



Jazzrytmiikan kielioppi

Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit
afroamerikkalaisessa musiikissa

YAMK (musiikki)
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
7.3.2011

Pekka Saarikorpi

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki (YAMK)		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Pekka Saarikorpi			
Työn nimi Jazzrytmiikan kielioppi – länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen, Mika Säily			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Maaliskuu 2011	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 98	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössä analysoidaan jazzmusiikin rytmisiä erityispiirteitä. Jazzrytmiikan teoriapohja – rytmisen kielioppi – johdetaan teorialuvuissa osoitetusta afroamerikkalaisen musiikin rytmioipista. Samalla rajataan ja määritellään sellainen länsimaisen musiikin tutkimuksen rytmikäsitteistö, jonka avulla afroamerikkalaisen musiikin rytmikka-analyysi ja opettaminen ovat mahdollisia.</p> <p>Työ etenee afroamerikkalaisen kulttuurin kuvauksen kautta länsimaisen rytmikäsitteistön määritelmiin, afroamerikkalaisen rytmioipin muodostamiseen sekä lopulta jazzrytmiikan analyysiin. Teorialuvut toimivat tässä työssä olemassa olevaa tietoa kokoavina lukuina ja pohjaavat kirjallisiin lähteisiin. Teorialuvuissa afroamerikkalaisen musiikin rytmiset rakenteet sekä niistä muodostuva rytmioippi pohjataan länsiafrikkalaisten ja afroamerikkalaisten kulttuurien yhteisille piirteille. Rytmioippi johdetaan erilaisista afroamerikkalaisen kulttuurin <i>afrikanismeista</i>, kuten puhutusta kielestä kumpuavista <i>signifyin(g)</i>-lainoista.</p> <p>Nuotinnoksiin ja niistä tehtyihin havaintoihin perustuvassa analyysiluvussa osoitetaan nuottiesimerkkien kautta, että erilaiset rytmiset dissonanssit ovat keskeinen osa afroamerikkalaista ja siten myös jazzmusiikin rytmikkaa. Jazzmusiikille leimalliset rytmiset dissonanssit osoitetaan erityisesti avainrytmikasta, polyrytmikasta sekä länsimaisen musiikin rakenteista poikkeavasta afroamerikkalaisen musiikin fraasiopista. Rytmisiä dissonansseja ja kulttuurisia <i>signifyin(g)</i>-lainoja analysoidaan määritellään jazzmusiikille sen rytmisen kielioppi.</p> <p>Työn tarkoituksena on ennen kaikkea jäsentää kokonaiskuvaa afroamerikkalaisen musiikin rytmisistä rakenteista ja erityispiirteistä. Opinnäytetyöllä pyritään antamaan uusia näkökulmia myös rytmimusiikin opetukselle. Työssä määritellään niitä rytmikan ja rytmisten rakenteiden erityispiirteitä, joita afroamerikkalaisen musiikin analyysissä ja rytmimusiikin opetuksessa tulisi korostaa.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjasto, Ruoholahti			
Avainsanat Jazz, rytmi, polyrytmi, metri, avainrytmi, rytmisen dissonanssi, <i>signifyin(g)</i> , afroamerikkalainen musiikki, afrikkalais-amerikkalainen musiikki, rytmimusiikki, musiikin teoria, Länsi-Afrikka.			

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Education
Author Pekka Saarikorpi		
Title Jazz Rhythm – West African Rhythmic Dissonances in African-American Music		
Tutor(s) Jukka Väisänen, Mika Säily		
Type of Work Master's thesis	Date March 2011	Number of pages + appendices 98
<p>ABSTRACT</p> <p>The thesis investigates the rhythmic features of West African and African-American music – with the main focus being on jazz rhythms. Movement, dance and participation in a community event are an essential part of African music. This study tries to define how these elements influence the music and, specifically, the rhythmic strata. The main focus is on presenting a general view of how rhythmic features and strata are organized in African-American music. The thesis points out the difficulties of using the conventions of Western music theory tradition to analyze African and African-American music. The study redefines the musical terminology of Western music theory so that these terms can be used also in African-American music analyses. This study creates a vocabulary of jazz rhythms through African-American rhythm theory.</p> <p>The theoretical part of the thesis and the cross-cultural comparative study of African and African-American music tradition are based on literature. The theoretical part demonstrates how the African-American rhythm theory is formed. Analytical part of the thesis is based on transcriptions. It contains comparative analyses between transcribed examples and African-American rhythm theory.</p> <p>Some of the most obvious differences between Western and African music are how the meter and rhythm are defined and how the rhythmic strata are organized. The most common rhythmic features shared by African-American and West and Central African music are polyrhythms, repetitive timelines and phrasing. The thesis shows how these various rhythmic dissonances are an essential feature of the African-American jazz music. The thesis indicates how the term <i>signifyin(g)</i> is used to describe the African-American way to continue African oral tradition in African-American culture, including music. <i>Signifyin(g)</i> contains cultural loans from the African past.</p> <p>The purpose of this study is to reveal the different rhythmic characters of jazz music. The thesis gives an overview of such rhythmic characters and musical terminology that should be highlighted when analyzing and teaching jazz rhythms and African-American music.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Library of Metropolia University of Applied Sciences, Ruoholahti		
Keywords Jazz, rhythm, polyrhythm, meter, timeline, rhythmic dissonance, <i>signifyin(g)</i> , African-American music, black music, music theory, West Africa.		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimusongelmat	2
1.2	Tutkimusnäkökulmat ja -menetelmät.....	5
1.3	Tutkimuksen mielekkyys.....	6
1.4	Käsitteiden määritelmiä	9
1.4.1	Afroamerikkalainen musiikki.....	9
1.4.2	Rytmimusiikki	10
2	LÄNSIAFRIKKALAINEN KULTTUURI.....	11
2.1	Näkökulmia afrikkalaisen kulttuurin kuvaukseen	11
2.2	Länsiafrikkalainen musiikkikulttuuri.....	12
2.2.1	Kulttuuri ja musiikki – ”yhteisöllinen muisti”	13
2.2.2	Tonaalinen kieli – imitointi musiikissa	14
2.2.3	Kehollisuus – liikkeen ja musiikin rytmi	15
2.2.4	Liike – rummut – laulu.....	16
3	AFRIKANISMIT AFROAMERIKKALAISESSA KULTTUURISSA	17
3.1	<i>Ring shout</i> – seremoniallinen piiritanssi	18
3.2	<i>Signifyin(g)</i>	19
3.2.1	Puhe ja kieli.....	20
3.2.2	Tanssi ja kehollisuus	21
3.2.3	Musiikki.....	22
3.2.4	Rituaalisuus	23
4	LÄNSIMAINEN RYTMIKÄSITYS.....	25
4.1	Rytmiikan käsitteistöä	25
4.1.1	Rytmi	25
4.1.2	Isku – pulssi – rytmi – metri	26
4.1.3	Polyrytmi ja polymetri.....	28
4.2	Rytmiset konsonanssit ja dissonanssit	29
5	LÄNSIAFRIKKALAINEN RYTMIIKKA	33
5.1	Käsitteistön ja nuotinkirjoituksen haasteet	33
5.1.1	Musiikin <i>pulsatiivisuus</i> ja epäsäännölliset aksentit	35
5.1.2	Päällekkäiset rytmit	38

5.2	<i>Hemiola</i>	40
5.2.1	Vertikaalinen <i>hemiola</i>	41
5.2.2	Horisontaalinen <i>hemiola</i>	43
5.3	<i>Time line</i>	44
5.3.1	Kellokompit	45
5.3.2	Kellokomppien alijaot ja <i>rankarytmit</i>	46
6	AFROAMERIKKALAINEN RYTMIIKKA (JAZZ).....	49
6.1	Fraseeraus ja jazzmusiikin svengi.....	49
6.2	Afroamerikkalaisen rytmiiikan dissonoivat suhteet	51
6.2.1	Pääiskun siirtymä eli <i>backbeat</i> vs. harmoninen rytmi.....	52
6.2.2	Afroamerikkalaisen musiikin <i>time line</i> (avainrytmit ja <i>ostinatot</i>)	55
6.2.3	Polyrytmiiikka	59
7	ANALYYSI – JAZZRYTMIIKAN KIELIOPPI	63
7.1	Kysymys–vastaus -parit.....	64
7.2	Avainrytmit.....	65
7.2.1	3+3+2 -avainrytmi ja <i>charleston</i>	66
7.2.2	Son- ja samba-clave.....	68
7.3	Polyrytmiiikka	70
7.3.1	Tasajakoiset tahtilajit	70
7.3.2	Kolmijakoiset tahtilajit	76
7.3.3	<i>Polytempot</i> – jazzmusiikin tempolliset dissonanssit	81
7.4	Fraasioppi	82
7.5	Afroamerikkalaisen musiikin rytmien kudoksellisuus.....	85
8	JOHTOPÄÄTÖKSET	88
	LÄHTEET	93

1 JOHDANTO

Afroamerikkalainen kulttuuri levittäytyy maantieteellisesti laajalle ja monimuotoiselle alueelle, jonka kulttuuriset juuret ovat Afrikassa. Monien afrikkalaisten musiikinlajien lailla afroamerikkalaiset musiikkiesitykset rakentuvat usein liikkeen ja äänen sekä puhutun kielen ja musiikin välisille lainoille sekä vuoropuhelulle. Myös monet afrikkalaisen musiikin rytmiset ilmiöt kuuluvat sellaisenaan tai varioituina afroamerikkalaisen musiikin tyyllilajeissa. Esimerkiksi jazzmusiikin omaleimainen rytmiikka noudattaa monilta osin länsiafrikkalaisten rytmien kudoksellisuutta, vapaamittaisuutta sekä erilaisten rytmisten tasojen järjestystä ja funktionaalisuutta.

Afroamerikkalainen musiikki, sen rytmisyys ja afrikkalaiset juuret ovat kiehtoneet minua jo pitkään. Tutkittuani edellisessä opinnäytetyössäni *Hemiola ja synkopointi – länsiafrikkalaiset erityispiirteet afrobrasiliaisessa rytmiikassa* (Saarikorpi 2005) länsiafrikkalaisen rytmiikan vaikutusta afrobrasiliaiseen musiikkiin, havaitsin samankaltaisten erityispiirteiden toistuvan myös monissa muissa afroamerikkalaisen musiikin tyyllilajeissa – erityisesti niiden fraasirakenteissa ja avainrytmiikassa. Tässä työssä keskitytään Pohjois-Amerikassa syntyneeseen afroamerikkalaiseen musiikkiin (ks. luku 1.4.1) ja siinä erityisesti jazzmusiikin rytmiikkaan.

Olen opettanut usean vuoden ajan afroamerikkalaisen musiikin rytmiikkaa eri musiikin koulutusohjelmissa sekä pitänyt rytmiikkaluentoja ja kehorytmiikkakursseja eri opintoasteilla, konservatorioissa sekä ammattikorkeakouluissa. Opetustyön kautta herännyt tarve koota vuosien varrella syntyneet havaintoni ja analyysini yhteen konkretisoitui jatko-opintojen myötä. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on jäsentää

sitä kokonaiskuvaa, josta afroamerikkalaisen jazzmusiikin¹ rytmiset erityispiirteet koostuvat. Tutkimuksella pyritään vastaamaan niihin epäkohtiin, joita rytmimusiikin (ks. luku 1.4.2) opetuksessa Suomessa ilmenee opetuksellisten sisältöjen pohjautuessa suurelta osin länsimaisesta taidemusiikista periytyviin traditioihin. Tavoitteena on antaa uusia näkökulmia rytmimusiikin opetukseen ja selkiyttää sitä käsitteistöä, joka rytmimusiikin opetuksessa on käytössä. Tässä työssä määritelläänkin afroamerikkalaisen musiikin rytmisiä ilmiöitä länsimaisen musiikin käsittein, analysoidaan jazzmusiikin rytmisiä elementtejä ja tutkitaan niiden suhdetta sekä länsiafrikkalaiseen rytmiiikkaan että afroamerikkalaiseen kulttuuriin.

Rytmiiikan opettamisen suurimmat haasteet löytyvät afroamerikkalaisen ja länsimaisen musiikin rakenteellisista eroista – rytmiiikan erilaisista painotuksista ja toisistaan poikkeavista fraasirakenteista. Koska afroamerikkalaisen musiikin rytmiiikka perustuu monilta osin afrikkalaisten musiikinlajien rytmiseen kudoksellisuuteen, voidaan afroamerikkalaisen musiikin katsoa muodostuvan erityisesti päällekkäisten rytmisten ja fraseerauksellisten tasojen välisistä dissonansseista. Tutkimuksen kannalta mielenkiinto kohdistuukin afroamerikkalaista musiikkia leimaaviin erilaisiin rytmisiin dissonansseihin, jotka länsimaisen musiikin tutkimuksen käsitteinä laajennetaan tässä työssä kuvaamaan myös afroamerikkalaisen rytmiiikan rakenteita. Analyysiosassa erilaiset teoreettiset mallit johdetaan transkriptioiden avulla osaksi jazzrytmiiikan kielioppia².

1.1 Tutkimusongelmat

Tässä luvussa esitetyt tutkimusongelmat kuljettavat varsinaisessa työssä tekstiä loogisesti eteenpäin. Kulttuurin kuvauksen kautta siirrytään musiikillisten käsitteiden määritelmiin ja lopulta itse musiikkianalyysiin. Tutkimuksen tarkoituksena on muodostaa kokonaisvaltainen kuva afroamerikkalaisen musiikin ja erityisesti jazzmusiikin rytmisistä erityispiirteistä, asettaa nämä erityispiirteet kulttuuriseen

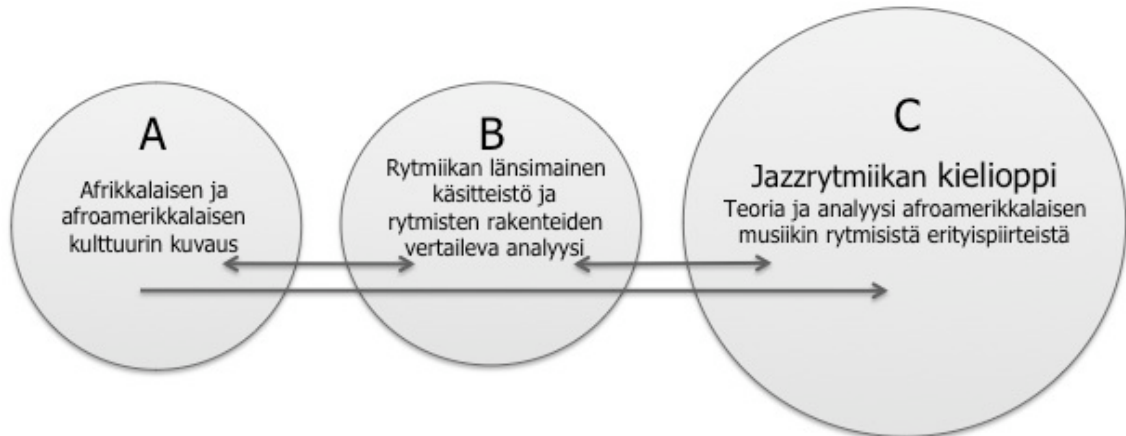
¹ Jazztraditio on tänä päivänä laaja käsite eurooppalaisen jazzestetiikan poiketessa hieman amerikkalaisesta (Uotila 2003). Tässä työssä keskitytään tutkimaan afroamerikkalaisen jazzmusiikin rytmisiä piirteitä. Amerikkalaiselle jazzmusiikille ovat keskeisiä mm. afrikkalaisperäinen rytmiiikka ja blues-tonaliteetti (Uotila 2003).

² Jazzrytmiiikan kielioppi määritellään tässä työssä paitsi afroamerikkalaisen rytmiiopin, myös kulttuurin kuvauksen avulla, sillä monet jazzrytmiiikan ilmiöistä voidaan nähdä afroamerikkalaiselle kulttuurille ominaisina puhutusta kielestä kumpuavina *signifyin(g)*-lainoina (ks. luku 3.2.3).

kontekstiinsa ja tuoda ne lopulta osaksi länsimaista musiikkianalyysiä. Tutkimuksella pyritään vastaamaan ennen kaikkea seuraaviin kysymyksiin:

1. *Mitä ovat afroamerikkalaisen rytmiiikan erityispiirteet, ja kuinka ne ilmenevät jazzrytmiikassa?*
2. *Voidaanko jazzmusiikin rytmisiä ilmiöitä ylipäätään kuvata ja määritellä länsimaisen musiikintutkimuksen menetelmin³?*

Kuva 1. Tutkimuksen rakenne.



Tämän työn keskeisin tutkimusongelma (kuva 1, C) käsittelee jazzmusiikille tyyppillisiä ja omaleimaisia rytmisiä piirteitä sekä afroamerikkalaisen musiikin rytmiooppia. Afroamerikkalaisen rytmiiikan erityispiirteet ja rakenteet johdetaan länsi- ja keskiafrikkalaisesta musiikista. Afrikkalaisen musiikin rytmisiä rakenteita käsitellään luvussa 5. Luvussa 6 puolestaan muodostetaan sellainen afroamerikkalaisen musiikin rytmiooppi, jonka varaan jazzrytmiikan analyysi luvussa 7 rakentuu. Analyysiluvussa erilaiset aiemmissa luvuissa esitetyt teoreettiset mallit johdetaan transkriptioiden avulla osaksi jazzrytmiikan kielioppia. Analyysissä keskitytään erityisesti jazzmusiikin rytmisiin dissonansseihin, kuten erilaisiin polyrytmisiin ilmiöihin.

Toinen tutkimusongelma (kuva 1, A) liittyy länsiafrikkalaiseen ja afroamerikkalaiseen kulttuurinkuvaukseen. Työssä lähestytään afroamerikkalaista musiikkia sen kulttuurisen kontekstin ja historian kautta nostamalla esille sellaisia kulttuurisia piirteitä, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet vallitsevan musiikkikulttuurin syntyyn ja säilymiseen. Sekä Douglas (2000) että Floyd (1995) mieltävät kulttuurisen toiminnan eräänlaiseksi yhteisöllisen muistin muodoksi. Douglas (2000, 118) kuvaa yleisellä tasolla kuinka

³ Länsimaisen musiikintutkimuksen menetelmillä viitataan tässä työssä länsimaiseen nuotinkirjoitukseen ja musiikkikäsitteistöön.

symbolinen toiminta tarjoaa aina huomion keskittämisen mekanismin, muistiin painamisen menetelmän ja kokemusten hallintakeinon. Floyd (1995, 9) puolestaan korostaa musiikillisten perinteiden ja esityskäytänteiden merkitystä afrikkalais-amerikkalaista (ks. luku 1.4.1) musiikkia säilyttävänä kulttuurisena muistina. Symbolinen toiminta on osaltaan jatkanut afrikkalaista kulttuuria sukupolvelta toiselle, ja sama traditio on siirtynyt afroamerikkalaiseen perinteeseen. Kulttuurinen muisti ilmenee näin ollen myös musiikkiesitysten symboliikkana, kuten musiikinlajeille yhteisinä rytmisinä piirteinä. Floyd (1995, 140) esimerkiksi kuvailee kuinka jazzimprovisointi perustuu pitkälti kulttuurisen muistin ja sitä kautta afrikkalais-amerikkalaisen perinteen spontaanin tulkinnan varaan.

Kolmas tutkimusongelma (kuva 1, B, s. 3) koskee länsimaista tapaa lähestyä musiikkia erilaisten käsitteiden ja nuottikuvan kautta. Rytmimusiikin opetuksessa on yleisesti käytössä käsitteitä, jotka on omaksuttu länsimaisen taidemusiikin piiristä. Samoin on käytössä länsimainen nuotinkirjoitusperinne. Arom (2004, 184) toteaaakin kuinka etnomusikologiassa pyritään nuotintamaan musiikkia eurooppalaisen musiikin käytäntein ja käsitteellistämään länsimaisin termein sellaisia ilmiöitä, jotka eivät ole yksiselitteisiä. Brownell (2002, 21-22) väittää eurooppalaisen rytmioopin kuvaavan lähinnä länsimaista metristä musiikkia ollen samalla alisteinen metrin käsitteelle (ks. luku 4.1.2). Arom (2004, 208) epäileekin länsimaisen notaation saattavan aiheuttaa huomattavia vääristymiä afrikkalaisen musiikin kuvauksessa, koska notaation avulla ei kyetä huomioimaan niitä periaatteita, joiden mukaan afrikkalainen musiikki järjestyy. Samanlaisia ongelmia kohdataan usein myös afroamerikkalaisen musiikin analyysissä musiikin jäsenyessä monella tapaa afrikkalaisten mallien mukaisesti. Luvuissa 4, 5 ja 6 nostetaan esille sellaisia länsimaisen musiikin vakiintuneita käsitteitä, jotka ovat yleisesti käytössä myös afroamerikkalaista musiikkia tutkittaessa. Tutkimuksessa pyritään rajaamaan ja määrittelemään sellainen käsitteistö, jonka avulla myös afroamerikkalaisen musiikin opettaminen ja analysoiminen on mielekästä.

Vaikka työn rakenne etenee johdonmukaisesti kulttuurin kuvauksesta länsimaisen rytmikäsitteistön määritelmiin, afroamerikkalaisen rytmioopin muodostamiseen sekä lopulta itse jazzrytmiikan analyysiin, on tutkimuksen rakenne kuitenkin samalla kahdensuuntainen. Afrikkalaisperäisen kulttuurin kuvaus antaa oivan pohjan länsimaisten rytmikäsitteiden kriittiselle tarkastelulle. Kuitenkin myös rytmikäsitteiden määrittely täsmentää niitä kulttuurisia eroja, jotka piilevät länsimaisten ja afrikkalaisperäisten musiikkikulttuurien välillä. Afroamerikkalaisen musiikin rytmiooppi

esitellään tässä työssä länsimaisen rytmikäsitteistön avulla. Kuitenkin vasta tutkimuksen päättävä, afroamerikkalaisen musiikin rytmioipille perustuva jazzrytmiikan analyysi antaa lopulliset puitteet afroamerikkalaisen rytmiikan käsitteellistämiseksi.

1.2 Tutkimusnäkökulmat ja -menetelmät

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on määritellä ja analysoida niitä länsi- ja keskiafrikkalaisesta musiikista kumpuavia rytmisiä erityispiirteitä, jotka ovat leimallisia afroamerikkalaiselle jazzmusiikille. Työssä pyritään määrittelemään jazzmusiikin keskeiset rytmiset ilmiöt sekä osoittamaan kuinka ne ilmenevät soivassa musiikissa. Tähän tutkimuskysymykseen liittyvä tutkimus on luonteeltaan musiikkianalyttinen, ja tulokset on kirjattu lukuun 7. Työn lähtökohtana ovat jazzmusiikin levytykset, niistä tehdyt nuotinnokset sekä kirjallinen aineisto. Jazzmusiikin nuottiesimerkeistä suurin osa on omia transkriptioitani⁴. Kirjallisista lähteistä johdettu afroamerikkalaisen musiikin rytmioippi tuodaan analyysiluvussa jazznuotinnosten rinnalle, jolloin tutkimuksen näkökulma on vertaileva⁵.

Toinen näkökulma vertailevaan tutkimukseen on musiikkisosiologinen. Tavoitteena on antaa lukijalle ymmärrys sitä kulttuuria ja ympäristöä kohtaan, jossa afroamerikkalainen musiikki on syntynyt. Nämä tutkimustulokset esitellään luvuissa 2 ja 3, joissa käsitellään liikkeen, musiikin ja puheen vuorovaikutusta afrikkalaisissa ja afroamerikkalaisissa kulttuureissa. Näiden lukujen alaluvuissa selvennetään mm. musiikin roolia yhteisöllisyyden ja rituaalisuuden sekä ns. kulttuurisen muistin ilmentäjänä. Luvut 2 ja 3 pohjaavat kirjallisiin lähteisiin. Historiallisen kontekstin ja kulttuurin kuvauksen avulla on mahdollista sijoittaa ja ymmärtää musiikkianalyttiset tulokset osaksi kokonaisuutta. Tutkimusote onkin fenomenologinen⁶ siinä mielessä, että työssä pyritään kuvaamaan niitä erilaisia kulttuurisia ilmiöitä, joille afroamerikkalainen musiikki perustuu. Yhteinen sosiaalinen ja kulttuurinen nimittäjä antaa pohjan vertailevalle kulttuurien väliselle rytmiikan tutkimukselle.

⁴ Tässä työssä transkriptiolla tarkoitetaan musiikin kuulonvaraista nuotintamista nuottikirjoituksen avulla (ks. Asikainen & Hetemäki 1992, 164).

⁵ Vertailevalla tutkimuksella tarkoitetaan tutkimusta, jossa vertaillaan tutkimusaineiston avulla mm. kulttuurien ja yhteiskuntien välisiä eroja ja yhdenmukaisuuksia (Melin 2005, 53).

⁶ Fenomenologinen tutkimustapa kuvaa ilmiöitä sellaisessa kulttuurisessa valossa ja merkityssuhteissa, mihin ne kuuluvat (Arho 2004, 17).

1.3 Tutkimuksen mielekkyys

Afroamerikkalaisen ja länsiafrikkalaisen musiikin vertailevan tutkimuksen mielekkyydelle on helppoa löytää kriittisiä näkemyksiä. Aihe nostattaa usein ristiriitaisia tunteita. Monet tutkijat saattavat esittää omissa puheenvuoroissaan perusteluja niin kulttuureja vertailevan tutkimuksen puolesta kuin sitä vastaan. Suurimman epäilyksen tutkimusten aukottomalle onnistumiselle herättää useimmiten afrikkalaisen musiikin kirjallisten dokumenttien vähäisyys.

Djedje (2004) kannustaa kriittisyyteen yrityksissä tulkita ja ymmärtää afrikkalais-amerikkalaisen musiikin olemusta sen afrikkalaisten juurien kautta. Hänen mukaansa orjakaupan aikaista afrikkalaista kulttuuria ei olla onnistuttu kuvaamaan riittävän tarkasti. Onnistuneet johtopäätökset afrikkalaisen kulttuuriperimän vaikutuksista afrikkalais-amerikkalaiseen musiikkiin pohjaavat Djedjen mukaan kokonaisvaltaiseen ymmärrykseen Afrikan alueellisista ja kulttuurisista eroista. Hän korostaakin kuinka tulisi välttää ajatusta Afrikasta kulttuurisesti homogeenisena alueena. (Djedje 2004, 103-104.)

Southern (1983) sen sijaan korostaa suullisen perimätiedon sekä varhaisten eurooppalaisten tutkimusmatkailijoiden ja kauppiaiden kuvausten ja kirjoitusten välittävän varsin paljon tietoa ja tarkkoja yksityiskohtia orjakaupan aikaisesta länsiafrikkalaisesta musiikista. Hän toteaa musiikillisten käytänteiden olevan Afrikassa nykyään hämmästyttävän samanlaisia kuin vuosisatoja sitten. (Southern 1983, 3.) Myös Arom (2004) painottaa, että kirjalliset viittaukset afrikkalaiseen musiikkiin ja kulttuuriin ulottuvat n. 600 vuoden päähän. Dokumentit pitävät sisällään eurooppalaisten matkalaisten, lähetysaarnajien, löytöretkeilijöiden, maantieteilijöiden, etnografien sekä siirtomaahallintojen edustajien hyvin erilaisia ja erilaisista lähtökohdista tehtyjä kuvauksia, kirjoituksia ja arvioita Afrikasta sekä sen kulttuurisista piirteistä ja käytänteistä. (Arom 2004, 45.)

Tässä työssä afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen kulttuurin yleisiä piirteitä vertaileva analyysi pohjaa kirjallisiin lähteisiin. Afrikkalaisen kulttuurin kuvaus keskittyy niihin Länsi- ja Keski-Afrikan alueisiin, joissa orjakauppaa kolonialismin kaudella käytiin (ks. luku 2.2). Vaikka tässä työssä viitataan paljon erityisesti länsiafrikkalaiseen perinteeseen ja kulttuuriin, on tutkimuksessa nostettu esille myös keskiafrikkalaista

kulttuuria ja rytmikkaa kuvaavia kirjallisuuslainoja.⁷ Monet musiikkia jäsentävät rytmiset piirteet, kuten erilaiset kellokompit (ks. luku 5.3.1) ovatkin yhteisiä tai hyvin samankaltaisia länsi- ja keskiafrikkalaisessa musiikissa (ks. Brownell 2002, 49, 193, 261).

Myös länsimaisen notaatio-opin ulottaminen afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen musiikin analyysiin herättää eriäviä näkemyksiä nuottianalyysin tarpeellisuudesta. Floyd (1995) esimerkiksi korostaa, että afrikkalais-amerikkalaisen musiikin teoriaa laadittaessa tulisi nuottianalyysin sijaan painottaa sellaista afrikkalaista musiikkikulttuuria uskomuksineen ja rituaalikäytänteineen, joille ei etnomusikologiassa ole juuri annettu suurta painoarvoa. Hänen mukaansa kulttuurinen konteksti tarjoaa ensisijaisen lähtökohdan afrikkalais-amerikkalaisen musiikin tutkimukselle ja analyysille. (Floyd 1995, 14, 33.)

Myös Agawu (1995) arvioi afrikkalaisen, suullisen perimätiedon kautta siirtyneen musiikin nuotintamisen mielekkyyttä länsimaisen notaation keinoin. Agawu tähdentää tahtiosoituksen viittaavan aina länsimaisen musiikin metriikkaan ja fraasien painollisuuteen. Hän kuitenkin myöntää länsimaisen notaatio-opin siirtyneen kolonialismin vaikutuksesta myös Afrikkaan eikä täysin kiellä, etteivätkö afrikkalaiset muusikot onnistuisi musiikkikulttuurinsa kuvauksessa länsimaisen notaation keinoin. (Agawu 1995, 186-188.)

Arom (2004) kirjoittaa etnomusikologiassa käytettävän termistön pohjaavan länsimaiseen musiikinteoriaan korostaen samalla, ettei muiden kulttuurien musiikintutkimukselle ole luotu omaa terminologiaa. Hänen mukaansa kaikella etnisellä musiikilla on kuitenkin aina tietty systemaattinen järjestyksensä – kielioppi, kuten kielelläkin, vaikkakin teoriapohja on usein vain viitteellinen. (Arom 2004 xx, 182.) Tässä työssä pyritäänkin muodostamaan sellainen jazzrytmiikan kielioppi, jonka lähtökohtana ovat länsimainen notaatio-oppi sekä valmiit analyysit länsiafrikkalaisen rytmiiikan erityispiirteistä ja rakenteista. Afroamerikkalaisen musiikin tutkimuksen rinnalle tuodaan näin ollen vertailtavaksi yleisesti havaittuja länsiafrikkalaisen rytmiiikan ilmiöitä. Samalla pyritään ymmärtämään sitä Floydin (1995) painottamaa kulttuurista kontekstia, jossa afrikkalaista ja afroamerikkalaista musiikkia syntyy.

⁷ Tähän tutkimukseen lainatuista musiikin tutkijoista mm. Nketia (1974), Chernoff (1981) ja Agawu (1995) keskittyvät kirjoissaan länsiafrikkalaisten kulttuurien ja rytmisten rakenteiden kuvaamiseen. Aromin (2004) analyysissä taas korostuvat keskiafrikkalainen kulttuuri ja rytmiiikka.

Länsimaisen nuotinkirjoituksen ja käsitteiden varaan perustuvan analyysin voi tässä tutkimuksessa oikeuttaa Aromin (2004) ajatuksin. Hän painottaa, että länsimainen kulttuuri on jalostanut jo tuhansia vuosia kirjoitustaitoa muistiin painamisen ja ajatusten kirjaamisen välineenä. Kirjoitustaidosta on tullut korvaamaton väline tutkimuksessa, eikä musiikkikaan tee tästä poikkeusta. Nuotinkirjoituksesta on tullut oleellinen väline musiikin analysoimisessa länsimaisesta näkökulmasta. Notaation avulla soiva musiikki pyritään siirtämään ja järjestämään nuoteille. (Arom 2004, 94.)

Jazzrytmiikan kielioppi on aiheena sikäli mielenkiintoinen, ettei vastaavaa kulttuurista kontekstia huomioivaa vertailevaa tutkimusta afrikkalaisten ja afroamerikkalaisten rytmiooppien välillä ole juuri tehty. Suurin osa analyyseistä pyrkii kuvaamaan afroamerikkalaisen musiikin yksittäisiä rytmisiä ilmiöitä – kuten polyrytmiikkaa – ilman yhteyttä musiikin kulttuuriseen pohjaan. Toisaalta myös afroamerikkalaisen kulttuurin *afrikanismeja* (ks. luku 3) kuvataan usein ilman länsimaiseen käsitteistöön perustuvaa nuottianalyysiä. Tässä työssä rytmianalyysiä pyritäänkin lähestymään kulttuurin kuvauksen kautta. Teorialuvuissa koostetaan sellainen kirjallisiin lähteisiin ja länsimaiseen rytmikäsitteistöön pohjaava afroamerikkalaisen musiikin rytmiooppi, jonka pohjalta jazzrytmiikan kielioppi analyysiluvussa määritellään.

Aihetta ei olla liiemmin käsitelty myöskään suomenkielisessä kirjallisuudessa. Tutkimusta on sivunnut mm. Jere Laukkanen (2005), jonka pro gradussa *Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa* analysoidaan jazzmelodioiden rytmiiikkaa afrokaribialaisten avainrytmien kautta. Avainrytmiiikkaa on esitelty myös tämän tutkimuksen luvussa 6.2.3 sekä analysoitu luvussa 7.2. Mika Säilyn (2007) pro gradussa *”Philly Joe” Jonesin rumpukomppaus – improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa ”Blues for Philly Joe”* keskitytään lähinnä rumpali ”Philly Joen” rumpukomppaukseen ja sen rytmiseen rakenteeseen rytmilinja- ja fraasianalyysin avulla. Vuorovaikutusanalyysissään Säily tulee myös kuvanneeksi kappaleen muiden instrumentalistien välisiä rytmisiä suhteita. Matti Pesosen (2009) pro gradussa *Svengi ja groove rytmimusiikissa* määritellään käsitteitä svengi ja *groove* osana musiikin rytmiiikkaa ja hienorytmiiikkaa tutkimuksen keskittyessä suurelta osin musiikkikognitiivisiin analyysimetodeihin.

1.4 Käsitteiden määritelmiä

1.4.1 Afroamerikkalainen musiikki

Afroamerikkalainen musiikki on Suomessa yleisesti vakiintunut käsite, joka pitää sisällään Amerikan mantereilla afrikkalaisen kulttuuriperimän seurauksena syntyneitä musiikinlajeja. Afroamerikkalainen musiikki voidaan Väkevän (2001) mukaan jakaa karkeasti afroenglantilaiseen ja afrolatinalaiseen pääsuuntaukseen. Edelliseen kuuluvat englantilaisella kielialueella syntyneet musiikin muodot (blues johdannaisineen) ja jälkimmäiseen *latin*-musiikki (kuubalainen ja brasilialainen musiikki johdannaisineen). Oman pienen alakategoriansa muodostaa afroranskalainen musiikki (kreolimusiiikki). (Väkevä 2001.)

Afroamerikkalaisuus⁸ on käsite, joka esiintyy englanninkielisessä kirjallisuudessa hyvin harvoin, eikä sillä juuri koskaan viitata kulttuurin musiikilliseen ulottuvuuteen. Gates (1988) esimerkiksi käyttää afroamerikkalaisuuden käsitettä liittäessään sen afroamerikkalaisen kirjallisuuden tutkimukseen⁹. Muut afrikkalaisperäiset kulttuurin muodot Gates kuvaa ”mustana perinteenä”¹⁰. Kulttuurisia piirteitä määritelläänkin usein hyvin moninaisin käsittein. Djedje (2004) ja Floyd (1995) kirjoittavat afrikkalais-amerikkalaisesta musiikista¹¹ kuvatessaan Pohjois-Amerikan orjien parissa syntyneitä musiikkia. Molemmat rajaavat termin ulkopuolelle latinalaisen Amerikan afromusiikin. Floyd (1995, 232) määritteleeekin afrikkalais-amerikkalaisen musiikin koskemaan afrikkalaisperäistä musiikkikulttuuria vain Pohjois-Amerikassa, kun taas ”musta musiikki”¹² pitää hänen mukaansa sisällään kaiken afrikkalaisperäisen, Afrikan mantereiden ulkopuolella syntyneen musiikin. Näin ollen Floydin ”musta musiikki” vastaa kattoterminä Suomessa yleisesti käytettyä afroamerikkalaisen musiikin käsitettä.

Brownellin (2002) mukaan kumpikaan Floydin (1995) käyttämistä käsitteistä ei kuitenkaan määrittele riittävän tarkasti afrikkalaisperäisiin musiikillisiin ja kulttuurisiin piirteisiin pohjaavia musiikinlajeja. Hän suosiiikin mieluummin termiä *groovemusiikki*¹³,

⁸ engl. *Afro-American* (Gates 1988, xxvii).

⁹ engl. *Afro-American literary tradition* (Gates 1988, xxvii).

¹⁰ engl. *black tradition* (Gates 1988, x).

¹¹ engl. *African American music* (Djedje 2004, 103); *African-American music* (Floyd 1995, 232).

¹² engl. *black music* (Floyd 1995, 232).

¹³ engl. *groove music* tai *American groove music* (Brownell 2002, 2-3).

joka hänen mukaansa kuvaa hyvin afrikkalaisperäisten musiikinlajien rytmistä järjestäytymistä. *Groovemusiikin* rytmiiikkaan liittyy olennaisena osana kehollisuus. Brownell kirjoittaa, että *groovemusiikki* on käsitteenä johdettu Keilin (1966; ks. Brownell 2002, 9) *groovology*-analyysistä. *Groovology* käsittelee Brownellin mukaan sellaista musiikkia, jonka erottamattomia elementtejä ovat liike ja tanssi. (Brownell 2002, 2-3, 9.)

Tässä työssä käytetään suomalaisen kielenkäyttöön vakiintunutta afroamerikkalaisen musiikin käsitettä siitakin huolimatta, että työn analyysiosa rajoittuu kuvaamaan afroamerikkalaisesta musiikista lähinnä jazzrytmiikan erityispiirteitä. Tarvittaessa afroamerikkalaisen musiikin käsitettä tarkennetaan kohdentamalla huomio esimerkiksi Pohjois-Amerikassa syntyneeseen afroamerikkalaiseen musiikkiin tai afroamerikkalaiseen jazzmusiikkiin. Lainauksissa viitataan kuitenkin suoraan siteerattuihin käsitteisiin, kuten afrikkalais-amerikkalaiseen musiikkiin tai mustaan musiikkiin.

Tutkimuksessa esiintyy aika ajoin afroamerikkalaisen musiikin rinnalla myös käsite rytmimusiikki. Rytmimusiikki-termiä käytetään silloin, kun sillä viitataan afroamerikkalaisen musiikin opetukseen Suomessa.

1.4.2 Rytmimusiikki

Tässä työssä rytmimusiikilla viitataan sellaisiin musiikin lajeihin, jotka perustuvat afroamerikkalaisen musiikin rytmiiikalle (ks. Rytmimusiikki 2010 -visio 2005). Rytmimusiikkia voidaan pitää afroamerikkalaista musiikkia laajempänä käsitteenä. Se ei rajaa ulkopuolelleen esimerkiksi suomalaista afroamerikkalaiseen rytmiiikkaan pohjaavaa musiikkia. Suomessa rytmimusiikin opetus pitääkin sisällään myös sellaisia musiikinlajeja, joita ei voida rytmisestä pohjastaan huolimatta lukea afroamerikkalaisiksi. Rytmimusiikki 2010 -visiossa todetaan rytmimusiikki-käsitteen pitävän musiikkipoliittisessa keskustelussa sisällään usein kaiken muun paitsi ”klassisen musiikin” (Kaarsalo 2005).

2 LÄNSIAFRIKKALAINEN KULTTUURI

2.1 Näkökulmia afrikkalaisen kulttuurin kuvaukseen

Afrikkalaisen kulttuurin kuvausta ja tutkimusta on käsitelty kirjallisuudessa hyvin erilaisista näkökulmista. Monet tutkijat pitävät tämän päivän suullista perimätietoa Afrikassa sekä eurooppalaisten tutkimusmatkailijoiden ja kauppiaiden aikalaiskirjoituksia, kuvauksia ja nuotinnoksia riittävän hyvänä pohjana tutkia afrikkalaista *kolonialismin*¹⁴ ajan kulttuuria (ks. Southern 1983, 4). Osa näihin tutkimustuloksiin kriittisesti suhtautuvista tutkijoista on puolestaan epäillyt voimakkaasti suullisen perimätiedon luotettavuutta ja samalla esittänyt epäilyksensä länsimaisen kirjallisen aineiston täsmällisyydestä analysoitaessa afrikkalaista kulttuurihistoriaa (ks. Djedje 2004, 103-104). Toisaalta on myös esitetty ajatuksia siitä, kuinka afrikkalainen kulttuuri olisi menettänyt omaleimaisuuttaan ja autenttisuuttaan kolonialismin mukana tulleiden eurooppalaisten vaikutteiden myötä (ks. Jahnheinz 1990, 60).

Useat tutkijat ovat kuitenkin onnistuneesti lähestyneet afrikkalaisen kulttuurin kuvausta tiedostamalla Afrikan mantereen kulttuurisen monimuotoisuuden sekä tutkimuksen tekemisen haasteet. Esimerkiksi Karolyi (1998) kirjoittaa, kuinka Afrikka nähdään länsimaissa usein vain yhtenä homogeenisena alueena ja unohdetaan sen olevan yksi maailman suurimmista maanosista. Afrikkalaisuus rakentuu hänen mukaansa kulttuurisesti monimuotoisten yhteisöjen sekä useilla alueilla ulkopuolelta tulleiden vaikutteiden varaan. Pohjoisafrikkalaiselle kulttuurille leimallisia piirteitä ovat arabien muslimivaikutteet, kun taas eteläisessä Afrikassa kulttuuriset vaikutteet ovat tulleet eurooppalaisilta uudisasukkailta. (Karolyi 1998, 3-4.)

Myös Nketia (1974) kirjoittaa useissa Pohjois-, Itä- ja Etelä-Afrikan yhteisöissä harjoitetun musiikin kuuluvan tyylillisesti afrikkalaisen perinteen ulkopuolelle. Näillä alueilla kulttuurinen pohja perustuu suuressa määrin muualta tulleille vaikutteille. Afrikkalainen perinne on hänen mukaansa autenttisimmillaan länsiafrikkalaisissa yhteisöissä. Nketia kirjoittaa länsiafrikkalaisten heimojen olleen kolonialismin aikana tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään ja muodostaneen eräänlaisen kulttuurisen

¹⁴ Nketia (1974, 5-6) määrittelee kolonialismin Afrikassa maanosan eurooppalaiseksi siirtomaakaudeksi, jota kesti 1500-luvulta aina 1960-luvulle.

yhteisön, jossa afrikkalaiset erityispiirteet säilyivät muuta Afrikkaa paremmin. (Nketia 1974, 3-4.)

Nketia (1974) myös tähdentää monien afrikkalaisten yhteisöjen ja traditioiden kukoistaneen juuri kolonialismin, kristillisyyden ja eurooppalaisten kulttuuri-instituutioiden kaudella vahvistaen afrikkalaista kulttuuri-identiteettiä. Osa traditioista löysi myös uusia muotoja. Kolonialismin päätyttyä 1900-luvulla Afrikassa heräsi tietoisuus omasta identiteetistä, kulttuurisista saavutuksista sekä kiinnostus perinnemusiikkia kohtaan. (Nketia 1974, 14, 16-19.)

Myös Arom (2004) kirjoittaa afrikkalaisen kulttuurin säilyneen varsin hyvin kolonialismin kauden yli. Hänen mukaansa afrikkalaisen perinnemusiikin asema onkin todella heikentynyt vasta globalisaation viime vuosikymmeninä. Arom kuvailee erityisesti urbanisoitumisen sekä uuden teknologian rikkoneen vanhojen afrikkalaisten heimojen rakenteita sekä heikentäneen rituaalien ja rituaalimusiikin asemaa yhteiskunnallisena sosiaalisen, taloudellisen ja uskonnollisen kontrollin välineenä. (Arom 2004, 5-6.) Myös Karolyi (1998, 5) tähdentää, kuinka vasta nykyaikaisen urbaanin elämänmuodon nopea leviäminen on herättänyt huolen sekä afrikkalaisten että muiden länsimaiden ulkopuolella olevien kulttuurien tulevaisuuden puolesta.

2.2 Länsiafrikkalainen musiikkikulttuuri

Tämä luku on rajattu käsittelemään niitä länsiafrikkalaisen kulttuurin ominaispiirteitä, joiden avulla voidaan käydä vertailevaa tutkimusta afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen musiikkikulttuurin välillä. Länsi- ja Keski-Afrikka ovat kulttuurisina alueina mielenkiintoisia kahdestakin eri syystä. Edellisessä luvussa (luku 2.1) mainittiin afrikkalaisen kulttuurin ominaispiirteiden säilyneen näillä alueilla muuta Afrikkaa paremmin. Toisaalta englantilaisten kolonialistien harjoittama orjakauppa Afrikan ja Pohjois-Amerikan välillä keskittyi voimallisesti juuri Länsi-Afrikkaan ja myöhemmin enenevässä määrin myös Keski- ja Kaakkois-Afrikan alueille (Djedje 2004, 112-115). Länsi- ja Keski-Afrikassa harjoitettu kulttuuri piti siis sisällään niitä ominaispiirteitä, jotka siirtyivät orjien mukana Atlantin yli "uuteen maailmaan" ja ovat siksi tämän työn kannalta kiinnostavia.

2.2.1 Kulttuuri ja musiikki – ”yhteisöllinen muisti”

Jotta voidaan tarkastella musiikkia kulttuurisena ilmiönä, on ensin tiedostettava, mitä kulttuurilla tarkoitetaan ja minkä tekijöiden varaan se perustuu. Douglas (2000, 50–51) kirjoittaa kulttuurin syntyneen alun alkujaan tarpeesta luoda ympärille järjestystä. Agawun (1995) mukaan yhteisöllinen järjestys syntyy toistosta, jolla kulttuuriselle toiminnalle luodaan pysyvyyttä ja jatkuvuutta. Toisto mahdollistaa rituaalisen toiminnan ymmärtämisen ja arvioimisen sekä kulttuurin luovan tulkitsemisen. (Agawu 1995, 23-24.)

Douglas (2000) pohtii kirjassaan symboliikan ja rituaalisuuden merkitystä yleisellä tasolla eri kulttuureissa. Hänen mukaansa symbolinen toiminta tarjoaa huomion keskittämisen mekanismin, muistiin painamisen menetelmän ja kokemusten hallintakeinon. Rituaalit liittävät nykyiseen siihen kuuluvan menneen. Douglas kirjoittaa kulttuurin toimivan välittäjänä yksilön arvoille, aatteille ja kokemuksille. Ennen kaikkea kulttuuri on sitova auktoriteetti, koska kukin houkutellessaan sen piiriin sillä perusteella, että muutkin osallistuvat siihen. (Douglas 2000, 86–87, 90, 118-119.)

Afrikkalaisissa yhteisöissä kulttuurin merkitys korostuu usein toisin kuin länsimaissa, joissa traditiot ja käytännöt ovat osa kirjallista perinnettä. Karolyi (1998, 3, 6) kirjoittaa afrikkalaisten traditioiden pohjaavan suurelta osin suulliseen perimätietoon ja muistinvaraisuuteen, jolloin hetken spontaanisuus ja perimätietona kulkenut traditio linkittävät menneen nykyisyyteen. Aromin (2004) mukaan Afrikassa ei esimerkiksi esiinny eurooppalaista ajatusta taiteesta taiteen vuoksi vaan musiikki palvelee pikemmin aina tiettyä tarkoitusta tai toimintaa. Suurimmassa osassa Afrikkaa musiikilla on ennen kaikkea yhteisöllisyyttä korostava asema, jolloin se ohjaa yksilön erottamattomaksi ja välttämättömäksi osaksi yhteisön sosiaalista ja uskonnollista elämää. (Arom 2004, 7, 8.)

Floyd (1995) tähdentää afrikkalaisten yhteisöjen perustuneen perinteisesti juuri yhteisölliselle vastuunkannolle. Moraalista järjestystä on pidetty yllä myyttien ja rituaalien avulla. Rituaaleissa afrikkalaiset ilmaisevat tanssin, rumpujen ja laulun välityksellä maailmankatsomustaan sekä symboloivat vuoropuhelua materiaalisen ja hengellisen maailman välillä. Yksilön saavutuksien tarkoituksena on palvella yhteisöä. (Floyd 1995, 23, 34.)

Myös Nketia (1974) painottaa kuinka perinteisissä afrikkalaisissa yhteisöissä musiikin esittäminen on yleisesti ottaen aina myös sosiaalinen tapahtuma. Esitettävä musiikki ja esityskäytänteet riippuvat aina siitä kontekstista missä musiikkia esitetään ja ketkä ottavat osaa esitykseen. Musiikilla on aina jokin tarkoitus ja viitekehys, jolloin se on sidonnainen tiettyyn tilanteeseen kuten rituaaliin. Musiikki toimii näin eräänlaisena yhteisön sosiaalisen kontrollin välineenä. Se tarjoaa yhteisön jäsenille mahdollisuuden spontaaniin osallistumiseen ja jäsentää yksilön osaksi yhteisöllistä musiikkielämää. Musiikki kuuluu olennaisesti siihen tapaan miten yhteisö järjestää elämäänsä. (Nketia 1974, 21, 24, 26-27, 34.)

Nketia (1974) nostaa esille myös afrikkalaisille kulttuureille ominaisen musiikin ja kielen välisen vuorovaikutuksen. Sisällölliset tekstit tai mitään tarkoittamattomat tavut muodostavat usein kappaleille ns. verbaalisen nuotinnoksen. Ne tarjoavat eräänlaisen muistisäännön, jonka avulla puhuttua kieltä voidaan hyödyntää myös rytmikan opetuksessa ja muistiin painamisessa. Yleisesti voidaankin todeta monien rytmisten ilmiöiden afrikkalaisessa musiikissa perustuvan puhuttuun kieleen. (Nketia 1974, 188.)

2.2.2 Tonaalinen kieli – imitointi musiikissa

Bebey (1999) painottaa afrikkalaisen musiikin perusolemuksen löytyvän vokaalimusiikista. Ilman afrikkalaista kieltä ei olisi afrikkalaista musiikkiakaan. Laulumusiikki on afrikkalaisen musiikin keskiössä, ja keskeinen motiivi soittimilla onkin jäljitellä puhuttua ja laulettua kieltä. (Bebey 1999, 115.)

Kielen merkitys afrikkalaiselle musiikille on myös monien muiden tutkijoiden mielestä kiistaton. Chernoff (1981, 75) kirjoittaa kuinka afrikkalainen musiikki on saanut alkunsa kielestä. Puhuttu kieli toimii musiikillisen, rummutetun kielen pohjana (Agawu 1995, 183), jolloin afrikkalaiselle musiikille tyypillisten muutamista sävelistä muodostuvien fraasien voidaan katsoa olevan eräänlaisia puheenomaisia melodiamotiiveja (Karolyi 1998, 19). Nketian (1974) mukaan kielellisillä tekijöillä on kaiken kaikkiaan huomattava vaikutus afrikkalaisten yhteisöjen erityispiirteisiin. Variaatiot eri heimojen kulttuurisissa käytänteissä perustuvat poikkeuksetta etnisissä kieliryhmissä puhuttuun kieleen. (Nketia 1974, 4.)

Holloway (2005, 9) kirjoittaa useimpien afrikkalaisten kielten olevan tonaalisia, jolloin samojen tavujen erilaisilla intonaatioilla saadaan aikaan erilaisia merkityksiä. Juuri kielten intonaatioiden ja ääntä jäljittelevien rytmisten tavujen kautta ovat afrikkalainen musiikki ja puhe kehittyneet hyvin läheisiksi toisilleen (Karolyi 1998, 48). Myös Arom (2004, 10) tunnistaa musiikin ja puheen välisen suhteen kuvattaessaan perinteisiä afrikkalaisia kulttuurikäytänteitä, mutta nostaa näiden elementtien rinnalle kolmanneksi merkittäväksi piirteeksi myös tanssin.

2.2.3 Kehollisuus – liikkeen ja musiikin rytmi

Rytmin eri muodot ovat merkittävä osa afrikkalaista musiikkia. Rytmillä on rakenteellinen, musiikkia koossapitävä merkitys, ja sen avulla artikuloidaan liikettä sekä aikaa. Nimenomaan rytmikan kautta on mahdollista ymmärtää afrikkalaista musiikkia ja kommunikoida siinä. (Karolyi 1998, 9.)

Karolyi (1998) kuvailee eurooppalaisten olevan usein jokseenkin estyneitä fyysiseen ilmaisuun, jonka hän epäilee johtuvan osaksi kristillisen perinteen synnin ja syyllisyyden käsitteistä. Sen sijaan afrikkalaisessa musiikissa fyysisuus ei ole lainkaan piiloteltua. Monissa Afrikan kielissä ei olekaan erillisiä sanoja kuvaamaan musiikkia ja tanssia. Ne nähdään usein saman asian jakamattomina piirteinä, joita yhdistävä tekijä on rytmi. Afrikkalaisessa ilmaisussa liike liittyy aina vahvasti musiikin visuaalisuuteen tanssin antaessa rytmille fyysisen ilmeen. Afrikkalainen tanssija ei myöskään Karolyin mukaan tanssi ainoastaan musiikin rytmiä vaan pyrkii pikemmin tanssillaan lisäämään esityksen rytmistä kudosta. (Karolyi 1998, 6.)

Chernoff (1981) kuvaa afrikkalaisen musiikin ja liikkeen vuorovaikutuksellisuutta *ewe*-tanssin askelkuvioilla, jotka kohdistuvat aina säännönmukaisesti tietyille rytmisille fraaseille. Rumpalin tulee tällöin huomioida tanssija soitossaan ja antaa hänelle virikkeitä sekä mahdollisuus lepoon. Ilmaistessaan rytmikkaa kehollaan tanssija muodostaa muusikon kanssa keskeisen osan vuorovaikutuksellista musiikillista kokonaisuutta. (Chernoff 1981, 66.)

Kuva 2. Tanssin ja rumpujen välinen rytmien vuorovaikutus.¹⁵

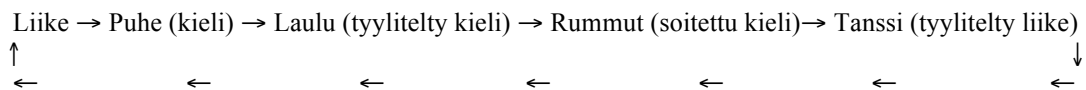
Conga - perusiskut

Tanssiasteleet

vasen oikea vasen oikea vasen oikea

2.2.4 Liike – rumput – laulu

Vaikka rumpujensoitto ja erilaiset rumpuryhmät nähdään monesti afrikkalaisen kulttuurin erityispiirteinä ja keskeisenä ilmaisuvoimana, tulisi afrikkalaisuus nähdä laajemmin myös ”puhuttuna, laulettuna ja tanssittuna kulttuurina”. Agawu (1995) kuvaa erityisesti länsiafrikkalaista kulttuuria ja kirjoittaa sen rakentuvan syklisesti liikkeen ja puhutun kielen varaan (kuva 3). Laulaminen, soittaminen ja tanssiminen ovatkin hänen mukaansa eräänlaisia liikkeen ja kielen synnyttämiä tyyliteltyjä lainoja. (Agawu 1995, 24, 33, 111.)

Kuva 3. Liikkeen ja kielen kehä.¹⁶

Myös Aromin (2004) mukaan afrikkalaiset musiikkiesitykset perustuvat nimenomaan soiton, laulun ja tanssin vuorovaikutukseen. Afrikassa kulttuurinen toiminta on keskeinen osa yhteisöllisyyttä, jonka myötä kaikki osallistuvat musiikkiesityksiin joko soittaen, laulaen tai tanssien. (Arom 2004, 12, 15.)

¹⁵ Chernoff (1981, 145).

¹⁶ ks. Agawu 1995, 28.

3 AFRIKANISMIT AFROAMERIKKALAISESSA KULTTUURISSA

Hollowayn (2005) mukaan *afrikanismit*¹⁷ ovat viime vuosikymmeninä saaneet aivan keskeisen aseman afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin tutkimuksessa. *Afrikanismien* tutkimus pohjaa nykyään pitkälti Herskovitsin kirjoituksiin sekä erityisesti hänen vuonna 1941 julkaisemaansa teokseen *The Myth of the Negro Past*, jossa Herskovits painotti nimenomaan länsiafrikkalaisia piirteitä afrikkalais-amerikkalaisessa kulttuurissa. Hollowayn mukaan Herskovits osoitti kuinka afrikkalaiset traditiot olivat säilyneet Amerikan mustassa yhteisössä sekä nosti afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin osaksi tieteellistä keskustelua Yhdysvalloissa. (Holloway 2005, 1-4.)

Herskovitsin työn innoittamina ovat useat tutkijat kartoittaneet *afrikanismeja* ja niiden eri muotoja afrikkalais-amerikkalaisessa kulttuurissa. Holloway (2005) esitteleekin kirjassaan erilaisia tutkimustuloksia ja nostaa näistä esille mm. afrikkalaista alkuperää olevia uskomuksia sekä afrikkalais-amerikkalaisen kielen erityispiirteitä ja puheen painotuksia, joiden alkuperä on afrikkalaisissa kielissä (ks. Holloway 2005, 2-11).

Myös afroamerikkalaisesta musiikista on löydettävissä lukuisia afrikkalaiseen traditioon pohjaavia piirteitä. Maultsby (2005) keskittyy kuvaamaan musiikillisia *afrikanismeja* afrikkalais-amerikkalaisessa perinteessä. Hänen mukaansa afrikkalaiseen traditioon olennaisesti kuuluvat musiikin ja liikkeen välinen yhteys, äänenväriin variointi sekä kysymys–vastaus -parit säilyivät keskeisinä musiikillisina piirteinä myös afrikkalais-amerikkalaisessa kulttuurissa orjien onnistuessa linkittämään ne osaksi kristillisiä käsitteitä ja tapojaan. Analyysissään hän painottaa erityisesti orjuuden ajan jälkeisiä musiikinlajeja, kuten bluesia, jazzia ja gospelia, jotka jatkoivat afrikkalaista traditiota ja muodostivat mustaa yhteisöä yhdistäviä uusia kulttuurin muotoja. Maallisen musiikin merkittävimmäksi tyylilajiksi muodostui blues, jonka improvisaatioon perustuva esitys pohjaa pitkälti kysymys–vastaus -parien ympärille rakentuvaan vuoropuheluun. (Maultsby 2005, 340, 343-344.)

¹⁷ *Afrikanismeilla* tarkoitetaan afrikkalaiselle kulttuurille ominaisia piirteitä, jotka siirtyivät orjien mukana "uuteen maailmaan" ja sopeutuivat siellä valtaväestön käytänteisiin (Holloway 2005, 2). *Afrikanismit* vaikuttavat kaikessa afroamerikkalaisessa taiteessa (Väkevä 2006).

1900-luvulla afrikkalaisen kulttuurin ja perimätiedon merkitys korostui mustien keskuudessa Yhdysvalloissa myös poliittisella ja ideologisella tasolla. *Afrikanismit* näkyivät erityisen vahvasti bluesin, swingin ja gospelin pohjalta syntyneissä maallisen musiikin tyylilajeissa kuten soul- ja rhythm and blues -musiikissa, jotka kehittivät 1960-luvulla ns. *black power*¹⁸ -liikkeen ideologisella myötävaikutuksella. Liikkeen piirissä toimivat muusikot pitivät musiikillisena ihanteenaan ja lähtökohtanaan afrikkalaisen kulttuuritradition kunnioittamista ja esille tuomista. Erityisesti soulmusiikki hyödynsi ilmaisussaan afrikkalaista tulkintaa ja antoi uuden suunnan mustalle populaarimusiikille. (Maultsby 2005, 346-347.)

Luvussa 3.1 käsitellään Stuckeyn (1987) tutkimaa *ring shout* -perinnettä, josta löytyvät monet afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin näkyvimmistä *afrikanismeista*. Holloway (ks. Holloway 2005, 4-11) nostaa Stuckeyn tutkimuksen esille kirjassaan ja painottaa hänen onnistuneen erinomaisesti kuvauksessaan afrikkalaisperäisen *ring shout* -perinteen merkityksestä mustan amerikkalaisen kulttuurin kehitykselle.

Luvussa 3.2 puolestaan keskitytään mm. Gatesin (1988) ja Floydin (1995) analyyseihin afrikkalais-amerikkalaisesta kulttuurista ja sen erityispiirteistä. Näissä analyyseissä afrikkalais-amerikkalainen kulttuuri nähdään afrikkalaisperäiseen puhetapaan pohjaavina *afrikanismeina*, koristeellisina ja kulttuurisia perinteitä painottavina *signifyin(g)*-ilmaisuina.

3.1 *Ring shout* – seremoniallinen piiritanssi

Afrikanismien voidaan katsoa siirtyneen afroamerikkalaiseen musiikkiin ja kulttuuriin *ring shout* -perinteen kautta. Näiden seremonioiden estetiikka toimi eräänlaisena arkkityyppinä afroamerikkalaiselle estetiikalle. (Väkevä 2006.)

Stuckey (1987) kirjoittaa erilaisten seremoniallisten ympyrämuodostelmien¹⁹ liittyneen länsi- ja keskiafrikkalaisten yhteisöjen kulttuurisiin sekä uskonnollisiin menoihin. Orjakaupan myötä tämä seremoniallisen laulun ja tanssin varaan rakentuva *ring-*

¹⁸ "*Black power*" muodostui 1950-luvulla nationalistisen ja yleisafrikkalaisen *Black Arts Movement* -herätysliikkeen iskulauseeksi. *Black Arts Movement* korosti mustaa kulttuuria sekä sen rodullisia ja positiivisia arvoja. (Floyd 1995, 184-185.)

¹⁹ engl. *ring* (Stuckey 1987, 10).

perinne siirtyi myös Pohjois-Amerikkaan. *Ring*-käytänteet, joita alettiin Pohjois-Amerikassa kutsua nimellä *ring shout*, muodostivat orjien rituaaleissa niin vahvan seremoniallisen perustan, että niiden katsotaan vaikuttaneen merkittäväällä tavalla myös mustan kulttuurin ja taiteen syntyyn. *Ring shout* toimi samalla mustan yhteisön kulttuurisena muistina orjien jakaessa kulttuurista perimäänsä sekä yhteisiä arvojaan *ring*-käytänteiden kautta. *Ring shout* mahdollisti orjille oman kulttuurin harjoittamisen helpottaen samalla heidän sopeutumistaan ympäröivään yhteiskuntaan. Stuckey painottaakin kirjassaan kuinka *ring shout* -traditio tansseineen ja lauluineen on hyvin keskeisessä asemassa halutessamme tutkia ja ymmärtää afrikkalaista sekä ylipäätään mustaa kulttuuria. (Stuckey 1987, 10-12, 16.)

Myös Floyd (1995) kirjoittaa, että *ring shout* -traditio auttoi osaltaan säilyttämään niitä afrikkalaisen kulttuurin keskeisiä ominaisuuksia, jotka kuuluvat tämän päivän afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa. Tällaisia *ring shout* -seremoniaan pohjaavia piirteitä afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa ovat mm. erilaiset kysymys-vastaus-parit, rytmisten ja melodisten motiivien toisto, rytmisen kudoksellisuus, polyrytmiikka, synkopointi, käsien taputus, liikkeen ja musiikin vuorovaikutus sekä erilaiset huudahdukset ja äänen vääristelyt. Vaikka eurooppalaiset pyrkivät aluksi tukahduttamaan mustien *ring shout* -seremoniat sekä musiikin harjoittamisen, sulautuivat orjien rituaalit pian eurooppalaisiin käytänteisiin synnyttäen samalla uusia musiikinlajeja. *Ring shoutin* musiikilliset käytänteet siirtyivät aluksi negrospirituaaleihin ja myöhemmin kaikkiin afrikkalais-amerikkalaisen musiikin muotoihin ja tyyliinlajeihin. (Floyd 1995, 6, 38.)

3.2 *Signifyin(g)*

Floyd pyrkii kirjassaan selittämään afrikkalais-amerikkalaisen yhteisön kulttuurisia käytänteitä *signifyin(g)*-käsitteen²⁰ avulla. Floydin (1995, 7) mukaan *signifyin(g)* kuvaa mustassa kerronnallisessa kulttuurissa ilmenevää koristeellista ja painokasta

²⁰ *Signify*; suom. merkitä, tarkoittaa, ilmaista (MOT Englanti 4.8 englanti-suomi 2010). Gates (1988) lanseeraa kirjassaan *signifyin(g)*-käsitteen kuvatessaan sillä afroamerikkalaista kerronnallista kulttuuria. Sulkeiden sisään kirjoitetulla g-kirjaimella hän pyrkii muodostamaan selvän eron englanninkieliseen *signifying*-termiin. (Gates 1988, 46.)

puhetapaa, jossa puhetta alleviivataan lukuisin kielikuvin²¹ sekä muin tehokeinoin. Hän perustaa ajatuksensa pitkälti Gatesin (1988) kirjoituksiin, joissa tämä käsittelee afroamerikkalaisen kirjallisuuden teoriaa ja sen kansankielistä perinnettä.

Sekä Floyd että Gates pyrkivät kuvaamaan koko afroamerikkalaisen kulttuurin kenttää *signifyin(g)*-käsitteen kautta. Gates (1988) kirjoittaa kuinka myös mustaa musiikkia voidaan tutkia kansankielisen perinteen avulla. Musiikkiesitykset ja sävellykset asettuvat kontekstiinsa käytettäessä kestoilmaisuja, joiden alkuperä on suullisessa perinteessä. Jazzmusiikissa kestoilmaisuina käytetään musiikin omia "alkuaineita". (Gates 1988, 51-52.) Afroamerikkalaisille kappaleille yhteisiä rytmisiä ja melodisia piirteitä sekä muita musiikillisia *ring shout* -käytänteitä voidaan näin ollen pitää eräänlaisina kansankielisinä *signifyin(g)*-elementteinä.

Floyd (1995) painottaa kuinka läpi Yhdysvaltain mustan musiikin historian ovat musiikilliset käytänteet, kehollisuus ja kirjalliset tekstit kulkeneet käsi kädessä toiston, lainan ja variaation kautta. *Signifyin(g)*-kielikuvat ovat olleet keskeinen tekijä musiikin ja arkikielen välisessä vuorovaikutuksessa. *Signifyin(g)* yhdistää käyttäjänsä mustan kulttuurin juurille. (Floyd 1995, 96, 225.)

3.2.1 Puhe ja kieli

Gates (1988) kuvailee, kuinka mustien arkikielessä *signifyin(g)* on koristeellinen ja painokas puhetyyli. Siinä ilmenevät arkikielen kielikuvat ja erityispiirteet kuten äänekkäästi puhuminen, todistelut, kutsut, erilaiset äänensävyt, iskutukset sekä retoriset ja koristeelliset ilmaisut. *Signifyin(g)* on Gatesin mukaan tapa ilmaista asia ja hämärtää sanoma erilaisin kielellisin vertauskuvin. Se on usein laina tai viittaus aiempiin puheenvuoroihin. (Gates 1988, 52-53, 88.) Holloway (2005, 2) painottaa kuinka edellä mainittu afrikkalais-amerikkalainen kieli ja kielen rakenne heijastelevat läheisesti sellaisia piirteitä, joita on löydettävissä myös afrikkalaisista kielistä.

²¹ Kielikuva on vapaa suomennos Floydin (1995, 7) käyttämästä termistä *trope*, jolla hän viittaa afroamerikkalaisen puhutun ja kirjoitetun kielen *signifyin(g)*-piirteisiin. *Trope*; suom. kielikuva, vertauskuva, metafora (Sanakirja.org 2010).

Floyd (1995) analysoi kirjassaan negrospirituaalien tekstejä ja niissä usein toistuvia teemoja. Hänen mukaansa *signifyin(g)* ilmenee negrospirituaaleissa mm. erilaisina lainoina, variaatioina ja vertauskuvina sekä tekstin toistona. Floyd myös painottaa spirituaalien vahvojen kielikuvien ja tekstirakenteiden merkitystä myöhemmän afrikkalais-amerikkalaisen lyriikan ja runouden synnylle. (ks. Floyd 1995, 212-225.)

3.2.2 Tanssi ja kehollisuus

Floyd (1995) kirjoittaa tämän päivän afrikkalais-amerikkalaisissa tansseissa olevan edelleen aivan samanlaisia piirteitä kuin afrikkalaisissa tansseissakin. Hänen mukaansa *signifyin(g)* liittyykin vahvasti afrikkalais-amerikkalaiseen kehollisuuteen, joka näyttäytyy tanssijoiden ja esiintyjien ruumiinkielellä usein erilaisina liikkein tulkittuina kysymys–vastaus -pareina. Tällaisia *signifyin(g)*-piirteitä, jotka heijastelevat afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rytmiä, voidaan havaita jo varhaisista piiritansseista sekä moderneista afrikkalais-amerikkalaisista tanssimuodoista kuten *break dancesta*. Keskeistä tanssin ja musiikin vuoropuhelussa on se, miten tanssijat suhteuttavat liikkeensä ympäröivään musiikkiin ja kuinka muusikot reagoivat tanssijoiden antamiin impulsseihin. Floyd painottaakin afrikkalais-amerikkalaisessa perinteessä painoarvon olevan enemmän siinä miten esitetään kuin mitä esitetään. (Floyd 1995, 6, 96-97.)

Myös Tarasti (1987, 17) kirjoittaa tanssin motoriikan olevan olennaista afrorytmiikassa: tärkeää ei ole vain kuultu isku, vaan myös käden kohoaminen iskuun. Se mitä musiikissa tapahtuu ei ole pelkästään kuulonvaraisesti havaittavissa vaan liittyy myös esiintyjien kehonkieleen ja jopa soittimien liikkeeseen (Floyd 1995, 96-97). Tarasti (1987, 17) kirjoittaa länsimaisen ihmisen keskittyvän erityisesti kuulovaikutelmaan, kun taas afrikkalaiselle merkityksellisintä on liike. Rytmien ja liikkeen vuorovaikutusta voidaankin Brownellin (2002, 61) mukaan pitää keskeisenä tekijänä afrikkalaisen kulttuurin säilymisessä diasporan²² aikana.

²² Diasporalla viitataan tässä orjakaupan seurauksena syntyneeseen afrikkalaisten yhteisöjen ja kulttuurien hajaannukseen Amerikan mantereilla (vrt. MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0. 2010).

3.2.3 Musiikki

Afrikkalais-amerikkalainen musiikki on syntynyt ja kehittynyt mustan musiikin eri tyylejä yhdistelemällä ja lainaamalla. *Signifyin(g)* ilmeneekin afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa usein juuri musiikillisina lainoina ja uudelleentulkintoina, jotka mahdollistavat mielikuvien välittymisen musiikin keinoin. Esimerkiksi 1940-luvulla bebop²³-muusikot liittivät swing²⁴-musiikille ominaisia fraaseja soittoonsa, jolloin bebopista muodostui luonteva jatkumo jazzmusiikin kehityksessä. Floydin mielestä musiikillisten lainojen ja hetkessä syntyneen musiikin välinen tasapaino ja olemus määrittelevätkin jazzmusiikkia paremmin kuin musiikin fraseeraukselliset tai tempolliset ominaisuudet. Hänen mukaansa *signifyin(g)* ja erityisesti toisto ovat niin suuressa määrin jazzmusiikin keskiössä, että ne paljastavat jazzin pikemminkin tyyliksi kuin musiikinlajiksi. (Floyd 1995, 95, 126, 141.)

Jazzmusiikille ominaisena piirteenä improvisaatiokin rakentuu suuressa määrin juuri "musiikillisten kielikuvien"²⁵ ja lainojen varaan. Fraaseja varioimalla, lyhentämällä, venyttämällä ja poistamalla tuotetaan musiikkiin äänenpainoja ja merkityksiä, jotka Floydin mukaan pohjaavat puhuttuun kieleen. Hän kuvaa jazzimprovisointia termillä *toast*²⁶ määritellessään improvisoinnin afrikkalais-amerikkalaisen suullisen perinteen uudelleentulkinnaksi. (Floyd 1995, 7-8, 233.) Myös Gates (1988, 63-64) painottaa improvisoinnin perustuvan jazzmusiikissa yksinomaan musiikillisten fraasien toistolle ja variaatiolle.

²³ Bebopin sävelkieli oli vallalla jazzmusiikissa 1940-luvun puolivälistä pitkälle 1950-luvulle. Tarkkaa jazzmusiikin aikajanaa on kuitenkin vaikea määrittää. Erilaiset esteettiset ja tulkinnalliset piirteet ovat kehittyneet vuosikymmenten aikana rinnakkain vaikuttaen samalla toinen toisiinsa. (ks. Schuller 1989, 848-849.)

²⁴ Swing-musiikin aikakausi (engl. *the "Swing Era"*) sijoittuu jazzin historiassa noin vuosille 1930-1945 (Schuller 1989, 3-4, 846).

²⁵ "Musiikilliset kielikuvat" (engl. *musical tropes*) ovat Floydin (1995) mukaan musiikillisia vastineita afrikkalais-amerikkalaisen puhutun kielen metaforille. Ne ovat usein muunnelmia tai lainoja eri afrikkalais-amerikkalaisen musiikin tyylipiirteistä ja -lajeista sekä *ring shout*-perinteestä. (Floyd 1995, 7, 233.)

²⁶ Toast on Jamaikan ja Yhdysvaltojen mustien parissa esiintyvä slangitermi improvisoidulle runolle tai rapille (sanakirja.org 2010). Floydin (1995, 94) mukaan toast on afrikkalais-amerikkalaisten käyttämä symbolinen tapa puhua.

Pietilä (1996) puolestaan nostaa jatkuvan vuorovaikutuksen keskeiseksi osaksi jazzmusiikin improvisointia. Hänen ajatuksensa voi rinnastaa Floydin (1995) näkemykseen afrikkalais-amerikkalaisesta *signifyin(g)*-perinteestä ja siihen kuuluvista kysymys–vastaus -pareista. Pietilä kirjoittaa jazzyhtyeen solistin kommunikoivan rytmisektion kanssa lähettämällä ja vastaanottamalla rytmisiä ja melodisia signaaleja saadakseen rytmisektion säestämään määrättyllä tavalla (Pietilä 1996, 3).

Floyd (1995) määrittelee erilaiset kysymys–vastaus -parit yhdeksi keskeisimmistä *signifyin(g)*-piirteistä. Niiden merkitys on huomattava etenkin bluesmusiikissa solistin ja instrumentalistien välisessä vuoropuhelussa. Floyd esittelee perinteisen kysymys–vastaus -asettelun lisäksi ilmiötä myös laajemmin kuvaillessaan erilaisia vuorovaikutussuhteita afrikkalais-amerikkalaisissa esityksissä. Hän korostaa kysymys–vastaus -parien merkitystä konserttitilanteissa, joissa toimiva vuorovaikutuksellisuus yleisön kanssa on muusikolle ensiarvoisen tärkeää. Floydin mukaan afrikkalais-amerikkalaisessa kulttuurissa onnistunut esitys rakentuu ennen kaikkea yleisön kanssa käydyn vuoropuhelun varaan. (Floyd 1995, 95-96, 228.)

Maultsby (2005) kirjoittaa mustassa kulttuurissa esiintyvän yleisön ja esiintyjän välisen vuorovaikutuksen pohjaavan vahvasti erilaisiin uskonnollisiin rituaaleihin sekä afrikkalaisiin traditioihin. Hän kuvailee yleisön reagoivan usein välittömästi esiintyjän tulkintaan sekä tapaan esiintyä. Musiikkiesityksille olennaiset rituaaliset ja musiikilliset kysymys–vastaus -parit saavatkin yleisön toimimaan vastaajan roolissa kehollisuuden – kuten taputusten ja tanssin – lisäksi myös huutamalla gospelmessujen tyyliin hokemia esiintyjän ”kysymyksiin”. (Maultsby 2005, 337.)

3.2.4 Rituaalisuus

Floyd (1995) korostaa, kuinka erilaiset afrikkalaiset uskomukset, tavat ja rituaalit ovat auttaneet kulttuurisen muistin säilymistä afrikkalais-amerikkalaisissa yhteisöissä. Hänen mukaansa kaikki afrikkalais-amerikkalaisen kulttuurin muodot pitävät sisällään *signifyin(g)*-käytänteistä kumpuavan rakenteen, joka perustuu mm. toiston ja kysymys–vastaus -parien varaan. Afrikkalais-amerikkalainen taide pohjautuu myytteihin, rituaaleihin sekä kulttuurin asettamiin mielikuviin. (Floyd 1995, 8-9, 276.)

Myytit ja rituaalit siirtyivät afrikkalaisesta *ring*-traditiosta orjien harjoittamiin *ring shout* -käytänteisiin. Orjakaupan kolmella ensimmäisellä vuosisadalla afrikkalaiset rituaalit ja käytänteet johtivat Pohjois-Amerikassa työlaulujen ja spirituaalien kautta afrikkalais-amerikkalaisen musiikkikulttuurin – bluesin, ragtimen ja jazzin – syntyyn. Erityisen vahvasti nämä afrikkalaiset rituaalit ja musiikilliset kielikuvat kuuluvat Floydin mukaan juuri jazzmusiikin eri muodoissa. (Floyd 1995, 115, 267-268.)

4 LÄNSIMAINEN RYTMIKÄSITYS

Luvuissa 2 ja 3 afrikkalainen ja afroamerikkalainen musiikkikulttuuri esiteltiin yhteisöllisenä ja ritualistisena, erilaisiin *afrikanismeihin* ja *signifyin(g)*-ilmaisuihin pohjaavana kulttuurisena muistina. Arho (2004) puolestaan painottaa länsimaisen kirjallisen tradition merkitystä osana eurooppalaista musiikkiperinnettä, jossa nuotit toimivat kulttuurisina välineinä. Taidemusiikkitraditiossa muusikot pyrkivät tulkitsemaan nuottikuvaa sen muodostuessa merkitykselliseksi osana säveltäjän ja soittajan yhteistä kokemusmaailmaa. Nuottien lukeminen ja tulkitseminen perustuvat siis siihen, että musiikki on kirjoitettu puitteisiin, joiden mukainen toimiminen tunnetaan. (Arho 2004, 20, 62.) Kirjallinen perinne näkyy suuressa määrin myös niissä käsitteissä, joilla musiikkia länsimaissa analysoidaan. Taidemusiikkiperinteestä kumpuavan rytmikan teorian voidaan nähdä rakentuvan erityisesti kielitieteen parissa syntyneiden huomioiden varaan (Brownell 2002, 21-22).

Seuraavissa alaluvuissa esitellään länsimaiseen nuotinkirjoitusperinteeseen pohjaavia tulkintoja rytmikkaan ja metriikkaan liittyvästä käsitteistöstä. Tarkoituksena on johdatella lukija niiden käsitteiden pariin, jotka ovat yleisesti käytössä myös analysoidessamme meille vieraiden kulttuurien musiikkia. Luvuissa 5 ja 6 puolestaan esitellään kuinka tässä luvussa käsitellyt rytmiset ilmiöt kuuluvat ja jäsentyvät afrikkalaisessa ja afroamerikkalaisessa musiikissa. Näissä luvuissa pohditaan myös sitä kuinka meidän tulisi suhtautua länsimaiseen musiikkikäsitteistöön määritelmiseen kuvatessamme sen avulla afrikkalaista tai afroamerikkalaista musiikkia.

4.1 Rytmikan käsitteistöä

4.1.1 Rythmi

Metrin käsitteestä (ks. luku 4.1.2) ja sen suhteesta säännöllisiin aksentteihin löytyy kirjallisuudesta hyvin yhdenmukaisia näkemyksiä, kun taas rytmi määritellään usein varsin erilaisin merkityksin. Useissa analyyseissa rytmi ja metri tulkitaan käsitteinä hyvin samankaltaisiksi.

Krohn (1911) kirjoittaa säveltaiteen ulottuvuuden ilmenevän ajassa rytmien jaksottaessa sitä korvalle tajuttavalla tavalla. Rythmi siis jäsentää teoksen muuten ääretöntä aikaa.

Krohnin mukaan rytmillä tarkoitetaan säveltaiteessa usein myös teoksen eri osien ja kokonaisuuden välistä suhdetta. (Krohn 1911, 19-20, 22.)

Chernoff (1981, 40-42) pohtii kuinka rytmi ilmenee länsimaisessa musiikissa yleensä melodialle alisteisena, jolloin se nähdään usein vain taustalla tapahtuvana metristen iskujen mukaisena musiikin kestona. Morrison (1999, 23) taas määrittelee rytmin olevan usean iskun muodostama rypäs, joka ei ole lainkaan riippuvainen metrisen musiikin säännöllisistä aksenteista ja korostuksista. Folio (1995) niputtaa analyysissään edellä mainitut näkemykset yhteen kirjoittaessaan rytmillä viitattavan sekä musiikin kestoon että aksentointiin. Jos aksentointi tuottaa säännönmukaisen kuvion, syntyy metristä musiikkia. (Folio 1995, 105.)

Arom (2004) analysoi länsimaisen musiikin rytmikkaa kirjoittaen metrisen musiikin muodostuvan rytmin ja sen erilaisten alijakojen varaan. Seuraavassa luvussa esitellään mm. Aromin näkemyksiä siitä käsitteistön hierarkiasta, jonka varaan länsimaisen musiikin metriikka rakentuu.

4.1.2 Isku – pulssi – rytmi – metri

Arom (2004) kirjoittaa metrin pitävän sisällään kolme tasoa: iskun, pulssin ja rytmin. Näistä tasoista pienin on isku, joka säännönmukaisesti toistettuna muodostaa pulssin. Pulssi itsessään ei muodosta kuitenkaan rytmia vaan rytmi jäsentyy aksenttien, äänenvärien sekä äänenkestojen vaihtelun kautta. Rytmi koostuu siis useammista iskuista, eli pulssista, jota mm. aksentit jäsentävät. Aksentoiduilla iskuilla sekä vaihtuvilla äänenväreillä ja äänenpituuksilla rytmit voidaan erottaa toisistaan ja luoda kontrasteja toistuvien tai toisiaan seuraavien rytmien välille. (Arom 2004, 187, 202.)

Metri on yhdenmukaisista äänenpituuksista ja säännönmukaisista aksenteista koostuva sykli, jolla viitataan siihen kuinka iskut järjestyvät laajemmissa viitekehyksissä. Musiikissa metrin määritelmä on usein tahti. Länsimaisen musiikinteorian²⁷ mukaan tahti käsittää rytmisiä ominaisuuksia, jotka perustuvat aksenttien säännönmukaiselle

²⁷ Länsimaisella musiikinteoriolla viitataan tässä työssä Euroopassa 1600-luvulla virinneeseen käsitykseen metrisestä (tahdillisesta) musiikista, jonka varaan nykynotaatio pitkälti perustuu (ks. Arom 2004, 179-181, 183).

toistolle. Se on näin ollen tempollinen viitekehys, jonka varaan rytmiset elementit järjestyvät. (Arom 2004, 185, 189, 201, 204.)

Eurooppalaiseen tahdinmääritelmään liittyy siis olennaisesti ajatus iskualoista, vahvoista ja heikoista iskuista, jotka ohjaavat musiikin tulkintaa (Arom 2004, 180-181). 4/4-tahtilajissa tahdin ensimmäistä iskuä kutsutaan pääiskuksi ja kolmatta iskuä sivuiskuksi (Backlund 1983, 52).

Kuva 4. Länsimaisen nuotinkirjoituksen iskualat 4/4-tahtilajissa.²⁸



Yeston (1976, 66, 151-152) kirjoittaa metrin koostuvan aina vähintään kahdesta rytmisestä tasosta, joista toinen tuottaa pulssin ja toinen jaksottaa pulssin tiettyyn metriin. 4/4-tahtilaji esimerkiksi rakentuu Yestonin mallin mukaan sekä pulssi- (kuva 5, taso 2) että kokonuottitasosta (kuva 5, taso 1), jossa kokonuotti määrittelee pääiskun paikan ja siten tahdin mitan.

Kuva 5. Metrin tasot.



Krebs (1999) jatkaa Yestonin teoriaa kirjoittamalla metrin koostuvan kolmesta erilaisesta tasosta: pulssitasosta, erilaisista säännöllistä pulssia koristelevista mikropulsseista sekä hitaammista tulkinnallisista tasoista. Metriikan kannalta rytmiikan tulkinnallinen taso on hyvin keskeisessä roolissa. Krebs kirjoittaa tulkinnallisen tason jakavan pulssin suurempiin säännöllisiin yksiköihin tuottaen musiikkiin metrisen vaikutelman. (Krebs 1999, 23.) Yestonin ja Krebsin tapaan myös Brownell (2002) toteaa metriikan vaativan säännönmukaisia ja tempollisia elementtejä. Aksentoitaessa säännönmukaisten iskusarjojen ensimmäisiä nuotteja syntyy tulkinta metriikasta, iskusarjojen mitasta. Metri voidaan nähdä pyrkimyksenä järjestää ajan kulkua musiikissa. (Brownell 2002, 22-23, 32.)

²⁸ Backlund 1983, 52.

Luvussa 6.2.1 käsitellään iskualojen järjestäytymistä afroamerikkalaisen musiikin näkökulmasta. Luvussa pyritään tuomaan ilmi, kuinka eräs merkittävä ero länsimaisen ja afroamerikkalaisen musiikin väliltä löytyy juuri musiikin metrisestä tulkinnasta ja ns. pääiskun siirtymästä.

4.1.3 Polyrytmi ja polymetri

Polyrytmiikalla tarkoitetaan kahta tai useampaa samassa tahtilajissa esiintyvää päällekkäistä rytmikuviota, joiden aksentit osuvat eri tahdinosille (Padilla 2000, 20). Polyrytmiikka toimii eräänlaisena rytmisenä *kontrapunktina*²⁹, jossa päällekkäisten ja itsenäisten rytmien keskeiset elementit (aksentit, äänenvärit ja iskut) sekoittuvat toistensa joukkoon muodostaen rytmisen kudoksen, jossa kaikilla rytmeillä on yhteinen tempollinen viitekehys (Arom 2004, 42, 205, 216). Englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään usein käsitettä *cross-rhythm*³⁰ puhuttaessa polyrytmiikasta.

Folio (1995) jakaa polyrytmiset ilmiöt kolmeen osaan. Hän kirjoittaa Aromin (2004) ja Padillan (2000) lailla polyrytmiikan ilmenevän usein kahden tai useamman rytmisesti risteävän linjan muodostamissa kuvioissa, joissa rytmiset linjat eivät ole alisteisia toisilleen (esim. 2:3- tai 3:4-rytmikuviot). Toisaalta hänen mukaansa myös yhteisen tempon ja metrin jakavat rytmiset siirtymät³¹ muodostavat toisiinsa nähden polyrytmisiä suhteita. Kolmatta polyrytmiikan muotoa Folio kutsuu *polytempoksi*. Siinä erityisesti jazzmusiikille ominainen vastakkaisten ja vaihtelevien tempojen tuottama dissonanssi syntyy rikottaessa yhteistä tempollista viitekehystä päällekkäisillä, poikkeavilla tempoilla. (Folio 1995, 106.)

Folio rinnastaa siis risteävät tempolliset dissonanssit osaksi polyrytmiikkaa. Hänen analyysinsä *polytemposta* vastaa kuitenkin Aromin (2004) tulkintaa polymetriikasta. Koska metri on Aromin (2004, 205) mukaan erityisesti tempollinen ilmiö, liittyy myös

²⁹ *Kontrapunkti* on käsite, jolla viitataan kappaleen vastamelodiaan. Tarasti (2003) kirjoittaa *kontrapunktiin* olevan vapaa melodinen liike äänissä, joita asetetaan kappaleen teemaa vastaan. (Tarasti 2003, 66.)

³⁰ *Cross-rhythm* -termillä viitataan itsenäisiin, päällekkäisiin ja toinen toisiinsa lomittuviin rytmisiin kuvioihin (Arom 2004, 205).

³¹ engl. *displacements* (Folio 1995, 106).

polymetriikka käsitteenä musiikin tempollisuuteen polymetriikan muodostuessa erilaisista päällekkäisistä tempollisista tasoista.

Myös polymetriikan määritelmistä löytyy useita erilaisia tulkintoja. Esimerkiksi Morrisonin (1999, 36-37) mukaan polymetrinen musiikki pitää sisällään toinen toisilleen alisteisia metrejä, jolloin poljennoksi voidaan valita mikä tahansa niistä. Padilla (2000, 20) puolestaan kirjoittaa yleisen käsityksen mukaisesti polymetriikkaa esiintyvän silloin, kun musiikki jäsentyy samanaikaisesti kahden tai useamman metrin mukaan, vaikka se olisi kirjoitettu yhteen ja samaan tahtilajiin.

Aromin (2004) analyysin vahvuus on siinä, että hän onnistuu tekemään selvän eron rytmien ja metrin käsitteiden välille pitäen määritelmät helposti ymmärrettävinä. Aromia mukaillen voi polymetriikkaa kuvata tempollisten tasojen välisiksi dissonansseiksi, joiden välillä ei tarvitse olla yhteistä nimittäjää. Polyrytmit sen sijaan vaativat aina yhteisen nimittäjän, kuten rytmiset alijaot, pulssin tai metrin, jolle risteävät tasot ovat alisteisia.

4.2 Rytmiset konsonanssit ja dissonanssit

Konsonansseilla³² ja dissonansseilla³³ viitataan musiikissa yleisesti erilaisiin sävel- ja harmoniasuhteisiin. Eräät tutkijat ovat kuitenkin ryhtyneet analysoimaan konsonanssi- ja dissonanssikäsitteiden avulla myös länsimaisen musiikin rytmiiikkaa ja musiikin rytmisiä suhteita. Esimerkiksi Yeston (1976) rakentaa oman teoriansa nimenomaisesti rytmisten konsonanssi- ja dissonanssikäsitteiden ympärille, kun taas Krebs (1987 ja 1999) kirjoittaa Yestonia mukaillen metrisistä konsonansseista ja dissonansseista. Krebs (1999, 17) toteaa useiden tutkijoiden – Yeston mukaan lukien – käyttäneen konsonanssi- ja dissonanssikäsitteitä lähinnä aritmeettisin³⁴ perustein, kuvatessaan erilaisten rytmisten lukusarjojen välisiä suhteita. Krebs kuitenkin laajentaa omissa

³² Konsonanssin (engl. *consonance*) määritelmä on Krebsin (1987, 101) mukaan "sointua yhdessä" (*sounding together*). Konsonanssi määritellään harmoniakäsitteistössä ns. tasasoinnuksi (MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0 2010).

³³ Dissonanssin (engl. *dissonance*) määritelmä on Krebsin (1987, 101) mukaan "yhteen sointumaton" (*not sounding together*). Dissonanssi määritellään harmoniakäsitteistössä ns. riitasoinnuksi (MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0 2010).

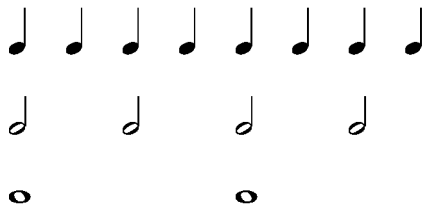
³⁴ Aritmetiikalla viitataan laskuoppiin ja laskennallisuuteen (Mot Gummerus uusi suomen kielen sanakirja 1.0 2010).

teoksissaan dissonanssikäsitteen mallia. Hänen mukaansa risteävät rytmiset tasot tuottavat aina dissonansseja välittämättä tasojen välisistä aritmeettisista suhteista (Krebs 1999, 17).

Yestonin ja Krebsin käsitteistöä ovat lainanneet analyyseissään myös monet afroamerikkalaisen musiikin tutkijat, kuten Folio (1995), Morrison (1999) ja Brownell (2002). Rytmiset dissonanssit ja konsonanssit ovat myös tämän työn kannalta kiinnostavia käsitteitä. Erityisesti rytmiset dissonanssit saavat myöhemmissä luvuissa keskeisen aseman, kun niiden avulla perehdytään afroamerikkalaisen rytmikan erityispiirteisiin.

Yeston (1976) kuvaa rytmisten konsonanssien rakentuvan päällekkäisten, toisilleen alisteisten kerrosten varaan (kuva 6). Näin ollen rytmiset konsonanssit koostuvat sekä pidemmistä aika-arvoista että niiden alijaoista. Nämä rytmiset tasot muodostavat toinen toisiinsa nähden esimerkiksi rytmisiä kahden suhde neljään (2:4) tai neljän suhde kahdeksaan (4:8) -tasoja. (Yeston, 1976, 78.)

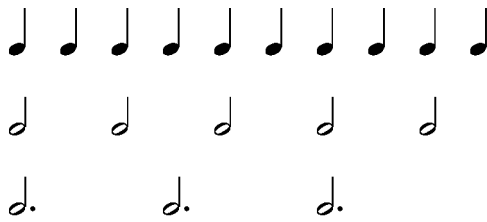
Kuva 6. Rytmisen konsonanssi.³⁵



Yeston (1976) määrittelee rytmisen dissonanssin puolestaan muodostuvan kahdesta tai useammasta rytmisesti risteävästä tasosta, jotka eivät ole suoraan alisteisia toisilleen. Konsonoivasta kudoksesta saadaan dissonoiva, jos kudoksen päälle asetetaan yksikin rytmikuvio, joka ei ole jaollinen kudoksen kaikkien tasojen kanssa. Rytmisen dissonanssi pitää sisällään esimerkiksi rytmisiä kolmen suhde kahteen (3:2) (kuva 7, s. 31) tai kolmen suhde neljään (3:4) -tasoja. (Yeston 1976, 78-79.)

³⁵ Kuva on Krebsin (1987, 102) kuvaus metrisestä konsonanssista, jota on tässä yhteydessä lainattu kuvaamaan Yestonin rytmisen konsonanssi -käsitettä.

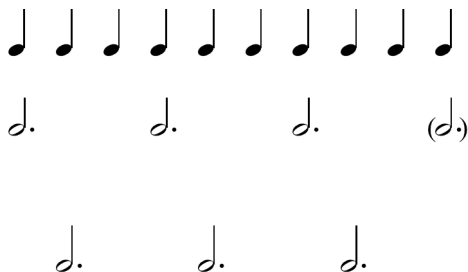
Kuva 7. Rytmisen dissonanssi.³⁶



Brownell (2002, 29) kuvaa dissonanssikäsitteet eräänlaisiksi ”rytmisiksi hiekkapaperimalleiksi”. Brownellin hiekkapaperimallissa kaksi tai useampi rytmistä tasoa hankaavat toinen toisiaan vasten muodostaen rytmisen kitkan eli dissonanssin.

Toisin kuin Yeston (1976, 87), jonka mukaan identtiset aika-arvot eivät koskaan dissonoi toisiaan vasten, Krebs (1987) kirjoittaa kuinka yksi metrisen dissonanssin muodoista on iskujen siirtymä. Krebsin mukaan metrisen dissonanssi voi siis syntyä, vaikka risteävät tasot muodostuisivat samoista, toisiinsa nähden yhtenevistä aika-arvoista (kuva 8). (Krebs 1987, 101.) Usein metrisen dissonanssi muodostuu juuri pulssitason ja synkooppien välille (Krebs 1999, 33).

Kuva 8. Metrinen dissonanssi a.³⁷

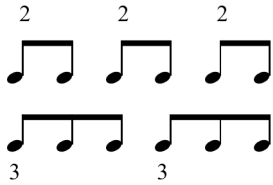


Dissonanssi syntyy myös, kun identtiset päällekkäiset aika-arvot jaetaan erilaisiin metrisiin yksiköihin (kuva 9, s. 32) (ks. Krebs 1987, 104-105). Tällöin tasojen tulee erottautua toisistaan erilaisin metrisin erityispiirtein, kuten aksenttien, sävelkorkeuden tai äänenvärien avulla.

³⁶ Kuva on Krebsin (1987, 102) kuvaus metrisestä dissonanssista, jota on tässä yhteydessä lainattu kuvaamaan Yestonin rytmisen dissonanssi -käsitettä.

³⁷ Krebs 1987, 102.

Kuva 9. Metrinen dissonanssi b (3:2).



Kuvassa 9 päällekkäiset kahdeksasosatasot saavat aikaan kolmen suhde kahteen (3:2) -dissonanssin, jollainen voidaan havaita myös Yestonin määrittelemästä rytmisestä dissonanssista (vrt. kuva 7, s. 31). Krebs (1999, 31-32) kutsuu tällaista rytmisten tasojen päällekkäisyyttä, jossa poljento voidaan kuulla kahden tai kolmen iskun sekvenssinä, ryhmädissonanssiksi³⁸.

Rytmisillä ja metrisillä dissonansseilla viitataan useimmiten musiikissa tapahtuviin päällekkäisiin ilmiöihin. Krebsin (1987) mukaan dissonanssit voidaan kuitenkin tuottaa myös peräkkäisillä rytmisillä tasoilla, joista hän käyttää termiä epäsuora metrinen dissonanssi³⁹. Tällainen tilanne on tyypillinen silloin, kun musiikissa vallitseva metri vaihtuu yllättäen toiseksi, alkuperäistä metriä dissonoivaksi. (Krebs 1987, 105.)

Krebs (1987) kirjoittaa länsimaisen musiikin metrisen mallin ja tahtilajijärjestelmän perustuvan metrisen konsonanssin ajatukselle. Pitkälle 1900-luvulle saakka osoitettiin länsimaisen musiikin tahtilajimerkinnällä sellainen metrisen konsonoivuuden ihanne, johon soittajat pyrkivät suhteuttamaan soittonsa. Krebs kirjoittaa tahtilajimerkinnän sitovan musiikin aina tiettyyn pulsatiiviseen tasoon, jota vasten tulkinnallisen tason tulisi konsonoida. (Krebs 1987, 105.)

³⁸ engl. *grouping dissonance* (Krebs 1999, 31-32).

³⁹ engl. *indirect metrical dissonance* (Krebs 1987, 105).

5 LÄNSIAFRIKKALAINEN RYTMIIKKA

Tässä luvussa käsitellään sekä afrikkalaisen rytmiiikan nuotintamisen haasteita että tutustutaan afrikkalaisessa musiikissa ilmeneviin rytmisiin erityispiirteisiin. Ensimmäisissä alaluvuissa pohditaan haasteita, joita afrikkalaisen musiikin nuotintaminen ja analysointi länsimaisin menetelmin kohtaavat. Samalla tuodaan esille sellaisia afrikkalaiselle musiikkiperinteelle ominaisia ilmiöitä, joihin länsimaisen musiikin metrisellä notaatio-opilla ei täysin kyetä vastaamaan. Myöhemmissä alaluvuissa pyritään esittelemään länsimaisin käsittein niitä rytmisiä erityispiirteitä, joiden varaan afrikkalainen rytmiiikka suuressa osin pohjaa. Nämä luvut käsittelevät afrikkalaista polyrytmiiikkaa ja rytmikudosten järjestäytymistä mm. *hemiolan* sekä erilaisten rytmiaivaimien kautta.

Nuotintamisen haasteita käsittelevät alaluvut (luvut 5.1 – 5.1.2) sekä myöhemmät rytmii- ja käsiteanalyysit (luvut 5.2 – 5.3.2) pohjaavat pitkälti samaan tutkimusaineistoon. Yksittäiset asiakokonaisuudet on kuitenkin pyritty rajaamaan erillisiksi luvuiksi.

5.1 Käsitteistön ja nuotinkirjoituksen haasteet

Musiikin nuotintaminen länsiafrikkalaisesta rumpuryhmämusiikista on monimutkainen tehtävä. Yksi haasteista on puhutun kielen vaikutus musiikkiin (vrt. luku 2.2.2) sekä monet puhetta jäsentävät seikat kuten äänenkorkeuden vaihtelut. Toinen notaatiota vaikeuttava tekijä on tanssin ja soiton vuorovaikutus sekä liikkeen synnyttämä rytmi (vrt. luku 2.2.3). (Magill & Pressing 1997, 189-190.)

Musiikin rooli ja merkitys afrikkalaisessa kulttuurissa voidaan nähdä paljon kokonaisvaltaisempana kuin mikä musiikin merkitys on länsimaiselle ihmiselle (Agawu 1995, 5-6). Osittain samasta syystä myös Arom (2004, 6) varoittaa lähestymästä afrikkalaista musiikkia liikaa länsimaisen rationaalisen ajattelun, erottelun ja kategorisoinnin kautta, koska se ei ole tapa, jolla afrikkalainen yhteisö toimii ja arvottaa kokemuksiaan. Chernoffin (1981, 1, 4) mukaan afrikkalainen musiikki ei vaadi teoreettista kuvausta tai täsmällistä ymmärtämistä, sillä afrikkalainen musiikki tulee nähdä osana tapaa ja rytmiä, jolla afrikkalaisessa kulttuurissa eletään.

Analysoidessamme afrikkalaista musiikkia länsimaisen notaation ja metriikan kautta musiikki havainnollistuu meille itse asiassa paljon monimutkaisempana kuin mitä se todellisuudessa on. Yksittäiset fraasit ovat usein hyvin yksinkertaisia mutta muodostavat yhdessä kudoksen, joka hämmentää afrikkalaiseen musiikkiin tottumatonta kuulijaa. (Chernoff 1981, 47.) Arom (2004, 180) toteaa länsimaisen kuulijan kohtaavan suuria vaikeuksia hahmottaessaan kuulemansa afrikkalaisen musiikin rakenteita ilman musiikkia säännönmukaisesti jaksottavia ja alleviivaavia vahvoja ja heikkoja iskuja.

Arom (2004) kirjoittaa afrikkalaisten omaksuvan rytmit kokonaisuuksina, rytmisinä kuvioina, minkä vuoksi afrikkalaisen musiikin kuvaus länsimaisen notaation ja rytmiiikkaa määrittelevien alijakojen kautta muodostuu ongelmalliseksi. Esimerkiksi synkopoivuus⁴⁰ on termi, joka liitetään usein afrikkalaisen rytmiiikan kuvaukseen, vaikka synkoopin määritelmä viittaa suoraan länsimaiseen metriseen musiikkiin ja sen iskualoihin. Aromin mukaan musiikki, jossa ei ole säännöllistä aksentointia tarvitsisi aivan oman termistönsä kuvaamaan erilaisia rytmisiä ilmiöitä. (Arom 2004, 207.) Myös Morrison (1999) kaipaa välineitä afrikkalaisen musiikin nuotintamiseen. Hänen mukaansa keskeisin ongelma afrikkalaisen musiikin analyysissä on, ettei afrikkalaista rytmiiikkaa ole vielä onnistuttu kuvaamaan riittävän tarkasti länsimaisella rytmii- ja notaatio-opilla. (Morrison 1999, 54.) Chernoff (1981) myöntää länsimaisen notaation puutteet nuotinnettaessa afrikkalaista musiikkia. Hän kuitenkin puolustaa notaation käyttöä afrikkalaisessa musiikissa yrityksenä havainnollistaa musiikkitraditiota länsimaiselle ihmiselle. (Chernoff 1981, 44.)

⁴⁰ Synkooppi (engl. *off-beat*) on tavanomaisessa musiikinteoriassa määritelty vahvana iskuna, joka esiintyy heikolla tahdinosalla (Brownell 2002, 18). Morrisonin (1999, 6) mukaan synkopointi on artikuloinnin siirtämistä vahvoilta iskuilta heikoille iskuille tai muutos metriikassa, jossa iskullisten nuottien sijaan painotetaan synkooppeja. Länsimaisessa musiikissa synkopoinnilla saadaan aikaan kontrasteja heikkojen ja vahvojen iskujen välille synkooppien ennakoidessa metrisen musiikin vahvoja iskuja (Arom 2004, 207).

5.1.1 Musiikin *pulsatiivisuus* ja epäsäännölliset aksentit

Afrikkalaisen musiikin polyrytmiikka on äärimmäisen monitahoista, ja sille ovat ominaisia erilaisten syklisesti toistuvien, katkeamattomien ja yhteen punottujen rytmisten kuvioiden luomat jännitteet. Lomittaiset rakenteet saattavat pitää sisällään epäsäännöllisiä aksentteja, jolloin jopa harjaantuneenkin kuulijan on vaikeaa analysoida musiikkia kuulonvaraisesti. Kompleksisuudesta huolimatta yhteinen viitekehys ja nimittäjä afrikkalaiselle rytmikalle löytyy *pulsatiivisuudesta*⁴¹. Se mahdollistaa muusikolle oman soittonsa kehittelyn ja musiikillisen vuoropuhelun muiden soittajien kanssa. (Arom 2004, 206.)

Afrikkalaisessa musiikissa fraasit alkavat harvoin länsimaisen musiikin tapaan pääiskuilta (Agawu 1995, 64). Aromin (2004) mukaan yksi keskeisimmistä afrikkalaisen rytmikän erityispiirteistä onkin juuri säännönmukaisten aksenttien sekä sitä kautta vahvojen ja heikkojen iskujen puuttuminen musiikista. Perinteinen afrikkalainen musiikki ei näin ollen pohjautu eurooppalaisen notaatio-opin mukaiseen metriikkaan. Aromin mukaan erot afrikkalaisen ja länsimaisen metrisen musiikin välillä selittyvät afrikkalaisen kielen tonaalisuudella, joka ei painollisista kielistä poiketen tuota samalla lailla painollisia säveliä tai säännönmukaisesti aksentoituja melodioita. (Arom 2004, 19, 180.)

Arom (2004) kyseenalaistaa afrikkalaisen musiikin kirjoittamisen mihinkään tiettyyn metriin. Hänen mukaansa metri ohjaa aina länsimaisen musiikin painolliseen ilmaisuun, joka ei sellaisenaan kuulu afrikkalaiseen perinteeseen. (Arom 2004, 183, 207.) Chernoff (1981, 50, 55) puolestaan kuvailee kuinka afrikkalaisessa musiikissa vastuu säännönmukaisista iskuista ja pulssista on usein kuulijoilla ja tanssijoilla, sillä länsimaisen metriikan mukaiset pääiskut näkyvät lähinnä liikkeessä ja tanssissa. Chernoff käyttää kuitenkin metristä notaatiota pyrkiessään kuvaamaan länsimaisen ja afrikkalaisen musiikin välisiä painotuksellisia eroja (ks. Chernoff 1981, 48). Nämä painotukselliset erot käyvät ilmi kuvien 10 ja 11 (s. 36) nuottiesimerkeistä.

⁴¹ Pulssi tai *pulsatiivisuus* tarkoittaa jatkuvaa, keskeytymätöntä sekvenssiä, jonka varaan rytmisen kudos järjestyy (Arom 2004, 202).

Kuva 10. Painolliset iskut 4/4-tahtilajissa.⁴²Kuva 11. Painolliset iskut 3/4-tahtilajissa.⁴³

Agbekor-tanssin säestysrytmiikasta (kuva 12, s. 37), jonka kellokomppi ja helistimet hahmottuvat 12/8-tahtilajissa, löytyy esimerkki afrikkalaisen rytmiikan fraasirakenteista. Vaikka nuottiesimerkin helistimet ja taputukset muodostavat musiikkiin neljään kulkevan poljennon, on huomionarvoista, ettei mikään rummuista korosta länsimaisen metriikan vahvoja iskuja (ensimmäinen ja kolmas isku). Myös tahdin muita poljentoiskuja (toinen ja neljäs isku) vältellään. Ainoastaan *kidi*-rummun fraasin loppu osuu toiselle ja neljännelle iskulle. Rytmiikasta eivät välity säännönmukainen painollisuus tai pääiskut. Muusikot pyrkivät pikemminkin välttelemään länsimaiselle musiikille tyypillisiä vahvoja iskuja. (vrt. Chernoff 1981, 48-49.)

⁴² Chernoff 1981, 48.

⁴³ Chernoff 1981, 48.

Kuva 12. *Hidas Agbekor*⁴⁴

Magill ja Pressing (1997) kirjoittavat perinteisen länsiafrikkalaisen rumpuryhmän muodostuvan yhdestä tai useammasta kellosta, helistimistä sekä rummuista. Tyypillisesti osa soittimista vahvistaa perustana olevaa nopeaa pulssia. Toiset taas korostavat kellokompin eri osuuksia, ja loput tuottavat ryhmän päälle kerroksellisia ja monimutkaisia rytmejä ja metrejä [vrt. luku 4.1.2, metrin määritelmät (Krebs, Yeston)]. Yhteistä näille kaikille rytmeille on selkeä vuorovaikutuksellisuus kellokompin kanssa. Lopulta erilaiset rytmikuviot muodostavat kerroksellisen ja rytmisen kudoksen, joka tuottaa samalla sekä yhtenäisen että epäsymmetrisen linjan. (Magill & Pressing 1997, 190.) Kuvan 12 nuottikuvaa tarkastelemalla voidaankin huomata kappaleen *pulsatiivisuuden* välittyvän juuri kellojen ja helistimien fraaseista. Muilla rummuilla lomittain soitetut synkopoivat kuviot muodostavat kudoksen, joka ei noudata länsimaisen musiikin painollisia iskuja.

Chernoff (1981) toteaa, ettei afrikkalaisessa musiikissa soiteta juuri koskaan yhteisiä fraaseja eri instrumenteilla. Ainoastaan saman instrumenttiryhmän soittajat saattavat soittaa yhteistä rytmikuviota. Jokainen muusikko pyrkii pikemminkin olemaan osa polymetristä kokonaisuutta, joka ei voisi toteutua soitetessa unisonossa⁴⁵. (Chernoff 1981, 47.)

⁴⁴ Chernoff 1981, 49.

⁴⁵ Unisonolla viitataan ryhmässä tapahtuvaan yksinäisyyteen (MOT Gummerus uusi suomen kielen sanakirja 1.0 2010).

5.1.2 Päällekkäiset rytmit

Tutkimukset ovat osoittaneet, ettei afrikkalaisesta perinnemusiikista ole useinkaan löydettävissä yhtä ainoaa metriä tai siihen rinnastettavaa peruspulssia, johon musiikillinen kokonaisuus perustuisi. Sen sijaan länsiafrikkalaisessa rumpuryhmämusiikissa lähestytään rytmikkaa monikerroksisesti kaikkien rytmien ollessa suhteessa kappaleen keskeiseen, yleensä erilaisilla kellosoittimilla soitettuun *time lineen* (ks. luku 5.3). (Magill & Pressing 1997, 190.)

Chernoff (1981) kärjistää kirjassaan kuinka länsimaisessa musiikissa rytmikkaa pidetään usein toisarvoisena tavoiteltaessa kompleksisuutta erityisesti melodiassa ja harmoniassa. Afrikkalaisessa perinteessä sama harmoninen ja melodinen kompleksisuus ilmenee sen sijaan rytmikassa ja sen päällekkäisissä tasoissa. Koska afrikkalaisessa musiikissa ei ole pääiskuja, eivät muusikot myöskään pyri aloittamaan soittoaan länsimaiseen tapaan yhteisiltä vahvoilta iskuilta. Sen sijaan he pyrkivät aloittamaan fraasinsa ja sijoittamaan soittonsa suhteessa muuhun ympäröivään musiikkiin. (Chernoff 1981, 42, 45.) Arom (2004, 179) kirjoittaa vapaametriseissä musiikissa jokaisen yksittäisen nuotin olevan merkittävä vain suhteessa sitä edeltäviin ja seuraaviin nuotteihin.

Kuvan 13 (s. 39) nuottiesimerkki kuvaa hyvin afrikkalaisen musiikin rytmistä rakennetta, jossa päällekkäiset rytmiset linjat alkavat harvoin yhteisiltä iskuilta. Itsenäiset fraasit jäsenyivät kellokompin (ylin nuottirivi) ympärille ja lomittuvat toinen toisiinsa nähden luoden yhdessä kompleksisen rytmisen kudoksen (vrt. kuva 12, s. 37).

Kuva 13. Päälekkäiset metrit.⁴⁶

Kuvan 14 nuottiesimerkkiin on vedetty kuvitteelliset tahtiviivat jokaisen fraasin alkuun kuvaamaan sitä tapaa, jolla länsimainen kuulija hahmottaa rytmiiän ja metriikan rakenteita kuulemastaan musiikista. Tämä Chernoffin (1981) esimerkki länsiafrikkalaisen *fon*-heimon *adzogbo*-tanssin säestysrytmiikasta ilmentää länsimaista tapaa tulkita ja tarkastella afrikkalaista musiikkia polymetrisesti. Nuotin perusteella välittyy kuva päälekkäisistä ja toisistaan poikkeavista metreistä. (ks. Chernoff 1981, 45.)

Kuva 14. *Adzogbo*-tanssin rytmiikkaa.⁴⁷

kello

kagan (rumpu)

kidi (rumpu)

Nuottiesimerkin kellokomppi tuntuisi kulkevan 4/4-tahtilajissa *kidi*-rummun jäsenyessä samanaikaisesti 6/8-tahtilajiin. Näiden kahden soittimen välille muodostuu polyrytmisen jännite *kidillä* tuotetun fraasin esiintyessä neljä kertaa kellokompin kolmea fraasia vastaan. Myös *kagan* ja *kidi* ovat alisteisia toisilleen täydentäen toinen toistensa fraaseja. Chernoff (1981) painottaakin, kuinka rytmisesti hyvä fraasi samalla sekä täyttää musiikillisia aukkoja että jättää tilaa muille. (Chernoff 1981, 45-46, 114.)

⁴⁶ Chernoff 1981, 52.

⁴⁷ Chernoff 1981, 45.

Arom (2004) pyrkii rajaamaan sitä sanastoa, jolla afrikkalaisen musiikin analysointi olisi mielekästä. Hänen mukaansa keskustelusta voitaisiin sivuuttaa kaikki metriikkaan kuten tahtilajeihin ja iskualoihin liittyvät käsitteet niiden pohjassa vahvasti eurooppalaisen musiikin erityispiirteisiin sekä oletukseen metristen iskualojen olemassaolosta. Sen sijaan afrikkalaista rytmikkaa analysoitaessa tulisi Aromin mielestä käyttää käsitteitä kuten rytmi, rytmisen, aksentti, isku, *pulsatiivisuus*, polyrytmisyys tai kuvio. Näillä termeillä onnistuttaisiin parhaiten kuvaamaan sitä musiikkia, jota soitetaan erityisesti Saharan eteläpuoleisessa Afrikassa. (Arom 2004, 183, 208.)

Arom (2004) viittaa afrikkalaisen musiikin analyysissään kuitenkin Kolinskin (1973) käsitteisiin *kommetrinen*⁴⁸ ja *kontrametrinen*⁴⁹. Aromin mukaan Kolinski määrittelee *kommetrisyyden* olevan kuvioiden ja aksenttien osalta metriikkaa ja pulssia tukevaa rytmikkaa [vrt. luku 4.2, metrinen konsonanssi (Krebs)], kun taas *kontrametrisyys* pitää sisällään vallitsevaa metriä vasten soitettuja rytmejä ja aksentteja [vrt. luku 4.2, metrinen dissonanssi (Krebs)]. (Kolinski 1973, 498-500; ks. Arom 2004, 208.) Arom kirjoittaakin afrikkalaisen musiikin olevan näillä termeillä määriteltynä selvästi *kontrametristä* (Arom 2004, 208).

5.2 Hemiola

Padilla (2000) kirjoittaa *hemiolan* olevan afrikkalaisen musiikin keskeisimpiä tyylipteitteitä. *Hemiola* on kahden eri tahtilajin ilmenemistä peräkkäin ja/tai samanaikaisesti. Tavallisimmin se esiintyy 3/4- ja 6/8-tahtilajeissa. (Padilla 2000, 21.)

Karolyin (1998) mukaan *hemiola* pohjaa lyhyen ja pitkän nuotin suhteeseen. Se on rytmisesti joko kahden suhde kolmeen (2:3) tai kääntäen kolmen suhde kahteen (3:2). Näiden tasojen esiintyessä päällekkäin voidaan niistä käyttää nimitystä vertikaalinen *hemiola* (ks. luku 5.2.1). Rytmisten tasojen esiintyessä peräkkäin puhutaan puolestaan horisontaalisesta *hemiolasta* (ks. luku 5.2.2). (Karolyi 1998, 12.)

⁴⁸ Suomenkielinen termi *kommetrinen* (tai myötämetrinen) on vapaa käännökseni englanninkielisestä termistä *commetric*.

⁴⁹ Suomenkielinen termi *kontrametrinen* (tai vastametrinen) on vapaa käännökseni englanninkielisestä termistä *contrametric*.

Hemiola ei ole yksinomaan osa afrikkalaista traditiota, sillä siinä on paljon yhtymäkohtia niin Lähi-idän kuin Intian musiikkiinkin. *Hemiolaa* ilmeni myös eurooppalaisessa musiikissa barokin ja renessanssin kaudella, eräiden 1800-luvun säveltäjien musiikissa sekä yleisemmin taas 1900-luvulla. *Hemiola* on kuitenkin hyvin keskeinen ilmiö juuri afrikkalaisessa musiikissa, joka vastakohtana länsimaiselle perinteelle pohjaa epäsymmetristen rakenteiden ja rytmikuvioiden varaan. (Karolyi 1998, 12-13.)

Koetting (1986) kirjoittaa, ettei afrikkalaisesta esityksestä voida aina kuulonvaraisesti edes havaita *hemiolaa*. *Hemiola* voi nimittäin syntyä myös liikkeen ja musiikin vuorovaikutuksesta, jolloin tanssin ja rytmikan polyrytmisen suhde tuottaa rytmisesti dissonoivan kudoksen. (Koetting 1986, 60.)

5.2.1 Vertikaalinen *hemiola*

Vertikaalinen hemiola (kuva 15) pitää sisällään yhtäaikaista päällekkäistä polyrytmiikkaa. Se ilmenee usein kaksi vastaan kolme -sekvenssinä [vrt. luku 4.2, ryhmädissonanssi (Krebs)], jossa kahteen kulkeva poljento esiintyy samaan aikaan kolmeen kulkevan poljennon kanssa. Kaksi vastaan kolme -sekvenssi voidaan kuulla myös yhtenä rytmänä, jolloin se hahmottuu iskujen painollisuuden mukaan joko 3/4- tai 6/8-tahtilajissa (ks. kuva 17, s. 43). (Koetting 1986, 59.)

Kuva 15. Vertikaalinen *hemiola*.



Länsimaisesta 12/8-tahtilajista on helppo havainnoida toisiaan vasten dissonoivia poljentoja. Kuvassa 16 (s. 42) rytmiset tasot B ja C muodostavat yhdessä päällekkäisen kolme vs. kaksi -*hemiolan* ja tasot C ja D neljä vs. kolme -*hemiolan*.

Kuva 16. Rytmiiikan tasot 12/8-tahtilajissa.

12/8

A | 12"

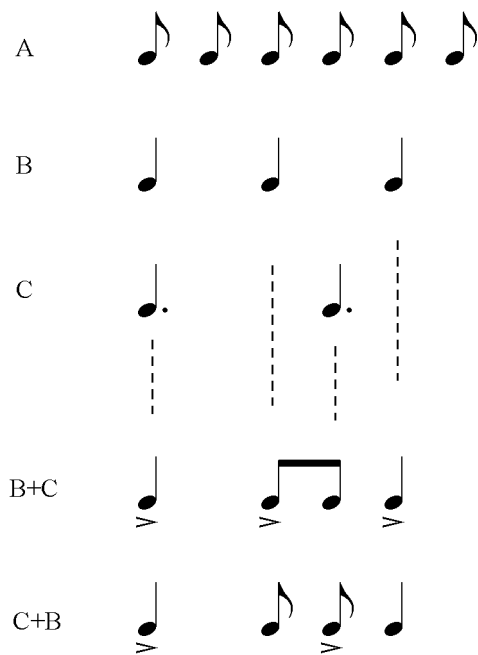
B | 6"

C | 4"

D | 3"

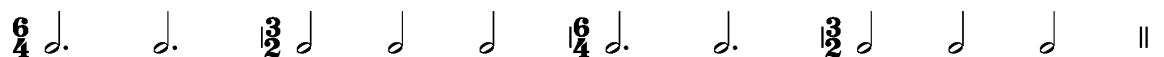
Vaikka luvuissa 5.1.1 ja 5.1.2 afrikkalainen musiikki esiteltiin Aromin (2004) ajatuksia lainaten metriikasta vapaana, ollaan afrikkalaiset kellokompipyrytmit totuttu usein kirjoittamaan länsimaista notaatiota hyväksikäyttäen 12/8-tahtilajissa. Afrikkalaisen rumpuryhmämusiikin kellokompin sekä kellokompeille alisteisten säestysrytmien väliltä voidaankin löytää esimerkikuvan 16 kaltaisia rytmisesti dissonoivia päällekkäisiä tasoja (vrt. kuva 12, s. 37).

Toinen vastaava esimerkki löytyy kuvasta 17 (s. 43) , joka perustuu Padillan (2000) *hemiola*-analyysiin. Kuvasta nähdään kuinka 3/4- ja 6/8-tahtilajit koostuvat kuudesta kahdeksasosanuotista (rivi A), jotka voidaan järjestää pääsääntöisesti kahdella tavalla: kolme kahdeksasosaparia neljäsosien jakamina tai kaksi kolmen kahdeksasosan ryhmää pisteellisten neljäsosien jakamina. 3/4-tahtilaji sisältää siis kolme iskua, joista kunkin kesto on yksi neljäsosa (rivi B). 6/8-tahtilaji taas sisältää kaksi iskua, jotka ovat pisteellisiä neljäsosia (rivi C). Kun molemmat tahdin jaksottamisen tavat yhdistetään, syntyy seuraava rytmikuvio: neljäsosa-kahdeksasosa-kahdeksasosa-neljäsosa (rivit B+C ja C+B). 3/4-tahtilajissa tämän rytmin painot jäsentyvät neljäsosille ja 6/8-tahtilajissa vastaavasti pisteellisille neljäsosille. (ks. Padilla 2000, 21.)

Kuva 17. Vertikaalisen *hemiolan* rakenne.⁵⁰

5.2.2 Horisontaalinen *hemiola*

Horisontaaliselle *hemiolalle* on tyypillistä erilaisten toisiaan vasten dissonoivien rytmien ja poljentojen vuorottelu [vrt. luku 4.2, epäsuora metrinen dissonanssi (Krebs)].

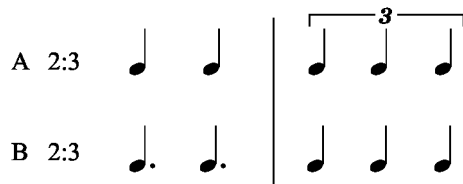
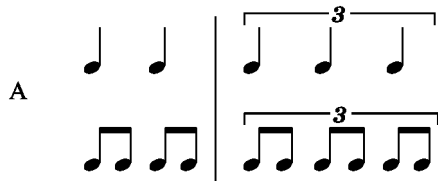
Kuva 18. Horisontaalinen *hemiola*.⁵¹

Myös Nketia (1974) antaa esimerkin afrikkalaisesta vuorottelevasta *hemiolasta* ja sen alijaoista (kuvat 19, 20 ja 21, s. 44). Hän ei kuitenkaan käytä termiä horisontaalinen *hemiola*, vaan kirjoittaa nuottiesimerkkien kuvaavan *hemiolarytmiikan* lineaarista 2:3 suhdetta (Nketia 1974, 127-128). Agawu (1998) ei myöskään omissa kirjoituksissaan viittaa Koettingin (1986) lailla käsitteeseen horisontaalinen *hemiola*, vaan Nketiaa (1974) mukaillen kirjoittaa lineaarisista polyrytmeistä⁵² (Agawu 1998, 127).

⁵⁰ vrt. Padilla 2000, 21.

⁵¹ vrt. Karolyi 1998, 12.

⁵² engl. *linear cross-rhythm* (Agawu 1998, 127).

Kuva 19. Lineaarinen *hemiola*.⁵³Kuva 20. Lineaarinen *hemiola* (A) alijakoineen.⁵⁴Kuva 21. Lineaarinen *hemiola* (B) alijakoineen.⁵⁵

5.3 Time line

Nketia (1974, 131) kirjoittaa taputuksen sekä erilaisin *idiofonein*⁵⁶ tuotetun *time line* -rytmiikan olevan keskeinen ominaispiirre afrikkalaiselle musiikille. Rytmiikan rakenteet ovat jo pitkään olleet afrikkalaisen musiikintutkimuksen keskiössä, ja kirjallisuudesta onkin löydettävissä merkittävää tutkimustietoa afrikkalaisen rytmiikan erityispiirteistä. Lukuisista tutkimuksista huolimatta vieläkin ei ole muodostunut yhtenäistä käsitteistöä niille rytmisille erityispiirteille ja rakenteille, joiden varaan afrikkalainen musiikki perustuu. Jones (1959) esimerkiksi käyttää *time line* -kuvion sijaan taustarytmi⁵⁷-määritelmää kuvatessaan afrikkalaisen musiikin rytmisiä perusrakenteita

⁵³ Nketia 1974, 127.

⁵⁴ Nketia 1974, 128.

⁵⁵ Nketia 1974, 128.

⁵⁶ *Idiofonit* ovat lyömäsoittimia, joissa ääni tuotetaan lyömällä, raapimalla tai ravistamalla soitinta (Karolyi 1998, 26).

⁵⁷ engl. *background rhythm* (Floyd 1995, 28-29).

(Jones 1959, 52-53; ks. Floyd 1995, 28-29). Magill ja Pressing (1997, 190) puolestaan kirjoittavat länsiafrikkalaisen rytmiiän kerroksellisuuden rakentuvan erilaisten kellokomppien⁵⁸ varaan. Myös Brownell (2002, 49) toteaa afrikkalaisten *time line* -kuvioiden olevan pääasiassa kellokomppeja, joista yleisimpiä hän kutsuu peruskellokompeiksi⁵⁹.

Brownell (2002) kirjoittaa *time linen* olevan usein korkeaääninen, nopearytmien ja toistuva rytmikuvio, joka koostuu epäsymmetrisistä pulssiryppäistä. Tällöin *time line* -kuvion lyhin aika-arvo määrittää kappaleen pulssin. Se on samalla eräänlainen musiikkia järjestävä elementti ja pohja, jonka mukaan muu musiikki ja soittajat järjestäytyvät. (Brownell 2002, 16-17, 33, 199.) Myös Floydin (1995, 28) mukaan *time line* on rytmien kuvio, jonka mukaan soittajat afrikkalaisessa musiikissa suhteuttavat monitasoiset, polyrytmiset ja risteävät rytmensä.

Brownell (2002) ulottaa *time line* -käsitteen myös afrikkalaisen musiikin ulkopuolelle. Hänen mukaansa *time line* -rytmiikka liittyy olennaisesti musiikkityyleihin, jotka pitävät sisällään liikkeen, tanssin ja sosiaalisen vuorovaikutuksen. (Brownell 2002, iv.)

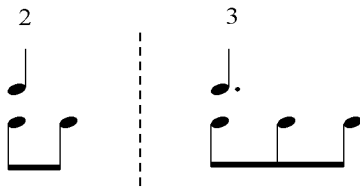
5.3.1 Kellokompit

Time line voi koostua hyvin monimuotoisista rytmisistä kudoksista, jolloin se säännöllisen peruspulssin sijaan muodostuu useimmiten vuorottelevista kaksi- ja kolmijakoisista iskuista (kuva 22, s. 46) (Nketia 1974, 132). Länsiafrikkalaisesta musiikista löytyy kaksi yleistä em. iskujen varaan muodostuvaa rytmikuviota, joista lyhyempi koostuu 3+3+2 -sekvenssistä (kuva 23, s. 46) ja pidempi 2+2+3+2+3 -sekvenssistä (kuva 24, s. 46). Rytmikuvioilla on ns. syklinen muoto ja ne voidaan aloittaa miltä iskulta hyvänsä. (Ekwueme 1975, 30.) Länsimaisessa notaatiossa 3+3+2 -rytmikuvio kirjoitetaan usein 4/4-tahtilajiin ja 2+2+3+2+3 -rytmikuvio puolestaan 12/8-tahtilajiin.

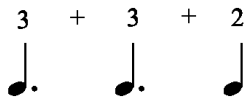
⁵⁸ engl. *bell pattern* (Magill & Pressing 1997, 190).

⁵⁹ engl. *basic bell pattern* tai *standard bell pattern* (Brownell 2002, 49).

Kuva 22. Kaksi- ja kolmijakoiset iskut.



Kuva 23. 3+3+2 -time line.



Kuva 24. 2+2+3+2+3 -time line.



Morrison (1999) kyseenalaistaa kuitenkin länsimaisen tahtijaottelun kellokompeja nuotinnettaessa, sillä niitä soittaessa ei säännöllistä metriikkaakaan korosteta länsimaiseen tapaan. Hän kirjoittaa afrikkalaisessa musiikissa yksittäisillä ja päällekkäisillä rytmeillä olevan usein saman 12 kahdeksasosan mitan, vaikkei kuvioilla olisikaan yhteistä pääiskua. (vrt. kuva 13, s. 39). Tällöin ei välttämättä voida havaita mitään elementtiä, joka nimenomaan korostaisi tahdin alkua. (Morrison 1999, 61.) Myös Brownell (2002, 52) kirjoittaa minkä tahansa kellokompin iskun voivan muodostaa pääiskun, mikäli se poikkeaa muista iskuista sävelkorkeudeltaan ja erityisesti, jos sillä on musiikkiin jotain rakenteellista vaikutusta.

5.3.2 Kellokomppien alijaot ja *rankarytmit*

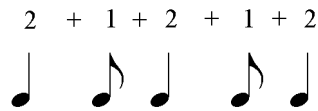
Kolmijakoiset, pisteelliset neljäsosaiskut voidaan jakaa myös pienempiin alijakoihin: 1+2 tai 2+1 (kuva 25, s. 47). Kellokompin rakenne hahmottuu tällöin alijakojen ensimmäisten iskujen painotuksista. (Arom 2004, 253.)

Kuva 25. Alijaot.



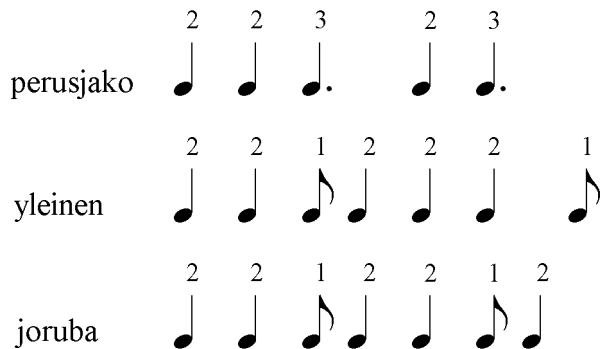
Yleinen variaatio 3+3+2 -rytmikuvioista onkin 2+1, 2+1, 2 (Ekwueme 1975, 30).

Kuva 26. Variaatio 3+3+2-kellokompista.



Hyvä esimerkki pidemmän 2+2+3+2+3 -kellokompin eri variaatioista saadaan vertailemalla keskenään Länsi- ja Keski-Afrikassa yleistä kellokompin variaatiota 2+2+1+2+2+2+1 *loruba*-musiikin vastaavaan 2+2+1+2+2+1+2 -kellokomppiin (kuva 27). Nämä alijaolliset kellokompit rakentuvat pienin toisistaan poikkeavin variaatioin saman perusjakoisen kellokompin varaan. (Brownell 2002, 171).

Kuva 27. Peruskellokompin variaatiot.



Brownell (2002) käyttää kellokompin perusjakoista myös käsitettä *rankarytm*⁶⁰, jolla hän pyrkii kuvaamaan *time line* -kuvioiden perusrytmiikkaa ja alijakoja. Hän käyttää esimerkkinä 2+3+2+2+3 -*rankarytmiä* (kuva 28, s. 48), joka voi tuottaa samanlaisen alijaollisen kuvion kuin yleisempi 2+2+3+2+3 -kuvio. Brownell jakaa rankarytmit analyysissään myös suurempiin yksiköihin, jolloin kellokomppi voi muodostua rytmisesti esim. 5+2+5 tai 7+5 -jakojen mukaisesti. (ks. Brownell 2002, 99-101.)

⁶⁰ engl. *skeletal rhythm* (Brownell 2002, 100).

Kuva 28. Rankarytmit.⁶¹

kellokomppi 2 2 1 2 2 2 1

1. rankarytmi 2 3 2 2 3

2. rankarytmi 5 2 5

3. rankarytmi 7 5

Luvussa 5.2.1 käsitelty vertikaalinen *hemiola* muodostuu afrikkalaisessa rytmikassa pitkälti juuri kellokompin ja muun rytmikudoksen välille. Erilaiset kuuteen kulkevat kellokompit esiintyvät musiikkiesityksissä usein yhtäaikaisesti taputusten ja helistimien tuottaman neljän poljennon kanssa (kuva 29) (vrt. Ekwueme 1975, 31) muodostaen *hemiolan* päällekkäisten, lomittain dissonoivien fraasien välille.

Kuva 29. Neljällä jaollinen kellokomppi.

⁶¹ vrt. Brownell 2002, 100-101.

6 AFROAMERIKKALAINEN RYTMIIKKA (JAZZ)

Rytmiikka on afrikkalais-amerikkalaisen musiikin keskiössä. Sen erityispiirteet pohjaavat afrikkalaisen musiikin monitasoisein, risteäviin ja päällekkäisiin rytmikuvioihin. (Floyd 1995, 66.) Jazzmusiikin analyysissä kohdataan samoja ongelmia kuin afrikkalaisen musiikin tutkimuksessa dokumentoinnin pohjatessa poikkeuksetta länsimaiseen musiikin tulkintaan ja nuotinkirjoitusperinteeseen.

Länsimainen nuotinkirjoitusoppi omaksuttiin nopeasti Amerikan mantereilla, ja jo varhaiset afrikkalais-amerikkalaiset säveltäjät pyrkivät säilyttämään rytmisen perintönsä länsimaisen nuotinkirjoitusopin keinoin, eurooppalaisen musiikin yksimetrisessä kehityksessä (Berliner 1994, 148). Morrison (1999, 6) väittää keskeisimmän puutteen perinteisessä jazzrytmiikan kuvauksessa olevan juuri länsimaisen musiikinteorian sekä teoreettisten käsitteiden ja ajatusmallien ulottamisen jazzmusiikin pariin ja tutkimukseen.

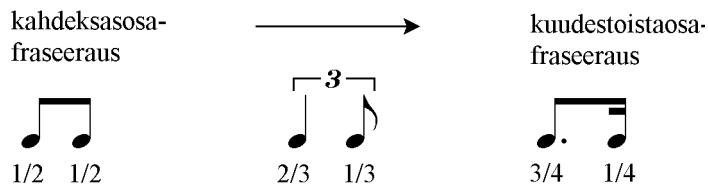
Myös Brownell (2002) kirjoittaa länsimaisen notaation johtavan helposti *groove-* ja *time line* -musiikkien (ks. luku 1.4.1) rytmisten ilmiöiden väärinymmärrykseen. Hänen mukaansa länsimaista notaatioperinnettä ei kuitenkaan voida sivuuttaa tutkimuksissa, sillä se on niin yleisesti käytössä *groove-* ja *time line* -muusikoiden parissa. (Brownell 2002, 206-207.)

6.1 Fraseeraus ja jazzmusiikin svengi

Jazzrytmiikan erityispiirteenä on totuttu pitämään kolmimuunteista fraseerausta⁶². Morrison (1999) kuitenkin painottaa, ettei jazzrytmiikka pohjaa ainoastaan iskujen triolipohjaisille alijaoille. Sen sijaan olennaista on musiikin metrinen rakenne, jossa pääiskua ei korosteta. Jazzrytmiikassa fraseeraukselliset alijaot voivatkin varioida suorista kahdeksasosista trioleihin ja pisteellisiin kahdeksas- ja kuudestoistaosiin (kuva 30, s. 50). Tempo on epäilemättä keskeisin tekijä näiden alijakojen tulkinnassa. Yleisesti ottaen alijaot muuttuvat tempon kiihtyessä kohti tasajakoisia kahdeksasosia. (Morrison 1999, 88-91.)

⁶² Kolmimuunteisessa fraseerauksessa perussykkeen alijakojen iskulliset sävelet tulkitaan kestoltaan pidemmiksi kuin iskuttomat sävelet (Tabell 2007).

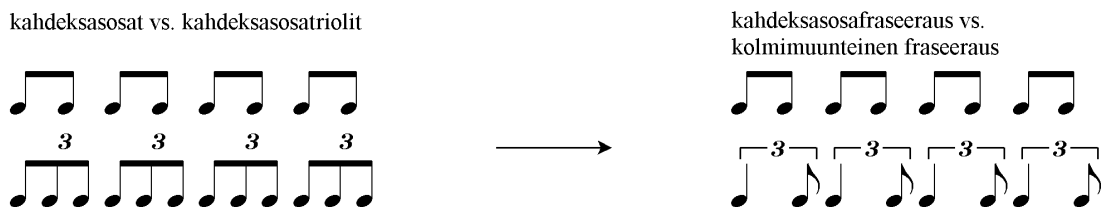
Kuva 30. Jazzfraseerauksen muodot.



Kuvassa on nuottien alle merkitty murtolukuina erilaiset iskullisten ja iskuttomien nuottien väliset suhteet jazzfraseerauksessa. Murtoluvuista käy ilmi, kuinka neljäsosan sisällä on mahdollista fraseerata alijakoja hyvin monella eri tavalla.

Vaikka Morrison (1999) kirjoittaa neljäsosanuottien selkeän pulssin olevan keskeistä swing-fraseerauksen luomisessa, toteaa hän jazzmusiikin svengin⁶³ rakentuvan kuitenkin ensisijaisesti omaleimaisen polyrytmiikan varaan. Keskeisessä asemassa ovat tällöin neljäsosapulssia vasten soitetut dissonoivat metrit sekä fraseerauksessa ilmenevät päällekkäiset kolmimuunteiset ja tasajakoiset tasot (kuva 31). (Morrison 1999, 96-98, 108, 184.) Myös Prögler (1995, 22) kirjoittaa jazzmusiikin svengin syntyvän usein erilaisten päällekkäisten fraseeraustapojen summana.

Kuva 31. Jazzfraseerauksen päällekkäiset tasot.



Schullerin (1989, 223) mukaan metronomitarkkuus tai rytmisesti säännöllinen iskujen sijoittelu eivät kuitenkaan takaa jazzmusiikin svengiä. Hän painottaa svengin syntyvän tahdinosan heikkojen iskujen korostuksista ja rytmiikan eteenpäin tulkitusta fraseerauksesta (Schuller 1986, 7-8).

⁶³ Englanninkielisen *swing*-sanon slangikielinen merkitys on suomeksi "svengata" (sanakirja.org 2010). Usein svengillä viitataan musiikin mukaansa tempaavaan tulkintaan sekä ennen kaikkea rytmisiin ominaisuuksiin (Pesonen 2009, 1, 6).

Brownellin (2002) mukaan *groove*⁶⁴ on eräänlainen kattotermi, joka pitää sisällään ajatuksen sekä jazzmusiikin svengistä että amerikkalaisen *groovemusiikin* (ks. luku 1.4.1) rytmisistä rakenteista. Brownell kirjoittaa *grooven* olevan lähtökohta, jonka varaan lähes kaikki afrikkalaisperäinen populaarimusiikki pohjaa. Hän uskoo *grooven* syntyvän soittotilanteessa soittajien fraseerauksellisista eroavuuksista sekä fraseerausten rytmisestä yhteydestä tyypillisiin säästyskuvioihin ja rytmipohjaan. (Brownell 2002, 16, 18.)

Seuraavissa luvuissa lähestytään polyrytmisiä ilmiöitä ja rytmisiä dissonansseja [ks. luku 4.2, rytmisen dissonanssi (Yeston)] jazzrytmiikkaa ja -fraseerausta ilmentävinä erityispiirteinä.

6.2 Afroamerikkalaisen rytmiiän dissonoivat suhteet

Morrison (1999, 176) esittää afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rakentuvan erilaisten päällekkäisten rytmisten tasojen varaan, joiden välillä voidaan havaita erilaisia polyrytmisiä suhteita. Kuvioita saatetaan varioida ja jakaa useille instrumenteille siten, että ne muodostavat toinen toisiaan vasten dissonoivia polyrytmejä (Maultsby 2005, 336). Kuvan 32 (s. 52) mallin mukaan rytmiiän erityispiirteinä nousevat esille päällekkäiset rytmiset linjat, jotka tuottavat polyrytmisiä kahden suhde kolmeen (2:3) ja kolmen suhde neljään (3:4) -kuvioita. Kuvassa ensimmäinen rytmisen kokonuottitaso (A) määrittelee musiikkiin länsimaisen 4/4-metrin, jota vasten muut rytmiset tasot muodostavat dissonoivia metrisiä suhteita [ks. luku 4.2, metrinen dissonanssi (Krebs); kuva 13, s. 39].

⁶⁴ Middleton (1994, 143) kirjoittaa muusikoiden yleisesti käyttämän puhekielisen *groove*-käsitteen viittaavan kappaleen rytmiseen kuvioon tai ilmaisuun, josta välittyy musiikin tunnelma. Berlinerin (1994, 349) mukaan *groove* on rytmistä tarkkuutta sekä soittajien yhteistä ja samankaltaista rytmiiän tulkintaa.

Kuva 32. Afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rytmiset suhteet.⁶⁵

The diagram illustrates rhythmic relationships between six patterns (A-F). Pattern A consists of five half notes. Pattern B consists of six quarter notes. Pattern C consists of a quarter rest followed by seven quarter notes. Pattern D consists of ten quarter notes. Pattern E consists of fourteen eighth notes. Pattern F consists of sixteen eighth notes. Brackets on the right indicate ratios: A and B are 3:4, B and C are 2:3, C and D are 3:4, and D and E are 2:3.

Morrison (1999, 15-16) kirjoittaa metrisen dissonanssin kuuluvan olennaisena osana jazzrytmiikan luonteeseen. Seuraavissa alaluvuissa käsitelläänkin jazzmusiikin rytmikkaa ja rytmiikan dissonansseja Morrisonin esittämiin rytmisiin tasoihin pohjautuen.

6.2.1 Pääiskun siirtymä eli *backbeat* vs. harmoninen rytmi

Tahdin heikkojen iskujen korostaminen taputuksin on olennainen osa afrikkalaisen musiikin polyrytmistä tulkintaa, ja näiden iskujen painollisuus on keskeistä myös afrikkalais-amerikkalaiselle musiikille. Heikkojen iskujen korostaminen luo afrikkalais-amerikkalaiselle rytmikalle pohjan, jonka varaan mm. swing-musiikki jäsentyy. (Schuller 1986, 25.) Myös Brownell (2002, 207) kirjoittaa juuri *backbeatin*⁶⁶ (kuva 33, s. 53) olevan tärkein rytmisen erityispiirre *groovemusiikissa*.

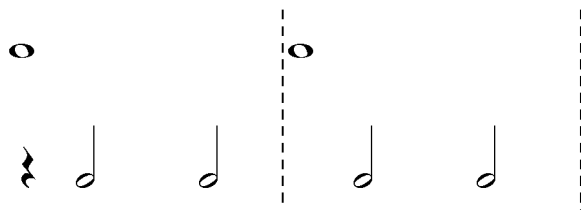
⁶⁵ Morrison 1999, 176.

⁶⁶ *Backbeat* on 4/4-tahtilajissa tahdin toinen ja neljäs isku. *Backbeat* ilmenee sekä äänenpainona että äänenväriä – useimmiten korkeäänisenä virveli-iskuna. Se voidaan ymmärtää instrumentaalisena vastineena afrikkalaiselle synkooppien ja heikkojen iskujen taputukselle. (Brownell 2002, 208.)

Kuva 33. *Backbeat*.

Berliner (1994, 148-149) kirjoittaa kuinka afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa *backbeatia* voidaan pitää metrin vahvana iskuna, sen toimiessa eräänlaisena kohteena solisteille. Karolyi (1998, 10) analysoi *backbeatin* kaltaisten ilmiöiden olevan rytmisiä siirtymiä, jolloin hyväksytyjen vahvojen iskujen sijaan aksentoidaan heikkoja iskuja. Morrisonin (1999, 100-101) mukaan toisen ja neljännen neljäsosan painottaminen luo vaikutelman metrisestä dissonanssista, jossa säännöllinen pääiskun siirtymä (ks. kuva 32: rytmisen taso C, s. 52 ja kuva 34) saa aikaan swing-vaikutelman. (Morrison 1999, 100-101.)

Kuva 34. Kokonuotit ja siirretyt puolinuotit (pääiskun siirtymät).



Selkeä *backbeat* muodostaa sellaisen rytmis-esteettisen piirteen, joka toimii rakenteellisena viitekehystenä suurimmalle osalle amerikkalaista populaarimusiikkia. Jos *backbeatin* paikkaa vaihtaa, muuttuu myös musiikin *groove*. (Brownell 2002, 200-201, 246-247.)

Modernissa jazzmusiikissa on kuitenkin osittain jo luovuttu musiikkia jäsentävistä vahvoista *backbeat*-iskujen painotuksista ja siirrytty metrisen musiikin painollisista iskuista kohti metriikasta vapaata *pulsatiivisuutta*. Tällainen afrikkalais-amerikkalaisen musiikin tulkinta onkin hyvin lähellä sellaista *pulsatiivisuuden* ja epäsäännöllisten aksenttien ympärille jäsentyvää afrikkalaisen musiikin mallia, joka on esitelty luvussa 5.1.1.

Morrison (1999, 200) kirjoittaa kuinka osalle muusikoista jazzmusiikin metrinen rakenne tuli 1960-luvulla liian rajoittavaksi tekijäksi ja yksi hallitsevista suuntauksista

rytmiikan uudelleenmäärittelyssä oli juuri metrisen rakenteen hajauttaminen. Floyd (1995, 188) mainitsee trumpettisti Miles Davisin luoneen asetelman, jossa rumpali, basisti ja pianisti olivat varsin tasavertaisessa sekä vapaassa roolissa suhteessa jazzmusiikin perinteiseen *time*⁶⁷- ja komppisoittoon. Morrison (1999, 171) nostaa esille rumpali Tony Williamsin, joka alkoi soittaa hi-hat -symbaaleilla neljäsosapulssia *backbeatin* sijaan.

Analysoitaessa afroamerikkalaisen musiikin metrisiä rakenteita on syytä huomata, että afroamerikkalaisesta musiikista löytyy erilaisia metrisiä tasoja ja painoja. Backlund (1983, 52) esimerkiksi kirjoittaa afroamerikkalaisen musiikin iskusävelien määräytyvän länsimaisen konserttimusiikin tavoin, jolloin 4/4-tahtilajissa pääisku on tahdin ensimmäisellä ja sivuisku kolmannella iskulla (ks. kuva 4, s. 27).

Backlund (1983) käsittelee kirjassaan improvisointia lähinnä melodisesta ja harmonisesta näkökulmasta, minkä vuoksi hänen analyysinsä afroamerikkalaisen musiikin vahvoista iskuista muistuttaa läheisesti Brownellin (2002) ajatusta *groovemusiikin* harmonisesta rytmistä⁶⁸. Brownellin mukaan *groovemusiikin* harmoninen rytmi määräytyy usein länsimaisen musiikin tapaan tahtiviivojen mukaisesti (Brownell 2002, 199). Myös Krebs (1999) kirjoittaa länsimaisen kuulijan kiinnostävän musiikissa huomionsa usein juuri kappaleen harmoniseen rytmiin. Hänen mukaansa olemme niin tottuneita kuuntelemaan musiikin sävelkieltä, ettemme kiinnitä huomiota rytmiikan muihin tasoihin. (Krebs 1999, 29.)

Kuten aiemmin tässä luvussa on tullut esille, ei musiikin harmoninen rytmi ole ainoa tapa määritellä afroamerikkalaisen musiikin metrisiä ja rytmisiä erityispiirteitä. Backlundin (1983) näkemys afroamerikkalaisen musiikin vahvoista iskuista tuleekin nähdä mielestäni pikemminkin melodia- ja harmonia-analyysin välineenä kuin pyrkimyksenä tavoittaa afroamerikkalaisen musiikin rytmisiä erityispiirteitä.

⁶⁷ engl. *timekeeping*; tempollisesti täsmällistä soittoa (ks. MOT Englanti 4.8 englanti-suomi 2010)

⁶⁸ Harmonisella rytmillä viitataan musiikin harmonian rytmiin, kuten sointurytmiin. Metrisessä musiikissa soinnut noudattavat kappaleen tahtirakenteita ja vaihtuvat usein vahvoilla iskuilla (ks. Pesonen 2009, 38).

6.2.2 Afroamerikkalaisen musiikin *time line* (avainrytmit ja *ostinatot*)

Brownell (2002) kirjoittaa laajimmalle levinneiden länsi- ja keskiafrikkalaisten *time line* -rytmien (ks. luku 5.3) olevan monesti täysin identtisiä Afrikan ulkopuolella esiintyvien afrikkalaisperäisten *time line* -rytmien kanssa. Ne ovat tyypillisiä musiikinlajeille, joiden erityispiirteisiin kuuluvat erottamattomana osana kehollisuus, liike, tanssi ja yhteisöllinen osallistuminen. *Time line* -rytmit ovat olennainen osa myös amerikkalaista *groovemusiikkia*, jossa ne säännöllisesti toistettuina tarjoavat musiikille rytmisen pohjan. Ne soitetaan usein yksittäisellä instrumentilla, mutta voivat muodostua myös erilaisista usean instrumentin soittamista päällekkäisistä rytmeistä. (Brownell 2002, 2, 228-229, 261-262.)

3+3+2 -kuvio⁶⁹ (ks. kuva 23, s. 46) on yksi jazzmusiikin keskeisimmistä *time line* -rytmeistä. Rytmilevisi kaikkialle Amerikkaan afrikkalaisten orjien mukana, ja sitä on pidetty selvänä todisteena diasporan aikaisten rytmien merkittävistä afrikkalaisjuurista. (Brownell 2002, 185-186.) Vaikka 3+3+2 -rytmiä löytyy yleisesti myös afrikkalais-amerikkalaisen musiikin ulkopuolelta, on erityisesti afrikkalais-amerikkalaiselle musiikille ominaista asettaa 3+3+2 -kuvio *backbeat*-poljennon päälle (Morrison 1999, 119).

Morrison (1999) nostaa esille *charleston*⁷⁰-rytmin (kuva 35), joka on yksi jazzmusiikin historian käytetyimmistä 3+3+2 -motiiveista. Siinä rytmikuviot rakentuu jännitteisen ja jännitteettömän, eli iskullisen ja iskuttoman nuotin välille. (ks. Morrison 1999, 14-15).

Kuva 35. *Charleston*-rytmi.⁷¹

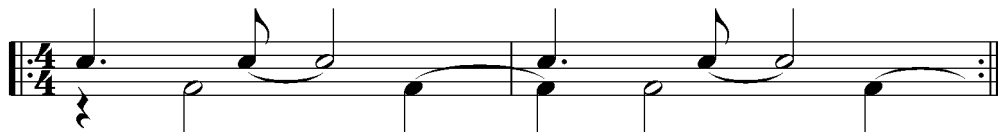


⁶⁹ 3+3+2 -kuvio on identtinen kuubalaisen 3/2 son-claven ensimmäisen puoliskon kanssa ja sitä kutsutaankin usein nimellä puoli-clave tai yhden tahdin clave (Brownell 2002, 185-186).

⁷⁰ *Charleston*-rytmi saavutti suuren suosion 1920-luvulla tanssibuumin vallitessa jazzmusiikin parissa (Brownell 2002, 74).

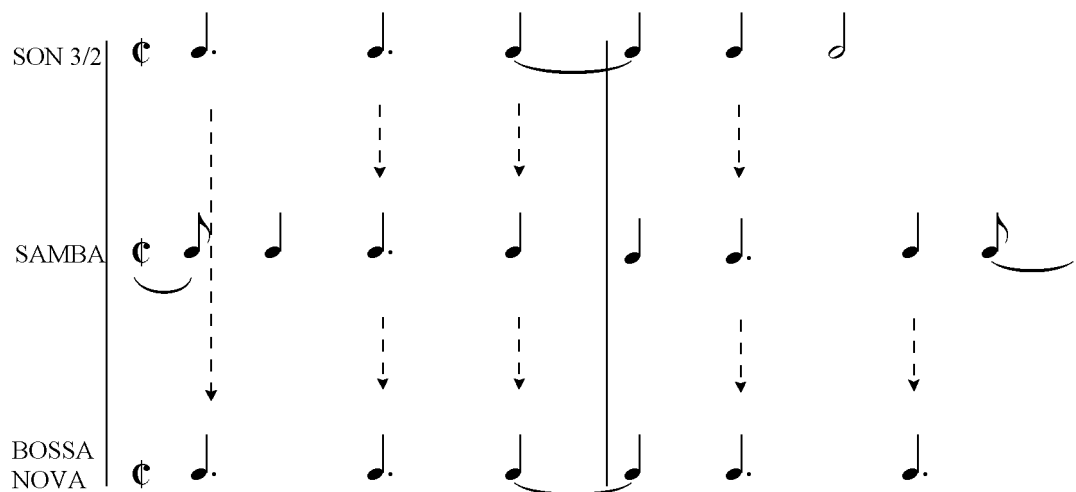
⁷¹ Morrison 1999, 151.

Kuva 36. *Charleston*-rytmi ja *backbeat*.⁷²



Muita merkittäviä avainrytmejä amerikan *groovemusiikissa* ovat ns. 16-sykliset⁷³ *time line* -kuviot, jotka voidaan jakaa son-clave⁷⁴ ja samba-clave -perheisiin (Brownell 2002, 192). Samba-clave perheeseen kuuluu mm. bossa novan "hillitty" avainrytmiikka, jonka yhtäläisyydet son-clave -rytmiin ovat huomattavat. Kuvassa 37 esitellään nämä avainrytmit nuolten osoittaessa kuvioden yhteiset iskut. On huomionarvoista, että bossa nova -kuvion ensimmäinen tahti muodostuu 3+3+2 -avainrytmistä ja toinen tahti saman kuvion 2+3+3 -variaatiosta.

Kuva 37. Son-, samba- ja bossa nova -clavet.

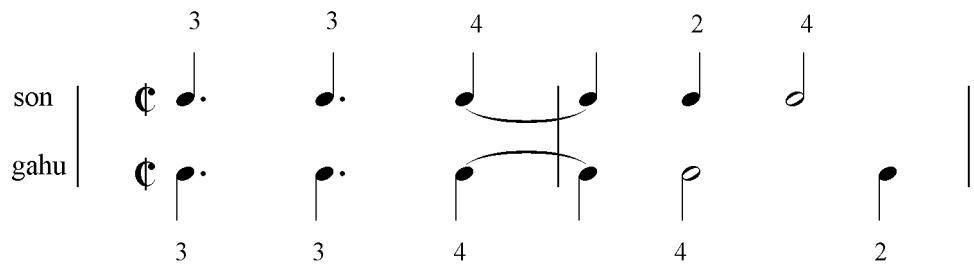


Brownell (2002) kirjoittaa son-claven olevan yksi laajimmalle levinneistä *time line* -rytmeistä. Hänen mukaansa Afrikasta löytyy useita son-claven kaltaisia 16-syklisiä *time line* -rytmejä, joilla kaikilla on taipumus jakaa kahdeksan iskua iskullisiin ja iskuttomiin jaksoihin. Esimerkiksi son-clave ja länsiafrikkalainen *gahu* ovat rytmisesti hyvin samankaltaisia (ks. kuva 38, s. 57). (Brownell 2002, 164, 170-171.)

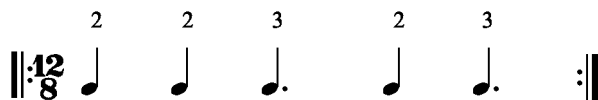
⁷² Morrison 1999, 151.

⁷³ 16-syklisyydellä viitataan tässä *time line* -kuvioihin, jotka voidaan kirjoittaa esim. 4/4-tahtilajissa kahden tahdin mittaan. Tällöin *time line* pitää sisällään 16 kahdeksasosanuotin mitan.

⁷⁴ Espanjan kielen sana *clavé* tarkoittaa "avainta" tai "koodia" (Brownell 2002, 164).

Kuva 38. Son-clave ja *gahu*.⁷⁵

Agawu (2006) osoittaa artikkelissaan kuubalaisen musiikin 16-syklisen son-claven perustuvan pohjimmiltaan afrikkalaisiin 12-syklisiin kellokomppeihin, joissa kellokomppi perusmuodossaan on hyvin paljon son-claven kaltainen (ks. Agawu 2006, 39). Näiden avainrytmien välinen yhtäläisyys korostuu asetettaessa ne molemmat neljään kulkevan poljennon päälle (kuvat 39 ja 40).

Kuva 39. Afrikkalainen kellokomppi perusmuodossa.⁷⁶Kuva 40. Son-clave 4/4 -tahtilajissa.⁷⁷

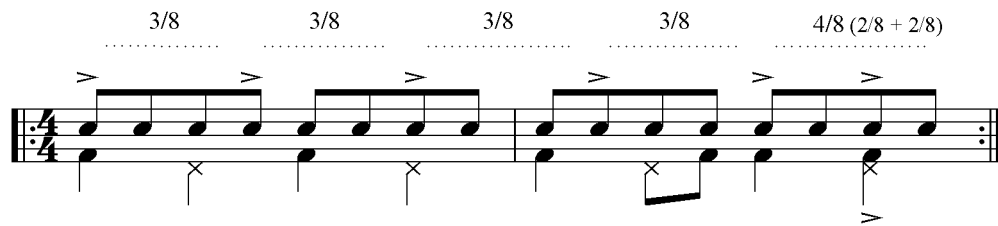
Son-clave on keskeinen avainrytmi monissa Kuuban, Karibian ja Etelä-Amerikan musiikkityyleissä samoin kuin monissa afrikkalaisperäisissä pohjoisamerikkalaisissa musiikkityyleissä (Brownell 2002, 172). Morrisonin (1999, 133) mukaan clave-kuvioiden ja afrikkalais-amerikkalaisen jazzrytmiikan yhtäläisyydet näkyvät erityisesti jazzmusiikin *second line*⁷⁸ -rytmiikassa, joka rakentuu rytmisen 3/8-sekvenssin varaan (kuva 41, s. 58).

⁷⁵ ks. Brownell 2002, 171.

⁷⁶ Agawu 2006, 39.

⁷⁷ Agawu 2006, 39.

⁷⁸ *Second line* -termillä viitataan varhaisjazzin aikakausina New Orleansin hautajaiskulkueissa ja *mardi gras* -juhlassa esiintyneissä marssikulkueissa soittaneisiin "toisen rivin" musikoihin. *Second line* -kuviot muodostuivat lähinnä basso- ja virvelirummun varaan. (Lambert 1981, 26-28.)

Kuva 41. *Second line* -rumpukomppi.⁷⁹

Jazzmusiikin erilaiset *ostinatokuviot*⁸⁰ noudattavat usein kahden tahdin metriikkaa ja rakentuvat suurelta osin 3+3+2 -kuvion sekä esimerkiksi *second line* ja *charleston*-rytmien varaan (ks. Morrison 1999, 150-157). Rytmisillä avaimilla on jazzmusiikissa taipumus muodostaa dissonansseja vallitsevaa metriikkaa vasten. Kaikille näille avainrytmeille onkin tyypillistä rytmisen 3/8- tai 3/4-sekvenssi, joka puretaan usein avainrytmin lopussa juuri ennen tahdin aloittavaa kuvion heikointa iskua (ks. kuva 41).

Morrison (1999, 161) nostaa esille myös rummuilla soitetun swing-musiikin symbaali- ja hi-hat -kuvion⁸¹ – jazzrytmiikalle tunnusomaisen säestysrytmin, jota muut muusikot eivät pyri soitollaan alleviivaamaan. Symbaalikuvio (kuvat 42 ja 43) muodostaa Brownellin (2002, 188-189) mukaan jazzmusiikin kolmimuunteisen, 12-syklisen *time linen* (3+2+1+3+2+1), joka claven tavoin toimii tärkeänä viitekehystenä ympäröivälle musiikille.

Kuva 42. Swing-symbaalikomppaus.



Kuva 43. Swing-symbaalikomppaus 12-syklisenä.



⁷⁹ Morrison 1999, 134.

⁸⁰ *Ostinato* on säännöllinen ja katkeamaton toistuvarytminen tai -melodisrytmisen kuvio (Arom 2004, 40).

⁸¹ Kolmimuunteisesti fraseerattu säestysymbaalikuvio, jonka päälle hi-hat -symbaalit soittavat *backbeat*-iskuja.

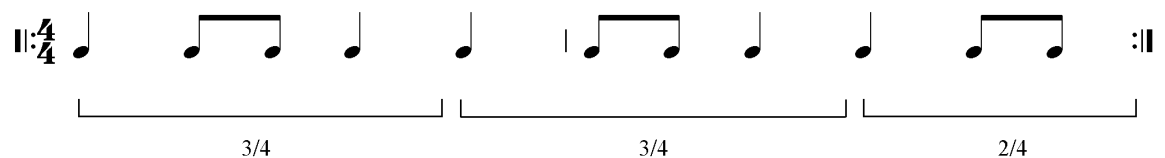
Seuraavassa luvussa käsitellään tarkemmin niitä rytmisiä tasoja, joiden pohjalle jazzmusiikin polyrytmiset erityispiirteet muodostuvat. Keskeisessä roolissa polyrytmisten tasojen taustalla ovat edellä käsitellyt *time line* -kuviot.

6.2.3 Polyrytmiikka

Afrikkalais-amerikkalaisen musiikin *time line* -kuvioiden yhtäläisyydet afrikkalaisiin kellokompeihin antavat suunnan afrikkalais-amerikkalaisen musiikin polyrytmisten erityispiirteiden tarkastelulle. Polyrytmisten tasojen voidaan afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa katsoa muodostuvan päällekkäisten ja vuorottelevien kaksi- ja kolmijakoisten iskujen ja metrien varaan (vrt. luku 5.3, jossa afrikkalaisen musiikin *time line* -rytmiikan osoitetaan rakentuvan kaksi- ja kolmijakoisten vuorottelevien rytmikuvioiden varaan).

Morrison (1999) nostaa erityisesti neljäsosapohjaisen 3+3+2 -kuvion (kuva 44) *hemiolan* (ks. kuva 15, s. 41) rinnalle yhdeksi keskeisimmistä jazzmusiikin polyrytmisistä ilmiöistä. *Hemiolassa* dissonanssi syntyy polyrytmisesti päällekkäisten ja risteävien iskujen tai poljentojen tuloksena, kun taas 3+3+2 -rytmissä dissonanssi muodostuu rytmikuvion dissonoidessa vallitsevaa metriä vasten. (Morrison 1999, 118-119.)

Kuva 44. Neljäsosapohjainen 3+3+2 -rytmikuvio vs. 4/4.



Morrisonin (1999) mukaan neljäsosista koostuva metrinen 1-2-3, 1-2-3, 1-2 (3/4 + 3/4 + 2/4) -tausta (kuva 44) on jazzmusiikissa aivan yhtä sovelias kuin perinteinen 1-2-3-4, 1-2-3-4 (4/4 + 4/4) -taustakin. Tällaista varioivaa ryhmittelyä esiintyy hänen mukaansa jossain määrin kaikessa afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa, mutta se on tunnusomaista erityisesti modernille jazzmusiikille. (Morrison 1999, 120.)

Kuvan 44 neljäsosapohjainen 3+3+2 -rytmiikka voidaan johtaa Morrisonin (1999) esittämästä "afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rytmiset suhteet" -kuvasta (ks. kuva

32, s. 52), jossa tasot D ja E muodostavat toisiinsa nähden kaksi vs. kolme -*hemiolan*. Yhdistämällä nämä kaksi rytmistä tasoa saadaan muodostettua 3/4-tahtilajissa kulkeva rytmikuvio, joka on jazzmusiikille ominainen polymetrinen kuvio 4/4-tahtilajissa (kuva 45). (ks. Morrison 1999, 175-177.)

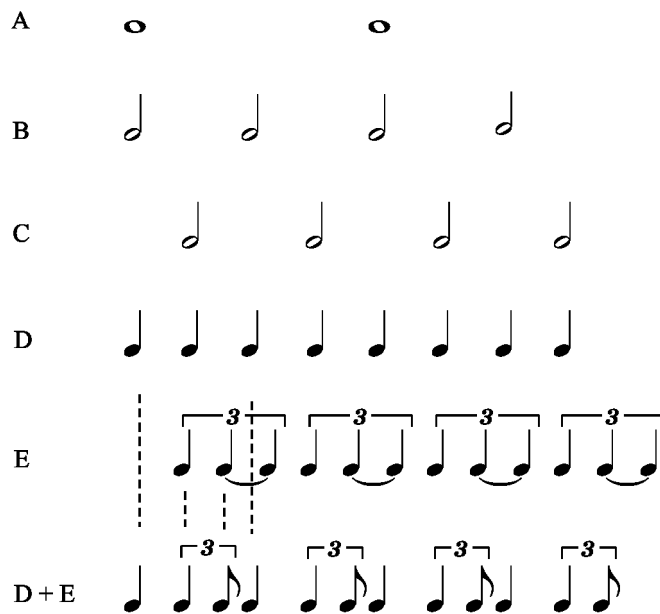
Kuva 45. 3/4-rytmikuvio (D+E).⁸²



Edellä mainitun kaltaista polymetriikkaa, jossa päällekkäiset kaksi- ja kolmijakoiset tahtilajit tuottavat rytmisiä jännitteitä, on havaittavissa myös afrikkalais-amerikkalaisesta tanssista ja sen suhteesta säestävään rytmiiikkaan. Esimerkiksi foxtrot-tanssin liike tuottaa jazzmusiikille tyypillisen metrisen dissonanssin askelkuvion kulkiessa kolmeen musiikin ollessa samalla kaksijakoinen. (Morrison 1999, 82-83.)

Morrison (1999) kirjoittaa myös swing-musiikin symbaalikuvion (ks. kuva 42, s. 58) muodostuvan polyrytmisen kolme vs. kaksi (3:2) -kuvion varaan. Hänen mukaansa jazzsymbaalin rytmi ilmentää metrisesti dissonoivaa rytmisuhdetta, jossa neljäsosat ja katkaistu neljäsosatrioli dissonoivat toinen toisiaan vasten (kuva 46, s. 61). (Morrison 1999, 97-98.)

⁸² ks. Morrison 1999, 176.

Kuva 46. Swing-symbaalikuvion rakenne.⁸³

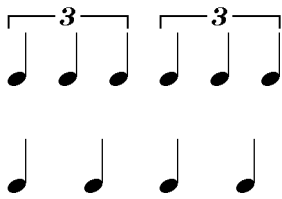
Swing-musiikissa symbaalikompin kolmimuunteinen säestysrytmi (kuva 46, D+E) voidaan johtaa asettamalla Morrisonin (1999) esittelemät tasot D ja E päällekkäin, jolloin kuvion neljäsosat (D) ja neljäsosatriolit (E) muodostavat metrisen dissonanssin. Kuvan 46 kokonuottitaso (A) määrittelee puolestaan musiikin metrin ja siirretty puolinuottitaso (C) kuvaa musiikin *backbeat*-iskuja.

Eräs keskeinen polyrytmiikan muoto afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa on luvussa 5.2.2 esitelty horisontaalinen *hemiola*, joka tunnetaan jazzmusiikin käsitteistössä paremmin *metrisenä modulaationa*⁸⁴. *Metrisen modulaatio* määritellään usein eräänlaisena rytmisenä vastineena perinteiselle sävellajin vaihdokselle (Pohjanoro 2007). *Metrisessä modulaatiossa* siirrytään metristä toiseen tahtilajisoitusta muuttamalla tai vaihdetaan poljentorytmiä saman metrin sisällä (kuva 48, s. 62) (ks. Oxford Companion to Music 2007, Oxford Dictionary of Music 2007).

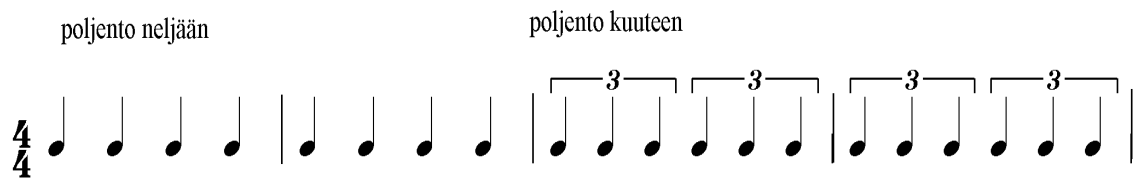
⁸³ ks. Morrison 1999, 176.

⁸⁴ *Metrisen modulaatio* on nykysäveltäjä Elliot Carterin lanseeraama käsite (Krebs 1987, 99).

Kuva 47. Pällekkäiset rytmiset tasot (vertikaalinen *hemiola*).



Kuva 48. *Metrinen modulaatio* (horisontaalinen *hemiola*).



Metrinen modulaatio on siis eräänlainen horisontaalisen polymetriikan muoto, jossa dissonanssi muodostuu peräkkäisten, toisistaan poikkeavien metrien välille.

7 ANALYYSI – JAZZRYTMIIKAN KIELIOPPI

Tämän luvun tarkoituksena on määritellä musiikkiesimerkkien kautta sellainen jazzrytmiikan kielioppi, joka rakentuu edellisissä luvuissa esiteltyjen teoreettisten mallien sekä kielellisten ja kulttuuristen käytänteiden varaan. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta analyysin nuotinnokset pohjaavat 1950- ja 1960-luvuilla soitettuun ja levytettyyn jazzmusiikkiin – sellaisiin vuosikymmeniin, jolloin komppisoittajien⁸⁵ rooli jazzmusiikissa vapautui yhtyesoiton lähentyessä kollektiivista improvisointia (ks. Floyd 1995, 186-188). Esimerkeiksi on pyritty nostamaan sellaisia nuotinnoksia, joita on harvoin esitelty jazzrytmiikkaa käsittelevässä kirjallisuudessa. Nuotinnoksista suurin osa, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, on omia transkriptioitani. Nuottikuvalainat on osoitettu kuvatekstien alaviitteissä. Nuotinnettujen esimerkkikappaleiden ja näytteiden yhteydessä on kappaleen nimeen aina kohdistettu viittaus siihen artistiin, jonka levytyksestä transkriptio on tehty. Näiden nuotinnosten avulla osoitetaan edellisissä luvuissa esitellyt teoreettiset afroamerikkalaisen musiikin erityispiirteet.

Nuottiesimerkeistä monet ovat bluesrakenteisia, sillä bluesin harmoninen rakenne on hyvin tunnusomainen monille jazzkappaleille. Bluesin harmoniseen rakenteeseen ja estetiikkaan kuuluvatkin keskeisesti afroamerikkalaisen musiikin erityispiirteet kuten kysymys–vastaus -asettelu sekä afroamerikkalaisen musiikin fraasioppi. Floyd (1995) kuvaa bluesia orjuuden ajan jälkeisen mustan musiikin keskeisimpänä tyylijajina, jonka varaan muun muassa bebop-muusikot keskittivät rytmiikan käsittelyn lisäksi uudistavan ilmaisullisen voimansa (Floyd 1995, 138, 143).

Seuraavissa alaluvuissa jazzrytmiikan kielioppia lähestytään aluksi musiikillisen vuoropuhelun ja avainrytmiikan kautta. Myöhemmässä vaiheessa keskitytään erilaisiin jazzrytmiikalle tavanomaisiin dissonansseihin, kuten polyrytmiikkaan, ja aivan lopuksi määritellään rytmistä fraasioppia sekä analysoidaan afroamerikkalaisen musiikin rytmistä kerroksellisuutta.

⁸⁵ Joskus komppi- eli säestyssoittajiin voidaan viitata pelkästään termillä komppi. Muissa yhteyksissä kompilla tarkoitetaan usein kappaleen säestysrytmiikkaa. "Komppi: säestys, taustarytmi" (MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2010).

7.1 Kysymys–vastaus -parit

Afroamerikkalaista rytmikkaa, kuten kaikkea muutakin afroamerikkalaista kulttuuria, leimaa jatkuva kysymys–vastaus⁸⁶ -asettelu (ks. luku 3.2.4). Musiikkiesityksissä fraasit⁸⁷ rakentuvat rytmisen vuoropuhelun varaan. Kysymys–vastaus -vuorottelu tarjoaa usein mahdollisuuden musiikillisille muutoksille ja rytmisille jännitteille, kun taas toistuvilla kuvioilla luodaan vakaa pohja improvisoinnille (Maultsby 2005, 334-335).

Toistoon pohjaavia kysymys–vastaus -pareja on helposti löydettävissä solistin, komin ja kuoron välisestä vuoropuhelusta. Chernoff (1981, 55) esimerkiksi kuvailee kuinka James Brownin esittämässä kappaleessa *Get up* kuoro vastaa aina Brownin "get up" -hokemaan huutamalla "get on up". Saman artistin kappaleessa *Give it up or turn it a loose* (Brown 1968) samankaltainen vastaus soitetaan puolestaan puhaltimilla. Kysymys–vastaus -pareissa vastaukset ovatkin usein lainoja tai variaatioita juuri päättyneistä kysymysfraaseista.

Floydin (1995, 123) mukaan *signifyin(g)* (ks. luku 3.2) kuuluu afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rakenteellisissa tulkinnoissa siinä, kuinka muita soittajia kommentoidaan ja lainataan kappaleen edetessä. Rumpali Philly Joe Jonesin ja pianisti Red Garlandin komppauksesta *Bye bye blackbird* -kappaleessa (Davis 1957) löytyy esimerkki tällaisesta rytmisestä lainasta (kuva 49, s. 65). Red Garland ottaa rytmiseksi säestysmotiivikseen kahdeksanosaparin, jonka hän soittaa kuudennen ja seitsemännen tahdin *backbeatille* (ks. luku 6.2.1, pääskun siirtymä). Philly Joe Jones lainaa tuon Garlandin rytmisen motiivin ja päättää sillä kahdeksannen tahdin, rytmisen vuoropuhelun muodostaessa näin ollen kysymys–vastaus -fraasin. (vrt. Berliner 1994, 639.)

⁸⁶ engl. *call–response* (Maultsby 2005, 334-335).

⁸⁷ engl. *phrase*; Fraasilla viitataan tässä analyysissä usean äänen mittaiseen kokonaisuuteen, joka toimii itsenäisenä musiikillisena "säkeenä" alukkeineen ja lopukkeineen. Kysymys–vastaus -fraasit ovat esimerkiksi musiikillisia "säepareja", jotka pitävät sisällään sekä kysymys- että vastausfraasin. (vrt. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2010.)

Kuva 49. *Bye bye blackbird*, Garlandin ja Jonesin komppausta trumpettisoolon tahteissa 6-8.⁸⁸

The image shows a musical score for the song "Bye Bye Blackbird". It features two parts: piano accompaniment by Red Garland and drum accompaniment by Philly Joe Jones. The score is in 4/4 time and shows the first three measures of a comping pattern. The piano part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The drum part features a steady pattern of eighth notes and accents. A dashed line indicates the continuation of the pattern.

Musiikillinen *signifyin(g)* määritellään luvussa 3.2 kulttuurisiksi kielikuviksi ja erilaisiksi lainoiksi afroamerikkalaisen kulttuurin ja musiikkiesitysten perinteestä. Keskeiseen rooliin nousee tällöin vuoropuhelu, joka rakentuu suurelta osin musiikillisten kysymys–vastaus -parien varaan. Afroamerikkalaisessa musiikissa kysymys–vastaus -parit näkyvät usein tyylilajit ylittävinä lainoina muusikoiden omaksuessa fraaseja sekä muilta soittajilta että eri aikakausien estetiikasta. Musiikinlajien väliset lainat sitovat afroamerikkalaisen musiikin kaikkinsa – esittäjiineen ja kuulijoineen – yhteiseen kulttuuriseen kontekstiin. Myöhemmissä alaluvuissa esiintyvät nuotinnokset pitävät sisällään hyviä esimerkkejä myös tässä luvussa esitellyn kaltaisista musiikillisista kysymys–vastaus -pareista.

7.2 Avainrytmit

Avainrytmit ovat keskeinen osa sekä afrikkalaista että afroamerikkalaista musiikkia. Ne perustuvat usein polyrytmisesti dissonoiviin alijakoihin, jotka toimivat musiikkia järjestävänä elementtinä. Tässä luvussa avainrytmit on jaettu kahteen alalukuun. Ensimmäinen alaluku esittelee 3+3+2 -avainrytmisiä ja jälkimmäinen son- ja samba-clave -pohjaisia nuotinnoksia. Esimerkeissä avainrytmiikkaa ja sen erilaisia ilmenemismuotoja pyritään nostamaan esille niin jazzmusiikin melodisesta kuin säestävästä rytmiikasta.

⁸⁸ Nuotintanut Berliner (ks. 1994, 639).

7.2.1 3+3+2 -avainrytmi ja *charleston*

3+3+2 -avainrytmi on yksi keskeisimmistä jazzmusiikkia jäsentävistä rytmisistä kuvioista. Seuraavissa esimerkeissä nämä avainrytmit löytyvät kappaleiden melodiarakenteista ja sitä kautta usein myös säestysrytmiikasta. Esimerkeiksi on nostettu mm. saksofonisti John Coltranen sekä trumpettisti Miles Davisin sävellyksiä 1950- ja 1960-luvuilta.

Coltranen (1957a) *Blue train* -kappaleessa (kuva 50) kysymys–vastaus -parit rakentuvat *charleston*-rytmiikkaa mukailevan melodian ja kompin väliselle vuoropuhelulle. Kappaleen synkoopilta alkava ja synkoopille päättyvä melodiafraasi myötäilee samaa kolmannelta neljäsosalta alkavaa 3+3+(2) -kuviota (viivaston alle kirjoitettu kompin rytmi), jolla komppi aina vastaa melodian esittämään kysymykseen.

Kuva 50. *Blue train*, teema.

Blue Train John Coltrane

Myös Coltranen kappaleiden *Cousin Mary* (Coltrane 1960) ja *Spiral* (Coltrane 1960) fraasirakenteissa hyödynnetään 3+3+2 -avainrytmin variaatioita (kuvat 51 ja 52, s. 67). *Cousin Maryn* melodia rakentuu tahdin toiselta neljäsosalta alkavan 2+3+3 -sekvenssin varaan, jossa melodiset kysymys–vastaus -fraasit ilmenevät nuottiesimerkin eri rivien välillä. Ensimmäiset neljä tahtia (rivi A) esittelevät kysymysfraasin kahdesti sen toistuessi vielä toisella rivillä (rivi A') bluesin harmonista rakennetta myötäillen. Viimeisellä rivillä (rivi B) kappaleen 2+3+3 -rytmiikka rikotaan vastausfraasissa (b), kunnes lopussa palataan taas kappaleen kantavaan motiiviin, jolla teema suljetaan.

Kuva 51. *Cousin Mary*, teema.

Cousin Mary John Coltrane

The image shows a musical score for the piece 'Cousin Mary' by John Coltrane. It consists of three staves labeled A, A', and B. Staff A starts with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat major), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (2+3+3) and a dotted quarter note, with a fermata over the triplet. The chord is A-flat 7. Staff A' is similar to A but with a different melodic line. Staff B starts with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It features a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The chord is A-flat 7. The score includes various annotations such as 'a', 'a'', and 'b' under the notes, and '5' above the first measure of A'.

Spiral-kappaleen (Coltrane 1960) komppi pohjaa tahdin neljänneltä iskulta alkavaan 3+3+2 -*ostinatorytmiin*. Nuottikuvassa ylempi kokonuottitaso kuvaa pianistin soittamaa harmonista sointurytmiä muun kompoin painottaessa samanaikaisesti nuottikuvan alemmaa, toista kahdeksasosaa ja kolmatta neljäsosaa painottavaa avainrytmiikkaa.

Kuva 52. *Spiral*, kompoin *ostinatorytmi*.

The image shows a musical notation for the ostinatory rhythm of 'Spiral'. It is written in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure has a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The rhythm is annotated with 'x' marks above the notes and '(3 + 2 + (3))' below the notes, indicating the 3+3+2 pattern.

Myös trumpettisti Miles Davisin sävellyksessä *Blues by five* (Davis 1956) hyödynnetään melodian rytmiikassa 3+3+2 -kuviota koko sävelletyn kappalerakenteen ajan (kuva 53, s. 68). Transkriptio pohjaa Berlinerin (1994, 516) analyysiin kyseisestä kappaleesta, jossa hän on merkinnyt temaattiset fraasit nuottikuvaan a- ja b-kirjaimin.

Kuva 53. *Blues by Five*, teema.⁸⁹

Blues by Five Miles Davis

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves labeled A, A', and B. Staff A shows a melodic line with a repeat sign and two phrases labeled 'a' and 'b'. Staff A' continues the melody with a blues-kyrös structure. Staff B shows a bass line with chords and a rhythmic pattern. Chords are indicated above the notes: Bb7, Eb7, Bb7, Fm7, Bb7, Eb7, G7, Cm7, F7, Bb7, F7.

Nuottikuvasta käy ilmi kuinka ensimmäinen kolmen tahdin fraasi (rivi A) rakentuu 2+3+3 -kysymysten (a) sekä viiden neljäsosan pituisen, vallitsevaa avainrytmiä rikkovan vastausfraasin (b) varaan. Sama rytmisen kokonaisuus toistetaan vielä uudelleen blues-kierron viidennen tahdin ennakkolta alkaen (rivi A'). Fraasit ovat toisiinsa nähden yhtenevät, ja ne myötäilevät bluesin harmonista rakennetta. Kappaleen viimeiset neljä tahtia (rivi B) rakentuvat myös rytmisen kysymys–vastaus -parin ympärille fraasin toimiessa vastineena nuottikuvan ensimmäisen ja toisen rivin esittämälle kysymykselle.

7.2.2 Son- ja samba-clave

Ramiro Musotton (2007 ja 2009) rytmikkaluonnoilla analysoitiin son-claven ja samba-claven yhtäläisyyksiä. Musotton huomio afrokuubalaisen musiikin claverytmiikasta (kuva 54, s. 69, rivi A: son-clave) oli, että muusikot pyrkivät välttämään claverytmiikan länsimaisen musiikinteorian mukaisia pää- ja sivuiskuja (tahdin ensimmäinen ja kolmas isku). Sen sijaan claven ympärille soitetaan siten, että claverytmiikan pää- ja sivuiskujen kohdalle muodostuu avainrytmiä vasten synkopoivia fraaseja (kuva 54, rivi B). Musotto osoitti myös kuinka samba-clave perusmuodossaan (kuva 54, rivi C) on hyvin samankaltainen afrokuubalaisessa musiikissa claven päälle nousevan rytmisen kuvion kanssa. Musotto pyrki teoriansa avulla osoittamaan afrokuubalaisten ja

⁸⁹ Nuotintanut Berliner (ks. 1994, 516).

brasilialaisten clave-rytmien yhteisen alkuperän, joka on Afrikassa. Luvussa 6.2.2 on johdettu afrokuubalainen son-clave afrikkalaisesta 12/8-avainrytmistä (ks. kuvat 39 ja 40, s. 57).

Kuva 54. Son- ja samba-claven rytmiiikkaa.⁹⁰

Son- ja samba-clavet ovat hyvin yleisiä avainrytmejä kaikessa afroamerikkalaisessa musiikissa. Esimerkiksi John Coltranen kappaleessa *Traneing in* (Coltrane 1957b) intro jäsentyy rytmisesti samba-claven tapaan (kuva 55). Sekä samba-clavessa että *Traneing in* -kappaleessa synkoopit aloittavat ja sulkevat fraasit iskullisten nuottien painottaessa kuvioden puolta väliä, fraasien ensimmäisen ja toisen tahdin välistä taitetta (vrt. kuva 55 ja kuvan 54 rivi C: samba-clave).

Kuva 55. *Traneing in*, intron melodia.

Traneing In

John Coltrane

intron melodia/pianolla soitetun sointukäännösten ylin ääni

⁹⁰ Kuva on laadittu Musotton (2007 ja 2009) luennoilla tehtyjen muistiinpanojen pohjalta.

Louis Armstrongin Hot Five -kokoonpanon vuonna 1926 levyttämän *Sweet little papa* -kappaleen (Armstrong 1926) intro koostuu puolestaan neljän tahdin kysymys–vastaus -fraasista, jossa vuoropuhelun muodostavat pasuunan toistuva 3+3+2 -avainrytmi sekä melodisen fraasin päättävä trumpetin son-clave -vastine (kuva 56). Myös koko intron jälkeinen kappale perustuu tuon saman rytmisen sekvenssin⁹¹ varaan melodian toistaessa läpi kappalerakenteen 3+3+2 | 3+3+(2) | son-clave -rytmiikkaa.

Kuva 56. *Sweet little papa*, intron kysymys–vastaus -fraasi.

The image shows a musical score for the introduction of 'Sweet Little Papa'. It consists of two staves: the top staff is for trumpet and the bottom staff is for saxophone. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The trumpet part starts with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic phrase of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. Above the final two notes, 'E' is written, and a bracket labeled 'vrt. son clave (3/2)' spans the last three notes. The saxophone part starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter rest. Two brackets labeled '3+3+2' are placed below the saxophone staff, indicating the rhythmic structure of the first two phrases.

7.3 Polyrytmiikka

Luvussa 6.2.3 käsiteltiin afroamerikkalaisen musiikin polyrytmisiä ilmiöitä lähinnä avainrytmien sekä vertikaalisten ja horisontaalisten *hemiolarytmien* kautta. Seuraavat alaluvut esittelevät jazzmusiikin polyrytmisiä ilmiöitä sekä tasa- että kolmijakoisissa tahtilajeissa. Molemmissa luvuissa analysoidaan lukuisin nuottiesimerkein sekä vertikaalisen että horisontaalisen polyrytmiikan erilaisia muotoja.

7.3.1 Tasajakoiset tahtilajit

Thelonious Monkin sävellyks *Straight no chaser* (Davis 1958) luo hyvän kuvan siitä, kuinka jazzmelodiat muodostuvat usein polyrytmisesti dissonoivista fraaseista (kuva 57, s. 71). 4/4-tahtilajiin kirjoitetun kappaleen melodia rakentuu pitkälti kolmen neljäsosan mittaisista fraaseista harmonisen rytmien painottaessa samalla 4/4-metristä bluesrakennetta. Kappaleen melodia pohjaa toistuvaan sävelikköön, jossa 3/4-

⁹¹ Sekvenssillä viitataan tässä analyysissä säännönmukaisesti toistuvaan musiikilliseen aihioon tai jaksoon (ks. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0. 2010). Lyhyet toistuvat sekvenssit muodostavat pidempiä musiikillisia fraaseja.

sekvensi purkautuu aina temaattisen kokonaisuuden sulkevaan pidempään vastausfraasiin.

Kuva 57. *Straight, no chaser*, teema.

Straight, No Chaser Thelonious Monk

Kappaleen melodis-rytmisen rakenne perustuu siis polyrytmisen fraasirakenteen varaan, jossa rytmistä jännitettä kasvatetaan toiston avulla. Kaiken aikaa pitenevien kysymys–vastaus -fraasien yhteisiä nimittäjiä ovat polyrytmisen kysymyssekvenssi (a) sekä jännitteen purkava vastausfraasi (b), jotka esitellään aluksi vain kerran. Toinen fraasi alkaa kolmannen tahdin ennakolta ja se toistaa saman kysymyssekvenssin (a ja a') kolmasti ennen purkautumistaan (b) ensimmäisen fraasin lailla. Viimeinen, seitsemänneltä tahdilta alkava fraasi on eräänlainen vastine aiemmille. Siinä aloittava sekvenssi (a) toistetaan taas kahdesti ennen vastausfraasia (b – tässä b'), joka tällä kertaa johtaakin uuteen melodiseen säepariin (c ja c'). Lopulta teema suljetaan kaikki fraasit aloittavalla sekvenssillä (a), joka lopussa toimiikin eräänlaisena konsonanssina viimeisen fraasin pitkälle dissonanssiketjulle.

Polyrytmiset dissonanssit ovat hyvin yleisiä myös jazzmusiikin säestysrytmiikalle. Kappaleessa *Softly as in a morning sunrise* (Coltrane 1961) kuuluu kuinka pianisti McCoy Tynerin ja rumpali Elvin Jonesin soitossa komppausmotiivit ovat usein polyrytmisesti jännitteellisiä (kuva 58, s. 72). McCoy ja Jones säestävät hetkellisesti 3/8-kuvioin basisti Jimmy Garrisonin pysytellessä alkuperäisessä 4/4-metrissä. Rytmien ottaessa kappaleessa dissonoivamman roolin muuttuu säestyksen harmonia samalla konsonoivammaksi harmonian pysytellessä rytmisen dissonanssin ajan c-molli-pohjaisena.

Kuva 58. *Softly as in a morning sunrise*, saksofonisoolon tahtien 57-61 säestysrytmiikka.⁹²

57 Cm⁹ (harmonian liike Cm -pohjaista)

piano

rummut

grad. cresc.

jne.

Miles Davisin vuonna 1963 perustama kvintetti uudisti merkittäväällä tavalla jazzkomppauksen perinnettä. Nuorista muusikoista koostuva komppiryhmä otti aiempaa vapaamman roolin pyrkiessään löytämään uusia näkökulmia jazzstandardien soittamiselle. He onnistuivatkin luomaan solistien taustalle aivan uudenlaisia dissonansseja sekä harmonisessa että rytmisessä mielessä. (Carr 1998, 187-193, 560.) Kvintetin versio kappaleesta *Stella by starlight* (Davis 1964) pitää sisällään paljon polyrytmisiä aineksia (kuva 59, s. 73-74). Nuottiesimerkissä pianisti Herbie Hancock, basisti Ron Carter sekä rumpali Tony Williams ryhtyvät soittamaan saksofonisti George Colemanin soolon alle 3/4-rytmiikkaa vasten alkuperäistä 4/4-tahtilajia. Kappaleessa on 32 tahdin AABA-rakenne, jossa komppi aloittaa polyrytmin neljä tahtia ennen rakenteen b-osaa pitäen sitä yllä 20 tahdin ajan. Rakenteen lopussa rytmisen jännite ilmeisen sovitusti päätetään yhtäaikaaisesti viimeisen tahdin kolmannen neljäsosan ennakolle.

Tässäkin esimerkissä säestyksen harmonialinja yksinkertaistuu huomattavasti rytmisten dissonanssien ottaessa enemmän tilaa. Vaikka harmoninen rytmistö noudattaakin kappaleen alkuperäistä 4/4-metriä, eivät reharmonisoidut urkupisteet juuri auta alkuperäisen metrin hahmottumisessa. Sen sijaan kompin rytmiikka ohjaa kuulijan uuteen metriin säestyksen painottaessa 3/4-rytmiikkaa. Tällainen rytmisen kudoksen onkin hyvä esimerkki horisontaalisesta polyrytmiikasta, jossa tausta itsessään on varsin konsonoiva dissonanssin syntyessä kappaleessa hetkellisesti vallitsevan ja kuulomuistissa olevan alkuperäisen rytmiikan välille.

⁹² Nuotintanut Berliner (ks. 1994, 640).

Kuva 59. *Stella by starlight*, 3/4 vs. 4/4.⁹³

Stella by Starlight

n. 7:20

$E_b^{13}(\#11)$ * $D7(\#11)$ * $G7(\#9)$ *

Hancock

Carter

Williams

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

2/4 2/4 2/4 2/4 2/4

vr.

B

Hancock

Carter

Williams

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

6/4 6/4 6/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

Cm^{11} *

Hancock

Carter

Williams

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

⁹³ Transkriptio saksofonisoolon tahtien 89-108 säestysrytmiikasta (Coleman ei aloita sooloaan rakenteen alusta, vaan b-osan puolesta välistä).

A

Hancock

Carter

Williams

Hancock

Carter

Williams

Kappaleen polyrytmisen 3/4-kudos perustuu kompin jatkuvaan musiikilliseen vuoropuheluun, jossa rytmisiä fraaseja varioidaan kaiken aikaa. Kolmeen kulkevat kuviot alkavat neljä tahtia ennen b-osaa Hancockin ja Carterin toimesta Williamsin jakaessa tahtia samanaikaisesti kahteen (säestävän rytmiiikan välillä on näin ollen kolme vs. kaksi -dissonanssi). Tahtia ennen b-osaa 3/4-sekvenssi puretaan Carterin ja Williamsin soittamalla yhteisellä fraasilla. Heti b-osan ennakolta alkaa uusi polyrytmisen kudos Carterin soittaessa aluksi 6/4-fraasia yhtäaikaaisesti Williamsin puolta lyhyemmän 3/4-kuvion kanssa. Myös Hancock aloittaa uuden 3/4-sekvenssin b-osan toisesta tahdista alkaen. Hancockin sekvenssi on kuitenkin risteävä Carterin ja Williamsin soittoon nähden, ja b-osan viidennellä tahdilla Hancock pitää tahdin mittaisen tauon päästäkseen kuudennelta tahdilta mukaan Carterin ja Williamsin yhteiseen fraasiin. Lopulta rytmiset tasot puretaan ennalta sovitun kuuloisesti rakenteen viimeiseen tahtiin.

Saman kvintetin soittamasta 32 tahdin ABAC-rakenteisesta kappaleesta *All of you* (Davis 1964) löytyy puolestaan esimerkki vertikaalisesta kolme vs. neljä -polyrytmistä, jossa Hancock ja Williams jakavat komppauksessaan triolifraaseja neljän

kahdeksasosatriolin sarjoihin (kuva 60). Samanaikaisesti basisti Carter painottaa neljäsosia alkuperäisen 4/4-metrin mukaisesti.

Kuva 60. *All of you*, kolme vs. neljä.⁹⁴

n. 10.15 min. **All of You**

Hancock C^7 Fm^7 Bb^7 Eb^7 $C^7(b^9)$

Williams

6 vs. 4

3 vs. 4

Hancock

Williams

Fm^7 Bb^7 Gm^7 C^7 Fm^7

3 vs. 4

Yhtyeen versio kappaleesta on täynnä erilaisia viittauksia triolipoljentoiseen rytmikkaan. Williams esimerkiksi soittaa useaan otteeseen kuusi vs. neljä -dissonansseja. Nuotissa on kuvattu kuinka Williams aloittaa Hancockin pianosoolon taustalla triolifraasin (pianosoolon tahdissa 80), jossa hän jakaa kahdeksasosatrioleita neljän sarjoihin (kolme vs. neljä). Hancock vastaa tähän aksentoimalla oman triolifraasinsa joka toista nuottia (kuusi vs. neljä). Neljän tahdin jälkeen Williams lopettaa oman kuvionsa Hancockin siirtyessä aksentoimaan trioleita Williamsin tavoin. Viimeiset kaksi tahtia kahdeksan tahdin kuviosta Williams ja Hancock soittavat taas yhdessä Williamsin aloittamaa kolme vs. neljä -sekvenssiä, ja molemmat lopettavat fraasinsa seuraavan osan ensimmäiselle tahdille.

Samasta kappaleesta löytyy vielä esimerkki kompin soittamasta neljän tahdin pituisesta kuusi vs. neljä -polyrytmistä, jossa lähestytään *metrisen modulaation* vaikutelmaa (kuva 61, s. 76). Hancock ja Carter siirtyvät rytmisesti painottamaan neljäsosatrioleita

⁹⁴ Transkriptio pianosoolon tahtien 80-89 säästysrytmikasta.

vaihtaen samalla omat rytmiset motiivinsa 6/4-poljentoon. Williams tukee rummuillaan kuitenkin alkuperäistä 4/4-tahtilajia jakaessaan rytmiset motiivinsa neljäsosan pituisiksi triolisekvensseiksi. Williamsin triolifraasi toimii samanaikaisesti sopivana ja konsonoivana pohjana niin esityksen alkuperäiselle metrille kuin Hancockin ja Carterin kuuteen kulkeville fraaseillekin, mikä osaltaan vahvistaa muun kompian soittamaa 6/4-poljentoista vaikutelmaa. Fraasien yhtäaikainen lopetus c-osan viimeisen tahdin toiselle neljäsosalle on metrisesti ja rakenteellisesti sellainen paikka, jolle yhtye päättää monet muutkin kappaleen polyrytmiset fraasinsa. Fraasien loppuilla korostetaan näin ollen kappaleen rakenteellisia taitekohtia sekä afroamerikkalaisen musiikin vahvoja iskuja.

Kuva 61. *All of you*, kuusi vs. neljä.⁹⁵

All of You

n. 6.00 min.
Hancock

E \flat 6% D6% D \flat 6% C6% B6% B $^{\circ}$ E \flat maj13(#11)

6 vs 4

Metrisen modulaation esimerkkejä analysoidaan tarkemmin seuraavassa luvussa, jossa keskitytään jazzmusiikin polyrytmisiin ilmiöihin kolmijakoisissa tahtilajeissa.

7.3.2 Kolmijakoiset tahtilajit

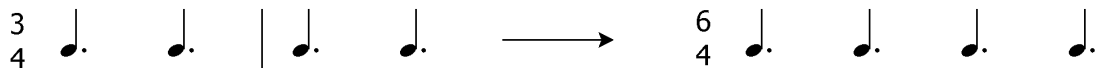
Morrison (1999) kirjoittaa 4/4-metrin olevan lyhin mahdollinen mitta, jossa modernia jazzmusiikkia esiintyy kaikkine sen sisältämine rytmisine ilmiöineen. Jazzvalssit noudattavat hänen mukaansa teoriaa siten, että ne soitetaan sitomalla kaksi tahtia yhteen muodostaen 6/4-mittaisia fraaseja. 3/4-metrisissä kappaleissa ”jazzmusiikin

⁹⁵ Transkriptio saksofonisoolon tahtien 45-48 säestysrytmiikasta.

svengi⁹⁶ syntyy siis kahden tai useamman tahdin pituisista, vähintään kuuden iskun mittaisista fraaseista. (Morrison 1999, 111, 169.)

Tämä käy hyvin ilmi John Coltranen versioimasta kappaleesta *Afro blue* (Coltrane 1963), jossa komppiryhmän soittamissa fraaseissa korostetaan pisteellisiä neljäsosia jakaen 3/4-tahtia kahteen (kuva 62). Erityisesti soolokiertojen sekä kappaleen harmonisten urkupisteiden aikana kompin painottamat pisteelliset neljäsosanuotit saavat aikaan metrisiä dissonansseja kappaleen poljennon moduloidessa hetkellisesti 4/4-poljentoon. Tällainen polyrytmisen kudoksen ominaista Coltranen kvartetissa soittaville pianisti McCoy Tynerille sekä rumpali Elvin Jonesille, joiden tyyliin kuului säestää synkkoopin sekä pisteellisin neljäsosafraasein (vrt. kuva 58, s. 72).

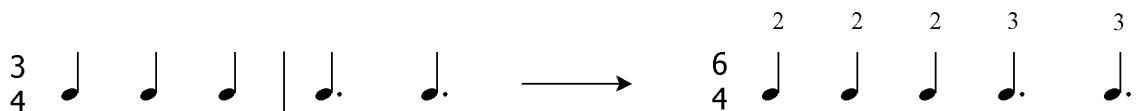
Kuva 62. *Afro blue*, komppiryhmän metrisiä dissonansseja.



Afro blue -kappaleen säestysrytmiikan vertikaaliset ja horisontaaliset *hemiolat* ovat tyypillisiä kaikille jazzmusiikin kolmijakoisille kappaleille. Jazzvalsseissa soitetaan yleisesti kolmen neljäsosanuotin päälle kaksi pisteellistä neljäsosanuottia, jolloin *hemiolan* muodostavat päällekkäiset 3/4- ja 6/8-fraasit (vrt. vertikaalinen *hemiola*: kuva 15, s. 41). Myös melodian rytmiikka perustuu jazzvalsseissa usein neljäsosien ja pisteellisten neljäsosien vuorottelulle.

Pianisti Chick Corean *Windows*-kappaleen (Corea 1968) temasta löytyy esimerkki jazzvalssien horisontaalisesta polyrytmiikasta (kuva 63). Kappaleen teema rakentuu vuorottelevien kaksi- ja kolmijakoisten rytmien varaan melodian myötäillessä rytmisesti kahdeksasosapohjaista 2+2+2+3+3 -fraasia.

Kuva 63. *Windows*, melodian rytminen rakenne.



Vaikka teeman rytmiikkaa varioidaan varsin voimakkaasti, on siitä silti kuultavissa edellä esitetty rytminen rakenne. Melodia-analyysi on mielenkiintoinen, kun sitä

⁹⁶ engl. *the swing feeling* (Morrison 1999, 169).

verrataan kappaletta säestävän rumpali Roy Haynesin komppaukseen (kuva 64). Myös Haynes perustaa soittonsa kaksi- ja kolmijakoisille rytmeille, mutta jakaa kuitenkin fraasejaan risteävästi melodian rytmiiän kanssa. Melodian kulkiessa metrisesti kolmeen soittaa Haynes usein kahteen, ja päinvastoin. Tällöin melodian ja komin välillä on kaiken aikaa dissonoiva kolme vastaan kaksi -asetelma pianon 6/4-metrisen avainrytmien kulkiessa 2+2+2+3+3 ja Haynesin jakaessa rytmiiä samanaikaisesti 3+3+2+2+2.

Kuva 64. *Windows*, pianomelodia vs. rumpukomppaus.

Windows

Chick Corea

A (tahdit 1-8)
Bm⁷

piano melodia

rummut

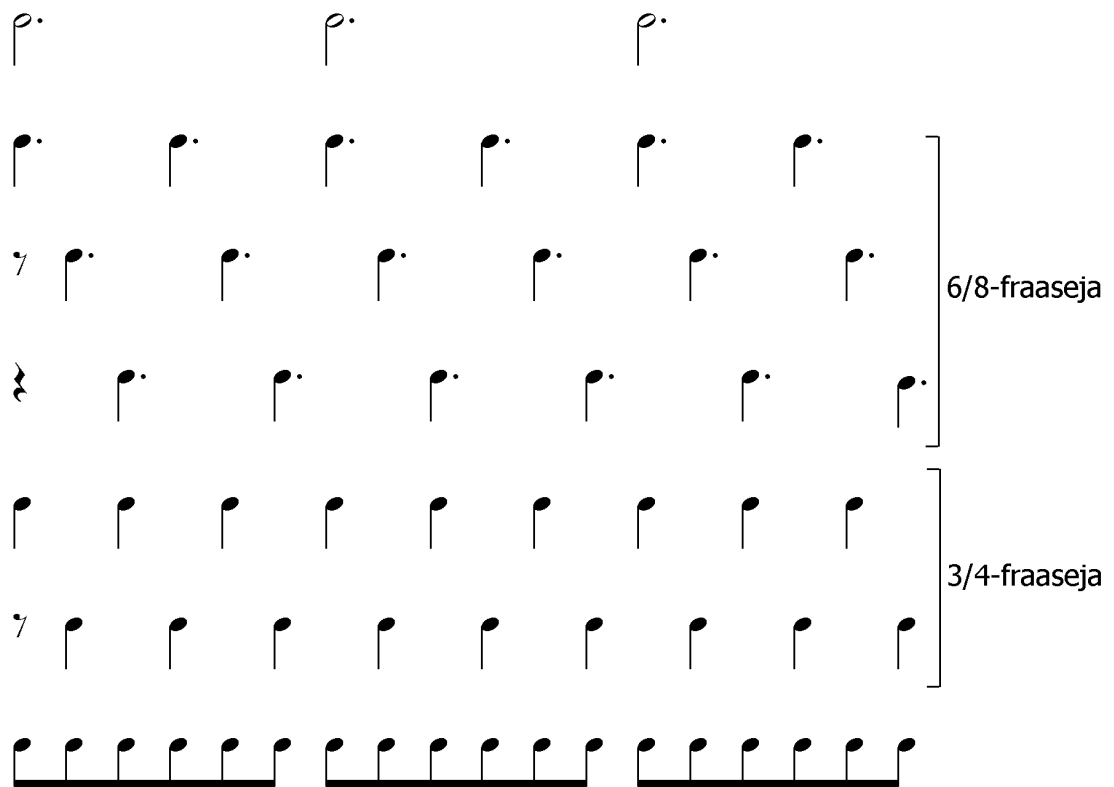
6/4 6/4

5 G^{#m}7(b5) C[#]7

6/4 6/4

Windows-kappaleen säestysrytmiiä pitääkin sisällään samankaltaisia fraasirakenteita, joita löytyy aiemmin analysoidusta *Afro blue* -kappaleesta. Seuraavassa kuvassa on esitelty niitä rytmisiä tasojä, joita näiden kappaleiden rytmisektion soitossa on kuultavissa (kuva 65, s. 79). Nämä päällekkäiset ja vuorottelevat tasot ovat tyypillisiä kaikille 3/4-metrisille jazzkappaleille niiden ominaispiirteiden löytyessä metrisistä 6/8-lainoista.

Kuva 65. Jazzvalssien rytmisiä tasoja.



Alkuperäistä poljentoa vasten dissonoivat polyrytmit ohjaavat joskus musiikin pulssi- ja tulkinnalliset tasot [ks. luku 4.1.2, metrin määritelmä (Krebs)] uuteen poljentoon, jolloin voidaan puhua ns. horisontaalisesta polymetriikasta. Horisontaalista polymetriikkaa kutsutaan usein *metriseksi modulaatioksi*. Siinä rytmisesti dissonoivat fraasit muodostavat kappaleeseen uuden vallitsevan poljennon harmonisen rytmin pysytellessä samanaikaisesti alkuperäisenä. *Metriset modulaatiot* ovatkin yleisiä erityisesti jazzmusiikin kolmijakoisissa tahtilajeissa, joissa 3/8-rytmiikan painotus siirtää ajatuksen usein uuteen, tasajakoiseen metriin.

Vaikka *metriset modulaatiot* ovat usein solistin taustalla tapahtuvia improvisoituja tai sovittuja poljennon vaihdoksia, voivat ne olla myös osa sävellyksellistä kokonaisuutta. Trumpetisti Lee Morganin kappaleessa *Afrique* (Blakey 1961) on tällainen sävellyksellinen *metrinen modulaatio* kappaleen melodian ja poljennon muuttuessa aina a-osista b-osiin ja sooloihin siirryttäessä (kuva 66, s. 80). Kappaleen a-osissa tahtilaji on 6/4 poljennon kulkiessa neljäsosanuotein. B-osissa ja soolokierroissa sen sijaan melodian ja komin poljennoksi muodostuu pisteellinen neljäsosa metrin moduloidessa 4/4-tahtilajiin.

Kuva 66. *Afrique, metrinen modulaatio.*

The image shows two musical phrases. The first phrase, labeled 'A', is in 6/4 time and consists of a sequence of notes: four quarter notes, followed by two eighth notes beamed together, and another two eighth notes beamed together. Below it is the text 'Kompin soittama ostinatorytmi'. The second phrase, labeled 'B', is in 4/4 time and consists of four quarter notes. Above it is the text 'medium jazz'. Above the second phrase, there is a note with a dot and an equals sign, indicating a dotted note is equivalent to a quarter note.

Miles Davisin kvintetin levyttämä versio saksofonisti Wayne Shorterin kappaleesta *Footprints* (Davis 1966) on yleisesti käytetty esimerkki kolmijakoisten jazzkappaleiden vertikaalisesti ja horisontaalisesti dissonoivasta metriikasta. Kappale perustuu toistuvaan 6/4-metrissä kulkevaan bassokuvioon, jota vasten rumpali Tony Williams soittaa neljään painottaen pisteellisiä neljäsosanuotteja (kuva 67). Kappaleen edetessä Williams moduloi poljentonsa kahdeksaan (pisteellisiksi kahdeksasosanuoteiksi) Ron Carterin korostaessa bassoriffillään⁹⁷ 6/4-poljentoa.

Kuva 67. *Footprints*, vertikaaliset konsonanssit ja dissonanssit.

The diagram shows two rhythmic lines in 6/4 time. The top line is labeled 'Rumpujen rytmisen linja' and consists of six quarter notes. The bottom line is labeled 'Basson rytmisen linja' and consists of six quarter notes. A double-headed arrow between the lines is labeled 'KONSONANSSI' on the left and 'DISSONANSSI' on the right. The diagram shows how the lines relate to 2:3 and 4:3 ratios. The first three notes of the drum line and the first two notes of the bass line are grouped together with a bracket labeled '2:3'. The last three notes of the drum line and the last four notes of the bass line are grouped together with a bracket labeled '4:3'.

Footprints-kappaleelle on ominaista, että 12 tahdin rakenteessa yhdeksännessä ja kymmenennessä tahdissa rikotaan kappaleen vallitseva *ostinatorytmi* koko kompian siirtyessä hetkellisesti tavanomaisempaan jazzpoljentoon. Näissä tahdeissa Williams ja Carter soittavat yhdessä joko neljään, painottaen pisteellisiä neljäsosia tai varioivat komppaustaan sekä neljän että kuuden tuplatempopoljennoilla (kuva 68, s. 81). Näin komppisektio rikkoo kappaleen rytmikalle ominaisen vertikaalisen 2:3- tai 4:3-dissonanssin kompian välisten metristen dissonanssien muuttuessa konsonoivammiksi. Samalla muodostuu horisontaalinen metrinen dissonanssi, jossa yhdeksän ja kymmenen tahdin komppausfraasit ohjaavat kappaleen hetkellisesti uuteen poljentoon.

⁹⁷ Riffi on toistuva ja rytmikäs musiikillinen säe, eli fraasi, jota käytetään säestyksessä (MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0 2010).

Kuva 68. *Footprints*, horisontaaliset dissonanssit.

6
4

Rumpujen rytmisen linja
2:3
Basson rytmisen linja

HORISONTAALINEN
DISSONANSSI

12 vs. 4
(tuplatempo kuuden
poljennosta)

4 vs. 6

8 vs. 6
(tuplatempo neljän
poljennosta)

6
4

7.3.3 *Polytempot* – jazzmusiikin tempolliset dissonanssit

Jazzmusiikin rytmisiin dissonansseihin voidaan lukea myös erilaiset tempolliset päällekkäisyydet, joita ei fraseerauksellisten dissonanssien tapaan pystytä useinkaan tulkitsemaan nuottikirjoituksen avulla. Luvussa 4.1.3 esiteltiin Cynthia Folion ajatuksia jazzmusiikin risteävistä ja vastakkaisista tempollisista tasoista, joita hän kutsuu *polytempoiksi*. Folio (1995) nostaa tällaiset päällekkäisten metrien tuottamat dissonanssit yhdeksi merkittäväksi jazzmusiikin rytmisen dissonanssin muodoksi. Päällekkäiseen metriikkaan hän viittaa silloin, kun kompian ja melodian rytmiiän välillä on huomattavia tempollisia eroja. (Folio 1995, 118.) Tässä luvussa käsitellään vain lyhyesti mainitun kaltaista päällekkäistä metriikkaa. Tempollisten tasojen kuvaaminen länsimaisen nuottikirjoituksen keinoin on vaikeaa muutoin kuin aritmeettisten lukusuhteiden avulla.

Perinteisesti tempolliset dissonanssit ilmenevät jazzmusiikissa solistin fraseeratessa risteävästi säestävään rytmiiikkaan nähden. Vastaavanlaisia dissonansseja voi modernissa jazzmusiikissa havaita kuitenkin myös komppisektion soitossa. Usein kompilla pyritään tällaisissa tapauksissa luomaan jännitteitä ja kontrasteja melodian taustalle juuri tempollista fraseerausta manipuloiden.

Folio (1995) korostaakin omassa analyysissään kompian roolia tempollisten dissonanssien tuottamisessa. Hän ottaa esimerkikseen saksofonisti Ornette Colemanin alkuperäisversion kappaleesta *Lonely woman* (ks. Coleman 1959), josta on kuultavissa

kuinka komppi soittaa huomattavasti melodiaa nopeammassa tempossa. Folion analyysin mukaan komppi soittaa 17-18 tahtia samassa ajassa kuin kappaleen melodia kestää 15 tahtia kompin ja melodian välisen tempollisen suhteen ollessa jotakuinkin 150:176. (ks. Folio 1995, 118.)

Sekä *Lonely woman* -kappaleen päällekkäisissä ja risteävissä tempotasoisissa että tavanomaisemmissa solistin ja kompin välisissä tempon tai fraseerauksen muutoksissa on kyse ns. vertikaalisesta polymeetriikasta, jolloin metri ymmärretään tempolliseksi yksiköksi [ks. luku 4.1.2, metrin määritelmä (Arom)]. Vastakkaiset tempolliset tasot, eli polymetrit, tuottavat näin ollen dissonansseja, jotka purkautuvat kaikkien rytmisten dissonanssien lailla konsonansseiksi aina päällekkäisten tasojen kohdatessa.

7.4 Fraasioppi

Tarkempi analyysi jazzmusiikin sävelletyistä ja improvisoiduista melodis-rytmisistä fraaseista paljastaa, kuinka yksittäiset motiivit sekä pidemmät rytmiset kokonaisuudet rakentuvat avainrytmien ja polyrytmiikan lisäksi myös iskullisten ja iskuttomien nuottien välisille suhteille. Esimerkiksi Sonny Rollinsin *Tenor madness* -kappaleessa (Rollins 1956) teeman kysymys–vastaus -parit perustuvat juuri edellä mainitun kaltaiselle iskullisten ja iskuttomien nuottien vuorottelulle, jossa erityisesti fraasien alukkeet ja lopukkeet ovat analyysin kannalta kiinnostavia (kuva 69).

Kuva 69. *Tenor madness*, teema.

Tenor Madness Sonny Rollins

The image shows a musical score for the piece 'Tenor Madness' by Sonny Rollins. It consists of three staves labeled A, A', and B. Above the staves, chord progressions are indicated: Bb7, Eb7, Bb7, Fm7, Bb7 for staff A; Eb7, Bb7 for staff A'; and Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7 for staff B. Below the notes, rhythmic markings 'a', 'a'', 'b', and 'b'' are placed under dashed lines that group notes into specific rhythmic units. Staff A starts with a double bar line and a repeat sign. Staff A' starts with a measure rest marked '5'. Staff B ends with a double bar line and a repeat sign.

Kappaleen yksittäiset rytmiset motiivit alkavat aina harmonisen rytmin pääiskua ennakoivilta synkoopeilta ja päättyvät joko tahdin kolmannelle iskulle (kysymysfraasit a ja a') tai synkoopille (vastausfraasit b ja b'). Teeman iskulle päättyvät kysymysfraasit eivät koskaan sulje musiikillista kokonaisuutta vaan muodostavat pikemmin jännitteen, joka purkautuu aina vastausfraasin päättävälle synkoopille. Kokonaiset kysymys-vastaus -fraasit (rivit A, A' ja B) siis aloitetaan ja päätetään synkoopein.

Luvussa 7.3.1 analysoitiin Thelonious Monkin säveltämää *Straight, no chaser* -kappaletta (Davis 1958) ja sen polyrytmisesti 3/4-sekvenssien varaan rakentuvaa melodiaa (ks. kuva 57, s. 71). Analysoitaessa teeman melodiafraasien rytmisiä rakenteita käy hyvin ilmi, että kappaleen fraasit alkavat ja päättyvät synkoopeille. Ainoa poikkeus on neljännessä tahdissa, jossa toistuvan sekvenssin viimeinen synkooppi jää pois melodian painottaessa toiseksi viimeistä, iskullista nuottia. Melodiafraasien purkautuessa muutoin synkoopein näyttäytyy rakenteen rikkova iskullinen viimeinen ääni tässäkin teemassa dissonoivana. Fraasien synkopoivista alukkeista ja lopukkeista muodostuu näin ollen jännitteen purkavia konsonansseja.

Kappaleessa *Blues by five* (Davis 1956) melodian rytmisen rakenne poikkeaa hieman edellisistä esimerkeistä. Luvussa 7.2.1 analysoitu teema (ks. kuva 53, s. 68) noudattaa 2+3+3 -avainrytmiikkaa pitäen sisällään jatkuvan avainrytmien rakenteeseen kuuluvan iskullisten ja iskuttomien äänten vuorottelun. Melodiafraasien alukkeet korostavat tässä tahtien viimeisiä neljäsosia lopukkeiden purkautuessa jälleen synkoopeille. Seuraavassa kuvassa (kuva 70, s. 84) on 12 tahdin (blueskierto) transkriptio Miles Davisin samassa kappaleessa soittamasta trumpettisoolosta, josta käy ilmi miten fraasit rakentuvat rytmisesti improvisoidussa soolossa.

Kuva 70. *Blues by five*, trumpettisoolo.⁹⁸

Blues by Five

Miles Davis

Soolossa on teeman lailla vahva kysymys–vastaus -asettelu molempien noudattaessa tarkasti hieman toisistaan poikkeavia rytmisiä rakenteitaan. Kun teemassa melodiafraasit alkavat pääasiassa tahtien viimeisiltä neljäsosilta, alkavat soolofraasit puolestaan lähes poikkeuksetta tahtien toisilta neljäsosilta. Yhteistä näille alukkeille on afroamerikkalaisen musiikin vahvojen *backbeat*-iskujen painotus. Sekä teemassa että soolossa fraasit päätetään myös yhtenevästi synkoopeille – poikkeuksena soolon toisen tahdin vastausfraasi (b), joka alkaa synkoopilta ja päättyy neljännelle neljäsosalle. Melodian avainrytmiikka ei juuri välity soolosta, lukuun ottamatta viimeisen fraasin loppua. Siinä blueskierto päätetään synkoopeille teeman mukaisella, viimeiseltä neljäsosalta alkavalla 2+3+3 -avainrytmillä.

Myös *Traneing in* -kappaleen (Coltrane 1957b) intro pohjaa edellisten nuottiesimerkkien kaltaiselle rytmiselle rakenteelle synkoooppien painottaessa taas fraasien alkuja ja loppuja (kuva 71). Vaikka melodia pitääkin sisällään iskullisia nuotteja, suljetaan fraasit tässäkin painollisin synkoopein.

Kuva 71. *Traneing in*, intron fraasirakenne.

⁹⁸ Transkriptio trumpettisoolon tahteista 61-72.

Intron avainrytmiikkaa analysoitiin jo luvussa 7.2.2, jossa sen todettiin noudattavan tarkasti samba-claven rytmiikkaa. Tällaisten rytmisten rakenteiden, joissa synkoopit korostavat erityisesti fraasien alkuja ja loppuja, voidaan todeta olevan hyvin tyypillisiä niin afroamerikkalaisille avainrytmeille kuin yleisesti jazzmusiikin melodis-rytmisille fraaseillekin.

Chernoff (1981) kiteyttää oivallisesti afroamerikkalaisessa musiikissa piilevät rytmiset rakenteet verratessaan länsimaisen ja afrikkalaisen musiikin painotuksellisia eroja. Hänen mukaansa länsimaisessa musiikissa instrumentalistit mieltävät fraasinsa alkaviksi aina pääiskuilta, kun taas afrikkalaisessa musiikissa tilanne on päinvastainen. Afrikkalainen muusikko kohdistaa huomionsa pikemminkin fraasin viimeiseen ääneen kuin ensimmäiseen. Se miten fraasi lopetetaan on merkittävää. Voidaan siis sanoa, että afrikkalaisessa musiikissa pääisku on fraasien lopussa. (Chernoff 1981, 56.)

Tässä luvussa analysoitujen nuottiesimerkkien perusteella voidaan todeta Chernoffin (1981) kuvaileman afrikkalaisen musiikin painollisuuden liittyvän olennaisena osana myös afroamerikkalaisen musiikin fraasirakenteisiin. Jazzmusiikin fraasioppi muodostuukin erityisesti iskullisten ja iskuttomien nuottien välisille suhteille synkooppien painottaessa avainrytmiikan lailla fraasien alkuja ja loppuja. Iskulliset nuotit näyttävät näin ollen usein dissonoivina konsonoivien painollisten iskujen kohdistuessa erityisesti fraasit sulkeville synkoopeille.

7.5 Afroamerikkalaisen musiikin rytminen kudoksellisuus

Rytminen kudoksellisuus on yhteinen piirre afrikkalaisille ja afroamerikkalaisille musiikin lajeille niiden rakenteiden perustuessa päällekkäisten ja risteävien rytmitasojen varaan. Edellisten lukujen yhteenvetona nostetaan tässä luvussa esille vielä sellaisia afroamerikkalaisen musiikin erityispiirteitä, jotka toistuvat esityksestä toiseen ja ovat ominaisia juuri afroamerikkalaisen musiikin rytmisille kudoksille. Näitä erityispiirteitä tarkastellaan James Brownin kappaleessa *Get on the good foot* (Brown 1972). Analyysin tarkoituksena on laajentaa edellisissä luvuissa käsitellyt jazzmusiikin rytmiset ilmiöt koskemaan yleisesti afroamerikkalaista musiikkia.

Chernoff (1981) kuvaa afrikkalaisessa musiikissa itsenäisten rytmisten kuvioiden jättävän aina tilaa myös muiden instrumenttien fraaseille. Hänen mukaansa afrikkalainen rumpali keskittyy yhtä paljon myös soittamatta jääneisiin iskuihin kuin

soittamiinsa aksentteihin. Rytmien, joka tukee ja määrittelee toista rytmää, tulee jättää tilaa myös toisille tullakseen itse kuulluksi. (Chernoff 1981, 60.)

Get on the good foot on erityisen hyvä esimerkki siitä kuinka myös afroamerikkalaisessa musiikissa rytmiset kudokset muodostuvat Chernoffin (1981) kuvaamalla tavalla. James Brownin musiikissa eri instrumenttien kuviot järjestyvät usein lomittain käyden rytmistä vuoropuhelua ja täydentäen toinen toistensa fraaseja. Rytmisen kudoksen varaan rakentuvasta *Get on the good foot* -kappaleesta on löydettävissä kaikki afroamerikkalaisen rytmiiikan erityispiirteet: polyrytmiiikkaa, avainrytmejä, kysymys–vastaus -pareja, synkopoivia ja synkoopeille päättyviä fraaseja, toistoa sekä rytmien kerroksellisuutta (kuva 72).

Kuva 72. *Get on the Good Foot*, säkeistön säestysrytmiiikka.

The image shows a musical score for the song "Get on the Good Foot". It consists of four staves, each representing a different instrument. The top staff is for "Dm7 puhaltimet" (saxophones), the second for "kitara 1" (guitar 1), the third for "kitara 2" (guitar 2), and the bottom for "basso" (bass). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with syncopation and polyrhythms. The saxophone part starts with a series of eighth notes, followed by a rest and then a syncopated phrase. The guitar parts provide a steady accompaniment with syncopated rhythms. The bass part features a syncopated pattern of eighth notes.

Kappaleen säkeistön kysymys–vastaus -rakenne käy ilmi parhaiten puhaltimien neljän tahdin fraasista, jossa ensimmäisen tahdin kysymysfraasissa on tahdin viimeiselle neljäsosalle purkautuva 3/16-polyrytmi. Kolmannen tahdin vastausfraasi painottaa puolestaan synkoopeja. Myös kappaleen toistuva bassoriffi perustuu 3/16-polyrytmiiikalle sen alkaessa toista neljäsosaa ennakoivalta synkoopilta ja päättyessä kolmannen neljäsosan viimeiselle kuudestoistaosuudelle. Musiikillinen kokonaisuus pohjaa kaiken kaikkiaan instrumenttien väliselle vuorovaikutukselle, jossa erilaiset rytmiset fraasit käyvät vuoropuhelua keskenään. Kappaleen avainrytmiiikka painottaa 3+3+2 -sekvenssiä.

Luvussa 7.2.2 todettiin, että afrokuubalaisessa musiikissa muusikot pyrkivät pikemminkin soittamaan rytmisesti lomittain kuin painottamaan *clavé*-kapuloiden tuottamaa avainrytmiiikkaa. Myös *Get on the good foot* -kappaleessa 3+3+2

-avainrytmiikka kuuluu selvästi vain kitaran (kitara 2) sekä puhaltimien fraaseista. Esimerkiksi bassoriffi sen sijaan soitetaan lomittain vallitsevaa avainrytmiikkaa vasten, basson pitäessä taukoa aina avainrytmin aksenteilla.

Brownell (2002, 103) toteaa, että Pohjois-Amerikan populaarimusiikissa *time line* tuotetaan usein joko yhdellä soittimella (kuten komppikitaralla) tai vaihtoehtoisesti usealla instrumentilla, jolloin *time line* muodostuu päällekkäisistä rytmisistä fraaseista. Tällainen avainrytmiikan lomittaisuus on havaittavissa myös James Brownin kappaleen kitara- (kitara 2) ja puhallinfraseista. Kitaran aloittama (1/16-pareista muodostuva) 3+3(+2) -sekvenssi täydentyy puhaltimien päättäessä sen aina ensimmäisen tahdin viimeiselle neljäsosalle. Avainrytmiikan lomittaista ja risteävää vaikutelmaa lisää myös puhaltimien ensimmäisen tahdin *second line* -kuviota muistuttava fraasi (vrt. kuva 41, s. 58). Puhaltimien rytmisen kuvio on polyrytmiseltä rakenteeltaan (3+3+3+3+4 kuudestoistaosin soitettuna) eräänlainen tuplatempofraasi kappaleen vallitsevaan kahdeksasapohjaiseen 3+3+2 -kuvioon nähden. Näin ollen kappaleen avainrytmiikka muodostuu kitaran 3+3+(2) -sekvenssistä sekä päällekkäisestä neljän tahdin välein toistuvasta puhaltimien tuplatempofraasista.

Jazzmusiikin kudoksellisuuteen liittyvät olennaisena osana myös harmoniset dissonanssit ja konsonanssit. Tällaisia rytmiikan ja harmonian välisiä dissonanssi-konsonanssi -suhteita analysoitiin tarkemmin polyrytmiikkaa käsittelevissä luvuissa (luvut 7.3-7.3.3), joissa rytmisten tasojen todettiin muodostavan dissonansseja erityisesti silloin, kun harmoniset tasot ovat konsonoivia, ja päinvastoin. Kuitenkin afroamerikkalaisen musiikin yhtäläisyydet juuri afrikkalaisten rumpuryhmien rytmisiin kudoksiin, joissa jokaisella soittajalla ja soittimella on omat rytmiset roolinsa, ovat huomattavia. Afroamerikkalaisen musiikin rytmisistä kudoksista löytyvät sellaiset erityispiirteet, joiden varaan myös jazzrytmiikan kielioppi perustuu.

8 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä työssä osoitettiin kuinka jazzrytmiikan kielioppi muodostuu afroamerikkalaisen musiikin rytmioopin sekä erilaisten afroamerikkalaiselle kulttuurille ominaisten erityispiirteiden varaan. Jazzrytmiikan analyysiä lähestyttiin afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen kulttuurin kuvauksen kautta. Työn keskeisinä tavoitteina oli jäsentää kokonaiskuvaa jazzmusiikin rytmisistä rakenteista ja erityispiirteistä sekä määritellä sellainen rytmisen kielioppi, jonka avulla jazzrytmiikan analyysi ja opettaminen olisi mahdollista.

Tutkimuksen fenomenologinen ote asetti työlle omat haasteensa. Arho (2004, 39) esimerkiksi kirjoittaa, että voimme tarkastella meille vieraita kulttuureita vain oman kulttuurimme todellisuuskäsitysten kautta. Arhon ajatuksia mukailten voidaan tämän työn afroamerikkalaisen rytmiikan ja kulttuurin kuvauksen todeta tapahtuneen juuri länsimaisen kulttuurin merkityssuhteiden näkökulmasta. Työn tarkoituksena oli tunnistaa sellaiset kulttuuriset piirteet, jotka näyttäytyvät länsimaisittain yhteisinä sekä afrikkalaisille että afroamerikkalaisille musiikinlajeille. Samalla pyrittiin vastaamaan siihen tutkimukselliseen epäkohtaan, jonka Floyd (1995) kirjassaan esittää. Hänen mukaansa jazzmusiikin analyysit ovat usein hyvin rajallisia, eivätkä lainkaan esteettistä puolta kuvaavia. Tutkimusote ja katsanto on usein aivan toinen kuin mistä jazzmusiikki ja sen perinne todellisuudessa kumpuavat. (Floyd 1995, 273.)

Toisaalta tutkimuksessa asetettiin tavoitteeksi määritellä sitä länsimaisen musiikin käsitteistöä, joka on yleisesti käytössä myös afroamerikkalaista musiikkia analysoitaessa. Samalla kartoitettiin niitä eroja, jotka ovat kuultavissa länsimaisen ja afroamerikkalaisen musiikkiperinteen ja musiikin tulkinnan välillä. Nuotinkirjoitus on ennen kaikkea keskeinen osa länsimaista kirjallista kulttuuria. Se on muistiin kirjaamisen väline, jonka avulla kuvataan metrisen musiikin rakenteita ja esiintymiskäytänteitä länsimaisessa kulttuurissa. Nuotinkirjoitusperinteen soveltaminen afroamerikkalaisen musiikin kuvaukseen ei olekaan ongelmaton, sillä kulttuuriset erot synnyttävät usein tarpeen kuvata musiikkia hyvin toisenlaisesta näkökulmasta.

Kun Länsiö (2010, 75) korostaa länsimaisen konserttitilanteen rakentuvan yksilöllisen kokemuksen ja häiriöttömän kuuntelemisen ympärille, painottaa Chernoff (1981, 23, 33) afrikkalaisessa perinteessä ensisijaisesti musiikin yhteisöllistä ja osallistavaa roolia. Schuller (1986) puolestaan kirjoittaa, että klassisen musiikin puolella ollaan yleisesti

ottaen enemmän kiinnostuneita teoksesta kuin sen esittäjistä. Jazzmusiikissa taas itse teokset eivät niinkään ole mielenkiinnon kohteina vaan esittäjät sekä heidän improvisaatioon ja hetkeen sidotut tulkintansa. (Schuller 1986, x.) Vaikka länsimaisen notaation valjastaminen vieraiden kulttuurien ja musiikinlajien kuvaukseen onkin monin tavoin haasteellista, onnistuttiin tässä työssä kuitenkin johtamaan sellainen jazzrytmiikan kielioppi, joka länsimaisiin käsitteisiin oli määriteltävissä.

Luvussa 4 rajattiin ja määriteltiin sitä länsimaisen musiikin tutkimuksen käsitteistöä, joka on yleisesti käytössä myös afroamerikkalaisen musiikin rytmikka-analyyseissä. Samalla osoitettiin, että monet näistä käsitteistä pitävät sisällään hyvin erilaisia tulkintoja myös länsimaisen musiikin tutkimuksen parissa. Lainattaessa tätä termistöä rytmimusiikin opetukseen nousee käsitteiden määrittely entistäkin merkittävämpään asemaan. Tutkimuksen yhtenä tavoitteena olikin selkiyttää sitä sanastoa, joka rytmimusiikin opetuksessa on käytössä. Seuraavassa kappaleessa on määritelty tämän tutkimuksen tuloksiin nojaten sellainen rytmikäsitteistö, joka on sovellettavissa afroamerikkalaisen musiikin tutkimukseen ja opettamiseen.

Afroamerikkalaisessa musiikissa rytmi määrittyy usean iskun ryppääksi, joka jäsenyy aksenttien, äänten pituuksien tai äänenvärien vaihtelun kautta [ks. luku 4.1.1, rytmi (Arom)]. Polyrytmit taas koostuvat päällekkäisistä ja risteävistä rytmeistä, jotka ovat alisteisia yhteiselle pulssille tai metrille. Metri on sen sijaan ongelmallinen käsite afroamerikkalaisen musiikin kuvauksessa. Se on tempollinen viitekehys, joka koostuu säännönmukaisista aksenteista ja rytmeistä [ks. luku 4.1.2, metri (Arom)]. Ongelmallisen käsitteestä tekevät länsimaiseen metriikkaan olennaisesti liittyvät musiikkia jäsentävät painolliset iskut. Vaikka afroamerikkalainen musiikki pohjautuukin monelta osin afrikkalaisen musiikin metriikasta vapaaseen *pulsatiivisuuteen*, noudattaa afroamerikkalaisen musiikin harmoninen rytmi kuitenkin nykymuodoissaan myös länsimaisen musiikin metrisiä rakenteita. Rytmikan tulkinnalliset tasot [vrt. luku 4.1.2, metrin tulkinnalliset tasot (Krebs)] sen sijaan jäsenyvät afroamerikkalaisessa musiikissa usein ilman länsimaisen metriikan painollisia iskuja. Tulkinnalliset tasot ilmenevät paremminkin *pulsatiivisina* kuin metrisinä. Monet näistä tulkinnallisten ja fraseerauksellisten tasojen päällekkäisyyksistä voidaan kuitenkin nähdä polymetrisinä. Erilaiset polymetrit muodostuvat näin ollen sellaisista päällekkäisistä tai vuorottelevista poljennoista ja rytmitasoista, joilla ei aina tarvitse olla yhteistä tempollista nimittäjää. Jazzmusiikin fraseeraukselliset dissonanssit onkin mahdollista tulkita päällekkäisinä *polytempoina* (ks. luku 7.3.3), joissa vastakkaiset tempolliset tasot saavat aikaan

metrisen dissonanssin. Voidaan siis sanoa, että jazzmusiikkiin liittyvät yleisesti sellaiset polymetriset ilmiöt, joissa ei esiinny länsimaisen metriikan mukaisia painollisia iskuja. Jazzmusiikin metrinen kudoks muodostuu päällekkäisistä tai vuorottelevista poljennoista sekä tulkinnan tempollisesti risteävistä tasoista.

Afroamerikkalaisen musiikin rytmisiin dissonansseihin voidaan näin ollen lukea omana ryhmänään erilaiset musiikin tulkinnallisiin tasoihin liittyvät metriset dissonanssit. Metrisillä dissonansseilla viitataan tässä tutkimuksessa Krebsin (1999) teoriasta poiketen [vrt. luku 4.2, metrinen dissonanssi (Krebs)] erilaisiin tempollisiin dissonansseihin, jotka voivat olla alisteisia toisilleen, kuten vertikaalisen tai horisontaalisen *hemiolan* (ks. luku 5.2) päällekkäiset ja vuorottelevat poljennot. Metriset dissonanssit pitävät kuitenkin sisällään myös fraseeraukseen ja tulkintaan liittyviä päällekkäisiä ja risteäviä tempotasoja, jolloin niiden analysoiminen nuottikuvan kautta on huomattavan hankalaa. Tämän tutkimuksen analyysiluvussa (luku 7) pääpaino asetettiin sellaisille rytmisille dissonansseille sekä metristen dissonanssien muodoille, joiden määrittely länsimaisen notaation avulla oli mahdollista.

Johdantoluvussa keskeisimmät tutkimusongelmat tiivistettiin kahteen kysymykseen. Näistä ensimmäisessä pohdittiin mitä ovat afroamerikkalaisen rytmikan erityispiirteet, ja kuinka ne ilmenevät jazzrytmiikassa.

Analyysiluvussa osoitettiin, että erilaiset rytmiset dissonanssit liittyvät tavalla tai toisella kaikkiin niihin rytmikan erityispiirteisiin – avainrytmeihin, polyrytmiikkaan ja fraasioppiin – jotka ovat leimallisia jazzmusiikille ja ylipäätään afroamerikkalaiselle musiikille. Voidaankin sanoa, että afroamerikkalaisen musiikin luonteeseen kuuluu kudoksellisuus, jonka varaan rytmiset dissonanssit järjestyvät. Yksinkertaisimmillaan dissonanssit kuuluvat kudoksissa, joissa länsimaisen musiikin teorian mukaisia vahvoja iskuja mukailevaa harmonista rytmiä vasten korostetaan afroamerikkalaiselle musiikille keskeistä *backbeat*-iskua eli pääiskun siirtymää. Jazzmusiikissa erilaisilla avainrytmeillä, polyrytmiikalla ja fraasiopilla häivytetään länsimaisen metrisen musiikin painollisia iskuja.

Jazzrytmiikan kieliopin määrittelyssä nousee keskeiseen asemaan erityisesti afroamerikkalaisen musiikin fraasioppi ja se, millä tavoin yksittäiset fraasit rakentuvat iskullisten ja iskuttomien nuottien varaan. Afrikkalaisen musiikin tapaan myös afroamerikkalaisessa musiikissa on olennaista kuinka fraasit aloitetaan ja ennen

kaikkea miten ne rytmisesti lopetetaan. Luvussa 7.4 osoitettiin, että jazzmusiikissa melodian tulkinta ja teeman artikulointi perustuvat säännönmukaisille fraasirakenteille. Iskullisten ja iskuttomien nuottien vuorottelun voidaan katsoa muodostavan sellaisen jazzmusiikin rytmisen lauseopin, jossa synkoopit toimivat musiikillisten virkkeiden päättäjinä. Synkooppien painollisuudesta johtuen iskulliset nuotit näyttävät usein merkityksettöminä ja osin jopa synkooppeja jännitteellisempinä.

Kuitenkin myös kulttuuriset piirteet kuuluvat olennaisena osana siihen tapaan miten rytmikka jäsenyy afroamerikkalaisessa musiikissa. Monille afrikkalaisille musiikinlajeille ominainen liikkeen ja musiikin välinen vuorovaikutuksellisuus sekä pyrkimys jäljitellä soittimilla puhuttua kieltä ovat kuultavissa myös afroamerikkalaisessa perinteessä. Rytmikan kielioppia johdettiin tässä tutkimuksessa puhutusta kielestä kumpuavasta *signifyin(g)*-perinteestä (ks. luku 3.2), josta löytyvät myös monet afroamerikkalaisessa musiikissa toistuvat kulttuuriset erityispiirteet. Erilaiset puheen tyylikeinot, kuten kysymys–vastaus -parit sekä toisto, ilmenevät usein niin yksittäisten muusikoiden tulkinnoissa kuin myös afroamerikkalaisen musiikin improvisoiduissa ja sävelletyissä melodis-rytmisissä fraaseissa. Kysymys–vastaus -fraasien ei voida kuitenkaan katsoa kuuluvan yksinomaan afrikkalaiseen ja afroamerikkalaiseen perinteeseen. Myös länsimaisen musiikin melodis-harmonisten motiivien kehittäminen rakentuu usein toiston ja variaation varaan. Samoin ne kuuluvat olennaisena osana moniin kansanmusiikin lajeihin eri puolilla maailmaa. Musiikilliset kysymys–vastaus -parit voidaan näin ollen nähdä useille kulttuureille yhteisenä yleisinhimillisenä piirteenä. Afroamerikkalaisessa musiikissa *signifyin(g)* näyttäytyy kuitenkin eräänlaisena kulttuurisena muistina, jossa kysymys–vastaus -parit ja toisto perustuvat usein afroamerikkalaisten musiikinlajien välisille lainoille ja niiden variaatioille. Afrikkalaisen kulttuurin kehollisuus – liikkeen ja rytmin vuoropuhelu – sekä musiikin rytmisen fraasirakenne ovatkin vahvasti läsnä myös afroamerikkalaisessa perinteessä.

Toinen tutkimusongelmiin liittyvästä kysymyksestä käsittelee sitä, voidaanko jazzmusiikin rytmisiä ilmiöitä ylipäätään kuvata ja määritellä länsimaisen musiikintutkimuksen menetelmin.

Aiemmin tässä luvussa johdettiin sellainen teoria- ja analyysilukujen tuloksiin pohjautuva käsitteistö määritelmiseen, jonka avulla monet jazzmusiikin rytmisistä dissonansseista on kuvattavissa. Yhteenvetona voidaan kuitenkin todeta nuotinkirjoituksen vastaavan ennen kaikkea länsimaisen kulttuurin teoskeskeiseen

ihanteeseen. Afroamerikkalaisessa musiikissa nuotinkirjoituksella kuvataan usein lähinnä musiikin harmonista rytmiä rytmiiän tulkinnallisten tasojen jäädessä muusikoiden itsensä vastuulle. Monet afroamerikkalaisen rytmiiän tulkinnallisista tasoista ovatkin hyvin vaikeasti määriteltävissä länsimaisen musiikin tutkimuksen menetelmin. Tässä tutkimuksessa kuitenkin osoitettiin nuotinkirjoituksen avulla sellaiset peruseräatteen, joiden varaan jazzrytmiiän kieliopin voidaan katsoa rakentuvan. Keskeisessä roolissa ovat erilaiset avainrytmit, polyrytmit ja rytmien fraasioppi – afroamerikkalaisen musiikin rytmiset dissonanssit.

Toivon voivani antaa tällä työllä uusia näkökulmia rytmimusiikin opetukseen ja samalla selkiyttää sitä rytmikäsitteistöä, joka opetuksessa on käytössä. Rytmimusiikin koulutusohjelmissa painoarvo tulisi asettaa nykyistä enemmän afroamerikkalaisen rytmiiän monimuotoisuudelle ja sen opettamiselle. Teoriaopetuksen keskittyessä monelta osin länsimaisen musiikin tutkimuksen painottamiin harmonian ja melodian välisiin suhteisiin, jää afroamerikkalaisesta musiikista helposti huomioimatta sen afrikkalaisiin juuriin pohjaavat rytmiset rakenteet. Erilaiset avainrytmit, polyrytmiiikka, rytmiiän kudoksellisuus, metriikan painollisista iskuista vapaa *pulsatiivisuus*, länsimaisesta musiikista poikkeava fraasioppi sekä erilaiset kysymys–vastaus -parit ovat piirteitä, jotka antavat afroamerikkalaiselle musiikille lopulta sen omaleimaisen ilmeen.

Tästä työstä nousevat jatkotutkimukselliset haasteet näyttävät suurelta osin pedagogisina. Vaikka monet afroamerikkalaisen musiikin rytmien dissonanssien muodoista onnistuttiin analyysiluvussa esittämään länsimaisen notaation keinoin, havaittiin samalla nuotinkirjoituksen puutteet erilaisten metrinen dissonanssien (rytmiiän tulkinnallisten tasojen) kuvauksessa. Jatkotutkimuksen kannalta olisikin mielenkiintoista keskittää tutkimus juuri jazzmusiikin erilaisiin tempollisten ja fraseerauksellisten tasojen tuottamiin metriin dissonansseihin: Voidaanko jazzmusiikille keskeistä polymeetriikkaa ylipäätään tutkia ja opettaa länsimaisen musiikintutkimuksen menetelmin? Myös afroamerikkalaisen musiikin *afrikanismien* ja *signifyin(g)*-lainojen tarkempi analyysi jää jatkotutkimuksen varaan. Samalla herää kysymys siitä, voisiko *signifyin(g)*-käytänteiden – kuten kysymys–vastaus -parien, toiston ja musiikinlajien välisten lainojen – avulla kehittää opetuksellisia näkökulmia sekä metodeja esimerkiksi improvisoinnin opetukseen. Yksi keskeinen jatkotutkimuksellinen kokonaisuus on myös afroamerikkalaiseen kulttuuriin kuuluvan kehollisuuden – liikkeen ja rytmien välisen vuorovaikutuksen – laajentaminen rytmimusiikin opetukseen.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Agawu, K. 1995. *African Rhythm: A Northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arho, A. 2004. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arom, S. 2004 [1985]. *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. [Alkup. ransk. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*.] Translated by Martin Thom, Barbara Tuckett, Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press.
- Asikainen, R & Hetemäki I. 1992. *Suuri Musiikkitietosanakirja 6*. Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava. 108–109, 146.
- Backlund, K. 1983. *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Helsinki: Warner/Chappell Music Finland Oy.
- Bebey, F. 1999 [1969]. *African Music: A People's Art*. [Alkup. ransk. *Musique de l'Afrique*.] Translated by Bennett, J. Brooklyn, New York: Lawrence Hill Books.
- Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chigago, London: The University of Chigago Press.
- Brownell, J. 2002. *The Changing Same: Asummetry and rhythmic structure in repetitive idioms*. Doctor of Philosophy dissertation. Toronto: York University.
- Carr, I. 1998. *Miles Davis: The definitive biography*. London: HarperCollins Publishers.
- Chernoff, J.M. 1981 [1979]. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Djedje, J. 2004 [1998]. *African American music to 1900*. Teoksessa Nicholls, D. (toim.) *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 103-134.
- Douglas, M. 2000 [1966]. *Puhtaus ja Vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. [Alkup. engl. *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*.] Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Vastapaino.
- Floyd, S. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York, Oxford: Oxford University Press.

- Folio, C. 1995. *An Analysis of Polyrythm in Selected Improvised Jazz Solos*. Teoksessa Marvin, E. & Hermann, R. (toim.) *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester, New York: The University of Rochester Press. 103-171.
- Gates, H. 1988. *Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford. New York: Oxford University Press.
- Herskovits, M. 1941. *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.
- Holloway, J. 2005 [1990]. *Introduction*. Teoksessa Holloway, J. (toim.) *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 1-17.
- Jahnheinz, J. 1990 [1958]. *Muntu, An Outline of the New African Culture*. [Alkup. saks. *Muntu*.] Translated by Marjorie Grene. 4. Painos. New York: Grove Press.
- Jones, A. 1959. *Studies in African music*. 2. Painos. Oxford: Oxford University Press.
- Károlyi, O. 1998. *Traditional African & Oriental Music*. London: Penguin Books.
- Krebs, H. 1999. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Krohn, I. 1911. *Musiikin Teorian Oppijakso 1: Rytmiooppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.
- Laukkanen, J. 2005. *Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa*. Lopputyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Maultsby, P. 2005 [1990]. *Africanisms in African American Music*. Teoksessa Holloway, J. (toim.) *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 326-355.
- Melin, H. 2005. *Vertailevan tutkimuksen monet lähtökohdat – johdanto*. Teoksessa Räsänen, P & Anttila, A-H & Melin, H (toim.). *Tutkimus menetelmien pyörteissä, Sosiaalitutkimuksen lähtökohdat ja valinnat*. Juva: PS-kustannus. 53 – 65.
- Middleton, R. 1994. *Form*. Teoksessa Horner, B. & Swiss, T. (toim.). *Key terms in popular music and culture*. Malden: Blackwell Publishing Ltd. 141-155.
- Morrison, K. 1999. *A polymetric interpretation of the swing impulse: rhythmic stratification in jazz*. Doctor of Philosophy dissertation. Washington: University of Washington.
- Nketia, J. 1974. *The music of Africa*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Padilla, A. 2000. *Opa Opa, Siku ja Samba: Latinalaisen Amerikan Kansanmusiikki Lauluin ja Sävelin*. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Pesonen, M. 2009. *Svengi ja groove rytmimusiikissa: rytmikkaan ja hienorytmikkaan keskittyvä vertaileva musiikkianalyysi*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Pietilä, E. 1996. *Rytmiikan Variointi Jazzimprovisoinnissa*. Lopputyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Saarikorpi, P. 2005. *Hemiola ja synkopointi – länsiafrikkalaiset erityispiirteet afrobrasiliaisessa rytmiikassa*. Opinnäytetyö. Helsinki: Stadia.
- Schuller, G. 1986 [1968]. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Schuller, G. 1989. *The swing era: the development of jazz 1930-45*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Southern, E. 1983. *The Music of Black Americans: A History*. 2. painos. New York, London: W.W.Norton & Company.
- Stuckey, S. 1987. *Introduction: Slavery and the Circle of Culture*. Teoksessa Stuckey, S. (toim.) *Slave culture: nationalist theoroundations of Black America*. Oxford, New York: Oxford Univeristy Press. 3-97.
- Säily, M. 2007. *"Philly Joe" Jonesin Jazz-Rumpukomppaus: Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tarasti, E. 1987. *Heitor Villa-Lobos ja Brasilian sielu*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tarasti, E. 2003. *Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Yeston, M. 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven, London: Yale University Press.

LEHDET JA ARTIKKELIT

- Agawu, K. 2006. "Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm." *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 59, 2006/1. Richmond: University of California Press. 1-46.
- Ekwueme, L.E.N. 1975. "Structural Levels of Rhythm and Form in African Music, with particular reference to the West Coast". *African Music*. Vol. 5. 1975/6. Journal of International Library of African Music. 27–35.
- Keil, C. 1966. "Motion and Feeling Through Music". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 24. 1966/3. 337-349.

- Kolinski, M. 1973. "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns".
Ethnomusicology. Vol. 17. 1973/3. Journal of the society for ethnomusicology. 494-506.
- Koetting, J. 1986. "What Do We Know About African Rhythm?". *Ethnomusicology*. vol 30. 1986/1. Journal of the society for ethnomusicology. 58-63.
- Krebs, H. 1987. "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance". *Journal of Music Theory*. Vol. 31, 1987/1. Yale University. 99-120.
- Lambert, J. 1981. "Second Line Drumming". *Percussive Notes*. 1981/19(2). The journal of the Percussive Arts Society. 26-28.
- Lämsiö, T. 2010. "Taiteilijan paikka". *Rondo Classica*. 2010/8. Helsinki: Classicus Oy. 75.
- Magill, J. & Pressing, J. 1997. "Asymmetric Cognitive Clock Structures in West African Rhythms". *Music Perception*. vol. 15. 1997/2. University of California Press. 189-222.
- Prögler, J. 1995. "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section". *Ethnomusicology*. Vol. 39. 1995/1. Journal of the society for ethnomusicology. 21-54.

INTERNETSIVUT JA -ARTIKKELIT

- Kaarsalo, J. 2005. "Rytmi musiikki 2010 -visio". *Selvis*. 2005/1.
<<http://www.elvisry.fi/012005/2010.html>>. Luettu 29.1.2011.
- MOT Englanti 4.8 englanti-suomi. 2010. Hakusanat: "signify", "timekeeping".
<<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.metropolia.fi/mot/metropolia/netmot.exe>>.
Päivitetty 2010. Luettu 11.12.2010.
- MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0. 2010. Hakusanat: "aritmetiikka", "diaspora", "dissonanssi", "konsonanssi", "riffi", "unisono".
<<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.metropolia.fi/mot/metropolia/netmot.exe>>.
Päivitetty 2010. Luettu 11.12.2010.
- MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0. 2010. Hakusanat: "fraasi", "komppi", "sekvenssi".
<<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.metropolia.fi/mot/metropolia/netmot.exe>>.
Päivitetty 2010. Luettu 23.12.2010.
- The Oxford Companion to Music. 2007. "Metric modulation". Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/opr/t114/e4389?search=quick&q=metric+modulation&pos=1&_start=1#firsthit>. Luettu 30.5.2010.

- The Oxford Dictionary of Music. 2007. "Metric modulation". Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/opr/t237/e6759?search=quick&q=metric+modulation&pos=2&_start=1#firsthit>. Luettu 30.5.2010.
- Pohjanoro, H. 2007. "Rytmin käsittely ja metrinen modulaatio". *Sarjallinen musiikki ELLIOT CARTER*.
<http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/WebSearch?id=xwikishared:NodeMuhiArticle.1900_carter&s>. Päivitetty 2010. Luettu 29.5.2010.
- Rytmimusiikki 2010 -visio. 2005. *Johdanto*.
<<http://www.rytmimusiikki2010.fi/johdanto.php?kohta=c>>. Luettu 19.1.2010.
- Sanakirja.org. 2010. Hakusanat: "swing", "toast", "trope".
<<http://www.sanakirja.org/>>. Luettu 11.12.2010.
- Tabell, M. 2007. "Kolmimuunteisuus". *Afroimpro*.
<<http://www3.siba.fi/afroimpro/kolmimuunteisuus> >. Päivitetty 2008. Luettu 11.2.2011.
- Väkevä, L. 2001. *Afroamerikkalaisen musiikin juuret*.
<<http://wwwedu oulu.fi/MUKO/LVAKEVA/afrohis/roots.htm>>. Päivitetty 2001. Luettu 19.1.2010.
- Väkevä, L. 2006. *Musiikkikasvatus, teknologia ja urbaani kulttuuri*.
<<http://www.movenet.fi/images/stories/liitteet/koulutukset/teknodida/lauri-vakeva.pdf>>. Päivitetty 2007. Luettu 15.10.2009.

LUENNOT

- Musotto, R. 2007. *Clave-rytmiikan -teoria*. Omat luentomuistiinpanot. Luennot: Sambakoulu Império do Papagaio (2007) ja Pop & Jazz Konservatorio (2009). Helsinki.
- Uotila, J. 2003. *Jazzestetiikka*. Musiikkipedagogiikka-luentosarja (kevät 2003). Luentomateriaali. Helsinki: Stadia ammattikorkeakoulu.

ÄÄNITTEET

- Armstrong, L. 1926. *Sweet little papa*. Albumilla Armstrong L. 1988. Louis Armstrong The hot fives & hot sevens, volume 2. CD-kokoelma. Columbia CK 44253.

- Blakey, A. 1961. *The witch doctor*. CD-levy. Blue Note 7243 5 21957 2 5.
- Brown, J. 1968. *Give it up or turnit a loose*. Albumilla Brown, J. 2004. *James Brown Star time*. CD-kokoelma. Universal 849 108 2.
- Brown, J. 1972. *Get on the good foot*. Albumilla Brown, J. 2004. *James Brown Star time*. CD-kokoelma. Universal 849 108 2.
- Coleman, O. 1959. *The shape of jazz to come*. CD-levy. Atlantic 7567-81339-2.
- Coltrane, J. 1957a. *Blue train*. CD-levy. Blue Note CDP 7 46095 2.
- Coltrane, J. 1957b. *Traneing in*. CD-levy. Prestige OJCCD-189-2.
- Coltrane, J. 1960. *Giant steps*. CD-levy. Atlantic/Rhino R2 75203.
- Coltrane, J. 1961. *Live at the Village Vanguard – the master takes*. CD-levy. Impulse IMPD-251.
- Coltrane, J. 1963. *Live at Birdland*. CD-levy. Impulse 051 198-2.
- Corea, C. 1968. *Now he sings, now he sobs*. CD-levy. Blue Note CDP 7 90055 2.
- Davis, M. 1956. *Cookin'*. CD-levy. Prestige OJCCD-128-2.
- Davis, M. 1957. *'Round about midnight*. CD-levy. Columbia 460605 2.
- Davis, M. 1958. *Milestones*. CD-levy. Columbia 460827 2.
- Davis, M. 1964. *The complete concert: 1964*. CD-levy. Columbia 471246 2.
- Davis, M. 1966. *Smiles*. CD-levy. Columbia 471004 2.
- Rollins, S. 1956. *Tenor madness*. CD-levy. Prestige OJCCD-124-2.