

Rob Bowman

ESITYS, MERKITYS, ARVO

Tapauksena *Try a Little Tenderness*

***Try a Little Tenderness* -kappaleen varhaishistoria**

Vaikka folkloristit ovat useamman vuosikymmenen ajan olleet kiinnostuneita tekstien variaatiosta eri esityksissä, ilmiö on jäänyt suurelta osin tutkimatta populaarimusiikin tutkimuksen piirissä. Selvitänkin nyt tapaustutkimuksen avulla yksittäisen Tin Pan Alley -kappaleen, *Try a Little Tenderness* -laulun muuntumista neljässä 33 vuoden aikana äänitetyssä versiossa. Tällainen lähestymistapa pakottaa (a) kysymään miten ja missä parametreissa musiikillinen merkitys artikuloituu, ja (b) käsittelemään kirjallisen ja suullisen kulttuurin sekä aineettomaan omaisuuteen liittyvän yksityisomistuksen välistä yhteentörmäystä.

Kirjoitukseni syntyhistoria ulottuu noin viidentoista vuoden päähän. Kyse on hetkestä, jolloin ensi kertaa tajusin, että yksi kaikkien aikojen klassisimmista soul-levytyksistä, Otis Reddingin *Try a Little Tenderness*, olikin itse asiassa erään Tin Pan Alley -standardin uusintaversio. Tämä oli minulle monessakin mielessä yllättävää, sillä Tin Pan Alley ja soul-perinteet vaikuttivat olevan valovuosien päässä toisistaan niin ajallisesti, maantieteellisesti kuin sosiaalisestikin. Olin ostanut Reddingin levytyksen ensi kertaa vuonna 1966, jolloin olin 10-vuotias. Pidin tuolloin itsestään selvänä, että laulu oli alkuperäissävellys. Kun myöhempinä vuosina ryhdyin aktiivisesti miettimään näihin seikkoihin liittyviä asioita, pidin puolestaan itsestäänselvyytensä sitä, että levytetyksessä luetellut tekijät Connelly, Woods ja Campbell olivat todennäköisesti mustaihoisia ja kotoisin Yhdysvaltojen eteläisestä osasta. Pidin heitä myös uusina tuttavuuksina soulin piirissä. Molemmat näistä olettamuksista olivat vääriä.

Reg Connelly ja James Campbell olivat englantilaisia lauluntekijöitä, joilla oli muutamia menestyskappaleita Yhdysvalloissa 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa, esimerkiksi *If I Had You* (1929), *When the Organ Played at Twilight* (1930) ja *Goodnight Sweetheart* (1931). Yleensä nämä kaksi brittisäveltäjää työskentelivät yhdessä kolmannen säveltäjän kanssa, tässä tapauksessa amerikkalaisen Harry Woodsin (1896–1970). Woods oli kasvanut Massachusettsissa, käynyt koulunsa Harvardissa, ja sävelsi joukon Tin Pan Alley -menestysävelmiä 1920- ja 1930-luvuilla, muiden muassa kappaleet

Paddlin' Madelin' Home (1925), *I'm Lookin Over a Four-Leaf Clover* (1927) ja *When the Red Robin Comes Bob-Bob-Bobbin' Along* (1926).

Valkoihoinen klarinetisti ja orkesterinjohtaja Ted Lewis oli ensimmäinen, joka äänitti menestysversion *Try a Little Tenderness* -kappaleesta. Helmikuussa 1933 Lewisin Columbia-yhtiölle tekemä levytys nousi populaarimusiikin myyntilistoille ja lopulta sijalle 6 (Whitburn 1986).¹ Kuukautta myöhemmin Broadway-laulaja Ruth Etting nousi listoille Melotone-yhtiölle äänitetyllä versiolla, joka saavutti sijan nro 16. Bing Crosby äänitti laulun tammikuussa Brunswick-yhtiölle, mutta hänen versionsa ei nousut listoille. Frank Sinatra äänitti vielä yhden version laulusta 1940-luvun puolivälissä. Vuonna 1962 Aretha Franklin äänitti kappaleen Columbian LP:lleen *The Tender, the Moving, the Swinging Aretha Franklin*. Tämä on ensimmäinen tietämäni mustaihoisen artistin tulkitsema versio. Sam Cooke tallensi laulun osana sikermää 1964 ilmestyneellä *At the Copa* -livealbumillaan. Sikermän muut kappaleet olivat toinen Tin Pan Alley -standardi *For Sentimental Reasons* (Nat King Colen menestyskappale vuonna 1946) sekä Cooken oma vuoden 1957 suurmenestys *You Send Me*.

Otis Redding äänitti *Try a Little Tenderness* -kappaleen vuonna 1966 alunperin *The Otis Redding Dictionary of Soul: Complete and Unbelievable* -LP:lleen, joka julkaistiin memphisiläisen Stax Records -yhtiön tytäryhtiön Volt Recordsin nimissä. Aivan kuten käytännössä kaikissa muissakin Staxin 1960-luvun levytyksissä, Reddingiä säästi levymerkin oma yhtye, Booker T. & the MG's. Lisävahvistuksina kokoonpanossa olivat Isaac Hayes ja puhallinryhmä Memphis Horns. MG-kitaristi Steve Cropper muistelee Reddingin ja studiomuusikkojen kuunnelleen sekä Cooken että Franklinin versioita ennen äänitystä. Myöhemmistä kappaleen versioista menestyksiä ovat olleet Three Dog Nightin vuoden 1969 ja The Commitmentsin vuoden 1991 tallenteet.

Ettingin, Crosbyin, Sinatran ja oletettavasti myös Lewisin versiot sopivat suoraan Tin Pan Alley -genreen. Ne ovat toistensa kanssa samankaltaisia, pysytellen varsin lähellä Campbellin, Connellyn ja Woodsin kirjoittaman alkuperäisen nuottijulkaisun melodian säveltäsoa. Franklinin sekä vähemmässä määrin Cooken versiot edustavat jäljempänä esiin tulevista syistä tyyllistä siirtymävaihetta, kun taas Reddingin versio muutti täysin laulun luonteen ja merkityksen samalla kun siitä tuli esikuva myöhemmille Three Dog Nightin ja The Commitmentsin versioille. 2000-luvun alussa Reddingin versio on luultavasti se, johon laulu useimmin yhdistetään useimpien kuulijoiden keskuudessa.

Tarkan lähiluvun avulla paljastan Crosbyin, Franklinin, Cooken ja Reddingin levytysten esitystapoihin ja lopulta merkitykseenkin liittyvät erot. Esitän, että Reddingin ja jossain määrin myös Franklinin versio muuttaa laulun merkitystä ratkaisevasti. Tämän perusteella ajatus siitä, että musiikin merkitys sijoittuu ensisijaisesti sävellyksellisiin melodia-, sanoitus- ja harmoniaparametreihin, osoittautuu ongelmalliseksi. Pikeminkin käy selväksi, että yleisesti ottaen musiikillis-sosiaalinen merkitys sijoittuu sii-

hen, mitä voisi laveasti nimittää esityskäytännöksi. Tämän havainnon looginen seuraus on niiden perusteiden kyseenalaistaminen, joiden mukaan sävellyksen tekijänoikeudet juridisesti määritellään. Kyse on myös näihin oikeuksiin liittyvistä taloudellisista korvauksista sekä historiallisesta tunnustamisesta.

Rakenne

Campbellin, Connellyn ja Woodsin alkuperäinen sävellys on kirjoitettu 4/4-tahtilajiin ja koostuu neljän tahdin instrumentaali-introsta sekä kahdeksan tahdin johdattelevasta ”versestä”, jota seuraa yksi 32-tahtinen AABA-”chorus”² (jossa sekä A- että B-jaksot ovat kahdeksan tahdin pituisia). Bing Crosby’n versio pysyttelee täsmällisesti samassa rakenteessa ja lisää toisen AABA-choruksen. Koska Campbell, Connelly ja Woods kirjoittivat vain yhden säkeistön verran sanoja, Crosby laulaa toisessa AABA-osassa kaksi ensimmäistä A-jaksoa scat-tyylillä. Näissä jaksoissa hän laulaa vain tahdit 6–7 yhdistävän, päättävän ”try a little tenderness” -kertosaheen sanat. Viimeisissä B- ja A-osissa Crosby yksinkertaisesti toistaa alkuperäisen chorusen sanat.

Franklin muokkaa laulun 6/8-tahtilajiin³ ja tässä prosessissa muuttaa chorusen 8-tahtiset A- ja B-jaksot 16-tahtisiksi kokonaisuuksiksi. Samalla hän luopuu kahdeksan tahdin puhutusta johdattelevasta versestä. Siinä missä Crosby’n versio etenee railakkaassa tempossa, 108 neljäsosaa minuutissa, Franklin hidastaa tempon dramaattisesti 54 iskuun minuutissa eikä hänellä tämän seurauksena ole tarvetta toistaa AABA-osaa. Niinpä hänen koko esityksensä koostuu kahdeksan tahdin instrumentaali-introsta (joka koostuu kaarevasta jousimelodiasta pianon kahdeksasosa-arpeggioiden ja neljäsosia korostavan kontrabasson yllä) ja sitä seuraavasta yksittäisestä 64 tahdin AABA-choruksesta.

Vaikka Sam Cooken *Try a Little Tenderness* -versio on myös muokattu 6/8-tahtilajiin, hän esittää sen hieman nopeammassa tempossa (78 neljäsosaa minuutissa). Kerrostettuna sikermään *For Sentimental Reasons* ja *You Send Me* -kappaleiden välissä Cooke laulaa vain ensimmäisen ja viimeisen A-osan, joista molemmat ovat 16 tahdin pituisia.

Otis Redding tuo laulun takaisin 4/4-tahtilajiin, mutta Franklinin ja Cooken lailla pidentää kunkin jakson kaksinkertaiseksi muuttaen alkuperäiset kahdeksan tahdin A- ja B-osat 16-tahtisiksi kokonaisuuksiksi. Franklinin lailla myös Redding jättää kaikissa Tin Pan Alley -versioissa olevan kahdeksan tahdin puhutun johdannon pois. Tämä ei ole yllättävää, sillä koska Redding oli oppinut laulun Staxin studioilla Franklinin ja Cooken levyiltä, hän ei luultavasti tiennyt moisen intro-osan olemassaolosta lainkaan.

Täysin ainutlaatuista Reddingin versiossa on päättävän C-osan lisäys; tämä on pohjimmiltaan toistuva 8-tahtinen lisä, joka jakautuu kahteen neljän tahtin osaan (ks. esimerkki 1). C-osan neljässä ensimmäisessä tahdissa edeltävä harmoninen rytmi kaksinkertaistuu yhtyeen vaihtaessa sointua joka toisella iskulla kromaattisen Am, Bm, C, C#, D, D#, E, F ja F# -nousun myötä, kunnes lopulta saavuttaa tonaalisen keskuksen tahdin 5 G-duurisoinnussa. Harmonisen aktiviteetin tehostuminen tässä osassa vahvistuu Reddingin improvisoimilla *ad lib* -sanoilla sekä neljä tahtia aiemmin (ensi kertaa koko esityksessä) esitellyllä täydellä rumpupatteristolla, virvelin ja basson korostaessa tasaisesti joka tahdin kaikkia neljää iskua. (Tähän asti Staxin studiorumpali Al Jackson Jr. on rajoittanut rytmiaarsenaalinsa lyömällä suljettua hi-hatia kahdeksanosilla ja virvelin kehää neljäsosilla.) Näiden neljän tahtin sisäinen jännite vahvistuu edelleen Reddingin *ad lib* -laulun ja painottomilla iskunosilla soittavan Memphis Horns -kokoonpanon antifonisessa suhteessa. Vaikka nämä neljä tahtia lisäävät jännitettä asteittain kiihdyttämällä kuulijaa nopeamman harmonisen rytmin, kromaattisen harmonian esittelyn, tiiviin vuorottelun sekä Otis Reddingin enenevästi maanisen ja johdonmukaisesti synkopoidun *ad lib* -laulun avulla, C-osan toiset neljä tahtia laskeutuvat tyynesti tahdin 5 tonaalisesta keskuksesta G-duurisoinnusta tahdin 6 G7-sointuun, jossa F on bassossa, ja tahtien 7 ja 8 E7-sointuun. Vahvistaen päätöksen ja helpotuksen tunnetta tämän osan toisessa puoliskossa, alkaen tahtiin 5 johtavasta anakruusista, Redding laulaa kappaleen nimifraasin/kertosäkeen “try a little tenderness”, ja ensimmäistä kertaa C-jaksossa hän laulaa niin, että ääni syttyy täsmälleen iskulla.

1 Am Bm C C#
Laulu
squeeze her don't tease her ne-ver leave her
Puhaltimet
p Sempre Cresc.

3 D D# E F F# G
get to her got got to try a lit-tle ten-der-ness ooh yeah yeah yeah
ff

6 G7/F E7
you got to know how to love her man take this ad-vice man you got to
p pp f p

Esimerkki 1. Tahdit 69–76 (ensimmäisen C-osan ensimmäiset 8 tahtia) Otis Reddingin esittämänä.

Kolmannen kerran C-osan kohdalla koko laulu saavuttaa huippunsa räjähtävässä taiteihin 3–4 osuvassa kahden tahdin välikkeessä, joka koostuu Reddingin laulusta, bassorummusta, hi-hatista ja tahdin 4 jälkipuolella virvelirummusta. Vaikutus on mullistava.⁴ Myös Reddingin lähestymistapa tempoon on erilainen kuin muissa analysoituissa versioissa. Hän laulaa kaksi ensimmäistä A-osaa 96 neljäsosalla minuutissa ja aloittaa päättävät C-osat 114 neljäsosalla minuutissa.

Melodinen tulkinta

Suurimmalta osaltaan Tin Pan Alley -sävellysten nuottijulkaisut ovat jokseenkin yksinkertaisia, jotta potentiaalisten amatöörikuluttajien/-soittajien suuren joukon olisi helppo esittää niitä kotonaan. Tämä oli puhtaasti pragmaattinen tulos toista maailmansotaa edeltäneen musiikkiteollisuuden poliittisen ekonomian luonteesta; 1920-luvun alkupuolella nuottijulkaisujen myynti oli kannattavampaa kuin levyjen myynti (Sanjek 1983: 13). 1920-luvun puolivälistä lähtien ja rock'n'rollin nousuun asti 1950-luvulla nuottijulkaisujen myynti säilyi musiikkiteollisuuden huomattavana ja tärkeänä tulovirtana.

Try a Little Tenderness -kappaleen nuottijulkaisu ei ollut tässä suhteessa mikään poikkeus. Julkaisun bassolinja korosti puolinuotein eteneviä pohjasäveliä, kun taas melodia perustui enimmäkseen asteikon vierekkäisten sävelten välisille liikkeille. Melodia eteni kahdeksas- ja neljäsosin, muutamilla yksinkertaisilla kahdeksasosasyntaksoopeilla höystettynä. Painetun nuottijulkaisun kolmen A-osan melodialinjat ovat täsmälleen samat lukuun ottamatta viimeistä nuottia. Ensimmäinen A päättyy dominantille, kun taas toinen ja kolmas A kadensoivat toonikaan.

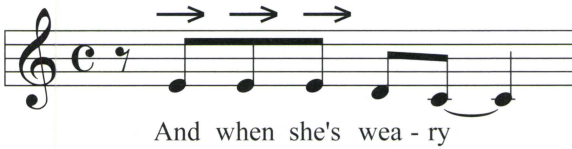
Ei ole yllättävää, että Bing Crosby pysyttelee hyvin lähellä julkaistua melodiaa. Muutamissa kohdin hän tekee pienimuotoisia säveltasovariaatioita. Esimerkiksi ensimmäisen A-osan tahdissa 3 (koko kappaleen tahdissa 15) hän jättää yläpuolisen, asteikon toisella asteella olevan sivusävelen pois ja toistaa sen sijaan toonikaa. Vastavasti tahdissa 5 hän jättää alapuolisen toiselle asteelle kulkevan sivusävelliikkeen pois

D7

And when she's wea - ry

Esimerkki 2a. Tahti 17 (ensimmäisen A-osan tahti 5) sellaisena kuin se on painettu nuottijulkaisuun.

ja toistaa sen sijaan terssiä (ks. esimerkki 2). Kun nuottijulkaisussa siirrytään tahdeissa 6–7 asteikon kuudennelta asteelta seitsemännelle ennen hyppyä takaisin dominantille sanan “tenderness” kohdalla, Crosby tekee yksinkertaisemman eleen laskeutumalla sekstilta terssille ennen siirtymistä ylös dominantille.



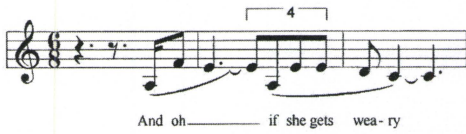
*Esimerkki 2b. Tahti 17 (ensimmäisen A-osan tahti 5) Bing Crosby'n esittämänä.*⁵

Seuraavissa osioissa Crosby tekee samankaltaisia pienimuotoisia variaatioita, jotka eivät muuta melodiaa mitenkään huomattavasti.

Vaikka Crosby pysyttelee erittäin lähellä säveltäjän säveltasovalintoja, hän ottaa joitakin vapauksia niiden ajallisessa sijoittamisessa, viivytellen fraasien alkuja ja siten luoden pienimuotoisia synkoopeja. Esimerkiksi alkuperäisen nuottijulkaisun tahdeissa 2 ja 6 on synkopoimaton ensimmäiseltä iskulta alkava nouseva neljän kahdeksasosan kuvio. Crosby laulaa täsmälleen samat sävelet, mutta aloittaa eleen vasta toiselta iskulta ja laulaa siksi kahdeksasosien sijaan kuudestoistaosin saadakseen fraasin sopimaan. Melodianuottien ajallisen sijoittelun suhteen nuottijulkaisusta eroaa vielä enemmän se, kun Crosby laajentaa ja siirtää paikaltaan alkuperäisen nuottijulkaisun tahdin 3 rytmisesti: hän aloittaa sen toisen iskun painottomalta osalta ja jatkaa tahdin 4 neljännelle iskulle asti.

Sam Cooke pysyttelee vieläkin lähempänä nuottijulkaisua. Hän laulaa säveltasot täsmällisesti julkaisun mukaan ensimmäisen A-osan sanoituksen kahden ensimmäisen rivin osalta (nuottijulkaisun ensimmäisen A-osan tahdit 1–4, Cooken esityksen saman osan tahdit 1–8). Cooken versiossa sanoituksen kolmannella rivillä on jonkin verran variaatiota, vaikkakin kaikki keskeiset säveltasot ovat läsnä. Neljännellä, päättävällä rivillä (kertosäe “try a little tenderness”) Cooke jälleen laulaa sävelet täsmällisesti julkaisun mukaan, lukuun ottamatta toiseksi viimeistä säveltä. Sen sijaan, että hyppäisi septimin alaspäin johtosävelelle ja päättäisi jakson dominantille alkuperäisen nuottijulkaisun ja Crosby'n esityksen mukaan, hän laskeutuu kvartin verran kolmannelle asteelle, jossa sitten pysyy. Cooke tuottaa samankaltaista pienimuotoista epäolennaista säveltasovariaatiota lyhyen esityksensä loppuun asti. Molemmissa hänen sikermänsä sisällytetyissä A-osissa hän järjestelee sävelmateriaalin uudelleen ajallisesti. Tämä on osin välttämätön seuraus sekä Cooken että Franklinin esityksille ominaisesta tah-

tilajin vaihdoksesta 4/4:sta 6/8:aan. Se on seurausta myös Cooken dynaamisesta ja monimutkaisesta ajallisesta hahmottamisesta sekä hänen mieltymyksestään käyttää sanoituksellisia-äänellisiä lisäyksiä kuten “oh” esimerkissä 3.



Esimerkki 3. Tahdit 8–10 Sam Cooken esityksestä (vertaa vastaavaan materiaaliin esimerkissä 2 edellä).

Verrattuna Crosbyyn ja Cookeen Aretha Franklin poikkeaa huomattavasti julkaistusta nuottimateriaalista. Hänen variaationsa saavat kolme muotoa: pienimuotoinen variaatio; alkuperäisten kirjoitettujen melodiafraasien laajennukset, jotka sisältävät kaikki tärkeät nuotit, mutta lisäävät merkittävää uutta materiaalia; ja kokonaan uudet säkeet. Esimerkkejä pienimuotoisesta variaatiosta on runsaasti. Ensimmäisen A-osan sanojen “shabby dress” kohdalla Franklin siirtyy dominantilta terssille nopealla toisen asteen appoggiaturalla, kun taas Crosby yksinkertaisesti laskeutuu asteikon kuudennelta asteelta kolmannelle. Alkuperäisessä nuottijulkaisussa siirrytään samalla tavoin sekstiltä terssille ja kosketetaan matkalla kvinttiä “shabby”-sanan toisella tavulla.

Alkuperäisten melodiafraasien laajennusten osalta Franklin rutiinomaisesti pidentää ja koristelee säkeitä virtuoosimaisilla melismoilla, sanoituksellis-äänellisillä lisäyksillä ja/tai fraasin sisäisten sanojen toistolla. B-osan alusta peräisin oleva esimerkki 4a on täydellinen osoitus tästä. Alkuperäisen sävellyksen mukainen melodia siirtyy toonikalta ylös asteikon kuudennelle asteelle, sisältää alapuolisen sivusäveleen korotetulle dominantille, palaa sekstiin ja nousee sitten johtosäveleen.⁶ Franklin sen sijaan ulottaa ensimmäisen “I”-tavun puolentoista tahdin yli ja vastaavasti sanat “may be” toisen kokonaisen tahdin yli, tauoten sitten 3/4 tahdin ajaksi ennen kuin toistaa sanat “I may be” kolmella kuudestoistaosalla ja laulaa fraasin viimeisen “sentimental”-sanan jälleen uuden kokonaisen tahdin kestävänä (ks. esimerkki 4b). Tämä virtuoosimainen esitys sisältää kaikki ne säveltasot, joista alkuperäinen säerakennelma koostuu, mutta ele on niin monitahoisesti koristeltu, että sitä ei voi käytännössä tunnistaa samaksi.

Esimerkki 4a. Tahdit 28–30 (toisen A-osan viimeinen ja B-osan ensimmäinen tahti) alkuperäisestä nuottijulkaisusta.



Esimerkki 4b. Tahdit 39–43 (toisen A-osan kaksi viimeistä ja B-osan kolme ensimmäistä tahtia) Aretha Franklinin esityksestä.

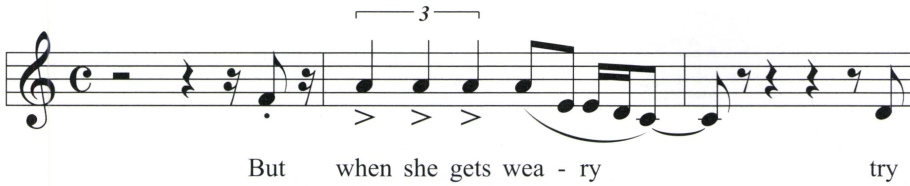
Franklin poikkeaa sekä nuottijulkaisusta että Crosbyin versiosta yhä enemmän esityksen edetessä. Tämän seurauksena viimeinen A-osa Franklinin äänitteellä on käytännössä uusi sävellys, lukuun ottamatta “try a little tenderness” -kertosäettä.

Otis Redding irtaantuu vielä kauemmas alkuperäisestä julkaistusta melodiasta, jota ei tietenkään koskaan nähnyt. Hän tunsi kuitenkin Sam Cooken version läheisesti, ja tämä, kuten on tullut jo todettua, on sangen uskollinen alkuperäiselle nuottijulkaisulle. Reddingillä oli myös Aretha Franklinin monitahoisempi äänite käytettävissään vaihtoehtoisena prototyypinä. Kuten oli tyypillistä useimmille Reddingin tekemille uusille lauluversioille jo olemassa olevasta materiaalista, hän ei juurikaan vaikuta kiinnostuneelta toisintamaan mitään jo olemassa olevaa mallia. Sen sijaan hän muokkaa melodiaa huomattavasti omien senhetkisten henkilökohtaisten halujensa mukaan. Tämä merkitsee usein keskeisten säveltasojen muuttamista. Esimerkiksi siinä missä kaikissa muissa laulun versioissa ensimmäinen laulufraasi alkaa asteikon kolmannelta asteelta, Redding aloittaa varsinaisen melodian neljänneltä asteelta, dominantilla olevan ensimmäisen “oh”-kahdeksasosan jälkeen. Vastaavasti siinä missä kaikissa muissa laulun versioissa ensimmäinen A-osa päättyy dominantille, Redding kadensoi kolmannelle asteelle.

Aivan kuten Franklin, myös Redding rutiininomaisesti laajentaa laulufraaseja kehittelyn sekä täydentävien sanojen ja tavujen lisäyksen avulla. Esimerkiksi toisen A-osan tahdeissa 6–7 hän toistaa sanan “never” neljä kertaa heti peräkkäin (in immediate succession). Hän myös laajentaa useiden säkeiden rekisteriä. Kun sanoituksen säe “But when she gets weary” ensimmäisestä A-osasta laskeutuu alkuperäisessä nuottijulkaisussa sekä Crosbyin, Cooken ja Franklinin laulamana terssiltä toonikaan, Redding aloittaa fraasin asteikon neljänneltä asteelta ja siirtyy sitten kuudennelle ennen kuin laskeutuu toonikaan (ks. esimerkki 5).



Esimerkki 5a: Aretha Franklinin esityksen tahdit 17–18 (ensimmäisen A-osan tahdit 9–10).



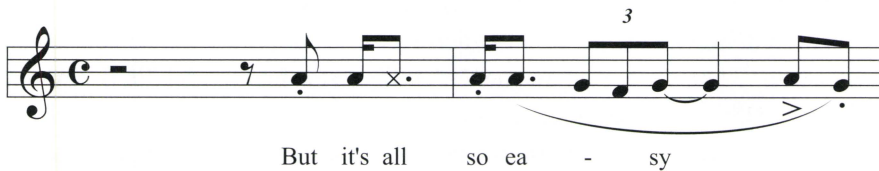
Esimerkki 5b: Otis Reddingin esityksen tahdit 13–15 (ensimmäisen A-osan tahdit 9–11).

Lisää muutoksia syntyy, kun Redding muuttaa käytännössä jokaisen laulufrasin rytmisesti. Koko hänen esityksensä on huomattavasti synkopoidumpi kuin Franklinin, Cooken tai Crosbyn sekä yleisellä että yksityiskohtaisella tasolla, dynaamisten painotusten osuessa useimmiten painottomille iskunosille.

Reddingin esityksen edetessä hän etääntyy kauemmas ja kauemmas aikaisemmista melodiaversioista, aivan kuten Franklinin. Hänen viimeinen A-osansa on lähes kokonaan uusi sävellys (esimerkki 6).



Esimerkki 6a: Aretha Franklinin esityksen tahdit 65–67 (viimeisen A-osan tahdit 9–11).



Esimerkki 6b: Otis Reddingin esityksen tahdit 61–62 (viimeisen A-osan tahdit 9–10).

Reddingin esitys on siinä määrin improvisoitu/prosessuaalinen, että merkittävän melodisen muuntelun lisäksi hän poikkeaa huomattavasti kirjoitetusta sanoituksesta. Alkuperäisen nuottijulkaisun säe “And a word that’s soft and gentle” on Franklinin esityksessä “and just a good word soft and gentle”. Redding oppi sanat jälkimmäisestä versiosta. Hän muuttaa säkeen muotoon “but the soft words they all spoke so gentle,

yeah”. Kaikki kolme muunnelmaa sisältävät ydinajatukset “word” ja “gentle”, mutta niiden yksityiskohtaisissa toteutuksissa on hyvin vähän yhteistä. Siinä missä Franklinin säe säilyttää loogisen lineaarisen jatkuvuuden suhteessa laajempaan sanoitukseen ja on kieliopillisesti oikein, Reddingin versiossa ja hänen seuraavassa laulusäkeessään “it makes it easier to bear” yksikkö ja monikko sekoittuvat. Muotoilu on muutenkin sekava ja heikentää kirjallista sanoituksen kertovaa ulottuvuutta. Reddingiltä jääneet kaksi julkaisematonta ottoa sisältävät paljonpuhuvasti huomattavia variaatioita julkaisuun versioon verrattuna, sekä säveltason, rytmisen asettelun ja sanoituksen suhteen. Selvästikin suuri osa hänen esityksestään on spontaania/improvisoitua/senhetkistä.

Harmoniset puitteet

Kaikki analysoimani neljä versiota *Try a Little Tenderness* -kappaleesta täydentävät alkuperäisen nuottijulkaisun mukaisia A-osan pelkistettyjä harmonioita (ks. kuvio 1).⁷

Tahdit	1	2	3	4	5	6	7	8	
Nuotti	I	V ⁷	I	VI ⁷	II ⁷	V ⁷	I	ii ⁷	V
Crosby	I vi	ii ⁷ V ⁷⁻⁹⁻¹³	I v/vii	VI ⁷	II ¹³	ii ⁹ V ⁷	I IV ⁷	I	I ⁷
Tahdit	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16	
Franklin	I vi	ii ⁷ V	I v/vii	VI ⁷	II ⁷	ii ⁷ V ⁷	I III ¹³	bVI ⁷	bI ⁷
Cooke	I bIII ⁷	ii V ^{7b9}	I v/vii	VI ⁷	II ⁷ bIII ⁷	ii V ^{7b9}	I vi	ii ⁷	V ^{7b9}
Redding	I IV/vi	ii V	I v/vii	VI ⁷	ii	V	I/v	ii	V ⁷

Kuvio 1. Ensimmäisen A-osan erilaiset sointukulut.

Osan loppua lukuun ottamatta Crosby ja Franklin tukeutuvat samaan harmoniseen kehittelyyn. Tahdeissa 2 ja 10 olevaa bIII⁷-sointua⁸ lukuun ottamatta Cooke rakentaa versionsa laulusta saman sointukulun ympärille. Reddingin ja Staxin studiokokoonpanon lähestymistapa on tyyppilliseen tapaan omalaatuisempi. Kun Crosby tahdissa 1 ja Franklin tahdissa 2 siirtyvät kuudennen asteen mollisointuun, Staxin studioyhtye siirtyy subdominanttiin,⁹ vaikkakin sen terssikäänöksenä säilyttääkseen sekstin bassossa. Siinä missä tahdeissa 9–10 muissa kolmessa versiossa ja nuottijulkaisussa on toisen asteen duurisointu, Redding valitsee toisen asteen mollisoinnun. Edelleen

kun muissa kolmessa versiossa käytetään tahdeissa 11–12 toisen asteen mollisointua ennen siirtymistä eri tavoin laajennetulle dominantille, Staxin studioyhtye siirtyy välittömästi yksinkertaiselle dominanttiduurikolmisoinnulle. Samantapaisia muutoksia tapahtuu B-osassa, jonka tahdeissa 7–14 Reddingin esitys erkaantuu kaikista muista huomattavasti.

Sointi, dynamiikka ja äänellä leikittely

Erot näiden neljän *Try a Little Tenderness* -kappaleen lauluesityksen soinnissa, dynamiikassa ja siinä, mitä etnomusikologi Alan Lomax (1970) kutsuu yleiseksi äänellä leikittelyksi,¹⁰ merkitsevät huomattavia esteettisiä ja merkityseroja versioiden välillä. Monessa suhteessa *bel canto* -estetiikkaa hyödyntävän Bing Crosby'n vuoden 1933 äänityksessä on vain vähän äänellä leikittelyä ja soinnin tai dynamiikan vaihteluita. Hän laulaa voittopuolisesti ajankohdan *crooner*-laulajille tyypillisellä täysin avoimella äänellä, käyttää kevyttä vibraattoja pitkissä sävelissä ja välttää täysin kaikki suhuäänteiden jäljet esimerkiksi sellaisissa sanoissa kuin “possess” ja “tenderness”. Loppuvaikutelmana välittyy vaivattomuuden tunne, mikä puolestaan voidaan tulkita emotionaalisena etäisyytenä tai sitoutumattomuutena käsillä olevaan aiheeseen.

Tämänkaltainen lauluesitys voidaan käsittää myös taitoon ja hallintaan liittyvien arvojen artikulaationa, missä jälkimmäinen on esillä ensisijaisesti hillinnän (tunteiden hallinta siinä määrin, että ne pidetään julkisesti kurissa) ja rasituksen puuttumisena (oman äänen ja lauluesityksen hallinta). Tällainen vaivattomuus tekee Crosbyta täyden ammattilaisen, joka on oppinut työnsä niin, että voisi tuottaa tämän esityksen unissaankin. Tälle tasolle harrastelijat eivät yksinkertaisesti yllä.

Aretha Franklinin lähestymistapa laulun esitykseen on selvästi erilainen. Hän käyttää kolmea tunnistettavasti erilaista sointia: ohutta pää-ääntä, täydempää kurkkuääntä sekä ensisijaisesti nenäontelossa tuotettua ääntä. Viimeksimainittua hän käyttää säästelellisesti. Franklin asettaa nämä kolme ääntä toisiaan vastaan äärimmäisen dynaamisesti ja sulavasti, osoittaen vahvaa leikkisyyttä koko esityksen ajan. Mainio esimerkki tästä on se, kuinka hän venyttää “o”- ja “e”-äänteiden luonnollista vuorottelevaa assonanssia ensimmäisen A-osan neljännen tahdin (kaiken kaikkiaan tahti 12) sanoissa “women do get weary” käyttämällä ohuempaa pää-ääntä “wo”- ja “do”-tavuissa sekä täydempää kurkkuääntä tavuissa “men” ja “get”. Tällaisesta taipumuksesta soinnilliseen leikkiin käy lisäosoituksena se, miten hän taivuttaa sanan “weary” jokaisella kolmella kerralla, kun sana esiintyy ensimmäisen A-osan sanoituksessa, eri tavoin. Lisäksi hän venyttää tavujen “ten” ja “ness” assonanssia laulaessaan kertosaettä “try a little tenderness” ensimmäisen A-osan tahdeissa 11–14, samalla kun leikkii t-konsonantin allitteraatio-

mahdollisuuksilla. Tämä jälkimmäinen kutkuttavan mestarillinen taidonosoitus väistyy viimeisen “ness”-tavun henkäilevän, suhisevan hyväilyn tieltä, minkä jälkeen se asettuu välittömästi toiseen A-osaan johtavaa tahtien 15–16 käsittämättömän aistillista, raukeaa ja venytettyä “Ohh”-äännettä vastaan. Vaikutus on henkeäsalpaava.

Selvästi erottuvien erilaisten sointien käytön lisäksi Franklin hyödyntää vibraattoa, dynamiikkaa, korostuksia, suhuäänteitä, resitatiivin kaltaista puhetta ja henkäilyä mestarillisesti koko esityksensä ajan. Hänen suhuäänteiden käyttönsä on erityisen vaikuttavaa. Toisen A-osan tahdissa 6 hän pitää fraasin keskellä sanan “things” kohdalla tauon (ks. esimerkki 7). Hän aloittaa sanan *my* tasolla, jota seuraa välitön decrescendo kunnes hänen äänensä katoaa täysin, synnyttäen sanaan katkoksen “thing”- ja “s”-osien välille. Tämän jälkeen hän tuottaa suhisevan “ss”-äänteen täydentääkseen kyseisen monikkomuotoisen substantiivin.



Esimerkki 7. Aretha Franklinin esityksen tahdit 29–32 (toisen A-osan tahdit 5–8).

Tämä on ylevä hetki äänellisessä kokonaisuudessa, ja perustuu edeltävän ja sitä seuraavan kohinan suhteeseen: tahtia myöhemmin tulevassa “possess”-sanassa “ss”-äänteen suhusointi toistuu. Siinä missä Crosby osoittaa taitonsa tukahduttamalla esityksestään kaikki suhuäänteiden häivähdyksetkin, Franklin nostaa ne esiin yhtenä keskeisimmistä emotionaalisen sitoumuksen merkitsijöistään.

Franklin on myös paljon seikkailuhenkisempi vibraaton käytössään lisäten sitä toistuvasti eri kohtiin fraaseissa; kaikki neljä laulajaa käyttävät sitä tavanomaiseen tapaan jokaisen säkeen viimeisessä pidätetyssä sävelessä. Toisen A-osan ensimmäinen tavu, “I”, on hyvä esimerkki. Tässä vibraatto toimii nopeana Franklinin subjektiviteettiä korostavana “piikkinä”, sillä esityksen myötä sanoitus on muuttunut omaelämäkerralliseksi. Vastaavasti laulufraaseissa Franklin käyttää tyypilliseen tapansa nopeita dynaamisia nousuja epäsäännöllisin väliajoin, korostaen avainsanoja ja mielikuvia, pitäen samalla kuulijan äänellisessä epätasapainossa. Kuulijan ei ole mahdollista ennustaa milloin ja miten Franklin erottelee tai taivuttaa tietyn äänentason ja tavun muodostaman yhdistelmän. Tällainen lähestymistapa ei kerro pelkästään esiintyjän emotionaalisesta osallisuudesta, vaan se vaatii implisiittisesti myös kuulijan emotionaalista sitoutumista, tuoden molemmat korostuneen emotionaalisen intensiteetin jatkuvaan suljettuun piiriin.

Sam Cooke käyttää kahta hieman erilaista sointia omassa *Try a Little Tenderness* -kappaleen esityksessään. Ensimmäinen on tyypilliseen tapaan tasainen ja avoin *crooner*-ääni, toisessa hän lisää hitusen raspia.¹¹ Suurimmaksi osaksi hän käyttää avointa ääntä, rajoittaen raspin käytön muutamaan harvaan yksittäiseen tavuun tietyissä säkeissä.¹² Käsillä olevassa äänitteessä Cooke ei ole yhtä oikullinen, muuttuvainen tai arvaamaton kuin Franklin, sillä avoimen emotionaalisen ilmaisuuden sijaan hän käyttää pienimuotoisia soinnin ja dynamiikan variaatioita vivahteiden lisäämiseen.

Otis Redding puolestaan hyödyntää sointia, dynamiikkaa ja äänellä leikittelyä huomattavastikin. Hän siirtelee, erottaa ja murtaa jatkuvasti Campbellin, Connellyn ja Woodsin alkuperäisiä yhtenäisiä melodia- ja sanoitussäkeitä. Sen sijaan, että käyttäisi erilaisia sointeja rinnan toistensa kanssa, Redding soveltaa raspia additiivisesti. Äänenlaatu muuttuu esityksen aikana asteittain rennosti, avoimesta soinnista tuntuvasti säröiseen. Ensimmäisen A-osan aikana hän taivuttaa raspin avulla muutamia tavuja kevyesti; näitä ovat esimerkiksi “that”, “same” ja “shag” fraasissa “wearing that same old shaggy [*sic*] dress”. Toisessa A-osassa Redding taivuttaa säkeitä 2, 3 ja 4 vahvasti ja leikittelee erityisesti raspilla tahdeissa 6–7 sanan “never” neljässä toistossa. B-osassa Redding välttelee raspia ensimmäisten kahdeksan tahdin ajan, mutta lisää sen sitten takaisin toiselle puoliskolle (esimerkki 8). Viimeisessä A-osassa Redding käyttää raspia kuten toisessakin, kun taas esityksen päättävässä toistuvassa C-osassa hän laulaa jatkuvasti intensiivisemmällä raspilla, joka huipentuu kolmannen C-osan katkaisevassa kahden tahdin välikkeessä ja toimii koko esityksen kliimaksina.



Esimerkki 8. Tahdit 49–52 (B-osan tahdit 13–16) Reddingin esityksessä.

Redding hyödyntää myös vibraattoja, dynaamisia nousuja yksittäisillä tavuilla sekä resitatiivien kaltaista puhetta laajasti; viimeisin on erityisen selvää B-osassa. Varsinkin hänen omalaatuinen vibraaton käyttönsä on huomionarvoista. Siinä missä Crosby, Franklin ja Cooke aloittavat pidätetyissä sävelissä vibraaton käytön välittömästi sävelen syttyessä, Redding aloittaa pidätetyn sävelen tasaisena ja vasta selvän aikavälin jälkeen lisää yleensä erittäin hitaan vibraaton. Hyvän esimerkin hänen dynaamisten nousujensa käytöstä tarjoavat tavut “know” ja “wait” toisen A-osan tahtien 1–2 säkeissä “you know she’s waiting”.

Kenties Reddingin vaikuttavin väline äänellä leikittelyn suhteen on hänen rytmisen ajattelutapansa. Hän hajottaa säkeitä toistuvasti lisäten taukoja sellaisten sanojen

väliin, jotka sekä normaalissa puheessa että laulussa virtaavat yhdessä. Sanan toisto tauon jommalla kummalla puolella täydentää tätä usein.

Tällaisten efektien lopputuloksena välittyy vaikutelma katkonaisesta puheesta. Tämä viestii laulajan olevan niin tunteiden vallassa, ettei hän kykene tuottamaan sujuvia, virtaavia “normaaleja” kielellisiä ilmauksia – aivan kuten todellisille ihmisille yleisesti käy tosielämän emotionaalisesti latautuneissa tilanteissa.

Soitinsäestys

1930-luvun alkupuolen Tin Pan Alley -levytysten tyypilliseen tapaan Bing Crosbyn *Try a Little Tenderness* -äänityksen säestyksestä vastaa studio-orkesteri. Orkesteri on suurelta osin taustalla. Crosbyn laulufraaseja säestetään vaimealla jousilla soitetulla *pianissimo*-vastamelodialla, kontrabassolla iskuilla 1 ja 3 sekä akustisella kitaralla. Kitara tuo harmoniaa esiin jatkuvien kulloisenkin soinnun säveliä korostavien, staccatona soitettujen 1/8-trioli-melodiakulkujen avulla. Jokaisen jakson loppu katkaistaan instrumentaalitäytteellä: ensimmäisen kahden A-osan jälkeen sordiinolla vaimennetulla trumpetilalla, seuraavien A-osien jälkeen viulusektiolla (B-osan jälkeen ei ole tilaa täytteelle). Vaikka jo pelkkä studio-orkesterin läsnäolo kertoo paljon Crosbyn esitykseen laajemminkin liittyvistä genreä, maantieteellisistä aluetta, luokkaa sekä – tuolla hetkellä – rotua koskevista ulottuvuuksista, orkesterin rooli sen tarjoaman musiikillisen sisällön suhteen on varsinaisessa levytyksessä hyvin toissijainen.

Vaikka myös Aretha Franklinin versiossa on studio-orkesteri (tässä tapauksessa koostuen kokonaisuudessaan jousista), soitinsäestyksen rooli hänen esityksessään on selvästi erilainen ja huomattavasti merkittävämpi. Tämä johtuu useammastakin tekijästä. Ensinnäkin, tuottaja-sovittaja Robert Mersey on sijoittanut säestävät jouset ja pianon miksauksessa korostetusti etualalle. Hän on myös kirjoittanut jousiosuudet; näissä esiintyy useissa kohdin kaksi erilaista viulujen ja alttoviulujen tai viulujen ja sellojen soittamaa vastamelodiaa, jotka väistämättä kiinnittävät mielenkiinnon itseensä. Kenties vieläkin tärkeämpää on, että laajentaessaan alkuperäiset kahdeksan tahdin A- ja B-jaksot kuuteentoista tahtiin, Franklin on avannut laulufraasiensa väliin tilaa soitinvastikkeille. Esimerkiksi ensimmäisessä A-osassa Franklin pitää tauon kokonaisuudessaan tai suurimmalta osin tahdeissa 1, 3, 5, 7, 9 sekä tahdin 11 ensimmäisen puoliskon, tahdin 12 jälkimmäisen puoliskon ja tahdin 15 kokonaisuudessaan. Kaikissa näissä “tiloissa” oletusarvoisesti joko jouset tai piano tulevat kuulijan tietoisuuden etualalle ja saavat implisiittisesti vuorolaulumaisen luonteen. Crosbyn levytykseen verrattuna tässä on selvä kontrasti: siinä sentimentaalisesti kuiskaileva laulusolisti laulaa yhtäjaksoisesti tahtien 1–7 läpi ja pitää tauon vain tahdissa 8 olevan instrumentaalitäyteen aikana, minkä jälkeen aloittaa seuraavan jakson.

Sam Cooken levytyksessä säestyksestä huolehtii hänen tuolloinen vakiokiertuekokoonsa, joka koostui sähkökitarasta, kontrabassosta ja rummuista. Kaikkia kolmea instrumenttia soitetaan vaimeaan, “yökerho”-jazztyyliin: rumpali käyttää suteja, basso yksinkertaisesti tahdittaa sekä soittaa sointujen pohjasäveliä, ja kitaristi joko soittaa sointuja tai sointuihin perustuvia melodiakuvioita. Kitaristin ensimmäisen A-osan puolivälissä soittamaa sointujen sävelille pohjautuvaa melodista täytettä lukuun ottamatta kaikki kolme instrumentalistia ovat tiukasti taustalla. Aivan kuten Crosby esityksessä, Cooken levytyksen esityskokoonsa koostumus ja sointivalikoima kertoo paljon genrestä, alueesta ja luokasta sekä niiden laajemmista yhteyksistä, mutta instrumentalistien tosiasiallisen soiton huomioon ottaen heidän roolinsa on selvästi toissijainen.

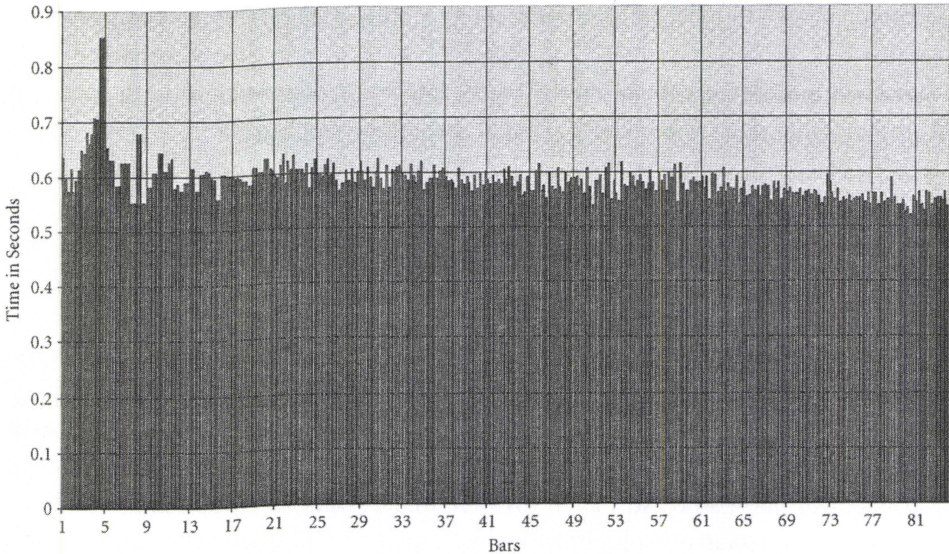
Otis Reddingin Stax/Volt-levytyksessä soitinsäestyksen osuus on mitä keskeisin. Alkaen neljän tahdin kontrapunktisesta puhallinintrostosta¹³ säestävät instrumentalistit tuottavat selvästi erottuvia yksittäisiä osia koko esityksen keston ajan. Ensimmäisessä, hyvin harvakutoisessa A-osassa heidän funktionsa on additiivinen kitaran ja basson soittaessa jokaisen tahdin ensimmäisellä iskulla ja kaikkien muiden soittimien tuotessa yksittäisiä fraaseja jakson edetessä. Piano soittaa tahtiin 5 johtavan kolmisävelisen täyteen, urut toimivat vastaavasti johtaen tahtiin 8, piano ylittää jakson puolivälin merkkipaalun laskevalla kvintin 1/16-osajuoksuksella tahtiin 9, kitara soittaa tahdeissa 11 ja 13 kahden sävelen täyhteitä, tenorisaksofoni kommentoi ensimmäistä kertosaakeen “try a little tenderness” -muotoilua tahdeissa 13–15 ja urut päättävät jakson toiseen A-osaan johtavalla asteittain nousevalla 1/4-triolikululla.

Toisessa A-osassa rumpali Al Jackson tuottaa ensi kertaa koko esityksessä tasaisen rytmien, soittaen neljäsosia virvelin kehyksellä ja kahdeksasosia suljetulla hi-hatilla. Muu yhtye soittaa pitkälti samoin kuin ensimmäisessä A-osassa: piano, urut ja kitara tuottavat yksittäisiä lyhyitä vuorolaulumaisia säkeitä erinäisissä rakenteellisesti keskeisissä kohdissa. B-osassa toiminta lisääntyy, sillä piano on selvästi elävämpi, soittaen joka toiseen tahtiin intensiivisempiä täyhteitä, kun taas urut pitäytyvät tasaisessa läsnäolossa pitkällä sointusävelillä tahdeissa 1–10, ennen siirtymistä selkeästi kirkkaampaan sointiin ja täyhteiden soittamiseen tahdeissa 11–12 sekä noonisointuihin tahdeissa 13–16. Lopputuloksena on toiminnan, yleisen tiheyden ja harmonisen sisällön lisääntyminen, mikä kaikki vaikuttaa yleisen intensiteetin kasvuun. Tällä puolestaan on additiivinen vaikutus sekä mikro- että makrotasolla, sekä jakson sisällä että esityksen edetessä toisiaan seuraavien jaksojen läpi.

Viimeinen A-osa jatkuu samankaltaisena ja tehostuu sen mukaisesti; kitaristi Steve Cropper soittaa sointupohjaista säestystä jatkuvalla 3+3+2-Habañera-rytmillä, urut ja piano soittavat molemmat erilaisia säestyskuvioita, ja puhaltimet ensi kertaa pidennettyjä harmonisia taustoja. Jälleen jokaisen instrumentin toiminnan, yhtäaikaan kuultavien eri säkeiden määrän, kokoonsa yleisen tiivyyden sekä yleisen dynamiin-

kan kasvu on havaittavissa. Kaikki nämä muutokset sopivat yhteen Reddingin samanaikaisen raspin intensiteetin kasvun kanssa. Täysi rumpupatteristo otetaan käyttöön vihdoin nousussa tahtiin 13 (koko kappaleen 65. tahti!), mikä nostaa intensiteettiä vielä pykälän verran ja toimii viivästyneen tyydytyksen välineenä, välttämällä kuitenkin tunteen jakson sulkeumasta ja johtaen suoraan C-osaan.

C-osa, kuten on jo tullut jossain määrin eriteltyä, lisää edelleen esityksen additiivista luonnetta nopeuttamalla harmonista rytmiä, laajentamalla harmonista ilmaisua, lisäämällä tempoa, laajentamalla yleistä säveltasovalikoimaa ylöspäin sekä lisäämällä suuresti yleistä tiheyttä, äänenvoimakkuutta, toimintaa, synkopointia, raspia ja yleistä äänellä leikkittelyä. C-osan toiston luonteen voi tulkita osoituksena kehämäisestä esteetiikasta, sillä puhaltimet tuottavat musemaattista toistoa kahden tahdin tasolla. Mitä tulee muutokseen tempossa, rumpali Al Jackson Jr:n metronomin kaltainen ajan hallinta on syytä panna merkille. Tuottaja Jim Stewartin ja kosketinsoittaja Booker T. Jonesin mukaan Jackson päätti tietoisesti lisätä kappaleen tempoa hienovaraisesti esityksen edetessä.¹⁴ Tämän muutoksen asteittainen luonne ja Jacksonin soiton poikkeuksellinen johdonmukaisuus käy selväksi yhdellä vilkaisulla kuvion 2 tempokarttaan, jossa jokaisen tahdin kesto on eritelty sekunnin murto-osissa. Huomattakoon, että tahtien välinen aika asteittain muuttuu ensimmäisen A-osan (tahdit 5–20) keskiarvosta 0,6 sekuntia päättävien C-osien hieman alle 0,55 sekuntia (tahdit 69–84).



Kuvio 2: Otis Reddingin *Try a Little Tenderness* -esityksen tempokartta.

Franklinin tapauksessa vuorolaulumaiset jousitäytteet vaikuttavat anonyymeiltä ja sen seurauksena kuoromaisilta. Tämä johtuu soittajien määrästä ja siitä, että he lukevat nuotteja,¹⁵ sekä sovituksen jatkuvasta tiheydestä ja unisono-soitosta. Reddingin levytyksessä hänen paljon pienemmän säestävän kokoonpanonsa jäsenet vaikuttavat yksilöllisiltä toimijoilta; alkujaksoissa erillisten yksilöllisten osuuksiensa vuoksi ja myöhemmissä sen takia, että he soittavat palapelin palasten lailla toisiinsa sopivia rytmisiä ja melodisia kontrapunktisia, erillisiä ja erottuvia fraaseja. Molemmissa tapauksissa yksittäiset yhtyeen jäsenet viittaavat ajatukseen yhteisöstä, jossa kaikki osallistuvat yhteisen hyvän tuottamiseen, mutta säilyttävät silti yksilöllisyyden ja toimijuuden. Franklinin esityksessä tunnelataus välittyy ensisijaisesti hänen äänenkäyttönsä kautta. Tätä latausta sitten vahvistetaan haikeilla jousiosuuksilla ja piano-arpeggioilla. Reddingin levytyksessä suuri osa emotionaalisesta intensiteetistä johtuu Reddingin ja häntä säestävien instrumentalistien dynaamisesta vuorovaikutuksesta, yleisen gospel-perinteen käytännön mukaan. Tietyissä mielessä Staxin soittajat uusintavat taustalaulajien, yleisön ja seurakunnan rooleja vahvistamalla laulajan tai papin sanomaa.

Studiassa tehtynä “live”-äänityksenä¹⁶ Reddingin *Try a Little Tenderness* -version erilaiset rytmisektion soitinosuudet “improvisoitiin” paikan päällä. Kaiken kaikkiaan kolme ottoa äänitettiin.¹⁷ Niiden kuunteleminen on valaisevaa. Vaikka ne kaikki rakentuvat vaihtelevassa määrin useisiin parametreihin sovellettujen additiivisten tekniikoiden käytön varaan, sekä yksittäisten soittajien osuuksien että Reddingin lauluesityksen täsmällinen koostumus vaihtelee ottojen välillä suuresti. Vaikka keskivertokuulija ei voisi tätä tietääkään, väitän, että tällainen lähestymistapa esittämiseen on selvästi havaittavissa ja viestii alitajuisella arvojen ja merkityksen tasolla.

Eron ymmärtäminen

Franklinin ja Cooken versioiden luonnehtiminen on ongelmallista. Molemmat levytykset ovat esimerkkejä transkulturaatioprosessista. Columbia Records yritti markkinoida Franklinia Tin Pan Alley -laulajana ja niin ollen hänen laulamanaan äänitettiin vaikka miten paljon jousisovitusten täyttämiä Tin Pan Alley -vakiokappaleita. Nämä levytykset poikkeavat huomattavasti hänen myöhemmistä Atlantic-yhtiön rhythm’n’bluesmenestyskappaleistaan niin ohjelmiston, instrumentaation, sovituksen kuin esitystyylinkin suhteen. Tämä huomioon ottaen Franklin ei voi täysin karistaa eikä karistakaan gospel-taustaansa ja niinpä hän muokkaa laulua ainakin jossain määrin erilaiseksi verrattuna Crosby ja Sinatran levytyksiin.

Sam Cooke päätti esittää laulun New Yorkin Copa-yökerhossa, samoista syistä kuin mitkä saivat Columbian ehdottamaan Franklinille laulun äänittämistä. Soittamalla Copassa ja muutamalla ohjelmistoaan tilaisuutta varten Cooke yritti vedota vanhempaan, valkoihoiseen, keski- ja yläluokkaiseen yleisöön. Copa-levyn vertaaminen Cooken Miamiassa mustaihoisten suosimassa yökerhossa 1963 äänitettyyn *Live at the Harlem Square Club* -levyyn paljastaa sen, kuinka erilainen hänen ohjelmistonsa ja esitystyylinsä onkaan esityskontekstista riippuen. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö Cooke olisi ollut tyytyväinen, kyvykäs ja kiinnostunut esiintymään molemmilla tyyleillä. Yksinkertaisesti se viittaa siihen, että hän ymmärsi eri ohjelmiston ja esitystyylin ilmeisen merkityseron Copan ja Harlem Square Clubin toisistaan poikkeavalle yleisöpohjalle.

Redding hajotti teoksen täysin ja kokosi sen uudestaan, aivan kuten monissa eri lauluista tekemissään uusintaversioissa. Tässä prosessissa hän määritteli uudelleen myös erilaiset mahdollisuudet ja lopulta myös laulun merkityksen. Reddingin manageri Phil Walden kertoi minulle vuonna 1986 näin:

Otisilla oli uskomaton kyky kääntää asioita täysin pääläelleen. *Try a Little Tenderness* on hyvä esimerkki. Tämä tapahtui siihen aikaan, kun puhuimme uraa edistävästä lauluista, jotka veisivät hänet Ed Sullivan Show'hun tai soittamaan Copaan. Nämä jutut olivat tosi, tosi tärkeitä. Ne olivat menestyksen merkki. Muistan, kun hän soitti minulle myöhään illalla [en ollut mennyt tuohon sessioon] ja hän sanoi: "Tiedätkö, se laulu jonka äänittämisestä olet vaahdonnut, *Try a Little Tenderness*?" Minä sanoin: "Joo". Hän sanoi: "Pistin sen paskan levyille. Se on kokonaan uusi laulu." Hän saattoi kääntää asiat yksinkertaisesti toisinpäin, hän kuuli sen niin eri tavalla.

(Henkilökohtainen keskustelu.)

Waldenin huomiot kertovat paljon. *Try a Little Tenderness* – tai mikä tahansa muu Tin Pan Alley -laulu – voidaan ymmärtää symbolina tai merkinä, jolla on itsessään, sanoituksen ja musiikillisen ympäristön erityispiirteistä riippumattomana kokonaisuutena tietty sosiaalinen merkitys. Reddingin ja Waldenin mielestä jo pelkkä laulun äänittäminen voisi mahdollisesti avata tiettyjen instituutioiden ovet (esim. Ed Sullivan Show ja Copa). Nämä instituutiot olivat itsekin sosiaalisesta merkityksestä viestiviä symboleita. Vaikkei olekaan semiootikko, Walden ilmaisee itse saman sanoessaan: "ne [Sullivan ja Copa] olivat menestyksen merkki". Edelleen Waldenin sanoin: "Nämä jutut olivat tosi, tosi tärkeitä".

Kyseiset instituutiot olivat mitä ilmeisimmin menestyksen merkkejä Antonio Gramscin (1971: 12–13 jne.) *kulttuuriseksi hegemoniaksi* nimittämän hallitsevan yhteiskuntajärjestyksen arvojärjestelmän viitekehyksessä. Se, että tämä arvojärjestelmä vaikutti niin suoraan Aretha Franklinin, Sam Cooken ja Otis Reddingin musiikintekemiseen, ilmentää yksinkertaisesti sitä, kuinka suuresti hallitsevan kulttuurin kuristusote taloudesta, mediasta, koulujärjestelmästä ja muista instituutioista vaikuttaa

vähemmistökuultuurien päämääriin ja arvoihin sekä niitä seuraaviin toimintoihin.¹⁸ Vaikka käsittelyni kohdistuu populaarimusiikin alueeseen, sama prosessi selvästikin toimii myös muilla kulttuurisen toiminnan alueilla.

Merkitys

Kun tarkastelu siirretään Tin Pan Alley -laulun symboliluonnetta koskevalta makrotasolta edemmäs, pidän musiikkitieteilijä Christopher Smallin (1987: 50; 1998: 8–9) käsitettä “musikointi”¹⁹ käyttökelpoisena tutkittaessa musiikkia merkityksen välittäjänä ja osana käyttäytymistä, joka yhdistyy ääniin, sanoituksiin ja musiikkiin. Small on muuttanut substantiivin “musiikki” verbiksi. Sen sijaan, että käsittelee musiikkia tuotteena tai objektina, hän pyrkii ymmärtämään sitä sosiaalisena prosessina. Mustaihoinen kirjailija LeRoi Jones (1963: 28–29) – nykyään tunnettu nimellä Amiri Baraka – teki olennaisilta osin saman huomion urauurtavassa teoksessaan *Blues People*.

Smallin mukaan ihmiset musikoivat silloin, kun he soittavat, tanssivat tai kuuntelevat musiikkia. Small pitää tiukasti kiinni ajatuksesta, että musiikki on esineen tai olion sijaan toiminnan muoto. Musiikin merkitys on tällöin pikemminkin musiikillisessa tapahtumassa kuin yksinomaan musiikillisen teoksen sisällä. Hän esittää myös, että jokainen kykenee musikoimaan (musikoinnin oppiminen on hieman samaa kuin kielen oppiminen – teemme sitä alitajuisesti alusta alkaen). Lopulta Small ehdottaa, että musikoivalla toiminnalla on sekä sosiaalinen että yksilöllinen ulottuvuutensa. Musiikilliset muodot, tekniikat ja esitystyyliit heijastavat sitä, kuinka he tarkastelevat itseään ja suhdettaan maailmaan; ne myös vaikuttavat tähän. Musiikki on hyvin tärkeä tekijä yksilöiden ja ryhmien identiteettikäsitteiden tuottamisessa. Smallin perusteoria on, että musikointiprosessissa kaikki osanottajat osallistuvat alitajuisesti kolmeen asiaan. Ensinnäkin he tutkivat ja vahvistavat identiteettikäsitteistään sekä iloitsevat siitä. Toiseksi he ovat esityksen aikana olevaksi tehdyn ideaaliyhteisön jäseniä. Ja lopuksi he muokkaavat ideaaliyhteisönsä suhteita juuri musiikillisissa äänissä.

Kun *Try a Little Tenderness* -kappaleen eri levytyksiä tarkastellaan Christopher Smallin teoreettisessa viitekehyksessä, jokaisen esityksen vaikutus ja sosiaalinen merkitys on merkittävästi erilainen. “Rotua” koskevia essentialisoivia huomioita on syytä välttää, mutta on tärkeää tarkastella Bing Crosby, Aretha Franklinin, Sam Cooken ja Otis Reddingin tekemiä lauluversioita suhteessa yhteiskuntaluokkaan, maantieteelliseen alueeseen ja maaseutu–kaupunki-jatkumoon. Toisin sanoen: mikäli jokaista esiintyjää tarkastellaan suhteessa heidän läheisyyteensä tai etäisyyteensä Tin Pan Alley -vakio-ohjelmiston ja esityskäytäntöjen sisältämään sosiokulttuuriseen matriisiin, syntyy kuvio,

jossa Bing Crosby ja Otis Redding sijaitsevat sellaisen jatkumon vastakkaisissa päissä, jossa pohjoiset, urbaanit, kirjalliset ja keskiluokkaiset sensibiliateetit asettuvat eteläistä, maalaista, suullista ja työväenluokkaista estetiikkaa vastaan.

Crosbyn esitys sopii Tin Pan Alleen iskelmämuottiin, jossa kaikki on siistiä, sujuvaa ja järjestyksessä. Tässä muotissa ei ole rosoisia särmiä, minkään ei voi ajatella olevan vähääkään pois paikaltaan ja kaiken kattava kokoaikainen hallinta on tärkeintä. Nämä ja muut sosiaaliset arvot ovat ilmeisiä esityksen tosiasiallisissa äänissä. Siinä missä Crosby ei missään vaiheessa tuo julki avointa emotionalismia tunteitaan näyttämällä, Reddingin esitys lähes tulkoon käy käsitteen määrittelystä. Crosby säilyttää etäisyytensä esiintyvänä viihdyttäjänä tulkitsemalla laulun tavalla, joka oli luonteenomaista toista maailmansotaa edeltäneelle ”valkoiselle” populaarimusiikille. Redding aloittaa tukeutumalla suunnilleen vastaavaan estetiikkaan, mutta esityksensä aikana hän muuttaa roolinsa sellaiseksi, että hänen koko elämänsä tuntuu riippuvan lopputuloksesta. Joku laulaa jostakin, johon hänellä on äärimmäisen läheinen suhde.

Reddingin versiossa on loppujen lopuksi kyse katarsikseen kohdistuvasta vietistä ja sen saavuttamisesta. Kolmen minuutin ja 45 sekunnin aikana tempo, jokaisen instrumentin toiminta, kokoonpanon yleinen tiiviys, äänenvoimakkuus, säveltason korkeus, äänellä leikittelyn aste, synkopointi, sointivalikoima sekä harmoninen rytmi ja sisältö ovat lisääntyneet dramaattisesti. Tämän lisäksi Redding on esityksen aikana siirtynyt lingvistis-lyyrisestä ajattelusta musiikillis-äänelliseen ajatteluun eli stereotyyppisesti euroamerikkalaisena pidetystä sanoja äänen kustannuksella korostavasta estetiikasta ”mustassa” amerikkalaisessa kulttuurissa yleisesti tavattuun äänellistä merkitysulottuvuutta korostavaan estetiikkaan. Tämä on käynyt varsin ilmeiseksi viimeisen C-osan väliskeeseen tultaessa; siinä Redding hylkää sanat kokonaan ja sen sijaan päästää ulos sarjan hölynpölymäisiä ääniteitä. Hän on oikeastaan siirtynyt kielen tuolle puolen, syvemmälle ja alkukantaisemmalle tasolle. Tämän lingvistis-lyyrisestä ajattelusta musiikillis-äänelliselle ajatteluun tapahtuvan siirtymän rinnakkaisilmiö on Reddingin esityksen uuden C-osan museomaattista toistoa sisältävä kehämäinen estetiikka: se asettuu suoraan Tin Pan Alley -tyyliin kirjoitettujen, diskursiivista toistoa normina pitävien A- ja B-jaksojen ilmentämää lineaarista tai kertovaa estetiikkaa vastaan.

Sam Cooke ja Aretha Franklin asettuvat tässä järjestyksessä Crosbyn ja Reddingin väliin mainitun jatkumon eri kohtiin. Edellä eritelty Cooken esitys nojaa kohti pohjoista, urbaania, keskiluokkaista estetiikkaa, mikä on yhdenmukaista sen newyorkilaisen yökerhon sosiaalisen kontekstin kanssa, jossa hän esitti laulunsa. Franklinin esitys on monimutkaisempi. Siinä missä säestyksen esityskäytännöt viittaavat pohjoiseen, urbaaniin, keskiluokkaiseen estetiikkaan, myös Franklinin äänenkäyttö ilmentää pohjoista hienostuneisuutta, jonka hän kuitenkin romuttaa äänellä leikittelyyn liittyvien gospelkäytäntöjen avulla – nämä puolestaan ovat sekä historiallisesti että semioottisesti kiinni eteläisessä ”mustien” amerikkalaisten kulttuurissa.²⁰

Kysymys siitä, miksi Franklinin ja Reddingin versiot erovat niin paljon alkuperäisestä sävellyksestä ja toisistaan, on edelleen vastaamatta. Vastaus liittyy ainakin osin pitkäikäiseen yhteisöllisten kulttuuristen materiaalien (uudelleen)luomiseen liittyvään käytäntöön, joka on luonteenomaista suurelle osalle eteläistä, maaseutupohjaista “mustaa” amerikkalaista kulttuurista ilmaisua. Tässä kulttuurisessa matriisissa ei ole pitkiin aikoihin osoitettu mielenkiintoa muuttumattomia ja kiinteitä ilmaisumuotoja kohtaan. Sen sijaan on korostettu epävakaisuutta, yksilöllistä tulkintaa, kollektiivista panosta, improvisaatiota, tuotteen sijaan hetkeä ja prosessia. Merkitys määräytyy pikemminkin tekemisen tapahtumassa kuin itse määrätynlaisen kulttuurisen objektin abstraktin idean “täsmällisessä” toteutuksessa. Vaikka tämä prosessi rakentuu kaikkien musiikillisen hetken elävöittämiseen osallistuvien henkilöiden kollektiivisen panoksen varaan, samalla yksilöllisille erillisille osuuksille annetaan huomattavaa arvoa.²¹ Richard Middleton (1990: 270) yhdistää tällaiset sosiomusiikilliset käytännöt yhteisöllisesti muuttuviin sosiaalisiin käytäntöihin ja ehdottaa, että yksi ensisijaisimmista yhteisöllisesti muuttuvien sosiaalisten käytäntöjen äänellisistä ilmaisutavoista vaikuttaa liittyvän museomaattiseen toistoon – josta on kyse Reddingin esityksen C-osassa.

Tekijänoikeus

Reddingin esityksen loppuun mennessä on syntynyt illuusio laulajan ja laulun välisestä olemattomasta etäisyydestä.²² Hän ei enää vaikuta laulua esittävältä viihdyttäjältä, vaan hän pikemminkin tuntuu dramatisoineen osan elämästään jopa siinä määrin, että hänen on täytyntä osallistua laulun tekemiseen. Viimeisin ei tietenkään pidä paikkaansa. Reg Connolly, James Campbell ja Harry Woods tekivät kappaleen, mikäli säveltäminen määrittellään sanojen, sointukulkujen ja melodian luomisena. Ja tämä on toki se, miten säveltäminen on läntisissä yhteiskunnissa juridisesti määritelty, ja tämän seurauksena suurin osa ihmisistä käyttää termiä tällä tavoin. Väitän kuitenkin, että tällainen säveltämisen määrittelytapa on käsitteenä vanhentunut, perustuen painettua kirjallisuutta korostavan yhteiskunnan ja yksilöllisyyden (pari nimettyä säveltäjää) arvoille, vastakkaisena yhteisomistukselle (musiikilliseen tilanteeseen useita kollektiivisesti osallistuvia yksilöitä).

Sanat, soinnut ja melodia ovat ne piirteet, jotka on helpointa panna paperille, “jäädetyttyinä” todistaen tekijyydestä ja “nauliten” yksityiskohdat pysyvästi merkin-täjäjärjestelmällä, joka kehitettiin eurooppalaisen taidemusiikkiperinteen piirissä ja sitä varten. Kun ajatellaan sitä, millä yhteiskunnan kerrostumilla on ollut tapana tukea mainittua perinnettä ja sen ylläpitämiä arvoja, ja mitkä yhteiskunnan kerrostumat ovat vastuussa lakijärjestelmämme kehittämisestä ja täytäntöön panemisesta, ei ole yllättävää, että kyseisellä merkintäjärjestelmällä helpoiten tallennetut elementit ovat

myös niitä, joita lakijärjestelmä yleisesti ottaen suosii. Tämä on johtanut toimintatapaan, jossa säveltäminen on – ainakin läntisessä maailmassa – määritelty sanoituksen, soitujen ja melodian perusteella sekä luovuuden tunnustamisen että samaisesta (tai oletetusta) luovuudesta saatavien rahallisten palkkioiden suhteen.

Suullinen kulttuuri perustuu täysin toisiin lähtökohtiin. Viimeisen noin sadan vuoden ajan olemme eläneet yhteiskunnassa, jossa äänitteistä on tullut sekä musiikin levittämisen että sen oppimisen ensisijainen keino. Tässä on kyse prosessiluonteisesta suullisesta kulttuurista, jossa soitinvaihteluiden, rytmisen ilmaisuuden, säveltasoliikkeiden ja sovitusten kaltaiset nyanssit ovat yhtä tärkeitä tai kenties tärkeämpiäkin kuin sanoitukset, soitukulut ja melodia. Mikäli näin ei olisi, *Try a Little Tenderness* -kappaleen erilaiset versiot viestisivät lopulta samoista asioista. Tietyn varioinnin rajoissa sanoitus, soitukulut ja melodia säilyvät samoina kaikissa versioissa. Esitystyylillä on se, mikä muuttu radikaalisti, muuttaen prosessissa myös perimmäistä merkitystä, vaikutusta ja mahdollista yleisöä.

Reddingin aikaan hänen esitystyylivalintansa merkitsi yksinkertaisesti sitä, että hänen ensisijainen yleisönsä koostuu mustaihaisista amerikkalaisista. Tämä johti huomattavaa menestykseen rhythm'n'blues-listoilla, huipun ollessa sijalla 4. Billboardin pop-listalla hän saavutti vain sijan 25, myyden selvästi vähemmän levyjä euroamerikkalaisen väestön keskuudessa. Silti kuka tahansa levyn ostikin, valko- tai mustaihainen, ja mitä tahansa merkityksiä esitys välittikään, kaikkien osalta myynnistä koituneet tekijänpalkkiot maksettiin alkuperäisen vuoden 1933 version julkaisijalle, Robbins Music Corporationille, ja viime kädessä kyseisen version säveltäjille.

Tänä päivänä rap-artistit hajottavat sekä kokoavat ja kontekstualisoivat uudestaan olemassaolevia sävellyksiä ja äänityksiä hyvin samalla tavalla sämpläyksen keinoin. Useimmat meistä ovat jo kauan sitten hyväksyneet tällaisen vanhan materiaalin muokkaamisen uutena sävellyksenä: uudelleenkontekstualisoinnin myötä sämplätty materiaali määrittänyt ja täten myös koodautuu uudestaan uusilla merkityksillä. Levyteollisuus on vähitellen kompuroinut kohti sellaisten maksuperusteiden neuvottelua, joiden mukaan rap-artistin asema ensisijaisena säveltäjänä tunnustetaan; silti aiempien sämplättyjen äänitteiden tekijöille tilitetään vähäisempiä korvauksia. Olen vahvasti sitä mieltä, että mikäli musiikillinen sävellys on, kuten selvästikin rapin tapauksessa, tiettyjä merkityksiä välittävä äänellisten aineiden sommitelma, myös Otis Redding *Try a Little Tenderness* -kappaleellaan ”kirjoitti” esitystyylillä uuden laulun, joka yksinkertaisesti ”sämpläsi” Campbellin, Connellyn ja Woodsin joku 33 vuotta aiemmin luomaa olemassaolevaa materiaalia.²³

Yhteenvetona kaikki tämä johtaa kahteen toisiaan lähellä olevaan kysymykseen: ”mikä todella muodostaa sävellyksen?” ja ”missä parametreissa merkitys välittyy musiikissa?” Se, miten edellinen on juridisesti määritelty ja useimpien omaksuma, heijastaa omasta mielestäni tarkkaan ottaen tapaa, jolla vain pieni osa maailman

väestöstä tekee musiikkia. Tässä prosessissa ei suosita mitään muita alueita paitsi melodiaa laveimmassa mielessään, soitinkulkuja ja sanoitusta. Monet kyseisistä muista alueista voi sijoittaa osaksi esitystyylviä. Edelleen kuten mielestäni on ilmeistä Bing Crosby, Aretha Franklinin, Sam Cooken ja Otis Reddingin *Try a Little Tenderness* -esityksissä, nämä muut alueet voivat lopulta olla kaikkein tärkeimpiä musiikin merkitysten luomisessa.

Viitteet

- 1 Huolimatta jatkuvista yrityksistä en ole koskaan onnistunut löytämään kopiota Lewisin äänityksestä. Mikäli jollakulla lukijoista on mahdollisuus toimittaa minulle joko itse levy tai nauhoite Lewisin levytyksestä, olisin kiitollinen jos kirjoittaisitte minulle osoitteeseen York University, Music Department, 235 Winters College, 4700 Keele Street, Downsview, Ontario, Canada M2J 1P3.
- 2 Tin Pan Alley -kielenkäytössä termeillä “verse” ja “chorus” on eri merkitys kuin mitä niillä on tämän päivän populaarimusiikissa. Tin Pan Alley -tuotannossa on tavallista viitata tyypillisesti johdattelevaan, yleensä 8-tahtiseen jaksoon versenä ja sitä seuraavaan 32-tahtiseen AABA-osaan choruksena.
- 3 Franklinin 6/8-tahtilajin valinta muuttaa laulun “mustien” amerikkalaisten gospel-perinteelle tunnusomaiseen rytmiin.
- 4 Huomautettakoon, että tässä *Try a Little Tenderness* -kappaleen versiossa urkuja soittava Isaac Hayes otti ja käytti tämän välikkeen rytmia viisi vuotta myöhemmin *Theme from Shaft* -kappaleensa pohjana.
- 5 Crosby esityksen sävellaji on A-duuri, mutta olen transponoinut esimerkit C-duuriin (jossa alkuperäinen nuottijulkaisu oli kirjoitettu) helpottaakseni vertailua.
- 6 Crosby osuu täsmälleen samoille säveltasoille sillä poikkeuksella, että hän laulaa dominantin korottomatoman.
- 7 Merkintätapa on tavanmukainen – iso kirjain tarkoittaa duurisointua, pieni kirjain mollisointua; kauttaviiva tarkoittaa sointua, jonka bassossa soi jokin muu sävel kuin soinnun perussävel (esim. C-duurissa I/v tarkoittaa C-duurisointua bassosävelen ollessa G).
- 8 Kuudennen asteen mollisoinnun (vi) korvaaminen alennetu kolmannen asteen duurisoinnalla (bIII) on yleinen bebob-soitinkorvaus.
- 9 Yleisesti ottaen Staxin äänitteissä subdominanttisointua käsitellään vapaasti. Tämä on epäilemättä seurausta gospelin huomattavasta vaikutuksesta souliin.
- 10 Engl. “playful voicedness”. *Suom. huom.*
- 11 “Rasp” viittaa yläsävelsarjan harmoniseen säröön, joka tuotetaan äänihuulten sivuttaispaineella.
- 12 Ainoa poikkeus on kaksi A-osa yhdistävä improvisoitu säe “oh let me tell all you fellows that”, jossa hän käyttää rasp-ääntä koko ajan.
- 13 Isaac Hayes muokkasi tämän puhallintron Reddingin levyllä jousi-introsta, jota Sam Cooke käytti *A Change Is Going to Come* -kappaleessa muutamaa vuotta aiemmin.
- 14 Henkilökohtainen tiedonanto.
- 15 Vaikka kuulijan ei tietenkään ole mahdollista tosiasiallisesti nähdä orkesteria lukemassa partituuria, väitän, että säkeiden tyyppi ja fraasin laatu ovat usein selvästi erilaisia silloin, kun studiomuusikot lukevat ennaltakirjoitetuista ohjeista, verrattuna muistinvaraisten sovitusten käyttöön. Äänellisesti ero on varsin selvä ja mielestäni vaikuttaa merkittävästi esityksen mahdollisiin merkityksiin.
- 16 “Livenä” siinä mielessä, että tuolloin Stax ei tehnyt jälkiäänityksiä. Rytmisektion viisi soittajaa, kolme puhallinsoittajaa ja Otis Redding yksinkertaisesti esittivät laulun alusta loppuun “reaaliajassa” nauhan pyöriessä.
- 17 Ensimmäinen otto on julkaistu levyllä *It's Not Just Sentimental* (Ace Records CDSXD 041). Itselläni on henkilökohtainen nauhoite toisesta otosta.
- 18 Tämä ei merkitse sitä, että omaksuisin kulttuurisen tuotannon suhteen deterministisen kannan, jonka mukaan yksilöillä ei olisi mahdollisuutta tehdä hegemonisista arvoista eroavia tai niiden kanssa ristiriidassa olevia valintoja. Ehdotan yksinkertaisesti, että poliittisen ekonomian ja hegemonian suhde on niin tiukka, että useat esiintyjät tuntevat olevansa pakotettuja sisäisesti tai ulkoisesti joko eri instituutioiden (esim. Aretha Franklinin tapauksessa Columbia Records) tai omien taloudellisten päämääriensä (esim. Sam Cooke) takia liittämään musikoitinsa sellaisia äänellisiä eleitä, jotka tavalla tai toisella ilmentävät hegemonisia arvoja.
- 19 Engl. *musicking*, myös *to music*. Suomenkielinen kirjoitusasu on peräisin Pekkilältä (2001). *Suom. huom.*
- 20 On kiinnostavaa huomata suhteessa tähän pohjoinen/etelä-jatkumoon, että Crosby ja Cooke molemmat syntyivät ja kasvoivat pohjoisessa, kun taas jatkumon siirtymävaiheen hahmo Franklin syntyi etelässä Memphisissä, mutta kasvoi sekä eteläisissä että pohjoisissa kaupungeissa, Memphisissä, Buffalossa ja Detroitissa. Redding,

- maalaisin ja eteläisin kaikista näistä esiintyjistä, syntyi Dawsonissa ja kasvoi Maconissa, molemmat Georgian osavaltiossa.
- 21 Rinnakkaisilmiötä tälle yksilöllisyyden arvostamiselle voi havaita kaikenlaisissa “mustien” amerikkalaisten musiikillisissa käytännöissä, jokaisen äänen soinnin erityisyyttä ja erilaisuutta korostavasta gospel-kvartetti-perinteestä puhaltimen soinnin ainutkertaisuutta painottavaan jazz-traditioon. Tämän estetiikan rinnakkaisilmiö on myös blues-, jazz-, gospel-, soul- ja funk-perinteissä ilmenevä yksittäisten esitysten ainutkertaisuuden korostus, kulloisenkin esityksen kohdatessa tietyn sosiaalisen tilanteen erityisvaatimukset.
- 22 Tämä on erityisen selvää elävissä esiintymisissä. Hyvän esimerkin tässä suhteessa tarjoaa video Reddingin koko Monterey Pop -esiintymisestä.
- 23 Vastaavia käytäntöjä on esiintynyt jazzissa useiden vuosikymmenten ajan. Ilmeinen ja tunnettu esimerkki on John Coltranen yli 40-minuuttinen Rodgersin ja Hammersteinin *My Favorite Things* -kappaleen käsittely.

Lähteet

- Gramsci, Antonio (1971) *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. & trans. Q. Hoare & G.N. Smith. New York: International.
- Jones, LeRoi (1963) *Blues People. Negro Music in White America*. New York: William Morrow.
- Lomax, Alan (1970) “The Homogeneity of Afro-American Musical Style”. *Afro-American Anthropology. Contemporary Perspectives*. Eds. N. Whitten & J. Szwed. New York: Free Press. Ss. 181–201.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Pekkilä, Erkki (2001) “Matkapuhelimen musiikilliset soittoäänät”. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä & Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy. Ss. 338–351.
- Sanjek, Russell (1983) *From Print to Plastic. Publishing and Promoting America's Popular Music (1900–1980)*. New York: Institute for Studies in American Music.
- Small, Christopher (1987) *Music of the Common Tongue*. London: John Calder.
- Small, Christopher (1998) *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Whitburn, Joel (1986) *Pop Memories 1890–1954*. Menomonee Falls: Record Research.

Artikkeli on julkaistu alunperin englanninkielisenä nimellä “The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of ‘Try a Little Tenderness’” teoksessa Analyzing Popular Music, toim. Allan F. Moore, 2003 © Cambridge University Press. Käännetty ja julkaistu kustantajan luvalla. Suomentanut Antti-Ville Kärjä.