

HUMANISTINEN TIEDEKUNTA/MUSIIKKITIEEEN LAITOS

Östman, Timo
Pro gradu -tutkielma, musiikkitiede

"ANOTHER BAR, ANOTHER CULTURE:
THE THOMPSON MIX"
Rock- ja perinnesmusiikkivaikutteiden yhdistyminen
Richard Thompsonin kitarasooloissa

Sivumäärä: 109+liitteet

ABSTRAKTI

Työssä tarkastellaan musiikillista synkretismia, tässä tapauksessa rockmusiikin sekä kelttiläisen perinnesmusiikin vaikutteiden yhdistymistä Richard Thompsonin soolokitaroinnissa. Musiikillinen synkretismi on etnomusikologisesta tutkimuksesta lainattu käsite, jolla tarkoitetaan kahdesta tai useammasta kulttuurisesta lähteestä peräisin olevien musiikillisten piirteiden yhdistymistä uudessa tyyliässä, tässä yhteydessä brittiläisessä folkrockissa. Synkretismin käsitetään usein olevan seurausta akkulturaatiotilanteesta, lisäksi oletetaan tyylipiirteiden samankaltaisuuden tai yhteensopivuuden edistävän synkreettisten tyylien syntyä. Tämän lisäksi musiikillisten vaikutteiden omaksumista lähestytään kognitiivisesta näkökulmasta, ts. tarkastellaan kitarasoolojen pohjalla vaikuttavia semanttisia malleja eli yleisiä tyyllillisiä vaikutteita. Loppujen lopuksi pyritään hahmottamaan musiikillista muutosta ja musiikillisten tyylipiirteiden yhdistymistä sekä yleisemmällä musiikkikulttuurin tasolla että yksittäisen muusikon kognitiivisella tasolla. Saatuja tuloksia tarkastellaan myös suhteessa synkretismiin liitettäviin hypoteeseihin tyylipiirteiden yhteensopivuudesta ja akkulturaatiotilanteesta eli pohditaan kuinka nämä hypoteesit toteutuvat Richard Thompsonin kohdalla.

Tyylihistoriallisen kontekstin selvittämiseksi käydään läpi sekä folkrockin historiaa että Richard Thompsonia koskevaa kirjallisuutta. Työn metodologinen osuus puolestaan koostuu ensinnäkin rockkitaraimprovisointia ja kelttiläistä perinnesmusiikkia koskevan kirjallisuuden tarkastelusta. Tämän kautta määritellään sekä rockimprovisoinnille että perinnesmusiikille ominaisia tyylipiirteitä, joiden esiintymistä kahdessa analyysiesimerkissä tarkastellaan. Lisäksi analyysituloksia/hypoteeseja vahvistetaan biografisen materiaalin (haastatteluläusuntojen) kautta.

Osoittautui mahdolliseksi erotella Thompsonin soolokitaroinnista useita sekä perinnesmusiikille että rockimprovisoinnille ominaisia tyylipiirteitä. Joidenkin piirteiden kohdalla alkuperän osoittaminen ei kuitenkaan ole täysin selkeää. Historiallisesti tarkasteltuna osoittautui myös, että brittiläisen folkrockin synty voidaan nähdä seurauksena rockmusiikin kehityksessä havaittavista akkulturaatiovaiheista (eli siitä miten amerikkalainen ja brittiläinen rockkulttuuri ovat vaikuttaneet toisiinsa 1960-luvulla). Myös tyylipiirteiden yhteensopivuuden katsotaan olleen edistävää tekijä synkretismin syntymiselle nimenomaan sooloimprovisoinnin tasolla. Päättäessä suoritetaan kaikenkaikkiaan laajaa pohdintaa analyysin ja teoreettisen viitekehyksen suhteen ja painotetaan että kognitiivisella tasolla voidaan kuvata skeemojen muutosta assimilaation (sulautuminen) ja akkomodaation (mukautuminen) kautta ja yleisemmällä kulttuurisella tasolla taas voidaan (ainakin osittain) selittää musiikillista muutosta ja uusien tyylien syntymistä kulttuurisena mukautumisena ja sulautumisena (jota tapahtuu, kun uudet musiikilliset tyylit leviävät akkulturaatioprosessissa ja vaikuttavat edelleen muusikoiden asenteisiin ja tapaan tehdä musiikkia).

AVAINSANAT: Richard Thompson, folkrock, synkretismi, akkulturaatio, semanttinen malli, skeema, rockkitaraimprovisointi, kelttiläinen/brittiläinen perinnesmusiikki

SISÄLTÖ

1) JOHDANTO	1
2) FOLKROCK	
2. 1. Folkrockin taustat Yhdysvalloissa: "Folk Revival"	8
2. 2. Folkista folkrockiin	10
2. 3. "Folk + Rock = Profits": Folkrock Yhdysvalloissa	12
2. 4. Folkrockin juuret Iso-Britanniassa	16
2. 5. "Folk + Rock = Fairport Convention": Folkrock syntyy Iso-Britanniassa	18
3) RICHARD THOMPSON	
3. 1. Biografista taustaa	25
3. 2. Richard Thompsonin musiikillisista vaikutteista	28
3. 3. Richard Thompson kitaristina	32
4) TOOREETTINEN VIITEKEHYS	
4. 1. Synkretismi etnomusikologisessa kirjallisuudessa	39
4. 2. Yksittäisten muusikoiden rooli synkreettisten ilmiöiden synnyssä	44
4. 3. Kognitiivinen malli musiikillisten vaikutteiden omaksumisesta	46
4. 4. Yhteenvedo teoreettisista lähtökohdista	48
5) TUTKIMUSONGELMA JA -METODIIKKA	
5. 1. Tutkimustavoitteet	53
5. 2. Fuusioitujen tyylien ominaispiirteiden luokittelu	54
5. 3. Analysoitava materiaali	56

1. JOHDANTO

Se, mitä nykyään kutsutaan pop- ja rockmusiikiksi on tunnetusti monista eri kulttuurisista lähteistä peräisin olevien vaikutteiden yhteensulautuman tulos. Afrikkalaisen ja eurooppalaisen kulttuurin yhteensulautuminen 1800-luvun Amerikassa ja sen seurauksena syntynyt afroamerikkalainen kulttuuri loi pohjan bluesille, jazzille, rhythm'n'bluesille ja myöhemmin myös 1950-luvulla Yhdysvalloissa syntyneelle rockmusiikille. Rock on puolestaan aina 1960-luvulta lähtien versonut monia alatyylejä. Nämä tyylit ovat kuitenkin säilyttäneet tiettyjä rockmusiikille karakterisia piirteitä, jotka erottavat sen muista musiikkityyleistä.

Edelleen on viimeisen parinkymmenen vuoden ajan syntynyt uusi joukko populaarimusiikin tyylejä, joissa vanhat traditionaaliset ja etniset vaikutteet ovat sulautuneet rockin kanssa. Nämä tyylit asetetaan usein ns. "Rootsrock" tai "World music" kategorioiden alle. Suuntautuminen traditionaaliseen musiikkiin näkyy usein runsaana kiinnostuksena afrikkalaisiin tyylipiirteisiin, tunnetuimpina esimerkkeinä Paul Simon ja Peter Gabriel.¹ Myös eurooppalaisiin perinnemusiikkivaikutteisiin on kohdistunut kiinnostusta: mm. Kate Bush on hyödyntänyt levyillään etnisiä vaikutteita (esimerkiksi bulgariaalaisten naislaulajien sekä irlantilaisen säkkipillin, Uillean pipesin, käyttö). Kysymyksessä on traditionaalisten musiikillisten tyylipiirteiden ja instrumenttien käyttö nykyaikaisessa kontekstissa. Yksi vanhempi musiikkityyli, joka usein asetetaan edellämainittuihin kategorioihin on brittiläinen folkrock-genre; tyylilaji, jonka aloitti aikoinaan Fairport Convention. (Moore 1993, 146-151.)

¹ Esimerkkeinä mm. suuren suosion saavuttaneet Paul Simonin "Graceland" ja "Rhythm Of The Saints" -albumit sekä tietysti Peter Gabrielin musiikki ylipäättänsäkin. Lisäksi täytyy tietysti korostaa että kokonaan uudenlainen musiikkityylien kirjo on syntynyt viime vuosina ns. world music -nimikkeen alle.

Hänen intohimoista kitaransoittoaan ihaileviin ihmisiin kuuluu mm. Lou Reed, ex-Velvet Underground -jäsen: "Mun mielestä kitaransoitto "Shoot Out The Lightsilla" kuullosti tosi hyvältä, todella hienolta. Sen kuuleminen mykisti mut aivan täysin. Mä luulin ettei kukaan enää pysty sellaiseen". Toisaalta on ihmisiä, jotka ihailevat hänen folk-vaikutteista lauluntekootyyliään. Yksi heistä on John Cougar Mellencamp (lienee 1980-luvun suosituimpia amerikkalaisia lauluntekijöitä), joka on todennut että "Richard Thompson pystyy sanoon enemmän yhdessä säkeessä kuin meikäläinen kokonaisessa laulussa". (Flanagan 1988, 271.)

Thompsonin tyyliä kitaristina lienee parhaiten kuvannut Joe Gore (1993, 78) *Guitar Player* -lehdessä lauseella "Another bar, another culture: the Thompson mix." Goren (1991, 60) mukaan Richard Thompson on ollut merkittävä kitaristi jo lähes neljännesvuosisadan: 1960- ja -70-lukujen taitteessa tärkeässä brittiläisessä folkrock-yhtyeessä, Fairport Conventionissa; 1970-luvulla yhdessä ex-vaimonsa Linda Thompsonin kanssa ja nykyään sekä sooloartistina että osallisena erilaisissa sivuprojekteissa.

Richard Thompson ei ehkä kuitenkaan kuulu maailman imitoiduimpiin kitaristeihin; hän on tavallaan individualisti, jonka koko elämänmittainen musiikillinen haaste on ollut rock'n'rollin ja kelttiläisen musiikin luova risteyttäminen. Kuten kitaristi itse mainitsee: "... Englannin, Irlannin, Skotlannin ja Walesin alkuperäinen kulttuuri oli (1960-luvun lopulla) muualta tuodun kulttuurin jaloissa ja joskus minusta tuntuu kuin olisin yrittänyt viimeiset 25 vuotta yrittää löytää langat jotka yhdistävät ne."² (Gore 1991, 66; 1993, 72.) Ja kuten

² "... the indigenous culture of England, Ireland, Scotland and Wales was swamped by imported culture, and sometimes it feels like I've spent the last 25 years trying to find the threads that connect it."

syntyprosessia on puolestaan usein selitetty akkulturaatioprosessin (kulttuurikontakti) avulla. Synkretismi-käsitettä sivutaan yleensä kaikissa etnomusikologisissa yleiskatsauksissa, näistä ks. esimerkiksi Merriam (1976), Nettl (1983), Bohlman (1988) sekä Kaemmer (1993).

Toisaalta taas musiikkitieteellisessä tutkimuksessa on perinteisesti ollut tyypillistä kiinnostus musiikillisten vaikutteiden jäljittämiseen. Heinonen (1992, 1995) on kehittänyt kognitiiviseen musiikkitieteeseen kytkeytyvää metodiikkaa, joka puolestaan on hyödyllistä kun tarkastellaan eri musiikkitraditioista peräisin olevien musiikillisten vaikutteiden yhdistymistä sävellyksissä. Heinosen (1992) musiikkiin soveltama semanttisen mallin käsite liittyy täten myös olennaisesti tämän työn teoreettiseen viitekehykseen.

Teoreettisena viitekehyksenä tässä työssä käytetään siis sekä etnomusikologiasta peräisin olevaa käsitettä musiikillisesta synkretismistä että kognitiiviseen musiikintutkimukseen lukeutuvaa semanttisen mallin käsitettä. Uutta näkökulmaa tuodaan synkretismiin ensinnäkin soveltamalla sitä rockin ja eurooppalaisen perinnemusiikin fuusion; yleensä tutkimuksissa, joissa sivutaan tätä käsitettä keskitytään ulkoeurooppalaisen etnisen musiikin ja länsimaisen populaarimusiikin piirteiden yhdistymiseen. Usein synkretismillä selitetään monien afrikkalaisten populaarimusiikkityylien syntyä (esimerkiksi nigerialainen Juju tai ghanalainen Highlife); näissä tyyleissä ovat traditionaaliset afrikkalaiset tyylipiirteet sekoittuneet uudestaan länsimaiseen populaarimusiikkiin. Kuvaamassani esimerkissä taas ovat vanhat brittiläiset ja kelttiläiset vaikutteet sulautuneet uudestaan nimenomaan rockmusiikkiin.

Työssä luodaan katsaus myös folkrockin historiaan⁴ ja Thompsonin kannalta tärkeään biografiseen materiaaliin, koska ensinnäkin folkrock ilmiönä luo kontekstia Richard Thompsonin musiikillisen tyylin ymmärtämiselle. Onhan hän lisäksi itse ollut merkittävällä tavalla osallisena brittiläisen folkrock-genren syntyvaiheissa. Toisaalta on myös tarpeellista osoittaa biografisen materiaalin avulla, että musiikillisten vaikutteiden/mallien etsiminen tiettyjen traditioiden tyylipiirteistä on relevanttia, kun lopulta arvioidaan tulosten luotettavuutta.

⁴ Folkrockin historian osalta pohjaan pääasiassa teokseen "The Electric Muse - The Story of Folk into Rock" (Laing, Dallas, Denselow & Shelton 1975), koska se on käsittääkseni perinpohjaisin aiheesta kirjoitettu dokumentti. Kirja käsittelee folkrockin syntyä ja kehitystä sekä Yhdysvalloissa että Iso-Britanniassa. Toinen merkittävä kirja, jossa käsitellään nimenomaan brittiläisen folkrockin syntyä on Patrick Humphriesin "Meet on the Ledge - a History of Fairport Convention" (1982) . Myös "The Rolling Stone Illustrated Encyclopedia of Rock and Roll" (1992) sisältää artikkeleita, joissa käsitellään folkrockin syntyyn johtaneita syitä.

siirtyivät kaupunkilaisestraadeille. Heidän vaikutuksensa tuli kestämaan vuosikymmeniä. He edustivat Amerikan mustaa ja valkoista kansanmusiikkiperinnettä. Molempien esityksiä tallennettiin kansanmusiikin keräilijöiden toimesta ja monet heidän lauluistaan ovat ajan mittaan tulleet amerikkalaisen kansanmusiikin klassikoiksi (esimerkiksi Leadbellyn "Midnight Special" ja "Goodnight Irene" sekä Guthrien "This Land is Your Land"). Woody Guthrien vaikutus amerikkalaisen folkrockin "isään", Bob Dylaniin on tunnetusti ollut valtava. Amerikkaisen folk-liikkeen varsinaisena perustajahahmona voidaan kuitenkin pitää Pete Seegeriä. Hän oli vahva persoona sekä poliittisesti latautuneena esiintyjänä että laulunkirjoittajana. Kuten Nelson (1992, 314) osuvasti toteaa: "ehkä Seeger olikin se alkuperäinen kukkaislapsi". Seeger kierteli aluksi Guthrien kanssa, vaikutti sen jälkeen yhtyeissä The Almanac Singers sekä The Weavers ja siirtyi myöhemmin soolouralle. (Shelton 1975, 12-15.)

Yhdysvalloissa varsinainen "Folk revival" alkoi 1958. Se tarjosi näennäisesti uuden vaihtoehdoisen kulttuurin, vaikka ei sinänsä ollutkaan mitään uutta. Tärkeässä roolissa tuon liikkeen synnyssä oli joidenkin musiikintutkijoiden ja keräilijöiden työ, jotka toiminnallaan pitivät kansanmusiikin juuret elävinä. Heidän roolinsa oli merkittävä, vaikka se vaikuttaakin kaukaiselta suhteesta countrybluesin kuunteluun folk-kahviloissa. (Shelton 1975, 9-11.)

Folkliike hajosi heti syntynsä jälkeen kahteen suuntaan. Toisella laidalla olivat "etnikot", joiden mielestä perinteinen tyyli oli kaikki kaikessa; ainoastaan alkuperäislaulajien esitykset kelpasivat heille. Toisella laidalla taas olivat "popularisoijat", joiden mielestä alkuperäislähteet olivat hyviä ja kunnioitettavia, mutta modernille ja sofistikoituneelle suurkaupunkilaisyleisölle esiintyessä musiikkia tuli muokata hienostuneempaan suuntaan. Tämä tarkoitti mm.

työskentelivät folkia parissa lähinnä siksi, ettei heillä ollut muuta musiikillista paikkaa. Kolmas ryhmä muistutti luonteeltaan sellaisia aikaisempia liikkeitä kuten moderni jazz tai beatnik-runous. Tässä tapauksessa folkliike vain sattui olemaan konteksti, joka piti sisällään sekä korkean kulttuurin akateemisuuden että massataiteet. Tämän ryhmän tunnetuin edustaja oli Paul Simon. Folkrock itsessään löysi harjoittajansa pääasiassa neljännessä ryhmästä. Siihen kuuluivat muusikot, joita folkia pariin veti lähinnä sen suoma musiikillinen vapaus. He olivat paenneet 1960-luvun alun teinirockin laimeutta folkia pariin. Tähän ryhmään kuuluivat mm. Roger McGuinn, Stephen Stills, John Sebastian ja Felix Pappalardi (josta tuli myöhemmin "superyhtye" Creamin tuottaja).⁶ (Laing 1975b, 49-53.)

Toisaalta kuten Laing (1975b, 45-46) toteaa, on folkrockin syntyyn johtanut prosessi ollut tyypillinen kaava populaarimusiikin historiassa. Läpi 1900-luvun on populaarimusiikki uudistunut, kun siihen on omaksuttu musiikillisia vaikutteita, jotka ovat alunperin esiintyneet massamedian ulkopuolella. Ragtime, jazz ja ne eri rhythm´n´ bluesin muodot, joista myöhemmin muodostui rock´n´roll, ovat kokeneet saman prosessin. Yleensä alkuperäiset "kansantyyli" laimennettiin, kun ne siirrettiin niiden alkuperäisestä kulttuurikontekstista populaarimusiikin pariin.

⁶ Yksi syy sille, miksi niin monet 1960- ja -70-luvun merkittävistä rockmuusikoista olivat hankineet kannuksensa folkia parissa oli 1960-luvun ns. "Philadelphia rock". Kyseessä oli alkuperäisen rock´n´rollin vesitetty muoto, ns. teinirock (suurimpia tähtiä olivat mm. Frankie Avalon ja Fabian). Tämä sai monet nuoret muusikot kääntymään jazzin ja folkia pariin. Samanlainen käänne tapahtui myös Atlantin toisella puolella Englannissa: nuoret muusikot alkoivat etsiä musiikillisia vaikutteita Chicago bluesista, rockabillystä ja Tamla Motownin soulista. Tämä johti edelleen brittiläisen rockin ja rhythm´n´ bluesin suureen suosioon maailmanlaajuisesti; ns. Brittiläisen invaasion johtavia nimiä olivat mm. The Beatles, Rolling Stones, The Animals, The Who ja The Yardbirds. Itseasiassa vuonna 1964 ilmestyi Englannissa ensimmäinen rockversio kappaleesta, joka oli alunperin kansansävelmä: The Animalsien "The House of The Rising Sun". Yhtye oli oppinut laulun Bob Dylanin "Freewheelin'" -albumilta ja teki siitä menestyksekkään version vuotta ennen The Byrdsin ja Bob Dylanin folkrockhittejä. (Laing 1975b, 46-48.)

Kuten Nelson (1992) toteaa, olivat Bob Dylan⁷ ja The Byrds folkrockin uranuurtajia. Ensimmäinen tunnettu folkrockyhtye Yhdysvalloissa oli juuri The Byrds. Sen jäsenet tulivat folkin parista, mutta eivät kuuluneet varsinaisiin traditionalisteihin. Ehkä voitaisiin paremmin sanoa, että yhtyeen jäsenet lähestyivät folkrockia sekä rockin että folkin suunnasta. Yhtyeeseen kuuluivat mm. Roger McGuinn ja David Crosby. The Byrdsin voidaan katsoa vakiinnuttaneen folkrockin sekä taiteellisessa että kaupallisessa mielessä; he reagoivat folkboomin kaupallisuutta ja "muovisuutta" vastaan, mutta toisaalta heitä inspiroi suuresti ajan suosikkiryhtye The Beatles. Kaiken lähtökohdaksi oli kuitenkin yksi laulu: Dylanin "Mr. Tambourine Man". Yhtyeen jäsenistä vain McGuinn oli mukana tuossa levytyksessä, jossa hän käytännössä kirjoitti laulun uudestaan. McGuinn vähensi laulusta kolme säkeistöä ja muutti näin laulun rakennetta. Hän myös hidasti laulun tempon puoleen alkuperäisestä, jolloin laulusuorituksesta tuli selvästi artikuloitu, kontrastina Dylanin kiireelle. Yhtälailla merkittävää oli kaksitoistakielisen sähkökitaran käyttö kappaleessa käytetylle soundille⁸. (Laing 1975b, 56; Nelson 1992, 315-316.)

Pian tämän jälkeen myös Bob Dylan siirtyi rocksoundiin albumillaan "Bringing it All Back Home". Yksi vaikutin⁹ hänen siirtymiseensä folkrockiin oli varmasti The Byrdsin suuri suosio. Uudelle yleisölle Dylanin ja The Byrdsien folkrock oli amerikkalainen vastine brittiläiselle invaasiolle. Näiden kahden viitoittamana tyylinä folkrock asetutti itsensä popteollisuuden sydämeen: "Mr. Tambourine

⁷ Vuonna 1965 Bob Dylan esiintyi ensimmäistä kertaa rockyhtyeen kanssa Newportin folkfestivaaleilla ja sai esiintymisellään aikaan skandaalin folkyleisön keskuudessa. Tätä tapausta kuvaa tarkemmin esimerkiksi Hoskyns kirjassaan: "Across the Great Divide - The Band and America" (1994). On kuitenkin muistettava, että Bob Dylan ei koskaan käsittänyt omaa musiikkiaan folkrockiksi, vaikka häntä yleisesti yhtenä tämän tyyliuunnan luoja pidetäänkin.

⁸ Nimenomaan sähköisillä instrumenteilla luotu "soundi" on perinteisesti ollut merkittävä ominaispiirre rockmusiikissa.

⁹ Dylanin siirtymiseen folkrockiin vaikutti ilmeisesti paljon myös edellämainittu The Animalsien versio "The House of the Rising Sunista" (Kts. esimerkiksi Humphries 1982, 39).

kärkinimiä. (Laing 1975b, 59-66; Holden 1992a, 320.)

Folkrock vaikutti kauskantoisammin myös 1970-luvun alussa muotiin tulleeseen singer/songwriter -ilmiöön. Tunnetuimpia laulaja-lauluntekijöitä tuolloin olivat James Taylor, Carole King, Joni Mitchell, Jackson Browne, Randy Newman ja Leonard Cohen. He kirjoittivat introspektiivisiä ja tunnustuksellisia lauluja, ollen velkaa Paul Simonin ja Bob Dylanin edustamalle koulukunnalle. Heidän folkvaikutteensa olivat selviä. Heidän vastakohtanaan 1960- ja -70-lukujen taitteessa olivat Grand Funk Railroad ja The Band, joista jälkimmäinen pohjasi tuotannossaan Amerikan historiaan ja mytologioihin.¹⁰ (Laing 1975b, 66-70; Holden 1992b, 480-488.)

1960-luvun lopussa rockmusiikki alkoi fragmentoitua. Kansanmusiikkijuuriin pohjaavien muusikoiden keskuudessa tähän tilanteeseen tapahtui kahdenlaista orientoitumista. Ensimmäisenä olivat edellämainitut laulaja-lauluntekijät, jotka käyttivät omia kokemuksiaan kappaleittensa materiaalina. Toista ryhmää edustivat muusikot, jotka alkoivat pohjata tuotannossaan Amerikan historiaan, traditioon ja maantieteeseen; musiikillisessa mielessä tämä näkyi erityisesti countryvaikutteiden lisääntymisessä.¹¹ Toisaalta sellaiset muusikot kuin Ry Cooder, Taj Mahal ja Arlo Guthrie alkoivat lähestyä koko amerikkalaista kansanmusiikki- ja populaarimusiikkiperinnettä nykyaikaisesta näkökulmasta. (Laing 1975b, 71-78.)

¹⁰ The Bandin tuotannossa musiikilliset vaikutteet ovat käytännössä amerikkalaisen kansanmusiikkiperinteen ja rockin eri tyylilien yhdistelyä (vrt. Fairport Convention Englannissa).

¹¹ Jälleen Bob Dylan oli suunnannäyttävä albumillaan "Nashville Skyline", jolla hän teki tietoisesti liikkeen countryn suuntaan. Tämän jälkeen monet folk- ja rockmuusikot alkoivat käyttää hyväkseen tämän musiikin elementtejä. (Laing 1975b, 71-78.)

artisti Lonnie Donegan popularisoikin Woody Guthrien balladeita. Kun skifflen suosio sitten loppui, tulivat tilalle folk-klubit. 1950-luvun lopulta 1960-luvun puoliväliin asti niitä perustettiin ympäri maata. Aluksi hallitsevana oli amerikkalainen musiikki, kuten Woody Guthrien balladit. Tyypillisiä olivat myös Dylan-tyyliset protestilaulajat sekä Kingston Trio ja Peter, Paul & Mary -tyyliset lauluyhtyeet. 1960-luvun alussa alkoi materiaalin painopiste siirtyä traditionaliseen brittiläiseen materiaaliin. Brittiläisen kansanmusiikin kasvava suosio johti kuitenkin ironisesti folkpiirien lopulliseen "halvaantumiseen", taisteluun folkin ja rockin välillä ja lopulta Dave Swarbrickin ja Tim Hartin kaltaisten muusikoiden klubeja hyljeksivään asenteeseen. Syy oli seuraava: Klubit alkoivat saada spesifejä piirteitä; erilaisten musiikkityylien suopea hyväksyntä oli mennyttä. Traditionalistit muodostivat oman gheton, jonka sisäpuolelle kahlittiin monet erinomaiset muusikot. Tässä tilanteessa, rockmusiikin samanaikaisesti kohottaessa "taiteellista" profiiliaan ja "älykkyyttään", alkoi klubien suosio hitaasti laskea. Tähän vaikutti myös klubien niukat taloudelliset resurssit. Tästä alkoi uudistusmielisten muusikoiden suuntautuminen ulospäin. (Denselow 1975, 140-144.)

Folk-klubeissa¹³ vaikuttivat kuitenkin monet merkittävät muusikot, joista osa näki folkmusiikin vain yhtenä osana pyrkimyksissään löytää oma, usein idiosynkraattinen tyyli. Kitaristi Davy Graham oli tyyliensekoittaja mitä suurimmassa määrin jo ennenkuin kukaan ajatteli tyylien sekoittamista tai keksi folkrockin. Hän aloitti sekoittamalla sekä bluesia ja itäisiä tyylejä että jazzia ja folkia. Kaksi hänen albumeistaan, "Folk, Blues and beyond" sekä "Folk roots, New routes" olivat vaikutukseltaan valtavia pitkällä aikavälillä. Graham lisäksi aloitti ns. "Folk

¹³ Lontoon parhaaksi folk-klubiksi mainitaan 1960-luvulla Les Cousins Sohossa (Denselow 1975). Richard Thompson itse muistelee paikkaa seuraavasti: "Cousins oli varsinainen kenkälaatikko...Mahtava paikka. Se oli pieni kellarihuone, missä meillä oli tapana soittaa lauantaisin koko yö. Siellä saatto olla Bert Jansch, Roy Harper, John Rebound ja Davy Graham. Loistotyyppejä tuli sinne soittamaan. Koskaan ei tiennyt kuka sinne ilmaantu". (Flanagan 1988, 272.)

Ashley Hutchings, Simon Nicol, Sandy Denny, Dave Swarbrick, Dave Mattacks sekä Dave Pegg. Yhtyeen nimi on tullut vuosien saatossa lähes synonyymiksi käsitteelle brittiläinen folkrock. Kun ottaa huomioon sen folkimagon, mikä yhtyeeseen on aina liitetty on tärkeää huomata, että yhtye aloitti uransa ilman mitään brittiläisiä kansanmusiikkikytkentöjä. Fairport Conventionin uran alkuvaiheet liittyvät musiikillisesti amerikkalaiseen länsirannikon rockiin sekä Dylanin ja Byrdsin kaltaisiin amerikkalaisiin folkrocknimiin. Erinäisten vaiheiden jälkeen alkoivat kokeilut brittiläisen kansanmusiikin parissa ja myöhemmin Fairport Conventionista tuli yhtye, joka ensimmäisten joukossa sekoitti alkuperäistä Brittein saarten kansanmusiikkia - soundeja säkkipilleistä ja kelttiläisistä harpuista - rock'n'rollin kanssa. (Denselow 1975, 157-162; Forte 1985, 8.) Käsittelen Fairport Conventionia¹⁵ tarkemmin erityisesti siksi, että yhtye liittyy hyvin olennaisesti Richard Thompsonin musiikilliseen kehitykseen.

Fairport Conventionin perustivat Lontoossa 1960-luvun puolivälissä Ashley Hutchings, Simon Nicol ja Richard Thompson. Alunperin yhtye oli musiikilliselta tyyliltään lähinnä amerikkalaista folkrockia ja länsirannikon rockia¹⁶ ja osa tuon ajan Lontoon undergroundpiiriä. Tuon "undergroundin" musiikillista väljyyttä tosin kuvaa seuraava Richard Thompsonin kommentti: "Luulen, että pohjimmiltaan se "underground" käsitti jokaisen, joka ei soittanut Otis Redding -riffejä!"¹⁷ (Engren 1992, 2; Humphries 1982, 9-16; 19; 21-23.)

Yhtyeen ensimmäinen albumi "Fairport Convention" (1967) oli heijastuma Dylan-

¹⁵ Fairport Conventionia on perusteellisimmin käsitellyt Humphries kirjassaan "Meet on the ledge - history of Fairport Convention" (1982).

¹⁶ Vaikuttajista, joihin Fairport Conventionin alkuaikojen musiikki yleensä liitetään mainittakoon mm. The Byrds, Jefferson Aeroplane, Bob Dylan & The Band. (Kts. esimerkiksi Humphries 1982, Engren 1992, Flanagan 1988.

¹⁷ "I think, basically, the underground embraced anyone that wasn't doing Otis Redding riffs!" (Humphries 1982, 13.)

huipentuvan rockversion. Kappaleella vieraili myös tunnettu englantilainen folkviulisti Dave Swarbrick, joka pian session jälkeen liittyi Fairport Conventionin vakinaisjäseneksi. (Humphries 1982, 31-35.)

”A Sailor’s Life” -kokeilun jälkeen yhtyeen jäsenet olivat vakuuttuneita uudesta tyylisuunnasta: keskittymällä brittiläiseen materiaaliin luotiin englantilainen vastaus amerikkalaisella folkrockille. Vuonna 1969 ilmestynyt ”Liege and Lief” oli se albumi, jolla yhtye loi käsitteen ”Brittiläinen Folkrock”. Yhtyeessä oli nyt kaksi kansanmusiikkijuuret omannutta muusikkoa, Sandy Denny ja Dave Swarbrick ja koko yhtye oli ilahtunut edellisen albumin suunnasta. Suurimman osan ”Liege And Lief” albumin valmisteluajasta käytettiin traditionaalisten balladien sovittamiseen viisihenkiselle rockyhtyeelle. Materiaali tuli pääasiassa Dennyn ja Swarbrickin suunnasta, mutta muu yhtye¹⁹ otti luovan roolin musiikin omaksumisessa ja sovittamisessa. Simon Nicol muistelee myös Sweeney’s Menin²⁰ albumin vaikuttaneen yhtyeeseen tuossa vaiheessa. ”Liege And Lief” sisältää lähinnä rocksovituksia vanhoista englantilaisista balladeista, muutaman samaan tyyliin kirjoitetun oman kappaleen sekä medleyn perinteisistä tanssisävelmistä (reelit ja jigit). (Humphries 1982, 34-35; 47-49; 51.)

Ennen Fairport Conventionin voimakkaita uudelleentulkintoja perinnemateriaalista, kansanmusiikki merkitsi suhteellisen vähän nykyaikaiselle yleisölle Englannissa. Kuva folkklubeista toi mieleen pysähtyneisyyden; ns. traditionaalinen lähestymistapa pyrki pitämään musiikin mahdollisimman lähellä

¹⁹ Tuossa vaiheessa Fairport Conventionin kokoonpano oli seuraava: Sandy Denny , laulu; Ashley Hutchings, basso; Simon Nicol, kitara; Dave Swarbrick, viulu; Richard Thompson, kitara.

²⁰ Sweeney’s Men oli lyhytikäinen irlantilainen kansanmusiikkiyhtye, joka hieman ennen Fairport Conventionia teki albumin, jossa kelttiläisen perinnemusiikin säestyksessä käytettiin sähköisiä soittimia. Yhtyeen jäsenistä tunnetuin lienee Andy Irvine (vaikuttanut myöhemmin sooloartistina sekä yhtyeissä Patrick Street ja Planxty).

koska työskentelimme sillä tavalla. Olimme valmiita ottamaan riskejä!”²¹

Richard Thompsonin viimeiseksi studioalbumiksi Fairport Conventioninissa jäi ”Full House” (1970), joka jatkoi edeltäjänsä viitoittamalla linjalla. Albumi sisältää sekä sovituksia vanhasta perinnemateriaalista että yhtyeen omia, Thompsonin ja Swarbrickin yhteistyönä syntyneitä, perinnemusiikin tyyliin tekemiä kappaleita. Se on osoitus Thompsonin traditioon pohjaavan laulunkirjoitustaidon kehittymisestä edelleen. (Humphries 1982, 59-61.)

Thompsonin jäsenyys Fairport Conventionissa johti osaksi hänen kykynsä tehdä ”englantilaista rock’n’rollia” ja soittaa traditioaineiksia sisältävää musiikkia sähköisillä instrumenteilla. Lisäksi se vaikutti hänen musiikillisen työskentelynsä muotoutumiseen: anarkistisuuteen, riskien ottoon, moninaisten musiikillisten instanssien huomioimiseen omassa musiikissaan. (Humphries 1982, 65-67.) On siis perusteltua ajatella, että juuri aika Fairport Conventionissa ja tämän kautta folkrock-ilmio yleisemminkin loi mahdollisuudet hänen myöhemmän musiikkinsa kehittymiselle ja sen sisältämille ominaispiirteille.

Brittiläisen folkrockin historiaa tältä myöhemmältä ajalta ei tässä työssä käsitellä,

²¹ ”I think they contributed a number of things. We all know that they’re the the first band to play - to make succes of - British folk rock, we all know that. I’m not saying they were the first band to pick up electric instruments and play folk songs, there might have been a lot of small bands around, and Sweeney’s Men certainly tried it. But obviously Fairport were the first to make succes of it, and to form the structure that others would follow. But I also think that an important contribution to music - both folk *and* rock - is the Fairport way of doing things - which is a loose, relaxed, improvised, risk-taking, fun-loving way of setting about making music... We have always been anarchic... This way of working, which I learned with Fairport - which Richard has learned, and continued with... - which is a question of playing with anyone and everyone in a relaxed way, and from that way of working, coming up with new music. Of course, we couldn’t have come up with the music if we had been a conventional band. If we had been four guys only, we’d have played a certain type of music in a certain type of venue. We played everything from all over the world at all sorts of venues, and that was what led to ”Liege and Lief”. It happened because that’s the way we worked. We were willing to take chances!”

3. RICHARD THOMPSON

3. 1. BIOGRAFISTA TAUSTAA

Richard Thompson syntyi Lontoossa vuonna 1949. Molemmat hänen vanhemmistaan ovat kotoisin Skotlannista, joten hän varttui kuullen paljon skotlantilaista tanssimusiikkia kotonaan. Hän aloitti kitaransoiton 10-vuotiaana ja otti muutaman vuoden ajan klassisen musiikin tunteja. Thompson kiinnostui rockin ohella myös klassisesta musiikista melko varhain (hän opiskeli lasinvalmistajaksi paikassa, jossa kuunneltiin koko ajan BBC:n kolmatta asemaa, joten myös klassinen musiikki tuli hänelle tutuksi; omien sanojensa mukaan esimerkiksi Debussy on vaikuttanut hänen kitaratyylinsä). Noin 16-17 -vuotiaana Thompson liittyi samaan yhtyeeseen Simon Nicolin ja Ashley Hutchingsin kanssa; myöhemmin tästä yhtyeestä kehittyi jo edellä käsitelty Fairport Convention. (Humphries 1982, 11.)

1970-luvun alkuun saakka Richard Thompson oli Fairport Conventionin kitaristi ja laulukirjoittaja, ollen täten mukana luomassa tyyliä jota kutsumme brittiläiseksi folkrockiksi. Vuonna 1971 Thompson kuitenkin erosi Fairport Conventionista. Syyksi hän ilmoitti halunsa kirjoittaa omaa englantilaista rock'n'rollia, soittaa traditionaalista musiikkia sähköisillä instrumenteilla sekä kehittää tätä tyyliä edelleen. Fairport Conventionissa se ei olisi hänen mukaansa onnistunut: hän joutui tekemään liikaa kompromisseja omassa musiikillisessa ajattelussaan yhtyeen edun vuoksi. (Humphries 1982, 65-67.) Flanaganille (1988, 273) hän kertasi eroamisensa syitä vuonna 1986 seuraavasti:

heijastelivat heidän ajoittain myrskyisen avioliiton tunnelmia. Vuonna 1982 he levyttivät tunnetuimman albuminsa, "Shoot Out the Lights". Tämä albumi synnytti Yhdysvalloissa uuden kiinnostuksen heitä kohtaan ja he lähtivät Amerikan kiertueelle ensimmäistä kertaa kymmeneen vuoteen. Kyseinen kiertue oli myös heidän avioliittonsa päätepiste. "Shoot Out the Lights" -kiertueen jälkeen molemmat siirtyivät eri levy-yhtiöille jatkamaan uraansa sooloartisteina. (Flanagan 1988, 273-275.)

Vuonna 1983 Richard Thompson julkaisi ensimmäisen avioliiton jälkeisen sooloalbuminsa "Hand of Kindness", joka oli yhtäläillä kriitikoiden ylistämä kuin edeltäjänsäkin (Forte 1985, 8.) Vuonna 1985 ilmestynyt "Across A Crowded Room" oli viimeinen Joe Boydin tuottama Richard Thompson -albumi. Vuonna 1986 ilmestyi "Daring Adventures", jolla tuottajana toimi ensimmäistä kertaa Mitchell Froom. Thompson solmi levytyssopimuksen suuren Capitol -merkin kanssa vuonna 1988. (Berman 1993.) Viimeisimmät albumit, "Amnesia" (1988), "Rumour And Sigh" (1991) sekä "Mirror Blue" (1993) sekä "You? Me? Us?" (1996) ovat ilmestyneet Capitolilla. 1980-luvun albumeilla olivat rockvaikutteet korostuneet, kun taas pari viimeisintä albumia ovat puolestaan tuoneet perinnevaikutteet hyvin pintaan. Myös kaupallinen menestys on kohentunut uusien levytyssopimusten myötä, esimerkkinä vuoden 1991 "Rumour And Sigh". Vuoden 1993 triplaCD - kokoelman "Watching The Dark - The History Of Richard Thompson" julkaisi puolestaan Rykodisc.

Walleniuksen (1987, 68) mukaan Thompson korostaa brittiläisiä traditiota, mutta hänen musiikissaan kuulee vaikutteita myös muualta. Thompson itse toteaa vaikutteiden olevan kylläkin pääasiassa brittiläisiä, mutta ei aina täysin ilmiselviä. Hän korostaa kuitenkin että teemat, säkeistöjen rakenne ja musiikin modaalisuus ovat yleensä brittiläistä alkuperää. Edelleen Jay Cocks (1982, 40) haastattelussa ("Shoot Out The Lights" -albumin ilmestymisen aikaan) Richard Thompson kertaa musiikillisia juuriaan:

"Meidän (Richard ja Linda Thompson) vahvimmat juuremme ovat brittiläisessä ja kelttiläisessä perinnesävelmusiikissa. Laulurakennetta ajatellen olemme saaneet vaikutteita skotlantilaisesta balladimuodosta enemmän kuin mistään muusta. Mutta se mitä soitamme on rock and rollia".²⁵

Varhaisissa Fairportin kokoonpanoissa Thompson soitti monenlaista musiikkia, myös bluesia. Alkuperäisessä muodossaan Fairport Convention oli kiinnostunut pääosin erilaisista amerikkalaisen musiikin muodoista, monista etnisistä tyyleistä sekä jossain määrin brittiläisestä perinnesävelmusiikista, jota he alkoivat esittää vuosina 1967-1968. (Forte 1985, 8-9.) Thompson myöntää että hänen erottautumisensa bluespohjaisesta rockista oli tietyssä vaiheessa tietoinen valinta. Fairport Convention haki 1960-luvulla tyyliä, joka olisi täysin heidän omansa: yhtye ei halunnut kuullostaa Muddy Watersin huonojen imitaattorien huonoilta imitaattoreilta. Yhtyeen tehtäväksi muodostui tällöin herättää henkiin brittiläinen perinnesävelmusiikki ja liittää se yhteen ajan suosituimman tyylin eli rockin kanssa. (Gore 1991, 60.) Thompsonin mukaan ei ollut mitenkään kapinallista soittaa amerikkalaista musiikkia 1960-luvun Englannissa, koska kukaan ei tiennyt mitä alkuperäinen brittiläinen musiikki oli. Tämän vuoksi Fairport Convention rajoitti

²⁵ "Our strongest roots are in British and Celtic traditional music. In terms of song structure, we come out of the scottish ballad form more than anything else. But what we play is rock and roll".

automaattista etsiä uusia alueita, jotka laajentavat tuota fuusiota. Thompson mainitsee myös mieltymyksensä jännitteeseen, joka syntyy musiikissa nimenomaan erilaisten tyylien yhdistelystä. Esimerkiinä mainitaan kappale "Fast Food" (vuoden 1993 "Mirror Blue" -albumilta), joka on eräänlainen kelttiläinen melodia/Bo Diddley-rytmiikka -vastakkainasetelma: "- - - Se on outo rytmi noiden melodialinjojen kanssa, mutta se antaa tarvittavan jännitteen ja musiikissa täytyy aina olla tietty määrä jännitettä- -".²⁷ Hän vertaa kyseistä esimerkkiä samaan jännitteeseen, joka syntyi 1950-luvun rockissa tasa- ja kolmijakoisen rytmin kohdatessa. Thompsonin mukaan "Fast Food" on mielenkiintoinen kulttuurien törmäys; erilainen tapa yhdistää kaksi kulttuuria. (Gore 1993, 72.)

Santoro (1985, 21) kysyy Thompsonilta myös syytä siihen, miksi Fairport Convention päätti hyödyntää juuri tuota kyseistä (brittiläistä) materiaalia lähteenään. Kitaristi vastaa seuraavasti:

"Olimme valkoisia englantilaisia lähiölapsia, joten ajattelimme: 'Mitä hyötyä on yrittää soittaa yhtä hyvin kuin Muddy Waters? Me emme koskaan onnistu siinä; meiltä puuttuu perimmäinen kokemus. Mitä järkeä on yrittää olla brittiläinen korvike Hank Williamsille? Mitä järkeä on soittaa huonolaatuista jazzia? Yritetään tehdä jotain, jossa on edes alkuperäisiä elementtejä; jotain joka pohjautuu siihen, mistä me tulemme.' Tällöin me siis ryhdyimme etsimään Brittein saarten musiikkia ja tapoja, joilla esittää sitä - mieluiten nykyaikaisella tavalla. Luulen, että silloin tulimme siihen väistämättömään johtopäätökseen, että traditionaalinen sähköistetty (vahvistettu) musiikki oli se juttu."²⁸

²⁷ "- - - It's a strange rhythm against those melodic lines, but that gives a desirable tension and you need a amount of tension in music.- - -"

²⁸ "English white suburban kids that we were, we thought to ourselves, 'what's the point of trying to play as well as Muddy Waters? We're never going to make it; we don't have the basic experience. What's the point of being a British ersatz version of Hank Williams? What's the point of playing inferior jazz? Let's try and do something that at least has elements of indigenous quality to it, something that's based on where WE come from.' So that's whwn we started looking at music from the British Isles and ways to *perform* it - preferably in a contemporary style. I suppose that's why we came to the inevitable conclusion that traditional amplified music was the thing to do."

Richard Thompson kävi läpi myös bluesperiodinsa, mutta häntä kiinnostivat tuon ajan ykköskitaristia, Eric Claptonia, enemmän sellaiset nimet kuin Otis Rush, Hubert Sumlin, Mike Bloomfield, Cyril Davies³⁰. (Forte 1985, 9;12.) Vuoden 1987 haastattelussa Thompson puolestaan mainitsee 1950-luvun suosikkikaudekseen: vanhat 1950-luvun (country)kitaristit, kuten Johnny Smith, Hank Garland ja Jimmy Bryant. Nykyisistä kitaristeista J.J. Cale ja Martin Carthy ovat hänen suosikkejaan. (Wallenius 1987, 69.)

Vuoden 1968 tienoilla Richard Thompson alkoi huomata, että hän oli saavuttamassa omaa identiteettiään kitaristina. Häntä kiinnosti ajatus tehdä jotain erilaista ja alkoi täten kuunnella enemmän muita instrumentteja kuin kitaraa. Samaan aikaan hän alkoi myös kiinnostua perinnemusiikista ja ryhtyi täten muuttamaan kitaran sointia enemmän viulun tai säkkipillin suuntaan. Sähkökitaraa soittaessaan hän pysyi lähinnä standardivirityksissä, mutta alkoi akustisessa kitarassa suosia modaalisia erikoisvirityksiä (yleensä mukana 4. tai 2. asteen pidätyksiä)³¹. (Forte 1985, 13.)

Forten (1985, 8) mukaan vuoteen 1974 tultaessa (tällöin ilmestyi albumi "I Want To See The Bright Lights Tonight", jolla toinen analyysikappale, "Calvary Cross", alunperin ilmestyi) olivat monet Thompsonin kitaransoittotyylin peruselementit kuultavissa: hänen omitakeinen melodisuutensa, drone-tyyppiset/dronea hyödyntävät modaaliset soinnut sekä stratocasterin out-of-phase -soundi, jonka Mark Knopfler 1970-luvun lopulla jälleen popularisoi. (Forte 1985, 8.)

Edelleen Berman (1993) toteaa, että skotlantilaiset instrumentaalimusiikin muodot

³⁰ Laulaja/harpisti, jolla oli Englannin ensimmäinen bluesyhtye (Forte 1985, 9; 12).

³¹ Pidätyksiä sisältävät viritykset soveltuvat erityisen hyvin modaalisen musiikin soittamiseen, ja tällaista nimenomaan brittiläinen perinnemusiikki yleensä on.

koulukunnan kitaristeista aloittaessaan kokeilunsa brittiläisen perinnemusiikin kanssa. Hän kyllä myöntää nykyään arvostavansa Bert Janschia ja erityisesti Martin Carthya (jota hän pitää kaikkien aikojen innovatiivisimpana brittiläisenä kitaristina), mutta ei tuohon aikaan ollut juurikaan kiinnostunut heidän musiikistaan. Thompson kertoo tämän vuoksi tavallaan itse "löytäneensä" esimerkiksi kitaran avoimet viritykset, vaikka muut ihmiset olivat käyttäneetkin niitä jo paljon. Tähän johti mm. juuri se seikka, että hän alkoi kopioida kitaran lisäksi muita instrumentteja: esimerkiksi harppusävellyksen sovittamiseen kitaralle tarvitaan uusia, erilaisia vaihtoehtoja. (Forte 1985, 9.)

Perinnemusiikin vaikutus myös määrittelee enemmän tai vähemmän Thompsonin soiton dissonoivuuden. Hänen mukaansa perinnemusiikissa sävellajit menevät tavallaan päällekkäin (esim. kappaleen sävelaji on D, mutta pohjalla on dronena A). Joskus ei myöskään varsinaisesti tiedä, missä sävellajissa kappale on (ja kun sävellajin määrittelee, niin tavallaan pilaa kappaleen). Myös rockissa voi mennä useisiin eri sävellajeihin, kun alla on dronesävel. (Forte 1985, 14.)

Melodia/drone-tekstuurin käyttö on yhteinen nimittäjä monien kansanmusiikkityylien välillä ympäri maailmaa (esim. kelttiläinen ja intialainen musiikki). Thompson käyttää runsaasti dronesäveliä ja täten E, A, D ja G -pohjaiset sävellajit soveltuvat hänen soittoonsa erittäin hyvin³⁵. Hän saattaa jopa käyttää avointa G-kieltä myös 2. asteen (sekunti) pohjasävelenä, kun sävellaji on F-pohjainen. Yksi hänen soittotekninen ominaispiirteensä onkin pitää dronesävel jatkuvasti soimassa ja soittaa samanaikaisesti melodiaa ylemmiltä kieliltä. (Gore 1991, 63.):

³⁵ Johtuu kitaran standardivirityksestä: tällöin avoimet kielet ovat E, A, D, G, B/H, E.

Se, että Thompson venyttää nuotteja niinkin paljon kuin tekee, on hänen omasta mielestään myös hieman outoa, jos ajattelee sitä bluesille vierasta traditiota, josta hän on ammentanut musiikillisia vaikutteitaan. Hän arvelee, että tähän asiaan vaikuttaa myös country ja hawajilainen musiikki, koska irlantilaisessa ja skotlantilaisessa musiikissa ei varsinaisesti millään instrumentilla tehdä venytyksiä. Hän kuitenkin yhtyy Goren näkemykseen siitä, että perinteisissä englantilaisissa laulu- ja säkkipillityyleissä on monta tapaa lähestyä portamenttoa. Thompson selittää joitain rockkitaristien piirissä harvinaisempia kielten venytystapojaan seuraavasti:

(- - -) Kelttiläisessä musiikissa on myös pitkä perinne nuottien venyttämisen suhteen. Irlantilaiset säkkipillinsoittajat pystyvät venyttämään todella fantastisia, bulgarialais-tyylisiä intervaleja, kuten oktaavi ja pieni sekunti.- - -."

"- - - Luultavasti venytän nuotteja eri tavalla kuin bluessoittaja, enkä todellakaan valitse samoja sävelkorkeuksia venytettäväksi. Jotkut venytykset, kuten #7. aste juurisäveleen, b2. aste 2. asteeseen tai 3. aste 4. asteeseen ovat todella säkkipillistä johdettuja juttuja."³⁸

(Gore 1991, 61; 1993, 74):

³⁷ "I can't help it - it must be cultural. Scottish and and Norhumbrian bagpipe music is probably my very favourite sound, and I've studied it a great deal. I've slowed down recordings and read books that explain the various ornaments, thought they're very hard to reproduce on the guitar because of all the big melodic jumps

³⁸ "(- - -) There's also a long tradition of bending notes in Celtic music. Irish pipers can bend the most fantastic, Bulgarian-sounding intervals, like an octave and a minor second. - - - ."

"- - - I guess I do bend notes differently than a blues player would, and I certainly don't choose the same pitches to bend. Some bends, like the #7th up to the root, b2nd to the 2nd, or 3th up to 4th, are real bagpipe derived things."

4. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

4. 1. SYNKRETISMI ETNOMUSIKOLOGISESSA KIRJALLISUUDESSA

Encyclopedia Britannican määritelmän mukaan synkretismi on "erilaisista kulttuurisista lähteistä peräisin olevien elementtien fuusio"³⁹ (Nettl 1983, 353). Kaemmer (1993, 225) antaa myös melko yleisen kuvauksen ilmiöstä määritellessään käsitteen seuraavasti: "Kahden tai useamman erilaisen yhteiskunnan piirteiden yhdistämisen tuloksena syntyvä yksi uusi muoto, yleensä yhteydessä uskontoon tai taiteisiin"⁴⁰. Nettl (1983, 1985) kuitenkin huomauttaa että vaikka pohjimmiltaan kysymyksessä on eri kulttuurilähteistä peräisin olevien elementtien fuusio, on synkretismi määritelty tarkemmin antropologisessa tutkimuksessa selittämään kulttuurisesti sekoittuneiden ilmiöiden syntyä silloin, kun elementit ovat samanlaisia tai yhteensopivia. Nettl itse määrittelee synkretismin uusia, sekoittuneita muotoja luovien, yhteensopivien tai samantyyppisten kulttuuripiirteiden kombinaatioksi. (Nettl 1985, 45; 84-86; 1973, 9-10.) Musiikintutkimukseen käsite on siis lainattu kulttuuriantropologiasta. Herskowitz (1958) määritteli kulttuurisen synkretismin seuraavasti: kahden kulttuurin samantyyppiset piirteet muodostavat yleensä muotoja, jotka ovat suhteellisen uusia. Perustavanlaatuisen oletus on tällöin se, että piirteet eivät ole liikaa ristiriidassa toistensa kanssa. Samalla oletetaan myös joidenkin piirteiden joutuvan hylätyksi niiden yhteensopimattomuuden vuoksi. Synkretismi on erityisesti se prosessi, jonka kautta kahden tai useamman kulttuurin elementit sekoittuvat toisiinsa ja on osa akkulturaatioprosessia. Merriamin (1976) mukaan kyseessä on

³⁹ "The fusion of elements from diverse cultural sources".

⁴⁰ "The result of combining features of two or more different societies into one new form, usually related to religion or the arts".

afrikkalaisesta ja eurooppalaisesta musiikista: esimerkiksi rytmiä, harmoniaa ja asteikoita. Peruskäsite skaalasta on sama, molemmilla kulttuurialueille on yhteistä myös harmonian käyttö. Watermanin mukaan juuri mikään eurooppalaisessa kansanmusiikissa ei ole yhteensopimatonta afrikkalaisen musiikillisen tyylin kanssa, joten siitä tuli uusien musiikillisten ideoiden lähde afrikkalaisille uudella mantereella. (Waterman 1990a, 17-21.)

Watermanin huomautti edelleen, että tutkittaessa afrikkalaisen musiikin vaikutusta amerikkalaisessa musiikissa on kiinnitettävä huomio suurimpaan eroavaisuuteen suhteessa eurooppalaiseen folk- ja populaarimusiikkiin eli rytmikkaan. Tosin myös melodiikassa hän näki eroja: blues-asteikko ja nuottien venytys on tyypillistä afrikkalaiselle musiikkiperinteelle. (Waterman 1990a, 24-25).

Synkretismiä on etnomusikologian alalla sivuttu myös monissa uudemmissa kirjoituksissa. Manuelin (1988) mukaan musiikillinen synkretismi on usein akkulturaation seurausta. Hän huomauttaa, että puhtaasti musiikillisella tasolla tutkijat ovat havainneet musiikillisten tyylien yhteensopivuuden asteen helpottavan synkretismiä. Tyylien/kulttuurien keskeiset elementit ovat yleensä vähiten alttiita muutoksille ko. prosessissa, tosin keskeisten elementtien tunnistaminen voi olla monesti vaikeaa. Vieraita elementtejä saatetaan käyttää niiden alkuperäistä funktiota, kontekstia ja merkitystä muuttavalla ja niille vieraalla tavalla: esimerkiksi harmonian käyttö eri kansanmusiikeissa ei ole samalla tavalla funktionaalista kuin länsimaisessa musiikissa, koska uudessa kontekstissa sitä ohjaavat perinnemusiikin tonaaliset tarpeet. Lainatut elementit ovat usein yksinkertaistuneet akkulturaatioprosessissa, esimerkiksi ghanalaisessa

Synkretismistä tuli lähtökohta ja malli muille tutkimuksille, jotka koskivat eri musiikkien integraatiota ja ensimmäinen monista käsitteistä, jotka luokittelivat ja kuvailivat musiikkien vuorovaikutuksesta syntyviä prosesseja.⁴³

Etnomusikologiassa synkretismiä on käytetty paljon selittämään laajaa musiikkityylien kirjoa Afrikka-johdannaisissa kulttuureissa aina uudesta maailmasta Afrikkaan. Sitä on myös pidetty perustavana tekijänä Keski-Idän, Intian ja Afrikan moderneissa musiikkityyleissä. Nettlin (1985, 45; 84-86; 1973, 9-10) mukaan nimenomaan populaarimusiikin luonteelle⁴⁴ on ominaista monista eri musiikkityyleistä peräisin olevien tyylielementtien yhdistely, esimerkiksi länsimainen populaarimusiikki sisältää paljon afrikkalaisia vaikutteita. Sekoittuneiden ja hybridien tyylien kehittyminen on karakteristista 1900-luvun musiikille, ja nämä tyylit näyttävät kehittyneen kaikkein valmiimmiksi silloin, kun lähteet ovat samanlaisia, yhteensopivia ja mikä tärkeintä: jakavat keskeiset piirteet. (Nettl 1983, 353-354; 1985, 19-20.)

Nettl (1973, 9-10) huomauttaa myös että musiikin suhteen voi synkretismiä tapahtua useilla tasoilla. Toisaalta voidaan kokonaisia lauluja siirtää kulttuurista toiseen, toisaalta voivat taas pelkät tyyllilliset piirteet siirtyä ihmisiltä toisille.

⁴³ On olemassa tietysti myös muunlaisia luokitteluja, jotka koskevat musiikkityylien välistä vuorovaikutusta ja fuusiota. Esimerkiksi Shiloah & Cohen (1983) esittävät artikkelissaan "The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel" typologian, johon siirtolaisryhmien erilaiset etniset musiikkityylit sijoitetaan niiden kokeman muutoksen perusteella. Musiikkityylien fuusiota ja toisaalta säilymistä ennallaan kuvaavat käsitteet "heterogenesia" ja "orthogenesia". Typologian viides taso, "transitionaalinen", on kuvaukseltaan ehkä lähimpänä niitä musiikkityylejä, joita usein kutsutaan synkreettisiksi.

Edelleen, Nettl (1978) on muodostanut kaavion musiikillisten tyylien keskinäisistä suhteista Iranissa. Hän jakaa tyylit kahteen pääkategoriaan, 1) populaarimusiikkiin sekä 2) muihin tyyliin (pitää sisällään mm. perinnesäilyksen). Valtavirtapopulaarimusiikin ja perinnesäilyksen välille hän sijoittaa tyylin nimeltä "folk-derived popular", eli populaarimusiikin, jossa on vaikutteita perinnesäilyksestä.

Näissä luokitteluissa, kuten myös synkretismiä koskevissa tutkimuksissa, asiaa tarkastellaan yleensä perinnesäilyksen muutoksen näkökulmasta, ts. populaarimusiikki vaikuttaa traditionaalisiin musiikkityyleihin ja nämä tyylit muuttuvat. Tässä työssä tarkastellaan asiaa vastakkaisesta näkökulmasta eli käsitellään perinnesäilyksen vaikutusta rockmusiikkiin.

⁴⁴ Nettlin mainitsema "populaarimusiikin luonne" ei kuitenkaan kerro sellaisenaan mitään tyylien synnystä, vaan ne syntyvät nimenomaan muusikoiden omaksumista vaikutteista ja valinnoista eri tyylielementtien suhteen.

syvät kulttuurisen identiteetin mielikuvat voidaan artikuloida ja välittää yleismaailmallisten synkreettisten muotojen kautta. (Waterman 1990b, 15; 146.)

Myös Bohlman (1988) painottaa yksittäisen muusikon roolia uuden musiikillisen idiomien synnyssä. Yleensä muutoksen yhteydessä on painotettu yhteisön merkitystä. Kuitenkin monet muutokset traditiossa syntyvät yksittäisestä luovuudesta, joka voi olla joskus sattumanvaraista, mutta muulloin tarkoituksellista ja idiosynkraattista, kuten esimerkiksi säveltäminen. Yksittäisen (kansan)muusikon rooli muutoksen ja luovuuden edistäjänä on tärkeä. Musiikillisella tasolla yhdistäminen saa yleensä synkretismin tai synteetin muodon, mikä antaa mahdollisuuden innovatiivisen tyylin kehittymiselle johtaen repertuaarin kaikinpuoliseen laajentumiseen eli monipuolistumiseen. Esimerkkinä musiikillisesta synkretismistä Bohlman mainitsee saksalaisen kansanlaulun esitettynä Country & Western -tyylillä (sen esittäjä kuuluu Wisconsinin itäosien saksalaisperäiseen väestöön). (Bohlman 1988, xix-xx; 24; 133-138.)

Merriam (1976) puolestaan käsittää kulttuurin/musiikin muutoksen sekä sisäisenä että ulkoisena tapahtumana. Kulttuurin ulkoinen muutos tapahtuu akkulturaation seurauksena. Sisäistä muutosta kuvaa puolestaan innovaation prosessi (alunperin esittänyt Murdock vuonna 1956), jonka tyypit ovat variaatio, inventio, kokeilu sekä kulttuurinen lainaus. Innovaation tekevät yksityiset henkilöt, mutta kulttuurinen tausta ohjaa heitä ja antaa potentiaalisia lähteitä innovaatiolle sekä olosuhteet, joissa toimia. Kulttuuri luo näin viitekehyksen, minkä puitteissa innovaatioita stimuloidaan tai tukahdutetaan. Innovaatio säilyy yksilön tapana siihen asti, kunnes se saa sosiaalisen hyväksynnän ja leviää täten yhteisön jäsenten keskuuteen. Kulttuuri siis asettaa rajat ja tarjoaa mahdollisuudet muutokselle sekä

Heinosen (1992) mukaan käsite "malli" voi viitata:

- 1) Fyysiseen tai fysikaaliseen objektiin, joka voi olla joko aineellinen esine tai jokin fysikaalinen ilmiö (ja siten niin ikään "havaittavissa oleva, kokemusperäinen").
- 2) Tällaisen objektin mentaaliseen representaatioon, johon liittyy aina abstraktia eli käsitteellistä tulkintaa.
- 3) Siihen prosessiin, jossa jotakin fyysistä tai fysikaalista objektiota tai sen mentaalista representaatiota käytetään mallina (tällainen prosessi on periaatteessa aina konkreettinen - "havaittavissa oleva, kokemusperäinen" -, vaikka siitä voidaankin muodostaa abstraktinen representaatio). (Heinonen 1992, 6-7.)

Heinonen jakaa vaikutteet, joita voidaan löytää kappaleen taustalta ensinnäkin sekä konkreettisiin että abstraktisiin malleihin. "Konkreettinen malli" viittaa erityisesti aistein havaittaviin fyysisiin, aineellisiin esineisiin - esim. sanomalehti paperina ja painomusteena - tai fysikaalisiin objekteihin - esim. jokin sävelmä akustisena äänitapahtumana. "Abstraktinen malli" taas käsittää ihmisen pitkäkestoiseen muistiin tallentuneet, opitut, abstraktit, elementtien vakioisille suhteille perustuvat tietorakenteet eli skeemat (ympäristön säännönmukaisuuksia koskevat mentaaliset representaatiot), joiden avulla ihminen organisoii ja tulkitsee aistein havaittavaa maailmaa. (Heinonen 1992, 6-7.)

Edelleen ihmisen pitkäkestoiseen muistiin tallentunut informaatio jaetaan kahteen tyyppiin. Ensinnäkin on tiettyjä kokemuksia/tapahtumia koskeva tieto ja toiseksi on olemassa objekteja, tapahtumia ja tapahtumasarjaluokkia koskevaa yleistettyä informaatiota. Edellisen tallentamisesta vastaa episodinen muisti ja jälkimmäisestä semanttinen muisti. Episodiseen muistiin tallentunut informaatio säilyttää tapahtumasta ne karakteristiset piirteet, jotka erottavat sen kaikista muista

ajassa ja paikassa. Tämän tuloksena uusia elementtejä sulautuu toisessa kulttuurissa/paikassa olemassaolevaan tyyliin ja se alkaa mukautua uuteen tilanteeseen. Edelleen lisäisin tähän käsityksen, että uusi musiikillinen tyyli/tapa tehdä musiikkia (esimerkiksi amerikkalaisen rockin uudet tyylit 1960-luvun puolivälissä) vaikuttaa muiden muusikoiden (esimerkiksi brittiläisten) asenteisiin ja tapaan tehdä musiikkia. Näin olemassaoleva musiikillinen tyyli toisessa paikassa alkaa muuttua ja siihen aletaan sulauttaa uusia vaikutteita.

Heinonen (1995, 78-80) esittääkin, että seuraavaa tapahtumaketjua populaarimusiikin historiassa voitaisiin kutsua rockmusiikin akkulturaatiovaiheiksi. Alunperin amerikkalaisten mustien ja valkoisten sotilaiden keskinäinen kanssakäyminen toisen maailmansodan aikana aloitti rock'n'rollin syntymiseen johtaneen akkulturaatioprosessin ja amerikkalaisen rock'n'rollin ja Tin Pan Alley -tradition sekoittuminen englantilaiseen skiffle- ja Music Hall -traditioon muodosti toisen, brittirockin syntymiseen johtaneen akkulturaatiovaiheen. Vastaavasti brittirockin suosio ja brittiläisten yhtyeiden tapa yhdistellä Yhdysvalloissa perinteisesti erillään pidettyjä musiikkityylejä (esim. balladit, country & western, rhytm 'n' blues) sai myös yhdysvaltalaiset levy-yhtiöt tarkistamaan suhteensa erilaisiin musiikinlajeihin, mikä taas johti eri musiikkityylien vapaampaan yhdistelyyn Yhdysvalloissa. Syntyi joukko uusia musiikinlajeja (esim. amerikkalainen folkrock, psykedeelinen rock, soul); tätä vaihetta Heinonen nimittää rockmusiikin kolmanneksi akkulturaatiovaiheeksi, jossa puolestaan Englanti toimi antavana ja Yhdysvallat saavana osapuolena.

Akkulturaatio-teoriaa on Moisanan (1991, 12) mukaan toisaalta myös kritisoitu esimerkiksi siitä, että se painottaa kulttuuria, joka hylkää musiikilliset prosessit.

Esimerkiksi Waterman (1990a) käsitteli sitä alunperin melko yleisellä tasolla (mm. diatonisuus perustana melodiikassa) ehdottaessaan eurooppalaisen kansanmusiikin ja afrikkalaisen musiikkiperinteen yhteensopivuuden olevan selitysmallina uuden musiikkikulttuurin, afroamerikkalaisen musiikin synnylle. Voidaan kysyä, että onko pelkkä musiikillisten piirteiden yhteensopivuus riittävä selitysmalli synkretismille, jos suuri osa maailman musiikkitraditioista on jollain tavoin toistensa kanssa yhteensopivia.

On kuitenkin muistettava että samalla kun tapahtuu musiikillista ja kulttuurista muutosta, niin tapahtuu muutosta myös kognitiivisessa mielessä, skeemojen tasolla. Musiikillisten vaikutteiden yhdistymistä on nykyisen musiikintutkimuksen valossa mielenkiintoista lähestyä myös kognitiivisesta näkökulmasta, varsinkin kun edellä korostettiin yksittäisen muusikon osuutta muutoksessa. Jos musiikin ymmärretään koostuvan erilaisten musiikillisten vaikutteiden yhteensulautumana, on semanttisen mallin käsite käyttökelpoinen. On siis käsittääkseni hyödyllistä tutkia erilaisten musiikillisten vaikutteiden omaksumista toisaalta yksilön kognitiivisella tasolla (musiikillista muutosta ei tapahdu ilman kognitiivista muutosta), ja toisaalta taas tarkastella suurempia historiallisia kehityslinjoja musiikkikulttuurin muutoksessa (uudet musiikkityylit ja innovaatiot vaikuttavat yleiseen musiikilliseen kehitykseen). Ns. "sulautumista" ja "mukautumista" tapahtuu nähdäkseni molemmilla tasoilla, tosin tietysti hieman eri merkityksessä. Yleisemmällä (ja abstraktimmalla) kulttuurin tasolla voidaan tarkastella uusien kulttuuripiirteiden sulautumista toiseen kulttuuriin (tässä tapauksessa musiikilliseen tyyliin) tai jonkin kulttuurin jäsenten (tässä tapauksessa muusikoiden) mukautumista toisen kulttuurin luomaan malliin. Kognitiivisessa mielessä puolestaan, Gaverin & Mandlerin (1987) mukaan, assimilaatiossa uudet

5. TUTKIMUSONGELMA JA -METODIIKKA

5. 1. TUTKIMUSTAVOITTEET

Erityisesti kirjoittajaa kiinnostaa se miten Richard Thompson on omalla kohdallaan poikennut perinteisen rocksoolokitaroinnin traditiosta omaksumalla siihen vaikutteita brittiläisestä perinnemusiikista. Tällöin on, Watermania (1990a) mukaillen, kiinnitettävä huomio Thompsonin soitossa esiintyviin suurimpiin eroavaisuuksiin verrattuna perinteiseen bluespohjaiseen rockkitaransoittoon. Toisaalta semanttisen mallin käsite on käyttökelpoinen tutkittaessa tyyllistä vaikutusta jossain sävellyksessä (tässä työssä kysymys on lähinnä improvisaatiosta). Siten tämän työn biografisessa ja musiikkianalyttisessä osuudessa selvitetään Richard Thompsonin kitarasoolojen taustalla vaikuttavia semanttisia malleja. Eli kysymyksen muodossa: Minkä piirteiden analysoitavissa sooloissa voidaan osoittaa olevan peräisin rockkitaransoiton traditiosta, minkä taas Brittein saarten perinnemusiikin traditiosta? Toisaalta kiinnostuksen kohteena on myös se miten tällainen fuusio on syntynyt. Tällöin tarkastellaan myös sitä, miten analyysistä saatuja tuloksia voidaan tarkastella suhteessa synkretismiin ja siihen liittyviin teoreettisiin hypoteeseihin (eri traditioista omaksuttujen piirteiden yhteensopivuus/samankaltaisuus sekä akkulturaatioprosessi/historiallinen tausta synkreettisten tyylien synnyn taustalla). Lopulta pyritään hahmottamaan sitä miten musiikillinen muutos on saanut alkunsa ja tapahtunut sekä yksittäisen muusikon kohdalla (kognitiivinen skeeman muutos omaksuttaessa uusia musiikillisia vaikutteita) että yleisemmällä kulttuurin tasolla (uusien ideoiden ja tyyliuuntien leviäminen akkulturaatioprosessissa ja uusien musiikillisten tyylien syntyminen).

ominaispiirteitä, melodiakoristelua/muuntelua, rytmikkaa tietyiltä osin, joitain genrejä, asteikoita/moodeja. Nämä seikat ovat tärkeitä siksi, että traditionaaliset soittimet, joihin Thompson on viitannut haastatteluissaan ovat erilaiset säkkipillit sekä viulu. Toisaalta analyysiesimerkeissä esiintyy myös muita edellämainittuja piirteitä, jonka vuoksi niiden käsittely on tarpeellista.⁴⁸

Analysoitavaa materiaalia tullaan tarkastelemaan lähinnä seuraavien ominaispiirteiden kautta:

1. Genret:

Ne traditiolle tyypilliset tyyllilajit tai soitinmusiikin muodot, jotka ovat toimineet analyysiesimerkkien pohjana tai löydettävissä niistä sellaisenaan. Tarkoitan tässä lähinnä sellaisia kelttiläisessä perinteessä tavattavia instrumentaalimusiikin muotoja kuin Jig, Reel ja Strathspey.

2. Moodit:

Kelttiläiselle perinteelle tyypillisten moodien ja muiden tyypillisten asteikkomuotojen esittely. Rockkitaratraditiolle tyypillisen "bluesmaisuuuden" ja mollipentatonisuuden tarkastelu.

3. Melodis-rytmiset motiivit:

Rockkitaratraditiolle ja kelttiläiselle perinteelle tyypillisten melodis-rytmisten motiivityyppien esittelyä.

4. Koristeet:

Erilaiset melodiasoittoon liittyvät koristelutavat; erityisesti kelttiläiselle perinteelle

⁴⁸ Kelttiläisen perinnesäntimikin suhteen olen tukeutunut paljolti alan ehdottomien auktoriteettien Brendan Breatnachin ja Francis Collinsonin kirjoituksiin. Erityisesti kannattaa mainita Breatnachin "Folkmusic and Dances of Ireland" (1977) sekä Collinsonin "Traditional and National Music of Scotland" (1966). He ovat lisäksi kirjoittaneet laajat artikkelit Irlannin ja Skotlannin perinnesäntimikistä "New Grove Dictionary of Music and Musicians" -kirjasarjaan. Muista lähteistä mainittakoon erikseen vielä O'Connainin "Traditional Music of Ireland" (1978), joka on myös hyvin perinpohjainen esitys irlantilaisesta säntimikistä ja siinä käytetyistä soittimista. Edellämainittujen lisäksi olen käyttänyt useita muita alueen perinnesäntimikkä käsitteleviä kirjoja ja artikkeleita.

kappaleen liveversio vuodelta 1984.⁴⁹ "Calvary Cross" on laulettu kappale, jossa instrumentaatio koostuu kahdesta sähkökitarasta, sähköbassosta ja rummuista. "Calvary Cross" -esimerkissä analyysi kohdistuu pelkästään kappaleen lopussa olevaan pitkään kitarasooloon, kun taas "The Knife-edge"-esimerkissä sivuan jonkin verran myös varsinaisten soolo-osuuksien ulkopuolisia teemoja. Esitän analyysien yhteydessä myös niitä malleja, joiden katson olevan analysoitavien piirteiden taustalla.

Molemmat analyysikappaleet ovat mukana myös Rykodiscin vuonna 1993 julkaisemalla kokoelmalla "Watching The Dark - The History Of Richard Thompson". Tämä triplaCD esittelee hänen musiikkiaan aina Fairport Convention -ajoista nykyhetkeen. Molempia analyysiesimerkkejä voidaan siis pitää merkittävinä kappaleina Thompsonin uran kannalta. Merkittäviä ne ovat myös siinä mielessä, että ne sisältävät paljon kitaransoittoa. Edelleen ne sisältävät monia Thompsonin kitaransoitolle tyypillisiä piirteitä, kuten puolisävelaskelvenytyksiä, drone-sävelen käyttöä, sävelkoristeluja jne. Nähdäkseni molemmat analyysiesimerkit antavat näin näkökulmaa Thompsonin koko soolokitaratyylisiin.

Transkriptiot olen tehnyt itse, koska Thompsonin sooloista ei ole tietojeni mukaan julkaistu virallisia transkriptioita. Transkriptiot ovat työn lopussa, liitteessä 1. Ainoat näkemäni transkriptiot on tehnyt Joe Gore ja ne on julkaistu Guitar Player -lehdessä vuoden 1993 Richard Thompson -haastattelun yhteydessä. Ne ovat luotettavia, mutta valitettavan lyhyitä, eivätkä toisaalta käsittele analysoimiani kappaleita. Savola (1991) puolestaan on kehittänyt merkitsemistävän sähkökitaransoittoon olennaisesti kuuluvien soinnillisten piirteiden

⁴⁹ Alunperin "Calvary Cross" ilmestyi vuoden 1974 Richard & Linda Thompson -albumilla "I Want To See The Bright Lights Tonight".

6. FUUSIOITUNEIDEN TYYLIEN OMINAISPIIRTEITÄ

6. 1. SÄHKÖKITRAROCK

1. Genret:

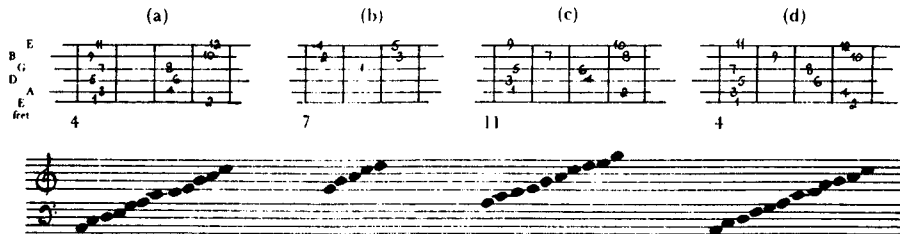
Rock ja sen erilaiset alatyylit kuuluvat afro-amerikkalaiseen musiikkitraditioon. Sheperd (1991) määrittelee afroamerikkalaisen musiikin syntyhistorian seuraavasti: Afroamerikkalaiset musiikkityylit, joihin kuuluvat mm. blues, jazz ja rock, syntyivät mustien afrikkalaisten orjien mukanaan tuoman länsi- ja keskiafrikkalaisen musiikin ja funktionaalisen tonaalisen musiikin risteytymänä⁵⁰. Eräinä yleisinä ominaispiirteinä afroamerikkalaisessa populaarimusiikissa Sheperd mainitsee 2. ja 4. iskulle sijoittuvan rytmisen painon; rytmisen "taivuttelun": soitetaan hieman iskujen edelle (on the top) tai jälkeen (lay back); melodisen "muuntelun" ("venytetyt" nuotit kuuluvat kaikkiin afroamerikkalaisen musiikin tyyliihin); melodian pentatonisuuden sekä melodisen improvisoinnin. (Sheperd 1991, 128-132.) Genrejä on tietysti lukuisia ja tässä yhteydessä keskitytään perinteiseen, bluesiin pohjaavaan soolokitaraimprovisointiin ja sen tunnusmerkkeihin.

2. Moodit/asteikot:

Rockimprovisoinnin kirjo on nykyään niin laaja, ettei voida aivan yksioikaisesti sanoa, mitkä tietyt asteikot ovat "rockia" ja mitkä eivät. On kuitenkin selvää että

⁵⁰ Funktionaalisen tonaalisen musiikin lisäksi tulee erityisesti ottaa huomioon eurooppalainen kansanmusiikkiperinne.

Example 3.7 Guitar box positions



3. Melodis-rytmiset motiivit:

Savola (1991) on analysoinut ehkä kaikkien aikojen tunnetuimman rock-kitaristin, Jimi Hendrixin, kitarasoolot erittelemällä ne motiiveiksi. Hyvin monet Hendrixin käyttämistä motiiveista ovat Savolan (ja myös kirjoittajan) käsityksen mukaan verrattain yleisiä rockkitaransoitossa ja niiden avulla voidaan varsin hyvin havainnollistaa monia tyypillisiä rockkitaratraddition piirteitä. Erityisen hyvin niistä käy hyvin ilmi rockille tyypillinen, bluesperinteestä johdettu pentatonisuus, tästä johdettuihin "laatikkoasemiin" sopivat kokosävelaskelvenytykset, rinnakkaiset intervallit sekä motiivien välitön toisto.

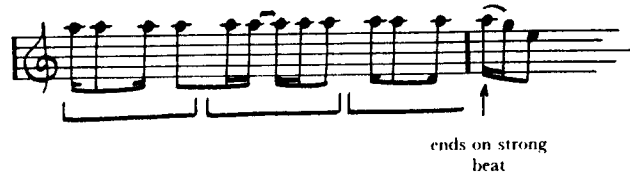
Laskeva pentatoninen sävelkulku on hyvin yleinen rockissa ja bluesissa ja Hendrixin useimmin esiintyvä motiivi muodostuuakin mollipentatonisesta asteikosta. Tämän motiivin yhteydessä venytykset ovat kokosävelaskelviä (esim. e: a-b, d-e). (Savola 1991, 101-102.). Seuraavassa motiivin eri muunnelmat ja esimerkki

Hendrixin toiseksi ja kolmanneksi yleisimmät motiivit ovat myös hyvin yleisiä rock- kitaristien sooloissa ja filleissä. Nämä motiivit perustuvat edelleen etupäässä mollipentatoniikkaan ja niissä käytettävät venytykset ovat jälleen kokosävelaskelia (esim. e: a-b). Seuraavassa jälleen esimerkki motiivien muunnelmista ja niiden käytöstä kappaleiden "Voodoo Chile (Slight Return)" (tahdit 10, 13 ja 16) ja "Highway Chile" -sooloissa. (Savola 1991, 103-106.)

Motiivi 2:

iskulle. Tätä tyylipiirrettä puolestaan Moore (1993) havainnollistaa esimerkillä:

Example 3.6 Derek and the Dominos: 'I Looked Away'



Seuraavassa tätä tyylipiirrettä havainnollistetaan Jimi Hendrixin soitossa motiivin 6 avulla, esimerkki on jälleen soolosta "Voodoo Chile":

Hendrixin sooloissa ns. legato ja glissando -fraseeraus (usein rinnakkaisina intervalleina) on tyypillisimmillään silloin kun improvisointi duurisävellajissa perustuu rinnakkaisen sävellajin mollipentatoniikalle, sekä silloin kun jotain tunnettua melodiaa koristellaan ja hiukan muunnellaan. Hän käytti rinnakkaisia oktaaveja, kvartteja, sekstejä ja jopa nooneja. Hänen suurimpia vaikuttajiaan olivat luultavasti soulkitaristi Steve Cropper, rock'n'roll-kitaransoiton tärkeä kehittäjä Chuck Berry sekä blueskitaristi Albert King. Nämä ja aiemmin mainitut seikat tulevat ilmi Savolan tutkimuksesta (1991, 101-179; 219-224; 229; 233-234; 243-

4. Koristelut:

Kuten kaikille instrumenteille, myös sähkökitaralle on aikojen kuluessa muodostunut tiettyjä soittoteknisiä keinoja, jotka ovat tälle instrumentille ja sillä soitettavalle musiikille ominaisia. Denyer (1992, 141-142) esittää neljä yleisryhmää menetelmille, joilla on mahdollisuus muunnella/koristella yksiäänistä soittoa sähkökitaralla:

- 1) Nauhaiskut (slurrit): hammer-on⁵³ (ylöspäinen nauhaisku: soitetaan sävel, jonka jälkeen isketään seuraava sävel ilman uutta plektraniskua); pull-off (nauhaniskun vastakohta: suunta alaspäinen); trillit (kahden sävelen nopea vuorottelu).
- 2) Liu'utukset (slides).
- 3) Kielen venytys, joka on eräs rocksoittotekniikan tärkeimpiä aineksia. Koskee tavallisimmin puolisävelaskelta, kokosävelaskelta tai 1 1/2 -sävelaskelta. Yksi ensinmäisistä venytystekniikkaa käyttäneistä vaikuttajakitaristeista rockmusiikissa oli James Burton.
- 4) Vibrato.

Kuten edellä mainittiin, on kielten venytys tärkeä tekijä rocksooloissa.

Yleisesti ottaen voidaan todeta, että tyypillisimmät kieltenvenytykset rockkitaransoitossa perustuvat juuri mollipentatonisen asteikon sävelille.

Yleisimmät niistä kokosävelaskelvenytyksiä, joko yksiäänisinä tai moniäänisinä (tämä moniäänisyys tarkoittaa tavallisesti sitä, että ylempi tai ylemmät nuotit pysyvät paikallaan ja alinta säveltä venytetään kokosävelaskeleen verran). Myös unisonovenytykset ovat tavallisia (nuotti venytetään unisonoon ylemmällä kielellä olevan vastaavan nuotin kanssa). Mollipentatoniselle asteikolle perustuvissa

⁵³ Käytän tässä yhteydessä englanninkielisiä nimityksiä, koska termeille "hammer-on" ja "pull-off" ei nähdäkseni ole vakiintunut kovin selkeää ja yleisessä käytössä olevaa suomenkielistä vastinetta.

tapahtuu ns. lauhdutus. Huipennus voi jäädä myös aivan soolon viimeiseen säveleen. Edelliseen yhtyy niinkään Savola (1991, 36-41): Soolon rakentumisen kannalta keskeisiä tekijöitä afroamerikkalaisessa musiikissa ovat vaihtelevuus soinnillisella tasolla sekä jännitteiden luominen ja niiden purkaminen. Melodian huippu usein soolon loppupuolella; tämä on soiton puolesta voimakkain kohta, sen jälkeen seuraa ns. lauhdutus.

6. 2. KELTTILÄINEN/BRITTIÄINEN PERINNEMUSIIKKI

1. Genret:

McCulloughin (1977) mukaan irlantilainen perinnemusiikki on nimitys, jota sen harjoittajat käyttävät tanssisävelmistä ja laulumelodioista (song airs). Musiikin yleiset muodot ja rakenteelliset ominaispiirteet vakiintuivat 1700-luvulla ja ovat säilyneet hämmästyttävän kestävinä sen jälkeen, vaikka muutoksia idiomin repertuaarissa onkin tapahtunut. (McCulloch 1977, 85.) Irlantilainen musiikki on länsieurooppalainen traditio, joka on ollut pitkään kontaktissa englantilaisen kansanmusiikin kanssa ja jonka vaikutus ulottuu siirtolaisuuden kautta myös Pohjois-Amerikkaan (Breatnach 1980, 316-317). Skotlantilaiseksi perinnemusiikiksi Collinson (1980, 70) puolestaan määrittelee kaiken (sekä kelttiläiseen että skotlantilaiseen perinteeseen pohjaavan) skotlantilaisen musiikin, mikä on levinnyt pitkiä ajanjaksoja vain suullisen perinteen kautta.

Tässä työssä käsiteltävät genret rajoittuvat tärkeimpiin tanssisävelmätyyppeihin sekä instrumentaaliaireihin johtuen aiheen rajauksesta. Breatnachin (1977) mukaan

(“small music”) eli kevyempi säkkipillimusiikki, kuten reel, strathspey, jig, hornpipe, marssit etc. Myös viulistien ohjelmisto koostuu näistä tanssimusiikin muodoista. (Collinson 1980, 75-77.) Suurin osa näistä tanssisävelmätyypeistä ovat yhteisiä koko brittiläiselle/kelttiläiselle perinteelle. Poikkeuksena täytyy mainita kuitenkin strathspey (“hidas reel”), joka on nimenomaan leimallisesti skotlantilainen tanssisävelmätyyppi. (Emerson 1971.)

Rakenteensa/muotonsa puolesta laulumelodiat ja tanssisävelmät koostuvat suurimmaksi osaksi kahdesta osasta (strain), joista kumpikin sisältää kaksi yhtä pitkää fraasia. Tanssisävelmät koostuvat aina vähintään kahdesta osasta, mutta on olemassa joitain aireja, jotka sisältävät vain yhden osan. Tyypillistä on, että jokainen kahdeksan tahdin osa jakaantuu kahteen neljän tahdin fraasiin, joista jälkimmäinen on pieni muunnelma edellisestä. Jokainen neljän tahdin fraasi jakaantuu myös kahden tahdin fraaseihin, joista jälkimmäinen on ikäänkuin vastaus edelliseen (tämä pätee joskus myös neljän tahdin fraasien kohdalla). Käytettäessä fraasien kohdalla A, B etc. -erottelua, saadaan useita tapoja, joilla niitä yhdistellään. Tanssimusiikissa tavallisin fraasimuoto on A A' B B', jolloin kerrattu fraasi modifioidaan joko osan lopettavaksi tai sopivaksi siirtymäksi seuraavaan osaan. On syytä muistaa, että nämä fraasit eivät jakaudu aina täysin tahtiviivojen mukaan, vaan usein tahdin lopussa olevat kaksi kahdeksanosanuottia kuuluvat seuraavaan fraasiin (muodostaen kohotahdin). (Breatnach 1977, 15; 56-60; 89.)

2. Moodit/asteikot:

Breatnacin (1977) jakaa irlantilaisen perinnesävelmämusiikin melodioitten puolesta neljään ryhmään, joiden alkuperäisnimitykset niiden solfanimien mukaan ovat

kappaleen alkamista duurityyppisessä moodissa (esimerkiksi joonisessa) ja päättymistä rinnakkaismolliin. (Collinson 1966, 4-22.)

3. Melodis-rytmiset motiivit:

Tanssisävelmistä ja laulumelodioista voidaan tietysti etsiä myös motiiveja, jotka saattavat olla joko rytmisiä tai melodisia (tai molempia). Esimerkiksi motiivi GED on hyvin yleinen irlantilaisessa perinnesävelmuusiikissa. Koko kappale saattaa perustua parille motiiville ja niiden muunteluille: melodinen motiivi saattaa saada uuden rytmisen muodon tai rytmisen motiivi uuden melodisen kaavan. Melodisen motiivin inversiot ja transponoinnit ovat myös tavallisia. Toisaalta jotkut kappaleet saattavat koostua motiivien ohella myös laajemmista formuloista. Myös keskittyminen melodioissa muutamille sävelille ja niille jatkuvasti tapahtuva palaaminen on tyypillinen piirre tanssisävelmuusissa. (O'Cannain 1979, 34-38.). Seuraavassa esimerkki viimeisimmästä ilmiöstä:



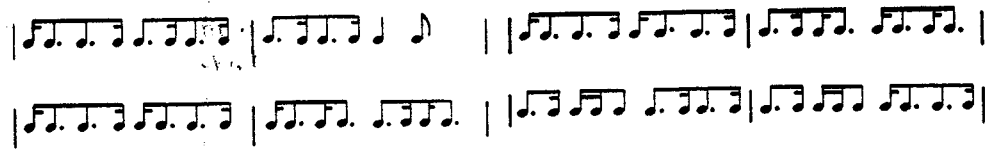
Figure 3.1 Reel: 'Woman of the House'

30 FRAHER'S JIG



Collinsonin (1966) mukaan on olemassa lyhyitä, mutta selvästi skotlantilaisiksi tunnistettavia melodisia kuvioita ("thumbprints"), jotka luovat kappaleisiin

muodoista. "Scots snap" on skotlantilaisen rytmiiikan perustekijä. (Collinson 1966, 28-29; Emerson 1971, 145-146.):



4. Koristelut:

Breatnachin (1977) mukaan alkuperäinen irlantilainen perinnesäestys on nimeltään melodista, eikä siinä käytetä modulaation tai harmonisen säestyksen muotoja (lukuunottamatta borduna-äänten käyttö soitinsäestyksessä). Yksi tärkeä ominaispiirre musiikissa liittyy melodisen linjan koristeluun. Ornamentoinnissa on kolme päämuotoa: koristelu, variaatio sekä rytminen muuntelu. Yksittäisessä esityksessä voi löytää esimerkkejä kaikista kolmesta muodosta. Laajasti ajatellen ensimmäinen tai kolmas saattavat kuitenkin olla hallitsevia, johtuen soitettavasta instrumentista tai alueellisesta tyylistä. Esimerkiksi säkkipillin soittajat suosivat paljon melodisia koristeluita sisältävää soittotyyliä, koska se sopii kyseiselle soittimelle. (Breatnach 1977, 94.)

Tämän koristelun ydin on siinä, että kolmesta korusävelestä nimenomaan toinen on lyhyin mahdollinen (kosketetaan mahdollisimman kevyesti sormella), muuten se kuulostaa triolilta, jonka etuliitteenä on korusävel. O'Cannain (1978, 92-93) huomauttaa että tämän tyylinen roll on mahdoton tehdä avoimella kielellä, mutta esittää myös avoimella kielellä soitetun roll-koristelun. Krassen (1976, 15-16) puolestaan korostaa että roll-koristelussa melodianuottia alempi koristesävel on usein korotetussa muodossa (eli puolisävelaskelta matalampi kuin melodianuotti, vaikka tuo sävel muutoin esiintyisi kappaleen aikana palautetussa muodossa (esim. C-miksoydyinen: Gagf#G). Säkkipillinsoitossa käytetään kahden, kolmen ja neljän korusävelen ryhmiä koristelevaan melodiapillin kahta matalinta nuottia. Tämä koristelu tunnetaan nimellä "cranning". Sen idea on siinä, että jokainen korusävel katkaisee koristeltavan nuotin eli korusävelet eivät kuullostaa peräkkäisiltä. Intervallien täyttö tarkoittaa sävelten lisäämistä intervallien väliin, yksinkertaisimmassa muodossaan terssin väliin. Tällöin triolista BDB tulee BC#DB tai EGE-triolista tulee EF#GE. (Breatnach 1977, 95-97.)

On luonnollista, että tradition kannalta tärkeät instrumentit ovat jättäneet jälkensä siihen musiikkiin mitä soitetaan. On myös mahdollista tunnistaa joitain kaavoja musiikissa, jotka ovat johdettavissa tiettyjen instrumenttien soittotavoista (esimerkiksi viulu ja säkkipilli). Esimerkiksi irlantilaiselle musiikille tyypillinen koristelutapa "cranning" on johdettavissa nimenomaan Uillean pipesin soittotekniikasta. (O'Cannain 1978, 42-43.)

Erilaiset säkkipillit (Uillean pipes, Highland bagpipe, Northumbrian small pipes) ovat ehkä leimallisimpia soittimia nimenomaan kelttiläiselle perinteelle. Luultavasti mieleenjäädin ominaisuus tämän instrumentin kohdalla on drone

Koristesäveliä skotlantilaisesta lauluballadista (korkeiden koristesävelien alkuperä luultavasti säkkipillimusiikissa)
(Collinson 1966, 27)



Throws/grips; Highland baggipen soittotyylissä käytettäviä koristesävelien ryhmiä, jotka tulevat ennen melodianuottia. (Collinson 1975, 162)



Esimerkkejä melodianuottien alapuolisista koristesävelistä Highland baggipen soitossa (Cleary 1982, 19-20.)

a) Slurs

b) Echo beats



Irlantilainen Uillean pipes ja pohjoisenglantilainen Northumbrian smallpipes ovat rakenteeltaan ja soittotyyliltään keskenään samantyyppisiä, eroten hieman skotlantilaisesta säkkipillistä. Molempien soittotyyliin kuuluu yhtenä piirteenä staccato, jolloin koristesävelten käyttö ei ole yhtä yleistä (näillä soittimilla mahdollista soittaa staccatona ilman koristesäveliä). Uillean pipesin soittajat käyttävät monenlaisia koristesäveliä, mutta huomattavasti pienemmässä mittakaavassa. Northumbrian smallpipeen soittajat käyttävät myös koristesäveliä jonkin verran, mutta suljetun melodiapillin vuoksi niiden käyttöön ei ole teknistä pakotetta (Cocks - Baines - Cannon 1984, 110). Bordunapillien käytön funktiossa ei ole juuri eroa Highland bagpipeen verrattuna, tosin niiden määrä eroaa. (Collinson 1975, 88-89, 120.) Seuraavassa esimerkkejä sekä Uillean Pipesin soitossa käytettävistä että myös muuten irlantilaiselle perinteelle tyypillisistä koristesävelistä:

4) Cranning (erityisen tyypillinen Uillean pipesin soittotyylissä) (Breatnach 1977, 95-97)



Grace notes (Buckley 1979, 123)

Uillean pipesille tyypillisiä
(myös huilu ja tinapilli)



jonkin verran korkeammalla kuin luonnollinen F taidemusiikissa. On selvää, ettei tätä nuottia pysty tällä tavoin toteuttamaan instrumenteilla, joilla ei ole mahdollista varioida sävelkorkeutta. Samalla tavalla koristeellinen nuotti on C, joka sijaitsee arviolta B ja D -sävelten puolivälissä. (Breatnach 1977, 13-14.) Buckley (1979) viittaa edelleen tähän Uillean pipesin kannalta tärkeään tekniikkaan ja mainitsee 3. ja 7. asteen sävelet (F' ja C') siihen parhaiten soveltuviksi. Tämä esitykseen väriä antava tekniikka soveltuu erittäin hyvin hitaisiin aireihin, mutta sitä käytetään jonkin verran myös tanssimusiikissa. (Buckley 1979, 125.) Tätä ilmiötä on kuvattu nuottikuvassa seuraavasti (O'Cannain 1978, 86):



Toinen perinnesmusiikkisoitin, jota tässä yhteydessä sivutaan on viulu. Tärkein koristelutapa, joka liittyy irlantilaiseen viulunsoittoon on ns. roll, joka jo esiteltiin muiden koristelutapojen yhteydessä. Toisaalta viulistit käyttävät myös yksittäisiä koristesäveliä erottamaan samankorkuisia melodianuotteja. Tätä koristelutapaa kutsutaan nimellä "cutting". Näitä korkeita, melodianuotin yläpuolisia säveliä käytetään myös yksittäisten nuottien koristeluun (monesti triolin koristeluun ilman että kyseessä olisi roll).⁶⁰ (O'Cannain 1978, 95-98.) Seuraavassa esimerkkejä erityisesti irlantilaiselle viuluperinteelle tyypillisistä koristelutavoista:

Single grace notes (Breatnach 1977, 95-97.)



2) Double grace notes (Breatnach 1977, 95-97.)



⁶⁰ Tämä koristelutapa soveltuu erityisen hyvin avointen kielten koristeluun ja on täten hyvin siirrettävissä kitaralle.

joskus pienen tai suuren terssin verran. Viulisteilla se on ylöspäinen ja sisältää puolisävelaskeleen tai sitä pienemmän muutoksen sävelen korkeudessa. Se esiintyy kaikkein yleisimmin korkean F-nuotin kohdalla, välillä E-F. Tämän tyylikeinon alkuperä saattaa olla Uillean pipesin soittajien tavassa varioida kyseistä nuottia. (O'Cannain 1978, 95-104.) Uillean pipesin soitossa liu'utukset sijoittuvat yleensä E ja F# -sävelten välillä, mutta myös kaksiviivaisen C:n alueella (alennettu 7. aste). Säveliä saatetaan korostaa myös soittamalla se aluksi hyvin kevyesti ja sitten voimakkaammin. Tämä "tipping"-tekniikka on yleinen sekä Uillean pipesin että viulun kohdalla. (Buckley 1979, 124.)

Tärkeä ominaisuus irlantilaisen perinnemusiikin melodisessa karakterissa on myös nuottien muuntelu. Tällä tarkoitetaan nuottia, joka esiintyy kappaleen aikana sekä korotetussa että palautetussa muodossa. Esimerkiksi joissain melodioissa asteikon seitsemäs sävel on 1. esiintymiskerralla luonnollinen ja 2. kerralla korotettu (D: c, c#). Tämä tyylikeino on melko tavallinen tanssisävelmissä, eikä kysymys ole tällöin yleensä moodin vaihtumisesta. (O'Cannain 1979, 27-28.)

Rytmiikka kuitenkin viittaa vahvasti perinnesävelmusiikkiin ja oletankin, että soolon melodisen materiaalin tarkempi analyysi paljastaisi myös melodisesta materiaalista selviä perinnesävelmusiikin vaikutteita. Kuten jo aikaisemmin mainittiin, on Thompson saattanut käyttää soolonsa mallina jopa jotain perinteistä strathspey-sävelmää. Näiden asioiden selvittäminen on kuitenkin tämän tutkimuksen tavoitteiden ulkopuolella. Pelkän modaalisuuden esittäminen perusteena siitä, että melodinen materiaali olisi perinnesävelmusiikista omaksuttua, ei mielestäni ole riittävä.

3. Melodis-rytmiset motiivit:

Yksi melodiikkaan ja rytmiikkaan liittyvä huomio on se, että Thompsonilla on tapana toistaa tiettyä melodis-rytmistä motiivia peräkkäisinä sarjoina. Tähän ilmiöön rockimprovisoinnin kohdalla viittaa mm. Moore, lisäksi tämä motiivin välittömän toiston periaate on havainnollistettu Hendrixin kohdalla (ks. esimerkit). Poikkeuksena Thompsonin kohdalla on se, että motiivien iskutus ei välttämättä aina muutu. "Calvary Cross" -soolo perustuu lähes kokonaan tähän erilaisten motiivien toistoon (nähdäkseni selvä merkki improvisoidusta soolosta!). Tämän piirteen voi siis kiistatta katsoa olevan peräisin rockimprovisoinnin traditiosta, kuten edellä asia on havainnollistettu. Seuraavassa esimerkkejä kyseisestä ilmiöstä "Calvary Cross" -esimerkissä:

The image shows three staves of musical notation for the piece "Calvary Cross". The first staff begins at measure 59 and ends at measure 60. The second staff begins at measure 61 and ends at measure 63. The third staff begins at measure 73 and ends at measure 74. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings like 'B' and 'R' above the notes in the second staff. The music is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef.

skotlantilaiseen tanssimusiikkiin.⁶¹

Seuraavassa esimerkkejä "Calvary Cross" -soolon rytmiikasta:

The image shows three staves of musical notation. The first two staves are melodic lines with measures 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The third staff shows a drone accompaniment starting at measure 55, with measures 56 and 57. A dashed line indicates the drone continues until the end of the solo. The text 'drone soi jatkuvasti lähtien' is written below the third staff.

4. Koristelut:

Drone-sävelen käyttö melodialinjan tukena on yksi Thompsonille leimallinen soittotekninen piirre, mikä erottaa hänet monista "tavalliseen" rocktraditioon pohjaavista soittajista. Drone-sävelten käyttöön on erittäin leimallista koko Brittein saarten perinnesiikkitraditiolle, sekä erityisesti sellaisille soittimille kuin säkkipilli ja viulu. Richard Thompsonin soolot sisältävät usein dronen käyttöä, kuten myös molemmista esimerkkisooloista voi havaita. Esimerkissä "Calvary Cross" Thompson käyttää dronea jopa soolon puolivälistä lähes loppuun saakka, mitä voidaan näin pitkässä kitarasoolossa pitää todella huomattavana seikkana (kts. soolon transkriptio). Lisäksi hän käyttää lyhyempiä drone-säveliä soolon alkupuolen motiivien yhteydessä. Edelleen Thompson luo vaikutelmaa koko soolon läpi jatkuvasta drone-sävelestä palatessaan tässä soolossa suhteellisen usein moodin pohjasävelelle.

Kieltenvenytysten suhteen Thompson suosii suhteellisen paljon

⁶¹ Tähän näkemykseen yhtyy myös Berman (1993).

Melodiakoristelu lienee yksi tunnistettavimpia piirteitä koko kelttiläisessä traditiossa. Seuraavassa esimerkkejä Thompsonin käyttämistä koristesävelistä ja niiden kommentointia aikaisemmin esitettyjen, perinnesävelissä esiintyvien koristelutapojen pohjalta:

The image displays four lines of musical notation in treble clef, illustrating melodic ornamentation. The first line shows measures 35 and 36, both with a G chord. The second line shows measures 8 and 10, with G and Am chords. The third line shows measures 12 and 14, with G and Am chords. The fourth line shows measures 16, 17, and 18, with G, F, and Am chords. The notation includes various ornaments such as grace notes, slurs, and specific fingerings like (B) and (b+).

Kyseisissä esimerkeissä Thompson koristelee melodianuotteja sekä ylä- että alapuolisilla koristesävelillä. Käsitkseni mukaan näiden yksittäisten, melodianuotteihin nähden suuren ylä-tai alapuolisen intervallin sisältämien koristesävelien alkuperän voidaan katsoa olevan skotlantilaisessa perinnesävelissä. Tälle traditiollehan on tyypillistä tällaisten koristesävelten käyttö sekä soitinmusiikissa (erityisesti säkkipillin kohdalla) että myös laulumusiikissa. Esimerkkejä tällaisista koristesävelistä on esitetty aikaisemmin perinnesävelin tyylipiirteiden kohdalla (sivu 64). Lisäksi kitaristin mieltymys tällaisiin koristeluihin (etenkin säkkipillimusiikissa) on havainnollistettu myös jo aiemmin.

joko ala- tai keskirekisteristä. Tämä liike tehdään kerran tai useasti ja yleensä lopetetaan ylärekisteriin (Moore 1993. 73-75). Lisäksi melodian huipennus sijoittuu useimmiten soolon loppupuolelle. Soiton teho, voima ja rekisterin kohoaminen kohdistuvat huipennukseen, jonka jälkeen tapahtuu ns. lauhtutus. Huipennus voi jäädä myös aivan soolon viimeiseen säveleen. (Backlund 1983, 77; Savola 1991.) Liitteenä olevaan transkriptioon on merkitty dynamiikan voimistumisen kautta tapahtuvat sointiväriin⁶² muutokset suhteessa melodialinjan nousuun. Näin ollen dynaamisen rakenteen puolesta soolon malli voidaan palauttaa rockkitaransoiton traditioon. On tietysti syytä mainita, ettei tämä tyylipiirre ole ainoastaan rockmusiikille tyypillinen, sitähan löytyy myös muista musiikillisista traditioista (esim. taidemusiikki). Näin ollen tämän musiikillisen piirteen todellinen alkuperä lienee jossain muualla, mutta tässä yhteydessä katson sen kuuluvan rockmusiikin vaikutuksen piiriin.

7. 2. "THE KNIFE-EDGE"

1. Genret:

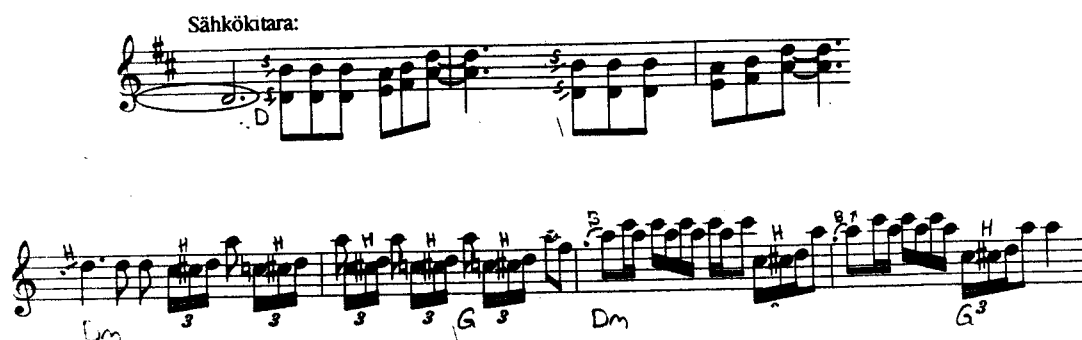
Kyseinen analyysiesimerkki perustuu vahvasti kelttiläiseen perinteeseen jo sävelmätyyppien tasolla. Sävellyksessä on kolme osaa ja ne ovat perinnesävellyksessä ehkä eniten tavattavia instrumentaalimusiikin muotoja. Ensimmäinen osa on hidas Air, toinen osa puolestaan Jig ja kolmas Reel. Koska kyseessä on tässä suhteessa niin

⁶² "Soundia" voidaan käsittääkseni tarkastella kahdella tavalla. Ensimmäkin tarkoitan nimenomaan Thompsonin sähkökitarasoundia, joka on rockkitaristeille tyypillinen putkivahvistinsoundi. "Calvary Cross" -esimerkissä on havaitaan hyvin putkivahvistimen soundille tyypillinen dynaamisuus: särön määrä kasvaa soiton voimistuessa ja äänenvoimakkuuden kasvaessa. Tämä muutos on paralleelinen musiikin muuhun dynamiikkaan, johon jo edellä viittasin. Toisaalta tarkoitan "soundilla" myös sitä musiikillisten tyylipiirteiden muodostamaa kokonaisuutta, joka luo mielikuvan tietynlaisesta soinnista (esimerkiksi "kitara säkkipillinä" -soundi).

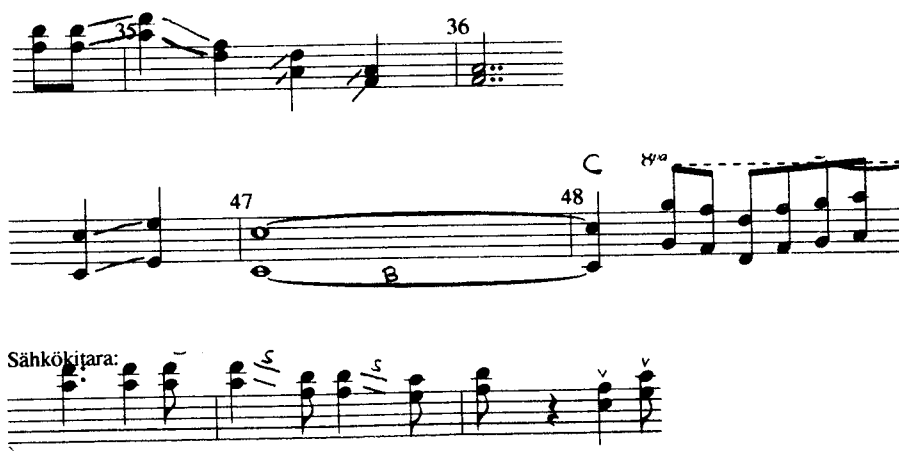
sooloosuuksissa esiintyvistä motiivista, joka on nähdäkseni selvästi johdettavista perinnemusiikista. Kyseisessä esimerkissä toteutuu juuri perinnemusiikissa esiintyvä taipumus palata jatkuvasti tietyille sävelelle:



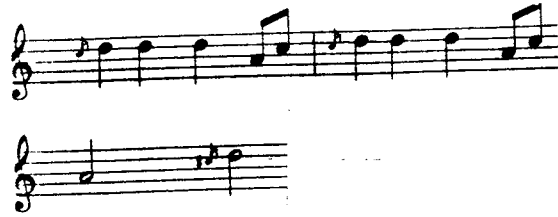
Kuten "Calvary Cross" -soolosta, löytyy rockimprovisoinnille tyypillistä melodis-rytmisen motiivin toistoa myös "The Knife-edge" -esimerkistä, etenkin Jig- ja Reel-osista. Seuraavassa esimerkkejä:



Edelleen löytyy esimerkkejä rinnakkaisista intervalleista:



Reel:



Esimerkissä on havainnollistettu Thompsonin käyttämiä koristeluja, jotka sisältävät lähinnä kaksi koristesäveltä. Nämä ovat hyvin samanlaisia verrattuna etenkin irlantilaisessa perinnesävelissä käytettäviin koristelutapoihin (double grace notes, grace notes; sivu 65). Lisäksi osa näistä sisältää melodianuottiin nähden sekuntia suuremman ylöspäisen intervallin, mikä viittaa perinnesävelin suuntaan (suuret melodiset hyppyt hyvin tavallisia perinnesävelin melodiakoristelussa). Toisaalta jotkut tällaisista koristeluista lienevät hyvin tyypillisiä monissa muissakin sävelkityyleissä, myös rockissa.

Air:



Edellä esitetyt, kolmen ja neljän koristesävelen ryhmät sisältävät käsitykseni mukaan erityisesti roll-koristelutavan aineksia. Vaikkeivat Thompsonin käyttämät

havaittavissa samanlaisia rakenteita kuin edellisessä esimerkissä. Näkemykseni ei kuitenkaan ole se, että dynaamisten vaihteluiden vähyys olisi nimenomaan perinnemusiikin vaikutusta, onhan tällainen dynaaminen stabiilisuus usein tyypillistä myös rockille. Myös soolojen lyhyys ja se, että kysymys on enemmän sävelletystä instrumentaalikappaleesta, saattaa tässä esimerkissä vaikuttaa asiaan.

7. 3. ANALYYSIN KOMMENTOINTIA:

Dronesävelen käyttö lienee selvimpiä soittoteknisiä ominaispiirteitä Richard Thompsonin soolokitaroinnissa. Tältä osin perinnemusiikin vaikutus on selvää. Hän ei myöskään tukeudu pentatoniseen bluesasteikkoon eikä ns. bluesboxeihin. Edelleen yksi selvä piirre, missä Richard Thompsonin soitto eroaa perinteisestä bluespohjaisesta soittotyylisestä on hänen tapansa venyttää kieliä. Melko paljon hän suosii puolisävelaskelvenytyksiä, esimerkiksi asteilla 3-4, #7-8, b2-2, #4-5. Tällaisille sävelasteille sijoittuvia kieltenvenytyksiä voidaan nähdäkseni pitää rocktraditiossa huomattavasti harvinaisempina kuin pentatoniseen bluesasteikkoon sijoittuvia kokosävelaskelvenytyksiä. Kuten Gore (1991, 61) toteaaakin, eivät Thompsonin käyttämät puolisävelaskelvenytykset sovi pentatoniseen bluesasteikkoon. On nähdäkseni perusteltua olettaa, että näille venytyksille on esikuva nimenomaan perinnemusiikin traditiossa, varsinkin kun tätä käsitystä vahvistetaan biografisessa osuudessa esitetyillä kitaristin omilla kommentteilla (niissä hän viittaa mm. irlantilaisten säkkipillinsoittajien tapaan venyttää nuotteja ja pyrkimykseensä imitoida tätä tapaa). Viittaan tässä yhteydessä myös aiemmin O'Cannainin (1978) mainitsemaan sävelkorkeuden variointitekniikkaan ("popping"), joka yhdistettynä ylöspäisiin liu'utuksiin

esimerkeissä käynyt läpi. Osa näistä koristelutavoista on ominaisia nimenomaan tietyille instrumenteille (esimerkiksi säkkipillille tai viululle). Toisaalta myös rockkitaransoitolle on tyypillistä melodianuottien koristelu (hammer-on-, pull-off -tekniikat sekä trillit). Osa Thompsonin käyttämistä koristeluista on sellaisia, joita voi kyllä pitää melko yleisinä rockkitaratradiotissa (esimerkiksi hammer-on ja pull-off -tekniikka yhdistämällä tuotetaan juuri samanlainen kahden koristesävelen ryhmä, jota vastaa double gracenotes -esimerkki perinnemusiikissa; samoin nopea trilli sekä yksittäiset koristesävelet ovat tavanomaisia rocksoitossa). On siis hiukan ongelmallista ryhtyä spekuloiimaan sillä, mitkä kaikki koristelutavat on omaksunut perinnemusiikista ja mitkä taas ovat rockmusiikille ja käytettävälle soittimelle sinänsä olennaisia. Kuitenkin osalle sävelkoristeluista on mielestäni relevanttia hakea malli perinnemusiikin traditiosta. Tähän viittaavat esimerkiksi ne koristesävelet, jotka sisältävät suuren hypyn melodianuottiin nähden (ollen joko melodianuotin ala- tai yläpuolella). Tällöin voidaan olettaa mallien löytyvän esimerkiksi skotlantilaisesta traditiosta (suuret intervallit koristesävelen ja melodianuotin välillä), sekä tietyt soittimellisista koristelutavoista (esimerkiksi ns. cranning Uilleann pipesin kohdalla sekä cutting -tekniikka, joka ominaista viulisteille sekä korkeat koristesävelet Highland bagpipen soitossa). Voi myös nähdäkseni olettaa, että Thompsonin soitossa esiintyvien melodisten hyppyjen yleisenä semanttisena mallina toimisi paljolti juuri skotlantilainen traditio, jossa osittain sävelkoristeluilla luodaan suuria melodisia hyppyjä. Myös useamman koristesävelen ryhmä, eli roll, tuntuu vaikuttaneen Thompsonin tapaan koristella nuotteja.

skotlantilaisen perinnemusiikin tärkeimpiä tyylipiirteitä. Lisäksi kitaristin omat kommentit tukevat tätä ajatusta. Erityisesti "Calvary Cross" -soolosta voidaan todeta yhteenvetona, että siinä on kuultavissa Bermanin (1993) mainitsema "kitara säkkipillinä" -tyyppinen kokonaissoundi, kun voimakas dronen käyttö yhdistyy leimallisesti skotlantilaiseen rytmikkaan, sävelkoristeluihin sekä rockkitaristeille epäortodoksisiin venytyksiin sekä miksolyydiseen moodin perustuvaan melodiikkaan. Thompsonin varsinainen kitarasoundihan taas toisaalta on hyvin tyyppillinen rockkitaristien keskuudessa. "The Knife-Edge" puolestaan perustuu melodisen ja rytmisen materiaalinsa puolesta niin selvästi perinteisille kelttiläisen musiikin tyylipiirteille ettei sitä siltä osin ole syytä kommentoida.

Sooloissa on siis paljon piirteitä, joiden alkuperän voidaan kiistatta katsoa olevan kahdessa, nykyisin hyvinkin kaukana toisistaan olevassa traditiossa (nämä traditiothan ovat tietysti aikoinaan jo kerran sulautuneet toisiinsa afro-amerikkalaisen musiikin syntyessä). Myös Thompsonin kohdalla tämä musiikillinen synkretismi pohjaa ainakin osittain elementtien samankaltaisuuden/yhteensopivuuden hypoteesille. Tähän myös kitaristi itse viittaa implisiittisesti jo edellä lainatuissa haastattelulausunnoissa:

" - - Kuuntelen myös paljon irlantilaista ja northumbrialaista säkkipillimusiikkia, jossa on tietynlainen soundi, korusävelineen ja koristeluineen, mikä on erittäin hyvin siirrettävissä kitaralle..."

" - - Kelttiläisessä musiikissa on myös pitkä perinne nuottien venyttämisen suhteen..."

Näissä lausunnoissa hän toteaa sävelten venyttämisen, tai tässä tapauksessa ehkä paremminkin portamenton, sekä sävelkoristeluiden olevan olennainen osa nimenomaan erilaisten säkkipillien soittotyyliä. Samalla hän myös epäsuorasti

toisen maailmansodan aikana aloitti rock'n'rollin syntymiseen johtaneen akkulturaatioprosessin, niin amerikkalaisen rock'n'rollin ja Tin Pan Alley -tradition sekoittuminen englantilaiseen skiffle- ja Music Hall -traditioon muodosti toisen, brittirockin syntymiseen johtaneen akkulturaatiovaiheen. Vastaavasti brittirockin suosio (ja brittimuusikoiden tapa yhdistellä melko vapaasti erilaisia tyyli-vaikutteita) sai myös yhdysvaltalaiset levy-yhtiöt tarkistamaan suhteensa erilaisiin musiikinlajeihin, mikä taas johti eri musiikkityylien vapaampaan yhdistelyyn Yhdysvalloissa. Syntyi joukko uusia musiikinlajeja (esim. amerikkalainen folkrock, psykedeelinen rock, soul); tätä vaihetta Heinonen nimittää rockmusiikin kolmanneksi akkulturaatiovaiheeksi, jossa Englanti toimi antavana ja Yhdysvallat saavana osapuolena. Brittiläinen folkrock ja sen synty voidaan nähdä yhtenä seuraavista askeleista tässä prosessissa, eli amerikkalainen folkrockaalto sekä Dylanin musiikki yleensäkin toimi taas puolestaan vaikuttajana ja esikuvana, jonka ideaa (sovittaa kansanmusiikin muotoja rockyhtyeelle) soveltaen Fairport Convention loi Brittein saarten perinnemusiikkia hyödyntävän tyylin. Kyseessä ei ehkä ole neljäs itsenäinen akkulturaatiovaihe, mutta kuitenkin selvä jatko tässä prosessissa, jossa amerikkalaiset ja englantilaiset muusikot vuoroin vaikuttavat toistensa musiikkiin. Folkrock 1960-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa (tunnetuimpina niminä Dylan & The Band sekä The Byrds) sai siis puolestaan osaltaan Thompsonin ja muut Fairport Conventionin jäsenet tarkistamaan suhdettaan oman maansa perinnemusiikkiin. Tätä kautta yhtye päätyi ratkaisuun, jossa he loppujen lopuksi hyödynsivät Brittein saarten traditiota. Tätä voitaisiin pitää luontevana jatkona Heinosen esittämille rockmusiikin akkulturaatiovaiheille: tällä kertaa Yhdysvallat toimi jälleen antavana osapuolena ja Englanti saavana osapuolena (folkrock Yhdysvalloissa syntynyt ilmiö, joka vaikutti osaltaan Fairport Convention päätökseen hyödyntää kotisaartensa perinnemusiikkia, kuten mm.

yksilöllinen muusikko, jonka toteuttamat musiikilliset ratkaisut eivät ole juurikaan seuranneet rockmusiikin valtavirtaa). Thompson on edelleen jatkanut oman tyylinsä kehittämistä, laajentaen sitä niistä puitteista, joissa Fairport Convention loi musiikkiaan. Myös brittiläinen folkrock voidaan nähdä alunperin muutaman yksilön pyrkimyksenä löytää omaperäinen ja omia juuria korostava musiikkityyli, johon tosin malli tuli Amerikasta. Kuten Thompson on itse todennutkin, oli erottautuminen bluespohjaisesta rockista aluksi (Fairport Conventionin aikana) hyvinkin tietoinen liike (Gore 1991, 61). Thompson on lisäksi korostanut kotiympäristöstään saamiaan monenlaisia musiikillisia vaikutteita oman musiikillisen tyylinsä yhtenä lähtökohtana. Siihen, olisiko Richard Thompsonista tullut näin voimakkaasti perinnesiikkia korostava rockmuusikko ilman aikaa Fairport Conventionissa ja 1960-luvun puolivälin folkrock-ilmiota, en voi tietenkään tyhjentävästi vastata, mutta uskaltaisin kuitenkin väittää että ei.

Kulttuurit ja musiikit eivät suinkaan abstrakteina rakenteina sulaudu toistensa kanssa, eikä musiikillista muutosta tietenkään tapahdu ilman kognitiivista muutosta. Kun asiaa sitten tarkastellaan semanttisten mallien/kognitiivisen näkökulman eli skeemojen tasolla, voidaan edellä esitetyn analyysin pohjalta todeta, että osittain juuri perinnesiikkista omaksutut vaikutteet ovat muuttaneet ja laajentaneet Richard Thompsonin soittotyyliä. Tällöin voidaan katsoa uusien elementtien sekä muuttaneen että integroituneen osaksi perinteistä soittotyyliä, joksi tässä tapauksessa käsitetään rockkitaransoiton traditio. Esimerkiksi se, että kitaristiin on vaikuttanut Uillean Pipesin soittajien tapa varioida tiettyjä sävelkorkeuksia ja näin "venyttää" nuotteja, näkyy musiikillisella tasolla etenkin kitaristin tavassa suosia myös perinteiseen pentatoniseen bluesasteikkoon "sopimattomia" kieltenvenytyksiä. Samoin ymmärrän sävelkoristelussa

Kognitiivisessa mielessä puolestaan viitataan teoreettisessa osassa esitettyyn käsitykseen siitä, kuinka yksilön olemassaolevat skeemat muuttuvat kokemuksen kautta, assimilaation ja akkomodaation yhteisvaikutuksesta (Gaver & Mandler 1987).

Musiikillista vaikutussuhdetta koskevat analyysit herättävät usein keskustelua ja toteaisinkin, ettei sen todistaminen tietyssä sävellyksessä/improvisaatiossa ole aina kovin yksioikoista. Näkemykseni mukaan siihen liittyy aina myös tutkijan subjektiivista tulkintaa. Myös siihen, että jotkin musiikilliset piirteet kuulostavat tietynlaisilta vaikuttaa usein kappaleen luoma konteksti. Tässä tapauksessa on kuitenkin kysymys suhteellisen selvästä esimerkistä, jossa evidenssin pitävyyttä on vaihdistettu myös biografisen ja historiallisen materiaalin avulla. Lisäksi tässä tapauksessa on pitäyditty semanttisen mallin käsitteessä eli havainnollistettu yleisiä tyyllillisiä vaikutteita eikä ole jäljitetty mitään tiettyjä kappaleita (episodisia malleja).

Olen myös tietoinen, ettei sovellutukseni ole välttämättä tehnyt täysin oikeutta sille synkretismin alkuperäiselle määritelmälle, jossa se käsitettiin ”tendenssiksi tunnistaa ne elementit uudessa kulttuurissa, joissa on samanlaisia elementtejä vanhan kulttuurin kanssa, tehden mahdolliseksi kontaktin kokevien ihmisten siirtymisen yhdestä toiseen ja jälleen takaisin, psykologisesti vaivattomasti” (Waterman 1990b, alunperin Herskowitz). Tällöin on kysymys vanhojen kulttuuripiirteiden säilymisestä kun vanha kulttuuri sulautuu tai mukautuu johonkin toiseen kulttuuriin. Toisaalta myös Richard Thompsonin voidaan nähdä säilyttävän vanhoja kulttuuripiirteitä yhdistäessään vanhan perinnesäilyttämisen elementtejä moderniin rockmusiikkiin ja sähkökitarointiin. Käsittelemässäni ilmiössä ei ole kuitenkaan kysymys täysin

tunnistettava musiikin muoto. Niin paljon englantilaista kulttuuria on jäänyt amerikkalaisen ja eurooppalaisen kulttuurin jalkoihin... Luulen, että amerikkalaista kulttuuria on mahdotonta välttää. Ja sinulla on oltava myös oma identiteettisi... Mutta väistämättä se sekoittuu amerikkalaiseen kulttuuriin mikä on hyvin dominoivaa, joten kuinka sitten soitatkaan rock´n´rollia, ja voit soittaa sitä niin että se on hyvin pitkälti irrotettu juuristaan, se on yhä rock´n´rollia; se on amerikkalainen musiikkimuoto, johon on lisätty hieman (brittiläisiä) vaikutteita. Et voi päästä siitä (amerikkalaisuudesta) täydellisesti eroon.”⁶³

(Pearson 1994, 1; 4.)

Tässä työssä on käsitelty Richard Thompsonin musiikista vain yhtä osa-aluetta, soolokitarointia. Tässä on pitäydytty lähinnä aiheen rajauksen (mahdollista käsitellä näin suppeassa työssä) ja saatavilla olevan materiaalin vuoksi. Toisaalta rajaus näin spesifiin aiheeseen saattaa tehdä työstä hieman vaikeasti lähestyttävän joillekin lukijoille. Jatkotutkimuksen kannalta olisikin mielenkiintoista tutkia samantapaisesti myös Thompsonin laulunkirjoitustyyliä. Tämän lisäksi voisi mahdollisen haastattelun ja/tai biografisen aineiston kautta valottaa lisää hänen tyyliensä taustalla mahdollisesti vaikuttavia arvoja ja asenteita. Tällainen tutkimus vaatisi kuitenkin hyvin laajan aineiston ja olisi suuritöistä. Edelleen, laajemmassa mittakaavassa antanee myös nykyinen musiikillisten synteiesien ja uusien tyylien tulva (esimerkiksi ns. world music -ilmiö, uusi suomalainen nykykansanmusiikki, uudet populaarimusiikin tyyliuunnat) monia mahdollisuuksia tutkia vastaavanlaisten ilmiöiden syntyä ja olemusta.

⁶³ "What I'm trying to do is give the music an identity or to give England an identifiable form of music. So much of English culture has been swamped by American and Europe...I think American culture is kind of unavoidable and you have to deal with it somehow. And you also have your own identity and your own identity that you come from...But inevitably it mixes with American culture which is very dominant so however you play rock´n´roll, and you can play it far removed from its roots, it's still rock´n´roll, it's still an American music form and there's some influence in there. You can't get totally away from it."

- Denselow, R. 1975. Folk-Rock in Britain. Teoksessa Laing, D., Dallas, K., Denselow, R., Shelton, R.: "The Electric Muse - The Story of Folk into Rock". Great Britain: Eyre Methuen Ltd.
- Denyer, R. 1992. Suuri kitarakirja. (Suomentaneet I. Saastamoinen, J. Nuutinen, T. Peltonen, J. Manninen). Porvoo - Helsinki - Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Emerson, G. S. 1971. Rantin´ Pipe and Tremblin´ String - a History of Scottish Dance Music. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Engren, K. 1992. Folk & Rock=Fairport Convention. *Wanha ja Uusi Musa*, 2/1992. S.2-7.
- Flanagan, B. 1987. "Written in My Soul - Conversations with Rock's Great Songwriters". Chicago, New York: Contemporary Books, Inc. (Suomenkieliset lainaukset Jussi Niemen kääntämästä suomenkielisestä laitoksesta.)
- Forte, D. 1985. Richard Thompson-England's Acoustic/Electric Eclectic. *Guitar Player* 6/1985. GPI publications. Vol.19 (186), s.8-15.
- Gaver, W. W. & Mandler, G. 1987. "Play it again, Sam": On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259-282.
- Gore, J. 1991. Richard Thompson-A Player's Player Shows his Hand. *Guitar Player* 9/1991. GPI publications. Vol.25, s. 59-69.
- Gore, J. 1993. Richard Thompson-Dark at the End of the Tunnel. *Guitar Player* 11/1993. GPI publications. Vol. 27, s.71-79.
- Heinonen, Y. 1992. Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa. *Etnomusikologian vuosikirja*, 4 (1991-1992).
- Heinonen, Y. 1995. Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. *Jyväskylä Studies in the Arts* 48. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Herskowits, M. 1958. *Acculturation - The Study of Culture Contact*. New York.
- Holden, S. 1992a. Paul Simon. Teoksessa De Curtis, A., Henke, J., George-Warren, H. (ed.) "The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll". London:

- Gurung Music of Nepal. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 4.
Jyväskylä: Gummerrus.
- Moore, A. F. 1993. Rock: The Primary Text - Developing a Musicology of Rock.
Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Nelson, P. 1992. Folkrock. Teoksessa De Curtis, A., Henke, J., George-Warren, H. (ed.)
"The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll". London: Plexus.
- Nettl, B. 1973. Folk and Traditional Music of the Western Continents. Second
edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Nettl, B. 1978. Persian Classical Music in Teheran - The Processes of Change.
Teoksessa B. Nettl (ed.) "Eight Urban Musical Cultures (Tradition and
Change)". Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, B. 1983. The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts.
Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, B. 1985. The Western Impact on World Music - Change, Adaptation and
Survival. New York: Schirmer Books.
- Nettl, B. 1986. Folkmusic. Teoksessa Hitchcock, H. W. & Sadie, S. (ed.) "The New
Grove Dictionary of American Music". London: MacMillan Press Ltd.
- NGD (The New Grove Dictionary of music and musicians). 1984. Grace notes.
London: McMillan Press.
- O' Cannain, T. 1978. Traditional Music in Ireland. London, Henley, Boston:
Routledge and Kegan Paul.
- O'Connor, N. 1991. Bringing it All Back Home - The Influence of Irish Music. BBC
Books: London.
- Pearson, I. 1994. Richard Thompson Interview Dec. 9/93. (c) Ian Pearson, 1994.
- Santoro, G. 1985. Richard Thompson-Rockin' Guitar in Celt Tradition. Downbeat,
2/1985. Vol.52, s.20-22.
- Savola, I. 1991. Jimi Hendrixin improvisaatiotekniikat, julkaisematon lisensiaatin
työ. Jyväskylän yliopisto 1991.
- Shelton R. 1975. Something Happened in America. Teoksessa Laing, D. , Dallas, K.
Denselow, R., Shelton, R. : "The Electric Muse - The Story of Folk
into Rock". Great Britain: Eyre Methuen Ltd.

Liite 1

"Calvary Cross" (Richard Thompson, 1984)

②

①

Musical score for "Calvary Cross" (Richard Thompson, 1984). The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 30, and the second system contains measures 31 through 60. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various chord voicings such as F, G, Am, B, and Bm. There are several instances of double bar lines and repeat signs. A circled "Nd 1" is placed above measure 2, and a circled "Nd 2" is placed above measure 31. A dashed line at the end of the second system is labeled "drone soi jatkuvasti tässä lähtien". The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

"The Knife-Edge" (Richard Thompson, 1981)

Veritys: D, A, D, G, B, E

⑤

Air

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30


Chord symbols: D, C, B, B^b, B, Em, D


⑥


31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

Chord symbols: C, B, D, B^b, B, Em, D


9

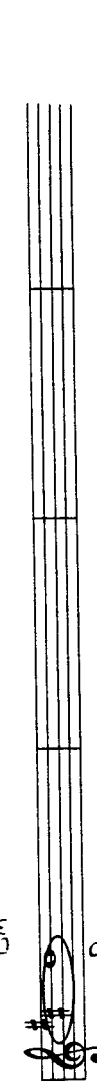
Mandoliini:  **D**


Sähkökitara:  **Bm**

Mandoliini:  **D**

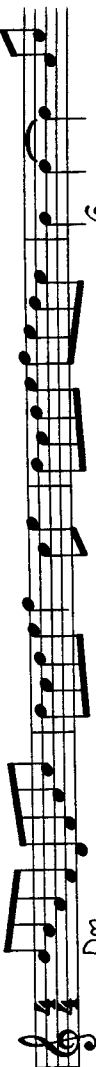
Sähkökitara:  **Bm**


Mandoliini:  **D**


Sähkökitara:  **Bm**


 **D**

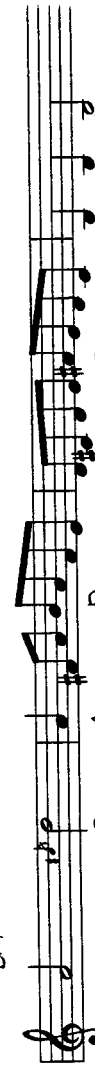
10


Reel  **Dm**


 **Dm**


 **Dm**


 **Dm**


 **A D A D A D A D**

 **A D A D A D A D**

 **Dm**

 **Dm**

 **Dm**



 **Dm**

(N)

= Normal sound; ei lisälaitteita eikä juurikaan putki-
vahvistimesta aiheutuvaa äänen säröytymistä.¹


(Nd
3)


= Normal sound with distortion; äänen säröytyminen eli
"putkisärö" on selvästi havaittavissa. Numeroasteikko
1-5 kuvaa äänen säröytymisen astetta: 1 = vain hiu-
kan säröä, 2 = selvästi säröytynyt, 3 = paljon säröä,
4 = hyvin paljon säröä, sekä 5 = äärimmäisen säröy-
tynyt.


B = Bend; venytys.  = venytys kuuluu;  = venytys tehdään,
mutta sitä ei kuulu.

B/HB = Bend/Hold bend; venytys ja sen ylläpitäminen.

R = Release; venytyksen palautuminen, "vapautuminen".

 = glissando

 = legatofraseeraus liu'uttamalla; vain
ensimmäinen sävel plektralla soitettuna.

 = muted; sammutettu, "dempattu" sävel.