



Usva Vahanne

Naispuoliset saksofonistit jazzin historiassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

15.5.2023

Tiivistelmä

Tekijä:	Usva Vahanne
Otsikko:	Naispuoliset saksofonistit jazzin historiassa
Sivumäärä:	41 sivua
Aika:	15.5.2023
Tutkinto:	Musiikkipedagogi (AMK)
Tutkinto-ohjelma:	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto:	Soiton ja laulun opetus, saksofoni
Ohjaaja:	Annu Tuovila, MuT
Arviointi:	Susanna Mesiä, MuT

Tarkastelen opinnäytetyössäni naispuolisten instrumentalistien ja erityisesti naispuolisten saksofonistien asemaa ja toimijuutta jazzin historiassa 1900-luvulla. Pyrin selvittämään, keitä naispuolisia saksofonisteja mainitulla aikakaudella toimi, millaisia työuria he loivat, ja mitä onnistumisia ja esteitä he kohtasivat. Historian naispuolisista saksofonisteista on saatavilla melko vähän tietoa, ja etenkin suomen kielellä vastaavaa ei ole aiemmin tiettävästi tutkittu.

Työ sisältää alun teoriaosuuden, saksofonistinaisten esittelyn sekä lopuksi tulosten läpikäymisen ja pohdinnan. Teoriaosuudessa käsittelen lyhyesti jazzin ja saksofonin historiaa sekä naisten asemaa jazzin historiassa peilaten toisen aallon feministiseen teoriaan sukupuolesta ja sukupuolirooleista. Keräsin työhön tietoa yhteensä 12 saksofonistista, jotka olivat syntyneet 1900–1930-luvuilla Yhdysvalloissa. Saksofonistien esittely koostuu lyhyistä elämäkerrallisista kuvauksista, jotka pohjautuvat kirjallisuus- ja internet-lähteisiin.

Jazzin historiassa toimi lukuisia naispuolisia saksofonisteja. Opinnäytetyössä esiteltyt saksofonistit hallitsivat soittimensa ja liudan sivuinstrumentteja, vakuuttivat yleisönsä ja kollegansa taidokkailla sooloillaan sekä elättivät itsensä pääosin musiikilla. Osa teki pitkän uran, osa lopetti muusikkouden esimerkiksi perhesyistä tai toteuttaakseen muita haaveita. Sukupuoleen kohdistuva vähättely ja ennakkoluulot, ulkonäkövaatimukset, alipalkkaus sekä rotuerottelu olivat monen saksofonistin tarinassa toistuneita esteitä. Esteistä huolimatta naiset onnistuivat hiomaan taitojaan, viihdyttämään yleisöään, verkostoitumaan ja luomaan merkityksellisiä uria jazz-muusikkoina.

Toivon, että opinnäytetyöni antaa saksofonisteille sekä muille jazzista kiinnostuneille uusia näkökulmia instrumentin ja tyylilajin historiaan. Naisten panos ja merkitys jazzin historiassa toivottavasti tunnustetaan, tunnustetaan ja tehdään aiempaa näkyvämmäksi. Työtäni voivat hyödyntää myös esimerkiksi saksofoninsoiton opettajat, jotka haluavat auttaa oppilaitaan löytämään monipuolisesti esikuvia, joihin samastua.

Avainsanat: jazz, saksofonistit, naistutkimus, historia, feminismi

Tämän opinnäytetyön alkuperä on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

Abstract

Author: Usva Vahanne
Title: Female Saxophonists in Jazz History
Number of Pages: 41 pages
Date: 15 May 2023

Degree: Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme: Music
Specialization option: Saxophone Pedagogy
Supervisor: Annu Tuovila, DMus
Examiner: Susanna Mesiä, DMus

In my Bachelor's project, I examine the position and agency of female instrumentalists, particularly female saxophonists, in the history of jazz in the 20th century. My aim is to identify female saxophonists who performed during this era, their career paths, and the successes and obstacles they encountered. There is relatively little information available on female saxophonists in history, and, to the best of my knowledge, no such study has been conducted in the Finnish language.

The project report consists of a theoretical section, an introduction of the female saxophonists, and finally, a review and discussion of the results. In the theoretical section, I briefly cover the history of jazz music and the saxophone, as well as the role of women in jazz history, with a focus on second-wave feminist theory on gender and gender roles. I gathered information on 12 saxophonists born in the United States between the 1900s and the 1930s. The introduction of the saxophonists consists of short biographical descriptions based on literature and internet sources.

There are many prominent female saxophonists in jazz history. The saxophonists introduced in this project report mastered their instruments and a range of other instruments, impressed their audiences and colleagues with skillful solos, and mainly earned their living through music. Many of them had long careers, while others stopped playing music due to family reasons or to pursue other dreams. Common obstacles in the stories of female saxophonists include prejudice and discrimination based on gender, appearance requirements, underpayment, and racial segregation. Despite these challenges, women succeeded in honing their skills, entertaining their audiences, networking, and creating meaningful careers as jazz musicians.

I hope that my Bachelor's project provides saxophonists and others interested in jazz with new perspectives into the history of the instrument and the genre, while also recognizing and bringing greater visibility to the contributions and significance of women in the history of jazz. Additionally, the findings of this study may also be useful for saxophone teachers seeking to help their students find diverse role models to identify with.

Keywords: jazz, saxophonists, women's studies, history, feminism

The originality of this thesis has been checked with Turnitin Originality Check service.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Sukupuoli, saksofoni ja swing	3
2.1	Sukupuoli ja sukupuoliroolit	3
2.2	Saksofonin alkuvaiheet	4
2.3	Jazzin historiaa	5
2.4	Naisten rooli jazzin historiassa	10
2.5	Tunnettuja naispuolisia instrumentalisteja	14
2.6	Naispuoliset jazz-instrumentalistit Suomessa	15
3	Jazz-historian saksofonistinaisia	18
3.1	Peggy Gilbert (1905–2007)	18
3.2	Audrey Hall Petroff (1907–1995)	20
3.3	Irma Young (n. 1913–?)	22
3.4	Vi Burnside (1915–1964)	23
3.5	Helen Saine Coston (1920–?)	24
3.6	Betty Sattley Leeds (n. 1920–?)	24
3.7	Roz Cron (1925–2021)	26
3.8	Zena Latto (1925–2016)	27
3.9	Myrtle Young (1927–2010)	28
3.10	Willene Barton (1928–)	29
3.11	Vi Redd (1928–)	30
3.12	Rosa King (1939–2000)	31
4	Tulokset	32
4.1	Keitä naispuolisia saksofonisteja jazzin historiassa vaikutti?	32
4.2	Millaisia muusikon uria saksofonistinaiset loivat?	33
4.3	Mitä onnistumisia ja esteitä naispuoliset saksofonistit kohtasivat?	34
5	Pohdinta	35
	Lähteet	39

1 Johdanto

”Onpa erikoinen soitinvalinta tytölle.”

Tähän lausahdukseen ja sen eri variaatioihin olen jo tottunut. Kun 15-vuotiaana päätin aloittaa saksofoninsoiton, en miettinyt, sopisiko soitin sukupuoleeni. Tahdoin vain soittaa. Yllättävän moni tuntuu pohtivan asiaa puolestani. Naisten tekemisiä on pyritty kontrolloimaan kautta aikojen, ja milloin mitäkin asiaa on pidetty naisille epäsopivana: housujen pukemista, polkupyörällä ajamista, pesäpallon pelaamista, opiskelua tai kodin ulkopuolisissa töissä käymistä – myös saksofonin soittoa.

Kysyin ensimmäiseltä saksofoninsoiton opettajaltani, keitä naispuolisia saksofonisteja hän tietää. Opettaja osasi nimetä yhden, Candy Dulferin. Koska tämän enempää apua ei herunut, aloin etsiä esikuvia itse. Löysin melko helposti internet-haulla useita moderneja jazz-saksofonisteja, joita koostin omaan soittolistani: Sue Terry, Barbara Thompson, Kristen Storm, Tineke Postma, Bodil Niska, Jessica Lurie, Lauren Sevian, Virginia Mayhew, Ada Rovatti, Tia Fuller, Jane Ira Bloom, Grace Kelly, Christina Dahl, Claire Daly, Mindi Abair, Froy Aagre ynnä muita. Erityisen suuren vaikutuksen minuun teki japanilainen Saori Yano, jonka esittelin myös soitonopettajalleni. Opettaja ei edes yrittänyt opetella saksofonistin nimeä vaan kutsui tätä vitsikkäästi ”Suzukiksi”. Myöhemmät soitonopettajani eivät osanneet nimetä naispuolisia saksofonisteja sen paremmin kuin ensimmäinenkään, ja musiikin ammattiopinnoissakin jazz-historian tunneilla naispuoliset muusikot loistivat poissaolollaan.

Luettuani Maria Pettersonin (2020) kirjan *Historian jännät naiset* tajusin, kuinka systemaattista naisten häivyttäminen historiankirjoituksesta on ollut aivan viime aikoihin asti. Petterson kertoo tiiliskiven paksuisessa tietokirjassaan kymmenien mielenkiintoisten ja vaikutusvaltaisten historiallisten naisten tarinat ja esittää kysymyksen, joka lukijaakin mietityttää: miksi en ole kuullut heistä ennen? Näyttää

siltä, että taiteen, tieteen ja politiikan historiassa naiset on järjestelmällisesti sivuutettu ja heidän tarinansa on pyritty aktiivisesti unohtamaan. Tästä havainnosta kumpusi opinnäytetyöni aihe. Hypoteesini oli, että naiset ovat olleet myös jazzin historiassa vaikuttavia toimijoita, mutta heidän panostaan ei ole pidetty arvossa.

Tutkin opinnäytetyössäni naispuolisten muusikoiden roolia jazzin ja saksofonin historiassa. Alun teoriaosuudessa käsittelen saksofonin historian varhaisvaiheita sekä peilaan tyypillistä jazz-historian narratiivia teoriaan sukupuolirooleista. Kerron myös tavoista, joilla historialliset muusikkonaiset ovat luovineet jazz-musiikin kentällä. Työn tärkein osuus koostuu naispuolisten saksofonistien esittelystä. Keräsin tietoa 12 saksofonistista, jotka olivat syntyneet 1900–1930-luvuilla ja jotka menestyivät jazzin keskeisimmillä aikakausilla. Koska jazz kehittyi Yhdysvalloissa, rajasin työni näkökulman amerikkalaisiin saksofonisteihin. Elämäkerralliset kuvaukset saksofonisteista pohjautuvat kirjallisuus- ja internetlähteisiin.

Työssäni haluan nostaa esiin naispuolisia saksofonisteja ja koota nimiä yhteen referenssiksi muille saksofonisteille sekä jazzista kiinnostuneille. Vastaavaa koostetta ei tietääkseni suomen kielellä ole vielä olemassa. Etsin työssäni lisäksi syitä sille, miksi historian naispuolisista instrumentalisteista ei puhuta ja miksi heitä ei nosteta miespuolisten muusikkojen rinnalle vertaisina. Toivon työni innoittavan myös muiden instrumenttien taitajia perehtymään oman soittimensa historiaan aiempaa monipuolisemmin ja totuudenmukaisemmin.

Pyrin opinnäytetyössäni löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Keitä naispuolisia saksofonisteja jazzin historiassa vaikutti?
2. Millaisia muusikon uria saksofonistinaiset loivat?
3. Mitä onnistumisia ja esteitä naispuoliset saksofonistit kohtasivat?

2 Sukupuoli, saksofoni ja swing

2.1 Sukupuoli ja sukupuoliroolit

Tutkin opinnäytetyössäni naisten asemaa ja toimijuutta jazzin ja saksofonin historiassa sukupuolen ja siitä johdettujen sukupuolirooliodotusten kautta. Tarkastelen sukupuolta ja sukupuolirooleja toisen aallon feministiseen teoriaan nojaten. 60-luvulla alkanut feminismin toinen aalto oli naisasialiike, joka taisteli naisten oikeudesta osallistua työelämään ja pyrki osoittamaan, että naisten hankalat kokemukset pohjautuvat poliittisiin valtasuhteisiin ja epätasa-arvoon (UN Women, 2022).

Tässä työssä tarkoitan sukupuolella henkilön kehollista sukupuolta. Kielitoimiston sanakirjan (2022) mukaan sukupuoli tarkoittaa ihmisen tai muun elion ominaisuutta, joka määräytyy sen mukaan, onko kyseinen yksilö lisääntymissolullaan hedelmöittävä (koiras, mies) vai hedelmöityvä (naaras, nainen). Nainen on täysikasvuinen naissukupuolta oleva ihminen ja mies puolestaan täysikasvuinen miessukupuolta oleva ihminen (Kielitoimiston sanakirja, 2002). Sanalla sukupuoli viitataan siis henkilön anatomisiin ja fysiologisiin ominaisuuksiin ja kehon piirteisiin, joiden perusteella sukupuolen voi pääsääntöisesti tunnistaa.

Sukupuoliroolit määritän tässä toisen aallon feminismin pioneerin Kate Millettin (1971) tapaan. Sukupuoliroolit (engl. gender) ovat Millettin mukaan niitä odotuksia, joita yksilöön kohdistuu tämän sukupuolen perusteella. Sukupuolirooleihin kiteytyy se, mitä kulttuurissa pidetään kullekin sukupuolelle sopivana ja millaisia luonteenpiirteitä, mielenkiinnon kohteita, asemaa, itseilmaisua ja käyttäytymistä ihmiseltä odotetaan tämän sukupuolen perusteella. Naissukupuoleen liitetään feminiinisyys ja miessukupuoleen maskuliinisuus. Maskuliinisenä eli miehekkäänä saatetaan pitää vaikkapa aggressiota, älykkyyttä, voimaa ja tehokkuutta, feminiinisenä eli naisellisena taas mm. passiivisuutta, mukautuvuutta ja hyveellisyyttä. Keskeistä Millettin teoriassa on, että sukupuoliroolit eivät ole sisäsyntyisiä vaan keinotekoisia, kulttuurisesti, sosiaalisesti ja kasvatuksellisesti ylläpidettyjä patriarkaalisia ihanteita (Millett, 1971, s. 26, 30–32).

Sukupuoliroolit ovat näkyneet monin tavoin musiikin historiassa ja perinteessä. Esimerkiksi Platon suositteli, että miehet soittaisivat jaloja, miehekkäitä kappaleita ja välttäisivät surun ilmaisua; naisille puolestaan sopisi vaatimaton ja nöyrä musiikki (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 5). Myös instrumentin valintaan on liitetty sukupuolittuneita ihanteita, ja sukupuoliroolit ovat eri aikoina määrittäneet myös muun muassa sitä, miltä esiintyvän muusikon tulisi sukupuolensa edustajana kulloinkin näyttää (Tucker, 2002, s. 3). Luvussa 2.4 käsittelen syvemmin naisiin kohdistuneita rooli-odotuksia jazz-musiikin kontekstissa.

2.2 Saksofonin alkuvaiheet

Belgialainen soitinrakentaja Adolphe Sax kehitti saksofonin 1840-luvun alussa ja sai uuteen soittimeen patentin Ranskassa vuonna 1846 (Segell, 2005, s. 13–19). Instrumentin soittoa oli mahdollista alkaa opiskella keksijän itsensä ohjajana Ranskan konservatoriossa vain 11 vuotta myöhemmin, vuonna 1857 (Selmer, ei pvm.).

Ensimmäinen saksofoni syntyi Segellin (2005) mukaan, kun Sax yhdisti ofikleidi-nimisen suurikokoisen vaskipuhaltimen runkoon bassoklarinetin yksilehdykkäisen suukappaleen. Tästä kehittyi uudenlainen instrumentti, jossa puupuhaltimen äänenlaatu yhdistyi vaskipuhaltimen soinnin kantavuuteen. Ensimmäiset prototyypit olivat matalia bassosaksofoneja, mutta Sax suunnitteli kokonaisen soitinperheen, joka koostui kahdeksasta eri äänialasta. Rungon muoto vakiintui jo varhaisessa vaiheessa nykyaikaisen saksofonin tapaan mutkittelevaksi, kelloa kohti leveneväksi kartioksi (Segell 2005, s. 15–16, 19–21). Sax hioi vuosien mittaan saksofonin koneistoa ja runkoa entistä paremmiksi ja hankki elinaikanaan vielä kaksi uutta patenttia parannelulle saksofonille (Selmer, ei pvm.).

Sotilassoittokunnat ottivat saksofonin ensimmäisinä käyttöönsä. Kovaääninen, soittajaystävällinen ja perinteisiä puupuhaltimia paremmin säätä kestävä instru-

mentti sopi hyvin soittokuntien tarkoituksiin. Myös yleisö piti saksofonin erityisestä soinnista. Saksofoni levisi nopeasti ympäri maailman juuri sotilasorkesterien ansiosta. (Segell 2005, s.17–20.)

1800-luvun loppuun mennessä saksofonia käytettiin jo yleisesti puhallin- ja sinfoniaorkestereissa, ja instrumentti alkoi vallata alaa myös muissa sen ajan suosituissa viihdemuodoissa, kuten vaudeville- ja minstrel-esityksissä sekä tanssiorkestereissa ja amatööribändeissä (Segell, 2005, s. 55–56). Samaan aikaan kehittynyt levytysteollisuus yhdistettynä soitinvalmistajien tehokkaaseen markkinointiin lisäsivät entisestään saksofonin suosiota, ja 1920-luvun lopussa saksofoni oli jo Yhdysvaltojen soitetuin instrumentti (Segell, 2005, s. 61, 67).

Naiset ottivat saksofonin haltuun instrumentin varhaisvaiheista alkaen (Hubbs, 2003; Segell, 2005, s. 60). Etta Morgan esiintyi New Yorkissa Berger Family's Ladies' Orchestran solistina jo vuonna 1876, ja hänet tituleerattiin tuolloin ”maailman ainoaksi naissaksofonistiksi” (Segell, 2005, s. 60). Vuonna 1889 Elsie Hoffman esiintyi Will Marion Cookin yhtyeen riveissä Segellin mukaan ensimmäisenä afrikkalais-amerikkalaisena saksofonisolistina. Ensimmäisiin lukeutuville saksofoniäänitteillä puolestaan soitti Bessie Mecklem vuonna 1892 (Hubbs, 2003, s. 5; Segell, 2005, s. 61). 1910-luvulla erikokoiset saksofoni yhtyeet olivat suosittuja, ja naisten saksofoniensembleistä menestyivät mm. Schuster Sisters, Darling Saxophone Four ja Milady Saxo Four (Segell, 2005, s. 60–61).

2.3 Jazzin historiaa

Jazzin juuret ovat Afrikasta Yhdysvaltoihin pakotettujen orjien ja heidän jälkeläistensä musiikissa, orjien työlauluissa sekä hengellisissä lauluissa (Haavisto, 1991, s.14; Uotila, 2017a, s. 52). Blues ja ragtime olivat jazzia edeltäneitä ja siihen voimakkaasti vaikuttaneita mustan musiikin tyylilajeja (Uotila, 2017a, s. 52). Ragtime oli saksofonistin näkökulmasta monella tapaa hyvin samankaltaista kuin jazz (Hubbs, 2003, s. 101, 126). Ajattelen, että näiden kahden tyylilajin raja ei ole selkeä, ja moni myöhempi, aikalaistensa ragtimeksi mieltämä esitys

saatettaisiin nykypäivänä hyvinkin luokitella jazziksi. Edellä mainittujen piirteiden lisäksi jazzissa kuuluvat myös eurooppalaisen klassisen musiikin, oopperan, kirkkomusiikin ja tanssimusiikin vaikutteet (Uotila, 2017a, s. 52.). Kappaleiden vapaat eli improvisoidut osuudet ovat alusta alkaen olleet jazzin kulmakivi (Haavisto, 1991, s. 35; Uotila, 2017a, s. 52).

Jazz-historian kertomuksissa on viime vuosiin asti unohdettu Amerikan alkuperäisasukkaiden musiikin vaikutus bluesin ja jazzin kehittymiseen, vaikka intiaanimusiikki asteikkoineen, melodioineen ja poljentoineen on ollut ilmiselvästi yksi merkittävästä vaikutustekijöistä bluesin varhaisvaiheista kaikkiaan rytmimusiikin nykypäivään (Bainbridge & Maiorana, 2017). Alkuperäiskansat osin sekoittuivat historian synkkien ja julmienkin vaiheiden myötä muiden etnisten ryhmien kanssa, joten tuntuu mielestäni loogiselta, että myös musiikkiperinteet sekoittuivat.

Jazzin syntypaikkana pidetään 1900-luvun alkuvuosien Yhdysvaltojen Louisianassa sijaitsevaa satamakaupunkia New Orleansia, jossa sulautuivat yhteen monet eri kulttuuri- ja musiikkiperinteet (Uotila, 2017a, s. 52.). Toisaalta samansuuntaisia improvisointiin perustuvan musiikin kehityskaaria tapahtui samoihin aikoihin myös muilla alueilla, kuten Texasissa, Mississipin alueella, Floridassa ja Tennesseessä (Haavisto, 1991, s. 15). Monikulttuurisissa suurkaupungeissa muusikoilla oli hyvät työmahdollisuudet, joten niistä muodostui jazz-musiikin keskuksia, joista tärkeimpiä olivat 1920–1930-luvuilla Chicago ja New York (Uotila, 2017a, s. 52–54).

Maailman ensimmäiseksi jazz-äänitteeksi tituulerattu, neworleansilaisen Original Dixieland Jazz Bandin levytys kappaleesta Livery Stable Blues julkaistiin 1917, ja siitä tuli Uotilan (2017a) mukaan nopeasti valtavan suosittu. Radiosta tuli lähetystekniikan kehittyessä 20-luvun alussa äänilevyjen ohella tärkeä musiikin välityskanava. Iloinen 20-luku oli jazzille kaikkiaan menestyksekkästä aikaa: jazzista tuli suorastaan villitys aikansa populaarimusiikkina (Uotila, 2017a,

s. 51, 54). Vuoden 1929 talousromahdus ja sitä seurannut 30-luvun lama romahduttivat äänilevyjen kysynnän, mutta radiosoitto kasvatti jazzin kuulijakuntaa entisestään (Uotila, 2017b, s. 40).

Siinä missä tyypillinen New Orleans -kokoonpano koostui kolmesta puhaltajasta (klarinetisti, kornetisti ja pasunisti), jotka kollektiivisesti improvisoivat ragtime-tyyliin rytmisektion säestyksellä, 1920-luvulla jazzin ilmaisu alkoi kehittyä solistisempaan suuntaan, ja saksofonista ja trumpetesta tuli tärkeitä solistisia instrumentteja (Uotila, 2017a, s. 52–53). 1930-luvulle tultaessa oli alkanut hahmottua swing-tyyli, jossa rytmisektion soittotapa muuttui kevyemmäksi ja dynaamiseksi neljäsosarytmiksi aiemman puolinuottipoljennon sijaan (Uotila, 2017b, s. 41–42).

Kaupalliset intressit ja kysyntä uudelleenlaiselle tanssimusiikille sysäsivät alulle big band -kulttuurin (Gioia, 1997, s. 106–107). Kun soittajien määrä orkestereissa kasvoi, ja instrumentit järjestäytyivät isompiin sektioihin (saksofonit, trumpetit, pasuunat ja komppiryhmä), aiemmin improvisointiin perustunut musiikki muuttui tarkemmin sovitetuksi, ja orkesterien johtajista ja sovittajista tuli tärkeämpiä (Gioia, 1997, s. 106–107; Uotila, 2017b, s. 41). Uotila mainitsee kahtena merkittävänä orkesterina Benny Goodmanin ja Count Basien big bandit, jotka nauttivat suurta suosiota sekä suuria ansioita 30-luvun puolivälistä alkaen. Samoihin aikoihin levymyyntikin alkoi elpyä, ja kaupallisen jazzin kulta-aika alkoi. Aluksi swing-orkesterit soittivat tyypillisesti instrumentaalimusiikkia, mutta ajan myötä orkesterien vokalisteista tuli tärkeitä yleisön vetonauloja. Swing-orkesterien kulta-kausia jatkui 1940-luvun puoliväliin (Uotila, 2017b, s. 41–42).

Joidenkin arvioiden mukaan noin 30 vain naisista koostuvaa orkesteria niitti menestystä vuosien 1925–1940 Yhdysvalloissa (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 19). Naispuoliset muusikot perustivat keskenään omia yhtyeitä työllistyäkseen musiikkialalla, jossa sukupuolisyrintä rehotti ja jossa miehet eivät mielellään soittaneet naisten kanssa samoissa yhtyeissä (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 19; Tucker, 2002, s. 5). Esimerkkejä swing-kauden menestyneistä ”all-girl” -orkestereista olen koonnut taulukkoon 1.

Ada Leonard's All-American Girl Orchestra
Babe Egan and Her Hollywood Redheads
Bobbie Grice's Fourteen Bricktops
Bobbie Howell's American Syncopators
The Darlings of Rhythm
The Dixie Sweethearts
Eddie Durham's All Star Girl Orchestra
The Harlem Playgirls
Helen Lewis and her All-Girl Jazz Syncopators
The Hour of Charm Orchestra
Ina Ray Hutton and her Melodears
The Ingenues
The International Sweethearts of Rhythm
The Parisian Redheads
The Twelve Vampires

Taulukko 1. Esimerkkejä naispuolisista muusikoista koostuneista jazz-orkesteereista 1900-luvulla.

Toisen maailmansodan aikaan yhdysvaltalaiset naisten big bandit, kuten The International Sweethearts of Rhythm ja Ada Leonard's All-American Girls, kiersivät viihdyttämässä maansa sotajoukkoja nk. USO-kiertueilla (Tucker, 2002, s. 8). Tuolloin naisia tarvittiin myös paikkaamaan miesorkesterien tyhjiksi jääneitä paikkoja (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 19; Tucker 2002, s. 8). Tuckerin mukaan sodan jälkeen miehet valtasivat taas musiikkialan. Osa naisten yhtyeistä selvisi sodan päätyttyä tiivistymällä pienemmiksi kokoonpanoiksi ja jatkaen esiintymistä esimerkiksi yökerhoissa. Jotkut valkoiset naispuoliset muusikot työllistyivät televisiobändeihin, joita johtivat mm. Ina Ray Hutton ja Ada Leonard (Tucker 2002, s. 8–9).

Swing-kauden jälkeen jazz alkoi kehittyä aiempaa haastavampaan suuntaan. Jazz-klubien jamit olivat kuin musiikin laboratorioita: jameissa testailtiin soittajien taitoja ja kehiteltiin uusia ideoita (Uotila, 2017b, s. 42). Tärkeinä jamipaikkoina Uotila mainitsee etenkin New Yorkin Manhattanilla sijaitsevan Harlemin

kaupunginosan jazz-klubit sekä 52. kadun ”Swing Streetin”. Soittajat pyrkivät Uotilan mukaan kohti nopeampia tempoja, tiheämmin vaihtuvia harmoniota, harvemmin käytettyjä sävellajeja ja uusia melodioita. Uudessa tyylilajissa bebopissa korostui soittajien virtuoottisuus. Uotilan mukaan bebopin kehitys henkiöityy erityisesti trumpettisti Dizzy Gillespieen sekä saksofonisti Charlie Parkeriin, jonka on katsottu uudistaneen melodian käsittelyä yhdistämällä sointusäveliä johtosäveliin. Parker käytti myös uudenlaisia tuplatempoideoita ja tonaalisia sijaissointuja (Uotila, 2017b, s.42–43). Van Vleet (2021) tosin toteaa pianisti Mary Lou Williamsin käyttäneen bebopin muotokieltä jo vuosia ennen tunnettuja bebop-miehiä (s. 214).

Ikään kuin vastareaktionä hektiselle bebopille syntyi 1950-luvulla pidättyväisempi cool-suuntaus, diatonisempi West Coast -tyyli sekä gospelmusiikista ja bluesista vaikutteita ammentanut itärannikon hardbop. 50-luvulla jazzin lähtökohdaksi vakiintui bebopista jalostettu tonaalinen ilmaisu, harmonian muoto ja säännöllisen groovaava tempokäsitys. (Uotila, 2017b, s. 44.) 50-luvun lopulla ja 60-luvulla syntyi edelleen uusia innovaatiota: modaalisuus, harvinaisemmat tahtilajit, bossa nova ja free jazz. Moni jazz-yhtye menestyi, ja jotkin jazz-kappaleet ylsivät hittilistoillekin. Samaan aikaan kuitenkin pop-musiikki etenkin Beatlesin myötä vei yleisön huomion. Toisaalta rock-musiikin sointi alkoi heijastua myös jazziin. Mitä taiteellisemmaksi, kokeilevammaksi ja vaikeammin tulkittavaksi jazz-ilmaisu kehittyi, sitä enemmän kuulijoita tyylilajilta kuitenkin katosi. (Uotila, 2017c, s. 45–46, 49.)

Uotila (2017d) toteaa, että funk, soul, progressiivinen rock ja muut tyylilajien yhdistelmät kuitenkin kelpasivat yleisölle, ja viihteellisempään ilmaisuun mukautuneet jazz-muusikot nauttivat 70-luvullakin suurta kaupallista menestystä. Jazz-fuusioissa kuuluivat bop-perinne, maailmanmusiikin etniset vaikutteet, sähköisten instrumenttien soundit sekä populaarimusiikin vaikutus. Vaikka jazzia edelleen tänäkin päivänä soitetaan, opiskellaan, sävelletään ja kehitetään aktiivisesti, Uotila katsoo, että fuusion vuosikymmen oli jazzin viimeinen merkittävän innovatiivinen ajanjakso, ja tämän jälkeen alkoi ideoiden kierrättämisen aika (Uotila, 2017d, s. 46–48).

2.4 Naisten rooli jazzin historiassa

Naiset ovat Tuckerin (2002) mukaan olleet aktiivisia toimijoita kautta jazzin historian riippumatta instrumentista, genrestä ja aikakaudesta. Monista esteistä huolimatta naiset ovat läpi jazzin historian toteuttaneet muusikkouttaan, luoneet ansioituneita urapolkuja ja niittäneet menestystä (Tucker, 2002, s. 1). Naisten soittamaa jazzia on kuitenkin tyypillisesti pidetty aina jollain tapaa hieman väärnlaisena tai standardista poikkeavana ja näin ollen ei yhtä merkittävänä kuin miesten vastaavia tuotoksia (Van Vleet, 2021, s. 222). Niinpä naispuoliset jazzmuusikot ovat jääneet altavastaaajiksi niin musiikin esittämisessä, taltiointissa, levityksessä, markkinoinnissa kuin historiankirjoituksessakin (Tucker, 2002, s. 1). Nähdäkseni sukupuoliroolit ja tietynlaisen feminiinisyyden vaatimus selittävät suurelta osin naisten asemaa jazzin historiassa. Sukupuolirooleja ilmennetään musiikissa monin tavoin instrumentti- ja genrevalinnasta esiintymisasuihin ja elekieleen.

Instrumentteja on perinteisesti luokiteltu maskuliinisina pidettyihin ja feminiinisinä pidettyihin (Tucker, 2002, s. 3; Van Vleet, 2021, s. 218). Instrumenttien sukupuolittaminen juontaa juurensa Tuckerin mukaan kauas musiikin historiaan, sekä eurooppalaiseen että afrikkalaiseen musiikkiperinteeseen. Jazz-instrumenteista laulua on pidetty feminiinisenä, mikä tarkoittaa sitä, että nainen on voinut laulaa vaikuttamatta sukupuoliroolistaan poikkeavalta. Näin ollen nimenomaan naispuoliset laulajat ovat saaneet eniten tunnustusta ja hyväksyntää jazzin historiassa (Tucker, 2002, s. 3).

Soittimista huilua, klarinettia, jousia, harppua ja pianoa on pidetty tytöille ja naisille sopivina, kun taas pojille ja miehille sopivina soittimina on pidetty mm. saksofonia, vaskipuhaltimia, bassoa ja rumpuja (Tucker, 2002, s. 3; Van Vleet, 2021, s. 218). Tyttöjä on mielellään kannustettu valitsemaan pehmeäsointisia, pienikokoisia ja hienostuneita soittimia (Van Vleet, 2021, s. 218). Suurikokoinen piano puolestaan on voitu Tuckerin mukaan liittää feminiisyyteen siksi, että se on liittynyt kotipiiriin. Monilla perheillä oli kotona piano ja näin ollen tytöillä ja naisilla luontevasti pääsy sen ääreen (Tucker, 2002, s. 3). Instrumentin valinnassa

lasten vanhempien lisäksi myös musiikkikasvattajat ovat toimineet portinvarti-joina: miesmuusikot eivät välttämättä suostuneet ollenkaan ottamaan tyttöjä tai naisia oppilaikseen, ja esimerkiksi koulujen ja yliopistojen orkesterit saattoivat olla vain pojille ja miehille (Van Vleet, 2021, s. 216).

Etenkin keski- ja yläluokkaisissa perheissä ja yhteisöissä myös musiikin eri genret olivat eri tavoin sukupuolittuneita, eikä tyttöjä kannustettu jazzin pariin vaan pikemminkin klassiseen musiikkiin (Tucker, 2002, s. 3). Työväenluokkaiseksi miellettyä jazzia soitettiin paikoissa, joihin arvokkaalla naisella ei katsottu olevan asiaa, kuten baareissa ja bordelleissa (Van Vleet 2021, s. 216). Naisten ammatimuusikkoutta tai miesten kanssa esiintymistä ja kilpailua ei sitä paitsi pidetty toivottavana (Tucker, 2002, s. 1). Naisten yhteiskunnallinen asema oli noihin aikoihin muutenkin rajattu. Naisten odotettiin jäävän kotiin hoitamaan lapsia eikä keikkailevan tai välttämättä ylipäätään työskentelevän kodin ulkopuolella (Van Vleet, 2021, s. 216). Eri etnisiin ryhmiin liitetyt stereotypiat vaikuttivat osaltaan sukupuolirooleihin, nimittäin mustien naisten jazz-muusikkous oli hyväksytym-pää kuin valkoisten (Tucker 2002, s. 3).

Jazzin historiassa naisiin kohdistuneet ulkonäkövaatimukset määrittivät voimakkaasti sitä, kenellä oli mahdollisuus esiintyä ja menestyä. Van Vleetin (2021) mukaan naisen piti näyttää viehättävältä, jotta hän saattoi saada jalansijaa esiintyjänä. Erityisesti puhaltimien soittamista pidettiin liian fyysisenä toimintana naisille, ja soittamisen ajateltiin vaikuttavan naisen ulkonäköön ei-toivotulla tavalla. Lisäksi moraalinen huoli naisen seksuaalisuudesta ja sen korostumisesta vääränlaisina pidetyissä asennoissa ja eleissä sekä toisaalta samanaikainen vaatimus naisellisten piirteiden ja feminiinisyyden esiintuomisesta aiheuttivat ristiriitaisia paineita naisille (Van Vleet, 2021, s. 217).

Tucker (2002) toteaa, että naisten odotettiin ylläpitävän esiintyessään ulkoista glamouria meikkaamalla sekä pukeutumalla avokaulaisiin leninkeihin ja korkokenkiin. Kauniit mutta epäkäytännölliset asut, kengät ja huulipunat tekivät soittamisesta epämiellyttävää ja hankalampaa. Naisten esityksiltä ylipäätään odo-

tettiin visuaalista näyttävyttä, mitä ilmennettiin esiintymisasujen lisäksi tanssi-koreografioin. Ulkonäkövaatimukset lisäsivät naisten työtaakkaa mutta samalla vahvistivat vaikutelmaa, että naisten esiintyminen ei ole oikeastaan työtä lainkaan (Tucker, 2002, s. 3). Jos naispuolisena muusikkona halusi menestyä, oli kuitenkin parempi mukautua odotuksiin (Van Vleet, 2021, s. 217).

Tucker (2002) esittää, että naispuolisten muusikoiden aikaansaannoksia on perinteisesti markkinoitu ja kulutettu pikemminkin visuaalisesti kuin auditiivisesti. Naisia esiintyi jazzin historiassa lyhytfilmeissä ja musiikkivideoissa enemmän kuin äänilevyillä. Äänitysmahdollisuudet olivat pääasiassa miesten ulottuvilla, mikä on vaikuttanut myös historiankirjoitukseen. Jos merkittävänä musiikkina pidetään vain sitä, mitä on äänitetty, paljon naispuolisten muusikkojen työtä jää unohduksiin, ja naislaulajien rooli jazz-historiassa korostuu. Pelkkä historiallinen tai musiikillinen merkitys ei kuitenkaan määrittänyt sitä, keitä äänitettiin ja keitä ei, vaan valintoja ohjasivat kaupalliset intressit. Mielestäni huomion arvoista on myös se, että Tuckerin mukaan niiltä instrumentalistinaisilta, jotka pääsivät levyttämään, usein vaadittiin myös laulamista. Siinä missä äänilevyiltä kuunnellusta instrumentaalimusiikista esittäjän sukupuolta ei voi päätellä, laulussa sukupuoli nousee selvästi esiin (Tucker, 2002, s. 3–4).

Naispuolisten ja miespuolisten instrumentalistien välinen yhteistyö on jazzin historiassa ollut Tuckerin (2002) mukaan suhteellisen harvinaista. Poikkeuksia tähän sääntöön muodostivat perheyhtyeet, joissa naistenkin työpanosta pidettiin arvossa. Monissa muusikkoperheissä ja perheyhtyeissä oli tyttöjä ja naisia, jotka soittivat puhaltimia, rumpuja tai pianoa sekä lauloivat ja tanssivat. Esimerkiksi saksofonisti Irma Young soitti veljiensä Lesterin (saksofoni) ja Leen (rummut) kanssa Youngin perheyhtyeessä. Samoin saksofonisti Marjorie Pettiford soitti basistiveljensä Oscarin kanssa (Tucker, 2002, s. 5). Myös muusikkopariskunnat tekivät keskenään yhteistyötä, tästä esimerkkeinä Alice Coltrane (piano, harppu) ja John Coltrane (saksofoni), Shirley Scott (piano) ja Stanley Turrentine (saksofoni) sekä pianistit Bertha Hope ja Elmo Hope (Johnson, 2009).

Tucker (2002) huomauttaa, että jazzin historiassa naiset ovat saaneet arvostusta erityisesti musiikkikasvatuksen kentällä, jossa naispuoliset muusikot ovat toimineet laajasti. Muiden muassa pianistit Margaret Chaloff ja Vera Bryant sekä bassisti Milt Hintonin äiti Hilda Robinson olivat aikansa arvostettuja yhdysvaltalaisia musiikinopettajia. Rumpali Alma Hightower puolestaan johti lasten orkesteria, jossa harjoittelivat lukuisat losangelesilaiset muusikonalut, kuten Melba Liston, Clora Bryant, Dexter Gordon ja Charles Mingus (Tucker, 2002, s. 5). Yhdysvalloissa tunnettuja ja arvostettuja varhaisia saksofoninsoiton opettajia olivat Los Angelesissa toiminut Kathryn E. Thompson sekä Seattlessa toiminut Florence Sparr (Hubbs, 2003, s. 18). Monet 1930–40-luvun muusikkonaiset suuntautuivat opettamiseen, kun työmahdollisuudet vähenivät toisen maailmansodan jälkeen miesten palattua työelämään (Tucker, 2002, s. 5).

Onneksi näyttää siltä, että naisten asema jazz-musiikin kentällä on vähitellen historian saatossa kohentunut. Yhdysvalloissa vuoden 1964 kansalaisoikeuslaki kielsi syrjinnän mm. sukupuolen ja rodun perusteella, mikä edesauttoi naisten ja naispuolisten muusikkojen asemaa (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 19). 1970-luvulla toisen aallon feministisen liikkeen myötä kiinnostus naisten tekemää musiikkia kohtaan kasvoi, uusia tasa-arvostrategioita kehitettiin, ja yleisesti naisten saavutuksia kulttuurin alalla ja historiassa alettiin nostaa aiempaa enemmän esiin (Tucker, 2002, s. 5). Konkreettisenä esimerkkinä orkesterien vähittäinen siirtyminen sokkona tehtyihin koe-esiintymisiin paransi merkittävästi naisten mahdollisuuksia työllistyä miesmuusikoiden rinnalle (Tick, Ericson & Koskoff, 2001, s. 19; Van Vleet, 2021, s. 223).

Van Vleetin mukaan naisten mahdollisuudet toimia musiikin kentällä ovat parantuneet sukupuoleen liittyvän syrjinnän ja seksuaalisen häirinnän vähentyessä. Näistä ilmiöistä emme kuitenkaan ole vielä 2020-luvullakaan päässeet kokonaan eroon. 1900-luvun alkupuoliskon varsin näkyvä ja suora seksismi on Van Vleetin mukaan muuttunut hienovaraisemmaksi ja vaikeammin tunnistettavaksi osaksi kulttuuria. Van Vleetin tutkimuksessa tärkeäksi tekijäksi tasa-arvon parane-

miseksi nousi naispuolisten muusikkojen näkyvyys sekä roolimallit, jotka rohkaisivat tyttöjä ja naisia tarttumaan haluamaansa instrumenttiin ja jatkamaan musiikkiharrastusta ammatiksi asti (Van Vleet, 2021, s. 223–224).

2.5 Tunnettuja naispuolisia instrumentalisteja

Keskityn tässä työssä nostamaan esiin ensisijaisesti saksofonisteja. Haluan kuitenkin mainita nimeltä myös muutamia muita tärkeitä ja arvostettuja naispuolisia muusikoita, jotka vaikuttivat jazzin historiassa.

Lil Hardin (1898–1971) oli jazz-pianisti, säveltäjä, yhtyeenjohtaja ja laulaja. Hän oli varhaisimpia naispuolisia jazz-muusikkoja, jonka yhtyettä, New Orleans Wanderersia, äänitettiin. Hardin johti naispuolisista muusikoista koostuvaa yhtyettä ja myöhemmin yhtyettä, jossa soitti sekä miehiä että naisia. Hardin sävelsi useita tunnettuja jazz-sävelmiä, kuten *Just For a Thrill*, *Struttin' With Some Barbecue*, *Two Deuces*, *Knee Drops*, *Doin' the Suzie-Q*, *Clip Joint* ja *Bad Boy*. Hardin oli naimisissa trumpetisti Louis Armstrongin kanssa, ja pariskunta teki ennen eroaan paljon yhteistyötä musiikkialalla. (Van Schaik, ei pvm., s. 4–6.)

Taitava ja arvostettu pianisti, säveltäjä ja sovittaja Mary Lou Williams (1910–1981) oli todennäköisesti aikansa tunnetuin naispuolinen jazz-muusikko. Swing-aikakaudella hän sovitti kappaleita esimerkiksi Louis Armstrongin, Duke Ellingtonin ja Benny Goodmanin orkestereille. Williamsin tunnetuimpia sävellyksiä olivat mm. *Froggy Bottom*, *Trumpet No End*, *Zodiac Suite* ja *In The Land of Oo-Bla-Dee*. Williamsilla oli myös oma levy-yhtiö, Mary Records. (Van Schaik, ei pvm., s. 6–9.)

Mary Osborne (1921–1992) swing-kitaroinen oli tärkeä jazz-musiikin vaikuttaja etenkin 1940–50-luvuilla. Hänen monipuolinen ja vaiheikas uransa tosin jatkui vuosikymmenestä toiseen aina 1990-luvulle asti. Osborne soitti mm. Mary Lou Williamsin, Coleman Hawkinsin, Ben Websterin, Dizzy Gillespien, Art Tatumien sekä lukuisten muiden arvostettujen muusikoiden kanssa niin esiintymislavoilla

kuin studiossakin. Osbornen tyyli vaikutti osaltaan siihen, millaiseksi R&B- ja rock-tyylinen kitaransoitto muovautui. (Carlton, 2011.)

Pasunisti, säveltäjä ja sovittaja Melba Liston (1926–1999) soitti mm. Count Basien, Billy Holidayn, Dizzie Gillespien ja Quincy Jonesin orkestereissa. Hän levytti albumeita oman yhtyeensä Melba Liston and her 'Bonesin lisäksi ainakin Dexter Gordonin, Art Blakeyn ja Quincy Jonesin kanssa. Listonin sovituksia soittivat mm. Milt Jacksonin, Clark Terry, Randy Westonin, Gloria Lynnin ja Johnny Griffinin yhtyeet sekä the Supremes. Tuottelias Liston toimi myös haamukirjoittajana, ja lukuisia hänen sovituksiaan on laitettu miesmuusikoiden nimiin – toimintatapa oli aikanaan rasismin ja seksismin vuoksi yleinen. (Van Schaik, ei pvm., s. 10–12.)

Trumpetisti Clora Bryant (1927–2019) oli laajalti kollegoidensa arvostama muusikko, joka esiintyi muiden muassa Dizzy Gillespien ja Billy Holidayn kanssa. Menestyksestään huolimatta hän julkaisi vain yhden oman albumin, *Gal With a Horn*, sekä esiintyi blueslaulaja Linda Hopkinsin levytyksellä. Bryant soitti useissa aikansa arvostetuissa yhtyeissä ja vakiinnutti paikkansa jazz-kentän tähtisolistina. Bryant kiinnitti myös kansainvälistä huomiota: Mihail Gorbatšov kutsui hänet kiertueelle Neuvostoliittoon vuonna 1989. (Vacher, 2019.)

Carol Kaye (s. 1935) on yksi maailman äänitetyimmistä basisteista (Erickson, 2005). Hän on soittanut yli 10 000 studiosessiota ja ollut mukana n. 40 000 kapaleen levytyksellä – ja tuottelias ura jatkuu edelleen tämän työn kirjoitushetkellä. Kaye profiloitui ensin jazz-kitaristina, mutta päätyi soittamaan enimmäkseen populaarimusiikkia studioyhtye Wrecking Crew:n basistina. Kaye on soittanut mm. Ray Charlesin, Sam Cooken, Henry Mancinin, Frank Zappan, Quincy Jonesin ja lukuisten muiden tunnettujen artistien studioalbumeilla. (Erickson, 2005.)

2.6 Naispuoliset jazz-instrumentalistit Suomessa

1900-luvun suomalaisista naispuolisista instrumentalisteista ei ole kovin helposti saatavilla tietoa. Teokseen *Puuvillapelloilta kaskimaille* Jukka Haavisto (1991, s.

396–407) on koonnut listan jazz-muusikkojen nimiä, joista suurin osa jää vaille tarkempia kuvauksia, ja etenkin naispuolisista instrumentalisteista hän kertoo vain vähän. Haavisto valittelee, että ”Suomessa ei juuri ole ollut esimerkiksi pianisti Melba Listonin kaltaisia naismuusikkoja jazzin puolella”, mutta myöntää Melody Sisters -yhtyeen muusikkojen päässeen lähelle sitä (Haavisto, 1991, s. 268).

Haavisto (1991) kertoo – valitettavasti alentuvaan sävyyn tytötellen – kuinka viulisti Maija Autere (myöh. Weneskoski) perusti Melody Sisters -yhtyeen sisänsä rumpali Liisa Autereen (myöh. Johanssen) sekä pianisti Sirkka Penttilän ja hanuristi Violet Lillqvistin kanssa. Yhtye perustettiin vuonna 1946 heti sotien jälkeen, ja jonkin aikaa kotimaassa kierrettyään taitavat muusikot alkoivat saada kutsuja esiintymään ulkomailla. Haaviston mukaan yhtye menestyi mainiosti niin Italiassa, Saksassa, Sveitsissä kuin Skandinaviassakin. (Haavisto, 1991, s. 268). Melody Sisters nähtiin ja kuultiin myös kotimaisessa elokuvassa *Huhtikuu tulee* (Vaala, 1953).



Kuva 1. Melody Sisters; Maija Autere-Weneskoski (viol), Liisa Autere (dm), Sisko Hynninen (b), Lea Karpo (p). Valokuvaaja tuntematon, kuva mahdollisesti 1950-luvulta. Helsingin kaupunginmuseo. CC-lisensoitu. <https://www.finna.fi/Record/hkm.6D0E66D9-4597-47C9-8388-0868530DF197>

1950-luvun puolivälin tienoilla yhtye alkoi Haaviston (1991) mukaan keskittyä enemmän jazziin, ja jäsenistö muuttui. Melody Sistersin riveissä soitti vuosien varrella edellä mainittujen lisäksi ainakin Marja Läntinen (piano), Tuula Hirvenoja (piano), multi-instrumentalisti Lea Karpo (basso, piano, vibrafoni ja hanuri), englantilainen basisti Annetta Wrigth sekä ragtime-laulaja Dolly Due (Haavisto, 1991, s. 268–269). Haavisto ei mainitse lainkaan Sisko Hynnistä, joka myös on kuvan 1 tietojen perusteella ollut osa yhtyeen jäsenistöä.

Suomalaisista muusikoista on ehdottomasti mainittava myös Seija Järvinen, joka oli suomalaisen musiikkikasvatuksen ja erityisesti rytmimusiikin opetuksen pioneeri. Hän toimi musiikin- ja pianonsoitonopettajana sekä aktiivisena pop- ja jazz-opetuksen puolestapuhujana. Yhdessä Klaus-puolisonsa kanssa hän perusti Oulunkylän pop/jazz-opiston vuonna 1972 ja toimi siellä niin hallinnollisissa kuin pedagogisissakin tehtävissä. Oppilaitos tunnetaan nykyään Pop & Jazz Konservatoriona. (Mäkelä, 2020.)

Saksofonisteja Haaviston (1991, s. 396–407) koostamassa suomalaisten jazz-nimien listassa on yli kolme ja puoli sataa. Heistä naispuolisia on viisi: Anneli Brushane, Reija Haara, Satu Huuki, Kati Mäkitalo ja Merja Valve (Haavisto, 1991, s. 396–407). Lisäksi kirjassa mainitaan Sibelius-Akatemiassa vuonna 1990 vaihto-opiskelijana ollut tanskalainen saksofonisti Christina Nielsen, nyk. Dahl (Haavisto, 1991, s. 407; Dahl, 2022). Koska kirja on julkaistu yli 30 vuotta sitten, siitä puuttuvat luonnollisesti viime vuosien arvostetut jazz-nimet, kuten Linda Fredriksson ja Adele Sauros. Haluan tässä mainita lisäksi tärkeän suomalaisen musiikkialan vaikuttajan, saksofonisti-kapellimestari Annika Brushanen, joka johtaa Society Fox Orchestraa sekä pääasiallisesti naisia työllistävää Ladies First Bigbandiä (Society Fox Orchestra, ei pvm.).

Kaiken kaikkiaan Haaviston (1991) listalle on päässyt vajaat kolmekymmentä naispuolista instrumentalistia, ja heistä olen esitellyt tässä vain muutamia. Listan perusteella Suomen jazz-kentällä on kuitenkin 1900-luvulla toiminut monia naispuolisia muusikoita, jotka ovat soittaneet kaikkia jazziin yhdistettyjä soittimia, kuten vaski- ja puupuhaltimia, kitaraa, bassoa, pianoa, rumpuja ja hanuria

(Haavisto 1991, s. 396–407). Tässä työssä en käsittele tämän enempää kotimaisia muusikoita, mutta toivoisin, että suomalaisten naispuolisten saksofonistien ja muidenkin instrumentalistien nimiä ja tarinoita saataisiin tulevaisuudessa koostettua ja taltioitua laajemmin.

3 Jazz-historian saksofonistinaisia

Varhaisia naispuolisia saksofonisteja on tutkittu laajasti Hubbsin (2003) väitöskirjassa. Hubbs esittelee tutkimuksessaan 34 saksofonistinaista, jotka esiintyivät ammattimuusikkoina vuosien 1870–1930 aikana. Saksofonistien repertuaareihin kuului niin klassista kuin populaarimusiikkiakin. Kevyempi musiikki koostui lähinnä tanssimusiikista, kuten foxtrotista, valsseista ja ragtimesta (Hubbs, 2003, s. 101, 126). Kyseinen väitöskirja keskittyy pääasiallisesti jazzin läpilyöntiä edeltäneeseen aikaan.

Tätä opinnäytetyötä varten etsin kirjallisuus- ja internet-lähteistä tietoa naispuolisista saksofonisteista, jotka vaikuttivat jazzin historiassa. Kartoittaessani saksofonisteja löysin kymmeniä nimiä, joista löytyi vaihtelevasti tietoa. Jätin työn ulkopuolelle ne, joista tietoa ei ollut saatavilla tämän projektin puitteissa. Rajasin saksofonistit lisäksi syntymävuoden sekä kotimaan perusteella: keräsin tietoa vuosien 1900–1940 välillä syntyneistä yhdysvaltalaisista naisista, jotka menestyivät saksofonisteina. 1800-luvulla syntyneitä saksofonisteja on käsitelty laajasti Hubbsin (2003) tutkimuksessa. Vuoden 1940 jälkeen syntyneitä muusikoita puolestaan en sisällyttänyt työhön siitä syystä, että halusin pitää näkökulman historiallisena. Seuraavaksi esittelen 12 naispuolista saksofonistia, jotka vaikuttivat jazzin historiassa 1900-luvulla.

3.1 Peggy Gilbert (1905–2007)

Peggy Gilbert oli monilahjakkuus, joka tunnettiin parhaiten lukuisten orkesterien johtajana vuosikymmeniä kestäneen uransa aikana. Hänen pääinstrumenttinsa oli tenorisaksofoni, mutta hän soitti myös pianoa, vibrafonia, klarinettia ja viulua

sekä lauloi ja sovitti. Hän oli myös tärkeä naispuolisten muusikkojen puolesta-puhuja ja edunvalvoja ammattiyhdistystoiminnassa. (Gould, 2019.)

Peggy Gilbert (ent. Margaret Fern Knechtges) syntyi Sioux Cityssä Iowassa 1905. Hänen molemmat vanhempansa olivat ammattimuusikkoja, joten Gilbert aloitti jo pienenä pianon- ja viulunsoiton ja pääsi myös esiintymään. Kun hänen radiosta kuulemansa jazz ja saksofoni alkoivat kiinnostaa, Gilbert törmäsi esteisiin: hänelle kerrottiin, että suurikokoinen puhallinsoitin ei sopisi tytölle, joten koulun kautta soitonopetusta ei herunut. Gilbert aloitti instrumentin harjoittelun siitä huolimatta – ja menestyi siinä. (Fox, 2007.)

Ensimmäisen vain naispuolisista muusikoista koostuneen yhtyeensä Gilbert perusti jo vuonna 1924 (Fox, 2007). The Melody Girls oli viiden–kuuden naisen ragtime-yhtye, joka esiintyi ahkerasti ympäri Sioux Cityä. Gilbert teki yhtyeelle sovituksia 1920-luvun suosituista kappaleista. Vuosina 1927–1928 bändi toimi hienostohotellin housebändinä, ja yhtyeen esiintymisiä lähetettiin kuutena iltana viikossa paikallisella radiokanavalla. Yhtye myös toteutti yleisön toivekappaleita. Kuuntelijat pitivät esityksistä kovasti. (Pool, 2008, s. 18–22.)

Gilbert kiersi jonkin aikaa maata intensiivisissä vaudeville-teatteriproduktioissa. Vaudeville-esityksissä yhdisteltiin useita lyhyitä esityksiä musiikista ja laulusta komediaan ja tanssiin, joten esiintyjäkaarti oli laaja. Gilbertin seurueella esityksiä oli jopa 3–4 päivässä, ja esiintyjät matkustivat tyypillisesti pitkän päivän jälkeen yöjunalla seuraavaan kohteeseen. Musiikkiesityksissä soiton lisäksi tärkeitä olivat näyttävät asut ja koreografiat. Esiintyjä pidettiin tähtinä, ja produktiot saivat lehdistössä laajasti näkyvyyttä. Esityksistä myös maksettiin kohtuullisesti. (Pool, 2008, s. 33–35.)

Muutettuaan Los Angelesiin 1928 Gilbert perusti uuden orkesterin, joka koostui vain naisista. Yhtye esiintyi 30–40-luvuilla lukuisilla eri nimillä, sillä jokainen tiilaja halusi nimetä yhtyeen omalla tavallaan: Peggy Gilbert and Her Coeds, Peggy Gilbert and her Metro-Goldwyn-Mayer Stars, Peggy Gilbert and her Symphonics jne. Gilbert hyödynsi jälleen radiolähetyksiä saadakseen lisää yleisöä. (Pool, 2008, s. 53.)

Poolin (2008) mukaan Gilbert piti huolen, että hänen orkesterinsa oli aina kauriisti ja naisellisesti pukeutunut, sillä se oli edellytys menestymiselle. Teattereissa naispuolisilta muusikoilta edellytettiin iltapukuja, jotka eivät olleet soittajien näkökulmasta kovinkaan käytännöllisiä: asut olivat epämukavia ja hanka-loittivat lavalla liikkumista. Naisilta kuitenkin odotettiin huoliteltua ja sievää ulkonäköä, jotta heidät saatettiin päästää esiintymään. Tilaajat muistuttelivat naisia hymyilemään enemmän, vaikka puhallinta soittaessa hymyileminen on mahdotonta (Pool, 2008, s. 60–62). Gilbert itse arvioi, että naispuolisten jazz-muusikoiden oli mahdollista menestyä 1920–1930-luvulla, mutta lähinnä silloin, jos he soittivat omissa orkestereissaan – miesmuusikot näet eivät mielellään ottaneet naisia mukaan yhtyeisiinsä (Pool, 2008, s. 27).

Gilbert orkestereineen kiersi laajalti ja esiintyi myös useassa Hollywood-elokuvassa. Toisen maailmansodan aikaan hän johti orkesteriaan USO-kiertueella amerikkalaisille sotilaille. Sodan jälkeen työt vähenivät miesten palattua rintamalta. Ammattiliitosta löytyi päivätyö, ja keikkoja Gilbert pystyi edelleen tekemään iltaisin ja viikonloppuisin. Gilbert jatkoi muusikonuraansa pitkään. 80-vuotiaana hän äänitti albumin suosittuun Dixie Belles -orkesterinsa kanssa, ja vielä yhdeksänkymppisenä hän puhalsi tenoriaan niin, että kriitikotkin kiittelivät. (Fox, 2007.)

3.2 Audrey Hall Petroff (1907–1995)

Audrey Hallin molemmat vanhemmat olivat ammattimuusikoita: isä soitti viulua ja pasuunaa ja äiti pianoa. Muusikon ura alkoi Hall's Harmonizers -perheyhtyeestä, jossa soittivat myös Hallin kaksi veljeä. Hän aloitti viulunsoiton jo viisivuotiaana, 7-vuotiaana hän tutustui pianonsoittoon ja myöhemmin opetteli soittamaan myös saksofonia. Hall sai muodollisen musiikin koulutuksen illinoisilaisesta konservatoriosta ja myöhemmin Chicago Musical Collegesta. Hän osasi soittaa monipuolisesti niin klassista musiikkia kuin aikansa populaari- ja jazz-musiikkiakin. (Placksin, 1982, s. 78–79.)

Naispuolisen muusikon työllistyminen oli lähtökohtaisesti vaikeaa, koska useimpiin musiikkioppilaitoksiin ja orkestereihin ei haluttu naisia töihin – Hallille sanottiin usein suoraan, että hänet palkattaisiin kyllä, jos hän olisi mies. Hall perusti jazz-duon 30-luvun alussa miespuolisen kitaristin kanssa ja pääsi soittamaan omaan radio-ohjelmaan sponsoreineen päivineen. Iso osa tästä poikineista kutsuista keikoille ja isojen yhtyeiden jäseniksi kariutuivat siihen, kun kyselijöille selvisi duon toisen soittajan olevan nainen. Naisten ammattimuusikkoutta ei katsottu hyvällä, vaan naisten odotettiin soittavan lähinnä omaksi ilokseen tai hyväntekeväisyystarkoituksessa. (Placksin, 1982, s. 79–81.)

Töitä löytyi helpommin orkestereista, jotka koostuivat naispuolisista soittajista. Hall soitti uransa aikana mm. Bobbie Grice and the Fourteen Bricktops -orkesterissa, Babe Egan and her Hollywood Redheads -orkesterissa, Ina Ray Hutton Orchestrassa, Peggy Gilbertin johtamassa Golden Strings -orkesterissa sekä monissa muissa pienemmissä naisten kokoonpanoissa. (Placksin, 1982, s. 79–80.)

Menestyksen myötä Hall sai joitakin tarjouksia, joista joutui kieltäytymään. Esimerkiksi 1930-luvulla Joe Venuti pyysi Hallia miesorkesterinsa kiertueelle lead-saksofonistiksi, mutta tästä Hall kieltäytyi, koska oli jo kiinnitettynä Huttonin orkesteriin. Hieman myöhemmin, 1940–50-luvulla puolestaan Hall kasvatti työn ohessa lapsiaan eikä voinut pyynnöstä huolimatta lähteä kiertueille International Sweethearts of Rhythm -orkesterin kanssa, eikä liioin Los Angelesin Philharmonicsin kanssa, vaikka kutsu kävi ykkösviulistin paikalle. Vaikka Hall kieltäytyi viiimeisimmistä tarjouksista perhesyistä, hän ei pitänyt näitä päätöksiä varsinaisesti uhrauksina. (Placksin, 1982, s. 80–81.)

Hall kertoo Placksinin (1982) kirjassa kiinnostavan tarinan 1930-luvulla esiintyneiden naispuolisten muusikkojen ulkonäköpaineista. Sekä Bricktops- että Redheads-orkestereissa soittajilla piti olla punaiset hiukset. Hall joutui joko käyttämään epämurkavaa peruukkia pitkiä aikoja kerrallaan tai värjäämään voimakkailla kemikaaleilla omat hiuksensa. Eräällä soittajalla alkoi tulla päähän kaljuja kohtia jatkuvasta peruukin käyttämisestä, minkä vuoksi hän joutui jättämään

koko bändin. Värjääminen oli pienempi paha. Kun Hall punatukkabändien jälkeen kasvatti oman värinsä takaisin, Ina Ray Hutton pyysi häntä värjäämään hiukset uudelleen punaiseksi, koska tämä piti Hallin punaisesta tukasta enemmän. Hall itse taas ei edes pitänyt tukastaan punaisena, mutta teki niin kuin käskettiin päästäkseen soittamaan (Placksin 1982, 81–82).

3.3 Irma Young (n. 1913–?)

Irma Young syntyi Thebedoux'ssa Louisianassa n. vuonna 1913 (Irma Young Biography, ei pvm.). Youngin perhe oli musikaalinen, eikä tytär ollut poikkeus. Placksin (1982) kertoo, että Young soitti alttosaksofonia yhdessä veljensä Lesterin (tenorisaksofoni), Leen (rummut) ja äitinsä Lizettan (alttosaksofoni ja banjo) kanssa Young Family Band -perheyhtyeessä, jota johti musiikinopettajaisä Willis "Billy" Young. Perheyhtye kiersi ympäri Yhdysvaltojen länsiosia esiintyen karnevaaleissa, sirkuksissa, vaudeville-teattereissa ja tansseissa. Yhtye laajeni, ja muun muassa paremmin saksofonistina tunnettu Ben Webster soitti Young Family Bandissä jonkin aikaa pianoa (Placksin, 1982, s. 66–67).

Youngia on luonnehdittu poikkeuksellisen hyväksi muusikoksi, ja hän jammaili mielellään muiden jazz-muusikkojen kanssa (All music, ei pvm.b). Saksofonisti Paul Quinichette on kuvaillut Irma Youngin soittoa näin: "Hän oli upea. Loistava muusikko. Hän pystyi soittamaan kierron toisensa perään. Hänellä oli fantastisia ideoita mielessään, koko ajan" (Placksin, 1982, s. 67). Quinichette vertasi myös Irma ja Lester Youngia toisiinsa. Heidän soittonsa kuulosti hänen mukaansa varsin samanlaiselta: Irma soitti alttoa samaan tapaan kuin Lester tenoria. Kaikesta huolimatta kahdesta saksofonistisisaruksesta vain Lesteriä on pidetty historiallisesti merkittävänä, vaikka Placksin (1982, s. 67) arvelee Irman olleen yksi parhaimmista varhaisista saksofonistinaisista.

Alttosaksofonin lisäksi Young soitti myös baritoni- ja sopraanosaksofonia sekä lauloi ja tanssi (Irma Young Biography, ei pvm.). 30-luvulla tanssiura vei, ja hän toimi tanssijana, laulajana ja koomikkona, kunnes eläköityi 1950-luvulla (Placksin 1982, 66–67). Placksinin mukaan Youngin tyttärestä Martha Youngista tuli

ammattilaispianisti. Youngin kuolinvuosi jää lähteiden perusteella epäselväksi, mutta hänen tiedetään eläneen ainakin vielä 80-luvulla Kaliforniassa (Placksin, 1982, s. 67).

3.4 Vi Burnside (1915–1964)

Vi Burnside soitti ykköstenorisaksofonia International Sweethearts of Rhythm -orkesterissa. Ennen yhtyeeseen liittymistä hän soitti Bill Baldwinin yhtyeessä sekä Dixie Rhythm Girls- ja Harlem Play Girls -orkestereissa. Sweetheartseihin hän liittyi vuonna 1943 ja oli mukana mm. sota-aikaan vuonna 1945 Eurooppaan tehdyllä USO-kiertueella, jossa soittajat kiersivät sotilastukikohdissa viihdyttämässä amerikkalaisia sotilaita. (Gould, 2018.)

Kun Sweethearts-orkesteri kiersi kotimaan kaupunkeja, Burnside osallistui jameihin paikallisissa klubeissa ja kilvoitteli soitollaan mm. Jimmy Forrestin ja Gene Ammonsin kanssa (Suzuki, 2012). Näistä saksofonibattleista raportoitiin Suzukin mukaan sanomalehdissäkin. Burnside oli Gouldin (2018) mukaan vahva soittaja, jolla oli taito koskettaa yleisöä. Hänen soittoaan on kuvailtu sulavaksi, tarmokkaaksi ja melodiseksi, ja hänen swing-tyylin improvisaatiotaan on verrattu mm. Ben Websteriin ja Coleman Hawkinsiin (Gould, 2018).

Vuonna 1949 International Sweethearts of Rhythm -orkesterin hajottua Burnside perusti oman orkesterin ja kiersi Etelä-Yhdysvaltoja ja Yhdysvaltojen länsirannikkoa. Orkesteri esiintyi nimillä Vi Burnside's All-Girl Band tai Orchestra sekä Vi Burnside's All-Stars. Orkesteri esitti pääasiallisesti omia kappaleitaan, joita ei oltu sovitettu nuotilleen vaan sovitukset syntyivät esittäessä. Orkesteri oli aikanaan hyvin suosittu, mutta siitä tai muista myöhemmistä yhtyeprojekteista ei ole jäänyt tallenteita. Burnsiden soitosta Sweethearts-orkesterin kanssa sen sijaan on äänitteitä ja videomateriaalia. (Gould, 2018.)

Burnside syntyi Lancasterissa, Philadelphiassa 1915, mutta eli viimeiset vuotensa Washingtonissa ja alkoi myös työskennellä muusikkojen ammattiyhdistyksessä (Suzuki, 2012). Burnside jatkoi edelleen keikkailua läpi 1950–60-luvun ja esiintyi vielä kuolinvuotenaan 1964 Washington Jazz Festivalilla (Gould, 2018).

3.5 Helen Saine Coston (1920–?)

Tennesseeestä kotoisin ollut Helen Saine oli yksi International Sweethearts of Rhythm -orkesterin varhaisista jäsenistä. Hän aloitti pianonsoiton ja oppi lukemaan musiikkia 10–13-vuotiaana. Päästyään afroamerikkalaisille tarkoitettuun Piney Woods -sisäoppilaitokseen hän liittyi koulun marssiorkesteriin klarinetistina. Kun niin ikään Piney Woodsin oppilaista koostetusta Sweethearts-orkesterista vapautui paikka saksofonistille, Saine vaihtoi instrumenttia ja liittyi Sweetheartseihin vuonna 1939. (Placksin, 1982, 143–144.)

Placksinin (1982) kirjassa Saine kertoo Sweethearts -orkesterin harjoitelleen päivittäin tai jopa kahdesti päivässä. Moni muusikoista suhtautui soittamiseen varsin tosissaan ja tähtäsi ammattiuraan. Yhtyeen kiertueilla ulkopuoliset muusikot kävivät harjoittamassa ja opettamassa orkesterin soittajia. Moni mieskolegakin oli avulias ja suopea nuoria naismuusikkoja kohtaan. Toisaalta Saine kertoo, että aivan yhtä usein he törmäsivät myös epäilyihin ja sovinismiin. Sainen mielestä etenkin lehdistö ei koskaan antanut yhtyeelle ja sen soittajille sitä arvostusta, jonka he olisivat ansainneet (Placksin, 1982, 144–145).

Saine soitti Sweethearts-orkesterin riveissä vuoteen 1947 asti, minkä jälkeen hän lähti New Yorkiin opiskelemaan mallikouluun, muutti sitten Chicagoon, meni naimisiin ja päätti uransa (Placksin, 1982, 144, 146).

3.6 Betty Sattley Leeds (n. 1920–?)

Sattley syntyi pieneen illinoisilaiseen kylään, jossa musiikkiopetusta sai kiertävältä musiikin professorilta yhtenä päivänä viikossa. Sattleyn ensimmäinen instrumentti oli C-melody-saksofoni eli äänialaltaan tenorin ja altton välissä oleva C-vireinen saksofoni. Hän alkoi soittaa tenorisaksofonia vasta myöhemmin. (Placksin, 1982, 99.)

Sattleyn perhe oli musikaalinen, joten he muodostivat perheyhtyeen, jossa isä soitti pianoa, Sattley saksofonia, ja kolme muuta siskoa soittivat rumpuja, bas-

soa ja trumpettia. Yhtye esiintyi lauantaisin lähialueilla järjestettävissä tansseissa, kun Sattley oli hädin tuskin 10-vuotias. 13-vuotiaana Sattley muutti New Yorkiin Liittyäkseen Babe Egan and her Hollywood Redheads -orkesteriin. (Placksin 1982, 99–100.)

Vuonna 1935 Sattley liittyi Ina Ray Huttonin yhtyeeseen, jonka sovitukset olivat Eddie Durhamin käsialaa. Durham antoi Sattleylle ison roolin ja paljon soolotilaa sovituksissaan. Sattley oli ilmeisen taitava improvisoija. Huttonin orkesteri oli korkeatasoinen, ja jos joku parhaista muusikoista lopetti, oli korvaavan soittajan löytäminen haastavaa. Sattley oli yhtyeen riveissä aluksi vuoden, ja keikkailtuun jonkin aikaa New Yorkissa palasi uudelleen orkesteriin soittamaan sen hajomiseen n. 1939 asti. (Placksin, 1982, 99–100.)

Sattley meni naimisiin tenorisaksofonisti Charlie Leedsin kanssa ja muutti New Jerseyyn. Kun mies lähti sotaan Eurooppaan, Sattley pääsi tuuraamaan häntä Louis Priman orkesteriin. Prima lupasi pitää Sattleyn orkesterissa siihen saakka, kunnes parempi miessoittaja löytyisi. Jätettyään orkesterin Sattley perusti oman trionsa, joka pääsi esiintymään Manhattanin 52nd Streetin jazz-keskittymään muiden 40-luvun maineikkaiden muusikoiden ohella. Klubeilla järjestettiin yhteensä jameja, joissa musiikillinen vapaus Sattleyn mukaan tiivistyi. Myöhemmin hän liittyi vielä trumpettisti Estelle Slavinin luotsaamaan Five Brunettes -yhtyeeseen. (Placksin, 1982, 100–101.)

Sattleyn miehen palattua sodasta pariskunta hankki kaksi lasta. Sattley jatkoi edelleen keikkailua mm. klubeilla ja häissä, mutta lopetti muusikon uransa n. vuonna 1960. Sattley perusteli päätöstään perhesyillä ja koki myös alkavansa tulla jo liian vanhaksi. Lisäksi hän ei pitänyt 60-luvun rock'n'roll-musiikista. Hän lopetti tuolloin musiikin kuuntelemisenkin melkein kokonaan. Myöhemmin hän totesi ikävöineensä musiikkia ja muusikkoutta kovasti. (Placksin, 1982, 100–101.)

3.7 Roz Cron (1925–2021)

Rosalind ”Roz” Cron soitti International Sweethearts of Rhythm -orkesterissa alttosaksofonia ja toimi yhtyeen saksofonisektion liidinä 1940-luvulla. Hän liittyi orkesteriin vain 19-vuotiaana. Hän oli siinä vaiheessa jo kokenut muusikko soittuaan koulun orkestereissa, tanssiorkestereissa ja Ada Leonardin All-American Girl Orchestrassa. (All music, ei pvm.a.) Bostonissa, Massachusettsissa syntynyt Cron aloitti soittoharrastuksen 9-vuotiaana ihastuttuaan radiosta kuulemaansa big band -musiikkiin, ja hän opetteli soittamaan saksofonin lisäksi klarinettia ja huilua (Bergman, 2019).

Cron oli yksi harvoista valkoihoisista – tarkemmin sanoen hän oli amerikanjuutalainen – muusikoista monikulttuurisessa Sweethearts-orkesterissa (Hersch, 2021). Se tiesi ongelmia esiintymismatkoilla etenkin Yhdysvaltojen etelävaltioissa. Rotuerottelulakien takia Cron joutui vaikeuksiin poliisien kanssa ja putkaankin, koska hänen katsottiin viettävän aikaa väärässä seurassa (Bergman, 2019). Vaikeudet välttääkseen Cron väitti, että hänen äitinsä oli musta ja isä valkoinen, vaikka näin ei ollutkaan (All music, ei pvm.a). Hän käytti tummaa meikkiä, otti hiuksiinsa permanentin ja opetteli afroamerikkalaisille tyypillisen puhutavan sulautuakseen joukkoon paremmin (Hersch, 2021). Cron myötäeli sitä sortoa, jota hänen tummaihoiset ystävänsä joutuivat kotimaassaan sietämään, kun taas Euroopan sotilastukikohtiin suuntautunut USO-kiertue vuonna 1945 toi juutalaisiin kohdistuneet julmuudet epämiellyttävän lähelle (Bergman, 2019).

Bergman (2019) toteaa, että sodan jälkeen töitä naispuolisille muusikoille oli enää vähän. Jo ennestään naisille maksettiin paljon pienempiä esiintymispalkkioita kuin miespuolisille kollegoille, eikä tilanne rintamamiesten palattua soittolavoille ainakaan kohentunut (Bergman, 2019). Musiikkiura ei päättynyt, vaikka Cron päätyikin välillä työskentelemään mm. vakuutusyhtymään: hän jatkoi soittamista ja keikkailua erilaisissa kokoonpanoissa, toimi pitkän uransa aikana mm. studiomuusikkona ja myös opetti musiikkia (All music, ei pvm.a).

3.8 Zena Latto (1925–2016)

Vuonna 2015 Linked Jazzin tekemässä henkilöhaastattelussa Latto muisteli kokemuksiaan New Yorkin ja New Orleansin jazz-piireissä. Haastattelussa eivät niinkään korostu Latton uran kohokohdat vaan pikemminkin verkostot, joita Latto onnistui musiikkialalla luomaan. On kuitenkin selvää, että Latto oli huikea klarinetisti ja saksofonisti, joka pärjäsi mainiosti urallaan ja oli myös henkilönä pidetty (Linked Jazz, 2015).

Zena Latto aloitti klarinetinsoiton 40-luvulla nähtyään Benny Goodmanin orkesterin esiintyvän. Hän tapasi myöhemmin henkilökohtaisesti Goodmanin, joka ryhtyi auttamaan häntä eteenpäin musiikkimaailmassa ja toimi ikään kuin hänen mentorinaan. Latto sai osallistua kuunteluoppilaana Goodmanin orkesterin harjoituksiin ja äänityksiin, ja tätä kautta Latto pääsi verkostoitumaan ja tutustumaan musiikkialan sisäpiiriin. (Linked Jazz, 2015, s. 2–3.)

Saksofonin soiton Latto aloitti vasta myöhemmin, kun hän liittyi International Sweethearts of Rhythm -orkesteriin. Latto oli tutustunut Lester Youngiin ja sai tältä apua sopivan tenorisaksofonin hankintaan (Young valitsi Lattolle Conn-merkkisen saksofonin) sekä instrumentin opetteluun. Keikkalavoilla oli kysyntää myös baritonisaksofonistille, ja jazz-koulun oppilaana Latto saikin baritonisaksofonin käyttöönsä. (Linked Jazz, 2015, s. 4–6.)

Ennen Sweetheartsia Latto soitti ainakin yhtyeessä Moderne Moods (Linked Jazz, 2015, s. 2). Hänen uralleen mahtui myös muita kokoonpanoja, mutta niiden nimiä haastattelussa ei mainita. Sweetheartsin pestistä Latto joutui lopulta luopumaan voidakseen huolehtia sairaasta äidistään. Lattoa kuitenkin kosiskeltiin takaisin esiintymään, ja pian äidin kuoleman jälkeen hän esiintyikin maineikkaassa Carnegie Hall -konserttitalossa. (Linked Jazz, 2015, s. 8.)

Esiintyessään ja matkustaessaan Latto kollegoineen törmäsi ajoittain ongelmiin poliisien kanssa, sillä yhtyeiden soittajat edustivat eri etnisiä ryhmiä. Yhdysval-

loissa mustien ja valkoisten yhteistyötä ei katsottu hyvällä, ja rotuerottelukäytänteitä rikkoneet saattoivat joutua jopa pahoinpidellyiksi. Siksi poliiseja paettiin ja heiltä pyrittiin piiloutumaan. (Linked Jazz, 2015, s. 5–7.)

Zena Latto syntyi New Yorkissa 1925 ja asui siellä vuoteen 1975 asti, kunnes muutti New Orleansiin. Hän suoritti esittävien taiteiden kandidaatintutkinnon Loyola Collegessa 1985. Uransa aikana hän tietysti esiintyi paljon mutta lisäksi opetti musiikkia ja musiikin historiaa. Uransa eri vaiheissa hän teki myös monenlaisia toimistotöitä elääkseen. Haastattelun aikaan, lähes 90-vuotiaana, Latto soitti edelleen klarinettia päivittäin terveydentilansa niin salliessa. (Linked Jazz, 2015, s. 9–11.)

3.9 Myrtle Young (1927–2010)

Altto- ja tenorisaksofonisti Myrtle Young oli Piney Woodsin sisäoppilaitoksen oppilas ja yksi koulussa perustetun International Sweethearts of Rhythm -orkesterin varhaisemmista soittajista. Yhtye toimi aluksi nimellä the Swinging Rays of Rhythm. Orkesterin tarkoitus oli alun perin kerätä varoja koululle. Orkesteri saavutti kuitenkin niin suuren suosion sekä kotimaassa että ulkomailla, että sen toiminta ammattimaistui. Young oli lahjakas muusikko: hän rahoitti opintonsa musiikkistipendillä, ja suosiota niittäneessä Sweethearts -orkesterissa hän sai soittaa paljon sooloja. (Morrison, 2010.)

Sweethearts-vuosiansa jälkeen Young jatkoi musiikkiuraansa erilaisissa naispuolisten muusikoiden kokoonpanoissa. Hän esiintyi useissa Euroopan maissa ja kiersi Etelä-Amerikkaa yhdessä trumpetisti-orkesterinjohtaja Flo Dreyerin kanssa. 1950-luvulla hän soitti Darlings of Rhythm -orkesterissa, ja myöhemmin 50-luvun puolivälissä hän perusti oman kokoonpanonsa nimeltä Myrtle Young and the Rays of Rhythm. Youngin yhtye sai myös mukavasti mediahuomiota. (Handy, 1998, s. 100.)

Young esiintyi urallaan lukuisten tunnettujen muusikoiden, kuten Bootsie Barnesin, Shirley Scottin, Dottie Smithin, Toni Rosen ja Pearl Williamsin kanssa. Jacksonissa, Mississippissä syntynyt Young muutti aikuisiällä Philadelphiaan ja

meni naimisiin saksofonisti Virgil Wilsonin kanssa. Pariskunta perusti yhteisen bändin ja esiintyi yhdessä, ennen kuin liitto päättyi eroon. He saivat myös kaksi lasta. (Morrison, 2010.)

3.10 Willene Barton (1928–)

Willene Barton syntyi Oscillassa, Georgiassa vuonna 1928 ja muutti 10-vuotiaana New Yorkiin (Kochakian, 2014, s.18). Hän aloitti klarinetinsoiton setänsä tai enonsa innoittamana ja vaihtoi yläkouluikäisenä tenorisaksofoniin (Placksin, 1982, s. 228). Bartonin opettajina toimivat mm. Walter ”Foots” Thomas ja Louis Arfine, joiden opastuksella Barton löysi soittoonsa voimaa ja soundiinsa syvyyttä (Placksin, 1982, s. 228; Kochakian, 2014, s. 18). Bartonin soundia on verrattu Ben Websteriin, Lester Youngiin ja Coleman Hawkinsiin (Kochakian, 2014, s. 18).

50-luvulla Barton kiersi Yhdysvaltoja entisestä Sweethearts -orkesterista kutistuneen kompaktimman 6–9-henkisen yhtyeen kanssa Anna Mae Winburnin johdolla. Keikkoja oli jopa 6–7 iltana viikossa, ja kiertue saattoi kestää puoli vuotta kerrallaan. Barton oli yhtyeen muusikoista vähiten kokenut, mikä joskus näkyi tavassa, jolla kollegat suhtautuivat häneen. Toisaalta tiivis keikkailu mahdollisti nopean kehittymisen soittajana. (Placksin, 1982, s. 228–229.)

Jätettyään Sweethearts -kokoonpanon Barton palasi New Yorkiin, perusti oman yhtyeen ja liittyi toisten bändeihin. (Placksin, 1982, s. 229). Hän soitti mm. Myrtle Youngin kanssa jonkin aikaa (Koschakian, 2014, s. 18). Barton soitti sekä nais- että miesmuusikoiden kanssa, vaikka miesten kanssa toimiessa piti-kin usein sietää sovinnistisia asenteita (Placksin, 1982, s. 229–230; Koschakian, 2014, s. 18–19). Eddie ”Lockjaw” Davis manageroi Bartonia jonkin aikaa 50-luvulla, ja Barton pääsi New Yorkissa soittamaan nimekkäiden miestenorisaksofonistien, kuten Illinois Jaquetin, Ben Websterin, Sonny Stittin ja Gene Ammonsin, kanssa (Koschakian 2014, 19).

Barton arvelee Placksinin (1982) kirjassa, että musiikkialalla menestymiseen ei riitä se, että on taitava, vaan sen lisäksi pitää tuntea oikeat ihmiset. Naispuolisilta muusikoilta tilaajat odottivat yleensä jotakin muuta pelkän soittamisen lisäksi: olisi pitänyt myös tanssia, laulaa tai kertoa vitsejä soiton lomassa. Onneksi yleisölle riitti se, että he näkivät ja kuulivat taitavan muusikon vain soittavan. Moni kuulija tosin suhtautui aluksi epäluuloisesti siihen, että nainen saksofoneineen ilmestyi lavalle. Barton onnistui kuitenkin vakuuttamaan heidät taituruudellaan. (Placksin, 1982, s. 230.)

Barton levytti muutamia julkaisuja, mukaan lukien bluesalbumi *There she blows* ja *Teenagers dance the Honky Tonk*. Barton soitti aikanaan parhaimpina tunnettujen miessaksofonistien rinnalla vertaisena, mutta hänen nimeään ei valitettavasti useinkaan muisteta, kun puhutaan tenorisaksofonistilegendeista. (Kochakian, 2014, s. 20–21.)

3.11 Vi Redd (1928–)

Elvira ”Vi” Redd syntyi Los Angelesissa musikaaliseen perheeseen vuonna 1928: hänen isänsä oli rumpali Alton Redd, veli oli perkussionisti, ja äiti soitti saksofonia, joskaan ei ammattimaisesti (Placksin, 1982, s. 259). Vi Redd alkoi laulaa jo 5-vuotiaana kirkossa (Suzuki, 2013). Saksofoninsoiton Redd aloitti n. 10–12-vuotiaana isotätinsä Alma Hightowerin kannustamana ja tämän ohjauksessa (Placksin, 1982, s. 259; Suzuki, 2013). Redd soitti myös pianoa (Placksin, 1982, s. 259).

Reddin ura ja suosio saavuttivat Suzukin (2013) mukaan huippunsa 1960-luvulla. Vuonna 1962 Redd oli yksi Las Vegas Jazz Festivalin pääesiintyjistä. Hän teki kiertueita Yhdysvalloissa ja Kanadassa ja saavutti suuren suosion myös Lontoon-vierailullaan. Vaikka Redd oli yli 30-vuotias ja hänellä oli kaksi lasta, häntä kuvailtiin arvosteluissa ”viehättäväksi nuoreksi tytöksi”. Reddin taituruutta alttosaksofonistina hämmästeltiin, ja hänen sukupuoltaan mielellään korostettiin

(Suzuki, 2013). Reddin saksofoninsoitossa kuultiin vahva blues-pohja sekä vaikutteita erityisesti Charlie Parkerilta, ja häntä arvostettiin myös lahjakkaana laulajana (Placksin, 1982, s. 259).

Redd esiintyi lukuisten aikansa tunnettujen miesmuusikoiden kuten Count Basien, Dizzie Gillespien, Max Roachin ja Earl Hinesin kanssa. Redd kiersi vuonna 1968 Eurooppaa ja Afrikkaa Count Basien orkesterin laulusolistina mutta soitti ajoittain myös saksofonia orkesterissa. Redd on itse kuvaillut aikojaan Count Basien orkesterissa kertoen, että miesmuusikot pysyivät tyytyväisinä silloin, kun hän vain lauloi, eivätkä niinkään pitäneet siitä, kun hän soitti. (Suzuki, 2013.)

Levytysyhtiöissä naispuoliset muusikot nähtiin riskinä, eikä heille povattu yhtä suurta menestystä kuin miespuolisille muusikoille. Siksi naisille tarjottiin vain vähän äänitysmahdollisuuksia. Siispä musiikillisista saavutuksistaan palkittukin Redd julkaisi laajasta menestyksestään huolimatta ainoastaan kaksi levytystä yhtyeen liidaajana, *Bird Call* (1962) ja *Lady Soul* (1963). Näissä levytyksissä Redd sekä soittaa että laulaa. Vain osa kappaleista on täysin instrumentaalisia. Omien albumiensa lisäksi Redd esiintyi useissa muiden levytyksissä saksofonistina ja laulajana. (Suzuki, 2013.)

3.12 Rosa King (1939–2000)

Vaikka Rosa King syntyi ja vietti nuoruusvuotensa Yhdysvalloissa, hänet tunnetaan jazz- ja funk-muusikkona paremmin Alankomaissa. King syntyi Maconissa, Georgiassa. Hän aloitti uransa ensin tanssijana jo 14-vuotiaana, ja myöhemmin hän opetteli soittamaan kitaraa, saksofonia ja rumpuja. Tenorisaksofonista tuli hänen pääinstrumenttinsa, mutta hän myös lauloi. Hän perusti omia yhtyeitään ja soitti myös tunnettujen muusikkojen kuten Little Richardin, Cab Callowayn, Ben E. Kingin ja Lionel Hamptonin yhtyeissä. (Rosa's Story, 2001.)

70-luvulla King muutti Alankomaihin ja perusti yhtyeen Rosa King & Upside Down. Vuoden 1978 North Sea Jazz Festivaaleilla hän hyppäsi lavalle – järjes-

täjien estelyistä huolimatta – osallistuakseen Stan Getzin, Archie Sheppin, Illinois Jacquetin, Fathead Newmanin, Eddie "Lockjaw" Davisin ja David Murrayn väliseen tenorisaksofonibattleen. Yleisö innostui Kingin heittäytyvästä soitosta, ja hänen nimestään tuli tunnettu. (Rosa's Story, 2001.)

King keikkaili ahkerasti Alankomaissa ja ympäri Eurooppaa. Upside Down -yhtye kävi esiintymässä myös Yhdysvalloissa suurella menestyksellä. Monen nuoremman muusikon ura alkoi Kingin avittamana: mm. saksofonisti Candy Dulfer, trumpettisti Saskia Laroo ja italialaislaulaja Alex Britti soittivat uransa alkuvaiheessa Kingin yhtyeessä. (Rosa's Story, 2001.)

King esiintyi ja teki musiikkia viimeiseen asti. Hän kuoli sydänkohtaukseen vain 12 tuntia viimeiseksi jääneen TV-esiintymisensä jälkeen Roomassa (Rosa's Story 2001). Hän ehti uransa aikana julkaista yhteineen yli kymmenen studio- ja livealbumia. (Discographie, ei pvm.)

4 Tulokset

4.1 Keitä naispuolisia saksofonisteja jazzin historiassa vaikutti?

Työhöni valikoitui 12 ansioitunutta yhdysvaltalaisista saksofonistia, jotka olivat syntyneet vuosien 1905–1939 välillä ja jotka toimivat aktiivisesti jazz-kentällä. Jazzin historiassa on kuitenkin toiminut paljon tätä enemmän naispuolisia saksofonisteja: törmäsin tiedonhakua tehdessäni kymmeneen nimiin, joista suurin osa jäi opinnäytetyön rajauksen ulkopuolelle.

Tähän työhön valitsin ne saksofonistit, jotka internet-hakujen ja kirjallisuuslähteiden perusteella olivat löydettävissä ja joista tietoa oli saatavilla. Esittelyjärjestys muotoutui syntymävuoden perusteella – tosin joidenkin muusikoiden syntymävuodet olivat vain arvioita. Kuolinvuosia ei kaikkien saksofonistien kohdalla ollut saatavilla. Osa saksofonisteista oli vielä kirjoitushetkellä tiettävästi elossa, joskin varsin iäkkäitä.

Naispuolisia saksofonisteja etsiessäni törmäsin myös eurooppalaisiin saksofonisteihin. En sisällyttänyt heitä muusikkojen esittelyyn, sillä rajasin aiheen jazzin syntysijoille Yhdysvaltoihin. Yksi saksofonisteista (Rosa King) oli syntyjään yhdysvaltalainen mutta teki pääasiallisen uransa Alankomaissa. Päätin esitellä hänet tässä työssä muiden yhdysvaltalaisen saksofonistien rinnalla, sillä pidin hänen kansainvälistä uraansa merkittävänä ja hänen tarinaansa kiinnostavana.

4.2 Millaisia muusikon uria saksofonistinaiset loivat?

Tässä työssä esitellyistä saksofonisteista suurin osa aloitti musiikkiharrastuksen jo lapsena. Osalla saksofoni oli ensimmäinen soitin, osa opetteli saksofoninsoiton vasta myöhemmin. Moni aloitti musiikkiuransa perheyhteisissä tai koulun orkesterissa ja esiintyi ammattimaisesti jo varhain. Useimmilla oli myös yksi tai useampi sivusoitin, kuten piano, klarinetti tai viulu. Useat naisista myös lauloivat.

Esittelemistäni muusikoista viisi toimi jossain vaiheessa uraansa International Sweethearts of Rhythm -orkesterin jäsenenä. Myrtle Young ja Helen Saine Coston soittivat orkesterissa jo sen varhaisvaiheista alkaen, kun yhtye koostui lähinnä Piney Woods -sisäoppilaitoksen oppilaista. Vi Burnside, Zena Latto ja Roz Cron taas liittyivät mukaan, kun orkesteri oli jo ammattimaistunut ja mukaan tarvittiin lisää huipputasoisia soittajia.

Useat saksofonisteista soittivat urallaan monessa eri orkesterissa. Sweethearts-orkesterin lisäksi muita mainittuja naisia työllistäneitä orkestereita olivat mm. Bobbie Grice and the Fourteen Bricktops, Babe Egan and her Hollywood Redheads, Ina Ray Hutton Orchestra, Golden Strings, Dixie Rhythm Girls ja Harlem Play Girls. Monet esittelemäni saksofonistit soittivat myös miespuolisten muusikkojen kanssa, vaikka sukupuolten välinen yhteistyö olikin jazzin historiassa verrattain harvinaista.

Useimpien tässä työssä esiteltyjen saksofonistien urat olivat tuotteliaita ja jatkuivat pitkään, jopa vanhuusikään asti. Osa kuitenkin päätti uransa perhesyistä tai

toteuttaakseen muita unelmia: esimerkiksi Irma Young siirtyi musiikkiuralta step-tanssijaksi, koska piti tanssimisesta enemmän kuin soittamisesta. Kun naisten orkestereille ei ollut toisen maailmansodan jälkeen enää yhtä paljon kysyntää, useimmat jatkoivat uraansa perustamalla omia pienempiä kokoonpanojaan tai liittymällä jonkun toisen muusikon johtamaan bändiin. Jotkut naiset olivat aktiivisia myös muusikoiden ammattiyhdistystoiminnassa.

4.3 Mitä onnistumisia ja esteitä naispuoliset saksofonistit kohtasivat?

Vaikka tarinoissa kuului se, että mieskollegat, musiikki- ja levytysbisneksen portinvartijat ja vaikkapa tiedotusvälineet eivät aina kohdelleet naispuolisia muusikkoja oikeudenmukaisesti, yleisöihinsä naiset tekivät vaikutuksen ja saavuttivat suuren suosion, osa jopa kansainvälisesti. Sovinistisilta asenteilta tuskin kukaan naispuolinen muusikko vältyi, mutta toisaalta moni miesmuusikko suhtautui suopeasti naispuolisiin kollegoihinsa, sitoutui yhteistyöhön heidän kanssaan ja auttoi heitä eteenpäin urallaan. Monet esittelemäni muusikot olivatkin hyvin verkostoituneita.

Naisten oli 1900-luvulla miehiä vaikeampi päästä levyttämään omaa musiikkiaan, mutta moni onnistui siinäkin. Ainakin Peggy Gilbert, Vi Redd, Willene Barton sekä Rosa King julkaisivat omaa musiikkiaan äänilevyinä. International Sweethearts of Rhythm -orkesterista sekä monista muista historiallisista naisten orkestereista on myös löydettävissä videomateriaalia.

Tarinoissa nousi esiin sukupuoleen liittyvän syrjinnän lisäksi rasismiin ja rotuerotteluun liittyvät ilmiöt: etenkin International Sweethearts of Rhythm -orkesterissa soittaneet naiset törmäsivät rotuerottelulakien ja -käytäntöjen raakoihin seurauksiin. Pidätetyksi tulemisen, sakkojen ja väkivallan uhka oli läsnä, kun vaaleaihoiset ja tummaihoiset naiset matkustivat yhteisessä bussissa keikkapaikalle ja nousivat rinnan lavalle.

Muun muassa Peggy Gilbertin tarinassa ilmeni se, miten tyttöjä ja naisia ei kannustettu saksofoninsoittoon: kun hän halusi alkaa soittaa epänaissellisenä pidettyä instrumenttia, häntä pyrittiin suorastaan estelemään. Toisaalta monilla muusikkovanhemmat mahdollisesti ohjasivat soitinvalintaa ja auttoivat musiikkiuralla alkuun esimerkiksi ottamalla mukaan perheyhteisiin. Moni muusikko sai musiikin muodollista koulutusta musiikkioppilaitoksista, koulusta tai yksityisiltä opettajilta. Lisäksi Piney Woodsin sisäoppilaitos toimi edelläkävijänä kannustaen opiskelijatyttöjään musiikilliseen ilmaisuun ja ammattimaiseen keikkailuun – toki taloudellinen hyöty kannustimenaan.

Audrey Hallin ja Peggy Gilbertin tarinoissa korostuivat ulkonäkövaatimusten aiheuttamat paineet sekä konkreettiset haitat, joita hankalien esiintymisasujen käytöstä aiheutui. Sievä ja naisellinen ulkonäkö oli edellytys menestymiselle, joten naispuolisilla muusikoilla esiintymiseen liittyi miehiä enemmän ulkonäkötyön aiheuttamaa vaivaa. Kaiken kukkuraksi esiintymisistä maksettiin vähemmän palkkaa kuin miespuolisille kollegoille. Esittelemäni naiset elättivät itsensä musiikkiuriansa aikana pääasiallisesti musiikilla, mutta esimerkiksi Zena Latta, Roz Cron ja Peggy Gilbert joutuivat tekemään välillä muita töitä tuodakseen leivän pöytään itselleen ja perheenjäsenilleen.

Miehisenä pidetyllä musiikin kentällä naisena luoviminen oli tarinoiden perusteella joiltain osin hankalaa, ja sukupuoleen liittyvä alisteinen asema näkyi mm. vähättelynä, ulkonäkövaatimuksina, heikommina työmahdollisuuksina ja pienempänä palkkauksena. Naiset kuitenkin onnistuivat siinä, mihin he pyrkivät. He pärjäsivät urillaan, toteuttivat intohimoaan musiikkiin ja jättivät jälkensä jazz-historiaan.

5 Pohdinta

Hypoteesini oli, että naiset ovat olleet aktiivisia toimijoita kautta jazzin historian. Aiheeseen syvennyttyäni en joutunut pettymään. Päinvastoin yllätyin siitä, miten paljon uusia nimiä alkoi putkاهدella esiin, kun tutustuin saksofonistinaisten elä-

mäntarinoihin. Naisten väliset verkostot alkoivat hahmottua, ja monet tässä esittelemistäni muusikoista olivatkin toisilleen tuttuja, ystävyksiäkin. Tähän työhön valikoitui kuitenkin vain pieni rajattu joukko jazz-historian vaikuttajista, ja työn ulkopuolelle jäi lukuisia arvonsa ansaitsevia nimiä. Rajaus tapahtui syntymäajan kohdan ja syntymämaan lisäksi sen perusteella, keistä oli ylipäättään löydettävissä tietoa muutamaa lyhyttä mainintaa enemmän.

Käytin työssäni pääasiallisesti internet-lähteitä sekä jonkin verran kirjalähteitä. Potentiaalisesti lähteiksi sopineet kirjat olivat jopa kymmeniä vuosia vanhoja ja heikosti saatavilla. Sain kuitenkin käsiini joitakin teoksia. Monesti lähteitä lukiesani jouduin pohtimaan tietojen luotettavuutta ja tarkkuutta. Useat lähteet perustuivat toisen tai useamman käden tietoihin, joiden alkulähteille en välttämättä päässyt. Suulliset kertomukset sekä haastattelut taas toisaalta elävöittivät vuosikymmenten takaisia tapahtumia mutta toisaalta lisäsivät epätarkkuuden mahdollisuutta. Saatavilla olleet tiedot olivat melko sirpaleisia, ja esimerkiksi saksofonistien syntymä- ja kuolinvuodetkin olivat joissain tapauksissa vain arvioita, tai ne eivät ilmenneet käyttämistäni lähteistä.

Koska jazz on verrattain uusi musiikin muoto, äänityksiä on säilynyt jo tyylilajin varhaisvaiheista alkaen. Jazz-historian tutkimus nojaakin todella vahvasti levytyksiin, joiden perusteella tehdään herkästi johtopäätöksiä siitä, mikä ja kenen tekemä musiikki on ollut aikanaan tärkeää. On kuitenkin muistettava, että äänitysmahdollisuudet eivät olleet kaikkien urauurtavien ja menestyneidenkään muusikoiden ulottuvilla. Etenkin naispuoliset muusikot nähtiin levyteollisuudessa suurena riskinä, eikä heille mielellään tarjottu levytyssopimuksia. Näin ollen naisten osuudesta jazzin eri vaiheissa ei ole jäänyt niin näkyvää jalanjälkeä, levyttäneitäkin naispuolisia instrumentalisteja on voitu pitää äärimmäisen harvinaisina poikkeuksina musiikin miehisellä kentällä, ja heidät on ollut helppo sivuuttaa merkityksettöminä jazz-historian kertomuksissa.

Muusikoihin liitetään usein nero- ja sankarimyyttejä. Itseoppineisuutta ja synnynnäistä lahjakkuutta mielellään korostetaan etenkin rytmimusiikin puolella. Työssäni nousi kuitenkin esiin musiikkipedagogiikan merkitys jazzin historiassa

sekä naisten rooli paitsi musiikin tekijöinä myös musiikkikasvattajina. Moni esittelemistäni saksofonisteista sai lapsena tai nuorena muodollista musiikin opetusta esimerkiksi koulun, musiikkioppilaitoksen tai yksityisen opettajan kautta. Useassa tarinassa toistui lisäksi se, että menestyneen muusikon koko perhe oli musikaalinen. Mielestäni huomion arvoista on, että monien muusikoiden äidit olivat myös muusikkoja – esimerkiksi Irma ja Lester Youngin äiti Lizetta soitti lastensa tavoin saksofonia perhebändissä. Muusikkouteen on siis kasvettu, ja ammattia on voitu harjoittaa keikkalavoilla jo pienestä pitäen.

Moni esittelemäni jazz-muusikko oli multi-instrumentalisti, ja useat myös lauloivat sen lisäksi, että soittivat saksofonia ja muita soittimia. Laulu olikin perinteisesti naisille sopivana pidetty, feminiininen instrumentti – toisin kuin maskulinniseksi mielletty, isokokoinen ja kovaääninen saksofoni. Laululla, viehkeillä esiintymisasuilla ja koreografioilla saatettiin pehmentää muutoin mahdollisesti liian epänaisekaksi miellettyä toimintaa. Uskon, että saksofonin historia sotalasorkesteri-instrumenttina osittain selittää sitä, miksi sitä on pidetty kovin miehiensä soittimena. On kuitenkin huomattava se, että myös naiset ovat ottaneet instrumentin haltuun jo sen varhaisista vaiheista alkaen. Naisten roolia saksofonisteina tai ylipäätään jazz-instrumentalisteina saatetaan siitä huolimatta yhä edelleen pitää poikkeuksellisena, vaikka naisten muusikkoudella on jo pitkät perinteet.

Pidän tärkeänä sitä, että aloitteleville ja pidemmällekin ehtineille saksofonisteille on tarjolla mahdollisimman monipuolisesti erilaisia esikuvia, joihin samastua. Etenkin nuorille tytöille ja naisille voi olla käänteentekevää se, että he näkevät itsensä näköisiä ihmisiä tekemässä sitä, mitä he itsekin haluavat tehdä. Itselleni opinnäytetyön tekijänä oli voimaannuttavaa oivaltaa se, että lasikatot on murrettu jo ajat sitten, eikä siinä, mitä me saksofonistinaiset nykyään teemme, ole mitään uutta eikä erikoista. Naispuoliset esikuvat auttavat uusia sukupolvia uskomaan, että musiikkialalla menestyminen on mahdollista sukupuolesta riippumatta. Uskon, että tällaisilla esimerkeillä voisi olla vaikutus myös siihen, kuinka tarmokkaasti tytöt ja naiset jatkavat musiikkiharrastustaan ammatiksi asti.

Työtä tehdessäni kävin läpi ristiriitaisia tunteita ja ajatuksia: Katkeruutta siitä, että minulle on uskoteltu, ettei naispuolisia saksofonisteja tai muitakaan instrumentalisteja ole jazzin historiassa ollut. Iloa siitä, että heitä sittenkin oli. Tyytyväisyyttä siihen, että asiat ovat menneet eteenpäin ja että musiikin kenttä on kehittynyt suvaitsevaisemmaksi ja tasa-arvoisemmaksi. Ja samalla pettymystä siihen, miten monet ilmiöt ovat pysyneet samankaltaisina eivätkä jotkut asiat ole sadan vuoden aikana muuttuneet juuri mihinkään. Sukupuoliroolit ilmenevät edelleen voimakkaina mielikuvissamme ja todellisuudessamme, ja ne rajoittavat sitä, mihin uskomme kykenevämmä ja mitä pidämme sopivana itsellemme ja muille.

Toivon, että työni vaikuttaisi siihen, miten saksofonistit näkevät instrumenttinsa historian. Lisäksi toiveeni on, että pystyisimme kaikkiaan tarkastelemaan jazzin historiaa aiempaa monipuolisemmin ja ymmärtämään sukupuoliroolien vaikutusta historiallisiin tapahtumiin sekä niiden tulkintaan. Samalla haluaisin nähdä muutoksen siinä, miten tulevaisuudessa jazz-historiaa suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa opetetaan. Toivoisin, että naisten osuus jazz-historiassa tunnustettaisiin ja tunnistettaisiin nykyistä laajemmin, eikä kaikessa hiljaisuudessa vain pyyhittäisi sitä pois.

Opinnäytetyöni avaa ikkunan viime vuosisadan naispuolisten muusikoiden elämään myötä- ja vastoinkäymisineen. Moni asia on tänä päivänä paremmin, mutta moni naisten kertomuksista noussut haaste tuntuu myös valitettavan tultalta tänäkin päivänä. Naisten asemasta puhuttaessa on mielestäni tärkeää nostaa haasteiden lisäksi esiin myös onnistumiset ja menestystarinat, ja siihen tässä opinnäytetyössä pyrinkin. Toivon, että opinnäytetyöni lukijat ymmärtävät menneisyyden ja nykypäivän välisen yhteyden ja näkevät, kuinka historialliset tapahtumat vaikuttavat jazz-kentän kulttuuriin yhä tänä päivänä. Historian ymmärtäminen ja menneisyyden virheistä oppiminen ovat nähdäkseni avain parempaan tulevaisuuteen.

Lähteet

All Music. (ei pvm.a). *Roz Cron Biography*.

<https://www.allmusic.com/artist/roz-cron-mn0001010346/biography>

All Music. (ei pvm.b). *Irma Young Biography*.

<https://www.allmusic.com/artist/irma-young-mn0001009709/biography>

Bergman, M. (16.12.2019). "We loved each other": America's first racially integrated all-girl swing band. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/music/2019/dec/16/international-sweethearts-racially-integrated-all-girl-swing-band>

Carlton, Jim. (2011). *Mary Osborne. Charlie's angel*. *Vintage Guitar Magazine*.

<https://www.vintageguitar.com/8559/mary-osborne/>

Dahl, C. (2022). *Christina Dahl: About me*.

<https://christinadah1.dk/english/>

Discographie. (ei pvm.). Rosa King [kotisivut, arkistoitu sivusto].

<https://web.archive.org/web/20050404110526/http://www.rosaking.nl/music.htm>

Erickson, J. (2005). *Carol Kaye: Session bassist extraordinaire*. *Tape Op*, 45.

<https://tapeop.com/tutorials/45/carol-kaye/>

Fox, M. (25.2.2007). *Peggy Gilbert, 102, dies; led female jazz ensembles*. *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2007/02/25/arts/music/25gilbert.html>

Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. Oxford University Press.

Gould, L. (30.12.2018). Vi Burnside. *Jazzwomen*.

<https://jazzwomenarchives.wordpress.com/2018/12/30/vi-burnside/>

Gould, L. (19.1.2019). Peggy Gilbert. *Jazzwomen*.

<https://jazzwomenarchives.wordpress.com/2019/01/19/peggy-gilbert/>

Haavisto, J. (1991). *Puuvillapelloilta kaskimaille: Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Otava.

Handy, A. D. (1998). *The International Sweethearts of Rhythm. The Ladies' Jazz Band from Piney Woods Country Life School*. 2. painos. Scarecrow Press.

Hersch, C. (23.6.2021). *Jewish women in jazz*. Jewish Women's Archive.

<https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-jazz>

Hubbs, H. J. (2003). *American women saxophonists from 1870–1930: their careers and repertoire* [väitöskirja, Ball State University].

Vaala, V. (ohjaaja). (1953). *Huhtikuu tulee* [elokuva]. Suomi-Filmi.

Johnson, D. (14.2.2009). *Dearly beloved: husband-and-wife teams in jazz*. <https://indianapublicmedia.org/nightlights/dearly-beloved-husbandandwife-teams-jazz.php>

Kielitoimiston sanakirja. (2022). Haettu 24.3.2023.
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi>

Kochakian, D. (2014). *The Willene Barton story*. *Blues and Rhythm*, 289, 18–21.
<http://www.bluesandrhythm.co.uk/documents/BR289-Willene-Barton.pdf>

Linked Jazz (2015). *Interview with Zena Latto* [haastattelun litterointi].
<https://archive.org/details/LinkedJazzZenaLattoInterview2015/mode/2up?view=theater>

Millett, K. (1971). *Sexual politics*. University of Illinois Press.

Morrison, J. F. (5.2.2010). *Myrtle Marie Young, pioneering jazz saxophone player*. *The Philadelphia Inquirer*.
https://www.inquirer.com/philly/obituaries/20100205_Myrtle_Marie_Young__pioneering_jazz_saxophone_player.html

Mäkelä, J. (2020). *Seija Järvinen 1931–2020*. Viitattu 15.4.2023.
<https://popjazz.fi/seija-jarvinen-1931-2020/>

Petterson, M. (2020). *Historian jännät naiset: merirosvoja, meedioita, varkaita ja vakoojapriinsessoja*. Atena.

Placksin, S. (1982). *American women in jazz: 1900 to the present: their words, lives, and music*. Seaview Books.

Pool, J. G. (2008). *Peggy Gilbert & her all-girl band*. Scarecrow Press.

Rosa's Story (2001). Rosa King [kotisivut, arkistoitu sivusto].
<https://web.archive.org/web/20050825225743/http://www.rosaking.nl/story.htm>

Bainbridge, C. (ohjaaja) & Maiorana, A. (apuohjaaja). (2017). *Rumble: The Indians who rocked the world*.

Segell, M. (2005). *The Devil's Horn: The story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. Picador.

Selmer (ei pvm.). *The invention of the saxophone by the great Adolphe Sax*.
<https://www.selmer.fr/en/blogs/infos/invention-du-saxophone-par-adolphe-sax>

Society Fox Orchestra. (ei pvm.). *Society Fox Orchestra* [orkesterin kotisivut].
<https://www.foxmusic.fi>

Suzuki, Y. (2012). *Burnside, Vi(olet May)*. Grove Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J530400>

Suzuki, Y. (2013). *Invisible woman: Vi Redd's contributions as a jazz saxophonist*. *American Music Review*, XLII(2).

<https://www.brooklyn.cuny.edu/web/academics/centers/hitchcock/publications/amr/v42-2/suzuki.php>

Tick, J., Ericson M. & Koskoff, E. (2001). *Women in music*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554>.

Tucker, S. 2002. *Women in jazz*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J730100>

UN Women (21.11.2021). *Feminismin historia: toisen aallon feminismi – yksityinen on poliittista*.

<https://unwomen.fi/uutiset/feminismin-historia-toisen-aallon-feminismi-yksityinen-on-poliittista/>

Uotila, J. (2017a). *Mustien kujilta koko kansan viihteeksi. Levytetyn jazzin satavuotinen historia, osa 1*. *Rondo Classic*, 6, 50–54.

Uotila, J. (2017b). *Kaupallisen jazzin kulta-aika: Levytetyn jazzin satavuotinen historia, osa 2*. *Rondo Classic*, 7, 40–44.

Uotila, J. (2017c). *Rohkeiden uudistusten aika: Levytetyn jazzin satavuotinen historia, osa 3*. *Rondo Classic*, 8, 44–49.

Uotila, J. (2017d). *Funkista fuusioihin: Levytetyn jazzin satavuotinen historia, osa 4*. *Rondo Classic*, 9, 46–49.

Vacher, P. (9.10.2019). *Clara Bryant obituary*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2019/oct/09/clara-bryant-obituary>

Van Schaik, K. (ei pvm.) *The history of women instrumentalists in jazz*. <https://karenavschaik.com/wp-content/uploads/2021/01/Jazz-womenDEFINITIEF.pdf>

Van Vleet, K. (2021). *A hundred years of gender disparity in jazz study and performance (1920–2020)*. *Jazz Education in Research and Practice*, 2(1), 211–227.

<https://www.proquest.com/docview/2480419767/fulltextPDF/BFCDD442988147B5PQ/1?accountid=11363>