

➤ MENNEIDEN JA TULEVIEN ÄÄNTEN RISTEYKSESSÄ

SYNTETISOIJIEN TIE SUOMALASEEN ROCK- JA POPMUSIIKKIIN 1970- JA 1980-LUVUILLA

Pertti Grönholm

Elektronisten soittimien tulo suomalaiseen pop- ja rockmusiikkiin on ollut pitkä ja monivaiheinen. Suomalaiselle musiikkikulttuurille omaleimaista on ollut se, että syntetisoijat pysyivät melko marginaalisina, hämmennystä ja vastustustakin herättäneinä soittimina 1980-luvulle asti. Elektroniset soittimet ja niiden käyttö kyseenalaistivat monia popin ja rockin konventioita ja osin siksikin kiinnostivat soittajia. Ne tuottivat jo 1970-luvun alusta lähtien myös omaa estetiikkaansa, usein kansainvälisten esikuvien ja trendien vaikutuksesta. Synteettiset soundit yleistyivät aluksi etenkin sellaisissa rockin ja popin tyyli-suunnissa, joissa tietoisesti etsittiin uusia äänellisiä ja musiikillisia ulottuvuuksia.

JOHDANTO

Tarkastelen suomalaisen rockin ja popin kehitystä soitintekniikan omaksumisen ja soveltamisen näkökulmasta. Musiikkikulttuurin trendeihin ja soittimiin liitettyihin arvostuksiin ja käsityksiin keskittyen kysyn, milloin ja miten elektroniset soittimet, kuten syntetisoijat, rumpukoneet, sekvensserit, samplerit ja myöhemmin tietokoneet ja digitaaliset musiikkiohjelmat, vakiintuivat Suomessa laajempaan käyttöön. Kysymys jakautuu kahteen osakysymykseen, joita kuljetan mukana läpi koko artikkelin. Ensimmäkin kysyn, millaisia elektronisia soittimia tutkimusjaksolla on milloinkin ollut käytössä, miten niitä käytettiin ja miten soittimien kehitys liittyy musiikkityylien ja trendien muutoksiin. Toiseksi kysyn, miten muusikot itse suhtautuivat elektronisiin soittimiin ja miten erikoistuminen muovasi heidän muusikkouttaan ja uraansa.

Etsin vastauksia kysymyksiin suomalaisesta pop- ja rockmusiikista itsestään, aikakauslehtien kirjoittelusta ja etenkin kolmen muusikon, Esa Kotilaisen, Pekka Tolosen ja Tommi Lindellin haastatteluista, jotka tein vuonna 2018. Kysyin heiltä muun muassa, millaisia kokemuksia ja muistikuvia heillä on

niistä odotuksista ja ennakkoluuloista, joita heidän soittimiinsa liitettiin. Etsin haastatteluista ja muusta aineistosta myös mahdollisia vastauksia siihen, miten elektroniset soittimet vaikuttivat muusikoiden työtapoihin, muusikkouteen ja omakuvaan.

Aihetta on tutkittu toistaiseksi Suomessa melko vähän. Populaarimusiikin yleisteoksissa¹ teemaa on vain lyhyesti sivuttu. Sen sijaan Korvenpää on tutkinut väitöskirjassaan² monipuolisesti ja seikkaperäisesti studiotekniikan ja elektronisten soitinten tuloa suomalaiseen iskelmämusiikkiin. Korvenpään väitöskirja toimii artikkelissani tulkintoihin inspiroivana ja vertailun mahdollistavana tutkimuksena. Erityisesti innovaatioiden leviämiseen ja omaksumiseen sekä muusikoiden omien käsitysten tulkintaan Korvenpään näkökulma on hedelmällinen.

Artikkeli jakautuu viiteen osioon. Aluksi esitän tiiviin yleiskuvauksen elektronisten soittimien paikasta ja roolista suomalaisessa 1970- ja 1980-lukujen rock- ja popmusiikissa sekä luon katsauksen ajanjakson musiikkiin, sen tekijöihin, keskeisiin tyyli- ja soitinten tekniseen kehitykseen.

nyt siihen, millaisissa rooleissa elektroniset soittimet eri yhtyeissä ja tyylilajeissa olivat.

Vaikka käsittelen myös 1970-luvun kehitystä, painopiste on murroskausissa, etenkin vuosissa 1980–83 ja 1989–92, jotka molemmat erottuvat jaksoina, jolloin soitinmarkkinoille tuli paljon uusia ja aiempaa edullisempia soittimia. Tämä näkyy myös soittimien maahantuojien ja myyjien ilmoituksissa *Soundi-* ja *Rumba-*lehdissä (ks. kuvat 1-3).

Kyseiset vuodet olivat myös musiikki-tyyliin murroskausia. Ensimmäinen oli niin sanotun uuden aallon laantuvien laineiden ja Suomi-rockin vakiintumisen sekä ensimmäisten elektronisten poptyyliin, kuten syntetisoijapopin ja koneiskelmän aikaa. Toista murrosta luonnehtivat konerytmien ja syntetisoijien vakiintuminen osaksi popin ja rockin valtavirtaa sekä varsinaisen konemusiikin³ nousu yhdeksi 1990-luvun merkittävimmistä populaarimusiikin trendeistä.

Yleiskuvausta seuraavat kolme osiota rakentuvat pääosin haastattelujen uraker-
tomusten ja muistitiedon varaan. Teema-
haastattelun pääkysymykset ja yleiset aiheet olivat Kotilaiselle, Toloselle ja Lindellille yhteiset, mutta syvennyin haastatteluissa myös heidän ainutkertaisiin kokemuksiinsa ja näkemyksiinsä. Näkökulmat eroavat toisistaan, sillä haastatellut edustavat eri muusikkosukupolvia ja heidän urapolkunsa ovat olleet hieman erilaiset.

Valitsin haastateltavat neljästä syystä. Ensinnäkin heillä kaikilla on pitkä kokemus sekä laitteiden että musiikkitrendien ja lajityyppien kehityksestä. Toiseksi, jokaisen musiikillista uraa on leimannut vahva kiinnostus syntetisoijia kohtaan, oli kyse ammattimuusikon, soundiohjelmoijan tai soitinrakentajan näkökulmista. Kolmanneksi, kaikkien uralla on nähtävissä, että elektronisten soitinten hallinta on tuonut heille erikoistuneita taitoja vaatineita töitä, kuten syntetisoijien ohjelmointia, musiikki-ohjelmien kirjoittamista, musiikin sovitus-

ja tuotantotyötä sekä elektronisten esitys- ja studiokokoonpanojen suunnittelua ja toteutusta. Neljänneksi, jokainen haastatelluista on ollut Suomessa edelläkävijä elektronisen populaarimusiikin kentällä. Rogersin laatiman teknisten innovaatioiden sosiaalista läpäisevyyttä kuvaavan viisiportaisen omak-sujakategorisoinnin valossa he ovat kuuluneet ”uudistajien” joukkoon, jokainen toki hieman omalla tavallaan.⁴

Haastattelujen tuottama tieto ei ole sellaisenaan yleistettävissä kaikkien elektronisia soittimia käyttäneiden suomalaisten pop- ja rockmuusikoiden käsityksiin. Yleistysten tekeminen vaatii laajempaa haastatteluaineistoa. Pikemminkin olen pyrkinyt kuvaamaan artikkelissa kolmeen eri sukupolveen kuuluvan muusikon erilaisia, kunkin historialliseen kontekstiin sidottuja tapoja omaksua uusinta soitintekniikkaa.

Haastattelut olivat avoimia teema-
haastatteluja, kestoltaan kukin 2–3 tuntia. Haastateltavat saivat haastattelurungon luettavaksi etukäteen, mutta esiin nousi muitakin kysymyksiä. Tarkastelen haastatteluja kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin ne sisältävät vuorovaikutuksessa haastattelijan kanssa tuotettua muistitietoa, joka koostuu kokemukseräisestä ja uudelleen mieleen palautetusta tiedosta sekä henkilökohtaisista näkemyksistä ja arvostelmista. Toiseksi käsittelen haastatteluaineistoa muistelupuheena, joka rakentaa ja reflektoi syntyhetkenään muusikon ammatillista omakuvaa, henkilön identiteettiä ja myös suhdetta muusikon toiminta- ja työympäristön muutokseen eri aikakausina.⁵ Päätösluvussa kokoan yhteen tutkimuskysymysten johdantelemana aineistosta tekemiäni havaintoja ja johtopäätöksiä.

MUUTOKSEN KAARI: TEHOSTE- LAITTEESTA YLEISSOITTIMEKSI

Vaikka suomalaisilla taidemusiikin säveltäjillä on 1950-luvun lopulle ulottuva perinne äänen elektronisessa käsittelyssä ja tuottamisessa, äänisynteesi alkoi kiinnostaa rock- ja popmuusikoita vasta 1960-luvun lopulla. Ensimmäiset syntetisoijat tulivat bändeihin ja studioihin 1970-luvun alussa. Samaan aikaan syntetisoijia alkoi kuulua myös levyillä. Esimerkiksi Dannyn levytys 'Maantieltä taloon' (1972) Giorgio Moroderin säveltämästä kappaleesta⁶ sisälsi samanlaisen syntetisoijariffin kuin alkuteoskin ja oli ensimmäisiä kotimaisia popjulkaisuja, joissa syntetisoijaa hyödynnettiin.

Robert Moogin suunnittelema Minimoogista tuli 1970-luvun tunnetuimpia ja käytetyimpiä syntetisoijia maailmassa. Se oli kompakti, mutta mahdollisuuksiltaan monipuolinen soitin, jonka soundi istui hyvin progressiivisen rockin tyyliin. Suomessa myös popartistien, kuten Hectorin, Freemanin ja Maaritin levyillä kuului 1970-luvun puolivälissä usein Minimoog-sooloja ja välisoittoja. Hectorin albumit *Herra Mirandos* (1973), *Liisa Pien* (1975) ja *Eurooppa* (1981) ovat hyviä esimerkkejä siitä, kuinka synteettisten äänten rooli ja merkitys muuttuivat vajaan vuosikymmenessä. *Herra Mirandosin* äänimaisemaa värittivät EMS VCS 3 -syntetisoijan tehosteäänet. Sen sijaan *Liisa Pien* -levyllä Kotilaisen Minimoog-syntetisoija ja Vox String Thing -jousikone olivat jo kosketinsoittimia muiden joukossa. Niillä esitettiin teemoja ja sooloja sekä sointumattoja. *Eurooppa*-albumin yleisointia elektroniset soundit, tehosteet ja rytmit jo lähestulkoon hallitsivat.⁷

Mainittu EMS-syntetisoija oli progeyhtyeiden, kuten Pink Floydin suosiossa ja Suomessakin oli 1970-luvun alkupuolella ainakin kolme kyseisen valmistajan soitinta. Yksi näistä oli Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen The Putney (VCS 3),

toinen säveltäjä Osmo Lindemanin VCS 3 ja kolmas muusikko Hasse Wallin kannettavaan koteloon rakennettu Synthi AKS. Jälkimmäinen soi muun muassa Piirpaukkeen levyillä ja konserteissa ja se päätyi myöhemmin säveltäjä Otto Romanowskin omistukseen.⁸ VCS 3:n soundi tarttui muutamille popäänitteille, kuten *Herra Mirandos* -albumille, jolla sitä soittivat Hectorin ohella Pirjo ja Matti Bergstöm. Soittimesta ovat peräisin muun muassa tuulen humina ja avaruudellisiksi mielletyt äänet, eritoten useiden oktaavien glissandot. Soitinta kuultiin myös mm. Pekka Strengin *Kesämaa* (1972) ja Wigwamin *Being* (1974) -albumeilla. VCS 3:n käytössä muusikoita avusti säveltäjä Jukka Ruohomäki. Lisäksi Ruohomäki soitti Erkki Kurenniemen suunnittelemaa DIMI-A -syntetisoijaa Cumuluksen *Sirkustirehtöörin pieni sydän* -albumilla (1973) kappaleessa 'Sirkuksen seinillä'. Useita elektronisen musiikin kursseja 1970-luvun alussa opettaneen Ruohomäen mukaan tuohon aikaan yleinen ajatus oli vielä se, että pelkästään syntetisoijilla ei uskottu voitavan tehdä musiikkia. Niitä pidettiin tehostelaitteina.⁹

Suurelle yleisölle syntetisoijat jäivätkin oudoiksi, mutta mediassa kiinnostus heräsi vähitellen. Tästä esimerkkinä mainittakoon, että rock-yleisölle suunnattu *Musa*-lehti julkaisi syntetisaattorin rakennusohjeet vuonna 1976.¹⁰ Eräistä 1970-luvulla syntetisoijista inspiroituneista muusikoista, kuten Kaj Westerlundista, Kari Litmasesta, Jori Sivosesta, Timo "T.T." Oksalasta ja Jouko "Jimi" Suménista, tuli 1980-luvulla menestyneitä tuottajia, säveltäjiä ja sovittajia.¹¹

PUNK SEKÄ SULKI ETTÄ AVASI KORVIA

Punk ei ainakaan heti helpottanut uusien soittimien juurtumista Suomi-rockiin. Punkkarit julistivat niin kitarasoolot kuin syntetisoijat pannaan. Syntetisoijat eivät kuuluneet "tee-se-itse" -hengen mukaisiin

soittimiin myöskään hintansa vuoksi; ne miellettiin paremminkin osaksi disko- ja iskelmämusiikkia kuin rockia.¹²

Tommi Lindellin mukaan koneilla soittaneiden pop- ja rockmuusikoiden dismerointi 1980-luvulla saattoi osittain johtua siitä, että elektroniset soundit tulivat 1970-luvun lopulla vahvasti iskelmään, diskoon ja mainosmusiikkiin, mikä tavallaan leimasi laitteetkin ”halpahintaisiksi”.¹³ Elektroniset soundit yleistyivät 1970-luvun lopulla merkittävästi myös suomalaisissa diskokappaleissa ja iskelmissä.¹⁴ Diskomusiikin myötä syntetisoijista alettiin hakea yhä enemmän, tosin aluksi käsin soitettuna, sekvensserin tarkkuutta jäljitteleviä konemaisista säestys- ja bassokuvioita sekä erikoisia soundeja. Syntetisoijat eivät toimittaneet enää vain soolosoitinäänänen tai äänitehosteen virkaa, vaan toivat äänikuvaan uusia elementtejä.¹⁵

1970-luvun loppu ja 1980-luvun alku olivat nopean murroksen aikaa. Yksi muutos oli synteettisten äänten läpimurto useissa musiikkigenreissä. Samalla kun aikakautensa viimeisiin suomalaisiin progeyhtyeisiin kuulunut Scapa Flow käytti runsaasti syntetisoijia albumillaan *Unteen aikaan* (1980), myös jotkut uuden aallon hitit, kuten Pelle Miljoona & 1980:n ”Tahdon rakastella sinua” (1980) ja Korroosion ”Hei hei hei” (1981) ja saivat lisävauhtia syntetisoijista, jotka tuplasivat ja varioivat laulumelodiaa tai soittivat omaa teemaansa.

Vuoden 1979 viimeisessä Yleisradion TV1:n *Tuubi*-musiikkiohjelmassa toimittaja Heikki Harma juonsi syntetisoijia esittelevän insertin seuraavin lausein: ”Tällä kertaa me puhumme kosketinsoittimista ja erityisesti syn-te-ti-soi-jis-ta. Me puhumme syntetisoijista siksi, että ne tämän päivän kevyessä musiikissa soivat tavan takaa tajuntaamme, emmekä oikein tiedä, mitä ne ovat ja mistä nämä kummalliset äänet tulevat.”¹⁶

Muutakin elektronista musiikkia koskevaa tietämystä jaettiin musiikin kuluttajille.

Esimerkiksi vuonna 1980 *Soundi*-lehdessä julkaistiin Jukka Mikkolan kolmesivuinen artikkeli elektronisen musiikin perusteista, joka pohjautui osin säveltäjä Osmo Lindemanin tuoreeseen kirjaan¹⁷. Mikkola kertasi elektronisen musiikin historiaa, esitteli äänisynteesin perusteet ja listasi populaarimusiikin kuuntelijoille avautuvaa elektronista musiikkia.¹⁸

Samaan aikaan punk muuntui laveammaksi ”uudeksi aalloksi”. Jotkut yhtyeet, kuten Kollaa kestää, olivat tehneet elektronisten soittimien kanssa kappaleita jo ensimmäisille julkaisuilleen.¹⁹ Joissakin yhtyeissä bändisoittimien ohella käytettiin klassisia orkesterisoittimia, muiden musiikkikulttuureiden soittimia sekä itse tehtyjä ja elektronisia soittimia.

Toimittaja Arto Pajukallio kirjoitti vuonna 1982 *Soundissa*: ”Vielä viime vuosikymmenellä käytettiin syntetisoijia pitkälti niin, että otettiin yksi pitkä ja omituinen viuhuva ääni, jota sitten ällisteltiin. Usein syntettyä käytettiin hyvin varovaisesti. Hillittyä soittamista arvostettiin, ’itseisarvolista’ kritisoitiin.” Hänen mukaansa syntetisoijat ovat avanneet tien paljon laajempiin mahdollisuuksiin kuin mitä 1980-luvun syntetisoijapop-ilmio edusti.²⁰ Pajukallio osui murroksen ytimeen; kun syntetisoija oli 1970-luvulla avannut korvia soolo- ja säestyssoittimena, niin 1980-luvun alussa muusikot alkoivat tahdistaa syntetisoijia sekvenssereiden ja rumpukoneiden kanssa, jolloin koneet alkoivat ilmentää omanlaisiaan, tekniikasta itsestään kumpuavaa soundiäestetiikkaa, kuten rytmikkaa ja rakenteita, joita ei olisi voitu toteuttaa aiemmin.

Syntetisoijan soundi poikkesi perustavalla tavalla muista instrumenteista. Ennen 1980-luvun alkua syntetisoijan, kuten Minimoogin, soitinäänät rakennettiin alusta alkaen. Tämä teki muusikosta soitinrakentajan, jolla oli aiempaa paljon laajemmat mahdollisuudet toteuttaa ideansa. 1970-luvun lopulla lanseeratun uuden soitinsukupol-

ven muistipankit ja valmiiksi ohjelmoidut tehdassoundit helpottivat tilannetta niiden muusikoiden osalta, jotka eivät halunneet käyttää aikaa äänien räätälöimiseen.²¹

Eräät Suomi-rockin tähdiksi punkista ponnistaneet yhtyeet, kuten Pelle Miljoona Oy ja Ratsia käyttivät vuosina 1980–82 syntetisoijia levyillään. Pelle Miljoona Oy:n albumi *Moottoritie on kuuma* (1980) oli monessa mielessä edelläkävijä, sillä yhtyeen kosketinsoittaja Ari Taskinen nosti pintaan runsaasti synteettisiä sointumattoja, melodioita, riffejä ja tehosteäänii.²² Pelle Miljoona (Petri Tiili) onkin todennut, että Taskisen vuonna 1981 Yhdysvalloista ostama Prophet 5 -syntetisoija oli ratkaiseva yhtyeen uuden soundin kannalta.²³

Elektroniset äänet olivat tärkeä osa myös Taskisen oman, kokeneilla proge-muusikoilla miehitetyn Threshold-kokoonpanon *Paradise Now* -albumin (1981) sointia. Englanniksi laulettu, avaruudellisia tiloja luonut ja persoonallisuuden metamorfoosia kuvittanut musiikki ei tehonnut aikansa rockyleisöön, mutta kriitikoilta albumi sai suopean vastaanoton.²⁴ Taskisen haastattelussa syntetisoija nousi esiin luovuutta inspiroivana, tunteita vapauttavana ja jopa spirituaalisena instrumentina:

”Ne on vaan mielenkiintoisia vempaimia jos niitä osaa käyttää oikein. Niissä muusikon tarvitsee yhä vähemmän kiinnittää huomiota siihen tekniseen tapahtumaan, että se voi enemmän mennä pelkästään siihen fiilikseen ja kuunnella sitä musiikkiaan. [–] Syntesojat on omiaan kuvaamaan sellasia ikään kuin henkisiä fiiliksiä, joissa tapahtuma ei ole niin fyysinen verrattuna johonkin funky-basson soittoon, jossa soittaa koko ruumis. Syntesojat on enemmän sellasta ’tajunnan funkya’.”²⁵

Haastattelussa kuvastuu, kuinka uudet soittimet muokkasivat musiikillista ajattelua. Ainakin eräissä fyysisen rockin – etenkin punkin – parissa aloittaneissa muusikoissa syntetisoijat virittivät kiinnostuksen

soundin henkisempiin ja tilallisempiin ulottuvuuksiin. Tässä Taskinen ja eräät muut näyttävät asemoituneen ehkä tietoisestikin 1960-luvun lopun psykedeelisen rockin ja 1970-luvun progen jatkumoon ja tunnelmiin.

SYNTETISOIJASTA TULI FUTURISTIEN LEMPISOITIN

Uusromantiikka- ja futurismiaallon aikana vuosina 1981–83 kitaristi Jimi Sumén ja yhtyeet Stressi, Tyhjä patterit, Belaboris, Argon ja Organ sekä Tapa paha tapa käyttivät suomalaisittain huomattavan paljon elektronisia soittimia. Myös Hector oli aiemmin mainitulla *Eurooppa*-albumillaan kiinni paitsi ajan hengessä, myös soundissa. Häneltä kysyttiinkin suhtautumista futurismi-ilmiöön ja syntetisoijiin. ”Voi olla, että olen muotivirtauksille liian altis, mutta toiset syyttää vanhoillisuudestakin! [–] Jos muotioikkujen seuraaminen on sitä, että silloin kun futurismi on huudossa, bändiin tulee syntetisoijia, niin kai asiaa voi näin arvioida”, Hector vastasi hieman kiusaantuneena.²⁶

Suomessa tunnetuimpia syntetisoijia 1980-luvun alussa olivat amerikkalaisten Moog-, Arp-, Prophet- ja Oberheimsoitinten lisäksi japanilaisten Roland-, Yamaha- ja Korg-yhtiöiden analogiset monofoniset syntetisoijat sekä eräiden eurooppalaisten valmistajien soittimet. Polyfoniset syntetisoijat olivat tuolloin hyvin kalliita ja alkoivat yleistyä vasta 1980-luvun puolivälissä.²⁷ Uusromantiikka- ja futurismialto toi ohjelmoitavat sekvensserit²⁸ ja rumpukoneet osaksi bändisoittoa ja levytyksiä. 1980-luvun alkupuolella polyfonisesta syntetisoijasta tuli monen yhtyeen peruskosketinsoitin, joka korvasi sähkörunon, sähköpianon ja jousikoneen. Jimi Sumén tuli tunnetuksi kitaristina, joka inspiroitui niin Jimi Hendrixistä, David Bowieista, Japan-yhtyeestä kuin uusromanti-

sista brittiyhteistä. Syntetisoijia kuultiin jo Jimi Sumén Projektin albumilla *Screenplay* (1980), mutta varsinaiseen futurismiaaltoon Sumén liittyi singlellä '(No More) Home Movies' / 'Neon Life' (1980) ja sitä seuranneella albumilla *Between Orient and Accidents* (1981).²⁹ Toimittajien suhtautuminen etäiseen ja itsevarmaan Suméniin kertoi mielipiteiden jyrkästä jakautumisesta. Jotkut toimittajat pitivät häntä pintaliitäjänä ja imitaattorina, toiset omaa ääntänsä vilpittömästi etsivänä kokeilijana ja kolmannet rokkaavan syntetisoijamusiikin edelläkävijänä. Kaikkia näitä näkemyksiä löytyy esimerkiksi vuosien 1979–83 *Soundi*- ja *Uusi Laulu* -lehdistä.³⁰

Marraskuussa 1981 Suménin yhtye esiintyi brittiläisen Classix Nouveaux -bändin lämmittelijänä Hotelli Presidentin yökerhossa Helsingissä. Yleisradion taltioidussa konsertissa kuultiin upouutta ja myöhemmin keskeisen aseman tekno- ja hip hop-musiikissa saanutta Roland TR-808-rumpukonetta.³¹ Esiintyminen johti myös Suménin kiinnitykseen Classix Nouveaux'n kitaristiksi. Vuosina 1980–85 Sumén tuotti useiden suomalaisten yhtyeiden, kuten Stressin, Tom Dozenin, Twiggy Oliverin, Mustan paraatin, Hefty Loadin ja Päät-yhtyeen julkaisuja. Näissä levytyksissä Suménin hiomalla soundilla oli merkittävä rooli.³²

Suménia voidaan pitää Suomen oloissa sikäli poikkeuksellisena muusikkona, että häneen henkilöityi julkisuudessa yhtäältä suuria odotuksia elektronisten soittimien mah-

dollisuuksista, mutta toisaalta hän joutui myös arvostelijoiden maalitauluksi, jollaisena hän sai vastaanottaa sekä syntetisoijien että futurismitrendin herättämiä antipatioita. Hänen ”kääntymyksensä” herätti ehkä erityistäkin huomiota, sillä olihan hän aluksi tullut tunnetuksi hyvin perinnetietoisena kitaristina. Muut 1980-luvun alun syntetisoijia käyttäneet muusikot, säveltäjät ja tuottajat eivät olleet yhtä näkyvästi esillä mediassa.³³

Rockin SM-kisoissa vuonna 1980 kakkoseksi ”keskityylin” sarjassa noussut Stressi-yhtye julkaisi Suomen ensimmäisen rumpukoneella ja syntetisoijilla sekä viulukoneella soitetun singlen 'Tatsia' / 'Rajattu vapaus' vuonna 1980. Myös vuonna 1981 ilmestyneellä *Stressi*-albumilla syntetisoijat olivat tärkeässä roolissa, vaikka instrumentaatio oli hyvinkin monipuolista. Vuosina 1980–81 festivaaleilla ja klubeilla keikkailutta yhtyettä pidettiin valkoisiksi meikattujen kasvojensa, univormumaisen vaatetuksensa, vakavuutensa sekä visualisointiensa ansiosta Suomen ensimmäisenä ”futura-rock”-yhtyeenä (ks. kuva 4). Musiikki oli moniulotteisempaa kuin mitä imagosta saattoi päätellä, sillä Stressi yhdisteli mm. funkin ja avaruusdiskon elementtejä uuden aallon rockiin.³⁴ Stressin viimeinen single 'Ma Joueur' / 'Cairo' ilmestyi vuonna 1982.



Kuva 4. Imatralainen Stressi oli Jimi Suménin bändin ja Organ-yhtyeen ohella 1980-luvun alun harvoja suomalaisia yhtyeitä, joiden ulkoinen olemus viittasi meneillään olleeseen futurismitrendiin. Vasemmalta: Mauri Sumén, Kari Hakanen ja Martti Salminen. Kuva: Stressi-yhtyeen kokoelmat.

Eppu Normaali -yhtyeestä vuonna 1979 eronnut sanoittaja ja basisti Mikko Saarela julkaisi yhdessä *Kone kertoo* -albumin (1981) julkaisseen Argon-duon kanssa singlen 'Kärpästen juhlat' / 'Robotti' (1981). Siitä tuli Suomen ensimmäinen myynti- ja soittolistojen kärjen tuntumaan yltänyt "syntikkapop"-single. Saman vuoden lopulla Saarela kumppaneineen perusti Organ-yhtyeen, josta enemmän Pekka Tolosen haastattelun yhteydessä.

Heinäkuussa 1981 Uusi laulu -yhdistys järjesti Lontoon Blitz-klubin innoittamana Helsingissä Klippanilla futuristidiskon, jossa soivat Kraftwerkin, Bowien ja brittiläisen syntetisoijapopin ohella Suménin ja Stressin uusimmat kappaleet. Futuristidiskoja järjestettiin vuosina 1981–82 pääkaupunkiseudulla ja myös muualla Suomessa. Tunnetuin näistä oli Einstein A-Go-Go -klubi Helsingin Kaisaniemessä. Klubin avajaisissa Suménin yhtye esitti konserton Casion soiville taskulaskimille.³⁵

Jos 1970-luvulla syntetisoija edusti muusikoille edistystä äänimaiseman ja mielen avartajana, niin 1980-luvun alun futuristeille ja uusromantikoille syntetisoija symbolisoi vapautusta rockin autenttisuudesta, kehollisuudesta ja katu-uskottavuudesta. Tietä ulos rockin konventioista olivat näyttäneet David Bowie osittain elektronisilla *Low* (1977) ja *"Heroes"* (1977) -albumeillaan sekä 1970-luvun lopun täyselektroniset yhtyeet, kuten Kraftwerk, Telex ja The Human League. Uusromantiikkaan elektroninen musiikki liittyi mielenkiintoisen mutkan kautta. Yhtäältä elektroniset yhtyeet ammensivat kuvastoa, tyyliä ja tunnelmia englantilaisesta 1800-luvun kauhuromantiikasta, dekadenssista ja dandy-kulttuurista, mutta samalla siinä oli kytkös tieteen, tekniikan ja taiteen vuorovaikutukseen, mannereurooppalaiseen futurismiin, saksalaiseen Bauhaus-liikkeeseen ja neuvostokonstruktivismiin. Syntetisoijan epäinhimilliseksi koetun soundin ja koneellisen rytmin ajateltiin kuvaavan

jotakin sellaista, jota myös 1900-luvun alun futuristit ja modernistit olivat tavoitelleet.³⁶

Urbaanin eurooppalaisuuden henki ei kuitenkaan lyönyt Suomessa läpi, vaan futurismiaalto taittui nopeasti. Musiikkilehdet eivät yleensä – pois lukien esim. *Uusi laulu* -lehden toimitus – kokeneet futurorockin ja uusromantiikan tuoneen merkittäviä uudistuksia. Jotkut kriitikot tuomitsivat tyylin turhaksi ja muusikotkin poseeraajiksi. "Kylähän Sumén osaa tehdä taitavasti aivan mannermaista tasoa olevaa viihdejumputusta. Lopputuloks on aivan yhtä tyhjänpäiväinen kuin 'moderneilla nimillä' muuallakin maailmassa. Hyvät soundit, mutta minulla ei ole niihin sopivia vaatteita", kirjoitti Jyrki Siukonen singlearviossaan.³⁷ Samassa lehdessä oli silti kirjoittajia, kuten Pertti Ojala, Juhani Kansi ja Jussi Niemi, jotka suhtautuivat ilmiöön positiivisen uteliaasti.³⁸

Tyhjät patterit -yhtye, joka oli otanut syntetisoijat ja rumpukoneet pääsoittimikseen³⁹ vastasi Poko Recordsin perustaman Belaboris-yhtyeen kappaleiden sävellyksestä ja soitosta singleillä⁴⁰ sekä albumilla ... *Olipa kerran* (1984). Belaboriksen kappaleet muistuttivat rumpukoneiden ja sekvensserien tahdittamine melodioineen Depeche Moden ja Yazoon musiikkia. Yhtye, jonka jäseninä esiintyneet viisi nuorta naista eivät soittaneet, eivätkä säveltäneet ja joista vain kolme lauloi levyllä, paljastui pian tuottaja Ari Miettisen ideaksi kokeilla, kuinka pitkälle bändin voi rakentaa ja viedä pelkillä valokuvilla ja haastatteluilla (ks. kuva 5).⁴¹ Jos Belaboris-projekti vaikutti siihen, miten elektronisiin instrumentteihin suhtauduttiin rock- ja popmuusikoiden keskuudessa, niin vaikutus tuskin oli positiivinen.



Kuva 5. Belaboris-yhtye vuosien 1982–83 kokoonpanossaan. Takana Rita, Sisko (Vainikainen) ja Jake. Edessä Vilma (Vainikainen) ja Mari. ... *Olipa kerran* Belaboris -kokoelma-albumin kansikuva: Leena Louhivaara.

MARGINAALISTA LISTAPOPPAREIDEN TYÖKALUKSI

1980-luvun alkupuolella monet postpunk- ja taiderockyhtyeet omaksuivat brittiläisiltä esikuviltaan synteettisen soundimaailman, vaikka sointia hallitsivat yhä perinteiset bändisoittimet. Tummasävyiseen maalailuun ja koristeluun syntetisoijia käyttivät muiden muassa Musta paraati, Silmät, Hefty Load, Päät, Backwoods, Raine Salo Band, AD, Kolme seisoo vinossa ja Ret Marut, jotka tulivat kukin omilla tavoillaan laajentaneeksi Suomi-rockin soundia. Aina se ei ollut helppoa, sillä esimerkiksi punkpiireistä noussut Musta paraati sai kuulla olevansa luopio vain siksi, että bändiin kuului yksi ”syntty”.⁴²

Syntetisoijat nousivat kuuluviin myös valtaviiran popissa. Raisiolainen SIG levytti muun ohella syntetisoijamusiikkia, kuten singlen ’Älä sinä huoli’ / ’Tähtiin’ (1982) ja albumin *Syke* (1983). Ironinen studiokokoonpano Leevi and the Leavings rakentui Gösta Sundqvistin sävellysten ja sanoitusten ympärille. Kappaleessa ’En tahdo sinua enää’ (1982) Sundqvist näytti sekvensoidun bassolinjan, konerytmin ja yksinkertaisen syntetisoijamelodian slaavilaiseen melankoliaan. Myös kappaleet ’Jos taivaalta sataisi rahaa’ (1983) ja ’Pohjois-Karjala’ (1986)

rakentuivat koneiden varaan. Paul Oxley’s Unit -ryhmän albumi *Living in the Western World* (1981) ja singlet ’Spanish Bars’ ja ’Terry’s Inside’ olivat ilmestymisvuotensa suurimpia hittejä Suomessa. Tärkeä tekijä bändin huolella tuotetussa soundissa olivat syntetisoijat. Myös helsinkiläinen Broadcast käytti taidokkaassa pehmorockissaan syntetisoijia.⁴³

Suomalaiseen kevyeen musiikkiin – pop- ja rock mukaan lukien – tuli uusien soittimien myötä musiikillisia innovaatioita, kuten aluksi jousikoneilla ja myöhemmin polyfonisilla syntetisoijilla toteutettu ’mat-tosoundi’, jolla korvattiin aiemmin jousi- ja puhallinsektioin toteutettuja elementtejä.⁴⁴ Myös eräät äänitysstudiot hankkivat 1980-luvun alussa juuri tästä syystä syntetisoijan osaksi kalustoaan.⁴⁵

Tienraivaajia seurasivat 1980-luvun puolivälissä Bogart Co., Yö ja Dingo. Niille syntetisoijat, etenkin analogisen ajan lopun polyfoniset syntetisoijat⁴⁶ sekä digitaaliset syntetisoijat⁴⁷ olivat jo tärkein kosketinsoitin. Syntetisoijat näyttävät vakiinnuttaneen asemansa yhtäältä marginaalisissa tyyli-lajeissa ja toisaalta kaikkein eniten teiniyleisöä puhuttelevien bändien musiikissa. Itseensä traditionaalisesti suhtautuneiden rockmuusikoiden keskuudessa ja musiikkimediassa syntetisoija edusti silti koko 1980-luvun estetiikaltaan itsetarkoituksellista ja rockin ”autenttisuudelle” vierasta elementtiä. Etenkin samplerit, rumpukoneet ja sekvensserit koettiin tällaisiksi laitteiksi. Muusikot jou-tuivat vakuuttelemaan julkisesti, että syntetisoija oli vain soitin muiden joukossa.⁴⁸

Yksi tekijä, mikä saattoi aiheuttaa vieroksuntaa perinne- ja tyyliuskollisten rockmuusikoiden keskuudessa, on se, että

1980-luvun alusta alkaen elektronisten soittimien vaihtuvuus markkinoilla alkoi olla varsin nopeata. Uusia syntetisoijamalleja ilmestyi suurimmilta valmistajilta lähes vuosittain ja lisäksi 1980-luvulla analoginen synteesi jäi taka-alalle digitaalisten syntetisoijien vallatessa markkinat. Midi-protokolla, koskettimettomat räkkisoittimet ja samplerien tulo markkinoille muuttivat tilannetta puolestaan 1980-luvun jälkipuolella. Syntetisoijia alettiin markkinoida näkyvästi musiikkilehdissä jo 1980-luvun alussa.⁴⁹ Osa muusikoista saattoi vielä mieltää ne ohimeneväksi muotivillitykseksi, sillä kilpailu soittajien huomiosta ja rahoista oli sekä laitevalmistajien että maahantuojien kesken kovaa. Syntetisoijien jatkuva uudistuminen vaati muusikoilta perehtymistä soittimien tekniikkaan, mikä nosti hankintakynnystä. Myös koneiden ohjelmointi sekä syntetisoijien soundien rakentaminen vaativat yhä syvällisempää teknistä osaamista sekä enemmän aikaa ja kärsivällisyyttä.

Vuonna 1983 julkaistu, Jimi Suménin tuottama kokoelma-albumi *The Art of Breeding* on mielenkiintoinen läpileikkaus aikansa elektronisista soundeista eri musiikkityyleissä. Levyllä on mm. Einstein A-Go-Go -klubin Dj:nä uransa aloittaneen General Njassan (Jyrki Jantunen) rappaama, Suomen ensimmäinen hip hop-kappale *I'm Young, Beautiful and Natural*. Rumpukonein ja syntetisoijin toteutettu musiikki oli Suménin ja Jay Havannan (Pekka Hakala) käsialaa ja kappaleen julkaisi singlenä ranskalainen levy-yhtiö.⁵⁰ Rumpukoneiden, samplerien ja sekvensserien käyttö oli suomalaisessa pop- ja rockmusiikissa harvinaista 1980-luvun lopulle saakka, muutamia postpunk- ja syntetisoijayhtyeitä lukuun ottamatta.

Sen sijaan iskelmätuotannossa koneet yleistyivät nopeasti 1980-luvun alkupuolella. Edelläkävijänä oli tuottaja ja säveltäjä Jori Sivonen, joka oli tehnyt tuttavuutta tuottaja Kari Kuusamon omistaman Minimoogin kanssa 1970-luvun puolivälissä. Sivonen

oli omien sanojensa mukaan suuri Giorgio Moroderin ja Kraftwerkin ihailija ja kuunteli tarkalla korvalla myös brittiläistä syntetisoijapoppia. Sivonen tuli 1980-luvulla tunnetuksi tuottajana, joka teki kappaleita ja sovituksia sekvenssereillä, rumpukoneilla ja syntetisoijilla mm. Fredille, Meiju Suvakselle, Kake Randelinille ja Nisa Sorayalle. Vuonna 1981 Sivonen sävelsi, sovitti ja tuotti Taiskan kappaleen 'Ei voittajaa', joka oli ensimmäinen kokonaan syntetisoijilla soitettu iskelmä Suomessa.⁵¹ Sivonen oli edelläkävijä uusimman teknologian käyttäjänä. Kojon ja Jim Pembroken *Bee tai pop* -albumin (1985) teki historialliseksi se, että Sivonen tuotti ja soitti musiikin pääosin Fairlight CMI II -sampleri/syntetisaattorilla, jonka hän oli ostanut Britannian n. 250 000 markalla.⁵² Toinen keskeinen vuosien 1981–84 ”konebuumin” iskelmätuottaja oli Kari Litmanen.⁵³

Musiikkilehtien kuva konemusiikista laajeni 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa. Juttuja alkoi ilmestyä niin elektronisista poppyhtyeistä, hip hop -kokoontuloista kuin muutamista industrial techno -tyylin yhtyeistä. Elektroniset soundit ja rytmit alkoivat assosioitua niin tummasävyiseen konemusiikkiin kuin romanttiseen poptuotantoon. Esimerkiksi vuonna 1991 *Rumba*-lehdessä pääsivät esille muiden muassa hyvinkääläinen Raptori, helsinkiläinen Variance ja tamperelainen Advanced Art. Artikkeleissa näkyi paitsi uusien musiikkityylien ajankohtaisuus, myös se, että suomalaisilla syntetisoijamusikilla oli jo historiaa, johon tulokkaita saattoi peilata ja josta oli mahdollista keskustella muusikoiden kanssa.⁵⁴

Yksi trendeistä, joiden kautta elektroniset soundit yleistyivät suomalaisessa rockissa ja popissa oli koneiden ja huumorin yhdistelmä 1980-luvun jälkipuolella ja 1990-luvun alkuvuosina. Yhdistelmä ei tullut tyhjäksi, sillä yhtyeet Organ ja Tapa paha tapa oli jo osittain luokiteltu huumo-

rigenreen kuuluviksi.⁵⁵ Sattumaa tuskin oli sekään, että jotkut 1990-luvun alun räppäreistä pitivät esikuvanaan Gösta Sundqvistia ja hänen tapansa yhdistellä ironisia ja parodisia sanoituksia konerytmeihin ja syntetisoijamelodioihin.⁵⁶

Oliko huumorin ja syntetisoijasoundien yhdistäminen erityistä juuri Suomi-popille? Ehkä ei, sillä huumori on usein ollut keino madaltaa kuuntelijoiden kynnystä uusien ilmiöiden äärellä. Jo Minimoog-syntetisoijan tulo markkinoille 1970-luvun alussa loi kokonaisen musiikkigenren, jossa ennestään tuttua musiikkia – Bachista Beatlesiin – sovitettiin syntetisoijille. Samalla syntetisoijan mahdollisuuksia hauskoiksi miellettyjen äänten tuottajana hyödynnettiin pidäkkeettömästi.⁵⁷

Koneiden kytkös huumorimusiikkiin saattoi vaikuttaa siihen, että 1990-luvun alussa ”vakavaa” syntetisoijapoppia tehneet muusikot jäivät paitsioon. Kaupallisesti epäonnistuneeksi osoittautuneen kokeilun teki mm. Matti Inkisen (SIG) ja Ismo Laakson (AD) koneduo albumillaan *Ihmeellinen maailma* (1990).⁵⁸ Sen sijaan Ismo Alanko ja Neljä ruusua -yhtye onnistuivat molemmat säilyttämään rock-uskottavuuden koneiden varaan rakennettujen albumiensa⁵⁹ jälkeenkin, vaikka osa vanhoista faneista vieroksui tyyli muutosta. Albumien kaupallinen menestys oli selvä merkki elektronisiin soittimiin kohdistuneiden antipatioiden ja ennakkoluulojen hiipumisesta. Myös *Rumban* ja *Soundin* kriitikot arvostivat rokkareiden onnistunutta tyylipäivitystä.⁶⁰

Kuva 6. Esa Kotilainen on käyttänyt laajasti elektronisia soittimia 1970-luvun alkupuolelta lähtien. Kuvassa Kotilainen esiintyy Uleåborg Festival of Psychedelia -tapahtumassa vuonna 2017. Kuva: Pertti Grönholm.



KOTILAINEN: EDELLÄKÄVIJÄSTÄ KUORIUTUI SÄVELTÄJÄ

Esa Kotilaisen (s. 1946) tie Suomea kiertäneen tanssilavatrion haitaristista ja urkurista elektronisen musiikin pariin alkoi 1960- ja 1970-lukujen taitteessa (ks. kuva 6). Tuolloin Kotilainen oli jo täysi ammattilainen ja kuului mm. Dannyn, Kirkan ja Irina Milanin kiertuekokoonpanoihin Hammond B3-urkujen ja klavinetin soittajana. Vuosina 1971–73 Kotilainen esiintyi tanssiyhtyeessä Helsingin ja Travemünden väliä kulkeneella autolautalla. Hän kertoo tuolloin alkaneensa kuunnella yhä enemmän elektronisia artisteja ja yhtyeitä, kuten Klaus Schulzea, Popol Vuhia, Tangerine Dreamia sekä muita progressiivisia rock-yhtyeitä.⁶¹

Ensimmäisen syntetisoijansa, Minimoog Model D:n⁶², Kotilainen osti Hampurista vuonna 1973. Vuonna 1974 hän osti ensimmäisenä Suomessa Mellotron-kosketinsoittimen, joka oli jo tuolloin hyvin yleinen progeyhtyeiden musiikissa.⁶³ Mainetta 1970-luvun ”kosketinvelhona” Kotilaiselle toivat myös vuonna 1975 Tukholmasta ostettu Vox-jousikone sekä vuonna 1976 ostettu Arp 2600 -syntetisoija, joka sisälsi runsaasti vaihtoehtoisia signaalireitityksiä ja modulaatioita tuoden äänen rakentamiseen uusia ulottuvuuksia.

Kotilaisen syntetisoijia haluttiin pian värittämään niin valtavirran poprockia, iskelmä, psykedeelistä protopunkkia kuin

progressiivista rockia ja fuusiojazzia.⁶⁴ Vuonna 1976 Kotilainen soitti ensimmäiset soolokonserttinsa syntetisaattorien, Mello-tronin ja Hammond-urkujen kera ja hänen ensimmäinen soolojulkaisunsa oli vuonna 1977 ilmestynyt *Ajatuslapsi*-albumi. Lisäksi hän perusti säveltäjä Otto Romanowskin ja kitaristi Ilkka Niemeläisen kanssa Neum-trion, joka on toiminut vuodesta 1974 lähti-en. Myös 1980-luvulla Kotilainen oli erittäin kysytty kosketinsoittaja ja ruuhkavuodet jatkuivat 1990-luvun alkupuolelle asti. Työsarkaa riitti laidasta laitaan: iskelmästä ja lastenmusiikista kansanmusiikkiin, valtavirran poppiin ja raskaampaan rockiin.⁶⁵ Pisin yhteistyösuhde Kotilaisella on ollut Hectorin kanssa, jonka kiertue- ja levytyskokoontamoihin hän on kuullut vuodesta 1974 alkaen.

Kotilainen jatkoi 1980-luvulla jo aiemmin alkanutta yhteistyötä Seppo ”Paroni” Paakkunaisen kanssa. Kansanmusiikkia ja jazzia fuusioinut Karelia-yhtye vei Kotilaisen soittamaan syntetisoijaa Konsta Jylhän kanssa sekä Pohjois-Amerikan-kiertueelle. Kotilaisella lieneekin ollut vaikutusta siihen, että syntetisoijat tulivat tutuiksi nuorille suomalaisille uuskansanmuusikoille 1980-luvulla. Yhteistyö Nils-Aslak Valkeapään kanssa tuotti kolme elektronista musiikkia sekä saamelaisia rytmejä ja joikua yhdistellyttä albumia. Kotilainen sävelsi 1990-luvulla musiikkia television suosikkisarjoihin ja samalla vuosikymmenellä hän alkoi julkaista taas omaa musiikkiaan. Vuoteen 2018 mennessä Kotilaiselta on ilmestynyt 12 albumia.

TEKNIKAN HALTUUNOTTO JA SOUNDIN LÖYTÄMINEN

Kotilaisella on lähes puolen vuosisadan kokemus siitä, miten elektroniset äänet ja syntetisoijat ovat yleistyneet eri musiikkityyleissä. Vaikka hän on elänyt useiden eri soitinsukupolvien nousun ja kehityksen, hän

on säilyttänyt paljon 1970-luvulla omaksu-miaan soittotekniikoita sekä soundi- ja sävellyskäsityksiä. Joistakin tavoista kuuluu, että ne ovat muotoutuneet 1970-luvulla. Esimerkiksi sekvensseriä Kotilainen ei ole käyttänyt, vaan hän on soittanut nopeatkin fraasit ja arpeggiot aina käsin. Sampleria hän on tarvinnut hyvin harvoin, koska hän ei ole halunnut looppien sisäisen rytmin hallitsevan liikaa soittoa. Myöskään ohjelmapohjaiset syntetisoijat eivät ole saaneet hänestä käyttäjänsä.

Päätös ensimmäisen syntetisoijan hankinnasta 1970-luvun alussa oli kypsytynyt Kotilaisen mielessä jo jonkin aikaa, sillä hän koki urkujen, haitarin ja klavinetin soundit rajoittavina. Minimoog, joka oli 6 100 markan⁶⁶ hintaisena vuonna 1973 suuri investointi, oli ovi uusien äänten maailmaan. Soitin oli Kotilaisen mukaan hyvin looginen; vähäisilläkin ennakkotiedoilla ja kielitaidolla perustoiminnot tulivat pian tutuiksi.

”Otin sen paketista ja sehän oli kuin taivas. Siellä omassa hytissäni rekkakannen alla aloin heti kokeilla sitä kuulokkeilla. Ajattelin, että ei hittolainen, tähän kestää ainakin viikon, ennen kuin voin viedä sen lavalle. Tuossa on oskillaattorit, filterit ja noise. Joo joo... tuosta oskillaattorit vireeseen ja tuosta epävireeseen... selvä.”⁶⁷ Syntetisoija päättyi jo samana iltana autolautan tanssira-vintolan lavalle: ”Laitoin Minimoogin Hammond B3:n päälle. Kaverit olivat innoissaan, mutta yleisö alkoi ihmetellä, mitä helkkaria täällä tapahtuu.”⁶⁸

Kotilaisen kertomus ensikohtaamisesta sisältää haltioitumisen ja inspiroitumisen kuvausta. Siinä on paitsi hämmennystä teknisten yksityiskohtien äärellä, myös tunnistamisen, löytämisen ja keksimisen iloa sekä kokeilunhalua. Kotilainen arvelee omaksu-neensa syntetisoijat nopeasti siksi, että hän oli teknisesti valmis ja oppinut nopeasor-miseksi haitaristiksi jo pikkupoikana. Syntetisoija ei ollut hänelle uusi kosketinsoitin, vaan täysin uudenlainen instrumentti. Hän

kertoo, että häntä kiehtoivat eniten soittimen äänen löytäminen ja sen muokkaaminen persoonalliseksi soundiksi.

Myös Kotilaisen *Ajatuslapsi*-albumin sävellys- ja äänitysprosessissa vuonna 1976 syntetisoijilla ja jousikoneella oli ratkaiseva vaikutus. Suomessa oli hyvin harvinaista, että yksi henkilö tekee kokonaisen albumin sävellykset, sovituksen ja raitojen soitot muutaman studiopäivän aikana. Albumin materiaali syntyi eräitä teemoja ja ideoita lukuun ottamatta studiossa syntetisoijilla, uruilla ja jousikoneella improvisoiden. Kotilainen arveleekin, että juuri hänen soittimensa mahdollistivat sen, että täystyöllistetyistä muusikosta kuoriutui esiin säveltäjä.

Yleisradion toimittaja Heikki Harma haastatteli Kotilaista *Tuubi*-ohjelmaan vuonna 1979. Insertissä Kotilainen esitteli lyhyesti Minimoogin periaatteet, jousikoneen soundit sekä Arp 2600 -syntetisoijan erikoisominaisuuksia. Lisäksi hän soitti haastattelua varten säveltämänsä kappaleen 'Keksijälapsen yölaulu'. Toimittajan kysymykseen, miten tullaan hyväksi syntetisoijan soittajaksi Kotilainen vastasi yksinkertaisesti, että omaksumalla sen, kuten minkä tahansa soittimen ja harjoittelemalla sen kanssa.⁶⁹

Kotilainen odotti 1980-luvun alussa polyfonisten syntetisoijien läpimurtoa, mutta vasta digitaalitekniikan tulo markkinoille vuosina 1983–87 laski polyfonistenkin analogisyntetisoijien hintaa hieman. Silti hänen piti sijoittaa 28 000 markkaa⁷⁰ Memorymoogiin, joka oli 18-oskillaattorisena ja kuusiäänisenä aikansa kalleimpia ei-modulaarisia syntetisoijia. Analogisyntetisoijat ovat pysyneet Kotilaisen omimpina syntetisoijina 2010-luvulle asti, vaikka hänen kiertuevarustukseensa on kuulunut myös digitaalisyntetisoijia ja samplesoittimia. Sähkökurkkuja, haitaria ja Mellotronin soundeja Kotilainen ei myöskään ole hylännyt.

Kotilainen toteaa, että soittimet ja soundit ovat kulkeneet aina edellä ja vaikuttaneet

kaikkean musiikkiin, mitä hän on tehnyt. ”Nykyään aika paljon jo kirjoitan teemoja ja muuta, mutta siinä sävellysvaiheessa jo kuulen, että tässä on jo se ja se soitin. Soundien kanssa pelataan jo sävellysvaiheessa.”⁷¹ Kotilainen ajatteli jo 1970-luvulla, että syntetisoijat edustavat tulevaisuutta ja uutta musiikkia. Samaa mieltä hän on yhä: ”Syntetisoijat ovat nyt kaikkialla musiikissa, mutta ne voivat olla myös oma genrensä, johon millään muilla soittimilla ei ole asiaa.”⁷²

Kotilaisen pohdinta kuvastaa hyvin sitä, kuinka ainakin jotkut tekniikan ensimmäisistä omaksujista ovat olleet aktiivisesti mukana uusien innovaatioiden puolestapuhujina, mutta ovat siitä huolimatta sittemmin pitäytyneet niissä soittimissa, jotka ovat vastanneet omia tarpeita ja olleet mukana tuottamassa henkilökohtaisen soundin tai soittotyylin kaltaista ”tavamerkkiä”. Tosin Kotilaisen perussoittimet ovat vakiintuneet poikkeuksellisen pitkällä ajanjaksolla, 1960-luvun alkupuolelta 1980-luvun puoliväliin.

TYÖTILAISUUDET JA URAN MUOTOUTUMINEN

Minimoog avasi Kotilaiselle uusia ovia niin äänitysstudioihin kuin konserttilavoille. Vuodesta 1973 alkaen hän soitti samanaikaisesti useissa eri jazz- ja rock-yhtyeissä sekä artistien levytys- ja konserttikokoonpanoissa. 1980-luvun alkuun asti Kotilainen oli Suomen ainoa jatkuvasti syntetisoijien kanssa esiintyvä ja levyttävä kevyen musiikin kosketinsoittaja. Hän soitti muun muassa Tasavallan presidentin, Wigwamin ja Jukka Tolonen Bandin riveissä ja oli erityisesti Love Recordsin yhtyeiden ja artistien suosima muusikko. Lisäksi hän teki mainosmusiikkia ja äänitesteitä televisioon sekä musiikkia tanssi- ja teatteriesityksiin.

Kotilainen tulkitsee olleensa suomalaisten kosketinsoittajien eturintamassa

Kuva 7. Esa Kotilaisen *Ajatuslapsi*-albumi (1977) oli poikkeuksellinen julkaisu Suomessa, sillä se edusti musiikillaan ja kansitaiteellaan 1970-luvun saksalaisen kosmisen musiikin aaltoa, jonka laineet jäivät muuten Suomessa heikoiksi. Kannen maalaus: Kari Sipilä.



soittimiensa vuoksi, mutta korostaa ostaneensa laitteet siksi, että hän piti niiden soinnista ja soittamisesta. ”Mulla oli niin paljon kysyntää, koska mulla oli sellaiset soittimet, jotka määrittelevät valtavasti kappaleen sointia.”⁷³ Hänen mukaansa juuri progressiivinen rock toi syntetisoijat kuuluville suomalaisessa populaarimusiikissa, kun iskelmäpuolella oli hiljaista 1970-luvun puoliväliin asti.⁷⁴ Kotilainen kertoo, että suomalaiset tuottajat kuuntelivat ahkerasti kansainvälisiä hittejä. He kyselivät Kotilaiselta, millä mikäkin soundi on tehty ja saako hän vastaavaa omista soittimistaan.⁷⁵

1970-luvun puolivälissä ja vielä myöhemminkin syntetisoija miellettiin Kotilaisen mukaan enemmän tehostelaitteeksi kuin soittimeksi. Kotilainen koki olleensa myös tehostemies.⁷⁶ Syntetisoija kiinnosti sekä soitinäänten jäljittelijänä että uudenlaisten, elokuvista ja kansainvälisistä hiteistä tuttuja erikoisten äänten tuottajana. ”Kun levyjä tehtiin, niin sovittajat eivät osanneet ollenkaan sovittaa kappaleita sähkösoittimille, Minimoogille tai muillekaan syntikoille. Se oli enemmän sellaista ’uuuu- tai iuuuu-juttua’ eli haluttiin vaan se uusi soundi, koska muilla soittimilla sitä ei pystynyt tekemään.”⁷⁷

Myös elektronisen musiikin vastaanotto mediassa oli 1970-luvulla varautunutta. Kriitikoiden arviot hänen *Ajatuslapsi*-albumistaan (ks. kuva 7) vaihtelivat laidasta laitaan: ”ylstävistä alistaviin”. Median suhde elektroniseen musiikkiin oli hänen mukaan-

sa vaikea vielä 1970-luvulla. ”Sitä ei pystytty ottamaan vielä vastaan. [-] Se ei ollut progea, vaan se oli irti kaikesta, mihin oli totuttu ja mitä odotettiin. Se oli seos sen hetken meiningistä, mitä mä olin kuunnellut. Osaa niistä jutuista on mahdoton toteuttaa uudelleen. [-] On hienoa, että siitä todetaan nyt, että se on klassikko, koska siitä se oman musiikin tekeminen aukesi.”⁷⁸

UTELIAISUUS JA ENNAKKOLUULO

Syntetisoijia ei ollut juuri kuultu suomalaisilla esiintymislavoilla ennen 1970-luvun alkua. Kotilaisen mukaan ihmiset olivat uteliaita ja syntetisoijat herättivät ihmetystä, koska soundeihin ei ollut totuttu. Monet saattoivat inhotakin Minimoogia. Kotilainen myös muistaa törmänneensä toisten muusikoiden ennakkoluuloihin, sillä syntetisoijien ”epäaitous” oli hänen mukaansa yleinen mielipide vielä 1970-luvun puolivälissä.

Kotilainen kertoo, kuinka Seppo ”Paroni” Paakkunaisen levytyssessioissa 1970-lu-

vulla sinfoniaorkesterin viulistit ja muut soittajat katsoivat vakavin ilmein Kotilaisen kannettua syntetisoijansa studioon ja alettuaan soittaa. Hänen mukaansa konserttimuusikoilla oli erityinen kammo jousikoneita ja mellotroneja kohtaan, sillä niiden uskottiin vievän leivän soittajien suusta. Samoihin pelkoihin Kotilainen viittaa vastatessaan vuoden 1979 *Tuubi*-ohjelmassa asiaa koskevaan toimittajan kysymykseen.⁷⁹

Toisaalta Kotilaisen mukaan 1970-luvulla tuottajien intressit saattoivat joskus olla aivan päinvastaiset: jousisektion äänityksistä yritettiin saada jousikoneen kuuloisia, koska soitinta oli käytetty alkuperäisesityksessä. Hän muistaa huvittuneensa, kun vuonna 1976 tuottaja Antti Hyvärinen esitelti ylpeänä omaa jousisektiomiksaustaan, joka oli nauhatekniikalla ja kaiuilla saatu kuulostamaan ”synteettisemmältä”. Tapaus kertoo mielestäni hyvin siitä, että jousikoneet ja syntetisoijat olivat jo tuolloin luoneet omaa, jäljittelyn tarvetta synnyttänyttä esteitikkäänsä.

Muusikoiden epäluulo syntetisoijia kohtaan johtui Kotilaisen mukaan osin siitä, että he saivat disko- ja iskelmäraitojen soitosta merkittäviä lisäansioita. Eräät tuottajat alkoivat korvata viulistit jousikoneella, mikä herätti vastustusta ammattimuusikoiden keskuudessa. Huoli ja kriittisyys syntetisoijia kohtaan purkautuivat mm. *Muusikko*-lehden pääkirjoituksissa 1980-luvun alussa.⁸⁰ Kotilainen kertoo käyneensä tuolloin tekijänoikeusjärjestö Teoston järjestämässä tilaisuudessa esittelemässä elektronisia soittimia.

”Siellä oli myös klassisen puolen edustajia, jotka tenttasivat minua viulukoneista. Sanoin, että ’tällaista surinaa te ette saa viuluistanne millään. Jos halutaan jousikvartetti, niin silloin tilataan jousikvartetti.’ [-] Kyselivät myös paljon Mellotronista, kun siellähän on aitoja soitinäänä. Kerroin, mikä se on. [-] Sanoin myös, että sample-ritekniikka on tulossa ja että ei mene kovin kauan, kun Arto Noraksen sellosoundilla

voi perkele soittaa Säkkijärven polkkaa ravintolassa. Ne oli ihan hiljaa siinä kohtaa. Se meni niinku ylitte...”⁸¹

Kotilaisen kokemukset kuvastavat hyvin sitä, miten erilaisissa rooleissa jo ensimmäiset uuden tekniikan omaksujat joutuivat esiintymään: tehosteiden tekijänä, ääniteknikkona ja soundinrakentajana, tyyllilajien rajoja sujuvasti ylittävänä kosketinsoittajana, valistajana sekä uuden tekniikan puolestapuhujana.

TOLONEN: TEE-SE-ITSE -PIONEERISTA SYNAPOPPARIKSI

Vaikka Pekka Tolonen (s. 1957) kuuluu Kotilaista vuosikymmentä nuorempaan sukupolveen, hän oli myöhempien bändikumppaneidensa Seppo Parkkisen ja Tapani Lahtisen kanssa soittanut mm. progressiivista rockia 1970-luvulla. Tolonen soitti kitaraa myös vieraillessaan serkkujensa Mikko ja Martti Syrjän kokoonpanoissa Ylöjärvellä vuosikymmenen puolivälissä. Filosofian ja tietojenkäsittelytieteen opinnot Helsingin yliopistossa 1970-luvun lopulla sekä musiikkielektronikan rakentelu yhdessä soittoharastuksen kera jalostuivat vuosikymmenen vaihteessa elektronisen musiikin säveltämiseksi ja soittamiseksi.⁸²

Tolosen ja Parkkisen duo julkaisi Argon-nimellä singlen ’San Salvador’ / ’Kummajaislaulu’ (1981) ja albumin *Kone kertoo* (1981). Argonin musiikki luokiteltiin levyarvioissa lähinnä oudoksi lastenmusiikiksi.⁸³ Enemmän huomiota duon soundi sai, kun Helsinkiin muuttanut Mikko Saarela (1958–2019) halusi tehdä synteettistä musiikkia Tolosen ja Parkkisen kanssa. Saarelan single ’Kärpästen juhla’ / ’Robotti’ olikin kesän 1981 singlehittejä. Mikko Saarela & Organ-nimellä loppuvuonna 1981 ilmestynyt single ’Kaavakekauhu’ / ’Kundi meikkaa’ tiivisti kokoonpanon Organ-yhtyeeksi, johon kuului myös Tapani Lahtinen. Organ julkaisi

alkuvuonna 1982 albumin *Nekrofiilis* sekä soitti konsertteja Helsingissä ja kiersi vuonna 1982 muutamilla festivaaleilla eri puolilla Suomea. Mikko ”Pantse” Syrjän tuottama single ’Suajele mua vähän jostakin päin’ / ’Neekerisuukkoja’ ilmestyi syksyllä 1982 ja jäi yhtyeen viimeiseksi julkaisuksi ennen 2000-luvun uusintajulkaisuja. Levymyynti ja keikkasuosio eivät vastanneet yhtyeen jäsenten eivätkä levy-yhtiön odotuksia.⁸⁴

Tolonen työskenteli 1980-luvun alku-puolelta lähtien vapaana toimittajana tietokonelehdissä sekä testaajana ja koodarina, opiskellen toistakymmentä ohjelmointikieltä. Musiikillista harrastusta Tolonen jatkoi musiikkitieteen laitoksella tutuiksi tulleiden säveltäjien ja muusikoiden, kuten Jukka Ruohomäen, Patrick Koskin ja Erkki Kurenniemen kanssa. Esimerkiksi 1980-luvun jälkipuolella hän sävelsi Kurenniemen kanssa Tiedekeskus Heurekaan elektronisen teoksen, jonka sävelmateriaali perustui hi-viruksen geenidataan, viruskantojen mutaatioihin sekä AIDSin etenemisen kuvaukseen.⁸⁵

Tolonen alkoi 1980-luvun alussa myös kehittää sävellysohjelmia musiikin aikarakenteiden, tonaliteettien, rytmikan, dynamiikan ja tempojen hallintaan. Näitä ohjelmia hän on sekä räätälöinyt säveltäjien ja muusikoiden tarpeisiin tilaustöinä että jalostanut kaupalliseksi tuotteiksi ja vapaa-seen jakeluun. Musiikkia hän on Organ-aikojen jälkeen säveltänyt harvakseltaan. 1990-luvun Tolonen asui työnsä vuoksi pääasiassa ulkomailla. Popmusiikin pariin Tolonen ei palannut ennen vuosien 2007–10 Organ-konsertteja, joiden jälkeen yhtye vetäytyi jälleen hiljaiseloon. Musiikkia Tolonen on säveltänyt myöhemminkin. Hän työskentelee tietoturva-asiantuntijana ja kyberturvallisuudesta kirjoittavana toimittajana.

ELEKTRONIikka EDELLÄ KOHTI MUSIIKKIA

Tolonen kertoo rakentaneensa efektilaitteita ja yksinkertaisia syntetisoijia jo teini-ikäisenä ja etenkin sen jälkeen, kun hän alkoi tehdä musiikkia opintojensa ohessa Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella vuonna 1977. Hän kertoo saaneensa oppinsa Osmo Lindemanilta ja hänen elektronisen musiikin luennoiltaan Sibelius-Akatemiassa. Tolosen rakentamat muokkauslaitteet päätyivät Parkkisen kitarafekteiksi sekä lauluaänen muokkaukseen.⁸⁶

Parkkisen yksinkertaisella monofonisella Yamaha-syntetisoijalla tuottamat demot käännyttivät Tolosen taidemusiikillisista kekeiluista. ”Kappaleissa oli hyvä biitti, hyvä meno ja laulua. Se dumppasi meidän taideprojektit. Sitten me keksittiin, että mennään laitoksen studioon ja tehdään jotain biisejä siellä. Tehtiin Sepon ekoista biiseistä paremmat studioversiot ja ne soundasivat hyvältä. [–] Olimme mustia lampaita laitoksella. Onneksi kaikilla oli vapaus tehdä omia juttujaan ja Jukka Ruohomäki antoi meidän vallata studion äänitysten ajaksi?”, Tolonen kättelee.⁸⁷

Ongelmaksi muodostui rytmipohjan tuottaminen, mikä innosti Tolosen suunnittelemaan osittain digitaalisen, osittain analogisen rumpukoneen, joka sai nimekseen Zyrgo. Tolonen rakensi soittimen ensimmäisen version heti studionauhoitustensa jälkeen. Osan komponenteista Tolonen sai aiemmin rakentamistaan laitteista, mutta pian hän tilasi osia lisää ulkomailta. Zyrgo räätälöitiin Argon-duon tarkoituksiin: rytmien ohjelmoinnin ja soittamisen lisäksi Argon ja Organ käyttivät Zyrgoa ulkopuolisten syntetisoijien ohjaukseen. ”Rumpukoneitakin oli tusinoittain, mutta eihän meillä ollut varaa sellaisiin. Oli paljon halvempi tehdä itse. Ja lisäksi koneet pystyi rakentamaan sellaisiksi kuin meidän soittotyylisiin oli.”⁸⁸ Vaikka Zyrgo oli monipuolinen laite,

se ei soveltunut konserttikäyttöön, sillä yhden kappaleen vaatimien kytkentöjen tekeminen kesti puoli tuntia.⁸⁹

Tolosen ja Parkkisen tapauksessa sekä elektroniikkaharrastus ja rakennustaidot että mahdollisuus hyödyntää studiota avasivat tien musiikin säveltämiseen ja levyttämiseen. Tämä on ollut tuon ajan Suomessa hyvin poikkeuksellista ja vaati verkostoitumista elektronisen taidemusiikin tekijöiden kanssa. Kaupallisessa studiossa vastaavanlainen kokeileva harrastaminen olisi ollut hyvin vaikeata. Toisaalta musiikin tekeminen vaati myös henkilökohtaisia laiteinvestointeja.

STUDION MAHDOLLISUUDET JA MAHDOTTOMUUDET

Tolonen ja Parkkinen lähettivät demonauhoja useisiin levy-yhtiöihin, mutta vasta Discophone ja manageri Richard Stanley kiinnostuivat Argonista. Tolosen mukaan Stanley piti Argonin kappaleita uutena ja mielenkiintoisena popmusiikkina. Sen sijaan *Kone kertoo* -albumin äänittäjä vastusti Tolosen mukaan kaikkia niitä ideoita, joita Argonilla oli. Tolonen ja Parkkinen halusivat äänittää Zyrgo-rummut levyille suurella volyymilla sekä lisätä viivettä ja flangeria syntetisoijasoundeihin, mutta toiveet eivät menneet läpi.

”Hän oli vanhan polven miksaaja, joka keskittyi Sepon lauluihin ja yritti opettaa häntä. Hän toi Sepon epäviereisen laulun pintaan ja kaikki muu putosi taustalle. Miksausksessa ei voinut korostaa bassoja, koska ’levyn neula pomppii’. Sen ajan tuottajilla ja äänittäjillä oli kitarabändien ajattelu taustalla. Mitään studion todellisia mahdollisuuksia ei voinut kokeilla”, Tolonen muistelee.⁹⁰

Tolosen kertomuksessa on yhä kuultavissa turhautumista siihen, miten syntetisoijamusikoiden oli äänitysstudioissa ja tuotantoyhtiöissä tyydyttävä rockiin ja is-

kelmään ankkuroituneisiin käsityksiin soundeista ja soittimien rooleista. Esimerkiksi sekvensoidut fraasit ja sävelkulut saattoivat toisinaan olla bassolinjoja, rytmiraitoja ja toisinaan jopa melodisia teemoja, joten äänittäjien ja tuottajien käsitykset eivät aina vastanneet yhteen näkemystä musiikista ja sen miksausesta. Elektroniset soundit olivat myös usein hyvin ”raakoja”, joten niiden koettiin kaipaavan tavanomaisia instrumentteja enemmän kaikuja ja viiveitä sekä tremolo, chorus, phaser ja flanger-tehosteita, joita studioissa oli käytettävissä.

Argonin ja tuottaja Stanleyen edelläkävi-jyyttä korostaa albumin B-puolen loppuun, musiikista erilliselle uralle kaiverrettu raita, joka sisälsi ääneksi muunnetun, Apple II -tietokoneella toimivan tekstipohjaisen sanonitusohjelman datan. Ohjelma oli Tolosen kirjoittama *Lyyrikkö*, joka tuotti esiohjelmoitujen sääntöjen pohjalta riimejä siihen syötetyistä sanoista (ks. kuva 8).

Kun Saarela hakeutui vuonna 1981 yhteistyöhön Argonin kanssa ja sai menestystä ’Kärpästen juhlat’ -kappaleellaan, myös Tolonen ja Parkkinen vakuutuivat siitä, että elektronisessa popmusiikissa pitää olla ”kunnan jytke, jota voi tanssia”. Esimerkiksi *Soundin* Pertti Ojala ylisti singlen molempia puolia arvioissaan.⁹¹

Organ hioi kappaleitaan musiikkitehteen laitoksella päivittäin puolisen vuotta, jonka jälkeen ne äänitettiin Finnvoxissa viikon aikana. Verrattuna Argonin äänityksiin tilanne oli toinen, sillä äänittäjänä toiminut Risto Hemmi innostui projektista. Tolosen mukaan Hemmi inspiroitui erityisesti siitä, miten Zyrgon soundia saattoi muokata. Jokainen rumpu- ja syntetisoijasoundi äänitettiin omalle raidalleen, mikä mahdollisti efektien lisäämisen ja tarkan miksausksen. Yamaha CS-15 -syntetisoijien soundit saatiin muheviksi säätämällä kunkin soittimen oskillaattorit hieman epäviereeseen suhteessa toisiinsa. Lisäksi bassosoundeissa Organ ja Hemmi käyttivät pientä viivettä,

Kuva 8. Argon-yhtyeen *Kone kertoo* -albumin estetiikka on kiinni vahvasti tietokoneiden ja elektroniikan maailmassa. Takakannen tekstit on osin tu-
lostettu matriisikirjoittimella ja levyllä on koodattu "bonusraitana" lyriikkaa generoiva tietokoneohjelma.

joka chorus-efektin lailla laajensi soundit ulos stereomiksauksen keskipisteestä.

Tolosen haastattelu avaa näkyvän siihen, millaista työtä täyselektronisen orkesterin säveltäminen, soveltaminen ja harjoittelu on sekä soundien hiominen käytännössä olivat. Saarela saattoi käyttää säveltämisessä kitaraakin, mutta Tolonen sävelsi pelkästään syntetisoijien kanssa.⁹² Organin ero rockbändiin ei ollut kovin suuri, mutta Tolosen mukaan soundien etsiminen korostui ja vei paljon aikaa. Jäsenet toivat treeneihin omia ideoitaan, joita varten etsittiin ja hiottiin sopivat rytmit ja soundit. Tämän jälkeen he suunnittelivat syntetisoijien väliset kytkennät haluttujen soitinäänten ja tahdistusten toteuttamiseksi.

Treenit alkoivat Tolosen mukaan soitinten viritämisellä. ”Oli kiva aloittaa päivä sellaisella huminalla. Sen jälkeen tehtiin tahdi tahdilta biisiä eteenpäin. Aamupäivä tehtiin biisejä ja treenattiin. Iltapäivät menivät vapaisiin jammailuihin. Siinä syntyi joitain elementtejä joihinkin biiseihin, mutta yleensä ne sävellettiin eikä niinkään improvisoitu. Se, jolla oli biisin alkuperäinen idea, oli säveltäjä”, Tolonen kertoo.⁹³

Poikkeuksiakin oli. Organin kappale ’Regina Linnanheimon silmät’ syntyi Tolosen mukaan siten, että Saarelan valmis sanoitus inspiroi Parkkisen säveltämään musiikin. Parkkinen soitti omat kappaleensa yksin levyllä saakka ja Saarela puolestaan soitti kappaleen ’Organ.’ Elektronisten instrumenttien kombinaatio takasi sen, että



yhtyeen soundi pysyi koko ajan samana, vaikka raitojen soitosta olisi vastannut vain yksi yhtyeen jäsen. Albumin päättävä ’For Next’ on Tolosen sävellys, jonka hän niin ikään soitti ja äänitti yksin. Kyseinen kappale on Suomen ensimmäinen popkappale, jonka vokaaliosuudet on puhuttu ja laulettu kokonaan vokoderin eli ihmisäänen konomaiseksi suodattavan formanttifilterin läpi. Lainaksi studioon saatu vokoderi kuuluu myös raidoilla ’Organ’, ’Peilimorsian’ ja ’Itäväylä’.⁹⁴

STUDIOSTA YLEISÖN HÄMMENTÄJÄKSI

Tolosen mukaan vuosien 1981–82 futuristipiireissä ei paljon tiedetty Argonista eikä Organista, mutta eivät musikot itsekään huomanneet olevansa yhdellä syntetisoijamusiikin aallonharjoista. ”Oltiin ihan irrallaan kaikesta siitä, mitä tapahtui. Vasta vuosia jälkeenpäin saatiin tietää näistä Einstein A-Go-Go -klubeista ja mustahuulityypeistä. Aika meni omassa studiossa”, Tolonen kertoo. Organ-yhtye osasi silti meikata ja pu-

keutua futuromanttisesti lehdistökuvia ja levynkansia varten (ks. kuva 9). ”Se oli Saarelan idea, koska uusromantiikkabänditkin meikkasivat. Lainattiin tyttöystäviltä pikkutakkeja ja röyhelöitä”, Tolonen muistelee.⁹⁵

Argon ei tuottaja Stanley'n ehdotuksista huolimatta esittänyt musiikkiaan julkisesti. ”Oltiin ujoja poikia ja koko ajatus tuntui vieraalta”, Tolonen muistelee.⁹⁶ Sen sijaan Organin keikkailu oli hänen mukaansa jo ”pakollista”, sillä Poko Recordsin toimitusjohtaja Epe Helenius järjesti yhtyeelle joukon konsertteja vuoden 1982 kesäksi ja syksyksi. Keikoilla rytmit ja bassolinjat tulivat nauhalta, josta miksauksen ohella huolehti Lahtinen. Muut jäsenet keskittyivät laulamaan ja soittamaan syntetisoijiaan. Konserteissa Organilla oli muodin mukaisesti yhtenäiset esiintymisasut sekä karpästen silmiä muistuttavat silmälasit. Mikko Saarela muistaa, että yleisö oli – varsinkin tanssipaikoilla – lähinnä hämmentynyt. Hänen mieleensä onnistuneimpina ovat jääneet Imatrarockin ja Tampereen ylioppilastalon konsertit.⁹⁷

”Organ-yhtyeen keikat kestävät tunnin. Kolme jätkää seisoo syntetisoijiansa takana ja loihii ilmoille tuoretta syntypoppia, jossa on huomattava inhimillisyyden sivumaku. Ja neljäs vastaa ehkä turhankin pimennossa rytmipohjan antavista nauhoista”, kuvaili toimittaja Arto Pajukallio kokemustaan vuonna 1982. Hän korosti, että musiikki ei ollut ”düsseldorfilaista neon-painajaista”, vaan ”hauskaa musisointia”.⁹⁸



Kuva 9. Organ-yhtye halusi musiikissaan pitää etäisyyttä uusromantiikkatrendiin, mutta pukeutui ja meikkasi tyylinmukaisesti. Vasemmalta: Mikko Saarela, Pekka Tolonen, Tapani Lahtinen ja Seppo Parkkinen. Kuva: Seppo Parkkinen.

Muutamasta keikasta ja lehtijutusta huolimatta Organista ei tullut massojen suosikkia. Osin tähän vaikutti suurimman syntetisoijapop-aallon hiipuminen vuoden 1982 jälkipuolella. Osin syynä saattoi olla Organin soundien vieraus; olihan kyseessä täyselektroninen yhtye, jossa jopa ihmisääntä muokattiin konemaiseksi. Yksi syy voi myös olla se, että Organin usein huumorilla höystetyt sanoitukset ja tärkeilemätön imago saattoivat yhdistää kokoonpanon Telexin, Sparksin, The Bugglesin ja Yellon kaltaisiin yhtyeisiin. Lisäksi se, että syntetisoijapop-yhtyeitä oli Suomessa tuolloin vain kourallinen ja nekin olivat melko erilaisia keskenään, johti siihen, että mitään ”skeneä” ei oikeastaan syntynyt.

Palattuaan Suomeen 1990-luvun lopulla Tolonen kuuli klubeilla Organin musiikkia suuren vahvistinjärjestelmän läpi. Hän kertoo yllättyneensä ’Karpästen juhlat’-kappaleen muhkeasta soundista. Kappaleen tahdissa myös tanssi nuorta väkeä, joka tunsi sanat. Kokemus johti inspiraatioon: Tolonen pyysi Hemmiltä studionauhat lainaksi, digitoi raidat ja miksasi niistä keikkataustat. Hän loi syntetisoijaohjelmaan Organin syntetisoijia mahdollisimman tarkasti muistuttaneita soundeja ja kirjoitti jopa lisäosan, jolla hän pystyi mallintamaan alkuperäisten soittimien välisiä ohjauskytkentöjä. Lopulta Tolonen mallinsi samaan ympäristöön Zyrgon ja Finnvox-studion vanhat efektilaitteet. Organ soitti muutamia konsertteja, kuten Avanto-festivaalilla vuonna 2007 ja Flow-festivaalilla vuonna 2009, mutta uusia julkaisuja yhtyeeltä ei ole toistaiseksi tullut.

Organin paluukokeilu kertoo hyvin siitä, kuinka myös konemusiikki on oman aikansa tuote ja kuinka tekniset olosuhteet ja rajoitukset määrittävät paljon esityksen ja tallenteen soivaa lopputulosta. Soittimien kytkentöjen ja soundien tarkka digitaalinen mallinnuskaan ei voi tuoda takaisin musiikin syntyajan orgaanisia, sosiaalisia ja tilallisia konteksteja, kuten yhtyeen jäsenten, treenikämpän ja materiaalistien soittimien omaan aikaansa sidottuja suhteita, ominaisuuksia ja reunaehtoja.

LINDELL: KAUHUKAKARASTA POPIN MONIOSAAJAKSI

Tommi Lindell (s. 1966) on ammattimusiikko, joka on vaikuttanut monen menestyneen yhtyeen ja artistin – kuten Raptorin ja Neljän Ruusun – taustalla soundiohjelmoijana, tuottajana sekä keikka- ja studiomusiikkona. Hän on soittanut 1980- ja 1990-luvuilla yhtyeissä Bluesshakers, RinneRadio, Raptori, Allekirjoittanut, Swinghufvuds, Agents, IMA-C ja Koneveljet. 2010-luvulla Lindell on soittanut muun muassa uudelleen kootun Topmost-yhtyeen ja Raptorin riveissä. Hän on tuottanut Neljän Ruusun, Kikka Laitisen, Tommi Läntisen, Neumannin, Jussi Pöyhösen ja SIGin julkaisuja. Lindell on levyttänyt ja esiintynyt soolona nimillä Mad Lindell, Lindelltronics, Tapaus Lindell sekä Veijo Midi & modulit. 2000- ja 2010-luvuilla Lindell on tuottanut näyttämömusiikkia mm. Helsingin kaupunginteatterille ja Teatteri Hurjaruuthille sekä tunnusmusiikkia moniin Yleisradion ohjelmiin. Lindell on myös soittanut vakiomusiikkona televisio-ohjelmissa, kuten *Frank Pappa Show* (1991–94) ja *Hotelli Sointu* (2000–01).⁹⁹

Lindellin soolosingle 'Grandmaster Klaus' / 'Karjala' (1988) herätti TV1:n *Levyraati*-ohjelmassa huomiota sekä musikaalisen huumorinsa että teknisen toteutuksensa ansiosta. Kappaleen Lindell oli tehnyt ko-

konaan Roland S-50 -samplerilla. Hän soitti elektrorytmien päälle Herbie Hancock-tyylisiä riffejä ja fraaseja, mutta huomion varastivat *Levyraadista* samplatut puhelauseet, joista useimmat olivat peräisin vakiojäsen Klaus Järvisen suusta. Singleä voidaan pitää yhtenä lähtölaukauksena vuosien 1988–92 huumoripitoiselle hip hop-aallolle Suomessa.

Lindelltronics-nimellä vuonna 1991 julkaistu sooloalbumi *Trendibuumi* parodioi Suomi-rapin ja populaarimusiikin kliseitä tyylien raja-aitoja kepeästi ylittäen (ks. kuva 10). Singlenä julkaistussa ja myyntilistan kakkoseksi kivunneessa 'Rappilan hätävara'-kappaleessa Lindell räppäsi MC Kempainen-nimellä savon murteella vään-täen. B-puolen 'Maan tapa' -raidan päät-teeksi Lindell oli samplannut Yleisradion lä-hetyksenlopettamissignaalin ja levyn soitua loppuun saakka *Yöradion* lähetyksessä, se katkaisi radio- ja televisiolähetyksiä osassa maata.¹⁰⁰

Lindell asemoitui julkisuudessa kone-musiikin kauhukakaraksi, mutta soolojulkai-sut tekivät häntä tunnetuksi monipuolisena soittajana sekä syntetisoijien ja samplereiden asiantuntijana. Lindell rekrytoitiin Raptori-yhtyeen kiertuekokoonpanoon ja tuottaja Manne Railon vetämään Sound Art (myöh. Reel Art) -tuotantoyhtiöön, jossa hän työ-skenteli ohjelmoijana, tuottajana, sovittajana ja muusikkona. Lindell on tehnyt koko ai-kuisikänsä musiikkiin liittyviä töitä.

Lindell tuli alalle aikana, jolloin elektro-nisten soittimien taitajille oli suurta ky-syntää. Tämä johtui digitaalisyntetisoijien, midisekvensserien ja samplereiden sekä Apple-, Atari- ja Amiga-tietokoneille suun-niteltujen musiikkiohjelmien tulosta mark-kinoille. "Konevelho", "konemestari" ja "syntikkavelho" olivat nimityksiä, joita mu-siikkitekniiikan taitajat – myös Lindell – sai-vat kantaakseen. Ne 1960-luvun jälkipuo-lella syntyneet muusikot, jotka hallitsivat uusimman tekniikan, ottivat nopeasti paik-



Kuva 10. Tommi Lindellin ironinen ja leikittelevä suhde sekä elektronisiin soittimiin että musiikkitrendeihin tuli selväksi jo hänen esikoisalbuminsa *Trendibuumin* (1991) kannessa. Kannen valokuva: Fred Ohert.

kansa elektronisen musiikin kentällä ja vaikuttivat 1990-luvulla vahvasti suomalaisen tanssipopin syntyyn ja popmusiikin kehitykseen. Tähän joukkoon kuuluneita tuottajia, muusikoita, säveltäjiä, sovittajia ja ohjelmointia ovat olleet Lindellin ohella Manne ”Mittro” Railo, Timo Löyvä, Kristian Maukonen, Jari Karjalainen, Rauli Eskolin, Maki Kolehmainen ja Jaakko ”JS16” Salovaara.

SYNTEISOIJA AVARSI URANÄKYMÄ

Verrattuna Kotilaiseen ja Toloseen, Lindell on elänyt lähes koko uransa aikakautta, jolloin elektroniset soittimet ovat olleet muusikoiden saatavilla. Syntetisoijien yleistymisen ja vakiintuminen suomalaiseen rockiin ja poppiin 1980-luvulla vaikutti vahvasti Lindellin uraan ja myös opiskeluun Oulunkylän Pop & Jazz -opistossa. Lapsena alkanut pianonsoitto vei hänet opiston oppilaaksi vuonna 1978. Tavoitteena hänellä oli jazzpianistin ammattiura, mutta vuonna 1981 järjestetyllä musiikkileirillä Lindell tutustui ensi kerran syntetisaattoriin. Lindellin

mukaan halu laajentaa soundivalikoimaa syntetisoijien suuntaan kasvoi soittokokemuksen ja -taitojen karttuessa.

Lindellille syntetisoijien maailma ei ollut vain äänten kokeilua, sillä jo ensimmäisen soittimen hankinta oli perusteltava tulevan ammatin näkökulmasta, ainakin menseenaattina toimineelle Lindellin isälle. Lindellin vuonna 1982 ostama Arp Axze maksoi 3 500 markkaa¹⁰¹. Monen vuoden viikkorahojen sijoittaminen syntetisoijaan onnistui ammatillisesti tiedostavalla ja alan tulevaisuudennäkymiin tukeutuvalla retoriikalla. ”Mä sain mun faijani vakuutettua asiasta sanomalla että ’tässä maassa on satoja ellei tuhansia pianisteja, mutta ainoastaan kourallinen ihmisiä, jotka ymmärtää jotakin näistä’. Faija kelas, että ’poika on funtsannut tätä hommaa. Ehkä tätä pitää tukea’ ”, Lindell kertoo.¹⁰²

”Elektroninen puoli tuli mukaan muusikkouteen ’hiipimällä’ ja ansiot keikoista menivät uusiin soittimiin”, Lindell muistelee.¹⁰³ Bluesshakers oli ensimmäinen ammattikokoonpano, jossa hän soitti koskettimia. Sähköpianon sijaan Lindell päätyi hankkimaan Roland S-50 samplerin, koska siitä sai ulos myös pianosoundit. ”Sitten peli oli menetetty. Samplerin mahdollisuudet olivat niin kiehtovia, että ne veivät mukanaan”, hän muistelee.¹⁰⁴ Työ veikin 1980-luvun puolivälissä voiton opinnoista ja pianistin uranäkymistä. Lindell haluaa korostaa, että syntetisoijien maailma avautui hänelle ensisijaisesti muusikon perspektiivistä, ei elektroniikan tai poptrendien kautta. Syntetisoijamusiikkia tärkeämmäksi vaikuttimeksi

Lindell koki fuusiojazzin ja progressiivisen rockin. Erityisesti Esa Kotilainen, Otto Romanowski ja Antti Murto ovat olleet Lindellille tärkeitä esikuvia.¹⁰⁵ Pop & Jazz -opistossa syntetisaattoriopetus alkoi vasta 1980-luvun puolivälin jälkeen.¹⁰⁶

HUUMORI JA ILKIKURISUUS LÖIVÄT LEIMANSA

Ensimmäisissä julkaisuissaan Lindell tuntui nauravan paitsi konemusiikin kliseille, kuten tietyille soundeille ja rytmeille, myös konemusiikkia kohtaan tunnetuille antipatioille ja ennakkoluuloille. Hän soitti sampleristaan niin nuotiokitaraa, big band-puhallinsektioita kuin särökitaraa. Lindellin varhaisista levytyksistä välittyy pyrkimys todistaa, että ”konemuusikko” voi olla sekä monipuolinen ja taidokas soittaja että tekniikan ihmeillä leikittelevä keksijä.

Lindell tuli julkisuuteen paitsi humoristina, myös ”konevelhona”. Lindell kokee median suhtautuneen häneen pääasiassa positiivisesti. ”Ne jutut, joita musta tehtiin *Rumbaan* tai *Soundiin*, olivat yleensä kiinnostuneita ja innostuneita.” *Soundin* arvio *Trendibuumi*-albumista alkaa Pertti Ojalan osuvalla toteamuksella: ”Trendit tulevat, buumaavat ja useimmiten myös kuolevat. Trendeistä voi elää joko tiedostaen tai tiedostamattaan. Trendien asenteellisuudesta ja niiden pohjimmaisesta tyhmyydestä voi tehdä myös pilaa. Ja menestyä siinä sivussa.”¹⁰⁷ Lindell päätyi myös antamaan medialausuntoja samplauksen etiikasta ja suhteesta säveltämiseen.¹⁰⁸

Lindellin mukaan ironia ja parodiointi kumpuavat hänen esikuvansa Frank Zappan musiikista. Huumorin takana oli silti pyrkimys tulla paitsi kuulluksi, myös esittää kysymyksiä ja näkemyksiä musiikista ja maailmasta. ”Olin itse kauhean tosissani. Mutta myöhemmin olen tajunnut, että olin aivan pihalla kaikista tyylisuunnista. Se oli sellaista

vaikutteiden poimimista. Kokonaisnäkemys puuttui totaalisesti”, hän summaa.¹⁰⁹ Lindellin mukaan hän halua näyttää, mitä kaikkea nykyaikaisilla laitteilla voi tehdä menemättä äänitysstudioon.

Vuodet 1987–92, jolloin Lindell julkaisi ensimmäiset soolojulkaisunsa ja liittyi Raptorin ja Sound Art -levy-yhtiön taustajoukkoihin, olivat aikaa, jolloin elektroniset soundit ja rytmit yhdistyivät suomalaisissa mielikuvissa huumorimusiikkiin. Myyntilistojen kärjessä olivat vierailleet konebiitin ja italodiskomelodioiden varassa ilakoineet kombot, kuten Bat & Ryyd. Myöhemmin MC Nikke T, Raptori, Rapatti, DJ Konnat ja Hausmylly asettuivat samaan jatkumoon huolimatta siitä, että kappaleiden sanoitukset olivat usein yhteiskunnallisia ja kantaaottavia. Koska Lindell viljeli sekä parodiaa, joka kohdistui rockin, popin ja jazzin eri tyylilajeihin, että yhteiskunnallista ironiaa, ei ollut ihme, että hänet luokiteltiin samaan genreen. ”Jos musiikissa on humoristisia elementtejä, niin Suomessa helposti leimautuu huumorimuusikoksi. Se on vaikea laji”, Lindell toteaa.¹¹⁰ Hänen mukaansa tuolloin syntyi käsitys, että elektronisia soundeja ja rytmejä ei pitänyt ottaa liian vakavasti. Rock-estetiikka ja sen mukaiset asenteet hallitsivat luokittelun taustalla.

Lindellin uran alkuvaihetta voisi tulkita siten, että siihen sisältyi sekä tietoisesti tekniikan kehitykseen ankkuroitua pyrkimystä rakentaa omaa muusikon imagoa että halua ottaa ironian ja parodian avulla etäisyyttä ajan valtavirtoihin. Ironia ja parodia olivat keinoja kritisoida vanhakantaisina pidettyjä asenteita. Lindellillä oli myös vakava pyrkimys laajentaa käsitystä elektronisten soittimien roolista ja mahdollisuuksista. Toistensa kanssa risteävät pyrkimykset saattoivat aiheuttaa hämmennystä.

Lindellin mukaan 1990-luvun alku oli aikaa, jolloin elektroniset soittimet ovat ehkä eniten muokanneet suomalaista musiikkia. 1980-luvun lopun elektroninen

tanssimusiikki kiinnosti häntä paljonkin. Silti hän ei itse osannut asettua mihinkään ”skeneen”. Konemuusikoiden sekaantumista rokkiin ei myöskään katsottu välttämättä hyvällä, minkä Lindell huomasi tuottaessaan Neljän ruusun *Pop-uskonto* -albumia vuonna 1993: ”Vaikka mediassa tai muusikkopiireissä bändiä ei dissattu, fanit olivat erittäin konservatiivisia. [-] Vanhoilta faneilta tuli paljon sellaista reaktiota, että ’nääh kone-tyypit pilas meidän hyvän bändin’”, Lindell muistelee.¹¹¹ Albumi oli silti ilmestymisvuotensa menestyneimpiä julkaisuja.

MUUSIKKO SOUNDIEN IHMEMAASSA

Lindell kertoo uransa aikana korvanneensa elektronisilla soittimilla usein muut soittajat ja soittimet, mikä ei hänen mukaansa ole aina mukavaa eikä ainakaan parasta, mitä elektronisilla soittimilla voi tehdä. ”Aikanaan kun syntetisaattorit, viulukoneet, mellotronit ja samplerit tulivat, niin kaikista niistä on ollut suuri huoli, että ’nyt menee soittajilta leipä’. Ja tietysti mielessä se on mennytkin.”¹¹² Lindell kertoo esimerkiksi soittaneensa pitkään sähkökitarasooloja syntetisoijalla tai samplatuilla kitarasoundeilla, esikuvansa Jan Hammerin tyyliin. Tämä saattaa kuvastaa myös niitä paineita, joita nuoriin syntetisoijien soittajiin vielä 1980-luvulla kohdistui. Osoittaakseen olevansa ”aito muusikko”, oli osattava soittaa taidokkaasti helposti tunnistettavia rock-elementtejä.

”On aika paradoksaalista, että mä hukasin suuren osan nuoruuttani yrittäen kuulostaa kitaristilta. Mä en osaa soittaa yhtään kitaraa, vaikka se on musta rokin ilmaisuvoimaisin instrumentti edelleen. Ja nyt on tultu siihen, että aika monet kitaristit yrittää lisälaitteiden avulla kuulostaa synteettiseltä tai ainakin joltain muulta kuin kitaralta. Tässä on jotakin huvittavaa.”¹¹³

Lindellin mukaan RinneRadio oli ensimmäinen yhteys, jonka keikoilla hän käyt-

ti syntetisoijia ja sampleita elektronisina instrumentteina eikä pianon tai urkujen korvikkeena. Hän itse käytti soundien äänilähteinä muun muassa vinkuleluja. Tämä herätti myönteistä mielenkiintoa, koska kyse oli jazzbändistä, jolle sallittiin tuolloin enemmän kuin rock-yhtyeelle.

Lindell kertoo rakastavansa yksityiskohtia; elektroniset soittimet ovat olleet hänelle leikkikenttä, joista on riittänyt ammennettavaa. Kääntöpuolena on ollut se, että kiinnostus samanaikaisesti moniin uusiin asioihin on haitannut oman soundin löytämistä. Laitteiden maailmassa eletään 2020-luvun kynnyksellä aikaa, jolloin kaikki elektronisen musiikin soitinkerrostumat ovat yhä useampien saatavilla: vuosikerta-analogit, digitaaliset, virtuaalianalogit, ”softasyntikat”, uusanalogiset ja modulaariset sekä tee-se-itse -syntetisoijat.

”Se on mieletön juttu. Itse olen elänyt sen ajan, kun mielessä oli, että olisi hienoa kokeilla kaikkea, mutta laitteita – esimerkiksi vokodereja – ei ollut 1990-luvun alussa missään. Ja nyt vokoderi on syntikoissa, pedaaleissa ja softissa. Ei ole enää leluista kiinni, mutta hyvän musiikin tekeminen ei ole muuttunut yhtään sen helpommaksi.”¹¹⁴

Lindellin muistelussa kuultaa toisaalta se vapauden valtakunta, jollaisen elektronisiin soittimiin uppoutuneet muusikot ovat kertoneet kokeneensa. Vapaus tehdä omat ”soittimensa” äänisynteesin tai samplauksen avulla sekä mahdollisuus rakentaa, sovittaa ja äänittää kappaleet valmiiksi ilman kenenkään apua ja neuvoja ovat olleet tärkeimpiä ”koneiden” tuomia mahdollisuuksia. Kääntöpuolena ovat olleet huoli ajan ja taitojen riittämättömyydestä, levottomuus kilpaa markkinoiden vaatimusten kanssa laukkaavan teknisen kehityksen edessä sekä pelko innovaatioiden muuttumisesta muusikoiden keskinäiseksi kilpavarusteluksi, jonka kokivat jopa Kraftwerk-yhtyeen kaltaiset elektronisen popmusiikin edelläkävijät.¹¹⁵

SUMMAUS: SYNTEETTISTEN ÄÄNTEN AIKA

Olen hahmotellut artikkelissani sekä yleiskuvaa syntetisoijien ja muiden elektronisten instrumenttien noususta osaksi suomalaisen rockin ja popin musiikillista maisemaa 1970- ja 1980-luvuilla että sitä, miten eri aikakausien edelläkävijämuusikot ovat kehityksen kokeneet. Kehitystä ovat rytmittäneet tyylliset kaaret ja innovaatiot, kuten progressiivisen rockin myötä yleistynyt aiempaa laajempi käsitys rock-yhtyeen soittamista ja soundista sekä postpunkin, futurismitrendin ja syntetisoijapopin aiempaa mutkattomampi tapa omaksua rock-konventioiden ulkopuolisia soittimia 1980-luvun alkuvuosina.

Niin muusikkoutta kuin musiikkiakin muokkaava vaikutus on ollut elektronisten soitinten saatavuudella ja teknisellä kehityksellä. Käsittelemäni ajanjakso sisältää teknisiä murroksia, kuten syntetisoijien muodonmuutoksen analogisista digitaalisiksi soittimiksi sekä kehityksen monofonisista erikoissoittimista polyfonisiksi, muistipankeilla ja midi-protokollalla varustetuiksi yleissoittimiksi. Uudet laitteet ovat vaatineet muusikoilta paitsi suuria rahallisia sijoituksia, myös teknistä ymmärrystä ja tietoa sekä uusia taitoja, kuten musiikki- ja soundiparametrien ohjelmointia.

Kuten Esa Kotilaisen haastattelusta ja muista lähteistä ilmenee, progressiivisen rockin ja jazzrockin soittajilla oli yleensä erinomainen soittotaito sekä usein myös laaja kiinnostus musiikkia kohtaan, mikä osaltaan johti siihen, että progemuusikot soittivat usein rock-, pop- ja iskelmälaulajien taustabändeissä. Syntetisoijien yleistymisen Suomessa oli muutamien tästä ryhmästä nousseiden soittajien ja tuottajien varassa 1970-luvun lopulle asti.

Toisaalta syntetisoijien haltuunottoa muusikoiden keskuudessa sääntelivät vahvasti myös soitinten saatavuus ja hinta. Ennen 1970-luvun loppua soitinliikkeiden va-

likoima oli niukahko ja kaikki syntetisoijat vaativat tuhansien markkojen investointia. Tähän ei ollut varaa kuin kourallisella hyvin työllistettyjä ammattimuusikoita ja tuottajia sekä erällä äänitysstudioilla. Harvat syntetisoijia intensiivisesti käyttäneet muusikot, kuten Pirjo ja Matti Bergström ja Kotilainen sekä 1970-luvun jälkipuolella Jori Sivonen, Kari Kuusamo, Kari Litmanen ja Jukka Hakoköngäs, saivat esitellä syntetisoijien ja jousikoneiden äänimaailmaa niin iskelmä-, rock- kuin diskolevyilläkin.

Punkin jälkeinen uusi aalto ja etenkin futurismi- ja goottirock-trendit tutustuttivat toisenlaiselta pohjalta ponnistaneita soittajia syntetisoijiin. Nuorista muusikoista monet olivat hyvin kokeilunhaluisia. Asenne ”koneisiin” oli erilainen; niitä voitiin käyttää vapaammin ja niiden varassa myös voitiin säveltää kappaleita. Syntetisoijat ja rumpukoneet loivat omaa estetiikkaansa ja synnyttivät uusia ilmaisutyyplejä, joissa musiikin konemaisuus oli tärkeä elementti. Tällaisen yhtyeen malliesimerkki on Pekka Tolosen ja kumppaneiden Organ-yhtye, jonka lyhyt ura myös kertoi siitä, että elektroniset soittimet ja soundit koettiin vielä tuolloin sekä kiinnostaviksi että oudoiksi.

Monofoniset ”syntikat” ja rumpukoneet olivat 1980-luvun alussa jo sen hintaisia, että niiden ostaminen oli mahdollista harrastajillekin, etenkin käytettyinä. Vaikka syntetisoijayhtyeitä oli vähän, niiden joukosta erottui keskenään hyvin erilaisia bändejä, kuten ”täyssyntetisiä” yhtyeitä, joissa jäsenet jopa rakensivat soittimia sekä yhtyeitä, joille futuristinen tyyli ja yleissoundi olivat tärkeämpi asia kuin kappaleiden konemaisuus. Ne harvat valtavirran popyhtyeet, kuten SIG, Leevi and the Leavings ja Paul Oxley’s Unit, jotka omaksuivat syntetisoijapopin soundeja ja rytmejä, mutta ponnistivat suomalaisille tyyllisesti tutummalta pohjalta, olivat tärkeässä roolissa korvien avaamisessa. Teinipop-yhtyeet, kuten Dingo ja Bogart Co., omaksuivat syntetisoijat

1980-luvun puolivälissä, mutta syntetisoijia ylenkatsovat asenteet olivat yleisiä 1980-luvun lopulle ja 1990-luvulle saakka.

1990-luvun alkupuoli merkitsi koneiden ”lopullista” läpimurtoa Suomessa. Hip hop, elektroninen tanssimusiikki ja valtavirran tanssipop vakiinnuttivat muutamassa vuodessa asemansa levy-yhtiöissä, klubeilla, radioissa ja kesäfestivaaleilla. Ne olivat osa laajempaa kaupunki- ja nuorisokulttuurin murrosta ja synnyttivät myös uusia tuottajia, levymerkkejä, studioita ja levykauppoja. Samplerit, digitaaliset syntetisoijat, tietokoneet ja sekvensseriohjelmat tulivat 1990-luvulla huippustudioiden kuin makuuhuone-muusikoiden työkaluiksi. Tässä vaiheessa Tommi Lindell piirsi uransa suuntaviivoja muusikkona, ohjelmoijana, sovittajana ja tuottajana.

Kaikki kolme haastateltua olivat sitä mieltä, että syntetisoijat ovat tuoneet ilmaissullista vapautta ja laajentaneet muusikon mahdollisuuksia niin soittajana, säveltäjänä kuin sovittajanakin. Toisaalta kaikkien haastattelussa tuli esiin, että nopeasti kehittynyt tekniikka loi odotuksen ja kärsimättömyyden mentaliteetin. Jokaisella haastatellulla on ollut jossain vaiheessa halu päästä näyttämään oman soitinarsenaalinsa ja muusikkoutensa avulla se, millaisia mahdollisuuksia elektronisissa soittimissa piilee. Yleensä heidät on tässäkin roolissa otettu kiinnostuneesti – vaikka oudoksuenkin – vastaan, mistä kertovat myös ”kosketinvelho” tai ”syntetisoijavelho” -tyyppiset lisänimitykset.¹¹⁶

Sekä Kotilainen että Lindell hyötyivät kiinnostuksestaan elektronisiin soittimiin. Heille soittimien läpikotainen tuntemus on kehittynyt osaksi ammattitaitoa ja osaamista, joka on taannut heille vuosikymmeniä jatkuneen työn musiikin parissa. Tolosen paneutuminen tekniikkaan on ollut haastatelluista kaikkein syvällisintä, sillä hän paitsi rakensi soittimia, myös mallinsi niitä ja sävellystyökaluja digitaalisesti myöhemmin.

Leipätyö kuitenkin löytyi musiikin liepeiltä ja sen ulkopuolelta.

Yksi teema, joka nousi haastatteluisa ja muussakin aineistossa esille, olivat elektronisiin instrumentteihin kohdistuneet odotukset, toiveet ja pelot. Haastatellut kokivat syntetisoijien ja muiden elektronisten instrumenttien edustavan lähes rajattomine mahdollisuuksineen nykyaikaa ja tulevaisuutta. Sen sijaan eräät muusikot, tuottajat ja etenkin muusikkoja ja säveltäjiä edustavat järjestöt olivat pitkään epäilevällä kannalla suhteessa elektronisiin instrumentteihin. Syntetisoijien taitajat korvasivat jossain määrin jousi- ja puhallinsektioita sekä urkureita ja pianisteja, mutta toisaalta rumpukoneet eivät syrjäyttäneet rumpaleita, eivätkä kitarasyntetisoijat kitaroita.¹¹⁷

Uudet soittimet tarjosivat muusikoille erilaisen odotushorizontin kuin rock'n'roll-kokoonpano. Aineistossa tuli esiin, että syntetisoijiin perehtyneet muusikot saattoivat uppoutua laitteen tekniikkaan ja soundeihin syvällisesti, etsien niistä äänen avaruuksia, soittamisen ja säveltämisen uusia ulottuvuuksia. Samanlaisia havaintoja on tehnyt Korvenpää Suomi-iskelmän tuottajista, säveltäjistä ja sovittajista.¹¹⁸ Elektronisiin soittimiin näyttää liittyneen paitsi vahvaa utooppista odotusta ja uuden löytämistä, myös hämmennystä ja jopa turhautumista mahdollisuuksien edessä. Siihen on kuulunut myös omien valintojen ja työvälineiden puolustamista sekä epäilyksiä elektronisten soitinten kielteisestä vaikutuksesta luovuuteen.

Korvenpään mukaan suomalaisessa iskelmämusiikissa osattiin 1980-luvun alussa soveltaa ja uudelleentulkita luovasti joitakin elektronisten soitinten teknisiä rajoitteita ja ominaisuuksia. Tästä kertovat niin syntetisoijien ja jousikoneiden avulla tuotettu ”mattosoundi” kuin ns. ”synabrassi” eli syntetisoijilla tuotettu puhallinsektiosoundi.¹¹⁹ Molempia käytettiin myös popissa ja rockissa. Lisäksi soittimien rajoitusten uudelleen-

tulkintoja olivat alun perin säestyskoneiksi tarkoitettujen sekvensserien ja soundeiltaan ”realistisina” mainostettujen rumpukoneiden käyttäminen koneiden estetiikkaa ilmaisevien rytmien ja rakenteiden tuottamiseen. Näin oli etenkin tietyissä tyylilajeissa, kuten 1980-luvun alun syntetisoijapopissa sekä 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun hip hopissa, housessa ja teknossa.

Jos elektroniset soittimet edustivat vielä 1970- ja 1980-luvuilla tätä hetkeä ja tulevaisuutta, niin rockissa on pyritty yhä uudelleen palaamaan rockin ”juurille” – oli kyse nostalgisen kaihon ilmentämisestä, rockin ”ajattomasta energiasta” inspiroitumisesta tai rockin ”ytimen” uudelleen löytämisestä. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi esimerkiksi kitarasyntetisoija ja rumpukone päätyivät Suomessa hyvin harvan muusikon käyttöön. Elektroniset soittimet ja niiden ensimmäiset taitajat näyttävät jo itsessään asettuneen oppositioon suhteessa valtavirran pop- ja rockmusiikkiin ja sen edustamaan historia- ja tulevaisuuskäsitykseen. Rockille tärkeä tunneilmaisuus ja fyysinen suhde soittimeen mahdollisesti lisäsivät muusikoiden epäluuloja teknistä osaamista ja teoreettistakin ymmärrystä vaatineita soittinuuksia kohtaan. Rockin muodot, progressiivisesta rockista punkkiin, Suomirockiin ja poprockiin olivat eroistaan huolimatta sitoutuneet tietynlaisiin esityskonventioniin ja autenttisuuskäsityksiin. Kaiken tämän syntetisoijat näyttävät jo 1970-luvulla tavalla tai toisella haastaneen.

Artikkeli on omistettu Mikko Saarelan (6.1.1958–11.1.2019) muistolle.

Dosentti Pertti Grönholm työskentelee yleisen historian yliopistonlehtorina Turun yliopistossa ja johtaa tutkimushanketta ”Puhuvat koneet – Elektroninen ihmisääni tunteiden ja itseyemmärryksen tulkina 1960–2020” (Koneen säätiö 2018–2022). Grönholm on tutkinut mm. suomalaista ja saksalaista elektronista populaarimusiikkia.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

¹ Ks. esim. Bruun et al. 1998; *Suomi soi 2. Rautalan-gasta hiphoppiin*, 2004; Kopomaa 2014.

² Korvenpää, Juha: *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80-luvuilla*, 2005.

³ Tässä konemusiikilla tarkoitetaan pääosin elektronisilla soittimilla tuotettua musiikkia, kuten hiphoppia, housea ja teknoa sekä tanssipoppia lukuisine alalajeineen.

⁴ Rogersin omaksujakategorisointi perustuu innovaatioalttiuden käsitteeseen, joka kuvaa sitä, kuinka nopeasti henkilö omaksuu innovaation suhteessa omaan merkitsevään yhteisönsä. Rogersin viisi omaksujakategoriaa ovat: uudistajat, varhaiset omaksijat, varhainen enemmistö, myöhäinen enemmistö ja vitkastelijat. Korvenpää 2005, 62–63. Ks. tarkemmin Rogers 2003.

⁵ Muistitietotutkimuksesta ks. tarkemmin esim. Fingerroos & Peltonen 2006, 7–24; Ukkonen 2006, 175–198.

⁶ Chicory Tip: ’Son of My Father’ (1972).

⁷ Bruun et al. 1998, 186, 195.

⁸ Kotilaisen haastattelu 2018; Ruohomäen haastattelu 2018.

⁹ Ruohomäen haastattelu 2018.

¹⁰ Ks. Bruun et al. 1998, 207–208. *Musan* numerossa 10/1976 ilmestynyt artikkeliin otsikko oli ’Syn-tetisaattorin rakentaminen’. *Musa*-lehti ilmestyi vuosina 1972–78.

¹¹ Ks. esim. Lindfors 2007, elektroninen aineisto. Ks. myös *Tuubi* 7.11.1979 [Leike], elektroninen aineisto.

¹² Ks. esim. nimettömän kirjoittajan satiirinen artikkeli ’Synthesoija’, Anon 1980, 43–44; Ks. myös Bruun et al. 1998, 327, 332–333.

¹³ Lindellin haastattelu 2018.

¹⁴ Tästä esimerkkejä ovat Fredin kappaleet ’Se outoa on’ (1978) ja ’Tähtien taa’ (1978), Katri-Helenan ’Avaruuslaiva 109’ (1979) ja Stiinan ’Automaattirakas’ (1979). 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun avaruussaiheisissa kappaleissa oli sekä kotimaisia sävellyksiä että versioita ulkomaisista hiteistä ja ne olivat osa *Tähtien Sota* -elokuvan (1977) menestyksen aloittamaa avaruusdiskoaaltoa Britanniassa ja manner-Euroopassa. 1980-luvun alun diskomusiikissa syntetisoijat ja jousikoneet olivat jo vakiinnuttaneet paikkansa melodia- ja säestyssoittimina. Esimerkkeinä mainittakoon Emilian (Anne Luoto) käännökappale ’Satan in Love’ (1981) ja Steel City -yhtyeen single ’Seis’ (1980). Ks. myös Korvenpää 2005, 103.

¹⁵ Ks. tarkemmin Korvenpää 2005, 150.

¹⁶ *Tuubi* 19.12.1979 [Leike], elektroninen aineisto.

¹⁷ Lindeman, Osmo: *Elektroninen musiikki*, 1980.

¹⁸ Mikkola 1980, 89–91.

¹⁹ Kollaa kestäää: ’Musti sotakoira’ / ’Tähtien rauha’ (1978). Bruun et al. 1998, 283.

- ²⁰ Pajukallio 1982, 61.
- ²¹ Muistipankkien ja tehdassoundien murroksesta syntetisaattorien kehityksessä ks. tarkemmin Théberge 1997, 75–83. Ks. myös Korvenpää 2005, 231.
- ²² Bruun et al. 1998, 295.
- ²³ Vilkmán 2018, elektroninen aineisto.
- ²⁴ Ks. esim. Kosonen 1981, 65.
- ²⁵ Kansi 1981, 8–11.
- ²⁶ Pietikäinen 1982, 28–30.
- ²⁷ Ks. esim. vuosina 1980–83 syntetisoijia markkinoineiden musiikkiliikkeiden ja maahantuojien ilmoitukset Soundi-lehdessä.
- ²⁸ Sekvensseri on tallennuslaite, jonka avulla voidaan tallentaa joko fraasi- tai raitaperiaatteella kokonaisia basso- ja melodialinjoja, rytmiraitoja ja sointuja sekä muokata ja editoida niitä. Sekvensseri ei tallenna ääntä, vaan analogiseen tai digitaaliseen muotoon koodattuja soittotapahtumia. Sekvensseri voi soittaa muistiin tallennetun musiikin minkä tahansa midi-ohjattavan soittimen kautta. Rumpukone on ohjelmoitaviin rytmeihin ja perkussioraitoihin erikoistunut sekvensseri. Ks. tarkemmin esim. Théberge 1997, 82–83. Ks. myös Korvenpää 2005, 95–97, 148–150.
- ²⁹ Mikkola 1981, 42–45.
- ³⁰ Ks. esim. Lindfors & Lempinen, 200–211. Ks. myös Suominen 1980, 78; Mikkola 1981, 42–45.
- ³¹ *Tuubi* 15.2.1982, elektroninen aineisto.
- ³² Ks. esim. Bruun et al. 1998, 321, 333.
- ³³ Mikkola 1981, 42–45.
- ³⁴ Ks. esim. Rintamäki 1980, 40; Junna 1981, 41–50; Anon 1981, 3–7; Jortikka & Kosonen 1981, 42–45.
- ³⁵ *Uusi laulu* -lehden ”Futuristi-disco” -ilmoitus numerossa 2/1981, Teoksessa *Aloha! Tyyli on köyhän perusoikeus* 2009, 161; Bruun et al. 1998, 328–329. Helsingin futuristi- ja goottiklubien historiasta vuosina 1981–84 ks. myös dokumenttielokuva *Timanttikoirien vuosi* 1984, 2010.
- ³⁶ Brittiläisestä syntetisoijapopista ks. tarkemmin ks. esim. Reynolds 2005, 320–342.
- ³⁷ Siukonen 1981a, 36. Ks. myös Siukonen 1981b, 24 ja Bruun et al. 1998, 336.
- ³⁸ Ks. esim. Ojala 1981a, 65; Niemi 1981, 10; Kansi 1983b, 8–9.
- ³⁹ Tyhjät patterit: *Luolamaalauksia* EP (1982).
- ⁴⁰ Belaboris: ’Kuolleet peilit’ / ’Monsteribaari’ (1982) ja Belaboris: ’Odopus’ / ’Babypop’ (1983).
- ⁴¹ Juntunen 1983, 42–47. Ks. myös Bruun et al. 1998, 339.
- ⁴² Bruun et al. 1998, 327, 332–333.
- ⁴³ Bruun et al. 1998, 315, 317.
- ⁴⁴ Korvenpää 2005, 107, 134; Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁴⁵ Korvenpää 2005, 119, 135.
- ⁴⁶ Esim. Roland Juno-6 / 60 ja Juno 106 sekä Korg Polysix.
- ⁴⁷ Esim. Yamaha DX-7, joka yleisty nopeasti vuoden 1983 julkaisunsa jälkeen suomalaisten yhtyeiden ja studioiden käytössä. Ks. tarkemmin Korvenpää 2005, 135–137.
- ⁴⁸ Ks. esim. Bruun et al. 1998, 327–328.
- ⁴⁹ Syntetisoijien nopeasta kehityksestä ks. tarkemmin Korvenpää 2005, 120. Syntetisoijien nopea kehitys ja kierto markkinoilla käyvät ilmi esimerkiksi *Soundi*-lehden vuosikerroissa 1981–1983, joissa on aiempaan verrattuna hyvin runsaasti maahantuojien mainoksia.
- ⁵⁰ Ks. esim. Kansi 1983a, 26–27.
- ⁵¹ Kappaleen rytmiraita oli Sivosen mukaan rakennettu Minimoogilla käsin soitetuista synteettisistä perkussioista isku iskulta. Kaarsalo 2013, elektroninen aineisto. Ks. myös Korvenpää 2005, 94–95, 134.
- ⁵² Nissilä: ’Fazer Finnlevy’ [s.a.], elektroninen aineisto. Sivosen Fairlightista ks. myös Kaarsalo 2013, elektroninen aineisto. Ks. myös Korvenpää 2005, 119, 140. Soittimen hinta 250 000 markkaa (vuonna 1982) vastaa vuoden 2018 rahassa noin 100 000 euroa.
- ⁵³ Korvenpää 2005, 126, 150.
- ⁵⁴ Ks. esim. Männistö 1991, 22; Luoto 1991, 20–21; Isokangas 1991, 17.
- ⁵⁵ Tolosen haastattelu 2018. Pakarisen haastattelu 2018. Otso Pakarisen mukaan juuri musiikin humoristisuus oli 1980-luvun alussa ollut suorastaan este Tapa paha tapa -yhtyeen levytyssopimuksen synnylle.
- ⁵⁶ Ks. esim. Männistö 1990, 15–16. Myös Tommi Lindellin mukaan Raptorin Jufo III:n lyriikat ovat alusta asti olleet Helismaa–Leskinen–Sundqvist -jatkomolla. Lindellin haastattelu 2018.
- ⁵⁷ Tästä ovat esimerkkeinä Hot Butterin ’Popcorn’ (1972) ja Chicory Tipin ’Son of my Father’ (1972) -kappaleet, jotka molemmat olivat aikansa kansainvälisiä listamenestyksiä.
- ⁵⁸ Juntunen 1990, 39–42.
- ⁵⁹ Ismo Alanko: *Jäätäneitä lauluja* (1993) ja Neljä ruusua: *Pop-uskonto* (1993).
- ⁶⁰ Melomaanikko 2013, elektroninen aineisto. Lindellin haastattelu 2018.
- ⁶¹ Esa Kotilaista koskevan alaluvun tiedot perustuvat hänen haastatteluunsa vuonna 2018, jos toisin ei mainita.
- ⁶² Vuonna 1970 markkinoille tullut Minimoog on analogisten syntetisoijien sarjavalmistuksen 1960-luvulla aloittaneen Robert Moogin soittimista kaikkein tunnetuin; kompaktina, monipuolisena ja kohtuullisen hintaisena soittimena se saavutti välittömästi suosiota rock- ja jazz-muusikoiden keskuudessa nimenomaan konserttisoittimena. Ks. esim. Théberge 1997, 52–53.

- ⁶³ Mellotron, joka luokitellaan elektromekaaniseksi soittimeksi, oli tunnetuin analogisen ajan sample-reista ja se kuului 1970-luvulla muiden muassa King Crimsonin, Yesin, Genesisin ja Tangerine Dreamin soittimistoon. Vuonna 1963 markkinoille tulleen Mellotronin soundin tuottivat kahdeksan sekunnin mittaiset nauhalenkit, joille oli äänitetty klassisten orkesterisoittimien sekä kuorojen tuottamia säveliä. Ks. esim. Samagaio 2002.
- ⁶⁴ Kotilaisen syntetisoijia on kuultavissa vuosina 1974–80 mm. Hectorin, Virtanen-yhtyeen, Maaritin, Freemanin, Jukka Tolosen, Wigwamin, Irina Milanin, Jukka Gustavsonin ja Albert Järvisen levyillä.
- ⁶⁵ Kotilainen vieraili 1980-luvulla ja 1990-luvun alkupuolella muun muassa Jukka Gustavsonin, Sarcofaguksen, Hectorin, Thresholdin, Kisun, Liisa Tavin, Ami Aspelundin, Kirkan, Neumannin, Tuomari Nurmion, Mari Rantasilan, Pelle Miljoonan, Matti Eskon, Ballsin ja Liisa Akimoffin julkaisuilla.
- ⁶⁶ Noin 7 000 euroa vuoden 2018 rahan arvossa.
- ⁶⁷ Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁶⁸ Kotilaisen haastattelu 2018. Samanhenkisen kuvauksen tutustumisesta Minimoogiin on antanut myös Jori Sivonen. Ks. tarkemmin Korvenpää 2005, 131.
- ⁶⁹ Tuubi 19.12. 1979, elektroninen aineisto.
- ⁷⁰ Noin 11 400 euroa vuoden 2018 rahan arvossa.
- ⁷¹ Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁷² Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁷³ Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁷⁴ Korvenpää 2005, 130.
- ⁷⁵ Ks. myös Korvenpää 2005, 85.
- ⁷⁶ Ks. myös Korvenpää 2005, 141–142.
- ⁷⁷ Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁷⁸ Kotilaisen haastattelu 2018.
- ⁷⁹ Tuubi 19.12.1979, elektroninen aineisto. Ks. myös Korvenpää 2005, 127.
- ⁸⁰ Korvenpää 2005, 98, 126–127.
- ⁸¹ Kotilaisen haastattelu 2018. Jousisyhtetisoijat saivat 1970-luvulla soundinsa vuoksi muusikoilta useita lisä- ja pilkkanimiä, kuten ”sirkkeli”, ”surisija” ja ”kallopora”. Kotilaisen haastattelu 2018, Korvenpää 2005, 147.
- ⁸² Pekka Tolosta koskevan alaluvun tiedot perustuvat hänen haastatteluunsa vuonna 2018, jos toisin ei mainita. Lähteenä on käytetty myös Petri Kuljuntaustan ja Pekka Tolosen sähköpostikeskustelua vuonna 2015.
- ⁸³ Ks. esim. Kansi & Pulkkinen 1981, 31. Syntetisoijia oli kuultu jo muutamien vuosien ajan lastenmusiikkilevyillä, kuten Katri-Helenan *Kakarakestit* (1973) -albumilla sekä Vesa-Matti Loirin ja Matti 'Rag' Paanaseen *Merirosvokapteeni Ynjevi Lavankopoksahdua* (1974) -albumilla.
- ⁸⁴ Ks. myös Pajukallio 1982, 58–61, 89; Bruun et al. 1998, 328.
- ⁸⁵ Schakir 2017, C17. Ruohomäen haastattelu 2018.
- ⁸⁶ Tolosen haastattelu 2018. Kuljuntaustan ja Tolosen sähköpostikeskustelu 2015.
- ⁸⁷ Tolosen haastattelu 2018.
- ⁸⁸ Tolosen haastattelu 2018.
- ⁸⁹ Tolosen haastattelu 2018. Kuljuntaustan ja Tolosen sähköpostikeskustelu 2015.
- ⁹⁰ Tolosen haastattelu 2018. Kuljuntaustan ja Tolosen sähköpostikeskustelu 2015.
- ⁹¹ Ojala 1981b, 62.
- ⁹² Ks. myös Pajukallio 1982, 61.
- ⁹³ Tolosen haastattelu 2018.
- ⁹⁴ Ks. myös Pajukallio 1982, 61.
- ⁹⁵ Tolosen haastattelu 2018.
- ⁹⁶ Tolosen haastattelu 2018.
- ⁹⁷ Saarelan sähköpostihaastattelu 2018.
- ⁹⁸ Pajukallio 1982, 59–60.
- ⁹⁹ Tommi Lindelliä koskevan alaluvun tiedot perustuvat hänen haastatteluunsa vuonna 2018, jos toisin ei mainita. Ks. myös Otto A. 2001, elektroninen aineisto.
- ¹⁰⁰ Otto A. 2001, elektroninen aineisto. Ks. myös Bruun et al. 1998, 442.
- ¹⁰¹ 1 300 euroa vuoden 2018 rahan arvossa.
- ¹⁰² Lindellin haastattelu 2018.
- ¹⁰³ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹⁰⁴ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹⁰⁵ Ks. myös Otto A. 2001, elektroninen aineisto.
- ¹⁰⁶ Korvenpää 2005, 130.
- ¹⁰⁷ Ojala 1991, 67.
- ¹⁰⁸ Ks. esim. Junna 1991, 30–31.
- ¹⁰⁹ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹⁰ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹¹ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹² Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹³ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹⁴ Lindellin haastattelu 2018.
- ¹¹⁵ Kraftwerk-yhtyeen luomisvoiman ehtymisestä ja 1980-luvun teknisestä kilpavarustelusta ks. tarkemmin Grönholm 2017, elektroninen aineisto.
- ¹¹⁶ Syntetisoijavelho-käsite (*Synth wizard*) juonsi juurensa 1970-luvun kosketinsoitajien mies- ja syntetisoijat tyyppisestä julkisuuskuvasta. Tähän joukkoon kuuluivat muiden muassa Vangelis, Rick Wakeman, Jean-Michel Jarre, Herbie Hancock ja Jan Hammer sekä Wendy Carlos ja Suzanne Ciani. Suomessa ”syntetisoijavelhon” viittaa sovitettiin ainakin Kotilaisen harteille, mutta siihen hän ei omien sanojensa mukana lähtenyt koskaan mukaan. Kotilaisen haastattelu 2018.
- ¹¹⁷ Ks. myös Korvenpää 2005, 104–106, 126–127, 141–142.

¹¹⁸ Ks. esim. Korvenpää 2005, 40.

¹¹⁹ Korvenpää 2005, 227.

LÄHDELUETTELO

ALKUPERÄISAINEISTO

Haastattelut ja kirjeenvaihto

Esa Kotilainen, Kuusankoski 19.5.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Tommi Lindell, Helsinki 4.5.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Otso Pakarinen, Helsinki 4.5.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Jukka Ruohomäki, puhelinhaastattelu 28.11.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Mikko Saarela, sähköpostihaastattelu 9.6.2018 ja 25.6.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Pekka Tolonen, Helsinki 26.4.2018. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Pekka Tolonen ja Petri Kuljuntausta 2015, sähköpostikeskustelu. Tekstitiedosto kirjoittajan hallussa.

Äänitteet

Albumit ja EP:t

Alanko, Ismo: *Jäätäneitä lauluja*. Seal On Velvet, 1993. VELVET 15.

Argon: *Kone kertoo*. Q, 1981. QUUL 201.

Belaboris: *...Olipa kerran*. Poko Rekords, 1984. Formula 5.

Bowie, David: *"Heroes"* RCA Victor, 1977. PL 12522.
Bowie, David: *Low*. RCA Victor, 1977. PL 12030.
Cumulus: *Sirkustirehtöörin pieni sydän*. Top Voice, 1973. TOP-LP 520.

Fredi: *Tänään Fredi*. Finnlevy, 1978. FL 5057.

Hector: *Herra Mirandos*. Top Voice, 1974. TOP-LP 522.

Hector: *Liisa pien*. Love Records, 1975. LRLP 142.

Hector: *Eurooppa*. Johanna, 1981. JHN 2059.

Inkinen: *Ihmeellinen maailma*. Kräkl!, 1990. KRÄLP 51.

Jimi Sumén Projekt: *Screenplay*. Dig It, 1980. DIGLP 8 1980.

Katri-Helena: *Kakarakestit*. Scandia, 1973. SLP 594.

Katri-Helena: *Katson sineen taivaan*. Scandia, 1979. SLP 668.

Kojo & Jim Pembroke: *Bee tai pop*. Kräkl!, 1985. KRÄLP 20.

Kotilainen, Esa: *Ajatuslapsi*. Love Records, 1977. LRLP 196.

Leevi and the Leavings: *Jos taivaalta sataisi rahaa*. Johanna, 1983. JHEX 543.

Lindelltronics: *Trendibuumi*. AMT 1991. AMTCD 2018.
Neljä ruusua: *Pop-uskonto*. Parlophone, 1993. 7243-8 27739 1.

Organ: *Nekrofiilis*. Poko Rekords, 1982. PÄLP 33.

Paul Oxley's Unit: *Living in the Western World*. CBS, 1981. CBS 84981.

Pelle Miljoona Oy: *Moottoritie on kuuma*. Johanna, 1980. JHN 2021.

Scapa Flow: *Uuteen aikaan*. Kompass Records, 1980. KOLP 22.

SIG: *Syke*. Johanna, 1983. JHN 3010.

Streng, Pekka: *Kesämaa*. Love Records, 1972. LRLP 67.

Stressi: *Stressi*. Kräkl!, 1981. KRÄLP 9.

Sumén, Jimi: *Between Orient and Accidents*. Dig It, 1981. DIGLP 16.

Taiska: *Oma tie*. Finnlevy, 1981. FL 5102.

Threshold: *Paradise Now*. Johanna, 1981. JHN 2031.

Tyhjät patterit: *Luolamaalauksia*. Poko Rekords, 1982. PATTERI 1.

Various: *The Art of Breeding*. Johanna, 1983. JHN 3013.

Vesku Loiri & Rag Paananen: *Merirosvokapteeni Yrjevi Lavankopoksahdus*. Satsanga Records 1974. SATLP 1008.

Wigwam: *Being*. Love Records, 1974. LRLP 92.

Singlet, maxisinglet ja albumiraidat

Argon: 'San Salvador' / 'Kummajaislaulu'. Q, 1981. QUUS 101.

Belaboris: 'Kuolleet peilit' / 'Monsteribaari'. Femme Fatale, 1982. FISH 1.

Belaboris: 'Odotus' / 'Baby pop'. Femme Fatale, 1983. FISH 3.

Chicory Tip: 'Son of My Father' / 'Pride Comes Before a Fall'. CBS 1972. CBS 7737.

Danny: 'Vai Niin, Vai Niin' (How Do You Do) / 'Maantieltä Taloon' (Son of My Father). Scandia 1972. KS 876.

Emilia: 'Satan in Love' / 'Annabella'. Kerberos, 1981. KES 127.

Fredi: 'Se outoa on' / 'Nään sun lähteneen'. Finnlevy, 1978. FS 58.

Fredi: 'Tähtien taa'. Albumilla *Tänään Fredi*. 1978.

General Njassa: 'I'm Young, Beautiful and Natural'. Barclay, 1983. 817 251-1.

Hot Butter: 'Popcorn' EMI, 1972. COO6-93581.

Katri-Helena: 'Avaruuslaiva 109'. Albumilla *Katson Sineen Taivaan*. 1979.

Kollaa kestää: 'Musti sotakoira' / 'Tähtien rauha' Poko Rekords, 1978. PIS 004.

- Korroosio: 'Hei hei hei' / 'Hän on niin puhdas'. California, 1980. CS 001.
- Leevi and the Leavings: 'En tahdo sinua enää' / 'Kaukaisessa satamassa'. Johanna, 1982. JHX 017.
- Leevi and the Leavings: 'Jos taivaalta sataisi rahaa'. EP:llä *Jos taivaalta sataisi rahaa*. 1983.
- Leevi and the Leavings: 'Kerro Terveiset Lapsille...' / 'Pohjois-Karjala'. Pyramid, 1986. RAMS 507
- Mad Lindell: 'Grandmaster Klaus' / 'Karjala'. Kräkl, 1988. KRÄKS 138.
- MC Kempainen & Lindelltronics: 'Rappilan hätävara' / 'Maan tapa'. Megamania, 1990. MGS 159.
- Mikko Saarela & Organ: 'Kaavakekauhu' / 'Kundi meikkaa'. Poko Rekords, 1981. PIS 091.
- Organ: 'For Next'. Albumilla *Nekrofiilis*. 1982.
- Organ: 'Itäväylä'. Albumilla *Nekrofiilis*. 1982.
- Organ: 'Organ'. Albumilla *Nekrofiilis*. 1982.
- Organ: 'Peilimorsian'. Albumilla *Nekrofiilis*. 1982.
- Organ: 'Regina Linnanheimon silmät'. Albumilla *Nekrofiilis*. 1982.
- Organ: 'Suajele mua vähän jostain päin' / 'Neekeri-suukkoja'. Poko Rekords, 1982. PIS 112.
- Paul Oxley's Unit: 'Spanish Bars' / 'Terrys's Inside'. CBS, 1981. CBSA 1279.
- Pelle Miljoona & 1980: 'Tahdon rakastella sinua' / 'Viimeinen syksy'. Johanna, 1980. JHX 002.
- Saarela, Mikko: 'Kärpästen juhlat' / 'Robotti'. Poko Rekords, 1981. PIS 081.
- SIG: 'Älä sinä huoli' / 'Tähtiin'. Johanna, 1982. JHNS 504.
- Stressi: 'Tatsia' / 'Rajattu vapaus'. Kräkl, 1980. KRÄKS 19.
- Stressi: 'Ma Joeur' / 'Cairo'. Dig It, 1982. DIGS 134
- Sumén, Jimi: '(No More) Home Movies' / 'Neon Life'. Dig It 1980. DIGMX 120.
- Steel City: 'Seis' / 'Salamoi'. Tilt Records, 1980. TILT 3.
- Stiina: 'On hyvä kanssas olla kahden' / 'Automaattirakas' (Automatic Lover). TopHits-FinnHits, 1979. THSG 505.
- Taiska: 'Ei voittajaa' (Nobody Wins). Albumilla *Oma tie*. 1981.
- Lehti- ja verkkoartikkelit**
- Aloha! Tyylä on köyhän perusoikeus. Uusi laulu ja Aloha!-lehtien valitut palat 1978–1986*. Toim. Kari Lempinen, Jukka Lindfors & Markku Salo. WSOY, Porvoo 2009.
- Anon. 'Stressi' *Roska* 2/1981, 3–7.
- Anon. 'Syntesoija', *Puikko* 1/1980, 43–44.
- ISOKANGAS, Antti. 'Nälkä kasvaa syödessä'. *Rumba* 22/1991, 17.
- JORTIKKA, Jorma & KOSONEN, Pauli. 'Sähköisesti kloonattuja plastiikkiskidejä', *Soundi* 10/1981, 42–45.
- JUNNA, Mika. 'Stressi Interview'. *Lintu* 2/1981, 41–50.
- JUNNA, Mika. 'Miksi sekatyöläisrenttutietokoneoperaattori tekee rehellyksen teeskenneltyä media-boostausta?', *Soundi* 4/1991, 30–31.
- JUNTUNEN, Juho. 'Belaboris. Näin teitä hujataan', *Soundi* 1/1983, 42–47.
- JUNTUNEN, Juho. 'Kone-duo nimeltä Inkinen', *Soundi* 6/1990, 39–42.
- KAARSALO, Juha. 'Joria duurissa ja mollissa – Sävellystyö lähentelee parhaimmillaan hurmostilaa'. Verkkoartikkeli *Suomen musiikintekijät-sivustolla*. Julkaistu 20.10.2013. Muokattu 26.5.2018. [<https://musiikintekijat.fi/artikkeli/joria-duurissa-ja-mollissa-savellystyö-lahentelee-parhaimmillaan-hurmostilaa/>]. Haettu 3.12.2018.
- KANSI, Juhani & PULKKINEN, Juha. 'Argon: San Salvador / Kummajaislaulu' [Singlearvio]. *Soundi* 4/1981, 31
- KANSI, Juhani. 'Tajunnan funkya'. *Soundi* 3/1981, 8–11.
- KANSI, Juhani [1983a]. 'Lisääntymisen vaikea taito. Savukkeita ja sähköjunia'. *Soundi* 6/1983, 26–27.
- KANSI, Juhani [1983b]. 'Jimi Sumén: Soololevyni ovat naurettavia'. *Soundi* 4/1983, 8–9.
- KOSONEN, Pauli. 'Threshold: Paradise Now' [LP-arvio]. *Soundi* 4/1981, 65.
- LINDFORS, Jukka. 'T.T. Oksala esittelee kitarasyntetisoijan'. 4.12.2007. Päivitetty 23.11.2012. *Ylen elävä arkisto*. Elektroninen aineisto. [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/12/04/t-t-oksala-esittelee-kitarasyntetisoijan>]. Haettu 3.12.2018.
- LINDFORS, Jukka & LEMPINEN, Kari. 'Kelpo pizzat – Jimi Sumén'. *Uusi Laulu* 5–6/1981. Julkaistu uudelleen teoksessa *Aloha! Tyylä on köyhän perusoikeus. Uusi laulu ja Aloha!-lehtien valitut palat 1978–1986*. Toim. Kari Lempinen, Jukka Lindfors ja Markku Salo. WSOY, Helsinki 2009.
- LUOTO, Santtu. 'Objektiivista tietoa'. *Rumba* 14/1991, 20–21.
- MELOMAANIKKO [nimim.] 2013. '1993: Alangon veljesten elektroniset seikkailut'. Blogiartikkeli. Julkaistu 18.11.2013. [<https://melomaanikko.loppu.fi/1993-alangon-veljesten-elektroniset-seikkailut/>]. Haettu 3.12.2018.
- MIKKOLA, Jukka. 'Elektroninen musiikki: Mitä se on ja mitä se ei ole'. *Soundi* 9/1980, 89–91.
- MIKKOLA, Jukka. "'Tanssilavoille mua ei saa kirveelläkään.'" *Soundi* 9/1981, 42–45.
- MÄNNISTÖ, Anssi. 'Koneistetut korvenraivaajat'. *Rumba* 15/1991, 22.
- MÄNNISTÖ, Anssi. 'Rapatti romuttaa rock-ajattelua'. *Soundi* 7/1990, 15–16.
- NIEMI, Jussi. 'Takana länttä, edessä itää' [LP-arvio]. *Soundi* 10/1981, 10.
- NISSILÄ, Pekka. 'Fazer Finnlevy'. Verkkoartikkeli

- sivustolla *Suomalaisen musiikin historia*. [s.a.] [http://www.suomalaisenmusiikinhistoria.fi/doc/fazer_finnlevy.pdf]. Haettu 3.12.2018.
- OJALA, Pertti [1981a]. 'Stressi: Stressi' [LP-arvio]. *Soundi* 7/1981, 65.
- OJALA, Pertti [1981b]. 'Mikko Saarela: Kärpästen juhlat / Robotti' [Singlearvio]. *Soundi* 7/1981, 62.
- OJALA, Pertti. 'Lindelltronics: Trendibuumi' [LP-arvio]. *Soundi* 3/1991, 67.
- OTTO A. [nimim.]. 'Tommi Lindell – Teeveestäkin tuttu', *Musiikintekijä* 1/2001. Verkkoversio julkaistu 14.10.2013. [<https://musiikintekijat.fi/artikkeli/tommi-lindell-teeveestäkin-tuttu/>]. Haettu 3.12.2018.
- PAJUKALLIO, Arto. 'Argon otti dorkan, tuli Organ. Organ otti futua, tuli lahnan kutua'. *Soundi* 5/1982, 61.
- PIETIKÄINEN, Seppo. 'Jääkiekkoilijan yksinpuhelu'. *Soundi* 2/1982, 28–30.
- RINTAMÄKI, Seppo. 'Stressi'. *Lintu* 1/1980, 40.
- SCHAKIR, Taina. 'Puiden kasvukäyrien säveltäjä'. *Helsingin Sanomat* 3.6.2017, C17.
- SIUKONEN, Jyrki [1981a]. 'Jimi Sumén: (No More) Home Movies / Neon Life' [Singlearvio]. *Soundi* 1/1981, 36.
- SIUKONEN, Jyrki [1981b]. "'Minä keksin futurismin'", *Soundi* 8/1981, 24.
- SUOMINEN, O. 'Jimi Sumén: Screenplay'. [LP-arvio]. *Soundi* 5/1980, 78.
- VILKMAN, Sanna. 'Moottoritie on taas kuuma – Pelle Miljoona Oy palasi lavoille legendaarisessa alkuperäiskokoonpanossa'. *Yle Uutiset* 24.11.2018. [<https://yle.fi/uutiset/3-10517167>]. Haettu 3.12.2018.
- Muu media-aineisto**
- Timanttikoirien vuosi 1984*. [Dokumenttielokuva]. Ohjaus, Petri Hakkarainen. Tuotanto: Illume Oy, 2010.
- Tuubi* 7.11.1979 [Leike]. Toimittaja Heikki Harma. Yleisradio TV1. *Ylen Elävä arkisto*. [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/12/04/t-t-oksala-esittellee-kitarasyntesoijan>]. Haettu 3.12.2018.
- Tuubi* 19.12.1979. Toimittaja Heikki Harma. Yleisradio TV1. *Yle Areena*. [<https://areena.yle.fi/1-4132361>]. Haettu 3.12.2018.
- Tuubi* 15.2.1982. [Leike]. Toimittaja Heikki Harma, Yleisradio TV1. *Ylen Elävä arkisto*. [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/05/16/jimi-sumen-boys-and-girls>]. Haettu 3.12.2018.
- TUTKIMUSKIRJALLISUUS**
- BRUUN, Seppo & LINDFORS, Jukka & LUOTO, Santtu & SALO, Markku. *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. WSOY, Helsinki 1998.
- FINGERROOS, Outi & PELTONEN, Ulla-Maija. Muistitieto ja tutkimus. Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo ja Ulla-Maija Peltonen. Tietolipas 214. SKS, Helsinki 2006.
- GRÖNHOLM, Pertti. Musiikkityöläisten elektroninen puutarha. Kraftwerk-yhtyeen Kling Klang -studio myöhäismodernina utopiana. *Ennen ja Nyt* 2/2017. [<http://www.ennenjanyt.net/2017/08/musiikkityöläisten-elektroninen-puutarha-kraftwerk-yhtyeen-kling-klang-studio-myöhaismodernina-utopiana/>]. Haettu 3.12.2018.
- KOPOMAA, Timo. *Suomi-rockin evoluutio*. Kampus kustannus, Jyväskylä 2014.
- KORVENPÄÄ, Juha. *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80 -luvulla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampereen yliopisto, Tampere 2005.
- LINDEMAN, Osmo. *Elektroninen musiikki. Elektronisen äänisynteesin perusteet*. Otava, Keuruu 1980.
- REYNOLDS, Simon. *Rip it up and start again. Post-punk 1978–1984*. Faber & Faber, Chatham 2005.
- ROGERS, Everett M. *Diffusion of Innovations*. Fifth edition. Free Press, New York 2003.
- SAMAGLIO, Frank. *The Mellotron Book*. Pro Music Press, Vallejo (CA) 2002.
- Suomi soi 2. Rautalangasta hip hoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Tammi, Helsinki 2004.
- THÉBERGE, Paul. *Any sound you can imagine. Making music / Consuming technology*. Wesleyan University Press, Hanover (N.H.) & London 1997.
- UKKONEN, Taina. Yhteistyö, vuorovaikutus ja narratiivisuus muistitietotutkimuksessa. Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen. Tietolipas 214. SKS, Helsinki 2006.