

THE BEATLES -YHTYEEN

REVOLVER-ALBUMIN

ALOITUKSET

Aloittavien jaksojen harmoniset sulkeutumiset

Maarit Siltanen
Tutkielma
Sibelius-Akatemia
Klassisen musiikin osasto
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä,
musiikinteorian suuntautumisvaihtoehto
Kevät 2012

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Tutkielma

Työn nimi

THE BEATLES -YHTYEEN *REVOLVER*-ALBUMIN ALOITUKSET

Aloittavien jaksojen harmoniset sulkeutumiset

Sivumäärä

61

Tekijä

Maarit Siltanen

LUKUKAUSI

Kevät 2012

Koulutusohjelma Suuntautumisvaihtoehto

Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä, musiikinteorian suuntautumisvaihtoehto

Osasto

Klassisen musiikin osasto

Tiivistelmä

Tässä työssä tutkitaan englantilaisen 1960-luvulla vaikuttaneen The Beatles -yhtyeen *Revolver*-albumin (1966) kappaleiden aloittavia jaksoja ja niiden harmonisia sulkeutumisia. *Revolver* oli oman aikakautensa edelläkävijä ja albumi on toiminut suunnannäyttäjänä niin aikalaisyhtyeiden kuin monien myöhempienkin aikojen populaarimusiikkiyhtyeiden tuotoksille. Tutkielmassa etsitään vastauksia siihen, millaisia harmonisia sulkeutumisia kappaleiden aloituksista löytyy ja mitä harmonioita kadensseissa ja aloittavissa muotoyksiköissä ylipäätään käytetään. Työssä selvennetään niin ikään myös populaarimusiikin yleisimmät muotoyksiköt ja tutkitaan, mistä eri yksiköistä albumin kappaleet rakentuvat. Lisäksi havainnoidaan, mikä on kappaleen muodon ja harmonisen sulkeutumisen välinen vuorovaikutus ja missä kohdin muodon etenemistä kuullaan ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen. Useimmiten sen muodostaa yhdessä kaksi tai jopa kolmekin muotoyksikköä.

Hakusanat

The Beatles, *Revolver*, harmonia, lopukkeet, muoto

1 JOHDANTO	2
2 BEATLES JA <i>REVOLVER</i>	5
2.1 Beatlesin alkutaival	5
2.2 <i>Revolverin</i> asema Beatlesin tuotannossa	9
2.2.1 Enteilevä edeltäjä <i>Rubber Soul</i>	10
2.2.2 <i>Revolver</i>	12
2.2.3 <i>Revolverin</i> jälkeen: <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	14
3 ALOITUKSET POPULAARIMUSIIKISSA JA <i>REVOLVER</i> -ALBUMILLA	16
3.1 Populaarimusiikin ja <i>Revolverin</i> muotoyksiköistä	16
3.2 Aloitusten sulkevista lopukkeista <i>Revolver</i> -albumilla	19
3.3 <i>Revolverin</i> introjen luokittelua	21
4 ANALYYSIOSIO	24
4.1 <i>Taxman</i>	26
4.2 <i>Eleanor Rigby</i>	27
4.3 <i>I'm Only Sleeping</i>	30
4.4 <i>Love You To</i>	32
4.5 <i>Here, There And Everywhere</i>	33
4.6 <i>Yellow Submarine</i>	35
4.7 <i>She Said She Said</i>	37
4.8 <i>Good Day Sunshine</i>	38
4.9 <i>And Your Bird Can Sing</i>	40
4.10 <i>For No One</i>	41
4.11 <i>Doctor Robert</i>	43
4.12 <i>I Want To Tell You</i>	44
4.13 <i>Got To Get You Into My Life</i>	45
4.14 <i>Tomorrow Never Knows</i>	46
5 JOHTOPÄÄTÖKSET	49
LÄHTEET	59

KIITOKSET

Tahdon kiittää muutamaa henkilöä, jotka ovat auttaneet minua tutkielmani loppuun saattamisessa. Nämä henkilöt ovat antaneet omaa, kallisarvoista aikaansa tutkimukselleni ja heidän ammattitaitonsa ansiosta tutkielma on elävöittynyt paljon.

Ensinnäkin haluan kiittää ystävääni Varpu Salmelaa, joka neuvojeni pohjalta laati tähän työhön Sibelius-nuotinkirjoitusohjelmalla neljä kuvaavaa esimerkkiä. Työ eteni joutuisasti maistuvan illallisen parissa. Haluan kiittää suuresti myös Jarkko Metsälammea, joka käytti paljon aikaa *Revolver*-albumin kappalekaavioiden laatimiseen ja jaksoi useaan otteeseen korjata ja hioa kyseisiä kaavioita – jopa ärsyttävyyteenkin asti. Viimeisenä – muttei vähäisimpänä – tahdon lausua nöyrimmän kiitokseni tutkielmani ohjaajalle Lauri Suurpäälle, jonka kärsivällisyys riitti lähes ylimaallisen pitkälle ja joka kerrasta toiseen jaksoi kannustaa minua työssäni. Lauri antoi minulle vapauden työskennellä omaan, verkkaisaan tahtiini tämän tutkielman parissa. Kiitos siis teille kaikille ja monelle muullekin tässä mainitsemattomalle taholle. Teidän apunne ja kannustuksenne on ollut korvaamaton!

1 JOHDANTO

Työni tarkoituksena on tutkia The Beatles -yhtyeen *Revolver*-albumilla (1966) esiintyvien kappaleiden aloituksia, etenkin ensimmäisiä harmonisesti sulkeutuvia kokonaisuuksia. Tutkimuskohteena on nimenomaisesti ensimmäinen kadenssi ja sitä edeltävä jakso – tosin osassa tapauksista tuon esille myös aloituksen tai kappaleen muita, vahvempiakin kadensseja. Tällä pyrin selventämään eri hierarkioita aloituksissa ja ylipäätään kappaleessa. Käsittelen työssäni myös seuraavia kysymyksiä: miten kappaleiden alut jäsentyvät, millaisia aloituksia albumilta on löydettävissä ja miten aloitukset suhtautuvat kappaleissa myöhemmin esiintyvään materiaaliin, etenkin aloitusten välittömään jatsoon. Tutkin myös aloitusten mahdollisia toisteisuuksia. Pyrin selvittämään, onko jokainen *Revolverin* kappaleiden aloituksista omanlaisensa yksilö, vai toistuuko aloituksissa kenties samanlainen rakenne harmonian tai muotoyksiköidensä puolesta.

Tässä työssä pohdin myös sitä, miten helppoa ylipäätään on rajata aloitus kappaleen muusta materiaalista. Aloitukset sisältävät aina joko yhden tai useamman seuraavista elementeistä: temaattisuus, harmonisuus ja rytmisyys. Tutkin, millaisia teemoja tai säkeitä kappaleiden aloituksissa esiintyy. Onko aloitusjaksoissa havaittavissa selkeitä sointukulkuja, vai lepääkö harmonia kenties vain yhden soinnun varassa? Tutkin myös, millaisiin lopukkeisiin aloitusjaksoilla on tapana päättyä.

Aloituskasojen harmonista jäsentämistä havainnollistan sointuanalyysin avulla. Aloitusten melodioista tarkastelen mahdollisia säerakenteita, toisteisuutta, variointia sekä kappaleissa käytettäviä soittimia. Rytmikkaa tutkin melodian tapaan – etsimällä toisteisuuksia, variointia ja metriikkaa. Harmoniset, temaattiset ja rytmiset tekijät vaikuttavat kaikki siihen, miten laulujen muoto hahmottuu. Tutkielmassani pohdin, millaisia kappaleiden aloitusyksiköt ovat ja minkälainen käsitteistö kuvaa niitä. *Revolver*-albumin aloituksille luonteenomaista on, että alun ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu kahden tai jopa kolmen muotoyksikön yhteen kytkeytymisellä. Sen sijaan harvassa ovat ne aloitukset, joissa pelkästään yksi muotoyksikkö muodostaa yksinään alun ensimmäisen harmonisen sulkeutumisen.

Vokaalimusiikkiin kuuluu olennaisesti myös teksti. Olen kuitenkin rajannut tekstien sisällöt työni ulkopuolelle, sillä tämän tutkielman puitteissa ei ole mahdollista perehtyä tekstiin kaiken muun ohella. Tosin tiettyjä muotoyksiköitä – vaikkapa kertosäkeitä tai kertosäkeistöjä – kuvattaessa saatan joissain tapauksissa kommentoida sanoituksia, koska niille on luonteenomaista juuri tekstin toisteisuus ja näin ollen sanojen mieleenpainuvuus.

Tässäkin tapauksessa kiinnitän kuitenkin huomiota sanojen toisteisuuteen, en niiden merkitykseen.

Tutkimuksen toisessa luvussa (Beatles ja *Revolver*) kerron Beatlesista yleisesti sekä *Revolverin* asemasta Beatlesin tuotannossa. Tulen käyttämään yhtyeestä pelkkää Beatles-nimitystä (ilman the-etuliitettä), koska se on yleinen käytäntö kyseisestä yhtyeestä puhuttaessa. Selvennän hieman myös *Revolveria* edeltävän levyn (*Rubber Soul*, 1965) ja sitä seuraavan albumin (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) tyylipiirteitä. Tutkimukseni kohteena oleva *Revolver* on yhtyeen seitsemäs kokopitkä albumi ja sitä on yleisesti pidetty yhtenä populaarimusiikin historian merkkipaaluista. Albumi on toiminut suunnannäyttäjänä niin aikalaisyhtyeiden kuin monien myöhempienkin aikojen populaarimusiikkiryhtyeiden tuotoksille. *Revolver* sisältää paljon uudenlaista ja kokeellista materiaalia ja siinä on havaittavissa aivan uudenlainen sointi verrattuna yhtyeen aiempiin tuotoksiin. Markku Kosken (1986, 150–157) mukaan uudenlainen sointi saatiin aikaan muun muassa nauhaefekteillä (kuultavissa kappaleessa *Tomorrow Never Knows*), takaperin soitetuilla kitararaidoilla (*Tomorrow Never Knows*, *I'm Only Sleeping*) sekä Intia-käynniltä omaksutulla itämaisyydellä, josta on esimerkkinä intialaisen sitar-soittimen käyttö musiikissa (*Love You To*, *Tomorrow Never Knows*). (Sitaria tosin käytettiin jo edeltävällä levyllä *Rubber Soul*, mutta *Revolverilla* vielä monipuolisemmin.) Populaarimusiikki alkoi myös imeä vaikutteita klassisen musiikin sointimaailmasta, josta hyvä esimerkki on jousisoittinten käyttö kappaleessa *Eleanor Rigby*.

Revolver on kokonaisuutta ajatellen Beatlesin edellisiä albumeja epäyhtenäisempi. Sanoitusten kohdalla epäyhtenäisyyden tuntua luo se, että laulut käsittelevät hyvinkin erilaisia aihepiirejä. Sanoitukset alkoivat myös saada aiempaa selvemmin metaforista sisältöä. Sanoitusten kokeellisuudesta taas kielii se, että levyllä on lähes jokaisen yhtyeen jäsenen säveltämiä kappaleita. (Koski 1986, 150–157.) Mainittakoon, että albumilta ei ole löydettävissä enää yhtäkään muiden kuin yhtyeen itsensä säveltämää kappaletta, mikä oli tuohon aikaan sangen erikoista.

Tutkimuksen kolmannessa luvussa (Aloitukset populaarimusiikissa ja *Revolver*-albumilla) selvennän, mitä eri muotoyksiköitä yleisesti populaarimusiikissa ja etenkin *Revolver*-albumilla käytetään. Täsmennän keskeisimmät tutkielmassa käyttämäni muodon termit, joita ovat intro [*introduction*], säkeistö [*verse*], kertosäe [*refrain*], kertosäkeistö [*chorus*], välike [*bridge*] sekä *coda*, josta jotkut käyttävät esimerkiksi myös nimitystä jälkiliite. Itse pitäydyn kuitenkin termissä *coda* sen vuoksi, että se on musiikissa yleisesti käytetty termi ja koska yhtyeen jäsenet sitä itsekkin käyttivät.

Tässä työssä havainnoin etenkin kappaleiden ensimmäisten harmonisten

sulkeutumisten eri lopukevaihtoehtoja. Keskityn *Revolverilla* käytettävään harmoniaan, sivuten myös hieman melodiaa, tematiikkaa ja rytmiiikkaa. Lisäksi tarkennan nimeämäni kappaleiden johdantokategoriat – melodinen, rytmisen ja melodis-harmoninen. Melodisessa johdannossa melodia on pääroolissa ja sen pohjalla käytetään vain yhtä sointua, harmoninen aktiviteetti on minimaalista. Rytmisessä johdannossa painotus kohdistuu rytmiin ja aloituksessa on vain yhtä sointua. Melodis-harmoninen johdanto taas sisältää sekä melodista että harmonista liikettä ja onkin ainut nimeämästäni kolmesta kategoriasta, jossa on harmonista aktiviteettia.

Tutkimuksen neljäs luku on analyysiosio. Analyysini kattaa Beatlesin *Revolver*-albumin kaikkien neljäntoista kappaleen aloitukset etenkin harmonian näkökulmasta. Jokaista kappaleanalyysiä edeltää myös pieni alustus, joka selventää sen, mistä kappale kertoo ja mistä kussakin kappaleessa on kyse. Analyysi sisältää myös kaaviot, joista ilmenee tiivistetyssä muodossa kappaleen aloittavat muotoyksiköt sekä olennaisimmat harmoniat ja kadenssit. Tutkimuksen viides ja viimeinen luku on johtopäätökset. Siinä havainnollistan pitkälti eri kaavioiden kautta jo tutkimaani aineistoa ja osoitan niiden avulla työn olennaisimmat tutkimustulokset.

2 BEATLES JA REVOLVER

Beatles oli englantilainen yhtye, joka toimi kymmenen vuoden ajan, vuosina 1960–1970. Yhtyeessä vaikuttivat John Winston Lennon (1940–1980), James Paul McCartney (1942–), George Harrison (1943–2001) ja Richard Starkey, joka tunnetaan paremmin nimellä Ringo Starr (1940–). Jokainen heistä syntyi ja varttui Liverpoolissa. Tim Hill (2007, 10–15) selventää, että Beatlesin myötä alkoi todellinen nuorten massahysteria, niin kutsuttu beatlemania. Ennen Beatlesia vastaavanlaista hysteriaa olivat aiheuttaneet etupäässä Frank Sinatra ja Elvis Presley. Beatlesin suosio ei kuitenkaan syntynyt hetkessä. Beatlesin syntyvaiheet, niin nimen kuin kokoonpanonkin vaihdokset, vaihtuivat moneen otteeseen ennen sen lopullista muovautumista siksi kokoonpanoksi, jona se yhä nykyäänkin tunnetaan.

2.1 Beatlesin alkutaival

Beatlesin edeltäjä oli Lennonin ja tämän ystävän Pete Shottonin perustama *The Black Jacks* (1957), skiffleä soittava yhtye (Hill 2007, 10). Skiffle tunnetaan folk-musiikin alalajina, joka oli vallalla Yhdysvalloissa 1920–1940-luvuilla ja Iso-Britanniassa 1950-luvulla. Skiffleä soitettiin akustisesti ja soittimina käytettiin etupäässä kitaroita ja erilaisia itsetehtyjä, halpoja rytmisoittimia kuten pyykkilautaa ja teearkkubassoa. Soitettava ohjelmisto koostui valkoisten amerikkalaisten kansanlauluista, bluesista ja afrikkalais-amerikkalaisesta perinnemusiikista. Etenkin Lonnie Donegan oli tunnettu skiffle-artisti Britanniassa. (Laing 2009, 18.) Nimi *The Black Jacks* vaihtui kuitenkin muotoon *The Quarry Men* (1957). Myöhemmin samana vuonna McCartney liittyi ryhmään hänen ja Lennonin tavattua *The Quarry Menin* esiinnyttyä Liverpoolissa. Seuraavana vuonna (1958) myös Harrison liittyi ryhmään. Vaikka Harrison oli muita nuorempi, hänet hyväksyttiin yhtyeeseen soittotaitonsa perusteella. Erikoista oli se, ettei yhtyeellä ollut *The Quarry Menin* aikaan vielä rumpalia. Yhtyeen muita alkuaikojen nimiä olivat myös *Johnny and the Moondogs* (1959) ja *The Silver Beetles* (1960), jossa Stuart Sutcliffe toimi basistina ja Tommy Moore rumpalina, Pete Bestin korvatessa hänet myöhemmin. Sutcliffe jätti yhtyeen vuonna 1961 ja Ringo Starr liittyi yhtyeen vakituiseksi rumpaliksi vuonna 1962. (Hill 2007, 10–17.)

Yhtyeen nimi The Beatles kätkee sisäänsä monta tarinaa. Eräs näistä juontaa juurensa Lennonin sanaleikistä, jonka on katsottu viittaavan Lewis Carrollin Liisa

Ihmemaassa -kirjaan. Uskoisin tämän viittaavan Lennonin kiinnostukseen kirjallisuutta ja etenkin sanaleikkejä kohtaan, joita Liisa Ihmemaassa kätkee kosolti sisäänsä. Willman (2006, 42–46) tähdentää, että Lennonin kappaleissaan käyttämä lyriikka sisältää Carrollin kirjoitustyyliä lähentelevää ”nonsense”-tyyliä. Tämä tyylilaji välttää kaikenlaista didaktisuutta ja tyylilajia luonnehtii nurinkurisuus. ”Nonsenselle” tyypillistä on myös kielen korostuneisuus kuten esimerkiksi sanaleikit, ja tulkinnan mahdollisuuksia on monia. Willman (2006, 42–46) huomioi, että Carrollin *Alice*-kirjoissa kuvattu maailma toimii tavallaan taustamaisemana useimmille Beatlesin keskikauden (1965–1967) kappaleille. Lisäksi Lennon on maininnut eräässä Hunter Daviesin haastattelussa Carrollin kirjojen olleen hänelle etenkin nuorena erityisen tärkeitä. ”Beatlesin tuotannossa lapsuuden aihe nousee vahvasti esille erityisesti *Reverberia* (1966) ja *Sgt. Pepperia* (1967) varten nauhoitetuissa kappaleissa” (Willman 2006, 46–47).

Beatles-nimen *beat*-alku vihjaa myös englantilaiseen Mercey Beat -nimiseen seutuun ja poliisin kulkemaan reittiin sen jollain tietyllä alueella. Nimen on katsottu viittaavaan myös ”beatnikkeihin” (amerikkalaiset beat-kulttuurin kannattajat), mutta myös yhtyeen lyömättömyyteen. Legendaarinen on Lennonin eräässä haastattelussa mainitsema uni, jossa mies liekehtivän piiraan päällä ilmoitti yhtyeelle: ”Teidän nimenne on oleva Beetles a:lla.” (Heinonen, 2010.) Yhtyeen nimeä on varmasti myös inspiroinut 1950-luvulla toiminut Buddy Hollyn yhtye *The Crickets* (heinäsirkat). Nimen päätökseen vaikuttanut tekijä on saattanut olla elokuva *The Wild One*, jossa moottoripyöräjengin tyttöystäviä kutsuttiin kovakuoriaisiksi [*beetles*]. (Laing 2009, 23.)

Yhtye esiintyi ensimmäistä kertaa nimellä The Beatles 17. syyskuuta 1960. Tämä tapahtui Hampurissa, jossa Beatles vietti lähes sata päivää esiintyen useita tunteja illassa. Hampurissa Beatles kerrytti vankkumatonta esiintymiskokemusta, tosin myös kotikaupunki Liverpool tarjosi lukuisia esiintymismahdollisuuksia. Kokoonpano ei kuitenkaan ollut vielä tämä yhä nykyäänkin maailmankuulu nelikko, vaan siinä soittivat Lennonin (laulu ja kitara), McCartneyn (laulu ja kitara) ja Harrisonin (kitara) lisäksi Stuart Sutcliffe basso ja Pete Best rumpuja. Kuten edellä on mainittu, Sutcliffe jätti yhtyeen vuonna 1961. Hän kuoli yllättäen seuraavana vuonna. Ratkaiseva esiintyminen Beatlesin tulevaisuuden kannalta tapahtui 9. marraskuuta 1961. Brian Epstein NEMS-nimisestä (*North End Music Stores*) levyliikkeestä oli kuullut puhuttavan Beatlesista ja tuli kuuntelemaan yhtyeen esiintymistä liverpoolilaiseen The Cavern Clubiin, ja näin tapahtumavyöry sai alkunsa. (Hill 2007, 10–15.) Epsteinista tuli yhtyeen manageri, jona hän toimi aina kuolemaansa 1967 asti.

Epstein oli opiskellut näyttelemistä Lontoossa, mutta vaihtoi sittemmin alaa ja

hänenstä tuli vanhempiensa omistaman levyliikkeen johtaja. Epstein oli se henkilö, joka muutti Beatlesin boheemin teddy-imagon siistimmäksi. Teddy-tyyli oli niin kutsuttu rockabilly-tyyli, johon olennaisena osana kuuluivat mustat nahkavaatteet ja "rasvaiset" hiukset. Siistit puvut ja uusi hiusmalli syrjäyttivät vanhan ja boheemin tyylin. Epstein myös esitteli Beatlesin yhtyeen tulevalle tuottajalle George Martinille. (Laing 2009, 25–26.) Yhtyeen musiikki ei kuitenkaan ollut se tekijä, joka kiinnitti Martinin huomion, vaan persoonallinen sointi herätti kiinnostuksen (Niemi 1999, 24–25).

Martin ryhtyi Beatlesin tuottajaksi vuonna 1962. Hän oli opiskellut pianonsoittoa alun alkaen pelkästään korvakuulolta ja harrastanut itsekin aktiivisesti soittamista ja soittanut yhtyeessä. Myöhemmin Martin kävi musiikkikoulun, jossa hän opiskeli pianon ohella oboensoittoa. (Davies 2002, 207.) Martin toimi myös uutistenlukijana BBC:llä (Koski 2006, 105), josta hän kuitenkin siirtyi EMI-yhtiön pienen Parlophone-levymerkin tuottajaksi ja päälliköksi. Hän oli perehtynyt tuon ajan uusiin teknologiavirtauksiin, nauhuri- ja editointitekniikkaan, mikä oletettavasti edesauttoi Beatlesin kokeiluja. Martin teki useita kosketinsoitin- ja sovituslisäyksiä Beatlesin musiikkiin, ja hänen kauttaan tuottajan työ alkoi hiljalleen muuttua aiempaa luovemmaksi. (Niemi 1999, 24 & 54–55.)

Useat Beatlesin kappaleista eivät aluksi vaikuttaneet potentiaalisilta menestymään, mutta Martin sai ne kuulostamaan siltä. Hän esimerkiksi ehdotti, että kappaleen huippukohtaan kannattaisi edetä ilman vanhanaikaista johdatusta – ja tämän Beatles sitten omaksuikin. (Koski 2006, 108.) Martin myös vaati yhtyeen silloista rumpalia Pete Bestiä eroamaan – tämän suuresta suosioista huolimatta – koska Best ei ollut kyllin hyvä rumpali (Laing 2009, 26). Tämä kertoo myös hyvin Martinin musiikillisen sivistyneisyyden tasosta. Niin Martin kuin Epsteininkin yrittivät – ajan tavan mukaisesti – erottaa yhtyeestä yhtä selkeää johtohahmoa, solistia, siinä kuitenkin onnistumatta (Koski 2006, 108). Martin pysyi toimissaan Beatlesin uran loppuun saakka.

Manageri-Epsteinin ja tuottaja-Martinin lisäksi olennainen henkilö Beatlesin uran kehityksen kannalta oli niin ikään ääniteknikko Geoff Emerick. Hän liittyi tiimiin *Revolver*-levyn aikaan ja oppi Martinin tavoin vastaamaan yhtyeen esittämiin haasteisiin. Emerick rikkoi tieteen tahtoen levy-yhtiön tiukkoja sääntöjä. Ajan tavan vastaisesti hän saattoi esimerkiksi siirtää mikrofonin lähemmäs laulajaa tai soittimia. (Koski 2006, 206–207.)

Beatles äänitti uransa aikana yhteensä 12 pitkäsoittoa, joista ensimmäinen oli *Please Please Me* (1963) ja viimeinen *Let It Be* (1970). Yhtye julkaisi myös useita singlejä ja EP-levyjä. Osa albumeista ja singleistä julkaistiin aluksi vain Iso-Britanniassa, osa taas ainoastaan Yhdysvalloissa. Myöhemmin on ilmestynyt lisäksi kokoelmia, muun muassa

Past Masters (1987) sekä yhtyeen kappaleet uudelleen masteroituina (2009). (Majanen 2009, B25.) Beatlesin albumien yleinen kappalemäärä oli 14, tosin poikkeuksiakin esiintyi. Alkuaikojen levyt äänitettiin nopealla aikataululla – äänityksiin saattoi kulua vain vaivaiset 12 tuntia (*Please Please Me*). Mitä pidemmälle edettiin, sen kauemmin äänitykset kestivät. *Revolverin* äänitykseen käytettiin jo yli 300 tuntia äänitysaikaa, ja sen seuraajalla *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -albumilla äänitysaika venyi jo liki 400 tuntiin. (Majanen 2009, B25.)

Beatlesin uran alkupään tuotokset äänitettiin kaksiraitanauhurilla (Majanen 2009, B25). Kaksiraitanauhurilla säestys äänitettiin toiselle ja laulut toiselle raidalle. Dubbaukset eli jälkiäänitykset oli tehtävä kopioimalla, mikä huononsi äänityksen laatua joka kopiointikerralla. Ääninauhan leveys oli vakioksi muodostunut neljännestuuma (myöhemmin neliraitanauhurissa yksi tuuma). Tähdennettäköön, että äänen laadulle eduksi on mahdollisimman leveä magneettinauha ja nauhan mahdollisimman nopea pyörimisnopeus. (Niemi 1999, 26.) Neliraitanauhuria alettiin käyttää albumista *A Hard Day's Night* (1964) lähtien (Majanen 2009, B25). Neliraitanauhureita oli ollut jo aiemminkin käytössä, mutta etupäässä vain klassisessa musiikissa, erityisesti oopperan äänityksissä. Ensimmäinen Beatlesin kappale, joka äänitettiin tällä tekniikalla, oli *I Want To Hold Your Hand* (1963). (Niemi 1999, 29–34.)

Moniraitatekniikka salli muun muassa säestyksen ja soolojen äänittämisen omille raidoilleen. Raitoja voitiin myös tyhjentää, yhdistää ja äänittää ilman kajoamista toisiin raitoihin. Moniraitatekniikka soi myös vapauden äänitysjärjestelyihin, mikä oli omiaan mahdollistamaan erilaiset musiikilliset ja äänitystekniset kokeilut. Beatles uskaltautui kokeilemaan paitsi uusia soittimia, myös sointeja ja ilmaisumahdollisuuksia. (Niemi 1999, 29–34.) Neliraitanauhurin jälkeen tuli käyttöön uusi kahdeksanraitanauhuri, jota alettiin käyttää *The Beatles (White Album)* -levyn (1968) aikoihin. Beatles sai näin mahdollisuuden nauhoittaa vielä enemmän raitoja, mikä mahdollisti luonnollisesti myös useampien instrumenttien käytön levyillä sekä erilaiset musiikilliset kokeilut. (Majanen 2009, B25.)

Beatlesin alkupään äänitteillä lähes puolet oli lainakappaleita eli "covereita" [*cover song*], mikä oli tuohon aikaan hyvin tyypillistä. Albumista *Rubber Soul* (1965) eteenpäin yhtyeen levyillä kuitenkin esiintyi enää vain Beatlesin omia sävellyksiä. Beatlesin musiikki on inspiroinut myös elokuvamaailmaa; yhtyeen musiikin pohjalta tehtiin elokuvat *A Hard Day's Night*, *Help!* sekä piirroselokuva *Yellow Submarine*. (Majanen 2009, B25.) Näistä kahdessa ensimmäiseksi mainitussa myös yhtyeen jäsenet itse näyttelivät.

2.2 *Revolverin* asema Beatlesin tuotannossa

Monet ovat pitäneet *Revolver*-albumia (1966) Beatlesin merkittävimpänä tuotoksena. Mielipiteitä on monia, mutta ei *Revolver* ole turhaan arvostettu merkkipaalu Beatlesin tai ylipäätään koko populaarimusiikin historiassa. Miksi sen asema on sitten säilynyt niin merkittävänä? *Revolver* aloitti todellisen kokeilevan kauden Beatlesin tuotannossa; uudet ja erikoiset ideat rikkoivat aikansa populaarimusiikin raja-aitoja. Psykedelia, niin sanoituksissa kuin musiikissakin, oli ensimmäistä kertaa läsnä Beatlesin musiikissa. Psykedeliaa ilmentävät esimerkiksi levyllä käytetyt käännetyt raidat, rytmin poukkoilevuus, edellisiin tuotoksiin verrattuna erikoiset kappalerakenteet sekä tietysti sanoitukset, jotka usein jollain tavoin sivuavat huumausaineita. Levy sisälsi rock-musiikille epätavallisia soittimia kuten sitar, uudenlaisia kitarasointeja ja jännittäviä ääniefektejä, jotka sisälsivät vaikutteita muustakin kuin vain länsimaisesta musiikista.

Beatlesin sointia muutettiin sekä akustisin että sähköisin keinoin. Ääniteknikko Geoff Emerick muistelee *Revolverin* nauhoituksia: ”Siirsin bassorummun mikrofonia paljon lähemmäksi rumpua, kuin mitä aiemmin oli tehty [...] Työnsin myös villapuseron rummun sisään vaimentaakseni rummun ääntä” (siteerattu teoksessa Everett 1999, 33–34). Muitakin erikoisuuksia kokeiltiin. Lennon halusi äänensä kuulostavan Dalai Lamalta laulamassa vuorenhuipulla. Hän myös saattoi esittää toiveen, että kappaleen jonkun kohdan tulisi kuulostaa ”oranssilta”. Psykedeliaa kuvastaa hyvin myös se, että Lennon saattoi jopa kehottaa kuulijoitaan maistamaan sahanpurua. (Everett 1999, 33–34.)

Uusien sähköisten laitteiden lisääntyminen ja kehittyminen oli juuri Emerickin ja tuottajana toimineen Martinin ansiota, ja laitteet myötävaikuttivat suuresti uudistuvaan psykedeeliseen miljööseen, joka luonnehti Beatlesin musiikkia vuosina 1966–1967. Nauhasilmukakokeilut olivat McCartneyn kädenjälkeä; hän työsti niitä kotonaan kelanauhurilla saaden aikaan muun muassa lokin kirkaisuja muistuttavia ääniä. (Reising & LeBlanc 2009, 94.) Psykedeelisyyden lisäksi Harrisonin jo edeltävällä albumilla *Rubber Soul* luotsaama intialainen äänimaisema on *Revolverilla* aiempaa enemmän läsnä. Lisäksi McCartneyn kiinnostus kokeelliseen musiikkiin, Luciano Berion ja Karlheinz Stockhausenin sävellyksiin, on myös jossain määrin aistittavissa. Näiden lisäksi Lennonin herännyt kiinnostus politiikkaan sekä toisaalta LSD-huumausaineeseen on havaittavissa etenkin sanoituksia tarkasteltaessa. Myös takaperin soitettut raidat ja nauhasilmukat [*tape loops*] olivat uusia kokeiluja, joita myöhemmin on rock-musiikissa paljonkin hyödynnetty. (Reising & LeBlanc 2009, 93–94.) *Revolver* sai aikaan myös sen, että albumien kansitaiteeseen alettiin kiinnittää huomiota (Majanen 2009, B25). Levyn kannet on

suunnitellut Beatlesin Hampurinaikainen ystävä Klaus Voormann (The Beatles Anthology 2000, 212).

2.2.1 Enteilevä edeltäjä *Rubber Soul*

Revolverin edeltäjäalbumi *Rubber Soul* ilmestyi joulukuussa 1965. Levy aloitti Beatlesin studiokauden, eli tämän jälkeen yhtye ei enää esiintynyt yleisölle, vaan kaikki toiminta siirtyi studioon. *Rubber Soul* on siitä ainutlaatuinen albumi, että se sisälsi ensimmäistä kertaa pelkästään yhtyeen omia kappaleita. (Koski 1986, 150–152.) Levyn nimellä viitattiin tummaihoisten muusikoiden käyttämään termiin *plastic soul*, jolla ivailtiin Mick Jaggerin ja muiden valkoisten esiintyjien tavalle esittää soul-musiikkia. Neliraitanauhurilla äänitetty albumi sisältää Beatlesin albumeille tyypillisen kappalemäärän eli 14 kappaletta. Aikaa nauhoittaa ei ollut paljon; nauhoitukset aloitettiin lokakuussa ja levyn tuli olla valmis jo joulukuussa, eikä valmiita kappaleita vielä ollut. Aikarajojen väijyessä myös yhtämittaiset äänitysajat venyivät pitkiksi. (Zolten 2009, 44.) Levyn äänitys hoituikin pikaisesti; äänityksiin kului vain 13 päivää ja miksaukseen kuusi. Tuottajana toimi aiempien levyjen tapaan George Martin, joka vaikutti myös kappaleiden sovittamiseen – *Rubber Soulilla* jopa aiempaa enemmän. (Everett 2001, 308–309.)

Revolverilla painokkaasti esiintyvät ilmiöt kuten psykedelia ja erilaiset kokeilut juontavat juurensa jo edeltävältä albumilta *Rubber Soul*. Näihin erilaisiin kokeiluihin lukeutuu esimerkiksi intialaisen sitar-soittimen käyttö kappaleessa *Norwegian Wood* (Majanen 2009, B25). Levyllä käytettiin myös päällekkäisäänityksiä, uudenlaisia soinnillisia tehoja ja tekstuureja ja läheltä äänitettyä akustista kitaraa. Levyllä esiintyi lisäksi laaja kirjo erilaisia soittimia kuten Hammond-urut, sähköpiano, urkuharmoni, intialaiset soittimet sitar ja tabla, sormisymbaaleita sekä säröpedaali. (Zolten 2009, 44–45.) Myös McCartneyn levyn lähes joka kappaleessa käyttämä Rickenbacker-merkinen basso mahdollisti tietynlaisen soinnin. Basso nostettiin pintaan ja näin ollen se sai enemmän jalansijaa musiikissa. Basson soinnin ja kuuluvuuden lisäksi myös kolmiääniset lauluharmoniat ovat *Rubber Soulin* yksi merkittävä tunnuspiirre. Niitä tosin oli käytetty jo Beatlesin varhaistuotannossa vuosina 1962–1965. Musiikin ohella myös sanoituksissa alkoi ilmetä uudenlaisia sävyjä ja enemmän merkityksellisyyttä. Kaiken kaikkiaan *Rubber Soulin* sointi on erilainen Beatlesin aiempaan tuotantoon verrattuna; melodisempi ja soinnillisesti rikkaampi. Levyn tunnelma ja sointi saavatkin aikaan sen, että levy kuulostaa ehyeltä kokonaisuudelta. Beatlesilla aiemmin esiintyneitä yksinkertaisia rakkauslauluja ei

levyltä enää juurikaan löydy. (Everett 2001, 308–310.)

Beatlesin musiikissa on yleisesti havaittu olevan kolme kautta; varhais-, keski- ja myöhäiskausi. Yrjö Heinonen on jaotellut kaudet seuraavanlaisesti: varhaiskausi käsittää vuodet 1962–1965 ja sisältää albumit *Please Please Me*, *With The Beatles*, *A Hard Day's Night*, *Beatles for Sale* ja *Help!*. Keskikausi painottuu vuosiin 1965–1967 ja sisältää albumit *Rubber Soul*, *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ja *Magical Mystery Tour*. Myöhäiskausi ajoittuu vuosiin 1968–1970 ja käsittää albumit *The Beatles (White Album)*, *Yellow Submarine*, *Abbey Road* ja *Let It Be*. (Heinonen & Eerola 1998, 3.) Varhaiskauden musiikin tunnuspiirteitä olivat lainakappaleiden [*cover song*] esittäminen, vokaalikoristelu, lavaesiintymisen mahdollistavat instrumentit, huuliharpun käyttö, erilaiset huudahdukset sekä romantiikkaa huokuvat sanoitukset (Eerola 1998, 41). Lyriikat käsittelivät pääosin rakkautta ja ihmissuhteita. Tempo oli usein tasajakoinen ja säkeet nelitahtisia. Kappaleiden normaali muoto noudatti kaavaa AABA tai ABAB ja kappale lähti yleensä kertosäkeellä liikkeelle. Useimmat kappaleet kulkivat duurisävellajissa ja olivat harmonialtaan yksinkertaisia. Sen sijaan sointuyhdistelmät saattoivat olla ennalta arvaamattomia. (Heinonen & Eerola 2000, 22.)

Rubber Soul – kuten *Revolverin* – edustaa Beatlesin keskikauden musiikkia. Tämän kauden musiikin tunnuspiirteitä olivat introjen hienovaraisuus, mutta samalla myös monimutkaisuus (kuultavissa kappaleessa *Here, There And Everywhere*) ja kappaleiden lopetuksille luonteenomaista oli häivytykset [*fade out*] sekä lopun liittymättömyys kappaleen muuhun musiikilliseen materiaaliin. Musiikissa käytettiin säveltoistoja ja laskevia bassolinjoja. Myös modaalisia asteikkoja ja etenkin kvarttipidätyksiä suosittiin – niitä esiintyi *Rubber Soulilla* ja *Revolverilla*, sen jälkeen ne lähestulkoon katosivat. Beatles suosi usein pentatonista asteikkoa ja bVII-sointua, jotka osaltaan luovat rock-musiikille sen luonteenomaisen soinnin. Beatlesin keskikauden musiikin kappaleissa on usein havaittavissa myös staattista, paikallaan pysyvää harmoniaa. Joissain lauluissa esiintyi lisäksi tonaalista epäselvyyttä (kappaleessa *Doctor Robert*), jota osaltaan olivat luomassa myös lisäseksti- ja -noonisoinnut (kappaleessa *Taxman*). Keskikaudella myös Beatlesin kiinnostus kontrapunktiin kasvoi. Lisäksi kappaleet alkoivat sisältää vähemmän äänissä laulamista, sen sijaan sooloja esiintyi enemmän. (Everett 1999, 145–147 ja 310.)

Keskikauden musiikissaan Beatles ei enää käyttänyt selkeää kahdentoista tahdin blues-kaavaa ja kappaleiden muodossa ilmeni lähestulkoon aina joko AB-, AAB- tai AAA-rakenne. Sointujen käyttö rikastui; käyttöön tulivat myös bIII- ja bVI-soinnut. Toisaalta keskikauden kappaleet saattoivat koostua vain muutamasta soinnusta ja niiden vaihdoksista. (Heinonen & Eerola 2000, 28.) Musiikki alkoi sisältää myös mielenkiintoisia

rytmejä; Starrin rummuilla soittamia ”fillejä”, epäsäännöllisiä säepituuksia, vaihtuvia tahtilajeja ja ylipäänsä monenlaista rytmistä kekseliäisyyttä. Lennon ja McCartney alkoivat säveltää kosketinsoitinta apuna käyttäen. Tuottaja Martin lisäsi jazz-sävyjä kappaleisiin. Soittimina saatettiin käyttää klassiselle musiikille tuttuja, mutta rock-musiikille vielä tuolloin vieraita instrumentteja sekä intialaisia soittimia. Kitarakulut saivat enemmän painoarvoa, kuten kappaleessa *And Your Bird Can Sing*. *Help!*-levyltä lähtien ulkopuolisia muusikoita alettiin käyttää apuna äänityksissä. Beatles loi yksilöllisen musiikillisen sointinsa kuitenkin lukuisilla studiokokeiluillaan; pedaaleilla, erilaisilla ääniefekteillä ja käännetyillä nauhoilla. Keskikaudella myös laulujen sanoitukset alkoivat saada tärkeää painoarvoa ja niitä voitiin tulkita moninkin eri tavoin. Sanoituksissa otettiin kantaa poliittisiin asioihin, mutta niissä saattoi ilmetä myös psykedeliaa, ajoittain jopa nostalgiaa. (Everett 1999, 145–147 ja 310.)

Beatlesin myöhäiskauden on katsottu olevan pääasiassa varhais- ja keskikauden tyylipiirteiden sekoitus (Eerola 1998, 48). Myöhäiskauden musiikissa käytettiin edelleen uusia ja populaarimusiikille tuolloin vielä tuntemattomampia soittimia kuten syntetisaattori. Rytmikassa esiintyi tahtilajinvaihdoksia ja musiikin muotorakenteista tuli yhä kokeellisempia. Sanoitukset jatkoivat keskikauden linjaa, mutta ne ottivat nyt rohkeammin kantaa eri asioihin. (Heinonen & Eerola 2000, 33.)

2.2.2 *Revolver*

Beatlesin albumi *Revolver* julkaistiin elokuussa 1966, vain kahdeksan kuukautta edeltävän albumin *Rubber Soul* jälkeen. *Revolver* nousi heti ilmestyttyään listasijalla ensimmäiseksi sekä Iso-Britanniassa että Yhdysvalloissa. (Turner 1996, 99.) Iso-Britanniassa levy julkaistiin 5. elokuuta 1966, Yhdysvalloissa kolme päivää myöhemmin (Reising & LeBlanc 2009, 95). Yhdysvaltalaisen hippiliikkeen ja brittiläisen avantgarde-taiteen vaikutus on kuultavissa *Revolverilla*; Beatles alkoi säveltää musiikkia uudentlaiselle yleisölle. Tutustuminen underground-liikkeeseen sekä psykedeelisiin huumeisiin muutti yhtyeen jäsenten käsitystä sekä itsestään että musiikistaan, mikä kuvastuu hyvin myös levyä kuunneltaessa. (Turner 1996, 99.)

Revolver sisältää 14 kappaletta, jotka ovat *Taxman*, *Eleanor Rigby*, *I'm Only Sleeping*, *Love You To*, *Here, There And Everywhere*, *Yellow Submarine*, *She Said She Said*, *Good Day Sunshine*, *And Your Bird Can Sing*, *For No One*, *Doctor Robert*, *I Want To Tell You*, *Got To Get You Into My Life* ja *Tomorrow Never Knows*. Levyn kaikki

kappaleet on säveltänyt kolme neljästä yhtyeen jäsenestä; McCartneyn kädenjälki näkyy kuudessa, Lennonin viidessä ja Harrisonin kolmessa kappaleessa. *Revolverin* alku on suunniteltu niin, että nopeita ja hitaita – tai rytmisempiä ja melodisempia – kappaleita on sijoitettu peräkkäin. Levyn aloittaa rytminen ja tempoltaan nopeahko kappale *Taxman*. Suunnilleen albumin puolivälissä (kappaleesta kuusi eteenpäin) tapahtuu muutos, kun yhteensä neljä rytmisempää ja liikkuvampaa kappaletta esiintyy peräkkäin. Alkuperäisellä LP-levyllä puolenvaihto tapahtuu seitsemännen kappaleen (*She Said She Said*) jälkeen, tismalleen albumin puolessa välissä. Puolenvaihdolla saattaa hieman olla vaikutusta siihen, että liikkuvammat ja rytmisemmät kappaleet sijoittuvat tähän kohtaan; ensimmäisen puolen kuudes kappale *Yellow Submarine* kun aloittaa tämän nopeahkojen kappaleiden sarjan. Tosin näiden jälkeen tällä albumilla ei yhtä kappaletta (*For No One*) lukuun ottamatta enää esiinny hitaita kappaleita.

Erikoisempia, intialaisesta musiikista vaikutteita imeneitä kappaleita ei ole sijoitettu ihan levyn alkuun, mutta kuitenkin alkupuolelle (neljäs kappale, *Love You To*) ja viimeiseksi (kappale 14, *Tomorrow Never Knows*). Levy ei siis ala erikoisimmalla tai huomiota herättävimmällä kappaleella, mutta loppuu siihen. Myös kappaleen 12 (*I Want To Tell You*) lopussa esiintyy intiavaikutteisuutta. Populaarimusiikille tyypillisesti suurin osa *Revolverin* kappaleista on duurissa; levy sisältää peräti yhdeksän duurikappaletta (käytössä D-, E-, Ges-, G-, A- ja H-duurit) ja kaksi duuriin assosioituvaa miksolyydistä (B- ja C-miksolyydiset). Johansson (1999, 3) onkin huomionnut Beatlesin musiikissa ylivoimaisen duurisävellajien dominoivuuden. Lisäksi 1960–1970-luvuilla duurisävellaji näyttäisi olevan yleisemminkin ainakin Iso-Britannian populaarimusiikissa hallitsevampi (Seppänen 2002, 2). Myös miksolyydiset kappaleet tai lopukkeet ovat populaarimusiikille hyvin luonteenomaisia. Mielenkiintoista on myös se, että levyn kaksi ainoaa mollikappaletta, *Eleanor Rigby* ja *I'm Only Sleeping*, on sijoitettu peräkkäin levyn alkupuolelle (kappaleet 2 ja 3; e- ja es-molli). Näiden jälkeen mollikappaleita ei enää tällä levyllä esiinny. Mollikappaleita tosin välittömästi seuraa vielä doorisessa moodissa etenevä kappale *Love You To* (c-doorinen, kappale 4). *Revolverin* aloittava kappale *Taxman* on duuri ja viimeinen kappale *Tomorrow Never Knows* miksolyydininen.

Everett (1999, 33–34) kirjoittaa, että levyn äänittämiseen, miksaamiseen ja editointiin kului 37 päivää huhti–kesäkuussa vuonna 1966. *Rubber Soulin* tavoin suuri osa levyn sävellyksistä ja sovituksista työstettiin studiossa. Beatles käytti keskimäärin 18 tuntia studioaikaa levyn jokaisen kappaleen valmiiksi saattamiseen – paria poikkeusta lukuun ottamatta. Kyseisiin poikkeuksiin lukeutuu *She Said She Said*, joka vaati vain alle kymmenen tunnin panoksen sekä *Got To Get You Into My Life*, johon kului peräti 33

tuntia. Albumi työstettiin EMI:n studioilla Abbey Roadilla. (Everett 1999, 33–34.)

Revolverilta löytyy aiheiltaan monenlaisia kappaleita aina yksinkertaisesta, lastenlaulua muistuttavasta kappaleesta (*Yellow Submarine*) takaperin soitettujen nauhojen psykedeliaan (*Tomorrow Never Knows*). Laulujen sanoituksissa myös yhteiskunta korostuu uudella tavalla; laulut kertovat verottajasta (*Taxman*), tiibetiläisestä buddhalaisuudesta (*She Said She Said*), hienostolääkäristä (*Doctor Robert*), mutta myös sukellusveneistä (*Yellow Submarine*) ja unelmoinnista (*I'm Only Sleeping*). (Turner 1996, 99.) *Revolverilla* huomioitavaa on myös yksilöiden esiin nouseminen. Kuten edellä mainitsin, kolme yhtyeen jäsentä sävelsi ja esitti levyllä omia kappaleitaan. Tämän lisäksi myös Starr pääsi laulamaan kappaleessa *Yellow Submarine*. Lisäksi *Rubber Soulin* ja sitä aiempien albumien lauluharmoniat lähestulkoon poistuivat ja säestyksestä tuli entistä tärkeämpi osatekijä kappaleissa – usein jopa laulumelodian veroinen. Enää ei myöskään julistettu optimistisesti rakkaudesta. (Koski 2006, 196–197.)

Beatles ei koskaan esittänyt *Revolverin* kappaleita missään konsertissa, sillä yhtye teki viimeisen kiertueensa juuri *Revolverin* julkaisemisen aikaan. Tämän jälkeen musiikki työstettiin kokonaan studiossa, mikä merkitsi musiikillisen toiminnan siirtymistä pelkästään levytyksiin. (Turner 1996, 99.) Kappaleissa saattoi näin ollen esiintyä piirteitä, joita ei olisi voitu toteuttaa käytännössä, konserttitilanteessa. Tällä oli luonnollisestikin vaikutuksensa musiikillisiin valintoihin, ja Beatlesin musiikissa alkoi studiotyöskentelyn myötä ilmetä aiempaa luovempia ja erikoisempia ratkaisuja, koska aikaa miettiä ja toteuttaa oli nyt rutkasti enemmän.

2.2.3 *Revolverin* jälkeen: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

Revolver-albumin välitön seuraaja on *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Se sisältää yhden kappaleen vähemmän kuin edeltäjänsä eli 13 kappaletta, mutta levyn nauhoitus kesti kauemmin, peräti 400 tuntia. Ensimmäistä kertaa populaarimusiikin historiassa laulujen sanat on painettu levyn kanteen. Tällä albumilla soittajien taituruudet korostuivat, eritoten McCartneyn bassonkäsittely ja Starrin rumputyöskentely. Kahden edeltäjänsä tavoin tämäkin studioalbumi sisältää Intiasta omaksuttuja vaikutteita, kuten on kuultavissa kappaleessa *Within You, Without You*. (Majanen 2009, B25.)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band on levy, joka heti ilmestyttyään valloitti Beatlesin ihannoijien sydämet. Albumista tuli oitis edeltäjiään suosituimpi, tosin suuri osa kriitikoista silti yhä hehkutti *Revolverin* ylivoimaisuutta. Monet – niin fanit kuin

kriitikotkin – ovat silti pitkälti yhtä mieltä siitä, että Beatlesin luovin ja tärkein kausi sijoittuu juuri näiden levyjen tietämille, eli vuosien 1966–1967 väliin. (Reising & LeBlanc 2009, 97.) Levyä kuunnellessa tuntuu siltä kuin albumia kantaisi tietty teema, vaikkei näin varsinaisesti olekaan. Tuon tunnun saa varmasti aikaan jo albumin nimi – aivan kuin kappaleita soittaisi ihan muu yhtye kuin Beatles itse. Tosin kappaleet eivät niin paljon poikenneet edeltävästä levystä (*Revolver*) kuin mitä esimerkiksi *Revolver* oli poikennut edeltäjästään *Rubber Soul* tai *Rubber Soul* edeltäjästään *Help!*

3 ALOITUKSET POPULAARIMUSIIKISSA JA *REVOLVER*-ALBUMILLA

3.1 Populaarimusiikin ja *Revolverin* muotoyksiköistä

Populaarimusiikissa kappaleen alussa on yleensä johdanto eli intro [*introduction*]. Se on useimmiten instrumentaalinen ja siten edeltää lauluosuuden sisääntuloa. Introt voivat olla hyvinkin eripituisia. Stephenson (2002, 134) ymmärtää intron joskus niinkin minimaalisena, että se voi sisältää vain yhden soinnun, kuten Beatlesin kappaleessa *A Hard Day's Night* (1964).

Esimerkki 3.1 *A Hard Day's Night*, intro

intro säkeistö

It's been a hard day's night and I've been

Kappaleen avaa yksi ainoa sointu, $G^{\text{sus}4}/D$, joka Stephensonin mukaan yksistään toimii kappaleen introna. Everett (1999, 17) puolestaan on todennut, että Beatlesin musiikissa intro saattaa joskus olla laaja ja myös kappaleen värikkäimmin varioitu ja harmonisesti epävakaa jakso, kuten esimerkiksi kappaleessa *If I Fell*.

Esimerkki 3.2 *If I Fell*, intro

intro Ebm D Db

If I fell in love with you would you promise to be true and help me

4 Bbm7 Ebm

un der stand? 'Cause I've been in love before and I

6 D Em7 A7

found that love was more than just holding hands. If I

kertosäe

Kappaleen intro muodostuu ehyestä harmonisesta kaarroksesta, jossa tosin tapahtuu modulaatio es-mollista D-duuriin: es: $I-V^{b3}-I \rightarrow D: I-II \rightarrow V(-I)$. Intro moduloi ja jää dominantille, mutta jännitys puretaan välittömästi introa seuraavan osan alussa toonikalle (D: I). Näin ollen intro lomittuu sitä seuraavan muotoyksikön kanssa ja muodostaa niin kutsutun säesolmun alun kahden eri muotoyksikön välille. Tämänkaltainen lomittuminen onkin erittäin tyypillistä niin populaarimusiikissa kuin myös Beatlesin musiikissa. Ensimmäisen muotoyksikön jäädessä dominantille on sitä seuraavan muotoyksikön ensimmäinen sointu sävellajin toonika. Mooren (2001, 52) mukaan intron yksi tunnuspiirre on, että sillä ei ole tapana kertautua kappaleessa – ainakaan sellaisenaan. Introlla on kuitenkin kappaleeseen johdattava luonne ja se on kytköksissä kappaleeseen joko rytmensä, melodiansa tai harmoniansa – tai jopa niiden kaikkien – puolesta.

Introa seuraa yleisimmin säkeistö, mutta myös kertosäe, kertosäkeistö tai välike on mahdollinen. Populaarimusiikissa säkeistö [verse] on se muodon yksikkö, joka useimmiten esiintyy mahdollisen intron jälkeen ja aloittaa kappaleen. Säkeistö toistuu yleensä monta kertaa kappaleen aikana samaa melodiaa ja harmoniaa, mutta eri sanoja käyttäen. Henriksson & Kukkonen (2001, 181) myös täydentävät, että säkeistö on se muotoyksikkö, jonka tehtävä on johdattaa kappale kertosäkeistöön.

Säkeistöä seuraava muotoyksikkö on yleensä kertosäe [refrain] tai kertosäkeistö [chorus]. Nämä molemmat poikkeavat säkeistöstä siten, että melodian ja harmonian lisäksi myös niiden sanat pysyvät muuttumattomina. Kertosäkeellä tai -säkeistöllä on usein myös säkeistöä merkittävämpi asema, juuri sanojen toisteisuuden ja näin ollen

mieleenpainuvuuden vuoksi. Lisäksi kappaleen nimi on yleensä johdettu juuri kertosäkeestä tai -säkeistöstä. Kertosäe tai -säkeistö saattaa myös olla dynamiikaltaan voimakkaampi ja sisältää useampia soittimia kuin alun intro tai säkeistö.

Kertosäkeestä tai -säkeistöstä puhuttaessa on syytä selventää eräs käsitteisiin liittyvä tärkeä seikka. Suomessa puhekielessä käytetään yleisimmin vain termiä kertosäe, mitä aion itsekin käyttää tässä työssä, koska se tuntuu luontevammalta tämän työn puitteissa. Englannin kielessä tälle on kuitenkin olemassa kaksi eri termiä, edellä mainitsemani *chorus* ja *refrain*. Everett (1999, 16 ja 316–317) selventää, että *chorus* eli kertosäkeistö on kyseessä silloin, kun puhutaan kappaleen itsenäisestä muotoyksiköstä ja jossa sanat pysyvät muuttumattomina läpi kappaleen. Henriksson & Kukkonen (2001, 175–176) täydentävät, että kertosäkeistö on kyseessä silloin, kun se on itsenäinen osa esimerkiksi säkeistön lopussa, toisin kuin kertosäe.

Everett (1999, 16 ja 316–317) painottaa, että *refrain* eli kertosäe puolestaan ei ole itsenäinen muotoyksikkö, vaan se on yhden tai kahden tekstirivin mittainen osa säkeistön lopussa. Tosin siinäkin hokema pysyy muuttumattomana läpi kappaleen. Kertosäkeestä käy lisäksi ilmi kappaleen nimi. Henriksson & Kukkonen (2001, 175 & 178) painottavatkin, että tällöin on kyse kertosäkeestä ja että kertosäe on juuri säkeistön lopussa esiintyvä lyhyt kerrattava säe, johon on usein sijoitettu laulun pääsanoma. He tosin lisäävät, että ”säkeistömuodossa kertosäe on niin lyhyt, ettei sitä ole järkevää luokitella itsenäiseksi osaksi toisin kuin säkeistö/kertosäkeistö-muodon kertosäkeistöä” Henriksson & Kukkonen (2001, 175). Everett (1999, 16 ja 316–317) kirjoittaa, että mikäli kappale ei sisällä kertosäettä [*refrain*], kertosäkeistö [*chorus*] on se, mikä kertoo kappaleen nimen. Kappale voi sisältää sekä kertosäkeen että -säkeistön, vain toisen näistä tai vaihtoehtoisesti ei kumpaakaan. Beatlesin tuotannosta näistä esimerkkeinä ovat kappaleet *Yesterday*, joka sisältää kertosäkeen mutta ei kertosäkeistöä ja *It Won't Be Long*, jossa tilanne on päinvastainen. *She Loves You* ja *All My Loving* taas pitävät sisällään molemmat. *There's A Place* on esimerkki Beatlesin kappaleesta, jossa ei ole näistä kumpaakaan.

Joskus, tosin harvemmin, intro voi myös johdattaa välikkeeseen [*bridge*], jolla on taipumus yhdistää kappaleen kaksi eri osaa (esimerkiksi intro ja säkeistö) toisiinsa. Muita nimityksiä välikkeelle ovat silta ja *middle eight*. Jälkimmäinen nimitys juontaa juurensa siitä, että välike on yleensä kahdeksan tahdin mittainen. Välikkeelle luonteenomaista on myös sen useimmiten vahva harmoninen kontrasti muiden muotoyksiköiden kanssa sekä modulaatio. (Everett 1999, 16.) Stephenson (2002, 137–138) myös täydentää, että välike esiintyy yleensä vain kerran tai kaksi kappaleen aikana. Mikäli se esiintyy kahdesti, käyttää se samoja sanoja. Klassisessa musiikissa transitio on hieman populaarimusiikin *bridgeä*

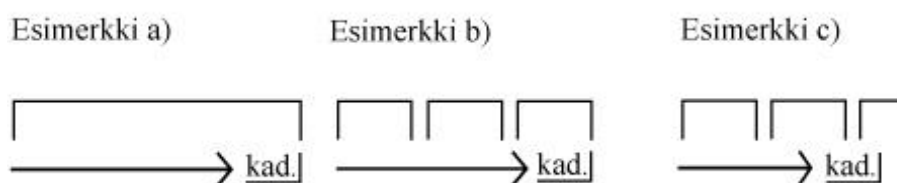
vastaava jakso. Johanssonin (1999, 2) mukaan Beatlesin musiikille tyypillistä kuitenkin on, että välike esiintyy usein kaksi kertaa kappaleen aikana.

Populaarimusiikissa kappaleen eräs tärkeä muotoyksikkö on myös coda, joka on klassisessakin musiikissa käytetty kappaleen lopussa oleva pieni tai joskus jopa laajempi jälkiliite, jonka tehtävä on saattaa kappale päätökseen. Se ei välttämättä tuo enää mitään uutta itse kappaleeseen. *Revolver*-albumin mahdollisiin coda-jaksoihin en kuitenkaan tässä työssä perehdy, koska se ei kuulu tämän työn tutkimukseen.

3.2 Aloitusten sulkevista lopukkeista *Revolver*-albumilla

Revolverin kappaleiden ensimmäinen muotoyksikkö voi olla joko harmonisesti sulkeutuva tai jäädä harmonisesti avoimeksi. Sulkeutuva se on silloin, kun sen lopussa on päättävä harmoninen lopuke. Henrikssonin & Kukkosen (2001, 174) kadenssi- eli lopukeajatukseen tukeutuen tarkoitan kadenssilla sointulopuketta, joka voi sisältää erilaisia sointutehoja. Näitä voivat olla esimerkiksi autenttinen V–I- tai plagaali IV–I-lopuke. *Revolver*-albumin alun ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden voi muodostaa pelkästään yksi muotoyksikkö; intro, säkeistö tai kertosäe. Ensimmäinen harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus kuitenkin muodostuu lähes aina joko kahdesta tai useammasta muotoyksiköstä. Tämä tarkoittaa sitä, että useampi kappaleen alun muotoyksikkö kytkeytyy harmonian näkökulmasta yhteen. Intro tai muu aloittava muotoyksikkö itsessään ei siis vielä sulkeudu harmonisesti, vaan yhdessä toisen tai useamman muotoyksikön kanssa se muodostaa ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden. Kappaleen alun harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus voi tapahtua kolmella eri tavalla, jotka näkyvät esimerkissä 3.3.

Esimerkki 3.3 Aloitusten kolme eri etenemismallia



Revolver-albumin aloitukset voivat siis lähteä jollain kolmella edellä kuvatusta tavasta liikkeelle. Esimerkki 3.3 a) kuvaa tavan, jossa pelkästään yksi muotoyksikkö muodostaa kappaleen ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden. Esimerkissä 3.3 b) taas useampi (yleensä kaksi tai kolme) muotoyksikkö yhdessä muodostaa kappaleen ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden. Esimerkki 3.3 c) poikkeaa siten edellisestä, että vaikka siinäkin useampi (yleensä kaksi tai kolme) muotoyksikkö yhdessä muodostaa kappaleen ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden, ei kadenssia saavutetakaan muotoyksikön lopussa, vaan vasta seuraavan alussa. Kyseessä on siis säesolmu kahden eri muotoyksikön välillä.

Millaisia kadensseja eli lopukkeita *Revolver*-albumin alun harmonisesti sulkeutuvista kokonaisuuksista sitten on löydettävissä? Levyltä löytyy eniten kokolopukkeita, toiseksi eniten miksolyydisiä ja plagaaleja (molempia yhtä paljon) sekä VI–I-lopukkeita. Tämän lisäksi voidaan havaita myös huippulopukkeen omaisia V-soinnulle jääviä tapauksia, jotka osoittautuvatkin säesolmuiksi [*phrase overlap*]. Näissä tapauksissa kadenssin päättävä harmonia saavutetaan vasta seuraavan muotoyksikön alussa. (Esimerkki 3.3, Esimerkki c)

Populaarimusiikista löytyy toki muunkinlaisia lopukkeita, joita *Revolver*-albumi ei ainakaan kappaleidensa aloitusjaksojen kadensseissa hyödynnä. Stephensonin (2002, 53–61) mukaan edellä mainitsemieni lisäksi eräs yleinen lopuke on harhalopuke V–vi tai V–VI. Lisäksi avoloppuisten, muulle kuin I asteen soinnulle päättyvien kadenssien on katsottu olevan sulkeutuvia, toonikalle päättyviä yleisempiä. Kokolopuketta V–I ilmenee Stephensonin mukaan harvemmin. Vaikka populaarimusiikissa V–I-liikettä esiintyykin, V-sointu on hänen mukaansa lähes aina säkeen lopussa, ja I aste aloittaa seuraavan säkeen. Tämä pätee myös osittain Beatlesin *Revolver*-albumin kohdalla. Mikäli muotoyksikkö päättyy toonikaharmoniaan, toiseksi viimeisenä sointuna esiintyy usein VII tai IV asteen sointu. Analyysiosissa tulen tarkentamaan näitä asioita lisää.

Revolverin kappaleiden introille tyypillistä on, että ne kytkeytyvät yhteen niitä seuraavien muotoyksiköiden kanssa, joita voivat siis olla joko säkeistö, kertosäe tai välike. Jos ensimmäinen kadenssi kuullaan vasta introa seuraavan muotoyksikön lopussa, muodostaa intro säkeistön, kertosäkeen tai välikkeen kanssa yhden yhtenäisen musiikillisen kaarroksen, joka pyrkii kohti päättävää kadenssia. Populaarimusiikista ja *Revolverilta* on kuitenkin löydettävissä myös esimerkkejä, joissa introkin voi olla oma itsenäinen ja harmonisesti sulkeutuva kokonaisuutensa. Tällöin intro jo itsessään muodostaa yhtenäisen kaarroksen, joka päättyy kadenssiin. Tällaisesta esimerkki löytyy yhtyeen aiemmalta albumilta *A Hard Day's Night* (1964). Levyn kappaleen *If I Fell* intro sisältää introlle epätyypillisesti myös laulun. (Esimerkki 3.2)

3.3 *Revolverin* introjen luokittelua

Kaikki populaarimusiikkikappaleet eivät välttämättä sisällä introa. Tämä pätee myös *Revolverin* kohdalla, jonka kappaleista neljästä ei löydy introa. Kyseiset kappaleet ovat *Eleanor Rigby*, *I'm Only Sleeping*, *Yellow Submarine* ja *For No One*. Ilman introa alkavat kappaleet lähtevät liikkeelle suoraan joko säkeistöllä tai kertosäkeellä. Tällöin kappaleen aloittava säkeistö tai kertosäe itsessään on yleensä johdanto- tai intromainen eli sisältää muualla kappaleessa käytettävää melodiasia, harmoniaa tai rytmisyyttä – tai kaikkia niitä. Sen sijaan välike ei ikinä voi aloittaa kappaletta, koska sillä on tapana yhdistää kappaleen kaksi muuta osaa toisiinsa (Stephenson 2002, 137).

Kappaleet, joiden aloittava harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus muodostuu kahdesta tai kolmesta muotoyksiköstä, muodostavat kuitenkin suurimman osan *Revolverin* kappaleista. Kappaleiden alkujen harmonisesti sulkeutuvien kokonaisuuksien tunnuspiirteitä ovat ehyt melodinen kaarros ja lopukkeelle johtava harmoniakulku. Alun harmonisesti sulkeutuvien kokonaisuuksien pituudet vaihtelevat kappalekohtaisesti. Jokainen niistä sisältää kuitenkin jollain tavoin selkeän lopukkeen, joka voi olla toonikalle tai dominantille päättyvä. Jos alun ensimmäinen harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus päättyy toonikalle, sitä voi edeltää joko IV, V, VI tai bVII. Ne tapaukset, joissa alun harmonisesti sulkeutuvassa kokonaisuudessa jäädään dominantille, ovat niin kutsuttuja säesolmu-tapauksia. Niissä muotoyksikön lopussa oleva dominantti puretaan välittömästi toonikalle seuraavaan muotoyksikön alussa.

Revolverin kappaleiden introt voidaan jakaa kolmeen kategoriaan, jotka ovat rytminen, melodinen ja melodis-harmoninen. Seuraavalla sivulla oleva taulukko esittää kuhunkin kategoriaan kuuluvat kappaleet ja niiden olennaisimmat tyylipiirteet.

Esimerkki 3.4 Eri introtyypit ja niiden luonteenomaiset piirteet *Revolver*-albumilla

Rytminen	Melodinen	Melodis-harmoninen	Ilman introa
<i>-Taxman</i> <i>-She Said She Said</i> <i>-Good Day Sunshine</i> <i>-Doctor Robert</i> <i>-Tomorrow Never Knows</i>	<i>-Love You To</i> <i>-And Your Bird Can Sing</i> <i>-I Want To Tell You</i> <i>-Got To Get You Into My Life</i>	<i>-Here, There And Everywhere</i>	<i>-Eleanor Rigby</i> <i>-I'm Only Sleeping</i> <i>-Yellow Submarine</i> <i>-For No One</i>
-sisältää vain yhtä sointua tai säveltä -alussa käytettävä rytmisäestys (komppi) johdattaa jatkon rytmiiikkaan -soittimina usein kitarat, basso ja rummut -2–6-tahtisia	-olennaisimpana osana melodiakulku, pohjalla vain yksi sointu tai pelkkä urkupisteääni -melodian aaltoliikettä tai paluu aina samalle sävelelle -kirjavampi soittimisto -4–14-tahtisia	-sekä melodista että harmonista liikettä -sisältää myös laulun -introssa jäädään dominantille, joka puretaan seuraavan muotoyksikön alussa toonikalle -3-tahtinen	-ei sisällä introa, vaan lähtee joko säkeistöllä tai kertosaäkeellä liikkeelle -alun muotoyksikkö harmonisesti sulkeutuva; joko V–I, VI–I tai bVII–I -4-tahtisia

Rytmissiä introja löytyy levyiltä eniten, viisi kappaletta. Rytmisellä introlla tarkoitan introa, joka pääasiallisesti koostuu pelkästä rytmisäestyksestä eli kompista ja joka sisältää vain yhtä sointua tai säveltä, mutta johdattaa käyttämällänsä rytmiiikalla itse kappaleeseen. Soittimina toimivat yleensä kitarat, basso ja rummut. Rytmisen intro esiintyy kappaleissa *Taxman*, *She Said She Said*, *Good Day Sunshine*, *Doctor Robert* ja *Tomorrow Never Knows*.

Melodisia introja on *Revolverilla* toiseksi eniten, neljä kappaletta. Melodisella introlla tarkoitan introa, jossa melodiakulku on pääosassa ja sen pohjalla on vain yksi

sointu tai urkupisteääni. Harmoninen aktiviteetti on vähäistä. Melodia muodostaa selkeän kaarroksen, joka usein saattaa sisältää aaltoliikettä. Melodisen intron sisältävät seuraavat kappaleet; *Love You To*, *And Your Bird Can Sing*, *I Want To Tell You* ja *Got To Get You Into My Life*.

Revolverilta löytyy vain yksi melodis-harmonisen intron sisältämä kappale. Melodis-harmonisella introlla tarkoitan introa, jossa on sekä melodisia että harmonisia elementtejä. Se eroaa edellisistä siinä, että melodian pohjalla on enemmän kuin vain yhtä sointua, toisin sanoen introsta löytyy sekä melodista että harmonista aktiviteettia, päinvastoin kuin edellisissä. Ainut melodis-harmonisen intron sisältävä kappale levyllä on *Here, There And Everywhere*.

Ilman introa olevia kappaleita löytyy levyltä neljä eli saman verran kuin melodisen intron sisältämiä kappaleita. Ilman introa olevia kappaleita ovat *Eleanor Rigby*, *I'm Only Sleeping*, *Yellow Submarine* ja *For No One*. Ne eivät siis sisällä varsinaista introa, mutta niiden avaava muotoyksikkö on aina joko säkeistö tai kertosäe, joka sisältää johdantomaisia aineksia.

4 ANALYYSIOSIO

Seuraavaksi käsittelen *Revolver*-albumin kappaleiden aloituksia yksi kerrallaan. Tutkin kappaleita kadenssimallien mukaisesti, etsien niistä mahdollisia eroja ja yhteneväisyyksiä, etenkin lopukemallien kohdalla. Pääpaino analyysissäni on lopukkeilla; missä kohdin niitä kappaleiden aloituksissa esiintyy ja millaisia sointufunktioita ne sisältävät. Lopukekohtiin viittaa musiikissa sekä sekunneilla että käyttämäni nuottilaitoksen *The Beatles: Complete Scores* (Beatles 1993) tahtinumeroilla. Tekijänoikeudellisista syistä en ole laittanut nuotteja liitteeksi tutkielmaan, mutta ilmaiset nuotit löytyvät esimerkiksi seuraavasta osoitteesta: <http://www.scribd.com/doc/15945327/The-Beatles-Complete-Scores>.

Kappaleiden alkujen kadenssiin päättyviä lopukkeita tarkasteltaessa on tutkittava myös aloitusten muotoa; millaisista eri muotoyksiköistä ne muodostuvat ja kuinka monesta muotoyksiköstä kappaleen ensimmäinen harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus koostuu – vain yhdestä vai kenties useammasta. Eräs tärkeä tarkastelemani asia on tietysti myös *Revolverin* kappaleiden harmonia; sävellajit, sointukulut ja mahdolliset modulaatiot. Millä tavoin harmonia kappaleiden aloituksissa etenee ja mitä eri sointutehoja käytetään? Sointukulkuja havainnollistaessa jätän septimit pois astemerkinnöistä, mikäli ne eivät osoittaudu olennaisella tavalla tärkeiksi (esimerkiksi duurisuurseptimisointu eli maj⁷-sointu). Tämänkaltaisessa musiikissa septimeitä esiintyy suurimmassa osassa sointuja, mutta ne eivät sinällään tuo mitään uutta analyysiin, koska sointujen funktio ei muutu septimin myötä.

Tarkastelen vähäisessä määrin myös kappaleiden melodioita ja rytmiiikkaa, niissä tapauksissa joissa se tuntuu analyysin kannalta olennaiselta. Pääpainoa ne eivät kuitenkaan analyysissäni muodosta, vaan pääpaino kohdistuu harmoniaan ja eritoten kappaleiden ensimmäisiin harmonisesti sulkeviin lopukkeisiin ja niiden sijoittumiskohtiin kappaleissa. Seuraavaksi esittelen kaavion, jonka tarkoitus on selventää eri merkkien käyttötarkoitus *Revolver*-albumin kappaleiden analyttisissä kaavioissa.

Esimerkki 4.1 Merkkien selitykset kaavioissa



Ylähakanen ilmoittaa aina yhden muotoyksikön, joka joskus voi olla jaettu pienempiin yksiköihin.



Kaari kuvaa aina yhden harmonisen kokonaisuuden ja kaaren loppu ilmaisee kohdan, jossa tapahtuu sulkeutuminen. Kaaren alle jäävät yksiköt voivat kuitenkin olla hierarkisia.



Alahakanen sointuasteiden alla ilmaisee kappaleessa olevan ensimmäisen vahvan kadenssin.



Katkohakanen ilmaisee ohimenevän lopukkeen, jota seuraa vielä painokkaampi lopuke.



Sulut sointuasteiden välissä (esim. I () V) kuvaavat kappaleessa tapahtuvaa vähemmän tärkeää harmonista liikettä tiettyjen tärkeiden sointutehojen välissä.



Nuoli kuvaa joko liikettä kohti harmonista sulkeutumista tai matkaa tietyltä tärkeältä sointuteholta toiselle.



Välisoitto on osa muotoyksikköä, esimerkiksi sen lopussa oleva muutaman tahdin mittainen instrumentaalijakso, jolla on selvästi seuraavaan osaan johdattava rooli.

4.1. *Taxman*

Revolver alkaa Harrisonin kappaleella *Taxman*, jossa heti alussa laulajan kompressoitu eli muokattu ääni laskee metrisesti harhaanjohtavasti (1–2–3–4–1–2). Kitarasoolojen sävy mukailee intialaista äänimaisemaa, mikä luo psykedelian tuntua kappaleeseen. (Reising & LeBlanc 2009, 95.) *Taxman* kertoo verottajasta. Harrison sävelsi laulun jouduttuaan Iso-Britannian korkeimpaan mahdolliseen veroluokkaan. Lennon on kertonut auttaneensa Harrisonia kappaleen säveltämisessä, joskaan Harrison ei maininnut sitä elämäkertakirjassaan *I Me Mine*. ”Minä heittelin avuksi muutamia yhden rivin piikkejä auttaakseni häntä laulunteossa eteenpäin, sillä sitä hän pyysi”, on Lennon kertonut. Kehitystä sanoituksissa tapahtuikin, sillä alussa oli ollut riimejä kuten ”get some bread – before you’re dead” (Turner 1996, 102–103), jotka vaihtuivat selvästi nokkelampiin:

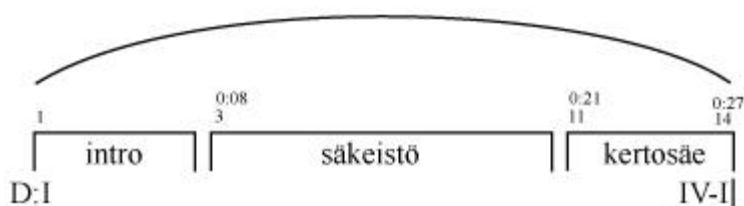
If you drive a car / I’ll tax the street
If you try to sit / I’ll tax your seat
If you get too cold / I’ll tax the heat
If you take a walk / I’ll tax your feet.

Kappaleen taustalauluihin tuli Lennonin avustuksella myös poliittisia vihjauksia, kuten seuraava osoittaa:

Don't ask me what I want it for / ah-ah, Mister Wilson
If you don't want to pay some more / ah-ah, Mister Heath.

Laulu viittaa Britannian silloiseen pääministeriin Harold Wilsoniin sekä oppositiojohtajaan Edward Heathiin. Kyseisistä poliitikoista tuli Beatlesin tuotannossa ensimmäiset nimeltä mainitut elävät ihmiset. (Turner 1996, 102–103.)

Esimerkki 4.2 *Taxman*

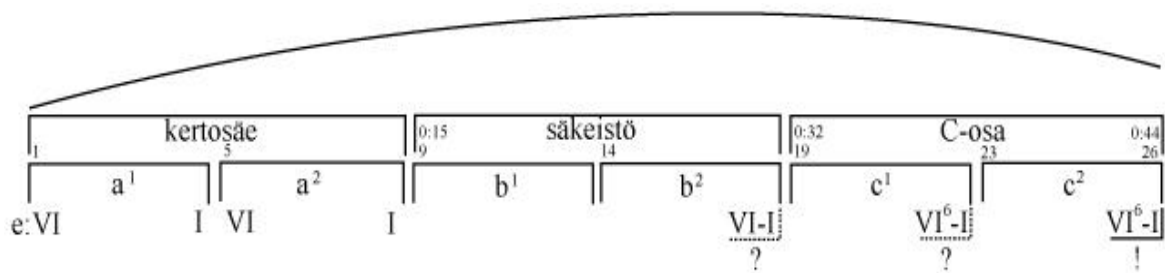


Taxmanin alun kaksi tahtia muodostaa kappaleen intron (0:00–0:07). Soittimina introssa toimivat kitara, basso ja rummut. *Taxmanin* intron voisi luokitella rytmiseksi, koska siinä rytmi on olennaisin tekijä ja pohjalla on vain yksi sointu, D⁷. Sävellajina oleva D-duuri vakiinnutetaan heti kappaleen alussa. Intron jälkeen esiintyy säkeistö, jossa sama D-duurisointu jatkaa kulkuaan, mutta sitä ikään kuin kasvatetaan lisäsävelin (D⁷⁺⁹). Kahden ensimmäisen muotoyksikön (intron ja säkeistön) harmonian staattisuus estää kuitenkin vielä tässä kohdin harmonisen sulkeutumisen esiintymisen. Harmoninen sulkeutuminen tapahtuu vasta säkeistön jälkeen esiintyvässä kertosäkeessä (0:27, tahti 14), jossa harmonia ensikerran aktivoituu – kertosäkeessä esiintyy alun pitkään pysyneen D-duurisoinnun lisäksi C- ja G-duurisoinnut. Tämän lisäksi kappaleessa ei esiinny muita sointuja, paitsi F-duurisointu aivan kappaleen loppua kohden lähestyttäessä. Ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu siis vasta tahdissa 14. Kadenssi tosin alkaa jo tahdista 11 ja sisältää seuraavanlaisen sointukulun D-duurissa: bVII–IV–I. *Taxman* sisältää siis plagaalin lopukkeen, tosin toonikasointuun tultaessa melodiassa jäädään D-duurin kvintille, sävelelle a¹.

4.2 *Eleanor Rigby*

Eleanor Rigby on McCartneyn säveltämä kappale, joka kertoo tarinan kirkon ikääntyvästä ja yksinäisestä vanhastapiiasta. McCartney on myöhemmin kertonut keksineensä nimen *Eleanor Help!*-elokuvassa työskennelleestä Eleanor Bron -nimisestä henkilöstä. Säveltäjä Lionel Bart sen sijaan on todennut, että McCartney poimi nimen näkemästään hautakivestä, jossa luki Eleanor Bygraves. Rigby-nimen säveltäjä keksi Bristolissa vieraillessaan (Rigby & Evans Ltd Wine & Spirit Shippers -nimisestä yrityksestä). Laulussa esiintyvä Isä McKenzie oli alun perin nimeltään McCartney, mutta yhtyeen jäsenet totesivat, että se toisi liikaa mieleen McCartneyn oman isän, joten nimi vaihdettiin. Uusi nimi löytyi puhelinluettelosta. Yllättävää on se, että Eleanor Rigby -nimisen henkilön hauta löydettiin 1980-luvulla St Peter's Paris Churchin hautausmaalta Liverpoolista. Paikka sijaitsi vain muutaman metrin päässä sieltä, missä Lennon ja McCartney olivat ensi kerran tavanneet vuonna 1957. On mahdollista, että McCartney on tuolloin nähnyt kyseisen hautakiven, ja nimi on jäänyt hänen alitajuntaansa. (Turner 1996, 104–105.)

Esimerkki 4.3 *Eleanor Rigby*



*Eleanor Rigby*n vähäinen harmoniavaihtelu ja lopussa oleva taustalaulumelodiana toimiva kertosäe luovat kappaleeseen omanlaisensa mielteliään tunnelman (Reising & LeBlanc 2009, 95–96). *Eleanor Ribgy* on yksi levyn neljästä kappaleesta, joka ei sisällä introa, vaan lähtee suoraan liikkeelle kertosäkeellä, joka toistuu vielä myöhemmin kappaleen aikana (hokema ”Ah, look at all the lonely people”). Sävellaji e-molli vakiinnutetaan heti alussa – tosin kappale alkaa sävellajin VI:lla.

Kappaleen aloitus muodostuu alun neljästä tahdistä, jotka kerrataan (0:00–0:14, tahdit 1–8). Jo heti aloituksessa kuullaan laululle ominainen pelkän kahden soinnun vaihtelu e-mollissa (VI–I), joka aikaansaa hetkellisen sulkeutumisen tunnun – etenkin kun huomioi sen, että kappaleessa ei muita sointuja esiinny (lukuun ottamatta kyseisten sointujen käännöksiä tai muunnoksia lisäsävelin: Em⁷, Em⁶, C/E). Harmonian VI–I-liikkeen lisäksi myös alun laulumelodian kaarros luo osaltaan sulkeutumisen tuntua, vaikka kaarros päättyykin e-mollin terssille, säveleen g – alemmassa äänessä se tosin päättyy toonikasäveleen e. Näistä tekijöistä huolimatta kappale ei kuitenkaan tahdeissa 3–4 tai (niiden kertaannuttua) tahdeissa 7–8 saavuta ensimmäistä harmonista sulkeutumistaan, koska kappaleen alku tuntuisi vielä vahvasti vaativan jatkoa itselleen. Lisäksi laulun päämelodia jää edellä mainitusti sävellajin terssille, joten ainakaan melodista sulkeutumista ei ole vielä tässä kohdin tapahtunut. Tämän lisäksi sellon melodiakulku ja ensiviulujen ostinato kertautuu tahdeissa 7–8 (sama on esiintynyt jo tahdeissa 3–4), mikä tukee ajatusta siitä, ettei kappaleen alun ensimmäistä sulkeutumista olla vielä saavutettu.

Alun kertosäe johdattaa säkeistöön (0:15–0:31, tahdit 9–18). Säkeistössä ilmenee sama kahden soinnun vaihtelu kuin kertosäkeessä, mutta kun kertosäkeessä nämä soinnut jakautuivat kestoaltaan tasaisesti (2+2 tahtia), nyt sävellajin toonikalla eli e-mollisoinnilla on selkeästi suurempi painoarvo – kun taas VI eli C-duurisointu vain pilkahtaa toonikasointujen välissä. Säkeistössä tapahtuu sama ilmiö mitä kertosäkeessä edellä; se kertautuu täysin samaa melodista ja harmonista materiaalia hyödyntäen. Vielä

säkeistönkään aikana ei tapahdu kappaleen ensimmäistä harmonista sulkeutumista, sillä sointuvaihdoksen VI–I kohdalla laulumelodia jää toonikasoinnun kohdalla sävellajin kvintille (sävelelle h) eikä melodinen liike muutoinkaan tunnu pysähtyvän näissä kohdissa (tahdit 13 ja 18). Kaaviosta käy kuitenkin ilmi, että olen laittanut katkohakasen ja kysymysmerkin tahdin 18 kohdalle. Tällä pyrin kuvaamaan sitä, että vaikka harmoninen liike on sama kuin edellä kertosäkeessä, on kyse kuitenkin jo hieman vahvemmassa harmonisesta liikkeestä. Harmonian toisto samoja sointutehoja hyödyntäen luo tunteen vahvemmassa hetkellisestä päätöksestä. Tosin jatkuva liikkeen tuntu laulumelodiassa ei tue vielä harmonisen sulkeutumisen ajatusta. Katkohakanen pyrkii kuvaamaan sitä, että kyse ei siis tässä kohdin ole vielä sulkevasta lopukkeesta, vaan edelleen on vahva jatkoon odottamisen tuntu. Kysymysmerkki hakasen alla nostaa esiin odotuksen jatkosta ja mahdollisen vahvemman lopukseen odottamisesta. Sama harmoninen liike ja katkohakanen sen alla olisi voinut olla jo tahdissa 13, mutta toisto luo vahvemman aspektin.

Sen sijaan kappaleen ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu vasta säkeistöä seuraavan C-osan lopussa (0:44, tahti 26). Samanlainen ilmiö tapahtuu itse asiassa jo tahdissa 22, mutta koska tuo C-osa on oma, itsenäinen kokonaisuutensa, tuntuu perustellulta sijoittaa harmoninen sulkeutuminen vasta jälkimmäiseen kohtaan. Sointutehoina toimivat samat VI–I kuin aiemminkin ja basson kulku on molemmissa sointuvaihdoksissa sama, mutta VI asteen sointu on näissä kohdin terssikäännöksinen, VI⁶. Näkisin kuitenkin tahdeissa 25–26 olevan sointuvaihdoksen ensimmäisenä todellisena päättävänä lopukkeena, koska siinä melodian kulku poikkeaa aiemmin kuullusta. Vaikka melodia jääkin sävellajin terssille eli sävelelle g (kuten alun kertosäkeessä), se kaartaa silti uljaimman kaaroksen edellisiin verrattuna pienen desimin hypyllään. Tämä erottaa sen selkeästi aiemmista VI–I-kuluista.

Kappaleessa *Eleanor Rigby* on siis kuultavissa eriasteisia sulkeutumisen tasoja, jotka voivat olla luonteeltaan joko melodisia tai harmonisia. Katson kuitenkin tahdeissa 25–26 olevan sulkeutumisen vahvimaksi, vaikka bassossa ei liikettä tässä kohdin tapahdukaan, vaan bassossa esiintyy pelkkää toonikasäveltä (soinnut C/E ja Em). Tätä ennen (tahdissa 22) on tapahtunut jo samanlainen harmoninen sulkeutuminen ja tässä kohdin myös melodiassa on esiintynyt toonikasoinnun perussävel. Sen sijaan ensimmäinen, mutta laulun kokonaisuutta ajatellen vasta hetkellinen harmoninen sulkeutuminen on tapahtunut jo tahdeissa 3–4, jossa tapahtuu harmoninen liike VI–I ja melodian toisessa äänessä on päädytty sävellajin pääsävelelle.

Esimerkki 4.4 *Eleanor Rigby*, lauluosuuden sulkeutuminen

Em⁷ Em⁶ C/E Em

All the lone ly peop_ le where do they all_ come from?_

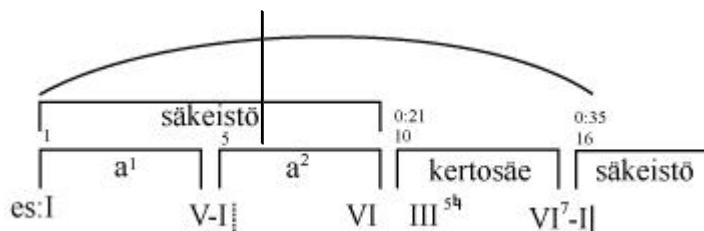
5 Em⁷ Em⁶ C/E Em

All the lone ly peop_ le where do they all_ be long?

4.3 *I'm Only Sleeping*

Lennon kirjoitti ensimmäisen luonnoksensa kappaleesta *I'm Only Sleeping* puhelinlaskunsa maksumuistutuksen taakse. Laulu kertoo loikoilemisen ilosta; kappale ylistää vuodetta ja sen arvoa mietiskelypaikkana. *Evening Standard* -lehdessä kirjoitettiin aikanaan Lennonista, että tämä voi nukkua lähes loputtomasti ja että ”hän on luultavasti Englannin laiskin ihminen”. (Turner 1996, 106.) Tämä saattaakin olla osuvasti todettu, mikäli miettii juuri kyseisen kappaleen nimeä ja sanomaa. Reising & LeBlanc (2009, 96) sen sijaan toteavat, että kappaleen *I'm Only Sleeping* soinnissa on kuultavissa psykedeliaa, mikä ennakoi niin temaattisesti kuin musiikillisestikin levyn viimeistä kappaletta *Tomorrow Never Knows*. Kappaleessa on käytetty myös nurinpäin soivia nauhoja.

Esimerkki 4.5 *I'm Only Sleeping*



I'm Only Sleeping lähtee liikkeelle suoraan säkeistöllä, joka kerrataan (0:00–0:20, tahdit 1–9). Säkeistön ensimmäinen puolisko (tahdit 1–4) muodostuu es-mollin sointukierrosta I–IV–III–VI–III–V→I. Säkeistön ensimmäisessä puoliskossa jäädytään dominantille, mutta edellä kuvaamani nuoli johdattaa I asteelle sen vuoksi, että säkeistön ensimmäinen puolisko sulkeutuu vasta siinä kohdin – tosin vain hetkellisesti. Tätä hetkellistä sulkeutumista, tai pikemminkin V–I-liikettä, pyrin kuvaamaan katkohakasella kaaviossa. Vaikka säkeistön puolella välissä esiintyykin tämä V–I-liike harmoniassa, ja vaikka myös melodiassa päädytään toonikasävelelle, ei kappaleen alku tässä kohdin saavuta vielä ensimmäistä harmonista sulkeutumistaan. Alun materiaalin välitön toisto tuntuisi poistavan sulkeutumisen vaikutelman.

Tahtien 4–5 välissä tapahtuu siis liike dominantilta toonikalle, joka ei kuitenkaan sisällä vielä kappaleen ensimmäistä harmonista sulkeutumista. Tämänkaltaisen lomittuminen on Beatlesin musiikissa hyvin yleistä. Säkeistö a^2 kertailee säkeistön a^1 soinnut tahdeissa 5–9, joita on laajennettu yhdellä tahdilla. Ainoa muuttunut sointu on säkeistön a^1 lopussa esiintynyt viimeinen V asteen sointu, joka säkeistön a^2 lopussa on korvattu VI asteella (tahdit 8–9). Säkeistö ei kuitenkaan vielä tässäkään kohdin sulkeudu, eritoten sen vuoksi, että säkeistöä seuraavan kertosäkeen alussa ei kuulla toonikasointua, vaan sävellajin mediantti (III). Sen sijaan säkeistö ja sitä seuraava kertosäe yhdessä muodostavat kappaleen alun ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden. Sulkeutuminen tapahtuu säesolmun kautta, sillä itse asiassa vasta kertosäkeen jälkeen esiintyvässä säkeistössä (kohdassa 0:35, tahdissa 16) tullaan toonikalle.

Kertosäe on siitä erikoinen, että se lähtee toonikan sijasta mediantilla liikkeelle. Se etenee es-mollissa soinnuin III–IV–V^b–IV–VI⁷, mutta jää ikään kuin leijumaan ilmaan. Tämän tunnun saa suurelta osin aikaan viimeinen duuriuurseptimisointu eli maj⁷. Kertosäettä ei säkeistön tavoin kerrata, vaan se esiintyy tässä kohdin vain kerran ja johdattaa takaisin säkeistöön ja samalla sävellajin toonikalle. Kertosäkeen lopussa olevan sulkeutumisen voisi tulkita kahdellakin tavalla; ajatella "sulkeutumisen" tapahtuvan aivan kertosäkeen lopussa, jolloin jäätäisiin VI⁷-soinnulle, tai vaihtoehtoisesti kertosäkeestä säkeistöön – ja samalla toonikasoinnulle – siirryttäessä (tahdin 16 alussa, kohdassa 0:35). Itse painotan jälkimmäistä vaihtoehtoa, koska näin ollen sulkeutuminen tulisi vasta toonikasoinnun myötä, mikä tuntuisi loogisemmalta vaihtoehdolta. VI⁷-soinnun kohdalla on vielä päättymättömyyden tuntu, koska kyseessä on maj⁷-sointu ja melodia tuntuu vielä haparoivan puolitiessä.

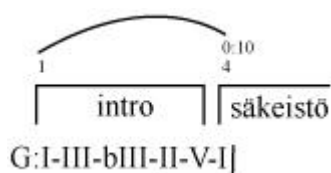
Säkeistö b:ssä esiintyy ensimmäisen kerran sointuvaihdos VII–I (Bb–C), ja näin ollen siinä tapahtuu myös kappaleen ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen. Muita kuin näitä kahta sointua ei kappaleessa esiinny. Säkeistö b:n jälkeen on jälleen välisoitto (1:05–1:09, tahdit 28–30), joka vielä vahvistaa säkeistössä b esiintyneen VII–I-kadenssin. Kappaleessa vuorottelevien kahden osan (välisoittojaksoja lukuun ottamatta) voikin havaita siitä, että säkeistössä a esiintyy pelkkää c-sävelen päälle rakentuvaa kvintti-intervallia, kun taas säkeistössä b kaksi sointua (Bb ja C) vuorottelevat keskenään. Tahdit 25–30 (säkeistö b ja välisoitto) voitaisiin tulkita myös kertosäkeeksi niiden sanojen osittaisen toisteisuuden vuoksi. Vaikka sanat muuttuvat joka kerralla, niissä mainitaan aina jossain kohdin sana 'love' tai kappaleen nimen (*Love You To*) muunnos:

Love me while you can / Before I'm a dead old man.
 Make love all day long / Make love singing songs.
 I'll make love to you / If you want me to.
 (George Harrison, osa kappaleen *Love You To* lyriikoista)

4.5 *Here, There And Everywhere*

Here, There And Everywhere on McCartneyn säveltämä rakkauslaulu hänen silloiselle tyttöystävälleen. McCartneyn sanotaan olleen erityisen viehättynyt *The Beach Boys* -yhtyeen albumiin *Pet Sounds*, eritoten sen kappaleeseen *God Only Knows*. McCartneyn tavoitteena olikin säveltää jotain samantyylistä. Monet ovat pitäneet laulua säveltäjän kauneimpana rakkauslauluna. (Turner 1996, 108.) Tämän balladin ei välttämättä edes kuvittelisi olevan osa muutoin niin kokeellista *Revolveria*, mutta ehkä juuri se seikka tuo levyllä sen kokonaisvaltaisen moninaisuuden. (Reising & LeBlanc 2009, 96.)

Esimerkki 4.7 *Here, There And Everywhere*



Here, There And Everywhere poikkeaa kaikista muista *Revolver*-albumin introista; alun

lyhyt intro (0:00–0:09, tahdit 1–3) nimittäin sisältää introlle epätavallisesti myös laulun. Tässä kappaleessa introlla on todella selkeästi kappaleeseen johdettava rooli. Pääsävellajina toimii G-duuri, vaikka myöhemmin kappaleen kertosäkeessä käväistäänkin muunnossävellaji g-mollin puolella.

Intron melodia lähtee liikkeelle toonikasoinnun murrolla. Selkeää G-duuriharmoniaa kuitenkin hetkellisesti rikotaan täysin uudella ja odottamattomalla, sävellajiin kuulumattomalla B-duurisoinnolla. Intro sisältää silti selkeästi kappaleeseen johdattavan kaarroksen G-duurissa tehoin I–III–bIII–II–V→I. Intro itsessään jää dominantille, mutta harmoninen jännite puretaan välittömästi introa seuraavan osan eli säkeistön alussa sävellajin toonikalle. Tässä kohdin (0:10, tahti 4) tapahtuu myös kappaleen alun ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen. Introssa ei esiinny laulun lisäksi muita soittimia kuin kitara sekä basso aivan intron lopussa.

Introsta säkeistöön siirryttäessä tapahtuu siis jo ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen. Haluaisin kuitenkin lisätä, että tämän lisäksi myöhemmin kappaleessa tapahtuu vielä vahvempia sulkeutumisia. Esimerkiksi introa seuraavan säkeistön lopussa ja sitä seuraavan säkeistön alussa (0:32–0:34, tahdit 11–4 (4=12) tapahtuu liike dominantilta toonikalle (G: V–I), joka on edellistä sulkeutumista vahvempi. Myös toisesta säkeistöstä kertosäkeeseen (0:55–0:57, tahdit 12–13) siirryttäessä esiintyy V–I-kadenssi yllättäen B-duurissa, josta edelleen moduloidaan pääsävellajin muunnosmolliin (g-molli). Kappaleen kertosäkeeseen (01:01–01:04, tahdit 14–15) päädyttäessä esiintyy myös g-mollissa vahva V–I-kadenssi, joka vielä toistetaan hieman varioiden tahdeissa 16–17 (01:07–01:09). Tämä variaatio eroaa edellisestä siten, että siinä g-mollisoinnun sijasta johdatellaankin harmonia takaisin G-duuriin g: IV–V→G: I). Nämä esimerkit vain lisäyksenä siihen, että kappaleessa esiintyy muitakin, alun tahdeissa 3–4 esiintynyttä lopuketta vahvempiakin kadensseja.

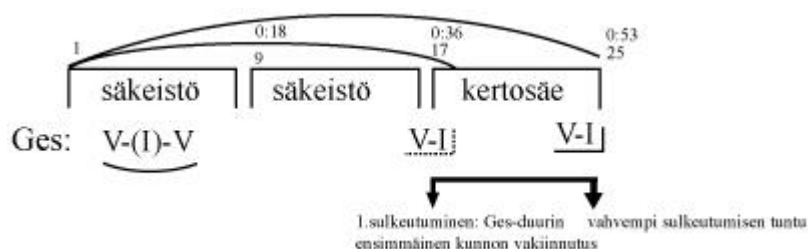
Kyseisen kappaleen kohdalla ei myöskään voi jättää mainitsematta rakenteen kaunista ja ehyttä kaarrosta; laulu alkaa introlla (0:00–0:09, tahdit 1–3) ja päättyy vastaavanlaiseen *codaan* (2:06–2:20, nuotin viisi viimeistä tahtia 26–30). Coda on hieman introa pidempi, mutta siihen saavutaan samalla tavoin kuin introsta säkeistöön siirryttäessä; harmonian II–V–I-liikkeellä (tahdit 25–26), joista toonika on jo codan ensimmäinen sointu. Sointukierto tosin on codassa hieman erilainen introon verrattuna; coda sisältää sointukierron G-duurissa tehoin I–II–III–IV–I, joka myös kerrataan. Intron etäännyttävä elementti (bIII) on pyyhkiytynyt kappaleen lopusta pois, mikä vahvasti tukee ehyen kaarroksen tuntua. Edellä mainitsemiani kadensseja en tämän laulun kaaviossa esitä, koska tutkimuksen kohteena ovat ensimmäiset harmoniset sulkeutumiset, mutta intron tahdeissa

3–4 esiintyvää kadenssia vahvempia lopukkeita on siis tästä kappaleesta löydettävissä.

4.6 *Yellow Submarine*

Yellow Submarine on McCartneyn sävellys, lastenlaulunomainen erivärisistä sukellusveneistä kertova kappale. Laulu on tarina pojasta, jolle vanha merimies kertoo jännittäviä tarinoita seikkailuista sukellusveneiden maassa, ja tästä innostuneena poika päättää lähteä itsekin seikkailemaan. *Yellow Submarinen* ilmestymisen myötä levisi huhu, jonka mukaan laulun nimi viittaisi huumeisiin. New Yorkissa tuolloin myytäviä Nembutal-kapseleita alettiin nimittäin kutsua juuri nimellä ”yellow submarine”. McCartney kuitenkin totesi, että kappale ei ole mitään muuta kuin ”pelkkä lastenlaulu”. (Turner 1996, 109.)

Esimerkki 4.8 *Yellow Submarine*



Yellow Submarine lähtee liikkeelle säkeistöllä, joka myös kertaantuu (0:00–0:35, tahdit 1–16). Olen jakanut säkeistön kahteen osaan, mutta se koostuu tavallaan myös neljästä keskenään samanlaisesta yksiköstä, joista yhden pituus on aina neljä tahtia. Kappaletta kuunneltaessa tuntuu kuitenkin loogisemmalta jaksottaa säkeistö kahdeksi kahdeksantahtiseksi yksiköksi. Melodia ja sointukierto pysyvät säkeistöissä samoina, mutta sanat vaihtuvat. Säkeistön sointukierto etenee Ges-duurissa tehoin V–IV–I, VI–II, IV–V→I. Kaavion säkeistöosassa I aste on sen vuoksi suluissa, että säkeistöstä toiseen siirryttäessä poiketaan aina hetkellisesti toonikalla. Pääpaino säkeistöissä on kuitenkin sävellajin Ges-duurin dominantilla (Db), ja laajemmin ajateltuna säkeistössä tapahtuu dominantin laajennus sointutehoin V–(I)–V. Säkeistöjen tärkeimpänä sointuna esiintyy siis dominantti, koska se sekä alkaa että päättää säkeistön. Toisaalta dominantti puretaan säkeistöjen keskivaiheilla aina hetkellisesti toonikalle, esimerkiksi alun V–IV–I-kulku kuljettaa dominantin subdominanttisen lomasoinnun kautta toonikalle; samoin säkeistön lopun IV–V–I-kulku johdattaa dominantin toonikalle. Kummassakaan näistä ei silti synny

vielä harmonisen sulkeutumisen tuntua, sillä toonikasointu on molemmissa tapauksissa vain hetkellinen ilmiö ja tuntuu vahvasti vaativan jatkoa itselleen.

Säkeistön jälkeen esiintyy kertosäe, joka kerrataan (0:36–0:52, tahdit 17–24). Säkeistöstä kertosäkeeseen siirryttäessä tapahtuu Beatlesin musiikille tyypillinen lomittuminen dominantilta toonikalle, V→I. Kertosäkeen sointukulku on yksinkertainen; siinä käytetään vain toonika- ja dominanttisointuja (Gb ja Db), joista Ges-duuri aina alkaa ja päättää säkeen. Itse asiassa vasta kertosäkeessä tulee varmuus siitä, että Ges-duuri on todella kappaleen sävellaji. Vaikka kyseinen sointu on vilahtanut jo pariin otteeseen säkeistöissäkin, se on silti ollut vain hetkellinen häivähdys muiden sointujen joukossa; sille ei ole pysähtytty, vaan sitä ollaan oltu alati viemässä eteenpäin – toisin sanoen sitä ei ole vielä vakiinnutettu. Syy, miksi Ges-duurin voi vihdoinkin kertosäkeessä kokea varmaksi toonikaksi, on laulumelodian päättyminen ges-sävelelle kertosäkeen säkeiden lopussa.

Kappaleen alun ensimmäinen harmonisesti sulkeutuva kokonaisuus esiintyy kuitenkin jo säkeistön ja kertosäkeen taitekohdassa (0:36, tahdit 16–17), jossa tapahtuu V–I-liike Ges-duurissa. Tämä ei ole kappaleen vahvin harmoninen sulkeutuminen, mutta ensimmäinen sellainen. Harmonia etenee dominantilta toonikalle ja lisäksi siirrytään eri muotoyksiköstä toiseen. Kappaleen painokkain sulkeutuminen sen sijaan tapahtuu vasta kertosäkeen lopussa (0:52, tahti 24), jossa myös laulumelodiassa päädytään toonikasävelelle.

Jos tarkkoja ollaan, voidaan siis huomata, että kappale sisältää kolme eri sulkeutumisen tasoa. Näistä ensimmäinen ja selvästi heikoin on aina säkeistön säkeiden väleissä oleva nopea V–I-kulku harmoniassa. Toinen ja jo jonkin verran vahvempi on säkeistöstä kertosäkeeseen siirryttäessä (0:34–0:36, tahdit 16–17), jossa tapahtuu sama V–I-kulku, mutta toonikasoinnun kohdalla melodiassa ovat soinnun terssi ja kvintti. Kolmas ja selkeästi painokkain lopuke on kertosäkeessä, joka ei sisällä muuta kuin V–I-harmoniaa. Kertosäkeen puolella välissä (0:39–0:44, tahdit 18–20) ja lopussa (0:47–0:52, tahdit 22–24) tapahtuu tuo samainen V–I-liike, ja lisäksi melodiassa päädytään Ges-duurin toonikasävelelle. Painokkain näistä on kuitenkin kertauksen lopussa oleva harmonian V–I-kulku, koska kertauksen mukanaan tuoma painokkuus tuottaa ajatuksen vahvemmassa lopukkeesta.

4.7 *She Said She Said*

Lennonin säveltämä *She Said She Said* kertoo yhtyeen LSD-kokeilusta Los Angelesissa 1960-luvun puolessa välissä. Beatles järjesti juhlat, jossa Lennonin ja Harrisonin toiveena oli saada hyvä LSD-huumausainekokemus edelliskertaisen pieleen menneen kokeilun jälkeen. Näyttelijä Peter Fonda oli kokeillut kyseistä huumetta useita kertoja aiemmin ja ryhtyi ”matkaoppaaksi”. Fonda muistaa istuneensa Harrisonin kanssa talon kattotasanteella ja Harrisonin sanoneen hänelle, että uskoi kuolevansa. Fonda lohdutti Harrisonia todeten, ettei ollut mitään pelättävää, rentoutuminen olisi avain kaikkeen:

”Minä sanoin tietäväni, miltä kuolleesta tuntuu, sillä olin 10-vuotiaana ampunut itseäni vahingossa mahaan ja sydämeni oli pysähtynyt kolme kertaa leikkauspöydällä, koska olin menettänyt niin paljon verta. John [Lennon] meni ohi ja sattui kuulemaan, kun sanoin: ’Minä tiedän miltä kuolleesta tuntuu.’ John katsoi minua ja sanoi: ’Sinä saat minut tuntemaan niin kuin en olisi koskaan syntynytkään. Kuka pani kaiken tuon paskan sinun päähäsi?’” (Turner 1996, 111.)

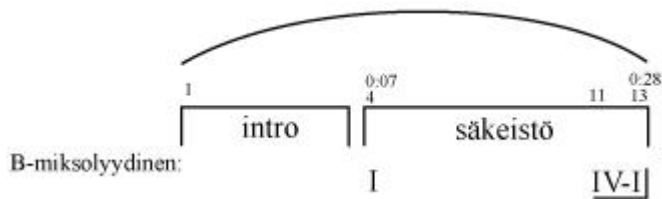
Kyseiset viittaukset ovat selkeästi esillä kappaleessa *She Said She Said*:

”She said: I know what it’s like to be dead
I know what it is to be sad
And she’s making me feel like
I’ve never been born.

I said: Who put all those things in your head
Things that make me feel that I’m mad
And you’re making me feel like
I’ve never been born.”
(John Lennon, osa kappaleen *She Said She Said* lyriikoista)

Kappaleen *She Said She Said* on katsottu kuvastavan niin sanoituksiltaan kuin musiikkinsakin puolesta tyypillisiä huumausaineiden vaikutuksia. Näistä kielivät esimerkiksi levytyksessä käytetty nopeutettu laulu, toistuva aksenttipellin (*crash*) ja sähkökitaran käyttö. Kappaleessa tapahtuu myös tahtilajinvaihdos tasajakoisesta kolmijakoiseen. Harmonian toisteisuuden tehoin I–bVII–IV–I on ajateltu viittaavan niin ”LSD-matkaan” kuin mantraan pohjautuvaan intialaiseen meditaatioon. (Reising & LeBlanc 2009, 96.)

Esimerkki 4.9 *She Said She Said*



Kappaleen intro koostuu vain kolmesta tahdistä (0:00–0:06, tahdit 1–3) ja se on luonteeltaan rytminen. Intron soitinvalikoima käsittää kitaran, basson ja rummut. Sointuna on pelkkä B-duuri (Bb^7). Introa seuraa välittömästi säkeistö (0:07–0:28, tahdit 4–13, mukaan lukien lopussa oleva kahden tahdin välisoitto). Kappaleen sävellaji on B-miksolyydinen ja se sisältää seuraavanlaisen sointukierron: $\parallel I-bVII-IV \parallel I-IV \parallel I-bVII-IV-I \parallel$. Ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu säkeistön lopussa, laulun loppuessa ja jäädessä toonikasävelelle b (0:23, tahti 11). Lopukkeena toimii plagaali IV–I-kulku. Ensimmäistä harmonista sulkeutumista kuitenkin vahvistetaan vielä tämän jälkeen tahdeissa 11–13 (0:24–0:28). Vaikka laulumelodia loppuukin, sama sointukulku ja lähestulkoon sama melodiakulku toistetaan. Säkeistössä esiintyy myös kitaran ja laulumelodian vuoropuhelua, joka sisältää kysymys–vastaus-idean ja muodostuu samoista melodia-aiheista.

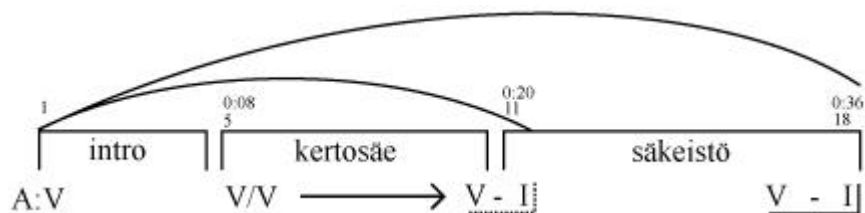
Vasta myöhemmin kappaleessa esiintyy kertosäe. Säkeistö ja kertosäe ovat siitä erikoinen parivaljakko, että ainakin tälle levyllä epätyypillisesti molempien aluissa esiintyy hokema "*she said*", kun normaalisti kertosäe on se, jossa on hokema kappaleen nimestä. Tässä kappaleessa kertosäkeen erottaa säkeistöstä siinä, että kertosäkeessä sanat pysyvät muuttumattomina. Tämän lisäksi kertosäkeessä tapahtuu myös tahtilajinvaihdos tasajakoisesta kolmijakoiseksi. Kertosäettä en ole kuitenkaan kuvannut kaaviossa, koska ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu jo säkeistön lopussa.

4.8 *Good Day Sunshine*

McCartney sävelsi hyväntuulisen *Good Day Sunshine* -kappaleen Lennonin talossa eräänä aurinkoisena päivänä. Kappaleeseen on vaikuttanut newyorkilainen yhtye *The Lovin' Spoonful*, jonka musiikin tyyliä ovat lyyrisyys ja folk-henkisyys. Kappaleeseen *Good Day Sunshine* on erityisesti vaikuttanut edellä mainitun yhtyeen hitti *Daydream*,

jonka tunnusmerkkinä on ehyt kitarasäestys ja taustalla tarina ”kauniin päivän hermistäisestä rakkauden autuudesta”. Esikuvayhtyeen laulajan mielestä Beatlesissa oli erinomaista yhtyeen omaperäisyys; se hyödynsi toisten yhtyeiden käyttämiä ideoita ja sulautti ne taidokkaasti omiinsa. (Turner 1996, 111–113.)

Esimerkki 4.10 *Good Day Sunshine*



Kappaleen *Good Day Sunshine* intro (0:00–0:07, tahdit 1–4) sisältää pelkän rytmisäestyksen eli kompini. Soittimina introssa toimivat piano, basso ja rummut – tosin rummut tulevat vasta intron viimeisessä tahdissa mukaan ja soittavat kahdeksasosatriolisäestystä. Intro siis esittelee vain kappaleessa käytettävän kompini ja sisältää pelkkää E-duurisointua, jonka voi tulkita myöhemmin sävellaji A-duurin dominantiksi. Kappaleen sävellajista ei kuitenkaan ole vielä kappaleen alussa selvyyttä.

Introa seuraa kertosäe (0:08–0:19, tahdit 5–10), joka sisältää seuraavanlaisen sointukierron: $\parallel : H-F\# : \parallel - E(-A)$. Raja introsta kertosäkeeseen siirryttäessä on mielenkiintoinen. Intro siis alkaa vasta myöhemmin kappaleen sävellajiksi osoittautuvan A-duurin dominantilla eli E-duurisoinnolla. Siitä ei kuitenkaan edetä odotetusti toonikalle, vaan kertosäe lähtee liikkeelle H-duurisoinnolla, joka on A-duurin dominantin dominantti, V/V. Kappaleen alkuperäisen sävellajin tuntu häviää tyystin hetkellisesti. Harmoniaa ei siis vakiinnuteta vielä kappaleen alussa, vaan dominantin dominanttiakin (H-duuri) seuraa välittömästi Fis-duurisointu, joka toimii paitsi hetkellisenä H-duurin dominanttina, myös sitä seuraavan E-duurisoinnun dominantin dominanttina. Fis-duurisoinnulta lähdetään vihdoinkin etenemään kohti dominantti-toonika-lopuketta (E–A), joka sitten seuraakin hetken kuluttua, kertosäkeestä säkeistöön siirryttäessä (0:16–0:20, tahdit 10–11).

Kertosäkeen sointukierto kappaleen varsinaista sävellajia A-duuria ajatellen on siis seuraavanlainen: $V/V - V/V/V - V \rightarrow I$. Nuolta seuraava I-asteen sointu on jo seuraavan muotoyksikön eli säkeistön alku. Kertosäkeen lopun melodinen kaarros päättyy toonikasoinnun terssille, mutta kuitenkin vasta sitä seuraavan muotoyksikön eli säkeistön

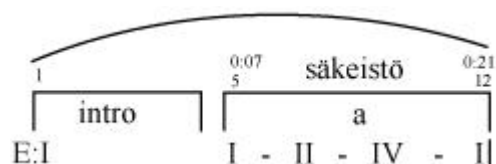
alussa (tahti 11). Kertosäkeen laskeva melodialinja muodostuu sävelistä gis–fis–e–d–cis, joista viimeinen sävel on toonikasoinnun terssi. Introsta kertosäkeeseen siirryttäessä myös rytmi muuttuu – aluksi tasajakoisesta kolmijakoiseksi (4/4→3/4) – mutta sekään ei vielä riitä, sillä kertosäkeessä vuorotellaan 3/4- ja 5/4-tahtilajien välillä.

Beatlesin musiikissa on yleistä, että kaksi tai useampikin skemaattinen muotoyksikkö yhdessä muodostavat kappaleen ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden. Näin tapahtuu tässäkin kappaleessa, jossa intro ja kertosäe yhdessä muodostavat alun ensimmäisen harmonisen sulkeutumisen. Kertosäkeen päättää A-duurin dominantti (0:16–0:19, tahdit 9–10), joka etenee toonikalle heti seuraavan muotoyksikön eli säkeistön alussa (0:20, tahti 11). Vaikka purkaus ei tapahdukaan laulumelodiassa A-duurin toonikasävelelle vaan terssille, silti harmoniakulku V–I on vahva, eritoten kappaleen alussa olleen sävellajin hetkellisen hämärryttämisen jälkeen.

4.9 *And Your Bird Can Sing*

And Your Bird Can Sing on Lennonin sävellys, jonka vihreät linnut, mahtavat rikkaudet ja seitsemät ihmeet tulkittiin aluksi säveltäjän hurjiksi keksinnöiksi. Leikiteltiin jopa ajatuksella, että Lennon oli tehnyt havainnon uudesta ulottuvuudesta. Turnerin (1996, 113) mukaan mielenkiintoista on se, että Lennon oli vuonna 1964 säveltänyt ”mittojen mukaan tehdyn” rakkauslaulun, ja vain kahta vuotta myöhemmin hän sävelsi tällaisen ”täydellisesti istuvan, mutta täysin merkityksettömän psykedeelisen kappaleen”. Lennon itse tosin myöhemmin kommentoi kappaletta ”kammottavaksi roskaksi”. (Turner 1996, 113.)

Esimerkki 4.11 *And Your Bird Can Sing*



And Your Bird Can Sing alkaa lyhyellä introlla (0:00–0:06, tahdit 1–4), joka kertautuu myöhemmin kappaleen väliskeisseissä. Introssa esiintyy vain E-duurisointua, joka on samalla

kappaleen toonika. Sävellaji vakiinnutetaan näin ollen heti alussa, eikä kappaleessa muutenkaan ole tuntua toisista sävellajeista, kuten Beatlesin kappaleissa usein on tapana. Soittimina toimivat introlle tyypillisesti kitarat, basso ja rummut. Intro ei kuitenkaan vielä itsessään muodosta kappaleen ensimmäistä harmonisesti sulkeutuvaa kokonaisuutta, koska se sisältää vain toonikasointua eikä siinä näin ollen ole harmonista aktiviteettia. Sen sijaan intro ja sitä seuraava säkeistö (0:07–0:21, tahdit 5–12) yhdessä muodostavat kappaleen alun ensimmäisen harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden.

Säkeistön harmoniakulku on seuraavanlainen: I–II–IV–I. Toonikasointuun (E-duuri) päädyttyäessä (0:18–0:21, tahdit 11–12) laulumelodian alemmassa äänessä kuullaan toonikasävel, ylemmässä äänessä on soinnun terssi. Säkeistö myös kerrataan samanlaisena, tosin eri sanoin (0:22–0:36, tahdit 5–12). Molempien säkeistöjen sisällä on myös hokema "*and your bird...*", mikä viittaisi siihen, että kappale sisältäisi myös *refrainin* eli kertosaäkeen. *Refrainhan* ei siis ole itsenäinen muotoyksikkö, vaan liittyy osaksi toisen muotoyksikön loppua ja sille tyypillistä on sanojen toisteisuus. Kappaleen *And Your Bird Can Sing* aloitus on viimeinen plagaalin lopukkeen sisältämä kappale *Revolverilla*.

4.10 *For No One*

Kappaletta *For No One* on pidetty McCartneyn yhtenä kauneimmista lauluista, eikä varmasti vähiten sen mieleenpainuvan melodian ja torvisektion ansiosta. Laulun syntyperä vie Sveitsin alppimajaan, jossa säveltäjä oli lomailmassa tyttöystävänsä kanssa vuonna 1966. Laulu on jälkikäteen tulkittu parin suhteen taantumaksi – toisen heistä rakkaus oli jo kuollut. Varhaisessa haastattelussa McCartney on itsekkin todennut, että laulu kertoo siitä, kun hän kotoa pois muutettuaan asui ”erään naisen” kanssa. Myöhemmin säveltäjä on kuitenkin pidättäytynyt puhumasta laulun sanojen merkityksestä ja kommentoinut ajatelleensa vain ”tyypillistä työssä käyvää tyttöä”. (Turner 1996, 113.)

Esimerkki 4.12 *For No One*



For No One ei sisällä lainkaan introa vaan se lähtee liikkeelle suoraan säkeistöllä, joka myös kerrataan (0:00–0:23, tahdit 1–8). H-duurissa etenevä säkeistö jo itsessään muodostaa harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden ja sisältää seuraavanlaisen sointukulun: I–I²–VI–VI²–IV–bVII–I (0:00–0:11, tahdit 1–4), joka kerrataan oitis (0:12–0:23, tahdit 5–8). Säkeistön kertauksessa esiintyy sama melodia ja sointukierto, mutta kertaus antaa tunnun vahvemmassa sulkeutumisesta tahdeissa 7–8, vaikka täsmälleen sama lopuke on kuultu jo tahdeissa 3–4. Jälkimmäisten tahtien lopuke poikkeaa edellisestä basson laskevalla kululla; tahdissa 8 esiintyy laskeva sävelkulku h–fis–H, kun se aiemmin tahdissa 4 oli nouseva sävelin H–fis–h–fis.

Esimerkki 4.13 *For No One*, bassokulut

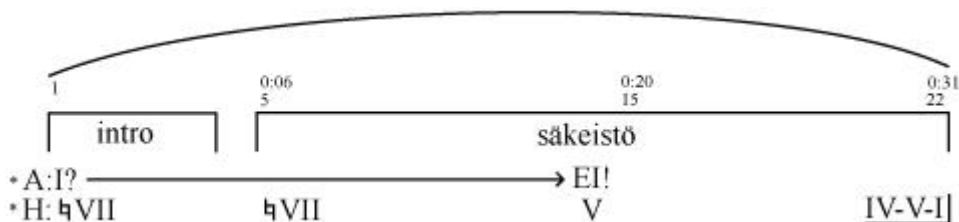


Kappaleen sävellaji vakiinnutetaan jo heti kappaleen alussa todella vahvasti, sillä säkeistön jokaisen tahdin melodiassa on kuultavissa toonikasoinnun murtoa. Vakiinnutuksen tunnun luo varmasti osaltaan myös alun selkeä ja tasainen kahdeksasosanuoteilla kulkeva pianosäestys. Harmonisen sulkeutumisen kohdissa tahdeissa 4 ja 8 melodia jää kuitenkin toonikasoinnun terssille. Vaikka näissä kohdin tapahtuukin alun ensimmäiset harmoniset sulkeutumiset, mainittakoon että niitä seuraa vielä vahvempi sulkeutuminen säkeistön jälkeisestä kertosäkeestä jälleen säkeistöön siirryttäessä (0:37–0:39, tahdeissa 13–14). Kyseinen lopuke on muotoa V⁴⁻³–I. Laulumelodia ei kuitenkaan vielä tässäkään kohdin pääty toonikasävelelle (h), vaan jää ikään kuin leijumaan ilmaan, sävelenä cis dominantin päälle. Ylipäätään koko kappale päättyy lopulta kuin ilmaan haihtuen, dominantille jääden. *For No One* on yksi kolmesta *Revolverin* kappaleesta (kappaleiden *Love You To* ja *Tomorrow Never Knows* ohella), jossa on kuultavissa miksolyydinen lopuke VII–I.

4.11 Doctor Robert

Doctor Robert on Lennonin sävellys, joka kertoo outoja ”vitamiineja” ruiskeina antavasta newyorkilaisesta tohtorista – kyse oli luultavasti Robert Freymann -nimisestä saksalaissyntyisestä lääkäristä. McCartneyn mukaan laulu oli vitsi kyseisestä miehestä, joka paransi kenet tahansa omin, erikoislaatuisin konstein. 1960-luvulla vaikuttanut elokuvaohjaaja Joel Schumacher totesi kyseisestä ”Doctor Robertista”: ”Me pidimme niitä vitamiiniruiskeina, mutta meistä tuli narkkareita.” (Turner 1996, 114.)

Esimerkki 4.14 Doctor Robert



Kappaleen alussa esiintyy lyhyt intro (0:00–0:05, tahdit 1–4), jossa soittavat Beatlesin musiikille luonteenomaisesti kitarat, basso ja rummut. Intro on vähäeleinen ja sointuna toimii pelkkä A-duuri. Intron jälkeen esiintyy säkeistö (0:06–0:31, tahdit 5–22), jossa A-duurisointu jatkaa kulkuaan – itse asiassa hyvinkin pitkään tämän kappaleen mittakaavan huomioon ottaen, aina tahtiin 12 saakka. Aluksi voisikin ajatella A-duurin olevan kappaleen sävellaji, mutta näin ei kuitenkaan ole. Tämän osoittaa tahdissa 13 (kohdassa 0:17) tapahtuva vaihdos A-duurisoinnusta Fis-duurisointuun, joka myöhemmin osoittautuu kappaleen todellisen sävellajin, H-duurin, dominantiksi.

Säkeistön voisi jakaa tavallaan kahteen osaan, tahteihin 5–14 ja 15–22 (tämän mukaan olen merkinnyt myös tahtinumerot ja sekunnit kaavioon). *Doctor Robert* ei tosin ole samanlainen tapaus kuin esimerkiksi *I'm Only Sleeping*, jossa säkeistö muodostuu kahdesta keskenään samantyyllisestä säkeestä (a^1 ja a^2) ja muodostaa näin periodityyllisen rakenteen. *Doctor Robertin* säkeistö sitä vastoin muodostuu kahdesta toisiinsa verrattuna hyvinkin erityyillisestä osasta, joiden käännekohta on edellä mainittu muutos Fis-duurisoinnuksi tahdissa 13. Säkeistön ensimmäinen puoli on vankasti – sekä harmonian että melodiansa puolesta – A-duurisoinnun varassa pitäytyvä. Jälkimmäisessä puoliskossa tapahtuu enemmän paitsi melodian liikettä, myös harmonista aktiviteettiä sekä kadenssi säkeistön lopussa. Säkeistön jälkipuoliskon harmonian aktiviteetti koostuu sointujen

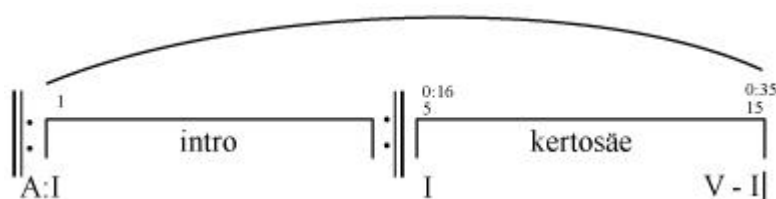
päätehoista V–IV–V–I. Kadenssi kuullaan tahdeissa 20–22, H-duurin V–I-liikkeellä. Kappaleen alku siis saavuttaa ensimmäisen harmonisen sulkeutumisen tahdeissa 21–22 (0:29–0:31). Tässä kohdin sekä bassossa että laulumelodiassa on sävel h, joka tuntuu vahvasti kappaleen toonikalta.

Doctor Robert on ainoa *Revolverin* kappaleista, jonka alun harmonisesti sulkeutuvan kokonaisuuden muodostaa kaksi eri sävellajia, A- ja H-duurit. Hieman samantyylinen ilmiö tapahtuu kappaleessa *Good Day Sunshine*, jossa alun dominanttisointu hämää kappaleen sävellajia osoittautuen vasta myöhemmin sävellajin dominantiksi. *Doctor Robert* -kappaleen A- ja H-duurisoinnuista kuitenkin ensisijainen sävellaji on H-duuri sen vuoksi, että kappaleen alussa pitkään vallinnut A-duurisointu on staattinen eikä vielä suoranaisesti johda minnekään, minkäänlaista lopuketta ei myöskään saavuteta. Sen sijaan H-duurisointu päättää alun ensimmäisen harmonisen kokonaisuuden. Näin ollen alun A-duurisointu osoittautuukin H-duurin bVII-soinnuksi.

4.12 *I Want To Tell You*

I Want To Tell You on Harrisonin sävellys. Laulu kertoo turhautuneisuuden tunteesta; siitä kun on paljon sanottavaa, muttei saa itseään ilmaistuksi oikealla tavalla. Harrison pohti, että järkemme on alati käskemässä, mitä tehdä ja miten toimia eri tilanteissa – tärkeää olisikin päästä eroon liiasta järjestä. Kappale äänitettiin alun perin nimellä *Laxton's Superb* (englantilainen omenalajike). Myöhemmin nimenä esiintyi myös *I Don't Know* – näin siksi, että tuottaja George Martin oli tiedustellut Harrisonilta laulun nimeä, johon Harrison oli vastannut: ”En minä tiedä.” (Turner 1996, 115.)

Esimerkki 4.15 *I Want To Tell You*



Kappaleen *I Want To Tell You* alku muodostuu itse kappaleeseen johdattavasta rytmipainotteisesta introsta, jossa musiikki ikään kuin kasvaa hiljaisuudesta (0:00–0:15,

tahdit 1–4, jotka kerrataan). Intron soittimina toimivat piano, kitara, rummut ja basso, joka soittaa ainoastaan intron lopussa olevat kahdeksasosatriolit. Intro sisältää pelkkää A-duurisointua, vuorotellen soinnuin A^7 ja A^{7sus4} .

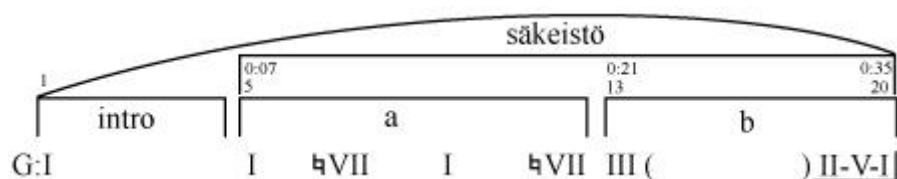
Introa seuraa kertosäe (0:16–0:35, tahdit 5–15). Kertosäe ei suoranaisesti vaikuta kertosäkeeltä, vaan kappaletta kuunnellessa tulee tuntu kuin siinä ei olisi kertosäettä lainkaan. Kertosäkeettömyyden tunnun saa ehkä osaltaan aikaan se, että tuntuu kuin kappale ei olisi edes kunnolla vielä alkanut tässä kohdin. Tosin kappaleen nimen *I Want To Tell You* toistaminen aina näissä kohdissa – tai kolme neljästä kerrasta, kun tämä jakso kappaleessa esiintyy – antaa selkeän viitteen siitä, että kyseessä olisi kuitenkin kertosäe.

Kertosäkeen lopussa kappaleen alku saavuttaa ensimmäisen harmonisen sulkeutumisensa A-duurissa soinnuin I–V/V–V–I. Kadenssin viimeisen toonikasoinnun kohdalla on niin laulumelodian ylimmässä äänessä, pianon alimmassa äänessä kuin bassossakin toonikasävel a (0:35, tahti 15). Kertosäe myös välittömästi kertautuu pienin variaatioin (0:36–0:56, tahdit 16–26).

4.13 *Got To Get You Into My Life*

Got To Get You Into My Life on McCartneyn sävellys. Laulu hyödyntää torviseksiota ja jäljittelee motown-tyyliä, joka on soul- ja rhythm and blues -musiikin tyyli ja jonka soittimina toimivat vaikkapa rummut, tamburiini ja bassokitara. Motownin olennaisena osana on kuultavissa solistin ja taustalaulajien välinen vuoropuhelu. Lennon päätteli laulussa esiintyvän ilmauksen ”another kind of mind” viittaavan LSD-huumausaineeseen, koska McCartney oli sitä tuolloin äskettäin kokeillut. (Turner 1996, 115.)

Esimerkki 4.16 *Got To Get You Into My Life*



Kappaleen alun intro koostuu introlle tyypillisestä neljästä tahdistä (0:00–0:06, tahdit 1–4) ja siinä esiintyy vain pelkkää G-duurisointua. Intron soittimina toimivat trumpetit, saksofoni, basso ja tamburiini. Tämä on kattavampi soitinvalikoima kuin mitä on aiemmin esiintynyt tällä albumilla tai ylipäätään Beatlesin aiemmassa tuotannossa. Lisäksi intro hyödyntää trumpettien ja saksofonin vuoropuhelua. Jo kappaleen alussa sävellajiksi vakiinnutetaan G-duuri.

Introa seuraa säkeistö, jonka olen jakanut kahteen osaan, a ja b. A-osassa (0:07–0:20, tahdit 5–12) melodia hyödyntää toonikasointu G-duurin murtoa. Harmoniassa esiintyy liike I–bVII (G–F/G), ja pohjalla on urkupistetoonika. A-osa myös toistaa itsensä, eli sama melodia- ja harmoniakulku toistuu kaksi kertaa. B-osassa (0:21–0:35, tahdit 13–20) esiintyy III asteen sointu eri muodoissaan, ja pohjalla on kromaattisesti laskeva bassokulku H–B–A–As, joka myös kertautuu. B-osan melodia hyödyntää toonikasoinnun sijasta sävellajin mediantin (h-mollisointu) murtoa. B-osassa myös edetään kohti kadenssia seuraavien sointutehojen avulla: IV–VI–II–V–I. Ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen tapahtuu säkeistön lopussa (00:35, tahdeissa 19–20). Alun sulkeutuminen ja sen sisältämä kadenssi on selkeä II–V–I. Basso ja saksofoni soittavat tahdissa 19 toonikasävelen g. Laulumelodia sen sijaan ei pääty toonikalle, vaan jää sävelelle c. Säkeistö myös kerrataan välittömästi.

4.14 *Tomorrow Never Knows*

Lennonin sävellys *Tomorrow Never Knows* on *Revolverin* viimeinen kappale, vaikkakin se äänitettiin ensimmäisenä. Kappaleella viitataan nimen mukaisesti tulevaisuuteen. Lennon pyrki laulussa kuvaamaan LSD-kokemustaan sanoina ja ääminä, ja tuloksena oli Beatlesin siihenastisen tuotannon kokeellisin ja myös oudoin kappale. Sen sanat on lainattu ja

muokattu Timothy Learyn kirjasta *The Psychedelic Experience* (1964), joka tulkitsi runollisesti vanhaa, tiibetiläistä Kuolleiden kirjaa:

”Kuolleiden kirja on itse asiassa kirja kuolemasta, mutta siinä kuolee pikemminkin minuus kuin ruumis. Se kirja on klassikko, tiibetiläisen buddhalaisuuden raamattu. Tyhjiys ja sitä kohti pyrkiminen on buddhalaisuuden peruskäsitteitä – ja sen John saavutti laulussaan”. (Turner 1996, 115–116.)

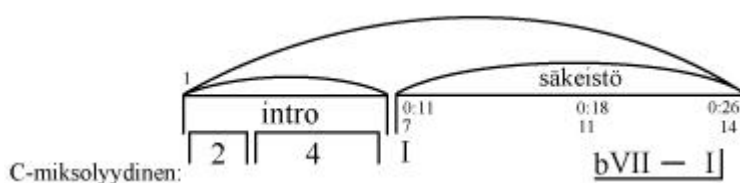
Kappaleen työnimenä toimi *The Void* (tyhjiys), mutta nimi muuttui nykyiseksi Starrin lausahduksen ansiosta. Kappaleen sointi koostuu kuudestatoista yhtyeen kunkin jäsenen äänittämästä äänisilmukasta, joita vuoroin nostettiin pintaan, vuoroin häivytettiin pois. McCartney teki sen kotonaan omalla nauhurilla. George Martin on kertonut:

”Hänellä [Paul] oli pieni Grundig [...] Hän huomasi, että irrottamalla poistopään ja sijoittamalla nauhuriinsa nauhasilmukan hän saattoi pyörittää tätä lyhyttä nauhanpätkää loputtomiin ja tunkea sen täyteen yhtä ääntä.” (Turner 1996, 115–116.)

Lennon myös halusi laulunsa kuulostavan tiibetiläisen munkkikuoron messuamiselta vuorenhuipulla. Tärkeintä oli, että sanat kuuluivat, itse ääni ei ollut yhtä tärkeässä roolissa. Niinpä Lennonin ääni ohjattiin läpi kaiuttimen, ja näin ääni saatiin kuulostamaan siltä kuin se olisi kulkenut pitkän tunnelin läpi. (Turner 1996, 115–116.)

Kappaletta *Tomorrow Never Knows* nimitettiin (työnimenä toimineen *The Voidin* lisäksi) aluksi myös nimellä *Mark I* osoituksena siitä, että yhtye oli tietoinen kappaleen edelläkävijämaisestä luonteesta ajan muihin tuotoksiin verrattuna. *Tomorrow Never Knows* on C-duurisoinnun varaan pohjautuva laulu tai hokema, joka sisältää staattisen harmonian. Mukana on myös erikoisuuksia kuten intialainen soitin tamboura ja *loopit* eli nauhasilmukat. Rummut on vaimennettu ja lisäksi rumpusäestys kuulostaa koko kappaleen ajan virheelliseltä, kuin kompasteiselta marssilta. C-duurisoinnulta poiketaan välillä B-duurisoinnulle, sähköurut säestävät bVII asteen soinnulla. (Reising & LeBlanc 2009, 96.)

Esimerkki 4.17 *Tomorrow Never Knows*



Kappaleen alun introssa (0:00–0:10, tahdit 1–6) esitellään koko kappaleessa vallitseva

rytmisäestys. Soittimina introssa toimivat sitar, basso ja rummut. Sitarilla soitetaan c-säveltä, joka on paitsi soittimelle luonteenomainen bordunaääni, myös koko kappaleen pohja, toonika. Basso soittaa oktaavirepetitiota mukailevia säveliä (c–c¹–c–b–c¹). Kappaleen tunnuspiirre on, että se jatkuu yhtenä katkeamattomana virtana koko ajan. Vaikka melodia muodostaa katkeamattoman jatkumon, se myös tavallaan sulkeutuu. Sulkeutumisen tunnun saa aikaan pitkään kestäneen (tahdit 3–10) c-pohjaisen soinnun vaihdos hetkellisesti B-duurisoinnuksi (kohdassa 0:18, tahdit 11–12). B-duurisoinnunkin pohjalla tosin on sävel c, joka toimii kappaleessa urkupisteen tavoin. Tämä sointupari (Bb–C) muodostaa miksolyydisen lopukkeen (bVII–I).

Vaikka *Tomorrow Never Knows* kuulostaakin yhdeltä pitkältä jatkumolta, voidaan sen säkeistöstä silti erottaa kahta erilaista materiaalia – pitkälti juuri tuon sointuvaihdoksen ansiosta. Muutkin tekijät tosin vaikuttavat tähän kahtia jakautumiseen. Yksi tällainen on säkeistön alun melodian kaarros ylhäältä alas (e–c–g), kun taas säkeistön loppupuolen melodiassa tapahtuu kaarros alhaalta ylös (g–c). Eräs huomionarvoinen seikka on myös se, että säkeistön jälkipuolen melodia kertaantuu – toisin kuin alkupuolen. Säkeistö kokonaisuudessaan muodostuu siis intron jälkeisistä tahdeista 7–14 (0:11–0:26), ja säkeistön lopussa tapahtuu alun ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen edellä mainituin soinnuin Bb/C–C (tahdeissa 11–14).

5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä työssä olen tutkinut Beatlesin *Revolver*-albumin kappaleiden aloituksia, etenkin niiden ensimmäisiä harmonisesti sulkeutuvia kokonaisuuksia. Olen havainnollistanut kappaleiden aloitusten sointuja sointuanalyysin avulla. Olen rajannut tutkimukseni kohteeksi kappaleiden alkujen ensimmäiset harmoniset sulkeutumiset. Joissain tapauksissa kappaleen alun ensimmäinen harmoninen sulkeutuminen on ollut hyvinkin selkeästi havaittavissa ja tulkittavissa, toisinaan taas ei. Levyltä on löytynyt myös lauluja, joissa tapahtuu useitakin eriasteisia sulkeutumisia ja joiden kohdalla on ollut vaikea päättää, mikä sulkeutumisista on harmoniselta luonteeltaan painokkain. Näin ollen joissain tapauksissa olen havainnollistanut kaavioiden kautta useitakin eriasteisia sulkeutumisia. Tällainen esimerkki löytyy kappaleesta *Eleanor Rigby*. Vaikka kyseisen kappaleen jokainen sulkeutumisen taso tapahtuu samoin sointutehoin, on yksi niistä kuitenkin muita painokkaampi. (Esimerkki 4.3 *Eleanor Rigby*)

Olen tutkinut myös kappaleiden aloituksissa olevia sointutehoja ja sitä, millaisiin sointuyhdistelmiin *Revolverin* aloitukset päättyvät. Mielenkiintoinen havainto aloituksia tutkittaessa oli muun muassa se, että lähes puolet (kuusi kappaletta) levyn kappaleiden aloituksista päättyy V–I-harmoniaan, mikä ei lähestulkoonkaan aina ollut tavanomaista kyseisen aikakauden populaarimusiikille. Seuraavaksi esittelen taulukon, johon olen koonnut *Revolverin* aloitusten eri kadenssimallit.

Esimerkki 5.1 *Revolverin* aloitusten kadenssimallit

Lopuketyyppi	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa lopuke esiintyy
V–I	6	<i>-Here, There And Everywhere</i> <i>-Yellow Submarine</i> <i>-Good Day Sunshine</i> <i>-Doctor Robert</i> <i>-I Want To Tell You</i> <i>-Got To Get You Into My Life</i>
VII–I / bVII–I	3	<i>-Love You To</i> <i>-For No One</i> <i>-Tomorrow Never Knows</i>
IV–I	3	<i>-Taxman</i> <i>-She Said She Said</i> <i>-And Your Bird Can Sing</i>
VI–I / VI ⁶ –I	2	<i>-Eleanor Rigby</i> <i>-I'm Only Sleeping</i>

Taulukosta käy ilmi se, että *Revolverin* kappaleiden aloitukset hyödyntävät eniten V–I-lopuketta. Klassista musiikkia tarkasteltaessa tämä olisi hyvinkin yleinen ilmiö, populaarimusiikissa taas yleisesti ottaen ei. Stephenson (2002, 56–60) muun muassa mainitsee, ettei autenttinen kokolopuke V–I ole kovinkaan tyypillinen populaarimusiikille, etenkin rock-musiikille.

V-soinnun sijasta dominanttisena tehona voi toimia myös VII. Se voi olla myös alennettu eli bVII, ja usein se esiintyy modaalisissa kappaleissa, esimerkiksi miksolyydisessä tai doorisessa. Eerola (1998, 41) onkin todennut, että Beatlesin kokeellisen kauden (1966–1967) musiikin eräs luonteenomainen piirre on juuri bVII-soinnun käyttö. Johansson (1999, 4) on lisäksi havainnut, että Beatles käyttää bVII:ttä varsin vapaasti musiikissaan ja lisäksi mainitsee, että tämä sointu voi esiintyä toisiksi viimeisenä sointuna. VII-sointua kadenssissa seuraa aina toonika.

Dominanttisen (V tai VII) soinnun sijasta kappaleiden aloitusten lopetuksissa

voidaan käyttää myös plagaalia IV–I-lopuketta. Tätä vaihtoehtoa esiintyy yhtä paljon kuin edellä mainitsemaani VII-sointua – kolme kappaletta kumpaakin näistä – eli toiseksi eniten *Revolverilla*. Stephenson (2002, 61) mainitseekin, että mikäli populaarimusiikin – etenkin rockin – muotoyksikkö päättyy toonikaharmoniaan, toiseksi viimeisenä sointuna saattaa esiintyä usein joku muu kuin V, esimerkiksi juuri IV.

Aloituksissa täysin harvinainen ei myöskään ole VI–I-lopuke. Tällainen löytyykin *Revolverin* kappaleista *Eleanor Rigby* ja *I'm Only Sleeping*. Edellisessä tapahtuu itse asiassa kolme eri sulkeutumisen tasoa (Esimerkki 4.3), tosin jokainen niistä käyttää samaa VI–I-harmoniaa. Myös jälkimmäisessä tapahtuu kaksi eri sulkeutumisen tasoa (Esimerkki 4.5), joista tosin molemmat ovat niin kutsuttuja säesolmutapauksia; ensimmäinen näistä muotoa V–I (0:08–0:10, tahdit 4–5) ja jälkimmäinen sekä vahvempi muotoa VI–I (0:31–0:35, tahdit 14–16). Johansson (1999, 3–5) on maininnut, että kadenssinomaisissa konteksteissa tai ylipäänsä Beatlesin musiikissa toiseksi viimeisenä sointuna voi esiintyä joku seuraavista: II, IV, V tai VI – tosin IV:n tai V:n esiintyminen toiseksi viimeisenä sointuna kadenssissa on muita sointuja yleisempää. Sen sijaan III ei esiinny toiseksi viimeisenä sointuna kadenssia muistuttavissa kohdissa.

Entä mitä tapahtuu ennen aloitusten ensimmäisiä sulkevia lopukkeita ja millä harmonian tehoilla edetään *Revolverilla* yleiseen dominantti–toonika-lopukkeeseen? Kuten klassisessakin musiikissa, myös *Revolver*-albumilla kadenssaalista dominanttia edeltää usein predominantti eli II tai IV, mutta kadenssin lopussa olevaan V asteen sointuun voidaan edetä myös dominantin dominantilla. Myös toonika on mahdollinen, mutta sitä esiintyy vain *Revolverin* intialaisvaikutteisissa kappaleissa. Ennen kappaleen alun ensimmäistä harmonista sulkeutumista *Revolverilla* tapahtuu kuitenkin tavallisesti seuraavanlainen harmoninen liike: predominantti–dominantti–toonika, joista dominantti on usein V. Kaikkia näistä vaihtoehtoista löytyy suunnilleen yhtä paljon, kuten alla oleva taulukko esittää.

Esimerkki 5.2 Kadenssaaliselle dominantille (V tai VII) johtavat harmoniat *Revolverin* aloituksissa

Kadenssaaliselle dominantille (V, VII) johtava sointuaste	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa esiintyy
IV m i n	3	- <i>Yellow Submarine</i> - <i>For No One</i> - <i>Doctor Robert</i>
II a n	2	- <i>Here, There And Everywhere</i> - <i>Got To Get You Into My Life</i>
V/V t	2	- <i>Good Day Sunshine</i> - <i>I Want To Tell You</i>
I	2	- <i>Love You To</i> - <i>Tomorrow Never Knows</i>

Revolverin kappaleiden aloituksia tutkiessani on tullut vastaan myös muutamia jo luvussa 3 (Aloitukset populaarimusiikissa ja *Revolver*-albumilla) mainitsemiani säesolmutapauksia. Stephenson (2002, 60–61) sivuaa tätä säesolmuajatusta ja kirjoittaa, että vaikka populaarimusiikissa V–I-liikettä esiintyykin, V asteen sointu on lähes aina säkeen lopussa ja I aste aloittaa seuraavan säkeen. Dominantille päättyvä muotoyksikkö tuntuisi vaativan vahvasti jatkoa itselleen – ja jatko seuraa aina välittömästi toonikan muodossa seuraavan muotoyksikön alussa.

Esimerkki 5.3 *Revolverin* kappaleiden aloituksissa esiintyvät säesolmut

Säesolmuharmonia	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa säesolmu esiintyy
V–I	3	- <i>Here, There And Everywhere</i> - <i>Yellow Submarine</i> - <i>Good Day Sunshine</i>
VI–I	1	- <i>I'm Only Sleeping</i> (Huom. sisältää aluksi myös heikomman V–I-säesolmulopukkeen)

Revolverin kolmesta kappaleesta siis löytyy V–I-harmoniaa käyttäviä säesolmutapauksia, mutta näistä kaksi – kappaleissa *Yellow Submarine* ja *Good Day Sunshine* – on tapauksia, joissa säesolmukohta ei kuitenkaan vielä muodosta ensimmäistä kunnollista kadenssia, vaan sitä seuraa myöhemmin vielä selkeämpi tai ainakin vahvempi V–I-lopuke (Esimerkit 4.8 & 4.10). *Revolverin* kappaleessa *I'm Only Sleeping* säesolmukohta muodostuu aluksi V–I-harmoniasta (0:08–0:10, tahdit 4–5), mutta se itsessään ei ole vielä tarpeeksi vahva toimiakseen kadenssina, vaan sitä vahvistaa myöhemmin VI–I-lopuke (0:31–0:35, tahdit 14–16), joka myös muodostaa säesolmun yhdessä seuraavan muotoyksikön kanssa. Vain yhdessä säesolmutapauksista harmonian muodostaa vahva V–I-kadenssi, nimittäin kappaleessa *Here, There And Everywhere* (Esimerkki 4.7: 0:09–0:10, tahdit 3–4).

Tähän asti olen käsitellyt ainoastaan kappaleiden aloitusten ensimmäisiä harmonisia sulkeutumisia ja niissä esiintyneitä eri sointutehoja ja kadensseja. Mistä muotoyksiköistä kappaleiden aloitukset ennen ensimmäistä – tai ensimmäistä vahvaa – kadenssia sitten muodostuvat? *Revolverin* kappaleiden aloittavat jaksot voivat muodostua joko yhdestä tai useammasta muotoyksiköstä. Eniten eli noin puolet levyn kappaleista alkaa kahden eri muotoyksikön yhteen kytkeytymisellä. Ne kaksi muotoyksikköä, jotka tällä albumilla voivat muodostaa kappaleen aloituksen, esittelen alla.

Esimerkki 5.4 Kahden muotoyksikön muodostama harmoninen kokonaisuus

Kahdesta muotoyksiköstä koostuvat aloitukset	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa esiintyy
intro + säkeistö	6	<i>-Here, There And Everywhere</i> <i>-She Said She Said</i> <i>-And Your Bird Can Sing</i> <i>-Doctor Robert</i> <i>-Got To Get You Into My Life</i> <i>-Tomorrow Never Knows</i>
intro + kertosäe	1	<i>-I Want To Tell You</i>
säkeistö + kertosäe	1	<i>-Yellow Submarine</i>

Selkeästi eniten *Revolverilta* löytyy intro–säkeistö-pareja, kokonaiset kuusi kappaletta. Kahta muuta eli intro–kertosäe- ja säkeistö–kertosäe-paria on vain yksi kumpaakin. Mikäli muotoyksikkö (esimerkiksi säkeistö) toistetaan heti sen esiinnyttyä, ajattelen kyseessä olevan kuitenkin yhden laajemman yksikön. Näin tapahtuu esimerkiksi kappaleessa *Yellow Submarine*, jonka säkeistö esiintyy kappaleen alussa heti kaksi – tai pienempinä yksiköinä ajatellen jopa neljä – kertaa peräkkäin ennen kertosäettä (Esimerkki 4.8).

Kappaleessa *Got To Get You Into My Life* sen sijaan introa (0:00–0:06, tahdit 1–4) seuraa yksi laaja säkeistö (0:07–0:35, tahdit 5–20). Tämä voitaisiin ajatella myös kahdeksi eri muotoyksiköksi, mutta itse koen sen pikemminkin yhtenä isona säkeistönä, joka kattaa kahta hieman toisistaan poikkeavaa materiaalia. Säkeistön taitekohdassa tapahtuu liike VII-soinnulle (0:18, tahti 11), josta edetään heti III:nnele, mikä ei tue ajatusta kahdesta eri muotoyksiköstä, vaan pikemminkin yhdestä laajemmasta säkeistöstä, joka on jaettavissa säkeiksi a ja b (Esimerkki 4.16).

Kappaleessa *Doctor Robert* (Esimerkki 4.14) on hieman samantyylinen ilmiö. Olen ajatellut säkeistön (0:06–0:31, tahdit 5–22) yhdeksi laajaksi kokonaisuudeksi, vaikka joku voisi tulkita sen kahdeksi eri muotoyksiköksi. Perustelen ajatustani sillä, että vielä introssa (0:00–0:05, tahdit 1–4) kappaleen sävellaji on epäselvä. Kappale alkaa ikään kuin A-duurissa, mutta vasta säkeistön puolella välissä havaitaan, että todellinen sävellaji onkin H-duuri. Säkeistön puolella välissä ollaan siis kappaleen pääsävellajin eli H-duurin

dominantilla, ja tässä kohtaa olisi erikoista ajatella uuden muotoyksikön alkavan. Säkeistön puolella välissä tulee vasta varma tunne siitä, että kappale onkin eri sävellajissa, mitä alku antaa ymmärtää. Näin ollen säkeistö on pikemminkin yksi laaja kokonaisuus kuin kaksi pienempää yksikköä.

Toisiksi eniten *Revolverilta* löytyy kolmen eri muotoyksikön symbiooseja. Seuraavaksi esittelen taulukon, joka näyttää ne kolme muotoyksikköä, jotka tällä albumilla voivat muodostaa kappaleen aloituksen.

Esimerkki 5.5 Kolmen muotoyksikön muodostama harmoninen kokonaisuus

Kolmesta muotoyksiköstä koostuvat aloitukset	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa esiintyy
intro + säkeistö + kertosäe	1	- <i>Taxman</i>
kertosäe + säkeistö + C-osa	1	- <i>Eleanor Rigby</i>
säkeistö + kertosäe + säkeistö	1	- <i>I'm Only Sleeping</i>
intro + säkeistö a + säkeistö b	1	- <i>Love You To</i>
intro + kertosäe + säkeistö	1	- <i>Good Day Sunshine</i>

Mielenkiintoisen tästä kolmen muotoyksikön yhdistelmäryhmästä tekee se, että kaikkia näistä on yhtä paljon ja että jokainen tapauksista on toisiinsa verrattuna hieman erilainen. Vaikka taulukon ensimmäinen ja viimeinen kohta muistuttaakin toisiaan, niin intron jälkeiset muotoyksiköt (säkeistö ja kertosäe) ovat niissä eri järjestyksessä. Kolmas ja viimeinen kohta sisältävät säesolmun. Säesolmu löytyy kappaleista *I'm Only Sleeping* (Esimerkki 4.5) ja *Good Day Sunshine* (Esimerkki 4.10), joissa säesolmu esiintyy kertosäkeestä säkeistöön siirryttäessä. Jälkimmäisessä kappaleessa säesolmukohdassa tosin ei vielä ole saavutettu ensimmäistä kunnollista kadenssia, vaan se kuullaan vasta kolmannen muotoyksikön eli säkeistön lopussa. Taulukon toiseksi viimeisessä kohdassa, kappaleessa *Love You To* (Esimerkki 4.6), esiintyy intron jälkeen kaksi säkeistöä: säkeistö a (0:39–0:57, tahdit 15–24) ja b (0:58–1:09, tahdit 25–30). Tässä tapauksessa en

kuitenkaan ole ajatellut näitä yhdeksi isoksi muotoyksiköksi, vaikka säkeistö esiintyykin kaksi kertaa, koska säkeistöt ovat hyvinkin eri luonteiset toisiinsa verrattuna. Lisäksi säkeistössä b tapahtuu harmonista aktiviteettia (lopuke VII–I, joka vielä vahvistetaan välisoiton aikana), kun taas säkeistö a pysyttelee vain toonikasoinnun varassa. Säkeistö b:n voisi mieltää hyvin myös muotoyksiköksi *refrain* eli kertosäkeeksi; sen voisi ajatella olevan säkeistön lopussa oleva pieni kertosäe, jossa tapahtuu kadenssi VII–I ja koska sen sanoissa toistuu kappaleen nimen muunnos joka kerralla (sana *love* joka kerralla läsnä).

Harvinaisempia *Revolver*-albumilla ovat kappaleet, joiden alun ensimmäisen harmonisen sulkeutumisen muodostaa vain yksi muotoyksikkö. Ainoa puhtaasti tällainen on *For No One*, joka muodostuu pelkästään kertautuvasta säkeistöstä, jonka olen jakanut a^1 :ksi ja a^2 :ksi (Esimerkki 4.12). Jälkimmäinen säkeistö varioi edellistä muun muassa sanojensa puolesta. Molemmissa säkeistöissä esiintyy kadenssi VII–I, mutta jälkimmäinen on vahvempi sen kertauksen aikaansaaman painokkuuden vuoksi. Toinen samantyylinen tapaus on *Here, There And Everywhere* (Esimerkki 4.7). Sen alun intro (0:00–0:09, tahdit 1–3) tavallaan jo itsessään toimii kappaleen aloituksena, ainakin mikäli ajattelisi kappaleen aloituksen sisältävän dominantille päättyvän huippulopukkeen. Itse silti koen, että alun intro kytkeytyy yhteen sitä seuraavan säkeistön kanssa, ja introsta säkeistöön siirryttäessä tapahtuu säesolmu tehoon V–I (0:09–0:10, tahdeissa 3–4). Näin ollen *Revolverin* ainoa kappale, jonka aloitus koostuu yksinään yhdestä muotoyksiköstä, on *For No One*.

Millä muotoyksiköllä *Revolver*-albumin kappaleet sitten lähtevät liikkeelle? Yleisimmin levyn kappaleet alkavat introlla, ja vain yksi kappaleista lähtee kertosäkeellä liikkeelle. Alla oleva taulukko havainnollistaa albumin aloittavat muotoyksiköt.

Esimerkki 5.6 *Revolver*-albumin aloittavat muotoyksiköt

Aloittava muotoyksikkö	Kappalemäärä	Kappaleet, joissa esiintyy
intro	10	-kaikki muut paitsi alla olevat
säkeistö	3	- <i>I'm Only Sleeping</i> - <i>Yellow Submarine</i> - <i>For No One</i>
kertosäe	1	- <i>Eleanor Rigby</i>

Johansson (1999, 2 ja 10) on lisäksi todennut, että Beatlesin musiikille tyypillisempää on, että kappale lähtee (mahdollisen intron jälkeen) säkeistöllä kuin kertosäkeellä liikkeelle. Tämä pitää paikkansa jossain määrin myös *Revolverin* kohdalla; vain kolme levyn neljästätoista kappaleesta alkaa (mahdollisen intron esiintymisen jälkeen) kertosäkeellä. Näitä ovat *Eleanor Rigby* (Esimerkki 4.3), *Good Day Sunshine* (Esimerkki 4.10) ja *I Want To Tell You* (Esimerkki 4.15).

Beatlesin musiikille luonteenomaista on myös muotoyksiköiden välitön toisteisuus. Yleinen periaate on, että asiat kertaantuvat kahdesti, esimerkiksi säkeistö joka kerrataan tai kertautuva säkeistö–kertosäe-pari. Tämän jälkeen seuraa usein jotain kontrastoivaa materiaalia, ja alun jälkeen kappale voikin sitten jatkua monin eri tavoin. Tämä huomio on käypä siis myös *Revolverin* kappaleiden kohdalla. Suurimmassa osassa levyn kappaleita alun mahdollisen intron jälkeen esiintyvä säkeistö tai kertosäe toistetaan välittömästi, sitä hieman varioiden – ainakin sanoituksia muunnellen. Muutama poikkeus toki löytyy, joissa alussa ollutta muotoyksikköä (esimerkiksi säkeistöä) ei kerratakaan, vaan heti sen perään tulee toinen muotoyksikkö (vaikkapa kertosäe). Tästä esimerkkinä toimii kappale *Taxman* (Esimerkki 4.2), jossa intron jälkeistä säkeistöä seuraa välittömästi kertosäe.

Vaikka populaarimusiikin ajattelisi olevan helppoa analysoida ja *Revolverin* kappaleet tuntuvat ensi kuulemalta selkeiltä ja yksinkertaisilta, kappaleiden muotoyksiköiden analysointi tuntui välillä yllättävänkin haastavalta. Populaarimusiikin muodon termit eivät ole aina kovinkaan selkeästi määriteltyjä, eikä niistä ole kirjoitettu mitään kattavaa teosta – suomenkielisestä opuksesta puhumattakaan. Eri kirjoittajat voivat käyttää populaarimusiikin muotoyksiköiden englanninkielisistä nimityksistä eri suomennoksia, mikä osaltaan tekee termien ymmärtämisestä haasteellisempaa. Muotoyksiköistä etenkin kertosäe tai -säkeistö tuottaa hankaluuksia, koska puhekielessä käytetään yleensä vain termiä 'kertosäe', vaikka englanninkieliset sanat *chorus* ja *refrain* tarkoittavat eri asiaa.

Tämän tutkimuksen kohteena ollut aihe *Revolver*-albumin aloitukset ja niissä ilmenevät ensimmäiset harmoniset sulkeutumiset osoittautui ensimmäisten harmonisten sulkeutumistensa osalta haastavaksi. Aina ei ollut helppoa määrittää, missä kohdin tapahtuu kappaleen ensimmäinen kadenssi, koska sitä seurasi yleensä vähän ajan päästä jo asteittain vahvempi sulkeutuminen. Ajoittain tuntui myös hankalalta pitäytyä pelkästään aloitusten ensimmäisissä sulkeutumisissa, kun niitä seurasi hetken päästä vahvempi, painokkaampi sulkeutuminen. Hieman epäselvemmissä tapauksissa havainnollistin kaavioissa useita eriasteisia sulkeutumisia.

Kaiken kaikkiaan *Revolver* on albumi, joka sisältää hyvinkin erityyppisiä aloituksia. Niiden pituus, sisällään pitämä harmonia sekä soittimisto vaihtelevat hyvinkin suuresti. Levyn aloituksista löytyy myös keskenään hyvin erilaisia kadensseja, ja osa ensimmäisistä harmonisista sulkeutumisista saavutetaan jo aika pian kappaleen lähdettyä liikkeelle – tosin suurimman osan ensimmäisistä harmonisista sulkeutumisista muodostaa kaksi tai jopa kolme muotoyksikköä. Itse kappaleet vaihtelevat laidasta laitaan; albumilta löytyy niin perinteisiä rakkauslauluja kuin absurdeja aiheita käsitteleviä teemoja. Levyllä huomionarvoista on ennen kaikkea se, että jokaisen Beatles-jäsenen kädenjälki näkyy levyn sävellyksissä ja toteutuksessa vahvana.

LÄHTEET

Davies, Hunter. 2002. *The Beatles: The Illustrated and Updated Edition of the Bestselling Authorized Biography*. London: Cassell Illustrated.

Eerola, Tuomas. 1998. The Rise and Fall of the Experimental Style of The Beatles. Teoksessa *Beatlestudies 1: Songwriting, Recording, and Style Change*, s. 33–60. Toim. Yrjö Heinonen, Tuomas Eerola, Jouni Koskimäki, Terhi Nurmesjärvi & John Richardson. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Department of Music.

Everett, Walter. 1999. *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*. New York: Oxford University Press.

Everett, Walter. 2001. *The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. New York: Oxford University Press.

Heinonen, Yrjö. 2010. Esitelmä The Beatles Happening -kongressissa. Tampere-talo 30.1.2010.

Heinonen, Yrjö & Eerola, Tuomas. 1998. Songwriting, Recording, and Style Change: Problems in the Chronology and Periodization of the Musical Style of the Beatles. Teoksessa *Beatlestudies 1: Songwriting, Recording, and Style Change*, s. 3–32. Toim. Yrjö Heinonen, Tuomas Eerola, Jouni Koskimäki, Terhi Nurmesjärvi & John Richardson. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Department of Music.

Heinonen, Yrjö & Eerola, Tuomas. 2000. The Beatles and their Times: Thoughts on the “Relative Autonomy” of Stylistic Change. Teoksessa *Beatlestudies 2: History, Identity, Authenticity*, s. 1–42. Toim. Yrjö Heinonen, Jouni Koskimäki, Seppo Niemi & Terhi Nurmesjärvi. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Department of Music.

Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto. 2001. *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz ja Pop Arkisto.

Hill, Tim. 2007. *The Beatles: Then there was music: The Complete Story of Four Lads Who*

Shook the World. Hertfordshire: Transatlantic Press.

Johansson, K. G. 1999. The Harmonic Language of the Beatles. STM-Online 2.
http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_2_1/Johansson.html, siteerattu 18.6.2012.

Koski, Markku. 2006. Beatles: erään yhtyeen anatomia. 2. painos. Helsinki: WSOY. (1. painos 1986.)

Laing, Dave. 2009. Six boys, six Beatles: the formative years, 1950–1962. Teoksessa The Cambridge Companion to the Beatles, s. 9–32. Toim. Kenneth Womack. Cambridge: Cambridge University Press.

Majanen, Vesa. 2009. Aina yhtä suuri ilo. Aamulehti 9.9.2009, B25.

Moore, Allan F. 2001. Rock: The Primary Text: Developing a musicology of rock. 2. painos. Farnham: Ashgate. (1. painos 1993).

Niemi, Seppo. 1999. The Beatles äänistudiossa: Beatles-yhtyeen studiot toiminta historian ja musiikkiteknologian näkökulmasta. Musiikkitieteen pro gradu. Jyväskylän yliopisto.

Reising, Russell & LeBlanc, Jim. 2009. Magical Mystery tours, and other trips: yellow submarines, newspaper taxis, and the Beatles' psychedelic years. Teoksessa The Cambridge Companion to the Beatles, s. 90–111. Toim. Kenneth Womack. Cambridge: Cambridge University Press.

Seppänen, Janne. 2002. Hitin anatomia: Sävelluokkaentropian ja tonaalisuuden yhteys listamenestykseen Britannian single-listoilla vuosina 1960–75. Musiikkitieteen pro gradu - tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

Stephenson, Ken. 2002. What to listen for in rock: A Stylistic Analysis. New Haven: Yale University Press.

The Beatles Anthology. 2000. London: Cassell & Co.

Turner, Steve. 1996. Kovan päivän kirja: kaikkien Beatles-laulujen tarinat. Alkuperäisteos A

Hard Day's Write: The Stories Behind Every Beatles' Song. Suom. Timo Kanerva. Helsinki: Tammi.

Willman, Jussi. 2006. Mursun uni. John Lennonin ja Lewis Carrollin intertekstuaalisista yhteyksistä. Teoksessa Ääniä äänien takaa: Tulkintoja rock-lyriikasta, s. 41–68. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press.

Zolten, Jerry. 2009. The Beatles as recording artists. Teoksessa The Cambridge Companion to the Beatles, s. 33–61. Toim. Kenneth Womack. Cambridge: Cambridge University Press.

The Beatles: Complete Scores. 1993. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation. (1. painos 1989.)

