

YKSI TYYLI, MONTA ILMENTYMÄÄ – STRIDE-SOITTOTAVAN PIIRTEITÄ JELLY "ROLL" MORTONIN, THELONIOUS MONKIN JA ART TATUMIN SOOLOPIANOTULKINNOISSA

Tässä artikkelissa käsittelen kolmen eri jazzpianistin esityskonventioiden kautta stride-tyylisen soittotavan keskeisiä piirteitä ja monimuotoisuutta sekä esittelen stride-soittotapaa analysoivia menetelmiä. Keskeisenä tavoitteena on vertailevan analyysin keinoin tarkastella stride-tyylisten esitysten rakentumista eri musiikillisin parametrein mitattuna sekä samalla vertailla pianistien eri tapoja yhdistää omia tulkintojaan ja tyylipiirteitään stride-soittotavan soolopianoesityksiin.

Tutkimukseni pohjautuu Jelly Roll Mortonin *King Porter Stomp* -sooloihin vuosilta 1923 (*Doctor Jazz – King Porter Stomp* 1994) ja 1926 (*Doctor Jazz – Black Bottom Stomp* 1994), Art Tatum *You Took Advantage of Me* -sooloon vuodelta 1949 (*The Complete Capitol Recordings Vol. 2: Art Tatum* 1997) sekä kahteen Thelonious Monkin *Dinah* -sooloon vuodelta 1964 (*Monk Alone: The Complete Columbia Solo Studio Recordings of Thelonious Monk 1962–1968* 1998). Näitä taltiointeja yhdistävät tunnistettavan stride-säestyskuvion lisäksi stridelle ominaiset rytmiset ja melodiset toteutustavat. Analyysimateriaalinani on äänityksistä tekemäni mahdollisimman tarkat transkriptiot. Tukenani käytän jazzpianisti ja -kriitikko John Meheganin (1964 & 1965) jazzpianonsoittoa käsitteleviä analyysejä. Artikkelissani tuon näkökulmaa myös siihen, millä tavoin stride on kehittynyt näiden pianistien aikana. Samalla keskityn avaamaan tarkemmin stride-tyylin käsitettä – mitä muuta stride on tunnistettavan säestyskuvionsa lisäksi ja miten sitä voidaan lähestyä?

Useissa varhaisempaa jazzia koskevissa tutkimuksissa (Schuller 1968; Cooke 1998) stride-pianotyyli tuodaan esille lähinnä kuvailemalla tyylin pääpiirteitä sekä

mainitsemalla striden merkittävimpiä vaikuttajia. Etenkin tyylin monimuotoisuus eri soittajien välillä jää usein vähälle huomiolle. Stridea puhtaasti musiikillisena ilmiönä käsitteleviä tutkimuksia onkin suhteessa muuhun jazzpianomusiikkiin verrattain vähän saatavilla. Tällöin stride-pianotyyliä lähestytään usein enemmän soittaja- kuin tyyliilähtöisesti (Machlin 2001). Tämä saattaa johtua osaltaan siitä, että monet tunnetut pianistit esittävät stride-säestykseen nojautuvaa musiikkia, jonka ei kuitenkaan nähdä edustavan puhdasta stridea. Stride-soittotapa esitellään usein läh-
tökohtaisesti tunnistettavan säestyskuvionsa kautta (Martin & Waters 2005: 93–94; Williams 1989: 33–34). Vaikka edellä mainittujen pianistien soololevytyksissä stride-säestyskuviota on selvästi kuultavissa, ne poikkeavat silti toisistaan niin tulkinnallisesti kuin tyyllillisestikin. Näin ollen stride saa luonteensa pitkälti siitä, miten eri pianistit yhdistävät omaleimaisia tyylipiirteitään osaksi tunnistettavaa säestyskuviota.

Stride-pianotyylin taustasta ja sen vaikutuksesta analysoitaviin sooloihin

Stride-pianolla viitataan New Yorkissa 1920-luvulla kehittyneeseen ja sieltä myös muuallekin Yhdysvaltain itärannikolle levinneeseen tyyliin, jota alun perin esitettiin soolopianomusiikkina. Stride-tyyli liittyy osaksi niin sanottua *early jazz piano* -periodia, jonka alkulähteistä stride-pianotyyli on saanut vaikutteensa. Stride-pianon juuret ovat sen edeltäjässä, 1800-luvun lopulta 1920-luvulle asti suurta suosiota nauttineessa ragtimessa. James P. Johnsonia (1891–1955), yhtä merkittävimmistä varhaisen jazzpianomusiikin vaikuttajista, pidetään paitsi niin sanotun *Harlem stride* -koulukunnan kehittäjänä, myös tärkeimpänä hahmona siirryttäessä ragtimesta stride-pianoon. (Schuller 1968: 216.) *Harlem stride* -pianistit olivat pääsääntöisesti New Yorkin afroamerikkalaista väestöä. Stride-pianomusiikkia kuultiin tyypillisimmillään erilaisissa jameissa, joista on käytetty eri nimityksiä riippuen näiden tapahtumien luonteesta. Perusfunktioltaan ne ovat hyvin lähellä toisiaan. Jameissa muusikoiden keskinäistä paremmuutta mitattiin usein erilaisilla soittokilpailuilla. Näissä tapahtumissa soittajat pääsivät paitsi vertaamaan omaa osaamistaan muiden muusikoiden kanssa, myös löytämään uusia ideoita omaan soittoonsa. Ensimmäiset soittokilpailut järjestettiin 1920-luvun puolella. Laajempaa merkitystä niillä alkoi kuitenkin olla vasta 1930-luvulla stride-tyylin kasvattaessa suosiotaan soittajien keskuudessa. (Ogren 2002: 24.)

Stride-termi juontaa juurensa säestyskuvion hyppivästä liikkeestä (engl. *stride* = harppaus), mikä onkin yksi striden helpoimmin tunnistettavista peruselementeistä. Yksinkertaisimmillaan tämä kuvio rakentuu vasemmalla kädellä 4/4-tahtilajissa soitetusta säestyskuvioista, jossa yleensä ensimmäisellä ja kolmannella iskulla soitettu matala bassosävel vuorottelee toisella ja neljännellä iskulla soitetun soinnun kanssa. Basso voi myös koostua kahdesta, esimerkiksi oktaavikaksinnuksen muodostamasta sävelestä. Soinnut soitetaan usein erimuotoisina käännöksinä (nuottiesimerkki 1).

Stride-säestyskuvio pohjautuu ragtimen säestyskuvioihin ollen lähtökohdiltaan hyvin säännönmukainen ja idealtaan yksinkertainen. Tätä kuviota monet jazzpianistit ovat käyttäneet improvisaatioissaan ja kehittäneet siitä omaleimaisia tyylipiirteitä omiin tulkintoihinsa. Stride-kuvio on kuitenkin vain osa stride-soittotapaa, joka voidaan nähdä yläkäsitteenä nuottiesimerkissä 1 nähtävän kuvion kautta rakentuneelle pianomusiikille. Näin ollen stride-kuvio itsessään nivoutuu osaksi kokonaisvaltaisempaa esitystapaa, jossa kyseinen säestyskuvio voidaan nähdä yhtenä osana stride-soittotavan esityksissä.

Stride-säestystä voidaan tarkastella tässä artikkelissakin esitetyllä tavalla muusta tekstistä irrotettuna kuviona. Kuitenkin sen merkitys korostuu enemmän integroituneena kuviona. Toisin sanoen kuviota on tutkimukselliselta kannalta vaikea irrottaa muusta kontekstista, sillä esitystavoista johtuen esimerkiksi säestyskuvion sointuihin saattaa liittyä sitä tukevia kulkuja tai lisäsäveliä melodiassa, joita pelkkä säestyskuvion analyysi ei huomioi. Joka tapauksessa stride-tyyli tavoitteli lähtökohtaisesti orkestraalista otetta imitoiden eri instrumentteja sekä säestyksessä että melodiassa.

Jelly Roll Mortonin nimi liitetään useissa jazztutkimuksissa stride-soittotapaa ja -tyyliä edustavien pianistien yhteyteen. Tämä johtuu osaltaan siitä, että monet



Nuottiesimerkki 1. Stride-kuvio rakentuu tahdin ensimmäisen ja kolmannen iskun matalan sävelen/intervallin vuorottelusta toisen ja neljännen iskun sointukäännösten kanssa.

stride-aikakauden pianistit hyödynsivät omissa esityksissään Mortoninkin aiemmin käyttämiä orkestraalisia tyylikeinoja. Esimerkiksi Earl Hinesin oikean käden puhallinsoittimia imitoivat oktaavikaksinnukset (*trumpet piano style*) olivat jo osa Mortonin esitystapaa. (Schuller 1989: 264.) Jeffrey J. Taylor nostaa artikkelissaan esille niin ikään oktaavikaksinnusten lisäksi myös Hinesin suosimat kromaattiset kulut, joita Mortonin taltioinneissa voidaan kuulla (Taylor 1992: 72–73). Morton muutti suosionsa huipulla Chicagosta stride-pianon ydinalueelle New Yorkiin helmikuussa 1928, mutta sopeutumisvaikeudet muiden muusikoiden kanssa varjostivat Mortonin urakehitystä siitä eteenpäin (Yanow 2005: 36). Tästä huolimatta monille stride-tyylin pianisteille tarjoutui mahdollisuus kuulla Mortonin esityksiä. Epäilemättä myös Morton omaksui stride-pianoon liitettäviä tyylipiirteitä sooloihinsa, mutta hänen ei kuitenkaan katsota edustavan stridea. Mortonia pidetään kuitenkin yhtenä jazzin varhaisvaiheiden merkittävimmistä vaikuttajista.

Jelly Roll Mortonin musiikillinen tyyli on verrattain moniselitteinen johtuen jo hänen asemastaan ragtimen ja stride-pianon välisessä siirtymävaiheessa. Hänen tyyliinsä sisältää paitsi suurten ragtime-säveltäjien kehittämien sävellysmuotojen laajentamista myös erilaisia tyylikeinoja bluesista sekä jazzin varhaismuodoista (Williams 1983: 20). Mortonin soittotyyli *King Porter Stomp* -sooloissaan (1923 ja 1926) noudattaa vahvasti ragtime-perinteen mukaisia konventioita. Esisävelletystä musiikista johtuen stride-pianolle tyypillisiä improvisaatiotaitteita ei ole vielä kuultavissa. Samoin melodian käsittely pohjautuu ragtimessa käytettyihin synkoopikuvioihin. Toisaalta vuoden 1926 soolossa voidaan jo kuulla viitteitä harmonian kehittymisestä striden suuntaan muun muassa sointujen monipuolistumisessa ja lisäsävelien tuomassa värityksessä. Niinpä Mortonin sooloissa yhdistyvät vahva ragtimen perinne sekä strideen viittaavat tyylipiirteet, jotka ovat läsnä hänen muissakin soolopianotaltioinneissaan 1920-luvulta lähtien.

Art Tatum *You Took Advantage of Me* -soolo (1949) on stride-analyysin kannalta mielenkiintoinen, sillä se poikkeaa vahvasti muusta stride-musiikista. Perinteisen striden rytmisen poljento pyrkii etenemään tasaisesti selkeiden säestyskuviodien tukemina, kun vastaavasti Tatum *erityisosaamiset* (harmoniakäsitys sekä melodiset juoksutukset) ovat tehneet hänen soittotyylistään striden valtavirrasta poikkeavan. Tässä soolossa Tatum on muunnellut stride-kuviota esimerkiksi monimuotoisemmilla soinnuilla sekä laajemmilla intervaleilla samalla, kun itse säestyskuvion käyttö soolossa on satunnaista eikä niinkään esitystä kannatteleva tyylikeino.

Tatumin tyyli voidaan nähdä stride- ja swing-aikakausiin liitettävien luonteenomaisten piirteiden ja tekniikoiden yhdistelmänä, joita hän pystyi kiinteästi liittämään osaksi virtuoosista tyyliään. Verrattaessa esimerkiksi James P. Johnsonin 1920-luvun lopun stride-tyyliin, Tatum käytti mielellään Johnsonin yksinkertaisempien harmonis-melodisten ainesten sijaan huomattavasti runsaampia ja monimutkaisempia värimaailmoja. Vastaavasti Tatum muokkasi perinteisiä stride-rytmikuvioita monipuolisemmiksi varioiden niitä kesken soiton. (Howlett & Robinson 2007.) *You Took Advantage of Me* -soolo on hyvin kuvaava esimerkki Tatumin tuotannosta. Tämäkin esitys pohjautuu Tatumin muokkaamaan tunnettuun jazzsävellykseen, sillä hän pääosin keskittyi näiden sävellysten uudelleentulkittamiseen. Tatumille tyypillinen runsas melodinen koristelu sekä vasemman käden itsenäiset bassokuviot ovat tärkeässä osassa sooloa (Horn 2000: 250). *You Took Advantage of Me* -soolon osalta Tatumin tyyliässä on selviä viitteitä aiempaan strideen ja osittain myös ragtimeen.

Thelonious Monkin *Dinah*-versiot (1964) ovat *Monk Alone* -levyn vahvimmin Harlemin stride-pianotyyliin yhdistettäviä sooloja. Lisäksi kyseiseltä levyltä löytyy runsaasti stride-pianokulttuuriin ajallisesti yhdistyviä 1920–1930-lukujen sävellyksiä (*Memories of You, These Foolish Things*), joita myös monet stride-pianistit (Eubie Blake, Duke Ellington) ovat valikoineet ohjelmistoihinsa. Vaikka Monk nähdään yhtenä bebopin keskeisenä vaikuttajana, hänen juurensa ovat vahvasti stride-soittotavan perinteissä. New Yorkissa varttuneena hän oli hyvin tietoinen paikallisesta musiikkikulttuurista, ja sai sitä kautta runsaasti stride-vaikutteita soittoonsa kuuntelemalla muun muassa James P. Johnsonin sekä Fats Wallerin levytyksiä. (Wilson 2007.) Molemmat *Dinah*-sooloista rakentuvat melodialtaan selkeistä pentatonisista kuluista, joiden käyttöä Monk suosi soittotyyliinsään laajemminkin. *Dinah*-sooloissa kuitenkin korostuu myös hänen bebop-taustaisen lähestymistapansa yhdistyminen levytysajankohtana jo vanhanaikaiseksi tyyliksi miellettyyn strideen. Tämä näkyy Monkin tulkinnassa muun muassa strideen liitetyn virtuoosisen lähtökohdan vaihtumisessa hienovaraisemmaksi musiikilliseksi jäsentelyksi. Tällöin pääpaino on stride-tyylisen säästyksen lisäksi Monkin tyylin mukaisesti harkittujen melodialinjojen ja -soolojen rakentelussa (Williams 1992: 437). Soolot edustavat säästyksen osalta hyvin konventionaalista stridea, mutta samalla niistä on kuultavissa bebop-tyylisiä melodisia soolotaitteita. Tämä tekee sooloista hyvin mielenkiintoisia, sillä levytysajankohta on ajallisessa jatkumossa jo melko kaukana 1920–1930 -lukujen stride-tulkinnoista. Monk toteuttaa perinteisellä tavalla sooloissaan vasemman käden yksinkertaista

stride-kuviota ylläpitäen hyvin tarkasti basson ja soinnun välistä vuorottelua. Yksinkertaisuus näkyy myös melodiassa, joka koostuu suurelta osin yksiäänisistä kuuluista, joita intervallit tukevat. Näin ollen melodialinjojen yhteydessä voidaan kuulla suhteellisen harvoin kolmi- ja nelisointuja.

Monkia ei varsinaisesti pidetä stride-pianistina eikä toisaalta myöskään yksiselitteisesti bebop-pianistina. James Kurzdorfer (1996: 181) näkee Monkin olleen eniten juuri Jelly Roll Mortonin kaltainen siirtymävaiheen pianisti, sillä monet hänen sävellyksistään ja improvisaatioistaan eivät ole harmonisesti tai melodisesti yhteneviä sen ajan kehittyvän bebop-tyylin kanssa. Toisaalta Monkin tyyliä nähdään yhteneväisyyksiä myös stride-pianisti Duke Ellingtoniin dissonanssien käytössä sekä terävässä kosketuksessa (Tucker 1999: 227). Näitä ominaisuuksia on niin ikään kuultavissa myös *Dinah*-sooloissa.

Stride-tyylisen soittotavan monimuotoisuus kiteytyy varsin hyvin Mortonin, Tatumin ja Monkin tulkintoja vertailtaessa. Kyseisiä sooloja ei kuitenkaan voida pitää puhdasta stridea edustavina esityksinä jo siitä syystä, että niissä on kuultavissa stride-tyyliin kuulumattomia karakteristisiä piirteitä (Tatumilla melodiset pyrähdykset, Monkilla äkilliset tauot). Enemmänkin sooloissa on kyse stride-tyyliseen piano-säestykseen pohjautuvista esityksistä, jotka sisältävät kullekin pianistille ominaisia tyylipiirteitä. Materiaalien erilaisista lähtökohdista johtuen analysoitavien parametrien (harmonia, säestys ja melodia) tarkastelu vaatii eri lähestymistapojen soveltamista, jotta tulokset ovat keskenään vertailukelpoisia. Säestystä koskeva analyysi keskittyy stride-kuvion rakentumiseen ja sen kehittelyyn tutkittavissa transkriptioissa. Toisin kuin Tatumin soolossa, Monkin molempien *Dinah*-soolojen säestys rakentuu koko kappaleen osalta perinteisestä stride-kuviosta. Niinpä Monkin soolot antavat monipuolisemman lähtökohdan puhtaasti stride-kuvion analyysiä varten. Monkin käyttäessä stride-tyylistä soittotapaa osana ilmaisuaan hän poimii siitä vain karakteristisimmat piirteet. Monk tukeutuu pitkälle tunnistettavaan säestyskuviioon, jolla hän luo tasaisesti ja tarkasti toistetun poljennon. Samalla huomio kiinnittyy myös melodian käsittelyyn, jota analysoin tässä artikkelissa.

Stride-säestystä koskevan analyysin lähtökohtia

Yhtenä lähtökohtana stride-säestyksen tarkastelussa voitaisiin pitää basson ja soinnun välisten liikkeiden havainnointia. Näiden välinen ambitus vaihtelee soittaja-

kohtaisesti ollen laajimmillaan lähes kolme oktaavia. Oleellisempaa kuitenkin on tarkastella stride-kuvion bassosävelten ja sointujen alimpien sävelten muodostamia intervallisuhteita. Jazzpianisti ja -kriitikko John Mehegan esittelee julkaisussaan *Jazz Improvisation 4: Contemporary Piano Styles* (1965) mallin, jonka avulla voi yleisemmin lähestyä jazzpianon soinnutusta tarkastelemalla edellä mainittuja intervaleja oikean käden soinnun ja vasemman käden basson välillä. Näin ollen tämä malli on siirrettävissä myös stride-kuvion analyysiin (nuottiesimerkki 2).

Nuottiesimerkki 2a kuvaa tapaa, jolla Mehegan tarkastelee basson ja soinnun pohjasävelen välisiä intervallisuhteita II-V-I -sointukulun yhteydessä. Mehegan jakaa soinnutuksen mallit kahteen eri päämuotoon (A ja B) sen mukaan, miten ne ovat kehittyneet länsimaisen taidemusiikkitradition käytännöistä. A-muoto juontaa juurensa 1800-luvulla Frédéric Chopinin pianomusiikista laajentuen myöhemmin yleisempään käyttöön pianokonsertoissa. Modernimpaa B-muotoa voitiin havaita 1900-luvulla Maurice Ravelin pianosävellyksissä sekä laajemmin tuon ajan muissa impressionistisissa sävellyksissä. (Mehegan 1965: 49.) II-V-I -kulussa sointujen laadut pysyvät samoina molemmissa muodoissa (molli-dominanttiseptimi-duuri), mutta A- ja B-muotojen erot löytyvät intervallien järjestyksestä eli toisin sanoen sointujen eri käänösmuodoista suhteessa bassosäveleen. A-muodossa II asteella esiintyy terssi (3), V asteella septimi (7) sekä I asteella jälleen terssi (3). B-muodossa vastaavilla tehoilla käytettävät intervallit ovat II asteen septimi (7), V asteen terssi (3), sekä I asteen septimi (7) tai seksti (6).

Nuottiesimerkki 2. (a) bassosävel ja soinnun alin sävel muodostavat terssi- tai septimi-intervallin. (b) stride-kuviossa löytyvät samat soinnut kuin kohdassa (a) sillä erotuksella, että intervallit muodostuvat pelkästään vasemmalla kädellä.

A- ja B-muodot ovat edellisessä esimerkissäkin melko yksinkertaisessa muodossa, joita voidaan pitää soinnutuksen perusmalleina. Näiden muotojen sointuja laajennetaan esimerkiksi lisäsävelin ja samalla molempia muotoja voidaan yhdistää keskenään. Tällöin II-V-I -kuluissa tavataan intervallijärjestykseltään erilaisia variaatioita. Meheganin esittelemät A- ja B-muodot ovat lähtökohtaisesti jazzpianossa käytettyjä yksinkertaisia sointuhajoituksia. Nuottiesimerkin 2 soinnuissa ei ole kaksinnettu bassosta löytyvää soinnun pohjasäveltä. Kuitenkin stride-aikakaudella säestyskuviossa soinnun perussävel sisällytettiin usein myös itse sointuun.

Olen soveltanut Meheganin mallia nuottiesimerkin 2b mukaisesti stride-säestyskuvioiden analysointiin. Tällöin huomio kiinnittyy sointujen laajennusten sijaan niiden eri käänösmuotoihin. Tällä tavalla voidaan saada paitsi tietoa stride-säestyksessä käytettyjen sointujen asetteluista, myös vertailla eri pianistien tapaa käyttää sointuja osana stride-säestystä. Monkin *Dinah*-soolojen sointuja ja niiden yhdistämisestä stride-säestykseen on suhteellisen helppoa verrata keskenään johtuen soolojen yhteneväisestä muodosta ja hyvin samanlaisesta harmonisesta pohjasta. Taulukko 1 havainnollistaa molemmista sooloista löytyvät II-V-I -kulut basson ja soinnun alimman sävelen muodostaman intervallijärjestyksen kautta.

Taulukosta nähdään, miten Monk käyttää *Dinah*-soolossa viittä ja *Dinah Take 2* -soolossa kuutta eri intervalliyhdistelmää II-V-I -sointukierron kohdalla. Koska jokaisessa kierrossa stride-säestysten bassoääni soittaa soinnun pohjasäveltä tarkoittaa se samalla sitä, että jokainen eri intervalliyhdistelmä johtuu sointujen eri käänösmuodoista. Taulukko antaa mielenkiintoista tietoa siinäkin mielessä, että siitä löytyy

| Muodot/Dinah: | Tahdit: | Muodot/Dinah take 2: | Tahdit: |
|----------------------|----------------|-----------------------------|----------------|
| 7 – 7 – 3 | 6, 14, 30, 38 | 7 – 7 – 3 | 6, 14, 32, 38 |
| t – 7 – 3 | 8, 70 | t – 7 – 3 | 8 |
| 7 – 7 – t | 32 | 8 – 7 – t | 30 |
| t – 5 – 3 | 40 | 8 – 5 – t | 40, 72 |
| t – 7 – t | 64 | t – 7 – 8 | 46 |
| | | 8 – 7 – 3 | 70, 78 |
| muunneltu | 46, 72, 78 | muunneltu | 64 |

Taulukko 1. *Dinah*-sooloista löytyvät II-V-I -sointukierron intervallisuhteet ja niiden mukaiset tahdinumerot. Taulukossa t merkitsee taukoa, jolloin kyseisen sointutehon kohdalla puuttuu intervallin tunnistamiseen tarvittava sointu. Muunnellut tahdit merkitsevät kohtia, joissa II-V-I -kierroksen kohdalla sointukierto ei toteudu kyseisessä muodossa.

uudemman jazzsoolopianon mukaisia konventioita muun muassa taukojen käytössä. Samalla taulukosta voidaan havaita myös säännönmukaisempaa muotokieltä noudattavan vanhemman jazzpianomusiikin kuten ragtimen käytäntöjä. John Meheganin esittelemää A-muotoa 3-7-3 tai B-muotoa 7-3-7 ei sellaisenaan löydy kummastakaan soolosta, vaan II-V-I -kierron mukaiset intervalliyhdistelmät ovat A- ja B-muotojen yhdistelmiä. Taukojen käyttämistä säestyksessä ei ennen bebop-aikaa juuri suosittu varsinkaan stride-pianossa muutoin kuin harvemmin käytettynä tehokeinona. Monk kuitenkin jättää säännöllisesti soittamatta sointuja II-V-I -kuluissa, mikä näkyy taulukossa t-merkintänä (tauko).

Stride-säestyksen rakentumista voidaan tutkia myös kuvion basson ja soinnun vuorottelun avulla. Periaatteessa tämän kaltainen lähestymistapa on kattavampi, sillä säestyskuviota voidaan tutkia II-V-I -kulkujen lisäksi koko kappaleen säestyksen osalta. Käytännössä kuitenkin tasaisen säestyskuvion luomiseksi basson ja soinnun järjestyksen vaihtamista käytetään enemmänkin satunnaisena tehokeinona kuin laajemmin käytettynä tyylipiirteenä. Kuvion järjestyksen muuttaminen juontaa juurensa jo ragtime-ajalle, jolloin stride-tyylistä poljentoa muutettiin hetkellisesti. ”Puhtaan” stride-tyylin edustajana pidetty James P. Johnson keskeytti usein kahden tahdin mittaisen stride-kuvion b-s-b-s | b-s-b-s (b = basso, s = sointu) vaihtamalla tahdin kolmannelle iskulle soinnun, jolloin säestyskuvio noudatti esimerkiksi muotoa b-b-s-b | b-s-b-s. Rytmisen painopisteen hetkellinen muuttuminen toi vaihtelua Johnsonin esityksiin, jonka seurauksena myös monet pianistit omaksuivat tekniikan omiin tulkintoihinsa. (Martin 2000: 165–166.) Jelly Roll Morton vaihtoi jo *King Porter Stomp*

Nuottiesimerkki 3. Jelly Roll Mortonin *King Porter Stomp* -soolossa (1923) esimerkin kolmannessa ja neljännessä tahdissa stride-tyylistä kuviota muokataan vaihtamalla bassosävelen ja soinnun järjestyksiä. Nuottiesimerkkien yhteydessä oleva merkintä kuvaa sooloa, tahtinumeroa sekä kyseistä osaa (nuottiesimerkki 3 alkaa vuoden 1923 soolossa tahdistista 45 B-osassa).

-soolossaan (1923) soinnun tahdin kolmannelle iskulle, jolloin tahdin jälkimmäinen b-s -kuvio vaihtavat järjestystä (b-s-b-s | b-s-s-b).

Aiemmin mainitun A- ja B-muotoihin perustuvan analyysimallin yhteydessä John Mehegan kiinnittää huomiota jazzpianon tutkimuksen konventioihin yleensä ja niissä erityisesti swing-basson rakentumiseen suunnattuun malliin. Tämän mallin mukaisesti II-V-I -kulkua tarkastellaan yhtäaikaisesti A- ja B-muotojen sekä basson ja soinnun vuorottelun kautta (Mehegan 1965: 143).

Nuottiesimerkin 4 mukaan stride-säestyksen tutkimuksessa voidaan soveltaa kahden eri parametrin käyttöä määritellyillä alueilla, kuten tässä II-V-I -sointukierrossa. A- ja B-muodot sekä basso-sointu-yhdistelmät (b-s) eivät ole toisistaan riippuvaisia, joten samassa kulussa voi esiintyä näiden muuttujien yhdistelmiä – aivan kuten taulukon 1 mukaisia A- ja B-muotojen yhdistelmiä Monkin sooloissa. Näiden parametrien hyödyntäminen toimisi mielestäni hyvänä lähtökohtana stride-pohjaisen esitysten tarkastelussa, sillä II-V-I -kulun kadenssaalisesta luonteesta johtuen sitä käytetään usein joko sävellykseen kirjoitettuna tai soolokiertojen fraasien/taitteiden jäsentelyssä. Monkin *Dinah*-soolot eivät kuitenkaan ole malliesimerkkejä pohjasävelen ja soinnun välisille vuorotteluille, sillä Monk ei kummankaan soolon osalta käännä basson ja soinnun välistä järjestystä, vaan säilyttää perinteisen stride-kuviota sooloissaan. Art Tatum sen sijaan rikkoo *You Took Advantage of Me* -soolossaan vasemman käden stride-kuviota hyvin usein melodisilla juoksutuksilla, unisonokuluilla oikean käden kanssa sekä desimi-intervalleja sisältävillä liikkeillä. AABA-muotorakennetta noudattavan soolon toinen A-osa antaa selvää viitettä stride-tyylin säestyskuviota muunneltavuudesta (nuottiesimerkki 5).

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. Above the staff, three chords are indicated: Bbm9, Eb13, and Abmaj9. Below the staff, the rhythmic pattern is written as 'b - s - s | b - b - s'. The notes on the staff correspond to these chords: Bbm9 (B-flat, D-flat, F, A-flat), Eb13 (E-flat, G, B-flat, D, F, A-flat), and Abmaj9 (A-flat, C, E-flat, G, B-flat, D).

Nuottiesimerkki 4. II-V-I -kulkua voidaan tarkastella A- ja B-muodoissa käytettävien intervallien perusteella sekä samanaikaisesti soinnun ja pohjasävelen muodostamien järjestysten mukaan. b = bassosävel, s = sointu.

You Took
Advantage of Me
44 (A)

II - V⁷ - I

Fm⁷ 3 B^{b7} 3 E^{b6} 3

s - b - s - b - b - s

Nuottiesimerkki 5. Art Tatumien tulkintaa *You Took Advantage of Me* -soolon A-osassa. II-V-I -kulussa toteutuu säästyksessä 8-8-3 -rakenne samalla, kun soinnun ja bassosävelen välinen järjestys on vaihtunut tahdin ajaksi.

Nuottiesimerkissä 5 tarkastellaan *You Took Advantage of Me* -soolossa esiintyvää II-V-I -sointukulkua. Tämä melodiseen improvisaatioon nojautuva A-osa rakentuu nopeista juoksutuksista sekä esimerkin mukaisista triolikuluista. Tekstuurista välittyy Tatumien tyyli yhdistää stride-soittotavan esitykseen ragtimen ja striden tyylipiirteitä. Oktaavin käyttö basson ja soinnun alimman sävelen välillä viittaa ragtime-perinteeseen, kun taas sointujen korvaaminen septimeillä käännettyssä stride-kuviossa yhdistyy stride-tyylin käytäntöihin.

Perinteistä stride-poljentoa voidaan muunnella basson ja soinnun välisen järjestyksen vaihtamisen lisäksi monin tavoin. Septimi- tai desimi-intervallein muodostetut kromaattiset kulut tuovat yhtäältä vaihtelua tiukastikin toteutettuun stride-säestyskuvion poljentoon. Toisaalta niillä voidaan myös erottaa eri taitteita tai temaattisia aineksia toisistaan. Näiden kulkujen tausta-ajatus monien muiden striden tyylipiirteiden tapaan juontaa juurensa ragtimessa suosituista oktaavikuluista. Mortonin soloistakin selvästi kuultavat oktaavikulut muodostivat keskeisen tyylipiirteiden hänen tulkintoissaan. Oktaavikulkuja esiintyy säännönmukaisesti *King Porter Stomp* -sooloissa myös taitteiden rajakohdissa. Näistä kuluista käytetään usein nimitystä *parallel octaves* tai *trombone-like passages*. Molemmat termit viittaavat tyylikeinoon, jolla pyritään imitoimaan pasuunan liikkeitä ylös- tai alaspäin suuntautuvilla kromaattisilla tai pentatonisilla kuvioilla. Mortonin sooloesityksiä nuotintaneen Gunther Schullerin (1968: 147) mukaan Mortonin käyttämien pasuunamaisten kulkujen tarkoituksena on tuoda vaihtelua vasemman käden stride-kuvioon. Stride-aikakautteen siirryttäessä oktaavikulkujen käyttö väheni kenties jo siitäkin syystä, että



Nuottiesimerkki 6. (a) Desimi-intervallit ja soinnut vuorottelevat joka toisella iskulla, (b) desimien kromaattinen nousu, (c) diatoninen nousu, (d) kromaattisen ja diatonisen kulun yhdistäminen.

pianistit pitivät ragtimea vanhanaikaisena tyylinä, jonka esityskonventioita ei enää suoraan siirretty strideen. Samaa perusajatusta kuitenkin kehiteltiin, jolloin peräkkäisinä intervaleina suosittiin Tatuminkin käyttämiä desimejä.

Tarkastellessaan jazzpianon karakteristisia piirteitä 1930–1950-luvuilla John Mehegan (1964: 15) havainnollistaa jazzpianisti Teddy Wilsonin tapaa yhdistää desimit stride-kuvioon. Desimit voivat hänen mukaansa olla osana swing-basson säännömukaista kuljetusta, kromaattista kulkua, diatonista kulkua tai edellisten vapaata yhdistelyä (nuottiesimerkki 6).

Teddy Wilsonin käyttämistä malleista etenkin vahvasti kromaattista kulkua (b) on kuultavissa myös hänen aikalaisensa Art Tatumin tyyliässä. Tatum käyttää *You Took Advantage of Me* -soolonsa säestyksessä desimejä yleisimmin joko kromaattisesti kulkevan harmonian yhteydessä tai tahdin ensimmäisen iskun kohdalla. Hyvin merkillepantavaa soolossa on varsinkin laskevien kromaattisten linjojen käyttö järjestelmällisesti taitteiden samoissa kohdissa. Useimmiten pitkäkestoisemmat intervallikulut rakentuivat kromaattisen ja diatonisen kulun yhdistämiseen (d).

Mehegan käyttää esimerkeissään ylöspäin suuntautuvia kromaattisia ja diatonisia desimikulkuja havainnoimaan yleisimpiä desimien käyttötapoja jazzpianossa. Huomioitavaa tässä on Tatumin kohdalla se, miten hän käyttää nuottiesimerkin 7 mukaisesti hyvin runsaasti alaspäin suuntautuvia desimejä *You Took Advantage of Me* -soolossaan. Monk puolestaan käyttää *Dinah*-soolon intervallikuluissaan ainoastaan alaspäin suuntautuvia kromaattisia septimejä, joiden alemmat äänet johtavat seuraavan säestyskuvion pohjasäveleen. Tatumin tavoin myös Monk käyttää intervallikulkua aina samoissa kohdissa sooloa. Säestys noudattaa *Dinah*-soolojen osalta hyvin pelkistettyä muotoa, sillä Monk käyttää stride-poljennossaan yleisesti vain septimi-intervalleja kromaattisten septimikulkujen lisäksi. Nämä septimit esiintyvät ainoastaan toisen asteen soinnuilla (B^b ja B^bm), mikä on nähtävissä niin ikään nuottiesimerkissä 7.

Figure 7 shows two musical examples. (a) Tatsum's desimikulku for 'You Took Advantage of Me' (Me 45) in A-flat major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chords are Eb7/Bb, Ab, Gb7, and Fm. (b) Monk's septimikulku for 'Dinah' (Take 1 67) in A-flat major, 4/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chords are Cm7, B7, and Bbm7.

Nuottiesimerkki 7. (a) Tatum: desimikulku *You Took Advantage of Me* 45 (A), (b) Monk: septimikulku *Dinah Take 1 67* (A).

Mortonin, Tatumin sekä Monkin esitysten stride-säestyskuvioista voidaan jo nähdä merkittäviä kehityspiirteitä etenkin rytmisen poljennon vaihtelulla. Mortonin ragtime-perinteeseen nojautuvassa tyyliässä poljentoa ei vielä rikottu tauoilla, sillä säestyskuvioiden ohella Morton soitti *King Porter Stomp* -soloissaan oikean käden melodian kanssa rytmisesti yhteneviä oktaavikulkuja. Nämä pasuunan liikkeitä matki-
neet kulut liittyivät vahvasti Mortonin esityksiin sekä hänen sävellyksiinsä. Gunther Schuller (1968: 147) toteaa Mortonin tyyliin olleen tyypillistä keventää vasemman käden stride-kuviota lineaarisilla ja kontrapunktisilla bassolinjoilla (nuottiesimerkki 8).

Figure 8 shows Morton's accompaniment for 'King Porter Stomp' (KPS 1926 41(B)) in A-flat major, 4/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chords are Ab/Eb, Ab/C, Bb, and Eb.

Nuottiesimerkki 8. Mortonin säestys rakentuu kahden ensimmäisen tahdin osalta stride-säestyskuviosta, kahdessa seuraavassa tahdissa säestyskuvio vaihtuu oktaavikulkuun. (*King Porter Stomp* 41(B).)

Mortonin tyyliässä tällaiset lineaariset oktaavikulut tuovat vaihtelua tasaiseen stride-säestyskuvioon. Tämä tyylikeino on selvästi havaittavissa 1920-luvun stride-pianistienkin tulkinnoissa, vaikkakin ajanmukaisemmalla tyyllillä. Esimerkiksi Earl Hinesin *Every Evening* -soolossa (1928) oktaavikulut ovat vaihtuneet esimerkin 6 mukaisesti neljäosanuoteista muodostuviin swing-basson mukaisesti desimikulkuihin (Taylor 1992: 61). Art Tatumin stride-tyylinen tulkinta *You Took Advantage of Me* -soolosta poikkeaa jo selvästi aiempien stride-pianistien James P. Johnsonin tai Earl Hinesin tulkinnoista. Tasaisen stride-poljennon sijaan Tatum soittaa soolossaan selvästi tunnistettavaa stride-säestyskuviota vain muutamissa tahdeissa. Tatum jättää tyyppillisesti soittamatta stride-kuvion bassosäveliä sekä siihen liittyviä sointuja, jolloin taukojen merkitys korostuu nuottikuvassa aiempaa stride-musiikkia selvemmin.

Stride-pianisti Earl Hinesin 1920-luvun soloissa ei ole vielä käytetty taukoja rikkomaan yhtenäistä poljentoa, vaikka säestystä hallitsevat jo stridelle tyyppilliset desimikulut (Taylor 1992: 61–62). Taulukosta 1 nähtiin taukojen osalta, miten Monk II-V-I -kuluissa varioi *Dinah*-soolon stride-poljentoa. Rungas taukojen käyttö liittyy Monkin tulkinnassa osaksi bebopin esityskonventioita, jolloin musiikillinen poljento voitiin keskeyttää äkillisillä tauoilla. Tatum vastaavasti täyttää soolossaan tauoista johtuneet harmoniset tyhjiöt korostetun nopeilla juoksutuksillaan. Monkin tyyliässä poljennon pysäyttäminen ei johdu stride-soittotavan ihanteena pidetyn virtuoosiisuuden korostamisesta, sillä kummatkaan *Dinah*-soloista eivät ole luonteeltaan tiheäkudoksia ja nopeatempoisia esityksiä. Taukojen merkitys näkyy pikemminkin uudenlaisen tulkinnan yhdistämisenä totuttuihin stride-konventioihin. Niinpä säestysen tauotus tuo Monkin tulkinnoissa esille oikean käden nopeiden juoksutusten sijaan bebop-tyylin mukaisia yksinkertaisempia melodialinjoja.

Monet stride-pianistit omaksuivat esitystapoihinsa taukojen lisäksi myös muita tyylikeinoja rikkoo säännöllistä säestyskuviota. Earl Hines muutti neljäosanuottien ja sointujen välistä vuorottelua lisäämällä sointujen välille kaksi tai jopa kolme neljäosanuottia. Hinesin lisäksi James P. Johnson suosi esityksissään myös *backward tenth* -tekniikkaa, jossa desimi-intervallin ylempi sävel soitetaan ennen soinnun alemmaa säveltä (nuottiesimerkki 9). Tällä tekniikalla voitiin korostaa stride-poljennossa kunkin tahdin painollisia tahdinosia. (Taylor 1992: 65.)

Nuottiesimerkissä 2 sovellettiin John Meheganin mallia striden analysointiin, jolloin tarkasteltiin bassosävelten ja sointujen välisiä liikkeitä. Kuitenkin jo pelkkien sointujen irrottaminen nuottikuvasta ja niiden vertailu valitsemieni pianistien välillä antaa kuvaa siitä, minkälaisia harmonisia ilmiöitä stride-tyyliin on muodostunut

(a) Musical notation showing a backward tenth technique. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features chords C, Cdim, Dm7, and G7. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, showing a bass line with 'Ped.' markings. (b) Musical notation showing a James P. Johnson style technique. It is in bass clef with a 4/4 time signature, featuring a sixteenth-note triplet followed by an eighth-note triplet.

Nuottiesimerkki 9. (a) säestyksen *backward tenth* -tekniikka, jossa desimin ylempi sävel voidaan sitoa myös pedaalilla laajan intervallin soittamiseksi. (b) James P. Johnsonille tyypillinen soitotapa, jossa desimi-intervalli muodostuu kuudestoistaosuosuotin ja sitä seuraavan ylempään kahdeksasosuotuota välille (Schuller 1968: 221).

ja millä tavoin soittoja voidaan käyttää esityksissä yhä monipuolisemmin hyväksi. Stride-kuvion keskeisten soittojen käytöstä välittyä myös paitsi kunkin soolon esitysaikana muodostuneita konventioita myös soittajien omia persoonallisia tulkintatapoja. Seuraavassa esimerkissä olen koontanut tiivistetysti kunkin soittokehän sisällä esiintyvät kolmi- tai nelisoitot Monkien *Dinah*-soolon A-osissa, Mortonin *King Porter Stomp* -soolon (1923) B-osissa sekä Tatumien *You Took Advantage of Me* -soolon kaikissa osissa (nuottiesimerkki 10).

Monkien A-osien soitto on tiivistävä molempien *Dinah*-soolojen luonteen säestyksen pysyessä hyvin samanlaisena. Niin ikään Mortonin B-osien soitto antavat riittävän yleiskuvan soittojen käytöstä molemmissa *King Porter Stomp* -sooloissa. Tatumien soolossa soittojen käyttö on huomattavasti monipuolisempaa, ja tästä syystä käytän soittojen monimuotoisuuden havainnollistamisessa koko sooloa. Monkien soittokehästä nähdään selvästi stride-säestystä hallitsevat soitto. Pääsääntöisesti säestys muodostuu A-osassa A^{b6} - ja $E^b\dim$ -soittojen vuorottelusta saman tahdin sisällä. *Mills Music* -yhtiön julkaisemassa *Dinah*-nuotinnoksessa (1936) harmonia pysyttelee näissä A-osan tahdeissa pelkästään A^b -duurisoinnussa. Tämä tarkoittaa sitä, että Monk vaihtaa jälkimmäisen soitton kolmannen iskun vaihtobassoa eli E^b -säveltä mukailevaksi. Itse soitto on tunnistettavissa bebopille ominaisena alt-soittona, jossa dominanttipohjaisen kolmisoinnun kvinti ja/tai siihen lisätty nooni alennetaan tai korotetaan puolissävelaskeleella. Muutoin soitto muodostuvat Mortonin sooloa muistuttavista yksinkertaisista kolmi- ja nelisoittoista.

Stride-kuvion tarkka toteutuminen on nähtävissä myös soittojen määrästä eri osissa, sillä *Dinah*-soolossa ensimmäisen A-osan soitto määrät ovat hyvin saman-

(a) *Dinah* (A-osat): Chords include A^b6 , A^o7 , B^b13 , B^bm7 , E^b7 , $E^b7^9_{45}$, and F^o7 .

(b) *King Porter Stomp* (B-osat): Chords include Fm , C^7 , F^7 , B^o , A^b , B^b7 , E^b7 , and D^b .

(c) *You Took Advantage of Me*: Chords include E^bm , E^b/B^b , E^b6 , E^b7 , E^b13 , E^o9 , E^o7 , Fm , Fm^7 , Fm^7b5 , $F^{\#}add11$, G^7 , G^7b9 , G^b , A^o7 , A^bm^7b5 , A^b7 , B^o , B^bm7 , B^bm7/F , B^bm7/A^b , B^b7 , B^b9 , B^b13/A^b , C^o7 , Cm^6 , Cm^6b5 , D^b13 , D^o/F , and D^7b5 .

Nuottiesimerkki 10. (a) Monk: *Dinah* (A-osat), (b) Morton: *King Porter Stomp* (B-osat), (c) Tatum: *You Took Advantage of Me*.

suuntaisia Monkin toiseen sooloon (*Dinah Take 2*) verrattuna. Tämä ilmiö on Monkille hyvin tyypillinen, sillä hänen variaationsa etenkin sooloesityksissä rakentuvat usein pitkälti olemassa oleviin teemoihin ja harmonioihin, jotka edustavat aiempia soolopianon perinteitä, kuten Tatumin jatkamaa 1920-luvun koristeellista tyyliä sekä Louis Armstrongin kehittälemää melodista fraasiajattelua (Williams 1983: 165). Tatumien sointukartasta nähdään, miten eri sointutehoja on käytetty laajemmin hyväksi Monkin ja Mortonin tyyliin verrattuna. Samalla siitä välittyy 1930–1940-luvuilla vallinneiden soolopiano-konventioiden jazzmaisempia kehityssuuntia 1920-lukuun verrattuna esimerkiksi monipuolisempina sointujen käyttönä. Nuottiesimerkin 10

pohjalta ei voida sinällään tehdä laajempia johtopäätöksiä sointujen esiintymistiheyksistä, sillä tarkasteltavat alueet vaihtelevat laajuudeltaan yksittäisestä osasta koko sooloon. Sointujen esiintymistiheyksissä voidaan havaita myös tyylillisiä eroavaisuuksia. Siinä missä Tatum korvaa usein yksinkertaisia kolmi- ja nelisointuja desimi-intervalleilla sekä niistä muodostuvilla kuluilla, Morton pitää tiukasti kiinni perinteisestä stride-poljennosta molemmissa sooloissaan. Tämä näkyy myös sointujen määrällisessä tarkastelussa.

Stride-kuvion merkitys ja sen vaikutus sointujen käyttämiseen eri sooloissa vaihtelee analysoitavien esitysten osalta. Mortonin orkestraalisessa tulkinnassa säästys muodostaa vahvaa vuoropuhelua oikean käden välillä, jolloin esimerkiksi vasemman käden oktaavikulut korostuvat usein oikean käden synkooppikuvioiden välittöminä vastauksina. Tatum käyttää stride-kuviota huomattavasti säästeliäämmin, sillä vasemman käden rooli on selvästi itsenäisempi Mortonin ja Monkin sooloihin verrattuna. Tämä näkyy vahvimmin siinä, miten Tatum yhdistää säästyksessään stridelle epätavallisia melodisia aineksia pitkillä juoksutuksillaan sekä toisaalta rikkoo yhtenäistä poljentoa tauoilla ja yhdenmukaisilla kuluilla melodian kanssa. Monkin soolot perustuvat Mortonin tapaan vahvan säästyskuvion ylläpitoon, mutta Monkin soolojen säästys ei muodosta yhtä tiivistä vuoropuhelua melodian ja säästysväylän välillä.

Sointujen irrottaminen muusta kontekstista voidaan nähdä toisaalta myös hieppoisena ongelmallisena lähestymistapana tekstuurin hahmottamisen kannalta. Esimerkiksi Tatum soolossa säästystä ja melodiaa ei voida monissa kohdissa yksiselitteisesti erottaa toisistaan, sillä Tatum usein jakaa harmonisia ja melodisia kulkuja oikean ja vasemman käden kesken. Vastaavasti tarkasteltaessa Monkin käyttämiä sointuja esimerkiksi 10a, niiden täsmällinen toistuvuus ei välttämättä näyttäisi antavan merkittävää tietoa hänen tavastaan käsitellä sointuja, varsinkaan jos niitä verrataan Tatum sointuihin. Kuitenkin vertaileva asetelma havainnollistaa näiden soolojen välisiä tyylillisiä eroavaisuuksia. Esimerkistä 10 nähdään saman soinnun sisällä usein monenlaisia käännösmuotoja. Sointusatsissa alin sävel on harvoin soinnun pohjasävel, sillä stride-kuviossa pohjasävel on yleensä bassossa. Näin ollen sointu voi esiintyä missä tahansa käännösmuodossa, eikä siinä tarvitse välttämättä olla soinnun kaikkia säveliä mukana. Stride-tyylin soolopianoon nojautuvasta lähtökohdasta johtuen harmoniaa yleensä laajennetaan myös oikealle kädelle. Tästä johtuen etenkin Tatum ja Monkin sooloissa monet sointuja värittävät lisäsävelet löytyvät melodiasta, jolloin esimerkiksi *Dinah*-soolon $B^b m^7$ - ja B^{b13} -soinnut näkyvät taulukos-

sa 1 samanlaisina kolmisointuina. Tatum soitti lisäsäveliä usein myös soinnuissa, jolloin ne näkyvät taulukossa monimuotoisempina.

Stride-säestystavan tyylipiirteitä melodian käsittelyssä

Monkin *Dinah*-sooloissa yhdistyy melodian osalta mielenkiintoisella tavalla ragtimeen ja strideen sekä toisaalta bebopiin liitettyjä esityskonventioita. Näiden soolojen melodialinjat sekä stride-tyylinen säestys ovat harmonisella tasolla itsenäisempiä Tatumin tulkintaan verrattuna. Toisin sanoen Monk ei esimerkiksi hajauta muunnosäveliä sisältäviä alt-sointuja melodian kanssa tai muodosta melodialinjan yhteyteen harmoniaa tukevia sointuja. Bebop-tyylinen melodia ja itsenäinen stride-säestys liittyvät toisiinsa enemmänkin rytmisellä tasolla. Rytmikuvioiden vahva läsnäolo *Dinah*-sooloissa liittyy selvästi bebopin käytäntöihin. Näitä rytmisiä piirteitä bebop- ja ragtime-muusikot omaksuivat afrikkalaisen musiikkiperinteen rytmirakenteista. Bebopissa suosittu vahva polyrytmiikan käyttö luo perustan myös Monkin *Dinah*-soolojen improvisaatiolle. Molemmista sooloista löytyy selviä viitteitä ragtime-perinteen synkopooppi-kuvioon. ♪♪♪-synkoppia ja puolet hitaammilla nuottiarvoilla merkittyä ♪♪♪-synkoppia käytettiin runsaasti uutena rytmisenä ideana etenkin ragtimen varhaisemmassa vaiheessa. Muun muassa nämä rytmiset uudistukset tunnettiin käsitteellä *hot rhythms*. Niillä viitattiin perustavanlaatuisiin ja samalla suosituimpiin rytmikuvioihin, joilla määriteltiin merkittävästi ragtimen rytmistä muotokieltä. (Gillis 1985: 222, 230–231.) *Primary rag* -termillä viitataan varhaisemman ragtimen synkopoituun musiikkiin ja edellä kuvattuihin synkoppirytmieihin. Tasaisesti iskuille jakautuvien *primary rag* -tyypin yksinkertaisia synkoppikuvioita Monk on varioinut lähinnä taukojen avulla (nuottiesimerkki 11).

Dinah Take 2
33 A

The image shows a musical score for 'Dinah Take 2', measures 33-38. It consists of a piano accompaniment with a melody line and a bass line. The melody line features a syncopated rhythm with eighth notes and rests. The bass line provides a steady accompaniment. Chord symbols are written above the staff: A9, Eb9, A9, Eb9, A9, Eb9, A9, A9/C, Bbm, Eb7, Bbm7, Eb9, A9.

Nuottiesimerkki 11. Tahdeissa 5–6 melodian ♪♪♪-synkoppikuvioita on varioitu tauoilla.

Nuottiesimerkin 11 viidennen tahdin heikoille tahdinosille osuvat iskut ovat siis käytännössä ♪♪♪-synkooppikuvion viimeiset nuotit. Tässä kuviossa pidempi neljäsosanuotti on muutettu 1/8-nuotiksi ja -tauoksi. Tauot siirtävät synkooppikuvion painotuksen pääsääntöisesti tahdin heikoille iskuille. Rytmisen painopisteen muuttuminen tahdin heikoille iskunosille kuvaa hyvin soolopianossakin helposti toteutettavaa bebopin tyyliä, jossa esimerkiksi rumpalit suosivat voimallisia iskuja tai rytmisen poljennon äkillistä pysäyttämistä. Samassa esimerkissä nähdään, miten Monk päättää eripituiset fraasit tahdeissa 1 ja 3 niin ikään tahdin painottomille iskunosille.

Primary rag -kuviota seurannut *secondary rag* -motiivi ajoittuu 1900-alun vaiheille. Ragtime-tutkija Frank J. Gillis (1985: 229) katsoo säveltäjä Percy Weinrichin esitelleen *Secondary rag* -motiivin ensimmäisen kerran ragtime-sävellyksessään *Peaches and Cream* (1905). Hän näkee tämän kuvion olleen ragtimen lisäksi myös osa varhaisempaa jazzmusiikkia ja lopulta muodostuen keskeiseksi osaksi 1920-luvun ragtimea sekä novelty piano -tyyliä. *Secondary rag* -termillä tarkoitetaan 2- tai 4-jakoisen poljennon päällä toistuvaa kolmijakoista polymetriä, jossa toistetaan useimmiten kolmen tai neljän sävelen muodostamaa kuviota, joka toteutuu samanlaisena joko

The image shows two musical examples, (a) and (b), in 4/4 time. Example (a) is a piano accompaniment for Morton's 'King Porter Stomp'. It features a repeating melodic figure in the right hand, primarily consisting of eighth notes, with a syncopated bass line in the left hand. Chords are indicated as A^b and E^b7. Example (b) is a piano accompaniment for Monk's 'Dinah'. It shows a more complex melodic treatment with triplets and a syncopated bass line. Chords are indicated as A^b6, E^b7⁹, and E^b7⁹/5 2.

Nuottiesimerkki 12. (a) Morton: toistuva melodiakuvio *King Porter Stomp* 1926 49 (B). (b) Monk: melodian käsittelyä *Dinah Take 1 33* (A).

nousevassa tai laskevassa linjassa. Useimmiten tämä kuvio on toistettu kolme tai neljä kertaa peräkkäin (nuottiesimerkki 12).

Nuottiesimerkissä 12 (a) Mortonin toteuttama *secondary rag* -kuvio muodostuu kolmesta ylöspäin suuntautuvasta intervallista/soinnusta tasajakoista säestystä vasten (3:2). Monk käyttää *Dinah*-sooloissaan (b) *secondary rag* -kuviossakin nähtyä mallia säestyksen peruspoljentoa vastaan kulkevan eripituisen rytmikuvion toistamisessa. Tässä esimerkissä kuvio muodostuu kuitenkin erimittaisista sävelistä siten, että kahdesti toistuva kuvio jakautuu kolmen peräkkäisen intervallin/soinnun sijaan kolmen iskun ajalle. Tällöin melodian rytmikuvio muodostuu synkooppikuvioista, jolloin *secondary rag* -kuvion tapaan Monkin soittama kuvio alkaa vuorotellen stride-poljennon vahvalla ja heikolla tahdinosalla. Toisaalta Monk käyttää kuviossaan kolmea säveltä kuten Morton melodialinjan osalta.

Useat jazztutkimukset (DeVeaux 1997: 223–226; Owens 1995: 140–44) käsittelevät Monkin omintakeista soittotekniikkaa ja -tyyliä, joiden kautta välittyy hyvin erilaisia esityskonventioita verrattuna hänen aikakautensa muihin pianisteihin. Hänen käyttämistään soinnuista on käytetty monissa yhteyksissä *weird chords* -termiä, joka viittaa hänen poikkeavaan lähestymistapaansa suhteessa aiempiin jazzmusiikin konventioihin. Näiden vahvasti dissonoivien sointujen tarkoituksena oli osaltaan pudottaa soittokilpailuihin osallistuneita pianisteja, jotka pyrkivät nostamaan omaa arvostustaan muiden muusikoiden silmissä (DeVeaux 1999: 172). Epätavallisten intervallien suosiminen oli tyypillinen keino etenkin melodiassa, johon bebop-tyylissä muutenkin huomio kiinnittyi. *Weird chords* -käsite liittyy Monkin tyyllissä sointujen muodostuksen lisäksi myös oikean käden intervalleihin, jotka voidaan myös paikoin tulkita soinnuiksi, joista puuttuu esimerkiksi soinnun laatua kuvaava terssi. *Dinah*-sooloissa Monk soittaa oikealla kädellä samanaikaisesti sekä pienen että suuren terssin ja sekä puhtaan että ylinousevan kvintin (nuottiesimerkki 13a-b).

The image shows two musical examples, (a) and (b), in 4/4 time. Example (a) is in B-flat major and features a melody with intervals of a major third and a minor third, and chords Bb7, Bbm, and Eb9/5. Example (b) is in A-flat major and features a melody with intervals of a major third and a minor third, and chords Ab and Ab6/Gb.

Nuottiesimerkki 13. (a) Monk: sekä pieni että suuri terssi B^b-mollisoinnun päällä *Dinah Take 2 45* (A). (b) Monk: sekä puhdas että ylinouseva kvintti A^b-duurisoinnun päällä *Dinah Take 2 27*(A).

Yhtaikaa soitetut saman intervallin eri muodot luovat vahvasti painotetun sekä harmonialtaan poikkeuksellisen kuulokuvan etenkin varhaisempaan strideen verrattuna, jossa vältettiin vahvasti dissonoivia intervaleja. Nuottiesimerkistä 13b näkyy samalla myös Monkille hyvin tyypillisen korotetun kvintin käyttö. Monkin *Dinah*-soolot ovat levytysajankohdasta huolimatta hyvin tunnistettavia stride-esityksiä. Vaikka fraasit pidentyivät ja monimutkaistuivat stride-aikakauteen nähden, samalla ne kuitenkin yksinkertaistuivat. Stride-tyylin mukaisesta virtuoosisuudesta löytyy lyhyitä viittauksia *Take 2* -soolosta nopean melodisen pyrähdysten myötä. Verrattaessa Monkin sooloa Tatumin ja Mortonin sooloihin voidaan havaita, miten Tatumin melodinen tekstuuri edustaa hyvin toisenlaista lähestymistapaa melodian hetkittäisellä siirrolla vasempaan käteen sekä toisaalta sointujen ja melodisten pyrähdysten täyttämällä kuvioilla. Mortonin tulkinnat heijastavat vastaavasti ragtime-perinteen konventioita melodialinjan oktaavikaksinuuksilla.

Monkin melodinen tulkinta ja siihen liittyvä improvisaatio muodostuu fraasi-ajattelun ja vahvan synkopaation lisäksi hyvin leimallisista pentatonisista kuluista. Monk on valinnut *Monk Alone* -levylleen *Dinah*-sävellyksen, jonka melodialinjat pohjautuvat vahvasti pentatonisiin kulkuihin. Toisaalta Monkin melodian tulkinnan keskeiset tyylikeinot ovat niin ikään vahvasti läsnä myös Tatumin ja Mortonin sooloissa. Tatumin juoksutukset perustuvat usein pentatonisiin kulkuihin, kuten myös Mortonin oktaavikulut melodiassa. Monk yhdistää *Dinah*-sooloissaan näitä keinoja improvisaatiokierron motiivien muodostuksessa (nuottiesimerkki 14).

Nuottiesimerkissä 14 havainnollistuu selkeästi Monkin keskeisimpiä stride-tyyliin sooloon vaikuttavia melodisia tekijöitä. Melodialinjaa tarkasteltaessa nähdään, miten ensimmäisissä tahdeissa yksiääninen kulku noudattaa bebop-tyylistä selvää ja yksinkertaista ylös- ja alaspäin aaltoilevaa linjaa. Tässä kohtaa tiivis melodialinja yhdistää A- ja A¹-osien välisen taitteen toisin kuin Tatumin fraseerauksessa, jossa

The image shows a musical score for 'Dinah Take 2', measure 39 A. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef. Above the staff, the following chords are indicated: A^b6, G^b7, B^bm⁶, E^b7, A1, A^b, A^b6, E^b7⁹/₂₅, and A^b. The melody consists of eighth and quarter notes, with a trill (marked '3') over the A^b chord and a trill (marked '5') over the final A^b chord. The bass line provides a simple accompaniment with chords and single notes.

Nuottiesimerkki 14. *Dinah Take 2* -soolon toisen kierron A- ja A¹-osan välinen taite.

osien taitteet ovat selvästi kuultavissa. Tämä näkyy Tatumin *You Took Advantage of Me* -soolossa useimmiten fraasin päättyessä ennen taitekohtaa tai vastaavasti uuden fraasin alkaessa juuri ennen uutta taitetta. Esimerkin kolmannessa tahdissa (A^b) melodialinja muodostuu pentatonisesta kulusta päättyen tyypillisesti heikolle tahdin-osalle. Viimeisessä tahdissa nopea melodinen kulku hahmottuu selkeisiin pentatonista kulkua noudattaviin rytmikuvioihin, jolloin stride-säestys pysähtyy hetkeksi. Tässäkin kohdassa on siis selviä yhtäläisyyksiä melodisten pyrähdysten osalta Tatumin vastaavien kohtien tulkintaan niin oikeassa kuin vasemmassa kädessä.

Bebop-tyylin melodiaa käsiteltäessä eri jazztutkimuksissa korostuu myös erilaisten hajasävelten käyttö. Näillä sävelillä on monia merkityksiä riippuen niiden käyttötarkoituksesta (Salmerhaara 1977: 490). Monkin melodialinjoissa hajasävelet esiintyvät melodiakulussa useimmiten sointuun kuulumattomina kromaattisina johdosävelinä. Niiden merkitys näkyy melodiakulun värittämisessä. Ilmiö on osa jazzmusiikin perustavanlaatuisesta sanavarastosta, jota esiintyy niin Mortonin kuin Tatuminkin soloissa. Monk rakentaa *Dinah*-soolojen pitkiä melodialinjoja pentatonisten kulkujen lisäksi vahvasti hajasävelten kautta. Nuottiesimerkissä 14 Monk käyttää melodiassa kromaattista lomasäveltä (fis) esimerkiksi toisen tahdin $B^b m^6$ -soinnun kohdalla. Huomattavaa näiden sävelten käytössä on niiden yhdenmukaisuus molemmissa soloissa. Etenkin $B^b m^6 - E^{b7} - A^b$ -sointujen muodostamissa II-V-I -kuluissa Monk käyttää soloissaan esimerkin 14 mukaisesti $B^b m$ -soinnun korotettua kvinttiä (fis). Vaikka esimerkin mukaiset lomasävelet ovatkin pieni yksityiskohta melodialinjojen improvisoinnissa, vaikuttavat ne osaltaan myös Monkin käyttämiin sointuratkaisuihin *Dinah*-soloissa.

Analysoitavien soolojen vertailua

Stride-soittotapaa tarkasteltaessa voidaan huomata, miten eri tavoin stridea voidaan tyyllisesti lähestyä. Vertailevasta näkökulmasta katsottuna stride-säestystapaan pohjautuvia esityksiä kokonaisvaltaisesti huomioonottavia analyysimetodeja on vaikea luoda esitysten monimuotoisuudesta johtuen. Enemminkin soolopianotyyliksi käsitetty stride-piano ei esimerkiksi rakennu ragtimen tai bluesin tavoin määrättyyn sävellysmuotoon tai 12 tahdin mittaiseen sointukiertoon. Se ei myöskään perustu määrättyjen skaalojen käyttöön tai tekstuurin tietynlaiseen käsittelyyn esimerkiksi yksinkertaisina melodialinjoina tai tiheinä harmoniaratkaisuin. Vastaavasti soo-

lopianon asettamat lähtökohdat eivät sido soittajaa tulkinnallisesti rakenteiden tai ylipäätään esityksen osalta samassa määrin varsinkaan kokoonpanoilla esitettyyn musiikkiin verrattuna. Niinpä stride-soittotapa on enemmänkin vallitsevien tyyli-
piirteiden omaksumista ja niiden kehittämistä oman tyylin mukaisesti. Jokaisessa tämän analyysin soolossa säestyksen stride-kuvio on nähtävissä vähintään sooloja värittäväenä tai Monkin soolon mukaisesti säestystä hallitsevana tyylipiirteenä. Tämän artikkelinkin osalta jo kuitenkin nähdään, miten yksinkertaista säestyskuviota voidaan toteuttaa monin eri tavoin.

Vaikka Monkin ja Mortonin soolot ovat ajallisesti noin 40 vuoden päässä toisistaan ja niihin vaikuttaneiden jazzkulttuurien myötä soolot ovat tyyleitään hyvin erilaisia, voidaan näiden soolojen välillä kuitenkin löytää runsaasti yhteisiä piirteitä melodian ja säestyksen osalta. Synkopoinnin käyttö hallitsee hyvin vahvasti melodian muodostusta myös Monkin ja Mortonin sooloissa. Ragtimelle tyypillisen *secondary rag* -rytmikuvion kautta Monk rakentaa yksiäänistä improvisaatiolinjaa melodiaan. Toisaalta jo usein toistuvilla tahtiviivan yli kestäville nuoteilla (notaatiossa toteutettu sidoskaarilla) Monk toteuttaa *primary rag* -tyypin synkooppikuvioitaan. Melodian käsittelyn kannalta kaikissa esityksissä välittyy lisäksi vahva pentatoninen leima. Tämä ragtime-aikakauden sävellyksissäkin käytetty tyyli tulee esille Monkin sooloissa improvisaatiotaitteita rakentavana tyylikeinona sekä Tatumien soolossa useimmiten alapäin suuntautuissa juoksuksissa.

Stride-soittotapaa käsittelevän tutkimuksen kannalta toisistaan selvästi poikkeavat tutkimusaineistot asettavatkin analyysille haasteita. Jo samoihin aikoihin esitettyjen stride-soolojen välillä voivat tyyllilliset painopisteet vaihdella merkittävästi pianistien eri esitystyylien mukaan. Esimerkiksi Art Tatumien esittämiä nopeita melodisia pyrähdyksiä tai pitkiä desimikulkuja eivät useimmat pianistit pystyneet omaksumaan. Toisaalta artikkelissa analysoimieni pianistien tulkinnat poikkeavat toisistaan johtuen niiden siteestä eri vuosikymmeniin ja levytysajankohtana vaikuttaneihin muihin tyyliilajeihin. Näin ollen soolot voivat rakentua eri musiikillisista parametreistä. Tämä tulisi analyysissä huomioida, jotta vertailtavia tuloksia voitaisiin saada. Monkia, Tatumia ja Mortonia yhdistävässä analyysissä stride-säestyksen rakentuminen on luonnollisesti keskeisessä osassa. Monkin tyyllissä myös melodian käsittely jäsentää oleellisesti tulkintaa, sillä harmonia pysyy hyvin samanlaisena molemmissa sooloissa. Vastaavasti Tatumien soolossa harmonian monimuotoisuus rakentaa stride-tulkintaa, kun taas Mortonin sooloissa eri osa-alueet ovat selvästi tasapainoisemmissa rooleissa Monkin ja Tatumien sooloihin verrattuna.

Siinä missä Morton ja Tatum ovat täyttäneet soolonsa tiheillä sointukudoksilla tai juoksutuksilla, on Monk keventänyt stride-tyylin soolojaan niin melodisesti kuin harmonisesti. Oikean käden sointukeskeinen tulkintatapa on vaihtunut yksiaäniseen melodian kuljetukseen samalla, kun vasemman käden soinnut ja harmonia ylipäättään ovat yksinkertaistuneet. Monkin stride-säestystä hallitsevat tietyt soinnut ja niiden käännömuodot, jotka toteutuvat samanlaisina molemmissa sooloissa. Toistuvaa kuviota on käytännössä varioitu ainoastaan sointujen korvaamalla tauoilla. Morton on vastaavasti muuttanut stride-kuvion poljentoa sointujen ja basson järjestyksestä vaihtamalla. Vastaavalla periaatteella Tatum on kääntänyt tahdin mittaisella alueella stride-poljennon painopisteen aloittamalla stride-kuvion soinnulla basson sijaan. Soinnun ja basson järjestyksen vaihto juontaa juurensa ragtime-perinteeseen. Vaikka Monkin sointuja kuvaavassa nuottiesimerkissä 9 ei säestyksen osalta nähdä kovinkaan monia eri sointuja, näkyy toisaalta sointujen ja basson välinen monimuotoisuus John Meheganin käyttämän analyysimallin avulla. Näin ollen stride-säestystä voidaan lähestyä myös tarkastelemalla bassosäveliä ja niihin liittyviä sointuja. Samalla voidaan tehdä analyysiä myös basson (b) ja sointujen (s) välisten järjestysten rakentumisesta, josta edellä mainitussa Mortonin ja Tatumin stride-kuvion varioinnissakin on kyse.

Tässä artikkelissa käsittelemistäni soolopianoesityksistä voidaan nähdä toisistaan poikkeavia, levytysajoilleen tyypillisiä ratkaisuja myös rakenteen tasolla. Jelly Roll Mortonin tekemä *King Porter Stomp* -sävellys ja siitä tehdyt soolot edustavat ragtime-perinnettä myös muotorakenteen osalta. Tyypillinen ragtime-sävellys käsittelee kolme tai neljä toisistaan selvästi erotettavaa 16 tahdin mittaista teemaa, joita yhdistävät usein muutaman tahdin siirtymät eli *interludit* (Jasen & Tichenor 1989: 4). Suurin osa ragtime-pianomusiikista rakentuu neljästä eri päämuodosta. Yleisimmässä muodossa kaksi tai kolme ensimmäistä teemaa ovat pääsävellajissa (AB tai ABA), joita seuraavat yksi tai kaksi uutta teemaa IV-asteen sävellajissa (C tai CD). (Berlin 1980: 89–90.) *King Porter Stomp* (1923) muistuttaakin rakenteeltaan ragtimen yleisintä sävellysmuotoa: Intro (4) // A¹ A² B¹ B² välike (4) C D¹ D² // Coda (2). Toinen *King Porter Stomp* -soolo (1926) on muodoltaan niin ikään neliosainen sooloversio, joka on rakenteeltaan lähes samanlainen vuoden 1923 transkriptioon verrattuna: Intro (4) // A B¹ B² välike (4) C D¹ D² D³ // Coda (2).

Art Tatum *You Took Advantage of Me* -soolo sisältää äänitysajankohdasta (1949) johtuen runsaasti vaikutteita paitsi varhaisemmasta stride-tyylistä ja sitä edeltävistä tyyli-tyylilajeista myös 1930-luvun swing-tyylin mukaisesta tulkinnasta. *Warner Bros Pub-*

lications on julkaissut Richard Rodgersin sävellyksestä nuotinnoksen (1985), jonka kolmiosainen rakenne edustaa tunnettujen jazzsävellysten eli niin sanottujen jazz-standardien tyypillistä muotorakennetta (A A¹ B A²). Tatumille tyypilliseen tapaan hän tukeutuu *You Took Advantage of Me* -soolossaan AABA-muotorakenteeseen: (A A¹ B A²) x 3 B¹ A³ (Schuller 1989: 481). Warner Bros Publications -yhtiö julkaisi Harry Akstin *Dinah*-sävellyksen vuonna 1936. Nuotinnos vastaa *You Took Advantage of Me* -sävellyksen tavoin AABA-muotorakennetta. Monk pitää *Dinah*-sooloissaan vahvasti kiinni tästä muodosta, joka toistuu molemmissa sooloissa kolme kertaa. Kolmannen kierron viimeiset A-osat tosin poikkeavat molemmissa sooloissa muusta materiaalista rubatomaisella tulkinnallaan.

Ragtimesta siirryttäessä stride-tyylisiin sävellyksiin tyyli alkoi vapautua etenkin muotorakenteen osalta. Tyypillinen stride-sävellys on kuitenkin ragtimen tapaan moniosainen. Oleellisena erona näiden tyylien välillä korostuu stride-tyylille tärkeä virtuoosisuuden korostaminen. Yksi merkittävimmistä stride-sävellyksistä, James P. Johnsonin *Carolina Shout* (1921), sisältää niin ikään monta eri osaa. Vaikka monissa osissa harmonia säilyy samana, niissä esitellään erilaisia musiikillisia ajatuksia. (Martin 2000: 166.) Esimerkiksi Mortonin sooloissa monet kerratut osat toteutuvat hyvin samanlaisina esityksinä. Toisaalta stride-pianomusiikin aikakautena pianistit alkoivat suosia populaarimusiikin puolelta tunnettuja sävellyksiä omien esitystensä pohjana. Etenkin Art Tatum rakensi suurimman osan stride-säestystapaan pohjautuvasta ohjelmistostaan tunnettujen jazzstandardien varaan, sillä hän ei itse säveltänyt 1920-luvun stride-pianotyyliä ominaisia moniosaisia sävellyksiä. (Martin 2000: 175–176.) Tämä ilmiö tarkoitti samalla aiempaa yksinkertaisempien muotorakenteiden suosimista, sillä ne antoivat soittajille enemmän vapauksia toteuttaa improviisaatiota rakenteenkin tasolla. Blues toi myös oman leimansa monien stride- sekä bebop-pianistien soittotyyleihin ja tapoihin muokata sooloja rakenteellisesti. Monkin yhteys blues-perinteeseen on ilmeinen, sillä hän käytti usein olemassa olevaa blues-sävellystä improvisaatioidensa pohjana. Myös monet hänen sävellyksistään rakentuivat 12-tahtisesta kaavasta (esimerkiksi *Blue Monk*). Blues-kaavan lisäksi Monk käytti monissa sävellyksissään 32 tahdin mittaista perinteistä AABA-muotoa (esimerkiksi kappaleessa *Round Midnight*). Tätä muotoa Monk käytti usein myös esittämässään jazzstandardeissa, mikä samalla viittaa monien stride-pianistien tyyliin muokata rakenteeltaan yksinkertaisia sävellyksiä.

Tässä artikkelissa käyttämäni John Meheganin analyysimallin käyttökelpoisuuteen vaikuttaa pitkälti tutkittavan soolon pohjana oleva sävellys. Sävellyksen sisältä-

essä vain hyvin vähän II-V-I -kulkuja on tällä mallilla vaikeaa kuvata esitystä yksittäisiä kohtia laajemmin, mikäli analysoitava soolo perustuu tarkasti esikuvana olevan sävellyksen harmoniakulkuihin. Meheganin mallin käyttö on sidottu määrättyyn harmoniseen kulkuun eikä sillä voida kokonaisvaltaisesti analysoida stride-soittotapaan pohjautuvia esityksiä. Kuitenkin II-V-I -kulkuun nojautuva analyysimalli mahdollistaa vertailuasetelman stride-tyyliselle säestystavalle, vaikka analysoitavat soolot pohjautuvatkin eri musiikillisiin elementteihin. Toisaalta näiden kulkujen analysoinnilla saadaan tietoa soolojen stride-säestyskuvion jäsentelystä määrättyssä rakenteessa. Ne kohdat, joissa II-V-I -kulkuja soolossa käytetään, ovat tämän kulun määrällisen merkityksen lisäksi oleellisia. Usein näillä kuluilla havainnollistetaan säkeistön loppua niin sanotulla *turnaround*-kuviolla, jolla siirrytään uuteen säkeistöön. II-V-I -kuluilla jäsennellään usein myös lyhyempiä fraaseja tai taitteita tekstuurissa. Niinpä nämä kohdat luovat soolossa myös tietynlaista tyyllistä kehikkoa, joilla jäsennetään esityksen hahmottamisen kannalta tärkeitä kohtia, kuten juuri taitteiden siirtymiä.

Olen edellä käsitellyt Thelonious Monkin, Art Tatum ja Jelly Roll Mortonin pianosoolojen yhteyksiä stride-tyyliseen musiikkiin. Niistä nähdään myös, millä tavoin ragtime on vaikuttanut jokaisen stride-tyylisen soolon rakentumiseen tarjoamalla erilaisia tyylikeinoja, joita nämä pianistit ovat kehittäneet osaksi omaa musiikillista sanavarastoaan. Kun verrataan tutkittavia transkriptioita tämän päivän stride-pianistien tulkintoihin, on mielenkiintoista havaita, että tässäkin artikkelissa esittelemäni stride-soittotavan konventiot vaikuttavat edelleenkin merkittävästi stride-esityksiin. Stride-pianisti Judy Carmichaelin *...and Basie Called Her Stride* -levyltä (2007) voidaan helposti kuulla, miten esimerkiksi *Carolina Shout* -taltioinnissa oktaavit ja niiden muodostamat linjat jäsentävät vasemman käden säestystä. Vastaavasti oikean käden synkopointi *secondary rag* -kuvion myötä liittyy myös tämän analyysin keskeisiin melodisiin ilmiöihin. Samoja tyylikeinoja on kuultavissa niin ikään Dick Hymanin *Century of Jazz Piano* -kokoelmalevyiltä (2009). Nyky-stridessa löytyy paljon yhtymäkohtia aiempiin tulkintoihin nähden, mutta johtuuko se tyylin hetkellisestä hiipumisesta 1950–1970-luvuilla, joiden aikana stride-soittotapa ei saanut uusia ilmaisuomotoja esimerkiksi *Harlem stride* -aikaan verrattuna? Vai johtuuko se tämän päivän artistien kunnioituksesta perinteistä tyyliä kohtaan? Joka tapauksessa tässäkin analyysissä käsitellyt alun perin ragtime-pohjaisia stride-konventioita on kuultavissa vielä tämän päivän stride-musiikissakin.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Äänitejulkaisut

- Carmichael, Judy (2007) "Carolina Shout". *...and Basie Called Her Stride*. Record Label: C&D Productions CDBY148546.
- Hyman, Dick (2009) *Dick Hyman's Century of Jazz Piano*. Arbor Records ARBO19348
- Monk, Thelonious (1998) "Dinah (take 1)". *Monk Alone: The Complete Columbia Solo Studio Recordings of Thelonious Monk 1962–1968* (levy 2). Alkuperäinen äänitys 2.11.1964. Columbia Records C2K 65495.
- Monk, Thelonious (1998) "Dinah (take 2)". *Monk Alone: The Complete Columbia Solo Studio Recordings of Thelonious Monk 1962–1968* (levy 1). Alkuperäinen äänitys 2.11.1964. Columbia Records C2K 65495.
- Morton, Jelly Roll (1994) "King Porter Stomp". *Doctor Jazz – King Porter Stomp*. Alkuperäinen äänitys 17.7.1923. Proper Records LTD 11537.
- Morton, Jelly Roll (1994) "King Porter Stomp". *Doctor Jazz – Black Bottom Stomp*. Alkuperäinen äänitys 20.4.1926. Proper Records LTD C-166, E-2869.
- Tatum, Art (1997) "You Took Advantage of Me". *The Complete Capitol Recordings Vol. 2: Art Tatum*. Alkuperäinen äänitys 29.9.1949. Capitol Records inc. CDP 7 92867 2.

Nuottijulkaisut

- Akst, Harry (1936 [sävelletty 1925]) "Dinah". *Fats Waller's Original Piano Conceptions*. Mills Music Inc.
- Rodgers, Richard & Hart, Lorenz (1985 [sävelletty 1928]) "You Took Advantage of Me". Warner Bros. Publications U.S. Inc.

Transkriptiot

- Pere, Ville (2006) "Dinah" -transkriptiot (2) Thelonious Monkin *Monk Alone* -levyiltä.
- Pere, Ville (2006) "King Porter Stomp" -transkriptiot (2) Jelly Roll Mortonin *Doctor Jazz* -levyiltä.
- Pere, Ville (2005) "You Took Advantage of Me" -transkriptio Art Tatum *The Complete Capitol Recordings Vol. 2: Art Tatum* -levyiltä.

Tutkimuskirjallisuus

- Berlin, Edward A. (1980) *Ragtime: A musical and Cultural History*. Los Angeles: University of California Press Ltd.
- Cooke, Mervyn (1998) *Jazz*. London: Thames and Hudson Ltd..
- DeVeaux, Scott (1997) *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Los Angeles: University of California Press.

- DeVeaux, Scott (1999) "Nice Work if You Can Get It": Thelonious Monk and Popular Song". *Black Music Research Journal* 19 (2), ss. 169–186.
- Gillis, Frank J. (1985) "Hot Rhythm in Piano Ragtime". *Ragtime: its History, Composers, and Music*. Toim. John Edward Hasse. London: The Macmillan Press Ltd, Ss. 220–231.
- Horn, David (2000) "The Sound World of Art Tatum". *Black Music Research Journal* 20 (2), ss. 237–257.
- Howlett, Felicity & Robinson, J. Bradford (2007) "Tatum, Art." Grove Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27553>> (luettu 20.03.2010).
- Jasen, David A. & Tichenor, Trebor Jay (1989) *Rags and Ragtime. A Musical History*. Toimen painos. New York: Dover Publications.
- Kurzdorfer, James (1996) "Outrageous Clusters: Dissonant Semitonal Cells in the Music of Thelonious Monk". *Annual Review of Jazz Studies* 8 (1996), ss. 181–201.
- Machlin, Paul S. (2001) *Thomas Wright "Fats" Waller: Performances in Transcriptions 1927–1943*. USA: A-R editions, Inc.
- Martin, Henry (2000) "Pianists of the 1920s and 1930". *The Oxford Companion To Jazz*. Toim. Bill Kirchner. New York: Oxford University Press, Ss. 163–176.
- Martin, Henry & Waters, Keith (2005) *Jazz: The First 100 Years*. Toimen painos. USA: Schirmer.
- Mehegan, John (1964) *Jazz Improvisation 3: Swing and Early Progressive Piano Styles*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, John (1965) *Jazz Improvisation 4: Contemporary Piano Styles*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Ogren, Kathy J. (1992) *Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz*. New York: Oxford University Press inc.
- Owens, Thomas (1995) *Bebop: The Music and its Players*. New York: Oxford University Press.
- Salmenhaara, Erkki (1977) "Hajasävel". *Otavan iso musiikkietosanakirja 2*, Dallapiccola - Hervé. Toim. Erkki Ala-Könni ym. Helsinki: Otava. S. 490.
- Schuller, Gunther (1968) *Early Jazz: Its Roots and Early Development*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther (1989) *The Swing Era: The Development of Jazz 1930–1945*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, Jeffrey J. (1992) "Earl Hines's Piano Style in the 1920s: A Historical and Analytical Perspective". *Black Music Research Journal* 12 (1), ss. 57–77.
- Tucker, Mark (1999) "Mainstreaming Monk: The Ellington Album". *Black Music Research Journal* 19 (2), ss. 227–244.
- Williams, Martin (1983) *The Jazz Tradition*. Toimen painos. New York: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1989) *Jazz in its Time*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1992) "What Kind of Composer Was Thelonious Monk". *The Musical Quarterly* 76 (3), ss. 433–441.
- Wilson, Nancy (2007) "Thelonious Monk: Thelonious Himself". *Nprmusic.org* <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=15130418>> (luettu 29.04.2010).
- Yanow, Scott (2005) *Jazz: A Regional Exploration*. USA: Greenwood Press.