
Timo Östman

Rock- ja perinnesmusiikkivaikutteet Richard Thompsonin kitarasooloissa

"Another bar, another culture: The Thompson mix." (Joe Gore 1993)

"Rockmusiikkiteeilijä" F. Allan Moorea mukailleen, yksi huomattavimpia ilmiöitä populaarimusiikissa erityisesti viimeisen viidentoista vuoden ajan ovat olleet tyylit, joissa vanhat traditionaaliset ja etniset vaikutteet ovat sulautuneet rockin tai muun popmusiikin kanssa. Musiikkijournalismissa ja -kirjallisuudessa sekä levykauppojen hyllyissä nämä usein hyvin kirjavatkin tyylit ovat löytäneet paikkansa yleensä "Roots"- tai "World" -alkuisten karsinoiden alta.

Toisaalta populaarimusiikki on aina ollut eklektistä, eikä kansanmusiikin hyödyntäminenkään sen yhteydessä ole mitenkään uutta. Pelkästään rockmusiikin kehitykseen ovat kautta sen historian vaikuttaneet monet eri musiikkityylit. Lieneekin oikeutettua sanoa, että kun Bob Dylan ja Beatles mullistivat tämän musiikinlajin 1960-luvun puolivälissä, saivat he aikaan prosessin, jonka kautta syntyi joukko uusia tyylejä rockin horisonttien laajentuessa vuosikymmenen lopulla. Yksi seuraus oli se, että rockmuusikot alkoivat yhdistää paljolti rhythm'n'-bluesista ja countrysta versoneeseen musiikkiinsa hyvinkin erilaisia vaikutteita. Niinpä 1960- ja -70 -luvuilla uusia tyylilajeja syntyi kuin sieninä sateella: taiderock, psykedeelinen rock, progressiivinen rock, heavyrock, jazzrock... sekä tietysti Dylanin ja The Byrdsin Amerikassa lanseeraama folkrock.

Erityisesti viimeksi mainittu tyylityyppi vaikutti rockmusiikin kehitykseen noina vuosina, sillä monet tulevista rocktähdistä olivat folkia tai folkrock-boomin kautta kannuksensa hankkineita musikoita; olihan ns. "Folk Revival" -liike musiikillisesti vahva tekijä 1960-luvun populaarimusiikissa. Vaikka vuosikymmenen puolivälissä Amerikassa myyntilistoja valloittanut folkrock kesti muoti-ilmiönä vain pari vuotta, on folkmusiikin vaikutus ollut paljon kauaskantoisempi. Erityisesti tämä näkyi 1970-luvun muodikkaassa singer-songwriter -tyylissä. Lisäksi samaan aikaan kukoisti brittiläisen folkrockin tyylisuunta, jota voidaan pitää eräänlaisena esimuotona nykyajan etnisiä vaikutteita hyödyntäville populaarityyleille.

Englannissa vuonna 1949 syntynyt Richard Thompson aloitti uransa juuri 1960-luvun puolivälissä Bob Dylania ihailevana kitaristina lontoolaisessa Fairport Convention -yhtyeessä. Aluksi yhtye keskittyi amerikkalaiseen folk- ja west coast -rockiin, mutta hyvin pian sen jäsenet oivalsivat, että siinä missä Dylan ja muut amerikkalaiset yhdistivät aikansa rockmusiikkiin aineksia maansa perinneyhteisistä, voisivat hekin yhdistää rockiin brittiläisen kansanmusiikin juuria. Vuosikymmenen lopulla Fairport Conventionista tuli esikuva kokonaisuudelle brittiläisen folkrockin

tyylisuunnalle ja Thompsonista kehittyi muusikko, joka osasi tehdä rock'n'rollia, jonka tahtiin saattoi sekä tanhuta että twistata. (Flanagan 1988, 272.)

Vuonna 1971 Richard Thompson kuitenkin erosi Fairport Conventionista. 15 vuotta myöhemmin hän selosti eroamisensa syitä seuraavasti:

"Mun mielestä bändi voi muuttua rajotukseksi. Halusin lähteä kokeilemaan, tuntee olevani vapaa kokeilemaan omalla ajallani, etten ollut johdattelemassa ketään muuta pimeille poluille. Jos kaatuisin niin siitä ei voisi syyttää ketään muuta..." (Flanagan 1988, 273.)

Ja tuo oman tien valinta osoittautui ainakin taiteellisesti onnistuneeksi. Kuten esimerkiksi *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* (1992) todetaan, on Richard Thompson ollut jo vuosien ajan arvostettu muusikko: loistava kitaristi ja erinomainen laulukirjoittaja, jolta puuttuu vain suuri kaupallinen suosio.

Richard Thompsonin tyyliä kitaristina lienee parhaiten kuvannut Joe Gore (1993, 78) *Guitar Player* -lehdessä lauseella "Another bar, another culture: the Thompson mix." Thompson ei ehkä kuitenkaan kuulu maailman imitoiduimpiin kitaristeihin; hän on individualisti, jonka koko uran musiikillinen haaste on ollut rock'n'rollin ja kelttiläisen musiikin risteyttäminen. Kuten kitaristi itse mainitsee "... Englannin, Irlannin, Skotlannin ja Walesin alkuperäinen kulttuuri oli (1960-luvun lopulla) muualta tuodun kulttuurin jaloissa, ja joskus minusta tuntuu kuin olisin yrittänyt viimeiset 25 vuotta löytää langat, joilla yhdistää ne." (Gore 1991, 66; 1993, 72.) Ja kuten O'Connor (1991, 153-156) huomauttaakin, ei Richard Thompsonin materiaalin luokittelu puhtaasti rockiin tai folkiin tuo hänen musiikkiaan esiin oikeassa valossa, sillä hän on omaksunut elementtejä niin rockista, brittiläisestä perinnesmusiikista kuin folkistakin. Brittiläisellä perinnesmusiikilla tarkoitan tässä yhteydessä sekä alueen kelttiläistä että myös englantilaista traditiota.

Lähtökohtana tässä artikkelissa on rockin ja perinnesmusiikin fuusion tarkastelu. Juuri tästä syystä Richard Thompson on mielenkiintoinen esimerkkitapaus: arvostettu muusikko, joka on itse ollut luomassa brittiläistä folkrock-genreä.¹ Lisäksi Thompsonin uran alkuvaiheet liittyvät juuri rockhistorian kannalta tärkeisiin ja mielenkiintoisiin vuosiin 1960-luvulla.

Se, että artikkelissa tarkastellaan tyyli-vaikutteiden yhdistymistä nimenomaan kitarasooloissa on perusteltua ensinnäkin sillä, että Thompson on arvostettu ja poikkeuksellinen kitaristi. Hänen musiikkinsa ja kitaransoittonsa on jo näin ollen tutkimisen arvoista. Toisaalta musiikkilehtien (esimerkiksi *Guitar Player*) Richard Thompson -haastatteluissa käsitellään usein nimenomaan traditionaalisten vaikutteiden yhdistymistä rocksoittoon; ne antavat täten hyvää materiaalia tutkimuskohteen kannalta. Kolmanneksi, keskittyminen kitarasooloihin rajaa aihetta sopivan laajuiseksi.

¹ Katso esimerkiksi *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll* (1983), *The Rough Guide to World Music* (1994), *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* (1992) sekä *O'Connor Bringing it All Back Home - the Influence of Irish Music* (1991).

Teoreettiset lähtökohdat

Erilaisten tyyli vaikutteiden yhdistymistä on etnomusikologiassa käsitelty perinteisesti kulttuurisena prosessina. On selvää, että kulttuuri-elementtien sekoittumista voidaan ymmärtää selvittämällä sitä kulttuurista, historiallista ja sosiaalista kontekstia, jossa jokin ilmiö on syntynyt. Toisaalta myös perinteisessä musiikkitieteellisessä tutkimuksessa on ollut tyyppillistä kiinnostus musiikillisten vaikutteiden jäljittämiseen. Tällöin on yleensä tukeuduttu biografis-historialliseen aineistoon sekä musiikkianalyysiin. Nykyisen musiikkitieteellisen tutkimuksen kautta on kehitetty erityisesti kognitiiviseen viitekehykseen kytkeytyvää metodiikkaa (Heinonen 1992, 1995), joka puolestaan on hyödyllistä, jos halutaan ymmärtää eri musiikkitraditioista peräisin olevien vaikutteiden yhdistymistä sävellyksissä tai improvisaatioissa. Tällöin huomion painopiste on ihmisen "pään sisässä", erilaisissa muistiprosesseissa.

Käsittäakseni nämä kaksi lähtökohtaa yhdistämällä voidaan päästä suhteellisen mielenkiintoiseen näkemykseen siitä, miten erilaiset tyylit fuusioituvat: voidaan tarkastella kulttuuristen lähtökohtien ja vaikutteiden lisäksi sitä, miten vaikutteet ihmisen muistin toiminnan kautta päätyvät tietynlaiseen muotoon. Tässä artikkelissa kognitiiviseen ja etnomusikologiseen kirjallisuuteen pohjautuvalla teoreettisella viitekehyksellä pyritään kuvaamaan musiikillista muutosta sekä yksilön kognitiivisella tasolla että myös yleisemmällä kulttuurisella tasolla. Yksilöllisen tyylikehityksen taustalla olevaa kontekstia pyritään näin selkiyttämään.

Etnomusikologinen näkökulma tyylien yhdistymiseen

Fuusiotyylien syntymistä selitetään etnomusikologisessa kirjallisuudessa usein synkretismi-käsitteellä. Yleisellä tasolla synkretismi voidaan määritellä "erilaisista kulttuurisista lähteistä peräisin olevien elementtien fuusioksi" (Nettl 1983, 353). Kaemmer (1993, 225) antaa myös melko yleisen kuvauksen ilmiöstä määritelmälleen "kahden tai useamman erilaisen yhteiskunnan piirteiden yhdistämisen tuloksena syntyvä uusi muoto, yleensä yhteydessä uskontoon tai taiteisiin". Nettl (1973, 1985) kuitenkin huomauttaa, että vaikka pohjimmiltaan kysymyksessä on eri kulttuurilähteistä peräisin olevien elementtien fuusio, on synkretismi määritelty tarkemmin antropologisessa tutkimuksessa selittämään kulttuurisesti sekoittuneiden ilmiöiden syntyä silloin, kun fuusioituvat elementit ovat samanlaisia tai yhteensopivia. Nettl itse määrittelee synkretismin uusia, sekoittuneita muotoja luovien, yhteensopivien tai samantyyppisten kulttuuripiirteiden kombinaatioksi. (Nettl 1985, 45; 84-86; 1973, 9-10.)

Juuri tätä yhteensopivuuden ajatusta musiikillisten piirteiden suhteen painotti synkretismi-käsitteen musiikintutkimukseen esitellyt Richard Alan Waterman artikkelissaan *African Influence on the Music of the Americas* (1952). (Waterman 1990a, 17-21; 24-25.) Watermanin mukaan afro-amerikkalainen musiikki oli seurausta afrikkalaisen ja eurooppalaisen kulttuurin sulautumisprosessista Amerikassa. Yleensä synkretismin ja synkreettisten tyylien synty nähdäänkin seurauksena akkulturaatiosta eli kulttuurikontaktista. Akkulturaation voisi

määritellä prosessiksi, jossa tietty kulttuuri leviää ja vaikuttaa toiseen kulttuuriin siten, että tämä muuttuu edellisen vaikutuksesta, sulautumalla tai mukautumalla siihen (Heinonen 1995, 41). Manuel (1988) huomauttaa, että uusissa synkreettisisissä tyyleissä vieraita elementtejä saatetaan käyttää niiden alkuperäistä funktiota, kontekstia ja merkitystä muuttavalla sekä niille vieraalla tavalla. Usein lainatut elementit ovat myös yksinkertaistuneet. (Manuel 1988. 20-21.) Nettlin (1985, 45; 84-86; 1973, 9-10) mukaan nimenomaan populaarimusiikin luonteelle² on ominaista monista eri musiikkityyleistä peräisin olevien tyylielementtien yhdistely, esimerkiksi länsimainen populaarimusiikki sisältää paljon afrikkalaisia vaikutteita.³

Christopher Alan Waterman (1990b) kuitenkin kritisoi tapaa, jolla synkretismia on usein käsitelty kirjallisuudessa, ja korostaa yksilön merkitystä tradition muuttumisessa sekä synkreettisten tyylien synnyssä. Käsitettä on usein sovellettu etnomusikologiaan tavoin, jotka eivät piittaa sen alkuperäisestä vivahteesta. On muistettava että nimenomaan ihmiset hyväksyvät tai hylkäävät uusia ideoita tai tapoja, eivät musiikit tai kulttuurit abstrakteina käsitteinä. On tarpeetonta selittää musiikillista dynamiikkaa ja tyylien fuusioitumista pelkästään musiikillisten rakenteiden retrospektiivisellä "yhteensopivuudella".⁴ (Waterman 1990b, 7-9.)⁵

Myös Bohlman (1988, xix-xx, 24) painottaa yksittäisen muusikon roolia uuden musiikillisen suunnan synnyssä. Yleensä muutoksen yhteydessä on painotettu yhteisön merkitystä. Kuitenkin monet muutokset traditiossa syntyvät yksittäisestä luovuudesta, joka voi olla joskus sattumanvaraista, mutta usein myös tarkoituksellista. Yksittäisen muusikon rooli muutoksen ja luovuuden edistäjänä on tärkeä.

Merriam (1976) puolestaan näki kulttuurin/musiikin muutoksen sekä sisäisenä että ulkoisena tapahtumana. Kulttuurin ulkoinen muutos tapahtuu akkulturaation seurauksena. Sisäinen muutos syntyy puolestaan innovaatioiden kautta. Innovaation tekevät yksittäiset henkilöt, mutta kulttuurinen tausta ohjaa heitä ja antaa potentiaalisia lähteitä innovaatiolle sekä luo olosuhteet, joissa toimia. Kulttuuri luo näin viitekehysten, minkä puitteissa innovaatioita stimuloidaan tai tukahdutetaan. Innovaatio säilyy yksilön tapana siihen asti, kunnes se saa sosiaalisen hyväksynnän ja leviää yhteisön jäsenten keskuuteen. Tietynä aikana käsillä oleva "kulttuurinen

² Nettlin mainitsema "populaarimusiikin luonne" ei kuitenkaan varsinaisesti kerro mitään siitä, *miksi* populaarimusiikissa yhdistellään erilaisia vaikutteita. Tämä monipuolisuus/eklektisyys syntyy nimenomaan muusikoiden omaksumista vaikutteista ja valinnoista eri tyylielementtien suhteen.

³ Etnomusikologiassa synkretismia on käytetty paljon selittämään laajaa musiikkityyliä kirjoja Afrikka-syntyisissä kulttuureissa aina Amerikasta Afrikkaan. Sitä on myös pidetty perustavana tekijänä Keski-Idän, Intian ja Afrikan moderneissa musiikkityyleissä.

⁴ Waterman (1990b) huomauttaa että Melville Herskowitz, joka ensimmäisenä käytti käsitettä "synkretismi" kuvaamaan uskonnollisten hahmojen symbolista fuusiota neo-afrikkalaisessa uskonnossa, määritteli sen "tendenssiksi tunnistaa ne elementit uudessa kulttuurissa, joissa on samanlaisia elementtejä vanhan kulttuurin kanssa, tehden mahdolliseksi kontaktin kokevien ihmisten siirtymisen yhdestä toiseen ja jälleen takaisin, psykologisesti vaivattomasti".

⁵ Watermanin tutkimus käsittelee Jujua, nigerialaista populaarimusiikin tyyliä, jossa on elementtejä sekä afroamerikkalaisesta populaarimusiikista että traditionaalista Yoruba-heimon musiikista. Hän näkee Yoruba-kulttuurissa tendenssin kohti eklektismia: ihmiset ovat yleensä olleet valmiita hyväksymään uusia ideoita ja tapoja, mikäli ne osoittautuvat käyttökelpoisiksi. (Waterman 1990b, 15; 146.)

varasto" luo puitteet yksilön toiminnalle. Esimerkiksi tekniikat ja instrumentit, joita yksilöllä on käytettävissään vaikuttavat joidenkin kehityssuuntien mahdollisuuteen. (Merriam 1976, 303-304; 312-313.)

Kognitiivinen lähestymistapa musiikillisten vaikutteiden omaksumiseen

Heinonen (1992, 1995) on tarkastellut eri musiikkityyleistä peräisin olevien vaikutteiden yhdistymistä kognitiivisesta näkökulmasta. Tarkastellessaan tyyllisiä vaikutteita Beatles-klassikko "Michellen" syntyprosessissa, hän on soveltanut musiikkiin käsitettä "semanttinen malli". Käsite pohjaa kognitiiviseen skeemateoriaan. Skeemat ovat Gaver & Mandlerin (1987) mukaan abstrakteja representaatioita ympäristön säännönmukaisuuksista. Niihin tallentuvat kokemusten tärkeimmät säännönmukaisuudet. Skeemat vaihtelevat hyvin yksityiskohtaisista (konkreettisista) hyvin yleisiin (abstraktisiin) representaatioihin. Skeemat kehittyvät kokemuksen kautta: assimilaatiossa uudet elementit integroituvat (sulautuvat) olemassaolevaan skeemaan, akkomodaatiossa taas tapahtuu skeeman muutos (mukautuminen uusille piirteille sopivaksi) sellaisen tiedon kautta, jota ei voi assimiloida olemassaolevaan skeemaan. Assimilaatio ja akkomodaatio ovat toisistaan erottamattomia: kaikki uusi tieto, joka assimiloituu skeemaan voi aiheuttaa hieman akkomodaatiota; toisaalta uusi tieto saa aikaan akkomodaatiota, jotta se voisi assimiloitua. (Gaver & Mandler 1987, 264-266.)

Ihmisen pitkäkestoiseen muistiin tallentunut informaatio jaetaan kahteen tyyppiin. Ensinnäkin on tiettyjä kokemuksia/tapahtumia koskeva tieto ja toiseksi on olemassa objekteja, tapahtumia ja tapahtumasarjaluokkia koskevaa yleistettyä informaatiota. Edellisen tallentamisesta vastaa episodinen muisti ja jälkimmäisestä semanttinen muisti. Episodiseen muistiin tallentunut informaatio säilyttää tapahtumasta ne karakteristiset piirteet, jotka erottavat sen kaikista muista tapahtumista. Vastakkaisesti taas semanttiseen muistiin tallentuu vain abstraktit, tapahtumille yhteiset piirteet. Semanttinen muisti käsittää siis sellaiset erilaiset maailman ilmiöitä koskevat representaatiot, jotka eivät ole sidoksissa tiettyyn yksilöön, objektiin (esineeseen tms.) tai ajallisesti ja paikallisesti rajattuun tapahtumaan. (Heinonen 1995, 53-54; 1992, 7-8.)

Musiikillisessa mielessä käsitteellä "semanttinen malli" viitataan niihin yleisiin tyyllisiin vaikutteisiin, joita ei voi liittää mihinkään yksittäiseen sävelmään sävellyksen syntyprosessissa. Se viittaa siihen mentaaliseen representaatioon, jota prosessoidaan, joka toimii ja jota käytetään mallina.⁶ (Heinonen 1992, 7-8; 1995, 54.)

Jäljitettäessä jonkin kappaleen taustalla olevia malleja, on tyylihistoriallisesti relevantin aineiston analyysissä tarkoitus paljastaa tutkittavan sävellyksen ominaispiirteiden esiintyminen mainituissa traditioissa (Heinonen 1992, 12).

⁶ "Episodinen malli" puolestaan viittaa nimenomaan tiettyihin kappaleisiin/sävellyksiin tai eimusiikillisiin objekteihin, joilla voidaan katsoa olleen vaikutus tietyn sävellyksen luomisprosessiin omatessaan kontaktin (näkö- tai kuulemistapahtuman) säveltäjään (Heinonen 1992, 1995).

Yhteenveto teoreettisista lähtökohdista

Tarkasteltaessa fuusiotyyliä synkreettisinä ilmiöinä on niiden taustalla nähty usein akkulturaatiotilanne. Tässä tutkimustapauksessa akkulturaatio tulee käsittää tietyn musiikkikulttuurin/-tyylin leviämisenä tietyssä ajassa ja paikassa. Tämän tuloksena uusia elementtejä sulautuu toisaalla olemassaolevaan tyyliin ja se alkaa mukautua uuteen tilanteeseen. Edelleen lisäksi tähän käsitykseen, että uusi musiikillinen tyyli/tapa tehdä musiikkia (esimerkiksi amerikkalaisen rockin uudet tyylit 1960-luvun puolivälissä) vaikuttaa muiden muusikoiden (esimerkiksi brittiläisten) asenteisiin ja tapaan tehdä musiikkia. Näin olemassa oleva musiikillinen tyyli toisessa paikassa alkaa muuttua ja siihen aletaan sulauttaa uusia vaikutteita.

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

Akkulturaatio-teoriaa on Moisanan (1991, 12) mukaan toisaalta myös kritisoitu esimerkiksi siitä, että se painottaa kulttuuria, joka hylkää musiikilliset prosessit. Onkin nähdäkseni niin, että akkulturaatio selittää kulttuurin muutosta suurina kokonaisuuksina, mutta ei juurikaan kuvaa yksilötasoa. Syy, miksi olen antanut suhteellisen paljon painoa sanalle "yksilö", on käsitteiden "kulttuuri" ja "musiikki" abstraktisuus. Muutos lähtee yksilötasolta, eivätkä "kulttuurit" ja "musiikit" ole olemassa sellaisenaan, abstrakteina käsitteinä. Muutoksella on aina aloittajansa, jolle kulttuurinen tausta luo viitekehysten ja puitteet, joissa toimia. Ihmiset tekevät usein aktiivisesti valintoja ja luovat uutta, eivätkä vain passiivisesti mukaudu uusiin suuntauksiin.

Toisesta synkretismiin liittyvästä hypoteesista eli tyylipiirteiden yhteensopivuudesta voisi todeta, että se vaikuttaa loogiselta. Toisaalta on syytä myös pohtia sitä millä tasolla tätä yhteensopivuutta tarkastellaan. Esimerkiksi Waterman (1990a) käsitteli sitä alunperin melko yleisellä tasolla (mm. diatonisuus perustana melodiikassa) ehdottaessaan eurooppalaisen kansanmusiikin ja afrikkalaisen musiikkiperinteen yhteensopivuuden olevan selitysmallina afroamerikkalaisen musiikin synnylle. Voidaan kysyä, onko musiikillisten piirteiden yhteensopivuus riittävä selitysmalli synkretismille, jos suuri osa maailman musiikkitraditioista on jollain tavoin toistensa kanssa yhteensopivia.

On myös muistettava, että samalla kun tapahtuu musiikillista ja kulttuurista muutosta, niin tapahtuu muutosta myös kognitiivisessa mielessä, skeemojen tasolla. Jos musiikin ymmärretään koostuvan erilaisten musiikillisten vaikutteiden yhteensulautumana, on semanttisen mallin käsite käyttökelpoinen. Ns. "sulautumista" ja "mukautumista" tapahtuu nähdäkseni sekä kulttuurisella että kognitiivisella tasolla, tosin tietysti hieman eri merkityksessä. Yleisemmällä kulttuurin tasolla voidaan tarkastella uusien kulttuuripiirteiden sulautumista toiseen kulttuuriin (tässä tapauksessa musiikilliseen tyyliin) ja muusikoiden mukautumista uuteen kulttuurilanteeseen, jonka seurauksena he luovat puolestaan itse jotain uutta. Kognitiivisessa mielessä uusien elementtien sulautumista olemassaolevaan skeemaan ja skeeman mukautumista uuteen tietoon kuvataan puolestaan assimilaation ja akkomodaation käsittein.⁷

Metodiikka ja tutkimusmateriaali

Kun selvitetään sitä, miten Richard Thompson on omalla kohdallaan poikennut perinteisen rocksoolokitaroinnin traditiosta omaksumalla siihen vaikutteita brittiläisestä perinnesäveltämisestä, on – Watermania (1990a) mukailten – kiinnitettävä huomio Thompsonin soitossa esiintyviin eroavaisuuksiin verrattuna perinteiseen bluespohjaiseen rockkitaransoittoon. Seuraavissa esimerkeissä havainnollistetaan fuusioituja musiikillisia tyyli- ja esityksiä ja esitetään joitain esimerkkejä näistä piirteistä kahdessa Richard Thompsonin kappaleessa, *The Knife-edge* (1981) ja *Calvary Cross* (1984) (edeltävä on instrumentaalikappale, jälkimmäisen kohdalla esimerkit ovat kappaleen pitkästä kitarasoolosta).⁸ Samalla arvioidaan, mitkä ovat näiden piirteiden pohjalla vaikuttavia semanttisia malleja. Rajoitetun tilan vuoksi nyt käsitellään vain melodiasoiton koristelutekniikoita sekä rockkitaraimprovisoinnissa että perinnesäveltämisessä.

Transkriptiot olen tehnyt itse, koska Thompsonin kitarasooloista ei ole tietojeni mukaan julkaistu virallisia nuotinnoksia. Ainoat näkemäni soolotranskriptiot on tehnyt Joe Gore, ja ne on julkaistu *Guitar Player* -lehdessä vuoden 1993 Richard Thompson -haastattelun yhteydessä. Ne ovat luotettavia ja niihin sisällytetty

⁷ Tietysti myös ns. formula-teoria käsittelee teksti- ja musiikillisen tiedon omaksumista ja luomista kulttuuriin ja muistinvaraisuuteen liittyvänä toimintana. Tällöin ihmisen käsitetään oppivan ympäröivästä kulttuurista formuloita ja niiden yhdistämistä sääntöiksi, joiden avulla hän oppii rakentamaan kokonaisuuksia. Formulot sijoittuvat usein rakenteellisesti tärkeisiin kohtiin, auttaen kokonaisuuden luomisessa (Bohman 1988, 16-17). Formula-teoriaa kehittänyt Albert Lord (*Singer of Tales*) havainnollisti pitkien jugoslaviaalaisten kansantarinoitten oppimista ja luomista kulttuurista opittujen formuloiden avulla. Samalla tavalla on selitetty mm. musiikillisen improvisaation oppimista, jolloin opittujen formuloiden kautta rakennetaan sooloja.

⁸ Molemmat kappaleet ovat mukana Rykodiscin vuonna 1993 julkaisemalla kokoelmalla *Watching The Dark - The History Of Richard Thompson*. Molempia sävellyksiä voidaan siis pitää merkittävänä kappaleina Thompsonin uran kannalta. Ne sisältävät myös monia Thompsonin kitaransoitolle tyypillisiä piirteitä kuten "ei-bluesmaisia" kieltävenytyksiä, sävelkoristeluja, drone-sävelten käyttöä jne. Nähdäkseni molemmat analyysisimerkit antavat siis näkökulmaa Thompsonin koko soolokitaratyyliin, vaikka on tietysti selvää, ettei kaikkea hänen soittoaan voida pitää juuri tämänkaltaisena.

analyysi huomioiltaan ansiokasta, mutta toisaalta ne ovat myös valitettavan lyhyitä, eivätkä käsittele analysoimiani kappaleita.⁹

Fuusioidut tyylipiirteet

Kaikille instrumenteille on aikojen kuluessa muodostunut tiettyjä soittoteknisiä keinoja, jotka ovat kyseiselle soittimille ja sillä soitettavalle musiikille ominaisia. Denyer (1992, 144) toteaa osuvasti, että vaikka on vaikea esittää täydellistä ja kaikenkattavaa "normistoa" siitä, mitä kaikkea perinteinen soolokitarointi rockissa pitää sisällään, on kitarasooloilulla kuitenkin vahva perinne. Tiedyt formulat ja tekniikat, jotka vakiintuivat aikana jolloin blues kehittyi rockiksi, ovat tulleet tunnetuiksi kliseiksi muodostaen perustan monille soolosuorituksille.¹⁰ Myös perinnesmusiikin kohdalla on luonnollista, että tradition kannalta tärkeät instrumentit ovat jättäneet jälkensä soitettavaan musiikkiin. On mahdollista tunnistaa brittiläisessä perinnesmusiikissa joitain kaavoja, jotka ovat johdettavissa esimerkiksi viulun ja sakkipillin soittotavoista. (O'Cannain 1978, 42-43.)¹¹

Denyer (1992, 141-142) esittää neljä yleisryhmää menetelmille, joiden kautta muunnellaan/koristellaan soittoa sähkökitaralla:

- 1) Nauhaiskut (slurrit)hammer-on¹² (ylöspäinen nauhaisku; soitetaan sävel, jonka jälkeen isketään seuraava sävel ilman uutta plektraniskua); pull-off (nauhaniskun vastakohta; suunta alaspäinen); trillit (kahden sävelen nopea vuorottelu). Näillä tekniikoilla tuotetaan erityisesti korusäveliä.
- 2) Liu'utukset (slides).
- 3) Kielen venytys; eräs rocksoittotekniikan tärkeimpiä aineksia. Koskee tavallisimmin puolisävelaskelta, kokosävelaskelta tai 1½ -sävelaskelta.¹³

⁹ Homespun Tapes on lisäksi julkaissut kaksi Thompsonin akustista kitaratyylillä esittelevää soitonopasta, mutta niissä kitaristi keskittyy pääasiassa traditionaalisempaan materiaaliin.

¹⁰ Määriteltäessä rockille ominaisia tyylipiirteitä on huomattava se, että nimenomaan musiikkianalyttista tutkimusta on rockmusiikista tehty suhteellisen vähän. Yhdistelemällä useita erityyppisiä lähteitä on määrittely kuitenkin mahdollista. Pro gradu-työssäni rockkitaraimprovisoinnin määrittelyssä tärkeimmät käyttämäni lähteet ovat olleet Denyerin *Suuri Kitarakirja* (1992), Mooren *Rock: The Primary Text - Developing a Musicology of Rock* (1993) sekä Savolan *Jimi Hendrixin improvisaatiotekniikat* (1991). Nämä kaikki sisältävät paljon tietoa, joiden kautta voidaan hahmottaa yleisiä rockkitaraimprovisoinnin tyylipiirteitä. Näiden lisäksi olen pienemmässä määrin käyttänyt muutamaa muuta lähdetä. Lisäksi omakohtainen kitaransoiton tuntemus on ohjannut hypoteesien muodostamista.

¹¹ Kelttiläisen/brittiläisen perinnesmusiikin suhteen olen tukeutunut paljon alan vahvojen auktoriteettien Brendan Breatnachin ja Francis Collinsonin kirjoituksiin. Erityisesti kannattaa mainita Breatnachin *Folkmusic and Dances of Ireland* (1977) sekä Collinsonin *Traditional and National Music of Scotland* (1966). He ovat lisäksi kirjoittaneet laajat artikkelit Irlannin ja Skotlannin perinnesmusiikista *New Grove Dictionary of Music and Musicians* -kirjasarjaan. Muista lähteistä mainittakoon erikseen vielä O'Cannainin *Traditional Music of Ireland* (1978), joka on myös hyvin perinpohjainen esitys irlantilaisesta musiikista ja siinä käytetyistä soittimista. Edellämainittujen lisäksi olen käyttänyt useita muita alueen perinnesmusiikkia käsitteleviä kirjoja ja artikkeleita.

¹² Käytän tässä yhteydessä englanninkielisiä nimityksiä, koska termeille "hammer-on" ja "pull-off" ei nähdäkseni ole vakiintunut kovin selkeää ja yleisessä käytössä olevaa suomenkielistä vastinetta.

¹³ Yksi ensinmäisistä venytystekniikkaa käyttäneistä vaikuttajakitaristeista rockmusiikissa oli James Burton.

4) Vibrato.

Nimenomaan kielten venytys lienee mieleenjäävimpiä piirteitä tyypillisissä rocksooloissa. Yleisesti ottaen voidaan todeta, että tavallisimmat venytykset rockkitaransoitossa perustuvat juuri mollipentatonisen asteikon sävelille. Usein ne ovat kokosävelaskelvenytyksiä, joko yksiäänisinä tai moniäänisinä (tämä moniäänisyys tarkoittaa tavallisesti sitä, että ylempi tai ylempät nuotit pysyvät paikallaan ja alinta säveltä venytetään). Myös unisonovenytykset ovat tavallisia (nuotti venytetään unisonoon ylempällä kielellä olevan vastaavan nuotin kanssa). Mollipentatoniselle asteikolle perustuissa, erityisesti bluessooloissa suosittavissa "laatikkoasemissa" käytettävät venytykset sijoittuvat usein asteille b7-8, 4-5, b3-4, 8-9. Myös suurempia, esimerkiksi 1½ -sävelaskelvenytyksiä (mm. 1-b3) käytetään. (Denyer 1992, 144-149.) En tietenkään tarkoita, että tämä yleistys kattaisi kaikki rockkitaristit. Täytyy muistaa, että tälle traditiolle ominaisia ns. blue note -säveliä tuotetaan yleensä venyttämällä. Tällöinhän venytys on usein puolissävelaskel tai jopa pienempi. Olennaista on kuitenkin se, että nekin sijoittuvat bluesasteikon sävelille. Esimerkiksi "rock-ikoni" Jimi Hendrixin yleisimmissä motiiveissa esiintyvät venytykset ovat yleensä kokosävelaskel ja sijoittuvat bluesasteikon sävelille (ks. Savola 1991).

Myös Richard Thompsonin soitossa kyseisissä esimerkkikappaleissa löytyy luonnollisesti paljon rockkitaransoitolle tyypillisiä kokosävelaskelvenytyksiä. Yleisimpiä näistä ovat asteille 1-2/8-9, 5-6, b7-8, 4-5 ja 6-7 sijoittuvat. Myös kaksoisävelvenytyksiä löytyy, ja niissä merkillepantavinta on Thompsonin taipumus tehdä ns. "tuplavenytyksiä" eli venyttää esimerkiksi terssi-intervallia kokosävelaskeleen tai puolissävelaskeleen verran ylöspäin.¹⁴

Vaikka brittiläisessä ja kelttiläisessä perinnesävelmusiikissa ei sähkökitaran tavoin millään instrumentilla tehdäkään suoranaisia kieltenvenytyksiä, on irlantilaisen säkkipillin, Uillean pipesin, soitolle tyypillistä tekniikka, jolla painotetaan erityisesti ylempään oktaavin nuotteja. Tämä tekniikka, jota kutsutaan nimellä "popping", lisää äänenvoimakkuutta ja aiheuttaa pienen asteittaisen muutoksen sävelkorkeudessa. Sävelkorkeuden muutos vahvistuu, jos nuottiin tullaan liu'uttamalla alemmasta säveltasosta.¹⁵ Nuotit, joihin tekniikkaa Uillean pipesin kohdalla sovelletaan, ovat matalan oktaavin C sekä korkean oktaavin F. Nämä nuotit sijoittuvat usein juuri alennetun ja korotetun seitsemännen asteen väliin. Tekniikka on etuna nimenomaan soitettaessa hitaita aireja. (O'Cannain 1978, 85-87.)¹⁶

¹⁴ Tämä piirre ovat kirjoittajan näkemyksen mukaan selvästi countrysta ja nimenomaan pedal steel -soitosta omaksuttu malli. Tähän myös kitaristi itse viittaa eräässä haastattelussa (Gore 1991).

¹⁵ Tässä yhteydessä palautan mieliin Thompsonin oman kommentin, jolla hän kuvaili Uillean pipesin soittajien tapaa venyttää nuotteja.

¹⁶ Myös Breatnach (1977) viittaa juuri F ja C -nuotteihin, ja toteaa niiden olevan hyvin "värikkäitä" nuotteja irlantilaisessa perinnesävelmusiikissa. F näyttää esiintyvän yhden ristin sävellajeissa (G - johdannaisissa moodeissa) ja se toteutetaan liu'uttamalla ylöspäin (vibraatolla höystettynä) sävelestä E säveleen F#. Se on sävel, jolla ei ole aivan tarkkaa sävelkorkeutta. Samalla tavalla koristeellinen nuotti on C, joka sijaitsee arviolta B- ja D -sävelten puolivälissä. (Breatnach 1977, 13-14.) Buckley (1979) viittaa edelleen tähän Uillean pipesin kannalta tärkeään tekniikkaan ja mainitsee 3. ja 7. asteen



Esimerkki 1. Uilleen pipesin soittajien käyttämä "popping" -tekniikka (O'Cannain 1978, 86).

Mieltymystään kieltenvenytyksiin Thompson pitää itse hieman outona, kun hän ajattelee sitä bluesille vierasta traditiota, josta on ammentanut musiikillisia vaikutteitaan. Hän kuitenkin yhtyy Goren (1991) näkemykseen siitä, että perinteisissä brittiläisissä laulu- ja säkkipillityyleissä on monta tapaa lähestyä sävelten venytystä ja liu'utuksia. Thompson selittää ja demonstroi joitain rockkitaristien piirissä harvinaisempia kieltenvenytyksiään seuraavasti:

" - - - Kelttiläisessä musiikissa on myös pitkä perinne nuottien venyttämiseen. Irlantilaiset säkkipillinsoittajat pystyvät venyttämään todella fantastisia, bulgarialais-tyylisiä interalleja, kuten oktaavi ja pieni sekunti."

" - - - Luultavasti venytän nuotteja eri tavalla kuin bluessoittaja, enkä todellakaan valitse samoja sävelkorkeuksia venytettäväksi. Jotkut venytykset, kuten #7. aste juurisäveleen, b2. aste 2. asteeseen tai 3. aste 4. asteeseen ovat todella säkkipillistä johdettuja juttuja." (Gore 1991, 61; 1993, 74).



Esimerkki 2. Esimerkkejä Richard Thompsonin suosimista, "ei-bluesmaisista" kieltenvenytyksistä (Gore 1993, 74).

Edellämainitut sävelasteethan eivät ns. bluesboxiin (laatikkoasemaan) sisälly – kyseiset venytykset sijoittuvat sävelasteille, joilla "tyypillinen" rock-kitaristi niitä tuskin soittaisi. Kyseisille sävelasteille sijoituvia venytyksiä löytyy myös esimerkkikappaleista.

sävelet (d-johdannaisissa moodeissa: F# ja C#) siihen parhaiten soveltuviksi. Tämä esitykseen väriä antava tekniikka soveltuu erittäin hyvin hitaisiin aireihin, mutta sitä käytetään jonkin verran myös tanssimusiikissa. (Buckley 1979, 125.)

"Calvary Cross", tahdit 64-66



"Calvary Cross", tahti 28



"Calvary Cross", tahdit 16-18



"The Knife-edge", tahdit 6, 12, 13, 16-17




Esimerkki 3. Esimerkkejä Thompsonille ominaisista kieltenvenytyksistä *Calvary Cross* -soolossa sekä *The Knife-edge* -kappaleen hitaassa Air-osassa.

Jos tarkastellaan muita karakteristisia, erityisesti instrumenttien soittotavoista periytyviä tyylipiirteitä Brittein saarten perinnesävelmusiikissa, nousee esiin eittämättä sävelkoristelu. Thompson itse on viitannut haastattelulaukunnoissa tapaansa imitoida erityisesti säkkipillin soittotyyliä ominaisia koristeluita. Santorolle (1985, 21) ja Gorelle (1993, 74) hän kuvaa mieltymystään seuraavasti:

"Kuuntelen myös paljon irlantilaisista ja northumbrialaisista säkkipillimusiikkia, jossa on tietynlainen soundi – korusävelineen ja koristeluineen – joka on erittäin hyvin siirrettävissä kitaralle. Pidän tuosta soinnista ja sustainista sekä koristeista, joita saat kun yrität imitoida säkkipillillä."

"- - - sen täytyy olla kulturaalista. Skotlantilainen ja northumbrialainen säkkipillimusiikki on luultavasti suosikkisoundini ja olen tutkinut sitä paljon. Olen hidastanut levytyksiä ja lukenut kirjoja, jotka selittävät erilaisia koristeluita - -"

Breatnachin (1977, 95-97) mukaan melodisella koristelulla tarkoitetaan yleensä

yhden tai useamman korusävelen (grace notes)¹⁷ käyttöä. Yksittäisen korusävelen pääasiallinen funktio on painottaa nuottia, mutta esimerkiksi säkkipillistit käyttävät sitä usein erottamaan samankorkuiset sävelet.

Kaikkein tehokkain koristelun muoto irlantilaisessa traditiossa on kolmen korusävelen ryhmä eli "roll". Irlantilaisen viulunsoiton koristelutapoja kuvaava Krassen (1976, 15-16) korostaa, että roll-koristelussa melodianuottia alempi koristesävel on usein korotetussa muodossa (eli puolisävelaskeleen matalampi kuin melodianuotti: esim. C-miksolydyisessa G-agf#-G).

Toisaalta viulistit käyttävät myös yksittäisiä koristesäveliä erottamaan samankorkuisia melodianuotteja ("cutting"). Näitä korkeita, melodianuotin yläpuolisia säveliä käytetään myös muuten nuottien koristeluun. (O'Cannain 1978, 95-98.)

Single grace notes

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

Double grace notes (viulu, Irlanti)

Single grace notes (viulu, Irlanti) (Krassen 1976, 15-16)

Rolls: (Breatnach 1977, 95-97.)

Short rolls

Long rolls

Erityyppisiä roll -koristeluja viulisti Michael Colemanin soitossa (Cowdery 1990, 60-61).

Open string rolls (viulu) (O'Cannain 1978, 93)

The image contains five lines of musical notation in G major (one sharp). The first line shows single grace notes (e.g., G-A-G) and double grace notes (e.g., G-A-B-A-G). The second line shows double grace notes on a fiddle and single grace notes on a fiddle. The third line shows short rolls and long rolls. The fourth line shows specific roll variations by Michael Coleman with fingerings (4) and open string rolls by O'Cannain.

Esimerkki 4. Esimerkkejä erityisesti irlantilaiselle viuluperinteelle tyypillisistä koristelutavoista.

Myös irlantilaisen säkkipillin soitossa käytetään usein kahden, kolmen ja neljän

¹⁷ Korukuvio (ornamenti; engl. grace, ornament) on lyhyiden ja yksittäisten nuotteja koristelevien kuvioiden yleisnimitys. Niiden käyttö on alunperin liittynyt improvisointiin; ne ovat yksinkertainen tapa elävöittää esitettävää musiikkia. Pääasiallisesti korukuvio on jonkin melodisesti tai rakenteellisesti tärkeän runkosävelen koristelua tai kuvioitua siirtymää pääsävelestä toiseen, ja appogiaturaa lukuun ottamatta ne soitetaan hyvin kevyesti ja erittäin nopeasti. Korusävelkäytäntöä tavataan useimmissa musiikkikulttuureissa, ja kansanmusiikissa ne ovat tyypillisiä tapoja muunnella ja tehdä lisäyksiä valmiiseen sävelmään. (NGD 1984, sv. grace notes.)

korusävelen ryhmiä koristelemaan melodianuottia. Tämä koristelu tunnetaan nimellä "cranning". (Breatnach 1977, 95-97.)



Esimerkki 5. "Cranning" – tyypillinen koristelutapa Uillean pipesin soitossa.

Seuraavissa esimerkeissä havainnollistetaan Thompsonin käyttämiä koristeluja, jotka sisältävät lähinnä kaksi koristesäveltä. Nämä ovat hyvin samanlaisia verrattuna etenkin irlantilaisessa perinnesävelmusiikissa käytettäviin koristelutapoihin (esim. yksi tai kaksi koristesäveltä). Lisäksi osa näistä sisältää melodianuottiin nähden sekuntia suuremman intervallin, mikä viittaa perinnesävelmusiikin suuntaan. Toisaalta on selvää, että jotkut tällaisista koristeista ovat tyypillisiä monissa muussakin musiikkityyleissä - myös rockissa.

The musical score consists of five staves. The first two staves are in C major (one sharp) and 4/4 time. The first staff has a multi-measure rest of 2 measures, followed by a melodic line. The second staff has a multi-measure rest of 3 measures, followed by a melodic line. The third staff is in G major (two sharps) and 4/4 time, featuring a melodic line with a multi-measure rest of 5 measures. The fourth and fifth staves are in D major (two sharps) and 4/4 time, featuring a melodic line with a multi-measure rest of 6 measures.

Esimerkki 6. Esimerkkejä Richard Thompsonin käyttämistä kahden korusävelen sisältävistä koristeista (1. ja 2. esimerkki kappaleesta *Calvary Cross*, 3. ja 4. kappaleesta *The Knife-edge*).

Seuraavassa esitettävät, kolmen ja neljän koristesävelen ryhmät sisältävät käsitykseni mukaan erityisesti roll-koristelutavan aineksia. Vaikka Thompsonin käyttämät koristelut eivät aivan puhtaassa roll-muodossa esiinnykään, viittaa useamman koristesävelen käyttö peräkkäisenä ryhmänä selvästi perinnesmusiikin vaikutukseen.

The musical score consists of two staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff starts with a whole note G, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, including a multi-measure rest of 2 measures.

Esimerkki 7. Roll-tyylisiä koristeluita *The Knife-edge* -kappaleen Air-osassa.

Korusävelet ja melodinen koristelu ovat myös skotlantilaisen musiikin ydinpiirteitä. Koristeet voivat vaihdella aina yksittäisestä, melodianuotin ala- tai yläpuolisesta

korusävelestä kaikkein monimutkaisimpiin pibroch-koristeluihin.¹⁸ Melodianuotteihin nähden suuriakin hyppyjä (äärimmillään oktaavi+kvartti) sisältäviä koristeluita tavataan sekä instrumentaali- että laulumusiikissa, ja niiden alkuperä on luultavasti säkkipillissä, jonka soittotyyli ja musiikki on vahvasti vaikuttanut suureen osaan skotlantilaista perinnesävelmusiikkia. (Collinson 1966, 26-27; 160-163; 171; Cleary 1982, 1.)

Esimerkkejä yksittäisistä koristesävelistä Highland bagpipen soittotyylissä (Cleary 1982, 14.); Korkeat g-, e- ja d-sävelet erityisen tyypillisiä, funktiona erottaa samankorkuiset melodianuolit tai painottaa melodianuotta.



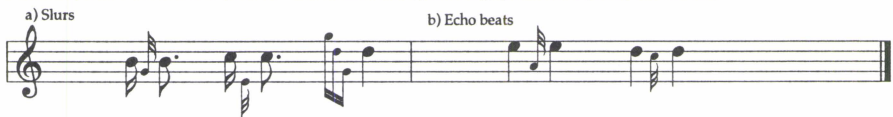
Koristesäveliä skotlantilaisesta lauluballadista (korkeiden koristesävelien alkuperä luultavasti säkkipillimusiikissa) (Collinson 1966, 27)



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



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



Esimerkki 8. Esimerkkejä skotlantilaisen säkkipillin, Highland bagpipen, soitossa käytettävistä sekä myös muuten skotlantilaiselle perinteelle tyypillisistä koristesävelistä.

Seuraavissa *Calvary Cross* -soolosta poimituissa esimerkeissä Thompson koristelee melodianuotteja sekä ylä- että alapuolisilla koristesävelillä, joiden alkuperän katson löytyvän juuri skotlantilaisesta perinnesävelmusiikista. Tähän viittaavat esimerkiksi suuria melodisia hyppyjä sisältävät koristesävelet.

¹⁸ Säkkipillin soitossa käytettäviä monimutkaisia koristesävelryhmiä.



Esimerkki 9. "Skotlantilaistyyliä" koristeluita *Calvary Cross* -soolossa

Diskussio

Yksi selvä piirre, missä Richard Thompsonin soitto eroaa monien rockkitaristien bluespohjaisesta soittotyylistä on siis se, että hän valitsee venytyksiinsä tavallisesta poikkeavia sävelasteita, jotka eivät sovi pentatoniseen bluesasteikkoon (tähän näkemykseen yhtyy myös Gore (1991, 61)). On nähdäkseen perusteltua olettaa, että malli näille venytyksille on omaksuttu nimenomaan perinnesmusiikin traditiosta, varsinkin kun tätä käsitystä on jo aiemmin vahvistettu kitaristin omilla kommenteil- la, joissa hän viittaa mm. pyrkimykseensä imitoida irlantilaisen säkkipillinsoittajien tapaa "venyttää" nuotteja. Toisaalta se, että Thompson käyttää esimerkiksi 3-4. asteen puolisävelaskelvenytystä tapahtuu tietysti myös siksi, että se sopii miksolyydiseen moodin, jota hän runsaasti käyttää.

Thompsonin soitossa kiinnittyy usein huomio suhteellisen runsaaseen sävelkoristeluun. Koska korusävelten käyttö on monille soittimille ominainen soittotekninen piirre, on hiukan ongelmallista ryhtyä spekuloidaan, mitkä koristelutavat hän on omaksunut perinnesmusiikista ja mitkä taas ovat rockmusiikille ja sähkökitaralle ominaisia. Kuitenkin ainakin osalle sävelkoristeluista on mielestäni relevanttia hakea malli perinnesmusiikin traditiosta, ja lieneekin selvää, että Thompsonin sävelkoristelun semanttisena mallina toimisi paljolti juuri skotlantilainen ja irlantilainen traditio. (Myös useamman koristesävelen ryhmä, irlantilaisesta perinteestä tuttu "roll", tuntuu vaikuttaneen Thompsonin tapaan värittää melodianuotteja.) Muutenkin oletan, että juuri perinnesmusiikista on omaksuttu yleinen malli runsaasta sävelkoristelusta; myös kitaristin omat kommentit tukevat tätä näkemystä.

Kun asiaa sitten tarkastellaan skeemojen tasolla, voi todeta, että osittain juuri perinnesmusiikista omaksutut vaikutteet ovat muuttaneet ja laajentaneet Richard

Thompsonin soittotyylä (skeemojen muutos assimilaation ja akkomodaation kautta). Tällöin voidaan katsoa uusien elementtien sekä muuttaneen että integroituneen osaksi rockkitaransoittoa (Thompsonin alkuperäinen musiikillinen tausta). Taipumuksessa runsaaseen sävelkoristeluun ja tavassa suosia bluespohjaiseen soittoon "sopimattomia" kieltenvenytyksiä ovat perinnesuikista omaksutut vaikutteet sulautuneet osaksi rockkitaristin soittotapaa ja laajentaneet/muuttaneet Thompsonin tapaa käyttää sähkökitaralle ominaisia tekniikoita. Kuten hän itse toteaa: "Kitaran "sanavarasto" tuli saattaa lähemmäksi viulun tai säkkipillin vastaavaa; instrumenttien, jotka olivat tunnistettavia traditiosta." (Gore 1991). Edelleen voidaan todeta, että molemmissa tapauksissa perinteiset sähkökitaran soittotekniikat/tyylipiirteet toimivat uusien vaikutteiden kasvualustana, auttavat uusien elementtien integroinnissa. Ja lisäksi Richard Thompson on itsekin maininnut: "Me kaikki tunsimme James Burtonin ja Mike Bloomfieldin kaltaisten soittajien tekniikat, joten siinä oli lähtökohta, jota saattoi soveltaa erilaiseen viitekehykseen (perinnesuikkiin)" (Gore 1991, 60).

Thompsonin kohdalla tämä musiikillinen fuusio pohjaa ainakin osittain elementtien samankaltaisuuden/yhteensopivuuden hypoteesille. Tämä tulee ilmi epäsuorasti myös edellä lainatuissa haastattelulausunnoissa, joissa hän toteaa, että myös kelttiläisessä musiikissa on pitkä perinne nuottien "venyttämisen" suhteen ja että säkkipillikorisitit ovat hyvin siirrettävissä kitaralle.

Tässä tapauksessa on siis käytettävä instrumentti (eli sähkökitara) selvästikin vaikuttanut siihen, miten ja mitä vaikutteita on omaksuttu. Viitataan tässä yhteydessä teoreettisessa osassa esitettyyn Merriamin (1976) näkemykseen siitä, kuinka tekniikat ja instrumentit, joita yksilöllä on käytettävissään, vaikuttavat joidenkin kehityssuuntien mahdollisuuteen uusia ideoita ja innovaatioita kehitettäessä. Thompsonin tavan ryhtyä alunperin tietoisesti omaksumaan edellämainittuja vaikutteita sähkökitaransoittoon käsitan aikanaaan olleen juuri tällainen uusi idea/innovaatio.

Synkretismin käsitetään usein olevan seurausta akkulturaatiotilanteesta. Kuinka tämä käsitys sitten soveltuu Richard Thompsonin "eklektisen" soittotavan ja 1960-luvun lopulla syntyneen brittiläisen folkrockin syntyhistoriaan? Kysymyksessä ei tietenkään ole samanlainen tilanne kuin esimerkiksi afro-amerikkalaisen musiikin syntytilanteessa edellisellä vuosisadalla. Enemmänkin brittiläisen folkrockin synty ja Thompsonin musiikillisen uran alkuvaiheet tulee kytkeä siihen tapahtumasarjaan, jota Heinonen (1995, 78-80) kutsuu rockmusiikin akkulturaatiövaiheiksi. Kun brittirock (ja brittimusiikoiden tapa yhdistellä melko vapaasti erilaisia tyylivaikutteita) sai jalansijaa myös Yhdysvalloissa, johti se eri musiikkityylien entistä vapaampaan yhdistelyyn Amerikassa. Tässä rockmusiikin kolmannessa akkulturaatiövaiheessa syntyi siis joukko uusia musiikinlajeja (esim. amerikkalainen folkrock). Brittiläinen folkrock ja sen synty voidaan nähdä yhtenä seuraavista askeleista tässä prosessissa, eli amerikkalainen folkrockaalto toimi taas puolestaan vaikuttajana ja esikuvana, jonka ideoita (sovittaa kansanmusiikin muotoja rockyhtyeelle) soveltaen Fairport Convention loi Brittein saarten perinnesuikkoa hyödyntävän tyylin. Kyseessä ei ehkä ole neljäs itsenäinen akkulturaatiövaihe, mutta kuitenkin selvä jatko tässä prosessissa. En tietenkään väitä, että amerikkalainen folkrock-ilmio olisi

ollut ainoa brittiläisen folkrockin syntyyn johtanut syy. On kuitenkin loogista kysyä, olisiko brittiläistä folkrockia voinut syntyä ilman vastaavaa suuntausta Yhdysvalloissa?

Richard Thompson on kuitenkin aina ollut individualisti, joka varsinkin uransa alkuvaiheessa pyrki aivan tarkoituksellisesti erottautumaan bluespohjaisesta rockista. Juuri samaan aikaan Fairport Convention ryhtyi hyödyntämään maansa perinnesmusiikkia. Yhtye voidaan myös nähdä muutaman yksilön luovana yhteisönä uuden musiikillisen suunnan kehittämisessä; muusikot loivat tyylivalintojen kautta jotain uutta, vaikka alkuperäinen sysäys ja malli tuli Amerikasta. Merriamin (1976) mainitseman kulttuurisen taustan innovaatiolle loivat tässä tilanteessa sekä amerikkalaispohjainen populaarimusiikki että Brittein saarten oma perinne. Siihen, olisiko Thompsonista tullut näin voimakkaasti traditionaalisia juuria korostava rockmuusikko ilman Fairport Conventionia ja 1960-luvun puolivälin folk-rock-ilmioitä, ei voi tietenkään tyhjentävästi vastata. Uskaltaisin kuitenkin väittää että ei.

Mitä taas tulee Merriamin esittämiin näkemyksiin uusien ideoiden leviämisestä sosiaalisen hyväksynnän kautta, voidaan katsoa Fairport Conventionin historiallisen merkittävyyden yhtyeenä perustuneen idealle brittiläisestä folkrockista sekä sen saamalle nopealle "hyväksynnälle" (kaupallinen menestys, kiinnostus muusikoiden keskuudessa), jonka seurauksena perustettiin useita muita vastaavanlaisia yhtyeitä sekä Englannissa, Irlannissa että Skotlannissa (Steeleye Span, Battlefield Band, Planxty, Albion Band, Horslips).

Yleisellä musiikkikulttuurin muutoksen tasolla brittiläisen folkrockin synty oli ainakin osittain mukautumista siihen, mitä amerikkalaisessa rockmusiikissa tapahtui 1960-luvun puolivälin jälkeen ns. britti-invaasion seurauksena: musiikkiin alettiin vapaammin sulauttaa uusia elementtejä muista tyyleistä, myös kansanmusiikista. Toisaalta yksilötasolla ja kognitiivisessa mielessä tämä johti Thompsonin soittotyylin mukautumiseen enemmän perinnesmusiikin suuntaan, kun hän alkoi omaksua siihen elementtejä tästä traditiosta.

Olen tietoinen, ettei sovellutukseni ole välttämättä tehnyt täysin oikeutta sille synkretismin alkuperäiselle määritelmälle, jossa on kysymys vanhojen kulttuuripiirteiden säilymisestä kun kulttuuri sulautuu tai mukautuu toiseen, vahvempaan kulttuuriin. Verrattuna perinteisesti synkretismin yhteydessä tutkittuihin ilmiöihin on tällä erilainen historiallinen tausta. Tämäkin ilmiö voidaan kuitenkin selittää (ainakin osittain) akkulturaatio-käsitteen avulla. Lisäksi tyylielementtien yhteensopivuus tuntuu myös tässä tapauksessa olevan auttava ja helpottava tekijä joidenkin piirteiden omaksumisen kannalta sekä vaikuttavan osittain siihen, mitä elementtejä toisesta tyylistä omaksutaan.

Lähteet

Kirjallisuus

Bohman, P. V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*.

- Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Breatnach, B. 1977. *Folkmusic and Dances of Ireland*. Dublin: Mercier Press.
- Buckley, A. 1979. *Considerations in a Stylistic Analysis of Uilleann Piping*.
Musikhistoriska museets skrifter 8. Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Cleary, B. 1982. *The Bagpipe - a complete tutor with a selection of Irish and Scottish tunes*. Dublin: Walton's.
- Collinson, F. 1966. *Traditional and National Music of Scotland*. London: Routledge and Kegan.
- Collinson, F. 1975. *The Bagpipe - The History of a Musical Instrument*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cowdery, J. R. 1990. *The Melodic Tradition of Ireland*. Kent (OH): The Kent State University Press.
- Denyer, R. 1992. *Suuri kitarakirja*. (Suomentaneet I. Saastamoinen, J. Nuutinen, T. Peltonen, J. Manninen). Porvoo - Helsinki - Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Flanagan, B. 1987. *Written in My Soul - Conversations with Rock's Great Songwriters*. Chicago, New York: Contemporary Books, Inc.
(Suomenkieliset lainaukset Jussi Niemen kääntämästä suomenkielisestä laitoksesta.)
- Gaver, W. W. & Mandler, G. 1987. "Play it again, Sam": On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259-282.
- Gore, J. 1991. Richard Thompson - A Player's Player Shows his Hand. *Guitar Player* 9/1991. GPI publications. Vol. 25, s. 59-69.
- Gore, J. 1993. Richard Thompson - Dark at the End of the Tunnel. *Guitar Player* 11/1993. GPI publications. Vol. 27, s. 71-79.
- Heinonen, Y. 1992. Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa. *Etnomusikologian vuosikirja*, 4 (1991-1992).
- Heinonen, Y. 1995. *Elämäksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä Studies in the Arts 48. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Herskowitz, M. 1958. *Acculturation - The Study of Culture Contact*. New York.
- Kaemmer, J. E. 1993. *Music in Human Life - Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Krassen, M. 1976. *O' Neill's Music of Ireland (New and Revised)*. New York, London, Sydney: Oak Publications.
- Manuel, P. 1988. *Popular Musics of the non-Western World (an introductory survey)*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Merriam, A. P. 1976. *The Anthropology of Music*. 6th printing. Evanston: Northwestern University Press.
- Moisala, P. 1991. *Cultural Cognition in Music - Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 4. Jyväskylä: Gummerus.
- Moore, A. F. 1993. *Rock: The Primary Text - Developing a Musicology of Rock*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.

- Nettl, B. 1973. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Second edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology – Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, B. 1985. *The Western Impact on World Music - Change, Adaptation and Survival*. New York: Schirmer Books.
- NGD (*The New Grove Dictionary of music and musicians*). 1984. Grace notes. London: McMillan Press.
- O'Cannain, T. 1978. *Traditional Music in Ireland*. London, Henley, Boston: Routledge and Kegan Paul.
- O'Connor, N. 1991. *Bringing it All Back Home – The Influence of Irish Music*. BBC Books: London.
- Santoro, G. 1985. Richard Thompson-Rockin' Guitar in Celt Tradition. *Downbeat*, 2/1985. Vol. 52, s. 20-22.
- Savola, I. 1991. *Jimi Hendrixin improvisaatiotekniikat*. Julkaisematon lisenssiaatin työ. Jyväskylän yliopisto.
- The Guinness Encyclopedia of Popular Music*. 1992, ed. Colin Larkin. Great Britain: Guinness Publishing Ltd/Square One Books Ltd.
- The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. 1983, ed. John Pareles & Patricia Romanowski. Richard & Linda Thompson. London: Rolling Stone Press/Michael Joseph Ltd.
- The Rough Guide to World Music*. 1994, ed. S. Broughton, M. Ellingham, D. Muddyman, D. Trillo, and K. Burton (contributing editor). London: Rough Guides Ltd.
- Vassal, J. 1976. *Electric Children - Roots and Branches of Modern Folkrock*. (Translated and adapted by Paul Barnett). New York (NY): Taplinger.
- Waterman, R. A. 1990a (1952). African Influence on the Music of the Americas. In *The Garland Library Readings in Ethnomusicology, 3: Music as Culture*, ed. K. Kaufman Shelemay. New York and London: Garland Publishing.
- Waterman, C. A. 1990b. *Juju - The Ethnography and Social History of an African Popular Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Östman, T. 1997. "Another bar, another culture: the Thompson mix" - Rock- ja perinnemusiikkivaikutteiden yhdistyminen Richard Thompsonin kitarasooloissa. Julkaisematon pro gradu -työ. Jyväskylän yliopisto.

Äänite

- Richard Thompson 1993. *Watching the Dark – a History of Richard Thompson*. 1993. Rykodisc.