

## Ideasta äänitteeksi

### "Tyypillisen" Lennon–McCartney –sävelmän "tyypillinen" kirjoitus– ja äänitysprosessi

*Motto: "Kun kuulin sen, niin jätin kaiken muun. Se oli jotenkin vaistomaista. Rock and roll tunkeutuu ihmisen läpi käymättä ensin aivojen kautta. Se menee suoraan munaskuihin."*

John Lennon kuultuaan ensi kerran Elvis Presleyn Heartbreak Hotelin (siteerannut Koski 1986, 9.)

Artikkelissa on tarkoitus kuvata ja osin selittää "tyypillisen" Lennon–McCartney –sävelmän syntyprosessi ensimmäisestä ideasta valmiiseen äänitteeseen saakka. "Tyypillinen" ei tässä kuitenkaan tarkoita sitä, että suurin osa Lennon–McCartney –sävelmistä olisi kirjoitettu ja äänitetty saman kaavan mukaisesti. Tyypillisyyden käsitettä lähestytään tässä ns. prototyypiteorian (Rosch 1973, Rosch & Mervis 1975) pohjalta. Prototyypiteoriassa oletetaan, että kategorioiden (käsitteiden) – kuten esimerkiksi 'laulutekoprosessi' – rakenne on heterogeeninen tyypillisyyden asteen mukaan. Katteoria muodostuu prototyypistä (selvimät tapaukset, parhaat esimerkit) ja vähemmän prototyypisistä jäsenistä, jotka voidaan (ainakin teoriassa) asettaa järjestykseen sen mukaan, kuinka hyvä esimerkki kategoriasta jäsen on. Suurin jäsenyyden aste on prototyypillä, joka on myös kategorian edustavin jäsen. Lähellä prototyypistä esimerkkiä olevat tapaukset sijoittuvat ongelmattomasti kategoriaan, kun taas etäisemmin prototyyppiä muistuttavien tapaus-ten jäsenyyden arviointi on epävarmempaa. Kuitenkin jäsenyyteen riittää, että objektilla on vain tietty osa prototyypin piirteistä. Viime kädessä kategorian jäsenet liittyvät toisiinsa perheyhtäläisyyden periaatteen nojalla siten, että prototyyppi muodostaa ikään kuin kategorian keskuksen tai ytimen. (Rautio 1993, 111–112; katso myös Rosch 1973, Rosch & Mervis 1975, Fuhrman 1988 ja Gardner 1983.)

Tämän mukaisesti "tyypillisellä" kirjoitus– ja äänitysprosessilla tarkoitetaan tässä yhteydessä sitä, että (1) kirjoittaminen ja äänittäminen etenee yleensä tiettyjen vaiheiden kautta, joiden järjestys on suhteellisen kiinteä jos kohta ei ehdoton, (2) kussakin vaiheessa on tietty rajattu määrä vaihtoehtoisia ratkaisuu-

malleja sekä (3) myös "tyypillisestä" etenemistavasta poikkeamisille kyetään esittämään typologia – tietty rajattu määrä poikkeamistapoja – ja myös luettelemaan ne tärkeimmät tekijät, joiden voi olettaa aiheuttavan poikkeamista "tyypillisestä". Tarkastelu perustuu suhteellisen laajaan biografiseen aineistoon, ensisijaisesti kuitenkin yhtyeen jäsenten – erityisesti John Lennonin ja Paul McCartneyn, sekä tuottaja George Martinin haastattelulausuntoihin. Yleisesti ottaen voi sanoa, että yhtyeen jäsenet suhtautuivat itse kielteisesti tai vähätellen yritys­siin analysoida yhtyeen lauluja musiikinteoreettisesti, korostaa koulutuksen ja ns. korkeampien kognitiivisten prosessien – erityisesti tietoisten strategioiden – osuutta tuottamisprosessissa sekä palauttaa laulujen tuottaminen johonkin toistuvaan kaavaan tai proseduriin.

Tunnetuin ja eniten siteerattu esimerkki yhtyeen jäsenten ylimielisestä suhtautumisesta yritys­siin analysoida heidän musiikkiaan musiikinteoreettisin käsittein lienee William Mannin London Timesissa 27.12.1963 julkaistu kritiikki ja Lennonin tätä vastaan esittämä kritiikin kritiikki. Mannin kritiikin siteeratuin osa kuuluu seuraavasti: "[...] Mutta kiinnostus harmoniaan on tyypillistä myös heidän nopeammille lauluilleen ja kuulija saakin sen vaikutelman, että he ajattelevat samanaikaisesti sekä soinnutusta että melodiaa, niin kiinteästi ovat toonikasurseptimit ja noonit rakennettu heidän sävelmiinsä, samoin sävellajinvaihdokset alennetulle submediantille, niin luonnollinen on aiolinen kadenssi 'Not a Second Timen' lopussa (sointuprogressio, joka päättää Mahlerin 'Song of the Earthin' [Das Lied von der Erde])." (Siteerannut Dowlding 1989.) Lennon kritisoi tätä arvostelua useissa eri yhteyksissä useilla tavoilla, joille kaikille on yhteistä analyttisen tarkastelutavan avoin halveksiminen. Selkeästi tämä tulee esiin seuraavasta: "Hän [William Mann] puhui jotakin alennetuista submediantisävellajinvaihdoksista ja aiolisista kadensseista lopussa, jotka olivat kuten Mahlerin Song of the Earthissa. Takuulla ne olivat vain sointuja kuten mitkä tahansa muut soinnut." (Miles II; katso myös Playboy I ja Hit Parader, joissa halveksunta on edellistä avoimempaa.)

Artikkelin mottoaiheeksi valittu ajatus rockin "vaistomaisuudesta" tulee esiin myös Lennonin Milesille 1960-luvun lopulla antamassa haastattelussa: "Minun on sanottava, että kaikkein kiinnostavimmat laulut olivat minulle mustat laulut, koska ne olivat yksinkertaisempia. Ne ikään kuin ravistivat taka- ja etumustasi ja se oli innovaatio jos mikä." Samassa yhteydessä Lennon on kertonut pitävänsä itseään primitiivisenä ja väheksyvänsä koulutuksen merkitystä lauluntekemisen kannalta: "Näettekös, yksi sävel on minusta yhtä kompleksinen kuin mikä tahansa, mutta en voi käyttää loppuelämäni sen selittämiseen musiikkikritikoille, jotka tahtovat kompleksisia harmonioita, tonaalisia kadensseja ja kaikkea sitä roskaa. Minä olen primitiivinen, joten en tarvitse sitä, tiedättehän. En ole kiinnostunut siitä ja vaikka olikin melko imartelevaa siihen aikaan kuulla kaikkea sitä roskaa Beatlesista, niin en usko siihen. Ja Paul [McCartney] sanoi, että loppujen lopuksi me päädyimme yhden sävelen pop-sävelmään. Ja minä uskon sen, että tiedätte!" (Miles 1982, 75.) Koulutuksen merkitystä Lennon arvioi seuraavasti: "Kun sanon, että olen



primitiivinen, tarkoitan että pidän itseäni primitiivisenä muusikkona juuri siksi, että en koskaan opiskellut musiikkia. Siksi tulen aina pitämään itseäni primitiivisenä. Varhaisina aikoina he kysyivät aina meiltä 'voisitteko sinä ja Paul ajatella opiskelevanne musiikkia?' ja me sanoimme aina 'ei, ei, se tuhoaisi tyyhimme' tai minkä tahansa me sanoimmekin tuhoavan sen. Niin me sanoimme." (Miles I.)

Lennon ja McCartney ovat sanoneet karttavansa tietoisesti kontrolloitua prosessointia myös lauluja kirjoittaessaan. McCartneyn sanoin: "Suhtaudun epäillen formuloihin: heti, kun huomaan, että minulla on formula yritän muuttaa sitä. Ihmisillä oli tapana kysyä meiltä kumpi tulee ensin, musiikki vai sanat? Tai Lennon ja McCartney, kumpi tekee mitäkin? Me kaikki teimme vähän kaikkea. Joskus minä kirjoitin sanat ja joskus taas John; joskus minä kirjoitin sävelmän ja joskus hän." (Garbarini 1981.) Toisessa yhteydessä McCartney on kertonut omasta sävellystävastaan: "Kun aloin kirjoittaa lauluja, aloitin käyttämällä kitaraa. [...] Vähän myöhemmin meillä oli piano ja minulla oli tapana hakata sitä. Kirjoitin "When I'm Sixty-Four", kun olin suunnilleen kuusitoistavuotias. [...] Kirjoitin sen pianolla ja siitä alkaen se [säveltäminen] on ollut sekoitus kumpaakin. Nykyään teen kumpaa tahansa. Joskus minulla on kitara kädessäni; joskus istun pianon ääressä. Se riippuu siitä, mikä instrumentti minulla on – sävellän sen avulla." – "Joka kerralla se on erilaista. 'All My Loving' – vanha Beatles-laulu, muistattehan sen, ihmiset? – kirjoitin sen kuin pätkän lyriikkaa ja lisäsin sävelmän siihen vasta myöhemmin. Johonkin, kuten 'Yesterday', tein sävelmän ensin ja kirjoitin sanat siihen vasta myöhemmin. [...] Joka kerralla se on erilaista, todella. Ja minä myös haluan pitää sen sellaisena; en hanki mitään ohjeena toimivaa kaavaa. Niin että joka kerralla vedän sen ilmasta." (Miles I.)

Jos Lennonin ja McCartneyn esittämiin käsityksiin on uskominen, niin alussa asetetun tehtävän loppuun vieminen on paitsi ajan haaskausta (yhtyeen musiikkia tai laulun tekemistä on säveltäjäparin mukaan hyödytöntä analysoida) myös mahdoton toteuttaa – "tyypillistä" ei heidän mukaansa yksinkertaisesti ole olemassa-kaan. On kuitenkin olemassa esimerkkejä siitä, että myös Lennon–McCartney –sävelmät taipuvat analyysin edessä siinä missä muukin musiikki (katso esimerkiksi Heinonen 1992a, Middleton 1990, Lee 1970, Porter 1979). Tulokset riippuvat valituista teoreettisista lähtökohdista, kysymyksenasettelun mielekkyydestä ja käytetyn analyysimenetelmän musiikillisesta puhuttelevuudesta. On myös perusteita olettaa, että (yllä määritellyssä merkityksessä) tyypillinen kirjoitus- ja äänitysprosessi tyypillisine poikkeamineen ja niitä aiheuttavine tekijöineen on löydettävissä. Jälleen tulos riippuu valitusta teoriapohjasta, esitetyistä kysymyksistä ja käytetyn menetelmän soveltuvuudesta asetettujen kysymysten ratkaisemiseen. Näistä lähemmin seuraavassa.

## Teoreettiset lähtökohdat

Tässä käytetyt teoreettiset lähtökohdat voidaan jakaa kahteen yleisempään taustaoletukseen, jotka ovat: (1) oletus, että sävellysprosessin etenemistä kontrolloi-

vat viime kädessä samat kognitiiviset prosessit ja strategiat kuin muutakin inhimillistä toimintaa sekä (2) oletus, jonka mukaan voidaan esittää "tyypillisen" sävellysprosessin yleinen (universaalinen) malli. Ensinmainittuun alueeseen liittyy vielä kysymys siitä, missä määrin säveltäjä itse on tietoinen niistä prosesseista ja strategioista, joiden varassa sävellysprosessi etenee. Viimemainittuun alueeseen liittyy puolestaan joukko kontekstitekijöitä, jotka aiheuttavat poikkeamia normaatiiviseen malliin nähden.

## Tietoisuuden tasot ja niitä vastaavat kognitiivisen prosessoinnin muodot

Muuan sävellysprosessin tutkimuksessa aika ajoin esille noussut teema onkin juuri kysymys säveltäjän sävellystyössään tekemien ratkaisujen intentionaalisuuden asteesta, ts. kysymys siitä, perustuuko tietty ratkaisu tietoiseen vai tiedostumattomaan kontrolliin vai onko se peräti sattumanvarainen. Ratkaisujen intentionaalisuuden astetta tarkasteltaessa on perusteltua tehdä ero seuraavien kognitiivisen prosessoinnin muotojen välillä.

- (1) tietoisesti kontrolloitu prosessointi, joka on luonteeltaan peräkkäistä (sarjallista, ei-samanaikaista), perustuu yleensä sisäiseen tavoitteeseen ja on siten syväsuuntautunutta (top-down) ja on kapasiteetiltaan monin tavoin rajoittunut;
- (2) automaattista kontrollia edellyttävä prosessointi, joka on luonteeltaan rinnakkaista (samanaikaista), perustuu yleensä välittömään ärsykkeeseen ja on siten pintasuuntautunutta (bottom up) ja on kapasiteetiltaan edellistä vähemmän rajoittunut;
- (3) kontrolloimaton (sattumanvarainen) prosessointi, joka on luonteeltaan diffuusia ja *suuntautumaton* sikäli, että ilmiselvästi ristiriitaiset, epäloogiset tai etäiset ideat voivat esiintyä samanaikaisesti, mahdollisesti myös yhtyä, ja joka perustuu mahdollisesti tiedostumattoman motivaation ja sen torjunnan väliseen konfliktiin.

Näiden prosessoinnin muotojen osalta katso lähemmin Heinonen 1990 ja 1992b, Anderson 1983, Hargreaves 1986, Freud 1968, 1981 ja 1983 sekä Basch-Kahre 1985. On ilmeistä, että prosessoinnin muodot sekoittuvat keskenään (katso esimerkiksi Basch-Kahre 1985 sekä tahdonalaisesti ja automaattisesti kontrolloidun prosessoinnin osalta Cohen, McClelland & Dunbar 1990). Olenkin toisessa yhteydessä (Heinonen 1990) esittänyt, että kaksi ensinmainittua prosessoinnin muotoa vastaisivat yhdessä sitä, mitä psykoanalyttisessa kirjallisuudessa nimitetään sekundaariprosesseiksi, ja kaksi viimemainittua muotoa yhdessä puolestaan sitä, mitä psykoanalytikot nimittävät primaariprosesseiksi. Näiden prosessoinnin muotojen väliset erot syntyvät geneettisen perimän, kulttuurin, perhetaustan ja henkilökohtaisten preferenssien pohjalta (Basch-Kahre 1985, Heinonen 1990 ja 1992b).



Niin ikään jako "puhtaasti tietoiseen" ja "puhtaasti tiedostumattomaan" on osoittautunut auttamatta riittämättömäksi – jo Freud (esim. 1968, 1983) puhui tietoisesta, esitietoisesta ja tiedostumattomasta. Viimeaikainen kognitiivisten prosessien tutkimuksen perusteella tiedon käsittelyn voidaan ajatella olevan vaihtelevassa määrin tietoista (katso esim. Martindale 1981). Ei siis ole kysymys kahdesta toisilleen jyrkästi vastakkaisesta tilasta, vaan jatkumosta, jonka huippuna on kirkkaasti tietoinen tila ja toisessa päässä alitajuiseksi jäävä tieto, jota ei haluttaessakaan voida tehdä tietoiseksi. Sillä välillä on esitietoista ainesta, joka vaihtelevassa määrin voi tulla tietoiseksi, vaikka tietynä hetkenä onkin tietoisuuden ulkopuolella. (Mikkonen 1984, Bergström 1984.) Myös Freud itse viittaa mahdollisuuteen, jonka mukaan tietoisuuden tiloja voidaan erottaa lukemattomia – ei vain kahta (tietoinen–tiedostumaton) tai kolmea (tietoinen–esitietoinen–tiedostumaton) (katso Balint 1987).

### "Tyypillisen" sävellysprosessin malli ja tyypillisesti poikkeamia aiheuttavia kontekstitekijöitä

Useissa sävellysprosessin malleissa säveltämisen oletetaan etenevän ensisijaisesti vaihtoehtojen *tuottamis-* eli *keksimisvaiheen* ("inspiraation") ja niiden *arviointi-* eli *valintavaiheen* ("kritiikin") vuorottelun varassa (katso esimerkiksi Ballantine 1979, Emmerson 1989, Johnson–Laird 1988 sekä Heinonen 1986). Toiset mallit painottavat pikemmin prosessin *tavoitteellisuutta* tai *päämääräsuuntautuneisuutta* ja niitä vaiheita joiden kautta alkuperäinen "idea" – tehtävärepresentaatio – konkretisoituu valmiiksi sävellykseksi (katso esimerkiksi Heinonen 1992b, Sloboda 1985, Laske 1989a, Smith 1966, Lindley 1981, Nettl 1983, Bahle 1938 ja 1981, Graf 1947/69). Säveltäminen onkin perusteltua käsittää päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisien tai esitietoisien mutta tilanteen mukaan adaptoituvan tehtävärepresentaation ("idean") alaisena (vrt. Heinonen 1992b). Tämä käsitys sopii hyvin yhteen deskriptiivisen (psykologisen) päätösteorian kanssa (katso esimerkiksi Heinonen 1992b, Laske 1989b, Newell & Simon 1972 ja Zeleny 1982). Tältä pohjalta "tyypillisen" sävellysprosessin voidaan ajatella käsittävän seuraavat vaiheet:

- (1) *valmistelu-* eli *esisävellysvaihe*, joka käsittää kaksi osavaihetta: säveltäjän aikaisemman kokemuksen ja koulutuksen sekä idean keksimisen (tehtävärepresentaation muodostamisen) tietyn teoksen säveltämistä varten
- (2) *toteutusvaihe* eli "*varsinainen*" *sävellysvaihe*, joka etenee tilanteen mukaan muuttuvan tehtävärepresentaation ("idean") varassa useiden osavaiheiden kautta, joista tärkeimpiä ovat ideoivat, jäsentävät ja viimeistelevät osa-vaiheet
- (3) *korjaus-* eli *revisiovaihe*, jonka valmisteluvaiheen tavoin voidaan ajatella käsittävän kaksi vaihetta: tiettyyn (valmistuneeseen sävellykseen tai sen osaan) tehdyt korjaukset sekä sellaiset prosessin itsensä aiheuttamat

muutokset, jotka olennaisesti vaikuttavat säveltäjän myöhempien teosten säveltämisen yhteydessä tekemiin ratkaisuihin.

Mallille on ominaista, että kaikkien osavaiheiden ei välttämättä oleteta sisältyvän kaikkiin sävellysprosesseihin, eri osavaiheiden järjestyksen oletetaan voivan vaihdella tietyissä – *mutta vain tietyissä!* – rajoissa ja kaikkien vaiheiden oletetaan menevän välttämättä jossain määrin päällekkäin. Tällainen käsitys sävellysprosessin mallista sopii hyvin yhteen kognitiivisen prototyypiteorian kanssa.

On selvää, että koska malli on väljä, niin siitä tavataan suunnaton määrä erilaisia kulttuurisidonnaisia muunnelmia. Näiden muunnelmien oletetaan syntyvän lähinnä eri vaiheiden ja osavaiheiden erilaisen painotuksen tuloksena ja niiden oletetaan perustuvan lähinnä kulttuurinsisäisiin arvostuksiin – erityisesti siihen, kuinka kulttuuri arvostaa erilaisia kognitiivisen prosessoinnin muotoja (karkeasti: primaari- ja sekundaariprosesseja). Vastaavasti samankin kulttuurin sisällä voidaan tavata erilaisia muunnelmia, joiden puolestaan oletetaan perustuvan lähinnä eri prosessoinnin muotoja koskeviin yksilöllisiin arvostuksiin. Lopulta voidaan erottaa tiettyjä vielä suppeammassa mielessä kontekstisidonnaisia etenemistapoja, joiden oletetaan perustuvan ensisijaisesti sellaisiin rajoittaviin tekijöihin kuin käytettävissä olevaan aikaan, musiikin rakenteen ja muodon sekä säveltäjän itSENSÄ tai sävellyksen tilaajan niille asettamiin vaatimuksiin. Myös näiden tekijöiden oletetaan olevan alisteisia kulttuurisille ja yksilöllisille rakenteille.

## Tutkimusongelmat, –aineisto, –menetelmät ja tutkimuksen suorittaminen

### Ongelmat

Edellä esitettyjen teoreettisten lähtökohtien pohjalta voidaan tutkimusongelmat muotoilla seuraavasti:

- Millaisiin prosessoinnin muotoihin (karkeasti: primaari- tai sekundaariprosessit) perustuvia kognitiivisia strategioita Lennon ja McCartney suosivat?
- Millaisten vaiheiden kautta "tyypillisen" Lennon–McCartney –sävelmän kirjoitus- ja äänitysprosessi eteni?
- Missä määrin strategioiden valinnat ja prosessin vaiheet vaihtelivat erilaisista kontekstitekijöistä (säveltäjästä, tyylikaudesta, sävellystilanteesta ja sävellysprosessin vaiheesta) riippuen?

Jos näihin kysymyksiin löydetään vastaus, voidaan myös arvioida sitä, missä määrin "tyypillisen" Lennon–McCartney –sävelmän kirjoitus- ja äänitysprosessi on palautettavissa esitettyyn sävellysprosessin malliin ja tulkittavissa sen avulla (ts. kuinka selitysvoimainen tämä malli on heidän sävellysprosessinsa suhteen).



## Aineisto

Käytetty aineisto voidaan jakaa varsinaisiin biografiaihin, haastattelu- ja lehdistökonferenssilausuntoihin sekä spesifisti lauluja ja laulutekemistä käsittelevään aineistoon. Aineisto rakentuu seuraavasti:

- (1) Biografiat: Hunter Daviesin *The Beatles. The Authorised Biography* (1968, 1968/78 ja 1968/81), Philip Normanin *Shout! The True Story of the Beatles* (1981), Howard Elsonin *McCartney – Songwriter* (1986), Ray Colemanin *John Lennon* (1984/85) sekä Maija-Leena Remeksen suomennos Ross Bensonin englanninkielisestä käsikirjoituksesta *Paul McCartney – Behind the Myth* (1992).
- (2) Haastattelut, lehdistökonferenssilausunnot (jne.), joista tärkeimmät ovat: David Sheffin John Lennonin kanssa käymät ns. Playboy-haastattelut (1980a ja 1980b, lyhyesti Playboy I ja II), Vic Garbarinin Paul McCartney – haastattelu (1981), Mark Lewinsohnin Paul McCartney – haastattelu (1988), Barry Milesin kokoama *Beatles in Their Own Words* (1978/82, lyhyesti *Miles*), joka koostuu yhtyeen jäsenten haastatteluissa, lehdistötilaisuuksissa ja muissa vastaavissa tilanteissa esittämistä lausunnoista sekä tuottaja George Martinin haastattelut (Studio Sound I ja II, Sakol 1981).
- (3) Lauluja ja laulutekemistä koskeva aineisto: Mark Lewisohnin *The Complete Beatles Recording Sessions* (1988, kattaa kaikki yhtyeen levytyssessiot EMI:n Abbey Roadin studioissa vuodesta 1962 vuoteen 1970) ja William J. Dowldingin toimittama lähdejulkaisu *Beatlesongs* (1989), joka sisältää runsaasti yksityiskohtaista tietoa yhtyeen kaikkien sävellysten syntyvaiheista.

Osaan lähteistä – erityisesti haastattelulausuntoihin ja biografiaihin – liittyy eräitä ongelmia, joista hankalimpia ovat aineiston muistinvaraisuus ja tahallisesti harhaanjohtavat lausunnot. Sinänsä nämä ongelmat ovat tyypillisiä lähestulkoon minkä tahansa historiallisen aineiston kohdalla, jolloin lähteiden välittämien tietojen suhdetta tutkimuksen kohteena oleviin tapahtumiin tai ilmiöihin pyritään selvittämään lähdekritiikin avulla (katso esim. Heikkinen 1980, 26–40).

Tietyn tapahtuman "oikein" muistamisen kannalta luotettavimpina tässä käynteistä lähteistä voi pitää niitä, jotka on julkaistu melko pian sen kappaleen tai LP:n tekemisen jälkeen, jota maininta koskee. Tässä mielessä Milesin vuosina 1966 ja 1968 tekemät henkilöhaastattelut sekä Daviesin virallinen elämäkerta (1968/81) ovat luotettavimpia lähteitä. Toisaalta yhtyeen olemassaoloaikana annetut lausunnot ovat epäluotettavampia sikäli, että juuri tänä aikana yhtyeellä oli tapana antaa tarkoituksellisesti harhaanjohtavia lausuntoja. Myöhemmissä lausunnoissa – esimerkiksi Lennonin ja McCartneyn Playboy-haastatteluissa sekä McCartneyn 1980-luvulla antamissa haastatteluissa (Garbarini, Lewisohn) – he ilmeisestikin pyrkivät vilpittömästi pysymään paremmin totuudessa. Ongemana on vain se, että tapahtuneesta oli tuolloin kulunut pahimmillaan jo 20–30 vuotta, jolloin paljon oli jo ehtinyt unohtua ja sekoittua muistissa uuteen muotoon. Yhtä kaikki, yhtyeen jäsenten esittämien lausumien sisäistä ristiriidattomuutta sekä niiden ristiriidat-

tomuutta muihin dokumentteihin – Martinin ja äänittäjien lausumat, äänitys- prosesseista säilyneet dokumentit – nähden on pidettävä tärkeänä kriteerinä arviotaessa yksittäisten lausumien totuudellisuutta. Koska Dowldingin (1989) toimitamaan lähdejulkaisuun on paitsi kerätty runsaasti tällaisia ristiriitaisia lausuntoja myös pyritty osoittamaan ristiriitoja, viitataan tähän julkaisuun aina, kun se on mahdollista.

Itse analyysiin sisältyvää vaikutelmanvaraisuutta voidaan vähentää ja sen arviotavuutta ja toistettavuutta lisätä seuraavilla operaatioilla: analyysiyksiköiden luettelointi, tulkintaoperaatioiden pilkkominen sekä ratkaisu- ja tulkintasääntöjen eksplikointi eli nimenomaistaminen (Mäkelä 1990.) Luettelointi tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että luotellaan kaikki ne yksiköt, joihin tulkinta perustuu (jo analyysiyksikön määrittäminen vähentää Mäkelän mukaan analyysin vaikutelmanvaraisuutta ja mielivaltaisuutta). Tulkintaoperaatioiden pilkkominen tarkoittaa sitä, että varsinaisiin johtopäätöksiin edetään vaiheittain. Ratkaisu- ja tulkintasääntöjen eksplikoiminen tarkoittaa puolestaan intuition pakottamista vaiheisiin, niin että tulkinnan kulku voidaan asettaa sekä tutkijan itsensä että lukijan nähtäväksi. Kenties pisimmälle kehitetty eksplikointimenetelmä on Teun A. van Dijkin diskurssianalyysi, jossa erotetaan seuraavat kuusi makrosääntöä (makrosääntöillä tarkoitetaan alemman tason propositioita ylemmän tason propositioiksi muuntavia sääntöjä): (1) *poistosääntö*, (2) *valintasääntö*, (3) *yleistyssääntö*, (4) *konstruktiosääntö*, (5) *suoran siirtämisen sääntö* sekä (6) *arviointisääntö*. (Katso Hoikkala 1990.) On kuitenkin paljon vaikeampaa muotoilla yksiselitteisiä ratkaisusääntöjä kuin saada aikaan korkea yksimielisyys – eikä analyysin arviotavuus toisaalta välttämättä takaa sen toistettavuutta. Toisin sanoen, on paljon helpompaa esittää hyväksyttävissä oleva tulkinta kuin muotoilla ne säännöt, joiden varassa tulkintaan on päädytty.

## Tutkimuksen suorittaminen

Tulkintaoperaatiot on tässä tutkimuksessa pilkottu seuraaviin vaiheisiin (vrt. Mäkelä 1990): (1) luettelointi, (2) luokittelujen ja erottelujen listaaminen sekä (3) yksittäisten lausumien takana olevan erottelujen järjestelmän rekonstruominen. Jokaisen vaiheen kohdalla käytetyt ratkaisu- ja tulkintasäännöt voidaan – ainakin periaatteessa, väljästi tulkittuina – palauttaa van Dijkin esittämiin diskurssianalyysin sääntöihin seuraavasti:

- *luettelointi*: poisto- ja valintasääntö (ongelmaan liittymättömien lausumien huomiotta jättäminen; käytetään pääasiassa analyysin varhaisvaiheessa, mutta jo poistettuihin tekstikohtiin on kuitenkin mahdollista palata tarvittaessa)
- *luokittelujen ja erottelujen listaaminen*: yleistys-, konstruktio- ja suoran siirtämisen sääntö (koskevat poistojen ja valintojen jälkeen jäljellä olevia tekstikatkelmia ja siten analyysin myöhempiä vaiheita; toimivat tulosten esittämisen ja havainnollistamisen perusteina)



- yksittäisten lausumien takana olevan erottelujen järjestelmän rekonstruoiminen: yleistys-, konstruktio- ja arviointisääntö (käytetään analyysin myöhäisvaiheessa, johtopäätösten perusteena)

Luettelointivaihetta ei raportoida tässä. Kutakin sävellysprosessin vaihetta koskevat luokittelut ja erottelut esitetään yleensä heti asianomaista vaihetta käsittelevän luvun alussa (joissakin tapauksissa keskellä lukua), jonka jälkeen niitä havainnollistetaan suorien sitaattien avulla (vrt. van Dijkin suoran siirtämisen sääntö). Yksittäisten lausumien takana olevan erottelujen järjestelmän rekonstruoiminen jätetään diskussioon, tulosten tulkinnan yhteyteen.

Koska itse luettelointivaihetta ei raportoida, luetellaan seuraavassa ne kategoriat, joihin analyysiyksiköt on ryhmitelty. Nämä kategoriat määräytyvät teoreettisessa osassa esiteltyjen alueiden mukaisesti prosessoinnin muotoa ja sävellysprosessin etenemistä koskeviin lausumiin. Prosessoinnin muotoa koskevien kategorioiden taustalla on edellä esitetty kognitiivisen prosessoinnin muotojen ja niihin yhteydessä olevien tietoisuuden tilojen malli, jolloin varsinaiset analyysiyksiköt koskevat (1) *tahdonalaisesti kontrolloitua* (tietoista) prosessointia (viittaukset tiettyjen mallien tietoiseen käyttöön tai karttamiseen ja sellaisiin – erityisesti peräkkäisiin, sarjallisiin – prosedureihin, joiden käyttö ei voi olla automaattista), (2) *automaattisesti kontrolloitua* prosessointia (viittaukset välittömien ärsykkeiden käyttöön sekä sellaisiin – erityisesti rinnakkaisiin, samanaikaisiin – prosedureihin, joiden käyttö ei voi olla peräkkäistä) sekä (3) *kontrolloimatonta* (sattumanvaraista) prosessointia (viittaukset mahdolliseen tiedostumattomaan motivaatioon sekä sattuman ja ilmiselvien ristiriitaisuuksien tai epäloogisuuksien käyttöön).

Sävellysprosessin etenemistä koskevien kategorioiden taustalla on vastaavasti edellä esitetty sävellysprosessin "yleinen" malli sovellettuna asianomaiseen tyylliseen kontekstiin, jolloin varsinaiset analyysiyksiköt koskevat (1) *idean syntymistä* (viittaukset mahdollisiin malleihin ja idean syntykontekstiin) (2) *idean kehittämistä ja A-taitteen (verse) syntymistä* (3) *B-taitteen (chorus, middle eight) syntymistä ja AABA-muodon hahmottumista* (viittaukset B-taitteen säveltäjään, esikuvaan tai sävellyskontekstiin), (4) *kokonaismuodon hahmottumista* (viittaukset säkeistöjen määrään ja järjestykseen sekä siihen, kuinka olemassaolevaan AABA-muotoon lisätään mahdollinen intro, soolo ja coda); (5) *sovittamista ja soitin kuvan määrittämistä* (viittaukset soitinkokoonpanoon, soolo- tai yhtyeläuluun sekä erikoistehosteisiin) sekä (6) varsinaista *äänitystapahtumaa* (viittaukset ottojen määrään, studiotekniikan muutoksiin ja hyväksikäyttöön, erityisesti päällekkäisäänityksiin, panorointiin ja miksausiiin).

Tämän lisäksi käytetään analyysiyksikköinä vielä laulun kirjoitusajankohtaan ("tyylikauteen") ja kirjoittamista koskevaan työnjakoon liittyviä lausumia. Kirjoitusajankohtaan liittyvät lausumat koskevat: (1) tiettyä – usein epämääräistä – *ajanjaksoa* (viittaukset sellaisiin käsitteisiin kuin "alku- tai varhaisvaihe", "aikaisemmin", "nyt", "myöhemmin", "ennen kiertueiden päättymistä", "kiertueiden päättymisen jälkeen" jne. sekä (2) *tiettyä levyä tai kappaletta* (näiden perusteella sen tapahtuman, johon viitataan, ajankohta on melko tarkasti määritettävissä). Todet-

takoon, että ainakin tietyissä tapauksissa – silloin, kun haastatteluajankohta tunnetaan – myös "nyt"-muotoisten lausumien ajankohdat ovat melko tarkasti määriteltävissä. Tässä käytetään pääasiallisesti seuraavaa tyylikausijaottelua (kirjoittaja on tietoinen niistä ongelmista joita tällaiseen periodisointiin liittyy): (1) *varhaisvaihe(et)*, (2) *kypsä (kokeileva) kausi* ja (3) *myöhäisvaihe(et)*, jolloin varhaisvaiheilla tarkoitetaan suunnilleen aikaa vuodesta 1962 kesään 1965 (albumista Please Please Me albumiin Help!), "kypsällä kaudella" jotakuinkin aikaa syksystä 1965 syksyyn 1967 (albumista Rubber Soul albumiin Magical Mystery Tour) sekä "myöhäisvaiheilla" aikaa vuodesta 1968 vuoteen 1970 (albumista The Beatles albumiin Let It Be). Työskentelytapaa ja työnjakoa koskevat lausumat luokitellaan: (1) *John Lennonin ja Paul McCartneyn keskinäistä työskentelytapaa ja työnjakoa* koskeviin lausumiin (erityisesti viittaukset eroavuuksiin), (2) *Lennon & McCartney –säveltäjäparin* (joko parina tai erikseen) *ja the Beatles –yhtyeen muiden jäsenten työnjakoa* koskeviin lausumiin, (3) *Lennon & McCartney –säveltäjäparin* (joko parina tai erikseen) *ja George Martinin välistä työnjakoa* koskeviin lausumiin sekä (4) *the Beatles –yhtyeen* (yhtyeenä) *ja George Martinin välistä työnjakoa* koskevat lausumiin.

Lopuksi vielä lähdeviitteiden merkitsemistapaa koskeva selitys. Tiettyjen lähteiden kohdalla viitataan vain lähteen nimeen mahdollisesti täydennettynä järjestysnumerolla (roomalainen numero) ja asianomaista laulua koskevalla maininnalla, esimerkiksi seuraavasti: Playboy II: Paperback Writer. Viite tarkoittaa, että laulua Paperback Writer koskeva maininta on julkaistu Playboyn numeroon huhtikuu/1981 sisältyvässä artikkelissa, joka perustuu David Sheffin syksyllä 1980 tekemiin John Lennonin ja Yoko Onon haastatteluihin. Vastaavasti merkintä Playboy I viittaa Playboyn numerossa tammikuu/1981 julkaistuun osaan Sheffin haastatteluista. Tärkeimpään lähdejulkaisuun (Dowlding 1989) viitataan yksinkertaisesti nimellä Dowlding, jolloin viitattu lausuma löytyy mainitusta julkaisusta asianomaisen laulun kohdalta. Jos laulu (tms.), johon viitataan, ei käy asiayhteydestä yksiselitteisesti ilmi, se mainitaan viitteen yhteydessä, esimerkiksi Dowlding: She Loves You. Tarvittaessa käytetään lisäksi normaalia viitemerkintää (tekijä, painovuosi, sivunumero). Käytetyn lähdeviitemerkinnän tarkoituksena on lisätä runsaasti sitaatteja sisältävän käsittelyosan luettavuutta karsimalla siitä tarpeettomia vuosilukuja ja sivunumeroita. Kaikki käytetyt lyhenteet esitetään lähdeluettelossa. Hunter Daviesin biografian (1968, 1968/78, 1968/81) kohdalla viitataan pääsääntöisesti suomennokseen (1968), ellei asiayhteys edellytä alkukieliseen uusintapainokseen viittaamista.



## Tyypillisen Lennon & McCartney –laulun kirjoitus- ja äänitysprosessin vaiheet

### Ideointivaihe ja ensimmäisen periodin hahmottaminen

Lennonin ja McCartneyn haastattelulausunnoista voi löytää (ainakin) neljänlaisia käsityksiä ideoiden syntymisestä: (1) "selittämätön" inspiraatio, (2) sattuman hyväksikäyttö, (3) "pakottamalla" tekeminen ja (4) sekä muiden tekemien että omien varhaisempien laulujen imitointi. Usein idean taustalla on kaksi tai useampi edellä mainituista tekijöistä. Todettakoon vielä, että tässä vaiheessa muut yhtyeen jäsenet tai George Martin eivät juuri puuttuneet Lennonin ja McCartneyn työskentelyyn. John Lennon onkin sanonut kitaristi George Harrisonin ja rumpali Ringo Starrin osuudesta seuraavasti: "Se, liittykö George tai Ringo meihin, oli merkityksentöntä, koska minä ja Paul loimme musiikin. Joten se siitä." (Benson 1992, 185.)

Ainakin seuraavien kappaleiden kohdalla näyttäisi olevan kysymys "selittämättömästä" inspiraatiosta: "Paremmat laulut, olivatpa ne kirjoitettu yhdessä inspiraation pohjalta, kuten *She Loves You* ja *From Me To You*, tai erikseen, kuten *All My Loving*, olivat inspiroituneita lauluja. Ne tulivat muualta ja annettiin meille. Ne laulut, joita *yrityimme* kirjoittaa, eivät yleensä toimineet. Ne päättyivät [singlejen] B-puoliksi tai raidoiksi [LP-]levyille. Ja siltä ne kuulostivatkin." (Playboy II: Little Child.) Selittämättömästä "inspiraatiosta" voidaan puhua myös Lennonin *Nowhere Man*in kohdalla: "Minä käytin viisi tuntia sinä aamuna yritykseen kirjoittaa sellainen laulu, joka olisi mielekäs ja hyvä, mutta lopulta annoin periksi ja kävin pitkäksi. Sitten *Nowhere Man* tuli, sanat ja musiikki, *koko* pahuksen juttu – heti kun kävin pitkäksi." (Dowling.)

"Inspiraation" panee usein liikkeelle jokin seikka – satunnainen ärsyke – heidän välittömässä ympäristössään, menneisyydessä (kuten *Penny Lane*) tai nykyisyydessä (*Lovely Rita*). (Davies 1968, 166.) Tyypillinen esimerkki on *You Know My Name (Look Up The Number)*: "Se oli pätkä keskeneräistä musiikkia, jonka muutin komedialevyksi Paulin kanssa. Odotin häntä hänen kotonaan ja näin puhelinluettelon pianon päällä. Siinä oli sanat 'Tiedät nimen, etsi numero'. Se oli ikään kuin logo ja minä vain muutin sitä. Sen oli tarkoitus olla *Four Tops* –tyyppinen levy – sointukulku on vähän niinkuin heillä – mutta se ei koskaan edennyt sen pitemmälle, ja me teimme siitä pilan." (Dowling.) Tässä tapauksessa yhdistyy satunnaisen ärsyksen tahallinen käyttö toisen artistiryhmän tyylin imitointiin. Vastaavia esimerkkejä sattuman inspiroivasta vaikutuksesta ideointivaiheen käynnistämiseksi löytyy runsaasti. Satunnainen ärsyke saattoi myös olla musiikillinen: Kun Lennon ja McCartney esimerkiksi soittivat pianolla erilaisia muunnelmia riffeistä, George Harrison totesi, että hetki sitten soitettu katkelma vaikutti mielenkiintoiselta. Kiitokseksi yökkäämättä he palasivat Harrisonin mainitsemaan katkelmaan ja siitä syntyi *I Feel Fine*. (Benson 1992, 185.)

Daviesin mukaan suunnilleen kolmannes heidän lauluistaan syntyi vain siksi, että heidän oli yksinkertaisesti pakko kirjoittaa laulu eivätkä he voineet jäädä odottamaan inspiraatiota. Lennon ja McCartney saattoivat tehdä tällaisia lauluja

yksinkin, mutta usein he tekivät niitä yhdessä ja saivat laulun päivässä valmiiksi. (Davies 1968, 166.) Tällainen pakko saattoi perustua joko siihen, että LP:itä puuttuu kappaleita, tai sitten säveltäjäparin keskinäiseen kilpailuun esimerkiksi tulevan single-levyn A-puolesta (näin oli asianlaita usein juuri yksin tehtyjen laulujen kohdalla). McCartney on kertonut puuttuvien raitojen "väkisin väentämisestä" seuraavaa: "Albumin neljä viimeistä laulua ovat tavallisesti aivan väkipakolla tehtyjä. Jos tarvitaan neljä lisää, meidän yksinkertaisesti täytyy tehdä ne. Ne eivät välttämättä ole muita huonompia. Usein päinvastoin, koska siinä LP:n vaiheessa me tiedämme millaisia lauluja siihen tarvitaan." (Davies 1968, 166.)

Tyypillinen esimerkki keskinäisestä kilpailusta on A Hard Days Night, jonka taustaa John Lennon on valottanut seuraavasti: "Olin matkalla kotiin autolla ja Dick Lester ehdotti [elokuvalle] nimeä [A] Hard Day's Night, jostakin jota Ringo oli sanonut. [...] Tiedättehän, yksi niistä malapropismeista. Ringoismi, jota hän ei [varsinaisesti] tarkoittanut hauskakksi, kunhan sanoi sen. Niin – Dick Lester sanoi, että aiomme käyttää sitä nimeä ja seuraavana aamuna toin mukaan laulun. Koska Paulin ja minun välillä oli vähän kilpailua siitä, kumpi saa A-puolen, kumpi saa hittisingle." (Dowding.) Tässä esimerkissä yhdistyvät kilpailuun perustuva väkipakolla tekeminen ja satunnaisen ärsykkeen tahallinen käyttö. Todettakoon vielä, että niin Lennon kuin McCartneykin pitivät kirjaa siitä, kenen lauluja levytettiin eivätkä kaihtaneet omien sävellysten työntämistä etusijalle (Benson 1992, 83). Myös yhtyeen toisen elokuvan Help! tunnussävelmä syntyi vastaavasti. Elokuvan työnimenä oli Eight Arms To Hold You ja sen tunnussäveleksi – ja singlen A-puoleksi – kaavailtiin laulua Eight Days A Week (tämäkin nimi perustui ringoismiin). Lennon on kertonut tarinasta seuraavaa: "Se [Eight Days A Week] oli Paulin yritys saada single elokuvaa varten. Siitä tuli onneksi lopulta Help!, jonka minä kirjoitin bam! bam! ja sain singlen." (Dowding: Eight Days A Week.)

Useissa tapauksissa sävellysprosessin käynnistävänä ärsykkeenä toimi jonkun muun artistin kappale. McCartneyn sanoi: "Meillä oli tapana lainata lauluja ja laulujen nimiä, Johnilla ja minulla." (Garbarini 1981). – Ja: "Me olimme kaupungin suurimmat vohkijat. Ekstraordinaarit plagioijat." (Dowding: Abbey Road.) Paitsi keskenään säveltäjät kilpailivat myös muita laulajia, ryhmiä tai lauluntekijöitä "vastaan". Lennon onkin kuvannut kappaleen You've Got To Hide Your Love Away taustaa seuraavasti: "Se on sitä minun Dylan-periodiani. Minä olen kuin kameleontti, johon vaikuttaa mikä tahansa, mikä kulloinkin on meneillään. Jos Elvis pystyy tekemään sen, minä pystyn. Jos Everly Brothers pystyvät, minä ja Paul pystymme. Sama Dylanin kanssa." (Playboy II.) Toiseksi esimerkiksi tällaisesta kilpailusta sopii The Beatles -albumia varten kirjoitettu Helter Skelter, jonka taustasta McCartney on kertonut seuraavaa: "Hän [Pete Townshend the Who -yhtyeestä] sanoi, että Who on tehnyt jonkun raidan, joka on kaikkein meluisinta ja rajuinta rock'n'rollia, likaisin juttu minkä he olivat koskaan tehneet. Se sai minut ajattelemaan, että 'hyvä, täytyy tehdä se'. Minä tykkään sellaisesta hölmöilystä. Ja me päätimme tehdä meluisimman, ilkeimmän, hikiimmän rocknumeron minkä ikinä pystyimme. Se oli Helter Skelter." (Garbarini 1981.)



Käytetyt mallit voidaan jakaa yleisiin tyyllisiin malleihin ja yksittäisiin malleihin (vrt. Heinonen 1992a). Kummankin – mutta erityisesti yksittäisten mallien – kohdalla voidaan vielä erottaa muiden tekemien laulujen ja omien laulujen käyttäminen malleina. Nämä tapaukset voidaan vielä jakaa kahteen ryhmään sen mukaan, onko mallina toiminut yksi vai useampi kappale. Esimerkkejä sellaisista tietoisista tyyllisistä malleista, jotka eivät perustuneet mihinkään yksittäiseen kappaleeseen, on runsaasti. Esimerkiksi *There's A Place* oli Lennonin "yritys tehdä jotain Motownin mustaa juttua" ja *You Can't Do That* "minä [Lennon] tekemässä Wilson Pickettiä". *Tell Me Why* syntyi Lennonin mukaan taas seuraavasti: "He tarvitsivat vielä yhden kohotahtilaulun ja minä vain väänsin sen. Se oli ikään kuin yksi–noista–mustista–newyorkilais–tyttöryhmä–lauluista". McCartney kirjoitti *Good Day Sunshinen* tyyllisenä mallinaan *Loving Spoonful* –yhtye. *For You Blue* on George Harrisonin mukaan "yksinkertainen 12 tahdin laulu, joka noudattaa kaikkia tavanomaisia 12–tahdin [laulun] periaatteita, paitsi että se on iloinen" ja *Oh Darling* on – taaskin Harrisonin mukaan – "tyypillinen 1950–'60 –luvun laulu sointurakenteensa vuoksi". (Kaikki esimerkit ovat peräisin Dowldingista.)

Tietyissä tapauksissa (tietoisena) mallina saattoi toimia yksi nimenomainen laulu: *I'll Be Back* oli Lennonin "variaatio *Del Shannonin* laulun soinnuista". Myös "McCartneylla oli omansa", Lennon jatkaa (*Playboy II*). *No Reply* oli puolestaan Lennonin versio kappaleesta *Silhouettes* (Dowlding). McCartneyn *Here, There And Everywhere* taas syntyi *Beach Boysin* laulun *God Only Knows* inspiroimana ja *Abbey Road* –albumilla olevan *Sun Kingin* malli oli George Harrisonin mukaan *Fleetwood Mac* –yhtyeen *Albatross* – olkoonkin, että lopullinen tulos ei Harrisoninkaan mukaan juuri muistuta alkuperäistä malliaan. Ja – hämmästyttävää kyllä! – McCartneyn *Hey Jude* mallina oli alun perin *Drifters*–yhtyeen *Save The Last Dance For Me*. (Dowlding.) Vastaavia esimerkkejä sisältyy aineistoon runsaasti. Myös omat varhaisemmat laulut saattoivat toimia mallina: *Yes It Is* oli Lennonin (epäonnistunut) "yritys kirjoittaa *This Boy* uudelleen". (Dowlding: *Yes It Is*.) McCartneyn mukaan yhtyeellä olikin tietyissä vaiheessa tapana "kirjoittaa muutamia lauluja saman kaavan mukaan, kuten *If I Fell*, *This Boy* ja *Yes It Is*". (Dowlding: *If I Fell*.) Vastaavasti *Any Time At All* oli Lennonin "yritys kirjoittaa *It Won't Be Long* uudelleen (Dowlding: *Any Time At All*), kun taas *Paperback Writer* oli McCartneyn "versio Lennonin *Day Tripperistä*" (*Playboy II: Paperback Writer*).

Kuvaava esimerkki sellaisesta tapauksesta, jossa lopputulos on yhdistelmä kahdesta tai useammasta laulusta (tai tyylistä) peräisin olevasta ideasta, on Lennonin *Hello Little Girl*. Kappale on itse asiassa – paitsi Lennonin ensimmäinen laulu – "myös [eräänlainen] leikki yhdellä kolme- tai neljäkymmenluvun laululla, joka meni [...]: 'It's delightful, it's delicious, it's da de da de da. Isn't it a pity that you're such a scatterbrain. [...] Se kiehtoi minua aina syystä tai toisesta. Se liittyi luultavasti äitiini. Hänellä oli tapana laulaa sitä. Se kaikki on hyvin freudilaista. Niin minä tein siitä *Hello Little Girlin*. Se oli tarkoitettu *Buddy Holly* –tyyliseksi lauluksi." (*Playboy II*.) Erytistapaus tällaisesta yhdistelystä on myöhäisvaiheelle ominainen parodiointi, josta esimerkiksi sopivat *All You Need Is Love* ja *Back In*

The U.S.S.R. McCartney on kuvannut viimemainitun ideaa seuraavasti: "Kirjoitin sen ikään kuin Beach Boys –parodiaksi. Ja 'Back in the U.S.A.' oli Chuck Berryn laulu, joten se taas tuli niinkuin sieltä. Minä vain tykkäsin ideasta, jossa puhuttiin georgialaisista [ent. Gruusia] tytöistä ja paikoista kuten Ukraina ikään kuin se olisi California, tiedättehän." (Dowlding.) Brian Wilson Beach Boys –yhtyeestä on sanonut, että hän ei tunnistanut laulua parodiaksi ennen kuin joku mainitsi siitä. (Dowlding: Back In The U.S.S.R.)

Daviesin mukaan Lennonin ja McCartneyn työskentelytavat erosivat jo ideointivaiheessa jossain määrin toisistaan. Lennonilla toimi rytmi usein sytyttävänä kipinä, hän sävelsi enimmäkseen pianon ääressä, sormeili sitä tuntikaupalla ja antoi ajatustensa harhailta samalla, kun hänen sormensa etsivät melodianpätkiä. (Davies 1968/81, 302.) George Martinin mukaan Lennon näyttää todella ajatelleen, että musiikki koostuu – tai että sen pitäisi koostua – pätkistä: kahden tai neljän tahdin fraaseista. "Johnin musiikkikäsitys on hyvin kiinnostava. Soitin ker- ran hänelle Ravelin Daphnis ja Chloëta. Hän sanoi, ettei käsittänyt sitä, koska sen melodialinjat olivat liian pitkiä. Hän sanoi, että säveltäminen oli hänestä pienten pätkien tekemistä, jotka sitten liitettiin toisiinsa." (Davies 1968/81, 306.) Todet- takoon, että etenkin varhaisvaiheessa (1962–65) Lennon kykeni paineen alaisena tuottamaan lauluja varsin nopeassa tahdissa – Dowldingin mukaan A Hard Day's Night onkin Lennonin varsinainen *tour de force*. (Dowlding: A Hard Days Night – LP.) Rubber Soul –albumin osalta katso Lewisohn (1988, 68).

McCartney taas kehitteli lauluja alusta alkaen pikemmin kokonaisuuksina kuin lyhyinä katkelmina. (Davies 1968/81, 302.) Hunter Davies on kertonut Eleanor Rigbyn ideointivaiheesta seuraavaa: "Paulin laulu Eleanor Rigby välähti hänen mieleensä, kun hän katseli kaupan ikkunaa Bristolissa ja piti sen nimestä – Daisy Hawkins. Leikitellessään nimellä mielessään se muuttui rytmiksi ja vaihtui sitten Eleanor Rigbyksi. Hänellä oli sävelmä kokonaisena mielessään, mutta sanoja hän ei ollut vielä saanut valmiiksi nauhoitukseen mennessä. Viimeisen säkeistön kek- sivät kaikki yhdessä, tehden ehdotuksia viime hetkillä studiossa." (Davies 1968/81, 298.) George Martin onkin sanonut, että McCartneylla on eniten mu- siikillista yleislahjakkuutta. Hän kykenee tuottamaan vaivatonta, miellyttävää mu- siikkia – kuten Michelle ja Yesterday – kuin tilauksesta. Lennonin musiikki on pal- jon kulmikkaampaa ja aggressiivisempaa. (Davies 1968/81, 306–307.) McCartney on myös itse selvillä tästä: "Minulla on tuo lahja. Jos minua kehoitettaisiin tekemään nyt sävelmä, voisin mennä takuuseen, että poistuttuani viideksi minuutiksi toisin takaisin tullessani sävelmän." (Benson 1992, 82.) Ja: "Olen kehittänyt menetelmän, jolla voi tehdä mccartneylaista kamaa. Istahdan aloilleni oikeassa vireessä, tartun kitaraan ja taas on onni matkassa. Soitan pari sointua jotka tuntuvat kiinnostavilta ja niistä sitten saa alkusoinnut." (Benson 1992, 131.)

## Idean kehittäminen ja AABA–muodon hahmottaminen

Keskikahdeksikon syntymistä ja suhtautumista A–osaan kontrolloi lähinnä ame- rikkalaisen viihde- ja elokuvamusiikin, mustan rock'n'rollin ja rhythm'n'bluesin se-



kä valkoisen teinirockin traditioista peräisin olevat muotokaavat (erityisesti 32 tahdin AABA-muoto) ja tonaaliset dispositiot (tältä osin katso Heinonen 1992a).

Ideoiden kehittämisessä, toisen periodin kirjoittamisessa ja AABA-muodon (tai mikä se kulloinkin olikaan) muotoutumisessa voidaan erottaa periaatteessa kolme tapaa: (1) idean saanut ja ensimmäisen periodin kirjoittanut lauluntekijä kirjoitti yksin koko laulun, (2) laulu kirjoitettiin tiiviisti yhdessä ("nenät vastakkain") ja (3) toinen osallistui vaihtelevalla panoksella toisen aloittamaan lauluun. Viimemainitussa kategoriassa voidaan erottaa vielä kolmenlaisia tapauksia: toinen auttaa enemmän tai vähemmän jossakin yksityiskohdassa tai laajemmassa kokonaisuudessa (usein keskikahdeksikossa), toinen kirjoittaa keskikahdeksikon kokonaan tai kaksi keskeneräistä (alun perin A-osaksi tarkoitettua) kappaletta yhdistetään uudeksi kappaleeksi (joissakin tapauksissa myös kokonaan yksin kirjoitettu laulu saattoi syntyä tällä tavalla). Myöhemmin, kokonaisuuden hahmottumisen yhteydessä, esitetään vielä yksi tapa, joka on palautettavissa viimemainittuun. Kaikkina tyylikausina tavataan kappaleita, jotka ovat joko Lennonin tai McCartneyn yksin kirjoittamia. Tiiviisti "nenät vastakkain" kirjoitettuja kappaleita tavataan Dowldingin mukaan lähinnä vain varhaisvaiheessa (ennen *A Hard Day's Night* -albumia). Tällaisia kappaleita ovat *From Me To You*, *She Loves You*, *I Want To Hold Your Hand* – vrt. kuitenkin *Sgt. Pepper* –LP (*Getting Better*), josta enemmän tuonnempaan. Tapauksia, joissa toinen kirjoittaa A-osan ja toinen B-osan tavataan lähinnä *A Hard Day's Night* -albumista alkaen ja kahden keskeneräisen kappaleen yhdistämisestä yhdeksi kokonaisuudeksi vasta *Sgt. Pepper* -albumista alkaen. (Dowlding.)

Hunter Davies on kiinnittänyt huomiota siihen, että saatuaan idean Lennon ja McCartney istuutuivat harvoin kehittämään sitä saman tien valmiiksi. Hyvin usein he siirsivät sen syrjään siksi kunnes tarvitsivat sitä. Enimmäkseen laulut tulivat toisten kuultavaksi tai studioon vielä puolivalmiissa tilassa. Daviesin mukaan tämä johtui lähinnä laiskuudesta: he halusivat saada apua toisiltaan. (Davies 1968, 166.) Todettakoon kuitenkin, että puolivalmiiden laulujen syrjään siirtäminen pätee kyllä valmiiksi saakka yksinkin tehtyihin kappaleisiin – sekä Lennonin että McCartneyn kohdalla. Huolimatta siitä, että McCartney hahmotti laulunsa laajempina kokonaisuuksina kuin Lennon, myös hänen laulunsa jäivät hyvin usein kesken. Ja viimeisteltynäkin ne jäivät joskus pitkäksi aikaa käyttämättä. (Davies 1968, 168.) Esimerkkeinä mainittakoon *All My Loving*, *Yesterday*, *Michelle* ja *Fool On The Hill*.

Dowldingin mukaan laulun kirjoittaminen yksin alusta loppuun on ehdottomasti yleisin tapa (hänen mukaansa noin 80–90 % kaikista lauluista on yhden henkilön tekemiä). Dowldingin tulkinta perustuu seuraaventyypisiin lausumiin. Lennon *Yesterday*: "Se on Paulin laulu ja Paulin lapsi. Hyvin tehty. Kaunis – enkä koskaan toivonut, että olisin kirjoittanut sen." (Dowlding.) Ja *All My Loving*: "All My Loving on Paul[in], ikävä sanoa [...] Koska se on pahuksen hyvä kappale [...] Mutta minä soitan aika upeat kitarat taustalla." (Dowlding.) Todettakoon, että Lennon ja McCartney ovat haastattelulausunnoissaan yleensä varsin yksimielisiä siitä, kumpi laulun on kirjoittanut tai millainen osuus toisella on ollut toisen alun

perin aloittamaan lauluun. Dowldingin mukaan heidän käsityksensä eroavatkin merkittävästi vain kahden laulun kohdalla: In My Life ja Eleanor Rigby, joita molempia Lennon väittää omiksi lauluikseen. Dowldingin mukaan In My Life onkin pääasiallisesti Lennonin laulu, kun taas Eleanor Rigby on hänen mukaansa lähestulkoon kokonaan McCartneyn käsialaa.

Etenkin varhaisvaiheessa laulut syntyivät kuitenkin usein siten, että McCartney ja Lennon soittivat yhdessä kitaraa vain kuullakseen mitä siitä tulisi, joko hotellissa tai matkalla. Molemmat hapuilivat melodianpätkiä ja noudattelivat omia ajatuksiaan, kunnes jokin mitä toisen kitarasta lähti miellytti toista. Silloin he alkoivat soittaa yhteen ja jatkoivat siitä mitä oli saatu aikaan. (Davies 1968, 159 – vertaa kuitenkin myös mitä edellä on sanottu I Feel Finen idean syntymisestä ja George Harrisonin osuudesta siihen.) George Martin on puolestaan kuvannut Lennonin ja McCartneyn työskentelytapaa ja työnjakoa seuraavasti: "He eivät muodostaneet työparia samaan tapaan kuin Rodgers ja Hart, vaan olivat lauluntekijöitä, jotka auttoivat toisiaan pikkukuvioiden ja palasten hiomisessa." (Benson 1992, 82.) Bensonin mukaan tapahtumat etenivät symbioottisesti ja ajattelematta asiaa he pääsivät usein aidon yhteistyön tasolle. Toinen kehitteli sointusarjan melodian tai tekstisäkeen, toinen teki sointuihin lisäyksiä ja siten he etenivät huovaten ja soustaen kunnes tuloksena oli valmis laulu. Tämän menetelmän vuoksi he myös päättivät, että oli oikeus ja kohtuus jakaa tekijäkunnia molempien kesken. (Benson 1992, 82.)

Tyypillinen esimerkki on From Me To You: "Me kirjoitimme sen bussissa yhdellä varhaisella turneella Skotlannissa tai Newcastlella tai jossakin. Ensimmäinen säe oli minun. Sitten me vain vedimme sen siitä. Se oli paljon bluesinomaisempi silloin, kun kirjoitimme sen. Se oli todella yhdessä kirjoitettu laulu. Se kirjoitettiin yhdessä laulaen sitä nenät vastakkain." (Playboy II: From Me To You.) Vastaavalla tavalla syntyivät esimerkiksi myös kaksi seuraavaa suurta hittiä She Loves You ja I Want To Hold Your Hand (Dowlding). Tämän kaltainen yhdessä kirjoittaminen ei kuitenkaan rajoittunut vain varhaisvaiheeseen, kuten useat Sgt. Pepper -albumilla olevat laulut osoittavat. Hunter Davies on kuvannut laulun Getting Better syntymistä seuraavasti: "Kun John samana päivänä tuli sepittämään uutta laulua, Paul ehdotti: 'Tehdäänpä laulu, jonka nimi on Getting Better [hän oli keksinyt nimen aiemmin päivällä]. Ja he aloittivat. Molemmat soittivat, lauloivat, improvisoivat ja touhusivat. Kun melodia alkoi viimeinkin muotoutua, Paul sanoi: 'Sinun täytyy myöntää, että se paranee.' 'Sanoitko että sinun täytyy myöntää, että se paranee.' Sitten John lauloi senkin. Näin jatkui kello kahteen yöllä." (Davies 1968, 162–163.) Todettakoon kuitenkin, että Dowldingin mukaan McCartney kirjoitti kappaleen "Lennonin vähäisellä avustuksella".

Siirtyminen keskikahdeksikkoon saattoi usein tapahtua myös niin, että jompikumpi oli kirjoittanut ensimmäisen periodin valmiiksi tai puolivalmiiksi ja pyysi sitten toista auttamaan, "heittämään" ideoita. Jossakin – yleensä joko A-taitteeseen tai keskikahdeksikkoon liittyvässä – yksityiskohdassa auttaminen onkin Dowldingin tulkinnan mukaan yleisin yhteistyötapa. Tyypillisiä esimerkkejä lausumista,



joihin Dowldingin tulkinta perustuu ovat seuraavat: Hold Me Tight on "molempien, mutta pääasiallisesti Paulin", samoin I Wanna Be Your Man. Michellen kirjoittivat Lennonin mukaan molemmat, kuitenkin pääasiallisesti McCartney: "Minä kirjoitin keskikahdeksikon hänen kanssaan." (Dowlding.) Yellow Submarinesta Lennon kertoo seuraavaa: "Yellow Submarine on Paulin lapsi. Donovan [Leitch] auttoi sanoissa. Myös minä autoin sanoissa. Me teimme raidan käytännöllisesti katsoen studiossa, mutta Paulin inspiraation pohjalta. Paulin idea, Paulin otsikko." (Dowlding.) Ja laulusta With A Little Help From My Friends: "Paul minun pienellä avustuksellani. Minä tein osan sanoista ja kaikki nuo pikku fraasit taustalla, toisessa äänessä." (Playboy: II.) Laululla She's Leaving Home on samantyyppinen tausta: "Paulilla oli perusteema. Mutta kaikki nuo säkeet kuten 'We sacrificed most of our life, We gave her everything that money can buy. Never a thought for ourselves' – ne olivat niitä juttuja, joita Mimi[–tädi]llä oli tapana sanoa. Se oli helppo kirjoittaa." (Hit Parader).

Blackbird on tyypillinen esimerkki todella vähäisestä osallistumisesta: "Annoin Paulille säkeen sitä [Blackbird] varten – tärkeän säkeen, mutta se on tosiasiaa kokonaan hänen. Paul on hyvä sen tyyppisessä kitarajutussa." (Playboy II.)

Doctor Robertista Lennon toteaa: "Minä [kirjoitin sen]. Luulen, että Paul auttoi keskiosassa." (Dowlding.) Ja edelleen Lennonin mukaan "The Word kirjoitettiin yhdessä, mutta se on pääasiallisesti minun." (Dowlding.)

Kolmas tapa oli laulun kirjoittaminen siten, että toinen kirjoitti alun, toinen keskikahdeksikon. Näin syntyivät Lennonin mukaan esimerkiksi McCartneyn aloittamat We Can Work It Out ja And I Love Her sekä Lennonin aloittama What Goes On – jossa keskikahdeksikon kirjoittajana toimi McCartneyn lisäksi Ringo Starr. (Dowlding.) Lennonin ja McCartneyn persoonallisuus- ja temperamenttierojen on todettu tulevan esiin myös keskikahdeksikon kirjoittamisen ja AABA-muodon hahmottamisen yhteydessä. Tyypillinen esimerkki McCartneyn "optimistisesta" ensimmäisestä periodista ja John Lennonin siihen lisäämästä "särmikkäästä" B-osasta on We Can Work It Out: "We Can Work It Outissa Paul teki ensimmäisen puolen ja minä tein keskikahdeksikon. Mutta kun Paul kirjoittaa: 'We can work it out / We can work it out' – tosi optimistista, tiedättehän, ja minä, kärsimättömästi: 'Life is very short and there's no time / For fussing and fighting, my friend.'" (Playboy I.)

Toisinaan heillä kummallakin saattoi olla puolivalmis laulu, jonka he sulattivat yhdeksi kokonaisuudeksi. Tunnetuin esimerkki on epäilemättä A Day in the Life (Dowlding). Toinen esimerkki on muutamaa viikkoa myöhemmin kirjoitettu Baby, You're A Rich Man: "Se on kahden eri kappaleen yhdistelmä, Paulin ja minun – pantu yhteen ja pakotettu lauluksi. Ensimmäinen puolikas on kokonaan minun [laulaa]: 'How does it feel to be one of the beautiful people, now that you know who you are, da da da da.'. Ja sitten Paul tulee mukaan tällä [laulaa]: 'Baby you're a rich man.'. Koska hänellä vain oli tämä 'Baby you're a rich man' saatavilla." (Playboy II.) Lennonin Dig A Pony sopii esimerkiksi sellaisesta tapauksesta, jossa toinen lauluntekijöistä yhdistää vastaavalla tavalla kaksi omaa keskeneräistä lauluun yhdeksi kappaleeksi. (Dowlding.)

Lennon ja McCartney olivat varsin hyvin selvillä siitä, että sekä heidän soinnunkäyttönsä että laulujensa tonaalinen dispositio perustui pitkälti 1950-luvun (ja 1960-luvun alun) rock'n'rollin, country & westernin ja rhythm'n'bluesin suosimiin standardiprogressioihin (vrt. mitä yleisistä tyylillisistä malleista on sanottu edellä). Edelleen, he olivat tietoisia paitsi siitä, että he käyttivät standardiprogressioita myös siitä, milloin he rikkoivat niitä. Kuvaava esimerkki standardiprogressioiden rikkomisesta tietoiseksi tulemisesta on From Me To Youn keskikahdeksikko – McCartneyn sanoin: "Me kirjoitimme myös 'From Me To Youn' bussissa, se oli mahtavaa, tuo kertosaie oli varsinainen alku meille. Sanotaan, [että] olet C:ssä ja menet sitten a-molliin, aivan tavanomaista, C, vaihdat sen G:ksi. Ja sitten F, melko tavanomaista, mutta sitten se menee [laulaa] "I got arms" ja se on g-molli. Mennä g-molliin ja C [siis: g-molli-sointu C-duurissa] – se tuo eteesi kokonaisen uuden maailman. Se oli jännittävää." (Lewisohn 1988, 10)

Myös ideoiden kehittelyvaiheessa voidaan erottaa tiettyjä persoonallisuustekijöihin pohjautuvia eroja, jotka tulevat esiin sekä yksin tehdyissä että yhdessä kirjoitetuissa lauluissa. Usein esiintyviä tekijöitä ovat ainakin musiikillinen ja sanoituksellinen kompetenssi sekä musiikin luonne ja sanoitusten sisältö persoonallisuuden piirteiden – ja muutosten – paljastajana. Lennon on kuvannut musiikillista ja sanoituksellista kompetenssia koskevia eroja seuraavasti: "Varhaisina päivinä minä kirjoitin vähemmän materiaalia kuin Paul, koska hän oli parempi kitarassa. Hän opetti minulle koko lailla paljon kitarasta, todella." (Miles II: I Don't Want To Spoil The Party.) Ja toisessa yhteydessä: "Paulilla oli parempi pohja, hän osasi soittaa useita instrumentteja. Hän saattoi sanoa, 'Hei, mikset vaihda tuota tuolla? Olet tehnyt sen sävelen jo 50 kertaa samassa laulussa.' Minä vain tartun johonkin säveleen ja vien sen himaan. Sitten [toisaalta] taas, minä olen se, joka keksii sen, mihin mennä [keskeneräisen] laulun kanssa – jutun, jonka Paul saattoi aloittaa. Useissa lauluissa minun kamaani on keskiosa ("middle eight"), silta ("bridge")." (Playboy I.) George Martin, Norman Smith ja Hunter Davies vahvistavat, että McCartney oli musiikillisesti monipuolisempi ja lahjakkaampi kuin Lennon.

Sanoitusten osalla eroavuudet ilmenivät Lennonin mukaan puolestaan seuraavasti: "Minulla oli aina helpompaa sanoitusten kanssa, vaikka Paul on kyllä varsin kykenevä lyyrikko, vaikka ei pidäkään itseään sellaisena. Sen sijaan, että olisi kohdannut ongelman, hän saattoi karttaa sitä." (Playboy I.) Lennon esittikin sanoitusten suhteen vastaavia korjausehdotuksia McCartneylle kuin mitä tämä esitti melodioiden suhteen Lennonille: "Kirjoitin sen [I Saw Her Standing There] Johnin kanssa Allertonissa olevan 20 Forthlin Roadin taloni eteishallissa. Lähdimme koulusta ja kirjoitimme sen kitaroiden ja pikkuisen myös pianon avulla, joka minulla oli siellä. Muistan, että minulla oli ensin sanat 'just 17 never been a beauty queen', johon John – se oli muuten ensimmäisiä kertoja, kun hän keskeytti: 'Mitä? Täytyy muuttaa sitä.' ja siitä tuli 'you know what I mean.'" (Lewisohn 1988, 9.)

Lennon on myös arvioinut säveltäjätiimin osapuolten persoonallisuuksien suhdetta heidän sanoituksiinsa ja musiikkiinsa: "Niin, saattaisi sanoa, että hän



[McCartney] tarjosi valoisuutta, optimismia, kun minä taas edustin surullisuutta, ristiriitoja ja tiettyä bluesinomaista särmää. Yhteen aikaan ajattelin, että en osannut kirjoittaa melodioita, että Paul kirjoitti ne ja minä vain suoraviivaista, raakaa rock'n'rollia. Mutta tietenkin, kun ajattelen joitakin omia laulujani – In My Life – tai jokin aikaisemmasta kamasta – This Boy –, [niin] kirjoitin melodioita parhaasta päästä." (Playboy I.) McCartneyn optimismisuus tulee esiin laulussa I'll Follow the Sun: "Se on Paul taas, voitko käsittää? Tarkoitan – 'Tomorrow may rain so I'll follow the sun (huomenna voi sataa, joten seuraan aurinkoa)." (Dowding.) McCartney vahvistaa laulun Getting Better yhteydessä tämän optimismin/pessimismin perustuvan eron: "Kirjoitin sen talossani St. John's Woodissa. Kaikki mitä muistan on, että sanoin 'It's getting better all the time (se paranee koko ajan)' ja että John antoi legendaarisen säkeen 'It couldn't get much worse (se ei olisi voinut mennä huonommin)', joka minusta oli oikein hyvä. Vastoin laulun henkeä, joka oli aivan superoptimistinen – sitten siinä on tuo ihana pieni sardoninen säe. Tyypillistä Johnia." (Dowding.)

### Kokonaisuuden hahmottaminen

Yksittäinen sävellys käsitti tavallisesti intron, 2–3 laulettua säkeistöä, instrumentaalisoolon (useimmiten kitarasoolon) ja codan siten, että soolo sijoittui säkeistöjen väliin (se saattoi myös korvata jonkun säkeistön A- tai B-osan). Intro, soolo tai coda saattoi toisinaan jäädä pois.

E erityisen kriittisiä kohtia olivat aloitukset ja päätökset. Tyypillisiä aloitustapoja oli lähinnä kolme: (1) intro, joka saattoi olla joko instrumentaali-intro – mahdollisesti täydennettynä tekstittömällä scat-laululla kuten kappaleessa From Me To You – tai tekstillinen vokaali-intro (kuten esimerkiksi kappaleissa Do You Want To Know A Secret ja If I Fell); (2) aloittaminen A-taitteella tai (3) suoraan kertosäkeellä (choruksella, B-taitteella). A-taitteella alkavissa kappaleissa on usein instrumentaali-intro – ei kuitenkaan välttämättä, sillä esimerkiksi kappaleet All My Loving ja Nowhere Man alkavat A-taitteella ilman introa. Suoraan kertosäkeellä alkavat kappaleet aloitetaan suoraan, ilman varoitusta, jolloin myös käänteisen järjestyksen vaikutus on tehokkain. Näin alkavat esimerkiksi She Loves You, Can't Buy Me Love ja Any Time At All. Toisaalta esimerkiksi All You Need Is Love alkaa kertosäkeellä, mutta vasta instrumentaali-intron (Marseljeesin alkutahdit) jälkeen. Soolon paikka oli yleensä ensimmäisen tai toisen AABA-muodon läpiviennin jälkeen. Laulun päätti tyypillisesti lyhyt coda, joka perustui tavallisesti jonkin aiemman fraasin toistumiseen 2–4 kertaa, yleensä muunnettuna (All My Loving, She Loves You, Michelle). Toinen tyypillinen päätös oli joko A- tai B-osan (tai codan) häivyttäminen. Niissä tapauksissa, joissa coda häivyttiin, se saattoi toisinaan olla hyvinkin pitkä (All You Need Is Love, Hey Jude).

Kokonaisuuden hahmottamisessa tapahtuvat muutokset voidaan jakaa neljään vaiheeseen, jotka väljästi vastaavat yhtyeen tyyliaikakohtaista kehitystä: (1) varhaisvaihe, jossa Martinin osuus oli suuri (n. 1962–64), (2) itsenäistyminen yhtyeenä (n. 1965–67) sekä (3) individualisoituminen (voisi sanoa itsepäistyminen),

laulun tekeminen alusta loppuun yksin (n. 1968–70). Kaikille vaiheille on kuitenkin yhteistä, että laulut tulivat yleensä studioon puolivalmiina – ei vain viimeistelynsä, vaan myös kokonaisuutensa osalta. Lennonin sanoin: "Meidän lauluistamme ei koskaan tule kokonaisuutta ennen kuin ihan lopussa. Ne kehittyvät koko ajan." (Davies 1968, 166.) Ainoa laulu, jonka he kumpikin muistavat tulleen sävelletyksi täysin valmiiksi ja sitten levytetyksi muuttumattomana oli Lennonin *Nowhere Man*. (Davies 1968, 166; Lewisohn sanoo, että yksi harvoista). Ainakin kahdessa tapauksessa yhtye kirjoitti, harjoitteli ja äänitti kaksi hyvinkin erilaista versiota samasta kappaleesta ja teki lopullisen valinnan vasta valmiiden äänitysten perusteella. Nämä kappaleet ovat *And I Love Her (A Hard Day's Night)* ja *I'm Looking Through You (Rubber Soul)*. (Lewisohn 1988, 39–40 ja 65.)

Varhaisvaiheessa laulut sekä sävellettiin että viimeisteltiin lähinnä matkoilla: levytysstudioon tullessaan he kaikki osasivat ne ulkoa. Viimeisen silauksen ne saivat yleensä tuottaja George Martinilta, joka puuttui usein paitsi laulujen sovituksiin myös niiden muotorakenteeseen: "Alussa minun erikoiseni olivat johdannot, päätökset ja mitkä tahansa instrumentaalijaksot keskellä. Saatoin esimerkiksi sanoa, että 'Please Please Me kestää vain minuutin ja 10 sekuntia, joten teidän täytyy tehdä kaksi kertosäettä ja toisessa kertosäkeessä meidän täytyy tehdä sitä ja sitä.' Se oli sovituksen osuus." (Dowling.) McCartneyn versio: "George Martinin osuus oli todella huomattavan suuri. Ensimmäinen kerta, kun hän todella osoitti, että hän kukenee näkemään sen taakse, mitä hänelle tarjosimme, oli *Please Please Me*. Se oli alun perin tarkoitettu Roy Orbison –tyyppiseksi jutuksi, tiedättehän. George Martin sanoi, että 'No niin, nostetaan tempoa'. Hän nosti tempoa ja me kaikki ajattelimme, että se on paljon parempi ja niin se oli iso hitti." (Miles II.) Kappaleiden *She Loves You* ja *Can't Buy Me Love* kohdalla Martin ehdotti kappaleen aloittamista suoraan B-osalla ilman introa: "Ensin he lauloivat *Can't Buy Me Love* aloittaen A-taitteella [verse], mutta minä sanoin: 'Meidän pitää saada johdanto, jotakin, joka tarttuu korvaan välittömästi, juju. Joten aloitetaanpa kertosäkeellä.'" (Dowling: *Can't Buy Me Love*; *She Loves You*:n osalta Norman 1981, 185.) Edellä on mainittu myös joitakin muita esimerkkejä suoraan kertosäkeellä aloittamisesta.

Lennon ja McCartney oppivat vähitellen itse rakentamaan laulunsa kokonaisuuksiksi, jolloin laulut löysivät kokonaisuutensa AABA-muodon pohjalta ikään kuin alkuräjähdyksenomaisesti. McCartney on kuvaillut tätä tapahtumaa värikkääseen tapaansa seuraavasti: "Lauluissamme on paljon sattumanvaraista – 'Strawberry Fields' on pelastusarmeijan koulun nimi – siinä vaiheessa, kun olemme ottaneet sen kirjoitusvaiheeseen, ajatelleet sitä, soittaneet sitä toisillemme, kirjoittaneet sitä ja antaneet heidän ajatella sitä katkelmina, äänittäneet sen ker- ran ja päättäneet, että se ei ole aivan kuten pitää, tehneet sen uudestaan ja sitten keksineet "Hei, näinhän se on, soolo tulee tähän ja tuo sopii sinne", sitten – bang, sinulla on palapeli koossa. Näin tapahtuu kaikkien laulumme kohdalla — paitsi niiden, jotka haluamme pitää todella yksinkertaisina, kuten 'When I'm 64' ja 'Fixing a Hole'." (Miles II.)



Samoihin aikoihin sekä Lennon että McCartney oppivat hyödyntämään kehittyneen studiotekniikan mahdollisuuksia, paitsi itse levytystilanteessa – josta enemmän tuonnempana – myös varsinaisen sävellysvaiheen aikana. Molemmat rakensivat oman yksityisen studiossa, jossa voitiin tuottaa demonauhoja lopullista Abbey Road –versiota varten. (Norman 1981, 259.) Lennon on kertonut nauhojen käytöstä ja funktiosta seuraavaa: "Joskus harmittaa, kun ei kykene kirjoittamaan jotakin ylös, mutta kirjoittaakseni musiikkikappaleen ylös minut täytyisi käydä läpi koko sen muistissa pitämiseen liittyvä monimutkainen juttu. Olen menettänyt paljon musiikkia, siksi että en ole kyennyt kirjoittamaan sitä muistiin. Mutta jos osaisimmekin kirjoittaa sen, niin myös se voisi osaltaan aiheuttaa hävikkiä. Minä nauhoitan sen, joten siihen [nuotintamiseen] ei ole tarvetta. Minusta musiikin kirjoittaminen voisi olla all right, jos se olisi ajan tasalla, he käyttävät hyvin vanhanai-kaista nuottikirjoitusysteemiä." (Miles I.)

1960-luvun puolivälissä ja heti sen jälkeen kokeiltiin myös erilaisia tapoja paitsi aloittaa laulu myös päättää se. Esimerkiksi Strawberry Fields Foreverissä laulu häivytetään pois, mutta se alkaakin yllättäen uudestaan. George Martinin sanoin: "Se [hymyilee] oli eräänlainen pila. Meillä oli taas se palomiehen kello – juttu kilkattamassa pois. Se ei ollut minun ideani. Meidän piti tehdä häivytyks ja joku pojista – en pysty muistamaan kuka – sanoi, että miksemme vähän jujuttaisi ihmisiä ja tulisi takaisin häivytyksen jälkeen. Se oli paljon käytetty juttu joka tapauksessa ja kun kuulet sen tulevan taas takaisin se melkein lisää uuden ulottuvuuden. Me kaikki ajattelimme, että se toimi mahdottoman hyvin." (Studio Sound II.) Laulun Hello Goodbye (niin ikään 1967) kohdalla käytettiin samaa keinoa. Muiden ar-tistien kirjoittamien kappaleiden ja omien varhaisempien laulujen parodioinnin aloittaneessa laulussa All You Need Is Love (joka siis alkaa Marseljeesin alkutahdit käsittävällä introlla) häivytetään hitaasti pois pitkä coda, joka sisältää sitaatteja muun muassa lauluista In The Mood, Greensleeves ja She Loves You. Vastaavaa tehokeinoa käytetään kappaleessa Hey Jude on kolmen minuutin mittainen coda, joka lopulta häivytetään pois (kappale kestää kokonaisuudessaan yli 7 minuuttia).

Laulut esitettiin – etenkin kiertueiden päättymisen jälkeen – toisille yhtyeen jäsenille usein joko studiossa tai ystävien seurassa. Daviesin mukaan McCartney esitteli Intiassa (talvella 1967–68) säveltämiään lauluja, jotka sittemmin joutuivat The Beatles ("White Album") –albumille muille yhtyeen jäsenille seuraavasti: "Paul esitti uusia laulujaan Janen lallatuksen säestyksellä kaikille ystäville, [...] hän aloitti laulun Rocky Rac[c]oonista, joka tuli hotellihuoneeseensa ja löysi sieltä vain Gideonin Raamatun. Hänellä oli myös laulu tytöstä, joka istui kaukana pu-naisen auringonvarjon alla. Siinä oli vähän sanoja ja paljon la-la-laata. Kaikkein hauskinda hänestä oli laulaa amerikkalaisen kansanlaulun tapaista, jossa kerrottiin kuinka mukavaa oli taas tulla kotiin Neuvostoliittoon [Back In The USSR]. [...] Vaikka laulut olivat ilmeisen puolivalmiita, Paul ei esittäessään niitä toivonut ehdotuksia, kuten John joskus, ei liioin kiitoksia." (Davies, 169). Myös McCartney –balladien Yesterday ja A Fool On The Hill tausta on vastaavanlainen. (Dowling.)

Abbey Road –albumin B-puoli on eräänlainen rock–oppera, joka rakentuu useasta keskeneräiseksi jääneestä kappaleesta, jotka on liitetty yhteen siten, että ne muodostavat "sinfonisen" kokonaisuuden. Mukana "rock–opperassa" oli paitsi Lennonin ja McCartneyn myös Harrisonin lauluja (Here Comes The Sun). George Martin on kuvaillut tämän kokonaisuuden syntymistä seuraavasti: "Koko albumi oli kompromissi. Ensimmäinen puoli oli joukko kappaleita, joita John piti parempina ja toinen puoli oli ohjelma, josta Paul ja minä pidettiin. Olin yrittänyt saada heidät ajattelemaan sinfonisin termein ja ajattelemaan albumin kokonaisuutta ja saamaan siihen jotakin muotoa – sinfonisia juttuja, kuten tuoda laulu kontrapunkiksi toisten laulujen taustalle, todella muotoiltuja juttuja." (Fricke 1981, 28.) Myös rumpali Ringo Starr piti siitä: "Rakastan Abbey Roadin kakkospuolta, missä kaikki liittyy ja on liittymättä toisiinsa. Kukaan ei halunnut viimeistellä noita lauluja, joten panimme ne yhteen ja ne toimivat. Minusta tuon albumin tuo pätkä on parhaasta päästä kaikesta, mitä olemme tehneet." (Dowling: Abbey Road.) Lennon sen sijaan ei pitänyt ratkaisusta: "Pidän A-puolesta, mutta en koskaan pitänyt sen sortin pop–opperasta, jollainen on toisella puolella. Minusta se on vain rojua, koska se oli vain laulunpätkiä heitettyä yhteen." (Dowling: Abbey Road.) Yhtä kaikki tässä on vain viety ikään kuin pitemmälle sellaisesta kahden keskeneräisen sävellyksen yhdistämisestä tuttu proseduuri, josta A Day In The Life ja Baby, You're A Rich Man (molemmassa A-osa on Lennonin ja B-osa McCartneyn kirjoittama) ovat esimerkkejä.

### Sovituksen ja sointikuvan hahmottaminen

Sovituksen ja sointikuvan hahmottamisen yhteydessä tapahtunut kehitys vastaa olennaisilta osiltaan sitä kehitystä, joka tapahtui kokonaisuuden hahmottamisen suhteen: (1) nojautuminen kiertueilla koeteltuihin keinoihin sekä tukeutuminen Martinin asiantuntemukseen (n. 1962–64), (2) itsenäistyminen ja kokeileminen (n. 1965–67), (3) individualisoituminen (itsepäistyminen) ja Martinin "sivuuttaminen" (n. 1968–70). Viimeiseksi äänitetyllä – toiseksi viimeiseksi julkaistulla – albumillaan Abbey Road yhtye pyrki takaisin yhteistyöhön Martinin ja osin myös toistensa kanssa. Kaksi ensimmäistä vaihetta käyvät selvästi ilmi seuraavasta George Martinin haastattelulausunnosta: "Aluksi he tarvitsivat minua paljon. He eivät tienneet mitään ja luottivat siihen, että minä saisin [studiossa] aikaan heidän soundinsa, sen korviahuumaavan metelin, jonka he [itse] saivat aikaan Cavernissa, mutta jollaista kukaan ei tehnyt levyllä. Toinen vaihe on nyt, kun he tietävät, mitä haluavat panna levyille, mutta luottavat, että minä sovitan sen heille." (Davies 1968, 297.) Kolmas vaihe taas käy ilmi seuraavasta Martinin lausumasta: "Tajusin sen, että heidän ideansa olivat parempia kuin omani, vaikka niiden pelaaminen oli yhä minusta kiinni. Vetäydyin ikään kuin taktisesti, sillä ymmärsin heidän olevan minua lahjakkaampia." (Koski 1986, 176.)

Alkuvaiheessa kappaleet hioutuivat kiertueilla varsin pitkälle, jolloin rumpali Ringo Starr ja soolokitaristi George Harrison tekivät oman osuutensa sovitustyöstä. Yhtyeen soitinkokoonpano oli (varhaisvaiheessa) tyypillinen rautalanka-



aikakauden kokoonpano: se käsitti soolo- ja rytmikitaran, bassokitara ja rummut (toisinaan pianon, sähköurut tai huuliharpu). Kappaleisiin sisältyi soololaulu- luoksia, joissa lauluääni oli rock'n'rollille ominaiseen tapaan usein karkea, käheä kurkkuaäni, ja jossa solisti interpoloi usein merkityksettömiä vokaaleja tai huudahduksia (ah!, oh!, woo!, yeah!) laulun lomaan. Lennon on kertonut näiden elementtien taustasta seuraavaa: "Woo woo' oli otettu The Isley Brothersin 'Twist and Shoutista'. Me pistimme sen kaikkialle – tähän [She Loves You], 'From Me to Youhun'. En tiedä mistä 'yeah, yeah, yeah' tuli. Muistan ajateleeni, kun Elvis teki 'All Shook Upin', että se oli ensimmäinen kerta, kun kuulun 'uh huh', 'oh yeah' ja 'yeah yeah' kaikki samassa laulussa." (Playboy II: She Loves You.) Yhtyeelle oli karakteristista myös pehmeästi soiva yhtyelaulu (Lennonin, McCartneyn ja Harrisonin äänet sointuivat poikkeuksellisen hyvin yhteen) – joko unisonona tai moniäänisenä stemmalauluna, usein hyvin korkealta laulettuna tai falsettina. Tässä esikuvina olivat erityisesti teinirock-duo The Everly Brothers sekä rhythm'n'blues muusikko Smokey Robinson ja -yhtye The Isley Brothers.

Kokeilun kautta ennakoiti jo singlenä julkaistun I Feel Finen (1964) alku, jonka syntymistä Lennon on kuvannut seuraavasti: "Kirjoitin sen äänityssession aikana. Se rakentuu sen aloittavan kitarariffin ympärille." (Dowling.) Toisessa yhteydessä hän on antanut edellistä yksityiskohtaisemman kuvauksen: "Se on minun kokonaan, mukaan lukien kitarariffi ja ensimmäinen feedback millään levyllä missään. Minä kiistan, että kukaan löytäisi [sellaista] ennen I Feel Finen [äänitettyä] levyä – ellei se ole jokin vanha blueslevy kaksikymmenluvulta –, jossa olisi feedback. Kaikki tekivät feedbackeja ja [ muita ] erikoisia juttuja, mutta kukaan ei pannut niitä levyille. Se on ensimmäinen feedback. Minä vaadin siitä kunnian Beatlesille. Ennen Hendrixiä, ennen the Who:ta, ennen ketään." (Playboy II.) Ajan lehdissä tapausta pidettiin vahinkona, mutta on Lewisohn vahvistaa, että se oli mukana jo ensimmäisessä otossa (Lewisohn 1988, 50.) – Silti itse idea on voinut syntyä sattumalta studioharjoituksissa – vahingossa tapahtuneen feedbackin johdosta – ennen ensimmäistä ottoa.

1960-luvun puolivälissä sekä Lennon että (erityisesti) McCartney alkoivat yleensä – eivät aina – olla varsin tietoisia siitä, miltä heidän kappaleensa tulisi kuulostaa. Tämä tietoisuus ilmeni selvinä ohjeina tai määräyksinä yhtyeen muille jäsenille. McCartneyn sanoin: "Me annoimme aina ohjeita Ringolle – joka ainoan numeron kohdalla. Se oli tavallisesti hyvin kontrolloitua. Kuka tahansa laulun oli kirjoittanutkin, vaikkapa John, saattoi sanoa 'haluan tätä'. Ilmeisesti suuri osa kaikesta syntyi sen pohjalta, mitä Ringo oli soittanut, mutta me kontrolloimme sitä aina." (Garbarini 1981.) Lennon on vahvistanut tämän Ticket To Ride -kappaleen osalta: "Paulin osuus oli se tapa, jolla Ringo soitti rumpuja." (Dowling.) George Martin on kuvannut Starrin työskentelyä seuraavasti: "Toisinaan rumpujen käyttö oli lähes sinfonista. A Day In The Life esimerkiksi. Melkoinen osa hänen tom [tom] -työskentelystään oli melkein kuin patarumputyöskentelyä sinfoniaorkesterissa. Se oli musiikillinen, ei vain rytmisen juttu. Se oli itse asiassa oikeiden juttujen panemista oikeisiin paikkoihin. Me esitimme ideoita, mutta se oli Ringo, joka

tosiasiallisesti toteutti ne [.]". (Studio Sound II.)

Ohjeita ja ideoita annettiin paitsi Ringo Starrille myös George Harrisonille: "Hän halusi toistaa riffit vokaalifraasien jälkeen, mikä ei minusta ollut sopivaa. Hän ei nähnyt sitä niin, ja minulle oli melkoinen juttu täytyä uskaltaa käskää George Harrisonia – joka on yksi suurista, luulen – olemaan soittamatta. Se oli ikään kuin loukkaus. Mutta sillä tavalla me teimme melkoisen osan jutuistamme." (Garbarini 1981.) Myös George Martin saattoi puuttua Harrisonin kitaratyöskentelyyn: "Tietyissä vaiheissa kutakin sessiota George Martin saattoi jättää Johnin ja Paulin ja kulkea yli johtojen peittämän lattian George Harrisonin luo, joka odotti muista erillään hymyttömänä Gretch-harjoituskitaransa kanssa. George saattoi sitten soittaa George Martinille, millaisen soolon hän olikin tehnyt kappaletta varten. Jos Martin ei pitänyt siitä, hän saattoi viedä Georgen pianon luo, tapailla pientä fraasia ja kehottaa häntä soittamaan sen soolossaan. Sellainen oli Michellen kitara[soolo]n alkuperä. 'Olin', Martin myötä, 'aina melko raaka Georgelle'." (Norman 1981, 252.) Sekä äänittäjä Norman Smith (Dowling 1989, 22) että Hunter Davies (1974, 165) vahvistavat, että Paul McCartney toimi tässä suhteessa johtajana, mikä Smithin mukaan "oli aivan reilua, sillä hän oli luonnostaan muusikko ja jopa [jo] tässä vaiheessa [myös] synnynnäinen tuottaja." Davies on puolestaan osaltaan vahvistanut McCartneyn yllä lainatun haastattelulausunnon todetessaan, että "kun kyseessä on Johnin laulu, hän hoitaa suurimman osan ohjaustyöstä, ja samoin on Georgen laita" (Davies 1968, 165.)

Basso-osuuksissa tapahtui 1960-luvun puolivälissä selkeä muutos, jota McCartney on kuvannut Mark Lewisohnille antamassaan haastattelussa seuraavasti: "Aikaisemmissa levytyksissä et todellakaan juuri kuullut bassoa, mutta aloin [noin 1965–66] muuttaa tyyliä ja olla melodisempi. [...] Brian Wilson oli suuri vaikuttaja, kumma kyllä, koska häntä ei tunnettu basistina. Jos kuuntelet Pet Soundsia, siinä on todella kiinnostava basso, se on melkein aina vähän offbeat. Jos sinulla on C:ssä [duuri] menevä laulu, basson ensimmäinen sävel on yleensä C. Mutta hänelläpä voi olla G. Hän oli pannut sävelen siihen, missä sen ei olisi luullut olevan. Se sopi silti, mutta se tarjosi sinulle kokonaan uuden maailman. [...] [Että] voit tehdä bassolla sellaista, se oli todella jännittävää." (Levisohn 1988, 12–13.) Bassotyöskentelyssä tapahtuneeseen muutokseen palataan vielä äänitysprosessin yhteydessä.

Se, että yhtyeen jäsenet – lähinnä Paul McCartney ja vähemmässä määrin John Lennon ja George Harrison – oppivat vähitellen myös itse hahmottelemaan mielessään toivotun sointikuvan, ei kuitenkaan (aluksi) vähentänyt George Martinin merkitystä "viidentenä beatlana", toisin sanoen sointikuvien luoja ja niiden luomiseen liittyvisten teknisten ongelmien ratkaisijana – päin vastoin. Sellaiset sovitustehtävät kuin jousikvartettisäestyksen kirjoittaminen yhdessä McCartneyn kanssa (Yesterday ja Eleanor Rigby) tai McCartneyn hyräilemien stemmojen kirjoittamisen piccolotrumpetille (Penny Lane) eivät tietenkään tuottaneet ongelmia. Mutta jos Lennonin, McCartneyn tai Harrisonin itsensä oli toisinaan vaikea saada aikaan mielessään kuulemansa ääni, niin vielä vaikeampaa se saattoi toisinaan



olla Martinille: he saattoivat antaa Martinille nauhoitettuja pätkiä, joita ei aina voinut liittää yhteen (vahingossa sekin voi onnistua, kuten Strawberry Fieldsin esimerkki osoittaa), tai esittivät hänelle ongelmia, joita ei voi ainakaan nopeasti ratkaista – aina ei lainkaan (he saattoivat esimerkiksi vaatia viululta keski-e:n alapuolella olevaa f-säveltä, mikä on tietenkin mahdotonta). (Davies 1968/81, 304.)

Martin pystyi kuitenkin paljon. Studiotekniikan kehityksen myötä tuottajan asema korostui ja entisestä teknikosta tai virkamiehestä tuli taiteilija. Martin oli tässäkin uranuurtaja: hän ryhtyi uusien mahdollisuuksien inspiroimana todella käyttämään sointiväripalettia – hän vertasikin työskentelyään mielellään kuvataiteeseen: "Orkestrointi on eri asia kuin säveltäminen. Orkestrointi on jotakin, mikä antaa värin sille, mikä on kirjoitettu. Säveltäminen käsittää melodialinjan ja soinnituksen. Esitettiinpä se sitten syntetisaattorilla tai sadan miehen orkesterilla, se on silti sama sävellys. Orkestrointi on kuvan maalaamista herkin värein kolmiulotteiseen muotoon. Minulla on mentaalinen kuva siitä, kuinka äänikuva tulee syntymään." (Sakol 1981, 42; katso myös Studio Sound I.)

John Lennonin elämäkerran kirjoittaneen Ray Colemanin mukaan Lennonin ja McCartneyn välinen ero sovitus- ja studiotyöskentelyssä kävi ilmeiseksi Martinille heti alusta alkaen (Coleman tarkoittanee kuitenkin, että siitä alkaen kun säveltäjäpari alkoi ottaa aiempaa aktiivisemmin osaa sovitus- ja äänitystapahtumaan). Martin itse on kuvannut McCartneyn suhtautumista omien laulujensa sovittamiseen seuraavasti: "Paul saattoi istuutua ja kysyä, mitä suunnittelin hänen laulunsa suhteen – käytännöllisesti katsoen jokaisen nuotin suhteen. 'Mitä ajattelet, että sellojen pitäisi tehdä tässä, George?' ja minun täytyi kuvailla hänelle pianon avulla, mitä se olisi. Hän sanoo 'Yeah, OK, mutta entäpä jos muuttaisi tuota säveltä tuossa?' Huomattavan monet hänen laulujensa sovituksista syntyivät hänen ideoidensa pohjalta, jotka minun sitten oli toteutettava." (Coleman 1984/85, 219.) Lennon ei ollut yhtä täsmällinen: "John saattoi olla paljon epämääräisempi sen suhteen, mitä hän tahtoi. Hän saattoi puhua ideoistaan metaforien avulla. Minun täytyi [ikään kuin] päästä hänen aivojensa sisälle keksiäkseni mitä hän tahtoi. Se oli ikään kuin psykologisempi tapahtuma. Hän sanoo [...]: 'Tämä laulu kertoo sirkuksesta. Pikkuisen mystifioitua. Haluan saada sahanpurujen ja areenan tunnelman. Voitko tehdä jotakin sen eteen?' Minun pitää sitten ajatella, kuinka se mielikuva olisi muutettavissa ääneksi. Ero Paulin ja Johnin välillä oli pohjimmiltaan siinä, että Paul saattoi haluta tietää, kuinka aion menetellä saavuttaakseni sen, mitä hän tahtoi. John halusi vain tuloksen." (Coleman 1984/85, 219; katso myös Studio Sound I.)

"Myöhäiskauden" aloittavalla The Beatles -albumilla kukin yhtyeen jäsenistä käytti muita beatleja itse asiassa enää vain omien kappaleidensa taustamuusikoina. Tämä on leimallista koko yhtyeen myöhäistuotannolle. Albumi merkitsi muutosta myös Martinin asemaan. Yhtyeen jäsenet hallitsivat studion jo hyvin, eivätkä tarvinneet enää niin paljoa hänen apuaan. Kukin toimi tavallaan omien kappaleidensa tuottajina. (Koski 1986, 176.) Kuitenkin Martin sovitti albumille Lennonin Good Nightin, jota varten Lennon antoi Martinille seuraavan ohjeen: "Sovita se

kuten Hollywood[issa tehtiin]. Yeah, kornisti." (L/Dowlding.) Kappaleen laulaa levyllä Ringo Starr, mukana on lisäksi 30-jäseninen orkesteri, harppu ja lapsikuoro – neljä poikaa ja neljä tyttöä).

Tietyissä tapauksissa tempon tai tahtilajin muuttaminen oli olennainen osa sovitusta. Esimerkkinä tempon muutoksesta on jo edellä mainittu Please Please Me, jonka kohdalla George Martin ehdotti nopeampaa tempoa. Toinen esimerkki on Lennonin Help!, jonka kohdalla muut yhtyeen jäsenet ehdottivat nopeampaa tempoa – varmistaakseen singlen kaupallisuuden. Lennon oli myöhemmin pahoillaan tästä. (Dowlding.) Laulun Across The Universe (Lennon) kohdalla tuottaja Phil Spector hidasti tempoa – tämä toteutettiin nauhan pyörimisnopeutta hidastamalla – ja tässä tapauksessa tulos oli Lennonin mukaan upea. (Dowlding.) The Beatles ("White Album") –LP:llä yhtyeen jäsenet kokeilivat useiden kappaleiden kohdalla eri tempoja, tahtilajeja jne. Jackie Lomax on kommentoinut tätä seuraavasti: "He saattoivat soittaa missä tahansa moodissa, jonka he ajattelivat enemmän tai vähemmän sopivan kyseessä olevaan lauluun. He saattoivat tehdä sen nopeammin ja hitaammin ja 3/4-tahtilajissa ja 4/4-tahtilajissa ja 6/8-tahtilajissa. He saattoivat yrittää kaikenlaisia juttuja soutuena ja huovaten päätötmästä näiden välillä. Älytöntä. He antoivat vaikutelman, että he yrittivät päästä irti kaikesta älyttömästä, päälle soittamisesta ja kamasta. He saattoivat tehdä niin, koska heillä oli rajattomasti aikaa." (Dowlding: The Beatles –albumi.)

Let It Be –LP:n tuotti ja sovitti Martinin asemesta Phil Spector. Todettakoon, että sen enempää George Martin kuin yhtyeen jäsenet itsekään eivät olleet tyytyväisiä Spectorin työhön. Martinin sanoin: "Minusta orkestrointi oli siinä täysin epäkarakteristista. Me olimme luoneet oman erityisen musiikillisen tyylin vuosien aikana – useimmilla Beatlesien raidoilla [oli] yleensä kerros kerrokselta tehtyä musiikkia – ja minusta tuntui, että se mitä Phil Spector teki ei ollut vain epäkarakteristista, vaan väärää ... Olin täydellisesti pettynyt siihen, mitä tapahtui Let It Belle." (Dowlding: Let It Be –albumi.) Abbey Road oli yritys tehdä kaikki – vielä kerran – kuten ennen. Martin on kertonut levyn taustasta seuraavaa: "Olin todella yllättynyt, kun – sen jälkeen kun olimme viimeistelleet sen albumin [Let It Be] – Paul tuli luokseni ja sanoi: 'Palataan takaisin ja levytetään niin kuin ennen vanhaan – voisitko sinä tuottaa albumin, kuten teit ennen vanhaan?' 'No, jos tahdotte, niin minä teen sen.' Ja siinä se, kuinka teimme Abbey Roadin." (Dowlding.)

## Äänitys- ja miksausprosessi

Tyypillinen äänitystapahtuma eteni – ensimmäisiä singlejä ja ensimmäistä LP:levyä lukuun ottamatta – pääpiirteissään seuraavassa järjestyksessä: (1) muutama otto (keskimäärin ehkä n. 5–10), (2) päällekkäisäänitykset ja nauhareduktiot (kahden tai useamman raidan tiivistäminen yhdeksi raidaksi) sekä (3) miksaus: stereo- ja monomiksaus, panorointi (stereokuvan määrittäminen, "sijoittaminen"). Ottojen, päällekkäisäänitysten ja miksausten määrä ja sisältö sen sijaan vaihtelee huomattavasti tyylikausikohtaisesti. On vielä muistettava, että



kappaleiden rakenne tai sovitus saattoi muuttua kesken äänitysprosessin, jolloin yhtäältä ensimmäisen ja toisen vaiheen ja toisaalta toisen ja kolmannen vaiheen väliin saattoi tulla uusia ottoja, päällekkäisäänityksiä ja miksausksia.

Myös äänitys- ja miksausprosessissa ajan myötä tapahtuneet muutokset noudattavat väljästi samansuuntaista – ja yleisemminkin yhtyeen tyylillistä kehitystä myötäilevää – kulkua kuin kokonaisuudon hahmottamiseen sekä sovituksen ja sointikuvan hahmottamiseen liittyneet muutokset. Tällöin voidaan erottaa karkeasti: (1) 2-raitatekniiikan ja monoäänitysten vaihe, jossa Martin hoitaa äänittämisen (n. 1962–63), (2) vähittäinen siirtyminen 4-raitatekniiikkaan ja stereoon (n. 1963–65) ja lukuisiin päällekkäisäänityksiin (1965), Martinin osuus edelleen merkittävä, (3) itsenäistyminen, erikoistehosteiden käyttö ja päällekkäisäänitysten huippukohta (1965–67) sekä (4) paluu – tai ainakin pyrkimys, sillä ottoja oli usein kymmeniä – yksinkertaisempaan äänittämistapaan, jossa Martinin osuus vähenee selvästi (1968–70). Martin on itse kuvannut kehitystä seuraavasti: "Alussa minä olin ikään kuin mestari oppilailleen ja he tekivät, mitä minä sanoin. He eivät tienneet mitään äänittämisestä, mutta taivas tietää, että he oppivat nopeasti – niin että pian minusta tuli palvelija ja he olivat mestareita." (Sakol 1981, 42–43.)

Kuten edellä on todettu, varhaisvaiheessa kaikki yhtyeen jäsenet osasivat kappaleet ulkoa levytystudioon tultaessa. Heidän ensimmäinen LP:nsä Please Please Me (1963) äänitettiin yksinkertaisella rockyhtye-kokoonpanolla 13 tuntia kestäneenä live-sessiona yhden päivän aikana. (Lewisohn 1988, 24–28; Dowlding: Please Please Me –albumi.) Albumi äänitettiin kaksiraitanauhurille ja se julkaistiin monoäänitteenä. Martin on kertonut tästä vaiheesta: "Alun perin, aivan vanhoina aikoina, minä tein monoäänitteitä käyttäen kaksiraitaista stereonauhuria. Käytin yhden raidan koko taustaa varten ja toisen raidan lauluääniä varten saadakseni itselleni vähän enemmän aikaa; kun he kaikki menivät kotiin, minä saatoin tiivistää nämä kaksi [raitaa] yhteen saadakseni todella upean soundin. Se antoi minulle ikään kuin pikkuisen pelivaraa. Muuten se olisi ollut kuin live-jutun äänittämistä kuten BBC:n lähetyksessä." (Studio Sound.) McCartney on kertonut yhtyeen jäsenten ja Martinin työnjaosta varhaisvaiheen osalta seuraavaa: "Martinilla oli pääosa kontrollista – meillä oli tapana äänittää kama ja jättää se hänelle: miksaus, singlen poimiminen, kaikki. Jonkin ajan kuluttua pääsimme kuitenkin sen verran sisään äänittämiseen, että jäimme hänen taakseen, kun hän miksasi sitä – seuraten mitä hän teki." (Dowlding: Please Please Me –albumi.) Äänittäjä Norman Smithin versio McCartneyn osuudesta Please Please Me –albumin äänityssessioon kuuluu puolestaan seuraavasti: "Tämän session aikana hän yritti saada selville kaiken, mitä me teimme säätämien kanssa." (Dowlding: Please Please Me –albumi.)

Neliraitanauhuri tuli Abbey Roadiin vuonna 1963. Ensimmäinen neliraitateknii-kalla äänitetty laulu oli singlenä julkaistu I Want To Hold Your Hand. (Dowlding.) Martin kuvailee muutoksia seuraavasti: "Minä panin yleensä rytmimä yhdelle raidalle, siis basson ja rummut yhteen ja toisinaan jopa rytmikitarat. Mutta useammin kuin päinvastoin rytm- ja soolokitaran eri radoille. Tämän jälkeen lauluäänit

kolmannelle raidalle ja mitkä tahansa ekstrat neljännelle. Niin että tällä vapauden määrällä [...] saatoimme itse asiassa tehdä ihan mukiinmenevän stereon." (Studio Sound II.) Martin rakasti stereota alusta alkaen sen tarjoamien panorointimahdollisuuksien vuoksi: Stereossa "[...] sinulla on koko kuva maalattavanasi yksittäisen pisteen asemesta – siitä huolimatta että neliraita-aikaan meitä rajoitti sen informaation määrä, jonka saatoimme sijoittaa tiettyihin paikkoihin. Tiedättehän, että neljällä raidalla voidaan sijoittaa jotakin kummallekin laidalle, jotakin keskelle ja sinulla on vielä yksi raita jäljellä. Itse asiassa neliraitaäänittäminen antoi meille hiukan uutta inspiraatiota, koska sen johdosta saatoimme käyttää enemmän panorointitekniikoita. Niin että jos haluat jotakin neljännelle raidalle ja haluat sen [ikään kuin] virtaavan hieman ympäriinsä, voit todella liikuttaa sitä kappaleen aikana. Sillä konstilla selvisimme rajoitetusta informaatiomäärästä neliraidalla. Me levitimme ääniä ympäri, niin että emme pitäneet kaikkea staattisena." (Studio Sound II.)

Jo With The Beatles (1963) ja A Hard Day's Night (1964) –albumeilla oli pyrkimystä monipuolisempaan studiotekniikan hyväksikäyttöön ja tämä kehitys jatkui kahdella seuraavalla levyllä (Beatles For Sale ja Help!). (Dowding, katso asianomaisten albumien osalta myös Lewisohn.) Esimerkiksi Yesterday – ja myöhemmin eräitä muita lauluja – ei enää voinut soitinkokoonpanosta (myöhemmin studioteknisistä syistä) johtuen esittää kiertueilla. George Harrison onkin sanonut: "Meidän kehityksemme hidastui, kun meidän oli pakko aina olla lavalla ja esittää yksillä ja samoilla soittimilla. Meidän oli pakko pysyä kitaroissa ja rummuissa. Pitkään aikaan emme keksineet, mitä muutakaan olisimme voineet tehdä. Me olimme vain neljä kaveria pohjoisesta, joiden annettiin soittaa EMI:n suurissa studioissa. Kaikki tehtiin hyvin nopeasti ja yhdelle uralle kuten Love Me Do. Me soitimme Love Me Don paremmin lavalla kuin levyllä." (Davies 1968, 160.) Kuitenkin vasta Rubber Soul (1965) oli ensimmäinen Beatles-yhtyeen levy, jossa kappaleiden sävellys- ja sanoitusprosessi tapahtui suureksi osaksi studiossa. Tämä oli varsin aikaavievää ja kallista. Korvattuaan kaksiraitatekniikan neliraitaäänitys muutti varsin nopeasti ja koko äänityssession käsitteen täydellisesti: Rubber Soul syntyi useiden viikkojen aikana kerros kerrokselta, rytmi-, vokaali- ja instrumentaaliraita kerrallaan. Kukin yksittäinen raita voitiin myöhemmin poistaa ja äänittää uudelleen korjattuna. (Norman 1981, 251–252; katso myös Lewisohn: Rubber Soul.)

Alussa yhtyeen jäsenet eivät juuri puuttuneet miksausukseen. Myös tässä suhteessa tapahtui kuitenkin selkeä muutos jotakuinkin vuosina 1965–66, jolloin he jäsenet alkoivat muutenkin osallistua enemmän äänitteidensä tuottamiseen. McCartney on kuvannut muutosta Mark Lewisohnille seuraavalla tavalla: "Lopulta aloimme muuttaa asioita. Sitä mukaa, kun saimme poweria, he alkoivat sallia meidän mukanaolomme myös miksausvaiheen aikana. Sitten saatoit sanoa 'En halua puuttua, Geoff [Emerick], mutta kovenna hiukan kitaraani!' Tämä oli itse asiassa yksi niistä syistä, minkä vuoksi he eivät alun perin olisi ottaneet meitä mukaan [...], koska kuka tahansa läsnäollut [muusikko] halusi soittimensa kovem-



malle. Meidän kahdesta kitarististamme, Johnista ja Georgesta, se oli aina John, joka sanoi 'pane se pikkuisen kovempaa', jonka jälkeen George [Harrison] tuli sisään ja pani omansa pikkuisen kovempaa. Sitten George Martin saattoi sanoa 'Voisitteko vääntää vahvistimenne pienemmälle?'. Ja John saattoi katsoa Georgea [Harrison] ja sanoa 'Kuinka paljon sinä hiljennät? Mennään viitoseen, all-right?'. Ja Lennon saattoi vääntää vahvistimensa kuutoselle. 'OK, minulla on viitonen!' [Johon Harrison:] 'Sinähän fuskaat, eihän sinulla ole! Sinulla on kuutosonen!' Aina sama hirmuinen kilpailu! Sitä vaan haluttiin soittaa kovempaa. Mutta nykyisin on kivaa kuunnella Beatles-levyjä. Niissä on enemmän kitaroita kuin voi kuulla millään levyllä nykyisin. Nykyisin miksataan aina kitarat pois, pianot pois – ihan kuin olisi olemassa vain toissijaiset instrumentit." (Lewisohn 1988, 12–13)

Edellä on jo puhuttu McCartneyn bassotyöskentelyssä tapahtuneesta muutoksesta Rubber Soulin äänittämisen aikoihin. Itse asiassa myös tämä muutos liittyy edellä kuvattuun aktiivisuuden lisääntymiseen äänitys- ja miksausvaiheessa. McCartney itse on kertonut asiasta seuraavaa: "Pidin aina noista pienistä linjoista, joiden tarkoituksena oli paitsi tukea myös säilyttää oma identiteettinsä sen sijaan että ne jäisivät vain taustalle. Basso oli myös tulossa esille miksausissa tuohon aikaan. Jos kuuntelet varhaisia Beatles-miksejä, niin siellä ei [yksinkertaisesti] ole bassoa ja bassorumpua. Me aloimme [siihen aikaan] huolehtia miksausista itse ja tuoda näitä asioita esille, joten minun piti tehdä jotakin sille. Minä kuuntelin paljon Motownia ja Staxia [molemmat ovat mustaa musiikkia markkinoivia amerikkalaisia levy-yhtiöitä] tuohon aikaan, Marvin Gaye'tä ja semmoisia." (Garbarini 1981.)

Rubber Soulin jälkeen myös erilaisten studioteknisten efektien käyttö lisääntyi räjähdysmäisesti. Aloite tuli beatleilta itseltään. Martin: "[...] kaikki nuo efektit, joita esiintyi, olivat reaktioita Johnin, Paulin ja Georgen minulle ja Geoff Emereckille esittämiin vaatimuksiin. Ja he saattoivat sanoa: 'Hei, me halutaan parempi soundi!' He olivat aina hyvin vaativia ja he etsivät aina uusia soundeja. Sanon tämän siksi, että se en ollut minä, joka sanoi: 'Hei John, tässä sinulla pitäisi olla jänskä kaiku äänessäsi.' Se oli toisinpäin ja minä saatoin toisinaan melkein sanoa: 'Etkö luule, että olet menossa vähän liian pitkälle, John?' Olin pikemmin se joka varoitteli kuin se, joka sanoi: 'Yeah, antaa mennä vaan.'" (Studio Sound I.) McCartney on vahvistanut edellisen: "He sanoivat 'Me emme tee sitä' ja me saatoimme sanoa 'Yrittäkää sitä. Kokeilkaa sitä meille. Jos se kuulostaa roskalta, OK, me hävitämme sen. Mutta se vain saattaisi kuulostaa hyvältä'. Me menimme aina eteenpäin: '*kovempaa, pitemmälle, kauemmaksi, enemmän, erilaista*'." (Lewisohn 1988, 13.)

Käytettyjä efektejä voidaan jaotella seuraavasti: (1) miksauspöydän käyttö orkestrointi- tai sovitustyön jatkeena, (2) erilaisten kaiku-, limiteri-, kompressorium. tehojen käyttö, (3) nauhojen soittaminen eri nopeuksilla sekä etu- että takaperin sekä (4) nauhasilmukoiden käyttö. Tyypillisiä esimerkkejä näiden tekniikoiden käytöstä ovat Revolver-albumille sisältyvät Tomorrow Never Knows ja I'm Only Sleeping sekä samanaikaisesti tehty single Rain. Kaikki mainitut kappaleet

ovat John Lennonin käsialaa. Halutessaan Sgt. Pepper –albumille aivan uuden tunnelman beatlet äänittivät jokaisen instrumentin ja lauluäänen tietynlaisen studiomanipulaation kautta. He särkivät, kompressoivat, kaiuttivat ja ekvalisoivat ääntä – kääntäen studion erilaisten äänikokeilujen laboratoriksi. (Dowling: Sgt. Pepper.)

Tyypillinen esimerkki miksauspöydän käytöstä orkestrointi- tai sovitustyön jatkeena on Tomorrow Never Knows, joka George Martinin mukaan oli aito kokeilu – yritys maalata kuvia äänellä: "Me käytimme miksauspöytää kirjaimellisesti kuin urkuja sen jälkeen, kun olimme äänittäneet alkuperäisen raidan, joka koostui rummuista, tamborasta ja lauluäänestä." (Studio Sound I.) Pääosa tämän pohjaraidan päälle äänitetystä osuudesta koostuu eri nopeuksilla etu- ja takaperin soitetuista nauhoista ja nauhasilmukoista. Viimemainittujen keksimistä Martin on kuvannut seuraavasti: "Tuohon aikaan meillä ei ollut kasettisoittimia, mutta heillä oli avokelanauhureita, Grundig ja sitä rataa. Paul keksi, että nostamalla tai poiskytkemällä poistopään ja panemalla nauhasilmukan pyörimään ja tekemällä vain yhden äänen – se saattoi olla naurua, se saattoi olla taputus, astian rikkominen tai sävel kitarasta – se äänittäisi itseään jatkuvasti, kunnes saavuttaisi saturaatiopisteensä. Sitten hän saattoi ottaa silmukan pois ja kuunnella sitä. Se oli uusi juttu." (Studio Sound I.)

Lennon on puolestaan kuvannut nauhan takaperin soittamisen idean syntymistä seuraavasti: "Se [Rain] on ensimmäinen takaperin soitettu nauha millään levyllä missään. Ennen Hendrixiä, ennen the Who:ta, ennen ketään typerystä. Olin tehnyt pohjanauhan ja otin karkean miksin kotiin. Olin niin poissa tolaltani, että palasin takaisin taloon ja kuuntelin – kuten minulla on tapana – välittömästi, mitä olin tehnyt sinä päivänä. Panin sen soimaan. Jotenkin sain sen takaperin. Istuin siinä paikalleni jäähmettyneenä ja kuuntelin vain – kuulokkeet korvilla, pitkä hash[is]sätkä huulessa – ja koko juttu oli takaperin! Juoksin seuraavana päivänä sisään ja sanoin: 'Tiedän, mitä sen kanssa tehdään, tiedän [...] kuunnelkaa tätä!' ja soitin heille nauhan takaperin ja panin heidät kaikki soittamaan laulun takaperin." (Dowling: Rain.) Nauhan takaperin soittamiseen äänitystilanteessa liittyy kuitenkin myös tiettyjä ongelmia, jos on tarkoitus, että lopputulos on musiikillisessa mielessä mielekäs. George Martin on kuvannut tätä proseduuria seuraavaan tapaan: "Jotta kitaran voisi äänittää takaperin I'm Only Sleepingin' kaltaisessa kappaleessa, on ensin luotava sointukulku ja kirjoitettava soinnut ylös käänteisessä järjestyksessä – sellaisena kuin ne tulevat soimaan – niin että voit tunnistaa ne. Sitten opettelet soittamaan tämän sointukulun pohjalta, mutta et voi todella tietää, miltä se kuulostaa ennen kuin se tulee taas ulos. Se on kaikki tai ei mitään, ei epäilystäkään, mutta teet sen muutaman kerran ja kun pidät kuulemastasi, hyväksyt sen." (Dowling: I'm Only Sleeping.)

Sen jälkeen, kun yhtye lopetti esiintymiset – mikä tapahtui välittömästi Revolutionin (1966) äänittämisen jälkeen –, heidän levytystilaisuutensa olivat pitkiä ja mutkikkaita. George Harrison on kuvaillut tätä vaihetta seuraavasti: "Nyt kun me soitamme vain studiossa emmekä missään muualla, meillä ei ole aluksi aavistus–



takaan, mitä oikeastaan aiomme. Meidän on pakko aloittaa melkein tyhjästä ja kehitellä juttu loppuun studiossa. Jos Paul on kirjoittanut laulun sanat, hän tulee studioon ne mielessään. Hänen on hyvin vaikea selittää meille mitä hän tarkoittaa ja meidän on vaikea sitä käsittää. Kun me ehdotamme jotakin, se saattaa olla sellaista, mikä ei sovi hänen piirustuksiinsa ollenkaan. Siksi kaikki vie pitkän aika-a. Kukaan ei tiedä, miltä kaikki kuulostaa, ennen kuin se on nauhalla ja me kuuntelemme sitä jälkeinpäin." (Davies 1968, 160.) Hunter Davies on kuvannut tätä vaihetta seuraavasti: "Kun seuraa äänitystä vaihe vaiheelta, on usein vaikea käsittää, mitä he vielä etsivät, koska kaksi ensimmäistä uraa tuntuvat jo täydellisiltä. Usein lopullinen mutkikas, monikerroksinen versio tuntuu hukuttaneen alkuperäisen yksinkertaisen melodian." (Davies 1968, 165.) Davies jatkaa kuitenkin: "Mutta he tietävät, ettei kaikki ole vielä kohdallaan, vaikka he eivät osakaan puhekea sitä sanoiksi. Heillä on vaikuttava kyky paneutua asiaan, jauhaa samaa laulua kymmenenkin tuntia yhteen menoon." (Davies 1968, 165.) Daviesin mukaan McCartney oli se, joka useimmiten toimi tässä kaikessa johtajana: "Jonkun täytyy sanoa, ettei laulu vielä kelpaa, että se on tehtävä vielä uudestaan. He kyllä kaikki tietävät sen, mutta jonkun on puettava se sanoiksi." (Davies 1968, 165.)

Tässäkin suhteessa Lennonin ja McCartneyn työskentelytavat poikkesivat toisistaan. Ray Colemanin mukaan Lennon halusi tyypillisesti edetä nopeasti laulusta lauluun. Hän halusi työstää laulua vain niin kauan kuin sen levyttäminen tyydyttävällä tavalla vaati ja edetä sitten seuraavaan. (Coleman 1984/85, 217.) Davies on puolestaan todennut, että Lennon on hyvin laiska – toisin kuin McCartney, jota ilman hän usein jättäisikin kesken. McCartney otti ikään kuin kokonaisvaltaisemman asenteen – hänen työteliäisyytensä ja ritteliäisyytensä oli erityisen tärkeää manageri Brian Epsteinin kuoleman jälkeen (siis vuodesta 1967 alkaen). Myöhemmin Lennonin ja myös yhtyeen muita jäseniä ärsyttikin McCartneyn huolehtiminen – etenkin omien laulujensa kohdalla – viimeistelystä viimeiseen saakka, kunnes laulu oli puristettu tyhjäksi kaikista mahdollisuuksista ja permutaatioista. Erityisesti Lennonin ärsytti se, että hän katsoi McCartneyn laulujen saavan enemmän studioaikaa, huomiota ja viimeistelyä kuin hänen omansa. (Coleman 1984/85, 217.)

Myöhäisvaiheessaan – albumista The Beatles ("White Album") alkaen – yhtyeen jäsenet pyrkivät pois kompleksisesta äänitysprosessista. McCartney onkin kertonut The Beatles –LP:n julkaisemisen aikoihin tämän levyn tekemisestä seuraavaa: "Meistä tuntui, että oli aika palata takaisin, koska se oli mitä halusimme tehdä. Voit edelleen tehdä hyvää musiikkia menemättä eteenpäin. Jotkut ihmiset haluavat meidän jatkavan [eteenpäin], kunnes katoamme omille B-puolillemme." (Dowling: The Beatles –albumi.) Huolimatta levyn äänitystyössä esiintyneestä kitkasta rumpali Ringo Starr oli muutokseen tyytyväinen: "Yhtyeen jäsenenä olen aina ajatellut, että White Album oli parempi kuin Sgt. Pepper, koska se oli lopultakin enemmän ryhmätyöskentelyä. Siinä ei ollut yhtä paljon ylidubbauksia. Kaikkine noine orkestereineen ja mitä niitä olikaan me [erityisesti Starr itse ja kitaristi George Harrison] olimme käytännöllisesti katsoen taustayhtye omalla al-

bumillamme." (Dowding: The Beatles –albumi.)

Seuraavan albumin – Let It Be – kohdalla yhtyeen jäsenet eivät enää voineet-kaan olla yhtä mieltä juuri muusta kuin siitä, että heidän seuraava albuminsa tehtäisiin ilman loputtomia ylidubbauksia, jotka olivat hallinneet äänittämistä jo usean vuoden ajan. Tästä johtui muuten albumin alkuperäinen nimi Get Back – palataan takaisin. Yritys kuitenkin epäonnistui: sen jälkeen, kun kukin laulu oli äänitetty otton jälkeen – pahimmillaan ottoja oli studiopöytäkirjan mukaan toista sataa (Lewisohn 1988) –, kukaan beatleista ei halunnut käydä läpi kaikkia versioita valitakseen niistä parhaat. Tehtävä annettiin tuottaja Glyn Johnsille ja myöhemmin Phil Spectorille. Levy ilmestyi lopulta yli vuosi äänitysten jälkeen – jolloin yhtye oli jo hajonnut – nimellä Let It Be (= antaa olla). (Dowding: Let It Be –albumi.) McCartney on arvioinut lopputulosta seuraavasti: "Paras versio [albumista] oli [tehty] ennen kuin kukaan oli ottanut sitä käsittelyyn: Glyn Johnsin varhaiset miksausukset olivat upeita, mutta ne olivat hyvin spartalaisia; se olisi voinut olla tuolloin yksi edistyneimmistä levyistä, jos he vain olisivat saaneet sen ulos. Mutta ennen kuin siitä oli kaikki karkeat särmit poissa, se oli yksi parhaista Beatles-albumeista, koska se oli pikkuisen avant-garde. Minä rakastin sitä." (Dowding: Let It Be –albumi.)

Välillä valmistunut Abbey Road on kaikkein viimeistellyimpiä yhtyeen levyistä ja yhtye soi hyvin yhteen – levyllä on esimerkiksi enemmän kolmiäänistä harmoniaa kuin millään muulla levyllä. Kenties tehokkaimmillaan tämä stemmalaulu on kappaleessa Because, jonka äänitysprosessia George Martin on kuvannut seuraavasti: "Esimerkiksi Johnin laulu Because – joka oli hyvin yksinkertainen laulu – toteutettiin yhtä yksinkertaisesti. Se, mitä itse asiassa teimme oli, että äänitimme yhdelle raidalle Johnin alkuperäisen idean laulusta. Hän soitti peruskompin kitaralla ja kaikki mitä me teimme oli itse asiassa sen koristelemista taustakuoroefekteillä. Sitten me äänitimme raidan, jolla oli Paul bassokitarassa, John kitarassa ja minä sähköcembalossa. Pitääkseen meidät tempossa – koska minä en tunnetusti ole paras tempon säilyttäjä soittaessani – Ringo soitti vain tasaista sykettä. Meillä ei ollut *LinnDrum*seja tuolloin eikä elektronisia ääniä. Ringo vain piti meidät tempossa, mutta me emme äänittäneet häntä. Sitten äänitimme yhden satsin stemmoja, jossa John, Paul ja George lauloivat moniäänisesti, jonka jälkeen me suunnittelimme vielä kaksi muuta triosatsia edellisen päälle. Niin me lopetimme yhdeksällä stemmalla, yhdeksällä äänellä – siinä kaikki, mutta se toimi. Se oli hyvin yksinkertaista." (Studio Sound II.)

Kysymykseen siitä, sisältyikö albumin aloituslaulun Come Together ("liittykää yhteen") nimeen jotakin sanomaa, Martin hymyilee ja vastaa: "No, enpä tiedä, se on toisten selvitetävä. Olin hyvin tietoinen siitä, että yritimme kaikki todella kovasti tehdä siitä hyvän joutsenlaulun." (Studio Sound II.) Yhtä kaikki tämä "yhteen liittyminen" ja joutsenlaulu oli vain "huolellisesti luotu illuusio: kaikki yhtyeen jäsenet olivat vain harvoin paikalla yhtäaikaan." (Dowding: Abbey Road.) George Martin on kertonut, että yhtyeen jäsenet "työskentelivät edelleen vain omien laulujensa parissa" ja että he "edelleen ajattelivat toiset pikemmin taustamuusi-



koiksi kuin että he olisivat olleet todellinen tiimi". (Dowling: Abbey Road.) George Harrison on puolestaan kuvannut riipaisevasti sitä tyhjyyttä, joka liittyi yksin tyhjässä studiossa työskentelyyn: "Minulla oli pikkupoikana usein tietynlainen kokemus, joka pelotti minua. Ymmärsin mietiskellessäni [Harrison harrasti transsendentaalista meditaatiota], että minulla oli [siinä] sama kokemus, ja että se liittyi jotenkin itsensä alituisesti pieneksi tuntemiseen [...] Minä sain tuon kokemuksen monta kertaa Abbey Road -äänityssessioiden aikana. Saatoin mennä tuohon suureen tyhjään studioon ja äänityskoppiin sen sisällä ja suorittaa meditaatiotani sen sisällä – ja minulla oli pari ailahdusta tuosta samasta kokemuksesta, jonka ymmärsin siksi, mikä minulla oli ollut, kun olin pieni." (Dowling: Abbey Road.)

Albumin aloittava kappale on siis nimeltään Come Together – liittykää yhteen. Päätöskappaleeksi piti alun perin tulla The End – loppu. McCartney oli kuitenkin tyytymätön alkujaan B-puolen keskelle aiottuun lauluun Her Majesty ja hän pyysikin toista äänitysinsinööriä John Kurlanderia jättämään sen pois. Koska kysymyksessä ei vielä tässä vaiheessa ollut lopullinen miksaus – McCartneyn sanoin: "älä suotta näe sitä vaivaa, että tekisit siitä puhtaan version, koska se on vain karkea miksaus" –, Kurlander siirsi kappaleen nauhan viimeiseksi ("mitään ei pidä heittää pois, pannaanpa sen loppuun"), johon se sitten sattumalta jäikin. (Dowling: Her Majesty.) Näin "lopusta" (The End) ei lopultakaan tullut loppua.

## Diskussio

Pyrin lopuksi vastaamaan artikkelin alussa esittämiini kysymyksiin, jotka koskivat yhtäältä "tyypillisen" Lennon–McCartney –sävelmän "tyypillisen" kirjoitus- ja äänitysprosessin vaiheita sekä toisaalta niitä prosessoinnin muotoja ja kognitiivisia strategioita, joiden varassa kirjoitus- ja äänitysprosessin voi tältä pohjalta olettaa edenneen. Käsitteellä 'tyypillinen' tulee tällöin ymmärtää prototyypiteorian mukaisesti lähellä prototyyppiä olevaa tai useita prototyypin piirteitä omaavaa tapausta.

## Yhteenveto

Käytetyn aineiston perusteella tyypillisen Lennon–McCartney –sävelmän tyypillisen kirjoitus- ja äänitysprosessin voi katsoa edenneen lähinnä seuraavien vaiheiden mukaisesti: (1) idean saaminen ja (2) sen kehittäminen AABA-muodoksi (tämä saattoi tapahtua myös kahdessa tai useammassa osavaiheessa), (3) kokonaisuuden hahmottaminen, (4) sovittaminen ja sointikuvan määrittäminen sekä (5) varsinainen äänittäminen ja miksaus (myös tämä vaihe jakautui osavaiheisiin). Esitettyä jaottelua karkeammin yksittäisen laulun kirjoitus- ja äänitysprosessi voidaan jakaa kirjoitus- ja studiotyöskentelyvaiheeseen, jolloin – etenkin varhaisvaiheessa (1962–65) – kirjoitusvaihe käsittää idean saamisen ja kehittämisen aina AABA-muotoon, kun taas studiotyöskentelyvaihe käsittää sovituksen ja varsinaisen äänittämisen. Kokonaisuuden hahmottuminen tapahtui – etenkin varhaisvaiheen jälkeen (1965–70) – niin ikään yleensä vasta studiossa, mutta toisaalta

sitä voi pitää varsinaisen kirjoitusvaiheen päätepisteenä. Toisinaan kokonaisuuden hahmottamiseen, sovittamiseen ja äänittämiseen liittyviä osavaiheita on vaikea erottaa toisistaan. Kaikkiin vaiheisiin sisältyy tavallisesti feedback-tyyppistä vuorovaikutusta.

Kahdessa ensimmäisessä vaiheessa muut yhtyeen jäsenet tai George Martin eivät juuri puuttuneet Lennonin ja McCartneyn työskentelyyn, kun taas kolme – aivan erityisesti kaksi – viimeistä vaihetta tapahtuivat yleensä enemmän tai vähemmän kollektiivisesti riippuen erilaisista kontekstitekijöistä. Näissä vaiheissa myös Martinin osuus oli yleensä huomattavan suuri. Osa lauluista on yksin kirjoitettuja, osa taas enemmän tai vähemmän yhdessä tehtyjä. Yhdessä tehtyjen laulujen kohdalla lauluntekijöiden keskinäiset osuudet saattoivat vaihdella tekstisäettä tai yhden–kahden sävelen muuttamista koskevasta ehdotuksesta saumatomaan yhteistyöhön, jossa tosiasiallista osuutta on mahdoton määritellä. Kaikina tyylikausina tavataan kappaleita, jotka ovat joko Lennonin tai McCartneyn yksin kirjoittamia. Tiiviisti "nenät vastakkain" kirjoitettuja kappaleita tavataan lähinnä varhaisvaiheessa (1962–64, ennen *A Hard Day's Night* –albumia) Vrt. kuitenkin *Sgt. Pepper* –albumi (1967). Tapauksia, joissa toinen kirjoittaa A-osan ja toinen B-osan tavataan lähinnä *A Hard Day's Night* –albumista alkaen – tyypillisimmillään tämä työnjako näyttäisi olevan jotakuinkin vuosina 1964–67. Kahden keskeneräisen kappaleen yhdistämistä yhdeksi kokonaisuudeksi tavataan kuitenkin vasta myöhäisvaiheessa, *Sgt. Pepper* –albumista alkaen. Kokonaisuuden hahmottamis-, sovitus- ja äänitysvaiheissa on kaikissa erotettavissa samansuuntainen kehitys, jossa aluksi (1962–64) George Martinilla on merkittävä osuus paitsi tuottajana myös korjaajana ja ideoijana, tämän jälkeen yhtyeen jäsenten esittämien ideoiden toteuttajana (1965–67) ja lopulta hänen merkityksensä niin tuottajana, ideoijana/korjaajana ja toteuttajana vähenee: *Let It Be* –albumin (1970) tuotti ja sovitti lopulta Phil Spector.

Laulunteossa voidaan erottaa myös tiettyjä persoonallisuustekijöihin pohjautuvia eroja, jotka tulevat esiin sekä yksin tehdyissä että yhdessä kirjoitetuissa lauluissa. Usein esiintyviä tekijöitä ovat ainakin musiikilliseen ja sanoitukselliseen kompetenssiin perustuvat erot, musiikin luonne ja sanoitusten sisältö persoonallisuuden – ja sen muutosten – paljastajana sekä musiikkikäsitys (musiikin hahmottaminen "pätkinä" tai kokonaisuuksina) ja tähän palautuvat erot prosessin käyntiin lähtemisessä ja loppuun saattamisessa. Karkeasti yleistäen voinee sanoa, että Lennonilla oli alun perin paremmat valmiudet kirjoittaa sanoituksia kuin musiikkia, kun taas McCartneyn kohdalla tilanne oli päinvastainen. Lennonin musiikki oli yleisesti ottaen aggressiivisempää, särmiikkäämpää, kuin McCartneyn. Introvertti Lennon ei myöskään tarvinnut yleisöä, jolle kirjoittaa, joten hän oli valmiimpi paljastamaan sisintään lauluissaan kuin yleisölle kirjoittava, ekstrovertti McCartney. Lennon käsitti musiikin koostuvan yhteen liitettävistä pätkistä ja jätti laulun usein kesken. Hänen ideansa olivat erityisesti sovituksen ja sointikuvan osalta usein varsin epämääräisiä, "ulkomusiikillisia", ja niiden toteuttaminen vaati George Martinilta paljon päänvaivaa. McCartney sen sijaan käsitti laulunsa alusta alkaen



jonkinlaisiksi kokonaisuuksiksi ja pyrki myös saattamaan ne loppuun – usein Lennonin suosiollisella avustuksella. McCartneyn sovitusta ja sointikuvaa koskevat ideat olivat yleensä alusta alkaen "puhtaasti" musiikillisia ja niiden toteuttaminen ei yleensä aiheuttanut klassisen koulutuksen saaneelle Martinille ongelmia.

## Tulosten tulkinta

Voinee sanoa, että yllä kuvaillut vaiheet vastaavat olennaisilta osiltaan teoreettiseksi lähtökohdaksi valittua sävellysprosessin mallia. Tulos on kiinnostava sikäli, että esitetty malli perustuu pääasiallisesti siihen mitä sävellysprosessista on kirjoitettu lähinnä länsimaisen taidemusiikin traditioon liittyen. Kuten esitetyn mallin perusteella voi olettaakin, kaikissa prosessin vaiheissa on löydettävissä erilaisiin kontekstitekijöihin perustuvia eroja. Nämä erot ovat lähinnä joko säveltäjä- ja tyyliaukaisikohtaisia tai sitten ne palautuvat tavalla tai toisella sävellystilanteeseen (esimerkiksi käytettävissä olevaan aikaan, "pakkoon" säveltää nopeasti LP-levyltä puuttuva raita jne.). Todettakoon, että jotakuinkin vuoteen 1965 saakka varsinainen laulunteko (ideasta AABA-muotoon, kokonaismuotoon tai jopa sovitukseen saakka) tapahtui suureksi osaksi studion ulkopuolella. Vuosina 1965–67 myös ensimmäiset vaiheet tapahtuivat usein studiossa, kun taas vuodesta 1968 alkaen laulut syntyivät taas paljolti studion ulkopuolella. Kaikissa vaiheissa – mutta erityisesti vaiheissa 2–4 – on myös tunnistettavissa keksimis- ja valintavaiheen vuorottelu, joka usein toteutui siten, että säveltäjäparin kumpikin osapuoli toimi vuoroin keksijän ja vuoroin arvioijan roolissa. Näillä perusteilla lienee oikeutettua ajatella, että esitetty sävellysprosessin malli on – siihen sisäänrakennetut kontekstitekijöitä koskevat varaukset huomioon ottaen – varsin selitysvoimainen myös Lennonin ja McCartneyn laulunteko- ja äänitysprosessin suhteen.

Käytetyn aineiston analyysin perusteella lienee myös jokseenkin turvallista sanoa, että Lennon ja McCartney suosivat pääasiallisesti primaariprosesseihin perustuvia kognitiivisia strategioita sekundaariprosesseihin perustuvien strategioiden kustannuksella. Molemmille lauluntekijöille oli tyypillistä sekä avoimuus välitömille ärsykeille että näiden ärsykkeiden automaattisesti kontrolloitu tai avoimesti kontrolloimaton (sattumanvarainen) prosessointi sekä mitä erilaisimmista musiikillisista traditioista peräisin olevien elementtien synkreettinen yhdistely (tältä osin vrt. myös Heinonen 1992a). On kuitenkin todettava, että McCartneylla sekundaariprosesseihin perustuvien strategioiden osuus näyttää olevan selvästi suurempi kuin Lennonilla. Edelleen on lisättävä, että erityisesti tietoisesti kontrolloitujen sarjallisten strategioiden – esim. ideoiden nauhoittaminen muistin tueksi, päällekkäisäänitykset, soitinosuuksien suunnitelmallinen takaperin soittaminen jne. – käyttö lisääntyy selvästi vuosina 1965–67 ja vähenee taas tämän jälkeen. Lisäksi on mainittava, että primaariprosessien osuus on sävellysprosessin varhaisissa vaiheissa (ideoinnin ja kehittelyn yhteydessä) yleisesti ottaen suurempi kuin myöhäisissä vaiheissa (sovituksen ja äänittämisen yhteydessä) – olkoonkin, että esimerkiksi sattumanvaraisesti kontrolloitua prosessointia saattaa esiintyä prosessin kaikissa vaiheissa. Todettakoon vielä, että erityisesti sovituksen ja ää-

nittämisen mutta myös kokonaisuuden hahmottamisen tietoinen kontrollointi oli varhaisvaiheissa pääasiallisesti George Martinin vastuulla. Myöhemmin (jotakuinkin vuodesta 1965 alkaen) tämä kontrolli siirtyi enenevässä määrin Lennonille ja McCartneylle – erityisesti viimeainitulle – riippuen siitä, kuka oli kulloinkin käsillä olevan laulun (pääasiallinen) tekijä. Myöhäisvaiheessa myös George Harrison vastasi omien laulujensa kohdalla periaatteessa kaikkien prosessin vaiheiden kontrollista.

Todettakoon vielä, että aineistoon sisältyy joitakin ristiriitaisuuksia, joita ei edellä ole ehkä tuotu riittävässä määrin esiin. Kenties tärkeimmät näistä ristiriitaisuuksista sisältyvät työnjakoa koskeviin kysymyksiin, erityisesti siihen, mikä oli kummankin säveltäjäparin jäsenen osuus tietyssä kappaleessa ja kuinka pitkään säveltäjäpari teki aitoa yhteistyötä "nenät vastakkain". Jo aineiston esittelyn yhteydessä on todettu, että osaan lähteistä – erityisesti haastattelulausuntoihin ja biografioihin – liittyy useita lähdekriittiseltä kannalta ongelmallisia piirteitä, joista ongelmallisimpia ovat aineiston muistinvaraisuus ja yhtyeen jäsenten antamat tahallisesti harhaanjohtavat lausunnot. Tässä esille tulleita tuloksia on kuitenkin myöhemmin mahdollista täsmentää ja niiden luotettavuutta arvioida yhtyeen äänityssessioita koskevan aineiston, kirjoitusprosessista säilyneiden dokumenttien (sanoitusluonnokset, demonauhat jne.) sekä varsinaisten äänitteiden – julkaistujen levyjen – systemaattisen analyysin avulla.

Mitä sitten laulun kirjoittaminen ja tekijänoikeus tiettyyn lauluun yhtyeen jäsenille merkitsivät? Muodollisesti kaikkien John Lennonin ja Paul McCartneyn yksin tai yhdessä kirjoittamien laulujen tekijänoikeudet koskevat molempia. Käytännössä kuitenkin osa lauluista on yksin tehtyjä, kun taas osa on kirjoitettu yhdessä. Viime mainitussa tapauksessa osuudet laulun kirjoitusprosessiin voivat vaihdella huomattavastikin, kuten edellä on voitu nähdä. Aineiston perusteella näyttää ilmeiseltä, että yhtyeen jäsenet katsoivat, että tekijänoikeus lauluun on pääsääntöisesti sillä, joka on kirjoittanut laulun pohjalla olevan AABA-muodon muodostavat taitteet ja pääosan sanoista (jos tekijöitä on useampia, tekijänoikeus tarkoittaa niitä, jotka vastaavat yllä mainitusta kokonaisuudesta). Laulun kirjoittaminen tarkoitti yhtyeen jäsenille siten nimenomaan tämän kokonaisuuden kirjoittamista. Ärsykkeenä toimivan idean esittäminen (kuten "ringoismien" käyttö tai Harrisonin tarttuminen ohi vilahtaneeseen rikkiin I Feel Finen kohdalla) tai kokonaisuuttoa, sovitusta tai äänitystä koskevat olennaisetkin ideat tai muutosehdotukset (joiden kohdalla George Martinin osuus on todella merkittävä) eivät antaneet aihetta tekijänoikeuteen. Tällainen käsitys "säveltämisestä" poikkeaa olennaisesti siitä, mitä tällä käsitteellä esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin traditiossa tavallisesti ymmärretään. Olisikin ehkä parempi puhua "laulun tekemisestä" säveltämistä suppeampana käsitteenä, joka sisältäisi vain osan tämän tutkimuksen teoreettiseksi lähtökohdaksi valittuun sävellysprosessin yleiseen malliin kuuluvista aspekteista.

Tältä pohjalta onkin ilmeistä, että se esimerkiksi Dowldingin (1990) esittämä väite, jonka mukaan Lennon ja McCartney kirjoittivat huomattavan suuren osan lauluistaan yksin, ilman toisen apua, on perusteltu vain siinä tapauksessa, että



laulun kirjoittaminen käsitetään AABA-muodon muodostavien taitteitten ja pääosan sanoista kirjoittamiseksi. Ideoinnin lähtökohta saattoi olla peräisin mistä tai keneltä tahansa, samoin myös kokonaisuuden hahmottamiseen, sovittukseen tai äänittämiseen osallistuivat yleensä kaikki yhtyeen jäsenet sekä – ja ennen muita – George Martin. Todettakoon vielä, että koska Martin käsitti säveltämisen ja soittamisen (orkestroimisen) eri asioiksi, on ymmärrettävää, että hän ei vaatinut lauluista minkäänlaista tekijänoikeutta itselleen – siitä huolimatta, että moni muu tuottaja-sovittaja olisi hänen asemassaan näin tehnyt. On vielä ilmeistä, että varsinainen "nenät vastakkain" tapahtunut yhteistyö päättyi Sgt. Pepperiin (1967), mutta että yhtyeen jäsenet – sekä Lennon ja McCartney että muut – esittivät pieniä korjauksia ja muutosehdotuksia käytännössä yhtyeen hajoamiseen saakka. Yhtä selvää on, että yhtyeen jäsenet toisaalta vastasivat "myöhäiskaudella" (1968–70) aiempaa huomattavasti itsenäisemmin myös omien laulujensa kokonaisuudesta, sovitukselta ja äänitysprosessin etenemisestä.

## Lopuksi

Edellä esitetyn perusteella voidaan siis väittää, että tyypillinen laulunteko- ja äänitysprosessi on löydettävissä myös Lennon-McCartney -säveltäjäparin kohdalla, ja että siihen poikkeamista aiheuttavat kontekstitekijät ovat myös tyologisoitavissa. Näin löydetty malli poikkeamineen on käsitettävissä vain erityistapaukseksi yleisemmästä sävellysprosessin mallista siihen poikkeamista aiheuttavine kontekstitekijöineen. Näitä tekijöitä ovat kulttuuri ("kuulon- tai notaationvaraisesti välittyvä musiikkikulttuuri"), persoonallisuus ("inspiraatiotyyppi", "työtyyppi"), kehitysvaihe ("aloittelija", "asiantuntija") sekä sävellystilanne (mm. käytettävissä oleva aika, tilaajan toivomukset jne.), tehtävätyyppi (yksinkertainen/kompleksinen, tuttu/outo jne.). Viime kädessä nämä tekijät määräävät käytettävissä olevat strategiat, jotka puolestaan perustuvat tiettyihin kognitiivisen prosessoinnin muotoihin – karkeasti primaari- ja sekundaariprosesseihin – ja niitä vastaaviin tietoisuuden tiloihin. (vrt. Heinonen 1986, 1990 ja 1992b)

Lopuksi on paikallaan palata vielä yhtyeen jäsenten esittämiin epäilyihin heidän laulujensa ja lauluntekemisensä analyttisen tarkastelun hyödyttömyydestä, joita kuvaa erinomaisesti John Lennonin William Mannia vastaan esittämä kritiikin kritiikki. Mutta mitä loppujen lopuksi tarkoittaa se Mannin esittämä oletus, että Lennon ja McCartney "ajattelevat samanaikaisesti sekä soinnutusta että melodiaa" ja että "aiolinen kadenssi 'Not A Second Timen' lopussa" on "niin luonnollinen". Nähdäkseni se tarkoittaa yksinkertaisesti vain sitä, että Lennon ja McCartney suosivat automaattisesti kontrolloitua, välittömään ärsykkeeseen perustuvaa rinnakkaista prosessointia tietoisesti kontrolloidun, sisäiseen tavoitteeseen perustuvan sarjallisen prosessoinnin kustannuksella. Ja tähän ei käsittääkseni ole mitenkään ristiriidassa ajattelunsa primitiivisyyttä korostaneen Lennonin käsityksen kanssa – olkoonkin, että myös "kontrolloimattomalla", ärsykepohjaisella mutta diffuusilla prosessoinnilla on primitiivisessä ajattelussa tärkeä osuus. Mann sanoo siis vain eksaktisti sen, mitä (yleensäkin epäeksakti) Lennon implisiittisesti

tarkoittaa. Lennon takertuu sanoihin, ei merkityksiin. Todettakoon vielä, että Mc-Cartneyn esittämä käsitys siitä, että hänen/heidän sävellysprosessinsa ei noudat-  
tanut mitään formulaa, kaavaa, on perusteltu (vain) niin kauan kuin formula tai  
kaava käsitetään entiteetiksi, joka on olemassa joko sellaisenaan tai ei sitten ol-  
lenkaan. Jos sävellysprosessin 'malli' käsitetään yllä esitetyllä tavalla kategoriaksi  
(käsitteeksi), joka rakentuu joukosta prototyypin ympärille ryhmittyneitä enemmän  
tai vähemmän tyypillisiä tapauksia, niin tämäkin ristiriita ratkeaa.

Olen aikaisemmassa artikkelissani (Heinonen 1992a) pyrkinyt osoittamaan,  
että The Beatles -yhtyeen musiikkia – kuten musiikkia yleensäkin – on mielekästä  
lähestyä analyyttisesti yhdistämällä kehittynyt musiikkianalysimetodiikka kogni-  
tiivisen psykologian muodostamaan teoreettiseen viitekehykseen. Jos olen edel-  
lisillä sivuilla onnistunut demonstroimaan, että myös yhtyeen laulun- ja ääni-  
tysprosessia on mielekästä lähestyä yhdistämällä systemaattinen kvalitatiivisen  
aineiston sisällönanalysimetodiikka niin ikään kognitiivisesta psykologiasta pe-  
räisin olevaan teoreettiseen viitekehykseen, niin myös tämä artikkeli on täyttänyt  
tarkoituksensa. Tutkimuksen seuraavassa vaiheessa on tarkoitus yhdistää nämä  
molemmat lähestymistavat, jolloin kuvan voi olettaa entisestään täydentyvän.

## Lyhenteet

Käytetyt lyhenteet viittaavat seuraaviin lähdeluettelossa mainittuihin lähteisiin.

Dowlding = Dowlding (1989).

Playboy I = Sheff (1981a)

Playboy II = Sheff (1981b)

Miles I = Luku 'Songwriting' (s. 71–76) teoksessa Miles 1978/82

Miles II = Luku 'Songs' (s. 79–105) teoksessa Miles 1978/82

Studio Sound I = Denyer, Ralph 1985a

Studio Sound II = Denyer, Ralph 1985b

## Lähteet

### Kirjallisuus

- Anderson, John R. (1983), *The Architecture of Cognition*. Harvard University Press: Cambridge and London.
- Bahle, Julius (1938), Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten. *Zeitschrift für Psychologie* 4/1938 (313–322).
- Bahle, Julius (1981), *Der Musikalische Schaffensprozeß*. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen. Kulturpsychologischer Verlag : Hemmenhofen.
- Balint, Enid (1987), Memory and Consciousness. *International Journal of Psycho-Analysis*. Vol. 68.
- Ballantine, Cristopher (1979), Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music. *Musical Quarterly*, Vol. LXV, n:o 2 (167–184). Julkaistu myös teoksessa Christoph Ballantine: *Music and its Social Meanings* (72–90), edited by F. Joseph Smith. Gordon & Breach: New York (1984).



- Basch-Kahre, Eva (1985), Patterns of Thinking. *International Journal of Psycho-Analysis*, Vol. 66, n:o 4 (455-470).
- Benson, Ross (1992), Paul McCartney. Mies myytin takana. Englanninkielisestä käsi-kirjoituksesta suomentanut Maija-Leena Remes. Kirjayhtymä : Helsinki. Painettu Vaasassa.
- Bergström, Matti (1984), Alitajunnan neurofysiologiasta. Teoksessa Tietoisuus ja alitajunta. Toimittaneet Ilpo Kojo ja Risto Vuorinen. Juva.
- Cohen, Jonathan D. & Dunbar, Kevin & McClelland, James L. (1990), On the Control of Automatic Processes: A Parallel Distributed Processing Account of the Stroop Effect. *Psychological Review*, Vol. 97, No. 3, (332-361.)
- Coleman, Ray (1984/85), *John Lennon*. Futura : London. Reproduced, printed and bound in Great Britain.
- Davies, Hunter (1968), The Beatles, meidän tarinamme. Suomentanut ja lyhentänyt Juhani Jaskari. WSOY : Porvoo ja Helsinki.
- Davies, Hunter (1968/78), The Beatles. The Authorised Biography. Heinemann : London. Printed in Great Britain.
- Davies, Hunter (1968/81), The Beatles. The Authorised Biography with a tribute to John Lennon. Granada : London.
- Denyer, Ralph (1985a), The Producer Series: George Martin Part One. Studio Sound January 1985 (s. 56-64).
- Denyer, Ralph (1985b), The Producer Series: George Martin Part Two. Studio Sound February 1985 (s. 52-58).
- Dowling, William J. (1989), *Beatlesongs*. Fireside : New York. Manufactured in the United States of America.
- Elson, Howard (1986), *McCartney - Songwriter*. W. H. Allen : London. Printed and bounded in Great Britain.
- Emmerson, Simon (1989), Composing Strategies and Pedagogy. *Contemporary Music Review*, Vol. 3 (133-144).
- Freud, Sigmund (1968), Unien tulkinta. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä.
- Freud, Sigmund (1981), Johdatus psykoanalyysiin. Sisältää teokset Vorlesungen zur Eiführung in die Psychoanalyse ja Neue Folge der Vorlesungen zur Eiführung in die Psychoanalyse. Suomentanut Erkki Puranen. Kolmas painos. Jyväskylä.
- Freud, Sigmund (1983), Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan. Suomentanut Mirja Rutanen. Juva.
- Fricke, David (1981), Musical History: Volume One (1962-66). Teoksessa *The Compleat Beatles, Volume One*, toim. Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.
- Fricke, David (1981), Musical History: Volume Two (1966-1970), artikkeli teoksessa *The Compleat Beatles, Volume 2* (s. 10-29). Edition Olms : Zürich. Printed in the United States of America.
- Fuhrman, Gy (1988), "Prototypes" and "fuzziness" in the logic of concepts. *Synthese* 75, 317-347.
- Garbarini, Vic (1981), Paul McCartney Interview. Teoksessa *The Compleat Beatles, Volume Two*, toim. Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.
- Gardner, Howard (1982), *Art, Mind, and Brain. A Cognitive Approach to Creativity*. Basic Books : New York.
- Graf, Max (1947/1969), *From Beethoven to Shostakovich*. The Psychology of the Composition Process. Greenwood Press : New York.
- Hargreaves, David J. (1986), *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge.

- Heikkinen, Antero (1980), *Historian tutkimuksen päämäärät ja menetelmät*. Gaudeamus : Helsinki. Painettu Tampereella.
- Heinonen (1986), *Säveltäminen säveltäjän ja musiikillisen materiaalin vuorovaikutuksena*. Musiikkiesteettinen ja -psykologinen tutkielma säveltämisestä luovana prosessina. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Moniste.
- Heinonen, Yrjö (1990), *Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa*. Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla*. Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä (95-147). Toimittanut Jukka Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.
- Heinonen, Yrjö (1992), *Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa*. *Etnomusiikologian vuosikirja 4, 1991-92* (5-55).
- Heinonen, Yrjö (1992b), *Ideasta musiikiksi: sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta*. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede, toim. Anu Sormunen ja Jukka Louhivuori*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä. Painettu Jyväskylässä.
- Hit Parader.
- Hoikkala, Tommi (1990), *Teun A. van Dijkin diskurssianalyysi*. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta, toimittanut Klaus Mäkelä* (s. 142-161). Gaudeamus : Helsinki.
- Johnson-Laird, P.N. (1988), *Reasoning, Imagining and Creating*. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n:o 95 (71-87).
- Koski, Markku (1986), *Beatles. Erään yhtyeen anatomia*. Love Kirjat : Helsinki. Painettu Vaasassa.
- Laske, Otto E. (1989a), *Composition Theory: An Enrichment of Music Theory*. *Interface*, Vol. 18 (45-59).
- Laske, Otto E. (1989b), *Music Composition as Hypothesis Formation: A Blackboard Concept of Musical Creativity*. Teoksessa *Aplikace Umelé Inteligence AI '89*. Sborník Referátu (239-250). Praha 1989.
- Lee, Edward (1970), *Music of the People. A Study of Popular Music in Great Britain*. Barrie & Jenkins : London. Printed in Great Britain.
- Lerdahl, Fred (1988), *Cognitive Constraints on Compositional Systems*. Teoksessa *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (231-259), toimittanut John A. Sloboda. Clarendon Press : Oxford.
- Lewisohn, Mark (1988), *The Complete Beatles recording sessions*. Hamlyn : London. Printed in Hong Kong.
- Lindley, Mark (1981), *Composition*. Artikkelit teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (599-602), edited by Stanley Sadie. MacMillan : London.
- Martindale, Colin (1981), *Cognition and Consciousness*. The Dorsey Press : Homewood, Illinois.
- Middleton, Richard, (1990), *Studying Popular Music*. Open University Press : Buckingham. Printed in Great Britain.
- Mikkonen, Valde (1984), *Toiminnan tietoinen ohjaus*. Teoksessa *Tietoisuus ja alitajunta*. Toimittaneet Ilpo Kojo ja Risto Vuorinen. Juva.
- Miles, Barry (koonnut) (1978/82), *Beatles in Their Own Words*. Omnibus Press (A Division of Book Sales Limited). Printed and bound in Great Britain.



- Mäkelä, Klaus (1990), Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta, toimittanut Klaus Mäkelä (s. 42–61). Gaudeamus: Helsinki.
- Nettl, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology*. Twenty–nine Issues and Concepts. University of Illinois Press : Urbana.
- Newell, Allen & Simon, Herbert A. (1972), *Human Problem Solving*. Prentice–Hall : Englewood Cliffs, New Jersey.
- Norman, Philip (1981), *Shout! The True Story of the Beatles*. Elm Tree Books : London. Typeset, printed and bound in Great Britain.
- Okun, Milton (1981a), *The Compleat Beatles, Volume One*. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.
- Okun, Milton (1981b), *The Compleat Beatles, Volume Two*. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.
- Porter, Steven Clark (1979), *Rhythm and Harmony in the Music of the Beatles*. UMI Dissertation Services : Ann Arbor.
- Rautio, Riitta (1993), Implisiittiset havaintokategoriat musiikkianalyttisen käsitteenmuodostuksen lähtökohtana. *Musiikki* 1–2/1993.
- Rosch, Eleanor & Mervis, Carolyn B. (1975), Family Resemblances: studies in the Internal Structure of Categories. *Cognitive Psychology* 7, 573–605.
- Rosch, Eleanor (1973), On the internal structure of perceptual and semantic categories. Teoksessa *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. Edited by T. E. Moore. Academic Press : New York.
- Sakol, Jeannie (1981), George Martin Remembers, artikkeli teoksessa *The Compleat Beatles*, toim. Milton Okun, Volume2 (s. 40–43). Edition Olms : Zürich. Printed in the United States of America.
- Sheff, David (1981a), Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono. *Playboy* January/1981.
- Sheff, David (1981b), John Lennon: His Final Words on the Beatles' Music. *Playboy* April/1981.
- Sloboda, John A. (1985), *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Clarendon Press : Oxford. Printed in Great Britain.
- Smith, Leland (1966), Composition and Precomposition in the Music of Webern. In *Anton von Webern Perspectives* (86–101), compiled by Hans Moldenhauer and edited by Demar Irvine. University of Washington Press : Seattle and London.
- Zeleny, Milan (1982), *Multiple Criteria Decision Making*. McGraw–Hill : New York.