

---

**Tuomas Eerola**


---

## Beatles-yhtyeen kokeilevan tyylin nousu ja tuho

*Oli ajanjakso, jolloin kaikki nousi ja meni ylös ja ylös, kunnes yhtäkkiä ura saavutti pisteen, josta se alkoi laskeutua. Tuntuu kuin kaikki kulkisi syklistesti.*

George Harrison muistellessaan vuonna 1995  
Beatles-yhtyeen vaiheita.<sup>1</sup>

Tämä artikkelin tarkoitus on esitellä musiikkityyliin luonnetta musiikillisten piirteiden elinkaaren avulla. Tyylikaudet, joiden tuntemista pidetään tärkeänä teosten analyysin ja arvottamisen kannalta, koostuvat säveltäjien tiettyinä aikoina soveltamista ideoista heidän säveltämissään teoksissa. Näiden tyylianalyysin kannalta merkityksellisten yksikköjen määrän on taidemusiikin tutkimuksessa huomattu jakautuvan tilastollisesti tietyllä tavalla (Gjerdingen 1988). Pyrin testaamaan tätä Gjerdingenin esittämää mallia musiikkityylin normatiivisesta elinkaaresta ja sen toimivuutta täysin toista aikakautta ja musiikinlajia edustavan tyylin kohdalla. Beatlesin musiikki on pop-musiikin alalla kiistaton esimerkki yhtyeestä, joka toteutti musiikissaan paljon uusia ideoita. Näitä uusia ideoita Beatles viljeli erityisesti ns. kokeilevan kautensa aikana, vuosina 1965-1968. Tyylikausien määrittäminen vuosilukujen perusteella ei kuitenkaan ole helppoa, ei usein edes mahdollista, minkä on myös tarkoitus tulla tässä artikkelissa ilmi.

Musiikinhistoria jaetaan tyyleihin ja aikakausiin, mutta analyysi ja historia saattavat painottaa eri asioita, kuten merkittävät teoreetikot ovat todenneet (Meyer 1989, 38-39, Treitler 1989, 70-72, Narmour 1977, 174-175). Vakiintuneen käytännön mukaan tyylikausia tarkennetaan jakamalla ne useimmiten kolmeen eri vaiheeseen, varhais-, täys- ja myöhäiskauteen. Jaottelu helpottaa muistamista ja ymmärtämistä, vaikka tiedämme tarkkojen rajojen olevan hyvin vaikeita määrittää. Sekä tyyli että tyylikausi ovat hierarkkisia käsitteitä. Eri tyylikaudet kulkevat toistensa kanssa lomittain, koostuen ideoista ja teoksista, jotka ovat eri säveltäjien ja koulukuntien jatkuvan kehittelyn tulosta. Voidaanko musiikillisten ideoiden tai piirteiden esiintymiselle löytää jokin yleinen periaate, kun tutkitaan historiallisesti niitä tai yleisempää musiikkityyliä? Kysymykseen lienee mahdotonta vastata, mutta ainakin länsimaisessa kulttuurissa, jossa uutuuksia ja muutosta arvostetaan, on mahdollista nähdä uusien musiikillisten piirteiden

---

<sup>1</sup> Televisiodokumentti *The Beatles Anthology*, osa 3/4 (Applen tuottama, 1995).

esiintymisen kohdalla jotain yleistä yhteneväisyyttä.

Beatlesia käsittelevä kirjallisuus jakaa yhtyeen vaiheet usein nousuun, huippu-aikaan ja laskuvaiheeseen.<sup>2</sup> Jako sopii hyvin Beatlesin uran eri vaiheisiin, mutta se tulee esiin musiikillisten piirteiden tasollakin. Selvitänkin, miten tämän yhtyeen käyttämät erilaiset musiikilliset piirteet, joihin tyyli tavallisesti puretaan, noudattavat oletettua tilastollista jakaumaa. Beatlesin uran tarkastelu juuri ajallisen kehitysprosessin kannalta on luontevaa senkin takia, että yhtyeen musiikillinen tyyli koostuu selkeästi traditionaalisesta vaiheesta, ja kokeilevasta kaudesta, johon he siirtyivät vähitellen uudistamalla niin sanoituksia kuin musiikkiakin. Tämä tapahtui niin, että vuodesta 1965 eteenpäin mm. laulujen aihepiirit vaihtuivat ja musiikki muuttui kompleksisemmaksi. He alkoivat käyttää erilaisia soitin-  
nuksia, efektejä, harvinaisia sointuasteita sekä muuttuvia tahtilajeja. Myöhäiskaudellaan he palasivat joiltakin osin takaisin traditionaalisen *rock and rollin* pariin. Kokeilevan kauden uudistukset heijastuivat laajasti muuhun populaarimusiikkiin sekä päinvastoin. Tuo aikakausi on monien mielestä eräs vuosisatamme musiikinhistorian merkittävimmistä, ja keskitynkin erityisesti tuon kokeilevan vaiheen tarkastelemiseen. Tutkimusongelmani on se, noudattaako heidän musiikkinsa kolme tyylivaihetta samanlaista tyylin elinkaaren muotoa, kuin länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen puolella on kuvattu.

## Teoreettiset lähtökohdat

Kuten Beatlesin uraa käsittelevä kirjallisuus jakaa heidän uransa usein "nousuun ja tuhoon", sopii termi kuvaamaan myös heidän musiikkiaan. On selvää, että vuonna 1967 ilmestynyttä Sgt. Pepper -levyä pidetään Beatlesin uran huippukohdantana niin kriitikoiden kuin yhtyeen jäsentenkin mielestä. Yhtä mieltä ollaan siitä, että tuon vaikutusvaltaisen albumin julkaisemisen jälkeinen aika oli yhtyeelle yhtä alamäkeä aina hajoamiseen asti. Ajatus on samansuuntainen kuin avauksessa ollut Harrisonin luonnehtima nousu ja lasku. Tämän musiikillisen kehityksen todentaminen musiikkitieteellisesti tapahtuu yksinkertaisimmillaan vertaamalla huippuvaiheen tyyliä varhaisvaiheen tyyliin, jotta saadaan esille musiikissa tapahtunut muutos. Vertailu tapahtuu määrittämällä ensin kausia parhaalla mahdollisella tavalla edustavat luonteenomaiset tyylipiirteet kattaen musiikin eri komponentit kuten rytmin, harmonian, tekstuurin jne. Tämä vertailu kertoo kuitenkin vain sen, *mikä* on muuttunut eikä sitä, *miten* ajallisesti musiikin muutos ja kehitys ilmenee. Tässä vertaankin ideoiden elinkaarta yleiseen malliin, jonka mukaan musiikkityylin kehityksen – länsimaisessa, innovaatiota suosivassa traditiossa – sanotaan

---

<sup>2</sup> Esimerkiksi Riley 1987, 268; MacDonald 1994, Turner 1994, 15. Kriitikot ja Beatles-yhtyeen jäsenet ovat myös luonnehtineet samansuuntaisesti yhtyeen uraa; Marcus 1992, 216; Wenner 1971a, 105; Garbarini, Cullman & Graustark 1980, 71; Martin & Pearson 1994, 76, 159.

kulkevan synnyn, kasvun ja kuoleman kaltaisen prosessin tavoin. Musiikinhistoria on täynnä esimerkkejä näistä eri tyylien elinkaarista. Tarkemman kuvan ilmiöiden ajallisesta luonteesta ja niiden muodosta on esittänyt Robert Gjerdingen (1988), jonka mukaan ilmiöt jakaantuvat ajallisesti tietyllä tavalla lähinnä muistin toiminnasta johtuen. Vertailen seuraavassa, millä tavoin Beatlesin kokeilevan kauden elinkaari toteuttaa Gjerdingenin esittämän mallin.

### *Tyyli*

Tyylin tunteminen on Meyerin mukaan kaiken taiteen arvostamisen perusta (Meyer 1989, 36). Hänen mielestään on tärkeää kyetä erottamaan historiassa eri periodeja (1967, 93), joiden tutkimisessa voidaan keskittyä niiden hierarkkisen luonteen vuoksi eri tasoihin ilmiöihin aina yhden säveltäjän tietystä vaiheesta vuosisatoja käsittäviin periodeihin (Pascall 1981; Narmour 1977, 171; Meyer 1989, 38). Periodit hahmotetaan järjestelemällä ne yhtenevien piirteiden mukaan tyylikeiksi tai tyyliperiodeiksi. Nämä piirteet ovat tiettyjen valintojen tai kuvioden toistoa, ja tyylianalyysi keskittyykin tunnistamaan tietyn teosjoukon tunnusomaiset luonteenpiirteet, jotka on määriteltävä analyysin tarpeiden mukaan (Meyer 1989, 39, 65; Moore 1993, 171-172; Pascall 1981; Treitler 1989, 70). Tyylipiirteiden hierarkkisuuuteen kuuluu se, että useat (yksinkertaiset) muuttujat hahmotetaan mahdollisesti yhdistyessään merkityksellisiksi kokonaisuuksiksi, joita kognitiotieteessä kutsutaan skeemoiksi. Tyylin muutosta tarkastellessa skeemat ovat luotettava tapa hahmottaa muutoksia, koska ne ovat helposti erotettavissa ja suhteellisen pysyviä, vaikka ne toteutuvatkin eri tyyleissä eri tavoin (Meyer 1989, 51).

### *Tyylin vaihtuminen*

Tyylin muutos voi tulla kulttuurin ulkopuolelta, jolloin jotain ennenkuulumatonta ainesta tuodaan uudistamaan kulttuuria (akkulturaatio). Toisaalta tyylin muutos voi tapahtua kulttuurin sisällä, jolloin se lähtee liikkeelle yksilön tasolta siten, että vallitsevaa tyyliä muokataan jollakin tavalla. Levitäkseen tarvitsee innovaation saavuttaa yhteisön muiden jäsenten hyväksyminen (Merriam 1964, 303-304; Kaemmer 1993, 179). Meyer jakaa uudistamisen kahteen eri lajiin, tradition sisäisiin uudistajiin ja ulkoisiin uudistajiin (1980 & 1989), jotka Heinonen nimeää konservatiiviseksi sävellysstrategiaksi ja innovatiiviseksi sävellysstrategiaksi (Heinonen 1992b, 237). Ulkoiset vaikuttimet – poliittiset ja sosiaaliset olot, tekniset mahdollisuudet ja persoonallisuuden rakenne – vaikuttavat siihen, minkälainen strategia säveltäjällä on käytettävissään ja sen kautta uuden tyylin muotoutumiseen (Meyer 1989, 122; Heinonen 1995, 38; Moore 1993, 57). Erityisesti länsimaisessa kulttuurissa, joka on pääasiassa pitänyt uutta ja muutos-

ta positiivisena arvona taiteissa,<sup>3</sup> on vallinnut aina jonkin asteinen muutostilanne. Koko prosessi tapahtuu vuorotteluna murroksen ja stabiileetin välillä, tai kuten Heiniö (1984) asian ilmaisee, innovaation ja konvention välillä.<sup>4</sup> Traditio edustaa musiikissa tyylin kannalta jo vakiintunutta ja yleisesti tunnettua musiikintyyliä. Innovatiivisuudella tarkoitetaan traditioon kuulumattomien, uusien ideoiden esiin tuomista. Vuorottelun tuloksena syntyvät periodit muodostavat tuntemamme musiikinhistorian tyylikaudet.

### *Tyylikaudet*

Tyylikaudet jaetaan usein eri hierarkkisiin tasoihin. Usein puhutaan kolmesta eri tasosta: laaja tyylihistoriallinen periodi (kulttuurin taso), tyylikausi (epookki) ja säveltäjän ura. Yhdellä hierarkkisella tasolla periodin sisäinen muutos tapahtuu edellisessä luvussa kuvatun kaltaisen vuorottelun mukaan, joka sekin tavallisesti jakaantuu kolmeen vaiheeseen. Esimerkiksi laajimmalla tasolla Heinosen kuvaamana (1995, 41):

Kulttuurin kehitystä voidaan perustellusti jäsentää sen nousu-, kukoistus- ja rappeutumisvaiheiden mukaan, jolloin tietyn kulttuurin nousukausi menee yleensä päällekkäin sitä edeltävän kulttuurin rappeutumiskauden kanssa.

Myös tyylikaudet, kuten barokki tai klassismi, jaetaan usein kolmeen eri vaiheeseen. Nimitykset ovat silloin varhais-, keski- ja myöhäisvaihe (Meyer 1967, 118-119; 1989, 101). Näitä periodeja kutsutaan myös epookkityyleiksi, joissa aluksi on kyse kokeilusta, kunnes valinnat lujittuvat, niitä hienosäädetään ja ne muuttuvat kompleksisemmiksi (Pascall 1981, 319). Kompleksisuuden aikana saattaa olla jo nousussa seuraava yksinkertaisempaan ilmaisuun pyrkivä tyylikausi. Vaikka termejä onkin tavallisimmin käytetty klassista musiikkia jaksottaessa, Allan Moore mainitsee populaarimusiikin kohdalla samanlaisen kaavan, vaikka luonnehtiikin muutoksen tapahtuvan lyhyemmällä aikavälillä kuin taidemusiikissa (1993, 60, 164). Tyylikaudet, jotka siis ovat osa tyylihistoriallisesta periodista, muodostuvat lukuisten yksittäisten säveltäjien teoksien summana, mutta myös

---

<sup>3</sup> Meyerin mukaan kehitys tarkoittaa yleensä kasvavaa kompleksisuutta, minkä hän sanoo populaarimusiikista useimmiten puuttuvan (Meyer 1967, 32-33). Dowling & Harwood (1986, 224) selittävät, että muutos johtuu havaitsemisyksiköistä. Heidän mukaansa tyyli vaihtuu, koska on tarpeen muuttaa jo vakiintuneita rakenteita, skeemoja, jotta kykenisi yllättämään kuulijan, jolloin yllättävyyttä sopivassa määrin pidetään positiivisena arvona (Katso myös Gaver & Mandler 1987, Hargreaves 1986, 113-115, 116-122; Hargreaves & North 1995).

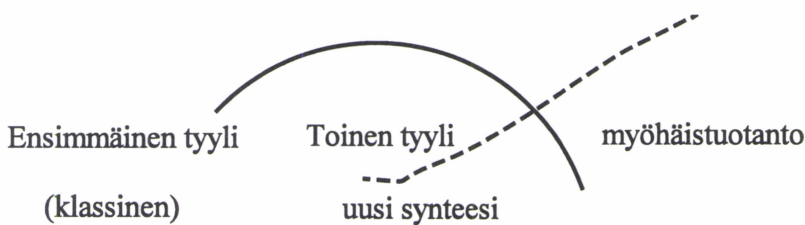
<sup>4</sup> Vrt. myös Thomas Kuhnin (1962) käsitykseen tieteellisten vallankumouksien luonteesta.

säveltäjien henkilökohtaisen uran kohdalla on usein mahdollista erottaa samanlainen jaottelu. Aluksi omaksutaan traditio, eli on imitoiva (varhais)vaihe, sitten kokeileva (luova) vaihe ja lopuksi kypsä vaihe (Gardner 1973, 262-263; Heino- nen 1995, 42; Meyer, 1989, 101; Pascall 1981, 318; d'Indy 1963, 83-106; Allen 1939, 91, 264). Jako kolmeen ei ole ainoa mahdollinen jaottelu, mutta se toteu- tuu verrattain usein musiikin historiassa. Tietenkin säveltäjäkohtaisia poikkeuksia on paljon, mutta yleisesti ottaen säveltäjien tyylikausia kuvataan yllättävän samantapaisia termejä käyttäen, vaikka kyseessä onkin erilaiset ja eri tason muutokset. Meyer (1989, 101) myöntää samanlaisen ilmiön toki olevan olemassa niin historiallisen kuin henkilökohtaisenkin tyylin tasolla, mutta varoittaa siihen liittyvästä arvottamisesta ja siitä, että uudistaminen saattaa tapahtua eri periaat- teiden mukaan. Leo Treitlerin pohdinta historiallisen musiikkianalyysin tehtävistä ottaa Meyerin tavoin huomioon evoluutionäkökulman (Treitler 1989, 79-156). On tärkeää huomata, että kaudet vaihtuvat limittäin, vaikka musiikinhistoria yleensä esitetäänkin kaavamaisina jaksoina.

Tyylin vaihtumisen päällekkäisyyttä on konkreettisesti kuvannut Michael Broyles Beethoven-tutkimuksessaan (1987). Tutkimus koskee siis yhden säveltä- jän henkilökohtaisen tyylin tasoa. Tavallisesti, vaikkapa paljon käytetyn Groutin hakuteoksen mukaan, Beethovenin vaiheet jaetaan seuraavalla tavalla (Grout & Palisca 1988, 628-629):

- 1) Varhaisvaihe (klassinen imitaatio), vuoteen 1802 asti
- 2) Keskivaihe (herooinen kausi), 1803-1816
- 3) Myöhäisvaihe (refleksiivinen kausi), 1816-26

Broyles esittää vaiheet periaatteessa samalla tavoin, mutta tuo oman kuvaajansa avulla tyylin vaihtumisen luonteen paremmin esiin:



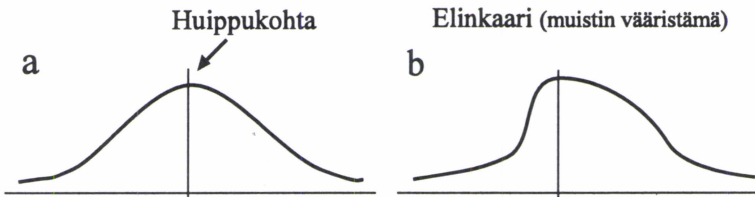
**Kuvio 1.** Beethovenin tyylikaudet (Broyles 1987, 5).

Kuvio 1 osoittaa, kuinka varhaisvaiheen (puhdas klassismi) rinnalle rakentuu toinen tyyli, joka on vanhan ja uuden synteesi. Vähitellen klassiseksi kutsuttu tyyli jää kokonaan pois, ja viimeistä kautta pidetään Beethovenin kypsänä, sisäänpäin kääntyneenä kautena. Kuvioista huomataan, että vaiheet menevät limittäin toistensa kanssa ja ensimmäinen tyyli on kirjaimellisesti kaaren muotoi- nen. Nimitän edellä kuvatun kaltaista tyylin tai vaiheen kasvua, kukoistusta ja hiipumista yksinkertaisemmalla termillä *tyylin elinkaari* nimen kuvaavuuden

takia.<sup>5</sup> Tarkemman muodon tuolle elinkaarelle, eli tyylien tai sen piirteiden ajalliselle jakaantumiselle, on esittänyt amerikkalainen musiikintutkija R. O. Gjerdingen.

### Tyylin ja tyylipiirteen elinkaari

Robert Gjerdingen on kirjassaan *A Classic Turn of Phrase* (1988) kuvannut empiirisen aineiston avulla musiikillisen ilmiön elinkaarta. Hän huomasi yhteyden tilastolliseen normaalijakaumaan, ja hänen väittämänsä mukaan ilmiön esiintymisen ajassa, sen elinkaari, jakaantuu normaalijakauman (gaussilainen kellokäyrä) tai sen muunnoksen mukaan, riippuen siitä, kuinka tarkasti ilmiö rajataan (Gjerdingen 1988, 101). Gjerdingenin toisen väittämän mukaan ilmiön esiintymistiheys on suoraan verrannollinen sen tyypillisyyden asteeseen (Ibid. 103). Toisin sanoen, silloin kun ilmiötä on määrällisesti eniten, se on tyypillisimmillään. Normaalijakauman epäsymmetrisyys syntyy Gjerdingenin mukaan muistin vaikutuksesta, jonka hän esittää yksinkertaistettuna seuraavalla tavalla:



**Kuvio 2.** Normaalijakauma (a) ja muistin vaikutus normaalijakaumaan (b) (Gjerdingen 1988, 105).

Kuviossa 2 jakauma *a* on normaalijakauma, ja jakauma *b*:ssä näkyy muistin vaikutus normaalijakaumaan. Ennen huippukohtaa käyrä nousee ajallisesti nopeammin ja laskee sen jälkeen hitaammin, mikä johtuu Gjerdingenin mukaan muistin jarruttavasta tai säilyttävästä ominaisuudesta. Toisin sanoen muistissa olevat edelliset skeemat aluksi jarruttavat uuden skeeman käyttöönottoa. Vastavasti uuden skeeman esiintymistapausten lukumäärä pysyy vielä huippukohdan jälkeen korkeampana kuin normaalijakauma antaisi olettaa (Gjerdingen 1988, 104). Väittämänsä Gjerdingen testasi tutkimalla vaihtosävelskeeman ajallista

<sup>5</sup> Termillä on myös yhtymäkohta kokeellisissa tutkimuksissa havaittuun "nurinpäin käännettyyn U-käyrään", joka kuvaa yksittäisten listahittien elinkaarta (Hargreaves 1986, 203).

jakaantumista. Tämä skeema oli tyypillinen klassismin, tai tarkemmin galantin, tyylin aikana. Sitä löytyikin eniten klassismin ajan teoksista, mutta jonkin verran myös varhaisklassismissa sekä romantiikan ajalta. Hän tilastoi yli sadan vuoden ajalta jokaisen löytämänsä vaihtosävelskeeman ja tulokset olivat lähes ennustetun kuvion 1 (b) kaltaiset.

Huippukohdan tyypillisyydellä Gjerdingen tarkoittaa sitä, että kyseinen ilmiö on silloin helpoimmin tunnistettavissa; se toteuttaa parhaalla tavalla sille määritellyt piirteet. Tämä tyypillisuus on itseasiassa hyvin lähellä prototyypin käsitettä. Prototyyppi on eräänlainen ideaali malli, joka harvoin esiintyy sellaisenaan todellisuudessa, mutta toteuttaa mahdollisimman hyvin sille määritellyt piirteet (esim. Rosch 1978).

Gjerdingen osoitti mallillaan lähtökohdan empiiriselle tutkimukselle, jolla tyyliä voidaan kuvata elinkaaren muodossa. Samalla tuli ilmi, kuinka yksikin tyylipiirre, mikäli se on tarkoin valittu, voi edustaa koko tyyliä, mikä galantin tyylin tapauksessa oli esimerkiksi vaihtosävelskeema. Kun yhdistetään tämä normatiivisen elinkaaren muoto -käsitykseen, jonka mukaan tyylikaudet vaihtuvat limittäin – useimmiten jakautuen kolmeen eri jaksoon – saadaan eräänlainen historiallista kehitysprosessia kuvaava malli. On perusteltua ja samalla mielenkiintoista soveltaa mallia tiystin erilaiseen materiaaliin ja aikaväliin, koska sen muoto perustuu yleiseen periaatteeseen – muistiin.

## Tutkimuksen suorittaminen

Pro gradu -työssäni (Eerola 1997), selvitän minkälaisen ajallisen kehityksen – eli elinkaaren – Beatlesin kokeileva kausi toteuttaa. Kiinnostukseni kohteena on enemmänkin, minkä muotoinen tyylikausi on, eikä niinkään miksi se vaihtuu, koska tapahtumien syiden selvittäminen on huomattavasti monimutkaisempi kysymys ja vaatii laajempaa lähestymistapaa. Tehtävää voi lähestyä vaiheittain:

1) (a) Määritän kirjallisuuteen perustuen Beatlesin eri tyylikaudet (b) purkamalla ne tyylin kannalta merkityksellisiksi piirteiksi. Keskityn muutamaan kirjallisuuden kokeilevalle kaudelle erityisen karakterisena pitämän piirteen kuvaamiseen ja seuraamiseen. Tarkoitukseni ei ole selvittää Beatlesin musiikin kaikkia mahdollisia tyylipiirteitä, vaan vain joitakin selkeästi määriteltäviä ja tyypillisinä pidettyjä piirteitä, joilla saan ajallisen kehityksen ja sen muodon selville. Vaikka keskitynkään kokeilevaan kauteen, on varhaisvaiheen käsittely tarpeen muutoksen esille tuomiseksi.

2) Seuraan kronologisesti piirteiden määrällistä jakaantumista Beatlesin koko levytysuran (1962-1970) aikana ja vertaan elinkaarista saatuja tuloksia Gjerdingenin malliin.

3) Tulkitseen tuloksia vertaamalla niitä yleiseen tietämykseen Beatlesin kausista. Tilastollinen osuus on siis mahdollista kytkeä takaisin käytäntöön, kirjallisuuteen ja laadulliseen arviointiin Gjerdingenin malliin liittyvän prototyypin käsitteen

avulla. Tällöin se toimii tavallaan tutkimuksen validiteetin tarkastajana, eli kertoo valittujen piirteiden edustavuudesta verrattuna siihen, miten Beatles-yhtyeen lauluja ja vaiheita luonnehditaan yleensä. Tämä tapahtuu siten, että etsin saamani tilastollisten tulosten pohjalta ne kappaleet, joissa yhdistyy mahdollisimman monta piirrettä, eli selvitän minkälainen on erityisesti kokeilevaa kautta edustava "tyypillinen" laulu.

Beatlesin teinirockin traditiosta poikkeavat ideat alkavat näkyä vähitellen vuosien 1964-65 aikana heidän tuotannossaan. Tämä kokeileva kausi ajoittuu kirjallisuuden mukaan varsinaisesti vuosille 1965-67 (psykedeelinen kausi, Heinonen 1995, 80; 1966-67 MacDonald 1994).

Oman aineistoni aikaväli on huomattavasti pienempi (n. kahdeksan vuotta) kuin mallina käytettävän Gjerdingenin tutkimuksen aikaväli (n. sata vuotta), joten on kyseenalaista voiko malli toimia tämän aineiston kohdalla, vaikka malli onkin periaatteeltaan yleinen.

### *Beatlesin musiikki: tyylikaudet ja -piirteet*

Beatlesin musiikki on saanut suhteellisesti paljon huomiota populaarimusiikkia käsittelevissä tieteellisissä kirjoituksissa.<sup>6</sup> Tästä huolimatta tyyllillisen kehityksen näkökulmaa ei ole tietääkseni systemaattisesti käsitelty. Porterin väitöskirja (1979) on periaatteessa kyllä eräänlainen tyylihistoriikki, jossa käsitellään systemaattisesti erilaisia Beatlesin musiikin parametreja, mutta hän tyytyy yhteenvedossaan luonnehtimaan Beatlesin musiikin tyyliä levy levyltä. Heinonen (1995) kuvaa väitöskirjassaan Beatlesin vaiheita, tyyliä ja siihen tyypillisesti liittyviä piirteitä, mutta hän ei keskity seuraamaan Beatlesin uraa yksittäisten musiikillisten piirteiden kautta. Populaarikirjallisuus – huolimatta kaikista siihen liittyvistä ongelmista – sisältää usein jonkinlaisen tyylin kehityksen näkökulman, nousun, huippukauden ja hajoamisen, mutta sitä ei ole millään yhtenäisellä tavoin selitetty. Monissa muissa lähteissä esiintyvät erilaiset tulkinnat niin urasta kuin musiikistakin ovat usein Beatlesin itsensä aikaansaamia, mitä Heinonen on aiemmin kommentoinut lähdekriittisesti (Heinonen 1994, 153-154).

Varsinainen Beatlesin musiikki – tärkeimpiin edellä mainittuihin lähteisiin perustuen – voidaan määritellä lyhyesti seuraavalla tavalla: Beatlesin musiikki edustaa brittirockia, joka koostuu useista eri populaarimusiikin genreista. Sen syntyyn vaikutti vähitellen kehittyneen amerikkalaisen rock and rollin ja Tin Pan Alley -tradition sekoittuminen englantilaiseen skiffle- ja music hall -traditioon.

---

<sup>6</sup> Esim. Mellers 1973, Salmenhaara 1969, Everett 1987, 1989, Porter 1979, Middleton 1990, Moore 1993 ja joukko muita, mm tuoreimpana Heinonen (1992a, 1992b, 1994 & 1995) sekä joukko ei-tieteellisiä analyysejä, mm. Robertson 1990, Stuessy 1994, Riley 1988, MacDonald 1994.



Beatlesiin vaikuttaneista genreista tärkeimmät olivat amerikkalaista alkuperää olevat teinirock, doo-wop sekä musta ja valkoinen rock and roll. Yhtyeen tärkeimpien säveltäjien Lennonin ja McCartneyn esikuvina olivatkin juuri edellä mainittuja tyylejä hyvin edustavat amerikkalaiset artistit kuten Elvis, Everly Brothers, Buddy Holly, Little Richard, Chuck Berry sekä mustat tyttölauluryhmittä kuten Shirelles ja Marvelettes.

Beatlesin varsinaisen levytysuran musiikillinen tyyli jaetaan yleisesti kolmeen eri kauteen, mikä noudattaa hyvin edellä kuvattua kolmivaiheista jaottelua. Tyylikausijaottelu on melko samansuuntainen eri auktoriteeteilla, mutta jaottelun vaikeutta kuvaa silti se, että he ovat eri mieltä siitä mistä vuodesta tai albumista tarkka raja vedetään. Heinonen (1994, 156) jakaa Beatlesin uran seuraavanlaisiin tyylikausiiin:

- 1) Varhaisvaihe, (1962-65) albumista *Please Please Me* albumiin *Help!*.
- 2) Kypsä (kokeileva) kausi, (1965-67) albumista *Rubber Soul* albumiin *Magical Mystery Tour*.
- 3) Myöhäisvaihe, (1968-70) *The Beatles* -albumista *Let It Be* -albumiin.

Tämä jaottelu, pienine poikkeuksineen rajakohdiksi nimetyissä albumeissa, edustaa ehkä parhaiten kirjallisuudessa esitettyjä jaotteluita. Siihen yhtyvät niin hakuteokset,<sup>7</sup> kuin edellä mainitut Beatlesin musiikkia analysoineet henkilötkin, sekä Beatlesit itse, joita lainaan myöhemmin.

Varhaisvaihe muodostaa sen perustan tai tradition, jonka pohjalta kokeilevan kauden piirteitä on mahdollista pitää kokeellisina ja uusina. Kokeileva kausi yhdistetään samaan aikaan vahvasti vaikuttaneeseen alakulttuuriin, psykedeliaan ja sen mukanaan tuomaan kompleksisuuteen, ja liitetään sitä kautta läheisesti progressiivisen rockin syntyyn (Middleton 1990, 28; Moore 1993, 84; Whiteley 1992). Beatlesin viimeisen kauden on sanottu kuvaavan yhtyeen hajoamista ja sisältävän yhdistelmän Beatlesin aiemmista tyylipiirteistä sekä koko sen aikaisista populaarimusiikin genreista, mutta se ei tuo varsinaisesti mitään musiikillisesti uusia piirteitä (Riley 1987, 268; Porter 1979, 391), vaan enemmänkin yhdistelee jo aiemmin käytettyjä piirteitä, jolloin suuntausta on jopa kutsuttu termillä "regressiivinen" rock (Heinonen 1995, 86). Tulkitsen myöhäisvaihetta aiempien vaiheiden piirteiden perusteella.

Mitään tarkkaa populaarimusiikin eri tyylien luokittelua ei valitettavasti ole

---

<sup>7</sup> Mm. The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll (Marcus 1992). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Lamb & Hamm 1981, 114-117), The New Grove Dictionary of American Music (Cockrell 1986, 171), The Guinness Encyclopedia of Popular Music (Larkin 1995, 323-325), The Penguin Encyclopedia of Popular Music (Clarke 1989, 85-86), The Faber Companion to 20th-Century Popular Music (Hardy & Laing 1990, 48-51) ja Rock and Roll. Its history and stylistic development (Stuessy 1994, 136).

olemassa, vaan piirteet on määriteltävä tarpeiden mukaan. Piirteet olen luokitellut ja analysoinut perustuen siihen, miten musiikkianalyttikot yleensä erottavat musiikin eri komponentit (rytmi, melodia, tekstuuri, harmonia ja muoto – mm. LaRue 1970; Meyer 1973). Taggin (1982, 154) populaarimusiikin analyysin muistilista on hyvin samansuuntainen. Sanoitusten luokittelussa olen soveltanut Davisin (1989, 81) populaarimusiikin sanoitusten yleisiä sisältöluokkia. Piirteitä määrittäessä on huomattava, että vaikka Beatlesin alkuajan tyyliä luonnehditaan erilaisten populaarimusiikin genrejen kautta, on niiden käyttäminen tutkittavina piirteinä hankalaa sen takia, että ne itsessään ovat musiikkityylejä. Nämä genret, kuten rock and roll tai rhythm & blues, ovat joissakin tapauksissa läsnä koko ajan heidän musiikissaan, vaikkakin muuntuneena. Sen tähden on parempi pyrkiä etsimään piirteitä, jotka ovat niille genreille tyypillisiä. Esimerkiksi doo-wop -tyylille on tyypillistä kolmiääninen stemmalaulu, jota voidaan helpommin tarkastella yleisempänä piirteenä. Toinen seikka, joka piirteitä systemaattisesti tutkittaessa on otettava huomioon, on se, että joissakin musiikin parametreissa muutosta ei tapahdu ollenkaan, tai se ei toteudu samalla aikavälillä (Merriam 1964, 309; Meyer 1989, 101). Tämäntapaisia stabiileja piirteitä rockmusiikissa ovat perusrytmi ja kappaleiden rakenne, jotka yhä nykyään ovat lähestulkoon samanlaiset kuin 40 vuotta sitten. Seuraavassa lyhyt luettelo analyysissä käyttämistäni tyypillisistä piirteistä, jotka liitetään varhaisvaiheeseen:

Beatlesin varhaisvaiheelle tyypillisiä piirteitä ovat *peruskokoonpano*, (laulu, 2 kitaraa, basso ja rummut), laulumelodiassa esiintyvä tavanomainen *korukuvio*, *3-ääninen stemmalaulu*, *huuliharppu*, tavaramerkiksi tulleet *woo- ja yeah-huudahdukset* sekä *romanttiset sanoitukset*. Suuri osa alkuajan lauluista oli sen aikaisen käytännön mukaan *lainakappaleita*, joten sitäkin voidaan pitää yhtenä heidän musiikkinsa piirteenä.

Vähitellen mukaan tuli kuitenkin uusia piirteitä ja heidän tekemänsä musiikki muuttui samalla kompleksisemmaksi. Vaikutusta lienee ollut samaan aikaan kehittyneillä uusilla populaarimusiikin tyyliuuntauksilla, kuten folkilla, psykedelisellä ja progressiivisella rockilla ja soulilla. Samoihin aikoihin, huipentuen vuodelle 1967, kukoisti psykedelinen alakulttuuri, johon liittyi osaltaan huumausaineiden käyttö. Edellä mainittujen kulttuuritekijöiden lisäksi Beatlesin kokeilevaan kauteen vaikutti se, että he lopettivat lavaesiintymiset vuonna 1966 ja alkoivat keskittyä pelkästään levytyksiin. Tämä oli ollut jo ennakoitavissa aiemmin heidän kiinnostuttuaan levyjensä tuottamisesta vuosina 1965-66. He myös vaihtelivat roolejaan tiettyjen yksittäisten instrumenttien soittajina. Samaan aikaan tapahtunut studiotekniikan kehitys mahdollisti uudenlaiset, sointikuvaa muuttavat kokeilut musiikissa (Lewisohn 1988, 12). Itseasiassa tekninen kehitys, sekä laulunkirjoittamisen ja sisällön kehitys onkin rinnastettu toisiinsa (Middleton 1990, 90). Pitäydyn kuitenkin kehityksen ilmiön tutkimisessa, jolloin kokeilevaa tyyliä voidaan seurata valitsemieni luonteenomaisten piirteiden kautta:

*Muuttuva tahtilaji, bVII-sointu, säveltoisto, lineaarisesti laskeva bassokul-*

*ku, staattinen harmonia, poliittiset, nostalgiset ja psykedeeliset sanoitukset sekä klassisen musiikin soittimien, intialaisten soittimien ja erilaisten efekti-*  
*tien käyttäminen.*

Tämän tutkimuksen tarpeisiin riittänee se, että Beatlesin myöhäisvaihetta seurataan kahden aikaisemmin määrittelemäni tyylin piirteiden kautta.

### *Aineisto*

Tutkimuksen aineisto koostuu Beatlesin musiikista, joka ilmestyi englantilaisten levy-yhtiöiden EMI:n ja Applen virallisesti julkaisemilla albumeilla vuosina 1962-70. Beatlesin tuotanto ilmestyi alunperin LP-, EP- ja single-levyinä, mutta vuodesta 1988 lähtien, albumit ovat olleet saatavilla CD-levyinä. Kokoelmat, kuten *Oldies but Goldies* (1966) ja 70-luvun puolella sekä eri maissa julkaistut levyt sekä hiljattain julkaistut uudet Beatles äänitteet, *Live At The BBC* (1994) ja kolmeosainen *Anthology*-sarja (1995, 1996) eivät kuulu aineistooni, koska ne sisältävät jo aiemmin julkaistuja lauluja.

Aineiston analysoimisessa olen käyttänyt *The Beatles Complete Scores* -julkaisua (1989), joka on partituurimuotoon tehty nuotinnus Beatlesin musiikista. Se sisältää pieniä virheitä, mutta mahdolliset sanoitusten ja nuotinnusten epäselvät tai ristiriitaiset kohdat olen tarkistanut levyä kuuntelemalla, tai mahdollisuuksien mukaan eri lähteitä käyttämällä, joita sanoitusten (Aldridge 1991) ja soitinnusten kohdalla on runsaasti (tärkeimmät Lewisohn 1988, Dowling 1989, MacDonald 1994).

### *Tilastollinen analyysi ja sen soveltaminen*

Tilastollinen aineiston käsittely on yleensä kavahduttanut humanistista tutkimusta, mutta aivan kuten teemme jokapäiväisiä päätöksiämme oletusten pohjalta, jotka pohjautuvat tilastolliseen tietoon, on historian tutkimuksessakin välttämätöntä käsitellä jollakin tapaa tapahtumajoukkoja. Tässä mielessä tilastollinen menetelmä voi olla hyvä apuväline tapahtumien laadullisen tiedon tukemisessa tai joissain tapauksissa tiedon esille tuomisessa.

Piirteiden tilastoiminen, eli muuttaminen numeroiksi, tapahtuu siten, että jos kyseinen piirre esiintyy kappaleessa, saa se arvon yksi. Jos siis kappaleen soitinnuksessa on käytetty jousikvartettia, se saa arvon yksi klassisen musiikin soitinten kohdalla. Toisin sanoen, käsittelen piirteitä pelkästään sen mukaan täyttääkö se määritelmän tietyssä kappaleessa vai ei, enkä ole esimerkiksi soitinnusten kohdalla paneutunut soittotyyliin, soitinten määrään tai uudistusten keston lauluissa. Yksi kappale voi edustaa montakin piirrettä ja jopa yhtä aikaa varhaisvaiheen sekä kokeilevan kauden piirteitä, esim. kappaleessa *Help!* (1965) on toisaalta käytetty peruskokoonpanoa, mutta siinä käytetään myös alennettua 7.

astetta ja säveltoistoa. Käsittelytapa vastaa Gjerdingenin käyttämää. Lisäksi olen suhteuttanut Gjerdingenin tulokset vertailukelpoisiksi omani kanssa, koska aineistojen aikaväli on erimittainen. Gjerdingenin tulosten muoto pysyy samana tämän operaation jälkeenkin. Muutos näkyy ainoastaan kuvaajan yksityiskohdissa, jotka johtuvat vaihtosävelskeeman yksittäisistä esiintymisistä.

Beatles äänitti ja julkaisi levyjä varsin tasaiseen tahtiin, kaksi vuodessa, paitsi vuosina 1966-1968, jolloin he tekivät vain yhden albumin vuodessa. Ajallisena välinä olisikin mielekästä käyttää albumeita, koska ne ovat se merkityksellinen yksikkö, jonka mukaan heidän uraansa luonnehditaan. Tavoitteenani on ollut saada aikaiseksi sellainen jako, joka vastaisi tyydyttävästi Gjerdingenin "puhdasta" ajallista jakoväliä, mutta säilyttäisi albumit merkityksellisinä yksikköinä. Albumeiden julkaisupäivämäärät ovat kuitenkin ulkopuolisista tekijöistä riippuvaisia, eikä laulun tekeminenkään noudata tasaista aikaväliä, jolloin syntyy helposti ongelmia, varsinkin kun on kyse näin lyhyestä aikavälistä, vuoden 1962 syksystä vuoden 1970 alkuun.

Seitsemän kuukauden periodeihin jaettuna ne noudattavat kuitenkin melko hyvin albumeiden äänitystilaisuuksia, mutta muutamia poikkeuksia tulee eteen. Poikkeukset eivät ole jaottelun kannalta ongelmallisia ja biografisten tietojen avulla voidaan selvittää, mitä poikkeuksellisten ajanjaksojen aikana tapahtui.<sup>8</sup> Käyttämässäni jaottelussa saavutetaan puhtaan ajallisen jaottelun hyöty ja jaksojen nimeäminen albumeiden mukaan lisää ymmärrettävyyttä. Näin Beatlesin levytykset jakaantuvat kahteentoista jaksoon, jolloin tulokset ovat heti vertailukelpoiset Gjerdingenin mallin kanssa. Olen varmuuden vuoksi verrannut tätä sovellettua jaottelua puhtaaseen seitsemän kuukauden välein tehtyyn sekä albumeittain tehtyyn jaotteluun ja huomannut, että tulokset eivät muutu sellaisten piirteiden kohdalla, joita on runsaasti. Piirteet, joita on vähän ovat alttiimpia muutoksille, mutta yleisesti tulokset pysyvät silti samanlaisina. Jokaisella albumilla on hieman eri määrä kappaleita (single- ja EP-levyjen kanssa 15-30 laulua/LP), minkä vuoksi käsittelen tulokset suhteellisina määrinä (%/LP).

Vertaan yhteensä kaikkia varhaisvaiheen ja kokeilevan kauden piirteiden esiintymistä keskiarvojen avulla Gjerdingenin tuloksiin. Silmämääräinen arvio kertoo elinkaarien vastaavuudesta jo paljon, mutta yleensä on tapana suorittaa vertailu tilastollisen merkitsevyyden testauksen avulla. Korrelaatiokerroin ja sen luottamusvälin osoittaminen kertovat, kuinka todennäköistä on, että saatu tulos ei johdu sattumasta (Karma 1983, 69; Cooligan 1994, 233). Korkea korrelaatio Gjerdingenin dataan nähden tukisi oletusta musiikillisen tyylin normatiivisista

---

<sup>8</sup> Kappaleita jaotellessa pidän äänityspäivämääränä ensimmäistä studiossa työstämisen päivää, muutamia tunnettuja poikkeuksia lukuun ottamatta. EP:t ja singlet liittyvät automaattisesti äänityspäivämäärän mukaan tiettyjen albumeiden yhteyteen. Mark Lewisohnin *The Beatles Recording Sessions* (1988) on korvaamaton lähde näiden tietojen osalta.

kehitysvaiheista.

Kvalitatiivisen osuuden luotettavuutta voidaan arvioida sen perusteella, kuinka yksiselitteisiä ja toistettavissa olevia ne ovat. Kvantitatiivisten tulosten luotettavuutta on mitattu tulosten keskinäisellä vertailulla tässä tapauksessa puolitusmenetelmää (split-half method) käyttäen. Tässä menetelmässä aineisto jaetaan kahteen puoliskoon, joiden keskinäinen korrelaatio ilmaisee puoliskon reliabiliteettikertoimen (Karma 1983, 55). Kertoimen arvon tulisi olla ainakin yli 0,9 jotta tulokset ovat luotettavia (Cooligan 1994, 150-152). Tämä testaus tapahtuu työssäni puolittamalla aakkosjärjestykseen järjestetyt kokeilevan kauden piirteet ja vertaamalla puoliskoja keskenään. Toisena, ulkoisena reliabiliteetin tarkastajana toimii tavallaan myös vertailu varhaisvaiheen piirteisiin. Varhaisvaiheen piirteiden vertaaminen kokeilevan kauden piirteisiin kertoo ajallisen jakautuman muodon johdonmukaisuudesta. Päätelmien luotettavuutta voidaan arvioida myös omien löydösteni ja Gjerdingenin tutkimuksen löydösten kokonaismäärien vertailun avulla.

Ulkoista validiteettia eli yleistettävyyttä tarkastellessa voidaan pohtia mitta-reiden soveltuvuutta aineistoon, eri aineiston ja eri aikavälin käyttämisen vaikutusta tuloksiin (Cooligan 1994, 50-57) sekä yleisesti tutkittavan joukon edustavuutta. Validiteetin kohdalla voidaan kysyä, kuvasivatko käytetyt piirteet Beatlesin kokeilevaa kautta, ja voitiinko niiden avulla mitata yhteyttä Gjerdingenin malliin? Kun kyseessä on käsitevaliditeetin mittaaminen, voidaan lähteä niistä tiedoista ja käsityksistä mitä meillä alunperin on (Karma 1983, 57). Tässä tapauksessa voidaan kysyä, kuinka hyvin valitut piirteet edustavat Beatlesin kausia; eli aineistostani saatuja prototyyppejä eli tyyppillisimpiä kappaleita voidaan verrata yleistietoon, listasijoituksiin ja oletuksiin tyyppisimmistä Beatlesin kokeilevan kauden lauluista. Eri kausia edustaviin prototyypikappaleisiin purkamisen tapahtuu etsimällä laulut, jotka toteuttavat mahdollisimman monta piirrettä. Lisäksi voidaan tarkastella näitä lauluja suhteessa kuvaajan huippukohtaan, johon niiden pitäisi Gjerdingenin mukaan ajallisesti sijoittua.

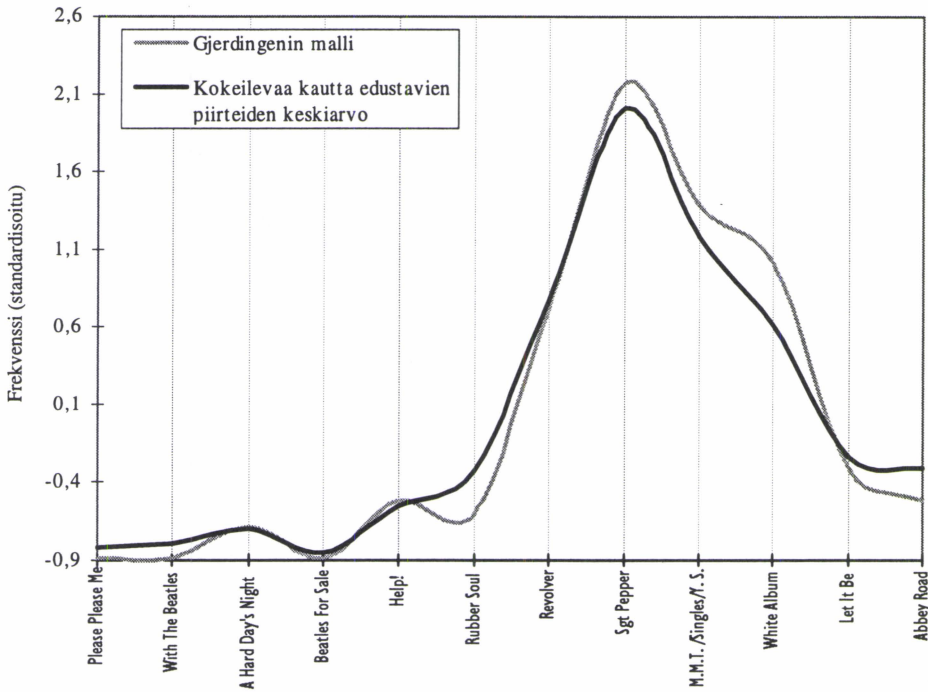
## Analyysiosa

### *Beatlesin kokeilevan kauden tilastollinen nousu ja tuho*

Jokainen mainitsemani Beatlesin musiikin piirre muodostaa yksinään toisistaan hieman eroavia linkaaria, joita en käy tässä artikkelissa läpi yksityiskohtaisesti (kts. Eerola 1997). Yleissilmäys tuo esiin järjestään erittäin korkeita vastaavuuksia mallin ja piirteiden jakaumien välillä. Tilastollisesti mitattuna lähes kaikki ovat merkitseviä alle 1%:n riskitasolla, vaikka määrät ovat luonnollisestikin vain kymmenesosa (keskimäärin 25 löytöä/piirre) Gjerdingenin tutkimuksen löydöistä (272 kpl), tosin löytöjen yhteismäärä (282 kpl) on aivan vastaava.

Piirteiden keskinäiset erot käyvät vähemmän merkityksellisiksi, kun ne

käsitellään yhdessä, eli tulokset eivät ole niin alttiita yksittäisille poikkeuksille. Kaikkien vajaan kolmensadan löydöksen keskiarvo verrattuna ja kuvattuna yhdessä saman suuruiseen löydösten määrään (Gjerdingen) kuvaa, miten kokeilevaa kautta edustavien piirteiden frekvenssien keskiarvo vaihtelee Beatlesin uran aikana (kuvaaja 1):

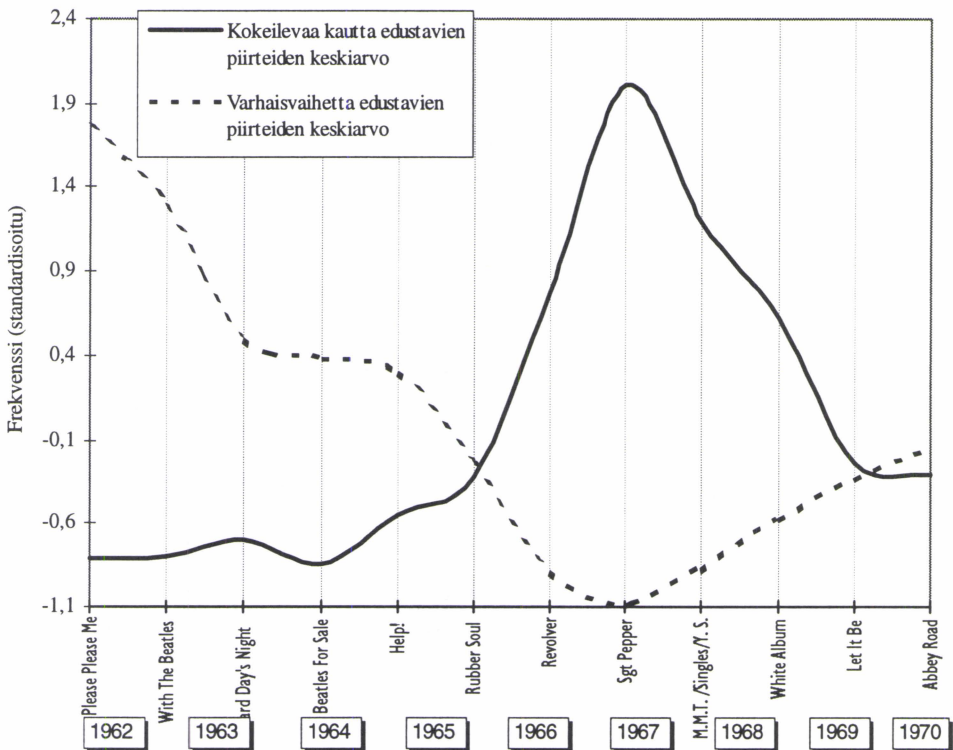


**Kuvaaja 1.** Kaikki Beatlesin kokeilevan kauden piirteet verrattuna Gjerdingenin malliin.

Kuvaajassa 1 jakaumat ovat hämmästyttävän yhdenmukaisia, mistä kertoo suuri keskinäinen korrelaatiokin, 0,98 ( $p < 0.001$ ). Kuvaajasta nähdään, kuinka kokeileminen alkaa *Help!* -albumilta (1965) ja lähtee varsinaisesti liikkeelle *Rubber Soul* -albumilta (1965) huippukohtaan osuessa *Sgt. Pepper* -albumin kohdalle (1967). Huippukohtaan jälkeen on havaittavissa nousua selvästi hitaampi laskuvaihe. Kokeilevan kauden piirteet eivät kuitenkaan häviä kokonaan, kuten kuvaajasta näkyy. Keskiarvoon perustuvasta kuvaajasta ei tosin tiedä, onko tulos muutaman dominoivan piirteen aiheuttama. Tätä voidaan testata tarkastelemalla tuloksia yksittäisten korrelaatioiden avulla ja tutkimalla sen satunnaisuutta ja keskihajontaa. Tämä tapahtuu puolittamismenetelmän avulla, jossa piirteet on jaettu aakkosjärjestyksen mukaan kahteen eri ryhmään. Niiden keskinäinen korrelaatio on lukuarvoltaan 0,95. Arvo täyttää hyvin puolittamismenetelmän kriteerin, jossa vaadittiin eri puoliskojen välille vähintään yli 0,9 korrelaatiota. Gjerdingenin mukaan elinkaari seuraa normaalijakaumaa, mutta on positiivisesti

vääristynyt, mitä hän selittää muistin vaikutuksella. Yksittäisesti piirteiden elinkaaria tutkiessa huomaa, ettei yksikään elinkaarista ole vääristynyt vastakkaiseen suuntaan, ja lähes kaikissa on selkeä positiivisesti vääristynyt jakauma. Tämän vahvuutta voi tarkastaa vertaamalla tuloksia normaalijakaumaan. Tendenssi on havaittavissa vahvasti samansuuntaisesti. Myös löydösten kokonaismäärät huomioon ottaen tulos on perusteltu.

Kokeilevan kauden piirteiden tilastollinen jakauma on selvästi hypoteesin kaltainen, ja koska hypoteesi on yleinen malli, sitä voidaan vertailun vuoksi soveltaa myös varhaisvaiheen kohdalle. On myös todettava että varhaisvaiheen piirteet eivät ole kokeilevan kauden kanssa samantasoisien määrittelyn mukaisia, joten ne eivät ole aivan vertailukelpoisia, mutta ne ovat ainakin suuntaa antavia ja Beatlesin tyylikausien kannalta mielenkiintoisia. Esittäessä kokeilevan tyylin ja varhaisvaiheen piirteet samassa kuvaajassa nähdään, miten Beatlesin eri kausien tyylipiirteiden määrälliset jakaumat kuvaavat koko Beatlesin musiikillista uraa (kuvaaja 2).



Kuvaaja 2. Varhais- ja kokeilevan tyylin piirteiden keskiarvot.

Kuvaajaan 2 on piirretty vuosiluvut helpottamaan tulkintaa. Eri vaiheiden havaitaan (kuvaaja 2) menevän toistensa kanssa lomittain. On merkille pantavaa, että myös varhaisvaiheen piirteiden matalin kohta asettuu kohdalle, jossa kokeilevan kauden piirteitä on eniten (*Sgt. Pepper*, 1967). Se on eräällä tavalla luonnollista, koska useissa tapauksissa uudet soittimet tulivat korvaamaan vanhoja, mutta silti soitinkokoonpanon laajentuessa peruskokoonpano pysyi soitinnuksen runkona. Tämä ei ole kuitenkaan koko selitys, vaan ilmeisesti piirteet todellakin edustavat mallikkaasti varhaisvaihetta, eikä niitä suuremmin käytetty kokeilevan kauden aikana. Varhaisvaiheen piirteet vähenevät hämmästyttävän selkeästi, kun kokeilevan kauden piirteitä alkaa ilmestyä. *Rubber Soul* -albumilla (1965) varhaisvaiheen piirteitä on jo ratkaisevasti vähemmän kuin kolme vuotta aiemmin. Toinen varhaisvaiheeseen liittyvä asia on sen lähteminen uuteen nousuun *White Albumin* (1968; viralliselta nimeltään *The Beatles*) kohdalla. Näin pelkkien piirteiden määrällinen ja kronologinen luettelo kykenee kertomaan omalla objektiivisella, mutta kuvaavalla tavalla Beatlesin kausien ajankohtia.

Edellä kuvattua tyylin muutosta voidaan tarkastella myös lauluntekijöiden omien kommenttien valossa. Alkavaa kehitystä kuvasi yhtyeen kanssa läheisesti työskennellyt George Martin (Martin 1994, 76): "Yesterday oli ollut ensimmäinen murros standardi rock and rollista, minkä jälkeen kokeileminen ja muutos jatkui huippuvauhdilla, Rubber Soulilta Revolverille. ... Täyden kukoistuksensa ilmaisun moninaisuus sai Sgt Pepper albumilla." Myös John Lennon alleviivasi muutoksen marraskuussa 1968 luettelemalla lauluja samalta ajalta, vuodelta 1965, jolloin kuvaajankin mukaan kokeileva kausi alkoi. Kokeilevaa kautta ja sen jälkeistä muutosta luonnehtii John Lennon: "[Sgt. Pepper] oli huippukohta... Brian Epsteinin [Yhtyeen manageri vuodesta 1962 aina kuolemaansa asti, vuoteen 1967] kuoleman jälkeen lysähdimme kasaan. Siitä alkoi hajoaminen." (Wenner 1971a, 105). Paul McCartneyn vahvistaa saman (Garbarini & Cullman 1980, 71): "Valkoinen albumi. Se oli jännitteinen albumi. Olimme kaikki keskellä psykedeelistä juttua tai juuri tulemassa siitä pois. ... Hajoaminen oli aluillaan." Mitä muutoksen syihin tulee, niin Lennon selitti niitä aikoinaan (Cott, 1968, 47-48): "Meistä tuli hieman teennäisiä. Niin kuin kaikilla, meilläkin oli vaiheemme ja nyt se vaihtuu ja yritämme olla luonnollisempia, siis vähemmän "sanomalehtitakseja". Tarkoitan siis, että me vain muutimme. En tiedä mitä me oikeastaan teemme, minä vain kirjoitan niitä [lauluja]." Vastauksessa tulee hyvin ilmi pyrkimys palata kokeilevan kauden jälkeen takaisin luonnollisempaan ilmaisuun, perus-rock and rolliin. Lainauksista tulee esiin myös kokeilevaa kautta seuraavan myöhäisvaiheen alku esiin.

Lausunnot ovat yhteensopivia tyylipiirteiden määrän kuvaajien kanssa, joten seurattavat piirteet ovat ilmeisesti havaitsemisen kannalta selkeitä yksikköjä. Toiseksi yleistietomme mukaan Beatlesin ensimmäiset kokeelliset albumit (*Help!*, *Rubber Soul*) tuntuvat kokeellisemmilta kuin miltä tulokset näyttävät. Tätä selitetään havaintopsykologiassa sillä, että tyyppillisten esimerkkien esiintymistä pidetään todennäköisempänä kuin se tosiasiallisesti on (Tversky & Kahneman



1973, 207) ja toisaalta epätyypilliset esimerkit huomataan helpommin (Mandler 1982, 105). Kuvaajasta huomaa myös sen, että varhaisvaihetta edustava käyrä muistuttaa (päinvastainen tilastollinen jakauma) muodoltaan uusien ideoiden käyrää. Se korreloi Gjerdingenin mallin kanssa lukuarvolla -0,89 ja kokeilevan kauden dataan verrattuna tulos on sama (-0,89). Nämä varhaisvaiheen piirteet Beatles-yhtyeen jäsenet olivat oppineet uransa alkuaikoina, vuodesta 1957 lähtien, jolloin he kopioivat suoraan amerikkalaisten idoliensa musiikkia. Tämä varhaisvaihe alkaa siis paljon pidemmältä kuin vuodesta 1962, mutta sen muoto vaikuttaisi näiden tulosten pohjalta vastaavan normatiivista elinkaarta – se vain on eri vaiheessa. Kiinnostavaa on myös se, että Heinosen (1995, 95) Beatles-yhtyeen pienryhmän kehitysvaiheita noudattava jaottelu osuu rajakohdiltaan hyvin tässä esille tulleiden tuloksien kanssa.<sup>9</sup>

Myöhäisvaiheesta ei tulosten perusteella voi sanoa muuta kuin, että se näyttäisi koostuvan näiden piirteiden valossa varhaisvaiheesta sekä kokeilevasta kaudesta, kuten määrittelyssäkin tuli ilmi. Myöhäisvaihetta voidaan tällä perusteella kutsua uuden ja vanhan synteetiksi, vaikka sitä nimitetty myös regressiiviseksi.

### *"Prototyypiset" laulut*

Gjerdingenin käsityksen mukaan tietyn tyylipiirteiden tilastollisen jakauman huipukohta edustaa samalla myös tyyppillisintä esiintymää. Oman aineistoni kohdalle sovellettuna tämän pitäisi tuoda esiin tyyppillisimmät Beatlesin kokeilevan kauden kappaleet. Tuloksia tarkastellessa selviää, että tuon ajan prototyypisessä laulusa käytettäisiin säveltoistoa, bVII-sointua, klassisen musiikin soittimia ja sekalaisen efektejä, ja sen aiheena olisi psykedeelisen sanaston avulla käsitelty nostalgia.<sup>10</sup> Aineistosta on mahdollista hakea ne laulut, joihin suurin osa parametreista sopii, eli ne laulut jotka saavat kokeilevan kauden tyylipiirteet yhteenlaskettaessa suurimmat arvot. Taulukossa 1 on näin saadut tiedot:

---

<sup>9</sup> Muotoutumisvaihe 1957-62, työryhmävaihe 1962-65, eriytymisvaihe 1965-67 ja hajoamisvaihe 1967-1970. (Heinonen 1995, 95).

<sup>10</sup> Kun George Harrison marraskuussa 1987 julkaisi Beatles-lauluja parodioivan hitin nimeltään *When We Was Fab*, löytyi siitä miltei kaikki tässä työssä kokeilevina mainitut piirteet suorastaan mallikelpoisesti.

Päivämäärä	Nimi	#	formaatti
24.11.1966	Strawberry Fields Forever	9	single (A)
19.1.1967	A Day In The Life	8	
15.3.1967	Within You Without You	7	
5.9.1967	I Am The Walrus	7	single (B)
29.12.1966	Penny Lane	6	single (A)
1.3.1967	Lucy In The Sky With Diamonds	6	
25.4.1967	Magical Mystery Tour	6	EP (A)
8.2.1967	Good Morning Good Morning	5	
14.6.1967	All You Need Is Love	5	single (A)
17.2.1967	Being For The Benefit of Mr. Kite	5	

**Taulukko 1.** Beatlesin kokeilevan kauden kuvaavat "prototyypiset" laulut.

Taulukossa on äänityspäivämäärä, jotta on mahdollista vertailla tyypillisyyttä ja sen ajallista jakautumista. Piirteiden yhteenlasketun määrän (#) lisäksi taulukossa on laulun julkaisuformaatti sen tähden, että taulukossa näkyvät single-levyt kertovat yleensä ottaen siitä, että lauluntekijät ja levy-yhtiön edustajat pitävät laulua kaupallisessa mielessä hyvänä sekä siitä, että niitä myös myytiin paljon. Kokeilevan kauden "prototyypisistä" lauluista nähdään, että niiden äänityspäivämäärät osuvat aikavälille 24.11.1966-5.9.1967, eli 10 kuukauden periodille, joka sijoittuu ajallisesti täsmälleen kuvaajan huippukohtaan. Tämäkin tieto sopii hyvin yhteen Gjerdingenin väittämän kanssa. Laulut ovat lisäksi erityisen hyviä esimerkkejä kokeilevasta kaudesta myös jo pelkän yleistiedon perusteella. Lisäksi lähes jokainen populaarimusiikin kokoelma mainitsee taulukon kärkiviisikon, vieläpä erityisesti *A Day in the Life*n ja *Strawberry Fields Foreverin* merkittävimminä kokeilevan kauden lauluina. Puolet edellä mainituista lauluista julkaistiin *Sgt. Pepper* albumilla. Lauluntekijät itse mainitsevat eri yhteyksissä ensimmäiset viisi lempikappaleinaan (Wenner 1971b, 110; Sheff 1981, 107). George Martin kiteyttää *Sgt. Pepperin* tekemistä kuvaavassa kirjassaan taulukon ehdottoman kärjen, kappaleen *Strawberry Fields Foreverin* (Martin 1994, 24): "Me emme olisi voineet tuottaa parempaa *prototyyppejä* tulevaisuutta varten." Vaikka Martin tarkoittaakin tässä tapauksessa prototyypillä mallia, jonka perusteella myöhemmät laulut tehtäisiin, prototyyppi-sanan käyttö on tässä tapauksessa kuvaava sattuma. Tuohon lauluun kiteytyi niin monet kokeilevan kauden piirteet, että kärjistäen voisi sanoa, että kaikki, jotka ovat kuunnelleet hiukankin enemmän Beatlesin musiikkia, ovat abstrahoineet itselleen tämän prototyypin ja sen takia *Strawberry Fields Forever* edustaakin kokeilevaa kautta sen parhaimpana esimerkkinä ja tulee ihmisille helposti mieleen kysyttäessä kokeilevalle kaudelle tyypillistä laulua.

Yleisesti tyyppillisinä Beatle-lauluina pidetään myös sellaisia lauluja jotka eivät tulleet tässä tapauksessa esiin. Sellaiset laulut kuten *Yesterday* (1965), *She Loves You* (1963) tai *I Want to Hold Your Hand* (1963) ovat myös tyyppillisesti Beatlesiin liitettyjä, mutta tässä tutkimuksessa Beatles-yhtyeen musiikki on jaettu yksinkertaisesti eri tyylikausiin, jolloin esille nousseet laulut edustavat niitä kausia. Tarkoitushan ei ole arvottaa lauluja, vaan etsiä kausia parhaimmin edustavat esimerkit ja siten testata hypoteesia ja valittujen piirteiden oikeellisuutta. Laulujen suosio ei tietenkään noudata orjallisesti mitään kausia, vaan pikemminkin siihen vaikutti tarttuvan melodian lisäksi julkinen mielipide, esiintymiset ja muu mediakoneisto. Prototyypiset laulut tuovat kuitenkin erittäin hyvin ainakin kokeilevan kauden piirteet takaisin konkreettiselle tasolle ja puoltavat elinkaaren mallia.

## Pohdintaa

Tulokseksi saatiin, että kaikki kokeilevan kauden piirteet jakaantuvat ajallisesti samalla tavoin kuin Gjerdingenin mallissa, eli tyylikauden normatiivinen elinkaari toteutui tässä tapauksessa hyvin. Korrelaatiot Gjerdingenin tulosten kanssa olivat tilastollisesti hyvin merkitseviä ja aineiston monipuolisuuden ja lukumäärän huomioon ottaen tulokset ovat sitäkin huomattavammat ja puolustavat väitettä normatiivisesta elinkaaresta. Beatlesin kolme vaihetta tulivat tarkemmin ilmi kuvaajista, joiden perusteella kykeni myös havainnollistamaan tulkitsemaan niitä uudella tavalla. Prototyyppejä edustavat kappaleet olivat malliesimerkkejä yleisesti pidetyistä ja kirjallisuuden nimeämisestä kokeilevan kauden lauluista. Käytetyn metodiikan luotettavuutta tuki puolittamismenetelmän käyttäminen ja normaalikaumaan vertaaminen, jotka molemmat vahvistivat ja tukivat oletuksia. Aineiston määrä yksittäisten piirteiden kohdalla on paljon pienempi kuin Gjerdingenillä, mikä näkyi joissakin tapauksissa poikkeamina, mutta kokonaismäärä oli kuitenkin sama kuin verratussa mallissa. Validiteettia tutkittiin prototyypin käsitteen avulla, jonka perusteella valitut piirteet osoittautuivat varsin hyvin kokeilevaa kautta kuvaaviksi, vaikka varhaisvaiheen kohdalla tulokset olivat epämääräisempiä.<sup>11</sup> Piirteet oli tietenkin valittu edustamaan mahdollisimman hyvin tyyliä, joten sikäli oletukset korkeista korrelaatioista olivat jo valmiiksi olemassa.

Tulosten yleistettävyyden Beatlesin kausien kannalta ilmeinen, koska aineisto käsitti kaikki vuosina 1962-70 EMI:n ja Applen Englannissa virallisesti julkaisemilla levyillä ilmestyneet kappaleet. Piirteitä olisi ollut mahdollista hienosäätää enemmän, jotta vaiheista olisi saatu enemmän hienovaraisuuksia esiin.

---

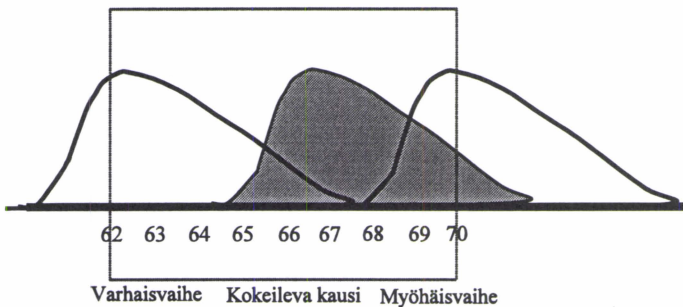
<sup>11</sup> Varhaisvaiheen piirteet korostivat lainakappaleita, jolloin tyyppillisimmiksi lauluiksi saatiin mm. *Chains* ja *Twist and Shout*. Tosin alkuaajan singlekappaleet, *Please Please Me*, *From Me to You* ja *I'll Get You* sijoittuivat myös hyvin.

Muitakin piirteitä, kuten kappaleiden rakenteita tai melodioita, olisi varmasti voinut tutkia, mutta ne ovat sen verran kompleksisia, että tämänlaisessa alustavassa kartoituksessa niiden mukaan ottaminen ei ollut tarpeellista.

Tulokset kuvaavat hyvin käsitystä Beatlesin kokeilevan kauden "noususta ja tuhosta". Aikaisempaan Beatles-tutkimukseen verrattuna on havaittavissa selvä yhteys sen kanssa, miten yhtyeen ura on jaettu kolmeen eri periodiin, mikä näkyi selkeästi kuvaajista, joiden perusteella ne ovat: varhaisvaihe (1962-1965), kokeileva vaihe (1965-1967) ja myöhäisvaihe (1968-1970). Tämä sopii hyvin yleisemmän tyyliperiodeja hahmottavan käsityksen kanssa ja tässä tutkimuksessa tuli havainnollisesti esille niiden limittäinen vaihtuminen. Tyyliperiodien hierarkkisella tasolla on kyse henkilökohtaisesta tyylikaudesta, vaikka kyseessä onkin (tiivis) ryhmä muusikoita. Tutkimuskohde voidaan sijoittaa tyylihierarkiassa seuraavalla tavalla:

- 1) Historiallinen tyylikausi: (Populaarimusiikki) Rockmusiikki (n.1950-1970).
- 2) Epookkityyli: 1960-luvun nuorisomusiikki, britti-invaasio.
- 3) Henkilökohtainen tyylikausi: Beatles: Varhaisvaihe, kokeileva kausi ja myöhäisvaihe.

Nämä viimeksi mainitut Beatlesin tyylikaudet voidaan piirtää kaavamaisesti alussa kuvatun Beethoven-esimerkin kaltaisesti, mutta kuitenkin niin, että yksi vaihe koostuu Gjerdingenin mallin mukaisesta kaavamaisesta elinkaaresta. Tämä on toteutettu kuviossa 3:



**Kuvio 3.** Kaavamainen esitys Beatlesin kausista.

Kuviossa 3 on himmeällä neliöllä kehystetty tutkittu aikaväli eli Beatlesin levytysura. Tämä voidaan tulosten pohjalta esittää kaavamaisesti koostuvan kolmesta tyylistä, jotka ovat Gjerdingenin muistin vääristämän normaalijakauman mukaisia. Keskimäinen tummennettu tyyli kuvaa tässä tutkimuksessa pääasiallisen kiinnostuksen kohteena ollutta kokeilevaa kautta. On mielenkiintoista huomata, että vaikka kyse kaavamaisesta esityksestä, se ei ole kaukana siitä, miten ilmiö todellisuudessa näytti toimivan (ks. kuvaaja 2, s. 172). On hyvin mahdollista, että

samanlainen kuvio saattaisi kuvata laajempiakin tyyliperiodeja länsimaisissa innovatiivisuutta suosivissa musiikkitraditioissa.

On totta, että kaudet perustuvat alustaviin määrittelyihin, jotka ovat musiikin kaikkien piirteiden kannalta melko karkeita. Esimerkiksi albumi *A Hard Day's Night* (1964) eroaa edeltäjistään monella tavalla, mitä tämä tutkimus ei kykene tuomaan esiin. Tarkoitus on kuitenkin ollut tutkia muutosta yhden tyylikauden sisällä.

### Lopuksi

Yhden yhtyeen ja lähinnä sen yhden tyylikauden, perusteella ei ole perusteltua yleistää tuloksia muiden musiikkityylien tasolle. Joka tapauksessa Gjerdingenin esittämä normatiivinen elinkaaren malli toimi täysin erilaisessa musiikissa ja eri aikavälillä kuin mihin Gjerdingen sitä alunperin sovelsi. On tietenkin mahdollista, että Beatlesin kohdalla kaikki laulun tekemiseen vaikuttaneet tekijät, kuten ajan ideologia ja pienryhmän kehitysvaiheet sekä erilaiset muut kontekstitekijät ovat muokanneet vaiheita tietyllä tavalla. Silti mielestäni tulokset vastaavat hämmästyttävästi Gjerdingenin huomattavasti pitemmällä aikavälillä ja erilaisessa musii-killisessä traditiossa saamia tuloksia.

Pelkällä ajallisen aspektin tutkimisella ei musiikista saa aikaiseksi kovin syvää kuvaa, mutta se voi antaa oikeanlaista perspektiiviä monille kysymyksille. Tässä yksinkertaisesti tutkitun *miten* -kysymyksen lisäksi kysymykset *miksi* ja *millä tavoin* ovat aina suhteessa aikaansa ja tyyliinsä, ja siihen, miten ne havaitsemme. Eräs musiikintutkimuksen pyrkimyksistä onkin kyetä ymmärtämään musiikin alati muuttuvia trendejä ja eri vaiheita jonkin sisäisen logiikan avulla. Tällä alueella historiallinen, elinkaaren huomioiva, selitysmalli saattaa lisätä ja auttaa ymmärtämistä, vaikka nykyisin tyylien runsas kirjo ja niiden keskinäinen pirstaleisuus hämärtääkin kokonaiskuvaa.

### Lähteet

- Aldridge, A. (Toim.) 1991. *The Beatles Illustrated Lyrics*. 5. painos. London: Houghton Mifflin Company.
- Allen, W. D. 1939. *Philosophies of Music History*. A Study of General Histories of Music 1600-1960. Dover edition 1962. New York: Dover Publications.
- Broyles, M. 1987. *Beethoven*. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style. New York: Excelsior.
- Clarke, D. 1989. (Toim.) *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. Great Britain: Viking-Penguin.
- Cockrell, D. 1986. The Beatles. Artikkelit teoksessa *The New Grove Dic-*

- tionary of American Music. Vol. 1, A-D. Toim. H. W. Hitchcock & S. Sadie. Hong Kong: Macmillan Press.
- Cooligan, H. 1994. *Research Methods and Statistics in Psychology*. 2. painos. Hodder & Stoughton: England.
- Cott, J. 1968. The First Rolling Stone Interview With John Lennon. Teoksessa *The Ballad Of John and Yoko*. Toim. J. Cott & C. Doudna 1982. A Rolling Stone Press Book. London: Michael Joseph.
- D'Indy, V. 1963. Beethoven. Artikkelit teoksessa *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (81-111, d'Indyn osuus 82-106). Toim. W. W. Cobbett. 2. painos (1963), uudelleen julkaistu 1969. London: Oxford University Press.
- Davis, S. 1989. *The Craft of Lyric Writing*. London/Sydney/New York: Omnibus Press.
- Dowling, W. J. 1989. *Beatlesongs*. New York: Fireside Books.
- Dowling, W. J. & Harwood, D. L. 1986. *Music Cognition*. New York: Academic Press.
- Eerola, T. 1997. *The Rise and Fall of the Experimental Style of the Beatles: The Life Span of Stylistic Periods in Music*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Everett, W. 1987. Text-painting in the foreground and middleground of Paul McCartney's Beatle song, She's leaving home: A musical study of psychological conflict. *In Theory Only*, Vol. IX/7 5-21.
- Everett, W. 1989. Fantastic Remembrance in John Lennon's "Strawberry Fields Forever" and Julia", *Musical Quarterly*, Vol. LXXII, No. 3: 360-393.
- Garbarini, V. & Cullman, B. with Graustark, B. 1980. *Strawberry Fields Forever: John Lennon Remembered*. New York/Toronto/London: Bantam Book.
- Gardner, H. 1973. *The Arts and Human Development. A Psychological Study of the Artistic Process*. New York: John Wiley & Sons.
- Gaver, W.W. & Mandler, G. 1987. Play it again, Sam: On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 1 (3): 259-282.
- Gjerdingen, R. O. 1988. *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. 1988. *A History of Western Music*. 4. painos. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Hardy, P. & Laing, D. 1990. *The Faber Companion to 20th-Century Popular Music*. London/Boston: Faber and Faber.
- Hargreaves, D. J. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. Great Britain: Cambridge University Press.
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. 1995. Subjective Complexity, Familiarity and Liking for Popular Music. *Psychomusicology*, Vol. 14: 77-93.
- Heiniö, M. 1984. *Innovaation ja tradition idea: Näkökulmia aikamme suoma-*

- laisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heinonen, Y. 1992a. Abstraktit ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 4, 1991-92: 5-55. Toim. E. Pekkilä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Heinonen, Y. 1992b. Ideasta musiikiksi: sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*. Toim. J. Louhivuori & A. Sormunen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Heinonen, Y. 1994. Ideasta äänitteeksi. "Tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän "tyypillinen" kirjoitus- ja äänitysprosessi. *Etnomusikologian vuosikirja* 6, 1994: 147-187. Toim. E. Pekkilä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Heinonen, Y. 1995. *Elämyksestä ideaksi -ideasta musiikiksi*. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunkeko- ja äänitysprosessiin. Väitöskirja, Jyväskylä Studies In Arts -sarjassa.
- Kaemmer, J. E. 1993. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Texas Press Sourcebooks in Anthropology, No. 17. Austin: University of Texas Press.
- Karma, K. 1983. *Käyttätymistieteiden metodologian perusteet*. Helsinki: Otava.
- Kuhn, T. S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2. painos. London: University of Chicago Press.
- Lamb, A. & Hamm, C. 1981. Popular Music. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 15. Toim. S. Sadie. London: Macmillan.
- Larkin, C. (Toim.) 1995. *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Vol 1. 2. painos. England: Guinness Publishing Ltd / New York: Stockton Press.
- La Rue, J. 1970. *Guidelines For Style Analysis*. A Comprehensive outline of basic principles for the analysis of musical style. New York: W.W. Norton & Company.
- Lewisohn, M. 1988. *The Beatles: Recording Sessions*. The Official Abbey Road Studio Session Notes 1962-1970. New York: Harmony books.
- MacDonald, I. 1994. *Revolution in the head*. The Beatles' records and the sixties. London: Fourth Estate.
- Mandler, J. M. 1984. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. London/New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Marcus, G. 1992. The Beatles. Teoksessa *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. The Definitive History of the Most Important Artists and Their Music. Toim. A. DeCurtis & J. Henke with H. George-Warren. London: Plexus Publishing.
- Martin, G. 1994. *Summer of Love*. The Making of Sgt Pepper. London: Pan

## Books.

- Mellers, W. 1973. *Twilight of the Gods: The Beatles in Retrospect*. London: Faber & Faber.
- Merriam, A. 1964. *The Anthropology of Music*. Uudelleen julkaistu 1980. Illinois: Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. 1967. *Music, Arts and Ideas*. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture. 3. painos. Chicago/London: Chicago University Press.
- Meyer, L. B. 1973. *Explaining Music*. Essays and Explorations. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. 1980. Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change. *Daedalus* vol. 109, n:o 2: 177-205.
- Meyer, L. B. 1989. *Style and Music*. Theory, History, and Style Change. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Great Britain: Open University Press.
- Moore, A. F. 1993. *Rock, The Primary Text: developing a musicology of rock*. England: Open University Press.
- Narmour, E. 1977. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: Chicago University Press.
- Pascall, R. J. 1981. Style. Artikkeliteoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18. Toim. S. Sadie. London: Macmillan.
- Porter, S. C. 1979. *The Rhythm and Harmony in the Music of the Beatles*. UMI Dissertation Services: Ann Arbor.
- Riley, T. 1987. For The Beatles: notes on their achievement. *Popular Music*, Vol. 6/3: 257-272.
- Riley, T. 1988. *Tell Me Why*. New York: Knopf.
- Robertson, J. 1990. *The Art & Music of John Lennon*. London/New York/Sydney: Omnibus Press.
- Rosch, E. 1978. Principles of Categorization. Artikkeliteoksessa *Cognition and Categorization*. Toim. Rosch, E. & Lloyd, B. B. 27-48. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Scores, The Beatles Complete. 1989. New York: Wise Publications.
- Sheff, D. 1981. Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono. *Playboy*, January 1981: 75-144.
- Stuessy, J. 1994. *Rock and Roll*. Its history and stylistic development. 2. painos. New Jersey: Prentice-Hall.
- Tagg, P. 1982. Populaarimusiikin affektianalyysi - Raportti musiikin sisältöanalyysin uusista menetelmistä. Teoksessa *Musiikin soivat muodot*. Musiikin tutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. E. Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Treitler, L. 1989. *Music and the Historical Imagination*. USA: Harvard Uni-



versity Press.

- Tversky, A. & Kahneman, D. 1973. A heuristic for judging frequency and probability. *Cognitive Psychology*, 5: 207-232.
- Wenner, J. 1971a. *Lennon Remembers*. The Rolling Stone Interviews by Jann Wenner. Uudelleen julkaistu 1980. England: Penguin Books.
- Wenner, J. 1971b. *Lennon Remembers: Teoksessa The Ballad of John and Yoko*. Toim. J. Cott & C. Doudna. 1982. London: Michael Joseph.
- Whiteley, S. 1992. *The Space Between The Notes*. Rock and the counterculture. London: Routledge.

### *Partituuri*

*The Beatles Complete Scores*. 1989. London/New York/Paris/Sydney/Copenhagen/Madrid: Wise Publications.

### *Beatles-albumit*

- A Hard Day's Night. EMI/ Apple: CDP 7 464372.
- Abbey Road. EMI/ Apple: CDP 7 464462.
- Beatles For Sale. EMI/ Apple: CDP 7 464382.
- Help!. EMI/ Apple: CDP 7 464392.
- Let It Be. EMI/ Apple: CDP 7 464472.
- Magical Mystery Tour. EMI/ Apple: CDP 7 480 622.
- Past Masters Volume One. EMI/ Apple: CDP 7 900 432.
- Past Masters Volume Two. EMI/ Apple: CDP 7 900442.
- Please Please Me. EMI/ Apple: CDP 7 464352.
- Revolver EMI/ Apple: CDP 7 464412.
- Rubber Soul EMI/ Apple: CDP 7 464402.
- Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. EMI/ Apple: CDP 7 464422.
- The Beatles. EMI/ Apple: CDP 7 464432.
- With The Beatles. EMI/ Apple: CDP 7 464362.
- Yellow Submarine EMI/ Apple: CDP 7 464452.