

**Jonne Mäkipelto**

**KOHTI SVENGIÄ**

**Katsaus mestareiden soittoon**

**Opinnäytetyö**

**CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU**

**Musiikin koulutusohjelma**

**Joulukuu 2014**

**TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ**

<b>Yksikkö</b> Kokkola-Pietarsaari	<b>Aika</b> Joulukuu 2014	<b>Tekijä/tekijät</b> Jonne Mäkipelto
<b>Koulutusohjelma</b> Musiikin koulutusohjelma		
<b>Työn nimi</b> Kohti svengiä. Katsaus mestareiden soittoon.		
<b>Työn ohjaaja</b> Riitta Kossi	<b>Sivumäärä</b> 23 + 0	
<b>Työelämäohjaaja</b>		
<p>Tämän työn tarkoituksena oli selvittää mistä svengi syntyy musiikissa. Työssä analysoin rytmistä svengiä lähinnä rumpalin näkökulmasta. Analysoitavana materiaalina oli neljä kappaletta kahdelta eri esittäjältä soul- ja funkmusiikin piiristä. Työni tarkoituksena on tarjota keinoja svengin ymmärtämiseen ja etenkin sen kehittämiseen soitossa.</p> <p>Tein analysoitavasta materiaalista transkriptiot, joiden tarkoitus on selventää analysoinnissa esiin nousevia huomioita. Lisäksi tein huomioita kappaleissa ajateltavasta pulssista ja sen vaikutuksesta fraseeraukseen. Esitän analysoinnin ohella myös keinoja, joita voi hyödyntää harjoittelussa. Työssä käydään läpi myös lyhyesti soulmusiikin ja analysoitavien artistien ja yhtyeiden historiaa.</p> <p>Analysoinnissa nousi selkeästi esiin kolme pääpiirettä, jotka vaikuttavat kappaleen svengiin. Nämä olivat rumpukompin informaatio, pulssin ajattelu ja rumpukompin orkestrointi.</p>		
<b>Asiansanat</b> funk, James Brown, rummut, rumpukomppi, soul, svengi, The Meters		

## ABSTRACT

<b>Unit</b> Kokkola-Pietarsaari	<b>Date</b> December 2014	<b>Author/s</b> Jonne Mäkipelto
<b>Degree programme</b> Music		
<b>Name of thesis</b> Towards groove. An overview on the playing of the masters		
<b>Instructor</b> Riitta Kossi		<b>Pages</b> 23 + 0
<b>Supervisor</b>		
<p>The function of this thesis was to figure out how groove is formed in music. I analyzed the rhythmic groove mainly from the drummers view. The material used in the analysis consisted of four songs from two different soul and funk artists. The main goal of my thesis is to offer ways to understand groove and develop it on playing.</p> <p>I made transcriptions from the analysis material to clarify the points that came out in the analysis. Besides that I did notifications of the pulse of the songs and how that affected on the phrasing. I bring up also some methods that can be used in practicing. There is also a brief history of soul music and the artists presented on this thesis.</p> <p>There were three main issues discovered as the result of the analysis. They were the information of the drum groove, the thinking of pulse and orchestration of the drum groove.</p>		
<b>Key words</b> drum groove, drums, funk, groove, James Brown, soul, The Meters		

## **TIIVISTELMÄ**

## **ABSTRACT**

## **SISÄLLYS**

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2 SANASTOA JA RUMPUNOTAATIOKARTTA</b>	<b>3</b>
<b>3 SOULIN HISTORIA</b>	<b>6</b>
<b>4 TARKASTELTAVAT KAPPALEET</b>	<b>8</b>
<b>4.1 The Meters</b>	<b>8</b>
<b>4.1.1 Here Comes The Meter Man</b>	<b>9</b>
<b>4.1.2 Chug Chug Chug-A-Lug</b>	<b>10</b>
<b>4.2 James Brown</b>	<b>13</b>
<b>4.2.1 I Got You (I Feel Good)</b>	<b>14</b>
<b>4.2.2 Give It Up Or Turnit A Loose</b>	<b>17</b>
<b>5 POHDINTA</b>	<b>20</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>23</b>

## 1 JOHDANTO

Tämän taiteellisen opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa käsittelen musiikissa esiintyvää ilmiötä, joka saa pään heilumaan ja jalan polkemaan musiikin tahtiin. Ilmiötä voidaan nimittää usealla eri nimellä kuten *groove* tai *svengi*. Sanakirja määrittelee svengin luontevaksi rytmikkyudeksi kappaleessa. Opinnäytetyöni keskittyy analysoimaan kappaleita, joissa nimenomaan olennaisena osana on rytmikkyys. Analysoitava materiaali painottuu soulin ja sitä seuranneen funkmusiikin analysointiin, sillä mielestäni näissä tyyllilajeissa svengi on todella keskeisessä asemassa. Pääpaino analyysissäni on rumpalin työskentelyllä, vaikkakin joissakin esimerkeissä sivutaan myös muiden soittajien osia ja sitä, miten ne vaikuttavat svengiin. Svengi on koko bändin lopputulos, mutta työn rajaamiseksi analysoin lähinnä vain rumpalin soittoa.

Suurin syy opinnäytetyöni aiheen valintaan on syvä kiinnostus soulia, funkia ja muuta rytmimusiikkia kohtaan. Tämä opinnäytetyö toimii itselleni myös haasteena perehtyä tarkemmin kyseisiin musiikkityyleihin ja kehittää svengiä omassa soitossani. Svengiä on toki tutkittu aiemminkin ja siitä on käyty paljon keskusteluja, mutta en etsiskelyistäni huolimatta löytänyt vastaavanlaista opinnäytetyötä. Hyvän rumpalin yhtenä tunnuspiirteenä on mielestäni hyvä svengi ja siksi aihe tuntuu tärkeältä ja ajankohtaiselta. Toivon, että opinnäytetyöni tarjoaa muillekin soittajille avaimia oman soittonsa svengaavuuden kehittämiseen ja lisää mielenkiintoa perehtyä tarkemmin rytmimusiikin saloihin. Tässä työssä analysoitavana olevat kappaleet kuuluvat päättökonserttini ohjelmistoon.

Analysoinnin helpottamiseksi ja tehtyjen huomioiden selventämiseksi liitin työhön sekä itse tekemiäni että löytämiäni transkriptioita kappaleissa käytetyistä rumpukompeista. Käytin apuna niiden tekemiseen Sibelius-nuotinnusohjelmaa ja Amazing Slow Downer-hidas-tusohjelmaa. Ennen varsinaista analyysiä kerron lyhyesti artistien historiasta ja esittelen analysoitavat kappaleet. Toivon, että sen myötä lukijalle jää kiinnostus perehtyä syvemmin kunkin artistin historiaan ja tuotantoon.

Työni tutkimusstrategian voisi luokitella toimintatutkimukseksi. Vaikka tutkin svengiä ilmiönä on lähtökohtani kuitenkin parantaa oman soittoni svengaavuutta ja tarjota myös muille keinoja svengaavuuden kehittämiseen. Analysointi pohjautuu vahvasti omaan kokemukseeni ja tietouteeni asiasta. Svengiä ei mielestäni pysty määrittelemään täysin teoreettisin keinoin, mutta käytän kuitenkin havainnoissani apuvälineenä musiikin teoriaa helpottaakseeni asioista kertomista ja niiden ymmärtämistä. Kehotan lukijaa tekemään myös omia havaintoja kappaleista.

## 2 SANASTOA JA RUMPUNOTAATIOKARTTA

Tässä luvussa käyn läpi sanastoa, jota työssäni esiintyy. Sanat ovat vakiintuneita ammattikielessä, mutta saattavat olla vaikeita ymmärtää, ellei asiaan ole perehtynyt. Sanaston jälkeen seuraa notaatiokartta työssä käytettyjen transkriptioiden ymmärtämiseksi.

**Svengi ja groove:** Termi, jota käytetään kuvaamaan tunnetta, joka saa jalan polkemaan ja pään nytkymään musiikin tahtiin. Voidaan käyttää myös kuvaamaan jonkin soittimen osuutta, esimerkiksi rumpugroove = rumpukomppi.

**Komppi:** Rytminen kuvio, jota jokin soittaja soittaa kappaleessa. Koostuu usein soinnuista.

**Rumpukomppi:** Rytminen kudus, joka saadaan aikaan soittamalla eri rytmejä rumpusetin rummuilla.

**Tempo:** Kappaleen nopeus.

**Pulssi:** Kappaleen syke.

**Laid back:** Takakenoinen soitto. Soitetaan siten, että kappaleeseen tulee ”laahaava” tunnelma.

**Soundi:** Äänimaailma. Termi, joka kuvaa miltä jokin kuulostaa.

**Rythm'n'blues tai R&B:** Afroamerikkalainen musiikkityyli, joka oli suosittua 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa.

**Verse:** Säkeistö

**Pre-chorus:** Kertosäettä edeltävä osio, joka ei kuitenkaan enää ole säkeistöä. Sen funktio on siirtää kappale luontevasti säkeistöstä kertosäkeeseen.

**Chorus:** Kertosäe

**Bridge:** Kappaleen osio, joka johtaa usein takaisin säkeistöön.

**Rumpufilli:** Lyhyt, usein puolen tahdin tai tahdin mittainen osio, jossa rumpali soittaa kompin sijaan lyhyen ”rumpusoolon” käyttäen apunaan usein myös tom-tom rumpuja. Fil-  
lin tarkoitus on luoda silta kappaleen eri osioiden välille (Leppänen 1990, 18).

**Metronomi:** Apuväline, joka ilmaisee kappaleen pulssin joko ääni- tai valomerkein.

**Ohjelmointi:** Etenkin nykymusiikissa esiintyvä ilmiö, jossa jokin soitin tai sen osuus tehdään tietokoneella.

**Loop:** Tietynmittainen osio kappaleesta, jota kerrataan määrittelemättömästi.

**Beatkomppi:** Populaarimusiikissa yleinen rumpukomppi, jossa bassorumpu soittaa useimmiten ensimmäisen ja kolmannen neljäsosaiskun ja virveli toisen ja neljännen neljäsosaiskun. Pulssina kompissa ajatellaan suoraa kahdeksaosaa, jota soitetaan hi-hatilla. Kompista on olemassa myös monia variaatioita.

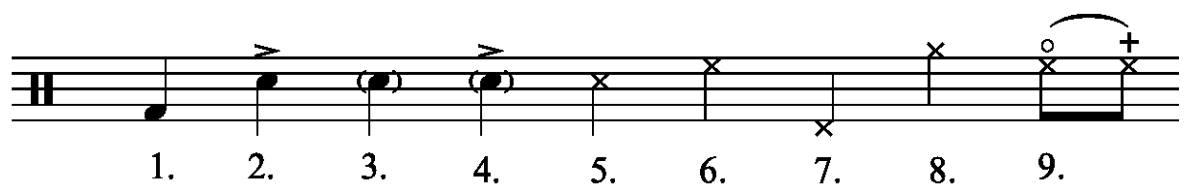
**Cross-Stick:** Kapula asetetaan makaamaan poikittain virvelirummun päälle ja lyödään kalvon sijasta virvelin vanteeseen kapulan toisen pään pysyessä kiinni kalvossa.

**Aksentoitu isku tai nuotti:** Painotettu isku tai nuotti. Soitetaan lujempaa kuin muut iskut tai nuotit.

**Ghostisku:** Hiljainen täyteisku, joka soitetaan useimmiten virveliin ennen painotettuja iskuja tai niiden jälkeen. Voi olla myös aksentoituna, jolloin soitetaan hieman pääiskua hiljempaa, mutta lujempaa kuin ilman aksenttia oleva ghostisku.

**Synkopointi:** Tässä yhteydessä ei painollisten iskujen, kuten kahdeksas- ja kuudestoistaosien, painottamista esimerkiksi bassorummulla.

Seuraavassa on esitelty työssä käytetty rumpunotaatio (KUVIO 1.)



KUVIO 1. Rumpunotaatio. (mukaillen Slutsky & Silverman 1997, 8)

1. Bassorumpu
2. Aksentoitu virveli
3. Ghost virveli
4. Aksentoitu ghost virveli
5. Cross-Stick
6. Hi-hat
7. Hi-hat pedaalilla
8. Komppisymbaali eli Ride
9. Hi-hat avaus - sulku

### 3 SOULIN HISTORIA

Soulmusiikki syntyi Yhdysvalloissa, kun rhythm'n'blues muusikot ottivat musiikkiinsa vaikutteita gospelista. Tämä alkoi tapahtua jo 1950-luvun alkupuolella. Soul syntyi aikakauden, jolloin niin sanotun rotumusiikin suosio oli muovannut omat kanavansa tummaihoisten yrittäjien toimimiseen. Nämä yrittäjät tukivat ja kouluttivat tummaihoisia muusikoita, säveltäjiä ja sovittajia tekemään musiikkia tummaihoiselle kansalle. Soulmusiikki toimi kuitenkin myös tumma- ja vaaleaihoisten yhdistymisessä, sillä yhä useammat vaaleaihoiset olivat huomanneet, ettei tummaihoisten kulttuuri ollut pahaa tai halventavaa vaan ainoastaan erilaista. Myös jazz-musiikin vaikutus sosiaalipolitiikkaan helpotti tummaihoisten pop-musiikin (soulin) hyväksymisessä valkoihoisten massojen keskuudessa. Rockmusiikin rooli soulmusiikin suosion kehittämisessä on myös huomioitava. Vaikkakaan rockmusiikki ei suoranaisesti vaikuttanut souliin, raivasi se tieltään valkoihoisten popmusiikkiin, mutta ei tarjonnut tilalle juurikaan mitään uutta vaihtoehtoa. Valkoihoisten rockmusiikki oli hyvin samantapaista rhythm'n'bluesin kanssa, joten soulmusiikki tarjosi hyvän vaihtoehdon musiikkimarkkinoille. (Guralnick 2006, 35; Scaruffi 2005.)

Kansalaisyhteisö-liikkeen kasvaessa 1950-luvun puolivälistä 1960-luvun loppupuolelle, soulmusiikista tuli enemmän kuin pelkkää juhlamusiikkia tummaihoisille nuorille. Siitä tuli tummaihoisen kansanliikkeen liehuva lippu. Sen pääsyä pop-listoille voidaankin pitää yhtenä ensimmäisistä ja näkyvimmistä toteutuneista kansalaisyhteisöistä, vaikkakaan tällä ei poliittisesti ollut sen suurempaa merkitystä. (Scaruffi 2005; American civil rights movement.)

Yksittäisistä henkilöistä ehkä tärkeimpänä soulmusiikin kehittäjänä voidaan pitää Ray Charlesia (23.9.1930-10.6.2004) (Guralnick 2006, 71-77). Hän on saanut lempinimen *Father of Soul*, Soulin isä (Ray Charles biography 2014). Soul in syntyyn ja kehittymiseen on ollut tietysti osansa myös muilla muusikoilla ja säveltäjillä ja mainittakoon vielä levy-

yhtiöiden puolesta tärkeät nimet soulin historiassa: Stax Records ja Motown Records (Guarlnick 2006). Näiden historian vaiheista voisi hyvinkin kirjoittaa oman kokonaisuutensa, joten en tässä työssä perehdy enempää niihin. Soulmusiikista haarautui myös muita tyylejä. Yksi suurimmista tyylisuunnista on funk, joka sai alkunsa soulista ja bluesista. Funkmusiikin kultakausi oli 1960-luvun lopusta 1970-luvun loppuun. (Estrella 2014.)

Soulmusiikki on vielä nykyäänkin hyvin suosittua. Moni nykyajan artisti on valinnut tyyliseen popahtavan soulin, esimerkiksi walesilainen laulaja Duffy ja jo edesmennyt lontoolainen laulaja Amy Winehouse. Tämän tyyppinen musiikki mielestäni puree ihmisiin jontenkin taianomaisella tasolla. Uskoisin, että soulin perinne, juurevuus ja rytmi, on se, mikä saa ihmiset edelleenkin viehtymään siihen.

## 4 TARKASTELEVAT KAPPALEET

Tässä luvussa on varsinainen analyysi, jossa olen tarkastellut neljää soul- ja funk-kappaletta. Kappaleet ovat valikoituneet *The Metersin* ja *James Brownin* tuotannoista, sillä heidän musiikkinsa on todella svengaavaa. Valitut kappaleet ovat myös hyvin erilaisia keskenään, jotta analyysi olisi mahdollisimman monipuolinen ja huomioisi kattavasti eri ilmiöitä, jotka vaikuttavat svengiin.

### 4.1 The Meters

The Meters perustettiin New Orleansissa vuonna 1965. Perustajina toimivat kosketinsoittaja Art Neville, kitaristi Leo Nocentelli, basisti George Porter Jr. ja rumpali Joseph ”Zigaboo” Modeliste. Bändiin liittyi myöhemmin laulaja/perkussionisti Cyril Neville. Bändistä tuli Allen Toussaintin levy-yhtiön Sansu Enterprisesin housebändi. (Discdogs 2014.)

Vuonna 1969 bändi julkaisi useamman hittikappaleen, mutta vuonna 1972 levymerkin vaihdon johdosta heidän oli vaikeaa päästä takaisin listoille. He työskentelivät tällöin artistien kuten: Paul McCartney, Dr. John, King Bisquit Boy, Labelle ja Robert Palmerin kanssa. Vuonna 1975 bändi julkaisi ylistetyn albuminsa *Fire on the Bayou*. Heillä oli seuraajia niin rock-yleisön kuin kriitikoidenkin joukossa ja bändi soitti avauskeikat the Rolling Stonesin kiertueilla vuonna 1975 ja 1976. (The Meters biography 2014.) 1977 Art ja Cyril Neville erosivat bändistä ja sen myötä kosketinsoittajaksi liittyi David Batiste Sr. ja laulajaksi Willie West. Samana vuonna bändistä erosi myös George Porter Jr. ja bändi hajosi virallisesti vuonna 1980. (The Meters 2014.)

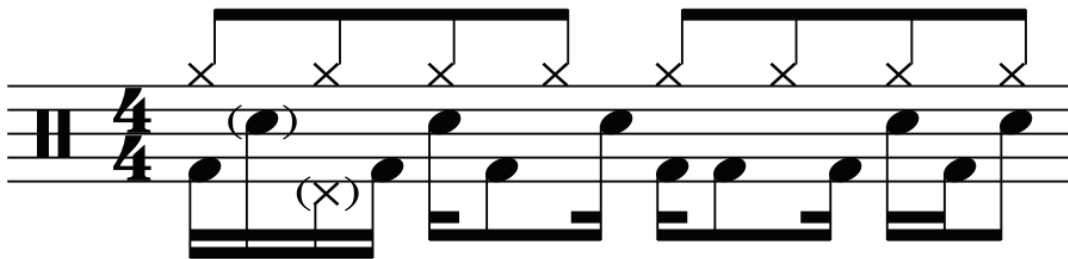
Vuonna 1989 bändin kasattiin uudelleen Art Nevillen ja George Porterin toimesta. Zigaboon Modelisten tilalle bändin rumpaliksi tuli Russel Batiste Jr. Vuonna 1994 Art, George ja Russel lyöttäytyivät yhteen kitaristi Brian Stoltzin kanssa ja näin perustettiin *The Funky Meters*. (The Funky Meters.) 2000-luvulla bändi on jatkanut toimintaansa sekä alkuperäi-

sellä kokoonpanolla, että The Funky Meters kokoonpanolla. Leo Nocentelli johtaa myös *The Meters Experience* nimistä ryhmäänsä, joka soittaa The Metersin kappaleita. The Meters on julkaissut uransa aikana kaikkiaan 19 albumia. (Nocentelli 2014.)

Olen valinnut osaksi analysoitavasta materiaalista The Metersin kappaleita, sillä heidän musiikkinsa on urauurtavaa rytmimusiikin kentällä. Lisäksi pidän yhtyeen rumpali Zigaboo Modelisten kompeja todella nerokkaina ja heidän musiikkiaan erittäin svengaavana. Analysoitavat kappaleet ovat heidän esikoislevyiltään *The Meters*, joka ilmestyi vuonna 1969.

#### 4.1.1 Here Comes The Meter Man

Kappale löytyy The Meters levyltä. Levy julkaistiin vuonna 1969 Josie Records levy-yhtiön toimesta ja se sisälsi mm. hitin *Cissy Strut*. *Here Comes The Meter Man* -kappale koostuu kolmesta eri osiosta, nimettäköön näitä vaikka englanninkielisin termein verse, pre-chorus ja chorus. Kappaleen versen ja pre-choruksen rumpukomppi koostuu pääasiassa kuudestoistaosajaoista, joita jaetaan enimmäkseen virvelin ja bassorummun välillä kompisympaalien pitäessä kahdeksasosa-rytmiä. (KUVIO 2.) Kertosäkeen rumpuosiota en analysoi tässä luvussa, sillä se koostuu lähinnä bändille yhteisten iskujen soittamisesta ja niiden väliin sijoittuvista rumpufilleistä.



KUVIO 2. Here Comes The Meter Man, rumpukomppi.

Kuvion 1 nuottiesimerkki on yleistys kappaleen versen ja pre-choruksen kompista. Alkuperäisessä kappaleessa rumpali Joseph Modeliste varioi komppia jonkin verran, mutta perusajatuksena toimii nimenomaan kuudestoistaosajakoihin pohjautuva komppaaminen. Kappaleen alajakona ei kuitenkaan ajatella suoraa kuudestoistaosa-pulssia, vaan enemmänkin kuudestoistaosa-shuffleen kallellaan olevaa pulssia. Sen johdosta kompin kokonaissoundi pyöristyy ja komppi saa aivan omanlaisensa svengin. Tämän voi itse todeta soittamalla ensiksi komppia suorilla kuudestoistaosilla ja sen jälkeen shuffle-ajatteluun pohjaten. Kompissa aksentoidut virveli-iskut eivät sijoitu pelkästään beatkompeille tyypillisille toiselle ja neljännelle neljäsosalle, vaan siinä soitetaan myös kuudestoista- ja kahdeksasosille sijoituvia virveli-iskuja. Tämä luo komppiin tietynlaisen painottomuuden tunnun, joka vaikuttaa suuresti kompin svengiin. Tällainen virveli-iskujen pois siirto toiselta ja/tai neljänneltä neljäsosalta on melko tyypillistä soulmusiikissa.

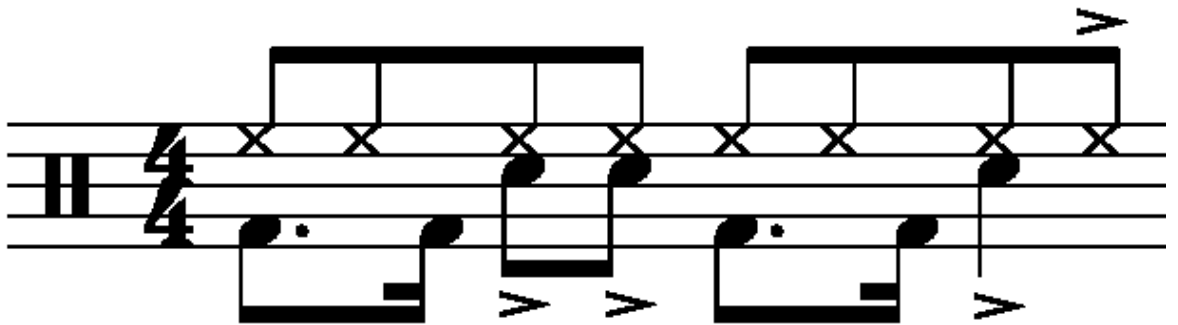
Avaintekijänä tämän kompin svengin synnyssä pidän juurikin edellä mainitun pulssin ajattelua. Komppi on siitä mielenkiitoinen, että sen pulssi ei ole suoranaisesti kuudestoistaosa-shuffle, mutta ei myöskään suora kuudestoistaosa. Se sijoittuu niin sanotusti harmaalle alueelle näiden väliin. Tällainen ajattelu soittotilanteessa on äärimmäisen haastavaa. Vaikkakin kompin osaisi soittaa iskulleen oikein, mutta pulssiajattelu ei ole kohdallaan, ei komppi välttämättä svengaa lähellekään alkuperäisen tavoin. Tällaisen pulssiajattelun paras harjoittelukeino on mielestäni soittaa juurikin kappaleiden mukana, joissa kyseistä pulssia käytetään. Myös metronomin kanssa harjoittelemalla voi saavuttaa halutunlaisen pulssin.

#### **4.1.2 Chug Chug Chug-A-Lug**

Kyseinen kappale löytyy samalta The Meters -levyltä, kuin aiemmassa luvussa esitetty Here Comes The Meter Man kappale. Valitsin kompin analysoitavaksi siksi, että sen hienous piilee hiukan erilaisissa asioissa, kuin edellisessä kappaleessa esitetyn kompin. Komppi on luonteeltaan minimalistisempi, mutta äärimmäisen svengaava. Kuten aiemmasakin luvussa, myös tässä luvussa analysoin kappaleessa kuultavan rumpuosion perusrakennusaineita. Kappaleen harmonia toistuu samanlaisena läpi kappaleen instrumentti-

osuuksien hieman vaihtuessa. Onkin siis melko tulkinnanvaraista miten kappaleen haluaa osioida. Tässä luvussa ei ole kuitenkaan syytä osioida kappaletta, sillä analysoitava rumpukomppi pysyy samanlaisena lähestulkoon koko ajan, joka sinänsä tuo odottavan jännityksen tuntua: ”milloinhan se rumpali tekee jotain?” tai ”tekeeköhän se rumpali pian jotain erilaista?”.

Kuviossa 3 on esitetty rumpukomppi, joka kuullaan lähestulkoon läpi koko kappaleen (KUVIO 3). Kuten edellä jo mainitsin, Joseph Modeliste on valinnut minimalistisen lähestymistavan kappaleen rumpuosion rakentamiseksi. Valinta toimii kuin nenä päähän, sillä yksinkertainen rumpuosio antaa tilaa muille soittajille toteuttaa omia ideoitaan kappaleessa. Vaikka kappaleen komppi onkin melko yksinkertainen, sisältää se monia todella mehuikkaita yksityiskohtia, jotka tekevät kompista svengaavan.



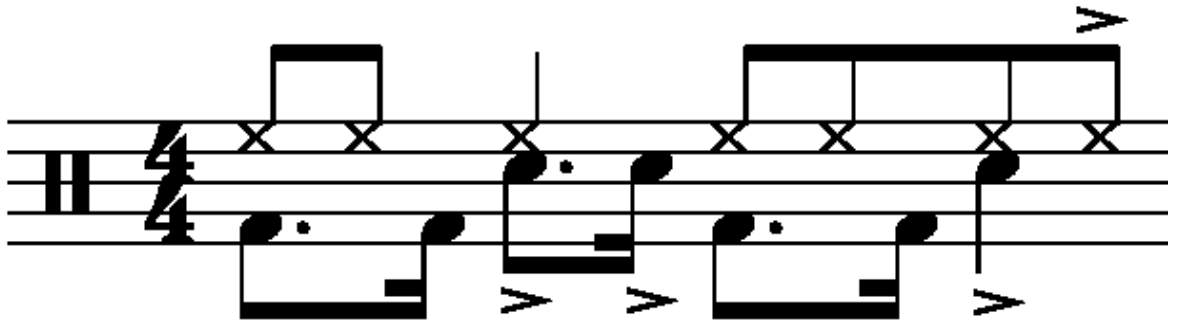
KUVIO 3. Chug Chug Chug-A-Lug, komppi.

Kompin pohjasykkeenä toimii tässäkin tapauksessa kuudestoistaosa-shuffleen kallellaan oleva ajattelu. Alkuperäisessä levytyksessä kuitenkin kuulee, että ajattelu elää hieman ja osa fraaseista tai iskuista soitetään välillä suurempaan ja osa hieman pyöreämmin. Tämä tuo kappaleeseen todella inhimillisen svengin. Nykymusiikissa käytetään useasti ohjelmoituja rumpukompeja ja silloin harvemmin on tällaista elämistä pulssin ajattelussa.

Omasta mielestäni yksi rumpukompin hienoimmista oivalluksista on neljännen neljäosaisen takapotkulle sijoittuvan hi-hat iskun aksentointi. Tämä luo komppiin tietynlaisen loopin, sillä kuulijan tottuessa aksenttiin alkaa korva aina odottamaan sitä. Se ikäänkuin nyt-

käyttää komppia aina eteenpäin muodostaen kliimaksipaikan komppiin. Omasta mielestäni hi-hat:illa ja sen painoituksilla voidaan vaikuttaa todella paljon kompin svengiin. Tätä voi testata soittamalla vaikkapa perus beatkomppia painottaen ensiksi kaikkia iskuja, sitten neljäsosia, takapotkuja ja niin edelleen. Testissä huomaa välittömästi sen, miten suuri rooli hi-hatin painoituksilla on kompin soundissa ja svengissä.

*Chug Chug Chug-A-Lug* kappaleessa Modeliste varioi komppia siirtämällä toisen neljäsosan takapotkulle sijoittuvan iskun yhden kuudestoistaosan eteenpäin. Tällöin virveliin syntyy luonnollisesti enemmän kuudestoisaosan tuntua ja komppi tuntuu ikäänkuin kevyemmältä. Modeliste jättää myös paikkapaikoin tällöin toisen neljäsosan takapotkulle sijoittuvan hi-hat iskun soittamatta, joka tuo tietynlaista pätkivyyden tunnetta komppiin ja tavallaan valmistele virveliin soitettavaa kuudestoistaosanuottia. Tällä on hiukan samanlainen vaikutus, kuin aiemmin tarkastellulla hi-hatin aksentoinnilla kompin lopussa. Se tekee eräänlaisen jatkumon, johon korva tottuu ja näin ollen rakentaa svengiä. Hi-hat-iskujen poisjättäminen on melko tyypillistä mm. hip-hop:issa ja muissa rytmikkäissä musiikkityyleissä. (KUVIO 4.)



KUVIO 4. Chug Chug Chug-A-Lug, komppivariaatio.

Yhteenvetona *Chug Chug Chug-A-Lugin* svengistä voidaan todeta, että perusrakennusaiheet ovat hyvin yksinkertaiset. Rumpukomppi on minimalistinen, mutta siihen on valittu tarkoin hyviä mausteita. Muilta instrumenteiltaan kappale on myös todella mielenkiintoinen. Basso ja kitara soittavat lähes koko kappaleen ajan tarkasti valittuja linjoja urkujen soittaessa hieman vapaammin niiden päällä. Kappale lepää hyvin svengissä. Kappaletta

kuunnella kannattaa mielestäni antaa erityishuomio kuudestoistaosa-kitaralinjalle, joka kuullaan ikäänkuin kappaleen choruksena. Nocentelli fraseeraa kuudestoistaosia mielettömän svengaavasti luovien jossain kuudestoistaosa-shufflen ja suoran kuudestoistaosan välimaastossa. Kappale on täynnä hienoja yksityiskohtia jokaisen soittajan osalta ja on kaikessa svengaavuudessaan todellakin tutustumisen arvoinen.

## 4.2 James Brown

James Brown syntyi Barnwellissä, Kaliforniassa 3.5.1933. Hänen vanhempansa erosivat hänen ollessaan hyvin nuori ja 4-vuotiaana James lähetettiin asumaan tätinsä, ilotalon emännän, kanssa Georgian Augustaan. Elämä tuolloin oli hyvin köyhää ja James oppi tekemään työtä kuin työtä ansaitakseen edes muutaman lantin. Kahdentoista vanhana James Brown erotettiin koulusta sopimattoman pukeutumisen johdosta. Hän rupesi työskentelemään täysipäiväisesti hanttihommissa ja pakokeinon kovasta todellisuudesta hän löysi uskonnosta ja musiikista. Hän aloitti laulamaan kirkkokuorossa, jossa hän kehitti voimakkaan ja tunteikkaan äänensä. (James Brown biography 2014.)

Vaiherikkaan teini-ikänsä päätteeksi Brown sai kutsun liittyä R&B -tyyliseen lauluryhmään *The Gospel Starlightersiin*, vuonna 1955, minkä johtajaksi hän äkkiä nousikin lahjakkuutensa nojalla. Ryhmä vaihtoi myöhemmin nimekseen *The Famous Flames* ja se muutti Georgian Macoon, jossa se esiintyi paikallisissa yökerhoissa. Vuonna 1956 ryhmä levytti kappaleen *Please, Please, Please*, jonka myötä he saivat levytys-sopimuksen King Recordsin kanssa. Kappale nousi R&B-listojen sijalle 6. The Famous Flames jäi kuitenkin vain yhden hitin ihmeeksi ja Brown muuttikin vuonna 1958 New Yorkiin hakemaan uutta puhtia muusikon uralleen. (James Brown biography 2014.)

New Yorkissa Brown työskenteli useiden muusikoiden kanssa. Hän levytti kappaleen *Try Me*, joka nousi R&B-listojen sijalle 1. ja pääsi jopa Hot100-listalle. Tämä antoi uutta puhtia Brownin uralle. Tätä seurasi useampi listahitti kuten: *Lost Someone*, *Nighth Train* ja *Pri*

*soner Love*, joka pääsi pop-listojen sijalle 2. Uusien kappaleiden kirjoittamisen lisäksi Brown esiintyi ahkerasti. Hän esiintyi jopa 5-6 kertaa viikossa läpi 50- ja 60-lukujen. Tämän myötä hän sai lempinimekseen *The Hardest-Working Man in Show Business* (suom. Show alan koviten työtä tekevä mies). (James Brown biography 2014.)

1960-luku oli tuotteliasta aikaa Brownille. Hän levytti useita hittejään tuona aikakautena. Eräänä Brownin suosion tunnuksena voidaan pitää vuonna 1962 levy-yhtiön tahtoa vastaan äänitettyä live-levyä *Live at the Apollo*, joka nousi pop-levy listojen 2. sijalle. Tuona aikakautena äänitetty kappale *Papa's Got a Brand New Bag* edustaa uutta musiikkityyliä funkia, jossa jokainen soittaja valjastettiin soittamaan perkussiivisesti. (James Brown biography 2014.)

1970-luvulla Brown jatkoi musiikin tekoa aktiivisesti, mutta 70-luvun lopulla hänen uransa ajautui umpikujaan rahoitushuolien ja uuden disco-kulttuurin nousun myötä. Brown teki kuitenkin näyttävän comebackin 1980-luvulla tehdyn *The Blues Brothers* -elokuvan myötä ja hänen vuonna 1985 *Rocky IV* -elokuvaan tekemänsä kappale *Living in America* oli hänen suurin hittinsä vuosikymmeniin. 1980-luvun loppu oli kuitenkin huonoa aikaa Brownille. Hän ajautui huumeongelmiin ja vankilaan. Päästyään vankilasta Brown aloitti kiertue-elämän uudestaan, tosin ei läheskään samanlaisella tahdilla kuin huippukautenaan. (James Brown biography 2014.)

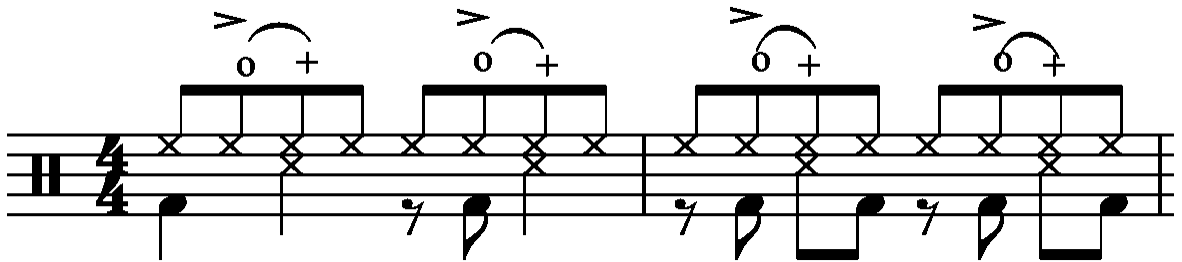
Olen halunnut analysoida James Brownin tuotantoa siksi, että James Brownin bändin soittajat olivat todella taitavia ja kekseliäitä muusikoita. James Brown piti bändilleen kovaa kuria, joka vaikutti osaltaan siihen, että bändin tuli suoriutua studiossa ja keikoilla aina 110-prosenttisesti. Lisäksi James Brown on merkittävä henkilö soul- ja funkmusiikin saralla ja tuntuisi väärältä jättää hänen musiikkinsa huomiotta työssäni.

#### 4.2.1 I Got You (I Feel Good)

*I Got You* on ehkä yksi James Brownin tunnetuimmista kappaleista. Sitä on kuultu aina lukemattomista konserteista televisiomainoksiin asti. Eikä mielestäni syyttä. Kappale on äärimmäisen svengaava ja kaikinpuolin toimiva. Kappale levytettiin alunperin vuonna 1964, mutta James Brown ei ollut siihen täysin tyytyväinen ja levytti uuden version vuotta myöhemmin (Slutsky & Silverman 1997, 31). Kappaleen svengi perustuu koko bändin yhteis soitantaan, eikä kappale olekaan kovin monimutkainen minkään soittimen osalta. Valitsin tämän kappaleen analysoitavaksi, sillä se on mielestäni todella merkittävä kappale kyseisen musiikkityylin historiassa. Lisäksi se on hyvin erilainen seuraavassa luvussa analysoitavan *Give It Up Or Turnit A Loose* kappaleen kanssa, joten myös tämä seikka vaikutti valintaa.

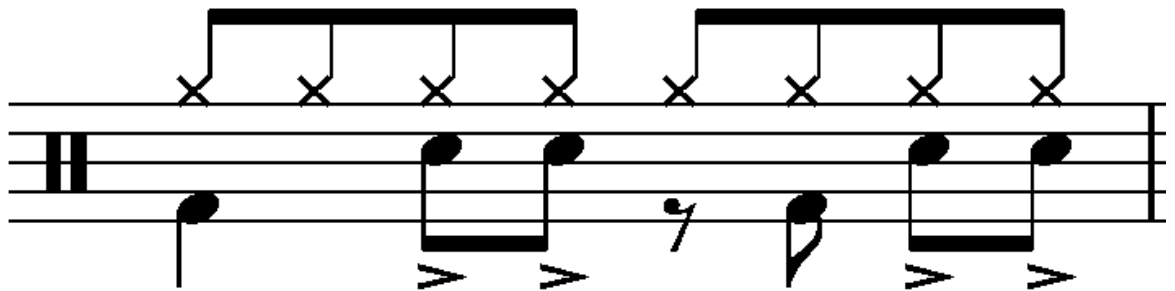
Alkuperäisen levytyksen kompista vastaa rumpali Melvin Parker. Parker soitti myös aiemmissa James Brownin kappaleissa, mutta tässä kappaleessa voi kuulla, kuinka Parker antaa parastaan rumpusetin takana. Kuriositeettina mainittakoon, että Parker oli kutsuttu armeijan toimesta sotaan ja tämä jäi hänen viimeiseksi kompiksi hetkeksi aikaa. Liekö sillä ollut vaikutusta kompian soundiin? (Slutsky & Silverman 1997, 33).

Komppi itsessään on yksinkertainen beat-komppi synkopoidulla bassorumpu-kuviolla. Synkopointi oli tuona aikana vielä verrattaen uusi ilmiö. Tänä päivänä se on olennainen osa populaarimusiikkia. Parker soitti tyylilleen ominaisesti virvelin Cross-Stick -tekniikalla. Kuten kuviossa 5 huomataan, Parker soittaa hi-hat avaukset aina ensimmäisen ja kolmannen neljäsosan takapotkuille (KUVIO 5). Vastaavanlainen ilmiö esiintyy myös seuraavassa luvussa tarkasteltavan kappaleen kompissa. Tässä kappaleessa mielestäni hi-hatin avaus aina ennen beat-kompille tyypillisiä toisen ja neljännen neljäsosan painotuksia luo kompille mukavan keinuvan tunteen. Se ikäänkuin valmistele seuraavaa painollista neljäsosaa. Mielestäni tämä toimii erityisen hyvin senkin takia, että Parker soittaa virveli-iskut edellä mainitulla Cross-Stick -tekniikalla, jolloin hi-hatin avaus vahvistaa toista ja neljättä iskuja. Se luo ikäänkuin lyhyen jännitteen, joka purkautuu iskulle. Tämä on mielestäni yksi kompian kantavista voimista.



KUVIO 5. I Got You (I Feel Good), komppi. (Slutsky & Silverman 1997, 33)

Melvin Parker varioi komppia rumpubreikissä ennen bridgeä synkopoiden bassorumpua vielä aiksempaa komppia enemmän, aivan kuin asettaen haasteen tuleville rumpaleille ”katsotaan miten selviätte tästä” (Slutsky & Silverman 1997, 33). Tämä luo nostoa bridgeä kohti mentäessä ja kasvattaa komppia entisestään. Itse bridgen kompiksi Parker on valinnut kuviossa 6 esiintyvän kompini. (KUVIO 6.) Kompissa bassorumpu mukailee säkeistön ensimmäisen tahdin rytmiä, mutta hi-hatin sijaan soitetaan komppisymbaalia. Virvelillä soitetaan aksentit toisen ja neljännen neljäsosan lisäksi myös niiden takapotkuille. Virveli soitetaan tavallisilla iskuilla ilman Cross-Stick -tekniikka, mikä mielestäni kasvattaa komppia. Komppi itsessään tuo kappaleeseen tanssittavaa svengiä. Kappaleen bridgeä kuunnellessa voi helposti nähdä mielessään ihmisiä tanssilattialla pyörähtelemässä. Tanssittavan kompista tekee mielestäni juuri sen virvelilinja. Takapotkuille sijoittuvat virveliaksentit saavat komppiin rullaavuuden tunnetta ja valintana komppi on mielestäni täydellinen vastapaino säkeistön kompille.



KUVIO 6. I Got You (I Feel Good), bridgen komppi

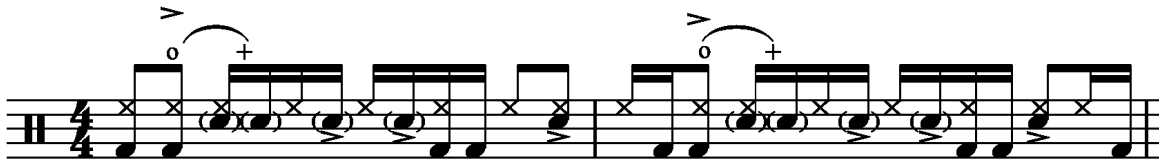
Koko kappaleen mittakaavassa pidän toimivana sitä, että kukin soittaja soittaa hyvin yksinkertaisesti. Jokaisella on oma tehtävänsä kappaleen eteenpäinviemisessä. Tällainen funk-tyylinen ajattelu tukee kappaleen svengiiä ja luo kappaleeseen liikkuvuuden tuntua, vaikkakin bändi soittaa kyseisessä kappaleessa melko laid backisti. ”Nat, this song is too hip. It’s too sharp. We’re taking some of the funk out of it and making it too jazz. The groove is really laid back funk.” (Slutsky & Silverman 1997, 31.) Oheinen lainaus on puhelusta, jonka Nat Jones, James Brownin bändin saksofonisti ja johtaja sai keskellä yötä itse Brownilta. Versio, joka on tänä päivänä maailmankuulu, on nimenomaan tämän puhe-  
lun jälkeen äänitetty versio kappaleesta.

#### 4.2.2 Give It Up Or Turnit A Loose

*Give It Up Or Turnit A Loose* edustaa tyyllisesti enemmän funkia kuin soulia. Se on levytetty vuonna 1968. Valitsin sen analysoitavaksi tähän työhön, sillä sen rumpukomppi edustaa tyyllisesti haasteellista funk-komppausta, jossa kompin pääiskut menettävät merkityksensä rumpaleiden luoviessa pääiskujen väleissä. Tälle tyyllille loi pohjan James Brownin bändissä aiemmin soittanut Clyde Stubblefield, mutta tämän kappaleen kompista vastaa Nate Jones. Halusin myös haastaa itseäni harjoittelemaan kyseisen kompin päättökonserttiini ja sen analysointi on siksi tärkeää kokonaisuuden ymmärtämisessä.

Alkuperäisellä raidalla kuullaan hauskana yksityiskohtana pieni kömmähdys, joka sattui bändin rumpalin, Nate Jonesin, luullessa kappaleen siirtyvän kertosäkeeseen vaikka James Brown halusi vielä pysyä säkeistössä. Nate soittaa symbaali-iskun samaan tapaan, kuin edellisillä kerroilla kertosäkeen ensimmäiselle neljäsosalle, mutta samalla James Brown viitteli käsillään huutaen samaan aikaan ”No-no-no-no-no”. Virhe oltaisiin voitu korvata leikkaamalla paikka edellisistä kertosäkeistä, mutta siihen ei tässä tapauksessa ollut tarvetta. Bändi soitti niin hyvällä svengillä, että yhden nuotin virhe ei kokonaisuudessa haittaa mitään. Nykymusiikissa kaikki on yleensä hiottu täydelliseksi, eikä vääriä nuotteja tai iskuja juurikaan ole, mutta James Brownin mielestä fiilis musiikissa on tärkein ja sitä oli tässä otossa. (Slutsky & Silverman 1997, 58.) Tällainen ajattelu kiehtoo myös minua. Musiikissa

ei mielestäni aina ole tärkeintä täydellisesti suoriutuminen ja oikein soittaminen vaan enemmänkin fiilis, svengi ja se mitä halutaan soitolla viestittää.



KUVIO 7 Give It Up Or Turnit A Loose, chomp. (Slutsky & Silverman 1997, 61)

Kuten kuvioista 7 voi huomata, kompissa ajatellaan vahvasti kuudestoistaosa-painotteisesti (KUVIO 7). Tässä kompissa Nate Jones fraseeraa kuudestoistaosat suorana, kuten myös muu bändi. Kompin hienous piilee siinä, kuinka se rikkoo beat-kompille ominaisia iskuksia. Beatkompissa on tavanomaista soittaa aksentoitu virveli-isku kompoin toiselle ja neljännelle neljäsosalle. Tällainen painotus noudattaa länsimaisen populaarimusiikin perinnettä ja se saa kompoin tuntumaan istuvalta ehkäpä siksi, että meidän korvamme on tottunut siihen. Tästä todiste on se, että lähtiessään taputtamaan musiikin mukana, ihmiset taputtavat lähes poikkeuksetta toiselle ja neljännelle iskulle. Nate Jonesin kompissa kyseinen painotus esiintyy ainoastaan toisen tahdin neljännellä neljäsosaiskulla. Muiden iskujen välissä Jones aksentoi virveli-iskuja täysin tästä logiikasta poiketen.

Kuvion 7 mukaisesti, Jones soittaa sekä aksentoituja, että ghost iskuja virveliin. Aksentit tulevat molemmissa tahdeissa samoille iskuille (poislukien neljännessä neljäsosassa): toisen neljäsosaiskun viimeiselle kuudestoistaosalle ja kolmannen neljäsosan toiselle kuudestoistaosalle. Ensimmäisen tahdin neljännessä neljäsosaiskussa aksentoitu virveli tulee takapotkulle, mikä onkin hyvin tyypillinen tapa saada tietty beat kaavamaisuus pois kompista. Kyseistä tekniikkaa tarkasteltiin aiemmin The Metersin kohdalla. Toisessa tahdissa aksentoitu virveli tulee beatkompeille ominaisesti neljännelle neljäsosalle. Aksentoitujen iskujen lisäksi Jones soittaa ghostiskut toiselle neljäsosalle ja sitä seuraavalle kuudestoistaosalle. Luulen, että niiden funktio on ilmentää kappaleessa ajateltavaa kuudestoistaosa-sykettä. Samanlaista ajattelua Jones käyttää bassorummun soitossa. Tällä tekniikalla komppi saadaan ilmentämään kuudestoistaosa-ajattelua, vaikka hi-hat soittaakin kokoajan kahdek

saosia. Funk-kompit noudattavat usein tällaista ajattelua. Sen avulla komppi saadaan tiheän kuuloiseksi.

Kompin toinen mehukas yksityiskohta on hi-hat avaukset, jotka sijoittuvat molemmissa tahdeissa ensimmäisen neljäosan takapotkuille. Tämän tekniikan pioneeri on Melvin Parker, joka lanseerasi sen kappaleessa nimeltään *Papas Got A Brand New Bag* (Slutsky & Silverman 1997, 26). Tätä kappaletta on tituleerattu maailman ensimmäiseksi funk-kappaleeksi. Hi-hatin avaus luo mielestäni soundillisesti mielenkiintoisen lisän komppiin. Ilman sitä kompin yleisluonne olisi melko tasainen, sillä rummut on muutenkin soitettu hyvin hiljaa johtuen sen aikaisesta äänitystekniikasta. Lisäksi se ilmentää rytmillisesti kahdeksaosaa ja tuo vastapainoa kompin muuten yleiselle kuudestoistaosa tunnulle. Ilman sitä komppi olisi mielestäni aavistuksen tylsempi, mutta tottakai kaikessa nerokkuudessaan toimiva. Tätä voi testata soittamalla kompin ensin ilman hi-hat avauksia ja sitten niiden kanssa ja kuunnella miten se vaikuttaa kompin svengiin.

Yhteenvetona kappaleen kompista ja ilmeestä: kappale on perinteinen funk-kappale, joka on James Brownin tyylille ominaista. Kappaleen jokainen instrumentti soittaa melko pelkistetysti rytmikästä osuutta, kuten funk-kappaleissa yleensäkin soitetaan. Rumpali soittaa melko staattisesti komppia ilman suurempia fillailuja, toki kappaleen taitteesta löytyy pieniä fillejä. Rumpukomppi itsessään on kuitenkin todella svengaava ja nerokas ja kun sen yhdistää muiden soittajien soittoon on lopputuloksena äärimäisen toimiva funk-kappale.

## 5 POHDINTA

Musiikin svengi koostuu monesta eri asiasta. Jokainen soittaja vaikuttaa osaltaan siihen kappaleessa ja ilman kaikkien soittajien osuutta ei svengi ole täysin samanlainen. Rumpalin työskentelyssä svengiin vaikuttavat tekijät, jotka analyysissä nousivat esiin voitaisiin jakaa kolmeen pääkategoriaan: 1. rumpalin kompin informaatio, eli soitetaanko vähän vai paljon, 2. rumpalin ja muun bändin sykkeen ajattelu ja 3. rumpukomppien orkestrointi, eli mihin rumpuihin ja millä tekniikalla kompini mikäkin isku valitaan soitettavaksi.

Ajatusketjuna mielestäni tuossa järjestyksessä työskentely toimii hyvin. Ensiksi on syytä kuunnella kappaleen perusluonnetta, onko rummuilla tilaa soittaa paljon vai valitaanko minimalistisempi lähestymistapa. Seuraavaksi pohditaan yhdessä muun bändin kanssa millaista pohjasykettä kappaleessa ajatellaan ja mukautetaan fraasit ajateltavan sykkeen mukaiseksi. Kun nämä asiat ovat selvillä, voi rumpali itse valita kuinka komppinsa orkestrointi, soitetaanko esimerkiksi hi-hatia vai komppisymbaalia, soitetaanko virveli-iskut virveliin normaalisti vai esimerkiksi Cross-Stick -tekniikalla, soitetaanko lujaa vai hiljaa ja niin edelleen.

Tässä työssä olen analysoinut kappaleen rytmikasta koostuvaa svengiä, mutta se voi ihan yhtä hyvin liittyä myös kappaleen melodiaan ja harmoniaan tai vaikkapa soittajien väliseen vuorovaikutukseen. Usein kuitenkin rytmikasta koostuva svengi on se kaikkein ilmeisin ja siksi myös helpoiten analysoitavissa. Groove-musiikista tai svengaavasta musiikista puhuttaessa tarkoitetaan yleensä juuri sellaista musiikkia, jonka svengi perustuu rytmikkaan. Näistä asioista huolimatta svengi on myös ilmiö, jonka syntyä ei voi mielestäni aina teoreettisesti määritellä. Se on ikäänkuin musiikin sielu ja elinvoima. Joskus jostain kappaleesta välittyy vain käsittämättömän hyvä tunnelma, mutta on mahdotonta sanoa mistä se johtuu. Tällöin uskon kappaleen svengin päässeen puhuttelemaan kuuntelijaansa.

Svengin ymmärtäminen on jossain määrin myös subjektiivinen ja jopa opittu asia. Kuten aiemmin todettiin, länsimaisessa populaarimusiikissa on totuttu kuulemaan painotukset toiselle ja neljännelle neljäsosalle. Jossain toisessa musiikkikulttuurissa, vaikkapa Intiassa

tai Lähi-idässä painotukset ovat täysin erilaiset, eikä näin ollen meidän svengaavinkaan musiikki välttämättä kuulosta heidän korviinsa svengaavalta. Eikä aina tarvitse edes mennä toiseen musiikkikulttuuriin kohdatakseen erimielisyyksiä svengin ymmärtämisessä. Joillekin joku toinen asia tai kappale svengaa enemmän, kuin toisille.

Svengi ilmiönä on äärimäisen hieno, mutta myös sellainen, joka paljastaa toimiiko musiikki oikeasti. Svengin huomatakseen ei tarvitse olla koulutettu muusikko, ei edes musiikin harrastaja. Svengin tai sen puuttumisen kappaleesta pystyy paikantamaan jokainen, joka musiikkia kuuntelee. Tämän takia svengaavuuden saavuttaminen onkin äärimäisen tärkeää, jotta musiikki toimii kokonaisuutena.

Toivon, että opinnäytetyöni rohkaisee muitakin kehittämään svengaavuutta omassa soitossaan. Itse aion jatkaa tätä prosessia omalla kohdallani ja syventyä vielä enemmän svengaavuuden saloihin. Jossain vaiheessa voisi olla mielekästä jopa kehittää asiasta jonkinlainen oppikirja, mutta se jääköön nähtäväksi. Työn kappaleisiin ja esittämiini näkemyksiin tutustumalla voi saada hyviä vinkkejä paremman svengaavuuden saavuttamiseksi ja kehoitankin kokeilemaan niitä omassa soitossa. Tätä opinnäytetyötä saa vapaasti käyttää myös opetuksessa ja tulen itsekkin hyödyntämään sitä omassa opetuksessani.

Omalle kohdalleni tällainen systemaattinen svengin analysointi osoittautui mielekkääksi ja opettavaiseksi prosessiksi. Analysoinnin pohjalta ymmärrys kappaleen svengistä kohtaan konkretisoitui ja opetti ymmärtämään helpommin sen, mistä rakennuspalikoista tuo tärkeä ilmiö kasaantuu, siinä määrin kun sitä voi analysoida. Tietenkin oma taustani rumpalina ja analyysin keskiössä olleet rumpukompit tarjosivat vain yhden osan koko kappaleiden svengaavuudesta. Musiikki ja sen svengi on aina jokaisen soittajan yhteistuotos ja näinollen kaikella mitä musiikissa tapahtuu, on vaikutusta siihen. Siksi suosittelen muitakin soittajia tutustumaan asiaan ja miettimään oman soittamisensa kannalta voisiko omaa svengistä jollain lailla kehittää. Tämän prosessin jälkeen koen itse ainakin olevani askeleen lähempänä tuota taianomaista ilmiötä, jota svengiksi kutsutaan.

## LÄHTEET

- Civil rights movement. 2014. Www-dokumentti. Saatavissa: <http://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement>. Lue 8.12.2014.
- Discdogs. 2014. The Meters. Www-dokumentti. Saatavissa: <http://www.discogs.com/artist/86616-Meters-The>. Luettu 8.12.2014.
- Estrella, E. What is Funk Music?. Www-dokumentti. Saatavissa <http://musiced.about.com/od/othermusicgenres/f/funkmusic.htm>. Luettu 21.11.2014.
- Gauralnick, P. 2006. Sweet soul music - Etelän soul nous ja tuho. Helsinki: Johnny Kniga.
- James Brown biography. 2014. Www-dokumentti. Saatavissa: <http://www.biography.com/people/james-brown-9228350#synopsis>. Luettu 22.11.2014.
- Leppänen, L. 1990. Rokkaavat rummut. 3. painos. Helsinki: Selvät Sävelet.
- Nocentelli, L. 2014. The Meters Experience. Www-dokumentti. Saatavissa <http://www.nocentelli.com/html/index.html>. Luettu 21.11.2014.
- Ray Charles biography. 2014. Www-dokumentti. Saatavissa <http://www.biography.com/people/ray-charles-9245001>. Luettu 8.12.2014
- Scaruffi, P. 2005. A brief history of soul music. Www-dokumentti. Saatavissa: <http://www.scaruffi.com/history/soul.html>. Luettu 16.10.2014.
- Slutsky, A., Silverman, C. 1997. The Great James Brown rhythm sections. USA.: Alfred.
- The Funky Meters. About. Www-dokumentti. Saatavissa <http://funkymeters.com/about>. Luettu 21.11.2014. Wikipedia 2008.
- The Meters. 2013. Www-dokumentti. Saatavissa: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Meters](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Meters). Muutettu 2014. Luettu 15.10.2014.

The Meters biography. 2014. Www-dokumentti. Saatavissa <http://www.allmusic.com/artist/the-meters-mn0000402872/biography>. Luettu 21.11.2014.

**Äänite:**

James Brown. Give It Up Or Turnit A Loose/I'll Loose My Mind. 1969. King Records. Cincinnati.

James Brown. I Got You (I Feel Good). 1966. King Records. Cincinnati.

The Meters. The Meters. 1969. Josie Records. New York.