäksi kitaristi Pekka Rechardtin mukaantulon seurauksena kokoonpano muuttuu kosketinsoitinpainotteisesta yhtyeestä enemmän sähkökitarapainotteiseksi. Tasavallan Presidentti puolestaan hajoaa, vaikka tekeekin vielä tämän jälkeen ajoittaisia keikkoja. Kummastakin yhtyeestä poistuneet jäsenet jatkavat musiikillista toimintaansa joko soolourillaan tai uusissa kokoonpanoissa.

Myös Kalevalan kokoonpano muuttui vuonna 1974. Yhtyeen seuraavana vuonna julkaisema *Boogie Jungle* edustaa esikoislevyä selkeämpää ja yksinkertaisempaa tyyliä funkvivahteineen. Haikaran tyyli muuttui niin ikään vuoden 1975 julkaisulla *Iso lintu* hivenen yksinkertaisempaan ja ehkä jopa kaupallisempaankin suuntaan. Progressiivisen

rockin markkinoille tuli kuitenkin tämän jälkeen lukuisia uusia yhtyeitä, jotka edustivat Nimbusin vuonna 1974 aloittamaa uutta, suomenkielistä linjaa, josta oli tosin ollut merkkejä jo aiemminkin (esim. Apollo 1970, Haikara 1972). Murrosvuoden 1974 jälkeen näyttää siltä, että tätä tyyliä edustaneita yhtyeitä nousi niin sanotusti kuin sieniä sateella ja maantieteellinen painopiste jakaantui helsinkikeskeisyydestä ympäri Suomea. Jo samana vuonna julkaistiin Nimbusin levyn lisäksi – kuitenkin tämän analyysin ulkopuolelle jäänyt – kouvolalaisen **Sessionin** progressiivisen rockin puolella ajoittain seikkaileva *Unikuva*. Esimerkkeinä tyylisuuntaan kuuluvista, vuonna 1975 ensimmäisen kokopitkän albuminsa julkaisseista yhtyeistä voidaan mainita lisäksi tamperelainen **Tabula Rasa,** pietarsaarelainen **Fantasia** sekä kuopiolainen **Finnforest**. Samaisena vuonna ilmestyivät myös **Jupu Groupin** instrumentaalilevy *Ahmoo* sekä **Maru & Mikaelin** englanninkielinen *Destination Nowhere*. Näistä ensinnä mainittu edustaa lähinnä funkista ammentavaa jazzrockfuusiota, mutta mukana on piirteitä myös esimerkiksi modernista konserttimusiikista. Maru & Mikaelin musiikillisellisesti vaihtelevalta levyltä löytyy puolestaan niin jazz- ja rockvaikutteita, kuin japanilaista traditionaalimusiikkiakin.

Keskeisenä syynä progen kokemiin muutoksiin näen sen, että tyylilajissa mentiin tavallaan liian pitkälle ja se tuli silloisessa muodossaan tiensä päähän. Alkuun musiikkia tehtiin enemmän luonnollisista lähtökohdista ja kokeilun ilosta; se oli mielenkiintoista sekä muusikoille että yleisölle. Kun kuitenkin kokeiluissa pyrittiin jatkuvasti pidemmälle ja pidemmälle, saattoi itse kokeellisuus muuttua musiikinteon tärkeimmäksi tekijäksi, jolloin tietynasteinen luonnollisuus jäi puuttumaan. Yleisö vaistosi tämän, jolloin symbioottinen suhde yleisön ja yhtyeen välillä katosi. Yleisö ei jaksanut enää kuunnella pitkiä instrumentaalisooloja tai katsella muusikoiden teknisen taituruuden esittelyä samalla tavoin, kuin aikaisemmin.

Lopuksi voi vielä todeta, että Suomen progegenressä on vaikeaa jakaa tuotantoa selkeisiin haaroihin, kuten Macan (1997) teki kirjassaan englantilaisten yhtyeiden kohdalla. Monet yhtyeistämme eivät myöskään luoneet mitään selkeää, koko tuotannon läpikulkevaa musiikillista linjaa. Poikkeuksena tästä näkisin tosin Tasavallan Presidentin. Jos yksi musiikillinen tai soinnillinen piirre olisi nostettava suomalaisessa progessa yli muiden, olisi se varsin selkeästi lähes kaikista aikakauden julkaisuista

löytyvä puhaltimien käyttö. Siinä, missä Englannissa progressiivisen rockin tyylillinen painopiste oli kenties enemmänkin tahtilajien monimuotoisuudessa, oli se meillä puhaltimien voimavarojen valjastamisessa rockmusiikin viitekehykseen. Puhaltimet lienevät tulleen keskeisiksi erityisesti jazzmusiikin parista tulleiden muusikoiden myötä. Tätä kautta myös itse jazzpiirteiden läsnäolo 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alkupuoliskon suomalaisessa progessa on varsin selkeä ominaispiirre useankin yhtyeen kohdalla. Jazzmuusikoiden kiinnostus progressiiviseen rockiin selittäytyy puolestaan ainakin osittain sillä, että kuten jazz, myös proge vaati soittajaltaan tasokasta soittotaitoa, improvisointikykyä ja taitoa seurata kokoonpanon muita muusikoita. Näin ollen progen voidaan nähdä tarjonneen myös haasteita soittajilleen ja kanavan tuoda julki omaa osaamistaan.

Kaiken kaikkiaan progressiivisella rockilla oli varsin suuri merkitys maamme musiikki-ilmastoon monellakin eri tasolla, kuten toivoakseni tässä tutkimuksessa on tullut ilmi. Aiheen ulkopuolelle jäi luonnollisesti paljonkin asioita, joita olisi ollut mielenkiintoista pohtia syvemmin. Näistä esimerkkinä Suomen sisällä mahdollisesti olleet maantieteelliset erot progressiivisessa rockissa, suhteet Ruotsiin ja maiden välillä tapahtunut vuorovaikutus, sekä aikakaudella vallinneen poliittisen ilmapiirin vaikutus progressiiviseen rockiin ja erityisesti sen sanoituksiin. Tämän tutkimuksen toivon kuitenkin valaisseen edes jossain määrin tätä Suomessa vähän tutkittua, rikasta musiikkityyliä. Kenties tekemäni työ innoittaakin seuraavaa tutkijaa jatkamaan siitä, mihin tässä jäätiin.

LÄHTEET

I Haastatteluaineisto (nauhat haastattelijalla)

DONNER, Otto 2002. Helsingissä 18.3.2002. Haastattelijana OKSANEN, Taru.

GROUNDSTROEM, Måns 2002. Helsingissä 17.4.2002. Haastattelijana OKSANEN, Taru.

KANERVA, Timo 2002. Tampereella 26.3.2002. Haastattelijana OKSANEN, Taru.

KOTILAINEN, Esa 2001. Kuusankoskella 19.3.2001. Haastattelijana KORVENPÄÄ, Juha.

POHJOLA, Pekka 1997. Puhelinhaastattelu 29.9.1997. Haastattelijana HONKALA, Toni.

POHJOLA, Pekka 2002. Helsingissä 12.2.2002. Haastattelijana OKSANEN, Taru.

VIRTANEN, Heikki 2001. Helsingissä 3.4.2001. Haastattelijana KORVENPÄÄ, Juha.

II Lehtiartikkelit

COLOSSUS 2002 (artikkelin kirjoittajaa ei mainittu). Haikaralla on vielä kana kynimättä. Colossus nro. 18, 1/2002. 16-17.

HAKALA, Pertti 1992. Wigwam 1968-1974. Rare – levynkeräilijän erikoislehti 2/1992. 4-11.

HEIKKILÄ, Julius 1972. Hurja Hauru. Musa 4/1972. 29-30.

HÄMÄLÄINEN, Jyrki & KASKISUO, Olavi 1967. Ronniesta seuraava laulajatähtemme? Suosikki 12/1967. 9, 80.

JUSSILA, Hellevi 1967. Tässä he nyt sitten ovat! Suosikki 8/1967. 64-65, 58.

KORJUS, Tapio 1972a. Onnistunut valtiovierailu: Tasavallan Presidentti Lontoossa. Musa 1/1972. 18-19.

KORJUS, Tapio 1972b. Wigwam lähikuvassa 1. Jim Pembroken kuumat peukalot. Musa 2/1972. 20-23.

KORJUS, Tapio 1972c. Wigwam lähikuvassa 3. Pohjolan Pekka. Musa 4/1972. 24-27.

KORJUS, Tapio 1972d. Wigwam lähikuvassa 4. Ronnien stoori. Musa 5/1972. 4-6.

KORJUS, Tapio 1972e. Kalevala: People No Names. Musa 6/1972. 43.

KORJUS, Tapio 1973a. Måsse – tuottaja. Musa 2/1973. 11, 35.

KORJUS, Tapio 1973b. Pekka Streng: Kesämaa. Musa 2/1973. 38.

KULONIEMI, Esa 2003. Charlies – jytäbluesin dinosaurus. Soundi 3/2003. 22.

KUIVALAINEN, Kari & WALLENIUS, Jukka (Waldemar) 1974. Eero Koivistoinen. Mies eturivistä. Musa 3/1974. 10-13.

KUOPPAMÄKI, Sirpa 1967. Beatles – shokki vai show. Suosikki 8/1967. 63.

NUMMINEN, M. A. 1966. Se salaperäinen sana: rhythm and blues. Suosikki 8/1966. 12-15.

NUMMINEN, M. A. 1967. Suomessa ei kukaan osaa soittaa psykodelisesti. Suosikki 12/1967. 60-61, 40.

NYHOLM, Timo 1967. Kitaramaailman kermaa. The Cream – olkaa hyvä! Suosikki 4/1967. 15, 42.

NYMAN, Jake 2001. Rekku Rechardt. Soundi 11/2001. 34-37.

OKSANEN, Sinikka 1967. …Kuin Jimi Hendrix vaan on Hasse Walli. Suosikki 11/1967. 7, 21.

RAITTINEN, Pekka 2001. Love Records. Rakkautta ja anarkiaa. Aktivist 3.12.2001. 18-20.

RAUHALA, Risto 1992. Populaarimusiikin tyylisuunnat. Aksentti, musiikkiäänitteiden erikoislehti 6/1992. Porvoo: Uusimaa Oy.

SAARINEN, Pale 2001. Rock-urkuri on moni-ilmeisen musan tekijä. Musa.fi 5/2001. 21-22.

TUOMINEN, Sepi 1974. Nimbus. Oodi kotkalle. Musa 4/1974. 20,30.

TYNKKYNEN, Juha 1986. Rockin ABC. Wigwam. Suosikki 7/1986. 104.

WALLENIUS, Jukka (Waldemar) 1972. Tasavallan Presidentti: Lambertland. Musa 4/1972. 32.

WALLENIUS, Waldemar 1973. …kyllä se siitä vielä iloksi muuttuu, vai mitä pojat? Musa 3/1973. 22-23.

WALLENIUS, Jukka (Waldemar) 1974a. Wigwam: Being. Musa 2/1974. 24.

WALLENIUS, Jukka (Waldemar) 1974b. Tasavallan Presidentti: Milky Way Moses. Musa 4/1974. 43.

WALLENIUS, Waldemar 1974c. Kalevala – parasta mitä on. Musa 8/1974. 8-9.

WIIK, Mikael 2000. Wigwam – the band from twilight zone. Rytmi 5/2000. 22-32.

VIRTANEN, Antero 1972. Haikara. Kyllä musiikkiopistosta iloa on… Musa 4/1972. 28.

III Aineistolähteet

BAGH, Peter von 1989. Tekstiliite *Pepe & Paradise: Niin vähän on aikaa* –cd:n yhteydessä. Love Records 1972/Siboney 1989. LRCD 69.

HOLOPAINEN, Heimo 2000. Sähköbasso. Hollen story vol. 1. Helsinki: Oy Edita Ab.

KOSTIAINEN, Pasi 2000. Ja rokki soi. 30 vuotta poppareiden kommelluksia Tavastia-klubilla. Jyväskylä: Kustannus Oy Jalava.

KULLUVAARA, Jonne & HILAMAA, Heikki 2002. Suomalainen progressiivinen rock 1967-2001. Helsinki: Kirja Kerrallaan.

LEHTONEN, Esko 1983. Suomalaisen rockin tietosanakirja, osat 1 & 2. Tampere: Fanzine Oy.

LINDFORS, Jukka 2001. Tekstiliite *Arktinen hysteria – Suomi-avantgarden esipuutarhureita* -cd:n yhteydessä. Siboney 2001. LXCD 635.

NEVALAINEN, Petri 2003. Pekka Pohjola – bassokenraali. Jyväskylä: Kustannus Oy Jalava.

NYMAN, Jake 1999. Väännä ja huuda. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

RAITTINEN, Jussi 1995. Kesäduuni-blues. Teoksessa INTO, Markku, KOMULAINEN, Matti & LAIHO, Antero (toim.). Ruisrock – ensimmäiset 25 vuotta. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Tammi. 82-83.

SALONEN, Lido 2001. Elämä jota en olisi halunnut elää. Juva: WS Bookwell Oy.

WALLI, Hasse 1994. Tekstiliite *Blues Section: Blues Section* –cd:n yhteydessä. Love Records 1967/Siboney 1994. LRCD 3.

WALLI, Hasse & VANAJAS, Appe 1996. Hehkuva kitara. Suomalaisen muusikkokonkarin vaiheikkaat seikkailut. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

IV Äänitteet (tähdellä * merkityistä levyistä tarkemmat tiedot liitteessä 2)

*APOLLO. Blue Master 1970. BLU-LP 118.

ARKTINEN HYSTERIA. Suomi-avantgarden esipuutarhureita. Siboney 2001. LXCD 635.

*BLUES SECTION. Love Records 1967/Siboney 1994. LRCD 3.

BLUES SECTION. 2. Siboney 1995. LXCD 604.

CHARLIES. Buttocks. Love Records 1970/Red Fox Records 2002. RF 626.

CHARLIES. Julisteiden liimaajat. Anarcinema 1970/Vinylmania Oy 1993. VMY 70001-1-15.

*ELONKORJUU. Harvest Time. EMI 1972. 5E062-34675.

*HAIKARA. Discophon 1972/Fazer 1998. 3984-22253-2.

*HAIKARA. Geafar. RCA Victor 1974/Ektro Records 1999. Ektro 006 cd.

JORMAS. Sincerely. Parlophone 1968. PAR-LP 304.

*HAURU, Jukka. Information. Finnlevy 1972. SFLP 9531.

*HOT THUMBS O'RILEY. Wicked Ivory. Love Records 1972/Siboney 1992. LRCD 52.

*KALEVALA. People No Names. Finnlevy 1972/Fazer Finnlevy 1990. SAFCD 2053.

*KOIVISTOINEN, Eero. Valtakunta. Otava 1968. OTA-LP 66.

*NIMBUS. Obus. Satsanga 1974. SATLP 1013.

*PAAKKUNAINEN, Paroni. Plastic maailma. Scandia 1971. SLP 559.

*PEMBROKE, Jim. Pigworm. Love Records 1974/Siboney 1997. LRCD 103.

*PEPE & PARADISE. Niin vähän on aikaa. Love Records 1972/Siboney 1989. LRCD 69.

*POHJOLA, Pekka. Pihkasilmä kaarnakorva. Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 71.

*POHJOLA, Pekka. Harakka Bialoipokku. Love Records 1974/Siboney 1990. LRCD 118.

*ROBSON, Frank. Robson. PSO 1974. SPEL 308.

SPERM. Shh! O Records 1970/Dharmakustannus 1998. ORLP 0/ORFB-112.

*STRENG, Pekka. Kesämaa. Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 67.

*STRENG, Pekka. Magneettimiehen kuolema. Love Records 1970/Siboney 1990. LRCD 28.

*TASAVALLAN PRESIDENTTI. Love Records 1969, raidat 14-15 1970/Siboney 1990. LRCD 7.

*TASAVALLAN PRESIDENTTI. EMI/Columbia 1971. 4E062-34264.

*TASAVALLAN PRESIDENTTI. Lambertland. Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 60.

*TASAVALLAN PRESIDENTTI. Milky Way Moses. Love Records 1974/Siboney 1996. LRCD 102.

*TOLONEN, Jukka. Tolonen! Love Records 1971/Siboney 1989. LRCD 47.

*TOLONEN, Jukka. Summer Games. Love Records 1973/Siboney 1989. LRCD 91.

*TOLONEN, Jukka. The Hook. Love Records 1974/Siboney 1994. LRCD 113.

TOPMOST. Topmost. Parlophone 1967/Star 1968. SWLP 4.

*WIGWAM. Hard n' Horny. Love Records 1969/Siboney 1990. LRCD 9.

*WIGWAM. Tombstone Valentine. Love Records 1970/Siboney 1990. LRCD 19.

*WIGWAM. Fairyport. Love Records 1971/Siboney 1990. LRCD 44/45.

*WIGWAM. Being. Love Records 1973/Siboney 1991. LRCD 92.

WIGWAM. Live Music from the Twilight Zone. Love Records 1975/Siboney 1995. LXCD 517.

WIGWAM. Fresh Garbage – Rarities 1969-1977. Love Records/Siboney 2000. LXCD 626.

V Tv-ohjelmat, videonauhoitteet

MARTIN, George 1992. The Making of Sgt. Pepper. A Really Useful Group. Isis Production in association with London Weekend Television.

MODIG, Silvia 2002 (toim.). Pop-komissio 9.1.2002. TV1.

VI Internet (yhteys tarkistettu 23.4.2004)

HENRIKSSON, Juha 2003. Suomalaisen Jazzin Vuosisata. http://www.oph.fi/kulttuuri-ikkuna/jazz

MERILÄINEN, Mikko 2004 [1998]. Wigwam – Nuclear Netclub. http://members.surfeu.fi/mmerilai/wigwam/

MÄKILÄ, Sasha 1998. Kirjoituksia äänilevytaiteesta osa 3: Progressiivista pitkäsoittoa. Synkooppi Op. 52, 1/1998. http://www.helsinki.fi/jarj/synkooppi/arkisto/op52aanilevy.html

TEGELMAN, Pekka 2000. Muistoja Pohjolasta eli kirjallisuutta, viulu ja valinta. Selvis 2/2000. http://www.musicfinland.com/elvis/022000/pohjola.html

VII Tutkimuskirjallisuus

APEL, Willi 1974 [1944]. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. 793-794, 814.

BERGMAN, Billy & HORN, Richard 1985. Experimental pop. Frontiers of the Rock Era. U.K: Blandford Press.

BRUUN, Seppo, LINDFORS, Jukka, LUOTO, Santtu & SALO, Markku 1998. Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia. Porvoo: WSOY.

CHANAN, Michael 1995. Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music. London: Verso.

CURTIS, Jim 1987. Rock Eras. Interpretations of Music and Society, 1954-1984. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

FRITH, Simon 1983 [1984]. Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock ’n’ roll. London: Constable.

GRONOW, Pekka 1982. Musiikki. Teoksessa TOMMILA, Päiviö et al. (toim.). Suomen kulttuurihistoria III. Helsinki: WSOY. 652-662.

HARRY, Bill 1992. The Beatles Encyclopedia. London: Virgin Publishing Ltd.

HOLM-HUDSON, Kevin 2002 (toim.). Progressive Rock Reconsidered. New York & London: Routledge.

HOLOPAINEN, Reijo O. 1995. Musiikin henkiset ja parantavat ominaisuudet. Helsinki: Aquarian Publications Oy.

JALKANEN, Pekka 1992. Pohjolan yössä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

JALKANEN, Pekka & KURKELA, Vesa 2003. Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY.

KALLIONIEMI, Kari 1990. Dandy, soul-mies ja rock-sankari. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto KSL ry.

KULJUNTAUSTA, Petri 2002. On/off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin. Helsinki: Like.

KURKELA, Vesa 2003. Eriytyvien yleisöjen aika: vuodet 1963-90. Teoksessa JALKANEN, Pekka & KURKELA, Vesa. Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY. 462-615.

LILLIESTAM, Lars 1998. Svensk rock. Musik, lyrik, historik. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

LINDFORS, Jukka & SALO, Markku 1988. Ensimmäinen aalto. Helsingin underground 1967-1970. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

MACAN, Edward 1997. Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. New York: Oxford University Press.

MARTIN, Bill 1996. Music of Yes. Structure and Vision in Progressive Rock. Illinois: Open Court.

NIEMI, Jarkko 1990. Intia. Teoksessa Suuri musiikkitietosanakirja. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava. 85.

NYBERG, Hannu 1984. Rockista rautalankaan. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

NYMAN, Jarmo (Jake) 1978. Progressiivinen musiikki. Teoksessa Otavan iso musiikkitietosanakirja 4. Keuruu: Kustannus Oy Otava. 636.

OESCH, Pekka 1989. Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkritiikkiin. Helsinki: Hakapaino Oy.

PIETILÄ, Riitta 1991. Progressiivinen. Teoksessa Suuri musiikkitietosanakirja 5. Keuruu: Amer-yhtymä Oy, Weilin & Göös ja Kustannus Oy Otava. 109-110.

RAUTIAINEN, Tarja 1995. ”…säveltäjän perimmäinen tarkoitus ei liene järkyttää.” Lähtökohtia 1960-luvun alun musiikkiradikalismin tarkasteluun. Teoksessa MOISALA, Pirkko (toim.). Etnomusikologian vuosikirja 1995. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 129-157.

RAUTIAINEN, Tarja 2001. Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa. Tampere: Tampere University Press.

SALMENHAARA, Erkki 1969. The Beatles – viihdettä vai taidetta? Teoksessa AHO, Kalevi 1991 (toim.). Löytöretkiä musiikkiin. Valittuja kirjoituksia 1960-1990. Jyväskylä: Kustantaja Gaudeamus Oy. 40-53.

SHEINBAUM, John J. 2002. Progressive Rock and the Inversion of Musical Values. Teoksessa HOLM-HUDSON, Kevin (toim.). Progressive Rock Reconsidered. New York & London: Routledge. 21-42.

SHUKER, Roy 1994. Understanding Popular Music. London: Routledge.

STUMP, Paul 1997. The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock. London: Quarted Books Limited.

TAHKOLAHTI, Jaakko & JÄRVINEN, Seija 1988. Jazzin vaiheita. Teoksessa JÄRVINEN, Seija & KOTILAINEN, Tuula & VÄKEVÄ, Marja-Riitta (toim.). Viva la Musica. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava. 121-127.

TAYLOR, Paul 1985. Popular Music Since 1955. A Critical Guide to the Literature. London: Mansell Publishing Ltd.

WEINSTEIN, Deena 2002. Progressive Rock As Text. The Lyrics of Roger Waters. Teoksessa HOLM-HUDSON, Kevin (toim.). Progressive Rock Reconsidered. New York & London: Routlegde. 91-109.

WHITELEY, Sheila 1992. The Space Between the Notes. Rock and the counter-culture. London: Routledge.

VIII Painamattomat lähteet

KAUHANEN, Mika 2004. Pekka Pohjolasta. Näkökulmia fuusiosäveltäjän musiikkiin. Helsingin Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede. Pro gradu –tutkielma.

KORVENPÄÄ, Juha 1999. ”Oikein käytettynä hyödyllinen väline.” Beatlesin ja studiohenkilökunnan käsitykset äänitystekniikoista. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Pro gradu –tutkielma.

PULLI, Heikki 1998. Rockin aatelia. Progressiivisen rockmusiikin asema populaarimusiikin kentässä. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu –tutkielma.

TOLVANEN, Hannu 1992. Rakkauden haudalla. Love Recordsin vaikutus suomalaisen rockin kehitykseen. Helsingin ylipisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu –tutkielma.

Taulukko 2: Soitinnus

Tässä taulukossa pyrin kuvailemaan rockmusiikin perussoitinnuksesta (kitara, basso, rummut) poikkeavaa instrumenttivalikoimaa. Bluesmusiikissa käytettyä huuliharppua en ole kuitenkaan laskenut mukaan.

Piano Pianon lisäksi celesta, spinetti, harpsikordi; myös sähköpiano

Muut koskettimet
Urut, syntetisaattori, Moog, Mellotron

Jouset Jousitausta, joka viittaa sinfonisiin piirteisiin. Yksittäinen esim. viulun tai sellon käyttäminen on merkitty kohtaan ”muut”.

Puhaltimet
Kaikki (huilu, pasuuna, saksofoni, trumpetti, etc.)

Muut Ns. eksoottisista lyömäsoittimista (tabla, bongot, congat, etc.) käytän lyhennettä *lyömät*. Näillä luodaan yleensä intialaista/arabialaista tunnelmaa. Muut soittimet mainitsen erikseen.

		Pituus (min.) yli 5.	yli 10.	Piano	Muut koskettimet	Jousitausta	Puhaltimet	Muut
1967	**BLUES SECTION**	2/10	-	1	1	(1)	3	lyömät
1968	**E. KOIVISTOINEN: Valtakunta**	2/11	-	3	-	1	3	sitar, lyömät, vibrafoni
1969	**WIGWAM: Hard N' Horny**	1/15	-	(3)	2	1	(1)	vibrafoni
	TASAVALLAN PRESIDENTTI	2/13	-	1	1	-	3	
1970	**APOLLO**	3/10	-		2	1	(2)	lyömät, vibrafoni
	WIGWAM: Tombstone Valentine	-/11	-	3	2	(1)	(1)	haitari, banjo, viulu
	P. STRENG: Magneetti-miehen kuolema	2/11	-	(1)	(1)	-	2	lyömät, sello
1971	**TASAVALLAN PRESIDENTTI (2)**	1/9	-	-	1	-	3	lyömät
	P. PAAKKUNAINEN: Plastic maailma	1/10	-	2	2	-	3	lyömät, sitar
	WIGWAM: Fairyport (tupla –lp)	5/13	-*)	3	3	1	1	viulu
	JUKKA TOLONEN: Tolonen!	4/5	-	2	(1)	-	2	lyömät
1972	**ELONKORJUU: Harvest Time**	-/10	-	-	1	-	1	-
	KALEVALA: People No Names	3/8	-	1	1	-	(1)	haitari
	HOT THUMBS O'RILEY: Wicked Ivory	1/11	-	3	2	1	-	-
	JUKKA HAURU: Information	3/10	-	1	1	-	(3)	viulu
	TASAVALLAN PRES.: Lambertland	5/6	-	1	(3)	-	3	-
	HAIKARA	5/5	2/5	(2)	1	(2)	3	-
	PEKKA STRENG: Kesämaa	-/13	-	(2)	2	-	2	lyömät,
	PEPE & PARADISE: Niin vähän..	2/10	-	2	(3)	(1)	3	haitari
	PEKKA POHJOLA: Pihkasilmä kaarnakorva	3/4	2/4	3	(3)	-	3	viulu
1973	**HAIKARA: Geafar**	3/5	1/5	(3)	1	2	3	-
	JUKKA TOLONEN: Summer Games	4/6	-	(2)	(2)	-	3	lyömät
1974	**WIGWAM: Being**	2/10	-	3	3	(1)	1	-
	FRANK ROBSON: Robson	3/8	-	-	3	-	3	-
	TASAVALLAN PRES.: Milky Way Moses	4/6	2/6	2	3	-	3	-
	JIM PEMBROKE: Pigworm	1/10	-	3	3	-	2	-
	JUKKA TOLONEN: The Hook	4/5	1/5	3	(2)	-	3	haitari
	PEKKA POHJOLA: Harakka Bialoipokku	4/7	-	3	-	1	2	-
	NIMBUS:Obus	4/6	-	(1)	3	-	-	viulu

*) Yksi kappaleista kestää 17'20, mutta kyse on livejammailusta, joten en laske sitä mukaan.

Tässä liitteessä selviävät analysoimieni levyjen soittaja-, tuottaja- ja äänittäjätiedot, jotka olen poiminut lähinnä levyjen oheisliitteistä. Jos tiedot ovat jonkin levyn kohdalla puutteelliset johtuu se siitä, että levyltä ei kyseisiä tietoja löydy. Osan puuttuvista tiedoista olen pyrkinyt löytämään muista lähteistä.

APOLLO: Apollo (Blue Master 1970. BLU LP 118.)

Peruskokoonpano:	*Heimo Holopainen*: basso
	Eero Lupari: kitara
	Harri Saksala: laulu
	Edward Vesala: rummut
Lisäksi:	*Jukka Gustavson*: urut
	Paroni Paakkunainen: puhaltimet
Tuottaja:	
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox

BLUES SECTION: Blues Section (Love Records 1967/Siboney 1994. LRCD3)

Peruskokoonpano:	*Måns Groundstroem*: basso, urut
	Eero Koivistoinen: saksofoni
	Jim Pembroke: laulu
	Hasse Walli: kitara
	Ronnie Österberg: rummut
Lisäksi:	*Kaj Backlund*: trumpetti
	Otto Donner: piano
Tuottaja:	*Atte Blom* & *Otto Donner*
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox

ELONKORJUU: Harvest Time (EMI 1972. 5E062-34675.)

Peruskokoonpano:	*Eero Rantasila*: rummut
	Heikki Lajunen: laulu
	Veli-Pekka Pessi: basso
	Ilkka Poijärvi: urut, kitara, huilu
	Jukka Syrenius: kitarat, laulu
Tuottaja:	*Chrisse Johansson*
Äänittäjät:	*Reino Aaltonen* & *Kari Tamminen*, Finnvox

HAIKARA: Haikara (Discophon 1972/Fazer 1998. 3984-22253-2)

Peruskokoonpano:	*Markus Heikkerö*: rummut, putkikello, triangeli *Vesa Lattunen*: laulu, sähkökitara, akustinen kitara, piano, urut, basso *Vesa Lehtinen*: laulu, tamburiini, lehmänkello, Eberhard Faber 1146 No 2 *Harri Pystynen*: huilu, tenorisaksofoni *Timo Vuorinen*: sähköbasso
Lisäksi:	*Matti Tuhkanen*: sello
Puhallinsektio:	*Seppo Peltola* *Kaj Backlund* *Stan Mircea* *Markku Johansson*
Tuottaja:	*Heikki Virtanen*
Äänittäjä:	*Jouko Ahera*

HAIKARA: Geafar (RCA Victor 1974/Ektro Records 1999. Ektro 006 cd)

Peruskokoonpano:	*Markus Heikkerö* *Auli Lattunen* *Vesa Lattunen* *Harri Pystynen* *Timo Vuorinen*
Lisäksi:	*Teppo Alastalo* *Björn Buss* *Reima Jaatinen* *Maiju Kainulainen* *Reijo Korhonen* *Jarkko Peltoniemi* *Jouko Saarenpää* *Matti Tuhkanen*
Tuottaja:	*Heikki Virtanen*
Äänittäjä:	*Jouko Ahera*, Finnvox

HAURU, JUKKA: Information (Finnlevy 1972. SFLP 9531.)

Esittäjät:	*Olli Ahvenlahti*: piano *Jukka Hauru*: kitara *Tapani Ikonen*: rummut *Matti Jakola*: laulu, imitaatiot

Sakari Kukko: sopraanosaksofoni
Reino Laine: rummut
Markku Marstela: sopraanosaksofoni
Juhani Poutanen: viulu
Tapani Tamminen: basso
Raimo Wallen: tenorisaksofoni
Heikki Virtanen: basso

Tuottaja: *Jukka Hauru*
Äänittäjät: *Kari Tamminen* (paitsi ”Mai-Ling”: *Reino Aaltonen*), Finnlevy

KALEVALA: People No Names (Finnlevy 1972/Fazer Finnlevy 1990. SAFCD 2053.)

Peruskokoonpano: *Matti Kurkinen*: akustinen kitara, Leslie- ja sähkökitara
Markku Luukkonen: rummut, perkussiot
Harri Saksala: laulu, huuliharppu, haitari, perkussiot
Lido Salonen: basso

Lisäksi: *Olli Ahvenlahti*: piano, sähköpiano
Ilkka Kallio: akustinen kitara
Raimo Wallen: huilu

Tuottaja: *Jukka Hauru*
Äänittäjät: *Reino Aaltonen* & *Kari Tamminen*, Finnvox

KOIVISTOINEN, EERO: Valtakunta (Otava 1968/1995. OTA-LP 66/P5821.)

Laulajat: *Eero Koivistoinen*
Vesa-Matti Loiri
Eero Raittinen
Seija Simola

Soittajat: *Juhani Aaltonen*: huilu, alttosaksofoni
Kaj Backlund: trumpetti
Matti Bergström: sähköbasso
Antero Jakoila: sitar
Eero Koivistoinen: piano, tenorisaksofoni, vibrafoni
Matti Koskiala: rummut
Reino Laine: rummut
Pekka Leander: pasuuna
Erkki Lipponen: pasuuna
Eero Ojanen: piano
Seppo Paakkunainen: huilu, baritonisaksofoni
Raimo Pesonen: tuuba
Esa Pethman: huilu
Heikki Sarmanto: piano

Pekka Sarmanto: basso, sähköbasso, viulu
Hasse Walli: sähkökitara
Ronnie Österberg: rummut

Tuottaja:
Äänittäjä: *Erkki Hyvönen*, Finnvox

NIMBUS: Obus (Satsanga 1974. SATLP 1013.)

Peruskokoonpano: *Pekka Rautio*: urut, piano
Harri Suilamo: kitara
Jussi Jokiranta: basso
Matti Jokiranta: rummut
Pasi Saarelma: laulu

Lisäksi: *Matti Rautio*: viulu

Tuottaja: *Mikael Nimbus*
Äänittäjä: *Pekka Nurmikallio*, Mikrovox

PAAKKUNAINEN, PARONI: Plastic maailma (Scandia 1971. SLP 559.)

Esittäjät: *Juhani Aaltonen*: saksofoni, huilu
Heikki Hietanen: piano, urut
Esa Katajavuori: piano, urut
Mike Koskinen: trumpetti
Ken McLeod: kitara
Paroni Paakkunainen: huilu, altto- ja tenorisaksofoni
Ilpo Saastamoinen: kitara
Arja Saijonmaa: laulu
Harri Saksala: laulu
Pekka Sarmanto: basso
Nono Söderberg: kitara
Edward Vesala: rummut

Tuottaja: *Paroni Paakkunainen*
Äänittäjä: *Jouko Ahera*, Scandia-studio

HOT THUMBS O'RILEY: Wicked Ivory (Love Records 1972/Siboney 1992. LRCD 52.)

Esittäjät: *Måns Groundstroem*: basso
Jukka Gustavson: urut
Mats Huldén: basso
Jim Pembroke (Hot Thumbs O'Riley): piano, harmoni, kitara, huuliharppu, laulu

Pekka Pohjola: basso
Ronnie Österberg: rummut

Tuottajat: *Måns Groundstroem & Ronnie Österberg*
Äänittäjä: *Erkki Hyvönen*, Finnvox

PEMBROKE, JIM: Pigworm (Love Records 1974/Siboney 1997. LRCD 103.)

Esittäjät: *Jussi Aalto*: pasuuna
Juhani Aaltonen: tenorisaksofoni
Vesa Aaltonen: lehmänkello
Måns Groundstroem: mini-moog
Jukka Gustavson: urut
Pentti Lasanen: klarinetti
Jim Pembroke: piano, laulu
Jörger Petersen: trumpetti
Pekka Pohjola: basso
Rekku Rechard: kitara
Christian Schwindt: marakassit
Mircia Stan: pasuuna
Ronnie Österberg: rummut

Torvisovitukset: *Otto Donner*
Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjä: *Erkki Hyvönen*, Finnvox

PEPE & PARADISE: Niin vähän on aikaa (Love Records 1972/Siboney 1989. LRCD 69.)

Esittäjät: *Erik Dannholm*: tenorisaksofoni, huilu
Heikki Hietanen: urut, sähköpiano, piano
Paavo Honkanen: alttosaksofoni, bassoklarinetti
Markku Johansson: trumpetti, flyygelitorvi
Erkki Lehtola: baritonisaksofoni, klarinetti, huilu, triangeli
Pekka Maijanen: laulu, basso
Seppo Peltola: vetopasuuna
Antero Päiväläinen: rummut
Pertti Willberg: laulu, kitara

Tuottaja: *Otto Donner*
Äänittäjä: *Erkki Hyvönen*, Finnvox

POHJOLA, PEKKA: Pihkasilmä kaarnakorva (Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 71.)

Esittäjät: *Jukka Gustavson*: urut, piano
Reino Laine: rummut
Risto Pensola: klarinetti
Pekka Pohjola: basso, piano, viulu, urut, spinetti
Pekka Pöyry: sopraanosaksofoni, huilu

Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjät: *Erkki Hyvönen, Antti Joki* & *Kari Tamminen*, Finnvox

POHJOLA, PEKKA: Harakka Bialoipokku (Love Records 1974/Siboney 1990. LRCD 118.)

Esittäjät: *Coste Apetrea*: kitara
Eero Koivistoinen: sopraano- ja tenorisaksofoni
Bertil Löfgren: trumpetti
Paroni Paakkunainen: altto- ja baritonisaksofoni, pikkolo
Tomi Parkkonen: rummut, perkussiot
Pekka Pohjola: basso, piano, sähköpiano
Pekka Pöyry: sopraano- ja alttosaksofoni

Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjä: *Leif Måses*, Marcus Music, Tukholma

ROBSON, FRANK: Robson (Blue Master Special 1974. SPEL 308.)

Esittäjät: *Tom Bildo*: pasuuna
Sami Hurmerinta: kitara
Tapani Ikonen: rummut
Esa Kotilainen: Moog, urut
Markku Lievonen: basso, (free) piano
Seppo Paakkunainen: saksofoni, huilu
Frank Robson: laulu, urut, piano
Mircea Stan: Pasuuna

Tuottaja: Ryhmä
Äänittäjä: *Jukka Teittinen*, Finnlevy

STRENG, PEKKA: Magneettimiehen kuolema (Love Records 1970/Siboney 1990. LRCD 28.)

Esittäjät:	*Vesa Aaltonen*: rummut, bongo *Karoly Garam*: sello *Måns Groundstroem*: basso, piano *Pekka Pöyry*: tenorisaksofoni, huilu *Esko Rosnell*: rummut, bongo, tabla *Pekka Streng*: laulu, akustinen kitara *Jukka Tolonen*: kitara, paino
Tuottaja:	*Måns Groundstroem*
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*

STRENG, PEKKA: Kesämaa (Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 67.)

Esiintyjät:	*Olli Ahvenlahti*: piano, sähköpiano, urut, harmoni, celesta *Tommy Knif*: akustinen ja sähkökitara *Eero Koivistoinen*: sopraanosaksofoni, sopranino *Markku Lievonen*: basso, celesta *Pekka Pöyry*: huilu *Jukka Ruohomäki*: syntetisaattori *Pekka Streng*: laulu, akustinen kitara, marakassit *Hasse Walli*: akustinen kitara, syntetisaattori *Ari Valtonen*: rummut, bongo
Tuottajat:	*Pekka Streng*, *Hasse Walli*, *Måns Groundstroem* & *Atte Blom*
Äänittäjät:	*Erkki Hyvönen* & *Kari Tamminen*, Finnvox

TASAVALLAN PRESIDENTTI (Love Records 1969/Siboney 1990. LRCD 7.)

Peruskokoonpano:	*Juhani Aaltonen*: saksofonit, huilu *Vesa Aaltonen*: rummut *Måns Groundstroem*: basso, urut *Frank Robson*: laulu, piano, urut *Jukka Tolonen*: kitara, piano
Tuottaja:	*Otto Donner*
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox (?)

TASAVALLAN PRESIDENTTI (EMI/Columbia 1971. 4E-062-34264.)

Peruskokoonpano: *Vesa Aaltonen*: rummut, perkussiot
Måns Groundstroem: basso, urut
Pekka Pöyry: saksofonit, huilu
Frank Robson: laulu, urut
Jukka Tolonen: kitara, piano

Tuottaja: *Bob Azzam*
Äänittäjä: *Michael Tretow*, Metronome Studiot, Tukholma

TASAVALLAN PRESIDENTTI: Lambertland (Love Records 1972/Siboney 1990. LRCD 60.)

Peruskokoonpano *Vesa Aaltonen*: rummut
Måns Groundstroem: basso
Pekka Pöyry: saksofonit, huilu
Eero Raittinen: laulu
Jukka Tolonen: kitara

Tuottaja: *Sam Charters*
Äänittäjät: *Erkki Hyvönen*, Finnvox & *Gert Palmcrantz*, Europafilm Studiot, Tukholma

TASAVALLAN PRESIDENTTI: Milky Way Moses (Love Records 1974/Siboney 1996. LRCD 102.)

Peruskokoonpano: *Vesa Aaltonen*: rummut, perkussiot
Pekka Pöyry: saksofonit, huilu, piano
Eero Raittinen: laulu
Jukka Tolonen: kitara, koskettimet
Heikki Virtanen: basso

Tuottaja: *Peter Eden*
Äänittäjät: *Terry Evennett* & *Kenny Denton*, DeLane Lea Studios, Lontoo

TOLONEN, JUKKA: Tolonen! (Love Records 1971/Siboney 1989. LRCD 47.)

Esittäjät: *Jukka Gustavson*: urut
Reino Laine: rummut, lehmänkello
Pekka Pohjola: basso
Pekka Pöyry: saksofonit
Jukka Tolonen: kitarat, piano, spinetti
Heikki Virtanen: basso
Ronnie Österberg: rummut

Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjät: *Erkki Hyvönen*, Finnvox, paitsi ”Last Night” (äänitetty livenä Tavastialla, *Pikku-Reiska Isoaho*)

TOLONEN, JUKKA: Summer Games (Love Records 1973/Siboney 1989. LRCD 91.)

Esittäjät:
Jussi Aalto: pasuuna
Erik Dannholm: huilu
Erkki Koskimo: pasuuna
Reino Laine: rummut
Paroni Paakkunainen: huilu
Pekka Pöyry: saksofonit, huilu
Esko Rosnell: perkussiot, rummut
Jukka Tolonen: kitarat, mini-moog, tabla, piano
Heikki Virtanen: basso

Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjät: *Harry Bergman*, Finnlevy & *Paul Jyrälä*, Finnvox

TOLONEN, JUKKA: The Hook (Love Records 1974. LRLP113.)

Esittäjät:
Esa Kotilainen: Moog, klavinetti, hanuri
Seppo Paakkunainen: baritonisaksofoni
Pekka Pöyry: altto- ja sopraanosaksofoni, huilu
Esko Rosnell: rummut, perkussiot
Jukka Tolonen: kitarat, piano
Heikki Virtanen: basso

Lisäksi (kappaleella ”Starfish”, joka tehty tilaustyönä Helsingin juhlaviikoille):
Jan Kling: tenorisaksofoni
Bertil Löfgren: trumpetti
Torgny Nilson: pasuuna

Tuottaja: *Måns Groundstroem*
Äänittäjä: ?, Tukholma, Marcus Music

WIGWAM: Hard n’ Horny (Love Records 1969/Siboney 1990. LRCD 9.)

Peruskokoonpano:
Jukka Gustavson: laulu, urut, piano
Mats Huldén: basso
Nikke Nikamo: kitara
Jim Pembroke: laulu
Ronnie Österberg: rummut

Lisäksi:	*Fitz Jenkins*: kontrabasso *Marjoriitta Gustavson*: puhe *Otto Donner*: jousisovitukset *Downtown Dixie Tigers Jazz Band*
Tuottaja:	*Otto Donner*
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox

WIGWAM: Tombstone Valentine (Love Records 1970/Siboney 1990. LRCD 19.)

Peruskokoonpano:	*Jukka Gustavson*: laulu, urut, piano *Jim Pembroke*: laulu *Pekka Pohjola*: basso, viulu *Ronnie Österberg*: rummut
Lisäksi:	*Erkki Kurenniemi*: elektroninen musiikki *Heikki Laurila*: kitara, banjo *Kalevi Nyqvist*: haitari *Jukka Tolonen*: kitara
Tuottaja:	*Kim Fowley*
Äänittäjä:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox

WIGWAM: Fairyport (Love Records 1971/Siboney 1990. LRCD 44/45.)

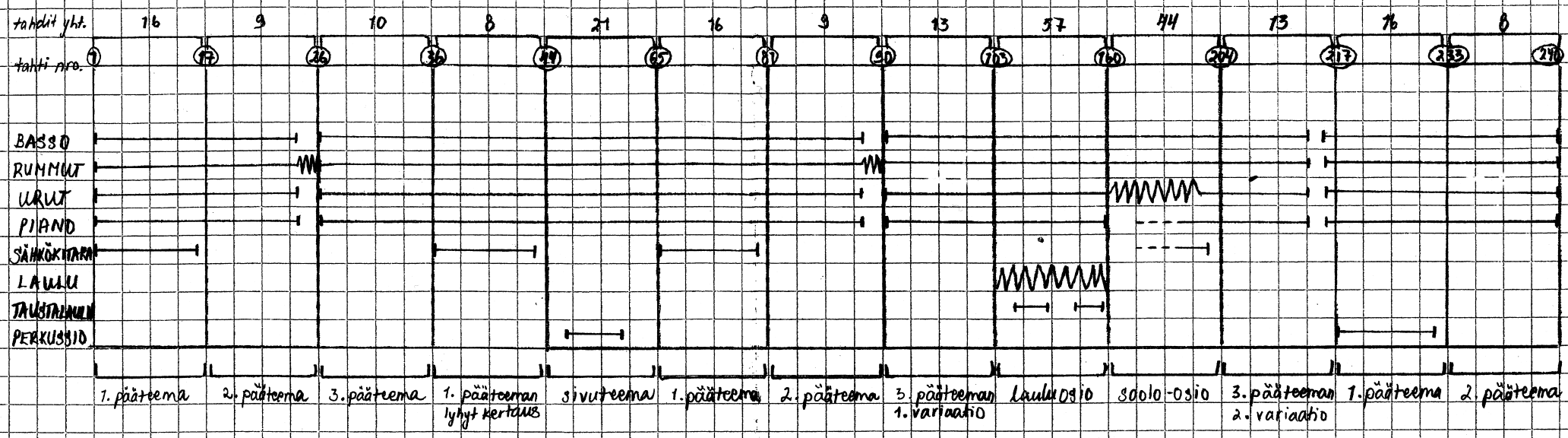
Peruskokoonpano:	*Jukka Gustavson*: laulu, piano, urut, sähköpiano *Jim Pembroke*: laulu, huuliharppu, piano *Pekka Pohjola*: basso, viulu, akustinen kitara, piano, celesta, harpsikordi, taustalaulu *Ronnie Österberg*: rummut, congot, perkussiot, taustalaulu
Lisäksi:	*Unto Haapa-aho*: bassoklarinetti *Eero Koivistoinen*: sopraanosaksofoni *Tapio Louhensalo*: fagotti *Risto Pensola*: klarinetti *Pekka Pöyry*: sopraanosaksofoni *Hannu Saxelin*: klarinetti *Jukka Tolonen*: kitara *Ilmari Varila*: oboe
Tuottaja:	*Wigwam*
Äänittäjät:	*Erkki Hyvönen*, Finnvox *Thomas Larsson* & *Roger Wallis*, Music Network *Seppo Kytöniemi* & *Reino Iso-aho*, Hämis Club, Helsinki (kappale ”Rave-Up For The Roadies”)

WIGWAM: Being (Love Records 1974/Siboney 1991. LRCD 92.)

Peruskokoonpano:	*Jukka Gustavson*: laulu, piano, urut, mini-moog, VCS3–syntetisaattori *Jim Pembroke*: laulu, piano *Pekka Pohjola*: basso, viulu, piano, mini-moog *Ronnie Österberg*: rummut, perkussiot, taustalaulu
Lisäksi:	*Juhani Aaltonen*: soolohuilu *Erik Dannholm*: huilu *Unto Haapa-aho*: bassoklarinetti *Paavo Honkanen*: klarinetti *Erkki Kurenniemi*: VCS3 avustus *Pentti Lahti*: huilu *Pentti Lasanen*: klarinetti, huilu *Aale Lindgren*: oboe *Seppo Paakkunainen*: huilu *Pekka Pöyry*: sopraanosaksofoni, huilu *Jukka Ruohomäki*: VCS3 avustus *Juhani Tapaninen*: pasuuna *Ilmari Varila*: oboe *Kari Veisterä*: huilu *Taisto Wesslin*: akustinen kitara
Tuottaja:	*Måns Groundstroem* & *Wigwam*
Äänittäjät:	*Erkki Hyvönen*, *Måns Groundstroem*, *Harri Bergman* & *Paul Jyrälä*, Finnvox

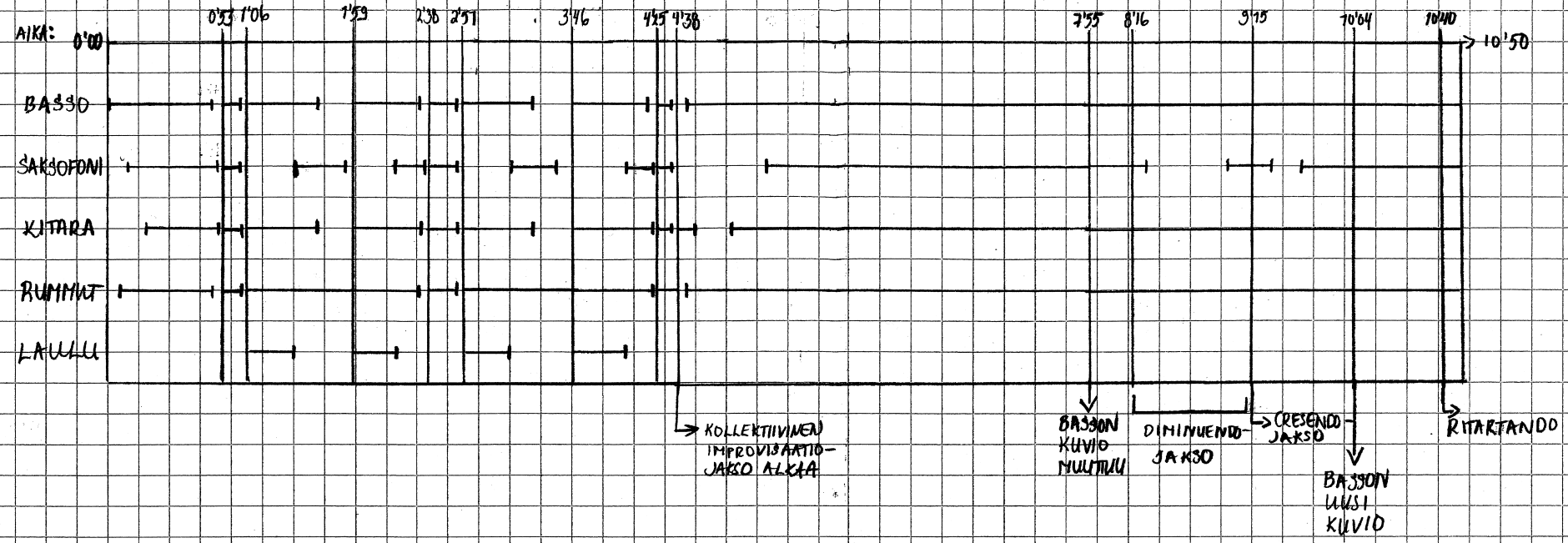
LIITE III

WIGWAM : LOSING HOLD (Pohjola, Gustavson - Pembroke)



MWW = instrumentin solistinen osuus

--- = instrumentti feidataan sisään

HAIKARA: Jälleen on meidän

LIITE IV