

HEAVY ROCK JA EKSOTISMI

Orientalismin musiikilliset ilmentymät 1970-luvun raskaassa rockissa

Roni Seppänen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto

Helsingin yliopisto

Helmikuu 2023

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Opintosuunta: Musiikkitiede

Tekijä: Roni Seppänen

Työn nimi: Heavy rock ja eksotismi – Orientalismin musiikilliset ilmentymät 1970-luvun raskaassa rockissa

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Kuukausi ja vuosi: Helmikuu 2023

Sivumäärä: 44

Avainsanat: heavy rock, orientalismin, 1970-luku, Led Zeppelin, Rainbow

Ohjaaja tai ohjaajat: Juha Torvinen

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto

Muita tietoja:

Tiivistelmä: Tutkin tässä työssä orientismin musiikillisia ilmenemismuotoja varhaisessa raskaassa rockissa. Tutkimuskohteeksi olen valinnut kolme tunnettua 1970-luvun jälkipuolella julkaistua heavy rock -kappaletta: Led Zeppelin -yhtyeen *Kashmir* (1975) ja Rainbow-yhtyeen kappaleet *Stargazer* (1976) ja *Gates of Babylon* (1978).

Kappaleet ovat esittäjiensä tunnetuimpia. Siksi ne ovat myös merkittäviä esimerkkejä 1970-luvulla julkaistusta itämaisvaikutteisesta heavy rockista. Tutkin kappaleita analyttisesti kuunnellen, alkuperäisäänitteistä laatimiani transkriptioita tarkastellen sekä vertaillen kappaleissa esiintyviä itämaisyyteen viittaavia piirteitä aiempiin orientalistismin merkkeihin musiikissa.

Keskeisimpänä tutkimuskirjallisuutena käytän Ralph P. Locken (2009) ja Derek B. Scottin (1998) eksotismia, orientismin ja länsimaista taidemusiikkia käsitteleviä tekstejä. Hyödynnän näissä tutkimuksissa luetteloituja länsimaisten musiikkiperinteen tapoja ilmentää itämaisyyttä. Tämän lisäksi tarkastelen 1960-luvun psykedeelisen rockin ja orientismin suhdetta Jonathan Bellmanin (1998), David R. Reckin (1985) sekä Brian Irelandin ja Sharif Gemien (2019) teksteihin tukeutuen. Raskaan rock-musiikin tyylipiirteitä ja varhaisvaiheita avaan Esa Liljan (2009), Will Straw'n (1984) ja Edward Macanin (1997) kirjoitusten avulla. Tutkimieni yhtyeiden ja muusikoiden taustoja hahmotan yhtyehistoriikkien, haastattelujen ja elämäkertojen avulla. Orientalismin määrittelyssä nojaan Edward Saidin tutkimuksiin.

Tuloksina esitän, että tutkimieni kappaleiden itämaisyyttä ilmentävät piirteet rakentuvat pitkälti samanlaisten keinojen varaan, joilla itämaisyyttä on ilmaistu aiemmissakin orientalistisissa tyyleissä. Monia länsimaisten taidemusiikin parissa vakiintuneita itämaisyyden merkkejä – kuten esimerkiksi staattisia urkupisteitä, eksoottisia asteikkoja, harvaa soinnutusta ja toisteista rytmiikkaa – on sovellettu niissä kuitenkin innovatiivisesti teknologiaa ja moderneja instrumentteja hyödyntäen. 1960-luvun itämaisvaikutteisen rock-musiikin vaikutus kappaleissa on myös ilmeinen, olivathan useat äänitteillä toimineista muusikoista ja musiikintekijöistä aktiivisia jo 1960-luvun musiikkikentällä. Monet kappaleissa esiintyvistä itämaisiin viittaavista piirteistä ovat myös jatkaneet elämäänsä myöhempien rock- ja metalliyhtyeiden äänitteillä sulautuen osaksi raskaan rock-musiikin perustan. Tutkielma vahvistaa käsitystä, jonka mukaan Led Zeppelinin ja Rainbow'n 1970-luvulla julkaisemat orientalistiset kappaleet ovat toimineet tärkeänä tekijänä itämaisten sävyjen juurtumisessa myöhempään raskaaseen rockiin ja metallimusiikkiin.

Sisällys

1. Johdanto	3
2. Tutkimusmenetelmät ja -kirjallisuus	6
3. Länsimainen musiikki ja orientalismi	8
3.1. Orientalistiset tyylit ja itämaisyyden merkit länsimaisessa taidemusiikissa	9
3.2. Itämaiset vaikutteet 1960-luvun rock-musiikissa	13
4. Orientalismi ja 1970-luvun heavy rock	19
4.1. Led Zeppelin: <i>Kashmir</i>	20
4.2. Rainbow: <i>Stargazer</i> ja <i>Gates of Babylon</i>	31
5. Loppupäätelmät	39
Lähteet	42

1. Johdanto

Eksotismilla ja orientalismilla on pitkä historia niin länsimaisessa musiikkiperinteessä kuin taiteessa ylipäätään. Itämaat ja niiden rikkaat kulttuurit ovat inspiroineet länsimaisia taiteilijoita vuosisatojen ajan ulottaen vaikutuksensa eri aikakausien taiteeseen aina kuva- ja tekstiilitaidetta, arkkitehtuuria ja kirjallisuutta myöten. Eksoottinen orientti on toiminut myös tärkeänä innoittajana lukemattomille länsimaisille säveltäjille, ja monet vieraista musiikkiperinteistä omaksutut – tai vähintäänkin niiden inspiroimat – instrumentit ja ilmaisukeinot ovat jättäneet lähtemättömän jälkensä länsimaiseen musiikkiin. Itämaiden innoittamana on syntynyt jopa kokonaisia orientalistisia tyylejä, joiden musiikilliset merkit ovat jatkaneet elämäänsä lukuisissa myöhemmissä taide- ja populaarimusiikin tyyleissä.

Itämaisiin kulttuureihin viittaavat aiheet ja musiikilliset vaikutteet leimaavat laajalti myös 1960-luvun rock-musiikkia ja monia siitä polveutuneita musiikkityylejä, kuten 1970-luvun alussa suosioon noussutta raskaan rockin suuntausta, johon tässä tutkielmassa viitataan heavy rock -nimikkeellä. Tutkin tässä työssä itämaisten sävyjen esiintymistä 1970-luvun heavy rockissa lähestyen ”itämaisuutta” eräänlaisena raskaan rock-musiikin vakioaiheena, jolle on muodostunut oma musiikillinen sanastonsa. Tutkielman päämääränä on selvittää, minkälaisin musiikillisin keinoin varhaisessa brittiläisamerikkalaisessa heavy rockissa on ilmennetty itämaita ja miten nämä ilmaisutavat rinnastuvat aiempina aikakausina länsimaisessa musiikkiperinteessä muotoutuneisiin itämaisuuden ”merkkeihin”. Tutkimuksen kohteeksi olen rajannut kolme tunnettua 1970-luvulla julkaistua heavy rock -kappaletta, joiden aihepiirejä ja sävelmaailmaa leimaavat huomattavat itämaiset vaikutteet.

Taiteen- ja musiikintutkimuksessa itämaisten vaikutteiden leimaamia teoksia tarkastellaan usein eksotismi- ja orientalismi-käsitteisiin tukeutuen. Terminä eksotismi viittaa tekijästään ja tarkkailijastaan katsottuna kaukaisiin paikkoihin tai tapahtumiin, kun taas orientalismilla selvemmin viitataan tiettyyn maantieteelliseen alueeseen – ”orienttiin” eli itään. Orientalismi-termi saatetaan kuitenkin tänä päivänä ulottaa koskemaan miltei mitä tahansa maailmankolkkaa, jolloin se nähdään enneminkin lännen harjoittamana tapana toiseuttaa muita kulttuureita (Locke 2009: 37). Terminä eksotismi ja orientalismi sekoittuvatkin helposti keskenään sekä maallikoiden että tieteenharjoittajien puheissa, ja etenkin tutkijoiden tapaa selvästi suosivan jompaakumpaa termiä toisen sijaan. Esimerkiksi tälle tutkielmalle keskeisistä lähdeteksteistä Ralph P. Locken (2009) ja Jonathan Bellmanin (1998) kirjoituksissa puhutaan pääosin eksotismista, kun taas Derek B. Scottin

(1998) tekstissä suositaan orientalismi-termiä Scottin ulottaessa termin käsittämään lukuisia eri kulttuureja aina Etelä-Amerikasta Kaukoitään saakka. Omassa työssäni olen pyrkinyt lähestymään näitä monitulkintaisia termejä mieltäen eksotismin yleisempänä kattoterminä ja orientalismin pääosin Pohjois-Afrikkaan, Lähi-itään ja Intian niemimaahan viittaavana käsitteenä.

Musiikissa ja musiikintutkimuksessa niin eksotismilla kuin orientalismillakin on tyypillisesti viitattu sävellysten tai kappaleiden sisältämiin tyyllisiin seikkoihin, joiden avulla on luotu eksoottista väriä muuten tutunolaiseen sävelmaisemaan. Länsimainen musiikkiperinne sisältääkin laajan kirjon erilaisia musiikillisia merkkejä, jotka säveltäjät ja kuulijat ovat eri aikoina, oikein tai väärin, assosioineet itäisiin kulttuureihin (Locke 2009: 43). Tällaisina merkkeinä saattavat toimia esimerkiksi tietyt asteikot, urkupisteet ja bordunat, koristeelliset melodiantulkintatavat ja monet muut itämaisista musiikkiperinteistä muistuttavat käytännöt. Orientalistisissa musiikkiteoksissa onkin tyypillisesti painotettu eri musiikkikulttuurien jakavien yhteisten piirteiden sijaan länsimaisesta musiikista poikkeavia käytäntöjä eksoottisen vaikutelman luomiseksi (Locke 2009: 45) – toisinaan riippumatta siitä, esiintyykö kyseisiä piirteitä lainkaan kuvattavana olevassa kulttuurissa.

Varhaisimmat niin kutsutut orientalistiset musiikkityylit ajoittuvat 1700-luvulle, jolloin ne kohdistuivat Euroopassa asuviin marginaaliväestöihin tai muuten maantieteellisesti läheisiin kulttuureihin. 1800-luvun kuluessa länsimaiset säveltäjät ottivat kohteikseen vieraat kulttuurit aina Kaukoitää myöten, ja 1900-luvun alkuun tultaessa kaukaisista musiikkikulttuureista lainatut elementit olivat jo osin integroituneet osaksi aikakauden säveltäjien palettia. Vaikka monien 1900-luvulla vaikuttaneiden säveltäjien töissä ei vieraista kulttuureista lainatuilla piirteillä pyrittykään enää suoranaisesti viittaamaan eksoottisiin paikkoihin ja niitä asuttaviin ihmisiin, jäivät lukuisat 1700- ja 1800-luvulla syntyneet itämaisyyden merkit elämään länsimaiseen musiikkiin. Useat näistä tyylikeinoista ovatkin löytäneet tiensä moniin myöhempiin musiikkityyleihin aina rock- ja metallimusiikkia myöten toimien tänäkin päivänä tiettyyn maantieteelliseen alueeseen yhdistyvinä musiikillisina merkkeinä.

Länsimaisen taidemusiikin ja orientalismin suhdetta on tutkittu laajalti, ja samoin myös 1960-luvun psykedeelisestä rockista ja sen sisältämistä runsaista itämaisista vaikutteista on musiikintutkimuksen parissa kirjoitettu melko paljon (ks. esim. Bellman 1998, Ireland & Gemie 2019). Varhaisen raskaan rock-musiikin ja metallimusiikin kohdalla tutkimus on kuitenkin ollut vähäistä ja vähintäänkin pintapuolista huolimatta siitä, että orientti esiintyy lukemattomilla rock- ja

metalliäänitteillä usein toistuvana aiheena. Tämän tutkielman tarkoituksena onkin valottaa raskaan rockin ja orientalismin suhdetta tarkastelemalla Led Zeppelinin *Kashmir*-kappaleen (1975) ja Rainbow'n kappaleiden *Stargazer* (1976) ja *Gates of Babylon* (1978) sisältämiä itämaissävytteisiä piirteitä samalla pohtien, miten näissä kappaleissa esiintyvät itämaisyyden merkit rinnastuvat aiempien orientalististen tyylien sanastoon. Perehtyminen näiden varhaisten heavy rock -klassikoiden itämaisyyttä ilmentäviin ominaisuuksiin luo puolestaan oivalliset jatkotutkimusmahdollisuudet myöhemmän raskaan rockin ja orientalismin tutkimukselle.

Esittelen seuraavassa luvussa tässä työssä käyttämäni tutkimusmenetelmät ja keskeisimmän tutkimuskirjallisuuden, minkä jälkeen luon tutkielman 3. luvun taustoittavassa osuudessa katsauksen aiempaan länsimaisessa musiikkiperinteessä esiintyneisiin orientalistisiin tyyliin. Käyn alaluvussa 3.1. läpi muutamia keskeisimpiä 1700- ja 1800-luvulla esiintyneitä orientalistisia tyyliä ja niiden tärkeimpiä ominaispiirteitä, minkä jälkeen tarkastelen alaluvussa 3.2. tyyllisesti varhaisen heavy rockin esimuotona toimineen 1960-luvun psykedelisen rockin parissa vallinnutta kiinnostusta itämaisiin kulttuureihin ja näistä omaksuttuihin musiikillisiin vaikutteisiin. Lopulta tutkimusaineiston analyysiin keskittyvässä 4. luvussa esitän, millä tavoin itämaisyyttä on ilmennetty tutkimuskohteeksi valitsemistani kappaleissa *Kashmirissa*, *Stargazerissa* ja *Gates of Babylonissa*.

2. Tutkimusmenetelmät ja -kirjallisuus

Olen valinnut tässä työssä tutkimuskohteekseni kolme 1970-luvun puolivälin tiennoilla julkaistua, nyttemmin jo klassikoiksi muotoutunutta heavy rock -kappaletta. Niin *Kashmir*, *Stargazer* kuin *Gates of Babylonin* lukeutuvat maineikkaiden esittäjiensä Led Zeppelinin ja Rainbow'n tunnetuimpiin kappaleisiin ja ovat sen myötä merkittävimpiä esimerkkejä 1970-luvulla julkaistusta itämaisista vaikutteista hyödyntävästä raskaasta rockista. Tavoitteenani on selvittää, millä musiikillisilla keinoilla itämaisuuutta on ilmenetty kyseisissä kappaleissa ja miten aiempien länsimaisessa musiikkiperinteessä vallinneiden orientalististen tyylien vaikutus näkyy niissä.

Ensisijaisena tutkimusaineistona toimivat edellä mainittujen kappaleiden alkuperäisäänitteet ja niistä tekemäni transkriptiot, joista esitän tekstini tueksi otteita tutkielman analyysiluvussa. Tärkeimpinä tutkimusmenetelminä puolestaan toimivat tutkittavien kappaleiden analyttinen kuuntelu, niistä tehtyjen transkriptioiden tarkastelu ja kappaleista tehtyjen havaintojen peilaaminen sellaisiin tutkimuskirjallisuudessa esitettyihin musiikillisiin käytäntöihin, joilla on länsimaisen taide- ja populaarimusiikin perinteessä totuttu ilmaisemaan itämaita ja niiden kulttuureja.

Tämän työn keskeisimpänä tutkimuskirjallisuutena toimivat Ralph P. Locken (2009) ja Derek B. Scottin (1998) länsimaista taidemusiikkia, eksotismia ja orientalismin käsittelevät tekstit, joihin viittaan etenkin työn analyysiluvussa sekä länsimaisen taidemusiikin ja orientalismin historiaa kartoittavassa osuudessa. Sekä Locke että Scott ovat teksteissään luetteloineet erilaisia länsimaisen taidemusiikkitradition parissa vuosikymmenien ja -satojen kuluessa kehittyneitä itämaisyyden merkkejä, jotka ovat myöhemmin sulautuneet osaksi eri populaarimusiikin tyyliä. Käytän näitä Locken ja Scottin määrittelemiä tyylikeinoja oman analyysini tukena kartoittaessani tutkimuskohteena olevien kappaleiden orientalistisia piirteitä.

Merkittävästi 1970-luvun heavy rockiin sekä tyyllisesti että ajallisesti liittyvän 1960-luvun puolivälin jälkeisen psykeedeelisen rock-musiikin ja orientalismin suhdetta tarkastelen Jonathan Bellmanin (1998), David R. Reckin (1985) sekä Brian Irelandin ja Sharif Gemien (2019) kirjoituksiin tukeutuen. Perehtymällä heavy rockin eräänlaisena esimuotona toimineen psykeedeelisen rockin ja orientalismin suhteeseen pyrin luomaan kuvan siitä, minkälaisista taustaa vasten 1970-luvun heavy rock -yhtyeet alkoivat säveltää itämaisvaikutteisia kappaleitaan. Raskaan rockin varhaishistoriaa ja sen ominaispiirteitä puolestaan määrittelen lyhyesti Will Straw'n (1984) ja Edward Macanin (1997) tekstejä sekä Esa Liljan teosta *Theory and Analysis of Classic Heavy*

Metal Harmony (2009) apuna käyttäen, ja tutkittavien kappaleiden taustoittamisessa hyödynnän yhtyebiografioita, elämäkertoja ja haastatteluja, joiden avulla pyrin myös luomaan laajemman kuvan äänitteillä toimineiden muusikoiden taustoista. Erityisen keskeisenä lähdemateriaalina toimii myös Susan Fastin kirjassaan *In The Houses of the Holy – Led Zeppelin and the Power of Rock Music* (2001) esittämä *Kashmir*-analyysi, jota hyödynnän oman analyysini tukena alaluvussa 4.1.

3. Länsimainen musiikki ja orientalismi

Kiinnostus itämaisia kulttuureja kohtaan on yhdistänyt länsimaisen taiteen eri aloja satojen vuosien ajan. Itämaista omaksuttuja vaikutteita on pitkään hyödynnetty lukuisten eri taiteenalojen parissa, ja monet vieraista kulttuureista omaksutut taiteenteon tavat ja välineet ovat sulautuneet niin syvälle länsimaiseen elämään, ettei niiden alkuperää tule juurikaan miettineeksi. Erilaisten vierasperäisten tekniikoiden ja instrumenttien omaksumisen ohella länsimaiset taiteilijat ovat vuosisatojen kuluessa luoneet myös valtavan määrän orientalistista taidetta, joka on ottanut kohteekseen vieraan kulttuurin ja sen ihmiset. Eksoottisina pidettyjä paikkoja ja niitä asuttavia ihmisiä on tyypillisesti kuvattu kulloisenakin aikakautena vallinneita käsityksiä mukaillen, minkä myötä teoksissa ovat usein heijastuneet toisen kulttuurin herättämät pelot, ennakkoluulot ja haaveet. Valitettavan usein orienttiin viittaavien kuvausten – niin kirjallisten, visuaalisten kuin soivienkin – avulla on myös tarkoituksenmukaisesti pyritty luomaan selvä kontrasti outoina ja alempiarvoisina pidettyjen itämaiden asukkaiden ja ”sivistyneiden” länsimaisten ihmisten välillä (Meagher 2004). Nykyperspektiivistä katsottuna etenkin varhaisemmassa orientalistisessa taiteessa esiintyy usein toista kulttuuria alentavia, toisinaan hyvinkin rasistisia piirteitä, mikä luo sille varsin arkaluontoisen leiman.

Vaikka itämaat ovat länsimaisen taiteen historiassa toimineet lukuisten tyylien ja merkkiteosten keskeisenä innoittajana, orientalistinen taide ei missään nimessä ole pelkästään menneiden vuosisatojen ilmiö. Monet viime vuosisatojen orientalistiset teokset kuuluvatkin aktiivisesti tämän päivän näyttely- ja konserttiohjelmistoon, ja eri kulttuureista omaksuttuja vaikutteita yhdistelevää taidetta luodaan yhä jatkuvasti. Lännen ja idän suhdetta on myös tutkittu viime vuosikymmeninä entistä aktiivisemmin, mikä on heijastunut myös taiteentutkimuksen pariin. Tärkeänä taustatekijänä tutkimukselle on toiminut postkolonialistisen tutkimuksen pioneerina tunnetun Edward Saidin vuonna 1978 julkaisema kirja *Orientalismi*, jossa tarkastellaan länsimaissa eri aikakausina vallinneita käsityksiä orientista. Kirjassaan Said esittää orientalismin lännen luomana ilmiönä, jolla on pyritty hallitsemaan ja muovaamaan itää lännen ehdoilla. Orientalismi onkin kaikkea muuta kuin neutraali aihe, ja tutkittaessa länsimaisen taiteen ja orientalismin suhdetta on tärkeää olla tietoinen sen värikkästä historiasta ja siihen liittyvistä lukuisista ongelmista.

Länsimaisen musiikin ja orientalismin suhdetta on tutkittu paljon, ja etenkin taidemusiikin parissa vallinneita orientalistisia tyylejä ja niiden tyylipiirteitä on eroteltu kattavasti lukuisissa kirjallisissa teoksissa. Kirjassaan *Musical Exoticism: Images and Reflections* (2009) yhdysvaltalainen

musiikkitieteilijä Ralph P. Locke määrittelee musiikillisen eksotismin prosessiksi, jossa luodaan musiikin kautta vaikutelma paikasta, ihmisistä tai sosiaalisesta miljööstä, joka tapojensa, asenteidensa ja moraalisten käsitystensä myötä eroaa merkittävästi tekijänsä ja yleisönsä kulttuurista (Locke 2009: 47). Orientalistisessa taiteessa onkin tyypillisesti pyritty välittämään vaikutelma tai mielikuva jostain kohdeyleisölleen vieraasta paikasta tai kulttuurista sellaisin keinoin, jotka teoksen vastaanottava yleisö olettaa voivan olla peräisin kyseiseltä alueelta. Koska orientalistinen musiikki on usein luotu representoimaan – eikä varsinaisesti imitoimaan – jotain tiettyä ”toista” (Scott 1998: 326), ei siinä esiintyviä piirteitä välttämättä esiinny lainkaan kuvauksen kohteena olevassa kulttuurissa. Näin ollen eri aikakausien orientalistisilla musiikkityyleillä onkin ollut suurempi yhteys niitä edeltäneisiin orientalistisiin tyyleihin kuin sellaisiin itämaisiin musiikillisiin tapoihin ja käytäntöihin, joita teosten on ajateltu jäljentävän (Scott 1998: 309).

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen lyhyesti muutamia länsimaisen musiikin historian keskeisimpiä orientalistisia tyylejä ja niiden tyylipiirteitä. Käsittelen alaluvussa 3.1. tärkeimpiä 1700- ja 1800-luvuilla vallinneita tyylejä, minkä jälkeen alaluvussa 3.2. siirryn tarkastelemaan 1960-luvulla vallinnutta orientalismin kukoistuskautta ja sen vaikutusta kyseisen aikakauden rock-musiikkiin. Taustoittavan osuuden jälkeen siirryn tutkielman analyysiluvussa pohtimaan varhaisen heavy rockin ja orientalismin suhdetta ja niiden yhteyttä tässä luvussa esittelemiini orientalistisiin tyyleihin ja käytäntöihin.

3.1. Orientalistiset tyylit ja itämaisyyden merkit länsimaisessa taidemusiikissa

Länsimaisen taidemusiikin historia pitää sisällään runsaasti eri puolille maapalloa sijoittuvia musiikkiteoksia, jotka usein myös sisältävät musiikillisia viittauksia kyseiseen alueeseen ja sitä asuttaviin ihmisiin. Eri maailmankolkkiin kuulijansa kuljettavia eksoottisia sävyjä on mahdollista kuulla niin 1700-luvun wieniläisklassikkojen sävellyksissä kuin myös myöhempien romantikkojen ja impressionistien töissä, eikä monia 1900-luvun säveltaiteen merkkiteoksia tarkastellessa – elokuva- ja populaarimusiikista puhumattakaan – voi välttyä runsaalta vuoropuhelulta eri musiikkikulttuurien välillä.

Kaukaisia tai marginaalisia kulttuureja ja niistä omaksuttuja vaikutteita on ilmennetty länsimaisen taidemusiikin eri aikakausina niin musiikkiesitysten teksteissä, asusteissa ja lavasteissa kuin myös osana soivaa musiikkia (Lilja 2009: 173). Soivassa musiikissa vieraan kulttuurin kuvaaminen on

yhdistynyt etenkin erilaisiin helposti tunnistettaviin tyylikeinoin, kuten vaikkapa länsimaiselle musiikille epätyypillisiin asteikkoihin, rytmeihin ja sonoriteetteihin, joita säveltäjät ja musiikkiyleisö ovat omana aikanaan yhdistäneet tiettyihin maantieteellisiin alueisiin (Locke 2009: 43, 51–54). Muista kulttuureista omaksuttuja musiikillisia vaikutteita on kuitenkin usein jouduttu ”eurooppalaistamaan”, eli mukauttamaan länsimaista säveljärjestelmää ja musiikillisia käytäntöjä noudattaviksi, mikä on osaltaan loitontanut niitä alkuperäisistä yhteyksistään (Lilja 2009: 173). Tällä ei kuitenkaan ole ollut suurta merkitystä, sillä länsimaisen taidemusiikin säveltäjät eivät muutenkaan ole olleet erityisen tarkkoja siitä, noudattavatko teoksessa esiintyvät orienttiin viittaavat piirteet kovinkaan uskollisesti kuvattavana olevassa kulttuurissa esiintyviä käytäntöjä. Orientalistisen musiikin ajatuksena ei tyypillisesti olekaan ollut tarkasti jäljitellä toisen kulttuurin musiikkia, vaan pikemminkin luoda länsimaiselle yleisölle suunnattu representaatio jostain eksoottisesta ”toisesta” (Scott 1998: 326).

Vaikka viittauksia itämaisiin kulttuureihin löytyy useiden barokkisäveltäjien, kuten Georg Friedrich Händelin (1685–1759) ja Jean-Philippe Rameaun (1683–1764) töistä, ensimmäisenä varsinaisena orientalistisena tyylinä pidetään 1700-luvun jälkipuolella suosioon noussutta alla turca -tyyliä, jonka inspiraationa toimi turkkilainen janitsaarimusiikki (Scott 1998: 310–312). Monien klassismin aikakauden säveltäjien, kuten Joseph Haydnin (1732–1809) ja Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791), suosimalle turkkilaiselle tyylille keskeisiä piirteitä olivat muun muassa tasajakoinen tahti, unisono-tekstuurit ja koristeellinen melodiankäsitely. Myös lyömäsoittimia, kuten symbaaleja ja rumpuja, sekä voimakasäänisiä puhallinsoittimia suosittiin pyrittäessä jäljittelemään janitsaariorkesterien kovaäänistä musisointia (Locke 2009: 118–120). Turkkilaiselle tyylille olikin leimallista kova äänenvoimakkuus ja räiskyvyys, jolla sitä myös eroteltiin hillitymmästä ”läntisestä” tyylistä.

Alla turcan kanssa useita samankaltaisia tyylipiirteitä jakava unkarilainen tyyli kehittyi turkkilaisen tyylin rinnalle 1700-luvun kuluessa. Vaikka unkarilainen tyyli alkujaan noudatteli hyvin pitkälti turkkilaisen tyylin piirteitä, sai se omaleimaisempia sävyjä 1800-luvun kuluessa. Erääksi varsin leimalliseksi unkarilaisen tyylin piirteeksi nousi melodioissa esiintyvä ylinouseva sekunti-intervalli, jota alettiin yhä enenevässä määrin käyttää mustalaisuutteen viittaavana musiikillisena merkinä. Muita unkarilaiselle tyylille keskeisiä elementtejä olivat virtuoosiset viulukuviot sekä synkooppeihin, pisteellisiin aika-arvoihin ja daktyylirytmiiin nojaava rytmiiikka. (Scott 1998: 312.)

Keskeistä näille varhaisille orientalistisille tyylielle oli se, että vaikka niiden kohteena olevat ihmiset ja alueet eivät varsinaisesti sijoittuneet orienttiin, kuvastivat ne kuitenkin keskieurooppalaisen yleisön silmissä riittävän kaukaisia tai marginaalisia kulttuureja. Unkarilaisten ja turkkilaisten ohella myös Espanjan mustalaisväestö näyttäytyi monien 1700- ja 1800-luvuilla eläneiden eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisien silmiin varsin eksoottisena (Locke 2009: 150), ja espanjalaisesta kulttuurista omaksutut vaikutteet ja aiheisto päätyivätkin leimaamaan monia näiden aikakausien musiikkiteoksia. Turkkilaisen ja unkarilaisen tyylin tavoin myös espanjalaiselle tyylielle kehittyi omat ominaispiirteensä, joihin lukeutuivat muun muassa fandango-tanssirytmien jäljittely, fryygisen kirkkosävellajin suosiminen ja unkarilaiselle tyylielle leimallisen ylinousevan sekunti-intervallin käyttäminen melodiakuluissa (Scott 1998: 316–317, 319).

Varsinaiset itämaat ja niiden värikkäät kulttuurit nousivat laajemmin säveltäjien suosioon 1800-luvun edetessä. Orientalistisen taiteen määrä kasvoi samanaikaisesti eurooppalaisten valtioiden laajentaessa valta-asemaansa kaukomaissa (Taruskin 2010: 386–387), ja sen suosioon vaikutti myös länsimaissa vauhdilla edennyt teollistuminen, jonka rinnalla kaukaisten itäisten kulttuurien nähtiin edustavan pysyvyyttä ja muuttumattomuutta (Scott 1998: 328). 1800-luvun orientalistisiin tyylihin näin ollen yhdistyi samanlaisia ajatuksia, mitä oli aiemmin kaupungistumisen yhteydessä liitetty maaseutuun ja sitä ilmentävään pastoraalittyyliin (Scott 1998: 329).

Keskeisiksi orientalistisiksi aiheiksi nousivat 1800-luvun kuluessa Intia, Egypti ja Lähi-itä, joista ammennettiin vaikutteita etenkin aikakauden oopperateoksiin. Musiikillisia vaikutteita saatettiin käydä etsimässä jopa paikan päältä, ja esimerkiksi ranskalaissäveltäjä Félicien David (1810–1876) hyödynsi sekä *Mélodies orientales* -pianosarjansa (1836) että *Le Désert* -teoksensa (1844) sävelmateriaalina Egyptissä ja Turkissa nuotintamiaan paikallisia sävelmiä (Taruskin 2010: 387). Lähi-itään sijoittuvien oopperoiden aiheistoa saatettiin puolestaan etsiä *Tuhannen ja yhden yön kertomuksista* tai Raamatun teksteistä (Locke 2009: 150), kuten esimerkiksi Camille Saint-Saënsin (1835–1921) *Simson ja Delila* (1877) -oopperassa. Teoksiin saatettiin kuitenkin yhdistellä vaikutteita monista eri musiikkikulttuureista, ja esimerkiksi Saint-Saënsin teoksessa Lähi-idän musiikkia jäljittelevät sävelkulut yhdistyvät flamenco-musiikista muistuttavien kastanjettien rytmikkääseen säestykseen (Scott 1998: 314). Myös tietyt aiempien orientalististen tyylien eleet, kuten mustalaisuutta ilmentävä ylinouseva sekunti-intervalli, esiintyivät teoksissa Lähi-idän sävelkieleen viittaavina musiikillisina merkkeinä.

1800-luvulla vallinnut orientalismin kukoistuskausi huipentui vuosisadan loppupuolella, jolloin useiden länsimaisten säveltäjien inspiraation lähteeksi nousi kaukainen ja eksoottinen Kaukoitä, joka oli avautunut eurooppalaisille siirtomaavallan ja maailmannäyttelyiden myötä. Aasialaisista musiikkiperinteistä omaksuttuja vaikutteita sulautettiin niin aikakauden laulumusiikkiin kuin instrumentaalimusiikkiinkin, ja tietyt musiikilliset eleet, kuten vaikkapa pentatonista sävelkieltä noudattavat asteikkokulut, vakiintuivat merkitsemään Euroopasta katsottuna kaukaisia itäisiä maailmankolkkia (Scott 1998: 323). Toisaalta myös monet alkuperältään itäiset vaikutteet sulautuivat osaksi läntisten säveltäjien palettia, eivätkä useat 1800- ja 1900-lukujen taitteen säveltäjät pyrkineetkään kaukaisista kulttuureista omaksumillaan vaikutteillaan enää suoranaisesti jäljittelemään tai kuvaamaan tiettyä maantieteellistä aluetta ja siellä esiintyvää musiikkia. Tämänkaltaisen ”transkulturaalinen” eli eri musiikkikulttuureista omaksuttuja elementtejä yhdistelevä säveltäminen yleistyi huomattavasti 1900-luvun alkupuolella ranskalaissäveltäjien Claude Debussyn (1862–1918) ja Maurice Ravelin (1875–1937) johdolla. (Locke 2009: 228–229.) Tästä huolimatta monet 1700- ja 1800-luvuilla kehittyneistä itämaihin viittaavista ilmaisukeinoista jäivät yhä elämään 1900-luvun musiikkiin toimien tänäkin päivänä orienttiin assosioituvina musiikillisina merkkeinä.

Varhaisten orientalististen tyylien myötä länsimaiseen musiikkiperinteeseen vakiintui laaja valikoima erilaisia itämaisuutta ilmentäviä tyylikeinoja, joita säveltäjät ja musiikintekijät ovat eri aikakausina hyödyntäneet enemmän tai vähemmän menestyksekkäästi. Brittiläinen musiikkitieteilijä Derek B. Scott on kirjoituksessaan *Orientalism and Musical Style* (1998) eritellyt useita näistä musiikillisista merkeistä. Scott luettelee yleisiksi orientalistisiksi välineiksi muun muassa tietyt asteikot; ylinousevat sekunti- ja kvartti-intervallit; koristeelliset melodialinjat ja melismat; liu’ut, trillit ja dissonoivat korusävelet; repetitiiviset, kompleksiset ja epäsäännölliset rytmit; kvarteissa, kvinteissa tai oktaaveissa etenevät rinnakkaisliikkeet; ”maagiset” ja ”mystiset” soinnut; bordunat ja urkupisteet sekä tietyt instrumentit, kuten esimerkiksi oboen, englannintorven ja lyömäsoittimet. Ralph P. Locke on esittänyt kirjassaan *Musical Exoticism: Images and Reflections* (2009) hyvin samankaltaisen luettelon erilaisista itämaisuutta maalailevista ilmaisukeinoista ja tekniikoista täydentäen Scottin listaa vielä muun muassa länsimaisesta perinteestä poikkeavalla äänenkäytöllä, staattisilla sointuharmoniolla ja tietynlaisilla jatkuvuuden tunnetta rikkovilla sävellystekniikoilla (Locke 2009: 52–53). Kirjassaan Locke painottaa myös sitä, että itämaisuuden tuntu syntyy usein vasta, kun useampia edellä mainituista keinoista hyödynnetään samanaikaisesti (Locke 2009: 55). Samanaikaisesti useampaa ilmaisukeinoa käyttäen voidaan myös

luoda täsmällisempi kuvaus kuvattavana olevasta kulttuurista, vaikka silloinkin yhteys tiettyyn tarkkaan maantieteelliseen alueeseen saattaa jäädä epäselväksi (Scott 1998: 326).

Vaikka Scottin ja Locken luetteloima orientalististen ilmaisukeinojen valikoima on hyvin laaja, on varsin tyypillistä, että edellä mainittuja itämaisyyden merkkejä on yhdistelty teoksissa hyvinkin mielivaltaisesti välittämättä juurikaan siitä, esiintyykö kyseisiä piirteitä kuvattavana olevassa kulttuurissa. Länsimaiset säveltäjät eivät olekaan koskaan olleet erityisen tarkkoja erottelemaan itäisiä kulttuureja toisistaan, minkä myötä myös erilaisten musiikillisten merkkien keskinäinen vaihtelu on ollut hyvin tavanomaista (Scott 1998: 312). Yhtä lailla myös populaarimusiikin parissa on tavattu hyödyntää samankaltaista musiikillista sanastoa eri kulttuureja kuvatessa. Tästä huolimatta sekä länsimaisen taidemusiikin että populaarimusiikin historia pitää sisällään lukuisia säveltäjiä ja musiikintekijöitä, jotka ovat pyrkineet hyvinkin syvällisesti ymmärtämään itselleen alkujaan vieraita musiikkikulttuureja. Maailman yhä enemmän avautuessa ja matkustamisen helpottuessa 1900-luvun kuluessa monenlaiset musiikilliset vaikutteet pääsivätkin virtaamaan aiempaa vapaammin maanosista toisiin synnyttäen kiehtovia kohtaamisia eri musiikkiperinteiden välillä. Siirrynkin seuraavassa alaluvussa tarkastelemaan 1960-luvun psykedeelisen rock-musiikin yhteyttä itämaihin ja erityisesti Intiaan, jonka kulttuuriin ja musiikkiperinteeseen eräät aikakauden muusikot perehtyivät varsin perusteellisesti.

3.2. Itämaiset vaikutteet 1960-luvun rock-musiikissa

Rock 'n' roll -musiikki ja sen ympärille rakentunut nuorisokulttuuri kehittyivät Yhdysvalloissa 1950-luvulla leviten pian valtamerten yli joka puolelle maailmaa. 1960-luvun puoliväliin tultaessa rock 'n' roll oli monien vaiheiden kautta kehittynyt taiteellisesti hyvin kunnianhimoiseksi musiikkityyliksi, jota leimasivat kokeilut monenkirjavien vaikutteiden ja uuden teknologian parissa. Monet eturivin yhtyeet The Beatles, The Beach Boys ja The Rolling Stones mukaan lukien loivat tyyliarvoja rikkovia, edistyskellisiä albumeja, jotka lumosivat kuulijansa omaperäisillä kappalesovituksillaan ja villeillä studioteknisillä kokeiluilla. Tämän kokeiluja painottavan, rock 'n' rollista alkunsa saaneen tyylin nimeksi vakiintui pian arkipuheessa ”rock” (Moore 2001: 67), jota myöhemmin täydennettiin erilaisin, mitä mielikuvituksellisimmin etuliittein.

Keskeistä 1960-luvun jälkipuolen rockin estetiikalle oli se, että rockiin suhtauduttiin vakavana musiikkina ja sen esittäjiin taiteilijoina (Bennett 2009: 475). Aikakauden rockille olikin hyvin

leimallista taiteellisuuden korostaminen, virtuoosimainen soittimenhallinta ja studiotekniikan luova käyttö osana sävellys- ja sovitusyötä. Kokeellisiin rock-kappaleisiin haettiin myös usein vaikutteita oman tyylin ulkopuolelta (Moore 2001: 67): inspiraatio sävellyksiin saattoi löytyä niin kansanmusiikkityyleistä, klassisesta musiikista kuin jazzistakin, ja katseet toisinaan suunnattiin myös kauas oman kulttuuripiirin ulkopuolelle.

Eksoottiset, ensisijaisesti intialaisesta musiikista omaksutut vaikutteet löysivät tiensä valtaviiran rockiin vuoden 1965 tienoilla. Itämaisperäiset sävyt toimivat eräänä keskeisenä ainesosana orastavassa psykedeelisen rockin tyyliässä, joka otti ensiaskeliaan samanaikaisesti niin Yhdysvaltain länsirannikolla kuin Britteinsaarilla. (Ireland & Gemie 2019: 1.) Eksoottiset soittimet ja sävelkulut yhdessä hindufilosofiasta ja buddhismista inspiroituneiden sanoitusten kanssa olivatkin 1960-luvun puolivälin jälkeen toistuvia elementtejä The Beatlesin kaltaisten etulinjan rock-yhtyeiden kappaleissa. Musiikin ohella itämaisyyttä ilmaistiin myös hindukuvastosta ammentavalla levynkansitaiteella sekä artistien nehru-takkeja, helmiä ja sandaaleja suosivalla vaatetuksella (Ireland & Gemie 2019: 75). Pohjoisintialainen taidemusiikki, itämaiset filosofiat ja muuntuneita tajunnantiloja luovat hallusinogeeniset huumeet nousivat lopulta merkittävään rooliin 1960-luvun jälkipuolella vallinneessa hippikulttuurissa, jonka keskeiseksi musiikilliseksi ilmaisumuodoksi psykedeelinen rock kehkeytyi.

Rock-muusikot eivät kuitenkaan olleet ainoita, jotka viehtyivät eksoottisesta idästä, vaan kiinnostus itämaisista kulttuureista kohtaan oli entuudestaan jo varsin laajaa aikakauden nuorten keskuudessa. Toisen maailmansodan jälkeinen sukupolvi oli edeltäjiään kriittisempi auktoriteetteja ja järjestäytyntä uskonnollisuutta kohtaan ja etsi aktiivisesti keinoja elää henkisesti rikkaampaa elämää, kuin mihin länsimainen konsumerismiin nojaava järjestelmä heitä ohjasi (Ireland & Gemie 2019: 66–67). Monilla tämän aikakauden nuorilla heräsikin kaipuu johonkin modernin maailman ulkopuolella olevaan aitoon, länsimaissa jo menetettyyn todellisuuteen, joka oli kenties vielä tavoitettavissa muissa maailmankolkissa (Fast 2001: 92). Laajalti romantisoidun julkisuuskuvansa avulla etenkin Intiasta, Ison-Britannian entisestä siirtomaasta, muodostui 1960-luvun nuorten keskuudessa maaginen ja mystinen paikka pyhine miehineen ja guruineen (Reck 1985: 92), eikä kulunut aikaakaan, kun intialaisesta kulttuurista omaksutut vaikutteet löysivät tiensä länsimaiseen elämäntyyliin aina muotia, henkisyttä ja populaarimusiikkia myöten.

Viehtymys itämaisiin kulttuureihin ja etenkin Intiaan toi länsimaisten yleisöiden ulottuville kosolti uudenlaista musiikkia: intialaisen klassisen musiikin popularisoinnissa oli avainasemassa Ravi

Shankar (1920–2012), jonka sitarin sävelet valtasivat eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset konserttitalit ja elokuvateatterit 1950- ja 1960-lukujen kuluessa. Vaikka intialaisella musiikilla oli ollut omat harrastelijapiirinsä isoissa länsimaisissa kaupungeissa aina viktoriaaniselta ajalta asti, nosti se merkittävästi profiiliaan 1960-luvulla juuri Shankarin ansiosta. (Reck 1985: 93.)

Aktiivisesti Euroopassa ja Yhdysvalloissa esiintynyt ja opettanut Shankar nousi 1960-luvulla erääksi hippiaikakauden ikonisimmista hahmoista, joka esiintyi vuosikymmenen merkkitapahtumiin lukeutuneissa Monterey Popissa ja Woodstockissa Janis Joplinin (1943–1970) ja Jimi Hendrixin (1942–1970) kaltaisten rock-tähtien rinnalla (Ireland & Gemie 2019: 70–71). Shankar innoitti myös useita rock-kitaristeja kokeilemaan onneaan sitarin parissa toimien opettajana muun muassa The Beatles -yhtyeen George Harrisonille (1943–2001), jonka kanssa tehty yhteistyö johti aina yhteislevytyksiin ja -konsertteihin asti (Reck 1985: 105–107).

Rock-musiikin saralla merkittävimmäksi intialaisen musiikin ja kulttuurin lähettilääksi nousikin juuri liverpoolilainen The Beatles, jonka jäsenten viehtymys itämaisiin oppeihin johti brittinelikon meditoimaan aina Himalajan aluskukkuloille asti. The Beatlesin jäsenet olivat nuoruusvuosistaan asti altistuneet monenlaisille, kaukaakin tuleville musiikillisille vaikutteille (Reck 1985: 97), joita yhtye myöhemmin hyödynsi ahkerasti kappaleissaan. Varhaisin intialaisen musiikin vaikutte esiintyy John Lennonin (1940–1980) säveltämässä *Norwegian Woodissa* (1965), jonka studioäänitteellä hiljattain sitarinsoitosta ja hindufilosofiasta innostunut George Harrison näppäilee sitarilla enimmäkseen staattisen duurisoinnun päälle rakentuvaa melodiaa (Reck 1985: 99). *Norwegian Wood* onkin tiettävästi ensimmäinen länsimaisen rock-yhtyeen julkaisema kappale, jossa kuullaan sitarin säveliä, ja pian sen julkaisun jälkeen monet muutkin rock-kokoonpanot intoutuivat käyttämään eksoottista soitinta äänitteillään (Bellman 1998: 293).

Vaikka *Norwegian Wood* ehti kerätä kunnian ensimmäisenä sitarinsoittoa sisältävänä länsimaisena pop-kappaleena, ei se kuitenkaan ollut ensimmäinen rock-yhtyeen sävellys, johon haettiin vaikutteita intialaisen musiikin parista. Intialaisen musiikin vaikutteet olivat hyvin vahvasti läsnä 1960-luvun puolivälin brittiläisissä rock-piireissä, ja kokeilut itämaisilla instrumenteilla tapahtuivat monin paikoin samanaikaisesti. Ennen *Norwegian Woodin* ilmestymistä The Yardbirds oli ennättänyt kokeilla *Heart Full of Soul* (1965) -kappaleeseensa sitaria päätyen lopulta korvaamaan sen Jeff Beckin (1944–2023) sitaria jäljittelevällä sähkökitaraosuudella, ja sitarmaisia sävyjä oli sähkökitaralla mukaillut myös The Kinks kappaleessaan *See My Friends* (1965), joka julkaistiin muutamaa kuukautta ennen The Beatlesin maineikasta kappaletta. *See My Friends* nojaa vahvasti samankaltaiseen modaaliseen sävelkieleen ja vähäeleiseen soinnutukseen, joita The Beatles

hyödynsi *Norwegian Woodissa*, ja onkin täysin mahdollista, että The Beatlesin jäsenet olivat tietoisia The Kinksin kappaleesta äänittäessään *Norwegian Woodia* lokakuussa 1965. (Bellman 1998: 295–297.)

Intialaisilla vivahteilla leikittely oli 1960-luvun rockissa usein varsin pintapuolista, ja se saattoi yksinkertaisimmillaan näyttäytyä ainoastaan sitarin kaltaisen vierasperäisen soittimen lisäämisenä muuten tavanomaisen rock-kappaleen soitinnukseen. Kappaleissaan *Love You To* (1966) ja *Within You Without You* (1967) George Harrison osoitti kuitenkin huomattavasti syvempää tuntemusta intialaisen klassisen musiikin käytänteistä (Bellman 1998: 294). The Beatlesin vuonna 1966 julkaisemalla *Revolver*-albumilla esiintyvä *Love You To* eroaa *Norwegian Woodista* huomattavasti siinä, että kappaleessa ei ole juurikaan käytetty perinteisiä rock-soittimia, vaan sen soitinnus rakentuu valtaosin intialaisten instrumenttien varaan: Harrisonin laulun ja sitar-osuuksien ohella kappaleessa esiintyvät myös tabla-rumpu ja tasaisena vellovaa borduna-ääntä soittava tambura. Vuoden 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -albumilla julkaistu, hindulaisuuden teemoihin sanoituksessaan nojaava *Within You Without You* yhtä lailla pohjaa intialaisten instrumenttien varaan rakentuvaan sovitukseen esitellen kuulijoilleen uusina eksoottisina soittimina dilruban ja swarmandalan (Reck 1985: 108). Instrumentaation ohella kummankin kappaleen rytmiikka ja rakenne ammentavat myös intialaisesta musiikista: sekä *Love You To* että *Within You Without You* sisältävät useita tahtilajivaihdoksia, ja niiden rakenteissa esiintyy intialaiselle klassiselle musiikille ominaisia osia, kuten esimerkiksi ragan sävelet esittelevät johdanto-osat (Reck 1985: 102).

The Beatlesin kokeilut intialaisen musiikin parissa synnyttivät länsimaisista pop-konventioista poikkeavia, autenttista intialaista musiikkia mukailevia sävellyksiä sekä kappaleita, joissa eksoottiset vaikutteet näyttäytyivät vain yhtenä elementtinä muiden joukossa. Samoihin aikoihin myös monet muut musiikintekijät niin Brittein-saarilla kuin Yhdysvalloissa tekivät omia kokeilujaan intialaisperäisten soitinten parissa. Brittiartistista muun muassa Donovan (s. 1946), Traffic ja The Rolling Stones innostuivat käyttämään kappaleissaan sitaria, kun taas Yhdysvaltain länsirannikolla The Byrds ja The Doors hyödynsivät intialaisesta musiikista omaksuttuja piirteitä omintakeisessa psykedeelisessä rockissaan. The Doors -kitaristi Robby Krieger (s. 1946) laajensi musiikillista osaamistaan käymällä jopa intialaisen musiikin oppitunneilla Kalifornian yliopistolla (Krieger 2021: 297). Oppimaansa Krieger sovelsi etenkin The Doorsin ensilevyn (1967) hypnoottisessa päätösraidassa *The End* ja myöhemmin *Morrison Hotel* -albumilla (1970) julkaistussa *Indian Summerissa*.

Sitarin ominaiskävyjen ja soittotekniikoiden matkiminen oli varsin leimallista monille 1960-luvun rock-kitaristeille, ja useat aikakauden nimekkäät kitaristit hyödynsivätkin näitä elementtejä niin sävellyksellisinä työkaluina kuin osana villejä improvisaatioitaan. The Byrdsin kitaristi Roger McGuinn (s. 1942) yhdisteli Ravi Shankarin ja John Coltranen (1926–1967) vaikutteita aikakauden klassikoksi muodostuneessa *Eight Miles High* (1966) -kappaleessa, jonka kitarasoolot on soitettu sitarin sointia jäljitellen 12-kielillä Rickenbackerin sähkökitaralla (Ireland & Gemie 2019: 74). George Harrison puolestaan improvisoi sitarmaisia asteikkojuoksutuksia The Beatlesin *Taxmanissa* (1966), ja Mike Bloomfield (1943–1981) yhdisteli sitarinsoitosta muistuttavia eleitä perinteikkääseen blues rock -sanastoon Paul Butterfield Blues Bandin kappaleessa *East-West* (1966). Vaikka sitarin sävyjä usein jäljiteltiin voimakkaasti särötetyn soinnin keinoin, ei sitarin imitoiminen kuitenkaan rajoittunut ainoastaan sähkökitaransoiton pariin: eräs mielenkiintoisimmista sitaria jäljittelevistä kitaraosuuksista esiintyykin The Yardbirdsien kappaleessa *White Summer* (1967), jossa Jimmy Page (s. 1944) luo teräskielisellä akustisella kitarallaan sitarmaisia sointuja DADGAD-viritystä ja omaperäisiä kielenvenytyksiä käyttäen.

Kuten edellä mainitut esimerkit osoittavat, 1960-luvun puolivälin jälkeisessä rockissa tyypillisimmillään itämaisia sävyjä luotiin joko hyödyntämällä soitinnuksessa sitarin ja tablan kaltaisia vierasperäisiä soittimia tai jäljittelemällä näitä perinteisillä länsimaisilla yhtyesoittimilla. Intialaisen musiikin vaikutteet ilmenivät myös erikoistahtilajeja ja tahtilajivaihdoksia suosivassa rytmiikassa ja pitkissä virtuoosisissa improvisaatioissa, joissa saatettiin esimerkiksi kitarafraseerauksen keinoin mukailla sitarinsoitolle ominaisia piirteitä. Itämaisia sävyjä saatiin myös aikaan suosimalla pitkiä urkupisteitä tai bordunoita ja hyödyntämällä intialaisia ragoja muistuttavia länsimaisia asteikkoja: esimerkiksi doorista ja miksolyydistä kirkkosävellajia käyttäen saatiin jäljiteltä pohjoisintialaisen klassisen musiikin perinteessä esiintyviä kafi thaat- ja khamaj thaat -asteikkoja (Reck 1985: 109). Hyvin oleellista intialaisen taidemusiikin vaikutteiden leviämisessä 1960-luvun rockiin olikin se, että näissä tyyleissä oli riittävästi samankaltaisia piirteitä, jotta intialaiset vaikutteet pystyttiin näppärästi sulauttamaan osaksi aikakauden rock-musiikkia (Reck 1985: 127).

”Raga rockiksikin” toisinaan kutsutusta, länsimaiseen rockiin intialaisia sävyjä yhdistelevästä tyylistä ehti parissa vuodessa kehittyä huomattava muoti-ilmiö, mikä luonnollisesti herätti monien kaupallista menestystä janoavien artistien ja levy-yhtiöiden mielenkiinnon. Viimeistään vuosikymmenen loppuun mennessä musiikkityylin suosio notkahti, kun Elvis Presleyn (1935–1977)

kaltaiset hippinuorten vieroksumat artistit alkoivat hyödyntää itämaisia vivahteita kappaleissaan. Vaikka elokuussa 1971 New Yorkin Madison Square Gardenilla järjestetty, George Harrisonin ja Ravi Shankarin tähdittämä Concert for Bangladesh -hyväntekeväisyyskonsertti näyttäytyi eräänlaisena raga rockin huipentumana, oli intialaisvaikutteisen rock-musiikin suosio tuolloin kääntynyt jo jyrkkään laskuun. (Ireland & Gemie 2019: 78–80.)

Raga rockin lyhyestä kukoistuskaudesta huolimatta intialaiset ja ylipäättään itämaiset vaikutteet jättivät lähtemättömän jälkensä rock-musiikkiin esiintyen lukuisilla seuraavien vuosikymmenien menestysalbumeilla joko yhtenä vaikutteena monien joukossa tai laajempaa koko albumin kattavana konseptina. Esimerkiksi brittiläinen progressiivista rockia esittävä Yes rakensi *Tales from Topographic Oceans* (1972) -albuminsa hindutekstien ympärille (Ireland & Gemie 2019: 92), ja 1990-luvulla vaikuttaneet rock-yhtyeet Kula Shaker ja Kingston Wall hyödynsivät laajalti itämaista tematiikkaa albumeillaan. Myös useat nimekkäät hard rock- ja metalliyhtyeet Iron Maiden ja Metallica mukaan lukien ovat hyödyntäneet kappaleissaan itämaihin viittaavia sävyjä, jotka ovat tyylillisesti paljon velkaa niin 1960-luvun rockille kuin sitä edeltäneille orientalistisille tyyleille. Seuraavassa luvussa siirrynkään tutkimaan orientalismin yhteyttä 1960- ja 1970-lukujen taitteessa syntyneeseen heavy rock -musiikkiin, joka sulautti itseensä monenlaisia musiikillisia vaikutteita aina barokin ja klassismin ajalta psykedeelisen rockin leimaamalle 1960-luvulle asti.

4. Orientalismi ja 1970-luvun heavy rock

1960-luvun loppupuolella psykedeelisen rockin jäljiltä alkoi muotoutua uusia rock-musiikin tyyliä, jotka nousivat hallitsevaan asemaan seuraavalla vuosikymmenellä. Yhdysvalloissa psykedeelisen rockin huippuvuosia seurasi country rockin vahva nousu, kun taas Isossa-Britanniassa painopiste siirtyi kokeellisemman rock-musiikin pariin (Straw 1984: 106). Briteissä psykedeelistä rockia seurannut ”taiderock” haarautui edelleen kahteen suuntaukseen: jazz-musiikista omaksuttuja pitkiä improvisaatioita sekä kompleksista soinnutusta ja rytmiikkaa painottavan tyyliuunnan keskeisiksi nimiksi nousivat Traffic, Colosseum ja niin kutsutun ”Canterbury-skenen” yhtyeet, kuten Soft Machine ja Caravan, kun taas eklektistä, monia musiikkityyliä sekoittlevaa ja konseptialbumeja suosivaa progressiivista tyyliä veivät eteenpäin The Moody Bluesin, The Nicen ja Pink Floydin kaltaiset yhtyeet (Macan 1997: 20).

Näiden psykedeelisestä rockista haarautuneiden tyylien lisäksi sekä Yhdysvalloissa että Isossa-Britanniassa nousi suureen suosioon raskaan rock-musiikin virtaus (Straw 1984: 106), jonka esikuvina toimivat Creamin, The Yardbirds ja Jimi Hendrix Experienceen kaltaiset blues-vaikutteista ja riffivetoista rockia esittäneet kokoonpanot (Macan 1997: 19). Vaikka tyyli sai jalansijaa kummallakin puolella valtameriä, oli 1970-luvun alkuun tultaessa sen keskeisimmiksi edustajiksi nousseet brittiläiset Led Zeppelin, Black Sabbath ja Deep Purple (Macan 1997: 20). Sekä varhaisen raskaan rockin että progressiivisen rockin etulinjan artistit olivatkin pääsääntöisesti brittiläisiä (Lilja 2009: 39), ja nämä tyylit olivat jo alkujaan hyvin vahvasti kytköksissä toisiinsa niin musiikillisten vaikutteidensa kuin sanoituksissaan käsittelemiensä teemojen myötä.

Led Zeppelinin, Black Sabbathin ja Deep Purplen edustamaa psykedeelisestä rockista haarautunutta tyyliä on tavattu kutsua niin hard rockiksi, heavy rockiksi kuin heavy metaliksikin. Se, mitä näistä termeistä käytetään, riippuu tyypillisesti määrittelijän iästä, musiikkimieltymyksistä ja jopa maantieteellisestä sijainnista. Useat raskasta rockia 1970-luvulla kehittäneet yhtyeet ja muusikot myös tietoisesti karttavat tiettyjen tyylinimien – erityisesti ”heavy metalin” – käyttöä kuvaillessaan omaa musiikkiaan. (Lilja 2009: 22–24.) Koska etenkin Led Zeppelinin jäsenten tunnetaan välttelevän heavy metal -sanaparia (Walser 1993: 6), olen päättänyt tässä työssä käyttämään mielestäni hivenen neutraalimpaa heavy rock -termiä kuvaamaan tutkimieni yhtyeiden musiikkia.

1970-luvun heavy rockille ominaisia tyylipiirteitä ovat äänekkäiden, särötettyyn kitarasointiin nojaavien raskaiden riffien ohella korkealle tenorirekisteriin kohoavat laulumelodiat, modaalinen tai

pentatoninen (usein blue noteilla väritetty) sävelkieli, virtuoosimainen soittimenhallinta sekä tarkkaan rakennetut yhtyesovitukset, joita toisinaan rikkovat pitkät sooloimprovisaatiot (Lilja 2009: 36–38). Monet heavy rockille leimalliset tyylipiirteet olivat jo vahvasti läsnä 1960-luvun psykedeelisessä rockissa, ja 1970-luvun raskas rock jakaa myös paljon yhteisiä ominaisuuksia oman aikakautensa progressiivisen rockin kanssa. Näitä tyylejä yhdistäviä piirteitä voi nähdä esimerkiksi modaalisen harmonian suosimisessa perinteisen duuri-molliharmonian sijaan sekä klassisesta maailmasta ja kansanmusiikista ammennetuissa vaikutteissa. Myös kappaleiden lyriikoissa saattaa toisinaan esiintyä samankaltaisia teemoja.

Koska heavy rock – niin kuin myös progressiivinen rock – syntyi 1960-luvun kulttuurista taustaa vasten, liittyvät suorien musiikillisten vaikutteiden ohella myös 1960-luvun vastakulttuurin parissa virinneet ajatukset rauhasta, rakkaudesta, huumeista ja mystiikasta merkittävästi varhaisen raskaan rockin luonteeseen (Lilja 2009: 25). Hippien keskuudessa levinnyt kiinnostus valtavirrasta poikkeavia uskontoja ja filosofioita kohtaan leimaakin myös varhaisten heavy rock -äänitteiden aihepiirejä, ja esimerkiksi okkultismi, itämaisuus ja erilaiset myytit ja mytologiat esiintyvät toistuvina aiheina monilla 1970-luvulla julkaistuilla albumeilla. Itämaiden ja itämaisyyden kaltaisia teemoja ilmaistiin myös monenlaisin musiikillisin keinoin, joista osa on hyvin selvästi perua 1960-luvun psykedeelisestä rockista ja sitä edeltäneistä orientalistisista tyyleistä. Tarkastelenkin seuraavissa alaluvuissa, millä musiikillisilla keinoilla itämaisyyttä on ilmennetty kolmessa huomattavassa orientalistisissa sävyjä omaavassa 1970-luvun heavy rock -klassikossa.

4.1. Led Zeppelin: *Kashmir*

Vuonna 1968 Lontoossa perustettu Led Zeppelin oli eräs merkittävimmistä 1970-luvun rock-yhtyeistä, joka kahdentoista vuoden mittaisella, useamman klassikkolevyn synnyttäneellä taipaleellaan ehti monin tavoin vaikuttaa raskaan rock-musiikin kehitykseen. Laulusolisti Robert Plantin (s. 1948), kitaristi Jimmy Pagen, basisti-kosketinsoittaja John Paul Jonesin (s. 1946) ja rumpali John Bonhamin (1948–1980) muodostama kokoonpano pysyi muuttumattomana aina vuoteen 1980 asti, jolloin yhtye lopetti toimintansa Bonhamin kuoleman seurauksena. (Fast 2001: 3, 12.)

Led Zeppelinin musiikin ydin oli raskaassa blues-vaikutteisessa rockissa, ja yhtyettä pidetäänkin sen myötä eräänä heavy metal -tyylin varhaisimpana edustajana (Moore 2001: 80). Led Zeppelinin tuotanto on kuitenkin musiikillisilta aineksiltaan niin monipuolista, että sille on vaikeaa löytää yhtä kaiken kattavaa genre-määritelmää, ja raskaan rockin ohella yhtyeen albumeilla esiintyykin mitä mielikuvituksellisimpia eri musiikkityyleistä ammentavia kappaleita, joissa ilmenevien musiikillisten vaikutteiden kirjo on äärimmäisen laaja: ilmeisten blues- ja folk-vaikutteiden lisäksi yhtye hyödynsi eklektisessä tyyliään vivahteita aina funkista ja reggaesta arabimusiikkiin ja intialaiseen klassiseen musiikkiin asti (Fast 2001: 4). Yhtyeen jäsenten monipuolinen ammattitaito mahdollisti sen, että näistä aineksista saatiin luotua uniikki tyyli, joka kokeilullisuudestaan huolimatta vetosi suuriin yleisöihin.

Monenkirjavien vaikutteiden hyödyntäminen osana Led Zeppelinin musiikillista ilmaisua juonsi yhtyeen jäsenten syvään kiinnostukseen vieraisiin kulttuureihin ja niissä esiintyviin musiikkeihin. Page ja Plant ovat haastatteluissa auliisti kertoneet viehtymyksestään eri kulttuureihin Jonesin painottaessa jo varhain lapsena alkanutta altistumistaan monenlaisille, hyvin kaukaakin tuleville musiikillisille vaikutteille. Haastatteluissaan Page, Plant ja Jones ovat korostaneet kaiken musiikin samankaltaisuutta ja universaaliutta pyrkien välttämään turhia kategorisointeja ja eri musiikkityylien välistä arvottamista. Tässä voikin kuulla kaikuja 1960-lukuisesta vastakulttuuriajattelusta, jota varmasti voidaan myös pitää yhtenä osatekijänä yhtyeen jäsenten viehtymyksessä kaukaisiin kulttuureihin – eliväthän Page, Plant, Bonham ja Jones nuoruuttaan ja varhaisaikuisuuttaan aikana, jolloin hippikulttuuri itämaisine vaikutteineen eli huippuvuositään (Fast 2001: 87–92.)

1960-luvulla, jolloin yhtyeen jäsenet aloittelivat ammatillisia uriaan musiikin parissa, alkoivat itämainen ja etenkin intialainen musiikki olla enenevässä määrin läsnä Englannissa. Tämän myötä monet aikakauden muusikot, mukaan lukien studiomuusikkoina tuolloin toimineet Page ja Jones, alkoivat laajentaa sanastoaan intialaisesta musiikista ammennetuilla elementeillä. Page innostuikin itämaisesta musiikista jo varhain, ja hänen kerrotaan omistaneen sitarin kauan ennen kuin The Beatlesin George Harrison aloitti opintonsa soittimen parissa (Tolinski 2013: 36). Vaikka Pagen taival sitarinsoittajana jäi lyhyeen, itämaisesta musiikista omaksuttuja vaikutteita päätyi useille hänen 1960-luvun levytyksilleen, joista etenkin The Yardbirds'n *Little Games* -albumin (1967) raita *White Summer* on merkittävä myös myöhemmän Led Zeppelin -yhteytensä myötä. Samalla *Little Games* -albumilla esiintyi muusikon ja sovittajan roolissa myös tuleva Led Zeppelin -basisti Jones, joka ehti työskennellä Pagen kanssa useilla muillakin äänitteillä ennen yhteisen yhtyeen

perustamista: parivaljakko työskenteli yhdessä *Little Gamesin* ohella muun muassa Jeff Beckin debyyttialbumilla (1968) sekä brittiartisti Donovanin kappaleilla. Koska monilla Pagen ja Jonesin 1960-luvulla tekemillä levytyksillä on aikakauden hengen mukaisesti hyödynnetty etenkin intialaisesta musiikista omaksuttuja piirteitä, ei ole lainkaan erikoista, että myös Led Zeppelin sisällytti itämaiset sävyt yhdeksi ainesosaksi monenlaisia musiikillisia vaikutteita yhdistelevään tyyliinsä.

Led Zeppelinin tuotannossa esiintyviä hyvin selviä itämaisia vaikutteita sisältäviä kappaleita ovat etenkin ensilevyn akustinen instrumentaaliraita *Black Mountain Side* (1969), konserttiohjelmistossa esiintynyt The Yardbirds -laina *White Summer* sekä kappaleet *Friends* (1970) ja *Four Sticks* (1971) yhtyeen kolmannelta ja neljänneltä albumilta (Fast 2001: 88). Näistä kahdesta viimeisistä Page ja Plant äänittivät uudelleentulkinnat intialaisten muusikoiden kanssa vieraillessaan Mumbaissa vuonna 1972 (Tolinski 2013: 151). Merkittävin, ja tämän tutkielman kannalta oleellisin, orientalistinen kappale on kuitenkin vuonna 1975 julkaistun *Physical Graffiti* -albumin sisältämä *Kashmir*, joka raskaan poljentonsa myötä sijoittuu tyyllisesti melko selvästi heavy rockin maastoon.

Miltei yhdeksänminuuttisen *Kashmirin* runko syntyi Pagen ja Bonhamin yhteistyönä Headley Grange -kartanolla järjestetyissä äänityssessioissa syksyllä 1973 (Doyle 2019). Jones vastasi kappaleen orkesterisovituksesta, joka lopullisella äänitteellä toteutettiin Lontoossa vaikuttavan pakistanilaisen orkesterin avulla (Popoff 2017: 155) – tosin orkesteria koskevista tiedoista on erilaisia tulkintoja johtuen siitä, että orkesteria ei ole alkuperäisissä levyteksteissä kreditoitu (Doyle 2019). Plantin kirjoittama sanoitus sai puolestaan alkunsa syksyllä 1973 tämän lomaillessa Marokossa, jonka aavikkoisia maisemia laulusolisti reflektoi alkujaan *Driving to Kashmir* -nimeä kantaneessa tekstissä (Wall 2019). Kappaleen sanoituksella ei siis ole varsinaisesti yhteyttä mihinkään tarkkaan maantieteelliseen sijaintiin, ja vuoristoinen Kashmir valikoitui nimeksi kenties herättämään mielikuvia jostain kaukaisesta, oudosta ja eksoottisesta – länsimaisen yleisön perspektiivistä ”toisesta” (Fast 2001: 93).

Ennen varsinaista *Kashmirissa* esiintyvien orientalististen piirteiden analyysia on aiheellista perehtyä kappaleen rakenteeseen ja sen keskeisimpiin osatekijöihin. Rakenteensa puolesta *Kashmir* ei tukeudu mihinkään perinteiseen pop-kappalemuotoon, vaan se rakentuu neljästä melko itsenäisestä osasta, jotka esiintyvät vaihtelevassa järjestyksessä. Käytän alla näistä osista Susan Fastin (2001) *Kashmir*-analyysissaan käyttämiä termejä, jossa laululliset osat erotetaan toisistaan

A-, B- ja C-osiksi ja näitä usein erottavaa instrumentaalista välisoittoa kutsutaan välikkeeksi tai siirtymäksi (engl. *transition*). Allan Moore (2001) on todennut näitä A-, B- ja C-osia olevan mahdollista nimittää myös säkeistöksi ja kahdeksi vuorottelevaksi ”bridgeksi” (Moore 2001: 81). Varsinaista kertোসäkeistöä *Kashmirissa* ei ole.

Aika:	Kappaleen osa:
0:00	A
0:53	Välike
1:05	A
1:47	Välike (sisältää yhden instrumentaalisen A-osakierron)
2:12	B
3:10	Välike
3:21	C
4:19	A
5:13	Välike
5:25	A
6:07	Välike (sisältää yhden instrumentaalisen A-osakierron)
6:36	C

Kuva 1: *Kashmirin* rakenne studioäänitteellä.

Kappaleen aloittavassa ja melko pian ensimmäiseksi säkeistöksi muovautuvassa A-osassa kitara ja jouset soittavat 3/4-tahtilajissa kromaattisesti nousevaa sävelkulkua d-sävelen muodostamaa urkupistettä vasten. Tämän säkeistöriffin taustalla soitetaan rummuilla hyvin maltillista hidasta beat-komppia 4/4-tahtilajissa, mikä luo kiehtovan polymetrisen dialogin rumpujen ja muiden instrumenttien välille. Rytmistä vuoropuhelua rikastuttaa entisestään kahdesta lyhyestä fraasista muodostuva laulumelodia, joka jakautuu melko tasaisesti toistuvan kierron sisään.

(0:18)

Voc.

Gtr.

Drs.

Kuva 2: Ensimmäisen säkeistön alku. Kitaran soittama 3/4-tahtilajissa kulkeva rytmikuvio eroteltu.

Kappaleen A-osaa seuraa instrumentaalivälike, jonka mahtipontisessa laskevassa sointukulussa siirrytään – ainakin pintapuolisesti – noudattamaan Bonhamin rumpukompin osoittamaa 4/4-tahtilajia. Välisoittoa edeltävän A-osan 3/4-tahdissa kulkeva riffi soi kuitenkin samanaikaisesti hiljaa taustalla luoden mielenkiintoisen taitteen palatessa välisoitosta takaisin A-osaan. Tässä siirtymässä ei palata A-osan toistuvan riffikierron alkuun, vaan jatketaan kuviota keskeltä kiertoa ikään kuin instrumentaalivälikettä ei olisi lainkaan ollutkaan.

(0:53)

Gtr. 2

Gtr. 1

Kuva 3: Instrumentaalivälike ja sitä seuraava siirtymä takaisin A-osakiertoon. Ylemmän kitarraosuuden nuotista jätetty pois DADGAD-kitaravirityksestä johtuvat oktaavituplaukset ja avoimena soivat kielet.

Kashmirin B-osa esiintyy kappaleessa vain kerran, ja siinä erkaannutaan aiempia osia dominoivasta d-urkupisteestä a-sävelen ympärille, minkä voi tulkita yksinkertaisesti siirtymäksi toonikatehosta (I) sävellajin dominantille (V). Aiempien osien tavoin orkesteri toisintaa tarkasti Pagen soittamaa kitarariffiä Bonhamin samanaikaisesti seuratessa kitarakuvion synkopoivaa rytmiä bassorummulla.



Kuva 4: B-osan toistuva kierto.

B-osasta siirrytään instrumentaalivälikkeen kautta C-osaan, joka rakentuu neljän tahdin mittaisesta Gm- ja A-sointuja toistavasta kierrosta. Plantin laulun rinnalle etualalle asettuu Jonesin soittama Mellotron, jonka asteikkokuljetuksia täydentää orkesterin soittamat jylhät sävelkulut. Lopulta C-osasta siirrytään A-osaan Gm- ja A-sointujen toimiessa iv-V-kadenssina takaisin toonikateholle. C-osaan palataan myöhemmin kappaleen loppupuolella, jossa se esiintyy kappaleen huipentavana pitkänä ja dramaattisena loppusoittona.



Kuva 5: C-osan sointukulku.

Vaikka *Kashmirin* sovituksessa on hyödynnetty yhtyesoittoimien ohella pienehköä orkesteria ja jousia jäljittelevää Mellotronia, ei kappale kuitenkaan sisällä räikeän itämaisia sointeja, joiden

avulla luotaisiin mielikuvia kaukaisista ja eksoottisista paikoista. Tässä poiketaan selvästi 1960-luvun jälkipuolella vallinneesta käytännöstä tuoda sitarin kaltaisia vierasperäisiä soittimia rock-kokoonpanon yhteyteen. Led Zeppelin pyrkiikin välttämään äänitteillään sellaisten soitinten käyttöä, joita yhtyeen jäsenet eivät mielestään riittävän hyvin hallinneet (Fast 2001: 93–94), vaikkakaan tämä ei poissulkenut sitä, etteikö yhtye olisi toisinaan imitoitunut eksoottisia soittimia perinteisten yhtyesoittimien tai erilaisten 1970-luvulla käytössä olleiden syntetisaattoreiden keinoin. *Kashmirin* tapauksessa on kuitenkin pitäydytty melko perinteisessä rock-soitinnuksessa, johon on tuotu lisäväriä orkesterin ja Mellotronin avuin.

Koska *Kashmir* ei sisällä länsimaiselle musiikkiperinteelle vieraita instrumentteja, muodostuvat siinä esiintyvät itämaisvaikutteiset sävyt ensisijaisesti kappaleen melodisten, harmonisten ja rytmisten ominaisuuksien myötä. Eräs varsin keskeinen itämaisuuutta ilmentävä piirre kappaleessa onkin tukeutuminen staattiseen urkupisteeseen – erityisesti d-säveleen. Urkupisteiden tai bordunoiden käyttö on erittäin leimallista sekä arabimusiikille että intialaiselle musiikille (Fast 2001: 96), ja niiden runsas käyttö *Kashmirissa* luo kappaleeseen omanlaisensa eksoottisen värin. Ralph P. Locken (2009) mukaan yhteen säveleen tai puhtaaseen kvintti-intervalliin tukeutuvien urkupisteiden ohella myös staattiset, yhteen sointutehoon tai kahteen hitaasti vaihtuvaan sointuun pohjaavat harmoniat ovat usein tulkittavissa itämaisuuutta ilmentäviksi piirteiksi (Locke 2009: 52). Näitä tehokeinoja on yksittäisten urkupisteiden ohella myös läsnä *Kashmirin* soinnutuksessa, kuten C-osan Gm- ja A-sointuja toistavassa kierrossa.

Kappaleessa esiintyvistä urkupisteistä etenkin toonikatehoon viittaava d-sävel on erityisen paljon esillä A-osan 3/4-tahdissa kulkevassa kitarariffissä, jossa kromaattista a:sta c:hen etenevää sävelkulkua täydennetään eri oktaaveissa soitetulla d-sävelellä. Kitaraosuudessa esiintyvän matalan d-sävelen on mahdollistanut Pagen kappaleessa käyttämä DADGAD-erikoisviritys, jossa kolmea kitaran kieltä viritetään sävelaskeleen verran tavanomaista EADGBE-viritystä matalammaksi. Tämä viritys helpottaa huomattavasti useiden borduna-äänten tai urkupisteiden samanaikaista soittamista sekä oktaavituplauksien tekemistä – eli käytännössä juuri niitä tekniikoita, joita Page *Kashmirin* kitarasovituksessa taidokkaasti hyödyntää.



Kuva 6: DADGAD-viritys.

DADGAD-vire onkin urkupisteiden ja staattisen sointuharmonian ohella eräs keskeisimmistä *Kashmirin* itämaisyyttä ilmentävistä tekijöistä sekä sen soinnin herättämien mielle yhtymien että sen historiallisen taustan myötä. Alkujaan virityksen kehitti brittiläinen folk-kitaristi Davy Graham (1940–2008) matkustaessaan Pohjois-Afrikassa 1960-luvun alussa. Uudella virityksellään Graham pyrki helpottamaan paikallisen luuttomusiikin soittamista kitaralla, ja palattuaan matkaltaan hän esitteli virityksen kotiyleisölleen hyvin omaperäisellä tulkinnalla irlantilaisesta kansanlaulusta *She Moves Through the Fair* (Kimsey 2014: 444–445). DADGAD-vireestä tuli pian erittäin suosittu brittiläisten folk-kitaristien parissa, ja sen omaksuivat Grahamilta monet aikakauden nimekkäät kitaristit, kuten Pagekin innoittaneet Bert Jansch (1943–2011) ja John Renbourn (1944–2015). Sitten DADGAD-vireestä on kehkeytnyt yksi keskeisimmistä akustisen kitaran erikoisvirityksistä, ja siitä on omintakeisen sointinsa myötä myös muotoutunut useiden länsimaisten kitaristien keskuudessa väline, jolla ilmaistaan eksoottista ”toista” (Kimsey 2014: 456).

Page on leikkimielisesti kutsunut DADGAD-viritystä CIA-nimellä viitaten kirjainyhdistelmällä sanoihin ”Celtic”, ”Indian” ja ”Arabic” (Popoff 2017: 28). Ennen *Kashmiria* Page hyödynsi viritystä sekä The Yardbirdsien *White Summer* -kappaleessa että Led Zeppelinin debyyttialbumilla esiintyneessä *Black Mountain Sides*ssa, joissa kummassakin Page soittaa akustisella kitaralla itämaissävyytteisiä kuvioita tabla-säestyksen päälle. Huomionarvoista – ja Pagen kannalta kiusallista – on se, että Pagen nimiin merkitty *White Summer* mukailee hämmentävän paljon Grahamin tulkintaa *She Moves Through the Fair* -kansanlaulusta *Black Mountain Siden* ollessa ilmiselvä mukaelma Bert Janshin esittämästä *Black Watersidesta* (Kimsey 2014: 456). *White Summerista* ja *Black Mountain Sides*sta koostuva akustinen sikermä oli joka tapauksessa keskeinen ohjelmanumero Led Zeppelinin konserteissa jo vuodesta 1969 alkaen (Fast 2001: 81), ja 1970-luvun jälkipuolen konserteissa Pagella oli tapana esittää kappaleet sähkökitaralla *Kashmiria* edeltäneessä soolo-osuudessaan. Tässä soolo-osuudessa Page kenties sitarinsoittajaa matkien istui keskellä lavaa improvisoiden virtuoosimaisia kitarakuvioita *White Summerista* ja *Black Mountain Sides*sta tuttuja sitarmaisia tekniikoita hyödyntäen.

Urkupisteiden, hyvin minimalistisen soinnutuksen ja Pagen hyödyntämän DADGAD-virityksen ohella *Kashmirissa* hyvin selvästi ilmennetään itämaisyyttä myös melodian keinoin. Fastin mukaan selvin viittaus orienttiin esiintyy kappaleen C-osassa, jossa Jones improvisoi Mellotronilla lyhyehköjä asteikkokuvioita Gm- ja A-sointujen muodostamaa sointupohjaa vasten. Fast tulkitsee Jonesin käyttämän asteikon g-sävelestä muodostetuksi arabimusiikin parista omaksutuksi maqam nakriz -asteikoksi (Fast 2001: 97), mutta länsimaisen musiikkiteorian näkökulmasta se näyttäytyä ehkäpä ilmeisemmin d-toonikasävelestä muodostetun harmonisen molliasteikon (1, 2, b3, 4, 5, b6, 7) moodina. Koska valtaosa C-osan Mellotron-improvisaatioista rakentuu A-duurisoinnun päälle, olisikin luontevaa nähdä Jonesin käyttämä asteikko a-sävelestä muodostettuna fryygisenä dominanttina (1, b2, 3, 4, 5, b6, b7).

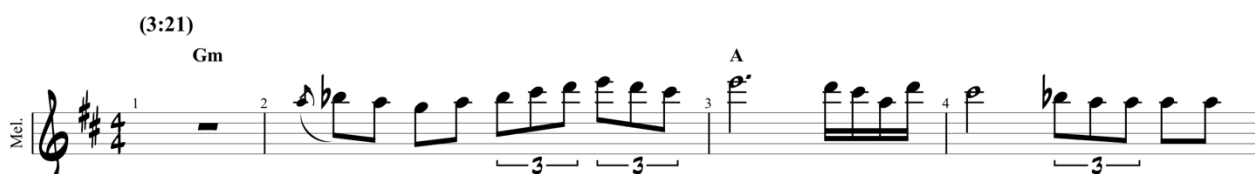


Kuva 7: Fryyginen dominantti / Hijaz-asteikko.

Fryygiselle dominantille löytyy omat vastineensa monista eri musiikkikulttuureista aina eteläisestä Espanjasta Intiaan asti (Lilja 2009: 173). Siitä usein käytetään arabimaailmaan viittaavaa hijaz-nimeä, mutta flamenco-kytköksensä myötä siitä toisinaan myös puhutaan andalusialaisena moodina tai Spanish Phrygian -asteikkona. Keskeinen fryygisen dominantin itämaisyyttä korostava piirre on sen toisen ja kolmannen sävelen väliin rakentuva ylinousevan sekunnin muodostava intervalli, jonka muun muassa Derek B. Scott (1998) on määritellyt erääksi varsin leimalliseksi orientalistiseksi elementiksi (Scott 1998: 327).

Koska fryyginen dominantti on länsimaisessa musiikkiperinteessä melko arkinen ja usein esiintyvä asteikko harmoniseen molliin liittyvän kytköksensä myötä, on *Kashmirin* yhteydessä oleellista pohtia, mitä muita itämaisyyteen viittaavia piirteitä sen rinnalla esiintyy. Ralph P. Locken mukaan tietyt itämaisyyteen viittaavat elementit voivat luoda erilaisia mielleyhtymiä eri yhteyksissä riippuen siitä, mitkä muut musiikilliset piirteet ovat samanaikaisesti aktiivisia. Monet yksittäiset itämaisyyden merkit kaipaavatkin rinnalleen yhden tai useamman muun niitä tukevan elementin, jotta eksoottinen vaikutelma välittyy. (Locke 2009: 55.) *Kashmirin* C-osan tapauksessa melko ilmeisiä fryygisen dominantin itämaista sävyä korostavia piirteitä ovatkin asteikkokulkujen taustalla

esiintyvä hitaasti etenevä, vähäeleinen soinnutus sekä Jonesin melismaattinen ja rytmikäs fraseeraus. Jonesin soittamat melodiset linjat ja sekvenssit yhdessä Mellotronin värisevän soinnin kanssa helpottavatkin kuulijaa yhdistämään nämä asteikkokuviot arabimusiikkia mukaileviksi eleiksi (Fast 2001: 98).



Kuva 8: C-osan ensimmäinen Mellotron-kuvio fryygisen dominantin sävelillä.

Eräs ilmeisimmistä *Kashmirissa* esiintyvistä itämaisvaikutteisista Mellotron-kuvioista esiintyy kappaleen loppupuolella, jossa Jones soittaa A-soinnun päälle laskevan 1/16-nuoteista rakentuvan sekvenssin fryygisen dominantin säveliä käyttäen. Tällaista laskevaa sekvenssiä on usein totuttu kuulemaan länsimaisessa musiikissa melko ilmeisenä arabialaisuuden merkinä (Fast 2001: 103).



Kuva 9: Jälkimmäisessä C-osassa esiintyvä Mellotronilla soitettu laskeva sekvenssi.

Fast nostaa myös keskeisenä itämaisuuutta ilmentävänä melodisena eleenä esiin ensimmäisen C-osan lopussa Plantin laulaman melismaattisen kuvion, joka jää leijailemaan säkeistöä edeltävän A-osariffin päälle (Fast 2001: 98). C-osan lopettavan koristeellisen kuvion ohella *Kashmirin* laulumelodioissa ei kuitenkaan liiemmin esiinny itämaisyyteen viittaavia piirteitä melodioiden ammentaessa sävelkielensä ja fraseerauksensa ennemmin blues rock -perinteen parista. Vaikka Locke esimerkiksi listaa pentatonisen sävelkielen erääksi tyypilliseksi orientalistiseksi elementiksi (Locke 2009: 51), *Kashmirin* säkeistömelodioissa esiintyvän duuripentatonisen asteikon (1, 2, 3, 5, 6) käyttö on luontevampi tulkita blues-sävelkielestä periytyvänä piirteenä.

Kashmirin rytmiikka pohjautuu melko yksinkertaisiin toisteisiin rytmeihin, joista kenties mielenkiintoisin on A-osassa esiintyvä rumpujen ja muun yhtyeen välinen 3/4- ja 4/4-tahtilajeja päällekkäin hyödyntävä polymetrinen vuoropuhelu (ks. kuva 2). Repetitiivisiä rytmikuvioita, jollaiseksi kitaran soittaman 3/4-riffin voi luontevasti tulkita, on totuttu pitämään eräänä keskeisenä orientalistisena tehokeinoina (Scott 1998: 327), ja yhdessä A-osaa hallitsevan d-urkupisteen kanssa toisteinen rytmiikka luokin osaan huomattavan itämaisen sävyn. Instrumentaalivälikkeen laskevassa sointukulussa puolestaan esiintyy hyvin selvä 3–3–2- (tai 3–3–3–3–2–2-) -rytmijako, jota länsimaissa on totuttu kutsumaan tresillo-rytmiksi. Tresillo-rytmi voidaan muodostaa kahdesta pisteellisestä 1/8-nuotista ja niitä seuraavasta 1/8:sta tai näitä puolet harvemmista aika-arvoista. Tämä rytmi variaatioineen on hyvin yleinen monissa maailman musiikkikulttuureissa (Taruskin 2010: 391), ja myös Lähi-idässä ja Pohjois-Afrikassa rytmistä löytyy omat versionsa: esimerkiksi arabikulttuureissa esiintyvä wahda-rytmi noudattaa tismalleen samaa rytmijakoa (Rechberger 2004: 51–52).



Kuva 10: Instrumentaalivälikkeen laskeva sointukuvio wahda-rytmiä vasten.

Vaikka *Kashmirin* instrumentaalivälikkeen laskeva sointukulku noudattaakin arabimusiikille leimallisen wahda-rytmin jakoa, on melko hankalaa osoittaa *Kashmirissa* esiintyvien rytmien edustavan jotain tiettyä itämaista alkuperää. Pagen on kerrottu kappaletta säveltäessään hakeneen vaikutteita marokkolaisessa musiikissa kuulemistaan syklisistä, urkupisteisiin nojaavista kuvioista (Ireland & Gemie 2019: 85), joita kenties on ilmennetty myös kappaleen rytmiikan keinoin. Näin ollen ajatus rytmisten vaikutteiden etsimisestä Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän musiikkikulttuureista ei ole lainkaan poissuljettua, ja esimerkiksi Fast omassa *Kashmir*-analyysissään kertoo kuulevansa kappaleen rytmiikassa ja sävelkuluissa etenkin egyptiläisestä musiikista muistuttavia piirteitä (Fast 2001: 94).

Intiaan viittavasta nimestään huolimatta *Kashmirin* itämaiset sävyt kuljettavat kuulijansa pikemminkin Lähi-idän ja Pohjois-Afrikan suuntaan, maantieteellisesti hyvin kauas vuoristoisesta

Kashmirista (Fast 2001: 94). Led Zeppelin onkin onnistunut sisällyttämään kappaleeseensa viittauksia moniin sellaisiin alueisiin ja kulttuureihin, jotka länsimainen yleisö ehkä tyypillisimmin mieltää osaksi itämaita. Kuvauksen kohteeksi on näin ollen valikoitunut tietyn maantieteellisen sijainnin sijaan jokin hieman epämääräinen yleinen ”orientti”, jota on ilmaistu monenlaisilla pitkän ajan kuluessa länsimaiseen musiikkitraditioon juurtuneilla musiikillisilla keinoilla.

Kashmirissa esiintyviä selviä itämaisuutta maalailevia elementtejä ovat kappaleessa runsaina esiintyvät urkupisteet ja sen hyvin minimalistinen soinnutus sekä näiden yhdessä aikaansaama pysähtynyt yleistunnelma. Fryygisen dominantin sävelistä rakennetut sävelkulut sekä koristeellinen melodiantulkinta, joka ilmenee etenkin Jonesin soittamissa Mellotron-kuvioissa ja Plantin laulamassa ensimmäisen C-osan päättävässä pitkässä melismaattisessa fraasissa, toimivat myös melko ilmeisinä viittauksina orienttiin. Näiden lisäksi itämaisuutta on ilmenetty kappaleessa kenties hieman epäsuoremmin DADGAD-virityksen ja toisteisen rytmiiikan keinoin. Pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta *Kashmirissa* esiintyvät itämaisuuden merkit ovatkin hyvin yleisiä länsimaisessa musiikissa vakiintuneita eleitä, joita on jo vuosisatojen ajan melko vapaasti yhdistelty kuvastamaan kaukaisia kulttuureja. Näitä erilaisia itämaisuuden merkkejä yhdistelemällä Led Zeppelin on onnistunut luomaan majesteettisen, perinteisistä rock-sävellyskäytännöistä poikkeavan teoksen, jossa itämaisuuden vaikutelma syntyy monenlaisia musiikillisia ilmaisukeinoja samanaikaisesti hyödyntäen. Ei olekaan lainkaan erikoista, että *Kashmir* edelleen lukeutuu sekä yhtyeen kuulijoiden että sen jäsenten suurimpiin suosikkeihin (Fast 2001: 88, 90–91).

4.2. Rainbow: *Stargazer* ja *Gates of Babylon*

Vuonna 1975 perustettu Rainbow oli brittiläisamerikkalainen heavy rock -yhtye, jonka aktiivinen kausi rajautui vuosiin 1975–1984. Entisen Deep Purple -kitaristi Ritchie Blackmoren (s. 1945) luotsaama yhtye julkaisi vuosina 1975–1978 kolme albumia, joille omaperäisen leiman loivat Blackmoren kunnianhimoiset, ajoittain klassisen musiikin vaikutteita raskaaseen rockiin yhdistelevät sävellykset ja yhdysvaltalaisen Elf-yhtyeen entisen laulusolistin Ronnie James Dion (1942–2010) fantasiakirjallisuudesta inspiroituneet sanoitukset. Dion jättäytyttyä pois kokoonpanosta *Long Live Rock 'n' Roll* (1978) -albumin jälkeen muutti Rainbow tyyliään kaupallisemman hard rockin suuntaan ja lopulta lopetti toimintansa Blackmoren palattua Deep Purplen riveihin vuonna 1984. Blackmore on kuitenkin levyttänyt ja esiintynyt Ritchie Blackmore's Rainbow -nimikkeellä edelleen niin 1990- kuin 2010-luvuillakin. (Rivadavia 2022.)

Rainbow'n kolme Dion aikaista studioalbumia – *Ritchie Blackmore's Rainbow* (1975), *Rising* (1976) ja *Long Live Rock 'n' Roll* (1978) – koostuvat pääosin Blackmoren ja Dion säveltämistä kappaleista, joita esittää jokaisella albumilla hieman edellislevystä poikkeava kokoonpano. Rainbow'n 1970-luvun tyyllille keskeisiä piirteitä Blackmoren tarttuvien kitarariffien ja näyttävien soolojen ohella ovat ajoittaiset viittaukset klassisen musiikin pariin sekä Dion kirjoittamat, usein fantasiakirjallisuudesta ja keskiaikaisesta maailmasta ammentavat lyriikat. Pitkät virtuoosisimmat improvisaatiot sekä klassisen musiikin parista omaksutut vaikutteet olivat myös leimallisia piirteitä Blackmoren aiemman yhtyeen Deep Purplen kappaleille, mutta yhdistettynä Dion mielikuvituksellisiin lyriikoihin ja dramaattiseen laulutulkintaan ne loivat Rainbow'lle omintakeisen tyylin, joka toimi esikuvana monille myöhemmille metalliyhtyeille.

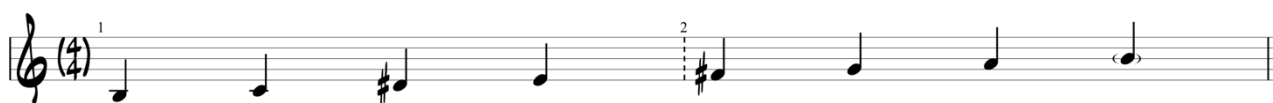
Dion Rainbow'lle ja myöhemmille soololevyilleen kirjoittamia sanoituksia leimaa runsaat viittaukset erilaisiin fantasiamaailmoihin, myytteihin ja mytologioihin näiden toisinaan toimiessa myös vertauskuvina arkisemmille nykypäivän ilmiöille. Ei ole näin ollen lainkaan erikoista, että Dio sisällytti myös muinaisen Lähi-idän yhdeksi toistuvaksi aihepiiriksi sekä Rainbow-levyilleen että sooloäänitteilleen. Rainbow'n 1970-luvun tuotanto sisältääkin kaksi varsin merkittävää orientalistista sävellystä: sekä vuoden 1976 *Rising*-albumilla esiintyvä *Stargazer* että *Long Live Rock 'n' Roll* -albumin raita *Gates of Babylon* piirtävät niin lyriikoidensa kuin musiikkinsa myötä värikkään kuvan muinaisesta Egyptistä ja Mesopotamiasta. Esittelen tässä alaluvussa näissä kappaleissa esiintyviä orientalistisia piirteitä keskittyen pääosin kappaleiden musiikillisiin ominaisuuksiin.

Rising-LP:n toisen puolen avaava *Stargazer* on järkälemäinen yli kahdeksanminuuttinen heavy rock -teos, jonka musiikillinen runko sai alkunsa Blackmoren sellolla alkujaan säveltämästä kitarariffista (Bloom 2010: 242). Kappaleen sanoitus kertoo tarinan Stargazer-nimisestä velhosta ja tämän hallitsemista egyptiläisorjista, jotka rakentavat tähtiä tarkkailevalle ja lentämiseen pakkomielteisesti suhtautuvalle isännälleen korkeaa kivistä tornia, josta tämä voi lentäen kohota taivaisiin – lopulta traagisin seurauksin (Perkins 2011: 1042–1053). *Stargazer*-äänitteellä toimii Rainbow'n *Rising*-levyn aikainen kokoonpano, joka koostui Blackmoren ja Dion lisäksi rumpali Cozy Powellista (1947–1998), basisti Jimmy Bainista (1947–2016) ja kosketinsoittaja Tony Careysta (s. 1953). Tätä kokoonpanoa täydentää Münchenin filharmonikot, joita äänitteellä johtaa Rainer Pietsch (1944–1997) viulisti Fritz Sonneleitnerin (1920–1984) toimiessa konserttimestarina. (Discogs 2022a.)

Kahta vuotta myöhemmin julkaistu *Gates of Babylon* puolestaan vie kuulijansa muinaiseen Mesopotamiaan nykyisen Irakin alueelle. Dion kirjoittamat taikamattoja, henkiolentoja ja sapelitanseja vilisevät lyriikat yhdistyvät kappaleessa Blackmoren rytmikkäisiin ja sävyltään uhkaaviin kitarariffeihin luoden valtaosaan kappaleesta vahvan orientalistisen tunnelman. Vaikka *Gates of Babylon* on *Stargazerin* tavoin levynkansiteksteissä kreditoitu Blackmoren ja Dion nimiin, on kosketinsoittaja David Stonella (s. 1953) tiettävästi ollut myös merkittävä rooli kappaletta luodessa (Cramer 2013). Edellä mainittujen lisäksi äänitteellä soittavat rumpali Cozy Powell ja basisti Bob Daisley (s. 1950) Bavarian String Ensemblen toimiessa rock-kokoonpanoa täydentävänä jousiorkesterina. Jousiorkesteria johtaa *Stargazerin* tavoin Rainer Pietsch tällä kertaa Ferenc Kissin (s. 1943) toimiessa konserttimestarina. (Discogs 2022b.)

Sekä *Stargazerin* että *Gates of Babylonin* musiikillinen aines nojaa paljolti heavy rockille ja ylipäättään länsimaiselle musiikille tyypilliseen sävelkieleen ja rytmiikkaan. Kappaleissa esiintyvät itämaiset piirteet kohdistuvatkin pääsääntöisesti vain tiettyihin kappaleenosiin, kuten esimerkiksi kummassakin kappaleessa esiintyviin pitkiin kitarasooloihin. *Stargazerissa* itämaiset sävyt nousevat kitarasoolon ohella esiin erityisesti kertosäkeistöjä edeltävissä laulullisissa osioissa, kun taas *Gates of Babylonin* ilmeisimmät orientalistiset piirteet näyttäytyvät kappaleen pääriffin ohella sen kosketin-, kitara- ja viuluimprovisaatioissa. Keskityn alla tarkastelemaan näitä osia tukeutuen Locken ja Scottin määrittelemiin yleisiin itämaisuuksiin ilmentäviin musiikillisiin keinoihin.

Stargazerin orientalistiset piirteet näyttäytyvät kappaleen pitkän kitarasoolon ohella esikertosäkeistöissä (0:53–1:14, 2:27–2:49, 5:37–5:59), jotka pysyvät läpi kappaleen hyvin samankaltaisina. Näissä osissa nojataan hyvin staattiseen mollisävellajin dominanttitehon ympärille rakentuvaan sointuharmoniaan, joka lopulta purkautuu kertosäkeistön jylhään orkestraaliseen pauhuun. Pysähtyneen sointuliikkeen päällä erottuu selvästi Dion paikoin varsin melismaattinen laulutulkinta sekä hieman matalammassa rekisterissä kulkevat Mellotron-sävelkulut. Sekä laulumelodian että Mellotron-kuvioiden voi tulkita rakentuvan b-sävelestä muodostetusta fryygisestä dominantista, joka entisestään tehostaa osan pysähtynyttä orientalistista tunnelmaa.



Kuva 11: B-sävelestä muodostettu fryyginen dominantti.



Kuva 12: *Stargazerin* esikertosäkeistön fryygisen dominantin säveliä noudattava Mellotron-kuvio.

Esikertosäkeistöjen seisahtunut tunnelma saavuttaa uudenlaiset mittasuhteet kappaleen pitkässä kitarasoolossa (3:22–5:12), jonka Blackmore aloittaa slide-putkella soitetulla fryygisen dominantin sävelistä rakennetulla melodiakululla. Itämaisyyden tuntu korostuu slide-putken mahdollistamalla portaattomilla siirtymillä sävelten välillä, joita Blackmore tekee soolossaan runsaasti. Vaikka slide-tekniikkaa tyypillisimmin yhdistetään blues-kitaransoittoon, luo se *Stargazerin* kitarasooloon eksoottisen, aavemaisen tunnelman, joka tässä kontekstissa vain vahvistaa osan orientalistista tunnelmaa. Glissandoja, eli liukuvia siirtymiä sävelten välillä, pidetäänkin eräänä tyypillisenä itämaisyyttä ilmentävänä tehokeinona (Scott 1998: 327), ja yhdessä staattisen soinnituksen ja fryygisen dominantin sävelistä muodostettujen melodiakulkujen kanssa ne luovat kitarasooloon korostuneen itämaisen värin.



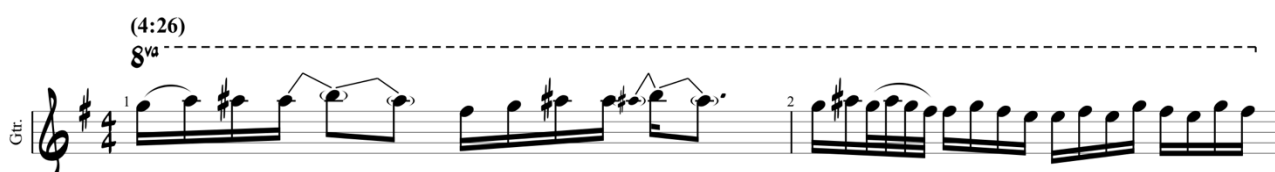
Kuva 13: *Stargazerin* kitarasoolon alku, jossa fryygisen dominantin säveliä väritetään slide-tekniikalla.

Staattisen sointuvampin päälle soitetussa soolossa Blackmore soittaa virtuoosimaisia juoksutuksia pitkin kitaran otelautaa huipentaen soolonsa kitaran ylärekisteristä soitettuun kaksoisharmonisen duuriasteikon (1, b2, 3, 4, 5, b6, 7), eli unkarilaisen mollin (1, 2, b3, #4, 5, b6, 7) viidennen moodin, säveliä mukailevaan kuvioon. Länsimaisen kuulijan korviin sangen eksoottisen kuuloinen kaksoisharmoninen duuri tunnetaan eri nimillä niin arabialaisessa kuin intialaisessakin musiikkiperinteessä, ja englanninkielisessä kirjallisuudessa sitä toisinaan näkee kutsuttavan nimellä

”Byzantine scale”. Rakenteensa puolesta asteikko noudattaa muuten fryygisen dominantin sävelsuhteita, mutta siinä toisen ja kolmannen sävelasteen ohella myös kuudennen ja seitsemännen sävelen väliin muodostuu ylinousevan sekunnin suuruinen intervalli, jonka jo sellaisenaan voi tulkita itämaisuutta korostavana piirteenä.

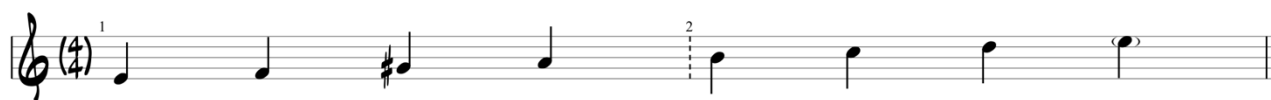


Kuva 14: B-sävelestä muodostettu kaksoisharmoninen duuriasteikko.

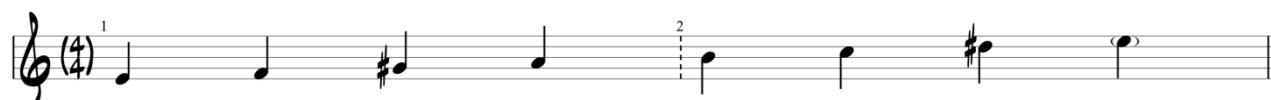


Kuva 15: *Stargazerin* kitarasoolossa esiintyvä kaksoisharmoninen duuriasteikon säveliä hyödyntävä fraasi.

Rising-levyn tiimoilta tehdyssä haastattelussa Blackmore kutsuu *Stargazerissa* käyttämäänsä asteikkoa nimellä ”half-Turkish scale” (Perkins 2011: 1042). On vaikea sanoa, viittaako Blackmore tällä fryygiseen dominanttiin, kaksoisharmoniseen duuriin vai samanaikaisesti kumpaankin. Joka tapauksessa samat sävelasteikot ovat merkittävässä roolissa myös *Long Live Rock ’n’ Roll* -albumin mahtipontisella *Gates of Babylon* -raidalla, jossa ne esiintyvät niin kappaletta hallitsevassa kitarariffissä kuin myös kappaleen pitkissä kosketin- ja kitarasooloissa. *Stargazerista* poiketen *Gates of Babylonissa* kummatkin asteikot on rakennettu e-sävelestä alkaen.



Kuva 16: E-sävelestä muodostettu fryyginen dominantti.



Kuva 17: E-sävelestä muodostettu kaksoisharmoninen duuriasteikko.

Gates of Babylonin pääriffi, joka esiintyy myös hieman varioituna säkeistöjen taustalla, rakentuu kitaran e-urkupisteen päälle soittamasta rytmikkästä sävelkulusta, jota jouset toisintavat ylemmässä oktaavissa. Sekä kitarariffi että sen päälle sovitettu laulumelodia noudattavat hyvin pitkälti fryygisen dominantin säveliä luoden osaan korostuneen itämaisen tunnelman. Vaikka fryyginen dominantti selvästi hallitsee pääriffiä ja säkeistöjä, kitarariffin kuitenkin usein päättää laskeva kuvio, jossa fryygisen dominantin seitsemäs sävelaste muuttuu kaksoisharmonisen duurin mukaiseksi.



Kuva 18: *Gates of Babylonin* kitarariffi, jossa kierron neljännessä tahdissa esiintyy kaksoisharmoninen duuriasteikko.

Sekä fryyginen dominantti että kaksoisharmoninen duuri esiintyvät jo kappaleen pahaenteisessä alkusoitossa (0:00–0:52), jossa kosketinsoittaja David Stone soittaa vuoroin e-, d- ja f-urkupisteiden päälle fryygisen dominantin ja kaksoisharmonisen duurin sävelistä muodostettuja kuvioita. Stone hyödyntää soolo-osuudessaan syntetisaattorin pitch bend -säädintä tehden sillä venytysmäisiä puolisävelaskeleen laajuisia portaattomia siirtymiä eli glissandoja sävelten välillä.

Eksoottisia, fryygisen dominantin ja kaksoisharmonisen duurin sävelistä muodostettuja sävelkulkuja esiintyy runsaasti myös kappaleen pitkässä kitarasoolossa (2:58–5:04), jonka Blackmore soittaa enimmäkseen e-urkupisteeseen nojaavan bassokuvion päälle. Blackmore värittää soittoaan koristeellisella melodiantulkinnalla, toistuvilla trilleillä sekä venytys- ja kampaiteknikan mahdollistamilla niekuilla, jotka kaikki omalta osaltaan vahvistavat soolon orientalistista tunnelmaa. Mielenkiintoinen yksityiskohta esiintyy aivan soolon alussa, jossa Blackmoren soittama kitarafraasi vastaa melodialiikkeiltään hyvin pitkälti *Stargazerin* kitarasoolon aloittavaa kuviota:



Kuva 19: *Gates of Babylonin* kitarasoolon alku fryygisen dominantin sävelillä.

Gates of Babylonin kitarasoolo päättyy dramaattiseen klassissävyytteiseen loppuhuipennukseen, jossa soolon alkupuolta hallinnut pysähtynyt orientalistinen tunnelma murretaan sävellajista toiseen moduloivilla, tiheästi vaihtuvilla sointukuljetuksilla. Aivan soolon lopussa klassisen musiikin maailmasta siirrytään kuitenkin flanger-efektillä väritettyyn pysähtyneeseen tilaan, jossa salaperäiset fryygisen dominantin sävelistä muodostetut sävelkulut palauttavat kuulijan takaisin itämaisiin tunnelmiin. *Gates of Babylonin* kitarasoolossa korostuukin oivasti koko kappaletta hallitseva vastakkainasettelu itämaisen ja länsimaisen sävelmaailman välillä: itämaisuutta ilmennetään yksinkertaisten, lähinnä yhteen urkupisteeseen nojaavien kuvioiden keinoin, kun taas niiden vastapainona kappaleen muissa osissa tukeudutaan tiheästi vaihtuviin sointuihin ja länsimaiselle korvalle tuttuun sävelkieleen. Tällainen läntisen ja itäisen maailman välille luotu vastakkainasettelu on länsimaisen taidemusiikin historiassa usein esiintyvä piirre, joka juontaa juurensa 1700-luvun alla turca -tyyliin. Ralph P. Locke on todennut, että turkkilaisessa tyyliässä tällainen länsimaisen ja itämaisen kulttuurin välille rakennettu konfrontaatio saattaa saada jopa humoristisia sävyjä siinä, kuinka kaksi toisensa kohtaavaa tyyliä pitävät väkisin kiinni omista piirteistään (Locke 2009: 117–118). Kenties hieman samanlaisia tuntemuksia herättävät myös *Gates of Babylonin* siirtymät eri musiikkimaailmojen välillä, joskin on mahdotonta sanoa, kuinka tarkoituksenmukaisesti itämaista ja läntistä sointia on Rainbow'n kappaleessa alkujaan haluttu erotella toisistaan.

Jo aihepiireiltään Lähi-itään viittaavissa *Stargazerissa* ja *Gates of Babylonissa* hyödynnetään melko tyypillisiä itämaisuuden tuntua maalailevia tehokeinoja, joihin lukeutuvat muun muassa staattiset urkupisteet, mollisävellajin dominanttiteholle pysähtynyt sointuharmonia sekä eksoottiselta kuulostavat fryygisen dominantin ja kaksoisharmonisen duurin sävelistä rakennetut asteikkokulut. Myös melismaattisen laulutulkinnan ja erilaisten kitarafraseerauskeinojen, kuten nauhattomuuden tuntua luovan slide-tekniikan ja sekä kielenvenytys- että kampitekniikoiden mahdollistamien niekkujen, avulla on saatu aikaan eksoottisia sointeja, jotka yhdistettynä muihin itämaisuutta ilmentäviin elementteihin luovat kappaleisiin varsin korostuneen itämaisen sävyn. Sävelkielen, sointuharmonian ja melodiantulkinnan ohella itämaisuutta ilmentäviä piirteitä on mahdollista kuulla

myös kappaleiden hyökkäävässä rytmiikassa, orkesterin tekemissä unisono- ja oktaavituplauksissa sekä flanger- tai phaser-efektin ”toisiin maailmoihin” kuljettavissa tunnelmissa. Omalta osaltaan kiehtovan eksoottisen lisävärin *Gates of Babyloniin* luo kappaleen päättävä yksinäinen ”mustalaisviulu” (Cramer 2013), jonka koristeelliset sävelkulut jäävät leijailemaan a-sävelestä muodostettua urkupistettä vasten muun orkesterin jo lopetettua soittonsa. Ylimääräisenä loppusoittona toimivan viuluimprovisaation myötä kappale palautuu sen alkusoittoa tunnelmaltaan mukailevaan salaperäiseen pysähtyneeseen tilaan, jossa staattisen urkupisteen päälle improvisoidut melismaattiset kuviot toimivat viimeisenä musiikillisena viittauksena myyttiseen Babylonin kaupunkiin.

5. Loppupäätelmät

Tämän työn eräänä keskeisenä lähtökohtana on ollut Derek B. Scottin esittämä ajatus siitä, kuinka orientalistiset musiikkityylit ovat omaksuneet musiikilliset merkinsä ensisijaisesti aiemmilta länsimaisessa perinteessä esiintyneiltä orientalistisilta tyyleiltä. Sekä *Kashmir*, *Stargazer* että *Gates of Babylon* sisältävätkin laajan kirjon itämaisyyden merkkejä, jotka ovat syntyneet ja hioutuneet pitkän ajan kuluessa ja jotka länsimaiset kuulijat ovat oppineet – toisinaan melko hatarin perustein – yhdistämään itämaisiin kulttuureihin. Näihin keinoihin lukeutuvat muun muassa kappaleissa esiintyvät fryygisen dominantin ja kaksoisharmonisen duurin kaltaiset sävelasteikot, urkupisteet ja harva soinnutus, koristeellinen melodiantulkinta sekä toisteinen ja hyökkäävä rytmikka.

Länsimaisen taidemusiikin parissa kehittyneet itämaisyyden merkit ovat ajan kuluessa juurtuneet vahvasti eri populaarimusiikin tyyleihin aina rock-musiikkia myöten. Monia taidemusiikin parissa virinneitä itämaisyyttä ilmentäviä tyylikeinoja hyödynnettiin runsaasti myös 1960-luvun jälkipuolen rockissa, jonka säveltäjät etsivät ahkerasti vaikutteita muista musiikkikulttuureista intialaisen taidemusiikin toimiessa eräänä tärkeimpänä inspiraation lähteenä. Vaikka länsimaisen tradition parissa syntyneet itämaisyyden merkit vaikuttivat varmasti alitajuisesti useiden sävellysten taustalla, ilmentävät useat aikakauden kappaleet myös niiden säveltäjien aitoa kiinnostusta ja perehtyneisyyttä intialaisen musiikin käytäntöihin. Koska monet tässäkin työssä esiintyneistä muusikoista olivat aktiivisia tekijöitä 1960-luvun musiikkikentällä, on myös varsin luonnollista, että erilaiset psykedeelistä rockia leimanneet tyylipiirteet ja aiheet, itämaat ja itämaisyyden mukaan lukien, jatkoivat elämäänsä 1970-luvun heavy rockissa. Näin ollen 1960-luvun jälkipuolen rock-musiikilla on eittämättä ollut suuri vaikutus itämaisten vaikutteiden leviämisessä seuraavan vuosikymmenen raskaaseen rockiin ja myöhempään metallimusiikkiin.

Esimerkkeinä itämaisia vaikutteita hyödyntävästä varhaisesta heavy rockista ovat tässä työssä toimineet kolme varsin tunnettua 1970-luvun puolivälin tienoilla julkaistua kappaletta. Nämä tutkimusaineistona toimineet Led Zeppelinin ja Rainbow'n kappaleet sisältävät paljon samankaltaisia piirteitä, mutta eroavat myös toisistaan tavassaan käsitellä itämaisia aiheita: *Kashmirissa* pysähtynyt itämaisyyden tuntu hallitsee koko hidastempoista kappaletta, kun taas *Stargazerissa* ja *Gates of Babylonissa* itämaiset sävyt rajautuvat tiettyihin kappaleenosiiin. *Kashmirissa* ”itämaisyyden” ei myöskään ilmene yhtä räikeänä ja päällekkäyvästi kuin Rainbow'n kappaleissa, joissa itämaiset piirteet korostuvat aika ajoin tapahtuvan ”itäisen” ja ”läntisen” välisen vastakkainasettelun myötä. Eroavaisuuksistaan huolimatta kappaleet kuitenkin sisältävät myös

runsaasti samankaltaisia itämaisuutta maalailevia tyylikeinoja, joissa on mahdollista kuulla aiempien orientalististen tyylien vaikutus: urkupisteet, toisteisuus ja tavanomaisesta pop-kappalemuodosta poikkeavat rakenteelliset ratkaisut luovat niihin pysähtyneen toismaailmallisen tunnelman, jota muut itämaisyyden merkit, kuten vaikkapa melismaattinen melodiantulkinta, fryygisen dominantin sävelet sekä orkesterin soittamat unisono- ja oktaavituplaukset entisestään korostavat.

Verrattaessa tutkimusaineistona olleita 1970-luvun heavy rock -kappaleita edellisvuosikymmenen itämaisvaikutteiseen rockiin kiinnittyy huomio siihen, kuinka niissä on – *Kashmirin* harhaanjohtavasta nimestä huolimatta – siirrytty maantieteellisesti hyvin etäälle psykedeelisen rockin maailma hallinneesta Intian niemimaasta. Sekä kolmelle tutkimalleni kappaleelle että ylipäätään myöhemmälle raskaalle rockille ja metallimusiikille onkin varsin leimallista viitata itämaisilla sävyillä Intian sijaan ennemminkin Lähi-itään ja Pohjois-Afrikkaan. Merkillepantavaa on myös, että monista 1960-luvun orientalistisista rock-kappaleista poiketen tutkituissa kappaleissa ei ole käytetty varsinaisia itämaisia soittimia, kuten esimerkiksi useita psykedeelisiä rock-levytyksiä leimaavia sitaria ja tablaa. Laulusta, kitarasta, bassosta ja rummuista koostuvaa kokoonpanoa on kaikissa kappaleissa kuitenkin väritetty orkesterin, syntetisaattorien ja erilaisten efektien avulla, joista itämaisyyden tuntua vahvistavat esimerkiksi Mellotronin värisevä sointi ja flanger- tai phaser-efektien toisiin maailmoihin kuljettavat tunnelmat. Länsimaiselle musiikkiperinteelle vieraita soittimia on myös kappaleissa saatettu jäljitellä DADGAD-kitaravirityksen ja erilaisten soittotekniikoiden avulla, jotka paikoin muistuttavat hyvinkin paljon jo 1960-luvulla folk- ja rock-kitaristien suosimista itämaisten soittimien ominaisvävyjä imitoivista tekniikoista.

On kiinnostavaa huomata, kuinka luovasti sekä Led Zeppelin että Rainbow ovat kappaleissaan soveltaneet erilaisia hyvin pitkän ajan kuluessa länsimaisessa musiikkiperinteessä jalostuneita itämaisyyden merkkejä. Vaikka kappaleet tyyllisesti edustavat monin tavoin melko selvää jatkumoa 1960-luvun psykedeeliselle rockille ja sisältävät myös kyseiselle tyyliä leimallisia itämaisyyttä ilmentäviä piirteitä, on niiden orientalistisissa tunnelmissa mahdollista kuulla myös kaikuja vuosisatojen takaa. Monet kappaleissa esiintyvistä itämaisyyden merkeistä ovatkin selvästi perua länsimaisessa taidemusiikissa esiintyneistä orientalistisista tyyleistä. Näitä itämaisyyttä ilmentäviä musiikillisia merkkejä on kuitenkin sovellettu mielikuvituksellisesti modernien instrumenttien ominaispiirteitä ja soittotekniikoita sekä aikakauden teknologiaa hyödyntäen. Sekä Led Zeppelinin että Rainbow'n kappaleissa korostuvatkin niiden säveltäjien laaja-alainen perehtyminen eri musiikkityyleihin ja musiikkiperinteisiin oli kyseessä sitten länsimainen taide- ja

populaarimusiikki tai esimerkiksi Led Zeppelinin kappaletta inspiroinut pohjoisafrikkalainen musiikki.

Koska sekä Led Zeppelin että Rainbow lukeutuvat oman aikakautensa menestyksekkäimpiin ja vaikutusvaltaisimpiin heavy rock -yhtyeisiin, on melko ilmeistä, että useat heidän suosimistaan sävellys- ja sovitustekniikoista ovat myös siirtyneet osaksi myöhempien yhtyeiden keinovalikoimaa. Lukemattomilla myöhemmillä rock- ja metalliäänitteillä voikin kuulla tässä työssä tutkimiani kappaleita leimaavia itämaisuutta ilmentäviä piirteitä. Vaikka orientista on kehittynyt metallimusiikin saralla eräänlainen toistuva vakioaihe, monet alkujaan itämaihin viittaavista musiikillisista merkeistä ovat myös juurtuneet osaksi raskaan rockin perussanastoa. Esimerkiksi fryygisestä dominantista on tullut niin keskeinen ja irrottamaton osa metallimusiikin sävelpalettia, ettei sen yhteyttä itämaisuuteen saatikka aiempien aikakausien orientalistisiin tyyleihin tule välttämättä edes ajatelleeksi. Itämaisuuden merkit leimaavatkin lukuisia myöhempiä metalliklassikkoja riippumatta siitä, onko niillä lainkaan pyritty luomaan vaikutelmia kaukaisista paikoista ja vieraista kulttuureista. Varmasti yhtenä tärkeänä tekijänä erilaisten orientalististen vaikutteiden sulauttamisessa raskaaseen rockiin voidaan pitää Led Zeppelinin ja Rainbow'n kaltaisten 1970-luvun etulinjan heavy rock -yhtyeiden kokeiluja itämaisten sävyjen parissa ja niiden merkittävää roolia aikakauden klassikkokappaleiksi muodostuneissa *Kashmirissa*, *Stargazerissa* ja *Gates of Babylonissa*.

Lähteet

Tutkimusaineisto:

Led Zeppelin 1975. *Physical Graffiti*. Atlantic Recording Corporation.

<https://open.spotify.com/album/4Q7cPyiP8cMIIUEHAqeYfd?si=2GGhx1UoQrSMtTf8XOpgpQ>.

Kuunneltu 10.1.2023.

Rainbow 1976. *Rising*. Polydor Ltd. (UK)

<https://open.spotify.com/album/3uIT4I4Dy7Pq1j0aSjzPW9?si=wq6Z99CPRRGv3xse3n9nbw>.

Kuunneltu 10.1.2023.

Rainbow 2012 [1978]. *Long Live Rock 'n' Roll*. Polydor Ltd. (UK)

<https://open.spotify.com/album/56JX1fNOjTa7Bj7G18nxSq?si=9cFoYAxERvCIGkQUojThRw>.

Kuunneltu 10.1.2023.

Tutkimuskirjallisuus:

Bellman, Jonathan 1998. Indian Resonances in the British Invasion, 1965–1968. Teoksessa *The Exotic in Western Music*, 292–306. Toim. Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press.

Bennett, Andy 2009. ”Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, 37 (2009), 474–489.

Bloom, Jerry 2010. *Musta ritari: Ritchie Blackmore*. Suom. Yasir Gaily. Porvoo: Otava.

Cramer, Jeff 2013. A Very Candid Conversation With David Stone.

<http://jeffcramer.blogspot.com/2013/05/a-very-candid-conversation-with-david.html>. Luettu

10.11.2022.

Discogs 2022a. Rainbow – Rainbow Rising. <https://www.discogs.com/release/1465206-Rainbow-Rainbow-Rising>. Luettu 10.11.2022.

Discogs 2022b. Rainbow – Long Live Rock ‘N’ Roll. <https://www.discogs.com/release/1151764-Rainbow-Long-Live-Rock-N-Roll>. Luettu 10.11.2022.

Doyle, Tom 2019. Classic Tracks: Led Zeppelin ‘Kashmir’. <https://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-led-zeppelin-kashmir>. Luettu 10.3.2022.

Fast, Susan 2001. *In the Houses of the Holy – Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. New York: Oxford University Press.

Ireland, Brian & Gemie, Sharif 2019. Raga Rock: Popular Music and the Turn to the East in the 1960s. *Journal of American Studies* 53 (1), 57–94.

Kimsey, John 2014. “She Moved Thru’ the Bizarre”: Davy Graham and the Irish Orientalism. *Popular Music and Society* 37 (4), 444–463.

Krieger, Robby 2021. *Set the Night on Fire: Living, Dying and Playing Guitar with the Doors*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Lilja, Esa 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. IAML Finland: Helsinki.

Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York: Cambridge University Press.

Macan, Edward 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.

Meagher, Jennifer 2004. Orientalism in Nineteenth-Century Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm. Luettu 10.11.2022.

Moore, Allan 2001. *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.

Perkins, Jeff 2011. *Rainbow – Uncensored On The Record*. Warwick: Coda Books Ltd.

Popoff, Martin 2017. *Led Zeppelin: Song by Song*. Minneapolis: Voyageur Press.

Rechberger, Herman 2004. *The Rhythm in Arabian Music*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Reck, David R. 1985. Beatles Orientalis: Influences of Asia in a Popular Song Tradition. *Asian Music* 16, (1), 83–149.

Rivadavia, Eduardo 2022. Artist Biography by Eduardo Rivadavia.

<https://www.allmusic.com/artist/rainbow-mn0000391933/biography>. Luettu 10.11.2022.

Said, Edward 2011 [1978]. *Orientalismi*. Helsinki: Gaudeamus University Press.

Scott, Derek B. 1998. Orientalism and Musical Style. *The Musical quarterly* 82 (2), 309–335.

Straw, Will 1984. Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 5, 104–122.

Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.

Tolinski, Brad 2012. *Jimmy Page – Yksinoikeudella*. Suom. Jere Saarainen ja Jaakko Teittinen. Porvoo: Minerva.

Wall, Mick 2019. The story behind the song: Kashmir by Led Zeppelin.

<https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-song-kashmir-by-led-zeppelin>. Luettu 10.3.2022.

Walser, Robert 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press.