

BRASILIALAISTEN LYÖMÄSOITINTEN PERINTEET JA INNOVAATIOT

Joel Kallio
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
MUTKU
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2023

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin ja Kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Joel Kallio	
Työn nimi Brasilialaisten lyömäsoitinten perinteet ja innovaatiot	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika 31.5.2024	Sivumäärä 116
Tiivistelmä <p>Tämä maisterintutkielma käsittelee brasilialaisten lyömäsoitinten perinteitä ja innovaatioita. Karkea jako tutkimuksen perinteisiin brasilialaisiin musiikkikulttuureihin on Brasilian sisällä Koillis-Brasilian Bahian ja Etelän Rio de Janeiron suhteen sekä afrikkalaisten juurten suhteen Kaakkois-Nigeriaan ja Beniniin sekä Angolaan ja Kaakkois-Kongoon. Käsittelen ensin afrobrasiliaalaisen musiikin perinteitä ja sitten esittelen innovaatioita.</p> <p>Innovaattorit kirjallisuuden perusteella ovat berimbaun suhteen Dinho Nascimento, Nana Vasconcelos ja Ramiro Musetto, jotka tekivät berimbausta solistisen soittimen, mitä se ei ennen heitä ollut. Pandeiron suhteen merkittävä innovaattori on ollut muun muassa Marcos Suzano, joka toi pandeiron ja muut brasilialaiset lyömäsoittimet takaisin pop-musiikkiin. Merkittäviä innovaattoreita useiden lyömäsoitinten suhteen olivat Airto ja Dom Um Romão. Ensimmäinen aalto rumpusetin innovaatioiden suhteen oli Luciano Perronen ja Edison Machadon pioneerityötä ja toinen aalto Hermeto Pascoalin rumpaleiden, Airton, Nenên ja Márcio Bahían ansiota.</p> <p>Tutkielman tarkoitus on olla avuksi brasilialaisen musiikkikulttuurin ulkopuolelta tulevalle, joka haluaa päästä tähän kulttuuriin mukaan. Monet muusikot päätyvät tilanteisiin, jossa he soittavat ”muiden musiikkia” ja tämä on yleinen haaste, jota ei käsitellä kuitenkaan perin pohjin kovinkaan usein. Tämän tutkielman luettuaan ymmärtää brasilialaisten lyömäsoitinten perinteitä ja historiaa. Lisäksi esittelen millainen kitka uudistusmielisten innovaattorien ja perinteiden vaalijoiden välillä on. Monikulttuurisuus tulee lisääntymään jatkossa, joten tätä on perusteltua tutkia myös kulttuurien ymmärtämisen ja yleissivistyksen kannalta.</p>	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	

KUVIOT

KUVIO 1.	12-iskuinen kellokuvio.....	14
KUVIO 2.	16-iskuinen kellokuvio.....	15
KUVIO 3.	Ijexá, Exú ja Nana orixojen rytmit candobléuskonnossa.....	16
KUVIO 4.	Iansã ja Xangô orixojen rytmit candombléuskonnossa.....	17
KUVIO 5.	3-2 son clave.....	21
KUVIO 6.	2-3 son clave.....	21
KUVIO 7.	Tyypillinen tamborim-rytmikuvio molemmin päin soitettuna.....	22
KUVIO 8.	"bossa nova-clave".....	22
KUVIO 9.	Partido alto-rytmi.....	22
KUVIO 10.	Partido alton ja "bossa claven" vertailua.....	23
KUVIO 11.	Daniel Sabanovichin fraseerauksellisen mikrorytmiikan merkintätapa.....	23
KUVIO 12.	Toinen näkemys samban fraseerauksesta.....	24
KUVIO 13.	Baião variaatioita zabumballe, triangelille ja woodblockeille.....	31
KUVIO 14.	Xaxado variaatio zabumballe ja woodblockille.....	32
KUVIO 15.	Xote variaatio zabumballe ja woodblockille.....	33
KUVIO 16.	Forró variaatio zabumballe ja woodblockille.....	33
KUVIO 17.	Cavalaria soittokuvio.....	35
KUVIO 18.	Santa Maria soittokuvio.....	35
KUVIO 19.	Jogo de dentro soittokuvio.....	36
KUVIO 20.	Iúna soittokuvio.....	39
KUVIO 21.	São Bento Grande de Regional soittokuvio.....	40
KUVIO 22.	Idalina soittokuvio.....	40
KUVIO 23.	Muzenza soittokuvio.....	41
KUVIO 24.	Barravento soittokuvio.....	42
KUVIO 25.	Gegy soittokuvio.....	42
KUVIO 26.	Esimerkki kolmen berimbaun vuorovaikutuksesta capoeirakontekstissa.....	45
KUVIO 27.	Nanan berimbaun soittoa.....	51
KUVIO 28.	"Berimbau blues".....	57
KUVIO 29.	"La Danza da Tezcatlipoca Roja".....	63
KUVIO 30.	Pandeiron ja rumpusetin nuotinnosavain.....	65
KUVIO 31.	Africa kappaleen rumpusettitranskriptio ja Suzanon pandeirosovitustus.....	65
KUVIO 32.	Cuíca-puhe Milesin taustalla.....	68
KUVIO 33.	Cuíca-puhe Jarretin taustalla.....	68

KUVIO 34. Cuíca-puhe ja siihen yhdistetyt vokaalit.....	68
KUVIO 35. Ote Directions kappaleesta.....	69
KUVIO 36. Airton komppausmotiivit Live Evil, Disc 2 Track 3 "Inamorata and Narration" kappaleessa kohdassa 0:12 (88bpm)	69
KUVIO 37. Live Evil, Disc 2 Track 3 "Inamorata and Narration" kohdassa 0:51 (88bpm)	70
KUVIO 38. Airton taitteiden merkkaamista flexatonella.....	70
KUVIO 39. Caxixi soittoa missä backbeat katoaa.....	71
KUVIO 40. Airton rumpusoolo Misturada kappaleessa.....	73
KUVIO 41. Motiivi "A".....	74
KUVIO 42. Motiivi "B".....	75
KUVIO 43. "Motiivi "C".....	76
KUVIO 44. Airton lineaarista komppaamista 500 miles high kappaleessa.....	76
KUVIO 45. Edellä mainittujen kolmen eri komppaustyylin yhdistelyä Airton soitossa kappaleessa "Igpay Atinlay" kohdassa 1:06-1:15.....	76
KUVIO 46. Lineaarista soittoa "Samba song" kappaleessa kohdista 1:32, 1:36 ja 1:46	77
KUVIO 47. Dom Um Romãon "raspadeiran" käyttöä kappaleen Telefone introssa.....	83
KUVIO 48. Perronen samba batucada tyylinäyte.....	86
KUVIO 49. Tahdit 1-17 kappaleesta "Só Por Amor" (Edison Machado é Samba Novo, 1964)	88
KUVIO 50. Lyhyt ote kappaleesta Quintessência" (Edison Machado é Samba Novo, 1964)	88
KUVIO 51. "Lamento Nortista" kappaleen intro levytä Em som Maior.....	89
KUVIO 52. Tahdit 1-12 kappaleesta "Síntese" - albumilta Quarteto Novo, 1967.....	90
KUVIO 53. Tahdit 13-20 kappaleesta "Síntese" - albumilta Quarteto Novo, 1967.	91
KUVIO 54. Tahdit 21-30 kappaleesta "Síntese" - albumilta Quarteto Novo, 1967.....	91
KUVIO 55. Teleco-teco kuvio.....	92
KUVIO 56. Nenen tyylinäyte baião-rytmistä kappaleessa "Suite Norte, Sul, Leste, Oeste".....	93
KUVIO 57. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleessa "De sábado pra Domingos"	94
KUVIO 58. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleesta "Baião Brasil"	94
KUVIO 59. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleesta "Vera Cruz"	95
KUVIO 60. Gomesin käyttämä notaatiomerkitätapa.....	95

KAAVIOT

KAAVIO 1. Perinteinen instrumentaatio tyylikohtaisesti.....	96
---	----

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
1.1	Brasilialaisen musiikin historiaa lyhyesti.....	2
1.1.1	Brasilialaisen musiikin yhteiskunnalliset puolet.....	9
2	TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN.....	11
2.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimusongelma.....	11
2.2	Tutkimusmenetelmä.....	11
3	BRASILIALAISTEN LYÖMÄSOITINTEN PERINTEET JA JUURET.....	13
3.1	Brasilian afrikkalaistaustaisten musiikkikulttuurit.....	13
3.1.1	Afro-brasilialaisen ja senegalilaisen lyömäsoitinmusiikin mikrorytmilliset erot.....	17
3.1.2	Brasilialaisen musiikin avainosassa olevat rytmit.....	21
3.1.3	Lyhyesti mikrorytmiikasta.....	23
3.1.4	Brasilialaisen musiikin afrikkalaisten vaikutteiden tutkimusta.....	24
3.2	Bahian perinteiset kansanmusiikkityylit.....	31
3.3	Berimbau.....	34
3.4	Berimbau brasilialaisessa populaarimusiikissa.....	43
3.4.1	Baden Powell.....	43
3.4.2	Gilberto Gil.....	44
3.4.3	Olodum.....	45
3.4.4	Berimbau kansallisena symbolina ja vastavirtaliikkeen välineenä.....	45
4	BRASILIALAISTEN LYÖMÄSOITINTEN INNOVAATIOT.....	47
4.1	Berimbaun innovaatiot.....	47
4.1.1	Naná Vasconcelos.....	47
4.1.2	Dinho Nascimento.....	49
4.1.3	Ramiro Musetto.....	55
4.2	Pandeiron innovaattori Marcos Suzano.....	61
4.3	Useiden lyömäsoitinten taitajat.....	64
4.3.1	Airto Moreira.....	64
4.3.2	Dom Um Romão.....	76
4.3.3	Jabu Morales.....	82
4.3.4	Aukkoja akateemisessa tutkimuksessa.....	83
4.4	Rumpusetin soittamisen pioneerit.....	83
4.4.1	Luciano Perrone.....	84
4.4.2	Edison Machado.....	85
4.5	Rumpusetin innovaattorit.....	87
4.5.1	Airto Moreiran baião innovaatiot.....	87
4.5.2	Nenên baião innovaatiot.....	90
4.5.3	Márcio Bahian baião innovaatiot.....	91
4.5.4	Brasilialaisen rumpujensoiton solistiset perusteet.....	94
4.6	Malleilla soittavat lyömäsoittimet.....	97
4.7	Brasilialainen lyömäsoitinmusiikki ulkomailla.....	98

4.7.2 Maracatu New York.....	98
4.7.3 Casa Samba.....	102
5 TULOKSET.....	105
5.1 Brasilialaisten lyömäsoitinten juuret ja perinteet.....	105
5.2 Brasilialaisten lyömäsoitinten innovaatiot.....	106
6 POHDINTA.....	110
LÄHTEET	114

1 JOHDANTO

Mielestäni brasilialaista musiikkia on tärkeä tutkia, koska monikulttuurisuus tulee lisääntymään ja kulttuurien ymmärtäminen tulee olemaan tärkeämmässä osassa kanssakäymistämme ja täten samalla osa yleissivistystä. Tämän tutkielman tarkoitus on tuoda tietoa brasilialaisista lyömäsoittimista ja niiden perinteistä ja innovaatioista

Rajasin aiheen brasilialaisten lyömäsoittinten perinteisiin ja innovaatioihin ja aihepiiristä löytyi jopa suhteellisen tuoreita väitöskirjoja ja maisteritutkielmia. Näistä löytyi kosolti transkriptioita, joita pystyin käyttämään erityisesti innovaatioiden esittämiseen konkreettisin nuottikuvaesimerkein.

1.1 Brasilialaisen musiikin historiaa lyhyesti

Brasilialaisen musiikin voidaan sanoa olevan alkuperäiskansojen, eri afrikkalaisien ja eurooppalaisten kulttuurien yhteentörmäyksen tulos 1500-luvulta. Jo portugalilaisilla siirtomaaherroilla oli oma uniikki musiikkikulttuurinsa, jossa oli vaikutteita iberialaisesta, arabilaisesta ja pohjois-afrikkalaisesta musiikista. Portugalilaiset olivat olleet jo tekemisissä länsi-afrikkalaisen musiikkikulttuurin kanssa orjakaupan takia, mutta afrikkalainen kulttuuri ei juuri kiinnostanut heitä. Brasiliassa Portugalin siirtokunnassa oli kuitenkin lopulta enemmän afrikkalaisia orjia kuin portugalilaisia ja vaikutteita vaihtui puolin toisin. Alkuperäiskansaa kuoli tottumattomina karuihin työoloihin ja myös heille uusiin tauteihin. Alkuperäiskulttuuri kuitenkin säilyi brasilialaisessa kulttuurissa vaikutteena. Lyömäsoittimet Brasiliassa ovat suurilta

osin afrikkalaista perua, osa on säilynyt sellaisenaan, osa muokkautunut hieman. (Galm, 2010, s.1-48.)

Yksinkertaistetusti brasilialaisen musiikin voi jakaa eteläiseen Rion ja São Paulon ja pohjoisen musiikkiin. Jälkimmäisen ollessa tarkemmin sanottuna koillisen eli portugaliksi Nordesteksen kaupunkien Recife ja Salvador musiikkia. Etelän isot metropolit ovat kosmopoliitteja ja pohjoisen kaupungit maaseutua, jossa on paljon enemmän afrikkalaista kulttuuria. Etelän samba oli yhdistelmä afrikkalaisia ringissä tanssittavia tansseja ja maxixe ja choro musiikkityylejä. Samba kehittyi tarkemmin määritellyksi tyyliksi 1900-luvun alun ensimmäisinä vuosikymmeninä ja jakaantui useisiin alueellisiin tyyliihin. 1930-1940-luvulla Rion tyyli levisi radion avulla ja siitä tuli suosituimpia tyyliä. Joskus sambaa soitettiin pienissä yhtyeissä tai sitten satapäisissä karnevaaliryhmissä, joita kutsuttiin nimellä escolas de samba. Karnevaalisambaa kutsuttiin joskus nimellä samba de enredo ja tämä on mistä kaikki perinteinen brasilialainen lyömäsoitinrytmiikka ammentaa. 1940-luvulla samba, choro ja maxixe dominoivat radiotaajuuksia ja tämän musiikin parissa Airto Moreirakin kasvoi. (Galm, 2010, s. 1-48.)

Brasilialaisten rakkaus jazziin johti bossa novan (suom. uusi aalto) syntyyn. Tunnetuin bossa nova säveltäjä on luultavasti Antonio Carlos Tom Jobim. Bossa nova oli saanut vaikutteita eniten west coast cool jazzista. Bossa novalla oli iso vaikutus myös amerikkalaiseen jazziin, vaikka ensimmäinen bossa nova, mille amerikkalaiset altistuivat, olikin afrikkalaista eikä brasilialaista. Bossa nova buumi kesti Amerikassa pidempään kuin Brasiliassa. Romanttinen bossa nova tuntui Brasilian sen ajan poliittisessa kipinöivässä ruutitynnyrissä olevan väärässä paikassa väärään aikaan. Jopa johtavat bossa nova muusikot kuten Carlos Lyra hylkäsivät romanttisen bossa novan ja valitsivat räväkemmän ja suorapuheisemman musiikin sen sijaan. Monet brasilialaiset muusikot muuttivat pois Brasiliasta tähän aikaan. Osittain syynä oli myös taloudellinen puoli. Esimerkkinä Baden Powellin kanssa työskennellyt Paulo Cesar Pinheiro sai 86% rojalteista Amerikassa kun taas Brasiliassa 8%. (Galm, 2010, s. 1-48.)

Bossa Novaan suhtauduttiin toisaalta epäilevästi sen Pohjois-Amerikkalaisten vaikutteiden takia. Musiikkikriitikoista ja kulttuurillisesti kansallismielisistä ainakin José Ramos Tinhorão kritisoi bossa novaa siitä, etteivät amerikkalaiset osanneet ottaa hienovaraisuuksia ja svengiä huomioon. Hänen mielestään bossa novan brasilialaiset säveltäjät ovat hukanneet juurensa ja pettäneet sen taustalla olevat brasilialaiset musiikkitraditiot. Nämä syyt kuvastivat myös brasilian kamppailua oman kulttuuri-identiteettinsä kanssa (Galm, 2010, s. 1-48.)

Brasilialaisessa musiikissa kansallista tyyliä etsittäessä oli kaksi selkeästi erottuvaa periodia. Ensimmäisessä yhdisteltiin perinnemusiikin elementtejä bossa nova -musiikkiin 1950-luvun lopulla. Toisessa järjestettiin kansalle populaarimusiikin festivaaleja turismin edistämiseksi. Näitä tuki armeijadiktatuuri ja sensuuri oli suurta vuosina 1966-1970. s. 48 Centro popular de Cultura oli ideologisesti vasemmistolainen organisaatio, joka ajoi sosiaalista muutosta taiteen keinoin, mutta se ei vedonnut massoihin sen holhoavan ja saarnaavan tyylin vuoksi. (Galm, 2010, s. 49.)

Samba tyylin laulajat ottivat mallia italialaisesta bel canto tyylistä vibraattoineen ja kovalla voluumilla laulettuna, kun taas bossa novassa oli vain hieman vibraattoja tai ei ollenkaan ja voluumi oli maltillisempi. Bossa Nova laulajia ei kiinnostanut niinkään musiikin autenttinen brasilialainen tyyli vaan he ammensivat enemmän pohjois-amerikkalaisilta jazz-muusikoilta, kuten Frank Sinatra, Sarah Vaughn, Stan Getz ja Miles Davis. (Galm, 2010. s. 50.)

Carioca samba on seurausta afro-brasilialaisesta tanssityylistä ja se sai vaikutteita eurooppalais-brasilialaisesta hybridistä ja sen instrumentaalinen ja sanoitettu musiikin muodoista. Samba kehittyi 1800-luvulla angolalaisen batuquen pohjalta. Se kulkeutui Bahialta Rio de Janeiroon noin 1870-luvulla missä se sekoittui eurooppalaisiin tanssityyleihin maxixeen ja modinhaan. Eurooppalaisia kitaroita, puupuhaltimia ja lyömäsoittimia yhdisteltiin afro-brasilialaisten lyömäsoitinten ja rytmisten elementtien kanssa. Samba jakaantui useisiin päähaaroihin 1900-luvulla mitä erottivat muoto, instrumentaatio ja konteksti. Päätyylit olivat samba enredo (karvenaalisamba), samba batucada, samba de roda ja carioca mukaan lukien samba de partido alto (nykyisin tunnettu pagodena), samba de gafieira ja samba-jazz. (Smith, A. P, 2014 s. 1).

Pedro Alvarez Cabral saapui Brasiliaan vuonna 1500 paikkaan, jota nykyisin kutsutaan Salvador da Bahiaksi. Cabralin tutkimusmatkajoukko ei löytänyt hyödynnettäviä resursseja, mutta pian portugalilaiset päättelivät, että pau brasil -puuta voisi hyödyntää siitä saatavan punaisen värin takia ja maa nimettiin tämän puun mukaan. Sokeri- kahvi ja tupakkaplantaaseja sekä kaivoksia perustettiin vuosikymmenien päästä ja paikallinen väestö orjuutettiin töihin. Paikallinen väestö ei kuitenkaan soveltunut tähän kovaan työhön ja taudit tappoivat heitä laajalti. Afrikkalaisten tuominen orjiksi alkoi tästä ja Elmina ja Luanda olivatkin jo orjakaupan

keskuksia tähän aikaan. Yli 3,6 miljoonaa afrikkalaista tuotiin väkisin orjiksi Brasiliaan vuosien 1550–1850 välillä, mikä johti isoimpaan afrikkalaispopulaatioon Afrikan mantereen ulkopuolella Bahian ollen suurin afrikkalaisen populaation keskittymä. Neljä isointa etnistä ryhmää, guinealaiset, bantua puhuvat Kongosta ja Angolasta, Dahomey sekä Yoruba heimolaisia, tuotiin Brasiliaan aaltoina. Afro-brasilialainen kulttuuri kehittyi Bahian maaseudulla missä etniset ryhmät keskittyivät farmeille ja jalostamoille sekä paenneiden orjien pakolaiskaupunkeihin. 1600-luvulla orjaherrat erottelivat orjat etnisen ryhmän perusteella orjiin ja vapautettuihin mustiin. Irmandades (veljeys-yhteisöjä) perustettiin hajoita ja hallitse ajatuksella taktiikkana pitää järjestys ja käännäyttää kristinuskoon. Orjille sallittiin vapaa-aikaa sosiaaliseen kanssakäymiseen ja festivaalien pitämiseen. Mahdollisuuksien mukaan nämä irmandades veljeys -yhteisöt pitivät yllä afrikkalaisia kulttuuria. Kirkkorakennuksissa, nimeltään ”terroros”, harjoitettiin afro-brasilialaista Candomblé-uskontoa. Jokaisella etnisellä ryhmällä oli oma suuntauksensa suojelepyhimysten suhteen, mitkä yhdistettiin tiettyihin rytmeihin ja lauluihin. Afro-brasilialaiset jatkoivat omien pyhimyksiensä palvomista yhdistäen niitä kristinuskon pyhimyksiin maallisten assosiaatioiden suhteen ihmisluonnon ja luonnon mukaan.

Candomblé sana tulee yhdistelmästä kikongon sanoja nkàndu (pieni rumpu) ja mbé (onomatopoeettinen ilmaisu äänelle, kun lyödään jotain). (Megenney, W. W, 2006).

Candomblén eri suuntauksia olivat:

Ketu - Yoruba

Angola - Angola/Bantu

Jejé – Dahomey

Kun nämä juuriltaan siirretyt afrikkalaiset ryhmät harjoittivat Candomblétä ja yleisiä kulttuurimuotoja, rituaalimusiikki alkoi sekoittua maallisen musiikin kanssa. Samba de roda muistuttaakin angolalaista soittokuviota, cabulaa. Sille luonteenomaista on kysymys-vas-taus -laulaminen säkeistö – kertosaie formaatissa. Osallistujat muodostavat ringin, jonka sisällä tanssii pari vuorollaan. Taputtaminen ja lautasen soittaminen veitsellä toimivat lyömäsoitin-säestyksenä ja myöhemmin instrumentaatioon kuului pandeiro, surdo, berimbau ja reco-reco. (Smith, A. P, 2014 s. 2-4).

Herskovitsin mukaan kaikista afrikkalaisinta lyömäsoitinten käyttöä näissä Bahian eri ryhmissä on kulteissa nimeltään Gege Ketu ja Jesha. Ensimmäinen näistä kuuluu länsiafrikkalaiseen Dahomey heimoon ja kaksi jälkimmäistä agoa puhuvaan Yoruba heimoon Nigeriassa. Näistä Ketu oli Herskovitsin artikkelin aikaan merkittävin ja kaksi muuta olivat hieman pienemmän piirin seuraamia ja niiden suosio oli hieman laskussa, mutta ne olivat edelleen toiminnassa merkittävässä määrin. (Herskovits, M. J, 1944).

Portugalilainen Entrudo oli karnevaalien edeltäjä Brasiliassa. Festivaali perinteisesti pidettiin kutsuna tuleville kevätsateille. Siihen kuului veden ja puuterin heittämistä kaduille ja muita piloja. Tästä kehittyi 1800-luvun puolenvälin juhlat ja paraatit mistä tunnemme Brasilian nykyään. Paraati pukuloistoinen kehittyi 1900-luvun escolas de samba sambakoulujen esiasteeksi. Näitä ryhmiä kutsuttiin nimillä cordões, blocos ja ranchos.

cordões - pieniä puettuja ryhmiä joita johti lipunkantaja

blocos – epämuodollisia perkussioryhmiä joihin viitattiin myöhemmin nimellä batucadas

ranchos – muodollisia ryhmiä tuotannollisella teemalla, kertosaäkeillä, soitinryhmillä, jotka koostuivat puupuhaltimista, vaskipuhaltimista ja kitaroista

Samba kulkeutui lopulta Rio de Janeiroon afrikkalaisten siirtolaisten mukana 1870-luvulla tupakka- ja kaakaoimperiumien hajotessa Bahialla sekä poliisin terrorisoidessa uskonnon harjoittamista ja ihmisoikeuksia. Orjien jälkeläiset saivat lain mukaan vapauden ja myöhemmin orjuus lakkautettiin kokonaan virallisesti vuonna 1888. Siirtolaisten mukana oli ”bahialaisia tätejä” (Tias Baianas), eräänlaisia matriarkaatteja ja papittaria afro-brasilialaisessa kulttuurissa ja Candombléssä. Heidän kodeistaan tuli tapaamispaikkoja, missä samba de roda -kulttuuri kohtasi choro-orkestereita, batucadoja ja karnevaalilauluja. ”Täti” Ciata oli kuuluisin näistä bahialaisista tädeistä. Kuuluisat muusikot Donga, Pixiquinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres ja João da Bahia tapasivat kokoontua hänen luonaan. Heitä kutsuttiin nimellä velha guarda eli samban vanha kaarti, joka oli vastuussa sadoista karnevaali- ja populaarisambakappaleista. Tämä musiikki erosi batucadoista sisältäen huilun, cavaquinho, kitaran, pandeiron ja frigdeiran tai reco-recon. He olivat choro muusikoita, jotka ottivat sambaa ohjelmistoonsa. Choro orkesterit olivat aikansa ammattimuusikoita ja he työskentelivät teattereissa, elokuvateattereissa ja festivaaleilla. Choro oli rondon muodon instrumentaalityyli, joka sisälsi virtuoottista improvisaatiota. Tämä tyyli kehittyi samaan aikaan samban kanssa 1900-luvun alussa. He soittivat myös eurooppalaisia tyylejä, kuten polkkaa, sottiiseja ja valsseja. Myös euro-brasilialainen modinha

oli suosittua ja siinä keskiössä oli kitara ja tanssityyleinä toimivat maxixe ja lundu. (Smith, A. P., 2014 s. 4-6).

Brasilialaisen musiikin rooli Yhdysvalloissa on ollut Robertsinkin mukaan kuubalaista vähäisempää johtuen osittain maantieteellisestä sijainnista. Toisaalta käsittääkseni kuubalaista musiikkia ei aina poliittisista syistä sanottu kuubalaiseksi. ”Play latin” on edelleen yleinen merkintä nuoteissa lyömäsoittajille tämän ollessa mielestäni hyvin ympäröivä kuvaus. Brasilialaiset vaikutteet Yhdysvaltalaisessa musiikissa ovatkin suhteellisen irrelevantteja latin-musiikin historiassa. Kuitenkin muutamia sen perustavanlaatuisia elementtejä ovat tulleet osaksi yhdysvaltalaisesta musiikkimaisemasta. Ehkä suurin ero kuubalaisen ja brasilialaisen musiikin välillä on kuubalaisen musiikin ”kovuus ja eteenpäin puskeva draivi”. Brasilialaisilla on tietynlainen rentous jopa kaikista energisimmistä kappaleistaan. (Roberts, 1999, s. 11-12.)

Brasilialaisten laulutyyli on hieman nasaali, tämä tulee alkuperäisväestön musiikin vaikutteista. Brasilialaiset melodiat ovat kuulaita, helliä ja ne aksentoivat ”offbeatiä”, aivan kuten brasilianportugalin kielessäkin on tällaisia elementtejä. Tämä on luultavasti vaikuttanut myös afrikkalaistaustaisten lyömäsoittimien käyttöön, sillä niitä aksentoidaan Brasiliassa eri tavalla kuin Kuubassa. Tämä voi olla brasilianportugalin ja espanjan kielellisistä eroista johtuvaa. Brasilialaisen musiikin suosio Yhdysvalloissa on pitkälti samban popularisoinnin seurausta, mutta vielä enemmän tässä on ollut tekemistä bossa novalla. Brasilia on luultavasti myös suuremman kokonsa takia lyömäsoittimien suhteen paljon rikkaampi kuin yksikään muu afroamerikkalainen maa. (Roberts, 1999, s. 11-12.)

Brasilialainen musiikki olikin viimeisin latin-musiikkityyleistä, mikä rantautui Yhdysvaltoihin. Tämä tapahtui 1940-luvulla viimeistään Stan Kentonin ottaessaan kuubalaisten muusikoiden jälkeen orkesteriinsa Laurindo Almeidan. Joitakin Brasilia aiheisia musikaaleja oli ollut ennen tätä, mutta ne eivät olleet brasilialaisten käsialaa. Kentonin yhtyeessä oli Brasilia vaikutteisia kappaleita ja tämän lisäksi hän oli ensimmäisiä joka otti brasilialaiset lyömäsoittimet käyttöön Yhdysvalloissa. 1960-luvulla bossa nova tuli suosituksi desafinado kappaleen ansiosta ja se syrjäytti hetkeksi kuubalaisen musiikin. Bossa novan suosio oli verrattavissa Robertsinkin mukaan kymmenen vuoden takaiseen cha cha chahan. Koska bossa nova oli jopa Brasiliassa samban ja jazzin fuusio, amerikkalaiset kokivat bossa novalla olevan potentiaalia edelleen fuusioitua lisää jazzin kanssa. (Roberts, 1999, s. 100-127.)

Eräs vaikutusvaltaisimpia brasilialaisia kappaleita bossa novan kehityksen suhteen oli myös ensimmäinen laatuaan. Charlie Byrd oli kuullut tätä musiikkia kiertueellaan Brasiliassa keväällä 1961. Hän alkoi soittaa syksyllä 1961 tästä vaikutteita saanutta musiikkia ja kutsui sitä samba jazziksi. Helmikuussa 1962 hänen seuraansa soittamaan liittyi Stan Getz. He tekivät albumin nimeltään *Jazz Samba*, mikä voitti parhaan sooloesityksen Grammy-palkinnon Desafinado kappaleella. Ironisesti Byrdin kitarasoolo leikattiin levyltä pois ja tyylistä mitään ennen Byrdiä tietämätön Getz sai kaiken kunnian Byrdin sävellyksestä. Kuitenkin Getzin Gillespien kanssa soittaessaan hioma hienovarainen tyyli sopi bossa novan herkkään ja rytmiseen maailmaan hyvin (80% Desafinado kappaleesta on synkopoituna offbeateilla). Lopputulos oli yksi harvoista tapauksista, kun muusikoiden musiikki saavutti merkittävää suosiota välittömästi. (Roberts, 1999, s. 171-185.)

Nyt brasilialainen musiikki oli muodissa ja kaikenlaisia oheistuotteita myytiin t-paitojen, pinssien ja niin edelleen muodossa. Audio Fidelity levy-yhtiö järjesti Carnegie Hallissa ison yhteiskonsertin, missä olivat esiintymässä brasilialaisista muun muassa Jobim, Gilberto ja Sergio Mendes aina kotimaisiin Charlie Byrdiin, Stan Getzin ja Dizzy Gillespieen. Seuraavana vuonna sävellettiin yksiä 1960-luvun hienoimpia levytyksiä. Getz ja Gilberto äänittivät *Girl from Ipanema*, jota Gilberton vaimo sanoi maailman hienoimmaksi bossa nova sävellykseksi, mutta Gilberto äänitti samana vuonna lukuisia ainakin yhtä hyviä bossa nova kappaleita, kuten ”Soul Bossa Nova”, ”Boogie Woogie Bossa Nova” sekä yhden miedosti kulttuurillisesti kantaaottavan kappaleen ”Blame it on the Bossa Nova”. (Roberts, 1999 s.185.)

Myös muut jazz-muusikot tekivät merkittäviä kontribuutioita bossa novan suhteen. Huilisti Herbie Mann jätti Machiton yhtyeen lähteäkseen soolouralle. Hän levytti ensin levyn *Right Now*, minkä jälkeen hän matkusti Brasiliaan äänittääkseen levyn *Do the Bossa Nova with Herbie Mann* brasilialaisten soittajien Baden Powellin ja Jobimin kanssa. Bud Shankin ja Almeidan jazz-baião *Brazilianze*-levystä tehtiin uusintapainos näihin aikoihin. Ella Fitzgerald, Al Hirt ja Coleman Hawkins äänittivät kaikki oman versionsa Desafinadosta, mistä tuli uusi amerikkalainen standardi. Helmikuussa 1963 bossa novan suosio alkoi ärsyttää ja tyyli kohtasi kriitikoiden sanaisen säilän, joista ehkä kuuluisimpana oli *Down Beat* lehden Gene Leesin ”Anatomy of Travesty”. Tosiasiassa brasilialaisen musiikin kulta-aika oli vasta tulossa, mukaan lukien Getzin, Gilberton ja Almeidan levytykset ja kiertueen mustan kitaristin Djalmade Andraden kanssa, joka soitti myös Gillespien ja Vince Guaraldin kanssa. Nyt kriitikot oli-

vatkin huolissaan musiikin juurevuudesta ja puhtaudesta. Kaikki tämä huolimatta siitä, että Jobim Gilberton kanssa levyttäessään suosi jousisoittimia hyvinkin massoihin vetoavalla tavalla. (Roberts, 1999, s. 135-160.)

Sekä Yhdysvalloissa että Brasiliassa bossa nova yhdisti populaari- ja taidemusiikin. Yhdysvaltoihin bossa nova toi uutta suosittua ohjelmistoa ja tämän lisäksi sillä oli merkittävä vaikutus jazziin. Leonard Feather mainitsee kirjassaan *The Jazz Book* monien bossa nova kitaristien olleen jotain muuta kuin jazz kitaristeja huolimatta bossa nova muusikoiden mieltymyksestä cool jazz tyyliuntaan. Featherin mukaan bossa nova toi paljon tarvitun akustisen kitaran uudelleensyntymän jazz-musiikkiin. Bossa novasta tuli osa avant gardeä ja sen suositua siipeä. (Roberts, 1999, s. 170-174.)

Hieman pinnallinenkin bossa nova villitys alkoi laantua muiden paitsi brasilialaisten muusikoiden parissa, joiden joukossa oli nuori pariskunta Aírto Moreira ja Flora Purim. Aírto soitti tanssiorkestereissa ja kävi parin vuoden ajan Koillis-Brasiliassa opiskelemaan sikäläisen musiikin juuria ennen kun hän vakiinnutti asemansa kysyttynä rumpalina Brasilian eteläosissa. Tämän jälkeen hän perusti yhtyeen soittaakseen ”puhtaasti brasilialaista musiikkia”. Hän tutustui varakkaasta perheestä olevaan Floraan, joka otti vaikutteita katujen musiikista klassisen ja jazzin ohella. Syy miksi Aírto ja Flora olivat kuin kotonaan jazzin sekä bossa novan suhteen verrattuna Gilbertoon oli heidän nuori ikänsä. Flora soitti Euroopassa keikkoja parin kuukauden ajan tutustuen Gil Evansiin ja sai paikan Chick Corean yhtyeessä. Hänen epätavallista tyyliään missä sekoitettiin brasilialaista fraseerausta jazziin, erilaisia ei verbaalisia valituksia, kiljahduksia ja glissandoja lähempänä nykyklassisia konservatoriokokeiluja ja eityypillistä vokaalimusiikkia verrattuna scat-lauluun. Aírto oli lyömäsoittajana yhtä epätavallinen eikä hänen roolinsa ollut tyyppinen lyömäsoittajan rooli vaan hän käytti värejä ja sekä rytmikuvioita perinteisten lyömäsoittimien sekä omien keksimiensä soittimien suhteen. Tämä epätavallinen lähestymistapa lyömäsoittimiin johti Joe Zawinulin suosittelemaan Aírtoa Miles Davisille Bitches Brew levyn äänityssessioihin. Hän käytti erilaisia kelloja, kolistimia ja hiekkaputkia koristellakseen ja aksentoidakseen yhtyeen soittoa sen sijaan, että ajaisi rytmiä eteenpäin ja siitä tuli 1970-luvulle tyyppinen klisee lyömäsoittimien suhteen. (Roberts, J. s. 1999, s. 171-185.)

Aírton pohjatyö Return to Forever yhtyeessä loi perkussiokokeiluillaan hedelmällisen maaperän muille lyömäsoittajille, kuten Dom Um Romão ja Guillermo Franco. Aírto ei suinkaan ollut ainoa brasilialainen lyömäsoittaja ja muusikko Yhdysvalloissa vaan myös

Edison Machado pääsi kiinni brasilialaisen musiikin menestystarinasta soittamalla Getzin, Herbie Mannin, Sergio Mendesin ja monen muun kanssa. Myös eräs tärkeä, mutta massoille hie- man tuntemattomampi hahmo oli multi-instrumentalisti Severino d'Oliveira, joka saapui Yhdysvaltoihin työskennelläkseen Miriam Makeban kanssa neljän vuoden verran, soittaen lisäksi Oscar Brownin ja Harry Belafonten kanssa. Kolmas suosittu brasilialainen muusikko Yhdysvalloissa oli Eumir Deodato, joka soitti Space Odysseyn teemakappaleen. Suosituin brasilia- lainen oli silti Sergio Mendes. Mendes yhdisteli englannin kieltä ja naisääniä soittimina, mikä vetosi massoihin. Hän kehitti kevyen ja elegantin tyylin mikä yhdisteli amerikkalaista ja brasi- lialaista musiikkia tyypillisesti yhdistäen jonkin amerikkalaisen teoksen brasilialaisen kanssa. 1960-luku myös vakiinnutti brasilialaisen musiikin aseman sekä avantgarden että perinteisem- män suosittun jazzin parissa. Kuten sitä edeltänyt latin-jazz, se toi jazzin takaisin suosioon sen tultua jokseenkin elitistiseksi intellektuellien musiikiksi. (Roberts, 1999, s. 171-185.)

1.1.1 Brasilialaisen musiikin yhteiskunnalliset puolet

Brasilialaiset musiikkifestivaalit, kuten esimerkiksi Festival Internacional de Cancão pyrkivät kuvaamaan Brasiliaa poliittisesti vakaana trooppisena paratiisina, kun taas oppositiossa olevat opiskelijajärjestöt pyrkivät ajamaan omia poliittisia näkemyksiään kauppa- liselle yleisölle. Bailes cariocas ja bailes da pesada olivat ensin suosittuja Riossa josta ne kul- keutuivat Sao Paloon, Belo Horizonteen ja Salvadoriin. Ensin nämä tanssit olivat suosittuja Rion rikkaalla Zona sul -alueella. Kappaleet, joita soitettiin näissä juhlissa, olivat eklektinen sekoitus rockia, poppia ja soulia. Näiden tyylien suosion seurauksena syntyi muita soundsys- teemejä sekä dj:tä, soundsystem -kollektiiveja, joita kutsuttiin nimellä equipes. Nämä kollektiiv- it soittivat köyhemmillä Zona norte -alueilla. Vaikka osa ryhmistä, kuten Revolucao do Mente, oli James Brownilta ottanut vaikutteita, näiden kollektiivien musiikki ei ollut suoraan suunnattu mustalle väestölle. Näissä juhlissa oli usein mustien julkisuuden henkilöiden kuvia seinillä ja ensimmäinen maininta lehdistössä näistä tapahtumista oli Jornal do Brasil - Black Rio- ”The imported pride to be black”. Tämän julkaisun jälkeen näitä tansseja alettiin kutsua nimellä ”Black Rio”. (Galm, 2010, s. 51-82.)

Carlos Negreiros, joka soitti aktiivisesti Milton Nascimento'n kanssa, muisteli, että näihin tanssitapahtumiin osallistuneet eivät ymmärtäneet englantia, mutta ajattelivat että nämä kappaleet ovat jotenkin vallankumouksellisia, mikä toi vallankumouksellisia asenteita ja tunteita pintaan. Ihmiset nostivat nyrkkinsä ilmaan ja huusivat iskulauseita ja liittyivät musiikin

voimasta protestihenkeen. Myöhemmin he yllättyivät, kun kuulivat sanojen oikeasti liittyvän perinteisiin rakkauslauluihin. Negreiros muistaa tämän ja huomasiikin että Brasilian levyteollisuus otti nämä ihmisten odotukset huomioon ja alkoi julkaista uutta musiikkia tätä silmällä pitäen. Ensimmäiset levytetyt Black Rio artistit olivat Uniao Black, Gerson King Combo, Robson Jorge, Rosa Maria, Tim Maia ja Tony Tornado. Nämä artistit jäivät kuitenkin Tim Maiaa lukuunottamatta diskomusiikin nousun jalkoihin. (Galm, 2010, s. 83-84.)

Black Rio tyyli levisi vähitellen suuriin asutuskeskuksiin, pääasiassa Minas Geraisiin, Belo Horizonteen ja Salvadoriin. Antonio Riserion tutkimuksessa mainitaan Black Rion olleen suuri vaikutte blocos de afron kehitykseen. Ensimmäinen bloco de afro oli Ilé Ayê. Autenttisin kulttuuri löytyikin Bahialta verrattuna kaupalliseen Rioon, jossa ei ollut kosketusta musiikin afrikkalaisiin juuriin. (Galm, 2010, s.84.)

Reggae Bahialla oli alun perin työväenluokan baareissa Marcelino Pelourinho alueella tapahtuvaa kulttuuritoimintaa. Tällä alueella pidettiin harjoituksia ja myös mustat militanttiryhmät kokoontuivat siellä. Reggae oli tähän aikaan pienen piirin puuhastelua. Gilberto Gil teki oman versionsa Bob Marleyn No Woman no Cry vuonna 1979 ja tästä tuli tunnuskaappale brasilian armeijajunttahallinnon lopettamiseksi. Reggaesta tuli Bob Marleyn kuoleman jälkeen erottamaton osa Bahialaista kulttuuria. Kaksi blocos de afro koulua Male Debalê ja Muzensa soittivat 70-luvun lopussa ja 80-luvun alussa Bob Marley ja reggaevaikutteista musiikkia. (Galm, 2010, s.86) Myös Perrone tunnistaa jamaikalaisen reggaen ja amerikkalaisen soulin merkityksen kulttuurillisesti ja viihteellisesti brasilialaisessa musiikissa. (Perrone, C. A. 1992).

Olodum loi ja popularisoi samba reggaen rumpujensoittotyylin. Tässä tyyliä on vaikutteita Rion sambakouluista sekä rumpujen soittotekniikoita candomblésta. Tämän seurauksena samba reggaesta tuli sekoitus paikallista sambaa ja kansainvälistä reggaeta. Vaikka Jamaika ja Bahia ovat kaukana toisistaan, nämä tyylit jakoivat saman poliittisen ja kulttuurillisen ympäristön. (Galm, 2010, s. 85-86)

2 TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN

2.1 Tutkimuskysymykset, tutkimusongelma ja tutkimuksellinen viitekehys

Tutkimuskysymykseni ovat:

Mitkä ovat brasilialaisten lyömäsoitinten juuret?

Ketkä ovat uudistaneet brasilialaisten lyömäsoitinten soittamista ja miten?

Tutkimusongelmana ovat brasilialaiset lyömäsoittimet ja niiden monimutkainen historia perinteiden ja innovaatioiden välisine kitkoineen ja onnistumisineen. Tätä on perusteltu tutkia, kuten jo mainitsinkin siksi, että monikulttuurisuus tulee lisääntymään ja eri kulttuurien ymmärtäminen tulee olemaan entistä keskeisemmässä osassa. jatkossa

2.2 Tutkimusmenetelmä

Käytin tutkimuksessa kartoittavaa menetelmää ja tutkimus on laadullista. Arkseylistaa neljä syytä “scoping reviewn” eli kartoittavan katsauksen käyttöön.

1. Kartoittava tutkimus tutkii missä määrin ja minkälaista tutkimusta aiheesta on
2. Se määrittää arvon täyden systemaattisen katsauksen tekoon ja läpikäymiseen (Onko aihepiiristä tutkimuksia? Onko systemaattista tutkimusta tehty?)
3. Se summaa ja levittää löydöksiä
4. Se paikallistaa mahdolliset aukot tutkimuskirjallisuudessa

Kartoittava tutkimus noudattaa kuutta askelta:

1. Määritellään tutkimuskysymys
2. Tunnistetaan relevantit tutkimukset
3. Valitaan omaan tutkimukseen mukaan otettavat tutkimukset
4. Liitetään ja listataan data mukaanluetuista tutkimuksista
5. Levitetään ja summataan tutkimustulokset omalle tiedeyhteisölle
6. Konsultoidaan intendenttiä ja muita tutkimuksen kannalta keskeisiä tiedeyhteisön jäseniä (Arksey & O'Malley, L. 2005.)

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys on induktiivinen, sillä minulla ei ole valmista teoriaa minkä pohjalta teen tutkimusta, vaan tutkimus on aineistolähtöistä. Tutkimusstrategiani on kartoittava kirjallisuuskatsaus. Samalla käsitellään nuottiesimerkkejä ja niiden analyysiä.

Populaatio, mitä tutkin on pääasiallisesti brasilialaisten lyömäsoitinten soittajat, mutta osa näistä lyömäsoittajista ei ole brasilialaisia. Brasilialainen ylipäättään on aika ympäröörä termi. Lasketaanko Amazonasin alkuperäisheimot brasilialaiseksi siinä missä Bahian afrikkalaistaustainen väestö? Kansalaisuudeltaan he toki ovat, mutta etnisesti he voivat olla tuhansien kilometrien päästä. Alkuperäisväestö Brasiliassa on itseasiassa huonossa asemassa edelleen ja par'aikaa edelleen syrjinnän kohteena. Populaation määrittäminen onkin tavallaan haastavaa tutkimuksessani, mutta keskityn tunnistettuihin brasilialaisten lyömäsoitinten soittajiin, josta on akateemista kirjallisuutta englanniksi ja portugaliksikin.

Käyttämäni hakusanat ovat olleet Jykdokissa ja Google Scholarissa muun muassa, "brazilian percussion", "berimbau", "pandeiro", "candomblé", "umbanda" ja soittajien nimillä tehdyt haut sekä brasilialaisten lyömäsoitinten juuret ja perinteet.

3 BRASILIALAISTEN LYÖMÄSOITINTEN PERINTEET JA JUURET

3.1 Brasilian afrikkalaistaustaiset musiikkikulttuurit

Brasilialaisilla musiikkimuodoilla on monia juuria: portugalilaisia, sekä muita eurooppalaisia, afrikkalaisia Nigeriasta, Dahomeystä, Angolasta, Kongosta ja Mosambikista ja viime aikoina vaikutteita myös jazzista kuten bossa novan kohdalla, latinalaisen amerikan välisiä vaikutteita ja viimeisimpänä tuoreimpana vaikutteena pohjois-amerikkalainen rock ja soul musiikki. Historiallisesti on myös jälkiä arabialaisesta ja moorilaisesta kulttuurista erityisesti koillisbrasilian suhteen. (Kubik, 2017.)

Eri musiikkimuodot ovat yhdistetty tiettyyn yhteisöön ja sosiaaliseen asemaan. Candomblén aktiivinen harjoittaminen on edelleen suhteellisen esoteerinen ja uskonnollinen asia, Bahialainen katusamba on enemmän kansan populaarimusiikkia ja köyhien harjoittamaa verrattuna bossa novaan tai samban urbaaneihin muotoihin. (Kubik, 2017.)

Musiikin afrikkalaiset juuret voi jakaa karkeasti kahteen ryhmään: 1) Kaakkois-Nigeriaan ja Beniniin sekä 2) Angolaan ja Kaakkois-Kongoon. Myös jotain Mosambikilaisia vaikutteita on, mutta ne eivät ole niin merkittävässä osassa. Näiden lisäksi Länsi-Sudanilaisia vaikutteita voi löytää ja nämä etnisesti Manding (Mande) ja Hausa heimojen ihmiset olivat kiertäviä taikureita, joita kutsuttiin mandingueroiksi. (Kubik, 2017.)

Vuonna 1530 systemaattinen kolonialisaatio portugalilaisten toimesta alkoi ja vasta 1888 orjuus lakkautettiin virallisesti. Afrikkalainen populaatio oli jaettu etnisesti tai pseudo-etnisesti kansallisuuksien mukaan. Aina nämä kansallisuudet eivät edes olleet etnisyyden perusteella. Esimerkiksi Benguela oli vain erään orjalaivojen sataman nimi. Yksi ryhmä oli suurimmaksi osaksi Kirenge, Humbi, Handa, Mwila, Chipongo, Ambo, Kwisi ja muita Koillis-Angolan heimoja, jotka pystyivät kommunikoimaan keskenään ja joilla oli samanlainen kulttuuri, joten orjakauppiat niputtivat nämä yhteen. Kieliryhmä oli tärkeä jakokriteeri taloudellisista syistä. (Kubik, 2017.)

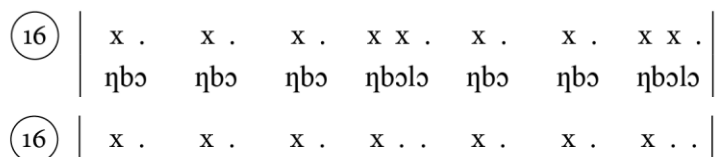
Angolalainen kulttuuri Brasiliassa on vähän tutkittua, vaikka sen läsnäolon voi huomata monista angolalaisista sanoista brasilianportugalissa. Tämä on huomattu myös São Paulon Afrikan tutkimuksen laitoksella, jossa valitettiin katkerasti Länsi-Sudanin suosimisesta angolalaisen kulttuurintutkimuksen kustannuksella. Yksi syy tälle oli, että monet brasilialaiset ja ulkomaalaiset tutkijat pitivät Länsi-Afrikan kulttuuria, erityisesti Yorubá-kulttuuria korkeampana kulttuurina kuin Bantu-kulttuuria. Orixá-jumalat tekivät tutkijoihin niin suuren vaikutuksen, että he olettivat, ettei mitään yhtä mielenkiintoista tarjottavaa. Toinen syy oli, että yli-päättään vinoutunut brasilialainen näkökulma afrikkalaiseen kulttuuriin. Vielä eräs syy voi olla, että Angola, Brasilian keskeisin Afrikka-Bantu yhteys, oli ollut pitkään tuntematon kulttuurillisesti lukuun ottamatta Lueanda ja Chokwe heimoja. 1960-luvulle asti Angolan musiikki oli täysin tutkimatonta ja lähes sellaisena tilanne on pysynyt tähän päivään asti. (Kubik, 2017.)

Länsi ja Keski-Afrikassa eräät tietyt rytmikuviot ovat tärkeitä. Yksi niistä on 12-iskuinen standardikuvio. Sen seitsemällä iskulla aksentoitu versio on yleinen koko Länsi-Afrikan rannikolla. Heimot tältä seudulta toivat tämän rytmikuvion candombléhen. Myös viiden aksentoidun iskun kuvio on yleinen Länsi-Afrikassa. (Kubik, G., 2017.)

⑫	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x x .</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center; padding: 5px;">kəŋ</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">kəŋ</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">kələ</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">kəŋ</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">kələ</td> </tr> </table>	x .	x .	x x .	x .	x x .	kəŋ	kəŋ	kələ	kəŋ	kələ
x .	x .	x x .	x .	x x .							
kəŋ	kəŋ	kələ	kəŋ	kələ							
⑫	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x . .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x .</td> <td style="text-align: center; padding: 5px;">x . .</td> </tr> </table>	x .	x .	x . .	x .	x . .					
x .	x .	x . .	x .	x . .							

KUVIO 1. 12-iskuinen kellokuvio (Kubik, 2017).

Angolassa löytyy molempia viiden ja seitsemän aksentoidun iskun rytmikuvioita vaikka viiden aksentoidun iskun kuvio onkin yleisempi. Seitsemän aksentoidun iskun kuvio on kuitenkin aksentoitu eri tavalla mitä länsirannikolla. Toiseksi yleisin on 16-iskuinen rytmikuvio, joka on Itä-Angolan puolella yhdistetty Kachacha tanssiin. (Kubik, 2017.)



KUVIO 2. 16-iskuinen kellokuvio (Kubik, 2017).

Luonteenomaisesti, 16-iskuinen rytmikuvio puuttuu Yorùbá candombléstä, kuten se puuttuu myös Yorùbá-musiikista Afrikassa ja taas sambassa puuttuu vastaavasti 12-iskuinen pulssi. Bahialla on kaksi afrikkalaista jossain määrin eksklusiivista musiikkikulttuurillista ryhmää, ensimmäinen on Yorùbá ja Ewe seremoniat ja toinen on Capoeira, Maculele, Samba sekä angolalaiset ja kongolaiset seremoniat. (Kubik, 2017.)

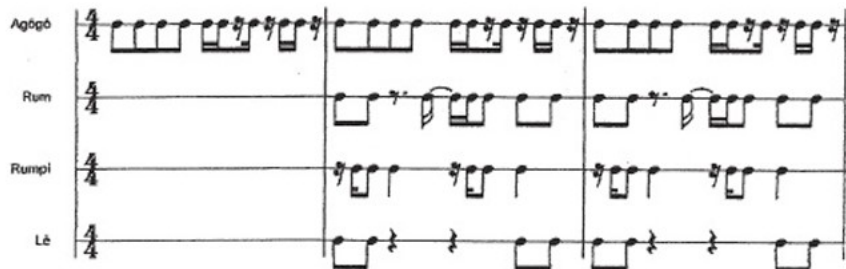
Candomblé on siis sekoitus afrikkalaisen diasporan uskonnollista perintöä, johon kuuluu haitilainen ja new orleanslainen Voodoo, kuubalainen Santeria ja trinidadilainen Sàngó. Kaikki nämä traditiot yhdistävät maallisen ja uskonnollisen sekä kaikissa näissä palvotaan uskomusjärjestelmän monia muinaisia jumalia. Monet artistit Brasiliassa tuovat maalliseen musiikkiin uskonnollisia teemoja. Tämä uskonto on ollut ikoninen osa mustien kansalaisliikettä. Huolimatta tästä uskonnon osittaisesta kaupallistamisesta, muusikot jotka ovat käyneet candomblén initaatioriitin he säilyttävät uskonnollisuutensa. Muusikoilla on suuri rooli pyhimysten palvomisrituaaleissa ja paikalliset muusikot pyrkivätkin matkimaan candomblé muusikoita musisoidessaan. (Henry, 2010, s. 56-78.)

Länsi-Afrikan Yorubá uskonnossa àsé tarkoittaa voimaa ja luovaa energiaa, joka välittyy maallisen ja uskonnollisen välillä ja se voidaan kanavoida monista asioista, kuten ihmisistä, kasveista, eläimistä, vedestä ja elottomista asioista. Lisäksi àsé on energiabuusti mistä voi saada latauksen monista rituaaleista mitkä miellyttävät uskomusjärjestelmän suojelupyhiä, orixoja. Àsé kuvataan jokena mikä virtaa kahdessa maailmassa, elävässä (aiyé) ja näkymättömässä, pyhässä maailmassa, (orun) missä esi-isät ja orixat asuvat. (Henry, 2010, s 56-78.)

Myytin mukaan àsén loi korkein luoja Olodumare. Orixat ovat tämän energian haltioita ja eri uhrauksien ja palvontamenojen kautta ihmiset voivat päästä käsiksi tähän energiaan. Tärkeitä hahmoja orixojen miellyttämisen kannalta ovat hengelliset johtajat joita kutsutaan nimellä babalão. Jossain yhteisöissä näitä kutsutaan nimillä baba (isä) tai iyá (äiti) osoittaakseen heidän hengellisen roolinsa. (Henry, s. 2010, 56-78.)

Nämä rytmit ovat symbolinen vahvistus musiikin voimasta. Seremonioissa musiikki jatkuvasti nopeutuu ja hidastuu. Nämä muutokset aksentoivat ja painottavat rytmisiä tuntemuksia. Suurin osa uskonnon harjoittajista yhdistää nopeutuksen ja nopeamman rytmin henkien hallussa olemiseen ja hitaampi rytmi taas yhdistetään rauhaan, kauneuteen ja rauhallisuuteen. Hitaat ja keskinopeat rytmit orixojen, kuten Yemanyán suhteen tuottavat tunteen liikkeen sujuvuudesta ja aalloista, kuten meressä. (Henry, 2010, s. 56-78.)

Eräs tunnetuimpia rauhoittavia rytmejä on ijexá, rytmi, joka soitetaan orixoille Oxum, Oxalá ja Yemanyá. Vaikka rytmi on vaikea, siinä on myös helppoutta peruspulssin flowssa, joka soitetaan agogolla, mikä edustaa orixán arvokkaita ja sujuvia liikkeitä. Atabaque rumpuja soitetaan avoimin kämmenin Kongo-Angola rummutustyyliin ja se tuottaa useita perkussiivisia ääniä. Ijexá on yksi candomblé rytmeistä, jonka voi soittaa tasaiseen ja keskitasoiseen tempoon. Tämä rytmi sopii hyvin 4/4 tahtilajiin. Ensimmäinen esimerkki on ijexá rytmi, kun atabaqueja soitetaan tasaisesti keskitemmossa vasten tahtilajia. (Henry, 2010, s. 56-78.)



1. The ijexá rhythm of Candomblé.

2. Candomblé rhythm—atabaque parts for the orixá Exú.

3. Candomblé rhythm—atabaque parts for the orixá Nana.

KUVIO 3. Ijexá, Exú ja Nana orixojen rytmit candobléuskonnossa (Henry, 2010, s. 56-78).

Muut rytmit soitetaan ”compound meterissä” (”yhdistetyssä” tahtilajissa mikä on kolmijakoinen), kuten niissä, jotka soitetaan orixoille Exú ja Nana, missä rytmeillä on mars-sinkaltainen 6/8-tahtilaji. (Henry, 2010, s. 56-78).

Eteenpäin vievillä rytmeillä, kuten niillä, jotka soitetaan Iansälle tai Xangólle, on aggressiivinen tuntu, mikä kuvastaa näiden orixojen myrskyisää luonnetta. Monimutkaisuus näissä rytmeissä on lähinnä rum ja rumpi rumpujen kohdalla. Iansá rytmi sopii myös 2/4-tuplatahtilajiin kirjoitettavaksi, mutta sen synkopoinnillisuudessa ja metrillisissä aksenteissa piilee sen monimutkaisuus eri atabaque-rumpu soittokuvioiden kohdalla. Soittaakseen tämän rytmin soittajat käyttävät eri tekniikoita, kuten esimerkiksi aksentoivat tahdin ensimmäistä iskua ja soittavat toisen iskun hiljempää ikään kuin staccatomaisesti. (Henry, 2010, s. 56-78.)



4. Candomblé rhythm—rum and rumpi parts for the orixá Iansã.



5. Candomblé rhythm—rum and rumpi parts for the orixá Xangô.

KUVIO 4. Iansã ja Xangô orixojen rytmit candombléuskonnossa (Henry, 2010, s. 56-78).

Xangô rytmi sisällyttää äänimaailman, jota monet uskonnon harjoittajat pitävät totisena, syvänä ja vakavana. Se kuvaa hyvin tätä orixáa, joka on kuninkaallista alkuperää, viisas päätöksenteossa ja tunnettu siitä, että heiluttaa tapparoitaan. Rytmi tälle orixälle sopii 12/8 tahtilajiin. (Henry, 2010, s. 56-78.)

Jokainen tietty rytmien osa palvelee orixàn musikaalista parantamista. Esimerkiksi agogo-kello pitää rytmiä. Rum, eli suurin atabaquen johtava soitin on improvisointia varten. Tämä on myös henkien ja koreografian kontrollointia varten ja kutsuu orixoja tanssimaan. Rumpi, eli keskikokoinen atabaque-rumpu soittaa peruskuviota ja antaa tiettyjä aksentteja. Ié, eli pienin rumpu lisää tarkkoja rytmejä, jotka usein kontrolloivat tanssiaskelia. (Henry, 2010, s. 56-78.)

Candombléssä tietyt rytmikuviot ja koreografiat liittyvät siis tiettyihin Jumaliin. Länsi-afrikkalaisille ja afro-kuubalaisille luonteenomaiset yhteenlukittuvat rytmit eivät löydy Brasiliasta, mutta afrikkalaistyyppinen hemiola on kuitenkin melko yleinen. Umbandá on uskonto, joka yhdistelee Candomblé uskomuksia, katolilaisuutta, spiritismiä ja Allan Kardecin spiritistisen liikkeen mukaan nimettyä Kardecismiä. Umbandáan liittyy oma musiikkityylinsä. 1950-luvulla uskonnollisen brasilialaisen musiikin suosituksi tullessa Umbandan suosio alkoi kasvaa. Umbandassa esiintyy tyyllillisiä muutoksia, jotka näyttävät, miten kansalliset arvot läpäisevät täysin vahvat paikalliset ja urbaanit ympäristöt. Umbanda on koko urbaanin yhteiskunnan suosiossa, erityisesti alemman keskiluokan, sillä se nojaa kansallisesti kaikkialla läsnäolevaan tuttuun folk-urbaaniin tanssimusiikin tyyliin. Kontrastina perinteisiin Candomblé

uskontoihin, Umbandan repertuaari on jatkuvassa kehityksessä, vaikkakin tyyllisesti rajoitusti. Juuri tämä tyyllinen rajoitus tuntuu olevan kaikkein tehokkainta houkuttelemaan ihmisiä kaikista sosiaaliluokista. Caboclo, Umbanda ja niiden ilmaisukeinot (enimmäkseen musiikki ja tanssi) ovat ehkä tärkeimpiä tekijöitä, jotka ovat edistäneet Brasilian kulttuurista ja alueellista yhdentymistä 1900-luvun kolmen viimeisen vuosikymmenen aikana. (Béhague, G, 2007).

3.1.1 Afro-brasilialaisen ja senegalilaisen lyömäsoitinmusiikin mikrorytmilliset erot

Gerisherin talo Berliinissä toimi kohtaamispaikkana eri rumpaleille ja tanssijoille Afrikasta ja Brasiliasta ja vuonna 1989 hänellä oli vieraana Gabi Guedes, brasilialainen mestarirumpali. Kaikki olivat innoissaan millainen musiikillinen kohtaaminen seuraa hänen tavatessaan senegalilaisen rumpalin, Tala Koatén. Yllättäen heidän musiikillinen kohtaaminen ei johtanut välittömään menestykseen. Tuntui kuin he puhuisivat musiikillisesti eri murteita vaikka heidän soittamansa rytmit olivat samankaltaisia. (Gerischer, 2006.)

Bahialla on oma mikrorytmisen svenginsä. Tällaisen mikrorytmiikan vaikutusta grooveen on tutkittu mallintamalla tietokoneohjelmalla ja Jairazbhoy'n kehittämä Nominal Units of Time mahdollisti mikrorytmiikan notaation. Mikrorytmiikan tutkimusta onkin painotettu afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen musiikin tutkimuksessa. Tietokoneen käyttö analyysissä onkin avannut uusia mahdollisuuksia mikrorytmiikan tutkimiselle. (Gerischer, 2006.)

Bahialainen samba on saavuttanut kansainvälistä huomiota viime aikoina. Carlinhos Brown, Margareth Menezes ja Daniela Mercury, samba reggae ryhmä Olodum, bahialaiset versiot sambasta, capoeira sekä monet karnevaaliperinteet ovat olleet erityisen suosittuja. Nuorin samban tyyli samba reggae syntyi 1980-luvulla ns. blocos afros karnevaalilyhdistysten parissa. Samba reggae sekoittaa candomblé-rytmejä reggaen rytmeihin sekä latinalaiseen musiikkiin. (Gerischer, 2006.)

1990-luvulla pagode samba saavutti suosiota. Alun perin pagode samba oli pienten kokoontumisten musiikkia. Samba de roda eli ringissä tanssittava samba on myös erityisen suosittua Bahialla. Kesäkuussa Bahialla vietetään suurta festivaalia, siellä sitä voi kuulla sekä yksityisissä että julkisissa tapahtumissa. (Gerischer, 2006.)

Gerisher teki kenttä-äänityksiä, joissa hän taltioi 19 musiikkisessiota ja analysoi niitä myöhemmin käyttäen Audio Sculpt ohjelmaa. Tämän lisäksi hän haastatteli muusikoita bahialaisen svengin tiimoilta. Kaiken kaikkiaan 24 muusikkoa jakoi näkemyksiään aihepiiristä. Monet painottivat afrobrasilialaista kulttuuria ja afrikkalaisia juuriaan sekä tämän kulttuurin ja musiikin läsnäoloa päivittäisessä elämässään. Kaikki olivat oppineet soittamaan kuuntelemalla. Candomblén opettajat uskovatkin, että oppilaat tarvitsevat kokemusta oppiakseen bahilaisia rytmejä, fyysisiä liikkeitä ja tanssia. (Gerischer, 2006.)

Eräs muusikko painotti soittamisen kehollisuutta. Kyse ei ole siitä, että soittaa vain käsillään vaan koko keho tulee olla mukana. Soittaminen olikin hänen mukaansa kehoilista ja kokemuksellista ja tästä svengissä onkin kyse: kokee asioita ympärillään ja todella elää. Toinen muusikko painotti jokaisen omaa svengiä ja itseilmaisua instrumenteilla. Kolmas taas kuvaili miten eurooppalaiset batucada rytmiryhmät soittivat hyvin mutta tämä tietty svengi puuttui, koska syvällistä ymmärrystä samban perusrakennuspalikoista ei ollut. Neljäs muusikko vertasi svengiä keitettyyn, liukkaaseen okraan. Vaikka he pystyvät soittamaan metronomin tahdissa he lipeävät siinäkin tahallaan omalla tavallaan. (Gerischer, 2006.)

Samban musiikillinen makrorakenne on polyrytmisen ja sen pohjana on 16 iskua jaettuna neljän ryhmiin. Soittimet, jotka tätä pohjaa soittavat ovat yleensä pandeiro, triangeli, ganza, chiquechic, caixa, repinique, atabaque ja muut soittimet. Samba merkitään yleensä 2/4-tahtilajiin helppouden vuoksi, mutta ostinato-kuviot voivat olla kuitenkin neljän tahdin mittaisia. Tämän pohjan päälle soitetaan perusrytmiä nimeltään marcacão, jossa tärkeimmässä osassa on surdo. Surdolla aksentoidaan toista ja neljättä iskua ja osien taitteissa tuplatemmassa usein kahden tahdin verran. (Gerischer, 2006.)

Gerischerin analyysin mukaan mikrorytmisen ilmiön on tärkeä osa bahialaisen samba rytmisektion kaikissa sen olomuodoissaan. Tuplatemmon offbeatit ja tavalliset offbeatit soitetaan jatkuvasti hieman eteen, mitä yhtäläinen rytmikiertojen jako ja iskujen määrä antaa ymmärtää. Jopa tahtiviivojen paikat artikuloidaan soittamisen mikrorytmiikan kautta. Kaikki nämä mikrorytmiset ilmiöt herättävät tiettyjä rytmisiä vaikutteita suhteessa makrorytmiin. Tämä luo eteenpäin rullaavan tunteen nopeasta sambapulssista ja kineettisestä ”draivista”, jonka painotetut offbeatit muodostavat. Musiikillista aistimusta ovat luomassa rytmilliset jännitteet tavallaan kolmen kallellaan olevan pulssin ja neljän 16-osanuotin välillä. (Gerischer, 2006.)

Rytmin groove pitäisi Gerischerin haastatteleman Ruth Stonen mukaan ymmärtää tässä kontekstissa moniulotteisena ja kommunikatiivisena prosessina, jolla välitetään kuulonvaraisesti rytmejä joilla on mikro- ja makrorytmillisiä ominaisuuksia. Ylipäätään pulssin käsite on moniulotteinen. Afrikkalaisessa musiikissa musiikin pulssi välittyy kuulonvaraisesti eteenpäin. Tärkein asia oli, että musikaalinen rytmikäsite ei saa olla yksiulotteinen, vaan yhtäaikaista koordinaatiota samanaikaisesti koettujen flow'ien kautta. (Gerischer, 2006.)

Chernoff painottaa kommunikaatiota tärkeänä seikkana, näiden eri flow'ien koordinoinnissa, kun hän kuvailee soivaa rytmikudosta rytminä minkä muusikon kokevat polyrhythmisenä musiikkina tai tanssijoiden tuomana lisänä musikaalisiin tapahtumiin reagoitina. ”Lyhyesti, muusikkojen tulisi pitää soittamansa pulssi tasaisena hahmottamalla lukuisten rytmien välisiä rytmisiä yhteyksiä sen sijaan että vain keskittyisivät johonkin yksittäiseen painettuun iskuun.” (Gerischer, 2006.)

Mestarilyömäsoittaja Gamo da Paz puhuu myös tästä pulssin suhteellisuudesta tanssiesimerkin voimin. ”Katsopa, tanssin suhteen pulssilla ei ole enää väliä. Se on sen takia, että tanssi on olemassa vain sillä hetkellä... Se on jotain spontaania. Rytmilyö miten sen kuuluukin lyödä, mutta jos nainen tanssii, hän ei tanssi täysin iskujen mukaan. Mitä silloin kannattaa tehdä, on unohtaa rytmilyö ja keskittyä laittamaan hänen liikkeensä sen tilalle. Keskittymiseni on heti hänen liikkeissään, kukaan ei saa puhua minulle tällöin. Olen kuin tietokone, hänen liikkeensä ollen signaaleja, joita muutan musiikiksi.” (Gerischer, 2006.)

Suuri osa musiikkia alkaa groovaamaan, kun muusikot voivat kommunikoida heidän yksilölliset kuvionsa tulkintoineen toisilleen ja kun muut osanottajat ymmärtävät ja voivat ottaa osaa muusikoiden väliseen kommunikaatioon. Kuten kaikessa kommunikaatiossa, voi seurata yksilön omaa osaa tai olla osa isompaa flowta. Henkilökohtainen avoimuuden ja tietoisuus musikaalisesta ja sosiaalisesta ympäristöstä yhdistettynä tietoisuuteen omasta osuudesta osana musiikillista kommunikaatiota on tärkeä psykologinen osa tätä kommunikaation lajia. (Gerischer, 2006.)

Gerischerin tutkimus osoittaa hänen mielestään mikrorytmisen ilmiön olevan perustavanlaatuinen asia rytmisten pulsaatioiden, kuvioiden ja variaatioiden suhteen., jotka taas ovat suhteessa makrorytmisiin rakenteisiin. Näistä rakentuu hänen mukaansa Bahialainen

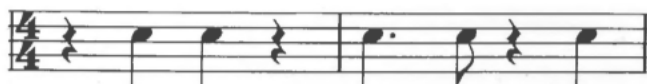
samba. Kommunikaatio on riippuvainen yhteisestä musikaalisesta kielestä, mikä kattaa mikrorytmiikan rakenteellisesti ja toiminnan tasollisesti. Mikrorytmissä fraseerauksessa ei ole vain kyse rytmikasta vaan tarkkuudesta ja herkkyydestä monimutkaista rytmistä tunnetta kohtaan. (Gerischer, 2006.)

3.1.2 Brasilialaisen musiikin avainosassa olevat rytmit

Brasilialaisessa musiikissa on myös hieman eri rytmit yleensä verrattuna kuubalaiseen. Tosin Margareth Menezesiä kuunnellessani huomasin hänen musiikissaan olevan kuubalainen son clave pohjalla. Ehkä tällaisia kuubalaisia elementtejä voi löytyä brasilialaisista musiikkityyleistä, mutta kuubalaisen en ole vielä kuullut soitettavan brasilialaisia rytmejä. Näitä rytmejä on alettu kutsua clave-rytmeiksi vaikka paikalliset eivät niistä tällaisia nimiä välttämättä käytäkään.



KUVIO 5. 3-2 son clave (McGrath-Kerr, 2012, s. 48).



KUVIO 6. 2-3 son clave (McGrath-Kerr, 2012, s. 48).

Brasiliassa ei ole samaa tarkasti määritettyä clave-rytmiä kuin Kuubassa, ei soitinta, jota kutsutaan claveksi eikä soitinta joka ottaisi roolin soittaa kyseistä rytmiä. Kuitenkin kahden tahdin rytmikuvion konsepti Brasiliassa on, kuten kuubalaisessakin musiikissa. Kahden tahdin rytmikuvio tyypillisessä sambassa voidaan purkaa enemmän synkopoituihin ja vähemmän synkopoituihin osiin. Sama heikon ja vahvan tahdinosan vuorovaikutus tapahtuu tahtivii- van eri puolilla. Yleisempää on että vahvemmin synkopoidulla tahdinpuolisko soitetaan ensin ja sitten heikommin synkopoitu. Toisella rytminpuoliskolla aloittaminen yksinkertaisesti kääntää tahtien järjestyksen, mikä johtaa rytmien alkamiseen vähemmän synkopoidulla tahtipuolis- kolla. Tätä ”tiettyyn suuntaan soittamista” kutsutaan aloittamiseksi jommaltakummalta puo- lelta. (McGrath-Kerr, 2012, s. 49-50.)



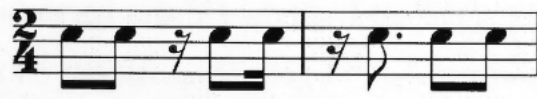
KUVIO 7. Tyypillinen tamborim-rytmikuvio molemmin päin soitettuna (McGrath-Kerr, 2012, s. 51).



KUVIO 8. "bossa nova-clave" (McGrath-Kerr, 2012, s. 56).

Tämä ei ole bossa nova rytmi sellaisenaan, mutta se yleensä ensimmäiseksi opetetaan rumpaleille bossa nova komppina. Vaikka se sopii "oikeaan suuntaan soittamisen" idean kanssa se ei tarjoa yhtä paljon rytmistä informaatiota tästä verrattuna partido alto rytmiin. (McGrath-Kerr, 2012, s. 56.)

Partido alto rytmi on eräs maxixesta pohjautuvien tyylien (samba, choro, bossa nova) perustavanlaatuinen rakennuspalikka. Alle se on kirjoitettu 2/4-tahtilajissa, miten se yleensä kirjoitetaan nuoteille. Tämä musiikki tuntuu menevän kahteen, joten se on luontevaa kirjoittaa tähän tahtilajiin, vaikka sen voi toki kirjoittaa 4/4-tahtilajiinkin. (McGrath-Kerr, 2012, s. 36)



KUVIO 9. Partido alto-rytmi (McGrath-Kerr, 2012, s. 36).



KUVIO 10. Partido alton ja "bossa claven" vertailua (McGrath-Kerr, 2012, s. 57).

Tässä voi nähdä miten paljon vähemmän synkopoitu ”bossa-clave” on. Partido alto siis antaa enemmän rytmistä informaatiota rytmin suunnasta. Tämä johtune siitä, että bossa novan rytmi osuu ensimmäisen tahdin ensimmäiselle iskulle tehden synkopaatiosta vähemmän selkeää. (McGrath-Kerr, 2012, s. 57.)

3.1.3 Lyhyesti mikrorytmiikasta

Eräs brasilialaisen musiikin määrittävistä fraseeraustyyleistä on kahdeksasosien väliin soittaminen eli New Orleansissakin tunnettu ilmiö ”playing between the cracks”. Airtto kuvailee tätä ei-standardia tasaista kahdeksasosien soittoa ”elastisuudeksi” ja se on hänen mukaansa se ”mikä saa ihmiset tanssimaan”. (McGrath-Kerr, 2012, s. 37.)

Tästä ilmiöstä ovat kirjoittaneet ainakin Fabien Gouyon julkaisussaan ”Microtiming in samba de roda” ja Naveda et al. Julkaisussaan ”Multidimensional Microtiming in Samba music”. McGrath-Kerrin mukaan suhteessa hänen tutkimukseensa nämä julkaisut päätyvät siihen tulokseen, että ”tulokset selkeästi vahvistavat systemaattisen taipumuksen ennakoita kolmatta ja neljättä kuudestoistaosaa metrisellä tasolla yhden iskun verran.” Toisin sanoen kolmas ja neljäs kuudestoistaosa ovat hieman ”kiirehdittyjä” tai suomeksi usein muusikojen tapaan sanoen, eteen soitettuja. (McGrath-Kerr, 2012, s. 37-38.)



KUVIO 11. Daniel Sabanovichin fraseerauksellisen mikrorytmiikan merkintätapa (McGrath-Kerr, 2012, s. 38).

Toinen idea tämän mikrorytmiikan käsittämiseksi on synkopoidun kuudestoistaosakuvion ja kahdeksasosatriolin kohtaaminen.



KUVIO 12. Toinen näkemys samban fraseerauksesta (McGrath-Kerr, 2012, s. 39).

Jonathan Gregory ehdottaa, että pandeirolla on pieni viivästys toisen kuudestoistaosan kohdalla mikä johtaa kolmannen ja neljän kuudestoistaosan eteen soittamiseen. Näissä on hänen mukaansa soittajakohtaista hajontaa. (McGrath-Kerr, 2012, s.39.)

3.1.4 Brasilialaisen musiikin afrikkalaisten vaikutteiden tutkimusta

Vassbergin vanha kirjoitus vuodelta 1973 vaikuttaa edelleen relevantilta. Hän korostaa kirjoituksessaan Brasilialaisen kulttuurin afrikkalaisuutta, pitää afrikkalaisia yltiömusiikkalisina, huomioi afrikkalaisten musiikinkäytön monissa eri elämäntilanteissa aina syntymästä kuolemaan. Musiikkia soitettiin hoitaessa vauvoja, kouluttaessa nuorisoa, heimojen initaatoriiteissa, hääseremonioissa, maanviljelyyn liittyvien juhlapäivien aikaan, uskonnollisissa rituaaleissa, sodassa, rakkaudessa, rentoutumista varten, oikeutta jaettaessa, protesteissa, sankareita palvottaessa, teloituksissa ja käytännössä kaikki tehtiin musiikin läsnä ollessa. (Vassberg, 1976.)

1400-luvulla portugalilaiset eksyivät Intiaa etsiessään ja löysivät afrikkalaiset ja toivat muutamia orjia viihdyttäjiksi soittamaan eksoottista musiikkia. Jotkut eurooppalaiset pistivät merkille afrikkalaisten poikkeuksellisen lahjakkuuden musiikissa. Saksalainen musiikkitieteilijä Eric Maria von Hornbostel piti afrikkalaisia poikkeuksellisen lahjakkaina musiikissa verrattuna valkoisiin eurooppalaisiin. Syyksi ehdotettiin länsiafrikkalaisten kielten tonaalisuutta. Kaikki eivät tätä näkemystä kuitenkaan jakaneet. Hollantilainen William Bosman piti afrikkalaisten musisointia aivan hirveänä meluna. Nämä ajatukset jakoi myös 1900-luvun alussa John ja Richard Lander. Tämä saattoi johtua suvaitsemattomasta etnosentrismistä. (Vassberg, 1976.)

Afrikkalaisten poikkeukselliset kyvyt saattoivat olla Vassbergin mukaan pelkkä illuusio, sillä afrikkalaisillakin oli hierarkia, missä paremmat soittajat ottivat enemmän vastuuta ja käytännössä kaikki olivat koko ajan musiikin kanssa tekemisissä. Lahjakkuus saattoi selittyä kulttuurilla missä musiikki oli erittäin keskeinen elementti. Syyt olivat siis kulttuurillisia eivätkä perinnöllisiä hänen mukaansa. (Vassberg, 1976.)

Vassberg tiedosti, ettei Afrikka ollut yksi homogeeninen kulttuuri vaan kokoelma useita toisistaan eriäviä kulttuureita. Ei ollut yhtä afrikkalaista kieltä tai musiikkia yksiselitteisesti. Pohjois-Afrikan musikaalinen kulttuuri erosi mustasta islamistisesta kulttuurista ja länsirannikolle tunnusomaista oli perkussiosoitimet ja ”kuumat” rytmit. Hänen mukaansa kulttuurien hienostuneisuusaste vaihteli, mutta yhtäkään kulttuuria ei voinut sanoa primitiiviseksi. (Vassberg, 1976.)

Tanssin Vassberg totesi olevan erottamaton osa afrikkalaista musisointia. Hänen mukaansa olisi pinnallista ja keinotekoista puhua afrikkalaisesta musiikista ilman mainintaa tanssista. Afrikkalaisessa tanssissa oli yliluonnollinen puoli, mutta se ei aina tarvinnut olla suojelepyhimysten palvontaa, vaan myös auttaa tanssijoita saamaan näihin yhteyksiin. Afrikkalaisessa musiikissa rytmi on aina vaikuttanut olevan keskeisin elementti melodian ja harmonian sijaan. On monia teorioita afrikkalaisesta rytmistä. Suurin osa tutkijoista painottivat rytmien kehollista artikulaatiota, joko kehollisen liikkeen tai lyömäsoitinten rytmien suhteen. Richard Waterman taas ehdotti, että afrikkalainen rytmi on mentaalista. Watermanin mukaan afrikkalaisilla olisi sisäinen metronomin kaltainen taju, mitä valkoisilla ei vain ole ja sen takia he eivät voi käsittää afrikkalaisia rytmejä. (Vassberg, 1976.)

Afrikkalaisten mustien rytmit ovat äärimmäisen vaikeita useine samanaikaisine metrisine rytmeineen sekä tupla ja tripla pulsseineen. Tämä rytmien heterofonia, polymetriikka, ja useammat metriset rytmit ovat täysin ällistyttäviä eurooppalaisille, jotka eivät ole varautuneet tällaiseen kompleksisuuteen ja eivät osaa erotella sen eri komponenttiosia. Tähän aikaan musiikkitieteilijät väittelivät onko offbeat lähtöisin Afrikasta ja eivät tulleet mihinkään johtopäätökseen. Rose Brandel sekä Fred ja Lee Warren päättelivät, että afrikkalainen musiikki ei ole pohjimmiltaan synkopoitua, mutta se vain kuulostaa siltä eurooppalaisille, jotka sekoittavat useamman synkopoimattoman metrisen rytmien monimutkaiseksi polyrytmiseksi kokonaisuudeksi. Hornbostelilla oli hieman erilainen tulokulma tulkitessaan afrikkalaisen musan kuulostavan synkopoidulta eurooppalaisille, mutta olevan ei-synkopoitua afrikkalaisille, joiden rytmien konsepti ei perustu auditiiviselle vaan keholliselle rytmille. Hänen mielestään afrikkalaisen nostaessaan kätensä rumpua lyödäkseen tapahtuu musiikillinen downbeat. Toisin sanoen, offbeat olisi afrikkalaisille iskulla. Kolinski myöhemmin kumosi tämän teorian melko vakuuttavasti. (Vassberg, 1976.)

Vassberg huomioi afrikkalaisen musiikin kysymys ja vastaus -rakenteen ja toteaa rytmisesti afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikin olevan hyvin erilaisia. Vassberg myös kuvailee eurooppalaisen ja afrikkalaisen musiikin yhtäläisyydet. (harmonian käyttö, diatoninen asteikko, perus rytmiset metrit ja musiikin perusrakenteet). Arabialaisen musiikin hän näkee olleen ikään kuin muuri afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikin välillä, koska eurooppalainen musiikki oli harmonialtaan täysin erilaista arabialaiseen verrattuna, mikä oli osittain kulttuurillista puolueellisuutta. (Vassberg, 1976.)

Vassbergin mukaan afrikkalaiset ottivat vain hieman vaikutteita eurooppalaisesta kansanmusiikista, koska se ei ollut yhteensopivaa heidän musiikkinsa kanssa. Orjat ja heidän jälkeläisensä kyllä soittivat usein omia synkronisoituja hybridiversioitaan. Tällainen fuusio oli hänen mukaansa helpompaa Brasiliassa kuin Anglo-Amerikassa, sillä molemmat Portugal ja Afrikka olivat molemmat saaneet vaikutteita arabeilta erityisesti rytmikassa. Tällainen eurooppalainen ja afrikkalainen fuusiomusiikki ei ollut suoraa kopiointia eurooppalaisilta vaan todella uutta musiikkia. Tällainen musiikki ei ollut enää eurooppalaista tai afrikkalaista vaan negro-brasilialaista. (Vassberg, 1976.)

Afrikkalainen vaikutte Brasiliassa oli suurempaa kuin natiivi-intiaanien musiikki monista syistä. Ensinnäkin afrikkalaisia oli enemmän, heidän musiikkinsa oli vahvempaa ja kehittyneempää ja afrikkalainen musiikki oli riittävän samankaltaista, jotta se mahdollistaisi molempien synkronisaation. Afrikkalaiset myös käyttivät musiikkia karujen olojen helpottamiseksi ja koti-ikävänsä hillitsemiseksi. (Vassberg, 1976.)

Afrikkalaisten kulttien juurevuus vaihteli paikasta paikkaan. Monesti laulut olivat jollain afrikkalaisella kielellä. Vassberg nimeää candomblén puhtaimmaksi afrikkalaiseksi perinteeksi, koska se on Bahian kulttuuria, joka on kaikista afrikkalaisinta Brasiliassa. Candomblé on säilyttänyt juurevuutensa, sillä se on suljettu niiltä, jotka eivät kuulu kulttiin ja siksi siinä ei ole muita tyyli-vaikutteita eikä kaupallistumista. (Vassberg, 1976.)

Vassberg esittelee soittimet kattavasti. Rumpujen soittamisen hän mainitsee olevan miesten dominoima alue ja naisten rumpujen soittaminen on tabu. Myös afrikkalaisuus nähdään hyvän rumpalin kriteerinä ja ryhmän yhtenäisyyden kannalta olennaisena. Afrikkalaiset eivät antaneet orjuuden estää musisointiaan. Maria Graham kirjoitti vuonna 1821 miten hän

muisti afrikkalaisten laulaneen orjalaivoja soutuessaankin. Hän ei tiennyt mistä laulut kertoivat, mutta aisti, että ne olivat surullisia lauluja eivätkä iloisia. (Vassberg, 1976.)

Orjaherrat huomasivat orjien olevan tuotteliaampia, kun he saivat laulaa töitä tehdessään, joten he rohkaisivat orjia laulamaan afrikkalaisia laulujaan. Aluksi laulut olivat afrikkalaisia, mutta lopulta muuntuivat eurooppalaisemmiksi kieltä myöten. John Luccock kirjoitti kuulleensa vuonna 1881 afrikkalaisia työlauluja ja 20 vuotta myöhemmin Robert Walsh kirjoitti, että Rio de Janeirossa käyneet vierailijat kertoivat kuulleensa afrikkalaisten lauluja koko ajan kaikkialla Riossa, mutta laulajat eivät pystyneet tai voineet kertoa mistä lauluissa oikein laulettiin. Tämä saattoi johtua siitä, että he olivat oppineet laulut afrikkalaisilta ja eivät itsekään ymmärtäneet enää sanoja mitä lauloivat. (Vassberg, 1976.)

Osa orjista työskenteli Minas Geraisissa kultakaivoksilla, joita kutsuttiin nimellä *vissungos* ja nämä olivat eristyksissä muusta yhteiskunnasta. Tämän johdosta afrikkalainen kulttuuri säilyi paremmin näissä paikoissa. Vielä 1940-luvulla eräällä kaivoksella, joku lauloi bantun kielellä vaikka vain muutamat enää tiesivät mitä sanat tarkoittivat. Orjat lauloivat näillä kaivoksilla koko ajan, mutta orjuuden lakkauttamisen jälkeen kieltäytyivät työskentelemästä entisille orjaherroilleen ja valitettavasti nämä laulut ovat katoamassa massamedian yleistymisen vuoksi. (Vassberg, 1976.)

Vassberg kirjoittaa erilaisista tansseista, mitä orjat harjoittivat vapaa-ajallaan pääasiassa sunnuntaisin. *Bumba-meu-boi* oli koillisbrasilian maaseudun dramaattinen tanssi missä glorifioitiin härkää ja tanssiin kuului puvut musiikin ja tanssin lisäksi. Eräs toinen tanssi oli *congós* tai *congadas* mikä oli Kongon kuninkaan kruunaamisseremonian liittyvä tanssi mihin liittyivät myös afrikkalaiset puvut. Kolmas tanssi oli *capoeira*, joka oli lähtöisin Angolasta. Orjat, jotka onnistuivat pakenemaan, pitivät fyysisestä kunnostaan huolta tämän avulla, sillä heillä ei ollut muita aseita millä puolustautua. Oli myös paljon muita afrikkalaisia tansseja, joita Vassbergin artikkelia kirjoittaessa edelleen tanssittiin erilaisissa tilaisuuksissa. (Vassberg, 1976.)

Alkuperäinen tanssi mitä orjat tanssivat vapaa-ajallaan oli *batuque*, joka oli tuontitavaraa Congosta ja Angolasta. Tämä on *samban* alkulähde. Siinä tanssittiin ringin keskellä pareina kunnes parit väsyivät ja siirtyivät takaisin rinkiin. Tärkeä elementti oli *umbigada* eli navat vastakkain tanssiminen, joko oikeasti tai tyylitellysti. Bantunkielinen sana tälle oli

semba, mistä Vassberg kertoo samban etymologisesti tulevan. Tämä ei ollut valkoisen yläluokan tanssi, koska sen alkuperät olivat orjuudessa. Nämä tanssit levisivät syrjäseudulta kaupunkeihin ja niitä paheksuttiin ja kauhisteltiin. (Vassberg, 1976.)

Toinen afrikkalainen vapaa-ajan orjien parissa suosittu tanssi oli lundu, minkä juuret olivat Angolassa. Kuten muutkin afrikkalaiset tanssit umbigada oli myös tämän tanssin keskiössä ja tämän takia Portugalin kuningas kielsi sen maassaan, kun näki orjien tanssivan sitä. Kielto lain vaikutus oli täysin päinvastainen ja lundu oli suositumpaa kuin ikinä. Se oli vihjaileva, sensuaalinen tanssi, jota L.F. Tollenare kuvaili ”äärimmäiseksi lihallisen ilottelun ruumiillistumaksi.” Brasiliassa lundu ei ollut vain tanssi, mutta myös musiikkityyli ja tässä muodossa se kelpasi myös valkoisten vierashuoneisiin. (Vassberg, 1976.)

Orjanomistajat myös rikastuivat ja pitivät jopa isoja orjista muodostettuja varta vasten koulutettuja kuoroja. 1850-luvulla eräät orjaherran vieraat yllättyivät suuresti, kun odottivat kuulevansa orjille tyypillistä musiikkia, mutta orjat soittivatkin todella taitavasti 15 henkisessä klassisessa orkesterissa klassista repertuaaria. Rioon perustettiin 1700-luvun puolella välissä jesuiittojen toimesta jopa musiikki-instituutio orjille ja vapaille mustille vakavaa klassisen musiikin koulutusta antamaan. Tästä ”mustien konservatoriosta” valmistui säveltäjiä, soittajia ja opettajia. 1800-luvulla rikkaassa Minas Geraisissa oli musiikkikoulu mulattisäveltäjille, soittajille ja opettajille, josta innostuttiin Portugalissa asti heidän voittaessaan palkintoja siellä asti. Musiikkitieteilijä Fransisco Curt Lange kutsui näiden mulattisäveltäjien musisointia ”intensiivisimmäksi musiikilliseksi liikehdinnäksi mitä Amerikassa on 1800-luvulla tuotettu” Kunigas João XI oli niin tyytyväinen muusikoiden tasoon, että tilasi oopperan kokonaan afrikkalaisille esiintyjille ja perusti konservatorion. (Vassberg, 1976.)

Orjien jälkeläiset olivat ottaneet käytännössä täysin musiikkialan haltuunsa ja dominoivat sitä suvereenisti. He hyödynsivät tätä tienatakseen taskurahaa, mutta joskus orjaherrat näkivät ansaintamahdollisuuden ja käyttivät orjia hyväkseen ansaitakseen rahaa. Brasiliassa oli 1700-luvulta 1800-luvun alkuun paljon orjien pieniä jousi- lyömäsoitin- ja puhallinsoitinorkestereita. Suurin osa näistä olivat orjia ja osa hieman yllättäen partureita. Menestyksekkäimmät säveltäjät olivat mulatteja, kuten myös esiintyjät. Ensimmäinen kansainvälistä uraa luonut brasilialainen oli Domingos Caldas Barbosa (1738–1800). Kielto lain jälkeen parturit dominoivat

mustien choro ja serésta musiikkityylejä. Tämän tyyliset orkesterit soittivat pääasiassa yksityisjuhlissa. Ne olivat keskiluokan musiikkia ja muistuttivat tyyliltään ja rytmiltään jokseenkin jazz-musiikkia. (Vassberg, 1976.)

Afrikkalaisten dominoiva rooli musiikkialalla johti brasilialaisen musiikin progressiiviseen afrikkalaistamisliikkeeseen. Prosessi alkoi hitaasti, kun afrikkalaiset lisäsivät afrikkalaisia elementtejä eurooppalaiseen musiikkiin. Nämä hienovaraiset modifikaatiot loivat pohjan brasilialaiselle populaarimusiikille. Kolonialismin aikaan ei ollut olemassa brasilialaista musiikkia. Oli mustaa musiikkia ja valkoista musiikkia, mutta synkretismiä ei ollut sillä kumpikaan ryhmä ei hyväksynyt toistensa musiikkia. Vasta 1800-luvun loppupuolella lundu cantado eli laulettu lundu alkoi olla hyväksyttävää afrikkalaistaustaista musiikkia koko brasilialaisessa yhteiskunnassa. Tansseista maxixe oli 1870-luvulla ensimmäinen afrikkalaistaustainen koko Brasiliassa hyväksytty tanssi. Siinä oli vaikutteita afrikkalaisesta batuquesta, latinoamerikkalaisesta habanerasta ja eurooppalaisesta polkasta. Sen syrjäytti 1920-luvulla valkopesty versio sambasta, joka oli salonkikelpoinen salitanssi. Rytmisesti musiikin suhteen se saattoi olla vielä afrikkalaisvaikutteista, mutta tanssin liikekieli ei sitä enää ollut. (Vassberg, 1976.)

Lopulta mustien musiikki aivan favelojen musiikkia myöten oli hyväksyttyä koko Brasiliassa. Ennen mustat olivat soittaneet vain valkoisten musiikkia, mutta nyt heidän omaa musiikkiaan arvostettiin ja tällä oli suuri vaikutus rotujen välisille suhteille. Ennen ”kunnollisten ihmisten” mielestä meluisina ja noloina pidetyt karnevaalit olivat nyt kansallisen ylpeyden aihe ja jopa osallistuivat niihin. Karnevaalit olivat 1900-luvun puolessa välissä suuri triumfi mustalle kulttuurille. Koko karnevaalin henki oli musta ja eurooppalainen vaikutte oli olematonta. Valitettavasti 1960-luvulla karnevaalin spontaanius kärsi, kun suunnittelijat, ammatti koreografit ja artistit tuotiin mukaan valvomaan karnevaaleja, jotta siitä tulisi houkuttelevampi turisteille. (Vassberg, 1976.)

Mielenkiintoista oli myös brasilialaisen musiikin palaaminen Afrikkaan ja se otettiin innokkaasti vastaan ja sitä imitoitiin. Voidaankin puhua afrikkalaisen musiikin afro-brasilialaistumisesta. Kuten voi huomata, nykyään brasilialainen musiikki on synkronisoitunutta musiikkia. Se ei ole eurooppalaista tai afrikkalaista, mutta uusi fuusio erityyillisistä musiikkityyleistä. Yksi syy tälle musiikin hybridisaatiolle on se, että Brasiliassa suosittu artisti on ollut tyypillisesti mulatti, jolla on sekä mustaa että valkoista verta suonissaan. Monet mulatit

päästettiin orjuudesta pois ja se olikin keino parempaan elämään esimerkiksi musiikin parissa. Mulateilla ei ollut välttämättä oikea ääntäminen portugaliin eikä riittävän vahva ote lyömäsoittimien autenttiseen soittoon, mutta he ottivat molemmista parhaat puolet. Tätä brasilialainen musiikki on. (Vassberg, 1976.)

Herskovitsin mukaan Brasilian kaikista johdonmukaisin ja integroitunein afrikkalaistaustainen musiikkikulttuuri on länsiafrikkalaista ja kongolaista perua. Hän tiedostaa, että hänen artikkelissaan käsittelemänsä uskontoon ja rituaaleihin sidottu musiikki on merkittävässä osassa, mutta on tietoinen myös sambasta, batuquesta, capoeirasta, työlauluista, tuutulauluista ja muista musiikin muodoista, joko soolona tai yhdessä laulettuna, rytmisoittimien säestyksellä tai ilman. Näitä uskonnollisia rytmejä soitetaan julkisissa tapahtumissa, mutta myös suljetuissa yksityisissä tilaisuuksissa. Rytmii on niin tärkeä elementti afrikkalaisessa musiikissa, että se ei puutu koskaan. On keinoja säilyttää rytmin läsnäolo ilman rumpujakin kuten esimerkiksi taputtamalla. Hautajaisissa sen sijaan saviuurnan soittaminen kahdella tulella olevalla viuhkalla sekä kalebassien soitto kapuloilla on pakollista. (Herskovits, M. J, 1944).

Kultin jäsenyyteen kuuluu pappeja ja papittaria, joskin papittaria on jokseenkin enemmän. Suuri osa miehistä kuuluu ”kolmanteen luokkaan” ja he ovat usein rumpaleita, joita kutsutaan nimellä ogan. Kaikilla ryhmillä on mestarirumpali, agabe, joka pitää huolta yksityiskohdista rituaaleissa. Julkiset rituaalit, missä rummut ovat käytössä, pidetään hyvin valaistuissa avoimissa tiloissa, missä miehet ja naiset ovat erillään puolikaareissa. Ne, jotka eivät löydä paikkaa saavat katsoa ikkunoista tai yleisöstä puolikaaren avoimelta puolelta. Keskellä toista puolta, ovea vastapäätä on pieni lava, josta Jumalat ja heidän valtaansa ottamat tulevat sisään ja poistuvat. Rumpalit istuvat tällä lavalla, soittavat rytmejä joilla kutsutaan Jumalia, saadaan ihmisiä hengen valtaan, kontrolloidaan tanssin koreografiaa ja välillä edustetaan Jumalan ääntä mitä palvotaan. (Herskovits, M. J, 1944).

Tämä lava on keskeisin toiminnan piste tanssilattialla. Pappi ja hänen avustajansa istuvat sen reunoilla ja kunniavieraat saavat istua tuoleilla niin lähellä kuin tila antaa myöten. Tanssijat ovat kasvotusten rumpujen kanssa, paitsi rituaalin intro-osassa. Kun he kiertävät tanssilattiaa ja kukaan, joka on henkien vallassa, ei voi kääntää selkäänsä rummuille kun he tanssivat. Rytmii mille on osoitettu erityinen tärkeys toivottamaan tervetulleeksi vieras, joka tervehtii koskettamalla rumpuja sormenpäillään osoittaakseen kunniaa. Jokainen tunnettu rumpali on oikeutettu tähän tervehdykseen ja se tulee antaa hänelle. (Herskovits, M. J, 1944).

Rituaaleissa käytetyt rummut ovat isoimmasta pienimpään nimeltään rum, rumpi ja le. Ketu ja Gege rytmit soitetaan kapuloilla, kun taas Angola, Kongo ja Caboclo kulteissa soitetaan rumpuja käsin. Isoimmassa rummussa käytetään peuran- tai lehmännahkaa, kun taas pienemmissä vuohennahkaa. Rituaaleissa uhrattujen eläimien nahkaa käytetään tähän tarkoitukseen ja näitä nahkoja voi nähdä kultin tiloissa roikkumassa. Nahkoja pidetään viileässä ja pimeässä tilassa valolta suojattuna ja niihin hierotaan palmuöljyä. Rumpuja kutsutaan nimellä atabaques ja kolmen setti niitä kutsutaan nimellä ternos. Rummut yleensä lakataan ja niille annetaan uhrilahjoja, kuten myös kapuloille. Jokainen agabe osaa myös vaihtaa rummun kalvon yhtä nopeasti tai nopeammin missä hän sen rikkoo, muuten hän ei ole tehtävänsä tasalla. Rumpuja harvemmin lainataan, sillä niihin liittyy henkimaailmoiden asioita. (Herskovits, M. J, 1944).

3.2 Bahian perinteiset kansanmusiikkityylit

Vuonna 1946 Luiz Gonzaga ja Humberto Texeira sävelsivät ja äänittivät kappaleen Baião Rio de Janeirossa. Tämä musiikkityyli alkoi kantaa kappaleen nimeä. Luis Gonzagasta tuli tämän genren kuningas ja hän levytti paljon samantyylistä musiikkia ollen hyvin suosittu. Kuitenkin muut musiikkityylit kasvattivat suosiotaan ja baião jäi niiden jalkoihin. 1960-luvulla nuoret muusikot toivat musiikkityylin takaisin. Vaikka Gonzagan ura keskittyi pääkaupunkiseudulle, hänen luomuksensa oli silti tärkeä osa koillisbrasilialaisen musiikin edustusta. Baião on sekä genren, että rytmin nimi (Gomes, 2019, s.20.)

The image shows a musical score for three instruments: Triangle, Zabumba, and Woodblock. The score is divided into two systems. The first system shows the Triangle part with a rhythmic pattern of 'x' and 'o' symbols, and the Zabumba part with a melodic line. The second system, starting at measure 5, shows the Triangle part with a similar rhythmic pattern and the Zabumba part with a different melodic line. The woodblock part is indicated by a vertical line with a 'z' symbol, suggesting a specific rhythmic pattern.

KUVIO 13. Baião variaatioita zabumballe, triangelille ja woodblockeille (Gomes, 2019, s. 23).

Tässä kontekstissa Gonzaga ja hänen trionsa eivät soittaneet vain baião rytmiä, vaan myös muita rytmejä jotka olivat homonyymisiä musiikkigenrejä, kuten xote, xoxado, forró, arrasta-pé ja marcha. Nämä rytmit eroavat hienovaraisesti toisistaan ja eroavat lähinnä tempoiltaan ja variaatioiltaan zambumban ja woodblockien suhteen. Tyylejä mitä rumpalit eniten tutkivat instrumentaalimusiikin suhteen ovat: baião, xote, xaxado ja forró. (Gomes, 2019, s. 23.)

Xaxado on rytmi mitä soitetaan rytminä homonyymisen tanssin taustalla. Sitä soitetaan yleensä keskinopeista nopeisiin tempoihin ja se on karakterisesti miesten tanssimaa. Kappaleet Xaxado ja Olha a Pisada olivat äänitetty Luiz Gonzagan toimesta ja xaxado rytmillä kompattuna lyriikoiden kuvaillen tanssia ja kansantarinoita sen historian taustalla. Sen lisäksi, että tämä tanssi on miehien tanssima, se edustaa hedelmällisyyttä, sillä se on yhdistetty Lampião hahmoon, joka oli kuuluisa varaspäällikkö koillisbrasilisassa 1920–30 luvuilla. Zabumban soittaja yleensä käyttää hyödykseen tietyt synkopaatiot xaxadon variaatioista soittaakseen fillejä pitäen xaxadon rytmin mahdollisuutena sooloille. (Gomes, 2019, s. 24.)



KUVIO 14. Xaxado variaatio zabumballe ja woodblockille (Gomes, 2019, s. 24).

Xote on brasilialainen variaatio rytmistä mikä on tuotu Euroopasta ja se on sukua saksalaiselle sottiisi tanssille mikä saapui Brasiliaan noin vuonna 1850 ja siitä tuli suosittu choro-musiikin soittajien keskuudessa. Lopulta vieras tanssi kääntyi nimeltään xóti, kun brasilialaiset yrittivät lausua eurooppalaista sanaa. Musiikki ja tanssi muutettiin Brasiliaan sopivaksi ja tuli suosituksi rytmiksi paritanssi forrón parissa. Xotea soitetaan keskitemmoissa ja sille tunnusomaista on avoin matala ääni zambumbasta, jota soitetaan kahdella kahdeksasosalla toisella neljäsosan iskulla (Gomes, 2019, s. 24.)

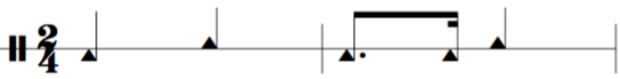
Woodblock 

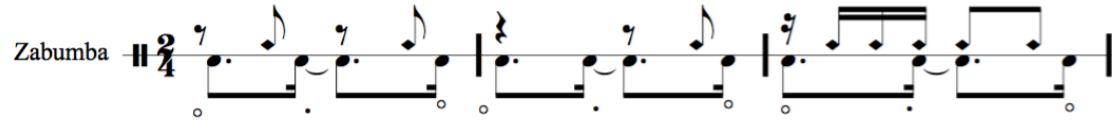
Zabumba 


⁵ 

KUVIO 15. Xote variaatio zabumballe ja woodblockille (Gomes, 2019, s. 24).

Forró sana voi viitata rytmiin, musiikkigenreen tai kansantanssijuhliin. Musiikkigenrenä, forró on uusi nimi genrelle baião, jonka Luiz Gonzaga kehitti 1960-luvulla. Jos Luiz Gonzaga oli baiãoon kuningas, hänen oppilaansa Dominginhos oli nimetty hänen toimestaan forróon kuninkaaksi. Rytminä forró on seurausta baião-rytmistä ja sen variaatiot zabumballa ovat tyylinomaisesti matala avoin ääni viimeisellä tahdin kuudestoistaosalla. (Gomes, 2019, s. 25.)

Woodblock 

Zabumba 



KUVIO 16. Forró variaatio zabumballe ja woodblockille (Gomes, 2019, s. 25).

Koillis-Brasilian musiikki monesti laiminlyödään, kun puhutaan brasilialaisesta musiikista vaikka se on hyvin rikas kulttuuri musiikillisesti. Recifen ja Salvadorin musiikkityyliä kuten maracatu ja afoxe ovat rytmisesti lähempänä afrikkalaisia juuriaan kuin etelän afrikkalaisvaikutteinen musiikki mikä taas on harjoitetun candomblé uskonnon rituaalien seurausta. Suurten koillisbrasilialaisten kaupunkien ulkopuolelta tulee tyyli nimeltään baião, jossa perkussiot ovat suuressa osassa. Näissä tyyliissä on vaikutteita saksalaisesta ja italialaisesta musiikista ja erityisesti forró ja coco ovat hyvin samankaltaisia tyyliä niiden instrumentaation ja rytmien suhteen.

3.3 Berimbau

Berimbau on länsi-, keski- ja eteläafrikkalaisissa kulttuureissa käytetty kalebassi-kaikukopallinen kielisoitin. Berimbau oli muiden afrikkalaisten jousisoittimien tavoin kadota Brasiliasta, mutta siitä tulikin muutosprosessin kautta kansallinen symboli. Nykyinen berimbau on käynyt muutosprosessin ja saavuttanut korkeamman sosiaalisen aseman verrattuna muihin afrikkalaisiin soittimiin. Berimbau on capoeirasoitin taustaltaan, mutta se on myös brasilialaisen kansallistunteen symboli. Pääasiassa mustat katukauppiat ja kerjäläiset soittivat berimbauta orjuuden kieltämiseen vuoteen 1888 asti. Ennen 1900-lukua berimbauta ei oltu mainittu capoeiran yhteydessä. Kubik ehdottaa että berimbau ei ollut osa capoeiraa ennen orjuuden kieltämistä, kun capoeira alkoi muuttumaan kilpailullisesta kamppailulajista kontaktittomaksi peliksi. Tämän teorian mukaan berimbausta tuli capoeiran osa noin 1900-luvun taitteessa, kun ei yoruba taustaiset siirtolaiset saapuivat etelä-brasiliasta Bahialle. Batuque tanssia säesti berimbau ja se sääтели myös tanssin nopeutta. Capoeira angolassa on kolme berimbauta, mikä muistuttaa Candomble uskonnon kolmea pyhää rumpua. Berimbau oli sekä soitin että ase erityisesti Bahialla. Berimbaun soitto oli kielletty lehmipojilta, sillä se voi viedä heidän sielunsa paikkaan mistä ei ole paluuta. Kuubassa on berimbaun kanssa samankaltainen soitin nimeltään burumbumba ja tämän soittimen sanottiin pystyvän puhumaan kuolleiden kanssa. Berimbaulte kumarretaan ennen capoeirapelin aloittamista. Uskotaan, että kunnioittamalla berimbauta saa ”suljetun ruumiin” (corpo fechado) ja ei loukkaannu tai saa haavoja. Tässä vaiheessa lauletaan ladainha (soololaulu) ja odotetaan henkeä (esperando o santo). Capoeirassa on ollut naisia, sillä uskotaan, että mestari Bimba opetti tyttäriään pelaamaan capoeiraa. Pääasiassa capoeira on kuitenkin ollut ennen globalisaatiota miesten laji. Valokuvatodistusaineisto kuitenkin osoittaa, että 1930-luvulla oli mustia naisia capoeiran parissa. Bahialla arvioitiin olevan 1% naisia capoeirakouluissa, kun taas Sao Paolossa ja Riossa noin 5-10%. 1960-luvulla televisiot alkoivat yleistyä ja hallitus puuttui suosittuun musiikkiin sisältöön sensuroimalla. Myös berimbau oli protestilauluissa läsnä samba de roda perinteen kautta. (Galm, 2010, s. 19-50.) Alla nähdään muutamia perinteisiä berimbaun soittovideoita.

♩ = 78 ~ 82

12/8

Rest 1st x

Variations

1

2

3

4

KUVIO 17. Cavalaria soittokuvio (Beyer, 2004, s. 66).

Tätä rytmiä on käytetty ilmoittamaan poliisin saapumisesta paikalle. 1920-luvulla Salvadorissa oli palkattu poliisipäällikkö Azevedo Gordilho terrorisoimaan capoeiristoja, joten tämä toque ilmoitti poliisin läsnäolon pelaajille ja sen oli tarkoitus kuulostaa laukkaavalta hevoselta. (Beyer, 2004, s. 67.)

$\text{♩} = 66 \sim 78$
 Rest 1st x
 Variations
 1
 2

KUVIO 18. Santa Maria soittokuvio (tai Apanha L'aranja no Chão Tico Tico) (Beyer, G. 2004, s. 67).

Tästä soittokuvioista käytetään kahta nimitystä, koska sen melodia on identtinen kahden capoeiralaulun kanssa. Tätä soittokuvioita soitettiin erityisesti festivaaleilla Santa Barbarassa ja se oli tauko capoeiran vakavuudesta. Kuka tahansa sai mennä rodään ja ostaa pelin laittamalla keskellä olevaan hattuun kolikon. (Beyer, 2004, s. 67.)

♩ = 83

2/4

Variations

1

2

3

4

5

6

7

©2004 Arcomusical

KUVIO 19. Jogo de dentro soittokuvio (Beyer, G. 2004, s 68).

Tämä soittokuvio kehottaa capoeiran pelaajia kiinnittämään tarkkaan huomiota toisen pelaajan liikkeisiin. Se on yksi nopeimpia ja kauneimpia Capoeira Angolan rytmejä. Yleensä se soitetaan rodan loppupuolella, kun pelaajat pyrkivät näyttämään vaikeimpia liikkeitään pelaamalla mahdollisimman niin lähellä maata ja lähellä toista pelaajaa kuin vain mahdollista. (Beyer, 2004, s. 68.)

2/4

Variations

1

2

3

KUVIO 20. Iúna soittokuvio (Beyer, G. 2004, s. 69).

Vanhojen capoeira-mestareiden mukaan tämä rytmi on nimetty linnun mukaan, joka löytyy vain Brasiliasta. Berimbaulla pyritään matkimaan tämän linnun laulua. Tätä soitto-
 tokuvio soitetaan yleensä, kun vanha mestre menee pelaamaan. Mestre Bimban kerrotaan käyt-
 täneensä sitä saamaan capoeiraoppilaansa pelaamaan kauniisti ja luovasti. + merkki nuoteissa
 merkkää sitä että cabaça eli kaikukoppaa pidetään tiukasti vasten rintakehää. (Beyer, 2004. s.
 69.)

• = 80 ~ 110
Rest 1st x

Variations

1

2

3

4

5

©2004 Arco musical

KUVIO 21. São Bento Grande de Regional soittokuvio (Beyer, G. 2004, s. 71).

Tätä soittokuviota käytetään Capoeira Regional tyylisuuntauksessa. Mestre Bimban mukaan sitä kuuluu soittaa akrobaattisen pelin taustalle, kun pelaajat ovat hyppäävät korkealle ilmaan. Se on samankaltainen kuin Capoeira Angolan samanniminen rytmi, mutta sen melodia on käännetty. Capoeira Regionalissa on yleensä vain yksi berimbau. (Beyer, 2004. s. 71.)

• = 60 ~ 76

KUVIO 22. Idalina (Beyer, G. 2004, s. 72).

Tätä kuviota soitetaan myös nopean ja akrobaattisen pelin taustalla usein näytöstilaisuuksissa capoeiran ulkopuolisille, kokeneiden capoeiristojen toimesta, jotka osaavat käyttää veitsiä ja muita aseita. (Beyer, 2004, s. 72.)

• = 96 ~ 110

2/4

Rest 1st x

Variations

1

2

3

KUVIO 23. Muzenza soittokuvio (Beyer, G. 2004, s. 73).

Tätä nimeä käytetään uusista Candombé de Capoeira Angola uskonnon harjoittajista. Se, että tämän rytmin nimi on tämä, on taas yksi viittaus pan-afrikkalaiseen kulttuuriinformaatioon, johon liittyy capoeira. (Beyer, 2004, s. 73.)

$\bullet = 92 \sim 108$
 Start here 1st x

Variations

1

2

3

KUVIO 24. Barravento soittokuvio (Beyer, G. 2004, s. 74).

Tämä mielenkiintoinen soittokuvio on alun perin Candombléstä, mutta se on sovitettu capoeiraan ja berimbauille. Toisin kuin muut rytmit se on kolmijakoinen. Rytmissä on seitsemän aksentin 12-iskuinen Länsi-Afrikkalainen soittokuvio standardikellokuviolla muutettuna berimbaun avoimelle kielelle ja kellokuvion väliset nuotit soitetaan soimattomilla säröäänillä. Capoeirassa tämä rytmi saa aikaan tunteen nopeasta tanssista. (Beyer, 2004, s. 74.)

Variations

1

2

3

4

KUVIO 25. Gegy soittokuvio (Beyer, G. 2004, s.75).

Vanhojen mestrejen mukaan tämä soittokuvio tulee orixá Oxumarén liturgisesta rytmistä, jonka ovat kehittäneet Gegy (Ewe) heimolaiset Länsi-Afrikasta. (Beyer, 2004, s. 75.)

Performed by Mestre Moraes et al.
Transcribed by Greg Beyer

The musical score is written for three instruments: Viola, Medio, and Gunga, in a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Viola staff has a whole rest in every measure. The Medio staff has a whole rest in the first three measures, followed by a triplet of eighth notes in the fourth measure, and a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the fifth measure. The Gunga staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by triplets of eighth notes in the second, third, and fourth measures, and a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the fifth measure. A note in the fifth measure of the Gunga staff is marked with a downward-pointing arrow and the text "(Short end of wire)". The second system consists of six staves. The Viola staff has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the second measure, a triplet of eighth notes in the third measure, a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the fourth measure, a triplet of eighth notes in the fifth measure, and a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the sixth measure. The Medio staff has a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the first measure, followed by a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the second measure, and then three measures with a slash through the staff. The Gunga staff has a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the first measure, followed by a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the second measure, and then three measures with a slash through the staff. The Viola staff has a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the first measure, followed by a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the second measure, a triplet of eighth notes in the third measure, a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the fourth measure, a triplet of eighth notes in the fifth measure, and a triplet of eighth notes with an 'x' over each note in the sixth measure. The Medio staff has a slash through the staff in every measure. The Gunga staff has a slash through the staff in every measure.

©2004 Arcomusical

15

Viola

15

Medio

Gunga

21

Viola

21

Medio

Gunga

27

Viola

27

Medio

Gunga

©2004 Arcomusical

©2004 Arcomusical

KUVIO 26. Esimerkki kolmen berimbaun vuorovaikutuksesta capoeirakontekstissa (Beyer, G. 2004, 75-79).

3.4 Berimbau brasilialaisessa populaarimusiikissa

3.4.1 Baden Powell

Baden Powellin Berimbau kappale yhdisteli folkmusiikkia populaarimusiikkiin mikä nostaa kysymyksen esiin kenellä on oikeus perinnesäveltämiseen ja käyttöön populaarimusiikin kontekstissa. Baden Powellin isä oli taitava viulisti ja heidän talossaan vieraili paljon kuuluisia choro muusikoita, kuten Donga ja Pixinguinha. Baden Powellilla sanottiin olevan choro musiikin tekninen taituruus, flamenco kitaristin energisyys ja rytminen ote kuin henkilöllä joka on osallistunut paljon samba de roda juhliin. Hän ei ollut yhtä suosittu kuitenkaan Brasiliassa kuin Euroopassa. Temaattinen materiaali oli lainattu hänen musiikissaan afro-perinteestä. Hänen kappaleensa olivat nimetty mediassa afro-samba nimellä vaikka hän itse ei pitänyt niitä uuden genren kappaleina vaan piti niitä samba-lamento tyyliä lähimpänä. (Galm, 2010. s. 48-53.)

Powell oli Rioissa saanut vaikutteita Bahialaisesta afro-kulttuurista ja tapasi capoeira-mestarin nimeltään Canjiquinha. Tämä opetti Powellille afro-kulttuuria ja vei Powellin

candomblé rituaaleihin ja capoeiran pariin. Myöhemmin Powell vieraili Bahialla. (Galm, 2010. s. 54.)

Powell otti myös sävellystunteja César Guerra-Peixeltä kreikkalaisten moodien tiimoilta. Näiden tuntien aikoina hän huomasi samankaltaisuuden alueen afrikkalaisten laulun ja gregoriaanisen laulun välillä. Tämä oli jesuiittojen perua, sillä alkuperäisväestölle oli opetettu näitä gregoriaanisia lauluja heidän toimestaan. Tästä syystä koillis-brasilialaisessa musiikissa on madallettu kvintti, kuten myös gregoriaanisessa laulussa. (Galm, 2010. s. 54-56.)

Powell kehitti temaattista materiaalia Bahian matkoillaan samba de roda kenttääänitysten, candomblé rituaalien ja berimbaunsoiton pohjalta. Näyttää siltä, että berimbaun suhteen hänen melodisrytmilliset vaikutteensa tulevat yhden berimbaun soittamasta ”toquesta” eli soittokuvioista nimeltään Angola. Powellin Lapinha kappaleessa oli samoja vaikutteita kuin Berimbau kappaleessa ja se voitti laulukilpailun. Kappale kuitenkin herätti närkästystä capoeira-piireissä. Kysymykset autenttisuudesta ja omistajuudesta olivat päällimmäiset kritiikin aiheet. Kappale kertoi legendaarisesta capoeiristasta Besourosta ja Powellia syytettiin Besouron laulun plagioimisesta. Hänen vastauksensa kritiikkiin oli, että hänen mielestään perinnesiik- kua ei voi omistaa. Ainoat, jotka suuttuivat, olivat São Paolon capoeiristat. Lapinha soitetaan kuolleen capoeiristan muistolle. (Galm, 2010. s. 56-71.)

3.4.2 Gilberto Gil

Gilberto Gil ehdotti sähkökitaraa kappaleeseen Domingo no Parque Quarteto Novolle, mutta Aírto oli niin järkyttynyt, ettei suostunut edes kuuntelemaan Gilberton selitystä. Sähkökitarat olivat ikään kuin pyhäinhävistys perinteisessä brasilialaisessa musiikissa. Myöhemmin Aírto kuitenkin soitti Miles Davisin kanssa sähkökitaroiden ja kosketinsoittimien ympäröimänä. (Galm, 2010. s. 73.)

Gil kutsui Beatles-tyylisen Os Mutantes yhtyeen soittamaan kappaleen festivaaleilla, jonka yleisö oli pääasiassa yliopistoväkeä, jotka olivat suhteellisen kansallismielisiä. Os Mutantesia houkutti tilaisuuden mahdollinen kiistanalaisuus. Gil otti oikein ”perinteisen” berimbaun mukaan esitykseen koska oli sitä mieltä, että se saattaisi vedota yleisöön ja he saivatkin raikuvat suosionosoitukset. (Galm, 2010. s. 73.)

Berimbau oli läsnä myös Carlos Brownin kappaleessa ”Meia Lue Inteira”. Caetano Veloso sekoitteli omassa versiossaan samba reggae -tyyliä perinteiseen capoeirarytmiin. Meialua tarkoittaa eräänlaista puolikuun muotoista potkua capoeirassa. Capoeirassa on kaksi berimbaurytmiä, São Bento Grande ja São Bento Pequeno. Tässä kappaleessa lyriikoissa berimbaurytmi ikään kuin on samaan aikaan tuomari, valamiehistö ja syytetty orja. Tämä kuvastaa omalla tavallaan berimbaun yliluonnollista todellisuutta. (Galm, 2010.)

3.4.3 Olodum

1990-luvulla Bahialainen bloco afro Olodum liitti berimbaun välineeksi musiikilliseen vallankumoukseen kulttuurillista marginalisaatiota vastaan. Vaikka blocos afros olivat escolas de samba eli sambakoulujen pohjalta kehitetty, niin instrumentaatio erosi sikäli, että pandeiroja ei käytetty ja surdot olivat paljon keskeisemmässä osassa. Tällainen pesäero johtuu osittain myös siitä, että Bahialaiset halusivat tehdä eron muuhun Brasiliaan erityisesti sen jälkeen kun pääkaupunkistatus siirrettiin vuonna 1763 Bahialta Rio de Janeiroon. Afro-samba genren afro-etuliite lisättiin, koska haluttiin korostaa musiikin afrikkalaisia juuria. Olodumin kappaleessa berimbau luetellaan berimbaun eri osat ja siinä siteerataan Baden Powellin kappaletta musiikillisesti. Berimbauta verrataan kappaleessa tavallaan metsästäjän jousipyssyyn. Berimbauta kuvataan keinona lisätä itsetietoisuutta ja taistella negatiivisia voimia vastaan. Sanoja negro ja afro käytetään vahvistamaan afrikkalaisen diasporan yhtenäisyyttä ja sillä viitataan koko Afrikan mantereeseen. (Galm, 2010. s. 77.)

3.4.4 Berimbau kansallisena symbolina ja vastarintaliikkeen välineenä

Berimbaun roolin muutos 1990-luvulle asti toi ajatuksen berimbausta vastarintaliikkeen välineenä. Berimbau brasilialaisena kansallisena symbolina muuntuikin voimaantuneen afrokulttuurin identiteetin symboliksi. Baden Powell ja Gilberto Gil olivat valikoivia ei-brasilialaisten vaikutteiden suhteen, mutta kontrastina tälle monet nykymusiikin tekijät sekoittivat pohjois-amerikkalaisia vaikutteita vapaasti ja jopa nimesivät kappaleita englanniksi. Julkiset tanssitapahtumat 1970-luvulla toivat pohjois-amerikkalaisia vaikutteita afrikkalaisten musiikilliseen ilmaisuun. Brasilialainen funk on erityisesti saanut vaikutteita yhdysvalloista ja onkin kehittynyt tämän pohjalta ja se onkin edelleen yksi suosituimpia urbaanin musiikillisen ilmaisun muotoja. (Galm, 2010. s. 81.)

Berimbaulla on ollut tärkeä rooli brasilialaisen rap ja elektronisen musiikin kehityksessä. Berimbau aiheisen symboliikan määrä vaihteli musiikin tekijän oman taustan ja kokemuksen suhteen. Kuitenkin berimbau teemalla pyrittiin tekemään ero globaaliin musiikkiin. Yhdysvaltain mustien kansalaisoikeusliike 1960-luvulla oli suuri vaikutte koko Amerikassa. James Brown auttoi luomaan positiivisia yhteyksiä afrobrasiliaalaisten keskuudessa ja Motown, soul sekä jamaikalainen reggae olivat keskeinen osa brasilialaisen musiikin sosiaalista tekstuuria brasilialaisen musiikillisen vastarinnan suhteen. (Galm, 2010, s. 82.)

Berimbrown yhtye jäsenineen Belo Horizontesta ja Minas Geraisista yhdistelee musiikissaan brasilialaisia ja ulkomaalaisia vaikutteita. Berimbrown oli alun perin naapurusto-organisaatio joka mallina toimivat bahialaiset blocos de afrot. Pienen muutoskauden jälkeen he alkoivat yhdistelemään kaavoja mangue liikkeestä mikä otti instrumentaationsa afrobrasiliaalaisesta kansanperinteestä ja yhdistivät sen perinteiseen rockyhtyeen instrumentaatioon. Berimbrown lainasi kohtia toisten artistien kappaleista ja perinnemusiikista ja välillä yleisö ei ollut varma viittaavatko he lainauksillaan orjuuden ajan vastarintaan vai nykyhetken militaristisen juntan vastarintaan. Tämä toisaalta toi heille ja tekemisilleen vielä syvemmän ja vahvemman sanoman. Galm, 2010. s. 88-99.)

4 BRASILIALAISTEN LYÖMÄSOITINTEN INNOVAATIOIT

4.1 Berimbaun innovaatiot

Berimbau kehittyi solistiseksi instrumentiksi Nana Vasconcelosin, Dinho Nascimenton ja Ramiro Musetton myötä. Monet capoeirasoittajat rajoittivat soittoaan vain muutamiin toqueihin eli rytmikuvioihin, mutta edellämainitut soittajat kehittivät soittoa solistiseen suuntaan. He myös kehittivät uusia berimbaun kaltaisia soittimia sekä soittotekniikoita täysin tai osittain capoeiraperinteen ulkopuolelta. (Galm, 2010, s 114-115.)

4.1.1 Naná Vasconcelos

Naná Vasconcelos on maailmankuulu berimbaun soittaja Recifestä, Pernambucosta ja hänen musiikillisista seikkailuistaan on tehty dokumentteja. Hän lähestyy berimbautta capoeiraperinteen ulkopuolelta ja se onkin ehkä hänen omintakeisen innovatiivisen soittotapansa syy. (Galm, 2010, s. 115.)

Nanan perheen candomblé-tausta saattoi hänen mukaansa auttaa monimutkaisten polyrytmien ja epätavallisten tahtilajien soittamisessa. Myöhemmin hän opiskeli conga-rumpua ja berimbautta rumpusetin lisäksi. Häntä jännitti soittaa berimbautta, koska capoeirapuristit eivät pitäneet kulttuurillisesta omimisesta aivan kuten Gilberto Gilin Domingo no Parque ja Baden Powellin Lapinha kappaleiden kohdalla kävi. Nana sai musiikkikriitikko Marcus Vicíniuksen mukaan berimbausta huomattavan paljon erilaisia ääniä käyttäen jokaista tuumaa berimbausta ja sen eri osista hyödykseen. Hän jopa sai siitä harmonioita lyömällä ja painamalla kieltä. Tämä oli merkittävä kehitysaskel, kun huomioidaan berimbaun olevan soitin, jossa alkujaan oli virallisesti vain kaksi nuottia. (Galm, 2010, s. 115.)

Nanan tyyli on sikäli omintakeinen, että hän ei käytä lainkaan repinique ääntä eli särisevää ääntä missä kieltä ei paineta kunnolla pohjaan kivellä. Tämä on kuitenkin capoeira-perinteen fundamentteja. Nana käyttää sormiaan soittaessa pelkän ranneliikkeen lisäksi, mikä mahdollistaa puolet nopeamman soittamisen. Hän myös sammuttaa kieliä kädellään, soittaa kaikukoppaa ynnä muita berimbaun osia sekä vaihtelee kiven kulmaa suhteessa kieleen sekä käyttää caxixia korostetusti. (Galm, 2010, s. 119.)

Nana pitää Jimi Hendrixiä esikuvanaan, koska Jimi osoitti, ettei soittimen tarvitse olla sidottu ja rajoitettu perinteiseen soittotyyliin. Myös Hector Villa Lobosilta hän otti vaikutteita folk melodioiden ja äänimaailmojen uusissa konteksteissa käytön suhteen. Hän levytti Wienissä klassista musiikkia opiskelleen Egberto Gismontin kanssa ja huolimatta heidän eri taustoistaan he ajattelivat samalla tavalla ja yhteistyö oli hedelmällistä. (Galm, 2010, s. 120-121.)

Naná on sanonut haastattelussa olleensa aluksi huolissaan berimbaun soittamisesta muiden edessä, sillä pelkäsi perinteitä vaalivien reaktioita. Hän sanoo haastattelussa seuraavasti: ”Pelataksesi capoeiraa sinun täytyy osata soittaa berimbautta. Pidin berimbautta kotonani ja ajattelin, että soittaksesi sitä sinun ei tarvitse tehdä sitä vain capoeiran parissa. Capoeirassa on vain neljä rytmiä. Ajattelin, että minun täytyy soittaa eri rytmejä berimbaulla. Aloin soittaa sitä eri tavoilla. Se on hauskaa, mutta aluksi pelkäsin soittaa berimbautta muiden edessä, koska ajattelin että heidän mielestään pilaan perinteen.” (Beyer, G. 2004, s. 16-17.)

Tosatão on omistettu Milton Nascimentoille ja se on levyn ainoita kappaleita, missä on käytetty berimbautta kappaleen ”O Homem do Sucurcal” lisäksi. Alkuperäisellä levyllä näitä kappaleita ei ole vaan ne ovat bonuskappaleita vuonna 1994 remasteroidulta albumilta. Milton oli tärkeä hahmo Nana Vasconcelosille hänen muutettuaan Rio de Janeiroon soittaakseen Miltonin kanssa poliittisesti epävakaa 60-70 luvulla. (Beyer, G. 2004, s. 16-17).

Tema de Tostão

from the album, *Milton*, (1970)

Music by Milton Nascimento

Berimbau played by Naná Vasconcelos

Transcribed by Greg Beyer

The image shows two staves of musical notation for Berimbau. The first staff is in 12/8 time and starts with a tempo marking of quarter note = 116. It contains a sequence of notes with slurs and a repeat sign. The second staff also starts with a triplet marking '3' and includes performance instructions: 'Repique*' (indicated by an 'x' over a note), '7x Cabaça' (indicated by 'x' marks over notes), and 'Last x' (indicated by an 'x' over a note). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

©2004 Arcomusical

* Wherever an 'x' is placed upon the pitch of the raised pitch with a coin, it represents the *repique* sound.

KUVIO 27. Nanan berimbaun soittoa kappaleessa Tema de Tostão (Beyer, G. 2004, s. 17).

Nanan tyyli Tema de populaarimusiikin kontekstissa berimbaun parissa on tyypillisesti melko muuttumatonta soittokuvioiden suhteen. Tämä kappale alkaa berimbaulla, joka on miksattu pintaan tehden selväksi kappaleen kolmijakoisen pulssin. Toisen täyden tahdin aikana Nana vakiinnuttaa yhden tahdin soittokuvion, joka on eräänlainen kappaleen luonteenomainen ”riffi”. Kuvion on otteeltaan pääasiassa As-sävelen ympärillä kolikolla tai kivellä soitettuna ja siinä on hieman armeijamainen ote berimbaun muistuttaessa marssiorkesterin virvelirumpua. Berimbaun vire on häiritsevä, sillä kappaleen sävellaji on D ja dissonanssi on täten ilmeinen. Kvartin ja madalletun kvintin soittaminen on harmonisesti raastavan kuuloinen korostaen berimbaun marssirumpumaisuutta sen sijaan että sen tarkoitus olisi tukea harmonisesti. Kun kappale muuttuu 11 tahdin kohdalla, Nana myöskin muuttaa soittokuviotaan käyttäen berimbaun avointa ääntä alun suljetun äänen kontrastiksi. Tässä kohtaa berimbaun G sävel on linjassa kappaleen sävelkulun kanssa, mutta ajoittainen As sävel on hermostuttava. (Beyer, G. 2004, s. 17.)

4.1.2 Dinho Nascimento

Dinho Nascimento on muusikko Bahian Salvadorista ja hän tulee capoeiraperinteen parista. Hän on kehittänyt tavan soittaa omaa versiotaan pohjois-amerikkalaisesta bluesista berimbaulla. Hänen tyyliinsä soittaa haastoi capoeiristoja sekä levyjen tuottajia. (Galm, 2010, s. 123-125.)

Dinho oppi Salvadorin kaduilla pelaamaan capoeiraa, opiskeli säveltämistä yliopistossa stipendin turvin ja myöhemmin soitti monissa pop-musiikin yhtyeissä missä hän keikeli erilaisia teknisiä ja musiikillisia tapoja soittaa berimbautta. Hän jopa kehitti ns. soittimen nimeltään berimbum eli bassoberimbaun, jonka kaikukoppa oli valtava ja kiven sijaan sitä soitettiin lasipulloslidella. Hän myös käyttää monia eri berimbautta mikä mahdollistaa eri sävellajeissa soittamisen ja soittimen vaihtamisen kappaleen sävellajin mukaan. (Galm, 2010, s. 123-125.)

Nascimento'n musiikilliset ideat ovat tästä huolimatta hyvin samankaltaisia kuin Nana Vasconcelosin. Dinho on tästä tietoinen, mutta se ei ole tahallista, koska Nanan levyt julkaistiin ulkomailla ja Dinhon mahdollisuudet saada näitä levyjä käsiinsä olivat hyvin rajalliset. Myös Dinhon blues-levymateriaaliin käsiksi pääseminen oli rajoitettua, joten hän tietää vain tunnetuimmat bluesartistit. (Galm, 2010, s. 123-125.)

Dinhon levy *Berimbau blues* sai kotimaassaan kritiikkiä capoeirapuristeilta, että Dinho ei ymmärrä soittimen juuria. Toisaalta hänelle ehkä annettiin erivapauksia, koska hän tulee kokonaan capoeiraperinteen ulkopuolelta ja hänet voi ajatella vain kokeellisena muusikona. Dinhon mukaan se, ettei hänen levyjään julkaistu Brasilian ulkopuolella asetti hänet kovemman kritiikin kohteeksi. Vasta hänen voittaessaan brasilialaisen Grammyn vastineen capoeirayhteisö hyväksyi hänet ja musiikkinsa. Capoeiraopettajat soittivat tätä levyä oppilailleen myöhemmin mikä sinetöi Berimbau Blues levyn aseman siltana capoeiran ja popkulttuurin välillä. Tämä on sikäli huvittavaa, että vasta Berimbau Blues levy hyväksyttiin, koska Baden Powell, Gilberto Gil ja Cateano Veloso olivat jo käyttäneet berimbautta musiikissaan, mutta vasta tämä levy sai hyväksynnän. (Galm, 2010, s. 129.)

1. "Berimbau Blues"

Dinho Nascimento¹ Transcribed by Eric A. Galm

The image displays a musical score for the piece "Berimbau Blues". The score is arranged in a system with four staves. The top staff is for the Berimbau, the second for Caxexl, the third for Walking Bass, and the fourth for "Boss" Berimbau. The music is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score begins with an "Introduction" section. Following the introduction, there are four main sections labeled A, A', B, and B'. Each section contains melodic lines for the Berimbau and Caxexl, and a bass line for the Walking Bass and "Boss" Berimbau. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

All rights reserved. May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

Copyright 2010. University Press of Mississippi.

174

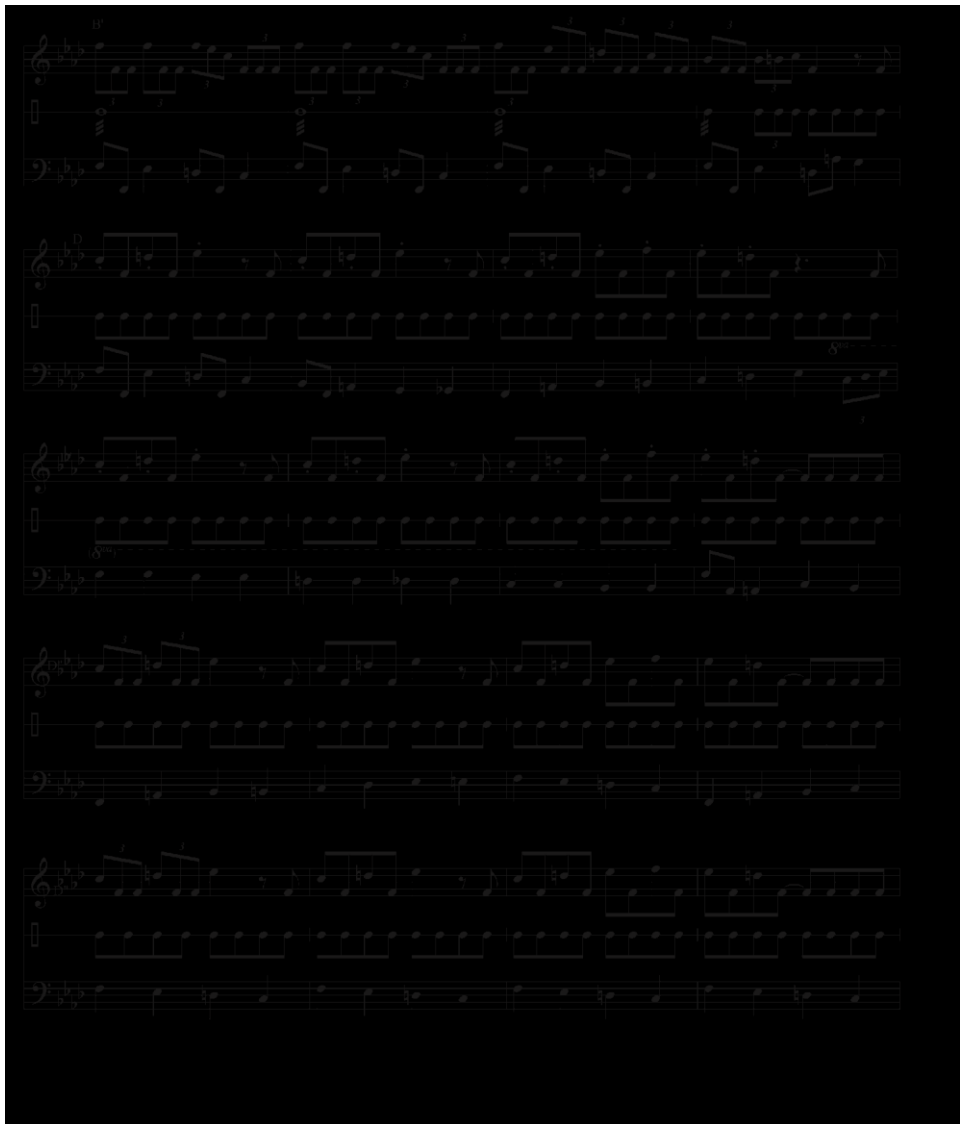
EBSCO Publishing : eBook Collection (EBSCOhost) - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA AN: 310895 ; Galm, Eric A.; The Berimbau : Soul of Brazilian Music
Account: s4779031.main.ehost

Appendix: Musical Examples 175



EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

176 Appendix: Musical Examples



EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

Appendix: Musical Examples 177

The image displays a musical score for a piece titled "A Fleete Continues to Cook". The score is presented in a dark, high-contrast format with white notes and stems on a black background. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part is divided into two staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system includes the instruction "Play on Small Glass" above the vocal line. The third system includes the instruction "A Fleete Continues to Cook" above the vocal line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

178 Appendix: Musical Examples

Coda

EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

KUVIO 28. ”Berimbau blues” (Galm, 2010).

4.1.3 Ramiro Musetto

Ramiro Musetto on Argentinan Bahía Blancasta kotoisin oleva muusikko, joka on saanut paljon vaikutteita Nana Vasconcelosilta. Hän muutti Bahialle oppiakseen soittamaan

berimbauta capoeiraperinteen kontekstissa. Hänen progressiiviset moniraita äänityksensä berimbaulla populaarimusiikin parissa juontavat juurensa capoeiraperinteestä (Galm, 2010.)

Musetto innostui berimbausta, kun sai sellaisen lahjaksi äidiltään 12-vuotiaana. Hänen taustansa on lyömäsoittimissa ja rumpusetissä. Suurimman vaikutuksen häneen teki Nana Vasconceloksen Saudades levy. Musetto alkoi kokeilla erikokoisia berimbautia levyttäessään Hino das Aguas levyä. Yksi berimbauista oli 2,5 metriä ja kaksi muuta standardikokoisia 144cm kokoista. Näiden välillä oli oktaavin ero. Hän käytti ohuempaa materiaalia kaikukoppassa saadakseen pidemmän sustainin. Hän piti autonrenkaasta saatavasta metallikielestä enemmän kuin pianonkielestä. Pianonkieli antoi liian määritellyn sävelen, kun taas autonrenkaasta saatavassa metallikielessä kvintti saattoi soida kovempaa kuin pohjasävel mistä hän piti. Musetto ei kohdannut niin paljon kritiikkiä capoeirapiireiltä ehkä siksi, että hän osoitti tietoutensa capoeirasta musiikissaan huolimatta siitä, että on ulkomaalainen. Tämä ulkomaalaisuus oli juuri se mistä hän saattoi saada kritiikkiä, mutta kahden vuosikymmenen ura brasilialaisen musiikin parissa todistaa ettei se haitannut oikeasti. (Galm, 2010, s. 115.)

2. "La Danza da Tezcatlipoca Roja"

Ramiro Musotto² Transcribed by Eric A. Galm

The image displays a musical score for a piece with the following instruments: Bernibus, Tavasol, Hi-Hat, Snare Drum, Bass Drum, and Synthesizer. The score is organized into three systems. The first system begins with a tempo marking of 0.30 and a key signature of one flat. The second system shows a key change to two flats. The third system includes a performance instruction: "8th Note - Dotted Quarter Note".

EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

180 Appendix: Musical Examples

The image displays three musical examples, each consisting of a system of three staves (treble, alto, and bass clefs).
1. **Transition 1**: Labeled "Transition 1 - 1:03" and "8th Note = 16th Note". It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes, while the bass clef accompaniment consists of half notes.
2. **Transition 2a**: Labeled "Transition 2a - 1:15". It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of sixteenth notes, while the bass clef accompaniment consists of half notes.
3. **Transition 2b**: Labeled "Transition 2b - 1:08" and "16th Sextuplet = 16th Note". It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of a sextuplet of sixteenth notes, while the bass clef accompaniment consists of half notes.

EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

Appendix: Musical Examples 181



EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

182 Appendix: Musical Examples

Musical score for Example 183, measures 1-16. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

EBSCOhost - printed on 3/14/2023 11:06 AM via JYVASKYLAN YLIOPISTO - UNIVERSITY OF JYVASKYLA. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>

Appendix: Musical Examples 183

Musical score for Example 183, measures 17-24. This section is labeled "Coda (A)" and consists of eight measures. The notation is simpler than the previous section, featuring mostly quarter and eighth notes. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4.2 Pandeiron innovaattori Marcos Suzano

Marcos Suzanoa on kutsuttu pandeiron Jimi Hendrixiksi, joten pandeiron suhteen innovaatioiden tarkastelu on hyvä aloittaa hänestä. Suzano kiinnostui brasilialaisesta lyömäsoitinmusiikista seuraillessaan blocon eli lyömäsoittajien ryhmän samban soittamista Copacabanalla Riossa. He päättivät hankkia veljensä kanssa tarvittavat soittimet soittaakseen myös Copacabanalla. (Potts, 2012.)

Marcos ei ollut alun perin niin kiinnostunut pandeiron harjoittelemisesta ja se olikin viimeinen soitin minkä hän osti blocoonsa. Eräänä päivänä hän näki televisiossa Jorgeinho do Pandeiron ja innostui soittimesta. Hän soitti soitinta aluksi väärin päin aloittaen sambakuvion etusormilla vaikka perinteisesti se alkaa peukalolla. Tätä tyyliä, minkä hän kehitti vahingossa, hän kutsui inverted-tyyliksi eli käännytyksi. (Potts, 2012.) Joskus se, ettei tiedä miten soitinta soitetaan, voikin luoda vahingossa jotain uutta. Airto Moreira sanoikin, että aina ei kannata heti opetella soittamaan soitinta ”oikealla” tavalla. Kannattaa kokeilla ensin intuitiivisesti, jos sattuisi vaikka keksimään itse jotain, mitä ei ole vielä keksitty.

Marcos Suzano aloitti uransa soittamalla samba ja choro orkestereissa Rio de Janeiroissa 1980-luvulla. Saksonisti Paulo Mouran orkesterissa hän tutustui lyömäsoittaja Carlos Negreriosiin, jolta hän oppi Cabdomblé musiikista. Suzano virittää pandeiron matalalle, jotta voisi imitoida candomblén soolo-osassa olevan soittimen nimeltään *rum* eli isoimman rummun kuvioita. Tämän perinteisen samba/choro orkesterin jälkeen hän soitti kahdessa hieman progressiivisemmässä ja kokeellisemmässä orkesterissa *Nó em Pinga d’Água* (A Knot in a Drop of Water) ja *Aquarela Carioca* (Carioca Watercolor). (Potts, 2012.)

*Aquarela Carioca*ssa soittaessaan hän alkoi kultivoida omaa tyyliään ja yhdisteli candomblé rytmejä soittoonsa ja viritti pandeiron tarkoituksella matalalle imitoidakseen candomblén isointa soolo-osassa olevaa rum rumpua. Lisäksi hän alkoi käyttää pientä kondensaattorimikrofonia pandeiron alapuolella. Studioteknikko Denilson Campos rohkaisi Suzanoa kokeiluissaan ja sai hänet uskomaan, että matalalle viritettyä pandeiroa voisi käyttää studiossa. (Potts, 2012.)

Suzano alkoi myös tehdä soolouraa ja ensimmäinen julkaisunsa Sambatown näki päivänvalon vuonna 1996. Levyn studioteknikko Jim Ball vakuutti Suzanon taltioimallaan pandeiron äänellään ja tällä levyllä kuultiin muokkaamatonta puhdasta ääntä tältä osin. Seuraavilla levyillä Flash ja Atarashii Suzano heittäytyi hieman kokeellisemmaksi, käyttäen efektipedaa- leita ja filtteritä muokatakseen pandeiron akustista ääntä välillä jopa täysin tunnistamattomaksi ja saaden pandeiron kuulostamaan elektroniselta soittimelta. (Potts, 2012.)

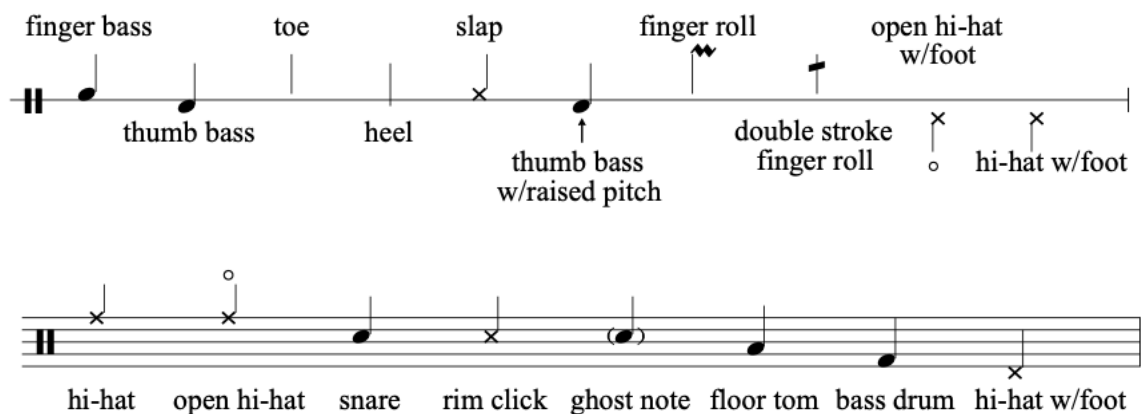
Leninen Olho de peixe albumi, jolla hän soittaa, toi brasilialaiset lyömäsoittimet takaisin brasilialaisen popmusiikin keskiöön. Brasilialainen nuoriso oli löytänyt globaalin pop/rock musiikin ja brasilialaiset lyömäsoittimet olivat ikään kuin unohtuneet sikäläisestä pop-musiikista. Suzano käyttääkin levyllä pandeiroa kuin rumpusetiä. Hän on kokeillut digitaalisen äänittämisen vakiinnuttua erilaisia äänitys ja livemiksaustekniikoita pandeiron kanssa. Hän on myös jäsen hänen oppilaansa Robert Saliman perustamassa Pandemônio pandeiro-orkesterissa. Marcosin ansioiksi voidaan laskea ainakin seuraavat asiat:

- toi perkussiot brasilialaisen pop-musiikin keskiöön
- käyttää perinteisiä paksuja nahkakalvoja pandeiroissaan
- viritti soittimet suhteellisen matalalle
- kehitti soittotyylin missä täydennetään musiikin sisäisiä aika-arvoja ja otti vaikutteita yoruba perinteen candomblé uskonnossa käytetyistä rummuista
- kehitti soittotekniikan mikä sopii tyylillisesti afroidiomiin
- teki paljon yhteistyötä ääniteknikoiden kanssa
- kehitti cajon-minisettejä kollegoidensa kanssa
- toi vaikutteita kansainvälisistä tyyleistä
- kokeili uutta musiikkiteknologiaa etsiessään uusia timbrejä, tekstuureja ja grooveja

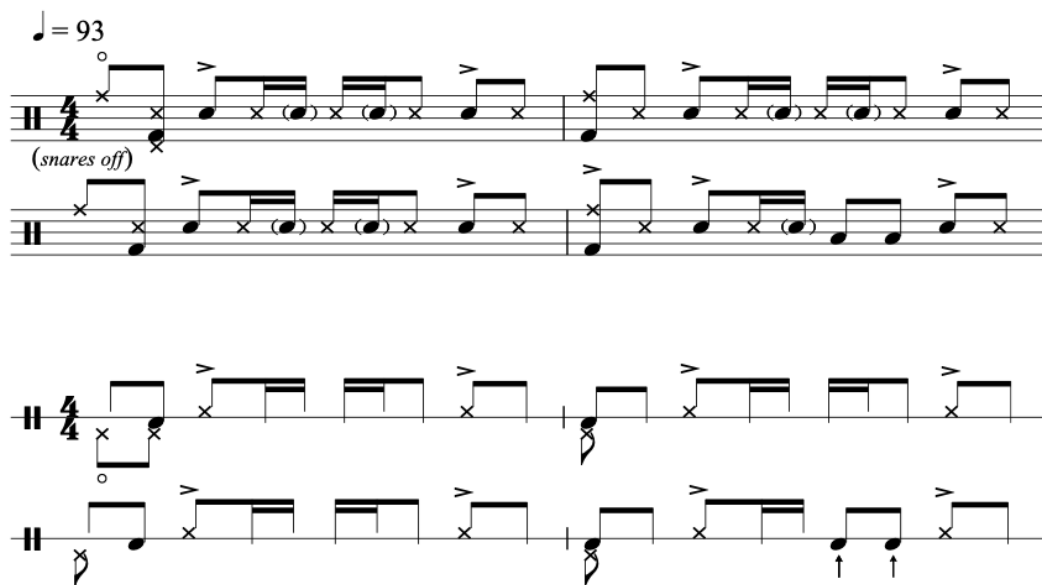
Marcos on sitä sukupolvea, että musiikin digitaalinen tallentaminen oli hänen aikanaan normi. Tämä taas toi uusia mahdollisuuksia äänen käsittelyyn ja helpotuksia studio-työskentelyyn. (Moehn, 2009.)

Moehnin artikkelissa korostetaan lyömäsoitinten osaa pelkkänä mausteena ja afrokuubalaisten lyömäsoitinten olleen alan standardi, brasilialaisten lyömäsoitinten loistaessa poissaolollaan. Olha de peixe levy lopetti tämän ja toi brasilialaiset lyömäsoittimet takaisin

musiikin keskiöön. Hänestä alettiin puhua miehenä, joka muutti soitollaan pandeirosta rumpusetin. Marcos Suzano soittaa myös cajonia, tablaa ja congarumpuja, mutta hänen nimensä on lähes synonyymi pandeironle, joten listataan hänet pandeiron soittajana. (Moehn, 2009.)



KUVIO 29. Pandeiron ja rumpusetin nuotinnosavain (Moehn, 2009)



KUVIO 30. Africa kappaleen rumpusetitranskriptio ja Suzanon pandeirosovitus (Moehn, 2009).

4.3 Useiden lyömäsoitinten taitajat

4.3.1 Airtto Moreira

Airtto Moreiran ansiot lyömäsoittajana ovat kiistattomat. Hänet on äänestetty parhaaksi lyömäsoittajaksi Down Beat lehden lukijäänestyksessä vuosien 1975 ja 1982 välillä ja

vielä hiljattain vuonna 1993. Vuonna 2002 hän sai Brasilian silloiselta presidentiltä vaimonsa kanssa erään Brasilian korkeimman palkinnon nimeltään ”Order of Rio Branco”.

Airto syntyi Itaiópolisissa ja kasvoi nuoruutensa kansanparantaja vanhempiansa parissa Curitiba ja São Paulossa. Hän alkoi ammattilaiseksi jo nuorena ja ensimmäinen yhtye, josta hänet tunnetaan, oli Sambalanço Trio ja Hermeto Pascoalin Quarteto Novo. Näiden jälkeen hän muutti Los Angelesiin, koska Brasilian poliittinen ja taloudellinen tilanne olisi voinut olla parempi. Yhdysvalloissa hänen mentorinaan toimi Moacir Santos. Hän alkoi soittaa tunnettujen jazzmuusikoiden, kuten Walter Bookerin, Joe Zawinulin ja Miles Davisin kanssa. Milesin kanssa kaksi vuotta soitettuaan hän liittyi Weather Reportiin soittaen yhtyeen ensi levyllä. (Gillette, 2021, s. 44.)

Airto muutti Itaiópolisista Curitibaan 1955 missä hän aloitti uransa laulajana lyömäsoittajana ja rumpalina. 1960-luvulla hän muutti São Pauloön ja alkoi esiintyä klubeilla rumpalina saavuttaen tunnettavuutta Sambalanço Trion levytyksillä pianisti Cezar Carmago Marianon ja haitarinoittaja Humberto Clayerin kanssa. Tässä yhtyeessä Airto kehitti samba-jazz sanavarastoaan ja levytti neljä albumia. Hän äänitti samba-jazzia myös Raul de Souza'n kanssa rivimuusikkona. Tyylillisesti Airto on lähellä Edison Machadoa ollen interaktiivinen yhtyeen kanssa pitäen ride-symbaalia keskeisimmän osana samba rytmikuvioitaan. (Gomes, 2019, s. 14-17.)

Vuonna 1966 Geraldo Vandré kysyi Airtoa kokoamaan muusikoita kiertueelleen. Tähän aikaan Airto soitti Trio Novon kanssa ja kutsui Hermeto Pascoalin liittymään trioonsa kiertueelle, joka myöhemmin tunnettiin nimellä Quarteto Novo. Yhtye levytti vain yhden albumin ennen Airton muuttoa Yhdysvaltoihin. Kuitenkin tämä yhtye oli yksi tärkeimmistä yhtyeistä artistisesti hänen urallaan. Tällä levyllä hän soitti lyömäsoittimia enemmän kuin rumpusetiä usein yhdistäen molemmat. Hän piti levyttäessään rumpusetinsä vieressä kahta pandeiroa, caxixia, woodblockeja ja triangelia. Tällä levyllä ei ole päällekkäisäänityksiä ja hänen siirtymänsä rumpusetistä kansanmusiikkisoittimiin voi kuulla selvästi. Hän soitti rumpusetiä vain kolmella kappaleella (Sintese, Misturada ja Vim de Sant' Ana) tällä levyllä. (Gomes, 2019, s.14-17.)

Vuonna 1968 hän muutti Yhdysvaltoihin, missä hän saavutti paikkansa jazzskenessä lähinnä kyvyllään soittaa lyömäsoittimia tässä kontekstissa. Hän asui noin kaksi vuotta

Los Angelesissa ja muutti sitten New Yorkiin missä hänen uransa Amerikassa eteni vauhdilla. Hän asui basisti Walter Brooks asunnossa, missä hänellä oli mahdollisuus soittaa Cannonball Adderleyn, Thelonious Monkin ja Joe Zawinulin kanssa. Airta tapasi Miles Davisin vuonna 1969 ja liittyi hänen orkesterinsa soittamaan lyömäsoittimia ikonisella Bitches Brew albumilla. Tämän jälkeen hänen soolouransa alkoi ja hän on levyttänyt yli 40 albumia. (Gomes, 2019, s.14-17.)

Airta Moreirasta on melko paljon akateemista kirjallisuutta. Erityisen ansiokkaana pidän Gilletten väitöskirjaa hänen ansioistaan lyömäsoitinten tuomisessa fuusiojazziin 1970-luvulla. Tässä väitöskirjassa on lukuisia transkriptioita hänen lyömäsoitintyöskentelystään. Tässä väitöskirjassa ei tosin ole transkriptioita Weather Reportin ensi CDltä, mutta Chick Corean Light as a Featheriltä ja Miles Davisin useammalta levyltä transkriptioita kyllä löytyy.

Samoin on asian laita McDermottin väitöskirjan osalta. Weather Report transkriptiot loistavat poissaolollaan. Sen sijaan tämä tutkimus osoittaa hyvin Airton kyvyt musiikillisena innovaattorina. Erityisen ansiokkaasti tässä väitöskirjassa on jaoteltu Airton soitto komppaukseen ja soolomateriaaliin. Komppaus on jaettu vielä neljään osaan: 1) lineaarinen komppaus 2) polyrytmisen orkestraatio 3) rytmisen symmetria ”odd-time” tahtilajeissa 4) tyyllinen dualismi. Soolomateriaalissa jako on tehty 1) batucadan orkestraatioon 2) 7/4-tahtilajin soiton rytmiseen jännitteeseen ja sen purkamiseen. (McDermott, 2016, s. 27.)

Myöskään Gomesin maisteritutkielmassa ei ole suoranaisesti Airton Weather Report ajalta transkriptioita, mutta se on muuten erinomainen tutkielma Airton tyyllillisistä ratkaisuksista baião-, frevo- ja maracatu-musiikin soittamisen rumpusetillä suhteen. (Gomes Maia Tome Pimentel, L. 2019.) Nämä kolme tutkielmaa ovatkin hyvä lähtökohta mielestäni Airton soittoon tutustumiseen. Ne sisältävät transkriptioita keskeisiltä yhtyeiltä, joissa Airta on soittanut. Weather Reportin suhteen akateemisessa kirjallisuudessa on aukko.

Airtolla on Gilletten mukaan useita rooleja yhtyeessä. Yksi niistä on hänen mukaansa ns. cuica-puhe ja vuorovaikutus kysymys-vastaus -tyyliin muiden soittajien kanssa.



KUVIO 31. Cuíca-puhe Milesin taustalla (Gillette, 2021, s. 85-92).

Eräs yleinen asia, mitä Airto soitti erityisesti Milesin trumpetin taustalla, mielellään oli tämä niin sanottu Cuíca-puhe. Cuícan ääni sopi värinsä puolesta trumpetin kanssa käytettäväksi. Ensimmäisiä kertoja Airto käytti tämän kaltaisia ideoita Bitches Brewn Great Expectations sessioissa vuodelta 1969. Nämä kaksi transkriptiota ovat kuitenkin Sivad kappaleelta Live Evil levyltä. Airto vaihtaa heti Milesin soolon alkaessa caixixeihin ja vaihtaa cuícan pariin soolon kehittyessä. (Gillette, 2021, s. 85-92.)



KUVIO 32. Cuíca-puhe Jarretin taustalla (Gillette, 2021, s. 85-92).

Soolon kehittyessä, Milesin lopettaessa pidemmän fraasin, Airto ja Keith Jarrett soittavat samanlaisen rytmikuvion samaan aikaan. (Gillette, P. 2021, s. 85-92).



KUVIO 33. Cuíca-puhe ja siihen yhdistetyt vokaalit (Gillette, 2021, s. 85-92).

Airto käyttää välillä ääntään soolojen taustalla tai niiden osana. Tässä esimerkissä hän painottaa cuícan ihmisäänen kaltaisuutta tuplaamalla cuícan omalla äänellään. Hän ikään kuin miettii ääneen musiikillisesti. Tätä samaa kysymys-vastaus-kuviota voi kuulla monilla kappaleilla, kuten esimerkiksi Honky Tonk take 5 kappaleelta Bitches Brew levyltä. (Gillette, 2021, s. 85-92.)

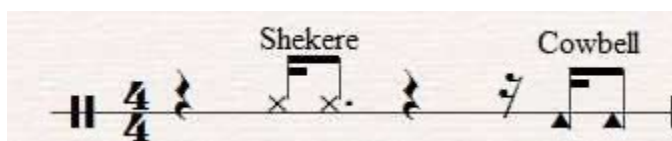
Airtolla on tapana myös täyttää tyhjiä tiloja musiikissa. Directions kappale on tästä Gilletten mukaan oiva esimerkki.



KUVIO 34. Ote Directions kappaleesta (Gillette, 2021, s. 92-94).

Sen sijaan, että Airto tuplaisi rummut hän soittaa offbeateille välittömästi ennen backbeatiä ja sen jälkeen luoden komposiittirytmien. Tästä tuli osa bändin kirjoittamatonta sopimusta sovituksissa Bitches Brew sekä I'ts About that Time kappaleissa. Monissa Bitches Brewn ostoissa DeJohnette irtoaa backbeatin soitosta pitkäksi aikaa niin Moreira alkaa soittaa niitä cuícalle ja vaihtaa takaisin offbeateihin kun rumpali palaa backbeatin soittamiseen. (Gillette, 2021, s. 92-94.)

Airto myös toimii komppaajan roolissa. Näissä hänen brasilialainen taustansa tulee selkeinten esiin. (Gillette, P. 2021, s. 103). Tosin näistä on tullut Milesin kanssa eniten sanomista. Miles totesikin tästä Airtolle ”soita musiikkia, älä mitään brasilialaisen musiikin tyyliä”.



KUVIO 35. Airton komppausmotiivit Live Evil, Disc 2 Track 3 “Inamorata and Narration” kappaleessa kohdassa 0:12 (88bpm) (Gillette, 2021, s. 104).

Tässä Airto korostaa funk-groovea soittamalla backbeatille sekä sen ympärillä. Kun Miles alkaa jälleen soittaa Airto lopettaa tämän kuvion soittamisen, soittaa pitkän tremolon ja alkaa soittaa seuraavanlaisesti. (Gillette, 2021, s. 104)

KUVIO 36. Live Evil, Disc 2 Track 3 “Inamorata and Narration” kohdassa 0:51 (88bpm) (Gillette, 2021, s. 104).

Moreira komppaa, kuten pianisti tai rumpali saattaisi tehdä soittamalla lyhyitä kommentteja ja hän vuorovaikuttaa solistin kanssa. Ensin hän peilaa Milesin pitkän nuotin tremololla lehmänkelloon. Milesin vaihtaessa rytmiseen staccatomaiseen fraasiin ja Moreira seuraa tähän kappaleen osaan vaihtelemalla lehmänkellon ja shekeren välillä. Davis ja Moreira osallistuvat kysymys vastaus -tyyliseen soittamiseen ensin lyhyillä väleillä ja viimeisen kolmen tahdin kohdalla pidempien fraasien kohdalla tyhjiä kohdissa käyttäen rytmisiä motiiveja, mitkä Davis keksii soittaa. (Gillette, 2021, s. 104-105.)

Airton yksi tärkeitä rooleja näiden lisäksi on hänen innovaationsa käyttää lyömäsoittimia väreinä ja ääniefekteinä. Hän on tarkka mitä soittaa ja erään keikan jälkeen Miles kysyi miksi Airtto ei soittanut niin Airtto vastasi, ettei ollut tilaa soittaa. Jos esimerkiksi basso-
taajuudet ovat täynnä, niin hän ei soita päälle sudroa tai muita matalataajuuksisia rumpuja. Jos taas korkeat taajuudet ovat yliedustettuina samalla äänenvärillä niin hän jättää silloin myöskin soittamatta. Tästä hän puhuu Rhythm of Colors soitonoppaassaan. (Moreira, 1994.)

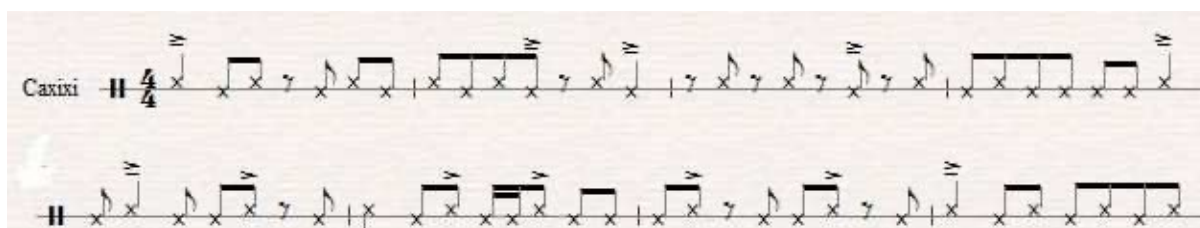
Kappaleen taitteiden merkkäminen on vielä yksi rooli mitä Airtto näyttelee. Tässä hän merkkää flexatonella, kun kappale siirtyy toiseen osaan. (Gillette, 2021, s. 112-113).

KUVIO 37. Airton taitteiden merkkäamista flexatonella (Gillette, 2021, s. 112-113).

Näiden lisäksi hän tietysti toimii solistina. Usein muu yhtye lopetti pikku hiljaa soittamisen ja Airtolla oli sitten oma soolopaikka. Eräs tällainen tilanne tapahtui Miles Davisin kanssa Isle of Wright konsertissa 1970-luvulla. Muu yhtye jättäytyi pois ja Miles katsoi Airttoa

osoittaen nyt olevan hänen soolonsa aika. Airtto soitti cúicalla soolon. Eurooppalaiset eivät olleet kuulleet aiemmin vastaavanlaista rumpua, joka puhuu, vingahtelee, itkee ja nauraa. (Gillette, P. 2021, s. 120-121.)

Usein kävi myös niin, että bändi jättäytyi pois ja jätti Moreiran soittamaan duoa solistin kanssa. "Funky Tonk" kappaleessa Moreira soittaa duona kosketinsoittaja Keith Jarrettin kanssa ja mukana on hienoa caxixi-soittoa mikä alkaa rubato-soolona, asettuu lopulta tempoon, ja Moreira pysyy tahdissa kaksinkertaisilla caxixeilla jatkuvasti vaihtuvilla rytmeillä Jarretille vastaten. (Gillette, P. 2021, s. 120-121.)



KUVIO 38. Caxixi soittoa kappaleessa Live Evil, Disc 2 Track 4 "Funky Tonk" 18:45 (159bpm) missä backbeat katoaa (Gillette, 2021, s. 120-121).

McDermott'n väitöskirjassa on hyviä esimerkkejä myös Airton solistisesta työkentelystä rumpusetillä. Seuraava transkriptio on Misturada kappaleesta kohdasta 00:49 Quarteto Novon albumilta, joka kantaa yhtyeen nimeä. (McDermott, 2004, s. 11).

The image displays a musical score for guitar, organized into eight systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/4. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 7/4. The first system (measures 1-2) features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 3-4) includes a measure with a '3' above the staff, indicating a triplet. The third system (measures 5-6) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 7-8) shows a more complex rhythmic pattern. The fifth system (measures 9-10) features a series of eighth notes with accents. The sixth system (measures 11-12) continues with eighth notes and accents. The seventh system (measures 13-14) includes a measure with a '13' above the staff, indicating a triplet. The eighth system (measures 15-16) concludes the piece with a final melodic phrase and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and performance markings like accents and breath marks.

19

21

23

25

27

29

31

33

35

flute enters...

KUVIO 39. Airton rumpusoolo Misturada kappaleessa (McDermott. 2015, s. 42-46).

Tämä soolo, joka oli ennennäkemätön nauhoitushetkellä, on ensimmäinen äänitys rumpusoolosta 7/8-tahtilajissa Brasiliassa. Airto paljasti ennen näkemättömiä ideoita, kuten samban käyttöä, kuten myös samba cruzadoa, xaxadoa ja baiãota. Dias on tehnyt samasta soolosta myös transkription ja analysoinut sitä. Hän tunnistaa Airton soitossa kolme motiivia, mitkä toistuvat. Alla olevassa kuvassa esitetään Airton soolon kahdeksan ensimmäistä tahtia, melodian fraasin (A) esittämisen ja toistamisen näkökulmasta, joka vastaa ensimmäistä jaksoa edeltänyttä melodiaa.

KUVIO 40. Motiivi "A" (Dias, 2013, s. 136-137).

Soolon tämän osan neljässä ensimmäisessä tahdissa Airtto käyttää perusideanaan samban 7/8-tahtilajin metriikkaa, mikä tekee selväksi tälle tyypille ominaisen osan. Tämä on samballe ominainen piirre, joka on johtaminen pikkurummulla yhdellä soittimella yhdellä kädellä (tässä tapauksessa oikealla) sekä rummuilla soitettujen variaatioiden kanssa toisella kädellä (vasemmalla) - kaikki tämä yhdistettynä merkintäkuvioon, joka on tässä tapauksessa "bumbo à dois" (Dias, 2013, s. 136-137.)

Soolon yhdeksäs tahti merkitsee fraasia vastaavan jakson alkua. (B), joka on esitetty kuvassa. (Dias, 2013, s. 138).

KUVIO 41. Motiivi "B" (Dias, 2013, s. 138).

Diasin mukaan Motiivi "B" siis edeltää sitä seuraavaa melodiaa. Tässä on mahdollista nähdä selkeämmin, kuinka Airto hyödyntää melodis-harmonista materiaalia rytmisen suunnittelun muutosten lisäksi myös melodian suhteen rakentaakseen soolonsa. (Dias, 2013, s. 139.)

Tahdissa 21 alkaa jakso, joka käsittää lauseen (C) osan "Misturada"-kappaleesta. Kuviossa esitetään Airton sävelkehityksen välinen suhde Airton soolon kehitykseen ja tämän kappaleen melodiseen osaan. (Dias, 2013, s. 142-143.)



KUVIO 42. Motiivi ”C” (Dias, 2013, s. 142-143).

Tästä lähtien Airto luopuu soolon yhdistämisestä tiettyihin rytmeihin. Tässä vaiheessa aiemmin mainittu lineaarinen toteutusmalli tulee vallitsevaksi. Toinen olennainen näkökohta Airton esityksessä tässä soolon osassa on forte-tempon poisjättäminen tahdeissa 22, 23 ja 24. Tämän jälkeen Airto ei enää käytä forte-tempoa. Tähän asti koko soolon metriikka oli selkeästi määritelty ensimmäisen puoliskon jatkuvalla merkinnällä. (Dias, 2013, s. 142-143.)



KUVIO 43. Airton lineaarista komppaamista 500 miles high kappaleessa (McDermott, 2015, s. 27).

Airton komppisoiton rumpusetillä voi jakaa kolmeen osaan; 1) käsien unisono-soittoon, missä oikea käsi soittaa perinteistä sambakuvioita vasemman soittaessa kaikki oikean käden nuotit tai osan niistä 2) jazz-sambaan, missä vasen käsi soittaa perinteistä rytmikuvioita oikean pysyessä staattisena sekä 3) lineaariseen soittoon, jossa kädet eivät soita samaan aikaan. Airton lineaarinen soitto on hieman vähäisempää. (McDermott 2015, s. 28.)



KUVIO 44. Edellä mainittujen kolmen eri komppaustyylin yhdistelyä Airton soitossa kappaleessa ”Igpay Atinlay” kohdassa 1:06-1:15 (McDermott 2015, s. 28).

Kädet ovat unisonossa tahdeissa 2,6,7 ja 8. Elementtejä jazz-sambasta voi löytää tahdistista 1 ja ylitettäessä tahtiviivaa tahtien 2 ja 3 välillä. Lineaarista soittoa taas voi löytää tahtien 2, 3 ja 5 jälkimmäisiltä tahdinpuoliskoilta. Airton komppauksen improvisatorisesta luonteesta johtuen nämä eri metodit ovat monesti kaikki käytettyjä kappaleen sisällä. (Mc Dermott, 2015, s. 28.)

”Samba song” rivakasta temmostaan johtuen käyttää lineaarista soittoa erityisesti näitä kolmea variaatiota.



KUVIO 45. Lineaarista soittoa ”Samba song” kappaleessa kohdista 1:32, 1:36 ja 1:46 (McDermott, 2015, s. 28).

Kappaleen ”Igpay Atinlay” B-osassa on lineaarista komppausta pääosassa tempon pitämisen funktiossa. Tässä kappaleessa on nyky jazz-samballe tyypillisempi bassorumpu ostinato-kuvio, joka on kolmannen surdon kuvio batucadassa. Tämä rumpurytmi on myös kappaleessa ”Enchendo O Latão” vispilöillä soitettuna. ”Igpay Atinlay” kappaleessa kohdassa 0:49 käsien soittokuvio on rakennettu bassorummun ympärille ja vasen käsi soittaa enimmäkseen ”ghost”-nuotteja virvelirummulla. (McDermott 2015, s. 28.)



KUVA 1. Airton lyömäsoitinsetti

Yllä kuva Aito Moreiran lyömäsoitinsetistä Euroopan kiertueelta. Vasemmalla voimme nähdä surdon, sen jälkeen timbalesit, woodblockeja, lehmänkelloja, pari erilaista pikkusymbaalia, marakassit, caxixit ja niin edelleen. Airton soittofilosofiaa voi lukea muun muassa hänen *Rhythm of Colors* kirjastaan tai katsoa samannimisestä opetusvideosta tarkemmin, miten hän toteuttaa sitä.

4.3.2 Dom Um Romão

Faveryn työ on suorassa yhteydessä kaikkiin näihin jo tehtyihin tutkimuksiin. Merkittäviä jo tutkittuja rumpaleita ovat Luciano Perrone (1908-2001), Airo Moreira (1941), Edison Machado (1934-1990), Milton Banana (1935-1998), João Batista Pimentel (1930), joka tunnetaan paremmin nimellä Juquinha, Hélcio Milito (1931-2014), Oscar Bolão (1954) ja Márcio Bahia (1958). Rumpali ja lyömäsoittaja Dom Um Romão (1925-2005) esiintymisestä ei kuitenkaan oltu tähän tutkimukseen mennessä tehty systemaattista tutkimusta, mikä luo aukon siihen rumpaliryhmään, johon Romão kuuluu ja joka kuului "brasilialaisen rummutuksen toiseen sukupolveen" (Favery, 2018, s. 114-116.)

Idiomaattisesti sanottuna bateriassa yksi tärkeimmistä esitystavoista, joka erottui ensimmäisen sukupolven brasilialaisen baterian nykyisestä musiikillisesta käytännöstä - tarkemmin sanottuna samban johtamisesta - oli "pratolle" annettu tehtävä. Baterian teknisessä mielessä muutokset alkoivat seuraavissa vaiheissa. Teknisesti rummuissa muutokset alkoivat tapahtua juuri silloin, kun "prato" alkoi soittaa rytmisesti johtaen sambassa, ja siitä lähtien sille tuli suuri vastuu tahdinpidosta kollektiivisen musisoinnin yhteydessä, samoin kuin rumpalista itsestään hänen suhteessaan soittimeen. Tässä yhteydessä voidaan korostaa myös toista näkökohtaa: "symbaali" vakiinnutti asemansa rumpujen, pikkurummun, bassorummun ja symbaalien rytmisessä toiminnassa, kun sitä käytettiin rumpujen, pikkurummun, bassorummun ja symbaalien kanssa, fraseologisen toiminnan ylläpitävänä ja yhdistävänä elementtinä. Tällainen esitysmenettely on juuri se kohta, jossa on tapahtunut muutos verrattuna ensimmäisen sukupolven rumpaleihin (vuoteen 1950 asti), joissa rytmin johtaminen tapahtui pääasiassa pikkurummulla ja rummuilla (samba batucado), sillä rumpujen "prato" oli vain konventioiden signaloimiseen eikä rytmin johtamiseen käytetty väline. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Dom Um Romão, jolla oli vakiintunut ura Rio de Janeirossa, jossa hän syntyi ja kasvoi ja jossa hän esiintyi ammattimaisesti 40-vuotiaaksi asti, osallistui bossa nova- ja sambajazz-musiikkiliikkeisiin 1960-luvulla ja toimi jatkuvasti Beco das Garrafasissa, joka oli näiden kahden musiikkityylin harjoittelun tyyssija. Vuonna 1965, kun Brasiliassa alkoi sotilasdiktatuuri, Romão muutti lopullisesti Yhdysvaltoihin. Ulkomailla hän oli yksi niistä brasilialaisista rumpaleista, jotka levyttivät eniten albumeita. Hänet ohitti määrällisesti vain Airto Moreira, joka myös muutti Yhdysvaltoihin vuonna 1968. 1970-luvun lopulla Romão muutti Sveitsiin, mutta piti vielä jonkin aikaa yllä suhteita Yhdysvaltoihin ja jätti Black Beans -studionsa New Jerseyssä aktiiviseksi. Vuonna 1999 Romão kiersi Brasiliassa, piti konsertteja ja työpajoja, haastatteli lehtiä ja televisiota ja levytti vielä kolme kirjailijalevyä karibialaisen tuottajan Arnaldo DeSouteiron kanssa ennen kuin hän kuoli 79-vuotiaana 26. heinäkuuta 2005 Rio de Janeirossa, viikkoa ennen 80-vuotispäiväänsä. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Dom Um Romão levytti 60-luvulla tunnettujen muusikoiden ja laulajien kanssa sekä brasilialaisten että amerikkalaisten, kuten Antônio Carlos Jobim, Frank Sinatra, Dorival Caymmi, Herbie Mann, Stan Getz, Sergio Mendes, Tony Bennet, João Donato, Eumir Deodato, Cannonbal Aderley, J.T. Meirelles, Jorge Ben, Elizete Cardoso ja Astrud Gilberto. Pelkästään hänen diskografiansa akkreditoisi hänet tutkivaan tarkasteluun hänen tiheässä ja eklektisessä

työssään. Hän oli rumpali, joka osallistui tärkeisiin musiikillisiin liikkeisiin sekä Brasiliassa että Yhdysvalloissa, mikä antaa hänelle suuren edustavuuden arvon musiikkimaailmassa. Näistä tärkeimpiä olivat: 1) hän oli aikalainen samban vakiinnuttamisessa kansallisen identiteetin musiikkikieleksi 1930- ja 1940-luvuilla 2) hän osallistui bossa novan rytmijohtokuvioiden kehittämiseen rummuilla (Milton Bananan ja Juquinhan rinnalla) osallistumalla tärkeisiin äänitteisiin, painottuen Elizete Cardoson albumiin *Canção do Amor Demais* (1958), kappaleella *Chega de Saudade* João Gilberton rinnalla (albumia, jota musiikkikriitikot ja -tutkijat pitävät bossa novan liikkeen esiasteena Brasiliassa); 3) hän osallistui Carnegie Hallissa (New York) järjestettyyn merkittävään Bossa Nova -festivaaliin vuonna 1962 pianisti Sergio Mendesin Bossa Rio -sextetin kanssa, jolloin bossa nova valloitti amerikkalaiset ja myöhemmin koko maailman rikkoen brasilialaisen musiikin alueelliset rajat niin kuin ei koskaan aiemmin ollut tapahtunut. 4) hän oli yksi Beco das Garrafas -yhtyeen aktiivisimmista rumpaleista ja osallistui suoraan bossa novan rinnalla kulkeneen tyylin, sambajazzin, vakiinnuttamiseen 1960-luvulla, (mikä on yksi niistä näkökohdista, joita tämä tutkimus tuo keskusteluun; 5) Romão osallistui pohjoisamerikkalaisen musiikin fuusioliikkeen alkuvaiheeseen yhden tärkeimmän ryhmän Weather Reportin jäsenenä, korvaten Airto Moreiran, joka oli levyttänyt yhtyeen ensimmäisen albumin, otti paikkansa ryhmässä lyömäsoittajana ja pysyi vuoteen 1976 asti, jolloin hän levytti neljä albumia, yhden live- ja kolme studioalbumia. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Airton musiikillinen historia oli laadullisesti ja määrällisesti rikas, mutta Romão meni vielä pidemmälle ja oli Airto Moreiran ohella yksi niistä, jotka toivat berimbaun ja muut käsillä soitettavat lyömäsoittimet jazzin yhteyteen Yhdysvalloissa, tarkemmin sanottuna fuusioon 1970-luvulla. Airto Moreira itse myönsi *Modern Drummer* -lehden haastattelussa saaneensa vaikutteita Dom Um Romãolta. Romãoon tunnistettavat erityispiirteet ovat: 1) "raspadeira" ja 2) vasemman käden rytmien toiminta, jota noudatetaan temaattisessa ekspositiossa ja improvisoinnissa. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Raspadeira on muusikoiden itsensä antama suosittu nimi, joka viittaa siihen, että soittaminen tapahtuu "raapimalla". Teknisesti se koostuu rummun reunalla olevasta appogiaturasta, jonka päänuotti soitetaan pikkurummun reunalla. Äänitehoste on samankaltainen ja muistuttaa sambakoulun tamburiinia, kun sitä soitetaan. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Yleisesti ottaen rummut ja symbaalit ovat perusosia, jotka yhdessä muodostavat nykyisin rumpusetiksi kutsutun soittimen. Jazzin ja brasilialaisen musiikin vakiorumpujen kokoonpano vaihtelee yleensä seitsemästä kahdeksaan osaan: yksi tai kaksi rumpua, jotka on tavallisesti asennettu bassorummun päälle; bassorumpu, joka on tuettu "lattialle"; "lattia"-tomi (jota kutsutaan Brasiliassa tavallisesti "surdoksi"). virvelirumpu (matalampi rumpu), jossa on matto, jossa metallilangat ovat kosketuksissa kalvoon; hi-hat "pari" (kaksi symbaalia, jotka on asetettu vastakkaisiin suuntiin hi-hat telineeseen); "atakki" tai crash-symbaali, ja rytmisen "ajo" tai ride-symbaali. Tällaisella rumpukokoonpanon kokoonpanolla meillä on laaja äänimahdollisuuksien kirjo, jotka voidaan tuottaa rumpukaluston muodostavien osien eri pinnoilla. Meillä on ääniä, jotka tulevat rumpujen eri osista yhdistettynä erilaisiin tekniikoihin äänien saamiseksi: 1) symbaalin reunaan, pintaan (runkoon) tai kupuun kohdistuvat lyönnit tai painallukset, jotka soitetaan rumpukepin kärjellä tai varrella tai raaputtamalla rumpukepin kärkeä symbaalien pintaan. 2) rumpujen (diskantti- ja lattiarumpu) lyöntipainallukset, joissa rumpukepillä lyödään rumpukalvoa tai suoraan rumpukalvon reunaa, tai jopa rumpukalvon päälle tuetulla kädellä, kun kosketus kohdistuu rumpukalvon reunaan (kanttilyönti). Lisäksi ovat lyömäsoittimet, joissa rumpukepin runko osuu suoraan rummun kalvoon (rimshotin kanssa tai ilman sitä) tai sen vanteeseen, tai rummun kalvoon tukeutuvalla kädellä, jolloin rumpukepin varsi osuu vanteeseen. Perinteisistä esitystavoista huolimatta meillä on useita mahdollisuuksia saada aikaan erillisiä sointivaihteita, ja tämä kuva voi vielä vahvistua, kun siihen sisällytetään epätavanomaisia esitystekniikoita, jotka luovat uusia mahdollisuuksia äänitekstuurien muodostamiseen. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Amerikkalainen rumpali ja tutkija Terry O'Mahoney listasi kirjassaan *Motivic Drumset Soloing* erityyppisiä mahdollisia rumpujen esitysmenettelyjä, joita hän kutsui "erikoistehosteiksi" ja jotka liittyvät epätavanomaisiin tekniikoihin, joilla saadaan aikaan tiettyjä äänitekstuureja instrumentissa. O'Mahoneyn "erikoistehosteista" eli tekniikoista, joita pidetään laajennettuina tälle soittimelle, on tunnistettavissa Dom Um Romãon yleisimmin käyttämät ja hänen esitykselleen ominaiset esimerkit. Nämä ovat: 1) rumpukapulan asettaminen kärki rummun kalvon päälle, painaminen sitä vasten ja kosketuksen suorittaminen vastakkaisella kädellä kalvon päälle painetun rumpukapulan päällä. 2) menettely, jossa rumpukapulan kärjellä toisen rummun kalvon päälle painetun käden painetta lisätään tai vähennetään, kun toisella kädellä suoritetaan kosketus kalvoon napauttamalla, jolloin saadaan erikorkuisia nuotteja kalvoon kohdistuvan paineen mukaan. 3) rumpukepin painaminen rummun kalvoa vasten ennen tai jälkeen koputuksen, mikä edistää äänen vaimenemista tai "kuivaa" ääntä, joka on lyhytkestoinen. 4) lyöminen rumpujen vanteisiin lyhytkestoisen ja metallisen äänen saamiseksi

Splash-efektin synty: Hi-hat-telineeseen kiinnitettyjen symbaalien suljetusta asennosta suoritetaan poljinta painavan jalan avulla liike nostamalla ensin kantapäätä ja pitämällä samalla painetta yllä jalan etuosassa, jolloin myös varpaat otetaan mukaan, ja seuraavassa vaiheessa välittömästi laskemalla kantapäätä polkimen päälle vähentämällä jalkojen painoa sen etuosaan menettämättä kosketusta siihen. Tämä liike muistuttaa amerikkalaista steppitanssiliikettä, jossa jalat koskettavat lattiaa kantapäätänsä ja varpaidensa avulla. Tällä äänen keskoa ohjataan sen paineen avulla, jonka jalat kohdistavat symbaalitelineen polkimen kärkeen. Amerikkalaiset kutsuvat tätä esitysmenetelmää rumpujen yhteydessä splashiksi tai klassisen musiikin ympäristössä "chokeksi". Nämä yllä kuvatut tekniikat raspadeira-kosketus mukaan lukien saavat aikaan sen, mitä tutkijat Stanyec ja Oliveira määrittivät "siirtymävaiheen" ääniksi, joiden mukaan kukin instrumentti voi "huomattavimpien ja kuultavissa olevien sointivivahteidensa lisäksi tuottaa myös rinnakkaisia sointivivahteita.". Näitä siirtymä-ääniä ovat "nak-sahdukset", joita tuottavat surdon baqueta, pandeiron helistimet, käsillä lyöminen soittimen telineiden jalkoihin, kuten "repique de mão" ja "tantã" esittäjät tekevät. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Esimerkki "raspadeiran" esiintymisestä Romãon idiomaattisessa tyyliässä, on Roberto Menescalin ja Ronaldo Bôscolin laulu Telefone, joka on Dom Um -albumin (1964), Dom Um Romãon uran ensimmäisen sooloalbumin, avauskappale. Telefone on samba, jonka keski-tempo on noin 100 bpm, ja sen muodollinen rakenne on seuraava: (johdanto) 10 tahtia, (A) 12 tahtia, (A') 8 tahtia, (B) 10 tahtia, (silta) 4 tahtia, (C) 20 tahtia (rumpuimprovisaatio), (B) 8 tahtia, (A) 8 tahtia (teema 4 tahtia + 4 tahtia rumpuimprovisaatiota), (B) 10 tahtia ja loppu. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Telefone-kappaleen analyysissä a priori-kriteerinä oli sen jakaminen osiin. Ongelmana on se, että tämä jako suurempiin osiin ei ota huomioon kaikkea Telefoneissa esiintyvää monimutkaista hahmottamista. Melodinen välisoitto toimii eräänlaisena retransitiona eli siirtymänä jo aiemmin esitettyyn materiaaliin, tai Schönbergin teoksessa Fundamentals of Music Composition (2008, 3. painos) esittämän määritelmän mukaan: retransitions are "small connective segments that act as bridges or as distancing elements of the two parts [A and B]". (Kohta edustaa interludea, mutta se on itse asiassa siirtymä A:n paluuseen eli retransitio. Tärkeimpiä retransitioita ovat ne, jotka tapahtuvat kehittelyn lopussa, ja niinpä voisimme pitää rumpusooloa eräänlaisena kehittelynä, joka oli aikakaudelle varsin erilainen. Toinen huomioon otettava seikka kappaleessa koskee B-osan alkua: se antaa meille itse asiassa vaikutelman, että se alkaa 2. talosta, mikä vahvistetaan kappaleen lopussa, myös osassa "Finale", jossa toistetaan

2. talosta (eli kappaleen lopussa Finale alkaisi edelleen A:n sisällä). Mielenkiintoista on, että klassisessa binäärirakenteessa osa (A) ei ole koskaan suurempi kuin osa (B), voi kuitenkin olla suurempi kuin osa (A), jolloin kyseessä olisi muodollinen luokittelu shoenbergiläisen analyysin perusteella epäsymmetrinen binäärinen Telefone. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Telefone muistuttaa meitä innovatiivisesta näkökohdasta verrattuna siihen aikaan, jolloin se äänitettiin (1964). On myös syytä huomata, että tämä kappale kuuluu rumpalin debyyttisooloalbumin ohjelmistoon, mikä on epätavallista 60-luvun Brasiliassa. Ainoa soitin, joka improvisoi Telefone-kappaleessa, oli nimenomaan rummut, ja se esiintyi kahtena erillisenä hetkenä: ensin teeman esittämisen jälkeen 16 tahdin soolossa, ja toisen kerran teeman jatkuessa, tällä kertaa lyhyellä improvisaatiolla, joka toteutettiin vain neljässä tahdissa. (Favery, 2018, s. 114-116.)

Lähes kaikissa Telefonen osissa on käytössä "raspadeira" eli suomeksi "kaapimis tai raapimis"-tekniikka. Löysimme "raspadeira"-tekniikan esiintymisen kaikissa tahdeissa, kuten alla olevassa kuviossa 46 esitetty transkriptio paljastaa:

KUVIO 46. Dom Um Romãon "raspadeiran" käyttöä kappaleen Telefone introssa (Favery, 2018, s. 114-116).

"Raspadeira" suoritettiin Romãon vasemmalla kädellä, kun taas hänen oikea käntensä ja molemmat jalkansa soittivat pääasiassa vakaata pohjaa samban perinteisen rytmikuvion suorittamiseen rummuilla, jatkuvilla kuudestoistaosanuoteilla symbaalilla (oikea käsi), bassorummun (oikea jalka) jakamisella ensimmäisellä ja neljännellä puolivartalolla lyönnin alaosastolla, joka vaihtelee vain tahdeissa, joissa on aksentteja tutti-äänissä. Vastamelodioissa havaittu hi-hat-merkintä (vasen jalka) esiintyi melkein kaikissa tahtien tempoissa, ja se vaihteli

samalla tavalla kuin bassorummun merkintä, toisin sanoen tahdeissa, joissa aksentti oli tutti-iskuilla. Kuvassa 23 punaisella korostetut laatikot osoittavat koko johdannon ajan merkin tutti-merkissä tehtyjen varhaisten konventioiden esiintymisen dynaamisella "ff" (fortissimo), joka havaittiin heti laulun alussa, ja tahdeissa: 2-7 sekä tahdissa 10, kaikki "raspadeiran" esiintymiset harjoitettiin aina toisen tahdin neljännessä puolittaisessa tahdissa. Romão korosti melodiaa aksentoiden tutti-iskuja, luoden unisono-kosketuksen dynaamiseen "ff" tiheään rakenteeseen, joka koostuu symbaalista, pikkurummusta ja bassorummusta, mikä toteutetaan sopusoinnussa vahvan dynamiikan suhteen, jota sävellys vaati. (Favery, 2018, s. 114-116.)

4.3.3 Jabu Morales

Jabu Moralesin sisko on Aline Morales, joka oli Toronton vakiintuneen ja menestyksekkään teatterin taiteellinen johtaja. Nunca Antes Maracatu taas toimi afrobrasilialaisen lyömäsoitinyhtyeen (Never Before Maracatu) johtajana. Ryhmän jäsenet ja heidän ystävänsä muodostavat tiiviin sosiaalisen verkoston, joka koostuu pääasiassa parikymppisistä nuorista, jotka ovat kotoisin eri maista, kuten Kanadasta, Brasiliasta ja muista Latalaisen Amerikan maista. Kun Alinen siskot tulevat Torontoon, Nunca Antes Maracatu ja sen lähipiiri käyttävät mielellään hyväkseen heidän välittämäänsä taitoja. (Pravaz, N. 2013.)

Jabu Morales soittaa tabour de crioula tyylistä musiikkia. Tambor de crioula tunnetaan Brasiliassa eräänlaisena leikkinä (brincadeira), joka on alkuperäisin Koillis-Brasiliasta, tarkemmin sanottuna Maranhão sisämaasta. Tambor, kuten sitä yleisesti kutsutaan, on ainutlaatuinen kulttuurimuoto afrobrasilialaisten lyömäsoittimiin perustuvien polyrytmien ja tanssien laajassa perheessä, ja sille on ominaista sen humoristinen, leikkisä ja improvisoiva luonne. Osallistujat jakautuvat tanssijoihin (yleensä naispuolisiin), joita kutsutaan coreiraksi, ja rumpujen soittajiin, jotka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ovat enimmäkseen miehiä. (Pravaz, N. 2013.)

Huomasin Jabu Moralesin opetustyyliä artikkelin perusteella paljon yhtymäkohtia capoeiraan. Hän esimerkiksi painottaa, että ringistä poistuminen kesken vie energiaa muilta. Myös yleinen ongelma kieltä osaamattomien kanssalaulajien kanssa on usein se, että kieltä äidinkielenään osaavat joutuvat käytännössä laulamaan koko ajan ja tämä on ringin kokonaisenergian kannalta ongelmallista. Lyömäsoitinten maailma on miehinen ympäristö osit-

tain uskonnollisistakin syistä, mutta muutoksen tuulet ovat puhaltaneet jo pitkään ja jopa uskonnolliset yhteisöt alkavat olla sallivampia naislyömäsoittajien suhteen. Jabu yhdistelee musiikissaan bahialaista kulttuuria erilaiseen nykymusiikkiin innovatiivisesti, joten pitäisin häntä omanlaisenaan musikaalisena innovaattorina.

4.3.4 Aukkoja akateemisessa tutkimuksessa

Akateemista tutkimusta brasilialaisten lyömäsoitinten soittajien suhteen on jokseenkin suppeasti. Esimerkiksi Paulinho da Costasta en löytänyt lainkaan julkaisuja. Hän on kuitenkin yksi eniten levyttäneistä useiden lyömäsoittimien soittajista maailmassa. Hän soitti muun muassa Thriller levyllä, mutta jostain syystä tätä musiikkia ei ole otettu tutkimuskohdeksi lyömäsoitinten osalta. Sama ilmiö on Weather Reportin kohdalla. Vaikka maineikkaita lyömäsoittajia on soittanut tässä yhtyeessä kosolti, niin akateeminen kirjallisuus heistä lähes kokonaan loistaa poissaolollaan. Paulinho da Costan kohdalla syy voisi olla se, että populaarimusiikkia ja etenkin lyömäsoittajia ei ehkä oteta akatemiolla jostain syystä niin vakavasti, mutta millä taas selittyy maineikkaan fuusiojazzin pioneeri-yhtyeen Weather Reportin lyömäsoittajista puuttuva akateeminen kirjallisuus? Jabu Moralesista löytyi artikkeli, mutta ilman transkriptioita. Hän on yksi harvoista naisista, jotka soittavat tambour de criolaa eli Maranhão:n osavaltiota tulevaa lyömäsoitinmusiikkia. Brasilialaisista naislyömäsoittajista soisi tehtävän samanlaisia väitöskirjatasoisia julkaisuja, sillä he ovat äärimmäisen taitavia lyömäsoittajia, kuten esimerkiksi Jabu Morales. Rumpujen soitto on perinteisesti nähty miesten lajina etenkin uskonnollisissa rituaaleissa, mutta viimeaikoina tämä on alkanut käsittääkseni hieman muuttua.

4.4 Rumpusetin soittamisen pioneerit

Eräs syy, mikä mahdollisti siirtymän rumpusetin käyttöön brasilialaisessa kulttuurissa, oli muusikoiden tuttuus rumpusetin osien kanssa. Virvelirumpu, bassorumpu ja symbaalit eivät olleet pelkästään armeijan soittokuntien musiikissa läsnä vaan myös samban ja muiden kansanmusiikin lyömäsoittajien kokoonpanoissa Brasiliassa. Esimerkiksi tarol muis-tutti virvelirumpua, bassorumpu ja tomit olivat kuin surdoja tai alfaiaseja. Kaikki nämä rummut ovat käytössä sambassa ja maracatussa. Rumpusetti siis edusti entuudestaan tuttuja ääniä, jotka

rumpali pystyi toteuttamaan yksin samanaikaisesti. Oikea haaste rumpalille oli keksiä miten toteuttaa nämä äänet, kehittää taitoja kordinaatioon ja orkestraatioon, dynamiikan huomiointi ja timbre mahdollisuudet jokaisella rumpusetin osalla. (Gomes, 2019, s. 7-8.)

Perkussioryhmien tyylien tulkitsemisen prosessi rumpusetillä voi pitää sisällään eri haasteita tyylikohtaisesti. Vuosikymmenien ajan monet rumpalit olivat kokeilleet erilaisia lähestymistapoja brasilialaisten rytmien soittamiseen. Ennen baiãon, maracatun ja frevon tyyllistämistä on välttämätöntä määrittää miten soittimen kieli kehittyi brasilialaisessa musiikissa. Keskeisiä saavutuksia ovat tehneet rumpaleista Luciano Perrone. (Gomes, 2019, s. 8-11.)

4.4.1 Luciano Perrone

Luciano Perronea (1908–2001) voidaan pitää brasilialaisen rumpusetinsoiton isänä. Rumpusetti saapui Brasiliaan 1920-luvulla ja Perrone soitti jo 16-vuotiaana sambatanssijoiden, laulajien ja jazz muusikoiden kanssa ja vuonna 1929 hän oli jo erittäin kysytty studio-muusikko. Hän oli tärkeä hahmo Brasiliassa rumpusetin soiton historiassa, koska toi rumpusetin brasilialaiseen musiikkiin radion orkesterien kanssa esiintyessään. Hän soitti Radamés Gnattalin sovittamalla Ary Barroson säveltämällä kuuluisalla ”Aquarela do Brasil” kappaleella luoden innovaatioita muun muassa synkopaation siirtämisen perkussiosoitimmilta puhallinsoittimien tehtäväksi, jotta sävellykseen tulisi enemmän tilaa. Tämä levytys muutti miltä samba kuulosti radiossa ja lopulta ylipäättään miltä samba kuulosti. Hän myös kehitti tapaa, miten rumpusettiä soitettiin ja syntetisoi perkussioryhmien kuviot rumpusetille yhden soittajan soitettavaksi. Hänen tyyliinsä soittaa suosi rumpuja symbaalien sijaan merkatén symbaaleilla vain kappaleiden lopussa kahden tahdin taitteita. (Gomes, 2019, s. 8-11.)



KUVIO 47. Perronen samba batucada tyylinäyte (Gomes, 2019, s. 8-11).

Luciano sanoi, ettei ollut jazzrumpali Gene Krupasta huolissaan, koska hän itse oli kiinnostunut samba-batucadasta. Tämä kertoo paljon siitä, mistä musiikista hän otti vaikutteita. Tässä vaiheessa rumpusetillä oli jo oma brasilialaisten rytmien sävelkielensä, mikä kävi dialogia afrikkalaisten rytmivaikutteiden kanssa. (Gomes, 2019, s. 8-11.)

4.4.2 Edison Machado

Edison Machado (1943-1990) syntyi Rio de Janeirossa. Itseoppineena hän katsoi ja kuunteli radion orkestereiden rumpaleita, kuten Luciano Perronea ja Edgar Nunes Rocca. Hän ihaili myös pohjoisamerikkalaisia rumpaleita, kuten Max Roachia ja Art Blakeytä. Edison tunnettiin hänen urastaan Rion klubeilla kuuluisan brasilialaisen säveltäjän Sergio Mendesin kanssa sekä levyttämisestään amerikkalaisten jazzmuusikoiden Ron Carterin ja Chet Bakerin kanssa. Hän äänitti myös ikonisen bossa-nova albumin, *The Composer of Desafinado Plays* (1963), Antonio Carlos Jobimin kanssa. Hän äänitti rivisoittajana, mutta myös bändinjohtajana soittaen sovituksia Moacir Santosilta ja Raul de Souza'n kanssa omilla albumeillaan. (Gomes, 2019, s. 11-14.) Kaiken tämän lisäksi professori Daniel Gohn mainitsee luennossaan Edisonin olleen samba no praton luoja.

Perintö, minkä Edison jätti rumpaleille on hänen samban tyyllistämisen soittaessaan yhtyeensä Rio 65 Trion kanssa. Edison Machado tunnettiin erityisesti soittotyylistään, mikä oli interaktiivisempi tapa pitää rytmistä flowta. Vahva bebop vaikutte taustalla hän soitti variaatioita ostinatokuvioihin ride symbaalilla, hi-hateilla ja bassorummulla pitäen samalla vasemmalla kädellään vuoropuhelua pianon ja basson soittajien kanssa. Tämä tapa johtaa orkesteria tunnetaan nimellä samba de prato ja se on samba jazzin keskeinen avainaspekti. (Gomes, 2019, s. 11-14.)

Kappaleessa ”Só Por Amor” on joitakin esimerkkejä Edison Machadon lähestymistavasta samba-jazziin. Ostinato bassorummulla on kuvio nimeltään bumbo-à-dois. Vasemman jalan soittaessa hi-hatia upbeateillä, oikean käden soittaessa kuudestoistaosanuotteja jatkuvasti ride-symbaaliin ja vasen käsi tutkii vapaasti eri värejä virvelirummulla ja tomeilla pitäen sisällään kuvioita ja rytmisiä soluja, joita soitetaan yleensä tamborinilla, surdolla ja muilla lyömäsoittimilla kansanmusiikin sambayhtyeissä. (Gomes, 2019, s. 11-14.)

♩ = 71

KUVIO 48. Tahdit 1-17 kappaleesta “Só Por Amor” (*Edison Machado é Samba Novo*, 1964) (Gomes, 2019, s. 11-14).

Nopeammissa kappaleissa Machado soitti vähemmän nuotteja ride-symbaalilla soittaen tamborimin ostinatokuvioita. Tämä tekniikka mahdollistaa enemmän tilaa rumpalille vuorovaikutukseen muiden soittajien kanssa antaen samalla mahdollisuuden käyttää ride-symbaalia interaktiivisena kerroksena. (Gomes, 2019, s. 11-14.)

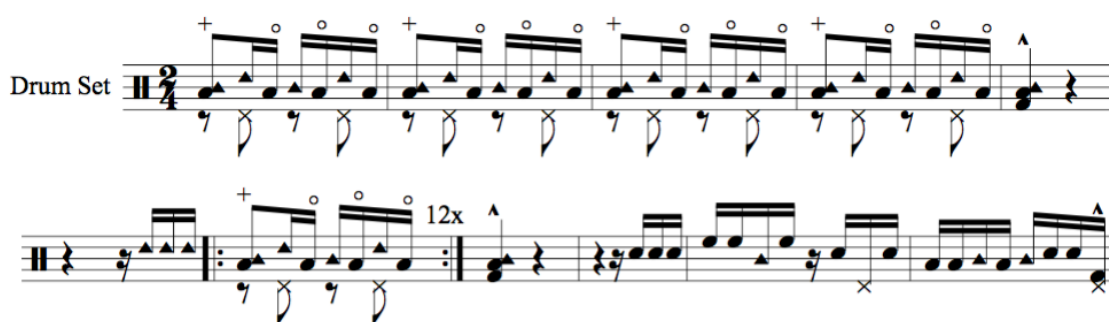
0:46 ♩ = 112

KUVIO 49. Lyhyt ote kappaleesta *Quintessência*” (*Edison Machado é Samba Novo*, 1964) (Gomes, 2019, s. 11-14).

4.5 Rumpusetin innovaattorit

4.5.1 Airtto Moreiran baião-innovaatiot

Airto on ollut keskeinen hahmo myös innovaattorina rumpusetin parissa. Sambrasa Trion albumi *En Som Maior* vuodelta 1965 on maamerkki Airtto Moreiran uralla, koska se aloitti hänen yhteistyönsä Hermeto Pascoalin kanssa. Tällä levyllä voi selvästi kuulla sambajazzin vaikutteen Airtton esiintymisessä ja Hermeton vaikutteen sovituksissa. *Lamento Nortista* kappaleen introssa Airtto soittaa xaxado grooven rumpusetillä. (Gomes, 2019, s. 27-38.)



KUVIO 50. “Lamento Nortista” kappaleen intro levytä *Em som Maior* (Gomes, 2019, s. 27-38).

Tässä esimerkissä hän käyttää lattiatomia zabumba-rumpuna samalla, kun saa kaksi erikorkuista ääntä virvelirummun kantista irti. Airtto myös käyttää bassorumpua aksentoidakseen nuotteja lattiatomilla. On mielenkiintoista, että kuvio mitä Airtto soittaa vasemmalla kädellä on yleinen kuvio zabumban alakalvolla. Kuitenkin Airtto soittaa kaksi eri sävelkorkeutta saaden sen kuulostamaan woodblockilta tai agogoilta. Lähestymistapa, jolla Airtto tyyllittelee baiãoon tällä kappaleella muistuttaa edellisten sukupolvien rumpaleita ja heidän setin tutkimustaan äänien suhteen, etsien timbre samankaltaisuuksia kääntääkseen groovet muilta lyömäsoittimilta rumpusetille. (Gomes, 2019, s. 27-38.)

Albumi *Quarteto Novo* vuodelta 1967 äänitettiin vuosi myöhemmin. Airtto soittaa tällä levyllä perkussioita rumpusetin ohella, sulauttaen caxixin, pandeiron, triangelin ja woodblockin rumpusetin ohella musiikkiin, luoden samalla eräänlaisen brasilialaisen rumpusetin. Vaikka useimmissa kappaleissa Airtto soittaa vain lyömäsoittimia on kaksi kappaletta, ”*Síntese* ja *Vim de Sant’ Ana*” joissa hän soittaa vain rumpusetiä baião-tyylin hengessä. (Gomes, 2019, s. 27-38.)

Kappaleessa *Síntese* on erityisen sovitettu melodia, jota seuraa improvisaatiosekstio. Sovitus itsessään vaikuttaa kollektiiviselta yhteistyöltä, missä jokaisella muusikolla on ollut vapaus rakentaa fraaseja tähdäten parantaakseen melodiaa. Airtto soittaa vispilöillä koko

sovituksen, tutkien samalla timbre mahdollisuuksia ympäri rumpusettiä käyttäen vispilöiden säikeitä kalvoille ja vispilöiden periä symbaaleille ja woodblockeille. (Gomes, 2019, s. 27-38.)

KUVIO 51. Tahdit 1-12 kappaleesta “Sintese” - albumilta *Quarteto Novo*, 1967 (Gomes, 2019, s. 27-38).

Kahdessatoista ensimmäisessä tahdissa Airto soittaa settiä vahvistaakseen melodiaa, täyttääkseen tilaa ja soittaaakseen motiiveja unisonossa. Tässä vaiheessa sovitus ei vielä anna kuulijalle selvää kuvaa tietystä kansanmusiikkirytmistä. (Gomes, 2019, s. 27-38.)



KUVIO 52. Tahdit 13-20 kappaleesta “Síntese” – albumilta *Quarteto Novo*, 1967. (Gomes, 2019, s. 27-38).

Tahdeissa 13-20 Airo soittaa selvästi xaxado grooven hi-hateilla ja bassorummulla soittaen samalla kuudestoistaosia vispilällä virvelirumpuun ja toisella kädellä synkopoitua rytmiä woodblockiin. Kuvio mitä Airo soittaa woodblockeilla ei ole täysin sama mitä Luiz Gonzagan levytyksillä. Kuitenkin se pitää matalan sävelkorkeuden iskulla yksi ja korkean iskulla kaksi, mikä selvästi on kuvio mitä yleensä soitetaan zabumba rummun alakalvoon forró-rytmissä. (Gomes, 2019, s. 27-38.)

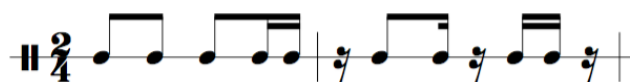


KUVIO 53. Tahdit 21-30 kappaleesta “Síntese” – albumilta *Quarteto Novo*, 1967. (Gomes, 2019, s. 27-38).

Tahdistä 27 eteenpäin Airo alkaa rauhoittaa groovea soolosektiota varten. Airton hi-hatin käyttö tässä kappaleessa on esimerkki pohjoisamerikkalaisista jazz rumpaleiden vaikutteista. Brasilialainen rumpali Pascoal Meiereles kertoi, Airo otti pohjoisamerikkalaisilta jazzrumpaleilta, kuten Tony Williams 1960-luvulle tyypillisen tavan käyttää vasenta jalkaa

kompatessa ja muutti tämän interaktiiviseksi lähestymistavaksi Brasilialaisiin musiikkityyleihin. (Gomes, 2019, s. 27-38.)

Soolosektiossa Airto soitti harvempaa groovea, hi-hatin ja bassorummun soittaessa tyypillistä xaxado ostinatoa unisonossa samalla käyttäen vispilöiden perää soittaakseen hieman erilaisen ostinaton woodblockeilla ja ride-symbaalilla. Verratessa tätä esimerkkiä Edison Machadon sambaan Quintessência kappaleessa on mahdollista löytää samankaltaisuuksia ride kuviossa. Lisäksi se osoittaa rakenteen joka voi korreloida toistuvaan sambakuviioon nimeltään teleco-teco, jota yleensä soitetaan tamborimillä. (Gomes, 2019, s. 27-38.)



KUVIO 54. – Teleco-teco kuvio (Gomes, 2019, s. 27-38).

Hänellä on vielä Vim de Sant’ Ana ja Misturada ja Arroio kappaleista transkriptiot, joissa voi nähdä hänen forró, samba ja overdub-soittoaan. Vahvasti suosittelen tätä kaikille Airton soitosta kiinnostuneille. Myös Diasilla löytyy Airton rumpusooloista transkriptioita ja analyysejä, joihin voi perehtyä jos portugalin kieli taittuu.

4.5.2 Nenên baião innovaatiot

Nenên mukaan Edison Machado soitti vain sambaa, bossa novaa ja jazzia. Myös rumpalit häntä ennen, kuten Luciano Perrone soittivat koillisbrasiliaalaisia rytmejä tyyllisesti rajoitetusti emuloiden lähinnä zabumbaa. Hermeto Pascoalilla oli suuri vaikutte rumpaleihin, joiden kanssa hän soitti. Hän opetti heille, miten todella soittaa koillisbrasilian rytmejä rumpusetillä. Hän opasti laulamalla kuviot tai soittamalla hänen omia tyylinäytteitään setillä. Näytettyään Nenêlle rytmin Hermeto kannusti häntä kuomaan oman tyylinsä soittamaa soitinta. Hermeton neuvojen mukaan hän kokeili mahdollisuuksia rumpusetillä viitaten musiikilliseen lähteeseen pitäen aksentit kuitenkin alkuperäisen näytteen mukaisina. (Gomes, 2019, s. 38-40)

Kappale “Suite Norte, Sul, Leste Oeste Hermeton albumilta *Zabumbe-Bum-Á* vuodelta 1979 on neliosainen sarja ja Nenê soittaa erilaisia baião ja xaxado variaatioita läpi teoksen. (Gomes, 2019, s. 38-40)

KUVIO 55. Nenên tyylinäyte baião-rytmistä kappaleessa “Suite Norte, Sul, Leste, Oeste” (Gomes, 2019, s. 38-40).

Esimerkissä näkyy, miten Nenê keskittää hänen tyyllittelynsä bassorumpukuviolle samaan aikaan etsien eri värejä ja kuvioita ympäri settiä myös vaihdellen käsijärjestystä ja aksenttien paikkaa. Kappaleesta Loro löytyy myös transkriptio, mutta en laita transkriptiota tänne. Lyhyesti sanallisesti kuvaillen hän soittaa xaxado ja baião variaatioita omalla tyyllillään bassorumpuostinaton ympärillä pyörien. Luultavasti tämäkin on Hermeton vaikutetta. (Gomes, 2019, s. 38-40)

4.5.3 Márcio Bahian baião-innovaatiot

Kappale, “De Sábado para Dominginhos,” joka julkaistiin albumilla *Só Não Toca Quem Não Quer* vuonna 1992, on keskitempoinen baião. Äänitteen kontekstissa Bahia tutkii usein yhden setin osan mahdollisuuksia jättäen tilaa perkussioraidalle. (Gomes, 2019, s. 40-42.)



KUVIO 56. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleessa “De sábado pra Dominginhos” (Gomes, 2019, s. 40-42).

Toinen kiinnostava baião tyyli on Márcio Bahialta on Hamilton de Holandan kvintetin kontekstissa. Kappaleessa ”Baião Brasil,” Bahia käyttää vispilöitä virvelirummun kanssa, vaihtaa toiseen käteen vispilän samalla, kun toinen käsi soittaa aksentin viimeiselle kuudestoistaosalle ensimmäistä iskua samalla soittaen hi-hat-kuvioita jalallaan. (Gomes, 2019, s. 40-42.)



KUVIO 57. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleesta “Baião Brasil” (Gomes, 2019, s. 40-42).

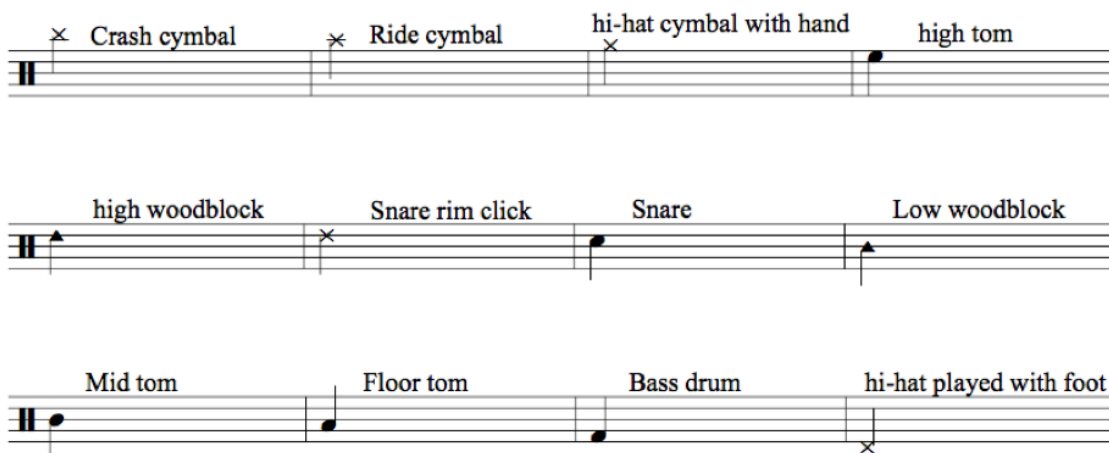
Näiden baião esimerkkien lisäksi Gomesilla on kappaleesta Vera Cruz albumilta *Casa de Bituca* hyvin epätyypillinen hieman sambaan kallellaan oleva ostinatokuvio tomikompile ja zabumbarummun alakalvosta on taas otettu rytmivaikutteita. Ainoa ero on, että sambassa pulssi on joka iskulla, mutta tässä vain joka toisella. (Gomes, 2019, s. 40-42.)



KUVIO 58. Márcio Bahian baião-tyylinäyte kappaleesta “Vera Cruz” (Gomes, 2019, s. 40-42).

Nämä kaikki kolme edellä mainittua rumpalia olivat Hermeton rumpaleita, joten Hermeton vaikutusta rumpusetin innovaatioissa ei voi ohittaa, kuten Gomeskin loppupäätelmässään toteaa. Hermetoa voisi pitää minunkin mielestäni brasilialaisena instituutiona brasilialaiselle musiikille ja jopa lyömäsoittimille aivan, kuten Miles Davis oli instituutio jazzille. Kummankin kanssa soittaessaan joutui tai pääsi omalla tavallaan kovaan kouluun. Näihin aikoihin ei ollut mitään rytmimusiikin opinahjoja, joten oppi haettiin muilta muusikoilta ja soitotilaisuuksista. Valmista opetussuunnitelmaa ei ollut lyömäsoittajille.

Gomesin mukaan rumpalin, joka on kiinnostunut tekemään omia versioitaan baiãosta, frevosta tai maracatusta, olisi tärkeä kuunnella jokaisen genren lyömäsoitinryhmää alkuperäisenä lähteenään lisänä muiden rumpaleiden versioihin. Toiseksi on tärkeää tunnistaa avainkuviot alkuperäisestä lähteestä rumpaleiden tekemissä versioissa. Maracatun suhteen ostinaatot alfaialla ja gonguëlla ovat luonteenomaisimpia ja tämän jälkeen vasta virvelirumpukuvio. Baiãon tyylillistämisen suhteen, matalat nuotit zabumbasta ovat tärkein kerros erottaa xaxado, baião, xote ja forró toisistaan. Soittaakseen frevoa rumpusetillä on tärkeää sisällyttää kuvio, missä on tyylille ominaiset aksentit virvelirummulla. Kolmanneksi, yhdistelmät baiãomaracatu- ja frevokuvioita geneerisillä ostinatoille yleisiä rumpalin sanavarastolle ovat tärkeitä ja voidaan tutkia yrityksenä luoda kontrastoivia orkestraatioita setillä tyylin sisällä. (Gomes, 2019, s. 56-59.)



KUVIO 59. Gomesin käyttämä notaatiomerkitätapa (Gomes, 2019, s. 61).

4.5.4 Brasilialaisen rumpujensoiton solistiset perusteet

Airto Moreiran kohdalla tuli esiin hänen roolinsa myös solistina. Muun muassa McGrath-Kerr sai idean tutkia aihetta, koska brasilialaisen musiikin soitonoppaissa ei käsitelty rumpusoolojen rakentamista mitenkään edistyneemmästä näkökulmasta.

Jazzin rooli oli merkittävä sambajazzin kehityksessä. 1900-luvun alun Yhdysvaltojen populaarimusiikki oli jazzia ja Charlestonia mitä saattoi kuulla karnevaaleissa. 1920-luvulla Os Oita Batutas yhtyeen jäsenet olivat usein tekemisissä jazz-musiikin kanssa sen jälkeen, kun ihastuivat Pariisiin matkallaan tähän musiikkityyliin. 1940-luvulla jazz ja bebop olivat vahvoja vaikuttajia Brasiliassa. Nuoret bossanova-liikkeen muusikot olivat West Coast cool jazz-skenen faneja, erityisesti Stan Kenton oli heidän suosikkinsa. Chorolla, samballa ja bossa novalla on kaikilla vahva improvisaation historia. Livingston-Isenhour ja Garcia kuvailevat chorolle luonteenomaiseksi tietyn määrän verran improvisaatiota sekä melodiassa että komppaamisessa. Nämä kaikki tyylit ovat vaikuttaneet brasilialaisen jazzin kehitykseen. (McGrath-Kerr, 2012, s. 13-18.)

Samballa, bossa novalla ja chorolla on sama juurilähde, maxixe. Rytmien soittamisen vaadittavien teknisten valmiuksien suhteen näillä tyyleillä on melko samanlainen sävelkieli ja vaadittava sanavarasto. Vaikka ne eivät rytmisesti täysin samankaltaisia olekaan, niiden juuret ovat siis samat. Murphy kuvaileekin bossa novaa samban johdannaisena. On myös kriitikkoja, joiden mukaan samballa ja bossa novalla on merkittäviä eroja. Jose Ramos Tinhorão kuvaili bossa nova muusikoita nuorina keltanokkina, jotka rikkoivat samban suosituksen perinnön muuttamalla kaiken alkuperäisen paitsi rytmin. (McGrath-Kerr, 2012, s. 13-18.)

Rytmi ja melodian muoto ovat tärkeitä. Monet rumpalit käyttävätkin melodista rytmiä ja äänenkorkeuksia luodakseen oman näkemyksensä kyseessä olevasta melodiasta. Benjamin Whiten tutkimus vuodelta 1960 osoittaa, että kuuntelijat voivat tunnistaa melodioita vaikka sävelkorkeuksia olisi muutettu, jos melodian muoto pidetään muuten samana. Tämä kyky mahdollistaa rumpaleiden soittaa tunnistettava melodia käyttämällä rytmiä ja muotoa. Tätä ovat käyttäneet hyväksi lukuisat rumpalit eri musiikkityyleistä. Hyvänä esimerkkinä tästä

toimii muun muassa nykyjazzin saralla Ari Hoenig, kun hän komppaa Larry Crookia levytyksellä ”Music of Northeast Brazil”. Perinteisemmän forró:n suhteen on esimerkkinä panreidista Bernard Aguiar hänen manipuloidessaan pandeiron virettä vastaamaan Asa Branca kappaleen melodiaa. Márcio Bahia Hermeto Pascoalin yhtyeestä käytti myös Asa Brancan melodiaa laajennetun soolon motiivina. Hän soitti melodian lattiatomilla, manipuloiden kalvon äänenkorkeutta soittaen rytmiä samaan aikaan rytmiä toisella kädellä. On siis mahdollista soittaa melodia rumpusetillä ja lyömäsoittimilla rytmin ja melodisen muodon avulla. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Harmonia sen sijaan on lyömäsoittajan McGrath-Kerrin mukaan lähes mahdotonta toteuttaa. Silti harmonisen liikkeen hahmottaminen on rumpalille tärkeää. Jordan painottaa tätä seuraavanlaisesti: Rumpalit, jotka ovat tietoisia harmonisesta liikkeestä musiikillisessa sävellyksessä, hyötyvät tästä suunnattomasti. Ei ole oleellista, että soinnut itsessään pystyy nimeämään. Tämä sisäistäminen auttaa suuresti rumpalia soittamaan melodisen soolon vaikka heillä ei ehkä ole tietyt sävelkorkeudet käytössään. Kuitenkin, harmonisen ja rytmisen sointukulun kuuleminen ja siihen vastaaminen liittyy läheisesti melodiseen rumpusettiesiintymiseen. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Kappaleen rakenne ja muoto on kytköksissä melodiaan, harmoniaan ja harmoniseen liikkeeseen ja nämä muodostavat rakenteen konseptin, mihin jazzmuusikot viittaavat rakenteena. Improvisoivalle rumpalille rakenteen ymmärtäminen on hyvin käytännöllistä, jopa pakollista, sillä se luo luonnollisen viitekehyksen soololle. Muoto on tärkeä osa kaikkia näitä tyylejä, muttei välttämättä erottamaan tai määrittämään niitä. Käytetyt rakenteet näissä tyyleissä ovat löydettävissä muuallakin populaarimusiikissa ja taidemusiikissa, mutta choro, samba ja bossa nova tapaavat olla erilaisia rakenteeltaan: choro on hyvin lähellä rondo muotoa; bossa nova on saanut hyvin paljon vaikutteita jazzin AABA-muodosta; ja samboissa on yleensä säkeistö ja kertosaie-rakenne. Rakenteen ymmärtäminen on myös tärkeä osa rumpalin työskentelyä rytmisektiossa, kuten groovaamisessa. On tärkeää tietää, miten muotoilla komppausta eri solisteille ja laulajille, tietää milloin on suotavaa ja sallittua fillata, tietää milloin muuttaa grooveja ja niin edelleen. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Vaikka McGrath-Kerr kirjoittaa luonteenomaisista rytmeistä näissä tyyleissä, samankaltaisia rytmejä on olemassa eri genreissä ympäri maailman. On kuitenkin kohtuullista

sanoa, että näiden yhteenkuuluvien rytmien yhteisvaikutus on löydettävissä chorossa, sambassa ja bossa novassa, mikä on ainutlaatuista Brasilialle. Esimerkiksi Walter-yhteenkuuluvat rytmit sambassa ovat erilaisia kuin yhteenkuuluvat rytmit kuubalaisen congan suhteen. Huolimatta yhteisistä juurista tai elementeistä choroa ei pidä sekoittaa tangoon tai bossa novaa cool jazziin. Samoin kuubalainen kellokuvio ei sovi eikä kuulu sambaan. Vaikka monet rytmit Yhdysvalloissa ovat saaneet enemmän tai vähemmän vaikutteita afrikkalaisesta muuttoliikkeestä, ne ovat omia erillisiä musiikkikulttuureita. Joskus yksi nuotti on riittävästi muuttaakseen rytmin kuubalaisesta brasilialaiseksi. Tällaiset hienovaraisuudet ovat joskus vaikeita havaita tai ottaa huomioon, mutta voimme kuunnella niiden kokonaisvaikutusta yhteenkuuluvien rytmien suhteen tyylin sisällä ja kuulla luonteenomaisen kuulokuvan. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Tärkeitä tekijöitä ovat myös soittimet millä nämä rytmit soitetaan ja tämä takaa tekstuurin ja timbren laadullisuuden brasilialaisessa musiikissa. Brasilialainen musiikki käyttää valtavaa perkussioarsenaalia ja tiettyjen perkussiivisten äänten sekoittaminen muiden soittimien kanssa antaa tyyllille ominaisen soinnin. Lyömäsoittimien kuulokuva chorossa on melkein kokonaan pandeirolla aikaansaatu, kun taas bossa novassa suositaan rumpusettiä ja sambassa on suuri skaala eri perkussiosoittimia. Sambakoulujen alkupäivinä Riossa eräs ensimmäinen sääntö kaupungin karnevaalikomissiosta liittyi instrumentaatioon. Tämä kielsi kaikki soittimet paitsi baterian lyömäsoittimet ja bandolimin, jolla säestetään laulajaa. Yleinen instrumentaatio näissä tyyliissä vaihtelee ja kun puhumme brasilialaisesta jazzista voimme mukaanlukea sähkökitaran, basson ja koskettimet myös. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Suurin osa lyömäsoittimista Brasiliassa ovat afrikkalaista alkuperää tai eurooppalaisista pienyhtyeistä, lähinnä Portugalista. Monet näistä soittimista ovat sukua muiden maiden soittimille, kuten Brazilian atabaquet ja Kuuban tumbadorat. Monissa tapauksissa soittimet ovat kehittyneet hieman eri tavalla maiden suhteen ja soittotekniikka voi vaihdella maittain. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

Choro	Samba	Samba	Bossa Nova
<i>Conjunto Regional</i> ⁷⁹	<i>Samba Enredo</i>	<i>Pagode</i>	Vocals
Flute	Vocals	Vocals	Guitar
Violão	Violão	Violão	Double Bass
Violão de 7 Cordas	Cavaquinho	Violão - 7 Cordas	Piano
Cavaquinho	Bateria (percussion section)	Cavaquinho	Drum Kit
Bandolim		Pandeiro	Saxophone
Pandeiro		Repique de mão	
		Tan-tã (or surdo)	

KAAVIO 1. Perinteinen instrumentaatio tyylikohtaisesti (McGrath-Kerr, 2012, s.23-35).

Kaikilla näillä ensembleillä on oma luonnollinen dynamiikkansa. Yli sadan rumpalin bateria on itsestään selvästi kovaäänisempi kuin pieni bossa nova yhtye. Jordan viittaa sisäiseen dynamiikkaan olevan dynamiikka rumpusetin ja koko yhtyeen välillä ja se on yksi tärkeimmistä musiikillisen ilmaisun välineistä. Tämän lisäksi Jordan puhuu ulkoisesta dynamiikasta eli dynamiikasta eri rumpusetin elementtien kanssa: Sisäisen dynamiikan manipulointi on perustavanlaatuista melodiselle rumpujen soittamiselle. Dynamiikka on myös käytännöllinen improvisaation elementti ja vaikka se ei ole sen määrittävä asia, tyyliinsopiva dynamiikka voi auttaa tekemään eron eri tyylien sooloilun ja grooven soittamisen suhteen samban, choron ja bossa novan välillä. (McGrath-Kerr, 2012, s.23-35.)

Nämä ovat siis peruselementit mistä rumpusoolo rakentuu. Näiden lisäksi on monta eri lähestymistapaa brasilialaistyyliin rumpujen soittamiseen. Yksi näistä on *batacada*, missä pääpaino on virvelirummulla, mutta toimeja käytetään myös runsaasti. Toinen on *samba de preto* missä soitetaan enimmäkseen symbaaleja ja virvelirummun kanttia. Näiden lisäksi on vielä vispilöillä soittaminen, jossa tehdään erilaisia sweeppejä ja kanttilyöntejä. (McGrath-Kerr, 2012, s. 23-35.)

4.6 Malleilla soitettavat lyömäsoittimet

Bossa nova liikkeen vibrafonin suosimisen seurauksena choro-musiikissa soitettiin silloin tällöin lyömäsoittimia malleilla, kuten tekivät muusikot Breno Seuer, Altivo Penteadó, Ugo Marotta, Heitor Barbosa, Jota Junior, Primo, ChucaChuca, Caculinha ja Jose

Claudio das Neves. Ensimmäisiä klassisesti koulutettuja choro-muusikkoja, joka käytti malletteja, oli Luiz de Souza D'Anunciação. Vielä edelleen vuonna 2011 on suhteellisen epätavallista populaarimuusikolle soittaa choroa malletteilla. Luciano Perrone kuitenkin oli pioneeri tässäkin työskennellessään kitaristi Garoton kanssa 1940-luvulla. (Duggan, M, 2011, s. 73-74.)

Lyömäsoitinkoulutusohjelmat laajentuivat yliopistoille ja konservatorioihin 1970-80-luvuilla. Soolo- ja yhtyekirjallisuuden määrä alkoi kasvaa niiden lyömäsoittajien toimesta, jotka etsivät uudempaa ja haastavampaa ohjelmistoa. Sovitukset, kuten ”Na Glória”, ovat edelleen yleisiä useimmissa Brasilialaisissa koulutusohjelmissa. (Duggan, M. 2011 s. 73-74.)

Populaarimusiikissa esiintyjät, kuten Jota Moraes, André Juarez, Daniela Rennó, Ricardo Valverde ja Hendrik Meurkens, ovat esimerkkejä uudesta sukupolvesta, joka on tuonut malletit choro-musiikin ohjelmistoonsa. Heidän tulkintansa chorosta vaihtelee jazz lähestymistavasta aina konservatiivisempaan ohjelmistoon. Hyvä esimerkki tästä on Hendrik Meurkensin ”Mimosa”. Tässä kappaleessa on ilmeisiä bossa nova ja jazz vaikutteita, mutta se myös säilyttää elementtejä chorosta sen kiireisen melodialinjan ja afro-brasilialaisten rytmien osalta. Jos instrumentaatio olisi tyypillinen ”terno” instrumentaatio se voisi olla sellaisenaan tyypillimen choro-kappale. (Duggan, M. 2011 s. 73-74.)

Mallettien käyttö chorossa on käytäntö joka hitaasti, mutta varmasti on kasvussa. Se on säännöllinen osa koulutusohjelmissa Brasilian urbaanien kaupunkien yliopistoissa ja konservatorioissa ja myös monissa lyömäsoittimien koulutusohjelmissa Kanadassa, Yhdysvalloissa ja Euroopassa. Tämän tyylin sovituksia julkaistaan yhä enemmän ja sitä paremmin niitä on saatavilla. Ei-brasilialaisia choro-sävellyksiä ovat tehneet muun muassa Augusto Marcellino, jonka sovittajana on toiminut Gordon Stout ja Asaf Roth Israelista. Suurin osa yliopistojen lyömäsoitinprofessoreista tiedosti erot akateemisessa ja katujen chorossa, mutta kaikki puolustivat sen sisällyttämistä koulutukselliseksi välineeksi kulttuurillisista ja teknisistä syistä. Samaan aikaan Brasiliassa monet vibrafonistit ja marimban soittajat populaarimusiikin kentällä jatkavat choro-sävellysten sisällyttämistä ohjelmistoonsa. (Duggan, M. 2011, s. 155.)

4.7 Brasilialainen lyömäsoitinmusiikki ulkomailla

4.7.1 Maracatu New York

Brasilialaisesta musiikista ollaan oltu kiinnostuneita ympäri maailmaa, erityisesti Yhdysvalloissa. Esimerkiksi Brooklynissä toimii Maracatu-ryhmä nimeltään Maracatu New York. Tämä musiikki vetoaa sekä brasilialaisiin maahanmuuttajiin, että afrikkalaistaustaisiin yhtysvaltalaisiin, sillä siinä on tiettyjä elementtejä, jotka vetoavat molempiin ryhmiin. Näistä musiikillisista ja kulttuurillisista elementeistä voisi mainita brasilialaisen baque viradon ja amerikkalaisen new orleanslaisen 2nd line drumming-perinteen. (CRUZ, 2012.)

Maracatua on kahdenlaista, baque virado (myös tunnettu nimellä maracatu nacão) missä on ympäri käännetty rytmi, sekä baque solto, eli maaseudun versio tästä rytmistä. Huolimatta molempien tyylien variaatioiden määrästä yleensä maracatussa on tanssia, musiikkia ja hahmoja, joilla kuvataan afrikkalaisten kuninkaallisten kruunajaismenoja. Baque solto on poikkeus tähän variaatioiden määrään kuitenkin. 1990-luvulla Pernambucolainen rytmi, maracatu baque virado, alkoi saavuttaa suosiota ympäri Brasiliaa. Nämä maracatu nacão-soittoryhmät eivät ole homogeenisia vaan vaihtelua on soittoryhmäkohtaisesti. (Cruz, 2012.)

Maracatu New York ryhmän perusti jazz perkussionisti Scott Kettner palattuaan Brasiliasta, missä hänelle tuli tutuksi maracatu baque virado. Hänen ryhmänsä pitää workshoppeja ja lyhytkursseja koillisbrasilialaisen musiikin tiimoilta, pääasiassa maracatun suhteen. Ryhmässä oli jäseniä eri maista ja Cruz haastatteli näistä yhdeksäätoista sekä seurasi heidän harjoituksiaan. (Cruz, 2012.)

Pernambucon alueella Cruz kertoo olevan noin 30 maracatu-soittoryhmää. Nämä polveutuvat kulttuurillisesti afrikkalaisista uskonnoista umbanda, candomblé ja jurema. Maracatu nacão on tärkeä osa pernambucolaista identitettiä ja ne on tunnustettu osaksi kulttuurillista perintöä. Tyypillinen pernambucolainen maracatu-soittoryhmä koostuu alfajja-rummuista, kahdesta virvelirummusta, gonguê-kelloista sekä ganzá-hiekkaputkista. Myös abé tai atabaquerumpuja saattaa olla ryhmäkohtaisesti käytössä. Maracatu-soittoryhmät voi jakaa vielä kolmeen erityyliseen: lyömäsoitin-maracatuun, tyylilliseen maracatuun ja yksinkertaisesti rumpuryhmä maracatuun. Maracatu-perkussiorryhmässä ei keskitytä afrikkalaisten kuninkaiden kruunajaisrituaaliin lainkaan eikä niissä ole uskonnollisia elementtejä. (Cruz, 2012.)

Ryhmän vetäjä Kettner oli Billy Hartin oppilas New School University New Yorkissa ja Hart kehotti häntä opettelemaan soittamaan maracatua. Valmistumisen jälkeen Kettner lähti Brasiliaan Recifeen ja asui siellä vuoden verran opiskellen tyyliä. Kun hän oppi baque viradosta riittävän syvän tietämyksen hän alkoi opettaa lauantaisin New Yorkissa. Suurin osa oppilaista oli brasilialaisia, mutta myös muualta kotoisin olevia kiinnostivat nämä rytmit. Monilla oli hyvin idealistinen stereotyyppinen kuva Brasiliasta eikä tietämystä näistä rytmeistä, mukaan lukien brasilialaiset oppilaat. Pienellä osalla, kuten Kettnerin oppilaalla Elillä, oli 10 vuoden kokemus näiden rytmien soittamisesta Kettnerin opissa. Tunneilla käytiin läpi eri maracatu rytmejä, järjestettiin matkoja Recifeen ja soitettiin keikkoja. (Cruz, 2012.)

Kettnerin tarkoitus ei ollut vahingoittaa välejä Brasiliaan riisumalla perinteiset uskonnolliset elementit maracatusta ja keskittymällä vain rytmeihin. Sen sijaan, hän halusi säilyttää jotain brasilialaisia kulttuurillisia ja musiikillisia elementtejä ryhmänsä toiminnassa pääpainon ryhmän toiminnassa ollen kuitenkin rytmeissä ja musiikissa. Nämä musiikin kulttuurilliset elementit näkyvät muun muassa alfaija rumpujen käytössä, brasilialaisten laulajien laulamina brasilianportugalin kielisinä lauluina ja niin edelleen. (Cruz, 2012.)

Innovaatioita oli kuitenkin myös perinteisten elementtien lisäksi. Yksi tällainen oli maracatun ja new orleans 2nd line jazz-musiikin yhdistäminen baque de Brooklyn-rytmissä, minkä Kettner loi. Kettnerin mukaan tarkoituksena oli yhdistää nämä kaksi rytmiä, yhdistää Mississippi Capibariben kanssa. Kettnerin kertoo, että keskustellessaan Jorge Martinsin kanssa Reficessä he huomasivat näiden rytmien välillä olevan paljon yhtäläisyyksiä. Sekoittaessaan amerikkalaisia ja afro-afrikkalaisia rytmejä, Kettner tarkoituksella valitsee sellaisia, mitkä ovat samankaltaisia, kuten koillisbrasilian ja Yhdysvaltojen eteläosien alueen rytmit. Maracatu New York siis yhdistää brasilialaisia kulttuurisia symboleita huolimatta siitä, että perinne tulee koillisbrasilian. Tämän lisäksi he käyttävät kulttuurisia elementtejä New Orleansin 2nd line jazzista. (Cruz, 2012.)

Kun ryhmän jäseniltä kysyttiin, mikä on tärkein näitä kahta kulttuuria yhdistävä tekijä musiikillisesti, he sanoivat sen olevan baque virado rytmi. Oppilaiden mielestä rytmien lisäksi myös historiallinen tausta afrikkalaisen muuttoliikenteen suhteen oli yksi tärkeä tekijä. Ryhmän jäsen Linda Techell sanoo Maracatu New Yorkin olevan tila, missä ryhmään kuulumisen tunne johtuu juuri näiden eri kulttuurillisten elementtien yhdistelystä. Hänelle kyse on

afrikkalaisista vaikutteista, jotka saavat hänet tuntemaan yhteyttä omiin juuriinsa. Viisi ryhmän naisjäsentä taas tunsivat olevansa kulttuurillisesti koillisbrasilialaisia. Vaikka heillä ei ollut tunnepohjaisia muistoja koillisbrasilialaisilta kotiseuduiltaan, he muistivat silti kuulleen maracatusta ainakin mainittavan, vielä Brasiliassa asuessaan. Heille ryhmässä toimiminen edusti sekä heidän juurillensa palaamista sekä paikallisessa sosiaalisessa ja kulttuurielämässä vaikuttamisen ja osallistumisen mahdollisuutta. (Cruz, 2012.)

Muunmuassa oppilas Zenilda Tavares koki, että nämä rytmit auttoivat hänen kotikävänsä. Vaikka hän ei ole muuttamassa pysyvästi Brasiliaan takaisin, hän käy välillä lomamatkalla siellä. New Yorkissa hän pukeutuu perinteisiin Pernambucolaisiin vaatteisiin ja harjoittaa kulttuuriaan mistä hän tulee. Hän korostaa jopa olevansa pernambucolainen, ei brasilialainen. Hänelle Maracatu New York on paikka tanssille ja musiikille, sekä paikka missä hän voi tavata brasilialaisia, jakaa kulttuuria, keskustella pernambucolaisesta kulttuurista ja keskustella päivän polttavista keskustelunaiheista ja uutisista koskien entistä kotikaupunkiaan. Myös Michele, Kettnerin brasilialainen vaimo kokee kaipuuta, *saudade*, välillä, mutta sanoo Brasilian olevan hänen sisällään aina. Kuitenkin hän etsii tiloja missä toteuttaa pernambucolaista kulttuuria ja kokee Maracatu New Yorkin olevan silta näiden kulttuurien välillä. Michelille musiikin sensomotoriset vaikutukset saavat hänet tuntemaan olevansa toisessa paikassa. Tämä on ilmiö, minkä etnomusikologit ovat myös tunnustaneet. Thomas Tutino sanoo esimerkiksi ”musiikin pitävän sisällään ja nostavan pintaan tunteita ja kokemuksia”. (Cruz, 2012.)

Brasilialaiseen yhteisöön ryhmän jäsenet katsovat ehdottomasti kuuluvan myös amerikkalaiset jäsenet. He ovat opiskelleet brasilianportugalia, rytmejä mitä edes paikalliset eivät ilman harjoittelua osaa soittaa, ja ovat asuneet Brasiliassa pidempiä aikoja. Kettner sanoo Maracatu New Yorkin olevan kuin yksi iso perhe ja samalla yhteisö. Myös Brooklyn paikkana oli osa tätä yhteisön yhteenkuuluvuuden tunnetta. Ryhmän brasilialaisille Maracatu New York on paikka vahvistaa heidän tunteitaan maahanmuuton jälkeen kotiseutua kohtaan. Amerikkalaisille tämä taas on paikka, missä rituaalien kautta yhteisessä sosiaalisessa verkostossa jaetaan samankaltaisia kulttuureja ja realiteetteja. (Cruz, 2012.)

Yhteenvedonä Cruz toteaa Maracatu New Yorkin olevan transnationaalinen tila, jossa ihmiset, ideat ja musiikki liikkuu Brasiliasta Yhdysvaltoihin. Kuitenkin suuri osa tästä kulttuurillisesta liikkeestä on transalueellista, tarkemmin pernambucolaisen kulttuurin ja Yh-

dysvaltojen eteläosissa sijaitsevan New Orleansin välillä. Pernambucon maracatun sekoittuminen New Orleansin 2nd line jazzperinteeseen on uusi innovaatio mikä saa ryhmän jäsenet eri ryhmistä tuntemaan yhteenkuuluvuuden tunnetta huolimatta eri taustoistaan. Molempien musiikkikulttuurien yhteinen afrikkalainen kulttuurihistoriallinen tausta on merkittävä liima tässä. Vaikka tämä liima on idealistinen luonteeltaan, se lisää yhteenkuuluvuuden tunnetta niiden brasilialaisten ja amerikkalaisten välillä, jotka asuvat New Yorkissa. Yhteenvetona Maracatu New York on enemmän kuin tila brasilialaisille potea kulttuurillista koti-ikävää. Se on pääasiassa tila missä jakaa yhteenkuuluvuuden tunteita, mitkä syntyvät heidän yhdessätekemisensä flowsta. Brasilialaisille amerikkalaisten läsnäolo on tärkeää, koska he tuntevat tällöin kuuluvansa uuteen kulttuurilliseen ja kansalliseen kontekstiin. Amerikkalaisille taas brasilialaisten läsnäolo on tärkeää, jotta he tuntisivat kuuluvansa kulttuurillisesti brasilialaiseen rumpuryhmään. Näin ollen, Maracatu New York luo yhteenkuuluvuuden kokemuksia paikallisella, alueellisella ja kansojenvälisellä tasolla. (Cruz, 2012.)

4.7.2 Casa Samba

Kiinnostus brasilialaiseen kulttuuriin New Orleansissa johti Casa Samban perustamiseen mikä on eläköityneen yliopiston luennoitsijan Bill Lennonin pioneerityön tulosta. Vuonna 1984 kolme nuorta afrikkalaistaustaista lähestyi Lennonin kysyen afrikkalaisempaa vaihtoehtoa Mardi Grasin Zulu krewelle ajatuksenaan tehdä jotain brasilialaisvaikutteista sen sijaan. Nämä kolme miestä olivat nähneet Palmares elokuvan, joka kertoi brasilialaisista orjista ja tahtoivat nimetä krewensä elokuvan mukaan. He tahtoivat Lennonin auttavan heitä löytämään lisätietoa, jotta ryhmällä olisi ryhmänsä historiallinen merkitys ja viitekehys. Lennon itse ei ole afrikkalaistaustainen, mutta hän on opiskellut ja ollut töissä Brasiliassa ja oli yliopiston yhteystieto Brasiliasta koskevista asioista. Hänestä tuli Palmares krewen historiallinen dokumentoija ja auttoi rakentamaan karnevaaleja varten erilaista rekvisiittaa. (Gibson, 2013.)

Vaikka brasilialaiset itse eivät olleet merkittävässä määrin läsnä New Orleansissa ennen kuin hurrikaani Katrinan jälkeen, kulttuuria on esitetty New Orleansin paikallisessa turistipiirissä vuodesta 1984 lähtien, ensin Mardi Gras krewe -yhtyeenä ja sitten sambakulttuurijärjestönä Casa Samba. Casa Samba, brasilialainen sambakoulu, jonka vetäjät ovat afrikkalaistaustaisia New Orleans -laisia, esittää brasilialaista kulttuuria edustaen riolaista sambaa sekä

vähemmässä määrin salvadorilaista ja recifeläistä. Casa Samba on esiintynyt monenlaisissa tilaisuuksissa. Usein heidät kuitenkin palkataan näyttäväksi esiintyjäksi avaamaan tilaisuus. Yleensä esitykset ovat lyhyitä ollen maksimissaan puoli tuntia. He soittavat 25 vuoden kokemuksella sambaa riolaisittain new orleansilaisessa ympäristössä ja tuloksena on kulttuurillinen hybridikokemus. (Gibson, 2013.)

Lennonilta kysyttiin, olivatko paikalliset vastaanottavia brasilialaisvaikutteisen karnevaaliryhmän suhteen ja hän vastasi: ”Mielestäni kyllä, mutta eräs tärkeä seikka mikä meidän tuli ottaa huomioon erityisesti brasilialaisten kanssa, jotka liittyivät karnevaaleille. Karnevaalit olivat olleet olemassa New Orleansissa yli sata vuotta ilman sambaa. Karnevaali ei tarvinnut sambaa. Sen takia se ei voinut olla aivan samanlaista sambaa kuin Brasiliassa. Jos emme olisi osallistuneet karnevaaleihin, poissaoloamme ei olisi huomattu. Aikataulu oli hektinen ja vaikka halusimme lisätä uusia tanssiaskelia, meillä ei ollut aikaa. Me osallistuimme 6-7 mailin kulkueeseen pelkästään sambadronen verran. Poliisit olivat aivan takanamme ja kannustivat menemään nopeammin, ettei meitä tarvitse heittää pois kulkueesta.” (Gibson, 2013.)

Bill Lennonin kommentti kuvaa hyvin New Orleansin paraatin erityislaatuisuutta. Kuusi tai seitsemän mailia sambatanssimista ei ole helppoa ja muutoksia perinteiseen sambaan on jo tästä syystä pakko tehdä. Palmares ryhmä sen sijaan oli menestys jo vuonna 1984. Seuraavana vuonna he osallistuivat Jackson 5 ryhmän kanssa Mardi Grasiin tosin ilman Michaelia. Tämä brasilialainen kontakti suosittuun pop-yhtyeeseen kanssa lisäsi Palmaresin näkyvyyttä afroamerikkalaisen yleisön parissa. Tänä vuonna alkoi kiertää huhuja, että Palmares oli taloudellisesti ahdingossa. Oli tämä sitten tietoisesti aiheutettua tai vahingossa tehtyä huonoa taloudenhoitoa, ryhmä hajosi. Näihin aikoihin Curtis Pierre saapui New Orleansin brasilialaiseen skeneen ja perusti Casa Samban. Hänen päällimmäinen ajatuksensa oli jakaa ryhmä esiintyvään ja sosiaaliseen ryhmään. Tämä ryhmän rakenne on edelleen käytössä. Palmares luovutti soittimensa tälle uudelle ryhmälle velkojilta turvaan ja Pierre nimesi ammattitanssijavaimonsa kanssa ryhmän Cosmopolitan Amigo Samba Associationiksi tehdäkseen pesäeron Palmaresin taloudelliseen epäonnistumiseen. (Gibson, 2013.)

Curtis Pierre harjoitutti ryhmää säännöllisesti ja piti myös Brasilia-aiheisia leirejä, joissa oli myös capoeiraa. Hänen tekemisellään oli myös sosiaalinen puoli, sillä hän paikallisena tiesi nuorten sosiaaliset ongelmat ja koitti saada nuoria mukaan ryhmänsä toimitaan pitääkseen heidät poissa ongelmista, aivan kuten Brasilian vastaavat yhdistykset tekivät. Pierre

itse oli kiinnostunut jo lapsena brasilialaisista lyömäsoittimista, vaikka tuli pikku kaupungista nimeltään Killona, New Orleansin ulkopuolelta. Hän kiinnostui berimbausta, mutta ei tiennyt miten sitä soitetaan oikeasti, joten hän soitti sitä vuoden ylösalaisin! Pierre etsi musiikillista mentoria ja ihastui Aírto Moreiran musiikkiin. Pierren ensimmäinen perkussio-opettaja Bill Summers vieraili Los Angelesissa ja esitteli hänelle *cuíca* rumpua ja ehdotti brasilialaisen rumpuryhmän perustamista New Orleansiin. Pierre ei ollut ennen ajatellut asiaa, mutta päätti palata takaisin kotiseuduilleen saadessaan älynväläyksen samban ja karnevaalin yhteensopivuudesta. (Gibson, 2013.)

Casa Samba -ryhmästä oli tullut tärkeä osa New Orleansin sambaskeneä. Brasilialaiset maahanmuuttajat itse olivat harvoin esiintyjiä Casa Sambassa, koska he tulivat yleensä Brazilian alueilta, joissa tämä ilmaisu ei edustanut paikallista identiteettiä. Osallistuivatpa he Casa Sambaan jäseninä vai eivät, Casa Samban olemassaolo vaikutti siihen, miten ulkopuoliset näkivät brasilialaiset New Orleansissa. Siten Casa Samballe tuli ratkaiseva asema brasilialaisen identiteetin suhteen New Orleansissa.

Brasilialaistaisille Casa Samba on kuitenkin enemmänkin paikka tavata maanmiehiään, koska heille samba ei ole tärkeä osa heidän identiteettiään. Kuvaavaa onkin, että brasilialaiset New Orleansissa käyvät enemmän rodeoissa kuin jalkapallokisoissa. Musiikki, jota he kuuntelevat radiosta, ei ole sambaa vaan sertanjo-tyylistä. Casa Samban tilaisuudet ovat toisaalta brasilialaisten juurien juhlimista, mutta tavallaan Casa Samban tilaisuuksissa käyvät jäsenet ovat myös automaattisesti eksoottisuuden kohteita, mikä johtuu osittain siitä, miten brasilialaiset ovat stereotyyppisesti kuvattu mediassa. (Gibson, 2013.)

Tutkijat Josh Kun ja Moehn ovat kuvanneet audiotopiaksi tätä ilmiötä, jossa luodaan kuva useista äänistä ympäri Brasiliata, jotka eivät täysin sovi yhteen. Brasilialainen musiikki, kuten yhdysvaltalainenkin on loputon hybridi. Erilaiset identiteetit rakentuvat maahanmuuttajien maantieteellisten ja historiallisten erojen kautta, löytävät yhteisen sävelen audiotopian kautta, jossa yhdistyy Brasilia, musiikki, kansallinen identiteetti ja globaalit markkinat. Audiotopian voi ajatella tilana, jossa voi kohdata, liikkua, asua, olla turvassa ja oppia. Eri etnisyydet voivat kohdata ja käydä keskustelua keskenään kansallistunteeseen liittyen ja tämä rohkaisee joustavampaan kansallistunteeseen ja yhteenkuuluvuuden tunteeseen. (Gibson, 2013.)

Vaikka samba ei ole kaikkialla Brasiliassa suosittua niin karnevaaliaikaan samba edustaa Brasiliaa. Haastaja tälle riolaiselle samballe on Bahian blocos de afrot, jotka ovat ”uudelleen afrikanaistaneet” brasilialaista identiteettiä ja tuoden Bahian globaaleilla musiikki-markkinoilla tunnetuksi. Milton Mouran mukaan Caetano Veloso ja Gilberto Gil ovat tuoneet tätä salvadorilaista (Salvador, Bahian osavaltion pääkaupunki) musiikkia enemmän tunnetuiksi kuin ketkään muut. He olivat tropicalia-tyylin ikoneita ja kuvasivat bahian rennompana vaihtoehdona ja maan ”mustana äitinä”. (Gibson, 2013.)

Piers Armstrong vahvistaa, että Olodum, yksi suosituimmista blocos de afro-ryhmistä, kiinnittää huomiota etniseen yhteenkuuluvuuteen, mutta globaalien kapitalismin lisääntymisen olevan olennaisesti erottamaton osa tätä prosessia. Se, että bahialainen musiikki on noussut kansainvälisille markkinoille tyypillisenä brasilialaisena musiikkina, on todiste mustan musiikin esteettisestä arvosta esiintymistä ja kulttuurillisia symboleita myöten. (Gibson, 2013.)

Rumpali Márcio Peeter orkesterista Ilê Aiyê on ollut tärkeässä osassa Yhdysvalloissa bahialaisen musiikin osalta. Hänestä tuli tärkeä osa Casa Samba vuonna 2008 kehittämällä ryhmän afro-bahialaisia elementtejä. Hänelle Ilê Aiyê, kuten myös Araketu, Olodum ja Timbalada tarjosivat erilaisen version brasilialaisesta sensuaalisuudesta ja seksuaalisuudesta verrattuna riolaiseen kuvaukseen. Erityisesti mustien naisten kuvaaminen ”beleza negra” (kaunis musta nainen) oli vaihtelua riolaisten sambakoulujen naiskuvaan. Bahialla Peeterin mukaan keskitytään afrikkalaisiin peittäviin perinnevaatteisiin ja hiukset on sidottu huivilla. Tätä kuvaa Peeter tahtoo tuoda Yhdysvaltoihin ja hänen panoksensa on vahvistanut ryhmän afrobrasilia-laisia puolia. (Gibson, 2013.)

Casa Samba oli myös kohtaamispaikka brasilialaisille esiintyjille. Erityisesti Pierre oli kiinnostunut Oba Oba ryhmän ohjaajan Jorge Alaben ja capoeiramestari Cobra Mansan vierailuista. He päättivät kutsua vieraansa hotellin sijaan kylään luokseen pieniä juhliä varten ja tämä illanvietto oli tärkeä asia Casa Samba muotoutumisessa. Brasilialaiset New Orleansista eivät kuitenkaan ole ryhmässä aktiivisia, vaan enemmänkin brasilialaisesta kulttuurista kiinnostuneet afroamerikkalaiset, jotka luovat eräänlaisen Brasilia-New Orleans hybridi-kulttuurin. Suosituinta musiikkia brasilialaisten mielestä oli samba pagode. Casa Samba tiedosti tämän soittamalla tämän tyylin suosituimpia kappaleita heitä miellyttääkseen. Amerikkalaisilla sen sijaan oli esiintymisestä eri odotukset isoine tanssiesityksineen pukuine ja lavasteineen. (Gibson, 2013.)

5. TULOKSET

5.1. Brasilialaisten lyömäsoitinten juuret ja perinteet

Brasilialaisen lyömäsoitinten ja musiikin afrikkalaiset juuret voidaan jakaa karkeasti kahteen historialliseen maantieteelliseen alueeseen: 1) Kaakkois-Nigeriaan ja Beniniin sekä 2) Angolaan ja Kaakkois-Kongoon. Näiden erottava tekijä oli länsiafrikkalainen 12-iskuinen tai angolalainen 16-iskuinen kellokuvio. Toinen jako brasilialaisen musiikin suhteen on Koillis-Brasilian Bahian ja Etelän Rion välillä.

Ylläolevilla Afrikan alueilla musiikkiin liittyivät erottamattomasti uskonto ja tanssi. Eri uskonnollisia kultteja liittyi hieman toisistaan eroaviin musiikki- ja tanssityyleihin ja nämä siirtyivät laajan orjakaupan myötä Brasiliaan. Candomblé-musiikki liittyy uskontoon ja pyhimysten palvontaan, rytmin säätely kuvaa tunnetiloja seremonian edetessä. Tässä musiikissa myös tietyt rytmit kytkeytyvät tiettyihin jumaliin. Afrikkalaisinta lyömäsoitinkulttuuria oli Gege, Ketu ja Jesha -kulteissa, joista Ketu oli merkittävin seuraajiansa lukumäärän perusteella. Ketu ja Gege kulteissa rytmit soitetaan kapuloilla, kun taas Angola, Kongo ja Caboclo kulteissa ilman kapuloita käsin (Herskovits).

Samba kehittyi 1800-luvulla afrikkalaisen batanquan ja portugalilaisen musiikin pohjalta Rion alueella läheisessä yhteydessä Candomblé-kulttuuriin. Afrikkalaisia varhaismuotoja tälle musiikille olivat umbigada ja piirissä tanssittava samba de roda. Bossa nova muodostui 1950-luvulla samban ja cool jazzin yhteensulautumana. Rummustolla on pienempi osuus tässä musiikissa ja sanat ovat portugalia.

Afrikkalaisen ja afro-brasilialaisen musiikin tutkimuksessa avuksi tulivat ensin äänitykset 1930-40 -luvulta alkaen ja myöhemmin tietokonetekniikka. Jälkimmäinen on ollut apuna mikrorytmejä analysoitaessa. Tarkempi rytmiikan ja korostusten havainnointi tulee mahdolliseksi.

Berimbau on afrikkalainen kalebasipohjainen kielisoitin, joka on säilyttänyt asemansa ja noussut kansalliseksi ja afrikkalaistaustaisuuden symboliksi. Berimbauilla on keskeinen rooli capoeirassa, joka on vanha taistelulajista kehittynyt liikesarjatyypinen peli,

jossa siis nykyään ei fyysistä kontaktia tapahdu. Capoeiran eri liikkeisiin/ liikesarjoihin liittyvät näille sovitut berimbaun soittokuviot. Tämä soitin on ollut mukana myös brasilialaisessa populaarimusiikissa, usein kokoonpanoissa, joissa afrikkalaisella taustalla on haluttu antaa erityistä painoarvoa.

5.2. Brasilialaisten lyömäsoittinten innovaatiot

Berimbautta voisi luonnehtia Brasilian kansallissoittimeksi tai -symboliksi. Tämänkin soittimen juuret ovat Afrikassa Angolan seudulla. Tähän soittimeen liittyy vahvasti capoeiraperinne. Ihan kenen tahansa innovaatioita ei katsota hyvällä, vaan osa pitää jopa pyhäinhäväisyyksenä juurentonta soittoa. Ramiro Musetto sai anteeksi jopa argentiinalaisuutensa, kun hän oli osoittanut opiskelevansa perinteet hyvin ja sen jälkeen ulkomaalaisena hän sai hieman erivapauksia. Hän kehitti erikokoiset berimbaut, ohensi kaikupohjaa, kehitti kieleksi autonrenkaasta saatavan kielen(!)

Naná Vasconcelos taas ei tullut capoeiran parista, mutta sai kaikki innovatiiviset kokeilunsa anteeksi. Tähän syynä ilmeisesti oli hänen mieletön virtuositeettinsa soittimen kanssa. Hän kehitti nopean soittotekniikan sormilla ja laajensi berimbaun äänivalikoimaa. Lisäksi Dinho Nasacimentoa (bluessoitto), Baden Powellia, Gilberto Giliä ja Os Mutantesia voi pitää innovaattoreina sen suhteen, että he toivat berimbaun capoeiraperinteestä populaarimusiikin kontekstiin. Lisäksi M4J, Ram Science ja Tim Maia ovat Galmin mukaan tuoneet berimbaun elektronisen musiikin kontekstiin, mikä on myös omalla tavallaan innovatiivista käyttöä ei-perinteisessä kontekstissa. (Galm, 2010, s.102-112.)

Pandeiron suhteen Marcos Suzano kehitti paljon innovaatioita. Joskus hienot uudet asiat syntyvät vahingossa, kuten Suzanon inverted eli käännetty soittotyyli. Muita innovaatioita olivat: paksut nahkakalvot, matala viritys, soittotekniikan kehittäminen. Hän teki yhteistyötä ääniteknikkojen kanssa, sovelsi uutta musiikkitekniikkaa ja digitaalista tallennusta. Hänen voi sanoa käytännössä tuoneen brasilialaiset lyömäsoittimet länsimaihin fuusiojazziin. Brasilialaiset lyömäsoittimet sopivat tähän kuubalaisia lyömäsoittimia paremmin, sillä ne ovat hieman hiljaisempia ja pehmeämpiä ääneltään verrattuna congaseihin ja niin edelleen. Brasilialaisessa musiikissa ylipäätään on enemmän dynamiikkaa kuubalaiseen verrattuna.

Airto Moreira on todella monipuolinen lyömäsoittaja ja hänen arsenaaliinsa kuuluu toistasataa lyömäsoitinta. Hän soittaa usein rumpusettiä, jonka rinnalla on käytettävissä perinnerumpuja ja symbaaleja ja helistimiä. Hänellä on huomattavan laaja levytuotanto laajalla alueella (perinteinen, jazz, maailmanmusiikki). Airto Moreiran ansioksi voidaan lukea monta innovaatioaluetta: 1) komposiittirytmit (offbeat-backbeat), 2) komppauksen kehittäminen (lineaarinen komppaus, polyrytmisen orkestrointi, rytmisen symmetria, tyyllillinen dualismi), 3) kysymys-vastaus -tyyli, 4) taajuusspektrin huomioiminen yhteissoitossa, 5) kappaleiden taitteiden merkitseminen, 6) soolo- ja solistisoitto, 7) duot solistin kanssa. Airto soittaa pianoa ja kitaraa, joten hän on suvereeni muusikko siinä mielessä eikä pelkkä lyömäsoittaja. Hän myös säveltää itse ja esimerkiksi Tombo in 7/4 kappaleen sambamainen väliosia on ollut valtava hitti ja edelleen tätä melodiaa voi kuulla soitettavan erityisesti jalkapalloturnausten yhteydessä.

Dom Um Romãosta on harmillisen vähän akateemista kirjallisuutta ottaen huomioon Airto Moreiran sanoneen Romãon olleen merkittävä vaikuttaja hänelle. Raspadeira on käytännössä hänen innovaationsa brasilialaisen lyömäsoittamisen suhteen. Professori Daniel Gohn kertoo Domin ottaneen vaikutteita tästä tekniikasta Art Blakeyltä. (Gohn, Daniel, 15.3.2022). Hän osallistui: 1) samban vakiinnuttamiseen kansalliseksi musiikiksi -30 ja 40-luvuilla, 2) bossa novan rytmijohtokuvioiden kehittämiseen, 3) bossa novan läpilyöntiin Amerikassa ja maailmalla, 4) sambajazzin vakiinnuttamiseen, 5) fuusiomusiikin kehittämiseen, 6) käsillä soitettavien lyömäsoitinten ja berimbaun tuomiseen jazzin yhteyteen.

Dom Um Romãon yleisimmin käyttämät ja hänen esitykselleen ominaiset esimerkit. Nämä ovat: 1) rumpukapulan asettaminen kärki rummun kalvon päälle, painaminen sitä vasten ja kosketuksen suorittaminen vastakkaisella kädellä kalvon päälle painetun rumpukapulan päällä. 2) menettely, jossa rumpukapulan kärjellä toisen rummun kalvon päälle painetun käden painetta lisätään tai vähennetään, kun toisella kädellä suoritetaan kosketus kalvoon napauttamalla, jolloin saadaan erikorkuisia nuotteja kalvoon kohdistuvan paineen mukaan. 3) rumpukepin painaminen rummun kalvoa vasten ennen tai jälkeen koputuksen, mikä edistää äänen vaimenemista tai "kuivaa" ääntä, joka on lyhytkestoinen. 4) lyöminen rumpujen vanteisiin lyhytkestoisen ja metallisen äänen saamiseksi.

Brasilialaisen rumpusetinsoiton uusi koulukunta Márcio Bahia, Nené ja Airto ovat käyneet Hermeto Pascoalin yhtyeessä hakemassa oppia koillisbrasilialaisten rytmien suh-

teen. Heitä ennen oli ensimmäinen koulukunta, Luciano Perrone ja Edison Machado, jotka toivat rumpusetin Brasiliaan. Tämä toinen koulukunta vei heidän pohjatyötään eteenpäin lisäämällä yhtälöön koillisbrasilialaiset rytmit, joita Hermeto rohkaisi heitä soittamaan rumpusetillä perinteisten lyömäsoitinten sijaan. Ensimmäinen koulukunta oli käytännössä vastuussa samban soinnin luomisesta radion orkesterien parissa sekä laajemmin Brasiliassa.

Yksi innovaatio on brasilialaisten rumpujen solistinen soitto. Tässä tarkkaan melodian sävelten toistoon ei välttämättä päästä, mutta melodinen rytmi ja muoto voidaan soittaa. Tässä harmonian tajuaminen ko. teoksessa on tärkeää.

Mallettien tuominen choroon on kieltämättä innovaatio, mutta on hieman mielpideasia lasketaanko tämä brasilialaisten lyömäsoitinten innovaatioksi. Vibrafoni, marimba, ksylofoni ja muut kosketinsoittimet eivät varsinaisesti ole brasilialaista perua, mutta niiden käyttö luovasti brasilialaisen musiikin kontekstissa kieltämättä on. Marimballa ja balafonilla ovat toisaalta afrikkalaiset juuret, joten sitä voisi pitää tavallaan afro-brasilialaisena soittimena.

Brasilialainen musiikki ulkomailla on käsitelty akateemisessa kirjallisuudessa ainakin Maracatu New Yorkin ja Casa Samba New Orleansin kohdalla ja mielestäni brasilialaista musiikkia soittavan ryhmän perustaminen Brasilian ulkopuolelle on itsessään innovaatio, sillä tällöin täytyy soveltaa huomattavan paljon. Molemmissa näissä ryhmissä tapahtui mielenkiintoista ”hybridisaatiota” paikallisten muusikoiden suhteen, mutta afrobrasilialaisia elementtejä ja juuria ei kuitenkaan unohdettu. Tässä yhteydessä on käytetty termiä audiotopia: Erilaiset identiteetit rakentuvat maahanmuuttajien maantieteellisten ja historiallisten erojen kautta, löytävät yhteisen sävelen audiotopian kautta, jossa yhdistyy Brasilia, musiikki, kansallinen identiteetti ja globaalit markkinat. Audiotopian voi ajatella tilana, jossa voi kohdata, liikkua, asua, olla turvassa ja oppia. Eri etnisyydet voivat kohdata ja käydä keskustelua keskenään kansallistunteeseen liittyen ja tämä rohkaisee joustavampaan kansallistunteeseen ja yhteenkuuluvuuden tunteeseen. Hermetonkin viesti on se, että musiikki on ääretön universumi ja meillä on vapaus antaa musiikin virrata lävitsemme ja manifestoitua aina sillä tavalla kuin se tahtoo manifestoitua sillä hetkellä.

6. POHDINTA

Orjakauppajärjestelmän osuutta brasilialaisen musiikin syntyyn ei voi yliarvioida. Ensimmäinen orjalaiva saapui Bahiaan v. 1538 ja vasta v. 1850 orjien tuonti kiellettiin ja v. 1888 orjat vapautettiin. Soitinten ja musiikin lähtöalueet olivat: 1) Kaakkois-Nigeria ja Benin sekä 2) Angola ja Kaakkois-Kongo. Tämä liittyi Portugalin siirtomaa-alueisiin ja Portugalin musiikkikulttuurin vaikutus alkoi jo Afrikan siromaissa ja jatkui Brasiliassa. Orjien sallittiin rajoitetusti harjoittaa yhteiskuntarauhankin turvaamiseksi omaa musiikkikulttuuriaan ja näin soittimet, musiikki ja tanssi, mutta myös vanhat uskontokultit, saatiin säilymään. Tosin nämä sitten saman tien alkoivat myös muuntua ja kehittyä. Vaikea sanoa, millaiseen tilanteeseen tiukempi afrikkalaisen musiikin ja kulttuurin rajoittaminen olisi johtanut. Vähitellen esim. Samba ja sambakarnevaalit ovat muodostuneet kaikkien brasilialaisten omaisuudeksi.

Brasilialaisen musiikin afrikkalaiset juuret voidaan siis jakaa karkeasti kahteen ryhmään. Näiden erottava tekijä oli länsiafrikkalainen 12-iskuinen tai angolalainen 16-iskuinen kellokuvio. Onko tämä jako todella näin yksiselitteinen brasilialaisen musiikin suhteen nykypäivänä? Sambassa on 16-iskua, mutta jos kellokuviota ei ole, onko tämä enää angolalaista vaikutetta vai voiko kyseessä olla jokin muu vaikutte? 12-iskuista sambaa ei ole, vaan se voi todella olla alun perin angolalaista vaikutetta. Tältä alueelta tulee tanssi nimeltään semba ja sen on arvioitu olevan oleellinen tekijä samban synnyssä.

Mielenkiintoinen ilmiö oli brasilialaisen ja senegalilaisen musiikin ”yhteensopimattomuus” ongelmat mikrorytmillisellä tasolla. Vaikka rytmikuvio on sama, bahialaisen samban mikrorytmiikka vesitti tehokkaasti heidän yhteissoittonsa. Mistä tämä mikrorytmisen svengi oikein tulee brasilialaiseen musiikkiin? Senegalissa tällaista svengiä ei tunneta, joten tuontitavaraa Länsi-Afrikasta se ei ole.

Koillis-Brasilialainen maan ensimmäinen pääkaupunki Bahia on kulttuuriltaan huomattavasti afrikkalaisempaa ja sikäläisessä musiikkikulttuurissa afrikkalainen vaikutus on luonnollisesti voimakas. Voiko olla, että Bahialle on tuotu enemmän orjia Länsi-Afrikasta kuin muihin Brasilian osiin? Länsi-Afrikasta Bahialle on lyhyempi reitti. Keski-Afrikan Angolasta on ollut helpompaa tuoda orjia etelään.

Marokossa on qarqabeb soitin, joka muistuttaa orjien kahleita. Tässä soittimessa on sen äänessä hieman samankaltainen hemiolaan kallellaan oleva sointi, joka nopeasti soitettuna kuulostaa mielestäni hieman sambafraseeraukselta. Voisiko tämä mikrorytmiikka olla näin ollen jotain Pohjois-Afrikkalaista vaikutetta? Tämä maracatu rytmi on myös hieman samankaltainen New Orleans 2nd line paraatissa soitettavan rytmin kanssa. New Orleansissa on myös oman kaltaisensa mikrorytminen fraseerauksensa, joten voisiko tämä olla jokin yhteinen linkki brasilialaisen fraseerauksen välillä? Jokin elementti kenties mikä löytyy molemmista musiikkikulttuureista? Uusien musiikkityylien kehittyminen ja musiikillinen vuorovaikutus toivat sitten perinteisten soittimien lisäksi kokoonpanoihin kokonaan uusia soittimia. Valitettavasti tiedot Brasilian alueen alkuperäiskansojen musiikista ovat hyvin puutteelliset.

Berimbau on noussut Brasilian kansallissoittimeksi tai symboliksi. Tähän soittimeen liittyy vahvasti capoeiraperinne, joten ihan kenen tahansa innovaatioita ei katsota hyvällä, vaan osa pitää jopa pyhäinhäväistyksenä juuretonta soittoa. Soitin itsessään on kestänyt hyvin ajan painetta. Ramiro Musetto kehitti erikokoisia soittimia, ohensi kaikukoppaa ja vaihtoi kielirakennetta, nämä kyllä hyväksyttiin. Muutoin lyömäsoittimet ovat säilyneet ilman isoja muutoksia pienempää säätöä luukuunottamatta. Mm. Marcos Suzano siirtyi Panderossa paksumpiin kalvoihin ja matalampaan viritykseen. Voimakas perinne on säilyttänyt soittimet melko ennallaan.

Soittotyylien ja – tekniikoiden muutos on sen sijaan ollut voimakkaampaa. Muutoksessa on ollut myös soitettava materiaali. Tätä kehitystä on leimannut sulautuminen, hybridisaatio ja maallistuminen. Sekoittumista vauhdittivat erityisesti yhteydet Pohjois-Amerikan mustan väestön musiikkityyleihin, jälleen afrikkalaisvaikutteita, mutta toista reittiä. Kuitenkin kehitystä on leimannut hybridisaatio, ei eriytyminen, vaikka konservatiivisten ryhmien jarrutus on koko ajan ollut olemassa. Esimerkiksi Airto Moreiran rumpusetissä yhdistyivät uusi ja pe-

rintainen: länsimainen rumpusetti, johon oli yhdistettynä perinteisiä lyömäsoittimia, symbaalit ja helistimiä. Musiikkityylit seurasivat toistaan: bossa nova, sambajazz, maailmanmusiikki, y.m.

Ulkobrasilialaiset musiikki- ja sambayhteisöt kehittivät edelleen musiikkia. Tekijöinä olivat usein ei-brasilialaiset kuitenkin afrikkalaistaustaiset soittajat, joilla oli aitoa kiinnostusta tähän musiikkialueeseen. Koska suora perinteen painolasti oli pienempi, musiikki hybridisoitui ja saattoi laajeta tyylillisesti vapaammin. Audiotopia kuvaa tällaista vapaan ja luovan musiikillisen ympäristön tilannetta.

Suomi sijaitsee huomattavan kaukana Brasiliasta ja suomalainen musiikkikulttuuri on todella erilaista. Perinteisesti Suomessa kansanmusiikki on ollut enemmän trubaduurimaista, missä yksi soittaja soittaa ja muut ovat yleisöä. Brasiliassa afrikkalainen vaikutte on epäilemättä vaikuttanut siihen, että esiintyjän ja yleisön väli ei ole niin tarkkarajainen. Esimerkiksi sambaringissä kaikki osallistuvat musiikin tekemiseen vähintään käsiään taputtamalla. Suomessa tällainen perinne puuttuu ja musiikki ei ympäröi samalla tavalla jokapäiväisiä askareita. Talvi on kylmä ja soittamiselle on vähemmän spontaaneja tilaisuuksia, sillä aina pitää sopia treenikämpälle tapaaminen ja mahdolliset varaukset. Ulos ei yksinkertaisesti voi mennä soittimien kanssa puistoon, löytää jammailijoita ja liittyä seuraan.

Brasilialainen musiikki ja tanssiperinne ovat levinneet ainakin jossain määrin lähes koko maailmaan. Suomessakin löytyy lähes kaikista suurimmista kaupungeista sambakouluja tai muita musiikkiyhdistyksiä, joissa brasilialaista musiikkia ja/tai tansseja harrastetaan/ opetetaan. Lisäksi on olemassa ”kahden kulttuurin henkilöitä”, jotka ovat viettäneet pitkiä aikoja Brasiliassa ja perehtyneet musiikkikulttuuriin. He ovat toimineet itse opettajina ja välittäneet myös syntyperäisiä brasilialaisia opettajia (sekä musiikki että tanssi) vierailulle Suomeen. Paikalliseen sambayhdistykseen liittyminen on yksi keino päästä harjoittelemaan näitä tansseja ja musiikkia. Toinen keino on liittyä paikallisiin capoeira-harrastajiin ja päästä mukaan tähän liikuntamuotoon ja musiikkiin.

Musiikilla on kuitenkin merkittävä kyky ylittää rajoja, kulttuureita ja kieliä rikastuen monia, jotka asuvat kaukana musiikin alkulähteiltä. Kuten perkussionisti Memo Acevedo sanoi: ”musiikki ei tunnista ihon väriä tai lippuja” Monet muusikot löytävät itsensä soittamasta musiikkia mikä ei ole ”heidän omaansa”. Tämä tuo mukanaan oppimisen hankaluuksia, mutta

myös innostusta ja iloa uuden oppimisesta. Bahian ulkopuolelta tulevilla ei ole riittävästi samban peruspalikoita hallussa soittaakseen, kuten bahialaiset soittavat blocos de afro ryhmissään. Satoja eri variaatioita ei yksiselitteisesti kuule ja opi, kun vasta runsaalla opiskelulla. Autenttinen afrikkalaistaustainen perinnesäntä onkin vaikea laji candomblé-rituaalimusiikista puhumattakaan. Ehkä sekulaari musiikki ja samba-jazz voivatkin olla hyvä lähtökohta toisesta kulttuurista tulevalle.

LÄHTEET

Arksey, H., & O'Malley, L. (2005). Scoping studies: towards a methodological framework. *International journal of social research methodology*, 8(1), 19-32.

Béhague, G. (2007). Afro-Brazilian Traditions. In *The Garland handbook of Latin American music* (pp. 352-369). Routledge.

Beyer, G. (2004). *O berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor* (Doctoral dissertation, Manhattan School of Music).

Cruz, D. M. (2012). *Marcatu New York: Transregional flows between Pernambuco, New York and New Orleans*. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes*, 37(74), 81–108. <http://www.jstor.org/stable/43279033>

Dias, G. M. (2013). *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)* (Doctoral dissertation, Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas).

Duggan, M. (2011). *Tradition and innovation in brazilian popular music: keyboard percussion instruments in choro* (Doctoral dissertation, University of Toronto).

FAVERY, G. A. (2018). *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: Um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria* (Doctoral dissertation, Master's thesis, Universidade

Galm, E. A. (2010). *The berimbau: soul of Brazilian music*. Univ. Press of Mississippi.

Gerischer, C. (2006). *O suingue baiano: Rhythmic feeling and microrhythmic phenomena in Brazilian percussion*. *Ethnomusicology*, 50(1), 99-119.

Gibson, A. M. (2013). Parading Brazil through New Orleans: Brazilian Immigrant Interaction with Casa Samba. *Latin American Music Review*, 34(1), 1-30.

Gillette, P. (2021). *Airto Moreira and the Role of Brazilian Percussion in Early Jazz Fusion* (Doctoral dissertation, The William Paterson University of New Jersey).

Gomes Maia Tome Pimentel, L. (2019). Brazilian rhythms on the drum set: stylizations of baiao, frevo and maracatu by drummers Airto Moreira, Nene and Marcio Bahia.

Henry, C. B. (2010). *Let's Make Some Noise: Axé and the African Roots of Brazilian Popular Music*. Univ. Press of Mississippi.

Herskovits, M. J. (1944). Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life. *The musical quarterly*, 30(4), 477-492.

Kubik, G. (2017). UMBANDA.

McDermott, J (1997). Tradition and Innovation in the drumming of Airto Moreira

McGrath-Kerr, P. A. (2012). The application of jazz methods to Brazilian drum kit improvisatory techniques in choro, samba and bossa nova.

Megenney, W. W. (2006). Afro-Brazilian percussion instruments: Etymologies & uses. *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, (9), 25-35.

Moehn, F. (2009). A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Correct Music Making. *Ethnomusicology*, 53(2), 277-307.

Moreira, Airto, and Dan Thress. *Airto Moreira: Rhythms and Colors: Listen and Play*. Manhattan Music, 1994.

Perrone, C. A. (1992). Axé, Ijexá, Olodum: The Rise of Afro-and African Currents in Brazilian Popular Music. *Afro-Hispanic Review*, 42-50.

Potts, B. J. (2012). Marcos Suzano and the amplified pandeiro: techniques for nontraditional performance. University of Miami.

Pravaz, N. (2013). Tambor de Crioula in Strange Places: The Travels of an Afro-Brazilian Play Form. *Anthropological quarterly*, 825-850.

Roberts, J. S. (1999). *The Latin tinge: the impact of Latin American music on the United States*.

Smith, A. P. (2014). *O baterista: contemporary Brazilian drum-set: Afro-Brazilian roots & current trends in contemporary samba-jazz performance practice*.

Vassberg, D. E. (1976). African influences on the music of Brazil. *Luso-Brazilian Review*, 13(1), 35-54.

Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science* (First edition.). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001>

Gohn, Daniel (15.3.2022) P143 - The History of the Drum Kit in Brazil with Daniel Gohn - Drum History Podcast
<https://www.youtube.com/watch?v=2BCKN-pMIGA>

