

Eero Aakala

Stridepianoa pienikätiselle

Menetelmiä stride-tyyliseen pianonsoittoon pienestä vasemmasta kädestä riippumatta ja rajoittuneisuudesta lannistumatta!

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

18.11.2015

| | |
|--|---|
| Tekijä Otsikko | Eero Aakala Stridepianoa pienikäiselle |
| Sivumäärä Aika | 42 sivua + 0 liitettä 18.11.2015 |
| Tutkinto | Musiikkipedagogi (AMK) |
| Koulutusohjelma | Musiikin tutkinto |
| Suuntautumisvaihtoehto | Soitonopettaja (Piano) |
| Ohjaajat | Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Laszlo Süle |
| <p>1910-luvulla alkoi Harlemissa muodostua jazzpianotyyli jonka nimeksi vakiintui stride vasemman käden suorittaman nopean harpontaliikkeen mukaan. Tämän työn tavoitteena on tuoda julki tuloksiani ja ajatuksiani jotka muodostuivat vuosien varrella ottaessani selvää siitä, kykenisinkö itsekini oppimaan kyseistä tyyliä. Stride nimittäin tunnetaan vanhoista mestareistaan, joiden kädet olivat todella suuret, ja monet ammattipianistitkin ovat jättäneet tutustumatta tyyliin koska eivät pienemmistä käsistään johtuen kykenisi toistamaan kaikkea mestarien soitosta.</p> <p>Olen aina pitänyt klassisesta musiikista, perinteisestä jazzmusiikista ja sitä edeltäneestä ragtime-musiikista. Stride-harjoittelusta muodostui vähitellen yhä suurempi osa omaa pianonsoittoa - kuin varkain. Opinnäytetyö on kirjoitettu hyvin henkilökohtaisesta perspektiivistä, sillä stride-pianosta kehkeytyi itselleni hyvin läheinen ja ”omaksi” koettu tyyli.</p> <p>Opinnäytetyötä varten olen ottanut selvää striden historiasta ja kartoittanut sen eri avainhahmoja ja soittotekniikoita. Työ on rajattu koskemaan lähinnä vain vasenta kättä, joka on stride-tyylin suhteen ehdottomasti olennaisempi käsi. Olen pyrkinyt selvittämään mistä stridessa todella on kysymys, miten se esimerkiksi eroaa tunnetummasta ragtime-musiikista ja mikä kaikki loppujen lopuksi onkaan mahdollista toteutettavaa myös pienillä käsillä. Vuosien varrella olen tullut usein melko intuitiivisestikin kehitelleeksi erilaisia omia harjoitteita, joista osan olen nyt koonnut tämän opinnäytetyön kuudenteen kappaleeseen ja pyrkinyt jakamaan järkevästi eri osioihin. Haastavimpiinkin ilmiöihin löytyi omista kehittämistäni erilaisia ratkaisuja, vaikka ne eivät aina olekaan aivan yksinkertaisimmasta päästä. Selvitäkseen suurten maailmassa tarvitsee pieni nokkeluutta ja pitkäjänteisyyttä. Striden kohdalla kenties myös hiukan hulluutta ja huumorintajua.</p> <p>Tästä työstä löytyvillä eväillä olen itse löytänyt vähitellen tarvittavaa itsevarmuutta ja uskoa tuleviini stride-pianistisiin haaveisiini. Suhtaudun nykyisiin tyyliin vahvasti ilonsekaisella kunnioituksella, jonka toivoisin edes osittain tarttuvan tämän työn lukijaan. Pelko pois!</p> | |
| Avainsanat | Piano, Harlem Stride, Ragtime, ”Oompah” |

| | |
|--|---|
| Author Title | Eero Aakala Stridin' - Confident Stride Playing With Small Hands |
| Number of Pages Date | 42 pages + 0 appendices 18 November 2015 |
| Degree | Bachelor of Music Pedagogy |
| Degree Programme | Music |
| Specialisation option | Piano Teacher |
| Supervisors | Jukka Väisänen, MMus, Harri Louhensuo, MMus |
| <p>A jazz piano style called stride began to develop in Harlem, New York City, in the 1910s. The name comes from the vigorous movement of the left hand, which forms the fundamental basis of the style.</p> <p>The main objective of this thesis is to encourage all pianists to approach this style with joy and confidence, even if they have small hands. Unfortunately, it has been quite common for even professional jazz pianists to give up on stride because they would never be able to play the exact same things as the old masters. Most of them were known for having hands the size of banana bunches.</p> <p>All my life I have been fond of classical music, traditional jazz music and ragtime, the piano style that preceded jazz piano. Gradually, practicing the stride piano became one of the most essential parts of my daily playing. This thesis is written from a personal perspective, which underlines my great regard for the style.</p> <p>The thesis introduces the history of stride, examines the key figures of the style, and the most basic playing technique. The main idea was to find out what exactly can and cannot be performed without big hands. I have, over the years and often quite intuitively, developed numerous exercises and minor arrangements involving a striding left hand. They have now proven useful as I strive to explain how it is possible to approach the old masters' techniques and make them playable for "the rest of us mortal pianists." Indeed, it takes wit and patience to survive in the giant's playground. Perhaps some folly and humor, too.</p> <p>Using the methods, exercises, etudes and philosophy now provided in this thesis I myself have overcome much of the disbelief and desperation that many feel when confronted with stride piano. I wish the same for all pianists. Fear not!</p> | |
| Keywords | Piano, Harlem Stride, Ragtime, "Oompah" |

Sisällys

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Johdanto | 3 |
| 2 | Työ pyrkii tarjoamaan vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin: | 4 |
| 3 | Käytetyt menetit – mietiskelyä, etsiskelyä, soittoa, kuuntelua ja lukemista | 4 |
| 4 | Striden historiaa | 7 |
| 4.1 | Ragtimea – ja varhaisimpia jazzpianisteja | 7 |
| 4.2 | Harppovat keikarit Harlemin yössä | 8 |
| 4.3 | Isältä orvolle pojalle | 12 |
| 4.4 | Stride ja big band | 13 |
| 4.5 | Jumala vs. karitsa | 14 |
| 4.6 | Muita aikalaisia | 15 |
| 4.7 | Jälkipolvia muistuttamassa | 16 |
| 5 | Stridelle tyypillisä vasemman käden työskentelytapoja | 17 |
| 5.1 | Scott Joplin ja klassinen ragtime | 17 |
| 5.2 | Don Lambert ja oompah yksiaanisellä bassolla | 18 |
| 5.3 | James P. Johnson ja oompahin rytminen sekvensointi, 4/4:n rikkominen | 19 |
| 5.4 | Oscar Peterson ja ”pikkustride” | 20 |
| 5.5 | Thomas ”Fats” Waller ja hurjat desimit | 20 |
| 5.6 | ”Duke” Ellington ja murretut desimit | 22 |
| 5.7 | ”Jelly Roll” Morton ja sekstit New Orleansilaisittain | 22 |
| 5.8 | Willie ”The Lion” Smith ja klassinen musiikki | 23 |
| 6 | Omia harjoituksia ja ajatuksia stridesoitosta | 24 |
| 6.1 | Vasemman käden loikkaan tutustuminen | 24 |
| 6.2 | Käyttämiäni sointukiertoja | 28 |
| 6.3 | ”Oompah”-poljennon pienemmät taajuudet | 29 |
| 6.4 | Sekstit | 32 |
| 6.5 | Kävelevät bassolinjat ja vapautuneempi ”Oompah” | 34 |
| 6.6 | Desimit ja laulava obligatolinja | 36 |
| 6.7 | Tavoitteena käsien vapaus, veljeys ja tasa-arvo | 40 |

7 POHDINTA

41

8 Lähteet

43

1 Johdanto

Tämä opinnäytetyö kumpuaa pitkäaikaisista viehtymyksistäni vanhaan jazzmusiikkiin sekä instrumentalistista mieltymyksistäni soittaa perinteistä akustista pianoa kokonaisvaltaisesti, tasapuolisesti molemmin käsin, pyrkien monisävyisesti orkestroimaan ja kuitenkin myös halutessani improvisoimaan. Kaikki nämä piirteet löytyvät stride-pianojazzista.

Stride-tyyli pohjautuu vahvasti vasemman käden luomaan rytmiseen poljentoon. Tähän taas sisältyy kaksi perustavanlaatuaista haastetta. Ensimmäinen on vasemman käden rekisteristä toiseen tekemän hypyn saattaminen teknisesti sujuvaksi. Toinen on tyylinmukaisen soinnin aikaansaaminen tähän poljentoon. Se koostuu fraseerauksellisten seikkojen lisäksi erilaisista hajotuksista, joiden laajuudet ovat saattaneet vanhat stride-mestarit lähes tarumaiseen maineeseen. Heidän kätensä olivat suuret.

Niin hauskoja kuin tarinat näiden soittajien jättimäisistä kourista ovatkaan, on se monelle pienempikätiselle ammattisoittajallekin suora syy jättää tutustumatta tähän tyyliin. Tälle lusikan heittämiselle nurkkaan tämä työ pyrkii tarjoamaan vaihtoehtoja ja luomaan toivoa. Stride-pianonsoitosta on mahdollista nauttia, vaikkei kaikkea mestarien äänilevyiltä kykenisikään nuotilleen toistamaan.

Opinnäytetyö alkaa historiallisella katsauksella tyyliin ja kuuluisiin soittajiin. Seuraavaksi tarkastellaan näiden soittajien käyttämiä, pienkädelliselle paikoin kimurantteja keinoja, ja ryhdytään sitten etsimään ratkaisuja haasteisiin. Äkkiseltään melko ilmeisten ratkaisujen soveltaminen käytännössä osoittautuu mielenkiintoiseksi. Työn lopuksi pyrin tarjoamaan omia esimerkkiratkaisuja, harjoituksia ja ajatuksia aiheesta.

Olen kirjoittanut tekstin melko henkilökohtaiseen sävyyn ja matkan varrelle mahtuu kenties hieman paatoksellisiakin osioita. Tämä tyyllinen ratkaisu kuitenkin korostaa omakohtaista suhdettani stride-pianonsoittoon ja tekee toivottavasti tekstistä helpommin lähestyttävää ja lukemisesta miellyttävän kokemuksen.

2 Työ pyrkii tarjoamaan vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin:

Mitä tarkemmin sanottuna on stride? Miten se eroaa tunnetummasta ragtime-musiikista? Ketkä soittivat stride-pianoa ja milloin? Miten stride-pianoa soitettiin? Mitä haasteita siihen sisältyy? Voiko pienikätinen ihminen soittaa stride-pianoa tyydyttävällä tavalla? Kuinka harjoitella stride-soittoa?

Työ on rajattu käsittelemään lähes yksinomaan vasemman käden toimintaa. Kuten pianisti Mary Lou Williams Len Lyonsin haastattelemana asian ilmaisi:

Lyons: *Whom did you listen to when you were first learning to play?*

Williams: Jelly Roll Morton, Earl Hines, James P. Johnson, Fats Waller, Willie the Lion Smith... The right hand didn't mean a thing back then. If you didn't have a strong left hand, you weren't considered a good pianist... -The left hand gave you strength and a great beat in your head (Lyons 1983, 70-71).

3 Käytetyt metodit – mietiskelyä, etsiskelyä, soittoa, kuuntelua ja lukemista

Saatuani tietää opiskelupaikasta Metropolia-Ammattikorkeakoulussa kesällä 2010, halusin juhlistaa tätä virstanpylvästä opettelemalla tai vähintään käymällä läpi kaikki ragtime-kappaleet *the best of Scott Joplin*-nuottivihosta, jonka olin sattumalta löytänyt jostakin äitini vanhojen tavarakasojen uumenista. Tuntematta sen enempää tämän ”kapakkapianoksi” mieltämäni musiikin saloja tai taustoja, tiesin sen mitä jokainen kadunmieskin tästä aiheesta tietää ja kuullessaan kokee: Jopas on hauskaa ja hyväntuulista musiikkia.

Nykypäivän opistomaailmassa tämä ”vanha jazz” on totta kai vain yksi pohjimmaisista paloista kakkua afroamerikkalaisen musiikin lautasella. Itse asiassa niin pohjimmaisista, että nykyjazzpianon ammattiopiskelijakin voi tahtoessaan tai tahtomattaan unohtaa sen lähestulkoon kokonaan uudempien kerrostumien alle hämääseen.

Mukautumishaluisena ihmisenä annoin näin itsenikin hautautua erilaisten tuoreempien tyylien ja soittajien vaikutteiden alle. Asetin itselleni painostavia odotuksia oppia soittamaan mukaillen uudempia ja muodikkaampia virtauksia ja opiskelijatovereitteni soittoa. Ajattelin olevan olennaista oppia soittamisesta runsaasti myös itseäni vähäisesti puhuttelevia puolia viimekädessä vaikka vastentahtoisesti. Jos jokin yleisesti tärkeänä pidetty ei minua miellyttänyt, ajattelin vian olevan minussa. Lopussa kiitos seisoo-fraasia makustellen elin ja soitin eräänlaisessa itsepetoksessa.

Lopulta enemmän tai vähemmän vastahakoisesta soitosta nääntyneenä aloin ymmärtää tuntemuksiani. Käsitin aidosti pitäväni vanhasta pianojazzista siinä määrin, että käyttäisin kernaasti sen opetteluun enemmänkin aikaa kuin mitä pakollisen opetussuunnitelman sisältämän siivun sivuaminen vähimmillään vei. Stride-tyylinen soitto oli sitä, mihin sisäinen motivaationi oli alusta asti minua ajanut. On hieman ironista, että vasta AMK- piano-opintojeni ehtopuolella 2015 olen oivaltanut ja myöntänyt itselleni näitä asioita. Olinhan jo kerran tuona kesänä ottanut aimo harppauksen striden alkulähteille.

Moinen henkinen avautuminen liittyy vahvasti opinnäytetyöni pääkohtiin. Peilattessani omaa soittoaani muihin soittajatovereihini ja vallalla oleviin tapoihin soittaa, jäi striden harjoittelu paljon vähemmälle. Toisin sanoen, ihmiset eivät yleisesti soita stridea. Silti ajasta ja paikasta riippumatta jokaisen suu ja silmät kaartuvat hymyyn kun he kuulevat tuota vanhaa poljentoa. Stride aiheuttaa hetkessä ihastusta ja innostusta. Ihmiset eivät soita stridea, vaikka pitävät siitä.

Käsitykseni on, että stride-pianonsoittoon suhtaudutaan yleensä pelon sekaisella kunnioituksella. Muistan soitonopettajani Ari-Pekka Korhosen todenneen, että ”kyllä kaikki maailmanluokan pianistit osaavat stridea.” Mutta moniko meistä pianonsoiton ystäväistä pitää itseään maailmanluokan pianistina? Erään lukukauden säveltäpailua meille opettanut Timo Alakotila käytti diktaatteinaan vanhahkoja swingkappaleita, jotka olivat selvästi hänelle mieleen. Kysyin häneltä erään tunnin lopuksi hänen suhteestaan strideen. Hän vastasi tyyppillisesti, järkevästi ja lannistavasti ettei ollut koskaan lähtenyt siihen leikkiin sillä ei pystynyt soittamaan vanhojen jättikouraisten mestarien vasemman käden ottein. Seuraava kappale omistettakoon lannistukselle.

Andre Previn kysyi haastattelemaltaan Oscar Petersonilta voiko stridea soittaa ilman suuria käsiä. Peterson vastasi: ”No you can't, really.” Toisessa Petersonin haastattelussa

todetaan, "... and the left hand is putting the rhythm section out of work?" "That's right. Ha-ha-ha." Peterson tunnetaan eräänlaisena Art Tatumien manttelinperijänä. Tatum taas lienee tunnetuin muiden pianistien lannistaja, toki muutenkin kuin käsiensä suuruuden vuoksi. Oli miten oli, sokea pianisti Lennie Tristano on kuvannut tapaamistaan tämän jazz-pianon "jumalan" kanssa. "Tatumien kätteleminen oli kuin tarttuisi tertulliseen banaaneja." Lisää suurista käsistä tuonnempana.

Jos siis nykypäivänä mieli oppia soittamaan stridea, on tehtävä töitä vailla vahvaa ympäristön tukea tai kohtalotovereita. Onnekseni minulla on aina ollut taipumuksia itsenäiseen puurtamiseen. Vuosien varrella tulin harjoitteluni pimeinä tunteina ja luppoaikani hapuilleeksi stride-tyyppistä soittoa. Siitä muodostui eräänlaista meditaatiota "pakollisten" asioiden taustalle. Vasta jossakin vaiheessa huomasin, että vasemman käden harppova liike olikin alkanut sujua jo melko mukavasti. Intuitiivisesti olin etsiskellyt ja kehitellyt omaan soittooni keinoja jotka muistuttivat minua stride-kuulokuvastani. En ole tähän päivään mennessä kovinkaan paljon kopioinut sellaisenaan stridea äänitteiltä tai painetuista nuoteista, vaan ennemminkin tullut kehitelleeksi omia harjoitelmia ja sovituksen tynkiä.

Afroamerikkalaisen musiikin historia ja estetiikka- oppijakson päätteeksi tehtävän kirjoitelman aiheeksi ymmärsin kuitenkin jo aikoinaan valita striden. Kirjoitelmaa varten oli sitten todella etsittävä tietoa kirjoista ja kuunneltava äänitteitä. Niin tuon tyylin historiallinen viitekehyskin alkoi hahmottua. Lopullisen opinnäytetyön tekemisen samasta aiheesta sanottiin tuolloin voivan olla viisasta ja olenkin ottanut neuvosta vaarin.

4 Striden historiaa

4.1 Ragtimea – ja varhaisimpia jazzpianisteja

Scott Joplin (1867 - 1917) on kiistatta tunnetuin ragtime-säveltäjä. Muita olivat mm. James Scott, Arthur Marshall, Scott Hayden, Louis Chauvin ja Joseph Lamb, mutta hekin myönsivät Joplinille tämän hallitsevan aseman. Ragtimesta puhutaan usein eräänlaisena alkujazzina. On kuitenkin syytä muistaa, että ragtime-säveltäjät pyrkivät musiikillaan luomaan aitoa amerikkalaista jatkoa nimenomaan länsimaiselle klassiselle musiikkiperinteelle. Ragtime kirjoitettiin alun perin 2/4-tahtilajiin, aikakauden yleisimmän tyylin, marssimusiikin tapaan (Lyons 1983, 19).

Ragtimen harmonia periytyi klassisesta musiikista ja muotorakenne nimenomaan marsseista. Tähän yhdistettiin afrikkalaista perää olevien tanssien kuten "stompien", "strutien" ja "cake walkien" rytmit sekä varhaisen mustan puhallinmusiikin henki. Tyypillisesti kulkueina soittaneissa yhtyeissä rytmistä pohjaa loivat pianon sijaan helposti kannettavat kielisoittimet, banjo yleisempänä kuin kitara (Fell & Vinding 1999, 14),

Ragtimen kiistaton lahja ja siemen jazzmusiikille piilee sen synkopoidussa rytmikassa, joka on vahvasti nimenomaan mustan banjomusiikin peruja. Pitkälle viedyt ragtimesävellykset viitoittivat tietä tulevalle jazzvirtuositeetille. Ragtimen epäjazzillisia piirteitä ovat pyrkimys mahdollisimman tarkasti läpikirjoitettuihin kappaleisiin ja varsinaisten blues-sävyjen puuttuminen. Näitä "klassisia ragtime"-kappaleita esittäneet pianistit saattoivat koristella kappaleiden teemoja kukin tyylillään, mutta esittivät sävellyksiä kaiken kaikkiaan vailla sen ihmeellisempää improvisaatiota (Lyons 1983, 20-21).

Siinä missä Joplin tovereineen ei välttämättä ainakaan havitellut minkään sortin jazzmiehen leimaa, mikäli sellaista vielä edes oli olemassakaan, siihen osaan

löytyi onneksi muita pyrkyreitä. New Orleansissa vaikuttanut biljardihai, sutenööri ja kerskailija Ferdinand La Menthe Jr. (1885 - 1941), joka omaksui lempinimen ”Jelly Roll”, nimitti itse itsensä röyhkeästi koko jazz-musiikin keksijäksi. Hänen sävellyksiensä sanotaan olevan enemmän kuin sen osien, ragien ja bluesin summa, eikä ”Jelly Rollin” väite sinänsä ole tuulesta temmattu. Hänen pianokappaleissaan kuuluu harvinaisen selvänä hänen johtamansa puhallinyhtye sovitettuna pianolle ja vastavuoroisesti hänen puhallinsovituksensa heijastelevat hänen pianonsoittoaan (Lyons 1983, 22-23).

Varhaisimmista jazzpianisteista puhuttaessa mainitaan poikkeuksetta myös Eubie Blake (1883 - 1983), joka saavutti kunnioitettavan sadan vuoden iän ja täten eli ja näki näin ylitse koko jazzin kehityksen. Ajalle tyypillisten pianistien tavoin niin Blaken kuin Mortoninkin ohjelmisto koostui klassisesta pianokirjallisuudesta, ragtime-sävellyksistä ja edellä mainitusta afrikkalaisperäisestä tanssimusiikista. Heidän uransa alkutaipaleet myös muistuttavat toisiaan, kumpainenkin aloitti kotikaupunkinsa erinäisistä juottoloista ja bordelleista. Blake mainitsee myös kirkot hyvinä soittopaikkoina, mutta siellä ei ansainnut rahaa (Fell & Vinding 1999, 81-86).

”Jelly Roll” tunnetaan harvinaisen eläväisistä improvisaatioistaan, mutta Blake päihittää hänet menen tullen tekniikkansa erinomaisuudessa. Blake mainitaan myös ensimmäisinä niistä pianisteista jotka todella osasivat soittaa kaikissa sävellajeissa. Tämä taito kehittyi ja tuli tarpeeseen säestettäessä erilaisia lauluesityksiä, jotka saattoivat alkaa milloin missäkin sävellajissa. Tämä piirre muistuttaa vahvasti tulevista varsinaisista Harlemin stride-pianisteista, joihin Blakekin aikanaan tutustui ja joille sävellajien hallinta oli ominaista. ”Jelly Roll” Mortonin tyyliin kuuluivat ennemminkin New Orleansin erityiset karibialaissävytteiset rytmittelyt ja musiikilliset mausteet. Ihailemansa pianisti Tony Jacksonin tavoin Morton luettaneenkin niin sanottuihin ”barrel house”-pianisteihin (Lyons 1983. 22-23).

4.2 Harppovat keikarit Harlemin yössä

Stride-piano, maantieteellisemmin sanottuna Harlem stride -piano, alkoi kehittyä 1910-luvulta lähtien Harlemissa, New Yorkissa, jossa moni kiertävä muusikko pysähtyi ja moni suurista asettui ja vaikutti, ainakin uransa ja elämänsä jossakin vaiheessa. Yhdysvaltain itärannikolla ja nimenomaan New Yorkissa on todettu muodostuneen ylipäätään astetta ronskimpi ja rajoja rikkovampi ilmapiiri. Perinteistä ohjelmistoa esitettiin keskilänttä vapautuneemmin ja uudistavammin.

Vaikean siirreltävyytensä vuoksi ei piano kuulunut osaksi edellä mainittuja puhallinyhtyeitä. Ennen mikrofonin kehitystä pianolla oli myös hankaluuksia toimia osana suurempaa yhtyettä, vaikka tämä olisi pysynytkin paikallaan. Näin ollen pianoa soitettiin paljon yksin ja soittajat pyrkivät mahdollisimman kokonaisvaltaisella soittotekniikalla tiivistämään suuren orkesterisoinnin omaan pianonsoittoonsa. Nelikätsisyyskin oli toki yleistä, varsinkin harrastelijoiden keskuudessa sekä myös äänitteitä edeltäneillä suosituilla pianorullilla. Vasta vasten suunniteltu mekaaninen pianola saattoi osaavan soittajan puuttuessa toistaa pianorullalta suosittuja kappaleita (Lyons 1983, 23-26).

Äänenvahvistuksen puutteesta johtuen ajan pianistit tunnettiin usein myös äärimmäisen voimakkaasta soitostaan. Siinä missä pianolaa voisi verrata jukeboxiin, pianistit toimivat eräänlaisina aikansa DJ:nä ja viihdyttäjinä erilaisissa kapakoissa, tanssipaikoissa ja yksityisissä enemmän tai vähemmän pahamaineisissa juhlissa. Tyypillisimpiä tilaisuuksia olivat niin sanotut ”rent partyt”, joiden isännälle pyrittiin juhlallisuuksilla järjestämään varoja vuokranmaksua varten. Ei ollut lainkaan tavatonta, että tällaisissa illanvietoissa jokin talon huoneista oli täynnä yksinomaan pianisteja, jotkaittelivät toisiaan vastaan niin kutsutuissa ”cutting contesteissa” (Fell & Vinding 1999, 64-65).

Nämä pianistit kutsuivat itseään alkuaikoina vielä rag-pianisteiksi, mutta heidän tyylinsä muodostuessa ja vakiintuessa sitä alettiin kutsua strideksi. Sen olennainen lähtökohta ja perus-”oompah”- poljento oli peräisin ragtimesta, mutta striden myötä tämä vasemman käden harppominen muuttui huikeasti vauhdikkaammaksi ja rajummaksi. Se alkoi sisältää uudenlaisia hajotuksia, rytmistä rikkonaisuutta sekä svengaavampaa kolmi muunteisuutta ja

fraseerausta. Klassinen musiikki ja sen muuttaminen ragtime-tyyliseksi oli yleisesti tapana. Myös maanläheisen boogiewoogie-tyylin nousu hetkellisesti valtakunnalliseksi muoti-ilmiöksi toi stride-pianistien soittoon uusia juurevia sävyjä, olipa osa heistä ylemmydentunnossaan sitä valmis myöntämään tai ei (Lyons 1983, 23).

Yhtenä erona ragtimeen pidetään niitä striden piirteitä joiden sanotaan olevan peräisin ”ring shout” -perinteestä. Afrikkalaista perua olevassa toimituksessa osanottajat muodostivat ringin jossa liikuttiin, tanssittiin ja laulettiin. Kuten syvälle juurtuneille kulttuuri-ilmiöillä on tapana, tämä ”huutorinkikin” oli säilynyt entisellään saaden vain uusia viitekehyksiä kristinuskon myötä. Sen ilmenemistä muun muassa stridessa pidetään upeana merkinä siitä kuinka pala aitoa afrikkalaista perinnettä oli jäänyt säilöön jazz-musiikkiin. Jazz-muusikon intoutuessa improvisoimaan puhuvat monet hengen puhuttelusta. Termi ”shout” löytyy monen stride-kappaleen nimestä (Fell & Vinding 1999, 37-42).

Kilpailut olivat samaan aikaan sekä leikkimielistä ja hyväntahtoista hupia että vakavia näyttöpaikkoja, joissa havainnointikyky ja etenkin tarkat korvat olivat suuri etu; harvempi pianisti kovinkaan kernaasti paljasti tai avasi temppujaan. Uusi tulokas otettiin käsittelyyn, jossa tämä sai ensin esittää näytteen taidoistaan ja voimistaan. Sitten vallitsevan, toisin sanoen hallitsevan, soittajapiirin edustajat vuoronperään istuivat pianon ääreen ja antoivat soittonsa raikua oikein olan takaa. Toisista otettiin mittaa muun muassa siinä, kuinka nopeasti ja kuinka monessa sävellajissa pystyi soittamaan ja kuinka monia erilaisia säestyskaavoja ja variaatioita kykeni luomaan samassa kappaleessa (Fell & Vinding 1999, 67).

Tällaisten taistelujen päätteeksi oli tapana sanoa, että häviöjä ”was cut”, eli tuli ottaneeksi niin sanotusti takkiinsa. Mikäli tässä kilvassa menestyi ja sai vakuutettua vastasoittajansa, seurasi usein lämpimien ystävyys- ja työtoveruussuhteiden synty. Lyöty soittaja joutui vetäytymään takaisin harjoituskammioonsa nuolemaan haavojaan.

Haavoja, jotka toivottavasti olivat vain henkisiä. Kuten sanottu, hyvin railakas elämänmeno väritti näitä tilaisuuksia ja koko alkuaikain stride-pianistien työkenttää. Yksi nimike tälle musiikille olikin ”partypiano”, ja 1920-luvun kieltolaki osaltaan vain kiihdytti juhlissa harjoitettujen paheiden kirjoa. Uhkapelit – joskus lyötiin vetoa myös nimenomaan pianokilpailujen voittajasta - prostituutio ja kaikenkarvaiset päihitteet olivat joka päivisiä ja etenkin -öisiä asioita, joista myös pianistit saivat aimo-osansa. Niin koomiseltakin kuin se kuulostaa, vain vahvimmat selvisivät.

Tavanomainen pianistin työvuoro saattoi loppua esimerkiksi neljän aikoihin yöllä jossakin Harlemin ravintoloista tai klubeista minkä jälkeen soittajat hakeutuivat jatkamaan rakasta tointaan yllä kuvattuihin tilaisuuksiin. Soitto jatkui helposti vaikkapa neljään iltapäivällä kunnes lyhyen tai olemattoman levon jälkeen olikin oltava soittamassa taas samaisessa ravintolassa. Tämän pyörteen joka käänteessä soittajille tarjottiin ruokaa ja runsaasti alkoholia. Pianistit pitivät itseään onnekkaina saadessaan soittaa ja nauttia elämästä, mutta se vaati veronsa (Fell & Vinding 1999, 68).

Käydessään tapaamassa ihailemaansa James. P. Johnsonia, pianisti Johnny Guarnieri sai tältä suurikokoiselta mieheltä arvokkaan neuvon: ”You could become number one if you could control two things: the women and the booze” (Fell & Vinding 1999, 181).

Willie ”the Lion” Smith kertoi viimeisestä tapaamisestaan ystävänsä Johnsonin kanssa. Liian heikossa kunnossa puhuakseen oleva Johnson kirjoitti lapulle: ”They were too good for us pianists. All the free booze and rich food. It catches up with you.” (Fell & Vinding 1999, 68).

4.3 Isältä orvolle pojalle

James Price Johnsonia (1894 - 1955) kutsutaan usein stride-pianon isäksi, ”the father of stride piano”, ja hänen Carolina Shout- kappalettaan eräänlaiseksi tyylin alkupisteeksi. Johnsonia vanhempi Luckey Roberts (1887-1968) jo ikäänsäkin vedoten väitti olleensa ensin ja ansaitsevansa kunnian tyylin alullepanijana niin soittonsa kuin sävellystensäkin puolesta. Samoin hän hieman kehuskelevaan sävyyn muun muassa ilmoitti opettaneensa Gershwinia soittamaan jazzia ja säveltäneensä runsaasti tunnettuja kappaleita, jotka ovat myöhemmin vakiintuneet muiden nimiin. Roberts olikin tuottelias säveltäjä. Johnny Guarnierin mukaan Roberts ei kenties saanut kaikkea ansaitsemaansa tunnustusta nimenomaan stride-pianistina, koska hän ylsi vasemmalla kädellään ennätysellisesti lähes kahteen oktaaviin eikä hänen soittonsa sikäli ollut niin ilmeisen harppovaa. ”He didn't have to jump up and down like the rest of us mortal pianists” (Fell & Vinding 1999, 25).

Isä-Johnson sen sijaan tunnetaan vaiteliana miehenä, jättiläisenä joka vasta koskettimiston ääressä päästi sisäisen petonsa irti. Häntä pidetään keskeisimpänä hahmona sille astettaiselle muutokselle joka tapahtui ragtimesta strideen siirryttäessä. Lisäksi hänen merkittävä lahjansa jazz-musiikin tulevaisuudelle oli ryhtyminen opettajaksi nuorelle ja lahjakkaalle Thomas ”Fats” Wallerille, jonka äiti oli juuri kuollut. Opettajasta ja oppilaasta tuli lopulta läheisiä ystäviä (Fell & Vinding 1999, 93-100).

Waller (1904 - 1943), jonka mielisoitin olivat itseasiassa urut, oli nopea oppimaan. Hänellä oli myöhemmin hyvin boheemeja taipumuksia mutta hän selvisi usein kiperistäkin tilanteista lahjakkuutensa ja nokkeluutensa ansiosta. Hänellä oli muun muassa luontainen kyky loihduttaa esiin loistavia kappaleita joskus vasta äänityspäivänä. Säestettyään taidokkaasti muun muassa blues-laulajattaria alkoi Waller enenevässä määrin myös itse laulaa ja säestää itseään. Hänestä kehkeytyi virtuottisen pianistin lisäksi suuri viihdyttäjä (Fell & Vinding 1999, 143-158).

Nykyään moni paheksuisi sitä roolia jonka tuon ajan mustat pianistit joutuivat omaksumaan, vaikka he olisivatkin nauttineet suurta arvostusta soittajina. Nykyajan riippumattoman taiteilijamuusikon voi olla vaikea ymmärtää kuinka moni loistavista stride-pianisteista kehitti itselleen myös varsinaisen viihde-egon ja hioi esiintymisensä loppuun saakka ei ainoastaan soitannollisesti vaan myös käytöstään, puheenparttaan ja

pukeutumistaan myöten. Kilpailutkin ratkesivat osaltaan sen perusteella, kuka sai aikaan suurimman vaikutuksen myös näillä ulkomusiikillisilla keinoilla. Vaikka pianistit olivat tähän ikään kuin pakotettuja, he kokivat sen myös hyvin luonnolliseksi ja jopa mieleiseksi. Se oli tavallaan pieni hinta heidän yltäkylläisestä elämästään. Ajat olivat toiset (Fell & Vinding 1999, 67).

Yksi tunnetuimmista stride-pianisteista nimenomaan tällä saralla oli William Henry Joseph Bonaparte Bertholoff ”The Lion” Smith (1897 – 1973). Hänet tunnetaan värikkäistä vaatteistaan, näyttävästä hatustaan ja hänen suupielessään poikkeuksetta roikkuvasta sikaristaan. Willie ”the Lion” ei kuitenkaan ollut pelkkä keikari vaan tunnustettu ja pidetty stride-mestari. Hänen soittotyylinsä oli hyvin omaleimainen. Hän käytti sooloissaan ja sävellyksissään aikaansa edellä olevia harmonioita, kauniita melodioita ja tunnelmia. Esimerkiksi hänen *Echoes of Spring* kappaleensa on merkillinen yhdistelmä boogie woogie- kuvioita ja impressionistisia sävyjä. Kuin amerikkalainen junaraide joka halkaisee Claude Monét:n puutarhan lummelampineen päivineen (Fell & Vinding 1999, 109-114).

4.4 Stride ja big band

Kuvataiteista puheenollen, Edward Kennedy Ellingtonia(1899 - 1974) kiinnosti yhtäläisesti musiikki ja maalaaminen. Hän kuitenkin päätyi valitsemaan musiikin. Hän teki elämäntyönsä käyttäen siveltimen sijasta maailmankuulua big bandiaan ja sen sointivärejä, joilla hän maalasi aina kuolemaansa saakka. Myös yhtyeen visuaalinen ilme oli hänestä tärkeää, ja hän tutustui ja myöhemmin sovelsikin oppimaansa muun muassa valaisusta ja muotoilusta. ”Duke” Ellington on muistellut lämmöllä myös stride-pianistien näyttävyyttä, kuten esimerkiksi Willie ”the Lion” Smithiä soittamassa Ellingtonin omissa syntymäpäiväjuhlissa. Stride-pianon maailma oli nimittäin myös nuoren Ellingtonin maailma. Yleinen kertomus on kuinka hän ja ”Fats” Waller toisistaan tietämättä opettelivat James P. Johnsonin *Carolina Shoutin* samaapianorullaversiota kuuntelemalla.

Ellingtonin varsinainen stride-pianismi rajoittuu vain osiin hänen mittavaa tuotantoaan. Kuten sanottu kasvoi hänestä ennen kaikkea yhtyeensä johtajahahmo, joka alkoi jossakin vaiheessa viitata omaan soittorooliinsa vain ”the piano player.” Hänen soittonsa muotoutui paikoin hyvin perkussiiviseksi tai muodosti hienostuneita sointusävyjä jotka eivät aina olleet lähimainkaan totutussa sopusoinnussa muun yhtyeen kanssa. (Fell & Vinding 1999, 115-122).

Suurista big band -johtajapianisteista kenties tunnetuin on William ”Count” Basie (1904-1984). Hänen usein minimalistisesta tavastaan soittaa osana komppisektiota muodostui hänen tavaramerkkinsä, jota ei äkkiseltään suinkaan yhdistäisi striden partypianon maailmaan. Basien vähäeleiset fillit juontavat kuitenkin juurensa vahvasti hänen opettajansa ”Fats” Wallerin tyylistä. Stride-tyylisen soiton lisäksi Basie otti vaikutteita myöhemmin muun muassa boogie woogie -pianisteilta (Fell & Vinding 1999, 159-164).

4.5 Jumala vs. karitsa

Yksi tunnetuimpia tarinoita striden maailmasta kertoo nuoren Art Tatum (1910 - 1956) kohtaamisesta Harlemin stride-valtioiden kanssa. Tatum asteltua paikalle hän näytti jo merkkejä tulevista kyvyistään soittamalla Wallerille, Johnsonille ja William Gantille näiden omia kappaleita näiden omaan tyyliin, mutta paremmin. Lopulta oli lausuttava legendaarinen kehoitus ”Let's go get the Lamb”, ja Gant lähetettiin noutamaan asunnossaan nukkunutta Donald ”the Lamb” Lambertia (1904 – 1943). Suuressa arvossa pidetty Lambert pelasti kuin pelastikin tilanteen ja Tatum joutui tunnustamaan häviönsä, pyytäen ihailen Lambertia aloittamaan yhteistyön kanssaan. Lambert kieltäytyi kohteliaan väheksyvästi (Fell & Vinding 1999, 136).

Tarina herättää toivon sekaista hämmennystä, kahdesta syystä: Ensinnäkin, Art Tatumista oli pian kehittyvä mahdollisesti kaikkien aikojen suurin jazzpianovirtuoosi. Toiseksi, Donald Lambert puolestaan lukeutui meihin tavallisiin kuolevaisiin sikäli, että hänellä oli tunnetusti melko pienet kädet. ”The Lambin” stride-soitto edellytti uskomatonta tekniikkaa. Hänen sanotaan suoriutuneen tarvittaessa vasemman käden desimienkin soitosta häkellyttävän vaivattoman oloisesti, mutta toisin kuin esimerkiksi Waller tai Tatum, Lambert pitäytyi kuitenkin usein vain yksittäisissä bassoäänissä, muistuttaen jälkipolvia siitä, että joskus puhdas laatu voi korvata määrän (Fell & Vinding 1999, 135).

Toki melko pian Tatum oli ilmestynvä samoihin soittopaikkoihin ja vakiinnuttava maineensa näyttäen myös Lambertille kuinka monipuolisesti klassista musiikkia todella saattoi käsitelläkään. Totta tosiaan, Tatum oli huikean taitava omaksumaan muiden soittajien soitannollisia ideoita ja nostamaan niitä uusiin aivan sfääreihin. Hänkin oli vain

ihminen, mutta hänen parhaiden vuosiensa materiaalin perusteella voisi luulla toisin (Fell & Vinding 1999, 173-178).

4.6 Muita aikalaisia

Muita alkuaikojen tunnetuimmista stride-pianisteista olivat muun muassa Joe Turner (1907 - 1990), Joe Sullivan (1906 - 1971) ja Cliff Jackson (1902 - 1970). Yksi Tatumin suurimmista inspiraationlähteistä oli kuitenkin Earl "Fatha" Hines (1903 - 1983), joka onkin jäänyt historiaan yhtenä suurimmista jazzpianohahmoista. Häntä ei pidetä varsinaisesti puhtaana stride-pianistina, koska nimenmukainen harponta ei ajanut hänen soittoaan yhtä vakituisesti eteenpäin, kokonaisuus ei yhtä paljolti pohjautunut siihen.

"Hines needs silence in the bass, room to let the flowers grow, space to unroll his shower of broken runs containing miraculously the melody within, his gracenoted octaves ... and his wandering Irish endings.", kuten pianisti Dick Wellstood on asian ilmaissut (Fell & Vinding 1999, 127).

Hines kykeni erinomaisella tavalla viemään molemmat kätensä eri maailmoihin ja ulos peruspulssista tuodakseen ne kuin ihmeen kaupalla jälleen yhteen sopivassa kohdassa. "Gracenoted octaves" viittaa Hinesin niin kutsuttuun trumpettityyliseen pianonsoittoon. Hänen voimakkaat oktaavilinjansa toivat pianoa lähemmäs pitkäaikaisen työtoverin ja ihailun kohteen Louis Armstrongin väkevää ilmaisua. Vahvistamattomanakin sai Earl Hinesin pianonsa äänen kuuluviin yhtyeessä (Fell & Vinding 1999, 127).

Yksi harvempia alkuaikain naispianisteja oli Mary Lou Williams (1910 - 1981). Hän oli Tatumin ikätoveri ja heillä olikin tapana istuskella yhdessä pianotuolilla, soittaa ja vaihtaa ajatuksia. Williams omaksui poikkeuksellisen perusteellisesti niin striden kuin myöhemmät swingin ja bebopinkin. Sitä modernimmista "avant gardisteista" hän ei enää perustanut. Vanhemmilla päivillään Williamsille muodostui oikea kutsumus opettaa ja muistuttaa jälkipolvia jazzin alkuperäisistä tyyleistä ja ennen kaikkea hengestä (Lyons 1983, 67-74).

4.7 Jälkipolvia muistuttamassa

Kuten minkä tahansa taiteenlajin, myös jazzpianon tyylillinen kehitys muodostaa orgaanisen kokonaisuuden, joka kehittyy pala palalta. Sukupolvet nivoutuvat yhteen ja samaan aikaan säilövät vanhaa, muovailevat siitä aikansa tarpeisiin ja luovat uutta. Seuraavassa muutamia edellä mainitsemattomia, hieman myöhemmän ajan jazzhahmoja, jotka ovat kuitenkin olleet vielä vahvasti strideorientoituneita.

Teddy Wilson (1912 – 1986) on ollut esikuva lukemattomille pianisteille. Hän hallitsi stride-tyylisen pianonsoiton mutta muovasi sitä yhtyesoiton tarpeisiin esimerkiksi kuuluisissa yhteistoimissaan Benny Goodmanin kanssa. Mikrofonin kehitys mahdollisti kevyemminkin soitetun pianon kuulumisen yhtyeen yli ja Wilson saattoi kehittää oman tyylinsä, jossa stridesta tutut vasemman käden liikkeet on rauhoitettu luomaan pehmeää obligatolinjaa oikean käden kahdeksasosapainotteisille sopusuhtaisille melodialinjoille (Mehegan 1964, 15-46).

Dick Hymanista (1927 -) on pitkän uransa aikana muotoutunut oikea kosketinsoitinvelho, musiikin monitoimimies joka on toiminut niin jazzmusiikin, elokuvamusiikin kuin elektronisenkin musiikin parissa. Hän soitti stridea muun muassa pianoduettoesityksissä yhdessä Dick Wellstoodin (1927 – 1987) kanssa, joka niin ikään kuuluu strideperinnön myöhempään tulenkantajiin (Fell & Vinding 1999, 193-199).

Viimeisenä ja stride-mielessä kenties vähäisimpänäkin tämän kappaleen soittajista mainittakoon oman tiensä kulkija, bebop-tyylin omintakeinen merkkihahmo Thelonius Monk. Mutta siinä missä bebop-legendat Bud Powellin voisi nähdä eräänlaisena vasemman käden harpontaaliikkeen sammuttajana, ämpärinä täynnä kylmää ja kuplivaa vettä joka myllersi jazzpianonsoittoa modernimpaan suuntaan, voi etenkin Monkin soolotuotannosta puolestaan sieltä täältä löytää vielä striden hiipuvan hiilloksen.

Hänen soittonsa on kaikkea muuta kuin virtuoottista. Päinvastoin, se on itsetutkiskelevaa, rauhallista mutta samalla jännitteistä ja paikoin epävarman oloista. Usein alas soljuvat juoksutukset ovat muisto vain jättiläisten mielettömistä sävelryöpsähdyksistä. (Fell & Vinding 1999, 188).

Seuraavaksi esitellään stride-pianonsoiton keskeisiä vasemman käden soittotekniikoita ja niiden luomia tekstuureja. Jokainen niistä on ”omistettu” jollekin stridepianisteista löyhästi sillä periaatteella, että kulloistakin tekniikkaa voisi pitää erityisen ominaisena kyseiselle soittajalle. Lienee selvää, että jokainen soittaja oli tutustunut kaikkiin seuraavista keinoista ja käytti niitä soitossaan, poislukien kenties jättimäisimpiä käsiä vaatineet manööverit. Soittajien kohdalta löytyy vielä sieltä täältä jonkinlaista luonnehdintaa sekä tunnetuinta ohjelmistoa tai sävellyksiä.

5 Stridelle tyypillisiä vasemman käden työskentelytapoja

5.1 Scott Joplin ja klassinen ragtime

Joplin tunnetaan kymmenistä ragtime-kappaleistaan, esimerkiksi: *Maple Leaf Rag*, *The Entertainer*, *The Cascades*, *The Easy Winners*, *Palm Leaf Rag*, *Sunflower Rag*... sekä muun muassa oopperastaan *Treemonisha*, joka esitettiin vain kerran Joplinin elinaikana.



Kuvio 1. Scott Joplin (1867 - 1917)

Klassisten ragtime -kappaleiden soitto on erinomainen lähtöpiste vasemman käden ”Oompah”-tekniikan harjoittamiseen. Lisäksi esimerkiksi *Maple Leaf Ragin* B-osan kaltainen materiaali silkalla riemullisuudellaan toimii oivana inspiraation lähteenä.



Kuvio 2. ”Oompah oompah, Oompah Oom oom, Oompah Oompah, Oompah Oom Oom ... “
Scott Joplin, Maple Leaf Rag B-osa

Monien ragien alussa lukee Not Too Fast, mikä unohtuu helposti. Riemullisuuden lisäksi näistä kappaleista voi niin ikään saada ensikosketuksen hienostuneempaan stridetekniikkaan ja -dynamiikkaan, jos vain muistaa olla innostumatta liikaa.

5.2 Don Lambert ja oompah yksiäänisellä bassolla

”The Lamb” oli pienikätisten stride-pianistien sankari vertaansa vailla. Hän eli vain soitolleen, eikä himoinnut mainetta ja kunniaa. Hän nautti alkoholista ja soittamaan heittäytymisestä, varsinkin innokkaiden nuorten parissa. Lambert soitti aina hienostuneesti ja tyylikkäästi eikä koskaan lyönyt koskettimia liialla voimalla. Hän ei lukenut nuotteja, mutta hänellä oli absoluuttinen sävelkorva ja hän soitti taitavasti kuulokuvansa pohjalta.



Kuvio 3. Donald Lambert (1906 - 1961)

Lambert nautti suuresti klassisten teosten soittamisesta ja muokkaamisesta stride-tyyliin, esimerkiksi: Griegin Anitran Tanssi (Peer Gyntistä) Wagnerin Pyhiinvaeltajien kuoro (Tannhauserista) ja vaikkapa Beethovenin Kuutamonaatti.

Kuvio 4. Don Lambertin sovituksesta Gaetano Donizettin *Sextetistä* (*Lucia Lammermoorista*). Terkild Vindingin transkriptio

5.3 James P. Johnson ja oompahin rytmien sekvensointi, 4/4:n rikkominen

Tuttavallisemmin ”Jimmy” ei ole suotta saanut titteliä ”Father of Stride piano”. Johnson oli esikuva lukemattomille ja hänellä oli merkittävä rooli nuoren ”Fats” Wallerin opettajana. Tunnettuja kappaleita: *Carolina Shout, Harlem Strut, Snowy Morning Blues, Jingles, You've Got to Be Modernistic, Riffs...*



Yksi Johnsonin tavaramerkeistä oli vasemman käden tasaisen 4/4-poljennon rikkominen, minkä myötä ”Oom Pah Oom Pah”- poljento muuttuu vaihtelevammaksi: Oom Pah Pah Oom, Pah Oom Oom Pah, Pah Oom Pah Pah, Oom Pah Pah Oom,

Kuvio 5. James P. Johnson (1894 - 1955)

Numeroina ilmaistuna jatkuvasta 2 + 2:sta tuleeekin 3 + 2 + 3 + 3 + ...



Kuvio 6. ”Oompah”- poljennon rytmistä rikkomista (Dobbins 1985, 5)

5.4 Oscar Peterson ja "pikkustride"

Hiukan myöhempää sukupolvea oleva Peterson tunnetaan Art Tatumin manttelinperijänä. Suurista käsistään huolimatta hän käytti silloin tällöin myös striden pienoiversiota, josta striden opetteluun voi alkaa vaikka jo lapsena. Peterson kunnostautuikin myös pianopedagogina, joka halusi nostaa nimenomaan jazzpianokoulutuksen tasoa.



Kuvio 7. Oscar Peterson (1925 - 2007)



Kuvio 8. Levyllään *Solo*, kappaleessa *Sweet Georgia Brown*, joka on äänitetty vuonna 1974 Amsterdamissa, Oscar Peterson soittaa "pikkustridea, tosin ei suinkaan pienintä mahdollista.

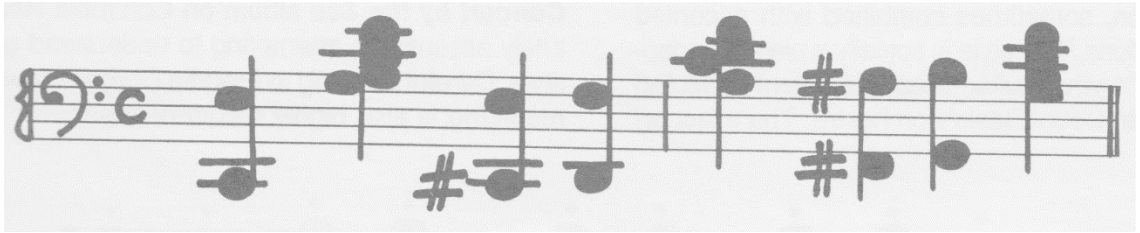
5.5 Thomas "Fats" Waller ja hurjat desimit

Waller oli virtuoottinen pianisti ja lauleskeleva viihdyttäjä sekä huikkeen tuottelias säveltäjä, joka piti erityisesti urkujensoitosta. Tunnettuja kappaleita: *Ain't Misbehaving*, *Handful of Keys*, *Numb Fumblin'*, *Smashing Thirds*, *Valentine Stomp*, *Keepin' Out of Mischief Now*, *The Jitterbug Waltz...*



Kuvio 9. "Fats" Waller 1904-1943

Wallerin tapoihin kuului soittaa paljolti desimejä vasemmassa kädessä. Niitä saattoi soittaa osana ”Oompah”-poljentoa tai kävelyttää joka neljäosalla.



Kuvio 10. Desimejä osana ”Oompah”-poljentoa (Dobbins 1985, 7)



Kuvio 11. ”Walking bass” –desimejä (Dobbins 1985, 7)

Wallerin kädet olivat suuren suuret. Hän kykeni täyttämään desimiin puuttuvat soinnun äänet. Wallerin ja Tatumien kerrotaan kävelleen jopa täytetyillä desimeillään. Suurilla käsillä saattoi soittaa desimejä myös legatossa ilman pedaalia. Kun etusormi ylsi desimiin oli peukalo valmiina nappaamaan seuraavan äänen.



Kuvio 12. ”Vaativattomia” kolmiäänisiä desimejä (Dobbins 1985, 8)

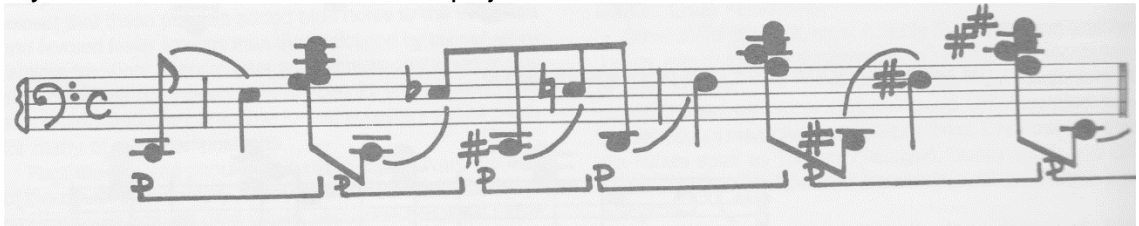
5.6 "Duke" Ellington ja murrettut desimit

Big band- herttua soitti etenkin nuorempana kohtalaista stridea. Yhtyeensä kanssa hänen stridesoittoaan voi kuulla muun muassa vuoden 1927 *Washington Wabblers* ja torvisoolojen perään vuoden 1928 *Jubilee Stomp*issa.



Kuvio 13. Duke Ellington (1899 - 1974)

Soittaessaan yksin pianolla *Black Beauty*- kappalettaan Ellington käyttää erityisen selkeästi murrettuja desimejä vasemmassa kädessään. Niillä voi valitettavan rajoitetusti korvata Wallerin käyttämiä loistokkaita desimejä, mutta murretuista desimeistä syntyy myös aivan oma shuffle-henkinen poljentonsa



Kuvio 14. Murrettuja desimejä

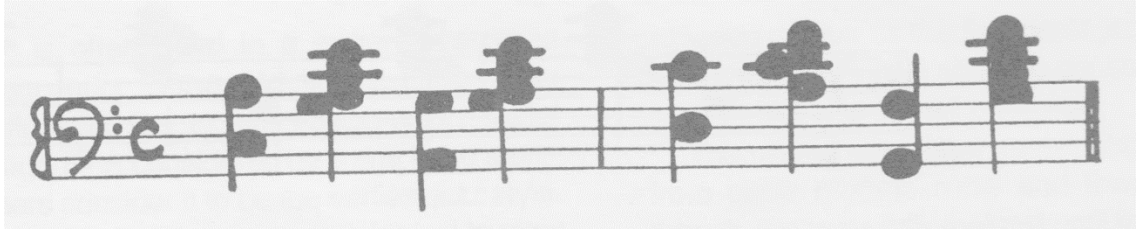
5.7 "Jelly Roll" Morton ja sekstit New Orleansilaisittain

Ensimmäisiä "jazzpianisteja." Johti omaa Red Hot Peppers- yhtyettään ja käytti soitossaan paljon yhtyeensä sointeja ja New Orleansin omaleimaista rytmiikkaa. Hänen vasen kätensä saattoi esimerkiksi kirvota Oompahin sijaan synkopoituihin "pasuunafilleihin." Hänen kappaleitaan ovat esimerkiksi: *King Porter Stomp*, *Tiger Rag*, *Frog-i-More Rag*, *New Orleans Joys*..



Kuvio 15. "Jelly Roll" Morton (1885-1941)

Yksi "Jelly Roll" Mortonin New Orleansilaisista mausteista olivat hänen käyttämänsä sekstit tai pienemmät intervallit vasemmassa kädessä. Oompah-poljento kuulostaa täydeltä mutta ahtaammalta kuin tyypillisesti desimeillä tai oktaaveilla soitetussa harlem stridessa.



Kuvio 16. Sekstejä "Oompah"-poljennossa

5.8 Willie "The Lion" Smith ja klassinen musiikki

Leijona oli loistokas keikaroitsija ja taitava pianisti. Kertoi rehennelen soitossaan kuuluvan Chopin vasemmassa kädessä ja Debussy oikeassa. Joissakin kappaleissa kieltämättä kiehtova sävy: Echoes of Spring, Passionette, Finger Buster, Concentratin', Cutting out...



Kuvio 17. "The Lion" Smith (1893 - 1973)

Klassisen musiikin parista löytynee harjoiteltavaa, sovitettavaa ja sovellettavaa stridenkin soittoon loppuiäksi. Hyviä vasemman käden harjoituksia löytyy esimerkiksi Smithin mainitseman Chopinin etydeistä 21 (Op. 25 – Nr 9), 16 (Op. 25 – Nr 4) ja 9 (Op 1 – Nr 9).



Kuvio 18. Chopin, "Perhos"-etydi 9 (Op 1 – Nr 9)

6 Omia harjoituksia ja ajatuksia stridesoitosta

Seuraavaksi kerron omakäyttämistäni ja laatimistani striden soitto- ja harjoittelutavoista. Käytän paljon onomatopoeettista ”Oompah”-termiä kuvaamaan ragtimesta tuttua striden peruspoljentoa. Saatan viitata bassoääniin sanalla ”oom”. ”Paheihin” viitataan kuitenkin lähinnä ”2. ja 4. iskujen sointuina”, vaikka kuten James P. Johnsoniltakin opimme, stride-tyyliin kuuluukin sointujen uudelleensijoittaminen myös eri tahdinosille.

Lähden siitä olettamasta, että tähän työhön tutustuja tuntee jo melkoisesti musiikinteoriaa, ymmärtää jonkin verran klassisia sointuanalyysejä sekä rytmimusiikillisia termejä kuten ”drop two” ja ”drop three”, ”rytmikierto” tai ”12-tahdin blues”. Merkittävä ennako-oletus on toki myös, että mainitsemieni harjoituksiin tutustuva kykenee oikealla kädellään improvisoimaan jollakin tasolla. Lisäksi mainittakoon, että esimerkiksi ”pikkustride” ei liene millään tasolla vakiintunut tai virallinen termi mutta se on hyvin toimiva ja kuvaava ja käytän sitä vastedeskin. Asteittain liikuteltavista ”Walking bass” -äänistä puhun suomeksi kävelemisenä.

6.1 Vasemman käden loikkaan tutustuminen

On luontevaa aloittaa striden harjoittelu ”Oompah”-poljennosta käyttäen bassossa yhtä säveltä ja totuttelemalla käyttämään 2. ja 4. iskujen sointuina moderneille jazzpianisteille tuttuja ”left hand voicingien” lisäksi kolmi- ja nelisointujen eri käännöksiä varsinkin tenorialueelta.

Vaihtelemalla poljennon eri osien fraseerausta ja pedaalin käyttöä saavutetaan hyvä ”keskikokoisen” stride-soiton perustekniikka. Käden harppausliike tulee vähitellen yhä tutummaksi jolloin tempoa voi ja tekee mielikin lisätä. Saavutetun automaation taso käy ilmi siitä kuinka luontevasti oikean käden improvisaatio sujuu vasemman harppoessa.

7

13

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped.

Kuvio 19. Stride-fraseeraustapoja, D-duuri

Yksiäänisestä bassosta on luontevaa laajentua oktaavibassoon. Pianolla matalalta soitetuissa oktaaveissa piilee kovasti alkuvoimaa ja jämäkkyyttä, jotka käyvät hyvin ilmi esimerkiksi ”isä” Johnsonin soitosta. Käden loikkiessa rekisteristä toiseen onkin syytä muistuttaa itseään vähän väliä dynamiikan tasosta. Itse asiassa todella hiljaa soitetussa matalta mörisevässä oktaavi-”oomissa” on jotakin kaunista, kuin väkivahva voimamies tekisi jotain hyvin herkkää.

20

27

34

f *mp*

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

mp *mp* *mp* *mp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Kuvio 20. Oktaavibasso

Seuraava askel voisi olla irtaantuminen vaihtobassosta. Samanlaista yhden soinnun poljentoa voi soittaa vaihtamalla bassoääntä joka "Oomin" kohdalla seuraavan soinnun säveleen. Seuraavaksi voi soittaa bassossa vuorotellen jokaisen vallitsevan asteikon sävelen. Sitten kromaattisen asteikon sävelet.



Kuvio 21. Sointu pysyy samana, käsi loikkii soittamaan asteikkoa bassossa



Kuvio 22. Sointu pysyy edelleen samana, käsi poimii kaikki 12-säveltä

Vaihtamalla 2. ja 4. iskujen sointuja kulloisenkin bassoäänen mukaan päästään lopulta harppomaan läpi kaikkien sävellajin sointuasteiden.

23

29

Kuvio 23. Basso loikkii D-duuri –asteikkoa myöten ja soinnut vaihtuvat kulloisenkin sointuasteen mukaan

Ollaan avattu portti harmonian kiehtovaan maailmaan, ja voidaan siirtyä erilaisiin sointukiertoihin, kappaleisiin ja mikä parasta, niiden moduloimiseen. Esimerkiksi seuraavaa pikkuteosta voi soittaa taukoamatta, vaihtamalla vain viimeisen tahdin viimeiset kaksi sointua aina puolisävelaskelta ylemmäksi ja aloittamalla kappale uudelta tasolta.

Eero Aakala

Allegro

8^{va}

5

7

D.C con modulation!

Kuvio 24. Moduloiva *Puukko Mackie*-lähtöinen pikkukappale

6.2 Käyttämiäni sointukiertoja

Kuten historiasta muistamme, oli stridepianisteille ominaista harjoitella soittamaan kappaleita kaikista sävellajeista. Tästä taitoa koeteltiin myös kilpailuissa. Vähänkin pidemmästä kappaleesta tehdyn sovituksen tunnollinen transponoiminen säestystään ja sointuhajotuksiaan myöten tuntuu aluksi hiukan raskaalta, mutta on äärimmäisen kehittävää. Se myös helpottuu kummasti parin sävellajin jälkeen. Pää alkaa ikään kuin hahmottaa kappaletta enemmän ja enemmän ”tolppa-analyysin” silmin.

Tällainen itsensä ”kiusaaminen” tekee hyvää. On kumman palkitsevaa soittaa vaikkapa edellä mainittu pikkukappale yhteen menoon kaikissa sävellajeissa ja lisätä vain tempoa joka käänteessä. Se herättänee myös hilpeyttä kuulijakunnassa.

Itse olen harjoitellut stride-soittoa paljolti improvisoimalla oikealla kädellä erilaisiin sointukiertoihin, joita vasen käsi ylläpitää erilaatuisilla ”Oompaheilla”. Tällaisia sointukiertoja ovat muun muassa:

- 1) I – VI – II – V
- 2) I – II^m – III^{dim} – I-terssikäännös
- 3) 12-tahdin blueskierto (duuri- ja molliblues)
- 4) Rytmikierto

Kaikkien kohdalla pätee sama pyrkimys moduloimisesta seuraavaan sävellajiin entisen tultua tarpeeksi tutuksi. I-asteen terssikäännökseen päättyvä tyypillinen bluesahtava sointuprogressio taas jatkuu luontevasti vaikkapa moduloimalla kvarttia ylemmäs ja niin edelleen taas kvarttia ylemmäs.

Rytmikierron kaltaisessa 32-tahdin kierrossa riittää jo mietiskeltävää 12 sävellajin matkalla. Samaten näitä kaikkia kiertoja voi mukavasti yhdistellä, soittamalla vaikkapa blueskierron(3) jälkeen 1-6-2-5- progressiota (1) aina pari kertaa ennen moduloimista kvarttia ylemmäs uuteen 12-tahdin blueskiertoon(3) johon voi siirtyä asteittaisella kululla (2).

Luontevaa jatkoa on soittaa mitä tahansa tuntemiaan jazz-standardikappaleita niin ikään moduloiden ja vasemman käden alati harppoessa. Kas kummaa, pian ei enää tunnukaan täysin mahdottomalta ajatukselta tarttua oikealla kädellä juomalasiinsa pianon päällä tai ravistaa tuhkat sikaristaan vasemman käden porhaltaessa autuaan tietämättömänä läpi kappaleen.

6.3 "Oompah"-poljennon pienemmät taajuudet

On mahdollista tuottaa monen laatuista ja levyistä "Oompah"-poljentoa edellä kuvatun "keskikokoisen" lisäksi. Eri kokoisilla "Oompahin" hajotuksilla saa luotua todella vaihtelevia sointeja kappaleen eri osiin ja samalla säilytettyä harppomisesta syntyvän iloisen vaaran tunteen. Seuraava esimerkki esittelee "pikkustriden" eri mitoissaan ja säveltensä lukumäärissä. Lopuksi se muistuttaa vielä siitä, että stride ei ole yhtä kuin jatkuva "Oompah".

Pikkustridea soittaessa käden loikkaliike on rajoittunut niin kapealle alueelle, ettei ainakaan koko käden tarvitse siirtyä täysin uudelle oktaavialalle. Pienimmillään ahtaasti aseteltuna harponta tapahtuu vain sormelta toiselle. Suurimmillaan se laajenee "drop two" ja "drop three"-hajotusten mittoihin. Käytän näitä termejä kuvaamaan nimenomaan laajuutta vaikka sekä Oom ja Pah sisältäisivätkin kukin vain yhden sävelen. Tämä johtuu siitä, että itse ainakin saattaisin kuvitella esimerkiksi tahdissa 9 soittavani murretun "drop two" hajotuksen, josta vain puuttuvat kaikki muut paitsi ylin ja alin sävel.

Tällaiset "drop two" ja "drop three" hajotukset muistuttavat selvästi klassisen pianomusiikin maailmasta, jossa soinnun äänet on usein hajautettu säästeliäästi eri tasoille. Bassossa oleva terssin, perusäänen tai septimin ei välttämättä tarvitse enää sisältyä ylempänä soivaan sointuun. Tällaisesta "tuplaamisen välttelystä" muodostui itselleni jossakin vaiheessa suorastaan pakkomielle.

Yllä kuvatun rytmikiertoharjoituksen B-osan tekstuuri on omiaan totuttamaan vasenta kättä vuoroin levittäytymään kvinttiin, sekstiin tai peräti septimiin ja taas supistumaan ja rentoutumaan yksinäisellä bassoäänellä. Vastaavaa revittelyä koin Chopinin F-mollietydiä (Op 10- Nr 9) harjoitellessani.

A Ahdas asettelu, laajuus ja sävelet lisääntyvät

5

9 Yli oktaavin, "drop two"

13 "drop three"

kolmi- ja nelisointujen
murrettuja
 kolmiäänisiä "drop two"
 käännöksiä

17 **B**

"drop three"

23 **C** Boogie woogie & Walking bass

28

31

Kuvio 25. Rytmikierto pienehköillä harppauksilla eri hajotuksissa

Seuraava pieni II-V harjoitus puolestaan demonstroi ”pikkustriden” mahdollisuuksia vauhdikkaammassa käytössä. Kun pitkään harppomiseen ei kulu aikaa eikä energiaa, voi hektistäkin melodiaa säestää vinhaa vauhtia, modulaatioita unohtamatta!

Presto

8va

... & modului ain' vaan...

5 8va

Kuvio 26. Hektisesti moduloiva II - V -harjoitus

6.4 Sekstit

Edellisessä ”pikkustride”-esimerkeissä ilmenneet oktaavia pienemmät intervallit sijoittuivat vain 2. ja 4. iskuille. ”Jelly Roll” Mortonia muistellen näitä terssejä, kvartteja, kvinttejä, sekstejä ja septimejä voi käyttää myös bassossa, ”Oomissa”. Modernimpi soittaja voisi sanoa käyttävänsä ”Oomissa” Bud Powell- ”voicingeja”. Seuraava on ote B-osasta *Have You Met Miss Jones*- kappaleen sovituksistani. Siinä on myös pientä rytmillistä poikkeamaa tavanomaisesta 2+2-”Oompahista”. (3+1, 2+2, 3+1, 2+2)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The second system is in D major (two sharps). Both systems feature complex chord voicings and triplets in the right hand, and a steady bass line in the left hand.

Kuvio 27. *Have You Met Miss Jones*, ote B-osasta

Sekstien harjoitteluun ”Oomissa” voi käyttää täysin samaa harjoitusta kuin edellä yksiaänisen basson kanssa, eli soittaa soinnun eri käännökset läpi seksteissä. Sekstien asteittaisessa kuljettamisessa voi puolestaan käyttää blokkisointuajattelua, soittamalla siis vuorotellen itse soinnun mukaisen sekstin kanssa sen dominanttia vastaavan vähennetyin soinnun mukainen seksti. Seuraavista esimerkeistä viimeisessä sekstejä liikutellaan puolestaan astetta vapautuneemmin kromaattisesti ennen lopullista purkausta a-molliin.



Kuvio 28. Sointun ääniä bassossa, seksteinä



Kuvio 29. Blokkisointuajattelua basson sekstikuljetuksessa, I - V, I - V, I - V ...



Kuvio 30. Rytmistä leikkittelyä ja kromatiikkaa basson sekstikuljetuksissa

Kyyninen stride-pianonsoittaja voi nähdä "Oomin" sekstit ja terssit eräänlaisina kehnoina korvikkeina desimeille, jotka soivat hyvin vielä todella matalaltakin soitettuina. Sävelten suuren etäisyyden ansiosta desimin matalampi sävel saa soida ylhäisessä yksinäisyydessään eikä sointi puuroudu. Septimien, sekstien ja etenkin terssien kohdalla asia on aivan toisin. Täytyy olla tarkkana rekisterivalintojensa kanssa, ja joka tapauksessa sointi on selkeän erilainen kuin desimeissä. Vastaavaa ilmavaa muhkeutta ei pääse syntymään. Harlem striden sävyyn tottuneelle se ei välttämättä käy laatuun. Pienkädellisen on syytä koota tahdonvoimansa ja muistella lämmöllä "The Lambia".

6.5 Kävelevät bassolinjat ja vapautuneempi ”Oompah”

Osa stride-mestareista kykeni kävelemään legatossa desimeillä ilman pedaalia. Se tuntuu pienkätisestä soittajasta ajoittain melko häiritsevältä ajatukselta. Mutta onneksi kävelyä voi harrastaa vasemmassa kädessä myös muilla intervaleilla, se vaatii vain hiukan enemmän nokkeluutta ja tarkkaavaisuutta.

Jo klassisesta-ragtimesta ja jälleen eritoten James P. Johnsonin soitosta ovat erittäin tuttuja ja toimivia kävelevät oktaavinlinjat. Seuraava esimerkki on mielestäni maailman mainioin loppukaneetti mille tahansa kappaleelle.

The musical score is for a piano piece in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The bass line features a series of eighth notes in the left hand, while the right hand plays chords and single notes. The piece concludes with a final chord marked *p* and an *8va* instruction.

Kuvio 31. Mainio lopetus

Itse olen kehittänyt seksti/terssi kävelyreitit haki epätoivoisesti desimikävelyn sointia. Yksi ”löytö” olivat klassisessa musiikissa yleiset maantieteelliset lisäsektisoinnut ($A\flat 7$). Ne istuvat luontevasti neljännen asteen (F/A) jälkeen, ennen ensimmäisen asteen kvarttisektisointua eli kvinttikäännöstä, joka ensimmäisen tahdin neljännellä iskulla ilmenee vasemmassa kädessä pelkkänä oktaavina. Olen jazzillisesti ajatellen merkannut tuon soinnun dominantiksi $C7/G$, se kun johtaa F -duuriin.

The image shows three lines of musical notation in bass clef. The first line contains 12 measures with chords: C, F/A, Ab7, C7/G, F, Bb6, F°/B, F/C, Bb/D, Db7, F/C, C7(b9)/Db. The second line starts at measure 4 and contains 8 measures with chords: F/C, C7(b9)/E, F6, C7/G, F/A, C7(b9)/Db, F/A, F#/A#, G7/B, D7(b9)/Eb, G7/D, B. The third line starts at measure 6 and contains 8 measures with chords: C6, C°, Dm, F#/A#, G7/B, D7/Eb, G7/B, G°/Db, G7, F#/A#, G7/B.

Kuvio 32. Kävelyä seksteillä ja tersseillä

Muita huomioinnoisia seikkoja esimerkissä ovat toinen lisäsektisointu (Db7) tahdissa 3. sekä blokkisointuajattelu (C7b9/Db ja D7b9/Eb) asteittain etenevissä seksteissä ja lopun ”terssimuljuttelussa”, joka on osoitus siitä kuinka stridessa vasemman käden rooli on loppujen lopuksi erittäin vapaa. Se voi ”Oompahin” lisäksi antaa aivan minkälaisiin ”filleihin” tai soolobreikkeihin tahansa. Vain mielikuviutus on rajana. Kyseisessä esimerkissä vasen käsi ryhtyy soittamaan itselleni mieluista oikean käden seksti-terssi leikkittelyä. Aivan yhtä hyvin se voisi soittaa vaikkapa yksiäänistä ja synkopoivampaa ”pasuunalinjaa” á la New Orleans tai tuottaa yhdessä oikean käden kanssa jonkinlaisen vuoropuhelevan sekvenssin.

Pianisti Erroll Garneria (tai kitaristi Freddie Greenia) kuunnelleille tuttu ilmiö on soittaa sointuja tahdin jokaiselle iskulle. Sen luoma mukava vaihtelu ”Oompah”-poljennolle on tuttu jo klassisen ragtimen ajoilta, ragtime-hitti ”*The Entertainerin*” lyhyestä välisoitosta muun muassa osien B ja C välissä. Tahtilajina tosin 2/4.

Kuvio 33. *The Entertainer*, välisoita

The image shows two measures of musical notation in piano. The first measure has a piano (p) dynamic marking. The notation includes a treble clef and a bass clef, with various notes and rests.

6.6 Desimit ja laulava obligatolinja

Oscar Peterson on kehottanut pienikätisiä desimeistä haaveilevia soittajia soittamaan ylempään äänen oikealla kädellä sen pitäessä taukoa solistisista tehtävistä. Näin desimi kuulemma ”Jää harhakuvitelluksi osaksi kuulokuvaa.” Hyvä idea! Mutta niin helpolta kuin se äkkiseltään kuulostaakin, kannattaa tuonkin tempun harjoittelulle antaa oma aikansa. Ei yllättäen olekaan aivan itsestään selvää vaihtaa oikealla kädellä tauon aikana roolia ja mahdollisesti rekisteriä. Oikea ei välttämättä ole tottunut harppomaan vasemman tavoin. Lisäksi ei ole aivan itsestään selvää saada halutessaan kahta kättä soittamaan samalla fraseerauksella, niinkuin käsiä olisi vain yksi.



Kuvio 34. Oikean käden avittamia desimejä. Oikea käsi vaihtaa roolia ja rekisteriä.

Myös ”pikkustride”-maailmassa on mahdollista luoda vaikkapa seuraavanlaisia, hieman klassisävytteisiä obligatolinjoja vasemmalla kädellä. Neljännessä tahdissa polyfoninen kudokse ylittää uhkaavan rajan: obligatolinja on noussut sointukudoksen sisäpuolelle. Vasenta kättään käyttämään tottumattomalle modernimmalle jazzpianistille tämä saattaa jo olla paha paikka. ”Left hand voicingin” sijaan pitäisi soittaa Bb-kolmisointu jossa terssi on osa omaa nousevaa linjaansa. Tällainen harjoitus lienee kuitenkin lähinnä kuriositeetti, eikä missään nimessä käytännöllisin mahdollinen temppu, saati käytetyin. Jo sekin, että kyseinen harjoituksen äänet on kirjoitettu melko matalalle tekevät sen soittamisen hyväkuuloisesti vaikeaksi.



Kuvio 35. ”Pikkustridea” obligatolinjalla

Itse tutustuin obligatolinjaan tavoiteltuani *Carolina Shout*issa kuuluvaa desimisointia, jossa desimin ylin ääni jäi ihmeellisesti soimaan pitkänä äänenä "Oompah"-poljennon lomaan. Pienine käsineini tulin kehitelleeksi hieman omanlaisensa variaation murretuista desimeistä. Ennen kurottamisliikettä soitetaankin yhden bassoäänen sijaan soinnun kvintti tai Bud Powell "-voicing", joista tarvitsee päästää irti vain alemman äänen osalta yltääkseen desimiin. Koska toisen äänen yltää jättämään soimaan ylimmän terssiään alle, syntyy eräänlainen harhakuvitelma puolestaan siitä, että matalinkin ääni edelleen soisi. Pedaalia ei periaatteessa lainkaan tarvita. Kuva kertokoon enemmän kuin tuhat sanaa. Sointukiertona vanha tuttu: I – II m – bIII dim – I-asteen terssikäännös

Kuvio 36. Bluessävytteinen stride-harjoitus murretuille desimeille. Huom. sormijärjestys

Soittamalla vuoron perään yllämainittuja murtuvia desimejä ja pelkän Bud Powell -"voicingin", saamme luotua kromaattisen laulavan obligatolinjan, kultaisen muiston vanhan puhallinorkesterimusiikin karaktäärisäveliä soittaneesta pasuunasta. Toisella rivillä tuo "pasuuna" soittaa koko tahdin ajan yhtä pitkää säveltä, "tuuban" ja "banjon" luodessa "Oompah"-poljentoa sen molemmin puolin. Pedaalia ei vieläkaan välttämättä tarvita. "Pasuuna"-kosketin pitää vain pitää pohjassa vaihtaen alun peukalo nimettömään soinnulle noustessa.



Kuvio 37. Pasuunamainen obligatolinja

Tämä vasemman käden jakautuminen pelkistetyksi puhallinorkesteriksi voi vaikuttaa melko mutkikkaalta soitettavalta oikean käden improvisaation alle, mutta antamalla ajan rauhassa kulua ja veden virrata sillan alla on palkitseva lopputulos taattu: Kudoksen yläpuolella oikea käsi kyllä vapautuu toteuttamaan itseään trumpettina tai klarinettina.

Toinen vaihtoehto pienkädellisen desimisoittoon ovat jo edellä Duke Ellingtonin kohdalla mainitut, tietyssä mielessä yksinkertaisemmat murrettu desimit. Ne kuitenkin kaipaavat enemmän pedaalinkäyttöä kuulostaakseen hyvältä ja pedaali tuo aina omat mutkansa matkaan.

Itselläni kesti hiukan aikaa oivaltaa, ettei desimejä tarvitse murtaa aina etuiskulta alkaen, eikä murtamisen suunnan tarvitse olla ylöspäin. On myös mahdollista aloittaa murrettu desimi vasta iskulta, ja murtaa se halutessaan myös ylhäältä alaspäin, niin että bassoääni soi jälkimmäisenä. Koko touhuun totuteltaessa saattaa tosin vierähtää hetki jos toinenkin.

Seuraavaksi melko epätoivoinen esimerkki yrityksestä kävellä desimeillä joka neljäsosalla. Soittamalla hyppy vuorotellen ylös ja alaspäin säästyy aikaa ”turhalta” harppomiselta. Ylempi desimilinja soi aina iskulla, mutta mitä bassoäänten rytmeihin tulee, ne voi tulkita kahdella tavalla. Joko vain suuntaa-antavina aika-arvoina, mikäli hyppy ylös ja alas tekee mieli soittaa mahdollisimman nopeasti, tai sitten absoluuttisen tarkkana esitysohjeena.

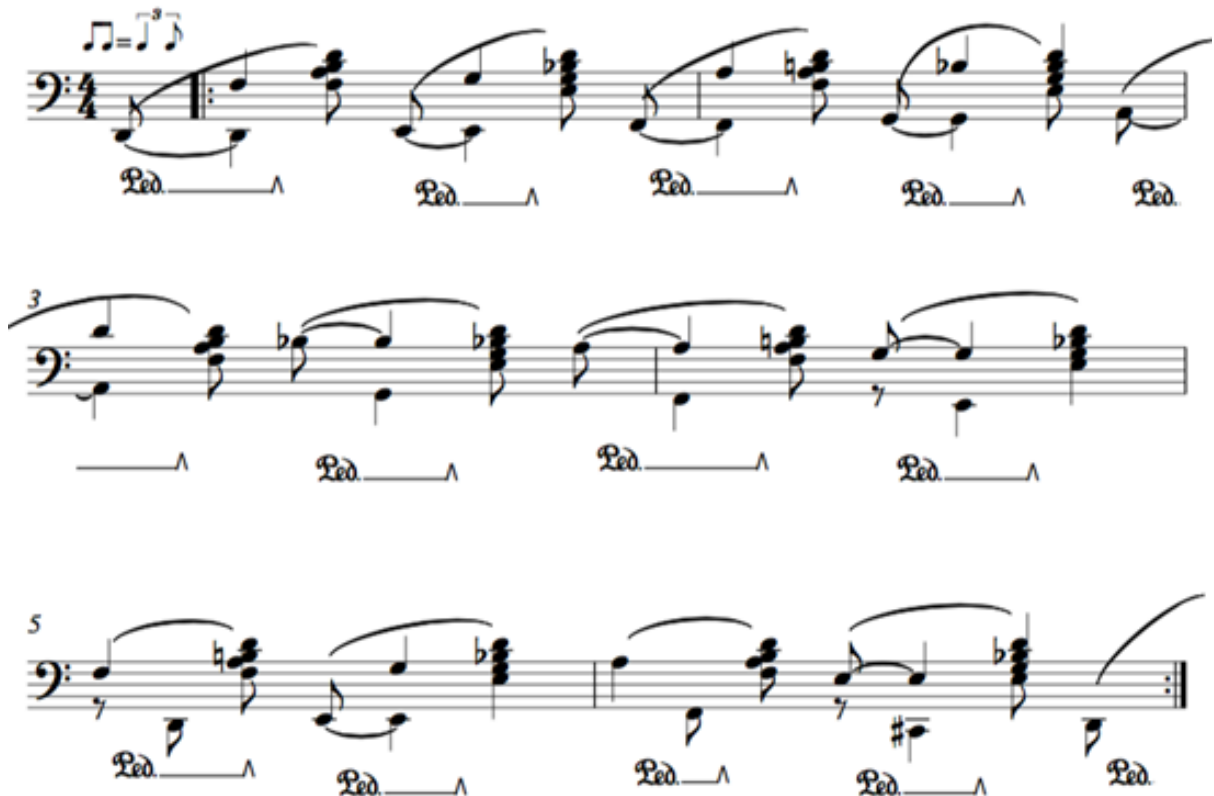
Kuvio 38. Vikkelän pienkädellisen desimit

On kieltämättä kovin haastaavaa ajoittaa pedaalinkäyttö niin, että vain yksi bassoääni soi kerrallaan, ja lisäksi soittaa bassoäänit niin hiljaisesti, ettei niiden pienten käsien edellyttämä vipellys kuulosta liian sotkuiselta ja rasittavalta.

Edellisen esimerkin kahta ensimmäistä tahtia voi helpottaa huomattavasti, jos ymmärtää yhdistellä eri intervaleja keskenään. Tässä 2. ja 4. iskujen epätoivoiset desimit on korvattu tersseillä. Oikeassa kädessä voi haeskella vaikkapa tuplatempo-fraaseja.

Kuvio 39. Vuorotellen murrettu desimi ja terssi

Alaspäin murrettavan desimin dynamiikkaa voi harjoitella soittamalla aluksi vain peukalolla ylempää ääntä melko voimakkaasti ja vähitellen lisäämällä hyppy alas pyrkien soittamaan pikkurillin bassoääni puolestaan mahdollisimman hiljaa ja kauniisti. Usko saattaa loppua kesken harjoittelun, mutta lopulta on mahdollista soittaa vaikkapa seuraavan kaltaista desimi-”Oompahia” päivä päivältä vapautuneemman improvisaation taustalla.



Kuvio 40. Rytmittelyä murretuilla desimeillä

6.7 Tavoitteena käsien vapaus, veljeys ja tasa-arvo

Yhdistelemällä stride-sovituksissaan ja -improvisaatioissaan edellä mainittuja eri kokoluokan ”Oompaheja”, rikkomalla tavanomaisen 2+2 rytmiiän asettamalla ”Oomit” ja ”Pahit” haluamaansa järjestykseen ja vapauttamalla vasemmankäden aika ajoon improvisoituihin linjoihin, soolo-breikkeihin tai erilaisiin yhteiskuvioihin oikean käden kanssa, saadaan tulokseksi jo hyvin monimuotoinen stride-sanavarasto ja -väripaletti.

7 Pohdinta

Tehdessäni tätä opinnäytetyötä opin itse eniten striden historiasta. Olin unohtanut monia asioita ja henkilöitä sitten afroamerikkalaisen musiikin historia –kurssille tekemäni lopputyön. On mukavaa syventää tietämystään ja tuntemustaan menneistä ajoista ja kuvitella olevansa edes pienen hiekanjyvän kokoinen osa suuressa historiallisessa jatkumossa. En itsekään olisi vielä jokin aika sitten osannut varmuudella tarkemmin selittää, missä kulkee ragtimen ja striden ero. Nyt vastaus löytyy tämän opinnäytetyön historia-osiosta. Stride lukeutuu jazzmusiikin piiriin ja on kehittynyt edellisestä muun muassa ”klassisesta ragtimesta”, joka 2/4 tahtilajeineen sisälsi marssimaisempaa poljentoa. Historia-osiosta löytyvät myös tyylilajin avainhahmot joiden kautta perustavimmanlaatuiset soittotekniikat käyvät ilmi seuraavassa osiossa.

Työ on alun perinkin rajattu koskemaan vain vasenta kättä. Väittäisin sen olevan stride-tyylin suhteen ylivoimaisesti olennaisempi käsi, joissa tiettyjen asioiden, kuten tarpeeksi vakaan ”Oompah”-poljennon, tulee tapahtua jotta soitto täyttäisi striden perinteiset kriteerit. En kenties itsekään ole aivan purinistinen stride-soittaja, ihanteeni ovat luultavasti liian kauniissa ja herkässä ilmaisussa verrattuna strideen aikansa ”bile”-musiikkina, mitä se totisesti olikin. Totta kai uudistukset ovat mitä keskeisimpänä osana jazzmusiikkia enkä suinkaan ole minkäänlaisen liiallisen luokittelun suuri ystävä, mutta varmasti jo Art Tatumien hurjimpien tuotosten kohdalla voi kysyä missä kulkee nimenomaan striden ja yleisemmin modernin jazzpianomusiikin raja?

Toinen eräänlainen rajaus oli se keitä pianisteja ja kuinka paljon käsittelin tai tulini maininneeksi. Tatumille en ”omistanut” mitään tiettyä tekniikkaa vaikka hänet tunnetaan niin sanotusti suurimpana kaikista. Tämä johtuu kenties siitä, että häneen ikään kuin ruumiillistuu se miksi tämä koko opinnäytetyö on tehty. Muun muassa hänessä asui se suuri ja mahtava, lähes yliluonnollinen voima, jota monet jollakin tasolla yhdistävät strideen ja sitten jättävät leikin sikseen. Näin teki esimerkiksi maailmankuulu jazzviulisti Stéphane Grappelli, joka hänkin soitti myös pianoa. Tatumia kuultuaan hän järkyttyi ja päätti panostaa entisestään viulunsoittoon. Samaa tarinaa kuulee Les Paulista ja kitarasta. Näiden tarinoiden tuomasta ilmapiiristä olen yrittänyt pyristellä eroon, ja jättänyt Tatuminkin vapaaehtoisesti hieman sivuun omasta toiminnastani. Hänelle olisi voinut omistaa vaikkapa kappaleen ”melodian soittamisesta vasemmalla kädellä ”Oompahin” kera, oikean käden uskomattomien sointuprogressioiden ja puoli sävelaskelta ylempää tapahtuvien juoksutusten koristelemana”.

Hauskaa että noin sata vuotta sitten soitettu musiikki on tällä hetkellä niinkin suuri osa omaa musiikillista maisemaani. Lisäksi esimerkiksi pienikätisen Donald Lambertin löytyminen historiankirjoista kävi myönteisestä vastauksesta kysymykseen: voiko stridea soittaa pienellä vasemmalla kädellä? Jatkotutkimuksen luontevia aiheita voisivat olla tarkempi paneutuminen kunkin soittajan tyyliin sekä tietysti oikean käden rooli stridessa.

Soittoteknisiä asioita käsittelevien osioiden laatimisessa ei syntynyt mitään sen mainittavampia uusia oivalluksia. Oli kuitenkin jossakin määrin silmiä avaavaa joutua kirjoittamaan eri menetelmiä konkreettiseksi nuottikuvaksi.

Stride-pianonsoitosta ja sen harjoittelusta on merkitsevää hyötyä vasemman käden tekniikkaan ja yleisesti kokonaisvaltaiseen pianonhallintaan. Tämä käy ilmi myös muita musiikkityylejä soittaessa. Esimerkiksi tanssimusiikki nousee vasemman käden tekniikan myötä aivan uudelle heikummalle tasolle. On hauskaa soittaa vapaan säestyksen yhteydessä usein käsiteltyjä tyylejä ja komppeja kuten humppaa, jenkkää, polkkaa, valssia tai vaikkapa beguinea, oikein sopivasta foxstrotista nyt puhumattakaan, pelkällä vasemmalla kädellä. Oikea käsi vapautuu tekemään mitä erinäisimpiä asioita.

En pidä itseäni vielä alkuunkaan katu-uskottavana stride-pianistina, mutta olen siinä pisteessä, jossa toivo alkaa pilkottaa ja huoli koko touhun toivottomuudesta väistyä. Totta kai jonkinasteista stride-soittoa voi opetella kuka tahansa, se nyt on toki itsestään selvää. Oma lopputulemani on että pienikätinenkin kykenee soittamaan sitä hyvinkin tyydyttävästi siinä missä muitakin tyylilajeja. Tärkeintä on sisäinen motivaatio ja tekemisen ilo.

8 Lähteet

KIRJALLISUUS:

DOBBINS BILL, 1985. The Contemporary Jazzpianist, Volume 2 & 3.

FELL, JOHN L. & VINDING TERKILD 1999. Stride!

MEHEGAN JOHN 1964, Swing and Early Progressive Piano Styles, Improvsation 3.

LYONS, LEN 1983. The Great Jazz Pianists.

AUDIOVISUAALISET LÄHTEET:

Jazz Piano History 2006, 20 levyn kokoelma

PREVIN ANDRÉ & PETERSON OSCAR, Haastattelu, Omnibus Kausi 8, Jakso 7.

<https://www.youtube.com/watch?v=55wYm8csHC4>

