



Markus Ek

Katsaus gospelmusiikin historiaan:

1500-luvulta nykypäivään ja Suomi-gospel

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikin tutkinto-ohjelma

Muusikko (AMK)

Opinnäytetyö

24.5.2022

Tiivistelmä

Tekijä:	Markus Ek
Otsikko:	Katsaus gospelmusiikin historiaan: 1500-luvulta nykypäivään ja Suomi-gospel
Sivumäärä:	35 sivua
Aika:	24.5.2022
Tutkinto:	Muusikko (AMK)
Tutkinto-ohjelma:	Muusikko
Suuntautumisvaihtoehto:	Ammatillisena pääaineena esittäminen
Ohjaaja:	Lehtori Jukka Väisänen
Arvioija:	Musiikin tohtori Susanna Mesiä

Käsissäsi oleva tutkimus on aikaisempia teologian maisterin opintojani täydentävä kehittämistyö. Työssäni avaan gospelmusiikin historiaa – orjuudesta vapauteen. Tuon myös esille niitä musiikillisia tyyli-suuntia, jotka ovat vaikuttaneet afroamerikkalaisen gospelmusiikin syntyyn ja muotoon. Lopussa annan lyhyen tilannekatsauksen Suomi-gospelista ja sen erikoislaatuudesta.

Käytin lähdekirjallisuutena tutkimuksia, historian kirjallisuutta, sekä lehtileikkeitä. Suomalaisesta gospelmusiikista kirjoitan pääasiassa oman tuntemukseni ja kokemukseni kautta, sillä olen toiminut kymmenen vuotta Suomen evankelisluterilaisessa kirkossa pappina. Olen ollut myös aktiivisesti seurakunnan toiminnassa mukana aina lapsuudesta lähtien. Lähestyn aihetta myös oman rakkaan harrastukseni kautta, sillä olen laulanut kahdessa eri gospelkuorossa, Higher Ground Vocals ja Sounds of Mercy gospel choir'issa.

Tutkimuksen tekeminen on ollut valaisevaa. Se on avannut silmiäni myös yhteiskuntapoliittisesti, vaikka se ei ollutkaan tutkimukseni tarkoitus. Tajusin kuinka paljon orjuuden tuottama ahdistus ja taakka on muokannut afroamerikkalaisen väestönsä elämäntapomusta, uskonnollisuutta sekä musiikkia aina nykypäivään saakka. Gospelmusiikista puhuttaessa on tärkeä ymmärtää, että se pohjaa aina käsillä olevaan hetkeen ja improvisaatioon. Gospelissa tärkeintä ei ole muoto vaan tunne; jazz-teorian laaja tuntemus on gospelmuusikolle kuitenkin erittäin tärkeää.

Työlläni pyrin avaamaan gospelmusiikin yli neljäsataavuotista kehityskulkua kenelle tahansa siitä kiinnostuneelle. Esitykseni ei ole kaikenkattava, mutta se voi toimia ponnahduslautana uusiin innovoiviin tutkimuksiin.

Avainsanat: Spirituaalit, hymnit, orjuus, gospelmusiikki, afroamerikkalainen musiikki, gospelin historia, Suomi-gospel.

Abstract

Author(s):	Markus Ek
Title:	A Brief Overview of the History of Gospel Music from the 16 th Century to the Present Day, Including Finnish Gospel Music
Number of Pages:	35 pages
Date:	May 24 2022
Degree:	Bachelor of Music
Degree Programme:	Music
Specialisation Option:	Music Performance
Supervisor:	Jukka Väisänen, MMus
Examiner:	Susanna Mesiä, DMus

My Bachelor's thesis is a complementary research and development work for my previous Master of Theology studies. The thesis introduces the history of gospel music from slavery to freedom. In addition, I shed light on the musical styles that have influenced the birth and form of African American gospel music. In the last chapter, I'll give a brief overview of the Finnish gospel music and its specialities.

The source material for my research were theses and dissertations, history books, and articles. The last chapter, in which I write about Finnish gospel music, is based on my own knowledge and experience working as a pastor in the Evangelical Lutheran Church of Finland for 10 years, as well as the experiences of being an active member of a Lutheran parish from an early age. I also approached the subject through my own beloved hobby as a singer in two gospel choirs, Higher Ground Vocals and Sounds of Mercy Gospel Choir.

This study has been an enlightening journey for me. And, although it was not the initial purpose (of the study), it has also opened my eyes to social policy. I realized how much the anxiety and burden of slavery has shaped the outlook of African American people's lives, religion, and music to this very day. When talking about gospel music, it is important to understand that it is always based on the moment and improvisation. Even though gospel is more about emotion than form, an extensive knowledge of jazz theory is truly helpful for a gospel musician.

The purpose of my work is to introduce the development of gospel music through more than four centuries to anyone who is interested. My thesis is not a complete history of gospel music, but it can serve as a springboard to new innovative research.

Keywords: Spirituals, hymns, slavery, gospel music, African American music, history of gospel, Finnish gospel music

Sisällys

1	Johdanto	5
2	Afroamerikkalaisen gospelin synty	6
2.1	Siirtolaisten saapuminen Pohjois-Amerikkaan	6
2.2	Musiikin juuret; psalmilaulu	7
3	Evankelioimistyö ja hymnit	8
3.1	Spirituaalit ja blues	11
4	Ylistyshuoneilta konserttilavoille	15
4.1	Afroamerikkalaisten ja valkoihoisten gospel	16
4.2	Thomas A. Dorsey ja Arizona Dranes	19
5	Gospelmusiikin musiikillisia piirteitä	20
5.1	Gospelimusiikissa käytetyt soittimet	26
5.2	Gospelin ominaisesta soundista	27
6	Lyhyt katsaus gospelmusiikkiin Suomessa	28
6.1	Gospelmusiikki vai kristillinen musiikki?	28
6.2	Suomi-gospelin alkumetrit	30
7	Pohdinta	32
	Lähteet	34

1 Johdanto

Valitsin aiheekseni tutkia afroamerikkalaisen gospelmusiikin historiaa. Päädyin teologian maisterin opintojani täydentävään tutkimukseen omista intresseistäni käsin. Afroamerikkalainen gospelmusiikki on minulle rakasta; olen toiminut kirkossa vuosikymmenen pappina sekä laulanut kahdessa korkeatasoisessa gospelkuorossa jo kolmen vuoden ajan. Minua puhuttelee gospelmusiikissa juuri sen monipuolisuus; laulullinen rikkaus, tunne, melodiat, vaativat sävelkorkeudet, hyvän laulutekniikan tärkeys, rytmikka ja harmonioiden valtaisa rikkaus.

Gospelmusiikki mielletään usein alkaneen vasta 1800–1900-lukujen taitteessa, mutta todellisuudessa sen traditiohistoria on alkanut esi-gospelina peltohuutojen ja -hoilaamisen, spirituaalien sekä Länsi-Eurooppalaisen ja Länsi-Afrikkalaisen musiikin fuusiona jo vuosisatoja sitten. Suurin alkuunpaneva voima gospelmusiikin synnylle oli 1500-luvun loppupuolella alkanut orjakauppa. Jos länsifrikkalaista väestöä ei olisi rikollisesti pakkokuljetettu toiselle puolelle maapalloa tekemään epäinhimillisissä oloissa ja vailla ihmisarvoa raskasta työtä, ei tätä harrasta toivon ja vapaudenkaipuun sävyttämää tunnerikasta musiikkia olisi luultavasti koskaan syntynyt.

Tutkimuksessani esittelen gospelmusiikin syntyä alkaen 1500–1600-lukujen vaihteesta aina nykypäivään. Tuohon jatkumoon kuuluvat oleellisesti orjien työolot ja heidän spiritualiteettinsa, syntinen musiikki eli blues, sekä Pohjois-Amerikassa kehittyneet kaksi gospelmusiikin haaraa, joista toinen on valkoihoisten¹ ja toinen afroamerikkalainen gospel. Pysin lyhyesti myös

¹ Käytän tutkimuksessa kolonialisteista ja heidän jälkeläisistään termiä valkoihoinen, koska sen sisään mahtuvat USA:n hallinnon sivujen mukaisesti ihmiset, joiden syntyperä on Euroopasta, Lähi-idästä tai Pohjois-Afrikasta. Vastaavasti Länsi-Afrikasta tuoduista orjista käytän termiä orja tai afroamerikkalainen, vaikka termi afroamerikkalainen on hieman anakronistinen, mutta näin teksti ja terminologia pysyvät johdonmukaisina. <https://www.census.gov/topics/population/race/about.html>

kuvaamaan gospelia laulajan näkökulmasta; mitä laulajan tulisi tietää ryhtyessään laulamaan afroamerikkalaista gospelia.

Viimeisenä osa-alueena esittelen lyhyesti Suomi-gospelia, sekä miten Suomessa on mielletty gospelmusiikki terminä ja tyyli-suuntana.

2 Afroamerikkalaisen gospelin synty

2.1 Siirtolaisten saapuminen Pohjois-Amerikkaan

Eurooppalaisten siirtolaisten saapuminen Pohjois-Amerikkaan käynnistyi jo 1500-luvulla, mutta siirtolaisten määrä alkoi kasvamaan huomattavasti vasta 1600-luvun alkupuolella. Pohjois-Amerikkaan alettiin tuomaan orjia Länsi-Afrikasta ensin portugalilaisten, sitten espanjalaisten, englantilaisten, ranskalaisten, tanskalaisten ja lopulta valkoihoisten amerikkalaisten toimesta (Könönen & Huvi 2005, 11). Alussa siirtolaisten maatilat olivat suhteellisen pieniä ja työt saatiin hoidettua pääasiassa omin voimin, mutta tarve lisätyövoimalle kasvoi kiihtyvällä vauhdilla. Suurtilojen ja plantaasiviljelyn kehittyessä myös orjien laajamittainen käyttö kasvoi entisestään. Orjat nähtiin puhtaasti objekteina, eli maanomistajien, valkoihoisen väestön, omaisuutena. Osa valkoihoisista koki huolta orjien sieluista ja näin he joutuivat omaksumaan saman uskonnon kuin mitä heidän isäntänsä tunnustivat. Monet maanomistajat kokivat, että heidän ainoa keino armahtaa näitä pakanallisia villejä, oli alistaa ja käännättää heidät kristityiksi (Johnson 2009, 56).

Many Christian whites perpetuated the myth that blacks were descendants of the biblical Ham, wicked son of Noah, and that their bondage was a mark of sin from God (Cusic 2002, 49).

Nimekkäin orjien kasteen puolestapuhuja oli Cotton Mather, saarnaaja Uudesta Englannista, joka uskoi orjilla olevan sielun. Useat valkoihoiset kieltäytyivät

alkuun kastamasta heitä, koska se olisi suonut orjille tiettyjä etuoikeuksia, joita valkoihoiset eivät halunneet heille suoda. Mather kuitenkin sovelsi asiaa ja sai erilaisten sopimusten kautta orjien isännältä luvan kastaa työntekijöitään. Sopimuksissa taattiin, että orja pysyisi edelleen orjana kasteenkin jälkeenkin (Cusic 2002, 50.) Maan pohjoisosissa orjat saattoivat työskennellä samalla pellolla valkoihoisten omistajiensa kanssa ja näin valkoihoisten ja orjien välillä oli selkeää vuorovaikutusta. He jakoivat myös samat asuinpaikat ja pääsivät samaan kirkkoon isäntiensä kanssa, tosin selkeästi erotettuna omaan osastoonsa kirkon parvelle. Jumalanpalveluksissa soitettu musiikki oli orjille usein se tärkein asia, jumalanpalveluksen kohokohta, koska he pystyivät osallistumaan tuohon osioon koko sydämeästään. Kirkot olivatkin ensimmäisiä instituutioita, joissa länsieurooppalaisen ja länsiafrikkalaisen kulttuurillisen perinteen oli mahdollisuus sekoittua yhteen. Maan eteläosissa tilanne oli toisenlainen kuin pohjoisosissa, sillä sokeri-, riisi-, puuvilla- ja tupakka-plantaasit olivat valtavan kokoisia. Tästä johtuen näiden kahden ryhmän, orjien ja valkoihoisten välinen interaktio oli vähäisempää (Johnson 2009, 56).

2.2 Musiikin juuret; psalmilaulu

Euroopassa 1500-luvulla alkaneen reformaation (uskonpuhdistuksen) ansiosta Raamattu käännettiin protestanttisissa maissa kansankieliseksi. Tämä käännöstyö koski myös koraaleja luterilaisten ja hernhutilaisten keskuudessa sekä psalmilauluja kalvinistien parissa. Luterilaiset ottivat Raamatun tekstien rinnalle myös muita hengellisiä runoja/tekstejä laulettavakseen. Musiikillisesti luterilaiset ja hernhutilaiset kulkivat omia polkujaan ottaen jumalanpalveluksiinsa mukaan urut sekä muut orkesterisoittimet, kun taas kalvinistit pysyivät puritaanisen tiukasti kiinni vanhassa psalmilaulun metrisessä² muodossa (Cusic 2002, 44.)

² Metriikalla tarkoitetaan rytmin jaksottumista iskuisten ja iskuttomien elementtien poljennon perusteella tahdeiksi ja tahtilajeiksi. <https://hilkkipiipponen.com/musiikkisanasto/>

Psalmilaulu oli kirkkolaulun esiaste, jossa psalmin teksteihin istutettiin yksinkertainen melodia ja kappaleet laulettiin *a capella* eli soitinsäestyksettömänä yhteislauluna. Psalmilaulussa yksi henkilö antoi aloitusäänen (*set the pitch*), jonka jälkeen koko seurakunta lauloi psalmin yksiaanisesti. Englannista Pohjois-Amerikkaan tulleiden brittiläisten siirtolaisten parissa julkaistiin Massachusetts’issa vuonna 1640 ensimmäinen laulukirja *The Whole Book of Psalmes Faithfully Translated Into English Metre*, ja vuonna 1698 julkaistussa kirjassa oli mukana nuotit. Laulukirja tunnettiin kansan parissa paremmin nimellä *The Bay Psalms Book*, ja siitä tehtiin kaiken kaikkiaan 27 uusintapainosta. Laulukirjan lauluja laulettiin hyvin hitaalla tempolla, joka tunnettiin yleisesti vanhana tapana (*old way*), ja tätä tapaa puollustettiin järkähtämättä ainoana oikeana laulutapana. Tämä vanha tapa sai myöhemmin, 1700-luvulla haastajan eli uuden tavan (*new way*) laulaa, missä ihmisiä ohjattiin laulamaan mieluummin reippaasti harmoniassa kuin hitaasti ja sopusoinnussa (Cusic 2002, 45).

3 Evankelioimistyö ja hymnit

1700-luvun alkupuoliskolla Englannin Anglikaaninen kirkko aloitti evankelioimistyön valkoihoisten siirtokuntalaisten sekä Afrikasta tuotujen orjien keskuudessa. Evankelioinnin syynä oli sekularisaatio eli maallistuminen. Orjien keskuudessa tehtävän evankelioinnin tarkoituksena oli käännättää heidät kaikki kristityiksi sekä opettaa heitä lukemaan ja kirjoittamaan. Herätystä johtivat Uudesta Englannista oleva Jonathan Edwards sekä Englannista Amerikkaan saapunut George Whitefield. Evankelioimiskokouksissa laulettiin huomattavasti railakkaampia, pirteämpiä ja energisempiä lauluja kuin tavallisissa jumalanpalveluksissa laulettuja hidastempoisempia psalmilauluja.

Edwardsin ja Whitefieldin käyttöön ottamat uudenaikaiset laulut, joita kutsuttiin hymneiksi, alkoivat korvata enenevässä määrin psalmilaulua. Laulujen sanat olivat sekä vapaammin kirjoitettuja että runollisempia tekstejä, eivätkä ne olleet

enää suoraan Raamatusta, Psalmien kirjoista. Ensimmäisen hymnikirjan *Hymns and Spiritual Songs* kirjoitti englantilainen Tohtori Isaac Watts vuonna 1707 (Johnson 2009, 59). Sanat kuitenkin sisälsivät edelleen vahvan kristillisen eetoksen, mikä kumpusi suoraan Raamatusta. 1700-luvulta alkaen kirkkoihin perustettiin myös ensimmäisiä kuoroja, ja näin kirkollinen musiikki muuttui asteen ammattimaisemmaksi (Cusic 2002, 45.)

Hymnien rakenne sisälsi alusta asti selkeän kaavan: usean säkeistön (A + A) ja säkeistöistä erottuvan kertosäkeistön (B). Näitä lauluja laulettiin evankelioimiskokouksissa, ja kappaleet olivat suuresti orjien mieleen. He alkoivat tulkita Länsi-Eurooppalaisia kappaleita heidän oman kotimaansa musiikkitradition kautta. Valkoihoisen väestön mielestä hengellisen musiikin sanat olivat tärkeimmässä asemassa, kun taas afroamerikkalaiset korostivat muusiikin merkitystä yli sanojen. He muuttivat koko kappaleen oman näköiseksi niin melodian, tunteen kuin rytmikankin osalta. Orjien musiikillinen tyyllitaju teki suuren vaikutuksen useisiin ihmisiin, kuten heidän omistajiinsa, lähetyssaarnaajiin, pastoreihin ja maan matkaajiin (Johnson 2009, 59). Näin he muokkasivat valkoihoisten kappaleista afroamerikkalaisen väestön gospelia. Tämä tarkoitti yksinkertaisesti sitä, että orjat, opittuaan eurooppalaisia hymnejä, eivät yrittäneet toistaa sitä mitä nuotissa oli kirjoitettu. Orjat lauloivat yhtä tai kahta sävellinjaa (stemmaa) seurakunnan laulaman pääsävelen rinnalla. Tämän lisäksi he täydensivät laulua vielä yksilöllisillä heleillä kuten liu'uilla, niekuilla (*bends*) ja melismoilla sekä erilaisilla nyanseilla ja pidätyksillä (Johnson 2009, 60).

Rytmi ja tanssi kuuluivat afrikkalaiseen musiikkikulttuuriin olennaisesti mukaan, mutta rumpujen soittaminen oli erityisesti Pohjois-Amerikan eteläosissa ehdottomasti kiellettyä, sillä osa orjien omistajista pelkäsi rummuttamisen yhdistävän ja vahvistavan kapinallisuutta orjien keskuudessa heidän omistajiaan kohtaan. Orjat joutuivat kehittämään ja innovoimaan erilaisia keinoja tuottaa rytmiä. He tekivät sitä omilla käsillään, jaloillaan maata polkemalla tai käyttäen kehoaan lyömäsoittimena. He käyttivät rytmisoittimina purkkeja tai kuivattuja kurpitsoja, joissa oli siemeniä, eläinten luita tai keppejä (Johnson 2009, 61). On hyvä

huomata, että vaikka Afrikasta tuotujen orjien perinteet ja traditiot murrettiin pakkotyön aikana Pohjois-Amerikassa, tämä kielto ei estänyt heiltä heidän omaa itseilmaisuaan. Näinä raskaina vuosina syntyi kokonaan uusi musiikillinen traditio ja voimme hyvällä syyllä sanoa, että modernin Amerikkalaisen musiikin juuret ovat istutettu syvälle 1600–1700-lukujen mustaan multaan, jossa pulppuaa gospelmusiikin alkulähde. Valkoihoinen väestö yritti muuttaa Afrikasta tuotujen ihmisten elämää radikaaleilla säädöksillä, mutta toisin kävi. Näinä vuosisatoina syntyi kokonaan uusi musiikillinen traditio, joka vaikutti myöhemmin koko länsimaiseen musiikkiin. ”Orjuuden myötä ei siis muuttunut pelkästään orjien, vaan myös valkoisten musiikki.” (Könönen & Huvi 2005, 12).

Afroamerikkalainen väestö sai perustaa omia seurakuntiaan 1770-luvulta lähtien, mutta he saivat osallistua hengellisiin kokouksiin. He saivat 1) käydä kirkossa, mutta vain heille tarkoitetuilla paikoilla valkoihoisten omistajiansa kanssa, 2) käydä ylistämässä heidän omissa kirkoissaan tai plantaasin ylistyshuoneissa, joilla oli valkoihoinen hengellinen johtajisto, 3) osallistua ns. näkymättömään kirkkoon tai 4) käydä seurakunnassa, jossa pastorina toimi afroamerikkalainen, mutta jonka toimintaa valvoivat valkoihoiset hengelliset johtajat (Johnson, 2009. 61-62).

Dowleyn (2018, 316) mukaan näkymättömän kirkon tapaamiset järjestettiin öiseen aikaan kaukana maanomistajien silmien alta. Näkymätön kirkko liitti orjat toisiinsa yli alkuperäisten heimorajojen. Näissä kokouksissa orjat pystyivät tuomaan kaikki tunteensa, kaipauksensa ja ahdistuksensa ulos. Purkukeinoina saattoivat toimia rukoukset, huudot, laulut ja tanssi, siis kaikki afrikkalaiset perinteiset tavat. Johnson (2009, 65) selvittää näkymättömän kirkon tarkoituksen olleen 1) tarjota keinoja ylläpitää afrikkalaisia uskonnollisia rituaaleja, 2) karkottaa orjuudesta tulleita epäoikeudenmukaisuuden merkkejä ja 3) vahvistaa heidän ihmisarvoaan epäinhimillisessä yhteisössä. Ensimmäinen kirkko, jota hallinnoivat vain afroamerikkalaiset, perustettiin vuonna 1774 Etelä-Carolinaan. Toinen itsenäinen afroamerikkalainen kirkko *Baptist Church in Savannah* perustettiin Georgiassa vuonna 1788. Johnson (2009) esittää afroamerikkalaisten

kiintymykseen juuri babtistikirkkoa kohtaan johtuvan 1) sen autonomisesta hallintamuodosta, 2) upotuskasteesta, 3) pelastuksen ja toivon sanoman tasapuolisesta luonteesta, 4) kansanomaisista saarnamiehistä, jotka vetosivat köyhiin, oppimattomiin ja hyljeksittyihin ihmisiin sekä 5) tästä puuttuu joku sana, jossa korostettiin tunnetta kääntymyksen merkinä. 1700- ja 1800-luvun vaihteessa itsenäisiä afroamerikkalaisia kirkkoja alettiin perustaa kiihtyvällä vauhdilla – osin valkoihoisten rohkaisun ja vastustuksen vanavedessä. (Johnson, 2009. 63).

Vuodesta 1720 vuoteen 1760 välisellä ajalla Afrikasta kuljetettiin 150 000 orjaa pakkotyöhön Amerikkaan (Cusic 2002, 49). Erään arvion mukaan noin 400 vuoden aikana afrikkalaisia tuotiin Amerikkaan kaiken kaikkiaan 15 miljoonaa, joista jopa 40 miljoonaa kuoli laivalkuljetusten aikana (Könönen & Huvi 2005, 11).

3.1 Spirituaalit ja blues

”Orjien tuntoja voidaan vain arvailla. Vieras maa, raskas työ, erkaantuminen perheestä ja läheisistä, kaikki se etsi itseilmaisua” (Könönen & Huvi, 2005. 11-12).

Dowley (2018, 319) esittää afroamerikkalaisen kirjailija Richard Wrightin (1908-1960) ehdottaneen ja pitäneen hyvin mahdollisena, että juuri blues olisi syntynyt työlauluista ns. peltohoilaamisesta (*field hollers*) sekä huudoista (*shouts* ja *cry*). Ajan kuluessa huutamisesta ja hoilaamisesta yhdessä eurooppalaisen musiikillisen aineksen kanssa, kuten *Oh God Our Helps in Ages Past, How Sweet the Name of Jesus Sounds* tai *Amazing Grace* syntyi afroamerikkalainen spirituaali ja lopulta gospelmusiikki. Kappale *Amazing Grace* ei ole afroamerikkalaista perua, vaan sen on säveltänyt englantilainen anglikaanipappi ja orjalaivan kapteeni John Newton (1725-1807), mutta kappaleen afroamerikkalainen versio on yleisesti tunnetumpi. Myös Johnson tukee tutkimuksissaan Wrightin näkemystä bluesin alkuperästä eteläisten peltoplantaasien peltohuutoina, itkuina, kutsuina, työlauluina ja

varhaisuskonnollisina kappaleina (Johnson 2009, 118). Wright tekee selkeän eron spirituaalien ja bluesin välille, vaikka bluesissa saatetaankin käyttää retorisena keinona sanaa *Herra* (Lord).

Työskennellessään peloilla, orjat eivät saaneet puhua keskenään, mutta laulaminen oli sallittua. Näiden laulujen kautta orjat pystyivät kommunikoimaan toisensa kanssa siten, että heidän valvojansa eivät aina täysin ymmärtäneet lauluissa olevaa sanomaa ja sen merkitystä. Laulaminen myös auttoi orjia kestämään yksitoikkoista ja likaista työtä, kuten puuvillan poimintaa ja korsien katkomista. Laulujen rytmikka antoi työläisille lisäenergiaa, jonka tahdissa oli hyvä työskennellä. Työlaulut toimivat myös eräänlaisena viihteenä ja itseilmaisuna (Dowley, 2018, 319). Alla kuvakaappaus, jossa on demonstroitu peltolaulun runko. Huutolaulussa on esilaulaja, jonka huutoon annetaan vastahuuto:

SHOUT SONG:

Call (Leader):	Have you tried Jesus
Response:	He's alright
<u>Call</u> (Leader):	Have you tried Jesus
Response:	He's alright

Esimerkki 1. Peltolaulun runko (Johnson 2009, 93)

Kuten jo aiemmin kirjoitin, kirkko oli se paikka, jonne orjat saattoivat kokoontua ja siten kokea yhteenkuuluvuutta. Ei siis ollut ihme, että kristinuskon sanoma sai hyvän kasvualustan heidän sydämissään. Raamatun sanoma ”Vapaaksi Kristus meidän vapautti” (Gal.5:1) alkoi kuulua lauluina suurten plantaasien pelloilla. Spirituaalit nousivat pääasiassa Raamatun Vanhan testamentin kertomuksista, jotka oli rikastettu afrikkalaisella laulutraditiolla sekä suurella vapauden kaipuulla (Dowley 2018, 319). Ei ole tiedossa, milloin ensimmäiset spirituaalit tarkalleen syntyivät, mutta Johnsonin (2009, 93) mukaan on varmaa, että ne syntyivät kaukana valkoihoisista, pelloilla tai orjien omilla ylistyshuoneilla. Spirituaali-

musiikki on Länsi-Afrikkalaisen ja -Eurooppalaisen musiikin seos. Laulut olivat usein vuorolaulumaisia, mikä tuli afrikkalaisesta laulukulttuurista:

Ever'y Time I Feel the Spirit
Moving in my heart, I will pray

Ever'y Time I Feel the Spirit
Moving in my heart, I will sing

Esimerkki 2: Perinteisen spirituaalin rakenne (Johnson 2009, 68)

Vaikeuksien keskellä spirituaalien terapeuttinen luonne oli orjille tärkeää, sillä spirituaaleissa he saivat tunnustaa Jumalan kaikkivoipaisuuden, surkean tilanteensa, pyytää apua ja helpotusta elämäänsä tai kiittää terveydestä. He saivat purkaa laulun muodossa kaikkia niitä asioita, joita heidän sydämissään liikkui. Samalla he myös rakensivat uutta kristillisyyden muotoa, joka ei ollut samanlaista kuin mitä valkoihoisten kirkonmennot olivat. Se oli vapaampaa, väkevämpää, energisempää ja tunteikkaampaa.

Suurilla etelän plantaaseilla maanomistajat antoivat orjilleen luvan perustaa omia ylistyshuoneita, joiden saarnaajana toimi eniten Raamattua tuntenut henkilö. Ylistyshuoneella oli toinenkin ulottuvuus, sillä se toimi orjien omana initiaatio³-, eli siirtymäriittipaikkana sekä oikeus- ja lakihuoneena. Siellä vallitsi myös synkretismi⁴ kristillisyyden ja afrikkalaisten animististen⁵ tapojen osalta (Johnson 2009, 64-65). Orjat ottivat jumalanpalveluksiin mukaan laulu- tai tanssiringin (*Ring Shout*), mutta tätä muotoa he käyttivät pääasiassa vain omissa jumalanpalvelusmenoissa ylistyshuoneillaan. Orjat muodostivat ringin laittaen

³ Initiaatiolla tarkoitetaan jotain tiettyä tapaa toimia tai uskonnollista siirtymäriittiä, kun esimerkiksi nuori kasvaa aikuiseksi tai tässä tapauksessa uusi ihminen liitetään seurakuntaan. Myös meillä on nykypäivänä erilaisia initiaatoritittejä, kuten kaste, konfirmaatio tai eri virkoihin vihkimiset. Initiaatio on ollut varhaisemmissa kulttuureissa isossa ja merkittävässä osassa ihmisten elämää.

⁴ Synkretismi tarkoittaa uskontojen sekoittumista ja nivoutumista toisiinsa.

⁵ Animismi on uskonnollinen ajattelutapa, jonka mukaan yksittäisiin luonnonkohteisiin ja ilmiöihin liittyy henkiä ja henkivaltoja. Uhripaikat ja henkien lepyttäminen kuuluvat oleellisesti animismiin.

kätensä vieressä olevan hartialle ja lähtivät kiertämään vastapäivään. Musiikillista säestystä piti yllä kolme tai neljä henkilöä, jotka lauloivat, taputtivat käsiään yhteen ja tamppasivat jaloillaan maata. Orjat luonnollisesti suosivat omia lauluja ja spirituaaleja valkoihoisten hymnien sijaan. Messuajat laahasivat jalkojaan lattiaa vasten. Laulurinkiin osallistujat kävelivät alkuun hitaasti ympyrää ja nostivat vähitellen tempoa niin kävelyssään kuin laulussaankin. Vahdin kiihtyessä myös osallistujien tunteet pääsivät suuremmin pintaan. Lauluringin perimmäisenä tavoitteena oli päästä voimakkaiden rytmien ja laulumelodioiden kautta ylikuonnollisesti kosketuksiin Jumalan kanssa, ja näin osallistujat voisivat täytyä hengellä. Tällaisista uskonnollisista ilmaisuista, kuten hurmioituneesta huutamisesta, kiljumisesta, pyhästä tanssista, nykimisestä ja pyörimisestä, tuli synonyymeja afroamerikkalaiselle emotionaalisuudelle. Orjat ottivat kristillisyyteen paljon vaikutteita omista heimokulttuureistaan (Johnson 2009, 67.)

Verrattaessa spirituaaleja ja bluesia spirituaalien aiheet nousivat Raamatun kertomuksista ja vapauden kaipuusta, kun taas bluesin aiheet nousivat arkisemmista ja usein raadollisistakin asioista, kuten pettämisestä, hylkäämisestä, riippuvuudesta, depressiosta tai nääntymyksestä. Bluesia soitettiin ja sitä saattoi kuulla tavernoissa, baareissa ja ilotaloissa. Blues oli niiden ihmisten musiikkia, jotka eivät käyneet kirkoissa, joten bluesia alettiin myös kutsumaan paholaisen musiikiksi ja kitara miellettiin samaan tapaan paholaisen soittimeksi (Dowley 2018, 319.)

Orjien tapoja pyrittiin tukahduttamaan vuosisatojen ajan erilaisin voimakeinoin, ja heiltä kiellettiin oman kulttuurin, tradition, uskonnon ja arvojen ylläpito. Tästä huolimatta afrikkalaisuuden juuri pysyi vahvana ja hyvinvoivana vuosisatojen ajan. Suurimmat syyt afrikkalaisen tradition hengissäsäilymiseen oli yksinkertaisesti koti-ikävä, jolloin ihmiset pitivät kotimaansa tavoista entistä lujempaa kiinni sekä Amerikkaan tuotavien orjien suuri virta aina 1800-luvulle saakka, jolloin kansainvälinen orjakauppa saatiin lakkautettua (Johnson 2009, 55). Yhdysvaltain sisällissodan (1861-1865) jälkeen uusi laki paransi afroamerikkalaisten asemaa, mutta etelässä vanhat tavat, asenteet ja

tottumukset elivät pitkään. Orjakaupan lakkauttamisesta kului kuitenkin yli puoli vuosisataa, ennen kuin afroamerikkalainen väestö sai laillisesti samat oikeudet kuin valkoihoisilla. Maaliskuun 1. vuonna 1875 hyväksyttiin kansalaisoikeuslaki, jolla vahvistettiin "kaikkien ihmisten tasa-arvo lain edessä" ja joka kielsi rotusyrjinnän julkisilla paikoilla ja tiloissa, kuten ravintoloissa ja julkisissa kulkuvälineissä (Moore, 2002. 2).

4 Ylistyshuoneilta konserttilavoille

Helluntaiherätys, joka tunnettiin paremmin nimellä *Pyhyiden Kirkko* (Holiness Church), keräsi kokouksiinsa erityisesti köyhiä, vähäosaisia ja masentuneita ihmisiä. Helluntaikokoukset olivat luonteeltaan hyvin emotionaalisia ja kyseinen jumalanpalveluskulttuuri levisi nopeasti ympäri Pohjois-Amerikan, myös afroamerikkalaisten keskuuteen. Kokouksien aikana osallistujien parissa ilmaantui erilaisia ilmiöitä, kuten huutamista ja kiljuntaa, tanssia ja hyppimistä tai maassa pyörintää. Nämä ilmiöt synnyttivät yleisesti tunnetun termin *pyhät pyörivät* (holy rollers). Helluntailaisuudessa on ollut alusta asti yksi erityinen painopiste, joka on Pyhällä Hengellä täytyminen. Tämä kyseinen asia on edelleen isossa osassa helluntaikirkkoja ympäri maailmaa. Nämä edellä mainitut ilmiöt sekä kielilläpuhuminen ja profetointi olivat kaivattuja ja etsittyjä merkkejä Pyhällä Hengellä täyttymisestä (Cusic 2002, 51).

Afroamerikkalaisten helluntaikirkkoissa musiikin ja tanssin merkitys oli valtaisa. Jumalanpalveluksen kestosta jopa yli puolet oli puhtaasti musiikkia ja liikettä. Afroamerikkalaisten kirkot olivat ensimmäisiä, jotka ottivat käyttöönsä eri soittimia, joita vanhemmat kirkkokunnat pitivät yksikantaan paholaisen soittimina. Jumalanpalveluksen (tai oikeammin kokouksen) alkuosassa musiikki oli usein hidasta ja harrasta veisuuta. Loppua kohden mentäessä musiikki muuttui aste asteelta voimakkaammaksi temmaten ihmiset mukaansa riehakkaaseen ylistyksen ilmapiiriin. Pastorit, jotka olivat karismaattisia ja taidokkaita esiintyjä, johtivat jumalanpalvelukset emotionaaliseen korkealentoon, jotta jokainen

seurakuntalainen voisi kokea Jumalan Pyhyiden läsnäolon ja saisivat arjen paineisiin hetken helpotusta ja samalla voimia jaksaa tehdä töitä taas seuraavaan pyhäpäivään saakka (Cusic 2002, 52).

Gospelin merkitys kirkkomusiikkina vahvistui entisestään 1800- ja 1900-luvuilla. Ammattimuusikkojen rooli gospelmusiikin parissa kasvoi ja vahvistui vuosisatojen vaihteessa. Tämä tarkoitti sitä, että säveltäjien samoin kuin gospelmusiikin ja -muusikkojen piiri laajeni hiljalleen ulos kirkkorakennuksista sekulaarimpiin paikkoihin kuten radioon ja televisioon. Tämä puolestaan nosti gospelmusiikoiden, niin laulajien kuin myös soittajien, mainetta kansan parissa. Gospelista muodostui uniikki käsite kaiken muun musiikin rinnalle juuri sen raa'an ja sielukkaan laulutavan ja synkopoivan rytmikäsittelyn ansiosta (Dowley 2018, 383).

Ensimmäiset afroamerikkalaisten omat yliopistot perustettiin 1860-luvulla. Tennesseessä oleva The Fisk University oli merkittävä tällä saralla, sillä siitä muodostui gospelin historiaan yksi eniten vaikuttaneista opintajohdoista. The Fisk Universityssä perustettiin afroamerikkalaisten kiertäviä lauluyhtyeitä, joista ensimmäinen, nimeltään *The Fisk Jubilee Singers*, sai alkunsa vuonna 1871. Laulajat olivat yliopiston omia opiskelijoita. He esittivät etupäässä spirituaaleja kerätäkseen rahaa yliopistolle. Tämä oli varmasti ensimmäisiä kertoja kun orjien ylistyslauluja esitettiin julkisesti ulkopuolisille kuulijoille niin Amerikassa kuin Euroopassa, jossa kuoro myös esiintyi (Dowley 2018, 383.) The Fisk Jubilee Singers olivat samalla ensimmäisiä levytyksen tehneitä gospelkuoroja. Heidän debyytti-levytyksensä oli *Swing Low, Sweet Chariot* ja se äänitettiin 12.1.1909 Victor Talking Machine Company'n studiolla (www.dhar -sivusto). Kuoro toimi merkittävänä airueena muille afroamerikkalaisille gospelkuoroille.

4.1 Afroamerikkalaisten ja valkoihoisten gospel

Nykypäivän gospelmusiikilla on 1800-luvun Amerikassa kaksi juurta: toinen on valkoihoisen väestön ja toinen afroamerikkalaisten gospelmusiikki.

Afroamerikkalainen gospelmusiikki sai tarvittavat teemat laulujen aiheisiin spirituaaleista, kuten kaipaus vapauteen, hyvä ja oikealainen elämä tuo siunauksensa ja Vanhan testamentin roolimallit. Kappaleisiin otettiin spirituaaleista myös sanoituksellisia tehokeinoja, kuten improvisointi sekä toistoa, intohimoa ja iloa. Spirituaalit saivatkin suuresti huomiota 1800-luvun alkupuolella niiden intohimoisen musiikillisen karaktäärinsä ansioista. Orjat eivät kuitenkaan jääneet toistamaan Euroopasta tuotuja valkoihoisten kappaleita, vaan vallitsevat olo pakottivat heidät luomaan jotain uutta sekä sanomaan jotain omaa. Kappaleet kuten *Steal Away* ja *Swing Low, Sweet Chariot* muistuttivat orjia, että konduktööri oli matkalla hakemassa omiaan. Tarinan mukaan konduktööri Harriet Tubman, Underground Railroadin sankarillinen kapellimestari, pakeni vapauteen vuonna 1849. Underground Railroad oli Yhdysvalloissa oleva salainen verkosto, joka avusti orjia pakenemaan orjuuden laukkauttaneisiin pohjoisvaltioihin tai Eurooppaan. Harriet Tubman palasi etelään seuraavana vuonna johdattamaan sisarensa ja hänen kaksi lastaan pohjoiseen. Seuraavien kymmenen vuoden aikana hän teki vielä 18 matkaa orjavaltoihin ja saattoi arviolta 300 orjaa vapauteen (www.history.com/topics/black-history/harriet-tubman, 30.5.)

”Wade in the Water”-niminen kappale tarjosi puolestaan toisenlaisia ohjeita orjille: ”Todellisuudessa se oli konkreettinen ohje siitä, että pakomatalla on kahlattava vedessä, jotta orjanomistajien koirat eivät haista jälkiä” (Kirkko & kaupunki, ”Pastori Palefacen saarna”. 21.4.2022). Kappaleissa saattoikin siis olla kaksoismerkitys; hengellinen ulottuvuus, mutta myös konkreettinen ohje esim. pakenemista varten.

Laulut esimerkiksi Jordan-virrasta ja lähestyvistä junasta olivat paitsi uskonnollisia, myös salakielen koodistoa. Jordan-virta tarkoitti etelän orjavaltioiden ja pohjoisen vapaitten valtioiden välistä Ohio-jokea, jonka toiselle puolelle haikailtiin lähes yhtä paljon kuin taivaalliseen Jerusalemiin. Lähestyvä juna oli paitsi symboli tulossa olevasta ja taivaallisesta vapaudesta, myös siitä junasta, jossa salamatkustettiin pohjoiseen... Vaarallisen matkan huipensi hyppy junan vaunuihin, ”chariots” (Könönen & Huvi 2005,13-14).

Vuonna 1867 Yhdysvaltalaiset Allen, Waren ja Garrison julkaisivat teoksen *Slave Songs of the United States*, jonka jälkeen suullisen perimätiedon merkitys

afroamerikkalaisten keskuudessa alkoi vähentyä. Kirjalla oli suuri merkitys orjien hengellisten laulujen leviämiseen ja perimätiedon jatkumiseen seuraaville sukupolville (Johnson 2009, 74).

1900-luvun edetessä poliittisen muurit ja erottelu afroamerikkalaisten ja valkoihoisen väestön kohdalla alkoi murentua, ja nämä kaksi gospeltraditiota alkoivat ruokkia toinen toisiaan – valkoihoiset gospel-artistit alkoivat esittämään afroamerikkalaisten lauluja ja päinvastoin (Dowley 2018, 383).

Valkoihoinen gospel syntyi 1800–1900-lukujen vaihteessa eurooppalais-amerikkalaisesta musiikkitraditiosta, johon kuului protestanttinen hymniperinne, herätyskokousten hengelliset laulut ja muut suosittu musiikkityylit ja tietenkin afroamerikkalainen gospel (Britannica.com, 12.5.2022). Laulut olivat usein kirjoitettu duurisävellajiin ja sanoitukset käsittelivät esimerkiksi henkilökohtaista uskonkokemusta tai pelastumisen tärkeyttä. Yksi valkoihoisen gospelin muoto muistutti *barbershop*-tyyliä, jossa oli neljä laulajaa (lead, basso, tenori ja baritoni), harmonia oli neljäosainen ja kappaleet laulettiin soitinsäestyksettömästi (a cappella). Kappaleet olivat yksinkertaisia niin rytmisesti kuin harmonisesti. Toinen muoto, mikä oli eteläistä perua, muistutti vahvasti nykyistä kantrimusiikkia. Kolmas tyyleistä on nuorempaa perua ja on niin kutsuttua *Contemporary Christian Musicia*, joka syntyi 1960-luvulla. CCM pohjasi sekulaariin pop-rock -musiikkiin ja oli yhdenlainen vastakulttuuri maalliselle rock-musiikille. CCM:ssä nuoret ihmiset lauloivat rockaten farkkutakeissa ja pitkät hiukset hulmuten Jeesuksesta. Nuorimpana valkoisen gospelin tyylinä on nykypäivän seurakunnissa ja kirkoissa laulettava ylismusiikki, niin kutsuttu *Worship and Praise Music*. Tässä musiikkityylissä lauletaan usein vanhojakin hengellisiä lauluja, mutta ne sovitetaan uudelleen vahvalla nykypäivän pop-soundilla. Nykypäivänä Yhdysvaltojen kristillisten radioasemien soittolistoja dominoivat juuri nykyaikainen (Contemporary) ylistysmusiikki (Cusic 2002, 60).

4.2 Thomas A. Dorsey ja Arizona Dranes

Gospelpiireissä tunnustetaan yleisesti, että nykyisen kaltainen afroamerikkalainen gospelmusiikki ruumiillistuu pitkän päälle henkilöön nimeltä Thomas A. *Georgia Tom* Dorsey (1899–1993) ja hänen tapaansa soittaa ja tehdä musiikkia. Hänet tunnetaan laajemmin gospelmusiikin isänä. Dorsey oli georgialaisen saarnaajan ja kirkkourkurin poika. Hänen kehittämänsä musiikillinen tyyli erosi sprituaali- ja hymnitraditiosta hänen tavassaan yhdistää eri musiikkityylejä. Toinen merkittävä henkilö gospelmusiikin synnyssä ja soittotavan kehittäjänä oli Arizona Dranes (1889 tai 1891–1963). Dranes oli myös ensimmäisiä nauhoituksen tehneitä gospelpianisteja 1920-luvun Amerikassa (Johnson 2009, 134). Dranes'in soittotapa muistutti railakasta baarisoittoa. Hänen soitossaan oli selvä rakenne (AB), reippaasti tempoa ja tahtimerkintänä 4/4. Hän ei soittanut juurikaan melodioita, vaan hän soinnutti oikealla kappaleita ja vasemmalla soitti oktaaveja. Dorsey'n, joka oli alunperin barrelhouse- ja bluespianisti, soitto hillitympää ja sinisävyisempää musiikkia. Hän käytti tavallisesti soitossaan dominanttiseptimejä, viitosia ja kolmosia ja hänen soittonsa oli vahvasti improvisoitua ja säestyksellistä (Carlton 2004, 50). Näistä kahdesta, Dorsey'n ja Dranes'in soittotavasta, muodostui aina nykypäivään saakka ulottuva vahva muotokieli, joka esiintyy edelleen afroamerikkalaisessa gospelmusiikissa. Dorsey oli se henkilö, joka lanseerasi gospel-termin suuren yleisön tietoisuuteen. Hänen kohdallaan voidaan puhua yhdenlaisesta tuhlaajapojan paluusta, sillä hän hylkäsi kapakkapianistin uran aikana tekemänsä sanoitukset kokiessaan vahvan hengellisen heräämisen vuonna 1921. Siitä lähtien Dorsey antoi lahjansa seurakunnan musiikkiin ja kristillisen sanoman eteenpäinviemiseen säilyttäen kappaleissaan nuoruudessa opitun jazzin ja bluesin poljennon.

5 Gospelmusiikin musiikillisia piirteitä

Musiikkitieteilijä ja folk-musiikin keräilijä, George Pullen Jackson, on tuonut esiin afroamerikkalasisen gospelia ja sen musiikillisia juuria koskettavan merkittävän havainnon. Hänen mukaansa 1900-luvun alkupuolen spirituaaleilla oli valkoihoisen musiikin juuret ja nuo juuret voitiin jäljittää aina brittiläiseen kansanlaulutraditioon sekä varhaisiin Amerikassa järjestettyihin telttakokouksiin saakka. Tässä hän on täysin oikeassa, mutta Jackson ei kuitenkaan osannut huomioida sitä, kuinka afroamerikkalaiset käsittelivät ja muokkasivat kappaleita oman kotimaansa laulu- ja musiikkitradition mukaisiksi. Hän ei huomionnut tutkimuksissaan kappaleiden rytmisiä seikkoja, mikä on merkittävä määrittelijä puhuttassa erityisesti afroamerikkalaisesta gospelmusiikista (Cusic 2002, 51). Edellä olen jo kuvannut tätä kahden musiikkitradition fuusiota.

Gospelmusiikin mielletään usein olevan laulumusiikkia, onhan meillä maailman sivu täynnä upeita gospel-laulajia kuten Aretha Franklin, Mahalia Jackson, Thomas A. Dorsey ja Andraé Crouch. Gospelmusiikki on kuitenkin paljon enemmän kuin laulamista. Gospelmusiikki omana genrenään ja laulutyylinään korostaa ennen kaikkea musiikillista prosessia – ”ei sitä, mitä lauletaan, vaan kuinka lauletaan” (Johnson 2009, 96). Tämä on tärkeä asia ymmärtää; gospelissa tunne on kaikki kaikessa. Musiikin esittämiseen kuuluu oleellisena mukaan rituaalit (jumalanpalvelus), käsien taputtaminen, liikkuminen, tanssiminen ja keinunta, yhteisön vahva osallistuminen ja rytmisoittimilla säestäminen. Toki sisällölläkin on merkitystä, mutta kuten jo aiemmin kirjoitin spirituaalien synnystä, mustille muusiikin merkitys oli suurempaa kuin sanat tai nuotit. Nykyäänkin gospelkuorot harjoittelevat pääsääntöisesti kappaleet korvakuulolla, ei nuoteista lukien.

Alhaalle esimerkki siitä, kuinka soololaulaja ei laula vain nuotteja, vaan hän tulkitsee kappaletta tuoden siihen mukaan kaikki ne värit tai kuvat, mitä hänen sisällään juuri kyseisellä hetkellä liikkuu. Laulaja ikään kuin täyttää musiikillisen tilan äänellään ja tässä hän tekee sen melismoilla.

Miettinen, alias Paleface, kertoo haastattelussa, että hip-hopin ja rapin esikuvana on juuri afroamerikkalainen jumalanpalveluselämä (K&k, Pastori Palefacen saarna. 24.2.2022). Gospel-kappaleen pää- tai esilaulaja on siten kuulijoihin nähden eräänlaisessa saarnamies -positiossa. Saarnamiehen ensimmäinen ja tärkein puheopillinen asia on, että hänen tulee itse uskoa asiaan, mistä hän saarnaa kuulijoille. Tämä sama koskee myös laulajaa.

Gospelmusiikin synty sijoittuu ajallisesti samaan aikaan kuin bluesin ja jazzin muotoutuminen. Uusi musiikkityyli, gospelmusiikki, syrjäytti hiljalleen afroamerikkalaisten kirkoissa laulettu spirituaalit ja muut hengelliset laulut. Spirituaaleihin ja gospelmusiikkiin kuuluu olennaisesti mukaan raamatullinen ja hengellinen sanoma. Näillä kahdella musiikkityylillä on kuitenkin selkeät korostukselliset erot, jotka Johnson (2009, 53-54) on listannut tutkimukseensa varsin onnistuneesti.

SPIRITUAL	GOSPEL
1. FUTURISTIC. Communicates the endurance of trials and tribulations with a reward in the next life to come. Looks heavenward and toward the next life for deliverance.	1. IMMEDIATE. Communicates the trials overcome and present joy experienced. Looks at present redemption and hope here on earth.
2. BIBILICAL TEXT. (Re-)Interpreted texts from the Old and New Testament that dealt with the deliverance of the Jewish nation (Israel), or the plight of various biblical personalities/heroes.	2. PERSONAL TEXT. Focus is placed on the individual's personal relationship with God and Christ. Very intimate text: "He walks with me", "I can feel Him in my hands", "Take my hand, Precious Lord"
3. COMMUNITY . Even though personal pronouns are used, the intent of the text projects the collective voice and highlights the emancipation of the collective group: "people", "we"	3. INDIVIDUAL. More focus is placed on the liberation of the individual: "I", "my", "mine"
4. ANONYMOUS COMPOSERS. Born out of the musical heritage of unknown enslave African-Americans.	4. KNOWN COMPOSERS. From the turn of the 20 th century, African-American composers assigned their name to their compositions.
5. ORAL DISSEMINATION. Originally shared among blacks during work or play on the southern plantation. Also perpetuated in the "invisible church" and	5. WRITTEN/ORAL DISSEMINATION. Gospel songs were written as a guideline by which performers would improvise on.

plantation praise houses. First public collection of spirituals appear in 1867.	
6. RURAL VERNACULAR. Use of language reflects the environment it emanates from: river, valley, boats, rocks. Poetic language abounds with rich and, often, cryptic metaphors. Employed slave dialect.	6. URBAN VERNACULAR. Text employs everyday terms, expressions, and colloquialisms. Metaphors and images are very straightforward: "Jesus is a heart-fixer and mind-regulator."
7. SORROW. Texts talks about woes, hardships, trials, and pain encountered.	7. JOYOUS. Joy is experienced here on earth and in heaven.
8. MODAL. A modal tonality characterizes the spiritual's languorous and mournful quality. Minor, pentatonic, and major scales are also used.	8. TONAL. Employs standard and expanded functional harmony, and mainly utilizes major tonalities seasoned with blue notes, lowered 7ths.
9. HETEROPHONOUS. In performance, the single/unison melody is simultaneously sung with many melodic variations.	9.HOMOPHONOUS/POLYPHONOUS. Melody, sung in a chordal manner, is distributed among vocal parts: soprano, alto, and tenor.
10. A CAPELLA. Rhythm is maintained by handclaps, foot-tapping, and thigh-slapping.	10. ACCOMPANIED. The basic instrumentation includes piano, organ, drums, lead guitar, bass, and tambourine.
11. SMALL AMBITUS. Vocal range usually within an octave to tenth	11. LARGER AMBITUS. Vocal range encompasses anywhere from a tenth to two octaves.

Esimerkki 4: Spirituaalien ja gospelin erot (Johnson 2009, 53-54)

Kaavio tuo selkeästi esiin kuinka erilaisista musiikkityyleistä on kyse puhuttaessa spirituaaleista ja gospelista. Ihmisten mielessä gospel voi tarkoittaa juuri spirituaali-musiikkia, mutta tämän kaavion avulla jokainen voi havainnoida niiden selkeän eroavuuden.

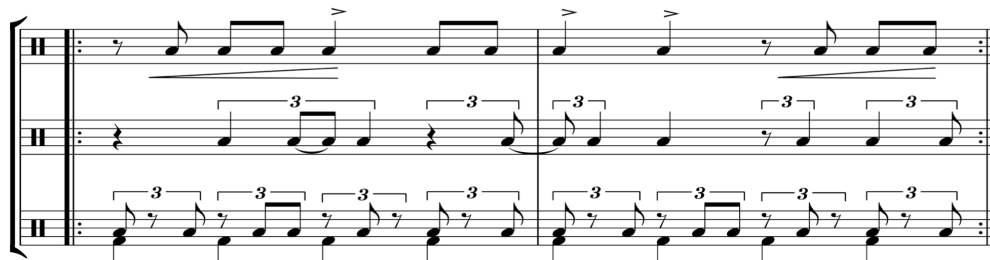
Gospel on pääasiassa bändisäesteistä musiikkia ja spirituaalit soitinsäestyksetöntä. Kappaleiden ambituksessa⁶ on suuri ero, ja juuri gospelille ominainen lähes kahden oktaavin ambitus tekee siitä laulullisesti haastavan

⁶ Melodian laajuus

musiikkityylin. Modaliteetin⁷ ja tonaliteetin⁸ erot on hyvä havainnoida, mutta pääsääntönä voi pitää spirituaalien modaalista luonnetta. Gospel perustuu tonaalisiin asteikkoihin eli länsimaisiin duuri- ja molliasteikkoihin maustettuna blue note'lla sekä dominanttiseptimisävelillä. Gospel-musiikissa kuorossa on perinteisesti kolme ääniryhmää: tenori, alto ja sopraano. Osassa kuoroja saattaa olla myös baritoni- tai bassoääni, mutta se on enemmän harvinaista. Spirituaaleissa lauletaan yhtä ja samaa smelodiaa useiden melodisten muunnelmien kanssa.

Perinteisessä gospel-kappaleessa on selkeä säkeistö (A) ja kertosäe (B) rakenne, ja se muodostuu yleensä 8-16 tahdin kokonaisuuksista. Monet alkuperäiset gospel-kappaleet on kirjoitettu ns. kutsu- ja vastaus-rakenteeseen (call and response), mikä kumpuaa spirituaaleista. Kappaleessa oleva rytmien kontrasti toteutuu esityksessä painottamalla dynaamisia ja additiivisia rytmejä. Additiivinen rytmikka perustuu rytmisille soluille, joita yhdistelemällä muodostetaan musiikilliset fraasit. Kullakin fraasilla voi olla oma pääiskunalansa tai alkukohtansa. Soitannassa ja laulussa käytetään hyväksi ennakoituja ja viivästyneitä rytmejä, äänien ja instrumentoinnin ristirytmieitä sekä laadullisia aksentteja.

Additiivisen rytmikan esimerkki



Esimerkki 5: Additiivisen rytmikan esimerkki (Salesvuo, oppitunti-dia, 27.2.2011)

⁷ Modaliteetti: kirkkosävellajit. Moodit eli kirkkosävelsarjat ovat jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen, miksolyydinen, aiolinen ja harvoin käytetty lokriinen. Diatonisina asteikkoina jooninen asteikko alkaa c:stä, doorinen d:stä, fryyginen e:stä jne.

⁸ Tonaliteetti: tarkoitetaan yleensä vakiintunutta duuri- ja molliasteikkoihin perustuvaa säveljärjestelmää.

Kappaleet ovat usein myös synkopoituja ja polyrytmisiä (Johnson 2009, 96-97). Salesvuo esittää (Polyrytmiikka ja polymetriikka, rytmiikka 2, 2011), että

afroamerikkalaisen musiikin olennaisten ainesosien, polyrytmiikan ja polymetriikan olemassaolo on sidoksissa länsiafrikkalaiseen käsitykseen samanaikaisten musiikillisten elementtien täydellisestä rytmisestä riippumattomuudesta. Rytmisen riippumattomuus puolestaan juontaa juurensa additiivisen rytmiikan traditiosta. (Salesvuo, 2011)

Alla olevat kuvat avaavat meille ymmärrystä, millä tavalla afroamerikkalaiset lähestyivät Länsi-Eurooppalaista musiikkitraditiota heidän oman luontaisen rytmisen traditionsa kautta.

Polyrytmiikka esimerkki 1



Esimerkki 6: Polyrytmiikan esimerkki (Salesvuo, oppitunti-dia, 27.2.2011)

Laukkanen (2007) ohjeistaa polyrytmiikasta seuraavasti: ”*Polyrytmiikalla tarkoitetaan kahden tai useamman rytmien (alijaon, tahtilajin) esiintymistä eri osuuksilla. Näillärytmeillä on ajallisesti yhtä pitkä isku, iskuala, tahti tai tahtipari, mutta ne eroavat toisistaan siinä, miten iskut ja/tai niiden alijaot järjestyvät.*” (Laukkanen, Jere. 2007, 6).

Gospelmusiikissa äänen vire (pitch) on mielenkiintoinen seikka, sillä laulussa ääntä ikään kuin rokotetaan sävelen alapinnassa, mutta tällaista fraseerausta ei voi kutsua alavireiseksi lauluksi. Se ei ole keskellä säveltä tai sävelen yläreunassa (vrt. pop-laulu; sävelen keskellä ja klassinen lauluperinne; sävelen yläreunassa). Tällainen laulutapa antaa gospelmusiikille sen omaleimaisen soundin. Gospelissa improvisaatio toimii eräänlaisena musiikin perustana kirjoitetun nuotin ohella.



Esimerkki 7. improvisoitu lauluskaala (Johnson, 2009. 98)

Gospelmusiikissa laulajien odotetaan improvisoivan laulettavaa tekstiä melodisesti koristellen, melismoja käyttäen, nuotteja taivuttaen ja luonnollisesti blue noteja käyttäen. Laulaja ei näin tekemällä ainoastaan osoita omaa taituruuttaan tai luovuuttaan, vaan hän toimii maalarina, joka maalaa laullaan ihmisille kuvaa tarinasta, eli hän on tärkeässä osassa itse tekstin tulkintaa.

5.1 Gospelmusiikissa käytetyt soittimet

Gospelmusiikkiin on kuulunut aina olennaisesti piano. Sen läsnäolo on jopa vaadittavaa. Piano on toiminut kirkoissa ja jumalanpalveluksissa yhden miehen yhtyeenä. Sillä rytmitetään koko esitystä ja sen avulla täytetään kappaleessa olevia taukoja juuri improvisaation, hajasointujen ja arpeggioiden avulla sekä erilaisten juoksutusten ja glissandojen muodossa. Gospelissa oikea käsi soittaa tavallisesti sointuja ja vasen oktaaveja (vrt. Arizona Dranes). Johnsonin (2009, 27) tutkimuksessa hänen haastattelemiensa gospelmusiikoiden yhteinen ajatus on, että jokaisen gospelmusiikon olisi ehdottoman tärkeä omata kattava tai oikeammin perinpohjainen ymmärrys ja oppi jazz-harmoniasta sekä jazz-pianon soittotekniikoista, jotta muusikko voi soittaa gospelmusiikkia oikein. Johnsonin haastatteleminen soittajien keskuudessa vallitsi ajatus, että tärkeintä gospelin soittamisessa ovat harmoniat, rytmi sekä kontrapunkti, kun taas melodian soittaminen oli heistä toissijaista. Kolmas, gospelmusiikkiin kuuluva ehdottoman tärkeä elementti, on improvisointi. Gospel piano on eräänlainen sulauma amerikkalaisia musiikkityylejä kuten ragtime, jazz, blues ja musikaalit.

Gospelissa pianon lisäksi useimmin käytettyjä soittimia ovat olleet urut, tamburiini, trumpetti, pasuuna, saksofoni, pesuvati, pesulauta ja triangeli. 1950-luvulla soittimet vaihtuivat sähkökitaraan, sähköbassoon ja rumpuihin. Myös sähköurut tulivat yleiseen käyttöön 1970-luvulla (Johnson 2009, 100-101).

Sähkökitaran tuleminen gospeliin muutti pianon valta-asemaa pysyvästi, ja nykypäivän gospelissa kitara määritteleeekin musiikkia hyvin paljon.

5.2 Gospelin ominaisesta soundista

Tutkiessani gospel-kappaleiden sävellajeja olen huomannut mielenkiintoisen seikan, että lähes tulkoon kaikki kappaleet on kirjoitettu valtaosin mustille koskettimille. Carltonin tutkimuksessa, jossa ammattigospelmuusikkoja oli pyydetty soittamaan nykypäivän gospelkappaleita (*Contemporary Christian Music*), jotka ovat usein sävelletty valkoisille koskettimille, soittajat transponoivat kappaleen joko puolikkaan ylös tai alas mustille koskettimille. Tämä on mielenkiintoinen havainto, sillä sävellajihan vaikuttaa merkittävän paljon kappaleen yleissoundiin. Toinen syy saattaa olla pentatoniikassa, joka koskettaa niin gospelia kuin myös bluesia.

Tuon tähän kolme pentatonista asteikkoa esille. Ensimmäinen on duuri-pentatononinen, toinen molli-pentatononinen sekä kolmas blues-pentatononinen asteikko.

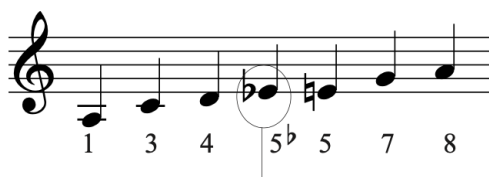
C-duuri-pentatononinen asteikko, josta 4 ja 7 asteikon sävel jää soittamatta.



A^m pentatononinen asteikko, josta 2 ja 6 jää soittamatta.



Blues pentatononinen asteikko A-mollista



(Huom! asteikkoon lisätään kromaattinen nuotti, Eb)

Esimerkki 8: Pentatoniset asteikot

Carlson kuitenkin olettaa syyn muistien koskettimien dominoivaan käyttöön olevan praktinen ja opittua imitoimalla aikaisempien pianistien soittotapaa. Suurin syy voi olla yksinkertaisesti soittotuntumassa, jossa peukalo ja viidessormi lepäävät mustankoskettimen päällä, kolmossormi valkoisella koskettimella, jolloin pianistin on helppo pitää ranne oikeassa asennossa ylhäällä ns. *high handed approach* (Carlton 2004, 61). Oppineella soittajalla on varmasti yhdentekevää, mistä positioista kappaletta soittaa, mutta alkujaan gospelpianistit olivat nuotinlukutaidottomia (mm. Dorsey ja Dranes) ja itseoppineita soittajia. Tällöin soiton helppouteen vaikuttavat seikat olivat merkityksellisiä.

6 Lyhyt katsaus gospelmusiikkiin Suomessa

6.1 Gospelmusiikki vai kristillinen musiikki?

Suomessa sana gospel on käsitteenä hyvin laaja, ja siitä käytetään yleisesti termiä Suomi-gospel. Termi on tietynlainen yleisnimitys kristilliselle nuorisomusiikille. Käsitteen alle mahtuu lähestulkoon kaikki suomalainen kristillinen musiikki aina Pekka Simojoesta raskaaseen heavyyn. Tämä juontaa itse sanan gospel merkityksestä, sillä se tarkoittaa *ilosanoma* (Kristuksesta). Näin ollen kaikki kristillinen musiikki kätkeytyy tämän ilosanoma -termin alle. Puhuttaessa virsistä tai klassisesta hengellisestä musiikista, ei käytetä gospel -termiä, vaan silloin puhumme yleisesti kirkkomusiikista. Kaikki muu rytmimusiikki (rock, pop, folk, disko, heavy jne.) ovat oikeutettuja käyttämään termiä Suomi-gospel.

Last.fi -sivustolla esitellään suomalaisia gospelyhtyeitä. Sivuston seinällä on liuta suomalaisia bändejä ja muusikoita, joista mikään ei edusta perinteistä afroamerikkalaista gospelmusiikkia. Nimitys on siten harhaanjohtava, sillä alkuperäistä afroamerikkalaista gospelia kuulee Suomessa perin harvoin, vaikka päivittäin

kuulemamme musiikki, niin rock, soul, pop kuin blueskin, ovat gospelin jälkeläisiä. Juha Tenhunen tutki kvalitatiivisella haastattelututkimuksella kandidaatin työssään *Rahat vai Henki? – Suomalaisten gospelmuusikoiden käsityksiä Suomi-gospelin maallistumisesta* juuri gospel-sanan käyttöä kristittyjen muusikoiden keskuudessa. Hän tiivistää haastateltavien määritelleen termin käytön seuraavasti: ”Kaikki vastaajat olivat sitä mieltä, että musiikkigenrellä ei ole vaikutusta siihen, onko musiikki gospelia vai ei. Heidän mielestään gospel määritellään Suomessa artistin sanoman sekä kappaleiden sanoitusten mukaan” (Tenhunen 2008, 11).

Kirjassa *Kahden maan kansalaiset: Suomi-gospelin historiaa* kirjoittajat Könönen ja Huvi toteavat seuraavasti:

Gospel tarkoittaa tiukasti, musiikillisesti katsoen amerikkalaista, negrospirituaaleista ammentavaa musiikkia, jota sellaisenaan kuulee Suomessa harvoin. Suomi-gospelista on käytetty hengellisen nuorisomusiikin käsitettä, mutta ilmaus on aikansa elänyt, sillä nykyiset rytmilliset hengelliset laulut tavoittavat kaikki lapsista harmaantuviin hapsiin. Sen sijaan sana Suomi on hyvä liittää mukaan, silloin kun puhutaan kotimaisesta hengellisestä rytmimusiikista (Könönen & Huvi 2005, 8).

Jos soitamme yhdysvaltalaiselle suomalaista gospelmusiikkia (esim. last.fi -sivustolta löytyviä bändejä), niin saamme häneltä vastaukseksi this ain't gospel. Yhdysvalloissa käsitteet ovat huomattavasti selkeämmät kuin meillä. Jos kuuntelemme Yhdysvalloissa rock-musiikkia, jossa on kristilliset sanoitukset, käytetään termiä *Christian Rock*, jos folk-musiikkia, sanotaan *Christian folk music*. Sanalle gospel on selkeästi erotettu oma kaistale yhdysvaltalaisen musiikin kentältä, johon mahtuu afroamerikkalaisen gospelin lisäksi myös valkoihoisten gospel ja moderni gospelmusiikki (Contemporary Christian Music). Miksi siis meillä Suomessa ei ole vastaavaa erottelua olemassa? Eikö se selkiinnyttäisi musiikin kuluttajille asiaa? Voitaisiko meilläkin opetella puhumaan kristillisestä heavystä tai kristillisestä pop-musiikista gospelmusiikin sijaan? Ehkä joku voi pitää tätä saivarteluna, mutta terminä gospel johtaa ihmiset vääränlaisiin assosiaatioihin, jos kyseessä ei olekaan afroamerikkalainen gospelmusiikki.

6.2 Suomi-gospelin alkumetrit

Suomessa tunnettiin spirituaalit ja varhainen afroamerikkalainen gospel jo 1900-luvun alkupuolella. Könönen & Huvi (2005, 19) kertovat kirjassaan, kuinka suuren säveltäjämestariimme Jean Sibeliuksen luona vieraili vuonna 1931 tai 1933 (Buford, 2020) afroamerikkalainen laulajatar, Marian Anderson (1897–1993). Anderson konsertoi maassamme useampana iltana matkansa aikana. Vierailullaan Sibeliuksen kodissa Anderson oli esittänyt muutamia kappaleita, jotka olivat tehneet säveltäjämestariin suuren vaikutuksen. Kertomuksen mukaan Sibelius oli noussut tuoiltaan, harpponut laulajattaren luo ja halannut häntä hellästi sanoen: ”*Kattoni on teille liian matala*”. Musiikkipedagogi, professori Martti Hela tutustui Amerikan matkansa aikana afroamerikkalaisiin spirituaaleihin, joiden innoittamaan hän suomensi 12 kappaletta ja julkaisi niistä lauluvihon vuonna 1957. Suomen evankelisluterilainen kirkko näytti hankkeelle hyväksyvää vihreää valoa, mutta myöhemmin seurakunnan tiloissa järjestetty jazz-konsertti aiheutti puolestaan suurta paheksuntaa (Könönen & Huvi 2005, 22).

Suomen kristikansa eli 1900-luvun puolivälissä omaa rauhallista ja perinteikästä elämää vanhojen ja tuttujen kirkollisten muotomenojen keskellä, vaikka uusi kulttuuri-ilmiö rock-musiikki uusine artisteineen (muun muassa James Dean, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Jerry Lee Lewis) oli juuri rantautunut maahamme. Vapaiden suuntien keskuudessa (mm. helluntailaisuus ja vapaakirkkoisuus) kitaravetoinen musiikki oli tavallista jo 1800-1900 -luvun vaihteessa. Kappaleet olivat usein amerikkalaisia hengellisiä lauluja, kuten *Glory, Glory, Hallelujah*, jonka sanoitus on traditionaalista gospelsanoitusta ja sävelenä valkoihoisten amerikkalaisten käyttämä *The Battle Hymn of the Republic*. Tässä vaiheessa ei voinut vielä puhua Suomi-gospelista (Könönen & Huvi 2005, 18-19).

Evankelisluterilaiselle kirkolle virsiperinteestä poikkeava, erityisesti kitaravetoinen musiikki, oli vaikea pala, sillä kitaramusiikki ja amerikkalaiset hengelliset laulut yhdistettiin niin kirkon kuin kansankin parissa usein lahkolaisuuteen. Lahko-

laisuudella tarkoitettiin yleisesti eri herätysliikkeitä ja vapaita suuntia. Suomalainen gospelkulttuuri syntyikin 1960-luvun loppupuolella, kun muualla maailmassa rockin pioneerikausi oli jo sammunut (Könönen & Huvi 2005, 22). Suomi-gospelin alkupuolella musiikillisia esikuvia ei etsitty sekulaarilta puolelta, vaan vaikutteet otettiin etupäässä eurooppalaisesta kirkollisuudesta. Ajan kuluessa Suomi-gospel alkoi kuitenkin ottamaan yhä enemmän vaikutteita pop- ja rock-musiikin eriytyilajeista. Suomi-gospelin syntymiseen vaikutti merkittävästi myös tunnetun Länsi-Saksalaisen säveltäjän H. W. Zimmermannin raja-aitoja kaatava toiminta. Hän yhdisti teoksissaan jazzin ja saksalaiset koraalit, mikä huomioitiin suuresti myös Suomessa ja se sai aikaiseksi alkusoinnut suomalaiselle hengellisen iskelmän synnylle (Könönen & Huvi 2005, 23).

Suomi-gospel on historiansa aikana ottanut vaikutteita afroamerikkalaisesta musiikista, jazzista, virsistä, vanhoista hengellisistä laulelmista, musikaaleista, iskelmistä, yhteiskunnallisista protestilauluista, popista, rockista sekä musiikin uusista suunnista, kuten raskaasta hevistä sekä rap-musiikista. (Könönen&Huvi 2005, 9).

7 Pohdinta

Tutkimukseni tavoitteena oli saada lisää ymmärrystä afroamerikkalaisen gospel-musiikin synnystä. Minut yllätti se, että tutkiessani lähdekirjallisuutta en löytänyt niinkään tietoa itse gospelmusiikista musiikkityylinä, vaan kaikki aineistot painotuivat ennemminkin orjuuden historian kuvaamiseen, mikä näin jälkikäteen on ymmärrettävää. Orjuuden aikaa historiallisessa mittakaavassa on vaikea ymmärtää. Yhtä lailla on vaikea käsittää sitä kahtiajakoisuutta, joka edelleen on voimissaan Pohjois-Amerikassa valkoihoisten ja afroamerikkalaisten välillä. Tätä vasten, jos peilaa suomalaista gospelmusiikkia, ei ole ihme, että meille sana gospel tarkoittaa jotain paljon yleismaallisempaa termiä. Tutkimukseni tarkoitus ei kuitenkaan ole keskittyä afroamerikkalaisten kurjiin oloihin, mutta vain sen kautta voimme ymmärtää, miksi juuri tällaista suurta toivon ja kaipauksen värittämää mahtipontisen rikasta musiikkia on syntynyt maailmaamme.

Oman gospelmusiikkiharrastukseni kautta minulla oli jo entuudestaan melko kattava ymmärrys siitä, mitä kaikkea gospelmusiikki - ja ennen kaikkea mitä se laulutyylinä - sisältää. Siksi olikin mielenkiintoista pureutua näihin teemoihin ajan kanssa, ja ilokseni voin todeta oppineeni lisää. Erityisesti laulajan karakteriin merkitys eräänlaisena ”saarnaajana” oli hieno oivallus. Myös spirituaalimusiikin historia ja uuden kristillisen muodon syntyminen afroamerikkalaisten keskuudessa oli puhuttelevaa; ahdistus - joka muuttuu iloksi, vaikeudet - jotka lopulta voitetaan. Afroamerikkalaisen musiikin voima, harmoninen yltäkylläisyys ja jalan alle menevä rytmiikka ovat niitä aiheita, joita voisin tutkia vielä lisää tulevaisuudessa. Alun perin lopputyöni tarkoitus oli paitsi kertoa gospelmusiikin synnystä ja historiasta, myös luoda niin kutsuttu työkalupakki. Halusin ottaa selvää, mitkä musiikilliset asiat (esimerkiksi sointukulut, harmoniat) tekevät musiikista juuri gospelmusiikkia, ja voisiko tästä tiedosta jalostaa jokamiehen ”tee se itse” -teoriavihkon, jonka avulla kappaleesta kuin kappaleesta saa afroamerikkalaisen gospel-musiikin kuuloista. Työ jäi kuitenkin torsoksi. Urakan edetessä tajusin, ettei mi-

nulla ole riittävää tietotaitoa ja aikaa tällaisen metodin luomiseen. Pääsin kuitenkin alkuun, ja toivon ja uskon voivani palata tämän asian tiimoille uudestaan tulevaisuudessa.

Tämä tutkielma on aikaisempia teologian maisterin opintojani täydentävä kehittämistyö. Pappina minua kiinnosti afroamerikkalaisten ihmisten kristillistäminen kolonialismin alkuaikoina ja siitä eteenpäin. Minusta tuntui pahalta se tapa, jolla orjia pakkokäännytettiin valkoihoisen omistajan käskystä. Läpi ihmiskunnan historian ihmiset ovat käyttäneet omia pyhiä kirjoituksia aseinaan. Ihmisen raadollisuus, vallanhimo ja hulluus nostivat päätään tässäkin tutkimusaiheessa. Valkoihoiset pyrkivät tekemään kaikkensa, jotta orjat muuttaisivat tapojaan, uskoansa ja lähestulkoon kaikkea Afrikkaan viittaavaa. Myös afrikkalaista musiikkitraditiota yritettiin muuttaa, mutta nykypäivänä voidaan sanoa, että he antoivat meille musiikin, jota soitetaan päivittäin satoja miljoonia kertoja vuorokaudessa. He antoivat meille kristillisyyteen sellaisia lahjoja, joista me voimme nykypäivänä nauttia hengellisissä kokouksissamme.

Mielestäni onnistuin luomaan lukijalle helposti lähestyttävän aikajanan, josta voi havaita, mitä kehityskulkuja tai mitä merkittäviä asioita on tapahtunut eri vuosisatoina. Pidin tutkimukseni kevyenä, jotta pystyin tuomaan noin neljän sadan vuoden aikajatkumolta eri tapahtumia lukijoille. Esitykseni ei ole kaikenkattava, mutta toivon sen olevan asiasta kiinnostuneelle ponnahduslauta uusiin innovoiviin tutkimuksiin afroamerikkalaisen gospelin rikkaassa maailmassa.

Lähteet

Bufford, M. 2020. <https://www.womensongforum.org/2020/10/30/when-marian-anderson-met-jean-sibelius/> (10.5.2022. 17:15)

Carlton, J. 2004. Maisterin tutkinto. Gospel Piano Improvisation: From Ragtime Roots to Contemporary Church Piano. https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2577/ (20.4.2022)

Cowling K. 2007. Hal Leonard Keyboard Style Series, Gospel Piano – The Complete Guide With CD.

The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music. 2002. Edited by Allan Moore. Cambridge University Press, first edition.

DAHR, Discography of American Historical Recordings. Fisk University Jubilee Singers. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/102154/Fisk_University_Jubilee_Singers (5.5.2022. 14:50)

Dowley, Tim. 2011, 2018. Christian Music: A Global History. Society for Promoting Knowledge, SPCK. Verkkokirja: <https://www.scribd.com/read/523063242/Christian-Music-A-global-history-revised-and-expanded> (21.4.2022)

History.com -sivusto. Harriet Tubman. Päivitetty 26.1.2022. <https://www.history.com/topics/black-history/harriet-tubman>. (30.5.2022)

Huttunen, J. 2022. Verkkoartikkeli: Paleface diggailee gospelia eikä näe ongelmana, että valkoinen mies esittää mustien musiikkia:” Aikamme woke on valkoisten närkästymistä”. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/paleface-diggailee-gospelia-eika-nae-ongelmana-etta-valkoinen-mies-esittaa-mustien-musiikkia> (21.4.2022)

Johnson, I. 2009. Täydentävä tutkimus filosofian tohtorin tutkintoa varten. Development of African American Gospel Piano Style (1926-1960): A Socio-Musical Analysis of Arizona Dranes and Thomas A. Dorsey. <http://d-scholarship.pitt.edu/9095/> (20.4.2022)

Koster, R. 2002. Louisiana Music. A Journey from R&B to Zydeco, Jazz to Country, Blues to Gospel, Cajun Music to Swamp Pop to Carnival Music and Beyond.

Könönen, J. & Huvi, T. 2005. Kahden maan kansalaiset. Suomi-gospelin historiaa. Suomen Lähetysseura, Helsinki. Saarijärven Offset, Oy, Saarijärvi 2005.

Laukkanen, Jere. 2007. Polyrytmiikka ja polymetriikka. Oppituntimateriaalia. Rytmiikka 1. http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka2_kalvot_polyrytmiikka_polymetriikka.pdf (16.5.2022. 10:13).

Last.fm -sivusto. Finnish gospel music. Päiväämätön. <https://www.last.fm/tag/finnish+gospel/artists>. (27.4.2022)

Tenhunen, J. 2008. Rahat vai Henki? – Suomalaisten gospelmuusikkojen käsityksiä Suomi-gospelin maallistumisesta. Opinnäytetyö. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitiede. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/23219/1/Tenhunen_Kand.pdf (27.4.2022)

United States Census Bureau -sivusto. About the Topic of Race. Päivitetty 1.4.2022. <https://www.census.gov/topics/population/race/about.html> (30.5.2022)