

**FREEJAZZ AFRIKANAMERIKKALAISEN
NATIONALISTISEN IDENTITEETIN ILMENTÄJÄNÄ
1960-LUVUN YHDYSVALLOISSA**

Mika Katila

Pro gradu –tutkielma

Musiikkitiede

Kevät 2011

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Mika Katila	
Työn nimi – Title Freejazz afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin ilmentäjänä 1960-luvun Yhdysvalloissa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Kesäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 74 (+3)
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä tutkimuksessa tutkittiin millä tavoin freejazz ilmensi afrikanamerikkalaisten nationalistista identiteettiä Yhdysvalloissa 1960-luvulla. Tavoitteena oli selvittää erilaisia afrikanamerikkalaisen kulttuurin kautta rakennetun nationalistisen identiteetin presentaatiotapoja freejazzin kontekstissa.</p> <p>Freejazzia lähestyttiin ulkopuolelta käsin sen sosiaalipoliittisen kontekstin kautta. Tutkimuksen aineistona oli freejazzia, 1960-luvun afrikanamerikkalaisten sosiaalista kontekstia sekä kulttuuria käsittelevä kirjallisuus. Afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä rakennettiin 1960-luvulla kulttuurin avulla. Afrikanamerikkalaiset nationalistit valitsivat afrikanamerikkalaisten kollektiivisesta historiasta afrikkalaisen tradition kulttuurisen identiteettinsä rakennuselementiksi. Afrikkalaisen tradition avulla he pystyivät vetoamaan afrikanamerikkalaisten etniseen erikoisuuteen rakentaen kulttuurista identiteettiä afrikanamerikkalaista kansaa yhdistäen. Afrikkalaisen tradition kautta he pystyivät myös erottaamaan poliittisen kamppailunsa vastapuolesta, valkoisesta Amerikasta ja tällä tavoin rakentamaan ideologisesti separatistista nationalistista identiteettiä myös erottautumisen kautta. Freejazzmusikot olivat 1960-luvun puolivälissä sitoutuneet tuottamaan mustan estetiikan mukaista funktionaalista taidetta, jonka avulla afrikanamerikkalaiset nationalistit kykenivät rakentamaan nationalistista identiteettiä. Freejazz pyrki ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä fyysisellä, esteettisellä sekä rakenteellisellä tasolla. Fyysisellä tasolla freejazzmusikot toimivat aktiiveina ja osallistuivat afrikanamerikkalaisten nationalistien poliittisiin tapahtumiin. Esteettisellä tasolla freejazz ilmensi afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä perustuen afrikkalaisen musiikin elementteihin ja tietoisesti erottautuen länsimaisen musiikin karaktäreistä. Rakenteellisella tasolla freejazzissa on havaittavissa homologiaa afrikanamerikkalaisten 1960-luvun sosiaalisen elämän kanssa.</p> <p>Tutkimus osoitti kuinka freejazz oli tiiviissä yhteydessä afrikanamerikkalaisten sosiaaliseen elämään ja identifioi ne piirteet joiden kautta se sitä kykeni presentoimaan. Tutkimuksen tulokset auttavat selittämään freejazzia joka puhtaasti musiikillisen tarkastelun kautta saattaa jättää monia kysymyksiä avoimiksi.</p>	
Asiasanat – Keywords Freejazz, kulttuurinen musiikintutkimus, afrikanamerikkalainen nationalismi, kulttuurinen identiteetti, musta estetiikka, rakenteellinen homologia	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. KULTTUURISEN IDENTITEETIN MERKITYS NATIONALISMISSA	6
2.1 Kulttuurinen identiteetti	6
2.2 Kulttuurin asema sosiaalisissa liikkeissä	9
2.3 Kulttuuri nationalistisen identiteetin rakentajana	11
3. AFRIKANAMERIKKALAINEN NATIONALISMI 1960-LUVULLA	15
3.1. Afrikanamerikkalaisten vapauskampailu 1950- ja 1960-luvulla	15
3.1.1 Kansalaisoikeusliike	15
3.1.2 Separatistinen Black Power -ideologia	17
3.2 Afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin kulttuurinen rakentaminen 1960-luvulla	19
4. FREEJAZZ AFRIKANAMERIKKALAISENA KULTTUURINATIONALISTISENA TAITEENA	25
4.1 Tutkimuskysymykset	25
4.2 Freejazz osana afrikanamerikkalaista kulttuurinationalismia	26
4.2.1 Freejazzin ja Black Arts –liikkeen välinen yhteys	32
5. MUSTA ESTETIIKKA	37
6. FREEJAZZ AFRIKANAMERIKKALAISEN NATIONALISTISEN IDENTITEETIN ILMENTÄJÄNÄ	43
6.1 Freejazzin mustan estetiikan mukainen kirjallinen ohjelmallisuus	47
6.2 Musta estetiikka soivassa freejazzissa	51
7. AFRIKANAMERIKKALAISEN NATIONALISMIN ILMENEMINEN FREEJAZZIN RAKENTEELLISELLA TASOLLA	56
7.1 Rakenteellinen homologia	56
7.2 Rakenteellisen homologian piirteitä freejazzissa	57
8. PÄÄTÄNTÖ	63
LÄHTEET	69
LIITE 1	74

1. JOHDANTO

Freejazz musiikillisena tyylinä syntyi 1950 ja 1960-lukujen vaihteessa keskelle kaiken aikaa kiihtyvää afrikanamerikkalaista vapauskamppailua. Freejazz liitettiin aluksi pääsääntöisesti sellaisiin muusikoihin kuin Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane ja Sun Ra. Termi ”freejazz” omaksuttiin Ornette Colemanin äänitteestä *Free Jazz*, joka äänitettiin 21. joulukuuta 1960 ja julkaistiin seuraavana vuonna. Tyyllillisesti freejazzin keskeisin elementti on improvisaatio joka freejazzissa nimensä mukaisesti vapautettiin aiemmille jazztyyleille ominaisista rajoituksista. Improvisatorinen vapaus freejazzissa koski aluksi harmonista sekä rakenteellista vapautta, mistä se myöhemmin 1960-luvun puolivälissä laajentui käsittämään freejazzyhtyeen ryhmänä tasa-arvoisia muusikoita sekä instrumentteja, jotka kollektiivisesti improvisoiden loivat yhteistä musiikkia. (ks. mm. Robinson 2005; Hersch 1996, 111; Anderson 2007, 2.)

Tässä tutkimuksessa lähestyn freejazzia afrikanamerikkalaisten 1960-luvun sosiaalipoliittisen kontekstin kautta ja tutkimukseni sijoittuu musiikkitieteen kentällä kulttuurisen musiikin tutkimuksen alueelle. Kulttuurisen musiikin tutkimuksen mukaisesti musiikkia ei tulisi irrottaa sosiaalisesta ympäristöstään ja tarkastella autonomisena taiteena, vaan sitä tulisi tutkia sen eri ilmenemismuodoissa, käyttötilanteissa, kokemuksen tavoissa sekä historiallisissa yhteyksissään. Kulttuurisessa musiikin tutkimuksessa musiikin katsotaan levittäytyneen yhteiskuntaan ja olevan vahvasti sidoksissa erilaisiin ilmiöihin ja merkityksiin. Autonomisen musiikkikäsitteen vastaisesti kulttuurinen musiikintutkimus keskittyy musiikin ja sitä ympäröivän kulttuurin vuorovaikutusten tutkimiseen, eikä sen mukaan musiikkia voida ymmärtää ympäristöstään ja merkitysjärjestelmistä riippumattomana ilmiönä. (ks. mm. Sarjala 2002, 177; Leppänen & Moisala 2005, 79–80).

Kulttuurinen musiikin tutkimus on hyvin lähellä musiikkisosiologista tutkimusta ja tietyiltä osin ne ovat ”päällekkäisiä”, sillä molemmat tarkastelevat musiikkia ulkopuolelta käsin siinä

mielessä, että ne ovat kiinnostuneempia musiikin sosiaalisesta kontekstista ja sen suhteesta musiikkiin kuin itse soivasta musiikista. Martinin (2006, 3) mukaan sosiologinen ajattelu joka on musiikkisosiologian taustalla näkee yksilöiden kaikkien tekojen ja toimien olevan voimakkaasti vaikuttuneita niistä sosiaalisista olosuhteista missä nämä teot ja toimet ilmenevät. Näin ollen voidaan kääntäen ajatella, että näitä tekoja ja toimia ymmärtääkseen tulee tutkia niitä sosiaalisia olosuhteita joissa ne ilmenevät. Tämä tutkimus voidaan mieltää musiikkisosiologiseksi tutkimukseksi siinä mielessä että tässä tutkimuksessa freejazzia lähestytään sosiaalisista olosuhteista käsin ja tutkitaan millainen suhde freejazzilla oli 1960-luvun afrikanamerikkalaisten sosiaaliseen kontekstiin.

Eurooppalainen musiikkitraditio ja jazzmusiikki eroavat toisistaan monella tavalla, minkä vuoksi eurooppalaisen musiikin tutkimukseen kehitetyt analyysimenetelmät eivät kaikilta osin sovellu mustan musiikin analysointiin. Kulttuurinen musiikin tutkimus saattaa tavoittaa sellaisia osa-alueita tutkittavasta musiikista, jotka musiikin sisältöön keskittyvä musiikkianalyysi jättää huomiotta ja sitä kautta kulttuurinen musiikin tutkimus voi auttaa ymmärtämään tutkittavaa musiikkia paremmin. Voisi kuvitella, että freejazz afrikanamerikkalaisena musiikkina avautuu selkeämmin kulttuuriselle musiikin tutkimukselle kuin eurooppalaista musiikkitraditiota varten kehitetyille analyysimenetelmille. (ks. mm. Ake 2002; Price 2000, 121.)

1960-luvun puolivälin merkittävin afrikanamerikkalaisten sosiaalinen liike oli afrikanamerikkalainen nationalismi, jonka tavoitteena oli yhdistää afrikanamerikkalainen kansa ja pyrkiä yhteisenä kansana kohti poliittisia ja sosiaalisia tavoitteita. Afrikanamerikkalaiset nationalistit vaalivat taiteen sosiaaliskriittistä funktiota ja johdonmukaisesti pyrkivät osoittamaan taiteilijan ja sen maailman, jossa hän eli ja työskenteli, välisen erottamattomuuden (Hall 2001, 10). Näin ollen 1960-luvun Amerikan yhteiskunnallisten muutosten ja afrikanamerikkalaisen kansalaisaktiivisuuden kontekstissa syntyneenä musiikkina freejazz tarjoaa hedelmällisen tutkimusmaaperän kulttuuriselle musiikintutkimukselle.

Suomessa freejazzista ei ole kirjoitettu kovinkaan paljoa ja ne tutkimukset jotka ovat vastaan tulleet ovat tarkastelleet freejazzia musiikkiteoreettisesta perspektiivistä (mm. Perkiömäki 2003). Kulttuurisen musiikintutkimuksen kaltaista suomalaista tutkimusta freejazzista en ole löytänyt. Kansainvälisiä julkaisuja freejazzista ja sen sosiaalipoliittisesta kontekstista on kylläkin. Osa näistä kansainvälisistä julkaisuista on afrikanamerikkalaisten nationalistismielisten kirjoittamia tekstejä, jotka on kirjoitettu 1960-1970-luvuilla ilmiön sisältäkäs in ja ne ilmentävät hyvin sitä aatteellista henkeä, joka tuolloin on afrikanamerikkalaisten nationalistien keskuudessaan vallinnut. Suurin osa freejazzia koskevista julkaisuista on akateemisia sosiologisia tai musiikkisosiologisia tutkimuksia, jotka tarkastelevat niitä poliittisia ja sosiologisia olosuhteita joissa freejazz syntyi ja kehittyi.

Freejazz kirjoituksia tutkiessani vastaan ei ole tullut sellaista tutkimusta, jossa tarkasteltaisiin freejazzia afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin ilmentäjänä. Nationalismin tavoitteena on usein symbolien ja kertomusten avulla tuottaa luonnolliselta tuntuva kollektiivinen identiteetti, jonka kautta ihmiset voivat ymmärtää itsensä yhteisöksi (Jokinen & Saaristo 2002, 30). Nationalistista identiteettiä rakennetaan usein valitsemalla kansan kollektiivisesta historiasta tiettyjä karaktereitä ja kokemuksia, joiden kautta kansa voi identifioitua yhdeksi kiinteäksi ryhmäksi. Näitä historiasta valittuja karaktereitä ja kokemuksia, joiden kautta nationalistista identiteettiä rakennetaan, ilmennetään usein kulttuurin ja taiteen avulla.

Yhteisestä historiasta ja kulttuurista valittujen nationalistisen identiteetin ”rakennustarpeiden” avulla kollektiivista identiteettiä rakennetaan myös erottuvuuden kautta. Nationalistisen identiteetin avulla pyritään erottautumaan kaikista muista kansoista. Hallin (1996) mukaan nationalistiset identiteetit syntyvät suhteessa tiettyihin vallan modaaliteetteihin ja ne tulee käsittää ennemminkin eroavuuden ja sulkemisen tuotteiksi kuin luonnollisesti muodostuneeksi yhteisöksi ja vastoin niitä muotoja joihin identiteetit useimmiten vetoavat, ne

rakentuvat erilaisuuden kautta, suhteessa ”toiseuteen”, johonkin mitä ne eivät ole. (Hall 1996, 4-5.)

Tässä tutkimuksessa tarkastelen freejazzia afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin ilmentäjänä 1960-luvun Yhdysvalloissa. Afrikanamerikkalainen nationalistinen identiteetti oli 1960-luvulla vahvasti rakennettu suhteessa ”toiseuteen”, eli valkoiseen Amerikkaan. Tässä tutkimuksessa tutkin millä keinoin freejazz ilmensi tätä afrikanamerikkalaista valkoisesta Amerikasta erottautuvaa nationalistista identiteettiä. Esitän varsinaiset tutkimuskysymykseni neljännen luvun alussa. Siihen mennessä olen taustoittanut afrikanamerikkalaisen nationalismin poliittisen kontekstin ja esitellyt sen teoreettisen viitekehyksen, jonka kautta tutkimuskohdettani lähestyn ja näin ollen voin perustellusti esittää tutkimuskysymykseni.

Tutkimukseni ei ole musiikin historian tutkimus, sillä tämän tutkimuksen aineistona ei ole autenttiset lähteet vaan freejazzista kirjoitettu kirjallisuus. Näin ollen tämän tutkimuksen tulokset on muodostettu sen perusteella mitä freejazzista ja sen suhteesta 1960-luvun afrikanamerikkalaiseen kulttuurinationalismiin on kirjoitettu. Tästä syystä olen pyrkinyt suhtautumaan kirjallisuuteen kriittisesti sekä identifioimaan lähteet kirjoituskontekstiinsa ja koettanut pitää mielessäni millaisessa tilanteessa ne on kirjoitettu ja kenelle ne on suunnattu.

Keskeisimmät lähteeni jotka on kirjoitettu afrikanamerikkalaisen nationalismin sisältä käsin ovat LeRoi Jonesin *Blues People* (ens. painos 1963), Frank Kofskyn *Black Nationalism and the Revolution in Music* (ens. painos 1970) sekä Ben Sidranin *Black Talk* (ens. painos 1971). Klassikoksi muodostunut *Blues People* käsittelee mustaa musiikkia kulttuurisesta perspektiivistä ja esittelee sen afrikanamerikkalaisten kulttuurihistoriallisen taustan josta musta estetiikka kumpuaa. Koska *Blues People* on kirjoitettu vuonna 1963 kulttuurinationalistiseksi manifestiksi se on poliittisesti ja kulttuurisesti latautunut ja tarjoaa mainion perspektiivin kehitteillä olevaan mustaan kulttuurinationalismiin. *Black Nationalism and the Revolution in Music* lähestyy freejazzia myös nationalistisesta näkökulmasta ja keskittyy freejazzmuusikoiden poliittisiin, sosiaalisiin ja taloudellisiin kysymyksiin. *Black*

Talk jäljittää afrikanamerikkalaisen musiikin juuret afrikkalaiseen musiikkiin ja oraaliin kulttuuriin.

Myöhemmin kirjoitetuista akateemisista tutkimuksista tärkeimmiksi lähteikseni nousee Iain Andersonin *This is Our Music*, Emmet G. Pricen *Free Jazz and the Black Arts Movement, 1958–1967*, Samuel A. Floyd Jr:n *The Power of Black Music*, sekä Waldo E. Martin Jr:n *No Coward Soldiers*. *This is Our Music* esittelee sitä kulttuuripoliittista kontekstia jossa freejazz syntyi ja kehittyi. *Free Jazz and the Black Arts Movement, 1958–1967* on usealta suunnalta freejazzia lähestyvä tutkimus, joka liittyy freejazzin tiiviisti 1960-luvun Black Arts – liikkeeseen. *The Power of Black Music* on mustan musiikin kulttuurihistoriaa esittelevä teos, joka pyrkii osoittamaan musiikin merkityksellisyyden afrikanamerikkalaisessa yhteisössä ja liittämään afrikanamerikkalaisen musiikin afrikkalaiseen traditioon. *No Coward Soldiers* keskittyy afrikanamerikkalaiseen kulttuuripolitiikkaan kansalaisoikeus ja Black Power – liikkeiden aikana 1960-luvulla sekä pohtii afrikanamerikkalaisen taiteen merkitystä niille.

Olen jakanut tutkimukseni kahdeksaan lukuun, joista ensimmäinen on tässä esitetty johdanto. Toisessa luvussa esittelen tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen, jonka kautta freejazzia ilmiönä tarkastelen. Kolmannessa luvussa esittelen sen afrikanamerikkalaisten sosiaalipoliittisen kontekstin johon freejazz musiikkityylinä syntyi 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Neljännessä luvussa tarkastelen kuinka freejazz taidemuotona liittyi afrikanamerikkalaiseen nationalismiin. Viidennessä luvussa esittelen 1960-luvun afrikanamerikkalaiselle kulttuurinationalismille keskeisen mustan estetiikan teorian. Kuudennessa luvussa pyrin tunnistamaan ne freejazzin ominaisuudet, joiden kautta se mustan estetiikan mukaisena taiteena kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä. Seitsemännessä luvussa tutkin rakenteellisen homologian teorian kautta kuinka afrikanamerikkalainen nationalistinen identiteetti ilmeni freejazzin rakenteellisella tasolla. Tutkimuksen viimeisessä luvussa kokoan yhteen teoreettisen viitekehyksen ja tutkimuksen tulokset sekä pohdin tutkimuksen luotettavuutta ja mahdollisia jatkotutkimuksia.

2. KULTTUURISEN IDENTITEETIN MERKITYS NATIONALISMISSA

2.1 Kulttuurinen identiteetti

Kulttuurinen identiteetti on hyvin monitahoinen käsite ja sitä teoretisoitu useammasta perspektiivistä käsin. Tässä tutkimuksessa käytän selkeyden vuoksi kulttuurisen identiteetin käsitettä kattamaan sen kollektiivisen identiteetin alueen, johon sisältyvät myös etnisen sekä sosiaalisen identiteetin käsitteet.

Nykykäsityksen mukaan yksilön subjektiivinen identiteetti on aina jonkinlaisessa suhteessa hänen elinympäristöönsä, vallitsevaan kulttuuriin ja sen myötä kulttuuriseen identiteettiin. Stuart Hall näkee subjektiivisen identiteetin ja kulttuuriseen identiteetin välisen yhteyden teoreettisen hahmottamisen alkaneen 1900-luvun alussa. Hallin (2002, 21-22) mukaan ”Ns. sosiologinen subjektikäsitys heijasti modernin maailman kasvavaa mutkikkuutta sekä tietoisuutta siitä, että tämä subjektin sisäinen ydin ei ollut autonominen ja itseään kantava, vaan muodostui suhteessa ”merkityksellisiin toisiin”, jotka välittivät subjektille tämän asuttamien maailmojen arvot, merkitykset ja symbolit – kulttuurin.” “[...]Tämän näkemyksen mukaan identiteetti muodostuu minän ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa. Subjektilla on yhä sisäinen ydin tai olemus, joka on ”tosi minä”, mutta se muotoutuu ja muokkautuu jatkuvassa dialogissa ”ulkopuolella” olevien kulttuuristen maailmojen ja niiden tarjoamien identiteettien kanssa. Sosiologisessa käsityksessä identiteetti silloittaa ”sisäpuolen” ja ”ulkopuolen” – henkilökohtaisten ja julkisten maailmojen – välistä kuilua. Se, että projisoimme ”itsemme” näihin kulttuurisiin identiteetteihin ja samalla sisäistämme niiden merkitykset ja arvot, kun teemme niistä ”osan itseämme”, auttaa meitä liittämään subjektiiviset tunteemme niihin objektiivisiin paikkoihin, joita asutamme sosiaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa.” (ks. myös Frith 1996, 125.)

Kulttuurista identiteettiä voidaan lähestyä sen toiminnallisuuden ja tavoitteellisuuden kautta varsinkin sellaisessa tapauksessa, kuten nationalismissa, jossa kulttuurinen identiteetti on valjastettu poliittisten päämäärien tavoitteluun. Melucci (1995, 43-44) käsittää kollektiivisen toiminnan tiettyjen pyrkimysten, resurssien ja rajoitusten tulokseksi, tiettyjen mahdollisuuksien ja rajoitusten sisällä tapahtuvaksi sosiaalisten suhteiden rakentamaksi pyrkimykselliseksi orientaatioksi. Näin ollen sitä ei hänen mukaan voi mieltää vain rakenteellisten ehtojen aikaansaamaksi tai arvojen ja olettamuksien ilmaisuksi. Yksilöt toimiessaan kollektiivisesti rakentavat toimintansa organisoitujen päämäärien kautta. Toimijat ”tuottavat” kollektiivisen toiminnan, koska he kykenevät määrittämään itsensä ja suhteensa ympäristöön. Melucci nimittää tätä toimintasysteemin ”rakentamisprosessia” kollektiiviseksi identiteetiksi. Hänen mukaan kollektiivinen identiteetti on useiden yksilöiden tuottama interaktiivinen ja jaettu määrittely, jossa on otettu huomioon toiminnan orientaatio sekä se mahdollisuuksien ja rajoitusten määrittämä ala, jossa toiminta tapahtuu.

Kulttuurinen identiteetti voidaan määritellä Hallin mukaan useammallakin tavalla riippuen siitä, millä tavalla kulttuurisen identiteetin käsitettä lähestytään. Hall esittelee teoksessaan *Identiteetti* (2002) kaksi eri lähestymistapaa kulttuuriseen identiteettiin. Hänen (2002, 224, 227) mukaan ”Kulttuurinen identiteetti voidaan ymmärtää ainakin kahdella eri tavalla. Näistä ensimmäinen määrittelee kulttuurisen identiteetin yhden yhteisen kulttuurin, eräänlaisen kollektiivisen ja ”todellisen minän” kautta. Tämä minuus kätkee sisälleen monia muita, pinnallisemmin tai keinotekoisemmin määrittyviä minuuksia, jotka ovat yhteisiä sellaisille ihmisille, joilla on yhteiset esi-isät ja historia. Tämän määritelmän mukaan kulttuuriset identiteetit heijastavat niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja kulttuurisia koodeja, jotka varustavat ihmiset heidän todellisen historiansa vaihtelevien rajojen ja vaiheiden takaa löytyvillä vakailla, muuttumattomilla ja jatkuvilla viitekehyksillä ja merkityksillä, ja saavat heidät kokemaan itsensä ”yhdeksi kansaksi”. Kulttuurinen identiteetti voidaan nähdä myös sellaisena että monien samankaltaisuuksien lisäksi löytyy aina myös syvien ja merkitsevien erojen muodostamia tärkeitä kohtia, jotka laskevat perustan sille, ”keitä me olemme” tai pikemminkin – ”keitä meistä on tullut”. “[...] Kulttuurisessa identiteetissä on tässä toisessa mielessä yhtä paljon kyse ”joksikin tulemisesta” kuin ”jonakin olemisesta”. Se kuuluu yhtä suuressa määrin tulevaisuuteen kuin menneisyyteenkin. Se ei ole jotakin, joka on jo valmiiksi

olemassa ja joka ylittää paikan, ajan, historian ja kulttuurin rajat.” ”[...] Ne (kulttuuriset identiteetit) eivät kiinnity iankaikkisesti johonkin olennaisena pidettyyn menneisyyteen, vaan ovat historian, kulttuurin ja vallan jatkuvan ”leikin” kohteena.” Hallin (2002, 250) mukaan ” [...] identiteetit liittyvät itse asiassa siihen, kuinka historian, kielen ja kulttuurin tarjoamia resursseja käytetään tullessa joksikin eikä niinkään oltaessa joitakuita.”

Näistä Hallin esittelemistä lähestymistavoista jälkimmäinen tapa lähestyä kulttuurista identiteettiä on se, jolla tässä tutkimuksessa kulttuurisen identiteetin käsitettä lähestytään. Tätä käsitystä Hall valottaa toisessa tekstissään hieman enemmän. Hallin (1996) mukaan identiteeteissä on kyse historian, kielen ja kulttuurin resurssien käytöstä prosessissa tullakseen joksikin, enemmän kuin ollakseen jokin tai tullakseen jostakin. Identiteeteissä on kyse myös siitä miksi me voisimme tulla, kuinka olemme mielletty suhteessa siihen, kuinka haluaisimme tulla miellettyksi. Hallin mukaan identiteeteissä on yhtä paljon kyse traditioiden keksimisestä kuin itse traditiosta. Koska identiteetit muodostetaan diskurssin sisällä, ne tulee ymmärtää tietyissä historiallisissa ja institutionaalisissa olosuhteissa rakennetuiksi. Koska identiteetit syntyvät suhteessa tiettyihin vallan modaaliteetteihin, ne tulee käsittää ennemminkin eroavuuden ja sulkemisen tuotteiksi kuin luonnollisesti muodostuneeksi yhteisöksi. Vastoin niitä muotoja joihin identiteetit vetoavat, ne rakentuvat erilaisuuden kautta, mikä johtaa huomioon siitä, että identiteetit rakentuvat suhteessa ”toiseuteen”, johonkin mitä ne eivät ole. Yhteisö, jota identiteetti pitää perustanaan ei ole luonnollinen, vaan rakennettu suljettu muoto. Näin ollen kulttuurisen identiteetin muodostamista voidaan pitää vallan toimena. (Hall 1996, 4-5.)

Kulttuurisen identiteetin muodostamisprosessissa negatiivinen määrittely on tärkeässä roolissa. Se mitä ollaan, määritellään sen kautta mitä ei olla. Samalla tavalla kuin Hall, myös musiikin sosiaalipsykologiaan erikoistuneet North & Hargreaves korostavat toiseuden elementin tärkeyttä kulttuurisen identiteetin muodostamisessa. North ym. (2008) toteavat kulttuurisen identiteetin luokittelevan yksilön jonkun ryhmän jäseneksi, ns. sisäryhmän, joka automaattisesti viittaa myös tämän ryhmän ulkopuolelle. Näin ollen kulttuurisen identiteetin voidaan ajatella erottavan tietty ryhmä kaikista muista ryhmistä. (North ym. 2008, 219.)

Tämän näkemyksen pohjalta on helppo mieltää myös etnisyyden pohjalta rakentuneiden kulttuuristen identiteettien määrittävänä tekijänä olevan suhde toisiin. Stokesin (1997, 6) mukaan etnisyydet tuleekin ymmärtää rakenteina jotka ylläpitävät ja määrittävät rajoja eikä vain oletettuina sosiaalisina kategorioina, jotka putoavat näiden rajojen väleihin. Hänen mukaan etniset rajat määrittävät ja pitävät yllä kulttuurisia identiteettejä, jotka voivat olla olemassa vain ”meidän ja muiden” välisen jaottelun kontekstissa. (ks. Baily 1997, 48.)

Määritellyn kulttuurisen identiteetin keskeisin tehtävä on ylläpitää ryhmän yhtenäisyyttä ja rakentaa mielikuva siitä millaisena ryhmä itsensä käsittää, sillä kollektiivinen identifikaatio perustuu tiettyjen toisten yksilöiden tai ryhmien kanssa jaettuihin yhteisiin karaktääreihin, joiden perusta on usein rodussa, etnisyydessä, kansallisuudessa, sosiaaliluokassa, sukupolvessa tai sukupuoleessa. (Hall 1996, 2; Crozier 1999, 71; ks. Stokes 2003 II, 246.)

Subjektivistä identiteettiä ei tule kuitenkaan täysin mieltää kulttuuriselle identiteetille alisteiseksi. Johnstonin (2009, 10-11) mukaan jokaisella persoonalla on useampia identiteettejä, jotka tulevat esille eri tilanteissa ja niillä kaikilla on tietynlainen kollektiivinen komponentti. Yksittäisten sosiaalisten liikkeiden jäsenten integraatio ei ole koskaan täydellinen, sillä heillä on myös muita institutionaalisia ympäristöjä ja niihin liittyviä identiteettejä. Kollektiivinen identiteetti on ryhmäkulttuurin piirre, joka on piilotettu niiden vuorovaikutuksien ja merkityksien verkkoon, jotka vahvistavat ja määrittävät ryhmää.

2.2 Kulttuurin asema sosiaalisissa liikkeissä

Sosiaalisia liikkeitä, jollaiseksi nationalisminkin voidaan mieltää, tulisi aina tarkastella historiallisessa kontekstissaan, sillä sosiaaliset liikkeet itse asiassa syntyvät aina historiallisen kontekstinsa tuloksena. Eyermanin & Jamisonin (1998, 21) mukaan sosiaaliset liikkeet syntyvät aina tietyssä ajassa ja paikassa. Ne ovat tiettyjen sosiopoliittisten olosuhteiden tuotteita, joissa kuitenkin ilmenee myös pitkän ajan historialliset ja kulttuuriset perinteet.

Näiden suurempien kontekstuaalisten olosuhteiden alla sosiaaliset liikkeet luovat uusia konteksteja ja uusia julkisia tiloja oman aikansa tiettyjen ongelmien ilmaisulle. Sosiaaliset liikkeet eivät ole Eyermanın ym. mukaan redusoitavissa niiksi organisaatioiksi tai instituutioiksi joiksi ne lopulta ovat päätyneet, vaan keskeistä on niiden lyhytaikaisuus, hetkellisyys ja irtonaisuus.

Kulttuurin kautta ilmaistun kertomuksen avulla sosiaaliset liikkeet vahvistavat sisäistä yhtenäisyyttä ja rakentavat kulttuurista identiteettiään. Johnstonin (2009, 13) mukaan sosiaalisissa liikkeissä kertomukset saavat rituaalisen roolin, jonka kautta vedotaan ryhmän historiaan, vahvistetaan fundamentaalisia uskomuksia ja määritetään kollektiivista identiteettiä. Polletta (2009, 34) on havainnut aktivistien, poliitikkojen ja mainostajien tiedostaneen tällaisen hyvän kertomuksen voiman.

Hyvin usein kulttuurin ja sosiaalisten liikkeiden välinen suhde voidaan nähdä kaksisuuntaisena prosessina. Sosiaaliset liikkeet mahdollistavat kulttuurin voimakkaamman esilletulon ja kulttuuri puolestaan antaa sosiaalisille liikkeille resursseja kollektiivisen identiteetin rakentamiseen. Eyermanın ym. (1998, 7) mukaan yhdistämällä kulttuuri ja politiikka sosiaaliset liikkeet tarjoavat laajemman poliittisen sekä historiallisen kontekstin kulttuuriselle ilmaisulle ja samanaikaisesti ne tarjoavat kulttuurin voimavaroja (perinteitä, musiikkia, taiteellista ilmaisua) resursseiksi poliittiseen kamppailuun. Sosiaaliset liikkeet ottavat kulttuuriset traditiot käyttöön ja määrittävät ne uudelleen. Tämä kulttuurin käyttöönottopata sekä uudelleen määrittely määrittävät sitä, mitä sosiaaliset liikkeet ovat ja mitä ne pyrkivät ilmentämään sosiaalisella ja kulttuurisella muutoksellaan. Swidlerin (1995, 30) mukaan kulttuuri on ollut aina keskeisellä sijalla sosiaalisten liikkeiden yhteisöllisen identiteetin määrittämisessä, solidaarisuuden kehittämisessä ja toiminnan käynnistäjänä.

Ottaessaan taiteen kulttuurisen identiteetin rakentajaksi ja ylläpitäjäksi sosiaaliset liikkeet antavat sille väistämättä funktionaalisen roolin, mikä tulee ottaa huomioon tarkasteltaessa sosiaaliin liikkeisiin yhdistettyä taidetta. Eyermanın ym. (1998, 172) mukaan sosiaaliset

liikkeet strategisena kollektiivisena toimijana käyttävät taidetta välineellisellä tavalla, tietynlaisena resurssina vallan ja hallinnan kamppailussa. Tästä johtuen sosiaalisten liikkeiden taide on aina poliittista taidetta, erityinen genre, joka länsimaisen esteettisen teorian kannalta on ilmeisen kyseenalainen taiteen muoto, koska sen kiinnostuksen kohteet ovat puhtaan esteettisen kokemuksen tuolla puolen.

Toisaalta sosiaaliset liikkeet ovat myös innostaneet taiteilijoita uusien innovaatioiden pariin. Eyermanin ym. (1998) mukaan sosiaalisilla ja poliittisilla liikkeillä voidaan katsoa olevan katalyyttinen rooli kulttuuristen preferenssien ja arvojen muodostuksessa. Ne saavat aikaan muutoksen ja tuottavat sosiaalisia tiloja kokeellisuudelle, joka myöhemmin leviää laajempaan yhteisöön. Sosiaaliset liikkeet voidaan mieltää tietynlaisiksi kulttuurilaboratorioiksi, luovan toiminnan areenoiksi, joissa traditioiden materiaaleja ja resursseja puretaan ja uudelleen yhdistellään. (Eyerman ym. 1998, 41.)

2.3 Kulttuuri nationalistisen identiteetin rakentajana

Nationalismia voidaan pitää sosiaalisena liikkeenä, joka asetaa kansalle yhteiset poliittistavoitteelliset päämäärät. Nationalismin tärkeimpänä tavoitteena on useimmiten kansan yhdistäminen ja poliittisen itsemääräämisoikeuden saavuttaminen. Nationalistisessa kansan yhdistämisessä kulttuurilla on merkittävä rooli, aivan kuten sillä on ollut monissa muissakin sosiaalisissa liikkeissä. Kulttuuri on ollut se yhteisöllinen voimavara jonka kautta nationalistista identiteettiä on rakennettu, määritetty ja ilmennetty.

Nationalistista ideologiaa ylläpitävästä ja tukevasta kulttuurisesta identiteetistä keskusteltaessa on hyvä määritellä mitä nationalismilla tarkoitetaan. Biddlen (2003, 288-289) määritelmän mukaan nationalismi laajassa muodossaan käsittää ne ideologiat joita erityisesti korostetaan tietyn kansan identifikaatiossa. Nationalismi on se filosofia, jonka kautta kansa on määrittävä tekijä yksilön identiteetin rakennuksessa. Nationalismi voidaan määritellä

poliittisen todellisen tilan ja kuvitellun ideaalisen kansan välisen poikkeaman ideologiseksi vastineeksi. Kansa muodostaa kuvitellun yhteisön, joka kuvittelee itsensä tietynlaiseksi ja sen jäsenet liittoutuvat kuvitteellisiin liitoin, jotka perustuvat yhteisiin erikoisuuksiin joita kukaan yksilö ei voi perusteellisesti koetella tai kyseenalaistaa.

Kulttuurisen identiteetin määrittely on nationalismissa tärkeää, sillä juuri kulttuurisen identiteetin avulla nationalistista ideologiaa ja ajatusta yhteisestä kansasta rakennetaan ja ylläpidetään. Stokesin (2003) mukaan musiikki ja muut ilmaisulliset kulttuurin muodot ovat usein merkityksellisessä asemassa nationalistisessa ”kansan rakentamisessa”. Kansalliset kulttuurit voidaan nähdä jopa keksittyinä ja kuviteltuina traditioina. Se ei ole kuitenkaan merkityksellistä onko kansalliset kulttuurit keksittyjä vai ei, vaan se sillä millä tavalla niiden kautta kansallisuutta hahmotetaan. (Stokes 2003, 214-215.) Nationalismin yhtenä keskeisimpänä tavoittena voidaan katsoa olevan oman kansallisen kulttuurin kehittäminen ja korostaminen (Magowan 1997, 135). Näin on menetelty mm. Afganistanissa 1930-luvulla (ks. Baily 1997, 56-58), Australian Aboriginaalien keskuudessa 1900-luvun loppupuolella (ks. Magowan 1997, 135-155) ja Suomessa 1800-luvulla (ks. Jokinen ym. 2002, 27-36).

Kuten edellä käy ilmi on kulttuuri merkittävässä asemassa nationalistisen identiteetin rakentamisessa. Kulttuurin avulla pyritään luomaan mielikuva yhteisestä historiasta, jonka pohjalta nationalistista kollektiivista identiteettiä voidaan rakentaa ja kansaa yhtenäistää. Hallin (2002, 47) mukaan ”Kansalliset kulttuurit eivät koostu vain kulttuurisista instituutioista, vaan myös symboleista ja representaatioista. Kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme. Kansalliset kulttuurit rakentavat identiteettejä tuottamalla merkityksiä ”kansakunnasta”, johon voimme *identifioitua*. Nämä merkitykset sisältyvät tarinoihin, joita kansakunnasta kerrotaan, muistoista, jotka yhdistyvät nykyhetken kansakunnan menneisyyteen, ja kuvista, joita siitä konstruoidaan

Hall (2002, 48-51) esittää viisi pääelementtiä joiden kautta hänen mukaan nationalistinen kansallisen kulttuurin kertomus kerrotaan.

1. Kansakunnan kertomus on olemassa sellaisena kuin sitä kerrotaan kansallisissa historioissa, kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa. Näiden kautta representoidaan yhteisiä positiivisia sekä negatiivisia kokemuksia, jotka antavat kansakunnalle merkityksen.”
2. Alkuperää, jatkuvuutta, traditiota ja ajattomuutta painotetaan. Kansallinen identiteetti on aina ollut olemassa osana asioiden luonnetta.
3. Keksitään traditio. Traditiot, jotka näyttävät vanhoilta ovat usein melko tuoreita tai jopa keksittyjä.
4. Perustamismyytti. Tarina, joka paikantaa kansakunnan, kansan ja niiden kansallisen luonteen alkuperän niin varhaiseen aikaan, että se katoaa ”todellisen” ajan sijasta ”myyttiseen” ajan usvaan.
5. Kansallinen identiteetti perustetaan usein symbolisesti myös ajatukseen puhtaasta, alkuperäisestä kansasta.

Traditio on nationalistisen kulttuurisen identiteetin rakentamisessa keskeinen elementti. Traditiosta ammennettaman ne kulttuurisen identiteetit karaktäärit, joiden kautta sosiaalisen ryhmän tai kansan yhtenäisyyttä vahvistetaan. Eyermanın ym. (1998, 29-30) mukaan traditioon pohjautuva kulttuurinen identiteetti mahdollistaa yksilön liittymisen eräänlaiseen ”kuvitteelliseen yhteisöön” ja tällainen ”kuvitteellinen yhteisö” on usein yhdistettävissä nationalistisiin liikkeisiin, joissa traditio on yhtäaikaaisesti sekä todellista että kuvitteellista. Eyermanın ym. (1998) mukaan on tärkeää huomata, että ne kulttuuriset traditiot, joiden kautta nationalismia rakennetaan ovat aina valittuja traditioita. Niiden muodostuksessa tiettyjä kokemuksia korostetaan ja jotkin jätetään täysin huomiotta. Tällainen tarkoituksellisesti valittu versio menneisyydestä on hyvin tehokas sosiaalisen ja kulttuurisen identifioinnin prosessissa. (Eyerman ym. 1998, 39.) Traditio voidaan nähdä prosessina joka yhdistää valitun ja ”käyttökelpoisen” menneisyyden meneillään olevaan aikaan.

Tällaisen ”traditioprosessin” tarkastelussa on tärkeää, että traditiot tulee sijoitetuksi siihen sosiaaliseen kontekstiin, jossa ne ovat tulleet valituksi ja identifioida ne toimijat jotka ovat nämä traditiot valinneet ja ”uudelleen synnyttäneet”. Eyermanin ym. (1998) mukaan traditiot eivät ole syntyneet itsestään vaan ne ovat aina joidenkin ”tekemiä”. Traditiot perustuvat todellisiin kokemuksiin, jotka ovat tradition perusta, mutta on tärkeää että uusille tulkinnoille annetaan jonkinasteinen mahdollisuus. Traditioiden tulee olla konstruoituja, ne syntyvät sulattamalla vallitsevat kulttuuriset materiaalit jonkin uuden kulttuurisen tai poliittisen idean kanssa. (Eyerman ym. 1998, 38-39.) Näin ollen kulttuuristen resurssien valintaprosessin ja uudelleen määrittämisen myötä vanhat traditiot saavat uudenlaisia merkityksiä.

Eyermanin ym. (1998) havainnon mukaan usein etnisillä nationalistisilla liikkeillä on rikas kulttuurinen varanto, traditio, jota käyttää omiin päämääriinsä. Näin ollen nationalistiset sosiaaliset liikkeet voidaan nähdä strategisina toimijoina, jotka käyttävät kulttuurin ominaisuuksia ihmisten mobilisointiin. (Eyerman ym. 1998, 168, 171.) Afrikanamerikkalainen 1960-luvun nationalismi oli sellainen sosiaalinen liike, joka pyrki ammentamaan rikkaasta kulttuurisesta perinnöstään nationalistisen identiteetin ”rakennusaineita” ja tavoittamaan afrikanamerikkalaisen kansan kollektiivisen muistin.

3. AFRIKANAMERIKKALAINEN NATIONALISMI 1960-LUVULLA

3.1. Afrikanamerikkalaisten vapauskamppailu 1950- ja 1960-luvuilla

1960-luvun puolivälin afrikanamerikkalaisen nationalismin voimakkaan nousun taustalla oli afrikanamerikkalaisten 1950-luvun loppupuolen ja 1960-luvun alun vapauskamppailu ja sen luonteessa tapahtuneet muutokset. Tämän vuoksi ennen afrikanamerikkalaisen nationalismin tarkempaa käsittelyä on hyvä taustoittaa näitä aiempia vapauskamppailun tapahtumia ja selvittää ne keskeiset seikat jotka johtivat afrikanamerikkalaisen nationalismin syntyyn.

Useammat tutkijat ovat jäljittäneet 1960-luvulla voimakkaana ilmenneen afrikanamerikkalaisen nationalismin juuret jo edellisen vuosisadan puolella alkaneeseen mustien vapauskamppailuun. Yhdysvaltalainen musta nationalismi, jonka tavoitteena oli afrikanamerikkalaisten vapautus, oli alunperin kehittynyt jo 1800-luvun alussa. Mustan nationalismin periaatteet levittivät julkisuuteen 1800-luvun alkupuolella David Walker sekä Henry Highland Garnet ja 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Carter G. Woodson sekä W.E.B. Du Bois popularisoivat ne ja tekivät niistä entistä julkisemmat. (ks. mm. Floyd Jr 1995, 103; Price 2000, 23.)

3.1.1 Kansalaisyhteiskunta

Afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun moderni kansalaisyhteiskunta sellaisena kuin se yleisimmin ymmärretään syntyi Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa. Pricen (2000) mukaan sen juuret juontavat kesäkuuhun 1905 ja Niagra-liikkeen perustamiseen W.E.B. Du Boisin toimesta. Yhdessä 29 muun nuoren radikaalin kanssa Du Bois tavoitteli afrikanamerikkalaisille äänioikeutta, tasa-arvoista koulutusta, tasa-arvoisia laillisia oikeuksia ja rotuerottelun lopettamista. 1909 Niagra-liike liittyi vasta perustettuun NAACP-

yhdistykseen (the National Association for the Advancement of Colored people) ja 1930-luvun puoliväliin mennessä NAACP:stä tuli afrikanamerikkalaisen kansalaisoikeusliikkeen tärkein edustaja, jääden 1950- ja 1960-luvuilla ainoastaan Martin Luther Kingin ja hänen väkivallattoman metodologiansa varjoon. NAACP:n lisäksi oli myös muita organisaatioita joiden huolen aiheena oli afrikanamerikkalaisten heikko sosiaalinen ja poliittinen asema. Marcus Garvey, jonka ideoihin ja oppeihin myöhempi 1960-luvun puolivälissä kehittynyt radikaali musta nationalistinen ideologia suurelta osin perustuu, perusti UNIA-yhdistyksen (The Universal Negro Improvement Association) 1914. (Price 2000, 24.)

Vaikka 1950-luvulla vahvasti esiin nousseella afrikanamerikkalaisella kansalaisoikeusliikkeellä oli jo tuolloin pitkä historia, se kuitenkin yleisesti liitetään siihen tehokkaaseen muutoksen voimaan, joka sai alkunsa Yhdysvalloissa 1950-luvun puolivälissä ja oli kaikkein voimakkaimmillaan 1960-luvulla. Reedin (2005, 2, 16) mukaan monet historian kirjoitukset paikallistavat afrikanamerikkalaisen kansalaisoikeusliikkeen synnyn Montgomeryssa, Alabamassa vuosina 1955-1956 järjestettyyn ”bussiboikottiin”. Hän näkee kansalaisoikeusliikkeen aikakauden ”tärkeimpänä hetkenä” afrikanamerikkalaisten pitkässä tasa-arvo- ja oikeuskamppailussa. Kansalaisoikeusliikkeestä kehkeytyi eräänlainen malli lähes kaikille edistyksellisille sosiaalisille liikkeille, jotka sitä ovat seuranneet 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. (ks. myös Anderson 2007, 76-77; Martin Jr. 2005, 15.)

1950-luvun kansalaisoikeusliikkeen voimakasta esiintuloa pohjusti etelän mustien massamuutto kaupunkeihin ja heidän rodullisen valvetuneisuutensa kasvu. Martin Jr:n (2005) mukaan toisen maailmansodan jälkeinen muuttoliike johti nopeasti laajeneviin mustiin yhteisöihin pohjoisessa ja lännessä, mitä seurasi näiden yhteisöiden kulttuurinen ja sosiaalinen elävöityminen keräten yhteen useita erilaisin taustoin varustettuja afrikanamerikkalaisia. Tämä jatkuva mustien yhteisöiden kasvu edesauttoi afrikanamerikkalaisen kulttuurin monimuotoisuutta ja nykyaikaistamista, minkä seurauksena afrikanamerikkalaisten rodullinen ylpeys ja valvetuneisuus kasvoi sekä yleinen tyytymättömyys kumuloitui. (Martin Jr. 2005, 14; ks. Reed 2005, 7.) Afrikanamerikkalaisten kansalaisoikeusliikkeen ei voi katsoa syntyneen yhdestä tietystä ideologisesta tai

organisatorisesta lähteestä tai olleen yhden tietyn henkilön luoma, vaan liikkeen syntyperä oli mustien yhteisöiden paikallisissa virallisen rotusyrjinnän vastaisissa protesteissa, joita ilmeni eripuolilla eteläistä Amerikkaa 1950-luvulla (Fredrickson 1995, 253).

Kansalaisoikeusliike muiden sosiaalisten liikkeiden tapaan käytti kulttuuria hyväkseen edistäessään poliittista ohjelmaansa. Erityisesti musiikilla oli merkittävä rooli kansalaisoikeusliikkeen toiminnassa. Sen aikana syntyi mm. useita ns. vapauslauluja. Reed (2005, 13) näkee, että monet mustan kulttuurin muodot edesauttoivat kansalaisoikeusliikettä mutta musiikki oli selvästi tärkein voima liikkeen kulttuurin ja sen myötä myös politiikan muokkaamisessa, ylläpitämisessä ja levityksessä. Martin Jr:n (2005) mukaan musta musiikki sekä vaikutti että vaikutti afrikanamerikkalaisesta vapauskampailusta. Hän korostaa mustan musiikin historiallista merkitystä afrikanamerikkalaisessa kulttuurissa ja erityisesti kulttuuripolitiikassa. Musta musiikki on itsestään selvä osa afrikanamerikkalaisten historiaa sekä kulttuuria. Se perusteellisesti informoi laajemman kulttuurin muotoa ja olemusta sekä rakenteita ja merkityksiä. Kansalaisoikeusliikkeen aikana musiikki edesauttoi afrikanamerikkalaisen itsetietoisuuden leviämistä sekä muokkasi mustaa ajattelua ja toimintaa. (Martin Jr. 2005, 48-50.)

3.1.2 Separatistinen Black Power -ideologia

1960-luvun puolivälissä afrikanamerikkalainen kansalaisoikeusliike, jonka tavoitteena oli ollut rodullinen integraatio ja tasa-arvoinen yhteiskunta, oli tullut sellaisenaan päätökseensä. Kansalaisoikeusliikkeen väkivallattoman vastustuksen strategian toimivuuteen ja tehokkuuteen ei enää luotettu afrikanamerikkalaisten keskuudessa. Tästä seurasi uuden separatistisen liikkeen kasvu, jolla oli tarkkaan määritelty poliittinen ohjelma. Tämä separatistinen liike kumuloitui 1960-luvun puolivälissä Black Power –ideologiaksi.

Hatch & Millwardin (2000) mukaan 1960-luvun alkupuolella yleinen pettymyksen tunne kansalaisoikeusliikkeen toimintastrategiaa kohtaan kasvoi ja monet tunsivat, että viimeistään

Martin Luther Kingin kuolema symboloi väkivallattoman vastustuksen voimattomuutta. Erityisesti nuorten afrikanamerikkalaisten mielestä perustuslaillisten oikeuksien arka ja nöyrä vaatiminen oli ”Uncle Tom” -käyttäytymistä. Tämän seurauksena afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun johtoon nousi uusia henkilöitä, joista 1960-luvun alkupuolella näkyvin oli Nation of Islamin johtohahmo Malcolm X, jonka näkemyksen mukaan väkivallattomuus ilman itsepuolustusta oli mustasta miehisyydestä luopumista ja alistumista valkoisten amerikkalaisten käsitykseen afrikanamerikkalaisten alempiarvoisuudesta. Malcolm X:n mukaan rodullinen integraatio, jonka pyrkimyksenä oli sulautuminen valkoiseen yhteiskuntaan, oli antautumista valkoisten ylivallalle. Hän vaati positiivista mustaa kulttuuria, jota tuli sekä kunnioittaa että suojella ja jolle tuli antaa jonkinlainen poliittisen ilmaisun muoto. (Hatch & Millward 2000, 90; Fredrickson 1995, 290.)

Separatistisen ideologian suosion kasvaessa useat väkivallattomaan vastustukseen sitoutuneet organisaatiot kääntyivät 1960-luvun puolivälissä sen kannattajiksi. SNCC:n (Student Nonviolent Coordinating Committee) rooli mustien väkivallattomana edustaja päättyi Stokely Carmichaelin nousuun sen johtajaksi. Hän oli turhautunut heidän kohtaamaan väkivaltaan ja alkoi 1963 kehittää omaa filosofiaansa, jota hän kutsui Black Poweriksi. Carmichael kehotti afrikanamerikkalaisia ottamaan hallinnan omissa yhteisöissään sekä olemaan luottamatta valkoisiin kansalaisoikeusaktivisteihin. (McConnel 2004, 21–22.)

Black Power –ideologian voidaan katsoa olleen eräänlainen filosofia, jonka alle useat afrikanamerikkalaisen vapautusliikkeen haarat sijoituivat. Eräs keskeisimmistä separatistisen politiikan käynnistäjistä afrikanamerikkalaisten keskuudessa oli edellä mainittu Nation of Islam –organisaatio, joka Pricen (2000, 25) mukaan 1930-luvulla kasvoi merkittäväksi afrikanamerikkalaiseksi uskonnollispoliittiseksi organisaatioksi. Nation of Islamin juuret olivat uskonnollisessa toiminnassa, mutta siitä muotoutui afrikanamerikkalaisen yhteisön keskuudessa vahva sosiaalinen ja poliittinen instituutio. 1950 ja 1960 –luvulla Elijah Mohammedin ja Malcom X:n johdolla Nation of Islam oli tärkein yksittäinen tekijä afrikanamerikkalaisessa radikaalissa vapauskamppailussa. Se näki rodullisen integraation

kulttuurisena itsemurhana ja kannusti Black Power –ideologian mukaiseen rodulliseen erottatumiseen ja itsemääräämiseen.

Afrikanamerikkalaisen separatistisen liikkeen ja kansalaisoikeusliikkeen välinen ero alkoi ilmetä kaikkein voimakkaammin 1960-luvun puolivälissä, jolloin näiden liikkeiden välinen ideologinen ero loi kaksi suurta rintamaa kansalaisoikeusliikkeeseen. Pian Martin Luther King Jr:n johtaman SCLC:n (The Southern Christian Leadership Conference) ja NAACP:n konservatiivinen väkivallaton passiivinen vastustus jäi SNCC:n, CORE:n (Congress of Racial Equality), Nation of Islamin ja Black Panther Partyn aggressiivisen ja radikaalin toiminnan varjoon. Näiden radikaalien mustien nationalististen organisaatioiden johtajat korostivat afrikanamerikkalaisten historiallista sekä kulttuurista yhteyttä Afrikkaan ja vaativat afrikanamerikkalaisen kulttuurin afrikkalaisten juurien tunnustamista. Näistä seikoista tuli nationalisteille yhtä tärkeitä kuin poliittisen vallan saavuttamisesta, sillä he näkivät että ne olivat oikeastaan edellytys heidän poliittiselle vallalleen. (Price 2000, 27.)

3.2 Afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin kulttuurinen rakentaminen 1960-luvulla

1960-luvun puolivälin afrikanamerikkalaisen vapauskampailun luonteen muutos heijastui heidän rodulliseen ja kulttuuriseen valveutuneisuuteen. Afrikanamerikkalaisille Black Power –ideologia edusti rodullisia arvoja, itseluottamusta sekä vapautta valkoisesta auktoriteetista niin taloudellisilla kuin poliittisilla osa-alueilla. Black Power –ideologia muutti afrikanamerikkalaisen kansalaisoikeusliikkeen fokusta ihmisoikeuksista, väkivallattomasta vastustuksesta kohti yhteisöllistä voimautumista, itsepuolustusta ja monimuotoista nationalismia. Kulttuurilla oli tässä kamppailussa keskeinen rooli. Black Power –vuosien aikana mustakulttuuri pyrki refleктоimaan ja tukemaan rohkeasti sen hetken kiihtyvää nationalistista vapauskampailua. (ks. mm. McConnel 2004, 108, Martin Jr 2005, 17-18.)

1960-luvun afrikanamerikkalaisen kulttuurin poliittisen ulottuvuuden voidaan katsoa olleen reflektio heidän vapauskampailulleen ja erityisesti Black Power -ideologialle. Martin Jr:n (2005, 8) mukaan afrikanamerikkalainen 1960-luvun kulttuuripolitiikka, mikä ilmenee heidän ilmaisullisessa kulttuurissa, tarjoaa ikkunan sen hetkiseen moderniin mustaan tietoisuuteen. Hän näkee tämän kulttuurissa ilmenevän mustan kollektiivisen sosiaalisen mielikuvan ja tietoisuuden juurien olevan afrikanamerikkalaisessa poliittisessa aktivismissa sekä itsemäärittelyssä.

Afrikanamerikkalaiset nationalistit pyrkivät kulttuurin kautta rakentamaan sellaisen kollektiivisen identiteetin, jonka myötä afrikanamerikkalaiset kykenivät tuntemaan itsensä yhtenäiseksi kansaksi jolla oli oma kulttuuri. He mielsivät afrikkalaisen tradition ja kulttuurin olevan voimakkaimmin afrikanamerikkalaista kansaa historiallisesti yhdistävä tekijä, jonka pohjalta rakennettuun nationalistiseen identiteettiin afrikanamerikkalaisten oli helppo identifioitua. Tämä johti afrikanamerikkalaisen kulttuurisen kamppailun voimakkaaseen tehostumiseen. Martin Jr:n (2005) mukaan erilaiset muutokset afrikanamerikkalaisessa kulttuurissa 1960-luvulla, erityisesti ilmaisullisessa kulttuurissa, kuvastivat vapauskampailun ja mustan kulttuuripolitiikan välistä suhdetta. Tämän kulttuurisen muutoksen fundamentaali oli afrikanamerikkalaisten keskuudessa tapahtuneessa mustan kulttuurin hyväksymisessä, josta muodostui keskeinen elementti heidän vapauskampailulleen. Martin näkee, että suurimpana syynä kulttuurin tärkeään asemaan afrikanamerikkalaisessa vapauskampailussa oli se, että historiallisesti afrikanamerikkalaisilla on ollut enemmän määräämisvaltaa omassa kulttuurissaan kuin muilla elämän osa-alueilla ja näin ollen kulttuuri on aina ollut kriittinen taistelukenttä heidän vapauskampailussaan. (Martin Jr. 2005, 3.) Oman kulttuurin hyväksyminen oli merkittävää afrikanamerikkalaiselle nationalismille, sillä mustan kulttuurin hyväksymisen jälkeen kulttuurinationalisteilla oli suuri traditioiden varasto jonka pohjalta omaa kulttuurista identiteettiä saatettiin alkaa rakentaa.

1960-luvun afrikanamerikkalaisen taiteen politisoituminen on johdettavissa erityisesti Black Power -ideologiasta, jonka kaikkein näkyvin ilmentymä oli afrikanamerikkalainen kulttuurinationalismi. Se kannusti afrikanamerikkalaisia olemaan ylpeitä omasta historiastaan

ja kulttuuristaan, niistä piirteistä jotka erottivat heidät valkoisesta traditiosta. Afrikanamerikkalainen kulttuurinationalismi voidaan mieltää moraalisen muutoksen ja uudistuksen liikkeeksi, joka pyrkii yhdistämään kansan korostamalla sen luovaa toimintaa. Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit näkivät kansansa perusolemuksen olevan sen ainutlaatuisen historian sekä kulttuurin luomassa omaperäisessä sivilisaatiossa ja heidän keskeisin pyrkimys oli yhtenäisen mustan kansan luominen Afrikan historiaan, kulttuuriin ja perinteisiin liittyvien viittausten kautta. (Anderson 2007, 94-96; Price 2000, 45.)

Afrikanamerikkalaisten nationalistisen kansanrakennuksen voidaan katsoa 1960-luvulla olleen sekä kulttuurista että poliittista, sillä afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin fundamentaalina oli ajatus siitä, että muutos mustien amerikkalaisten valveutuneisuudessa oli edellytyksenä mustalle vallankumoukselle. Martin Jr:n (2005, 56-57) mukaan kulttuurinationalistit mielsivät vapauden hahmottamisen ja ymmärtämisen välttämättömyyksiksi toimintakykyisen mustan kansan rakentamisessa. Itsenäistyminen, vapaus, itsekohottautuminen ja yhteisöllinen kohottautumien olivat mittavia saavutuksia mustalle sosiaaliselle mielikuvalle, jotka kannustivat afrikanamerikkalaisia kollektiiviseen toimintaan.

Afrikanamerikkalaiset nationalistit rakensivat kulttuurista identiteettiään afrikkalaisin viittauksin myös sen vuoksi, että he kokivat olevansa osa pan-afrikkalaista vapausliikettä. Francesconin (1986, 36) mukaan afrikanamerikkalaiset nationalistit korostivat 1960-luvulla uudistunutta käsitystään kulttuurisesta identiteetistä liittämällä itsensä kolmannessa maailmassa samanaikaisesti tapahtuviin itsenäistymispyrkimyksiin. Näin he kykenivät näkemään itsensä amerikkalaisen vähemmistön sijaan osana globaalia kolonialismin vastaista kamppailua. Francesconin mukaan juuri kulttuurisen perinnön korostus oli keskeinen elementti tässä monikansallisen identiteetin muodostamisessa. Hän näkee afrikanamerikkalaisen taiteen nopean kasvun ja näkyvyyden lisääntymisen 1960-luvulla olleen kulttuurinationalistinen yritys kohottaa mustien amerikkalaisten itsekuvaa ja tietoisuutta kulttuurisista juuristaan vaalimalla ajatusta ylivoimaisesta identiteetistä.

1960-luvulla afrikanamerikkalainen kulttuurinationalismi kehittyi kaiken aikaa ja vuosikymmenen puolivälistä eteenpäin se oli kaikkein voimakkaimmillaan. Price (2000) näkee, että Malcolm X:n murha helmikuussa 1965 toimi sellaisena katalyyttina, joka laittoi mustan kulttuurisen vallankumouksen täyteen vauhtiinsa. Malcolm X:n murhan jälkeen LeRoi Jones nousi afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin johtajaksi. Pian tämän jälkeen myös Maulana Ron Karengasta tuli yksi mustan kulttuurisen vallankumouksen johtohahmo. (Price 2000, 47-48.) Karengasta kehkeytyi tärkeä hahmo afrikanamerikkalaiselle nationalismille, sillä hän oli ensimmäinen afrikanamerikkalainen nationalisti joka alkoi systemaattisesti kehittää afrikanamerikkalaista kulttuurinationalistista ohjelmaa.

Karengan ajattelun keskeisenä teemana oli mustien itsemäärääminen ja itsesääntely. Hän organisoï kulttuurinationalistisen järjestön US:n, jonka pyrkimyksenä oli voimakkaalla ideologisella ja käytännöllisellä kamppailulla muuttaa sekä yhteiskuntaa että ihmisten tapaa mieltää yhteiskunta. US -organisaation kehittämä kulttuurinationalistinen ohjelma nimettiin Kawaidaksi. Se peräänkuulutti afrikanamerikkalaisten kulttuurista vallankumousta ja vaati mustaa taidetta olemaan afrikkalaisuuden tuote sekä vastustamaan afrikanamerikkalaisen taiteen sulauttamista amerikkalaiseen kulttuuriin. Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit näkivät mm. jazzin täysin afrikanamerikkalaisena taiteena, joka kuului mustan kansan musiikillisen ilmaisun jatkumoon. He näkivät, että afrikanamerikkalaisten identiteetti oli sisällytetty tähän musiikilliseen ilmaisuun. Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit uskoivat mustan estetiikan tarpeellisuuteen ja määrittämiseen, koska sen avulla afrikanamerikkalaisia kulttuurisia innovaatioita voitiin arvottaa ja ylläpitää muiden taidemuotojen keskellä. (Price 2000, 50-51, 93-94; Anderson 2007, 97; Brown 2003, 33-36.) Näiden Karengan esiin nostamien teemojen taustalta on havaittavissa afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin kaksisuuntainen rakentaminen. Afrikkalaisia traditioita korostamalla vedotti afrikanamerikkalaisen kansan kollektiiviseen historiaan ja negatiivisen määrittelyn kautta pyrittiin erottautumaan valkoisen Amerikan kulttuurista.

1960-luvulla nationalistisiin tavoitteisiin sitoutuneet afrikanamerikkalaiset rakensivat ja korostivat kulttuurista identiteettiään ja pyrkivät osoittamaan kulttuuristen juuriensa olevan Afrikassa. Tämän afrikkalaisen tradition pohjalle rakennetun afrikanamerikkalaisten kulttuurisen identiteetin voidaan katsoa ilmenneen kolmella tasolla; fyysisellä, henkisellä sekä kulttuurisella. Pricen (2000) mukaan afrikanamerikkalainen kulttuurinen identiteetti ilmeni fyysisellä tasolla afrikkalaisten vaatteiden käyttönä, mikä ilmensi afrikanamerikkalaisten henkilökohtaista liittolaisuutta Afrikan maille ja niissä meneillään oleville itsenäisyystaisteluille. Henkisellä tasolla afrikanamerikkalaiset uudelleen identifioivat itsensä raamatullisiin tapahtumiin jotka sijoituivat Afrikkaan tai sen lähiympäristöön. Yleinen kiinnostus Elijah Mohammedia sekä islaminuskoa kohtaan kasvoi ja huomattava osa afrikanamerikkalaisista otti itselleen swahilinkielisen nimen symboloidakseen yhteyttään Afrikkaan sekä irrottautuakseen länsimaisesta maailmasta. Afrikkalaisen nimen käyttöönotto identifioi afrikanamerikkalaiset voimakkaasti afrikkalaisiin juuriinsa. Karengan ja US-organisaation Kawaida-filosofia ja Kwanzaa-juhla ovat hyviä esimerkkejä kulttuurisesta adaptaatiosta ja afrikanamerikkalaisen kansanperinteen sekoittumisesta afrikkalaiseen perinteeseen. (Price 2000, 39-41.) Afrikanamerikkalaisten kiinnostuksen islaminuskoa kohtaan voidaan katsoa olleen yksi kulttuurisen identiteetin rakennustapa, jonka avulla pyrittiin separatistisen ideologian mukaisesti eroon valkoisesta Amerikasta. On oletettavaa, että osa afrikanamerikkalaisista oli enemmän kiinnostuneita afrikkalaisen nimen ottamisesta ja afrikkalaiseen traditioon identifioitumisesta kuin itse islamin uskosta. Price on listannut huomattavan joukon jazzmuusikoita ja Black Arts –liikkeen kirjailijoita, jotka ottivat itselleen swahilinkielisen nimen 1960-luvulla. Tämä lista on tässä tutkimuksessa liitteenä (liite 1.) ja siitä saa käsityksen kuinka merkittävästä afrikanamerikkalaista kulttuurista identiteettiä ilmentävästä ilmiöstä oli kyse.

Kansalaisoikeus ja Black Power –liikkeiden aikakausi voidaan nähdä afrikanamerikkalaisen kulttuurin syvällisen elvytyksen aikana, jolloin oli vallalla voimakas uudelleen määrittäminen uskomusten, arvojen ja käyttäytymisen suhteen. Tämä afrikanamerikkalaisten poliittisen aktivismin elvytys piti sisällään myös historialliset ja identiteettiin liittyvät muutokset, ja näin ollen ohjasi mustat uudelleen artikuloimaan heidän monikerroksisen identiteettinsä. Afrikanamerikkalaisen kulttuurin historia auttoi ylläpitämään mustaa vapauskampppailua ja

erityisesti Black Power –liikkeen aikaiset afrikanamerikkalaisten toimet aina tervehdyksistä ja kättelyistä hiustyyleihin ja kävelytapaan ilmensivät tämän kulttuurisen kamppailun voimaa. (Martin Jr. 2005, 3; Anderson 2007, 96.)

4. FREEJAZZ AFRIKANAMERIKKALAISENA KULTTUURINATIONALISTISENA TAITEENA

4.1 Tutkimuskysymykset

1960-luvulla afrikanamerikkalaisesta ”kulttuurivallankumouksesta” tuli edellytys mustien poliittisen vallan saavuttamiselle, sillä afrikanamerikkalaisten nationalistien tuli ennen poliittisia pyrkimyksiä yhdistää afrikanamerikkalainen kansa kulttuurisen identiteetin avulla. Korostamalla afrikanamerikkalaisen kulttuurin afrikkalaisia juuria kulttuurinationalistit valitsivat afrikanamerikkalaisesta historiasta tietyt traditiot joiden kautta he pyrkivät rakentamaan nationalistista identiteettiään vedoten kansan kulttuuriseen muistiin.

Afrikkalainen traditio oli hyvä valinta afrikanamerikkalaisen nationalistinen identiteetin rakennuspohjaksi siinä mielessä, että afrikanamerikkalaisten oli jo etnisyytensä puolesta hankala sitä kyseenalaistaa. Afrikkalainen traditio tuki myös separatistista ideologiaa, sillä sen kautta afrikanamerikkalaiset nationalistit pystyivät rakentamaan nationalistista identiteettiään myös negatiivisen määrittelyn kautta. Afrikkalaisesta traditiosta on löydettävissä paljon sellaisia karaktäärejä joiden avulla afrikanamerikkalaiset pystyivät erottautumaan vastapoolistaan eli valkoisesta euroamerikkalaisesta kulttuurista.

Tässä tutkimuksessa tutkin millainen oli afrikanamerikkalaisen nationalismin ja freejazzin välinen suhde ja kuinka afrikanamerikkalaisten nationalistien kahdensuuntaisesti rakentamaa kulttuurista identiteettiä ilmenettiin freejazzin avulla. Pyrin tunnistamaan ne freejazzissa ilmenneet afrikkalaisen tradition karaktäärit joiden kautta sen voidaan katsoa ilmentäneen afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien afrikkalaisen tradition pohjalta rakentamaa nationalistista identiteettiä ja selvittämään kuinka afrikanamerikkalaisten nationalistinen identiteetti ilmeni sekä freejazzin esteettisellä tasolla että itse soivassa freejazzissa.

4.2 Freejazz osana afrikanamerikkalaista kulttuurinationalismia

Afrikanamerikkalaisten 1960-luvun kulttuurisen heräämisen voi nähdä rakentuneen heidän poliittisensä heräämisen päälle siten, että afrikanamerikkalaiset pyrkivät kulttuurisin keinoin vahvistamaan afrikanamerikkalaisuuttaan ja tunnustamaan afrikkalaiset juurensa. Mustalla taiteella oli luonnollisesti keskeinen asema tässä kulttuurinationalismissa. Martin Jr:n (2005, 28) mukaan afrikanamerikkalaisten nationalistien teoriat ja toimet innostivat taiteilijoita ilmaisemaan mustaa kulttuuria aiempaa voimakkaammin. Hän näkee, että afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin ja mustan kansan rakentaminen vaati afrikanamerikkalaisten itsemäärittelyä ja itsekontrollia, minkä seurauksena kaikenlaiset pyrkimykset korostaa mustaa autonomiaa ja vähentää valkoisten valtaa lisääntyivät myös taiteessa.

Afrikanamerikkalainen kulttuurinationalistinen taiteilija joutui 1960-luvun poliittisessa kontekstissa tasapainottelemaan kollektiivisen ilmaisun ja itseilmaisun välimaastossa. Price (2000) näkee, että 1960-luvulla mustalla taiteilijalla oli tietynlainen kaksoisrooli. Hänen tuli taiteilijana yhdistää taito ja inspiraatio luodakseen sellainen taideteos, joka heijastaa taitelijan yksilöllisiä kokemuksia. Samanaikaisesti hänen tuli kuitenkin toimia eräänlaisena mustan kulttuurin välittäjänä ja viestinviejänä. (Price 2000, 44-45.) Afrikanamerikkalaisten taiteilijoiden voidaan katsoa toimineen eräänlaisina kulttuuripolitiikkoina pyrkien taiteen avulla presentoimaan mustan identiteetin aatetta sekä ilmaisemaan afrikkalaisen perinteen rikkautta.

Musiikilla on perinteisesti ollut suuri merkitys afrikanamerikkalaiselle kulttuurille ja sitä voidaan pitää afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun tärkeimpänä taiteellisena osa-alueena. Martin Jr (2005) näkeekin, että afrikanamerikkalaisten syvälle juurtunut sitoutuminen vapauskamppailuun oli viritetty ja laitettu liikkeelle mustan musiikin avulla. Hänen mukaan erityisesti jazz kannusti ja ajoi vapausliikettä eteenpäin niin tietoisesti kuin tiedostamattakin. (Martin Jr. 2005, 57.) Musiikin keskeisyyttä afrikanamerikkalaisessa kulttuurinationalismissa

korostaa sen historiallinen merkitys. Kulttuurinationalisti LeRoi Jonesin (2002) mukaan mustan musiikin historia voidaan nähdä afrikanamerikkalaisten ihmisten historiana, tarinana ja kertomuksena. Hänen mukaan musta musiikki on reflektio afrikanamerikkalaisten todellisesta eletystä elämästä. Jones näkee, että jokaisessa afrikanamerikkalaisen elämän käännekohdassa myös heidän musiikkinsa ominaispiirteet ovat muuttuneet. Mustan musiikin, kuten muidenkin afrikanamerikkalaisten taiteellisten ilmaisumuotojen, voidaan katsoa olevan kuva aikansa afrikanamerikkalaisten elämästä. Afrikanamerikkalaiset ovat kautta historian käyttäneet musiikkia protestoidakseen paikkaansa yhteisössä ja edistääkseen muutosta aina orjuusvuosista lähtien. (Jones 2002, ix-x; Baskerville 1994, 485.)

1960-luvulla jazzmuusikot olivat aiempaa herkempiä tarttumaan poliittisiin ohjelmiin ja sisällyttivät niitä omiin teoksiinsa. Tämän voidaan katsoa olleen seurausta afrikanamerikkalaisten sosiaalisten olojen muutoksesta. Kofskyn (1978) mukaan 1960-luvun nuoret afrikanamerikkalaiset jazzmuusikot, jotka olivat syntyneet Yhdysvaltojen pohjoisten kaupunkien ghetoissa tai sinne nuorina muuttaneet, olivat huomattavasti valveentuneempia kansalaisoikeuksien suhteen kuin aiemman sukupolven mustat muusikot jotka olivat muuttaneet etelästä pohjoisen kaupunkiin. Nämä nuoret jazzmuusikot korostivat afrikanamerikkalaista perinnettä sekä kulttuurisia juuriaan, jotka he näkivät arvokkaana omaisuutena eivätkä syvälle juurtuneina häpeän aiheina. Afrikanamerikkalaisten nuorten muusikoiden voidaan katsoa olleen osa suurempaa kulttuurista liikettä, kulttuurinationalismia, joka pyrki uudelleen löytämään ja tulkitsemaan mustien kulttuuriset juuret. Vaikka useat 1960-luvun nuorista jazzmuusikoista oli syntynyt ja elänyt pohjoisen kaupungeissa he kuitenkin omasivat kollektiivisen muiston mustien kokemuksista etelässä, mikä vaikutti heidän identifikaatioonsa kansalaisoikeusliikkeeseen. (Kofsky 1978, 40, 101; Saul 2003, xii; McMichael 1998, 385.) Jazzista ja erityisesti freejazzista on ollut aina löydettävissä afrikanalaisen tradition piirteitä, minkä vuoksi se sopi hyvin afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien ohjelmalliseksi taiteeksi. 1960-luvun puolivälissä Kofskyn mainitseman afrikanamerikkalaisten rodullisen ja poliittisen valveutuneisuuden kasvun seurauksena freejazzmuusikot olivat omaksuneet afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalistisen ideologian ja alkoivat tietoisesti politisoida musiikkiaan korostaen afrikanamerikkalaisten nationalistien esiin nostamia teemoja.

Poliittisten teemojen ilmaantuminen jazziin 1960-luvulla ei kuitenkaan ollut ennenkuulumatonta. Hersch (1996) näkee, että poliittisten aiheiden esittäminen jazzmusiikissa on lisääntynyt asteittain sen historian edetessä. Esi-jazzilliset orjien laulamit spirituaalit käsittelivät vapauden kaipuuta ja jazzin kehittyessä tietyt säveltäjät nostivat esiin rodullisia teemoja. Säveltäjä ja orkesterin johtaja Duke Ellington koki musiikkinsa jo 1930 ja 1940 – luvuilla olevan mustan kulttuurin ylistystä. Ellingtonin mukaan ”Kansani ja rotuni ovat työni inspiraatio[...]rotuni musiikki on enemmän kuin vain amerikkalainen ilmaisu. Se on tulos meidän istuttamisesta Amerikan maaperään, meidän reaktiomme plantaasiaikaan, elämään jota elimme. Sitä mitä emme voineet avoimesti kertoa, ilmaisimme musiikissa.” (Hersch 1996, 98-99.) Jazzin kulttuurinen asema viihteenä, erityisesti 1930-luvun suosittujen valkoisten swing-yhtyeiden vuoksi, oli ennen 1960-lukua vaikeuttanut poliittisten näkökantojen ilmaisua jazzin kautta sekä vienyt niiltä painoarvoa.

Freejazmuusikoiden kiinnostusta afrikanamerikkalaiseen kulttuurinationalismiin lisäsi myös Yhdysvaltojen kylmän sodan aikana luotu kulttuuripolitiikka, mikä liitti jazzin moderniin taidemusiikki ja suosi valkoisia jazzmuusikoita. Kulttuuripolitiikan myötä tapahtunut jazzin arvonnousu vaikutti nuorten afrikanamerikkalaisten jazzmuusikoiden haluun kehittää uusia ilmaisullisia keinoja. Sidranin (1981) mukaan jazzin kriittinen hyväksyntä 1950-luvulla heikensi mustien jazzmuusikoiden kykyä haastaa valkoisia arvoja. Jazzin kasvava arvostus yleisellä tasolla vähensi niitä poikkeavan ideologian ja toiminnan karaktäärejä, jotka aiemmin oli yhdistetty jazzmuusikoihin. (Sidran 1981, 124-125.) Koska julkinen asenne länsimaistettuja jazzidiomeja kohtaan oli muuttunut suopeaksi, nuoret afrikanamerikkalaiset jazzmuusikot aloittivat jazzin ei-länsimaisten idiomien elvyttämisen ja pyrkivät näin kulttuurisen identiteettinsä kautta erottautumaan länsimaisesta traditiosta.

Erottuakseen länsimaisen musiikin karaktääreistä (harmoniaopista, puhtaasta soinnista ym.) freejazz muusikot hyödynsivät Afrikan ja muiden kolmannen maailman maiden musiikillisia konsepteja ja niitä käyttäen he liittoutuivat symbolisesti muiden sorrettujen kansojen kanssa

(Price 2000, 28). Tämä kehitys saavutti huippunsa 1960-luvun puolivälissä, jolloin Andersonin (2007) mukaan nuoret freejazzmuusikot ja jazzkriitikot alkoivat voimakkaasti edistämään yleistä käsitystä freejazzin ja afrikanamerikkalaisen nationalistisen politiikan välisestä yhteydestä, minkä seurauksena kulttuurinationalistiset kriitikot ja poliittiset aktivistit tulkitsivat uuden freejazzin vähälle huomiolle jääneen afrikkalaisen musiikillisen tradition henkiinherättäjäksi. (Anderson 2007, 7-8.) Erottamalla freejazz länsimaisesta musiikkiperinteestä afrikanamerikkalaiset nationalistit vetivät freejazzin Black Power – ideologian piirin ja asettivat sen afrosentrisen ja separatistisen mustan estetiikan keskiöön. On oletettavaa, että poliittisen kiinnostuksen lisäksi, kritiikkiä osakseen saaneita mustia freejazzmuusikoita kiehoi kulttuurinationalistien taisteluhenki ja heidän mustan taiteellisen neroutensa ylistäminen.

Vaikka kaikki freejazzmuusikot eivät olleet poliittisia aktivisteja, he ilmaisivat poliittisia ideoita ja mielipiteitä musiikkinsa kautta. Joskus poliittisuus oli avointa lyriikoiden, sävellyksien tai albumien nimien kautta, mutta useimmiten poliittiset tarkoitukset välitettiin vähemmän suorasti instrumentaalimusiikilla, jonka pelkän hallitsevan tilanteen representoinnin lisäksi katsottiin sisältävän myös vaihtoehtoisen vision (Hersch 1996, 99-100).

Freejazzilla oli merkittävä rooli 1960-luvulla afrikanamerikkalaisen nationalistisen ideologian levityksessä. Price (2000) näkee, että mustien vapautusliikkeen johtajat, kuten Malcolm X ja Martin Luther King jr. esittelivät tietyn vision, mutta freejazzmuusikot välittivät tämän vision laajemmalle kansalle. Freejazzmuusikoilla, kuten Archie Shepp, Pharoah Sanders, Sun Ra, Ornette Coleman, John Coltrane, oli kahdensuuntainen rooli nationalistisen ideologian välittäjinä. He olivat mustan yhteisön viestinviejiä sekä mustalle yhteisölle viestijä. Freejazzmuusikoista tuli 1960-luvun puolivälissä sosiaalisen muutoksen puolestapuhujia niin verbaalisesti kuin musiikillisestikin ja useissa tapauksissa musiikin poliittinen yhteys on hyvin selvää äänitteiden saateteksteistä ja lyriikoista johtuen. (Price 2000, 56-57.) Vaikka freejazz sisältää hyvin vähän tekstiä ja lyriikkaa niin taustatieto muusikoiden sosiaalisesta ympäristöstä tekee musiikin poliittiset viittaukset helposti huomattaviksi.

Freejazzin ja afrikanamerikkalaisen nationalismin välinen suhde ei ollut yksisuuntainen siinä mielessä, että freejazz olisi vain ilmentänyt nationalistista ideologiaa. Voidaan katsoa, että freejazz oli musiikkina olemassa jo ennen afrikanamerikkalaisen nationalismin voimakasta nousua ja mustana taidemuotona se kulttuurisilta ominaisuuksiltaan sopi mainiosti afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin taiteeksi. Kofskyn (1978, 65-66) mukaan esimerkiksi Nation of Islam –järjestön puhemies Malcolm X oli kiinnostunut freejazzista yhtenä mustan kansan henkisenä ilmentymänä. Hän näki jazzin ainoana amerikkalaisena julkisena areenana, jossa afrikanamerikkalainen oli vapaa luomaan. Kofskyn mukaan Malcolm X ja menestynein freejazzmuusikko John Coltrane on usein yhdistetty toisiinsa kulttuurisena metaforana. Molemmat ilmensivät afrikanamerikkalaisen poliittisen sekä taiteellisen luovuuden ja sitoutuneisuuden huippua. Kofskyn mukaan dialektinen vuorovaikutus poliittisten ja musiikillisten energioiden välillä oli olemassa myös niin päin, että mustien aktivistien poliittiset manifestit etsivät usein inspiraatiota freejazzin dynaamisesta energiasta ja tietyiltä osin voidaan katsoa, että nationalistien pyrkimyksenä oli poliittisten toimien kautta ilmaista sitä dynaamisuutta, joka ilmeni afrikanamerikkalaisessa musiikissa ja erityisesti freejazzissa. (ks. myös Ho 2006, 145–146.)

Freejazzilla oli taiteellisen ohjelmallisuuden lisäksi myös fyysinen yhteys afrikanamerikkalaiseen kulttuurinationalisteihin ja Black Power –liikkeeseen. Kofskyn (1978, 84-85) mukaan eräänä todisteena Black Power –liikkeen ja freejazzin yhteen kietoutuneisuudesta voidaan pitää vuonna 1966 New Yorkin Village Theaterissa pidettyä konserttia, jossa esiintyivät muusikot Jackie McLean, Marion Brown ja Archie Shepp yhteineen. Samassa konsertissa myös Black Power –liikkeen johtaja Stokely Carmichael piti puheen.

Freejazzmuusikot ovat haastatteluissa ilmaisseet poliittisia näkemyksiään ja kertoneet uskovansa voida muuttaa musiikillaan ihmisten poliittisia asenteita. Saksofonisti John Coltrane on todennut Frank Kofskyn (1978) haastattelussa, että ”Musiikki on väline, joka voi

muuttaa alkuperäisiä ajatusmalleja, mikä puolestaan voi johtaa ihmisten ajattelutavan muuttumiseen.” (Kofsky 1978, 227). Viulisti Billy Bang uskoo musiikilla olevan tietynlainen didaktinen funktio. Hänen mukaansa musiikki pystyy esittelemään vaihtoehtoisia elämäntapoja sekä maailman katsomusta. Musiikki voi Bangin mukaan shokeerata ja herättää ihmisiä, varsinkin jos se on erilaista mitä on totuttu kuulemaan. Musiikki, joka radikaalisti poikkeaa odotuksista, kuten freejazz, pakottaa ihmiset käsittelemään musiikin esiin tuomaa ristiriitaisuutta. Bang on todennut 1960-luvun musiikistaan haastattelussa Suchille, että ”Minulle oli luonnollista soittaa freejazzia, koska olin hyvin poliittinen tuohon aikaan[...]Musiikki on vahva kieli. Pystyn musiikillani ilmaisemaan tiettyjä poliittisia näkemyksiä.” (Such 1993, 70.)

Jazz- ja freejazzmuusikoiden 1960-luvun poliittista valveutuneisuutta ja heidän musiikkinsa aktivistista ulottuvuutta kuvaa trumpetisti Miles Davisin omaelämäkerrassaan esittämä kommentti siitä kuinka hän näki John Coltranen freejazzkauden musiikin ilmentäneen meneillään olevaa afrikanamerikkalaista vapauskampppailua. Davisin (Davis & Troupe 1989, 274) mukaan ”Tranen musiikki hänen parin kolmen viimeisen elinvuotensa aikana edusti monille mustille sitä tulta, kiihkoa, raivoa, vimmaa, kapinahenkeä ja rakkautta, jota he itse tuolloin tunsivat, varsinkin nuoret mustat intellektuellit ja vallankumoukselliset. Hän ilmaisi musiikillaan sen, minkä H. Rap Brown, Stokeley Carmichael, Mustat Pantterit ja Huey Newton ilmaisivat sanoin, minkä Last Poets ja Amiri Baraka ilmaisivat runoillaan. Hän oli heidän soihdunkantajansa jazzissa, jo minunkin edelläni. Hän soitti sen minkä he tunsivat sisässään ja ilmaisivat mellakoilla – ”burn, baby, burn” – joita riehui joka puolella maata 1960-luvulla. Vallankumous oli päivän sana monille nuorille mustille – afrokampaukset, dashikit, black power, ilmaan kohotetut nyrkit. Coltrane oli heidän symbolinsa, heidän ylpeytensä – heidän kaunis, musta, vallankumouksellinen ylpeytensä.”

4.2.1 Freejazzin ja Black Arts –liikkeen välinen yhteys

Black Arts –liike syntyi 1960-luvun puolivälissä afrikanamerikkalaisen separatistisen vapausliikkeen taiteelliseksi osapuoleksi, jonka pyrkimyksenä oli määritellä musta estetiikka aiempaa tarkemmin ja tuottaa sen mukaista ohjelmallista taidetta sekä välittää afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin sanomaa laajalle yleisölle. Brown (2003) näkee, että Black Arts –liikkeen nationalististen teemojen kuten yhteisöllisen kontrollin, itsepuolustuksen, mustan estetiikan institutionalisoinnin ja afrikanamerikkalaisen työväenluokan kielenkäytön inspiroineen useita afrikanamerikkalaisia muusikkoja, kirjailijoita sekä kuvataiteilijoita. US-organisaation kulttuurinationalistinen filosofia löysi pian liittolaisia useista taiteilijoista, aktivisteista ja muusta kulttuuriväestä, jotka olivat tekemisissä Black Arts –liikkeen kanssa. (Brown 2003, 131.) Black Arts –liikettä voidaan pitää afrikanamerikkalaisten nationalistien peräänkuuluttaman kulttuurinationalismin käytännön toimeenpanijana.

Afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin ja Black Power –ideologian vaikutuksesta 1960-luvun alkupuolella mustat taiteilijat perustivat useita kollektiiveja, joiden avulla he pyrkivät nostamaan taiteensa statuksellista arvoa sekä ottamaan taiteensa poliittiset sekä kulttuuriteolliset ulottuvuudet omaan haltuunsa. Organisoidun muodon tämä tendenssi sai vuonna 1965 New Yorkiin perustetun Black Arts Repertory Theater/School (BART/S) –kulttuurikeskuksen myötä, jonka voidaan katsoa olleen kansallisen Black Arts –liikkeen käynnistäjä. Ho (2006, 150-160) näkee Black Arts –liikkeen afrikanamerikkalaisten taiteilijoiden keskuudessa syntyneeksi mustan vapausliikkeen kulttuuriseksi siiveksi, joka sisälsi useita poliittisesti aktiivisia taiteeseen ja kulttuuriin keskittyneitä ryhmiä.

BART/S:n synnyn taustalla oli paikallinen LeRoi Jonesin kokoama taiteilijakollektiivi, jonka tavoitteena oli esitellä mustaa kulttuuria suurille massoille. Heidän toimintansa organisoimiseksi perustettiin tämä mustan kulttuurin keskus, missä oli tarjolla taiteen käytännöllistä sekä teoreettista opetusta. Jonesin vision mukaan BART/S:ssa tulisi olemaan

esillä mustaa draamaa, musiikkia, kuvataidetta ja historiaa. Hänen tavoitteenaan oli tuoda afrikanamerikkalaiset taiteilijat ja intellektuellit lähemmäs ”tavallista” mustaa yhteisöä ja luoda siten afrikanamerikkalaisille ryhmäidentiteetin lähde. Saavuttaakseen tämän tavoitteensa Jones suunnitteli vevänsä mustan taiteen kaduille julkisiin happeningeihin, jotka yhdistäisivät taiteilijat ja intellektuellit mustaan yhteisöön. BART/S:in toimintaan otti osaa myös useat freejazzmuusikot, joista mm. Sun Ra, Albert Ayler ja Milford Graves esiintyivät siellä useaan otteeseen. BART/S toimi tietynlaisena mallina muille afrikanamerikkalaisten ruohonjuuritason yhteisöllisille organisaatioille siinä kuinka saavuttaa julkisuutta, kehittää opetussuunnitelmia ja ennen kaikkea kuinka levittää kulttuurinationalistista ideologiaa. BART/S:in menestyksen myötä syntyi kansallinen Black Arts –liike, jonka seurauksena muita samankaltaisia afrikanamerikkalaisen kulttuurin keskuksia perustettiin ympäri Yhdysvaltoja. Tällaisia olivat mm. Free Southern Theater (New Orleans), Concept East Theater (Detroit), the National Black Theater (Harlem), Afro-Arts Theater and the Organization of Black American Culture (Chicago). (Price 2000, 49, 77-78; Anderson 2007, 93-94). Näiden järjestäytyneiden kollektiivien myötä afrikanamerikkalaisilla taiteilijoilla oli aiempaa paremmat mahdollisuudet ottaa taiteensa taloudelliset ulottuvuudet Black Power -ideologian mukaisesti omaan haltuunsa ja levittää poliittista sanomaansa.

Black Arts –liike rakensi afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä taiteellisella tasolla separatistisen ideologian mukaisesti; afrikanamerikkalaisen historian ja kulttuurin resursseja käyttäen he pyrkivät erottautumaan eurooppalaisesta taidetraditiosta. Black Arts –liikkeen myötä afrikanamerikkalaisella taiteella oli aiempaa merkityksellisempi poliittinen rooli, sillä Black Arts –liikkeen tärkeimpänä tavoitteena oli korostaa afrikanamerikkalaisen taiteen nationalistista arvoa. Pricen (2000) mukaan Harlemin Renessanssin aikana syntyneet mustan estetiikan keskeiset filosofiat ja ideat kuten musta itsetietoisuus, musta kulttuurinationalismi, itsemääräämisoikeus ja itseuri otettiin uudelleen käyttöön 1960-luvulla Black Arts –liikkeen toimesta. Black Arts –liikkeen aikaisen kirjallisuuden ja musiikin keskeinen tavoite oli pyrkiä paljastamaan modernistisen ”taidetta taiteen vuoksi” ajatuksen virheellisyys. Black Arts –liike pyrki joko osoittamaan mustan taiteen afrikkalaisen alkuperän tai vaihtoehtoisesti rakentamaan taiteelleen myyttisen afrikkalaisen alkuperän. Tämä tarkoitti mustan taiteen

erottamista eurooppalaisesta kaanonista ja sen rodullisen karaktäärin määrittämistä. (Price 2000, 4-5; Anderson 2007, 97.)

Nationalististen teemojen ilmanuttua freejazziin se liitettiin hyvin pian Black Arts –liikkeeseen. Ideologisesti Black Arts –liike ja freejazz liittyivät toisiinsa siten, että molemmat olivat osallisia mustien vapautusliikkeeseen ja ne pyrkivät tukemaan sekä ilmentämään taiteensa kautta afrikanameikkalaisten nationalistien määrittelemää kulttuurista identiteettiä. Freejazzia ja Black Arts -liikettä yhdisti pyrkimys vapauteen ja ne omistivat taiteensa mustien sosiaaliselle, poliittiselle ja kulttuuriselle vapautukselle. Black Arts –liikkeen kulttuurinationalistit kokivat jazzmusiikin läpikotaisin afrikanamerikkalaiseksi taidemuodoksi, mikä edesauttoi sen politisointia ja soveltumista Black Arts –liikkeen toiminnallisiin tavoitteisiin.

Black Arts –liikkeen ja freejazzin välisellä yhteydellä oli poliittisten perusteiden lisäksi myös taiteelliset perusteet. Andersonin (2007) mukaan Black Arts –liikkeen ja freejazzmuusikot liitti toisiinsa kiinnostus uusiin esiintymistapoihin, jotka kumpusivat poikkitaiteellisuudesta, minkä seurauksena Black Arts –kirjailijat kirjoittivat mm. freejazzäänitteiden saatetekstejä ja aikakauslehtiartikkeleita freejazzista. Näissä kirjoituksissa he usein analysoivat freejazzin sosiaalista sekä poliittista sisältöä liittäen ne afrikkalaisuuteen ja pyrkivät esittämään kulttuurisen yhteyden musiikillisen tuotteen ja mustan yhteisön välillä. Poikkitaiteellisuus ilmeni myös siten, että monet muusikot osallistuivat aktiivisesti kirjailijoiden hankkeisiin. Kirjailijat saattoivat olla lukemassa runojaan freejazzmuusikoiden esitysten välissä, mikä auttoi muusikoita politisoitumaan. Erityisesti kirjailija LeRoi Jonesin tekstit pyrkivät osoittamaan ne seikat, joka toivat afrikanamerikkalaisen musiikin mustan estetiikan etulinjaan ja tekivät jazzista, erityisesti freejazzista, sen korkeimman ilmaisumuodon. Monet muusikot puolestaan lukivat kirjallisuuden edustajien tekstejä ja promotoivat heidän julkaisemia ideologioita konserteissaan. Yhteisen kanssakäymisen jatkuessa muusikot myös esiintyivät yhdessä runoilijoiden kanssa. Tämän keskinäisen suhteen julkisin ilmentymä oli BART/S–teatterin avajaisten hyväksi pidetty konsertti Village Gateissa 28. maaliskuuta 1965, joka äänitettiin ja julkaistiin nimellä *New Wave in Jazz*. Konsertissa esiintyi useita

freejazzmuusikoita kuten; Marion Brown, Archie Shepp, Sonny Murray, Albert Ayler, Sun Ra ja John Coltrane. Konsertti oli yksi Black Arts –liikkeen aloitus juhlista ja näin ollen hyvin merkityksellinen. (Anderson 2007, 99-100; Price 2000, 62-65, 92.) Konsertin äänittäminen oli esimerkki itsemääräämisoikeuden ideasta, muusikoiden luodessa äänitystilanteen studion ulkopuolelle ja ottaen hallinnan omista taloudellisista mahdollisuuksista. Poikkitaiteellisuus oli tärkeä tekijä freejazzin politisoimisessa sillä sen avulla Black Arts –liike kykeni ohjelmallistamaan instrumentaalisen freejazzmusiikin.

Freejazzmuusikoiden kiinnostusta omavaraisuutta ja itsemääräämisoikeutta kohtaan 1960-luvulla kasvatti jazzin historiassa tapahtuneet valkoisten muusikoiden tyyliadaptaatiot ja niitä seuranneet valkoisten muusikoiden ekonomiset menestykset. Eräs afrikanamerikkalaisen musiikin tyyllisiä innovaatiota leimaava piirre 1900-luvulla on ollut se, että ne ovat usein olleet tietynlaisessa suhteessa valkoiseen Amerikkaan. Useassa jazzmusiikin tyyllisessä käännekohdassa afrikanamerikkalaiset ovat koettaneet keksiä uudenlaisen soittotavan tai musiikkityylin, sen jälkeen kun valkoiset muusikot ovat omaksuneet heidän musiikkinsa ja alkaneet menestyä sillä taloudellisesti heitä paremmin. (ks. mm. Martin Jr. 2005, 58-59.) Sidranin (1981) mukaan jazzin jatkuva kehittyminen on ollut kulttuurisesti tärkeää siinä mielessä, että afrikanamerikkalaisten on täytynyt pyrkiä pitämään mustat musiikilliset idiomit valkoisten jäljittelijöiden saavuttamattomissa mikä on johtanut usein siihen, että valkoisten muusikoiden omaksuessa mustan musiikin tekniikoita on mustien muusikoiden täytynyt kehittää uusia entistä haastavampia tekniikoita edellisten tilalle. (Sidran 1981, 60.)

Freejazzmuusikoiden taloudellisen sektorin separatismi ilmeni kaikkein näkyvimmin heidän 1960-luvun puolivälissä perustamissaan Black Arts –liikkeen mukaisissa taiteilijakollektiiveissa, jotka järjestivät omavaraisia konsertteja ja äänitystilaisuuksia. Tällaisia 1960-luvun puolivälissä perustettuja taiteilijakollektiiveja olivat mm. Jazz Artists Guild, the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), New York Contemporary Five ja Jazz Composers Guildin. (ks. mm. Price 2000, 70-72; Litweiler 1984, 173-174; Floyd Jr. 1995, 191-192.) Yhtenä esimerkkinä freejazzmuusikoiden pyrkimyksestä omavaraisuuteen voidaan pitää Bill Dixonin järjestämää *October Revolution* –konserttisarjaa,

joka käsitti neljänkymmenen freejazzyhtyeen esiintymisen Cellar Cafe:ssa New Yorkissa 1964 ja johti Jazz Composers Guild –kollektiivin perustamiseen. *October Revolutionin* menestyksen myötä Dixon päätti kutsua kasaan joukon muita freejazzmuusikoita tuottaakseen musiikillisia tapahtumia. Yhdessä Archie Sheppin, Roswell Ruddin, John Tchicain, Cecil Taylorin, Mike Mantlerin, Burton Greenen ja Sun Ran kanssa Dixon perusti Jazz Composers Guildin tuottamaan lisää vastaavanlaisia konsertteja. (Price 2000, 72-73; Jost 1994, 84-85.)

Keskeisin syy freejazzin ja Black Arts –liikkeen yhteydelle oli kuitenkin musta estetiikka. Andersonin (2007, 109) mukaan Black Arts –liikkeen intellektuellit näkivät freejazzin tyyllisten piirteiden, erityisesti kollektiivisuuden ja vokalisoitujen instrumentaalilinjojen, korostavan mustaa estetiikkaa ja vievän jazzmusiikkia kauemmas eurooppalaisista vaikutteista kohti afrikanamerikkalaisia perinteitä.

5. MUSTA ESTETIIKKA

1960-luvun afrikanamerikkalainen kulttuurinationalismi tarvitsi taustalleen teorian, jonka avulla mustaa taidetta voitiin arvottaa. Tämän teorian tuli myös määrittää ne afrikkalaisen tradition karaktäärit, joiden kautta afrikanamerikkalaiset taiteilijat saattoivat ilmentää nationalistista identiteettiä taiteessaan. Näiden tarpeiden myötä mustasta estetiikasta kehkeytyi afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin merkittävin ilmaisulliseen taiteeseen vaikuttanut piirre.

Afrikanamerikkalainen nationalismi oli poliittisena asenteena hyvin näkyvää afrikanamerikkalaisten taiteilijoiden teoksissa 1960-luvun aikana, jolloin afrikanamerikkalaiset taiteilijat tuottivat suuren määrän taidetta joka viittasi Afrikkaan ja afrikkalaisiin perinteisiin. Tämä mittava taiteen tuotanto oli seurausta afrikanamerikkalaisten nationalistien kulttuurisen vallankumouksen edellytyksestä, jonka mukaan kulttuurinen vallankumous oli välttämätön mustan poliittisen vapautuksen saavuttamiseksi. Pricen (2000) mukaan afrikanamerikkalaisen taiteen statuksen kohoaminen ja sen suosio myös valkoisten amerikkalaisten keskuudessa nosti esiin ongelman; kuinka puhua mustasta taiteesta suhteessa länsimaisiin perinteisiin kulttuuriarvoihin, taiteen esittämiseen ja representointiin? Osittainen vastaus tähän ongelmaan saatiin peittämällä nämä kysymykset mustan estetiikan eksistenssillä. (Price 2000, 32-33.) Mustan estetiikan tarkoitus ei ollut nostaa afrikanamerikkalaista taidetta valkoisen taiteen yläpuolelle vaan osoittaa, että afrikanamerikkalainen taide sisälsi komponentteja joihin valkoiset kriitikot eivät suunnanneet huomiota. Nämä komponentit olivat kulttuurinationalistien mielestä kuitenkin välttämättömiä afrikanamerikkalaisen taiteen täydelliselle ymmärtämiselle.

Afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien mielestä mustan estetiikan tarvetta ilmensi valkoisten kriitikoiden kyvyttömyys arvottaa mustaa taidetta ja löytää siitä nationalistista identiteettiä ilmentäviä ja ylläpitäviä sävyjä. Pricen (2000) mukaan afrikanamerikkalaisten keskuudessa 1960-luvun alussa tapahtunut rodullisen valvetuneisuuden kasvu ja sen myötä

näkyvien nationalististen sävyjen ilmaantuminen taiteeseen pakotti taiteilijat kehittämään systeemin, jonka avulla mustaa taidetta voitiin arvottaa eritavalla kuin valkoista valtavirran taidetta. Mustan estetiikan synnyn taustalla oli ajatus siitä, että kriitikot, joista suurin osa oli valkoisia, eivät kulttuurisista eroavaisuuksista johtuen kyenneet havaitsemaan mustan kulttuurin merkkejä ja symboleita ja näin ollen he kyseenalaistivat koko mustan taiteen kelpoisuuden soveltamalla siihen länsimaisen taiteen eurooppalaista kritiikkiä. 1960-luvun alussa afrikanamerikkalaisten keskuudessa katsottiinkin, että länsimainen taidekritiikki ei kyennyt tunnistamaan mustan taiteen nationalismia eikä sen sisältämää vihaa. (Price 2000, 52.) Ho (2006) on todennut, että mustan estetiikan keskeisimpiä tavoitteita oli paljastaa valkoisen länsimaisen estetiikan perustuvan rasistiselle eurosentrismille (Ho 2006, 180). Pricen huomio mustan estetiikan tarpeesta viittaa siihen kuinka afrikanamerikkalaiset nationalistit kokivat kulttuurisen identiteettinsä olevan vastakkainen eurooppalaiselle traditiolle ja he tarvitsivat oman taideteorian nostamaan esiin ja arvottamaan ne piirteet afrikanamerikkalaisesta taiteesta, jotka toimivat heidän kulttuurisen identiteettinsä symboleina vahvistaen nationalistista käsitystä yhteisestä kansasta.

Tämän 1960-luvun alussa vallalle nousseen mustan taiteen arvottamisen ja ymmärtämisen filosofian, mustan estetiikan, juuret ja perusta olivat kaukana afrikanamerikkalaisten historiassa. Wrightin (1997, 25) mukaan jo 1800-luvun alkupuolella afrikanamerikkalaiset intellektuellit synnyttivät ajatuksen afrosentrisestä perspektiivistä, jota hyödyntäen mustat historioitsijat kykenivät kirjoittamaan historioita jotka osoittivat, että afrikanamerikkalaisten juuret ja alkuperä, jotka paikantuvat Afrikan mantereelle, olivat vanhempia kuin orjuus tai afrikanamerikkalaisten tuonti Amerikkaan. Wright (1997) sijoittaa varsinaisen mustan estetiikan synnyn kuitenkin 1920 ja 1930-luvuille, jolloin esteettiset kysymykset taiteen roolista mustien elämässä ja sen suhteesta mustien yhteiskunnalliseen kamppailuun Yhdysvalloissa nousivat näkyvästi esiin afrikanamerikkalaisten kulttuurisen heräämisen, ns. Harlemin renessanssin, myötä. Wrightin mukaan mustan estetiikan varhaiset kehittelijät pyrkivät tekemään selkoa siitä, kuinka mustan kansan materiaali tulee siirtää taiteellisiin töihin. (Wright 1997, 146.) Seuratessaan afrikanamerikkalaisten juuria aina Afrikkaan saakka afrikanamerikkalaiset nationalistit painottivat kulttuurisen identiteettinsä alkuperää ja

ajattomuutta. Näihin piirteisiin tukeutuen he kykenivät luomaan afrikanamerikkalaisuudelle myyttisen ”syntytarinan” joka paikantuu kauas historiaan.

Mustan estetiikan 1960-luvun uuden ja vahvan nousun taustalla voimakkaimpana tekijänä oli afrikanamerikkalaisten sen hetkinen sosiaalipoliittinen konteksti. Afrikanamerikkalaiset nationalistit pyrkivät rakentamaan kulttuurista identiteettiään erottautumalla valkoisesta Amerikasta ja eurooppalaisesta traditiosta sekä korostamaan tiettyjä omasta afrikanamerikkalaisesta traditiosta valittuja ominaisuuksia. Tämä edellytti myös taiteen erottamista valkoisesta traditiosta ja musta estetiikka kehitettiin arvottamaan juuri taiteen ei-eurooppalaisia piirteitä ja määrittämään ne karaktäärit, joiden kautta musta taide kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista kulttuurista identiteettiä. David Such (1993, 24.) on todennut, että afrikanamerikkalaisen nationalistisen valvetuneisuuden levitessä useat mustat taiteilijat halusivat mieltää afrikanamerikkalaiset kulttuuriset saavutukset ennemmin osaksi afrikkalaista estetiikkaa kuin pelkäksi valkoisen Amerikan imitaatioksi ja adaptaatioksi. A. B. Spellman (2004) näkee 1960-luvun alun afrikanamerikkalaisen taiteen sosiaalisen käytön viittaavan sen merkitykselliseen yhteisölliseen statukseen. Hänen mukaan afrikanamerikkalaiset olivat tuolloin saapuneet heidän ”vakavan” taiteen alueelle, jonka periaatteilla ei ollut juurikaan tekemistä länsimaisen ”vakavan” taiteen kanssa. Mustien taiteelle ja erityisesti heidän musiikilleen keskeinen funktionaalisuus ei sopinut modernistisen länsimaisen estetiikan periaatteisiin. (Spellman 2004, 16.) Spellmanin näkemyksen mukaan juuri afrikanamerikkalaisen taiteen funktionaalisuus oli keskeinen piirre, joka erotti sen modernista länsimaisesta taiteesta. Esteettisellä tasolla taiteen funktionaalisuutta korostamalla afrikanamerikkalaiset taiteilijat pyrkivät erottumaan länsimaisesta modernista absoluuttisesta taiteesta ja ilmentämään omaa afrikanamerikkalaista kulttuurista identiteettiään.

Afrikanamerikkalaisten nationalistien vahva näkemys oli se, että taiteen ja mustan esteettisen kulttuurin tuli funktionaalisessa roolissaan suoraan auttaa afrikanamerikkalaisia heidän vapauskampailussaan. Tämän seurauksena Afrikanamerikkalaiset kirjailijat alkoivat teoretisoida mustaa estetiikkaa ja he pyrkivät osoittamaan ne mustan taiteen karaktäärit, joiden kautta se kykeni tukemaan afrikanamerikkalaista nationalismia.

Afrikanamerikkalaisten kulttuurisen identiteetin rakennusprosessi väistämättä vaati taiteen funktionaalista roolia, minkä seurauksena mustan estetiikan mukaisen taiteen tuli pyrkiä edistämään afrikanamerikkalaisten nationalistisia pyrkimyksiä ja olemaan sisällöltään poliittista. Tämä ilmeni Wrightin (1997) mukaan mustan estetiikan ja politiikan välisen yhteyden välttämättömyytenä, mikä tarkoitti, että mustan estetiikan juuret eivät olleet esteettisessä filosofiassa tai perinteisessä länsimaisessa esteettisessä teoriassa, vaan mustassa historiassa, kulttuurissa ja sosiaalisessa elämässä. Mustan estetiikan mukaisesti taidetta ja esteettistä kulttuuria tuli tarkastella erottamattomana muista afrikanamerikkalaisen elämän osa-alueista. Mustan estetiikan kehittäjät, kuten LeRoi Jones, Addison Gayle, Jr., Ed Bullins, Hoyt Fuller, Sarah Fabio, Larry Neal, Maulana Ron Karenga, Darwin Turner ja Carolyn Gerald näkivät, että mustan estetiikan tuli pohjautua mustaan historiaan, kulttuuriin ja sosiaaliseen elämään sekä heijastaa mustaa poliittista käyttäytymistä. (Wright 1997, 144, 146.)

Mustan estetiikan merkittävimpiin teoreetikoihin 1960-luvun puolivälissä kuului afrikanamerikkalainen kirjailija ja poliittinen aktivisti Maulana Ron Karenga, joka määritteli kolme välttämätöntä ominaisuutta mustalle taiteelle. Karenga näki, että mustan taiteen tuli olla funktionaalista, kollektiivista ja sitoutunutta. Funktionaalisuudella hän tarkoitti sitä, että mustan taiteen tuli olla hyödyllistä heille, jotka sitä inspiroivat ja keille se oli loogista ja tarpeellista, eli afrikanamerikkalaiselle yhteisölle. Mustan taiteen tuli Karengan mukaan olla myös kollektiivista, sillä se syntyi kansasta ja sen tuli palata takaisin heille alkuperää ”kauniimmassa ja värikkäämmässä” muodossa. Kolmantena seikkana mustan taiteen tuli olla sitoutunutta rasismiin ja rotusorron hävittämiseen sekä mustien täydellisen vapauden saavuttamiseen. (Wright 1997, 148.)

Karengan opetusten mukaisesti mustien tulisi välttää myös sulautumista euroamerikkalaisiin arvoihin ja vaalia yhteisiä traditioita. Hän saarnasi *Nguzo Saba*, seitsemää periaatetta; yhteisöllisyys, itsemäärääminen, kollektiivinen työ ja vastuu, yhteistoiminnallinen talous, määrätietoisuus, luovuus ja usko, jotka olivat hänen mukaan yhteisiä piirteitä Afrikan kulttuureille. Karenga suosi afrikkalaisia vaatteita ja luonnollisia hiustyylejä, swahilin kieltä

ja vakiinnutti Kwanzan juhinnan afrikkalaislähtöiseksi vaihtoehdoksi joululle. Näillä keinoilla hän pyrki luomaan välineitä afrikanamerikkalaisille, joiden kautta he voisivat määrittää itsensä kansaksi, jolla on yhteinen valkoisesta Amerikasta erillinen mutta tasa-arvoinen perinne. Anderson näkee, että Karengan opetuksilla oli välitön vaikutus afrikanamerikkalaiseen taiteeseen. Hänen mukaan vuoden 1964 mustan taiteellisen aktiviteetin ryöppy vaali ja ilmensi juuri näitä Karengan asettamia tavoitteita. (Anderson 2007, 97.) Karenga pyrki oppiensa ja toimiensa kautta tuomaan esiin ne afrikanamerikkalaisen tradition karaktäärit, joita estettisesti korostamalla afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä voitiin ilmentää taiteen kautta. Afrikanamerikkalaisen kulttuurisen identiteetin muodostaminen erottautumalla valkoisesta Amerikasta on se keskeinen teema, joka on havaittavissa myös Karengan opeissa.

Price korostaa myös mustan estetiikan poliittisfunktionaalista ulottuvuutta. Pricen mukaan (2000, 79-81) 1960-luvulla mustan taiteilijan tuli tuottaa mustan estetiikan periaatteiden mukaisesti mustien ahdinkoa representoivaa taidetta, joka perustui afrikanamerikkalaisen vapausliikkeen esiin nostamiin ongelmiin. Hän näkee LeRoi Jonesin vuoden 1965 kirjoituksen *State/meant* toimineen eräänlaisena filosofisena mallina mustien vapausliikkeelle. Se esitti myös tiettyjä vaatimuksia afrikanamerikkalaisille taiteilijoille. Kirjoituksen mukaan afrikanamerikkalaisen taiteilijan tuli raportoida ja reflektoida tarkasti yhteiskunnan luonnetta sekä omaa paikkaansa yhteiskunnassa ja hänen tuli myös pyrkiä muuttamaan sitä stereotyyppistä mielikuvaa johon afrikanamerikkalaiset helposti identifioituivat.

W. D. Wright (1997, 34-35) kiteyttää mustan estetiikan filosofisen perustan siihen, että afrikanamerikkalaisten alkuperä on Afrikassa, josta he ovat alunperin esi-isiensä välityksellä tulleet Amerikkaan. Musta estetiikka mieltää afrikanamerikkalaisten alkuperäisen kulttuurin ja biologisen sekä rodullisen perinnön olevan peräisin Afrikasta ja sen mukaisesti afrikanamerikkalaisten intellektuellien ja muun mustan kansan tehtävänä on selvittää tämän afrikkalaisen alkuperän syvyys ja laatu. Mustan estetiikan mukaan afrikanamerikkalaisten tulee selvittää mustan kansan, mustan historian ja mustan kulttuurisen sekä sosiaalisen elämän suhde Afrikkaan.

Koska musta estetiikka syntyi poliittisen ja sosiaalisen kuohunnan keskelle ja se korosti Black Power -ideologian mukaista separatismia, niin on luonnollista että se sai myös paljon kritiikkiä osakseen. Wrightin (1997, 146) mukaan mustaa estetiikkaa on kritisoitu siitä, että mustat esteetikot eivät kyenneet yrityksistään huolimatta tarjoamaan täydellisiä vastauksia kysymyksiin taiteen roolista afrikanamerikkalaisten elämässä ja sen suhteesta mustien yhteiskunnalliseen kamppailuun eivätkä rakentamaan yleistä kattavaa mustaa esteettistä filosofiaa tai teoriaa. Mustan estetiikan kritiikki kohdistui myös siihen, että kritisoijat olivat havaitsevinaan mustan estetiikan ja mustien taiteilijoiden intentioiden välisen kuilun. Mustan estetiikan kannattajat sekä kehittäjät leimattiin kapinallisiksi niiden taiteilijoiden rinnalla joiden taidetta tuli arvioida mustan estetiikan kautta. Musta estetiikka koki vastustusta myös afrikanamerikkalaisten keskuudessa. Se koettiin osittain puhtaaksi poleemiseksi vasteeksi valkoiselle valtavirran Amerikalle eikä sillä koettu olevan taiteellista validiteettia. Mustan estetiikan vastustajat väittivät myös että 1960-luvun musta taide oli puhdasta nationalistista mustan vapauden julistusta ilman taiteellista arvoa. (Wright 1997, 146; Price 2000, 55.)

6. FREEJAZZ AFRIKANAMERIKKALAISEN NATIONALISTISEN IDENTITEETIN ILMENTÄJÄNÄ

Jotta afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit pystyivät käyttämään freejazzia ohjelmallisena musiikkinaan vastakkaisuuden kautta rakennetun kulttuurisen identiteetin ilmentäjänä tehoikkaimmalla mahdollisella tavalla, tuli heidän perustella se täysin mustaksi taidemuodoksi, joka ei millään muotoa viitannut eurooppalaiseen taidemaailmaan. Frank Kofskyn näkemys freejazzin kulttuurisesta traditiosta kuvaa kulttuurinationalistien näkemystä freejazzin alkuperästä. Kofskyn (1978) mukaan jazzmusiikilla oli muita taiteenlajeja syvempi yhteys afrikanamerikkalaiseen nationalismiin siinä mielessä että, afrikanamerikkalaisten intellektuellien ja taiteilijoiden, jotka toimivat taiteen muilla osa-alueilla, on täytynyt suurelta osin omaksua eurooppalaiset, ja näin ollen myös valkoiset, kaanonit. Tällaista eurooppalaista kaanonia ei Kofskyn mukaan jazzmusiikissa ole, joten mustan jazzmuusikon inspiraation lähde ei voi olla muualla kuin hänen rodullisessa alakulttuurissaan. Kofskyn mukaan yhtenä freejazzia määrittävänä piirteenä voidaan pitää juuri länsimaisten musiikillisten konventioiden tietoista hylkäämistä. Tämä hylkääminen viittaa Kofskyn mukaan eurooppalaisen ”taiteellinen yksilö” -käsitteen yläpuolelle sekä heijastaa mustan yhteisön tietoista selän kääntöä hyväksikäyttävälle Yhdysvaltain valkoiselle yhteiskunnalle. (Kofsky 1978, 100, 140.) Tästä Kofskyn näkemyksestä käy ilmi kuinka freejazz oli kulttuurihistoriansa puolesta afrikanamerikkalaisille nationalisteille mieluinen taidemuoto ja he mielsivät sen separatistisen ideologian pohjalta rakennetun nationalistisen identiteetin taiteelliseksi reflektioksi.

Freejazz kollektiivisena ei-yksilöllisenä taiteena ilmensi afrikanamerikkalaisten nationalistien mukaan myös sosiaalista sitoutumista ja yhteisöllisyyttä. Kofskyn (1978) mukaan freejazzmuusikot siirtyivät 1960-luvulla improvisaatioissaan individuaalisuudesta kohti uudenlaista ryhmäkonseptia ja hän näkee, että tälle muutokselle oli sosiaaliset perusteet. Kollektiivinen improvisaatio symboloi freejazzmuusikoiden käsitystä siitä, että heidän taiteensa ei ollut yksittäisten ”nerojen” tuote vaan se oli koko mustan Amerikan musiikillinen ilmaus. (Kofsky 1978, 140; Martin Jr. 2005, 58)

Näiden freejazzin ominaisuuksien avulla afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit nostivat freejazzin 1960-luvun puolivälissä esimerkilliseksi mustan estetiikan ilmaisuväyläksi. He kokivat sen ilmaisevan suoraan mustaa estetiikkaa ylistämällä ja tukemalla afrikkalaisia kulttuurisia käytäntöjä ja perinteitä (Ho 2006, 160). Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit havaitsivat freejazzissa runsaasti afrikkalaisen tradition karaktäärejä, joiden avulla nationalistista kulttuurista identiteettiä kyettiin ilmentämään valkoisesta yhteisöstä erottautumisen kautta. Kulttuurinationalistit keskittyivät etsimään freejazzin ei-länsimaisia piirteitä juuri sen afrikkalaisesta traditiosta ja näin tehden he samalla nostivat esiin sellaisia yhteisestä traditiosta valittuja karaktäärejä joiden avulla he pystyivät rakentamaan kulttuurista identiteettiä myös positiivisesti vetoamalla yhteiseen kollektiiviseen historiaan.

Länsimaisen eurooppalaislähtöisen musiikin ja afrikkalaiseen traditioon perustuvan musiikin piirteissä on paljon eroavuuksia mm. soinnin, improvisaation ja funktionaalisuuden osaluilla. Nämä musiikilliset eroavuudet olivat niitä elementtejä joihin afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit keskittivät huomion nostaessaan freejazzin esimerkilliseksi mustan estetiikan ilmaisukanavaksi.

Nationalististien käsitystä freejazzista mustan estetiikan mukaisena afrikanamerikkalaisen taiteen afrikkalaisen alkuperän ilmentäjänä kuvaa mustan nationalismin keskipisteessä toimineen LeRoi Jonesin käsitys afrikanamerikkalaisen musiikin perustasta. Jonesin (2002, 153) mukaan afrikanamerikkalainen musiikki voidaan nähdä tiettyjen asenteiden ja tietynlaisen maailmankatsomuksen tuloksena. Mustien musiikki on muuttunut aina silloin kun musta ihminen on muuttunut, heijastaen joko muuttuvia asenteita pysyvässä kontekstissa tai vaihtoehtoisesti pysyviä asenteita muuttuvassa kontekstissa. Jones toteaa jazzin olevan juuriltaan ja kehitykseltään tiettyjen asenteiden ja empiiristen ideoiden tulos, jotka ovat johdettavissa afrikanamerikkalaisesta kulttuurista. (Jones 2002, 153.) Jones näkee mustan musiikin reflektoineen aina mustan kansan sosiaalista elämää ja näin ollen sopivan luonteeltaan mustan estetiikan edellyttämäksi funktionaaliseksi taiteeksi. Useiden

afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien tapaan Jones pitää jazzia perusolemukseltaan täysin afrikanamerikkalaisena taiteena, joka ”ei kuulu” valkoisille. Tämä separatistinen ideologia ilmenee hänen mielipiteissään valkoisten soittamasta jazzista. Jonesin (2002, 153, 225) mukaan valkoisten soittamana jazz edustaa jotakin muuta, kuin edellä mainittuja mustia karaktäärejä, se ei käsittele samoja kulttuurisia olosuhteita ja se on perimmiltään opittua taidetta. Hän näkee, että freejazz palautti 1960-luvulla jazzin takaisin sen oikeaan separatistiseen muotoonsa ja jätti huomiotta suositut länsimaiset musiikin muodot. Jonesin mukaan freejazz myös palautti improvisaation traditionaaliseen merkitykselliseen rooliinsa ja siirsi afrikanamerikkalaisen musiikin jälleen kerran pois lahjattomien sovittajien ja muotitietoisien jäljittelijöiden ulottuville.

Yksi perustavanlaatuisimmista afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikkitradition välisistä eroista on havaittavissa musiikin arvottamisperinteessä. Kulttuurinationalisti Sidranin (1981) mukaan tämä musiikin arvottamisen kulttuurinen ero ilmenee siinä, kuinka länsimaisissa yhteisöissä musiikki jaetaan populaariin (alaluokkaiseen) ja klassiseen (yläluokkaiseen taidemusiikkiin) kategoriaan. Tämän jaon perusteella populaarimusiikkia pidetään merkityksettömänä ja taidemusiikki puolestaan nostetaan jokapäiväisen aktiviteettitodellisuuden yläpuolelle. Sidranin mukaan länsimainen teoria tapaa irrottaa taiteen elämästä, aivan kuten hänen mukaan länsimaisella ihmisellä on tapana irrottaa itsensä sekä taiteesta että elämästä. Afrikkalaislähtöisessä kulttuurissa populaarimusiikki on ylevää musiikkia, se on taidetta, joka on koko yhteisön luomus ja sen omaisuutta. (Sidran 1981, XXI.) Tämä Sidranin näkemys osoittaa kuinka afrikanamerikkalaiset nationalistit pyrkivät osoittamaan länsimaisen modernin taidemusiikin olevan elitististä ja irrallista jokapäiväisestä elämästä. Freejazzin he puolestaan kokivat edustavan afrikkalaista traditiota ja näkivät sen vastakkaisena modernille taidemusiikille siinä mielessä, että he mielsivät sen yhteisölliseksi musiikiksi joka kumpusi jokapäiväisestä afrikanamerikkalaisesta elämästä.

Afrikanamerikkalaisen taiteen funktionaalisuus nousi keskeiseksi karaktääriksi jonka avulla afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit liittivät freejazzin afrikkalaiseen traditioon ja erottivat sen eurooppalaisesta modernista taiteesta. LeRoi Jonesin, joka mustan estetiikan

kehittäjistä oli innokkain liittämään freejazzin mustaan estetiikkaan, näkemyksen mukaan afrikanamerikkalainen musiikki vastaa mustan estetiikan funktionaalisuuden kutsuun jo historiansa myötä. Jonesin (Jones 2002) mukaan afrikkalainen musiikki eroaa länsimaisesta musiikista keskeisesti siinä mielessä, että se on aina ollut funktionaalista musiikkia. Esimerkiksi Länsi-Afrikassa musiikkia on käytetty puolisoitten hurmaamiseen, työn helpottamiseksi, nuorien aikuiseksi valmentamiseen jne. Afrikkalaisessa kulttuurissa on mahdotonta tehdä eroa musiikin, tanssin, laulujen, taideteosten ja ihmisen elämän välille. Afrikanamerikkalaisten musiikki on aina viitannut sen syntyhetken sosiaaliseen, ekonomiseen ja psykologiseen kontekstiin. Mustalle kulttuurille musiikki on aina ollut fyysisen, emotionaalisen ja sosiaalisen sitoutumisen toimintaa ja näin ollen musta musiikki ei ole luonteeltaan eskapistista vaan useiden yksilöiden yhdistettyjen kokemusten suora reflektio. (Jones 2002, 29, 65; Sidran 1981, 16-17.)

Afrikanamerikkalaiset nationalistit näkivät mustan musiikin funktionaalisuuden juurien olevan afrikkalaisten yhteisöiden traditionaalisissa rituaaleissa, mistä niiden katsotaan siirtyneen orjien mukana uudelle mantereelle. Sidranin (1981) mukaan musiikki on yksi keskeisimmistä mustan toiminnallisuuden kanavista ja aika ajoin se on ollut mustien historiassa ainoa todellinen toiminnallisuuden kanava, mistä johtuen mustat muusikot ovat perinteisesti olleet mustan kulttuurin etujoukoissa. Keskeisimmät mustan musiikin elementit, jotka ovat mahdollistaneet musiikin funktionaalisuuden ja vaikutuksellisuuden, ovat vokalisoitu (ihmisääntä jäljittelevä) instrumenttisoundi ja erityinen rytmisen lähestymistapa, jotka ovat Sidranin mukaan tärkeitä elementtejä myös oraalissa, ei-kirjallisessa, kommunikaatiossa ja ne mahdollistavat kommunikaation ei-verbaalin luonteen. Hän näkee instrumentaalisen vokaalin soittotavan olevan osa suurempaa oraalista kykyä luoda semanttisia merkityksiä puheen tonaalisilla elementeillä. Sointi on tärkein piirre joka erottaa mustan musiikin tradition muista traditioista. Afrikkalaisen musiikin päämäärä ei ole tuottaa korvaa miellyttäviä soundeja vaan muuntaa jokapäiväiset kokemukset soivaksi ääneksi sekä viestittää ja ilmaista moraalisia sekä kulttuurisia arvoja. (Sidran 1981,6; Mautlsby 2000, 95; ks. myös Price 2000, 35.) Freejazzmuusikot rakensivat ilmaisunsa hyvin pitkälti soinnin varaan ja suosivat efektin omaisia sekä ihmisääntä jäljitteleviä soundeja. Näiden ilmaisullisten ominaisuuksien kautta heidän voidaan katsoa liittyneen afrikkalaisen musiikin traditioon ja

pyrkineen vastata semanttisia merkityksiä sisältävillä soundeilla (esim. kirkaisut ja valitukset) afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien taiteen funktionaalisuuden vaatimukseen.

6.1 Freejazzin mustan estetiikan mukainen kirjallinen ohjelmallisuus

Mustan esteetikon, Maulana Ron Karengan ajatusten mukaisesti afrikanamerikkalaisen taiteen tuli olla funktionaalista. Nämä edellytykset voidaan nähdä täyttyneen freejazzissa sen ohjelmallisuuden myötä. Kirjallinen ohjelmallisuus freejazzissa rajoittuu teosten nimiin ja muusikoiden kommentteihin musiikistaan, mikä johtuu yksinkertaisesti freejazzin instrumentaalista luonteesta. Tästä johtuen Karengan vaatimukset mustalle estetiikalle keskeisten afrikkalaisen tradition sekä afrikanamerikkalaisten sosiaalisen elämän ilmentämisestä onnistui freejazzkontekstissa kirjallisesti ainoastaan teosten nimeämisprosessin kautta. 1960-luvun freejazzteosten nimissä onkin havaittavissa paljon viittauksia Afrikkaan sekä afrikanamerikkalaisten 1960-luvun sosiaaliseen ja poliittiseen kontekstiin.

Jazzmusiikki ja erityisesti freejazz muuttuivat 1960-luvun alkupuolella suurelta osin ohjelmalliseksi musiikiksi, mikä oli seurausta mustien jazzmuusikoiden valveutuneisuudesta ja heidän kiinnostuksesta nationalistista politiikkaa kohtaan. Nationalistinen ohjelmallisuus freejazzissa ilmeni muusikoiden teoksilleen antamien nimien kautta. Andersonin (2007, 77) mukaan jazzyhteisössä afrikanamerikkalaisten 1950-luvun lopun ja 1960-luvun etninen itsevarmuus ja halukkuus suoraan toimintaan ilmeni musiikin mustien traditioiden käyttöönotossa ja ohjelmallisissa vaatimuksissa kansalaisyhteiskunnasta. Ensimmäiset poliittisesti ohjelmalliset äänitteet olivat Sonny Rollinsin *Freedom Suite* (1958) ja Max Roachin *We Insist! Freedom Now Suite* (1960). McMichaelin (1998) mukaan laulaja Abbey Lincolnin kiivaat ”protest” –huudot Roachin *We Insist! Freedom Now Suite* –äänitteellä korostivat niitä jazzin ja yhteiskunnan rinnakkaisia muutoksia, jotka kasvoivat täyteen mittaansa 1960-luvun aikana. Candid Record –levy-yhtiö toimi tämän äänitteen julkaisijana jonka kansikuvassa afrikanamerikkalaiset kansalaisyhteiskunnamielentoittajat istuvat

lounaspöydässä. Äänitteen saatetekstissä kriitikko Nat Hentoff korostaa jazzin ja kansalaisoikeusliikkeen välisiä yhteyksiä kirjoittamalla muusikoiden poliittisesta aktivismista ja tulkitsee äänitteen historialliset orjuusviittaukset mustien sosiaalisten olosuhteiden kritiikiksi niin Yhdysvalloissa kuin Etelä-Afrikassakin. (McMichael 1998, 381)

1960-luvun edetessä poliittisen valvotun elämän kasvaessa freejazzmuusikot alkoivat tehdä enenevässä määrin ohjelmallista musiikkia. Herschin (1996, 100) mukaan tuolloin freejazzmuusikot rinnastivat mustien poliittisen vapauden musiikilliseen vapauteen, mikä tarkoitti heidän kohdallaan vapautta yleisesti hyväksytyistä musiikillisista säännöistä. Tätä rinnastamista ilmensivät freejazzmuusikoiden äänitteilleen ja sävellyksilleen antamat nimet kuten: *Suite Freedom*, *The Freedom Rider*, *Free for All* sekä *Let Freedom Ring*, joka on sitaatti Martin Luther Kingin ”I Have a Dream” –puheesta.

Muita ohjelmallisia 1960-luvun freejazzlevytyksiä ovat mm. Art Ensemble of Chicagon *People in Sorrow* (1969), Don Cherryn *Complete Communion* (1965), Andrew Hillin *Black Fire* (1963), Sunny Murrayn *Homage to Africa* (1969), Charles Tylerin *Strange Uhuru* (1966), *Black Mysticism* (1966) ja *Le-Roi* (1967), Archie Sheppin *Poem for Malcolm* (1969) ja *Malcolm, Malcolm – Semper Malcolm* (1965), *Kwanza* (1969). Nämä kaikki levytykset viittaavat nimensä kautta joko afrikanamerikkalaisten kulttuurihistoriaan tai heidän vapauskampailuunsa.

Kofsky on jakanut jazzmuusikoiden 1960-luvulla sävellyksilleen antamat ohjelmalliset nimet kahteen kategoriaan. Hän löytää niistä afrikanamerikkalaisia teemoja, jotka käsittelevät kaikkea erityisesti ja yksinomaan mustaa kuten; afrikanamerikkalaiseen uskonnollisiin kokemuksiin liittyvät nimet (*The Sermon*, *The Preacher*), kulttuurisen ylpeyden julistukset (*Bronze Dance*, *Black Diamond*), viittaukset mustaan historiaan (*Work Song*) ja ylistykset mustien vapauskampailun johtajille (*Garvey’s Ghost*). Toinen Kofskyn havaitsema kategoria on puhtaasti afrikkalaiset teemat, joita käyttämällä mustat muusikot tekivät ilmeiseksi

tietoisuutensa etnisestä perinnöstään (*Airegin, Ritual, Dakar, Africa, Uhuru, Kwanza*). (Kofsky 1978, 46-49.)

Eräs ensimmäisiä ohjelmallisia teoksia esittänyt jazzmuusikko oli säveltäjä/basisti Charles Mingus, joka tavoitti suuren ja rodullisesti monimuotoisen yleisön 1950 ja 1960 –lukujen vaihteessa. Tuolloin hän säännöllisesti liitti esiintymisensä kansalaisoikeuskamppailuihin sävellyksien nimien, kappaleidensa esittelypuheiden ja levyjensä saatetekstien kautta (McMichael 1998, 385). Minguksen ohjelmallisia sävellyksiä ovat mm. *Freedom* (1963), *Haitian Fight Song* (1955) ja *Fables of Faubus* (1959). *Haitian Fight Song*ista Mingus on todennut että ”En voi soittaa sitä oikein, ellen ajattele ennakkoluuloa, vihaa ja sortoa, sitä kuinka epäoikeudenmukaista se on. Siinä on surua ja huutoa, mutta myös päättäväisyyttä. Ja se yleensä päättyy tunteeseeni, että ”Minä kerroin heille! Toivottavasti, joku kuuli minut.” (Hersch 1996, 104). Minguksen kommentti ilmentää sitä kuinka muusikot etsivät emotionaalista latausta esityksiinsä afrikanamerikkalaisten kollektiivisesta muistista.

Price on tarkastellut Minguksen *Fables of Faubus* sävellyksen ohjelmallisuutta ja pohtinut sitä sen fokaalipisteen kautta. Pricen (2000) mukaan hän fokuksella tässä yhteydessä tarkoittaa musiikkiteoksen ensisijaista aihetta. Teoksen ohjelman sisällä kuulijan huomio ohjataan fokaaliin keskipisteeseen joko säveltäjän tai esittäjän toimesta. Monissa musiikin muodoissa tätä fokaalipistettä voidaan vahvistaa lyriikoin, lyriikoiden instrumentaatiolla tai teoksen nimellä. Teoksen fokaalipiste osoittaa teoksen käytännöllisyyden määrittämällä sen funktion. Price esittelee Minguksen *Fables of Faubuksen* esimerkkinä funktionaalista fokuksesta. Sävellyksen aiheena kuvernööri Orval E. Faubus, joka 1957 lähetti kansalliskaartin estämään mustan koulun oppilaiden pääsyn Central High Schooliin Little Rockissa Arkansasissa. Pricen mukaan *Fables of Faubuksella* Mingus pyrkii moraaliseen opetukseen rotuerottelun pahuudesta ja pahuuden kumuloitumisesta erityisesti silloin kun se kohdistetaan lapsiin. Price näkee, että Mingus luo satiirisen esityksen hyödyntäen sarkastista vaudeville-tyylistä kvartettia ja kahta lauluääntä. Alun perin tämä teos äänitettiin instrumentaalina kiistanalaisen lyriikan vuoksi, joka ei sopinut Columbia Recordsin kansainvälisen jakelun politiikkaan. Mingus äänitti myöhemmin teoksen lyriikoiden kanssa

Candid levy-yhtiölle nimellä *Original Fables of Faubus* (1960). Pricen mukaan *Fables of Faubus* on erinomainen sosiaalinen esimerkki muusikosta toimimassa yhteisön puhemiehenä ja viestinviejänä. Poliittisesti Mingus hyökkää rotuerottelua sekä rotusortoa vastaan ja kulttuurisesti *Fables of Faubus* on täynnä merkkejä ja signaaleja, jotka edesauttavat taistelussa rasismia, ennakkoluuloja ja rotuerottelua vastaan. (Price 2000, 105-106, 112-119.) Pricen näkemys Minguksen *Fables of Faubuksesta* kuvastaa sitä kuinka freejazz mustan estetiikan mukaisesti tuotti sellaista esteettistä taidetta joka kumpusi ja reflektoi afrikanamerikkalaisten sosiaalista elämää ja tällä tavoin täytti mustan estetiikan vaatimuksen taiteen funktionaalisuudesta.

1960-luvun poliittisesti aktiivisin freejazzmuusikko saksofonisti Archie Shepp on tehnyt useita ohjelmallisia freejazzteoksia ja toiminut poliittisesti aktiivisena myös musiikin ulkopuolella. Litweilerin (1984) mukaan Sheppin *The Funeral* (1963) on omistettu Medgar Eversille, joka oli mississippiläinen NAACP työntekijä, joka murhattiin rasistisessa hyökkäyksessä. *The Funeral* oli Sheppin ensimmäinen ohjelmallinen musiikkiteos. Tämän jälkeen hän alkoi käyttää musiikissaan toistuvasti teemoja, jotka käsittelivät suoraan mustien kokemuksia sekä kasvavaa afrikanamerikkalaista itsetietoisuutta. (Litweiler 1984, 132-133.)

1960-luvun freejazzmuusikoista menestynein, John Coltrane, ei ollut avoimesti erityisen poliittinen, mutta Andersonin (2007, 110 ks. myös Martin Jr. 2005, 64-65) mukaan kuitenkin monet näkevät hänet modernin afrikanamerikkalaisen vapauden tavoittelun kulttuurisena henkilöitymänä. Elinaikanaan Coltrane oli hyvin vaikuttunut afrikanamerikkalaisesta vapauskamppailusta, mikä myös ilmeni hänen musiikissaan. Esimerkiksi hänen teoksensa *Alabama* (1963) nimi viittaa vuonna 1963 Alabamassa tapahtuneeseen baptistikirkon pommitukseen, jossa kuoli neljä nuorta afrikanamerikkalaista tyttöä. Ratliffin (2007, 85) mukaan kyseisellä teoksella Coltrane viittaa kaikkiin Alabamassa sattuneisiin afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun tapahtumiin, alkaen vuoden 1955 Montgomeryn bussiboikotista. Vuodesta 1961 eteenpäin John Coltrane säännöllisesti jäljitteli afrikkalaisia metodeja äänitteillään mm. *Africa/Brass* (1961), *Liberia* (1964), *Dahomeys Dance* (1964) ja *Kulu Se Mama* (1965) (Anderson 2007, 110; Floyd Jr. 1995, 189).

Kuten edellä käy ilmi freejazz oli 1960-luvulla pääosin ohjelmallista musiikkia, joka ohjelmallisuudellaan täytti mustan estetiikan vaatimuksen afrikanamerikkalaisen taiteen funktionaalisuudesta ja sitä kautta ilmensi afrikanamerikkalaista kulttuurista identiteettiä. Funktionaalisuus ilmeni instrumentaalissa freejazzissa pääasiassa kirjallisilla viittauksilla afrikkalaiseen traditioon ja afrikanamerikkalaisten sosiaaliseen elämään.

6.2 Musta estetiikka soivassa freejazzissa

Mustan estetiikan edellyttämät musiikilliset viittaukset afrikkalaiseen perinteeseen olivat 1960-luvun afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien mukaan löydettävissä soivasta freejazzista ja niiden katsottiin olevan keskeinen tekijä erityisesti 1960-luvun puolivälin freejazzmuusikoiden musiikin tärkeimpien karaktäärien, soinnin ja soundin muodostuksen taustalla. Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit näkivät, että näiden afrikkalaisesta musiikitraditiosta johdettujen karaktäärien kautta freejazz kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä.

Kuten on käynyt ilmi afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit mielsivät freejazzin juuriltaan täysin afrikkalaiseksi musiikiksi ja he näkivät, että freejazzmuusikot kykenivät erottautumaan eurooppalaisesta musiikkiperinteestä käyttämällä musiikissaan afrikkalaisesta musiikitraditiosta valittuja karaktäärejä. Francesconi on tutkinut, kuinka freejazz näitä karaktäärejä käyttämällä asettui dialektiseen suhteeseen eurooppalaisen taidemusiikin kanssa. Francesconin (1986) mukaan freejazzkonteksti tulee ymmärtää tietynlaisena kehyksenä, joka ilmenee Eurooppa-Afrikka dialektiikan kautta. Tällä vastakkain asettelulla hän tarkoittaa tyyllillistä dialektiikkaa, mikä tuottaa kontekstuaalisen taustan musiikkityylin retoriselle käytölle. Francesconin mukaan merkityksen muodostuminen instrumentaalimusiikissa edellyttää kuulijalta kuultavan musiikkityylin konventioiden tuntemista. Näin ollen muusikko voi viestiä musiikilla asettamalla rinnakkain tunnettuja ja tuntemattomia elementtejä. Kun nämä uudet assosiaatiot on sijoitetaan ulkomusiikilliseen kontekstiinsa, musiikkia voidaan

käyttää ohjelmallisiin tarkoituksiin. Francesconin mukaan eurooppalais-afrikkalainen dialektinen jännite freejazzissa loi kontekstin musiikillisten assosiaatioiden ohjelmalliselle käytölle. (Francesconi 1986, 39-40.) Tutkimuksessaan Francesconi pyrkii osoittamaan kuinka freejazzmuusikot kykenivät tuottamaan ohjelmallista sisällöltään mustan estetiikan mukaista instrumentaalimusiikkia. Hänen esittelemänsä tulkinta Eurooppa-Afrikka dialektiikasta freejazz-kontekstissa voidaan nähdä myös yhtenä ilmaisullisena väylänä jonka kautta freejazz kykeni ilmentämään separatistisen ideologian kautta rakennettua afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä.

Freejazzmuusikot rakensivat musiikkinsa afrikkalaisesta traditiosta valituin elementein, jotka oli helppo mieltää ei-eurooppalaisiksi. Francesconi (1986) näkee, että freejazz pyrki sijoittamaan mustan musiikin legitimitetin eurooppalaisten musiikillisten kehysten ulkopuolelle, minkä seurauksena freejazz kykeni tyyllillisen dialektiikan kautta ilmaisemaan retorisia merkityksiä (Francesconi 1986, 40). Mustat nationalistit retorisesti määrittivät afrikanamerikkalaisen yhteisön erilliseksi valkoisesta maailmasta, freejazz puolestaan omaksui tämän asenteen musiikillisesti käyttämällä ei-eurooppalaisia tyyllillisiä elementtejä musiikissaan. Francesconin esiin nostaman näkemyksen mukaan freejazz kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä rakentaen sitä separatismia kautta.

Francesconi tutki eurooppalaisen ja afrikkalaisen musiikin välistä dialektiikkaa neljän freejazzille keskeisen musiikillisen elementin, melodian, harmonian, instrumentaalisen soinnin luonteen ja rytmin kautta. Francesconin (1986, 41-43) mukaan harmoniaa ja melodiaa tarkastellessa tämä dialektiikka ilmenee melko selkeästi harmonian ollessa keskeisin elementti eurooppalaisessa musiikissa ja melodian afrikkalaisessa musiikissa. Esimerkkinä tästä hän käyttää John Coltranen teosta *Ascension* (1965), jossa jokaisen instrumentin solistinen hetki pohjautuu harmonia vapaaseen melodiafragmenttiin sekä tiettyyn asteikkoon. Solististen hetkien välissä yhtye improvisoi kollektiivisesti näiden samojen materiaalien pohjalta luoden paksun ja kaoottisen polyfonian, jolla ei ole eurooppalaista harmoniapohjaa. Francesconi mukaan mustat nationalistit kokivat eurooppalaisen harmonian olevan afrikanamerikkalaisia hallitsevan eurooppalaisen kulttuurin symboli. Freejazzin

instrumentaalissa soinnissa Eurooppa-Afrikka dialektiikka ilmenee Francesconin mukaan siten, että eurooppalainen instrumenttisointi perustuu äänen tuottamisen puhtauteen, kun taas freejazzmuusikoiden instrumentaalissa soinnissa on havaittavissa afrikkalaisen tradition mukainen pyrkimys yksilölliseen ilmaisuun ja ihmisäänen imitaatioon. Rytmien osalta freejazz toi afrikkalaisen rytmisen monimuotoisuuden (polyrytmiikan, metrittömyyden, rubaton) jazztekstuuriin tehden näin eroa eurooppalaiseen rytmikäsitukseen.

Mustat kulttuurinationalistit rakensivat jatkumolta afrikkalaisesta kulttuurista freejazziin ja sillä tavoin he kykenivät liittämään sen mustaan estetiikkaan ja afrikanamerikkalaiseen kulttuuriseen identiteettiin. Kulttuurinationalisti Ben Sidranin käsityksen mukaan afrikanamerikkalaisten oraalikulttuuri oli keskeisellä sijalla siinä, kuinka nämä mustan musiikin karakterit ovat säilyneet sukupolvelta toiselle. Sidranin (1981) mukaan mustien orjien oraalinen kulttuuri säilyi uudessa maailmassa puheenparsien ja musiikillisten idiomien välityksellä. Esimerkiksi heidän työlaulujensa lyriikoiden viattomilla sanoilla oli monisäikeisiä merkityksiä ja näin ollen musiikki oli enemmän kuin miltä se päällepäin näytti. Sidranin näkee mustan musiikin vokaalin äänensävyyn olleen mustalle vallankumoukselle yhtä tärkeä kuin sanojen kaksoismerkitykset. Huudahdusten ja melismojen käyttö korosti yksilön individualismia muuten tuhotussa persoonallisuudessa. Orjat pystyivät ilmaisemaan itseään täysin individuaaleina ainoastaan musiikin kautta ja jokainen kehittikin oman ”huudahduksensa” ja persoonallisen äänensävyyn. (Sidran 1981, 13-14.) Sidranin käsityksen mukaan freejazzille keskeiset karakterit, yksilöllinen soundi ja vokaali soittotapa, ovat suoraan johdettavissa afrikkalaisesta traditiosta ja näin ollen ilmensivät afrikanamerikkalaisten kulttuurista identiteettiä.

Soinnin asettaminen musiikin tärkeimmäksi elementiksi on yksi merkittävimmistä eroista freejazzin ja länsimaisen musiikkiperinteen välillä. Maultsbyn (2000) mukaan afrikkalaisessa musiikkitraditiossa muusikot tuottavat joukon uniikkeja soundeja, joista useat jäljittelevät luontoa, eläimiä, henkiä tai puhetta. He tuottavat nämä soundit käyttämällä ja yhdistelemällä monipuolisesti eri tekniikoita. Yksilöllinen soundi mustassa musiikissa on soinnin, tekstuurin ja sävyjen manipulointia tavalla joka on vieras länsimaiselle perinteelle. Muusikko tehostaa

esitystään vaihtelemalla soinnin sävyä sekä asettaen vastakkain vokaaliset ja instrumentaaliset tekstuurit. Afrikkalaisen tradition instrumentaalit soundit jäljittelevät ihmisäänen tuottamia soundeja eikä länsimainen erottelu instrumentaali- ja vokaalimusiikin välillä sovi afrikkalaiseen traditioon missä ihmisääni ja musiikki-instrumentit ”puhuvat” samaa kieltä ja ilmaisevat samoja tunteita. (Maultsby 2000, 95-96.)

Näiden yllä mainittujen Maultsbyn esittelemien afrikkalaisen musiikkitradition karaktäärien kautta afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit kykenivät selittämään sekä merkityksellistämään freejazzin ”erikoisen” sointitekstuurin. Hyvänä esimerkkinä tästä käy kulttuurinationalisti LeRoi Jonesin näkemys freejazzin soinnin alkuperästä. Hänen näkemyksestään käy ilmi kuinka mustat kulttuurinationalistit pitivät yksilöllistä soundia ja vokaalia soittotapaa freejazzinstrumentalistien soiton tärkeimpinä karaktääreinä jotka mustan estetiikan mukaisesti viittasivat afrikkalaiseen perinteeseen ja joiden avulla puhdas instrumentaalimusiikki kykeni tuottamaan semanttisia merkityksiä. LeRoi Jonesin (2002) mukaan yksilöllinen soundi ja soittotapa muokkaavat afrikkalaisessa musiikkiperinteessä semanttisen merkityksen muodostumista. Afrikkalaisessa musiikissa melodinen vaihtelevuus ei riipu yksistään todellisten nuottien järjestyksestä vaan myös solistin vokaalista tulkinnasta. Afrikkalaisissa kielissä sanan merkitys voi muuttua pelkällä äänenkorkeuden muutoksella tai erilaisella painotuksella. Hänen mukaan kielitieteilijät kutsuvat tätä ”merkitykselliseksi äänensävyksi”, jossa äänenkorkeus ja äänenväri yhdessä muodostavat sanan merkityksen. Jones näkee tämän länsiafrikkalaisen puheen ja musiikin perustan siirtyneen orjien mukana uuteen maailmaan. Hän löytää afrikanamerikkalaisten instrumentaalista musiikista ja erityisesti freejazzista, jatkuvia viittauksia mustien traditionaaliseen vokaalimusiikkiin. Jonesin mukaan muusikot kuten Ornette Coleman, John Coltrane ja Sonny Rollins kirjaimellisesti karjuvat ja saarnaavat imitoidessaan ihmisääntä, kuulostaen usein primitiivisiltä huutajilta (Jones 2002, 26, 227).

Freejazzmuusikoiden instrumentaalisen ilmaisun tyylillinen erottuvuus eurooppalaisesta musiikkitraditiosta ilmensi estettisesti suoraan afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä. Andersonin (2007, 110-111) mukaan erityisen ei-eurooppalainen tekniikka

freejazzissa oli saksofonistien käyttämä puheen rytmisen kaavan jäljittely, minkä kulttuurinationalistit identifioivat afrikkalaisen musiikin piirteeksi. Afrikkalaisissa tonaalisissa kielissä jokaisen tavun äänenkorkeus muuttaa sanan merkitystä. Näin ollen keskittämällä huomionsa melodiseen äänenkäsittelyyn kykeni instrumentalisti siirtämään vokaalien lausuntojen merkitykset instrumentaaleihin melodioihin. Andersonin mukaan tämä tekniikka kehittyi 1960-luvulla freejazzmuusikoiden parissa ja on havaittavissa mm. John Coltranen vuoden 1964 *A Love Supreme* teoksessa, jossa jokainen instrumentti improvisoi keskeisen teeman, neljän äänen fraasin, ympärillä. Coltrane ”veisaa” neljä tavua ”a love supreme” tuon teeman päälle hävittäen epäilyt tästä korrelaatiosta. (2007, 110-111.) Freejazzmuusikot hylkäsivät eurooppalaisen taidemusiikin arvossa pitämät intonaation ja puhtaan äänenvärin piirteet vaihtaen ne rankempiin ja kovempiin äänensävyihin. Eurooppalaisen taidemusiikin säännöistä vapautumisen myötä freejazzmuusikot kykenivät laajentamaan ilmaisuaan ja selkeämmin refleктоimaan sosiaalista elämäänsä musiikillisesti. Andersonin (2007) näkemyksen mukaan esimerkiksi saksofonisti Pharoah Sandersin ylärekisterissä tapahtuvat ”kirkaisut” eivät ainoastaan imitoineet ihmislaulua vaan myös itkua ja huutoa (Anderson 2007, 111). Nämä freejazzille ominaiset ”itkut”, ”huudot” ja ”valitukset” voidaan nähdä afrikanamerikkalaisten sosiaalisen ahdingon reflektiona.

Vuorolaulutekniikka on myös yksi afrikkalaisen musiikin keskeisistä ominaisuuksista. Jonesin mukaan (2002, 26-27) se ilmenee myös afrikanamerikkalaisessa musiikissa. Vuorolaulutekniikassa solisti laulaa teeman ja kuoro vastaa hänelle. Nämä vastaukset ovat yleensä solistin teeman kommentteja tai improvisoituja kommentteja vastauksille itselleen. Improvisaatio on myös hyvin tärkeä elementti afrikkalaisessa musiikissa ja se on säilynyt hyvin vahvana piirteenä afrikanamerikkalaisten musiikissa. (Jones 2002, 26-27.) Improvisaatio ja vuorolaulutekniikka ovat hyvin lähellä toisiaan, sillä improvisaatio on muusikoiden välistä vuoropuhelua. Improvisaation juurien Afrikkaan jäljittämisen myötä, mustat kulttuurinationalistit pystyivät viimeistään liittämään freejazzin mustaan estetiikkaan, sillä improvisaatio on freejazzin perusta.

7. AFRIKANAMERIKKALAISEN NATIONALISMIN ILMENEMINEN FREEJAZZIN RAKENTEELLISELLA TASOLLA

7.1 Rakenteellinen homologia

Kuten aiemmin on käynyt ilmi freejazz oli tiiviissä yhteydessä sosiaaliseen kontekstiinsa ja freejazzin, musiikkina, voidaan katsoa olleen sosiaalista sekä kulttuurista toimintaa. Ajatellessaan musiikkia kulttuurisena prosessina Shepherd & Wicke (1997) viittaavat siihen että sosiaaliset ja kulttuuriset elementit sisältyvät musiikin soiviin komponentteihin tai ilmenevät niiden kautta (Shepherd ym. 1997, 8). Tämä ajatus johtaa nopeasti rakenteellisen homologian pariin. Rakenteellisen homologian määritelmä kaikkein yksinkertaisimmassa ja rajatuimmassa muodossaan voisi olla, että sen mukaan musiikin rakenteellisten karaktäärien ja sosiaalisen elämän rakenteiden väliltä on löydettävissä vastaavuus. Willisin (2001, 35) mukaan rakenteellisen homologian tarkastelu keskittyykin siihen kuinka pitkälti tietty musiikki rakenteeltaan ja sisällöltään on rinnastettavissa sen sosiaalisen ryhmän merkityksellisiin arvoihin ja tunteisiin, joka tätä musiikkia luo ja kuluttaa. Rakenteellinen analyysi on tässä tapauksessa homologista juuri siksi, että se keskittyy tutkimaan vastaavuuksia ja sisäisiä suhteita elämäntyylin ja taiteellisen artefaktin välillä.

Rakenteellisen homologian juuret ovat 1960-luvulla syntyneessä sosiaalisen konstruktionismin teoriassa, jonka keskeisen olettamuksen Gergen & Gergen (2003, 2-3) ovat määritelleet seuraavasti ”[...] tietoutemme maailmasta ja itsestämme on peräisin sosiaalisesta kanssakäymisestäämme. Se mitä pidämme totena, objektiivisena ja tieteellisenä on tietyn historiallisesti ja kulttuurisesti sijoittuneen ryhmän luomaa.” Vivian Burrin (2003, 3) mukaan sosiaalinen konstruktionismi edellyttää että tavat joilla yleensä miellämme maailman, kategoriat ja käsitteet, ovat historiallisesti ja kulttuurisesti spesifejä. Shepherd (2003, 72, 77) näkee, että sosiaalisen konstruktionismin mukaisesti musiikkia ei tulisi mieltää joksikin luonnolliseksi, annetuksi, itsestään selväksi vaan sosiaalisesti rakentuneeksi tiettyjen

poliittisten ja sosiaalisten syiden johdosta. Jos musiikki voidaan nähdä sosiaalisesti rakentuneena, sosiaalisena tuotteena, tällöin hänen mukaansa tulisi olla myös tietynlainen yhteys sosiaalisten ryhmien ja heidän musiikkinsa välillä. Shepherdin mukaan musiikin karaktäärien (harmonian, melodian, rytmin ja soinnin) tulisi vahvistaa sekä antaa ilmaisu merkityksille, jotka ovat täysin sosiaalisia ja kulttuurisia.

Rakenteellisen homologian keskeisenä perustana on ajatus siitä, että taiteellisella objektilla on kyky reflektoida ja ilmentää tietyn sosiaalisen ryhmän keskeisiä arvoja ja asenteita. Homologiateorian mukaan taiteellisen objektin tulee johdonmukaisesti edustaa sosiaalisen ryhmän arvoja ja asenteita. Paul E. Willisin (2001, 37) mukaan homologinen suhde ilmenee silloin, kun tietty sosiaalinen ryhmä on syvästi kietoutunut yhteen taiteellisen objektin tai artefaktin kanssa ja selkeästi jollain tasolla jakaa merkityksiä objektin kanssa. Willisin (2001, 47-49) näkee, että musiikin rakenteellisen homologian analyysissä on erotettavissa kaksi osaluuetta; sosiaalisen ryhmän tutkiminen ja itse musiikin tutkiminen. Sosiaalisen ryhmän tutkimisen tavoitteena on selvittää ryhmän elämäntyylin symboliset mallit, asenteet ja arvot. Musiikin tutkimisen tavoitteena on puolestaan löytää näiden edellä mainittujen seikkojen musiikilliset vastineet. Tällaisen musiikkitutkimuksen keskeisenä periaatteena on ajatus siitä, että musiikin sisältämä ”arvo” on kokonaan sosiaalisesti annettu. Tällöin musiikki itsessään ei sisällä merkityksiä tai arvoja vaan ne liitetään siihen sosiaalisen ryhmän toimesta.

7.2 Rakenteellisen homologian piirteitä freejazzissa

Freejazz afrikanamerikkalaisena taidemuotona oli 1960-luvulla tiiviissä yhteydessä afrikanamerikkalaiseen kulttuurinationalismiin, jopa niin että Herschin (1996) mukaan freejazz voidaan nähdä afrikanamerikkalaisen vapauskampailun esiin nostamien ideoiden musiikillisena näyttämönä, joka rikkoi musiikilliset konventiot kasvattaakseen yksilöllistä ilmaisua ja samalla heijastaen kansalaisoikeusliikkeen johtajien yrityksiä vähentää afrikanamerikkalaisten rajoituksia yhteiskunnassa. (Hersch 1996, 114.) Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit näkivät 1960-luvun alkupuolella freejazzin afrikkalaisesta traditiosta

johdetuissa karaktääreissä (soinnissa, improvisaatiossa, rytmissä) sellaisia piirteitä, jotka sopivat erinomaisesti heidän nationalistisen identiteettinsä rakennusprosessiin. Kulttuurinationalistien teoretisoitua nämä esteettiset karaktäärit freejazzmuusikot alkoivat käyttää niitä tietoisesti edistääkseen afrikanamerikkalaista nationalismia.

Rakenteellisen homologian piirteitä freejazzista voi etsiä mustan estetiikan edellyttämistä karaktääreistä. Freejazzmuusikoiden käyttämän musiikillisen kielen ja soittotavan voi katsoa olleen homologisessa suhteessa afrikanamerikkalaisten sosiaaliseen kontekstiin. Musiikilliset viittaukset afrikkaan ja afrikkalaiseen traditioon ovat sellaisia rakenteellisia elementtejä, joille on löydettävissä vastine 1960-luvun afrikanamerikkalaisen yhteisön sosiaalisesta elämästä. Freejazzmuusikoiden keskittyminen ilmaisussaan afrikkalaisesta traditiosta johdettaviin vokaaliinsoittotapaan ja yksilölliseen ilmaisutyyliin ovat sellaisia freejazzin karaktäärejä, jotka ovat homologisessa suhteessa sen hetkisiin afrikanamerikkalaisten sosiaalisen elämän rakenteisiin. Ne ilmensivät mm. nationalistista rodullista separatismia. Francesconin esittämän Eurooppa-Afrikka dialektiikan ilmeneminen (ks. luku 6.2) freejazzin rakenteissa on homologisessa suhteessa 1960-luvun afrikanamerikkalaisten nationalistien sosiaaliseen elämän rakenteisiin (ks. Francesconi 1986, 39-43).

Ilmeisin rakenteellisen homologian piirre freejazzissa on vapaus, mikä voidaan rinnastaa afrikanamerikkalaiseen 1960-luvun vapauskampppailuun. Collierin (2005) mukaan 1960-luvulla kiihtynyt afrikanamerikkalainen kansalaisoikeuskampppailu heijastui nuorten afrikanamerikkalaisten jazzmuusikoiden haluun etsiä vapautta musiikissaan; vapautta tahtiviivojen, sointujen ja muotorakenteiden vallasta. Collier näkee, että heidän pyrkimyksenään oli ilmaista itseään vapaana vanhentuneista tavoista, mikä ilmeni vapautena musiikin perinteisistä säännöistä sekä instrumenttien välisen tasa-arvon vaalintana. 1960-luvun freejazzin voidaan katsoa symboloineen afrikanamerikkalaisten poliittista vapautta kahdella tavalla; negatiivisesti, torjumalla musiikilliset säännöt ja konventiot, jotka rajoittivat yksilön ilmaisua, sekä hylkäämällä perinteiset hierarkkiset roolit pienyhtyeessä. Positiivisesti vapaus symboloitui ryhmänä tasa-arvoisia musiikin luoja, jotka maksimoivat yksilöllisen ilmaisun säilyttäen kuitenkin yhtenäisyyden. Freejazzissa ilmenneen polyfonian myötä

freejazzmuusikoiden voidaan katsoa luoneen pienyhtye, jossa kaikki jäsenet olivat tasa-arvoisempia kuin kertaakaan aiemmin jazzin historiassa. (Collier 2005; Hersch 1996, 97-98, 106.) Freejazzin musiikillinen vapautuminen länsimaisen musiikin ”säännöistä” voidaan nähdä afrikanamerikkalaisen vapauskampailun vapautuksellisten tavoitteiden rakenteellisena vastineena ja samalla sen voidaan katsoa ilmentäneen rakenteellisella tasolla nationalistista separatistisiin perustuvaa ideologiaa pyrkiessään erottautumaan länsimaisen musiikin traditiosta. Freejazzin yksilöllisen vapauden korotuksen ja instrumenttien välisen tasa-arvon voi puolestaan mieltää reflektioksi afrikanamerikkalaisen vapauskampailun ihmisten välisen tasa-arvon tavoitteelle.

Freejazzissa 1960-luvulla tapahtuneiden musiikillisten uudistusten myötä freejazz kykeni refleктоimaan afrikanamerikkalaista vapauskampailua rakenteellisella tasolla. Herschin (1996) mukaan ennen 1960-lukua vapaus oli jazzissa rajoittunutta kolmella tavalla. Solistin soittaessa säestävä yhtye, joko tuki häntä tai oli soittamatta kokonaan. Säestävä muusikko ei ollut täysin vapaa ”puhumaan” yhtä äänekkäästi kuin solisti ja harvoin kaikki instrumentit soittivat melodiaa yhtäaikaaisesti. Toiseksi, basso sekä rummut toimivat selkeästi muita tukevassa roolissa pitäytyen taka-alalla. Kolmantena seikkana kaikki instrumentit olivat sidoksissa soinnulliseen rakenteeseen, metrisyyteen sekä tempoon. 1960-luvulla freejazzmuusikot laajensivat näitä aiemmalle jazzille ominaisia vapauksia. He hylkäsivät säännöt, jotka koskivat harmoniaa, metrisyyttä ja rakennetta, antaen yksilölliselle muusikolle enemmän ilmaisu mahdollisuuksia. (Hersch 1996, 102-103, 114-115.) Tällä tavalla freejazz muusikot loivat esityksiä jotka kuvastivat afrikanamerikkalaisen yhteisön pyrkimystä tasa-arvoiseen yhteiskuntaan. Tämän näkemyksen mukaan freejazzin rakenteissa voidaan havaita homologiaa afrikanamerikkalaisten sosiaalisen elämän kanssa monella tasolla. Freejazzin voidaan katsoa refleктоineen rakenteellisella tasolla afrikanamerikkalaisen vapausliikkeen fundamentaalia, vapautta, sekä tasa-arvoista yhteiskuntaa että myös aiemmin ilmi käynyttä rodullista separatismia.

1960-luvun puolivälissä vallalle noussut separatistinen Black Power –liike ja sen seurauksena vahvistunut afrikanamerikkalainen nationalismi korostivat enemmän ryhmän keskinäistä

yhteenkuuluvuutta ja tiiviyttä, kuin olivat sitoutuneet aiemman kansalaisoikeusliikkeen visioon vapaasta ja tasa-arvoisesta yhteiskunnasta. Tämän seurauksena afrikanamerikkalainen vapauskamppailu muuttui ideologisella tasolla väkivallattomasta integrationismista nationalistiseksi separatismiksi. Tämän muutoksen vaikutukset on havaittavissa myös freejazzin rakenteellisessa kehityksessä. Freejazzin tyyllisen kehityksen ja afrikanamerikkalaisessa vapauskamppailussa tapahtuneiden muutosten välinen homologia ilmenee Herschin kahden perusteiltaan samankaltaisen freejazzteoksen, joista toinen on äänitetty 1960 ja toinen 1965, välisessä vertailussa. Hän rinnastaa freejazzin rakenteellisen kehityksen siihen afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun rakenteelliseen muutokseen, joka tapahtui vapauskamppailun kääntyessä väkivallattomasta vastustuksesta militantin Black Power –ideologian mukaiseksi. Herschin (1996, 116–117) mukaan tämä afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun muutos ilmenee freejazzin kehityksessä siten, että polyfoninen balanssi ryhmän ja yksilön välillä, joka oli saavutettu 1960-luvun alkupuolella, murtui vuosikymmenen puoliväliin mennessä. Hän vertaa keskenään Ornette Colemanin äänitettä *Free Jazz* (1960) sekä John Coltranen äänitettä *Ascension* (1965), joka on Coltranen johdolla äänitetty yhdentoista muusikon kollektiivinen improvisaatio. Molemmat teokset sekä *Free Jazz* että *Ascension* koostuvat solistisista improvisaatioista, joiden välissä on koko ryhmän kollektiivisia osuuksia eikä kummassakaan teoksessa ole solo-osuuksille ennalta määrättyä metrisyyttä, harmoniaa tai dynamiikkaa. Hersch löytää kaksi keskeistä eroavaisuutta näiden äänitteiden välillä, jotka kuvastavat kansalaisoikeusliikkeen ja Black Power –ideologian välistä eroa. Ensiksi hän havaitsee eron siinä, miten *Free Jazz* –äänitteellä solisti siirtyy välillä etualalta kollektiiviseen kanssakäymiseen muiden muusikoiden kanssa, kun taas *Ascension*-äänitteen solo-osuuksissa muut puhaltajat ovat solistin taustalla ovat täysin hiljaa. Tämän havainnon Hersch rinnastaa vapauskamppailun kääntymiseen integrationismista kohti separatismia. Toiseksi Hersch kiinnittää huomion siihen, että *Free jazz* –äänitteen kollektiivisissa osuuksissa tekstuuri on harmonista ja keskustelevaa, kun *Ascensionin* kollektiivisissa osuuksissa yksittäisen soittajan ääntä on vaikea erottaa, sillä soittajat saattavat toistaa yhtä fraasia tai ”kirkua” soittimiensa kautta ja kyse on keskustelun sijaan enemmänkin kollektiivisesta hengellisestä rituaalista tai transsendentista toimesta kuin vapautumisesta. Tämän huomion Hersch näkee reflektiona afrikanamerikkalaisen vapauskamppailun muutokselle väkivallattomasta vastustuksesta militantiksi Black Power –ideologiaksi. Hänen mukaan Black Power –liikkeen ydinjoukoissa, kuten Mustissa

Panttereissa, yksilöitä ei nähty individuaaleina vaan he olivat alisteisia ryhmän yhteiselle äänelle.

Edellämainittuja rakenteellisen homologian havaintoja freejazzin rakenteiden ja sen sosiaalisen kontekstin välillä ei tule kuitenkaan mieltää absoluuttisiksi totuuksiksi vaan ne tulee nähdä tulkintoina kyseisestä aiheesta. Niiden tarkoituksena ei ole osoittaa faktuaalista totuutta rakenteellisen homologian ilmenemisestä, vaan pikemminkin ne pyrkivät herättämään ajatuksia musiikin ja sosiaalisen kontekstin välisestä tiivistä yhteydestä.

Rakenteellinen homologia on saanut osakseen myös kritiikkiä ja sen käytössä on ollut omat vaikeutensa. Rakenteellista homologiaa on kritisoitu Shepherdin (2003 II, 140) mukaan mm. siitä, että sen ongelma ei ole se, etteikö tällaisia rakenteellisia vastaavuuksia löytyisi vaan se, että niitä pystytään aina löytämään ja keksimään. Rakenteelliset homologiat voidaan nähdä ennemminkin fiktiivisinä analysoijan luomuksina kuin seurauksina todellisista musiikin merkityksellisistä karaktäreista. Rakenteellisen homologian on väitetty rohkaisevan turhan helposti oletukseen siitä, että musiikki reflektoi yhteisöä. Kritiikkiä on herättänyt myös se, että rakenteellinen homologia ei jätä kovin suurta roolia yksilölle ja hänen musiikilliselle luovuudelleen.

Martin (2006, 142-144, 146) kiinnittää rakenteellisen homologian kritiikissään huomiota musiikillisen kommunikationaaliseen luonteeseen. Rakenteellisen homologian mukaan musiikillinen merkitys ei ole luonteeltaan musiikin sisäistä eikä sen katsota olevan seurausta universaaleista ihmismielen rakenteista, vaan se tulee ymmärtää sosiaalisesti rakentuneena sellaisessa prosessissa, jossa musiikillisesta äänestä tulee symboli, joka on varautunut tietyllä merkityksellä ja tämä merkitys perustuu tietyn kulttuurisen kontekstin ihmisten kollektiivisiin toimiin. Martinin mukaan on kuitenkin otettava huomioon se seikka, että musiikillisella äänellä on tietynlainen sisäisesti rakentunut merkitys, eikä se hänen mukaan rakennu täysin mielivaltaisesti sillä tavalla, että eri sosiaaliset ryhmät tulkitisivat saman soivan materiaalin täysin erilailla. Martin kiinnittää huomiota siihen, että sosiaalisia rakenteita ei tulisi nähdä

liian hallitsevina kokonaisuuksina, sillä sosiaaliset yhteisöt eivät ole täysin integroituneita vaan jonkin asteista hajautuneisuutta ja pluralismia on aina olemassa yhteisöiden sisällä.

8. PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa tutkin 1960-luvun yhdysvaltalaisista afrikanamerikkalaisista freejazzia lähestyen sitä sen sosiaalipoliittisen kontekstin kautta. Tutkin millä keinoin freejazz afrikanamerikkalaisena taiteena ilmensi afrikanamerikkalaisia kulttuurin kautta rakennettua nationalistista identiteettiä 1960-luvun Yhdysvalloissa. Afrikanamerikkalaiset nationalistit rakensivat kulttuurista identiteettiään 1960-luvulla kahdensuuntaisesti; afrikanamerikkalaiseen yhteiseen historialliseen traditioon vedoten sekä valkoisesta Amerikasta erottautuen. Selvitin kuinka tämä afrikanamerikkalaisten nationalistien kahdensuuntaisesti rakentama identiteetti ilmeni freejazz-kontekstissa eritasoilla.

Tutkimukseni aineistona oli freejazzia sekä 1960-luvun afrikanamerikkalaisten kulttuuria ja sosiaalipoliittista kontekstia käsittelevä kirjallisuus jonka avulla muodostin tulkinnan tutkimusongelmastani, eli siitä millainen oli afrikanamerikkalaisen nationalismin ja freejazzin välinen suhde ja kuinka afrikanamerikkalaisten nationalistien kahdensuuntaisesti rakentamaa kulttuurista identiteettiä ilmenettiin freejazzin avulla. Identifioin ne freejazzissa ilmenneet afrikanamerikkalaisen tradition ominaispiirteet joiden kautta se kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien rakentamaa nationalistista identiteettiä. Selvitin kuinka afrikanamerikkalaisten nationalistinen identiteetti on havaittavissa freejazzin esteettisellä tasolla sekä myös soivassa freejazzissa.

1960-luvun puolivälissä afrikanamerikkalaisten keskuudessa ilmeni voimakkaana nationalistinen ideologia, jonka taustalla oli separatistinen Black Power -ideologia. Afrikanamerikkalaisen nationalismin ensisijainen tehtävä oli ennen poliittisia toimia yhdistää kansa. Tähän afrikanamerikkalaiset nationalistit pyrkivät rakentamalla kansalle sellaisen nationalistinen identiteetin johon se kykeni helposti identifioitumaan.

Afrikanamerikkalaiset nationalistit alkoivat rakentaa identiteettiään kulttuurin kautta. Kulttuurin avulla he pystyivät määrittämään oman kansan ja erottamaan sen kaikista muista kansoista. Nationalistista identiteettiä rakennetaankin usein sulkeutumisen ja erottautumisen kautta, se mitä ollaan, mielletään sen kautta mitä ei olla (ks. Hall 1996, 5). Afrikanamerikkalaisen nationalistisen identiteetin rakentamiselle oli ominaista erottautuminen heidän vastapoolistaan, valkoisesta Amerikasta. Tämä ilmenee siten, että afrikanamerikkalaisen nationalismin edellyttämää kulttuurista identiteettiä rakennettiin afrikkalaisesta traditiosta valituin karaktäärein.

Stuart Hallin (2002, 48-51) määrittelemiä nationalistisen kertomuksen elementtejä mukaillen voidaan todeta, että afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit korostivat kansallisen identiteettinsä alkuperää ja jatkuvuutta luoden sille lähes myyttisen luonteen jäljittämällä sen kulttuuriset juuret kauas afrikkalaiseen traditioon. Afrikkalaisen tradition kautta afrikanamerikkalaiset sijoittivat kulttuurinsa juuret aikaan ennen orjuutta ja valkoisten ylivaltaa. Afrikkalaisen tradition kautta afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit pystyivät myös liittämään heidän amerikkalaisen vapauskampailunsa osaksi globaalia kolonialismin vastaista kamppailua ja symbolisesti liittymään osaksi suurta joukkoa (ks. Francesconi 1986, 36).

1960-luvun afrikanamerikkalainen kulttuurinationalismi heijastui voimakkaasti afrikanamerikkalaiseen taiteeseen. Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit vaativat mustaa taidetta ilmentämään afrikkalaisesta traditiosta valittuja karaktäärejä. Mustan estetiikan teoretisointi 1960-luvulla palveli tätä vaatimusta. Musta estetiikka määritteli sellaiset afrikanamerikkalaisen taiteen ominaispiirteet, joiden kautta taide kykeni ilmentämään ja ylläpitämään afrikanamerikkalaista kulttuurista identiteettiä. Musta estetiikka ohjelmallisti afrikanamerikkalaisen taiteen kulttuurinationalismin mukaisiin tavoitteisiin. Mustan estetiikan mukaisen taiteen tuli olla afrikkalaisuuden tuote ja erottautua voimakkaasti euroamerikkalaisen taiteen traditiosta sekä pystyä reflektoimaan afrikanamerikkalaisten sosiaalista elämää.

Afrikanamerikkalaisten nationalistien kollektiivisen identiteetin rakentamisen taustalla voidaan nähdä olevan tietynlainen ”päämäärähakuisuus”; afrikanamerikkalaisen kansan yhdistäminen. Tähän päämääräänsä päästäkseen he käyttivät historian ja kulttuurin tuottamia resursseja. Afrikkalaisen tradition valitseminen nationalistisen identiteetin rakennuspohjaksi oli oivallista siinä mielessä, että se toimi afrikanamerikkalaisen kansan yhdistäjänä kahden suuntaisesti, sekä rodullisen yhdistämisen että separatismien kautta. Afrikkalaisen tradition välityksellä afrikanamerikkalaiset nationalistit kykenivät vetoamaan kansan kollektiiviseen etniseen historiaan ja sen kautta rakennettuun kulttuuriseen identiteettiin oli afrikanamerikkalaisten helppo identifioitua. Afrikkalaista traditiota oli myös yksittäisen afrikanamerikkalaisen jo rotunsa puolesta hyvin vaikea kiistää tai kyseenalaistaa. Afrikkalaisen tradition kautta rakennettu identiteetti palveli myös separatistista ideologiaa erottaumalla euroamerikkalaisesta traditiosta. Huomattaavaa on vielä se, että afrikkalainen traditio tarjosi rikkaan kulttuurisen ”varaston” nationalismien käyttöön.

Afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit ottivat freejazzin ”taiteelliseksi etujoukokseen”. He näkivät freejazzin täysin afrikanamerikkalaisena taidemuotona, joka ei viitannut millään muotoa eurooppalaisen taiteen traditioon. 1960-luvun alkupuolen freejazzissa oli havaittavissa sellaisia piirteitä (mm. kollektiivisuus, vapaus) jotka sopivat afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien näkemykseen siitä millaista mustan taiteen tuli olla. Rodullisen valvutuneisuuden leviämisen myötä freejazz muusikot alkoivat 1960-luvun puolivälissä tietoisesti politisoida musiikkiaan ja liittää siihen nationalistisia sävyjä.

Mielenkiintoista on se kuinka freejazzin ja afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin välinen suhde ei näyttäyty yksisuuntaisena siten, että freejazz olisi koko 1960-luvun reflektoinut afrikanamerikkalaista kulttuurinationalismia. Freejazz jazztradition jatkumossa oli olemassa jo ennen afrikanamerikkalaista kulttuurinationalismia kaikkine niine karaktereineen, jotka kulttuurinationalistit mielsivät mustan estetiikan mukaisiksi (mm. vapaus, afrikkalainen musiikkitraditio, ei-eurooppalaisuus). Voidaan katsoa, että

afrikanamerikkalaiset kulttuurinationalistit ”löysivät” mustan estetiikan edellyttämät karakterit freejazzista ja vetivät sen 1960-luvun puolivälissä afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin piiriin. Samaan aikaan afrikanamerikkalaisten keskuudessa tapahtunut rodullinen ja poliittinen valveutumisen kosketti myös freejazzmuusikoita, jotka sen myötä aktivoituivat poliittisesti ja alkoivat tietoisesti entistä voimakkaammin tuottaa funktionaalista taidetta kulttuurinationalististen päämäärien hyväksi. On myös hyvin mahdollista, että freejazzmuusikoita, jotka olivat taloudellisella sektorilla valkoisia jazzmuusikoita heikommassa asemassa ja saaneet kritiikkiä osakseen, kiinnosti afrikanamerikkalaisten kulttuurinationalistien heidän taiteelleen osoittama ylistys. Näin ollen freejazzin ja afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin välinen suhde voidaan nähdä tältä osin sellaisena, että kulttuuri on tarjonnut nationalismille resursseja kollektiivisen identiteetin rakennukseen sekä poliittiseen kamppailuun ja afrikanamerikkalainen nationalismi puolestaan on tarjonnut freejazzille poliittisen sekä historiallisen kontekstin ja mahdollistanut sille aiempaa suuremman näkyvyyden.

Freejazz ilmensi afrikanamerikkalaista kahdensuuntaisesti rakennettua nationalistista identiteettiä olemalla mustan estetiikan mukaista taidetta, joka funktionaalisuuden edellytyksen mukaisesti reflektoi afrikanamerikkalaisten sosiaalista elämää sekä kirjallisen ohjelmallisuuden kautta että afrikkalaisia musiikillisia elementtejä hyödyntäen ja hylkäämällä länsimaiset musiikilliset elementit.

Freejazzin funktionaalisuus afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin kontekstissa on erikoista siinä mielessä, että se ilmenee monella tasolla. Kulttuurinationalistit liittivät freejazzin afrikanamerikkalaiseen nationalismiin ja näin ollen antoivat sille väistämättä funktionaalisen roolin. Funktionaalisuus ilmenee myös siinä kuinka freejazz olemalla mustan estetiikan mukainen afrikkalaisen tradition tuote liittyi afrikkalaisen musiikin perinteeseen, jossa musiikilla on aina ollut funktionaalinen rooli. Reflektoimalla sosiaalista kontekstiaan freejazz sekä julisti mustan vapauskamppailun ja afrikanamerikkalaisen nationalismin sanomaa että liittyi afrikkalaiseen musiikkiperinteeseen tuottamalla funktionaalista musiikkia.

Funktionaalisuuden lisäksi freejazzissa ilmenneitä afrikkalaiselle traditiolle ominaisia piirteitä ovat sointiin liittyvät yksilöllinen ja ihmisääntä jäljittelevä vokaali-ilmaisutapa sekä improvisointi. Näiden karakteristien kautta freejazz liittyi afrikkalaiseen traditioon ja sitä kautta kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä erottautumalla selkeästi eurooppalaisesta musiikkiperinteestä. Instrumentaalinen ihmisäänien jäljittelyyn avulla freejazz muusikot kykenivät tuottamaan semanttisia merkityksiä sekä refleктоimaan afrikanamerikkalaisten sosiaalista ahdingkoa ja vapauskamppailun aiheuttamaa raivoa perustamalla sointinsa efektiivisten huutojen ja kirkaisujen varaan.

Freejazzin voidaan katsoa ilmentäneen afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä myös rakenteellisella tasolla. Freejazzin ja sen sosiaalipoliittisen kontekstin välisen tiiviin yhteyden vuoksi on freejazzin ja afrikanamerikkalaisten sosiaalisen elämän välillä on tulkittu olevan rakenteellista homologiaa. Afrikkalaisesta traditiosta periytyvien musiikillisten elementtien käyttö ja eurooppalaisen musiikin karakteristien tietoinen hylkääminen voidaan mieltää Black Power –ideologian rodullisen separatismien ja afrikanamerikkalaisen kulttuurinationalismin rakenteelliseksi vastineeksi. Freejazzin keskeisin elementti vapaus, joka ilmeni freejazzissa niin vapautena musiikillisista rajoitteista kuin ryhmänä tasa-arvoisia muusikoita, on nähty rakenteellisena vastineena 1960-luvun afrikanamerikkalaiselle vapauskamppailulle.

Freejazzin musiikillisen kehityksen on havaittu heijastavan rakenteellisella tasolla afrikanamerikkalaisessa vapauskamppailussa tapahtunutta muutosta 1960-luvun alun väkivallattomasta vastustuksesta ja integrationismista 1960-luvun puolivälin militanttiin separatismiin. Tämä vapauskamppailun rakenteellinen muutos on ilmennyt freejazzissa siten, että 1960-luvun alun freejazz on nähty kollektiivisena ja harmonisena musiikkina kun taas 1960-luvun puolivälin freejazz on mielletty aiempaa väkivaltaisemmaksi ja aggressiivisemmaksi musiikiksi.

Tämän tutkimuksen tulokset omalta osaltaan täyttävät sitä aukkoa, jonka freejazz-tutkimuksissa olen havainnut. Tutkimuksen tuloksien myötä freejazzin voidaan katsoa ilmentäneen afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä tuottamalla funktionaalista taidetta nationalististen päämäärien hyväksi. Nationalistinen identiteetti ilmeni freejazzissa 1960-luvulla erityisesti afrikkalaisesta musiikkitraditiosta peräisin olevien karaktäärien käyttönä. Näiden karaktäärien kautta freejazz kykeni ilmentämään afrikanamerikkalaista nationalistista identiteettiä korostamalla afrikanamerikkalaisen kulttuurin afrikkalaisia juuria sekä erottautumalla separatistisen ideologian mukaisesti euroamerikkalaisesta kulttuuriperinteestä.

Pohtiessani tämän tutkimuksen luotettavuutta tulin siihen johtopäätökseen, että se on suoraan verrannollinen siihen millainen lähdeaineistoni on ja milläläilla olen sitä osannut lukea ja tulkita. Olen löytänyt lähdekirjallisuudesta sellaisen punaisen langan, jota seuraamalla olen kyennyt rakentamaan yhtenäisen kuvan siitä millaiseksi freejazzin ja sitä 1960-luvulla ympäröineen sosiaalipoliittisen todellisuuden välinen vuorovaikutus on mielletty. Tämän rakentamani kuvan perusteella olen löytänyt vastauksen tutkimuskysymyksiini. On kuitenkin hyvä huomioda, että tämän tutkimuksen tulokset eivät ole absoluuttisia totuuksia vaan ne tulee nähdä yhdenlaisena tulkintana aiheesta.

Tutkimuksen rajoitteena voidaan pitää tutkijan fyysistä, ajallista sekä kulttuurista etäisyyttä itse tutkittavaan ilmiöön. Tämän vuoksi korostan tässä sitä seikkaa, että tutkimukseni ei ole historiatutkimus ja aineistonani oli tutkittavasta ilmiöstä kirjoitettu kirjallisuus, jonka pohjalta olen tulkintani muodostanut.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista tutkia afrikanamerikkalaisen freejazzin asemaa euroopassa 1960-luvulla sekä eurooppalaista freejazzia suhteessa tässä tutkimuksessa esitettyyn kontekstiin.

LÄHTEET

- Ake, David Andrew (2002). *Jazz Cultures*. New York. University of California Press.
- Anderson, Iain (2007). *This Is Our Music*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.
- Baily, John (1997). The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-1973. Teoksessa Stokes, M. (toim.) *Ethnicity, Identity and Music*. New York. Berg, 45-60.
- Baskerville, John D. 1994. Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology. *Journal of Black Studies*, 24, 484-497.
- Biddle, Ian (2003). Nationalism. Teoksessa Shepherd, J. (toim.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London. Continuum, 288-292.
- Brown, Scott (2003). *Fighting for US: Maulana Karenga, the US Organization, and Black Cultural Nationalism*. New York. New York University Press.
- Burr, Vivien (2003). *Social Constructionism*. London. Routledge.
- Collier, James Lincoln 2005. 'Jazz (i), §VI, 1: After 1960., The rise of free jazz,' *Grove Music Online*. [WWW-dokumentti]. [Viitattu 22.3.2011]. Saatavissa:
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/subscriber/article/grove/music/J223800?q=jazz+i&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#J223833
- Crozier, W. Ray (1999). Music and social influence. Teoksessa Hargreaves, D. J. & North, A. C. (toim.) *The Social Psychology of Music*. New York. Oxford University Press, 67-83.
- Davis, Miles & Troupe, Quincy (1989). *Miles – Omaelämäkerta*. Porvoo. WSOY.
- Eyerman, Ron & Jamison Andrew (1998). *Music and Social Movements*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Floyd Jr., Samuel A. (1995). *The Power of Black Music*. New York. Oxford University Press.

- Francesconi, Robert (1984). Free Jazz and Black Nationalism: A Rhetoric of Musical Style. *Critical Studies in Mass Communication*. 3 (1986), 36-49.
- Fredrickson, George M. (1995). *Black Liberation : A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*. New York. Oxford University Press.
- Frith, Simon (1996). Music and Identity. Teoksessa Hall, S. & du Gay, P. (toim.) *Questions of Cultural Identity*. London. Sage Publications, 108-127.
- Gergen, Mary & Gergen, Kenneth J. (2003). *Social Construction A Reader*. London. Sage Publications.
- Hall, James C. (2001). *Mercy, Mercy Me : African-American Culture and the American Sixties*. New York. Oxford University Press.
- Hall, Stuart (1996). Who Needs 'Identity'? Teoksessa Hall, S. & du Gay, P. (toim.) *Questions of Cultural Identity*. London. Sage Publications, 1-17.
- Hall, Stuart (2002). *Identiteetti*. Tampere. Vastapaino.
- Hatch, David & Millward, Stephen (2000). On Black Music and Authenticity. Teoksessa Scott, D. B. (toim.) *Music, Culture and Society A Reader*. New York. Oxford University Press, 88-91.
- Hersch, Charles 1996. "Let Freedom Ring!": Free Jazz and African-American Politics. *Cultural Critique*, 32, 97-123.
- Ho, Fred 2006. Tribute to the Black Arts Movement. *The New Centennial Review*, 6, 141-189.
- Johnston, Hank (2009). Protest Cultures: Performance, Artifacts, and Ideations. Teoksessa Johnston, H. (toim.) *Culture, Social Movements, and Protest*. Farnham. Ashgate, 3-29.
- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo (2002). *Suomalainen Yhteiskunta*. Juva. WSOY.
- Jones, LeRoi (2002). *Blues People*. New York. Harper Perennial.

- Jost, Ekkerhard (1994). *Free Jazz*. New York. Da Capo Press.
- Kofsky, Frank 1978. *Black Nationalism and the Revolution in Music*. New York. Pathfinder Press.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko 2005. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa Eerola, T & Louhivuori, J. & Moisala, P. (toim.) *Johdatus musiikin tutkimukseen*. Vaasa. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 71-86.
- Litweiler, John (1984). *The Freedom Principle – Jazz After 1958*. New York. Da Capo Press.
- Magowan, Fiona (1997). 'The Land is Our Märr (Essence), It Stays Forever': The Yothy – Yindi Relationship in Australian Aboriginal Tradition and Popular Musics. Teoksessa Stokes, M. (toim.) *Ethnicity, Identity and Music*. New York. Berg, 135-156.
- Martin, Peter J. (2006). *Sounds and society – themes in the sociology of music*. Manchester. Manchester University Press.
- Martin Jr., Waldo E. (2005). *No Coward Soldiers, Black Cultural Politics in Postwar America*. Cambridge. Harvard University Press.
- Maultsby, Portia (2000). On Africanism. Teoksessa Scott, D. B. (toim.) *Music, Culture, and Society A Reader*. New York. Oxford University Press, 92-96.
- McConnell, Williams S. 2004. *The Counterculture Movement of the 1960s*. New York. Greenhaven Press.
- McMichael, Robert (1998). "We Insist – Freedom Now!": Black Moral Authority, Jazz, and the Changeable Shape of Whiteness. *American Music*, Vol 16, No. 4, 375-416.
- Melucci, Alberto (1995). The Process of Collective Identity. Teoksessa Johnston, H. & Klandermans, B. (toim.) *Social Movements and Culture*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 41-63.
- North, Adrian & Hargreaves, David (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*. New York. Oxford University Press.

- Perkiömäki, Jari (2003). *Lennie and Ornette searching for freedom in improvisation : observations on the music of Lennie Tristano and Ornette Coleman*. Helsinki. Sibelius-Akatemia. Väitöskirja.
- Polletta, Francesca (2009). Storytelling in Social Movements. Teoksessa Johnston, H. (toim.) *Culture, Social Movements, and Protest*. Farnham. Ashgate, 33-54.
- Price, Emmet G. (2000). *Free Jazz and the Black Arts Movement, 1958–1967*. Pittsburgh. University of Pittsburgh. Dissertation. Saatavissa:
<http://search.proquest.com/docview/850085172?accountid=11774>
- Ratliff, Ben (2007). *Coltrane – The Story of a Sound*. London. Faber and Faber.
- Reed, T. V. (2005). *Art of Protest : Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Robinson, J. Bradford 2005. 'Free jazz', *Grove Music Online*. [WWW-dokumentti].
[Viitattu 22.3.2011]. Saatavissa:
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/subscriber/article/grove/music/10185?q=free+jazz&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?*. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saul, Scott 2003. *Freedom is, freedom ain't – Jazz and the making of the sixties*. Cambridge. Harvard University Press.
- Shepherd, John (2003). Music and Social Categories. Teoksessa Clayton, M. & Herbert, T. (toim.) *The Cultural Study of Music*. London. Routledge, 69-79.
- Shepherd, John (2003 II). Structural Homology. Teoksessa Shepherd, J. (toim.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London. Continuum, 139-141.
- Shepherd, John & Wicke, Peter (1997). *Music and Cultural Theory*. Cambridge. Polity Press.
- Sidran, Ben (1981). *Black Talk*. New York. Da Capo Press.
- Spellman, A.B. (2004). *Four Jazz Lives*. Michigan. University of Michigan Press.

- Stokes, Martin (1997). *Ethnicity, Identity and Music*. New York. Berg.
- Stokes, Martin (2003). Ethnicity and Race. Teoksessa Shepherd, J. (toim.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London. Continuum, 213-220.
- Stokes, Martin (2003 II). Identity. Teoksessa Shepherd, J. (toim.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London. Continuum, 246-249.
- Such, David G. 1993. *Avant-garde jazz musicians – performing "out there"*. Iowa City. University of Iowa Press.
- Swidler, Ann (1995). Cultural Power and Social Movements. Teoksessa Johnston, H. & Klandermans, B. (toim.) *Social Movements and Culture*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 25-40.
- Willis, Paul E. (2001). *Symbolism and practice*, teoksessa Soundscapes – Journal on Media Culture volume 4 May 2001.
- Wright, W. D. (1997). *Black Intellectuals, Black Cognition & Black Aesthetic*. West Port. Greenwood Publishing Group.

LIITE 1.

Lista Black Arts –liikkeen taiteilijoista (jazzmuusikoita ja runoilijoita), jotka ottivat itselleen uuden swahilinkielisen nimen. (Price 2000, 41-43.)

Alkuperäinen nimi	Uusi swahilinkielinen nimi
Leroy Bland	Ahmed Abdullah
Jackie McLean	Omar Ahmed
Jackie McLean	Abdul Kareem
Paul Maddox	Pheeroan AkLaff
Edward Skinner	Luqman Ali
Raymond Patterson	Muhammad Ali
Robert Patterson	Rashied Ali
LeRoi Jones	(Imamu) Amiri Baraka
Fred Lacey	Nashir Barakaat
Horace Stamps	Hassan El Benna
Art Blakey	Abdullah Ibn Buhaina
Alfonso Barrymore	Alhajji Talib Ahmed Daawood
Oliver Mesheux	Mustapha Daleel
Rosemary Davis	Khadijah Davis
Maurice McIntyre	Kalaparusha Ahra Difda
Cecil Bernard	Hotep Idris Galeta
Curtis Porter	Shafi Hadi
Alfonso King	Hasin Hakim
Argonne Thornton	Sadik Hakim
McKinley Dorham	Abdul Hamid
George Joyner	Jamil Suliernan
Rudy McDaniel	Jamalaaden Tacuma
Larry Young	Khalid Yasin
Herman P. Blount	Sun Ra
Buster Williams	Mchezaii
Billy Hart	Jabali

Benny Maupin	Mwile
Herbie Hancock	Mwandishi
Eddie Henderson	Mganga
Julian Priester	Pepe Mtoto
Roland Snellings	Askia Muhammad Toure
Leslie Powell	Ladele X
Thomas Dooley	Ebon
Jewel Lattimore	Johari Amini
Marvin Jackmon	Marvin X
Kenn Freeman	Mamadou Lumumba
Don L. Lee	Haki R. Madhubuti
Juan Amalbert	Emmanuel Abdul-Rahim
Bruce Baker	Idris Ackamoor
David Adeyola	Dawoud Abdus Sabur Adeyola
Charles Sullivan	Kamau Adilifu
William Henry Langford Jr.	Hassaan Ibn Ali
Bernard Fennel	Muneer Abdul Fataah
Adolph "Dollar" Brand	Abdullah Ibrahim
Walter Bishop Jr.	Ibrahim Ibn Ismail
Fritz Jones	Ahmad Jamal
Warren Cheeseboro	Khan Jamal
Orlando Wright	Musa Kaleem
Orlando Wright	Gonga Mussa
Pinky Williams	Arleem Kareem
Skippy Williams	Shafeek Kareem
Rudy Williams	Musheed Karween
William Evans	Yusef Lateef
Charles Greenlea	Hanifan Mageed
Charles Greenlea	Hernitan Maseed
Charles Mascudi	Khalil Madi
Hugh Riley	Masujaa
Leo Morris	Idris Muhammad

Ben Dixon	Qadiir Almubeen Muhammad
James Blood Ulmer	Darmu Mustafa Abdul Muswwir
George Joyner	Jamil Nasser
Spaulding Givens	Nadi Qamar
Gig Gryce	Basheem Qusim
Dakota Staton	Aliyah Rabia
Juan Amalbert	Emmanueal K. Rahim
Donald Strickland	Mustafa Abdul Rahman
Lynn Hope	El Hajj Abdullah Rasheed
Howard Bowe	Haleem Rasheed
Howard Bowe	Sulayman Rasheed
E. Drew	Khaliq Abdul Al Rouf
Sonny Phillips	Jalal Rushdan
William "Chieffe" Scott	Abdul Salaam
Kenny Clarke	Liaquat Ali Salaam
Hugh Riley	Mashujaa Aliye Salamu
Albert Atkinson	Ahmad Khatab Salim
William Brister	Rashied Salim
McCoy Tyner	Sulaimon Saud
Glenn Henderson	Jaribu Shahid
J.J. Wiggins	Hassan Shakur
Edmund Gregory	Sahib Shihab
Leonard Graham	Idrees Sulieman
George Joyner	Jamil Sulieman
Steve Davis	Luquman Abdul Syeed
Freddy Robinson	Abu Talib
Ronald DeVaughn	Abdul Khabir Wadud
Clifton Black Burn	Kahil' El Zabar
Bernard McKinney	Kiane Zawadi
Bill Evans	Yusef Lateef