

# HENKI JA MATERIA

## Beatles musiikkiteknologian valjastajana

Janne Mäkelä

Maailman kuuluisimman yhtyeen the Beatlesin vaiheet on kartoitettu moneen kertaan ja hämmästyttävällä innolla. ”Popmusiikin suurinta tarinaa” kerrottaessa on usein myös kiinnitetty huomiota niihin tekniikkaa ja teknologiaa<sup>1</sup> koskeviin ratkaisuihin, joita yhtye teki varsinkin uransa loppupuoliskolla 1960-luvun puolivälin jälkeen. Beatlesin käyttämät soittimet ja etenkin työskentelytavat on jäljitetty tarkkaan, mutta harvemmin on pohdittu sitä, minkälainen suhde yhtyeellä oikein oli teknologiaan. Miten tekniset edellytykset vaikuttivat Beatlesin rooliin rockmusiikin edelläkävijänä? Ja toisaalta: miten teknologia nähtiin suhteessa luovuuteen ja esteettisiin päämääriin?

Populaarimusiikin historiaa – samoin kuin tekniikan historiaa – on perinteisesti tarkasteltu kehityskaarena, jossa yksittäiset innovaattorit ja menestyjät ovat määrittäneet kertomuksen kulkua. Viime vuosina tämän juonteen rinnalle on kuitenkin noussut myös toisenlaisia, kulttuurisia tekijöitä painottavia näkemyksiä. Näiden äänenpainojen mukaan populaarimusiikin historia on paljon muutakin kuin tekijyyden historia: se on ääniä, eleitä ja kuvia, jotka ovat olleet kytköksissä politiikkaan, nuorisoon, muotiin, seksuaalisuuteen, sukupuoleen, rotuun, etnisyyteen, maantieteeseen, kansallisuuteen, paikallisuuteen ja ylipäänsä erilaisiin kulttuurisiin identiteetteihin.

Eräänä sivujuonteena esiin on myös noussut popmusiikin ja teknologian kanssakäyminen. Erilaiset tallenne- ja reproduktio muodot ja niiden kehittyminen on jatkuvasti määränneet sitä, millä tavoin musiikki ja sen esittäjät ovat kulkeutuneet kulu-tushyödykkeinä lähestulkoon kaikkien ulottuville. Tässä artikkelissa en kuitenkaan aio luoda yleiskatsausta historian, teknologian ja populaarimusiikin suhteisiin<sup>2</sup>, vaan tarkoituksenani on tarkastella popmusiikin historian keskeiseksi miellettyä aikakautta, 1960-

lukua, ja sen kuuluisinta yksittäistä esimerkkiä, Beatlesia. Tarkemmin rajattuna olen lohkaissut viipaleen Beatlesin vaiheista vuosina 1966–1967, jolloin yhtye lopetti konserttikiertueet ja ryhtyi keskittymään äänilevyjen tekoon. Pohdin sitä, minkälaisia kulttuurisia ilmentymiä Beatlesin ja aikakauden musiikkiteknologian välinen suhde oikein saivat aikaan.

### Ääniä stadionilla

Yhdeksän vuoden ja yli 1400 esiintymisen jälkeen Beatles astui viimeisen kerran suuren yleisön eteen 29. elokuuta 1966 San Franciscossa. Beatlesin kiertueet vuosina 1965–66 osoittivat, että konserttiesiintyjänä se ei juurikaan ollut muuttunut sitten vuoden 1963. Puvut olivat vaihtuneet yhteisestä univormusta hieman yksilöllisemmiksi, mutta esitykset kestivät edelleen poptradition mukaisesti noin 30 minuuttia. Konserteissa esitetyt laulutkin olivat vanhempaa tuotantoa. Esimerkiksi viimeisellä Yhdysvaltain kiertueella Beatles ei soittanut kertaakaan tuoreen *Revolver*-levyn (1966) materiaalia. Siinä missä konserttiesiintyjä-Beatles tuntui jääneen oman imagoonsa vangiksi,

studio-Beatles haki uusia tapoja ilmaista itseään. Vuosina 1965–66 yhtyeellä olikin selvä kaksoisrooli. Kyse oli kuitenkin lyhyestä siirtymäkaudesta, sillä yhtyeen lopetettua kiertueet painopiste siirtyi lopullisesti äänitallenteisiin.<sup>3</sup>

Beatles oli ensimmäinen yhtye, joka vei popmusiikin stadioneille, mutta sen esiintymisten materiaaliset ja tekniset puitteet olivat vielä kaukana siitä massiivisesta *mise en scène*stä ja moniaistisesta kokemuksellisuudesta, joka on myöhemmin muodostunut oleelliseksi osaksi megapoptähteyttä. Ensimmäisessä Amerikan-konsertissaan vuonna 1964 Beatles esiintyi Washingtonissa 8000 henkeä vetävässä Coliseumissa. Yhtyeen tunkeuduttua väkijoukon läpi lavalle rumpali Ringo Starr joutui ensi töikseen uudelleenasetamaan rumpusettinsä. Kitaristi George Harrisonille ei puolestaan löytynyt ehjää laulumikrofonia. Esiintymisen aikana laitteistoa asennettiin uudelleen, jotta yhtye voisi esiintyä myös takana ja sivussa olevalla yleisölle.<sup>4</sup> Usein näytetty filminpätkä, jossa beatlet juoksevat Shea Stadiumin kentän poikki esiintymislavalle soittimet kainaloissaan, on puolestaan toinen kuvaava esimerkki tähteyden alastomasta esillepanosta. Nykysilmän nähtynä se on myös kiusallinen todiste 60-luvun pop-spektaakkelin alkeellisuudesta. Kuvaava on myöskin se tapaus, jolloin eräs ulkoilmakonsertti jouduttiin sateen vuoksi peruuttamaan, koska järjestäjä ei ollut varannut esiintymislavan yläpuolelle katosta.<sup>5</sup>

Voidaan väittää, että Beatles-konserteissa todellinen pätekiä oli yleisö, jonka ehdoilla yhtye paljolti esiintyi. Jatkuva, aaltoileva kirkuna peitti beatlejen kertomusten mukaan heidän oman soittonsa ja sai heidät nopeuttamaan kappaleiden tempoja mahdollisimman lyhyen esiintymisen toivossa.<sup>6</sup>

Yhtyeen vetäytymisen syyt ovat hyvin tunnetut. Beatles oli kyllästynyt uuvuttaviin kiertueisiin, joihin kaiken lisäksi liittyi monenlaisia uhkakuvia ja vaaratilanteita: pelkoa välikohtauksista lietsoivat muunmuassa John Lennonin Jeesus-lausunnot, jotka olivat saaneet levyroviot syyttämään Yhdysvaltojen eteläosissa, esiintyminen ja

panilaisille pyhässä Budokan-teatterissa sekä tappouhkaukset Manilassa, jossa Beatles kieltäytyi saapumasta presidentin vaimon Imelda Marcosin järjestämille puutarhakutsuille. Yhtye oli myös väsynyt vanhojen kappaleiden soittamiseen, eikä se katsonut kykenevänsä esittämään konserteissaan uusia, äänimaailmallisesti ja rakenteellisesti monimutkaisempia lauluja, joita se itse asiassa ei kiertueiltaan ehtinyt harjoittelemaan esityskuntoon. Uusien laulujen kuten vaikkapa jousioktetin säestämän *Eleanor Rigbyn* tai ääniefektien kuljettaman *Tomorrow Never Knowsin* esittäminen studioversioita mukaillen puolestaan olisikin ollut melko lailla mahdotonta aikakauden konserttitekniikan huomioon ottaen.<sup>7</sup>

Aivan kuten avantgarde-säveltäjä Edgar Varèse oli 1920-luvun lopulla ilmoittanut lopettavansa säveltämisen odottaakseen tekniikan kehittymistä, niin myös Beatlesin kohdalla puutteellista laitteistoa voidaan pitää tärkeänä vetäytymisen syynä. 1960-luvun alkupuolella popkonserttien äänentoistojärjestelmä ei kehittynyt samassa tahdissa esiintymiskäytäntöjä koskevien muutosten kanssa. Beatlesin manageri Brian Epstein vaati kyllä konserttijärjestäjiltä viimeisintä hi-fi -tekniikkaa, mutta käytännössä klubiolosuhteisiin tarkoitetut, ei-keskitetyt laulu- ja kitaravahvistimet osoittautuivat riittämättömiksi suurilla areenoilla. Toisaalta Beatles itse tuntui ainakin aluksi osin hylkivän uusia musiikkitekniikkaa. Lehtihaastatteluissa John Lennon väitti, että Beatles ei käytä kaikulaitetta, joka oli etenkin kitaristien suosikkiväline 60-luvun alussa, koska he eivät halunneet kuulostaa ”samalta kuin kaikki muut yhtyeet”.<sup>8</sup>

Konserttiesiintymisten tason parantamiseksi ensimmäinen tärkeä kehitysaskel otettiin vuonna 1967 – Beatlesin vetäytyttyä jo studioon – Watkins Electric Musicin esitellessä keskitettyyn äänentoistotekniikkaan perustuvan 1000 watin PA-järjestelmän. Äänentoistotekniikka parani paljolti juuri Beatlesin lanseeramien jättikonserttien ansiosta sekä rockfestivaalien yleistyessä, ja aikaisemmin niin vähäinen yhteistyö laitevalmistajien, muusikoiden ja konserttijärjestäjien kesken tiivistyi. Vuonna 1967 markkinoille tulivat dynaamisemmat

mikrofonit. Kahta vuotta myöhemmin ymmärrettiin vihdoin, että lavamonitorointi (soittajille suunnattu äänentoiston kontrolli) on oma yksikkönsä. Kehitys ei kuitenkaan ollut nopeaa, ja vasta 1970-luvun puolella PA-laitteistot alkoivat täyttää niitä vaatimuksia, joita moderni rockesiintymisen sille osoitti.<sup>9</sup>

## Taiderockin lähetit

Jos musiikin historia onkin ollut kiinteässä yhteydessä tekniikan kehittymiseen, niin Beatlesin tapauksessa materiaaliset edellytykset eivät olleet riittäviä musiikillisten ideoiden toteuttamiseen esiintymistilanteissa. Toisaalta voi väittää, että sitä mukaa kun rockin taiteilijaideologia 60-luvulla murtautui osaksi populaarimusiikkia Beatlesin halu olla yleisön – ja vieläpä toisarvoiseksi mielletyn teinityttöyleisön – välikappaleena sai väistyä itseilmaisullisten ihanteiden tieltä. Ainakin näitä ihanteita yhtye artikuloi nyt entistä painokkaammin.

Stadionien asemesta Beatles valitsi stadion, jonne se vetäytyi hiomaan uusia kappaleita. Tämä siirtyminen herätti alkuun hämmennystä, sillä poptähtien oletettiin olevan jatkuvasti faniensa ja tiedotusvälineiden saatavilla. Muuttunut tilanne nostikin esiin joukon fanien valituksia ja pohdintoja siitä, onko yhtye hajoamassa.<sup>10</sup> Äänenpainot laimenivat, kun ensimmäisenä näyttönä uudesta vaiheesta ilmestyi single *Strawberry Fields Forever/Penny Lane*. Yleisesti ottaen Beatlesin studiokauden huipentumaksi on kuitenkin nostettu kesäkuun ensimmäisenä päivänä 1967 julkaistu albumi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, jota on pidetty vallankumouksellisenä ja historiallisena kulttuurituotteena ja dramaattisena käänteenä länsimaisessa kulttuurissa. Se oli elokuvallinen siirtymä *Zeitgeistista* toiseen, väittää Beatles-tutkija Ian MacDonald luonnehtiessaan levyn saamaa vastaanottoa.<sup>11</sup>

Sgt. Pepper nähtiin käännekohtana populaarimusiikin kehityksessä, todisteena rockin aikuistumisesta. Time-lehdessä kirjoitettiin: ”Rock’n’rollin tuolta puolen saapuvina läheteinä he ovat luomassa kaikkein originaaleimpia, ekspressiivisimpiä ja musiikillisesti mielenkiintoisimpia ääniä, joita pop-

musiikissa voidaan kuulla. He johtavat kehitystä, jossa parhaimmat nykyhetken post-rock-soundit ovat muodostumassa joksikin, jota popmusiikki ei ole koskaan aiemmin ollut: taidemuodoksi.”<sup>12</sup>

Sen lisäksi, että Sgt. Pepper merkitsi äänilevyteollisuudessa painopisteen siirtymistä singlestä LP-levyyn, sen on nähty antaneen suuntaa 60-luvun lopun ja 70-luvun taiderockille. Kunnianhimoisen musiikin ohella Sgt. Pepper on tunnettu visuaalisesta ulkoasustaan ja myös siitä, että nyt lyriikat painettiin ensimmäisen kerran poplevyn kanteen. Pyrkimys moniaistiseen kokonaisuuteen heijasteli romantiikan ihannetta ohjelmallisesta kokonaistaideteoksesta: Sgt. Pepper oli modernin aikakauden *Gesamtkunstwerk*, taideteos, jossa musiikki, sanat ja visuaalisuus kohtasivat.

Taiderockin myöhemmissä vaiheissa Beatlesin viitoittamat visiot progressiosta ja modernistis-romanttisesta kokonaistaideteoksesta pyrittiin viemään vielä pidemmälle. Vaikka tämä projekti onkin punkin jälkeen tuomittu epäonnistuneeksi yritykseksi liittää rockmusiikkia ja eurooppalaisperäistä taideperinnettä toisiinsa, Sgt. Pepperin historiallinen merkitys ei ole sanottavammin horjunut. Eri kriitikko- ja etenkin yleisöäänestyksissä levy onkin usein lunastanut paikkansa maailman parhaimpana pop/rocklevynä.

Sgt. Pepperistä on kirjoitettu enemmän kuin mistäkään muusta äänilevystä populaarimusiikin historiassa, ja samalla se on tuote, jonka yhteydessä Beatlesiin kohdistunut pop-arkeologinen kiinnostus on viety äärimilleen. Laulujen synty tarinat, niihin liittyneet ideat ja teknologiset ratkaisut on kartoitettu niin tarkoin kuin vain on mahdollista: Kuka oli *Lovely Rita* lappuliasa? Entä *She's Leaving Homen* teinityttö? Miten syntyi *Being for the Benefit of Mr. Kiten* karuselliefekti? ovat kysymyksiä, joiden ratkaisemiseksi Beatles-asiantuntijat ovat mielellään nähneet vaivaa.

## Teknologia ja luovuus

Erityisen paljon huomiota Sgt. Pepperin kohdalla on kiinnitetty siihen, miten Beatles käytti äänitysstudion luomia edellytyksiä hy-

väkseen. Beatles-historioissa on toistuvasti painotettu, kuinka nämä mahdollisuudet tosin olivat vuonna 1967 vielä melko alkeelliset nykymittapuun mukaan: moniraita-äänitys oli lapsenkengissä (Sgt. Pepperiä tehtäessä käytössä oli kaksi neliraitanauhuria), efektilaitteita oli tarjolla rajallisesti, nauhojen synkronisointi oli tarkkaa käsityötä jne. ”Meillä ei koskaan ollut ylellisiä 80-luvun vekottimia, tavallisia nauhureita vain”, äänitysteknikkona mukana ollut Geoff Emerick on sanonut.<sup>13</sup> Levyn lopputulokseen oleellisesti vaikuttanut tuottaja George Martin on puolestaan todennut, että joka kerta kun hänen täytyy selittää 60-luvun puolivälin äänitysteknologian primitiivistä tilaa, hän tuntee olevansa kuin paroni von Richthofen kuvailemassa kolmitaso-Fokkeria ryhmälle Concorde-pilotteja!<sup>14</sup> Tilanne oli siis osittain samanlainen kuin stadionesiintymisten suhteen, mutta vain osittain: studiossa yhtye sai toimia rauhassa. Tekijän ja tekijän tuotteen – musiikin – välillä ei nähty olleen häiritsevää väliainesta. Jos teknisiä ongelmia ilmeni, ne oli tehty voitettaviksi.

Toisenlaisiakin rajoitteita oli olemassa. Noin vuoteen 1972 asti Musikoiden liitto pyrki valvomaan Englannissa tarkasti jäseniensä etuja, osin epäonnistuneesti, säätelemällä työskentelyaikoja ja pyrkimällä kieltämään esimerkiksi päällekkäisäänitykset, koska järjestön mielestä nauhoituksen tuli tapahtua mahdollisimman tarkkaan konserttiesitystä mukaillen. Liitto suhtautui ylipäänsä vihamielisesti uusiin sähköisiin instrumentteihin, jotka se näki uhkana elävälle musiikille. Se yritti muun muassa kieltää uuden kosketinsoittimen, mellotronin, jonka tunnetuin manifestaatio on kuultavissa Strawberry Fields Foreverin alkutahdeissa, koska laitteen, eräänlaisen alkeellisen analogisen sämplerin tai syntetisaattorin, toiminta perustui etukäteen tallennettujen ääninauhujen soittamiseen. Kehityksen esteenä toimivat myös itse studiot, jotka antoivat tarkkoja teknisiä sääntöjä työntekijöilleen. Abbey Roadin ohjeiston mukaan esimerkiksi bassorumpua äänitettäessä mikrofoni tuli sijoittaa vähintään 18 tuuman päässä kohteesta.<sup>15</sup>

Ylipäänsä uutta tekniikkaa ei välttämättä aina katseltu suopein silmin, mistä klassinen esimerkki oli se paheksunta, jonka folklaulaja Bob Dylan aiheutti hylätessään vuonna 1965 akustisen kitaransa ja siirtyessään soittamaan sähköistä Fenderiä. Samanlaista keskustelua tekniikan ja rockaitouden suhteesta on myöhemmin käyty muunmuassa syntikoiden ja konerytmien yhteydessä. Rocklehdistössäkin saatettiin orwellilaisessa dystopian hengessä manaila, kuinka ”koneet ottavat vallan” populaarimusiikissa.<sup>16</sup>

Popmusiikkia ja tekniikkaa koskevia sääntöjä ja rajoja Beatles apureineen rikkoi entistä enemmän. Äänityssessioita pidettiin yön läpi, mikrofoneja aseteltiin lähes kiinni soittimiin tai vaikkapa muovipussissa vedellä täytettyyn maitopulloon, sähkökitaraa ja -bassoa äänitettiin suoraan miksauspöytään kytkettyinä jne. Keksittiin jopa uusia laitteita kuten pesukoneen näköinen taajuusmuunnin, joka kuumetessaan saattoi singautella uhkaavia kipinöitä.<sup>17</sup> Tyypillisesti myöhemmissä Beatles-kirjoituksissa ja -muisteluissa onkin painotettu, kuinka innovatiivisuus, luovuus ja rohkeus näyttelivät tärkeää roolia Sgt. Pepperin syntymisessä – ikään kuin henki olisi ottanut selkävoiton materiaasta ja säännöistä.

Aivan samalla tavalla kuin konserttitilanteessa ilmeni 1960-luvun loppupuoliskolla suurta tarvetta entistä parempaan äänentoistoon, myös studiossa astuttiin uusille urille. Popmusiikillinen luovuuden paine sysäsi studiotekniikkaa eteenpäin. Kyetäkseen ajanmukaisesti tallentamaan kunnianhimoisia yhtyeitä ja tuoreita soundeja studiot joutuivat vähitellen pestaamaan nuorempaa henkilökuntaa ja uusimaan kalustoaan. Pääteknikkona Abbey Roadilla toiminut Ken Townsend on kirjoittanut, että Beatlesin epäortodoksiset levytysmenetelmät herättivät laitevalmistajat tyydyttämään kasvanutta kysyntää.<sup>18</sup> 1960-luvun lopulta lähtien päällekkäisnauhoituksessa koittikin uusi aikakausi raitamäärien moninkertaisuudessa. Erilaiset efektilaitteet ja jopa liikutelvat studiot alkoivat yleistyä.

## Teknikosta visionääriksi

Studiosta muodostui neljän vuoden ajan Beatlesin olemisen edellytys, nimesipä se jopa yhden albumin Abbey Road -studion mukaan. Ajatus studiosta popmusiikin keskuksena oli virinnyt esille jo 60-luvun alussa. Tällöin studio oli kuitenkin toiminut pikemminkin lahjakkaiden tuottajien – esimerkiksi *wall of soundin* luoja Phil Spectorin tai Tornadosin *Telstar*-hitistä tunnetun ääni-innovaattorin Joe Meekin – työvälinautena eikä niinkään poptähden ja -auteurin määrittäjänä. Nyt studiosta tuli keskeinen musiikillis-sosiaalinen tila, jossa muusikot saattoivat lähestulkoon asua. Vaihtoehtoisesti monet, esimerkiksi John Lennon, rakensivat studiotilan omiin koteihinsa. Studiosta tuli eräänlaista olemuksellista tekniikkaa, kuten Markku Koski kirjoittaa.<sup>19</sup> Samalla artistien ja yhtyeiden kuten Beatlesin, kalifornialaisen Beach Boysin tai vaikkapa Frank Zappan, Pink Floydin ja Moody Bluesin esimerkkien innoittamana yhtyeiden kyky luoda, rakentaa ja manipuloida äänimaisemia muodostui tärkeäksi arvostuksen mittariksi. ”Viime aikoihin asti... – ... tavoitteena on ollut toisintaa ääniä niin realistisesti kuin mahdollista. Nyt me työskentelemme puhtaan äänen parissa. Me rakennamme äänikuvia”, George Martin tiivisti uuden tilanteen.<sup>20</sup>

Martinia itseään voidaan pitää eräänlaisena prototyypinä äänitekniikoita ja tuottajia koskeneessa muutoksessa, jota Edward R. Kealy on hahmottanut kolmivaiheisen mallin kautta. Kealyn mukaan uuden teknologian aikaansaama desentralisointi populaarimusiikin tuottamisessa lähti liikkeelle 1940-luvun lopulta, jolloin musiikkiteollisuuden läpi pyyhkäissyt rationalisointiprosessi vaati erillistä äänitekniikojen ammattikuntaa. Heidän tehtävänä oli kontrolloida äänitystilannetta ja tuottaa mahdollisimman realistista äänentoistoa. Toisessa vaiheessa uuden teknologian mahdollistaessa pienstudioiden synnyn mukaan astuivat itsenäiset yksityisyrittäjät kuuluisimpana heistä Elviksen löytänyt Sun-yhtiön omistaja Sam Phillips, joiden roolissa yhdistyivät myyntiedustajan ja tuottajan piirteet.

Kolmannessa vaiheessa 1960-luvun puolivälissä esiin nousi taidemalli. Tällöin lopputulosta eivät niinkään valvoneet kaupallisia vaateita vaalineet levy-yhtiöiden edustajat tai yksityisyrittäjät. Popmusiikin estetisoitumisprosessin seurauksena sananvalta siirtyi monessa tapauksessa taiteellisesti orientoituneelle tiimille, jonka jäsenenä saattoi olla niin muusikoita, säveltäjiä kuin äänitekniikkojakin.<sup>21</sup>

Vuonna 1950 suuryhtiö EMI:n palvelukseen astunut George Martin oli alkuun tyypillinen ammattitekniikko, jolle sittemmin tarjoutui *Parlophone*-alamerkin suojissa mahdollisuus luoda yksityisyrittäjämäisesti lähinnä komediallisia levyjä. Tyytymättömänä palkkaansa hän perusti vuonna 1965 oman riippumattoman AIR-yrityksen ja vuokrautti sitä kautta palvelujaan EMI:lle.<sup>22</sup> Vuonna 1967 hän ei enää ollut vain tekniikko, virkamies tai insinööri vaan muiden beatlejen kanssa tiiviisti työskennellyt uranuurtaja ja äänitaiteilija, joka syrjäytti manageri Epsteinin (joka kuoli elokuussa 1967) tuotantoprosessin keskeisenä määrittelijänä. Muutos näkyi myös siinä, että Martin sai julkisuudessa entistä enemmän tilaa studiotekniikan selittämiseen.<sup>23</sup>

## Tekniikka ja Tekijä

Musiikki- ja mediatutkija Andrew Goodwin kirjoittaa, kuinka popmusiikin uudet teknologiat eivät sinänsä ole synnyttäneet uutta musiikkia vaan pikemminkin luoneet edellytyksiä uusille mahdollisuuksille.<sup>24</sup> Musikologi Allan F. Mooren mukaan juuri näin kävi 1960-luvun loppupuolella: tekniikan kehitys yhdessä levy-yhtiöiden taloudellisten voimavarojen kasvamisen kanssa mahdollisti uusia kokeiluja.<sup>25</sup> Oliko yhtälö kuitenkin näin yksioikoinen? Tuoreessa analyysissään Sgt. Pepperin vaikutuksesta Moore onkin päättänyt toisenlaiseen johtopäätökseen, jonka mukaan haasteellisten äänimaailmojen luominen siirsi musiikin amatööri- ja puoliammattilaisuusikoiden ulottumattomiin, koska heillä ei ollut mahdollista käyttää kallista studiotekniikkaa ja -aikaa tai vastaavasti investoida uusiin konserttilaitteisiin.<sup>26</sup> Tähän liittyen Simon Frith on puolestaan väittänyt, että suurilla

levy-yhtiöillä ei popmusiikin historiassa ole ollut tapana ottaa tarpeettomia riskejä ja valjastaa tuoreita keksintöjä uusien soundien ja yhtyeiden markkinointiin.<sup>27</sup>

Uuden teknologian ja populaarimusiikin kohtaaminen on usein nähty demokraattisena projektina, mistä hyvänä esimerkkinä on syntetisaattorien halpeneminen 1980-luvun alussa tai digitaalisten sämpplerien läpimurto saman vuosikymmenen lopulla. Vaihtoehtoisesti 1960-luvulla tapahtunutta murrosta voidaan tarkastella prosessina, jonka yhteydessä musiikkia ja musiikintekijöitä ryhdyttiin jakamaan erilaisiin arvotaviin kategorioihin. Nimenomaan studiossa ja sen käytössä ilmiö tiivistyi selkeästi.

1960-luvun alussa studioaikaa ei paljon tuhlatu. Beatlesin ensimmäinen levy *Please Please Me* (1963) oli äänitetty pääosin yhdessä päivässä, jolloin yhtye nauhoitti peräperää kymmenen laulua – loput neljä lisättiin levyille kahden ensimmäisen singlen materiaalista.<sup>28</sup> Tällainen tuotteliaisuus ja työmäärä yhtä päivää kohden ei vastannut Muusikoiden liiton sääntöjä, mutta se ei ollut mitenkään poikkeuksellista. 1960-luvun loppupuolella studion tarjoamia mahdollisuuksia ryhdyttiin hyödyntämään tehokkaammin, joskin esimerkiksi rhythm'n' blues -vaikutteisten hard rock -yhtyeiden kohdalla äänitykseen ei välttämättä uhrattu sen enempää resursseja kuin ennenkään. Led Zeppelinin kerrotaan äänittäneen ensilevynsä 30 tunnissa. Taiteellisesti korkeatasoisen popmusiikin tuottaminen vaati sen sijaan entistä enemmän aikaa ja ennen kaikkea rahaa, mihin kaikilla ei tietenkään ollut mahdollisuutta. Koska Beatles oli osoittautunut kultakaivokseksi ja koska EMI omisti sekä Abbey Roadin studiot että Beatlesin levytykset, studiobudjetille ei käytännössä asetettu ylärajaa. Sgt. Pepperin valmistus maksoikin ennätyselliset 25 000 punttaa, summa, jolla erään arvion mukaan olisi voinut kustantaa viisi albumia London's New Philharmonic Orchestralle.<sup>29</sup>

Suuret levy-yhtiöt olivat haluttomia tarjoamaan näin suuria resursseja varsinkaan aloitteleville yhtyeille. Musiikkiteollisuuden politiikka, jossa vain asemansa vakiinnuttaneilla tai ainakin varmaksi menestykseksi katsotuilla yhtyeillä ja artisteilla oli mahdol-

lisuus täydellä volyyymilla toteuttaa visioita, tuki siis pop-elitismien kehitystä. Beatlesin käyttämä laitteisto oli kenties primitiivistä nykymittapuun mukaan, mutta sillä oli kuitenkin mahdollisuus käyttää tekniikkaa, joka tuolloin oli lähestulkoon parasta mahdollista saatavilla olevaa.

Käytäntöä voidaan hyvinkin pitää lähtökohtana rockesiintyjien status-hierarkialle. Roy Shukerin mukaan autenttisuuden ideaan nojautuvassa rockpyramidissa järjestys on mahdollista nähdä seuraavanlaisena: cover-yhtyeet – sessiomuusikot – keskitason menestyjät – auteurs. Tähdet ovat jaon ulkopuolella, joskin he voivat Beatlesin tapaan nauttia auteur-statusta.<sup>30</sup>

Jako on tietysti karkea, ja eri artistien kohdalla rajat ovat häilyviä. 1960-luvun rockkulttuurin muotoutumiseen tämä käytäntö sopi kuitenkin mainiosti, sillä tärkeintä ei enää ollut suoltaa levyjä tasaiseen kaksi-albumia-ja-kolme-singleävuodessa -tahtiin, vaan luoda jotain kestäväää ja mielenkiintoista. Laatu oli määrää tärkeämpi, kuten kriitikko Joan Peysen arvioi: ”Harvat yhtyeet ovat tietysti yhtä hyviä kuin Beatles. Rockin laatu on suunnilleen yhtä epätasainen kuin jonglöörin laulujen laatu; vain pieni osuus siitä on oikein hyvää. Mutta paras rock on liikkumassa ennenkuulumattomalla nopeudella odottamattomille, taiteellisesti mielenkiintoisemmille alueille.”<sup>31</sup>

Tekijyyden auran tunkeutuessa popmusiikkiin esiin nousi myös epäroivia pohdintoja. Sgt. Pepper herätti ilmestyessään kysymyksiä siitä, onko Beatles mennyt fanien kannalta liian pitkälle, ja jopa George Martin epäili lopputuloksen olevan liian teennäisen ja yhtyeen yrittävän olla liian älykkään.<sup>32</sup> Varaukselliset äänenpainot eivät kuitenkaan saaneet tukea niiltä tahoilta, jotka julistivat albumin uudenlaisen populaiteen ja rockkulttuurin hedelmäksi. Sgt. Pepper ilmestyi strategisesti oikeaan aikaan, sillä uuden sukupolven rockjournalistit ja -muusikot olivat ryhtyneet määrittelemään rockin ideologiaa ja legitimoimaan musiikkiaan – paradoksaalisesti kuitenkin länsimaisen esteettisen tradition ehdoilla. Populaarimusiikin teoriaa ja historiaa tarkastelevan Keith Negusin mukaan se käännekohta,

johon Sgt. Pepper osui, ei niinkään ollut siirtymä *Zeitgeististä* toiseen, kuten Ian MacDonald arvelee, vaan jotain tavallisempaa: nuori koulutettu keskiluokka oli ensin löytänyt rockin, ja nyt se vaati sitä omakseen.<sup>33</sup>

## Elektronisen aikakauden sankarit

Vaikka Beatlesin ratkaisu vetäytyä studioon oli aluksi ristiriidassa vallitsevien käytäntöiden kanssa, sopi se kuitenkin hyvin populaarimusiikissa esiin nousseeseen romanttisen taiteilijaideologian skeemaan. Beatlesin päätöksessä tiivistyi osuvasti ihanne taiteilijasta, poikkeusyksilöstä, joka piiloutuu muulta yhteiskunnalta kyetäkseen rauhassa viljelemään erityislahjaansa. Beatlesistä oli kenties tullut arkielämästä ja popkäytännöistä erilleen kasvanut esteetikkojoukko, mutta näin se samalla pyrki osoittamaan itsenäisyyttään, innovatiivisuuttaan, visionäärisyyttään, taitoa murtautua uusille alueille ja kykyä kontrolloida työnsä lopputulosta. Nämä kaikki ovat piirteitä, jotka esimerkiksi Roy Shuker on nähnyt rockauteurismmin keskeisimpinä tunnusmerkkeinä.<sup>34</sup>

Musiikkiteeilijä Wilfrid Mellersin mukaan uudella teknologialla oli keskeinen tehtävä Beatlesin sankaruuden määrittäjänä: "Ainoastaan elektroninen teknologia ja maailmankylän moninkertainen media ovat mahdollistaneet tämän levyn; ja juuri tämä on muuttanut Beatlesin tavallisista Liverpoolin kavereista epätavallisiksi myyttisiksi sankareiksi. Vaikka elektroninen teknologia nyt näyttääkin niilleen heidät kokonaan, heidän todellinen sankaruutensa on siinä tosiasiasa, että heidän muodonmuutoksensa ei ole korruptoinut heitä; ja lahjomattomuutensa vuoksi he ovat paljastaneet elektronisen ajan ihmisen transmutaation todellisen luonteen. Tässä mielessä heidän koko saavutuksensa saattaa olla merkittävämpi kuin niiden taiteilijoiden ja ajattelijoiden, joiden töitä tavallisesti pidettäisiin 'suurenmoisina'."<sup>35</sup>

Mellersin lauseista, jotka tosin ilmestyivät vuonna 1973, löytyvät korostettuina keskeiset Beatlesiin vuonna 1967 liitetyt ylistyssanat ja uuden tähteyden elementit:

epätavallinen, myyttinen, sankari, lahjomaton, aito, taiteilija, ajattelijä ja suuri. Vaikka ajatus siitä, että ihmisen syvin olemus elektronisella aikakaudella näin paljastetaan, tuntuu kovin pateettiselta, Mellers osuu asian ytimeen puhuessaan lahjomattomuudesta. Teknologian ja musiikin usein herkässä liitossa juuri se toimii myyttisen aitouden takeena.

Uudet laitteet eivät sinänsä luo mitään uutta vaan se, miten niitä osataan käyttää. Popmusiikissa uutta tekniikkaa on kautta sen historian käytetty dynaamisesti, mutta samalla on haluttu osoittaa, että se on loppujen lopuksi vain välikappale. Jos musiikon tarkoituksena on luoda jotain sellaista, joka voidaan luokitella ajattomaksi vastakohtana päiväperhosmaiselle popille, hengen täytyy ottaa selkävoitto materiaasta.

Tähän kertomukseen kuuluu oleellisesti myös se piirre, että pop-innovaattorit ovat usein ensin taltutettuaan uudet keksinnöt kääntäneet niille selkänsä ja hakeutuneet alkeellisiksi miellettyjen tekniikoiden pariin. Esimerkkeinä voidaan mainita Phil Spectorin teesimäinen halu palata takaisin monoon stereoäänen jo vakiinnutettua asemansa tai vaikkapa nykyisten teknotaiteilijoiden viihtymys retroksi miellettyyn musiikkitekniikkaan. Kenties tämä tendenssi selittyy sillä, että alkeellinen laitteisto tarjoaa suuremman mahdollisuuden painottaa luovuuden ja visionaarisen käsityöläisyyden aspektia. Alkeellisuuden jalostaminen on ikään kuin aitouden ta.

Tässä lienee myös syy siihen, miksi Beatles-tarinan se juonne, jossa teknologia valjastetaan esteettisten riemuvoittojen soitorasiaksi, on säilynyt niin elinvoimaisena. Jälkipolville tarina jää paremmin henkiin, jos musiikko heiluttaa tahtipuikkoa, eikä kone.

1 Suomen kielessä termejä käytetään usein synonyymisesti. Tarkasti ottaen käsite 'teknologia' viittaa kuitenkin useimmiten tietoon tai tiedon lajiin. 'Tekniikalla' puolestaan tarkoitetaan tiedon sovellutusta, konkretisoitumaa. Ks. Salmi 1996, 198–199.

2 Tästä enemmän ks. Mäkelä 1998b.

3 Lewisohn 1996, 214.

4 Lewisohn 1996, 146.

5 Norman 1994, 311.

6 Esintymisestä ja beattlejen kommentaiteista ks. esim. The Beatles Anthology 2 ja The Beatles Anthology 3.

- 7 Esim. Davies 1981, 234–236; Harry 1992, 662; Lewisohn 1996, 210–214.  
 8 Melody Maker 9.2.1963, 9.  
 9 Bacon 1981, 156–158.  
 10 Ks. Mäkelä 1998a, 146–147.  
 11 MacDonald 1995, 198.  
 12 Birnbaum & Porterfield 1967, 56.  
 13 Lewisohn 1988, 114.  
 14 Martin & Pearson 1995, 22.  
 15 Frith 1981, 67–68; Martin & Pearson 1995, 16; Cunningham 1996, 94, 126.  
 16 Melody Maker 8.2.1964, 10. Vastaava teema esiintyi taajaan myös tietotekniikan ja tieteiskirjallisuuden yhteydessä.  
 17 Lewisohn 1988, 96, 114, 204; Martin & Pearson 1995, 22.  
 18 Lewisohn 1988, 204.  
 19 Koski 1986, 158–159.  
 20 Birnbaum & Porterfield 1967, 58. Myöhemmin Martin on verrannut Beatlesin "lisää ja vähennä" -työskentelyä Pablo Picasson maalausmenetelmiin. Martin & Pearson 1995, 23.  
 21 Kealy 1990, 209–216.  
 22 Martin & Pearson 1995, 32.  
 23 Martinin tv-haastattelusta 1967 ks. esim. Behind the Beat.  
 24 Goodwin 1992, 97.  
 25 Moore 1993, 57.  
 26 Moore 1998, 78.  
 27 Frith 1992, 311–315.  
 28 Lewisohn 1988, 24.  
 29 Birnbaum & Porterfield 1967, 58; Martin & Pearson 1995, 168.  
 30 Shuker 1994, 106–111.  
 31 Peyser 1969 (1967), 136.  
 32 Esim. New Musical Express 27.5.1967, 3; New Musical Express Summer Extra Special 1967, 4; Martin & Pearson 1995, 151.  
 33 Negus 1996, 155.  
 34 Shuker 1994, 114.  
 35 Mellers 1973, 104.

## LÄHTEET:

- BACON, Tony 1981: Rock Hardware. Instruments, Equipment and Technology of Rock. Poole: Blandford Press.  
 THE BEATLES ANTHOLOGY 2. Television document. O: Geoff Wonfor. T: Apple Corps Limited/Chips Chipperfield. 1995. Suom. Beatles Story 2. MTV3 24.11.1995.  
 THE BEATLES ANTHOLOGY 3. Television document. O: Geoff Wonfor. T: Apple Corps Limited/Chips Chipperfield. 1995. Suom. Beatles Story 3. MTV3 26.11.1995.  
 BEHIND THE BEAT. Video document. O: Dennis Pugsley. T: Ray Santilli & Dennis Pugsley. 1994.  
 BIRNBAUM, Jesse & PORTERFIELD, Christopher 1967: "The messengers." *Tim(K1)* 22.9.1967, 56–58.  
 CUNNINGHAM, Mark 1996: Good Vibrations. A History of Record Production. Cheshington: Castle Communications.  
 DAVIES, Hunter 1981: The Beatles. The Authorised Biography. Orig. 1968. London et al.: Granada.  
 FRITH, Simon 1981: Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll. New York: Pantheon Books.  
 FRITH, Simon 1992: "Taide vastaan teknologia: populaarimusiikin erikoistapaus." Orig. "Art versus Technology: Strange Case of Popular Music" (1986). Suom. Kimmo Salminen. Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä. Toim. Ari Alm & Kimmo Salminen. YLE:n Tutkimus- ja kehitysosasto. Tutkimusraportti 1/1992. Helsinki: YLE, 304–316.  
 GOODWIN, Andrew 1992: "Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music." Popular Music and Communications. Ed. by James Lull. Newbury Park: Sage, 75–100.  
 HARRY, Bill 1992: The Ultimate Beatles Encyclopedia. London: Virgin Books.  
 KEALY, Edward R. 1990: "From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music." Orig. 1979. On Record. Rock, Pop, and the Written Word. Ed. by Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge, 207–220.  
 KOSKI, Markku 1986: Beatles. Erään yhtyeen anatomia. Helsinki: Love Kirjat.  
 LEWISOHN, Mark 1988: The Complete Beatles Recording Sessions. The Official Story of the Abbey Road Years. London: Hamlyn.  
 LEWISOHN, Mark 1996: The Complete Beatles Chronicle. Orig. 1992. London et al.: Chancellor Press.  
 MACDONALD, Ian 1995: Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties. Orig. 1994. London: Pimlico.  
 MARTIN, George & PEARSON, William 1995: Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper. Orig. 1994. London: Pan Books.  
 MELLERS, Wilfrid 1973: Twilight of the Gods. The Beatles in Retrospect. London: Faber & Faber.  
 MELODY MAKER 9.2.1963. "It's all happening Beatlewise." Chris Roberts, 9.  
 MELODY MAKER 8.2.1964. "Popland – the machines are taking over." Chris Roberts, 10.  
 MOORE, Allan F. 1993: Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.  
 MOORE, Allan F. 1998: The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Cambridge: Cambridge University Press.  
 MÄKELÄ, Janne 1998a: Loiston lähteet – John Lennonin rokkitähteyden salainen historia. Julkaisematon lisensiaattitutkimus. Turun yliopisto.  
 MÄKELÄ, Janne 1998b: "Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhaishistoriaa populaarimusiikissa." Tieteessä tapahtuu 8/1998, 49–54.  
 NEGUS, Keith 1996: Popular Music in Theory. An Introduction. Cambridge & Oxford: Polity Press.  
 NEW MUSICAL EXPRESS 27.5.1967. "Dinner with the Beatles." Norrie Drummond, 2–3.  
 NEW MUSICAL EXPRESS Summer Extra Special 1967. "Have the Beatles gone too far?" Anon., 4–5.  
 NORMAN, Philip 1994: Shout! Beatlesien tarina. Orig. Shout! The True Story of the Beatles (1981). Suom. Juhani Niemi. Helsinki: Otava.  
 PEYSER, Joan 1969: "The music of sound or, the Beatles and the Beatless." Orig. 1967. The Age of Rock. Sounds of American Cultural Revolution. Ed. by Jonathan Eisen. New York: Random House, 126–137.  
 SALMI, Hannu 1996: "Atoomipommilla kuuhun!" Tekniikan mentaalihistoriaa. Helsinki: Edita.  
 SHUKER, Roy 1994: Understanding Popular Music. London & New York: Routledge.

Kirjoittaja on Turun yliopiston kulttuurihistorian tutkija.