

# **Valse Hot**

**Kulttuurinen hybridisoituminen jazzvalssien  
rytmiikan varhaisessa historiassa**

Kirjallinen työ  
15.05.2024

Tuomas Talvi  
Jazzmusiikin aineryhmä  
Taideyliopiston  
Sibelius-Akatemia

<b>Tutkielman nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Valse Hot: Kulttuurinen hybridisoituminen jazzvalssien varhaisessa historiassa	76+20
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Tuomas Talvi	kevät 2024
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Jazzmusiikin aineryhmä	
<b>Tiivistelmä</b>	
<p>Tutkimustehtäväni on jazzvalssien sisällön historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstoinnin kautta saavuttaa laajempi ymmärrys jazzmusiikin kontekstissa tapahtuvasta musiikkikulttuurin hybridisoitumisesta. Tutkimuskysymykseni ovat: Onko jazzvalssin ilmiössä kyse kulttuurisesti hybridistä musiikki-ilmiöstä ja miten tämä näkyy jazzvalssin rytmiikan yhteyden kehityksessä ja muutoksissa vuosien 1900–1957 välillä? Miten jazzvalssi toimii esimerkkinä siitä, miten kulttuurisesti hybridi musiikkityyli voi muodostua?</p> <p>Tutkielmassani tarkastelen jazzvalssin rytmiikkaa varhaisilta äänitteiltä tehtyjen transkriptioiden avulla. Lisäksi aineistossani on muutamia ragtime-valsseja tai ”synkopoituja valsseja” joiden rytmiikkaa tarkastelen alkuperäisistä julkaistuista nuoteista. Tutkimukseni on välineellinen tapaustutkimus, jossa on musiikin kulttuurihistorian, mikrohistorian ja taidelähtöisen tutkimuksen piirteitä.</p> <p>Esitän tulosteni perusteella, että jazzvalssin tahtilajin 9/8-luonne on yhdistelmä swing-tyylisen jazzin kannalta oleellisen afrikkalaisen 12/8-tahtilajin sekä eurooppalaisen valssin 3/4-tahtilajin piirteitä. Jazzvalssissa eurooppalaisen valssin ”um-pa-pa” topos ei ole kokonaisuutta määrittävässä asemassa, mutta se on kuitenkin läsnä. Lisäksi melodian tai säestysinstrumenttien tasolla ilmenee usein synkopointia, joka muodostaa 2:3 polyrytmisen vaikutelman suhteessa koettuun pulssiin. Musiikissa toteutuessa kummallekin tyypillisiä, mutta ei välttämättä alun perin yhteisiä rytmisiä ilmiöitä, on lopputulos jotain, joka ei voisi olla olemassa ilman jompaa kumpaa kulttuurista vaikutetta.</p> <p>Valssin ja jazzmusiikin suhde 1900-luvun alun yhdysvaltalaisessa eurosentrisessä kulttuurissa sisältää ”latautuneisuutta” josta kertovat monet aikalaiskuvaukset. Esitän, että jazzvalssi kulttuurisen hybridisoitumisen tuotteena on myönteinen esimerkki ilmiöstä sen selkeästi perustuen kulttuuriseen ymmärrykseen, jossa musiikin tulkitsijat, säveltäjät ja esittäjät ovat ymmärryksen kautta yhdistelleet musiikillisia elementtejä toisiinsa.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
Jazzmusiikki, jazzvalssi, kulttuurinen hybridisaatio	
<b>Tutkielma syötetty Turnitin-plagiaatintunnistusjärjestelmään</b>	
15.05.2024	

“We used to talk about the idea of jazz waltz quite a bit. And then Sonny brought this in.”-Max Roach (Jazz In  $\frac{3}{4}$  Time, takakansi, 1957)

# Sisällys

1 Johdanto .....	1
2 Käsitteellinen viitekehys .....	4
2.1 Musiikin estetiikka ja musiikilliset arvot .....	4
2.2 Jazzmusiikin juuret tanssimusiikkina .....	5
2.3 Jazzmusiikin tunnuspiirteet 1900-luvun alun kontekstissa .....	6
2.4 Afrikkalaisamerikkalaisen musiikin rytmiikan alkuperä.....	9
2.5 Länsiafrikkalaisen musiikin rytmiikan funktio ja luonne.....	14
2.6 Swing-jazzin rytmiikan kytkös afrikkalaiseen 12/8-tahtilajiin.....	17
2.7 1900-luvun alun yhdysvaltalaisen kulttuurin eurosentrisyys .....	18
2.8 Bebopin ajan henki .....	27
2.9 Swing-aikakauden rytmisten muutosten merkitys bebopille.....	31
2.10 Kulttuurinen hybriditeetti jazzmusiikissa .....	33
3 Tutkimusasetelma .....	38
3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys.....	38
3.2 Metodologiset lähtökohdat .....	39
3.3 Aineistonmuodostus .....	41
3.4 Aineistonanalyysi .....	42
3.5 Tutkimusetiikka.....	42
4 Tulokset.....	45
4.1 Valssin “topos” .....	45
4.2 Ragtime ja valssit .....	46
4.3 1920-luku.....	49
4.4 1930-luku.....	55
4.5 1940-luku.....	57
4.6 1950-luku ja “bop-valssi” .....	63
5 Päätelmät ja pohdinta .....	68
Lähteet.....	72
Liite 1.....	76
Liite 2.....	78
Liite 3.....	84
Liite 4.....	88
Liite 5.....	91
Liite 6.....	92
Liite 7.....	93
Liite 8.....	94
Liite 9.....	95

# 1 Johdanto

Tässä tutkielmassa tarkastelen jazzmusiikin kontekstissa äänitettyjen valssityylisten kappaleiden rytmiiikan kehitystä. Analyysin kohteena on aikakausi 1900-luvun alusta vuoteen 1957, jolloin muun muassa Max Roach julkaisi poikkeuksellisen albuminsa “Jazz In  $\frac{3}{4}$  Time”. Tarkasteluni rajautuu vuoteen 1957, koska edellä mainitun Max Roachin ohjelmistoltaan täysin  $\frac{3}{4}$  -tahtilajin kappaleista koostuvan levytyksen lisäksi vuosina 1956–57 ilmestyi lukuisia äänitteitä, joilla mukana oli valssityylyisiä jazzesityksiä. Perustuen keräämäni tilastoon äänitetyistä jazz-valsseista (ks. liite 1), näiden vuosien jazz-valssiäänitteiden määrä on moninkertainen aiempiin vuosiin verrattuna. Esitän, että tästä ajankohdasta lähtien jazz-valssit vakiintuivat osaksi yleisimpiä jazzmusiikin kontekstissa esitettävien sävellysten tyylien kirjoa.

Minua on pitkään kiinnostanut jazzmusiikissa esiintyvien tyylien kirjo. Minulle on hahmottunut opintojeni sekä useiden jazzin historiaa selittävien teosten kuten Mark C. Gridleyn (2009) ”Jazz Styles” tai Ted Gioian (2011) ”History Of Jazz” mielikuva siitä, että neljä neljäsosaa tahtilajissa soitetun swing-tyylisen jazzin tyyllisen kehittymisen historian on kaikista parhaiten dokumentoitu ja selitetty. Tarkoitin, että tyylin kehittymisen historia vaikuttaa olevan varsin eheästi kanonisoitu syysseuraussuhteineen. Itse olen kuitenkin tuntenut suurta vetoa kaikkea rytmistä monimuotoisuutta kohtaan, jota modernissa jazzissa esiintyy ja vaikuttaa, että yleisimmät jazzin historiaa esittelevät teokset vastaavat hyvin pintapuolisesti kysymyksiin, joita minulla on nykypäivän jazziin vakiintuneen rytmisen ja tyyllisen monimuotoisuuden historiasta. Tutkielman aihetta pohtiessani kiinnostuin nimenomaan valssista, koska tajusin, että jos minun pitäisi esitellä jollekin oppilaalleni jazz-valssin konsepti ja tyylin historiaa suhteessa musiikkia ympäröivään kulttuuriin niin tietämykseni rajoittuu huomattavasti kapeammalle aikavälille kuin tietämykseni neljä neljäsosaa swing tyyllisestä jazzista.

Yleisesti ottaen ainakin Suomen jazz-kentällä jazz-valssi on yksi yleisimmistä tyyleistä, joita musiikin harrastajien ja ammattilaisten “jamisessioissa” eli muusikoiden yhteismusisointiin perustuvissa sosiaalisissa kokoontumisissa soitetaan. Kappaleet kuten Miles Davisin “All Blues”, “Lumikki ja seitsemän kääpiötä”-

elokuvan “Some Day My Prince Will Come” (säv. Frank Churchill, tunnetuin jazz-versio ainakin Suomen piireissä Miles Davisin äänitteeltä) tai Wayne Shorterin sävellys “Footprints” ovat osa jokaisen suomalaisen jazzmuusikon ulkoa opettelemaa yleisohjelmistoa aina vasta-alkajista ammattilaisiin asti. Siksi yllätyin suuresti, miten en tiennytkään jazz-valssin historiasta ja tyylin kehittymisen kannalta keskeisistä äänitteistä juuri mitään, vaikka jazzmusiikkia korkeakoulussa opiskelenkin.

Jazzmusiikin historiassa käsitellään usein eurooppalaisen ja afrikkalaisen kulttuurin yhdistymistä. Musiikin sisällöstä joskus tehdyt yleistykset–kuten “jazzmusiikin rytmi tuli Afrikasta ja harmonia Euroopasta”– sisältävät epäloogisuuksia. Eikö eurooppalaisella rytmiikalla ole mitään merkitystä jazzin historiassa? Eikö eurooppalaisessa musiikissa itsessään ole rytmiä ollenkaan? Eikö afrikkalaisessa musiikissa ole melodioita tai harmonioita ollenkaan? Jos eurooppalainen ja afrikkalainen musikaalisuus ovat lähtökohtaisen erilaisia, miksi on kuitenkin mahdollista, että kulttuurien kohtaamisen myötä kaikkien Pohjois- ja Etelä-Amerikan valtioiden alueella on syntynyt orgaanisesti useita uusia musiikin tyylejä ja muotoja?

Musiikki on ihmiselle ominaista toimintaa, ja yleistykset, jotka kieltävät tietynlaisen musiikillisen sisällön olemassaolon tai painottavat sisällön lähtökohtaista erilaisuutta kulttuurien välillä ovat virheellisiä. Ajatuksiani aiheesta ovat etenkin muokanneet Kofi Agawun (2003, 2016) esittelemät ajatukset afrikkalaisen musiikin rytmiikan sisällön kulttuurisista merkityksistä sekä konseptuaalisesta yhteensopivuudesta eurooppalaisen musiikin kanssa sekä Paul Gilroyn (1996) näkemykset autenttisuudesta mustan musiikin kontekstissa ja ongelmista, joita “kreolisoitujen” tai “hybridien” musiikin muotojen epäautenttisuuden kritisointiin liittyy.

Hybridisaation käsite nousee keskeiseksi tarkasteluni lähtökohdaksi. Tutkimustehtäväni on jazzvalssien sisällön historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstoinnin kautta saavuttaa laajempi ymmärrys jazzmusiikin kontekstissa tapahtuvasta musiikkikulttuurin hybridisoitumisesta. Jos jazzmusiikki itsessään on kulttuurinen hybridi sen kehityttyä eurooppalaisen ja afrikkalaisen musiikkikulttuurin yhteentörmäyksestä, miten tämä näkyy jazzvalssiksi käsitetyn musiikin rytmiikassa? Väitteeni on, että jazzvalssi on rytmiikan tasolla aidosti hybridi musiikin muoto, sillä jazzvalssin tahtilajin ollessa aktuaalisesti 9/8, on se ikään kuin yhdistelmä afrikkalaista tahtilajia 12/8 ja eurooppalaisen valssin tahtilajia 3/4. Musiikissa toteutuessa

kummallekin tyypillisiä, mutta ei välttämättä alun perin yhteisiä rytmisiä ilmiöitä, on lopputulos jotain, joka ei voisi olla olemassa ilman jompaa kumpaa kulttuurista vaikutetta. Laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa esitän, että jazzvalssi kulttuurisena hybridinä on esimerkki eri musiikkikulttuurien ominaispiirteiden yhdistymisestä myönteisellä tavalla.

## 2 Käsitteellinen viitekehys

Tässä luvussa pyrin määrittelemään sen kontekstin, johon aineistoni analyysin tulokset asettuvat. Alaluvussa 2.1 määrittelen mitä estetiikka ja musiikin estetiikkaan vaikuttavat arvot tarkoittavat. Alaluku 2.2 esittelee sosiaalitanssikulttuurin kytköksen jazzmusiikkiin sen alkulähteillä ja luku 2.3 esittelee tunnuspiirteitä ja ”arvoja”, joiden avulla luokittelen varhaista jazzmusiikkia. Luvut 2.4, 2.5 ja 2.6 keskittyvät tarkastelemaan jazzmusiikin afrikkalaisamerikkalaista ja afrikkalaista kulttuuriperintöä sekä näiden suhdetta musiikin rytmiiikkaan. Luku 2.7 käsittelee eurosentrisyyttä yhdysvaltalaisessa kulttuurissa jazzmusiikin kehittymisen aikaan ja luku 2.8 käsittelee aikaa, jolloin musiikki irtautui kauemmas tanssimusiikin piiristä kohti niin kutsuttua modernia jazzia. Luku 2.9 käsittelee modernin jazzin, tässä kontekstissa bebopin suhdetta sitä edeltävään jazzmusiikkiin. Luku 2.10 esittelee kulttuurisen hybriditeetin käsitteen.

### 2.1 Musiikin estetiikka ja musiikilliset arvot

Lewis Rowell kirjoittaa teoksessaan ”Thinking About Music” adjektiivista *esteettinen*: ”esteettinen objekti on objekti, joka voidaan havainnoida nautinnolla (eng. enjoyment, savor) tai jopa jännityksellä—se voi olla puu, kasvin lehti, tölkki tomaattikeittoa tai Beethovenin sinfonia.” Esteettisessä kokemuksessa on kyse havainnoinnista tavalla, joka ”vangitsee” (eng. being caught up) ja jonka seurauksena kokee muutoksen itsessään. (Rowell, 1984, 5.) Rowellin mukaan termiä *esteettinen arvo* käytetään yleisesti kuvaamaan teoksen luontaista kykyä tuottaa hyvän tai nautinnollisen kokemuksia niissä, jotka sitä pohdiskelevat (eng. contemplate). Hän itse käyttää termiä *arvo* ”teknisemmin” kuvaamaan musiikin elementtien ominaisuuksia kuten äänenväri, tekstuuri tai dynamiikka siinä missä visuaalisissa taiteissa esimerkiksi väri sininen on ”väriarvo” (Rowell, 1984, 150–151).

Musiikilliset arvot eivät ole Rowellin mukaansa absoluuttisia, vaan ne ovat kulttuurin tuottamia ja niillä on ”auktoriteettia” vain tietyn kulttuurin sisällä. Hänen mukaansa sosiaalisena taiteenlajina, musiikki vaatii yhteisön konsensuksen arvojärjestelmän luomiseksi, mutta jaettujen arvojen yhteisön sisällä, jonkin teoksen tai esityksen ”erinomaisuus” pitäisi olla mahdollista todeta objektiivisesti. (Rowell, 1984, 7.)

Tutkielmassani keskityn ensisijaisesti rytmiiikkaan liittyviin musiikillisiin arvoihin ja niiden kulttuurisiin merkityksiin. Rowell luokittelee rytmin sisältyvän laajemmin ”temporaalisten arvojen” kategoriaan, jotka tarkastelevat rytmiä, aikaa ja liikettä.(Rowell, 1984, 167).

## 2.2 Jazzmusiikin juuret tanssimusiikkina

Yleisen Suomen ontologian mukaan jazz on “Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa bluesin ja soittokuntamusiikin pohjalta kehittynyt afroamerikkalaisen populaarimusiikin tyyli, joka vuosisadan kuluessa on jakautunut lukuisiin alaryhmiin.” (YSO, 2023). Tähän määritelmään, bluesin ja soittokuntamusiikin lisäksi, pitäisi lisätä ragtime-musiikki. Grove Music Dictionary artikkelissa Edward A. Berlin määrittelee ragtimen ominaispiirteeksi synkopoivat rytmit, jotka yhdistyivät kaksijakoisen marssimusiikin konventioihin. (Berlin, Grove Music Dictionary, 2020). Mainitun soittokuntamusiikin vaikutus on siis olennainen jazzia edeltäneen ragtimen syntymisen kannalta. Ragtime ja marssimusiikki myös “ristipölyttivät” toisiaan sillä tunnettu säveltäjä Philip Sousa sisällytti ragtime-sävellyksiä konsertteihinsa ja taasen ragtime-pianistit esittivät usein Sousan marsseja ragtime-tyylillä (Gridley, 2009, 40). Musikologi Lawrence Gushee toteaa jazzin 1800-luvun juuria pohtivassa artikkelissaan olevan ilmiselvää, että jazzmusiikki syntyi ragtime-tanssimusiikista kuten sitä soitettiin New Orleansin alueella 1900-luvun alussa (Gushee, 2002, 171).

Varhaisen jazzin kytkös sitä ympäröivään tanssikulttuuriin on ilmeinen ja sekä Gushee että Gridley käsittelevät tanssiyleisön merkitystä musiikin kehitykselle. Gushee esittelee artikkelissaan historiallisia sosiaalitanssin muutoksia, jotka lopulta mahdollistivat jazzmusiikin nousun suureen suosioon. Ensimmäinen suuri muutos Gusheen mukaan tapahtui 1840-luvun jälkeen, kun Pariisista rantautuneet uudet eurooppalaiset paritanssit valssi ja polkka, myöhemmin muun muassa masurkka ja redowa korvasivat suosiollaan siihen asti pääosaa näytelleet rivi, tai piiritanssit (Gushee, 2002, 155). Jazzmusiikin kannalta keskeiseksi kehitykseksi tanssin saralla Gushee esittää 1890-luvun aikana suosioon nousseen two-step-tanssin, sen soveltuessa täydellisesti ragtime-musiikkiin tanssittavaksi. Gushee esittää, että koska two-step työnsi valssit, polkat, mazurkat ja muut sivuun suosiollaan, mahdollisti tämä

myöhemmin yhä paremmin jazzmusiikin tahtiin soveltuviin tanssien, kuten “turkey trotin” kehittymisen (Gushee, 2002, 171).

Mark C. Gridley klassikkoteoksessaan “Jazz Styles” kirjoittaa, että itseasiassa 1900-luvun alun New Orleansin vaskiyhtyeiden (eng. brass bands) ohjelmisto sisälsi blues- ja ragtimesävellyksiä vähemmän mitä voisi olettaa (Gridley, 2009, 40). Ragtime-tyylin suosio oli kuitenkin tanssiyleisön keskuudessa tuohon aikaan suurta: “Koska yleisöt pitivät ragtimesta niin paljon, päätyivät muusikot adaptoimaan ohjelmistoa useista lähteistä usein synkopoiden muuten epäsynkopoivia kappaleita täten tuoden rytmistä eloisuutta (eng. vitality) kappaleisiin joista sitä uupui” (Gridley, 2009, 40-41).

Länsimaisen paritanssin ilmiötä tunteville tai siitä edes perustavanlaatuista kokemusta omaaville on itsestään selvää, että tanssi perustuu musiikin tahdissa toteutettaviin askelkuvioihin. Musiikin rytmikalla ja pulssilla on täten vahva merkitys tanssijoiden seuratussa liikkeillään musiikkia. Gridleyn sekä Gusheen artikkelit sivuavatkin ragtimen rytmikän suhdetta tanssimiseen. Gridleyn maininta “ohjelmiston adaptoimisesta” liittyy nimenomaan musiikin rytmisen sisällön käsittelyyn tanssiyleisön preferenssien mukaiseksi.

### **2.3 Jazzmusiikin tunnuspiirteet 1900-luvun alun kontekstissa**

Koska tutkielmani keskittyy tarkastelemaan valssin ilmentymistä jazzmusiikin kontekstissa—ei koko 1900-luvun yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin tasolla—on pystyttävä joidenkin sisällöllisten ominaisuuksien perusteella tekemään rajavetoja sen suhteen, millainen esitys on jazzia ja miksi. 1900-luvun alkupuolen yhdysvaltalaisen musiikin kontekstissa näiden rajavetojen tekeminen voi olla haastavaa, koska monet selkeästi ragtimen puolelle kallistuvat sävellykset sekä esitykset ja jazziksi luokitellut esitykset saattavat muistuttaa pintapuolisesti tarkasteltuna helposti toisiaan. Gridley mainitsee, että termiä jazz on myös käytetty kuvaamaan kaikkea 1920-luvun populaarimusiikkia, sillä vuosikymmen nimettiin “jazz ajaksi” (Gridley, 2009, 7).

Tutkielmani kannalta ei ole olennaista määritellä ajankohtaa, jolloin jazzin voidaan mieltää selkeästi eriytyvän ragtimesta. Gunther Shuller ilmaisee teoksessaan “Early

Jazz”, että on oikeastaan mahdotonta määrittää tarkalleen, milloin jazz kehittyi omaksi erilliseksi ja tunnistettavaksi tyylikseen (Shuller, 1986, 63). Kirjan jazzin alkulähteitä käsittelevässä kappaleessa hän viittaa useisiin aikalaiskuvauksiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta ja niistä välittyy käsitys siitä, millainen musiikki aikanaan oli ragtimea ja mikä jazzia on erittäin häilyvä. Hän ilmaisee, että ainoa yleistys, jonka hän voi tehdä on, että musiikki, joka aikanaan nimettiin jazziksi ilmeni vuosia hyvin monitahoisena ilmiönä. Musiikin luonne oli hyvin riippuvainen sen yleisön maantieteellisestä, sosiaalisesta ja etnisistä (eng. racial) lainalaisuuksista (Schuller, 1986, 71.)

Gridley esittelee neljä mahdollista jazzmusiikin määritelmää, jotka ovat 1) musiikin assosioituminen jazz-traditioon, tarkoittaen, että kaikkea musiikkia, joka sisältää ominaisuuksia, joita on koskaan yhdistetty jazzin käsitteeseen kuten instrumentaatio kuten saksofonit tai rummut, “bluesihtavat vivahteet” tai jazzille ominaisen rytmiiikan ja äänenvärien ilmeneminen. 2) Musiikkiesitys ilmentää jazzille ominaista svengaavuutta. Tämän määritelmän mukaan jazz ei ole kiinni siitä mitä soitetaan, vaan miten asiat soitetaan. 3) Jos esitys on improvisoitu, sitä voi kutsua jazziksi. Tämä määritelmä tosin ei kykene erottamaan jazzia muista improvisoidun musiikin muodoista eri kulttuurien välillä. 4) Yleisin määritelmä jazzille on, että sen pitää ilmentää svengaavuutta ja sisältää improvisointia (Gridley, 2009, 10–11.)

Gridley esittelee käytännön sovelluksia kunkin määritelmän käytöstä ja kuinka määritelmät oikeastaan tukevat toisiaan musiikkia analysoitaessa. Hän muun muassa mainitsee, että jos musiikki vaatii aina improvisointia ollakseen jazzia, kuuluisien jazzmuusikoiden säveltämät konserttiteokset, joissa ei ole välttämättä improvisointia ollenkaan eivät täten olisi jazzia, vaan teoksia voisi kutsua “svengaavaksi konserttimusiikiksi”. Toisaalta, jos kyseisen musiikin voi osoittaa assosioituvan vahvasti jazzmusiikin traditioon, mahdollistaa se musiikin sisällyttämisen jazzin kattotermin alle. Neljäs määritelmä taasen mahdollistaa jonkin musiikin sulkemisen ulos jazzmusiikin piiristä. Jos musiikki ei “svengaa” eikä sisällä improvisoituja osuuksia, sitä ei voi kutsua jazziksi (Gridley, 2009, 11.)

Voisi esimerkiksi mieltää, että suuri osa Duke Ellingtonin tuotannosta on “svengaavan konserttimusiikkia” sillä suurikin osa hänen 40-luvun ja sen jälkeisestä tuotannostaan

ei sisällä jatkuvasti improvisaatiota, vaan keskittyy vahvasti sävellettyyn sisältöön. Ellington (1973) tarjoaakin mielenkiintoisen näkökulman improvisoinnista biografiassaan “Music Is My Mistress”. Ellington kirjoittaa:

Sanalla improvisaatio on monia rajoitteita, koska kun muusikoille annetaan soolovastuu heillä on jo valmiiksi ehdotettuna melodia, joka heille on kirjoitettu, joten ennen kuin he aloittavat, he tietävät enemmän tai vähemmän mitä he aikovat soittaa. Kukaan joka soittaa mitään kuulemisen arvoista tietää etukäteen mitä hän aikoo soittaa, riippumatta siitä valmistelevatko he sen päivää vaiko iskua aikaisemmin. Sen (soiton) täytyy olla intentionaalista (Ellington, 1973, 484.)

Ellington käsittelee keskustelua jazzimprovisoinnista: improvisaation tyyleistä ja lähtökohdista puhuttaessa on monenlaisia näkökulmia riippuen esittäjän valinnoista ja preferensseistä. On havaintojeni mukaan muusikoita, jotka ilmaisussaan pyrkivät painottamaan “välittömämpää” improvisointia, jossa he pyrkivät valitsemaan soittamiensa melodioiden jokaisen intervallirakenteen ja rytmin mahdollisimman spontaanisti soiton hetkellä. Suurin osa jazzmuusikoista nojaa enemmänkin etukäteen sisäistettyihin tyylinmukaisiin melodisrytmisiin aihioihin ja “palasiin” sekä hyvin tyyppillisiin äänten organisoimisen tapoihin (asteikoista johdetut “patternit” ja arpeggiot), joita soittotilanteessa järjestellään spontaanisti erilaisiin kombinaatioihin. Nämä palaset ovat ikään kuin yksittäisiä sävellyksellisiä motiiveja tai fragmentteja, joiden käyttötarkoitus ja sovellettavuus luokitellaan niiden harmonisen sisällön mukaan. En tiedä tarkoittiko Ellington juuri tällaista ajattelua, mutta ensimmäistä kuvailemaani improvisaation valmistelun tyyliä voisi kuvata Ellingtonin näkemystä myötäillen nimellä “iskua aiemmin” ja jälkimmäistä tyyliä “päivää aiemmin”. 1900-luvun alun varhaisen jazzin tapauksessa sen ragtimesta erottava tekijä on selkeästi svengaavuuden sekä improvisoinnin ilmeneminen samassa esityksessä. Voidaan olettaa, että useat ragtime-tyyliset esitykset (esimerkiksi Joplinin sävellyksistä) aikaana ovat svenganneet mutta eivät välttämättä sisältäneet improvisointia.

Gridley tarjoaa svengille useita määritelmiä. Vapaasti suomennettuna Gridleyn mukaan yleisellä tasolla svengi koostuu tasaisesta temposta, koherentista yhtyesoitosta, rytmisestä eloisuudesta (eng. rhythmic lilt) ja yhtyeen asenteesta (eng.

spirit). Mainitun rytmisen ”eloisuuden” voi hänen mukaansa liittää myös grooven käsitteeseen. Jazzin kontekstissa svengi muodostuu näistä asioista sekä synkopoitujen rytmien, swing-kahdeksasosien sekä jännitteen ja purkauksen jatkuvasta vuorottelusta. Synkopoinnin kannalta Gridley mainitsee olennaiseksi fraseeraukseen liittyviä ominaisuuksia kuten taaksepäin nojaavan soittotavan, jossa nuottien sijaintia suhteessa pulssiin viivästetään. Iskujen eri puolille tarkoituksella asetetuista äänistä muodostuva jännite vaikuttaa jazz-svengin kokemukseen. Svengin arvioinnin kannalta, soittajan rytmisen kyvykkyyden on tärkein elementti äänenväriin, äänivalintojen tai melodisen kekseliäisyyden sijasta (Gridley, 2009, 10.)

## **2.4 Afrikkalaisamerikkalaisen musiikin rytmiiän alkuperä**

Koska jazz, ragtime, blues ja luokitellaan afrikkalaisamerikkalaiseksi musiikiksi, on tutkielman kontekstin eli jazzmusiikin kannalta tärkeää määritellä mitä se tarkoittaa. Kontekstin kannalta tärkeää on myös ymmärtää, miksi niin usein afrikkalaisamerikkalaista musiikkia tarkastellessa ja kuten tutkielmassani, keskitytään juuri keskeisesti musiikin rytmiiän. Tässä tutkielmassa ilmiön koko historian yksityiskohtainen esittely ei ole olennaista eikä mahdollista, mutta afrikkalaisamerikkalaisen rytmiiän ”estetiikan” ymmärtämisen kannalta ilmiön historiasta ja kulttuurillisesta taustasta on muodostettava näkemys.

Oxford Music Online sanakirjan mukaan afrikkalaisamerikkalainen musiikki on ”termi jolla kuvataan erityisiä äänen organisaation kokonaisuuksia jotka linkittyvät historiallisesti ja sosiaalisesti Yhdysvalloissa elävään afrikkalaiseen perimään kuuluvaan väestöön” (Ramsey, 2012). Afrikkalaisamerikkalaisen musiikin rytmiiän (ja monet muutkin musiikin tulkinnan) omintakeisuudet linkittyvät trans-atlanttisen orjakaupan myötä afrikkalaiseen musiikkikulttuuriin. Trans-atlanttinen orjakauppa kuljetti afrikkalaista orjuutettua väestöä pääosin Länsi- ja Keski-Afrikasta (Battles, 2013). Kulttuuriperinnön käsite on olennainen afrikkalaisten vaikutteiden säilymisen ymmärtämiseksi Pohjois-Amerikan alueella. Kulttuuriperintö tarkoittaa ihmisen toiminnan vaikutuksesta syntyneitä henkistä ja aineellista perintöä (YSO, 2023).

Gridley (2009, 42) käsittelee aiheen ymmärtämisen yhteydessä esiintyviä ajatusvirheitä kappaleessa “An African Heritage Of Musical Tastes”. Hän mainitsee, että kun afrikkalaisamerikkalaiset tyyliä kuten ragtime ja blues alkoivat vaikuttaa muiden tyylien esittämiseen, jotkin kuulijat liittivät esittäjän etnisyyden (eng. race) siihen tapaan, jolla musiikkia esitettiin. Jotkin kuulijat päättelivät, että musiikin vahvan rytmisen luonne ja esittäjien rytmisen kyvykkyys olisivat esittäjien perimästä lähtöisin. Gridley kuitenkin huomauttaa, että musiikilliset preferenssit eli “makuasiat” ovat suurilta osin opittuja. Hän muodostaa näkemyksen, että aikansa afrikkalaisamerikkalaisten muusikoiden vahva rytmisen osaaminen oli peräisin musiikin tekemiseen vaikuttavista sukupolvien myötä eteenpäin siirtyneistä ja opituista preferensseistä, jotka ovat afrikkalaista kulttuuriperintöä. (Gridley, 2009, 42.)

Afrikkalaisamerikkalaisen musiikin historian kannalta tässäkin tutkielmassa useasti mainittu New Orleans ja oikeastaan koko Louisianan alue ovat keskeisiä afrikkalaisen kulttuuriperinnön säilymiselle orjuuden aikana. Oxford Music Onlinen artikkelista “African American Music” selviää, että orjuus ei ollut pelkästään Yhdysvaltojen etelävaltioiden ilmiö eikä Louisianan osavaltio ollut ainoa alue, jossa afrikkalaisen perimän väestö harjoitti musiikkikulttuuriaan. Artikkelin mainitsee, että New Orleansin alueen vahvat espanjalaiset ja ranskalaiset kulttuuriset juuret, rikas värillisten kreolien perinne ja mustan että valkoisen kulttuurin sekoittuminen tekivät kaupungin musiikkielämästä erityisen (eng. distinguished city's musical profile). Artikkelin toteaa, että New Orleansin kaupungin mustan väestön musiikkielämä oli yksi valtion eloisimmista (eng. vibrant). (Ramsey, 2013.)

Olellinen esimerkki afrikkalaisen kulttuurin säilymisestä New Orleansin alueella on nykyisen Louis Armstrongin puiston Congo Squareksi nimetyn aukion historia. Ranskalaiset kolonialistit perustivat alueen paikaksi, jossa sekä vapautetut orjat että orjuudessa elävät afrikkalaiset voisivat kokoontua sunnuntaisin. Alueella harjoitettiin kaupantekoa sekä kulttuuria kuten musiikkia ja tanssia. Congo Squaren musisoinnissa erilaisten afrikkalaisten soittimien, kuten rumpujen käyttö oli mahdollista. Ranskalaisten aloittama perinne 1740-luvulla jatkui myös myöhempien espanjalaisten kolonialistien aikaan aina 1880-luvulle asti. (Conyers, 2013.)

Toisena esimerkkinä ilmiölle mainittakoon “Mardi Gras-intiaanit”, jotka Gridley mainitsee yhtenä useista vaikuttimista afrikkalaisen musiikin kulttuuriperinnön säilymiselle. “Mardi Gras-intiaanit” olivat varsinaiseen Mardi Gras-paraatiin ulkopuolisina ja kutsumattomina osallistuneita afrikkalaisamerikkalaisia, jotka pukeutuivat Pohjois-Amerikan alkuperäisväestön asuja mukaillen. Nämä tanssijat ja muusikot edustavat yhä tänäkin päivänä sosiaalisia organisaatioita, jotka ovat olemassa ympäri vuoden ja tekevät itsensä näkyviksi Mardi Gras -juhlan aikaan. Nämä ryhmittymät ovat onnistuneet pitämään afrikkalaisia musiikin ja tanssin traditioita elossa ainakin 1880-luvulta lähtien (Gridley, 2009, 36.)

Lawrence Gushee tarkastelee New Orleansin alueen afrikkalaisamerikkalaisten ammattimuusikoiden määrän kehitystä sisällissodan jälkeisistä väestönlaskentadokumenteista. 1870-luvulla afrikkalaisamerikkalaiset muusikot muodostivat kaikista alueen ammattimuusikoista vain viisi prosenttia. Lisäksi alueen muusikoista 80 prosenttia olivat Yhdysvaltojen ulkopuolella syntyneitä, pääosin eurooppalaisia. 1880-luvulle siirryttäessä muusikoiden määrä kokonaisuudessaan kasvoi ja Yhdysvalloissa syntyneiden määrä nousi 55 prosenttiin (joista vain neljä prosenttia oli syntynyt etelävaltioiden ulkopuolella). 1910-luvulle tultaessa afrikkalaisamerikkalaisten muusikoiden osuus kaupungin muusikoiden määrästä nousi kolmeenkymmeneen prosenttiin, joka on varsin merkittävä kasvu 40 vuoden takaisesta viidestä prosentista. Gushee esittää, että ragtime-musiikin suosion kasvu on siis voinut olla suotuisa kehitys afrikkalaisamerikkalaisten muusikoiden työllistymisen kannalta (Gushee, 2002, 156–157.)

Asian voi tulkita myös niin, että afrikkalaisamerikkalaisten ammattimuusikoiden osuuden nousu New Orleansin alueella oli myös vaikutte, joka vei osaltaan “ragtime-villitystä” eteenpäin. Ragtime-musiikin rytmikan synkopoivan luonteen ollessa afrikkalaisamerikkalaisten säveltäjien kuten Scott Joplinin ja Afrikasta saapuneen musiikin vaikutetta voisi olettaa, että kun musiikkia esittivät afrikkalaisamerikkalaiset muusikot, musiikin rytmien ilmaisu sai sosiaalidanssien yleisön näkökulmasta uudenlaisen karakterin. Sillä kuten aiemmin osoitettiin, afrikkalainen kulttuuri oli pysynyt alueella autenttisesti voimissaan 1890-luvulle tultaessa ainakin yli 150 vuotta. On siis todennäköistä, että alueen muusikoilla on siis ollut jonkinasteinen yhteys

näihin afrikkalaisiin perinteisiin ja heidän soitossaan ilmenivät kyseisen kulttuurin preferenssien taipumukset.

Koska tiedetään, että afrikkalaisamerikkalainen rytmiiikka on suoraan kytköksissä niiden länsiafrikkalaisten kulttuurien musiikkiin, joista suurin osa orjuutetuista afrikkalaisista oli peräisin, afrikkalaisamerikkalaisen rytmiiikan ymmärtämiseksi länsiafrikkalaisen rytmiiikan olemuksen ymmärtäminen voisi olla hyödyllistä. Kofi Agawu (2003, 2016) tarjoaa kirjoituksillaan aiheesta selkeää ja monia afrikkalaisen rytmiiikkaan liittyviä musiikinteoreettisia ”myyttejä” kyseenalaistavaa ja selkeyttävää tietoa. Ensinnäkin on tärkeää ymmärtää ja päästää irti uskomuksesta, että rytmiiikka olisi afrikkalaisen musiikin ainoa ja kaikista määrittävin musiikillisen ilmaisun osa-alue.

Agawu (2003, 55–60) käsittelee ilmiötä, että afrikkalaisen musiikin tutkimus perinteisesti on keskittynyt melkein pelkästään musiikin rytmiiikkaan ja siihen liittyviä ongelmia kirjassaan “Representing African Music”. Hän esittelee useita esimerkkejä, joissa länsimaiset tutkijat kuvailevat musiikin rytmiiikkaa “monimutkaiseksi” ja ymmärryksen rajoja koettelevaksi. Agawun esittelemät varhaiset kolonialistien kuvaukset musiikin rytmiiikasta ovat vähemmän eksotisoivia mutta ne taas ymmärryksen puutteessaan tuomitsevat musiikin rytmiiikan kaoottiseksi ja epäkoherentiksi. Kofi tuo esiin sen, että kaiken afrikkalaisen musiikin kuulokuvaa ei määritä perkussio ja rummutus vaan valtava manner sisältää toisistaan hyvin erilaisia musiikkikulttuureita ja myös tyylejä, joita määrittävät esimerkiksi polyfoninen laulu ja melodiset instrumentit. Lisäksi hän valottaa ilmiötä, että on ongelmallista tulkita “afrikkalaista musiikkia” kokonaisuutena vain yhden Afrikan alueen, heimon tai kylän näkökulmasta. Länsimaissa sorrutaan rakentamaan kuvauksia “afrikkalaisesta musiikista” perustuen analyysihin musiikista, jonka luonne voi olla hyvinkin paikallinen ilmiö, eikä sitä voi yleistää edustamaan koko mantereen musiikkia. (Agawu, 2003, 55–60.)

Agawu esittää erityisen oleellisia huomioita afrikkalaista musiikintutkimuksen länsimaisen vaikutuksen alaisesta retoriikasta. Hän kytkee näkemyksen rytmin korkeammasta tärkeydestä muihin musiikin elementteihin verrattuna siihen, että afrikkalaisen musiikintutkimuksen akateeminen traditio on niin

eurooppalaisamerikkalaisten näkökulmien värittäjä (Agawu, 2003, 58.) Myös Gunther Schuller esittää hieman samankaltaisia huomioita jazzin historiaa käsittelevästä kirjallisuudesta 1980-luvun näkökulmasta. Hän mainitsee, että hyvin harvat varhaisen jazzin historiaa käsittelevät tekstit menevät sitä olettamaa pidemmälle, että jazzin rytmikka tuli Afrikasta ja melodia sekä harmonia Euroopasta. Schuller esittää kirjansa kappaleessa analyysin, että oikeastaan jazzin jokainen elementti melodia, harmonia, rytmi, sointiväri sekä kappaleiden muodot (eng. basic forms) olisivat afrikkalaisen vaikutteen alaisia. (Schuller, 1986, 62.)

“The African Imagination in Music”-kirjan rytmikkaa käsittelevän luvun Agawu päättää käsittelemällä aihealuetta eurooppalaisen/länsimaisen rytmikan ja afrikkalaisen rytmikan konseptuaalisista samankaltaisuuksista. Vaikka afrikkalaista rytmikkaa on hänen mukaansa perinteisesti kuvailtu radikaalisti länsimaisesta musiikista poikkeavaksi, varsinaista eroa kulttuurien tavoissa käsittää musiikin rytmikkaa ei ole. Kulttuurien rytmikoiden havainnoitujen eroavaisuuksien hän esittää johtuvan “idiomaattisista ja esteettisistä” valinnoista, joita yksittäiset yhteisöt tekevät koskien tiettyjä genrejä ja tilanteita. Hän esittää esimerkiksi, että “ei ole niin, että länsimaisesta musiikista puuttuu iskuttomien (eng. offbeat) rytmien kuviot; ennemminkin, osa afrikkalaisesta musiikista keskittyy hyvin vahvasti iskuttomien rytmien kuviointiin (eng. patterning)” (Agawu, 2016, 193.) Hän myös esittää, että “ei ole niin, että länsimainen instrumentaalimusiikki ei olisi kielestä riippuvaista; ennemminkin, kyse on siitä, että puherooli instrumentaalimusiikissa, esimerkiksi, on hämärrytetty teoreetikkojen eri agendojen ohjaamien kirjoitusten toimesta”. Hän esittää, että afrikkalaisesta musiikista on mahdollista havainnoida spesifejä organisoinnin tapoja, jotka edustavat pintaa syvemmällä ilmenevää “konvergenssiä” suhteessa länsimaiseen musiikkiin. Hänen mukaansa “afrikkalainen rytmien nerous ei pääse oikeuksiinsa radikaalin erottelevien (eng. separative) näkökulmien kautta, vaan mieluiten vertailevien tutkimusten kautta, jotka osoittavat kuinka afrikkalaiset muusikot loistavat asioissa, joita me kaikki teemme.” (Agawu, 2016, 193.)

Kuitenkin se syy miksi tämäkin tutkielma keskittyy afrikkalaisamerikkalaisen musiikin rytmikkaan on, koska afrikkalainen vaikutte musiikissa ohjaa tekemään eurooppalaiseen rytmikkaan verrattuna poikkeavia esteettisiä valintoja ja painotuksia. Tarkoitus ei ole painottaa lähtökohtaista erilaisuutta, vaan pyrkiä (Agawua mukailten)

selvittämään minkälaisia ovat nämä ”idiomaattiset ja esteettiset valinnat”. Keskittyminen rytmiiikan tutkimiseen on selkeä valinta siinä mielessä, että afrikkalaisamerikkalaisen musiikin kokoonpanoja määrittä niin usein rumpusetti tai jonkinlaisen perkussion läsnäolo. Niin suuri osa eurooppalaisesta musiikista (varsinkaan taidemusiikista) ei välttämättä sisällä erillistä perkussioinstrumenttia, joten afrikkalaisamerikkalaisen musiikin perkussiokeskeisyys on helppo kokea esteettistä erilaisuutta määrittävänä tekijänä. Toisaalta aiemmin mainittu eurooppalainen marssimusiikki rumpuineen taasen olikin isossa roolissa kulttuurien musiikkien yhdistymisessä, joka tämäkin osaltaan tarjosi yhteistä rajapintaa musiikkikulttuurien välille.

## **2.5 Länsiafrikkalaisen musiikin rytmiiikan funktio ja luonne**

Kirjassaan “African Imagination in Music” Kofi Agawu esittää perusteellisia kuvauksia länsiafrikkalaisen musiikin luonteesta. Keskeisenä tarkastelun kohteena hän käsittelee “afrikkalaista erilaisuutta”. Hänen oma näkemyksensä on, että sen sijaan, että afrikkalaista musiikkia tutkittaessa keskityttäisiin löytämään “uniikin afrikkalaisia” ilmiöitä on paljon hyödyllisempää tutkia mikä on “autenttisen afrikkalaista” (eng. truly african). Hänen mukaansa uniikkiuden kannattajien taakkana on todistaa, että mitä löydetään afrikkalaisesta musiikista ei ole löydettävissä muiden kulttuurien musiikista. Esimerkkinä hän mainitsee, että on epärelevanttia vertailla eurooppalaisen kirkkomusiikin historian antifonista laulua afrikkalaiseen kysymys-vastaus-ilmiöön ja tämän perusteella väittää, että ilmiö ei voi olla “dominoiva” tekijä afrikkalaisessa musiikissa, koska sitä esiintyy muuallakin. Agawun mielestä mikään ei ole esteenä käsitykselle siitä, että kysymys-vastaus-ilmiö voi olla dominoivassa roolissa useiden kulttuurien musiikeissa. Vaikka ilmiötä esiintyisi muuallakin, se ei siis tee sen ilmenemisestä afrikkalaisessa musiikissa epäautenttista (Agawu, 2016, 17–18.)

Mitkä tekijät sitten ovat afrikkalaiselle musiikille ominaisia ja autenttisia (joka ei siis poissulje näiden tekijöiden olemassaoloa ja ”autenttisuutta” muissa maailman musiikeissa)? Koska tutkielmani fokus on rytmiiikka, keskityn esittelemään Agawun rytmiiikkaan liittyviä ajatuksia.

Agawu jakaa afrikkalaisen musiikin rytmiiän puheen ja kehon rytmeihin. Puheen rytmit ovat “kieltä liikkeessä”. Kieli itsessään voi esiintyä joko “puheen kielenä” tai “runollisena kielenä”. Puheen kielessä sanavalinnat ja lauserakenteet yleensä ovat varioivia. Tietynlainen runollinen kieli taasen voi sisältää rakenteellista toistuvuutta. Puheen kieltä ei ole normaalisti sidottu metrisesti (Agawu, 2016, 158.) Kehon rytmit ovat Agawun mukaan tanssin rytmejä ja niitä määrittävät toistuvuus joka motivoi ja “säestää” liikettä ja liikkumista. Liikettä säestävä toisteinen rytmi luo musiikin metrisen rakenteen. Siinä missä kehon rytmit ilmaisevat yhteisöllisyyttä, puheen rytmit ilmaisevat yksilöllisyyttä. Agawun mukaan kun puheen rytmit ottavat yhteisöllisyyttä ilmaisevan roolin (eng. mode of communality) ne joutuvat alisteiseksi toisteisuudelle ja puhe muovautuu runoudeksi (Agawu, 2016, 158.)

Kehon rytmien ja ”tanssiroolin” (eng. dance mode) luonteesta Agawu kirjoittaa: “Tanssirooli käytännössä katkaisee yhteyden puheeseen ja alleviivaa puhtaan musikaalisten rytmien kultivoimista. Useat suositut ja muistettavat rytmiset kuviot, joita kutsutaan aikajanoiksi ovat rytmin tanssiroolissa — musiikillisesti erottuvat, metrisyydelle alisteiset, usein liikkeeseen liitetyt mutta eivät välttämättä lingvivististä lähtökohdist. Tanssiroolille on nimellisesti annettu tehtäväksi tuottaa groove, johon yhteisö voi tanssia, ei verbaalisen viestin kommunikointi” (Agawu, 2016, 128.)

Valssin tarkastelu ohjaa tutkielmani aihepiirin väistämättä keskittymään ilmiöihin suhteessa musiikin tahtilajiin. Afrikkalaisen rytmiiän tahtilajien kannalta olennaisia huomioita Agawu esittää käsitellessään afrikkalaisen musiikin polyrytmistä luonnetta molemmissa mainitsemisissä kirjoissa. Mitä tulee käsitykseen afrikkalaisista ristirytmistä (eng. cross rhythm) Agawu haastaa käsityksen useista itsenäisistä tahtilajeista eli musiikin “bi-metrisyyden”. Ilmiön, jossa pisteellisellä neljäsosalla kahteen jaetun 6/8 tahtilajin kontekstissa soitetaan kolme neljäsosanuottia, täten jakaen tahti myös kolmeen, kuvataan sisältävän kaksi tahtilajia 6/8 ja 3/4 samaan aikaan. Agawu pitää hyvin epätodennäköisenä, että afrikkalaiset muusikot itse ajattelisivat tämän 3 vastaan 2 rytmin muodostavan musiikkiin kaksi itsenäistä tahtilajia vaan rytmit kuuluvat samaan kokonaisuuteen (eng. gestalt) (Agawu, 2003, 92.)

Agawun mukaan polyrytmisyyden keskeinen piirre on, että jokainen “rakenneosa on alisteinen toisteisuudelle”. Jos yksittäiset kuviot vaihtuisivat usein, “pelkistymättömän monimuotoisuuden” efekti heikentyisi. Polyrytmisen tekstuurin voi hänen mukaansa hahmottaa “yhdeksi jossa useita ostinato-kuvioita on superimpositiossa. Superimpositio perustuu aina soittajien kesken yhteiseen referenssiin, yhdessä koettuun pulssiin (eng. a shared beat)” (Agawu, 2016, 176.)

Agawun mukaan polyrytmiseen musiikkiin tanssiminen on selkein merkki rajoitteista (eng. constraint) ja järjestyksestä (eng. discipline) musiikin rakenteessa. Tanssin selventävä vaikutus afrikkalaisen rytmiiän ymmärtämisessä on usein hänen mielestään joko sivuutettu, aliarvioitu tai riittämättömästi havainnoitu, vaikka juurikin monissa tansseissa jalkojen liike heijastaa sitä pulssia, jonka tanssijat tuntevat. Agawu esittää, että musiikin polyrytmisiä tekstuureja ei tulisi koskaan tulkita ilman referenssiä tanssiin ja liikkeen kuvioihin jotka musiikki mahdollistaa (Agawu, 2016, 180-182.)

Hyvänä esimerkkinä Agawun peräänkuuluttamasta tanssin ja rytmiiän tutkimisesta yhdessä toimii Ben Pauldingin ILAM:in (International Library Of African Music) julkaisussa African Music vuonna 2017 julkaistu artikkeli, jossa hän analysoi Ghanalaisen Asante-kulttuurin Kete-rummutuksen tahtilajia ja fraseerauksellisia ilmiöitä. Ben Paulding itse on amerikkalainen, siis Asante-kulttuurin ulkopuolinen rumpali, joka usean vuoden ajan opiskeli ja esitti tutkimaansa musiikkia Ghanan, Beninin, Togon, Gambian ja Senegalin alueella (benpaulding.com/biography, haettu 9.3.2024). Paulding esittää artikkelissaan tanssijoiden liikkeiden tarkastelulla suhteessa musiikin rytmeihin, että musiikin tahtilaji on “afrikkalainen 12/8”, jossa pisteellinen neljäsosanuotti on musiikin pääsääntöinen pulssi. Tanssijoiden taasen hän havainnoi ilmaisevan preferenssiä kohti pisteellistä puolinuottia, eli puolet hitaampaa aika-arvoa, kuin musiikin pulssi. Tälle preferenssille hän esittää selityksiä liittyen Asante-kulttuurin ja länsi-afrikkalaisten yleiseen preferenssiin kohti “viileää, rauhallista ja maltillista” taiteellista ilmaisua viitaten tutkijoiden Nketia ja Thompson kirjoituksiin (Nketia 1963b: 130, Thompson 1973) (Paulding, African Music, 2017, 76.)

## 2.6 Swing-jazzin rytmiikan kytkös afrikkalaiseen 12/8-tahtilajiin

Löytämäni kirjallisuuden perusteella vaikuttaa siltä, että nimenomaan aiemmin mainittua 12/8 tahtilajia ilmentävää afrikkalaista musiikkia tutkivaa kirjallisuutta on julkaistu kaikista eniten. Jazzille ominaisen kolmimuunteisuuden ja swing-fraseerauksen alkulähteenä pidetään juurikin tätä länsi-afrikkalaisessa musiikissa ilmenevää tahtilajia. Metrinen syklin pääiskut hahmotetaan afrikkalaista musiikkia analysoitaessa pisteellisiksi puolinuoteiksi, joten jokainen pulssin isku sisältää kolmen kahdeksasosanuotin alajaon. Kolmimuunteisen jazzin “tapakulttuurissa”, tahdin pääiskut notatoidaan neljäsosanuotteina, ja alajaon eli kahdeksasosan fraseeraus hahmotetaan jokaisen neljäsosan sisältämän triolin ensimmäisen ja keskimmäisen nuotin yhteen sitomisen kautta. Täten triolista soitetaan ensimmäinen ja viimeinen nuotti. Yhtyeen instrumentalistit kuitenkin usein soittavat myös selkeitä trioli-rytmejä alleviivaten tahtilajin 12/8 luonnetta.

On kuitenkin mainittava, että kaikki länsiafrikkalainen musiikki ei ole 12/8 tahtilajissa, eikä syklin pääiskujen, eli musiikin pulssin alajako ole täten ole aina trioli. Paljon Kuuban, Trinidadin tai Brasilian selkeän afrikkalaisvaikutteista musiikkia kuunnelleena ja näitä moniin länsi-afrikkalaisiin perinteisiin, että moderneihin äänitteisiin kuulonvaraisesti vertailemalla minulle on ilmiselvää, että näiden kulttuurien musiikissa usein ilmenevä pulssin “kvarternäärinen” alajako on yhtä länsi-afrikkalaista perua kuin swing-rytmiikan 12/8 luonne. Esimerkkinä länsiafrikkalaisesta kuudestoistaosasta toimii David Locken vuoden 1987-analyysi Gahu:sta joka on yksi Beninin ja Nigerian alueen Ewe-kulttuurin piirissä kehittyneistä musiikin ja tanssin muodoista. Tämän kyseisen tyylin metrinen syklin hän kuvaa 4/4-tahtilajiin ja pienimmän rytmisen alajaon hän kuvaa kuudestoistaosaksi. (Locke, 1987, 34.)

On myös mainittava, että kaikki yhdysvaltalainen 12/8-tahtilajin piirteitä omaava musiikki ei ole jazzia, eikä kaikki jazz nykypäivänä ole swing-jazzia. Tutkielmani kontekstin kannalta olennaista on kuitenkin ymmärtää, että 1910-luvulta aina 1950-luvulle genrenimi *jazz* tarkoitti suuren yleisön näkökulmasta musiikkia, jossa ilmeni

tavalla tai toisella kolmimuunteinen swing-ilmio. Muun muassa kuubalaiseen rytmiiikkaan perustuva niin kutsuttu “latin jazz” kehkeytyi omaksi termikseen vasta 1940-luvun puolivälin jälkeen kun muusikoiden kuten Dizzy Gillespie, Chano Pozo, Mario Bauza, Frank “Machito” Grillo, Stan Kenton ja George Russel ja monien muiden musiikkia koettiin tarpeelliseksi kuvailla termillä, joka erotti sen muista jazzin tyyleistä (Washburne, 2001, 401).

Merkittävä huomio valssi-ilmion kannalta on kuitenkin se, että viittaamissani Agawun, Pauldingin tai Locken kirjoituksissa, ei kuvata yhtään tanssia, jonka koreografian ensisijainen pulssi olisi hahmotettu kolmesta iskusta muodostuvaan metriseen sykliin. Jokainen länsiafrikkalaista musiikkia kuvaava analyysi, jonka olen nähnyt, analysoi musiikkia joko kahteen tai neljään jaetussa tahtilajissa.

## **2.7 1900-luvun alun yhdysvaltalaisen kulttuurin eurosentrisyys**

Kaikki löytämäni lähteet, joissa kuvaillaan valssin suhdetta jazzmusiikkiin ennen 1950-lukua mainitsevat muodon olevan “harvinaisuus” tai poikkeus jazzmusiikin silloisesta normista. Tälle harvinaisuudelle on useita todennäköisiä vaikuttimia, joita pyrin tässä kappaleessa taustoittamaan. Olennaisessa asemassa on sen ymmärtämisen yrittäminen mitä valssi tahtilajeineen aikansa kulttuurissa edusti, sen lisäksi mitä se sisällöltään oli.

Kirjoittaessaan Duke Ellingtonin vuoden 1943 teoksesta “Black, Brown and Beige” Ted Gioia kirjoittaa, että “valssiväliosan lisääminen teokseen oli aikanaan huomionarvoinen, ottaen huomioon tahtilajin harvinaisuuden jazzin kontekstissa...” (Gioia, 2011). Orrin Keepnews kirjoittaa Randy Westonin albumin “Randy Weston Trio” takakansitekstissä vuonna 1955, että “valssi on tietenkin muoto joka on jo pitkään ollut halveksuttu kaikkien jazzin koulukuntien toimesta. Mutta kuten tällä levyllä soitettuna, tämä valssi ainakin yhtäkkiä vaikuttaa varsin sopivalta jazz materiaalilta, saavuttaen musiikillisen validiteetin, yllättävän vahvuuden ja mitä lyyrisimmän melodisen linjan.” (Keepnews, 1955 “Randy Weston Trio”, Riverside RLP 2515).

Playboy lehdessä julkaistu kritiikki Max Roachin vuoden 1957 albumista “Jazz In ¾-Time” alkaa:

Tietysti, tietyt kriitikot tulevat itsestään selvästi vitsailemaan Johan Straussista kääntymässä haudassaan, mutta korviimme Jazz in 3/4 Time Max Roach Quintetilta on yhtä ajatuksia herättävä LP kuin se on svengaava. Vuosia sitten, jazz-kappaleen esittäminen valssina oli yhtä harvinaista kuin purkillinen ruudullista maalia. (Playboy, 1957)

1950-luvun aikalaiskuvaukset sekä Gioia kaikki viittaavat valssin harvinaisuuteen jazzmusiikin kontekstissa. Sekä Keepnewsin, että Playboyn tekstistä välittyy tietynlainen “kulttuurinen latautuneisuus”. Keepnewsin sanavalinta “halveksuttu” (eng. disdained) on varsin vahva ilmaus. Playboy-lähteessäni nimeämättömän kriitikon maininta Johan Straussista kytkee valssin ilmiön selkeästi eurooppalaisen valssin traditioon ja valottaa tietynlaista poleemisuutta, joka liittyy jazz-versiointiin eurooppalaisen musiikin muodosta (ilmaus “kääntyy haudassaan”). Tutkielmani kontekstissa liitän tämän poleemisuuden siihen ilmiöön, että aikansa yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa oli vallankumouksellista, jos mustat muusikot tulkitsivat selkeän eurooppalaista musiikkia. Vielä “vallankumouksellisempaa” on musiikin esitystavan ja sisällön muuttaminen ja uudistaminen nimenomaan aiemmin esittelemäni afrikkalaisen kulttuuriperinnön ja preferenssien mukaisesti.

Tämän vallankumouksellisuuden ymmärtämiseksi, on asiaa hieman taustoitettava. On useita todisteita siitä, että Yhdysvaltojen eurosentrinen valtakulttuuri pyrki täysin tietoisesti “hallitsemaan” afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria ja kontrolloimaan sitä, miten sen vaikutteet levisivät halki maan väestön.

Yleisesti ottaen, 1800- ja 1900-lukujen vaihteen eurooppalaisamerikkalaisesta kulttuurista välittyy ilmiö, että kaikki afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin muodot, jotka valtakulttuuri kykeni ymmärtämään, hyväksyttiin kohtalaisen nopeasti. Marssimaiset ragtime-sävellykset, jotka sisällöltään eivät vielä poikenneet vielä kovinkaan kauas eurooppalaisesta musiikista hyväksyttiin osaksi tanssikulttuuria muun muassa niiden erinomaisesti tanssimiseen soveltuvan rytmikan vuoksi. Suurin

vastustus vaikuttaa liittyneen afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin vaikutteisiin tanssien somaattiseen ilmaisuun suhteen, jos vaikutteita ei kyetty ymmärtämään.

Tanssin saralla esimerkkinä ymmärrykseen perustuvasta hyväksynnästä toimii Cakewalk-tanssin ilmiö. Kuten seuraavasta kappaleesta selviää, ymmärrys ei välttämättä tapahtunut ilman väärinkäsityksiä. Cakewalkin käsitetään olevan ensimmäinen mustan väestönsosan keskuudesta valkoiseen kulttuuriin siirtynyt tanssi. Tanssi kehittyi 1850-luvulta alkaen, kun etelävaltioiden plantaasien omistajien taloissa työskennelleet mustat kehittivät vapaa-ajallaan tavan imitoida valkoisten orjanomistajien tansseja. Nimen “cakewalk” tanssi väitetysti sai, kun orjanomistajien keskuudessa tuli tavaksi seurata näitä tansseja ja palkita omasta näkökulmastaan paras tanssipari kakulla. Tanssiperinne jatkui pitkään orjuuden lakkauttamisen jälkeen. Alunperin yläluokan “elegantteja” tapoja parodioiva tanssi nousi suosituksi viihteeksi minstrel- ja vaudeville-viihde-esityksissä ympäri yhdysvaltojen ja päättyi lopulta myös valkoisen yläluokan tanssisaleihin. (Conyers, 2011.)

Matthew Tremewan Martin tutkii väitöskirjassaan sosiaalitanssien estetiikan kehitystä 1860-luvulta vuoteen 1915 ja sitä kuinka useat eurooppalais-amerikkalaiset vaikuttajat pyrkivät omimaan, neutralisoimaan ja kaupallistamaan (eng. commodification) tanssien afrikkalais-amerikkalaisia vaikutteita (Martin, 2010). Hän esittää, että alkuperäisessä cakewalkissa mustien tanssijoiden esitysten “somaattiset eroavaisuudet” valkoisista tansseista reflektoivat sitä miten he ymmärsivät maailman havaintokehänsä pohjalta (Martin käyttää termiä “codes of perception”). Erot eurooppalais- tai afrikkalaisamerikkalaisten tavoissa esittää minuetteja tai kattrilleja voidaan parhaiten ymmärtää reflektiona eri ryhmien arvojärjestelmistä. (Martin, 2010, 40–41.)

Martin esittää, että orjuutetut mustat observoidessaan eurooppalaisia tansseja ymmärsivät tanssin fyysiset ulottuvuudet, mutta eivät niiden funktiota valkoisissa eurooppalaisamerikkalaisissa piireissä. Taasen, kun orjanomistajat observoivat mustien parodisoivia versioita eurooppalaisista tansseista, heidän “havaintokehänsä” eivät mahdollistaneet Cakewalkin improvisoivan ja eurooppalaisia tansseja kommentoivan luonteen ymmärtämistä. Eurooppalaisamerikkalaisesta näkökulmasta, mustien esittämä Cakewalk “oli kuin hieman vino peili”. Valkoisten

havainnoitsijoiden näkökulmasta vaikutti, että mustat tavoittelivat eurooppalaisten tapojen imitaatiolla heidän kulttuuriaan “korkeampaan kulttuuriin” liittymistä ja assosioitumista. Tästä johtui tanssin samanaikainen lumoavuus ja ristiriitaisuus valkoisen yleisön näkökulmasta. Martin esittää, että koska Cakewalkin ollessa aikansa afrikkalaisamerikkalaisten havaintokehien värittävä tulkinta eurooppalaisista tansseista, kyseessä on muodoltaan “hybridi” eli jotain muistuttava, mutta silti erilainen tanssi. (Martin, 2010, 37–42.)

Grove Dictionaryssa julkaistu Richard Powersin artikkeli “Ragtime Dance” esittää, että vastoin suuren yleisön odotuksia, ragtime-musiikki ja siihen tanssittujen tanssien innovaatiot kumpusivat ja kasvattivat suosiotaan yhteiskunnan alaluokkien toimesta. Innovaatiot musiikin ja tanssin saralla oltiin totuttu saamaan yläluokkaisista lähteistä. Vielä vuonna 1911 suurin osa amerikkalaisista ei ollut heti valmis hyväksymään uusia tanssityylejä sillä kytkös yhteiskunnan alaluokkiin oli liian ilmeinen. Ragtime-tanssit löysivät ylä- ja keskiluokkien suosion vasta, kun Vernon ja Irene Castle esittelivät maailmalle sovituksiaan ragtime-tansseista, saavuttaen suuren suosion ensin Pariisiin ja sen myötä muunkin Euroopan yläluokkaisissa piireissä. Maine kiiri ja suosio levisi Yhdysvaltoihin, keskeisesti heidän kotikaupunkiinsa New Yorkiin pariskunnan palattua kotimaahansa. Heidän tyyliinsä asettivat esikuvan ragtime-tansseista laajemmalle Yhdysvaltojen keskiluokalle (Powers, Grove Music Dictionary, 2020).

Tarinoita ja mainintoja Irene ja Vernon Castlestä esiintyy useissa lähteissä, muun muassa säveltäjä W.C. Handyn muistelmissa “Father Of The Blues” sekä aiemmin mainitsemani Lawrence Gusheen artikkelissa “Nineteen Century Origins Of Jazz”. Mutta mitä olivat nämä Castlen pariskunnan sovitukset “alaluokkaisista” ragtime-tansseista?

Martin esittää, että vuosisadan alussa suosiotaan menettänyt valssi, oli tanssimisen ulkoisen estetiikan näkökulmasta avainasemassa tässä kehityksessä, jossa afrikkalaisamerikkalaisvaikutteisia tansseja “sovitettiin” eurooppalaisamerikkalaisen kulttuurin arvoihin soveltuviksi (2010, 2). Martin määrittelee työssään termin “valssiestetikka” (eng. the waltz aesthetic) apukeinoksi kuvailemaan samankaltaisuuksia, joita hän havaitsi eri tanssityylien välillä ammattilaisurallaan (2010, 2).

Kappaleessa “Ragtime Dance Develops” (2010, 128–136), Martin esittelee useiden historiallisten lähteiden (pääasiassa lainausten sanomalehtien mielipidekirjoituksista) avulla sitä, kuinka aikansa tanssiopettajat suhtautuivat ennakkoluuloisesti moderneihin afrikkalaisamerikkalais-vaikutteteisiin ragtime-tansseihin. Lainauksista välittyy 20-vuosisadan alun tanssivaikuttajien paheksunta tanssien koettua epäviehättävyyttä (eng. ungracefulness) kohtaan ja monista lainauksista ilmenee kaipuu valssin ominaisuuksien perään sekä huoli valssin suosion laskusta (Martin, 2010, 128–136.)

Kappaleessa “Ragtime Dance Emergent” Martin esittelee lehtileikkeiden avulla esimerkkejä 1910-luvun asenteista “eläintansseja” kuten Grizzly Bear tai Turkey Trot kohtaan. Ragtimeen tanssittujen eläintanssien aiheuttama pahennus tanssisalien käytöstä valvovan yläluokan piirissä oli jopa niin suurta, että vuonna 1912 Philadelphiassa käännyttiin poliisin puoleen, kun tanssit haluttiin kitkeä tanssisaleista. Jotta tanssiaisia sai järjestää, tuli poliisilta hakea tähän lupa ja vanhoa, että tansseissa ei esiinny eläintanssinumeroita (Martin, 2010, 145)

Aiemmin mainitut Castlejen ragtime tanssien sovitukset Martin kietoo useiden lähteiden ja esimerkkien avulla Yhdysvalloissa muun muassa kielto lakiin johtaneeseen sosiaalireformistiseen liikkeeseen ja etenkin yhteen sen suurista vaikuttajista Elizabeth Marburyyn. Marbury oli Irene ja Vernon Castlen tukija ja omisti muun muassa Broadway-teatterin, josta tanssiparin suosio lähti liikkeelle. Martinin kuvauksesta välittyy, kuinka sosiaalisilla reformisteilla oli aktiivinen päämäärä poistaa ragtime tanssien afrikkalaisamerikkalainen alkuperä tanssien historiankirjoituksesta. Tämä välittyy muun muassa Irene Castlen omaelämäkerrasta, jossa tanssien tai musiikin afrikkalaisamerikkalaista alkuperää ei juuri mainita (Martin, 2010, 162–177.)

Yksi, ja todennäköisesti kuuluisimmista Vernon ja Irene Castlen kehittämistä tansseista on foxtrot-tanssi. William C. Handy kertoo omaelämäkerrassaan ystävänsä Noble Sisslen tarinan foxtrotin synnystä: Castlejen versiot tansseista maxine ja one-step olivat nopeita tansseja. Esitysten väliajalla parin musiikkivastaava, musta säveltäjä Jim Europe soitti pianolla välinumeroksi hitaan version Handyn

sävellyksestä Memphis Blues. Tarpeeksi monena iltana esityksensä toistettuaan, Castlet kiinnostuivat sen temposta ja tarinan mukaan Europen ehdotuksesta he kehittivät tähän tempoon foxtrot-tanssin (Handy, 1941, 226.)

William C. Handyn saavutukseksi kreditoidaan ensimmäisten blues-tyylisten sävellysten julkaiseminen. Ensimmäinen kustannettu blues “Memphis Blues” (1912) syntyi hänen vuonna 1909 säveltämänsä poliittisen kampanjalaulun “Mr.Crump” musiikin pohjalta. Inspiraation kappaleen harmoniselle rakenteelle hän kertoo saaneensa “niiltä mustilta duunareilta, honky-tonk pianisteilta, kulkureilta ja muilta alaluokkaisilta, mutta lannistamattomilta Missouriista aina Meksikonlahdelle asti...” Blues-sävellystensä melodisten omintakeisuuksien kuten alennetun terssin ja septimin käytön hajasävelinä hän kertoo syntyneen siitä, kun hän yritti imitoida mustien laulajien äänenkäytön melodisia korukuvioita ja melodian koristeluja. (Handy, 1941, 99)

Handy tarjoaa kirjassaan myös muutamia mielenkiintoisia afrikkalaislähtöiseen rytmikkaan liittyviä huomioita. Hän kertoo, että kun hänen tanssiorkesterinsa esiintyi St. Louisin Dixie-puiston tanssiaisissa monietniselle tanssiyleisölle, Will H. Tyerin sävellyksen nimeltä “Maori” sisältävä habanera-rytmisen (jonka hän mainitsee muistuttavan tangoa) osio hänen observaationsa mukaan aiheutti mustissa tanssijoissa “ylpeän ja viehättyneen” reaktion. Valkoisten tanssijoiden ymmärrän hänen kuvauksestaan reagoineen kappaleeseen vähäpätöisemmin (eng. white dancers took the number in a stride). Observaationsa toistamiseksi Handy soitti orkesterinsa kanssa sävellyksen “La Paloma” jossa sama rytmisen ilmiö esiintyi. Observaationsa pohjalta Handy päätteli, että rytmissä oli jotain, johon musta yleisö reagoi myönteisesti (eng. there was something negroid in that beat). Handy kertoo tästä syystä tietoisesti hyödyntäneensä samaa rytmiä monissa muissa sävellyksissään kuten “St. Louis Blues” (Handy, 1941, 97–98.)

William C. Handy kertoo mustan tanssiyleisön reagoineen 1910-luvulla suotuisasti, kun hän sisällytti musiikkiinsa mustasta kansanperinteestä johdettuja vaikutteita harmonian, rytmin ja melodian tasolla. Myöhemmät aikalaiskuvaukset 1920-luvulta taasen kuvastavat sitä, että valkoisten yleisöjen takia vahvan

afrikkalaisamerikkalaiseksi miellettyjä vaikutteita karsittiin musiikista myös tietoisesti pois.

Schullerin (1986) kirjassa esiintyy useita tämänlaisia huomioita. Muun muassa Charlie Parkerin erääksi esikuvaksi nimitetty Buster Smith kertoo, että jopa New Orleansin sisällä musiikin sisältöä piti mukauttaa yleisön mukaan: “totta kai suurin osa meistä välillä soitimme sitä makeaa (eng. sweet) juttua aina välillä”. Smith kertoo “meidän musiikkimme kaltaista musiikkia ei voinut soittaa isoissa paikoissa ja ‘korkeakaulusten’ tansseissa”. Edmond Souchon kertoo, että King Oliverin yhtyeen soitto New Orleansissa oli energisempää kuin myöhemmin Chicagossa yhtyeen suosion huipulla. Souchon väittää, että Oliver muokkasi musiikkiaan “kiillotetummaksi”, jotta se vetoaisi paremmin suurten tanssiaisten yleisöön (Shuller, 1986, 70.)

Useissa lähteissä esiintyy termit “sweet” ja “hot”, suomennettuna makea (tilanteesta ja konnotaatiosta riippuen voisi jopa tulkita termiksi imelä) ja kuuma kuvaamaan musiikin luonnetta. Sekä Louis Armstrongin urasta kertova teos “Satchmo: The Genius Of Louis Armstrong” (Giddins, 2001), että Fletcher Hendersonin orkesterin 20-luvun suosiota tarkasteleva artikkeli “Before Louis: When Fletcher Henderson Was the ‘Paul Whiteman of the Race’” (Magee, 2000) kertovat makeista ja kuumista yhtyeistä ja näiden yleisöeroista.

Giddins (2001, 17) käyttää Fate Marablen jazzyhtyeeseen liittyvässä tarinassa termiä “foxtrotterit” viitatessaan makean yhtyeen soittajiin (ja ehkäpä myös yleisöön). Liitän tämän kommentin jo esittelemääni ilmiöön, jossa afrikkalaisamerikkalaisia vaikutteita muokattiin tai karsittiin, jotta tanssi tai musiikki koettiin valkoiselle yleisölle sopivaksi. Mielenkiintoista kuitenkin on, että etelän asenneilmapiiri selkeästi sen verran salli “kuumemmat” vaikutteet, jos kerran ”foxtrotterit” joutuivat siirtymään jazzorkesterin suosion tieltä<sup>1</sup>. Martinin väitöskirjassa tarkasteltiin yläluokkaisten

---

<sup>1</sup> Giddins mainitsee, että vuonna 1916 Mississippi joen varrella operoineen S.S.Sydneyn kapteeni Joseph Streckfus kokeili palkata mustia muusikoita laivalleen. “Aluksi jazz pidettiin yläkannella ja makea bändi soitti alakannella, mutta jazzista tuli niin suosittua, että hän erotti foxtrotterit.” Laivalla soittanutta yhtyettä johti Fate Marable, jonka orkesterin Louis Armstrong liittyi vuonna 1918. Giddins kertoo Marablen yhtyeen vaikuttaneen suurelta sille, että jazzmusiikki levisi Mississippi jokea pitkin New Orleansista pohjoiseen (Giddins, 2001, 17.)

kulttuurivaikuttajien pyrkimyksiä mustien vaikutteiden kitkemiseksi tanssissa, mutta ilmeisesti musiikki ja “villimmät” tanssit vetosivat kansaan kitkemisy yrityksistä huolimatta.

Magee (2000) tarkastelee tekstissään miten Fletcher Hendersonin yhtyettä on perinteisesti aliarvioitu jazzmusiikin historian kirjoituksessa. Magee kritisoi Hendersonin yhtyeeseen perinteisesti liitettyjä syytöksiä “mustan jazzin autenttisuuden hylkäämisestä”. Magee haluaa tuoda esiin, että on väärin asettaa Hendersonin varhaisen yhtyeen musiikilliset saavutukset alempiarvoisiksi “oikeaan jazziin” verrattuna, sillä se ympäristö, jossa aikansa mustat muusikot joutuivat työskentelemään vaati sen kaltaisia valintoja, joita itsekin musta Henderson teki<sup>2</sup>. Hendersonin orkesterin suosio kannattaisi hänen mielestään tulkita onnistumisena sen takia, kuinka monelle mustalle muusikolle se mahdollisti elannon 1920-luvun New Yorkissa (Magee, 2000, 392–393.)

Ajan “laimennettua” mustaa jazzia kritisoidessa täytyy siis ottaa huomioon se kulttuurinen konteksti, jossa musiikki ja musta kansanosa joutuvat elämään, kuten Magee huomauttaa. Menemättä tarkemmin Mageen artikkelin analyysiin Hendersonin yhtyeen musiikista, Magee huomauttaa, että mitä kertoo hänen yhtyeensä merkittävydestä se, että esimerkiksi Duke Ellington mainitsee Hendersonin yhdeksi päävaikutteistaan uransa alkupuolella? (Magee, 2000, 392.)

Magee kirjoittaa, että Hendersonin yhtye toimi suurena vaikuttajana 1920-luvun “Harlemin Renesanssiksi” kutsutulla ajalla, jolloin New Yorkin musta kansanosa etsi “rodullista vapautumista” assimilaation kautta. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut mustan kulttuurin häivyttämistä vaan kulttuurisen kyvykkyyden ja sen todistamista, että mustat voivat tehdä pysyvän vaikutuksen kulttuurin valtavirtaan. Hendersonin yhtyeen nuotinlukutaitoiset muusikot tyylikkäissä puvuissa olivat niin vaikuttava ilmiö, että tämä innoitti suurta määrää Harlemin alueen muusikoista opiskelemaan musiikkia intensiivisemmin kuin ennen (Magee, 2000, 393–394.)

---

<sup>2</sup> Mageen artikkelissa mainitaan työmainoksesta, jossa Roseland tanssisaliin etsittiin kahta “korkealuokkaista” tanssiorkesteria ja kuinka “jazz-yhtyeitä ei harkita”. Toisen orkesterista työn sai Fletcher Hendersonin orkesteri. Roselandin ylläpitäjien korviin orkesterin musiikki ei siis ollut sitä, mitä sanalla jazz tuohon aikaan tarkoitettiin. (Magee, 2000, 392.)

1900-luvun alku vaikuttaa siis olleen aikaa, jolloin afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri joutui adaptoitumaan eurosentrisen valtakulttuurin asettamiin raameihin. Mustat muusikot joutuivat tekemään kompromisseja esiintyessään valkoiselle yleisölle taloudellisen selviytymisen mahdollistamiseksi. Toisaalta mustasta kulttuurista kummunnut musiikki oli erittäin suosittua koko maassa ja tarjosi työtä ja paljon mahdollisuuksia.

Aikaa tarkastelemalla hahmottuu useita mahdollisia syitä valssien harvinaisuudelle jazzin kontekstissa. Ensimmäinen syy on se, että valssi oli 1910-luvulla jo "vanha" ilmiö ja kuten Gushee (2002) mainitsi tanssit kuten two step jo 1890-luvulla vähensivät valssin asemaa suosituimpana tanssina. Kahteen tai neljään laskettu ragtime ja jazz asiaankuuluvine tansseineen olivat uusia ja jännittäviä ilmiöitä, jotka kiinnostivat yleisöä.

Toinen vaikutte varhaisten jazzvalssien harvinaisuudelle mahdollisesti on kuinka vahvasti valssi edusti aikansa valkoisen yläluokan eurosentristä kulttuuria. Martinin (2010) väitöskirjassa yläluokkaiset tanssivaikuttajat kritisoivat ragtime-tansseja ja pitivät valssia näitä korkeammassa arvossa. New Orleansista kummunnut jazzmusiikki taasen edusti hyvin vahvasti mustan kansanosan omaa kulttuuria, jota eurosentrinen yhteiskunta pyrki rajoittamaan (unohtamatta konkreettisesti mustan väestön elämää rajoittavia ja yhteiskunnallisen segregaaation mahdollistaneita Jim Crow-lakeja).

Mikään löytämäni länsiafrikkalaista musiikkia käsittelevä lähteeni ei käsittele musiikin ja tanssin muotoa, joka olisi koetulta pulssiltaan eurooppalaista valssia vastaava ilmiö. 4/4-tahtilajisen swing-jazzin rytmiikan pohjautuessa länsiafrikkalaiseen 12/8-tahtilajiin, vaikuttaa siltä, että tahtilaji  $\frac{3}{4}$  on länsiafrikkalaisen musiikin kontekstissa harvinaisuus. Vaikuttaa siis siltä, että 1900-luvun alun New Orleansin alueen mustassa kulttuurissa ei välttämättä ollut kulttuurin sisältä kummunneita vaikuttimia sisällyttää  $\frac{3}{4}$ -tahtilajista ohjelmistoa siihen alueelliseen musiikkityyliin, joka muotoutui jazziksi.

## 2.8 Bebopin ajan henki

Bebop-aikakauden voi käsittää ajoittuvan 40-luvun alusta 50-luvun alkuun (Gridley, 2012). Bebop-aikakauden musiikillista kehitystä kuvaillaan usein “vallankumouksellisena” (Casey, 2020). Vuoden 2024 näkökulmasta on ehkä hieman huvittavaakin, että 1940-luvun bebop ja sen jälkeiset välittömät jazzin kehitykset määritellään kuuluvan “modernin jazzin” piiriin. Vuoden 1940 perspektiivistä vuosi 1856 oli yhtä kaukana menneessä kuin vuosi 1940 on tämän tekstin kirjoittamisen aikaan. Useiden lähteiden kautta nykykäsitys bebop-ajan musiikillisesta kehityksestä hahmottuu itseasiassa huomattavan selkeänä jatkumona kaikelle 40-lukua edeltäneelle jazzille.

Ted Gioia tarjoaakin mielenkiintoisen näkemyksen siitä, että jazzmusiikin varhaisessa historiassa on jatkuvasti ollut läsnä eräänlainen taipumus “modernismiin”. Hän mainitsee, että jazzia vertaillaan usein ja länsiafrikkalaisen musiikkiin, mutta unohtetaan se, että länsiafrikkalaisissa kulttuureissa musiikissa esiintyvää “kasuaalia kokeilullisuutta” rajoittavat huomattavasti konservatiivisemmat rakenteet. Hänen mukaansa kyse ei ole esteettisestä valinnasta, vaan hän kuvaa, että “länsiafrikkalaiset ovat kulttuurinsa historioitsijoita, ja heidän tehtävään on säilyttää musiikkinsa kulttuurinen eheys.” (Gioia, 2011.)

Minulla ei ole käsitystä perinteisen länsiafrikkalaisen musiikin kokeilullisuudesta tai progressiivisuudesta, mutta tiedän, että alueen nykypäivän musiikki on yhtä kokeilevaa ja progressiivista kuin missä tahansa muuallakin. Kuitenkin puhuttaessa “perinteisestä” musiikista, sisältyy termiin perinne, jota siis pitää ylläpitää. Pyrkimys ja yritys säilyttää perinteitä sukupolvesta toiseen vaatii konservatiivisuutta, joten perinteen kontekstissa “kokeilullisuus” ei ole toimimisen normi. Esitän, että Gioian analyysi jazzin “lähtökohtaisen modernistisesta” kehityksestä sen alkuajoilta bebop-aikakauden kynnykselle liittyy siihen, että aikanaan mustat muusikot joutuivat mukautumaan ja neuvottelemaan paikkansa yhteiskunnassa monimutkaisten kulttuuristen arvojärjestelmien risteyskohdissa. Musiikki oli hyvin muovautuvaista ja muutti muotoaan väistämättä, kun sen ilmaisulle keskeiset preferenssit kehittänyttä yhteisöä koskettivat suuret yhteiskunnalliset muutokset.

Gioia kirjoittaa, että ottaen huomioon vihamielisyyden, joka valkoisen hallitsevan luokan ja jopa mustien omien rivien joukosta kumpusi jazzmusiikkia kohtaan, Buddy Boldenin tai King Oliverin varhaisen jazzmusiikin säilöminen olisi ollut merkittävä teko. Vielä merkittävämpää Gioian mielestä kuitenkin on, että musiikki kohosi yhden sukupolven sisällä kansanmusiikista taidemusiikin asemaan. Tästä näkökulmasta käsin, 1940-luvun ilmiselvempi modernismi ei ollut yllättävä käänne vaan enemmänkin luonnollinen jatkumo musiikin historiassa. (Gioia, 2011, 186.)

Gioia kertoo kuinka jo 30-luvulla Duke Ellingtonia vertailtiin moderneihin säveltäjiin kuten Stravinsky tai Ravel ja Benny Goodman adaptoi modernin klassisen musiikin teoksia Bartokilta, Hindemithiltä ja Copelandilta. Gioian mielestä ironista o, että moderni jazz ei kummunnut tämänkaltaisista lähteistä, vaan sen johtohahmot kehittivät uuden tyylinsä pääosin näkymättömissä suurelta yleisöltä ottaen toki vaikutteita aiemmasta musiikista. (Gioia, 2011, 187.)

Musiikillinen muutos ei tosiaan tapahtunut kuuluisien orkesterijohtajien toimesta, vaan heidän yhtyeidensä rivimuusikoiden (eng. sideman) ajamina. Jimmy Blanton soitti Duke Ellingtonin yhtyeessä, Charlie Parker Earl Hinesin yhtyeessä, Dizzy Gillespie Cab Callowayn yhtyeessä, Thelonious Monk Coleman Hawkinsin yhtyeessä ja Dexter Gordon Louis Armstrongin yhtyeessä. (Gioia, 2011, 189.)

Bebopin musiikilliselle kehitykselle tärkeäksi vaikutteeksi mainitaan muusikoiden ”jamisessiot”. Gridley määrittelee jamisessiot ”musiikilliseksi kokoontumiseksi, jossa improvisointi on valokeilassa ja kirjoitettu musiikki on harvinaisuus (jamittelu tarkoittaa improvisointia)<sup>3</sup>. Voi viitata formaaliin tai kasuaaliin esiintymiseen, julkiseen tai yksityiseen, palkalliseen tai vain hovin vuoksi järjestettyyn” (Gridley, 2012, 480).

---

<sup>3</sup> Itse jamisessioihin sekä Suomessa ja Yhdysvalloissa osallistuneena, haluaisin tarkentaa, että jamisessioiden musisointi useimmiten keskittyy olemassa olevien sävellysten ympärille, jotka soittajat osaavat ulkoa. Täten ”kirjoitettu musiikki” on tilanteessa läsnä. Kappaleet sovitetaan spontaanisti paikalla olevien soittajien instrumentaation mukaan ja tietysti yksilöiden soolot painottavat improvisaatiota. Musisoinnissa on kuitenkin läsnä ”kirjoitettu” sävellys, jonka muodostaman kontekstin sisällä spontaanisuus tapahtuu.

Bebop-ajan histografioita summaavassa ja vertaavassa artikkelissaan Brian Wayne Casey esittää eri historioitsijoiden ajatuksia jamisessioiden merkityksestä musiikin kehitykselle. Casey'n tekstissä journalisti Ira Gitlerin kerrotaan antavan jamisessioille "paineiden purkamisen" roolin. Päivittäin big bandeissa soittavat muusikot kokoontuivat konserttien jälkeen jamisessioihin, joissa oli vähemmän rajoitteita sen suhteen mitä ja miten he saivat soittaa. Leroy Otraskyn kerrotaan kirjoituksissaan esittävän, että jamisessioiden kautta muusikot omaksuivat itseilmaisua painottavan ideaalin (Casey, 2020, 214–215.)

Valottaakseen, että jamisessiot eivät olleet vain bebop-ajan ilmiö, 2000-luvun näkemyksen jamisessioista Casey'n tekstissä antaa Peter Townsend. Hän esittää, että jamisessiot olivat hyvin tavallinen sosiaalisen musisoinnin ja kilpailun dikotomia mustien yhteisöjen "viihdealueilla" (eng. entertainment district). Townsend painottaa, että jamisessiot olivat olennainen osa kulturia jo 1920-luvulta lähtien (Casey, 2020, 215.) Gridley esittää, että moderni jazz kehittyi asteittain swing-ajan muusikoiden työn seurauksena. Ensimmäiset moderneiksi määritellyt muusikot Dizzy Gillespie, Charlie Parker ja Thelonious Monk laajensivat swing-tyylejä ja uusien tekniikoiden kautta veivät musiikin kohti uutta tyyliä. Swing-ajan juuret pysyivät silti läsnä (Gridley, 163.)

Bebop-ajan musiikillisista uudistuksista on kirjoitettu kattavasti ja paljon. Siksi, en koe koko bebop-estetiikan määrittelemistä tässä tekstissä olennaiseksi. Keskittyessäni musiikin sisällön suhteeseen sen yhteiskunnalliseen rooliin, kiinnostavinta onkin miten bebopista tuli seuraava keskeinen "aikakausi" kaupallisen ja tanssittavan swing-musiikin jälkeen. On kuitenkin otettava huomioon, että bebopin nousu jazzmusiikin keskiöön ei ollut yksinään uuden musiikillisen sisällön seuraus vaan yhteiskunnalliset muutokset 1940-luvun aikana tekivät olosuhteet suotuisaksi bebopille tyypillisille instrumentaalimusiikkia soittaneille pienyhtyeille.

Eräs keskeinen 1940-luvun muutos on kun Yhdysvallat asettivat valtion sota-ajan talouden vahvistamiseksi veron, joka kosketti ruokaa ja juomaa tarjoavia ravintoloita, joissa esitettiin laulettua musiikkia tai tanssittiin. Asetus nosti myydyin ruoan tai juoman veron osuutta 30% (laskettiin myöhemmin suuruuteen 20%), jos ravintolassa esitettiin laulettua musiikkia tai siellä tanssittiin. Instrumentaalimusiikki tai "mekaaninen musiikki" eli levyjen soitto oli sallittua. Vero oli voimassa vähintään

20% vahvuisena vuodesta 1944 vuoteen ja vuodesta 1960 vuoteen 1965 asti vero oli 10%. Felten esittää artikkelissaan, että sodasta palaavien nuorten miesten odotettiin vaihtavan “maihinnousukengät tanssikenkiin” ja sodan jälkeisten vuosien olisi pitänyt olla nousukausi suurille tanssiorkestereille. Silti vuoteen 1946 mennessä useat swing-aikakauden tähtiorkesterit lakkautettiin. Vuoteen 1949 mennessä hotellien tarjoamien “huone, ruoka ja tanssiaiset”-palveluiden myynit oli vain kolmasosan verrattuna vuosikymmenen alkuun. Felten lainaa bebop-ajan keskeisen rumpalin Max Roachin ajatuksia Dizzy Gillespien autobiografiasta “To Be Or Not To Bop”: “Spottivalot kääntyivät instrumentalisteihin tanssimisen kieltävien verojen takia”, “Big bandeja ei voinut palkata, koska ne soittivat tanssijoille.” ja “Se oli mahtavaa aikaa instrumentalistien kehitykselle.” (Felten, 2013, 28.)

Giddins ja DeVaux (2009) liittävät swing-aikakauden päättymiseen myös toisen maailmansodan aiheuttaman kulttuurisen ilmapiirin muutoksen. 1930-luvun lama-aikana “luksus” swing-musiikki suurine ympäri maata kiertävine orkestereineen ja populaarikulttuuri kuten elokuvat ja musikaalit keskittyivät glamouristen olosuhteiden kuvaamiseen. Toisen maailmansodan karmeudet keskitysleireineen, ydinsodan pelko sekä tuhansien sodasta palaavien joukkojen sopeutuminen siviilielämään “romauttivat fantasian.” (Giddins & DeVaux, 2009, 292–293.)

Bebop-ajan keskeisten muusikoiden asenteeseen vaikuttivat myös mustan kansanosan sosiaalisen tasa-arvon kysymykset. Swing-aikakauden segregatio esti mustien orkesterien esiintymiset sponsoroiduissa parhaan kuunteluajan radio-ohjelmissa sekä pitkäkestoisissa kiinnityksissä hotellien tanssisaleissa tai muissa New Yorkin tanssisaleissa. Tämä pakotti yhtyeet taloudellisista syistä kiertämään ympäri maata raskaissa oloissa. Etenkin etelävaltioiden Jim Crow-lakien alueella kiertäminen oli kuluttavaa. Nuoret muusikot katkeroituivat ja kypsyivät olosuhteisiin, jotka mahdollistivat syrjinnän ja taitavimmat muusikot erosivatkin swing-yhtyeistä uupumuksen tai inhon takia. Nämä muusikot kääntyivät jamisessiokulttuurin puoleen etsien keinoa jatkaa musiikin parissa “systeemin ulkopuolella”. Bebop imi itseensä tämän energian: se oli kumouksellista, “koppavaa” ja päättäväisesti sosiaalisen muutoksen puolella. Kenny Clarke kertoo, että “musiikissamme oli viesti”. “Ideana oli, että mitä tahansa lähestyttiin, sitä lähestyttiin *älykkäästi*... Ajatus oli herätä,

katsoa ympärilleen ja todeta, että on asioita tehtävänä” (Giddins & DeVeux, 2009, 300–301.)

Bebopin kehitykseen vaikuttivat siis orkesterien taitavien rivimuusikoiden tarve vapaammalle itseilmaisulle, jota jamisessiokulttuurin kultivoi, nuorten mustien muusikoiden kasvanut epätyytyväisyys aikansa yhteiskunnan ja musiikkiteollisuuden syrjintään sekä pyrkimys kohti älyllisempää taiteilijuutta tanssimuusikkouden ja viihdyttämisen sijasta. Lisäksi musiikkia ympäröivät yhteiskunnalliset muutokset kuten tanssiverot sekä swing-ajan glamourin haalistuminen sodan kauhujen myötä käänsivät "spottivalon" näistä lähtökohdista tehdylle jazzmusiikille. Tutkielmani kannalta mielenkiintoisinta on, että tuona aikana jazziksi määritellyn musiikin rooli siis siirtyi tanssijalle tarkoitetusta musiikista kuuntelijalle tarkoitetuksi.

Bebop saikin osakseen kritiikkiä swing-ajan vaikuttajilta sekä lehdistössä sen soveltumattomuudesta tanssimiseen. Gioia mainitsee Collier's lehdessä ilmestyneen artikkelin, jossa bebopista sanotaan että "Sitä ei voi laulaa. Siihen ei voi tanssia. Ehkä sitä ei voi edes sietää. Se on beboppia." Louis Armstrongin kerrotaan sanoneen bebopista että "Kaikki ne oudot soinnut ilman mitään tarkoitusta... eikä musiikissa ole muistettavia melodioita tai biittiä johon tanssia" (Gioia, 2011, 200–201.)

## **2.9 Swing-aikakauden rytmisten muutosten merkitys bebopille**

Useista lähteistä selviää, että keskeinen swing-ajan kehitys matkalla kohti "epätanssittavaa" bebop-rytmiikkaa on Count Basien orkesterin rytmisektion tyyli, joka kumpusi Kansas Cityn jazzpiireistä.

Basien rytmisektion yleistä tyyliä Gridley kuvailee rennoksi ja mainitsee, että yhtye painotti pulssin iskujen tasaisuutta, joka toiselle iskulle asetetun "työnnön" sijasta. Gridley luettelee Basien rytmisektion tärkeiksi vaikutteiksi muun muassa basisti Walter Pagen sulavat ja tasaiset kävelevät bassolinjat, rumpali Jo Jonesin pulssin ilmaisen bassorummun sijasta hi-hat symbaalin tai erillisen "yläsymbaalin" avulla, kitaristi Freddie Greenin vahvistamattomalla kitaralla soitettujen sointujen läheisen koordinaation basson ja rumpujen pulssin kanssa sekä pianisti Basien

“sointuinterjektiot” jotka toimivat myöhemmin “komppaukseksi” (eng. comping) kutsutun pianotyylin esiasteena (Gridley, 2012, 151–152.)

Gioia kuvailee Basien rytmisektion tyyliä, että soiton “lopputulos oli vähemmän staccatomainen”. Hänen mukaansa tässä kontekstissa pianon roolin piti muuttua ja “stride” tyylin sijasta piano tarjosi “aksentteja ja fillejä”. Gioian mukaan kukaan ei täyttänyt tätä roolia paremmin kuin Count Basie, joka on yksi muistetuimmista ja rakastetuimmista Kansas Cityn pioneereista (Gioia, 2011, 151.) Gioia mainitsee bebopin yhteydessä, että “ New Orleansin tai Chicagon 2/4 painotteinen rytmiiikka vaihtui kokonaan virtaviivaiseen 4/4 tyyliin jota Kansas Cityn yhtyeet suosivat.” (Gioia, 2011, 188.)

Basien rytmisektion esimerkin kautta jazzpianonsoitolle aiemmin niin keskeinen stride-tyyli siirtyi sivuun orkesterien rytmisektion työskentelyssä. Gridley kertoo stride-tyylin juurien olevan ragtime-pianismissa. Hän kuvaa tyylin muodostuvan perkussiivisista kuvioista, joissa vasen käsi “harppoo” matalalta soitettujen bassoäänten ja keskirekisterin sointujen välillä samalla kun oikea käsi soittaa melodioita ja korukuvioita energisellä tavalla (Gridley, 2012, 68.) Berlin (2013) kertoo hyvin samankaltaisin termein, että ragtimen pianotyylissä “yleisenä sääntönä vasen käsi vahvisti pulssia (eng. the meter) toistuvien iskullisten matalien bassonuottien vaihtelulla iskuttomien keskirekisterin sointujen kanssa.”

Maininnat 2/4 tai 4/4 rytmiiikasta liittyvät aikansa tapoihin nuotintaa musiikkia. Muun muassa William C. Handyn (1941) kirjassa esiintyvissä alkuperäisnuoteissa ragtime-henkiset blues-sävellykset (kuten Memphis Blues alkaen sivuta 103) hän on kirjoittanut tahtilajiin 2/4, jossa nykypäivänä jazzissa kahdeksasosiksi hahmotetut nuotit ovat kuudestoistaosia. Nykykäsityksen mukaiset basson neljäsosat tai puolinuotit ovat Handyn nuotinnoksissa kahdeksasosia tai neljäsosia.

Liitän tämän tahtilajin hahmotuseron siihen, että ennen Kansas Cityn yhtyeiden vaikutetta, basso soittikin pääosin kaksi nuottia tahtiin ankkuroiden musiikin metrisen syklin eli tahdin kaksijakoiseen pulssiin. Basistin soittama rytmiiikka pääosin mukaili ragtimen ja myöhemmän stride-pianotyylin alarekisteristä soitettujen bassoäänten rytmiiikkaa. Myös useissa aikansa ragtime- tai swing-tansseissa tanssijoiden jalkojen

liike painotti tahdin kaksijakoisuutta, joka on pääteltävissä muun muassa tässäkin tutkielmassa useasti mainitun ”two step” (suomennettuna kaksi-askel) nimestä. Kun basistit kuten Walter Page alkoivat soittamaan neljä nuottia tahtiin ja hyödyntämään ”käveleviä” bassolinjoja, musiikin tahtilajin hahmotus muuttui 4/4 painotteiseksi.

Gridley mainitsee, että bebop-ajan rumpalit mainitsevat useimmiten vaikuttajikseen swing-ajan rumpalit Jo Jonesin ja Sid Catlettin. Gridleyn mukaan Jonesin ja Catlettin aikaansaamat kehitykset kristallisoituivat bebop-ajalla rumpalien Kenny Clarke ja Max Roach tyyleissä. Etenkin Kenny Clarcken mainitaan vaikuttaneen edistäneen Jo Jonesin viitoittamaa tapaa pitää musiikin pulssia yllä ensisijaisesti erilliseen rumpusetin ylle ripustettuun symbaaliin soittamalla bassorummun sijasta. Kummankin rumpalin Clarcken ja Roachin kerrotaan edistäneen kommunikatiivisten bassorumpuun ja virveliin soitettujen aksenttien lisäämistä osaksi rumpalin roolia yhtyeessä. Aksenteilla oli kaksi roolia 1) solistin melodioiden ja rytmien ”kommentointi” ja 2) uuden aktiivisen musiikin energiaa lisäävän tason luominen yhtyeen saundiin (Gridley, 2012, 179–180.)

## **2.10 Kulttuurinen hybriditeetti jazzmusiikissa**

Pohtiessaan selitystä afrikkalaisen musiikin resilienssille, Agawu (2016) kirjoittaa, että ottaen huomioon olosuhteet, joissa musta musiikki esimerkiksi Yhdysvalloissa on kehittynyt, vaikuttaa lähes täysin varmalta, että musiikin ydin on samanaikaisesti erottuva että ”sulauttava” (eng. incorporative) kuin separatistinen (Agawu, 2016, 308.) Myöhemmin samassa kappaleessa hän puhuu siitä, kuinka tämä näkökulma on vastakohtainen afrikkalaisia erikoisuuksia (tai uniikkiutta) mustasta musiikista etsivien teorioiden kanssa (essentiaaliset musiikilliset ominaisuudet kuten muodot, rytmit ja ajalliset rutiinit). Näkökulma ehdottaa, että musiikin ”sukulinjan” olemassaolo ei välttämättä muodostu materiaalien säilyttämisestä tai erityisen herkkyyden tai taipumuksen (eng. disposition) omaamisesta vaan ”anteliaaseen olettamukseen” perinnön suojelijan roolista. Hänen mukaansa, jos musta musiikki

nykypäivänä sisältää ideaaleja ominaisuuksia, joita musiikille käsitetään, johtuu se siitä, että ytimeltään se on aina ollut suojelevaa ilman mukautumisen (eng. accommodation) kieltämistä (Agawu, 2016, 308–309.)

Mitä tulee kulttuuriseen omimiseen musiikissa, Agawu kirjoittaa, että väitös siitä, että yksittäinen artisti on varastanut toiselta tai tunnetusta perinteestä on vakava väite ja huonompi syytetyin kannalta, jos väitettä ei ole perusteellisesti osoitettu todeksi tai se on tehty käsin naivistisesta käsityksestä vaikuttumisen luonteesta. Taasen sen sanominen, että artisti osoittaa kunnioituksensa toiselle artistille ottaen osia hänen työstään ei ole enää syytös vaan enemmänkin avoin ”edeltäneen tiedostaminen”; sen voi tulkita kunnioituksen tai nöyryyden osoitukseksi. Vaikuttumisen myöntäminen tiedostaa tietynlaisen sulautumisen tason, tietoisien tai alitajuntaisten. Hän perustelee, että ”vaikutus” implikoi taipumusta tai kiintymystä (eng. affinity), joka on väistämätön, halusi sitä tai ei. Hän kirjoittaa, että muuttumaton tekijä transaktiossa on elementtien siirtäminen lähdepiiristä kohdepiiriin ja sen voi tehdä avoimesti, tai useimmiten peitellysti. Viimeaikaisen musiikillisten teosten nimeämisen ”varallisuudeksi” (eng. capital), eli tuotteiksi joiden hyödykkeinä vaihtelun arvo perustuu kysyntään on ollut pääkatalyytti kehittyvässä omimisen ekonomiassa. (Agawu, 2016, 314–315.)

Osittain samoja aiheita (ja paljon muutakin) käsittelee Paul Gilroy (1993) kirjassaan ”The Black Atlantic”. Kirjan kappaleessa kolme hän käsittelee mustan musiikin ”autenttisuuden politiikkaa”. Hän kysyy kysymyksen siitä, että mitä erityisiä analyttisiä ongelmia nousee, jos jokin musiikkiesitys identifioidaan sen tuottaneen ihmisryhmän absoluuttisen perusolemuksen (eng. essence) ilmentymäksi? Lisäksi hän kysyy, minkälaisia ristiriitoja ilmenee tämänlaisen kulttuurisen ilmaisun välittyessä ja adaptoituessa muihin diasporan populaatioihin? Hän kysyy myös, että kuinka mustan musiikin pallonpuoliskojen välinen ja globaali levittyminen heijastuu paikallistuneissa traditioissa ja kriittisissä kirjoituksissa ja kun musiikki tunnustetaan globaaliksi ilmiöksi, mikä arvo annetaan sen alkuperälle, varsinkin jos näkemykset saapuvat oppositioon ”kontingenttien silmukoiden” ja ”fraktaalien kulkuratojen” kautta syntyviä pidemmälle jatkuvia mutaatioita vastaan? Gilroyta kiinnostaa se, että siellä missä musiikki ajatellaan etnistä erilaisuutta leimaavaksi ja perustavaksi osaksi siihen assosioitumisen sijasta, miten musiikkia käytetään määrittelemään yleisiä kysymyksiä,

jotka kuuluvat etnisen autenttisuuden ongelmaan ja seurauksena syntyvään ryhmän etniseen identiteettiin? (Gilroy, 1993, 75–76.)<sup>4</sup>

Gilroy valottaa retoriikkaa, jossa kulttuurisesti autenttiseksi mielletyt tuotteet koetaan myönteisinä ilmentyminä, mutta taasen saman kulttuurin “hemisfääriset” ja globaalit manifestaatiot tuomitaan epäautenttiseksi ja puutteelliseksi kulttuurisen ja esteettisen arvon suhteen niiden kaukaisen sijainnin (oletetusta tai aktuaalista) valmiiksi tunnistetusta alkupisteestä. Tukeakseen esittelemäänsä vastakkainasettelua Gilroy esittelee muutamia lainauksia. Lainauksissa Spike Lee kritisoi mustan musiikin etenevää “laimentumista” ja Miles Davisia taasen lainataan hänen vastatessaan Wynton Marsalixen kritiikkiin Davisin fuusio-tuotosten epäautenttisuudesta. Gilroy tulkitsee Davisin kritisoivan Marsalixen “jazztradition” huoltajuuden omaksumista ja aiempien tyylien mukailemista anakronistiseksi eli aikaan sopimattomaksi (Gilroy, 1993, 96–97.)

Gilroyn mukaan autenttisuutta on hyödynnetty erityisen logiikan avulla niin kutsutun “maailmanmusiikin” markkinoinnissa. Autenttisuuden käsite korostaa valikoitujen kulttuurituotteiden haluttavutta ja on tärkeä elementti rodullistamisen mekaniismissa, jossa Euroopan ja Amerikan ulkopuolisia musiikkityylejä tehdään hyväksyttäviksi pop-markkinoille. Autenttisuuden diskurssi on ollut Gilroyn mukaan huomattavan läsnä tiettyjen mustien folk-tyylien massamarkkinoinnissa valkoiselle yleisölle. Gilroy käyttää esimerkkinä määritelmää “maalaisbluesin” (eng. rural blues) ja urbaanin bluesin eroista sekä mainitsee, että samanlaisia väittelyitä käydään autenttisen jazzin ja “fuusiotyylien” välillä tai “oikeiden soitinten” ja digitaalisten matkivien mallinnusten välillä. (Gilroy, 1993, 99.)

Kaiken kaikkiaan ymmärrän ja tulkitsen Gilroyn väitteen olevan, että etnisen autenttisuuden korostaminen kulttuurituotteiden kohdalla, jotka ovat kuitenkin syntyneet globaalien vaikutteiden sekoittumisen ja sulautumisen kautta on

---

<sup>4</sup> Näitä kysymyksiä voisi kysyä aivan hyvin myös suomalaisuuteen liitetyn musiikin kohdalla. Miten Jean Sibeliuksen musiikki on ominaista “suomalaisuuden perusolemukselle” ollessaan sisällöltään yhdistelmä useiden eri eurooppalaisten (ja kenties Euroopan ulkopuolistenkin) säveltäjien vaikutteita ja tekniikoita? Miten Sibeliuksen musiikkia on käytetty suomalaisuuden etnisen identiteetin rakentamisessa? Nämä kysymykset ovat kuitenkin aihe jollekin toiselle tutkimukselle.

ongelmallinen positio. Väittäessäni, että jazzvalssi on yhdistelmä eurooppalaiseksi, että afrikkalaiseksi paikannettua rytmikkaa, on ongelmallista kritisoida muotoa vähempiarvoiseksi verrattuna näihin “autenttisiin” lähtöpisteisiin. Heijastuksia tästä retoriikasta jazzvalssia kohtaan esittelin kappaleen 2.6 alussa käyttämissäni lainauksissa.

Kytken jazzvalssin ilmiön näkemykseen globalisaatiosta kulttuurisena hybridisaationa. Artikkelissaan “Globalization as Hybridisation” Jan Peter Neverdeen Pieterse esittelee vuoden 1992 näkökulmasta vastaanäkökulman käsitykselle globalisaatiosta länsimaistumisena. Hän käyttää termiä “globaali m $\acute{e}$ lange” eli globaali sekoittuminen. Hän kysyy, että “miten määritellä ilmiöt kuten marokkolaisten tyttöjen thai-nyrkkeily tai kiinalaiset tacot...” Hän esittää, että globaalit kulttuuri-ilmiöt eivät ole matkalla kohti globaalia yhteneväisyyttä ja käsitys homogeenisen länsimaisen kulttuurin levittäytymisestä ylenkatsoo sen fatkan, että monet kulttuurituotteet, joita se levittää ovat jo valmiiksi kulttuurisesti sekoittuneita, jos niiden kulttuurisia sukulinjoja tarkastelee. (Pieterse, 1994, 8.)

Pieterse esittelee eri lokaatioissa samaa asiaa kuvaavia termejä kuten karibian alueeseen paikannettu “kreolisaatio” tai laajemmin Latinalaisessa Amerikassa esiintvä sana *mestizaje*. Yhdysvaltojen kontekstissa mustan ja valkoisen kulttuurin yhdistymistä on hänen mukaansa kuvailtu sanalla, jonka voisi suomentaa “sekoituskulttuuri” (eng. cross over culture). Pietersen mielestä mikään näistä termeistä ei kuvaa minkäläisten ehtojen alla sekoittuminen ja kulttuurinen vuorovaikutus tapahtuu. Pieterse käyttää termiä “hybridisaatio” kuvaamaan tätä prosessia ja käsittelee artikkelissa hybridisaation politiikkaa. Hänen mukaansa rakenteellinen hybridisaatio tai organisoitumisen vaihtoehtojen lisääntynyt valikoima tai kuviteltujen yhteisöjen ovien aukeaminen ovat merkkejä “rajoja ylittävästä ajasta” (Pieterse, 1994, 13). Hän kirjoittaa, että voi mahdollisesti argumentoida, että vakaiksi koettujen valtion, yhteisön, etnisyyden ja luokan käsitteet ovat olleet verkkoja, jotka ovat sitoneet huomattavasti monisyisempien ja hienovaraisempien kokemuksia kuin mihin eflexiivisyys ja organisointi voi sopeutua. (Pieterse, 1994, 15.)

En ole sitä mieltä, että jazzmusiikista tai jazzvalssista puhuttaessa tulisi alkaa puhumaan arkikielessä “hybridimusiikista” tai “hybridityyleistä”. Esitän kuitenkin, että kulttuurisen hybridisoitumisen näkökulmasta, on epäloogista asettaa globaalisti

levinneille musiikin muodoille autenttisuuden vaatimuksia tai painolastia varsinkaan etnisen essentialismin näkökulmasta. Maailman- ja etnisten ryhmien historiaa opiskelemalla tosin mahdollistuu tarpeeksi tarkasti dokumentoidun historian piiriin kuuluvien musiikillisten hybridisoitumisen prosessien alkuperän ja prosessiin vaikuttaneiden spesifien yhteisöjen tunnustaminen, kunnioittaminen ja kulttuurisen kontribuution tiedostaminen. Hybridisoidut musiikin tyylit ollessaan kombinaatioita, jotka erottuvat osatekijöistään ovat keskeisessä asemassa musiikki-ilmiöissä, jotka koetaan uusiksi. Musiikkia tutkimalla hybridisaation näkökulmasta olisikin mielenkiintoista selvittää, millaisia sisällöllisiä muutoksia vaaditaan “uutuuden” kokemuksen tai määritelmän saavuttamiseksi? Tästä näkökulmasta on helppo siirtyä kohti kysymyksiä siitä, miten syntyy uusi musiikin genre?

## 3 Tutkimusasetelma

Tämä luku käsittelee tutkielmani tutkimusasetelmaa. Alaluvussa 3.1 esittelen tutkimustehtäväni ja tutkimuskysymykseni ja alaluvussa 3.2 tutkimuksen metodologiset lähtökohdat. Alaluvussa 3.4 esittelen, miten muodostin tutkimukseni aineiston. Alaluvussa 3.5 käsitteelen tutkimukseni eettisiä lähtökohtia.

### 3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys

Tutkielmani keskittyy jazzvalssien kehitykseen sekä musiikillisena että musiikinhistoriallisena ilmiönä. Tarkastelen varhaisista äänitteistä tehtyjen transkriptioiden kautta jazzvalssien rytmiiikkaa, tarkoitukseni analysoida, millaisia eroavaisuuksia on vuosina 1936–1957 äänitettyjen esitysten rytmiiikassa ja miten ne ilmenevät koko äänitteellä esiintyvän yhtyeen tasolla. Muutamien 1900-luvun alun kappaleiden kohdalla tarkastelen sisältöä ilman äänitettä aikanaan julkaistuja nuotteja analysoiden. Tutkimustehtäväni on jazzvalssien sisällön historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstoinnin kautta saavuttaa laajempi ymmärrys jazzmusiikin kontekstissa tapahtuvasta musiikkikulttuurin hybridisoitumisesta.

Tarkastelen työssäni myös yhteiskunnallisia kehityskulkuja, jotka taustoittavat jazzvalssien kehitystä. Kontekstoin musiikkianalyysini äänitysajan kulttuuriympäristöön ja tutkin, mitä jazzvalssin ilmiö tapauksena kertoo aikansa yhteiskunnallisista kehityskuluista. Tutkimustehtäväni taustalla vaikuttaa premissini, että kaltaisteni länsimaisten (pohjoismaisten) muusikoiden tulee syventyä soittamansa musiikin historiallisyhteiskunnalliseen kontekstiin. Jazzmusiikin historian ollessa vahvasti kolonialismin jälkeisen maailman ja Yhdysvaltojen mustan kansanosan historiaa, kyseisen yhteiskunnan ulkopuolisena, mutta sen kulttuuria kuluttavana ja siihen aktiivisesti osallistuvana taitelijana on tärkeää ymmärtää, miten musiikki on kulkenut yhteiskunnallisten muutosten rinnalla.

Tutkimuskysymykseni ovat:

Onko jazzvalssin ilmiössä kyse kulttuurisesti hybridistä musiikki-ilmiöstä ja miten tämä näkyy jazzvalssin rytmiiikan yhteyden kehityksessä ja muutoksissa vuosien 1900–1957 välillä? Miten jazzvalssi toimii esimerkkinä siitä, miten kulttuurisesti hybridi musiikkityyli voi muodostua?

### **3.2 Metodologiset lähtökohdat**

Tutkimukseni on välineellinen tapaustutkimus, jossa on musiikin kulttuurihistorian, mikrohistorian ja taidelähtöisen tutkimuksen piirteitä. Välineellinen tapaustutkimus käyttää määriteltyä tapausta jonkin aiheen tai ilmiön laajemman ymmärryksen saavuttamiseksi (Crowe, Creswell, Robertson, ym., 2011). Robert Stake (1998) mukaan välineellisessä tapaustutkimuksessa itse tapaus on välineellisessä asemassa jonkin muun ymmärtämisessä (Stake, 1998, 3.) Tutkimuksessani jazzvalssi on tapaus, jonka historiallinen kehitys ja yhteiskunnallinen kontekstointi auttavat saavuttamaan laajemman ymmärryksen jazzmusiikin kontekstissa tapahtuneesta ja tapahtuvasta musiikkikulttuurin hybridisoitumisesta.

Zachary M. Schragin näkemyksen mukaan, historia on ensisijaisesti ihmisten ja heidän valintojensa (eng. choices) tutkimista. Pelkän menneisyyden tapahtumien kuvailun sijaan, historiantutkimuksen näkökulmasta mielenkiintoisempaa on kysyä, mitä valintoja ihmiset tuolloin tekivät? Schragin mukaan, kun historioitsijat lukevat sanoja, heitä kiinnostaa miksi ihmiset valitsivat juuri nuo sanat. (Schrag, 2021, 9–10.) Tämä Schragin näkökulma sai minut varmistumaan siitä, että mielenkiintoni kohteen selvittäminen vaatii historiantutkimuksen kaltaista otetta. Musiikin historian kontekstissa, kulttuurihistorialliseen näkökulmaan minut ohjasi Jukka Sarjalan ajatukset:

Musiikin kulttuurihistoria ei ole itsenäinen tutkimussuuntaus tai opinala musiikkitieteen kentällä. Se on kulttuurisen musiikintutkimuksen, etnomusikologian sekä perinteisin musiikin historian välimaastoon sijoittuva näkökulma” (Sarjala, 2003, 217). Lisäksi Sarjalan mukaan kulttuurihistorian näkökulmasta musiikki on alue tai merkitysten verkosto, jossa tutkija kohtaa

kaikenlaisia asioita aistimellisuudesta ja identiteettien rakentamisesta politiikkaan ja sosiaalisiin jännitteisiin (Sarjala, 2003, 219–220).

Sarjalakin viittaa artikkelissaan myös Christopher Smallin ajatuksiin musiikista. Kirjassaan “Musicking” (1998) Small esittelee samannimisen termin, joka voisi vapaasti suomennettuna tarkoittaa samaa kuin verbi “musisointi”, jos sanalle annettaisiin laajempi, kaikki musiikin ja musiikkiesitysten kanssa kontaktissa olevat piiriinsä sisällyttävä merkitys. Smallin mukaan musiikki ei niinkään ole "asia" vaan jotain jota ihmiset tekevät. Musiikin merkitys ihmisyydelle ei hänen mukaansa ei siis ole musiikillisissa “objekteissa” eli esimerkiksi nuotintetuissa teoksista, vaan sosiaalisissa verkostoissa, jotka ympäröivät kaikkea osallistumista musisointiin. (Small, 1998, 1–9.)

Tutkielmassani nuotinnoksia sekä äänitteitä eli musiikillisia “objekteja” analysoimalla pyrin pääsemään sen jäljille, minkälaisia päätöksiä aikansa muusikot tekivät yhdistellessään jazzin rytmikkaa valssin kontekstiin. Objektit ovat siis taltioita ja “todisteita” musisoinnista, johon tutkielmani kontekstin muusikot osallistuivat.

“Pienten” yksittäistapausten tarkastelu osana laajemman ilmiön ymmärtämistä muodostavat tutkimukseni mikrohistorialliset piirteet. Magnússon ja Szijártó (2013) kirjoittavat teoksessaan “What Is Microhistory: Theory and Practice”, että keskittyessään tiettyihin tapauksiin, henkilöihin tai olosuhteisiin, mikrohistoria mahdollistaa intensiivisen historiallisen subjektin tarkastelun antaen täysin erilaisen kuvan menneestä kuin valtioista, osavaltioista tai ihmisryhmistä tehdyt tutkimukset, jotka ajoittuvat vuosikymmenten, vuosisatojen tai laskemattomalle ajalle. Mikrohistorioitsijat etsivät tapaustutkimukseen verrattuna kauaskantoisimpia vastauksia “suuriin historiallisiin kysymyksiin”, keskittymällä tarkastelemaan pieniä objekteja (Magnússon & Szijártó, 2013, 5.)

Taidelähtöinen tutkimus eli ABR-tutkimus (Arts Based Research) adaptoi taiteiden opinkappaleita tutkimusympäristöön. Leavyn (2023) mukaan ABR-tutkimus arvostaa esteettistä ymmärrystä, kuvailua ja provokaatiota (Leavy, 2006). Taidelähtöiset tutkimuskysymykset ovat usein induktiivisia, kehkeytyviä ja generatiivisia. (Leavy, 2023, 209.) Tutkimukseni taidelähtöisyyden muodostaa pyrkimys esteettiseen ymmärrykseen. Tutkiessani jazzmusiikin suhdetta sen luoneisiin kulttuureihin, pyrin

ymmärtämään siis niitä musiikillisia arvoja, joita musiikissa vahvasti esiintyy ja jotka ovat kulttuuristen preferenssien muovaamia. Tiettyjen musiikillisten arvojen toteutuessa ne mahdollistavat ”esteettisen kokemuksen” yksilölle, jolle näillä arvoilla on kulttuurinen merkitys.

### 3.3 Aineistonmuodostus

Aloitin aineiston muodostamisen keräämällä kronologisen jazzvalssien listan tai ”tilaston” (ks. liite 1). Kokosin listan kaikista tuntemistani jazzvalsseista. Lisäksi Sibeliuksen Akatemian jazzosaston professori Jukka Uotilan kanssa keuhällä 2024 käydyissä keskusteluissa sain suosituksia kappaleista listaan lisättäväksi. Huomasin, että listasta on havaittavissa käännekohta 1950-luvun puolivälissä, jolloin jazzvalssit yleistyivät levytyksillä. 50-luvun levyjen ”Jazz In ¾-time” (1957) Max Roachilta ja ”The Randy Weston Trio” (1955) Randy Westonilta takakansitekstien maininnat aikansa jazzvalssiesitysten erityislaatuudesta ohjasivat minut selvittämään, mikä oli se kulttuurinen konteksti ja ilmapiiri, joka teksteistä aistimaani asenteeseen vaikutti ja miksi levyjen esitykset koettiin aikanaan erityislaatuiseksi.

Alun perin varhaisin jazzvalssi, jonka itse tunsin oli ”Fats” Wallerin vuoden 1942 Jitterbug Waltz. Löytääkseni tietoa tätä varhaisemmasta jazzin ja valssin yhteiselosta, tein hakuja kansainvälisistä tietokannoista Sibeliuksen Akatemian Arca hakukoneella sanoilla ”jazz waltz” ja ”jazz AND waltz” sekä selasin käsiini saamien jazzhistoriaa esittelevien yleisessä käytössä olevien oppikirjojen ja alan klassikoiden termistöjä. Kirjoista (kuten Ted Gioian ”The History Of Jazz” tai Duke Ellingtonin ”Music Is My Mistress”), joihin pääsin käsiksi e-kirjoina tein hakuja sanalla ”waltz”. Yhdistelmällä näitä menetelmiä löysin ensinnäkin valssin yhdysvaltalaisista historiaa sivuavaa kirjallisuutta, sekä joitain jazzvalssiesityksiäni listaani. Joidenkin lähteiden (kuten ”The Book Of Golden Discs”) äärelle minut ohjasi yhdistelmä Wikipedian lähdeluetteloita sekä tavallisen Googlen ja Google Scholarin sekalainen käyttö.

Useiden 1920-luvun äänitteiden pariin minut ohjasi The Internet Archive verkkosivusto. Sivuston hakukoneella tehdyt tiettyyn vuosikymmeneen kohdistuneet haut sanoilla ”jazz waltz” tai Benny Carterin vuoden 1936 äänitteen ”Waltzing The Blues” hakeminen johtivat varhaisten ”synkopoitujen valssiesitysten” levytysten äärelle. Muita verkkosivustoja, joiden tiedoista oli suuresti hyötyä ja joiden kautta

löysin muutamia kirjoja ja lähteitä olivat jazzdisco.org, thejazztome.info sekä ragtimepiano.ca.

### **3.4 Aineistonanalyysi**

Aineistoni analyysin keskiössä ovat transkriptiot, jotka tein tiettyjen äänitteiden tietyistä kohdista. Aloitin prosessin kuuntelemalla intensiivisesti kaikkia löytämiäni varhaisia ragtimevalsseja, ”synkopoituja valsseja” sekä jazzvalsseja. Kun kuulokuvan perusteella minulle hahmottui kappaleiden olennaiset rytmiset elementit, valitsin äänitteiltä mielestäni olennaisemmin ilmiöitä kuvaavat kohdat ja tein näistä nuotit Sibelius nuotinnusohjelmaa käyttäen. Joitain tekemiäni lyhyitä transkriptioita en liittänyt tekstin lomaan, sillä kappaleiden sanallinen kuvailu johti mielestäni jopa yksityiskohtaisempaan kuvaukseen kokonaisuudesta. Sanalliset kuvaukseni toimivat ikään kuin kuunteluohjeina, joiden avulla olennaiset asiat on helpompi hahmottaa äänitteiltä.

Analyysin lomassa peilasin äänitteiltä havainnoimiani ilmiöitä jatkuvasti käsitteellisen viitekehyksen aiheisiin. Arvioin esitysten ”jazzmaisuuutta” Mark C. Gridleyn (2009) esittelemän neljän jazzin määritelmän kautta. Lisäksi sovelsin Kofi Agawua (2003) mukailleen sanaa ”topos” kuvaamaan rytmisiä kuvioita, joilla on vahva kulttuurinen merkitys. Tässä tapauksessa valssin ”um-pa-pa”-kuvio on tutkielmani keskeisin rytmisen ”topos”. Käytän myös Agawun (2016) jaottelua länsiafrikkalaisen rytmiiikan puheen ja kehon rytmeistä ja sovellan tätä näkökulmaa koskemaan eurooppalaisen valssin ”toposta”. Esitän, että valssin ”topos” edustaa kuvailtua kehon rytmiiikkaa, koska sen kulttuurinen funktio on niin tiiviissä kytköksessä tanssimiseen. Soveltamalla länsiafrikkalaista musiikkia kuvaavaa käsitteistöä koskemaan eurooppalaiseksi tunnistettua rytmistä aihiota pyrin löytämään konkreettisia musiikin sisältöön kohdistuvia rajapintoja kulttuurien välillä.

### **3.5 Tutkimusetiikka**

Tutkimuksessani noudatetaan hyvän tieteellisen käytännön peruseriaatteita, että menettelytapoja (TENK, 2023, 11–14). Tutkimukseni aineisto ei ole ihmiseen kohdistuva, eikä sen aineisto sisällä henkilötietoja siten, miten Tutkimuseettisen

neuvottelukunnan julkaisu ” Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa” asian määrittelee (TENK, 2019).

Olen pyrkinyt käyttämään lähteinäni ensisijaisesti vertaisarvioituja artikkeleita ja kirjoja luotetuilta julkaisijoilta. Verkkosivustoihin perustuvien lähteiden kohdalla, olen pyrkinyt käyttämään verkkosivuja (kuten jazzdisco.org), joiden editorien ja julkaisijoiden nimet ovat selvästi ilmaistuna, ja joita ei pääse muokkaamaan anonyymisti. Poikkeuksena tästä verkkosivusto ”The Jazz Tome”, johon on kerätty digitaaliseen muotoon levyjen takakansitekstejä sekä lehdissä julkaistuja arvosteluja. Kyseisellä sivulla julkaisut ovat nimimerkkien takana. Vaikkakin joitain historiallisista lähteistäni (kuten levyjen alkuperäisten takakansien tekstit) voidaan pitää primäärilähteinä, olen joutunut turvautumaan historiaa tutkiessani laajalti sekundaarilähteisiin, kuten vertaisarvioituihin artikkeleihin tai väitöskirjoihin, (joiden aineisto on taasen koostettu primäärilähteistä), koska minulla ei ole ollut pääsyä alkuperäisten lehtileikkeiden tai vastaavien lähteiden äärelle.

Tutkijan positioni voi katsoa edustavan ”vahvaa objektiivisuutta” siten miten Patricia Leavy (2017, 38) sen määrittelee. Leavyn mukaan täydellistä neutraaliutta tai objektiivisuutta on mahdotonta saavuttaa, sillä tutkijoilla kuten kaikilla ihmisillä on myös kokemuksia, asenteita ja uskomuksia, jotka ohjaavat sitä miten he näkevät, ajattelevat ja toimivat (Leavy, 2017, 38.)

Olen itse muusikko, jonka ammatilliset toimet ja kiinnostuksen kohteet ovat ensisijaisesti jazzmusiikin sekä lähestulkoon kaiken modernin ”mustan Atlantin alueen” musiikin piirissä. Oma taustani muusikkona sekä omat esteettiset preferenssini ovat siis vahvasti kohdistuneita tutkimaani musiikkiin. Toisaalta syntyperäisenä suomalaisena minua ympäröi vahva klassisen ja eurooppalaisen musiikin traditio ja kulttuuriympäristö. Opintojeni sekä toimintani musiikin parissa rinnalla on lapsuudesta asti kulkenut eräänlainen rinnakkaiselo mutta myös jako klassisen-, kevyen ja kansanmusiikin välillä.

Tutkiessani musiikin kulttuurihistoriaa, lähestyn yhdysvaltalaisista kulttuuria ja siihen liittyviä etnisiä jännitteitä kyseisen kulttuurin ulkopuolisena. Banks (1998) luokittelee kulttuurien välistä tutkimusta tekevät tutkijat ”synnynnäisiin sisäpiiriläisiin”, ”synnynnäisiin ulkopuolisiin”, ”ulkoisiin sisäpiiriläisiin” ja ”ulkoisiin ulkopuolisiin”.

Ulkoisen ulkopuolisen tutkijan määritelmään kuuluu se, että tutkija on sosialisoinut tutkittavan kulttuurin ulkopuolella eikä ymmärrä tutkittavan kulttuurin arvoja, näkökulmia tai tietoa. ”Ulkoisen ulkopuolinen” tutkija usein tulkitsee tutkittavan kulttuurin käytöstä väärin ja verratessaan ulkopuoliseen kulttuuriin, vääristää tietoa ja kuvaa tutkimuskohdetta ”patologisena” tai ”poikkeavana” (eng. deviant). Ulkoisen ulkopuolinen tutkija näkee tutkittavan kulttuurin usein ”toiseutena” (eng. the ”Other”). (Banks, 1998, 8.)

”Ulkoisen sisäpiiriläisen” määritelmä Banksin mukaan on, että henkilö on syntynyt ja sosialisoinut tutkittavan kulttuurin ulkopuolella, mutta joka henkilökohtaisen kokemusten kautta hylkää useita synnynnäisen kulttuurinsa arvoista, näkökulmista ja uskomuksista ja joka tukee näitä tutkimansa kulttuurin näkökulmasta. Tutkimansa kulttuurin näkökulmasta hänestä tulee ”adoptoitu sisäpiiriläinen”. (Banks, 1998, 6.) Hän ehdottaa, että ulkopuolisten tutkijoiden kannattaa tutkia marginalisoituja yhteisöjä mutta heidän on kiinnitettävä erityistä huomiota tutkijan statukseensa yhteisössä ja työskenneltävä yhteisön synnynnäisten jäsenten kanssa, jotka voivat tarjota tarkkaa tietoa näkökulmista, arvoista ja uskomuksista yhteisön sisällä ja jotka voivat auttaa tutkijaa sisäpiiriläisen statuksen saamisessa. (Banks, 1998, 15.)

Tämän synnynnäisen kulttuurin ”arvojen hylkäämisen” käsitän tarkoittavan tutkittavaa kulttuuria koskevia ennakkoluuloja ja käsitystä oman synnynnäisen kulttuurin ylivoimaisuudesta suhteessa muihin. Koska toteutan tutkimukseni yksin työskentelevänä tutkijana kirjallisuutta, äänitteitä ja muuta mediaa kuten dokumentteja ja elokuvakohtauksia tulkitsemalla, en siis työskentele mainitsemieni ryhmien eurooppalaisamerikkalaisten, afrikkalaisamerikkalaisten ja afrikkalaisten edustajien kanssa. Toisaalta, sisällytän tutkimukseeni kaikkien näiden ryhmien ”synnynnäisten sisäpiiriläisten” kirjoittamaa kirjallisuutta ja näkökulmia. Banksin määritelmän mukaan, kuten sen ymmärrän, statukseni ei silti voi olla ”ulkoisen sisäpiiriläinen”. Toisaalta, koska pyrin kyseenalaistamaan useita erilaisuutta korostavia ajatusmalleja ja ennakkoluuloja musiikkikulttuurien välillä, pyrin mainitun toiseuttamisen kyseenalaistamiseen. Kuvaus ”ulkoisesta ulkopuolisesta” ei siis täysin koske statustani.

## 4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni tulokset ja vastaan täten tutkimuskysymyksiini. Alaluvussa 4.1 määrittelen valssin tunnistettavimman rytmisen aihion eli ”topoksen”. Alaluvussa 4.2 esittelen jazzia edeltäneen ragtimen piirissä sävellettyjä valsseja. Alaluvuissa 4.2, 4.3, 4.4 ja 4.5 käsittelen löytämiäni ”synkopoituja valsseja” tai jazzvalsseja ja niiden rytmisiä ominaisuuksia vuosikymmen kerrallaan 1920-luvulta 1950-luvulle asti.

### 4.1 Valssin ”topos”

Käsitellessään afrikkalaisia kellokuvioita tai niin kutsuttuja aikajanakuvioita, Kofi Agawu kutsuu näitä rytmejä termillä ”topos”. Hänen mukaansa topos on tavanomaisuus jolla on rikas assosiatiivinen merkitys kulttuurin sisäpiiriläisille. Afrikkalaisen musiikin kontekstissa hän kuvailee, että nämä topokset ovat lyhyitä muistettavia rytmisiä kuvioita, jotka toimivat musiikin tempon referensseinä. Nämä rytmit esiintyvät ostinatossa koko tanssimiseen tarkoitettun sävellyksen ajan (Agawu, 2003, 73.) Oxford English Dictionaryn mukaan ”topos” on ”perinteinen motiivi tai teema kirjallisuudessa; retorinen tavanomaisuus, kirjallinen konventio tai kaava” (Oxford English Dictionary, 2023.)

Mikä olisi tavanomainen musiikillinen ja tässä tapauksessa rytmisen motiivi, joka herättäisi kulttuurin sisäpiiriläisissä vahvan assosiaation valssin käsitteeseen? Agawun ajatuksia mukaillen: mikä lyhyt muistettava rytmisen kuvio olisi siis valssin topos, joka toistuu koko tanssisävellyksen ajan? Yhdysvaltalainen jazzmuusikko Mel Lewis kuvailee valssin rytmiä ”History Of The Jazz Drums” radio-ohjelman jaksossa numero 18. Kuvaillessaan Max Roachin rumpujen soittoa kappaleella ”Blues Waltz”, Lewis sanoo ”Hän soittaa valssia! Tarkoitaan, että hän soittaa um – pa –pa, um –pa –pa!” (Lewis & Schoenberg, 1989.)

“Um-pa-pa, um-pa-pa” on suorastaa kliseinen tapa kuvata verbaalisesti valssin rytmiiikkaa, mutta samalla se on tässä äärimmäisen onnistunut. Kuvaus ylittää onomatopoeettisuudessaan kielimuurin englannista suomeen ja moniin muihinkin maailman kieliin. Seuraavien kappaleiden nuottiesimerkeistä selviää, yleisin ilmentymä tälle rytmille on kaava, jossa soinnun bassonuotti soitetaan tahdin ensimmäiselle iskulle ja keskirekisterin sointu iskuille kaksi ja kolme.

## 4.2 Ragtime ja valssit

Kirjassaan “Ragtime: Its History, Composers and Music” John E. Hasse mainitsee vuoden 1985 perspektiivistä, että “ragtime- tai synkopoitu valssi on aiemmin ylenkatsottu ragtime:sta kirjoittaneiden keskuudessa, todennäköisesti, koska se oli pieni genre.” Syyksi ragtimevalssin pienelle suosiolle Hasse esittää, että  $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa ragtimen "ajo" ei pääse oikeuksiinsa. Suosituimmiksi ragtimevalsseiksi Hasse nimeää Scott Joplinin sävellykset “Betheta” sekä “Pleasant Moments”. (Hasse, 1985, 4.)

Toinen mielenkiintoinen huomio Hassen kirjoituksista on, että hänen mukaansa suurin osa aikansa populaarista tanssimusiikista ennen ragtimen kehittymistä koostui säkeistö ja kertosaäemuotoisista valsseista.  $\frac{2}{4}$ -tahtilajiin kirjoitettu ragtime synkopoituine rytmisine omintakeisuuksineen oli tuore ja aiemmasta eroava musiikkityyli. (Hasse, 1985, 16.)

Ilmiö kuulostaa hyvin samaistuttavalta nykyperspektiivistä. On vaikea todistaa kuinka vanha ilmiö uutuudenviehätys ja tarve ajoittaisille uusille suuntauksille musiikissa on, mutta ilmiö vaikuttaa toistuvan vuosikymmenestä toiseen. Ragtimen suosion huipulla, valssi siis edusti vanhempaa ja aiemmin valtavirtaa edustanutta musiikkityyliä ja tanssia.

Koska jazzia edeltävä ragtime keskeisenä ilmiönä ikään kuin avasi tien myöhemmälle jazzille, aloitan tarkastelemalla ragtime-säveltäjä Scott Joplinin säveltämiä valsseja “Betheta ja Pleasant Moments”, jotka Hasse mainitsi tyylin keskeisiksi teoksiksi. Ted Tjadenin ylläpitämällä [ragtimepiano.ca](http://ragtimepiano.ca) verkkosivustolta löytyvät kaikki Joplinin sävellysten nuotit, joiden tekijänoikeudet ovat jo rauenneet. Verkkosivun listauksesta selviää, että Joplin julkaisi urallaan viisi valssia ja niiden julkaisuvuodet ulottuvat ajalle 1896–1909. (Tjaden, 2024).

*Valse Tempo.*

*Tempo.*  
*mp*

*rit.* *poco a poco*

*Valse cantabile.*

*mp*  
*a tempo.*

*rit.* \*

Kuva 1. Scott Joplin ”Bethena: Concert Waltz“ tahdit 1–13.

Scott Joplinin ”Bethena: A Concert Waltz” (julkaistu 1905) sävellyksen keskiössä on synkopoiva melodinen motiivi, joka esitellään heti ensimmäisestä tahdista lähtien (ks. Kuva 1). Nimen lisäys ”concert waltz” viittaa selvästi siihen, että teos on sävelletty tosiaan kuuntelevalle yleisölle tanssimisen sijasta. Sävellys sisältää useita väliosia, joissa vasemman käden säestyskuvio katkeaa. Alussa esitelty melodian motiivi on kappaleen rytmikan synkopoivin elementti, eikä esimerkiksi säestyskuviossa esiinny minkäänlaista rytmistä variaatiota ”um-pa-pa” kuvion lisäksi.

*rit.* \*

Kuva 2. Scott Joplin ”Pleasant Moments: Ragtime Waltz” tahdit 7–9.

”Pleasant Moments: Ragtime Waltz” on selkeästi ”tansittavampi” kappale siinä mielessä, että vasemman käden säestys jatkuu lähes katkeamattomana kappaleen alusta loppuun. En tiedä, onko kappaletta koskaan sovitettu tanssiorkesterille enkä ole löytänyt yhtään aikalaisäänitettä kappaleesta.

Kappaleessa on "Bethenaan" verrattuna enemmän erilaisia synkopoivia melodisia motiiveja. Sävellyksen päämotiivin ensimmäinen tahti muistuttaa rytmisesti "Bethenan" melodiaa mutta toisen tahdin motiivi tarjoaa rytmisesti erilaisen vastauksen tälle (ks. Kuva 2). Mielenkiintoista on, että kappaleen kaikki synkopoivat motiivit perustuvat siihen, että  $\frac{3}{4}$  tahti jaetaan kahdeksasosien tasolla puoliksi. Melodian rytmit ikäänkuin muodostavat pisteellisistä neljäsosista koostuvan rytmin vasten säestyksen neljäsosapulssia. Riippuu tosin vahvasti esittäjän aksentoinnista ja dynamiikasta miten tämä polyrytmisen ilmiö välittyy (ks. Kuva 3).



Kuva 3. "Pleasant Moments"-kappaleen motiivien polyrytmisen ilmiö. Tahdit 7–9.

Kappaleen tahdista 21 alkavassa toisessa osassa esiintyy motiivi, jossa nuotteja on sidottu tahtiviivan ylitse (ks. Kuva 4). Tässäkin kuviossa rytmit muodostavat kahden tahdin sekvenssin, joka toistuu useasti. Voisi myös hahmottaa, että tahdin 22 rytmisen vastaus tahdin 21 melodian rytmille alkaa tahdin toiselta kahdeksasosalta. Valssin säestyskuvion ollessa hyvin iskupainotteinen, tällainen melodian rytmin "risteäminen" säestyksen kanssa on varsin harvinaislaatuinen ilmiö aikansa valssisävellyksille.



Kuva 4. Scott Joplin "Pleasant Moments: Ragtime Waltz" tahdit 21–24.

Tahdista 55 alkaa motiivi, jossa vasemman käden säestyskuvio muuttuu hetkellisesti. Tahdin kestoista synkopoivaa "bassolinjaa" seuraa kolmen neljäsosan kuvio ennen geneeriseen "um-pa-pa" säestyskuviioon palaamista (ks. Kuva 5).



Kuva 5. Scott Joplin ”Pleasant Moments: Ragtime Waltz” tahtit 51–61.

### 4.3 1920-luku

Tutkielmani kannalta oleellinen on Schullerin huomio, että kaikkien muiden jazzin aikakaudellisia kehityksiä, on mahdollista tutkailla innovatiivisia äänitteitä paitsi varhaisinta jazzia. Varhaisen jazzin tapauksessa tämä hänen mukaansa ei ole mahdollista, koska melkein kaikki ennen 1920-lukua autenttista jazzia soittaneet merkittävät muusikot kuten King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet ja Bennie Moten orkestereineen ryhtyivät äänittämään musiikkiaan vasta vuonna 1923 (Schuller, 1986, 71).

Tartun Schullerin mainitsemaan vuoteen 1923. Kuten aiemmasta tekstistäni selviää, jazziksi määritelty musiikki oli jo tähän aikaan suurinta valtavirtaa ja muun muassa Irene ja Vernon Castlen foxtrottia oltiin tanssittu jo useita vuosia. Seuraavana vuonna 1924 Fletcher Hendersonin yhtye aloitti Roseland-tanssisalissa ja Louis Armstrong liittyi orkesteriin. Minkälaiset valssit tähän aikaan olivat suosittuja? Samana vuonna kuin ”jazzin ensimmäiseksi suureksi solistiksi” nimitetty Louis Armstrong levytti ensimmäisen kerran, Paul Whiteman orkestereineen julkaisti äänitteen kappaleesta ”Three O’ Clock In The Morning”.

”A Book Of Golden Discs”-kirjan mukaan ”Three O’ Clock In The Morning” oli kustannettu alunperin vuonna 1919 New Orleansista kotoisin olleen Julian Robledon toimesta. Whitemanin levytys Victor levymerkin julkaisemana möi kolme ja puoli

miljoonaa kappaletta ja oli toinen Whitemanin yli miljoonan myynyt äänite. Kaiken kaikkiaan äänite oli järjestyksessä neljästoista koskaan yli miljoona kappaletta Yhdysvalloissa myynyt levytys (Joseph, 1978,12).

Myyntisuosionsa perusteella voisi olettaa, että Three O' Clock In The Morning oli kyseisen vuoden suosituin valssikappale. Äänite edustaa mielestäni hyvin tyypillistä 1920-luvun yhdysvaltalaisen tanssiorkesterin valssiesitystä. Vaikka Paul Whitemania on kutsuttu "jazzin kuninkaaksi" niin on paljon kiistelyä siitä, edustaako hänen 20-luvun musiikkinsa jazzia. Kyseisen valssiäänitteen kohdalla kyse ei ole rytmisesti tai muutenkaan juurikaan eurooppalaisen valssin idiomista poikkeava sävellys, eikä sen voi katsoa edustavan jazzvalssia, vaikka suuren osan Whitemanin tämän ajan tuotannosta voi mieltää edustavan aikansa jazzia tai ragtimesta johdettua tanssimusiikin muotoa. Kyseisessä valssissa ei ilmene laisinkaan Scott Joplinin valssien kaltaista synkopointia.

Etsiessäni taltiota Benny Carterin vuoden 1936 kappaleesta "Waltzing The Blues" Internet Archivesta, löysin samalla muutaman mielenkiintoisen 1920-luvun äänitteen, joissa selkeästi yhdistellään ragtimen ja aikansa sävelletyn bluesin konventioita valssiformaattiin. Nimenomaiselta vuodelta 1923 löytyi myös "Waltzing The Blues" niminen kappale jonka säveltäjä on Clarence Gaskill. Vuodelta 1926 löytyi "Waltzing The Blues Away" niminen kappale, jonka säveltäjäksi on merkitty kolme sukunimeä David, Rose & Macdonald. Kappaleet selkeästi ammentavat ragtime-ajan synkopoitujen valssien esimerkistä tarjoten todisteen tyylin ilmenemisestä myös 1920-luvun "jazz ajalla".

Gaskillin "Waltzing The Blues"-kappaleesta löytyy kotipianisteille tarkoitettu (vuonna 2024 jo tekijänoikeusvapaa) alkuperäisnuotti verkkosivulta [imsp1.org](http://imsp1.org) sekä useita äänitteitä Internet Archivesta tanssiorkesterille tehdystä sovituksesta muun muassa Harry Stoddardin orkesterin äänite Emerson levymerkillä (Emerson, 1923, kataloginumero 10601). Kappaleen introssa ei ilmene juurikaan synkopointia, mutta ei myöskään "um-pa-pa"-säestyskuviota. Äänitteellä valssin säestyskuvio on mukana alusta alkaen, joka viestii orkesterin version olevan selvästi tanssiyleisölle tarkoitettu. Ennen kappaleen "kertosaettä" (eng. refrain) nuottiin lisätyissä lyriikoissa todetaan

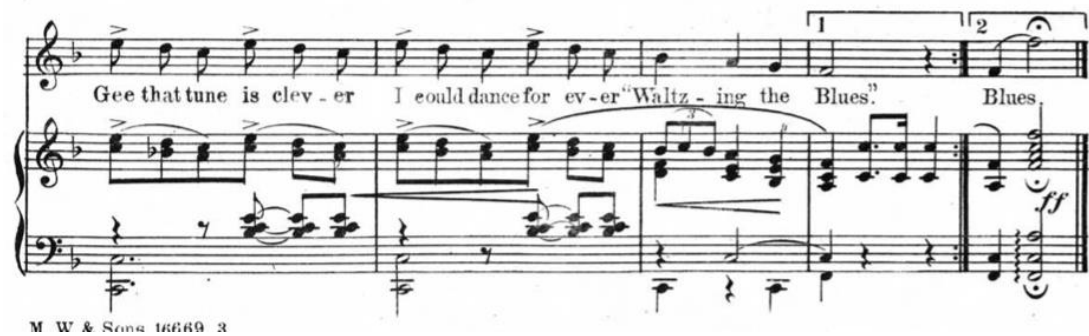
“Minulla on aivan uusi tanssityyli nimeltään bluesin valssaus”.<sup>5</sup> (ks.kuva 6). Sekä nuotissa, että Emerson levymerkin levyssä lukee “Uutuus valssi” (eng. novelty waltz). Yhdessä lyriikoiden uutuudesta kertovien mainintojen kanssa tästä välittyy jonkinlainen pyrkimys “uudistaa” valssia formaattina blues-melodiikasta ja synkopoivasta rytmiikasta ammentaen.

Kuva 6. Clarence Gaskill ”Waltzing The Blues”.

Kertosäkeestä alkava melodian rytmisen motiivi on hyvin omintakeinen. Kromaattisesti laskevassa melodiassa toistuu neljän kahdeksasosan motiivi (ks. Kuva 6). Viivaston päälle merkatut aksentit jakavat melodian kolmeen yhteensä puolinuotin kestoiseen osaan. Kuten Joplinin valsseissa, tämäkin ilmiö on luonteeltaan polyrytmisen suhteessa 3:2, jos sen suhteuttaa tahdin ensimmäisen iskun bassoääneen.

Myöhemmin kertosäkeen lopussa esiintyy motiivi, jossa toistuu aksentoitu kolmen kahdeksasosan kuvio, joka ilmentää samanlaista  $\frac{3}{4}$ -tahdin puoliksi jakavaa polyrytmiä, joka Joplinin valsseissakin esiintyi. Lisäksi tässä kohtaa jopa säästykseenkin rytmiä on mukautettu synkopoivammaksi (ks. Kuva 7).

<sup>5</sup> “I have a brand new style of dancing called waltzing the blues”



Kuva 7. Clarence Gaskill ”Waltzing The Blues” kertosäkeen loppuosa.

Vuoden 1926 kappale ”Waltzing The Blues Away” sisältää yhtä synkopoivia rytmisiä elementtejä ja lisää tarkasteluun uudenkin ilmiön verrattuna esittelemiini Joplinin ja Gaskillin kappaleisiin. Selkein eroavaisuus on synkopoivien rytmien soitto ”unisonossa” koko yhtyeellä, jolloin myös säestyksen kuvio katkeaa. Poimimani mielenkiintoiset rytmiset ilmiöt ovat peräisin Harmony levymerkin vuoden 1926 äänitteeltä, jossa esittäjänä on W.M.C.A. Broadcasters niminen orkesteri (Harmony, 1926, kataloginnumero 175-H). Suurimman osa kestostaan äänitteen melodia ja muu esitys ei sisällä juurikaan synkopointia, mutta sitä käytetään hetkittäisenä tehokeinona. Melodiassa ja harmoniassa esiintyy selkeitä blues-vaikutteita kuten ”bluesin isän” W.C.Handynkin määrittelemät ”alennetun terssin ja septimin käyttö hajasävelinä” (Handy, 1941, 99).



Kuva 8. ”Waltzing The Blues Away” (David, Rose & Macdonald) pianofilli.

Ensimmäinen synkopoiva tehokeino äänitteellä esiintyy kohdassa 0:06 pianon introssa soittaman ”fillin” muodossa. Kyseessä on samanlainen tahdin kahtia kolmen kahdeksasosan kuviolla jakava polyrytmisen ilmiö kuin aiemminkin kuvailuissa kappaleissa (ks. Kuva 8). Intron jälkeen kappale etenee tasaisessa tanssitempossa ilman selkeitä synkopoivia elementtejä. Kohdassa 1:49 koko yhtye soittaa kolmen tahdin ajan vahvasti tahdin heikkoja iskuja painottavaa rytmiä ennen kuin banjo siirtyy etualalle soittamaan kappaleen melodiaa (ks. Kuva 9).

Äänitteen kohdasta 1:49

Ylin melodiaääni ja yhtyeen ilmentämä harmonia

The image shows a musical score for a blues piece. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melody with eighth notes and rests, with three chords indicated above: Db7, F, and C+. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, showing a rhythmic accompaniment for Tuuba/sousafoni. The piece ends with a double bar line.

Kuva 9. ”Waltzing The Blues Away” (David, Rose & Macdonald) synkopoiva koko yhtyeen soittama rytmi.

Banjon soolomelodian jälkeen kappaleen selkeässä viimeisessä ”kertosäkeessä” on käytetty aiempaa tiheämmin synkopoivia tehokeinoja (ks. Kuva 9). Kahden tahdin välein esiintyvä koko yhtyeen soittama pisteellinen neljäosarytmi katkaisee myös muuten jatkuvasti säästyksessä esiintyvän ”um-pa-pa” rytmin. Kyseinen rytmisen tehokeino esiintyy samaan aikaan kun melodiassa esiintyy bluesille omintakeinen hajasävel, tässä tapauksessa joko vähennetty terssi tai septimi. Rytmii ikään kuin alleviivaa ja korostaa melodian blues-vaikutteita.

Mielenkiintoinen yhtäläisyys aiemmin mainittuun ”Waltzing The Blues” kappaleeseen esiintyy nuotintamani kertosäkeen osan tahdeissa 15–16 (ks. Kuva 9), joissa esiintyy (tässä tapauksessa nouseva, Gaskillilla laskeva) kromaattinen neljän kahdeksasosan sekvenssi. Ei ole mahdollista tietää tarkalleen voisiko tämä melodia polyrytmisyydessään ja kromaattisuudessaan olla suora viittaus Gaskillin ”Waltzing The Blues”-kappaleeseen, mutta kappaleiden samankaltaiset nimet, ilmiöiden samankaltaisuus ja kappaleiden kohtalaisen läheinen julkaisuajankohta eivät poissulje tämän mahdollisuutta.

Äänitteen kohdasta 2:38  
 ♩ = 142 Melodia (trumpetti, jousia) David, Rose and Macdonald

Tuuba/sousafoni (banjon säestysrytmi viivaston yllä)

The image shows a musical score for the piece 'Waltzing The Blues Away'. It features two systems of music. The top system has a treble clef staff with a melody in 3/4 time, marked 'Melodia (trumpetti, jousia)'. Below it is a bass clef staff for 'Tuuba/sousafoni (banjon säestysrytmi viivaston yllä)', showing a syncopated rhythm with eighth notes. The bottom system continues the melody in the treble clef and the tuba part in the bass clef, with the tuba part ending in a rest.

Kuva 9. Kuva 9. ”Waltzing The Blues Away” (David, Rose & Macdonald) äänitteen kohdasta 2:38.

Fraseerauksellisesti kummallakin äänitteellä orkesterit soittavat kahdeksasosat pääasiassa tasaisina. Yhtyeet eivät siis ilmennä kovinkaan selvää kolmimuunteista swing-rytmiikkaa. Harry Stoddardin orkesterin versiossa Gaskillin ”Waltzing The Blues” kappaleesta esiintyy välillä ikään kuin swing-kahdeksasosia, mutta yhtyeen fraseeraus saa rytmin kuulostamaan enemminkin pisteellisen kahdeksasosalta, jota seuraa kuudestoistaosa. Välillä orkesteri soittaa myös täysin suoria staccatomaisia kahdeksasosia. Kappaleen melodiassa esiintyy välillä kahdeksasosatriolia, joka mahdollisesti viestii säveltäjän intentiosta sisällyttää kappaleeseen kolmimuunteisuutta, mutta yhtyeen tulkinnan perusteella en voi näin väittää. W.C.M.A. Broadcastersien versiossa kappaleesta ”Waltzing The Blues Away” ei esiinny yhtään kolmimuunteisia swing-kahdeksasosia muistuttavaa fraseerausta saati kahdeksasosatriolia.

Gridleyn (2009) neljän jazzin määritelmän mukaisesti nämä 20-luvun ”synkopoivat valssit” osuvat vain kategoriaan yksi eli ”assosioituminen jazztraditioon”. Tämä esimerkiksi siksi, koska lähes kaikkea 20-luvun ”jazz ajan” musiikkia on kutsuttu jazziksi. Lisäksi äänitteiden instrumentaatio on hyvin samankaltainen kuin aikansa jazzäänitteillä (puhallinsoittimia, banjo, piano). Esitykset eivät kuitenkaan sisällä improvisaatiota saati svengausta jazzille ominaisella tavalla (swing-kahdeksasosat), joten miellän esitysten edustavan enemmän ragtimea ja ragtimevalsseista inspiroitunutta tyyliä, kuin varhaista jazzia. Muun muassa King Oliverin tai Fletcher

Hendersonin diskografioista en ole löytänyt valsseja tältä ajalta. Oletan sen johtuvan siitä, että valssi ja jazz olivat tanssiorkesterien ohjelmistossa erillisiä esitystyylejä tai ”numeroita”. Valssinumerot olivat valsseja perinteisessä mielessä ja jazznumerot erikseen. Jazzvalssia ei siis tuohon aikaan ollut erillisenä tyylinä.

#### 4.4 1930-luku

Edellisten ”synkopoitujen valssien” perinnettä 30-luvulla jatkaa sävellys ”Waltz In Swing Time” Fred Astairen ja Ginger Rogersin tähdittämässä elokuvasta ”Swing Time”. Elokuvan musiikin on tehnyt useita jazzstandardin asemaan päätyneitä kappaleita säveltänyt Jerome Kern. Esimerkki Kernin säveltämästä jazzstandardista on kappale ”The Way you Look Tonight”, joka onkin sävelletty ”Swing Time” elokuvaa varten (Pfeifer, 2013).

Elokuvan kohtaus, jossa kappale ”Waltz In Swing Time” esiintyy, löytyy ladattuna Youtube-videopalveluun usean tilin toimesta. Kohtauksen kappaleesta on kuulonvaraisesti selkeästi hahmotettavissa kaikkia edellä mainitsemiani synkopoivia ja polyrytmisiä ilmiöitä. Oikeastaan näitä rytmisiä ilmiöitä esiintyy elokuvan kappaleessa jatkuvasti ja hyvin tiheästi, etenkin verrattuna vuoden 1926 kappaleeseen ”Waltzing The Blues Away”, jossa rytmiset ilmiöt olivat enemmänkin ajoittaisia tehokeinoja. Kohtauksessa Fred Astaire sekä Ginger Rogers esittävät vauhdikkaan valssiaskelia ja tap-tanssia yhdistelevän koreografian. Koreografian rytmikkäät tap-tanssiosuudet voisi tulkita eräänlaiseksi ilmentymäksi jazzimprovisaatiosta, mutta koska kyseessä on kahden tanssijan yhteinen koreografia, kyseessä on etukäteen ”sävelletty” esitys. Suurimpana erona 20-luvun esityksiin, tap-osuuksista sekä yhtyeen kahdeksasosien fraseerauksesta on kuultavissa kolmimuunteista swing-rytmiikkaa.

Varhaisimmat valssiesitykset, joissa ilmenee jazzmusiikille tyypillistä instrumentaalista improvisointia, olen löytänyt myöskin 1930-luvulta. Nämä ovat Benny Carterin vuoden 1936 äänitys kappaleesta ”Waltzin’ The Blues” sekä Leonard Featherin vuoden 1938 äänite ”Jammin’ The Waltz”. Äänitteet ovat keskenään samanlaisia siinä mielessä, että kummankin hieman alle kolmiminuuttinen kesto sisältää paljon eri soittajien improvisoituja sooloja.

Benny Carterin sävellykseksi levyn etiketissä mainittu "Waltzing The Blues" on rakenteeltaan tahtimäärältään tuplaksi venytetty 12-tahdin blues, koostuessaan kolmesta kahdeksan tahdin osasta. Rakenne on siis 24 tahtia  $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa. Carterin äänite kuulostaa siltä, että se on lyhyen piano-intron jälkeen solistien improvisointia alusta loppuun järjestyksessä saksofoni, piano, saksofoni (uudestaan), banjo ja lopuksi trumpetti (tai kornetti). En erota äänitteeltä toistuvaa sävellettyä melodiaa, joka olisi itse kappaleen osa.

Featherin äänite on rakenteeltaan huomattavasti strukturoidumpi alkaessaan trumpetin/kornetin soittamalla melodialla, jota muut yhtyeen melodiasoittajat säestävät polyfonisesti vastamelodioilla. Ensimmäisen soolon soittaa alttosaksofoni. Saksofonisoolosta yhtye siirtyy "stop time"-kuvioon, jossa yhtye soittaa kaksi tahtia yhdessä sävellettyä melodiaa, jota seuraa kaksi tahtia taukoa. Tauon aikana yksi solisti kerallaan (mm. klarinetti tai viulu) improvisoi yksin, ennen kuin muu yhtye jatkaa soittamista taas kaksi tahtia. Loput 16-tahtia kierroksesta klarinetti ja viulu improvisoivat yhdessä. Yhtye soittaa seuraavan kierroksen ensimmäiseen kahdeksaan tahtiin saman stop time-kuvion, jonka jälkeen he siirtyvät soittamaan uutta sävellettyä vahvan blues-tyylistä melodiaa ja esitys päättyy tähän melodiaan. Viimeisen melodian voisi tulkita edustavan niin kutsuttua "shout chorus" ilmiötä.

Kummankin Carterin, että Featherin äänitteellä säestävien instrumenttien soitto ilmentää alusta loppuun molemmilla äänitteillä geneeristä basson ja sointusoittimien "um-pa-pa"-kuviota. Edellisiin "synkopoituihin valsseihin" verrattuna uusimmat rytmiset ilmiöt esiintyvät solistien soitossa. Solistien improvisaatiot sisältävät välillä nopeita juoksutuksia, joita aiemmin esitellyissä täysin sävelletyissä kappaleissa ja tanssiorkesteriäänitteissä ei ilmennyt. Lisäksi solistit fraseeraavat kahdeksasosat selvän kolmimuunteisesti ja soittavat paljonkin kahdeksasosatriolia alleviivaten täten swing-rytmiikan kolmimuunteisuutta sekä sitä että swing-jazzvalssin tahtilaji on ikään kuin  $9/8$ . Myöskin Featherin äänitteen sävellettyä ja improvisoitua sekoittavat rakenteelliset ratkaisut tekevät äänitteestä nykyjazzin perspektiivistä samaistuttavan esityksen.

Kaikissa tähän asti esitellyissä kappaleissa Waltzing The Blues (Gaskill), Waltzing The Blues Away (David, Rose & Macdonald), The Waltz In Swing Time (Kern), Waltzing The Blues (Carter) sekä Jammin' The Waltz (Feather) nimissä esiintyy ilmiö,

joka on havaittavissa useissa myöhemmissäkin jazzvalsseissa: kaksiosainen nimi, jossa jokin vahvasti jazzmusiikin ja mustan kulttuurin sisältä kumpuava termi, sana tai ilmiö (kuten jamming, blues, swing) esiintyy parina sanan valssi kanssa.

Kumpikin esittelemäni 30-luvun äänite noudattaa Gridleyn (2009) neljän jazzin määritelmän kategoriaa neljä eli esitykset sisältävät improvisaatiota ja svengaavat jazzille ominaisesti. Toisaalta kummassakin esityksessä säestyssoittimien soittaessa pääosin valssin geneeristä “um-pa-pa” kuviota, jazzille ominaisin svengaavuus ilmenee esityksissä eniten solistien tasolla.

## 4.5 1940-luku

Verrattuna 1920 tai -30-luvun valsseihin, mielestäni 1940-luvun alusta löytämissäni jazz-kontekstissa ilmenevissä valssiesityksissä esiintyy mielestäni tähän asti dramaattisin musiikin sisällöllinen muutos: valssin “topoksen” (eli “um-pa-pa”-kuvion) puuttuminen tai sen siirtyminen sivuun musiikillisen kudoksen keskiöstä.

Varhaisin löytämäni 40-luvun jazzvalssi on Thomas Wright Walleri eli “Fats” Wallerin kappale “Jitterbug Waltz” vuodelta 1942. Wallerista kertovassa Howard Johnsonin ohjaamassa vuoden 1987 dokumentissa “Fats Waller: This Joint Is Jumping” hänen poikansa Maurice Waller kertoo, että inspiraatio kappaleen melodiaan tuli Bachin inventioista, joita Maurice harjoitteli pianolla. Maurice Waller esittää dokumentissa väitteen, että kappale olisi ensimmäinen ikinä sävelletty jazzvalssi<sup>6</sup>. Kuten aiemmissa löytämissäni kappaleissa, myös Jitterbug Waltzin nimessä esiintyy mustasta kulttuurista kummunneen kulttuuri-ilmiön tai termin liittäminen sanapariksi valssin kanssa<sup>7</sup>. Jitterbugia tanssitaan kaksi tai nelijakoiseksi miellettyyn musiikkiin, joten sanapari “Jitterbug Waltz” on siis tavallaan ristiriitainen ilmaus.

---

<sup>6</sup> Hän ei selvästikään ollut tietoinen Benny Carterin tai Leonard Featherin 30-luvun jazzvalsseista.

<sup>7</sup> Jitterbug oli Lindy Hop-tanssista kehittynyt rauhallisempi variaatio, joka oli suosittu swing-tanssi noin vuodesta 1935-eteenpäin. Lindy hop itsessään kehittyi Harlemin klubeilla mustien tanssijoiden vaikutuksesta aiempien tanssien kuten Charlestonin elementeistä. (Conyers, 2013.) Fletcher Hendersonin aikaan Roseland tanssialissa 1920-luvulla tanssittiin ”kunnioitettavia” tansseja kuten foxtrotia tai perinteistä valssia, ei ”vihjailevia koko kehon tansseja” kuten chleston tai shimmy (Magee, 2000, 403).

♩ = 123    Äänitteen kohdasta 1:39  
Melodia (sakfasonit)

Vasket, säestävä rytmi

Sointu uruilla

Basso uruilla

Kuva 10. Jitterbug Waltz (Waller) äänitteen kohdasta 1:39.

Ensimmäinen äänite kappaleesta on vuodelta 1942 Wallerin itsensä ja hänen orkesterinsa soittamana. Äänite on julkaistu Victor levymerkillä (kataloginnumero 20-6369). Äänitteen sovitus ja yhtyeen soittotyyli tarjoavat mielenkiintoisimmat eroavaisuudet aiempien vuosikymmenten esityksiin verrattuna. Aiemmin säestyksessä lähtökohtaisesti esiintyvä "um-pa-pa"-kuvio loistaa esityksessä poissaolollaan, joskin rumpalin virvelirumpuun soittaman neljäsosapainotteisen rytmin aksentointi välillä painottuu tahdin iskuille kaksi ja kolme. Kitaran, sekä urkujen soinnut painottuvat vahvasti tahdin ensimmäiselle iskulle, kitaran soittaen välillä säestäviä melodioita. Äänitteen kohdasta 1:39 mukaan liittyvä vaskisektio soittaa synkopoivaa säestysrytmiä, joka perustuu pisteellisellä neljäsosalla tahdin jakamiseen kahtia (ks Kuva 10). Verrattuna esimerkiksi 20-luvun esimerkkeihin samankaltaisesta rytmikasta Jitterbug Waltzin kohdalla erilaista on se, että nyt polyrytmisen ilmiön melodian synkopoinnin sijasta säestävien instrumenttien tasolla. Torvien soittaessa omia rynejään, kitaristi on vapaa säestämään vielä omalla tavallaan. Wallerin voikuulla välillä soittavan kommentoivia juoksutuksia uruista silloin kun melodia on saksofonisektion vastuulla. Yhtyeen säestäjien kesken ilmenee siis huomattavasti enemmän vapautta toteuttaa toisistaan erilaisia osuuksia ja säestäminen on improvisoivampaa, kun sointuja ei ole pakko mukauttaa jatkuvaan ja toisteiseen rytmiseen "topokseen".

Kappaleen A-osan melodian koostuessa suurimmilta osin katkeamattomasta kahdeksasosien ketjusta, esityksen swing-fraseeraus on vahvasti huomion

keskipisteenä. A-osan lopun melodian (ks. kuva 11), sekä kitarasäestyksen usein ilmenevät kahdeksasosatriolit vahvistavat rytmiikan kolmimuunteisuutta ja alleviivaavat siis tahtilajin 9/8 tyyppistä luonnetta.

Äänitteen kohdasta 1:45

Melodia (sakfasonit)

Vasket

Melodia (sakfasonit ja urut)

Sointu uruilla

Basso uruilla

Kuva 11. Jitterbug Waltz (Waller) äänitteen kohdasta 1:45.

Toinen löytämäni 40-luvun jazzvalssi löytyy muutenkin jazzmusiikin sisällön kehitykselle olennaisen säveltäjän ja yhtyejohtaja Duke Ellingtonin teoksesta “Black, Brown & Beige”. Vuonna 1943 Carnegie Hallissa ensiesitetyn ja siellä taltioidun teoksen kolmannessa osassa “Beige” esiintyy kolmeen kirjoitettu osuus, joka alkaa äänitteellä kohdasta 3:03. Äänite on julkaistu vuonna 1977 Prestige levymerkillä osana live albumia “The Carnegie Hall Concerts: January 1943” (kataloginumero P34004).

Autobiografiassaan “Music Is My Mistress” Duke Ellington kertoo, että “Black, Brown and Beige” on rinnastus (eng. tone parallel) mustan väestön historiasta Amerikoissa musiikin kautta. Osan Black hän kertoo kertovan mustan kansanosan menneisyydestä orjuudessa. Brown taas hänen mukaansa kertoo mustan kansanosan osallistumisesta maan rakennukseen “verellä” eli osallistumisesta Yhdysvaltojen sisällissotaan sekä Espanjan ja Yhdysvaltojen sotaan. Osa sisältää myös kappaleen “Emancipation Celebration” joka kertoi orjuuden loppumiseen liittyvistä ristiriitaisista

juhlimisen mutta myös tyrmistymisen (eng. bewilderment) tunteista nuorien ja vanhojen mustien sukupolvien keskuudessa (Ellington, 1973, 200–201.)

Osan Beige Ellington kertoo heijastelevan yleisiä asenteita, joita esiintyy Harlemin ja useiden “pikku Harlemien” väkeä kohtaan ympäri Yhdysvaltoja. Hän halusi rikkoa stereotyyppiä siitä, että mustat olisivat vain “laulavia, tanssivia ja tom-tomien ääneen reagoivia”. Sen sijaan hän halusi osoittaa, että musta väestö oli “rikas niin kokemuksen kuin koulutuksen” tasolla ja kuinka esimerkiksi aikansa New Yorkin keskusaseaman mustista työntekijöistä 42:lla oli yliopiston tohtoritason tutkinto. Hän kertoo että “pieni valssiosa edusti hienostuneisuutta, joka oli kenties hieman hiomatonta (eng. rough around the edges)”. Osan hän kertoo päättyvän huomioon, että juuri kun musta kansanosaa alkoi pääsemään kiinni yhteiskuntaan ja taisteli solidaarisuuden puolesta, huomattiin Yhdysvaltojen olevan taas pulassa ja “musta, ruskeat ja beige oli taas paikalla punaisen, sinisen ja valkoisen puolesta” (Ellington, 1973, 201.)

Ymmärrän Ellingtonin kertomuksen lopun tarkoittavan ensimmäisen maailmansodan ja mahdollisesti vuonna 1943 käynnissä olevan toisen maailmansodan aikaa. Ensimmäiseen maailmansotaan vuonna 1919 osallistui Ranskan tueksi täysin mustista koostuva “Harlem Hellfighters” rykmentti joka nimensä mukaisesti Harlemin alueen väestöstä (Ray, 2023). Valssiosus teoksessa “hiomattoman hienostuneisuuden” edustajana on tutkielmani kannalta äärimmäisen kiinnostava kommentti. Beige alkaa energisellä osalla, jossa rumpali Sonny Greer soittaa edellämainittuja tom-tom-rumpuja kovaäänisesti. Osaa seuraa Ellingtonin pianolla soittama stride-tyylinen soolo-osuus, joka vaihtelee tunnelmassaan mollivoittoisesta melankoliasta hetkellisesti kirkkaampaan duuriin ja takaisin. Aistin pianosoolon tunnelman jopa ristiriitaiseksi sen yhdistellessä usein niin duurivoittoista ja iloista stride-tyyliä melankoliseen harmoniaan. Kenties pianosoolon tunnelmalla Ellington halusi ilmaista ristiriitaa Harlemin mustaa kansanosaa koskevien stereotyyppien ja todellisuuden välillä? Pianosoolon loppuksi yhtye liittyy soittamaan matalassa rekisterissä vellovaa hidasta balladia, jota säestää marssimainenkin hidas rytmi rummuista. Tästä “vellonnasta” siirrytään suoraan valssiosuuteen, joka alkaa äänitteellä kohdasta 3:03.

♩ = 173 Äänitteen kohdasta 3:03 Duke Ellington

Puupuhaltimet (ylin ääni)

Vasket (ylin ääni)

Basso

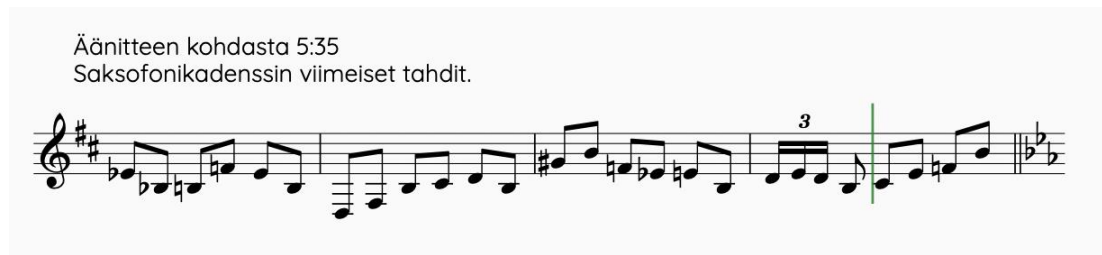
Kuva 12. Duke Ellingtonin Beige albumilta ”The Carnegie Hall Concerts: January 1943”. Äänitteen kohdasta 3:03

Valssiosuuden alussa vasket soittavat itseasiassa valsille tyypillistä ”um-pa-pa” rytmiä, mutta merkittävää on se, että koko osan aikana rytmi ilmenee vain alussa ja kahdeksan tahdin ajan (ks. Kuva 12). Yksikään melodia tai sointusoitin ei tämän jälkeen soita kuviota enää koko lopun teoksen aikana. Osuuden melodinen kudos koostuu vahvasti synkopoivista vastamelodioista, joita saksofonisektio soittaa vaskisolistin soittaessa päämelodiaa. Rumpali Sonny Greerin voi kuulla ajoittain painottavan iskuja kaksi ja kolme soittaessaan virvelirumpua sudeilla. Greerin säestysrytmit virveliin sisältävät neljäsosien lisäksi kuitenkin paljon kahdeksasosarytmejä ja swing-fraseerausta. Koko yhtyeen fraseeraus on hyvin swing-rytmiikkaa ilmentävä ja ”svengaava”.

Ensimmäinen valssiosuus kestää kohtaan 4:52 asti jolloin yhtye siirtyy hitaampaan 4/4 tahtilajiin. Yhtye siirtyy takaisin valssiin kohdassa 5:40. Toista valssiosuutta edeltää lyhyt saksofonistin soittama kadenssi, jonka melodiat kuulostavat improvisoiduilta. 30-luvulta löytämiini improvisointia sisältäviin äänitteisiin verrattuna, kadenssin improvisointi sisältää pidempiä fraaseja, jotka koostuvat pelkistä kahdeksasosista (ks. Kuva 13). Tämän voisi mieltää muistuttavan jo huomattavasti enemmän tulevan bebop-aikakauden improvisointityyliä. Lyhyt kadenssi on teoksen osan ainoita improvisointia sisältäviä osuuksia.

Mielenkiintoista on se, että en voi täysin väittää kadenssin perustuvan ”täysin” improvisaatioon. On hyvin mahdollista, että osa siitä on kirjoitettua materiaalia. Tämä epätietoisuuden värittävä vaikutelma improvisaatiosta valottaa termiin liittyvää

ongelmaa, josta Ellington (1973) itse puhuu autobiografiassaan ja jota siteerasin jo viitekehyksessä<sup>8</sup>.



Kuva 13. Duke Ellingtonin Beige albumilta ”The Carnegie Hall Concerts: January 1943”. Äänitteen kohdasta 5:35

Basso soittaa suurimman osan ajasta vain tahdin ensimmäiselle iskulle, mutta kohdasta 5:56 eteenpäin basso siirtyy ”kävelevään” bassolinjaan eli soittamaan kolme neljäsosanuottia tahtia kohden. Tämä on varhaisin löytämäni äänite, jolla on kuultavissa ”kävelevää” bassoa valssin tahtilajissa. Kohdasta 5:56 alkaakin niin kutsuttu ”tutti”-osa, jossa suuren yhtyeen kaikki sektiot soittavat samaa melodiaa ja rytmiä. Tutti-osan melodiat ovat hyvinkin synkopoivia ja basson ja rumpujen soittaessa tasaisemmin neljäsosia kävelevään tyyliin, tahtiviivat ajoittain hämärtyvät ja rytminen kokonaisuus on minimaalisesti tahdin ensimmäistä iskua painottava verrattuna geneeriseen ”um-pa-pa” kuvion iskupainotteisuuteen (ks. Kuva 14).

Äänitteen kohdasta 5:55  
Tutti-sektion melodia

Kontrabasso

Kuva 14. Duke Ellingtonin Beige albumilta ”The Carnegie Hall Concerts: January 1943”. Äänitteen kohdasta 5:55. Tutti-osa.

Ellingtonin tapa käsitellä valssin tahtilajia ja hylätä valssin ”topos” sävellyksessään tekee Beigen valssiosuudesta hyvinkin modernin. Grove Music Onlinen artikkelin mukaan, Ellington ei esittänyt enää teosta kokonaisuudessaan Carnegie Hallin

<sup>8</sup> ”Kukaan joka soittaa mitään kuulemisen arvoista tietää etukäteen mitä hän aikoo soittaa, riippumatta siitä valmistelevatko he sen päivää vaiko iskua aikaisemmin.” (Ellington, 1973, 484.)

konsertin jälkeen (Piras, 2013). En ole löytänyt Ellingtonin diskografiasta toista äänitettä Beigen valssiosuudesta. On siis vaikea osoittaa, minkälainen vaikutus muuhun aikansa musiikkiin Beigen valssiosuudella on ollut sen kestäessä yhteensä noin kaksi minuuttia ja 27 sekuntia osana lähes 50 minuuttista kokonaisuutta.

Gridelyn (2009) neljän määritelmän mukaan esittelemäni 40-luvun äänitteet noudattavat kategorioiden yksi (assosioituminen jazztraditioon) ja kaksi (ilmentää jazzille ominaista svengaavuutta) vaatimuksia. "Fats" Wallerin ja Duke Ellingtonin yhteys jazztraditioon on varsin kiistaton ja esitysten instrumentaatio, äänenväri, sekä rytmisen sisältö täyttää jazzin ominaispiirteet siten, että nämä enemmän läpisävelletyt esitykset voidaan mieltää jazzvalsseiksi. Ellingtonin sävellys sisälsi lyhyen osuuden improvisoinnilta kuulostavaa soittoa, joten teoksen voi sanoa sisältävän myös improvisointia. En kuitenkaan kykene tämän tutkielman raameissa perustelemaan, miksi kyseinen osuus kuulosti improvisoidulta. On myös mahdollista, että kadenssin kaikki melodiat olisivatkin Ellingtonin kynästä.

#### **4.6 1950-luku ja "bop-valssi"**

1940-luvun alun jälkeen seuraavat jazzvalssiäänitteet olen löytänyt vasta 1950-luvun alusta. 1950-luvun alussa bebop-tyyli oli jo saavuttanut täyden muotonsa. Ensimmäinen löytämäni bebop-ajan muusikoiden äänittämä valssiesitys on hyvin omintakeinen Thelonious Monkin ja hänen sekkettinsä äänitys kappaleesta "Carolina Moon". Useimmiten originaalisävellyksiään äänittänyt Monk kuullaan äänitteellä "The Genius Of Modern Music Volume Two" (Blue Note, 1956, BLP 1511) esittämässä sovituksensa vuoden 1928 Beddy Davisin ja Joe Burken valssisävellyksestä. Jazzdisco.org sivuston mukaan kappale äänitettiin jo 30 toukokuuta 1952 ja sillä soittavat Thelonious Monk (piano), Lou Donaldson (alttosaksofoni), Lucky Thompson (tenorisaksofoni), Nelson Boyd (basso) ja Max Roach (rummut). (Masayuki H., Matsubayashi K., Togashi N., 2024).

Monkin itsensä pianonsoitossa kuuluu ajoittaisia "viittauksia" valssin "um-pa-pa" kuvioon, mutta muuten esityksessä ei soiteta kyseistä säestyskuviota ollenkaan. Äänitteen rumpali Max Roach lähestyy tahtilajia selvästi enemmänkin 6/4 otteella (tai yksi tahti 4/4 + tahti 2/4) ja soittaa koko kappaleen melodian tuplatempoissa suhteessa muuhun yhtyeeseen. Kun yhtye siirtyy melodiasta improvisoituihin sooloihin, Roach

hidastaa säestyksensä normaaliin tempoon. Basisti Nelson Boyd soittaa lähes koko esityksen kävelevää bassolinjaa. Selkeästi kuultava 6/4-tahtilajimainen lähestyminen itseasiassa mielestäni sulkee esityksen ulos “jazzvalssin” kategoriasta, vaikka esitys perustuu kappaleeseen, joka oli alunperin valssi. Roachin säestys noudattaa mielestäni enemmänkin logiikkaa, jonka voisi mieltää olevan “puolitoista tahtia 4/4-tahtilajissa”.

Pianisti Randy Westonilta olen löytänyt useita valssiäänityksiä 50-luvun puolestavälistä. Jazzdisco.org sivustolta selviää, että 25 tammikuuta 1955 Weston, rumpali Art Blakey ja basisti Sam Gill äänittivät Rudy Van Gelderin studiolla version Westonin sävellyksestä Pam’s Waltz (Masayuki H., Matsubayashi K., Togashi N., 2024). Mielenkiintoinen yhteys aiemman Thelonious Monkin äänitteen kannalta on se, että rumpali Blakey soittaa myös tuplatemossa kappaleen varsinaiseen pulssiin nähden. Eroavaisuutena se, että hän soittaa jalkansa avulla hi-hat symbaaliin tahdin iskuille kaksi ja kolme. Blakey ilmiselvästi siis viittaa symbaalilla valssin “topokseen” basisti Gillin soittaessa pääosin pitkiä ääniä tahdin ensimmäiselle iskulle. Westonin pianonsoitosta on havaittavissa ilmiselviä viittauksia Thelonious Monkin soittotyyliin, ja Orrin Keepnewsin takakansiteksti vuodelta 1955 mainitsee myös Monkin yhdeksi selkeäksi vaikutteeksi Westonin pianismille. Ei ole mahdollista tietää, mistä Max Roachin ja Art Blakeyn tuplatempoidean samankaltaisuus johtuu sillä Monkin vuoden 1952 äänitettä ei tässä vaiheessa vuonna 1955 ollut vielä julkaistu. Westonin vuoden 1955 äänityssession kappaleet, mukaan lukien Pam’s Waltz julkaistiin albumilla “The Randy Weston Trio” vuonna 1955 (Riverside, 1955, RLP2515).

Vuoden 1955 session kappaleet julkaistiin myös myöhemmin vuonna 1957 albumilla “Trio And Solo” (Riverside, 1957, RLP 12-227) jossa on lisäksi vuonna 1956 äänitettyjä soolopianoesityksiä. Westonin suhde valssiin vaikuttaa olevan erityinen sillä levyn viidestä soolopianokappaleesta kolme (Little Girl Blue, We’ll Be Together Again, Lover) ovat joko valsseja, tai sisältävät osuuksia valssin ¾-tahtilajissa.

Äänitteiden vertailuni huipentuu vuoteen 1957 ja Max Roachin albumiin “Jazz In ¾-Time”, josta kirjoitettuun kritiikkiin viittasin aiemmin. Albumin takakannen tekstistä selviää mielenkiintoisia yksityiskohtia sen luomisprosessista. Ensinnäkin kannessa julistetaan, että kyseessä on ensimmäinen “kokonaan valsseista, tai valssin tahtilajiin soitetuista kappaleista koostettu jazz-albumi”. Kannessa myös kirjoitetaan, että “vaikka jazzvalssi konseptina ei ole uusi, on se yhä varsin harvinainen ilmiö ja kun

tuottaja Bob Shad, EmArcyn jazzosaston pomo ehdotti ideaa levystä Max Roachille, Max ei oikein pitänyt siitä”. Roach kertoo, että kun hän alkoi harjoittelemaan valssin tahtilajissa soittamista, muuttui se nautittavammaksi. Kannessa kerrotaan tarina Sonny Rollinsin kappaleen Valse Hot synnystä, joka takakannen mukaan oli “ensimmäinen valssi Roachin ohjelmistossa”. Roach kertoo että “meillä oli tapana aikoinaan keskustella jazzvalssin ideasta jonkin verran ja sitten Sonny toi tämän kappaleen”. Kannessa kerrotaan Valse Hot-kappaleen olevan tunnetuin moderni jazzvalssi (Jazz In ¾-time, takakansi, EmArcy 1957.)

Mainittakoon, että myös Valse Hot-kappaleen nimessä esiintyy 1920- ja 30-lukujen synkopoitujen valssien/jazzvalssien nimistä esittämäni huomio. “Hot” viittaa selkeästi siihen millä nimellä jazzyhtyeitä kutsuttiin 1900-luvun alussa. Eli nimessä esiintyy sama ilmiö, jossa mustasta kulttuurista kummunnut termi laitetaan pariksi sanan valssi kanssa.

Valse Hot kappaleen ensimmäinen äänitetty versio on julkaistu vuoden 1956 albumilla “Sonny Rollins Plus 4”. Jazzdisco.org kertoo äänityssession päivämääräksi 22 maaliskuuta 1956 ja soittajiksi Sonny Rollins (tenorisaksofoni), Richie Powell (piano), George Morrow (basso) ja Max Roach (rummut). (Masayuki H., Matsubayashi K., Togashi N.,2024). Mikä äänitteestä tekee merkittävän on se, että rytmisektion soitossa ilmenevät kaikki bebop-ajan rytmisektion muutokset: pianon vapasti rytmiä varioiva kommunikoivampi “komppaus”, rumpalin ensisijainen pulssin ilmentäminen symbaaliin, virvelin ja bassorummun kommunikoivat säestysrytmit. Vuoden 1956 äänitteellä kuitenkin valssin “topos” on läsnä basistin Morrowin soittaessa ensisijaisesti pitkiä ääniä tahdin ensimmäiselle iskulle ja rumpali Roachin soittaessa hihat symbaalia iskuille kaksi ja kolme (ks kuva 15). Olennainen ero kuitenkin on, että nimenomaan pianisti Powell on vapaa säestämään millä rytmeillä hän haluaa. 20- ja 30-luvuilla esimerkiksi, valssin “um-pa-pa”-kuvio muodostui nimenomaan sointusoittimien soittaessa iskuille kaksi ja kolme. Rytmisiirtyessä rumpalin hihat-symbaaliin, antaa se “vapaat kädet” sointusoittajille.

♩ = 143    Äänitteen kohdasta 0:29  
 Melodia (trumpetti & tenorisaksofoni)    Sonny Rollins

Piano

Basso

Ruummut

Kuva 15. Valse Hot levyltä ”Sonny Rollins Plus 4“. Kohdasta 0:29.

Jazzdisco.org kertoo, että 1957 albumin “Jazz In ¾-time” (EmArcy, 1957, MG-36108) levyn versio kappaleesta Valse Hot on äänitetty 20 maaliskuuta 1957. Äänitteellä soittavat Kenny Dorham (trumpetti), Sonny Rollins (tenorisaksofoni), Bill Wallace (piano), George Morrow (basso) sekä Max Roach (rummut). Vuoden 1957 versio eroaa Sonny Rollins Plus 4-versiosta muutamilla tavoilla. Olennaisimmat erot ovat basisti George Morrowin ja rumpali Max Roachin soitossa. George Morrow soittaa 14 minuuttisen esityksen alusta loppuun kävelevää bassolinjaa. Roachin soitto sisältää enemmän erilaisia rytmisiä ideoita, kuin vuoden 1956 äänitteellä. Roach yhä ilmentää valssin “um-pa-pa”-säestyskuviota hihat symbaaliin, mutta ajoittain hän jättää kolmannen iskun soiton pois soittaen täten vain tadin toiselle iskulle. Välillä hän rikkoo kuviota ja aksentoi vaihtelevia neljäsosapohjaisia rytmejä hihat-symbaaliin (ks. Kuva 16).

♩ = 176  
Piano Äänitteen kohdasta 1:07  
Sonny Rollins

Basso

♩ = 176  
Rummut

Kuva 16. Valse Hot levytä ”Jazz In ¾-Time”. Säestysinstrumenttien soittoa Sonny Rollinsin saksofonisoolon aikana.

Tämä muutos “valssin topoksen” ja hihat-symbaalien soitossa viestii minulle siitä, että vuosien 1956–1957 välillä Roach on kehittänyt eteenpäin tapaansa soittaa rumpuja bebop-tyylillä valssin tahtilajiin. Hän itsekin levyn takakannessa mainitsee harjoitelleensa tyyliä ja ajan myötä kehittyneensä siinä. Huomattakoon, että albumin nimessä ei esiinny sanaa “waltz”. Voisiko tämä mahdollisesti kertoa muusikoiden asenteesta soittamaansa musiikkia kohtaan? Rytmisesti jazzvalssit tällä levyllä ovat välillä jo kaukana eurooppalaisen valssin tyylistä. Valssin “topoksen” kuvion ajoittainen soittamattomuus tyypistää kappaleiden valssimaisuuden lopulta pelkän tahtilajin tasolle. Musiikin voi mieltää ajoittain olevan enemmän “bebop-jazzia kolmeen” kuin “valssia jazz-tyylillä” vaikkakin levyn kappaleiden nimet (esimerkiksi Valse Hot, Blues Waltz) ja topoksen ajoittainen selkeä ilmentäminen viittaavat musiikin tiiviistä suhteesta valssiin.

## 5 Päätelmät ja pohdinta

Kysymykseni jazzvalssin rytmikasta ja valssin  $\frac{3}{4}$ -tahtilajin esiintymisestä jazzmusiikissa johdattivat minut matkalle tutkimaan ja opiskelemaan musiikin suhdetta tanssiin. Musiikin tahtilaji on yleensä nykyjazzissa yksi monista luovista keinoista musiikin jännitteen ja purkauksen luomiseksi. Käytän itse tahtilajeja sävellyksissäni hyvin vapaasti ja saatan yhdistellä useita erilaisia metrisiä syklejä yhden teoksen sisällä metrisen modulaation kautta. Tanssiminen tällaiseen musiikkiin ei ole mahdotonta, mutta vaatii tanssijalta joko tietämystä eri kappaleen osien tahtimääristä tai sitten nopeaa spontaania reaktiokykyä muuttaa askelkuvioita heti, kun aistii muutoksen musiikissa. Jos ”sosiaalitanssi” on sosiaalinen prosessi, jossa tanssijat hakevat liikkeillä yhteyttä toisiinsa, tällainen pulssin variointi ohjaa keskittymisen pois kanssatanssijoista ja kohti musiikkia. Kun tahtilaji ja siihen assosioidut ”topokset” näin irrotetaan tanssin ja musiikin symbioottisesta suhteesta päädytään tilanteeseen, jossa Agawun (2016) kuvailemien ”kehon rytmien” merkitys muuttuu. Jos ja kun tällaisella rytmisten aiheiden uudella kontekstoinnilla halutaan hakea kontrastoivaa mielenkiintoa musiikkiin, aiheiden kulttuurihistoriallinen ymmärrys voi tehdä taiteellista prosessista syvällisemmän.

Monien tanssien ja näiden kanssa esiintyvien ”kehon rytmejä” kultivoivien musiikkityylien alkuperä on hyvinkin folkloristinen. Ymmärtämällä folklorististen kulttuuri-ilmiöiden merkitystä ja roolia niiden kehittymisen kannalta olennaisille ihmisryhmille voisi mahdollisesti oppia musiikin merkityksestä, jotain, joka lähestyy ”universaalia” ymmärrystä musiikista itsestään osana ihmisyyttä, joskin ymmärrän, että universalistisissa selityksissä on monesti pinnallisen yleistämisen riski. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että nykytiedon valossa olisi suorastaan ihme, jos kaikkien ihmiskulttuurien musiikkien ja musiikkia ympäröivien tapojen välillä ei olisikaan mitään yhteisiä nimittäjiä siinä missä voidaan yleistää, että kaikilla ihmisillä on yleensä kaksi jalkaa ja kaksi korvaa.

Tutkimuskysymykseni olivat: ”Onko jazzvalssin ilmiössä kyse kulttuurisesti hybridistä musiikki-ilmiöstä ja miten tämä näkyy jazzvalssin rytmikan yhtyetason kehityksessä ja muutoksissa vuosien 1900–1957 välillä? Miten jazzvalssi toimii esimerkkinä siitä, miten kulttuurisesti hybridi musiikkityyli voi muodostua?”

Argumenttini on, että kulttuurisessa hybridisoitumisessa on kyse tulkinnasta. Eri kulttuurit tulkitsevat toistensa tuotoksia ja kuten kaikessa tulkinnassa, ymmärryksen ja tulkintaa ohjaavan intention rooli ovat tärkeässä asemassa lopputuloksen kannalta. Martin (2010) esitteli, kuinka Cakewalkin ilmiö syntyi erilaisten havaintokehien kautta ”väärin ymmärtämisestä” kahden kulttuurin välillä. Eurooppalaisia tansseja imitoineet orjuutetut mustat eivät ymmärtäneet eurooppalaisen kulttuurin somaattista estetiikkaa tai sosiaalitanssien merkitystä ja pyrkivät parodisointiin ja alisteisesta asemastaan käsin nauramaan alistajilleen. Eurooppalaisamerikkalaiset observoijat eivät ymmärtäneet tanssien ivailevuutta tai parodiaa, vaan tulkitsivat sen kulttuurisen assimilaation merkiksi. Myöhemmin valkoiset Minstrel-esiintyjät blackface-asuissaan käyttivät tanssia mustia koskeviin stereotypioihin perustuvassa teatteriperinteessä, joka ei taasen edistänyt edes kyseistä assimilaatiota sen kuvatessa mustaihoiset ihmiset ”epäsivistyneiksi” ja vähä-älyisimmiksi kansalaisiksi, kuin valkoihoiset eurooppalaisamerikkalaiset.

Cakewalk on mielestäni esimerkki hybridisaation kielteisestä ilmenemisestä. Stereotypioita vahvistavat väärinkäsitykset kulttuurien välillä eivät johda kohti ymmärrystä, arvostusta tai kunnioitusta, jotka kannatettavina arvoina edistäisivät monia asioita, muun muassa yhteiskuntarauhaa. Cakewalk sen alkuperäisessä kontekstissään ja siihen eri puolilta liitetyt tulkinnat ilman yhteisymmärrystä ilmiön luonteesta päätyy korostamaan kulttuurien erilaisuutta yhteisten rajapintojen etsimisen sijasta.

Jazzvalssin tapauksessa, mielestäni on kyse hybridisoitumisen myönteisestä ilmenemisestä. Jazzvalssin rytmiiikka, joka vapaasti yhdistelee afrikkalaisamerikkalaisen swing-rytmiikan triolipoljentoa ja polyrytmiiikkaa lähestyvää synkopointia eurooppalaisen valssin tahtilajiin ja rytmisiin aiheisiin (um-pa-pa topos) on mielestäni merkki ilmiöstä, jossa musiikin aiheiden tulkitsijat, säveltäjät ja esittäjät ymmärtävät täysin mistä näissä kahdessa yhdistyvässä ilmiössä on kyse. Uuden osatekijöistään erottuvan muodon kehittyminen tapahtuu täten ymmärryksen, ei väärinymmärryksen kautta. Kappaleiden nimissä tosin esiintyy monesti kontrastoivia ja ristiriitaisiakin vastakkainasetteluja (valse vastaan hot, waltz vastaan blues, jitterbug vastaan waltz) ja varsinkin bebop-ajan muusikoiden luovuutta

osittain ruokki “kapinallisuus” swing-tanssimusiikin kaupallisuutta, viihteellisyyttä ja aikansa musiikkiteollisuuden epäoikeudenmukaisia mustia syrjiviä käytäntöjä kohtaan. En kuitenkaan näe näitä vastakkainasetteluja väärinymmärryksen tai ivailun merkkinä vaan joko vilpittömänä uutuuden ja mielenkiinnon hakemisena tai täysin perusteltuna mutta kevyenä eurosentrismityteen kohdistuvana yhteiskuntakritiikin tasona. Valssia kuitenkin tanssittiin foxtrotin rinnalla niissä tanssisaleissa, joihin mustat swing-yhtyeet eivät saaneet kiinnityksiä tai afrikkalaisamerikkalaiset tanssityylit kuten turkey trot, charleston tai jitterbug eivät olleet niin tervetulleita.

Jatkotutkimuksen aiheita tutkimukseni teemat ja tulokset synnyttävät runsaasti. Ensinnäkin mielenkiintoista olisi tarkastella  $\frac{3}{4}$ -tahtilajin ilmenemistä amerikkalaisessa hengellisessä musiikissa. Afrikkalaisamerikkalaisen gospel-musiikin “isäksi” nimitetyn Thomas A. Dorsey'n sävellyksissä kuten “Precious Lord Take My Hand” esiintyy kyseinen tahtilaji sekä monien Yhdysvalloissa suosittujen eurooppalaista alkuperää olevien hengellisten sävellysten kuten “Amazing Grace” alkuperäinen tahtilaji vaikuttaa olleen  $\frac{3}{4}$ . Mielenkiintoista olisi tutkia gospelin ja jazzin yhteyksiä ja sitä, onko tanssimusiikin eli valssin lisäksi tällä hengellisen musiikin tahtilajilla ollut vaikutusta  $\frac{3}{4}$ -tahtilajin yleistymisessä myös jazzin kontekstissa. Gospelin ja jazzin välillä on todennäköisesti tapahtunut vastavuoroista “ristipölytystä” jossa ideoita on liikkunut kirkosta jazzklubeille ja takaisin.

Lisäksi olisi mielenkiintoista jatkaa afrikkalaisen rytmiiän tarkastelua osana jazzmusiikkia ja sitä, miten rytmiiän alkuperän lisäksi afrikkalaisia vaikutteita on pyritty lisäämään musiikkiin myös “jälkikäteen” musiikin kehityksen aikana. Afrikkalaisen kulttuurin vaikutteita musiikkiin ei siis rajoitu vain transatlanttisen orjakaupan historiaan. 1960-luvulla useat jazzartistit kuten Art Blakey, McCoy Tyner, Chick Corea, Randy Weston ja Hank Mobley äänittivät kappaleita, joissa swing tyyllisen säestyksen sijasta tahtilajin 12/8 luonnetta käsiteltiin “alkuperäisempää” afrikkalaista rytmikudosta mukaillen. Randy Weston sekä jazzvalsseista että afrikkalaisesta rytmiiästä kiinnostuneena jazzmuusikkona vaikuttaa mielenkiintoiselta ja syventymisen arvoiselta henkilöltä aiheiden tiimoilta. Tutkimisen arvoinen tapaus voisi olla John Coltranen yhtyeen päätös tulkita kuubalaisen Mongo Santamarian alun perin hyvin polyrytmisen 12/8 rytmikudoksen omannut vuoden 1957 sävellyks “Afro Blue” nopeana jazzvalssina vuonna 1963. Santamarian

alkuperäislevytyksen bassolinja ilmentää tahtilajissa neljäsosatriolia, joita 12/8 tahtiin mahtuu kuusi. Voisiko tämän kolmijakoisen bassolinjan luonteen tulkita rajapintana, jonka kautta jazzvalssi ja polyrytmisen afrikkalainen 12/8 kudosisään kuin kohtaavat? Yleinen ilmiö swing-rytmiikassa on, että mitä nopeampi on tempo, sitä “suorempia” swing kahdeksasosista tulee, koska triolifraseeraus muuttuu erittäin nopeaksi ja teknisen toteutuksen kannalta haastavaksi. Jazzvalssin 9/8 luonne ikään kuin katoaa nopeammassa tempoissa, kun kahdeksasosan kolmimuunteisuus tasoittuu. Kaksi “valssitahtia” eli 6/4 sisältää 12 kahdeksasosaa ja jos kahdeksasosat ovat suorina tai lähes suorina, alkaa rytmisen kehys muistuttamaan 12/8 tahtilajia.

## Lähteet

- Agawu, K. (2003). Representing african music: Postcolonial notes, queries, positions. Taylor & Francis Group.
- Agawu, K. (2016). The African Imagination in Music. Oxford University Press. Kindle Edition.
- Banks, J. A. (1998). The Lives and Values of Researchers: Implications for Educating Citizens in a Multicultural Society. *Educational Researcher*, 27(7), 4–17.
- Battle, M. (2013) African Passages, Lowcountry Adaptations, Atlantic World Context: Plantations and the Trans-Atlantic Trade, Lowcountry Digital History Initiative. Verkkosivu. Haettu 18.3.2024  
[https://ldhi.library.cofc.edu/exhibits/show/africanpassageslowcountryadapt/introductionatlanticworld/plantations\\_before\\_the\\_transat](https://ldhi.library.cofc.edu/exhibits/show/africanpassageslowcountryadapt/introductionatlanticworld/plantations_before_the_transat)
- Berlin, E. (2020). Ragtime. Grove Music Online. Haettu 17.3.2024
- Conyers, C. (2011). Cakewalk. Grove Music Online. Haettu 13.3.2024
- Conyers, C. (2012) Lindy hop. Grove Music Online. Haettu 13.5.2024
- Crowe, S., Cresswell, K., Robertson, A. et al. The case study approach. *BMC Med Res Methodol* 11, 100 (2011). <https://doi.org/10.1186/1471-2288-11-100>
- Ellington, D. (1973). Duke Ellington: Music is My Mistress. Doubleday & Company.
- Felten, E. (2013). How The Taxman Cleared The Dancefloor, *IAJRC Journal*, sivu 28.
- Gioia, T. (2011). The history of jazz. Oxford University Press, Inc.
- Gridley, M.C. (2009). Jazz Styles: History and Analysis. Boston: Pearson Education.
- grogg (nimimerkki) (2023). Jazz In ¾ Time. Julkaisu verkkosivulla The Jazz Tome 16.9.2023. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://thejazztome.info/max-roach-jazz-in-three-quarter-time/>
- Gushee, L. (2002). The Nineteenth-Century Origins of Jazz. *Black Music Research Journal*, 22, 151–174.
- Hasse, J. E. (1985), Ragtime: its history composers and music. Schirmer Books, Macmillan Inc.
- Handy, W.C. (1941), Father Of The Blues, Da Capo Press

Johnson. H. (1987). THOMAS ‘FATS’ WALLER – THIS JOINT IS JUMPIN’. Dokumentti. Youtube-video. Lataaja Reelblack One. Julkaistu 23.9.2019. Haettu 14.5.2024. Saatavilla:

[https://www.youtube.com/watch?v=JoNUIVQUg8Y&ab\\_channel=ReelblackOne](https://www.youtube.com/watch?v=JoNUIVQUg8Y&ab_channel=ReelblackOne)

Joseph, M. (1978), A Book Of Golden Discs, London: Barrie & Jenkins. Verkkosivu. Haettu 19.3.2024

<https://archive.org/details/bookofgoldendisc00murr/page/12/mode/2up>

Lewis. M. & Schoenberg L. (1989). The History of Jazz Drums: episode 18: Max Roach. Youtube-video. Lataaja HanksJazz. Julkaistu 19.2.2022. Haettu 16.5.2024. Saatavilla:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_0v8eD7JmeU&ab\\_channel=HanksJazz](https://www.youtube.com/watch?v=_0v8eD7JmeU&ab_channel=HanksJazz)

Locke, D.(1987), Drum Gahu, White Cliffs Media Company.

Magnússon, S. G., & Szijártó, I. M. (2013). What is microhistory? : Theory and practice. Taylor & Francis Group.

Masayuki H., Matsubayashi K., Togashi N. (2024). Art Blakey Discography. Verkkosivu. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://www.jazzdisco.org/art-blakey/discography/>

Masayuki H., Matsubayashi K., Togashi N. (2024). Max Roach Discography. Verkkosivu. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://www.jazzdisco.org/max-roach/discography/>

Masayuki H., Matsubayashi K., & Togashi N. (2024). Sonny Rollins Discography. Verkkosivu. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://www.jazzdisco.org/sonny-rollins/discography/>

Masayuki H., Matsubayashi K., & Togashi N. (2024). Thelonious Monk Discography. Verkkosivu. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://www.jazzdisco.org/thelonious-monk/discography/>

Oxford English Dictionary (2023). topos. Oxford University Press. Haettu 16.5.2024. <https://doi.org/10.1093/OED/1146731773>

Paulding, B. (2017). Meter feel, and phrasing in West African bell patterns: the example of Asante “Kete” from Ghana. African Music, 10(3), 62–78.

Paulding, B. (2014). Biography. Verkkosivu. Haettu 9.3.2024. <https://www.benpaulding.com/biography>

Pfeiffer, L. (2013). Swing Time. Encyclopedia Britannica. Saatavilla: <https://www.britannica.com/topic/Swing-Time>

Pieterse, J. N. (1994). GLOBALISATION AS HYBRIDISATION. International sociology, 9(2), 161-184.

- Piras, M. (2013). Ellington, Duke. Grove Music Online. Haettu 13.5.2024.
- Playboy Magazine (1957). Joulukuu 1957. Levyarvostelu. Julkaistu verkkosivustolla The Jazz Tome 16.9.2023. Haettu 14.5.2024. Saatavilla: <https://thejazztome.info/max-roach-jazz-in-three-quarter-time/>
- Powers, R. (2013). Ragtime dance. Grove Music Online. Haettu 13.3.2024
- Ray, M. (2023). Harlem Hellfighters. Encyclopedia Britannica. Saatavilla: <https://www.britannica.com/topic/Harlem-Hellfighters>
- Rowell, L. (1984). Thinking About Music. The University Of Massachusetts Press.
- Sarjala, J. (2003). Musiikin kulttuurihistoria. Johdatus musiikintutkimukseen. Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Schuller, G. (1968). Early Jazz: It's Roots And Musical Development. Oxford University Press, Inc.
- Small, C. (1998). Musicking: The meanings of performing and listening. Wesleyan University Press.
- Stake, R. E. (1995). The Art of Case Study Research. SAGE.
- TENK 2019. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2019: Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa. Saatavilla: [https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden\\_eettisen\\_ennakoarvioinnin\\_ohje\\_2020.pdf](https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2020.pdf), luettu 13.5.2024.
- TENK 2023. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2023: Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Saatavilla: [https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje\\_2023.pdf](https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf), luettu 13.5.2024.
- Tjaden, Ted (2024). Scott Joplin — The King of Ragtime Composers. Verkkosivu. Haettu 20.3.2024. Saatavilla: <http://www.ragtimepiano.ca/rags/joplin.htm>
- Washburne, C. (2001). Latin jazz: The other jazz. Current Musicology, (71-73), 409-426.
- YSO - Yleinen suomalainen ontologia, jazz, (8.2.2023), Verkkosivu. Haettu 18.3.2024. Saatavilla: <https://finto.fi/yso/fi/page/p4484>
- YSO – Yleinen suomalainen ontologia, kulttuuriperintö, (9.11.2023), Verkkosivu. Haettu 6.4.2024. Saatavilla: <https://finto.fi/yso/fi/page/p8475>

## Tulosluvun äänitteet kronologisessa järjestyksessä

Harry Stoddard Orchestra (1923). Waltzing The Blues. Emerson (kataloginnumero 10601). Saatavilla: [https://archive.org/details/78\\_waltzing-the-blues\\_harry-stoddard-orchestra-clarence-gaskill\\_gbia0041894b](https://archive.org/details/78_waltzing-the-blues_harry-stoddard-orchestra-clarence-gaskill_gbia0041894b)

Paul Whiteman Orchestra (1923). Three O' Clock In The Morning. Victor (kataloginnumero 18940). Saatavilla: [https://archive.org/details/78\\_three-oclock-in-the-morning\\_paul-whiteman-and-his-orchestra-julian-robledo\\_gbia0095551a](https://archive.org/details/78_three-oclock-in-the-morning_paul-whiteman-and-his-orchestra-julian-robledo_gbia0095551a)

W.M.C.A Broadcasters (1926). Waltzing The Blues Away. Harmony (kataloginnumero 157-H). Saatavilla: [https://archive.org/details/78\\_waltzing-the-blues-away\\_w.-m.-c.-a.-broadcasters-david-rose-macdonlad\\_gbia0005292a](https://archive.org/details/78_waltzing-the-blues-away_w.-m.-c.-a.-broadcasters-david-rose-macdonlad_gbia0005292a)

Fred Astaire & Ginger Rogers (1936) Waltz In Swing Time. Elokuvan kohtaus. Youtube-video. Lataaja Tap Dancing On Records. Julkaistu 4.1.2018. Haettu 14.5.2024.

Saatavilla: [https://www.youtube.com/watch?v=nWMfRyERUcE&ab\\_channel=TapDancingOnRecord](https://www.youtube.com/watch?v=nWMfRyERUcE&ab_channel=TapDancingOnRecord)

Benny Carter And His Swing Quartet (1936). Waltzing The Blues / Tiger Rag. Vocalion (kataloginnumero S-19). Saatavilla: <https://archive.org/details/JV-10926-1936-QmNyHkRzzXSTw1fNXZAynUGZvHC9JfRcow16RWEa4cu35x.mp3>

Leonard Feather & Ye Olde English Swynge Band. (1938) Jammin' The Waltz. Vocalion (kataloginnumero V 4062) Saatavilla: [https://archive.org/details/78\\_jammin-the-waltz\\_leonard-feather--ye-olde-english-swynge-band-feather-joe-marsala\\_gbia0004730a](https://archive.org/details/78_jammin-the-waltz_leonard-feather--ye-olde-english-swynge-band-feather-joe-marsala_gbia0004730a)

“Fats” Waller, His Rhythm And His Orchestra (1942). Jitterbug Waltz. Victor (kataloginnumero 20-6369). Saatavilla: <https://archive.org/details/JV-19977-1942-QmSfXLZVLZmcWxLYKbfJGtaVaBZBbPCc15P9Db8sHGQeY3.mp3>

Duke Ellington (1977) The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts: January 1943. Prestige.

Saatavilla: [https://www.youtube.com/watch?v=wIuJ8FR4x3c&ab\\_channel=DukeEllington-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=wIuJ8FR4x3c&ab_channel=DukeEllington-Topic)

Thelonious Monk (1956) Genius Of Modern Music Volume Two. Blue Note  
(kataloginnumero BLP 1511) (äänitetty 1952)

Randy Weston (1955). The Randy Weston Trio. Riverside (kataloginnumero RLP2515)

Randy Weston (1957). Trio And Solo. Riverside (kataloginnumero RLP 12-227)

Sonny Rollins (1956) Sonny Rollins Plus 4. Prestige (kataloginnumero PRLP 7038)

Max Roach (1957) Jazz In  $\frac{3}{4}$  Time. EmArchy (kataloginnumero MG-38108)

# Liite 1

## Kronologinen lista jazzvalssiesityksistä

### “Pre-bop waltz”:

Waltzing The Blues - Benny Carter (1936)

Jammin' The Waltz - Leonard Feather (1938)

Missouri Waltz – Glenn Miller versio (äänitetty 1940, julkaistu 1941)

Jitterbug Waltz – Fats Waller (ensimmäinen äänitetty versio vuonna 1942)

Beige - Duke Ellington (1943)

### “Bop waltz”

Carolina Moon – Thelonious Monk (äänitetty 1952) (rummut Max Roach)

I Get A Kick Out Of You - Clifford Brown & Max Roach (pelkkä intro) (Brown and Roach Incorporated) äänitetty 1954, julk 1955

Pam's Waltz – Randy Weston, äänitetty 1955, julkaistu 1957 (albumi, Trio and Solo, mielenkiintoinen tuplatempoidea rummuissa, Art Blakey rummut, mahdollinen viittaus Monkin levytykseen?)

Lover – Randy Weston, soolopianoversio, äänitetty 1956, julkaistu 1957 (albumi, Trio and Solo)

Valse Hot – Sonny Rollins äänitetty ja julkaistu 1956 (Sonny Rollins Plus Four albumilta, Max Roach rummuissa)

Jazz In ¾ Time – Max Roach Quintet äänitetty 1956-57, julkaistu 1957 (albumi, hyvinkin keskeinen levytys bop-valssin yleistymisen kannalta, takakansiteksti mielenkiintoinen)

The Clown – Charles Mingus äänitys & julkaisu 1957 (levyn nimikkoraita)

Some Day My Prince Will Come – Dave Brubeck versio 1957 (Dave Digs Disney albumi)

Waltz For Debby - Bill Evans (1956- julkaistu 1957)

Pam's Waltz – Randy Weston, äänitetty 1958, julkaistu 1959 (albumi Little Niles)

This Here – Bobby Timmons äänitys ja julkaisu 1959 (Cannonball Adderley Quintet Live In San Fransisco) (alussa juonto, jossa mainitaan Randy Weston)

All Blues – Miles Davis, äänitetty 1959 (Kind Of Blue albumilta)

Better Git It In Your Soul – Charles Mingus 1959 (Mingus Ah Um)

Three To Get Ready – Dave Brubeck 1959 (Time Out)

Kathy's Waltz – Dave Brubeck 1959 (Time Out)

Some Day My Prince Will Come – Bill Evans versio, äänitetty 1959, julkaistu 1960 (Portrait In Jazz)

West Coast Blues – Wes Montgomery 1960 (The Incredible Guitar Of Wes Montgomery)  
This Here – Bobby Timmons äänitys 1960, julkaisu 1960 (This Here Is Bobby Timmons)  
Ahmad's Waltz – Ahmad Jamal, äänitetty 1960, julkaistu 1961 (Listen To The Ahmad Jamal Quintet albumi)  
My Favourite Things – John Coltrane versio, äänitetty 1960, julkaistu 1961 (nimikkoraita levyllä, radiohitti!)  
African Waltz – Johnny Dankworth (and his orchestra) 1961 (hitti: UK singlelistan no. 9)  
African Waltz – Cannonball Adderley (and his orchestra), Albumi äänitetty 1961, julkaistu 1961:  
-African Waltz (Gal MacDermot, grammy voitto)  
-This Here  
-West Coast Blues  
Some Day My Prince Will Come – Miles Davis versio, äänitys& julkaisu 1961 (levyn nimikkoraita)  
Alice In Wonderland – Bille Evans versio. äänitys& julkaisu 1961 (Sunday At The Village Vanguard)  
Waltz For Debby – Bill Evans äänitetty ja julkaistu 1962 (levyn nimikkoraita)

**Lisää 60-luvun jazzvalssi-kappaleita:**

Very Early-Bill Evans (1962)  
Afro Blue (Santamaria 1959 12/8 ja John Coltrane 1963-valssiversio)  
Up Jumped Spring – Freddie Hubbard (1967)  
Little B's Poem – Bobby Hutcherson (äänitetty 1965, julk. 1966)  
Contemplation – McCoy Tyner (äänitetty 1967, julk 1967)  
Corea: Now He Sings Now He Sobs, I Don't Know, Windows (huom kaikki kolme samalla levyllä) 1968  
Wayne Shorter: Wild Flower (1964), Footprints(1967), Night Dreamer (1964), Iris (1965), Juju (äänitetty 1964), Miyako(äänitetty1967), United (äänitetty 1961)  
Emily – Paul Desmond Versio (1969)  
A Child Is Born – Thad Jones (1970)

# Liite 2

## "BETHENA"

A CONCERT WALTZ.

By SCOTT JOPLIN.  
Composer of "Maple Leaf Rag"

*False Tempo.*

Musical notation for the first system of "Bethena". It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked "Tema." and "mp". The first two measures are in the treble clef, and the last two measures are in the bass clef. The tempo markings "rit." and "poco a poco" are placed above the notes in the final two measures.

*False cantabile.*

Musical notation for the second system of "Bethena". It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked "mp" and "a tempo.". The first two measures are in the treble clef, and the last two measures are in the bass clef. The tempo marking "a tempo." is placed above the notes in the first measure.

Musical notation for the third system of "Bethena". It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked "mp" and "a tempo.". The first two measures are in the treble clef, and the last two measures are in the bass clef. The tempo marking "a tempo." is placed above the notes in the first measure.

Musical notation for the fourth system of "Bethena". It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked "mp" and "a tempo.". The first two measures are in the treble clef, and the last two measures are in the bass clef. The tempo marking "a tempo." is placed above the notes in the first measure.

Copyright MCMV by T. Bahnsen Piano Mfg. Co. St. Louis Mo.

ten. ten. ten. ten.

*f*

ten. *f*

Ad. \*

The first system of music features a treble and bass clef. The treble clef has four measures with notes and rests, each marked with 'ten.'. The bass clef has four measures with notes and rests, each marked with 'ten.'. A dynamic marking '*f*' is present in the first measure of the bass clef. A repeat sign is at the end of the system, with 'Ad. \*' below it.

Ad. \* Ad. \* Ad. \* Ad. \*

The second system of music features a treble and bass clef. The treble clef has four measures with notes and rests. The bass clef has four measures with notes and rests. Each measure in the bass clef is marked with 'Ad. \*' below it.

Ad. \* Ad. \* Ad. \*

The third system of music features a treble and bass clef. The treble clef has four measures with notes and rests. The bass clef has four measures with notes and rests. Each measure in the bass clef is marked with 'Ad. \*' below it.

Ad. \* Ad. \* Ad. \*

1. 2.

The fourth system of music features a treble and bass clef. The treble clef has four measures with notes and rests. The bass clef has four measures with notes and rests. Each measure in the bass clef is marked with 'Ad. \*' below it. The system ends with a first ending (1.) and a second ending (2.) in the treble clef.

ten. *f* ten.

The fifth system of music features a treble and bass clef. The treble clef has four measures with notes and rests, each marked with 'ten.'. The bass clef has four measures with notes and rests, each marked with 'ten.'. A dynamic marking '*f*' is present in the third measure of the bass clef.

Berhena, 6.

*Cantabile.*

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *mp* and includes the instruction *Cantabile.* The second and third systems continue the piece with similar dynamics. The fourth system is marked *f ten.* and features a crescendo line. The fifth system is marked *ten.* and includes a *rit.* (ritardando) marking. The bass line in the first three systems has a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a fermata, indicated by *Rit.* and an asterisk. The fourth and fifth systems have a more complex bass line with slurs and dynamic markings.

Nethena 6

*Cantabile.*

*f a tempo.*

*rall. e dim. - - - f a tempo.*

1. *rit. - - -*

2. *rit. poco a poco*

*a tempo. ten. ten. ten.*

Bethena. 6.

*Cantabile.*

*p*

*rit.* *f* *a tempo.* *p*

*mf*

*f* *mf* *f* *mf*

*f*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \*

Rit. \* Rit. \*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \*

Borhena, 6.

2.  
*f rit.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten. ten.*  
*f* *a tempo.* *f* *f* *ff* *ff ten.* *ff ten.*

*Finale.*  
*mf*  
*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

*Andante.*  
*rit. poco a poco* *p*  
*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

*f* *Tempo primo* *f* *f* *f* *f* *f*  
*Fine.*

Berthens. 6.

# Lite 3

## "PLEASANT MOMENTS"

### Ragtime Waltz

By SCOTT JOPLIN  
Composer of "Maple Leaf Rag"

Slow waltz time

*mf*  
R.H.  
*mf*  
L.H.

*mf*

*mf*

*p*

Copyright 1909 by Seminary Music Co. 112 W. 38th St. N.Y.

All Rights Reserved.

International Copyright Secured.

Pleasant Moment. 4

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines.

The second system continues the piece. It features a forte (*f*) dynamic in the treble staff and a piano cantabile (*p cantabile*) dynamic in the bass staff. The music transitions to a more lyrical feel.

The third system shows further development of the melodic and harmonic themes established in the previous systems.

The fourth system introduces a change in key signature to D minor, indicated by the natural sign on the F# in the treble staff. The music becomes more somber and reflective.

The fifth system concludes the piece. It features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes first and second endings for the final section.

Pleasant Moments. 4

mf

f

ff poco accel.

Fine.

Pleasant Moments. 4

(To "Gee Gee")



# Waltzing the Blues

NOVELTY WALTZ SONG

by CLARENCE GASKILL

Not Fast

Vamp

My lit - tle Hon - ey's feel - ing lone - some, My lit - tle Hon - ey's  
I hope you're feel - ing bet - ter, dear - ie, 'Cause I dont like to

sad and blue — But I won't leave her by her own - some,  
see you sad — That tune should make you bright and cheer - y

I'll tell you what I'm goin' to do — I'm goin' to take my sweet - ie  
For get the blues and just feel glad — Let's have an - oth - er dance, my

4

danc - ing, I don't see how she can re - fuse  
 dear - ie, Come on, let's waltz the blues a - way

I have a brand new style of danc - ing called waltz - ing the blues  
 Don't tell me dear you're feel - ing wear - y, come on, let us sway

*rit. l.h.*

REFRAIN *well marked*

Oh, my hon - ey, don't you feel so fun - ny, when you waltz the blues?

*p.f.*

Don't it take you kind - a want to make you shake your danc - ing shoes?

Step right with 'em when you hear them rhy - thm hon - ey, you know how,

Show your neigh-bors some new fan - cy cap - ers, hon - ey, now, wow wow!

*shout ad lib*

*wow! wow!*

Geel that tune is wrigg - ly with that Pigg - ly Wigg - ly har - mo - ny,

Hear that lead - er keep a per - fect me - ter with that mel - o - dy,

Oh, my sweet - ie, shake your lit - tle feet - y with no one but me,

Gee that tune is clev - er I could dance for ev - er "Waltz - ing the Blues" Blues

THIS SING YOUR  
SING FINE  
AND AVER AND

## Liite 5

### Waltzing The Blues Away

W.M.C.A. Broadcasters (Harmony, 1926, 175-H)

Äänitteen kohdasta 2:38

♩ = 142 Melodia (trumpetti, jousia)

David, Rose and Macdonald

Musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melody with eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth and quarter notes. Above the bass staff, there is a rhythmic notation for the tuba/euphonium part, labeled 'Tuuba/sousafoni (banjon säestysrytmi viivaston yllä)'. The notation consists of vertical stems with flags, indicating a specific rhythmic pattern.

Musical score for the second system. The top staff continues the melody from the first system. The bottom staff continues the bass line. The rhythmic notation for the tuba/euphonium part continues, showing a consistent pattern of eighth notes.

Äänitteen kohdasta 0:06

Piano (molemmat kädet nuotinnettu samalle viivastolle)

Musical score for the piano accompaniment. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation shows chords and eighth notes, with some notes marked with a 'y' symbol, likely indicating grace notes or specific articulation.

Äänitteen kohdasta 1:49

Ylin melodiaääni ja yhtyeen ilmentämä harmonia

Musical score for the third system. The top staff shows the melody with harmonic changes indicated by chord symbols: D<sup>b7</sup>, F, and C<sup>+</sup>. The bottom staff shows the tuba/euphonium part, labeled 'Tuuba/sousafoni', with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature remains one flat and the time signature is 3/4.

# Liite 6

## Jitterbug Waltz

"Fats" Waller, His Rhythm And His Orchestra (Victor, 1942, 20-6369)

♩ = 123    Äänitteen kohdasta 1:39  
Melodia (sakfasonit)

Vasket, säestävä rytmi

Sointu uruilla

Basso uruilla

Äänitteen kohdasta 1:45

Melodia (sakfasonit)

Vasket

Melodia (sakfasonit ja urut)

Sointu uruilla

Basso uruilla

# Liite 7

## Black, Brown and Beige

"Waltz Interlude" osasta Beige

The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts: January 1943 (Prestige, 1977, P-34004)

♩ = 173 Äänitteen kohdasta 3:03 Duke Ellington

Puupuhaltimet (ylin ääni)



Vasket (ylin ääni)



Basso



Äänitteen kohdasta 3:12

Trumpettisolistin melodia



Puupuhaltimet, vastamelodia



Kontrabasso



Äänitteen kohdasta 5:35

Saksofonikadenssin viimeiset tahdit. Harmonia suuntaamassa D-duuriin.

Saksofonikadenssin viimeiset tahdit.



Äänitteen kohdasta 5:55

Tutti-sektion melodia

Kontrabasso



# Liite 8

## Valse Hot

Sonny Rollins Plus Four (Prestige, 1956)

♩ = 143    Äänitteen kohdasta 0:29    Melodia (trumpetti & tenorisaksofoni)    Sonny Rollins

Piano

Basso

Ruummut

# Liite 9

## Valse Hot 1957

Max Roach - Jazz In 3/4 Time (EmArcy, 1957)

♩ = 176

Sonny Rollins

Piano Äänitteen kohdasta 1:07

Basso

♩ = 176  
Ruummut