OULUN AMMATTIKORKEAKOULU

Sami Juntunen

RYTMIMUSIIKKIA PIANOETYDEIKSI

Harjoituskappaleita afroamerikkalaisen musiikin alkutaipaleilta

RYTMIMUSIIKKIA PIANOETYDEIKSI

Harjoituskappaleita afroamerikkalaisen musiikin alkutaipaleilta

Sami Juntunen
Opinnäytetyö
Kevät 2014
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä(t): Sami Juntunen
Opinnäytetyön nimi: Rytmimusiikkia pianoetydeiksi
Työn ohjaaja(t): Jaana Sariola
Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2014
Sivumäärä: *86*

Työn tarkoituksena on tuoda opetusmateriaalia harjoituskappaleiden muodossa pop/jazzpianonsoiton opetukseen. Kappaleet on suunnattu musiikin perusopetuksen laajaa oppimäärää opiskelevien ohjelmistoon, esimerkiksi pop/jazzkonservatorion oppilaille. Opinnäytetyöni piirissä esittelen osan sävetämistäni kappaleista. Tämä osa käsittelee afroamerikkalaisen musiikin tyylejä aina ragtimesta rhythm & bluesiin asti.

Kappaleiden kautta pop/jazzpianistin ohjelmistoon saadaan eri tyylilajeja käsitteleviä kappaleita, joissa harjoitellaan erilaisia piirteitä, kuten tyypillisiä sointuvaihdoksia, melodiakulkuja ja rytmiikkaa. Pyrkimyksenä on, että kappaleiden, historiaviittausten ja kuunteluesimerkkien myötä oppilaalle muodostuu kokonaisvaltaisempi kuva eri tyylilajeista, ja hän ymmärtää, mistä nykypäivän hittimusiikki on saanut vaikutteensa.

Tietopohjana työlleni on ollut tutustuminen taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelmaan sekä kokemukseni pop/jazzmusiikin opettajana. Pääpaino on afroamerikkalaisen musiikin historialla, johon olen hankkinut tietoa perehtymällä alan kirjallisuuteen ja musiikkiin. Näiden pohjalta olen säveltänyt harjoituskappaleeni.

Työni myötä oppilaat saavat muun ohjelmiston ohelle vanhempaan rytmimusiikkiin pohjautuvia etydejä. Nämä ovat pohjana sille musiikille, jota he soittavat yhtyesoiton tunneilla tai kuuntelevat vapaa-ajallaan. Työtä tehdessäni olen myös kehittynyt opettajana perehtyessäni musiikin historiaan syvällisemmin, ja pohtiessani opetettavia asioita pedagogisesta näkökulmasta.

Työtäni ja myöhemmin valmistuvaa harjoituskirjaani voi hyödyntää opetuksessa musiikkioppilaitoksissa. Se voi toimia muun opetusmateriaalin ohella myös musiikin aloilla ammattikorkeakoulussa ja yliopistossa.

Asiasanat: Pianonsoiton opetus, pop/jazzkonservatorio, harjoituskappaleet, afroamerikkalainen musiikki, jazz

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author(s): Sami Juntunen
Title of thesis: Pop and Jazz Piano Songs
Supervisor(s): Jaana Sariola
Term and year when the thesis was submitted: Spring 2014
Number of pages: 86

The meaning of this thesis was to bring teaching material for studing pop and jazz piano, by piano songs. These songs are aimed at music schools with wider syllabus, for example pop and jazz conservatory. In this work, I introduce some of my songs dealing with afro-american styles between ragtime and rhythm & blues.

Through these songs a pianist repertory is increased by peaces of different styles, including practices of chord changes, melody lines and rhythm. By these songs, music history knowledge and reference songs students get more a comprehensive picture of different styles, and also understand a roots of today's hit music.

As the background of this thesis, I have familiarized myself with syllabus of wider music education in music schools as well as used my experience as a teacher. The main part of this work is the history of Afro-American music. I have got my inspiration and cognition of composing the songs by reading literature and listening to music of great artists.

With the help of this thesis, students get etyde-based exercises from early Afro-American styles. These styles are the foundation the music they play in bands and listen to on their free time. This thesis has given me much as a teacher because I have familiarised with the history of Afro-American music and considered more pedagogical aspects on teaching.

This thesis and my later issued song book can be used in music schools. It can also be a part of teaching material with other practises in the music sector of universities of applied sciences and along in universities.

Keywords: teaching piano playing, pop & jazz conservatory, exercises, Afro-American music, jazz

SISÄLLYS

1 JOHDANTO 6
2 POP/JAZZ -MUSIIKIN OPETUS MUSIIKKIOPPILAITOKSISSA 9
2.1 Pop/jazzmusiikin opetuksen vaiheita Suomessa 9
2.2 Pop/jazzmusiikin opetus taiteen perusopetuksessa 10
3 AFROAMERIKKALAISEN MUSIIKIN VAIHEITA ENNEN 1950-LUKUA 15
3.1 Varhainen jazz 16
3.1.1 Juuret 16
3.1.2 New Orleans, jazzin kehto 18
3.1.3 New Yorkin vaikutus 21
3.1.4 Ragtime 23
3.1.5 Bluesin alkutaipaleet 25
3.2 Jazzin ”hot”-aika 27
3.2.1 New Orleansin jazzin tulkit 27
3.2.2 Jazzin suuri suosio 32
3.2.3 Stride ja Boogie-Woogie 34
3.3 Jazz 1930-luvulta bebopin kynnykselle 37
3.3.1 Swing 37
3.3.2 Kohti bebopia 39
3.4 Rhythm & Bluesin tulo 41
3.4.1 Swingistä rhythm & bluesiin 41
3.4.2 Gospelin vaikutus 44
3.4.3 Muita rhythm & bluesin tähtiä 46
4 OPETUSMATERIAALIN TEKO 48
4.1 Kappaleiden työvaihe 48
4.2 Kappaleiden esittelyä 49
5 POHDINTA 85
LÄHTEET 88

1 JOHDANTO

Olen jo pitkään opettanut pianonsoittoa pop/jazzmusiikin näkökulmasta, ja käyttänyt opetusmateriaalina erityylisiä kappaleita jazzstandardeista aina klassisiin kappaleisiin. Kahdelle kädelle kirjoitettuja pop/jazzkappaleita löytyy vähemmän, sillä usein kappaleet ovat laulukirjoissa ja jazzmusiikin kappalekokoelmissa “Realbookeissa”, joissa nuottiin on merkitty vain melodia ja soinnut. Tämäntapaiset nuotit ovat todella tarpeellisia vähäisen informaationsa vuoksi, mikä pakottaa oppilaan ajattelemaan enemmän soittamaansa sisältöä. Kun oppilaalla on sointujen perusteet hallinnassa, voi hän opettajan opastuksella kehitellä säestyksen melodialle tai harjoitella pelkkää säestämistä erilaisin variaatioin. Sointumerkkipohjaisen ohjelmiston ohelle olisi kuitenkin hyvä löytyä molemmille käsille kirjoitettuja etydimäisiä harjoituskappaleita.

Aukikirjoitettua materiaalia löytyy kirjastoista runsaasti, mutta usein elokuvien tunnusmusiikeista ja tv-sarjoista tehdyt sovitukset eivät välttämättä harjoituta samoja asioita, mitä itse haluaisi opetuksessa painottaa. Klassiset etydit ovat myös tärkeitä teknisten ominaisuuksien ja tulkinnan puolesta, mutta niissä rytmin käsittely, harmonia ja melodialinjat ovat erilaisia kuin pop/jazzkappaleissa. Usein kappaleiden alkuperäiset rytmit on sovitettu pianolle arpeggiopohjaiseksi, pliisuksi balladiksi. Jotta oppilaille olisi tarjolla monipuolisia harjoitteita, aloin itse tehdä etydimäisiä harjoituskappaleita, joissa keskityn enemmän rytmimusiikin elementteihin. Pyrin tuomaan kappaleisiin tyylinmukaisia sävelkulkuja, sointuvaihdoksia ja komppielementtejä erilaisista musiikkityyleistä. Päätin siis tehdä harjoituskappaleita eri afroamerikkalaisen musiikin tyylisuuntia silmällä pitäen. Lähtökohtana oli tehdä kappaleita jokaiseen genreen, mutta tämän työn piirissä keskityn kappaleisiini, jotka sijoittuvat jazzin ja rhythm & bluesin vaiheille. Tarkoitukseni on jatkaa projektia opinnäytetyön jälkeen ja tehdä kappaleita koko afroamerikkalaisen musiikin kirjoon.

Ohjelmiston lisäksi oppilaan pitää harjoitella musiikin teoriaa, sillä sen ymmärtäminen nopeuttaa soiton oppimista ja soveltamista sekä on tärkeä pohja improvisoinnille. Sointutietous on mielestäni pop/jazzpianistin tärkein osa-alue, jo-

ka auttaa aina soolon soittamisesta monipuolisen säestyksen luomiseen ja varioimiseen. Tein myös teoria- ja harjoituspaketin kappaleiden ohelle. Kokonaisuudeksi muodostuu harjoituskirja, joka sisältää kappaleiden lisäksi nuottiesimerkkejä, tekstiä sekä erilaisia teknisiä ja teoreettisia harjoituksia. Erilaisten rytmipohjien ja komppien harjoittaminen ovat tärkeitä. Niiden kautta eri musiikkityylien rytmiikka ja tyypilliset sointuvalikoimat hahmottuvat kokonaisvaltaisemmin. Tässä työssä keskityn kappaleisiin, jotta aihealue ei kasva liian suureksi. Harjoituskappaleissa esiintyvät rytmiset haasteet tukevat oppilaita itsenäisen soiton opiskelussa, mutta myös bändiympäristössä, missä opittuja rytmejä ja sointutietämystä voi soveltaa käytännössä.

Työni empiriaosio jakaantuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä tarkastelen harjoituskappaleiden soveltuvuutta pop/jazzkonservatorion opetusympäristössä. Opetan tällä hetkellä pop/jazzkonservatoriossa, jossa opetussuunnitelma pohjautuu taiteen perusopetuksen laajaan oppimäärään. Käyn läpi opetushallituksen laatimia säännöksiä ja tavoitteita. Käsittelen omia kokemuksiani opetussuunnitelman mukaisesta opetuksesta. Lisäksi kerron Suomen pop/jazzmusiikin opetuksen vaiheista. Toisessa osiossa (3. luku) avaan pop/jazzmusiikin historiaa tyylisuuntien ja henkilökuvausten kautta.

Musiikkitietopohjainen 3. luku on työssäni verrattain laaja, koska sen kautta sain tietoa ja inspiraatiota harjoituskappaleiden tekoon. Lisäksi kunkin tyylisuunnan syntyyn vaikuttaneet yksityiskohdat ja perinteet on hyvä tietää perusteellisesti. Historiatietous on myös tärkeä osa opetuksessani. Voin kertoa oppilaalle kappaleen yhteydessä muusikoista, säveltäjistä ja elämästä tuona aikana. Lisäksi voin suositella oppilaalle tyylinmukaisia kuunteluesimerkkejä, joihin olen törmännyt pohjatietoutta tuktiessani. Näin oppilas ymmärtää paremmin kokonaisuutta harjoituskappaleiden ympärillä. Tulen liittämään viittauksia 3. luvun tekstistä lopulliseen harjoituskirjaani, joten tässä vaiheessa tehty laajamittainen työ antaa tukevan pohjan seuraavalle projektille.

Työni tuloksia, eli omia kappaleitani esittelen neljännessä luvussa. Olen liittänyt harjoituskappaleiden yhteyteen listan musiikkikappaleista, joista sain vaikutteita sävellyksiini. Kuunneltavien kappaleiden kautta afroamerikkalaisen musiikin ke-

hityshistoria konkretisoituu. Kappaleita ja artisteja löytyy toki myös empiriaosion tekstin yhteydessä, mutta kooste tyylilajille ominaisista kappaleista sopii paremmin 4. lukuun, sävellysten yhteyteen.

2 POP/JAZZMUSIIKIN OPETUS MUSIIKKIOPPILAITOKSISSA

2.1 Pop/jazzmusiikin opetuksen vaiheita Suomessa

Musiikkioppilaitostoiminta kehittyi Suomessa 1700-luvun lopulla Turun soitannollisen seuran toimesta, mutta järjestelmällinen musiikinopetus alkoi vasta 1800-luvun lopulla Helsingissä, Turussa ja Viipurissa. Ensimmäisiä musiikkiopistoja oli muun muassa vuonna 1882 perustettu Helsingin Musiikkiopisto, nykyinen Sibelius-Akatemia. Toisen Maailmansodan jälkeen, vuosina 1945-1959, eri puolille Suomea perustettiin 16 uutta musiikkioppilaitosta, joista pohjoisimpana paikkakuntana oli Oulu. Uudet oppilaitokset jatkoivat jo aikaisemmin muodostuneiden musiikkiyhdistysten perinnettä. Oppilaitosten yhteisten asioiden ajamisen eduksi ja valtionavustuslainsäädännön aikaansaamiseksi perustettiin vuonna 1956 Suomen Musiikkiopistojen Liitto, jonka nimi muuttui myöhemmin Suomen Musiikkioppilaitosten Liitoksi. Musiikkioppilaitosten määrittely toteutettiin virallisesti vuonna 1977 ja määrittelyt ovat edelleen jokseenkin samanlaiset. Valtionavustuksen piirissä olevien musiikkioppilaitosten lisäksi on rinnalla toiminut myös yksityisiä musiikkiopistoja. (Taurula 2001, 124–126.) Nykyään useimmat kunnalliset ja yksityiset musiikkiopistot tai musiikkikoulut antavat opetusta taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän mukaisesti. Tämä perustuu lakiin (L633/1998.)

Pop/jazzmusiikinopetuksen taival on Suomessa kohtuullisen pitkä verrattuna Euroopan mittakaavassa. Virallisen pop/jazz-opetuksen voidaan katsoa alkaneen Oulunkylän pop/jazz-opiston perustamisesta vuonna 1972. Klaus Järvisen ja Seija Järvisen perustama Oulunkylän pop/jazz-opisto oli Pohjoismaiden ensimmäinen virallinen rytmimusiikin opetusta tarjoava opisto. Konservatoriotasoinen kulutus aloitettiin siellä vuonna 1986 ja nimi muuttui vuonna 1995 nykyisin tunnetuksi Helsingin Pop & Jazz Konservatorioksi. (Popjazz.fi, hakupäivä 5.2.2014.)

Tätä ennen ei virallista opetussuunnitelmaan perustuvaa rytmimusiikin opetusta oltu annettu, mutta todennäköisesti jazzia soittavat opettajat olivat sitä jo vuosien varrella opetuksessaan tuoneet esille klassisen musiikin ohella.

Helsingin lisäksi pop/jazzmusiikki levisi vähitellen muidenkin kaupunkien konservatorioihin. Nykyään Suomessa on 15 konservatoriota joista rytmimusiikin opetusta tarjoaa 12. Näitä ovat seuraavat konservatoriot tai ammattiopistot: Etelä-kymeenlaakson ammattiopisto/Kymen konservatorio (Kotka), Turun konservatorio, Lahden konservatorio, Tampereen konservatorio, Palmgren konservatorio (Pori), Jyväskylän ammattiopisto, Joensuun konservatorio, Kuopion konservatorio, Yrkesakademi i Österbotten/Branschen för musik (Pietarsaari), Keski-Pohjanmaan konservatorio, Kainuun ammattiopisto/Kainuun konservatorio (Kajaani), Oulun konservatorio ja Pop & Jazz Konservatorio Lappia (Tornio). (Consa.fi, hakupäivä 29.1.2014.)

2.2 Pop/jazzmusiikin opetus taiteen perusopetuksessa

Yleistä

Suomessa laajan oppimäärän mukaista opetusta annetaan pääsääntöisesti musiikkiopistoissa tai muissa taiteen perusopetusta antavissa oppilaitoksissa. Näitä ovat yleensä konservatoriot, kansalaisopistot ja esimerkiksi musiikkiluokkapohjaiset koulut. Laajan oppimäärän opiskelu alkaa varhaisiän musiikkikasvatuksesta, yleensä musiikkileikkikoululla. Siinä musiikin elementteihin tutustutaan tavoitteellisesti leikkien ja laulaen. Tätä seuraavat perustason opinnot, jotka on tarkoitettu kouluikäisille lapsille ja nuorille. Perustason jälkeen opiskelijalla on mahdollista syventyä musiikkiin vielä musiikkiopistotasolla. (Edu.fi, hakupäivä 30.1.2014; Opetushallitus 2002, hakupäivä 29.1.2014.)

Laajan oppimäärän opetuksen tulisi tähdätä musiikkiharrastuksen elinikäiseen jatkumiseen, hyvän musiikkisuhteen muodostumiseen sekä kehittää tarvittavia valmiuksia mahdollista tulevaa musiikkialan ammattia varten. Opetuksen tulee

tukea myös oppilaan henkistä kasvua ja kehittää luovuutta sekä sosiaalisia taitoja, jotta hän voi toimia itsenäisesti ja ryhmässä. Opetus ohjaa myös määrätietoiseen ja pitkäjänteiseen opiskeluun. Opettajan ja oppilaan välinen vuorovaikutus on erittäin tärkeää ja opiskeluilmapiirin tulisi olla avoin, rohkaiseva ja myönteinen. Opinnot perus- ja musiikkiopistotasolla ovat nimensä mukaisesti laajat, koska ne sisältävät opintoja instrumenttitaidoista, yhteismusisoinnista sekä musiikin perusteista. Myös sivuaineita on mahdollista opiskella. Perus- ja musiikkiopistotasolla kertyy opintoja yhteensä 1300 tuntia, ja ne jakaantuvat yleensä 5–6 vuoden ajalle. (Edu.fi, hakupäivä 30.1.2014; Opetushallitus 2002, hakupäivä 29.1.2014.)

Tavoitteet ja keskeiset sisällöt

Perustaso

Tavoitteena on, että oppilas oppii instrumentillaan sellaisia taitoja, jotka mahdollistavat musiikin esittämisen ja yhteismusisoinnin. Oppilaan pitäisi ymmärtää musiikkia kokonaisvaltaisesti niin, että hän pystyisi kuuntelemaan ja analysoimaan kuulemaansa. Hänen tulisi pystyä lukemaan nuotteja sekä kirjoittamaan niitä. Oppilaan tulisi myös kehittää musiikillista ilmaisuaan ja esiintymistaitojaan. (Opetushallitus 2002, hakupäivä 29.1.2014.)

Perustason suorittaneen oppilaan tulisi hallita monia teknisiä ja musiikillisia asioita, joita opiskellaan instrumentti- ja yhteissoiton sekä musiikin perusteiden tunneilla. Perusmusiikillisista taidoista oppilaan tulee osata laulaa ja kirjoittaa duuri- ja mollitonaalisia melodioita, hahmottaa erilaisia rytmejä sekä tuntea oman musiikkilajinsa keskeisiä ilmiöitä, tyylisuuntia ja soittimistoa. Instrumenttikohtaisesti oppilaan tulee hallita monipuolista ohjelmistoa, ymmärtää ja tuottaa erilaisia kadensseja ja harmonioita. Oppilaan pitäisi pystyä tekemään jonkinlaisia säestyksiä ja sävellyksiä tietotekniikkaa mahdollisesti hyväksi käyttäen. Oppilaan tulee saada opiskelun kautta myös valmiuksia käytännön muusikkouteen. Jokainen oppilaitos voi soveltaa käytäntöjä oman musiikillisen suun-

tautumisensa mukaisesti. (Edu.fi, hakupäivä 30.1.2014; Opetushallitus 2002, haettu 29.1.2014.)

Musiikkiopistotaso

Musiikkiopistotasolla tavoitteena on, että oppilas kehittää taitojaan, jotta hän saa valmiudet musiikin itsenäiseen harrastamisen tai ammattiopintoja varten. Hän laajentaa perustasolla hankittua osaamistaan eri osa-alueilla. Oppilas kasvattaa musiikin tuntemustaan ja harjaannuttaa kykyään ilmaista itseään musiikin avulla. Musiikkiopistotason suorittaneen oppilaan tulisi pystyä ymmärtämään ja soveltamaan oppimaansa, jotta hän voi toimia itsenäisesti ja ryhmässä. Näitä ovat esimerkiksi säestäminen ja tyylinmukainen soitto. (Edu.fi, hakupäivä 30.1.2014; Opetushallitus 2002, hakupäivä 29.1.2014.)

Opetussuunnitelma omassa opetuksessa

Opetan itse tällä hetkellä Oulun konservatoriossa pop/jazzusiikkia ja oppilaani ovat pääosin 12–25-vuotiaita. Tähän kuuluu perustason ja musiikkiopistotason opiskelijoita sekä ammattiopiskelijoita. Oulun konservatoriolla opetussuunnitelma noudattelee opetushallinnon määräämiä säännöksiä ja yleiset tavoitteet ovat julkisesti nähtävillä konservatorion internetsivuilla. Sen sijaan tarkemmat esimerkiksi kappalekohtaiset valinnat ja harjoitukset jokainen opettaja päättää itse.

Opintojen laajuus, monipuolisuus ja pop/jazz-yhteisön avoin ja kannustava ilmapiiri antavat hyvän opiskelupohjan, jossa oppilaiden sosiaaliset taidot ja luovuus pääsevät kehittymään. Oppilaat aloittavat yhtyesoiton heti, kun soittotaidot ovat sopivalla tasolla ja nuotinluku on kehittynyt. Yhtyeissä he soittavat pop/jazzmusiikkia vuosien varrelta aina tämän päivän radiohitteihin. He pääsevät siis soittamaan musiikkia, jota he mielellään myös kuuntelevat. Tämä on ainakin yksi motivaatiota lisäävä tekijä. Pop/jazzpuolella suurin osa opettajista keikkailee opetustyön ohella, joten he ovat ajan hermolla ja antavat esimerkin instrumentin monipuolisesta osaamisesta.

Pop/jazzmusiikki on alueena laaja, mikä luo haasteita opetusmateriaalin ja käytäntöjen suhteen. Ohjelmiston pitäisi olla monipuolista sisältäen eri tyylilajeja, improvisointia, kosketinsoittimien käyttöä ja sounditietoutta. Tämä luo joskus haasteita harjoitteluun, ja vaarana on, että kotiharjoittelu mene liian pirstaleiseksi. Kotitehtävien tulisi olla selkeitä ja yksinkertaisia. Toisaalta saman kappaleen yhteyteen pitäisi liittää useampia osa-alueita. Tämän toteuttaminen on joskus haasteellista.

Nykypäivän pop/ jazzpianistin kenttä on laaja, oli kyse sitten harrastelijasta tai ammattilaisesta. Valtaosa kappaleista on yleensä sävelletty pienorkesterille tai bändille, jonka kokoonpano on rummut, basso, sointusoitin (piano, kitara) ja melodiasoitin (esim. laulu tai saksofoni). Pianistin tehtävät vaihtelevat roolin mukaan. Bändissä pianisti vastaa sointuharmoniasta ja erilaisista syntetisaattori- ja jousimelodioista joskus yhtäaikaisesti. Tämä tapahtuu yleensä kahdella eri soittimella, mikä tuo myös omanlaisiaan motorisia haasteita. Lisäksi pianistin on hyvä hallita suurpiirteisesti näiden kosketinsoittimien käyttö. Yksin soittaessa pianisti soittaa käytännössä bändin osion sovitettuna pianolle. Harjoituskappaleissa esiintyvät rytmiset haasteet tukevat oppilaita myös bändiympäristössä, missä opittuja rytmejä ja sointutietämystä pääsee soveltamaan käytännössä.

Pyrin opetuksessani yhdistelemään monipuolisesti eri osa-alueita, mitkä kuuluvat musiikin perusteisiin ja instrumenttikohtaisiin osioihin. Säveltapailu on mielestäni tärkein osa-alue. Jos oppilas hahmottaa rytmiä monipuolisesti ja hänellä on hyvä sävelkorva, pystyy hän opiskelemaan musiikkia minkä tahansa soittimen kautta. Tämän vuoksi opetukseeni kuuluu korvakuulolta soittoa ja rytminkäsittelyn harjoituksia, joita harjoitellaan sointutunnistustehtävien, kadenssien ja sointukiertojen kautta. Rohkaisen myös oppilaitani laulamaan ja soittamaan yhtäaikaisesti, jolloin kappaleet saadaan kuulostamaan enemmän alkuperäiseltä.

Ohjelmistoon sisältyy yleensä kappaleita afroamerikkalaisen musiikin eri genreistä, joita soitetaan yhtyesoittotunneilla ja harjoitellaan oppilaan tason mukaan pianotunneilla. Näiden lisäksi oppilaan omat mieltymykset ovat tärkeässä roo-

lissa. Oppilaan ehdottamien kappaleiden melodiat opetellaan usein korvakuulolta, jonka jälkeen sovitan alkuperäisen bändin version pianolle. Nuotiksi saattaa riittää pelkkä komppilappu, jossa on sointukierto ja oleellisimmat rytmit kappaleeseen liittyen. Joskus teen täysin aukikirjoitetun nuotin. Improvisointia harjoitutan oppilaan tason mukaisesti. Perustasolla pentatonisten- ja bluesasteikkojen kautta tutustutaan soolonsoittoon, mutta harjoituskappaleissani melodialinjoissa on elementtejä muun muassa swingin ja bebopin soolo-linjoista. Vaikeammat kappaleet, joissa on rytmisiä ja teknisiä haasteita, toimivat etydeinä musiikkiopistotasolla. Mielestäni pop/jazzmusiikin tyylisuuntiin pohjautuvat harjoituskappaleeni tukevat muun ohjelmiston ohella hyvin opetussuunnitelmaa. Näiden kappaleiden kautta teknisiä, harmonisia, melodisia ja rytmisiä elementtejä pääsee harjoittelemaan. Näin myös afroamerikkalaisen musiikin tyylisuunnat tulevat tutuksi.

3 AFROAMERIKKALAISEN MUSIIKIN VAIHEITA ENNEN 1950-LUKUA

On tärkeää tietää, mistä musiikillisista ja yhteiskunnallisista asioista nykypäivän musiikki on saanut vaikutteensa. Pop/jazzmusiikkia opettaessani minun pitää pystyä vastaamaan oppilaitteni kysymyksiin, jotka käsittelevät musiikin historiaa tai esimerkiksi musiikkiteollisuutta. Soitonopetuksen lisäksi olen myös kuuntelukasvattaja, joten ohjaus eri tyylisten musiikkien ja artistien maailmaan on vastuualueellani.

Pop/jazzmusiikki kattaa melkoisen määrän erilaisia musiikkityylejä, mutta yleensä sillä tarkoitetaan Pohjois-Amerikassa kehittynyttä rytmimusiikkia, jonka pohja on bluesissa ja jazzissa. Voidaan siis puhua afroamerikkalaisesta musiikista. Nykyään tuon sanan alla on useita kymmeniä alalajeja, joista suurempia kokonaisuuksia ovat esimerkiksi blues & jazz, folk ja pop/rock. Näitä voidaan taas jakaa pienempiin ryhmiin, jolloin saadaan tarkempia eri aikakausiin tai maantieteellisiin alueisiin viittaavia tyylisuuntia kuten esim. Delta Blues, Chicago blues, “hot”-jazz, swing, rock 'n' roll, soul R&B, 80-pop, metal, punk, indie, dancehall, suomalainen kansanmusiikki, humppa ja niin edelleen.

Lista on loputtoman pitkä ja uusia tyylisuuntia pulpahtelee esiin musiikin kehittyessä ja muuttuessa taukoamatta. Lisäksi on vielä etnomusiikki, jossa eri maanosien alkuperäismusiikki on hiljalleen levinnyt ja sekoittunut afroamerikkalaiseen musiikkiin, joten on vaikea enää tarkalleen sanoa mitä mikäkin on. Keskityn työni historiaosiossa afroamerikkalaisen musiikin kehittymiseen sen alkulähteiltä rhythm & bluesin ensisävelille. Rhythm & blues on pohjana lähes kaikelle nykypäivän populaarille afroamerikkalaisperäiselle musiikille Chisusta Lady Gagaan.

Paljon on toki tapahtunut rhythm & bluesin jälkeenkin, mutta tämän tutkimuksen puitteissa on mahdotonta perehtyä näihin tyyleihin ja historiaan perinpohjaisesti. Esittelen nämä tyylisuunnat lopuksi lyhyesti. Myös suurin osa tekemistäni harjoituskappaleista pohjautuu jazzin elementteihin, joten on luonnollista että keskityn

historiaosiossa aikaan jolloin jazz oli populaaria. Lähden liikkeelle ensin jazzin syntyyn johtaneista yhteiskunnallista ja musiikillisista tekijöistä. Tämän jälkeen käyn läpi jazzin tyylisuuntia kronologisesti aina Rythm & Bluesin kehittymiseen asti. Pianon rooli ja pianistit ovat luonnollisesti myös tärkeä osa työssäni. Lähden purkamaan vyyhtiä aina 1800-luvun lopun Pohjois-Amerikasta asti.

3.1 Varhainen jazz

3.1.1 Juuret

Sana jazz mainittiin ensimmäisen kerran sanfransiscolaisessa sanomalehdessä vasta vuonna 1913. Musiikin kautta termi tuli tutuksi paria vuotta myöhemmin ensimmäisen virallisen jazzlevytyksen tehneen yhtyeen ”The Original Dixieland Jazz Band” nimen kautta. Huvittavaa on, että ensimmäinen virallinen jazzbändi koostui pelkästään valkoisista neworleansilaisista soittajista. Sanan jazz merkitystä on spekuloitu ja pohdittu tutkijoiden ja muusikkojen piirissä jo lähes vuosisata. Sen on kerrottu kuvaavan afrikkalaisten ja kreolien käyttämää termiä ”jaser” eli jutella, rupatella. Se on yhdistetty myös sanontoihin ”jazz something about” tai ”jazz around”, joka voisi tarkoittaa suomeksi esimerkiksi jammailla, kuluttaa aikaa. Ehkä kuuluisin selitys jazztermille on kuitenkin slangisana seksiaktille ja tarkemmin orgasmille ”orgasm”. (Taylor 2000, 39–43.) Olipa sanan alkuperäinen tarkoitus mikä tahansa, jazzmusiikin tarina alkoi jo paljon ennen sen nimen keksimistä.

Jazzmusiikin syntyyn vaikuttavia asioita on syytä tarkastella poliittisista ja maantieteellisistä lähtökohdista. Vuodesta 1619 vuoteen 1807 Afrikasta tuotiin kaikkiaan ainakin yli 400 000 afrikkalaista orjaksi eri puolille Pohjois-Amerikkaa. Valtaosa tuotiin maan etelävaltioihin, jossa orjuus jatkui vielä pitkään sen lailla kieltämisen jälkeenkin. Vasta Yhdysvaltain sisällissota päätti mustan väestön orjuuttamisen Pohjois-Amerikassa. Tämä kohensi afrikkalaista syntyperää omaavien asemaa hiljalleen paremmaksi. Orjia tuotiin Afrikan länsiosista, lähinnä Senegalista, Guinean rannikolta ja Nigerian alueelta. Afrikasta tuodut orjat toivat

tullessaan myös kulttuuriperintönsä, jonka tapoja he pyrkivät toteut-tamaan parhaansa mukaan vallitsevissa kurjissa oloissa. Afrikkalaisille alkuperäiskansoille musiikki on ollut aina osa normaalia elämänkulkua, johon liittyvät muutkin osa-alueet, kuten tanssi, uskonto, maalaus, mutta myös syntymä, kuolema, työ ja leikit. Taidetta ei erikseen ole määritelty alkuperäiskielissä, vaan yksi tekeminen liittyy aina toiseen. Esimerkiksi ilman tanssia ei ole musiikkia ja päinvastoin. (Schuller 1986, 3–5; Martin & Waters 2009, 17–23.)

Ehkä juuri vahvojen juuriensa takia musiikki jatkui vahvana orjuudenkin aikoina ja vähitellen se alkoi kehittyä erilaisessa elämänarjessa uudenlaiseksi. Juurien säilymiseen vaikutti myös paljon se, mihin orja oli sijoitettu. Etelävaltioissa orjia oli enemmän, jolloin he olivat keskenään erillään valkoisesta väestöstä ja pystyivät jatkamaan perinteitään, kun taas pohjoisessa orjilla oli pienenä määränä suurilla maatiloilla vähemmän mahdollisuuksia kokoontua ryhmiin. Paljon vaikutti myös isännän asenne. Joillain orjilla ei ollut minkäänlaista ihmisarvoa, mutta toisilla oli mahdollisuus harrastaa ja opiskella esimerkiksi musiikkia. (Martin & Waters 2009, 17–23.)

On vaikea kertoa, miten afroamerikkalainen musiikki tai jazz tarkalleen ottaen kehittyi, koska siihen ovat vaikuttaneet niin monet tekijät. Lyhyesti kuvattuna Pohjois-Amerikassa afrikkalainen musiikkiperintö ja eurooppalainen, siirtomaalaisten tuoma musiikkiperintö kohtasivat toistensa, jonka seurauksena syntyi uutta ”kansan” musiikkia. Samaan soppaan sekoittui myös Karibian alueen musiikkivaikutteet. Afrikkalaisesta perinteestä tulivat rytmi ja sen monipuolinen käsittely, sointiväri, äänenkäytön moninaisuus ja lyömäsoitinperinne. Soittimien kirjo, kappalemuodot, harmonia ja tonaliteetti olivat Euroopan musiikkiperinteen tuomisia. (Martin & Waters 2009, 17–23.)
Missä tämä tarkalleen ottaen tapahtui? Siihen ei varmasti löydy yhtä oikeaa vastausta, mutta tämä kaikki sulautuminen konkretisoitui selkeimmin eteläisessä satamakaupungissa, New Orleansissa.

3.1.2 New Orleans, jazzin kehto

New Orleans oli 1700-luvun ja 1800-luvun puolivälin aikana kasvanut Pohjois-Amerikan ja ehkä koko maailman kosmopoliittisimmaksi satamakaupungiksi. Sen juuret Espanjan ja Ranskan alaisuudessa olivat tuoneet sinne kauppatavaraa ja ihmisiä siirtomaista ympäri maailman, kuten esimerkiksi eri Afrikan ja Aasian maista. Yhdysvaltojen hallinnoimaksi se tuli vuonna 1803, jolloin New Orleansiin muutti ihmisiä enemmän myös Pohjois-Amerikan muista kaupungeista. Myös Euroopasta saapui lisää siirtolaisia 1800-luvun puolivälissä Balkanin maista, kuten Serbiasta, Kreikasta, Montenegrosta ja Albaniasta. Maahanmuuttajia tuli myös Saksasta, Irlannista ja Italiasta (Sisilia), jotka muuttivat suurin joukoin myös Yhdysvaltojen itäosiin. New Orleans oli kaiken lisäksi ollut aikaisemmin etelävaltioiden orjakaupan keskus, joten orjia ja orjien jälkeläisiä oli runsaasti. Yhden suuren sosiaalisen ryhmän muodostivat myös Kreolit, jotka olivat Ranskalaisten uudisasukkaiden ja afrikkalaisten, tai amerikan intiaanien jälkeläisiä. Kreoleita asui kaupungissa paljon ja heillä oli kohtuullisen hyvä yhteiskunnallinen asema. (Ward & Burns 2000, 2–6.)

Muuan matkaajamies kuvaili New Orleansin katukuvaa tavalla, joka kertoo kaiken kaupungin hedelmällisestä pohjasta uusien kulttuurillisten ilmiöiden syntyyn:

Have you ever been in New Orleans? If not, you'd better go. It's a nation of a queer place; day and night a show! Frenchmen, Spaniards, West Indians, Creoles, Mustees, Yankees, Kentuckians, Tenneseeans, lawyers and trustees. Clergymen, priests, friars, nuns, women of all stains; Negroes in purple and fine linen, and slaves in rags and chains. Ships, arks, steamboats, robbers, pirates, alligators, Assasins, gamblers, drunkards and cotton speculators; Sailors, soldiers, pretty girls, and ugly fortune-tellers. Pimps, imps, shrimps, and all sorts of dirty fellows; White men with black wives, et viceversa too. PA progeny of all colours–an infernal motley crew. (Ward & Burns 2000, 6.)

Voidaan sanoa, että New Orleansin väestössä oli kulttuurillista edustusta lähes maailman joka kolkasta. Se oli siis täydellinen paikka uuden musiikkityylin kehittymiselle. Jazz oli vain yksi näistä kehityksen tuloksista, ja keskityn seuraavaksi siihen.

Pohjois-Amerikassa tapahtui maan sisäisiä suuria muuttoliikkeitä maaseudulta kaupunkeihin 1800-luvun loppuvuosikymmenillä. Afroamerikkalaisten yhteiskunnallinen asema kohosi hiljalleen sisällissodan jälkeen ja se mahdollisti palkallisen työnteon sekä oman yrityksen pyörittämisen. Afroamerikkalaisia muusikoita arvostettiin yhä enemmän ja heille löytyi töitä kaupunkien lukuisista soittopaikoista. Vapautuneet orjat ja heidän jälkeläisensä muuttivat etelävaltioiden rasistisista maaseutukylistä työn ja parempien olosuhteiden toivossa kohti pohjoisempia kaupunkeja, mutta useat valitsivat suunnakseen juuri New Orleansin sen vapaamman ilmapiirin vuoksi. New Orleansissa afroamerikkalaisten asema oli jo aikaisemmin ollut muuta maata parempi, sillä orjien oli sallittua harjoittaa vuosisatoja vanhoja rituaalejaan ja musiikkiaan. Ensimmäiset jazzin alkutaipaleen soittajat olivatkin lähes kaikki syntyneet New Orleansissa. (Taylor 2000, 44–47.)

Tanssi, musiikki ja juhliminen olivat olennainen osa elämänmenoa 1800-luvun New Orleansissa, vaikka protestanttitaustaiset uudisasukkaat yrittivät Raamatun sanojen voimalla tätä parhaansa mukaan hillitä. Sen sijaan New Orleansissa oli jo 1840-luvulla useita kymmeniä julkisia tanssisaleja (Ballroom), joissa soitti erikokoisia orkestereja. Musiikista vastasi yleensä kreolitaustainen orkesteri. Tanssiaiset olivat usein valkoisen miehen ja kreolinaisen kohtaamispaikkoja, sillä värillisille oli omat tanssipaikkansa. Kreoleita ei luokiteltu selkeästi ennen rotuerottelulakia valkoisiin tai mustiin, vaan he pääsivät kulkemaan kohtuullisen vapaasti molemmissa piireissä.

Huolimatta erillisistä rotujen välisistä tanssipaikoista, oli valkoisten ja mustien välinen integraatio hyvin yleistä New Orleansissa. Tanssilattioilla tanssittiin eurooppalaisperäisiä tansseja, kuten valsseja, polkkia, quadrilleja, synkopoituja franseeseja, mutta myös habaneroja ja muita latinorytmejä Haitilta ja Kuubasta. Musiikkia soitettiin New Orleansissa paljon myös ulkotiloissa piknikeillä ja hautajaissaattueissa. Musiikki oli läsnä jokaisen sosiaaliluokan ihmisen elämässä. Se oli enemmänkin tarve, kuin luksusta tai rikkaan väestön etuoikeutta. Valkoisten suosiman tanssimusiikin lisäksi spirituaalit ja plantaasilaulut elivät mustan

väestön keskuudessa. Näistä valkoiset tekivät parodianomaisia sovituksia minstrel show-esityksissään. Rasistisen ja mustaa väestöä pilkkaavan minstrelin suosio kesti lähes sata vuotta ja sen suurimpana keskuksena oli New York. Huolimatta minstrelin ihmisoikeuksia loukkaavasta sävystä, loi se kuitenkin vankan musiikinosaamisen ja esittävän taiteen pohjan juuri New Yorkiin. Tämä muusikoille työtä ja käytännön soittokoulua tarjonnut perinne jatkui myöhemmin vaudeville-esityksissä, joissa minstrelin ideologia ei ollut esillä enää niin vahvana. (Ward & Burns 2000, 6–9; Hilamaa & Varjus 2012, 12–14.)

Sisällissodan kiihdyttämänä Yhdysvaltoihin perustettiin kilvan joukko-osastoja, joilla oli myös oma orkesterinsa. Tämä lisäsi kaupunkien katukuvissa puhallinsoitinryhmiä, joita kutsuttiin nimellä ”Brass band”. New Orleansissa soittokunnat sekoittuivat afrikkalaiskristillisiin perinteisiin, jotka konkretisoituivat hautajaiskulkueissa. Ne vakiintuivat New Orleansin brassband-perinteen kulmakiviksi. Brassbandit soittivat hautajaismusiikin lisäksi päivän hittejä ja eurooppalaisia marsseja ja polkkia. New Orleansissa oli kohtalaisen suuri puhallinsoitinkeskittymä espanjalais- ja ranskalaisjoukkojen jäljiltä, joten brass-bandejä oli kaupungissa paljon. Kokoonpanojen lisääntyessä orkesterit kilpailivat myös keskenään soittotapahtumissa, joita järjestettiin New Orleansissa tiiviisti. Vaikka brassbandejä perustettiinkin kilpailumielessä eri kansalaisuuksien kesken, mahtui New Orleansissa samaan paraatiin niin mustia kuin valkoisiakin. Ilmapiiri kuitenkin kiristyi vuonna 1890 rotuerottelun myötä. (Hilamaa & Varjus 2012, 21–23.)

1890-luvulla Pohjois-Amerikan suuriin kaupunkeihin ja myös New Orleansiin saapui jotain uutta, joka kolahti varsinkin nuoreen sukupolveen ja joka vaikutti olennaisesti myös myöhemmin uudenlaisen musiikin kehittymiseen. Kiertävät pianistit toivat mukanaan keskilännestä mustien pianistien kehittelemiä uudenlaisia pianokappaleita, jotka saivat nimiliitteen ”Rag”. Nämä olivat eri tavalla tanssittavia kuin aikaisemmat eurooppalaisiin tansseihin pohjautuvat kappaleet. Tämän tyylisiä kappaleita alettiin myöhemmin kutsua Ragtimeksi, jonka synkopoiva rytmiikka oli varsinkin nuorten tanssijoiden mielestä lähes hypnotisoivaa ja se rohkaisi naisia ja miehiä tanssimaan lähempänä toisiaan pareittain. Aikaisemmin ihmiset olivat tanssineet enemmän ryhmissä, mutta ragtime kutsui kah-

den tanssijan väliseen iloitteluun. Ragtimen tanssin pohjalla vaikutti myös vanhempi tanssi ”cakewalk”, jossa mustat parodioivat hienomman valkoisen väen jäykkää tanssityyliä. Ragtimen lisäksi samoihin aikoihin New Orleansiin kulkeutui muuttoliikkeen mukana myös toisenlaista musiikkia. 1800-luvun loppuvuosikymmenillä kaupunkiin muutti paremman elämän toivossa suuria määriä mustaa väestöä Mississippi Deltan alueelta. Muun muassa he toivat mukanaan babtistikirkon lauluperinnettä ja sen vähemmän hengellisen version, bluesin, joka oli kehittynyt vuosisadan aikana puuvillapelloilla orjien ja heidän jälkeläistensä kautta. (Ward & Burns 2000, 9–15; Raeburn 2000, 88–89.)

Klassisemman ja teknisemmän ragtimen vastapainoksi bluesin rosoisuus, erilaiset äänenvärit, liukumiset sävelestä toiseen ja vapaampi rytmiikka toivat musiikilliseen ilmaisuun monipuolisuutta.

New Orleansissa tapahtui vuosisadan ajan kulttuurillista integraatiota, joka huipentui 1800-luvun lopussa. Kaupungin musiikkia ja tanssia janoava kansa ruokki muusikoita, joiden instrumenttien kautta syntyi jotain uutta, erikoista, rytmikästä, sielukasta, liikuttavaa, iloista, improvisoitua New Orleansin musiikkia, jota myöhemmin alettiin kutsua nimellä jazz tai jass. Ragtime ja blues olivat ehkä suurimmat tyylilliset vaikuttajat, mutta brassband-perinteestä, arforytmeistä, latinorytmeistä, spirituaaleista, plantaasilauluista ja Eurooppalaisista tanssikappaleista jalostui joukkoon myös jotain olennaista. Tämä uusi musiikki lähti virtaamaan vuosikymmenen päästä jokilaivojen kuljettamana sisämaan suuriin kaupunkeihin, kuten St. Lousiin, Chicagoon ja lopulta New Yorkiin. Ei mennyt kauaakaan, kun se kulki valtamerten yli Eurooppaan.

3.1.3 New Yorkin vaikutus

Niin kuin New Orleans, New York veti maahanmuuttajia ja maassamuuttajia 1700–1800- ja varsinkin 1900-luvulla. Ihmisiä oli useista eri kansallisuuksista ja kulttuuriperinteet sekoittuivat keskenään. Suurelle joukolle kansalaisia piti olla tarjolla myös monenlaisia huvituksia. New Yorkiin olikin tästä syystä kertynyt

paljon esiintyvän taiteen osaajia, näyttelijöitä, tanssijoita ja muusikkoja. Heidän joukossaan oli tietysti myös paljon afro-amerikkalaisia. New York oli minstrel-esitysten pääpaikka ja esityksissä soitettiin karrikoiden mustien musiikkia 1840-luvulta eteenpäin. Tätä aikaisemmin teatteriesitysten näytelmissä ja tansseissa oli kuitenkin käytetty elementtejä afro-amerikkalaisista katulauluista ja tansseista. 1870-luvulla spirituaaleja esittävät lauluyhtyeet, kuten Fisk Jubilee Singers ja kiertävä lauluyhtye Hyers Sisters edustivat varietee-esityksissä afro-amerikkalaista musiikkiosaamista. Hyers Sisters esitti paljon mustien säveltäjien säveltämää musiikkia. (Riis 2000, 53–63; Hilamaa & Varjus 2012, 19.)

Ragtime-buumin iskiessä 1890-luvulla New Yorkiin oli muodostunut maan suurin ammattilaisnäyttelijöiden ja -muusikkojen joukko. Sosiaaliset tapahtumat, teatterit ja tanssipaikat tarvitsivat musiikkia ja New Yorkiin perustettiin runsaasti orkestereita ja pienempiä ensemblejä. Tanssijat ja soittajat olivat yleensä mustia, kun taas managerointi oli valkoisten käsissä. Kohta kaupungista löytyi myös paljon koulutettuja, nuotteja lukevia freelancemuusikkoja. Tanssiorkesterit olivat laadukkaita ja tanssipaikat vetivät paikalle tanssijoita ja kuuntelijoita. Ammattimaisen viihdeorkesteriperinteen ensimmäisiä suuria nimiä olivat James Reese Europe, Fletcer Henderson ja myöhemmin Duke Ellington. James Reese Europe oli tunnetummin vaikuttamassa New Yorkin tanssiorkesteriperinteen kehittämisessä ammattimaisempaan suuntaan ennen ensimmäistä Maailmansotaa. Tanssiorkestereita oli toki ollut New Yorkissa ja muissa kaupungeissa jo ennen sisällissotaa, mutta ei tässä mittakaavassa. (Riis 2000, 53–63; Hilamaa & Varjus 2012, 19.)

New Yorkista tuli nopeasti musiikkibisneksen keskus. Varsinkin pianisteja ja säveltäjiä virtasi kaupunkiin 1900-luvun alussa maan eri osista ragtimen perässä. Heille löytyi töitä erityisesti Tin Pan Alleyn alueen kustantamoista ja Broadwaylta. Suurin osa 1920-luvun kappaleista ja jazzstandardeista on peräisin juuri Tin Pan Alleyn ja Broadwayn säveltäjien kynistä. Keikkoja löytyi baareista ja erityisesti Harlemin yökerhoista, joissa pianistit soittivat yksin, hanuristin, banjonsoittajan tai rumpalin kera. Harlemiin kehittyikin oma tanssimusiikin, tai tässä yhteydessä hot-musiikin, eli jazzin keskus. Jazzia, jota kutsuttiin myös nimellä

”Jass”, soitettiin todennäköisesti jo samanaikaisesti New Yorkissa ja New Orleansissa, mutta hieman omalla tyylillään. Olihan New Orleansilaisia soittajia virrannut vuosien aikana ”isoon omenaan” töiden perässä, tuoden New Orleansin soundia tullessaan. Myös Stride-tyyli kehittyi 1910–20-lukujen taitteessa luultavasti Harlemin yökerhoissa. 1920-luvulla myös monet muusikot muuttivat sinne voidakseen levyttää musiikkiaan, joka vielä lisäsi kaupungin taitavien muusikkojen määrää. 1920-luvulle mentäessä New Yorkiin oli kehittynyt oma musiikillinen tyylinsä, jossa orkestereiden, pianistien ja ensemblejen soundi perustui kurinalaisempaan, tiukempaan ja virtuoosimaisempaan soittoon, kuin esimerkiksi New Orleansin, enemmän swengiin, tulkintaan ja kollektiiviseen improvisointiin perustuva tyyli. (Riis 2000, 53–63. Hilamaa & Varjus 2012, 19.)

3.1.4 Ragtime

Ragtime syntyi 1800-luvun loppupuolella Amerikan keskilännessä kiertävien pianistien yhdistellessä erilaisia sen ajan suosittuja kappaleita keskenään. Eurooppalaisperäiset tanssikappaleet, kuten jigit ja marssit sekoittuivat mustien banjolla soittamiin perinteisiin kappaleisiin, bluesiin ja myös kuubalaiseen habaneraan, josta ne vähitellen muuntautuivat omaksi tyylilajikseen pianolle sovitettuna. Ragtimekappaleet koostuvat yleensä kolmesta tai neljästä 16 tahdin mittaisesta samankaltaisesta teemasta, jossa vasen käsi pitää yllä tasaista marssimaista sykettä. Vasen käsi soittaa banjomaisesti bassoäänen ja sointuäänten vuorottelevaa sointupohjaa, johon oikean käden murtosointumainen, synkopoiva, usein oktaavilinjoissa kulkeva melodialinja yhdistyy.

Juuri synkopoivaa rytmiä kutsuttiin ”ragged timeksi”, josta nimikin on todennäköisesti peräisin. Ragtimessa paino on selkeästi marssimaisesti tahdin jokaisella neljäsosalla. Tempot olivat aluksi pääosin keskitempoisia, mutta vuosien varrella ragtimen levitessä pienorkesterien ohjelmistoon tempot myös kasvoivat. Ragtimen rytmin tasaisuus teki siitä helposti tanssittavaa ja tanssi kulkikin lähes alusta asti rinta rinnan musiikin kanssa. Tämä ilmiö on identtinen alkuperäisen afrikkalaisen musiikin kanssa. Sama koko kappaleen ajan jatkuva syke iskostui

soittajien, tanssijoiden ja kuuntelijoiden korviin ja termi ”on the beat” juontaakin juurensa juuri ragtimeen. Nopeatempoisempaa ragtimea soitettiin orkestereiden voimalla 1910-luvuilla tanssisaleissa, joissa se jalostui myöhemmin 1920-luvulle mentäessä muun muassa kohti Fox-trotia. (Hilamaa & Varjus 2012, 14–16; Morath 2000, 29–38.)

Ragtimen tunnetuin ja yksi tuotteliaimmista säveltäjistä oli Scott Joplin (1868 - 1917). Hänen sävellyksensä ”Maple Leaf Rag” (1899) nousi julkaisunsa jälkeen valtaisaan suosioon. Ragtime-kappaleita oli toki esitetty, nuotinnettu ja julkaistu aiemminkin, mutta ”Maple Leaf Rag” oli ensimmäinen ”hittikappale”. Joplin oli ennen hittinsä säveltämistä elättänyt itsensä pianistina, kornetinsoittajana ja laulajana. Hän myös opiskeli musiikkia 1890-luvulla. Joplinin lisäksi ragtimen suuria nimiä olivat muun muassa James Scott, Arthur Marshall, Joseph Lamb ja Scott Hayden. Säveltäjien ohella myös kustantamot vaikuttivat suuresti ragtimen ja yleensäkin sen ajan musiikin levittämiseen. (Morath 2000, 29–37; Martin & Waters 2009, 33.)

”John Stark&Sons” oli 1900-luvulla suuri ragtimen tuottaja, jolle myös Joplin sävelsi kappaleitaan usean vuoden ajan. Ragtimen suosio hiipui 1920-luvun loppupuolella, mutta se palasi uudelleen uusien levytysten muodossa 1950–70-luvuilla. Vuonna 1970 suosiota kasvatti Hollywood-elokuva ”The Sting”, jossa käytettin paljon Joplinin musiikkia. Vanhojen kappaleiden uudelleenlevytykset aloitti sanfranciscolainen pianisti Wally Rose, jonka esimerkkiä useat muut seurasivat. Vaikka Ragtime ei ollut enää populaarimusiikkia, oli se silti säilynyt pianistien ohjelmistoissa aina 1900-luvun alusta lähtien. (Morath 2000, 29–37; Martin & Waters 2009, 33.)

Ragtimen valtakausi kesti lähes 25 vuotta, mutta tunnetuimpia kappaleita kuten ”The Entertainer” ja ”Maple Leaf Rag” kuulee vieläkin soitettavan pianokouluissa ympäri maailman. Ragtimea soitettiin kapakoissa, tanssipaikoissa, bordelleissa ja paikoissa, jossa löysättiin raskaan työviikon jälkeen. Se oli kansan musiikkia, populaaria. Vastaavan kansansuosion saavuttivat ragtimesta ponnistavat hotjazz, swing ja myöhemmin rock ’n’ roll.

3.1.5 Bluesin alkutaipaleet

Blues kehittyi myös Pohjois-Amerikan eteläisissä osissa, tarkemmin Mississippin osavaltiossa. Osavaltio oli suurin puuvillantuottaja 1800-luvulla, joten siellä oli laaja afroamerikkalaisten keskittymä. Blues on alun perin afroamerikkalaisten keskuudessa kehittynyttä musiikkia ja suuren valkoisen valtaväestön tietoisuuteen se tuli vasta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Kuten Ragtimenkin kohdalla, bluesin juuret ovat afrikkalaisessa perinteessä, johon on sekoittunut erilaisia sen syntyajan vallitsevia musiikillisia piirteitä. Näitä olivat muun muassa puuvillapeltojen työlaulut, eurooppalaisperäiset kansanlaulumelodiat ja uskonnollinen musiikki.

Bluesille ominaista on sen mollipentatoniseen asteikkoon pohjautuva melodisuus, jossa pieni terssi, vähennetty kvintti ja pieni septimi luovat niin sanotun ”blue note” sävyn. Solistin harteilla on se, miten hän viime kädessä muodostaa melodialinjan, mutta vahva ilmaisu ja muuntelu ovat toteutuksessa tärkeitä tekijöitä. Eri äänenvärien kayttö, liu't ja rytminen muuntelu tekevät bluesmelodioista mielenkiintoisia. Juuri pentatoniikka, ääniefektien käyttö ja vahva ilmaisu ovat Länsi-Afrikan suoraa perintöä. Kappaleiden sointuharmonia pohjautuu yleensä I7, IV7 ja V7 soinnuille. Säkeistöjä on useita ja ne ovat yleensä 12 tahtia pitkiä. Ensimmäisen sointuasteeseen pohjautuva bluesasteikko luo kappaleiden tonaalisen rungon, ja siihen perustuvia fraaseja toistetaan kappaleissa muunnellen. Myös fraasien välissä olevat tauot tai tyhjät tilat antavat tilaa filleille soitettuna tai laulettuna. Tyhjän tilan ”fillailu” on tarinankerronan ohella myös olennainen osa bluesin tulkintaa. (Porter 2000, 64 - 65; Davis 2003, 2–4.)

Nämä musiikilliset muodot vakiintuivat 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä pitkälti William Christopher Handyn (1873–1958) käsissä. Sitä ennen bluesia kuuli lähinnä laulettuna mustan väestön keskuudessa joskus kitaran tai banjon säestyksellä. Handy toi bluesin valkoiselle valtaväestölle, ja teki siitä kaupallista. Tosin heille oli tarjottu vääristeltyjä palasia afroamerikkalaisen väestön

musiikista minstrel-esitysten kautta jo useina vuosikymmeninä. Handy oli koulutettu kornetisti, orkesterinjohtaja, säveltäjä ja myöhemmin tuottaja. Ensimmäiset viralliset blueskappaleet julkaistiin vuosina 1911–13, ja tekijäsuojatun ensimmäisen kappaleen ”Dallas Blues”julkaisi Hart Wand vuonna 1912. Bluesejä oli sävelletty, esitetty ja opittu jo monia vuosia aikaisemmin. (Porter 2000, 64–68; Davis 2003, 58–85.)

Tunnetuimpana ensimmäisenä blueskappaleena voidaan pitää samana vuonna julkaistua W.C. Handyn ”Memphis Bluesia”. Seuraavina vuosina syntyi useita kappaleita, kuten ”Joe Turner Blues”, ”Beale Street Blues”, joita erikokoiset kokoonpanot ja laulajat käyttivät ohjelmistoissaan muun muassa vaudeville-esityksissä. Näistä teatteria, sirkusta ja musiikkia yhdistelevistä esityksistä nousivat kuuluisuuteen ensimmäiset bluesnaislaulajat kuten Mamie Smith, Bessie Smith, Ma Rainey ja Lucille Bogan. Ensimmäinen virallinen bluesäänitys on vuodelta 1920, jonka äänitti Okeh Recordsille ”Mamie Smith and Her Jazz Hounds”. Kappale oli Crazy Blues ja se muistuttaa enemmän New Orleans tyyliä tai 1920 luvun tyypillistä jazzkappaletta. Siitä puuttuvat oikeastaan kaikki nykyään tutumman bluesin tunnuspiirteet, lukuun ottamatta laulumelodiaa. Bessie Smithin esittämä ja Handyn ehkä tunnetuin kappale ”St. Louis Blues” vuodelta 1925 kuulostaa jo perinteisemmältä blueskappaleelta, vaikkei se rakenteeltaan sitä täysin ole. Blueslauluja oli äänitetty jo 1900-luvun alussa, mutta kaupalliseksi hittimusiikiksi se tuli vasta 1920-luvulle mentäessä. (Porter 2000, 64–68; Davis 2003, 58–85.)

1920–30-lukujen blues nojasi pitkälti vaudevillen show-elementteihin ja sen naissolisteihin ja heidän virtuoosimaiseen ja tulkitsevaan lauluun. Taustalla oli yleensä aina jazzorkesteri ja sen ajan kovimmat soittajat, joilla oli yleensä New Orleansin taustaa. Blues ja jazz kulkivatkin tuona vuosikymmenenä käsi kädessä. Solistit kiertelivät myös ympäri maata erikokoisten orkesterien kanssa ja levyttivät New Yorkin ja Chicagon studioissa. Yhdysvaltoihin iski talouskriisi vuonna 1929, joka osittain vaikutti vaudevillen loppumiseen ja sen ajan bluesin suosion vähenemiseen. Tosin uudempi, varhainen swing alkoi nostaa suosiotaan. (Davis 2003, 58–85; Hilamaa & Varjus 2012, 53–59.)

Vaudevilleblues ei ollut ainoa bluesin muoto tuohon aikaan, vaan maalaisbluesia. ”Country Bluesia” soittavat, kiertelevät trubaduurit levittivät bluesin sanomaa samoihin aikoihin Teksasin, Oklahoman, Virginian Richmondin, Atlantan Geor-gian ja Missisippin Deltan alueilla. Vaudevillebluesin hiipuessa pääosin Delta Missisippin alueella kehittynyt Country Blues ja sen miessolistit kitaroineen alkoivat äänittää ensimmäisiä äänityksiään. Country Bluesista tuli modernin, sen kaikille tutumman bluesin perusta, josta elektroninen blues ja Rock ‘n’ Roll ponnistavat. Country Bluesin suuri nimiä olivat mm. Blind Lemon Jefferson, Charlie Patton, Robert Johnson, Muddy Waters, John Lee Hooker. (Davis 2003, 58–85; Hilamaa & Varjus 2012, 53–59.)

3.2 Jazzin ”hot”-aika

3.2.1 New Orleansin jazzin tulkit

New Orleansin musiikillisessa kehdossa varttui muusikoiden sukupolvi, joiden sävelissä alkoi soida uudenlainen musiikki. Tämä sai myöhemmin nimekseen ”jazz”. Buddy Bolden (kornetisti) oli ensimmäisiä aikaisen jazzin legendoiksi jääneitä soittajia, joka oli varttunut ja hankkinut musiikkikokemuksensa noina kriittisinä vuosina (1880–1900). Hän oli imenyt vaikutteita soittamalla brassbändeissä, baptistikirkonmenoissa, jousiorkesterin solistina, oman orkesterinsa kanssa soittaen blueseja, tai tanssiorkesterissa soittaen kaikenlaisia tanssityylejä masurkkasta ragtimeen. Hänen soundinsa kehittyi monipuolisen ohjelmiston soittamisen ja lahjakkuuden höystämänä omalaatuiseksi ja kaupungin kuuluisimmaksi. Ihmiset tulivat kuuntelemaan hänen soittoaan ympäri kaupunkia ja nuoret soittajat yrittivät parhaansa mukaan soittaa kuin hän. Boldenin 1900-luvun alun orkesterin käyttämä soittimisto vakiintui myöhemmin standardiksi New Orleansissa. Tyypillinen New Orleans ensemble koostui kymmenen vuotta myöhemminkin samoista soittimista, joita olivat kornetti, klarinetti, pasuuna, kitara, basso ja rummut. Vaikka Boldenin soittoa ei koskaan ehditty äänittää, arvellaan hänen rytminkäsittelynsä olleen swing-tyylistä ja siksi niin muista erottuvaa. Boldenin soittotyyli oli suuri vaikuttaja myös Louis Armstrongille, joka oli

lapsuusvuosinaan kuullut häntä kotikulmillaan Storyvillessä. (Ward & Burns 2000, 20-23; Taylor 2000, 46–49.)

New Orleansin jazz oli 1910-luvulta eteenpäin levinnyt tanssiorkestereiden pariin, jotka yhdistelivät musiikissaan ragtimea, bluesia, honkytonkeja ja perinteisiä tanssikappaleita. Muusikot soittivat kaikenlaisia keikkoja, mutta tanssiorkestereihin pääsy tiesi jatkuvampaa tulonlähdettä. Orkesterit kilpailivat keskenään taidosta ja arvostuksesta ja soittajat tekivät parhaansa päästäkseen suosittuihin orkestereihin. New Orleansin kuuluisin orkesteri ensimmäisen virallisen jazzäänityksen aikaan (1917) oli pasunisti Edward ”Kid” Oryn ja kornetisti Joe ”King” Oliverin vetämä orkesteri. He soittivat kaikenlaisissa tapahtumissa, kuten jokilaivoilla, rikkaiden lastenkutsuissa ja saman iltana vielä keskiyön villeissä tanssiaisissa. Molemmat olivat jo vuosia soittaneet jokilaivojen orkestereissa ja heillä oli myös orkesteriliiderin kokemusta. Usean New Orleansin vuoden jälkeen kaupungin ilmapiiri alkoi ahdistaa molempia. Ongelmia oli milloin poliisin, milloin kilpailijoiden kanssa. (Raeburn, 2000, 88–93.)

New Orleansissa ei ollut mahdollista äänittää musiikkia, joten sitä varten oli pakko matkustaa suurempiin taloudellisiin keskuksiin, kuten Chicagoon tai New Yorkiin. Vaikka molemmilla oli kaupungissa kysyntää ja arvostusta, jatkoivat he matkaansa eri suuntiin vuonna 1919. Oliver muutti Chicagoon ja Ory Los Angelesiin. New Orleansin soundi jatkoi kulkuaan heidän mukana. Ory ehti levyttää ensimmäisenä ”oikeaa” New Orleans jazzia Oke'h Recordsilla vuonna 1922 (Ory's Creole Trombone). Historian ensimmäinen jazzäänitys oli tosin jo vuodelta 1917, jonka äänitti valkoinen orkesteri ”Original Dixieland Jazz Band”. Yhtye nousi suosioon levytyksensä ansiosta New Yorkissa ja Chicagossa, mutta se kesti vain muutaman vuoden. Vaikka heidän soittonsa ei ollut autenttisinta New Orleansin soundia, ei yhtyeen merkitystä jazzin levittäjänä voi sivuuttaa. (Raeburn, 2000, 88–93.)

Myös New Orleansin kuuluisin klarinetisti ja myöhemmin sopraanosaksofonistinakin tunnettu Sidney Bechet (1897–1959) soitti Oliverin orkesterissa, mutta heidän yhteistyönsä ei kestänyt kovin pitkään. Bechetin voidaan katsoa olleen

yksi merkittävimmistä varhaisen jazzin soittajista uniikin, bluesahtavan soundinsa ja improvisointitaitojensa puolesta. Hän oli myös ensimmäisiä neworleansilaisia soittajia, jotka veivät kaupungin soundia Chicagoon ja New Yorkiin. Bechetin ansiosta jazz levisi myös Eurooppaan, sillä hän keikkaili siellä aktiivisesti 1920-luvulla. Myöhemmin hän muutti Ranskaan, jossa hänen suosionsa oli parhaimmillaan viimeisinä vuosikymmeninään. (Ward & Burns, 2000, 30–34.)

New Orleans ja erityisesti sen kaupunginosa Storyville oli tunnettu ”houkutuksistaan”, joka toi miehiä ympäri kaupungin ja maan ilottelemaan sen 250 viralliseen bordelliin. Myös näissä bordelleissa soi musiikki, joka viihdytti ihmisiä juomisen ja lihallisten ilojen säestyksenä. Piano on oiva soitin kokonsa ja musiikillisten mahdollisuuksien puolesta. Orkesteria oli mahdotonta saada mahtumaan pieniin soittonurkkauksiin, eikä se olisi ollut rahallisestikaan kannattavaa. Sen sijaan taitava pianisti pystyi soittamaan kappaleita, jossa yhdistyivät kaikki orkesterisoitinten rytmiset ja melodiset osa-alueet. Bordellit ja kapakat olivat osa tuon ajan New Orleansilaisten pianistien työpaikkoja ja ammattitaidon kehittymisen tyyssijoja. He yhdistelivät kappaleissaan muun muassa ragtimea, bluesia ja erilaisia eurooppalaisperäisiä tanssikappaleita. Pianistien soittoajat illan ja yön vaihtuessa olivat pitkiä, joten he joutuivat kehittelemään ohjelmistoaan ja improvisoimaan tilanteiden mukaan. He olivat viihdyttäjiä, joiden piti reagoida bordellin tapahtumiin. Parhaalle viihdyttäjälle maksettiin parhaiten. (Ward & Burns, 2000, 25–29.)

Jerry Roll Morton (1890–1941) aloitti myös bordellin pianistina ja hänen orkesteria imitoiva soittotyylinsä teki hänestä nopeasti kuuluisan. Hän alkoi varhain myös säveltää omia kappaleitaan, joita hän soitti ja sävelsi Storyville-aikoinaan. Sana taitavasta pianistista levisi nopeasti ja Mortonilla alkoi olla kysyntää myös muissa kaupungeissa. Hän keikkaili nuoruusvuosiensa aikana ympäri maata ja isoimmissa kaupungeissa, kuten Chicagossa, Detroitissa, Philadephiassa ja aina Los Angelesissa asti. Hän soitti usein myös paikallisten muusikoiden kanssa, jotka eivät kuitenkaan tunteneet kovin hyvin hänen New Orleansille tyypillistä tyyliään. Niinpä Morton joutui nuotintamaan eri soittimien stemmoja ja kapaleen rakenteita ”yhteisen sävelen” löytämiseksi. (Ward & Burns, 2000, 25–29.)

Morton oli ensimmäisiä New Orleansin uuden musiikin nuotintajia. Mortonin tosin sanotaan olleen siinä huono ja ilmeisesti hänen apulaisenaan toiminut Lovie Austin auttoi Mortonia hänen kappaleidensa sovitusten nuotintamisessa. Vaikka Mortonin parhaat avut eivät ehkä olleet nuotinluvussa, oli hän kuitenkin virtuoosimainen soittaja, joka kehitti ja levitti sen ajan musiikkia. Mortonin kerrotaan ensimmäisenä tuoneen orkesterisoittoon soolo-breikit ”brake”. Näissä solisti jatkaa soittoaan, kun muu orkesteri laskee volyymin alas ja siirtyy säestäjän rooliin. Myöhemmin nämä kehittyivät enemmän improvisoiduiksi sooloiksi ja esimerkiksi bepopin aikaan kappaleisiin muodostui 2-4 tahdin mittaisia taukoja, joissa solisti yksinään aloitti soolokierroksensa kuin kohotahtina seuraavalle säkeistölle ”solo brake”. Vähitellen muun muassa Mortonin esiintymisten kautta New Orleansin tyyli levisi maan eri osiin. Toinen tärkeä New Orleansin musiikkia levittänyt pianisti oli Tony Jackson, joka vaikutti muun muassa Chicagon jazzmusiikin yhteisön kehittymiseen. Mortonin ura jatkui menestyksekkäästi aina 1930-luvulle asti, jolloin talouskriisin myötä tullut lama pakotti Mortonin ja monen muun muusikon tekemään muita töitä elääkseen. (Geoffrey C. Ward & Ken Burns 2000, 25–29; Taylor 2000, 39–41; Raeburn 2000, 88–89.)

Oryn ja Oliverin orkestereissa oli käynyt soittamassa lukuisia soittajia vuosien varrella, mutta molemmat olivat huomanneet nuoren svengaavan kornetistin, josta jo kaupungilla puhuttiin. Tämä sama kornetisti nousi vuosia myöhemmin legendaksi ja hänen katsotaan vaikuttaneen eniten jazzin kehittymisessä uransa aikana. ”Jazzin kuningas” Louis Armstrong (1901–1971) oli myös kotoisin New Orleansista, jossa hän varttui pahamaineisella Storyvillen seudulla. Hän oppi pienestä pitäen selviytymään ja tekemään työtä saavutustensa eteen. Lapsena hän hankki elantoaan viihdyttämällä ihmisiä kadulla laulaen ja tanssien kavereidensa kanssa. Kattavimman musiikillisen koulunsa Armstrong kävi soittamalla Mississippi-joen jokilaivoilla Fate Marabelin orkesterissa, joka soitti aikansa uusimpia tanssihittejä. Samoihin aikoihin hän oppi lukemaan ja kirjoittamaan nuotteja. Hänen maineensa kasvoi ja pian King Oliver pyysi Armstrongia astumaan hänen tilalleen Kid Oryn orkesterissa, koska Oliver oli muuttamassa

Chicagoon. Armstrong soittikin yhtäaikaisesti molemmissa orkestereissa. (Morgenstern 2000, 102–109.)

Vaik-ka Armstrongilla riitti kysyntää New Orleansin musiikkipiireissä ja hänellä oli si-ellä hyvä toimeentulo, sai King Oliver hänet kuitenkin taivuteltua soittamaan orkesteriinsa Chicagoon. Oliver oli Armstrongin idoli ja eräänlainen isähahmo, joten hän suostui lopulta kokeilemaan onneaan Chicagossa, josta alkoi New Yorkin ohella kehittyä 1920-luvulle tultaessa viihde-elämän keskus. Armstrong tekikin ensilevytyksensä Oliverin orkesterissa ”Creole Jazz Band” soittamalla soolon kappaleeseen ”Chimes Blues” vuonna 1923. (Morgenstern 2000, 102–109.)

Armstrong soitti Kingin orkesterissa tovin, mutta häntä oli maineen kiirittyä kutsuttu soittamaan New Yorkiin suosittuun Fletcher Hendersonin orkesteriin, joka soitti Broadwaylla. Armstrong halusi lisää musiikillisia haasteita ja tarttui tilaisuuteen. Hendersonin orkesteri oli isompi: neljä brasspuhaltajaa, kolme reedsoittajaa, sekä komppiryhmä. Tämä tanssiorkesteri lähenteli jo bigbandkokoonpanoa ja poikkesi perinteisestä New Orleans -ensemblestä. Vapauksia oli näin ollen vähemmän, koska jokaisella oli omat sovitetut stemmansa. New Yorkissa Armstrong oppi paljon sektiosoitosta ja sovittamisesta. Hänen visiittinsä siellä kesti 13 kuukautta, jonka aikana hän tutustui useisiin soittajiin sekä soitti äänityksissä eri laulajien, kuten Bessie Smithin ja Ma Raineyn taustalla. (Morgenstern 2000, 102–109.)

Palattuaan takaisin Chicagoon Armstrong perusti ensimmäisen nimeään kantaneen orkesterin ”Louis Armstrong and His Hot Five”. Orkesteriin kuuluivat tutut soittajat hänen aikaisemmista kokoonpanoistaan; pianisti Lil Harding, joka oli myös Armstrongin kihlattu, pasunisti Kid Ory New Orleansin ajoilta, klarinetisti Johnny Dodds, joka soitti New Orleansin jokilaivoilla, samoin banjonsoittaja Johnny St. Cyr. Orkesteriin liittyi myöhemmin myös tubisti Pete Briggs ja rumpali Baby Dodds. Juuri Hot Five ja Hot Seven kokoonpanoillaan Armstrong keskittyi levyttämiseen ja äänitti tunnetuimmat teoksensa, joissa hän syventyi soolojen soittoon ja laulamiseen sekä kehitti ensimmäisenä scat-laulamista. Arm-

strongin soundi levisi hiljalleen koko maan tietoisuuteen äänentoistotekniikan kohentuessa, radioiden yleistyessä ja levymyynnin kasvaessa. Armstrong soitti samalla myös useissa muissa kokoonpanoissa, kuten The Erskine Taten arvostetussa orkesterissa. (Morgenstern 2000, 102–109.)

Armstrongin ura jatkui Chicagossa ja New Yorkissa. Lopulta hän konsertoi ympäri maata ja myöhemmin eri mantereilla. Hänen suosionsa jatkui hänen loppuelämänsä ajan soittajana ja viihdyttäjänä. 1940-luvulta eteenpäin vakavammissa bebop-piireissä hänen musikaaleista ja elokuvista jäänyttä valkoisen miehen viihdyttäjäleimaa ei arvostettu niinkään, mutta se takasi Armstrongille valtaväestön suosion ja hyvän toimeentulon. (Morgenstern 2000, 102–109.)

Armstrongin svengaava soundi ja mykistävä, melodinen improvisointikyky oli suurena vaikuttajana ennen kaikkea juuri bebop-sukupolvelle. Hänen laulu- ja scat-soundinsa kuuluu myös useiden laulajien, kuten ehkä kaikkien aikojen parhaan jazzlaulaja Ella Fizgeraldin laulussa. Armstrongin tyylikäs musisointi välittyy erinomaisesti vuonna 1928 äänitetyssä ”West End Bluesissa”, jossa hän soittaa trumpetti-intron ja myöhemmin vastailee klarinetin melodialinjoihin laulaen. Armstrong äänitti sen Hot Seven yhtyeensä kanssa. Orkesterista tekee eloisan se, että kaikilla soittajilla on oma sovituksellinen paikkansa, mutta silti kaikilla on tasavertainen asema, ja lähes kaikki soittajat soittavat sooloja. Siinä kuuluu New Orleansin soundi ja kollektiivinen, luova musisointi.

3.2.2 Jazzin suuri suosio

1920–30 lukujen jazzin keskeisimmät kaupungit olivat New York ja Chicago. Tosin Chicago oli usein etelästä tulleilla soittajilla välietappina matkalla kohti New Yorkia. New Orleansin peruja oleva tyyli oli muovautunut vuosien aikana suurkaupunkien tyyliksi, missä sekoittuivat tanssimusiikkiperinne, musikaaliperinne ja teatteriperinne. Kaikki oli isossa kaupungissa muutenkin organisoidumpaa. Varsinkin mustien orkestereiden soittamaa musiikkia kutsuttiin termillä ”Hot”, joka oli populaarimpi nimitys jazzille. 1920-luvun loppuvuodet olivat eri

elementtejä yhdistelevien orkesterien kulta-aikaa ja menestyneimmät soittajat pääsivät keikkailun ohella äänittämään kappaleitaan, jonka kautta heidän suosionsa kasvoi entisestään. Soittajien tasoerot kaventuivat samalla, sillä äänitteiden kautta soittajat pystyivät matkimaan toisiaan ja kehittelemään soolonsoittotaitojaan yhä mielenkiintoisemmiksi. (Hilamaa ja Varjus 2012, 85–87; Sudhalter 2000, 148–162; Maher & Sultanof 2000, 264–276; Ward & Burns 2000, 99–109.)

Tuona aikana kuuluisia ”hot”-soittajia olivat yhä New Orleansista lähtöisin olleet Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, King Oliver, Sidney Bechet ja heidän edustamansa kokoonpanot, mutta myös valkoiset Detroitissa alun perin vaikuttanut Bix Beiderbecke ja Chicagon kasvatti Benny Goodman. Myös vaudeville-taustaiset laulajat, kuten Bessie Smith, Ma Rainey ja stride-pianistit kuuluvat ”hot”-kauden suuriin nimiin. (Hilamaa ja Varjus 2012, 85–87; Sudhalter 2000, 148–162; Maher & Sultanof 2000, 264–276; Ward & Burns 2000, 99–109.)

Suuremmissa kaupungeissa myös tanssiorkesterit olivat omaksuneet ”hot”-elementtejä, sillä ihmiset halusivat tanssia ja kuulla uutta musiikkia. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tanssiorkesteribuumi oli levinnyt lähes ruton lailla ympäri maata ja ammattimaisia tanssiorkestereita oli vuonna 1924 koko maassa jopa 900. Ammattitaitoisimmat orkesterit olivat silti suurimmissa kaupungeissa. Tanssiorkestereiden esiintymisiä lähetettiin radiossa suorana jo 1920-luvulta lähtien, joten ihmiset pääsivät nauttimaan tanssimusiikista kotonaan ja samalla orkesterien maine kasvoi. (Hilamaa ja Varjus 2012, 85–87; Sudhal-ter 2000, 148–162; Maher & Sultanof 2000, 264–276; Ward & Burns 2000, 99–109.)

Fletcher Hendersonin orkesteri oli ehkä New Yorkin tunnetuin ja suosituin tanssiorkesteri, koska se soitti musiikkia laidasta laitaan, mutta silti kuulosti jazzorkesterilta. Duke Ellingtonin orkesteri antoi Hendersonille kuitenkin hyvän vastuksen, ja Ellington alkoi olla kova sana varsinkin Harlemissa, mikä oli 1920-luvun lopussa New Yorkin mustan musiikin keskus. Ellingtonilla oli myös kiinnitys valkoisen väen Cotton Clubille, mistä lähetettiin suoria radiolähetyksiä kan-

salle. Tätä kautta Ellingtonin orkesterin soundi levisi yhä enemmän ihmisten tietoisuuteen. Muissa kaupungeissa kuului-sia orkestereita olivat esimerkiksi Jean Goldkettin orkesteri Detroitissa ja Ben-nie Motenin orkesteri Kansas Cityssä. (Hilamaa ja Varjus 2012, 85–87; Sudhal-ter 2000, 148–162; Maher & Sultanof 2000, 264–276; Ward & Burns 2000, 99–109.)

Sivuuttaa ei myöskään voi jo ennen 1920-lukua aloittanutta Paul Whitemanin orkesteria, joka oli etenkin valkoisen väestön suosiossa. Klassisen taustan omaava orkesteri soitti ilman improvisaatiota, mutta sovituksissa oli jazzvaikutteita. Whitemania tituleerattiin jopa jazzin kuninkaaksi, koska hän toi jazzin tutuksi valkoisen hienoston piiriin. Whitemanin orkesteri esitti ensimmäisenä Gershwinin ”Rhapsody In Blue” -kappaleen, Hänen orkesterinsa nousi huimaan suosioon myös länsirannikolla, jossa se pääsi mukaan elokuvabisnekseen. Whitemanin orkesteri levytti nopeasti kaksi miljoonaa levyä myyneen hitin ”Whispering”, joka siivitti Whitemanin tietä kohti kansainvälistä menestystä. Whitemanin orkesterin musiikkia kutsuttiin myös nimellä ”Symphonic Jazz”. New Yorkin lisäksi “hot”-ajan musiikki kehittyi orkestereissa Chicagon ohella St. Lousissa, Kansan Cityssä, Memphisissä ja Detroitissa sekä vähitellen maan muissa suurimmissa kaupungeissa. 1929 vuoden talouskriisi vaikutti kuitenkin suuresti etenkin musiikkibisnekseen. Levymyynti romahti, keikat vähenivät ja vain suosituimmat soittajat, kokoonpanot ja orkesterit selvisivät. 1930-luvulle tultaessa ”Hot”-musiikin aika alkoi väistyä ja uudempi ”Swing” alkoi kehittyä. (Hilamaa ja Varjus 2012, 85–87; Sudhalter 2000, 148–162; Maher & Sultanof 2000, 264–276; Ward & Burns 2000, 99–109.)

3.2.3 Stride ja Boogie-woogie

Jazz alkoi olla jo osa nuorten aikuisten suosimaa populaarikulttuuria 1920-luvun keskivaiheilla varsinkin Chicagossa ja erityisesti New Yorkissa. New Yorkissa oli siis varsin taitava ja laaja soittajakunta ja lisäksi suuret musiikkikustantamot sijaitsivat siellä. Tämä houkutteli säveltäjiä, soittajia ja etenkin pianisteja kaupunkiin. Nuottivihkojen myyntibuumin ja ragtimen suosion myötä kustantajat

palkkasivat pianisteja soittamaan kappaleita, joita mahdolliset nuottien jakelijat ja yksityiset ostajat kävivät sitten kuuntelemassa. Pianomusiikki oli lisäksi suosittua ravintoloissa, klubeilla, kabaree-esityksissä osana orkesteria, bordelleissa ja baareissa, missä muusikot viihdyttivät asiakkaita soitollaan. (Riis 2000, 53–63.)

Ragtime-kappaleiden perinne antoi hyvän pohjan rytmin ja harmonian ylläpitämiseen, sillä kappaleiden säestyksellä myös tanssittiin. Pianistit koristelivat melodioita ja harmonisoivat niitä uusiksi. Vasemman käden heilurimaisen bassosointuiskuvuorottelun lisäksi oikealla kädellä soitettiin koristeltuja melodioita ja vuoropuhelunomaisia synkopoivia sointu- ja sävelkulkuja eri rekistereissä. Kaikki tämä yhdessä vaati pianistilta hiotun tekniikan ohella monipuolista rytminkäsittelyä, jonka lopputuloksena oli svengaava kokonaisuus. Pianistit toivat melodian koristeluun vielä laulukappaleiden bluesahtavia elementtejä. Tätä ragtimesta johdettua tyyliä alettiin kutsua stride-tyyliksi, jonka suosio huipentui 1920- ja 30-luvuilla. Stride-tyylin nimi tulee englannin kielen sanasta stride, joka tarkoittaa hyppäämistä, harppaamista tai käymistä. Tämä kuvastaa juuri vasemman käden vauhdikasta liikettä alarekisteristä keskirekisteriin ja takaisin. (Riis 2000, 53–63.)

Varsinkin New Yorkissa pianisti mittelivät soittotaidoillaan ja kisailu huipentui ”Cuttin' Contest”- tapahtumissa, jossa pianistit esittelivät taitojaan ja haastoivat kanssasoittajiaan. Soittajat kilpailivat nopeilla tempoilla ja rytmisillä variaatioilla. Tekniikan lisäksi improvisointitaito oli tärkeä, sillä muuntelukykyä tarvittiin soittajien soittaessa samoja kappaleita. Tuon ajan pianistit olivat kansan parissa erittäin suosittuja ja he konsertoivat ravintolakeikkojen lisäksi runsaasti. Pianistit soittivat myös osana pienempää kapakkaorkesteria, johon kuului yleensä pianon lisäksi banjo ja rummut. Oikean käden ylärekisterin virtuoosimainen käyttö luultavasti vakiintui yhteissoitto-olosuhteissa, koska korkeammat äänet erottuivat paremmin banjon täyttäessä keskirekisterin. (Hilamaa & Varjus 2012, 85–86 Martin 2000, 163–176; Martin & Waters 2009, 71–74.)

Suurin työllistäjä pianisteille oli maksulliset kotibileet ”Rent Party”, jossa pääsymaksujen avulla kerättiin rahaa vuokranmaksuun. Pianoja löytyi 1920-luvulla jo monen kaupunkilaisen kodista ja pianistit kiersivät juhlista toiseen soittamassa ja viihdyttämässä ihmisiä. Kuuluisimpia stride-tyylin soittajia ovat muun muassa James P. Johnson (1894–1955), Fats Waller (1904–1943), Willie The ”Lion” Smith (1893–1973) ja myöhemmin Art Tatum (1909–1956). Fats Waller nousi näistä suurimpaan suosioon ja hän sävelsi myös muun muassa sellaiset unohtumattomat kappaleet kuin ”Ain't Misbehavin'” ja ”Honeysuckle Rose”, joita ovat sävellysvuosien jälkeen levyt-täneet lukuisat jazzartistit. (Hilamaa & Varjus 2012, 85–86 Martin 2000, 163–176; Martin & Waters 2009, 71–74)

Stride oli pääasiassa itärannikon taitavien musiikillisen koulutuksen saaneiden pianistien kehittelemä tyyli, kun taas keskilännessä enemmän bluesiin pohjautuva boogie-woogie oli suosiossa. Boogie-woogiessa sointuvaihdokset olivat vähäisempiä ja kappaleet pohjautuivat lähinnä perinteiseen blueskaavan I7-IV7-V7 -sointuvaihteluille. Sointuvaihtelut tulivat lennokkaasta bassolinjasta, jossa kahdeksasosilla juokseva bassolinja siirtyi seuraavalle sointuasteelle samanlaisen tai samankaltaisena. Se jätti oikealle kädelle enemmän tilaa bluesriffien pyörittelyyn ja rytmiseen variointiin. Boogie-woogiessa keskityttiin enemmän ilmaisuun ja soolomaiseen improvisointiin, kuin teknisemmässä stridessa. Boogie-woogien soittajat olivat usein myös itseoppineempia. Boogie-woogien kultaaika oli hieman stridea myöhemmin noin 1930-luvulla, jolloin myös Country-bluesista tuli suosittua.). (Hilamaa & Varjus 2012, 85–86; Martin 2000, 163–176.)

Molempien tyylien soittajat olivat aikansa pianovirtuooseja, sillä bluespianistit soittivat strideja ja stride-soittajat Boogie-woogie-kappaleita. Molemmat soittotyylit olivat myös pohjana tulevalle swing-kauden bigband-pianokomppaukselle. 1930–40-lukujen suurimmat bigband-orkesterijohtajat Duke Ellington ja Count Basie olivat myös soittaneet ai-kaisemmin stridea. Count Basie oli tehnyt uraansa keskilännessä, joten hänen tyylinsä oli ehkä enemmän boogie-woogiemaisempaa, minimalistisempaa, mikä myös kuuluu hänen bigbandinsä soundissa. Kuuluisimpia boogie-woogie-pianisteja olivat mm. Albert Ammons

(1907–1949), Pete Johnson (1904–1967) Lux Lewis (1905–1964), ja Jimmy Yancey (1894–1951). (Hilamaa & Varjus 2012, 85–86; Martin 2000, 163–176.)

3.3 Jazz 1930-luvulta bebopin kynnykselle

3.3.1 Swing

Swingin kulta-aika sattui karkeasti vuosien 1935–1945 väliin. New Orleans-tyyliset jazzensemblet laajenivat bigband-kokoonpanoiksi, joissa improvisoinnille oli vähemmän tilaa. Solistit hoitivat improvisoinnin, kun taas muu orkesteri keskittyi tiukasti soittamaan stemmojaan. Soittimisto vakiintui ja saksofoni löysi paikkansa bigbandin kokoonpanossa. Tyypillinen swing-ajan bigband koostui komppiryhmästä (piano, rummut, kontrabasso, kitara), lehtikielisoittimista ”Reeds” (4-5 saksofonia), vaskipuhaltimista ”Brass” (3-4 trumpettia ja 3-4 pasuunaa). Suurimmat muutokset tapahtuivat komppiryhmän sisällä. Hi-hat kehitettiin vasta vuonna 1927 ja sen käyttö vakiintui 30-luvun bigbandeissä. Tämä antoi rumpalille enemmän mahdollisuuksia erilaisten äänien luomiseen ja ajavaan tempon ylläpitoon. Kontrabasso korvasi tuuban ja näin bassoääniä pystyi helpommin soittamaan tahdin jokaiselle neljäsosalle. ”Walking Bass-tyyli” kehittyikin juuri swing-kaudella. Kitara korvasi banjon, ja neljäsosien toiselle ja neljännelle iskuille aksentoivan sointurytmin lisäksi kitaran solistinen rooli kasvoi.

Pianon rooli ja pianistien soittotyyli muuttuivat myös. Stride-elementeistä ponnistanut tyyli kehittyi hillitympään, fillailevampaan rooliin. Piano usein tuplasi puhaltimien osuuksia ja ”kommentoi” solistin soittoa soolosäkeistöissä. Sovitusten ja soitinnnusten avulla orkestereille saatiin omalaatuisempaa sointia, jolloin varsinkin sovittajien rooli nousi tärkeäksi. Sovittajan ja orkesterinjohtajan käsissä oli, miten sen ajan hittikappaleesta saatiin toimiva versio bigbandille. Bigband-sovitukset pohjautuivat yleensä tutulle 32-tahtiselle AABA-kaavalle, jota sitten varioitiin. Kappaleissa oli myös soolo-osuuksia, joissa solisti soitti

komppiryhmän säestäessä ja muun orkesterin liittyessä mukaan ”Backround”-osuuksilla.

Swing oli tanssittavaa musiikkia, ja juuri se teki siitä niin suositun. Vaikka lama iski Pohjois-Amerikkaan 1930-luvulla, alkoi talous hiljalleen elpyä. Radion yleistyminen kotitalouksissa lisäsi musiikinkuuntelua ja bigbandit pääsivät taas äänittämään studioihin. 1935 vuoteen tultaessa 2/3 koko maan kotitalouksista omisti radion, joten musiikkia kuunneltiin läpi maan, myös pienemmissä kaupungeissa. Swing oli 1930-luvun ensimmäisinä vuosina tuttu sisäpiirin terminä lähinnä soittajille, mutta Benny Goodmanin bigbandin esiintymisen jälkeen Palomar Ballroomissa Los Angelesissa siitä kuhistiin ympäri maan. Tämä oli vuonna 1935, josta eteenpäin swingistä tuli koko kansan musiikkia, ja sitä kuunneltiin ja tanssittiin joka paikassa tanssisaleista olohuoneisiin. Se jatkoi ragtimen ja “hot”-jazzin luomaa populaarin tanssimusiikin ketjua, mutta nyt se iski kansaan moninkertaisena. Goodmania voidaan pitää swing-ajan merkittävimpänä, tai ainakin tunnetuimpana soittajana ja orkesterinjohtajana. (Harrison 2000, 275–279; Martin & Waters 2009, 87–89.)

Suosituimmat bigbandit levyttivät ja useimmilla oli vakiokiinnitys kaupungin kysytyimpään tanssipaikkaan. Koska keikat olivat aina tanssipaikoissa, täytyi bigbandien repertuaarin olla edelleen laaja up-tempoista valsseihin. Tanssittamisen lisäksi bigbandit säestivät usein myös solisteja. Moni myöhemmin suureen menestykseen noussut laulaja aloitti uransa juuri bigbandien parissa, kuten esimerkiksi Frank Sinatra, Peggy Lee ja Ella Fizgerald. Orkestereiden lisääntyessä ja kilpailun kasvaessa täytyi erottua joukosta eli kehittää orkesterin soundia tai keksiä jotain omaleimaista, mitä muilla ei ollut. Orkesterit hioivat soundiaan loputtomiin ja muun muassa Goodmanin perfektionismin myötä moni huippusoittaja kyllästyi hänen orkesteria kuormittaneeseen vaativuuteensa. Swing-ajan suosituimmiksi bigbandeiksi nousivat Duke Ellintonin (piano), Benny Goodmanin (klarinetti), Count Basien (piano), Benny Carterin (alttosaksofoni), Glenn Millerin (pasuuna), Chick Webb (rummut), Gene Krupan (rummut) ja Earl Hinesin (piano) vetämät orkesterit. Monet näistä jatkoivat eri vuosikymmenille

nimen säilyessä ja miehistön vaihtuessa. (Harrison 2000, 279–291; Martin & Waters 2009, 91–116.)

Kysytyimpiä sovittajia olivat muun muassa Fletcher Henderson, Don Redman Eddie Sauter, Sy Oliver, Mary Lou Williams, Duke Ellington ja Benny Carter. Jokaisella bigbandilla oli omanlainen soundinsa, kuten esimerkiksi Ellingtonilla monimuotoinen, taiteellinen, ja Basiella enemmän riffeihin ja keskitempoihin perustuva. Myös solistien rooli kasvoi bigbandeissä ja useat solistit lähtivät tekemään soolouraa tai perustivat oman orkesterin sen jälkeen, kun olivat tulleet tunnetuksi bigbandin kautta. Yksi merkittävimpiä solisteja oli tenorisaksofonisti Coleman Hawkins, jonka ura alkoi jo 1920-luvulla vaudeville- ja teatteriorkestereissa. Hawkins soitti 1930-luvulla Fletcher Hendersonin orkesterissa, josta hän jatkoi soolouralle ja konsertoi ja asui Euroopassa vuosina 1934–39. Hawkins kehitti suuresti improvisointia bluesasteikosta kohti sointuäänille pohjau-tuvaa soolonsoittoa. Tämä oli esikuvana bepop-kauden solisteille ja heidän imp-rovisoinnilleen. Hawkins myös jatkoi Sidney Bechetin tapaan jazzin levittämistä Euroopan ihmisille. Hawkinsin lisäksi toinen yhtä merkittävä swing-ajan saksofonisti oli Lester Young. Hän tuli tunnetuksi Count Basien bigbandissä, mutta Hawkinsin tavoin jatkoi uraansa pienempien orkestereiden ja muun muassa Billie Holidayn kanssa. Youngin soittotyyli antoi kipinän myös monelle bebop-kauden soittajalle. (Harrison 2000, 279–291; Martin & Waters 2009, 91–116.)

3.3.2 Kohti bebopia

Swing-kauden suurimmat pianistit olivat Duke Ellingtonin ja Count Basien ohella Benny Goodmanin orkesterissa soittanut Teddy Wilson ja muun muassa 1920-luvulla Armstrongin Hot Sevenissä soittanut Earl Hines. Teddy Wilsonin vahvuudet olivat komppauksessa ja sen kehittelyssä, kun taas Hines tunnettiin virtuoosimaisista sooloista ja stride-tyylisemmästä soitostaan. Molemmat soittivat myöhemmin myös bebopia ja jatkoivat uraansa kuolemaansa asti. Hines johti 40-luvulla orkesteria, jonka tyyli oli jo lähempänä bebopia. Charlie Parker soitti

myös Hinesin orkesterissa ennen soolouralleen siirtymistä. Muita merkittäviä swing-ajan solisteja olivat esimerkiksi trumpetisti Roy Eldrige, pasuunisti Jack Teagarden ja kitaristi Charlie Christian. (DeVeaux 2000, 279–293; Harrison 2000, 279–293; Martin & Waters 2009, 91–130.)

1940-luvulla swingin suosio alkoi hiljal-leen hiipua, mihin vaikuttivat osaltaan toisen maailmansodan taloudelliset vaikutukset ja soittajien pyrkimys pois tanssimusiikin leimasta kohti vakavammin otettavaa musiikkia. Soittajat halusivat tuoda osaamistaan esille, johon yökerho-jen keikat ja jamisessiot sopivat paremmin kuin bigbandin orkesterimainen il-mapiiri. Kaupallinen, viihteellinen menestys ei ollut enää ykköstähtäin, eivätkä solistit halunneet enää vain soittaa tanssijoiden taustalla. Sen sijaan he halu-sivat, että ihmiset todella kuuntelivat, mitä heillä oli sanottavaa soittimensa kaut-ta. Poliittiset mielipiteet ja afroamerikkalisen perinteen esilletuonti liittyivät vah-vasti itseilmaisun ohella bebopin ideologiaan. (DeVeaux 2000, 279–293; Harrison 2000, 279–293; Martin & Waters 2009, 91–130.)

Bebopin tulevat tähdet ja kehittäjät ponnistivat vankasti swing-ajan bigbandmusiikista. Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Kenny Clarke Bud Bowell, Thelonius Monk ja monet muut suuret bebop-nimet antoivat pohjan modernimmalle musiikille ja tekivät jazzista vakavasti otettavaa taidetta. Bebopin myötä jazzin suosio kansan keskuudessa romahti, koska sen viihteellisyys ja tanssittavuus vähenivät. Sen sijaan ilmaisu, virtuoositeetin ihailu ja improvisoinni vieminen yhä pidemmälle eri ulottuvuuksiin olivat modernimman jazzin painopisteitä. Be-bop jakoi myös aikaisempien jazzmuusikkojen mielipiteitä ja uran loppuvuosien valintoja. Moni soittaja ei pystynyt enää kehittämään taitojaan, jotta olisi pysynyt nuorempien virtuoosimaisten beboppareiden perässä jamisessioissa. (DeVeaux 2000, 279–293; Harrison 2000, 279–293; Martin & Waters 2009, 91–130.)

Jazz ei ollut enää populaarimusiikkia, sen sijaan jazzperinteet ja etenkin swing vaikuttivat edelleen rhythm & bluesissa, rock 'n' rollissa ja sitä seuraavissa afroamerikkalaisen populaarimusiikin mustan perinteen muodoissa. Swing-kaudella kehittynyt solistien ja erityisesti laulusolistien arvostus ja ihannointi kiih-

tyi myöhemmissä musiikkityyleissä ja poptähtien myötä kaupallisuus lisääntyi musiikkibisneksessä. Swing-kauden bigbandien vakiintunut asema säilyi kuitenkin jazzmusiikissa vahvana tyylisuuntien kehittymisestä ja muuntumisesta huolimatta. Bigband löytyy yhä monesta länsimaalaisen musiikkiperinteen omaksuneesta kaupungista ympäri maailman.

3.4 Rhythm & Bluesin tulo

3.4.1 Swingistä rhythm & bluesiin

Toinen maailmansota mullisti maailmaa 1940-luvulla. Sotateollisuuden mukana tuomia työpaikkoja avautui kaupungeissa kuten Chicago, New York sekä Kalifornian osavaltiossa. Mustan väestön muuttoliike kiihtyi varsinkin etelävaltioissa, missä rasistinen ilmapiiri velloi vielä valtoimenaan. 1940–50-luvuilla Pohjois-Amerikan suurkaupunkeihin muutti lähes 1,6 miljoonaa ihmistä ja heistä suurin osa työllistyi teollisuusaloille. Työpaikkojen myötä varsinkin nuorilla mustilla oli aikaisempaa enemmän rahaa käytössään, jota he käyttivät vapaa-ajalla muun muassa musiikkiteollisuuden tuotteisiin, kuten levyihin ja kapakoiden jukeboxeihin, joita alettiin tehdä toisen maailmansodan aikaan. Jukeboxien ohella television kautta lähetettiin mainoksia ja pätkiä rhythm & bluesin ja countryn artistien kappaleista. Myös yksityisiä uusia radiokanavia perustettiin, ja ilman suurempaa kontrollia niiden tiskijukat soittivat varsinkin uutta musiikkia. Swing ja sen hienosuneempien keulahahmojen kuten Duke Ellingtonin ja Benny Goodmanin tyyli alkoi olla nuorelle työväelle liian vanhahtavaa ja he kaipasivat uudempaa, ”coolimpaa” musiikkia. (Gregory 1998, 23–25; Hilamaa & Varjus 2012, 119–120.)

Myös musiikkiteollisuudessa tapahtui merkittäviä muutoksia. 1940-luvun tekijänoikeusyhdistysten ja tuotantoyhtiöiden kiistat johtivat uuden BMI lisenssiyhdistyksen perustamiseen, joka mahdollisti mustien jazzin, rhythm & bluesin ja gospelin säveltäjien tekijänoikeuskorvausten saannin. Näistä etuuksista olivat

nauttineet aikaisemmin vain Hollywoodin ja Broadwayn pääosin valkoiset säveltäjät, kuten Irving Berlin, George Gershwin ja Jarome Kern. Yhdistykset tekivät sopimuksia radioasemien kanssa, joka vaikutti taas osaltaan siihen, mitä ihmiset kuuntelivat. Bigbandit olivat myös liian suuria ja kalliita kokoonpanoja pienemmille klubeille, missä varsikin mustat, nuoremmat aikuiset viettivät yhä enemmän vapaa-aikaansa. (Gregory 1998, 23–25.)

Useissa bigbandeissä orkesterin soittajista kootut pienemmät ensemblet olivat jo pitkään soittaneet keikkoja yökerhoissa ja erilaisissa tilaisuuksissa. Swingiä oli siis jalostettu varsin toimivasti pienemmälle ryhmälle, jonka komppiryhmä ja muutama puhallinsoittaja muodostivat. Boogie-woogie oli ollut myös menneenä vuosikymmenenä (1940–50) varsin kovassa suosiossa. Sen countrybluesia rytmikkäämpi ja räväkämpi tyyli oli tanssittanut ihmisiä jo 30-luvulta lähtien. Boogie-woogie -hittejä myös sovitettiin bigbandeille ja moni tuon tyylin pianisti tai laulaja vieraili myös bigbandien keikoilla. Uusi mustille nuorille suunnattu musiikki, jota myös Jump Bluesisksi kutsuttiin, yhdisteli nimensä mukaan swingin, boogie-woogien ja bluesin elementtejä. Levyalan johtava lehti Billboard kutsui tämän genren julkaisuja myös nimillä Harlem Hit Parade ja Race Music, mutta nimi vaihdettiin vuonna 1949 rhythm & bluesiksi. Nimi viittasi myös vahvasti ajan kuvaan mustan väestön tekemään ja suosimaan musiikkiin, mutta rhythm & blues oli suosittua myös valkoisen nuoren väestön keskuudessa. (Gregory 1998, 6-8, 23–25; Hilamaa ja Varjus 2012 119–120.)

Blues- ja jazzvaikutusten lisäksi rhythm & bluesin kehittymiselle antoi oman osuutensa gospelmusiikin perinne, joka näkyi ja kuului varsinkin laulajien ja lauluyhtyeiden kautta. Sähkösoittimien tekniikka kehittyi paremmaksi, joten sähkökitarasta ja sähköbassosta tuli rhytmh & bluesin tärkeimmät komppisoittimet rumpusetin ja pianon ohella. Myöhemmin 50-luvulla pianon ohelle tuli muita kosketinsoittimia, kuten Wurlitzer ja Rhodes. Kuten aikaisemmissakin afroamerikkalaisen musiikin tyyleissä, tanssittavuus ja viihdyttävyys olivat avainasemassa myös rhythm & bluesissa. Monet ensimmäisistä 1940-luvun suurista laulajista ja orkesterinjohtajista tulivat tunnetuiksi juuri esiintymistaidoistaan, pukeutu-

misestaan ja tanssimisestaan. (Gregory 1998, 6–8, 23–25; Hilamaa ja Varjus 2012 119–120.)

Show ja viihdyttävyys oli tärkeää jazzin aiemmissakin tyylilajeissa, mutta rhythm & bluesin tähdet veivät esiintymistään vielä askeleen pidemmälle. Show-elementtien merkityksen huomasivat myös valkoiset rock'n'rollin ensimmäiset tähdet, kuten Bill Haley ja Elvis, jotka soittivat sen ajan rhythm & bluesia.

Duke Ellingtonin, Benny Goodmanin ja Count Basien bigbandit eivät suinkaan olleet ainoat suositut 1930- ja 40-lukujen vaihteen orkesterit. Useat bigbandit olivat jo muuttaneet ohjelmistoaan bluespohjaiseksi ja viihteellisemmäksi. He soittivat rohkeammin, rujommalla soundilla ja vahvemmalla swengillä. Solisti oli 1930-luvun lopun bigbandeissä tärkeässä roolissa ja 40-luvun puolella laulajana oli useammin myös musta laulaja, joka ei pyrkinyt laulamaan niin silotellusti kuin valkoiset kollegansa Bing Crosby tai Frank Sinatra. Nämä jo lähes rock 'n' rollia soittaneet bigbandit vaikuttivat suuresti rhythm & bluesin alkutaipaleilla. Näistä mainittakoon Louis Jordanin, Lionel Hamptonin ja Cab Callowayn orkesterit. (Gregory 1998, 7–29.)

Louis Jordan (1905–1975) aloitti uransa jo vaudevillen aikoihin Ma Raineyn taustalla soittaen klarinettia. Jordan soitti myös alttosaksofonia, oli loistava laulaja ja esiintyjä sekä säveltäjä ja sovittaja. Soitettuaan aikansa eri bigbandeissä, hän perusti oman orkesterin ja myöhemmin erikokoisia comboja. Suosion kasvettua hän esiintyi myös useissa elokuvissa. Jordan oli suosionsa huipulla 1940-luvulla ja kiersi ja levytti erikokoisten orkesteriensa kanssa yhtäaikaisesti. Jordania pidetään yhtenä tärkeimpänä rhythm & bluesin vaikuttajana James Brownin ohella. Jordanin musiikki oli pohjana rock 'n' rollin kehittymiselle. Jordanin lisäksi yhtä merkittävä orkesterin keulahahmo oli Cub Calloway (1907–1994). Alun perin rumpalina aloittanut Calloway oli todellinen esiintyjä ja showmies. Hän ei niinkään pelannut musiikillisilla taidoillaan, mutta hänen Hi-De-Ho- huudahdukset ovat jääneet elämään viihteellisen laulun maailmaan. Calloway siirtyi näyttelijäksi toisen maailmansodan jälkimainigeissa, mutta hä-

nen uransa bigbandin keulahahmona kesti menestyksekkäänä siihen asti. (Gregory 1998, 11–21.)

Jos Calloway keskittyi enemmän ulkomusiikillisiin asioihin, niin Lionel Hampton (1909–2002) vuorostaan oli lahjakas ja kunnianhimoinen muusikko. Hänkin aloit-ti rumpalina, mutta siirtyi myöhemmin soittamaan vibrafonia. Hän soitti 1930-luvun alkuvuosina eri kokoonpanoissa, kunnes Benny Goodman kutsui hänet soittamaan kiertueelleen Gene Krupan ja Teddy Wilsonin kanssa. Keikkailun ohella Hampton myös levytti ja hänen maineensa kasvoi. Soitettuaan pienem-missä ensembleissä muun muassa Dizzy Gillespien ja Coleman Hawkinsin kanssa, hän lopulta perusti oman orkesterinsa, jossa työskenteli seuraavat 50 vuotta. Hamptonin suosio säilyi populaarin musiikin, mutta myös jazzin piireissä koko uransa ajan. Muita merkittäviä rhythm & bluesia jo soittavia bigbandeja olivat bluesahtavista riffeistään tunnettu Buddy Johnsonin orkesteri ja Erskine Hawkinsin orkesteri. (Gregory 1998, 11–21.)

Näiden kolmen tuotantoa kuunnellessa voi selvästi kuulla rock 'n' rollin elementit. Boogie-woogie pohjainen bassolinja, bluesin harmoniat, laulumelodiat ja vahva swengi. Bigbandien osuudet ovat toisaalta yksinkertaisempia ja enemmän toistoon ja rytmiin perustuvia, mikä antaa tilaa solistille.

3.4.2 Gospelin vaikutus

Afroameikkalaisille kirkko on ollut aina paikka, jossa musiikilla on ollut tärkeä rooli voimaantumisessa. Laulun, soiton, tanssin ja julistuksen avulla yhteisöt ovat selviytyneet pahimpien aikojen yli parempaa huomista odottaen. Messujen aikana jokainen on tunnustanut taakkaansa, käsitellyt ne ja saanut vapautuksen niistä ainakin hetkeksi. Tämä perinne on pohjalla gospel-musiikissa, josta lähes jokainen 1940 ja 50-luvun musta rhythm & blues -laulaja ponnisti. Gospelmusiikki koki 1930-luvulla myös kaupallisen suosion. Gospelin tuoma vahva laulullisen osaamisen perinne oli pohjalla uuden musiikin innoittamille nuorille myös pienempien lauluyhtyeiden perustamiseen 1930–40-lukujen taitteessa.

Lisäksi Pohjois-Amerikassa oli jo pitkään aikaisemmin kirkonmenojen ohella ollut Barber-Shop -lauluyhtyeitä, jotka esittivät yleensä hengellisiä lauluja neliäänisesti. Rhythm & blues aallon iskiessä nuoret alkoivat tuoda tätä ilmiötä kaduille, joissa tarinoihin yhdistyivät katujen tapahtumat. Näitä usein ghetoissa kehittyneitä lauluryhmiä kutsuttiin nimellä street-corner -groups. Esimerkiksi Ink Spots ja The Mills Brothers olivat jo 1930-luvulta lähtien suuresti rhythm & bluesin lauluyhtyeiden kehittymiseen vaikuttaneita jazzia ja gospelia yhdistelleitä lauluyhtyeitä. Ensimmäiset suuret rhythm & blues-laulajat lauloivat gospelia, mutta uuden nimikkeen myötä sillä pystyi menestymään ja hankkimaan kuulijakuntaa yli roturajojen. (Gregory 1998, 32, Werner 2000, 28–33)

1940–50-lukujen lalulyyhtyeiden tuotantoa kuunnellessa huomaa kehityksen, perinteen siirtymisen ja kopioinnin vaikutuksen. Lauluyhtyeiden tyyli kehittyi 1940-luvun aikana jazzista kohti Doo-wop -tyyliä, jossa swingin elementit olivat yhä esillä. Myös säestäviksi yhtyesoittimiksi vakiintui kitara, basso, rummut ja pienempi torvisektio. Lauluyhtyeet, kuten The Orioles, The Clovers ja The Dominoes jatkoivat ja kehittivät Ink Spotin ja The Mills Brothersin viitoittamaa tietä, mutta vasta The Drifters ja The Soul Stirrers nousivat todelliseen rhytmh & bluesin lauluyhtyeiden menestyksen tielle. Soul Stirrersien solistista Sam Cookista tuli myöhemmin yksi rhythm & bluesin vaikuttavimmista laulajista, jonka soundi oli pohjana monille myöhemmille soul-solisteille.

Myös Sam Cooke sai ensikosketuksensa musiikkiin kirkossa, jossa hän esiintyi sisarustensa kanssa jo yhdeksän vuotiaana. Cooke liittyi 1930-luvulla perustettuun pääasiassa uskonnollisia lauluja laulaneeseen The Soul Stirrersiin vuonna 1950 ja oli siitä asti yhtyeen päävokalisti. Hän aloitti soolouransa vuosikymmenen puolessavälissä ja julkaisi ensimmäisen singlensä vuonna 1957. Hän muutti tyyliään ja vaihtoi uskonnolliset kappaleet maallisempiin, joka lisäsi hänen kuulijakuntaansa ja suosiotaan. Vähitellen hän sai nimeä ja levymyyntiluvut kasvoivat kunnes hän vuonna 1960 oli jo maankuulu artisti mustien ja valkoisten keskuudessa. Huikean laulutaitonsa lisäksi Cooke oli hyvä säveltäjä ja tuottaja. Hänen uransa loppui kuitenkin kesken kaiken ampumavälikohtauksessa. Cooke jätti jälkeensä lukuisia hittejä ja hänen laulutyylinsä ja ka-

rismansa oli esimerkkinä seuraaville soul-artisteille, kuten Dennis Brownille, Otis Reddingille, Al Greenille, Marvin Gayelle ja Luther Vandrossille. (Gregory 1998, 153–155.)

3.4.3 Muita rhythm & bluesin tähtiä

Lauluyhtyepohjaisen ja kirkkoympäristöön sopivamman gospel-perinteen omaavien laulajien ohella rhythm & bluesin suurilla solisteilla oli monilla blues- ja boogie-woogie taustaa, tai he olivat laulaneet solisteina bluesia soittavassa bigbandissä. Näitä ”Shouter”-laulajia olivat muun muassa Jimmy Rushing (1902–1972), Joe Turner (1911–1985), joka teki mittavan uran boogie-woogie-pianistin Pete Johnsonin kanssa, Jimmy Witherspoon (1923–1997) ja Wyonie Harris (1915–69). Heillä kaikilla oli isoäänisen blueslaulajan karisma ja he pystyivät laulamaan swingiä, mutta tulkitsivat myös bluesia uskottavasti. Rushing jatkoi uraansa myös jazzin parissa, mihin muut ”shouterit” eivät ehkä olisi kyenneetkään. Blues-kappaleissa aiheet olivat yleensä maallisia, alkoholista ja naisseikkailuista kertovia, mikä oli näille artisteille tuttua puuhaa. Gospelista ponnistaneiden laulajien tyyli oli paljon silotellumpaa. (Gregory 1998, 85–91: Hilamaa ja Varjus 2012 128–129.)

Nat King Cole (1919–1965) edusti Frank Sinatran ja Bing Crosbyn laulutapaa, joka oli hienostunutta, viihteellistä jazzia. Jazz olikin Colelle tuttu ympäristö, sillä hän oli loistava jazzpianisti ja oli saanut oppinsa Earl Hinesilta. Colella oli myös gospel-taustaa, sillä hän toimi jo nuorena urkurina kirkossa. Cole uransa jo 1930-luvulla jazzkappaleilla, jossa hän soitti pääasiassa pianoa ja lauloi vain välillä. Suuri yleisö ihastui hänen laulusoundiinsa ja 20 vuotta myöhemmin hän oli maan menestyneimpiä afroamerikkalaisia pop-laulajia. (Gregory 1998, 70; Hilamaa ja Varjus 2012, 132–135.)

Myös Dinah Washington (1924–1963) aloitti gospelilla ja keikkaili jo nuorena ammattimaisten gospel-yhtyeiden kanssa. Hän pääsi Lionel Hamptonin yhtyeeseen 1940-luvun alussa ja siitä hän ponnisti soolouralle, joka kesti hänen kuo-

lemaansa saakka. Washingtonista sanottiin, että hän pystyi omaksumaan tyylin kuin tyylin ja hän levyttikin hittejä rhythm & bluesin, gospelin, jazzin ja popin saralla. Washington oli ensimmäisiä mustia suuria naislaulajatähtiä, joka menestyi molempien, mustan ja valkoisen väestön keskuudessa. Hän myös pohjusti tien tuleville diivoille soulin ja jazzin saralla. Hän teki erittäin menestyksekkään uran, vaikka kuolikin vain 39-vuotiaana. (Gregory 1998, 134–136; Hilamaa ja Varjus 2012, 130–131.)

Rhythm & blues oli 1940–50-lukujen pop-musiikkia, josta rock ’n’ roll ja soul ovat suoraa jatketta. Moni rhythm & bluesilla aloittanut artisti tuli tunnetuksi soulin, rock ’n’ rollin ja myöhemmin funkin saralla. Jätin tästä luvusta pois monta rhytmh & bluesin artistia juuri tällä perusteella. Esimerkiksi seuraavat suuret artistit kuten James Brown, Ray Charles, Fats Domino, Aretha Franklin, Little Richard ja monet muut. Mikä on rhythm & bluesia, mikä soulia ja mikä rock ’n’ rollia. Sitä on vaikea määrittää, koska kaikissa on niin paljon samoja elementtejä. Suurimmat muuttujat ovat soundeissa, nimissä, pukeutumisessa ja asenteissa. 1950-luvulta mentäessä 1960-luvulle tyylit kuitenkin poikkeavat toisistaan jo huomattavasti. Rhythm & bluesista periytyvät seuraavat afroamerikkalaisen musiikin muodot: soul, funk, disco, rap ja tietenkin uudempi R & B. Lähemmäs nykyaikaan tultaessa uudessa tyylissä on aina enemmän aikaisempien tyylien vaikutusta.

4 OPETUSMATERIAALIN TEKO

Seuraavassa luvussa kerron opetusmateriaalin tekemisestä: millä tavalla kappaleet syntyivät ja mistä ja miten hain niihin vaikutteita. Kerron ensin kappaleen työvaiheesta, jonka jälkeen esittelen kappaleet yksitellen. Kappaleiden yhteydessä on viitteitä historiaosioon sekä kuuntelukappaleiden lista, johon työtäni lukevan tai harjoituskappalettani soittavan oppilaan kannattaa tutustua. Kappaleet ovat säveltäjän mukaan akkosjärjestyksessä. Olen itse etsinyt kappaleet Spotify-ohjelmalla, mutta uskon, että suurin osa löytyy myös Youtuben kautta.

4.1 Kappaleiden työvaihe

Kappaleiden tekoprosessi toisti yleensä samankaltaista kaavaa. Luin historiatietoutta samalla kuunnellessani kirjoissa mainittujen muusikoiden ja heidän edustamansa tyylisuunnan musiikkia. Kuuntelin jokaista kappaletta tarkasti ja tein suurpiirteisen transkription mielessäni. Mietin sointuvaihdoksia, yleisrytmiikkaa, melodialinjan liikkuvuutta sointuäänillä ja kromatiikkaa. Inspiraatio kappaleeseen syntyi tämän vaiheen jälkeen melko pian ja kohta aloin hahmotella kappaleen sointuvaihdoksia ja melodiapätkiä. Mietin myös minkälaisia rytmijakoja kappaleessa haluan käyttää, tai kuinka haasteellisen tai teknisen kappaleesta tulen tekemään. Joskus aloin säveltää heti referenssikappaleita kuunneltuani ja tein sen loppuun asti ilman suurempaa analyysiä. En pyrkinyt kopioimaan mitään, mutta toki samankaltaisuuksia tietyn tyylin kappaleisiin täytyy olla, jotta se kuvastaisi genren musiikkia. Tärkeä asia säveltäessä oli myös, minkä tasoisille oppilaille kyseinen kappale olisi tarkoitettu.

Työtäni helpotti huomattavasti Spotify-ohjelman käyttö, sillä lähes kaikki tarvitsemani kappaleet ja levykokoelmat löytyivät hetken etsimisen jälkeen juuri oikeina versioina. Poikkeuksena olivat esimerkiksi ragtime-kappaleet, joista alkuperäisiä Scott Joplinin tai Joseph Lambin soittamia äänitteitä ei löydy. Joplinin ja muidenkin säveltäjien tekemistä kappaleista on saatavilla kuitenkin hyviä ko-

kelmia eri pianistien soittamina. Myös piano-roll -versioita on Spotifyn valikoimissa. Ilman Spotifyn antamia mahdollisuuksia kuunteluvaihe olisi kestänyt huomattavasti kauemmin ja kiireiseen aikatauluuni yhdistettynä koko prosessi olisi venynyt melkoisesti. Koska kappaleiden kuuntelu muodosti keskeisen roolin työssäni, päätin liittää jokaisen kappaleen ohelle listan viitekappaleista ja artisteista. Tarkkoja viitteitä levyihin on turha laittaa, sillä kappaleen nimen ja esittäjän tiedoilla jokainen nykypäivän internetin käyttäjä löytää sopivan version joko Spotifyn tai Youtuben avulla. Viitekappaleet kuvaavat hyvin kyseistä tyylisuuntaa, mutta välttämättä suoria yhdyskohtia harjoituskappaleisiin ei löydy. Pitäähän kappaleissa olla jotain omaleimaistakin.

Avaan harjoituskappaleita tyylisuuntien kronologisessa järjestyksessä. Ensimmäisenä esittelen jazzin syntyyn eniten vaikuttaneen pianomusiikin eli ragtime. Ragtime-tyyliä kuvaa kappale “Just Rag”. Seuraavaksi vuorossa on 1910-luvulta eteenpäin kehittynyt “hot”-jazz, josta “Matkalla New Orleansiin” kertoo. Etenen sitten 1920-luvun bluesiin ja stride-tyyliin ja niin edelleen. Näihin viittaavat kappaleet “Oi muistatko vielä tuon bluesin”, “Bb-blues”, “Hei Boogie Woogie”, “Trioliboogie woogie” ja “Stride To Heaven”. Swingin ja bebopin tyylisuuntaa edustavat kappaleet “Benny Be Good”, “Easy Swing”, “Bee And Bob” ja “Bob Meets Bee”. Viimeisenä vuorossa ovat vielä rhythm & bluesin kaksi kappaletta “Soul It” ja “Rytmi ja blues”. Esiteltävät kappaleet kuuluvat työni empiriaosion piiriin, joten en käsittele muita harjoituskirjani kappaleita tässä yhteydessä. Merkitsin esimerkkisormituksia suurimpaan osaan kappaleistani, mutta nyanssimerkinnät jätin pois. Mielestäni ne voi suunnitella oppilaan kanssa erikseen ja niiden paikkaa voi hyvinkin vaihdella.

4.2 Kappaleiden esittelyä

“Just Rag”

Ensimmäinen, ragtime-tyyliin tehty kappale ”Just Rag” koostuu ragtimelle tyypillisistä elementeistä. Vasen käsi luo 8-osilla marssimaisen bassoäänillä ja soin-

tuiskuilla vuorottelevan rytmi- ja harmoniapohjan, johon oikean käden 16-osillla kulkeva melodia sulautuu. Melodialinja on kappaleen alkuosissa rytmiltään suhteellisen tasainen, mutta viides ja kuudes 16-osa on sidottu fraaseissa toisiinsa, jolloin tasainen 16-osalinja rikkoontuu muodostaen synkopointia. Vasta kolmossivun C-osassa oikean käden osuuksissa on enemmän synkooppirytmejä.

Kappale on sävelletty Bb-duuriin, ja harmonia koostuu ensimmäisen sivun ja toisen sivun puoleenväliin kestävässä A-osassa I- ja V-asteen sointujen luomasta vuorovaikutuksesta. Välidominantit rikastuttavat harmoniaa ja niiden avulla jännite saadaan kasvatettua kohti viidettä astetta, jossa fraasien lopussa on usein molempien käsien I-asteelle johtava sävelkulku. B-osassa käydään pyörähtämässä IV-asteella, jossa Eb-duurin I, II, IV ja V-asteet ovat käytössä välidominanteilla höystettynä. C-osassa liikutaan hetken aikaa rinnakkaissävellajissa, eli G-mollissa, jossa vaihdellaan I, IV ja V-sointuasteilla. Myös oikean käden melodiassa on enemmän mukana sointuääniä, ja synkopoivampi rytmi tuo mieleen myös lattarivaikutteet, mitkä ovat osaltaan myös olleet vaikuttamassa ragtimen alkutaipaleilla. ”Just Rag” on kohtuullisen vaikea kappale, sillä molemmissa käsissä on teknisesti vaikeita sävelkulkuja ja laajoja sointublokkeja. Sormituksia en tähän kappaleeseen merkannut, sillä kuvittelen tämän kappaleen jo pitkällä olevalle oppilaalle, joka osaa itse muodostaa sujuvat sormitukset. Näitä voi tarkemmin katsoa tunnilla tapauskohtaisesti opettajan ohjauksessa.

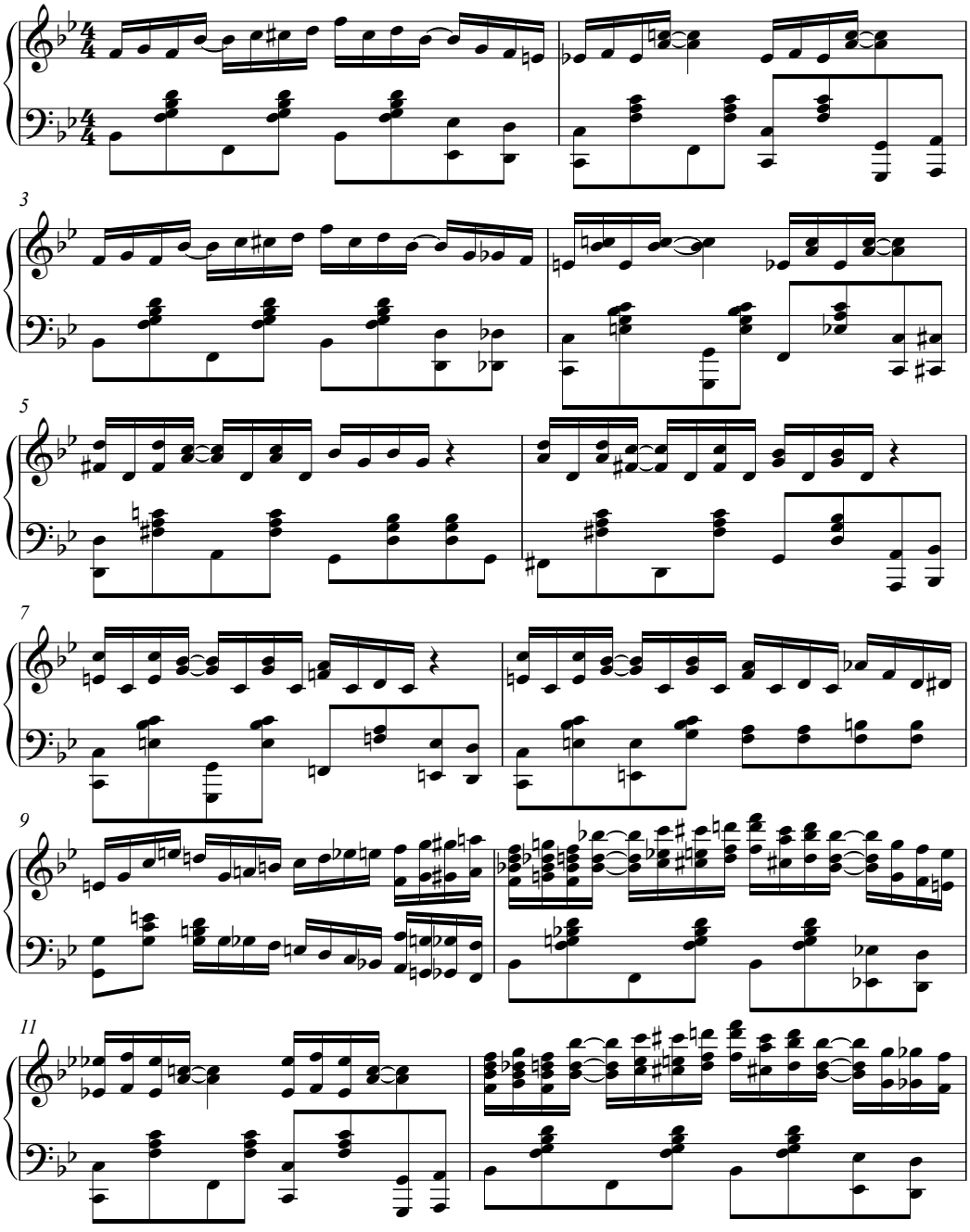
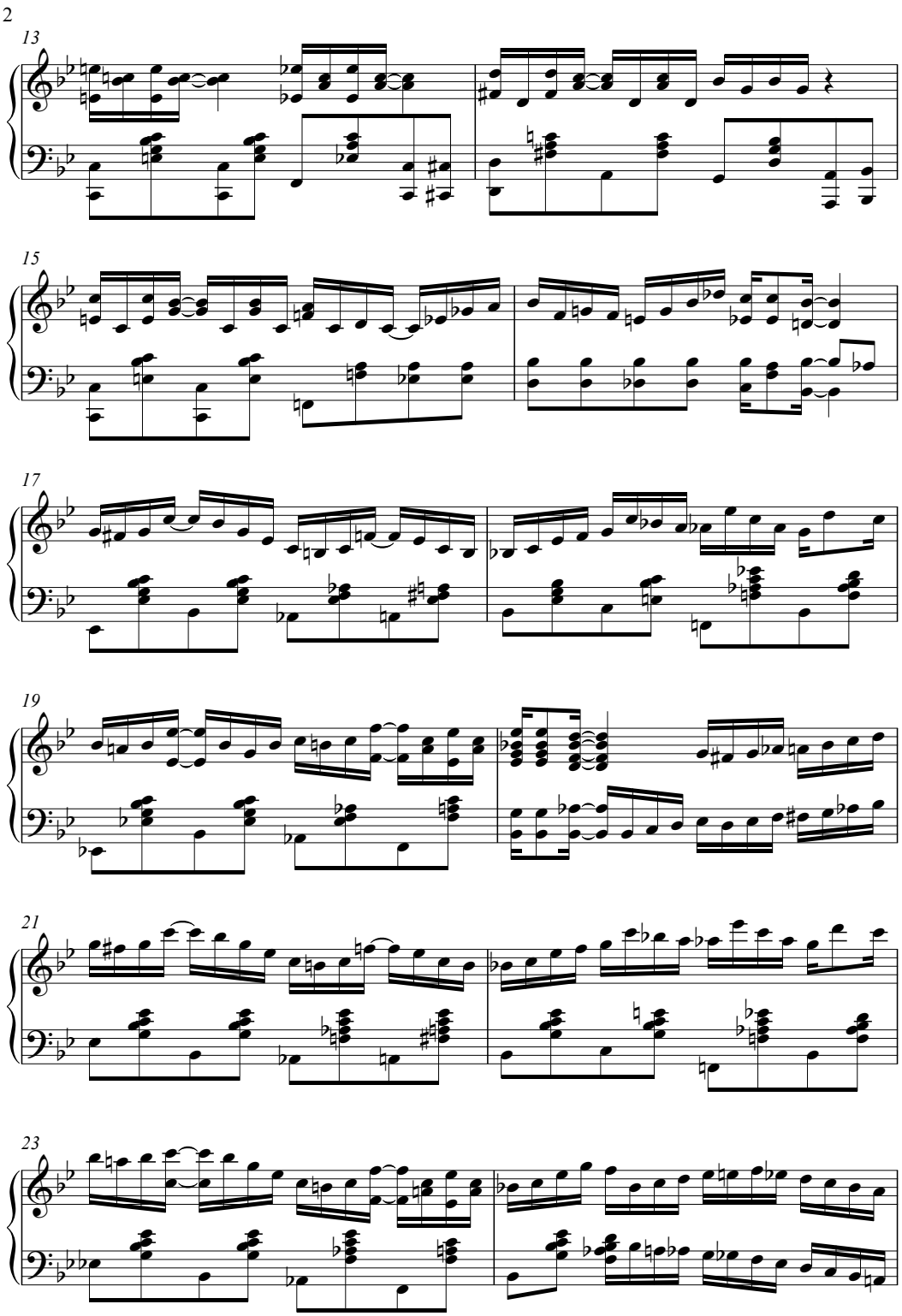
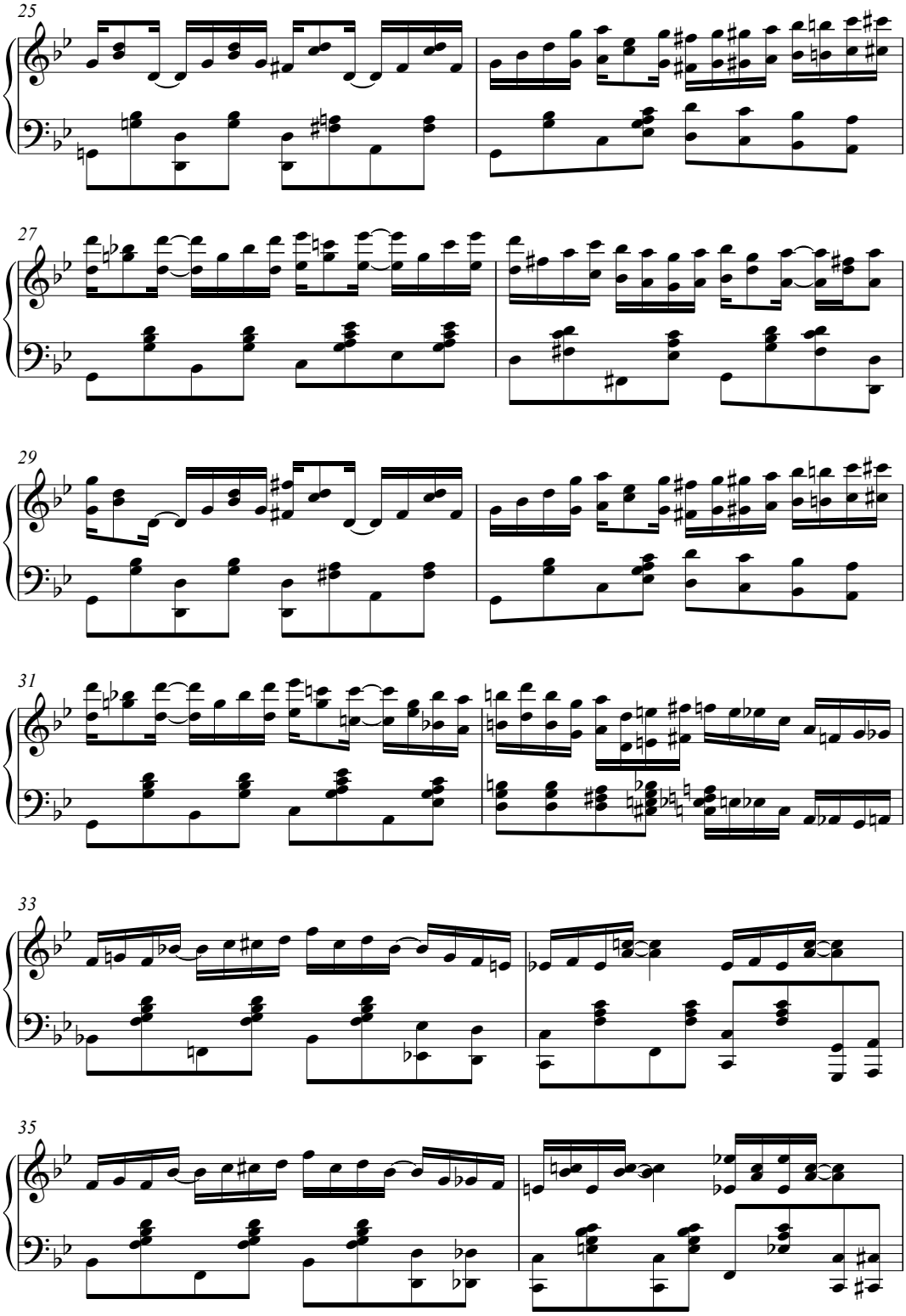
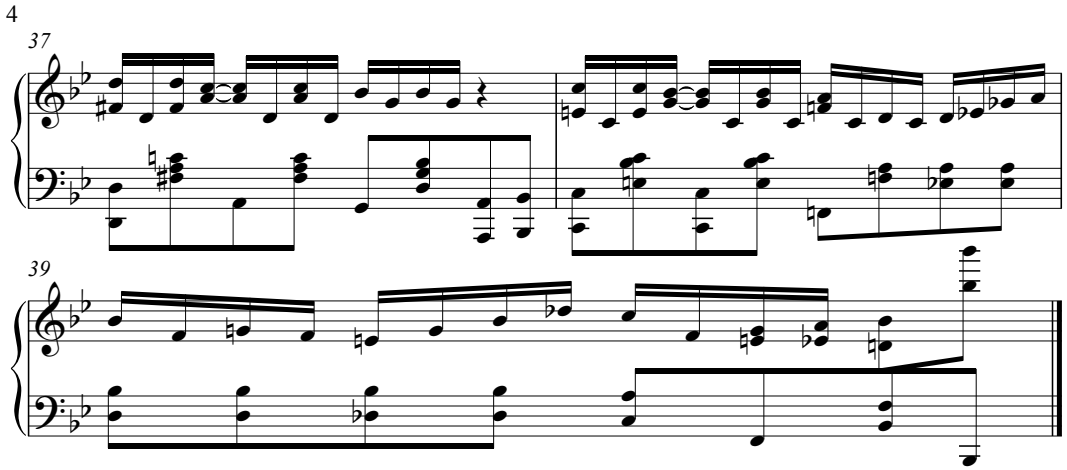
Kuunteluesimerkkejä:

-Scott Joplin:”Elite Syncopations”,”The Entertainer”, Maple Leaf Rag”

-Joseph Lamb:”Bohemia Rag”, Raindeer Rag”

-James Scott:” Frog Lags Rag”,”Kansas City Rag”

Just Rag

S.J 2013

2
13
15
17
19
21
23

25
27
29
31
33
35

KUVIO 1. “Just Rag”

”Tie New Orleansiin”

Kappale viittaa New Orleansissa kehittyneeseen jazziin, joka myöhemmin muovautui “hot”-jazziksi. 1900-luvun ensivuosikymmenen aikana kehittynyt tyyli oli varhaista jazzia, jossa kuuluvat ragtime- ja bluesvaikutteet. Vaikka musiikki oli rytmiltään svengaavaa, kuuluvat vielä vahvat marssipoljennon ja brassbandien kulmikkaat kolmimuunteisuuden elementit tyyliin. Varhaisia alkuperäisiä New Orleansin jazzkappaleita ei äänitteiden muodossa pysty kuuntelemaan, mutta The Original Dixieland Jazz Bandin (The Firs Jazz Recordings 1917-1922), Kid Ory & His Creole Jazz Band, sekä Louis Armstrong And His Hot Five levyjen kappleet antavat melko autenttisen kuvan New Orleansin jazzista.

Tyypillinen New Orleansin orkesterin soittimisto koostui ainakin kuudesta eri soittimesta. Näitä olivat yleensä klarinetti, kornetti, banjo, pasuuna, tuuba/kontrabasso ja piano. Instrumenttien osuuksia on mahdoton saada pianokappaleeseen sovitettua, ilman että siitä tulee todella haastava. Rakensin ”Tie New Orleansiin” joitain tyylinmukaisuuksia. Sointukierto noudattelee suurin piirtein ajan henkeä. Dominanttiseptimisointuja on hieman useampia ragtimeen verrattuna ja melodialinjassa on molli- ja duuriterssin käyttöä, sekä kromaattisia

johtosäveliä. Kaksiääninen tersseittäin liikkuva melodia kuvastaa klarinetin ja kornetin yhteispeliä. Vasen käsi tapailee ragtime-kappaleen vastaavaa, jossa voi halutessaan kuulla tuuban ja banjon vuoropuhelua. Pienet vasemman käden melodiapätkät voisi aivan hyvin soittaa vaikka pasuuna. Rytminen fraseeraus on kulmikasta kolmimuunteista, jonka vuoksi päätin kirjoittaa rytmit pisterytminä. Kolmimuunteista kahdeksasosalinjaa ei yleensä kannata näin merkata, mutta ehkä tämän avulla sen saa ainakin erilaiseksi kuin triolipohjaisen linjan, mitä esiintyy kappaleissa myöhemmin. Kappale on aika helppo, sillä toistoa on paljon ja melodia ei ole teknisesti vaikea soittaa. Ainoastaan vasemman käden edestakainen liike voi tuottaa vaikeuksia. Esimerkkisormitukset ja sointumerkit löytyvät myös nuotista. Varsinkin sointumerkkien kautta vasen käsi on helpompi hahmottaa.

Kuunteluesimerkit:

-Louis Armstrong and He’s Hot Five: ”Basin Street Blues”, ”Come Back Sweet Papa”

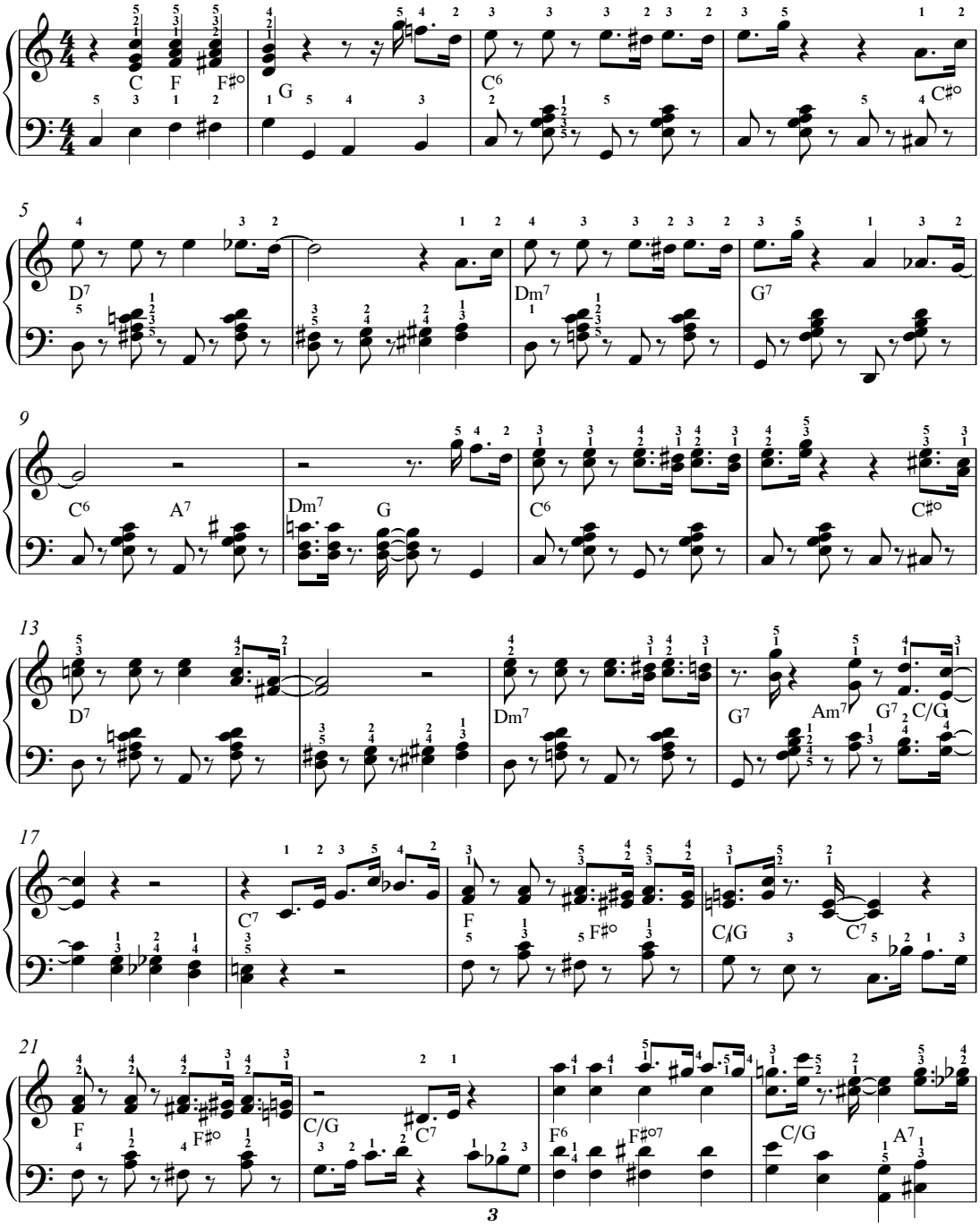
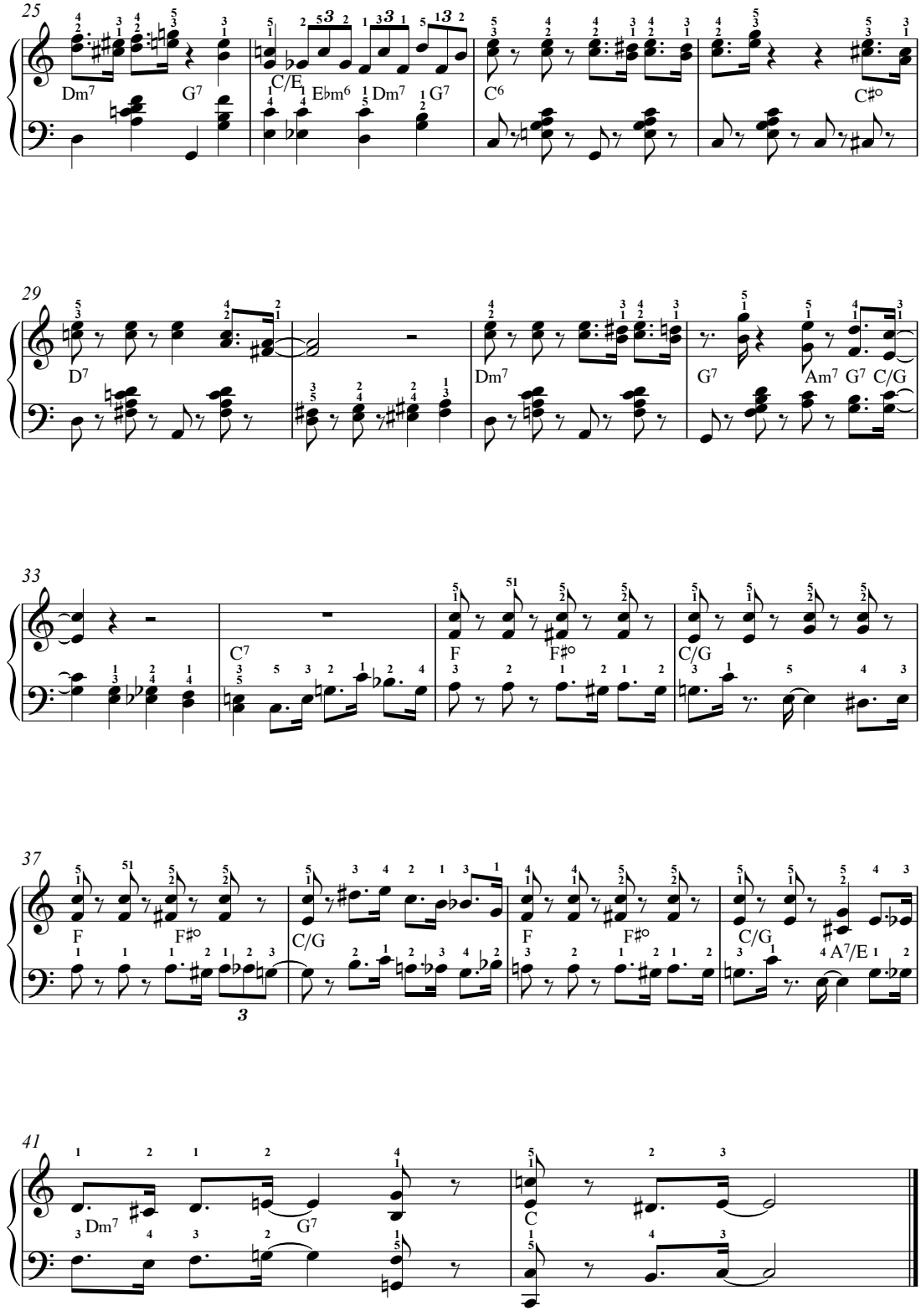
Sweet Little Papa”

-Jelly Roll Morton:” Mama Nita”,”Mamie’s Blues”,”Seattle Hunch”,

-Kid Ory:” Jazz Lips”,” Muskat Ramble”,”Orly’s Creole Trombone”,

-Original Dixieland Jazz Band:”Crazy Blues”,”Sensation Rag”, “Tiger Rag”,

Tie New Orleansiin

S.J 2014

25
Dm7
G7
C/E
E♭m6
Dm7
G7
C6
C♯°
29
D7
Dm7
G7
Am7
G7
C/G
33
C7
F
F♯°
C/G
37
F
F♯°
C/G
F
F♯°
C/G
A7/E
41
Dm7
G7
C

KUVIO 2. ”Tie New Orleansiin”

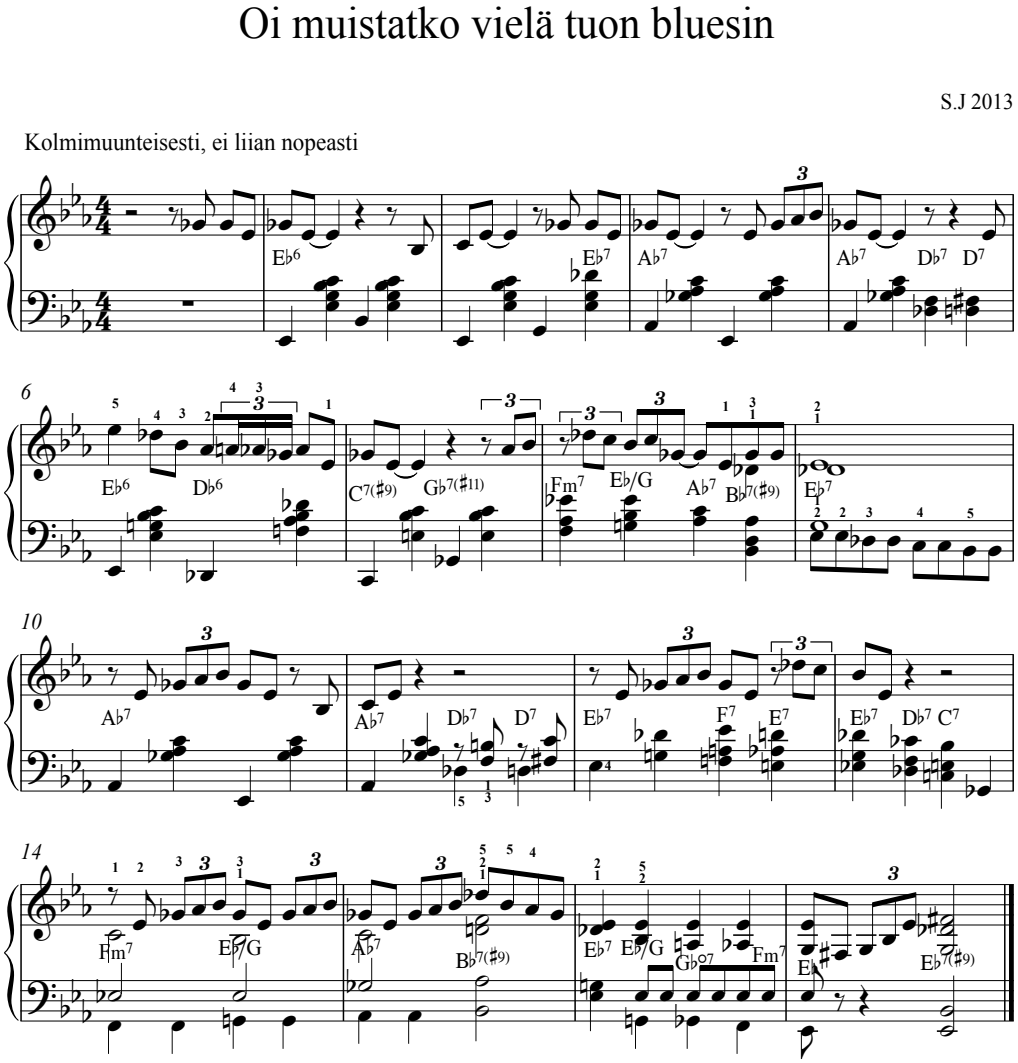
”Oi, muistatko vielä tuon bluesin”

“Oi, muistatko vielä blues” muistelee vanhan 1920-luvun vaudevillebluesin aikoja. Melodialinja on mollibluesasteikkoon pohjautuva, eli pieni terssi on vallitsevana osapuolena vaikka I-asteen sointu on duuriseptimisointu. Ainoastaan C (s6) on asteikon ulkopuolinen sävel. Kappaleessa on käytössä dominanttiseptimisointuja monipuolisesti. Vasen käsi on jälleen neljäsosasykettä ylläpitävä, mikä muistuttaa stride-tyyliä. Tosin tempo on tässä kappaleessa hidas. Vasemman käden osuudessa on vaikutteita myöhempien aikojen bluesista, sillä harmonialtaan se ei ole aivan samankaltainen vaudevillekappaleiden kanssa, jotka ovat tyyliltään “hot”-jazzia ja Broadway-musikaalia. Melodiakin on harjoituskappaleessa koristeellisempaa kuin sen ajan vaudevillelaulajien melodialinjat. He käyttivät enemmän liukuja liikkuessaan äänestä toiseen, joka on pianolla mahdoton toteuttaa.

Melodia tulee soittaa kolmimuunteisesti triolin kautta ajateltuna. Myös legato 8-osien välillä auttaa “pyöreämmän” rytmin saavuttamisessa. Sormituksia on esimerkkinä vain muutama, sillä melodialinjan voi soittaa luontevasti peräkkäisillä sormilla. Kappale on helppo ja lyhyt, joten se sopii pienemmällekin soittajalle. Viimeisen rivin vasemman käden jaot eri sormilla ovat haastavimpia.

Kuunteluesimerkkejä:
-Bessie Smith: ”After You’ve Gone”, “Baby Won’t You Please Come Home”, ”Weeping Willow Blues”, ”St. Louis Blues”

-Mamie Smith: ”Crazy Blues”, Harlem Blues”, ”What Have You Done To Make Me Feel This Way”

-Ma Rainey: ” Bad Luck Blues”, ”Barrel House Blues”, ”Ya Da Do”

KUVIO 3. “Oi, muistatko vielä tuon bluesin”

“Bb-blues”

Tämä kappale pohjautuu tyypilliseen blueskiertoon, eli I, IV ja V-asteiden 12 tahdin mittaiseen vaihteluun, jossa muutamalla soinnulla (alennetun VI-asteen ja V-asteen tritonuskorvaussoinnut) on rikottu perinteistä kaavaa. Vasen käsi soittaa boogie-woogie -tyylisesti bassolinjan rakentuessa pääasiassa seks-tisoinnulle. Melodialinjassa on käytössä blues-asteikkoäänten lisäksi s6. Varsin-

kin jälkimmäisen puoliskon kakkosäänessä duuri- ja molliterssin vuorottelu luo boogie-woogiemaista tunnelmaa.

Melodia on sinällään helpohko ja perustuu toistoon. Fraseerausmerkkien avulla tuon siihen särmää ja blues- ja jazzkappaleille tyypillistä ilmaisua. Tärkein näistä on fraasin lopettavan kahdeksasosaparin fraseeraus (pitkä-lyhyt). Kappaleen haasteet ovat vasemman ja oikean käden indepenssissä, jossa melodian painokkaat äänet sijoittuvat vasemman käden heikkojen kahdeksasosien kanssa yhtäaikaisesti. Tämä vaikeutuu, kun kakkosääni tulee melodian alapuolelle. Esimerkkisormitukset ja sointumerkit auttavat kappaleen soittamisessa. Sointumerkkejä voi hyödyntää vaikkapa soittamalla erilaisia varioivia säestyskomppeja sointukierron pohjalta. Samoin soolonsoittoa voi harjoitella soittamalla samanaikaisesti vasemmalla kädellä vain soinnun tärkeimmät (1,3,7) äänet erilaisin rytmein. Olen valinnut listaan kappaleita boogie-woogiesta ja varhaisesta rhythm & bluesista, koska harjoituskappaleissa on elementtejä molemmista tyyleistä.

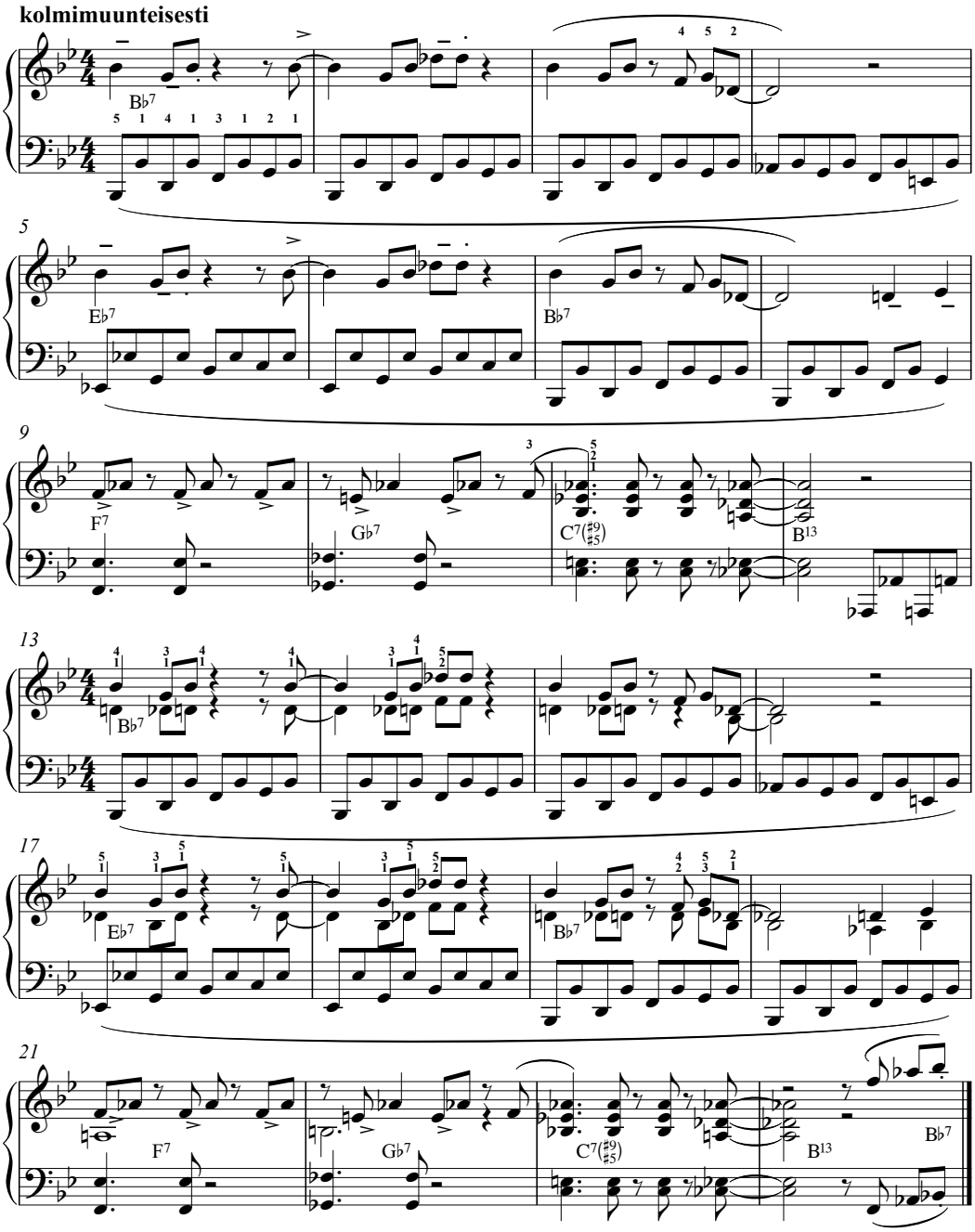
Kuunteluesimerkkejä:

-Jimmy Yancey:” Rolling The Stone”,”Steady Rock Blues”,

-Louis Jordan:”Caldonia Boogie”,”Choo Choo Ch’ Boogie”,”Saturday Night Fish Fry”

-Joe Turner:”Shake, Rattle&Roll”,”Roll’em Pete”, Wine-O-Baby Boogie”

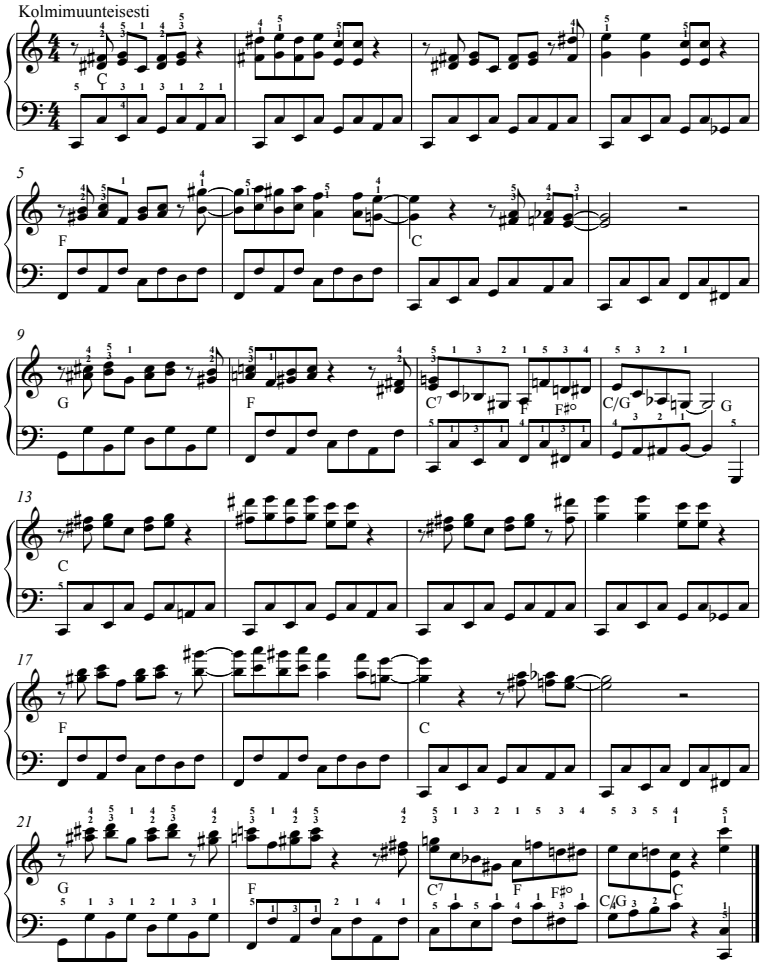
”Meade Lux Lewis”:”Bass on Top,”Lux’s Boogie”,”Yancey’s Pride”

Bb-Blues

KUVIO 4. “Bb-Blues”

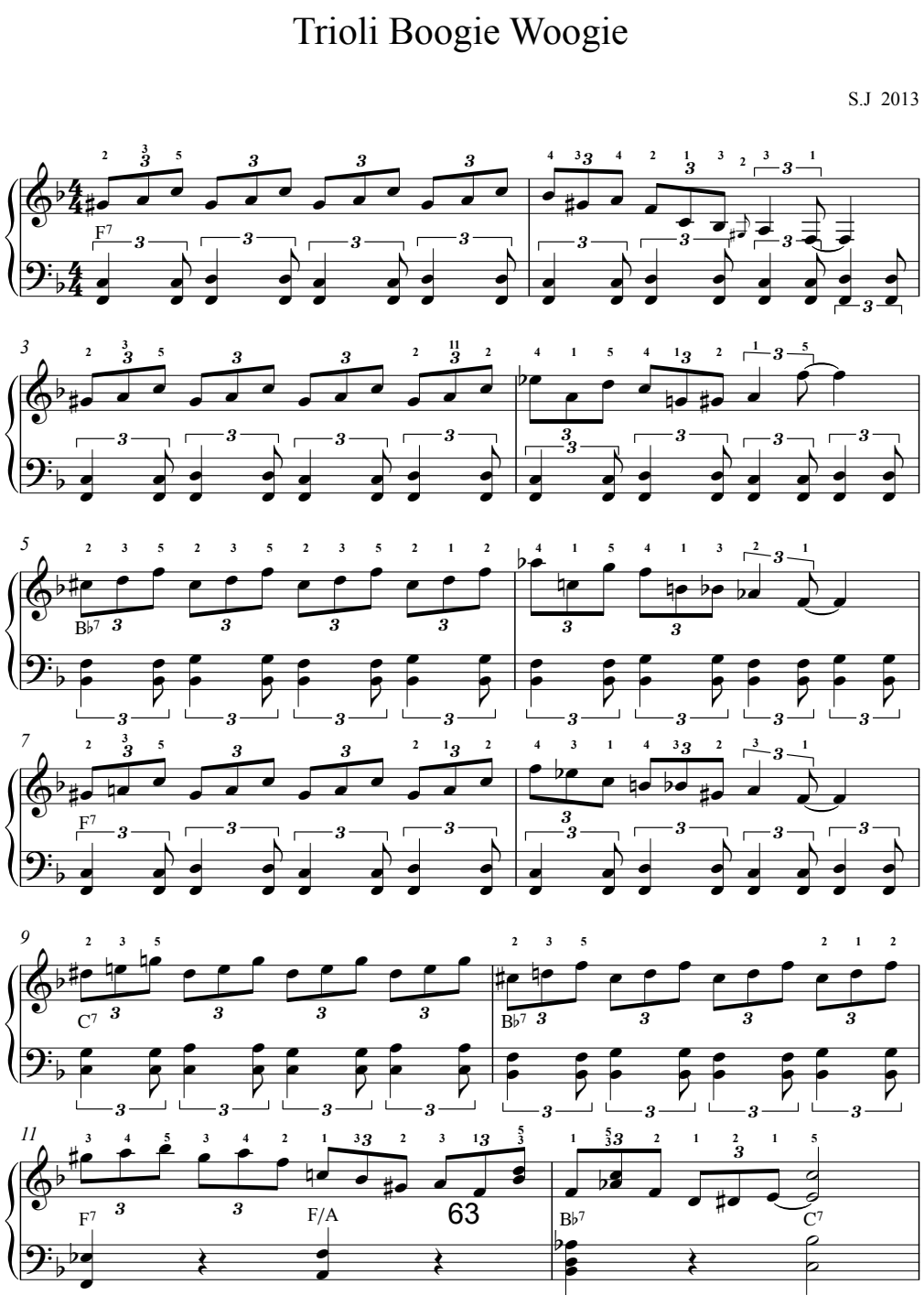
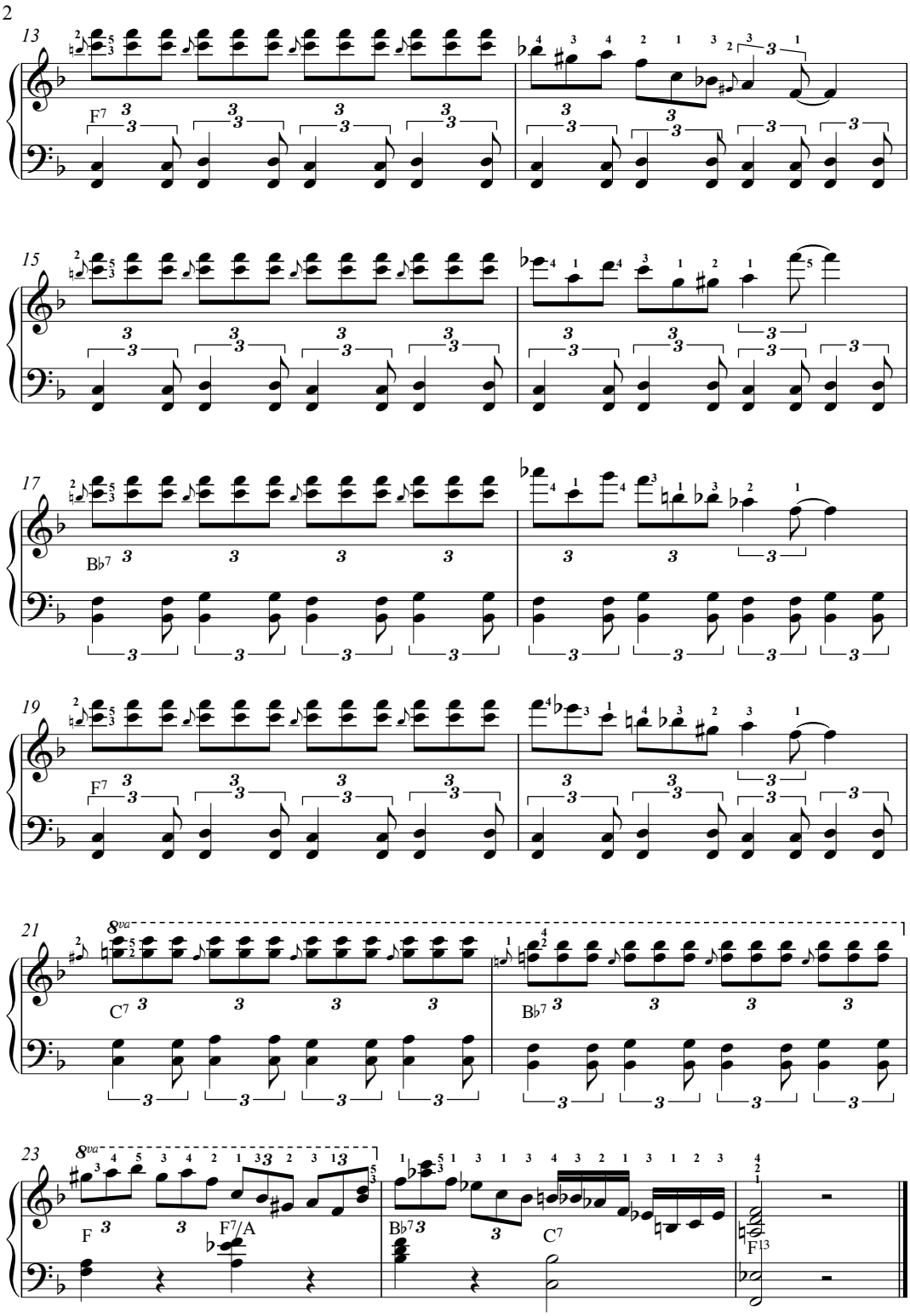
”Hei Boogie woogie”

Boogie-woogie -tyylin harjoittelu jatkuu tässäkin kappaleessa, jossa vasemman käden bassolinja on samanlainen kuin Bb-bluesissa. Melodia perustuu tersseissä ja seksteissä liikkuvaan kaksiääniseen kuljetukseen, joka käy pyörähtämässä alapuolisen kromaattisen sävelparin kautta. Oikean käden osuus on muutenkin lähempänä 1930-40-lukujen boogie-woogie -kappaleiden melodia- ja sololinjoja. ”Hei Boogie woogie” on harmonialtaan yksinkertainen, joten haastetta saa soittamalla sitä nopeammassa tempossa. Myös nyansseja ja sävelten painotuksia on hyvä varioida. Vasemman käden linjassa sekstisointuääniä merkkaavat kahdeksasosat voi soittaa painokkaammin kuin peukalon oktaavia toistavan äänen. Kappaletta voi tulkita myös suoralla kahdeksasosalinjalla tai molemmilla fraseerauksilla, ja katsoa kuinka hyvin se itseltä onnistuu. Sointumerkkien avulla aikakauden tyypillinen harmoniakulku hahmottuu paremmin.

Hei Boogie woogie

S.J 2013

KUVIO 5. ”Hei Boogie woogie”

”Trioli Boogie Woogie”

Tässä kappaleessa vasemman käden rytmipohja voi olla haastava nopeassa tempossa oikean käden liikkuvien triolien kanssa. Oikeassa kädessä on muutenkin hieman edellisiä kappaleita enemmän soolomaista soittoa. Melodiafraaseja voi käyttää suoraan sellaisinaan tai transponoituna, vaikka ensimmäisissä sooloissa bändiympäristössä.

KUVIO 6. “Trioli Boogie Woogie”

”Stride To Heaven”

Stride-tyyli oli vuosina 1920-30 vallitseva varsinkin pianistien keskuudessa New Yorkissa, jossa sen katsotaan kehittyneen. Ragtimesta peräisin oleva vasemman käden bassoääni-sointublokki -vuorottelu oli vallitseva tapa soittaa jazzia vielä swingin alkutaipaleille asti, lukuun ottamatta boogie-woogie -tyyliä. Ragtimeen verrattuna oikeassa kädessä tapahtui suurimpia muutoksia. Kolmimuunteisuus, sointublokkien käyttö, neljäsosasykettä rikkovien rytmien käyttö ja nopeammat tempot kuuluivat stride-soittajien soitossa. Melodioiden koristelu, sekä rytminen ja harmoninen muuntelu olivat pianistien työkaluja, joiden avulla esim. Fats Waller ja James. P. Johnson mittelivät paremmuudesta muun muassa ”Cuttin’ Contest” -tapahtumissa. Stride-nimi kuvastaa vasemman käden vauhdikasta, edestakaista hyppelyä matalilta bassoääniltä keskirekisterin sointuäänille.

Stride-tyylillä soitetut kappaleet ovat haastavia juuri monipuolisuutensa takia. Vaikuttaa siltä, että kaikki jazz-ensemblen soittajat soittaisivat yhtäaikaisesti pianon koskettimilla. ”Stride To Heaven” on tarkoitettu jo pitemmällä olevalle ja varttuneemmalle soittajalle, koska siinä on laajoja sointuotteita ja oktaavikuljetuksia. Kappale menee F-mollissa, mikä tuo lisää haasteita. Tempon nopeutta en ole erikseen määritellyt, mutta kappale on hyvä soittaa sellaisella tempolla, jossa rytmit saa varmasti svengaamaan.

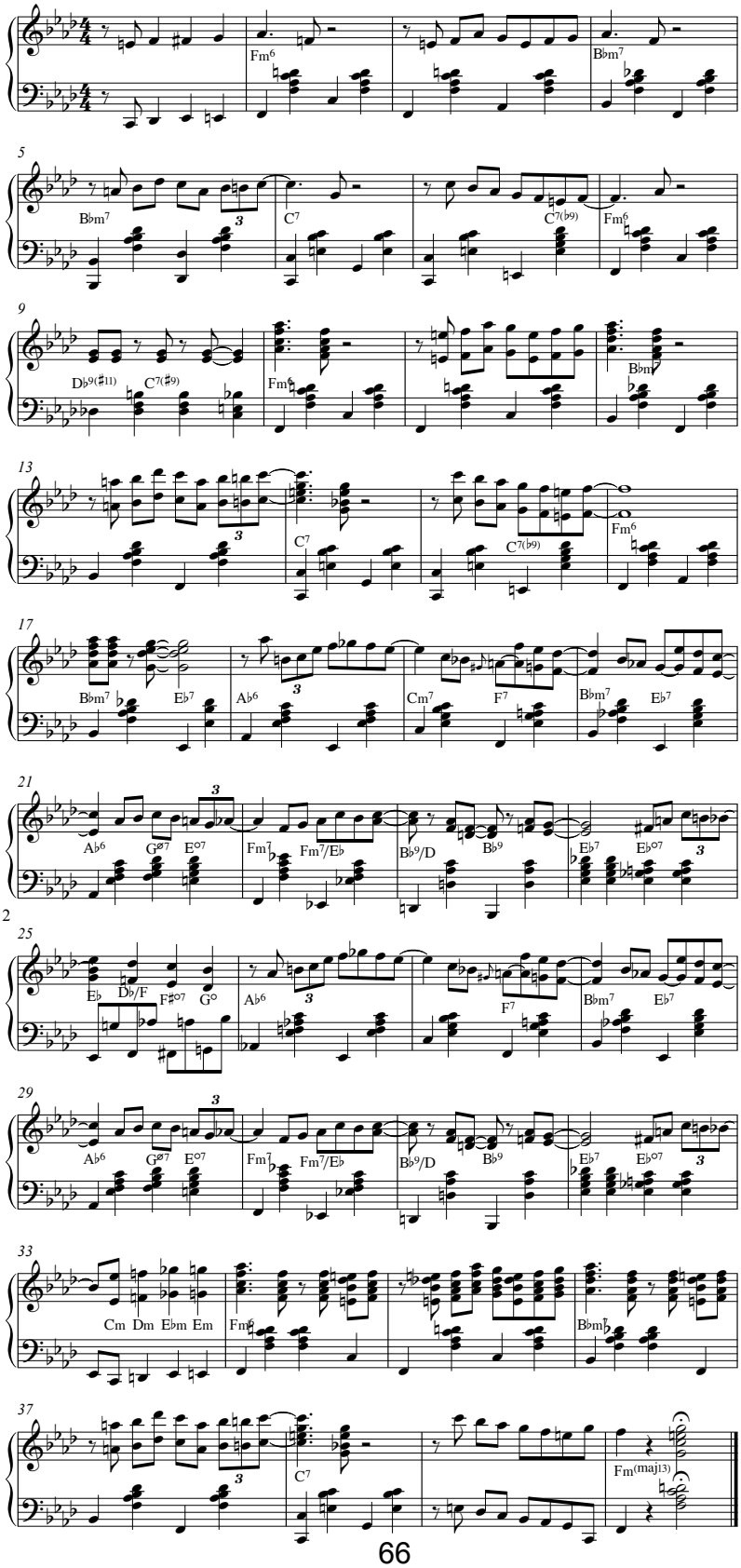
Kuunteluesimerkkejä:

-Art Tatum:”The Shout”,”Sophisticated Lady”,”Tiger Rag”

-Fats Waller: “Ain’t Misbahavin”, ”Handful Of Keys”, ”Swingin’ Them Jingle Bells”

-James. P. Johnson: ”Boogie Woogie Stride”, ”Carolina Shout”, ”The Harlem Strut”,

Stride to Heaven

S.J 2013

KUVIO 7. “Stride to Heaven”

”Benny Be Good”

Vaikka nimi saattaa tuoda ensimmäisenä mieleen Chuck Berryn kappaleen, ei kyse ole kuitenkaan rock ‘n’ rollista. Kappaleen nimi viittaa swingin ehkä tunnetuimpaan orkesterijohtajaan ja klarinetistiin Benny Goodmaniin. Goodman toi suurelle väestölle swingin tutuksi Pohjois-Amerikan länsirannikon kiertuellaan vuonna 1935, jatkaessaan jo muun muassa Duke Ellingtonin ja Fletcher Hendersonin viitoittamaa tietä. Swing oli 1930–45-lukujen tanssimusiikkia, jossa bigbandien orkesterinjohtajilla ja sovittajilla oli suuri rooli. Swing-kausi oli jatketta ”hot”-kauden musiikille, ja muutokset painottuivat lähinnä orkestrointiin ja kontrolloidumpaan soittoon. New Orleans-tyylinen ensemblejen kollektiivisempi improvisointi väheni, kun bigbandien solistit vastasivat soolojen soittamisesta. Ne muodostuivat enemmän ohjelmanumeroiksi. Swingin aikakaudella myös laulusolistit nousivat suosioon, ja hiljalleen he ottivat roolin huomion keskipisteenä, kun taas orkesteri siirtyi enemmän taka-alalle.

Harjoituskappaleessa demonstroidaan swing-ajan bigbandien tyypillistä kappaletta. Alussa keskirekisterin soittimet (pasuunat ja saksofonit) luovat tiivistä sointuharmoniaa, jossa liikutaan dimisointujen ja välidominanttien kautta soinnusta toiseen. Niin sanottu ”block chords” -tyylinen kulku on vallitsevaa kappaleen alku- ja loppupuolella. Keskiosassa on oikean käden melodiaosuus, joka toimii klarinettivälikkeenä. Tämän jälkeen on saksofonien vuoro, mitä oikean ja vasemman käden kaksiääninen melodiapätkä esittää.

Kappaleessa on useita haasteita. Tarkoitus olisi saada sointukuljetuksien äänet soimaan mahdollisimman tasaisesti, hieman pedaalilla avustaen. Kaikkia ääniä ei tarvitse soittaa sitoen, jotta sointi olisi puhallinsoitinmaisempi. Sen sijaan ”klarinettivälike” ja ”saksofoniosuus” tulisi soittaa sitoen. Kappale on suunnattu hieman pidemmällä olevalle soittajalle.

Kuunteluesimerkkejä molempiin swing-kappaleisiin:

-Benny Carter: ”OK For Baby, ” Cadillac Slim”, ”Jump Call”

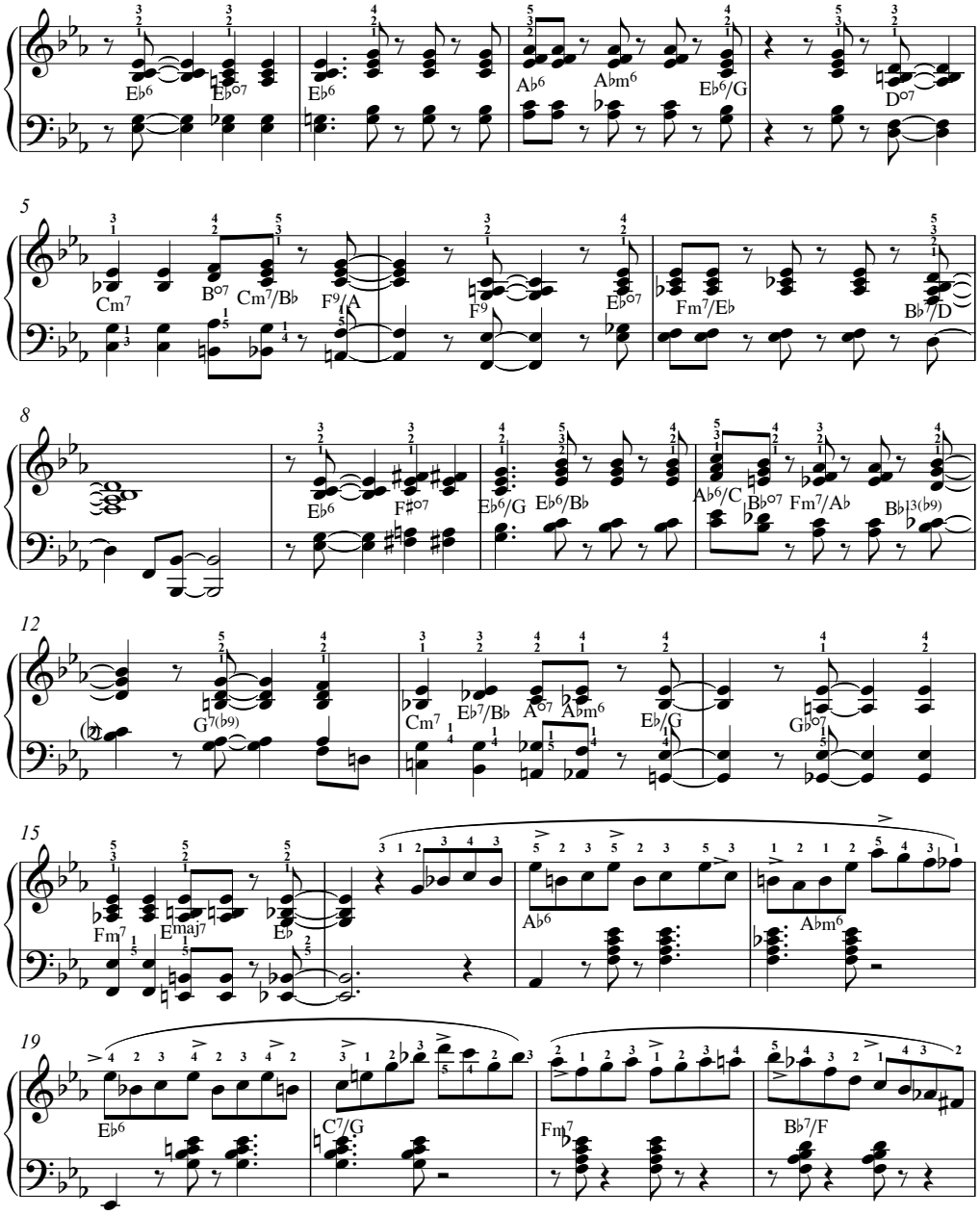
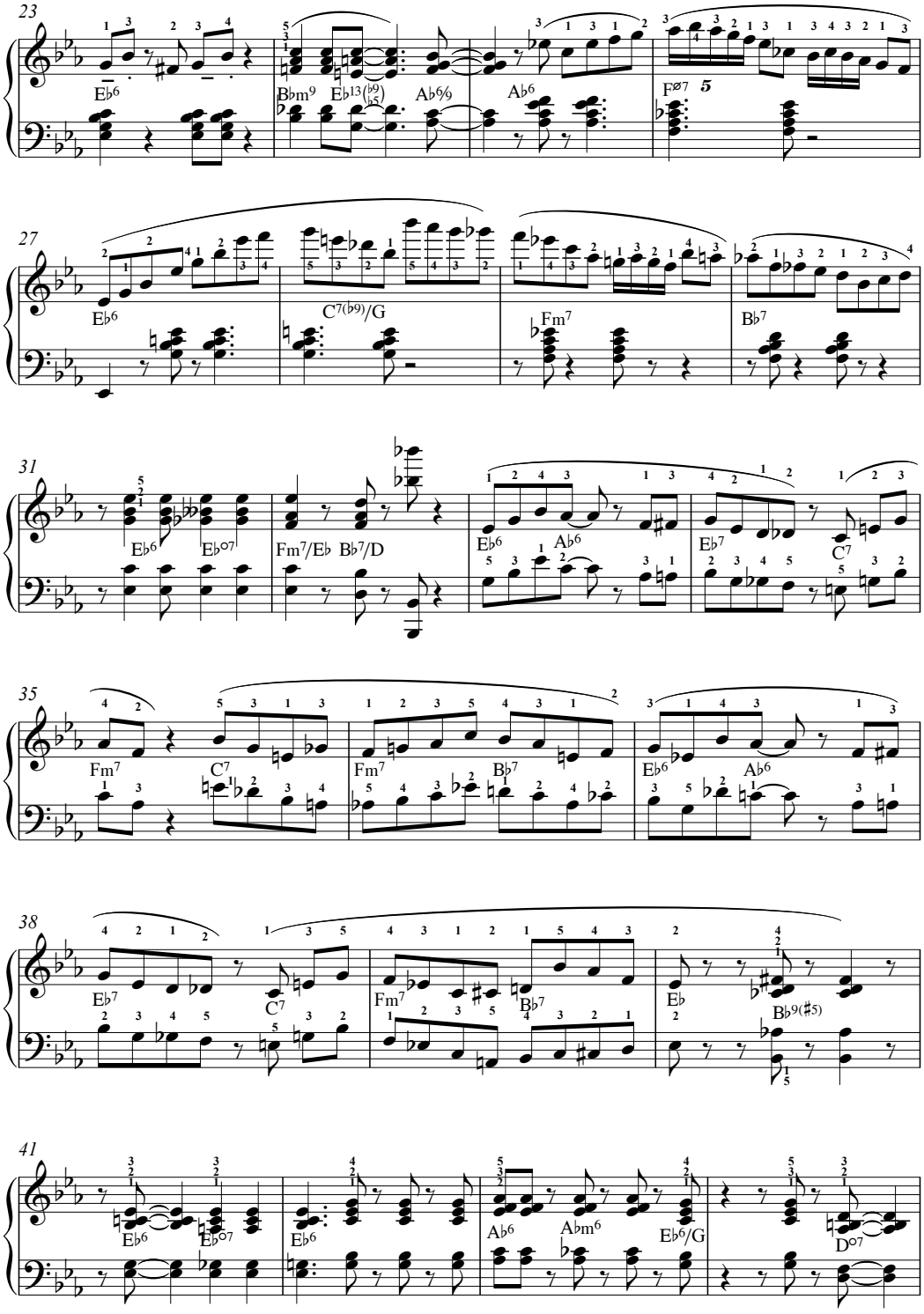
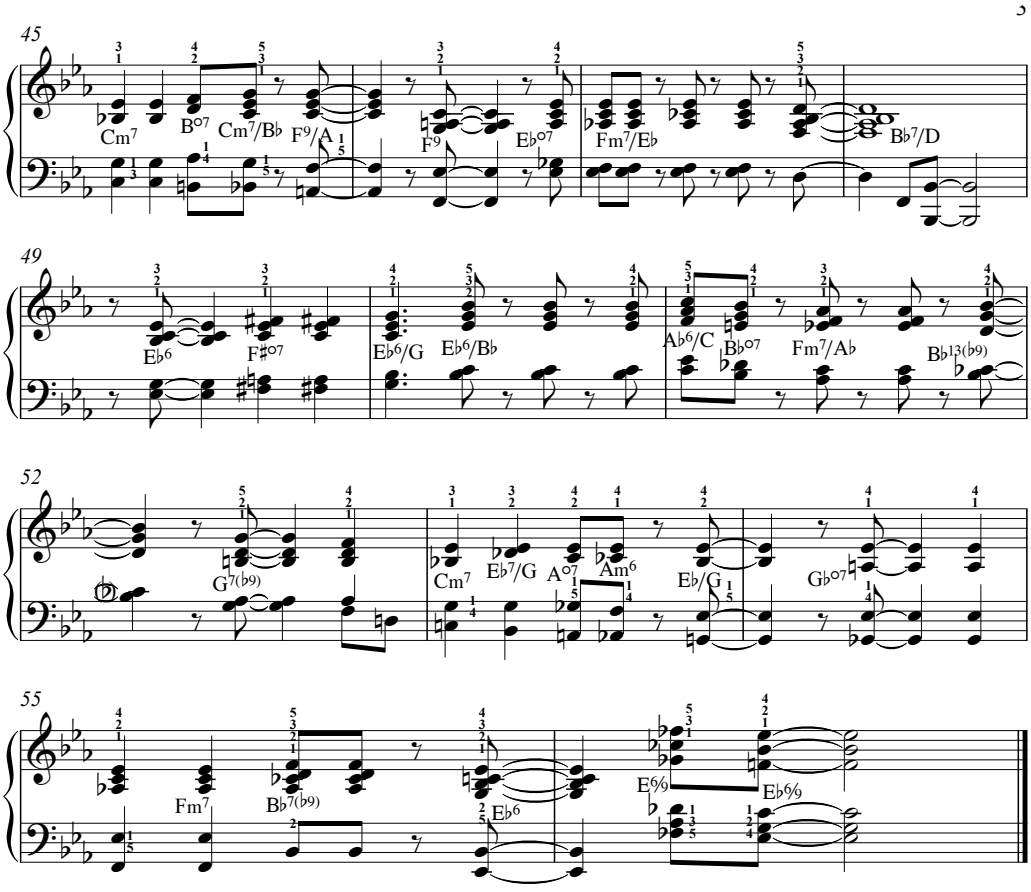
-Benny Goodman:”Don’t Be That Way”, ” Let’s Dance”, ”Sing Sing Sing”

-Count Basie: ”Back To The Apple”, ”The Daily Jump”, ”9:20 Special”

-Duke Ellington:”Flamingo”,”Satin Doll” ”Star Dust”

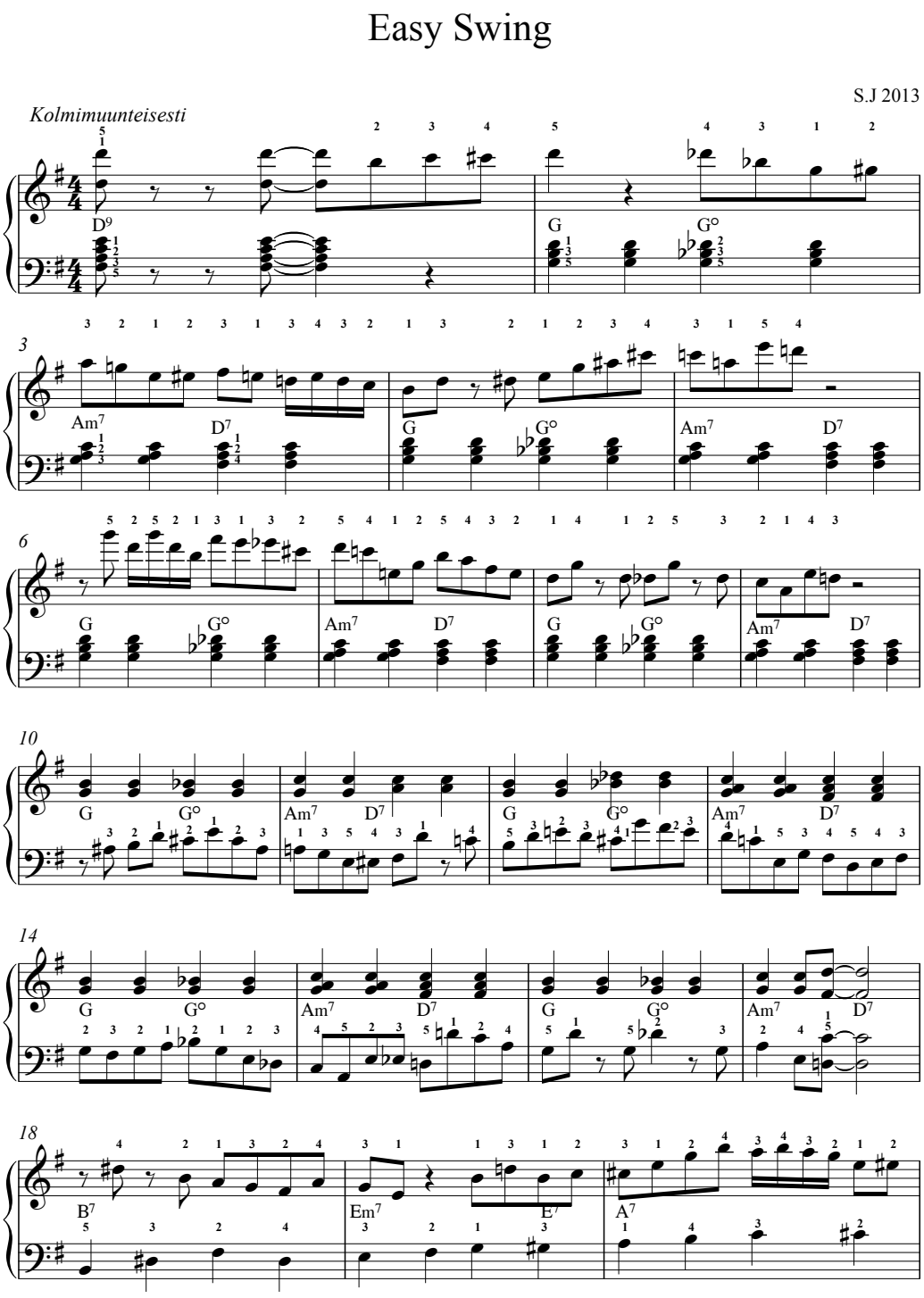
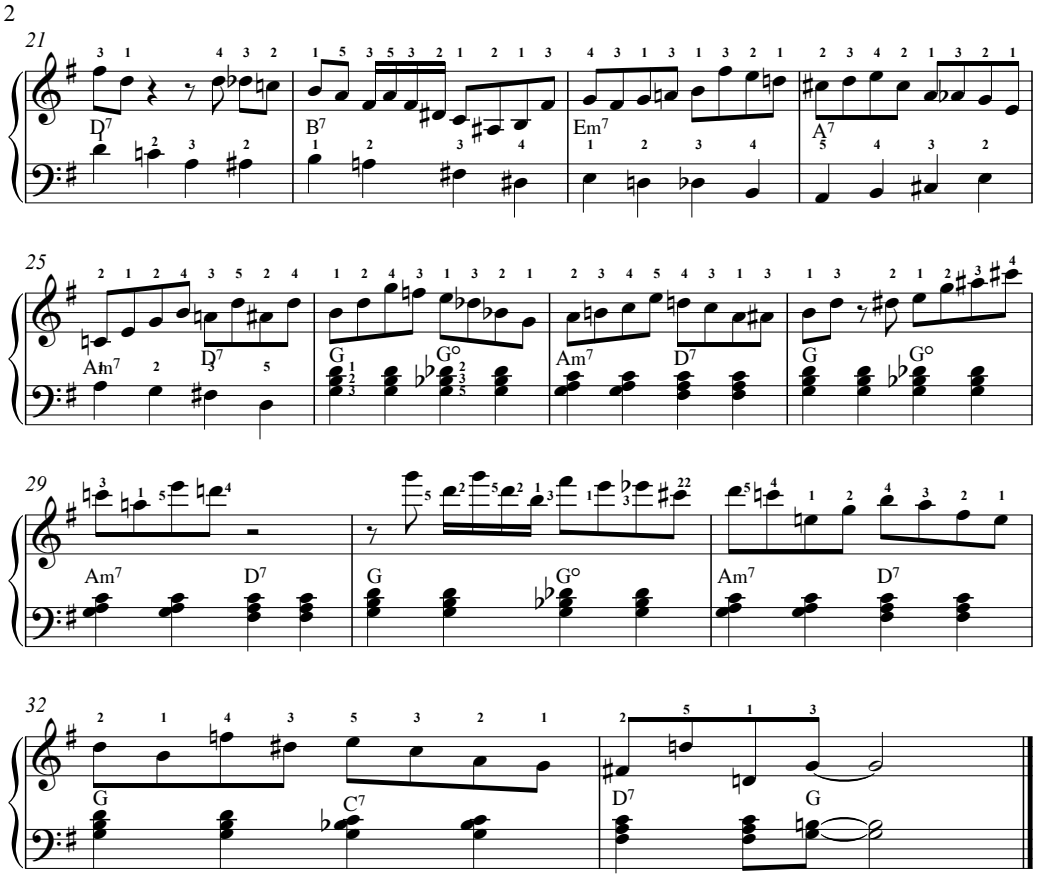
Benny Be Good

S.J 2013

Swengaten, ei liian nopeasti

23
E♭6
B♭m9
E♭13(♭9)
A♭6/♭9
A♭6
Fø7
5
27
E♭6
C7(♭9)/G
Fm7
B♭7
31
E♭6
E♭o7
Fm7/E♭
B♭7/D
E♭6
A♭6
E♭7
C7
35
Fm7
C7
Fm7
B♭7
E♭6
A♭6
38
E♭7
C7
Fm7
B♭7
E♭
B♭9(♯5)
41
E♭6
E♭o7
E♭6
A♭6
A♭m6
E♭6/G
D♭o7

KUVIO 8. “Benny be Good”

”Easy Swing”

Tässä kappaleessa keskitytään melodialinjojen soittamiseen molemmilla käsillä. Sointusävelille pohjautuva melodia noudattelee swing-kauden soolosoittajien soololinjoja, joissa esiintyi kromatiikkaa ja blues-asteikkomaisia kuljetuksia. Myös ”Easy Swingin” melodialinjat rakentuvat sointuäänille ja kromaattiset äänet toimivat johtosävelinä. Kappaleen rakenne noudattelee perinteistä AABA-kaavaa, tosin toisen A-osan vasemman käden teema on muuntelua aikaisemmasta. Oikean ja vasemman käden osuudet on jaettu solistisiin ja säestäviin rooleihin. Oikea aloittaa melodialla, jota vasen käsi säestää tasaisella neljäsosasykkeellä niin kuin sähkökitara bigbandissä. Tämän jälkeen osat vaihtuvat toisin päin. Seuraavassa osassa melodia ja bassolinja muodostavat kaksiäänisen kuljetuksen.

Kappaletta soveltuu monen tasoisille oppilaille, koska tempo määrittää vaikeustason. Sormitukset ovat joissain kohdissa vaikeita, mutta niitä voi muokata tason mukaan.

KUVIO 9. ”Easy Swing”

”Bee And Bob”

Jazz alkoi muuntautua 1940-luvulla tanssimusiikista kohti vakavammin otettavaa taidetta. Muusikot halusivat enemmän huomiota ja arvostusta osaamisestaan pelkän tanssijoiden säestämisen sijaan. Tanssikeikkojen jälkeisissä klubien ja yökerhojen jameissa syntynyt bebop kehittyi 1940-luvulla. Pienempien ensemblejen improvisointiin ja taitojen esittelyyn pohjautuva tyyli kehittyi vastapainoksi muusikoiden mielestä ajoittain puuduttavaan bigband swingin soittamiselle. Kappaleiden sointuharmonia monipuolistui, ”Ryhmn Changes”- pohjaiset kappaleet yleistyivät, II-V -kadenssien käyttö lisääntyi, mutta myös I7-IV7-V7-tehoille pohjautuva bluesharmonia oli bebopissa läsnä. Melodia- ja soololinjojen

koristelu, kromatiikan lisääntyminen, ja laajojen muunnesointujen skaalojen käytöllä solistien soittimista tulvi ulos virtuoosimaisia, usein monimutkaisiakin sävelkuvioita. Bebopin ja tanssittavuuden vähenemisen myötä myös jazzin suosio kansan keskuudessa loppui, ja vuosien kuluessa jazzista tuli marginaalimusiikkia. Sen sijaan jazz-, gospel- ja blues- vaikutteista kehittynyt rhythm & blues aloitti seuraavan populaarimusiikin aikakauden.

”Bee And Bob” ei suoranaisesti ole bebopia, vaan se on enemmänkin murrosvaiheeseen sijoittuva kappale, jossa on elementtejä swingistä ja bebopista. Sointuharmoniassa on vanhempaa soundia, mutta melodialinja on jo monimuotoisempi kuin esimerkiksi 1930-luvun swing-kappaleessa. Kappale tulisi soittaa kohtuullisen nopeasti, mikä nostaa vaikeustasoa. Myös vasemman käden sointurytmit sijoittuvat välillä heikoille kahdeksasosille, joka tuo motorisia haasteita. Tärkeää on, ettei tempo ole liian nopea. Hallitut tasaiset sointuiskut ja legatossa oleva kahdeksasosalinja muodostavat swengaavan kokonaisuuden. Melodian soittoa voi harjoitella vaihtamalla kahdeksasosaparissa aksentteja vahvalta iskulta heikolle. Tällöin bebop-sävyä saa lisättyä.

Standardeja bebopin mestareiden soittamana:

-Clifford Brown: ”Cherokee”, ”I’ll Remember April”, ”Take The A Train”

-Dizzy Gillespie: ”A night In Tunisia”, ”Be-Bop”, ”Leep Frog”

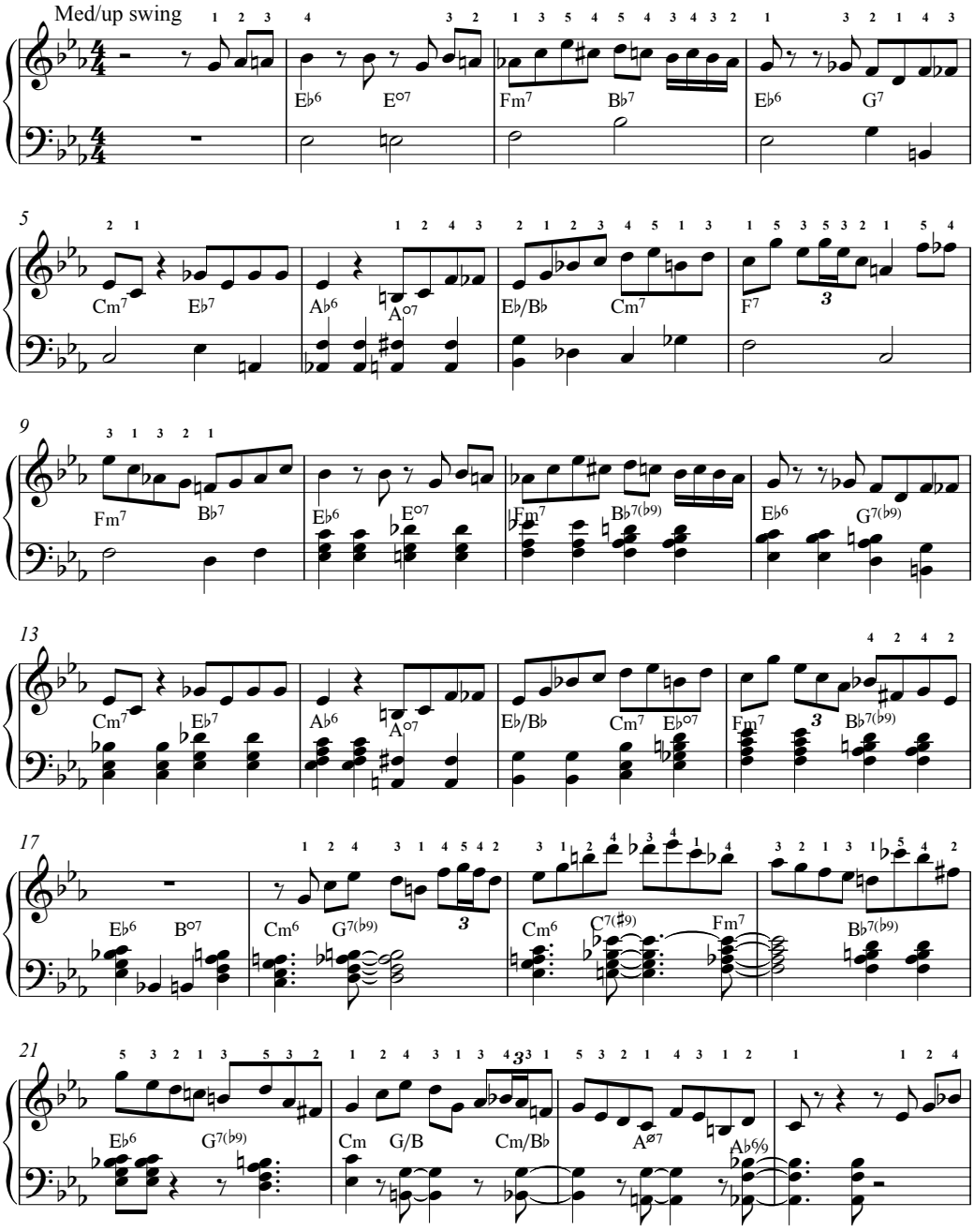
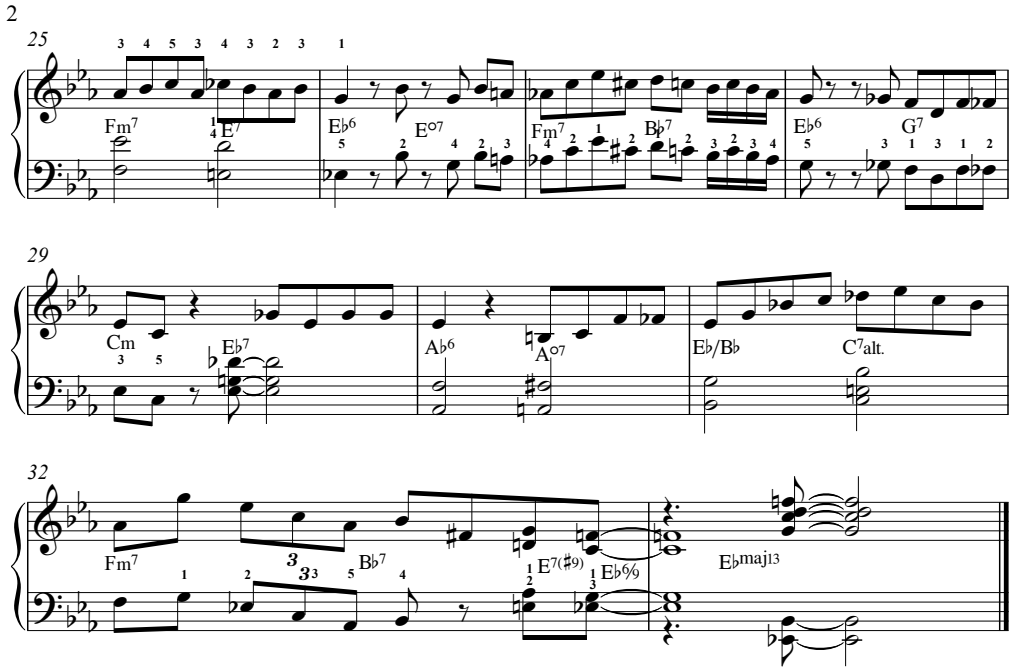
-Charlie Parker: ”Constellation”, ”Donna Lee”, ”Ornitology”,

-Oscar Peterson: ”Caravan”, ” Get Happy”, ”Lover, Come Back To Me”

-Bud Powell: ”Anthropology”, ”Bouncin’ With Bud”, ”Just One Of Those Things”

-Lennie Tristano: ”All The Things You Are”, ”April”, ”Line Up”,

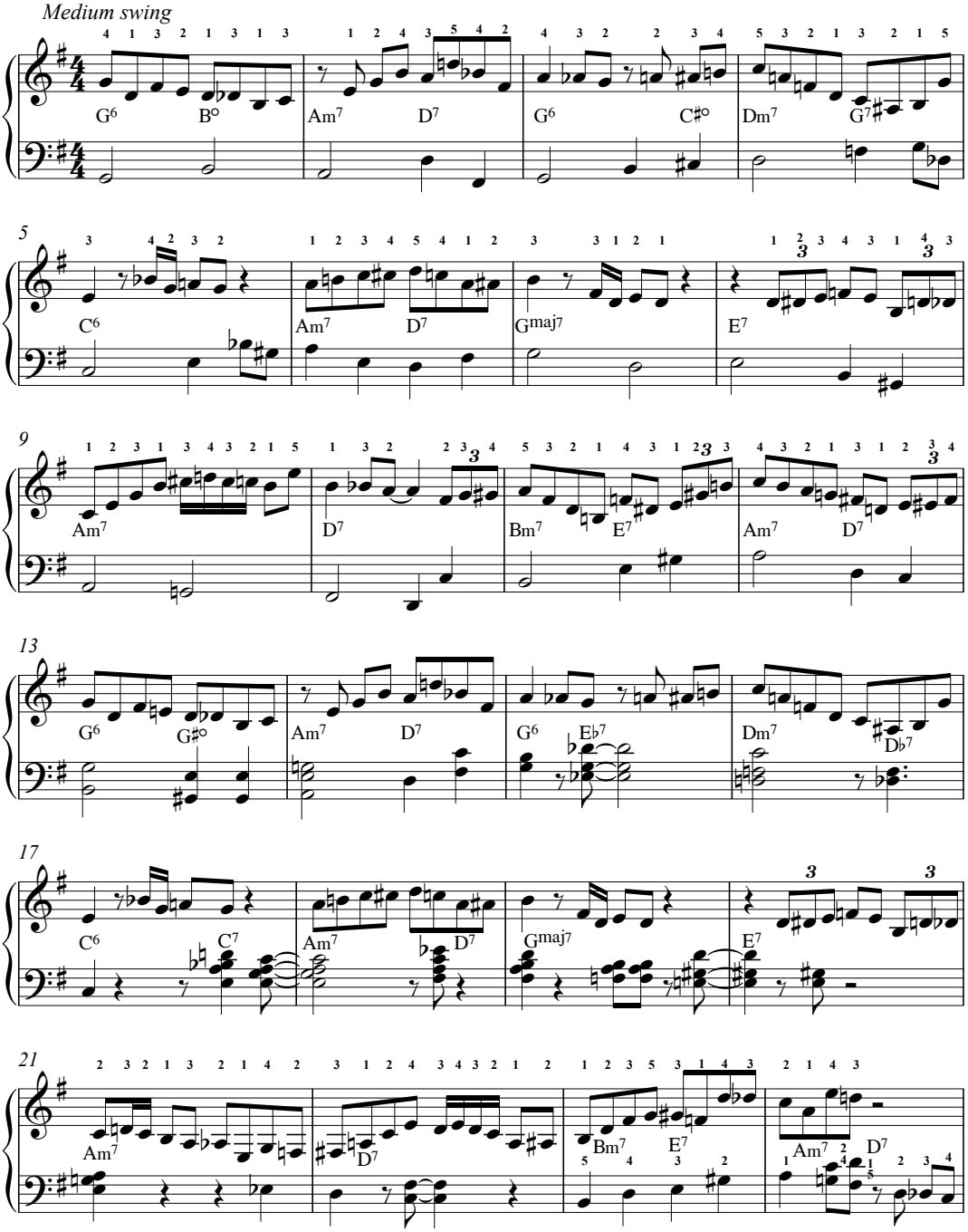
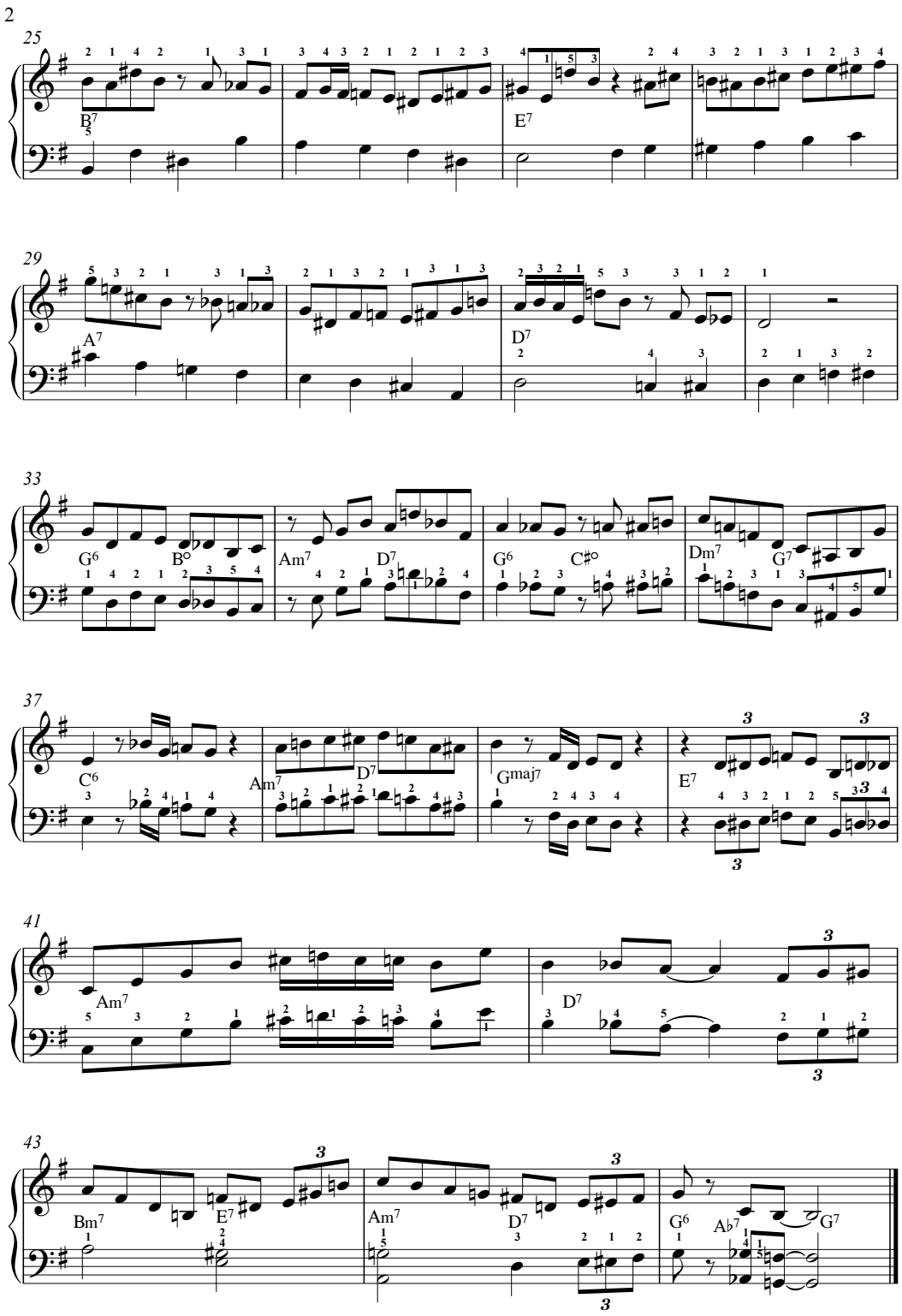
Bee and Bob

S.J 2013

KUVIO 10. “Bee and Bob”

”Bob’s Bee”

Tämä kappale jatkaa bebop-kauden tunnelmissa. Sointuharmonia on sekoitus rytmikiertopohjaista “Rhythm Changes” ja jazzblues-kiertoon perustuvaa kappaletta. Oikea ja vasen käsi luovat kaksiäänistä harmoniaa läpi kappaleen, lukuunottamatta muutamaa sointuiskua. Kappaleessa on perinteinen AABA-rakenne ja B-osassa on ”Walking Bass”-osio vasemmalla kädellä. Melodialinja tapailee Charlie Parker-tyylistä, joten tempo voi olla tässä kappaleessa kohtuullisen ripeä.

Bob's Bee

S.J 2014

KUVIO 11. “Bob’s Bee”

”Soul It”

Kappale kertoo rhythm & bluesin tarinaa. Orkesterien kokoonpanon vakiintuessa pienempään ensembleen, myös kappaleiden sointi ja harmoniapohja muuttuivat. Tyypilliseen rhythm & blues -orkesteriin kuului komppiryhmän (rummut, sähköbasso, piano, sähkökitara) lisäksi muutama puhaltaja ja taustalaulajia. Voidaan sanoa, että komppiryhmä soitti enemmän rytmisiä kuin harmonisia elementtejä, verrattuna esim. Bigbandin monipuolisesti sovitettuun materiaaliin. Rhythm & blues-kappaleet olivat pitkälti swengaavasti soitettuja blues- ja gospel-kappaleita, joiden sointupohjassa oli vähemmän liikettä.

Tässä kappaleessa bassolinja on melodian ohella yhtä tärkeässä roolissa. Se muistuttaa vastaavia 1950-luvun kappaleita, jossa pohjasävel, kvintti ja seksti toimivat riffimäisesti varsinkin ensimmäisen asteen duurisoinnun pohjalla. Bassolinja rakentuu muuten pääsääntöisesti kolmisointuäänille. Melodia sen sijaan liikkuu duuripentatonisen asteikon sävelillä, jossa muutamat kromaattiset etuheleet tuovat mukaan blues-sävyä. Komppiosiossa keskitytään hetkeksi pehmeään, mutta tiukkaan rytmin soittoon, jota kuvitteellinen basso ja wurlitzer luovat. ”Soul It” sopii hyvin aloittelevalle pop/jazz -pianistille, koska siinä on helppo, tarttuva melodia ja helpohko sointupohja ja bassolinja.

Lämmittelyksi rhythm & bluesin kuuntelemiseen suosittelen seuraavia kappaleita. Rhythm & blues on tyylisuuntana jo niin laaja, että se kattaa suuren joukon eri perinteestä olevia artisteja. Lista on pitkä, ja siksi jaan sen molempien kappaleiden yhteyteen.

Kuunteluesimerkkejä:

-Ruth Brown: ”Just Too Much”, ”Teardrops From My Eyes”, ”This Little Girl’s Gone Rockin’”

-Ray Charles: ”Hallelujah I Love Her So”, ”Lonely Avenue”, ”Come Back Baby”

-Sam Cooke: ” A Change Is Gonna Come”, ”A Nother Saturday Night”, ”I’ll Come Running Back To You”

-The Drifters: ”Money Honey”, ”Up On The Roof”, ”White Chrismast”

-Buddy & Ella Johnson: ” I Don’t Want Nobody Baby”, ”One More Time”, ”Well Do It”

-The Ink Spots: ”Java Jive”, ”Slap That Bass” Stop Pretending”

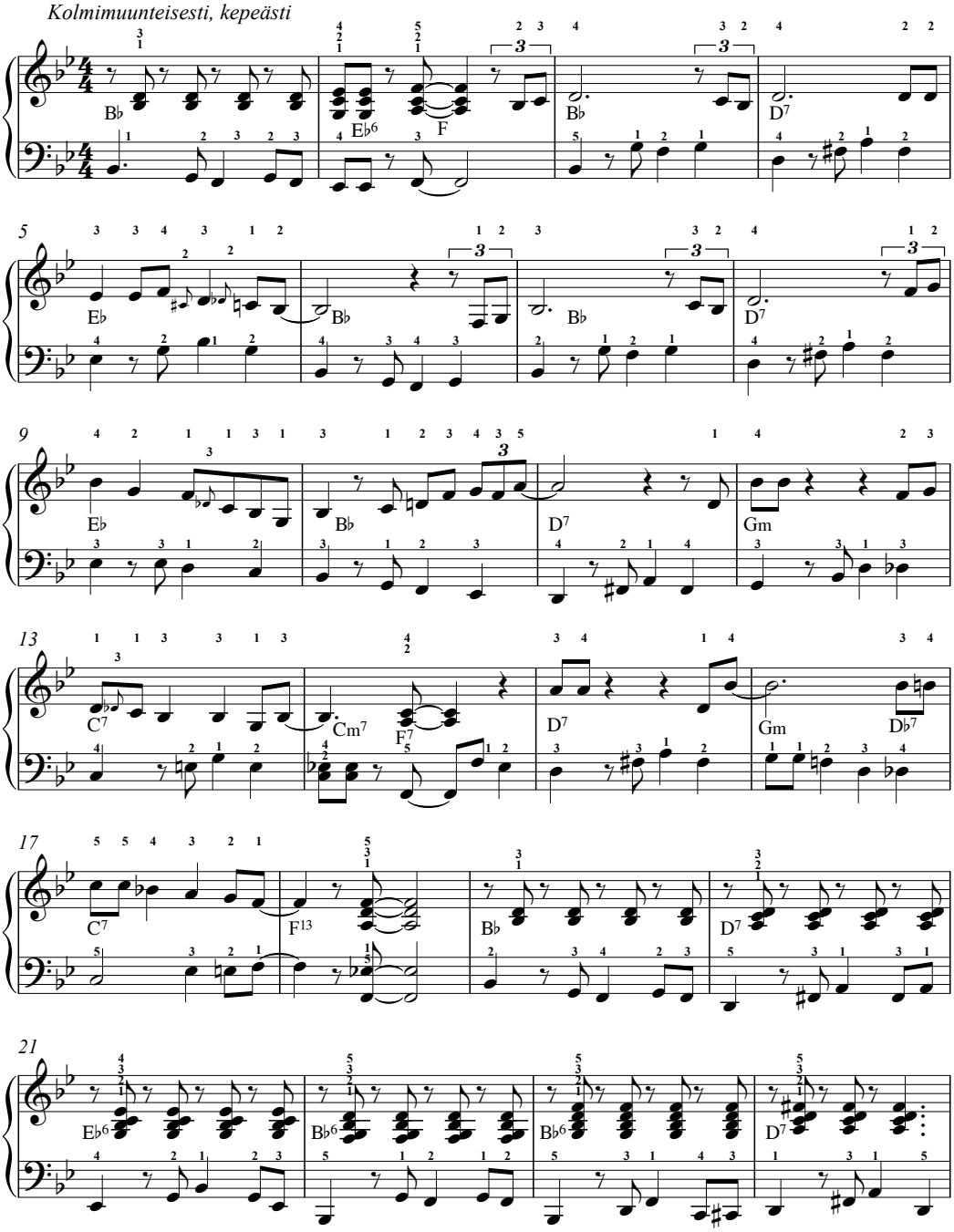
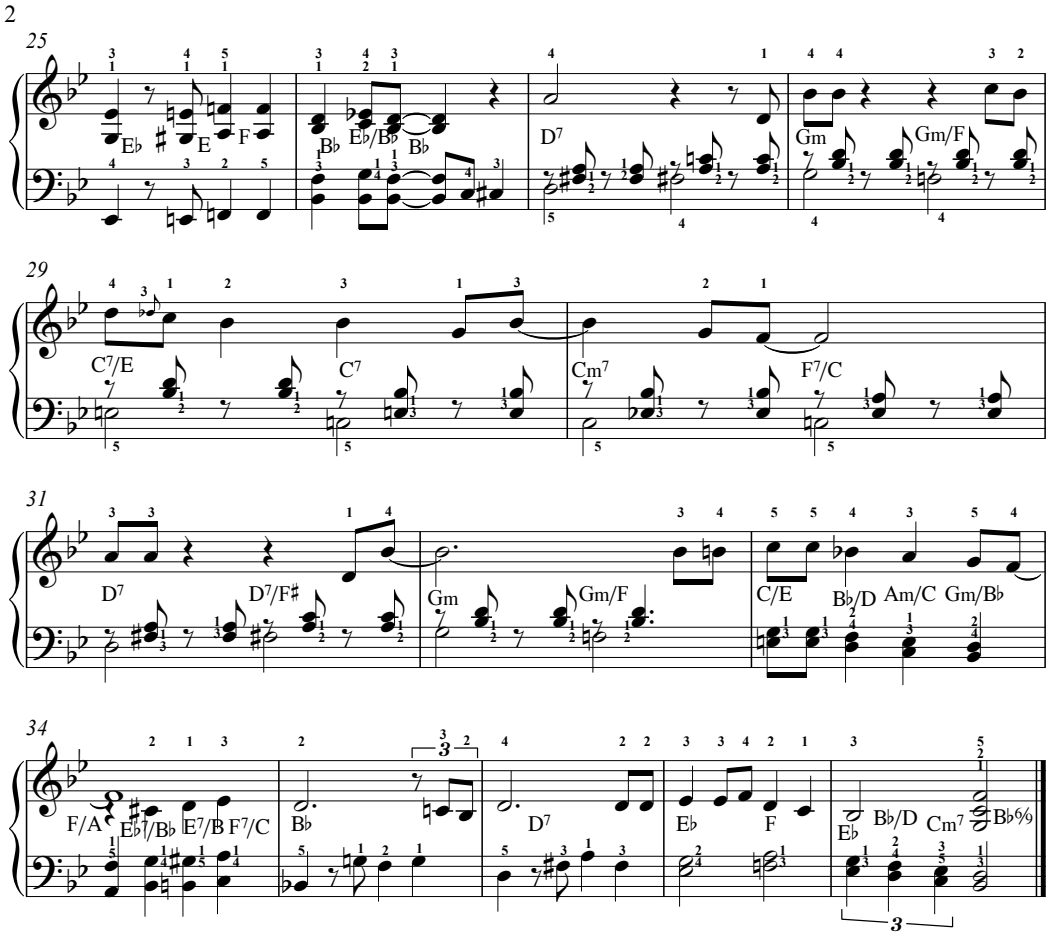
-The Mills Brothers: ”Paper Dol”, ”Rockin’ Chair”, ”Up A Lazy River”

-Otis Redding: ”Hard To Handle”, ”I’m Depending On You”, ”Stand By Me”

-The Soul Stirrers: ”His Eye On The Sparrow”, ”Jesus Gave Me Water”, ”That’s All I Need To Know” (Sam Cooke And The Soul Stirrers)

Soul it

S.J 2014

Kolmimuunteisesti, kepeästi

KUVIO 12. “Soul it”

”Rytmi ja blues”

Kappale jatkaa nimensä mukaisesti rhythm & bluesin sävelillä, ja se sijoittuu ajallisesti ehkä 50-60 -lukujen tienoille. Bassolinja on hillitty, ja melodiassa on blues- ja gospel- vivahteita. Neljäsosat kannattaa soittaa kohtuullisen irtonaisina. Sointuvaihtelut ovat huomattavasti lähempänä gospelia ja bluesia, kuin esim. 50–60-luvun jazzia.

Kuunteluesimerkkejä:

-The Mills Brothers: ”Paper Dol”, ”Rockin’ Chair”, ”Up A Lazy River”

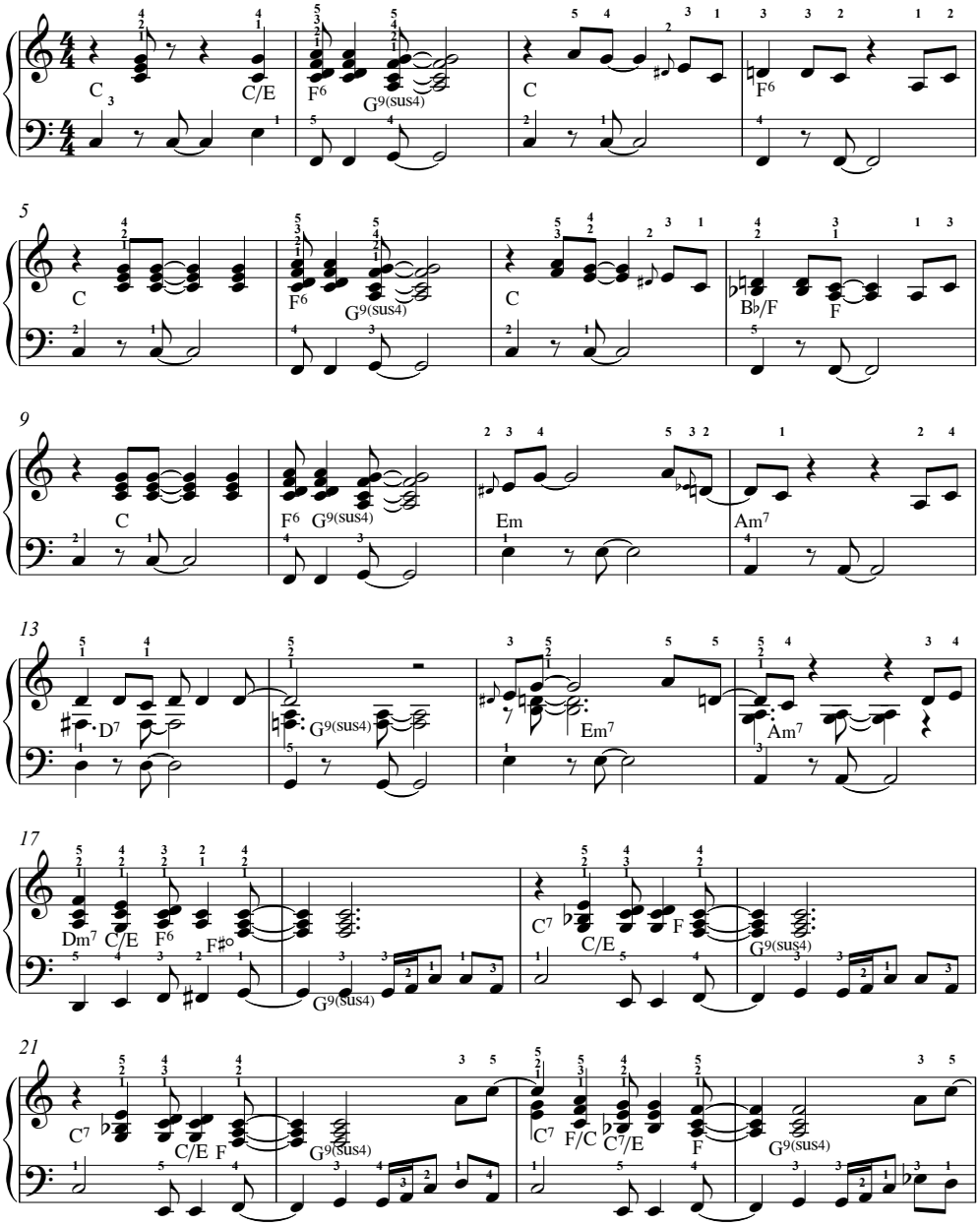
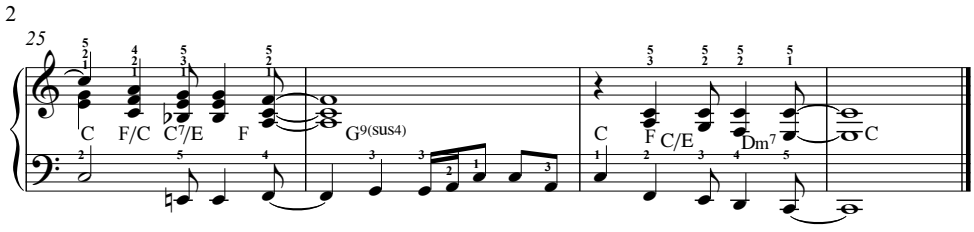
-Otis Redding: ”Hard To Handle”, ”I’m Depending On You”, ”Stand By Me”

-The Soul Stirrers: ”His Eye On The Sparrow”, ”Jesus Gave Me Water”, ”That’s All I Need To Know” (Sam Cooke And The Soul Stirrers)

-Joe Turner: ”Shake, Rattle&Roll”, ”Roll’em Pete”, Wine-O-Baby Boogie”

-Dinah Washington: ”Evil Gal Blues”, ”Baby Won’t You Please Come Home”, ”Teach Me Tonight”,

Rytmi ja Blues

S.J 2013



KUVIO 13. “Rytmi ja Blues”

5 POHDINTA

Opinnäytetyöni idea oli luoda muun ohjelmiston ohelle etydimäisiä harjoituskappaleita pop/jazzmusiikin opetukseen pianolle. Pohjaa kappaleiden teolle hain taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelmasta sekä afroamerikkalaisen musiikin historian vaiheista. Historiaa lukiessa siihen liittyvät kuuntelunäytteet olivat myös suuressa roolissa. Rajasin historiaosion alueen afroamerikkalaisen musiikin synnystä ja sen kehittymisestä 1950-luvulle. Työssäni käsitellyt kappaleet sijoittuvat tämän aikavälin rytmimusiikkiin. Ne ovat pitkälti eri tyylisiä jazz-kappaleita, mutta joukossa on bluesia, gospelia ja rhythm & bluesia.

Mitä hyötyä tekemistäni kappaleista on? 13 kappaletta kuvaavat populaarin jazzin vaiheita aina ragtimesta rhythm & bluesin suosion alkuun. Kohderyhmänä ovat 12–20-vuotiaat oppilaat, joista suurin osa käy konservatorion ohella myös musiikkiluokkaa. Musiikkitiedon tunneilla historia painottuu kokemusteni mukaan pääasiassa länsimaisen musiikin historiaan, eikä niinkään afroamerikkalaisen musiikin historiaan. Uskon, että kappaleita soittaessaan, tekstiä lukiessaan ja kuuntelunäytteitä kuunnellessaan oppilaani saavat ainakin jonkinlaisen kosketuspinnan vanhempiin afroamerikkalaisen musiikin tyyleihin, kuten swing, blues, bebop. Näihin pohjautuvat myöhemmät tyylit, jotka heille ovat tutumpia. Teen kappaleistani harjoituskirjasen, jossa kappaleiden ohelle on liitetty pieni historia- ja kuuntelunäyteosio. Musiikkitiedon lisäksi tämä on toivottavasti apuna myös siihen, että oppilas motivoituu soittamaan kyseistä kappaletta.

Jos harjoituskappaleiden soveltuvuutta ajattelee ohjelmiston näkökulmasta, niin uskon, että sen kautta oppilaani saavat erilaisia rytmisiä ja teknisiä harjoituksia muiden kappaleiden ohella. Niin kuin 4. luvussa totesin, ragtimea ja stridea edustavat kappaleet muodostuivat haastaviksi, eikä niitä fyysisen rajoitteiden vuoksi pysty soittamaan nuorimpien oppilaiden kanssa. Sen sijaan ne ovat hyvä lisä musiikkiopistotason opiskelijoille ja miksei ammattiopiskelijoillekin. Seuraavaksi teen näistä tyyleistä hieman helpommat versiot. Mielestäni kappaleet sopivat hyvin etydimäiseksi rungoksi opetukselle, johon muita harjoituksia ja kap-

paleita on kätevä yhdistellä. Muita ohjelmiston osia ovat yhtyesoittokappaleet, sointukierto- ja komppiharjoitukset sekä asteikko-, solfa-, rytmiikka- ja improvisointiharjoitukset.

Sain itse työstäni myös valtavasti tietoutta afroamerikkalaisen musiikin vaiheista. Toki historia oli pääpiirteittäin tuttu jo aikaisemmin, mutta esimerkiksi rhythm & bluesin kehittyminen ja sen alkuvuosien artistien tarinat osoittautuivat itselleni todella mielenkiintoisiksi aiheiksi. Myös kyseisten artistien musiikki on soinut soittolistalla ensimmäisestä kuuntelukerrasta lähtien. Kappaleita tehdessäni olen joutunut miettimään asioita oppilaan näkökulmasta aikaisempaa enemmän, joka on kehittänyt opettajuuttani. Harjoituskappaleiden soittamisen kautta myös oma ohjelmisto on karttunut ja se on lisännyt tämän tyylisten kappaleiden harjoittelua entisestään.

Opinnäytetyötäni lukevalle historiaosuus voi tuntua äkkiseltään pitkältä, mutta aiheen laajuuden vuoksi oli vaikea rajata musiikinhistorian merkittävien henkilöiden ja tapahtumien määrää. Toisaalta kappaleiden tekovaiheessa olen saanut inspiraatiota lukiessani henkilötarinoita ja kuvauksia kunkin aikakauden muusikoiden elämästä, joten historiaosuuden arvo on yhtä suuri, kuin se sisällysluetteloa silmäillessä vaikuttaa. Opinnäytetyön raameja ajatellen alueen olisi voinut rajata yhteen tai kahteen afroamerikkalaisen musiikin tyylilajiin. Alkuperäinen idea oli kuitenkin tehdä harjoituskappaleita koko rytmimusiikin kirjoon, ja mielestäni tärkeää on saada työhön näkyville käytännöllisiä tuloksia, mitä kappaleet edustavat. En liittänyt harjoituskirjaa työni yhteyteen, koska työ on jo sellaisenaan laaja

Tästä eteenpäin aion tehdä kappaleita jatkossakin, koska niiden kautta on luonnollisesti hyvä harjoituttaa erilaisia teknisiä ja tyylillisiä asioita. Olen harkinnut myös kyseisen harjoituskappalevihkon julkaisemista, mutta minun täytyy vielä miettiä ulkoasua ja kokonaisuutta kappaleiden osalta. Teenkö omakustanteen vai yritänkö löytää kustantajaa? Nämä ovat seuraavat pohtimisen aiheet.

LÄHTEET

Consa.fi, hakupäivä 29.1.2014, http://www. consa.fi.

Davis, F. 2003. The Story Of The Blues. United States Of A Merica: Da Capo Press.

DeVeaux, S. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Edu.fi, hakupäivä 30.1.2014, http://www.edu.fi/taiteen_perusopetus/musiikki.

Gregory, H. 1998. The Real Rhythm and Blues. UK: Blandford A Cassell Imprint.

Harrison, M. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Hiljamaa, H. & Varjus, S. 2012. Ennen Elvistä. Helsinki: Werner Söderström Corporation.

Maher, J. T. & Sultanof, J. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Martin, H. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Martin, H. & Waters, K. 2009. Essantial Jazz The First 100 Years. Boston: Schrimer Cengage Learning.

Morath, M. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Morgenstern, D. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Opetushallitus 2002, hakupäivä 29.1.2014, http://www.oph.fi/download/123013_musiik_tait_ops_2002.pdf.

Popjazz.fi 2012, hakupäivä 5.2.2014, http://www.popjazz.fi/wp-content/uploads/2012/09/40v-juhlavuosi-lehdistötiedote.pdf.

Porter, B. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Raeburn, B. B. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Riis, T. L. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Sudhalter, R. M. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Shuller, G. 1986. Early Jazz, It's Roots and Musical Development 1986. New York: Oxford University Press.

Taurula, T, 2001. Praxis. Helsinki: Helsingin konservatorio, Hakapaino.

Taylor, J. 2000. The Oxford Companion To Jazz. New York: The Oxford University Press.

Ward, G. C. & Burns, K. 2000. Jazz A History Of America’s Music. United States Of America: Aflred A. Knopf.

Werner, C. 2000. A Change Is Gonna Come. Greate Britain: Payback Press, an imprint of Canongate Books Ltd.