

I P A N E M A N T Y T Ö N M A T K A S U O M E E N**Bossanovan vaiheita suomalaisessa populaarimusiikissa****Pro gradu-tutkielma****Jyväskylän yliopisto****Musiikkitieteen laitos****Musiikkikasvatus****kevät 1999****Anni Wilkman**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Anni Inkeri Wilkman	
Työn nimi Ipaneman tytön matka Suomeen - bossanovan vaiheita suomalaisessa populaarimusiikissa	
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 1999	Sivumäärä 69
Tiivistelmä	
<p>Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää brasilialaisen bossanovan tuloa Suomeen 1960-luvulla. Samalla pyritään määrittämään bossanovan tyylipiirteitä. Suomalaista bossanovaa tutkitaan akkulturoituneena musiikkityylinä, jossa vaikuttavat niin alkuperäinen bossanova, yhdysvaltalainen jazz kuin suomalainen populaarimusiikki.</p> <p>Brasilialaista bossanovaa on tutkittu lähinnä kirjallisuuden ja äänitteiden avulla. Suomalaista bossanovaa on tässä tutkimuksessa lähestytty erityisesti äänitteiden avulla. Muina lähteinä on käytetty haastatteluja, kirjallisuutta ja aikakauslehtiä.</p> <p>Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että 1960-luvulla Suomessa soitettu ja laulettu bossanova oli etupäässä yhdysvaltalaisen jazzsamban kaltaista ja sisälsi myös suomalaisen populaarimusiikin aineksia.</p>	
Asiasanat akkulturaatio, bossanova, brasilialainen populaarimusiikki	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	
1.1. TUTKIMUSONGELMA	3
1.2. TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	4
1.3. TUTKIMUKSEN KULKU	5
2. BRASILIALAISEN MUSIIKKIKULTTUURIN HISTORIAA	7
2.1. MUSIIKKITYYLIEN KEHITYS 1500-LUVULTA 1900-LUVULLE	8
2.2. POPULAARIMUSIIKKI 1900-LUVUN ALKUPUOLISKOLLA	12
3. SAMBA	13
3.1. KARNEVAALISAMBA	15
3.2. SAMBAN KULTAKAUSI	15
3.3. SAMBAN RYTMISIÄ TYYLIPIIRTEITÄ	16
4. BOSSANOVA	18
4.1. UUDENLAISEN TYYLIN KEHITTELYÄ	19
4.2. ANTONIO CARLOS JOBIM	20
4.3. JOÃO GILBERTO	22
4.4. VINICIUS DE MORAES	24
4.5. BOSSANOVAN KUKOISTUSKAUSI 1958-1964	25
4.6. MILLAISTA BOSSANOVA ON ?	26
4.6.1. RYTMI	27
4.6.2. MELODIA	28
4.6.3. HARMONIA	30
4.6.4. SOINTIVÄRI	30
4.6.5. SANOITUKSET	31
4.7. BOSSANOVAN PERINTÖ	32
5. BOSSANOVA YHDYSVALLOISSA	33
5.1. BOSSANOVAN TIE KANSAINVÄLISILLE LEVYMARKKINOILLE	33
5.2. STAN GETZ	35

5.3. YHDYSVALLOISSA TYÖSKENNELLEITÄ BRASILIALAIS- MUUSIKOITA	36
6. SUOMALAINEN POPULAARIMUSIIKKI 1950-LUVULLA	38
6.1. ELOKUVAMUSIIKKI	38
6.2. TANSSIMUSIIKKI	39
6.3. LATINALAISAMERIKKALAINEN MUSIIKKI	40
6.4. JAZZ	42
7. BOSSANOVA TULEE SUOMEEN 1960-LUVUN ALUSSA	44
7.1. KÄÄNNÖSBOSSANOVAT	46
7.2. SUOMALAISET BOSSANOVAT	49
7.3. SOVITTAMINEN	50
7.4. SANOITUKSET	54
8. KOHTI MAAILMANMUSIIKKIA	59
8.1. NYKYTILANNE	60
8.1.1. JARKKO TOIVONEN	61
8.1.2. BOSSANOVAMUUSIKOITA	63
9. PÄÄTÄNTÖ	65
LÄHTEET	69

1. JOHDANTO

Viimeisimmän vuosikymmenen eräs suosituimpia musiikkimaailman haaroja on ollut maailmanmusiikki. Tuo hieman epämääräinen termi sisältää muiden muassa eri maiden kansan- ja populaarimusiikkia (Kasper - Lampila 1996, 67). Pidetyimpiä ja varmasti myös kaupallisesti menestyneimpiä maailmankolkkia kyseisellä saralla on ollut Latinalainen Amerikka, jonka eri maiden musiikkityylien harrastaminen ja suosio ovat lisääntyneet 90-luvulla.

Suomalaiset pitävät tangosta. Viime vuosina perinteisen suomalaisen tangon rinnalle on lähes yhtä suosittuna tyylinä tullut argentiinalainen tango, jota Suomessa onkin ollut mahdollista kuunnella konserteissa myös argentiinalaisten itsensä soittamana. Suuren maailman tangobuumin johdosta Buenos Airesin tanguerot ovat löytäneet tiensä Suomeen asti. Taitureiden esityksiä on ollut mahdollista kuulla myös Helsingin ulkopuolella, muistanpa seuranneeni argentiinalaista "Tango Pasion" musiikki- ja tanssiesitystä Mikkelissä. Myös kotimaiset artistit ovat lämmenneet tälle pakahtuvan sentimentaaliselle musiikille.

Kuubalainen musiikki on rentoa ja tanssittavaa. Sitä onkin soitettu ja tanssittu Suomessa jo jonkin aikaa. Itse sain ensikosketukseni tuohon Karibianmeren saarimaan musiikkiin 80- ja 90-lukujen vaihteessa aloitellessani musiikkikasvatuksen opintoja. Jyväskylää pidettiin tuolloin epävirallisesti Suomen kuubalaisen musiikin keskuksena.

Vähintä ei innostus suinkaan ole ollut brasilialaisen populaarimusiikin suhteen. Lämpimän maan lämmittävä tanssi samba on löytänyt tiensä Suomeen asti. Sambaa harrastetaan ympäri Suomea erilaisissa ryhmissä ja jopa pienillä paikkakunnilla, mm. Turun lähistöllä sijaitsevassa Merimaskussa toimii aktiivinen sambaa soittava ja tanssiva ryhmä. Samba on myös oivallinen koulumusisoimisen muoto, jossa jokaiselle riittää mielekästä toimintaa ja taitavammillekin soittajille vauhdikas rytmi on tarpeeksi haastavaa.

Bossanova lienee samban ohella tunnetuin ja samalla myös kaupallistunein brasilialaisen populaarimusiikin tyylilaji. Bossanovasta tehdyt tutkimukset ovat useimmiten osana suurempaa brasilialaiseen populaarimusiikkiin liittyvää tutkimusta. Sen sijaan Suomessa 1960-luvun alussa syntyneitä pienehkön kannatuksen saanutta bossanovakulttuuria ei ole tutkittu juuri lainkaan. Brasilialaisen populaarimusiikin tuntijoita maassamme kyllä on. Eräs asialle vihkiytyneimpiä on Matti Koskiala, joka muusikonuransa lisäksi on perehtynyt nimenomaan brasilialaiseen populaarimusiikkiin lukuisilla Brasilian matkoillaan ja kirjoittanut mm. kirjan "Samba ja Rion karnevaalit" (1984) yhdessä Urpo Häyrisen kanssa. Koskiala on tehnyt myös useita aiheeseen liittyviä radio-ohjelmia, mm. Radio Suomessa keväällä 1993 esitetyn moniosaisen "Keinu kanssani"- ohjelman, jossa keskityttiin samana vuonna edesmenneen bossanovasäveltäjän Antonio Carlos Jobimin tuotantoon.

1.1. TUTKIMUSONGELMA

Tutkin bossanovan asettumista Suomeen akkulturaatioilmiönä, jossa brasilialaisesta kulttuuripiiristä lähtenyt bossanova levisi Yhdysvaltain kautta suomalaisen populaarimusiikin kerrostumiin, lähinnä tanssi- ja jazzmusiikkiin. Ajallisesti tutkimus rajoittuu erityisesti 1960-luvun muutamiin vuosiin (n. 1962-1965), jolloin bossanova "istutettiin" suomalaiseen musiikki- ja viihdekulttuuriin. Toisaalta tutkimusta on syytä ulottaa yleisesti latinalaisamerikkalaisen ja suomalaisen populaarimusiikin kohtaamiseen. Tutkimus brasilialaisesta populaarimusiikista Suomessa ulottuu myös 1990-luvulle, sillä populaarimusiikissa kolmenkymmenen viime vuoden aikana tapahtunut kehitys ja sen mukanaan tuoma laajempi tietous muun maailman musiikkivirtauksista ja erilaisten tyylien hallinnasta on vaikuttanut valtavasti kaikenlaiseen populaarimusiikkiin maassamme.

Bossanovan tuleminen Suomeen 1960-luvun alussa oli vahvasti sidoksissa suuressa maailmassa puhaltaneisiin muodin tuuliin ja Suomessa elettiin tuolloin muutenkin latinalaiselle musiikille suopeita aikoja. Muutaman vuoden kuluttua Beatles-aallon pyyhkäistessä yli ja rautalankamusiikin tullessa yhä suosittumaksi oli maahamme tiukasti juurtunut tangokin lievässä pulassa. Ei ole siis vaikea kuvitella, miten kävi muoti-ilmiön asteelle jääneelle bossanovalle. Se katosi, mutta ei haihtunut savuna ilmaan, sillä bossanovan siemen oli jo kylvetty erityisesti jazzmuusikoihin, joihin

kepeästi keinuva "sivistynyt samba" oli jättänyt lähtemättömän vaikutuksen.

1.2. TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Tutkimusongelmana oleva brasilialaisen populaarimusiikin, lähemmin bossanovan, mutta myös yleisemmin latinalais-amerikkalaisen populaarimusiikin murros 1960-luvun Suomessa edellyttää musiikin muutostapahtuman tarkastelua. Ongelman hahmottamiseksi nojaudun kulttuurinmuutos- ja akkulturaatio-käsitteisiin.

Etnomusikologia "antropologisoitui" 1950-luvulla ja tuolloin ilmeni tarvetta selittää yksittäisten tyylipiirteiden muutokset laajempien kulttuurikokonaisuuksien osina eli ryhdyttiin tutkimaan musiikin muutosta (Pekkilä 1988, 33). Antropologian vaikutus ilmeni mm. teorianmuodostuksen alueella: etnomusikologian teoria on suurelta osin ollut antropologisen teorian sovellutusta musiikintutkimuksen alueella (Nettl 1964, 224-225). Musiikin muutos on määritelty diffuusio- ja akkulturaatioilmiöksi eli kehitystapahtumaksi, jonka alkuunpanevana tekijänä on joko kulttuurin sisältä tai kulttuurin ulkoa tullut uudistus (Merriam 1964, 303). Akkulturaatio käsitteenä on osoittanut keskeiseksi kahden kulttuurin kohtaamisesta seuranneen kulttuurinmuutoksen tarkastelussa. (Jalkanen 1989, 9.)

Kulttuurin muutoksen teorian "How Culture Changes" vuonna 1965 laatineen Peter Murdockin mukaan kulttuurin muutos on hahmoteltavissa neljänä tapahtumana: 1) innovaationa, 2) sosiaalisena hyväksyntänä, 3) valikoivana eliminointina ja 4) integraationa. Kulttuurin sisältä lähtevät innovaatiot ovat Murdockin mukaan muuntelu, keksintö ja kokeilu (variation, invention, tentation). Innovaation ollessa peräisin kulttuuripiirin ulkopuolelta on leviämistapa jäljittelyprosessin avulla tapahtunut kulttuurilaina. Sosiaalisen hyväksynnän (social acceptance) vaiheessa yksilötasolla tapahtunut innovaatio siirtyy yhteisötasolle. Valikoiva poisjättäminen (selective elimination) tapahtuu silloin kun innovaatio joutuu kamppailemaan olemassaolostaan vastaavanlaisten innovaatioiden kanssa. Integraatio on kehityksen lopputulos, innovaatiosta on tällöin tullut kulttuurin olennainen osa. (Merriam 1964, 303-304)

1.3. TUTKIMUKSEN KULKU

Selvitän tutkimuksen alkuosassa yleisesti brasilialaiseen musiikkikulttuuriin vaikuttaneita tekijöitä, jonka jälkeen keskityn brasilialaisen populaarimusiikin keskeisimpiin tyyliinlajeihin. Bossanova musiikkityylinä saa aivan oman kappaleen, myös bossanovan vaikutus yhdysvaltalaiseen jazz- ja viihdemusiikkiin. Yhdysvallat on syytä sisällyttää tutkimukseen tärkeänä osana, sillä Suomeen 60-luvulla tullut bossanova oli nimenomaan yhdysvaltalaisen suodattimen läpi

tuotettua bossanovaa.

Siirtyessäni suomalaisen bossanovan kartoittamiseen ja tutkimiseen katson tarpeelliseksi selventää hieman myös suomalaisen viihde-, tanssi- ja jazzmusiikin tilaa bossanovan tullessa maahan. Suomalaisille bossanovasävellyksille sekä käänösbossanoville keskittyvässä kappaleessa kuvailen 60-luvun tuotoksia sekä vertailen niitä brasilialaisiin ja yhdysvaltalaisiin bossanoviin.

Kiinnitän myös huomiota bossanovan alkukauden eli kuusikymmenluvun jälkeisiin tapahtumiin, erityisesti 1980-luvun aikana alkanutta kiinnostusta latinalais-amerikkalaiseen musiikkiin. Tämä toimii johdatteluna bossanovan nykytilanteen tarkastelulle.

2. BRASILIALAISEN MUSIIKKIKULTTUURIN HISTORIAA

Brasilia on maa, jossa eri rodut ovat sulautuneet toisiinsa. Tämä on tulosta Portugalin taidokkaasta ja aktiivisesta merenkulusta 1500-luvun alkukymmenyksillä. Maan alkuperäisväestö, intiaanit, sekoittui maan "löytäneisiin" portugalilaisiin sekä afrikkalaisiin orjiin. Afrikkalaisia oli jo kuljetettu orjiksi Karibianmeren saarille 1500-luvun alussa. Vähitellen orjia kuljetettiin myös Pohjois-Amerikkaan ja Etelä-Amerikkaan. Halpa, jopa ilmainen työvoima teki ahneeksi, pelkästään Brasiliaan tuotuja orjia kertyi kolmensadan vuoden aikana yli viisi miljoonaa. Orjat tuotiin pääasiassa nykyisten Angolan ja Nigerian alueilta. (Koskiala 1984, 9-10.)

Intiaaneilla oli oma tapansa tehdä musiikkia. Solistin ja kuoron vuorottelevaa laulua säestettiin kädentaputuksilla, jalkojen tömistyksillä sekä erilaisilla huiluilla, pilleillä, torvilla, helistimillä ja rummuilla. Intiaanien musiikkikulttuurin tehokas hävittäminen alkoi kuitenkin kolonialisat-ion myötä mm. jesuiittien käännytystyöllä. Katolisuuteen tutustuttaminen, latinan- ja portugalinkielisten laulujen sekä eurooppalaisilla soittimilla soittamaan opettaminen murensivat hiljalleen intiaanien oman perinteen jatkumista. (McGowan - Pessanha 1991, 19.)

Portugalilaiset toivat Brasiliaan eurooppalaista kulttuuria, mm. kielen. Musiikillisesti uutta ainesta saatiin soittimista.

Merentakaisia tuliaisia olivat huilu, kitara, cavaquinho, klarinetti, viulu, sello, munniharppu, haitari, piano, rummut, triangeli ja tamburiini. Lisäksi saatiin useita portugalilaisia musiikkityylejä ja ennen kaikkea runsaasti uusia melodioita. (McGowan - Pessanha 1991, 20-21.)

Länsimaisessa musiikkikulttuurissa melodia on aina ollut hyvin keskeisessä asemassa. Rythmi puolestaan on afrikkalaisen musiikin olennaisin elementti. Afrikkalaisessa musiikissa polyrytmiset kuvioinnit ovat tyypillisiä, samoin tanssin ja musiikin saumaton yhteys. Brasilialaisessa kansan- ja populaarimusiikissa esiintyvä monipuolinen rytmisoitinten käyttö on (mm. sambasoittimet agogô ja cuíca) pitkälti afrikkalaisperäisen väestön kulttuuriperimää. (McGowan - Pessanha 1991, 23; Schreiner 1993, 14.)

2.1. MUSIIKKITYYLIEN KEHITYS 1500-LUVULTA 1900-LUVULLE

Brasilialaista populaarimusiikkia laajalti tutkinut Matti Koskiala on kuvaillut kirjassaan *Samba* (1984, 12-15) erilaisia musiikkityylejä, joita esiintyi Brasiliassa 1500-luvulta lähtien 1900-luvun alkuun saakka. Tyylit olivat usein eurooppalaisperäisiä, mutta niillä oli tapana muuntua brasilialaisessa käsittelyssä. Seuraavissa kappaleissa musiikkityylit on määritelty Koskialan mukaan ellei toisin mainita.

Lundu on afrikkalaisperäinen kansanmusiikki ja -tanssi, joka oli jonkin aikaa suosittu Portugalin yläluokan keskuudessa. Se kiellettiin kuitenkin varsin pian "epämääräisen syntyperänsä ja ilmeisen säädyttömyytensä johdosta". Brasiliaan lundu löysi tiensä 1700-luvun lopulla ja siitä tulikin pian varsin suosittua.

Modinha kehittyi portugalilaisesta moda- laulelmasta 1600-luvun lopulla. Emämaasta siirtomaahan kulkeuduttuaan modinha muuntui alkuperäisestä, teksteiltään synkästä laulusta sangen kepeäksi, leikkisäksi ja jopa eroottiseksi. Tällaisia uudenlaisia modinha-versioita, joita lissabonilaiselle ylimystölle oli esittänyt riolainen mulattilaulaja Barbosa, pidettiin ennenkuulumattomina ja sopimattomina. Niinpä modinhan tullessa toisen kerran Brasiliaan oli sen luonne vakavampi, ei vähiten sen johdosta, että italialaiset laulelmat ja ooppera-aariat olivat löytäneet tiensä modinha-laulajien ohjelmistoon. Modinhaa alettiin myös säveltää pianolle ja kamarimusiikkikokoonpanoille, tällä alettiin valmistaa tietä brasilialaisen taidemusiikin kehitykselle.

Bahian maakunnan afrikkalaisperäisen väestön keskuudessa syntynyt capoeira on yksi Bahian monista afrikkalaisvaikutteisista musiikkityyleistä. Orjuuden vuosisatojen aikana syntynyt tanssi oli verhoiltua taistelulajin harjoittelua. Orjat pystyivät musiikin avulla säilyttämään omien uskontojensa piirteitä ja toisaalta taas esim. candomblé- uskonnon säilyminen vaikutti afrikkalaisen musiikin säilymiseen

Bahiassa. (McGowan - Pessanha 1991, 23; 120-121.)

Tsekkiläisestä kansantanssista 1800-luvun alussa muotoutunut polkka levisi nopeasti ympäri Eurooppaa ja löysi ennen pitkää tiensä myös Brasiliaan. Polkkaa sekä myös eurooppalaisperäistä sottiisia (portugaliksi *xote*, muistuttaa suomalaista jenkkää) tanssittiin innokkaasti Riossa 1800-luvun puolivälissä, molempien tanssien ollessa alkuperäisversioitaan huomattavasti sulavampia ja legatomaisempia. Sulavuus ja legatomaisuus saatiin aikaan kevyemmällä soitinnuksella: ajalle ominaisia soitinkokoonpanoja olivat ns. *pau e cordas*- yhtyeet eli pienet kokoonpanot, jotka koostuivat esimerkiksi kitarasta, ukulelesta ja huilusta.

Marcha on Brasilian mustien ja mulattien versio sotilassoittokuntien soittamasta marssista. Olennainen ero eurooppalaisen marssin ja *marchan* välillä on vahvojen ja heikkojen iskualojen korostamisessa. Eurooppalaisen marssin täsmällinen karaktääri luodaan bassorummun soittaessa vahvoja iskualoja (1 ja 3), kun taas brasilialaiselle *marchalle* ominainen keinuvuus saadaan aikaiseksi korostamalla heikkoja iskualoja (2 ja 4). Tällaista perusrytmin korostustapaa käytetään myös *sambassa*.

Portugalin kielen sana *coro* tarkoittaa kuoroa, *choro* on tämän sanan vanhentunut kirjoitusasu. Choromusiikki ei kuitenkaan ole laulumusiikkia vaan useimmiten pelkkää soitinmusiikkia ja

suuria yhtyeitä oli tapana kutsua (soitin) kuoroiksi. Choro- nimityksen alkuperää on selitetty myös choroyhtyeiden soinnin perusteella: kitaran, cavaquinhon (erityisesti sambassa käytetty kitaraa pienempi nelikielinen säestyssoitin) ja huilun muodostama pehmeän huokaileva sointiväri muistutti itkua ja valitusta (itkeä on portugalilaisella kielellä chorar). Choroja saatettiin nimittää eri tanssilajien mukaan mm. tango brasileiroksi tai polca propria para serenataksi eli serenadimaiseksi polkaksi. Aikaisemmin mainituilla pau e cordas- yhtyeillä oli tapana soittaa modinhaa, polkkaa, sottiiseja ja serenadeja omaleimaisella sekä kiinteällä tyylillä, joka usein muutti kappaleiden alkuperäisluonnetta. Choromusiikki oli innokkaita improvisoijia ja kappaleista muovautui usein vauhdikkaita. Näistä vauhdikkaista choroista maailmalla tunnetuin lienee "Tico tico no fubá".

Maxixe syntyi 1880-luvun tienoilla lundun, argentiinalaisen tangon, kuubalaisen habaneran (habanera on argentiinalaisen tangon kuubalainen lajitoveri) ja polkan yhteensulautumana. Maxixea pidettiin omana aikanaan paheksuttavana tanssina, sillä partnerit tanssivat toisiaan hyvin lähellä.

Vastaavanlaista paheksuntaa saivat osakseen sataa vuotta aiemmin lundu ja sataa vuotta myöhemmin lambada, eroottinen paritanssi, joka syntyi alunperin Brasilian pohjoisessa Paran maakunnassa 1970-luvun lopulla ja levisi Bahian kautta Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin 80-luvun lopulla (McGowan - Pessanha 1991, 130-131).

2.2. POPULAARIMUSIIKKI 1900-LUVUN ALKUPUOLISKOLLA

Vuosisadan alun äänilevyteollisuus toi uusia tuulia brasilialaisille populaarimusiikkimarkkinoille. Kuultiin mm. Yhdysvalloista tuotuja one-step- ja foxtrotsävellyksiä. Uusi puhallissoitin, saksofoni, esiteltiin jazzin yhteydessä. Choroyhtyeet monipuolistivat soitinvalikoimiaan; saksofonin lisäksi alettiin käyttää klarinettia. (Schreiner 1993, 92-93.)

Rirolainen orkesterinjohtaja Pixinguinha oli populaarimusiikin merkittävimpiä kehittäjiä 1900-luvun alkupuoliskolla. Hän oli kekseliäs ja omana aikanaan moderni sovittaja. Pixinguinha loihtyi yksinkertaisimmistakin choroista ja samboista säihkyviä orkesterisovituksia ja hänen yhtyeensä teki nimenomaan brasilialaista populaarimusiikkia. Suuret laulajatähdet, kuten Yhdysvalloissa menestykseen kivunnut Carmen Miranda, halusivat ehdottomasti Pixinguinhan orkestroimia säestyksiä levyilleen. (Koskiala 1984, 48-49.)

Brasilialaisen populaarimusiikin kehitys oli vuosisatamme alkukymmenyksillä vauhdikasta. Äänilevy- ja elokuvateollisuuden synty vaikutti rajusti musiikin maailmassa. Ulkomaisia vaikutteita virtasi entistä enemmän Brasiliaan, mutta kantautuipa Brasiliastakin maailmalle ennenkuulemattomia säveliä, nimenomaan samban tahdissa. (Schreiner 1993, 110-112.)

3. SAMBA

Brasilian monikulttuurinen ilmapiiri, jossa pääpiirteissään yhdistyvät maan alkuperäisväestön eli intiaanien, eurooppalaisten ja afrikkalaisten kulttuurit, on ollut hedelmällistä maaperää rikkaan musiikkikulttuurin syntymiselle. Brasilian tunnetuinta musiikkia on samba, jonka syntyyn ovat vaikuttaneet niin afrikkalaisten orjien mukanaan tuomat rytmit kuin portugalilaisten ja muiden eurooppalaisten siirtolaisten tuomat melodiat.

(McGowan - Pessanha 1991, 28.)

Samba-nimen alkuperää tutkineet ovat lähes varmoja sen afrikkalaisuudesta. Schreinerin (1993, 103) mukaan sana esiintyy brasilialaisessa kulttuurihistoriassa erityisesti afro-brasilialaisissa yhteyksissä. McGowan - Pessanha (1993, 28) esittää syntysijaksi Angolaa, jossa "semba" tarkoittaa eräänlaista piiritanssia. Koskialakin (1984, 12) viittaa Angolaan sekä myös Kongoon, joissa tanssittiin piiritanssia, sembaa, jo ngola-kuninkaitten aikaan eli paljon ennen ensimmäisten orjalastien suunnatessa Brasiliaan.

Samban historia liittyy olennaisesti karnevaalijuhlinnan historiaan. Brasilialaisten karnevaalijuhlinta sai alkunsa maan ensimmäisten uudisasukkaiden, portugalilaisten roomalais-katolisesta tavasta juhlia viimeistä viikonvaihdetta ennen pääsiäistä edeltävää paastonaikaa.

Ensimmäinen suuri karnevaaliksi kutsuttu juhla pidettiin vuonna 1641. (Koskiala 1984, 16.)

Karnevaalit olivat alkuaikoina sangen barbaarimaista touhua: juhlijat heittivät toisiaan mudalla, likaisella vedellä, jauhopalloilla ja epämääräisillä nesteillä. Päätön töhriminen lienee rauhoittunut hieman 1800-luvun puolivälissä, jolloin naamiot ja eurooppalaistyylliset kulkueet soittokuntineen, hevosineen ja koristeellisine lavasteineen tulivat muotiin. Yläluokkaiseen tyyliin järjestetyt karnevaalit etenivät polkan ja valssin tahdissa. Köyhälistö jäi tällaisten karnevaalien ulkopuolelle, sillä liput olivat liian kalliita eikä siisti ja järjestelty tapa juhlia karnevaaleja miellyttänyt. Niinpä he pistivät pystyyn omia kulkueita, cordão-kulkueita, joissa soivat afrikkalaisperäiset rytmit. Tätä voidaan pitää afro-brasilialaisen vaikutuksen ensiaskeleena brasilialaisissa karnevaaleissa. (McGowan - Pessanha 1991, 37-38.)

Ensimmäisiä nimenomaan cordäolle sävellettyjä karnevaalilauluja oli Chiquinha Gonzagan marcha rancho "O abre alás". Marcha rancho on marchaa hitaampi, melodinen ja hieman synkopoiva tyyli. Karnevaalilaulut olivat vuosisadanvaihteessa usein erityylisiä: tangoa, polkkaa, frevoa jopa sentimentaalisia amerikkalaisia melodioita (Schreiner 1993, 104). Mahtuipa joukkoon myös torvisoittokunnan soittamaa marssia tai laulelmatyyppistä portugalilaista fadoa (Koskiala 1984, 25).

3.1. KARNEVAALISAMBA

Riossa asuvilla Bahian mustilla oli tapana kokoontua vapaa-aikanaan yhteen ja laulaa, tanssia sekä soittaa. Omaa afrikkalaisperäistä uskontoa vaalittiin myös näissä tapaamisissa. Kokoontumispaikkana oli usein kunnioitetun, vanhan bahialaisnaisen eli tian (tia = täti) koti, jossa samban lisäksi soitettiin lundua, polkkaa, habaneraa, marchaa, maxixea ja sambaa. Näiden kokoontumisten seurauksena samba alkoi vähitellen saada niitä piirteitä, joista se nykyäänkin tunnustetaan: solistin ja kuoron vuorottelevasta laulusta, runsaasta lyömäsoitinten käytöstä, synkopoivasta melodiasta ja säestyksestä sekä perusrytmistä, jossa paino on jälkimmäisellä eli toisella tahdinosalla. (McGowan - Pessanha 1991, 29-30.)

Samba alkoi kehittyä musiikkityylinä erityisesti sambakoulujen aloitettua järjestelmällisen toimintansa. Rion ensimmäiset koulut perustettiin 1920-luvun lopulla (Schreiner 1993, 108). Vaatimattoman alun jälkeen ovat sambakoulujen lukumäärä ja koko (ala da bateria eli rumpuryhmä saattaa olla kooltaan yli 200 henkeä) nousseet useisiin kymmeniin (Koskiala 1984, 91).

3.2. SAMBAN KULTAKAUSI

Sambaa sävellettiin ahkerasti 1930-luvulla. Brasilialaisten

karnevaalien suosikkisävelmiä työstivät mm. Noel Rosa ja Ary Barroso, jonka säveltämä "Aquarela do Brasil" on ulkomaisesti tunnetuimpia brasilialaisia lauluja. (McGowan - Pessanha 1991, 34.)

Elokuvateollisuus on oiva apu musiikin markkinoimisessa. Carmen Miranda, joka oli Portugalissa syntynyt mutta varhain Brasiliaan muuttanut laulaja, nousi 30-luvulla pohjois-amerikkalaisen elokuvataivaan kiintotähdeksi ja samalla brasilialaiseksi vientiartikkeliksi. Carmen Mirandan elokuvauran aikana 30-luvun Hollywoodissa useat brasilialaisten säveltäjien laulut soivat tämän tähdittämässä elokuvissa. (Roberts 1979, 83-84.)

Samban erityylisiä alalajeja kutsutaan niiden luonteiden tai soittajiston mukaisesti erilaisilla nimillä. 30-luvulla syntynyttä **samba-cancäota** (hidas ja pehmeä samba, jossa melodia ja sanat ovat olennaisempia kuin rytmi) voidaan pitää bossanovaa edeltäneenä tyylinä. Samba-cancäo kuten bossanova-kin oli enemmän keskiluokan kuin köyhälistön musiikkia. (McGowan - Pessanha 1991, 33;201.)

3.3. SAMBAN RYTMISIÄ TYYLIPIIRTEITÄ

Tyypillisessä bateriassa on kolme matalaa rumpua eli **surdoa**, joista suurin soittaa takapotkua eli 2/4-tahtilajissa jälkimmäistä painotonta tahdinosaa. Toinen surdo soittaa

painollisia tahdinosia, mutta kevyemmällä otteella kuin suurin surdo. Kolmannen surdon tehtävä on soittaa sekä painollisia ja painottomia tahdinosia että murtaa tasaista sykettä synkopoinnilla. Surdorummun syke on samban sydämenlyönti. Muita rumpusoittimia sambassa ovat repique ja caixa. Caixa on virvelirumpu, jonka kiihkeästi aksentoitu kuudestoistaosapärinä on baterian yksi selvimmistä erottuvista tunnuspiirteistä. Rytminen täyteläisyys saadaan aikaiseksi monilla erilaisilla lyömäsoittimilla (yhtä lajia saattaa bateria- kulkueessa olla jopa 70 kappaletta) kuten agogõlla, pandeirolla, tamborimilla, reco-recolla ja cuicalla. Ainoana sointusoittimena toimii pieni kitara, cavaquinho.

(McGowan - Pessanha 1991, 43.)

4. BOSSANOVA

Bossanova on musiikkiterminä jokseenkin tuntematon eikä itse musiikkilajia aina välttämättä osata yhdistää Brasiliaan. Silti kuuluisimmat bossanova-sävellykset ovat Suomessakin tuttuja suurelle yleisölle ja jopa koululaiset tunnistavat "Girl from Ipaneman". Rion Ipaneman rannalla keinuvasti kävelevästä työstä kertovan laulun esittivät alunperin brasilialaiset Astrud Gilberto ja João Gilberto (Schreiner 1993, 147). 1960- ja 1970-luvuilla kappaleesta tehtiin Yhdysvalloissa ja Euroopassa lukemattomia cover-versioita ja sitä soitettiin niin paljon, että sitä alettiin pitää pelkkänä cocktailbaarien miellyttävän häiritsemättömänä taustamusiikkina (McGowan - Pessanha 1991, 70).

Tämä Antonio Carlos Jobimin säveltämä "bossaikivihreä" kuuluu epäilemättä lähes jokaisen tanssi-, viihde- tai jazzmuusikon repertuaariin. "Girl from Ipanema" edustaakin sitä sävellysten sarjaa joihin kuuluvat mm. Frank Sinatran "My way" sekä Beatlesien "Yesterday" eli kappaleisiin, joista on tehty lukuisia erityylisiä- ja tasoisia versioita ja jotka ovat tästä syystä varmasti menettäneet osan viehätystään.

Ipaneman tyttö on siis kulkenut pitkän matkan 1950-luvun Rio de Janeirosta Suomen ja Ruotsin väliä seilaavien laivojen pehmeäksi taustamusiikiksi. Bossanova on kuitenkin paljon muuta kuin edellämainittu kepeän keinuva laulu. Uudenlaisen musiikkityylin kehittäminen 1950- ja 1960-luvun Brasiliassa

on vaikuttanut pitkälti koko maan populaarimusiikin kehitykseen. Bossanovan pioneereista monet ovat edelleen musiikkialan rautaisia ammattilaisia. Eikä voida myöskään vähätellä bossanovan merkitystä Pohjois-Amerikan populaarimusiikin kehityksessä. Bossanovan rytmi, melodiat, rikas harmonia ja lyriikka ovat olleet monien yhdysvaltalaisien jazz- ja popsäveltäjien teosten innoittajina. (McGowan - Pessanha 1991, 75.)

4.1. UUDENLAISEN TYYLI KEHITTELYÄ

Brasilialaiset tanssiorkesterit soittivat 1940-luvun lopulla pohjois-amerikkalaista bebopia sekä kuubalaisvaikutteista samboleroa, joissa molemmissa bassolinja oli rytmikästä ja aksentoivaa (Schreiner 1993, 131). Ajalle ominaista oli myös suosia voimakasta ja loisteliasta, hieman oopperamaista laulutapaa, joka mahdollisti äänen kuulumisen suuren orkesterin yli. (McGowan - Pessanha 1991, 53). Bossanovan juuria etsiessä törmätään oitis Antonio Carlos Jobimiin, mutta kehitys alkoi jo 1940-luvun lopulla, kun eräät riolaiset muusikot halusivat luoda jotain valtavirrasta poikkeavaa (Schreiner 1993, 131).

Uudenlaisen tyylin syntyyn vaikutti omalta osaltaan riolainen pianisti ja säveltäjä Johnny Alf, oikealta nimeltään Alfredo José da Silva. Alfin tyyli oli saanut vaikutteita erityisesti George Gershwinin, Cole Porterin ja Claude Debussin

sävellyksistä sekä bebopista. Soittaessaan 50-luvulla riolaisissa klubeissa Alf erottui joukosta tulkitsemalla brasilialaisia sävellyksiä, esim. samboistaan tunnetun Dorival Caymmin lauluja, värittäen harmonioita ja muotoilemalla melodioita. Alf lauloi myös, hänen jazzah-tava laulutapansa modulaatioineen ja scatsooloineen edusti tyypillistä bebopia, pianosäestyksen ollessa rytmiltään synkopoivaa. Taitavaa muusikkoa kävivät tuolloin kuuntele-massa tulevan uuden tyylin tekijöitä kuten Antonio Carlos Jobim, João Gilberto ja Luis Bonfá. Alfin muutto São Pauloön vuosikymmenen lopulla esti häntä osallistumasta muutaman vuoden päästä alkavaan varsinaiseen bossanova-aaltoon. (McGowan - Pessanha, 1991, 55.)

4.2. ANTONIO CARLOS JOBIM

Arkkitehdin urasta haaveillut ja brasilialaisen säveltäjän Villa-Lobosin sävellyksiä ihailnut Antonio Carlos (Tom) Jobim (1927-1993) opiskeli ahkerasti klassista musiikkia, mutta ei unohtanut oman maansa musiikkiperinnettä ja populaarimusiikkia. Hän saattoi säveltää 12-säveljärjestelmän mukaan, mutta brasilialaiset rytmit tuntuivat silti tärkeämmiltä (McGowan - Pessanha 1991, 59 - 60).

Jobim oli perehtynyt länsimaiseen taidemusiikkiin, erityisesti Chopiniin ja Debussyyn. Toisaalta hän oli tutustunut myös jazzin sointumaailmaan sekä oli luonnollisesti jo synty-

mästään lähtien ollut tekemisissä brasilialaisen musiikin kanssa. Näiden vaikutteiden yhdistyessä lahjakkaaseen nuoreen muusikkoon ei ole lainkaan ihmeellistä että Jobim etupäässä oli vaikuttamassa 1950-luvun brasilialaisen populaarimusiikin muuttumiseen. (Schreiner 1993, 132.)

Varsinaisen muusikonuransa Jobim aloitti toimimalla pianistina riolaisissa yökerhoissa. Perheellisenä miehenä hänen täytyi kuitenkin etsiä tuottavampaa työtä ja löysikin tätä vuonna 1952 Continental levy-yhtiöstä. Jobimin tehtävänä oli nuotintaa musiikkia lauluntekijöille, jotka itse eivät osanneet sitä tehdä.

Seuraavana vuonna hän työskenteli Odeon levy-yhtiön taiteellisena johtajana. Näinä vuosina syntyivät yhteistyössä pianisti Newton Mendoncan kanssa bossanovaa enteilleet "Desafinado" ja "Samba de uma nota só". (McGowan - Pessanha 1991, 60.)

Vuonna 1956 Jobim tapasi runoilija Vinicius de Moraesin, joka tarvitsi säveltäjää näytelmäänsä Orfeu da conceição varten. Viniciuksen tarinassa kreikkalainen myytti Orfeuksesta ja Eurydikestä sulautuu riolaisiin slummeihin ja karnevaaleihin. Jobimin ja Viniciuksen yhteistyön ensimmäisiä hedelmiä oli "Chega de saudade", jonka bahialainen João Gilberto levytti vuonna 1958. (McGowan - Pessanha 1991, 61).

Orfeu da Conceição-näytelmän musiikista tehtiin LP-levy.

Levy sisältää mm. Jobimin ja Viniciuksen klassikon "Se todos fosse iguais a você" ja "Eu e o amor". Kun näytelmästä tehtiin vuonna 1957 elokuva, se sai nimen *Orfeo negro*. Elokuva tehtiin lähinnä ranskalaisin voimin, mutta kaksikko Jobim ja Vinicius synnytti lisää kappaleita. Tunnetuin näistä lienee "A felicidade", joka kertoo karnevaalikansan vuoden kiertokulusta, jota rytmittävät vahvasti sambakarnevaaleihin valmistautuminen ja itse nelipäiväisissä karnevaaleissa juhliminen. (McGowan - Pessanha 1991, 62).

Orfeo negro-elokuvassa kuultiin myös Luiz Bonfan säveltämää musiikkia. "Samba de Orfeo" ja "Manha de carnaval" loivat yhdessä Jobimin ja Viniciuksen laulujen kanssa tien bossanovan tulevalle loistokaudelle. Olennaista uutta kappaleissa olivat voimakas intiimisyys ja yksinkertainen sekä pelkistetty tyyli, joista bossanova tunnustetaan. (McGowan - Pessanha 1991, 62.)

4.3. JOÃO GILBERTO

Bahialaista João Gilbertoa ja hänen tapansa soittaa kitaraa ja laulaa pidetään oikeimpana tapana esittää bossanovaa. Gilberton kitaransoittoa leimasi vahvasti sointujen synkopoiva näppäily. Rytmisesti se muistutti sambaa, mutta oli sitä hitaampaa ja vähäeleisempää. Oscar Castro-Nevesin mukaan Gilberton tyyli oli "samban keskeisten elementtien ilmenemistä tiivistetyssä muodossa. Gilberto imitoi

kitarallaan koko sambasoittimistoa, peukalo soitti surdoa ja loput sormet tamborimia, agogoa ja ganzaa. Rytmi sykki Gilberton äänessä ja soitossa. Mitään ei tuntunut puuttuvan." (McGowan - Pessanha 1991, 63.)

Muutettuaan Rioon 1940-luvun lopulla Gilberto alkoi laulaa erilaisissa kokoonpanoissa. Gilberton tavaramerkki, puhemainen ja erittäin hiljainen laulutapa, huomattiin vasta silloin kun tämä lauloi yksin. Kesti kuitenkin muutamia vuosia ennenkuin Gilberto pääsi levyttämään, levy-yhtiöt kun eivät olleet vakuuttuneita Gilberton persoonallisen äänen myyvyydestä. Antonio Carlos Jobim sekä Vinicius de Moraes sensijaan olivat ja heidän avullaan Gilberto levytti kesällä 1958 ensimmäisen tulevan hittinsä "Chega de saudade" jota pidetään ensimmäisenä levytettynä bossanovana. (Schreiner 1993, 136-137.)

Gilberto ja laulaja Silvia Telles sekä joukko uuden modernin samban soittajia esiintyi seuraavana vuonna yhteisessä konsertissa Rion juutalaisessa yliopistossa. Konserttijulisteissa luvattiin "bossanova-ryhmän esittämää modernia sambaa". Muusikkopiireissä oli 40-luvun lopulla alettu käyttää sanontaa "com bossa", joka tarkoitti uutta, erityisen svengaavaa ja kekseliästä. Näin syntyi termi bossanova, joka tarkoittaa "uutta meininkiä". Modernin samban festivaalit saivat jatkoa ja olivat erityisen suosittuja opiskelijoiden keskuudessa. Vähitellen "moderni samba" -nimitys jätettiin ja tilalle otettiin bossanova. (Schreiner 1993, 138.)

4.4. VINICIUS DE MORAES

Kun runoilija, journalisti ja entinen diplomaatti Vinicius de Moraes (jota kutsuttiin pelkällä etunimellä Vinicius) löysi Antonio Carlos Jobimin Orfeus- näytelmänsä musiikin tekijäksi, hän tuskin uskoi sen olevan alku vuosikymmeniä kestäväälle työtoveruudelle ja ystäväydelle. Työtoveruus loi myös puitteet uuden musiikkityylin, bossanovan synnylle. (Schreiner 1993, 133.)

Aloittaessaan uraansa sanoittajana Vinicius oli jo julkaissut lukuisia runokirjoja ja työskennellyt diplomaattina Los Angelesin sekä Pariisin Brasilian konsulaateissa. Pariisissa Vinicius löysi rahoittajan "Orfeus"- näytelmälleen ja alkoi kotimaahansa palattuaan etsiä sopivaa säveltäjää. Säveltäjä löytyi ja se oli, kuten edellä on jo mainittukin, Jobim. (McGowan - Pessanha 1991, 61.)

Jobimin lisäksi Vinicius teki yhteistyötä mm. kitaristi Baden Powellin kanssa. Kaksikko työsti yhteensä noin viisikymmentä laulua, joista monet ovat bossanovia tai ns. afro-samboja, joissa samba on saanut lisävivahteita muista afro-brasilialaisista elementeistä kuten bahialaisen candomblé- uskontoon (vanhoja itäafrikkalaisia piirteitä sisältävä afro-brasilialainen uskonto) liittyvästä musiikista. (McGowan - Pessanha 1991, 22, 65.)

Vinicius oli kaikkein käytetyin bossanovien sanoittaja.

Sambasanoitusten ollessa realistisesti arkipäivän tapahtumista kertovia tai liioittelevan patrioottisia bossanovan maailmassa asiat ilmaistiin leikkisin, runollisin jopa surrealistisin keinoin. Viniciuksen tarinoissa oli aina myös yksi yhteinen nimittäjä: rakkaus. (Schreiner 1993, 139.)

Vinicius esiintyi myös itse ja tyypillistä olikin, että säveltäjänä toiminut työtoveri soitti kitaraa ja lauloi Viniciuksen täydentäessä omalla herkällä, mutta silti hieman karhealla äänellään, välillä laulaen välillä lausuen eloisesti omaa tekstiään (Schreiner 1993, 190).

4.5. BOSSANOVAN KUKOISTUSKAUSI 1958–1964

Uudenlaisen ja yhtenäisen tyylin syntymisen taustalla ei pelkästään ollut yksittäisiä taitavia muusikoita, vaan kiinteästi toimivia säveltäjän ja sanoittajan tiimejä. Edellämainittujen lisäksi uusia bossanovasävelmiä kirjoittivat mm. Carlos Lyra, Roberto Menescal ja Baden Powell. Viniciuksen lisäksi bossanovatekstejä kirjoittivat mm. Newton Mendonca ja Ronaldo Bôscoli. Esittäjänä oli usein João Gilberto. (Treece 1997, 6.)

Bossanovaa voidaan yksinkertaisimmillaan esittää laulaen kitaran säestyksellä. João Gilberton levytyksistä innostuneet nuoret muusikot kokeilivat tällä tavoin taitojaan bossanovasävellysten tahdissa. 60-luvun alun nuoret muusikot

ovat tämän päivän brasilialaisen populaarimusiikin vahvoja tekijöitä, kuten Caetano Veloso ja Gilberto Gil. (Schreiner 1993, 144.)

Bossanovan suosiolla oli suuri vaikutus Brasilian musiikkiteollisuuteen. Perustettiin uusia levy-yhtiöitä, joiden studiot olivat viimeisintä tekniikkaa. Uusia toimintamalleja lainattiin Pohjois-Amerikan moderneilta levy-yhtiöiltä. (Schreiner 1993, 144.) Yhdysvaltain osuutta bossanovan markkinoimisessa suurelle maailmalle käsitellään tarkemmin kappaleessa 5.

4.6. MILLAISTA ON BOSSANOVA ?

Bossanovasävelmissä pyrittiin liittämään musiikillinen muoto ja tekstin rakenne mahdollisimman sulavaksi kokonaisuudeksi. Kappaleet koostuivat toistoja ja kromaattisia kulkuja sisältävistä melodioista, uudenlaisesta soinnutuksesta, laajennetuista polyrytmisistä kuvioista, kamarimusiikkimaisesta akustisesta instrumentoinnista sekä eleettömästä, lähes värittömästä laulutavasta. (Treece 1997, 7.)

myös suurempi, koostuen tällöin kitarasta, bassosta, rummuista ja joskus pianosta. Laulutapa oli pehmeä, sävyltään eleetöntä ja vibraatotonta. (Schreiner 1993, 139.)

Alkuperäiselle tyyliin oli siis ominaista hyvin riisuttu soitinnus. Usein sointiväriä värittämään on sovitettu myös jousisoittimia, lähinnä viuluja.

Bossanovaan vakiintunut laulutyyli kertoi pyrkimyksestä käyttää ihmisääntä instrumentin tavoin. Hiljainen ja vibraatoton tapa laulaa oli myös jonkinlainen vastalause menneiden vuosien oopperamaisen laulutyylin ihannoimiselle. Myös niukka säestyskoonpano "velvoitti" pienieleiseen ja intiimiin laulutapaan. (Treece 1997, 11.)

4.6.5. SANOITUKSET

Bossanovien tekstit olivat sisällöltään useimmiten yhtä kepeitä kuin tapa esittää niitä. Bossanova oli eittämättä Rion valkoisten keskiluokkaisten, ei morrojen (Rioa ympäröivien kukkuloiden) slummiasukkaiden musiikkia (Treece 1997, 11). Laulun aiheita olivat rakkaus, kaunis ympäröivä luonto, karnevaalit tai yksinkertaisesti asuinpaikka, esim. Rio. Tekstit saattoivat olla humoristisia ja hieman runollisikiakin. Portugalin kieli itsessään on jo varsin musiikinomaista pehmeine ja nasaaleine äänneineen. (Schreiner 1993, 140). Perinteisen rakkaus-aiheen rinnalle

syntyi uudensisältöisiä sanoituksia, kun laulaja ja lauluntekijä Chico Buarque de Hollandan mm. yhteiskunnallisia asioita käsittelevät kappaleet nousivat suosioon 1960-luvun puolivälissä. (Schreiner 1993, 160.)

4.7. BOSSANOVAN PERINTÖ

Bossanovakauden jälkeen ja aina 1970-luvun loppuun toimineiden populaarimusiikkia esittäneiden brasilialaisten muusikoiden tuotoksia kutsutaan yksinkertaisesti lyhenteellä MPB (música popular brasileira). MPB ei ole erityisesti mikään tietty tyylilaji, mutta yhteisiä tunnusmerkkejä MPB-musiikille kyllä löytyy. Niitä ovat laulavat melodiat, monimuotoiset rytmit ja lyyriset tekstit, kaikki erityisesti brasilialaisen musiikin ominaisuuksia. Rikkaasta harmoniasta ja laulavista melodioista MPB:n on erityisesti kiittäminen bossanovaa. (McGowan - Pessanha 1991, 77.)

Bossanova on jäänyt brasilialaiseen populaarimusiikkiin pysyvänä tyylilajina. Se on jättänyt myös jälkensä pohjois-amerikkalaiseen jazz- ja popmusiikkiin. Siitä miten bossanova löysi tiensä pohjoiseen naapurimaahan enemmän seuraavassa kappaleessa.

5. BOSSANOVA YHDYSVALLOISSA

Brasilialainen musiikkitieteilijä José Ramos Tinhorão on maansa populaarimusiikin ahkera tutkija. Hän on esittänyt kirjoituksissaan selkeitä yhteyksiä bossanovan ja jazzin välillä. Kirjassaan *Música popular - um tema em debate* (1998) Tinhorão käsittelee bossanovaa jazzin, tarkemmin cool jazzin, sukulaisilmiönä.

Antonio Carlos Jobim on puolestaan selvästi ilmaissut kantansa bossanovan brasilialaisuudesta. Jobimin mielestä sekä jazzissa että bossanovassa käytetyt soinnun alennetut kvintit ja korotetut noonit eivät olleet yksinomaan jazzin yksityisomaisuutta, sillä jo Bach väritti niillä sävellystensä harmonioita (McGowan-Pessanha 1991, 66). De Mellon kirjassa *Música popular brasileira* (1976) Jobim kumoaa (McGowan-Pessanha s.66 mukaan) väitteet bossanovasta pelkkänä amerikkalaistettuna ilmiönä ja uskookin bossanovan nimenomaan vaikuttaneen sekä Yhdysvaltain että koko maailman populaarimusiikin kehitykseen.

5.1. BOSSANOVAN TIE KANSAINVALISILLE LEVYMARKKINOILLE

Uusi brasilialainen musiikkityyli alkoi vähitellen kiinnostaa yhdysvaltalaisia musiikintekijöitä. Eritoten Brasiliassa 1960-luvun alussa konsertoineet yhdysvaltalaiset jazzmuusikot (mm. Charlie Byrd, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Kenny Dorham

sekä Roy Eldridge) ihastelivat eteläisen maan uudenlaista, rytmiltään sykkivää ja erityisen melodista musiikkia.

(McGowan-Pessanha 1991, 66.)

New Yorkin Carnegie Hallissa järjestettiin marraskuussa 1962 uuden brasilialaisen populaarimusiikin konsertti. Konsertin nimenä oli "Bossanova: uutta brasilialaista jazzia".

Esiintyjinä olivat mm. Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá sekä Sérgio Mendesin kvartetti. Konsertin toisella puoliskolla esiintyjät vaihtuivat mm. Stan Getzin kvartettiin, joka soitti omia versioitaan bossanovasta ensimmäisen kerran yhdessä João Gilberton kanssa. (Schreiner 1993, 145.)

Konsertti oli kuitenkin huonon organisointinsa ja äänentoistonsa johdosta pettymys esiintyjille. Amerikkalaisyleisö kuitenkin piti kuulemastaan, näin levy-yhtiöt saivat vainulleen pontta: bossanova tulisi olemaan hyvin myyvää. Pian brasilialaismuusikot solmivat levytyssopimuksia amerikkalaisten kollegojensa perehtyessä yhä enemmän sammaan keinuvaan musiikkiin. (McGowan-Pessanha 1991, 69.)

Carnegie Hallin konsertin ikävämpi anti oli vuosikymmenen ajan kestänyt tekijänoikeuskiista, jota käytiin amerikkalaisten levy-yhtiöiden ja brasilialaisten muusikoiden kesken. Bossanovan menestyksen laukaisemassa huumassa kansainväliseen musiikkiteollisuuteen tottumattomat brasilialaismuusikot hävisivät valtavia summia rahaa allekirjoittaessaan epämääräisiä sopimuksia. (Schreiner 1993, 146.)

5.2. STAN GETZ

Bossanovan maailmanvalloitusmatkan varrelta löydetään sekä brasilialaisia että amerikkalaisia voimia. Yksi merkittävimmistä amerikkalaisista bossanovaan perehtyneistä muusikoista oli latinalaisrytmehin jo 50-luvun lopulla Dizzy Gillespien yhtyeessä soittaessaan tutustunut tenorisaksofonisti Stan Getz, joka levytti kitaristi Charlie Byrdin kanssa levyn *Jazz Samba* vuonna 1962. Byrd oli levyttänyt jo aikaisempaan vuonna yhtyeensä kanssa musiikkia, jota hän kutsui jazzsambaksi. Byrd myös tutustutti Getzin uuteen brasilialaiseen musiikkityyliin soittamalla tälle João Gilberton levyä *Brazil's brilliant João Gilberto*. Täten olikin ironista, että Getz tästä huolimatta niitti kunniaa uuden jazztyylin luoja, Byrdin soolo kappaleessa "Desafinado" jopa leikattiin pois *Jazz Samba*-levyltä. (Roberts 1979, 171.)

Vuonna 1963 Getz levytti Gilberton kanssa uusia bossanovia, joista yksi oli "Garota de Ipanema", kappale joka pian tunnettiin ympäri Yhdysvaltoja ja Eurooppaa nimellä "The girl from Ipanema". Getz halusi tehdä kappaleesta englanninkielisen version ja pyysi levytyssessioissa mukana ollutta Gilberton silloista vaimoa Astrudia laulamaan kokeeksi. Pariskunnan duetto, jossa João lauloi portugaliksi ja Astrud englanniksi, otettiin mukaan levyille. Ennen pitkää Astrud Gilberton eksoottisena pidetty hennon äänen ja murtaen äännetyn englannin yhdistelmästä syntynyt tyyli ihastutti ympäri maailmaa. (Schreiner 1993, 147.)

Bossanovaa eli amerikkalaisittain jazzsambaa soittaneet muusikot olivat useimmiten valkoisia kuten Getz (mm. saksofonisti Paul Desmond). Tämä johtui Buddsin (1978, 89) mukaan useimmiten siitä etteivät monet valkoiset jazzmuusikot kyenneet mukautumaan cool jazzin jälkeiseen "mustempaan" jazziin.

5.3. YHDYSVALLOISSA TYÖSKENNELLEITÄ BRASILIALAISMUUSIKOITA

Monet brasilialaiset muusikot suuntasivat katseensa Yhdysvaltoihin 1960-luvun alussa bossanovakuumeen ollessa kovimmillaan. Viihdeteollisuuden kultamaa näytti tarjoavan enemmän työtilaisuuksia kuin kotimaa. Uusille työmarkkinoille suuntautuneiden joukossa oli monia bossanovamuusikoita kuten kitaristit João Gilberto, Baden Powell ja Carlos Lyra, pianisti Sérgio Mendes kvartetttinsa kanssa sekä Tamba Trio. Kitaristi Laurindo Almeida oli jo saanut Yhdysvaltain kansalaisuuden vuosikymmenen vaihteessa. (Schreiner 1993, 146.) Lyömäsoittajat työskentelivät myös amerikkalaisilla musiikkimarkkinoilla, eräs menestyneimmistä oli Aírto Moreira (taiteilijanimenä pelkkä Aírto), joka esiintyi vaimonsa laulaja Flora Purimin kanssa (McGowan - Pessanha 1991, 14).

Pianisti Sérgio Mendes oli mukana Carnegie Hallin konsertissa vuonna 1962. Hän asettui vähitellen asumaan San Franciscoon ja alkoi menestyä amerikkalaisista ja brasilialaisista aineksista koostuvalla musiikillaan. Mendesin yhtyeen

"saundi" syntyi englanninkielisistä lauluteksteistä sekä naislaulajien soittimia imitoivista äänistä. Kevyet ja elegantit kappaleet olivat varmoja massapopulaarimusiikin hittejä, Mendes onkin yksi menestyneimpiä ulkomailla työskennelleistä brasilialaismusikoista. Mendesin tunnetuimpia kappaleita on Jorge Benin säveltämä "Mas que nada". (Roberts 1979, 175.)

6. SUOMALAINEN POPULAARIMUSIIKKI 1950-LUVULLA

Suomi alkoi 1950-luvulle tultaessa hiljalleen toipua sodan jälkeisestä synkistä ajoista: sotakorvaukset oli maksettu, pula-aika ja levottomuus alkoi väistyä. Helsinki sai vuonna 1952 pidettäväkseen 12 vuodella siirtyneet olympialaisensa ja Armi Kuusela valittiin samana vuonna maailmankaikkeuden kauneimmaksi.

Yleisen ilmapiirin vapautuminen vaikutti myös kulttuuriin (Haavisto 1991, 167). Kun televisiota ei vielä ollut oli elokuvalla äänilevyjen lisäksi suuri merkitys musiikin leviämislle. Äänilevyjä myytiin tuolloin huomattavasti vähemmän kuin elokuvalippuja, joten suurin osa uudesta musiikista kuultiin elokuvissa (Gronow - Saunio 1990, 328).

6.1. ELOKUVAMUSIIKKI

50-luku oli Suomi-filmin kulta-aikaa eikä ensimmäisten televisioiden tulo vuosikymmenen puolivälissä ollut suuri uhka elokuvissa käymisen suosiolle. Kotimaisiin filmeihin sisältyi lähes poikkeuksetta ravintolakohtaus, jossa orkesteri soitti taustalla tilanteeseen kulloinkin sopivaa musiikkia. (Haavisto 1991, 167-168.)

Suomen ensimmäisessä latinalaismusikaalissa *Rion yössä* (1951) kuultiin Harry Bergströmin kuubalaisvaikutteisia sävellyksiä

Sacy Sandin Rytmi-Veikot-orkesterin säestämänä.

Hollywood-musikaaleja jäljitellen musiikkinumeroihin lisättiin näyttävyyttä Kansallisoopperan tanssijoilla ja kuorolla. Lievänä epäkohtana voidaan pitää sitä että elokuvan riolaisessa yössä soivat kuubalaiset rytmit.

(Luhtala 1997, 368.)

Toivo Kärjen ja Reino Helismaan kuplettiin perustuva elokuva Rovaniemen markkinoilla valmistui myös vuonna 1951. Elokuva aloitti suomalaisen elokuvan suositun "rillumarei-vaiheen". Elokuvaan kuin elokuvaan mahdutettiin tuolloin rooleja iskelmätähdille, mm. ajan suosikkilaulajalle Olavi Virralle. (Gronow - Saunio 1990, 326.)

6.2. TANSSIMUSIIKKI

Suomalaisen tanssimusiikin saralla elettiin 1950-luvulla laihoja vuosia orkestereiden pienentyessä suurista tanssiorkestereista vaihdellen kokoonpanoltaan kvarteteista sekstetteihin. Tanssimuusikoiden työ oli tilapäisluonteista, joten muusikot hakeutuivat toisiin ammatteihin. Tästä syystä tanssiorkesterit ja -yhtyeet saivat vähitellen ns. puoliamtimaisen luonteen. (Melakoski 1970, 185.)

Helsingin olympialaisten aikoihin virtasi pääkaupunkiin ulkomaalaisia, pääasiassa eteläeurooppalaisia tanssiorkestereita värittämään ravintolaelämää. Tämän seurauk-

sena jatkui jonkin aikaa ulkomaalaisorkestereiden invaasio ja pian hotelliravintolat Hangosta Rovaniemelle saakka täyttyivät vierailevista muusikoista. (Melakoski 1970, 186.)

Joukossa oli myös pohjoisemman Euroopan soittajia, mm. tanskalaisen John Steffensenin eli Al Stefanon latinalaisamerikkalaisiin rytmeihin erikoistunut orkesteri. Yhtyeen trumpettisti Jørgen Petersen sai Suomesta peräti uuden kotimaan. (Luhtala 1997, 369-370.)

6.3. LATINALAISAMERIKKALAINEN MUSIIKKI

Latinalaisamerikkalainen musiikki kuuluu luonnollisesti myös otsikon "Tanssimusiikki" alle, mutta se oli 50- ja 60-luvuilla niin suosittua ja soitettua, että se ansaitsee oman kappaleen.

Samba kuului Salon mukaan (Jaakko Salon haastattelu 19.2.1999) tanssiorkestereiden perusrepertuaariin 40-luvun lopulta lähtien. Syynä tähän lienee Helsingissä 1948 järjestetyt latinalaistanssien MM-kilpailut ja kilpailuja seurannut innostus uuteen latinalaiseen muotitanssiin, sambaan (Luhtala 1998, 365-367). Sambaa levytettiin myös jo 50-luvun alusta lähtien. Joskus soittimena oli supisuomalainen, monipuolinen haitari, joka ei varsinaisesti ole sambasoitin. Eipä haitari ole tyypillinen jazzsoittimenakaan, mutta se oli ahkerassa käytössä ns. suomalaisen haitarijazzin kulta-aikoina 1920- ja 1930-luvulla (Jalkanen 1989, 112).

Haitari ei kuitenkaan ole brasilialaisessa musiikissa täysin outo ilmentys, sillä haitaristi Luiz Gonzagan popularisoimat baionit (baion eli portugalksi baião on 2/4-tahtilajinen rytmiltään synkopoiva, alkujaan koillisen Brasilian afrikkalaisperäinen piiritanssi) tulivat koko Brasilian tietoisuuteen 40-luvun lopulla (McGowan-Pessanha 1991, 136). Suomalaisia haitarisamboja olivat mm. "Tulikärpänen" vuodelta 1954 esittäjänään Paavo Tiusanen sekä vuotta myöhemmin levytetty Lasse Pihlajamaan "Samba Mexicana" (Haapanen 1967).

Muilla kokoonpanoilla levytettyjä samboja olivat mm. Ary Barroson klassikko "Brazil", jonka soittivat levyille ainakin Matti Viljasen septetti (1956), Sacy Sandin orkesteri (1961) ja Ossi Malisen orkesteri (1961). Ihkasuomalaista sambaa edustaa Veikko Lavin Pentti Viherluodon säveliin kynäilemä "Savolainen fakiiri". Levylautaselle se ennätti vuonna 1953 Veikko Lavin ja Ramblersien esittämänä. (Haapanen 1967.)

Mambo oli kuultu levyllä jo 50-luvun puolivälistä lähtien Olavi Virran ja Triola-orkesterin levytettyä "Mambo Italianon". Tanssiorkesterit jaottelivat kappaleet aluksi yksinkertaisesti siten että nopeat kappaleet soitettiin sambana ja hitaat rumbana, myöhemmin kuvioon tulivat vielä mm. mambo ja cha-cha-chá. Tanssivan yleisön oli toki osattava uusien tanssirytmien askeleet, joita jo tuolloin opetti Åke Blomqvist. (Luhtala 1997, 370.)

Latinalaisamerikkalaisia rytmejä soittava Sacy Sandin

(oikealta nimeltään Rolf Sandqvist) tanssiorkesteri oli eksoottinen ilmestys 50-luvun suomalaisessa tanssiravintolakulttuurissa. Tämä kokkolalainen multi-instrumentalisti (Sand osasi soittaa ainakin klarinettia, tenorisaksofonia, kitaraa, bassoa, viulua ja rumpuja) ja laulaja (Ateneumissa opiskelleena hän toimi myös mainosgraafikkona) oli määrätietoisesti kiinnostunut latalalaisamerikkalaisesta musiikista. Hän opiskeli lyömä- ja perkussiosoitinten soittoa ja kävi yliopiston espanjan luennoilla oppiakseen kielestä lisää. Jazzinkin laulamiseen perehtynyt Sand lauloi osan lattariohjelmistonsa kappaleista alkukielellä. Sacy Sandin vuonna 1957 perustamassa yhtyeessä soittajat oli puettu röhhelöpaitoihin ja solisti itse viiksineen ja lyhyine olemuksineen oli kuin aito "latino".
(Luhtala 1999, 371-375.)

6.4. JAZZ

Jazz oli tullut Suomeen 1920-luvulla. Alkuaikojen keskieuropalaisen salonkijazzin, angloamerikkalaisen hot-jazzin ja erityisesti Dallapé-orkesterin kansallisen haitarijazzin jälkeen siirryttiin vähitellen tyyliin ja esitystavassa 40-luvun swingiin (Jalkanen 1989, 355). Viisikymmenluvulle tultaessa oli jazz vakiintunut erääksi tanssittavan musiikin haaraksi.

Jazzia soitettiin 50-luvulla paljon ravintoloissa, sillä

siellä esiintyvistä tanssiorkestereiden muusikoista monet olivat joko jazzmuusikkoja tai ainakin myönteisesti jazziin suhtautuvia. Iskelmälaulajista löytyi monta jazzin rakastajaa ja levy-yhtiöiden studiopäälliköiden mieltymys jazziin sai aikaan sen, että monien iskelmien taustat sovitettiin jazzpitoisiksi, kuten Brita Koivusen "Suklaasydän". (Haavisto 1991, 233.)

7. BOSSANOVA TULEE SUOMEEN 1960-LUVUN ALUSSA

Bossanova oli 60-luvun alun suuri muotivillitys niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. Brasilialainen musiikkityyli löysi tiensä maailmalle yhdysvaltalaisen levy-yhtiöiden tuella. Levytyksissä käytetyt musikit olivat usein yhdysvaltalaisia joskin lyömäsoittajissa ja muissa komppiryhmän soittajissa saattoi löytyä brasilialaisia musikoita. Tunnetuinta bossanovaa Brasilian ulkopuolella olivat yhdysvaltalaisen jazzmuusikoiden Charlie Byrdin, Stan Getzin ja Herbie Mannin levytykset. Lauoipa Frank Sinatrakin levyllisen bossanovaa Antonio Carlos Jobimin sovittaman orkesterin säestämänä. (McGowan-Pessanha 1991, 13;74.)

Iskelmä-lehti luonnehti bossanovasta vuoden 1963 ensimmäisessä numerossaan näin:

"Bossa Nova on tällä hetkellä USA:ssa villitys, joka on saanut aivan ihmeellisiä muotoja. Se on ensinnäkin saanut jazzklubit täyttymään ilta illan jälkeen. Toiseksi se on tuonut näihin klubeihin erikoisia Bossa Nova-raaputtajia, jotka säestävät varsinaisia musikkoja, ja kolmanneksi se on saanut vanhat idealistit jazzin alalta ottamaan lusikan kauniiseen kaupalliseen käteen ja soittamaan aina vaan Bossa Novaa. On siinä ihmettä kerrakseen ! Toisaalta BN:n suosiota ei voi ihmetellä, onhan siinä yhdistettynä jazz ja aina suosittu samba, joita vielä esittävät sangen korkealuokkaiset musikit."

Kuusikymmenluvun alkuvuosina bossanovaa voitiin opetella Åke Blomqvistin tanssikoulussa. Blomqvist toi bossanovan tanssina myös televisioon ohjelmassa, jossa harjoiteltiin bossanovan askelia Erik Lindströmin orkesterin säestyksellä. Silloisen trendikkään tanssin askeleissa oli ripaus samban keinuntaa. Samballe olennainen nopea vaihtoaskel vain puuttui ja sen tilalla oli tauko, tanssi oli siis tempoltaan, kuten musiikkikin, rauhallisempaa. Iskelmä-lehti esitteli vuoden 1963 ensimmäisessä numerossa artikkelissaan "Opimme tanssimaan bossanovaa" uutta muotitanssia näin:

"Bossanova merkitsee kirjaimellisesti suomennettuna "uutta paiseita", mutta tuskinpa tätä viehättävää tanssia voi kutsua suorastaan paiseeksi, vaikka se onkin leviämässä hyvää vauhtia ympäri koko maailman."

Bossanovan oikeaoppisempi käänös on kuitenkin "uusi meininki" (McGowan - Pessanha 1991, 8). Brasiliassa bossanova ei ollut tanssi, joten Suomeen saapunut bossanovatanssi oli yhdysvaltalaisista alkuperää (Åke Blomqvistin haastattelu 22.4. 1999).

Seuraavissa kappaleissa luetellut bossanovat perustuvat lähinnä Urpo Haapasen Suomalaisten äänilevyjen luetteloihin sekä Arto Kylänpään Suomalaisten äänilevyjen luetteloon. Näissä on lueteltu kaikki Suomessa vuodesta 1944 lähtien julkaistut äänitteet. Haapasen luettelossa luetteloitujen kappaleitten kohdalla mainitaan tanssirytmi, mikäli sellainen

kappaleessa on. Bossanovaa tanssitiin 60-luvun alussa tanssipaikoilla ja sitä opetettiin jopa tanssikouluissa, joten sitä voidaan Suomessa pitää tanssirytminä. Täten myös levyluetteloista löytyi nimenomaan tanssirytmitään bossanoviksi määriteltyjä kappaleita.

7.1. KÄÄNNÖSBOSSANOVAT

Suomeen bossanova kantautui muotivillityksen ollessa 60-luvun alkuvuosina kuumimmillaan. Suomalaisten tuli saada myös omalla kielellä laulettuja bossanovia. Musiikkimaailman kansainvälisiä trendejä seurannut levy-yhtiö Scandia hankki alikustannusoikeudet jouluna 1962 levytettäviin bossanoviin. Tuolloin Scandian tuotantopäällikkönä toiminut Jaakko Salo teki myös sovitukset neljään levytettävään bossanovaan. Laulusolistina oli yhtiön tuolloinen suosikkilaulajatar Laila Kinnunen, säestyksestä huolehti Erkki Valasteen orkesteri. Sanoituksista vastasivat Saukki eli Sauvo Puhtila, Kari Tuomisaari ja Solja Tuuli. Levy sai nimekseen *Bossanova* ja sisälsi kappaleet "Epävireiset sydämet" (Desafinado), "Yhden nuotin samba" (Samba de uma nota só), "Yön äänet" (Recado) ja "Uuden samban satu" (Samba dees days). Kahta vuotta myöhemmin tehtiin vielä "samaan sarjaan" kuuluva "Ipaneman tyttö" (Garota de Ipanema), johon sovituksen teki Esko Linnavalli ja sanat Kari Tuomisaari. Laulusolistina oli tässäkin levytyksessä Laila Kinnunen. (Haapanen 1967, 511; Salon haastattelu 19.2. 1999.)

Laila Kinnusen levyä oli edeltänyt joukko eri levytyksiä Luiz Bonfan kappaleesta "Manha de carnaval". Suomessakin valkokankailla 60-luvun alussa nähty elokuva Orfeo negro (Musta Orfeus) teki kappaleen tutuksi. Saukin sanoittamana kappale sai nimen "Yön väistyessä" ja sen levyttivät 1960 (suluissa levymerkki) Vieno Kekkonen (Scandia), Eila Pellinen (Decca), Ossi Runne (Decca), Helena Siltala (Blue Master), Ritva Simuna (Triola) sekä trumpettisti Nisse Nordström (Nor-Disc). Kappaleen surumielinen melodisuus lienee ollut kaihomielisen kansamme makuun sillä samaisella vuosikymmenellä siitä tekivät versionsa vielä Laila Halme (RCA Victor) 1963, Eino Grön (Scandia) 1965 ja Anki (Top Voice) 1967). (Haapanen 1967, Kylänpää 1994.)

Muita Jobimin säveltämiä bossanovia olivat Olavi Virran 1963 Scandialle levyttämä Saukin sanoittama "Hymy, kukka ja rakkaus" ("Meditação"). Sama kappale löytyy eri sanoituksin (sanat Pohjola) Erkki Liikasen 1967 Finnsoundille levyttämänä nimellä "Taas on hiljaisuus". Lisäksi löytyy Carolan 1967 Scandialle levyttämä Agua de beber (kyseessä ei ollut käännösiskelmä, sillä Carola lauloi kappaleen alkukielellä eli portugaliksi). (Haapanen 1967, Kylänpää 1994.)

Jobimin sävellysten lisäksi suomeksi käännettiin ainakin Wolf-Bowerin bossanova, jonka Annikki Tähti levytti 1963 RCA Victorille nimellä "Tädin bossa nova" (alkuperäinen nimi tuntematon) sekä Osvaldo Farresin "Quizas" (suom. "Kenties", sanat Kullervo), joka Haapasen levyluettelossa määritellään

twist-bossaksi. Sen levytti 1964 Eila Pienimäki Nacke Johanssonin orkesterin säestyksellä. Jorge Benin "Mas que nada" ei ole bossanova, mutta on maininnan arvoinen brasilialaisen afro-samban edustajana. Danny ja Esko Linnavallin orkesteri tekivät siitä 1967 Scandialle version "Painajainen" Pertsu Reposen sanoin. (Haapanen 1967, Kylänpää 1994.)

Heikki Laurila, joka soitti kitaraa Laila Kinnusen Bossanova-levyllä, levytti 1963 muutamia bossanovan tyyllisiä kappaleita soolokitaraalle ja orkesterille. Niistä mainittakoon Carioca (säv. Vincent Youmans), jonka tyyllilajina on Haapasen levyluettelossa "baion-samba". "Brasilialainen ukulele" (säv. E.Nazaret) sekä "Domino" on levytetty Nacke Johanssonin orkesterin kanssa. (Haapanen 1967.)

Vuodelta 1967 löytyvät vielä bossanovaklassikot "Aqua de beber" ja "Barquinho" (säv. Roberto Menescal, san. Leila Pinheiro), joiden levytyksistä (Finnvox-studio) vastasivat Freddy Schesserin kvartetti sekä laulusolisti Rauni. Scandialta puolestaan ilmestyi Luiz Bonfán suosittu "Manha de carnaval", jossa solistina soitti trumpettisti Nisse Nordström ja Jaakko Salon orkesteri säesti (sama kokoonpano oli tehnyt kappaleesta ensiversionsa jo vuonna 1960). (Kylänpää 1994.)

7.2. SUOMALAISET BOSSANOVAT

Käännettyjen bossanovien lisäksi Suomessa tehtiin 60-luvulla myös täysin kotimaisia bossanovia. Arja Tuomarila levytti Erik Lindströmin orkesterin kanssa marraskuussa -62 Lindströmin sävellyksen "Kahden bossa nova" (His Master's Voice). Eino Grön lauloi Fazerille vuonna 1963 "Bossa Catarinan", jonka sävelestä vastasi Ove Thörnqvist ja sanoista Orvokki Itä. Sovittajan eli Nacke Johanssonin orkesteri säesti. Paul Niska teki puolestaan aisaparinaan sanoittaja Reino Helismaa kappaleet "Bossanova kuutamossa", jonka 1963 levyttivät Mirja Suvi ja Eljas Welitschon yhtye (Fontana) sekä "Loma Ibizalla", jonka levyttivät seuraavana vuonna Marion Rung ja Wille Katzin orkesteri. Unto Monosen säveltämän ja sanoittaman bossanovan "Oikukas sydämeni" levytti samana vuonna Oili Vainio Harry Aaltosen orkesterin säestämänä. (Haapanen 1973.)

Lauluyhtye Muksuilta ilmestyi vuonna 1967 Liisankadulla - levy, jonka musiikista vastasi Tapio Lipponen ja sanoituksesta Pentti Saarikoski (Kylänpää 1994, 359.) Levyltä löytyy bossanovia, mm. "Viisumi keväästä syksyyn", jossa kitaran ja rumpujen bossanovakomppi säästeliäästi soittavan pianon keralla muodostavat herkän tunnelman. Yhtyeen moniäänisestä laulusta voisi jopa löytää yhtymäkohtia brasilialaiseen lauluyhtyetraditioon. Tekstin runollisuus puolestaan vetää vertoja Vinicius de Moraesin rakkautta ylistäviin tuokiokuviin.

7.3. SOVITTAMINEN

Alkukauden (kuusikymmenluvun) suomalaisten bossanovien teossa tuntuu olleen eräänlainen pakkosuoltamisen maku. Muodikasta maailmanhittiä oli tehtävä oli jälki minkälainen tahansa. Usein ainoa seikka, jonka perusteella kappaleita nimitettiin bossanoviksi oli pelkkä rummuilla soitettu bossanovakomppi, rytmisektion muiden osien tehtävillä ei tuntunut olevan niin merkitystä.

Orkesterin koko oli usein suuri puhaltajineen (huilut ja klarinetit lähinnä, joskus myös trumpetit) ja viuluineen, lähes aina mukana oli tenorisaksofoni sooloa soittamaan. Erityistä omaa piirrettä soitinnukseen toi yllättävän monessa kappaleessa esiintynyt hammond-urku ("Kenties", "Oikukas sydämeni", "Tädin bossa nova") ryöpsähtelevine sointu-komppauksineen.

Bossanovaa tehtiin pääasiasiassa laulaen ja kokoonpanot olivat suurehkoja, kuten ajan tanssi- ja viihdemusiikille oli ominaista. Duotyöskentely on tyypillistä brasilialaiselle bossanovalle, Suomessa sitä ei alkuvuosina harrastettu. 1990-luvulla tuota intiimiä musisointitapaa alkoi harjoittaa yhtye nimeltä Brasilia Projekti, jonka muodostaa tamperelais-pariskunta laulaja Ninni Martikainen ja kitaristi-perkus-ionisti Jarkko J. Mäntylä. Duo on esiintynyt myös suuremmilla kokoonpanoilla jopa sambaorkesterin ja tanssijoiden voimin. Brasiliassa yleistä pelkkää instrumen-

taalia eli kitara-, piano- tai huilubossanovaa ei Suomessa juuri ole esiintynyt, lukuunottamatta 80-luvun lopulla uransa aloittaneen kitaristi Jarkko Toivosen tuotantoa.

Yleinen rytmien ilme oli alkukauden bossanovissa hyvinkin epätasainen. Bossanovakompiksi tunnistettava rytmien kuvio löytyi kyllä kaikista levytyksistä, mutta sen lisäksi rytmien saralla saattoi tapahtua monenmoista. Muista lattarirytmistä, kuten mambosta, lainattiin piirteitä ("Kahden bossanova") tai hyvin tasainen takapotkukomppi saatettiin soittaa esim. mandoliinilla ("Loma Ibizalla").

Basson tehtävä on sambassa ja täten myös bossanovassa soittaa surdorummun tasaista sydämenlyönninomaista perussävelen ja yläkvintin vuorottelua. Rytmien on useimmiten joko:

a) $\frac{4}{4}$ 

tai

b) $\frac{4}{4}$ 

Suomalaisessa kansan- että tanssimusiikissa käytettävä "humppabasso" muistuttaa bossanovan bassoa, mutta erotuksena brasilialaisesta sukulaisestaan humppabassossa käväistään lähes poikkeuksetta alakvintissa. Humppabasson rytmien on sama kuin esimerkissä a). Alkukauden bossanovissa humppabasso esiintyi muutamissa kappaleissa tuoden niihin marssimaista luonnetta.

Useissa levytyksissä ja erityisesti niiden sovituksissa on kuultavissa Stan Getzin vaikutusta mm. Eino Grönin "Bossa Catarinassa", jonka intro muistuttaa "Desafinadon" alkutahteja. Thörnqvistin varsin "bossamainen" melodia on synkopoiva ja kromaattinen. Getzin ja muiden yhdysvaltalaisien muusikoiden jazzsamba tai "jazzbossa" paistaa silmiä läpi niin soitinnuksessa (mm. alttosaksofoni) kuin tyyllisäkin (meno muuttuu uptempo jazziksi kappaleen keskivaiheilla). Kappaleen coda esittelee varsin irrottelevaa Grönin; intron sävelkulkua mukailevassa loppuhuipennuksessa laulaja lähes huutaen ulisee Catarinansa perään.

Laila Kinnusen bossanovalevytyksiin oli kerätty sen ajan jazzmuusikoiden kärkeä. Kappaleiden sovitukset tehnyt Jaakko Salo otti mallia yhdysvaltalaisista bossanovaäänitteistä, jotka olivat sangen jazzahtavia. Erillisenä äänitteenä tehty "Ipaneman tyttö" edustaa rytmisesti tyyli puhdasta bossanovaa. Esko Linnavallin yhtye koostuu ainoastaan nailonkielisestä hienostunessti komppavasta kitarasta, bassosta, pianosta, rummuista ja saksofonista. Pianoa Linnavalli käyttää säästeliäästi kuten Jobim konsanaan.

Alkuvuosien bossanovien "humppamaisuus" selittynee sillä, että siihenastinen suomalaisen populaarimusiikin historia oli ollut sangen lyhyt eikä siihen ollut mahtunut vielä mitään rytmisesti kovin monipuolista musiikkia. Jazz oli tullut Suomeen vasta 1920-luvulla ja suomalaisen jazzin ensimmäiset vuosikymmenet menivät kyllä autuaasti svengiä

tavoitellen (Jalkanen 1989, 356). Viisikymmenluvulla saatiin tutustua latinalaismusiikkiin toden teolla, kun mambot, rumbat ja sambat saapuivat suomalaisille tanssilattioille.

Kun bossanova sitten 60-luvulla tuotiin (voitaneen käyttää sanaa "tuotiin", sillä bossanovahan markkinoitiin maahan eräänlaisena tuotteena, jonka toivottiin osoittautuvan menestykseksi) Suomeen (Salon haastattelu 19.2.1999), oli maaperää hieman pehmitelty tuota keinuvaa rytmiä varten. Eurooppalais-kansallisen musiikkiperinteen ensimmäiselle ja kolmannelle tahdinosalle iskuttama rytmien ajattelu istuu kuitenkin tiukasti suomalaisessa tulkintatraditiossa. Ilmeisesti tätä tuttua linjaa haluttiin turvallisesti jatkaa esimerkiksi iskelmissä, joita alkuvuosien bossanovatkin myös epäilemättä olivat.

Käännösbossanovien ja suomalaisten bossanovien välillä on havaittavissa kiintoisa ero: käännösbossanovat olivat useimmiten alkuperäisen (alkuperäisellä tarkoitetaan tässä yhdysvaltalaisista bossanovaa, sillä se useimmiten oli mallina, ei täysin alkuperäinen brasilialainen bossanova) tyylin kanssa yhteneväisiä, kun taas suomalaisissa bossanovissa esiintyi enemmän humppamaisuutta, rytmisesti suoraviivaisempia melodioita sekä yllättävää instrumentointia.

Eräs oman tien kulkijoista tuon "sivistyneen samban" maailmassa oli laulajatar Carola Standerskjöld, joka vankan kielitaitonsa vuoksi tahtoi usein laulaa kappaleet

alkukielellä (Esa Pethmanin haastattelu 25.2. 1999). Latinalais-amerikkalainen musiikki oli temperamenttiselle Carolalle hyvin läheistä ja näin oli luonnollista, että Carola lauloi myös bossanovaa ja muita brasilialaisia tyylejä kuten afro-sambaa, portugalin kielellä. Carolan levytyksissä oli tyypillistä vahvan tulkinnan lisäksi "rankalla otteella" sovitettu orkesteri. Vuonna 1967 levytetyssä kappaleessa "Agua de beber" (säv. Jobim, san. Vinicius) soi Aarno Ranisen sovittama orkesteri, kuten tekee myös vuonna 1978 levytetyssä Baden Powelin ja Viniciuksen afro-sambassa "Canto de ossanha".

7.4. SANOITUKSET

Bossanova oli muoti-ilmiö, joka tuli Suomeen Yhdysvaltain kautta, täten suomalaisten muusikoiden ensikosketus bossanovaan oli lähinnä tutustumista yhdysvaltalaisiin bossanovalevytyksiin, etupäässä Stan Getzin levyihin. Bossanovan alkuperäinen kieli, portugali, oli vaihtunut englanniksi. Tämä vaikutti laulujen käännöstöissä siten että teksti käännettiin suomen kielelle englannista, vaikka kappale useimmiten olikin alkujaan brasilialainen. Kappaleiden tarinat olivat täten kulkeneet ensin Brasiliasta pohjoiseen Yhdysvaltoihin ja sieltä edelleen Suomeen.

Bossanovien sanoitukset olivat usein romanttisia ja kepeitä. Laulettiin Rion aurinkoisista rannoista ja siellä

käyskentelevistä neidoista, rakastuneista pareista tai yksinkertaisesti meren aalloilla keinuvasta veneestä. Toisaalta tekstissä saatettiin kertoa hyvinkin konkreettisia asioita esim. Rion kukkuloiden slummialueiden asukkien elämästä (Jobimin ja Viniciuksen "O morro não tem vez")

Yhdysvaltalaisissa bossanovissa jo kappaleen nimessä esiintyi musiikkityylin nimi, kuten "Bossa Nova Baby" Elviksen laulamana tai Eydie Gourmet'n "Blame It on the Bossa Nova". Tämä antoi lauluille ehkä usein turhankin kevyen ja pinnallisen sävyn, tekstin sisällöllä kun ei näyttänyt olevan enää mitään merkitystä. Suomalaisia versioita tehtiin saman kaavan mukaan, suurimmassa osassa alkukauden bossanovia kappaleen nimi viittaa jo bossanovaan. Useissa kappaleissa lisäksi laulettiin bossanovasta uutena ja jännittävänä rakkauden tanssina (esim. 1 ja esim. 2) tai jopa jonkinlaisena muodikkaana elämäntapana (esim. 3 ja esim. 4).

Esim. 1 "Kahden bossanova" (sanat Hillevi)

"... On hämärää ja matkaradiostain
näin helähtää, soi bossanova jostain.
Kun puissa tuulee, sen tuskin kuulee,
se hiljaa soikin kuin meille vain..."

Esim. 2 "Bossanova kuutamossa" (sanat Helismaa)

"...Bossanova se on kieltä rakkauden
ja kaikki huomaavat sen.
Bossanova kun siis sulla mielessäs lie
se aina suudelmiin vie.
Ja tyttö tuo heti silloin aatoksen sai:
oppisin bossanovaa kai.
Tyttö oppikin sen ja niin onnellinen
hän oli hurmassa suudelmien..."

Esim. 3 "Tädin bossanova" (sanat Ojapuu)

"...Tädin bossanova se on hoitoa vain,
tädin bossanova on tanssi matkailijain.
tädin bossanova se on muotia vain,
tädin bossanova on tanssi matkailijain..."

Esim. 4 "Bossa Catarina" (sanat Orvokki Itä)

"...Tanssimme kunnes on aika aamun ja auringon,
elämä on huoleton ja tähdet soittaa
bossanovaa...
...Nyt bossanovan tie meitä kahta tähtiin vie
soitto se on tähdistä tullut.
Siis näin, Catarina, kun soi bossanova tää,

niin rytmi sen, Catarina, ei kai
mielestä koskaan jää.
Se onnen luo, se meille suo viihdettä
rattoisaa.
Meidät bossanova valloittaa,
se kiertää nyt maailmaa..."

Käännösbossanovien sanoituksissa vastaavanlaista bossanova-sanalla leikittelyä ei esiinny, eipä sitä ollut alkuperäisissäkään sanoituksissa. Käännösbossanovissa lauletaan melko tarkasti alkuperäisten tekstien kertomia tarinoita kuten esim. Newton Mendocan sanoittamassa Jobimin sävellyksessä "Samba de uma nota só", joka kääntyi suomeksi Kari Tuomisaaren sanoin. Nimi on tarkka käännös "Yhden nuotin samba". Kappaleen alun sisältö on lievästi muuttunut käännettyään suomen kielelle.

"Eis a qui este sambinha feito numa nota só
Outras notas va o entrar mas a base é uma só"

eli vapaasti suomennettuna:

"Kas tässä pikku samba, joka on tehty yhdestä sävelestä
Muita nuotteja seuraa, mutta perusta on tämä yksi"

ja Tuomisaaren sanoin:

"Kaukomailla jossain soi tää samba yksinkertainen
Yksi nuotti ainoastaan siinä kuuluu toistuen"

Suomenkielisessä versiossa lähtökohtana on kaukainen, eksoottinen maa ja siellä soiva samba (sambinha on diminutiivi sanasta samba, brasilialaisille on tyypillistä käyttää sanojen diminutiivimuotoja). Alkuperäisessä tekstissä ei tietenkään lauleta kaukomaista, vaan oman maan musiikista. Muutoin käännöstekstin tarina yhdestä nuotista, jota verrataan rakkauteen, on varsin samankaltainen. Mielenkiintoinen seikka käännöstekstissä on väliosien sanojen poistaminen. Laila Kinnunen laulaa siinä tavuin "da-pa-da-pa".

Tulkinnassa ongelmia saattaa ilmetä, kun suomen kielellä, jolla ollaan totuttu laulamaan mutkattomia rytmejä, aletaan laulaa monimutkaista, synkopoivaa rytmiä. Tavuja joutuu tällöin venyttämään, mutta on kuitenkin pyrittävä sanojen ymmärrettävyyteen. Suomen kieli sopii varmasti latinalais-amerikkalaiseen musiikkiin siinä missä espanjakin, esimerkiksi tästä voisi pitää Salsamania-yhtyeen nokkelia suomenkielisiä kuubalaisrytmisiä laulutekstejä (Luhtala 1997, 388).

Autenttisten suomalaisten ja käännösbossanovien tekstien välillä oli selkeä ero. Käännösbossanovissa pitäydettiin alkuperäisissä tarinoissa, vaikka lievää muuntelua toki esiintyi. Suomalaisissa bossanovissa sensijaan yllyttiin laulamaan nimenomaan ilmiöstä nimeltä bossanova romanttissävyn lemmestä laulamisen rinnalla.

8. KOHTI MAAILMANMUSIIKKIA

Bossanovan suosio niin Brasiliassa kuin maailmalla hiipui 1960-luvun lopulle tultaessa. Muun maailman meno heijastui myös suomalaisessa populaarimusiikkikentässä. 1970-luvulla erilaisia tyylejä omaksuttiin yhä nopeammin. Eri maiden musiikkia kokeilevia yhtyeitä edusti mm. Piirpauke, joka oli alan pioneereja Suomessa. Mahtuipa yhtyeen ensimmäiselle levyllä myös brasilialaisen Edu Lobon herkkä balladi "Prazier adeus".

Suomalaisten ja kuubalaisten muusikoiden yhteistyö sai vuosikymmenen lopulla hienon konkreettisen todisteen, kun kuubalaisen saksofonisti Paquito D´Riveran ensimmäinen länsimainen soolo-LP ilmestyi Love Recordsin levyttämänä vuonna 1976. Levyllä soitti suomalaisten Esko Linnavallin ja Esko "Rusina" Rosnellin lisäksi tanskalainen basisti Niels-Henning Ørsted-Pedersen. (Luhtala 1996, 380.)

Suomalaisten ja ulkomaalaisten muusikoiden yhteistyö lisääntyi sekä ulkomaalaisten asetuttua Suomeen että suomalaisten muusikoiden käydessä entistä enemmän ulkomailla saaden näin ensikäden kosketuksia vieraisiin musiikkikulttuureihin. Myös äänitteitä oli paremmin saatavilla kuin aiempänä vuosikymmenenä.

Suomessa jo 1950-luvulta lähtien vaikuttanut latinalais-amerikkalainen musiikki sulautui kotimaiseen iskelmään. Seppo

"Paroni" Paakkunaisen 70-luvun lopulla perustama Conjunto Barón, joka oli ensimmäinen moderni suomalainen salsaorkesteri, esitti Kuuban matkallaan 1983 salsaa suomen kielellä. Ajatus syntyi Unto Monosen vanhasta tangosta "Erottamattomat", jonka melodia oli lievästi yhteneväinen Ray Barretton salsan "Ban ban quere" kanssa. (Luhtala 1997, 379).

Vastaavanlaista sulautumista, mutta toiseen suuntaan, edustavat Vesa-Matti Loirin tulkitsemat Toivo Kärjen ja Reino Helismaan iskelmät. Sovituksissa on käytetty bossanovan rytmikkaa, soinnutuksessa sointujen käännöksiä ja soitinnuksessa mm. huilua.

Tyyliiltään alkuperäisen bossanovan kanssa samankaltaista bossanovaa edustaa Rauno Lehtisen "Toiset meistä". Melodian rytmi on synkopoivaa ja sanoitus on runollinen, ihmismieltä verrataan yksinäisiin laivoihin ja laivan seuraa kaipaaviin lokkeihin. Laila Kinnunen levytti kappaleen vuonna 1980.

8.1. NYKYTILANNE

Bossanovan uusi tuleminen 1990-luvun alussa on tulosta uudenlaisesta maailmanmusiikille suopeasta ilmapiiristä. Kaustisen kansanmusiikkifestivaalit ovat kolmikymmenvuotisen taipaleensa suosituimmassa vaiheessa. Maailmanmusiikkia soitetaan ja kuunnellaan paljon. Suomessa asuvat

ulkomaalaiset muusikot ovat myös olennainen osa suomalaista musiikkielämää. Helsingissä vietetään vuosittain monikulttuurista Maaailma kylässä- festivaalia.

Latinalaisamerikkalainen musiikki on suositumpaa kuin koskaan, erityisesti kuubalaisperäiselle musiikille löytyy kannattajia. Helsingiläisen hotelli Hesperian Talvikarnevaaleja, joissa kuullaan erityisesti afrokuubalaista musiikkia, mutta toisinaan myös sambaa, on vietetty jo kahdenkymmenen vuoden ajan (Luhtala 1997, 401).

Pääkaupunkiseudun ulkopuolella Jyväskylä on kunnostautunut kuubalaisen musiikin tunnetuksi tekemisessä kyseiseen musiikkityyliin päin vivahtavilla Summer Jazz- festivaaleillaan (Luhtala 1997, 406). Salsan tanssimisen harrastaminen lisääntyy koko ajan ja sitä opetetaan monessa helsinkiläisessä tanssikoulussa (Luhtala 1997, 408).

Brasilialaisen populaarimusiikin tunnetuin lippulaiva, samba, on saanut Suomessa paljon kannattajia. Sambaa harrastetaan Suomessa niin tanssien kuin soittaen, lähinnä amatöörivoimin toimivissa sambakouluissa. Bossanovaa soitetaan jazzkeikkojen yhteydessä ja myös Ruotsin laivoilla, mutta löytyypä Suomesta muutama bossanovaa melkein ammatikseen soittavaa tai laulavaa alan eksperttiä.

8.1.1. JARKKO TOIVONEN

Hämeenlinnaissa syntynyt kitaristi Jarkko Toivonen on

soittanut ja levyttänyt bossanovaa kymmenen vuoden ajan. Hän on itseoppinut bossanovakitaristi, oppivuosiin sisältyi lukematon määrä brasilialaisten levytysten kuuntelua.

Teknisiä valmiuksia hän pitää ensisijaisen tärkeinä, sillä "bossanovakitaran soitto perustuu klassiseen kitaratekniikkaan, onhan esimerkiksi Villa-Lobosin etydien harmonioilla ja soinnutuksilla suuri vaikutus bossanovaan". Toivosen tuotantoon sisältyy bossanovaklassikoita mm. Antonio Carlos Jobimilta, Luiz Bonfalta ja Baden Powellilta. Toivonen on myös sovittanut populaarimusiikkikappaleita (esim. Lennon-McCartneyn "Here, there and everywhere sekä Michel Legrandin "Watch what happens") bossanovan tyyliin sekä säveltänyt omia kappaleita bossanovatyyliin. Toivosen kuudella ilmestyneellä levyllä soittaa kokoonpanoltaan vaihteleva Jacaranda-trio, joka koostuu kitarasta, bassosta ja rummuista/perkussioista. Lisäväriä yhtyeeseen ovat tuoneet mm. huilu sekä lisäperkussiot.

Toivonen pyrkii soitossaan mahdollisimman tyylinmukaiseen brasilialaiseen bossanovaan, jossa kitara tarvittaessa voi soittaa kaiken mahdollisen tarvittavan eli melodian, rytmin ja harmonian. Tällaisessa kokonaisvaltaisessa soittotyyliässä Toivonen pitää esikuvanaan João Gilbertoa ja tämän kehittämää "batida diferente"-komppaustyyliä (batida diferente = erilainen lyönti). Muita musiikillisia esikuvia ovat Baden Powell, Luiz Bonfá, Antonio Carlos Jobim ja Sérgio Mendes. (Jarkko Toivosen haastattelu 6.5.1999.)

Toivosen tuotanto ei rajoitu pelkkään bossanovaan, sillä muutkin brasilialaiset musiikkityylit ovat edustettuina kuten choro, afrosamba, baião, marcha rancho ja sambolero.

Bossanovan ja samban välistä eroa Toivonen pitää hyvin pienenä, sillä bossanova on rytmisesti samankaltaista kuin samba. Toivonen pyrkii soittimellaan imitoimaan kokonaista sambaorkesteria: "bassokielillä matkin surdoa, välikielillä soitan soinnut ja melodian, koputtelemalla kaikukoppaa tai hankaamalla kieliä voin imitoida tamborimia, cuicaa tai pandeiroa".

Toivonen harmittelee sitä, ettei bossanovalle tahdo löytyä markkinoita. Pelkkä mies ja kitara jää usein toiseksi, jos vaihtoehtona on esimerkiksi 12-henkinen salsaorkesteri.

8.1.2. BOSSANOVAMUUSIKOITA

Suomen ensimmäisiä moderneja salsaorkestereita oli Fiestecita, joka aloitti toimintansa vuonna 1980. Yhtye soitti kuitenkin alkuvuosinaan salsan sijasta sambaa ja bossanovaa, sillä Brasilia oli pianisti Juha Sipun mielestä suomalaiselle muusikoille Kuubaa paljon helpompi lähtökohta aloittaa. (Luhtala 1997, 381.)

Laulajatar Ninni Martikainen ja kitaristi/perkussionisti Jarkko J. Mäntylä ovat "Brasilia Projekti"- yhtyeen sielu. Yhtye kiertää Suomea erilaisin kokoonpanoin vaihdellen

suuresta samba-orkesterista ja tanssijoista pienimpään mahdolliseen eli laulu- ja kitaraduoon. Ohjelmisto muuntuu kokoonpanon mukaan, tanssijoiden ollessa mukana on luonnollista, että soitetaan aivan perinteistä karnevaalisambaa, kun taas duokokoonpanon voimin keskitytään bossanovaan. Bossanovaohjelmisto koostuu keskeisimmistä Jobimin sävellyksistä, mutta mukana on myös mm. Dorival Caymmin samboja. (Koskiala 1999).

Mielenkiintoinen yhdistelmä suomalaista populaarimusiikkia ja brasilialaista bossanovaa on turkulaisyhtyeen Brazilian Aeroplanen musiikki. Suomalainen komppiryhmä säestää portugalinkielellä J. Karjalaisen lauluja laulavaa brasilialaislaulaja Eduardoa.

9. PÄÄTÄNTÖ

Bossanovan kukoistuskausi Brasiliassa 1960-luvun molemmin puolin oli lyhyehkö. Maa on valtaisa, mutta bossanovan tekijöiden joukko oli varsin pieni ja toimi nimenomaan pelkästään Riossa. Bossanova oli varsin selkeästi tietyn yhteiskuntaluokan, valkoisen keskiluokan musiikkia. Sofistikoitunut ja pidättyväinen tyyli olikin omiaan tällaiseen tarkoitukseen.

Bossanova vaikutti pop- ja jazzmaailmassa sentimentaalisine melodioineen ja tyylikkäine soinnutuksineen saaden jäljitteittäjiä ympäri maailmaa. Brasilian omassa populaarimusiikin kehityksessä bossanova toimi eräänlaisena suunnannäyttäjänä 1960-luvun puolivälin jälkeen ilmaantuneissa virtauksissa.

Brasilialaisen ja laajemmin latinalaisamerikkalaisen populaarimusiikin murros Suomessa oli monivaiheinen akkulturaatiotapahtuma. Sen ensimmäinen vaihe sisältää niin 50-luvun mambon, rumban, cha-cha-chán ja samban kuin 60-luvun bossanovan. Ne levisivät maahan lähinnä mekanisoidun tuotannon eli nuottien, äänilevyjen ja radion avulla sekä välittömien kontaktien eli muusikko- ja orkesterivierailujen välityksellä. Suomalaisessa bossanovassa ei akkulturoitunut autenttinen brasilialainen bossanova vaan jo kertaalleen akkulturoitunut yhdysvaltalainen jazz ja brasilialainen bossanova.

Alkukauden bossanovat olivat kulttuurilainaa, ulkomaisen

tyylin jäljittely-yrityksiä. Toisaalta täysin suomalaisin voimin tehdyt bossanovat kuten "Bossanova kuutamossa" tai "Kahden bossanova" olivat kelpo yritelmiä, mutta niiden "bossanovalliset" ansiot jäivät vielä sangen niukoiksi. Tyylinmukaisilla soittimilla (ainakin yhdysvaltalaiset kriteerit täyttäviä) kyllä soitettiin ja peruskomppi oli bossa claven rytmin mukainen. Kekseliäisyyttä käytettiin myös kun etsittiin oikeaa "saundia" ja hiekkaputken (chocalho) ääntä jäljitteleväksi soittimeksi keksittiin santapaperi (Salon haastattelu 19.2. 1999).

Bossanovan suomalaistuminen oli osa suurempaa tapahtumaa eli kahden eri musiikkikulttuurin, eurooppalais-kansallisen ja latinalaisamerikkalaisen populaarimusiikin kohtaamista. Murroksesta syntynyt uusi musiikki on kehitysilmiö, jota on tutkimuksessa käsitelty akkulturaatiotapahtumana.

Musiikillinen maaperä oli 1960-luvun alussa hedelmällinen latinalaisamerikkalaisperäisen musiikin nousulle. Viisikymmenluvun mambo- ,rumba- ja sambavuosien jälkeen etelän kuumat rytmit olivat tuttuja suomalaiselle musiikkiyleisölle. Jazz puolestaan oli enemmän koko kansan musiikkia kuin mitä se nykyisin on. Iskelmät saattoivat olla jazzahtavia ja tanssiorkesterit soittivat myös jazzia. Täten oli "helppo" vastaanottaa jazzahtava, mutta etelämaalaisen rytmikäs bossanova.

Brasilialainen bossanova saapui Suomeen vuoden 1962

tienoilla. Bossanova ja erityisesti sen yhdysvaltalainen versio jazzsamba oli tuolloin suurta muotia maailmalla. Suomeen kantautunut bossanova oli nimenomaan jazzsambaa joten alkuvuosien suomalaiset bossanovat olivat jäljitelmiä jazzsambasta. Akkulturaatiotyyppinä lähinnä jazzmuusikoiden soittama suomalainen jazzsambatyyli oli imitoivaa kulttuurilainaa. Jazzsambatyyli oli kuitenkin erityisesti käännösbossanovien tyyli, kun taas täysin suomalaista tekoa olevien bossanovien tyylistä löytyi piirteitä mm. suomalaisesta iskelmästä. Eritoten rytmisen ilme muuttui tällöin usein humppamaiseksi eikä bossanovan tuntomerkkiä, synkopoivaa rytmiä, ollut havaittavavissa.

Alkukauden sanoituksissa sana "bossanova" saattoi tarkoittaa muutakin kuin pelkkää brasilialaista musiikkityyliä.

Bossanova liittyi rakkauteen, muodikkuuteen tai se oli tähdistä tullutta taianomaista musiikkia, joka oli lääke kaikkiin vaivoihin. Tämänkaltaisen sanalla leikkittely oli myös yhdysvaltalaisen bossanovan jäljittelyä.

Bossanova oli muoti-ilmiö ja se hävisi osittain kuusikymmenluvulla, jääden kuitenkin jazzmuusikoiden perusrepertuaariin. Uudemman kerran bossanova ilmaantui näkyvämmiin latianalaisamerikkalaisen musiikin tullessa jälleen suosituksi 1990-luvun alussa. Latinalaisamerikkalaisesta musiikkia pyrittiin tuolloin soittamaan mahdollisimman tyylinmukaisesti, mikä ei ollut 1950- 1960-lukujen mambolle, rumballe ja bossanovalle olennaisinta.

Tyylinmukaisuuteen pyrkimisen johdosta bossanovaakin alettiin soittaa enemmän brasilialaiseen tapaan, jazzsamban piirteitä (mm. saksofoni) jätettiin pois.

Yhdeksänkymmenluvun bossanovaa voidaan pitää imitoivana kulttuurilainana, sillä siinä on pyritty tavoittamaan autenttinen brasilialainen bossanova. Toisaalta voidaan ajatella nykyisen maailmanmusiikin suosion ja laajemman vieraiden maiden kulttuurien tuntemuksen johtaneen siihen, että bossanova kuten muutkin vierasta alkuperää olevat musiikkityylit ovat kaikkien yhteistä omaisuutta.

LÄHTEET

I. HAASTATTELUT

Åke Blomqvist 22.4. 1999.
 Jaakko Salo 19.2. 1999.
 Esa Pethman 25.2.1999.
 Matti Koskiala 23.4. 1999.
 Göran Lindblad 6.3. 1999.
 Jarkko Toivonen 6.5. 1999.

II. NUOTIT JA ÄÄNILEVYT

Agua de beber. Carola ja Esko Linnavallin yhtye.
 20 suosikkia. (Fazer Records) 1996.

Antonio Carlos Jobim. Wave.(A&M Records) 1986.

Bossa Catarina. Eino Grön ja Nacke Johanssonin orkesteri
 (Fontana 271558 TF) 1963.

Bossa nova kuutamossa. Mirja Suvi ja Eljas Welitschon
 yhtye (Fontana 271432 TF) 1963.

Bossa & Samba. Import diffusion music. Paris. 1978.

Brazil Project. Bem Bom (Samba Bahia) 1994.

Chico Buarque. Convite para ouvir. 1994.

Epävireiset sydämet. Laila Kinnunen ja Jaakko Salon yhtye.
 20 suosikkia (Fazer Records) 1997.

Eu sei que vou te amar. Maria Creuza (Fonografica) 1988.

Growth. Jarkko Toivonen (Jacaranda) 1997.

Hymy, kukka ja rakkaus. Olavi Virta ja Jaakko
 Salon orkesteri (Nor-disc ND-33) 1963.

Ipaneman tyttö. Laila Kinnunen ja Esko Linnavallin yhtye
 20 suosikkia (Fazer Records) 1997.

Kahden bossa nova. Arja Tuomarila ja Erik Lindströmin
 orkesteri (His Master's Voice TJ-261, 7 EGY-148) 1962.

Loma Ibizalla. Marion Rung ja Wille Katzin orkesteri
 (Fontana 271565 TF) 1963.

Painajainen. Danny ja Esko Linnavallin orkesteri (Scandia
 KS-705, SEP 217, HSLP-113) 1967.

Taas on hiljaisuus. Erkki Liikanen (Finnsound) 1967.

The best of Brasil 1. International melodies Genève.
Genève.

The legendary João Gilberto.(World Pasific) 1990.

Tädin bossa nova. Annikki Tähti ja Rauno Lehtisen
orkesteri (RCA Victor FAS-703) 1963.

Yhden nuotin samba. Laila Kinnunen ja Jaakko Salon yhtye
20 suosikkia (Fazer Records) 1997.

Vinicius+Bethania+Toquinho (EMI) 1978.

III. AIKAKAUSLEHDET

Iskelmä. Erillisiä numeroita 1962-64.

IV. KIRJALLISUUS

Budds, Michael J. 1965. Jazz in the sixties. Iowa city:
University of Iowa Press.

Castello, José 1997. Vinicius de Moraes. Livro de letras.
São Paulo: Editora Schwarz Ltda.

Gronow, Pekka - Saunio, Ilpo 1990. Äänilevyn historia.
Porvoo: WSOY.

Haavisto, Jukka 1991. Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin
ja jazzin vaihteita Suomessa. Keuruu: Otava.

Haapanen, Urpo 1967. Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1946-
1966. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 1.
Helsinki.

Haapanen, Urpo 1973. Suomalaisten äänilevyjen hakemisto 1902-
1971. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 9.
Helsinki.

Jalkanen, Pekka 1989. Alaska, Bombay ja Billy Boy.
Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla.
Helsinki: Hakapaino

Kasper, Eira - Lampila, Raija 1996. OPUS Maailman musiikista
populaarimusiikkiin. Helsinki: Otava.

Koskiala, Matti - Häyrinen Urpo 1984. Samba ja Rion
karnevaalit. Helsinki: Kirjayhtymä.

Kylänpää, Arto 1994. Suomalaisten äänilevyjen luettelo.
Vinyylilevyt 1953-1969. Suomen äänitearkiston
julkaisu n:o 25. Helsinki: Gummerus.

- Lassila, Juha 1990. Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954-87. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20. Jyväskylä.
- Luhtala, Pertti 1997. Rumbakuninkaista salsatähtiin. Juva: WSOY
- McGowan, Chris - Pessanha, Ricardo 1991. The Billboard book of Brazilian music. Lontoo: Guinness.
- Melakoski, Erkki (toim.) 1970. Rytmimusiikki. Helsinki: Otava.
- Merriam, Alan P. 1964. The Anthropology of music.
- Nettl, Bruno 1964. Theory and method in ethnomusicology. New York.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja -sarja. Osa 1 (1976). Keuruu: Otava.
- Pekkilä, Erkki 1988. Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi.
- Roberts, John Storm 1979. The latin tinge. Oxford. Oxford University Press.
- Schreiner, Claus 1993. Música Brasileira. London: Marion Boyars Publishers.
- Tinhorão, José Ramos, Música popular 1997. Rio de Janeiro: Editora.
- Treece, David 1997. Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68. Popular Music 16 (1), 1-11.