

KINGSTON WALL -YHTYEEN PSYKEDEELINEN EKSOTIIKKA
Lähiluku Kingston Wallin *II*-levyn tyylipiirteistä ja niiden merkityksistä

Iida-Milla Saarinen
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Marraskuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

IIDA-MILLA SAARINEN: Kingston Wall -yhtyeen psykedeelinen eksotiikka –
Lähiluku Kingston Wallin II-levyn tyylipiirteistä ja niiden merkityksistä

Tutkielma, 77 s.

Musiikkitiede

Marraskuu 2019

Kingston Wall oli 1990-luvun alussa toiminut psykedeelistä ja progressiivisesta rockia soittanut suomalainen yhtye. Se oli tunnettu erityisesti elämyksellisistä live-esityksistään, jotka perustuivat jamitteluun ja improvisaatioon. Yhtye yhdisteli monenlaisia tyylejä 1960- ja 70-lukujen rockista kansanmusiikkiin, eksoottisiin tyyliin ja elektroniseen tanssimusiikkiin. Kingston Wall hajosi vuonna 1995, ja yhtyeen johtohahmo Petri Walli teki itsemurhan puoli vuotta myöhemmin. Yhtyeen musiikki on kuitenkin pitänyt yllä suosiotaan 2010-luvulle saakka, ja se nousut yhdeksi suomalaisen vaihtoehtorokin kulmakivistä.

Tutkin Pro Gradu –tutkielmassani psykedeelisen eksotiikan piirteitä yhtyeen *Kingston Wall II*-levyllä. Yhtye julkaisi uransa aikana kolme levyä, joista *II*-levy on ehein kokonaisuus ja myös parhaiten menestynyt. Tutkin, millaisia kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä psykedeelinen eksotiikka muodostaa yhdessä muiden piirteiden kanssa. Menetelmänä on levyn lähiluku, jossa keskityn psykedeelisen eksotiikan ilmenemistapoihin ja niiden merkityksiin psykedeelisen ja progressiivisen rockin kontekstissa. Merkitysten avaamisessa pohjana toimii Lawrence Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden teoria (1990), jonka kautta avaan eksoottisia yksityiskohtia niin rockin estetiikan, tiettyjen eksoottisten tyylien vakiintuneiden merkitysten, sekä Wallin oman maailmankuvan ja historian kautta.

Psykedeelinen eksotiikka ilmentää levyllä monia erilaisia aiheita. Levy ei ole perinteisessä mielessä konseptialbumi, mutta eksoottisuus kehystää yhtenäistä teemaa niin kansitaiteessa kuin kappaleissakin, jotka ehdottavat vaihtoehtoista todellisuutta, nykyhetkestä irtautumista ja myyttistä, salaperäistä seikkailua. Eksoottisuus ja siihen liittyvä myytin käsite toimivat moniulotteisina tyyllillisinä, ajallisina ja temaattisina kerrostumina, jotka viittaavat niin populaarimusiikin aikakausiin, eri maihin ja kulttuureihin, sekä esimerkiksi toiseuttamisen, myyttisyyden ja seksuaalisuuden teemoihin.

Tutkimukseni avaa yhden näkökulman suomalaisen vaihtoehtomusiikin sekä psykedeelisen ja progressiivisen rockin estetiikan ja historian tutkimukseen. Tutkimuksen taustalla on myös pyrkimys avata niitä syitä ja kulttuurisia taustoja, joiden vuoksi Kingston Wall pitää edelleen yllä suosiotaan.

Asiasanat: Kingston Wall, Petri Walli, psykedeelinen rock, psykedelia, progressiivinen rock, eksotiikka, orientalismi, lähiluku.

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskysymys	5
1.2. Aineisto	6
1.3. Lähiluku ja hermeneuttiset ikkunat	8
1.4. Käsitteet	12
1.4.1. Eksotismin ja orientalismin tutkimus musiikissa	12
1.4.2. Psykedeelinen rock ja eksotiikka	20
1.5. Kingston Wallin ja Petri Wallin historia	25
2. PSYKEDEELINEN ORIENTALISMI //LEVYN KONTEKSTINA	38
2.1. Orientalistinen kansitaide	38
2.2. ”We Cannot Move” – Hallusinaatioita ja itämaisia sävelkulkuja	40
2.3. ”Could It Be So?” – Modaalisuutta ja esoteerisiä kysymyksiä	44
3. KANSANMUSIIKKIVAIKUTTEET OSANA PSYKEDEELISTÄ ESTETIIKKA	49
3.1. ”Istwan” - Folk, kansantanssi ja myyttisyys musiikillisena kerrontana	50
3.2. ”Palékastros” – Matka Kreetalla	53
3.3. ”Two Of A Kind” – Sekoitus folkia, elektronimusiikkia ja hard rockia	54
4. MUITA EKSOTIIKAN ILMENEMISTAPOJA: RAKKAUSTEMATIikka, TEKNOMUSIIKKIVAIKUTTEET JA LOPUT KAPPALEET	58
4.2. ”Love Tonight” ja ”You” – Eksootiikka seksuaalisuuden ja rakkaustematiikan ilmentäjänä	58
4.1. ”I Feel Love” - Teknomusiikki psykedelian jatkumona	64
4.3. Levyn loput kappaleet ja niiden asema levyn kokonaisuudessa	67
7. PÄÄTÄNTÖ	70
LÄHTEET	74

1. JOHDANTO

Kingston Wall oli 1990-luvun alussa toiminut psykedelistä ja progressiivista rockia soittanut suomalainen yhtye. Se oli yksi keskeisimmistä toisen aallon progressiivista yhtyeistä, vaikka musiikillisesti perustui enemmän bluespohjaiseen psykedeliaan. Kingston Wall julkaisi lyhyeksi jääneen uransa aikana omakustanteisesti kolme levyä, mutta niitti mainetta erityisesti elämyksellisillä live-esityksillään, jotka perustuivat jamitteluun ja improvisaatioon. Kingston Wallin musiikki yhdisteli monenlaisia tyylejä perinteisestä rockista elektroniseen tanssimusiikkiin, ja otti vaikutteita myös maailmanmusiikista. (Puustinen 2014: 5.)

Yhtyeeseen kuului kolme jäsentä: Petri Walli (kitara, laulu) Jukka Jylli (basso) ja Sami Kuoppamäki (rummut). Yhtyeen laulaja-kitaristi Petri Walli oli yhtyeen keulahahmo, joka sanoitti ja sävelsi yhtyeen kappaleet. Petri Wallin maailmankuva näkyi selkeästi yhtyeen tuotannossa, hän otti paljon vaikutteita esimerkiksi intiaanien ja muinaisten egyptiläisten mytologiasta sekä Kalevalasta. Tärkeitä musiikillisia esikuva Kingston Wallille olivat virtuoosiset rock-kolmikot, kuten Jimi Hendrix Experience, Led Zeppelin ja Cream. Yhtye hajosi vuonna 1994, ja laulaja-kitaristi Petri Walli teki itsemurhan puoli vuotta myöhemmin. Kingston Wall ei omana aikanaan ollut median keskipisteenä, vaikka olikin progressiivisen rockin piireissä merkittävä tapaus. Tämän vuoksi yhtyeen suosio pysyi valtavirran ulkopuolella myös Petri Wallin kuoleman jälkeen, mutta yhtye on kuitenkin tasaisesti nostanut suosiotaan läpi 2000-luvun. (Puustinen 2014: 6–7, 86–88.)

Yhtyeen hajoamisen jälkeen on tehty muutamia uudelleenjulkaisuja, remixejä sekä vinyyliversioita Kingston Wallin levyistä. 2010-luvulla yhtye on kuitenkin noussut jälleen suurempaan suosioon uusien julkaisujen, tribuuttiyhtyeiden sekä elossa olevien jäsenten uudelleen yhdistymisen myötä. Vuoden 2014 helmikuussa ilmestyi ensimmäinen Kingston Wallista kertova kirja, Viljami Puustisen *Kingston Wall - Petri Wallin saaga*. Vuoden kuluttua helmikuussa 2015 julkaistiin yli kahdeksan tuntia kestävä livekooste *Kingtime*, joka sisältää materiaalia Kingston Wallin haastatteluista ja live-keikoilta.

Kirjan ja DVD:n julkaisuihin liittyivät suuret julkaisutapahtumat, jossa Kingston Wallin elossa olevat jäsenet esiintyivät ensimmäistä kertaa yhdessä yhtyeen

hajoamisen jälkeen. Yhtye esiintyi myös Ruisrockissa kesällä 2015, jossa Petri Wallin muistoksi lavalle nousi Jukka Jyllin ja Sami Kuoppamäen lisäksi joukko suomalaisia muusikoita Freakout -klubin hengessä (Högmander 2015: www.soundi.fi). Klubi oli Kingston Wallin viikoittain pitämä jamitapahtuma vierailijoinen, jossa sekoittui niin progressiivinen rock, trance, kuin erilaiset eksoottiset tyylytkin (Puustinen 2014: 131). Vuonna 2019 Sami Kuoppamäki ja Jukka Jylli tekivät Wallin 50-vuotissyntymäpäivän kunniaksi kiertueen yhdessä Von Herten Brothersien kanssa, ja esiintyivät myös kesän festivaaleilla.

Suomalaisen progressiivisen rockin kenttää on tutkittu suhteellisen vähän. Aiheesta on tehty muutamia Pro Gradu-tutkielmia liittyen sen ensimmäiseen aallon yhtyeisiin 1970-luvun vaihteessa. Kattavin musiikilliseen tyyliin liittyvä tutkimus on Taru Oksasen kirjanakin julkaistu kattava Pro Gradu-tutkielma *Suomalainen progressiivinen rock – synty ja kehitys vuosina 1967-1974* (2004). Toinen, suomalaisen progressiivisen rockin yhteiskunnallista asemaa valottava opinnäytetyö on Tapio Mannin Pro Gradu-työ *Edistyksellistä rockia Suomesta: Suomalainen progressiivinen rockkulttuuri Musa-, Soundi- ja Suosikki-lehdissä vuosina 1969-75* (2012). Näiden lisäksi on tehty muutamia artistikohtaisia opinnäytteitä kuten Mika Kauhasen *Pekka Pohjolasta – Fuusiosäveltäjän musiikillinen tyyli* (2004), Kaisa Väisäsen *Sakari Kukko – Elämä, ura ja tuotanto, pala suomalaisen populaarimusiikin historiaa vuodesta 1953 nykypäivään* (2004), sekä Veli-Pekka Laineen *Muuttuva sävelkieli: tutkielma kitaristi Jukka Tolosen urasta ja kitarasooloista* (2008). Petri Walli tunsu suomalaisen 1970-luvun progressiivisen rockin kentän hyvin, ja sen vaikutteet, esimerkiksi Wigwamin ja Tasavallan Presidentin musiikki, ovat kuultavissa Kingston Wallin tyyliin, mutta jätän aiheen omassa tutkimuksessani vähemmälle, sillä suomalainen progressiivinen rock muotoutui niin ikään etenkin brittiläisen progressiivisen rockin pohjalta, mihin myös Kingston Wallin musiikki perustui. (Oksanen 2004: 67–69; Puustinen 2014: 64.)

1970-luvun jälkeisestä suomalaisesta progressiivisesta rockista tai Kingston Wallista en ole löytänyt tieteellistä tutkimusta. Myös populaarimmalta puolelta Viljami Puustisen kirjaa lukuun ottamatta Kingston Wallista on vain lyhyitä mainintoja, jotka liittyvät progressiivisen rockin uuteen aaltoon sekä etnisiin ja elektronisiin vaikutteisiin 1990-luvulla. Petri Silas (2003: 32–37) on julkaissut suomalaiseen progressiiviseen rockiin liittyviä artikkeleita, joissa hän mainitsee Kingston Wallin

asemasta musiikkikentällä. Kingston Wall oli yksi keskeisimmistä yhtyeistä progressiivisen rockin toisessa aallossa Suomessa 1990-luvun alussa. Ensimmäinen aalto alkoi brittien jäljissä 1970-luvun vaihteessa, ja niin ikään maailmanlaajuinen toinen aalto tuli myös Suomeen varhain 1990-luvulla. Vaikka Kingston Wall perustui bluespohjaiseen psykedeliaan virtuoosisen kolmikron soittamana, nousi se suosioon progressiivisen rockin kuuntelijoiden joukossa.

1980-luvun jälkipuoliskolla nousi kansainvälisesti suosioon 1960-luvun retrokulttuuri, jossa otettiin vaikutteita psykedeliasta ja vastakulttuurin ideaaleista. 60-luvun lopun rock-musiikki nähtiin intohimoisena ja mielikuvituksellisena 80-luvun mekaanisempaan pop-musiikkiin nähden, ja esimerkiksi Jimi Hendrixin, The Doorsin ja Led Zeppelinin levyt nostettiin kulttiasemaan. Psykedeelisiä vaikutteita näkyi yksittäisten artistien, esimerkiksi Princen, tuotannossa, mutta laajemmin psykedelian uusi tuleminen näkyi Britanniassa acid houseen liittyvässä kulttuurissa, johon liittyivät psykedeelit ja reivi-kulttuuri. Acid Housen aikakausi jäikin elämään nimellä ”Second Summer of Love” viitaten vuoden 1967 alkuperäiseen rakkauden kesään ja hippiliikkeen syntymäkohtaan. (MacDonald 1998: 3)

Niin progressiivinen rock kuin elektroninen house kantautuivat myös Suomeen 1990-luvun alussa, ja suomalaisessakin populaarimusiikissa alkoi jälleen näkyä psykedeelisiä ja progressiivisiä vaikutteita. Kingston Wallin lisäksi 1970-luvun vaihteen vaikutteet kuuluivat esimerkiksi raskaampaa, kokeellista ja transsinhakuista hevirockia soittavan Circlen, progea ja punkia yhdistelevä Y.U.P:n sekä taiteellisempaa, progevaikutteista tyyliä vaikutteikseen ottaneiden Don Huonojen ja Ballsin tuotannossa. (Bruun et. al. 1998: 492–495.)

Myös kansanmusiikkivaikutteet elivät vahvoina 90-luvulla Suomen populaarimusiikin kentällä, jossa menestyi monia maailmanmusiikkiyhtyeitä, kuten Värttinä ja Angelin Tytöt. Suomalaista perinnesiikkia yhdisteltiin esimerkiksi myös metalliin ja teknoon. Kingston Wallin viimeinen levy on lyhyesti käsitelty *Journal of Finnish Studies* -lehden artikkelissa, jossa on aiheena Kalevala suomalaisessa populaarimusiikissa. Siinä kerrotaan lyhyesti *III Tri-Logy* -levystä, johon Petri Walli loi omanlaisen sekoituksen Kalevalan, Intian uskontojen ja muinaisen Egyptin myyteistä Ior Bockin saagan muodossa. (Kallioniemi, Kärki

2009: 66.) Kyseinen artikkeli loi pohjaa myös oman tutkimukseni idealle, joka muotoutui myyteistä laajemmin eksoottisten piirteiden tutkimiseksi.

Näkökulmanani on psykedeelinen eksotiikka *Kingston Wall II* -levyllä (1993). Petri Walli ammensi vaikutteita erityisesti 1960-luvun psykedeelisestä rockista, jossa kuului aikansa kiinnostus intialaista kulttuuria kohtaan. Tämän lisäksi Walli matkusteli Aasiassa, Intiassa ja Lähi-idässä, ja oli kiinnostunut myös eri maiden mytologioista. Nämä aiheet ovat läsnä Kingston Wallin musiikissa, jossa ne luovat erityisen yhdistelmän psykedeelisen rockin sekä muiden vaikutteiden kanssa. Eksoottisten piirteiden tarkastelu tarjoaa yhden näkökulman tulkita ja ymmärtää Kingston Wallin musiikkia kulttuurisessa kontekstissa, ja valaisevat sitä, miten erilaiset vaikutteet muodostavat omanlaisensa kokonaisuuden.

Ensiksi käyn läpi lähiluvun ja hermeneuttisten ikkunoiden käsitteen, jotka auttavat levyllä olevien eksoottisten piirteiden merkitysten avaamisessa. Sitten käyn läpi eksotiikan historian tutkimusta sekä psykedeelisen rockin historiaa sekä sen eksotiikan ilmenemistapoja, joiden kautta saan kontekstin, joiden kautta avaan ja taustoitan levyllä olevia musiikillisia piirteitä.

Olen lajitellut sisältöluvut levyiltä löytyvien psykedeelisen eksotiikan teemojen mukaan. Ensimmäisessä luvussa on yleisten, 1960-luvun psykedeelisestä orientalismista vaikutteita ottaneen kansitaiteen sekä kahden kappaleen lähiluvut. Kansitaide antaa levyllä orientalisen kontekstin, joita levyn aloittavalla ”We Cannot Move” -kappaleella vahvistetaan itämaisten sävelkulkujen, hallusinaatioiden ja toiseuttamisen teemoilla. 1960-luvun psykedeeliseen rockiin kuului myös vahva myyttisyys ja mielenkiinto ei-länsimaisia uskontoja kohtaan, joita käsitellään ”Could it be so?” -kappaleessa.

Toinen sisältöluke käsittelee kansanmusiikkivaikutteita, joissa levyllä näkyy niin ikään 1970-luvun vaihteen folk-vaikutteet sekä 1980-luvulta eteenpäin muodostunut maailmanmusiikkigenre. Kappaleissa käytetään akustisia soittimia ja kansanmusiikkimaisia tanssillisia teemoja. Kolmannessa luvussa käsitelen teknomusiikin yhteyttä psykedeliaan sekä aistikkeuden ja seksuaalisuuden teemoja, joita on ilmennetty levyllä vahvasti eksoottisin keinoin. Viimeiseksi esittelen lyhyesti levyn loput kappaleet, jotka eivät selkeästi ammenna eksoottisista teemoista.

Levyn kappaleiden jaottelu ei ole yksiselitteistä, sillä monessa kappaleessa esitellään useita edellä mainittuja teemoja yhdessä, ja joitakin kappaleita olisi voinut käsitellä useammassa kohdassa. Jaottelu kuitenkin selventää tutkimuksen aihetta, levyllä olevien eksoottisten piirteiden erilaisia ilmenemistapoja, ja toisaalta vähentää toistoa, sillä samankaltaisia piirteitä ei tarvitse käydä läpi jokaisella kappaleella.

Aihevalintani on ajankohtainen Kingston Wallin uuden suosioon nousun kautta, sekä siksi, ettei Viljami Puustisen kirjan lisäksi yhtyeestä ole tehty muita kirjallisia julkaisuja eikä tieteellistä tutkimusta. Tutkimuksen taustalla on siis myös halu selvittää ja pohtia niitä syitä, jotka ovat pitäneet yllä kiinnostusta Kingston Wallia ja sen musiikkia kohtaan. Toivon tutkimukseni avaavan uusia näkökulmia suomalaisen vaihtoehtomusiikin tutkimukseen, hybridityylien ja -genrejen tutkimukseen sekä musiikin historian tutkimukseen.

1.1. Tutkimuskysymys

Tutkimuksen aiheena on psykedeelinen eksotiikka. Aion tutkia, millaisilla piirteillä psykedeelistä eksotiikkaa tuodaan esille Kingston Wallin *II*-levyllä ja miten se yhdistyy muiden musiikillisten aineiden, vaikutteiden ja tyylien kanssa. Tätä kautta pyrin tulkitsemaan tämän kokonaisuuden muodostamia kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä.

Tutkielmassani käytän lähilukua sekä hermeneutiikan ja kriittisen analyysin teorioita, jotka antavat valmiuksia kulttuuristen merkitysten tieteelliseen tulkintaan ja pohdintaan. Menetelmänä käytän lähilukua (mm. Richardson 2016), joka on syvällisempi, yksityiskohtiin ja kulttuurisiin merkityksiin keskittyvä tapa käydä läpi kappaleita. Käytän myös Lawrence Kramerin (1990) hermeneuttisen ikkunan käsitettä. Hermeneuttiset ikkunat ovat tiettyjä kohteen sisältämiä kohtia tai viestejä, jotka ovat merkittäviä kappaleiden tyylin kannalta ja avaavat suuntaa kohteen kulttuuriselle tulkinnalle.

Pääkysymyksenä on, millaisia kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä psykedeelinen eksotiikka muodostaa yhdessä muiden piirteiden kanssa Kingston Wallin musiikissa? Tätä pyrin avaamaan seuraavilla alakysymyksillä:

-Millaisia musiikillisia, tekstuaalisia ja visuaalisia tekniikoita on käytetty eksotiikan ilmentämiseen psykedeelisen rockin kontekstissa?

-Miten kappaleissa tuodaan esille psykedeelistä aatemaailmaa eksotiikan avulla?

-Mitä kulttuureja, etnisyyksiä, paikkoja tai aikoja eksoottisilla viittauksilla ehdotetaan, ja mitä merkityksiä ne tuottavat?

-Mihin teemoihin, aiheisiin ja stereotypioihin eksotiikka liitetään kappaleissa?

-Millaisessa yhteydessä eksoottiset ainekset ovat muihin tyyliinpiirteisiin nähden ja millaisen kokonaisuuden nämä yhdistelmät muodostavat?

-Mitä kertomuksia ja ajatuksia on kappaleiden taustalla?

Näiden kysymysten kautta pyrin avaamaan laajemmin psykedeeliseen eksotiikkaan liittyviä merkityksiä, konnotaatioita ja historiaa. Haluan myös avata Kingston Wallin erikoista asemaa vanhojen ja uusien tyylien välimaastossa omana aikanaan 1990-luvulla, jolloin se esitti 1960-luvun psykedeelistä ja progressiivista rockia ja yhdisti siihen vaikutteita 1980-luvulta alkaen kehittyneestä teknokulttuurista ja maailmanmusiikkigenrestä.

1.2. Aineisto

Aineistonani on yhtyeen toinen levy *Kingston Wall II* (1993), joka on yhtyeen kolmesta levystä parhaiten menestynyt. Sitä pidetään edelleen eheimpänä kokonaisuutena ja yhtyeen tyyliä parhaiten ilmentävänä levynä useiden internet-arvostelujen mukaan. Kingston Wall oli muuttunut ensimmäisen levyn jälkeen raaemmasta psykedeliasta progressiivisempaan ja melodisempaan suuntaan. *II*-levy oli ensimmäistä monivivahteisempi ja se sisälsi paljon yhtyeelle uusia piirteitä, kuten akustisia soittimia. Vierailevina muusikoina levyllä oli Ufo Mustonen viulussa ("Istwan") ja Sakari Kukko saksofonissa ("Shine on me").

Levy sisältää yhdeksän Kingston Wallin omaa kappaletta ja yhden genererajat ylittävän cover-kappaleen, Donna Summerin "I Feel Loven", joka oli diskohitti vuodelta 1977. Levyllä yhdistyvät räjähtävä psykedelia ja kokeellinen

progressiivinen rock, raikkaat folk-vaikutteet sekä ripaus teknomusiikkia.

Kappaleista kolme on kokonaan instrumentaaleja. Levy sisältää myös yhtyeen tunnetuimman kappaleen, lempeän bluesballadin ”Shine on Me”.

Albumi on äänitetty Lepakon studiossa. Perusmateriaali soitettiin yhtä aikaa, ja vierailevat soittimet otettiin erikseen. Kingston Wallin musiikki perustui vapaaseen jamitteluun, joten kappaleet muuttuivat soittokerrasta toiseen. Näin ollen levyllä äänitetyt kappaleet olivat vain yksi versio kappaleista. Walli kuitenkin äänitti erikseen omia kitaraosuuksiaan, minkä takia soolot levyllä olivatkin todennäköisesti tarkkaan mietittyjä eikä improvisoituja. Kolmikolla oli ollut voimakas yhteinen musiikillinen visio, ja levyn äänittäminen oli ollut hauskaa ja oli sujunut nopeasti ja kivuttomasti muutamassa viikossa. (Puustinen 2014: 185, 188.)

Levy julkaistiin Petri Wallin omalla Trinity-levymerkillä, jonka tuottajana toimi Wallin alter ego Pedro Cucaracha. Miksausken tekivät Tom Vuori ja Petri Walli Finnfoxin studiossa. Kaksi viikkoa julkaisunsa jälkeen levy nousi Suomen albumilistalla kolmoseksi, ja se pääsi myös Japanin Hardrock import -listalle. (Puustinen 2014: 193–194.) En ole löytänyt tietoa levyn kokonaisymyynnistä, mutta vielä keväällä 2015 levy nousi Suomen virallisella albumilistalla toiselle sijalle. (Mäkinen 2015: kaaazine.fi.)

Kingston Wall oli omana aikanaan ensisijaisesti liveyhtye, mutta levyjen merkitys yhtyeen suosion ylläpitämisessä on tietenkin korostunut yhtyeen hajoamisen ja Petri Wallin kuoleman jälkeen. Kingston Wallista on olemassa nauhoitettua livemateriaalia, mutta koen levyn helpommin lähestyttäväksi tutkimukseni kannalta, sillä se on selkeä ja harkittu kokonaisuus, jossa kuitenkin on kuultavissa yhtyeen monipuolinen tyyli sekä live-esityksen omainen jamimeininki. Livenauhoitteet ovat lisäksi heikomman laatuista kuin levyjulkaisut, mikä oli keskeinen syy aineiston valinnassa. Halusin ottaa aineistoksi koko levyn, sillä rajaaminen vain eniten eksoottisia piirteitä sisältäviin kappaleisiin jättäisi niin ikään ulkopuolelleen yhtyeen tyylin monivivahteisia elementtejä, mitkä avaavat laajemmin yhtyeen musiikin kulttuurisia merkityksiä ja niiden yhteyksiä toisiinsa.

Kappaleiden tulkinnan apuna olen käyttänyt sekundääriaineistona Puustisen kirjaa (2014), joka on ainoa kirjallinen Kingston Wallista ja Petri Wallista kertova julkaisu. Puustinen kertoo kirjansa perustuvan enimmäkseen haastatteluihin, joita hän on

tehnyt yli 70:n Petri Wallin tunteneen henkilön kanssa, ja koonneensa ne yhteen mahdollisimman oikeutta tekeväksi ja kattavaksi historiaksi yhteelle ja Petri Wallille. Puustisen kuvaus Petri Wallin elämästä, persoonasta ja ajatusmaailmasta tuntuu hyvin uskottavalta, sillä hän tuo niitä esille monien eri haastateltavien kautta, joiden kuvaukset Wallista ilmenevät keskenään yhdenmukaisina. Puustinen referoi kattavasti myös muuta aikalaisaineistoa, kuten yhteestä kertovia lehtiartikkeleita sekä videomateriaalia, ja on myös elänyt nuoruutensa 1990-luvun alun Helsingissä. Näin ollen pidän Puustisen kirjaa hyvin luotettava lähteenä, ja se on isossa osassa gradussani myös siksi, ettei muuta kirjallisuutta aiheesta ole tehty. Sattuneesta syystä en saanut käsiini aikalaisia musiikkilehtiartikkeleita Kingston Wallista 1990-luvulta, sillä kotikaupunkini kirjaston arkiston musiikkilehdistä oli järjestelmällisesti viety kaikki Kingston Wallista kertovat artikkelit.

Levyn kappaleista on varsin vähän kirjallista tietoa. Puustisen kirjan lyhyet maininnat *II*-levyn kappaleista ovat avanneet niiden taustoja tai syntytapoja. Myös levyn vinyyljulkaisun (2015) sisäkannessa on Jukka Jyllin ja Sami Kuoppamäen kommentit jokaisesta kappaleesta. Nämä maininnat sekä Petri Wallin historian tunteminen tarjoavat taustatietoa ja johtolankoja kappaleiden merkityksiin, joita ei välttämättä pelkästään musiikin kuuntelun avulla tule esille. Kappaleiden eksoottiset piirteet liittyvät läheisesti Petri Wallin mielenkiinnonkohteisiin ja ajatusmaailmaan, joiden kautta tulkintoja on mahdollista etsiä, peilata ja vahvistaa.

1.3. Lähiluku ja hermeneuttiset ikkunat

Menetelmänä on äänitetyn materiaalin lähiluku, jossa käyn läpi levyn kappaleet ja tutkin niissä olevia psykedeelisen eksotiikan aineksia sekä sitä, mistä ne kertovat ja miten ne yhdistyvät muiden piirteiden ja tyylien kanssa. Tämän yksityiskohtaisen tarkastelun kautta pääsen tutkimaan Kingston Wallin musiikkia kulttuuristen ja sosiaalisten merkitysten kokonaisuutena. Olen tutustunut John Richardsonin, Barry Brummettin ja Lawrence Kramerin teoretisoiviin ja metodologisiin teksteihin lähiluvusta, joita aion käyttää lähiluvun pohjana ja ohjenuorana.

John Richardson on kirjoittanut paljon aiheesta liittyen musiikin ja audiovisuaalisen materiaalin lähilukuun, joista käytän lähilukua teoretisoivaa esseettä ”Ecological

Close Reading in Digital Culture” (2016). Artikkelissa Richardson esittelee ekologisen lähiluvun, jossa korostuu erityisesti kokemuksellisuus ja viitekehyksen ymmärtäminen. Lähiluku on perinteisesti taiteiden tutkimuksessa käytetty menetelmä, joka laveasti määriteltynä tarkoittaa mitä tahansa yksityiskohtaista, tarkkaa analyysiä kulttuurisesta näkökulmasta. Lähiluku perustuu ajatukseen, että taiteeseen liittyy aina kulttuurilliset ja kokemukselliset lähtökohdat ja niiden tuottamat merkitykset. Lukeminen-termiin liittyy vahvasti tulkinnan näkökulma, ja se pyrkii teknistä analyysiä laveammin kohteen refleksiivisyyden ja kokemusten väliseen keskusteluun tarkan kuvailun pohjalta. Lähiluvulle on ominaista, että se keskittyy valikoivasti niihin yksityiskohtiin, jotka ovat keskeisiä merkityksien tuottajia. (Richardson 2016: 1–6.)

Barry Brummett on kirjoittanut oppikirjamaisen teoksen lähiluvusta menetelmänä (*Techniques of Close Reading*, 2010). Kirjassa painottuu tutkittavan tekstin eli kulttuurisen tuotoksen suhde lähiluvun teorioihin, metodeihin ja kriittiseen analyysiin. Brummett (2010: 3) esittää lähiluvun olevan ”huomioon ottava, kurinalainen tapa lukea kohdetta, jolla päästään syvempään ymmärrykseen sen sisältämistä merkityksistä”. Juuri lähiluvulla pääsemme käsiksi sellaisiin viesteihin ja merkityksiin, jotka vaikuttavat huomaamattomasti ajatteluamme ja ymmärrykseemme, mutta joiden vaikutuksen tapoja emme pintapuolisesti tarkasteltuna osaa kyseenalaistaa.

Richardson (2015: 7–12) esittelee myös kehyksen ja kriittisen reflektion käsitteet. Richardson soveltaa Gofmanin kehysteoriaa, joka kuvaa erilaisia musiikin kehystämisen tasoja musiikin henkilökohtaisesta kokemuksesta laajempaan kollektiiviseen yhteisöjen ja ympäristöjen ulottuvuuteen. Erilaisia kulttuurin kehystämisen tapoja on monia, ja ne voivat toimia myös limittäin ja näin saada aikaan laajempia tulkintoja kohteiden kulttuurisista merkityksiä. Ajatus kehystämisestä nostaa esille kriittisen reflektion käsitteen, joka erottaa lähilukemisen analyysistä. Kriittinen reflektio tarkoittaa kohteen tarkastelun nostamista verkostoituneempaan ja pohdiskelevampaan laajuuteen, esimerkiksi käyttämällä kuka- ja miksi-kysymyksiä. Kriittinen reflektio on teoriallisten viitekehysten sijaan käsitteellistä, jolloin kokemukset asettuvat teorioiden edelle ja joustavien käsitteiden avulla saadaan paremmin tutkimuskohdetta kuvaava pohja tutkimukselle. (Richardson 2015: 12–13.) Käytän vastaavaa pohjaa omassa tutkimuksessani, jossa

ei ole selkeää teoriaa, vaan lähtökohtana on käsitteet, joiden kautta erittelen ja jaan temaattisesti erilaisia eksotiikan sekä muiden tyylien ja aiheiden ilmenemismuotoja.

Lawrence Kramer on esitellyt kirjassaan *Music as Cultural Practice: 1800–1900* (1990) konkreettisesti, miten lähiluku tehdään ja miten merkityksiä ja niiden tulkintoja tulee lähestyä. Hän esittelee hermeneuttisen ikkunan käsitteen, joka tarkoittaa sellaisia yksittäisiä piirteitä musiikillisessa teoksessa, jotka avaavat meille tien kohteen merkityksen tulkintaan. Vaikka Kramer keskittyy länsimaiseen, 1800-luvulla sävellettyyn taidemusiikkiin, koen hänen esittämänsä näkökulmat sopiviksi lähtökohdiksi omaan tutkimukseeni ja eksoottisten piirteiden merkitysten avaamiseen.

Kramer (1990: 8–10) kehitti hermeneuttisen ikkunan käsitteen J. L. Austinin puheen toiminnan teoriasta ja J. Derridan sitä kohtaan tekemästä kritiikistä. Teorian keskeiset käsitteet liittyvät puheen toimintamuotoihin, joita ovat lokutiivinen merkitys, joka tarkoittaa itsessään puhuttuja sanoja, sekä illokutiivinen voima, joka on sanojen takana olevaan intentio eli ilmaisullinen ulottuvuus. Illokutiivisissa voimissa korostuu puheen toiminnallinen ulottuvuus, eli sillä pyritään saamaan aikaan ja tekemään jotakin. Minkä tahansa kommunikation voidaan olettaa siis aina sisältävän oletuksia siitä, että niillä voidaan eri tilanteissa tarkoittaa erilaisia asioita ja niiden tulee olla toistettavissa myös muissa tilanteissa ja eri ihmisten kesken kuin luomishetkellään, samoin kuin esimerkiksi kirjoituksen tai visuaalisen kuvan.

Kramer (1990: 9) perustelee edellä mainitun teorian käyttöä sillä, että illokutiivisten voimien ei tarvitse olla sidoksissa kieleen toisin kuin lokutiivisten. Kaikenlaisilla kulttuurisilla tuotoksilla on ilmaisullinen ulottuvuus edellyttäen, että se on toistettavissa ja pyrkii vaikuttamaan tai luomaan jonkinlaisen tilanteen. Näin ollen myös musiikilliset prosessit toimivat ilmaisullisina tapoina tuottaa merkityksiä, ja näihin merkityksiin on mahdollista päästä käsiksi tunnistamalla musiikin illokutiivisiä voimia. Tämän pohjalta Kramer (1990: 9–10) jakaa kolme eri tasoista hermeneuttista ikkunaa, joita ovat tekstuaalinen ja sitaattinen sisältö sekä rakenteelliset troopit. Tekstuaalinen sisältö viittaa nimensä mukaisesti musiikkiin liittyviin teksteihin, kuten laulun sanoihin, otsikoihin tai ohjelmalehtisiin. Sitaattiset sisällöt puolestaan viittaavat musiikissa oleviin viittauksiin jostakin ulkopuolisesta kohteesta, tapahtumasta tai teoksesta, ja ovat osittain päällekkäisiä sitaattisen sisällön

kanssa. On kuitenkin huomattava, että ikkunat eivät sellaisinaan osoita merkityksiä, vaan ne ehdottavat tulkitsijaa löytämään merkityksiä ilmaisullisten keinojen vuorovaikutuksesta.

Rakenteellisella Troopilla Kramer (1990: 10–13) tarkoittaa rakenteellisia ilmaisullisia keinoja, joka toimivat tietyissä historialliskulttuurisissa kehyksissä. Troopit määritellään juuri niiden sisältämien illukotiivisten voimien kautta, eli ne pyrkivät sanomisen sijasta saamaan aikaan jotakin. Näin ollen ne myös ylittävät perinteisiä muodon ja sisällön välistä jaottelua. Troopit ovat vaikeimmin havaittavia, mutta voimallisimpia merkityksen luoja. Rakenteelliset troopit ilmentyvät usein kohteen tulkinnan ongelmallisissa kohdissa, yli-tai alikorostuneissa kohdissa, eli murtumispisteissä. Tällaisia ovat esimerkiksi aukot, puutteet tai vastaavasti toisto tai muu korostaminen. Rakenteelliset troopit voivat ilmetä millä tahansa kommunikaation osa-alueilla, esimerkiksi tyyliissä, instrumentaatiossa tai lyriikoissa.

Rakenteelliset troopit eivät kuitenkaan psykedeelisen ja progressiivisen rockin tutkimuksessa ole keskeisiä, sillä rakenteellisten trooppien historialliskulttuurisissa kehyksissä toimivat piirteet ovat juuri niitä, joihin progressiivinen rock perustuu. Se on luonteeltaan kehittyvää, monipuolista ja pyrkii uudelleen luomaan historian ja kulttuurin ilmiöitä uuteen musiikilliseen kontekstiin (Halliwell, Hegarty 2011: 87). Progressiivisen rockin voi siis katsoa nimenomaan toimivan rakenteellisten trooppien kautta, jolloin ne eivät toimi yksittäisinä merkitysten luoja vaan nimenomaan pyrkivät tekemään musiikista tulkinnallisesti moniulotteista.

Pidän lähilukua ja edellä mainittuja teorioita ja pohdintoja aiheesta hyvinä lähtökohtina tutkimukseeni. Teen valitsemistani kappaleista lähiluvun käyttäen Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden teoriaa ja poimin kappaleista sellaisia eksotiikkaa ja myyttisyyttä kuvaavia yksityiskohtia, jotka mielestäni ilmentävät Kingston Wallin tyyliä ja ovat sen keskeisiä elementtejä. Eksoottisten piirteiden merkitysten avaamisessa käytän apuna eksotiikan teorioita sekä psykedeelisen rockin estetiikkaa ja historiaa. Juuri lähiluvulla ja sen myötä tulkinnalla pääsen käsiksi siihen, millaisista eksoottisista ja myyttisistä aineksista musiikki koostuu, ja millaisia viestejä musiikki välittää.

1.4. Käsitteet

Tässä luvussa käsittelen tutkimukseni keskiössä olevia ilmiöitä ja niiden historiaa. Käyn läpi eksotismin ja orientalismin vakiintuneita perinteitä ja asemaa länsimaisen tutkimuksen kentällä, sekä niiden musiikillisia ilmenemistapoja ja tulkinnan teorioita. Psykedeelinen kulttuuri ja estetiikka ovat pohjana omassa tutkimuksessani, jonka kautta tutkin eksoottisten aineiden merkityksiä. Psykedeelinen kulttuuri ja sitä myötä psykedeelinen ja progressiivinen rock kehittyivät uudenlaisessa yhteiskunnallisessa ajassa, jonka myötä eksoottiset vaikutteet muokattiin osaksi psykedeelistä estetiikkaa. Uudessa kontekstissa eksoottiset vaikutteet saivat uusia merkityksiä ja ne ilmensivät vastakulttuurin ajatusmaailmaa nyky-yhteiskunnan vastustamisesta ja siitä vieraantumisen, psykedeelien sekä keskittymisestä tajunnan tilojen avartumiseen ja vaihtoehtoisin maailmoihin.

1.4.1. Eksotismin ja orientalismin tutkimus musiikissa

Eksotismilla on pitkät juuret länsimaisessa taiteessa ja tieteessä. Eksotismi tarkoittaa länsimaisesta lähtökohdista tuotettuja kuvauksia ei-länsimaisista kohteista ja kulttuureista, jotka eivät ole tarkkoja kuvauksia, vaan ilmentävät lähinnä länsimaisten suhdetta, valtaa ja pyrkimyksiä niitä kohtaan. Musiikissa eksoottiset piirteet ovat vakiintuneet tietyiksi, selkeästi tunnistettaviksi piirteiksi, jotka sisältävät vahvoina eläviä stereotyyppioita. Pohjimmiltaan eksotismi kuitenkin määrittää toiseuden kautta länsimaiden omaa kulttuuria, arvomaailmaa ja suhdetta muihin kulttuureihin.

Länsimaisen musiikillisen eksotiikan juuret ulottuvat pitkälle taidemusiikin historiaan, jossa ne vakiintuivat tietyiksi musiikillisiksi ilmenemistavoiksi. Nämä tyylit ovatkin peruja lähinnä varhaisemmista (länsimaisista) eksoottisista tyyleistä kuin alkuperäisiltä etnisiltä kulttuureilta. Ne eivät yritä matkia alkuperäiskulttuurien musiikkia sellaisenaan, vaan tuottaa mielikuvia eksoottisesta toisena ja vieraana. Eksoottisen tyylin sisällä on monia erilaisia vakiintuneita tyylejä, jotka esittävät tiettyjä maanosia, kulttuureja tai etnisiä ryhmiä, joilla on teoksesta riippuen erilaisia merkityksiä. (Scott 2010: 137, 154–155.)

Eksoottisen esittämiseen liittyy monenlaisia merkityksiä. Ne eivät koostu vain erilaiselta kuuluvista musiikillista piirteistä, vaan ne sisältävät aina ehdotuksia myös vieraan kulttuurin normeista, tavoista ja olosuhteista, ja vastaavasti herättää vertailua ja arvostelua omaan kulttuuriimme nähden. Meille vieras ja erilainen voi kuvastaa voimallisemmin esimerkiksi seksuaalisuutta, väkivaltaa tai mahtailevuutta. (Bellman 1998: xii.) Orientalismi-käsite on vakiintunut tarkoittamaan kolonialismin ajoilta vallinnutta instituutiota ja tieteenalaa, jossa länsimainen politiikka ja tiede ovat pyrkineet luomaan idästä ja itämaista alistaisen ja ulkopuolisen alueen, jota länsimailla on ollut oikeus ja velvollisuus hallita. Orientalismi on kuitenkin myös politiikkaa laajempi kulttuurinen ilmiö, vakiintunut tapa ja diskurssi, jolla itämaat esitetään ja niitä peilataan omaan kulttuuriin. (Said 2003: 14, 18, 173.) Näin ollen eksotiikka ei ole pelkästään tutun ja vieraan vertailua, vaan juuri kulttuuriset yhteydet, jännitteet ja ehdotukset ovat niitä piirteitä, jotka tekevät tyyllillisistä sekoituksista mielenkiintoisia, mutta myös mahdollisesti ongelmallisia. (Bellman 1998: xii) Romantiikan ajan myötä orientista tuli länsimaisille eksoottinen paikka, jota kuvattiin ylevänä, ajattomana, kulttien ja ihmeiden maana ja henkisenä tilana. Said kommentoikin, että taiteessa orientti toimi enemmän yleveyden kuvauksena, ”kelluvana orienttina”, joka alkoi elää omaa elämäänsä itämaisena genrenä, jossa keskeisiä teemoja olivat aistillisuus, lupaus, terrori, ylevyys, idyllinen nautinto, naisellisuus ja voimakas energia. (Said 2003: 118.)

Ei-länsimaisten musiikillisten tapojen objektiiviset olosuhteet ovat kaukana länsimaisesta musiikillisista tavoista, ja niiden ymmärtäminen on kulttuurisesti opittua. Tämän takia länsimainen tapa ilmentää eksotiikkaa muodostaakin aina jotain uutta sen sijaan, että yrittäisi pyrkiä autenttiseen imitaatioon. (Scott 2010: 154–155.) Eksoottisten tyylien tutkimuksessa tärkeintä on tuntea sellaiset merkitysjärjestelmät, joilla länsimaissa ilmennetään eksoottista. Musiikissa nämä piirteet on sulautettu osaksi säveltäjälle ja kuuntelijalle tutumpaa tyyliä, millä on saatu teokseen eksoottista väriä tai viittauksellisuutta. Länsimaisessa musiikissa eksoottisia aineksia voi esiintyä esimerkiksi melodisissa tai rytmisissä rakenteissa tai sointivärissä, jotka erottavat sävellyksen vakiintuneista musiikkityyleistä, mutta kuitenkin sisältävät länsimaisia tunnusomaisia piirteitä. Eksotiikan tuottamistekniikat ovat siis aina länsimaalaisista lähtökohdista luotuja. (Bellman 1998: v; Hayward 1999: 7; Scott 2010: 137.)

Ralph P. Locke yksi urauurtavimmista tutkijoista ja teoreetikoista alaan liittyen. Hänen kirjansa *Musical Exoticism: Images and Reflections* (2009) kokoaa yhteen musiikin eksotismin teorioita ja menetelmiä ja myös pohtii ja kyseenalaistaa niitä. Locke soveltaa kriittistä tutkimusta ja Edward Saidin orientalismin ideologista kritiikkiä taide- ja oopperamusiikin eksotiikkaan. Locken (2009: 48–54) käyttämä ”ainoastaan eksoottinen tyyli” (Exotic style only) -paradigma tarkoittaa oletusta, jonka mukaan teos on sävellykselliseltä sisällöltään eksoottinen, jos se sisältää tiettyjä musiikillisia viittauksia tai merkkejä toiseudesta. Locke on koonnut 15 kohtaa sisältävän listan erilaisista tyyllillisistä piirteistä, joilla eksotiikka voidaan ilmentää. Seuraavaksi esitän lyhennetyn version Locken kaaviosta, josta olen jättänyt tarkemmat selitykset ja esimerkit pois, sillä ne usein käsittelivät taidemusiikkia. Olen kuitenkin lisännyt listaan Derek B. Scottin listaamia piirteitä, jotka tarkentavat Locken listaa.

1. *Sävellajit ja harmoniat*, jotka ovat sävellysajalle ja genrelle epätyypillisiä. Sävellajien ja harmonioiden alakategorioiksi Locke luokittelee (2) pentatoniset ja muut ”*avonaiset sävellajit*”, näiden vastakohtana toimiva (3) *äärimmäinen kromaattisuus* tai *vaihtuvat harmoniat*, sekä edellisten kohtien väliltä olevat (4) *kokosävel- tai oktatoniset asteikot* sekä *sävellajit, joissa on kromaattisesti lisättyjä säveliä*. Viimeisenä alakategoriana on (5) *pelkistetyt tekstuurit ja paikallaan pysyvät harmoniat*, ja näiden vastakohta (6) *monimutkaiset ja tunnistamattomat soinnut*.

Asteikoista erityisesti fryyginen asteikko, mutta myös molli ja doorinen asteikko. Ylinousevat sekuntit ja kvartit (erityisesti lyydisissä ja fryygisissä ilmaisuissa). Harmoniassa rinnakkaiset kuviot kvarteissa, kvinteissa tai oktaaveissa (erityisesti puupuhaltimilla), pelkät kvintit, bordunat ja urkupisteet, ”maagiset” tai ”mystiset” soinnut, joiden kesto tai harmoninen suunta on epämääräinen. (Scott 2010: 155.)

7. Tunnusomaiset toistuvat *rytmiset* tai *melodiset kuviot*.
8. Ooppera-ariat tai melodiat instrumentaalisissa teoksissa, jotka muistuttavat enemmän *yksinkertaisia lauluja*.

9. Vokaaliset kulut, jotka muistuttavat rituaalista *veisaamista* pidennettyjen melismojen kautta tai saarnaamista tai julistusta *monotonisesti* muuttumattomalla rytmillä. Myös erilaiset *huudot*, *epätavallisten sanojen* korostaminen tai *paikallisten kielellisten muunnosten* käyttö.
10. *Instrumentaaliset kulut*, jotka vastaavat laulettuja *melismoja*.
11. *Normatiivisina pidetyistä jatkumoista*, sävellyksellistä tavoista ja etenemisestä *poikkeaminen*.
12. *Nopeat korukuviot*, joita käytetään huomiota herättävästi tai yliennustettavasti. Arabeskit ja koristellut melodiakuviot, trillit ja dissonoivat etuheleet (Scott 2010: 155).
13. *Vierasperäiset soittimet* tai länsimaiset soittimet, joita soitetaan niin, että ne kuulostavat vierasperäisiltä.

Erityisesti harppuarpeggiot ja -glissandot (myyttinen menneisyys = itämainen eksotiikka), kaksoisruokolehdykkäsoittimet (erityisesti oboe ja englannintorvi), lyömäsoittimet (tamburiini, triangeli, symbaalit ja gongi) ja ponnekkaat rytmiset kuviot ei-vire soittimilla (tomitomit, tamburiini, triangeli). (Scott 2010: 155.)

14. Hyvin tunnusomaiset instrumentaaliset tekniikat.

Nopeat asteikon mukaiset sävelkulut (erityisesti epäsäännöllisinä rytmeinä, esim. yksitoista säveltä soitettuna kahteen neljäsosanuottiin); melodia, joka yhtäkkiä vaihtuu lyhyempään aika-arvoon; äkkijyrkät vaihtelut romanttisten, lyyristen sävelkulkujen ja kiireisten, energisten sävelkulkujen välillä, pienen äänialan melodiat (ostinatot ja ad libitum -osiot), kromaattiset liu'utukset tai mutkittelut, triolien käyttö kaksijakoisissa tahtilajissa, monimutkaiset tai epäsäännölliset rytmit. (Scott 2010: 155.)

15. *Äänialojen ja tessituuran tyypillinen käyttö*, myös epätavalliset äänen tuottamisen tavat. Myös melodian rekisteri voi olla tärkeä (esim. englannintorvi ilmentää vahvemmin kuin oboe) (Scott 2010: 155).

Listan kohdat toimivat suuntaa-antavina ja tutkimustani helpottavina ohjenuorina. Kaaviossa mainitut piirteet on myös tarkoitettu käsitteleväksi länsimaista taidemusiikkia koko sen historian ajalta, mutta miestäni lista on tarpeeksi kattava ja suurpiirteinen myös populaarimusiikkia koskevaan tutkimukseen. Seuraavassa kappaleessa esittelen tarkemmin psykedeelisen rockin eksotiikan piirteitä, mutta ne eivät toimi irrallisina aiemmista länsimaalaisen eksoottisuuden ilmentämisen tavoista. Locken ja Scottin listaukset siis antavat apuja havaita eksotiikan ja toiseuden ilmentämisen erilaisia tapoja, joita pyrin tulkitsemaan psykedeelisessä kontekstissa.

Kaavion kohdat eivät välttämättä yksinään tuota mielikuvia toiseudesta, vaan tarvitsevat rinnalleen myös muita tyyllisiä piirteitä. Yksittäiset piirteet voivat myös tuoda esille hyvin erilaisia assosiaatioita riippuen siitä, miten niitä on yhdistetty ja mitä muita elementtejä esiintyy samanaikaisesti. Eksoottisia mielikuvia voidaan myös herättää täysin vastakohtaisilla tyyllisillä keinoilla, kuten kaavio osoittaa. (Locke 2009: 50, 55.) Musiikillisten piirteiden lisäksi myös kehys ja taustoitus on tärkeää. Sillä ei kuitenkaan ole merkitystä, ilmenevätkö listatut piirteet oikeasti aasialaisissa tai muissa etnisissä kulttuureissa, sillä orientti on konkreettisen paikan sijaan ennemmin topos, eli kokoelma viittauksia. (Said 2003: 172, Scott 2010: 155.)

Tyyli-paradigma jättää kuitenkin ulkopuolelleen esimerkiksi musiikilliset kuvaukset eksoottisista paikoista tai ihmisistä, jotka eivät välttämättä ilmene musiikillisten tyylipiirteiden kautta. Etenkin draamallisissa teoksissa (ooppera, elokuva) eksotiikka voidaan rakentaa kaikenlaisten kokemuksellisten ainesten kautta, jotka toimivat kokonaisuutena. Tätä Locke (2009: 59–64) nimittää ”kaikki musiikki täydessä kontekstissa” (all the music in full context) -paradigmaksi.

Myös kaikkia tekstiä sisältäviä teoksia voidaan tutkia täyden kontekstin paradigman kautta, jos ne sisältävät eksoottisia viittauksia. Vaikka Locke painottaa juuri draamallisten elementtien kokonaisuutta eksotiikan luomisessa, esimerkiksi juonen, laulettujen sanojen ja visuaalisten elementtien kanssa, näen paradigman soveltuvan myös omaan tutkimukseeni. Populaarimusiikissa niin ikään sanoituksilla on iso merkitys, ja kuvauksia eksotiikasta voidaan rakentaa myös visuaalisilla elementeillä, kuten levykansitaiteella, lavapukeutumisella ja -rekvisiitalla. Myös tarinat ja ajatukset kappaleiden taustalla voivat sisältää mielikuvia eksotiikasta.

Locke (2009: 64–71) kuvailee edellä mainittujen paradigmojen lisäksi myös binarismeja eli vastakohtapareja, joilla voidaan päästä tarkastelemaan kohdetta sen sisältämien etäisyydellisten ja ajallisten ulottuvuuksien kautta. Nämä vastakohdat kuvaavat jännitteitä ja ristiriitoja, joita havainnoijat voivat tunnistaa musiikin eksotismien prosessissa. Vastakohtaparit ovat silloin/nyt, me/muut, läheisyys/etäisyys, todellinen/fiktiivinen sekä musiikillinen/ulkomusiikillinen.

Silloin/nyt vastakohtapari, eli kuvaukset historiallisista ajoista, voivat tietyissä tilanteissa herättää eksoottisia mielikuvia. Kaikki historialliset kuvaukset eivät ole eksoottisesti värittyneitä, mutta joskus kuvauksiin liittyy myös kulttuurinen ja/tai maantieteellinen etäisyys. Myös länsimaiseen historiaan liittyvät kuvaukset voidaan tulkita eksoottisiksi, jos ne sisältävät pyrkimyksen toiseuden esittämiseen. (Locke 2009: 64–65.)

Muista vastakohtapareista selkeimpiä eksotiikan tutkimuksen kannalta ovat me/muut ja läheisyys/etäisyys. Etäisyydellä Locke (2009: 66–68) tarkoittaa laajemmin kulttuurisia etäisyyksiä, jotka voivat olla maantieteellisesti hyvin lähellä toisiaan. Sijainnin sijaan läheisyys/etäisyys yhdessä me/muut-binarismin kanssa ilmentää usein sellaisia piirteitä, joilla ei ole mitään tekemistä sijainnin kanssa (esimerkiksi sukupuoli). Kuitenkin myös maantieteellinen etäisyys on keskeistä eksoottisissa teoksissa, jota voidaan vahvistaa myös muiden piirteiden, kuten ilmaston tai luonnonvarojen eroavaisuuksien kautta.

Kolmas vastakohtapari on todellinen/fiktiivinen, mikä on keskeinen osa eksotiikan määrittelyä. Locke (2009: 68–69) lainaa Gilles de Vanin selitystä eksotiikasta yhdistelmänä realismia ja mielikuvitusta. Eksoottisuuden rakentaminen koostuu tiettyä kulttuuria koskevista ”faktatiedoista” sekä myyteistä ja saduista. Teoriassa myös kokonaan fiktiiviset miljööt voivat olla eksoottisia, jos niiden teemana on toiseuden esittäminen. Usein fiktiivisissä oopperoissa ja elokuvissa pohjalla toimii jokin inhimillinen tilanne, asetelma tai tapahtuma, jossa toiseudella on tärkeä rooli.

Viimeisenä Locke (2009: 69–70) käsittelee musiikillisia ja ulkomusiikillisia merkityksiä, jotka liittyvät edellä mainittuihin paradigmoihin musiikillisesta tyylistä ja täydestä kontekstista. Ulkomusiikillisilla piirteillä Locke tarkoittaa juuri musiikillisten piirteiden ulkopuolisia asioita, kuten lyriikoita tai nuottien ohjamerkintöjä. Mielestäni tämä vastakohtapari (jos edes voi kutsua vastakohdiksi)

kuitenkin limittyy selkeästi Locken paradigmoihin sekä lähiluvun teorioihin hermeneuttisista teorioista, joten en koe tarvetta käydä läpi tätä binarismia yksityiskohtaisemmin.

Locke (2009: 72–74) käsittelee eksotismin ongelmallisuutta kysymällä, miten erottaa teokset, jotka on tarkoituksella pyritty esittämään eksoottisina, ja teokset, jotka käyttävät ulkomaalaisia tyyliä ilman eksoottista latausta. Jälkimmäisellä Locke tarkoittaa esimerkiksi taidemusiikissa käytänteenä ollutta tapaa lainata tietyn maan sävellyksellisiä tapoja, joita aikanaan pidettiin arvossa, esimerkiksi italialaiset sävellystavat 1700-luvun alkupuoliskolla. Näissä teoksissa ei siis pyritty esittämään italialaisuutta tai sen musiikillisia traditioita.

Edellä mainittu erottelu on ei ole ongelmaton, mutta Locke (2009: 74–75) esittää ratkaisuksi sen, että eksoottisiksi tarkoitetuista teoksista löytyy vihjeitä siitä, että niistä löytyy tiettyjä pyrkimyksiä eksoottisen esittämiseen. Esimerkkinä näistä pyrkimyksistä voivat toimia ekstramusiikilliset vihjeet, kuten lyriikat, teosten nimet tai toisen käden lähteet, kuten aikalaisarvostelut ja säveltäjän kirjeenvaihto. Myös kuuntelijoiden kollektiivinen tyylien tuntemus vahvistaa eksotiikan tarkoituksellisen esittämisen.

Toinen ongelmallinen erottelu voi olla eksotiikan ja säveltäjän oman kansallisen tyylin välillä, joka voi niin ikään kuulostaa eksoottiselta kuvaukselta. Riippuu tilanteesta ja kuuntelijan suhteesta kyseessä olevaan musiikkiin, voiko kansallista tyyliä pitää eksoottisena. Kuten aikaisemmin vastakohtapareista käy ilmi, voi saman maan sisällä olevat kulttuuriset erot (esimerkiksi kaupunki/maaseutu) esittää eksoottisena ja ”toisena”. Kuitenkin säveltäjät ovat myös käyttäneet oman maansa musiikillisia traditioita ominaan ja omaa säveltäjäidentiteettiään vahvistavana tyylinä. Tällöin perinnumusiikin aineiden käsittelystä voidaan erotella, onko siinä enemmän eksotisoivia kuin kansallissävyisiä piirteitä, esimerkiksi muunneltua ja omaan persoonalliseen tyyliin liitettyä ainesta voidaan pitää enemmän eksoottisena kuin kansallisena tyylinä. Usein tällaiset teokset ovat kuitenkin oman maan sisällä nationalistisia ja laajemmassa globaalissa kontekstissa eksoottisia, eivätkä näin aiheuta ristiriitaa. (Locke 2009: 75–76.)

Locke (2009: 83) mainitsee vielä tärkeän seikan tutkittavan teoksen kontekstin ymmärtämisen ja avaamisen tärkeydestä. Pelkästään nuottien tutkimisen sijasta

päästään lähemmäs teoksen ymmärtämistä, kun otetaan huomioon laajemmat kulttuuriset ja ulkomusiikilliset tekijät, mikä on keskeistä myös lähiluvussa ja hermeneuttisten ikkunoiden avaamisessa. Tämä avaa laajemman valikoiman assosiaatioita ja merkityksiä, jotka eivät välttämättä olleet edes säveltäjän tai aikalaisten kuuntelijoiden tiedossa. Näin teoksesta tulee yhä jatkuvasti ajankohtainen, mielenkiintoinen, sekä terveellä tavalla ongelmallinenkin.

Eksotismin tutkimukseen liittyy muutamia keskeisiä riskejä, kun ollaan tekemisissä vieraiden kulttuurien tai etnisten ryhmien länsimaalaislähtöisistä vaikutelmista ja kuvauksista. Bellman neuvookin aina tekemään suhteensa selväksi tutkittavan eksoottisvaikutteisen musiikin ja meidän kulttuurimme muodostamiin vaikutelmiin eksoottisista ihmisistä ja esimerkiksi niihin liittyvistä kuvitelmissa, peloista tai muista asenteista. (Bellman 1998: xiii.) Kingston Wallin eksotiikka liittyy kuitenkin vahvasti psykedeeliseen estetiikkaan ja sen teemoihin, eikä niinkään ehdotuksiin vieraiden kulttuurien kuvauksista. Tämän takia en usko, että tutkimuksessani tulee eettistä ristiriitaa ei-länsimaalaisten kulttuurien tai ryhmien kanssa.

Kuten määritelmistä näkyy, on eksotiikan tutkimuksessa monia tasoja. Locken paradigmat kuvaavat mielestäni hyvin näitä tasoja. Vaikka ensimmäinen, vain musiikillisiin tyylipiirteisiin keskittyvä taso ei tarjoa kovin syvällistä analyysiä, on se silti välttämätön osa eksotiikan tutkimusta, sillä musiikilliset eksotiikan piirteet tulee tuntea, jotta on mahdollista päästä syvällisempään ymmärrykseen musiikin kulttuurillisista ja sosiaalisista merkityksistä. Samaan tähtää myös käyttämäni lähiluvun teoria hermeneuttisista ikkunoista, joka mielestäni tukee ja yhdistää hyvin käyttämiäni Locken paradigmoja ja vastakohtapareja. Locken ja Scottin tyylikeinojen listaus toimii lähinnä taustalla omassa tutkimuksessani, jotka ohjaavat eksoottisten tyylikeinojen löytämisessä. Eksoottisten piirteiden tulkinnassa haen tapauskohtaisesti tietoa eksoottisilta kuulostavien kohtien, kuten tiettyjen sävellajien, symboliikasta länsimaisessa musiikissa ja psykedeelisessä rockissa.

1.4.2. Psykedeelinen rock ja eksotiikka

Psykedeelinen rock oli populaarimusiikin suuntaus, joka oli lähtöisin psykedeelihuume LSD:n ympärille muodostuneesta vastakulttuurista 1960-luvun loppupuolella. Aikakauden uudet mediat sekä teknologinen ja yhteiskunnallinen kehitys nostivat musiikin tekemisen ja sen jakelun uudelle tasolle, minkä seurauksena psykedeliasta tuli valtavirran kulttuuria. Tyylin merkittävimpänä levittäjänä toimi The Beatles, jonka *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -albumi (1967) oli psykedeelisen ja progressiivisen tyylin muotoutumisen merkittävä suunnannäyttäjänä. Psykedeelinen kulttuuri oli sekoitus eksoottista mystiikkaa, hippiaatetta sekä tajunnan uusien ulottuvuuksien etsintää. (DeRogatis 2003: 2, 10–11; Farrell 1997: 168.)

Psykedeelisen rockin syntymä ajoittuu aikakauteen, jolloin vallitsi laajentunut ja korostunut sosiaalinen, poliittinen ja psykologinen tietoisuus (Whiteley 1992: 3). Vastakulttuuri eli hippiliike syntyi halusta vastustaa kapitalistista nyky-yhteiskuntaa ja sen järjestäytyneisyyttä materialismia. Vastakulttuurin pyrkimyksenä oli vaihtoehtoinen poliittinen ja henkinen elämäntyyli, johon kuului kiertolaiselämä, kommuuniasuminen, vapaan rakkauden arvot ja kieltäytyminen säännöllisestä päivätyöstä. Materialismin vastapainoksi omaksuttiin itämaisten uskontojen henkisiä arvoja ja harjoitteita, ja sisäistä tajunnan maailmaa ja havainnoinnin ulottuvuuksia tutkittiin LSD:n avulla. (Macan 1997: 16.) Rock-muusikosta tuli tämän vastakulttuurin viestinvälittäjä, joka pyrki välittämään psykedeelistä aatemaailmaa musiikillisen kehittelyn kautta, jossa niin ikään LSD:tä käytettiin mielikuvituksen ja itseilmaisun apuna. Uutena ajatuksena oli merkitysten tuottaminen musiikillisissa tekniikoissa ja sointiväreissä sanoitusten sijasta. Vaihtoehtoisen kulttuurin ja psykedeelisten merkitysten vakiinnuttaminen musiikillisiin piirteisiin sai aikaan todellisuuden ja musiikillisen kokemuksen sekoittumisen, joka muodosti uuden, erityisen musiikillisen kommunikointitavan. (Whiteley 1992: 1–3.)

Psykedeelisen rockin pyrkimyksenä oli kuvata hallusinogeenisiä kokemuksia musiikillisilla elementeillä. Kokemuksissa oli keskeistä eri aistimusten synestesia ja voimakkaat, eläväiset hallusinaatiot. Musiikilla oli keskeinen asema näiden kokemusten vahvistamisessa, sekä niiden mieleen palauttamisessa. Psykedeelistä kokemusta alettiin musiikissa jäljitellä keskittymällä kokeellisiin ja

mielikuvituksellisiin äänimaailmoihin, joiden luomisen mahdollistivat uudet studioteknologiset mahdollisuudet, kuten syntetisaattorit, takaperin soitettut nauhat, vaihemuuntelu, panorointi sekä pitkät delayloopit ja äärimmäiset kaikuefektit. Uutta oli myös moniraitaäänitys, jonka avulla saatiin kerroksellisia, mystisiä miksausia. Sanoitukset psykedeelisessä rockissa olivat usein surrealistisia, esoteerisia tai ne ottivat vaikutteita kirjallisuudesta. (DeRogatis 2003: 11–15; Rodkiewics 2017: 182.) Studiotekninen kokeilu loi pohjaa progressiivisen rockin eriytymiselle 1970-luvulla, mutta 1960-luvulla monen bändin, kuten Beatlesien ja Pink Floydin, kontekstissa progressiivinen rock limittyi psykedeelisten piirteiden kanssa (Macan 1997: 19–23).

Psykedelia ja LSD nousivat uusien medioiden kautta populaareiksi ilmiöiksi, jonka myötä ihmisillä oli hyvä käsitys siitä, millaisia hallusinogeeniset kokemukset olivat, vaikka eivät olleet itse käyttäneet psykedeelisiä. Ilmiö näkyi myös rockissa, psykedeelisiä vaikutteita omittiin musiikkiin huolimatta siitä, oliko muusikoilla henkilökohtaista kokemusta LSD:stä. (DeRogatis 2003: 12–15.) Psykedeelisen kokemuksen musiikillisiksi ilmentäjiksi vakiintuivat esimerkiksi sointivärien käsittely (sumennettu, kirkas, päällekkäinen) ylöspäin suuntautuva liike (vastaavuus psykedeeliseen trippiin, ”psychedelic flight”) harmoniat (horjuva, värisevä) rytmit (säännöllinen, epäsäännöllinen) suhteet (etualalla, taustalla), sekä normaalista poikkeavat kulut ja rakenteet (Whiteley 1992: 4).

Studioteknisen tyylin lisäksi syntyi toinen merkittävä psykedeelisen rockin suuntaus, jota voidaan myös kutsua nimellä acid rock. Siihen kuuluivat pitkät instrumentaalisoolot sekä jamittelu. (Farrell 1988: 189.) Harmoniat molemmissa suuntauksissa pohjautuivat bluesiin ja modaalisuuteen, minkä takia tyyliin oli helppo sisällyttää myös itämaisia vaikutteita. Pääsoittimena oli särötetty sähkökitara, jonka soittamiseen käytettiin niin ikään edistyneitä äänentoisto- ja efektiteknologiaa, kuten fuzz- ja wah wah -pedaaleja, sekä kiertoääntä. (MacDonald 2003: 80; Rodkiewics 2017: 182.) Acid rockin merkittävimpiä artisteja olivat mm. Jimi Hendrix, The Yardbirds ja Cream, ja tästä suuntauksesta kehittyi 70-luvulla raskaamman rockin suuntaus, jonka yksi keskeinen yhtye oli Led Zeppelin (Macan 1997: 19.) Edellä mainitut yhtyeet olivat myös Kingston Wallin keskeisiä vaikuttajia, ja yhtyeen musiikki edustaakin tätä acid rockin suuntausta, sillä se perustuu virtuoosiseen sähkökitarointiin ja pitkiin jamitteluosioihin.

Eksotiikka oli keskeinen osa psykedeelistä kulttuuria. Siihen kuului kiinnostus intialaista mystiikkaa ja hindulaisuutta kohtaan, joiden pyrkimys tajunnan laajentamiseen ja sielulliseen avartumiseen yhdistettiin psykedeelisiin kokemuksiin. (Rodkiewics 2017: 182.) Psykedeliakulttuuri otti ideoita 1800-luvun lopun orientalismista, jossa keskiössä olivat niin ikään hindulaisuus sekä muut etelä- ja länsi-aasialaiset kulttuurit, ja orienttia kuvattiin ylimaallisen tiedon ja viisauden lähteenä. Itämaiset filosofiat ja uskonnot valjastettiin kuvaamaan vastakulttuurin ajatuksia, jotka vastustivat länsimaista (amerikkalaista) valtavirtakulttuuria ja politiikkaa. (Echard 2017: 55–56.)

Intialainen klassinen musiikki inspiroi myös rockin suunnannäyttäjiä. Intianismin vaikutteet yhdistyivät psykedeelisten piirteiden kanssa ”sitar-ilmiöksi”, kun useat psykedeelisen rockin uranuurtajat, mm. The Beatles, The Rolling Stones ja The Yardbirds, ottivat vaikutteita pohjois-intialaisesta klassisesta musiikista. Intialaisia piirteitä sisältävää rockia kutsuttiin myös nimellä ”raga rock”. (Echard 2017: 5; Farrell 1988: 189.) Raga Rockin artistien, erityisesti The Beatlesien George Harrisonin, perehtyminen intialaiseen kulttuuriin ja musiikkiin nosti länsimaissa populaarin kiinnostuksen kohteeksi myös intialaisen klassisen musiikin artisteja, joista tunnetuin on Harrisonin opettajanakin toiminut Ravi Shankar (Echard 2017: 5, MacDonald 2003: 87–88). Vaikka innostus muuten jäikin lyhyeksi ja varsin pintapuoliseksi, nousi intialainen musiikki hetkellisesti populaariksi ilmiöksi länsimaissa (Farrell 1997: 171).

Uusille äänimaailmoille ja tajunnan sisäisille matkoille haettiin inspiraatiota Intian lisäksi myös muualta maailmasta (Farrell 1997: 168–169). Tyypillistä oli eksoottisten instrumenttien käyttö tai niiden sointivärien jäljittely (Rodkiewics 2017, 182). Keskeisenä soittimena toimi raga rockin myötä sitar, jota käytettiin idealisoituna sähkö- tai akustisena kitarana sen samankaltaisuuden vuoksi (Farrell 1988: 191). Sitarin lisäksi saatettiin käyttää muita, meditatiivisia ja ritualistisia pidettyjä soittimia, kuten gamelania, didgediroota tai vokaalisia kulkua tai tekniikoita. Rytmisesti rock palasi bluesin kautta afrikkalaisiin juuriinsa, ja rumpukompeista tuli toistavia ja transsinomaisia. (DeRogatis 2003: 18.) Kappaleiden rakenteet monimutkaistuivat, ja ne sisälsivät tahtilajien muutoksia ja addisiivisia rytmejä (Rodkiewics 2017: 182).

William Ehcard (2017: 59–60) on poiminut Locken listalta musiikillisia piirteitä, joita on käytetty ilmentämään eksoottista myös psykedeelisessä rockissa. Molli/duuritonalityteetista poikkeavat sävellajit ja harmoniat, katkeamattomat bordunäänet ja modaalisuus sointuvaihdosten ja duuri/mollitonalityteetin sijaan olivat yleistä psykedeelisessä rockissa. Erikoisia sävellajeja olivat esimerkiksi pentatoniset asteikot, kromaattiset variaatiot, symmetriset sävellajit (oktatoniset ja kokosävelasteikot). Harmonialtaan eksoottisuutta saatettiin ilmentää paljailla tekstuureilla (ei-harmonisoiduilla unisonoilla ja oktaaveilla, paljailla ja rinnakkaisilla kvarteilla ja kvinteillä, sekä staattisella harmonialla tai hitaalla värähtelyllä). Myös selkeästi erottuvat toistuvat rytmiset ja melodiset kuviot, instrumentaaliset tekniikat sekä normaalista jatkumosta poikkeavat kulut sekä soittimilla soitetut melismat toivat mielikuvia ei-länsimaisesta. Eksoottisia tekniikoita olivat myös selkeästi erityiset vokaaliset tekniikat, rituaaliset ja veisaamisen kaltaiset vokaaliset kulut, epätyypilliset äänen tuottamisen tavat ja äänialan käyttö. Eksoottisuutta saatettiin hakea myös avoimilla kitaravirityksillä, improvisoimalla yhdellä soinnulla ja instrumenttien soittamisella kysymys-vastausperiaatteella. (DeRogatis 2003: 18; Farrell 1988: 191.)

Psykedeliaan lainatut eksoottisia mielikuvia tuottavat musiikin piirteet olivat usein yhteydessä ei-länsimaisiin uskonnollisiin ja meditatiivisiin rituaaleihin, joten näiden piirteiden tuominen rockiin toi sille mystisen ja henkisen ulottuvuuden (DeRogatis 2003: 18). Tämän takia intialainen musiikki ja hindulaisuus olivat helposti yhdistettävissä psykedeeliseen musiikkiin, vaikka psykedeelit eivät kuuluneetkaan alkuperäiseen intialaiseen kulttuuriin. Psykedelia ja eksotiikka limittyivät siis rockissa toisiinsa erottamattomasti, ja eksoottiset piirteet, erityisesti intialaiset vaikutteet, saivat siinä kokonaan uusia merkityksiä. (Farrell 1988: 198; Rodkiewics 2017: 184.)

Raga rockilla oli merkittävä vaikutus psykedeelisen tyylin kehittämisessä, ja sitä myötä myös orientalististen lainausten ilmentämisessä ja ymmärtämisessä. Populaarimusiikissa päähuomio keskittyi ääneen ja soundiin nuotinnuksen sijasta, kun intialainen musiikki kuultiin levyiltä sellaisenaan. Pyrkimyksenä oli matkia ja oppia ennemmin kuin kiillottaa, korjata tai saada intialainen musiikki sopimaan länsimaalaisen musiikin teoriaan, mikä poikkesi aikaisemmasta orientalistisesta lähestymistavasta. (Ehcard 2017: 60–61.)

Intialainen klassinen musiikki perustuu dynaamiseen, muuntuvaan ja kehittyvään improvisaatioon, joka ilmaisee erilaisia tunteita, mielialoja ja sisältää uskonnollisia, ajallisia ja kulttuurisia viitteitä. Sen perustuu raagoihin, jotka ovat tietyn sävelasteikon sisällä tapahtuvaa, vakiintunutta improvisaatiota. Kun intialaisia musiikin piirteitä siirretään kontekstistaan 3-minuuttiseen länsimaiseen pop-kappaleeseen, niiden tehtävä ja merkitys muuttuvat. Intialaisen musiikin ja sen konventioiden omaksuminen jäikin länsimaissa hyvin pintapuoliseksi (paitsi George Harrisonin osalta). Musiikista lainattiin sopivia palasia, joilla luotiin käsitys kokonaisuudesta. Intialaisessa musiikissa on kolme elementtiä: melodia, borduna ja rytmi. Tämä voi osaltaan selittää sen, miksi länsimaiseen rockiin voitiin lainata helposti pintapuolisia intialaisen musiikin elementtejä, sillä se vastaa rockmusiikin asetelmaa melodian, harmonian ja rytmin osalta. (Farrell 1988: 193.)

Pintaelementtien lainailu intialaisesta musiikista ei kuitenkaan muodosta autenttista kuvaa alkuperäisestä kohteesta, kuten jo eksotiikkaa koskevassa kappaleessa käytiin läpi. Rock-musiikissa oli kuitenkin pyrkimyksenä luoda jotain uutta, ja intialaiset ja eksoottiset piirteet saivatkin uudessa kontekstissa erilaisia merkityksiä ja tehtäviä kappaleesta ja käyttötavasta riippuen. (Rodkiewics 2017: 184) Ne olivat osa orientin Intian toposta, jolla tarkoitetaan vakiintuneita, selvästi tunnistettavia länsimaalaisia tapoja ilmaista orienttia ja eksoottista. (Echard 2017: 6.)

Echard (2017: 58) lisää vielä, että psykedeliassa on silti kuvauksia itämaisistä kulttuureista ja paikoista niin, että ne mielletään olevan jostain muualta. ”Jostain muualta” ei kuitenkaan välttämättä ole tarkoitettu esittämään maantieteellistä, kulttuurista tai ajallista etäisyyttä, vaan eksoottista tapaa, jolla tämän hetkinen paikka ja aika tuodaan esille. Eksoottiset esitykselliset tavat psykedeliassa voivat kuvastaa myös omaa itseä ja omaa kulttuuria toisena, ja niitä voidaan käyttää itsensä vierauttamisen ja toiseuttamisen välineenä. Vaikka orientalismin on perinteisestikin pohjimmiltaan ollut länsimaisille keino määritellä ja laajentaa omaa minäkuvaa, psykedeliassa tämä keskeinen taipumus liitettyä pyrkimykseen itsetransformaatiosta synnytti uudenlaisen, aikaisemmista orientalismin ilmiöistä poikkeavan tilanteen.

Eksotiikka ja orientalismin kokivat muodonmuutoksen 1960-luvun populaarikulttuurissa uusien teknologioiden ja yhteiskunnallisen tilanteen myötä, jossa se liitettiin osaksi itsetutkiskelua, tajunnan ja mielikuvituksen laajennusta

psykedeelisillä keinoilla. Yhä vahvemmin eksoottiset piirteet musiikissa alkoivat ilmentää sisäisiä tajunnan matkoja, sekä etnisten kulttuurien filosofista aatemaailmaa sekä rituaalista transsia. Musiikilliset eksotiikan piirteet yhdistyivät uusien äänentuottamisen teknologioiden kanssa, jonka seurauksena syntyi uudenlaisia äänimaailmoja, jotka peilasivat oman aikansa vastakulttuuria, kehitystä ja arvoja.

1.5. Kingston Wallin ja Petri Wallin historia

Petri Walli oli herrasmies, uskollinen ystävä ja samalla julma päänaukoja. Omaehtoinen säätäjä ja suurisydäminen rakastaja. Itsepäinen kontrollifriikki, joka halusi sekoilemalla päästä järjestyksen tuomasta ahdistuksesta. (Puustinen 2014: 9–10.)

Walli heittäytyi täysillä, eikä jättänyt mitään puolitiehen. Hän oli luontainen johtaja ja showmies, perfektionisti, rajojen rikkoja ja totuuden etsijä. Petri Wallista syntyi Kingston Wall, jota pidetään yhtenä 90-luvun suomalaisen rockin merkkipaaluista. (Puustinen 2014: 5, 9–10)

Petri Walli syntyi helmikuussa 1969 Helsingissä. Wallin isä Aarno Walli oli tunnettu kapellimestari ja televisiojuontaja, ja äiti Anita Walli teki kansainvälistä uraa showtanssijana ja burleskitaitelijana. Parilla oli ennestään yksi lapsi, Aki Walli (s. 1966), sekä Aarnolla edellisestä liitosta jo aikuinen poika, Hasse Walli, joka oli niin ikään tunnettu suomalainen rock-, ja maailmanmusiikkiartisti ja suomalaisen populaarimusiikin edelläkävijä. Aarnon ja Anita Wallin suhde ei kuitenkaan kestänyt Anitan elämäntapaa, reissaamista ja (kohu)julkisuutta, ja päättyi eroon Petrin ollessa 11-vuotias. Anitan käskystä pojat saivat muuttaa pois isänsä kanssa, mutta pian isovelji Aki saikin muuttaa takaisin äitinsä luokse. Tämä aiheutti Petrissä pahaa katkeruutta äitiään kohtaan, ja äidin hylkäämisen kokemus jäikin vaivaamaan Peteä koko hänen elämänsä ajaksi. Aarno Walli oli vanhanaikainen, ankara, mutta rakastava isä. Häntä ei kuitenkaan juuri näkynyt kotona, sillä hänellä oli monta rautaa tulella eläkeläisenäkin. Pete sai mennä miten halusi, kunhan käyttäytyi kunnolla ja hoiti kotityöt. (Puustinen 2014: 38–40.)

Pete innostui rock-musiikista ja kitaransoitosta 10-vuotiaana Hasse Wallin lainatessa hänelle harvinaisen Jimi Hendrix-videokokoelmansa. Pete sai oman kitaran ja soitti

pian läpi kaikki kotihyllyn levyt. Hän saattoi jopa jäädä kotitalonsa paperijätelaatikkoon treenaamaan, kun olisi pitänyt lähteä kouluun. Walli oli ikäistään vanhemman näköinen ja oloinen, ja hengaili jo 13-vuotiaana Lepakossa punkkareiden kanssa. Koulussa käynti ei muutenkaan kiinnostanut Peteä, vaan hän kulutti päivänsä sekoillen ja aiheuttaen pahennusta. Myös naiset kiinnostivat Peteä jo nuoresta iästä lähtien, ja hän retosteli usein naisjutuillaan. Siitä huolimatta Pete myös seurusteli usein, ja oli silloin yhden naisen mies. (Puustinen 2014: 22, 42–44.)

Kingston Wall sai alkunsa Petri Wallin päästyä armeijasta syksyllä 1987. Basistiksi Walli päätti hankkia ennestään hänelle tuntemattoman Jukka Jyllin, ja rumpaliksi Petteri Ståhl ”Kapasen”. Aluksi yhtyeessä oli myös laulaja, joka lähti bändistä pian tuntiessaan jääneensä pitkien kitarasoolojen varjoon. Trio toimi jäljelle jääneiden jäsenten mielestä hyvin, ja Walli tunsu olevansa riittävä myös laulajaksi. (Puustinen 2014: 15, 20, 33, 62.) Petri kommentoi Hannu Lappalaisen videohaastattelussa (1993), että triossa on tietty kemia, ja kolmen kesken pystyy vielä kommunikoimaan musiikin avulla ja ajatusyhteys pysyy yllä. Kolme on myös hyvä määrä siihen, että kaikki saa soittaa paljon, mistä Kingston Wallissa on kyse.

Yhtyeen vaikutteisiin kuului 60- ja 70-luvun psykedeliset ja progressiiviset rock-yhtyeet, kuten Jimi Hendrix Experience, Jethro Tull, Led Zeppelin ja Pink Floyd. Walli kertoo (Lappalaisen videohaastattelu 1992) omista vaikuttajistaan, ettei hänellä ole selkeää yhtä idolia, vaan ottaa vaikutteita sieltä täältä fiiliksen mukaan.

Tärkeimmiksi Petelle tulee kuitenkin mieleen Rush, joka oli yksi varhaisimmista vaikuttimista, sekä mainitsee myös Hendrixin ja Led Zeppelinin lisäksi Spiritin, Zappan, Freddie Mercuryn ja suomalaisista artisteista Ismo Alangon, Dave Lindholmin ja Royals -yhtyeen. Lisäksi Wallilla oli iso kokoelma suomiprogea, ja tunsu valtavan määrän kaikkea muutakin musiikkia. Bändisoitossa Walli painotti jammailua toimivuuden ja tyylin löytymisen kannalta. Se vaati kärsivällisyyttä ja kovaa treeniä, mutta alkoi tuottaa tulosta. Yhtye alkoi Wallin toimesta keikkailla jo vuoden 1988 vaihteen tienoilla, vaikka omat kappaleet olivat vasta aihioita. Keikkailun vakiintuessa Walli kehitti yhtyeelleen assosiaatorikkaan nimen Kingston Wall. (Puustinen 2014: 61–66.)

Yhtyeen asettuminen Helsingin musiikkiskeneeseen oli kuitenkin melko vaikeaa, sillä 1960-luvun englanninkielinen kitararock ja blues eivät olleet muodissa 80-luvun

lopulla, jolloin Suomen nuoriso jakautui pääsääntöisesti kahteen heimoon: punkkareihin ja hevareihin. (Puustinen 2014: 76–77.) Joitakin kaikuja progressiivisen rockin uudesta tulemisesta oli kuitenkin Suomessa nähtävillä 90-luvun alusta lähtien, mutta Kingston Wall erottui joukosta pohjautumalla selkeästi englanninkieliseen, blues-pohjaiseen psykedeeliseen rockin jamiperinteeseen (Bruun et. al. 1998: 492–495.) Walli sai kuitenkin puhuttua keikkaa bändille tästäkin huolimatta, vaikka Suomi oli vielä lamankin kourissa. Kingston Wallin hippimeininki oli niin aitoa, ja he tekivät omaa juttuaan niin täysillä, että iskivät yleisöön kuin yleisöön. Kingston Wall poikkesi aikansa valtavirtamusikista, joten vähintäänkin yleisö jäi tuijottamaan tätä epätavallista ilmestystä ja heidän speaktaakkelimaista lavashow`taan. (Puustinen 2014: 61–66, 71, 76–77.)

Wallin maailmankuva, kokemukset ja ajatukset heijastuvat yhtyeen musiikissa hyvin vahvasti. Häntä kiinnostivat hengelliset asiat ja muinaiset uskonnot, ja hän luki paljon etsien kirjoista tietoa ja vastauksia syvällisiin aiheisiin. Hän oli kiinnostunut mm. teosofiasta, joka käsitteli karman lakia, jälleen syntymistä ja kaiken takana olevaa absoluuttista jumaluutta uskonnollis-filosofisesta näkökulmasta. Peteä inspiroi myös erilaiset mytologiat ja muinaiset kulttuurit, sekä niiden salaisuudet ja hengelliset opit. Hän oli kiinnostunut mm. Carlos Castanedan intiaanien mystiikkaa koskevista teoksista sekä muinaista egyptiä koskevasta kirjallisuudesta, kuten *Sinuhe egyptiläisestä*, joka oli yksi Peten lempikirjoista. Walli lähti myös tyttöystävänsä kanssa Egyptiin joulun alla 1989. Matka innoitti Wallia suuresti niin musiikin tekemiseen kuin henkiseen etsiskelyynkin (Puustinen 2014, 58, 88). Walli (Lappalaisen videohaastattelu 1992) kommentoi omasta uskonnostaan, että on käynyt läpi erilaisia vaiheita, mutta ei ole löytänyt rekisteröidyistä uskonnoista mitään sopivaa. Hän ei ole kuitenkaan täysateisti, sillä on kokenut tiettyjä tapahtumia ja päätenyt sellaisten ihmisten ja asioiden pariin, mikä on tuntunut johdatukselta ja ovat liian voimakkaita ollakseen sattumaa. Wallin henkisen etsinnän vaiheet heijastuivat myös selkeästi Kingston Wallin kolmella levyllä.

Ensimmäisen kiinnityksen yhtye sai Freakout –nimisellä klubillaan ravintola Kulttiin. Klubi oli kaikille avoin jamitteluilta, jossa yhtye sai samalla treenata. Alun perin se oli akustinen klubi, mutta muuntui enemmän keikkatilanteessa vaihtuvien tunnelmien pohjalta tapahtuvaksi kokeelliseksi jamitteluksi, ja muokkautuva ideologia jäikin keskeiseksi osaksi Freakoutia. (Lappalaisen videohaastattelu 1993)

Klubeja oli yhtyeen uran aikana yhteensä kolme eri paikoissa, ja niillä oli iso vaikutus Kingston Wallin tyylin kehittymiseen sekä verkostoitumiseen. Lavalla nähtiin mm. Von Hertzenin veljekset, Hasse Walli sekä Piirpauken Sakari Kukko, joka toi pelimannihenkeä klubeille. (Puustinen 2014: 125; Silas 2012: www.soundi.fi.) Hannu Lappalaisen dokumentissa (1995/2011) on Freakoutilta livetallenteita, joissa esimerkiksi Kingston Wallin kanssa jammailee turbaanipäinen Sakari Kukko soittaen huilua ja keskellä tanssii vähäpukeinen showtanssija Katja Törmälä. Tunnelma on harras, hämyinen ja eksoottinen, lavalla olijat sekä oletettavasti yleisö fiilistelevät tunnelman mukana. Lavalla saattoi soida mitä vaan, esimerkiksi raskas rock, sitar tai kolmen lyömäsoittajan setit (Puustinen 2014: 138–141). Freakout-illat olivat vapautuneempaa meininkiä ja Kingston Wallin toimintaan verrattuna isompaa ja inspiroivampaa kuuluisine vierailijoineen (Silas 2012: www.soundi.fi). Freakout-klubit tarjosivat siis Wallille ja Kingston Wallille laaja-alaiset musiikillisen kokeilun ja kehittymisen mahdollisuudet, joilla myös eksoottisuus oli vahvasti läsnä.

Freakout-klubien ja omien keikkojen myötä Kingston Wallin lavaspektaakkeli alkoi löytää uomiaan. Keikoilla ei ollut settilistoja, vaan kaikki tapahtui (Wallin) fiiliksen mukaan, vaikka valssiksi, humpaksi tai tangoksi. Draaman kaari luotiin musiikin, valojen ja dynamiikan yhteistyössä, ja jokainen keikka oli ainutlaatuinen. Keikoilla tunnelman osaltaan loi miksaaja Sauli Suomalainen, jolle Walli antoi ainoaksi ohjeeksi käyttämään paljon kaikua ja delayta 60-luvun psykedeeliseen tyyliin. Ei ollut valmiita soundeja, vaan keikoilla syntyi miksaus aina tunnelman mukaan. Trio soitti myös paljon covereita, niitäkin tyyllillisesti laidasta laitaan, mutta uusilla biiseillä alkoi kuulua enemmän psykedeelisiä ja itämaisia vaikutteita. Rumpali Kapanen ei kuitenkaan pysynyt yhtyeen kehityksen perässä, ja jätti bändin yhteisymmärryksessä. Tilalle Walli hankki Timo Joutsimäen, jonka kanssa trio pääsi teknisesti uudelle tasolle. Joutsimäen peruja on ns. Kingston Wall -groove, mutta ”Kapasen komppi” jäi osaksi bändin sen aikaisia kappaleita. (Puustinen 2014: 76–78, 92–95, 130–132.)

Wallilla oli tapana säveltää kappaleita sekoittelemalla esikuviansa musiikillisia aineksia välillä melko häikäilemättömästi. Puustisen (2014: 73) mukaan ”lainaaminen ei ollut Petelle itseistarkoitus, muttei myöskään tabu”. Walli teki biisejä niin, että hän yhdisti kaikkea kuulemaansa uuteen muotoon toimivaksi

kokonaisuudeksi. Walli itse kuvaa (Lappalaisen videohaastattelu 1992) kappaleiden syntymistä:

Ne syntyvät ihan missä sattuu, mutta aina ne alkaa jostain fiiliksestä, johon sitten löytyy jatko. Joskus ne syntyy omasta päästä, niin että kuulee jonkun jutun, joskus taas yhdestä riffistä, joka alkaa rönsyilemään treenikämpällä. Ei ole tiettyä kaavaa, enkä haluakaan, että olisi. Omien biisien kohdalla katsotaan ensin, toimiiko biisi bändin kesken, sen pitää kuulostaa kaikista hyvältä. Kuitenkin vasta keikalla tietää, toimiiko biisi vai ei.

Kappaleiden merkityksistä Walli on maininnut, että pyrkii ensin tavoittamaan biisin fiiliksen, sitten vahvistamaan ja tukemaan tätä fiilistä, ja tuomalla sen selkeämmin esille myös kuulijoille, tarvittaessa sanoituksin. Keikoilla kappaleet kehittyivät ja elivät omaa elämäänsä, eivätkä koskaan olleet "valmiita". Wallille eivät omat sävellykset kuitenkaan olleet yhtä tärkeitä kuin lavalla soittaminen ja omien taitojen näyttäminen. (Puustinen 2014: 73–74.)

Pete oli ristiriitainen henkilö, joka jakoi mielipiteitä. Hän oli itsevarma, ylemmydentuntoinen, voimakastahtoinen, kilpailuhenkinen ja hänellä oli tarve johtaa muita, minkä takia hän oli monien mielestä ärsyttävä. Toisaalta taas Walli oli syvälinen etsijä, lojaali, rehellinen, suorasukainen, reilu ja mukava kaveri. Hänestä siis joko pidettiin tai häntä vihattiin. Hänellä sanottiin olevan luontainen rocktähten asenne, hän oli omasta osaamisestaan tietoinen ja röyhkeän peloton, mutta myös hyvä hengen luoja ja innostava, spontaani ja energinen kaveri. (Silas 2012: www.soundi.fi; Puustinen 2014: 9–10.) Walli (Lappalaisen videohaastattelu 1992) myös itse kertoo olevansa emotionaalinen ihminen ja tiedostaa hankalan luonteensa kertoessaan ominaisimman luonteenpiirteensä olevan ailahtelevaisuus:

... yhdellä hetkellä yksi juttu tuntuu hyvältä, toisena toinen. Olen myös sellainen kokonaisuuksien katselija, huono katsomaan yksityisohtia. Huonoin puoli? Päättämättömyys. On liikaa vaihtoehtoja, joissa kaikissa on miljoonia hyviä ja huonoja puolia. (...) Bändijutuissa sen näkee, yhtenä päivänä on joku fiilis, että just tää biisi pitää soittaa, ja seuraavana päivänä oon unohtanut koko jutun, fiilis menee ohi, jos ei tapahdu just silloin. (...) Se on myös taiteellinen tapa toteuttaa, että menee fiiliksen mukaan.

Pete oli myös karismaattinen ja sosiaalisesti lahjakas, hän tuli heti toimeen kaikkien haluamiensa ihmisten kanssa. Hän sai usein haluamansa, sai alennuksia pankin tai kioskin työntekijöiltä, tai hankki kavereilleen heidän haluamiaan työpaikkoja. Ihmisten tapaamisella täytyi kuitenkin aina olla joku hyöty, esimerkiksi bisneksen edistäminen tai vain huomio. (Puustinen 2014: 169; Silas 2012: www.soundi.fi.)

Petri Walli oli yhtyeen johtaja niin musiikillisesti kuin toiminnallisestikin. Hannu Lappalaisen videohaastattelussa (1993), hän kysyy Peteltä, mikä osa tällä olisi, jos Kingston Wall olisi näytelmä, Pete vastaa: ”Olisin se tyyppi, jolla on pääkallo kädessä ja miettii ”Ollako vai eikö olla?”. Olen sellainen keskeinen vaahtoaja, kokonaisuksien hallitsija. Ohjaaja, pääosan esittäjä ja tuottaja. Hullu, joka yrittää tehdä kaiken kerralla”. Samassa dokumentissa on satunnaisia otoksia back-stagelta, keikkabussista ja muista tilanteista, joissa Pete antaa vaikutelman itsestään iloisena ja leikkisänä kaverina. Back-stagella hänellä on suurpiirteisiä visioita keikan kulusta, joita hän jakaa bändikavereilleen.

Pete soitti vuoden 1972 Les Paul Deluxe Goldtopin kitaralla esikuviansa innoittamana. Kitara oli raskas, ja sen soittaminen vaati voimaa. Pete käytti 012-kielisettä ja kitara oli viritetty puolisävelaskelta alemmaksi. Hän oli sitä mieltä, että monen kitaran sijasta on hyvä olla vain yksi, jonka tuntee läpikotaisin heikkouksineen, yksityiskohtineen ja erikoisuuksineen. Peteä kiinnostivat 60- ja 70-lukujen laitteet, joita kävi katsomassa rocklegendojen arvostamassa äänentoistofirma Ms auditoriossa. Wallin lopulliseen Marshall-stackiin kuului JMP 100-nuppi, Marshall JCM 800 -nuppi, Marshall 30W -combo ja Marshallin kolme kaappia (4 x 10", 4 x 12 ", 6 x 10"). Eniten käyttäminä pedaaleina Wallilla oli Ibanezilta TS-808 Tube Screamer, PT808 Phase Tone, AD80 analoginen delay, Standard Fuzz, sekä Dunlopin Cry Baby -wah-wah-pedaali CGB95. Toisinaan Walli käytti myös 70-luvun Electro-Harmonixin Smalltone Phase Shifteria ja Big Muff Deluxea, sekä DOD:n Flangeria, Bossin Octaveria ja MXR:n Stereo Chorusta. Kivi Larmola kertoo Puustisen kirjassa, että teknologista kikkailua tärkeämpää Wallille oli itse soittaminen, eikä Wallilla ollut käytössä kuin muutama hyväksi toteamansa pedaali. Mikko Iivanainen taas lisää, että Pete käytti wah-wahia erittäin monipuolisesti, esimerkiksi tyypillisenä tapana hänellä oli käyttää wah-wahia nopeana tremolona, josta tulee nopea väpätys. (Puustinen 2014: 95–97.)

Peten maine rokkikukkona nousi Kingston Wallin maineen karttuessa. Pete oli niin varma yhteensä tulevaisuudesta, että otti lopputilin työstään maahantuontifirma Nipecossa ja keskittyi bändiinsä täyspäiväisesti. Seuraavaksi Kingston Wall alkoi tehdä ensimmäistä levyään kustantajanaan One Inch Rock ja Ralf Örn, jonka kanssa Walli oli saanut sovittua, että saisi itse tuottaa levyn. Rumpali Joutsimäki lähti kuitenkin bändistä kesken äänitysten, suosion, paineiden ja yhtyeen sisäisten ristiriitojen ollessa hänelle liikaa. Uusi rumpali löytyi kuitenkin pian Joutsimäen lähdeyttä. Peten ystävä Tomppa Sarapaltio kertoi tyypistä, joka oli soittanut Rushin *YYZ*-kappaleen täydellisesti. Edes tilanne, että kyseinen rumpali opiskeli Kaliforniassa Musicians Institutessa, ei estänyt Wallia hankkimasta nuorta miestä, Sami Kuoppamäkeä, bändinsä leiviin. Kuoppamäki nautti bändin meiningistä, joka oli jotain aivan muuta kuin jenkkikoulun teknistä hinkkaamista. Puustinen myös mainitsee, että Kingston Wallin ansioista Kuoppiksesta tuli yksi suomen arvostetuimmista rock-rumpaleista. (Puustinen 2014: 75, 101, 111–113.)

Ensimmäisen levyn äänittäminen aloitettiin alusta Kuoppiksen kanssa, ja se sujui tällä kertaa hyvin. Levy saatiin purkkiin nopeasti. Kappaleet äänitettiin kaikkien soittaessa yhtä aikaa, minkä lisäksi Walli kävi öisin äänittämässä omia kitarasoolojaan. Lopputuloksena oli päräyttävää rockia sekä itämaisia vaikutelmia sisältäviä albumi, joka sisälsi mm. 21 minuuttisen sävelteoksen, kolmiosaisen ”Mushroomsin”. Levylle päätyi myös hetken mielijohteesta Jimi Hendrixin *Fire*. Kannen kuvaksi tuli Kie Von Hertenin piirtämä itämainen maisema, jossa on itämaisen kaupungin siluetti ja taivaalla soittaa kolmihenkinen yhtye lentävällä matolla. Levyn julkaisu meinasi kuitenkin peruuntua One Inch Rockin ollessa yhtäkkiä lopettamassa. Uudelle levy-yhtiölle ollut rahoja, joten toiminnan miehenä Pete perusti oman levy-yhtiön, ”Pedro Cucaracha Productionsin”, jonka levymerkki oli Trinity. Walli hoiti itse tuotantoyhtiönsä asioita, pääasiassa fiilispohjalta, mutta suhteellisen reilusti. Pedro Cucaracha Productionsilla meni hyvin, ja Walli vuokrasi isomman huoneen. Walli sai aina haluamansa, ja osasi hoitaa liikeasiat positiivisella mielellä, mikä oli harvinaista. Wallin firma oli kuitenkin vain ja ainoastaan Kingston Wallin pyörittämistä varten siihen saakka, kunnes se löisi läpi maailmalla, minkä Walli vakaasti uskoi tapahtuvan. *Kingston Wall I*-levy saatiin julkaistua 3.2.1992. (Puustinen 2014: 98–102, 142, 148–149, 205–206.)

Levyn julkaisun jälkeen bändillä riitti kotimaankeikkoja lamasta huolimatta, ja kesän festivaaleilla yhtye pääsi soittamaan ulkolavoille. Uuden rumpalin myötä palaset loksahdivat paikoilleen. Wallin sekopäinen habitus, Jylli ja Kuoppamäki täydessä symbioosissa ja intensiivinen jamittelu pitivät yleisön sekä soittajat varpaillaan. Omien biisien lisäksi saattoi tulla Danny, Piirpauketta, James Brownia tai vaikka Sibeliusta. Tavastia ja Lepakko olivat täynnä, eikä kukaan Suomessa olisi enää kyennyt samalle tasolle. Walli oli bändipomona vaativa ja raju, ja häntä harmitti, kun muut jäsenet eivät olleet yhtä omistautuneita yhtyeelle kuin hän. Treenit olivat harvassa Kuoppamäen ulkomailla opiskelujen takia, ja Kuoppamäellä oli myös Suomessa muita soittohommia, mikä harmitti Wallia entisestään. (Puustinen 2014: 133–141, 154–155, 161.)

Kingston Wallin sanoitukset käsittelevät usein parisuhde- ja rakkausteemoja. Walli tapasi pitkäaikaisen tyttöystävänsä, rock-diggarin ja hengenheimolaisen, Tanjan vuonna 1990. Pete piti Tanjaa sielunkumppaninaan, ja pari uskoi, että kohtalo oli johdattanut heidät yhteen. Suhde oli Wallin tapaan intohimoinen, mutta myös myrskyisä. Walli näki vaivaa suhteen eteen, ja se kesti esimerkiksi Tanjan opiskeluvuoden ulkomailla. Wallin naisseikkailut ja mustasukkaisuus kuitenkin hiersivät pariskunnan välejä, minkä takia he myös erosivat usein. Aina Pete sai kuitenkin Tanjan puhuttua ympäri takaisin yhteen. (Puustinen 2014: 117–119, 152, 176.)

Petelle avautui uusi maailma, kun hän löysi teknomusiikin. Hän etääntyi rockporukasta, ihastui teknon iloisuuteen ja hyvään meininkiin, minkä myötä kuvioihin tulivat muutkin aineet kuin pilvi. Peten lempiartistejaan olivat mm. The Progidy ja The Shamen, ja vaikutuksen teki myös Sven Väthin *Accident In Paradise*-levy (1992). Aineiden kanssa Walli oli kuitenkin skarppi ja otti aina maltillisesti, eikä antanut niiden mennä musiikin himonsa edelle, eikä hänen myöskään nähty koskaan juovan mitään. Bänditreeneissä Walli alkoi hakea housen ja trancen pulssia ottamalla ohjelmistoon Donna Summerin 1970-luvun diskohitin ”I Feel Loven”, joka herätti yleisössä ristiriitaisia tunteita. Piristeiden käyttö alkoi kuitenkin aiheuttaa bändissä ongelmia, mikä vaikutti miksaaja Suomalaisen lähtöön bändin hommista. Uudeksi miksaajaksi tuli Roope Palomäki. (Puustinen 2014: 172–179.)

Toisen albumin äänitys alkuvuonna 1993 oli nopea ja kivuton. Kolmikolla oli vahva yhteinen visio, ja lopputulokseen oltiin tyytyväisiä. Nimeksi tuli Led Zeppeliä mukaillen *Kingston Wall II* ja kansikuvaksi ensimmäisen levyn kuva muutamin muutoksin. Se oli ensimmäiseen levyyn verrattuna monipuolisempi ja suuntasi enemmän melodisemman ilmaisun ja progressiivisen rockin suuntaan. Levy sai julkaisutukea ja julkaistiin jälleen Pedro Cucaracha Productionsin Trinityllä. Albumi menestyi hyvin, mutta Walli oli sitä mieltä, että levy oli kehitystä, eikä muutosta, eli ikään kuin toimintakertomus siitä, mitä bändi oli tähän mennessä saanut aikaan. Uuden levyn julkaisukeikka oli Tavastialla 29.1.1993, johon oli valmisteltu kunnon show showtanssijoinen, uv-tehosteinen ja trance-vaikutteinen. Keikkaa seurasi Istwanille omistettu kolmentoista keikan kiertue oikealla keikkabussilla. Kingston Wall oli kuitenkin jäsenilleen vain yhdessä soittamista, eikä juuri muuta. Milloin kukakin lähti kiertueelta Helsinkiin yöbileisiin tai kouluun seuraavana aamuna. (Puustinen 2014: 188–192, 194–209.)

Kingston Wallilla oli loppuunmyytyjä keikkoja Helsingissä ja yhtye soitti jälleen kesän festareilla, joiden jälkeen syksyllä 1993 oli vielä toinen kiertue. Walli oli tässä kohtaa sitä mieltä, että kaikki mahdollinen oli Suomessa jo Kingston Wallin osalta tehty, ja ainoa suunta olisi ulkomaille. Pedro Cucaracha Productions teki sen eteen paljon töitä, mutta isot ulkomaiset firmat halusivat neuvotella vain virallisten manageritoimistojen kanssa. Pienet psykedeelisen rockin keikkajärjestäjät ja itsenäiset firmat olivat kiinnostuneita, mutta Jylliä ja Kuoppamäkeä ei olisi saanut moneksi viikoksi ilmaiseksi kiertämään epämääräisiä mestoja ympäri Eurooppaa. Walli tunsi kuitenkin pikkuhiljaa tulevansa umpikujaan, sillä yhtyeen muut jäsenet eivät olleet täysin omistautuneita Kingston Wallille, mutta ketään ei voinut myöskään korvata. Pete keskittyi entistä enemmän tranceen esimerkiksi kolmannella Freakout-klubillaan, jonka ideana oli yhdistää teknoa ja rockia. Tässä vaiheessa Pete käytti myös LSD:tä tutkimusretkimelessä ja työvälineenä. Kiivaan vuoden jälkeen seurasi pitkä keikkatauko, ja Petellä alkoi myös entistä kiivaampi henkinen etsintä. Hän luki kirjoja, oppaita ja filosofiaa ja kävi selvännäkijöillä. Hän toivoi löytävänsä totuuden, joka vapauttaisi hänet ja antaisi merkityksen kaikelle. (Puustinen 2014: 197, 204–211, 215–216.)

Pete oli levoton sielu, joka teki kaiken aina täysillä, hyvällä tuulella ollessaan hän oli vuoren valtias, ja huonoina hetkinä taas kyhjötti sängyn pohjalla eikä

edes vastannut puhelimeen (Silas 2012: www.soundi.fi). Walli oli impulsiivisuuden lisäksi myös epäluuloinen, kaikki oli tehtävä itse, ja kaikessa piti mennä niin pitkälle kuin mahdollista. Kuitenkin Wallin muistetaan aina olleen myös valoisa hahmo ja hoitaneen esimerkiksi bisnesasioita aina iloisella mielellä. (Puustinen 2014: 210–213, 216.) Wallin luonnetta kuvaa myös hänen tapansa tulla onnelliseksi pienistä jutuista:

Kaikista hyvistä jutuista, jos tutustuu nastaan ihmiseen, tai mihin tahansa juttuun, pienistä asioista tuun suunnattoman onnelliseksi. Mutta myös surulliseksi, olen emotionaalinen, hankalankin emotionaalinen. Kun näkee, kun joku ihminen tsemppaa. että paranee tavalla tai toisella, onnistuu jossain jutussa, löytää jonkun jyvän akanoiden joukosta. (Lappalaisen videohaastattelu 1993.)

Walli myös kommentoi, että hänen perusluonteensa on ehkä olla tyytymätön, sillä haluaa aina parempaa, mistä myös tekemisen energia nousee. “Jos vaikka keikka ei pysy kasassa, joutuu väkisin vääntämään, mutta sit aina tulee ihmisiä sanomaan, että paras keikka, mitä on nähny. Fiilis ei ole totuus.” Walli lisää haastattelun lopuksi pienen ajatuksen omasta rutiinistaan, joka mielestäni kuvaa erittäin hyvin Petestä saamaani kuvaa: “Jos kaadan kahviin kermaa, niin kaadan ensin vähän, mut sit kaadan vähän lisää. Aina vähän lisää. Maaginen juttu”. (Lappalaisen videohaastattelu 1993.)

Pete pääsi viimein Tanjan kanssa kauko-Idän matkalle joulukuussa 1993. Siaminlahden saaret olivat elämäntapahippien ja trancekansan suosittu vaelluskohde, johon Walli oli jo pitkään halunnut matkustaa. Tanja lähti kahden viikon päästä Suomeen töihin, ja Walli jäi matkahumuissaan jälleen eronneena Thaimaahan. Sieltä Walli suuntasi Goalle Chaporan kylään, jossa tapasi Ior Bockin (1942-2010). Ior bock oli oli karismaattinen, alaston, joogaa ja sadhua muistuttava mies, tunnettu eksentrikko, joka kertoi sukunsa saagaa Väinämöisen mytologiasta. Bock oli toiminut Suomenlinnan oppaana ja oli tunnettu tanssija ja näyttelijä. Tärkeä osa Ior Bockin saagaa oli äännejärjestelmä, jonka avulla oli mahdollista löytää sanojen oikeita merkityksiä väänteleillä niitä suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi. Äännejärjestelmä oli maailman vanhin informaatiojärjestelmä ja perustui suulliseen tarinaan, jonka bock oli oppinut suvultaan. Walli kuunteli Bockin juttuja tarkkaan, ja

viimein hän koki valaistuksen. Tarinoiden ydin oli valjennut Petelle, ja tarinat alkoivat elää omaa elämäänsä hänen päässään. (Puustinen 2014: 221–222, 225–232.)

Kotiin palattuaan Walli paasasi Bockin saagasta maanisesti. Hänellä oli nyt kaikki tieto, Suomi oli all-land-is, eli ihmiskunnan syntypaikka ja kaiken tiedon alkulähde. Walli omaksui Bockilta patriarkaaliset arvot ja seurasi kuuliaisesti Bockin ohjeita, ja uusien piirien myötä oli myös LSD vahvemmin mukana. Pete kanavoii maniansa uuden levyn säveltämiseen, jossa toimi pohjana Freakoutin äänimaailma. Walli halusi kymmenen kappaaleen pohjalle puolentoista tunnin mittaisen, yhtenäisen äänimaton, jonka sisälle otti vanhoista levyistä aiheita ja sekoitti ne osaksi Bockin tarinoita ja omia teorioitaan, pyrkimyksenään koota kaikki tieto ja maailmankuva yksiin kansiin, tri-logiksi. Edellisistä levyistä poiketen asiaa ja sanoituksia oli paljon. (Puustinen 2014: 231–244, 246.)

Huhtikuussa 1994 alkoivat äänitykset, jotka kestivät 13 viikkoa. Odotukset olivat korkealla, *II*-levyvä myyty japanissa 5000 kapaletta, ja suomessa yli 2000. Äänittäminen ei kuitenkaan ollut enää hauskaa, Pete päätti kaikesta yksin, eikä hän kertonut äänittämisen etenemisjärjestyksestä tai kappaleista edes soittajille etukäteen. Levyllä oli jälleen vierailevia soittajia, joiden myötä levyllä kuultiin mm. saksofonia, syntetisaattoria, munniharppua ja didgeridoota. Levy masteroitiin Henrik Otto Donnerin kanssa Tammisaaren DER-studiolla. Bruno Baximus maalasi kannen kuvan progemaiseen ja surrealistiseen tyyliin, johon tuli teemaan sopivia symboleita, kuten äiti maa, kuu, yksisilmäinen pyramidi sekä aurinko, sademetsää ja eksoottisia kukkia. Walli oli tyytyväinen lopputulokseen, ja Bock oli mielissään, että nuorukainen levitti hänen sanaansa. Levyn loppuunmyydyllä julkaisukeikalla Tavastian lava oli tällä kertaa täynnä kasveja. (Puustinen 2014: 244–248, 254–257. 269.)

Keikkaa yritettiin buukata ulkomaille huonolla menestyksellä, mihin varmasti vaikuttivat myös Suomen huonot taidot ja suhteet kansainvälisessä rockbisneksessä. Japanissa oltiin jälleen kiinnostuneita, mutta yhtyeellä ei ollut rahaa eikä aikaa lähteä niin pitkälle. Suomen kentällä levy kuitenkin puhutti jonkun verran, ja se pääsi rumban ja radiomafian listoille, mutta sitä ei kuitenkaan arvostettu yhtä paljon kuin *II*-levyä. Trilogia myytiin reilut tuhat kappaletta ensimmäisten parin kuukauden

aikana, mutta se oli pettymys Wallille. Kolmannen levyn piti taata suursuosio, mutta se oli liian nopeasti ja hätiköiden tehty. (Puustinen 2014: 213–214, 270, 280.)

Wallille levyn tuoma julkisuus ja haastattelut olivat vain keino päästä paasaamaan Bockin saagasta ja tulevasta Lemminkäisen temppelin avautumisesta, joka tulisi muuttamaan kaiken ja todistaisi, että Suomi oli ihmiskunnan alkukoti. Hän jopa vetosi C-kasetein ja kirjein kansanedustajiin, joita hän yritti varoittaa tulevasta EU-äänestyksestä. Wallin käytös oli muuttunut ja alkoi olla aggressiivista, koska kukaan ei ottanut hänen asiaansa vakavasti. Wallin maaninen paasaaminen ja sanojen vääntely alkoivat huolestuttaa ystäviä, jotka ihmettelivät, miten itsenäinen ajattelija ja vahva auktoriteetti oli hurahtanut johonkin tarinaan, ja alkanut tanssia täysin jonkun pillin mukaan. Levyn julkkarikiertueelle lähdettiin syksyllä 1994, mutta se lopetettiin kesken Wallin kiinnostuksen puutteen vuoksi. Kiertueen jälkeen jäsenten välit tulehtuivat entisestään kolmella viimeisellä buukatulla keikalla, ja Kingston Wall pistettiin määrittelemättömäksi ajaksi jäihin jouluna 1994. (Puustinen 2014: 237, 267–276, 278–280.)

Kevät 1995 kului Wallilla omissa ympyröissään, hän matkusteli, eivätkä vanhat kaverit juuri kuulleet hänestä. Walli vaikutti masentuneelta, mutta hänellä oli kuitenkin edelleen jotain suunnitelmia trancen puolelta, ja otti vastaan myös kakkoskitaristin pestin kiertueelle Remu Aaltosen Spirits of Hurriganes -kokoonpanossa. Suomessa käydessään Walli selvästi valmisteli lopullista lähtöään, sillä myi asuntonsa ja antoi tavaransa pois, mutta ei kertonut kenellekään suunnitelmistaan. Walli oli heitetty ulos Bockin piireistä, jonka jälkeen Intiassa hän oli kokenut jumalallisen näyn, jossa oli tullut uskoon. Hän tunsu tulleen Bockin manipuloimaksi pahuuden rituaaleihin, mutta Jumalallisen ilmestyksen henki ei kuitenkaan ollut armollinen, vaan vain pahuus olisi pitänyt hyvittää. Pete palasi Suomeen ja oli pahasti masentunut, asui isänsä luona, lopetti aineiden käytön ja halusi selvittää päänsä. Pete yritti myös saada yhteyttä vanhoihin kavereihinsa, mutta häpeän tunne painoi liikaa. Kingston Walliakaan ei saataisi enää pystyyn, sillä Jylli työskenteli merellä ja Kuoppamäki oli jälleen opiskelemassa Yhdysvalloissa. Petellä ei enää ollut uskoa tulevaan, mikä johtui varmasti huumeiden jälkivaikutuksesta, ja eräänä iltana Pete sai sekavan kohtauksen eräissä illanistujaisissa, vaipui epätoivoiseen tilaan ja ryntäsi ulos sateeseen. Walli päätti elämänsä hyppäämällä

Töölön kirkon tornista 27.6.1995. (Puustinen 2014: 284–298, 301–315; Silas 2012:
www.soundi.fi.)

2. PSYKEDEELINEN ORIENTALISMI *II*-LEVYN KONTEKSTINA

Itämainen, ajaton mystiikka sekä musiikki kiehtoi Petri Wallia, ja hän ammensi musiikissaan paljon 1960-luvun rockin ja vastakulttuurin orientalistisista aiheista. Yhtyeen keskeiset vaikutteet olivat 1960-luvun psykedeelisessä rockissa, mikä peilasi musiikillisesti vastakulttuurin teemoja sisäisen maailman ja tajunnan laajentamisesta sekä tietoisesta yhteiskunnasta vieraantumisesta ja ulkopuolisuuden tunteesta. Näitä teemoja sekä hallusinogeenistä äänimaailmaa vakiintuivat kuvaamaan itämaiset ja eksoottiset äänimaailmat. (Farrell 1997: 168–169; Macan 1997: 16.) Kingston Wallin imago oli kokonaisuudessaan itämaiseen mystiikkaan viittaavaa niin musiikillisesti kuin visuaalisesti, ja edellä mainitut psykedeeliset eksoottiset teemat ovat vahvasti esillä levyllä. Tässä luvussa esittelen *II*-levyn orientalistisen kansikuvan sekä lähiluvun harhoista kertovasta, itämaisista melodioista ammentavasta ”We Cannot Move” -kappaleesta, sekä modaalisesta, myyttistä ”Could it be so?”-kappaleesta.

2.1. Orientalistinen kansitaide

Kingston Wall II -levyn itämainen kansikuva tuo orientalistisen kontekstin levyllä soivien kappaleiden ympärille. Kannen kuva on samanlainen kuin Kingston Wallin ensimmäisen levyn kuva, jonka idea oli saatu Camel-merkkisen tupakka-askin takakannesta. Samanlainen kuva löytyy myös Camel-nimisen yhtyeen Mirage-albumin (1974) takakannesta, mihin *II*-levyn kuva voi niin ikään viitata. Ensimmäisen levyn kannet oli piirtänyt Peten ystävä Kie von Hertzen, joiden pohjalte Detalji-mainosstudion perustanut Petteri Vilkki vaihtoi värit ja lisäsi itämaan hahmo Istwanin, joka oli löytynyt Wallin serkun Eppu Wallin tatuointikansiosta. (Puustinen 2014: 189, 146.)

Kansikuvassa on itämaisen kaupungin siluetti, Istwan, sekä yhtye soittamassa lentävällä matolla. Kansikuvaa kiertää musta ornamenttikuvio, jossa on minimaalisen pieniä symboleja, mm. hahmoja, eksoottisia kuvioita ja ötököitä. Väriältään kannessa on violettia ja keltaista, jotka räikeinä vastaväreinä pistävät silmään. Alalaitaan tultaessa maa ja yhtyeen nimi muuttuu murrettuun oranssin ja ruskean sävyyn. Kansikuvaa hallitsee turbaanipäinen vahvapiirteinen arabihahmo Istwan, joka

tuijottaa tiiviisti lentävällä matolla soittavaa yhtyettä. Istwan oli Petri Wallin kehittämä mielikuvitushahmo, itämainen tietäjä ja lampunhenki, joka oli yhtyeen oma ”suojelushenki” ja maskotti. Istwanin pää erottuu keltaisesta sumusta hänen ympärillään, ja turbaanissa oleva medaljonki on tarkemmin katsottuna torakka, joka oli Peten alter egon, Pedro Cucarachan symboli (Puustinen 2014: 141, 189).

Levyn kannet ovat eksotiikkaan ja mystiikkaan viittaavat. Ensimmäisen levyn kannen keksimisen yhteydessä Walli oli sanonut levyn tapahtuvan Camel-askin maisemissa Egyptissä. (Puustinen 2014, 146.) Näin voi mahdollisesti olettaa myös seuraavan levyn tapahtuvan samoissa maisemissa ja yhtyeen soittamassa lentävällä matolla, kuten kannessa näkyy. Kannen kuvassa on siis viittauksia mystiseen, ajattomaan Lähi-Itään (siluetit) sekä orientalistisiin stereotypioihin, kuten taikuuteen ja seikkailuun (lentävä matto), henkisyteen ja myyttisyyteen (lampunhenki Istwan) sekä alkuperäiskulttuureihin ja rituaaleihin (ornamenttikuvio), jotka asettavat yhtyeen imagon eksoottiseen kontekstiin, ja ohjaavat kuuntelijaa levyn musiikillisten merkitysten ymmärtämisessä.

Halliwellin ja Hegartyn (2011: 87) mukaan progressiivisessa rockissa oli keskeistä myyttien muuntaminen ja kääntäminen musiikillisesti uuteen muotoon, jonka kautta muodostui uusi historian uudelleenluku. Progressiivisen rockin artistit eivät kuitenkaan vain transformoineet myyttejä, vaan samalla muodostivat myös vaihtoehdoisen maailman, jossa kerronta toimii kulttuurisesti ja ajallisesti kompleksisina, historiallisina ja nykyaikaisina resonansseina. Kompleksinen kulttuurinen politiikka ylettyy vastakulttuurin politiikkaa laajempaan kontekstiin, jossa käsitellään esimerkiksi eskapismia, esoteerisyyden ja itsekeskeisyyden teemoja. Progressiivisessa rockissa kutsu vaihtoehdoiseen maailmaan tapahtui kansitaiteeseen ja kappaleisiin liittyvällä jännitteellä. Juuri kansitaide pitää yllä kutsua vaihtoehdoiseen maailmaan levyn soimisen aikana ja sen jälkeen. Välittömän kokemuksen (kokonaisvaltainen uppoutuminen psykedeeliseen musiikkiin) sekä kriittisen etäisyyden (merkitysten ja resonanssien kriittinen purkaminen ja avaaminen) väliseen jännitteeseen on usein viitattu levyn taiteessa ja kappaleissa.

Kingston Wall II ei ole konseptilevy, mutta samanlaisia resonansseja voi nähdä levyn kansikuvan ja musiikillisen sisällön välillä. Niin kansikuva kuin esimerkiksi levyn aloittava kappale sisältävät Hegartyn ja Halliwellin mainitseman kutsun

”vaihtoehtoiseen maailmaan”, joka on sekoitus rockin historiaa eksoottisessa, myyttisessä kontekstissa ja näin ollen myös matka tuntemattomaan, myyttiseen ja mystiseen, psykedeeliseen seikkailuun kansikuvan lentävällä matolla.

2.2. ”We Cannot Move”– Hallusinaatioita ja itämaisia sävelkulkua

Albumin avausraitia ”We cannot move” on menevä, psykedeelinen ja itämaishenkinen rock-kappale. Sanoitukset kertovat ahdistavista yöllisistä harhoista, jossa kertojan täytyy piilotella liikkumatta roskakorissa, kun vihamieliset olennot valtaavat ja sotkevat kotia. Kappaleen tunnusomaisia piirteitä ovat itämainen kitarariffi ja tasainen, menevä pulssi.

Kappaleen ja samalla koko levyn aloittaa huojuva ja hieman riitainen sävelkulku C#-mollissa (0:00–0:06). Melodian sävelet ovat pitkiä ja viulunomaisia, ja ne ovat panoroitu niin, että eri kaiuttimista tulee eri melodia samassa rytmissä. Rockille epätyypillinen, korkea ja yksinäinen ääni herättää heti vaikutelman eksoottisesta. Äänen korkeus, huojuva soundi ja liukuvat sävelten vaihdot herättävät mielikuvia Lähi-Idästä. Tämä lyhyt, eksoottinen aloitus levyllä on merkityksellinen ensivaikutelman kannalta. Se luo myös vastakohdan räjähtävälle biisin alulle, joka niin ikään jatkaa itämaista teemaa. Alun huojuva sävel jää soimaan taustalla kappaleen alun ajan.

Huojuvan yksinäisen sävelen päälle alkaa virveli-iskujen saattamana raskas, menevä, tasaisena jumputtava raskas sähkökitara-, basso- ja rumpukomppi, johon tulee neljän tahdin jälkeen mukaan asteikkoa kiemurteleva itämainen kitarateema (0:07–0:48). Rumpukomppi ja basso muodostavat tasaisena pulssina jumputtavan rytmipohjan, jossa basso soittaa muuttumatonta C#-ääntä lyhyillä tasaiskuilla bassorummun ja virvelin raskaaseen, militaristissävyiseen komppiin. Militaristisen virvelin käyttö oli 1960-luvun psykedeelisessä rockissa yleistä, ja joissain tilanteissa sillä oli myös vahvasti topoksellinen merkitys. (Echard 2017: 71–72.) Tässä yhteydessä militaristinen pulssi luo tunteen toisaalta arvokkuudesta ja ryhdikkyydestä, mutta toisaalta jostain uhkaavasta, voittamattomasta ja ylitsevyöryvästä kohteesta, jota ei voi itse hallita tai kontrolloida.

Alun kitarariffi koostuu kahdesta tahdin mittaisesta osasta, komppaavasta tahdistä C#5-soinnulla, jonka lopussa on pull off B-sävelestä. Riffin toinen osa koostuu itämaiselta kuulostavasta jännitteisestä melodiakuvioista. Aluksi melodiakuvio etenee kahdeksasosina C#-fryygistä dominanttiasteikkoa pitkin ylös ja alas, ja on yhdeksän kahdeksasosan mittainen, mikä tuo vaikutelman polymeetrisyydestä. Kolmannella kerralla melodian muutos rikkoo staattisen tunnelman, kun itämainen teema eteneekin asteikkoa alas rytmikkäämmällä kuviolla, edelleen fryygisessä dominantissa. Dynamiikka kasvaa hiljalleen ja riffi toistuu, mutta itämaisen teeman kitaraefekti muuttuu erikoiseksi, ihmisääntä muistuttavaksi nasaaliksi ”lalatteluksi”, mikä saa melodian kuulostamaan uskonnolliselta tai ritualistiselta laululta, joka edelleen vahvistaa eksoottista latausta. Alun tunnelma on jännitteinen ja kuumottava, mikä syntyy tasaisen vahvan pulssin, liikkumattoman harmonian sekä jännitteisen fryygisen dominanttiasteikon käytöstä.

Wallin käyttämä fryyginen dominanttiasteikko on harmonisen mollin viides aste. Sävellajissa ensimmäisen ja toisen sävelen välillä oleva puolissävel, sekä toisen ja kolmannen asteen välillä oleva ylinouseva sekunti kuulostavat länsimaiseen korvaan eksoottiselta ja itämaiselta, ja luovat vahvan jännitteen. Asteikko onkin tyyppillisin orientalismin ilmentäjä länsimaisessa taide- ja populaarimusiikissa (esim. Rushin *YYZ (1981)*, Rainbown ”Gates of Babylon”(1978) ja Iron Maidenin ”Powerslave”(1984)). Fryyginen dominantti juontaa juurensa Lähi-Idän, Intian ja Balkanin musiikkikulttuureilta, ja sitä käytetään myös flamencossa ja romanimusiikissa. (Moore 2011: 7, 13.) ”We Cannot Move” Fryygisen dominantin käyttö herättää mielikuvia Intiasta ja arabimaista, ja yhdistää kappaleen myös levyn kannen kuvaan ja kontekstiin.

Seuraava osa jatkuu instrumentaalisenä, ja kitara aloittaa soolon (0:49–1:25). Komppi pysyy samana, ja kitara esittelee uusia teemoja, jotka ovat lyydisessä ja lyydisessä dominanttiasteikoissa. Soolo on rytmisempi, edelleen kolmijakoinen, ja välillä esiintyy sahaavia, hermostuneen kuuloisia kuvioita. Sointuasteet vaihtelevat C#- ja D#-sävelissä bassolla, joka tukee lyhyillä tasaiskuilla militaristista komppia. Sävellajien vaihtelu, niukka harmoninen tausta ja polyrytmisyys, sekä voimakkaat efektit ovat keskeisiä psykedeelisenrockin elementtejä. Kehittelyosan jälkeen tulee neljä laulettua säkeistöä sointukierron päälle (1:26–2:32).

Säkeistöt on laulettu sointukierron päälle, joka menee I II bIII-voimasointuasteilla (C#5, Eb5, F5). Sanat kertovat vieraista, vihamielistä olennoista, jotka ilmestyvät yöllä ja sekoittavat ja tuhoavat kotia. Laulun kertoja piilottelee ja pelkää roskiksessa, odottaa aamua ja toistelee pakonomaisesti ”We Cannot Move”. Sanoitukset viittaavat ahdistavaan psykedeeliseen kokemukseen, harhoihin ja hallusinaatioihin. Sanoitukset myös osaltaan esittelevät kappaleessa jo esille tulleita toiseuden ja vierauden teemoja. Wallin ääni on omaleimainen, korkeahko ja räähkyvä, ja se on miksattu tulemaan stereona, mikä on tyypillistä psykedelialle. (Echard 2017: 77.) Laulua ei ole miksattu erityisen eteen, vaan se on ennemmin muun musiikin seassa samalla tasolla. Kertosäkeiden lopussa on myös lyhyitä, kaiutettuja, liukuvia vokaalisia kulkuja, jotka tuovat jälleen esille eksoottisia, toiseuden ja yksinäisyyden mielikuvia.

Kappaleen keskellä on kitarasoolo (2:49–3:30) joka mukailee alun sooloa ja melodioita. Siinä on vahvasti kolmijakoisia melodioita, jotka luovat hermostuneen ja ahdistuneen kuuloisen soundin, kun säveliä ikään kuin jäädään jankkaamaan edestakaisin kitaran riipaisevalla, piinaavalla, särötetyimmällä soundilla ja korkeilla sävelillä. Soittotapa on sahaava ja pakonomainen, kuin sävelet eivät kuuluisi yhteen. Tätä kuitenkin rikotaan välillä nopeilla korukuvioilla ja lickeillä, ja soolo huipentuu nopeisiin rock-arpeggioihin. Huipennuksen jälkeen palataan taas sulavampaan ilmaisuun ja alun teemoihin. Modaalinen sooloilu vähäisellä harmonisella taustalla on tyypillistä psykedeeliseen rockille, ja se antaa tilaa monipuolisemmalle modaaliseen ja melodiseen ilmaisulle, kuten tässä itämaisille asteikoille ja asteikoiden vaihteluille (Rodkiewics 2017: 183).

Soolon jälkeen dynamiikka laskee hieman ja viimeinen säkeistö tulee uudestaan, nyt vähäisemmällä pohjalla, jota hallitsevat yksittäiset kaikuvat äänet, pitkät sävelet ja helisevät rumpupellit (3:31–3:48). Kohdassa ikään kuin painutaan hetkeksi unenomaiseen syvyyteen ja hiljaisuuteen odottamaan, miten tilanne etenee. Peltien helisevät, korkeat äänet ovat kirkkaita ja pinnallisia, erottuvat muuten matalampien ja pitkien äänten joukosta. Tämä on tyypillinen psykedeelinen aihe, jolla voidaan ilmentää hallusinogeenistä kokemusta (Whiteley (1992: 4). Tämän jälkeen dynamiikka vielä nousee loppuhuipennukseen, mikä on runsas sekoitus kaikkia kappaleessa olleita aiheita (3:48–4:39). Kappale loppuu alun fryygisen riffin toistoon, joka on efektisempi ja intensiivisempi kuin alussa.

Psykedeelinen eksotiikka esiintyy kappaleessa monissa kohdissa, ja niiden merkitykset kappaleessa liittyvät psykedeeliseen estetiikkaan tajunnan ulottuvuuksista ja itsenä vierauttamisesta, joita ilmennetään monilla toiseuden esittämisen tavoilla. (Echard 2017: 58.) Toiseus voi ilmetä esimerkiksi ahdistuksena, heikkoutena, vieraana, eksoottisena tai feminiinisenä, ja näistä konnotaatioista monia voidaan löytää ”We Cannot Move” -kappaleessa esiintyvistä sanoituksista ja instrumentaalisista tekniikoista. (Moore 2011: 13.) Ahdistavasta harhaisesta kokemuksesta kertovissa sanoituksissa tuodaan esille oma heikkous ja ahdistus, ja vihamielisten olentojen kuvastama outo, vieras ja pelottava tuntematon uhka. Näitä aiheita ilmennetään myös musiikillisesti fryygisellä dominantilla sekä riipaisevilla, ahdistuneen ja piinaavan kuuloisilla kitarasooloilla ja -efekteillä, niukkana harmonisella materiaalilla ja tasaisena, uhkaavasti etenevänä militaristisena komppina. Psykedeeliseen estetiikkaan liittyy myös sisäisen maailman ja minäkuvan tutkistelu, joten kappaleen kaoottiset ja vaaralliset olennot selkeästi kuvastavat omia pelkoja ja ahdistusta ja oman minän ristiriitoja. Tässä yhteydessä eksoottisien aiheiden käytöllä kappaleessa voidaan nähdä vastakulttuurin orientalistinen, itseä vierauttava ulottuvuus (Echard 2017: 58), mikä myös sopii yhteen Petri Wallin oletetun minäkuvan kanssa ulkopuolisuuden tunteesta ja kontrollin menettämisen pelosta.

Kappale on selkeä kokonaisuus psykedeelistä rockia, siinä esiintyy eksoottisia melodioita, psykedeeliset sanoitukset sekä niukka harmoniapohja ja runsaat efektit. Eksoottiset piirteet kappaleessa kuvastavat vierautta ja tuntematonta, sekä henkistä ahdistusta ja harhanäkyjä, jotka kuuluvat psykedeelisen rockin estetiikkaan. Levyn aloittavana kappaleena ”We Cannot Move”:n voidaan myös ajatella vievän kuulijan levyn kannen maisemiin lentävälle matolle Lähi-Idän maisemiin ja vahvistavan näin myös yhtyeen kokonaisvaltaista psykedeelis-eksoottista imagoa.

2.3. ”Could It Be So?” – Modaalisuutta ja esoteerisiä kysymyksiä

”Could It Be So?” on melodinen ja jännitteinen kitararock-kappale, ja se on myös levyn ainoa kappale, jossa Walli on kirjoittanut omasta henkisestä etsinnästään. Sanoitukset viittaavat myyttiseen, syvälliseen pohdiskeluun elämän tarkoituksesta ja muinaisista kulttuureista, joista Walli oli kiinnostunut.

Kappale alkaa kitaran sointuvalla melodisella kompilla (0:00–0:22), joka on raikas, helisevä ja ilmava. Kitara on särötetty ja vahvasti kaiutettu, ja tunnelma on erikoinen, mutta ei selkeästi eksoottinen. Rumpu tukee raikasta tunnelmaa soittamalla pelteihin, mikä jälleen tuo mielikuvia värikkästä psykedeeelisestä synesthesiasta (Whiteley 1992: 4). Rytmii on vahvasti polymetrinen, samaan aikaan 8/4 ja 6/4-tahtilajeissa. Kitaran sointukuvio kulkee C-molliasteikon säveliä, toistuvaa sointumelodiaa, jossa mollisoinnun sävelten lisäksi käydään soinnun 11. ja 7. asteilla, mikä tuo ilmavuutta ja melodisuutta molliharmoniaan. Sitä seuraa uusi, kaksi tahtia kestävä lyydininen melodia Db-duurissa. Melodiakuvio alkaa F:stä, mikä luo ensin tunnelman C-molliasteikkoon kuuluvasta F-mollista (iv-aste), mutta jatkuukin käännettyyn Db-duuriin, jonka myötä melodian sävellaji vaihtuu lyydiseen asteikkoon, jonka melodiassa on myös erikoisia harmonioita, kuten tritonus. Tämä erikoinen, puolensävelaskeleen sointuvaihto leimaa koko kappaletta ja esiintyy intron lisäksi ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä sekä lopussa, ja se herättää vahvan fryygisen vaikutelman, mikä on painostava, pimeä ja jännitteinen. Fryygistä asteikkoa käytetään etenkin flamenco-musiikissa, mutta mielestäni kappaleen alku ei herätä tässä yhteydessä mihinkään tiettyyn eksoottiseen tyyliin viittaavia mielikuvia. Intro kuitenkin kaiken kaikkiaan erikoisella soundilla, efekteillä ja modaalilla, vaihtuvilla harmonioilla sekä polymetrisellä rytmityksellä enteilee koko kappaleen myyttistä ja eksoottisävyteistä teemaa.

Seuraavaksi alkaa sulava, fiilistelevä C-mollikitarasoolo (0:23–0:53), jonka taustalla kulkee melodinen basso ja edelleen heleä, peltivetoinen rumpukomppi. Sama pohja jatkuu säkeistössä (0:54–1:25), jossa on jälleen intron sointukuvio ja kitaramelodia. Sointukuvio on säkeistössä käännetty toisin päin, se alkaa alennetusta D-duurista ja päättyy C-molliin. Tämän myötä C-mollipainotuksen sijasta luodaan enemmän vaikutelma Db-duurin sävellajista, jossa päätyminen C-molliin on jotain erikoista ja mystistä. Laulun melodia on vähäeleinen ja jännitteinen, ja riimien loput liukuvat

alaspäin sointukulun kanssa ja pitkittyvät kaiutetuiksi huudoiksi, mikä kuulostaa liukumiselta johonkin mystiseen, pohjattomaan syvyyteen, johon lauseet jäävät leijailemaan. Säkeistön sanoitukset vahvistavat myyttistä ja salaperäistä tunnelmaa viittaamalla johonkin myyttiseen salaisuuteen ja ihmiskuntaa suurempaan asiaan, johon meillä ei ole valtaa vaikuttaa. Jälleen laulu on panoroitu psykedelialle tyypillisesti molemmille puolille kahdeksi ääneksi ja kaiutettu. Kokonaisuudessaan säkeistön poljento on kolmijakoinen, mutta taustalla on myös 8/4-osia hakkaava pehmeä marakassikomppi. Tunnelma on vielä odottava, jonka saa aikaan jälleen alennetun D-duurin ja C-mollin vaihtelu sekä jännitteinen ja intensiivinen laulumelodia. Kirkkaat soundit ja vahvat efektit, runsas kerroksellisuus, sekä erikoinen harmoninen tausta jatkavat kappaleen psykedeelistä teemaa.

Something strange is down there but we don't know where
it's been lying in peace waiting for it's release
but that moment will come long after we are gone
like it did long ago before we were born

Säkeistön harmoninen jännite purkautuu kertosäkeessä (1:26–1:43), jossa kysytään: ”Could it be so that we have been here before? Could it be so that this all happened before?”. Säkeistön Db-duurin keskiöön vaihtamisen myötä sointukulku kertosäkeessä vaihtuu Db-duurin asteille (sointukierto 1: F#, Ebm, Cm x2, sointukierto 2: F#, Ebm, Db x2, Cm) ja se ehdottaa vahvasti jännitteen purkautumista Db-duurisointuun, mutta kuitenkin kiertojen lopussa päädytään aina puolisäveltä alemmas nurinkuriseen C-molliin Wallin kaiutetun huudon saattelemana, ikään kuin vastausta ja totuutta elämän tarkoituksesta ei kuitenkaan tavoitettaisi, eikä ihan päästä käsiksi rauhaan ja tasapainoon. Palautuminen takaisin C-molliin tuo takaisin jännittävän ja kuumottavan, ja myyttisen tunnelman, joka edelleen korostuu seuraavassa osassa

Kertosäkeen jälkeen tulee lyhyt, jännitteinen instrumentaaliosa (1:45–2:15), jossa on runsas rumpukomppi ja nopeatempoinen basso, joita vasten kitara soittaa pitkiä, riittäviä säveliä. Taustalla on vielä rytmikäs efektikitara, joka on panoroitu vaihtelevaan puolta ja näin lisäämään tuntua jostain epämääräisestä, jota ei saa otettua kiinni. Siitä alkaa suoraan toinen säkeistö, joka on nyt kuumottavampi kuin edellinen. Säkeistö on instrumentaatioiltaan runsaampi, siinä on painostavampi efektikitara ja runsaampi rumpukomppi kuin ensimmäisessä säkeistössä, ja jännitettä

lisää uusi, erikoinen soinnutus, joka on nyt C-molli ja Eb-molli, jossa esiintyy myös edellisen osan kitaramelodiassa ollut riitainen tritonus.

Ol' man Jacques found that road in the bottom of the sea
indians wrote 'bout the bombs that you just have to see
and the huge rocks in Giza it seemed like they flew
and the pictures in desert I wonder who drew

Toisessa säkeistössä (2:16–2:44) viitataan muinaisiin kulttuureihin ja niiden myytteihin ja mysteereihin, joista Walli oli kiinnostunut. Toinen säe viittaa Carlos Castanedan kirjoituksiin intiaanien myyteistä ja rituaaleista, joilla pyritään pääsemään käsiksi sisäiseen universumiin, ja tätä kautta saavuttamaan ja löytämään henkilökohtainen voima, eli tieto. Tämän tiedon avautumisen kautta ”soturiksi” tullut henkilö pystyy ”näkemään”, eli vastaanottamaan suoraan universumin läpi kulkevaa energiaa. Kolmas säe viittaa muinaisesta egyptistä ja sen myyteistä kertovaan kirjallisuuteen, Elisabeth Haichin *Vihkimykseen* ja Paul Bruntonin *Egyptin salaisuuksien jäljillä* -kirjaan. Haighin ja Bruntonin Pyramidit olivat Haighin ja Bruntonin mukaan vihkimyksen toteuttamispaikkoja ja painovoimankumoamislaitteiden säilytyspaikkoja. Vihkimys oli rituaali, jossa ihminen tuli tietoiseksi ”kaikista taivaan ja maan salaisuuksista”. Egyptin mysteereihin vihkimisen tarkoitus on johdattaa ihmiset takaisin ihmisrodun periaatteisiin, joista ihmisrotu aikoinaan luopui. Vihkimys käynnistettiin painovoimankumoamislaitteella, jolla oli myös mahdollista rakentaa valtavat pyramidit ja tehdä kymmenien tonnien painoiset kivilohkareet painottomiksi. (Puustineen 2014: 84, 86.)

Säkeistön ensimmäinen säe viittaa meritutkija Jacques Cousteauhon, joka olisi löytänyt tämän saman tiedon ja viisauden omilla tutkimusretkillään merten syvyyksistä, ja viimeinen säe kertoo valtavista kuvista ja muodostelmista autiomaalla, jotka viittaavat keski-Andeilla intiaanien tekemiin valtaviin muodostelmiin ja piirroksiin maassa, joista tunnetuimpia ovat Nazcan linjat. Kaikki nämä muinaiset ilmiöt eri puolilla maailmaa siis liittyvät sanoitusten mukaan samaan yhteiseen muinaiseen tietoon ja viisauteen. Myytit, mystiikka ja henkinen etsintä, sekä ammentaminen muiden kulttuurien uskonnoista ovat tyypillisiä aiheita psykedelialle, ja kappaleen sanoituksissa näkyy selkeästi Wallin mielenkiinnon kohteet, ajatukset ja henkinen etsintä.

Toinen säkeistö ei purkaudukaan kertosäkeeseen, vaan siitä alkaa huipentuma Kingston Wallille tyypilliseen jamikitarasooloon (2:45–3:43). Soolo on menevä, säröinen, tyypillinen rock-revittely, joka yhdistelee alun melodia-aiheita pentatonisiin melodioihin. Lopussa soolo palaa takaisin kappaleen alun haikeampiin tunnelmiin edeltäen viimeistä säkeistöä. Viimeinen säkeistö (3:44–4:13) mukailee soundiltaan ja harmonialtaan ensimmäistä säkeistöä, mutta on instrumentaatioltaan runsaampi.

Ancient wisemen knew things that we can hardly dream about
build statues and temples that can't be pulled down
now we seek for that wisdom from too far away
wonder 'round with our eyes blind and think we are there

Tässä säkeistössä Walli viittaa edellä mainittuihin kirjoihin vihkimyksestä ja muinaisen Egyptin mysteereistä. Kolmas säkeistö yhdistää ensimmäisen ja toisen säkeistön aiheet. Siinä kerrotaan muinaisesta viisaiden miesten tiedosta ja kyvystä rakentaa rikkoutumattomia tempeleitä ja patsaita. Säkeistö loppuu kertosäkeeseen (4:14–4:30), jonka jälkeen tulee pitkitetty loppu (4:31–5:51), jossa on jamiosuoksia, valelopetuksia ja kertosäkeen toistelua. Lopulta kappale päättyy isoon tömähdyksen kuuloiseen ääneen, jota seuraa hiljaista, tuulen suhinan tai merenkohinan tapaista ääntä. Tämä viittaus luonnonvoimiin vahvistaa edelleen kappaleen tematiikkaa jostain ihmistä suuremmasta ilmiöstä ja voimasta, joka ei ole ihmisen hallittavissa.

Säkeistön sanojen voidaan katsoa viittaavan monella tavalla eksoottiseen. Totuutta etsitään muinaisista kulttuureista ja heidän myyteistään ja viisaudestaan.

Maantieteellisesti viitataan intiaanien kautta Amerikkaan ja pyramidien Egyptiin, sekä epämääräisemmin myös merten pohjaan ja aavikkoon. Kulttuurisesti taas viitataan tempeleihin ja viisaiden miesten tietoon ja taitoon, sekä ajatukseen jälleensyntymästä. Eksoottisuus ilmenee Locken (2009: 64–71) binarismien mukaan ajallisena, maantieteellisenä ja kulttuurisena sanoituksissa, jotka saarnaavat muinaisesta tiedosta ja nykyihmisen hukassa olemisesta.

Kappaleessa tulee esille myös Hegartyn ja Halliwellin (2011: 87) ajatus progressiivisen rockin tavasta tehdä myyteistä uudelleenkerrottu ja transformoitu kokonaisuus musiikillisten piirteiden kanssa. Hegartyn ja Halliwellin esittämät jännitteet, joissa kielellismusiikillinen jatkumo limittyy historian ja nykyajan välillä, pitävät yllä vaihtoehtoista maailmaa. Vaikka ”Could It Be So?:ssa” ei ole juonellista

tarinaa, muodostuu siinä progressiiviselle rockille tyypilliseen tapaan myyttien uudelleenkeronnan kautta kompleksinen kokonaisuus, jossa myyttisyys kuvaa esoteerista teemaa ja musiikilliset ja kielelliset viittaukset limittyvät ajallisesti kompleksiseksi kokonaisuudeksi, ja toimivat myös yhdessä kansitaiteen kanssa ja jatkumona levyn kappaleiden välillä.

Musiikillisesti kappaletta leimaavat erikoiset harmoniat ja sävellajit ja monikerroksisuus, jotka jättävät erikoisen, myyttisen ja salaperäisen vaikutelman ja vahvistavat sanoitusten sanomaa. Musiikillisissa aineksissa ei ole suoraan viittausta mihinkään tiettyyn maantieteelliseen tai kulttuuriseen paikkaan, vaan muinaiset myytit ja salaisuudet on ilmaistu modaalisuudella sekä länsimaiseen tonaliteettiin epäsopivilla harmonioilla ja niiden vaihdoksilla, jotka kuulostavat kuumottavilta, salaperäisiltä ja mystisiltä ja pitävät yllä jännitettä koko kappaleen ajan. Myyttisyys, esoteeriset aiheet ja psykedelialle tyypilliset musiikilliset piirteet liittävät kappaleen selkeästi psykedeliseen eksotiikkaan.

3. KANSANMUSIIKKIVAIKUTTEET OSANA PSYKEDEELISTÄ ESTETIIKKAA

Folk-vaikutteet olivat yleisiä 1960-luvun psykedeelisessä ja progressiivisessa rockissa, johon ne tulivat aikansa vallitsevasta folk-musiikin uudesta noususta. Psykedeelisten piirteiden ja perinteisen folk-musiikin sekoittuminen oli keskeinen aihe progressiivisessa rockissa, jossa se ilmeni akustisten ja sähköisten osien systemaattisella vastakkainasettelulla. (Macan 1997: 22.) Echard (2017: 79–80) toteaa, että eksotismin ja folkloriikan merkityksissä on psykedeelisessä rockissa paljon yhteistä. Monet orientaaliset ja folk-vaikutteet esiintyivät päällekkäisinä, ja myyttisyys, mystiikka ja yliluonnollisuus, sekä pastoraalin, nostalgian ja eskapismien teemat liittyvät folk-musiikin osaksi psykedelian estetiikkaa. Myös saman aikakauden suomalainen progressiivinen rock ammensi vaikutteita ajan folk-buumista, akustisista soittimista ja folkiin liittyvistä autenttisuuden, kollektiivisuuden sekä kaupallisuuden vastustamisen ideaaleista (Oksanen 2004: 160–161; Bruun et. al 1998: 106–113).

Myytit ja kansanmusiikki liittyvät myös progressiivisessa rockissa menneiden, luonnollisempien aikojen ihannointiin ja kaipaamiseen. Tähän yleensä liittyy ajatus menetetyistä viattomuudesta tai vieraantumisen nykymaailmasta, jota yhä enemmän hallitsee teknologia ja epäoikeudenmukaiset hallitsemistavat. Nämä teemat yhdistettynä perinteisiin tyyliin, kuten myytteihin ja kansantarinoihin, muodostavat ajallisesti ja paikallisesti kompleksisia kokonaisuuksia psykedeelisessä ja progressiivisessa rockissa. Myytin voi nähdä olevan tutkimusmatka tietynlaiseen todellisuuden ja fantasian välitilaan tai -maailmaan, joka mahdollisti progressiivisen rockin artistien esteettisten jännitteiden rajojen etsimisen. Progressiivisen rockin artistit käyttivät myyttejä rakenteellisina, mutta myös ajallisesti joustavina välineinä tutkiessaan luomiskertomuksia, historillisia käännteitä, vaihtoehtoisia identiteettiiloja ja mahdollisia tulevaisuuksia. (Hegarty, Halliwell 2011: 33, 37, 85–86.)

Kingston Wall II ei ole perinteinen konseptilevy, eikä se ammenna progressiiviselle rockille tyypillisistä fantasia-aiheista, mutta levyllä on yhtymäkohtia progressiivisen rockin myytin estetiikkaan. Yhtyeen musiikin myytti-aiheet tulevat esille esimerkiksi *Could it be so?*:n sanoituksissa, sekä folk-vaikutteisilla kappaleilla ja akustisten soittimien käytöllä. Myös progressiiviselle rockille tyypilliset teemat, kuten eskapismi ja esoteerisyys, ovat vahvasti läsnä levyllä, ja kansitaiteen ja musiikillisten

viestien kautta voidaan havaita vaihtoehtoisen maailman konsepti ja ajallisten tilojen kerroksellisuus, jonka osaksi myös akustiset folk-piirteet sulautuvat (Hegarty, Halliwell 2011: 87).

Levyllä on kaksi kappaletta, ”Istwan” ja ”Two Of A Kind”, jotka ammentavat akustisista kansanmusiikin ja folkin vaikutteista. Istwan on lempeä, instrumentaali ja suurimmaksi osaksi akustinen kappale, kun taas ”Two Of A Kind” sekoittaa akustiset vaikutteet teknomusiikkiin sekä perinteisempään hard rockiin. Akustisten aineiden lisäksi levyn viimeinen kappale ”Palékastro” viittaa kylään Kreikan saarella, jossa Walli oli matkustanut. ”Palékastro” on raskaampi, sähköinen ja progressiivinen kappale, mutta siinä on havaittavissa myös folk-musiikin tematiikkaa.

3.1. ”Istwan” - Folk, kansantanssi ja myyttisyys musiikillisena kerrontana

”Istwan” on levyn toinen kappale, minkä myötä tunnelma vaihtuu ”We Cannot Moven” rämähtävästä psykedeliasta akustiseen melodiseen instrumentaalimaaliluun. Kappaleessa on vaikutteita Led Zeppelinistä ja eurooppalaisesta kansanmusiikista. ”Istwan” on nimensä mukaisesti tunnustus Kingston Wallin tunnushahmolle ja suojelushengelle, mystiselle itämaantietäjä Istwanille. (Puustinen 2014: 186.)

Kappale alkaa ylhäältä alas soitetulla akustisen kitaran C#-soinnulla (0:00–0:04), joka on yhdistettynä ”We Cannot Moven” loppuun jatkumoksi. Sointu jää hetkeksi soimaan ennen kuin riffi alkaa. Samankaltainen alku on Led Zeppelinin irlantilaisen kansansävelmän innoittamassa ”Black Mountain Side”-kappaleessa, jossa sointu viittaa epätyypilliseen, perinteisesti folk-musiikissa tai Intiassa (sitar) käytettyyn DADGAD-viritykseen. ”Istwanissa” kitara on standardivireessä, mutta puoli sävelaskelta alempana, kuten koko levyllä. Alin kieli on kuitenkin ”Istwanissa” C#, joten samankaltaista mielikuvaa epätyypillisestä virityksestä on ehkä haettu kuten ”Black Mountain Sidessa”. Alun sointu ja akustinen kitara ennakoivat kappaleen folk-vaikutteita.

Kappale alkaa akustisella, tanssivalla kitarariffillä (0.05–0:37), jonka melodia hyppii miksolyydistä C#-asteikkoa pitkin ylhäältä alas. Kompin väliin tulee soinnullisempi

kitaraosuus, jonka rytmi poikkeaa alun rytmistä ja katkaisee riffin. Kitaran akustinen soundi on heleä ja raikas. Kahden kierron jälkeen basso tulee mukaan, soittaen yksikertaista, tasaista komppia samasta pääsävelestä seuraten kitaran hyppivää ja rullaavaa komppia. Tahdin ykköset ja kolmoset jätetään soittamatta, jolloin kompista tulee rytmikäs ja populaarimusiikille epätyypillinen. Myös soinnutus on miksolyydissä sävellajissa (C#, G#m, F#, D#m), jota käytetään varsinkin irlantilaisessa folk-musiikissa. Asteikon lisäksi tanssillisuus sekä akustisuus herättävät vahvasti mielikuvia folkista ja kansanmusiikista.

Intron jälkeen alkaa viulusoolo (0:38–1:26). Miksolyydinen asteikko tuo alennetulla seitsemännellä asteellaan hieman pehmeämmän vaikutelman duuritonalityettiin ja pienen häivähdyksen mollivaikutelmaa, mikä kuulostaa raikkaalta ja erikoiselta. Taustalla on kitaran komppi, joka on samankaltainen kuin intron bassokomppi, rytmikäs ja rullaava. Basso soittaa kuitenkin nyt kvinttibassoa, mikä on tyypillistä irlantilaiselle ja amerikkalaiselle folkille. Rumpuja tai lyömäsoittimia kappaleessa ei ole. Viulu on tuplattu ja efektoitu, ja se sekoittuu välillä sähkökitaran soundiin tai muistuttaa ajoittain torvea. Viulu soittaa välillä myös päällekkäin kahta ääntä. Lyömäsoitinten poissaolo mahdollistaa viululle ja kitaralle ja niiden soundeille sekä päällekkäisille miksauksille paljon tilaa, mikä kuuluu kappaleessa selkeästi runsautena ja antaa vaikutelman isosta yhtyeestä. Viulu vahvistaa folk-vaikutteita, sillä monissa kansanmusiikkityyleissä Euroopassa ja Amerikassa sillä on tärkeä asema soolosoittimena. Näin ollen viulun läsnäolo vie tunnelmaa enemmän kansanmusiikin kuin folk-rockin puolelle.

Viulusoolon lopussa tulee lyhyt melodiakuviokuva sähkökitaralla, joka muistuttaa jälleen rock-musiikista. Tämän jälkeen tulee intron teemoista ammentava osa (1:27–2:50), jossa sähkökitara ja viulu soittavat alun miksolyydisiä melodia-aiheita joko vuorotellen tai yhtä aikaa. Sähkökitaralla tulee seuraavaksi vapaampi soolo (2:50–3:46), jonka taustalla basso soittaa pelkistettyä komppia ja kvinttibassoa. Kitaran soundi on melko puhdas, kuitenkin lievästi särötetty, mutta selkeästi sähkökitaran kuuloinen. Soolo on vahvasti tanssillinen ja jatkaa kansanmusiikillista tyyliä sopien kappaleen teemaan. Soolon lopussa (3:30–3:46) vuorostaan viulu liittyy jälleen mukaan huipennukseen, kauniiseen, heleään, monikerroksiseen miksaukseen, jossa viulu ja kitara soittavat päällekkäin kappaleen teemoja. Tämän jälkeen (3:46–4:01) jää ponteva kitarakomppi soimaan yksinään, jonka mukaan alkaa tulla rumpufillejä.

Tunnelma selvästi muuttuu, ja enteilee jo seuraavan kappaleen alkua. Kappale siis toistaa samoja, tanssillisia, monikerroksisia teemoja ja aiheita, joissa viulu ja kitara ovat pääosassa, eikä se juuri sisällä Kingston Wallille tyypillistä progressiivista acid rock-tyyliä.

Kappale ammentaa vaikutteita 1970-luvun vaihteen folk-rockista ja progressiivisesta rockista, jossa akustisten ja sähköisten soitinten yhdistely oli keskeistä. Tämän lisäksi ”Istwanissa” on kuitenkin laajempi, vahvemmin eurooppalaiseen kansanmusiikkiin ja kansantanssiin liittyvä ulottuvuus. Puustisen (2014, 186) mukaan ”Istwan” tekee kunniaa Piirpauken ”Sirtos”-kappaleelle. Piirpauke oli Wallille tuttu yhtye veljensä Hasse Wallin sekä *II*-levylläkin vierailleen ystävän Sakari Kukon myötä. Sirtos on kreikkalainen kansantanssi, jossa Piirpauken versiossa on samankaltainen, tanssillinen kitarakomppi ja melodioita kuin ”Istwanissa”. Sirtos on myös perinteisesti tasajakoisessa tahtilajissa, mikä on myös ”Istwanissa”, vaikka se onkin tyypillinen myös länsimaisessa populaarimusiikissa. Akustista kitaraa ja viulua käytetään myös kreikkalaisessa perinnetanssimusiikissa, joka on luonteeltaan myös modaalista ja sekoitus lännen ja idän vaikutteita. (Nissen 2018: www.theguidetotheworldofmusic.com.)

Lyömäsoitinten puuttuminen mahdollistaa leijuvan ja raikkaan, harmonisesti runsaan miksauksen ja tilaa melodisuudelle. Rytmi saadaan esille kitara- ja bassokompilla. Istwan, itämainen tietäjä ja lampunhenki, herätetään eloon raikkailta modaalisilla harmonioilla ja melodioilla, ja lempeillä ja soljuvilla viulu- ja kitarasooloilla. ”Istwan” on myös tutkimusmatka Eurooppaan, jossa sekoittuu niin perinnetanssiin kuin populaarimusiikin historian vaikutteita. Folkista ammennetut vaikutteet ovat yleisiä psykedeelisessä rockissa, ja psykedeelisen estetiikan näkökulmasta katsottuna ”Istwanin” folk-musiikin vaikutteista voidaan löytää eksotisoiva ulottuvuus, sillä ne toimivat Echardin (2017: 79–80) määritelmän mukaan levyllä esillä olevan orientalismin rinnalla myyttisyyden ilmentäjänä. Folk-estetiikan tuoma myyttisyyden teema on progressiivisessä rockissa perinteisesti toiminut ajan kerroksellisuutena, menneen ja tulevan vastakkaisuutena ja kuvauksena ”vaihtoehtoisesta maailmasta” joka yhdistyy psykedeelisiin teemoihin. ”Istwan” edelleen rakentaa tätä vaihtoehtoista maailmaa, jossa myyttisyys kuvastaa menneiden aikojen romanttista ihailua ja eskapismia. (Hegarty, Halliwell 2011: 86–87.)

3.2. ”Palékaastro” – Matka Kreetalla

Toinen kappale, jossa Kreikka-teema tuodaan esille, on instrumentaali ”Palékaastro”. Se on levyn viimeinen kappale, ja kertoo Wallin ja hänen tyttöystävänsä Tanjan matkasta, jossa he kiertelivät Kreetalla moottoripyörällä. Palékaastro-nimi on viittaus kylään, jonka paikalliseen kuppilaan Pete ja Tanja olivat eräänä iltana päätyneet lämmittelemään. Kanta-asiakkaiden kanssa tutustuttuaan Wallille tuotiin akustinen kitara, ja vastineeksi soitosta pariskunnalle tarjoiitiin paikallista kotipolttoviinaa. Viinasta tuli kauhea krapula, josta Puustisen (2014: 142) mukaan ”Palékaastro” kertoo.

Kappale on sähköinen instrumentaali, jossa on jälleen Kingston Wallin tyylistä itämaista soundia ja eksotiikkaa. Kuitenkin ”Palékaastro” on muista folk-vaikutteisista kappaleista poiketen soitettu kokonaan sähköisesti, mikä saa sen kuulostamaan raskaammalta, metalliin ja space rockiin vivahtavalta. Folk-vaikutteet ovat havaittavissa selvästi, mutta kappaleella on myös progressiivisempaa ilmaisua, mikä pitää sisällään paljon vaihtelevia osioita ja erikoisia harmonioita.

Kappale alkaa Eb-sävelessä menevällä aaltomaisella, särötetyllä, pitkällä kitaran sävelellä, jonka taustalla soi rumpufilli (0:00–0:06). Tämä tuo mieleen juurikin moottoripyörän pärinän, mikä sopii myös kappaleen tarinaan. Lyhyen intron jälkeen alkaa tanssillinen kitarateema Eb-mollissa (0:06–0:26), jonka taustalla on rumpukomppi ja kvinttibasso. Tämä yhdistelmä tuo jälleen vivahteita folkista etenkin kvinttibasson ja melodisen, korukuviolla rikastetun, tanssivaa rytmiä mukailevan molliasteikon myötä. Teeman keskeyttää pysähtävä osio, jossa kitaran soinnut jäävät soimaan ja kaikumaan ilmaan. Sointujen kanssa on tomivetoisia, matalasta korkeampaan soivia rumpufillejä, jotka on panoroitu soimaan puolelta toiselle vahvistaen tunnetta tilasta ja syvyydestä. Tämän jälkeen tunnelma vaihtuu uuden, latinovaikutteisen sointukuvion myötä (0:36–0:43), joka menee i-V -asteilla, mikä muuttaa mollitonalityettä heleämpään ja raikkaampaan suuntaan.

Samat osat tulevat uudestaan yhteensä kolme kertaa hieman muuntuen ja intensiivistyen. Sähkökitara tulee kolmannella kerralla selkeästi enemmän esille ja soittaa latinovaikutteisen osan päälle lyhyen, itämaisvaikutteisen rock-soolon, mikä enteilee tulevaa kitarasooloa. Seuraavan moottoripyöräteeman jälkeen tunnelma muuttuu, kun tulee tilava, Kingston Wallille tyyppillinen, syvänteinen kohta, jossa on

progressiivinen teema unisonossa soitetuna (1:40–1:58). Eksotiikka on esillä myös vauhdikkaammassa, vahvasti itämaisessä jamikitarasoolossa fryygisellä dominanttiasteikolla (2:24–3:04). Tämän jälkeen toistuu jälleen aiemmin olleita osioita ja molliteemaa, ja kappale loppuu pitkään lopetukseen (3:05–4:54), jonka jälkeen kuitenkin vielä jatkuu jumittava rock-jamittelu, mikä jälleen häivytetään pois. Levyllä useampi kappale lopetetaan häivyttämällä, mikä korostaa ajattomuuden teemoja, kun häivytyksellä annetaan vaikutelma, että yhtyeen soitto ja jamittelu jatkuu, vaikka levyn kuuntelija ei enää olekaan kuulemassa.

”Palékaastro” on tilava, sähköinen, progressiivinen instrumentaali, jossa on kaikuja space rockista ja folkista. Instrumentaalisuus korostaa musiikillista kerrontaa, joka pitää jännitystä yllä odottamattomien hetkien ja uusien tilanteiden myötä. Kappale voidaan tulkita selkeästi matkaksi, jossa Wallin Kreetan matka kuuluu moottoripyöräteemana, vaihtelevina, monipuolisina osina ja folk-vaikutteina sekä vahvasti eksoottisina kitarasooloina. Kappaleessa on progressiivisen rockin tapaan erilaisia kerrostumia ja siinä muodostuu myös vastakkainasettelu koneiden (nyky-yhteiskunta) ja myyttisen kansanmusiikin välillä.

Kreikka-teema tulee esille ”Palekastron” lisäksi myös ”Istwanissa”. Kreikkaan ja Kreetalle päästään Palekaastro-viittauksen sekä ”Istwanin” sirtos-vaikutteiden myötä. Tanssilliset ja tyyllilliset folk-musiikin vaikutteet, viittaukset Kreetalle ja itämaiset melodiat kitarasoolossa luovat myös ”Palékastrolle” eksoottisen ulottuvuuden. (Echard 2017: 79.) ”Palékastron” Kreetan matka sekä akustisen ”Istwanin” vaikutteet kreikkalaisesta perinnetanssista luovat yhteyden Kreikan muinaiseen ja myyttiseen kulttuuriin, ja näin ollen liittävät kappaleet Kingston Wallin myyttiseen folk-estetiikkaan.

3.2. “Two Of A Kind” – Sekoitus folkia, elektronimusiikkia ja hard rockia

“Two Of A Kind” -kappale on levyllä kuudentena. Siinä on vaikutteita irlantilaisesta folkmusiikista ja teknomusiikista, kappaleen loppuosa taas on perinteisempää hard rockia ”Stairway To Heaven” -kappaletta lainaten. Kappaletta leimaa kolmijakoinen, hypnoottinen ja koukuttava rytmipoljento. Sanoitukset kertovat yhteenkuuluvuuden tunteesta ja toisen kaipaamisesta.

Kappale alkaa kitaran esittelemällä kolmijakoisella riffipoljennolla (0:00–0:13), joka luo perustan koko kappaleelle. Akustisen kitaran soundi on puhdas ja raikas, ja riffi on menevä ja koukuttava. Riffillä on erikoinen, polyrytmisen rytmi 6/4-tahtilajissa. Yhden tahdin kestävä sama kuvio toistuu pysähtymättä, ja rytmisesti tahti on jaettu kahteen osaan, joista ensimmäinen perustuu hyppivälle kahdeksasosanuoteille ja toisessa on neljäsosanuotit kolmijakoisesti. Riffi toistaa samaa kuviota pysähtymättä ja muuttumatta, mikä luo koukuttavan ja hypnoottisen tunnelman. Intro menee Bb-mollissa, mutta melodia liikkuu viidennen asteen ympärillä hyppien kuudennen, viidennen, neljännen ja kolmannen välillä, mikä vahvistaa akustisen kitaran raikasta soundia. Kokonaisuudessaan tunnelma on vahvasti tanssillinen, sillä akustinen ja kolmijakoinen poljento tuovat mieleen kansantanssit, kuten irlantilaisen jiggin. Kappale muistuttaa myös Ravi Shankarin ja Philipp Glassin *Passages*-albumin (1990) *Prashanti*-kappaletta, jonka introssa on samankaltainen rytmi ja melodiakulku kuin *Two Of A Kindissa*. En ole kuitenkaan löytänyt tietoa siitä, onko Walli tutustunut Shankarin tuotantoon.

Seuraavaksi vahvasti efektoitu basso tulee mukaan hiljalleen voimistuen (0:14–0:25). Sen komppi vahvistaa riffipoljentoa seuraamalla riffin melodiaa ja rytmiä. Basso on vahvasti efektoitu ja soittorekisteri on korkeammalla muistuttaen enemmän syntetisaattoria, mikä luo vahvan vaikutelman teknomusiikin suuntaan. Teknomusiikki osaltaan jatkoi psykedelian estetiikkaa, ja elektroninen house ja trance olivat juuri 1990-luvulla nostamassa suosiotaan. Syntetisaattoribasson tulo riffipoljentoon tuo vaikutteita trance-musiikista, jossa keskeistä on juuri transsiin johdettava tunnelma. Teknomusiikin psykedeelisiä vaikutteita käsittelen tarkemmin tulevassa ”I Feel Loven” lähiluvussa.

Riffi pysyy samana ensimmäisen säkeistön pohjalla (0:26–0:37). Säkeistö sisältää kaksi säettä ”Hey, don’t leave me here, I can’t stand it if you go”. Wallin laulu on vahvasti kaiutettu, mikä antaa vaikutelman syvyydestä ja tilasta, kaukaisuudesta, mikä vahvistaa sanoitusten tunnetta yksin jäämisen pelosta ja yksin olemisesta. Säkeistön alussa tulee mukaan jälleen psykedeliaa ilmentävä helisevä peltikomppi, joka tukee kitaran ja basson komppia ja pitää tunnelman ilmapana ja kevyenä. Toistuva riffi muuttumattomalla harmonisella pohjalla pysyy kertosäkeen alkuun asti, mikä vahvistaa tunnelmaa jumituksesta, toisaalta tanssillinen poljento on odottava ja kaihoisa. Jännite purkautuu kertosäkeessä harmonian käydessä muilla

sointuasteilla ja rumpukompin tullessa mukaan (0:38–0:56). Kertosäkeessä kerrotaan yhteenkuuluvuuden tunteesta, ja harmonisen liikkuvuuden ja jännitteen purkautumisen myötä säkeistön epätoivoinen odottaminen on päättynyt ja kertoja tajuaa löytäneensä sielunkumppaninsa. Riffin poljento kuitenkin säilyy kertosäkeessä vaimeasti taustalla, jota myös muut soittimet löyhästi seuraavat. Poljento ei siis kokonaan katkea, mikä vahvistaa ritualistista ja transsiin vaivuttavaa tunnelmaa.

Toinen säkeistö ja kertosäkeistö ovat samanlaisia kuin ensimmäiset (0:57–1:30), mutta dynamiikka on hieman kasvanut. Toisen kertosäkeen jälkeen tulee mystinen osio, jossa basso ja pellit komppaavat riffin poljentoa, mutta akustinen kitara soittaa erikoisia melodioita taustalla, joiden lisäksi on kuiskauksia (1:31–2:07). Efektoitu bassoriffi on nyt pääosassa pitämässä yllä kappaleen poljentoa, akustinen kitara jäänyt enemmän taka-alalle. Vahvemman basson myötä toisen tunnelma on kuumottavampi, ja salaperäiset kuiskaukset ja kerrokselliset harmoniat viittaavat mystiikkaan ja salaperäisyyteen. Vähäeleinen instrumentaalinen osio ikään kuin vaivuttaa hetkeksi johonkin unenomaiseen syvyyteen tai toiseen ulottuvuuteen, minkä voidaan psykedelian kautta liittää omaan tajunnan ulottuvuuksien etsintään ja hallusinogeeniseen kokemukseen. Vastaavan tyyppisiä, kappaleen keskellä toimivia, mystisiä pysähdyskohtia ovat Kingston Wallille tyypillisiä ja niitä löytyy muiltakin kappaleilta, jotka toimivat kappaleissa dynamiikan kautta, ikään kuin hidastaen ja rauhoittaen kappaletta hetkeksi, mutta myös lisäävän unenomaisen, erikoisen toisen ulottuvuuden kappaleisiin.

Mystisen osion jälkeen alkaa kitarasoolo (2:08–3:33), joka vie johonkin muualle länsimaisesta tonaliteetista. Luonnollisen mollin sijasta soolo menee itämaisessa mollissa (Tunnetaan myös nimellä unkarilainen molli tai mustalaimmolli). Itämainen molli kuulostaa eksoottiselta, sillä siinä on kaksi ylinousevaa sekuntia ja kolme säveltä puolisävelaskeleen päässä toisistaan. Itämainen molli liitetään usein unkarilaiseen romanimusiikkiin ja tätä kautta romaneihin, vaikka tyyli oli enemmän unkarilaista tyyliä, joita soittivat maan ammattimuusikot, jotka olivat romaneja. Itämaisen mollin käyttämisellä romaneihin viittaamisessa on kuitenkin pitkät juuret länsimaisessa taidemusiikissa eksoottisen ja toiseuden ilmentäjänä. (Van Der Merwe 2004: 146–149.) Asteikkoa käytetään myös monissa muissa kansanmusiikkikulttuureissa Euroopassa sekä Aasiassa. Kahden ylinousevan sekunnin takia asteikon soundi on tavallista mollia hajanaisempi ja kaihoisampi.

(Rechberger 2008: 28.) Ei oikeastaan ole merkitystä, tunsiko Walli asteikkoon liittyviä viittauksia romaneihin, mutta itämaisen mollin käyttö sopii jälleen hyvin psykedeeliseen eksotiikkaan. Wallin soolon alku on kaihoisa, kitarassa on vähemmän säröä ja vahva kaiku, ja melodia pyörii itämaisella molli -asteikolla Wallin tapaan sahaavasti samalla kolmijakoisella rytmillä, mutta väliin rytmiä katkaisevat eksoottisävytteiset trillit. Edeltävän jännitteisen osion jälkeen alkava kaihoisa, kaunis ja herkkä itämainen molli -soolo sopii kappaleessa jo kuvattuihin teemoihin täydellisestä yhteenkuuluvuuden tunteesta.

Walli vaihtaa takaisin luonnolliseen molliin ja jatkaa sooloa, joka on vielä rauhallinen. Seuraavaksi alkaa soolon toinen osa, joka on nyt korkeammalta ja kiivaampi. Soolo on perinteinen bluespentatoninen, huipentuva jamisoolo, jossa kitara käyttää voimakasta säröä ja wah wah-efektiä. Kitarasoolon jälkeen (3:34–4:17) palataan hetkeksi riffiin ja soolon alun mystisiin molliteemoihin ja kuiskauksiin, sitten tulee lyhyt rumpusoolo, jonka jälkeen hälyttävä kitararytmi johdattaa kappaleen loppuosaan (4:18–6:23).

loppuosa on dynamiikaltaan vahva, intensiivinen jännite kohoilee ja purkautuu useasti ja enteilee loppua. Osa alkaa Wallin laululla ”The feelings I get when I look to the west” Led Zeppeliniä suoraan lainaten. Taustalla on runsaita rumpufillejä ja kertosaäkeen sointukulku (4:19–4:27). Tästä jatkuu suoraan kertosaä, jonka jälkeen tulee vielä vahvasti efektoitu, kiivas wah-wah -rokkisoolo (4:56–5:56), jossa on nopeita rytmikuvioita, mutta palaa hetkittäin kappaleessa aikaisemmin esiintyviin teemoihin, kuten tanssivaan rytmiin tai eksoottiseen melodiaan. Walli laulaa päälle muutaman kerran ”Two Of A Kind”, jonka jälkeen Wallin soolo hiljennetään, ja jäljelle jää syntikkabassoriffi, jota kehystävät kuiskaukset ja akustisen kitaran komppi vaimeasti taustalla (5:57–6:23).

Kappale sekoittaa monia tyylejä eri aikakausilta, jotka toimivat psykedeelisen kontekstin sisällä, ja jossa erilaiset ajalliset ja tyyllilliset aiheet limittyvät uudenlaiseksi kokonaisuudeksi. Folk ja trancemusiikki yhdistyvät myyttisiin ja eksoottisiin aineksiin muuntautuen lopussa perinteisemmäksi hard rockiksi. Psykedeelen eksotiikan elementit kehystävät kappaleen tunnelmaa ja rakkauskertomusta akustisuudella, tanssillisuudella ja eksoottisilla melodioilla.

4. MUITA EKSOTIIKAN ILMENEMISTAPOJA: RAKKAUSTEMATIikka, TEKNOMUSIIKKIVAikutteet JA LOPUT KAPPALEET

Seksuaalisuus liittyy vahvasti sekä rock-musiikkiin, että eksotismiin. Rockissa seksuaalisuutta hallitsee perinteisesti maskuliinisuus, mutta eksotiikassa seksuaalisuus ilmenee yleensä feminiinisenä (toiseuttaminen). Orientalistiseen stereotypiaan liittyy lupaus seksuaalisuudesta, romanttinen visio, hedelmällisyys ja häpeilemätön seksuaalisuus. Salaperäinen naiseus, halu ja loputon aistillisuus ovatkin pysyvimpiä itämaisyyden mielikuvia länsimaissa. (Said 2003: 182; Scott 2010: 154.) Tässä luvussa esittelen levyn kappaleita, joissa esiintyy rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyviä aiheita, sekä lyhyesti levyn jäljelle jääneet kappaleet, joilla ei ole selkeästi käytetty eksotiikkaa ilmaisullisina keinoina.

Rakkaus- ja parisuhdeteemoja sekä seksuaalisuutta ilmennetään levyllä vahvasti eksoottisilla elementeillä, jotka kuuluvat ”I Feel Love” psykedeelisen euforian lisäksi selkeimmin ”Love Tonight” ja ”You”-kappaleissa. ”I Feel Love” -cover tuo levyllä uuden tyyllillisen ulottuvuuden teknomusiikkiviittauksellaan, mutta kuitenkin sulautuu osaksi levyä teknomusiikkiin liittyvän psykedeelisen estetiikan kautta. Lopuksi käyn läpi lyhyesti ”And It’s All Happening” sekä ”Shine On Me”-kappaleet levyn kokonaisuuden osana, vaikka niissä ei ole vahvasti eksoottista tematiikkaa.

4.2. ”Love Tonight” ja ”You” – Eksootiikka seksuaalisuuden ja rakkaustematiikan ilmentäjänä

Wallin sanoitukset liittyvät usein parisuhde- ja rakkausteemoihin. Hän oli tietoinen rockiin ja sähkökitarasankareihin liittyvästä seksuaalisuuden symboliikasta sekä kitarasta naisen symbolina. Walli on myös kertonut tekevänsä kappaleita niin, että syntyvällä kappaleella on aina joku fiilis, jota aletaan seurata ja jota tarvittaessa avataan sanoituksin. (Puustinen 2014: 50, 74.) II-levyllä on muutama rakkausaiheinen kappale, joista ”Love Tonight”- ja ”You” -kappaleissa tulee selkeimmin esille eroottisen, sensuellin ja rakkauden ilmentäminen musiikillisella eksotiikalla. Myös ”Two Of A Kind” -kappaleessa on esillä samoja teemoja, jonka lähiluvun käsittelin tarkemmin kansanmusiikkivaikutteita käsittelevässä osiossa.

”Love Tonight” on perinteinen psykedeelinen kappale. Se on eroottisävyinen ja kertoo nimensä mukaisesti halusta rakastella, mitä ilmennetään akustisen eksoottisen tunnelmoinnin ja raskaan menevän rockin vuoropuhelulla. Kappale alkaa yksinäisellä ja mystisellä kitaramelodiolla, kuten levyn ensimmäinen kappale ”We Cannot Move”. Kitaralla soitetut sävelet muodostavat melodiakuvioita, jotka ovat Db-lyydisessä dominanttiasteikossa (myös nimellä akustinen asteikko tai overtone-asteikko), ja se saa aikaan riitaisen, eksoottisen ja erikoisen tunnelman. Aluksi efektoitu sähkökitaran melodia muistuttaa bordunamaista, intialaista tanpuraa, mutta sen jälkeen alkava korkeampi lyydisen melodian soundi tuo vaikutelman jostakin muusta eksoottisesta soittimesta.

Mystisyys on vahvasti läsnä jylhässä, korkeassa ja jännitteisessä melodiassa. Sähkökitaran soittamat melodian sävelet ovat pitkiä ja aaltoilevia, ja kitaran huojuva efekti on panoroitu soljumaan ja kaikumaan puolelta toiselle. Walli luultavasti soittaa tässä kohtaa sähkökitaraa sellon jousella, josta tulee erityinen, riipivä soundi, joka kaiutetun efektin ja liukuvien erikoisten melodioiden kanssa on kokonaisuudessaan eksoottinen ja jännitteinen. Puustinen (2014: 186.) mainitsee, että Wallin idea käyttää sellon jousta on ilmeisesti peräisin Led Zeppelinin Jimmy Pagelta, mutta se voidaan luokitella silti Locken (2009: 48–54) listauksen mukaan rock-musiikissa epätavalliseksi soittamisen tavaksi, jolloin se vahvistaa pyrkimystä erikoiseen ja eksoottiseen.

Kappale lähtee hitaasti liikkeelle, esitellen erilaisia ääniä huojuvan kitaramelodian rinnalle, mutta harmonia pysyy Db-soinnulla. Intro (0:00–0:58) on kokonaisuudessaan miksattu tilavaksi. Ensimmäisenä taustalla alkaa soimaan tasainen helinä, sitten mukaan tulevat bongot ja akustinen kitara, ensin yksittäisillä, ei-rytmisillä sävelillä ja filleillä, jotka jätetään tilavasti kaikumaan. Hiljalleen niiden aiheet tihentyvät ja kasvavat lopulta kompiksi. Alun eksoottinen äänimaailma ja taustahelinä tuovat mieleen sademetsän. Tämä äänimaailma yhdistettynä akustisten soitinten ei-rytmiseen, vähittäiseen esittelyyn tuo mieleen raukean, mystisen ja heräilevän sademetsän varhain aamulla. Tätä kautta eksoottinen ilmenee äänimaiseman tavoin ja herättää mielikuvia luonnosta ja primitiivisestä.

Kappaleen säkeistö jakautuu kahteen erilaiseen osaan, jossa on hengeä ja sensuelli, lyhyt esisäkeistö (A), sekä menevämpi säkeistö (B), joista kumpikaan ei kuitenkaan

ole selkeästi kertosaie. Ensimmäinen A-säkeistö (0:59–1:18) tulee eksoottisen äänimaiseman päälle, jossa bongot ja akustinen kitara soittavat tasaista komppia. Lisäksi esiintyy pitkiä, eksoottissävyyisiä, huojuvia kitarasäveliä, jotka tulevat ja menevät erilaisine soundeineen, matkien alun tanpuraa ja eksoottisia ääniä. Harmonia on edelleen melko staattinen, basso pysyy E-sävelessä ja kitarassa on E- ja Dsus2-soinnut. Laulu alkaa efektoidulla äänellä, joka nousee esille taustan seasta muodostuen ”ooh”-huudoksi, joka kuulostaa tulevan jostain kaukaa lähemmäs ja jää kaikumaan seuraavien sanojen alle. Ensimmäisessä säkeistössä Wallin lauluääni on nasaali, huokaava ja haaveileva sekä vahvasti kaiutettu, mikä yhdessä pitkän huokauksen ja sanojen ”love tonight” ja ”would feel so fine” kanssa saa aikaan eroottisen vaikutelman. Tunnelma on vahvasti eteerinen ja sensuelli, ja säkeistön myötä akustisen alun herättämät luonnon ja primitiivisyyden mielikuvat liittyvät säkeistön häpeilemättömään seksuaalisuuteen.

B-säkeistön alkaessa taustan kompit ja soittimet pysyvät muuten samoina, mutta kappale lähtee harmonisesti liikkeelle sointuvaihdoksien myötä (1:19–1:44). Säkeistön alkaessa Wallin laulutyyli muuttuu nasaalista vahvemmaksi ja maskuliiniseksi, ja sanoituksista tulee kertovammat yksittäisten huokaistujen sanojen sijaan: ”I got to find someone to love tonight, I’ve been lately feeling so so tight...”. A-osan haaveilevan ja sensuellin ja B-osan päättäväisemmän ja menevämmän tunnelman kautta osien välillä voidaan havaita kappaletta leimaava sensuelliin (feminiinisen) ja maskuliinisen eroottisuuden vuoropuhelu, joka vahvistuu seuraavan A-säkeistön alussa, kun eksoottinen akustinen tunnelma vaihtuu sähköiseen raskaampaan rockiin (1:45–2:12). Mukaan tulee sähkökitara- ja bassokomppi sekä rumpusetti. Kuitenkin A-osan ”ooh”-riimit ovat edelleen raukeita ja samanlaisia kuin ensimmäisessä säkeistössä. B-osassa on myös samat sanat kuin ensimmäisessä osassa, mutta se kuulostaa nyt intensiivisemmältä ja vahvemmalta raskaan ja runsaamman rock-instrumentaation myötä (2:13–2:37).

Edelliseen eteeriseen osaan verrattuna muutos sähköiseen komppivetoiseen rockiin on huomattava vastakkainasettelu ja tehokeino, ja osat puhuttelevat ja vahvistavat tunnelmaltaan toisiaan. Akustisen ja sähköisen soundin vastakkainasettelut olivat keskeinen piirre psykedeelisessä ja progressiivisessä rockissa 1970-luvun vaihteessa, jossa se liittyi romanttiseen menneiden aikojen kaipaukseen ja vastakkainasetteluun teknologisoituneen nyky-yhteiskunnan kanssa. (Macan 1997: 22.) Toisen säkeistön

jälkeen tulee kolmas A- ja B-säkeistö osittain eri sanoituksilla ja sähköisillä soundeilla (2:38–3:25).

Seuraavaksi alkaa instrumentaali osa, joka jälleen alkaa Wallin ”ooh”-huudolla (3:16–5:39). Osassa vaihtelevat mystisyys sekä perinteinen kliimaksinen rock-kitarasoolo. Mystiset, syvänteiset tunnelmat ammentavat intron soundeista, harmoniasta ja tekniikoista, huudoista sekä kaikuvista, kerroksellisista miksauksesta, mollipentatoninen särötetty kitarasoolo taas runsaalla dynaamisella rumpu- ja bassotaustalla jamifiiliksineen on menevä, rytminen ja vauhdikas. Toisinaan nämä piirteet esiintyvät myös päällekkäisinä. Lopussa tulee vielä kerran huipentuma dynamiikaltaan voimakkaaseen B-osaan (5:40–6:04). Kappale loppuu sähkökitaran jäämään jumittavaan komppiin, joka Kingston Wallin tyyliin jälleen häivytetään pois (6:04–6:39).

Kappaleessa on vahvasti eroottisia aiheita, jotka on yhdistetty eksoottisiin teemoihin. Aiemmin mainitsemani feminiinisen eksoottisen ja maskuliinisen rockin vuoropuhelu on läsnä koko kappaleen ajan, jotka toimivat toisiaan tehostavina keinoina vahvistamassa kiihkeää tunnelmaa kappaleessa. ”Love Tonightissa” eksoottisen kautta tuodaan esille jännitteisen ja sensuellin seksuaalisuuden teemoja. Sanoitusten kohteena on ennemmin oma halu ja kokemus rakastelusta kuin kuvaus naisesta, vaikka feminiinisyys ja nainen halun kohteena tuleekin esille eksoottisen stereotypian kautta. Seksuaalinen halu ja halun kohde on esitetty toisaalta alun eksoottisilla musiikillisilla elementeillä ja tunnelmaltaan primitiivisenä, euforisena, salaperäisenä sensuellina ”eksoottisena lupauksena”, toisaalta maskuliinisena häpeilemättömänä, virtuoosisena rock-kitarointina.

Toisenlainen rakkausteema tulee esille ”You”-kappaleessa, joka on lempeämpi ja haikeampi, ja kertoo rakkauden tunteesta. Se on kymmenen minuuttia kestävä progressiivinen teos, jossa vaihtelee jälleen akustinen, eksoottinen tunnelma ja virtuoosinen särökitararock. Kappale on luonteeltaan enemmän instrumentaali, mutta sisältää kaksi säkeistöä ja lopussa kolmannen, lyhennetyt säkeistön, jotka kertovat Wallin tapaan parisuhdeteemoista, ylitsepääsemättömästä rakkauden tunteesta jotakuta kohtaan, ja siitä, miten kaikki siihen liittyvä saa pään sekaisin.

Ensimmäisessä osassa vaihtelee psykedeeliseen tyyliin jälleen akustinen ja sähköinen osa. Kappale alkaa akustisella, heleällä kitarakompilla, jossa on vahvasti espanjaan

vivahtava, tanssillinen tunnelma (0:00–1:08). Soinnut vaihtelevat A#-duurin ja B-duurin välillä, joka viittaa harmonialtaan latinomusiikkiin. Komppi on jälleen aksentoitu vahvasti polyrytmiseksi, joka lisää eksoottista, tanssillista tunnelmaa. Basso soittaa lempeää sooloa A#-fryygisessä, mikä niin ikään on tyypillinen asteikko espanjalaisessa musiikissa ja flamencossa. Taustalle tulee myös bongokomppi, ja kompin päälle alkaa melodisia, vokaalisia kulkuja, ensin pehmeästi, falsetissa ja kaihoisesti, sitten kovemmalla äänellä. Huudot ovat osittain liukuvia ja kaiutettuja, ja menevät fryygisessä dominantissa, josta tulee vahva mielikuva eksoottisesta. Intron akustisuus ja viittaukset latinomusiikkiin tuovat myös tälle kappaleelle eksotisoidun, folkloristisen ulottuvuuden (Echard 2017: 82), jota käsittelin kansanmusiikkiin liittyvässä luvussa.

Espanja on ollut historiassa eurooppalaisen musiikillisen ja kulttuurisen eksotismin keskeinen aihe. Populaarikulttuuriin on vakiintunut kuva espanjalaisesta, uhkeasta ja intohimoisesta flamencotanssijattaresta. (Adolfini 2003: 221.) Espanjalaisen musiikin ilmentämä eksoottinen, häpeilemätön seksuaalisuus ja seikkailu tuntemattomaan, ehkä vaaralliseenkin, sopii hyvin kappaleen aiheeseen, josta lyhyet sanoitukset antavat vihjeitä. Ne viittaavat kiivaaseen ja kiihkeään suhteeseen, ja siihen liittyviin tuntemuksiin, joka saavat kertojan pään sekaisin. Puustisen (2014: 117–119, 152, 176) mukaan Walli oli seurustellessaankin hyvin avoimesti kiinnostunut muista naisista, mutta seurusteli myös intohimoisesti ja sai kumppaninsa aina tuntemaan olevansa erityinen ja arvostettu. Walli teki tiedettävästi kappaleita pitkäaikaisimmasta tyttöystävästään Tanjasta, jota piti itselleen ainoana oikeana. Suhde oli intohimoinen, mutta myös kiivas ja riitaisa, josta voi kuvitella myös ”Youn” kertovan. Sanoitukset ovat kuitenkin epämääräiset ja jättävät tematiikasta ja aiheesta paljon avoimeksi.

Akustisen intron väliin tulee lyhyen aikaa menevämpää sähkökitarariffiä (1:09–1:24), jonka myötä kappale kuulostaa lähtevän käyntiin, mutta sitten palataan kuitenkin takaisin akustiseen tunnelmointiin (1:25–2:29). Dynamiikka jatkaa kasvamistaan hiljalleen. Akustisen tunnelmoinnin päälle tulee lisää sähköisiä soittimia, ja akustisen kitaran komppi vaihtuu efektiseen soljuvaan sähkökitaraan. Alun eksoottisävyiset vokaaliset melodiat hallitsevat tunnelmaa, mikä edelleen viestittää, että ollaan jossain muualla, salaperäisellä seikkailulla tai vaihtoehtoisessa maailmassa.

Intron jälkeen tulee uusi osa (2:30–4:17), jossa hitaan ja tilavan rumpukompin päälle alkaa tanssillinen, rauhallinen ja matalampi unisonossa soitettu teema. Teema on raskaampi, mutta tangomainen kitarakompin dramaattisilla pysähdyksillä, mikä pitää edelleen yllä latinotunnelmaa. Teemasta alkaa samanlaisen äänimaailman päälle soolo akustisella kitaralla, jonka soundi ja haikea, kaunis melodia tuovat edelleen vahvasti tunteet espanjalaisesta kitaramusiikista. Soolossa jätetään soittamatta toisen asteen sävel, minkä takia sävellaji on määrittelemätön A#-molli/fryyginen. Akustista sooloa seuraa sähkökitaran soolo, joka tuo säröisyydellään intensiivisyyttä. Säkeistöt jatkavat edelleen tango-osan äänimaailmalla (4:18–4:51), jossa Wallin ääni kuulostaa heikolta, haikealta ja feminiiniseltä: ”Nothing has messed up my head, That much as it did, The last time we tried, How far we could get...“. Säkeistön jälkeen jatkava tangomainen unisonoteema alkaa nyt edellistä raskaampana ja säröisempänä, enteillen rockimpaa ilmaisua (4:52–5:24). Raskaamman tangokompin päälle tulee vielä Wallin vokaalisia huutoja, muistuttaen vielä eksoottisesta tunnelmasta ja vahvoista tunteista.

Seuraavaksi tulee progressiivinen osa, joka vie kauas sensuellista, lempeästä eksotiikasta (5:25–8:03). Osassa on runsas ja monimutkainen instrumentaatio, rummut, basso ja kitara soittavat monimutkaisia vaihtelevia aiheita. Osa on muuntuva ja kehittelevä jamiosa, jossa on muuttuvia rytmejä ja teemoja, erikoisia, elektronisia kitaransoundeja sekä jazzahtava soolo-osa. Lopussa palataan alun vokaalisien, eksoottisten melodiakulkujen kanssa akustisempaan ilmaisuun, ja sitä myötä kappale loppuu säkeistöön, jossa viimeinen sana ”you” jää efektoidusti ja merkitsevästi kaikumaan ilmaan (8:04–10:10).

”Love Tonight” ja ”You” kappaleissa rakkausaiheet ja eroottisuus ilmenevät vahvasti eksoottisissa piirteissä, mutta eri tavoilla. Psykedelia ja euforisuus ovat läsnä ”Love Tonightissa”, kun taas ”You” on lempeämpi, haikeampi ja progressiivisempi, johon flamenco-vaikutteet tuovat tanssillisuuden kautta lempeämpää rakkaustematiikkaa, ja kertomus omista tunteista ja matkasta toisen kanssa tuodaan esille monien erilaisten tyylien ja dynamiikaltaan vaihtelevien osien kautta. Vahvoina elävät stereotypiat eksoottisesta vieraana, salaperäisenä ja feminiinisenä tulevat selkeästi esille kappaleiden teemoina, joissa se kuvastaa niin ikään häpeilemätöntä seksuaalisuutta kuin romanttista visiota naisesta kiehtovana, salaperäisenä mysteerinä. (Scott 2010: 154; Said 2003: 1977.)

4.1. ”I Feel Love” - teknomusiikki psykedelian jatkumona

Edellä läpi käydyin ”Two Of A Kindin” sisältämä syntetisaattorimainen, jumputtava bassoriffi toi albumille uuden tyyllillisen ulottuvuuden, jota seuraa luontevasti cover-kappale diskohitistä ”I Feel Love”. Tekno ja trance-kulttuuri voidaan nähdä yhtenä psykedelian jatkumona 1980-luvulta eteenpäin. (Echard 2017: 240–241.) Wallin ajatus oli avata ovi teknon maailmaan biisijatkumolla, jossa yhdistyy rock, tekno, tanssi, transsi ja sähkökitara. Tämän kaltaisia aiheita oltiin jo kuultu Wallin ja Kingston Wallin järjestämällä Freakout-klubeilla. (Puustinen 2014: 179–180.)

”I Feel Love” on levyn ainoa cover-kappale. Se on alun perin vuodelta 1977, ja sen on esittänyt Donna Summer ja tuottaneet Giorgio Moroder and Pete Bellotte. Kappaleella oli suuri merkitys elektronisen tanssimusiikin edelläkävijänä ja suunnannäyttäjänä. Se edusti omana aikanaan uutta tyyliä, joka oli tehty (bassorumpua lukuun ottamatta) kokonaan synteettisesti, ja kuulosti aikanaan hyvin futuristiselta. (Reynolds 2017: www.pichfork.com.) ”I Feel Love” rakentuu koukuttavan, elektronisen bassoriffin ympärille, joka kiertää C-harmoniaa. Biisin edetessä soinnut liikkuvat bluesharmoniassa nousevasti I-biii-IV-V-asteilla, mikä saa aikaan leijuvan olon ja jonka voi katsoa muutenkin euforisen tunnelman kanssa ilmentävän Whiteleyn (1992: 4) määritelmän mukaan psykedeelistä trippiä (”psychedelic flight”). Laulun sanat ovat lyhyitä, rakkauteen liittyviä lausahdusasia, joilla vahvistetaan kappaleen euforista tunnelmaa. Tunnelma on hyvin eteerinen, leijuva ja ei-maallinen syntetisaattori- ja lauluefekteineen.

Kingston Wallin versiossa on samanlainen leijuva, eteerinen tunnelma, mutta instrumentaatio on Kingston Wallille perinteinen, sähkökitara, basso sekä rumpusetti. Vahvalla efektoimisella sekä rumpukompin yksinkertaistamisella on kuitenkin saatu säilytettyä kappaleen futuristinen ja elektronisempi soundi, mutta yhtyeelle ominaisten soitinten, tekniikoiden ja soundien myötä kappale kuulostaa kuitenkin Kingston Wallilta. Kappaleella on Wallille ominaisia psykedeelistä rockia ja aistikkua ilmentäviä kitaratekniikoita, kuten pitkiä, liukuvia kitarasäveliä ja melodisia vokaalisia huokauksia, joita on myös ”Love Tonight”-kappaleella. Panoroidut kitaratekstuurit, kertosaäkeessä soitettu aaltomainen särökitaratekniikka, laulun ja kitaran vahvat kaiut ja efektointi sekä yksinkertainen, tasainen pulssi ilmentävät psykedeelistä estetiikkaa ja vaihtoehtoista todellisuutta. Kappale on

kuitenkin miksausellisesti yksinkertaisempi ja riisutumpi kuin alkuperäinen, mutta sisältää rock-musiikin tapaan enemmän dynamiikan vaihdoksia esimerkiksi säkeistön ja kertosaäkeen välillä.

Kingston Wallin version erottaa rakenteeltaan kuitenkin sen sisältämä kitarasoolo-osa (2:25–3:39, jota ei Summerin versiossa ole. Osa poikkeaa aikaisemmasta ja on tunnelmaltaan erilainen kuin muu kappale, ja siinä tulee kokonaan uusia aiheita. Nousevan blueskierron päälle alkaa vokaalinen, rytmikäs ”fafafa”-huuto, jonka jälkeen kappaleen tunnusomainen bassoriffi jää pyörimään C#-harmonialle. Sähkökitaralla tulee hidastempoinen teema, jonka aluksi vaikuttaa menevän tonaalisesti C#-duurissa, mutta loppuukin miksolyydisen C#-asteikon mukaan B:n kautta G#-säveleen, joka murtaa tonaalisen harmonian ja saa melodian kuulostamaan pimeältä ja riitaiselta, jälleen ikään kuin vääristäen todellisuuden, paljastavan, että ollaankin menossa jonnekin outoon ja tuntemattomaan (2:26–2:39).

Teema toistuu muutaman kerran, soundin hieman muuttuessa, jonka jälkeen kitara siirtyy teemasta sooloon (2:40–3:37). Soolo on edelleen miksolyydisellä C#-asteikolla, mutta muutamien lisäsävelien myötä muodostuu itämaisvaikutteisia melodiakulkuja. Staattinen riffi muuttuu kesken soolon, ja basso alkaa soittaa rytmikkäämpää riffiä, joka antaa tilaa menevämmälle jamimeiningille (3:38–4:05). Lyhyen soolon jälkeen palataan miksolyydiseen teemaan ja ”I Feel Loven” riffiin, jonka jälkeen aaltoilevan kitaran myötä säkeistöön (4:06–4:24). Kappaleen lopussa palataan Kingston Wallin perustyyliin, 1960-luvun rock-aiheisiin menevällä rock-soololla. Kappale loppuu taustariffin ja soolon häivytyksellä (6:12–6:39).

Vaikka 1990-luvun alussa 60-luvun rockista ammentaneen yhtyeen ohjelmistoon ottama teknohitti herätti aikanaan ristiriitaisia tunteita, trancekulttuuri voidaan nähdä 60-luvun psykedeelisen vastakulttuurin jatkumona. Echardin mukaan (2017: 240–244) 1980-luvulta lähtien syntyneeseen teknoon ja reivikulttuuriin liittyi matkustaminen, yhteisöllisyys ja ns. vapaat festivaalit. Hengellinen pääpaino vaihtui itämaisista opeista kiinnostukseen paikkakohtaisista muinais- ja alkuperäiskulttuureista sekä luonnosta ja shamanismista. Paikalla ja sen historialla oli iso merkitys, ja reivit tapahtuivat usein ulkona luonnossa ja esimerkiksi muinaiskohteissa. Vaikka musiikissa säilyi paljon itämaisista vaikutteita, psykedeelinen eksotiikka vaihtui tämän myötä orientalismista enemmän

maailmanmusiikin suuntaan. Myös Puustinen (2014: 178) kertoo kirjassaan trancebileiden olleen moderni versio esikristillisistä juhlista, jossa juhlittiin läpi yön luonnon keskellä rumpujen säestyksellä, sekä niin ikään jatkoa myös 60-luvun psykedeliakulttuurille. Walli halusi tuoda levyille ja rock-skeneen pienen osan tätä trance-kulttuuria, mikä yhdistyy levyn psykedeeliseen kontekstiin.

Kingston Wall liittyy kappaleen psykedeelisen rockiin kitarasoolon ja sen sisältämien itämaisten melodioiden myötä, jonka kautta psykedeelinen, euforinen ja rakkauden aiheet nivoutuvat yhteen myös eksoottisella latauksella. Kappaleessa on vahva tunnelma euforiasta ja ei-maallisesta, joka rakennetaan musiikillisilla psykedeelisillä elementeillä, tasaisella hypnoottisella pulssilla ja rakkauden tunteesta kertovilla leijuilla riimeillä. ”I Feel Loven” ja ”Two Of A Kindin” elektronisemman soundin myötä tyylilliset vaikutteet laajenevat 1960- ja 70-luvun psykedeelisestä rockista oman aikansa tekno- ja trancemusiikkiin, joiden yhdistämistä ei 1990-luvulla oltu Suomessa vielä juuri kuultu. Diskohitti rock-levyllä oli aikanaan erikoista, kun rock- ja trancepiirien erottelu oli vahva, joten jo tätä kautta voidaan ”I Feel Loven” asemaa levyllä pitää eksoottisena ja erikoisena.

Kulttuurihistoriallisesti teknon ja sen shamanististen, kollektiivisen ja luontoon yhdistävän kokemuksen tavoittamisen pyrkimys liittyy psykedeeliseen estetiikkaan ja myyttisyyteen. Näitä piirteitä tuodaan ”I Feel Lovessa” ilmi perinteisillä eksoottisilla ja psykedeelisillä elementeillä, jotka ilmenevät usein yhdessä. Vahvat viittaukset trancen ja psykedelian kautta rituaaliseen, transsiin ja luonnon keskellä tanssimiseen luovat kappaleelle psykedeelisen eksotiikan ulottuvuuden, jota vahvistaa orientalistisia vaikutteita sisältänyt perinteisempi rock-sooloväliosa. Myös Hegarty ja Halliwellin (2011: 85–86) mainitsemat progressiivisen rockin limittyvät ajalliset kerrostumat ovat nähtävissä kappaleella sen sekoittaessa myyttisyyttä, psykedeelistä ilmaisua vaihtoehtoisesta todellisuudesta sekä sekoittaessaan sekä oman aikansa että varhaisempia psykedeelisen musiikin tyylejä. ”I Feel Love” voidaan liittää myös progressiivisen rockin ajatukseen tutkimusmatkasta tyylin estetiikan jännitteiden rajoille.

4.3. Levyn loput kappaleet ja niiden asema levyn kokonaisuudessa

Levyllä on kaksi kappaletta, joissa eksotiikka jää vähemmälle huomiolle. ”Shine On Me” on hidas blues-balladi, ja ”It’s All Happening” on progressiivinen instrumentaali. Esittelen lyhyesti kappaleita ja niiden teemoja ja asemaa suhteessa muuhun levyyn.

”Shine On Me” on blues-pohjainen, haikea, maalaileva balladi, jolla on vaikutteita Pink Floydista, Rushista ja Hendrixistä. Erikoisen kappaleesta tekee saksofoni, joka antaa kappaleelle omaleimaisen soundin. Kappale alkaa lempeällä, kaiutetun kitaran doorisella sointukuviolla (C#m9, G#m, F#, C#m11), joka esittelee mollivaikutteista melodiaa blues-vivahteella (0:00–1:00). Kitaran sointumelodia perustuu sointujen yhdeksänsille asteille. Kitaran sointukuviot jää taustalle, kun alkaa saksofonisoolo (1:00–1:27). Soolo vahvistaa jazzahtavia vaikutteita edelleen doorisella melodiallaan, ja saksofonin ääni tuo arvokkuutta ja eksoottisuutta kappaleeseen. Saksofoni tuo myös yhtymäkohdan suomalaiseen 1970-luvun progressiiviseen rockiin, jossa käytettiin usein puhaltimia soolosoittimina. (Oksanen 2004: 165) Saksofonisti Sakari Kukolla on kansanmusiikki- ja maailmanmusiikkitausta, mikä vaikuttaa myös soolon luonteeseen. Soolo on tilava ja perustuu lyhyille melodiakuvioille, jättäen ne leijumaan ilmaan. Soundissa on tilan tuntua, ja se on lievästi kaiutettu, soolossa on nopeita korukuvioita asteikkoa pitkin, jotka vaihtelevat hitaiden melodioiden kanssa. Doorista asteikkoa käytetään paljon jazz-musiikissa, populaarimusiikissa sekä folk-musiikissa. ”Shine on Me”-kappaleessa doorinen ei pyri luomaan eksoottista tunnelmaa, mutta se tuo kappaleelle lempeän ja erikoisen tunnelman.

Laulettu säkeistö tulee edelleen saman kitaran sointumelodian pohjalle, johon myös tulevat rummut ja basso mukaan soittaen tasaista, hienotunteista ja maanläheistä komppia taustalla (1:01–1:28). Walli laulaa hiljaisella, lempeällä, rauhoittelevalla äänellä toistaen ”Shine On Me”. Säkeistön jälkeen tulee kaihoisa, säröinen kitarasoolo (1:29–2:00). Kappale jatkuu samoilla teemoilla, haikeilla säkeistöillä ja saksofoni- ja kitarasooloilla, tunnelman ja dynamiikan pikkuhiljaa tiivistyessä. Säkeistöt jättävät paljon auki, ne kertovat ehkä parisuhdeteemoista ja eksistentiaalisista kriiseistä.

”Shine On Me” on perinteisempi blues-slovari, johon kuitenkin saksofoni tuo omaleimaisen sävyn. Myös modaalisuus tuo kappaleelle erikoista tunnelmaa. Herkkä

ja omaleimainen saksofoni sekä doorinen sävellaji tuovat kappaleelle hieman kansanmusiikillista tunnelmaa, mutta eivät selkeästi pyri eksotisoituun ilmaisuun. Kappale yhdistää vaikutteita rockmusiikin historiasta, jossa kuuluu esimerkiksi Pink Floyd ja Jimi Hendrix.

”And It’s All Happening” on levyn toinen instrumentaalikappale, joka tulee neljäntenä myyttisen ”Could It Be So?”-kappaleen jälkeen. Se on aluksi hidas ja maalailevan rauhallinen, ja kehittyy hiljalleen dynaamisesti ja melodisesti. Kappale alkaa rauhallisesti sähkökitaran näppäilemillä efektoiduilla sointukuvioilla C-mollissa, jotka jäävät soimaan jättäen leijuvaan vaikutelman (0:00–0:50). Rummut soittavat löyhää komppia peltiin 4/4 tahtilajissa sointujen (Cm, Ab) päälle, jonka päälle alkaa soolo samalla sointupohjalla (0:51–2:15). Mollimelodia ja kaikuva, efektinen ja kaihoisa kitara sekä tilavat rummut tuovat tunteen avaruudellisesta tilasta ja unenomaisuudesta. Edellisessä kappaleessa alkanut suhinamainen ääni jatkuu muutaman kierron ajan, liittäen ”Could It Be So?” -kappaleen myyttisen, luonnonvoimiin viittaavan lopun jatkumoksi ”And It’s All Happeningille”, minkä voi ajatella vihjaavan myös tematiikaltaan kappaleen nimessä. Ajaton, rauhallinen ja tilava, ilmavat soundit, jotka muistuttavat space rockin tyyliä, kuten Pink Floydia. Dynamiikka kasvaa hiljalleen ja jännite lisääntyy soolon melodia noustessa yhä korkeammalle.

Tunnelma muuttuu rauhattommaksi, kun kitara esittelee uusia teemoja, jotka nyt sisältävät sävellajiin kuulumattomia säveliä (2:16–2:31). Levottomuuden tunnetta vahvistaa tempon nouseminen. Kitara on nyt vahvemmin särötetty, ja osien vaihdoksen välissä on kitaran puolen sävelaskeleen edestakaista liikettä sahaavana triolikuviota muutaman tahdin ajan. Tämä liike on hälyttävä, riitaisa ja herättää siihen, että jotain on tapahtumassa. Tämän jälkeen tulee erikoinen, tanssillinen, hyppivä osio, joka koostuu lyhyistä 4/4-tahtilajissa menevästä basson ja kitaran sävelkulusta (2:32–3:00). Tempo edelleen osa osalta nousee, ja seuraavassa perinteisessä jamiosassa melodia muuttuu molliaiheista pentatoniseen, rokimpaan ja menevämpään sisältäen triolikuviota (3:01–4:06). Korkealta soivat särötetyt melodiat jälleen nostavat jännitettä. Lopussa palataan alun tempoon ja aiheisiin (4:07–6:07). Rauhallinen, avaruudellinen tunnelma jatkaa soljumistaan, ja mukaan tulee taustalta bordunamainen, staattinen efektoitu ääni, joka vie seuraavan kappaleen alkuun.

”And It’s All Happening” -kappaleesta ei juurikaan löytynyt tietoja, eikä nimestä voi suoraan päätellä kappaleen aihetta. *Kingston Wall II* -vinyylitulokaisun sisäkannessa on kappaleittain Jyllin ja Kuoppamäen kommentit, joissa Jylli kertoo ”And It’s All Happeningin” olevan luomiskertomus, joka muistuttaa yhtyeen edellisen levyn Tanya-kappaletta. Jylli kertoo myös Kappaleen olleen Kingston Wallin vanhempia kappaleita, ja oli valmis jo ennen ensimmäistä levyä. Jotain kappaleessa selvästi on ”tapahtumassa”, mihin otsikkokin viittaa, sillä kappale muuntuu ja kehittyy edetessään, ja kitaran melodia vie juonta eteenpäin. Jos kyseessä on Jyllin mainitsema luomiskertomus, kappale saa myös progressiiviselle rockille tyypillisen uskonnollisen, myyttisen ja eeppisen ulottuvuuden.

Edellinen kappale loppui tömähdyksen kuuluisen ääneen, jonka jälkeen tuli hiljaisuus ja luonnon ääntä, tuulen suhinaa, joka oli samalla myös ”And It’s All Happeningin” alku. Tämä voidaan lukea siis uudeksi aluksi ja sen jälkeen joksikin isoksi tapahtumaksi, tematiikaltaan ehkä samanlaiseksi kuin mitä Walli oli pohtinut *Could it be so*-kappaleella. Luomiskertomus ja luonnonvoimat liittyvät myyttisenä aiheena kappaleen psykedeeliseen ja progressiiviseen estetiikkaan, mutta niitä ei juuri tuoda esille eksotiikkaa ilmentävillä pyrkimyksillä. Erikoista kappaleessa on tempon vähittäinen nouseminen, joka on keskeistä juonen kehityksen kannalta. Tyyliltään kappale on ”Youn” ohella levyn progressiivisimpia kappaleita.

7. PÄÄTÄNTÖ

Kingston Wallin musiikissa psykedeelinen eksotiikka ilmentää monia erilaisia aiheita. Musiikissa on vaikutteita erityisesti 1960-luvun rockista, jossa itämaisia vaikutteita otettiin osaksi rock-musiikkia ja psykedeelistä estetiikkaa. Länsimaiselle populaarimusiikille epätyypilliset sävellajit ja melodiat, erikoiset, jännitteiset harmoniat sekä psykedeliaa ilmentävät musiikin tuottamisen tavat esittävät Kingston Wallin musiikissa psykedelian keskeisiä aiheita, kuten mystiikkaa, myyttejä, esoteerisia aiheita sekä hallusinaatioita ja vaihtoehtoisia maailmoja esimerkiksi ”We Cannot Move”- ja ”Could It Be So?”-kappaleilla.

Psykedelian kanssa samaan aikaan 1960-luvun lopulla rockiin ammennettiin vaikutteita myös brittiläisestä ja amerikkalaisesta folk-musiikista, joissa keskeistä oli akustisten ja sähköisten osien vuorovaikutus ja vastakkainasettelu. (Macan 1997: 22.) Folk-musiikki liittyi psykedeliassa kansantaruja ja -perinteiden ihannointiin, jossa keskeisinä teemoina olivat myyttisyys, romanttinen eskapismi ja pastoraali, jotka toimivat samassa kontekstissa itämaisten vaikutteiden kanssa. (Echard 2017: 73.) 1970-luvun vaihteen folk-rock kuuluu Kingston Wallin vaikutteina monella kappaleella, esimerkiksi ”Palékastrossa” ja ”Two Of A Kindissa”, joissa on yhdistetty tanssillisia folk-aiheita ja rockia. Yhtyeen folk-estetiikka laajenee hivenen myös 1980-luvulla syntyneen maailmanmusiikkigenren puolelle, jotka kuuluvat vaikutteina erilaisista kansantanssimusiikkilajien perinteistä mm. ”Istwan”-kappaleella. Akustinen maalailu ilmentää Kingston Wallin psykedeelistä teemaa myyttisyydestä, romanttisesta kaipuusta ja nyky-yhteiskunnasta vieraantumisen, jotka syntyvät akustisten ja sähköisten osien vuorovaikutuksella.

Myyttisyyden lisäksi akustisten folk-vaikutteiden ja psykedeelisen eksotiikan kautta ilmennetään myös rakkaus- ja ihmissuhdeteemoja, jotka herättävät stereotyyppisiä eksoottisia mielikuvia feminiinisestä, eroottisesta ja sensuellista. (Scott 2010: 154; Adolfini 2003: 221). Aistikuuteen liittyvä eksotiikka ilmenee haikeina ja lempeinä akustisina soundeina, mutta välillä myös erikoisempina ja jännitteisempinä äänimaailmoina kuten ”Love Tonightissa”. Erikoiset ja eksoottiset osat ovat usein vuoropuhelussa raskaampien, sähköisten ja kiihkeiden rock-osien kanssa, kuten esimerkiksi ”You”-kappaleella, mikä tuo esille sukupuolisen vastakkainasettelun.

Elektronisempaa tyyliä levyllä ilmentää ”Two Of A Kindin” synteettisempi soundi sekä ”I Feel Love”-cover. Tekno- ja trancemusiikki jatkoivat psykedeelistä estetiikkaa hakemalla vaikutteita alkuperäiskansojen rituaalisista juhlista, joissa haettiin transsin tilaa ja yhteyttä luonnon kanssa (Echard 2017: 242–243). Nämä teemat euforisesta transsista, yhteisöllisyydestä ja tanssimisesta ovat kuultavissa edellä mainituissa kappaleissa, joiden elektronisten vaikutteiden yhdistäminen psykedeeliseen ja progressiiviseen ilmaisuun esittelivät Kingston Wallin tyyllille uuden ulottuvuuden sekä toivat musiikin myös ajankohtaiseksi omana aikanaan 1990-luvulla.

Psykedeelinen eksotiikka kuuluu *Kingston Wall II* -levyllä useiden erilaisten teemojen ja aiheiden ilmentäjänä. Länsimaissa eksotiikkaa on perinteisesti käytetty toiseuden ilmentäjänä, mikä tulee esille myös *II*-levyllä. Toiseuden teemat näkyvät psykedeelisen estetiikan tekniikoiden ja äänimaailmojen kautta, jossa ne kuvastavat psykedeelisiä tiloja ja matkoja sisäiseen maailmaan ja tajunnan syvyyksiin. Echardin (2017: 58) esiin tuoma psykedeelinen pyrkimys itsensä vierauttamiseen sekä ajatus eksotiikan käytöstä pohjimmiltaan itsensä määrittelyn välineenä korostuu myös Kingston Wallin osalta. Tämä näkyy yhtyeen asemassa omana aikanaan täysin muista poikkeavana ja erilaisena ilmestyksenä. Musiikin eksoottisilla piirteillä on luultavasti myös Petri Wallille henkilökohtainen ulottuvuus, jossa se kuvastaa Wallin ulkopuolisuuden tunnetta, henkisen etsinnän tarvetta sekä seikkailun halua.

Ajatus vaihtoehtoisesta maailmasta kannattelee levyn visuaalista ja musiikillista kokonaisuutta (Hegarty, Halliwell 2011: 85–86). Kappaleet on usein yhdistetty toisiinsa, mikä muodostaa jatkumon, jossa kappaleet kannattelevat yhtenäistä tarinaa matkasta ja seikkailusta tuntemattomaan. Matkan ja seikkailun teemat toimivat monina kerrostumina, joita ilmennetään edellä mainituilla psykedeelillä, ajallisilla, myyttisillä ja eksoottisilla piirteillä. Vaihtoehtoinen maailma, seikkailu ja eksoottinen tulevat esille kansitaiteen kautta, joka asettaa levyn kuuntelemiselle kontekstin. Akustiset, romanttiset kuvaukset, myyttiset, salaperäiset ja eroottiset äänimaailmat, psykedeeliset tilat, ja monia eri maanosia ja kulttuureita ilmentävät eksoottiset tekniikat pitävät yllä matkaa ja vaihtoehtoista, mystistä maailmaa.

Lähiluku ja hermeneuttiset ikkunat avasivat mielestäni hyvin levyn eksoottisten piirteiden tulkintaa ja sijoittamista kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiin.

Viittaukset erilaisiin musiikkikulttuureihin ja -tyyleihin musiikissa, sekä niiden vakiintuneet merkitykset ja konnotaatiot sopivat hyvin kappalekohtaisiin teemoihin. Lähiluvun lisäksi tein kuitenkin myös musiikin teoriaan nojautuvia, harmonian ja sävellajien analysejä, joiden kautta pääsin tekemään lähilukua. Haastavinta, mutta samalla mielenkiintoisinta, tutkimuksessa oli päästä yksittäisten, erillisten eksoottisten piirteiden kautta laajempaan kulttuuriseen ja sosiaaliseen tulkintaan niiden merkityksistä, sillä tietoa kappaleista oli ennestään hyvin rajoitetusti.

Eksotiikan piirteiden havainnointia ja luokittelua helpotti Locken ja Scottin listaukset musiikillisen eksotiikan tyylipiirteistä ja tekniikoista, jotka toimivat yhdessä psykedeelisellemme eksotiikalle eriytyneempien ja muokkautuneempien ilmenemistapojen kanssa. Lisätietoa tiettyjen vakiintuneiden eksoottisten tyylien tai sävellajien merkityksistä länsimaisessa musiikissa hain monenlaisista erilaisista lähteistä orientalismia tutkivasta kirjallisuudesta heavymetallin eksoottisuuteen. Psykedeelinen estetiikka toimi selkeänä kontekstina eksoottisten musiikillisten tyylipiirteiden merkitysten avaamisessa, jossa avainasemassa oli erityisesti William Echardin (2017) kirja psykedeelisten piirteiden topoteoriasta, sekä 1960-luvun psykedeelistä ja progressiivista rockia käsittelevät tutkimukset.

1960-luvun (amerikkalaisen ja englantilaisen) psykedeelisen rockin ja orientalismin tutkimus antoi suuntaviivat ja taustan omalle tutkimukselleni. 1990-luvun Suomi muodostaa kuitenkin toisen kontekstin, joka erottaa yhtyeen musiikin sen alkuperäisistä vaikuttajista. Suomalaisesta psykedeliasta ja progressiivisesta rockista on tehty vain vähän tutkimuksia 1970-luvun vaihteesta ja muutamasta alan vaikuttajista, joten tutkimukseni esittelee uuden aiheen suomalaisen rock-musiikin historiaan. Tutkimukseni toimii hyvin Viljami Puustisen kattavan Kingston Wallin historiikin rinnalla keskittyen tarkemmin yhtyeen musiikilliseen tyyliin ja sen sisältämiin vaikutteisiin ja merkityksiin. Psykedeelisen rockin tutkimuksen kentälle työni taas tarjoaa yhden näkökulman tutkia psykedeelistä estetiikkaa, ja esittelee tapausesimerkin yhden yhtyeen tavasta ilmentää psykedeelistä eksotismia.

Sivumäärän rajallisuuden ja kymmenen kappaleen aineiston vuoksi lähilukuni jäi paikoin pintapuoliseksi. Olisin voinut keskittyä erityisemmin vain muutamaankin Kingston Wallin kappaleeseen, mutta levy kokonaisuutena oli helpommin rajattava kohde, ja antoi kattavamman käsityksen yhtyeen tyylistä. Vaikka Kingston Wall oli

ensisijaisesti live-yhtye, on heidän musiikkinsa jäänyt elämään erityisesti heidän tekemien levyjensä muodossa, mikä oli aineistona helpommin lähestyttävä kuin vanhat livetallenteet. Kingston Wallin musiikista olisi siis vielä paljon tutkittavaa niin erilaisten lähilukujen, soittotekniikoiden tai live-tallenteiden analyysin muodossa.

Kingston Wall toimi erilaisten kulttuuristen, sosiaalisten ja historiallisten vaikutteiden välillä ja yhdistäjänä. Se poikkesi aikansa muusta suomalaisesta populaarimusiikista, mutta samalla sen musiikin sisältämä eksoottisuus, virtuoosisuus, eklektisyys sekä ajattomat teemat ovat ehkä pitäneet yllä kiinnostusta Kingston Wallin musiikkia kohtaan, sekä vahvistaneet Kingston Wallin aseman kulttimaineisena suomalaisen vaihtoehtorockin kulmakivenä.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Kingston Wall (1993/1998) *Kingston Wall II*. Zen Garden Oy.

Kingston Wall (1993/2015) *Kingston Wall II*. Svart Records.

Tutkimuskirjallisuus

Adinolfi, Francesco (2003) Exoticism teoksessa *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 1: Media, Industry and Society*. Toim. Shepherd, John et. al. London, New York: Continuum. 220–223

Bellman, Jonathan (1998) *Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

Brummett, Barry (2010) *Techniques of Close Reading*. Los Angeles: SAGE.

Bruun, Seppo et al. (1998) *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*. Helsinki. WSOY.

DeRogatis, Jim (2003) *Turn on your mind: four decades of great psychedelic rock*. Milwaukee: Hal Leonard Cop.

Echard, William (2017) *Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory*. Indiana: Indiana University Press.

Farrell, Gerry (1988) Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz. *Popular Music*, Vol. 7, No. 2, The South Asia/West Crossover s. 189-205. Cambridge University Press
<https://www.amherst.edu/media/view/91788/original/Farrell+-+Reflecting+Surfaces+-+The+Use+of+Elements+from+Indian+Music+in+Popular+Music+and+Jazz+.pdf> (luettu 13.4.2019.)

Farrell, Gerry (1997) *Indian Music and the West*. New York: Oxford University Press.

Halliwell, Martin & Hegarty, Paul (2011) *Beyond and Before – Progressive Rock since the 1960's*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Hayward, Philip (1999) *Widening the Horizon: Exoticism in Post-War Popular Music*. Sidney: John Libbey & Company Pty Ltd.

Högmander, Visa (2015) No nyt! Kingston Wall -erikoiskokoonpano nousee lavalle Ruisrockissa, Soundi, 9.4.2015.

<http://www.soundi.fi/uutiset/no-nyt-kingston-wall-erikoiskokoonpano-nousee-lavalle-ruisrockissa/> (Luettu 3.4.2016.)

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2009) The Kalevala, Popular Music, and National Culture julkaisussa *Journal of Finnish Studies* 2/2009.

>http://www.tadubois.com/varying-course-materials/Kalevala_444_readings/Kallioniemi_and_Karki_article.pdf< (Luettu 12.3.2016.)

Kramer, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

Locke, Ralph P. 2007: Broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. 4/2007, University of California Press.

<http://www.esm.rochester.edu/uploads/%E2%80%9CA-Broader-View-of-Musical-Exoticism%E2%80%9D.pdf> (Luettu 31.3.2016.)

Locke, Ralph P. (2009) *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge; Cambridge University Press.

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

MacDonald, Ian (1998) *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. London: Pimlico.

MacDonald, Ian (2003) *The People's Music*. London: Pimlico.

Moore, Sarha (2011) Metal, Machismo and Musical Mode: how the ‘feminine’ Phrygian second has been appropriated and transformed. Julkaisussa *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, Vol. 4, No. 1.

<http://www.ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/67/67> (luettu 28.4.2019.)

Mäkinen, Riku (2015) Musiikki elää ikuisesti – Petri ”Pete” Ilari Walli. Kaaazine, 28.6.2015.

<https://kaaazine.fi/musiikki-elaa-ikuisesti-petri-pete-ilari-walli-kingston-wall/> (luettu 11.10.2019.)

Nissen, James 2018: *Greece: The Crossroads of East and West*. Julkaistu 20.6.2018 <https://www.guidetotheworldofmusic.com/people-and-places/greece-the-crossroads-of-east-and-west/> (luettu 11.9.2019.)

Oksanen, Taru (2004) *Suomalainen progressiivinen rock – synty ja kehitys vuosien 1967–1974*. Tampere: POP-lehti.

Puustinen, Viljami (2014) *Kingston Wall, Petri Wallin saaga*, Helsinki: Like kustannus Oy.

Rechberger, Herman (2008) *Scales and Modes Around the World*, Fennica Gehrman Oy.

Reynolds, Simon 2017: *Song from the Future: The Story of Donna Summer and Giorgio Moroder's "I Feel Love"*. Julkaistu 29.6.2017

<https://pitchfork.com/features/article/song-from-the-future-the-story-of-donna-summer-and-georgio-moroders-i-feel-love/> (luettu 10.6.2019.)

Richardson John (2016) "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture".
Julkaisussa: Birgit Abels, ed. (2016) *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*.
Göttingen Studies in Music, Volume 6. Hildesheim: Olms. 111–142

Rodkiewicz, Maciej (2017) Variations on a Theme: The Appropriation of the Orient in Popular Music. *The Orient in Music – Music of the Orient*. Toim. Małgorzata Grajter. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 177–185

Said, Edward (2003[1978]) *Orientalismi*. Käänt. Kati Pitkänen, Joel Kuortti. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Scott, Derek (2010) *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Silas, Petri (2003) The Two Cycles of Finnish Progressive Rock julkaisussa *Finnish Music Quarterly* 2/2003. Helsinki: Performing Music Promotion Centre.

Silas, Petri (2012) Kingston Wallin enigma. Soundi, 27.3.2012.
<https://www.soundi.fi/arkistojen-aarre/kingston-wallin-enigma/> (luettu 2.11.2019.)

Van Der Merwe, Peter (2004): *Roots of the Classical – The Popular Origins of Western Music*. New York: Oxford University Press Inc.

Whiteley, Sheila (1992) *The Space between the Notes: Rock and the Counter-Culture*, London, New York: Routledge.

DVD-materiaali

Kingston Wall (2015) *Kingtime*. Svart Records.

Lappalainen, Hannu (1995/2011) Petri Wallin videohaastattelut Paloheinässä (1992) ja Väinämöisenkadulla (1993) teoksessa Kingston Wall (2015) *Kingtime*. Svart Records.