

Toni Mattila

KITARAKOMPPI KUUBALAISITTAIN

Kitaran ja tres-kitaran säestävistä rooleista kuubalaisessa son-musiikissa

KITARAKOMPPI KUUBALAISITTAIN

Kitaran ja tres-kitaran säestävistä rooleista kuubalaisessa son-musiikissa

Toni Mattila
Opinnäytetyö
Syksy 2014
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Kulttuurialan yksikkö
Musiikin koulutusohjelma

Tekijä: Toni Mattila

Opinnäytetyön nimi: Kitarakomppi kuubalaisittain – kitaran ja tres-kitaran säestävistä rooleista kuubalaisessa son-musiikissa

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: syksy 2014 Sivumäärä: 63 + 1 liitesivu

Tämän opinnäytetyön päätutkimuskohteena on kitaran säestävä rooli ja kitaran säestystavat kuubalaisessa son-musiikissa. Lisäksi esittelen myös lyhyesti kuubalaisen tres-kitaran ja sen säestävän roolin son-musiikissa sekä selvitän kuubalaisen musiikin kehitystä.

Aiheen valinnan taustalla oli se, että en yrityksistäni huolimatta ollut opintojeni aikana löytänyt vastauksia kysymyksiini kitaran käytöstä ja soittotavoista kuubalaisessa musiikissa. Kokemuksieni mukaan tämä aihe on suomalaisten kitaristien ja kitaransoitonopettajien keskuudessa huonosti tunnettu.

Tutkimukseni perustuu löytämäni kuubalaista musiikkia käsittelevään lähdekirjallisuuteen sekä kuubalaiseen musiikkiin erikoistuneen suomalaisen muusikon, Tero Toivasen kanssa käymääni vuoropuheluun. Kielitaidon puutteen vuoksi en valitettavasti ole kuitenkaan pystynyt käyttämään apunani espanjankielistä lähdekirjallisuutta.

Tavoitteenani on ollut selvittää Kuuban musiikillisen ja kulttuurisen kehityksen historiallista taustaa sekä tutustua lähemmin son-musiikkiin ja sen säestämiseen kitaralla. Son-musiikin kitarasäestystä olen esitellyt erilaisten komppiesimerkkien avulla. Tätä materiaalia aion käyttää opetustyössäni ja pyrkiä siten lisäämään kuubalaisen musiikin perusteiden ja son-musiikin tuntemusta kitaransoitonopiskelijoiden keskuudessa.

Tämän työn on tarkoitus olla eräänlainen kitaristeille suunnattu son-musiikin ja laajemminkin kuubalaisen musiikin alkeiskurssi, jota voi käyttää apuvälineenä aiheeseen tutustuessa. Tutkimusta voisi jatkaa tres-kitaraa käsittelevää osiota laajentamalla ja syventämällä sekä tekemällä säestystapojen harjoittelua tukevia harjoitustaustoja.

Asiasanat:

Kuuba, kuubalainen musiikki, son, kitara,

ABSTRACT

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

Author: Toni Mattila

Title of thesis: Cuban Rhythm Guitar. Accompanying roles of guitar and tres guitar in Cuban son

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2014

Number of pages: 63 + 1 annex page

The aim of this thesis was to study the role and use of the guitar as an accompanying instrument in a Cuban style of music called the son. This thesis also includes a short presentation of an indigenous Cuban string instrument, the tres, and its role in Cuban son.

The reason for choosing this particular topic was that it was difficult to find any information on this issue during my studies. According to my experience this subject is unfamiliar among Finnish guitarists and guitar instructors.

The study is based on non-Spanish literature dealing with Cuban music and a dialogue with Mr. Tero Toivanen, a Finnish musician specialized in Cuban music.

The objective has been to survey the historical background behind the musical and cultural development in Cuba as well as to study the Cuban son in overall and especially the role and use of the guitar in this specific style of music. Several examples have been presented in order to demonstrate the different variations of guitar accompaniment in Cuban son.

Hopefully, this thesis could work as an introduction to Cuban son as well as Cuban music in general to all guitarists interested in this style of music.

Keywords:

Cuba, Cuban music, son, guitar

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 KUUBAN KULTTUURISTA JA YHTEISKUNNALLISTA TAUSTAA	10
2.1 Kuuban historiasta ja yhteiskunnallisesta kehityksestä yleisesti	10
2.2 Transkulturaatio	17
2.3 Kuuban kulttuurisen kehityksen väestöllisiä komponentteja	18
2.3.1 Indokuubalainen kulttuurikomponentti	19
2.3.2 Espanjalainen kulttuurikomponentti	19
2.3.3 Afrikkalainen kulttuurikomponentti	20
2.3.4 Ranskalainen ja ranskalais-haitilainen kulttuurikomponentti	22
2.3.5 Angloamerikkalainen kulttuurikomponentti	22
2.3.6 Muita kulttuurisia komponentteja	23
3 KUUBALAINEN MUSIIKKI	24
3.1 Lyhyt katsaus kuubalaisen populaarimusiikin historiaan	24
3.2 Son-musiikki	33
4 KITARAN JA TRES-KITARAN SÄESTYSTAVAT SON-MUSIIKISSA	40
4.1 Kitaran säestyskuvioita son-musiikissa	42
4.2 Esimerkkejä tres-kitaran säestyskuvioista son-musiikissa	51
5 POHDINTA	59
LÄHTEET	62
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Suomalaisessa musiikkikoulutusjärjestelmässä pidetään yleisesti tärkeänä monipuolista osaamista ja musiikkialan laaja-alaista hallintaa. Tämä näkökulma on kirjattu myös Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman sekä Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteisiin (Opetushallitus 2014, viitattu 8.10.2014).

Pop/jazz-musiikin opintojen ja opetustyön parissa saamani kokemukset ovat vahvistaneet näkemyksen siitä, että monipuolisen osaamisen ja laaja-alaisuuden tavoite on omaksuttu myös käytännön opetustyön tasolla: populaari- ja jazz-musiikin eri tyylilajeihin pyritään tutustumaan monipuolisesti ja kattavasti. Opiskelijan henkilökohtaiset mieltymykset ohjaavat opintojen painopisteen luontevasti hänen vahvimpien kiinnostuksenkohteidensa suuntaan. Samalla kuitenkin katsotaan musiikilliseen yleissivistykseen kuuluvaksi sekä vahvan musiikkisen pohjan luomisen kannalta tärkeäksi, että jokainen hallitsee merkittävimpien rytmimusiikin tyylisuuntien perusteet.

Tämä on perusteltua varsinkin ammattiopinnoissa, koska musiikkialan markkinat ovat Suomessa pienet ja alan ammattilaiset työskentelevät usein musiikillisesti hyvinkin vaihtelevissa tilanteissa. Monipuolinen osaaminen luo siten paremmat edellytykset ammatin harjoittamiselle ja työllistymiselle. Eikä laaja musiikillinen osaaminen ja yleissivistys liene millään tapaa haitallista kenellekään musiikkia harrastavalle, tasosta riippumatta. Henkilökohtaisesti näen musiikillisen laaja-alaisuuden olevan tärkeää myös muusikon persoonallisen ilmaisun, ”oman äänen”, kehittymisen sekä eri tyyliin tutustumisen, niiden vertailun ja yhdistelemisen pohjalta syntyneiden musiikillisten innovaatioiden kannalta.

Opinnäytetyöni aiheen valinnan taustalla oli kokemus siitä, että omassa musiikillisessa yleissivistyksessäni oli erään merkittävän rytmimusiikin lajin kokoinen aukko, jonka halusin paikata. Osaamiseni ja tietoni tämän musiikkilajin osalta olivat mielestäni vahvasti puutteelliset, enkä ollut aiemmin onnistunut

löytämään vastauksia mieltäni askarruttaneisiin kysymyksiin. Olin myös havainnut, että tämän tyyllilajin osaamisessa on yleisemminkin suomalaisten kitaristien keskuudessa selvästi puutteita. Siksi halusin tutustua aiheeseen tarkemmin ja yrittää ottaa selvää, mistä oikein onkaan kysymys.

Tämä edellä mainitsemani merkittävä rytmimusiikin tyyllilaji on kuubalainen musiikki. Olen suorittanut Helsingin ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelmassa kolmen opintopisteen laajuisen "Latin workshop" -ohjelmisto-workshopin, jossa soitettiin kuubalaista ja brasilialaista musiikkia. Kurssi oli erittäin hyvä, mutta lyhyen kestonsa vuoksi toimi lähinnä uuteen aiheeseen tutustumisena. Brasilialaiseen musiikkiin olin tutustunut jo aiemmin sekä instrumentti- että yhtyeopinnoissa, mutta kyseinen kurssi herätti kiinnostukseni myös kuubalaista musiikkia kohtaan. Aloin kysellä kitarraopettajilta neuvoja ja ohjeistusta siihen, mikä on kitaran rooli ja minkälaisia ovat sen soittotavat kuubalaisessa musiikissa. Tähän ei kuitenkaan kukaan tapaamistani kitaransoitonopettajista ole osannut vastata. Neuvo, jonka osa heistä on antanut, on sinänsä hyvä, toimii yleispätevästi missä tahansa tyyllilajissa ja kuvaa juuri sitä, mitä muusikko joutuu työssään usein tekemään: kuuntele mitä ympärilläsi tapahtuu ja pyri löytämään musiikillisesti mahdollisimman hyvin kokonaisuutta tukeva soittotapa. Mielestäni uuteen musiikkilajiin tutustuttaessa on kuitenkin tärkeää ja erittäin hyödyllistä tuntea kunkin musiikkilajin tyylinmukaiset soittotavat sekä vähintäänkin jotain tyylin traditiosta. Näitä ilman vastausta jääneitä kysymyksiä pyrin nyt tässä opinnäytetyössäni selvittämään.

Vaikka kuubalaisen musiikin harrastus on Suomessa melko vähäistä, maassamme on kuitenkin pieni mutta tietotaidoltaan ja osaamiseltaan hämmästyttävän tasokas kuubalaiseen musiikkiin perehtyneiden muusikoiden joukko. Olin kuullut muutamista kuubalaisen musiikin parissa toimivista suomalaisista muusikoista, ja koska opinnäyteprosessin alussa koin olevani tyhjän päällä enkä tiennyt mitä kautta pääsen aiheeseen konkreettisesti kiinni, otin yhteyttä erääseen heistä.

Tero Toivanen on erityisluokanopettaja ja kuubalaiseen musiikkiin erikoistunut muusikko. Hän on asunut Santiago de Cubassa vuosina 1992–2001, työskennellen siellä muusikkona, orkesterinjohtajana ja kuubalaisen perinnesäestämisen opettajana. Hänen pääinstrumenttinsa on *tres*, mutta hän hallitsee myös useita muita instrumentteja ja tuntee kuubalaisen *son*-musiikin ja kuubalaisen musiikkiperinteen perinpohjaisesti. Vierailin hänen luonaan, ja hän opetti minulle *son*-musiikissa käytetyt kitaran peruskompit. Olen myös konsultoinut häntä monissa asioissa tämän opinnäytetyöprosessin aikana ja saanut arvokasta palautetta.

Tavoitteenani tässä opinnäytetyöprosessissa oli selvittää itselleni, mitä on kuubalainen musiikki ja mitkä ovat sen juuret, sekä mitä on *son*-musiikki ja miten sitä soitetaan kitaralla. Päädyin rajaamaan aiheeksi kitaran roolin kuubalaisessa *son*-musiikissa, koska *sonia* pidetään kuubalaisen musiikin kehityksen kannalta merkittävimpänä tyylinä ja sillä on myös ollut merkittävä vaikutus moniin Karibian alueen, Väli-Amerikan ja jopa joihinkin Etelä- ja Pohjois-Amerikan musiikkityyleihin, varsinkin niin kutsuttuun *sa/sa*-musiikkiin. Lisäksi koin aiheeseen erittäin hyvin sopivaksi esitellä tässä opinnäytetyössä lyhyesti myös *son*-musiikin tärkeimmän instrumentin, kuubalaista alkuperää olevan *tres*-kitaran ja sen roolin *son*-musiikissa. Tavoitteenani oli yrittää tehdä jonkinlainen kitaristeille suunnattu kuubalaisen musiikin alkeiskurssi, jonka avulla aihepiiriin voi tutustua. Halusin myös saada tuotettua jotain, mitä voisin jatkossa käyttää apuna opetustyössä.

Opinnäytetyön lähdemateriaalia etsiessä selvisi, että kitaristeille suunnattua oppimateriaalia aiheesta on vähän ja suurin osa läpikäymistäni kuubalaista alkuperää olevia musiikkityylejä käsittelevistä kitaransoiton oppaista sisälsi epäjohdonmukaisuuksia, ristiriitaisuuksia, asiavirheitä sekä oppaan tekijän omia sovelluksia, jotka eivät olleet tradition ja tyylin mukaisia. Hyvin yleistä on, että pianon säestyskuvioita on siirretty hieman soveltaen kitaralle. Pianon säestyskuvioita on alun perin kehitetty *tres*-kitaran säestyskuvioista, eikä niillä ole mitään tekemistä alkuperäisten kitarasäestystyylien kanssa. Niitä voi toki halutessaan soveltaa kitaralle, mutta alkuperäistyylin ja tradition mukaista se ei ole.

Tämä opinnäytetyö jakautuu kahteen osaan, joista toinen on kuubalaista kulttuuria ja musiikkia taustoittava ja toisessa esitellään käytännön säestysesimerkkejä. Luvuissa 2 ja 3 perehdytään kuubalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin taustoihin. Niissä asioita tarkastellaan historiallisesta perspektiivistä ja kappaleet ovat sisällöltään kuubalaista musiikkia ja kulttuuria yleisesti taustoittavia. Luvussa 3 tarkastellaan kuubalaisen perinne- ja populaarimusiikin kehitystä. Luvussa 4 esitellään työn varsinaisia tuloksia eli kitaran ja tres-kitaran säestystapoja kuubalaisessa son-musiikissa. Olen kokenut historialliseen taustaan tutustumisen tärkeäksi, koska Kuuba on yhteiskunnallisesti, kulttuurisesti ja musiikillisesti suurimmalle osalle suomalaisista ja eurooppalaisista täysin vieras. Ymmärtääkseen musiikkia on hyvä tutustua taustalla vaikuttavaan kulttuuriin, ja kulttuurin ymmärtämistä puolestaan auttaa yhteiskuntaan ja sen historiaan tutustuminen.

Tähän opinnäytetyöhön voi tutustua monella tavalla. Jos sen lukee normaalisti alusta loppuun, toimii luku 2 alustuksena luvulle 3, joka puolestaan taustoittaa lukua 4. Tutustumisen voi myös aloittaa luvusta 3 tai vasta sen son-musiikkia käsittelevästä osiosta. On myös mahdollista aloittaa suoraan luvusta 4 ja edetä sen jälkeen takaperin lopusta kohti alkua, jos haluaa syventää näkemystään kuubalaisesta musiikista.

2 KUUBAN KULTTUURISTA JA YHTEISKUNNALLISTA TAUSTAA

Tässä osiossa taustoitetaan Kuuban yhteiskunnallista ja kulttuurista kehitystä. Kuuban historia ja sen yhteiskunnan kehitysvaiheet pitävät sisällään lukemattomia tapahtumia ja tapahtumasarjoja, joilla on ollut merkittävä vaikutus kuubalaisen kulttuurin ja musiikin kehitykseen. Näitä tapahtumia käsitellään seuraavissa kappaleissa.

2.1 Kuuban historiasta ja yhteiskunnallisesta kehityksestä yleisesti

Kolonialismin perintö

Kuuban, kuten koko muunkin Amerikan, historia on vahvasti kolonialismin vaikutuksen muovaama. Kristoffer Kolumbus saapui Länsi-Intian saaristoon lokakuussa 1492 etsiessään läntistä merireittiä Intiaan, ja pari vuosikymmentä myöhemmin espanjalaiset konkistadorit alkoivat koluta ympäri uutta mannerta kultaa ja muita rikkauksia etsien, uusia alueita valloittaen sekä samalla alkuperäiskulttuureja ja niiden edustajia tuhoten. Jo 1500-luvun puoliväliin mennessä lähes kaikki Karibian alueen saaret, lähes koko Väli-Amerikka ja suuri osa Etelä-Amerikan rannikkoseutuja oli alistettu Espanjan siirtomaiksi. Portugali sai Espanjan kanssa solmitun sopimuksen perusteella valloittaa nykyisen Brasilian valtion alueita. 1600-luvulta lähtien ajan muut eurooppalaiset merenkulun suurvallat Englanti ja Ranska ottivat hallintaansa suuria siirtoma-alueita Pohjois-Amerikasta.

Kahden eri maailman yhteentörmäys oli raju. Kolonialismi oli suurvaltapolitiikkaa, ja uudet alueet kiinnostivat siirtomaavaltoja ennen kaikkea taloudellisista ja strategista syistä. Tuon ajan eurooppalaisen maailmankuvan mukaan eurooppalaisen sivilisaation ylivoimaisuus oikeutti valloittamaan ennen tutkimattomia alueita ja hyödyntämään niiden raaka-ainevaroja, eikä näiden alueiden alempiarvoisilla pakanakansoilla ollut mitään oikeutta vastustaa tätä näkemystä. Näitä alueita asuttaneiden alkuperäiskansojen kulttuurien ja

elämäntapojen oli vähintäänkin sopeuduttava aggressiivisen valloittajan edustamaan kulttuuriin. Näissä kahden eri kulttuurin välisissä akkulturaatioprosesseissa moni alkuperäiskulttuuri joko tuhoutui tai aktiivisesti tuhottiin valloittajien toimesta. Tämän kohtalon koki myös Kuuban saaren aboriginaali intiaaniväestö.

Siirtomaavallan alkuvaiheet

Kolumbus tutki Kuuban saarta jo ensimmäisellä löytöretkellään lokakuussa 1492, mutta ensimmäiset siirtokuntansa espanjalaiset valloittajat perustivat sinne vasta parikymmentä vuotta myöhemmin, vuonna 1511. Vaikka Kuuban saari oli merenkulun, transatlanttisen kaupan ja siirtomaiden raaka-aineresurssien hyödyntämisen kannalta Espanjan tärkein tukikohta Karibianmeren ja Meksikonlahden alueella, eräänlainen portti uuteen maailmaan, ei emämaa osoittanut juurikaan kiinnostusta Kuuban yhteiskunta- ja elinkeinorakenteen kehittämiseen. Saaren pääsatama oli aluksi Santiago de Cuba, mutta vuonna 1552 siirtomaahallinnon keskus siirrettiin Havannaan (esp. *La Habana*), joka sai samalla oikeuden toimia Kuuban ainoana kauppasatamana. Tämän monopoliaseman se säilytti vuoteen 1765, ja Havannasta muodostui Kuuban taloudellinen, hallinnollinen ja poliittinen keskus. Aluksi Havannan pääasiallinen tehtävä oli toimia ennen kaikkea kauppalaivaston huoltotukikohtana, joka tarjosi laivoille vesi-, ruoka- ja muuta tarviketäydennystä, laivojen korjaus- ja huoltopalveluita, suojaa merirosvoja vastaan sekä mahdollisuuden lepoon ja virkistykseen. (Roy 2002, 3; Karcia 2005, 27, 32.)

Siirtomaavallan kaksi ensimmäistä vuosisataa olivatkin Espanjan asenteesta johtuen Kuubassa hitaan yhteiskunnallisen ja väestöllisen kehityksen aikaa. Pienimuotoista maataloustuotantoa, kuten sokeriruo'on, tupakan ja kahvin viljelyä, syntyi vähitellen, mutta Espanjan tiukka kontrolli jarrutti tätäkin kehitystä. Orjuutettu alkuperäisväestö pantiin myös kaivamaan kultaa, mutta kaivokset osoittautuivat tuottamattomiksi. Elinkeinotoiminta oli suppeaa ja työmarkkinat olivat pienet, joten maahanmuutto ja siirtotyöläisyys emämaasta

oli melko vähäistä sekä orjatyövoiman tuonti orjuutetun alkuperäisväestön sukupuuttoon kuolemista huolimatta vielä maltillista. Näistä syistä väestönkehitys oli hidasta. (Kapcia 2005, 27.)

Yhteiskunnallisen kehityksen kiihtyminen

Tilanne muuttui kuitenkin merkittävästi 1700-luvun puolivälin jälkeen. Euroopassa käytyyn ns. seitsenvuotiseen sotaan liittyneen siirtomaasodan aikana englantilaiset valtasivat Havannan vuonna 1762 ja miehittivät sitä 11 kuukautta, vuoden 1763 rauhansopimuksen solmimiseen saakka. Tämän miehityksen aikana britit vapauttivat espanjalaisten aiemmin tiukasti kontrolloiman kaupankäynnin, mikä mahdollisti pääsyn Karibian ja Pohjois-Amerikan markkinoille. Miehityskauden päätyttyä Iso-Britannia sai haltuunsa Espanjan hallinnassa olleen Floridan niemimaan ja Havanna palautettiin Espanjalle. Vasta tämä miehitysjakso sai Espanjan ymmärtämään Kuuban taloudellisen ja strategisen merkityksen. Espanjan keskushallinto lievensi aiempia kaupankäynnin rajoituksia ja salli kaupan Karibian alueen muiden saarten sekä vuoden 1776 jälkeen (samana vuonna itsenäiseksi julistautuneen) Pohjois-Amerikan Yhdysvaltojen kanssa. (Similä 1998, 15; Kapcia 2005, 27.)

Markkinoiden avautuminen johti sokerintuotannon voimakkaaseen kasvuun ja sokeriruohon viljelyn kehittymiseen. Lisäksi Haitin 1791–1792 orjakapina ja sitä seurannut vallankumous romahdutti Ranskan rikkaimman siirtomaan sokeriteollisuuden ja ranskalaisia maanomistajia pakeni orjineen Haitilta Kuubaan. Mukanaan he toivat pääomia ja tietotaitoa, joiden ansiosta sokerintuotannon kasvu kiihtyi entisestään. Kaiken tämän johdosta Kuubasta tuli Karibian sokerintuotannon keskus ja maa alkoi vaurastua voimakkaasti. Vajaassa viidessäkymmenessä vuodessa Kuuba muuttui alikehittyneestä provinssista yhdeksi Espanjan rikkaimmista siirtomaista. (Similä 1998, 10,15; Kapcia 2005, 28.)

Orjatyövoiman tuonnin voimakas kasvu

Voimakkaasti lisääntynyt sokerinviljely lisäsi työvoiman tarvetta huomattavasti, ja raskaisiin töihin käytetyn afrikkalaisen orjatyövoiman tuonti Kuubaan kasvoi räjähdysmäisesti. Siirtomaavallan perustamisesta 1512 vuoteen 1763 kuluneen kahden ja puolen vuosisadan aikana Kuubaan oli tuotu noin 60 000 afrikkalaista orjaa. Sokerintuotannon kasvun ja lisääntyneen työvoiman tarpeen myötä seuraavan reilun sadan vuoden aikana (vuodesta 1764 orjien tuonnin loppumiseen vuonna 1873) orjia tuotiin yli 750 000. 1800-luvun puolivälissä Kuubaan tuotiin myös kymmeniä tuhansia kiinalaisia siirtotyöläisiä, jotka kuitenkin alistettiin orjuutta vastaavaan asemaan. Myös maahanmuutto vilkastui, ja Kuuba olikin Espanjasta Latinalaiseen Amerikkaan suuntautuneen siirtolaisuuden merkittävin kohde aina 1800-luvun lopulle saakka. Kuuban väestö kasvoi 1600-luvun alun noin 20 000:sta vuoden 1774 171 000:en ja 1860-luvulla asukkaita oli jo lähes 1,4 miljoonaa. (Luhtala 1997, 19; Similä 1998, 11–12; Kapcia 2005, 27–28.)

Luokkajako ja rotuerottelu

Kuubassa oli vahvasti jakautunut luokkayhteiskunta, jossa yksilön sosiaalinen asema perustui aluksi ennen kaikkea rotuun ja etniseen alkuperään, ja vasta myöhemmin 1800-luvulla yhteiskuntaluokka määrittyi enemmän ammatillisin, taloudellisin tai poliittisin perustein. Pienen, yhteiskunnan tärkeimpiä osa-alueita hallitsevan, yläluokan muodostivat kaupungeissa mm. virkamiehinä, liikemiehinä, maanomistajina, upseereina ja pappeina toimineet mannespanjalaiset, jotka olivat valkoisten väestönosan vähemmistö. Osa valkoisista kuului keskiluokkaan ja toimi lähinnä kaupungeissa vähittäiskauppiaina, käsityöläisinä tai sotilaina. Suurin osa valkoisesta väestöstä oli kuitenkin alaluokkaan kuuluvia köyhiä maanviljelijöitä tai karjatilallisia. Kuuban sosiaalisessa hierarkiassa alimpaan luokkaan kuului myös musta väestönosa. Suurin osa mustasta väestöstä oli orjia, jotka olivat yhteiskunnan arvoasteikossa pohjimmaisena. Valtaosa näistä orjista eli maaseudulla sokeri- ja kahviplantaasien tai kaivosten työmaaparakeihin

suljettuina. Pieni osa orjista työskenteli kaupungeissa palvelijoina tai renkeinä yleensä hieman inhimillisemmissä olosuhteissa. Vapaat mustat ja mulatit toimivat maanviljelijöinä tai kaupunkien reuna-alueilla esimerkiksi muurareina, maalareina, puuseppinä, suutareina tai muissa vastaavissa ammateissa. (Similä 1998, 12; Oris 1999, 22–23.)

Mustaihoista väestöä pidettiin kaikkia muita alempiarvoisena ja heihin kohdistettiin voimakasta rotusyrjintää, joka jatkui myös orjuuden lakkauttamisen (1886) jälkeen (Luhtala 1997, 67; Similä 1998, 19, 63; Roy 2002, 5, 100; Kapcia 2005, 30). Rasismi oli yhteiskunnassa arkipäivää, ja virallisesti siihen puututtiin vasta 1959, jolloin vallankumouksen jälkeinen hallinto kielsi rotuerottelun julkisilla paikoilla (Similä 1998, 99). Orjuus ja mustien huono asema synnyttivät 1800-luvulla afrikkalaisperäisen väestön keskuudessa kapinointia, joka huipentui vuoden 1844 *Escalera*-nimellä tunnettuun salaliittoon. Se kukistettiin väkivaltaisesti ja satoja mustia sekä mulatteja tuomittiin kuolemaan tai vankeuteen, tuhansia lähti tai karkotettiin maanpakoon. Valtaapitävät syyllistyivät myös kidutuksiin ja murhiin. Erityisesti vaino kohdistettiin vapaiden mustien merkittävimpiin kulttuuripersonoihin ja oppineimpiin edustajiin. Täten Escaleran jälkeisissä tapahtumissa oli Similän mukaan jopa etnisen puhdistuksen piirteitä. (Similä 1998, 36.)

Haave itsenäisyydestä

Kansallistunne alkoi vahvistua Kuubassa vähitellen 1800-luvulla. Emämaa alettiin kokea maantieteellisesti, taloudellisesti ja kulttuurisesti etäisenä, ja Espanjan harjoittama tiukan kolonialistinen hallinto ja poliittisten vaikutusmahdollisuuksien puute aiheutti tyytymättömyyttä kreoliporvariston keskuudessa. Ajatus yhteiseen menneisyyteen pohjautuvasta kuubalaisesta kulttuurista alkoi myös nostaa päätään (Similä 1998, 23). Kuusiston ja Vuorimiehen mukaan kuubalainen kulttuuri alkoi 1800-luvulla muuntua eurooppalaisuutta ihannoivasta tietoisesta kuubalaiseksi (1991, 74). Espanjan Etelä-Amerikan siirtomaat itsenäistyivät 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana, mikä lisäsi itsenäistymishaluja myös kuubalaisten

keskuudessa. Kaikki edellä mainittu johti ensimmäiseen Espanjan vastaan käytyyn itsenäisyystaisteluun vuosina 1868–1878, joka oli ensimmäinen yritys yhdistää sosiaalisesti jyrkästi jakautunut ja epätasa-arvoinen yhteiskunta. Kuubalaiset olivat kuitenkin vielä liian heterogeeninen joukko, ja itsenäisyyden tavoittelu kaatui lopulta porvariston hajanaisuuteen. (Oris 1999, 23-24.)

Seuraava, vuosina 1895–1898 välillä käyty toinen itsenäisyystaistelu johti Kuuban irtautumiseen Espanjasta, mutta itsenäisyyttä ei silläkään saavutettu. Pohjois-Amerikan Yhdysvalloista oli tullut 1800-luvulla Kuuban merkittävin vientikohde, ja sen taloudellinen vaikutusvalta Kuubassa oli suuri. Yhdysvallat oli myös strategisesti kiinnostunut lähialueidensa tapahtumista, ja kun Kuuban itsenäisyystaistelu ajautui sotilaalliseen pattitilanteeseen, katsoi Yhdysvallat tarpeelliseksi puuttua tilanteeseen ja julisti sodan Espanjaa vastaan huhtikuussa 1898. Sota kesti seuraavaan elokuuhun saakka ja päättyi Espanjan perusteelliseen tappioon. Välittömästi Yhdysvaltojen ja Espanjan välisen rauhansopimuksen allekirjoittamisen jälkeen Yhdysvallat miehitti Kuuban. Miehitys kesti neljä vuotta, jona aikana Yhdysvallat pyrki kitkemään poliittisen radikalismia, saamaan maan talouden kontrolliinsa ja houkuttelemaan kuubalaiset vapaaehtoisesti etupiiriinsä. Kuuba sai vuonna 1902 muodollisen ja vahvasti ehdollisen itsenäisyyden, kun perustuslakiin suostuttiin muotoilemaan lisäys (*the Platt Amendment*), joka antoi Yhdysvalloille oikeuden yksipuoliseen sotilaalliseen väliintuloon, jos se katsoi tilanteen niin vaativan. Käytännössä Kuuban ulko-, talous- ja toisinaan myös sisäpolitiikka saneltiin tämän jälkeen Washingtonista. (Kapcia 2005, 30–31.)

USA:n vasallivaltiota sosialistiseksi yhteiskunnaksi

Vuosien 1902 ja 1959 välistä jaksoa kutsutaankin puoli-itsenäisen tasavallan ajaksi (Similä 1998, 47). Tuota aikaa leimasi poliittinen epävakaus ja taloudellinen riippuvuus Yhdysvalloista. Suurin osan viljelysmaasta, teollisuudesta, tuotantolaitoksista ja liike-elämästä oli pohjoisamerikkalaisten omistuksessa. Yhdysvaltojen interventio-oikeus kumottiin lopulta 1934, mutta siihen turvauduttiin vuosina 1906-09, 1912 ja 1917-23. Kansan keskuudessa

tyytymättömyyttä aiheuttivat mm. maaseudun kehittymättömyys, köyhyys ja suuret tuloerot, yhteiskunnallinen epätasa-arvo, rehottava korruptio ja luonnollisesti riippuvuus Yhdysvalloista. Maata hallitsi sarja Yhdysvaltojen tukemia nukkehallituksia ja diktaattoreita. Vuoden 1933 armeijan vallankaappauksessa valta-asemaan nousut ja vuoden 1944 presidentinvaaleissa hävinnyt Fulgencio Batista organisoivat uuden vallankaappauksen vuonna 1952, peruutti tulossa olleet parlamenttivaalit ja alkoi hallita Yhdysvaltojen tukemana diktaattorina. Batistan toiminta synnytti vastarintaliikkeen, jonka johtoon nousi Fidel Castro. Ensimmäinen vallankumousyritys 1956 epäonnistui, mutta Batistan asema alkoi vähitellen heiketä. Vaaja kolme vuotta myöhemmin Batista pakeni maasta ja Fidel Castro nousi vuoden 1959 vallankumouksessa Kuuban johtoon. (Kapcia 2005, 61–65.)

Vaikka vallankumous ei varsinaisesti alkanut ideologialtaan sosialistisena, johti seuraavien vuosien kehityskulku siihen, että Kuubassa siirryttiin vuonna 1961 sosialistiseen talous- ja yhteiskuntajärjestelmään. Yhdysvallat paheksui vallankumouksen jälkeisiä tapahtumia ja suhtautui nihkeästi yhteistyöhön uuden hallinnon kanssa, mikä puolestaan sai Castron etsimään liittolaisia muualta. Kuuba solmikin vuonna 1960 yhteistyösopimuksen Neuvostoliiton kanssa ja kansallisti kaikki merkittävimmät yritykset, joista suurin osa oli yhdysvaltalaisien omistamia. Tammikuussa 1961 Yhdysvallat katkaisi diplomaattiset suhteet Kuubaan, ja huhtikuussa Yhdysvaltojen tukema maasta paenneiden kuubalaisten puolisolitaallinen joukko hyökkäsi Sikojenlahdelle, pyrkimyksensä kaataa Castron hallinto. Maihinnousuyritys kukistettiin väkivaltaisesti. Vuonna 1962 Yhdysvallat asetti Kuuban kauppasaartoon, joka jatkuu edelleen ja estää tehokkaasti myös muiden maiden kaupankäynnin Kuuban kanssa. Tämä lisäsi entisestään Kuuban riippuvuutta Neuvostoliitosta. Tiivistynyt yhteistyö Neuvostoliiton kanssa johti myös lokakuun 1962 Kuuban ohjus kriisiin, joka kärjisti suurvaltojen väliset suhteet lähelle kolmannen maailmansodan puhkeamista. (Kapcia 2005, 119–121.)

Sosialistinen Kuuba toi mukanaan yksipuoluejärjestelmän, jäykän byrokraattisen hallinnon, valtiojohtoisen talouden, yhden virallisen totuuden linjan ja ilmaisunvapauden kontrolloinnin, joka johti myös hallinnon kritikoiden ja

vastustajien poliittiseen vainoon. Vallankumouksen jälkeisinä vuosikymmeninä satoja tuhansia kuubalaisia on lähtenyt maasta. Toisaalta sosialistinen hallinto on saanut aikaan myös kansalaisten elämää merkittävästi parantaneita uudistuksia, kuten julkisen terveydenhuoltojärjestelmän sekä koulutusjärjestelmän ja sitä kautta koulutustason merkittävän paranemisen. Myös kuubalaisten elintason parani ja kulttuuriin panostettiin, joskin se samalla valjastettiin sosialistista ideologiaa palvelevaan rooliin. (Kapcia 2005, 119-123.)

Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen Kuuban talous on heikentynyt ja se on joutunut jossain määrin avaamaan yhteiskunnan ja talouden sosialistisia rakenteita. Yhdysvaltain dollarin käyttö maksuvälineenä sallittiin, pienyrityksistä tehtiin mahdollista yli neljän vuosikymmenen tauon jälkeen, viljelijöiden sallittiin myydä osa tuotannostaan vapailla markkinoilla ja matkailualan investointimahdollisuuksia vapautettiin. Turismista onkin tullut merkittävä tulonlähde, ja 2000-luvulle tultaessa vuosittaisten matkailijoiden määrä on noussut yli kahden miljoonan. Toisaalta jako kahden valuutan (dollari/peso) talouteen on luonut sosiaalista epätasa-arvoa, koska kaikilla ei ole mahdollisuutta saada käsiinsä ulkomaista valuutaa. (Kapcia 2005, 179-180.)

2.2 Transkulturaatio

Sosiologiassa termillä akkulturaatio tarkoitetaan kulttuurista toiseen siirtymisen prosessia, uuteen kulttuuriin sulautumista tai sopeutumista. Akkulturaatio käsitetään usein yksisuuntaisesti vähemmistökulttuurin edustajien sopeutumisena valtakulttuuriin. Merkittävän kuubalaisen kulttuurintutkijan Fernando Ortizin (1881–1969) mielestä akkulturaatio kuvasi huonosti Kuuban vuosisatoja kestänyttä ja useista eri siirtymävaiheista koostuvaa kulttuurista kehitysprosessia. Ortiz näki Kuuban kulttuurisen kehityksen intensiivisenä ja monimutkaisena eri ihmisryhmien välisten interaktiivisten muutosprosessien jatkumona, jossa kulttuurista toiseen siirtymisen eri vaiheissa tapahtuu vähitellen edeltävästä kulttuurista luopumisen, dekkulturaation, kautta uuden

kulttuurin muotoutumista, neokulturaatiota. Tätä ilmiötä kuvaamaan hän esitteli vuonna 1940 käsitteen transkulturaatio. (Ortiz 1970, 97–103.)

Juhani Similä kuvaa transkulturaatiota seuraavasti:

Transkulturaatiomallissa kuubalaisen kulttuurin ja väestörakenteen kehitys hahmottuu peräkkäisinä, toisiinsa kietoutuneina tapahtumasarjoina. Kulttuurienvälisen kanssakäymisen nähdään tällöin kehittyvän alun monikulttuurisesta tilanteesta interkulttuuriseen vuorovaikutukseen ja tästä edelleen kulttuurienväliset rajat ylittäviin, transkulttuurisiin muotoihin. (Similä 1998, 9.)

Kuuban historia koostuukin useista Similän mainitsemista interkulttuurisista vuorovaikutusprosesseista. Ensimmäinen niistä oli alkuperäisen intiaaniväestön ja espanjalaisten valloittajien välinen, intiaanien tuhoutumiseen johtanut prosessi sekä eri espanjan osista tulleiden siirtolaisten välillä tapahtunut interiberiläisen kulttuurin muodostuminen. Seuraavaksi ainekseksi tähän kulttuurien keitokseen tuli Afrikasta tuotu orjatyövoima, monine heimoineen ja kulttuureineen. Myöhemmissä prosesseissa mukaan tuli vielä esimerkiksi ranskalaisia, ranskalais-haitilaisia, kanariansaarelaisia ja jopa kiinalaisia kulttuurisia komponentteja. (Similä 1998, 10-11.) Edellämainitut esimerkit kuvaavat, kuinka Kuuban väestöllinen, yhteiskunnallinen ja kulttuurinen kehitys on määrittynyt edellä mainittujen transkulturaatioprosessien jatkumossa.

2.3 Kuuban kulttuurisen kehityksen väestöllisiä komponentteja

Oris esittelee kuubalaisuuden reseptiä pohtiessaan eritaustaisia väestöryhmiä, jotka hän näkee Kuuban kulttuurisen kehityksen ja kuubalaisuuden käsitteen muodostumisen komponentteina – ainesosina hitaasti hautuvassa monikulttuurisessa keitoksessa (Oris 1999, 12-21). Sovellan samaa tapaa käydessäni läpi merkittävimpiä transkulttuuristen prosessien osatekijöitä.

2.3.1 Indokuubalainen kulttuurikomponentti

Kuuban saaren alkuperäiset asukkaat, *siboney*-, *guanajabibe*- ja *taíno*-heimoihin kuuluneet intiaanit orjuutettiin. Raskas pakkotyö, nälkiintyminen, espanjalaisten mukanaan tuomat tartuntataudit, murhat ja joukkoitsemurhat johtivat nopeasti alkuperäisväestön tuhoon. (Kuusisto&Vuorimies 1991, 11; Luhtala 1997, 12.) Tästä syystä alkuperäisen intiaaniväestön vaikutus kuubalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin kehitykseen jäi hyvin vähäiseksi. Intiaanien perinne elää nykyään lähinnä paikannimistössä sekä kodinhoitoon liittyvässä sanastossa ja toiminnassa (Kuusisto&Vuorimies 1991, 11). Yksi intiaanikulttuurista peräisin oleva asia on kuitenkin ollut kulttuurisesti erittäin merkittävä; espanjalaiset oppivat tupakkakasvin käytön polttamalla intiaaneilta (Ortiz 1970, 104–110; Oris 1999, 14).

2.3.2 Espanjalainen kulttuurikomponentti

Saarelle saapuneiden espanjalaisten mukanaan tuoma kulttuuriperintö oli kirjava ja moniulotteinen. Laajemmin tarkasteltuna he toivat mukanaan vaikutteita koko Välimeren alueen vuosituhantisesta, lukemattomien eri kansojen, rotujen ja kulttuurien muovaamasta kulttuuriperimästä. Tietynlaisen yleis-espanjalaisen kulttuurin lisäksi jokainen toi mukanaan myös oman alueensa paikalliskulttuurin erityispiirteet. (Oris 1999, 15.)

Espanjalainen kulttuuriperinnön vaikutus oli tietyllä tapaa kaksijakoista. Espanjalaisten siirtolaisten joukon voi jakaa toisistaan selvästi poikkeavan sosiaalisen ja ekonominen aseman perusteella karkeasti kahteen ryhmään: mannerespanjalaisiin ja kanariansaarelaisiin. Ensimmäisen ryhmän edustajat kuuluivat pääasiassa taloutta ja politiikkaa hallitsevaan yläluokkaan, kun taas jälkimmäiset olivat lähinnä köyhiä maaseudun tupakanviljelijöitä. Tämän johdosta mannerespanjalaisten vaikutus oli vahvempi urbaanissa korkeakulttuurissa, kun taas kanariansaarelaisien vaikutus oli merkittävämpää maaseudun väestön ja populaarikulttuurin parissa. On siis tärkeää huomioida,

että espanjalaiset eivät olleet ainoastaan yläluokkaisia ”valloittajia”, jotka olivat espanjalaisperäisessä väestönosassa selkeä vähemmistö. (Similä 1998, 12; Oris 1999, 15-16.)

2.3.3 Afrikkalainen kulttuurikomponentti

Varsin pian Espanjan siirtomaavallan edustajien saarelle asettumisen jälkeen alkoi myös afrikkalaisen orjatyövoiman tuonti. Orjia rahdattiin Orjarannikkona tunnetulta alueelta Guineanlahden pohjoisrannikolta, niin kutsutusta ”Afrikan kainalosta”, nykyisten Nigerian, Ghanan, Togon ja Beninin valtioiden alueilta (Luhtala 1997, 13). Orjakauppa kiellettiin vuonna 1820, mutta orjien salakuljetus Kuubaan jatkui vuoteen 1873 saakka. Orjuus lakkautettiin Kuubassa vasta vuonna 1886. Arviot Kuubaan tuotujen afrikkalaisten orjien kokonaismäärästä vaihtelevat eri lähteissä miljoonan molemmin puolin. (Similä 1998, 11; Oris 1999, 17; Roy 2002, 5.)

Jos oli Kuubaan saapunut espanjalainen kulttuurinen komponentti kirjava, moniulotteinen ja heterogeeninen, oli afrikkalaisten orjien mukanaan tuoma kulttuuriperintö sitä vielä monin verroin enemmän. Afrikkalaisen väestönosan voi sanoa olleen multietninen eri kulttuureiden ja kielten sekoitus. Suurimmat etniset ryhmät muodostivat *yoruba*-, *bantu*-, *arará*- ja *karabali*-kansat. Yorobat ja karabalit tulivat nykyisen Nigerian, ararát Dahomeyn (nyk. Benin) ja bantut hieman etelämpää Kongo-joen alueelta. Muita kansoja olivat mm. nykyisen Senegalin alueen *gangát* ja *mandingát*. Moni näistä ryhmistä, varsinkin bantut ja karabalit, jakoutuivat vielä moniin etnisiin alaryhmiin. (Kuusisto&Vuorimies, 1991, 13, 22, 32; Luhtala 1997, 13.)

Yorobat, joita kutsuttiin Kuubassa myös nimellä *lucumí*, olivat lukumääräisesti selvästi suurin ryhmä, ja heitä alettiin tuoda Kuubaan vasta 1800-luvulla. Näistä syistä yoruba-kulttuurin asema on Kuuban afrikkalaisperäisessä kulttuurikomponentissa vahva. Kuuban merkittävin uskonto *santería*, on yoruba-perinteisiin vahvasti pohjautuva synkretistinen kansanuskonto. Espanjalaisten

pyrkiessä käännättämään orjat roomalaiskatoliseen uskontoon omaksuivat yorubat näennäisesti katolisuuden, mutta etsivät katolisista pyhimyksistä omia jumaliaan vastaavat hahmot, joiden kautta saattoivat jatkaa *orisha*-jumaliensa palvomista. (Kuusisto, Vuorimies 1991, 13, 24; Luhtala 1997, 14–17.)

Orjat jakaantuivat maaseudulla työskenteleviin ja kaupunkiorjiin. Maaseudun plantaaseilla ja kaivoksissa työ oli raskasta ja olosuhteet epäinhimillisiä. Orjien pakoyritykset olivatkin yleisiä, ja pakenemaan onnistuneet orjat muodostivat syrjäisille seuduille omia pieniä yhteisöjään. (Oris 1999, 17; Kapcia 2002, 29.) Kuubassa oli jo 1500-luvulla säädetty laki, joka mahdollisti orjien vapauttamisen (Luhtala 1997, 13). Orjan oli periaatteessa mahdollista saavuttaa vapaus ”palkaksi” omistajalle suorittamastaan työstä (Kuusisto&Vuorimies 1991, 11). Orjien vapautuminen ei kuitenkaan ollut yleistä. Kaupungeissa vapaat mustat ja mulatit saivat 1800-luvulla perustaa keskinäisen avun yhdistyksiä (*cabildos*), jotka toimivat myös jäsenten sosiaalisen ja uskonnollisen toiminnan järjestäjinä ja joilla oli tärkeä merkitys afrikkalaisen kulttuuriperinteen säilymisessä (Kuusisto, Vuorimies 1991, 24; Similä 1998, 110; Roy 2002, 13-15).

Musta väestö kuului Kuubassa yhteiskunnan alimpaan luokkaan. Valtaosa mustasta väestöstä oli orjia, joilla ei välttämättä ollut edes ihmisarvoa. Esimerkiksi katolisen kirkon virallisen kannan mukaan orjuus oli kiellettyä, mutta koska mustilla ei ollut sielua, heidän orjuuttamisensa oli luonnollisesti sallittua (Luhtala 1997, 19). Mustan väestön ja heidän kulttuurinsa alempiarvoiseksi määrittelemisen, vähättelyn ja paheksuntaa jatkui kuubalaisessa yhteiskunnassa vielä pitkälle 1900-luvulle, ja he joutuivat kohtaamaan rassistista kohtelua ja syrjintää. Pahimmillaan tämä johti jopa omien juurien peittelemiseen ja kieltämiseen. Mustan väestönosan merkityksen kuubalaisen kulttuurin kehitykselle nosti esiin vasta Fernando Ortiz (1881–1969) omissa afrokuubalaisen kulttuurin tutkimuksissaan. (Similä 1998, 38; Oris 1999, 18.)

2.3.4 Ranskalainen ja ranskalais-haitilainen kulttuurikomponentti

Kuubaan itäosiin saapui Haitin 1791 alkanutta orjakapinaa ja sitä seurannutta vallankumousta pakenevia ranskalaisia siirtomaaisäntiä orjineen. Ranskalaisia saapui myös Louisianasta aina vuoteen 1868 asti. Vaikka ranskalaisten siirtolaisten määrä oli kokonaisväestöön nähden pieni, noin 30 000 henkeä, oli sillä merkittävä vaikutus Kuuban talouteen ja kulttuuriin. Pääosa ranskalaisesta maahanmuutosta keskittyi Kuuban itäosiin ja Santiago de Cubaan, Baracoaan ja Guantánamoon syntyi merkittävä ranskalaisen kulttuurin keskus. Ranskalais-haitilainen kulttuuri integroitui toisaalta kreoliyläluokan kulttuuriin, toisaalta orjien ja vapaiden mustien ja mulattien kulttuurit yhdistyivät saaren itäosien kansankulttuuriin vaikuttaen *cabildoja* vastaavien ranskalais-haitilais-afrikkalaisten *tumbas francesas* -perinneyhdistysten syntymiseen. (Similä 1998, 10-11; Oris 1999, 18–19.)

2.3.5 Angloamerikkalainen kulttuurikomponentti

Angloamerikkalaisen kulttuurin vaikutus Kuubassa lisääntyi voimakkaasti kasvaneen kaupankäynnin ja taloudellisen suhteen vahvistumisen johdosta 1700-luvun loppupuolelta eteenpäin. Vuorovaikutus pohjoisen naapurin kanssa oli ollut maantieteellisen läheisyyden johdosta luontevaa jo aikaisemminkin, sillä välimatka Floridan eteläkärjestä Kuuban saarelle on vain noin 200 kilometriä. Yhdysvaltojen ensimmäinen miehitys 1898–1902 nosti kuitenkin angloamerikkalaisen vaikutuksen täysin uudelle tasolle. Käytännössä Kuuba joutui puoleksi vuosisadaksi vasallivaltion asemaan, ja Yhdysvaltojen voimakas vaikutusvalta saaren talouteen, politiikkaan ja kulttuuriin sai aikaan merkittäviä sosio-ekonomisia muutoksia. (Similä 1998, 13; Oris 1999, 18; Kapcia 2002, 61.)

2.3.6 Muita kulttuurisia komponentteja

Karibian alueen muuttoliikkeillä ja siirtotyöläisyydellä on ollut oma kulttuurinen vaikutuksensa kautta Kuuban historian. Eräs merkittävä jakso oli 1910-luku, jolloin saarelle saapui kymmeniä tuhansia jamaikalaisia ja haitilaisia sokeriteollisuuden tilapäistyövoimaksi. Lisäksi maahanmuuttoa on ollut esimerkiksi Kolumbiasta ja Venezuelasta. Yksi merkittävä ryhmä olivat myös 1800-luvun puolivälissä saapuneet kymmenet tuhannet aasialaiset, ennen kaikkea kiinalaiset, siirtotyöläiset. (Similä 1998,11-13; Oris 1999, 19.)

Yhteenvetona

Similän mukaan espanjalais- ja afrikkalaisperäisten komponenttien yhdistelmä on kuubalaisen etnogenesiksen perusprosessi (1998, 10). Kun tähän kahden pääkomponentin sisäisten ja keskinäisten vuorovaikutussuhteiden yhtälöön lisätään vielä kaikki muut saaren historiassa vaikuttaneet kulttuuriset osatekijät, osoittaa se kiistattomasti Kuuban monikulttuurisen yhteiskunnan transkulturaatioprosessien kompleksisuuden. Fernando Ortizin vertaus kuubalaisen kulttuurin transkulturaatioprosessien ja intiaanien perinneruoan, jatkuvasti kiehuvan ja uusien aineiden lisäämisen myötä alati erilaiseksi muuttuvan *ajjaco*-padan, välillä on siis erittäin osuva (Similä 1998, 5).

3 KUUBALAINEN MUSIIKKI

Tässä osassa pyrin taustoittamaan Kuubassa tapahtunutta monimuotoista musiikillista kehitystä ja sen historiaa. Keskityn kuubalaiseen perinne- ja populaarimusiikin kehitykseen ennen vuoden 1959 vallankumousta, enkä käsittele tässä työssä sen jälkeen tapahtunutta musiikillista kehitystä. Myös ns. eurooppalaisen klassisen musiikin kehitys Kuubassa on jätetty tämän työn ulkopuolelle. Siihen viitataan vain niiltä osin kuin se on ollut vaikuttamassa kuubalaisen populaarimusiikin kehitykseen.

3.1 Lyhyt katsaus kuubalaisen populaarimusiikin historiaan

Kuubalaisen musiikin kuten muunkin kulttuurin kehityksessä olennaista on ollut useiden eritaustaisten ihmisryhmien vuosisatoja kestäneiden transkulturaatioprosessien jatkumo, jonka tuloksena on syntynyt elinvoimainen ja rikas musiikkikulttuuri. Tämän kehityksen merkittävin prosessi on ollut Länsi-Afrikasta tuotujen orjien sekä Espanjasta ja Kanariansaarilta tulleiden siirtolaisten musiikkiperinteiden kohtaaminen. Oman lisänsä kuubalaisen musiikin kehitykseen ovat tuoneet myös muualta Euroopasta, varsinkin Ranskasta, sekä Kuuban lähialueilta Pohjois-Amerikasta ja Karibian saarilta tulleet musiikilliset vaikutteet.

Intiaanien musiikki

Kuuban saarta ennen espanjalaisten kolonialistien saapumista asuttaneiden intiaaniheimojen musiikista on olemassa vain vähän tietoa. *Taino*-intiaanien uskonnollisen *areíto*-seremonian tiedetään sisältäneen tanssia ja musiikkia, mutta tarkempia tietoa niistä ei ole tallennettu. Intiaanien tiedetään käyttäneen esimerkiksi ontoksi koverretusta puunrungosta tehtyä rumpua, erilaisia helistimiä ja luusta tehtyjä huiluja. Myöhemmän musiikillisen kehityksen kannalta nämä intiaanien soittimet eivät kuitenkaan ole olleet merkityksellisiä.

Intiaaniperinteen vaikutus kuubalaisen musiikin kehitykseen on hyvin suurella todennäköisyydellä olematon. (Mauleón 1993, 28; Roy 2002, 4; Orovio 2004, 18.)

Salonkimusiikin kehitys

Ensimmäisten espanjalaisten uudisasuttajien musiikki liittyi vahvasti heidän mukanaan tuomiinsa valtainstituutioihin eli kirkkoon, armeijaan ja kuninkaallisen hallinnon edustukseen. Uskonnollinen, sotilaallinen ja hallitsevan luokan hovien musiikki keskittyi kaupunkeihin ja symbolisoi näiden instituutioiden valtaa ja asemaa. Kaikkiin edellä mainittuihin instituutioihin liittyvällä musiikilla oli myöhemmin myös merkittävä vaikutus kuubalaisen musiikin kehityskulkuun. Kirkko ja armeija toimivat eräänlaisina ensimmäisinä musiikkikouluina kouluttaessaan ihmisiä musiikillisiin tarpeisiinsa. Kirkollisiin toimituksiin liittyvää musiikkia varten tarvittiin laulajia ja säestäjiä, ja sotilassoittokuntien tehtävänä oli huolehtia paraatien ja muiden virallisten juhlallisuuksien musiikista. (Roy 2002, 3,6.)

Koska muusikon ammattia pidettiin ylä- ja keskiluokan parissa pitkälle 1800-luvulle asti hyvin vähäisessä arvossa ja musiikkia lähinnä palvelijoiden tehtävänä tai naisten harrastuksena, muusikoiksi hakeutuivatkin lähinnä yhteiskunnan alimpien luokkien edustajat, ennen kaikkea vapautuneet mustat tai kaupungeissa palvelijoina toimineet orjat. Suurin osa myös yläluokan hovien salongeissa esiintyneistä muusikoista oli mustaihoisia, joilla ei muuten olisi ollut mitään mahdollisuutta päästä edes sisään. 1700-luvun lopulta asti mustia muusikoita alkoi nousta jopa tunnustetuiksi konserttimuusikoiksi, tosin vaikka heidän taitojaan jollain tasolla arvostettiin, rasistisessa luokkayhteiskunnassa pidettiin myös huoli siitä, että he ymmärsivät oman asemansa arvoasteikon alapäässä. Nämä kaupunkien mustat muusikot eivät yleensä tehneet eroa eri musiikkityylien välillä ja soittivat salonkien, teatterien, sotilassoittokuntien ja kirkollisten tapahtumien lisäksi usein myös populaari-, tanssi-, ja perinnesiikkia, joihin yläluokan korkeakulttuurin edustajat suhtautuivat halveksuen. Siten näillä mustilla muusikoilla oli merkittävä rooli erilaisten

musiikillisten tyylien ja vaikutteiden välittäjinä ja kuubalaisten musiikkityylien kehityksen katalysaattoreina. Muusikon ammatti ei yleensä taannut toimeentuloa, joten suurin osa mustista muusikoista työskenteli erilaisissa käsityöammateissa kuten suutareina, räätäleinä, partureina tai puuseppinä. (Luhtala 1997, 19; Similä 1998, 38–40, 44; Roy 2002, 3–8.)

Muutamaa harvaa poikkeusta lukuun ottamatta kuubalaiseen musiikkiin on aina liittynyt oleellisesti tanssi. Kaupunkiyhdistyksen salonkien juhlissa, illanvietoissa ja sosiaalisissa tapahtumissa tanssittiin eurooppalaisia hovitantsseja, kuten menuettia, rigadonia, galoppia ja katrillia. 1700-luvun puolivälin jälkeen Kuubaan saapui alunperin englantilaista *country dance* -alkuperää oleva ja Ranskassa *contredanse*-nimellä tunnettu muotitanssi, espanjaksi *contradanza*. Ilmeisesti se oli jo tunnettu Havannassa, joko espanjalaisten tuomana tai englantilaisten vuoden 1762 miehityksen ajoilta, mutta Haitin 1791 orjakapinan jälkimainigeissa Kuuban itäosan Orienten maakuntaan paenneet ranskalaiset ja ranskalais-haitilaiset toivat oman *contradanza*-variaationsa, jossa oli tärkeänä ominaispiirteenä *cinquillo*-rytmi. Cinquillo oli olennainen osa myös Haitilta saapuneiden afrikkalaisten orjien ja vapaiden mustien *tumba francesa* musiikissa ja tanssissa. Cinquillosta tuli myöhemmin tärkeä rytmisen komponentti monissa kuubalaisissa musiikkityyleissä. Tämän ranskalais-haitilaisen *contradanza* voi sanoa voi sanoa villinneen tanssijat ja aloittaneen Havannassa varsinaisen tanssihukan. (Luhtala 1997, 30; Roy 2002, 81–85; Orovio 2004, 58.)

Herrasväen salongeissa instrumentaalista kontratanssia esitettiin sotilassoittokunnan pohjalta kehittyneellä *orquestra típica*-kokoonpanolla, johon kuului yleensä kornetti, pasuuna, ofikleidi, kaksi klarinettia, kaksi viulua, kontrabasso, patarummut ja *güiro* (Roy 2002, 85; Orovio 2004, 156). Salonkiorkestereissa soittaneiden mustien muusikoiden vaikutuksesta kontratanssiin vakiintui afrikkalaiseen traditioon perustuva tapa käyttää bassosäestyksessä toistuvia synkopoituja ostinato-kuvioita. *Contradanza* pohjalta kehittyi ensin 1800-luvun alkupuolella *danza* ja 1840-luvulla *habanera*, joka oli yleisimmin pianosäestysellistä, mutta alkuvaiheessa myös salonkiorkesterin säestämää laulumusiikkia. *Habanera* perustui *tango-congo* tai

ritmo de tango nimillä tunnettuun bantu-alkuperää olevaan säestysrytmiin. (Similä 1998, 44.) Habanerasta tuli 1800-luvun loppuun mennessä suosittua sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Maailmanlaajuisesti tunnetuin habanera lienee vuonna 1847 sävelletty ”La Paloma” ja habanera-rytmi löytyy myös Bizet’n 1875 ensi-iltansa saaneesta oopperasta Carmen. (Luhtala 1997, 31; Roy 103–104.)

Seuraava kontratanssin pohjalta kehittynyt instrumentaalinen tanssimusiikkityyli oli Kuuban kansallistanssiksikin kutsuttu *danzón*. *Danzónin* syntymäpäiväksi määritetään perinteisesti Miguel Failde Pérezin sävellyksen Las Alturas de Simpson ensiesityksen päivämäärä 1. tammikuuta 1879, mutta joidenkin lähteiden mukaan vastaavaa rytmiä olisi tanssittu *Matanzasin* seudulla jo parikymmentä vuotta aiemmin (Luhtala 1997, 33; Roy 2002, 86). Rondo-
muotoinen *danzón* on tempoltaan hitaampi ja rakenteeltaan varioidumpi kuin kahden kontrastoivan osan vaihteluun perustuvat *danza* ja *contradanza*. *Danzónin* rytminen perusta on kahden tahdin mittainen *baqueteo*-rytmi, jossa synkopoituun *cinquillo*-tahtiin on yhdistetty vastapainona toimiva tasaisen pulssin sisältävä tahti. *Danzónista* tuli varsinkin kaupunkien ylemmän ja keskiluokan suosituin tanssimusiikkimuoto, jonka suosion *son*-musiikki ohitti vasta 1920-luvulla. (Luhtala 1997,33; Roy 2002, 85–87, Orovio 2004, 65.)

1800- ja 1900-lukujen vaihteessa *orquestra típican* rinnalle nousi uusi *danzón*-musiikkia esittänyt orkesterikokoonpano *charanga*, josta käytetään myös nimitystä *charanga francesa*. Tähän kokoonpanoon tuli soittimia, jotka olivat siihen asti olleet käytössä vain klassisessa konsertti- ja kamarimusiikissa. Orkesteriin kuuluivat huilu, viuluja ja myöhemmin myös sello, kontrabasso, piano, güiro ja patarummuista kehittyneet *timbales*-rummut. Huilun ja viulujen sointi oli *orquestra típican* vaskia pehmeämpi, ja *danzónin* olemus muuttui kevyemmäksi. *Orquestra típica*t jäivätkin *danzónin* esittäjinä *charanga*-orkesterien varjoon 1920-luvun lopulla. (Luhtala 1997, 36–37; Roy 2002, 87–89.)

Son-musiikin vaikutuksesta *danzóniin* loppuun lisättiin vuonna 1910 *montuno*-osa. *Danzón* oli Kuuban suosituin tanssi aina 1920-luvun alkuun asti, jolloin se

jäi suosiossa jälkeen son-musiikille, joten danzónia esittävät orkesterit alkoivat ottaa lisää vaikutteita sonista. Danzóniin lisättiin uusia osia, joissa käytettiin son-musiikin rytmejä, ja tähän asti instrumentaaliseen musiikkiin lisättiin laulu. Laulettua danzón-tyyliä kutsuttiin nimellä *danzonete* (Orovio 2004, 66). (Luhtala 1997, 37; Roy 2002, 89–92.)

Vuonna 1937 perustettu huilisti Antonio Arcañon orkesteri uudisti danzónia edelleen ja siirtyi rakenteeseen, joissa lyhyiden esittelyjaksojen jälkeen siirryttiin nopeampaan ja synkopoidumpaan montuno-osaan. Orestes López sävelsi Arcañolle 1937 danzónin nimeltä ”Mambo”, joka edusti juuri tätä tyyliä. Siten myös tuota uudenlaista viimeistä osaa alettiin myös kutsua *mamboksi*. Tämä uusi danzón tyyli nimettiin *danzón nuevo ritmo*. Arcañon orkesteri myös lisäsi orkesteriinsa *tumbadora*-rummun, johon hän sai idean sonin *conjunto*-kokoonpanoista. Tällä Arcañon mambolla oli vaikutusta myös myöhemmin 1950-luvun alussa Yhdysvalloissa valtaisaan suosioon nousseen pianisti, säveltäjä, sovittaja ja orkesterinjohtaja Dámaso Pérez Pradon kehittämään mambo-tyyliin. Arcañonkin orkesterissa soittanut Enrique Jorrín puolestaan kehitti 1940-luvun lopulla cha-cha-cha-tyylin, josta tuli tanssijoiden ja charanga-orkesterien suosikkirytm. Tyylin nimen sanotaan olevan onomatopoeettinen ja kuvaavan tanssijoiden askelten tuottamaa ääntä. Cha-cha-cha suosion huippuaika 1950-luvulla nosti esiin myös charanga-orkestereista ehkä kaikkein tunnutuimman, Orquesta Aragón’in. (Kuusisto&Vuorimies 1991, 67–68; Luhtala 1997, 215–221 ; Roy 2002, 93–99.)

Kehityskulku contradanzasta, danzan ja habaneran kautta danzóniin edustaa eurooppalaisen salonkimusiikin transkulturaatiota Kuubassa (Similä 1998, 44). Salonkimusiikin pohjalta syntyneen charanga-orkesterin kokoonpano on vaikuttanut myös myöhempään kuubalaisen musiikin kehitykseen, ja sen vaikutus näkyy vielä nykyäänkin.

Maaseudun musiikki

Vain pieni osa Kuubaan tulleista espanjalaisista kuului kaupunkien ylä- ja keskiluokkaan. Sen sijaa valtaosa espanjalaisista oli köyhiä maaseudun viljelijöitä. He muodostivat enemmistön maaseudun vapaasta väestöstä, koska lähes kaikki orjat elivät suljettuina plantaasien parakkeihin. Maaseudun espanjalaisperäisestä väestöstä suurin osa oli Kanarian saarilta tulleita siirtolaisia. Espanjalaisväestö toi mukanaan Kuubaan kitara- ja luuttuperheen kielisoittimet, jotka ovat merkittävässä roolissa kaikissa maalaismusiikin muodoissa. Näihin soittimiin kuuluivat esimerkiksi vihuela, bandurria, laúd ja tiple sekä myöhemmin kehittyneet kitara ja tres. Maaseudun väestön musiikkityyleistä käytetään yleisnimitystä *música campesina*.

Roy nostaa näistä tyyleistä tärkeimpinä esiin *punto guajiron*, joka on eräs vanhimpia kuubalaisen musiikin lajeja ja kehittyi pääosin Kanariansaarten ja Andalusian perinteistä Kuuban länsi- ja keskiosien tupakanviljelyalueilla. Saaren itäosissa sitä esiintyi vähemmän. Punto guajiroon (tunnetaan myös nimellä *punto cubano*) liittyy olennaisesti kielisoitinsäestys (sointinten määrä ja tyyppi on vaihteleva) ja kymmensäkeiseen runomittaan (*décima*) improvisoitu kertova laulu. Kokoonpanoon voi kuulua myös perkussioita kuten *claves*, *güiro* ja *maracas*. Laulusolisteja voi myös olla kaksi, jolloin esitystapa on toisiaan haastava improvisoitu kilpalaulanta, *controversia*. Punto guajirosta tunnetaan kaksi alueellista varianttia; läntinen *punto libre*, joka on rytmisesti vapaata (*rubato*) ja jossa säestys seuraa laulusolistin improvisaatioita usein vastamelodianomaisesti, sekä saaren keskiosille tyypillinen *punto fijo*, joka on rytmisesti sidottu tasaiseen pulssiin. Punto guajiron eräs erityispiirre on myös, että sitä ei tanssita. (Koskinen, Vuorimies 1991, 37; Roy 2002, 65-72; Orovio 2004, 171.) Myös *son* on alkuperältään maaseudun musiikkia, joka levisi myös kaupunkeihin ja nousi kansalliseen sekä jopa kansainväliseen suosioon asti. Koska *son*-musiikki on tämän työn pääaihe, käsittelen sitä myöhemmin omassa osiossaan.

Afrikkalaisperäinen musiikki

Plantaaseille pakkotyöhön rahdatut orjat toivat mukanaan kulttuurinsa ja perinteensä, joita he halusivat luonnollisesti ylläpitää. Valtaosa plantaasien omistajista ei välittänyt siitä, mitä orjat tekivät vapaa-ajallaan, ja he sallivat orjien harjoittaa uskontoaan ja siihen liittyvää musiikkia. Tämän asenteen ansiosta afrikkalainen musiikkiperinne säilyi Kuubassa elinvoimaisena. Sen säilymisessä ja edelleen välittymisessä oli merkittävä rooli myös 1800-luvulta alkaen kaupungeissa perustetuilla vapautuneiden orjien keskinäisen avun yhdistyksillä *cabildo*illa, jotka toimivat myös sosiaalisen ja uskonnollisen elämän toiminnan keskuksina (Kuusisto, Vuorimies 1991, 24; Similä 1998, 13). Eri afrikkalaisten heimojen musiikkiperinteitä ja tyyli variaatioita sekä erilaisia rytmisoittimia on niin paljon, että käsittelen afrikkalaisten orjien rituaalimusiikkiperinnettä vain hyvin yleisellä tasolla. Musiikki perustuu pitkälti rummuilla ja muilla lyömäsoittimilla tuotettuihin rytmeihin sekä lauluun. Se on rytmisesti vahvasti polyrytmistä, ja lauluun kuuluu olennaisesti esilaulajan ja kuoron välinen kysymys–vastaus-muoto (*call and response*). Afrikkalainen uskonnollinen rituaalimusiikki on myös vahvasti kollektiivista, ja jokainen yhteisön jäsen osallistuu rituaaliin joko soittaen, tanssien tai laulaen. (Luhtala 1997, 18; Roy 2002, 11–15.)

Rumba kehittyi Havannassa ja Matanzasissa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Se on puhtaasti maallista musiikkia, mutta siinä on vahvoja vaikutteita afrikkalaisista uskonnollisiin rituaaleihin liittyneestä musiikista, varsinkin solistisen rummun, laulun ja tanssin improvisatorisessa ja interaktiivisessa luonteessa. Nämä ikään kuin keskustelevat keskenään, kommentoivat ja haastavat toisiaan. Laulutavassa on myös vahvoja espanjalaisia vaikutteita. Rumbaa soitettiin mustien asuttamilla slummialueilla asuntojen väliin jääneen sisäpihan (*solar*) juhlissa, satamissa, baareissa ja punaisten lyhtyjen alueilla. Rumba tarkoittaa juhlaa ja siihen liittynyttä musiikkia. Rumbaan ei välttämättä tarvita muuta kuin laulu ja mikä tahansa rummun virkaa toimittava esine; tuoli, pöytä tai laatikko. Eräs rumban muoto onkin *rumba de cajón*, jossa instrumentteina toimivat

erilaiset tavaroiden kuljetukseen käytetyt puulaatikot. (Kuusisto-Vuorimies 1991, 44; Similä 1998, 76–77; Roy 2002, 49–51.)

Rumban kolme tärkeintä alalajia ovat *yambú*, *guaguancó* ja *columbia*. *Yambú* ja *guaguancó* ovat paritansseja ja urbaania alkuperää. *Columbia* on taas alunperin kotoisin Matanzasin maakunnan pienestä Columbian kylästä ja on puolestaan akrobaattinen miesten soolotanssi, joka voi sisältää myös tanssijoiden keskinäistä kilpailua. *Columbia* on tempoltaan nopein rumban laji. *Yambú* on näistä kolmesta tempoltaan rauhallisempi, ja tanssijoiden liikkeet ovat ”eleganttisempia” (Roy 2002, 58). *Guaguancó* on sen sijaan tanssin osalta hyvin eroottisen, ja liikeilmaisuuksiin liittyy olennaisesti miehen yritys valloittaa nain ja suorittaa symbolinen lantiliike, *vacunao* eli ”rokotus”, jota nainen pyrkii välttelemään, silti miestä samanaikaisesti houkutellessa. *Guaguancó* on syntynyt 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä ja on siten nuorin, mutta samalla nykyään suosituin rumban lajeista. (Kuusisto, Vuorimies 1991, 43–52; Roy 2002, 55–61.)

Rumban säestyksessä tärkeimmät elementit ovat kolme erikokoista *tumbadora*-rumppua. Suurin rummuista on *tumbador*. Keskimmäisestä käytetään nimiä *tres golpes* tai *segundo*. Pienin rummuista on solistisesti improvisoiva ja nimeltään *quinto*. Rumbassa on olennaista laulajan tarinan ja melodian, quinton soittamien rytmien sekä tanssijoiden liikkeiden improvisointi ja keskinäinen vuoropuhelu. (Roy 2002, 52.)

Trova

Kuuban itäosan *Orienten* maakunnassa kehittyi 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä laulaja/lauluntekijä-ilmaisuun perustuva laulettu runouden muoto. Näiden laulaja/lauluntekijöiden (*trovadores*) musiikista syntyi Santiago de Cuban tuon ajan musiikkiklubeissa (*casas de la trova*) tyyli, jota alettiin kutsua nimellä *trova* (tai *vieja trova*). Santiago de Cubasta tyyli levisi kiertelevien työläisten ja toimentulon perässä kaupunkeihin hakeutuneiden muusikoiden mukana vähitellen muualle maahan. Tälle kuubalaisen musiikin

lajille on olennaista se, että esittäjät myös säveltävät ja sanoittavat musiikkinsa itse. Tekstit ovat tärkeitä ja niiden aiheet voivat käsitellä mitä tahansa inhimillisen elämän aluetta aina rakkauslauluista ajankohtaisten aiheiden kommentointiin ja vaikkapa huumorilauluihin. (Roy 2002, 104–108; Miller 2014, 784.)

Laulaja/lauluntekijät säestivät itseään kitaralla ja esiintyivät paitsi yksin, myös yleisesti duona tai triona. Duo-kokoonpanoille oli tyypillistä kaksiääninen laulutapa, joka siirtyi myöhemmin myös samoilla seuduilla syntyneeseen *son*-musiikkiin. Moni *trovador* esiintyikin myös son-kokoonpanojen solistina. Millerin mukaan trovan ja sonin merkkittävin ero on siinä, että trova on lähtökohtaisesti kuunneltavaksi tarkoitettua, ”mies ja kitara” estetiikkaan pohjautuvaa musiikkia, kun taas son on leimallisesti rytmikkäämpää, lyömäsoittimia vahvasti hyödyntävää tanssimusiikkia (Roy 2002, 107, 132; Miller 2014, 784).

Eräs trova-tyylin edelläkävijöistä oli Santiago de Cubassa asunut räätäli ja itseoppinut muusikko José ”Pepe” Sánchez (1856–1918). Häntä pidetään myös kuubalaisen bolero-tyylin keksijänä ja hänen vuodelta 1883 peräisin olevan sävelmänsä ”Tristezas” sanotaan olevan ensimmäinen kuubalainen bolero. Bolerosta tulikin trova-muusikoiden suosima tyyli ja se omaksuttiin myöhemmin myös son-musiikkiin. Muita merkittäviä trova-muusikoita olivat mm. Sindo Garay sekä Compay Segundo (syntymänimeltään Francisco Repilado), joka muodosti yhdessä Lorenzo Hierrezuelon kanssa *Los Compadres*-duon. (Roy 2002, 105–108)

3.2. Son-musiikki

Son oli ensimmäinen aidosti transkulttuurinen kuubalaisen musiikin muoto. Se ei ollut pelkkä espanjalaisten ja länsiafrikkalaisten musiikillisten vaikutteiden yhdistelmä, vaan näiden musiikkiperinteiden vaikutteista jalostunut kreolikulttuurin ilmentymä. Kuusisto ja Vuorimies nimeävät sonin yhdeksi kuubalaisen kulttuurin kulmakivistä ja vertaavat sitä kansallisena arvona suomalaiseen saunaan (1991, 56). Myös Similä, Roy ja Miller nostavat esiin sonin merkityksen kansallisena symbolina (Similä 1998, 74; Roy 2002, 119; Miller 2014, 782).

Sonin kehitys alkoi 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla Kuuban itäisen *Orienten* maakunnan *Sierra Maestra*-vuoriston maaseutualueilla. Roy määrittää sonin syntyajankohdan vuoden 1860 tienoille, viitaten musikologi Danilo Orozcon tutkimuksiin, mutta koska useat muut lähteet määrittelevät sonin synnyn myöhemmäksi 1800-luvun lopulle, jää hieman epäselväksi, viittaavatko Roy tai Orozco kenties sittenkin sonia edeltäneisiin kantamuotoihin (Luhtala 1997, 42; Oris 1999, 32; Roy 2002, 120; Orovio 2004, 203; Miller 2014, 782). Royn mukaan sonin espanjalais-afrikkalainen transkulturaatio tapahtui jo heti kehityksen varhaisessa vaiheessa, maaseudun köyhän espanjaisperäisen viljelijäväestön ja paenneiden orjien välisessä kanssakäymisessä. Kymmenvuotisen sotana tunnetun ensimmäisen itsenäisyystaistelun (1868–1878) aikaan tapahtunut plantaasijärjestelmän hajoaminen lisäsi vapautuneiden orjien määrää alueilla ja edisti afrikkalaisten kulttuurivaikutteiden leviämistä. (Roy 2002, 120.)

Sonin edeltäjät

Sonia edeltäneitä samoilla Orienten alueilla esiintyneitä tyylejä olivat *nengón*, *kiribá* ja *changüi* (Moore 2009, 69–70). Kaikkien näiden musiikkityylien nimi viittaa yhtä lailla juhlaan, jossa musiikkia soitettiin, sekä siihen liittyvään tanssiin. Ne ovat tempoltaan nopeampia ja elastisempia sekä rytmisesti

Varhainen son

Sonin saapuessa Santiago de Cubaan se sai alkuperänsä mukaan nimen *son montuno*, ”vuorten son”. Son montunon perussoittimiin kuuluivat tres, bongó ja güiro, ja kokoonpanoon lisättiin *trova*-tyylissä yleisesti käytetyt kitara, *maracas* ja *claves*, kaksi noin 25 cm mittaista kovasta ja soivasta puulaadusta veistettyä palikkaa, joilla soitettiin clave-rytmiä. *Bongó* on kuubalaista alkuperää oleva käsin soitettava kaksoisrumpu, josta käytetään Suomessa nimitystä bongorummut tai bongot. Bassosoittimena oli aluksi *botija*, esimerkiksi oliiviöljyn säilytykseen käytetty saviruukku, josta saadaan puhaltamalla ja kädellä ruukun kylkeen tehdyn aukon kokoa muuntelemalla aikaan erilaisia matalia humisevia sointivärejä. Botijan tilalle bassosoittimeksi vaihtui myöhemmin *marímbula*, joka puolestaan on afrikkalaisten mbira/kalimba/sanza-soitinten kaltainen idiofoni. Marímbula muodostuu suurehkosta puulaatikosta, joka toimii soittimen kaikukoppana ja johon on kiinnitetty metallisia laattoja, joita näppäillään käsin. (Luhtala 1997, 44–48; Roy 2002, 124–125; Orovio 2004, 32, 34, 131.)

Son montuno alkoi levitä Santiago de Cubasta liikkuvien sokerityöläisten ja Orientesta siirrettyjen armeijan joukko-osastojen mukana ja kulkeutui Havannaan vuonna 1909. Siellä sen harrastus keskittyi mustien ja mulattien asuttamiin kaupunginosiin, joissa son omaksuttiin esimerkiksi 1800-luvun lopussa syntyneiden clave-kuorojen (*coros de clave*) toimintaan. Hallitseva yläluokka näki son-musiikin mustan alaluokan paheellisena, afrikkalaisia soittimia ja moraalitonta tanssia sisältävänä alakulttuurin muotona. Koko 1910-luvun poliisit takavarikoivat ja tuhosivat son-muusikoiden soittimia ja 1915 viranomaiset kielsivät afrikkalaisten rumpujen, rumban ja sonin soittamisen. Ennakkoluuloista ja paheksunnasta huolimatta uusi rytmi herätti kuitenkin suurta kiinnostusta, ja sonin esityskiellon poistamisen jälkeen 1920 alkoikin sonin kukoistuskausi. (Luhtala 1997, 52; Similä 1998, 66; Roy 2002, 129; Orovio 2004, 204.)

Sonin kehitys Havannassa

Havannan ensimmäinen ammattimaisesti sonia esittänyt kokoonpano oli vuonna 1916 perustettu Cuarteto Oriental. Vuonna 1919 se muutti nimekseen Sexteto Habanero ja otti käyttöönsä instrumentaation, joka toimi esikuvana kaikille tuleville son-seksteteille ja septeteille. Solisti (*sonero*) soitti myös claves-palikoita, ja muut kokoonpanon instrumentit olivat tres, kitara, maracas, bongó ja bassosoittimena aluksi botija, sitten marímbula ja 1923 lähtien kontrabasso. Samalla sonin rakenteessa tapahtui merkittävä muutos. Orienten son montuno oli koostunut pelkästään niin kutsutusta *montuno*-osasta. Montuno on lyhyt 2 tai 4 tahdin pituinen toistuva osa, jota kerrataan ja jossa solistin improvisoidut fraasit ja taustakuoron (*coro*) toistuvat fraasit vaihtelevat keskenään kysymys-vastaus-periaatteella. Ensimmäisenä solistivuorossa on laulaja, joka improvisoi melodiafraasien lisäksi myös sanat ja tarinan. Tämän jälkeen seuraavat instrumentaalisoolot. Montuno on muodoltaan avoin ja jatkuu niin pitkään kuin muusikot kokevat jatkamisen mielekkääksi. Havannalaiset sextetot lisäsivät montuno-osan edelle solistin esittämän säkeistötyyppisen ennalta sävelletyn ja sanoitetun lauluosuuden (*largo*). Melodisesti ja tekstiltään muuttumatonta avausjaksoa alettiin kutsua sonin ”kirjalliseksi osaksi” (*la parte literaria*). Tässä perinteisessä son-tyylissä kappale alkaa largo-osaa edeltävällä tresin soittamalla aloitusfraasilla ja instrumentaali-introlla. Säkeistöjen jälkeisessä montuno-osassa tulee ensin *estribillo* eli kertosaie, jonka jälkeen siirrytään improvisaatioihin (solisti-taustakuoro, instrumenttisoolot). Vuonna 1927 Sexteto Habanero muuttui septetiksi, kun kokoonpanoon lisättiin trumpetti, ja näin sexteton rinnalle syntyi uusi merkittävä sonin yhtyekokoonpano, *septeto*. (Luhtala 1997, 48; Similä 1998, 66; Roy 2002, 129-132; Orovio 2004, 141; Miller 2014, 787.)

Sonin suosion kasvua avitti myös uusi teknologia. Uusia markkinoita etsivät Yhdysvaltalaiset levy-yhtiöt tekivät kuubalaisen musiikin levytyksiä sekä New Yorkissa että Havannassa, ja levytykset lisäsivät son-musiikin ja sitä esittävien kokoonpanojen suosiota sekä Kuubassa että muualla lähialueilla. Ensimmäiset son-levytykset tehtiin Havannassa joko 1917 tai 1918 Cuarteto Oriental/Sexteto Habanero Godinezin esityksistä (Luhtala 1997, 53; Similä 1998, 70; Roy 2002,

128; Miller 2014, 784). Eri lähteet esittävät tästä sekä ajan että esityskokoonpanon suhteen erilaista tietoa, joten määrittäminen jää hieman epätarkaksi. Lisäksi Kuubassa oli jo tuolloin paljon radioasemia, jotka lähettivät ohjelmistossaan son-orkesterien esityksiä, mikä omalta osaltaan liennytti son-musiikkia kohdistunutta paheksuntaa ja lisäsi sen suosiota. Muusikoiden työllistymistä edisti myös 1920-luvulla voimakkaasti kasvanut yhdysvaltalainen turismi, joka lisäsi musiikin tarvetta ja työtilaisuuksien määrää. Valtaosa muusikoista oli kuitenkin edelleen osa-aikaisia ja työskenteli muusikotyön ohella pääosin käsityöläisammateissa. Vaikka loistohotellien kabareisiin ja kasinoille pääsivät esiintymään vain valkoihoiset muusikot, oli Havannassa tuohon aikaan valtava määrä kapakoita ja tanssipaikkoja, jotka työllistivät myös värillisiä muusikoita. Muusikkokunta oli vahvasti kerrostunutta, ja esimerkiksi muusikoiden ammattiliiton jäseniksi pääsivät vain klassisen koulutuksen saaneet muusikot. (Similä 1998, 47–50, 55–63, 67.)

Sexteto Habaneron levy-yhtiön Victorin kilpailija Columbia pyysi basisti Ignacio Piñeroa kasaamaan yhtyeen, josta se toivoi Sexteto Habaneron haastajaa levymarkkinoille. Näin syntyi vuonna 1927 *Septeto Nacional*. Piñero ja Septeto Nacional aloittivat sonin yhdistämisen muihin kuubalaisiin rytmeihin, ja näin syntyi erilaisia hybridityylejä, kuten esimerkiksi guaracha-son, guajira-son, bolero-son tai rumba-son, mikä laajensi son-yhtyeiden ohjelmistoa. (Luhtala 1997, 54; Roy 2002, 132–133; Miller 2014, 792.)

Sextetosta ja septetosta oli tullut 1920- ja 30-luvuilla son-yhtyeiden peruskokoonpanoja. Miguel Matamorosin johtama Trio Matamoros edusti *trova*-tyyliin perustuvaa, vain vähän lyömäsoittimia käyttänyttä son-tyyliä ja *trío*-kokoonpanoa. Kokoonpano muodostui kitaristi-laulusolistista (Matamoros), kitaristista (Rafael Cueto) ja taustalaulaja-lyömäsoittajasta (Siro Rodríguez, maracas ja claves). Trion perustettiin vuonna 1925, ja se nousi kansan suosikiksi ensimmäisen levynsä myötä vuonna 1928. Miguel Matamoros sävelsi useita kuubalaisen musiikin klassikoiksi muodostuneita sävelmiä, kuten ”Lágrimas negras” ja ”Son de la Loma”. (Luhtala 1997, 56–57; Orovio 2004, 135; Miller 2014, 784.)

Sonin seuraava kehitysvaihe laajensi esityskokoonpanoa ja niiden repertuaaria edelleen. 1930-luvun lopulla septetit alkoivat charanga- ja jazz-orkesterien vaikutuksesta kokeilla pianon sekä toisen trumpetin lisäämistä kokoonpanoihinsa. Mutta uuden, *conjunto* nimen saaneen, kokoonpanon syntymisessä oli merkittävimmässä roolissa sokea tres-virtuoosi Arsenio Rodríguez. Hän muodosti 1940 yhtyeen, jonka kokoonpano oli tres, piano, kontrabasso, bongó, tumbadoras, kolme trumpettia sekä kaksi laulajaa, jotka soittivat myös maracasia ja claves-palikoita. Conjunto-kokoonpano mahdollisti danzónia lukuun ottamatta kaikkien kuubalaisten rytmien esittämisen (Roy 2002, 141). *Tumbadoras*-rumpujen (joista käytetään Kuuban ulkopuolella usein nimeä conga-rummut) lisääminen toi mukanaan rumba-vaikutteita. Muutenkin Arsenio vei sonia lähemmäs alkuperäismuotoaan ja afrikkalaisia juuriaan. Hänen musiikkiaan kutsutaankin son montunoksi, koska hän jätti pois alun largo-osan. Hänen musiikissaan, sen rytmikassa ja teksteissä korostui afrikkalainen ja afrokuubalainen estetiikka. Arsenio Rodríguez oli myös tuottelias ja merkittävä säveltäjä sekä sovittaja. Hän myös kehitti montuno-osaan trumpettien soittamia synkopoituja melodioita sisältäneen osion, jota hän kutsui nimellä *diablo* ja joka vaikutti myöhemmin Pérez Pradon kehittämään ja 1950-luvulla suosituksi nousseeseen *mambo*-tyyliin. Muita merkittäviä conjunto-orkestereita olivat mm. Conjunto Casino ja Sonora Matancera. (Luhtala 1997 190, 212; Roy 2002, 137–141; Miller 2014, 785–786.)

Yhteenvetona

Son-musiikki on osoittautunut kuubalaisen populaarimusiikin tärkeimmäksi tyyliksi, jolla on ollut ja on edelleen merkittävä vaikutus muihin kuubalaisen musiikin tyyliin. Se on vaikuttanut niin danzóniin ja sitä esittäneisiin charanga-orkestereihin, kuubalaisiin jazz- ja big band-kokoonpanoihin (kuten Pérez Pradon ja Benny Moré'n *banda gigantet*) sekä Yhdysvalloissa kehittyneisiin latin jazz- ja salsa-tyylisuuntiin. Toisaalta nämä edellä mainitut kuubalaiset tyylit ovat kaikki vaikuttaneet toisiinsa ja useimmat kuubalaiset muusikot ovat soittaneet erilaisissa kokoonpanoissa niin danzónia, sonia kuin rumbaakin. Sonin elinvoimaisuus ja suosio perustuu osaltaan myös siihen, että se taipuu moneen

suuntaan ja pystyy omaksumaan esitettäväkseen muita kuubalaisia rytmejä ja tyylejä. Tässäkin yhteydessä törmäämme siis Kuuban yhteiskuntaa, kulttuuria ja musiikkia niin olennaisella tavalla määrittävään ilmiöön nimeltä transkulturaatio. (Miller 2014, 791–792.)

4 KITARAN JA TRES-KITARAN SÄESTYSTAVAT SON-MUSIIKISSA

Tähän lukuun olen koonnut esimerkkejä kitaran ja tres-kitaran rytmisistä säestyskuvioista. Kuubalaisessa musiikissa eri soitinten ostinato-tyyppisistä säestyskuvioista käytetään nimitystä *tumbao*. Termillä voidaan viitata kaikkien instrumenttien säestyskuvioihin, mutta yleisimmin sitä käytetään basson ja lyömäsoitinten yhteydessä, kun taas kieli-, jousi- ja puhallinsoitinten säestysostinatoista käytetään usein nimitystä *guajeo*. Vastaava yleistermi afroamerikkalaisessa rytmimusiikissa on *riff* eli suomalaisittain riffi. (Mauleón 1993, 255; Moore 2009, 11; Miller 2014, 790.)

Tumbaot ja guajeot ovat soitinten perussäestyskuvioita, jotka yhdessä muodostavat kuubalaiselle musiikille ominaisen polyrytmisen kudoksen. Tyypillistä on, että säestyskuvioita ei toisteta koko ajan täysin muuttumattomana, vaan sitä myös varioidaan. Varioinnin määrä riippuu instrumentista ja sen roolista. Esimerkiksi *bongó* voi son-musiikissa soittaa välillä hyvinkin improvisatorisesti koristellen ja välillä pysytellä perustumbaossaan eli *martillo*-kompissa. Jos taas verrataan toisiinsa kitaraa ja tres-kitaraa, kitarasäestys on huomattavasti staattisempaa. Variaation edellytyksenä on tietysti musiikin tyylin, rytmikan ja ennen kaikkea claven hyvä ymmärtäminen ja hallinta, joka kehittyy vain kokemuksen kautta, joten aluksi lienee turvallisinta pysytellä peruskuvioissa.

Kitaran ja tres-kitaran rooleissa on son-musiikissa selkeä ero. Kitara on puhtaasti säestyssoitin, kun taas tres-kitaran rooli on säestävän lisäksi myös solistinen. Kitara säestää soittamalla sointuja, tres soittamalla rytmisesti vahvasti synkopoituja, harmonioita ilmentäviä ja melodiaa mukailevia, yleensä yksiäänisiä melodis-harmonisia linjoja. Treskin voi soittaa sointuja varsinkin melodisen linjan osana, erilaisissa breikeissä ja sooloissa, mutta yleisimmin tres soittaa yksiäänisiä linjoja.

Tähän roolijakoon ovat varmaankin yhtenä syynä näiden soitinten luonnollisen soinnin sävyjen ja voimakkuuksien erot. Nylon-kielisen kitaran sointiväri on pehmeäkö ja äänenvoimakkuus hieman heikompi kuin teräskielisen tresin, jonka sointi on terävämpi, läpitunkevampi ja voimakkaampi. Tämän vuoksi nylon-kielinen espanjalainen kitara jää äänikuvassa automaattisesti hieman taustalle ja tres puolestaan nousee enemmän esille.

Valitsemastani notaatitavasta

Son-musiikin rytmisen poljento on selkeästi kaksi iskua tahdissa, ei neljä iskua per tahti, kuten suurimmassa osassa afroamerikkalaista populaarimusiikkia. Perinteinen kuubalainen tapa son-musiikin nuotintamisessa on kirjoittaa se 2/4-tahtilajiin. Sen sijaan Kuuban ulkopuolista alkuperää olevissa lähteissä son-musiikki kirjoitetaan yleisesti 4/4-tahtilajissa. Syynä lienee juuri se, että varsinkin populaarimusiikissa 4/4 on yleisin tahtilaji ja sen lukeminen on suurimmalle osalle muusikoista helpompaa kuin 2/4-tahtilajiin kirjoitetun musiikin (Moore 2009, 59). 4/4-tahtilajin käyttäminen son-musiikin notaatiossa on kuitenkin ongelmallista, koska se ilmentää neljä iskua per tahti sisältävää rytmistä hahmoa ja ajattelua eikä siten tuo esille sonille ominaista kaksi iskua tahdissa-poljentoa. Koska son-musiikkiin vasta tutustuvalle populaarimusiikkitaustaiselle henkilölle on suurella todennäköisyydellä helpompaa lukea 4/4 tahtilajia mutta sen käyttäminen on sonin rytmisen ajattelun ja "grooven" hahmottamisen kannalta ongelmallista, olen kokenut sopivimmaksi notaatitavaksi käyttää alla breve (2/2) tahtilajia. Tällöin notaatio näyttää samalta kuin 4/4 tahtilajissa, mutta alla breve-tahtilajimerkintä ilmaisee, että kyse on rytmisesti kaksi iskua per tahti-ajattelusta eli ns. puolinuottipulssista.

4.1 Kitaran säestyskuvioita son-musiikissa

Alla on kuvattu yleisimmän kitaran säestyskuvion eli *guajeon* rytmi kirjoitettuna sekä perinteisellä kuubalaisella notaatiotavalla 2/4-tahtilajissa (esimerkki 1) että alla breve-tahtilajissa (esimerkki 2).

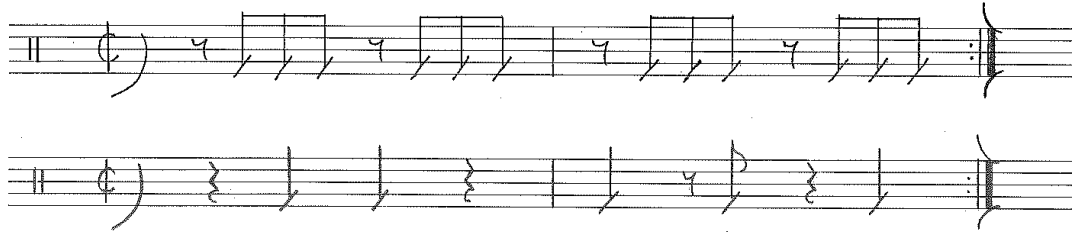


ESIMERKKI 1 yleisimmän kitaraguajeon rytmi, notaatio 2/4-tahtilajissa



ESIMERKKI 2 yleisimmän kitaraguajeon rytmi, notaatio alla breve-tahtilajissa

Clave-rytmi on son-musiikissa eräänlainen rytmien koodi, jonka suhteen jokaisen yksittäisen instrumentin rytmikka ja myös kaikkien instrumenttien yhdessä muodostama rytmien kudus määrittyy. Clave sitoo son-musiikin rytmisesti yhteen, ja kaikkien instrumenttien tulee olla claven suhteen oikein tahdistettu. Siksi niin sonissa kuten monessa muussakin kuubalaisessa musiikkityylissä clave-rytmien hahmottaminen ja ymmärtäminen on olennaisen tärkeää. Clave-rytmiä ei välttämättä aina soiteta millään instrumentilla, mutta se tulisi silti "kuulla" ja hahmottaa, jotta voi soittaa oman osuutensa rytmisesti oikein suhteessa claveen ja jotta hahmottaisi kappaleen melodian sekä rakenteelliset tapahtumat oikein. Clave tulee siis hallita siitäkin huolimatta, että joidenkin instrumenttien tumbaot ovat clave-neutraaleja. Kaikki tässä työssä esittelemäni kitaraguajeot ovat korkeintaan yhden tahdin pituisia ja siten rytmisesti neutraaleja suhteessa kahden tahdin pituiseen clave-rytmiin. Kitaraguajeon rytmi on täysin identtinen sekä claven kaksi iskua sisältävällä ns. heikolla tahdilla, että kolme iskua sisältävällä ns. vahvalla tahdilla (esimerkki 3).



ESIMERKKI 3, kitaraguajeon rytmi ja son clave-rytmi

Son-musiikissa käytetyimmät clave-rytmit ovat son clave ja rumba clave, joista son clave on yleisempi. Nämä on esitelty kappaleessa 3.2, jossa son-musiikkia käsitellään yleisemmin.

Useimmissa ei-kuubalaisten kirjoittamissa teoksissa clave-rytmi määritetään siten, että se esiintyy joko muodossa 2-3 tai 3-2. Näillä termeillä viitataan kahden tahdin mittaisen clave-rytmin eri tahteihin, joista toinen sisältää kaksi ja toinen kolme iskua. Tähän perustuen näissä teoksissa jokaisen musiikillisen esimerkin tai sävellyksen yhteydessä määritetään ja ilmoitetaan kummalla näistä tahdeista clave alkaa, ja tämä ilmaistaan merkinnällä "2-3 clave" tai "3-2 clave". Itse olen kuitenkin hylännyt tämän näkökulman, koska Tero Toivasen mukaan kuubalaiset muusikot eivät määritä ja ajattele clave-rytmiä tällä tavalla. Tässä lainaus hänen sähköpostiviestistään:

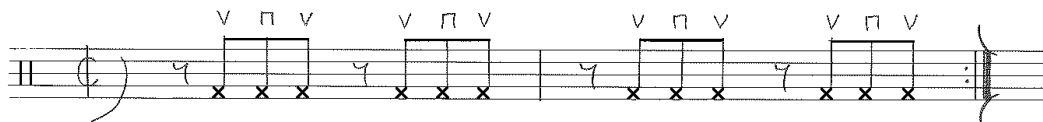
Kuubalaiselle on olemassa vain son-clave, rumba-clave jne. Ei ole olemassa 2-3- ja 3-2-clavea. Melodia voi sitten lähteä eri paikoista clavea. *Guías* eli solistit soittivat perinteisissä son sexteto/septetoissa aina clavea juuri siksi, että osaisivat rytmittää laulunsa oikein. Clave siis määrää ei päinvastoin. Clave jaetaan kahteen osaan: kolme iskua on *compás fuerte* eli vahva tahti ja kaksi iskua vuorostaan *compás débil* eli heikko tahti. Melodia monesti painottuu kahden iskun päälle ja kolmen iskun päälle tulee taas jonkin instrumentin vastaus. Tässä on luultavasti paljon vaikutteita rumbasta, jossa quinto toimii juuri näin. *Sin clave no hay son. Clave es la llave.* Eli ilman clavea ei ole sonia ja clave on avain. (Toivanen, sähköpostiviesti, 19.10.2014.)

Koska clave-rytmi on son-musiikin selkäranka, tulisi kitaraguajeot opetella soittamaan sujuvasti ja hyvällä groovella claven kanssa. Pelkän claven mukana soittaminen on yleensä aluksi vaikeaa, joten voi olla hyvä aloittaa ensin puolinuottipulssilla, lisätä seuraavaksi puolinuottipulssiin clave-rytmi, ja kun tämä sujuu hyvin, opetella soittamaan pelkän claven kanssa. Apuna kannattaa käyttää vaikka rumpukonetta, luupperia (*looper*) tai sekvensseriohjelmaa. Mitä mainioin tapa harjoitella on tietysti soittaa son-levytysten mukana. Aluksi kannattanee etsiä kappaleita, joissa clave-rytmi erottuu selkeästi.

Kaikkiin esittelemiini kitaraguajeoihin liittyy kaksi rytmisen fraseerauksen kannalta tärkeää oikean käden soittoteknistä yksityiskohtaa. Ensinnäkin oikealla kädellä tehdään rytmisen alijaon mukaista jatkuvaa alas–ylös liikettä. Alijako on notaatiossa käyttämässäni alla breve-tahtilajissa kahdeksasosarytmi. Tämä alas–ylös liike synkronoidaan alijakoon siten, että alaspäin suuntautuva liike tapahtuu tahdin neljäsosaiskuilla ja ylöspäin suuntautuva liike neljäsosaiskujen jälkeisillä kahdeksasosasyntaksopeilla. Guajeossa olevien taukojen kohdalla oikean käden liike ohjataan hieman ohi kielistä ja soitettavien rytmien kohdalla käden liike ohjataan kieliin ja lyödään ne soimaan. Oheisissa nuottiesimerkeissä symboli Π tarkoittaa oikean käden liikettä alaspäin ja symboli V liikettä ylöspäin.

Oikean käden tekniikka on siis samanlainen kuin afroamerikkalaisessa populaarimusiikissa yleisessä ns. harjauskompissa. Perinteinen espanjalaisen nylon-kielisen kitaran oikean käden soittotekniikka on käyttää oikean käden sormia myös tämäntyyppisessä harjauskomppauksessa. Plektraa käyttämällä kitaran tuottama sointi on yleensä hieman voimakkaampi ja kirkkaampi.

Tämän ensimmäisenä esittelemäni kitaran perus-guajeon harjoittelun voi tarvittaessa aloittaa keskittymällä aluksi pelkkään oikean käden liikkeen harjoitteluun pitäen kielet koko ajan vasemmalla kädellä sammutettuina. Tällöin ei tarvitse kiinnittää huomiota äänten soiviin pituuksiin ennen kuin oikean käden liike on teknisesti hallinnassa ja tuntuu luontevalta (esimerkki 4).



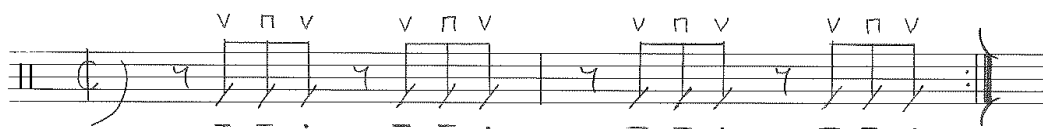
ESIMERKKI 4 kitaraguajeo 1, pelkän oikean käden liikkeen harjoittaminen

x = kielten sointi sammutetaan pitämällä vasenta kättä kevyesti kielten päällä

Toinen tärkeä rytmiseen fraseeraukseen liittyvä seikka on soivien äänten kestot. Seuraavaan esimerkkiin lyhyinä soitettaviksi merkityt staccatot toteutetaan sammuttamalla kielet laskemalla oikea käsi kielten päälle. Barré-sointuotteita käytettäessä sammutusta voi tarvittaessa tehostaa myös vasemmalla kädellä nostamalla sormet irti otelaudasta jättäen ne kuitenkin lepäämään kielten päälle.

Mielestäni tässä vaiheessa guajeoa kannattaa harjoitella vain yhtä sointua soittaen (esimerkissä G-duurisointu) kiinnittäen huomio äänten kestoihin ja lyhyenä soitettavaksi merkittyjen kahdeksasosien staccaton toteuttamiseen oikean käden sammutuksella (esimerkki 5). Olen tästä eteenpäin kirjoittanut kaikkiin kitaraguajeo-esimerkkeihin myös fraseerausmerkinnät.

G



ESIMERKKI 5 kitaraguajeo 1, guajeon rytmisen fraseeraus, — = pitkä, • = lyhyt .

Seuraavaksi guajeoon voi lisätä sointuvaihdoksia. Mielestäni kitaraguajeoita on luontevaa ja käytännöllistä harjoitella montuno-osille tyypillisten toistuvien lyhyiden sointuprogredioiden kautta. Seuraavaan esimerkkiin on merkitty kolme erilaista montuno-osissa yleistä sointuprogrediota (esimerkki 6). Merkintätapana on käytetty roomalaisin numeroin kuvattuja sointuasteita.

Kaikki alla olevat sointuprogressiot voivat luonnollisesti esiintyä sekä duurissa että mollissa.

I	IV	V(7)	
I	V(7)	V(7)	I
I	IV	V(7)	IV

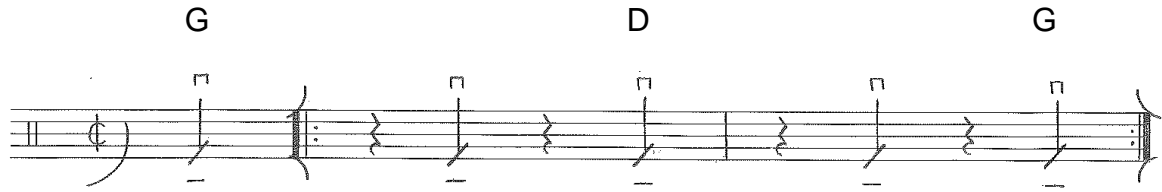
ESIMERKKI 6 kitaraguajeo 1, yleisiä montuno-osien sointuprogressioita

Seuraavassa puolestaan esimerkki I-IV-V-IV sointuprogressiosta G-duurissa (esimerkki 7).

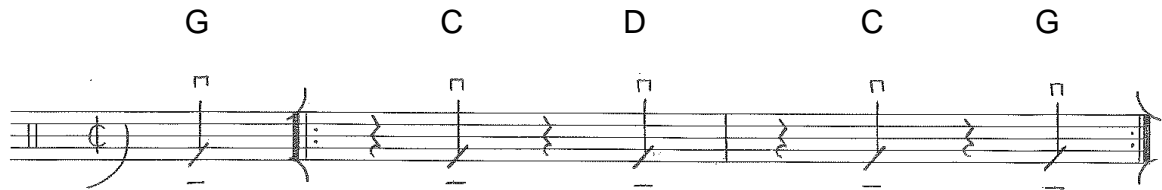
G	C	D(7)	C
---	---	------	---

ESIMERKKI 7 kitaraguajeo 1, I-IV-V-IV G-duurissa

Son-musiikin sointuprogressioissa soinnut vaihtuvat yleisimmin tahdin pää- ja sivuiskuilla, tai kitaraguajeoita tarkastellessa ensimmäisellä iskujen jälkeisellä kahdeksasosasyntaksooppilla (käyttämässäni alla breve-tahtilajissa). Tero Toivasen mukaan näin tapahtuu 1920-luvun ensimmäisten sexteto- ja septetokokoonpanojen levytyksissä lähes poikkeuksetta (Toivanen, sähköpostiviesti 19.10.2014). On olemassa myös variaatio, jossa sointuvaihdos tehdäänkin tahdin ns. *tumbao*-iskulla, joka on alla breve-tahtilajissa tahdin viimeinen neljäsosa (alkuperäisellä kuubalaisella kirjoitustavalla 2/4-tahtilajissa tahdin viimeinen kahdeksasosa). Tällöin guajeo myös aloitetaan kohotahdilla *tumbao*-iskulta (esimerkki 8).



ESIMERKKI 14, kitaraguajeo 5, harmoniarytmi yksi sointu per tahti



ESIMERKKI 15, kitaraguajeo 5, harmoniarytmi kaksi sointua per tahti

Lopuksi esittelen kitaraguajeo-variaatioita, joissa sointusäestykseen on yhdistetty basson *tumbao*-linja. Tällaisella säestystavalla pystyy toteuttamaan yksin kitaralla soittaessa tai bassottomassa kokoonpanossa myös son-musiikissa tärkeän bassotumbao-elementin. Ensimmäisessä esimerkissä soinnut muodostavat bassotumbaon päälle jatkuvan synkoopiketjun (esimerkki 16). Toisessa ja kolmannessa esimerkissä sointuja myös murretaan välillä arpeggioksi, joka luo vaikutelmaa mukana olevasta *tres*-guajeosta (esimerkit 17 ja 18). Nämä guajeot soitetaan oikean käden sormisoitotekniikalla ja oikean käden sormitukset on merkitty nuottikuvaan.

ESIMERKKI 16, kitaraguajeo 6, bassotumbao ja sointujen synkoopiketju

oikean käden sormitusmerkinnät: p=peukalo, i=etusormi, m=keskisormi, a=nimetön

E A B7 A

ESIMERKKI 17, kitaraguajeo 7, bassotumbao ja sointujen murtamista

oikean käden sormitusmerkinnät: p=peukalo, i=etusormi, m=keskisormi, a=nimetön

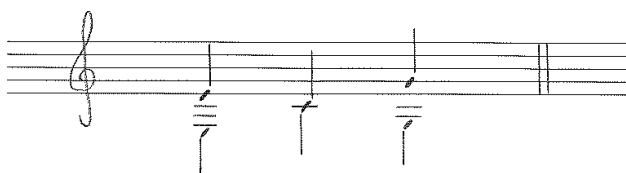
E A B7 A

ESIMERKKI 18, kitaraguajeo 8, bassotumbao ja lisää sointujen murtamista

oikean käden sormitusmerkinnät: p=peukalo, i=etusormi, m=keskisormi, a=nimetön

4.2 Esimerkkejä tres-kitaran säestyskuvioista son-musiikissa

Tres cubano, lyhyemmin *tres*, on Kuubassa kitarasoitinten pohjalta kehittynyt ja syntynyt kielisoitin. Se on kehittynyt saaren itäosan *Orienten* maakunnassa, joidenkin lähteiden mukaan Baracoan kaupungissa (Orovio 2004, 203). Sen voi sanoa olevan son-musiikin tärkein soitin. Luhtalan mukaan tresiä voi kutsua Kuuban kanteleeksi (1997, 44). Se on yleensä kitaraa hieman pienempi kooltaan, ja myös skaalanpituus on kitaraa hieman lyhyempi. Kuten kitarassakin, tresissä on kuusi kieltä, mutta ne on järjestetty kolmeksi kielipariksi. Kielet ovat metallia, eli ns. teräskieliä, toisin kuin espanjalaisessa kitarassa. Kieliparien kielet ovat lähellä toisiaan, samalla tavoin kuten esimerkiksi 12-kielisessä kitarassa, eli kahta kieliparin kieltä soitetaan samanaikaisesti. Tresissä käytetään sekä oktaavi- että unisonokielipareja, jotka on yleisimmin viritetty siten, että keskimmänen kielipari on viritetty unisonoon (c^1-c^1) ja sen (soittoasennossa katsottuna) alapuolinen (e^1-e) sekä yläpuolinen (g^1-g) kielipari oktaaviin. Avoimet kielet muodostavat tällöin C-duurikolmisoinnun (esimerkki 1) (Mauleón 1993, 151).



ESIMERKKI 1, yleisin tres-kitaran vapaiden kielten viritystapa

Tero Toivanen tosin kommentoi yllä esitettyä viritystä seuraavasti:

Itse asiassa näin minäkin ajattelin, kunnes tutustuin paremmin kuubalaisiin treseroihin. Aldo del Río melkein raivostui, kun sanoin, että hän tresinsä on viritetty Sol-Do-Mi (jotka olivatkin siis oikeat soivat äänet). Hänen mukaansa tres viritetään La-Re-Fa sostenido (eli A-D-F#) eli sävelaskelta korkeammalle D-duuriin. Näin myös Niño Rivera oli hänelle opettanut.

Myöhemmin, kun muutin Santiago de Cubaan, siirryin aika pian soivaan D-duuriviritykseen ja sitä käytän edelleenkin. Teoriani on, että silloin kun soitetaan kitaran kanssa, D-duuriviritys on parempi perussävelläjien kannalta. Perussävelläji tresissä on G-duuri (D-vireellä). Silloin, kun trumpetti tuli mukaan kuvaan (Bb-vire), tres ehkä viritettiin trumpetin mukaan, jolloin trumpetin La eli A on soiva Sol eli G, Re eli D on soiva Do eli C ja Fa sostenido eli Fis on soiva Mi eli E.

Oma tresini on esikuvani Reyes "Chito" Latamblen tavoin viritetty juuri oktaavit kirjoittamallasi tavalla. Jotkut vanhemmat treserot, kuten aikaisemmin mainitsemani El Guayabero (Faustino Oramas) ja Aldo del Río käyttävät oktaavia kaikissa kolmessa tuplacielessä. Nykyään monet treserot käyttävät oktaavia ainoastaan La eli A- (tai siis Sol eli G) kielessä. (Toivanen, sähköpostiviesti 22.11.2014.)

Vaikka tres on soittimena johdettu espanjalaisesta kitarasta, on sen rytmien ja melodis-harmoninen funktio selvästi afrikkalaista alkuperää. Tres on son-musiikissa myös tärkeä solistinen soitin. Tässä opinnäytetyössä en kuitenkaan käsittele lainkaan tresin solistista ulottuvuutta, vaan keskityn nimenomaan sen säestävään rooliin. Sen solistinen ja säestävä rooli menevät tosin osittain myös päällekkäin, koska tres usein kommentoi ja "fillaa" solistia myös säestäessä.

Kuten luvun 4 alussa mainitsin, tresin ja kitaran säestävien roolien ero selittyy ainakin osittain soitinten äänensävyllisten sointien ja äänenvoimakkuuksien välisistä eroista. Kun kitara ilmentää harmoniaa sointuja soittamalla ja tukee rytmistä kudosta yleensä maltillisesti synkopoiduilla guajeoilla, soittaa tres puolestaan monimutkaisempia ja usein vahvasti synkopoituja melodis-harmonis-rytmisiä guajeokuvioita.

Moore jakaa son-musiikissa esiintyvät tres-guajeot kahteen luokkaan: geneerisiin ja kappalekohtaisiin. Kappalekohtaiset (*song-specific*) guajeot rakentuvat usein sävellyksen melodian ympärille, kun taas geneeriset guajeot ilmentävät harmoniaa soinnun sävelten ja sointuarpeggioiden avulla. (2009, 35.) Myös harmoniaa vastaavan asteikon säveliä voidaan käyttää sointusävelten lomassa. Tässä aion keskittyä pelkästään ensin mainittuihin geneerisiin guajeoihin ja käsitellä niitä samaan tapaan kuin edellä kitaraguajeoitakin, eli

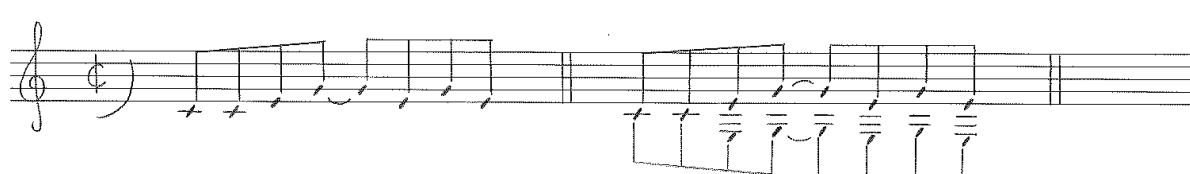
yksittäisen sointujen ilmentämisen tai montuno-osille tyypillisten lyhyiden toistuvien sointuprogressioiden, ns. sointuvamppien kautta.

Tero Toivasen mukaan jokainen *tresero* myös kehittelee ja improvisoi omia guajeojaan ja variaatioitaan, joten ne ovat yleensä kaikki hieman erilaisia (Toivanen, sähköpostiviesti 18.11.2014). Olen kuitenkin yrittänyt löytää joitakin yleispäteviä tres-guajeoja, joiden avulla niihin tutustumisen voisi aloittaa. Paras tapa oppia on tietysti tres-kitaran mestareiden kuuntelu ja jäljittely. Toivasen edellä mainitsemien nimien lisäksi kannattaa tutustua ainakin Arsenio Rodrígueziin (1911–1970) ja Isaac Oviedoan (1902–1992).

Aluksi esittelen kaksi erilaista yleisesti käytettyä tresin soittamaa son-kappaleen aloitusfraasia. Molemmat on nuotinnettu kahdella tavalla (esimerkit 2 ja 3). Kuvissa vasemmalla on fraasin nuottikuva ja oikealla sama fraasi nuotinnettuna esimerkkinä siitä, miltä se kuulostaa soivana tresillä soitetuna. Jos ei oteta huomioon oktaavikielten tuplauksia, tres siis soi samassa rekisterissä kuin mihin nuotit kirjoitetaan, toisin kun kitara, joka soi oktaavia kirjoitettua alemmalla. Tämä kannattaa huomioida tres-linjoja kitaralla soittaessa. Olen valinnut selkeyden vuoksi molempien esimerkkien sävellajiksi C-duurin, mutta Tero Toivasen mukaan molemmat soitetaan tyypillisimmin G-duurissa (Toivanen, sähköpostiviesti 22.11.2014).

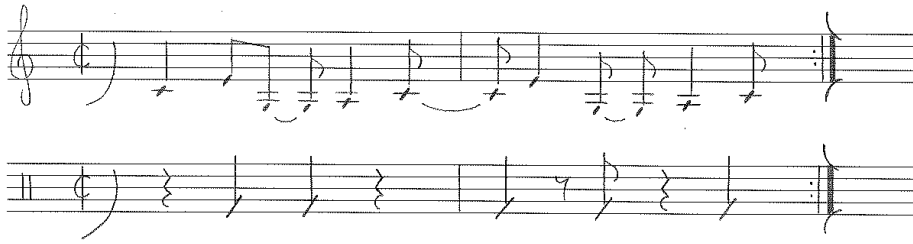
Ensimmäinen esimerkki on tyypillinen sonin aloitusfraasi (esimerkki 2).

C



ESIMERKKI 2, tresin son-aloitusfraasi kirjoitettuna ja soivana

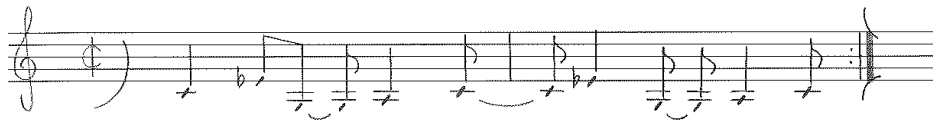
C



ESIMERKKI 5, kahden tahdin pituinen tres-guajeo ja clave-rytmi

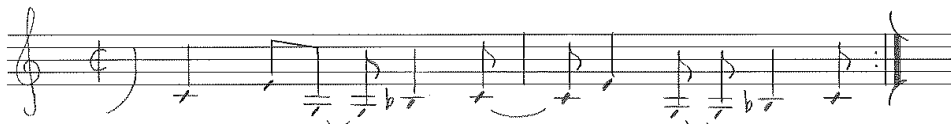
Yllä esitelty guajeo ilmentää harmonisesti C-duurisointua sointusävelien ja arpeggioiden avulla. Seuraavissa esimerkeissä guajeon ilmentämän soinnun karakterisäveliä (terssi ja septimi/seksti) on muutettu ja saatu aikaan eri sointua ilmentävät guajeot. Alentamalla terssisävel guajeo ilmentää C-mollisointua (esimerkki 6) ja duuriasteikon kuudennen sävelen muuttaminen alennetuksi seitsemänneksi säveleksi ilmentää C-dominanttiseptimisointua (esimerkki 7).

Cm



ESIMERKKI 6, C-mollisointua ilmentävä guajeo

C7



ESIMERKKI 7, C7-sointua ilmentävä guajeo

Samalla tavalla voi muodostaa myös kaikkia muita nelisointuja harmonisesti ilmentäviä guajeoja, mutta koska niitä ei käytetä perinteisessä sonissa, pitäydyn tässä duuri- ja mollikolmisoinnussa sekä dominanttiseptimisoinnussa.

Lopuksi esittelen vielä kaksi levytyksistä tekemääni guajeotranskriptiota. Molemmissa levytyksissä guajeoja varioidaan tresin soittotavalle ja son-musiikille tyypillisesti hieman koko ajan, ja kirjoitettu versio on eräänlainen peruslähtökohta. Molemmat guajeot perustuvat harmonisesti sonin montuno-osissa hyvin yleisesti esiintyvään I–IV–V sointukiertoon.

Ensimmäinen transkriptio on Sexteto Habaneron ”Elena La Cumbanchera”-levytyksestä. Guajeo alkaa sävellyksen lopun montuno-osassa, noin kohdassa 1 minuutti 44 sekuntia. Alkuperäisesitys soi alavireisessä Gb-duurissa, mutta olen kirjoittanut esimerkin selkeyden vuoksi G-duuriin (esimerkki 8).

G C D

The image shows a single staff of music in G major (one sharp). The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Above the staff, the chords G, C, and D are indicated, corresponding to the harmonic structure of the guajeo.

ESIMERKKI 8, tresguajeotranskriptio Sexteto Habaneron levytyksestä ”Elena La Cumbanchera”

Toinen transkriptio on Faustino Oramasin ”Como vengo este año”-levytyksestä. Se alkaa suoraan kappaleen alusta ja jää kertaamaan toistuvaa guajeoa. Kappale alkaa siis suoraan montuno-osalla. Notaatio on alkuperäisessä sävellajissa eli F-mollissa (esimerkki 9).

The image shows a single staff of music in F minor (two flats). The melody is a repeating guajeo pattern. Below the staff, the chords Fm, Bbm, and C7 are indicated, showing the harmonic progression.

This image shows the continuation of the guajeo notation from the previous block, maintaining the F minor key signature and the repeating rhythmic pattern.

ESIMERKKI 9, tresguajeotranskriptio Faustino Oramasin levytyksestä ”Como vengo este año”

Kitaristi ja tres

Olen halunnut käsitellä tässä opinnäytetyössä myös tresin säestävää roolia ja esitellä sen säestyskuvioita eli guajoeja. Ajatuksenani on, että kitaristi voi aluksi kokeilla tres-guajeojen soittamista teräskielisellä akustisella kitaralla. Vaikka näin ei päästäkään autenttiseen sointikuvaan, auttaa se hahmottamaan tres-guajeojen synkopoivaa rytmikkaa ja melodista rakennetta sekä kehittää claven hahmottamista. Jos kiinnostus tres-kitaraan herää, voi sellaisen hankkia tai akustisen kitaran voi muuntaa tresin kaltaiseksi.

Akustisen kitaran muuntaminen tresin kaltaiseksi soittimeksi vaatii kitaraan uuden satulan sekä peräkappaleen (engl. *tailpiece*), mahdollisesti myös tallaluun. Teräskielisen akustisen kansi ja muu rakenne kestää suurella todennäköisyydellä kielten aiheuttaman rasituksen myös ilman peräkappaleen asentamista, mutta tällöin kitaraan täytyy mahdollisesti rakentaa uusi talle, eli peräkappaleen lisääminen on huomattavasti helpompi ratkaisu. Peräkappaletta käytettäessä myös soittimen muuntaminen tarvittaessa takaisin kitaraksi on huomattavasti helpompaa; peräkappaleen poistaminen ja vanhan satulan/tallaluun takaisin vaihtaminen riittää.

Standardikokoinen teräskielinen akustinen kitara on myös tresin kaltaiseksi muunnettuna helpointa kielittää ja virittää soimaan samalle äänenkorkeuden tasolle kuin se kitaranakin viritettäisiin. Kieliparit voisi siis virittää (soittoasennossa alhaalta ylöspäin) B-b, g-g ja d¹-d. Tällöin kielinä voidaan käyttää kitaralle yleisesti saatavilla olevia kielivahvuuksia. Asettamalla tällä virityksellä capo kitaran viidennelle nauhalle saadaan aikaan sama avointen kielten sointitaso kuin tresin avoimilla kielillä. Toinen vaihtoehto on etsiä sopivat kielivahvuudet, joilla muunnetun kitaran avoimet kielet pystyy virittämään soimaan samalle tasolle kuin tresissä. Koska yleisimmin käytetyn dreadnought-kokoisen teräskielisen akustisen kitaran sointi on isomman kaikukopan ja pidemmän skaalanpituuden johdosta lähtökohtaisesti erilainen kuin fyysisiltä mitoiltaan pienemmän tresin, voi lähemmäksi tresin sointia päästä valitsemalla muunnettavaksi hieman pienempikokoisen kitaran, jonka soinnissa on yleensä enemmän keskiäänialueen taajuuksia ja vähemmän bassoa.

Eräs pohtimani vaihtoehto, jolla voisi päästä samankaltaiseen sointimaailmaan kuin tresillä, voisi olla 12-kielisen kitaran käyttäminen. Suuremman kaikukopan, pidemmän skaalanpituuden, matalamman viritystason ja erilaisen kieliparien keskinäisen viritystavan vuoksi 12-kielisen kitaran sointi poikkeaa tresin soinnista, mutta soinnin yleisvaikutelma on kuitenkin jossain määrin samankaltainen. 12-kielistä kitaraa voisi myös muuntaa päästääkseen lähemmäs tresin sointia. Kitaran kielipareja voisi muuttaa esimerkiksi siten, että toinen kielipari olisi B-b, kolmas g-g ja neljäs d¹-d. Tämä vaatisi joidenkin satulan kielipurien viilaamista uusille kielille sopivaksi tai uuden satulan tekemistä. Asettamalla capo viidennelle nauhalle tällä uudella virityksellä saadaan aikaan kielipareille 2–4 vapaina soitettuina sama viritys kuin tresin vapailla kielillä.

5 POHDINTA

Lähtökohtani tälle opinnäytetyölle oli se, että tietoni ja osaamiseni kuubalaisesta musiikista olivat mielestäni puutteelliset. Kuubalainen musiikki ei ole missään vaiheessa ollut omien opintojeni keskiössä, mutta olen ollut siitä kiinnostunut ja yrittänyt ottaa selvää varsinkin kitaran roolista tässä musiikkiperinteessä. Tietoa aiheesta on kuitenkin ollut vaikeaa löytää, ja kitaransoitonopettajienkaan keskuudessa aihe ei ole ollut tuttu. Miksi kuubalaisen musiikin osaaminen sitten on suomalaisten kitaristien keskuudessa niin vähäistä?

Kuubalainen musiikki nousi kansainväliseen suosioon 1930-luvulla, mutta vuoden 1959 vallankumouksen jälkeen Kuuba joutui vahvasti eristetyksi ja länsimaiden kanssakäyminen Kuuban kanssa oli vähäistä. Kuuban sosialistihallinto myös rajoitti kuubalaisten taiteilijoiden esiintymismahdollisuuksia ulkomailla. Kuubasta tuli paitsi eristetty, myös osittain omasta tahdostaan eristäytynyt ja suljettu yhteiskunta. Tämän jälkeen kansainväliselle yleisölle näkyvin kuubalaiseen musiikkiperinteeseen pohjautunut musiikillinen kehitys tapahtui ennen kaikkea Yhdysvalloissa ja muun Karibian alueella. Tähän kehitykseen pohjautuvaa musiikkia alettiin 1970-luvulla kutsua yleisnimityksellä *sa/sa* ja tämän musiikin kokoonpanoissa kitara ja tres ovat hyvin harvinaisia. Tämä saattaa johtaa ajattelemaan, että kuubalaispohjaisessa musiikissa ei käytetä kitaraa. Jokainen rytmimusiikkiin hieman laajemmin perehtynyt kitaristi tietänee, että brasilialaisessa musiikissa kitara on keskeinen instrumentti, mutta samalla melko monella saattaa olla käsitys, että klassista musiikkia ja laulelmatyyliä lukuun ottamatta kitaraa ei kuubalaisessa musiikissa esiinny. Son-traditio ja muut perinnetyylit, joissa kitara ja muut kielisoittimet ovat tärkeitä, ovat meillä melko tuntemattomia.

Vielä suurempi syy kuubalaisen musiikin vähäiselle tunnettuudelle kitaristien keskuudessa ovat ne maailmanlaajuisesti suosituksi nousseet afroamerikkalaisen musiikin tyylilajit, joissa kitara ja sähkökitara ovat keskeisessä roolissa. Kuubalainen musiikki häviää suosiossa näille populaarimusiikin lajeille selvästi. Suosituimmat musiikin lajit keräävät tietysti

suurimmat harrastajamäärät, ja tämä heijastuu myös rytmimusiikin ja kitaransoiton opetuksen painopisteisiin. Pianistien, basistien ja lyömäsoittajien keskuudessa kuubalaisen musiikin tuntemus ja harrastus on kuitenkin yleisempää, ja kitaristit ovat jääneet tämän rytmimusiikin lajin osalta selvästi paitsioon. Mutta ehkäpä kitaransoitonopiskelijoiden musiikillista yleissivistystä voisi laajentaa kuubalaisen musiikin suuntaan? Näin olen ainakin itse suunnitellut tekeväni opetustyössä jo pelkästään siitä syystä, että koen son-musiikin rytmisten ilmiöiden harjoittelun olevan erinomainen tapa kehittää rytmiiikan hahmottamista.

Tässä opinnäytetyöprosessissa tietämykseni sekä kuubalaisesta musiikista yleisesti että ennen kaikkea son-musiikista on kohentunut huomattavasti. Olen myös vihdoin päässyt jyvälle kitaran roolista ja sen säestystavoista son-musiikissa. Samalla on selvinnyt, missä tyyleissä kitaraa ei perinteisesti ole käytetty. Alan asiantuntija en voi vielä väittää olevani, mutta nyt koen hallitsevani kuubalaisen musiikin perusteet, ja se antaa pohjan osaamisen syventämiselle jatkossa. Pidän projektia aloittaessani tärkeänä ottaa selvää kuubalaisen musiikin taustoista laaja-alaisesti, eli musiikin historiallisen kehityksen lisäksi myös yleishistoriallisesta ja yhteiskunnallisesta perspektiivistä katsottuna, ja koen, että se auttoi ymmärtämään kuubalaista musiikkia syvemmin.

Vahvoine afrikkalaisvaikutteineen afrokuubalainen musiikki poikkeaa varsinkin rytmiikaltaan ja rytmiseltä peruskäsitykseltään niin huomattavasti eurooppalaisesta ja myös afroamerikkalaisesta musiikkiperinteestä, että sen sisäistäminen ei tapahdu hetkessä. Musiikin kuuntelu on ensiarvoisen tärkeää. Usein musiikkiin liittyvät asiat, joita on vaikea selittää sanallisesti, on helpompi hahmottaa musiikin kuuntelun kautta. Vaikka en ole varsinaisesti esittänyt mitään kuuntelusuosituksia, työssä esille tulevien artistien ja kokoonpanojen levytyksiin kannattaa ehdottomasti tutustua. Toinen tärkeä seikka on yrittää päästä kokeilemaan tässä työssä esiteltyjä kitarakomppeja eli guajeoja käytännön soittotilanteissa. Kuubalaisen musiikin suhteellisen vähäisen harrastajamäärän vuoksi voi olla hankalaa löytää alan muusikoita, mutta

esimerkiksi musiikkioppilaitokset voisivat pyrkiä järjestämään periodityyppisesti vaikkapa son-musiikin yhtyeopintoja.

Kitara- ja tres-guajeojen harjoittelun kannalta erinomainen apuväline olisivat erilaiset son-musiikin säestystaustat, joissa olisi soitettuina lyömäsoitinten ja basson säestystumbaot, ja joiden mukana kitaristi tai tresero voisi harjoitella omia guajeojaan. Koska taustojen tekeminen ei ollut tämän työn puitteissa mahdollista, olen ajatellut yrittää saada niitä tuotettua myöhemmin, jatkona tälle projektille. Kuten jo kitaran säestyskuvioita käsitellessäni totesin, on levyjen mukana soittaminen erinomainen harjoittelutapa. Yleensä se on aluksi vaikeaa, mutta sitä kannattaa ehdottomasti kokeilla osaamisen karttuessa. Jatkossa myös tres-kitaran säestystapoja käsittelevää osiota voisi laajentaa ja syventää, mutta tässä työssä pääpaino on nimenomaan kitaran säestävän roolin tutkimisessa, ja tresiä käsittelevä osuus on tarkoitettu tähän son-musiikin keskeisimpään soittimen tutustumiseen.

Eräs asia, josta kuubalaisen musiikin paremman ymmärtämisen kannalta olisi suuri etu, on espanjan kielen taito. Se antaisi mahdollisuuden tutustua kuubalaisten itse omasta musiikistaan tekemään tutkimukseen ja muuhun materiaaliin. Kielitaidon puutteen takia en pystynyt käymään läpi espanjankielistä materiaalia, mikä on tietysti merkittävä puute, kun puhutaan espanjankielisestä kulttuurista ja musiikista. Lisäksi espanjan kielen taito auttaisi ymmärtämään laulutekstien sisältöjä ja merkityksiä, mikä on myös säestävän muusikon kannalta tärkeä asia ja auttaa ymmärtämään ja tulkitsemaan musiikkia paremmin.

Tämän opinnäytetyön tuloksena sain tuotettua käytännön esimerkkejä kitaran säestystavoista son-musiikissa sekä lyhyesti esiteltyä tres-kitaran säestävän roolin perusteita. Lisäksi moneen mielestä askarruttaneeseen kysymykseen löytyi itseäni tyydyttävä vastaus. Näitä tuotoksia aion itse jatkossa käyttää työssäni kitaransoitonopettajana. Samalla toivon, että niistä voisi olla apua myös muille aiheesta kiinnostuneille.

LÄHTEET

Kapcia, Antoni 2005. Havana – The Making of Cuban Culture. Oxford: Berg Publishers.

Kuusisto, S. & Vuorimies, R. 1991. Baila, baila - kuubalaisen tanssin käsikirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 13.

Luhtala, Pertti 1997. Rumbakuninkaista salsatähtiin. Helsinki: WSOY.

Mauleón, Rebeca 1993. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble. Petaluma: Sher Music Co.

Mauleón-Santana, Rebeca 1999. 101 Montunos. Petaluma: Sher Music Co.

Miller, Sue 2014. Cuban Son. Teoksessa M-L. Courteau, H. Feldman, D. Horn, H. Malcomson & P. Narbona Jerez (toim.) Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World volume IX, Genres: Caribbean and Latin America. New York: Bloomsbury.

Moore, Kevin 2009. Beyond Salsa Piano, vol. 1, Beginning – The Roots of the Piano Tumbao. Santa Cruz (ei kustantajatietoa).

Oris, Johanna 1999. Nico Saquito kuubalaisuuden vertauskuvana. Tutkielma erään kuubalaisen guaracheron elämästä ja tuotannosta. Jyväskylän Yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Pro gradu -tutkielma.

Orovio, Helio 2004. Cuban Music from A to Z. Durham: Duke University Press.

Opetushallitus 2014. Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2005. Viitattu 8.10.2014, http://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf

Opetushallitus 2014. Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2002. Viitattu 8.10.2014, http://www.oph.fi/download/123013_musiik_tait_ops_2002.pdf

Ortiz, Fernando 1970. Cuban Counterparts – Tobacco & Sugar. New York: Alfred A. Knopf Inc., Random House Inc.

Roy, Maya 2002. Cuban Music. English translation by Denise Asfar and Gabriel Asfar. Princeton: Markus Wiener Publishers.

Similä, Juhani 1998. Rommi, ruletti ja rumba. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

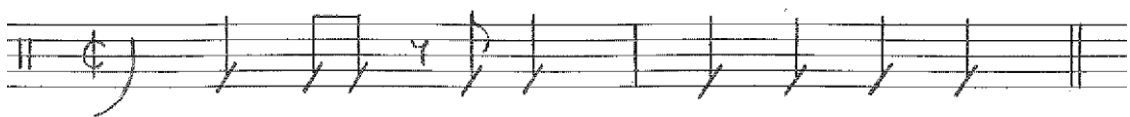
Toivanen, Tero 2014. Opinnäytetyöhön liittyviä kysymyksiä. Erityisluokanopettaja, kuubalaiseen musiikkiin erikoistunut muusikko, Espoo. Sähköpostiviesti 19.10.2014.

Toivanen, Tero 2014. Tres guajeos. Erityisluokanopettaja, kuubalaiseen musiikkiin erikoistunut muusikko, Espoo. Sähköpostiviesti 18. ja 22.11.2014

CINQUILLO



BAQUETEO



SON CLAVE

