

**Marko Virta**

**“The most important thing is having a feel”**

Sessiorumpali Bobby Grahamin soittotyyli levytyksillä 1962-1966

Tampereen Yliopisto  
Musiikintutkimuksen laitos  
Etnomusikologian pro gradu -tutkielma  
Lokakuu 2006

Pro gradu -tutkielmani aiheena on englantilainen sessiorumpali Bobby Graham ja hänen soittotyylinsä. Bobby Grahamin aktiivisin työuran vaihe oli 1960-luvulla, jolloin hän soitti lontoolaisissa studioissa valtaosan arvioimastaan 15 000 levytyksestä. Vaikka Bobby Graham ei ole nimenä tuon ajan musiikin kuuntelijoille tuttu, on hänen soittoaan kuitenkin melko varmasti kaikki kuulleet. Graham soitti niin levyttävien yksittäisten artistien levytyksillä kuin lukuisien beatyhtyeidenkin levyillä. Tällä tavoin Bobby Grahamin soittotyylistä muodostui omalta osaltaan tuolle ajalle leimaa-antava tapa soittaa rumpuja. Samanaikaisen beatmusiikin suosion myötä Grahamin dynaaminen soittotapa oli juuri sopiva. Hänestä tuli nopeasti varsin kysytty sessiorumpali Lontoossa. Toisaalta jokseenkin homogeenisesti soitettu ja sovitettu beatmusiikki osaltaan kavensi niitä soitannollisia ratkaisuja, joita Graham päätyi levytyksillä käyttämään.

Tutkielmani taustoitussuudessa käyn läpi Bobby Grahamin henkilöhistorian siltä osin, kun sillä olen havainnut olevan tekemistä soittotyylin kanssa. Lisäksi taustoitan rumpukompin historiaa aikavälillä 1955-1965. Tuolloin rock and roll -musiikissa tapahtui sovituksellisia muutoksia, joista yksi oli siirtyminen kolmijakoisesta shuffle-kompista suoraan kahdeksasosaisesti etenevään rumpukomppiin. Oman tulkinnallisen vertailuni teen rautalankatwistkompin, baionkompin sekä beatkompin mahdollisista yhteyksistä. Koska Bobby Graham oli ensimmäisiä rockrumpaleita, jotka Iso-Britanniassa hyödynsivät levytyksillä beatrumpukomppia varsin tietoisesti sekä runsaasti, on rumpukomppien historiataustoitus tästä syystä tarpeellista tehdä.

Taustoitan lyhyesti myös muita tekijöitä, jotka vaikuttivat siihen, millä levytyksillä Bobby Graham tuli soittamaan ja kenen kanssa. Näitä tekijöitä olivat A&R-mies (Artists & Repertoire), musiikillinen johtaja (The Musical Director) sekä järjestelijä (The Fixer). Työssäni käytetyt menetelmät ovat paradigmaattinen notaatio, vertaileva formaali musiikkianalyysi, tietokoneavusteinen analyysi sekä pääinformatti Bobby Grahamin kirjeenvaihtona toteutettu haastattelu. Kyse on musiikillisesta analyysistä äänilevyistä, jotka on pääosin julkaistu aikajaksolla 1962-1966.

Teoreettisesti työni pohjautuu Leonard B. Meyerin kirjoituksiin tyylistä ja tyylin tutkimisesta. Meyer on tutkinut länsimaista taidemusiikkia, mutta hänen lähestymistavallaan soittotyylistä on mahdollista tehdä lähes suoria rinnastuksia myös omaan populaarimusiikkiin sijoittuvaan kohteeseenikin. Teoriaosuudessa puran Meyerin tyyliin liittyviä määritelmiä ja samalla teen rinnastuksia liittyen populaarimusiikkiin sekä Bobby Grahamin soittotyyliin ja hänen soittohistoriaansa. Leonard B. Meyerin määritelmä tyylistä, joka syntyy tiettyjen kuvioden

toistosta, sopii mielestäni erittäin hyvin juuri tutkittaessa rumpalin soittotyyliä. Rumpalin tehtävä on tuottaa soitollaan tällaisia kuvioita, ja usein soittaessaan hän myös melko varmasti joutuu nojautumaan jo aiemmin soittamiinsa kuvioihin. Käyn läpi kuvioiden toistoa niin yhden tahdin sisällä kuin myös koskien kokonaista esitystä. Lisäksi työstäni löytyvät osiot muunlaisesta tavasta määrittää muusikon soittotyyliä. Näitä ovat esimerkiksi rumpalin kyky pysyä tempossa levytyksen aikana tai mahdollinen tarkoituksellinen tempoon mukautuva soitto. Yhden tahdin sisäistä tarkkuutta tutkimalla on myös mahdollista tehdä havaintoja rumpalin soittotyylistä.

Vertailuosiossa tutkin sitä, miten mahdollisesti levytyksellä rumpali ja laulaja vaikuttavat toistensa suoritukseen. Myös vertailu oman aikansa toiseen sessiorumpaliin - kun kyseessä on saman musiikillisen johtajan sovittama sävellys - tuo esiin eroja muuten niin samankaltaisiksi miellettyjen rumpaleiden soitosta. Työstäni suurin osuus on rumpukomppien sekä rumpufillien analyysiä, jonka olen toteuttanut paradigmaattisena notaationa. Esimerkkien suuri määrä juontuu siitä, että tarkoitukseni on ollut kartoittaa soittotyyllillistä toistoa yksittäisen esityksen sisällä sekä useiden esitysten kesken mahdollisimman kattavasti sekä monipuolisesti.

## Sisällys:

<b>1. Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1. Tutkimuskysymys	2
1.2. Aiempi tutkimus	5
1.3. Aineiston valinta ja rajausta	7
1.4. Menetelmistä	9
<b>2. Taustoitusta</b>	<b>10</b>
2.1. Bobby Graham	10
2.1.1. Kodin varhainen vaikutus	10
2.1.2. Ensimmäinen levytys	10
2.1.3. Aktiivista harjoittelua äänilevyiltä	11
2.1.4. Regal-elokuvateatterin monipuolinen anti	11
2.1.5. Takaoven kautta jazzmaailmaan	12
2.1.6. Mike Berry & The Outlaws	13
2.1.7. Joe Brown & The Bruvvers	14
2.1.8. Yhteistyötä John Barry kanssa	15
2.2. Bobby Grahamin ura sessiorumpalina ja A&R-miehenä	16
2.2.1. Muita Lontoossa 1960-luvulla toimineita sessiorumpaleita	17
2.3. A&R-mies (Artists & Repertoire)	19
2.4. Musiikillinen johtaja (Musical Director)	20
2.5. Järjestelijä (The Fixer)	21
2.6. Carlton-rummut	22
<b>3. Tyylin määrittely Leonard B. Meyerin teorian pohjalta</b>	<b>23</b>
3.1. Rajoitteet	24
3.1.1. Levytyksen suoritukseen vaikuttavia tekijöitä	24
3.2. Strategiat	26
3.3. Säännöt	27

3.4. Lait	28
3.5. Valinta	29
3.5.1. Valinnan tasot	29
3.6. Tyylilliset rajoitteet	31
<b>4. Rumpukompin muutokset shufflesta beatkomppiin</b>	<b>33</b>
4.1. Rumpukompin lyhyt historiankatsaus	34
4.2. Shuffle-komppi	35
4.3. Rock and roll –komppi	36
4.4. ”Twist-komppi” eli rautalankatwistkomppi	37
4.5. Beatkomppi ja baion	39
4.6. Nashville beat ja Louisianan cajun	43
4.7. Beatkomppi Englannissa vuonna 1962 ja Yhdysvalloissa 1964	45
<b>5. Tahdin pituiset toistuvat rumpukompit</b>	<b>47</b>
5.1. Beatkomppi	47
5.1.1. <i>A picture of you</i> ja <i>It only took a minute</i>	47
5.1.2. <i>Angie, Twist &amp; shout</i> ja <i>I only want to be with you</i>	51
5.2. Beatkomppi ja flambeat	52
5.2.1. <i>Love of the loved, Secret love</i> ja <i>Gloria</i>	52
5.3. Flambeat	54
5.3.1. <i>Glad all over</i>	54
5.4. Beatkomppivariaatiot	55
5.4.1. <i>You really got me</i>	55
5.4.2. <i>The crying game</i>	58
5.4.3. <i>Goldfinger</i>	60
5.5. Beatkomppivariaatiot ja flambeat	62
5.5.1. <i>Gloria</i>	62
5.5.2. <i>Terry</i>	65

5.5.3. <i>Non ce n'est pas un rêve</i>	66
5.5.4. <i>The pied piper</i>	69
<b>5.6. Rhythm and blues</b>	<b>71</b>
5.6.1. The Kinksin ensimmäinen Lp	71
5.6.2. Themien kaksi ensimmäistä levytyssessiota Lontoossa	72
5.6.3. The Pretty Thingsin tuotanto 1964-1965	73
<b>6. Rumpufillit</b>	<b>75</b>
6.1. Sijoittuminen	75
6.2. Kesto	76
6.3. Laatu	76
6.4. Tahdin pituiset kahdeksasosaiskupariin päättyvät rumpufillit	79
6.4.1. <i>Lucille</i> ja <i>Twist &amp; shout</i>	80
6.4.2. <i>Love of the loved</i>	82
6.5. Kahteen kahdeksasosaiskuun päättyvät lyhyet virvelifillit	84
6.5.1. <i>It only took a minute</i>	84
6.5.2. <i>Angie</i>	84
6.5.3. <i>Glad all over</i>	85
6.5.4. <i>Gloria</i>	86
6.5.5. <i>The crying game</i>	86
6.5.6. <i>You really got me</i>	87
6.5.7. <i>Terry</i>	87
6.5.8. <i>Non ce n'est pas un rêve</i>	88
6.5.9. <i>Love of the loved</i>	89
6.5.10. <i>I only want to be with you</i>	89
6.5.11. <i>The pied piper</i>	91
<b>7. Muita soittotyyllisiä esimerkkejä</b>	
<b>Bobby Grahamin soittamalla levytyksillä</b>	<b>92</b>
7.1. The Kinksin kolmen levytyksen sooloa edeltävät rumpukompit	92
7.1.1. <i>You really got me</i>	92
7.1.2. <i>All day and all of the night</i>	92

7.1.3. <i>I need you</i>	93
7.2. Introt	94
7.2.1. Koko intron rakenteellinen samankaltaisuus	94
7.2.2. Intron kokonaan tai Bobby Grahamin suorituksen aloittava yksittäinen virveli-isku	95
7.3. Yksittäiset iskut sovitusratkaisuna muualla esityksessä	96
7.4. Yksittäiset iskut lopetuksena	98
7.5. Bobby Grahamin button off –lopetuksista	99
7.5.1. Taustaa	99
7.5.2. Bobby Grahamin lyhyet lopetukset	99
7.5.3. Grahamin pitkät lopetukset	102
7.6. Tempon ylläpitäminen esityksen aikana	104
7.7. Tahdin sisäinen rumpukomppikuvion säännöllisyys	105
<b>8. Bobby Grahamin soiton mukailu verrattuna esityksen muuhun suoritukseen</b>	<b>108</b>
8.1. Melodian synkoopin huomioiminen rumpukompissa	108
8.2. Triolien käyttö soituksen vahvistuksena	109
8.3. Vertailut	111
8.3.1. Notaatiovertailu Bobby Grahamin ja Ronnie Verrellin soitosta <i>To make a big man cry</i> –levytyksellä	111
8.3.2. Tilastollinen vertailu PJ Probyn ja Bobby Grahamin keskinäisestä vaikutuksesta <i>Hold me</i> –levytyksellä	117
<b>9. Tulosten yhteenveto</b>	<b>121</b>
9.1. Soittohistorian myötä kerääntyneet tyylilliset avut	121
9.2. Soittotyylä määrittävät seikat ja strategiat	121
9.3. Soittotyylin vertailu aikalaisrumpaliin	122
9.4. Soittotyylin muuntelu omasta ja ulkoisesta lähtökohdasta tarkasteltuna	123
9.5. Soittotyylin määrittävät toistuvat kuviot ja muut soitannolliset tekijät	124
9.6. Soittotyylistä ja sen tutkimisesta	127

## Lähteet

## Liitteet

Liite 1. *Bobby Grahamin työuran kronologia 1960-1971.*

Liite 2. *Ulkopuolisen tahon ja soittajan vaikutus suoritukseen levytyksellä*

Liite 3. *Kaavio Leonard B. Meyerin Style and music –kirjassa esitetyn tyyliteorian pohjalta.*

Liite 4. *Soittotyylipyramidi.* Esimerkkinä Bobby Graham ja *Love of the loved.* Prosessia selventävä kaavio soittotyylin vaikuttavista tyylilajiin liittyvistä valinnan mahdollisuuksista yleistasolta kohti pienintä makrotasoa.

Liite 5a ja b. *Laulaja PJ Probyn ja rumpali Bobby Grahamin peruskompista poikkeavan soiton esitys Hold me –levytyksellä.*

Liite 6. *Bobby Grahamin käyttämät button off –lopetukset Dave Clark Fiven levytyksillä.* Lisäksi graafinen esitys yhdestä button off –lopetuksesta. Notaatiot: Ylinen Riku 2006.

Liite 7. *Bobby Grahamin, Hal Blainen, The Beatlesin ja The Rolling Stonesin suoritusten tempovaihtelut esityksen aikana.*

Liite 8. *Carltonin Big Beat –rumpusetin mainos 1960-luvun alusta.* Visuaalinen kartta rumpusetin osista.

Liite 9. *Bobby Graham ja Giant Kit*

Liite 10. *Sessiomuusikon vaihtoehtoiset tiet studiosessioon.*



## 1. Johdanto

Tutkimukseni toteuttamisen on mahdollistanut ainakin kaksi tärkeätä osatekijää: 1960-luvulla toimineiden musiikintekijöiden elämäkertakirjallisuus sekä monipuolistunut levy-yhtiöiden uusintajulkaisupolitiikka. Vaikka työni keskiössä ovatkin tapahtumat vuosikymmenien takaa, on vasta hieman yli kymmenen vuoden aikana ollut mahdollista lukea sessiomuusikoista ja heidän osallisuudestaan populaarimusiikin historiassa. Sessiomuusikoiden roolia on ollut tapana vähätellä. Heidän ei ole nähty antaneen varsinaista luovaa panosta soittaessaan työkseen levytyksillä. Lisäksi usein on viitattu sessiomuusikoiden nihkeään asenteeseen koskien oman aikansa nuorisomusiikkia. Esimerkkejä tästäkin asenteellisyydestä on, mutta oman tutkimukseni ajankohtana tässä tapahtui muutos niin Iso-Britanniassa kuin Yhdysvalloissakin.

Iso-Britanniassa sessiotöihin hakeutui sukupolvi, joka piti rock and roll –musiikista ja jolla oli uuteen nuorisomusiikkiin läheinen yhteys. Samalla he ryhtyessään sessiomuusikoiksi olivat valmiita liittymään jo olemassa olevaan systeemiin. Lontoon sessiomuusikkopiireissä alkoi vaikuttaa ryhmä muusikoita, jotka korvasivat musiikinteorian tuntemisen puutteet soitolla, josta välittyi tarvittava asenne ja innostus musiikkiin. Esimerkiksi Bobby Graham ja Jimmy Page olivat nuoria muusikoita, joilla ei ollut aiemmin sessiomuusikolle välttämätöntä nuotinlukutaitoa. Beatmusiikin tullessa vuonna 1963 muotiin, tarvittiin Grahamin ja Pagen kaltaisia sessiomuusikoita luomaan levytyksille niiden vaativa energinen tunnelma. Lisäksi kallis studioaika suosi osaavien sessiomuusikoiden käyttöä levytyksillä. Bobby Graham antoi tälle sessiomuusikkoryhmälle nimeksi The Musical Stuntmen, koska heidän osakseen jäi levytyksillä oikeiden sointujen ja oikeiden rumpukomppien soittaminen oikeaan aikaan (Harrington & Graham 2004, 77).

Aivan vastaava uuden asenteen omaava sessiomuusikoiden joukko aloitti 1960-luvun alussa Los Angelesissa. Aiempaan nuotinlukutaitoiseen sessiomuusikkopolveen verrattuna tämä uusi ryhmä toimi studiossa spontaanimmmin. Vanhempi – pukuun ja kravattiin studiossa varustautunut – muusikkopolvi nimesi tämän uuden, vähemmän muodollisen joukon The Wrecking Crewksi.<sup>1</sup>(Blaine & Bonzai 2003, 57). Lontoossa ja Los Angelesissa tapahtui varsin samanlainen muutos sessiomuusikoiden toiminnassa. Kuitenkin näiden tapahtumien

---

<sup>1</sup> Wreck tarkoittaa tuhoamista tai hajottamista. Vanhan sessiomuusikkopolven mielestä uusi epämuodollinen muusikkopolvi oli tuhoamassa sen musiikkiteollisuuden, jonka he tunsivat. (Ibid., 57).

samankaltaisuus selvisi asianomaisille sessiomuusikoille<sup>2</sup> vasta myöhemmin (Graham 2000, 117). Vaikutteita näissä kaupungeissa toimineet sessiomuusikot saivat kuitenkin samoin kuin muutkin muusikot – äänilevyjen<sup>3</sup> myötä (Graham 2005a).

Nyt on saatavilla jonkin verran elämäkertakirjallisuutta, jossa sessiomuusikot muistelevat työuraansa. Sessorumpaleista niin Earl Palmer, Hal Blaine kuin Bobby Graham ovat julkaisseet muistelmansa. Näistä Bobby Graham on pysyttäytynyt taustalla aina viime vuosiin asti. Tästä syystä mainintoja Grahamin soittamista sessioista on ollut kirjallisuudessa varsin vähän. Merkittävin maininta Bobby Grahamin läsnäolosta sessorumpalina löytyy The Kinks –yhtyeen Ray Daviesin omaelämäkerrasta *X-Ray* vuodelta 1994. Aineistoa, jolla Bobby Graham soittaa, on viime vuosina julkaistu runsaasti. Iso-Britanniassa 1960-luvun uusintajulkaisuihin erikoistuneet firmat<sup>4</sup> ovat tehneet mahdolliseksi kuulla runsaasti musiikkia, jota on ollut aiemmin saatavilla vain alkuperäislevytyksinä. 1960-luvulla julkaistiin runsaasti singlejä, jotka eivät olleet menestyksiä ja siten niitä ei ole julkaistu millään kokoelmilla tämän jälkeen.

Koska tutkimukseni tapahtumista on kulunut jo yli neljäkymmentä vuotta, on paljon yksityiskohtia unohtunut. Kuitenkin nyt on vielä kerättävä talteen se tieto, mikä kerättävissä on. Koska sessiomuusikoiden toimia on aikoinaan huonosti dokumentoitu virallisesti Iso-Britanniassa, on olemassa oleva tieto mahdollisuuksien mukaan talletettava. 1950- ja 1960 – luvuilla työtään tehneiden sessiomuusikoiden historian tutkiminen on taistelua aikaa vastaan sen todellisessa sekä musiikillishistoriallisessa mielessä.

## 1.1. Tutkimuskysymys

Tutkin sessorumpali Bobby Grahamin soittotyylä levytyksillä vuosina 1962-1966. Tarkoitukseni on selvittää rajatun aineiston avulla ne yleisimmät soitannolliset ratkaisut, joita Graham on käyttänyt soittaessaan lontoolaisissa studioissa kyseisenä aikana. Laajemman kuvan käsittelemääni ajanjaksoon saan käymällä läpi rumpukompin ja joidenkin valitsemieni rumpufillien historiaa 1950-luvun Yhdysvalloissa. Työni historiallinen osuus on esitys siitä, kuinka sovituksissa luovuttiin shuffle-pohjaisista ratkaisuista ja siirryttiin suoraan

---

<sup>2</sup> Esimerkiksi Hal Blaine ei tiennyt Bobby Grahamin merkityksestä Lontoon sessiomuusikkopiireissä kovin hyvin kuin vasta myöhemmin (ibid., 17).

<sup>3</sup> Bobby Grahamille äänilevyjen myötä tuli tutuksi niin Earl Palmer kuin Hal Blainekin. Blainen suoritukset Graham huomioi varsinkin Phil Spectorin levytyksiltä (ibid.).

<sup>4</sup> Kuten Sequel ja Castle.

kahdeksasosaisesti etenevään sovitukseen. Lisäksi käyn läpi taustaa, joka on mahdollisesti toiminut sovituksellisena taustana 1960-luvun alussa Iso-Britanniassa läpilyöneelle beatmusiikille. Yhdysvalloissa 1960-luvun alussa suosittun baion-rytmin vaihteellinen muuntuminen rumpalin soittamaksi beatkomppikuvioksi on tämän osion keskiössä. Sessiomuusikon soittotyylin tunnistettavuus levytyksistä voi olla todella hankalaa. Kuitenkin rumpalin soittotyylilienee näistä helpoimmasta päästä.<sup>5</sup> Lähes mahdoton tehtävä olisi levytykseltä tunnistaa soitosta session komppaavien pianistin tai kitaristin sekä basistin henkilöllisyys.

Aloitan tutkimuksen käymällä läpi Bobby Grahamin elämää siitä näkökulmasta, miten hän sai vaikutteita nuoruusvuosinaan. Lisäksi selvitän Grahamin elämänvaiheita ensin keikkamuusikkona ja tämän jälkeen siirtymisen vakituiseksi sessiorumpaliksi. Seuraavaksi taustoitan Lontoossa 1960-luvun vaikuttaneita muita musiikkiteollisuuden tekijöitä – kuten A&R-mies, musiikillinen johtaja (Musical Director) ja järjestelijä (The Fixer). Myös Bobby Grahamin 1960-luvulla vakituisesti käyttämästä Carlton-rumpumerkistä teen taustoituksen.

Teoreettisessa osuudessa erittelen Leonard B. Meyerin näkökulmia soittotyylin tutkimuksesta. Kirjassaan *Style and music* Meyer tutki länsimaista taidemusiikkia, mutta hänen lähestymistavallaan soittotyylistä on mahdollista tehdä lähes suoria rinnastuksia myös omaan populaarimusiikkiin sijoittuvaan kohteeseenikin. Tässä osiossa esitän esimerkein niitä tapoja, joilla Meyerin teoriaa soittotyylistä voi nähdä myös yksittäistä kohdetta tutkittaessa. 1960-luvun alussa oli populaarimusiikin sovittamisessa kyse eräänlaisesta murroksesta. Beatkompin syrjäyttäessä suoraan etenevän kahdeksasosakompin tai rautalankatwistkompin, rumpujen lisäksi myös niin basso, komppikitara kuin kosketinsoittimetkin joutuivat mukautumaan hieman tahdin eri kohtaan painottuvan rumpukompin mukaiseksi. Näin rumpukompin muutos omalta osaltaan synnytti beatmusiikissa muidenkin soittajien käyttämiä soittotapoja. Lisäksi käyn läpi niitä ulkopuolisia seikkoja, jotka rajoittivat tai vaikuttivat ylipäätään Bobby Grahamin suoritukseen studiossa äänitystilanteessa.

Olen jakanut soittotyylialyysini muutamaan erilliseen osaan, jotka hieman eri lähtökohdiltaan tuovat esille rumpalin tapoja käyttää omia opittuja strategioitaan levytyssessiossa. Notaatioanalyysissä selvitän Bobby Grahamin yleisimmin käyttämät rumpukompit sekä

---

<sup>5</sup> Helpointa lienee tiettyjen vahvojen taustalaulajien tunnistaminen levytyksiltä sekä kitaristien soittamat soolot.

rumpufillit. Lisäksi otan esille muutamia sovituksellisia erityistapauksia, joiden soitannollisissa ratkaisuisissa on havaittavissa toistuvia käytäntöjä. Notaatio-osuuden lopuksi selvitän tapoja, joilla Graham päättää levytyksen oman osuutensa omalla persoonallisella tavallaan.

Vertailuosuudessa esittelen graafisten esimerkkien avulla aluksi Bobby Grahamin soitossa ilmenevää vuorovaikutusta *Hold me* -levytyksen aikana laulajan kanssa. Näin on mahdollista selvittää studiotilanteessa tapahtuvaa välitöntä reagointia muiden läsnäolijoiden panokseen. Tässä osiossa keskityn lähinnä siihen, kuinka Graham varioi rumpukomppiaan esityksen aikana suhteessa laulaja PJ Probyn osuuteen. Lisäksi rumpufillien sijoittuminen sovituksessa nousee esille kyseisen esimerkin avulla.

Teen vertailun myös kahden rumpalin soittamasta saman sovituksen pohjalta tehdystä levytyksestä. Analysoin notaatioiden avulla PJ Probyn ja Tom Jonesin levyttämän *To make a big man cryn*. Koska äänitysten musiikillinen johtaja on ollut sama, on lähtökohtaisesti mielenkiintoista seurata sitä, kuinka kaksi rumpalia ovat selviytyneet varsin toisiaan muistuttavasta sovituksesta. Tämän osion rumpaleiden – Bobby Grahamin ja Ronnie Verrallin – soittotyylit ovat 1960-luvun brittirumpaleista ehkäpä lähinnä toisiaan. Tästä syystä esityksen b-osaa analysoimalla on mahdollista tulkita näinkin samantyylisten rumpaleiden eroja soittotavoissa.

Seuraava osio tukeutuu tietokonepohjaiseen musiikintutkimukseen. Selvitän muutamien esimerkkien avulla rumpalin kykyä säilyttää esityksen aikana sen tempo. Kyky säilyttää tempo esityksen ajan on ominaisuus, joka on teknisen osaamisen ja luontaisen taipumuksen liitto. Kuitenkin tempon vaihtelu levytyksen aikana voi olla myös tarkoituksellista. Tällä tavoin esimerkiksi lisätään tai vähennetään sovituksen jännitteitä. Sovituksen dramatiikan ymmärtäminen tuo oman lisänsä myös rumpalin suoritukseen. Käyn läpi Bobby Grahamin, Hal Blainen, The Beatlesin ja The Rolling Stonesin levytyksiä 1960-luvulta. Asetan siis vastakkain kaksi ammattitaitoista sessiorumpalia ja kaksi yhtyettä, joiden levytyksillä soittavan rumpalin tärkein rooli vaikuttaa olevan tempon tasainen ylläpitäminen.

Edellisen koko esityksen tempon tarkastelusta keskityn vielä pienempään yksikköön eli tahtiin. Graafisena esityksenä notaation lisäksi tutkin Brian Poole & The Tremeloesein *Twist & shout* – levytyksellä Bobby Grahamin soittaman beatkompin tarkkuuden vertaamalla tätä metronomin kaltaiseen iskuun. Selvitän tahdin sisällä soitettun rumpukomppikuvion tarkkuuden verrattuna

rumpukoneesta saatuun metronomi-iskuun. Samalla käyn läpi Grahamin iskemän virveli-iskun tarkkuutta ja haen vastaavuutta muiden rumpalien soitannollisista ominaisuuksista. Tämän kappaleen tutkimuksellisen huomion kohteena on virvelirumpu-iskun tarkkuus ja sen määrittäminen. En näe bassorummun iskuilla olevan niin suurta merkitystä persoonallisen soittotavan tutkimisessa. Käsittelemässäni aineistossa rumpukomppi ei soitettuna nimittäin toimi lainkaan, jos rumpali soittaa bassorummun iskun liian hätäisesti tai hieman jättäen tahdin sisällä. Rumpalia, jolla bassorummun iskut eivät mene tahdin sisällä kuta kuinkin kohdalleen, ei löydy ainakaan tutkimani ajanjakson aikana ammattimuusikoiden soittamilta levytyksiltä. Komppi ei yksinkertaisesti pysy kasassa, jos bassorumpu ei lyö tahtia tarkasti tahdin sisällä.<sup>6</sup> Lopuksi koostan tutkimuksen aineiston tulokset ja teen esityksen siitä, miten Bobby Grahamin soittotyyli ilmenee hänen soittamillaan levytyksillä.

## 1.2. Aiempi tutkimus

Soittotyyli tutkimuskohteena kuuluu musiikintutkimuksen ja siten länsimaisen taidemusiikin tutkimustraditioon. Musiikkitieteen alueella on tutkittu niin yksittäisten sävelteosten ja niiden säveltäjien soittotyyllisiä ominaisuuksia kuin kokonaisia tyyllisiä ajanjaksoja. Tällaisen lähestymistavan tutkimuskohde voisi olla esimerkiksi vertaileva tutkimus 1800-luvun romantiikan ajan säveltäjien sävellystyyleistä. Etnomusiikologian soittotyyli tutkimus on hakeutunut aihepiiriltään kansanmusiikkiin ja sitä soittavien pelimannien soittotyylin ja repertuaarin kartoittamiseen. Hannu Sahan tekemä soittotyyli tutkimus kirjassa *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* on tämän perinteen viimeisimpiä edustajia. Populaarimusiikin tyyli tutkimus on luonteeltaan hyvin teoskeskeistä. On keskitytty johonkin musiikintekijän tiettyyn teokseen, jonka kautta on tehty tulkintoja muusikon sävellys- tai sanoitustyylistä. Laajempaa aineistoa hyödyntävää soittotyylin tutkimusta on puolestaan tehty populaarimusiikin alueella vähemmän. Poikkeuksena tästä on Jyväskylän yliopiston julkaisema *Beatlestudies* –sarja, joka edustaa laajemman aineiston tutkimusta. Kirjasarja keskittyy hyvin paljon soittotyylliseen tutkimukseen. Kuitenkin rumpalin soittotyylin tutkimus on tässäkin tapauksessa varsin vähäistä.

Rumpalin soittotyyli tutkimuskohteena on harvinainen. Viime vuonna 2005 valmistunut Reima Kellokosken Helsingin Yliopiston musiikkitieteen pro gradu *Rumpujen soittotyyli extreme-*

---

<sup>6</sup> Tästä poikkeuksena The Rolling Stonesin rumpali Charlie Watts, jonka virveli-isku on hieman laiska ja tulee myöhässä iskulleen ja kuitenkin hän lyö bassorumpuaan hivenen etuajaisesti. Bassorummun etuajaisuus saa tempon kiilaamaan.

*metallimusiikissa* on ainoa tiedossani oleva Suomessa julkaistu tieteellinen tutkimus rumpalin soittotyylistä. Kellokosken työ keskittyy soittotyylin teknisiin ja teknologisiin kysymyksiin. Teoreettinen pohdinta soittotyylistä ei kuulu Kellokosken pro gradu –työhön. Hän on lähtökohtaisesti tehnyt puolistrukturoitujen haastattelujen perusteella etnografista tutkimusta. Kellokosken työssä soittotyylin määrittelevät täysin informantit eli tässä tapauksessa rumpalit itse. Ulkomaista yhden rumpalin soittotyylitutkimukseen keskittyvää tutkimusta populaarimusiikin alueelta ei ole tiedossani yhtäkään.

Cambridge University Pressin toimittamat *Popular music* –julkaisut ovat käsitelleet tyyliin liittyviä aiheita. Lähinnä oman tutkimukseni aihetta on Alexander Stewartin kirjoitus funkmusiikin synnystä Yhdysvalloissa<sup>7</sup>. Artikkelissaan Stewart käy läpi populaarimusiikin historiaa 1950-luvulta 1960-luvulle. Hän käy läpi muutoksen kolmijakoisesta shuffle-rytmistä suoraan kahdeksasosajakoiseen sovitukseen. Stewartin artikkeli keskittyy rumpaleiden rooliin kyseisessä muutoksessa. Kuitenkin mainitessaan nimeltä James Brownin levytyksillä soittaneita rumpaleita Stewart tekee uhkarohkeita johtopäätöksiä. Brownin kiertueilla soittavat rumpalit eivät välttämättä olleet samoja, joita Brown käytti studiossa. Sessorumpalit Bernard Purdie ja David ‘Panama’ Francis soittivat James Brownin levytyssessioissa 1960-luvulla (Brown 1991, 48-49). Siten myös funkmusiikin soittotyylin taustoitusta tutkittaessa tulee olla varmuus siitä, kuka milläkin levytyksellä soittaa.

Tutkimuslähtökohdiltaan melko lähellä työtäni on *Popular music* –julkaisun artikkeli jazzpianisti Count Basiesta ja hänen soittotyylinsä synnystä ja muutoksista<sup>8</sup>. Tutkimuksessaan Mark Tucker käy läpi Basien soittotyylin muuntumista perinteisen aktiivisesta pianotyöskentelystä minimalistisempaan muotoon. Runsaiden nuottiesimerkkien sekä runsaan kuvailun avulla Tucker tuo esille Basien soittotyylin ominaisuuksia. Jazzmuusikko lieneekin soittotyylisiä tutkittaessa yleisempi kohde kuin esimerkiksi popmuusikon soittotyylin tutkiminen.

Lisäksi *Popular music* on julkaissut artikkeleita, joissa soittotyylisiä on käsitelty kokonaisen genren tai jopa levy-yhtiön julkaisujen kautta. Doug Millerin kirjoitus rhythm and blues –saksofonistien soittotavoista on yleisesitys soittotyylillistä ominaisuuksista, joita näillä tietyn

---

<sup>7</sup> ‘Funky drummer’: New Orleans, James Brown and the rhythmic transformations of American popular music (Popular music, 19. vuosikerta, lokakuu 2000, numero 3, ss. 293-318).

<sup>8</sup> *Count Basie and the piano that swings the band* (Popular music, 5. vuosikerta, 1985. Continuity and change, ss. 45-79).

aikakauden muusikoilla oli lähinnä soittaessaan soolo-osuuksia levytyksillä<sup>9</sup>. Rob Bowman puolestaan on analysoinut Stax -levy-yhtiön levytyksiä vuosilta 1960-1974. Tähän mielenkiintoiseen ja varsin laajaan analyysiin kuuluu lyhyt osuus, jossa Bowman käy läpi sessiorumpali Al Jacksonin soittotyylillä levytyksillä<sup>10</sup>. Nuottiesimerkkejä löytyy muiden soittimien osalta, mutta rumpunuotteja ei Bowman ole työhön ottanut mukaan. Tämä johtunee osittain siitä, että Staxin käyttämän rytmiryhmän tapa soittaa hieman jäljessä tahdin toisella ja neljännellä neljäsosaiskulla on hankala osoittaa perinteisenä nuottikuvana.

### 1.3. Aineiston valinta ja rajaus

Valitessani aineistoa Bobby Grahamin soittamista levytyksistä pyrin ottamaan huomioon materiaalin soveltuvuuden soittotyylin tutkimiseen. En valinnut tietoisesti menestyneimpiä tai tutuimpia levytyksiä, joilla Graham soittaa. Kuitenkin valituista kappaleista suurin osa on ollut aikanaan hittilevytyksiä. Tällä seikalla ei ole kuitenkaan suurtakaan merkitystä tutkittaessa Bobby Grahamin osuutta levytyksellä. Äänittäessään studiossa ei useinkaan tiedetty soitettavan kappaleen hittipotentialia. Menestyneitä levytyksiä valitsemalla on kuitenkin mahdollista nähdä paremmin Bobby Grahamin vaikutus niihin rumpaleihin ja muihinkin muusikoihin, jotka kuulivat juuri näitä menestyslevytyksiä. Analyysini keskittyy neljääntoista levytykseen<sup>11</sup>, joilla Bobby Graham soitti vuosien 1962-1966 aikana. Lisäksi kirjoitettua elämäkertamateriaalia löytyy luonnollisesti enemmän menestyslevytysten muistelemisesta kuin epäonnistumisista. Valintaan siten vaikutti myös muiden kirjallisten lähteiden olemassaolo.

Vuonna 1963 The Beatlesin menestyttyä syntyi levy-yhtiöillä Iso-Britanniassa kova tarve levyttää beatyhtyeitä. Bobby Graham oli jo sessiorumpali ja syntynyt trendi toi hänelle siten paljon tämänkaltaisen musiikin levytystilaisuuksia. Graham soitti vuoden 1963 aikana lukuisien beatyhtyeiden singleillä rumpuja<sup>12</sup>. Saman vuoden aikana beatyhtyeen kanssa levyttävät soololaulajat<sup>13</sup> - esimerkiksi Gregory Phillips ja Dusty Springfield – lisäsivät Bobby Grahamin työtilaisuuksia. Vuosi 1964 toi tullessaan The Rolling Stonesin läpimurron ja tämä aiheutti

---

<sup>9</sup> *The moan within the tone: African retentions in rhythm and blues saxophone style in Afro-American popular music* (Popular music, 14. vuosikerta, toukokuu 1995, ss.155-174).

<sup>10</sup> *The Stax sound: A musicological analysis* (Popular music, 14. vuosikerta, lokakuu 1995, ss. 285-320).

<sup>11</sup> Katso sisällysluettelon kappaleet 5 ja 6.

<sup>12</sup> Esimerkiksi Brian Poole & The Tremeloes, Dave Clark Five, Bern Elliott & The Fenmen, The Dennisons, The Guv'ners, The Kestrels, The Viscounts, The Undertakers, The Chants, The Marauders (Graham 2005b & 2006).

<sup>13</sup> Liverpoolista pääsi kaksi naisartistia levyttämään eli Cilla Black ja Beryl Marsden. Molempien ensilevytyksillä soittaa Bobby Graham (Graham 2005b & 2006).

kovan tarpeen kiinnittää rhythm and blues –yhtyeitä levymerkeille. Sessorumpalille tämäkin ilmiö toi lisää töitä. Bobby Graham soitti rumpuja useiden merkittävien rhythm and blues –lähtöisten brittiyhtyeiden levytyksillä<sup>14</sup>. Vuoden 1964 aikana sooloartistien esittämä musiikki hienostui aiemmasta beatmusiikkilähtöisestä sovitustavasta. Kyse oli niin miesten kuin naisten laulamasta popmusiikista<sup>15</sup>. Aineistoni päättyy vuoteen 1966, jolloin Bobby Grahamin aktiivisin vaihe sessorumpalina oli päättymässä. Tuolloin sessorumpalin iso rooli sovituksen keskipisteessä ei ollut enää verrattuna beatmusiikkiin itsestäänselvyys. Rummuista oli tullut vain yksi instrumentti monien muiden joukossa. Lopullisessa miksausessa rummut saattoivat sijoittua stereokuvassa toiseen kanavaan vaimeasti kuuluvana elementtinä. Lisäksi Bobby Graham itse ei jaksanut innostua kaikesta sessioissa soitetusta musiikista<sup>16</sup>.

Työni aineiston olen valinnut siis ottaen huomioon nämä musiikillishistorialliset seikat sekä soittotyylin tutkimuksen tietyn vaatimuksen mahdollisimman homogeenisesta aineistosta. Käsitellessäni Bobby Grahamin soittotyylistä jyrkästi poikkeavaa soittoa, tämä aineisto ei kuulu varsinaisesti siihen pääkorpukseen, josta rumpukomppien ja rumpufillien tyylianalyysin olen tehnyt. Kuriositeettiarvon omaava suoritus on otettu työhön jonkun toisen arvon kuin aineiston välttämättömän homogeenisuuden vuoksi.<sup>17</sup>

Tutkimusaineiston ulkopuolelle kyseiseltä ajanjaksolta olen jättänyt kaikki sessiot, joissa Bobby Graham on soittanut kolmijakoisia<sup>18</sup> sovituksia. Nämä levytykset ovat aivan oma lukunsa tutkittaessa rumpalin soittotyyliä ja hänen soitannollisia ratkaisujaan. Kolmijakoisessa musiikissa Bobby Graham nojaa enemmän kokemukseensa jazzmusiikista<sup>19</sup>, minkä laajempi huomioonottaminen ja taustoittaminen puolestaan laajentaisi tutkimustani tarpeettomasti. Kun kuitenkin tutkimukseni lähtökohtana on havainnoida Yhdysvalloissa 1950-luvun rock and roll –

---

<sup>14</sup> Kuten The Kinks, The Pretty Things, Dave Berry & The Cruisers ja Them. (Graham 2005b).

<sup>15</sup> Petula Clark, Dusty Springfield, PJ Proby ja Tom Jones esittivät musiikkia, jonka sovituksiin oli tavanomaisen beatyhtyeen lisäksi kirjoitettu osuuksia niin puhaltimille, jousille kuin laulukuoillekin. Bobby Graham soitti myös sessioilla, joilla oli läsnä suuri orkesteri. (Graham 2005b).

<sup>16</sup> Esimerkiksi Engelbert Humperdinckin *The last waltz*, joka oli listaykkönen Iso-Britanniassa syyskuussa 1967 (McAleer 1998, 90).

<sup>17</sup> Esimerkiksi PJ Probyn *Hold me*, jolta Grahamin suorituksesta ei voisi tehdä päätelmiä hänen soittotyylistään. Tästä syystä *Hold me* –esityksestä en siis tutki rumpukomppia enkä rumpufillejä, vaan niiden poikkeamia ja sijoittumista sovituksessa.

<sup>18</sup> Siis ¾-osa tai 6/8 –osassa etenevät sävellykset. Tällaisia ovat esimerkiksi Peter & Gordonin *To know you is to love you*, The Bachelorsin *I believe* ja Dusty Springfieldin *You don't have to say you love me* (Graham 2005b).

<sup>19</sup> Bobby Grahamin soittaessa rock- tai beatmusiikkia, hänen soittonsa ei juurikaan hae jazzmusiikista soittotyyllisiä ratkaisuja. Jazzmusiikin konventioita kuuluu lähinnä Grahamin lähestymistavassa soittamiseen ja rumpalin rooliin levytyksillä. Kenties eniten soittotyylistä vaikutusta suoraan jazzista omaan soittoonsa Graham on ottanut Buddy Richin rumpufilleistä ja hänen tavastaan soittaa voimakkaasti tekniikan tästä kärsimättä.



musiikissa olleiden konventioiden historiallinen tapahtumaketju ja siirtymä Iso-Britanniaan ja 1960-luvun beatmusiikin syntyminen, keskityn analysoimaan kaksijakoista,<sup>20</sup> pääasiassa kahdeksasosina etenevää materiaalia. Beatmusiikin suuri rooli työssäni johtuu siitä, että vuosina 1963-1965 kyseinen musiikki oli varsin suosittua. Tästä syystä sessiorumpali Bobby Graham myös määrällisesti soitti sitä levytyksissä paljon. Lisäksi beatmusiikin syntyyn musiikkianalyysin muodossa on kiinnitetty varsin vähän huomiota. Iso-Britanniassa aihe kiinnostaa enemmänkin sosiaalishistoriallisena tapauksena kuin musiikillishistoriallisena.

#### **1.4. Menetelmistä**

Menetelmiäni ovat paradigmaattinen notaatio, vertaileva formaali musiikkianalyysi, tietokoneavusteinen analyysi sekä pääinformatti Bobby Grahamin haastattelu, mikä on toteutettu kirjeenvaihtona. Lisäksi tutkimuksessani olen saanut arvokasta taustatietoa myös muilta informanteilta, jotka ovat työskennelleet musiikin parissa 1960-luvulla Lontoossa. Kaiken pohjana ovat äänilevyt, sillä määrittelen Bobby Grahamin soittotyylin hänen soittamien levytystensä kautta. Koska kyseessä on rumpali, joka on mittavimman muusikonuransa tehnyt studiossa ja levytykset ovat olleet hänen päähuomion kohteensa musiikkia soittaessaan, on Grahamin soittotyylin kartoitus äänilevyjen kautta perusteltua.

---

<sup>20</sup> 4/4 –osin etenevää materiaalia. Itse asiassa tulkitseen kyseessä olevan 8/8 –osiin sovitettua musiikkia, koska rumpukompin muutokset tapahtuvat kahdeksasosissa eikä neljäsosissa.

## 2. Taustoitus

### 2.1. Bobby Graham

#### 2.1.1. Kodin varhainen vaikutus

Robert Francis Neate<sup>21</sup> syntyi 11. päivä maaliskuuta 1940 Edmontonissa, pohjois-Lontoossa. Grahamin perhe ei harrastanut kovin paljon musiikkia. Kuitenkin kotiin oli ostettu gramofoni, joka siirtyi lähes kokonaan nuoren Bobbyn käyttöön. Vaatimaton levykokoelma koostui lähinnä ennen toista maailmansotaa edeltävistä julkaisuista<sup>22</sup>. Seitsemänvuotiaana Bobby sai isänsä rakentaman rumpusetin. Bobby Graham viihtyi kotona harjoittelemassa rumpujen soittamista. Seuraavaksi syntymäpäiväksi hän sai vanhemmiltaan teollisesti valmistetun rumpusetin. Nyt Bobby alkoi soittaa gramofonin mukana rumpujaan ja opetteli tätä kautta levytysten rumpalien soittotapoja. Myöhemmin uuden levysoittimen<sup>23</sup> avulla hän pystyi hidastamaan osuuksia ja sai paremman kuvan soitosta. (Harrington & Graham 2004, 10-12).

#### 2.1.2. Ensimmäinen levytys

1950-luvun alussa Bobby tutustui naapuriin nimeltä Gerald Hart, joka oli taitava kitaristi. Lisäksi Hartilla oli kotonaan nauhuri, jolla oli mahdollista tehdä päällekkäisäänityksiä. Näin Hartin työskentelyä seuraamalla Bobby Grahamille tuli jo varsin nuorena selväksi musiikin nauhoittamiseen liittyvät konventiot. Hartin yhtyeessä Graham myös soitti rumpuja keikkatilanteessa ensimmäisen kerran 12-vuotiaana. Lauantaisin Bobby työskenteli levymyyjänä Edmonton Greenin markkinoilla. Työssä hän kuuli paljon tuon ajan suosittuja levytyksiä. Näihin aikoihin Bobby Graham teki ensimmäisen oman ”levytyksensä”. Ollessaan Canvey Islandilla kesälomalla hän soitti äänittäjän toimiessa pianistina kappaleen *Cherry pink and apple blossom white*<sup>24</sup>. (Harrington & Graham 2004, 13-14).

---

<sup>21</sup> Taiteilijanimi Bobby Grahamia hän alkoi käyttää ryhtyessään ammattimaiseksi muusikoksi 1950-luvun loppupuolella. Käytän kuitenkin nimeä Bobby Graham koko työni ajan välttääkseni epäselvyyksiä henkilöstä puhuttaessa.

<sup>22</sup> Esimerkiksi Bing Crosby, The Andrews sistersin ja The Glenn Miller orkestran 78-kierroksen savikiekkoja.

<sup>23</sup> Vinyylip toi mukanaan 33 1/3 –kierrosnopeuden levysoittimiin.

<sup>24</sup> ”Rumpuina” Bobby käytti metallituolia, jota hän soitti kahdella ruuvimeisselillä.

### 2.1.3. Aktiivista harjoittelua äänilevyiltä

Kiinnostus jazz-musiikkia kasvoi ja seuraava inspiraatio Bobbyn kohdalla oli Stan Kenton,<sup>25</sup> jolla oli tuolloin suuri hitti *Peanut vendor*. Bobby soitti levyn päälle rumpuosuutta niin kauan, että osasi sen täydellisesti. Jazzin lisäksi Iso-Britanniaan rantautunut rock and roll –musiikki Bill Haley & The Cometsin toimesta kiinnosti Bobbyä<sup>26</sup>. Tapansa mukaan Bobby opetteli soittamaan rock and roll –komppia soittamalla levytysten päälle. Kuitenkin levyjen ostomäärinä mitaten Bobby oli enemmän kiinnostunut jazz-musiikista. Tapa opetella ja lopulta kyky hallita erilaisia rumpujen soittotyylejä tuli varsin tarpeelliseksi Bobby Grahamin myöhemmissä elämänvaiheissa. Kyky syventyä ja keskittyä perinpohjaisesti yhteen tiettyyn asiaan viittasi osaltaan Bobbyn pakkomiellehäiriöön, joka diagnosoitiin myöhemmin. (Harrington & Graham 2004, 15-16).

### 2.1.4. Regal-elokuvateatterin monipuolinen anti

Bobby Graham päätti koulu-uransa 15-vuotiaana. Hän päätyi työharjoittelijaksi Regal-elokuvateatteriin. Siten hän näki tuolloin muodikkaita elämäkertaelokuvia yhdysvaltalaisista jazz-muusikoista<sup>27</sup>. Nyt Bobby näki jazz-rumpali Gene Krupan työskentelyä valkokankaalta toistuvasti. Bobbyn työpaikassa esiintyivät myös elävät artistit. Onni oli myötä, kun Bobbyn lauantaivuorolla paikalle saapui Stan Kentonin yhtye. Regalissa Bobby näki myös Lionel Hamptonin, Jack Parnellin ja Ted Heathin orkesterin esiintymiset. Elävästi Bobby Grahamin mieleen on jäänyt Phil Seamanin ja Jack Parnellin rumpuduetot.<sup>28</sup> Suurimman vaikutuksen nuoreen Bobby Grahamiin teki kuitenkin Ted Heathin orkesterissa soittanut Ronnie Verrall<sup>29</sup>. Verrall oli teknisesti taitava ja oli hyvä improvisoija. Levyiltä tämänkin soittoa opetellut Bobby näki siis myös omin silmin, mistä Ronnie Verrallin soittotyyli koostui. (Harrington & Graham 2004, 17-18).

---

<sup>25</sup> Yhdysvaltalaisesta big band jazzin modernisoijasta Stan Kentonista tuli Bobby Grahamille elinikäinen kiinnostuksen kohde.

<sup>26</sup> Haley *Rock around the clock*, Tennessee Ernie Fordin *Shotgun boogie* ja Merrill Mooren *House of blue lights* ovat jääneet Bobbyn mieleen hyvinä levytyksinä tuolta ajalta.

<sup>27</sup> Esimerkiksi *The Gene Krupa story*, *The Benny Goodman story* ja *The Glenn Miller story*.

<sup>28</sup> 1960-luvun puolivälissä Bobby Graham levytti soolosinglen nimeltään *Skin deep* (Graham 2000). Rumpali Louis Bellsonin soittama *Skin deep* kuului 50-luvun big bandien ohjelmistoon. Graham opetteli levyltä esityksen. Bassorumpuosuus tuotti ongelmia. Hän yritti soittaa osuuden yhdellä bassorummulla. Myöhemmin Grahamille selvisi Bellsonin soittaneen levytyksen käyttäen kahta bassorumpua. (ibid., 22).

<sup>29</sup> Kirjoitan sukunimen työssäni Verrallina. Lähteissä mainitaan myös versio Verrell (esimerkiksi Heath 2006, 4).

Regalissa vieraili myös Bill Haley & The Comets. Nyt Bobby näki rock and roll –yhtyeen soittoa myös keikkatilanteessa. Haley'n *Rock around the clock* on ensimmäinen rock and roll –levytys, jonka Bobby muistaa kuulleen. (Harrington & Graham 2004, 19). Toinen visuaalinen kokemus oli ensimmäinen rock and roll –värielokuva *The Girl can't help it*. Siinä esiintyi mm. Little Richard orkesterinsa kanssa. Yhtyeen rumpali kiinnitti Bobbyn huomion. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun Bobby näki ja kuuli Earl Palmerin rumpuöskentelyä.<sup>30</sup> Rumpalin nimi tosin ilmeni vasta myöhemmin Bobbylle – niin kuin monille muillekin rock and roll –musiikista kiinnostuneille. Bobby Grahamin mielestä Earl Palmerin soitto oli teknisesti taitavaa. Palmer julkaisi sooloinstrumentaaleja 50-luvun lopulla. Tätä kautta Palmerin nimi ja tietty soittotyyli yhdistettiin toisiinsa.<sup>31</sup> Muista 50-luvun rock and roll –rumpaleista Graham ei löytänyt sitä tarvittavaa teknistä osaamista, minkä hän mielsi kuuluvan hyvään rumpuöskentelyyn.<sup>32</sup> Hieman myöhempi tuttavuus oli sessiorumpali Hal Blaine, jolta Graham myöntää saaneensa vaikutteita<sup>33</sup>. (Graham 2005a).

### 2.1.5. Takaoven kautta jazzin maailmaan

Skiffle-musiikki oli brittiläisen Lonnie Doneganin myötä suosittua, ja Bobbyakin skiffle kosketti sen verran, että hän soitti jonkin aikaa yhtyeessä nimeltä Hangmen. Yhtyeen suosion myötä Bobbylle avautui mahdollisuus päästä soittamaan oikean jazz-yhtyeen rumpalina. Witches cauldron soitti harrastelijapohjalta big band –jazzia.<sup>34</sup> Tutustuttuaan jazz-muusikoihin hänelle tuli myös tarve taiteilijanimeen ja Robert Neatesta tuli nyt Bobby Graham (Harrington & Graham 2004, 21). Jazz-levyjä Bobby osti jatkossa Lp- ja single-levyjen muodossa. Tutuiksi tulivat Gene Krupa Benny Goodmanin yhtyeestä ja Joe Morello Dave Brubeckin kvartetista. Yhdysvaltalaisista jazz-rumpaleista suurimman vaikutuksen teki kuitenkin Buddy Rich, jonka tekninen nopeus oli muihin nähden ylivertainen. Richin soittotapaa ei ole kukaan pystynyt ylittämään Grahamin mielestä. (ibid., 21-22). Bobby Graham on vakuuttunut siitä, että Buddy Richin soittotapa on vaikuttanut kaikkiin rumpaleihin, jotka ovat Richiä kuulleet (Graham 2005a). Tukea Grahamin mielipiteeseen löytyy myös kirjallisuuden puolelta. Vielä 1960-70 –

<sup>30</sup> Elokuvasa Little Richard esittää kappaleet *The girl can't help it* ja *She's got it*.

<sup>31</sup> Graham mainitsee erityisesti Earl Palmerin levytyksen *Drum village*.

<sup>32</sup> Esimerkiksi rumpuinstrumentaalihitit *Teen beat* ja *Let there be drums* levyttänyt Sandy Nelson ei ollut Grahamin mielestä teknisesti kovinkaan taitava (Graham 2005). Sandy Nelson oli Los Angelesissa toimiva sessiorumpali, joka on tunnustanut rockrumpaleista esikuvakseen vain Earl Palmerin (Gianci 1989, 123).

<sup>33</sup> Bobby Grahamiin teki suuren vaikutuksen Phil Spectorin vuonna 1963 tuottama joululevy *Phil Spector's Christmas album* (Spector 1991), jolla Hal Blaine soittaa rumpuja.

<sup>34</sup> Vanhin tallella oleva äänitys Bobby Grahamin soitosta on tämän kokoonpanon esitys. Grahamin kappale *Bouncing with Bob* (Graham 2000) on äänitetty vuonna 1960.

lukujen pop/rock-rumpalit mainitsivat varsin yleisesti yhdeksi esikuvakseen Buddy Richin (Gianci 1989, 12,27,52,103,114,171).

### 2.1.6. Mike Berry & The Outlaws

Laulaja Billy Gray halusi vuonna 1960 Bobby Grahamin yhtyeeseensä soittamaan rock and rollia. Graham ei ollut kovin kiinnostunut ajatuksesta, mutta hän otti tarjouksen vastaan taloudellisista syistä. Grayn taustayhtye oli nimeltään The Stormers. Bobby Graham siis liittyi yhtyeeseen ja keikalle lähdettiin välittömästi. (Harrington & Graham 2004, 24). Yhtye soitti mm. Cliff Richard & The Shadowsin, The Everly Brothersin ja Roy Orbisonin materiaalia täydennettynä sen hetkisillä hiteillä, jotka oli opeteltu levyiltä nopeasti. Vastapainoksi Bobby soitti jazzia Teddy Fosterin orkesterissa. Ohjelmistosta erityisesti Glenn Millerin sävellykset olivat suosittuja. Fosterin orkesterissa soitti rumpuja myös Johnnie Sawyer, joka Grahamin mukaan oli varsin taitava rumpali. (Ibid., 27).

Soitettuaan kesälomakauden Butlinin lomakylässä Billy Gray & The Stormers hajosi. Tämän jälkeen aloittelevan laulajan Mike Berryn manageri – kuultuaan yhtyettä Butlinissa - pyysi Grahamia kokoamaan The Stormersin uudelleen Berryn taustayhtyeeksi. Näin myös tapahtui. (Harrington & Graham 2004, 31-32). Itsenäinen tuottaja Joe Meek oli sopinut levyttävänsä Mike Berryä, mutta ilman hänen omaa taustayhtyettään. Berryn manageri ilmoitti Meekille löytäneensä kykenevän yhtyeen sessiota varten. Meek antoi yhtyeelle uuden nimen – The Outlaws (ibid., 32-33) Ensimmäinen single *Will you love me tomorrow* julkaistiin tammikuussa 1961 (Repsch 2000, 328). Joe Meek alkoi käyttää The Outlawsia sessioyhtyeenään (Graham 2000, 4)<sup>35</sup> Tästä alkoi Bobby Grahamin ura sessiorumpalina. Toinen tärkeä uusi tuttavuus oli sovittaja Charles Blackwell,<sup>36</sup> joka oli *Will you love me tomorrowin* sovittaja.(Harrington & Graham 2004, 33-34). Lokakuussa 1961 singlelistoille nousi Mike Berry & The Outlawsin single *Tribute to Buddy Holly* (ibid., 35). Kyseessä ei ollut ensimmäinen hitti, jolla Bobby Graham soitti rumpuja. Ennen *Tribute to Buddy Holly*ä Graham soitti näyttelijä-laulaja John Leytonin singlellä *Johnny Remember me*. Se ilmestyi heinäkuussa 1961 (Repsch 2000, 328). Joe Meek oli rock and roll –musiikkifani, ja hän levytyksillään haki yhdysvaltalaisista äänikuvaa. Bobby

---

<sup>35</sup> Grahamin ollessa yhtyeessä The Outlaws levytti omista nimissään kolme instrumentaalisingleä ja lp:n *Dream of the west* (ibid., 5,18).

<sup>36</sup> Blackwell vastasi Joe Meekin monien hittien orkestraatiosovituksista. Blackwell käytti Grahamia sessiorumpalina lukuisilla järjestämillään sessioilla (esimerkiksi Pj Probyn, Françoise Hardyn ja Engelbert Humperdinckin levytyksillä).

Grahamin soittoa on Meekin tuottamilla levytyksillä hankala hahmottaa, koska Meek nopeutti nauhoja tarvittaessa ja harrasti paljon päällekkäisäänityksiä. Sen verran Grahamin soitosta saa selvää, että se muistuttaa Buddy Holly & The Cricketsin rumpalin Jerry Allisonin soittotyylä. Beatkomppia ei kuulemissani<sup>37</sup> levytyksissä ole. Lähinnä Bobby Graham soittaa tuolle ajalle hyvin tyypillistä rautalankatwistkomppia.

### 2.1.7. Joe Brown & The Bruvvers

Charles Blackwell ilmoitti Bobby Grahamille, että Joe Brown etsi rumpalia The Bruvvers-yhtyeeseensä. Graham oli kuullut Joe Brownia Radio Luxemburg –asemalta. Radioasema soitti BBC:n ohjelmistoon verrattuna paljon popmusiikkia (Harrington & Graham 2003, 40). Graham liittyi Joe Brownin taustayhtyeeseen syksyllä 1961 (ibid., 43). Virallisesti hän oli vielä The Outlawsin jäsen, mutta huonot suhteet Meekin kanssa saivat Grahamin etsimään uusia yhteistyökumppaneita. Bobby Grahamin ensimmäinen single The Bruvversin rumpalina oli marraskuussa 1961 ilmestynyt single *What a crazy world we're living in*. Singlen b-puolen instrumentaali *Pop corn* pitää sisällään jopa lyhyen rumpusoolon.<sup>38</sup> Joe Brownin levytykset olivat lähinnä kantrivaikutteista popmusiikkia. Kuten *A picture of you*, joka oli vuonna 1962 ensimmäinen Joe Brownin hitti. Levytyksen sovitus perustuu Grahamin soittamaan baion-komppikuvioon. Brownin kiinnostusta kantrimusiikkiin ei Graham jakanut (Graham 2005a). Kuitenkin Brownin halu soittaa kantria toi beatkompin Bobby Grahamin ohjelmistoon. *A picture of youn* Musiikillinen johtaja oli pianisti Les Reed. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun Reed näki Grahamin soittavan studiossa. Reedä miellytti Grahamin tekninen osaaminen ja oikeanlainen soittamisen asenne kyseistä musiikkia kohtaan. Myöhemmin säveltäjä/sovittajana<sup>39</sup> Les Reed käytti mielellään Bobby Grahamia sessiorumpalina (Graham 2000, 16). Les Reed ei kuitenkaan puuttunut yhtyeen jo valmiiksi harjoiteltuun sovitukseen (Reed 2006a).

Pye-yhtiön studiolla vieraili myös toinen sovittaja eli Tony Hatch. Hatch oli aloittanut juuri pestin Pyen A&R-miehenä. Hatch kysyi session äänittäjältä Grahamin puhelinnumeron mahdollista tulevaa käyttöä varten. *Session man* –kirjassa (Harrington & Graham 2004, 51) mainintaan, että Hatch käytti tästä ensitapaamisesta Grahamia sessiorumpalina vasta noin vuotta

---

<sup>37</sup> Kävin läpi Mike Berryn, John Leytonin sekä The Outlawsin muutamia levytyksiä.

<sup>38</sup> Kappale on sovitettu nopeaksi lattariksi, jossa Grahamin ride-pellillä soittama kuvio on tärkeässä roolissa (Brown 1993).

<sup>39</sup> Musiikillisena johtajana Les Reed käytti Grahamia mm. Dave Clark Fiven, Paul & Barry Ryanin, Tom Jonesin ja Pj Probyn levytyksillä (Reed 2006a).

myöhemmin. Kuitenkin Graham vastasi kyselyyni Hatchin tuottamasta The Brook Brothersin *War paint* –singlestä maaliskuulta 1961 (Brook brothers, The 2001), että hän soittaa kyseisellä singlellä rumpuja (Graham 2005b). Tämä tarkoittaisi sitä, että Graham on aloittanut sessiorumpalina samoihin aikoihin sekä Joe Meekin studiolla The Outlawsin jäsenenä että itsenäisenä sessiorumpalina Pye-yhtiön studiolla. Bobby Graham muistelee kuitenkin ensimmäiseksi työtilaukseksi itsenäisenä sessiorumpalina Vernons girls -ryhmän session. Mike Leander musiikillisen johtajan ominaisuudessa pyysi häntä soittamaan kyseisen ryhmän sessiolla. (Harrington & Graham 2004, 75). Ensimmäisinä sessiotöinään Bobby Graham soitti myös rumpuja kitaristi Davy Grahamin Lp:llä *The Guitar player*<sup>40</sup> (Graham 2000, 6). Levyn A&R-mies oli Ray Horricks. (Harrington & Graham 2004, 57).

Lisäsinglet *It only took a minute* ja *That's what love will do* sovitettiin beatkomppiin. Näidenkin musiikillinen johtaja oli Les Reed. Reed antoi jälleen yhtyeen soittaa omalla tavallaan (Reed 2006a). Singlet olivat hittejä. Ja koska Joe Brownilla oli hittejä, oli hän myös kysytty keikkaesiintyjä. Brownilla oli hyvä maine esiintyjänä ja hän käytti The Bruvversia niin studiossa kuin keikoillakin (Brown 1993). Moni aloitteleva rumpali näki Bobby Grahamin The Bruvversin jäsenenä esittelemässä osaamistaan.<sup>41</sup> Menestys tiesi tiivistä keikkailua. Grahamin pahentunut alkoholiongelma johti lopulta siihen, että vuonna 1963 Joe Brown joutui erottamaan lahjakkaan rumpalinsa. (Harrington & Graham 2004, 52).

### **2.1.8. Yhteistyötä John Barryn kanssa**

Seuraavaksi Graham liittyi Marty Wilde & The Wild Cats –yhtyeeseen. Taustayhtye The Wild Cats levytti yhden instrumentaalisinglen *The Boys* –nimellä. Maaliskuussa 1963 ilmestyneen singlen *Polaris* tuotti John Barry EMI:n studiolla. (Graham 2000, 6). Näin syntyi kontakti niin EMI:n studioon sekä säveltäjä/sovittaja John Barryyn. Graham viihtyi Marty Wilden mukana noin puoli vuotta. (Harrington & Graham 2004, 55-56). Barry oli siirtymässä levy-yhtiö Emberin palvelukseen sovittaja/tuottajana. Hän sai houkuteltua Grahamin mukaan mahdollisuudella päästä tuottamaan soittamisen lisäksi. Barry tarjosi myös yhtyeensä John Barry Sevenin musiikillista johtoa ja rumpalin paikkaa. Graham hyväksyi tarjouksen ja jälleen hän lähti

---

<sup>40</sup> Tällä loppuvuodesta 1962 julkaistulla levyllä soittavat vain Davy Graham akustista kitaraa ja Bobby soittaa rumpuja.

<sup>41</sup> Esimerkiksi The Holliesin rumpali Bobby Elliott muistaa olleensa vaikuttunut Bobby Grahamin taidoista Joe Brownin taustayhtyeessä (Gianci 1989, 84).

kiertämään Iso-Britanniaa suositussa yhtyeessä. Barry piti lupauksensa ja Graham pääsi kokeilemaan tuottamista.<sup>42</sup> (Ibid., 60-63). Ehkä merkittävin Barryn ja Grahamin yhteistyön tulos oli James Bond –elokuvan *Goldfinger* soundtrackin äänitys. Graham soittaa siis rumpuja myös Shirley Bassey'n laulamalla *Goldfinger*-singlellä (Graham 2005a). Bobby Grahamin ja John Barryn yhteistyö kesti noin vuoden ajan (Harrington & Graham 2004, 63). Näihin aikoihin Bobby Graham oli myös yhtyeen Carter-Lewis & The Southernersin<sup>43</sup> rumpali radiosessioissa sekä joillakin levytyksillä, joita julkaistiin Ember-levymerkillä (Ivy League 1997).

## 2.2. Bobby Grahamin ura sessiorumpalina ja A&R-miehenä

Bobby Graham aloitti siis vuonna 1960 Lontoossa sessiorumpalin työt The Outlawsin jäsenenä (Graham 2000, 4). Käytäntö sessiomuusikoiden käytöstä levytyksissä oli jo varsin vakiintunut. Kun Iso-Britannian ensimmäinen menestynyt rock and roll –artisti Tommy Steele alkoi levyttää 1956 Decca-merkille, hänen taustallaan soitti studiotyöskentelyyn tottuneita jazz-muusikoita (Steele 1999, 12). Myös Cliff Richardin ensilevytys *Move it* äänitettiin vuonna 1958 studiomuusikoiden avustuksella, vaikka hänelläkin oli oma keikkayhtyeensä (Foster 2000, 157-158). Bobby Grahamin aktiiviura sessiorumpalina ajoittui vuosiin 1962-1966. Tänä aikana hän levytti suurimman osan arvioidusta 15 000 esityksestä. (Graham 2005a). Vuonna 1965 Graham aloitti työt Fontana-levymerkin A&R-miehenä ensimmäisenä projektinaan The Pretty Thingsin ensimmäinen Lp (Harrington & Graham 2004, 139). Vuonna 1967 Graham työskenteli ranskalaisen Eddie Barclayn omistaman Disc Barclayn A&R-miehenä<sup>44</sup> (ibid., 142). Tällöin Bobby Graham teki jo vähemmän sessiorumpalin töitä. Kuitenkin tilattaessa hän soitti rumpuja satunnaisissa sessioissa Lontoossa (Graham 2005a). Seuraavana vuonna Graham siirtyi Hollantiin A&R-mieheksi EMI-yhtiölle. Siellä hän tuotti lukuisia suosittuja kansainväliseen menestykseen tähtääviä hollantilaisia artisteja. Tämä työrupeama kesti noin neljä vuotta. (Harrington & Graham 2004, 149). A&R-miehen uran päätteeksi Graham työskenteli vielä 1970-luvun alussa kristillisten levymerkkien parissa (ibid., 151). Liiteosuudessa on kaavio Bobby Grahamin työurasta kronologisena esityksenä (liite 1). Käsittämäni aineiston ulkopuolelle jää

---

<sup>42</sup> Hittejä eivät nämä Grahamin tuottamat levyt olleet. Niiden uusintajulkaisu ei liene minkään yhtiön aikataulussa.

<sup>43</sup> Yhtyeestä muodostui vuonna 1964 The Ivy League (ibid.).

<sup>44</sup> Grahamin tehtävänä oli kiinnittää englantilaisia yhtyeitä, tehdä levytykset Lontoossa Pye-yhtiön studiossa ja sitten toimittaa tuote Ranskan markkinoille. Tämä menettely ei synnyttänyt hittejä. Yksi Grahamin kiinnityksistä oli The In-Betweens, joka menestyi varsin hyvin 1970-luvun alussa nimellä Slade (Harrington & Graham 2004, 145). Ranskalaisista artisteista Graham työskenteli muun muassa Sylvie Vartanin, Eddy Mitchellin ja Françoise Hardy'n kanssa (ibid., 143). Grahamin ollessa A&R-mies hän käytti usein lontoolaisia sessiomuusikoita sessioillaan (ibid., 142-143; 146-147).



Bobby Grahamin soittamasta materiaalista luonnollisesti suurin osa. Kuitenkin joitakin merkittäviä 1960-luvun esityksiä haluan tuoda esille:

Downtown – Petula Clark 1964

That girl belongs to yesterday – Gene Pitney 1964

I believe – The Bachelors 1964

A world without love – Peter & Gordon 1964

You've got your troubles – The Fortunes 1965

The game of love<sup>45</sup> – Wayne Fontana & The Mindbenders 1965

Somewhere – PJ Proby 1965

Make it easy on yourself – The Walker Brothers 1966

You don't have to say you love – Dusty Springfield 1966

The green green grass of home – Tom Jones 1966

Death of a clown – Dave Davies 1967

Release me – Engelbert Humperdinck 1967

The last waltz – Engelbert Humperdinck 1967

(Lähteet: Harrington & Graham 2004; Graham 2005 & 2006 ja Graham 2006b).

### 2.2.1. Muita Lontoossa 1960-luvulla toimineita sessiorumpaleita

Ennen Bobby Grahamia Lontoon työllistetyimpiä sessiorumpaleita pop/rockmusiikkisessioissa olivat Ronnie Verrall ja Andy White (Graham 2005a). Ronnie Verrall oli jo 1950-luvun loppuun mennessä vakiinnuttanut asemansa kansainvälisestikin suosittu Ted Heath and his music – orkesterin rumpalina (Heath 2006, 3-4). Vaikka Verrall olikin teknisesti taitava rumpali, hän ei ollut täysin elementissään soittaessaan 1950-luvun vaihteen pop- tai rock-levytyksissä (Graham 2005). Verrallin meriitteihin kuuluu myös toimiminen televisiosarja The Muppet show:n Animal-hahmon stuntrumpalina (Harrington & Graham 2004, 79)<sup>46</sup>. Bobby Graham tunnustaa Verrallin soittotyylin vaikuttaneen kovin paljon hänen omaan soittoonsa (Graham 2005a).

---

<sup>45</sup> Bobby Graham on tunnistanut kuuntelun jälkeen soittavansa kyseisellä levytyksellä (Graham 2006). Les Reed on ollut session musiikillinen johtaja, ja hän ei muista soittiko Bobby Graham tai Clem Cattini Wayne Fontana & The Mindbendersin sessioilla. Graham soittaa kuitenkin Reedin johtamilla Wayne Fontanan levytyksillä. (Reed 2006b). *The Game of love* mukaanlukien Graham soittaa ainakin neljällä USA:n listaykkösellä vuosina 1964-1966: Peter & Gordonin *A world without love*, Petula Clarkin *Downtown*, Dave Clark Fiven *Over & over* ja Wayne Fontana & The Mindbendersin *The game of love* (Whitburn 2004, 488, 129, 428).

<sup>46</sup> Televisiosarjan yksi muistettavimpia kohtauksia oli jazz-rumpali Buddy Richin ja Animalin rumpusoolo-soittokilpailu. Kohtaus viittasi menneiden aikojen drum battle –ohjelmanumeroihin, joita Buddy Rich ja Gene Krupa tapasivat esittää.

Heidän soittotyylinsä muistuttavat toisiaan jopa siinä määrin, että Graham itse on ainakin kerran erehtynyt luulemaan soittavansa levytyksellä, jolla kuitenkin soittaa Verrall<sup>47</sup>.

Andy White oli USA:sta rantautunut muusikko, joka 1950-luvun lopulta soitti niin jazz- kuin rocklevytyksissä. Whiten musiikillinen tausta oli armeijan marssimusiikki. Tästä syystä hän olikin varsin taitava virvelirummun käsittelyssä. (Reed 2006b). White oli myös Billy Fury<sup>48</sup> & The Blue Flamesin rumpali. The Blue Flamesin jäsenenä White säesti mm. yhdysvaltalaisia rock and roll –artisteja Gene Vincent ja Eddie Cochran (Fury 1998, 15). Cochranin vierailu Iso-Britanniassa 1959-60 oli merkittävä myös rummunsoiton kannalta. Hän osasi soittaa rumpuja sen verran, että hän näytti kädestä pitäen miten soitetaan suoraa, kahdeksasosakomppia. Suoran kompin lisäksi aksentoiva bassorumpukomppi oli englantilaisille rumpaleille uusi tuttavuus. Bassorumpu oli ollut kahlehdittuna neljäsosa-iskuina, jotka eivät synkpoineet. Cochranin opit<sup>49</sup> otettiin riemulla vastaan, ja erityisesti The Shadowsin rumpali Brian Bennett omaksui erinomaisesti tämän uudenlaisen soittotavan. (Nicholls 1997, 31). Vuonna 1962, kun Graham oli jo aloittanut oman uransa sessiomuusikkona, Andy White soitti The Beatlesin ensimmäisellä singlellä *Love me do* (Beatles 1995, 15).<sup>50</sup>

Myös Kenny Clare toimi sessiorumpalina Lontoossa ennen Bobby Grahamin urakan alkua. Clare soitti enemmän jazz-sessioita ja olikin teknisesti taitava rumpali (Reed 2006b). Kaikki mainitut rumpalit soittivat niin jazzia kuin popmusiikkiakin. Ja vaikka esimerkiksi Ronnie Verrall ja Kenny Clare profiloituivatkin jazzrumpaleina, heidän soittonsa mukautui hyvin myös popmusiikkisessioihin (ibid.). Sessiorumpaleiden työmoraali oli usein vahvempi tekijä kuin oman musiikkimaun mukaan valitut soittotehtävät.

---

<sup>47</sup> Kyseinen levytyks oli Tom Jonesin *It's not unusual* vuodelta 1964. Grahamia lienee hämännyt enemmän se, että Jones levytti *It's not unusualin* kaksi kertaa. Ensimmäinen versio, jolla Graham itse asiassa soittaa, hyllytettiin ja Verrallin soittama nopeampi versio julkaistiin (Graham 2005a). Grahamin soittama versio julkaistiin ensimmäisen kerran Decca –levymerkin Cd-kokoelmalla vuonna 1993. Versiosta on Grahamin soittotyyli varsin helposti tunnistettavissa. Hän soittaa kappaleella tyypillisimpiä fillejään sekä beatkomppia. (As years go by 1993). Andy White muistelee myös soittaneensa kyseisessä kappaleessa rumpuja. Hän lienee soittanut *It's not unusualin* demoversiolla (Thompson 2006).

<sup>48</sup> Bobby Graham soittaa myös Billy Furyn Decca-levytyksillä (Graham 2006b).

<sup>49</sup> Earl Palmer soittaa mm. Cochranin levytyksistä *Summertime bluesilla*, *Nervous breakdownilla*, *Something elsellä* ja *Jeanie, Jeanie, Jeanie* –kappaleella (Scherman 1999, 173).

<sup>50</sup> The Beatlesin manageri Brian Epstein pyysi Grahamia liittymään yhtyeeseen kesäkuussa 1962 Liverpoolissa (Graham 2000, 5). Epstein halusi päästä rumpali Pete Bestistä eroon ja yritti löytää sopivan rumpalin tilalle. Graham kieltäytyi ymmärrettävästi, sillä hän oli tuolloin ehkä suosituimman brittiyhtyeen eli Joe Brown & The Bruvversin jäsen ja The Beatles ei ollut saavuttanut vielä mitään. (Harrington & Graham 2004, 85-86).

Grahamin vähennettyä sessiotöitään Lontoossa vuonna 1966 lisääntyi sessiorumpali Clem Cattinin panos huomattavasti.<sup>51</sup> Cattini aloitti uransa vuonna 1960 Johnny Kidd & The Piratesin rumpalina. Hän soittaa yhtyeen *Shakin' all over*-singlellä, joka noteerataan yhdeksi brittirockin klassikoista (Kidd Johnny 1992, 15). Kiddin taustalta Cattini siirtyi tuottaja Joe Meekin sessiorumpaliksi.<sup>52</sup> Meekin ohjaksissa Cattinin seuraavaksi yhtyeeksi tuli The Tornados, jossa Cattini viihtyi vuoteen 1964. Tämän jälkeen Cattini liittyi The Ivy League –lauluyhtyeen keikkarumpaliksi, ja myöhemmin myös sessioiden rumpaliksi (Ivy League 1997). Noin vuodesta 1968 eteenpäin Clem Cattini oli jo täysipäiväinen sessiorumpali (Graham 2006). Cattinin tausta rockyhtyeiden rumpalina vastasi Bobby Grahamin taustaa. Siten Cattini soveltuikin hyvin juuri energisiin ja rock-vaikutteisiin sessioihin (Reed 2006b). Cattini soitti lukuisilla hiteillä aina 1980-luvulle saakka (Tornados 2002). Määrällisesti Ronnie Verrall, Andy White, Clem Cattini ja Bobby Graham vastasivat suuresta osasta 1950-luvun lopun ja 1960-luvun pop/rocklevytyksistä, joilla soittaa sessiorumpali.

### 2.3. A&R-mies (Artists & Repertoire)

Vuonna 1959 Iso-Britannian suurimmat levy-yhtiöt olivat EMI (Electrical and Musical Industries), Decca, Philips sekä Pye. EMI ja Decca lohkaisivat keskenään levymarkkinoista melko tasan 75 prosentin osuuden. Philipsin ja Pyen osuudet olivat 8 prosenttia kullakin. Vuoteen 1965 mennessä nämä neljä olivat edelleen johtavassa asemassa. Lisän toi Yhdysvaltalaisen Columbia-yhtiön CBS-levymerkki, joka oli kuudessa vuodessa saavuttanut saman markkinaosuuden tyhjästä Philipsin ja Pyen rinnalle. EMI ja Decca olivat edelleen kaksi suurinta ja 1970-luvulle mentäessä molempien markkinaosuus hiljalleen väheni. (Frith 1978, taulukko, 99)<sup>53</sup>.

Levy-yhtiön kirjoilla työskenteli A&R-miehiä, jotka olivat vastuussa julkaistavan tuotteen laadusta sekä artistin hiomisesta (Frith 1978, 78-79). Esimerkiksi EMI-yhtiöllä oli kolme popmusiikkia julkaisevaa levymerkkiä – Columbia, Parlophone ja HMV (His Master's Voice) -

---

<sup>51</sup> Cattinin lisäksi 60-luvun jälkipuoliskolla sessiorumpaleina Lontoossa työllistyivät mm. Doug Wright ja Bobby Orr.

<sup>52</sup> Ennen Cattinia Bobby Graham oli Meekin luottosessiorumpali. Luottamus päättyi lopulliseen yhteenottoon tekijänoikeuksista. Meek oli laittanut myös oman nimensä Grahamin säveltämään instrumentaalini *Crazy drums*, joka julkaistiin Grahamin ollessa The Outlaws-yhtyeen jäsen (Harrington & Graham 2004, 34-35).

<sup>53</sup> Iso-Britannian Top Ten –singletilastojen levytyksistä vastasivat EMI, Decca, Philips ja Pye vuonna 1959 96 prosentin osuudella. Vuonna 1966 vastaava luku oli 86,8 prosenttia. Vuosina 1956 ja 1963 yhtiöiden osuus oli 100 prosenttia listojen kymmenen parhaan singlen markkinoista. (Frith 1978, taulukko, 100).

ja jokaisella näistä toimi A&R-mies itsenäisesti<sup>54</sup>. Muiden levy-yhtiöiden rakenne ei ollut yhtä pirstaloitu, ja niillä oli lähinnä useita samanarvoisia toimijoita tai yksi johtava A&R-mies<sup>55</sup>. Lisäksi Lontoossa toimi itsenäisiä A&R-miehiä, jotka nykyajan käsitteistön mukaan mielletäisiin itsenäisiksi tuottajiksi.<sup>56</sup> A&R-mies vastasi uusien kykyjen kartoittamisesta koeäänitysten muodossa. Hänen tehtävänsä oli löytää potentiaalinen raaka-aines ja kiinnittää se omalle levymerkille (ibid., 79). Löydettyään sopivaa ainesta A&R-mies etsi tälle sopivaa levytysmateriaalia. Seuraavaksi mentiin studioon äänittämään ennalta sovittu materiaali, ja A&R-mies toimi tuottajan roolissa<sup>57</sup>. Hän oli myös tilannut järjestäjältä (The Fixer) sessiomuusikoita paikalle, jos sovitus sellaisia vaatisi<sup>58</sup>. Sooloartistin ollessa kyseessä sessiomuusikot tilattiin automaattisesti paikalle. Yhtiöillä ei ollut omia sessiomuusikoita, vaan ne käyttivät samoja hyväksi havaittuja muusikoita. A&R-miehen tuli olla selvillä olemassa olevista musiikillisista trendeistä sekä haistella mahdollisia tulevia villityksiä. Hän oli siis vastuussa yhtiölleen siitä, että artistin kiinnittäminen oli ollut kaupallisesti kannattava teko. Toisaalta hän oli myös sitoutunut kiinnittämänsä artistin uran kehittämiseen ja menestymiseen. A&R-miehen rooli oli siis huolehtia siitä, että asiat rullasivat hyvin levy-yhtiön sekä artistin kannalta (Frith 1978, 80).

#### 2.4. Musiikillinen johtaja (Musical Director)

Yksi sessiomuusikoista saattoi olla sovitun session vastaava muusikko - musiikillinen johtaja, joka oli tarvittaessa valmistanut enemmän tai vähemmän valmiin sovituksen. Musiikillisen johtajan tehtäviä saattoi hoitaa myös session A&R-mies.<sup>59</sup> Lisäksi sovitustehtävä oli ollut mahdollista tilata etukäteen ulkopuoliselta sovittajalta, joka ei välttämättä itse osallistunut itse soittamalla sessiossa. (Harrington & Graham 2004, 65).

---

<sup>54</sup> Columbian A&R-miehiä olivat 1960-luvun alkupuolella Norrie Paramor ja Norman Newell, Parlophonon olivat George Martin ja Ron Richards (Eggar 2000, 67) ja His Master's Voicen oli Walter J. Ridley (Swinging blue jeans 1992).

<sup>55</sup> Esimerkiksi Pye-yhtiön johtava A&R-mies vuosina 1960-70 oli Tony Hatch. Tänä aikana Hatch sävelsi, sovitti ja tuotti lukuisia hittejä Pye-merkin artisteille (esimerkiksi The Searchers, Petula Clark ja Jackie Trent) (Hatch 2002).

<sup>56</sup> Joe Meek, Mickie Most ja Shel Talmy olivat 1960-luvun alkupuolen merkittäviä itsenäisiä toimijoita, jotka toimittivat valmiin tuotteen eli masternauhan levy-yhtiön julkaistavaksi. Näin oli mahdollista säilyttää koskemattomuus ja estää levy-yhtiön kompromissiehdotukset koskien levytystä.

<sup>57</sup> A&R-mies oli session tuottaja, joka äänittäjän avustuksella määräsi levytyksen teknisen lopputuloksen. Ollessaan studiossa A&R-miehen toimi vastasi nykyaikaista levytuottajan roolia.

<sup>58</sup> Jos sessioon tarvittiin iso orkesteri, oli sen hankkiminen paikan päälle useimmiten järjestelijän tehtävä. Pienemmän ryhmän saattoi session A&R-mies itse varata muusikoilta henkilökohtaisesti (Harrington & Graham 2004, 70-71).

<sup>59</sup> Useimmiten levy-yhtiön A&R-mies oli saanut musiikillisen koulutuksen. He osasivat siis säveltää ja myös soittaa jotain instrumenttia – usein pianoa – ja he kirjoittivatkin orkestraatiosovituksia artistiensä levyille. George Martin, Norrie Paramor ja Tony Hatch toimivat siis myös studion kontrollihuoneen ulkopuolella.

## 2.5. Järjestelijä (The Fixer)

1960-luvun Lontoon nimekkäin järjestelijä oli Charlie Katz. Hän johti The Charlie Katz Orchestraa ja oli itse myös ammattimuusikko – viulisti. Katz oli vapaa toimija sessiomuusikoiden ja A&R-miesten välissä. Hän järjesti muusikoita sessioille ja maksoi näille suorituksen jälkeen. Kaikki työtilaisuudet eivät menneet järjestelijöiden kautta, mutta sessiomuusikoille oli tärkeätä pitää yllä hyviä henkilökohtaisia suhteita näihin. Järjestelijällä oli hallussaan valtaa ja hän pystyi oman halunsa mukaan kontrolloimaan sessiomuusikoiden työllistymistä ja siten taloudellista tilannetta. Vaikkei Bobby Graham tullut toimeen Charlie Katzin kanssa, niin Graham on kuitenkin vakuuttunut siitä, että virheitä sessiossa tehnyt sessiomuusikko joutui Katzin suosituslistalla A&R-miehille alimmaksi. Katz halusi sessioiden menevän sessiomuusikoiden osalta täysin ilman ongelmia. (Harrington & Graham 2004, 68-72). Grahamin esimerkiksi kysyessä, kuka on tulevan session musiikillinen johtaja, Katz ilmaisi Grahamille, ettei hänen tarvitse sellaista asiaa tietää. Charlie Katzin hermostuttaminen saattoi johtaa kahden viikon työttömyyteen sessiorintamalla. (Graham 2000, 6). Tapauksia, jolloin Katz on fyysisestikin ottanut sessiomuusikon käsittelyynsä jonkin studiossa sattuneen virheen tai kommelluksen takia, on joitakin mainittu aineistossani.<sup>60</sup>

Bobby Grahamin ja Katzin yhteistyön viimeisiä tapauksia oli kerta, jolloin Graham kesken session viskasi rumpukapulansa kohti musiikillista johtajaa ja poistui kesken session. Tällainen käytös oli täysin sopimatonta tuon ajan Lontoon studiotyöskentelyssä. Katz ilmaisi, ettei tämän jälkeen Graham tulisi saamaan mitään töitä Lontoossa – ei ainakaan hänen kauttansa. Bobby Graham antoi samalla mitalla takaisin, ja ilmaisi oman mielipiteensä Katzista. Grahamille oli jo tarjottu töitä ranskalaisen Disc Barclayn lontoolaisena A&R-miehenä. Tämän kuultuaan Charlie Katzin käytös muuttui myönteiseksi Grahamia kohtaan. Katz tarjosi omia järjestelijän palvelujaan välittömästi tulevalle A&R-miehelle. Vaikka kaikki eivät Charlie Katzista pitäneetkään, oli hän kuitenkin yleisesti varsin arvostettu järjestelijä (Harrington & Graham 2004, 73-74).

---

<sup>60</sup> Clem Cattini muistelee tapausta, jolloin kitaristi Roland Harker ei ollut saapunut paikalle. Katz ilmoitti session A&R-miehelle, että tällaisissa tapauksissa hän vetäisee viivan muusikon nimen yli muistikirjastaan. Harker oli kuollut edellisenä iltana. (Harrington & Graham 2004, 73). Tom Jonesin *Daughter of darkness* -kappaleen sessiossa trumpettisti Freddie Clayton pisti soittimensa pois maksettavan ajan mentyä umpeen. Katzin tönäisyn ja julkisen rivityksen jälkeen sessiota jatkettiin Claytonin musikaalinen panos mukaan lukien. (Eggar 2001, 101-102).

## 2.6. Carlton-rummut

John E. Dallas & Sons alkoi vuonna 1935 valmistaa Carlton-merkkistä rumpusettiä. Carlton oli suosittu englantilainen merkki 1930-40 –luvulla. Muita brittiläisiä kilpailijoita olivat Premier, Ajax ja John Grey. (Nicholls 1997, 15) Carlton valmisti myös peltejä 1950-luvulta lähtien. 1960-luvulla Carltonia mainosti mm. Bobby Graham (Nicholls 1997, 90). Yhtiö alkoi valmistaa vuonna 1962 Bobby Graham Giant Kit –rumpusettiä (Harrington & Graham 2004, 96-97). Setin erikoisuuksia olivat kolme tomirumpua sekä suurikokoinen bassorumpu, mikä oli tuolloin poikkeuksellista<sup>61</sup> (katso liite 8). Bobby Graham sai ilmaiseksi käyttöönsä Carltonin rumpusettejä, ja hän käyttikin tämän yhtiön soittimia sessioäänityksissä vuosina 1962-1966. Ennen Carltonin kanssa tehtyä sponsorisopimusta Graham käytti Premierin ja Ajaxin valmistamia rumpuja. (Graham 2005a). Carlton-rumpujen valmistus päättyi vuonna 1968, kun yhtiö sulautui toiseen rumpuvalmistajaan ja siirsi ammattitaitonsa jatkossa Hayman-merkkisen rumpusetin kehittämiseen (Nicholls 1997, 15).

---

<sup>61</sup> Settiin kuului iso 26 tuuman bassorumpu, virvelirumpu, lattiatomi sekä kaksi räkkitomia (Graham 2005a).

### 3. Tyylin määrittely Leonard B. Meyerin teorian pohjalta

Tässä osiossa käsittelen soittotyylin tutkimisen teoriaa. Oma työni pohjautuu teoreettisesti Leonard B. Meyerin ja hänen teokseensa *Style and music* vuodelta 1989. Tähän on kaksi syytä: Meyerin teoreettinen pohdinta aiheesta on työni kannalta hedelmällistä ja toisaalta tyyliintutkimuksen teoriaa musiikin näkökulmasta ei ole mitenkään runsaasti saatavilla. Meyerin näkökulma on musiikkitieteellinen ja hänen kohteensa on länsimainen taidemusiikki. Seuraavassa olen kuitenkin yhdistänyt Meyerin teoreettisen pohdinnan sopimaan omaan tutkimuskohteeseeni populaarimusiikin alueella. Leonard B. Meyer on määritellyt tyylin:

Tyyli on kuvioinnin toistoa – oli se sitten inhimillistä käyttäytymistä tai inhimillisen käyttäytymisen tuottamassa kädenjäljessä ja nämä puolestaan aiheutuvat sarjasta valintoja, jotka on tehty tietyin ennalta määrättyin rajoituksin. (Meyer 1989, 3, käänös oma).<sup>62</sup>

Bobby Grahamin soittaessa rummuillaan toistuvia rumpukomppikuvioita tai rumpufillikuvioita ja näiden variaatioita, on tätä Grahamin tuottamaa kädenjälkeä mahdollista tutkia soittotyylinä. Grahamia on rajoittanut tietyt oman aikansa kulttuuriset rajoitukset, jotka ovat ulkopuolelta vaikuttaneet siihen, miten hän on soittanut rumpuja. Lisäksi soittajan omat fyysiset sekä psyykkiset kyvyt ovat asettaneet rajoitteita niin soittotapaan kuin sessiomusiikon työhön. Työtilaisuudet ovat omalta osaltaan muokanneet sitä toistuvaa ainesta, josta Bobby Grahamin soittotyyliä on mahdollista lähteä etsimään.

Liitettäessä tyylin käsite omaan aikaansa tyylin voi käsittää myös ”joukkona muodollisia ihanteita ja ilmaisutapoja, jotka liittyvät kiinteästi tiettyyn aikakauteen tai suuntaukseen” (Zeranska-Gebert & Lampinen 2002, 325). Hannu Saha näkee tyylin olevan etnomusikologian keskeisimpiä käsitteitä. Toisaalta hän korostaa, että tyyliä on myös haasteellista tutkia sen epämääräisyytensä takia. (Saha 1996, 341). Muistinvaraista musiikin tekemisen tyyliä on mahdollista analysoida prosessina, jossa luovan toiminnan variaatio, improvisaatio sekä näitä rajoittava idiomaattisuus ovat olennaisia tekijöitä. Rakenteena tyyliä voidaan analysoida individualististen muunteluelementtien ilmiäsuista ja niiden vuorovaikutussuhteista ja kytkennöistä. (ibid., 341). Muusiikon yksilöllinen tyyli on mahdollista nähdä

---

<sup>62</sup> Meyerin alkuteksti: ”Style is a replication of patterning, wheter in human behaviour or in the artifacts produced by human behaviour, that results from a series of choices made within some set of constraints.”

lainomaisena rakenteena, joka säilyttää pysyvyytensä, vaikka se eri performansseissa vaihtelee ja muuntelee. Vaikka kanteleensoittajan muunteluelementit eri esityksissä vaihtelevat luovimmillaan epäsäännöllisesti ja lähes rajattoman tuntuisesti, yksilöllisen musiikkiprosessin luonne ei muutu. Pysyvyyttä edustaa muunteluprosessin persoonallisuuden leima, soittajan musiikillinen käsiala, tyyli.” (Ibid., 344-345).

### 3.1. Rajoitteet

Meyerin tyylin määrittelyssä mainitut rajoitukset tai paremmin rajoitteet ovat niitä tekijöitä, jotka eivät suoraan vaikuta syntyvän teokseen sisältöön, vaan välillisesti vallitsevan kulttuurin tyyllisten konventioiden kautta (Meyer 1989, 9). Ihmisen käytökseen vaikuttavia tekijöitä on jaettavissa fyysisiin, biologisiin ja psykologisiin rajoitteisiin (ibid., 8). Fyysisiä rajoitteita ovat esimerkiksi studio työtilana<sup>63</sup> sekä soittimien muoto ja rakenne<sup>64</sup> (ibid., 8). Biologisia rajoitteita ovat sessiorumpalin työ- ja lepoaika (ibid., 8), päivän aikana järjestetyt keskimäärin neljä kolmen tunnin äänityssessiota sekä muusikon tällaista työtä kestävä fysiikka. Psykologisia rajoitteita ovat ihmisen yksilöllinen kyky kuormittaa itseään,<sup>65</sup> uusien tilanteiden vaatima omaksumiskyky sekä ympäristön ja muiden ihmisten kanssa toimeen tuleminen (ibid., 8).

#### 3.1.1. Levytyksen suoritukseen vaikuttavia rajoitteita

Bobby Grahamin lopulliseen suoritukseen levytyksellä on vaikuttanut seuraavia tekijöitä. Jo ennen studiosession alkua säveltäjä on tehnyt laulun, joka määrää esityksen rakenteen. Musiikillinen johtaja määrittelee esityksen tempon ja antaa Grahamille tarvittaessa ohjeita (Graham 2005a). Levytyksen laulajan kanssa Graham saattaa keskustella kappaleen vaadittavista kohdista, joissa sekä laulajan että rumpalin tulkinnan pitää vastata draamallisesti toisiaan (Reed

---

<sup>63</sup> Jokaisessa studiossa oli erilainen akustiikka, ja Bobby Graham viritti rumpusetinsä tämän mukaan (Graham 2005a). Graham muutti soittimensa ääniominaisuuksia ottaen huomioon kulloisenkin tilan vaatimukset, jotta rummut olisivat äänitettäessä hyväkuuloiset.

<sup>64</sup> Graham piti rumpukapuloita soittaessaan käsissään niin perinteisellä kuin nykyaikaisella otteella. Tarvittaessa voimaa soitossaan, hän käytti nykyaikaista käsiotetta. (Graham 2005a). Perinteinen ote on ollut yleisesti jazzrumpaleiden käytössä ja nykyaikaisempi ote yleistyi 1960-luvulla beatrumpaleiden myötä (esimerkiksi Ringo Starr).

<sup>65</sup> Sessorumpalit Bobby Graham, Hal Blaine ja Gary Chester toimivat studiotilanteessa eri strategioin, kun kyseessä oli kappaleen oman suorituksen muistaminen: Graham ei tehnyt lainkaan muistiinpanoja (Graham 2005a), Blaine teki muistiinpanot jokaisesta soittamastaan esityksestä (Blaine & Bonzai 2003, 101) ja Chester kehitti omien muistiinpanojen pohjalta oman strategiikirjastonsa, johon hän tarvittaessa palasi tulevilla sessioilla. Lisäksi hän kehittäi käyttämistään – rutiininomaisista ratkaisuista poikkevien rumpukomppien systeemin. (Chester 1985, 2-3). Näitä oppeja hän käytti myös opettaessaan oppilaita (Chester & Adams 1990, 84-85). Bobby Graham tukeutui siis täysin muistiinsa ja hetken synnyttämiin impulsseihin, kun taas Hal Blaine tukeutui kussakin sessiossa kirjoittamaansa muistiinpanoon. Gary Chester oli järjestelmällisin arkistoidessaan strategioitaan ja hän oli ilmeisen kiinnostunut musiikin teoreettisestakin aspektista.



2006c). Sävellyksen levytys ilman harjoitteluaikaa rajoittaa soitannollista ja sovituksellista kokeilemistä sekä riskirajalla tehtäviä suorituksia. Kolme tuntia kestäviä sessioita neljäkin kappaletta päivässä vaikuttaa siihen, että Grahamin on jaettava energiansa riittämään koko päiväksi.<sup>66</sup>

Ulkoiset kulttuurilliset tekijät vaikuttavat siihen, kuinka Bobby Graham soittaa kulloisenkin kappaleen. Kun on kyse kepeästä balladista, on Grahamin strategisesti soitettava eri tavalla kuin esimerkiksi energisyyttä vaativassa rock and roll –levytyksessä. Hänen on tehtävä valintoja sen mukaan, mitä häneltä odotetaan tietynlaisissa levytyksissä ja samalla hän muusikkona soittaa omalla tyylillään. Useimmiten Bobby Graham sai itse päättää soittamansa levytyksen osuudesta. Vain poikkeustapauksissa kukaan ulkopuolinen puuttui hänen soittoonsa. (Graham 2005a). Myös orkesterin käyttö sessioissa oli merkittävä tekijä siinä, miten Bobby Graham rakensi oman suorituksensa. Beatyhtyesovituksissa rummut olivat sovituksessa hyvin tärkeä elementti ja Grahamin rummut ovatkin näiden levytysten ehkä kuuluvuin soitin. Tällaisten sessioiden sovitukset olivat hyvin vapaamuotoisia yhtyesovituksia.

Samaan aikaan äänitetyillä orkesterisovitusseisioilla Bobby Graham joutui hieman vaativampaan tilanteeseen. Grahamin nuotinlukutaito ei ollut kovin hyvä ja kyseisillä sessioilla tämä ominaisuus oli tarpeellinen (Graham 2000, 6). Ensimmäisen orkesterisession Petula Clarkin kanssa Bobby Graham soitti tuntematta nuotteja. Vasta session jälkeen musiikilliselle johtajalle Tony Hatchille selvisi syy, miksei Graham ollut vaivautunut soittamaan hänen kirjoittamiaan rumpuosuuksia. (Graham 2000, 8). Graham omalla innovatiivisuudellaan ja teknisellä osaamisellaan loi vaikutelman täysin kouluttautuneesta muusikosta. Lisäksi orkesterisovitus kutisti Grahamin osuutta sovituksessa. Joissakin tapauksissa rummuista tuli vain sovituksen huippukohtia vahvistava efektisoitin. Tai sitten Graham soitti vispilöillä kevyttä, lähes kuulumatonta rumpukomppia. Hän vähensi myös rumpufillien soittoa ja rumpukompin aksentointia silloin, kun muut orkesterin instrumentit tekivät jo vastaavaa. Liiteosuudesta löytyy selvittävä kaavio ulkoisen tahon vaikutuksesta soittajan suoritukseen levytyssession eri vaiheissa (liite 2).

---

<sup>66</sup> Grahamin esimerkki tyypillisestä päivästä alkaa klo 6.30. Kello 10 on ensimmäinen sessio Pyen studiolla. Toinen sessio EMI:n studiolla klo 14. Seuraava sessio Decca-studiolla klo 19. Päivän päätteeksi vielä dubbaussessio samassa studiossa, jonka päätyttyä kello on jo 00.45 seuraavana päivänä. Nukkumaan Graham ehtii kello 2.30 ja herätys seuraa jälleen klo 6.30. (Harrington & Graham 2004, 80-82). Hal Blainen muistelu keskivertotyöpäivästä on aikataulultaan lähes sama kuin Grahamin. Aamu alkoi kello 6 ja työt saattoivat kestää seuraavan päivän aamutunteihin saakka – joskus sessiota jatkettiin samana aamuna studiossa nukutun tovin jälkeen (Gianci 1989, 141-142).

### 3.2. Strategiat

Strategiat ovat valintoja, joita tyylin säännöt niiden mahdollisuuksien sisällä määrittelemät. Jokaisella tyyllillä on rajattu määrä sääntöjä, mutta lukematon määrä mahdollisia strategioita näiden sääntöjen toteuttamiselle. Säännöille on lukemattomia strategioita, jotka eivät ole vielä toteutuneet. (Meyer 1989, 20, käänös oma).

Meyerin mukaan varsinaisia uusia tyylejä syntyy todella harvoin. Kun länsimaisessa taidemusiikissa on tapahtunut uusiutumista, on kyse ollut lähinnä olemassa olevien sääntöjen sisäisestä uuden strategian muodostumisesta. (Ibid., 20). Bobby Grahamin soittotyyllissä on kyse lähinnä uudesta strategiasta vanhan tyylin sisällä. Historiallisesti ajatellen voisi lähteä populaarimusiikin äänilevylle tallennetusta historiasta 1900-luvun alusta ja erityisesti hieman myöhemmin alkaneesta jazzmusiikin sekä musikaali-viihteen syntymisestä Yhdysvalloissa. Koska Bobby Graham oli perehtynyt niin jazzmusiikin kuin myöhemmin rock and roll –musiikin musiikilliseen säännöstöön hyvin, on hänen soittotyyllissään korkeintaan kyse uuden strategian toteuttamisesta musiikillisesti. Jos Bobby Graham olisi edustanut soittotyyliltään vain vanhaa strategiaa, hänestä ei olisi tullut niin suosittu sessiorumpali. Koska Iso-Britanniassa tapahtui käytäntöjen tasolla muutoksia 1960-luvun alussa siinä mielessä, että sessiomuusikon oli mahdollista korvata nuottien lukutaidottomuus oikea-asenteisella tavalla soittaa rumpuja, oli Graham murtamassa vanhaa strategiaa tahtoen tai tahtomattaan.

Vallitseva strategia toistaa kuvioita, joista puolestaan syntyy tyyllillisiä normeja (Meyer 1989, 21). 1950-luvun lopulla yleinen rautalankatwistkomppi toistui lukemattomissa levytyksissä musiikin genererajoista huolimatta. Myöhemmin niin beatkomppi kuin bossa nova –rytmi olivat aikansa yleisesti käytettyjä trendikkäitä sovitussalleja. Vanhassa strategiassa säilyvät sellaiset ratkaisut, jotka ovat selkeitä, symmetrisiä ja tasapainoisia (ibid., 22).

On mahdollista, että edellä mainittuja laatusanoja omaava kuvio ei muodostu jonkun aikakauden yleiseksi tyyllilliseksi käytännöksi. Meyer näkee, että kuvioden tulee olla yhtä sekä vallitsevien musiikillisten strategioiden että laajempien kulttuurillisten tyylien kanssa. (Meyer 1989, 23). Esimerkiksi Bobby Grahamin soittama rumpukomppi hänen soittaessaan beatmusiikkia, on varsin pelkistetty ja toimiva sovitussmalli. Kuvio on helppo oppia ja sitä on melko vaivatonta toistaa. Beatkomppi sovitusratkaisuna yleistyi varsin nopeasti. Kuitenkaan Grahamin toiset

suoritukset eivät tehneet hänestä esimerkiksi oman aikansa viltintä rumpalia, vaikka Grahamin suoritukset joillakin levytyksillä olisivat tällaiseen huomioon antaneetkin aihetta<sup>67</sup>.

Grahamin soittamalla beatkompista poikkeavilla levytyksillä ei vaikuta olleen niin paljon merkitystä populaarimusiikin historiassa kuin kyseisellä yhden tahdin pituisella rumpukomppikuviolla, jota Graham uskollisesti toisti erityisesti vuosina 1962-1964. Bobby Grahamin soittoa PJ Probyn levytyksillä *Hold me* ja *Together* ei ole noteerattu populaarimusiikin historian merkittävänä osatekijänä kohti 1960-luvun myöhempää rumpalien soittotapaa soittaa levytyksillä varsin dominoivasti ja villisti. Leonard B. Meyerin ajatus kuvion läpilyönnistä aikakauden tyylliseksi käytännöksi vasta vallitsevien musiikillisten strategioiden ja laajempien kulttuurillisten tyylien ollessa yhtä voisi selittää Grahamin mainittujen suoritusten jäämisen vain kuriositeeteiksi. Toisaalta Bobby Grahamin soittamia kuvioita näillä kahdella levytyksellä on hieman hankala toisen rumpalin toistaa – aloittelevan rumpalin jopa mahdotonta. Tästä syystä tämä Grahamin tyyllille kuitenkin ominainen tapa soittaa teknisesti monipuolisesti rumpuja ei ole jäljentyneet tulevien rumpaleiden soittotyyliin.

### 3.3. Säännöt

Koska säännöt ovat kulttuurinsisäisiä (Meyer 1989, 17), ovat nämä vaikuttaneet hyvin paljon siihen, miten Bobby Graham itse halusi soittaa rumpujaan ja siihen, mitä häneltä sessiorumpalina odotettiin soitettavan. Aikakausten sääntöjen erot erottavat ne musiikillisesti toisistaan. Toisaalta sääntöjen samankaltaisuus on myös aikakausia yhdistävä tekijä<sup>68</sup>. Meyer jakaa säännöt seuraavasti: riippuvuussäännöt, kontekstisäännöt ja syntaktiset säännöt. (Ibid., 17). Riippuvuussäännöissä toteutuu hierarkkisesti (ibid., 17) se, että esimerkiksi rumpukomppi määrittelee esityksen rumpufillin. Koska rumpukomppi on populaarimusiikissa tärkeämpi elementti kuin rumpufilli, ovat fillit alisteisia rumpukompin rakenteelle. Tästä johtuen harvoin

---

<sup>67</sup> Bobby Grahamin aikalaisen Rayn Colemanin kirjoittama levyarvio *The First gear* –yhtyeen *Certain girl* –singlestä vuodelta 1964 on mielenkiintoinen näkökulma tuon ajan huomiointiin beatmusiikista. Tästä Grahamin soittamasta (Graham 2006) esityksestä Coleman mainitsee: ”The First gear...not sufficiently original style...does nothing to separate them from thousands of other groups. It is not memorable, and the ending, particularly, is sloppy.” (BeatBeatBeat 2003). Kuinka oikeassakaan Coleman oli juuri siinä, ettei esityksestä löydy originaalia tyyliä ja se ei erotu tuhansista muista yhtyeistä millään tavoin. *The First gear* oli yksi monista tuon ajan yhtyeistä, joilla soitti useampi sessiomuusikko. Tällä Sel Talmyn tuottamalla singlellä soittaa rumpuja Bobby Graham ja kitaraa Jimmy Page (Page 1992). Coleman mainitsema esityksen lopun huolimattoman soitto on mielenkiintoinen havainto. Sovitus on varsin irtonainen, joten Coleman lienee samaistanut rennon, riskejä ottavan soiton huolimattomaan soittoon.

<sup>68</sup> Meyer erottelee säännösten eroilla Keskiajan, Renessanssin ja Barokin aikakaudet toisistaan. Toisaalta hän yhdistää Klassismin ja romantiikan ajan musiikin niiden sääntöjen yhtäläisyyksien vuoksi. (Ibid., 17)

kuulee levytyksillä rumpufillin, joka ei ikään kuin ”kuulu” sovitukseen. Ja kun näin huomaa tapahtuneen, johtuu sekin myös siitä, että kuulija on asettanut rumpukompin tärkeämmäksi esitystä määrittäväksi tekijäksi kuin rumpufillin, vaikka se olisi sitten kuinka taitavastikin soitettu.

Kontekstisääntö määrittelee esityksen tietyissä kohdissa tapahtuvaa, toistuvaa toimintaa (Meyer 1989, 18). Esimerkiksi sellainen varsin yleinen käytäntö populaarimusiikin sovituksissa, että kunkin säkeen ja säkeistön päättää rumpufilli parillisen tahdin lopussa. Vielä 1950-luvulla tämä ei ollut täysin vakiintunut rumpalin soittotapa, mutta viimeistään 1960-luvun alkuun mennessä ratkaisu oli varsin yleinen niin Yhdysvalloissa kuin Iso-Britanniassakin. Kyse on siis vakiintuneesta toistosta sovituksissa. Kolmannet eli syntaktiset säännöt tuovat esille mahdollisia toimivia yhteyssuhteita parametrien kesken (ibid., 19). Toiset soitannolliset ratkaistut ovat todennäköisempiä kuin toiset. Esimerkiksi esityksen ensimmäisen rumpufillin jälkeen voi olettaa, että jatkossa soitetut fillit eivät poikkea välttämättä kovin paljon ensimmäisestä. Jos nämä fillit eivät ole variaatioita ensimmäisestä, on seuraavilla filleillä oltava oma logiikkansa. Aiemmin mainitut strategiat eivät pysty muuttamaan näitä säännöstöjä. (Ibid. 19). Esimerkiksi PJ Probyn laulamalla *Hold mella* vaikuttaisi siltä, ettei Bobby Graham välitä mistään oman aikansa konventioista ja mainituista säännöstöistä. Kuitenkin kyseisen levytyksen Grahamin suoritus mahtuu vielä mainittujen sääntöjen piiriin. On siis mahdollista, että tapahtuu eräänlaista strategista todennäköisyyden manipulointia (ibid., 22). Kun Bobby Graham soittaa button off – lopetusratkaisun *Angie*-kappaleen b-osan sovituskuviona, Graham manipuloi omaa soittotyylään siinä määrin, että hän toistaa yleensä esityksen lopussa käyttämänsä ratkaisun osana b-osan sovitusta. Bobby Grahamin soittama kuvio ei ole siis mitenkään tyylillisesti poikkeava – vain sen sijainti ja rooli esityksen sisällä ovat.

### 3.4. Lait

Meyer on asettanut koko mainitun hierarkian ylimmäksi tekijäksi lait (katso liite 3). Nämä lait ovat universaaleja tekijöitä fyysisessä sekä psyykkisessä maailmassa. Lait ovat periaatteita, jotka auttavat musiikillisten kuvioiden hahmottamista sekä ymmärtämistä. Esimerkiksi säännöllinen kuvio on helpompi muistaa ja ymmärtää kuin epäsäännöllinen kuvio. Musiikilliset rakenteet sisältävät usein melko paljon toistoa, koska ihmisen muistikapasiteetti on rajallinen. Lisäksi rakenteet ovat usein hierarkkisia. (Meyer 1989, 13). Hyvä esimerkki säännöllisestä kuvioista ja mittavasta rumpukompin toistosta on Earl Palmerin ja Hal Blainen kaksin soittama esitys Jan &

Deanin *Surf city* –levytyksellä, jossa he soittavat samanaikaisesti saman rumpukompin koko esityksen keston ajan. Rumpaliduo on ollut rakennettava tarpeeksi yksinkertainen ja toistuva rumpukomppi toistuvine rumpufilleineen, jotta äänitys saatiin tallennettua nauhalle virheettömänä.

### 3.5. Valinta

Soittaessaan muusikko toistaa valintoja aiemmin tietoisesti oppimastaan sekä tiedostamatta omaksumastaan aineistosta (Meyer 1989, 4-5). Opetellessaan soittamaan ihminen tekee tietoisia valintoja. Samoin tapahtuu myös, kun muusikko joutuu tilanteeseen, jolloin häneltä vaaditaan tavanomaista haastavampaa suoritusta (ibid. 5). Soittaessaan rutiinisessiota Bobby Graham on automaattisesti valinnut soitannollisia ratkaisuja, jotka eivät ole olleet hänelle liian vaativia. Samalla nämä rumpukomppit ja rumpufillit ovat muistuttaneet toisiaan, koska hän on soittanut ne varsin lyhyen ajanjakson aikana. Graham on toistanut itselleen tyyppillisiä rumpukompeja sekä rumpufillejä. Koska Bobby Graham soitti osuutensa studiossa ilman harjoitteluvaihetta, on hänen ollut löydettävä tarvittavat sovitusratkaisut kuhunkin levytykseen varsin nopeasti. Soittaessa esimerkiksi viuluorkesterin kanssa Graham on yleensä kunnianhimoisempi ja innovatiivisempi soitossaan kuin rutiininomaisessa beautytyydessä. Lisäksi Grahamin nuotinlukutaito ei ollut kovin hyvä, joten tällaiset sessiot ovat olleet varmasti haastavia. Samalla nämä tilaisuudet ovat saaneet Bobby Grahamin soittamaan oman taitonsa tasolla.<sup>69</sup>

#### 3.5.1. Valinnan tasot

Tekijän – tässä tapauksessa muusikon – ohjelmisto on mahdollista jakaa kolmeen eritasoiseen osioon. Laajimpana ilmenee tietyn aikakauden alakulttuuri, joka toimii samojen sääntöjen ja strategioiden mukaisesti. (Meyer 1989, 23). Esimerkiksi vertailun kohteena voisi olla 1950-luvun rock and roll –musiikki Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa. Molemmat edustavat saman aikakauden populaarimusiikin alakulttuuria. On mahdollista löytää lukuisia yhdistäviä ja erottavia tyyllisiä tekijöitä yhdysvaltalaisesta ja englantilaisesta rock and roll –musiikista. Toisaalta on mahdollista vertailla kahden saman aikakauden rumpalin – Bobby Grahamin ja Ronnie Verrallin – soittotyylejä keskenään. Yleisesti ajatellen heidän soittonsa voi vaikuttaa samantyylliseltä, mutta lähempi tarkastelu tuo esille myös soitannollisia eroja.

---

<sup>69</sup> Esimerkiksi Peter & Gordonin versio *To know you is to love you*sta. Tämän Geoff Loven 6/8-osaan sovittama levytys vuodelta 1965 on mielenkiintoisimpia Bobby Grahamin suorituksia 1960-luvulta.

Tämän jälkeen on vuorossa idiooma<sup>70</sup>. Kyse on yksilön tekemistä valinnoista oman aikakautensa vallitsevien strategisten rajoitteiden suhteen. Se, mitä yksilö valitsee, määrittelee hänen oman idioomansa. Varsin tavallinen käytäntö on tutkia esimerkiksi säveltäjien tuotantoa kronologisesti ja jakamalla se eri kausiin. (Meyer 1989, 24). Olen jakanut Bobby Grahamin aineiston siten, että käyn läpi kronologisesti hänen ensimmäisiä levytyksiään. Tämän jälkeen tulee beatmusiikki, jota seuraa rhythm and blues –levytykset ja lopulta yleisesti oman aikansa popmusiikiksi käsitettävä musiikki. Samalla kun olen liittänyt Grahamin uran populaarimusiikin eri kausiin, on helpompi havaita myös ne ulkoiset rajoitteet, joita kullakin tyyლისuunnalla on. Toisaalta koko käsittelemääni Grahamin uraa tapahtuu niin paljon kuvioiden toistoa, että on mahdollista käsitellä vuodet 1962-1966 myös yhtenä kautena – Bobby Grahamin aktiivisimpana vaiheena sessiomuusikkona. Kolmantena Meyer on esittänyt teoksensisäisen tason, jossa keskitytään yhden teoksen sisällä tapahtuvaan kuvioinnin toistoon (Meyer 1989, 24). Käyn aineistossani läpi pääasiassa toistuvia rumpukompeja sekä rumpufillejä. Tutkin näitä vertaillen toisiin kappaleisiin, mutta myös esimerkiksi teoksen sisällä tapahtuvaan variointiin. Vaikka teoksen sisällä tapahtuisikin aivan identtistä toista kuvioiden kesken, on näillä toistoilla kuitenkin usein eri tehtäviä esityksen sisällä (ibid., 25).

Kun Bobby Graham soittaa aivan samanlaisen rumpufillin säkeistön sisällä ja myöhemmin vaikka kertosaakeessa, on tällä rumpufillillä kyseisissä kohdissa eri tehtävät. Graham soittaa rumpufillin vain sovituksen sitä vaatiessa – ei toistaakseen aiemmin soittamansa fillin yksi yhteen. Teoksensisäistä analyysiä tehdessä on muistettava erottaa tämä teoksensisäisestä rakenteesta (Meyer 1989, 26). Teoksensisäinen rakenne luo omia sovitusratkaisujaan esitykseen. Näillä ei välttämättä ole mitään tekemistä muusikolle ominaisen teoksensisäisen tyylin kanssa. Meyer näkeekin, että tyylianalyysi ei ole kuultavissa yksittäisissä – kerran toistuvissa tapauksissa. (Ibid., 16). Oma aineistoni sisältää jonkin verran tätä kerran toistuvaa materiaalia. Koska kuitenkin käsittelemäni aineisto on vain murto-osa siitä, mitä Bobby Graham on levytyksillä soittanut, on mahdollista, että jokainen yksittäinen esimerkkini on toistunut kyseisinä vuosina. Jos olen yksittäisiä esimerkkejä käyttänyt esittäen Grahamin soittotyyliä, ovat nämä esimerkit yleensä osa suurempaa kokonaisuutta, josta puolestaan löytyy kuvioinnin toistoa.

---

<sup>70</sup>Ryhmä tekijöitä, jotka muodostavat merkityksen vain ilmentyessään sille kuuluvassa järjestyksessä (Collins school dictionary (The) 1989, 359. käännös oma).

### 3.6. Tyylilliset rajoitteet

Sekä itse musiikin tekijät että sen kuuntelijat oppivat musiikin tyylilliset rajoitteet. Kyseinen oppiminen tapahtuu useimmiten esittämällä ja kuuntelemalla. Kyse ei siis ole esimerkiksi musiikin teorian luomasta muodollisesta ohjeistuksesta. Harva musiikin tekijä kykenee itse määrittelemään oman musiikillisen tyylinsä. Tyyli on siis piilossa jopa sen omalta tekijältään. (Meyer 1989, 10). Tästä hyvänä esimerkkinä on Bobby Graham, jota pyysin määrittelemään omaa soittotyyliään. Kun pyysin häntä mainitsemaan jotain omasta soittotyylistään, hän mainitsi: ”The most important thing is having a good feel”.<sup>71</sup> Soittotyylin muuttumisesta ajan mittaan Graham kirjoitti, että hän ei enää ole niin aktiivinen soitossaan. Kysyessäni mikä on rumpalin tärkein rooli mainitsi hän, että tempon ylläpitäminen. (Graham 2006). Leonard B. Meyer kirjoittaa, että musiikkitieteilijöiden tehtäväksi jääkin usein musiikintekijän soittotyylin analysoiminen (Meyer 1989, 10).

Muusikko ikään kuin reagoi jo valmiiksi annettuun materiaaliin. Hän muodostaa strategian, jolla hän selviytyy eteen tulleesta luovasta tehtävästä. Sessorumpali, jolla ei ole riittävää nuotinlukutaitoa, käyttää aiempaa kokemusta vastaavasta soittamastaan materiaalista. Lisäksi hän käyttää hyväkseen kaikkea aiemmin kuulemaansa. Tällainen sessiomuusikko joutuu toimimaan vaiston ja kokemuksen varassa. Hän kuuntelee mitä juuri esitetään ja vastaavasti hän miettii, mitä aiemmin oppimaansa tai kuulemaansa hän voisi käyttää kulloisessakin tilanteessa. On tutkittava niitä strategioita, joiden avulla muusikko reagoi valmiiden rakenteiden sisällä oleviin haasteisiin. Intro, säkeistö, kertosäe soolo ja lopetus sisältävät kaikki omia sisäänrakennettuja käytäntöjä. Lisäksi toisten muusikoiden soitto saattaa muuttaa rumpalin soittoa jonkin verran. Hyvä kitarasoolo saattaa inspiroida rumpalia osallistumaan aktiivisemmin kappaleen tapahtumiin. Kuitenkin on muistettava, että rumpalin innostuminen juuri ennen soolon alkua ja soolonkin aikana on syntynyt konventio, joka löytyy jo varhaisissa rock and roll – levytyksissä. Ja tämä käytäntö on vanhempaa, jazz-musiikista tullutta perua, jolloin rumpali ilmoittaa esimerkiksi pienellä rumpufillillä soolon joko alkavan tai loppuvan.

Koska sessorumpali soittaa työkseen, syntyy varmasti ammattitaidosta huolimatta myös rutiininomaista jälkeä. Kun hän soittaa usein, joutuu hän toistamaan soitannollisia ratkaisujaan. Tietyyntyyppinen genre vaatii omantyyppisensä soittotavan. Rumpalia rajoittavat siis valmiit

---

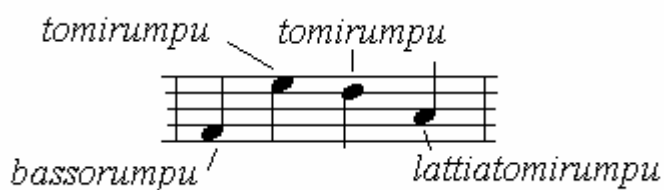
<sup>71</sup> ”Tärkeintä on, että soitossa on hyvä tuntuma/tunne”. Oma käänös.

rakenteet, laulun genre, soittajan persoonallinen esityksen dynamiikka ja tekemisen nopeus. Lisäksi se tosiasia, että pitää onnistua lyhyessä ajassa, vähentää riskien ottoja ja pidemmälle kehiteltäviä vaihtoehtoja. Työssäni on hedelmällistä käydä aineistoni levytykset läpi ja vertailla keskenään näiden osien sisäisiä säännönmukaisuuksia ja yhtäläisyyksiä. Näin on mahdollista selvittää soittajan valitsemia soittotyylillisiä ratkaisuja eli selviytymisstrategioita. Liitteessä 4 on mahdollista esimerkin avulla seurata sitä prosessia, jolloin soittaja tekee valintoja liittyen omaan soittotyyliinsä ja tietyn tyylilajin vakiintuneisiin sovituksellisiin käytäntöihin.

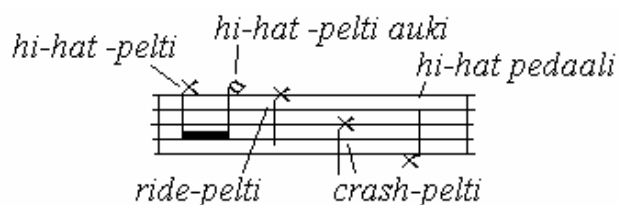


#### 4. Rumpukompin muutokset shufflesta beatkomppiin

Olen valinnut tutkimukseni pääyksiköksi yhden tahdin<sup>72</sup>. Bobby Grahamin soittamat rumpukompit ovat yleisimmin kestoltaan yhden tahdin pituisia. Lisäksi esimerkkien rumpufilleistä suurin osa tapahtuu yhden tahdin sisällä. Notaatiot etenevät 4/4 -tai 8/8 – tahtilajissa<sup>73</sup>. Rumpunotaatiomerkinnot ja instrumenttien sijoittuminen nuottiviivastossa ovat osittain vakiintuneita ja toisaalta nämä käytännöt vaihtelevat jonkin verran. Käyttämäni notaatiot ovat sovellus Sibelius-notaatio-ohjelman ja *Buddy Rich: Jazz legend* -rumpunotaatiokirjassa (Rich 1997, 9) käytetyistä konventioista. Seuraavassa notaatioita selventävät kaaviot (katso myös liite 9):



Kalvollisiin rumpuihin eli membranofoneihin<sup>74</sup> soitettujen iskujen sijoittuminen nuottiviivastolla.



Metallofoneihin<sup>75</sup> kuuluvien metallisiin pelteihin kohdistuvat lyönnit ilmenevät nuottikuvassa näissä paikoissa.

<sup>72</sup>”Tahti on perussykkeen jaksottumista kuvaava rytmisyksikkö” (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 306).

<sup>73</sup>Perussyke on puolestaan ihmisen kokema rytmin jaksottumisen taajuus musiikissa” (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 236).

<sup>74</sup>Tahtilaji määrittää tahtilajissa tahtiin kuuluvan tietyn määrän tietyn kestoisia aika-arvoja (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 306).

<sup>75</sup>Membraanisoiittimia ovat lyömäsoittimet, joissa äänilähteenä toimii pingotettu kalvo (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 195).

<sup>76</sup>Metallofonit ovat lyömäsoittimia, joiden soivat osat ovat metallia, kuten lautaset eli pellit (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 197).



Virvelirummun eri soittotavat nuoteiksi tulkittuna.



Soitetun iskusarja-kuvion dynaamista kasvua esittämä nuotinos.

#### 4.1. Rumpukompin lyhyt historiiankatsaus

Rumpukompi ovat oman aikansa muoti-ilmiöitä. Hitit luovat jäljittelijöitä. Samoin hittien soivutusratkaistut välittyvät nopeasti levytysten myötä. Vielä 1950-luvun alkupuolella nopeat kappaleet sovitettiin usein shuffle-komppiin<sup>76</sup>. Voisikin nähdä Yhdysvalloissa tultaessa 1950-luvun loppupuolelle, että shuffle-komppi vaihtui kevyempään puolishufflekomppiin tai suoraan, kahdeksasosa-komppiin.

Rock and roll –musiikki unohti shuffle-pohjaisen etenemisen ja komppi soitettiin suorana. Tämä alkoi noin 1956-57. Tähän sovitukseen muutokseen vaikutti rumpali Earl Palmerin soittotapa Little Richardin suosituilla levytyksillä. Seuraava muotikomppi oli kuultavissa vuosien 1957-59 aikana julkaistuissa hiteissä kuten *Lotta lovin'*, *Splish splash* ja *Lipstick on your collar*<sup>77</sup>. Tämä myöhemmin rautalankatwist-kompiksi vakiintunut komppi muodostui hyvin suosituksi soivutusmuodoksi, ja tällä kompilla terästettiin niin nuorisolle kuin aikuisemmalle kuulijakunnalle suunnattua musiikkia.

<sup>76</sup>”Shuffle on 6/8 ja 12/8 tahtilajeihin perustuvan poljennon nimitys swingissä, rhythm and bluesissa, rock and rollissa ja country-musiikissa” (Zeronska-Gebard & Lampinen 2002, 280).

<sup>77</sup> Gene Vincent & His blue capsin *Lotta lovin'*-singlellä soitti rumpuja Dickie Harrell (Vincent 1990), Bobby Darinin hitillä Panama Francis (Darin 1994). Connie Francisin levytyksellä rumpuja soitti new yorkilainen sessiorumpali, mahdollisesti Panama Francis.

1960-luvun alussa latinorytmi baion<sup>78</sup> löi läpi popmusiikin sovitusmuotona Yhdysvalloissa. New Yorkissa Jerry Leiber ja Mike Stoller sovittivat The Driftersin levytyksiä baion-rytmiin. Hieman myöhemmin Burt Bacharach sekä Phil Spector alkoivat käyttää baion-rytmiä omilla sovituksissaan. Sekä Bacharach sekä Spector olivat hakeneet oppia Leiberin sekä Stollerin äänityssessioista, joissa he olivat avustaneet. Kun yksittäinen rumpali soitti baion-rytmiä, tämä alkoi muistuttaa beatkomppia. Vuoteen 1962 mennessä niin Yhdysvalloissa kuin Iso-Britanniassakin rumpalit soittivat baion-rytmiä muistuttavaa rumpukomppia, josta tuli bassorummun osalta myös beatmusiikin<sup>79</sup> tunnusmerkki.

Mikään mainituista sovitustavoista ei kuitenkaan jäänyt täysin uuden varjoon. Muotikomppi eli aikansa ylikorostettuna, mutta innon laannuttua siitä tuli vain yksi uusi työkalu sovittajan tai soittajan käytettäväksi. Shuffle, rock and roll –komppi, rautalankatwist, baion-komppi ja beatkomppi ovat edelleen käyttökelpoisia sovitusmalleja niin meillä kuin maailmallakin. Toki osaa kompeista käytetään enemmänkin roots-musiikin lajeissa<sup>80</sup>.

## 4.2. Shuffle-komppi

1950-luvun puoliväliin niin kantrissa kuin rhythm and bluesissa keski- ja nopeatempoiset kappaleet sovitettiin shuffle-kompin mukaan.



*Esimerkki 4.2.1. Perusshuffle a. Yleinen hitaissa ja puolinopeissa. Tämä komppaus on säilynyt lähes muuttumattomana blues-musiikissa. Esimerkki shufflen notaatiosta 2-jakoisena triolikomppina.*

<sup>78</sup>”Baión on Latinalais-amerikkalainen tasajakoinen tanssi. Samban hitaampi muunnos” (Zeronska-Gebard & Lampinen 2002, 39).

<sup>79</sup>”Beat(musiikki) on rockmusiikin 1960-luvun tyyliuunta, joka yhdisti amerikkalaisen rock and rollin ja englantilaisen popmusiikin elementtejä” (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 46). Beatmusiikki on siis 1960-luvun alussa yhtyeiden Iso-Britanniassa soittamaa yhdysvaltalaisista populaarimusiikkia (esimerkiksi rock and roll, rhythm and blues, country, rockabilly, musikaalit, kaupallinen listapopmusiikki ja soul), jota kuunneltiin ja opeteltiin soittamaan pääasiassa äänilevyiltä. Beatmusiikista on löydettävissä melko vähän englantilaisen popmusiikin elementtejä. Vasta 1960-luvun puolivälissä jo beatmusiikkitrendin hivutessa alkoivat englantilaiset yhtyeet tehdä musiikkia, josta on löydettävissä esimerkiksi heidän oman music hall –tradition vaikutteita. Tästä esimerkkinä The Kinks vuodesta 1966 eteenpäin.

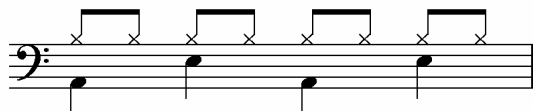
<sup>80</sup> Esimerkiksi blues/ kantri/rockabilly –yhtyeet, rautalankabändit tai 60-luvun beatmusiikkia soittavat orkesterit.



*Esimerkki 4.2.2. Puolishufflekomppi. Yleinen nopeatempoisissa levytyksissä. Käytettiin myös usein rockabilly-musiikin sovituksissa. 1950-luvun loppuun mennessä puolishufflesta tuli käytetyin shufflemuoto sovituksissa.*

### 4.3. Rock and roll -komppi

New Orleansissa levytysuransa 1947 aloittanut sessiorumpali Earl Palmer (Scherman 1999, 86) soitti muun muassa Fats Dominon ja Little Richardin levytyksillä. Richard ei ollut kovin taitava pianisti, mutta hän korvasi taidon dynaamisella komppauksella. Little Richard soitti oikealla kädellään suoraa kahdeksasosakomppiä. Tämä inspiroi Earl Palmeria suoristamaan oman rumpukomppinsa tätä vastaavaksi. Tätä ennen Palmer oli lähinnä soittanut shufflepohjaisia nopeita kappaleita tai sitten triolipohjaisia hitaita. Little Richardin *Tutti Frutti*-levytys vuodelta 1955 oli alkusysäys suoralle kahdeksasosarockille (Richard 1989). Tässä Palmer vielä pysyttäytyi puolishufflekomppissa<sup>81</sup>, mutta seuraavilla Richard-levytyksillä hän siirtyi tietoisesti soittamaan suurempaa komppiä<sup>82</sup> (esimerkki 4.3.1) (Scherman 1999, 90-91).

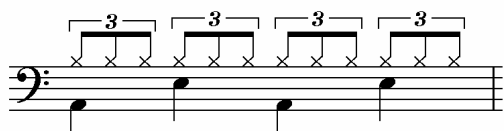


*Esimerkki 4.3.1. Suora kahdeksasosakomppi. Tarvittaessa rumpali aksentoi hi-hat-pellillä kahdeksasosien parittomia iskuja. Riittävän voimakkaasti näin aksentoidessaan komppi kuulostaa etenevän neljäsosaiskuina myös hi-hatin osalta.*

Ennen Little Richardia Earl Palmer soitti lukuisilla Fats Dominon hiteillä. Dominon hitaat kappaleet perustuivat pianoa oikealla kädellä soitettavaan triolikomppiin. Komppauksesta tuli Dominon tavaramerkki ja pianolla soitettava triolikomppaus siirtyi lukemattomiin puolihitaiden rock and roll -levytysten sovitusmalliksi (esimerkki 4.3.2).

<sup>81</sup>Esimerkin 4.1.2 puolishufflen kaltainen komppi. Palmer soittaa ride-peltiä hi hat -peltien sijaan. Nopeissa rocklevytyksissä Palmer soittaa usein ride- tai crash-pellillä tuota puolishufflen aksenttia.

<sup>82</sup> Little Richardin *Long Tall Sally* vuodelta 1956 on ensimmäinen Richardin hiteistä, joissa koko yhtye soittaa shuffletona kahdeksasosakomppiä oleellisena osana sovitusta. Palmer vaihtelee soittoaan suoran kompin ja puolishufflen välillä.



*Esimerkki 4.3.2. Triolipohjainen rock-komppi.*

Palmer siirtyi Los Angelesiin 1957 ja aloitti pitkän uran sessiorumpalina (Scherman 1999,102). Siellä hän yhtenä ensimmäisistä sessioistaan soitti Ricky Nelsonin *I'm Walkin'*-singlellä (Morrison 1996, 176) samaisen kompin, jonka hän oli hieman aiemmin New Orleansissa soittanut Fats Dominon alkuperäislevytyksellä (esimerkki 4.3.3) (Scherman 1999, 173). Hänen soittotaitonsa lisäsi rock and roll -levytyksissä rumpalin merkitystä. Earl Palmerin soitto oli tarkkaa, mielikuvituksesta sekä svengaavaa. Lopulta vuonna 1956 Richardin *Lucille*-hitillä Palmer soittaa täysin suoraa kahdeksasosakomppia. Hi-hatilla soittamien kahdeksasosien sijaan hän soittaa iskut virvelirumpuun.



*Esimerkki 4.3.3. Palmerin soittama komppi I'm Walkin' -levytyksissä. Poikkeuksellisesti tämän kompin kesto on kaksi tahtia. Toisen tahdin aksentoiva bassorummun isku luo komppiin lennokkuutta. Esimerkiksi Little Richardin Ready Teddy -levytys perustuu samaiseen komppiin.*

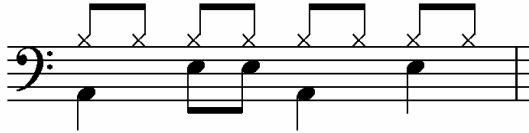
#### 4.4. ”Twistkomppi” eli rautalankatwistkomppi

Vuosina 1957-60 ilmestyi muutama hitti, joissa oli ns. ”twistkomppi” (esimerkki 4.4.1). Nyt virveli vastasi muustakin kuin tahdin toisesta ja neljännestä iskusta. New Yorkissa Panama Francis oli arvostettu sessiorumpali. Tässä toimessa hän soitti mm. Bobby Darinin *Splish Splash*-hitillä, jossa ”twistkomppi” on täysin valmiissa muodossaan (Darin 1997). Lisäksi Ricky Nelsonin toisella levyllä vuodelta 1958 Richie Frost soittaa ”twistkompilla” neljä esitystä<sup>83</sup>. The Venturesin instrumentaalihitti *Walk don't run* oli vuonna 1960 iso hitti<sup>84</sup>, ja tässä yhtyeen rumpali soittaa ”twistkompia” (Ventures 1975). Tämä lieneekin tärkein yksittäinen levytys,

<sup>83</sup> Earl Palmer soittaa rumpuja Ricky Nelsonin ensimmäisellä Lp:llä sekä *Be-Bob baby*-singlellä. Singlellä Palmer soittaa ”twistkompia”, mutta virvelin kalvon sijasta hän lyö kapulallaan virvelirummun metallista reunusta. Nelsonin toisen Lp:n *Ricky Nelson* neljä esitystä Richie Frost soittaa rautalankatwistkompilla korvaten hi hat -iskut ride-pellillä. Lisäksi Nelsonin vuoden 1958 hitti *Stood upin* sovitus perustuu vahvasti rumpalin kättentaputusten vahvistamaan ”twistkomppiin”. (Nelson 2001). Nelsonin rock and roll -levytykset ovat muuten sovituksiltaan melko suoraviivaista kahdeksasosarockia.

<sup>84</sup> *Walk don't run*in paras sijoitus Yhdysvalloissa oli 2 heinakuussa 1960 (Whitburn 2004, 659) ja Iso-Britanniassa se ylsi sijalle 9 lokakuussa 1960 (Rees et al. 1995, 92).

jolla tämä komppi saatiin iskostettua aloittelevien rumpaleiden tajuntaan. Ehkä onkin oikeampi puhua ”rautalankakompista” kuin ”twistkompista” tässä mielessä. Yksikään vuosien 1960-63 suurista twist-hiteistä ei sisällä ”twistkompia” vaan niissä soi suurempi rock-komppi (esimerkki 4.4.2.) tai sitten rumpali soittaa varsin vapaamuotoista kuviotaan. On muistettava, että twist oli ensisijaisesti tanssi ja se, minkälaiseen musiikkiin tanssittiin, oli vasta toissijaista.



*Esimerkki 4.4.1. ”Twistkomppi”. Komppi, jonka myöhemmin rautalankamusiikki omaksui olennaiseksi osaksi sovitusta<sup>85</sup>.*



*Esimerkki 4.4.2. Aito twistkomppi. Chubby Checkerin hitit Let’s twist again ja The Hucklebuck pohjautuvat tähän rumpukomppiin Checkerin suurimman hitin The Twist komppi on suora kahdeksasosakomppi (ks. esimerkki 4.3.1.). Näillä Philadelphiassa äänitetyillä hiteillä rumpuja soittivat Bobby Gregg, Joe Sher tai Ellis Tollin (Checker 2005, 9).*



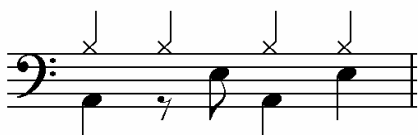
*Esimerkki 4.4.3. Earl Palmerin soittama rumpukomppikuvio Little Richardin Lucille-levytyksellä. Rumpukomppi muistuttaa hyvin paljon edellisen esimerkin Checkerin levyillä kuultua kuviota. Poikkeuksena Palmer soittaa bassorummulla synkoopin tahdin 8/8 –osassa. Jos kuuntelee kompin alkavaksi ensimmäisen tahdin 5/8 –osassa ja kuvion päättyväksi toisen tahdin päättyvän juuri ennen vastaavaa 5/8 –osaa, on kuvio sama kuin myöhemmin käsiteltävän Bobby Grahamin soittaman beatkompin ja flambeatin yhdistelmä.*

Menestyneimmän twist-artistin eli Chubby Checkerin twisthiteistä vain *Slow twistin’* on sovitettu ”twistkomppiin” (Checker 2005)<sup>86</sup>. ”Twistkomppi” oli aikoinaan kuitenkin hyvin paljon käytetty

<sup>85</sup> Vuonna 1957 tätä komppia soitettiin myös virvelirummun osalta käänteisenä. Tahdin kakkosiskuun tuli neljäsosan täyttävä isku ja neljänteen kaksi kahdeksasosaiskuua. Esimerkkeinä Eddie Cochranin lp-versio *Completely sweet* –kappaleesta (Cochran 1988) ja Duane Eddyn *Moovin’ and groovin’* -single vuodelta 1957 (Eddy 1993). Duane Eddy oli rock and rollin ensimmäinen kitarainstrumentaaleja levyttänyt tähti ja samalla myös esikuva muille tuleville rock-kitaristeille.

<sup>86</sup> Ensimmäinen Chubby Checker Cd-kokoelma, jolta Checkerin hittien alkuperäisversiot löytyvät, ilmestyi vuonna 2005.

sovitusmuoto populaarimusiikissa. Esimerkiksi The Beatlesin kahdella ensimmäisellä Lp:llä rumpali soittaa yksinkertaistettua (esimerkki 4.4.4.) rautalankatwistkomppia<sup>87</sup>.



*Esimerkki 4.4.4. Yksinkertaistettu rautalankatwistkomppi. Näin riisuttu komppi on hyödyllinen siinä mielessä, että sillä on mahdollista soittaa niin shufflepohjaista kuin suoraa kahdeksasosarockia.*

#### 4.5. Beatkomppi ja baion

Lokakuun 14. päivä 1959 Charlie Rich levytti Memphisin Sun-studiolla sävellyksenä *Lonely weekends* (Rich 1997). Sessiorumpalina toimi James Mack Van Eaton (Morrison 1996, 51). Van Eaton oli vuodesta 1956 1960-luvun alkuun Sun-studion käytetyin rumpali<sup>88</sup> (ibid., 94). Kappaleen sovitus poikkeaa tavanomaisesta Sun-studiolla äänitetystä materiaalista. Rumpali soittaa kahdeksasosapohjaista suoraa beatkomppia<sup>89</sup>. Kappaleen sovitus perustuu tähän rytmikkaan. Tosin Van Eatonin komppi muuttuu paikoitellen käänteiseksi. Tämän hän korjaa aina säkeistöjen alussa. Rumpalille komppi taisi olla niin uusi, ettei se tahtonut pysyä vielä hyvin kuosissaan. Sun-studiolla sessiot olivat varsin vapaamuotoisia ja tämä innosti sessiomuusikoita kokeilemaan erilaisia sovitusratkaisuja. Vaikka *Lonely weekends* olikin pienoinen hitti<sup>90</sup>, niin kappaleen omaperäinen sovitus ei saanut välittömästi jäljittelijöitä. Memphis on melko lähellä Louisianaa, joten saattaa olla, että rumpali käytti omasta kokemusvarastostaan hänelle tutun cajun-kompin (esimerkki 4.6.1.) soittaessaan tällä levytyksellä.

<sup>87</sup> The Beatlesin Lp:t *Please Please Me* (Beatles [1963a]) ja *With The Beatles* (Beatles [1963b]).

<sup>88</sup> J.M. Van Eaton soittaa esimerkiksi lähes kaikilla Jerry Lee Lewisin Sun-studiolla tehdyillä levytyksillä. Tämä varsin omaperäinen ja räiskyvästi soittava rumpali soitti esimerkiksi Jerry Lee Lewisin hiteillä *Great balls of fire* ja *Whole lotta shakin' goin on* vuodelta 1957. Van Eaton soitti 1950-luvulla mielestään uudella tavalla ja erilaisella tavalla kuin muut rumpalit. Hän soitti shuffle-rytmiä hi-hatin sijasta peltiin (ride/crash). Lisäksi Van Eaton kokee tavan soittaa molemmilla käsillä shuffle-rytmiä samanaikaisesti (virvelirumpu ja pelti) omaksi innovaatiokseen. (Morrison 1996, 94).

<sup>89</sup> Beatkompilla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa tiettyä rumpukomppikuviota, joka on johdettavissa niin baion-rytmistä, cajun-kompista kuin muualtakin country-musiikista. Beatmusiikkisovituksissa soitettiin myös muunlaisia rumpukomppeja. Käsittelmäni rumpukomppi on ollut 1960-luvun alussa varsin uusi sovitusratkaisu ja toisaalta se levisi laajalle hyvin nopeasti. Tämä rumpukomppi on leimautunut kaikista voimakkaimmin Iso-Britannialaisten yhtyeiden soittamaan musiikkiin vuosina 1963-1965.

<sup>90</sup> USA:n Billboardin listalla sija 22 helmikuussa 1960 (Whitburn 2004, 527).

Aivan 1960-luvun alusta Hal Blaine alkoi saada nimeä taitavana sessiorumpalina Los Angelesissa. Hän alkoi saada Earl Palmerin töitä, koska Palmer ei enää ehtinyt tehdä kaikkea häneltä tilattua työtä (Blaine & Bonzai 2003, 50). Blainen komppeihin kuului niin rautalankatwistkomppi kuin beatkomppikin (esimerkki 4.5.1.). Mielenkiintoista, kuinka parin kuukauden erolla vuoden 1963 alussa Blaine soittaa The Beach Boysin *Surfin' USA* -kappaleella rautalankatwistkomppin<sup>91</sup> ja vastaavasti Jan & Deanin *Surf city* -kappaleessa beatkomppin. Tosin vielä jälkimmäisen kappaleen kertosaikeessa Blaine palaa rautalankatwistkomppiin, mutta säkeistöt menevät korostetusti beatkompilla soittaen<sup>92</sup>.



*Esimerkki 4.5.1. Beatkomppi.*<sup>93</sup> Kun käsitellen työssäni beatkomppia, on kyseessä pääasiassa tämä rumpukomppikuvio. Fred Therhoffin tanssikomppeja esittelevästä kirjassa *Dictionary of dance rhythms* vuodelta 1964 ei löydy lainkaan kyseistä rumpukomppikuviota. Vaikka beatkomppi oli tuolloin jo vakiintunut rumpujen komppausmuotona, se ei ollut vielä löytänyt paikkaansa tanssimusiikin lajien kirjossa.

New Yorkissa sessiorumpali Panama Francis oli myös kovin työllistetty ja hän antoi töitään eteenpäin Gary Chesterille, joka soitti sittemmin mm. The Driftersin, Ben E.Kingin ja Gene Pitneyn levytyksillä (Chester 1985, 47). Tuottaja-lauluntekijäparin Mike Stollerin ja Jerry Leiberin tuottamat The Driftersin ja Ben E. Kingin 1960-luvun alun baion-henkiset (esimerkki 4.5.2.) levytykset sekä Phil Spectorin tuottamat Gene Pitneyn levytykset<sup>94</sup> olivat ikään kuin siirtymälevytyksiä kevyemmästä baion-rytmistä voimakkaammin aksentoituun beatkomppiin.

---

<sup>91</sup> Hal Blaine soittaa useilla The Beach Boysin levytyksillä rumpuja (Blaine & Bonzai 2003, 67-73). Varhaisemmalla tuotannolla Blaine käyttää eniten rautalankatwistkomppia sekä shuffle-komppia. Beatkomppi on 1960-luvun puoliväliin mennessä harvinainen sovitusratkaisu The Beach Boysin levytyksillä.

<sup>92</sup> *Surfin' Usa* on äänitetty 31.1.1963 (Beach Boys 1990, 17). *Surf city* puolestaan äänitettiin 20.3.1963 (Jan & Dean 1996, 8).

<sup>93</sup> Komppia soitetiin myös bassorummun osalta käänteisenä. Buddy Holly & The Cricketsin rumpali Jerry Allison soitti komppia siten, että muuten suoran kahdeksasosakomppin päätteeksi hän liitti seuraavan tahdin ylimääräisellä bassorummun kahdeksasosaiskulla. Komppi on siis sama kuin beatkomppi, mutta sen bassorumpukuvio ikään kuin ajoittuu tahtien loppuun eikä keskelle kuten beatkomppissa tapahtuu. Allison soittaa näin esimerkiksi vuoden 1957 levytyksessä *Look at me* (Holly 1999). Tähän samaan käänteiskomppiin James Van Eaton väijäämättä liukuu aloittaessaan mainitun *Loney weekendsin* säkeistöjen alut varsinaisella beatkompilla. Ja Troy M. Hatcherin rumpukomppille käy samoin *Oh lonesome me* -levytyksellä (Gibson 1987).

<sup>94</sup> Esimerkiksi Gene Pitneyn *Every breath I take* vuodelta 1961. Kappaleen sovitus kulkee jo baion-komppin ja beatkomppin välimaastossa. (Pitney 2005). Gary Chester soitti rumpuja tällä sessiolla, mikä oli hänen ensimmäisiään New Yorkissa sessiomuusikkona (Chester 2006).



Sekä Mike Stoller ja Jerry Leiber että Phil Spector käyttivät sessioissaan sovittajana samaa musikaalista johtajaa, Stan Applebaumia. Applebaumin merkitys sovittajana on ollut suuri. Spectorin siirryttyä Los Angelesiin Jack Nitzsche ryhtyi hänen tuotostensa musiikilliseksi johtajaksi. Nitzsche arvosti Applebaumia sovittajana ja Spector lienee toivonutkin Nitzschen ikään kuin jatkavan Applebaumin sovitustinjalla. (Nitzsche 2005).

Muissakin Latinalaisen Amerikan musiikkityylien rytmikoissa löytyy sukulaisuutta beatkomppiin. Esimerkiksi mambo-baionia soittaessa rumpalin osuus on beatkomppiin verrattuna lähes identtinen (Therhoff 1964, 63). Varsinainen baion soitetaan 2/4-tahtilajissa, mutta siitäkin löytyy muoto, jossa bassorumpu vastaa samankaltaisesta aksentoinnista kuin mambo-baion tai beatkomppi (Therhoff 1964, 6)<sup>95</sup>.



*Esimerkki 4.5.2. Mambo-baion –rytmi (Therhoff 1964, 8). Esimerkiksi The Driftersin Save the last dance for me vuodelta 1960 perustuu kyseiseen rytmiin (Drifters 2005).*

Driftersin ja Kingin levytyksillä rumpali ei soittanut itse koko komppia, vaan useampi perkussiosoitin muodosti kokonaisuuden<sup>96</sup>. Vastaavasti juuri Pitneyn varhaisilla levytyksillä pääasiassa rumpali soittaa baion-henkistä rytmiä. Gary Chester soitti 60-luvun alun baion-tyylisillä levytyksillä sekä hieman myöhemmin vahvaan beatrumpalin panokseen vaativilla levytyksillä (Chester 1985, 47).<sup>97</sup>

Spectorin siirryttyä Los Angelesiin Hal Blaine ja Earl Palmer muun muassa jatkoivat hänen tuotannoissaan beatkomppia varioivilla sovitusratkaisuilla. Bobby Darinin hitti *Multiplication* vuodelta 1961 sisältää toistuvan kohdan, jossa rumpali soittaa yksin kaksi tahtia beatkomppia (Darin 1994). Rumpalin osuus on siis kappaleen koukku. Darin oli tuolloin jo muuttanut New Yorkista Los Angelesiin. Earl Palmer soitti rumpuja Darinin edellisellä hitillä *You must have*

<sup>95</sup> Baion-rytmeistä löytyy myös 2/4-vastine ”twistkompille” (Therhoff 1964, 6). Bolero-Mambon (ibid, 64) yksi versio vastaa komppia, jota Joey Dee & The Starlighters käytti *Peppermint twist* –hitillään joulukuussa 1961 (Whitburn 2004, 168). Kyseinen levytys on mahdollisesti yhdistänyt tämän kompin sekä twist-musiikin. Latinalaisen Amerikan musiikin vaikutukset saattavat siis myös olla vaikuttaneet ns. rautalankatwistkompin syntyyn.

<sup>96</sup> The Driftersin *Save the last dance for me* on rytmikaltaan mambo-baion. The Driftersistä soolouralle siirtyneen Ben E. Kingin *Spanish Harlem* vuodelta 1961 perustui samankaltaiseen sovitukseen. *Spanish Harlem* oli Jerry Leiberin, Mike Stollerin sekä Phil Spectorin yhteistuotos. (Spector 1991).

<sup>97</sup> Chester soittaa esimerkiksi Isley Brothersin alkuperäislevytyksellä *Twist and shout* vuodelta 1962. Chester ei soita järjestelmällisestä komppia, vaan hänen soittonsa on varioivaa. (Isley Brothers 2002).

*been a beautiful baby*, joten hän mahdollisesti soittaa tälläkin levytyksellä. Mutta kuka sitten levytyksellä soittaakin, on tämän beatkompin voima ja mahdollinen vaikutus kuulijaan ollut ainakin tämän session toimijoiden tiedossa.

New Yorkissa Gary Chester soitti myös The Four Seasons –yhtyeen levytyksillä (Chester 1985, 47), ja juuri tämän yhtyeen vuoden 1962 hitit *Sherry* ja *Walk like a man* oli sovitettu tähän uudenlaiseen beatkomppiin. Näiden levytysten rytmikan voisi mieltää siten, että ne ovat vahvasti rumpusetillä vahvistettua mamboa. Mambon voisi kuulla tässä tapauksessa siten, että rautalankatwistkomppi sekä beatkomppi soivat päällekkäin. Näin muodostuu mamboon kuuluva rytmisen jännite (esimerkki 4.5.3.) Yhtyeen taustahahmona toimi tuottaja-lauluntekijä Bob Gaudio (Four Seasons 1995, 3).

The Driftersin jo levytettyä useita baion-rytmiin sovitettuja hittejä, sai Burt Bacharach tehtäväkseen sovittaa oman sävellyksensä *Please stay*, joka ilmestyi seuraavana The Drifters-singlenä kesäkuussa 1961 (Dominic 2003, 61). *Please stay* on sovitettu baion-rytmiin.<sup>98</sup> Elokuussa 1961 ilmestyi Chuck Jacksonin esittämä *I wake up crying*, joka oli ensimmäinen Burt Bacharachin ja Hal Davidin yhdessä tekemä hitti (ibid., 64). Tällä singlellä rumpali soittaa beatkomppia vastaavaa kuviota. Dionne Warwickin maaliskuussa 1963 ilmestynyt single (Dominic 2003, 100) *This empty place* on sovitettu kevyesti keinuvaan baion-komppiin (Warwick 1987).<sup>99</sup> Gene Pitneyn saman vuoden lokakuussa julkaistu Bacharach-David –klassikko *Twenty four hours from Tulsa* on rytmikaltaan mambo-baion (Pitney 2005).<sup>100</sup> Gary Chester soitti New Yorkissa rumpuja Burt Bacharachin ja Hal Davidin hiteillä (Dominic 2003, 75; Chester 1985, 47).<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Bacharachilla saattoi olla jo aiempaa tuntumaa baion-rytmistä, sillä hän oli 1950-luvulla toiminut Marlene Dietrichin kiertuesovittajana (Dominic 2003, 61).

<sup>99</sup> Englantilaiset beat-yhtyeet levyttivät 1960-luvun puolivälissä Dionne Warwickin hittejä. Nämä kappaleet olivat helppo muuntaa beatmusiikiksi, koska laulujen rytmikkaan ei ollut tarvetta puuttua. Esimerkiksi Bacharach-David -tuotannosta *Don't make me over*, *Wishin' and hopin'*, *Anyone who had a heart* ja *This empty place* kuuluivat brittiartistien ohjelmistoon.

<sup>100</sup> Vuoteen 1965 mennessä myös Gene Pitneyn levytyksiä sovitettiin beatkomppiin sekä flambeat –komppiin (esimerkiksi *I must be seeing things*). (Pitney 2005).

<sup>101</sup> Esimerkiksi mainituista Bacharachiin liittyvistä sessioista Chester soittaa The Driftersin, Gene Pitneyn ja Dionne Warwickin lukuisilla 1960-luvun sessioilla (Chester 1985, 47).

The musical score shows four staves: Rummut (Drums), Kitara (Guitar), Basso (Bass), and Piano. The Rhythm section consists of a bass drum pattern with eighth notes and a snare drum pattern with eighth notes. The Guitar part features a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a simple eighth-note line. The Piano part provides harmonic support with chords and eighth notes.

4.5.3. *Mambo* (Therhoff 1964, 63. Esimerkin melodinen aines kirjoittajan lisäämä). Rumpali soittaa virvelillä saman aksentin kuin rautalankatwistkompissa soitetaan. Kuitenkin bassorummun aksentti vastaa beatkompin aksenttia. Kitara tukee puolestaan rautalankatwist-komppia. Piano aksentoi beatkompin painottavia virveli-iskuja tahdin 2. ja 4. neljäsosassa. Basso vahvistaa tahdin neljäsosia 1 ja 3, mikä tukee enemmänkin rautalankatwist-komppia kuin beatkomppia. Tämä mambo-komppi oli varsinkin New Yorkissa hyvin paljon käytetty sovitusmuoto 1960-luvun alussa.

#### 4.6. Nashville beat ja Louisanan cajun

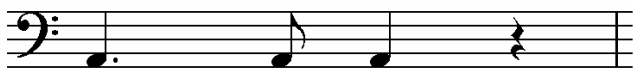
Myös Nashvillessä ja Louisianan alueella baionia ja beatkomppia vastaava kuvio kuului sikäläisten rumpaleiden ohjelmistoon. Louisianasta peräsin oleva cajun-musiikin yksi sovitusratkaisu on hyvin paljon baionia muistuttava komppi (esimerkki 4.6.1.). Esimerkiksi Rusty ja Dough Kershawin levyttämä *Louisiana man* (Louisiana Saturday night 1993) vuodelta 1961 perustuu samankaltaiseen rumpukomppiin kuin esimerkiksi Jan & Deanin *Surf cityn* tai The Beatlesin *She loves youn* säkeistöt.

The musical score shows three staves: Rummut (Drums), Kitara (Guitar), and Basso (Bass). The Rhythm section features a ride cymbal pattern with eighth notes and a bass drum pattern with eighth notes. The Guitar part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a simple eighth-note line.

Esimerkki 4.6.1. *Louisiana man* –kappaleen komppi. Rumpali soittaa ride-peltiin neljäsosavoittoista rytmiä, muuten komppi vastaa beatkomppia. Kitarakomppi vahvistaa rautalankatwistkomppia vastaavia iskuja. Basso puolestaan myötäilee bassorumpua ja luo saman keinuvuuden tunnun kuin beatmusiikille on olennaista.

1950-luvulla Nashville oli Yhdysvalloissa kantrimusiikin tyylillinen suunnannäyttäjä. Siellä myös levytettiin määrällisesti paljon kantrimusiikkia. Kun kantrimusiikki lähestyi 1950-luvun lopulla popmusiikkia sovitusratkaisuisaan,<sup>102</sup> yksi tapa sovittaa nopeat kantrikappaleet oli käyttää baion-komppia muistuttavaa peruskomppia. Näin sovituksesta saatiin kepeä ja kantrimusiikkikin sai uuden tavan sovittaa nopeat laulunsa aiemman shuffle-rytmiikan sijaan. Erityisesti RCA:n Nashville B –studio (Cogan & Clark 2003, 55) tuotti kantrimusiikkia, joka kelpasi myös Yhdysvaltojen eteläosien ulkopuolella – aina Eurooppaa myöten. Esimerkiksi Patsy Cline ja Everly Brothers menestyivät Iso-Britanniassakin, vaikka lähtökohdiltaan nämä olivatkin kantriartisteja. Muista kantriartisteista Don Gibson Nashvillessä rakensi hittejään baion-rytmiikan varaan.<sup>103</sup>

Kesällä 1963 yhdysvaltalainen musiikkiteollisuuden ammattilaisille suunnattu Variety-lehti uutisoi Iso-Britanniassa syntyneestä beatmusiikkitrendistä, jonka seurauksena englantilaiset suosivat nyt enemmän kotimaisia artisteja kuin yhdysvaltalaisia. Mielenkiintoisinta tässä raportissa on se, että Roger Watkinsin kirjoittama otsikko sisältää käsitteen nashville beat<sup>104</sup>. Watkins mieltää Iso-Britanniassa soitettun beatmusiikin samaksi musiikiksi, jota soitettiin jo Nashvillessä.<sup>105</sup>



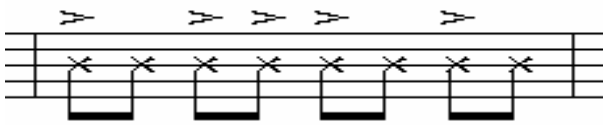
*Esimerkki 4.6.2. Yhteenvedo: Mambo-baionin, cajun-musiikin ja beatmusiikin käytetty yleinen bassorumpukuvio.*

<sup>102</sup> Esimerkiksi kitaristit alkoivat käyttää efektejä, taustalle sovitettiin viuluja ja pehmentäviä laulukuoroja.

<sup>103</sup> Esimerkiksi Don Gibsonin *Look who's blue*. Gibsonin levytyksillä rumpuja soitti yleensä Murray 'Buddy' Harman (Gibson 1987), joka oli Nashvillen sessiorumpaleista teknisesti sekä luovasti parhaimmistoa. Harman soitti esimerkiksi Patsy Cline, Elvis Presleyn sekä Everly Brothersin monilla hiteillä. Everly Brothersin hitti *Cathy's clown* vuodelta 1960 perustuu Harmanin soittamaan baion/beatkomppivariaation (Everly Brothers 2001, 11). Vuonna 1961 Harman soitti beat/cajunkomppia Patsy Cline versiolla *San Antonio rose* –kantriklassikosta (Cline 1991, 58). Harmanin soittotyylillä on varsin lähellä Hal Blainen ja Bobby Grahamin dynaamisen kulmikasta komppausta, jossa mielenkiintoa pidetään yllä vyöryvillä tomirumpufilleillä.

<sup>104</sup> "BRITAIN'S NASHVILLE BEAT". [17.7.1963 Variety, 65] (Coryton & Murrels 1990, 70).

<sup>105</sup> "...Native producers have, in the last six months, mastered the art of waxing the beat group a la Nashville (Tennessee)" [17.7.1963 Variety, 65] (Coryton & Murrels 1990, 70). Paikalliset tuottajat ovat viimeisen puolen vuoden aikana oppineet tekemään samankaltaisia levytyksiä kuin beautytyeet ovat tehneet Nashvillessä, Tennesseessä (käännös oma).



*Esimerkki 4.6.3. Yhteenveto: rautalankatwistkompin ja beatkompin samat iskuiset parittomat kahdeksasosat sekä yksi iskuttomaan parilliseen tahdinosaan 4/8 sijoittuva synkooppi.*



*Esimerkki 4.6.4. Rautalankatwistkompin suorasta kahdeksasosaisesti etenevästä rockkompista erottava virvelinisku tahdin 4/8 -osassa*



*Esimerkki 4.6.5. Beatkomppi puolestaan synkopoi samaa tahdin kohtaa bassorummun iskulla.*

#### 4.7. Beatkomppi Englannissa vuonna 1962 ja Yhdysvalloissa 1964

Vuosi 1962 oli populaarimusiikillisesti merkittävä rumpukompin kehityksessä. Englannissa Joe Brown & The Bruvversin hitit pohjasivat beatkompille<sup>106</sup>. Bobby Graham oli tuolloin suosittu Joe Brownin taustayhtyeen rivijäsen. Poikkeuksellisesti Brown käytti studiossa omaa keikkayhtyettään. Graham soitti näillä kantrihenkisillä Brownin hiteillä rumpuja (Harrington & Graham 2004, 50-51). Vaikka The Beatles tultiinkin mieltämään juuri beatyhtyeenä, on yhtyeen ensimmäinen beatkompin sisältämä single vasta yhtyeen kolmas eli *From me to you* huhtikuulta 1963 (Beatles 2000, 5), jolloin esimerkiksi Joe Brown & The Bruvvers oli jo ehtinyt julkaista beatkomppiin perustuvaa musiikkiaan<sup>107</sup>. Kesällä ilmestynyt *She loves you* pohjautui täysin sovituksena rumpalin soittamaan beatkomppiin (ibid., 6). Liverpoolilaiset mersey beat – musiikkia soittavat yhtyeet pohjasivat kappaleensa usein mainittuun rautalankatwist-komppiin. Esimerkiksi Gerry & The Pacemakers, joka vuonna 1963 menestyi Iso-Britannian singlelistoilla The Beatlesin veroisesti, ei käyttänyt sovituksissaan beatkomppiä vaan rautalankatwist-komppiä.

<sup>106</sup> Iso-Britanniassa käytettiin beat-sanaa varsin monen asian kuvaamisessa. Beat-sana on peräisin Yhdysvalloista ja tietyistä runoilijasukupolvesta käytetystä yhteisnimestä – the beat generation. Iso-Britanniassa beat oli synonyymi hyvälle tai laadukkaalle ('cool'). Jo vuonna 1959 BBC esitti radio-ohjelmaa nimeltään Easy Beat. Televisiosta näkyi musiikkiohjelma nimeltään Drumbeat (Fiegel 2001, 74-75)

<sup>107</sup> The Beatlesin ensimmäiseltä lp:ltä, joka ilmestyi alkuvuodesta 1963, oli vain yksi beatkomppiin perustuva sovitus eli Paul McCartneyn ja John Lennonin sävellys *There's a place* (Beatles [1963a])

Esimerkkeinä *How do you do it?* ja *I like it*, jotka pohjautuvat rautalankatwistkomppiin ja *I'm the one*, joka on nopeasti soitettu shuffle (Marsden 1978).

The Beatlesin lyötyä itsensä läpi Iso-Britanniassa vuonna 1963 ja Bobby Grahamin lukuisat sessiot beatyhtyeiden sessiorumpalina yhdessä vaikuttivat siihen, että beatkompista tuli varsin nopeasti yleisesti käytetty sovitusratkaisu popmusiikissa. Merkittävimmän panoksen Bobby Graham antoi beatkompin yleistymisessä Brian Poole & The Tremeloes -yhtyeen levytysten kautta. Yhtyeen singlet *Twist & shout* ja *Do you love me* vuodelta 1963 olivat Iso-Britanniassa hittejä (McAleer 1998, 65-66). Näiden sovituksissa Grahamin soittama beatkompikuvio on hyvin esillä. Tämä musiikillinen beatkomppi-ilmiö muistuttaa varsin paljon rautalankatwistkompin yleistymistä 1950-luvun lopulla nopeasti yhdeksi käytetyimmistä rumpukompeista poplevytyksissä.

Yhdysvalloissa alettiin tehdä englantilaisen beatyhtyemusiikin sovituspöytäsovitelmia viimeistään vuoden 1964 lopulla. Esimerkiksi Gary Lewis & The Playboysin joulukuussa 1964 ilmestynyt hittisinge *This diamond ring* (Lewis 1990) perustuu beatyhtyesovitukseen. Rumpuja tällä levytyksellä soittaa Hal Blaine (Blaine & Bonzai 2003, xvi-xvii). Blainelle rumpukompin soittaminen ei liene tuottanut ongelmia, sillä olihan hän soittanut jo Phil Spectorin sessioissa samantyyppisiä kuvioita. Gary Lewis itse väittää soittaneensa rumpuja yhtyeen ensimmäisillä hiteillä. Hän myöntää sessiomuusikoiden läsnäolon, mutta hänen muistinsa mukaan Hal Blaine soittaa esimerkiksi *This diamond ring*illä vain timpani-rumpua. (Lewis 1990).

## 5. Tahdin pituiset toistuvat rumpukompit

### 5.1. Beatkomppi

#### 5.1.1. A picture of you ja It only took a minute

Heinäkuussa 1962 Joe Brown & The Bruvversin ensimmäinen menestysingle *A picture of you* oli New Musical Express –lehden singlelistan kärjessä (Rees et al. 1995, 115). Brown oli siirtynyt Deccalta Pye-yhtiön kirjoille. Pyen rinnakkaislevymerkkinä tuore Piccadilly julkaisi Brownin levytyksiä vuoteen 1964 saakka. (Brown 1993). Sessioiden A&R-miehenä toimi Ray Horricks (Harrington & Graham 2004, 50) ja musiikillinen johtaja oli Les Reed (Reed 2006a). Vaikka Les Reed olikin session vastaava musiikillinen johtaja, hän ei vaikuttanut kovinkaan paljon Joe Brown & The Bruvversin sovitukseen äänitystilanteessa. Yhtye oli harjoitellut kappaleet täysin valmiiksi, ja Reed ei katsonut tarpeelliseksi ryhtyä tekemään muutoksia valmiisiin sovituksiin (Reed 2006a).

*A picture of you* on kantrilaulu ja on sovitettu Nashvillista lainattuun muottiin. Joe Brown oli kantrin ystävä, ja hän esitti ohjelmistossaan myös Don Gibsonin *Oh lonesome me* –kappaletta (Brown 1993). *Oh lonesome me* on äänitetty Nashvillessä joulukuussa 1957 ja rumpuja soittaa Troy M. Hatcher (Gibson 1987). Hatcherin soittama rumpukomppi on varsin lähellä Bobby Grahamille ominaista beatkomppia (Esimerkki 5.1.1a). Tosin Hatcher ei pysy koko esityksen ajan kyseisessä kuviossa, vaan bassorumpukuvio vaihtelee (Esimerkki 5.1.1b). Grahamin soittama rumpukomppi muistuttaa myös suosittua baion-komppia, sillä Graham soittaa vain bassorumpua sekä hi-hat –peltejä. Kyse on siis beatkompista ilman virveli-iskuja (Esimerkki 5.1.1c.). Bobby Graham puolestaan pysyttäytyy valitsemisään rumpukuvioissaan levytyksen ajan, ja esimerkiksi bassorumpu kuvio ei siirry tahdin aikana alkuperäiseltä paikaltaan.



*Esimerkki 5.1.1a. Troy M. Hatcherin soittama rumpukomppi Oh lonesome me –kappaleella. Hatcher soittaa virvelin iskut kevyesti rumpukapuloiden sijasta vispilöillä. Bassorumpukuvio on sama kuin beatkompissa sekä baionissa, mutta vispilöillä soitettu kuvio on lähellä shuffle-rytmiä.*

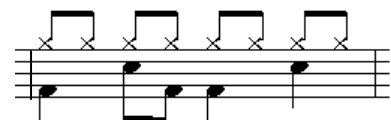


*Esimerkki 5.1.1b. Hatcherin soittama kuvio muuntuneena siten, että bassorummun kahdeksanosakuvio siirtyy tahdin sisällä ja samalla rumpukompin soitettavuus helpottuu. Sama bassorumpukuvion siirtyminen tahdin sisällä tapahtui James Van Eatonin soittamassa *Lonely weekends* -levytyksessä.*



*Esimerkki 5.1.1.c. Bobby Grahamin soittama *A picture of youn* beatkomppi ilman virveli-iskuja. Tätä samaista rumpukomppia käytettiin 1960-luvun alussa New Yorkissa myös baionsovituksissa.*

Marraskuussa 1962 Joe Brown & The Bruvversin *It only took a minute* nousi listoille (Rees et al. 120). Kappaleen sovitus noudattaa *A picture of youn*, mutta nyt Bobby Graham soittaa beatkomppia asenteella, joka on haettavissa ennemmin rock and rollin kuin kantrimusiikin perinteestä (Esimerkit 5.1.1.d ja 5.1.1.e).



*Esimerkki 5.1.1d. *It only took a minute* n sovituksessa varsin esilläoleva beatkomppikuvio.*



*Esimerkki 5.1.1e. Saman beatkomppikuvion variaatio, jolloin hi-hatin sijaan Graham soittaa ride-peltiä. Tämä kuvio toistuu niin kappaleen introssa, esityksen keskiosassa kuin lopussakin.*

*It only took a minutessa* Bobby Graham käyttää soitannollisia ratkaisuja, joita hän tuli myöhemmin käyttämään varsin paljon. Beatkomppi on selkiytynyt lopulliseen asuunsa. Graham käyttää myöhemmin tyypillisiä rumpufilliratkaisuja soitossaan sekä rumpukompin variointia sisältyä esitykseen. Lisäksi synkooppinen bassorummun soitto muutamilla tahdeilla johtaa suoraan pari vuotta myöhemmin levytettyyn The Kinksin *You really got men* sovitukseen (Esimerkit 5.1.1f ja g).





*Esimerkki 5.1.1f. It only took a minutessa Grahamin soittama bassorummun synkooppi-isku tahdin iskuttomalle eli 4/8-osalle. Beatkompin bassorummun pääiskut esiintyvät yleisesti tahdin 1/8 ja 5/8 -osissa. Beatkomppiin kuuluu myös mainittu 4/8-osaisku, mutta kyse on lähinnä kevyesti soitetusta valmistavasta iskusta kohti vahvempaa 5/8-osaiskua.*



*Esimerkki 5.1.1g. Yksi Bobby Grahamin soittamista beatkomppivariaatioista You really got men levytyksessä. Tahdin synkooppi kohdistuu 4/8-osaan.*

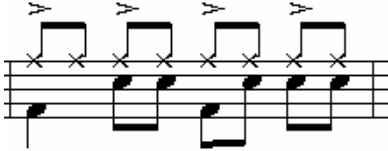
Graham varioi siis beatkomppikuviota melko paljon esityksen aikana. Yleisilmeeltään beatkomppi kuitenkin noudattaa sen omaa perusrhythmiään. Kuvio on kahdeksasosajakoinen ja variointi tapahtuu kahdeksasosien erilaisina soittoratkaisuna (Esimerkki 5.1.1h). Tahdin sisällä tapahtuvat muutokset alistuvat päämäärälle kahdeksasosin etenemiselle. Esityksen rumpufillit Graham soittaa virveliin tremolomaisina 32-osaisina kuvioina. Kompin siis edetessä kahdeksasosaisena ja virvelifillien ollessa 32-osaisia, välistä jää tahdin jakaminen 16-osiin. Vain intron lyhyessä virvelifillissä Graham soittaa kolme 16-osanuottia. Näin erottelu kompin ja fillien välillä luo vaikutelman selkeästä kompin etenemisestä ja pyrähdysnomaisista virvelifilleistä, jotka eivät kuitenkaan vie sovituksessa liikaa huomiota.



*Esimerkki 5.1.1h. It only took a minute. Säkeiden välisen laulusta vapautuneen tilan Graham täyttää usein vain hieman muuntelemalla beatkomppikuviota. Tällainen ratkaisu on esityksen etenemistä ajatellen hienovaraisempi kuin rumpufillin soittaminen. Tahdin kolme viimeistä kahdeksasosaa tasaisesti virveliin iskemällä tuo kuitenkin riittävästi vaihtelua beatkompin antamaan kuulovaikutelmaan. Bobby Graham käyttää tätä ratkaisua myöhemmin muillakin levytyksillä (esimerkit 5.1.1i-m).*



*Esimerkki 5.1.1i. Grahamin usein toistama beatkomppivariaatio Brian Poole & The Tremeloedin Twist & Shoutissa. It only took a minuteen verrattuna kuvio poikkeaa vain siinä, että Twist & Shoutissa Graham soittaa hi-hatia ride-pellin sijaan.*



*Esimerkki 5.1.1j. Cilla Blackin Love of the lovedissa Bobby Graham soittaa beatkomppia ja tämän samaisen varioinnin kuin It only took a minutessa. Poikkeuksena Graham soittaa tahdin alkuosan rautalankatwistkomppina, mutta tahdin loppuosassa Graham varioi soittamalla tahdin kolme viimeistä kahdeksasosaa virveliin kahdella kädellä (esimerkki 5.1.1k).*



*Esimerkki 5.1.1k. Love of the loved. Poikkeuksena edellisen esimerkin 5.1.1j komppiin Graham soittaa kahdeksasosia hi-hatiin ride-pellin tilalla ja hän aksentoi tahdin loppua käyttäen kahta kättä virveliniskuissa.*

Samaan ratkaisuun kuin *Love of the lovedissa* (edellinen esimerkki 5.1.1k) Bobby Graham päätyi soittaessaan The Kinksin *You really got mella* (esimerkki 5.1.1l).



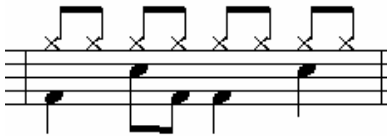
*Esimerkki 5.1.1l. Säkeistöjä erottava rumpukomppikuvio You really got messa. Graham ei soita lainkaan hi-hatia. Molemmat kädet soittavat virvelirumpua.*



*Esimerkki 5.1.1m. Graham soittaa tämän samaisen virvelin kahdeksasosakuvion Terryesityksessä alustaessaan paluuta voimakkaammin soitetusta kertosaäkeestä takaisin kevyemmin soitettuun säkeistöön.*

### 5.1.2. Angie, Twist & Shout ja I only want to be with you

Näillä kolmella levytyksellä Bobby Grahamin soittama beatkomppikuvio on sama kuin Joe Brownin *It only took a minute*ssa. Lähes samanlaiseen sovitukseen päädyttiin Gregory Phillipsin esittämässä *Angie*-kappaleessa (esimerkki 5.1.2a), joka ilmestyi singlenä heinäkuussa 1963 Pye-levymerkillä (Beatbeatbeat 2003). Kappaleen A&R-miehenä toimi Ray Horricks (Oldham 2003, 130). Session musiikillinen johtaja ei ole tiedossani<sup>108</sup>. Näihin aikoihin Graham oli jo varsin työllistetty sessiorumpali. Kyse oli vain yksi niistä monista sessioista, joista ei syntynyt hittisingleä. Tällaiset sessiot jäävät kenties huonommin mieleen, mutta kuuntelun perusteella Bobby Graham muistaa soittaneensa tällä kappaleella (Graham 2005b). Bobby Grahamin lisäksi muiden instrumenttien roolitus levytyksessä on varsin samanlainen kuin Joe Brownin levytyksissä.



*Esimerkki 5.1.2a. Angien , Twist & shoutin sekä I only want to be with youn perusrumpukomppi.*

Kesäkuun 20. päivä 1963 Decca julkaisi Brian Poole & The Tremeloesin *Twist & shout* –singlen (Mersey sounds 1980). A&R-miehenä toimi Mike Smith. Bobby Graham soitti myös muilla Brian Poolen levytyksillä (Harrington & Graham 2004, 81,133). *Twist & shoutin* sovitus pohjautuu Grahamin soittamaan beatkomppiin. Kappaleen oli levyttänyt jo aiemmin niin Isley Brothers, Chubby Checker kuin The Beatleskin, mutta näiden sovitus ei perustu beatkomppiin<sup>109</sup>. Selkeän beatkompin lisäksi Graham soittaa tarkemmin ja koordinoidummin kappaleen b-osaksi luokiteltavan osuuden (esimerkki 5.1.2b).



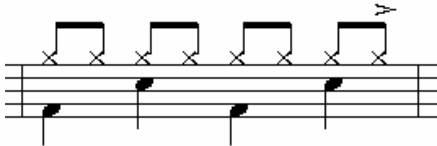
*Esimerkki 5.1.2b. Twist & shoutin b-osa, jossa Graham soittaa kahdeksasosia lattiatomiin tahdin pääiskun kohdistuessa tahdin alkuun. Tahti on jaettu kolmeen osaan iskulla crash-peltiin ja*

<sup>108</sup> Angie-singlen toiselle puolelle Gregory Phillips lauloi kappaleen *Please believe me*, jonka olivat säveltäneet The Bruvvers-yhtyeen Pete Oakman ja Johnny Beveridge (BeatBeatBeat 2003). He vastasivat myös Joe Brownin *A picture of you* -hitistä (Harrington & Graham 2004, 49). On mahdollista, että Gregory Phillipsin Angiella soittaa Bobby Grahamin lisäksi myös muita The Bruvversin muusikoita.

<sup>109</sup> Beatles [1963a]; Checker 1978 [1962]; Isley Brothers 2002 [1962].

*kahdella napakalla iskulla virvelirumpuun. Tämä nykyään varsin yleinen sovitusratkaisu on kesällä 1963 lähinnä liittynyt juuri tähän Brian Poole & The Tremeloesin versioon Twist & shout –levytyksestä. Graham käytti samaa rumpukomppia myös seuraavalla yhtyeen hitillä Do you love me.*

Marraskuussa 1963 Philips julkaisi Dusty Springfieldin singlen *I only want to be with you* (O'Brien 1999, 255). Musiikillisena johtajana toimi Ivor Raymonde ja A&R-mies oli John Franz (Springfield 1997). Beatyhtyeen lisäksi levytyksellä oli mukana jouset sekä puhalltimet. Bobby Graham soittama beatkomppi ottaa vaikutteita muiden instrumenttien sovituksesta. Graham osallistuu soitollaan orkestraation että laulumelodian synkooppeihin. Beatkomppi ei ole sovituksen keskiössä, joten Graham myös soittaa varioivimmin kuin aiemmissa esityksissä. Hänen ei tarvitse kannatella yksin omalla soitollaan koko sovituksen selkärankaa, joten paikoittain rumpukomppi on varsin pidättyneen yksinkertaista (esimerkki 5.1.2c).



*Esimerkki 5.1.2c. I only want to be with you. Paikoitellen Bobby Graham tyytyy vain ylläpitämään tempoa muiden instrumenttien tuodessa väriä sovitukseen. Erikoista kyseisen kappaleen sovituksessa on Grahamin hi-hat –työskentely. Esityksen aikana hän poikkeuksellisesti aksentoi tahdin viimeistä kahdeksasosaa ja jättää kahdeksasosia välistä soittamatta joissakin tahdeissa.*

## 5.2. Beatkomppi ja flambeat

### 5.2.1. Love of the loved, Secret love ja Gloria

Liverpoolilaisen Cilla Blackin ensisingle *Love of the loved* äänitettiin EMI:n Abbey Road –studiolla 28. elokuuta 1963. Session A&R-miehenä toimi George Martin (Black 1997, 2). Martin oli myös session musiikillinen johtaja (Martin & Hornsby 1979, 135) Sovitus on tehty pienelle kokoonpanolle, jota on vahvistettu parilla sordiinolla varustetulla trumpетilla sekä tamburiinilla. Bobby Graham soittaa jälleen beatkomppia, mutta paikoitellen komppi vaihtuu rautalankatwistkomppiksi jopa muutamien perättäisten tahtien ajaksi (esimerkki 5.2.1a).



*Esimerkki 5.2.1a. Love of the lovedin rautalankatwistkomppi.*

Levytyksen soolo-osassa Graham ryhtyy soittamaan flambeat-rumpukomppia. *Love of the loved* saattaa olla ensimmäinen levytys, jossa Bobby Graham käyttää tätä sovitusratkaisua. Koska kyseessä on George Martinin johtama sessio, saattaa häneltä tullut myös ajatus virkistää laulun soolo-osuutta beatkompista poikkeavalla ratkaisulla (esimerkki 5.2.1b).



*Esimerkki 5.2.1b. Love of the lovedin soolon flambeat-komppi. Flambeat-komppi etenee tahdin parittomilla kahdeksasosilla. Parilliset kahdeksasosat joko soitetaan kevyesti virvelirummulla tai hi-hatilla tai ne jätetään kokonaan soittamatta. Tämä esimerkki poikkeaa muista flambeat-kompeista siinä mielessä, että bassorumpukuvio vahvistaa tahdin 6/8-iskua ja jättää vahvistamatta kokonaan tahdin 7/8-iskua.*

Lokakuun 4. päivä 1963 äänitettiin (As years go by 1993, 4) Lontoon Decca-studiolla Kathy Kirbyn versio Doris Dayn hitistä *Secret love*. Tämän modernisoidun version sovitti Charles Blackwell (Harrington & Graham 2004, 104) ja sen julkaisi Decca lokakuun 25. päivä 1963 (As years go by 1993, 4). Session A&R-mies oli Peter Sullivan (ibid., 2). Bobby Graham soitti myös muilla Kathy Kirbyn Decca-julkaisuilla (Harrington & Graham 2004, 104-105).

Charles Blackwellin soituksessa beatyhtyeen lisäksi mukana ovat puhaltimet sekä lisäperkussiosoitteina timpani-rumpu. Lisäperkussiosoitteiden käyttö vaikeuttaa jonkin verran varsinaisen rumpalin soittotekniikan selvittämistä levytyksiltä, varsinkin kun useimmat Bobby Grahamin soittamat sessiot julkaistiin mono-formaatissa. Siten kaikki perkussiosoitteet kuuluvat yhdestä pisteestä ja tämä tekee rumpusetin erottelun muista perkussioista haasteelliseksi. Lisäksi orkestraatioissa käytetty timpani korvataan usein rumpalin soittamalla lattiatomilla, mikä pitää ottaa huomioon. Soittaessaan sessioilla Bobby Graham soitti rumpusetiä ja perkussioita soitti tähän tehtävään enemmän omistautunut sessiomuusikko – kuten esimerkiksi Stan Barrett (Harrington & Graham 2004, 79). Graham soittaa säkeistöt beatkompilla, jossa hi-hatin sijaan hän soittaa virvelirumpuun tahdin kahdeksasosia (esimerkki 5.2.1c).



*Esimerkki 5.2.1c. Secret loven säkeistön rumpukomppi. Tasainen, kahdella kädellä virveliin soitettava kahdeksasosakuvio luo vaikutelman junamaisesta, rauhoittavasta etenemisestä.*

*Secret loven* kertosaie toteutuu flambeat-kompilla, jossa bassorumpukuvio pysyttäytyy kuitenkin säkeistön kaltaisessa beatkompikuviossaan (esimerkki 5.2.1d).



*Esimerkki 5.2.1d. flambeat-komppi etenee parittomien kahdeksasosien iskuilla virvelirumpuun. Graham soittaa kyseisen rumpukompin käyttäen kahta kättä.*

### 5.3. Flambeat

#### 5.3.1. Glad all over

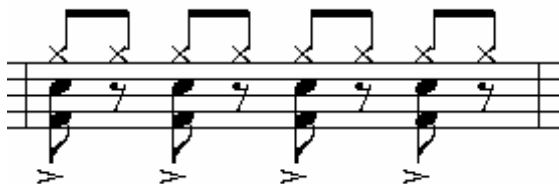
Marraskuussa 1963 Dave Clark Fiven julkaisu *Glad all over* ilmestyi New Musical Expressin singlelistalle (Rees et al 1995, 133). Tammikuussa 1964 single oli listaykkönen Iso-Britanniassa (ibid., 136).<sup>110</sup> Rumpali Dave Clark toimi myös yhtyeen A&R-miehenä (Dave Clark Five 1993, 8-10). Clark valitsi<sup>111</sup> Bobby Grahamin sessioihin rumpaliksi, koska hänellä oli myös A&R-miehenä jo tarpeeksi huolehdittavaa äänitustilanteessa (Harrington & Graham 2004, 91). *Glad all overin* ja monen muun Dave Clark Fiven hitin musiikillinen johtaja oli Les Reed (Reed 2006b). Bobby Graham soitti rumpuja useilla yhtyeen hittisingleillä vuoteen 1967 asti (Harrington & Graham 2004, 93).

*Glad all over* äänitettiin Lansdownen studiolla. Grahamin lisäksi sessiomuusikoista oli paikalla ainakin basisti/kitaristi Eric Ford. Harjoiteltuaan kappaletta Graham yksinkertaisti rumpukomppiaan Dave Clarkin pyynnöstä. Clarkin oli kyettävä toisintamaan sama suoritus itse myöhemmin live-esityksessä (esimerkiksi televisio-ohjelmassa). Näin syntyi yksinkertaistettu flambeat-komppi, josta syntyi Dave Clark Fiven tavaramerkki tulevissakin levytyksissä (esimerkki 5.3.1a). *Glad all overia* seurannut hitti *Bits and pieces* sisälsi flambeatin lisäksi dubattuna useiden henkilöiden toimesta puulattian tamppaamista rumpukompin rytmiin. (Harrington & Graham 2004, 92). Tähänkin rumpukompin vahventamiseen osallistuivat niin Bobby Graham kuin Les Reedkin. (Reed 2006a). Dave Clark Fiven levytyksistä erityisesti *Glad*

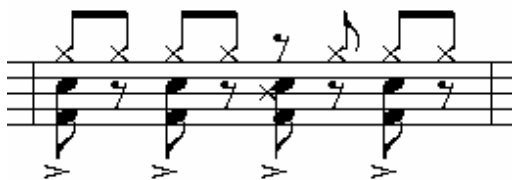
<sup>110</sup> Yhdysvalloissa *Glad all over* nousi sijalle 6 maaliskuussa 1964 (Whitburn 2004, 128).

<sup>111</sup> Dave Clark itse tai esimerkiksi yhtyeen toistaiseksi kattavin kokoelma *The history of* eivät mainitse sessiomuusikoita lainkaan. Myöskin Les Reedin tärkeä rooli yhtyeen musikaalisena johtajana loistaa poissaolollaan yhtyeen virallisessa historiassa. Dave Clark soitti joillakin yhtyeen levytyksillä itse myös rumpuja (Reed 2006a).

*all over* ja *Bits and pieces* ovat harvinaisia sovitusratkaisultaan siinä mielessä, että Graham soittaa samaa rumpukomppia esityksen alusta loppuun ilman muutoksia. *Glad all overin* kertosäkeessä Graham aksentoi flambeatia yksittäisellä crash-pelti-iskulla tahdin 5/8-iskussa virvelin sekä bassorummun lisäksi (esimerkki 5.3.1b).



*Esimerkki 5.3.1a. Glad all overin säkeistön sekä kertosäkeen vallitseva flambeat-komppi. Koko rumpukomppi etenee parittomien kahdeksasosaiskujen voimalla. Hi-hatilla soitetut parilliset kahdeksasosat auttavat lähinnä rumpalia pitämään rumpukompin kasassa – ne Graham on soittanut siis varsin kevyesti.*



*Esimerkki 5.3.1b. Glad all overin kertosäkeen crash-pellillä luotu vaihtelu säkeistön flambeat-komppiin verrattuna.*

## 5.4. Beatkomppivariaatiot

### 5.4.1. You really got me

Bobby Graham soittaa rumpuja The Kinksin singleillä alkaen yhtyeen ensimmäisestä *Long tall Sally*stä helmikuusta 1964. Seuraavan vuoden maaliskuuhun saakka Graham soitti yhtyeen sessioilla, joiden tarkoitus oli aikaansaada single<sup>112</sup>. Lisäksi Bobby Graham soittaa yhtä esitystä lukuun ottamatta (*Stop your sobbing*) kaikilla yhtyeen ensimmäisen Lp:n raidoilla (Harrington & Graham 2004, 118).

The Kinksin kolmas single *You really got me* julkaistiin Pye-levymerkillä elokuussa 1964. Yhtye oli jo kokeillut levyttää kappaleen, mutta lopputulos ei ollut yhtyeen laulaja/lauluntekijää Ray Daviesia tyydyttävä. (Rogan 1998, 9). Uusi versio äänitettiin IBC studiolla ja session A&R-mies

<sup>112</sup> Maaliskuussa ilmestynyt single *Everybody's gonna be happy* on mainittu Bobby Grahamin kotisivuilla viimeiseksi hänen soittamukseen The Kinks –singleksi. Seuraavan kahden singlen *Set me free*n sekä *See my friendsin* rumpalia ei ole mainittu lähteissä. Näitä seuranneella singlellä *Till the end of the day* sessiorumpalina toimi Clem Cattini (Rogan 1998, 15).

oli yhdysvaltalainen Shel Talmy. Tällä toisella, julkaisuun päätyneellä versiolla, soitti Bobby Graham myös rumpuja ja yhtyeen rumpali Mick Avory<sup>113</sup> soitti tamburiinia. Arthur Greenslade soitti pianoa, joten hän lienee ollut session musiikillinen johtaja. (Davies 1994, 149). The Kinksin johtohahmot Ray Davies ja Dave Davies ovat niitä harvoja 1960-luvun muusikoita, jotka eivät ole salailleet Bobby Grahamin tai muiden sessiomuusikoiden roolia The Kinksin levytyshistoriassa. Tosin vielääkään ei ole tarkkaa tietoa kaikista 1960-luvun The Kinksin sessioista. Osa julkaisuista mainitsee sessiomuusikot ja osa taas pitää näitä väitteitä huhuina.

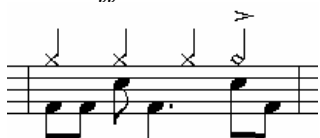
*You really got men* rumpukomppi mukailee soitettua kitarariffia varsin uskollisesti. Kuitenkin Bobby Graham ei malta pysyä tarkasti kitarariffin luomassa kehyksessä. Intron ja säkeistön rumpukomppi on synkooppinen (esimerkit 5.4.1a-d).



*Esimerkki 5.4.1a. Graham vahvistaa tahdin 7/8-iskua virvelirummun lisäksi puoliksi avatulla hi-hatilla. Tahti etenee neljäsosaikuina.*



*Esimerkki 5.4.1b. Tahdin alkavat kaksi bassorummun kahdeksasosaiskua mukailevat soitettua kitarariffiä.*



*Esimerkki 5.4.1c. Sama kuin edellinen esimerkki, mutta tahdin päättävä bassorummun kahdeksasosaisku tukee jälleen soitettua kitarariffiä.*



*Esimerkki 5.4.1d. Sama kuin esimerkki 5.4.1b, mutta rumpukomppi etenee hieman tasaisemmin ilman hi-hatilla luotua lisäaksenttia.*

<sup>113</sup> Mick Avory on maininnut rumputyöskentelyssään kappaleiden aloitusten ja lopetusten olleen ongelmakohtia (Gianci 1989, 28). Studioissa soiton tarkkuus ja rakenteiden selkeys on tärkeämpi asia kuin esiintymistilanteessa, joten The Kinksin tapauksessa sessiorumpalin läsnäolo on saattanut olla hyvinkin perusteltua. Avory mainitsee Bobby Grahamin sekä Clem Cattinin olleen brittirumpaleita, joiden soittoa hän on muun muassa ihailnut (ibid., 28).



*You really got men* säkeistöjen välissä tulee kaksi tahtia kestävä välike, jolla soittaa rumpuja vain Bobby Graham. Rumpukomppi luopuu aiemmasta synkoopista ja palautuu beatkompin variaatioon (esimerkki 5.4.1e).



*Esimerkki 5.4.1e. Kahden tahdin pituinen rumpukomppivälike. Graham saattaa soittaa virvelillä tasaisesti kahdeksasosia kuten aiemmassa Secret loven säkeistössä, mutta hieman suttuisesta levytyksestä erottuvat vain nämä virveli-iskujen huiput.*

Edellisen esimerkin kahden tahdin välike toistuu myös juuri ennen Dave Daviesin soittamaa kitarasooloa. Kuvio on lähes sama. Ainoastaan siirtyminen kompista sooloon on hieman vähemmän aksentoitua kuin säkeistöjen välillä oli (esimerkki 5.4.1f).



*Esimerkki 5.4.1f. Variaatio edellisen esimerkin kahden tahdin rumpukomppivälikkeestä.*

Kitarasoolon aikana Graham soittaa tavallista beatkomppia kitarariffin jatkaessa kuitenkin synkoopista soittoaan. Beatkomppi (esimerkki 5.4.1g ja h) ja kitarariffin (esimerkki 5.4.1i) synkooppi muodostavat hieman levottoman kokonaisuuden, minkä pelastaa oikeastaan vain hyvin aktiivinen, pinnalla oleva kitarasoolo sekä levytyksen yleinen suttuisuus.



*Esimerkki 5.4.1g. Kitarasoolon taustalla Grahamin soittama beatkomppi.*



*Esimerkki 5.3.4.1h. Edellisen variaatio, johon Graham on liittänyt esimerkin 5.4.1a:n mukaisen aksentin tahdin 7/8-iskulle.*



Esimerkki 5.4.1i. *You really got men* kitarariffi säkeistössä. Kitarariffi synkopoi tahdin 2/8 ja 4/8 –iskuja ja toisaalta ei soi lainkaan tahdin 5/8 ja 7/8 –iskuilla, joita puolestaan *beatkomppi* aksentoi.

#### 5.4.2. The crying game

Dave Berry lauloi *The crying gamen* sessiossa kesäkuun 23. päivä 1964 (As years go by 1993, 4). Paikkana oli Deccan studiot West Hampsteadissa, Lontoossa. A&R-miehenä toimi Mike Smith. Musiikillinen johtaja oli pianisti Earl 'Reg' Guest. (Berry 2004, 2). Pari vuotta aiemmin Bobby Graham oli jo Joe Brown & The Bruvversin jäsenenä soittanut taustoja Dave Berryn ensimmäisillä - julkaisemattomilla demoilla, joiden A&R-miehinä toimivat Mike Smith sekä Mickie Most<sup>114</sup>. Dave Berry esiintyi keikkatilanteessa yhtyeensä The Cruisersin kanssa, mutta pääosin hänen studiosessioillaan soittivat sessiomuusikot (Harrington & Graham 2004, 120). Bobby Graham oli Dave Berryn levyillä usein sessiorumpalina<sup>115</sup> (Berry 2006).

*The crying game* oli Dave Berryn ensimmäisen Lp:n *Dave Berry* aloituskappale. Levyn julkaisi Decca vuonna 1964 (Berry 2004, 4). Dave Berry muistelee, että kappaleella soittavat Grahamin lisäksi Jimmy Page ja 'Big' Jim Sullivan kitaraa, John Paul Jones bassoa, Earl Guest pianoa sekä Stan Barrett perkussioita (Harrington & Graham 2004, 121)<sup>116</sup>. Levyn alkuperäisen – Mike Smithin nimiin kreditoidun - takakansitekstin mukaan Lp:llä soittaa bassoa Alan Weighell ja urkuja Arthur Greenslade. Tämä on tietävästi ainoa kerta 1960-luvulla, jolloin levyn takakansitiedoissa mainitaan Bobby Graham nimeltä. Hänen aiemmista ansioistaan mainitaan tosin vain Joe Brown & The Bruvvers, mistä Bobby Graham lienee ollutkin parhaiten tunnettu julkisuudessa. (Berry 2004, 2). 'Big' Jim Sullivan soittaa esityksen kitarasoolon käyttäen DeArmandin äänensävyä säätelevää pedaalia (Harrington & Graham 2004, 121). Sooloa ei siis soita Jimmy Page, jonka ansioksi *The crying gamen* innovatiivinen kitarasoolo usein lasketaan. Alun perin *The crying gamessa* oli mukana orkestraatiosovitus, mutta julkaistusta versiosta tämä

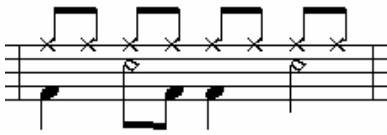
<sup>114</sup> A&R-mies Mickie Most käytti Bobby Grahamia sessiomuusikkona ainakin The Herman's Hermitsin joillakin levytyksillä (Graham 2005b).

<sup>115</sup> Dave Berry muistaa Grahamin soittaneen hänen ensimmäisellä Lp:llään sekä muilla levytyksillä vuosina 1963-1966. Ronnie Verrall soitti myös joillakin Berryn levytyksillä. (Ibid).

<sup>116</sup> Bobby Graham muistelee *Crazy drums/crazy drummer* –Cd:n lehtisessä samat muusikot tälle sessiolle, paitsi pianistiksi hän mainitsee Ronnie Pricen (Graham 2000, 10).

jätettiin pois (Berry 2004, 5). Tämä selittäneekin sovituksen varsin minimalistisen ja tilavan tunnelman. Ja sen, miksi Bobby Graham soittaa varsin vähäeleisesti koko levytyksen ajan.

*The crying gamen* rumpukomppi on kevyesti soitettu beatkomppi (esimerkki 5.4.2a). Virvelirumpua Graham soittaa rumpukapulallaan rummun metalliseen reunaan - ei siis kalvoon. Tämä soittotapa on nykyään varsin konventionaalinen ratkaisu keventää rumpukomppia niin hitaissa ja puolihitaissa balladeissa kuin kantrimusiikissa. Graham soittaa virvelinkalvoon vain soittaessa esityksen aikana kolme kertaa lyhyen virvelifillin (esimerkki 5.4.2b).



*Esimerkki 5.4.2a. Beatkompin variointi virvelirummun lyönnin suhteen. Sovitusta sitovana elementtinä on tasainen ride-peltiin soitettu kahdeksasosakuvio.*



*Esimerkki 5.4.2b. Säkeistöstä toiseen siirryttäessä Graham soittaa lyhyen virvelifillin, joka on rumpusovituksen dynaaminen huippukohta.*

Bobby Graham aloittaa *The crying gamen* 5.4.2a rumpukomppilla, mutta kappaleen edetessä hän alkaa varioida tätä kuviota (esimerkki 5.4.2c). Lisäksi esityksen loppua kohden rumpukompista alkaa jäädä jopa osia pois (esimerkki 5.4.2d ja e).



*Esimerkki 5.4.2c. Bobby Graham varioi esityksen rumpukomppia The crying gamen kertosäkeistössä soittamalla hi-hatilla tahdin 6/8-iskun jakaen tämän kahteen 16-osaan. Beatkomppia soittaessa Graham soittaa yleensä melko suoraviivaisia kuvioita hi-hatilla. Tässäkään tapauksessa ei kyse ole varsinaisesta kuviosta, sillä tämä hi-hat -poikkeama toistuu vain levytyksen kolmessa tahdissa ja se esiintyy vain ensimmäisessä kertosäkeessä.*



*Esimerkki 5.4.2d. Rumpukompista on jäänyt pois beatkomppiin kuuluva jälkimmäinen virveli-isku. Tämä keventää sovitusta vielä entisestään.*

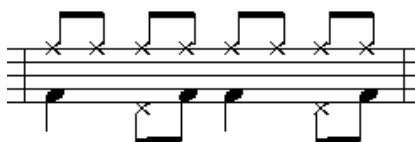


*Esimerkki 5.4.2e. Esityksen loppua kohden Graham on riisunut rumpukuvion lähes minimiin. Ride-pelti ylläpitää kahdeksasosia tahdin sisällä ja bassorumpu toistaa beatkompille ominaista kuviota.*

### 5.4.3. Goldfinger

Bobby Graham soitti jo ensimmäisen Bond-elokuvan *Dr. No* soundtrack-levyllä<sup>117</sup> (Graham 2000, 9). Alkanut yhteistyö jatkui Grahamin siirtyessä John Barry Seven<sup>118</sup> -yhtyeen musiikilliseksi johtajaksi sekä rumpaliksi (Harrinton & Graham 2004, 60). *Goldfinger*-soundtrack sekä levyiltä singleksi lohkaistu Shirley Bassey'n laulama teema *Goldfinger* äänitettiin heinäkuussa 1964 CTS-studiolla, Lontoossa. Session musiikillisena johtajana toimi säveltäjä John Barry. (Goldfinger 2003). Bassey'n elokuvan alussa esittämästä teemasta tuli suosittu,<sup>119</sup> vaikka elokuvan toinen tuottaja Harry Saltzman ei pitänytäkään kappaleesta eikä nähnyt siinä hittipotentialia (Fiegel 1998, 141; Barry 1999, 9).

Bobby Graham soittaa *Goldfinger*illä samantyyllisen rumpukuvion kuin *The crying game* –singlellä (esimerkit 5.4.3a ja b).



*Esimerkki 5.4.3a. Goldfingerin säkeistön rumpukomppikuvio aktiivisimmillaan. Kuten The crying gamessa, Graham ylläpitää kahdeksasosarytmiiä ride-peltiin tasaisesti soittaen. Beatkomppi varioituu siten, että virvelin tilalla Graham soittaa jalkapedaalia käyttäen hi-hat-peltiä 3/8 ja 7/8 –iskuissa. Rumpukomppikuvio luo vaikutelman jatkuvuudesta ja tasaisesta keinuvuudesta. Kyse on ikään kuin hitaasti soitetusta samba-rytmistä, mikä on myös baion-rytmin määritelmä.*

<sup>117</sup> Graham ei kuitenkaan soita elokuvassa kuultavalla alkuperäisellä *James Bond* themellä, vaan sillä soittaa John Barry Sevenin rumpali Doug Wright (Graham 2005a).

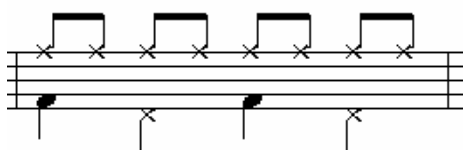
<sup>118</sup> Yhtyeessä soitti muun muassa kitaristi Vic Flick, joka oli hyvin työllistetty sessiomuusikko Bobby Grahamin aloittaessa omaa uraansa (Harrinton & Graham 2004, 77). Hänen merkittävimpiä työnäytteitään on monissa James Bond –elokuvissa kuultu *James Bond theme* (ibid., 59). Lisäksi pianisti/sovittaja Les Reed oli yhtyeen kosketinsoittaja (Graham 2000, 6).

<sup>119</sup> Soundtrack-albumi ylsi Yhdysvalloissa listaykköseksi asti (Fiegel 1998, 143).



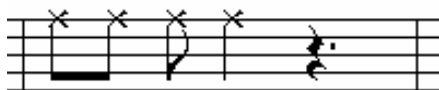
*Esimerkki 5.4.3b. The crying gamen rumpukompin soitannollisesti niukin variaatio. Eteneminen tapahtuu vain ride-pellin sekä bassorummun avulla.*

Kappaleen edetessä Bobby Graham soittaa niukemmin ja paikoin rummut ovat sovituksessa lähes huomaamaton elementti (esimerkki 5.4.3c).

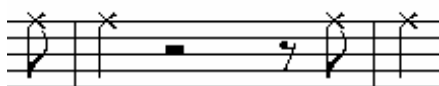


*Esimerkki 5.4.3c. Lähinnä vain esityksen tempoa ylläpitävä rumpukomppi. Orkestraation läsnäolo on vähentänyt Grahamin aktiivisuutta sovituksessa.*

Esityksen alkuvaiheessa Graham tyytyy korostamaan sovituksen ja melodian luomaa aksenttia pelkillä ride-pellin iskuilla. Samaan ratkaisuun hän päätyi *The crying gamen* introssa sekä outrossa (esimerkit 5.4.3.d ja e).



*Esimerkki 5.4.3d. Myötäileviä ride-pellin iskuja Goldfingerissä.*



*Esimerkki 5.4.3e. The crying gamen intron muuta sovitusta korostavia ride-pellin iskuja.*

*Goldfinger*-singlen lopussa John Barry viittaa sävellyksessään Monty Normanin säveltämään (Fiegel 1998, 94-99) *James Bond* themeen. Bobby Graham lisää tämän viittaukseen voimaa soittamalla alkuperäisessä *James Bond* themessa soitettua rumpukomppiä (esimerkki 5.4.3f).



*Esimerkki 5.4.3f. Goldfingerin loppuhuipeennuksen rumpukomppi. Vasta tässä vaiheessa Bobby Graham soittaa iskuja virvelirumpuun, mitkä lisäävät soiton dynaamisuutta ja nostavat esityksen tunnelmaa. Ride-peltiin soitettu, toistuva 8/16/16 –osakuvio on viittaus alkuperäiseen James Bond themen sovitukseen.*

## 5.5. Beatkomppivariaatiot ja flambeat

### 5.5.1. Gloria

Heinäkuun 5. päivä 1964 Bobby Graham tilattiin Deccan studiolla West Hampsteadiin soittamaan rumpuja (Harrington & Graham 2004, 123). Sessio oli varattu dublinilaiselle yhtyeelle nimeltään Them. Deccan A&R-miehenä toimi Dick Rowe (Heylin 2002, 515) ja hän halusi Bobby Grahamin vahvistamaan Them in soittoa tällä sessiolla (ibid., 90). Session musiikillinen johtaja oli pianisti Arthur Greenslade (Harrington & Graham 2004, 124). Laulusolistinaan Van Morrison Them äänitti Bobby Grahamin vahvistamana ainakin seitsemän esitystä, joista singleillä julkaistiin syyskuussa *Don't start crying now/One two brown eyes* ja tammikuussa 1965 *Gloria* a-puolenaan *Baby please don't go* (Heylin 2002, 89).

Sessio on jäänyt siinäkin mielessä Bobby Grahamin mieleen, että tämä oli niitä harvoja tapauksia, jolloin hänen läsnäoloon ei yhtyeen puolelta kaivattu (Harrington & Graham 2004, 123-124). Them in rumpali Jimmy Millingsin läsnäolo on joidenkin yhtyeen jäsenten mielestä kuultavissa sessiosta (Heylin 2002, 90), mutta Bobby Graham muistaa itse olleensa ainoa rumpali tuon päivän sessioissa (Harrington & Graham 2004, 124). Them piti uuden session lokakuussa 1964. A&R-mies oli yhdysvaltalainen Bert Berns. Tuolloin äänitettiin muun muassa *Here comes the night*, *All for myself* sekä *Baby please don't go* (Heylin 2002, 516). Bobby Graham muistaa soittaneensa myös näillä esityksillä (Harrington & Graham 2004, 124), joten on mahdollista, että kaksi lähekkäistä sessiota ovat ajan mittaan yhdistyneet yhdeksi muistoksi Them in sessiosta. Mielenkiintoisen tästä tekee vielä se auditiivinen tosiasia, että *Gloria*lla on kaksi rumpuraitaa – toinen oikeassa ja toinen vasemmassa kanavassa. Oman analyysini perustan siihen, että vasemmassa kanavassa soittaa Graham ja oikeassa saattaa soittaa Millings tai

tämäkin raita on Grahamin jälkeinpäin dubbaama. Joka tapauksessa omassa rumpukomppianalyysissäni siis käytän vain vasemman kanavan sisältämää soittoa.<sup>120</sup>

Bobby Graham soittaa *Glorian* säkeistössä stereoversion vasemmassa kanavassa samaa rumpukomppikuviota, kuin hän soitti Kathy Kirbyn *Secret loven* säkeistössä (esimerkki 5.5.1a).



*Esimerkki 5.5.1a. Glorian säkeistön rumpukomppi, joka varioi esityksen aikana enemmän kuin Secret loven rumpukomppi.*

*Glorian* kertosäe perustuu flambeat-komppiin. Tällä kertaa myös bassorumpu iskee vain parittomilla kahdeksasosilla eli Graham ei soita beatkompin bassorumpukuviota (esimerkki 5.5.1b).



*Esimerkki 5.5.1b. Glorian kertosäkeen flambeat-komppi. Myös kertosäkeen flambeat-komppi varioi esityksen aikana enemmän kuin Secret loven vastaava sovitusratkaisu.*

Ensimmäisen kertosäkeen jälkeen *Glorian* sovitusta jatkuu aiempaa sovitusta niukempaan ja vapaamuotoisempaan. Tämän osuuden Graham aloittaa beatkompilla (esimerkki 5.5.1c).



*Esimerkki 5.5.1c. Kevyesti ride-pellillä kahdeksasosiin jaettu beatkomppikuvio. Bobby Graham soittaa rumpukomppikuvion ikään kuin rauhoittaakseen tilannetta juuri kuullun varsin aggressiivisen flambeat-kertosäkeen jälkeen.*

Siirtymä beatkompista flambeat-komppiin tapahtuu nopealla tremolofillillä virvelirumpuun (esimerkki 5.5.1d).

<sup>120</sup> BBC:n tallentamassa Themin versiossa *Gloriasta* rumpalin soitto muistuttaa huomattavasti enemmän levytyksen oikean kanavan rumpuraitaa. Oletettavasti Themin rumpali Jimmy Millings soittaa tällä kuulemallani versiolla, joka on taltioitu radiolähetyksestä c-kasetille.



*Esimerkki 5.5.1d. Van Morrisonin aloittaessa toisen säkeistön lauluosuuden Graham palaa ensimmäisen säkeistön flambeat-komppiin.*

Toisen säkeistön flambeat-komppi varioi kuitenkin tahdin viimeisellä neljäsosalla. Graham soittaa jatkuvana kuviona tahdin lopun tremolofillin virvelirumpuun (esimerkki 5.5.1e).



*Esimerkki 5.5.1e. Virveliin soitetulla tremololla Graham yhdistää flambeat-kompin saumattomaksi kuvioksi. Lisäksi hän soittaa jalkapedaalilla hi-hat -peltiä korostamaan tahdin 3/8 -iskua.*

Soittaessaan flambeat-komppia Bobby Graham soitti jo vuoden 1963 *Secret love* -sovituksessa lyhyitä virveliin soitettuja tremolofillejä, jotka toistuivat lähes identtisinä ja siten olivat osa soitettua kuviota (esimerkki 5.5.1f).



*Esimerkki 5.5.1f. Secret loven ensimmäisessä säkeistössä Graham soittaa flambeat-komppia, jossa tahdin lopussa hän toistaa nopeaa tremolofillia virvelirumpuun soitettuna.*

Ennen toista kertosaettä Graham osallistuu Van Morrisonin laulusuoritukseen synkopoimalla ja aksentoimalla rumpukomppiaan (esimerkki 5.5.1g).





*Esimerkki 5.5.1g. Kummankin tahdin alussa Graham reagoi Van Morrisonin laulaman melodian rytmiin iskemällä virveliin kaksi voimakasta kahdeksasosaiskua. Poikkeuksellisesti tässä osioissa Bobby Graham on vaimentanut virvelirummusta sen alapuolen kalvoa pärisyttävän maton. Tällöin rummusta syntyy vain kumahtava ääni ilman virvelirummulle ominaista jälkiääntä.*

Rumpusovitukset *Secret lovessa* ja *Gloriassa* ovat siis yleisellä rakennetasolla varsin samankaltaiset. *Gloria* on sävellyksenä vapaamuotoisempi jami-irroitteleva, mikä mahdollisti Grahamin tuomaan varsin paljon omaa tällaiseen löysään sovitukseen. Lisäksi Graham sooloilee *Glorian* aikana huomattavasti enemmän kuin *Secret lovessa*. On otettava huomioon, että *Secret love* edusti tyyliltään lähinnä beatballadia ja *Gloria* on genreltään rankempi rhythm and blues –levytys.

### 5.5.2. Terry

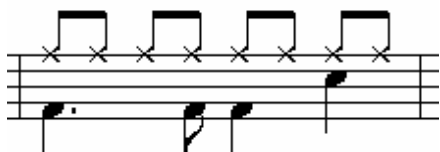
Marraskuussa 1964 Decca-yhtiö julkaisi Twinklen säveltämän ja sanoittaman kappaleen nimeltään *Terry* (One kiss can lead to another 2005, 143). Bobby Graham on varmistanut soittavansa singlellä (Graham 2005). Twinklen session A&R-mies oli Tommy Scott ja musiikillinen johtaja oli Phil Coulter (One kiss can lead to another 2005, 143). *Terryn* soitus pohjautuu samaan beatkompin variaatioon, jota Hal Blaine soitti The Ronettes-yhtyeen hitillä *Be my baby*<sup>121</sup> edellisvuonna 1963 (Blaine & Bonzai 2003, xv). *Be my babyn* tuottaja Phil Spector yllytti Blainea innovoimaan omaa rumputyöskentelyään (ibid., 54-55). Blaine oli soittanut jo aiemminkin beatkompia ja *Be my babyn* (Spector 1991) sovituksellinen koukku olikin variaatio kyseisestä rumpukompista (esimerkki 5.5.2a).



*Esimerkki 5.5.2a. Sekä Be my babyn että Terryn intron rumpukomppikuvio. Molempien levytysten säkeistöt pohjautuvat tälle samalle kuviolle. Beatkompista poikkeavaa on tahdin 3/8-osaiskun kokonaan soittamatta jättäminen. Siten tahdin sisällä iskun 7/8-osassa soitettun virveli-iskun rooli kasvaa.*

<sup>121</sup> Phil Spector pyysi Blainea korostamaan tahdin neljättä iskua (4/4-tahtilajissa). Korostamisen Blaine teki soittamalla virvelirumpua vain kyseisellä neljäsosalla. (Gianci 1989, 142).

Säkeistöjen aikana edellisen esimerkin 5.5.2a rumpukomppi saa lisäksi tasaisia kahdeksasosaisia iskuja ride-peltiin (esimerkki 5.5.2b).



*Esimerkki 5.5.2b. Terry'n säkeistön beatkomppivariaatiokuvio.*

Kertosäe alkaa crash-pelliniskulla samanaikaisesti flambeat-kuvion kanssa (esimerkki 5.5.2c)



*Esimerkki 5.5.2c. Usein aloittaessaan flambeat-kuvion Graham iskee crash-peltiin yhden napakan iskun. Tämä lisää flambeatin luomaa vaikutelmaa draamallisesta noususta esityksessä.*

Terry'n kertosäe jatkuu voimakkaalla – jopa konemaisesti toteutetulla – flambeatilla (esimerkki 5.5.2d).



*Esimerkki 5.5.2d. Graham soittaa flambeatia niin korostetusti, että tällä kertaa ei synny minkäänlaista vaikutelmaa soitetuista parillisista kahdeksasosista. Kuitenkin soittoteknisesti hän saattaa soittaa toisella kädellä virvelinkalvoon kevyesti myös parillisilla kahdeksasosilla tahdin aikana.*

### 5.5.3. Non ce n'est pas un rêve

Ranskalainen laulajatar Francoise Hardy halusi tehdä musiikkia Iso-Britanniassa. Yhteyttä otettiin A&R-mies Charles Blackwelliin, joka vuosien 1964-1966 välillä vastasi Hardyn Lontoossa äänitetyistä sessioista. Levyt julkaistiin ranskalaisella Vogue-levymerkillä. (Hardy 2001, 8). Bobby Graham muistaa soittaneensa rumpuja neljällä Ep-levyllä, joista yhdellä Hardy

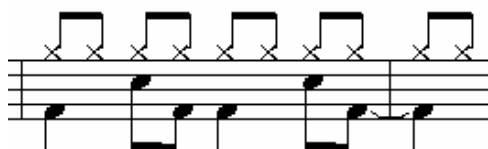
lauoi englanniksi (Harrington & Graham 2004, 143).<sup>122</sup>*Non ce n'est pas un rêve* on vuonna 1965 Ep:llä julkaistu Charles Blackwellin ja Francoise Hardyn sävellys, jolla Bobby Graham on kuuntelun jälkeen ilmaissut soittavansa (Graham 2005b).

*Non ce n'est pas un rêve* on sovitettu beatballadiksi. Sovitus perustuu vahvasti Grahamin soittamaan, toistuvaan rumpukomppiin sekä kuoro- ja orkesterisovitukseen. Bobby Grahamin soittama rumpukuvio on poikkeuksellinen kahdesta syystä: Hän ei soita säkeistössä lainkaan hi-hat –peltejä pitääkseen yllä rumpukomppia ja rumpukomppikuvion kierto kestää kaksi tahtia (esimerkki 5.5.3a)



*Esimerkki 5.5.3a. Vain bassorummulla ja virvelirummulla toteutettu beatkomppivariaatio. Kuvion ensimmäisen tahdin viimeinen soitettu parillinen 8/8-osaisku sekä toisen tahdin kahdeksasosan tauko tahdin ensimmäisellä 1/8-osalla luovat synkoopillaan kuvioon ilmavuutta sekä rytmistä jännittävyttä. Hi-hatin puuttuminen lisää rumpukompin erikoislaatuisuutta.*

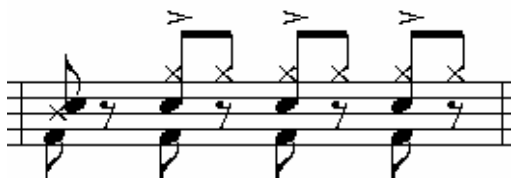
Tällainen synkooppiratkaisu saattaa johtua Charles Blackwellin kirjoittamasta rytmikuvioista juuri tähän kyseiseen sävellykseen. Toisaalta Bobby Graham on voinut hakea kyseisen ratkaisun oman mielensä komppivarastosta, sillä vastaava sovitusratkaisu löytyy vuoden 1963 *I only want to be with youn* introsta (esimerkki 5.5.3b).



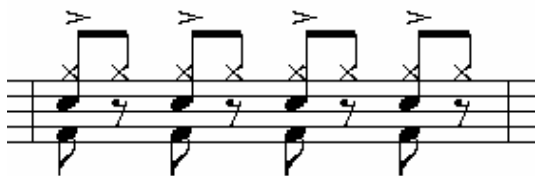
*Esimerkki 5.5.3b. Rumpukomppi synkopoi tahdin viimeisellä kahdeksasosalla I only want to be with youn introssa.*

Kertosäe alkaa iskulla crash-peltiin (esimerkki 5.5.3c) jatkuen flambeat-komppina (esimerkki 5.5.3d).

<sup>122</sup> Francoise Hardyn *The Vogue years* –Cd-kokoelmalla on yhteensä 22 Charles Blackwellin valvomaa äänitystä. Kokoelmalla ei ole mukana englanninkielisiä esityksiä. Ep-levyllä on yleensä neljä levytystä eli Graham muistelee soittaneensa 16 kappaleella. Blackwell on mahdollisesti käyttänyt toista sessiorumpalia osassa kyseisiä levytyksiä.

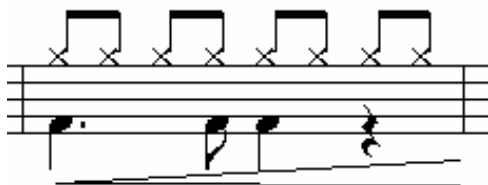


*Esimerkki 5.5.3c. Flambeat-komppi alkaa iskulla crash-peltiin. Siirtyminen crash-pelliltä hi-hat –pellille näkyy siinä, että hi-hat tulee mukaan soittokuvioon vasta tahdin 3/8-iskulla.*

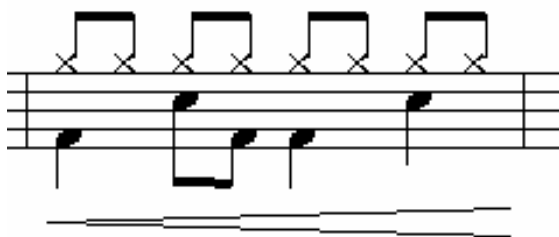


*Esimerkki 5.5.3d. Flambeat etenee hi-hat –pellin kahdeksasosien jakamana vahvasti painottaen tahdin parittomia kahdeksasosia.*

*Non ce n'est pas ne rêven* b-osassa rumpukomppi palautuu beatkompin niukempaan variaatioon (esimerkki 5.5.3e). Tämän jälkeen Graham soittaa beatkompia lisäten vähitellen rumpukompin voimakkuutta (esimerkki 5.5.3f) ennen levytyksen draamallista huippua, jossa kaikki instrumentit soittavat kaksi tahtia kestävä synkopoivan osuuden (esimerkki 5.5.3g). Tunnelma palautuu sovituksen jatkuessa kertosäkeellä.



*Esimerkki 5.5.3e. Niukka beatkompivariaatio.*



*Esimerkki 5.5.3f. Vähitellen voimistuva beatkomppi.*



Esimerkki 5.5.3g. Bobby Graham soittaa sovituksen aksentit käyttäen niin bassorumpua, virvelirumpua kuin lattiatomirumpuakin. Graham vahvistaa sovituksesta voimakkaimmat iskut niin selkeällä kuin niukallakin kuvioinnilla.

#### 5.5.4. The pied piper

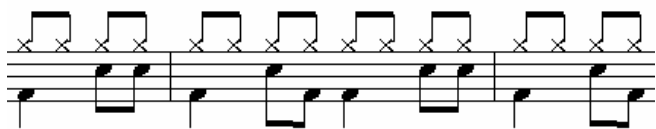
Vuoden 1966 Decca-yhtiön julkaisuja oli Crispian St Petersin laulama *The pied piper*. Single oli toukokuussa 1966 parhaimmillaan sijalla viisi New Musical Expressin levylistalla (Rees et al. 1995, 167). Musiikillinen johtaja tai A&R-mies eivät ole tiedossani. Bobby Graham on tunnistanut oman soittonsa kuuntelun perusteella (Graham 2005b). Vuosi 1966 oli viimeinen aktiivivuosi Grahamilla sessiorumpalina Lontoossa. Tämän jälkeen Grahamin työskennellessä Ranskassa A&R-miehenä hän kävi Lontoossa soittamassa joissakin satunnaisissa sessioissa.<sup>123</sup> (Graham 2005a).

Bobby Grahamin käyttämät rumpukompit eivät poikkea vuonna 1966 kovinkaan paljon kolmea vuotta aiemmista rumpukompeista. Sovituksissa lisääntyneet puhallin-, jousi-, ja kuoro-orkestraatiot vähensivät rumpalin soittotilaa. Lisäksi Grahamin levyttämä popmusiikki menetti tarvetta dynaamiseen soittoon, koska beatmusiikki alkoi olla mennyt trendi ja siten rumpukompin ei tarvinnut olla lopullisessa sovituksessa enää esillä. Toisaalta Grahamin soittamat rumpukomppikuviot eivät olleet vanhentuneet, vaan niistä oli tullut varsin standardiratkaisuja popmusiikissa. Hyvä esimerkki on *The pied piper*, jossa Bobby Graham soittaa säkeistön beatkomppivariaatiolla ja kertosäkeen hän jälleen toistaa flambeat-komppilla. Sekä beatkompista että flambeat-kompista oli vuoteen 1966 mennessä tullut useiden hittien sovitusratkaisu. Ja vielä siten, että säkeistö soitettiin kevyemmin beatkompilla ja kertosäe taottiin kuulijan tajuntaan voimakkaalla flambeat-komppilla tai sen minimalistisemmalla variaatiolla<sup>124</sup>.

<sup>123</sup> Dave Clark Five, Engelbert Humberdinck sekä Dave Davies ainakin työllistivät Bobby Grahamia vielä vuoden 1967 aikana (Graham 2005b; Reed 2006a).

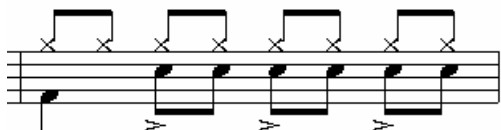
<sup>124</sup> Esimerkiksi Roy Orbisonin *Oh pretty woman* (Orbison 1992) sekä The Rolling Stonesin *Satisfaction* (Rolling Stones 1989).

*The pied piperin* säkeistön beatkomppivariaatio on lähes sama kuin beatkomppi, mutta tahdin viimeisen kahdeksasosan virvelinisku antaa vaikutelman ikään kuin beatkompin sekä rautalankatwistkompin säännöllisestä vuorottelusta (esimerkki 5.5.4a).

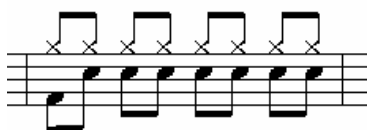


*Esimerkki 5.5.4a. Graham soittaa The pied piperin säkeistöt uskollisesti toistaen kyseistä kuviota.*

Kertosäkeeseen Graham johdattelee variaatiolla (esimerkki 5.5.4b), jota hän käytti useasti jo vuoden 1963 Brian Poole & The Tremeloesin *Twist & shout* -levytyksellä aksentoidakseen esityksen laulua (esimerkki 5.5.4c).



*Esimerkki 5.5.4b. The pied piper.*

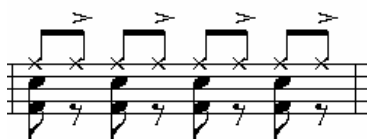


*Esimerkki 5.5.4c. Twist & shout.*

*The pied piperin* kertosäkeen Graham aloittaa iskemällä crash-peltiä aloittaen samanaikaisesti flambeat-kompin (esimerkki 5.5.4d). Kertosäe jatkuu voimakkaalla flambeat-kompilla (esimerkki 5.5.4e).



*Esimerkki 5.5.4d. The pied piperin kertosäkeen alku.*



*Esimerkki 5.5.4e. Kertosäkeen flambeat-komppi. Poikkeuksena muiden esimerkkien flambeat-kompeihin Graham aksentoi melko voimakkaasti ride-pellillä tahdin parillisia kahdeksasosia. Tämä tekee flambeatista hieman vähemmän väkinäisesti etenevän.*

## 5.6. Rhythm and blues

### 5.6.1. The Kinksin ensimmäinen Lp

Lp *The Kinks* ilmestyi lokakuussa 1964 (Rogan 1998, 31). Sen A&R-miehenä toimi Shel Talmy. Levyn esityksistä viisi oli rhythm and blues –lainamateriaalia ja Bobby Graham soittaa niillä kaikilla (Harrington & Graham 2004, 118).<sup>125</sup> Kaikki rhythm and blues –kappaleet on sovitettu varsin samanlaiseen kuosiin Grahamin puolesta. Hän soittaa tiukkaa ja varsin suoraviivaista – jopa eleeöntä rumpukomppia (esimerkki 5.6.1a).



*Esimerkki 5.6.1a. The Kinksin versio Bo Diddleyn Cadillac-kappaleesta etenee varsin yksinkertaisella rumpukompilla.*

Tarvittaessa Graham vahvistaa rumpukomppia varioimalla edellistä esimerkkiä 5.6.1a siten, että bassorumpu lyö tahdin jokaisella parittomalla kahdeksasosalla (esimerkki 5.6.1b).



*Esimerkki 5.6.1b. Vahvistettu rhythm and blues –rumpukomppi.*

Vaikka Grahamin soittama rumpukomppi onkin rhythm and blues –levytyksillä melko yksinkertainen, hän soittaa melko runsaasti rumpufillejä esitysten aikana ja paikoitellen varastaa huomion omalla soitollaan. Tästä hyvä esimerkki on Lulu & The Luvversin Decca-levymerkin *Surprise surprise* huhtikuulta 1965 (Lulu 1989), jossa Bobby Grahamin suoritus on aggressiivinen sekä rumpufilleiltään innovatiivinen sekä taidokas. The Kinksin ensimmäisen levyn päättävä rhythm and blues –lainakappale *Got love if you want it* sisältää Grahamin soittaman rumpusoolomaisen osuuden, joka perustuu ainoastaan Bobby Grahamin soittokyyihin. Graham soittaa useiden tahtien ajan koko rumpupatterin kiertävää, aktiivista rumpufillää, joka ei katkea rytmisesti missään vaiheessa. The Whon *My generation* päättyy samanlaiseen ratkaisuun rumpusovituksen osalta. *My generation* äänitettiin lokakuun 13. päivä

<sup>125</sup> Graham muistaa Lp:n sessioilla läsnä olleen myös sessiopianisti Perry Fordin sekä kitaristi Jimmy Pagen (ibid., 118).

1965 (Who 2002, 24) eli saman kuukauden aikana kuin The Kinksin ensimmäinen Lp ilmestyi. Sekä The Kinksin että The Whon A&R-mies oli tuolloin Shel Talmy (ibid., 11).

### 5.6.2. Themin kaksi ensimmäistä levytyssessiota Lontoossa

Them äänitti siis heinäkuussa 1964 ensimmäisen sessionsa Lontoossa ja Bobby Graham oli soittajana läsnä (Harrington & Graham 2004, 123). Yksi sessiosta julkaistuista kappaleista oli rhythm and blues –lainamateriaalia eli *Don't start crying now*<sup>126</sup> (Heylin 2002, 515). Bobby Graham soittaa aiemman esimerkin 5.6.1b kaltaista rumpukomppia (esimerkki 5.6.2a).



*Esimerkki 5.6.2a. Don't start crying nown perusrumpukomppi.*

Seuraavalla Themin sessiolla äänitettiin jälleen lainamateriaalia. Tällä kertaa kyseessä oli rhythm and blues –esitys *Baby please don't go* (Heylin 2002, 516). Bobby Graham soittaa esimerkin 5.6.1a kaltaista rumpukomppia (esimerkki 5.6.2b).



*Esimerkki 5.6.2b. Grahamin niukka ja tarkka rumpukomppi Baby please don't gossa. Notaatina kyseinen rumpukomppi muistuttaa Grahamin soittamaa flambeat-komppia, jossa korostetaan tai soitetaan vain tahdin parittomia kahdeksasosia. Näiden rumpukomppien rooli on kuitenkin sovituksissa varsin erilainen: flambeatin tarkoitus on olla kulmikas etenemisessään, kun taas tämä rhythm and blues –kuvio on suorastaan erottamaton osa muuta sovituksen instrumentointia.*

<sup>126</sup> Samassa sessiossa Graham soittaa Van Morrisonin *One, two brown eyes*illä napakkaa bossanovakuviota jambiluonteisessa rhythm and blues –irrottelussa. Sovitusratkaisu on varsin samanlainen kuin rumpali John Densmoren soittama bossanova-kuvio The Doorsin vuonna 1967 ilmestyneellä *Break on through* –kappaleella (Doors 2003).



### 5.6.3. The Pretty Thingsin tuotanto 1964-1965

Philips-yhtiö julkaisi Fontana-levymerkillään maaliskuussa 1965 The Pretty Things –yhtyeen ensimmäisen Lp:n (Pretty Things 1998, 3). Yhtyeen A&R-mies Jack Baverstock oli saanut tarpeekseen yhtyeen käytöksestä ja siirsi vastuun sessioista Bobby Grahamille<sup>127</sup>. Levy äänitettiin Philipsin Stanhope-kadulla sijaitsevassa studiossa (Harrington & Graham 2004, 139). Graham oli toiminut sessiorumpalina jo aiemmilla yhtyeen singleillä.<sup>128</sup> Hän oli tuurannut Viv Princeä, joka ei ollut soittokuntoinen yhtyeen sessioiden aikaan (ibid., 140). The Pretty Thingsille nämä järjestelyt sopivat. Grahamilla oli parempi ymmärrys rhythm and bluesin vaatimuksista äänityksellisesti kuin aikuisempaan makuun musiikkia tuottaneella Baverstockilla (ibid., 138-139). Lisäksi Graham osallistui rumpujen soiton lisäksi kappaleiden säveltämiseen sekä sovittamiseen (ibid., 141).

*The Pretty Things* –Lp:llä rhythm and blues -lainakappaleet *Oh baby doll*<sup>129</sup> ja *Big boss man* perustuvat jo esiteltyihin rumpukomppeihin. *Oh baby doll*in sovitus on rumpukompin hieman kevyempi variaatio (esimerkki 5.6.3.a) ja *Big boss man*issa rumpali soittaa bassorumpua aktiivisemmin (esimerkki 5.6.3b).



Esimerkki 5.6.3a. *Oh baby doll*.



Esimerkki 5.6.3b. *Big boss man*.

Bobby Graham oli myös yhtyeen toisen - *Get the picture* –Lp:n - rumpali sekä A&R-mies (Pretty Things 2000, 4). Lp ilmestyi Fontana-levymerkillä joulukuussa 1965 (ibid., 2). Se äänitettiin

<sup>127</sup> Ollessaan Fontana-levymerkin A&R-mies Bobby Graham pääsi levyttämään myös pari instrumentaalisoosingleä. Singleillä Grahamin soittotyylillä ei toista muualla sessiotyössä syntyneitä soittomaneereja. Hänen tapansa soittaa näillä singleillä on paikoin jopa persoonattoman kuuloista. Näillä Grahamin organisoimilla sessioilla soittaa lukuisia tuon ajan käytetyimpiä sessiomuusikoita (Graham 2000, 19-20).

<sup>128</sup> Bobby Grahamin kotisivujen listauksesta löytyvät The Pretty Thingsin viisi ensimmäistä singleä Fontana-levymerkillä. (Graham 2006b).

<sup>129</sup> Paul Du Noyer päättelee kyseisen Lp:n vuoden 1998 uusintajulkaisun tekstivihkosessa, että kenties *Oh baby doll* on Bobby Grahamin soittama (Pretty Things 1998, 8). Graham levyn A&R-miehenä mainitaan kyllä (ibid), mutta hänen roolinsa laajuutta The Pretty Thingsin sessiorumpalina tuodaan esille vain yhden – levyn konservatiivisimman ja vaisuimman rumpusuorituksen kautta.

enimmäkseen Stanhope Placella (Pretty Things 2000, 7). Tällä levyllä Graham oli lisäksi mukana lauluntekoproessissa. Hänet mainitaan yhtenä lauluntekijöistä kappaleissa *You don't believe me* ja *Can't stand the pain* (ibid). Lisäksi Graham muistaa olleensa mukana tekemässä singlen a-puolta *Midnight to six man*.<sup>130</sup> *Get the picture*lla Bobby Graham soittaa varsin monipuolisesti eikä se sisällä ensimmäisen Lp:n kaltaisia rhythm and blues –sovituksia. Soiton tunnistaa Bobby Grahamin soittamaksi. Viv Princeen verrattuna Grahamin soitto on teknisesti taidokkaampaa ja jokainen rumpufilli menee niin teknisesti kuin ajoitusmielessäkin kohdalleen. Vaikka The Pretty Thingsin kitaristi Dick Taylor on myöntänyt Bobby Grahamin läsnäolon yhtyeen sessioilla sekä hän arvostaa Grahamia rumpalina (Harrinton & Graham 2004, 141), jatkuu yhtyeen uusintajulkaisuissa kirjoittelu Viv Princen erinomaisuudesta lähes nerokkaana rumpalina.<sup>131</sup> Princen taidot ovat varmuudella jälkipolvien todennettavissa vain joistakin BBC:n tallentamista radiosessioista.

---

<sup>130</sup> Vuoden 2000 uusintajulkaisu levystä mainitsee *Midnight to six manin* tekijöiksi yhtyeen kaksi jäsentä Dick Taylorin, Phil Mayn sekä Sterlingin (ibid). Yhtyeen *Unrepentant*-kokoelman tekstiosassa Viv Princeä keikoilla tuurannut ja myöhemmin hänen tilalleen tullut Skip Alan mainitsee soittaneensa *Midnight to six manilla* (Pretty Things 1995, 36). Bobby Graham on kuuntelun perusteella ilmaissut soittaneensa *Midnight to six manin* (Graham 2005b). BBC sessions –Cd:ltä löytyy joko Viv Princen tai Skip Alanin soittama versio – ei kuitenkaan Grahamin (Pretty Things 2003 & Graham 2006).

<sup>131</sup> Esimerkiksi vuonna 2001 ilmestyneellä kokoelmalla *The rhythm & blues years* Mike Stax mainitsee levytytysten rumpaleiksi vain Viv Princen sekä Skip Alanin. Bobby Grahamia Stax ei mainitse edes A&R-miehenä. Stax esimerkiksi kehuu Viv Princen suoritusta kappaleessa *Roadrunner* (Pretty Things 2001, 3), joka löytyy yhtyeen ensimmäiseltä Lp:ltä. *Unrepentant*-kokoelman toimittanut Mark St.John kuulee Viv Princen nerouden sellaisissa levytyksissä kuin *Rosalyn* ja *Honey I Need* (Pretty Things 1995, 32). Bobby Grahamin kotisivuilla nämä on listattu Grahamin soittamiksi levytyksiksi (Graham 2006b).

## 6. Rumpufillit

### 6.1. Sijoittuminen

Bobby Grahamin soittamat rumpufillit erottavat toisistaan sovituksen eri osiot ja samalla liittävät erilaisia rumpukomppia fillien avulla toisiinsa. Graham siirtyy harvoin esimerkiksi introsta ensimmäiseen säkeistöön tai säkeistöstä toiseen soittamatta rumpufilliiä.



*Esimerkki 6.1a. Non ce n'est pas un rêven siirtyminen säkeistöstä kertosaäkeeseen. Bobby Graham soittaa tasaisesti etenevään 16-osafilliin, joka alkaa bassorummun iskusta jatkuen kolmen tomirummun kautta seuraavan tahdin crash-pellin iskuun sekä flambeat-komppiin. Graham liittää tämän rumpufillin sovitukseen käyttämällä variaatiota kertosaäkeen sisällä (esimerkki 6.1b).*



*Esimerkki 6.1b. 16-osissa etenevä filli, joka alkaa bassorummun iskusta ja jatkuu tomirummun iskuina. Poikkeuksena edellisen esimerkin filliin Graham jättää fillin loppuun 16-osan tauon.*

Koska Grahamin soittama musiikki etenee rakenteellisesti parillisten tahtien sarjoina, hän soittaa rumpufillin useimmiten parillisen tahdin kohdalla<sup>132</sup>. Jos rumpufilli ei ole täyden tahdin mittainen, niin se useimmiten ajoittuu tahdin loppuosaan – tarkemmin määriteltynä sen 5-8/8 – osiin (esimerkki 6.1c).

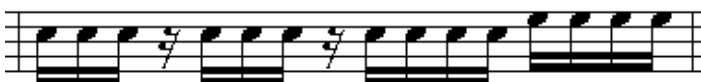


*Esimerkki 6.1c. Twist & shoutin virvelifilli, joka sijoittuu tahdin sisällä sen 5-8/8-osiin. Kyseinen filli on muualla esitetty tremolofillimerkinnöin.*

<sup>132</sup> Tästä poikkeuksena ovat Bobby Grahamin soittamat levytykset, joissa soiton on pitänyt olla todella aggressiivista tai muuten villiä. Esimerkiksi PJ Probyn *Hold me* ja *Together*, Donna Douglasin *Blue star* sekä Lulu & The Luvversin *Surprise, surprise*. Näissä Graham soittaa rumpufillejään niin parillisilla kuin parittomilla tahdeilla ja rumpufillien valikoima on laajempi kuin yleensä. Lisäksi rumpukomppi varioi niin paljon, ettei oikeastaan voi edes puhua soitetusta rumpukomppikuviosta.

## 6.2. Kesto

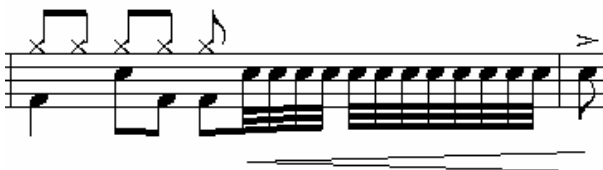
Rumpufillit ovat kestoltaan kahden tahdin mittaisista noin 3/8 -osaa kestäviin suorituksiin. Kahden tahdin mittaisia rumpufillejä Graham ei soita usein, mutta niitäkin löytyy (esimerkiksi Brian Poole & The Tremeloesin *Do you love men* sekä PJ Probyn *Hold men* virvelifillit). Yleisiä pitemmän fillin kestoja on yksi tahti (esimerkki 6.2a). Keskipituiset ovat noin 4/8-osaa kestäviä fillejä (esimerkki 6.2b). Yleisimmät lyhyet fillit ovat noin 3/8-osaa kestäviä virvelifillejä (esimerkki 6.2c).



*Esimerkki 6.2a. Tahdin pituinen 32-osafilli, jonka Graham soittaa The pied piperissa siirryttäessä säkeistöstä kertosaakeeseen.*



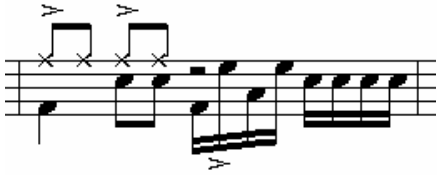
*Esimerkki 6.2b. Love of the lovedin säkeistön 16-osafilli, jonka kesto on 4/8-osaa.*



*Esimerkki 6.2c. It only took a minuten säkeistön aikainen 32-osa virvelifilli, joka kestää 3/8-osaa tahdista. Filli ikään kuin jatkuu seuraavalle tahdille yksittäisellä kahdeksasosaiskulla virvelirumpuun.*

## 6.3. Laatu

Bobby Graham soittaa melko tasapuolisesti filleissään virvelirumpua sekä tomirumpuja. Virvelirumpua hän käyttää lyhyissä filleissä hyvin usein. Hieman pitemmissä filleissä Graham soittaa tomirumpuja (esimerkki 6.3a). Koska hänen setissään oli kaksi tomirumpua sekä lattiatomi, tämä toi mahdollisuuden runsaasti tomirumpufilleihin verrattuna normaaliin kaksitomirumpuiseen settiin (esimerkki 6.3b).

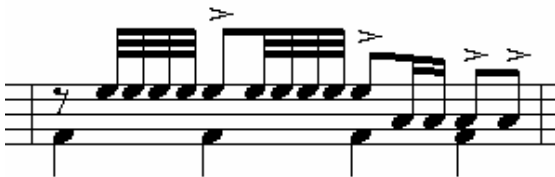


*Esimerkki 6.3a. Rumpufilli, jossa Graham soittaa niin tomirumpua, lattiaatomirumpua kuin virvelirumpuakin. Esimerkki on Love of the loved –kappaleesta.*



*Esimerkki 6.3b. The pied piperin loppupuolella Graham soittaa lukuisia tahdin pituisia rumpufillejä. Fillissä Bobby Graham käyttää koko rumpusettiään: virvelirumpu, kaksi tomirumpua ja lattiaatomirumpu. Kolme tomirumpua mahdollistavat tämänkaltaiset vyörytysfillit paremmin kuin että setissä olisi vain tomirumpu ja lattiaatomirumpu.*

Usein Bobby Grahamin soittamat fillit ovat yhdistelmiä virvelirummun ja tomirummun iskuista. Harvoin hän käyttää taukoja fillien sisällä. Taukojen sijasta hän saattaa synkopoida joissakin rumpufilleissä (esimerkki 6.3c). Synkopoivasta rumpufillistä enemmän kohdassa 6.4.1.

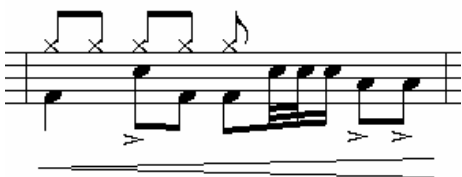


*Esimerkki 6.3c I only want to be with youn loppupuolella Graham soittaa tomifillin, jossa ei ole fillin sisällä lainkaan taukoja. Filli synkooi ainoastaan viimeisellä korottomalla kahdeksasosalla.*

Esityksen aikana Graham soittaa yleensä korkeintaan muutamaa valitsemaansa rumpufilliä ja varioi näitä esityksen aikana. Hän mitoittaa ja arvioi kulloiseenkin esitykseen tarvittavat rumpukompit ja näihin sopivat rumpufillit (esimerkit 6.3d-j) .



*Esimerkki 6.3d.*



*Esimerkki 6.3e.*



Esimerkki 6.3f.



Esimerkki 6.3g.



Esimerkki 6.3h.



Esimerkki 6.3i.



Esimerkki 6.3j.

Esimerkeissä 6.3d-j ilmenevät Bobby Grahamin soittamat rumpufillit Françoise Hardyn *Non ce n'est pas un révellé*. Fillit on soitettu virvelirumpuun ja kolmeen tomirumpuun. Graham varioi filliä, joka on pohjimmiltaan tasaisesti etenevä 16-osakuvio. Esimerkeissä 6.3i ja j hän muuntelee fillejä soittaen ne trioleina.

Aika-arvoisesti Grahamin soittamat rumpufillit etenevät kuitenkin yleensä melko tasaisina fillikuljetuksina (esimerkit 6.3k-m).



Esimerkki 6.3k. Bobby Graham saattaa soittaa virvelifillin myös aivan suorina kahdeksasosina. Tällaisia fillejä hän käytti erityisesti Dave Clark Fiven levytyksillä. Tämä esimerkki on levytyksestä *Do you love me*. Alkuperäisesityksessä ei ole vastaavanlaisia fillejä lainkaan (Hitsville 1992).



*Esimerkki 6.3l. Grahamin soittama toistuva filli saman yhtyeen Bits and pieces –levytyksellä (Reed 2006a). Koska kappale on sovitettu shuffleksi, on Graham jakanut tasaisen voimakkaasti soitetun virvelifillin kolmijakoiseksi eli triolipohjaiseksi kuvioksi.*



*Esimerkki 6.3m. Glorian kertosäkeen sisällä Graham soittaa tasaisesti 16-osin etenevän virvelifillin.*



*Esimerkki 6.3n. Love of the lovedilla Bobby Graham soitti fillin, jossa hän jaksotti tahdin lyhyisiin 8- ja 16-osaiskuihin sekä taukoihin. Tämä rumpufilli toistuu kappaleessa vain kerran. Grahamin soittama ratkaisu on hieman yllättävä muuten varsin yksinkertaisesti soitetun sovituksen keskellä.*

#### 6.4. Tahdin pituiset kahdeksasosaiskupariin päättyvät rumpufillit

Yhteistä Seuraaville Bobby Grahamin soittamille rumpufilleille on niiden päättyminen useimmiten aksentoituun kahdeksasosaiskupariin. Tätä paria edeltää lyhimmillään joko yksi 32-osaisku tai pisimmillään lähes koko tahdin pituinen rumpufilli. Koska Grahamin soittamat rumpukompit ovat yleensä 8/8 –jakoisia, käsittelen kahdeksasosina etenevät soitannolliset ratkaisut tiettyinä rumpukomppikuvioina ja näiden variaatioina. Kahdeksasosaa lyhyempikestoiset eli 16- ja 32- osat ja poikkeukselliset tremoloiskut, joiden aika-arvojen määrittely on tulkinnallisempaa, käsittelen työssäni rumpufilleinä. Ensiksi käsittelen lähes tahdin pituista rumpufillää, joka päättyy myös mainittuun kahdeksasosaiskupariin. Tämän jälkeen esittelen eniten työni aineistossa toistuneen rumpufillin variaatioineen.

### 6.4.1. Lucille ja Twist & shout



*Esimerkki 6.4.1a. Earl Palmerin soittama virvelifilli Little Richardin Lucille-levytyksellä.*

Filli on rytmikaltaan varsin poikkeuksellinen niin Earl Palmerin 1950-luvun levytyksillä kuin muillakin tuon ajan rock and roll –levytyksillä. Erikoista on virveli-iskujen 8- ja 16-osien järjestäytyminen vuorotellen iskujen jonona (16/8/16/8/16/8/16/8/16/8/16) sekä pariton määrä iskuja (11) kaksijakoisella (8/8) tahdilla.



*Esimerkki 6.4.1b. Tyypiesimerkki Bobby Grahamin ja The Beatlesin vuoden 1963 levytyksillä rumpalin soittamasta variaatiosta.*

Fillin ensimmäinen isku – virvelifillillä alustava – soitetaan bassorummulla ja filli päättyy kahdeksasosaiskupariin. Tahti jakautuu seuraavasti osiin: (16/8/16/8/16/8/16/8/8/8). Virvelirumpuun soitettuja pääiskuja on tällä kertaa yhdeksän. Filli vuorottelee 8- ja 16- osia lukuun ottamatta tahdin kolmea viimeistä iskuja.



*Esimerkki 6.4.1c. Tyypiesimerkki Grahamin soittamista virvelifilleistä Twist & shoutilla (Ylinen 2006). (8/8/16/16/8/8/16/16/8/8). 8- ja 16- osat vuorottelevat pareina.*

Seuraavat esimerkit (6.4.1d-h) toistuvat Brian Poole & The Tremeloetin versioilla *Twist & shout*ista. Kyseinen filli on siis tärkeä elementti esityksessä ja luo siihen omalta osaltaan irtonaisuutta ja energisyyttä. Kaikki näiden esimerkkien fillit päättyvät kahdeksasosaiskupariin. Variointia on jonkin verran, mutta ne on kuitenkin tunnistettavissa ikään kuin kopioiksi Earl Palmerin soittamassa rumpufillistä *Lucille*lla. Nämä fillit jaksottuvat myös usein vuorotellen 8- ja 16- osiin tahdin sisällä. Esimerkeistä tulee esille Grahamin soittamat voimakkaimmat virveli-iskut. Tällaiseen rumpufilliin kuuluu dynamiikan suuret vaihtelut iskuissa. Nämä esimerkkien iskut ovat niitä kuuluvampia huippuja. Lisäksi Graham soittaa kevyesti virvelirummun kalvoon kuviota täydentäviä – väli-iskuja.





*Esimerkki 6.4.1d. Twist & shout. (8/8/16/16/16/16/8/16/16/8/8). Pääisku ja erottuu seitsemän. Tahti on jakautunut 8- ja 16- osiin parillisesti lukuun ottamatta tahdin 5/8-osaiskua.*



*Esimerkki 6.4.1e. Twist & shout. (8/8/16/16/16/16/8/16/16/8/8). Iskujen jakautuminen 8- ja 16- osiin on sama kuin edellisessä esimerkissä.*



*Esimerkki 6.4.1f. Twist & shout. (8/8/16/8/16/16/8/16/8/8). Fillin loppuosassa toistuu Palmerin soittaman virvelifillin (esimerkki 2.2.1.1a) parittomuus 8- ja 16- osissa.*



*Esimerkki 6.4.1g. Twist & shout. (8/8/16/16/16/16/16/8/16/8/8).*

Fillin 16-osaisuus tällä variaatiolla viittaa siihen, että kyseisen fillityypin tahdin sisäinen jaksotus olisi 16-osainen, jota sitten 8-osin synkopoidaan tahdin iskuttomilla osilla. Palmerin soittama esimerkki on tästä menettelystä varsin valaiseva esimerkki (6.4.1a).



*Esimerkki 6.4.1h. Twist & shout. (8/8/16/16/16/16/8/16/16/8/8).*

Tahdin tauot ja nuotit yhteenlaskien on tämäkin virvelifilli jaoteltavissa yhteentoista osaan. 8- ja 16- osat eivät kuitenkaan jakaudu tasaisesti fillissä.

### 6.4.2. Love of the loved

Bobby Graham soittaa Cilla Blackin *Love of the loved*illa virvelirumpufillin, joka on variaatio Earl Palmerin soittamasta fillistä *Lucille*lla. Grahamin tahdin pituinen filli jakautuu 16-osiin ja synkopi tahdin iskuttomissa osissa, joista tärkein kuvion kannalta on 4/8-osaan kohdistuva aksentoitu isku.



Esimerkki 6.4.2a. *Love of the loved*in virvelifilli. (8+/16/8/8+/16/8/8/8).



Esimerkki 6.4.2b. Grahamin edellisen fillin hieman aktiivisempi variaatio. (8/16/16/8/8+/16/16/16/8/8).



Esimerkki 6.4.2c. Toinen virvelifillivariaatio. Tässä Graham on korvannut tahdin päättävät kaksi kahdeksasosaiskuu tasaisilla 16-osaiskuilla (8+/16/8/16/16/16/16/8/16/16/16/16).



Esimerkki 6.4.2d. Tomirumpuun soitettu edellisen fillin variaatio, joka erottaa säkeistöjä toisistaan. (8+/16/8/16/16/16/16/8/8/8). Useimmiten Bobby Graham soittaa tällaisen fillin virvelirumpuun, joka on äänialtaan ja soinniltaan otollisempi kuin tomirumpu soitettaessa tarkkoja ja nopeutta vaativia kuvioita.

## 6.5. Kahteen kahdeksasosaiskuun päättyvät lyhyet virvelifillit

### 6.5.1. It only took a minute



*Esimerkki 6.5.1a. It only took a minuten intron lyhyt virvelifilli. Tahdin viimeinen kahdeksasosa jakautuu 16-osaiskuun ja 16-osataukoon. Notatiolla on tarkoitus tuoda esille esimerkin virvelifillin hienoinen rytmillinen epäröinti.*



*Esimerkki 6.5.1b. It only took a minute.*

Myöhemmin esityksessä Graham soittaa selkeämmin virvelifillin, joka päättyy hieman aksentoituun kahdeksasosaiskupariin. Oleellista tässä fillikuviossa ennen kahdeksasosaiskuparia on se, että edeltävät virveli-iskut Graham soittaa joko 16- tai 32 –osaiskuina. Hän soittaa nämä joko portaattomasti voimistuvina tremoloiskuina tai melko tasaisena sarjana. Esimerkin 6.5.1b kuvio toistuu kappaleen aikana lähes samassa muodossa.

Edellisen esimerkin 6.5.1b rumpufilli toistuu osana sovitusta Jan & Deanin *Surf cityllä* alkuvuodesta 1963. *Surf cityllä* soittavat sessiorumpalit Earl Palmer ja Hal Blaine samanaikaisesti. Koska he soittivat samaa rumpukomppia sekä fillejä on sovituksen täytynyt olla etukäteen sovittu rumpaleiden kesken. (Blaine & Bonzai 2003, 80). Säkeistön aikana joka toinen rumpufilli on esimerkin 6.5.1b kaltainen ja joka toinen rumpukomppikuvio muistuttaa Bobby Grahamin *Twist & shoutilla* soittamaa beatkomppivariaatiota (esimerkki 5.1.1i).



*Esimerkki 6.5.1c. Edellisen esimerkin variaatio kitarasoolon aikana.*

On hyvin poikkeuksellista, että Bobby Graham soittaa tahdin alkuun rumpufillin ja palaa saman tahdin aikana rumpukomppikuvioon. Esimerkin 6.5.1c kuvio lisää kitarasoolon aikana taustakompin vaihtuvuutta.



Esimerkki 6.5.1d. *I need you.*

Ray Daviesin sävellys *I need you* oli The Kinksin vuonna 1965 ilmestyneen *Set me free* –singlen b-puoli. Sooloa edeltävä kahden tahdin rumpukuvion jälkimmäinen tahti. Tässä rumpali toisintaa *It only took a minuten* virvelifillin lähes identtisenä. Filli voimistuu kohti tahdin 3/8-osassa olevaa kahdeksasosaiskuparia.



Esimerkki 6.5.1e. Soolon aikana Grahamin soittama virvelifilli. Ensimmäinen kahdeksasosaiskuista ei ole tällä kertaa aksentoitu.

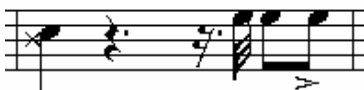


Esimerkki 6.5.1f. Siirtyminen soolosta säkeeseen tapahtuu samaisen virvelifillin avulla.



Esimerkki 6.5.1g. *It only took a minuten* loppupuolella Graham soittaa vielä kerran kyseisen virvelifillin.

## 6.5.2. Angie



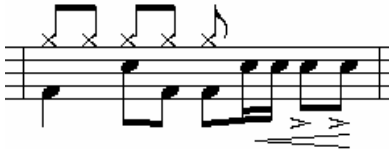
Esimerkki 6.5.2a. Angien introssa Grahamin soittama lyhyt virvelifilli.



*Esimerkki 6.5.2b. Edellisen virvelifillin variaatio samasta introsta. 32-osaiskut Graham soittaa kevyesti ja suurin voima kohdistuu kahdeksasosaiskuihin.*



*Esimerkki 6.5.2c. Säkeistöjä erottava tauko sekä virvelifilli.*



*Esimerkki 6.5.2d. Saman virvelifillin toistoa Angien toisesta säkeistöstä.*

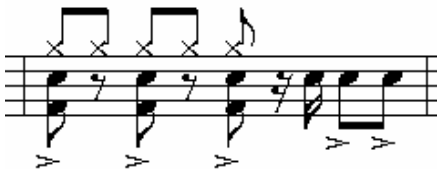


*Esimerkki 6.5.2d. Variaatio esimerkin 6.5.2c vastaavasta kohdasta esityksen loppupuolelta.*

### 6.5.3. Glad all over



*Esimerkki 6.5.3a. Glad all overin ensimmäisessä säkeistössä tapahtuvaa rumpukomppimuuntelua, jossa Graham soittaa kahdeksasosaiskupariin päättyvän lyhyen virvelifillin.*



*Esimerkki 6.5.3b. Toisen säkeistön aikainen variaatio edellisen esimerkin virvelifillistä. Tämä filli toistuu kappaleen loppuun asti.*

### 6.5.4. Gloria



*Esimerkki 6.5.4a. Glorian ensimmäisen säkeistön aikaista flambeatkomppivariaatiota.*

Itse asiassa tässä esimerkissä Graham on naamioinut jo aiemmin useasti soittamansa kahdeksasosaiskupariin päättyvän virvelifillin flambeat-rumpukuvion sisään. Kyse on aivan samasta fillikuvioista kuin *It only took a minutella* (muuan muassa esimerkki 6.5.1b).



*Esimerkki 6.5.4b. Kertosäkeessä Graham toistaa jälleen saman virvelifillin. Tällä kertaa filli voimistuu portaattomasti kohti kahdeksasosaparia.*



*Esimerkki 6.5.4c. Toisen säkeistön toistuvilla virvelitremoloiskut Graham jaksottaa siten, että syntyy vaikutelma tahdin päättävistä kahdeksasosaiskuista.*



*Esimerkki 6.5.4d. Juuri ennen viimeistä kertosäettä Graham aksentoi flambeat-kuviota kahdella 16-osaiskulla päättyen kahteen kahdeksasosaiskuun.*

### 6.5.5. The crying game



*Esimerkki 6.5.5a. The crying gamen aikana Graham soittaa yhtä toistuvaa virvelifilliä.. Tässä tapauksessa virvelifilli korostuu siitä syystä, että kyseinen kuvio on rumpusovituksen dynaamisin ja dramaattisin kohta.*

### 6.5.6. You really got me



*Esimerkki 6.5.6a. Grahamin soittama säkeistön aikana soitettu virvelifilli. Koska koko esitys on aggressiivinen ja hermostunut, on myös Bobby Grahamin suoritus tavanomaista rosoisempaa ja hieman vähemmän teknisesti puhdasta.*



*Esimerkki 6.5.6b. Soolossa Graham soittaa uuden variaation kahdeksasosapariin päättyvästä virvelifillistä. Tällä kertaa hän iskee vain kaksi 32-osaiskua ennen kahdeksasosaparia.*



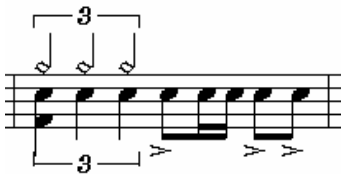
*Esimerkki 6.5.6c. You really got men viimeisessä säkeistössä Bobby Graham toistaa edellisen esimerkin fillikuvion.*

### 6.5.7. Terry



*Esimerkki 6.5.7a. Terry'n kertosakeen flambeat-komppia.*

Bobby Graham virkistää monotonisesti etenevää flambeat-komppia lyhyellä virvelifillillä. Fillikuvio on sama kuvio, joka toistuu usein *Glad all over*issa (esimerkki 6.5.3b) sekä kerran *You really got me*ssa (esimerkki 6.5.6a). Molemmissa Graham soittaa aktiivista rumpukuviota. Tästä saattaa johtua myös toistuvan virvelifillin lyhytkestoisuus.



*Esimerkki 6.5.7b. Terry'n kertösäe.*

Esimerkki päättyy trioli-iskuihin, joita seuraa Grahamin soittama filli virvelirumpuun. Tämä kuvio löytyy variaationa niin *It only took a minutesta* (esimerkki 6.5.1a), *Angiasta* (esimerkki 6.5.2c), *Glad all overista* (esimerkki 6.5.3a) sekä *The crying gamesta* (esimerkki 6.5.5a).



*Esimerkki 6.5.7c. Toisen kertosäkeen loppu ja variaatio, jonka Graham soittaa kertosäkeessä (esimerkki 6.5.7a).*



*Esimerkki 6.5.7d. Terry'n loppuhäivytyksen aikaista flambeat-komppia, jossa on esimerkin 6.5.7b toistettu virvelifilli.*

Tässä tapauksessa filli ei pääty kahteen kahdeksasosaiskuun, vaan toisen iskun tilalla on kahdeksasosatauko. Kyse on kuitenkin käsittelyssä olevan virvelifillin eräs Grahamin vähemmän käyttämä variaatio.

### 6.5.8. Non ce n'est pas un rêve



*Esimerkki 6.5.8a. Non ce n'est pas un rêve.*

Variaatio edellisen esimerkin virvelifillistä. Tahti päättyy jälleen kahdeksasosataukoon. Kyseinen tauon käyttäminen sovitusratkaisuna saattaa johtua siitä, että niin *Terry* kuten tämäkin kappale on voimakkaasti orkestroitu. Näin Grahamin ei ole tarvinnut soittaa koko aikaa, jotta esitys etenisi rytmisesti. Lisäksi rummut antavat tilaa ja mahdollisuuden muillekin instrumenteille luoda levytykseen draamallisiakin jännitteitä.





*Esimerkki 6.5.8b. Toisen kertosaäkeen aikaista flambeat-kompin variointia. Monissa esimerkeissä (esimerkki 6.5.7a) toistuvan lyhyen virvelifillin niukempi muoto. Ikään kuin puuttuvan kahdeksasosaiskun virveliin Graham korvaa soittamalla hi-hat –peltiin.*

### 6.5.9. Love of the loved



*Esimerkki 6.5.9a. Love of the loved.*

Aiemmin esiteltyjen esimerkkien kaltainen virvelifilli, joka päättyy kahdeksasosapariin. Kyse on kuitenkin enemmän flambeatin jyrkän rytmityksen keventämisestä ja samalla jakamisesta tasaisiin 16- ja 8-osiin. Kuitenkin tahdin pituinen rumpukuvio päättyy Grahamille hyvin tyypillisesti kahteen kahdeksasosaiskuun virvelirumpuun. Kohdassa 6.5.2 Grahamin soittamista koko tahdin pituisista rumpufilleistä suurin osa päättyy juuri aksentoituun kahdeksasosaiskupariin.

### 6.5.10. I only want to be with you



*Esimerkki 6.5.10a. I only want to be with you.*

Introssa Bobby Graham on korvannut kaksi kahdeksasosaiskua kuviolla, joka koostuu 16-8-16 –osaiskuilla virveliin aksentoiden kuvion keskellä olevaa kahdeksasosaiskua. Tämä ratkaisu muistuttaa Earl Palmerin soittaman virvelifillin tahdin vastaavia iskuja *Lucillen* levytyksessä (esimerkki 6.4.1a).

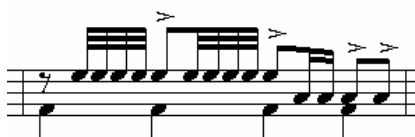


*Esimerkki 6.5.10b. Säkeistön loppupuolella toistuva kohta, jossa Bobby Graham soittaa lähes tahdin kestävän rumpufillin. Filli etenee kahden tomirummun kautta virvelirumpuun, joita Graham soittaa kaksikäteisesti.*



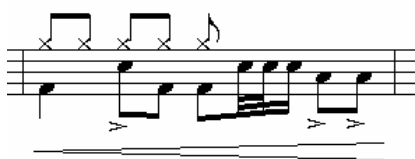
*Esimerkki 6.5.10c. Sama kohta I only want to be with you sovituksessa kuin esimerkissä 6.5.10b.*

Tällä kertaa fillin loppuosa toistaa Grahamille ominaisen kuvion, jossa kahta 16-osaiskua seuraa tahdin päättävä kahdeksasosaiskupari. Tällä kertaa hän soittaa iskut tomirumpuun ja vasta viimeisen kahdeksasosan virvelirumpuun.



*Esimerkki 6.5.10d. Levytyksen loppupuolella sama kohta, jolloin Graham soittaa tomirumpuja käyttämällä lähes tahdin pituisen fillin. Kuvio alkaa tomirummusta pääosin 32-osaisena ja päättyy lattiatomirumpuun noudattaen edellistä esimerkkiä (6.5.10c).*

Tässä tapauksessa Graham soittaa kuviota käyttäen kahta tomirumpua. Neljäsosia lyövä bassorumpu perustuu kuulohavaintoon ja oletukseen siitä, että filliä soittaessaan Graham pitää bassorummulla rytmiä yllä niin itseään kuin muitakin muusikoita varten.



*Esimerkki 6.5.10e. Ennen viimeistä kertosaettä Graham soittaa myös Non ce n'est pas un rêvellä rumpukuvion, joka päättyy myös lattiatomiin soitettuun kahdeksasosaiskupariin.*

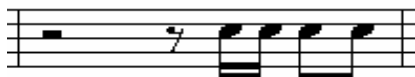


*Esimerkki 6.5.10f. Siirtymä I only want to be with you säkeistöstä b-osaan tapahtuu tomirumpukuviolla, joka on variaatio Love of the lovedin eräistä virvelifillistä (esimerkki 6.5.9a).*



*Esimerkki 6.5.10g. Nyt b-osasta paluu viimeiseen säkeistöön tapahtuu lyhyellä virvelikuviolla, joka on variaatio esimerkin 6.5.7a fillistä.*

### 6.5.11. The pied piper



*Esimerkki 6.5.11a. Bobby Graham alkaa soittaa intron toisen tahdin lopulla.*

Yleensä Graham aloittaa rumpukompin melko suoraviivaisesti ilman sisääntulofillejä. *The pied piper*issa hän kuitenkin soittaa toistuvasti lyhyen virvelifillin ennen beatkomppivariaatiota. Virvelifilli on sama kuin *Angien* (esimerkki 6.5.2c), jossa Graham pitää myös soitossa taukoa ennen fillin soittoa.



*Esimerkki 6.5.11b. Kertosäkeen flambeatkomppia.*

Graham varioi flambeat-komppia pitkäköllä rumpufillillä. Filli alkaa kahdella iskulla virvelirumpuun. Tämän jälkeen seuraa isku lattiatomiin. Seuraavaksi Graham soittaa virvelirumpuun kaksi tremoloiskua. Lopulta filli päättyy aksentoituun kahdeksasosaiskupariin virvelirumpuun. Vaikka rumpufilli olisikin rytmisesti polveileva, Graham tyypillisesti päättää tahdin ja samalla fillin varsin selkeästi aksentoiden helpottaakseen muiden muusikoiden sekä laulajan sovituksen seuraamista.



*Esimerkki 6.5.11c. Esityksen loppupuolella Bobby Graham soittaa lyhyen virvelifillin luodakseen hieman vaihtelua muuten varsin yksioikoiseen rytmiin. Kyseinen tahti on hyvin läheinen variaatio flambeatkompin ja virvelifillin yhdistelmästä, joka toistuu muun muassa Terry-kappaleessa (6.5.7a).*

## 7. Muita soittotyyllisiä esimerkkejä Bobby Grahamin soittamilla levytyksillä

### 7.1. The Kinksin kolmen levytyksen sooloa edeltävät rumpukompit

#### 7.1.1. You really got me



*Esimerkki 7.1.1a. Ensimmäisen ja toisen säkeistön kahden tahdin välifilli.*



*Esimerkki 7.1.1b. You really got me:n välifilli ennen sooloa.*

#### 7.1.2. All day and all of the night



*Esimerkki 7.1.2a. Bobby Grahamin ennen sooloa soittama neljän tahdin rumpuvälike.*

Ray Davies pyysi Bobby Grahamaa toistamaan *All day and all of the night*lla rumpufillin, jonka Jerry Allison soitti Buddy Holly & The Cricketsin *It's so easy* -levytyksellä (esimerkki 7.1.2b). Daviesin muistikuvan mukaan Graham kimpaantui ja soitti levytyksellä varsin aggressiivisen oman tulkintansa pyydetystä fillistä (esimerkit 7.1.2c ja d). Graham ei muista tapahtumien kulkua näin, mutta hänen soittamansa fillit ovat ottaneet huomion Allisonin alkuperäisfillit. (Harrington & Graham 2004, 117-118).



*Esimerkki 7.1.2b. Jerry Allison soittama virvelifilli It's so easy -levytyksellä.*



*Esimerkki 7.1.2c. Bobby Grahamin soittama virvelifilli All day and all of the nightilla.*



*Esimerkki 7.1.2d. Edellisen variaatio, joka on filliltään lähes identtinen Allisonin fillin kanssa.*

*It's so easy*llä on lisää samanlaisuutta rumpukomppien suhteen. Allison soittaa kolme kahdeksasosaista virvelirumpuun ja heti perään seuraavalla tahdilla crash-peltiin (esimerkki 7.1.2e). Graham toistaa samaisia virveli-iskuja ja myös aloittaa osan seuraavista tahdeista iskulla crash-peltiin (esimerkki 7.1.2f).



*Esimerkki 7.1.2e. Jerry Allison soittama filli kitarasoolon jälkeen. Filliä edeltää soitossa tauko.*



*Esimerkki 7.1.2f. Grahamin esityksessä usein toistava beatkomppivariaatio All day and all of the night-singlellä.*

### 7.1.3. I need you

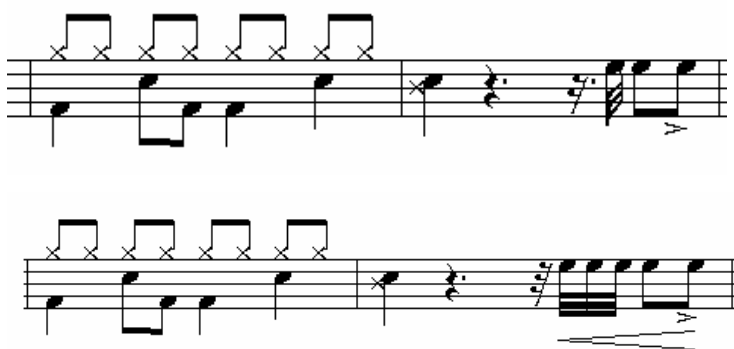


*Esimerkki 7.1.3a. Sooloa edeltävä kahden tahdin rumpufilli. Ensimmäisen tahdin rumpali soittaa perinteistä beatkomppia. Toisella tahdilla tulee kevyt tremolomainen virvelifilli ja kuvio päättyy 8 ja 16-osien muodostamaan tomifilliin.*

## 7.2. Introt

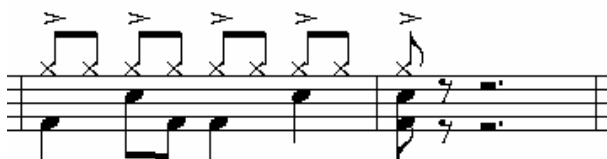
Aluksi käsittelen kahta tapaa, jolla Bobby Graham aloittaa introssa oman suorituksensa. Ensin käyn läpi kaksi beatballadia, joissa Graham tukeutuu varsin samanlaiseen sovitusratkaisuun rumpukompissaan. Toiseksi otan esille esimerkin tyypillisestä Bobby Grahamin introaloituksesta beatmusiikki-esityksissä. Näiden jälkeen analysoin yksittäisiä iskuja esityksen aikana ja lopuksi esittelen muutamia lopetuksia, jotka päättyvät yksittäiseen iskuun.

### 7.2.1. Koko intron rakenteellinen samankaltaisuus



*Esimerkki 7.2.1a. Angien intro.*

Bobby Graham aloittaa *Angien* suoraan beatkompilla ilman sisääntulofillää. Toisen tahdin aluksi Graham iskee crash-peltiä sekä virvelirumpua samanaikaisesti. Saman tahdin lopulla hän soittaa lyhyen virvelifillin. Intro jatkuu kahden ensimmäisen tahdin toistolla ja Graham toistaa myös beatkompin tämän jälkeen seuranneen neljäsosa-iskun kera. Neljännen tahdin lopun virvelifilli on hieman pitempikestoinen variaatio toisen tahdin kuviosta.



*Esimerkki 7.2.1b. Love of the loved –esityksen intro.*

Bobby Graham ratkaisee sovituksen lähes identtisesti verrattuna Angieen. Beatkomppitahtia seuraa isku ja taukoa. Tällä kertaa intron toisen ja neljännen tahdin yksittäinen isku tapahtuu siten, että Graham soittaa bassorumpua, virvelirumpua sekä hi-hat -peltiä samanaikaisesti. Erityisesti *Love of the lovedin* introssa Graham soittaa hi-hat-peltiä poikkeavalla tekniikalla. Hän

aukaisee jalkapedaalillaan hi-hatia hieman tahdin parittomilla kahdeksasosaiskuilla ja sulkee hi-hatin parillisilla. Kyse on ikään kuin käänteisestä disco-komppikuviosta hi-hatin suhteen.

## 7.2. Intron aloittava tai Bobbyn Grahamin osuuden aloittava yksittäinen virveli-isku

The Kinksin äänittäessä kappaletta *You really got me* toista kertaa, Bobby Graham oli session rumpali. Esitys alkaa kitarariffillä, jonka jälkeen rummut sekä basso liittyvät vahvistamaan kitarariffin luomaa synkooppia. Ray Davies muistelee Grahamin työstäneen aluksi teknisesti vaikeampaa introa, mutta päätyi soittamaan yksinkertaisen, voimakkaan iskun virvelirumpuun vihastuneena siitä syystä, että hän olisi myöhästynyt kitarariffin aloittaessa jo intron soittamisen (Davies 1994, 150). Bobby Grahamin suoritus on *You really got mella* varsin aggressiivinen. Tosin kappale vaatikin energisen suorituksen huolimatta siitä, oliko rumpali vihastunut tai ei.

Kyse ei kuitenkaan ole Bobby Grahamille ainutlaatuisesta tavasta aloittaa oma osuus introssa. Ennen *You really got meta* Graham oli soittanut jo ainakin kahdella levytyksellä samanlaisen aloituksen. The Applejacks levytti John Lennonin ja Paul McCartneyn<sup>133</sup> tekemän sävellyksen *Like dreamers do* Deccalle 30. huhtikuuta 1964. Session A&R-mies oli Mike Smith eli sama henkilö, joka vastasi myös Brian Poole & The Tremeloetin levytyksistä. (As years go by 1993, 2)



*Esimerkki 7.2.1a. Bobby Grahamin soittama intro Like dreamers dolla. Yksittäisen virveli-iskun Graham soittaa yksin - rumpukompin alettua myös muut osallistuvat sovitukseen.*

24. heinäkuuta 1964 Joe Cocker lauloi sessiossa John Lennonin ja Paul McCartneyn sävellyksen *I'll cry instead*. Tämän session A&R-mies oli Noel Walker. (As years go by 1993, 2).

<sup>133</sup> Bobby Graham soittaa muillakin John Lennonin ja Paul McCartneyn sävellysten ensilevytyksillä: Peter & Gordonin *A world without lovella* (Graham 2005b), Tommy Quicklyn *Tip of my tonguella* (Graham 2006), PJ Probyn *That means a lotilla* (ibid) ja Cilla Blackin *Love of the lovedilla* (Graham 2005b).



*Esimerkki 7.2.1b. Kohta I'll cry insteadin introssa, jolloin Bobby Graham aloittaa rumpukompin soiton. Tässä tapauksessa Graham ei aloita levytystä, vaan tulee mukaan kesken intron jo muiden muusikoiden alettua soittaa.*



*Esimerkki 7.2.1c. You really got men intro.*

Nuottiesimerkki on hetkeltä, jolloin Bobby Graham aloittaa oman suorituksensa levytyksellä. Kyse on siis toiminnallisesta variaatiosta, jota Graham oli käyttänyt myös *I'll cry insteadin* soituksessa. *You really got me* julkaistiin singlenä elokuussa 1964 (Rogan 1998, 9), joten nämä esitykset on äänitetty ajallisesti varsin lähellä toisiaan. Samainen introratkaisu löytyy myös The Kinksin levytyksiltä *All day and all of the night* sekä *I need you*.

Lokakuussa 1964 äänitetyllä Themin *Baby please don't golla* (Heylin 2002, 516) Bobby Graham aloittaa oman soitto-osuutensa yksittäisellä virveli-iskulla ja tätä seuraa rhythm and blues –komppi.



*Esimerkki 7.2.1d. Bobby Grahamin aloittama rumpukomppi Baby please don't golla.*

### 7.3. Yksittäiset iskut sovitusratkaisuna muualla esityksessä

Bobby Graham on käyttänyt siis introissa yksittäisiä iskuja niin aloittavana (esimerkki 7.2.1a) kuin tahdin päättävänäkin ratkaisuna (esimerkki 7.2.1b). Näiden lisäksi hän saattaa yksittäisillä iskuilla erotella säkeen tai säkeistön sisäisiä osia tai säkeen ja säkeistön toisistaan. Toisaalta hän on käyttänyt yksittäisiä iskuja soituksissa soolojen aikana.





*Esimerkki 7.3.1a. It only took a minuten kitarasoolossa Bobby Graham jaksottaa rytmin yksittäisiin iskuihin ensin bassorummulla ja crash-pellillä, joita seuraa kaksi kahdeksasosaiskua virvelirumpuun.*

Bobby Graham on ilmaissut soittavansa The Brook Brothersin *War paint* –singlellä vuodelta 1961 (Graham 2005b). Kappaleen A&R-mies ja musiikillinen johtaja oli Tony Hatch (Brook Brothers 2001). Grahamin läsnäoloa puoltaa esityksen rumpukompin selkeys sekä laulun säkeistön jakaminen yksittäisiin iskuihin (esimerkki 7.3.1b).



*Esimerkki 7.3.1b. War paintin säkeistön rummuilla soitettu kuvio.*

Esimerkin tahdit 2, 4, 5 & 6 ovat variaatiota *It only took a minuten* soolon jaksotetusta rumpukompista. Jos Graham soittaa *War paintilla*, niin itse asiassa *It only took a minutessa* hän käyttää edellisvuonna käyttämäänsä sovitusratkaisua.



*Esimerkki 7.3.1c. Angien kertosaie.*

Esimerkin kertosaieen Graham jakaa yksittäisiin nopeisiin iskuihin tomirumpuihin päättyen bassorumpuiskuun. Ratkaisu muistuttaa hyvin paljon Grahamin soittamia button off –lopetuksia. Tällä tavalla Grahamin soittamat yksittäiset iskut eivät toistu käsittelemässäni aineistossa



*Esimerkki 7.3.1d. Secret loven sovituksen ensimmäinen tauko-osuus, jossa Graham iskee vain crash-peltiä sekä bassorumpua*



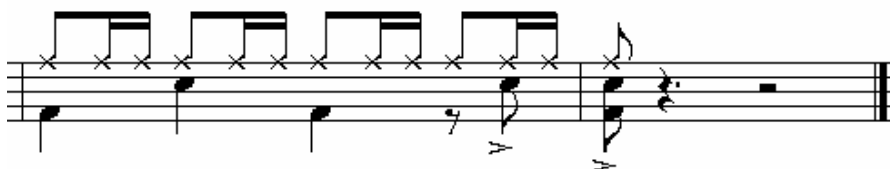
*Esimerkki 7.3.1e. Dave Clark Fiven Glad all over.*

Graham soittaa yksittäisen iskun juuri ennen alkavaa säkeistöä. Tässä tapauksessa tauko flambeat-kompissa antaa sovitukselle pientä vaihtelua muuten varsin yksioikoiseen rumpukomppiin. Tauon täyttää yhtyeen laulaja Mike Smith alkavan kertosäkeen melodialla.

#### 7.4. Yksittäiset iskut lopetuksena



*Esimerkki 7.4.1a. Myös lopetuksena Bobby Graham käyttää yksittäisiä iskuja. Tämä bassorumpuun, crash-peltiin sekä virveli-iskun samanaikaiseen lyöntiin toistuu Themin Gloriassa.*



*Esimerkki 7.4.1b. Yksittäiseen iskuun päättyvä lopetus Shirley Basseyn Goldfingerillä.*



*Esimerkki 7.4.1c. The crying gamen lopetus, jossa Graham soittaa minimalistisesti levytyksen päättyessä kepeään ride-pelti-iskuun. Kyse on variaatiosta It only took a minuten soolon aikaisesta niukasta rumpukomppisovituksesta (esimerkki 7.3.1a).*



*Esimerkki 7.4.1d. The pied piperin lopetus ja sitä edeltävä tahdin pituinen tomirumpufilli.*

## 7.5. Bobby Grahamin button off -lopetuksista

### 7.5. Taustaa

1950-luvulla Yhdysvalloissa big band jazz –musiikissa kappaleet päättyivät usein rumpalin soittamaan iskuun, virvelitremoloon tai tomirumputremoloon. Tämä lopetus oli sidottu muun instrumentoinnin myötä itse sovitukseen tai sitten rumpali soitti lopukkeen lyhyenä soolona. Esimerkiksi Capitol-levymerkille 1950-luvulla levyttäneillä Frank Sinatralla ja Peggy Leellä levytykset päättyvät hyvin usein kyseisiin lopetuksiin. Tämä sama kappaleen lopetustapa löytyy myös Iso-Britannian big band –kuvioista. Ted Heath and his music –kokoonpanon levytyksillä toistuvat aivan samat lopetukset kuin Yhdysvalloissa. Soittaessaan Ted Heathin orkesterissa useita vuosia Ronnie Verrallilla oli aikaa kehittää omat button off –lopetuksensa. Tätä kautta myös Bobby Graham on varmasti oppinut tämän käytännön varsin luonnollisena tapana lopettaa esitys. Toisaalta 1950-luvun rock and roll –levytyksillä rumpalit päättivät esityksiä omilla button off –versioillaan. Koska useilla rock and roll –musiikkia soittaneilla rumpaleilla oli joko jazztausta tai ainakin he olivat perillä jazzrumpaleiden soittotavoista, nämä lopetukset siirtyivät myös rock and roll –musiikin puolelle. Esimerkiksi Earl Palmer oli taustaltaan jazzrumpali, ja Palmerin soittamat button off –lopetukset muistuttavat hyvin paljon big band jazzrumpaleiden lopetuksia<sup>134</sup>.

#### 7.5.2. Bobby Grahamin lyhyet lopetukset

Soittamillaan Dave Clark Fiven levytyksillä Bobby Graham soittaa monenlaisia button off –lopetuksia. Lopetuksista suurin osa on lyhytkestoisia muutaman nopean rummuniskun sisältäviä kokonaisuuksia<sup>135</sup>. Seuraavassa joitakin esimerkkejä Grahamin soittamista button off –variaatioista Dave Clark Fiven levytyksiltä vuosina 1963-1966 (Graham 2006b). Bobby Grahamin jättämät lopetukset esityksiin oli tietoista toimintaa (Graham 2006). Näin hän ikään kuin jätti persoonallisen puumerkkinsä osoituksena soittajan identiteetistä muuten kasvottomilla sessiolevytyksillä. Joissakin tapauksissa Grahamin soittamia button off –lopetuksia jätettiin

<sup>134</sup> Jopa Elvis Presleyn *Baby I don't care* –levytyksen rumpali DJ Fontana intoutuu soittamaan esityksen loppuksi hyvin omalaatuisen button off –lopetuksen, jolla ei sinänsä ole itse kappaleen sovituksen kanssa mitään tekemistä (Presley 1992, 35).

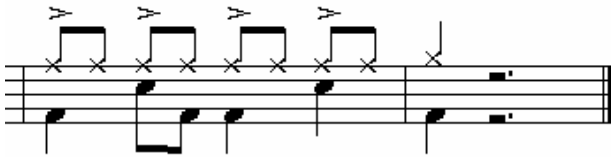
<sup>135</sup> Katso myös liitteen 6 Bobby Grahamin soittamia button off –lopetuksia. Koska Graham soittaa näillä esimerkeillä lyhyitä ja nopeita fillikuvioita, on tulkinnan osuus kyseisissä notaatioissa huomattavampi kuin tämän työn muissa osioissa. Liitteen 6 esimerkeissä olen konsultoinut rumpali Riku Ylistä näiden button off –lopetusten tulkinnassa.

miksausvaiheessa äänityksistä pois (Graham 2006). Sessiosta vastaava A&R-mies ei ole joko halunnut paljastaa session todellista rumpalia tai sitten hänen mielestään Grahamin soittama button off –lopetus ei ollut esitykseen sopiva. Rumpaleiden soittamisissa button off –lopetuksissa ei ollut kyse niinkään teknisten taitojen näyttämisestä (Graham 2006), vaan enemmän oman persoonallisen soittotapaan liittyvästä esteettisestä tarpeesta päättää levytys rumpalin haluamalla tavalla.



*Esimerkki 7.5.2a. Glad all over.*

Graham päättää *Glad all overin* yksittäiseen crash-pellin ja bassorummun iskuun. Tämä lyhin muoto toistuu variaatioina Dave Clark Fiven levytyksissä. Samankaltaiseen ratkaisuun Graham päätyi hieman aiemmin äänitetyllä Cilla Blackin *Love of the lovedilla* (esimerkki 7.5.2b).



*Esimerkki 7.5.2b. Love of the lovedin lopetus.*



*Esimerkki 7.5.2c. Hieman kulmikkaasti soitettu lopetus muistuttaa Earl Palmerin soittamia lopetuksia Little Richardin 1950-luvun levytyksissä. Esimerkki on Dave Clark Fiven kappaleesta Don't let me down, jolla Bobby Graham soittaa rumpuja.*



*Esimerkki 7.5.2d. Anyway you want it.*

Tremoloinen virveli-isku ja lähes kaikkien button off –lopetuksen päättävä bassorummun isku. Tämä lopetus löytyy *Anyway you want it* –levytykseltä. Sessorumpali Clem Cattini soitti 1960-luvulla The Tornados-yhtyeen joillakin levytyksillä variaation esimerkkien 7.5.2c ja 7.5.2d

lopetuksista. Cattini soittaa virvelitremolon lähes tahdin pituisena ja päättää kuvion napakkaan samanaikaiseen virvelirummun ja bassorummun iskuun tai vaihtoehtoisesti esimerkin 7.5.2c peräkkäisiin iskuihin.. Tällaisia lopetuksia Earl Palmer soitti 1950-luvulla Little Richardin sessioissa.



*Esimerkki 7.5.2e. Little bitty pretty one.*

Tämä esimerkki on Grahamin lyhyen button off –lopetuksen yleisin muoto. Kolme nopeata triolipohjaista iskua joko virvelirumpuun tai tomirumpuun, jonka jäädessä vielä hieman soimaan Graham iskee napakan bassorumpuiskun, joka useimmiten sijoittuu tahdin ensimmäiselle kahdeksasosalle. Tämä esimerkki on Dave Clark Fiven versiosta Bobby Dayn *Little bitty pretty onesta*.



*Esimerkki 7.5.2f. Edellisen variaatio. Graham soittaa tämän Dave Clark Fiven versiolla Chuck Berryn Reelin' and rockin' -klassikosta.*



*Esimerkki 7.5.2g Lattiatomi-iskua edeltää yleensä joko 16- tai 32- osainen triolikuvi. Tällä kertaa kuvio rakentuu 32-osaisesta triolivirvelikuvioista. Lopetus löytyy Dave Clark Fiven levytykseltä Having a wild weekend.*

### 7.5.3. Grahamin pitkät lopetukset

Bobby Graham soittaa pitemmän button off –lopetuksensa usein tremoloiskuina tomirumpuun. Saman kuvion hän saattaa joskus soittaa myös virvelirumpuun. Vuonna 1963 Graham päättää Brian Poole & The Tremeloesin levytyksen pitkään, polveilevaan kuvioon, jonka lopusta löytyy tremolofilli sekä virveli- että tomirumpuun (esimerkki 7.5.3a). Seuraavissa esimerkeissä toistuu Grahamin soittama portaattomasti voimistuva tremolofilli ja kuvion päättävä bassorumpuisku tomifillin kera tai ilman (esimerkit 7.5.3b ja c).



*Esimerkki 7.5.3a. Twist & shoutin lopetus.*

Esimerkissä kolmea triolisarjaa seuraa yhtäaikainen isku crash-peltiin ja bassorumpuun. Seuraavaksi Graham soittaa kaksikäsisesti voimakkaasti synkopoiden virvelitremolofillin, jota hän jatkaa saumattomasti soittaen tasaisemmin tomirumpuun. Kuvio päättyy yksittäiseen bassorummun iskuun. Vastaavanlaisia muutaman tahdin polveilevia lopetuksia löytyy myös Bobby Grahamin soittamana Dave Clark Fiven levytyksistä (esimerkiksi *Reelin' and rockin'* -levytyksen lopetus).



*Esimerkki 7.5.3b. I only want to be with youn lopetus.*

Bobby Graham päättää Dusty Springfieldin *I only want to be with youn* pitkähköön virvelitremofilliin ja tätä seuraavaan lyhyeen button off –lopetukseen. Tässä Graham on yhdistänyt kaksi erilaista lopetustapaa: virvelitremoloon päättyvän ja nopean tomirumpuiskuihin perustuvan button off –lopetuksen.



*Esimerkki 7.5.3c. Secret loven loppuosa.*

Esityksen päättää pitkä lattiatomiin portaattomasti voimistuva tremolofilli, joka päättyy bassorummun iskuun. Tässä Graham simuloi lattiatomirummulla orkesterisovituksissa käytettyä timpani-rumpua. Toisinaan pelkästään session perkussiosoitaja soittaa timpanilla vastaavan efektin ja joskus tämä lopetus on jätetty sessiorumpalin soitettavaksi tomi- tai virvelirummulla.

## 7.6. Tempon ylläpitäminen esityksen aikana

Käyn läpi viisi Bobby Grahamin soittamaa levytystä, joita vertaan Hal Blainen ja The Beatlesin kahteen esitykseen. Lisäksi mukana on yksi The Rolling Stonesin levytys. Aineiston rajasin sen mukaan, että ne tempoltaan sijoittuivat 118 ja 142 välille.<sup>136</sup> Jaoin levytyksen osiin siten, että kukin sovituksen osa sai oman järjestyslukunsa.<sup>137</sup> Mittasin jokaisen osan keskimääräisen tempon, jotta siten olisi mahdollista nähdä rumpalin tarve erotella osuuksia tempoja muuttamalla. Jätin siis huomioimatta lyhyet – esimerkiksi tahdin sisällä tapahtuvat tempon heittelyt.<sup>138</sup>

Too soon my love (Graham)	142	142	140	140	140	142	140	140	140
Glad all over (Graham)	142	140	138	138	136	138			
From me to you (Beatles)	140	138	138	138	138	138	138	138	138
You really got me (Graham)	138	138	138	138	138	138	138		
I want to hold your hand (Beatles)	136	136	134	130	130	130	130	130	
Secret love (Graham)	132	132	130	130	130	132			
The pied piper (Graham)	126	126	124	126	126	126	126	124	124
Another Saturday night (Blaine)	124	124	124	124	124	124	124	124	124
Mr tambourine man (Blaine)	120	120	122	120	122	120			
I'm free (Rolling Stones)	118	118	118	118	118	118	118	118	118

*Taulukko 1. Kymmenen levytystä tempon vaihteluineen esityksen aikana. Liite 7 selventää graafisen kaavion avulla kyseisen taulukon sisältöä.*

Keskimäärin tempo vaihtelee esitysten aikana kaksi iskuja minuutissa. Suurimmat heitot tapahtuvat Bobby Grahamin soittamassa *Glad all over*issa ja The Beatlesin *I want to hold your hand*illa. Täysin tasaisia esityksiä koko esityksen suhteen ovat Grahamin *You really got me*, Hal Blainen *Another Saturday night* ja The Rolling Stonesin *I'm free*. Näistä Blainen soittama osuus on myös runsaasta rumpufillivarioidinnista huolimatta koneenomaisen tarkasti soitettu. Tyypillistä niin Grahamin kuin The Beatlesin esityksille on levytyksen tempon laskeminen siirryttäessä kappaleen kolmanteen osaan. Tämän jälkeen sovitus pitäytyykin hieman löysemässä

<sup>136</sup> Kyse on rumpukoneen avulla saadusta lukemasta, joka ilmaisee iskuja minuutissa (beats per minute/bpm).

<sup>137</sup> Esimerkiksi 1=intro, 2=ensimmäinen säkeistö jne.

<sup>138</sup> Vaikka The Rolling Stonesin esitys *I'm free* on kokonaistempoltaan täysin tasainen esitys, tapahtuu levytyksen aikana yksi täydellinen tempon kadottaminen rumpukompin soitossa yhden tahdin aikana.



tempossa. Graham ja Blaine reagoivat muuttamalla tempoa eri sovituksen osissa lisäten osuuksien dramaattista vaikutusta. The Beatlesin ja The Rolling Stonesin levytyksillä tarkoitus lienee ollut soittaa rumpukomppi mahdollisimman tasaisesti ilman tempon muutoksia kesken esityksen. Esimerkkien nopeammilla ja hitaimmilla tempoilla ei ole suurtakaan vaikutusta rumpaleiden kykyyn ylläpitää valitsemaansa tempoa esityksen aikana. Suuretkaan tempon vaihtelut eivät siis ole merkki huonosta rumpalista, vaan pikemminkin muusikosta, joka uskaltaa ja osaa eläytyä sovituksen vaatimalla tavalla. Ja vaikutelma taidokkaasta rumputyöskentelystä syntyy kuitenkin enemmän siitä, mitä tahdin sisällä tapahtuu soitettaessa rumpukomppikuvioita ja rumpufillejä.

### 7.7. Tahdin sisäinen rumpukompin säännöllisyys

Tutkin seuraavaksi Brian Poole & The Tremeloedin levytystä *Twist & Shout*. Käsittelen kolmea perättäistä Bobby Grahamin soittamaa tahtia toisen säkeistön lopusta juuri ennen kitarasooloa. Graham soittaa esimerkeillä beatkomppia ilman variaatiota tai rumpufillejä.

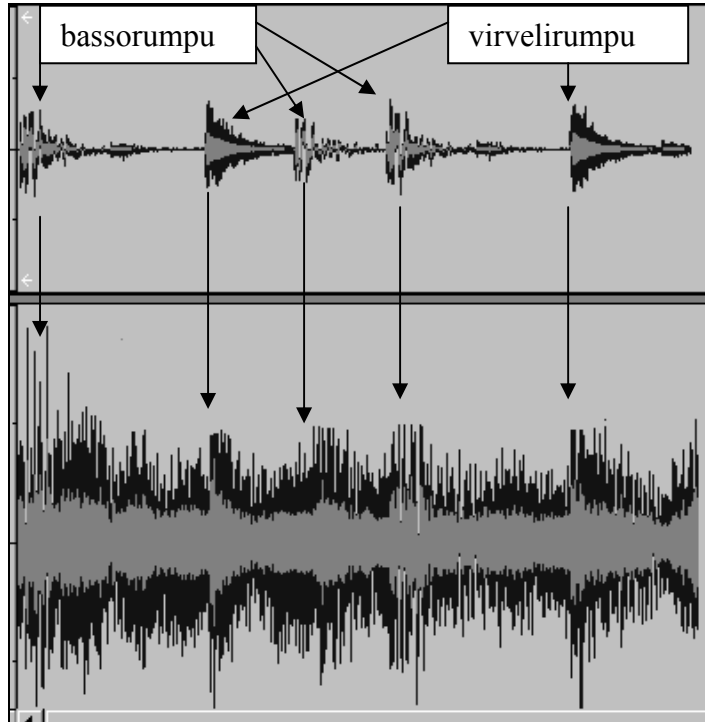
Rumpaleilla on ominaista soittaa rumpukomppiaan aikaan verrattuna hieman edellä, keskellä tai hieman jäljessä. Hieman edellä soitettaessa soitto on energisintä ja innokasta, mutta vaarana on tempon suhteen kiirehtiminen. Keskellä soittaminen ei tuo rumpukomppiin tässä suhteessa mitään ylimääräistä hyötyä tai vaaraa. Hieman jäljessä soitto on mielekästä silloin, kun kyse on esimerkiksi jazzmusiikista. (Chester 1985, 6). Gary Chesterin näkemyksen mukaan rumpalin tuli hallita nämä kaikki kolme soittotapaa. Kyseessä oleva levytys ratkaisi sen, miten rumpalin tuli soittaa sessiolla. (Chester & Adams 1990, 36).

Yhdysvaltalaisen ja englantilaisten rockrumpalien soitossa suhteessa aikaan on esitetty olevan eroja.<sup>139</sup> Tutkimukseni taustoituksen aikana oma syntynyt käsitykseni aiheesta on, että kyse on enemmänkin rumpalin henkilökohtaisesta ominaisuudesta ymmärtää aikaa ja sitä, miten rytmi siinä jakautuu. Englantilaisista rumpaleista löytyy niin tahdin edellä, keskellä kuin jäljessäkin soittavia rumpaleita. Samoin on yhdysvaltalaisen rumpaleiden aikakäsityksen kanssa. Englannissa Ronnie Verrall on rumpali, jonka taipumuksena on soittaa hieman edellä tai

---

<sup>139</sup> Yhdysvaltalainen rumpali Carmen Appice uskoo, että englantilaiset rumpalit ovat hieman ”laiskempia” suhteessa aikaan kuin yhdysvaltalaiset. 1960-luvun lopulla menestynen yhtyeen Vanilla Fudgen rumpali Appicen mielestä yhdysvaltalaiset rumpalit soittavat keskellä, kun taas englantilaiset soittavat hieman jäljessä. Appice huomasi tämän viimeistään 1970-luvulla soittaessaan englantilaisen Rod Stewartin taustayhtyeessä (Gianci 1989, 19).

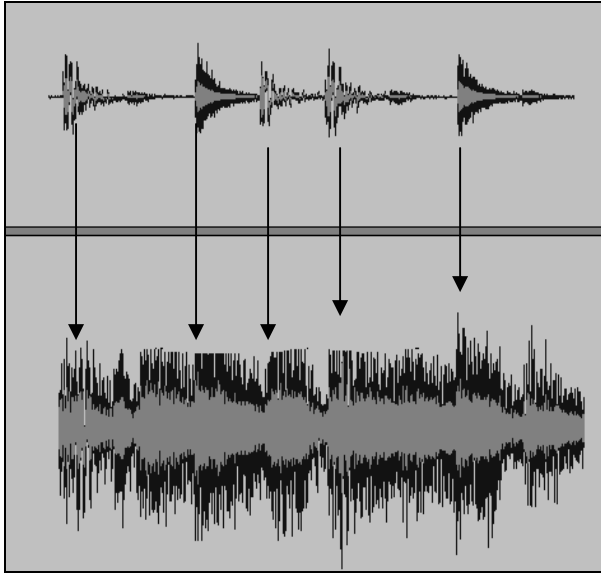
keskellä. Bobby Graham soittaa keskellä ja Clem Cattini soittaa keskellä tai hieman jäljessä. Charlie Watts puolestaan soittaa lähes koko ajan jäljessä. Yhdysvalloissa Gary Chester<sup>140</sup> soittaa hieman edellä, keskellä tai jäljessä. Hal Blaine soittaa keskellä tai hieman jäljessä. Seuraavissa kolmessa esimerkissä käyn läpi Bobby Graham soiton ominaisuuksista tahdin sisällä. Kohteena on kolme perättäistä Grahamin soittamaa tahtia *Twist & shout* –levytyksellä.



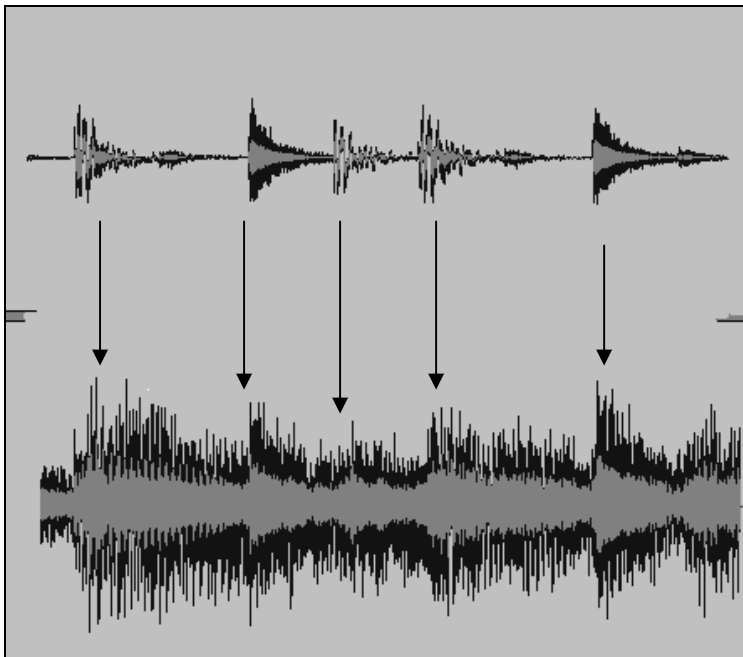
*Esimerkki 7.7a. Tahti Twist & shout –levytyksestä.*

Ylemmällä rivillä on synkronoitu rumpukoneella ohjelmoitu beatkomppitahti. Alemmalla rivillä on monolevytyksestä otettu toinen raita. Levytyksestä ilmenevät huiput tulevat selkeästi kuuluvasta rumpuraidasta, joka on muutenkin niukasti sovitetulla levytyksellä varsin pinnalla. Huiput syntyvät virvelirummun ja bassorummun iskuista, ja ne menevät tässä esimerkissä varsin kohdalleen rumpukoneen soittaman tahdin kanssa. Graafinen toteutus on tehty Audacity 1.2.4 –ohjelmalla.

<sup>140</sup> Kun Petula Clark oli New Yorkissa äänittämässä *Colour my world* –singleä vuonna 1966, session rumpali epäili ettei hän kenties pysty soittamaan samoin kuin Clarkin Lontoossa tehdyissä levytyksissä. Clark muistelee kyseessä olleen tuon ajan New Yorkin ykkösrumpalin. Session A&R-mies ja musiikillinen johtaja Tony Hatch oli Clarkin tavoin yllätynyt siitä, että New Yorkissa heidän tekemiään levytyksiään oli analysoitu siinä määrin, että niissä kuultiin olevan tietty ”London sound”. (Clark 2002, 6). Gary Chester oli vuoteen 1966 mennessä saaavuttanut aseman paljon käytettynä sessiorumpalina New Yorkissa (Chester 1985, 47). Chester oli myös hyvin valveutunut rumpali, joka analysoi niin omia kuin toistenkin muusikoiden tekemisiä (Chester & Adams 1990, 28, 32, 36). Bobby Graham soitti Petula Clarkin sessioilla ainakin vuonna 1965 (Graham 2005b; Graham 2006b). Clarkin levytysten ”London sound” on sekä Tony Hatchin että sessiorummalin yhdistelmä ammattitaitoa ja yksilöllisen estetiikan toteuttamista.



*Esimerkki 7.7b. Toisen tahdin Graham soittaa myös varsin samalla tavalla kuin rumpukoneen beatkomppi.*



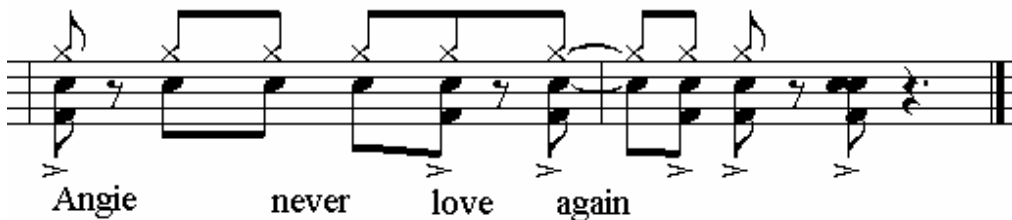
*Esimerkki 7.7c. Kolmas tahti toistuu samanlaisena kuin kaksi aiempaa.*

Erityisesti virvelin iskun Bobby Graham soittaa rumpukoneen kanssa aivan samanaikaisesti. Grahamin virvelirummulla ylläpitämä tempo ei ole siis yhtään etuileva eikä jälkijättöinen, vaan juuri kohdallaan.

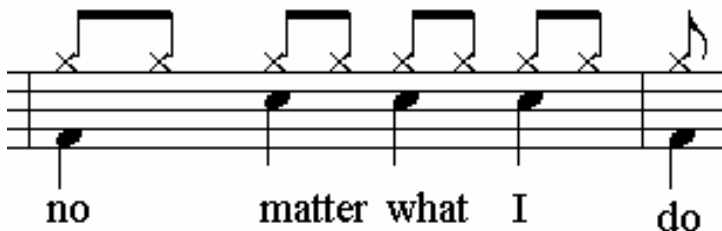
## 8. Bobby Grahamin soiton mukailu verrattuna esityksen muuhun suoritukseen

On levytyksiä, joilla Bobby Graham soittaa synkopoiden rumpukomppiaan samalla tavoin kuin laulaja synkopoi esityksen melodiaa. Näin Graham lisää tiettyihin kohtiin dramatiikkaa. Tässä lyhyessä osiossa käyn läpi kaksi Grahamille ominaista tapaa mukailla laulettua sävellyksen melodiaa. Ensiksi kaksi esimerkkiä Gregory Phillipsin laulamasta *Angiestä* ja Dusty Springfieldin laulamasta *I only want to be with yousta*. Tämän jälkeen esittelen viidellä levytyksellä Grahamin tapaa osallistua kappaleen sovitukseen, kun kyseessä ovat kolmijakoiset triolit<sup>141</sup>.

### 8.1. Melodian synkoopin huomioiminen rumpukomppissa



*Esimerkki 8.1a. Angien lopussa Bobby Graham soittaa rumpukomppia mukaillen Gregory Phillipsin laulamaa melodiaa.*



*Esimerkki 8.1b. Graham tukee virveliniskuilla Dusty Springfieldin laulamaa melodiaa I only want to be with youlla.*



*Esimerkki 8.1c. Springfieldin synkopoivan melodian tueksi Bobby Graham mukailee rumpukomppiaan.*

<sup>141</sup> ”Trioli on kahteen jaksottuvan rytmin alueelle tuotu kolmeen jaksottuva kokonaisuus” (Zeronska-Gebert & Lampinen 2002, 242).

## 8.2. Triolien käyttö sovituksen vahvistuksena

Triolin efektiivisestä käytöstä näyttöä on 1950-luvulta Buddy Holly & The Cricketsin levytyksellä *That'll be the day* (Holly 1999). Tämä oli vuonna 1957 suuri hitti niin Yhdysvalloissa kuin Iso-Britanniassakin. Siinä rumpali Jerry Allison soittaa triolin kerran laulua vahvistaakseen. Triolin soittaminen rummuilla aksentoiden on otettu yleisemmin käyttöön popmusiikissa 1950-1960 -lukujen vaihteessa. Popmusiikin orkestraatioiden lisääntyminen toi mukanaan konventioita länsimaisen taidemusiikin sovittamisesta. Los Angelesissa Hal Blaine oli yksi aktiivisimpia triolien käyttäjiä 1960-luvun alun poplevytyksissä<sup>142</sup>. Bobby Graham käyttää trioli-aksenttia vuoden 1963 Brian Poole & The Tremeloesein levytyksellä *Twist & shout* (esimerkki 8.2a).

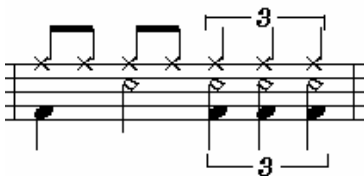


Esimerkki 8.2a. Brian Poolen laulua tukeva trioli-aksentointi *Twist & shoutilla*.

Bobby Graham soittaa ensimmäisen triolin aksentit bassorumpua ja virvelirumpua käyttäen ja jälkimmäisessä hän soittaa tomirumpua ja lattiatomia. Tahdin viimeinen virvelinisku on rytmisesti hieman epämääräinen ja saattaa olla osittain virhelyönti. Graham käyttää levytyksen lopukkeessa myös triolia sovitusratkaisuna.



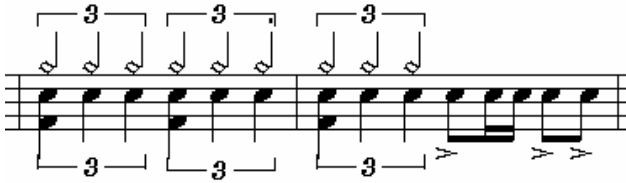
Esimerkki 8.2b. *Glad all overin* kertosäkeessä Graham tukee laulumelodian trioleja voimakkailla iskuilla virvelirumpuun ja lattiatomiin.



Esimerkki 8.2c. *The crying game*.

<sup>142</sup> Blaine soittaa trioleja ja muita erikoisia rytmisiä ratkaisuja Phil Spectorin tuottamilla levytyksillä. Spector erityisesti piti Blainen soittamista neljäsotriolifilleistä levytysten lopussa. (Gianci 1989, 142). Lisäksi Blaine soittaa Spectorin sessioilla suoria tomirumpufillejä shufflerytmiin (Blaine & Bonzai 2003, 54).

Bobby Graham aksentoi toistuvaa triolikuviota Dave Berryn laulaessa *The crying game* kertosaettä. Graham lyö triolin soittaen ride-peltiä, virvelirummun kanttireunaa sekä bassorumpua.



*Esimerkki 8.2d. Terry.*

Terryn kertosaäkeen lopun huipentuman Graham aksentoi vahvasti soittaen kolme perättäistä triolia. Tässä variaatiossa hän soittaa avointa hi-hat -peltiä, virvelirumpua sekä bassorumpua.



*Esimerkki 8.2e. You really got me.*

Edellisen esimerkin variaation Bobby Graham soittaa The Kinksin *You really got men* lopetuksena. Grahamin soittamia trioleja vahvistavat kitaralla ja bassolla soitetut iskut triolin ensimmäisillä neljäsosilla sekä viimeisellä puolinuotilla. *All day and all of the nightin* lopetus on tämän lopetuksen variaatio. Siinä iskut soitetaan ilman trioleja.

### 8.3. Vertailut

#### 8.3.1. Notaatiovertailu Bobby Grahamin ja Ronnie Verrallin soitosta *To make a big man cry* -levytyksellä

Analysoin kaksi levytystä laulusta *To make a big man cry*. Ne on äänitetty lyhyen ajan sisällä Lontoossa ja sessioilla toimi sama musiikillinen johtaja. Molemmissa käytettiin pohjana samaa nuottisovitusta. Ensimmäisellä versiolla rumpuja soitti Bobby Graham ja hieman myöhemmällä Ronnie Verrall. Näiden kahden rumpu-työskentelyä analysoimalla on mahdollista tulkita kyseisten rumpalien strategioita lähes samassa soittotilanteessa. Koska Grahamin soittotyylillä on verrattu lähinnä Ronnie Verrallin tyyliin Lontoossa soittaneista rumpaleista, on näiden kahden levytyksen vertailu paikallaan. Analyysiosassa käsitelen laulun b-osaa, joka on sijoitettu kahden laulettuun säkeistön jälkeiseksi draamalliseksi ja dynaamiseksi huipuksi.

Yhdysvaltalainen laulaja PJ Proby on ensimmäinen artisti, joka levytti Les Reedin säveltämän ja Peter Callenderin sanoittaman balladin *To make big man cry* (Reed 2006c). Kappaleen A&R-mies oli EMI-yhtiölle töitä tehnyt Ron Richards ja musiikillinen johtaja Les Reed. (Proby 1994). Probyn laulama versio ilmestyi ensimmäisen kerran Lp:llä *...In town*. Sen paras sijoitus *New Musical Expressin* albumilistalla oli 8. sija maaliskuussa 1966 (Osborne et al. 1995, 32).

Tom Jonesin versio on äänitetty Deccan studioilla 13. päivä lokakuuta 1965 (Jones 1993, 20). Session A&R-miehenä toimi Peter Sullivan ja musiikillinen johtaja oli Les Reed (ibid., 2). Tammikuussa 1966 Decca julkaisi *To make a big man cryn* Tom Jonesin Lp:llä *A-tomic Jones* Iso-Britannian versiossa (ibid., 20). Koska Les Reed oli mennyt tarjoamaan kyseistä sävellystä ensin Adam Faithille sekä PJ Probylle ilmoittamatta tästä Jonesin manageri Gordon Millsille, päätti Mills poistaa *To make a big man cryn* Lp:n Yhdysvalloissa julkaistulta versiolta. (Eggar 2000, 97).<sup>143</sup>

PJ Probyn levytyksellä rumpuja soittaa Bobby Graham ja Tom Jonesin versiolla Ronnie Verrall. Les Reed käytti molemmissa levytyksissä pohjana samaa sovitusta ja ne on sovitettu samalle sävelkorkeudelle. Musiikillisena johtajana Reed kirjoitti rumpaleille myös nuotit. Näihin Reed oli merkinnyt kohdat, joissa rumpalin tuli ottaa huomioon sovituksen aksentit sekä dynamiikan

<sup>143</sup> Saman levyn USA:n versiosta jäi pois myös kaksi muuta esitystä (Jones 1993, 2), joiden musiikillinen johtaja Les Reed oli (Eggar 2000, 337).

vaihtelut voimakkaasta hiljaiseen. Grahamin soitto mukaili kirjoitettua sovitusta, mutta hänen innovatiivisuutensa ansiosta oli omien soittoratkaisujen lisääminen levytykseen jopa suotavaa. Lisäksi Reedin mielestä Bobby Graham osasi soittaa juuri oikeanlaisia fillejä oikeisiin kohtiin. Ronnie Verrall puolestaan pysyttäytyi enemmän kirjoitetussa sovituksessa. Tarvittaessa Verrall soitti esimerkiksi rumpufillin, jos se oli nuottiin merkitty. Itse rumpufilliä Reed ei yleensä kirjoittanut, vaan hän luotti rumpalin tyylitajuun näissä ratkaisuissa. Verrall toi myös oman tulkintansa kappaleeseen soittamalla rumpuja omalla tyyllillään, mutta näistä kahdesta Les Reed koki Bobby Grahamin soittotulkinnan sielukkaammaksi kuin Ronnie Verrallin. (Reed 2006c).

Rumpaleiden suoritukseen näillä levytyksillä vaikuttivat myös laulajien mielipiteet. Esimerkiksi käsittelemäni b-osan jännitteen ja dynamiikan kasvu on toteutettu siten, että sekä laulajan että rumpalin käsitys osion draamallisesta kaaresta ei ole ristiriidassa keskenään. (Reed 2006c). Lisäksi laulajan persoonallinen laulutyyli ruokkii rumpalia tekemään omia soittoratkaisujaan levytyksen aikana (Graham 2005).

Laulutyyllisesti räiskyvämpi ja aktiivisempi PJ Proby sai versiolleen vastaavasti innovatiivisemmän ja omaan tulkintaan herkemmän rumpalin, Bobby Grahamin. Hieman hillitympään esitykseen tällä levytyksellä luottava Tom Jones sai sessiorumpaliksi Ronnie Verrallin, joka tyytyy soittamaan Jonesin versiolla niin minimalistisesti kuin on mahdollista muuten varsin dramaattisen soul-balladin b-osassa.

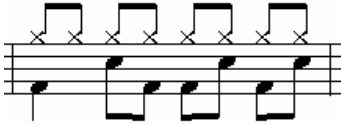


*Esimerkki 8.3.1a. To make a big man cryn b-osan toistuva synkooppikuvio.*



*Esimerkki 8.3.1b . Kohti b-osan dynaamista osaa Verrall soittaa kuviota, josta ilmenee koko tämän osion pohjalla tahdeittain toistuva synkooppi (4/8-osa). Lisäksi Ronnie Verrall soittaa synkoopin tahdin 6/8-osassa, joka toistuu Tom Jonesin laulamassa melodiassa.*





*Esimerkki 8.3.1c. Bobby Graham soittaa vastaavan kohdan Verrallia vähemmän poukkoilevalla kuviolla.*

PJ Probyn laulamien nuottien kestot ovat paikoittain pitempiä kuin Tom Jonesin. Tämä luo myös osaltaan vaikutelmaa pehmeämmästä ja rauhallisemmasta etenemisestä kohti dynaamisempaa osiota. Graham ottaa myös huomioon synkoopit tahdin 4/8 -ja 6/8 -osissa. Lisäksi hän synkopoi vielä tahdin viimeistä iskutonta 8/8-osaa. Proby ei synkopoi melodiaa tahdin 6/8-osassa. Tässä kohdassa hän on sovittanut melodian trioliksi.

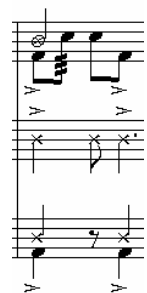


*Esimerkki 8.3.1d. Siirryttäessä b-osan dynaamisempaan osaan Verrall ei soita rumpufilliä, vaan toistaa saman rumpukompin kuin aiemminkin.*

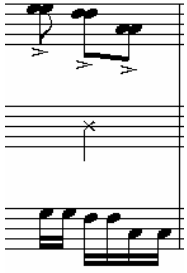


*Esimerkki 8.3.1e. Graham soittaa vastaavassa siirtymätahdissa polveilevan rumpufillin, jossa on mukana trioli – kuten Probyn aiemmin laulamassa melodiassa. Samalla Graham alustaa tulevan aktiivisemmän kohdan b-osassa soittaen 16-osafillin tahdin lopulla. Lisäksi tahdin alun virvelitremoloisku ennakoii seuraavassa tahdissa alkavaa rumpukomppikuviota (esimerkki 8.3.1f).*

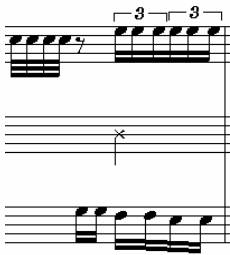
Dynaamisen osan aikana molemmat rumpalit soittavat tahtien alkuosat toistuvina rumpukuvioina. Pääosa rumpufilleistä ja kompin varioinnista tapahtuu tahtien lopussa. Grahamin soittama kuvio täyttää iskujen välisen tilan virvelitremoloiskulla. Verrall erottelee tahdin alkuosan pääiskut kahdella iskulla samanaikaisesti bassorumpuun ja crash-peltiin.



*Esimerkki 8.3.1f. Ylinnä Grahamin soittama toistuva kuvio, keskellä kohdan synkooppi ja alinna sama Verrallin soittamana.*

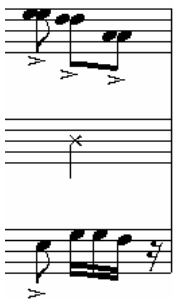


*Esimerkki 8.3.1g. Graham iskee molemmilla käsillä voimakkaasti kahdeksasosaista kolmeen eri tomirumpuun. Verrall soittaa saman osuuden kevyemmin 16-osaiskuina tomirumpuihin.*



*Esimerkki 8.3.1h. Verrall toistaa edellisen tahdin rumpufillin varioimalla siten, että päättää kuvion virvelirumpuun. Graham puolestaan pilkkoo saman osuuden nopeisiin 32-osaiskuihin virvelirumpuun päättäen fillin 16-osaisiin trioleihin.*

Triolit luovat vaikutelman jännityksen tiivistymisestä – ikään kuin tahdin asettamat ahtaat rajat rikkoutuisivat. Graham edelleen toistaa trioleja omassa soitossaan. Verrallin soittamassa b-osassa ei ole lainkaan trioleja.



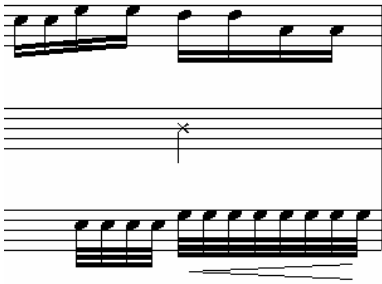
*Esimerkki 8.3.1i.*

Tässä esimerkissä Graham toistaa aiemmin soittamansa kuvion (esimerkki 8.3.1g) Verrall puolestaan soittaa hieman poukkoilevan fillin. Aluksi hän iskee napakan kahdeksasosaiskun virvelirumpuun. Tätä seuraa tomifilli 16-osaaisena. Tahdin päättää 16-osatauko. Lähes samanlaiseen kuvioon päättyy Grahamin siirtymäfilli (esimerkki 8.3.1e). Muuallakin b-osassa Graham toistaa neljän 16-osaiskun tomirumpufillikuvion, joka ikään kuin päättyy 16-osataukoon.



*Esimerkki 8.3.1j.*

Verrall varioi edellistä (esimerkki 8.3.1i) kuviota jakamalla fillin aloittavan virveli-iskun kahteen 16-osaiskuun. Graham puolestaan soittaa 16-osaisen tomifillin, mikä luo vaikutelman saumattomasta ja soljuvasta etenemisestä.



*Esimerkki 8.3.1k. Graham varioi edellisen tahdin fillikuviota (esimerkki 8.3.1j). Tällä kertaa rumpufilli alkaa virvelirummun kahdesta 16-osaiskusta. Verrall jakaa tahdin loppuosan 32-osaiskuihin. Filli alkaa virveli-iskuilla jatkuen portaattomasti voimistuen tasaisena tomifillinä.*

*Esimerkki 8.3.1l. B-osan kolme viimeistä tahtia.*

Ylärivin Bobby Graham pitää yllä b-osan komppikuviota loppuun asti. Molemmat soittamat tremolofillejä virvelirumpuun. Verrall aloittaa ensimmäisen tremolofillin jo kolmanneksi viimeisen tahdin lopulla kuin pariksi toiseksi viimeisen tahdin tulevalle tremolofillille. Graham on pitänyt yllä virvelitremoloa jokaisen tahdin alkuosassa osana kuviota. Toiseksi viimeisen tahdin päättävät kaksi kahdeksasosotremoloiskua päättyvät viimeisen tahdin alun virveli-iskuun. Sekä Graham että Verrall soittavat toiseksi viimeinen tahdin lähes samanlaisena. Kyseinen tahti on b-osan tahdeista soitettu rytmisesti rumpaleiden osalta kuin läheisinä variaatioina samasta kuviosta. Kuitenkin soittoteknisesti ajatellen Graham molemmilla käsillä soitetuina tomirumpuiskuineen on aggressiivisempi kuin Verrall.

Molempien rumpaleiden soittamista kuvioista sekä filleistä löytyy samanlaisia elementtejä. Bobby Grahamin soitto kuitenkin pyrkii esityksen tasaiseen ja kuitenkin dynaamiseen etenemiseen. Ronnie Verrallin työskentely on rytmisesti poukkoilevampaa ja rumpukomppi ei pyri niinkään jatkuvuuteen vaan sovituksen aksenttien korostamiseen olemalla vain osa kokonaisuutta, josta sovitus rytmisesti rakentuu. Grahamin suoritus sisältää itsenäisesti b-osan synkooppikuvion sekä rytmisen jatkuvuuden. Kyse ei ole kahdesta erityyilisestä rumpalista, vaan kahdesta muusikosta, jotka käyttävät samoja strategisia ratkaisuja suodatettuna omalla soittokokemuksella, estetiikan tajulla sekä soittotekniikalla.

### 8.3.2. Tilastollinen vertailu PJ Probyn ja Bobby Grahamin keskinäisestä vaikutuksesta *Hold me* -levytyksellä

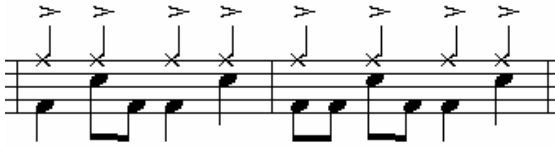
Tässä osiossa teen huomioita laulaja PJ Probyn ja rumpali Bobby Grahamin välisestä musiikillisesta dialogista yhden esityksen aikana. Esimerkkini on Grahamin suhteen hieman tavanomaisesta poikkeava suoritus. Hänen tapansa pysyttäytyä tietyssä rumpukompissa ja rumpufilleissä esityksen aikana on kyseisessä tapauksessa hieman hankalampi havaita. Analysoin rumpufillit vain yhtenä ryhmänä, sillä tarkoitus on tuoda esille ne kohdat sovituksessa, jolloin Bobby Graham soittaa muuta kuin valitsemaansa beatkomppia (esimerkki 8.3.2a). Koska Graham on kyseisessä esityksessä varsin aktiivinen ja siten herkempi soittamaan rumpufillejä, tätä kautta on mahdollista myös havainnoida rumpufillien sijoittumista soituksen sisällä.

Alkuvuodesta 1964 Yhdysvaltalainen laulaja PJ Proby äänitti ensimmäiset levytyksensä Lontoossa. Levytyssopimuksen Decca-levymerkille Probylle neuvotteli Jack Good, joka oli myös tämän session A&R-mies. Musiikillinen johtaja oli Charles Blackwell. IBC-studiolla PJ Proby sessiomuusikoiden<sup>144</sup> avustamana äänitti kaksi rock and roll –sovitusta vanhoista iskelmistä *Hold me* ja *Together*. (Harrington & Graham 2004, 96-98). Näihin aikoihin Bobby Graham oli ollut sessiorumpalina pari vuotta. PJ Proby oli Los Angelesissa työskennellessään tottunut kyvykkäiden rumpaleiden läsnäoloon levytyksissä. Probyn saapuminen kyseiseen sessioon myöhässä oman seurueensa kanssa (ibid., 97) saattaa olla yksi vaikutin näiden esitysten aggressiivisuuteen sekä tietynlaiseen rakenteelliseen huojuvuuteen. Tosin Probyllä varsin taitavana ja sopeutumiskykyisenä laulajana oli varaa lisätä panoksia saapumalla myöhään omaan sessioonsa. Loppujen lopuksi *Hold Me* ja *Together* saatiin tallennettua muutamalla otolla ja jälkeen päin niin Graham, Proby kuin Blackwellkin muistelevat yhteisiä sessioitaan<sup>145</sup> miellyttävinä kokemuksina (ibid., 98).

---

<sup>144</sup> Bobby Graham muistaa paikalla olleen Jimmy Pagen, 'Big' Jim Sullivanin, Arthur Greensladen ja Alan Weighellin.

<sup>145</sup> Graham soittaa myös myöhemmillä Probyn Lontoossa äänittämällä sessioilla (esimerkiksi Lp *I am PJ Proby* vuodelta 1964) (ibid., 99).



*Esimerkki 8.3.2a. Bobby Grahamin soittama beatkompikuvio Hold mella. Tässä kahden tahdin muodossa kuvio toistuu esityksen aikana muutaman kerran. Sovituksen pääasiallinen rumpukomppi on esimerkin ensimmäisen tahdin beatkompivariaatio. Graham iskee ride-peltiä hyvin voimakkaasti. Tällöin syntyy rumpukompin taustalle ride-pellillä toteutettu äänimatto, joka lisää levytyksen aggressiivisuutta ja vähentää samalla sen selkeyttä.*

Bobby Graham on ilmaissut taipumuksen täyttää levytyksellä laulajan jättämän tauon omilla rumpufilleillään<sup>146</sup> (Graham 2000, 6). Näin hänen rumpufillinsä paikantuvat muuallekin kuin niille tavanomaisimpiin paikkoihin sovituksessa, kuten parillisten säkeiden ja säkeistöjen parilliset tahdit. *Hold mella* Graham soittaa tasaisen rumpukompikuvion lisäksi varsin aktiivisesta tämän kuvion variaatioita sekä rumpufillejä. Fillit hän soittaa niin virvelirumpuun kuin tomirumpuihin runsaasti varioiden. Seuraavassa analysoin tilastollisesti Bobby Grahamin osuutta *Hold me* -levytyksellä sekä PJ Probyn lauluosuutta siinä määrin, kuin sillä on merkitystä Grahamin suoritukseen. Kokonaisesitys löytyy graafisena versiona liitteestä numero 5.

72	39	33
----	----	----

*Taulukko 2.* Grahamin alettua rumpukompin soiton kappaleen loppuhäivytykseen saakka huomioidut yhteensä 72 tahtia. Sovituksen komppia ylläpitäviä tahteja on 39 ja kompin variaatioita tai rumpufillejä on puolestaan 33 tahtia levytyksestä. Lähes puolet sovituksesta Graham siis varioi perusrumpukomppiaan. PJ Probyn räväkän laulusuorituksen vaikutus näkyy Grahamin tavanomaista alttiimpana reagoitina levytyksen laulusuoritukseen.

		7			11	15									31	
2	4		8	10			16	18	20	22	24	26	28	30		32
		37			47						63		67		71	
34	36		40	44		48	52	56	58	60		64		68		

*Taulukko 3.* Hold men perusrumpukompista poikkeavat tahdit jaettuna parillisiin sekä parittomiin esityksen etenemisjärjestyksessä. Yhteensä kompista poikkeavia tahteja on 33. Parittomia tahteja on yhdeksän ja parillisia 24.

<sup>146</sup>Bobby Graham: "My trick was, if the singer took a breath, fill in"

4	8	20	24	36	40	44	52	56
---	---	----	----	----	----	----	----	----

*Taulukko 4.* Parillisen, neljä tahtia kestävän säkeen päätteeksi Bobby Grahamin soittama rumpukompin variointi tai rumpufilli. Nämä sovituksen välisiirtymäkohdat Graham huomioi soitossaan uskollisesti.

7	8	15	16	31	32	47	48	63	64	67	68
---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

*Taulukko 5.* Säkeistön päättävät kahden tahdin poikkeamat Grahamin perusrumpukompista. Ensimmäisen säkeistön lopettava kahden tahdin poikkeama on noin neljäsosan vajaa kahdesta tahdistä, mutta jatkossa Graham soittaa säkeistöt päättävät osuudet tasan kahden tahdin mittaisina. Jos taulukko b:stä jättää huomiotta tämän taulukon kahden tahdin poikkeamat, jää jäljelle vain yksittäinen pariton tahti 11, jolla tapahtuu rumpukompista variointia. *Hold men* runsas parittomilla tahdeilla variointi johtuu paljolti siitä, että Graham soittaa säkeistöt päättävät rumpufillit tai kompin varioinnit hieman tavanomaisemman yhden tahdin sijasta kahden tahdin pituisina. Mielenkiintoista on myöskin sovituksen ainoa säkeen loppu tahdissa 12, jolloin Graham ei varioi soittoaan. Tämä johtunee juuri edellisellä parittomalla tahdilla poikkeuksellisesti soitetusta kompin poikkeamasta. Tahdin 11 variointi ikään kuin käytti seuraavalle tahdille tarkoitetun variaation, ja Graham päättää pysyä rumpukompissaan säkeen vaihtuessaakin.

4	7	8	11	52
---	---	---	----	----

*Taulukko 6.* Bobby Grahamin soittamat kompin poikkeamat, jolloin PJ Proby ei laula. Tahteja on viisi. Soolon aikana Graham myös varioi rumpukomppiaan, mutta tämä osuus ei ole mukana tilastossa, koska Proby ei laula soolon aikana (soolonaikaisia poikkeamia rumpukompista on seitsemän tahdin aikana). Muutenkin varsin varioivan suorituksen lisäksi Graham katsoo tarpeelliseksi täyttää osuuksia, joita laulaja ei täytä.

2	10	15	16	18	20	22	24	26	28	30	31	32	56	58	60	63	64	67	68	71
---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

*Taulukko 7.* Yhteensä 21 tahtia, joilla syntyy päällekkäisyyttä PJ Probyn laulaessa ja Bobby Grahamin varioidessa rumpukomppia tai soittaessa rumpufillin. Näin suuri päällekkäisyys laulajan suorituksen aikana tapahtuneesta rumpukompin varioinnista ei ole tavanomaista popmusiikkilevytyksissä. Yleensä esimerkiksi rumpufillit eivät sovituksessa aiheuta päällekkäisyyttä soololaulun kanssa. Lisäksi rumpalin tarkoitus on sovituksessa yleisesti luoda tasainen rytmi ja pitää yllä tasaista tempoa. *Hold me* (ja samassa sessiossa äänitetty *Together*) ovat poikkeuksellisia kahden ihmisen musiikillisia kaksintaisteluja. Kyseessä oli PJ Probyn ja Bobby Grahamin ensimmäinen kohtaaminen studiossa. Kaksi ammattitaitoista ja omat kykynsä tiedostavaa muusikkoa ottamassa mittaa toisistaan ja samalla nauttien toistensa suorituksesta. Studiossa muusikoiden sekä laulajan yhtäaikainen läsnäolo on tällaisissa tapauksissa välttämätöntä.

Lähes poikkeuksetta Bobby Graham soittaa tällä esimerkillä rumpufillin tai variaation sovituksen parillisella tahdilla säkeen tai säkeistön loppuun. Näin hän erottelee esityksen osuudet toisistaan. Kun Graham soittaa kahden tahdin pituisen rumpukompin poikkeaman, aloittaa hän parittoman tahdin alusta. Variointia soitossa tapahtuu niin Probyn laulun aikana kuin välilläkin. *Hold me* on sessiona ollut poikkeuksellinen siinä mielessä, että laulaja on inspiroinut Bobby Grahamin tavanomaista irtonaisempaan ja monipuolisempaan suoritukseen. Graham muistaa Probyn sessiolla kuulleen hänen laulunsa ilman minkäänlaista vahvistustakin (Graham 2005).

Toukokuussa Pye julkaisi Donna Douglasin version yhdysvaltalaisesta iskelmästä *Blue star* (Beatbeatbeat 2002). Bobby Graham soittaa tällä modernisoidulla beatversiolla (Graham 2006). Grahamin suoritus on tälläkin esityksellä varsin vaihteleva ja energinen. Levytyksen musiikillinen johtaja tai A&R-mies eivät ole tiedossani, mutta sovitus on varsin samanlainen kuin Probyn *Hold mella*. Koska tämä on äänitetty ajallisesti lähellä Probyn sessiota, on Grahamilla näihin aikoihin ollut kiinnostusta tämäntyyliseen, hieman monipuolisempaan ja jopa yliaktiiviseen soittamiseen. Tekniikan kartuttua ja kokemuksen lisääntyttyä studiossa Graham alkoi ottaa tarvittaessa enemmän riskejä soitossaan sovituksen niin vaatiessa.



## **9. Tulosten yhteenveto**

### **9.1. Soittohistorian myötä kerääntyneet tyylilliset avut**

Bobby Grahamin lapsuuden aikainen tapa opetella soittamaan rumpuja järjestelmällisesti levytyksiltä oli hyvää harjoittelua hänen tulevaa työtään ajatellen. Näin hän oppi soittamaan niin jazzmusiikkia kuin rock and roll –musiikkiakin. Yhdysvalloissa äänitettyjen levytysten oppimisen kautta Graham oppi soitannollisia käytänteitä, joita hän kenties ei olisi paikallisilta muusikoilta oppinut. Vielä 1950-luvulla lähes kaikki musiikillinen vaikutus Yhdysvalloista saapui Iso-Britanniaan äänilevyjen ja elokuvan välityksellä. Grahamin muusikko-esikuvien kautta hänen oma soittonsa sai vaikutteita näiden tavasta suhtautua soittamiseen ja rumpalin rooliin kokoonpanossa yleensä.

Vuonna 1960 Grahamin ajaututtua rock and roll –rumpaliksi amatööriyhtyeeseen hänen valmiutensa olivat jo hyvät. Olihan hän opetellut soittamaan myös rock and roll –levytysten mukana. Yhdysvaltalaisen rumpalin Earl Palmerin soittoa Graham oli kuullut ja myös pitänyt kuulemastaan. Bobby Grahamin tekninen osaaminen sekä mielikuvituksekas soittotapa kiinnitti Lontoon musiikkiteollisuuden toimijoiden huomion. Levy-yhtiöiden A&R-miehet jo varsin varhaisessa vaiheessa huomasivat Grahamin kyvyt pätevänä rumpalina myös studio-olosuhteissa. Lontoon studioilla oli käyttöä rumpalille, joka osasi soittaa rock and roll –levytyksillä niiden vaatimalla tavalla. Beatmusiikin läpilyönnin jälkeen vuonna 1963 Graham sai paljon työtilaisuuksia, koska hänen koettiin olevan juuri sopivantyylinen rumpali kyseistä musiikkia studiossa soittamaan. Graham oli sisäistänyt beatkomppikuvion jo soittaessaan Joe Brownin taustayhtyeessä varsin runsaasti kantriohjelmistoa. Vähitellen Graham profiloitui tietyn tyyppisen musiikin sessiorumpaliksi, mikä osaltaan vaikutti tiettyjen soitannollisten ratkaisujen toistumiseen hänen soittamillaan levytyksillä.

### **9.2. Soittotyylillä määrittävät seikat ja strategiat**

Soittotyylilliset rajoitteet muokkasivat Bobby Grahamin rumpu-työskentelyä. Studiotilalla oli omat vaikutuksensa. Studiossa vaikuttaneilla vastuuhenkilöillä oli oma sanottavansa levytyksen lopputulokseen. Koska Graham ei käyttänyt omia muistiinpanojaan session aikana, hän luotti omaan tekniseen kykyynsä sekä kykyyn innovoida esityksen aikana. Musiikillisen johtajan myös rumpalille jakama nuotti oli vain osittainen ohjenuora Grahamin soittaessa oman osuutensa

levylle. Graham soitti genren vaatimusten mukaisesti. Tämä luonnollisesti on vaikuttanut tämänkin aineiston sisältöön. Jos 1960-luvun alussa olisi ollut vallalla jokin muu trendi kuin beatmusiikki, olisi Grahamin levyttämä ohjelmisto täysin erilainen. Beatmusiikin ollessa muotia tuolloin ja Grahamin soittaessa paljon tätä musiikkia, on saattanut tapahtua eräänlaista oman soittotyylin köyhtymistä. Koska Grahamin oletettiin soittavan tietyllä tavalla, hän myös soitti samankaltaisia ratkaisuja useilla beatmusiikkilevytyksillä. Bobby Grahamin nuotinlukutaidottomuus vaikutti niin työtilaisuuksien luonteeseen kuin hänen omiin soittoratkaisuihinsakin.

Bobby Grahamin soittotyylin voisi luokitella olevan lähinnä uusi tyyllinen strategia vanhan tyylin sisällä. Graham käytti oppimiansa tekniikoita ja ideoita jazzmusiikista ja hyödynsi näitä soittaessaan esimerkiksi beatmusiikkia. Grahamin ennakkoluuloton asenne musiikin eri tyyliin vaikuttanut siihen, että hänellä oli käytettävänä laajempi soittotekninen varasto kuin olisi ollut vain rock and roll –musiikkia kuunnelleella rumpalilla. Suhteessa esityksen tyyllisiin normeihin Bobby Graham toimi samoin kuin muutkin oman aikansa rumpalit. Häntäkin kahlitsivat tiedostamattomat soittotekniset ratkaisut – kuten rumpufillien sijoittelu parillisilla tahdeilla ja esityksen osioiden erittelemine toisistaan rumpufillien avulla. Graham toimi siis samojen tyyllisten säännösten alaisena kuin muutkin rumpalit. Osa Bobby Grahamin soittamista rumpukompeista vaikutti siihen, että beatmusiikkiin vakiintui tietty työssäni usein ilmennyt rumpukomppikuvio. Graham itse soitti monilla tuon ajan hittisingleillä kyseistä kuviota. Lisäksi muut rumpalit – kuten The Holliesin ja The Beatlesin – pohjasivat levytyksiään täysin samoin soitettuun komppikuvioon. Toisaalta Grahamin soittama aktiivisempi ja uhkarohkeampi soittotapa joillakin levytyksillä ei tuntuvat aiheuttavan minkäänlaista vaikutusta. Koska levytyssessioilla ei harjoiteltu esityksiä, oli soittostrategia löydettävä nopeasti. Tämän vaikutuksesta Grahamin soittamat esitykset muistuttavat hyvin paljon toisiaan. Lisäksi aineistoni levytykset on äänitetty melko lyhyen ajanjakson aikana, mikä lisää Grahamin soittavan materiaalin homogeneisuutta. Grahamin soittamat toistuvat rumpukomppit ja rumpufillit ovat niitä toistuvia kuvioita, joissa on Bobby Grahamin soittotyylin määrittelevä perusta.

### **9.3. Soittotyylin vertailu aikalaisrumpaliin**

Käsiteltäessä muusikon ohjelmistoa eri tasoina tiettyä alakulttuurillista tasoa edustaa aineistossani muun muassa vertailu Bobby Grahamin ja Ronnie Verrallin soittotyylisestä saman sävellyksen levytyksessä. Koska Graham ja Verrall olivat 1960-luvun Iso-Britanniassa

sessiorumpaleista tyyllillisesti lähimpänä toisiaan, on näitä vertailemalla mahdollista hakea soittotyyllisiä tekijöitä. Vaikka kyseiset rumpalit ovatkin muihin tuon ajan rumpaleihin verrattuna hyvin lähellä tyyllillisesti toisiaan, ovat he kuitenkin ratkaisuisaan aineistoni esimerkissä lähtökohtaisesti erilaisia. Grahamin soittama suoritus on ikään kuin oma luontevasti rakennettu kokonaisuutensa, jossa hän on ottanut huomioon sovituksen synkoopin. Bobby Graham ei tyydy vain toistamaan pyydettyjä rumpukuvioita, vaan hän osallistuu sovitukseen luovana muusikkona. Verrall puolestaan omassa suorituksessaan on vähemmän kokeilunhaluinen ja hän päätyy soittamaan kirjoitettujen nuottien mukaan. Eristettynä hänen soittamansa suoritus ei ole ehjä kokonaisuus, vaan yksi sovituksen monista osatekijöistä.

#### **9.4. Soittotyylin muuntelu omasta ja ulkoisesta lähtökohdasta tarkasteltuna**

Kronologisesti analysoitaessa Grahamin soittotyyli ei muutu kovinkaan paljon vuosina 1962-1966. Ulkopuolelta syntyneiden rajoitteiden – kuten muuttuvat musiikilliset trendit ja levytysten sovitusten muutokset - vaikutus varsinaisesti Grahamin soittoon levytyksillä ei ole kovin suurta vaikutusta. Graham toistaa samoja rumpukomppikuvioita sekä rumpufillejään lähes muuttumattomana uudessa sovitussympäristössään. Teoksen sisäisesti Bobby Graham varioi omaa soittoaan lähinnä rumpufillien muodossa. Rumpukomppi säilyy yleensä muuttumattomana omissa osuuksissaan koko esityksen ajan.

Teoksen sisäinen rakenne on muokannut Bobby Grahamin soittoa, koska usein sessioissa hän soitti partituurin mukana. Näin musiikillisen johtajan sovitukseen tekemä uniikki ratkaisu on saattanut inspiroida Grahamin soittamaan omasta tyylistään poikkeavasti. Esimerkiksi John Barry johtaman *Goldfinger* –teeman loppuosuuden viittaus aiempaan *James Bond* –teemaan sai Grahamin soittamaan saman ride-peltikuvion kuin alkuperäinen rumpali soittaa vastaavassa osuudessa. Kuitenkin mielestäni kyky reagoida nopeasti ulkoisiin musiikillisiin ärsykkeisiin kuuluu rumpalin soittotyyllisiin persoonallisiin ominaisuuksiin.

Musiikin tyyllilliset rajoitteet ovat usein tekijältään myös piilossa. Näitä rajoitteita omaksutaan niin kuuntelemalla kuin itse tekemällä. Kun Bobby Grahamin mielestä rumpujen soitossa tärkeintä on hyvä asenne tai soittohetken tarvitsema tunne, hän jättää soittotyyliinsä tarkemman analysoimisen muille. Rumpalin tärkein tehtävä voi hyvinkin olla tempon ylläpitäminen, mutta tempoakin voi ylläpitää monella eri tavalla. Kuitenkin pyytäessäni Grahamin mielipidettä määrittellessäni sekä Bobby Grahamin että Ronnie Verrallin soittotyyliä muutamalla lauseella,

hän kommentoi näiden määritelmien olevan niin kohdallaan, ettei hänellä ollut niihin mitään lisättävää.

### 9.5. Soittotyylin määrittävät toistuvat kuviot ja muut soitannolliset tekijät

Bobby Grahamin yleisimmin käyttämät rumpukompit ovat aineistossani beatkomppi ja flambeatkomppi. Näitä hän soittaa joko koko esityksen ajan tai hän käyttää kumpaakin komppia sovituksen eri osissa järjestelmällisesti. Grahamin käyttäessä usein näitä rumpukomppeja levytyssessioilla syntyi vaikutelma siitä, että vuosina 1963-1965 Lontoossa äänitetyissä levytyksissä käytettiin varsin samankaltaisia sovitusratkaisuja. Tästä syntyi käsitys englantilaisesta, varsin homogeenisesta beatmusiikista. Grahamin soittaessa sessiorumpalina myös muita soittimia soitti usein sessiomuusikko. Ei ole nimittäin mitään hyötyä tilata sessioon rumpalia ilman asiansa osaavaa basistia. Ja laadukasta lopputulosta ei takaa edes rumpali ja basisti, vaan rumpalin ja basistin soittotyylin valmiiksi tiedostava kitaristi tai kosketinsoittaja on vähimmäisedellytys lyhyessä ajassa mahdollisimman virheettömän levytyksen aikaansaamiseksi. Yhtä esitystä kohden Grahamilla on valinnut yleensä pari rumpufillii muunnoksineen. Bobby Graham toistaa soittamiaan rumpufillejä koko käsittelemäni aineiston ajan.

Orkestraatiosessiot inspiroivat Grahamia soittamaan monipuolisemmin tai niukemmin – kumpi oli sovituksessa toivottavampaa. Tästä aineistosta löytyy Grahamin värikkäimpiä suorituksia äänilevyllä (esimerkiksi Peter & Gordonin *To know you is to love you*) sekä minimalistisimpia (kuten Dave Berryn *The crying game* ja Shirley Bassey'n *Goldfinger*). Soittotilaisuutena studiossa nämä sessiot ovat vaatineet Grahamilta eniten, sillä hänen on pitänyt korvata nuotinlukutaidottomuutensa omalla teknisellä osaamisella sekä mielikuvituksella.

Bobby Graham synkopoi soitossaan varsin vähän. Yleisesti hänen soittonsa etenee tasaisesti kahdeksasosin. Rumpusetistä tärkeimmät soittimet ovat virvelirumpu sekä bassorumpu. Fillejä soittaessaan hän käyttää yhtäläisesti virvelirumpua sekä tomirumpua. Koska Grahamilla oli käytössään kolme tomirumpua, hänen soittamansa tomirumpufillit kuulostivat erilaisilta kuin muiden rumpaleiden soittamat fillit. Grahamilla oli käytössään ylimääräinen rumpu, jonka avulla hänen oli mahdollista jakaa filli useampiin osiin. Tästä syntyi vaikutelma soljuvimista ja tasaisemmin etenevistä tomifilleistä. Bobby Grahamin soittamat rumpufillit ovat usein rytmisesti jäsentyneitä. Rumpufillin Graham soittaa usein siirtyessään rumpukompista toiseen tai sovituksen sisällä siirryttäessä osasta toiseen. Hi-hat –pellin rooli Grahamin soitossa on lähinnä

pitää yllä tasaista kompin kahdeksasosaista etenemistä. Mitä rankempi sovitus oli, sitä voimakkaammin Graham iskee hi-hat –peltiä. Näin syntyy vaikutelma paikoittain esityksen neljäsosaisesta etenemisestä.

Monesti toistuva Bobby Grahamin soittama rumpufilli päättyy tahdin kahdeksasosaiskupariin. Tästä rumpufillistä on aineistossani lukuisia esimerkkejä. Hän myös varioi tätä ratkaisua varsin paljon. Kyseisen fillin hän soittaa useimmiten virvelirummulla, mutta joskus hän käyttää myös tomirumpua. Kahdeksasosaiskupari muodostaa tahdin loppuun selkeästi havaittavan kuvion. Tämä helpottaa sekä rumpalia itseään jäsentämään soittoaan että muita session muusikoita tiedostamaan soituksen etenemisen vaiheita. Tämän tyylinen rumpufilli toistuu Grahamin soittamana aineistossani koko sen ajan eli vuodet 1962-1966. Vuonna 1963 Graham toisti edellisen rumpufillin hieman pitempää variaatiota muutamilla levytyksillä. Kyseinen rumpufilli sisältää vahvasti synkopointia ja on siten hieman poikkeuksellinen Grahamin soittotavassa. Tämä rumpufilli on liitetty usein beatmusiikin repertuaariin<sup>147</sup>. Analyysini lähtee siitä, että Earl Palmerin *Lucille*-levytyksessä soittama yksittäinen virvelifilli on lähtökohtana tälle kuviolle.

Bobby Graham osallistui sessiorumpalina myös erään yhtyeen sovituskatsumoon. The Kinks – yhtyeen singleillä Graham toisti kuvioita, joita häneltä pyydettiin. Graham toisti ennen kitarasooloa tulevan rumpukomppiosuuden ja varioi tätä kolmella yhtyeen levytyksellä. Näillä sessioilla Graham toteutti yhtyeen muusikoiden toiveita sekä oli luomassa omalta osaltaan sovituksellista jatkumoa yhtyeen levytysuralla.

Levytys, jolla Bobby Graham soittaa, alkaa harvoin rumpufillillä. Useimmiten Graham aloittaa osuutensa vain soittamalla rumpukomppia. Muutamia kertoja Graham kuitenkin toistaa intron, jossa hän lyö vain yksittäisen virveli-iskun ennen siirtymistä rumpukomppiin. Tämä ratkaisu ilmentää Grahamin varsin käytännönläheistä suhtautumista musiikkiin. Usein yksinkertainen tapa on toimivin tapa sovituksessa. Vaikka Graham olisi voinut soittaa varsin monimutkaisia soittoratkaisuja levytyksillä, hän kuitenkin yleensä valitsee selkeimmän ja yksinkertaisimman tavan. Vain muutamissa tapauksissa Graham soittaa oman tasonsa mukaisesti näillä valitsemillani 1960-luvun sessioilla. Tarve näyttää soittoteknistä osaamista ei ole niin tärkeätä kuin kyseessä olevan soituksen soitannolliset vaatimukset. Soittotekniikka ja omat musiikilliset

---

<sup>147</sup> Vastaavanlaista rumpufillia on käyttänyt Iso-Britanniassa myös Clem Cattini ja Brian Bennett. The Beatlesin varhaislevytyksiltä löytyy myös kyseinen rumpufilli.

intressit ovat siis alisteisia levytyksen ja ulkopuolisille rajoitteille – kuten trendi tai kirjoitettu sovitus.

Bobby Grahamin suoritus on tapahtunut siis sovituksen ehdoilla. Rumpukomppi on valittu levytyksen tyyllilajin mukaan. Rumpufillejä Graham soittaa silloin, kun laulaja ei laula. Ellei sitten ole sovittu sessiossa, että rumpali saa ottaa vapauksia tästä säännöstä - kuten PJ Probyn levytys *Hold mesta* viittaa. Sessioiden laulajat ovat inspiroineet Bobby Grahamia eri tavoin. Lauuakrobaatti PJ Proby sai Grahamin soittamaan energisesti sekä aktiivisesti rumpukomppia varioiden. Voisikin yleistää, että mitä aktiivisempi laulaja, sitä enemmän Graham oli motivoitunut lisäämään omaa aktiviteettiaan soitossaan. Lisäksi tyyllilajin vaatimat edellytykset tuli ottaa huomioon Grahamin valitessa oikeata soittostrategiaa.

Erityisinä soitannollisena ratkaisuna Bobby Graham soittaa trioleja tukemaan laulajan tai muiden muusikoiden suoritusta. Triolit olivat vielä 1950-luvulla läsnä vahvasti shuffle-kompissa. Grahamin soittamat triolit ovat kuitenkin enemmän efektinomaisessa käytössä. Ja hänen soittamansa triolit soivat muuten täysin kaksijakoisissa tahtilajeissa. Trioli-iskuja käytettiin myös muissa kuin Bobby Grahamin soittamissa 1960-luvun levytyksissä. Myös Hal Blaine Los Angelesissa soitti efektinomaisesti trioleja kaksijakoisissa tahtilajeissa.

Myös levytysten loppuissa Bobby Grahamin soittotyyli on ominaista eräänlaisen musiikillisen puumerkin jättäminen. Usein hän päättää levytyksen joko lyhyeen tai pitempään button off -lopetukseen, jonka tarkoituksena on jättää merkki Grahamin läsnäolosta levytyksellä. Joskus sovitukset mahdollistivat lopetuksen soittamisen osana sovitusta, mutta usein kyse oli lyhyestä rumpufillistä, jolla ei ollut varsinaisesti mitään funktiota levytyksen sovitusta ajatellen. Graham toisti lopetuksillaan oppimaansa käytäntöä niin jazzrumpaleiden kuin rock and roll –rumpaleiden 1950-luvun levytyksistä.

Esityksen aikana Bobby Graham ylläpitää tempon varsin hyvin. Sovituksen niin tarvittaessa hän muuntelee tempoa sovituksen eri osissa. Tätä hän tekee järjestelmällisesti – tietoisena tai tiedostamattomana ratkaisuna. Yhtyeessä soittava rumpali pyrkii soittamaan levytyksen mahdollisimman tasaista tempoa noudattaen. Kenties vajavaiset taidot eivät rohkaise tempon muutoksiin sovituksen osissa. Mitä teknisesti varmempi rumpali, sitä vähemmän energiaa kuluu tasaisen rumpukompin ylläpitämiseen. Siten myös taitava rumpali kykenee irrottautumaan rumpukompista ja uskaltautuu soittamaan rumpufillejä, jotka vähemmän taitavalle rumpalille

olisivat liian uhkarohkeita riskinottoja. Teknisesti lahjattomampi rumpali joutuu käyttämään suuren osan luovasta energiastaan pelkästään tasaisen rumpukompin ylläpitämiseen. Merkittävämpää on kuitenkin rumpalin soittoa seurattaessa tahdin sisäisen rumpukompin tarkkuus ja selkeys. Vaikutelma Bobby Grahamin tarkasta soitosta syntyy enemmän tahdinsisäisen rumpukompin tarkkuudesta kuin koko esityksessä tasaisen tempon ylläpitämisestä. Rumpalien ominaisuuksia on soittaa rumpukomppiaan joko hieman edellä, keskellä tai jäljessä. Bobby Graham iskee tahdin sisällä virveliniskut aivan kohdalleen. Hänen soittotapansa tässä mielessä on hyvin monenlaiseen musiikkiin sopivaa. Koska Bobby Grahamin soittoon ei liity tässä mielessä liian persoonallista tapaa käsittää rytmi, on hän ollut varsin käyttökelpoinen rumpali sessioissa, joissa soittajan identiteettiä ei tullut kiinnittää liian paljon huomiota. Lisäksi juuri keskellä soitettu rumpukomppi sopii moneen eri tyyliin ilman tarvetta muuttaa omaa ominaistyyliään. Bobby Grahamin soittotyylillä levytyksillä vuosina 1962-1966 on mahdollista määritellä, koska niillä tapahtuu runsaasti kuvioiden toistoa ja näiden variaatiota. Lisäksi tyylin määrittelyn rajoitteet huomioiden on mahdollista löytää niitä soitannollisia ratkaisuja, joita Bobby Graham varsin paljon toistaa tutkimassani aineistossa.

### **9.6. Soittotyylistä ja sen tutkimisesta**

Muusikko kuuntelee toisen muusikon soittoa siten, että hänen mieleensä jää sellaisia soitannollisia ratkaisuja, jotka vaikuttavat ammattitaitoisina suorituksina tai käyttökelpoisina toimintamalleina tämän omassa myöhemmässä soitossa. Bobby Graham kuunteli ja kuuli paljon musiikkia välittömässä ympäristössään. Hän myöntää ottaneensa muiden soitosta ideoita, jos ne vain vaikuttivat hänen mielestään hyviltä. Näin oman aikansa populaarimusiikki suodattui välittömästi yhden muusikon soittotyyliin. Mitä paremmat valmiudet muusikolla on teknisesti, sitä paremmin ja laajemmin hän pystyy hyödyntämään vaikutteita muilta muusikoilta. Koska Bobby Grahamin tausta oli niin jazz- kuin rock and roll –musiikkietäinen, tämä omalta osaltaan synnytti uusia soittotyyllisiä ratkaisuja. Graham hyödynsi kummastakin musiikkiperinteestä. Muusikko muistaa toisten soitosta omasta mielestään toimivia ratkaisuja. Tästä syystä on ideoiden alkuperää mahdoton lähteä tällä tavoin jäljittelemään. Toki vaikutteiden alkuperää on mahdollista havainnoida oman aikansa julkaistujen äänilevyjen kautta. Vaikka Bobby Graham onkin ollut innovatiivinen muusikko, hänen rumpukomppinsa ja rumpufillinsä ovat myös jo aiemmin syntyneiden kuvioiden toistoa ja variaatiota. Kuitenkin Graham johdonmukaisesti toistaessaan tätä itse valitsemaansa aineistoa loi oman soittotyylin, josta muodostui osa oman aikansa yleistä sovitustyyliä beatmusiikissa.

Populaarimusiikin tutkimuksessa on muusikon soittotyylin tutkimusta tehty varsin vähän. Lähinnä on keskitytty sävellysanalyyseihin, joissa on teoskeskeisesti käyty läpi varsin pieni osa säveltäjän aineistosta. Tutkimusta, jossa olisi tutkittu populaarimusiikkia soittavan muusikon soittotyylä laajemman aineiston pohjalta, löytyy lähinnä heavy metal –musiikkiin painottuneesta tutkimuksesta. Soittotyylillistä vertailua muusikon ajan mittaan muuttuvista tai muuttumattomista soittotavoista en oman tutkimukseni aikana käsiini saanut kovinkaan paljon. Cambridge University Pressin *Popular music* –julkaisujen soittotyylilliset tutkimukset keskittyvät muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta useimmiten säveltäjien melodioiden ja harmonioiden analyysiin. Näihin seikkoihin ovat myös mainitut suomalaiset heavy metal –analyysit pääosin painottuneet. Esimerkiksi Reima Kellokosken vuonna 2005 tekemä pro gradu –työ *Rumpujen soittotyyli extreme-metallimusiikissa* keskittyy soittamisen tekniseen puoleen eikä siinä varsinaisesti kartoiteta minkään tietyn rumpalin soittotyylillisiä ominaisuuksia, vaan kyse on yhteen genreen keskittyvästä tutkimuksesta.

Kansanmusiikin alueella on soittotyyliä muusikon suhteen tutkittu. Tämä liittyy siihen, että kyseisen musiikin yhtenä tärkeimmistä seikoista koetaan olevan sen innovoivuus ja variointi. On hedelmällistä tutkia kohdetta, joka tuottaa runsaasti tutkimuskiitollista materiaalia. Tutkimukseni yksi johtoajatus on se, että myös populaarimusiikki on kuulemalla opittua musiikkia. Ainakin näin on ollut tiettyyn ajanjaksoon asti. Nuotinlukutaito ei ole ollut valmiutena useinkaan populaarimusiikin tekijöillä. Näin on musiikkia opittu joko välittömästi muilta muusikoilta tai sitten äänilevyiltä. Ennen vuotta 1964 suuri osa Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian välisistä musiikillisesta vaihdosta tapahtui äänilevyjen kautta. Siten äänilevyt ovat olleet Iso-Britanniassa ikään kuin musiikillisia mestareita, ja levyiltä musiikkia opettelevat muusikot ovat puolestaan olleet kisällejä. Koska Bobby Graham ei ollut uransa aluksi nuotinlukutaitoinen, hän poimi oman repertuaarinsa omista kokemuksistaan muusikkona sekä musiikin kuuntelijana. Alettuaan sessiorumpalin uran Graham levytti paljon lyhyessä ajanjaksossa. Tämä osaltaan mahdollistaa analyysin niistä toimintamalleista, joita hänen oli käytettävä selviytyäkseen tästä varsin aktiivisesta työrupeamasta.

Tutkimukseni pohjautuu teoreettisesti Leonard B. Meyerin teokseen *Style and music* ja sen ajatuksiin tyyliintutkimisesta. Tyylin teoretisointi sopii hyvin myös tutkittaessa populaarimusiikkia – ainakin niistä lähtökohdista katsottuna, joita omalla tutkimuskohteellani on. Muusikko on myös luova säveltäjä. Bobby Graham rumpalina valitsi itse esityksessä käytettävän materiaalin. Rumpukuviot ja rumpufillit erityisesti ovat tärkeä osa sovitusta.



Paikoitellen Graham soitollaan vaikuttaa koko esitykseen niin paljon, että hänen suorituksena on kuin osa sävellystä. Kuten Hannu Saha on maininnut teoksessaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*, on soittotyylin tutkiminen tärkeä osa-alue musiikin tutkimusta. Hänen mielestään soittotyylin tutkiminen on tämän lisäksi haastavaa. Tästä olen aivan samaa mieltä Sahan kanssa. Soittotyylin tutkimisen haastavuuden huomioon ottaen pyrin työssäni selvittämään soittotyyllisiä kysymyksiä erilaisia lähestymistapoja hyödyntäen. Keskityin niin tahdin sisäiseen analyysiin kuin koko esityksen käsittäviin tempon säilymisanalyyseihin. Analysoin teoksen sisäistä kuvioiden toistoa sekä yhden muusikon aineiston välistä kuvioiden toistoa. Lisäksi tein vertailun aikalaisrumpalin esitykseen samassa sävellyksessä ja lisäksi vertasin laulajan sekä rumpalin keskinäistä vaikutusta yhden levytyksen sisällä. Bobby Grahamin historian taustoitus ja haastattelu puolestaan toivat esille mahdollisia soittotyyllisiä vaikuttimia ennen hänen siirtymistään sessiorumpaliksi. Lisäksi rumpukompin historian taustoitus on tulkintani siitä, miten yleisesti käytetyt rumpukompit populaarimusiikissa muuntuivat 1950-luvun puolivälistä 1960-luvun alkuun tultaessa. Kaikki nämä osa-alueet määrittelevät omalta osaltaan Bobby Grahamin soittotyyliä. Kyseinen tutkimus on ikään kuin palapelin kokoamista. Kun tarpeeksi palasia on saatu kohdalleen, on mahdollista hahmottaa mitä kuva esittää. Soittotyylin tutkiminen ei voi koskaan olla täysin tyhjentävää tai kattavaa. Palapelistä tulee aina puuttumaan palasia. Näistä osa on vääjäämättä ajan myötä kadonnut lopullisesti. Uskoakseni kuitenkin tämän tutkimuksen eri osa-alueiden esilletuominen auttaa riittävässä määrin hahmottamaan yhden muusikon soittotyyllisiä ominaisuuksia.

## Lähteet

### Tutkimuskirjallisuus

Frith Simon 1978. *The sociology of rock*. Constable:London

Heinonen Yrjö, Eerola Tuomas, Koskimäki Jouni, Nurmesjärvi Terhi & Richardson John 1998. *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*. Tutkimusraportti 19. Jyväskylän Yliopisto:Jyväskylä

Heinonen Yrjö, Heuger Markus, Whiteley Sheila, Nurmesjärvi Terhi & Koskimäki Jouni 2001. *Proceedings of the Beatles 2000 conference*. Tutkimusraportti 23. Jyväskylän Yliopisto:Jyväskylä

Meyer Leonard B. 1989. *Style and music. Theory, History, and Ideology*. University of Pennsylvania Press:Philadelphia

Pekkilä Erkki 1988. *Musiikki tekstinä*. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja –metodi. Suomen musiikkitieteellinen seura. Acta musicologica fennica 17. Gummerus:Jyväskylä

Saha Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-Instituutin julkaisuja 39. Kansanmusiikki-Instituutti:Kaustinen

### Muu kirjallisuus

Blaine Hal & Bonzai Mr. 2003 [1990]. *Hal Blaine and the Wrecking Crew*. The story of the world's most recorded musician. Rebeats publications:Michigan.

Chester Gary 1985. *The new breed*. Systems for the development of your own creativity. Modern drummer publications:New Jersey

Chester Gary & Adams Chris 1990. *The new breed II*. The Sequel. Drummers intensive company:New York.

Cogan Jim & Clark William 2003. Temples of sound. Inside the great recording studios. *RCA B: Home of a thousand hits. ss. 55-62*. Chronicle books:San Francisco.

Collins school dictionary (The) 1989. Collins:London.

Davies Ray 1994. *X-Ray*. The unauthorised autobiography. Viking:London

Dominic Serene 2003. *Burt Bacharach. Song by song*. The ultimate Burt Bacharach reference for fans, serious record collectors, and music critics. Schirmer trade books:New York

Eggar Robin 2000. *Tom Jones*. Elämäkerta. Suomentanut: Nieminen Heidi. Jalava:Helsinki

- Ertegun Ahmet 2001. "What'd I say". The Atlantic story. 50 years of music. *Kaye, Lenny. The second taste 1954-1962. ss. 122-189.* Orion:London
- Fiegel Eddi 1998. *John Barry. A sixties theme. From James Bond to Midnight cowboy.* Boxtree:London
- Foster Mo 2000 [1997]. *17 watts? The birth of the british rock guitar.* Sanctuary:London
- Gianci Bob 1989. Great rock drummers of the sixties. *Mick Avory ss. 24-36 & Bobby Elliott ss. 80-92.* Third earth productions & Hal Leonard:Milwaukee
- Harrington Patrick & Graham Bobby 2004. *The session man. The story of "Bobby Graham". The UK's greatest session drummer.* Broom House:Raglan
- Heylin Clinton 2002. *Can you feel the silence? Van Morrison. A new biography.* Viking:London
- Larkin Colin 1998a [1992]. *The encyclopedia of popular music. Volume two. Third edition.* Burnett, Carol – Dusty, Slim. MacMillan:London
- Larkin Colin 1998b [1992]. *The encyclopedia of popular music. Volume seven. Third edition.* Smith, Leo – Wildchild. MacMillan:London
- Martin George & Hornsby Jeremy 1979. *All you need is ears.* St.Martin's press:New York
- McAleer Dave 1998. *The best book of hit singles ever. All the top 20 charts for 45 years.* Carlton:London
- Morrison Craig 1996. *Go cat go. Rockabilly music and its makers.* University of Illinois Press:Urbana and Chicago.
- Nicholls Geoff 1997. *The drum book.* Balafon books:London
- O'Brien Lucy 1999. *Dusty. A biography of Dusty Springfield.* Sidwick & Jackson:London
- Oldham Andrew Loog 2001 [2000]. *Stoned.* Vintage:London
- Oldham Andrew Loog 2003 [2002]. *2Stoned.* Vintage:London
- Osborne Roger, Gray Michael & Lazell Barry 1995. *The complete New Musical Express (NME) album charts.* Boxtree:London
- Rees Dafydd, Lazell Barry & Osborne Roger 1995. *The complete New Musical Express (NME) singles charts.* Boxtree:London
- Repsch John 2000 [1989]. *The legendary Joe Meek. The Telstar man.* Cherry Red:London
- Rich Buddy 1997. *Jazz legend 1917-1978. Transcriptions and analysis of the world's greatest drummer.* Manhattan music publications:USA
- Rogan Johnny 1998. *The complete guide to the music of The Kinks.* Omnibuss Press:London
- Scherman Tony 1999. *Backbeat. Earl Palmer's story.* Smithsonian Institution Press:Washington.
- Therhoff Fred 1964. *Dictionary of dance rhythms.* Bosworth & co:Wien
- Whitburn Joel 2004. *The Billboard book of top 40 hits.* Billboard books:New York

Zeronska-Gebert Grazyna & Lampinen Teuvo 2002. *Parlando* musiikkisanakirja. Yliopistopaino:  
Helsinki

## Äänilevyt

*As years go by* 1993. Kokoelma. Deram 844 014-2 [Decca & Deram]. Tekstivihkon toimittaja:  
Tracy, John. The Applejacks, Dave Berry, Joe Cocker, Kathy Kirby & Tom Jones.  
*Like Dreamers do, The crying game, I'll cry instead, Secret love & It's not unusual*  
(ensimmäinen versio).

Bacharach Burt 2001. *Burth Bacharach's 60 greatest hit songs*. Kokoelma. Disky CB 648582.  
Chuck Jackson, Gene Pitney & Dionne Warwick. *I wake up crying, Twenty four hours*  
*from Tulsa & Walk on by*

Barry John 1999. *The best of the EMI years*. EMI 07243 523073 2 6. Tekstivihkon toimittajat:  
Leonard, Geoff & Walker, Pete. *Goldfinger & James Bond theme*

Beach Boys 1990 [1962 & 1963]. *Surfin' safari & Surfin' USA*. Capitol Records CDP 7 93691 2.  
Tekstivihkon toimittaja: Linett, Mark. *Surfin' USA*.

*Beatbeatbeat* 2001. Volume one. The Mersey sound & other mop top rarities 1962-1963. Kokoelma.  
Castle CMDDD 282 [Pye/Piccadilly]. Gregory Phillips. *Angie*.

*Beatbeatbeat* 2002. Volume three. Mop top pop. April to July 1964. Kokoelma. Castle CMDDD  
517 [Pye/Piccadilly]. Donna Douglas. *Blue star*

Beatles [1963a]. *Please please me*. EMI/Parlophone PCS 3042 . *I saw her standing there, Please*  
*please me & Twist & shout*

Beatles [1963b]. *With the Beatles*. EMI/Parlophone.

Beatles 1988. *Past masters volume one*. EMI/Parlophone CDP 7 90043 2 *Love me do & I want to*  
*hold your hand*

Beatles 1995. *Anthology 1*. Apple/EMI 7243 8 34445 2 6. Tekstivihkon toimittaja: Lewisohn,  
Mark.

Beatles 2000. *1. 27 number one singles on 1 cd*. EMI/Apple 7243 5 29325 2 8. Tekstivihkon  
toimittaja: Lewisohn, Mark. *From me to you & She loves you*

Berry Dave 2004 [1964/1966]. *Dave Berry & One dozen Berrys*. BGO Records BGOCD 643  
[Decca]. Tekstivihkon toimittajat: Firminger, John & Smith, Mike [1964]. *The crying*  
*game*.

Berry Mike 2003. *Don't you think it's time*. Castle CMEDD 811 [EMI]. Tekstivihkon toimittaja:  
Wells, David. *My baby doll & A tribute to Buddy Holly*.

- Black Cilla 1997. *1963-1973 The Abbey road decade*. EMI 7243 8 57053 2 8. Tekstivihkon toimittaja: Carfrae, Ted. *Love of the loved*.
- Brook Brothers 2001. *Warpaint*. The Pye anthology. Castle CMDDD 149 [Pye]. *Warpaint*
- Brown James 1991. *Star time*. Sessiotiedot: Leeds, Alan M & Weinger, Harry. Polydor 849 108-2.
- Brown Joe 1993. *The Joe Brown story*. Sequel Records NED CD 235 [Pye/Piccadilly].  
 Tekstivihkon toimittajat: Dopson, Roger & Tobler, John. *A picture of you, It only took a minute, Pop corn & That's what love will do*.
- Byrds 1990. *The Byrds*. Columbia 46773. *Mr. Tambourine man*
- Chad & Jeremy 2000. *The very best of Chad & Jeremy*. Varése Sarabande 302 066 098 2  
 [Ember/United Artists]. *Too soon my love*
- Checker Chubby 1978. *20 super hits*. Telcec 6.23486 AP [Cameo-Parkway]. *Twist & Shout*
- Checker Chubby 2005. *The best of Chubby Checker*. Cameo-Parkway 1959-1963. ABKCO Records 18771-92252 [Cameo-Parkway]. Sessiotiedot: Landi, Teri & Papazahariou, Maria. *Hucklebuck, The, Let's twist again, Slow twistin' & Twist, The*
- Clark Petula 2002. *The ultimate collection*. Sanctuary Records SANDDD 111. Tekstivihkon toimittaja: Ei mainittu (perustuu Clarkin haastatteluun).
- Cline Patsy 1991. *The Patsy Cline Collection*. MCA MCAD4-10421 [Decca]. *San Antonio rose*
- Cochran Eddie 1988. *The Eddie Cochran box set*. A complete history in words and music 1938-1960. EMI/Liberty CDECB1. *Completely sweet*
- Cooke Sam 2002. *The man who invented soul*. RCA 0786367911-2. *Another Saturday night*
- Darin Bobby 1994. *Splish splash*. BackBiter BB 61040 [Atlantic/Atco]. *Splish splash, Multiplication & You must have been a beautiful baby*.
- Darin Bobby 1997. *Rare & Rockin'*. Ring of stars R-O-S 1001 [Atlantic/Atco]. *Splish Splash* (monta eri ottoa kappaleesta; äänittäjä puhuttelee Panama Francisia nimeltä)
- Dave Clark Five 1993. *The history of*. Hollywood Records HR-61482-2 [EMI]. Tekstivihkon toimittaja: Barnes, Ken. *Bits and pieces, Do you love me & Glad all over*.
- Doors 2003. *Legacy*. The absolute best. Rhino 8122-73889-2 [Elektra]. *Break on through*
- Drifters 2005. *Dance with me*. The Drifters collection. Warner 8122-73249-2 [Atlantic]. *There goes my baby, Save the last dance for me, When my little girl is smiling*
- Eddy Duane 1993. *Twang thang*. The Duane Eddy anthology. Rhino Records R271223 [Jamie/RCA Victor]. *Moovin 'n' groovin'*
- Everly Brothers 2001 [1960/1961]. *It's Everly time & A date with the Everly Brothers*. Warner Bros 9362 47869-2. Tekstivihkon toimittaja: Sandoval, Andrew *Stick with me baby & Cathy's clown*

- Francis Connie 1986. *The very best of Connie Francis*. PolyGram Records 827 569-2-Y-1 [MGM].  
*Lipstick on your collar*
- Four Seasons 1995. *The very best of The Four Seasons*. Music club M CCD 211 [Vee-Jay].  
Tekstivihkon toimittaja: Heatley, Michael. *Big girls don't cry, Sherry & Walk like a man*
- Fury Billy 1998. *The 40th anniversary anthology*. Deram 844 874-2 [Decca]. Tekstivihkon  
toimittaja: Eley, Chris.
- Gibson Don 1987. *A legend in my time*. Bear Family Records BCD 15401 AH [RCA Victor].  
Tekstivihkon toimittaja: Wolfe, Charles. *Oh, lonesome me & Look who's blue*.
- Goldfinger* 2003 [1964]. Soundtrack. EMI 7243580891 2 7. *Main title - Goldfinger*.
- Graham Bobby 2000. *Crazy drums/crazy drummer*. Roller Coaster Records RCCD 3040  
[EMI/Fontana]. Tekstivihkon toimittaja: Tyler, Kieron. *Bouncing with Bob, Crazy drums, Skin deep & Swingin' low..*
- Hardy Françoise 2001. *The Vogue years*. BMG/Camden 74321 822322 [Vogue]. Tekstivihkon  
toimittaja: Stanley, Bob. *Non ce n'est pas un rêve*
- Hatch Tony 2002. *Call me*. The songs of Tony Hatch. Kokoelma. Castle CMDDD 536 [Pye].
- Heath Ted 2006. *Ted Heath & his music*. Decca singles & rarities. Volume 3. Vocalion CDLP 4312  
[Decca].
- Hitsville USA* 1992. The Motown singles collection 1959-1971. Kokoelma. Motown 3746363122.  
The Contours. *Do you love me*
- Holly Buddy 1999. *The very best of Buddy Holly and the Crickets*. Universal Music 112 046-2  
[Coral/Brunswick]. *It's so easy, Look at me & That'll be the day*
- Isley Brothers 2002. *The ultimate collection*. Sony 507990 2 [Wand]. *Twist & shout*
- Ivy League 1997. *Major League*. The collector's Ivy League. Sequel Records NEDCD 289.  
Tekstivihkon toimittaja: Dopson, Roger.
- Jan & Dean 1996. *All the hits – from Surf city to drag city*. EMI Records 7243 8 53730 2 2  
[Liberty]. Tekstivihkon toimittaja: Kolanijan, Steve. *Surf City*
- Jones Tom 1993. *Velvet + steel = gold*. Tom Jones 1964-1969. Deram 844096-2  
[Decca]. *It's not unusual (singleversio) & To make a big man cry*
- Kidd Johnny 1992. *The complete Johnny Kidd & The Pirates*. EMI 0777 79994 8 2 3. Tekstivihkon  
toimittaja: Hogg, Brian.
- Kinks 1980 [1964]. *The Kinks*. PRT NPL 18096 [Pye]. *Cadillac, Got love if you want it & You really got me*

- Kinks 1987. *Are well respected men*. PRT PYC 7001 [Pye]. *Long tall Sally, You do something to me, All day and all of the night, I need you, Ev'rybody's gonna be happy, Set me free & See my friends*
- Kinks 1995. *Remastered*. Castle ESBCD268 [Pye]. *Till the end of the day*
- Kirby Kathy 2005. *The complete collection*. Spectrum Music 9824795 [Decca]. Tekstivihkon toimittaja: McAleer Dave. *Secret love*
- Lewis Gary 1990. *Gary Lewis & The Playboys*. Legendary masters series. EMI CDP-7-93449-2 [Liberty]. Tekstivihkon toimittaja: Kolanijan, Steve. *This diamond ring*
- Louisiana Saturday night* 1993. Kokoelma. Ace Records CDCHD 490. Kershaw, Rusty & Doug. *Louisiana man*
- Lulu 1989 [1965]. *Something to shout about*. Deram 820 618-2 [Decca]. Tekstivihkon toimittaja: Tracy, John. *Surprise surprise*
- Marsden Gerry 1978. *The best of Gerry & The Pacemakers*. EMI 5C 038-06474. *How do you do it?, I like it & I'm the one*
- Mersey sounds* 1980. Kokoelma. Decca Records DPA 3081/2.
- Nelson Ricky 2001 [1957/1958]. *Ricky & Ricky Nelson*. EMI 7243 5 32449 2 7 [Imperial/EMI]. *Be-Bob baby, My baby & Stood up*
- Nitzsche Jack 2005. *The Jack Nitzsche story*. Hearing is believing: 1962-1979. Kokoelma. Ace Records CDCHD1030.
- One kiss can lead to another* 2005. Girl group sounds. Lost & found. Kokoelma. Rhino R2 74645. Tekstivihkon toimittaja: Collins, Reggie & Thomas, Bryan.
- Orbison Roy 1992. *Greatest hits*. Zillion Records/Sony 2610832 [Monument]. *Oh pretty woman*
- Palmer Earl 1999. *Backbeat*. Kokoelma. Ace Records CDCHD 719. Eddie Cochran, Fats Domino, Earl Palmer & His ten piece rockin' band. *Somethin' else, I'm Walkin' & Drum village part 1 & 2*
- Page Jimmy 1992. *Jimmy's back pages...the early years*. Kokoelma. Tekstivihkon toimittaja: Eden, Dawn. The First gear. *A certain girl*
- Peter & Gordon 1982. *World without love*. See For Miles Records CM 106 [EMI/Columbia]. *To know you is to love you*
- Pitney Gene 2005. *Something's gotten hold of my heart*. The collection. Music club MCDLX 009. [Musicor]. *I must be seeing things & Twenty four hours from Tulsa*.
- Poole Brian 1996. *The very best of Brian Poole & The Tremeloes*. Spectrum Music 551 321-2 [Decca]. *Do you love me & Twist & shout*

- Presley Elvis 1992. *The king of rock'n 'roll. The complete 50's masters.* BMG/RCA PL90689 [RCA Victor]. Sessiotiedot: Jorgensen, Ernst Michael & Rasmussen, Erik. *Baby I don't care.*
- Pretty Things 1995. *Unrepentant. 1964-1995. "Bloody but unbowed".* Gell Tone Productions /SPV Recordings SPV094-89692 [Fontana]. Tekstivihkon toimittaja: John, Mark St.
- Pretty Things 1998 [1965]. *The Pretty Things.* Snapper Music SMMCD 548 [Fontana]. Tekstivihkon toimittaja: Du Noyer, Paul. *Big boss man & Oh baby doll*
- Pretty Things 2000 [1965]. *Get the picture.* Snapper Music SDPCD 114 [Fontana]. Tekstivihkon toimittaja: Du Noyer, Paul. *Can't stand the pain, Midnight to six man & You don't believe me*
- Pretty Things 2001. *The rhythm & blues years.* Snapper Music 078-139852 [Fontana]. Tekstivihkon toimittaja: Stax, Mike
- Pretty Things 2003. *The BBC sessions.* Repertoire REP 4938. *Big boss man & Midnight to six man*
- Proby PJ 1994 [1965/1967]. *...In town & Enigma.* C5 Records C5HCD 606 [Liberty/EMI]. *To make a big man cry*
- Proby PJ 1998. *The very best of PJ Proby.* EMI 7243 4 96179 2 6. *Hold me & Together.*
- Rich Charlie 1997. *Feel like going home.* Sony E2K 64762 [Sun]. *Lonely weekends*
- Richard Little 1989. *The Specialty sessions.* Specialty Records 3SPCD8508-2. *Long Tall Sally, Lucille, Ready Teddy & Tutti Frutti*
- Rivers Johnny 1991. *Anthology 1964-1977.* Rhino R2 70793 [Imperial]. *Poor side of town.*
- Rolling Stones 1989. *Singles collection. The London years.* ABKCO Records 1218-2 [Decca]. *I'm free & Satisfaction*
- Springfield Dusty 1997 [1964]. *A girl called Dusty.* Mercury Records 534 520-2 [Philips]. *I only want to be with you*
- Spector Phil 1991. *Back to mono (1958-1969).* Kokoelma. Phil Spector Records/ABCKO Records CDS7980622 [Philles]. Ben E. King, Gene Pitney & The Ronettes. *Spanish Harlem, Every breath I take & Be my baby*
- Steele Tommy 1999. *The Decca years 1956-1963.* Decca Records 466 409-2. Tekstivihkon toimittaja: McAleer, Dave.
- Swinging blues jeans 1992. *The best of.* EMI 7 99235 2.
- Swinging sixties (The)* 1982. Kokoelma. Reader's digest GSIX-A-117. Johnny Leyton, Crispian St. Peters & Twinkle. *Johnny Remember me, The pied piper & Terry*



Them 1997. *The story of Them featuring Van Morrison*. The Decca anthology 1964-1966. Deram [Decca] 844813-2. *Baby please don't go, Don't start crying now, Gloria & One two brown eyes*

Tornados 2002. *Ridin' the wind*. The anthology. Castle CMDDD 428. Tekstivihkon toimittajat: Burke, David & Taylor, Alan.

Warwick Dionne 1987. *Walk on by and other favourites*. Charly Records CD 101 [Scepter]. *This empty place, Wishin' and hopin' , It's love that really counts & Walk on by*

Ventures 1975. *The very best of*. United Artists LA331. *Walk don't run*

Who 2002 [1965]. *Sings My generation*. MCA Records 112 926-2 [Decca]]. Tekstivihkon toimittaja: Neill, Andy. *My generation*

Vincent Gene 1990. *The complete Capitol & Columbia recordings 1956-1963*. EMI [Capitol/EMI] 77779459322. *Lotta Lovin'*

## Sähköpostit

Berry Dave 2006. Dave Berryn lähettämä vastaus sähköpostikyselyyni. 7.2.2006. Dave Berry vastaa kyselyyni Bobby Grahamin läsnäolosta hänen levytyssessioillaan vuosina 1964-1966. Kopio viestistä hallussani.

Reed Les 2006a. Les Reedin lähettämä vastaus sähköpostikyselyyni. 6.2.2006. Les Reed vastaa kysymyksiin Joe Brownin, Dave Clark Fiven, Wayne Fontana & The Mindbendersin sekä Paul & Barry Ryanin levytyssessioista. Kopio viestistä hallussani.

Reed Les 2006b. Les Reedin lähettämä vastaus sähköpostikyselyyni. 23.2.2006. Les Reed kommentoi sessioillaan käyttämiensä sessiorumpaleiden soittotyylejä. Kopio viestistä hallussani.

Reed Les 2006c. Les Reedin lähettämä vastaus sähköpostikyselyyni. 13.3..2006. Les Reedin vastauksia kysymyksiini Tom Jonesin ja PJ Probyn versioista *To make a big man cry* -levytyksistä. Kopio viestistä hallussani

## Nauhoitteet

Graham Bobby 2005a. Bobby Grahamin nauhoittamat vastaukset marraskuussa 2005 lähettämiini kysymyslomakkeisiin c-kasetilla. Materiaali hallussani.

## **Kirjeenvaihto**

Graham Bobby 2005b. Bobby Grahamin takaisin lähettämät vastaukset tekemääni kyselylomakkeeseen. Materiaali hallussani.

Graham Bobby 2006. Bobby Grahamin takaisin lähettämät vastaukset tekemääni toiseen kyselylomakkeeseen. Materiaali hallussani.

## **Internet-sivustot**

Chester Gary 2006. Vuonna 1987 kuolleen Gary Chesterin työuralle omistettu virallinen sivusto. Sivuilta löytyy kattavin listaus Chesterin soittamista sessioista.

<http://www.gary-chester.com>. Tarkistettu: 1.8.2006

Graham Bobby 2006b. Bobby Grahamin virallinen nettisivusto. Sisältää elämäkerran sekä diskografiatietoja Grahamin soittamista sessioista. Listauksessa on kuitenkin mukana levytyksiä, joilla Graham ei välttämättä ole soittanut.

<http://www.bobbygraham.co.uk>. Tarkistettu: 1.8.2006.

Thompson Gordon 2006. Yliopistoprofessori Gordon Thompsonin ylläpitävä sivusto, jolta löytyy äänitiedostoina huhtikuussa 2006 pidetty paneelikeskustelu, jossa sessiomuusikot Vic Flick ja Andy White kertovat uristaan sekä vastaavat yleisön kysymyksiin aiheesta. ”Red Light Fever. British Session Musicians Remember the Sixties. Thursday 13 April 2006, 8:00 in Filene Recital Hall.”

<http://www.skidmore.edu/%7Egthompsogrtdata/Sessioneers/index.htm>.

Tarkistettu 1.8.2006.

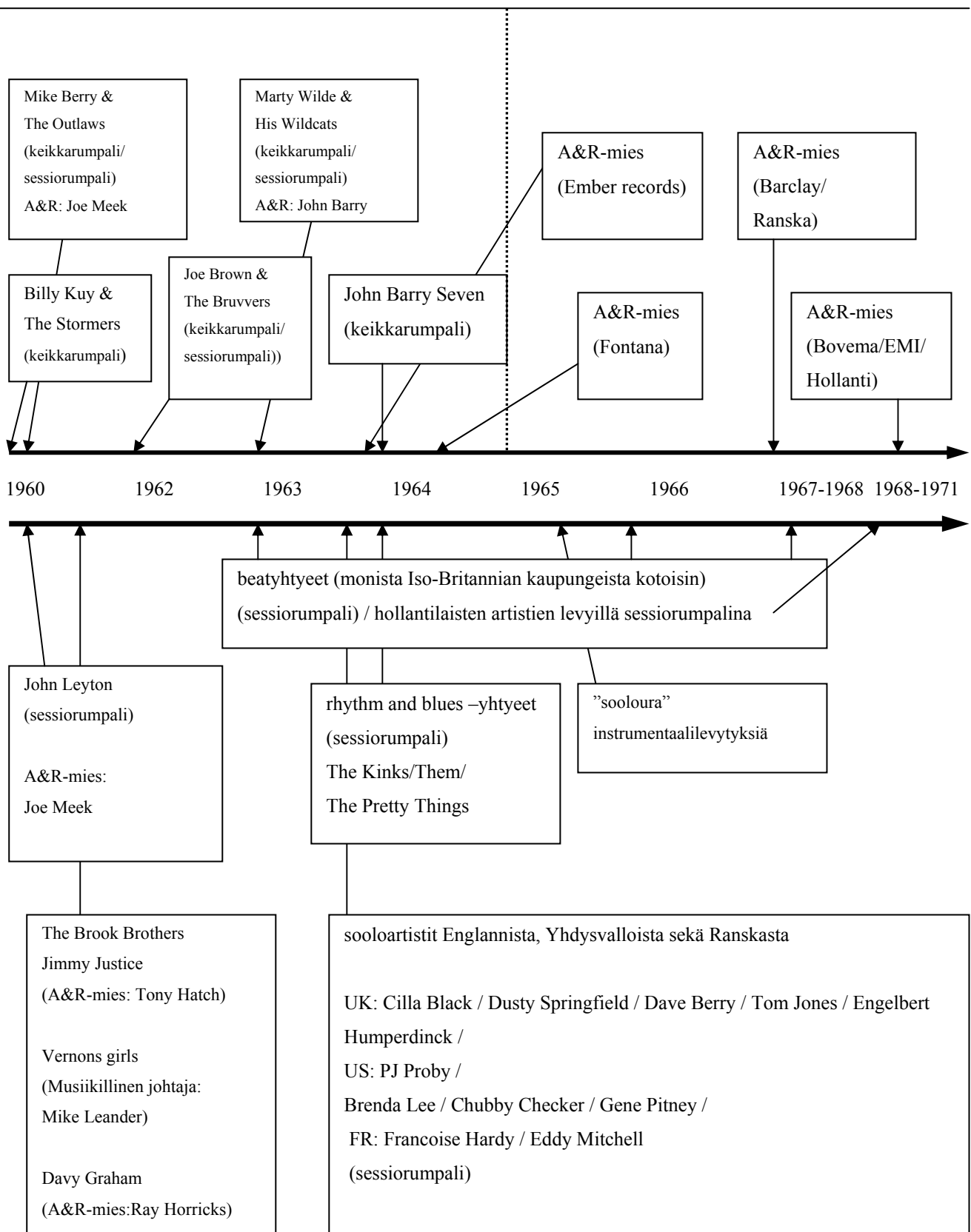
## **Notaatiot**

Ylinen Riku 2006. Nuotinnokset koskien Brian Poole & The Tremeloedin *Twist & shout* –kappaleen virvelifilliiä sekä Dave Clark Fiven levytyksillä Bobby Grahamin soittamat button off –lopetukset. 10.3.2006 Lintulampi, Tampere. Lisäksi keskustelua PJ Probyn ja Tom Jonesin *To make a big man cryn* b-osan rumpaleiden soittamista osuuksista ja rumpaleiden soittotyylisistä eroista. Myös virvelitremolofillin soittoteknistä keskustelua kyseisenä ajankohtana. Nuotinnos hallussani.

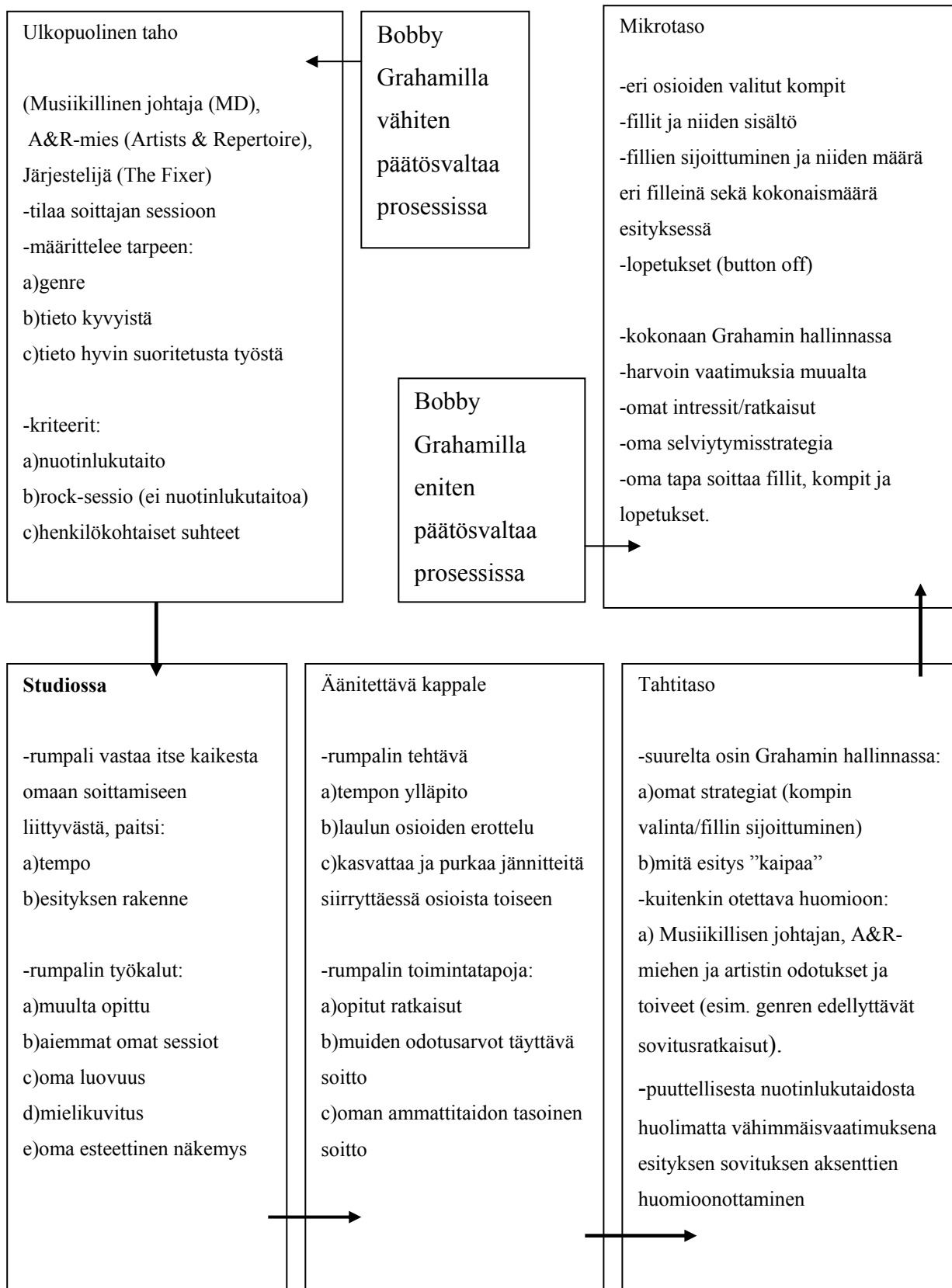
Virta Marko 2006. Nuotinnokset käsitellystä aineistosta. Notaatiot tehty talvikaudella 2005-2006. Materiaali tekijän hallussa.

## ***Liite 1. Bobby Grahamin työuran kronologia 1960-1971***

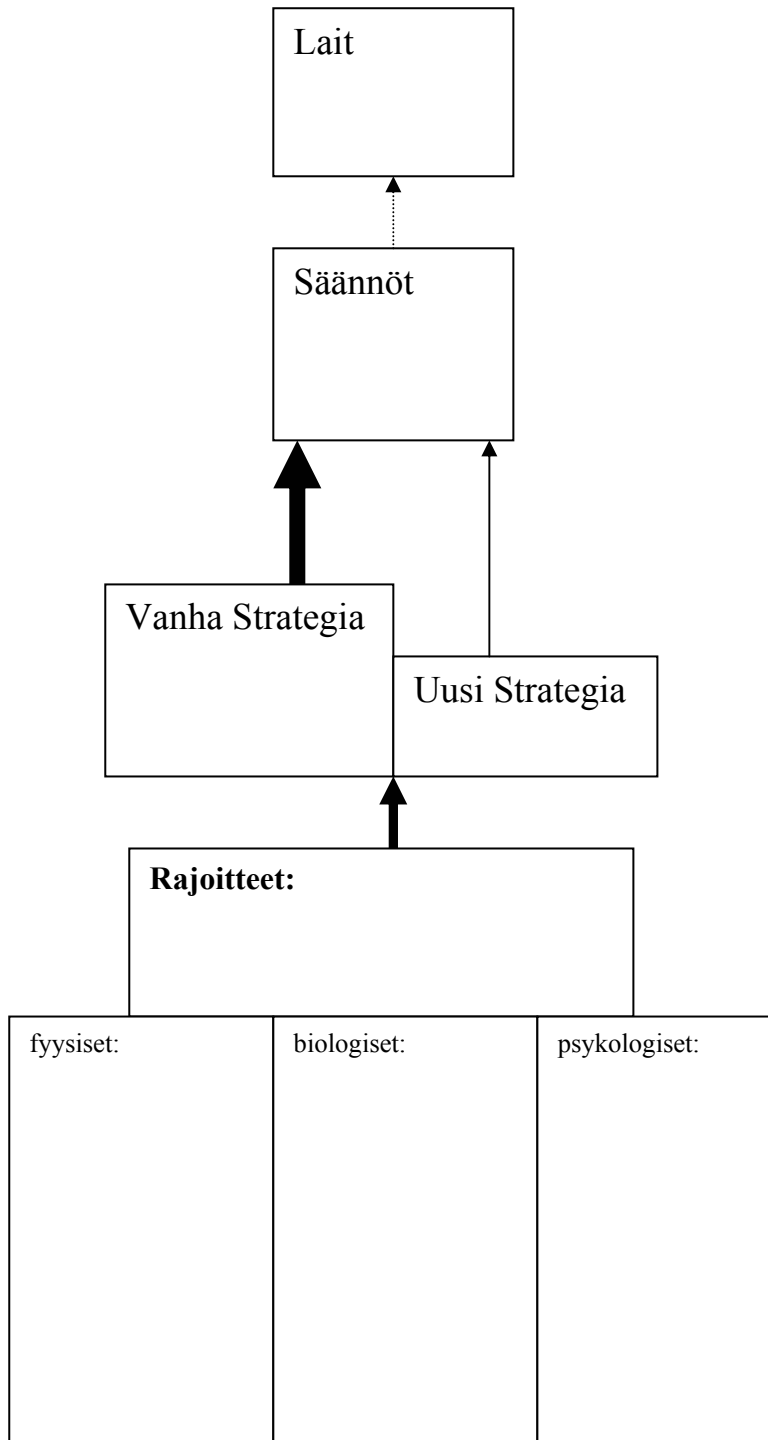
(Harrington & Graham 2004; Graham 2005a).



## Liite 2. Ulkopuolisen tahon ja soittajan vaikutus suoritukseen levytyksellä



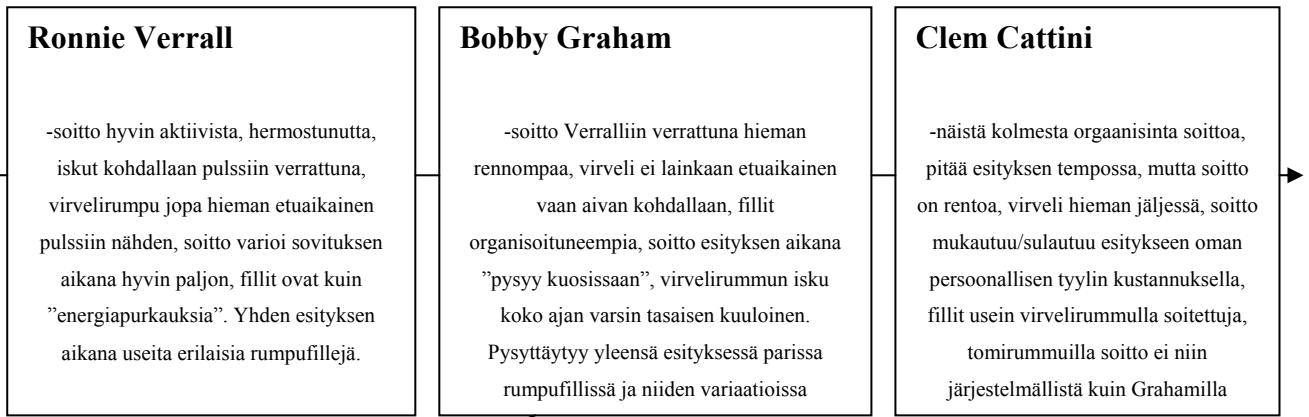
*Liite 3.* Kaavio tyyliin liittyvistä yksilöllisistä tekijöistä ja tyylin mahdollisista toimintareiteistä kohti yleisempää aikakaudelle ominaista tyylisuuntausta Leonard B. Meyerin *Style and music* – kirjassa esitetyn tyyliteorian pohjalta. Graafinen toteutus: Marko Virta.



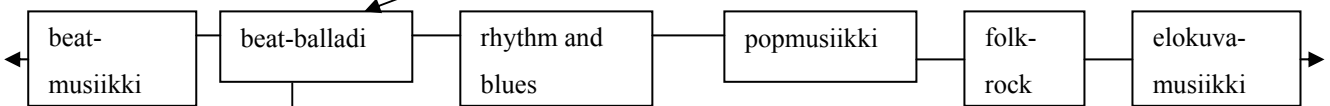
**Liite 4. Soittotyylipyramidi. Esimerkkinä Bobby Graham ja Love of the loved.**

Prosessia selventävä kaavio tyyllilajiin liittyvistä valinnan mahdollisuuksista. Kaavion yläpäässä yleisiä määrittelyjä soittajien soittotyylistä. Tästä eteenpäin siirrytään kohti pienintä makrotasoa, josta on löydettävissä rumpukompeja ja rumpufillejä sisältäviä toistuvia kuvioita.

**Yleistaso:**



**Genretaso:**



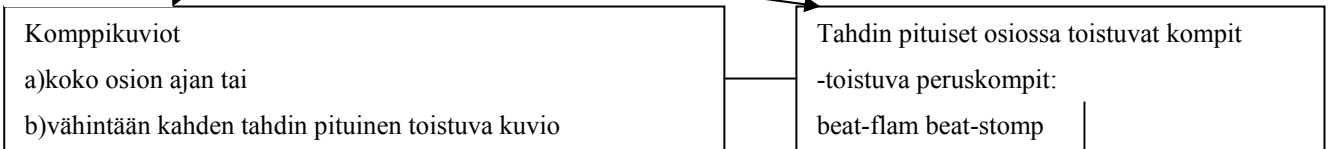
**Laulutaso:**



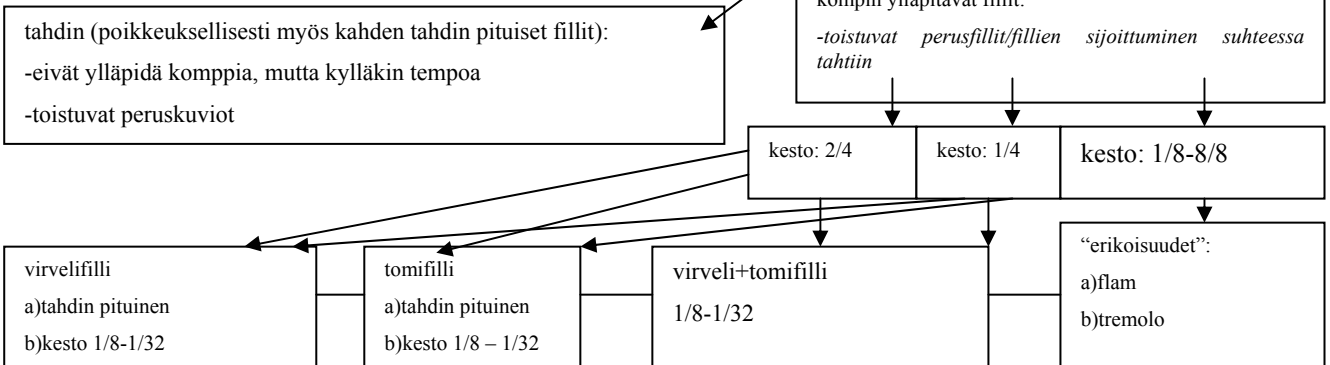
**Osiotas:**

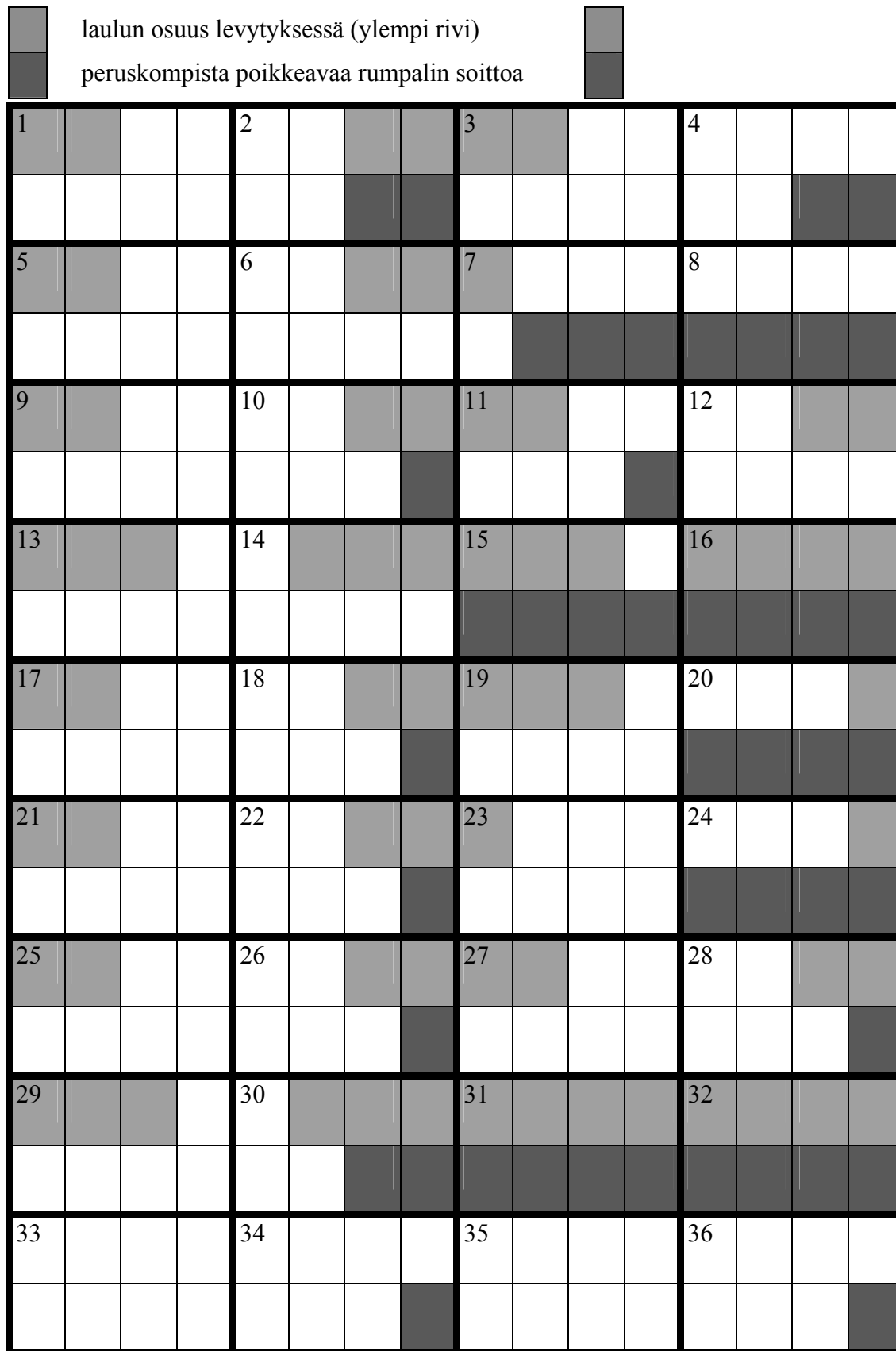


**Tahtitaso:**































































































**Makrotaso:**





Liite 5a. Laulaja PJ Probyn ja rumpali Bobby Grahamin peruskompista poikkeavan soiton esitys *Hold me* -levytyksellä. Kaavio etenee tahdeittain jaettuna neljäsosiin.

 laulun osuus levytyksessä (ylempi rivi)  
 peruskompista poikkeavaa rumpalin soittoa

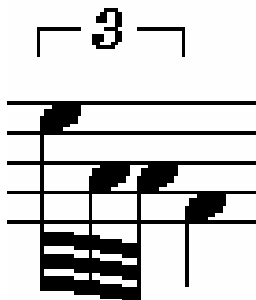
37				38				39				40			
															
41				42				43				44			
															
45				46				47				48			
															
49				50				51				52			
															
53				54				55				56			
															
57				58				59				60			
															
61				62				63				64			
															
65				66				67				68			
															
69				70				71				72			
															

*Liite 5b* (jatkoa). Tahtien 37-48 aikana on kitarasoolo. Levytys päättyy häivytykseen tahtien 71-72 aikana.



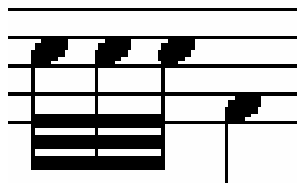
Liite 6. Bobby Grahamin käyttämät button off –lopetukset Dave Clark Fiven levytyksillä.

(notaatiot: Ylinen 2006).



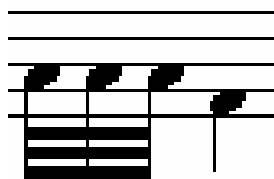
esimerkki a.

button off alkaa iskulla tomirumpuun. Tätä seuraa kaksi lyöntiä lattiatomiin. Päättyy bassorummun iskuun.



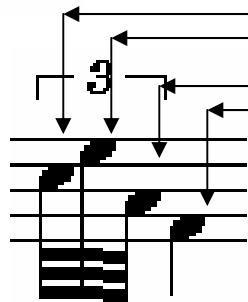
esimerkki b.

kolme nopeata, virvelikalvon läheltä soitettua iskua virvelirumpuun. Päättyy bassorummun iskuun



esimerkki c.

edellisen esimerkin variaatio. Tällä kertaa nopeita 32-osaiskuja lattiatomiin. Kuvio päättyy jälleen bassorummun lyöntiin.

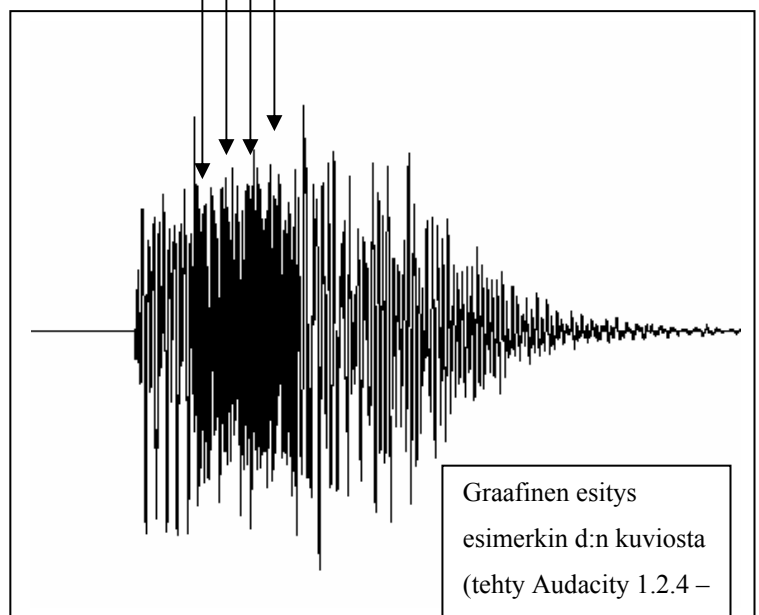


esimerkki d.

esimerkin a variaatio.

Button off alkaa iskulla virvelirumpuun.

Tätä seuraa isku räkkitomiin. Ennen kuvion päättävää bassorummun iskua tulee vielä isku lattiatomiin



Graafinen esitys  
esimerkin d:n kuviosta  
(tehty Audacity 1.2.4 –  
ohjelmalla).



# Carlton "Big Beat"

## THE OUTFIT THAT HAS EVERYTHING

### NEW!



#### INNOVATIONS THAT MAKE CARLTON THE CHOICE OF TOP "BEAT" DRUMMERS

- **TENSION BRACKETS.** Single ended for equal stress and head strain.
- **SET-UP.** New mounting of Bongoes and tom-toms with angular adjustment.
- **ANGLED CYMBAL HOLDER** sliding down into bass drum for packability.
- **DISAPPEARING SPURS** which slide into the shell when not in use.
- **CRANKED LEGS** for stability of floor standing tom-tom.
- **PLASTIC HEADS** fitted to Snare Drum and tom-toms.



#### THE NEW CARLTON SET-UP INSPIRED BY TOP "BEAT" DRUMMERS

##### SPECIFICATION:—

1003 Snare Drum "SUPER 20", 14" x 5" with parallel action snares. No internal mechanism to impede sound.  
 1045 Bass Drum, 22" x 17", fitted with disappearing spurs.  
 1116 Tom-Tom, 12" x 10". 1115 Tom-Tom, 14" x 12".  
 1119 Bongoes, 6" and 8".  
 NEW combined Holder for 2 Tom-Toms and Bongoes.  
 1099 Tom-Tom, 16" x 21" fitted with cranked legs, adjustable for height and angle.  
 1045 Snare Drum Stand.

1209 Hi-Hat Pedal with pair of 14" "Symara Cymbals (Medium, 1159).  
 NEW Disappearing Cymbal Holder with tilter (1307) and 16" Symara Cymbal (1161).  
 1416 Floor Cymbal Stand with tilter (1307) and 18" Symara Cymbal (1165).  
 1201 Bass Drum Pedal, super 3-speed.  
 1 pair Carlton Sticks. 1 pair Wire Brushes.

**BIG BEAT OUTFIT** Available in white or black plastic £150.80  
 Glitter, Pearl and other attractive plastic finishes - - £156.72

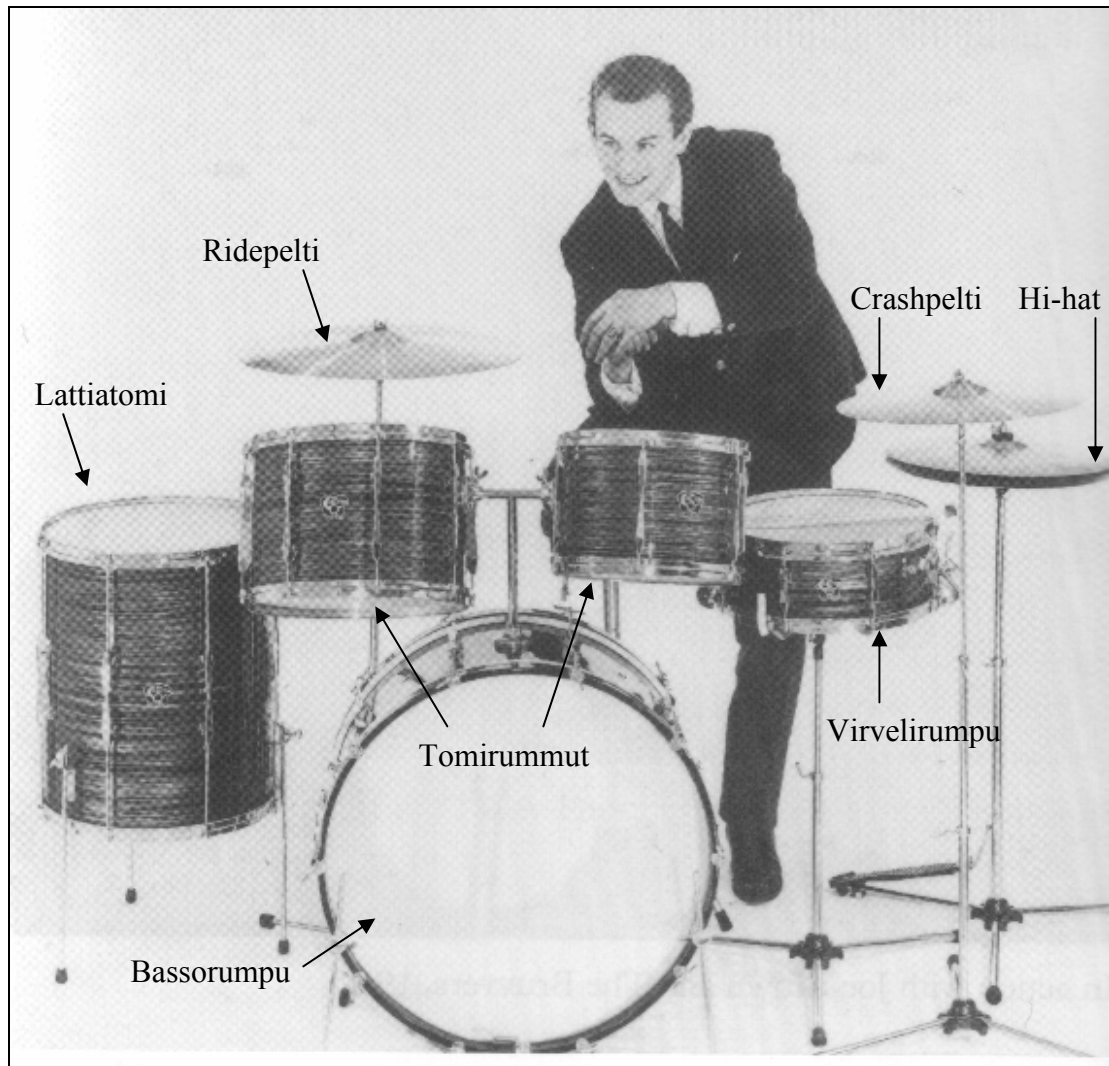
List 5/82

Retail Prices, Tax Paid.

ACCESSORIES—see separate brochure. Send P.C. for free copy.

**Dallas**  
LONDON, ENGLAND

Liite 8. Carltonin Big Beat –rumpusetin mainos 1960-luvun alusta. Tässä setissä bassorumpu on vain 22 tuumaa halkaisijaltaan. Grahamin Giant Kit –setissä bassorumpu oli 26-tuumainen.



*Liite 9.* Bobby Graham ja Giant Kit. Vuonna 1962 Carlton toi markkinoille rumpusetin, jota Bobby Graham oli myös suunnittelemassa. Graham käytti Carltonin rumpusetteja lähes poikkeuksetta vuosien 1962-1966 välisen ajan. Kuva *The Session man* -kirjasta. Rumpusetin nimitykset tekijän lisäämät.

## Liite 10. Sessiomuusikon vaihtoehtoiset tiet studiosessioon.

(kirjallinen lähde: Harrington & Graham 2004)

