

Groove elää!

Pedagogisia näkökulmia rytmisen elastisuuden ja svengin opettamiseen

Sami Lehto

Opinnäytetyö
Joulukuu 2021
Kulttuuriala
Musiikkipedagogi (ylempi AMK)

Tekijä(t) Lehto, Sami	Julkaisun laji Opinnäytetyö, ylempi AMK	Päivämäärä joulukuu 2021
	Sivumäärä 128	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Groove elää! Pedagogisia näkökulmia rytmisen elastisuuden ja svengin opettamiseen.		
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogi (ylempi AMK)		
Työn ohjaaja(t) Sallinen, Sami		
Toimeksiantaja(t) Jyväskylän ammattikorkeakoulu, Musiikki		
<p>Tiivistelmä</p> <p>Hienorytmiikan muuntelu, fraseerauksen, svengin ja grooven hallinta ovat johdonmukaisen pulssin lisäksi ensiarvoisen tärkeitä taitoja ennen kaikkea rumpalille, mutta myös muille muusikoille, jotka työskentelevät rytmimusiikin eri tyylilajien parissa. Ilmiöiden kuvaileminen konkreettisin termein on kuitenkin hankalaa, jonka vuoksi opetusmetoditkin vaihtelevat runsaasti ja saattavat olla monilta osin hämärän peitossa. Tutkimuksen tavoitteena olikin kartoittaa ja tuoda näkyväksi erilaisia opetustapoja, joita rumpuopettajat ja osittain muidenkin instrumenttien opettajat käyttävät hienorytmiikan hallinnan, grooven ja svengin opetuksessa. Tutkimus rajattiin koskemaan ensisijaisesti korkeakoulu- ja ammattikorkeakoulutasolla tapahtuvaa opetusta.</p> <p>Tutkimuksellinen kehittämistyö toteutettiin kvalitatiivisin menetelmin käyttämällä asiantuntijahaastatteluja sekä kirjallisuutta tiedonkeruumenetelminä ja analysoimalla niitä laadullisin analyysimenetelmin. Haastattelututkimuksen tuloksia tarkasteltiin suhteessa tietoperustan kirjallisuusmateriaaliin ja tehtiin johtopäätöksiä.</p> <p>Tuloksina saatiin tuotua näkyväksi asiantuntijoiden erilaisia käyttökelpoisia tapoja opettaa timen hallintaa ja grooveen ja svengaavuuteen liittyvää hienorytmistä elastisuutta. Edelleen saatiin kartoitettua heidän ajatuksiaan aiheeseen liittyvistä teemoista, sekä selkeytettyä grooveen ja svengiin liittyviä harjoiteltavia asioita. Johtopäätöksinä tuloksista voidaan todeta, että asiantuntijat eri puolilla käyttävät hyvinkin moninaisia eri keinoja ja metodeja hienorytmisten ilmiöiden, timen ja svengaavuuden hahmottamiseen, harjoitteluun ja opettamiseen. Aineisto antaa myös mahdollisuuden kehittää opetusmenetelmiä ja oppimateriaalia joustavasti eri suuntiin kulloisenkin aiheen, tarkoituksiperän ja oppilasaineuksen mukaan räätälöitynä.</p>		
Avainsanat (asiasanat)		
groove, svengi, rytmikka, time, musiikkipedagogiikka, lyömäsoittimet, rummut, rytmioppi, rytmimusiikki		
Muut tiedot (Salassa pidettävät liitteet)		

Author(s) Lehto, Sami	Type of publication Master's thesis	Date December 2021 Language of publication: Finnish
	Number of pages 128	Permission for web publication: X
Title of publication The Groove Lives! Pedagogical perspectives on teaching rhythmic elasticity, time and groove.		
Degree programme Master's Degree Programme in Music Pedagogy		
Supervisor(s) Sallinen, Sami		
Assigned by JAMK University of Applied Sciences, Department of Music		
Abstract <p>The modification of microrhythms and mastery of phrasing, swing in addition to a consistent time are essential skills for the drummer, but also for other musicians who work with variety of different genres of groove-based music. However, it is difficult to describe these phenomena in concrete terms, which is why teaching methods also vary widely and may in many respects be ambiguous. The aim of the study was to map and highlight the different teaching methods used by drum teachers in teaching microrhythm, groove, swing, and rhythmic elasticity. In some cases teachers of other instruments were also interviewed. The research was limited to teaching in higher education.</p> <p>The research was carried out by collecting data using qualitative methods, such as expert interviews and literature review. The data was then analyzed using qualitative methods. The results of the expert interviews were examined in relation to the literature, and finally, conclusions were drawn.</p> <p>As a result, various useful ways of teaching control of microrhythms, groove, swing, and rhythmic elasticity were revealed by the experts. Their thoughts on related themes were further mapped out, as well as the things to practice related to previously mentioned skills. In conclusion, it can be stated that experts around the world use a wide variety of different approaches and methods for perceiving, practicing, and teaching subtle rhythmic phenomena, time and groove. The material also provides an opportunity to further develop teaching methods and learning materials flexibly in different directions, according to the current topic, purpose, and student material.</p>		
Keywords/tags (subjects) groove, swing, rhythmic, time, music pedagogy, percussion instruments, drums, musical meter and rhythm, groove-based music		
Miscellaneous (Confidential information)		

Sisältö

1	Johdanto	3
2	Kehittämistyön tarkoitus ja tavoitteet	5
2.1	Kehittämistehtävä ja tavoitteet	5
2.2	Aiheen rajaus	6
2.3	Tutkimuskysymykset	7
3	Tutkimuksen lähtökohdat ja käsitteet	8
3.1	Grooven ja svengin käsitteiden määrittelyä ja kirjallisuustaustaa	10
3.1.1	Groove ja svengi.....	11
3.1.2	Swing ja jazzrytmin tutkimus	13
3.1.3	Time ja Time feel.....	16
3.1.4	Rytminen flow.....	17
3.2	Hienorytmiikka	18
3.2.1	Syke, pulssi ja peruspulssi	19
3.2.2	Tempo ja musiikillinen metri.....	20
3.2.3	Rytminen ilmaisu suhteessa peruspulssiin.....	21
3.2.4	Pistemäisestä horisontaaliseen.....	24
3.2.5	Rytmissen elastisuuden käsite.....	24
4	Tutkimusmenetelmät ja toteutus.....	27
4.1	Tutkimusmenetelmät	27
4.1.1	Laadullinen tutkimus ja tiedon luotettavuus	28
4.1.2	Tutkimuksellinen kehittämistoiminta	29
4.2	Aineiston kerääminen	29
4.3	Haastattelujen toteutus.....	30
4.4	Aineiston analyysi	34
5	Asiantuntijahaastatteluiden tulokset	35
5.1	Rytminen elastisuus	36
5.2	Rytmissen elastisuuden kehittäminen ja hyödyntäminen soitossa	42
5.3	Hienorytmiikan muuntelun ja rytmissen elastisuuden tutkiminen.....	57
5.4	Grooven ja svengin opettaminen	62
5.5	Grooven ja svengin ilmentämiseen vaadittavia kykyjä ja taitoja	66
5.6	Harjoituskeinoja ja opetusmenetelmiä	72
5.6.1	Ulkoisen pulssin käyttö apuna harjoittelussa	80
5.6.2	Eri menetelmien valintaperusteita, vahvuuksia ja heikkouksia	84
5.7	Oppimateriaalista	90
5.8	Lisäajatuksia ja vapaan sanan osio	98
6	Johtopäätökset ja tulosten yhteenveto	102

7	Pohdinta.....	115
7.1	Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys.....	117
7.2	Kehittämisen- ja jatkotutkimusehdotuksia.....	119
	Lähteet	121
	Videolähteet.....	125
	Liitteet.....	127

Kuviot

Kuvio 1.	Vertikaalinen hemiola (päällekkäiset rytmiset tasot).....	37
Kuvio 2.	Rumba Clave kaksijakoisena ja kolmijakoisena rytminä.....	38
Kuvio 3.	Rumba claven jakaminen alijakojen mukaan 4+3+3+2 (ja 4+3+3+4)	38
Kuvio 4.	Saman melodisen komponentin soittaminen eri aika-arvoilla vasten 4/4-peruspulssia	39
Kuvio 5.	Melodisen komponentin liikuttaminen ympäri rumpusetiä eri aika-arvoilla	40
Kuvio 6.	Viiden nuotin motiivi 2+3 iskuihin ryhmiteltynä	45
Kuvio 7.	Viiden nuotin 2+3 motiivi kuudestoistaosanuotteina soitettuna.....	45
Kuvio 8.	Viiden nuotin 2+3 motiivi trioleina, 1/16-nuotteina ja sekstoleina kaksi tahtia kutakin	45
Kuvio 9.	Fraseerausharjoitus tumbao-bassorumpukuvion päälle (Hi-hat 2 ja 4).45	
Kuvio 10.	Rumpusetille orkestroidut kvintolifraasit 4/4-tahtilajissa tasaisen peruspulssin päälle	46
Kuvio 11.	Tahdin ensimmäisen ja kolmannen neljäsosan synkoopit vasten jazz-ridesymbaalikuviota.....	51

Taulukot Taulukko 1. Pistemäinen ja horisontaalinen timen ajattelu

Taulukko 1.	Pistemäinen ja horisontaalinen timen ajattelu.....	24
-------------	--	----

1 Johdanto

Länsimainen musiikinkoulutus perustuu suurelta osin länsimaisen musiikin nuotinkirjoitusjärjestelmään. Tämä järjestelmä on käytössä myös suomalaisessa musiikinkoulutuksessa. Järjestelmä onkin erinomainen keino merkitä muistiin musiikkiteoksia ja havainnollistaa musiikillisia rakenteita. Nuotinkirjoituksella ei kuitenkaan kyetä ilmaisemaan kovin tarkasti esimerkiksi hienorytmiikan fraseerauksellisia piirteitä tai epä säännöllisyyksiä. Aivan kuten länsimaisella tekstinkirjoituksella ei kyetä ilmaisemaan tarkasti esimerkiksi äänten painoja tai puheen intonaatiota ja ajoitusta, ja sitä kautta niiden luomaa tunnelmaa.

Rytmimusiikin eri tyyllisuuntien esittämisessä nuottikuvan ulkopuoliset asiat nousevat keskeiseksi osaksi musiikin ilmaisuvoimaa. Rytmisen ilmaisun ja fraseerauksen muuntelu suhteessa vallitsevaan peruspulssiin ovat olennaisia elementtejä kyseisten musiikkityylien estetiikan ja svengin ilmentämisessä. Erityisesti afroamerikkalaisissa ja afrokaribialaisissa musiikkityyleissä tämän kaltainen hienorytmiikan- ja tyylinmukaisen fraseerauksen muuntelun hallinta ovat ensiarvoisen tärkeitä muusikon taitoja. Esimerkiksi musiikin teorian opetuksessa Suomessa ei vieläkaan suuressa määrin avata vaikkapa fraseerauksen muuntelua puhumattakaan sen suhteesta timen pitämiseen ja kehittämiseen. Saatetaan esittää esimerkiksi jazz-musiikista puhuttaessa, että tässä tämä teoreettinen kolmimuunteinen kahdeksasosa nyt on nuottikuvaksi piirretty. Tai sitten puhutaan nk. jazz-neljäsosasta joka lyhennetään. Tässä yhteydessä logiikka kuitenkin jossain määrin ontuu, sillä herää väistämättä kysymys esimerkiksi siitä mitä neljäsosia basistit sitten jazz-musiikin säestyksessä soittavat. Pedagogiikan osalta esimerkiksi tämän kaltaisissa asioissa riittäisi varmasti vielä tekemistä.

Rytmimusiikkia soitettaessa tai laulettaessa muusikon oletetaan lähtökohtaisesti pysyvän tasaisessa systemaattisessa pulssissa. Sen lisäksi tulisi osata ilmentää myös esimerkiksi fraasien sisäistä rytmistä muuntelua eksymättä kuitenkaan vallitsevan peruspulssin sykkeestä. Tällaisen taidon hallintaa edellytetään yhtyesoitossa erityisesti rumpaleilta ja lyömäsoittajilta. Heidän oletetaan toisaalta pystyvän pitämään metronomintarkkaa peruspulssia muille yhtyeen jäsenille, mutta samalla toisaalta

osallistumaan fraasikohtaisten rytmien ilmaisun muunteluun kulloisenkin kappaleen ja tyyliuunnan vaatimalla tavalla. Toisin sanoen rumpalin pitäisi yhtäältä pystyä tuottamaan konemaisen tarkkaa säännöllistä pulssin soittoa ja toisaalta taas luomaan tyylinmukaista svengiä ja estetiikkaa fraseerauksen muuntelun keinoin vasten luomaansa peruspulssia.

Rumpuopetuksessa käytettävässä ammattikirjallisuudessa esimerkiksi on kuitenkin vielä toistaiseksi melko vähän suoraa materiaalia juuri tämän kaltaisten asioiden harjoitteluun. Omassa työssäni rumpujen soiton instrumenttiopettajana, sekä rytmimusiikin eri tyyllilajien yhtyetyöpajojen opettajana, olen törmännyt useasti validoidun oppimateriaalin puutteeseen mitä tulee konkreettisiin keinoihin opettaa svengiä, grooven hienorytmistä muuntelua ja siihen liittyvää timen hallintaa. Myös keskustelussani alan kollegioyhteisön kanssa eri korkeakouluissa on noussut selkeänä työelämän tarpeena tällaisen aiheen tutkiminen muusikon ja pedagogin näkökulmasta, sekä sitä kautta pedagogisen materiaalin kehittäminen. Valitsin aiheen myös siitä syystä, että itseäni on muusikkona aina kiinnostanut enemmän soitettavien äänten laatu ja ennen kaikkea svengaavuus, kuin niiden määrä.

Opinnäytetyöni tarkoituksena oli tutkia ja kehittää käyttökelpoisia tapoja opettaa pulssikeskeistä timen hallintaa. Pulssiin sidotulla fraasikeskeisellä rytmiiikan ajattelutavalla tarkoitan tasaisen pulssin hallintaa, mutta samalla kykyä lukkiutua erilaisten musiikkityylien estetiikan edellyttämiin hienorytmiiikan fraseeraustyyliihin. Tällaisessa ajattelussa pyritään tietoisesti pois pistemäisestä isku kerrallaan tapahtuvasta pirstaleisesta time-ajattelusta, joka luo usein jäykkyyden ja kulmikkouden robotti- maista vaikutelmaa musiikkiin. Tavoitteena on kyllä tasaisen pulssin omaava musiikillinen flow, joka ei kuitenkaan ole sidottu rumpukoneen matemaattisten nuottien absoluuttisten aika-arvojen grid-ruudukkoon. Tarkoituksena on täten tarvittaessa pystyä soittamaan konemaisen tasaisiakin asioita, mutta ennen kaikkea haluttaessa pystyä poikkeamaan niistä eri musiikkityylien esteettisten fraseeraustapojen edellyttämällä tavalla ja nivoa soitto svengaavaksi eteenpäin soljuvaksi rytmiseksi kokonaisuudeksi. Päädyin työssäni kuvaamaan tätä ilmiötä rytmisen elastisuuden käsitteellä, sillä se kuvasi mielestäni parhaiten ilmiön eri tapahtumia.

Tutkimukseni on tutkimuksellista kehittämistyötä. Tavoitteena oli toisaalta laajentaa ja syventää näkökulmia tämän kaltaisen timen hallinnan harjoitteluun, ja toisaalta taas selkiyttää pedagogisia sovelluksia ja menetelmiä tämän tärkeän mutta abstraktin luonteisen aiheen opettamiseen. Työ eteni opinnäytetyön rajaamisen ja tietope-
rustan kirjallisuusaineistojen kautta asiantuntijahaastatteluihin. Asiantuntijahaastat-
telujen tarkoituksena oli laadullisen tutkimuksen keinoin kerätä ja analysoida aineis-
toa, sekä selvittää miten alan eri asiantuntijat käsittävät tämän aiheen ja millaisia ta-
poja heillä itsellään on opettaa ja harjoitella sitä. Lisäksi tarkoituksena oli saada myös
mahdollisia uusia johtolankoja luotettaviin kirjallisuusmateriaaleihin tästä vähän tut-
kitusta aiheesta. Lopuksi analysoitiin tutkimuksen tuloksia peilaamalla haastatteluai-
neistoja lähdekirjallisuuteen, tekemällä johtopäätöksiä ja kehittämisehdotuksia.

2 Kehittämistyön tarkoitus ja tavoitteet

Kuten edellisessä kappaleessa mainittiin työn tavoitteena oli laajentaa ja syventää
näkökulmia pulssiin sidotun timen hallinnan ja rytmisen elastisuuden, grooven ja
svengin harjoitteluun sekä rytmikan horisontaalisen ajattelutavan kehittämiseen, ja
toisaalta taas selkiyttää pedagogisia sovelluksia ja menetelmiä tämän aiheen opetta-
miseen. Tutkimuksen taustatyönä haettiin kirjallisuudesta monipuolisesti aiheeseen
liittyviä tiedollisia lähteitä, joiden kautta saatiin muodostettua tutkimuskysymykset ja
joita vasten peilaamalla voitiin verrata tutkimuksen tuloksissa saatuja aineistoja.

2.1 Kehittämistehtävä ja tavoitteet

Opinnäytetyöni kehittämistehtävän tarkoituksena oli kartoittaa ja tuoda näkyväksi
musiikillisen timen hallintaan liittyvän rytmisen elastisuuden, grooven ja svengin ele-
menttien harjoittelu- ja opetustapoja, sekä kuvata tutkittavaan aiheeseen liittyviä il-
miötä monipuolisesti. Tutkimuksen lähtökohtana ei ollut minkään valmiin teorian tai
mallin testaaminen, vaan selvittää tutkimusaineiston ja lähdekirjallisuuden avulla
millä tavoilla timen ja grooven hallinnan opetusta voisi jäsentää käytännön tasolle.
Keskeisinä tavoitteina oli saada käsitys käytössä olevista pedagogisista tavoista

opettaa näiden ilmiöiden hallintaa, selkeyttää ja kehittää opetusmetodeja aiheen lähestyttävyyden parantamiseksi. Vaikka oma instrumenttini ja samalla tutkimuksen pääasiallinen kohdeinstrumentti on rumpusetti, oli tavoitteena myös saada työn tuloksista sellaisia tapoja, joita voisi soveltaa yleisemmin muidenkin instrumenttien opitunneilla.

2.2 Aiheen rajaus

Opinnäytetyöni aiheen lähtökohtainen lähestymisnäkökulma on rumpujen opetus ja soittaminen. Tämä on luontevaa, koska pääinstrumenttini työssäni rumpuopettajana ja muusikkona on rumpusetti. Toisaalta toimin opetustyössäni myös yhtyeohjaajana, ja rytmimusiikin soittotilanteissa on suurimmaksi osaksi yleensä kyse koko yhtyeen synkronoinnista timen suhteen. Siihen tarvitaan muitakin yhtyeen jäseniä kuin rumpali, joten siksi on hyvä käsitellä aihetta myös yleisemmällä tasolla. Kehittämistyön ja tutkimuksen tuloksia voidaan hyödyntää edelleen rytmiiikan opettamisen ja opiskelun työkaluina ennen kaikkea instrumentin hallinnan kautta, mutta myös yleisellä tasolla rytmisten ilmiöiden ja timen hallinnan harjoittelussa yhteissoitossa.

Opinnäytetyötäni rajaa myös musiikinlaji, jota tässä kutsun yleisesti käytössä olevalla termillä rytmimusiikki sen laajassa merkityksessä. Esimerkiksi Merker, Madison ja Eckerdal (2008) käyttävät tutkimuksissaan rytmimusiikista määritelmää tasaisen pulssin omaavasta musiikista (Merker, Madison ja Eckerdal 2008, 9). Iyer (2002) puolestaan käyttää termiä ”groove-based music” (suom. groove-pohjainen musiikki), jolla tarkoitetaan musiikkia, jossa tasainen lähes isokroninen pulssi on muodostettu kollektiivisesti rytmisten kokonaisuuksien lukitusta yhdistelmästä, ja on joko tarkoitettu tanssimista varten tai johdettu tanssista (Iyer 2002, 397–398). Rytmimusiikin tarkennuksena keskityn ennen kaikkea länsiafrikkalaisperäisen rytmiiikan sanelemien afroamerikkalaisen ja afrokaribialaisen rytmiiikan käyttöön, sillä afrikkalaisperäinen rytmiiikka on kaiken pop/jazz-musiikin keskiössä.

Edelleen tarkempaa rajausta opinnäytetyöhöni sanelee rytmisen ilmaisun- ja hienorytmiiikan muuntelu groovaavuuden ja svengaavuuden tunnetta tavoitellessa. Työssäni sekä muusikkona, että rytmimusiikin opettajana ammattikorkeakoulutasolla

rytmiikan ja rytmisen ilmaisun pitää tapahtua jo vaativien hienorytmisten asioiden hallinnan ja havainnoinnin tasolla, joten myös tästä syystä on luontevaa suunnata tutkimukseni fokus siihen suuntaan. Rytmimusiikin ja erityisesti aiheen hienorytmisen luonteen vuoksi opinnäytetyössäni ei käsitellä pelkästään nuotteihin liittyviä asioita, vaan pyritään hahmottamaan, millaisia ilmiöitä löytyy nuottikuvan takaa.

2.3 Tutkimuskysymykset

Tutkimusongelmana toimi osittain tutkimusaiheeseen liittyvien ilmiöiden hahmottamisen selkiyttäminen sekä erilaisten harjoitustapojen ja näkökulmien vertailu tutkimusaihetta lähestyttäessä, ja toisaalta taas joidenkin tämän aiheen yleisemmällä tasolla hyviksi havaittujen käytössä olevien harjoittelu- ja opetusmetodien sekä mahdollisen olemassa olevan oppimateriaalin kartoittaminen. Prosessi selkiytyi edetessään myös jatkuvasti täydentävästi varsinkin asiantuntijahaastatteluista saatujen tulosten vaikutuksesta. Tutkimuskysymykset muotoutuivat tutkimusongelman kautta Kanasen (2008, 51) mukaan ja KAMK-opinnäytetyöpakin tutkimusongelmaohjetta mukailten seuraaviksi:

- Millaisia eri harjoitustapoja timen hallintaan liittyvien rytmisen elastisuuden, grooven ja svengin opettamiseen on käytössä?
- Miten harjoitustavat vaikuttavat pulssin, metrisen rakenteen ja päälle rakentuvan rytmiikan hahmottumiseen?
- Miten eri harjoitusmenetelmät soveltuvat omalle instrumentille ja toisaalta myös yleistasolle?
- Millaisia kehollisia tai suullisia lähtökohtia harjoitustapoihin liittyy?

Kehollinen ja suullinen ilmaisu tanssillisine elementteineen ja suullisine äännähtelyineen ovat olennainen osa afroamerikkalaisten ja afrokaribialaisten musiikkityylien kulttuuriperimää jo Länsi-Afrikan kulttuurien piirimuodostelmien esilaulajan ja kuoron muodostamien ”ring shout” -traditioiden ja ”signifying” -käsitteiden kautta (Stuckey 1987, 10–12, 16, Floyd 1995, 6-7, 38, 96, Gates 1988, 51-53, 88). Rytmien kaksitasoisen rakenteen (ks. luku 3.2.1) vuoksi on rytmiikan hahmottamisen ja opiskelun edistämiseksi hyvä tutkia peruspulssin pitämistä joko kehollisin tai suullisin keinoin ja sitä vasten tehtyjä rytmisiä harjoituksia. Tämän vuoksi katsoin aiheelliseksi valita yhdeksi tutkimuskohteeksi myös kehollisten ja suullisten lähtökohtien selvittämisen rytmiikan eri harjoitustapoihin liittyen.

3 Tutkimuksen lähtökohdat ja käsitteet

Opinnäytetyön aiheeseen liittyviä käsitteitä ovat esimerkiksi rytmi, rytmikka, hienorytmikka (engl. microrhythm, microtiming), groove, svengi, time, pulssi, metri, alijako, tahdinsa, kehollinen liike, horisontaalinen – vertikaalinen time-käsitys, rytmimusiikki, afroamerikkalainen musiikki, afrokuubalainen musiikki, afrokaribialainen musiikki, polyrytmikka ja päällekkäiset rytmit. Tiedonhakuprosessista sain näitä eri termejä yhdistelemällä ja hakemalla eri näkökulmista selittäviä kirjallisuuslähteitä. Lähdeaineistosta on tarkoitus saada käsitys rytmien rakenteesta, ominaisuuksista ja aiheen ilmiöiden hahmottamiseen liittyvistä kaikille ihmisille yhteisistä lähtökohdista.

Myös tutkimuksessa tehtävien asiantuntijahaastatteluiden tarkoituksena on saada lisää lähdeaineistona toimivaa kuvailevaa näkökulmaa aiheen käsitteistä, ilmiöistä ja niiden käytännön sovellustavoista kirjallisuuslähteiden tueksi. Kirjallisuuslähteistä ei löydy juurikaan käytännön sovellustapoja, joten siihen näkökulmaan koen asiantuntijahaastattelut ensiarvoisen tärkeänä lähdemateriaalina. Pyrin näistä kaikista muodostamaan laajan kokonaiskuvan aiheen vertailevista harjoittelu- ja opetustavoista peilaamalla tutkimusaineistoa lähdeaineistosta saamaani tietoon ja lopuksi myös omiin kokemuksiini ammatissa.

Timen hallinnan sisällöt opetussuunnitelmassa

Ammattikorkeakouluissa on Suomessa musiikin koulutuksessa pop/jazz-musiikissa pääosin melko yhtenevät opetussuunnitelmat instrumenttiopetuksen osalta muutamia pieniä painotuseroja lukuunottamatta. AMK-verkostojen kautta instrumenttiopetuksen tutkintovaatimuksia eri paikkakunnilla on pyritty suurelta osin yhdenmukaistamaan opiskelijoiden yhdenvertaisuudenkin näkökulmasta.

Työpaikallani Jyväskylän ammattikorkeakoulun musiikkipedagogikoulutuksessa opetussuunnitelmassa puhutaan jonkin verran yleisellä tasolla pop/jazz-musiikin puolella timen hallinnallisista tekijöistä. Tavoitena on, että opiskelija hallitsee tutkintonäytteissä ohjelmiston edellyttämän soitto- tai laulutekniikan lisäksi rytmien käsittelyn ja fraseerauksen ja harjaantuu erilaisten tyyliuuntien vaatimaan

tulkintaan. Arviointikriteereissä puhutaan pääinstrumentin tärkeimpien teknisten perusasioiden yhteydessä rytmiikan ja tempon hallinnasta ja siitä, että soitosta pitää ilmentyä musikaalisuus, erittäin hyvä rytmin ja tempon käsittely, sekä vakuuttava tyylinmukainen tulkinta. Edellä mainittujen asioiden hallinnan taso vaikuttaa siten myös arvosanan määräytymiseen. Näillä kriteereillä arvioidaan siis kaikkien instrumenttien tutkintokonsertteja yleisellä tasolla. (JAMK Musiikin instrumenttiopinnot/Musiikkipedagogi AMK-ops, 2021.) Erilaisten tyyliuuntien vaatima tyylinmukainen tulkinta ilmaisuna voi tietenkin pitää sisällään hyvin montaa eri laadullista kriteeriä joita arvioidaan eri näkökulmista, joskaan suoraan ei ainakaan sanallisesti ilmaista esimerkiksi soiton tai laulun svengaavuudesta ja groovaavuudesta, vaikka hyvää rytmin ja tempon käsittelyä peräänkuulutetaankin. Tämä jääneekin lopulta arvioivan raadin ja ohjaavan opettajan määriteltäväksi arviointitilanteessa omaa ammattitaitoa ja esteettistä näkemystä hyväksi käyttäen.

Rumpujen instrumenttikohtaisissa osaamisen näytöissä kiinnitetään huomiota yleisesti esteettisen näkemyksen ohjaamaan tyylinmukaiseen esittämiseen, joka sisältää tyylinmukaisen rytmin tulkitsemisen. Tämän voidaan katsoa sisältävän hienorytmisten laadullisten rytminkäsittelytaitojen hallintaa. Yksityiskohtaisemmalla tasolla myös käytännön valmiuksien näytöissä kiinnitetään esimerkiksi transkriptioiden esittämisen kohdalla huomiota tyylinmukaiseen esittämiseen, joka sisältää soittobalanssin, soundin, estetiikan, rytmiikan fraseerauksen ja tulkinnan. Beat-soittotehtävissä tarkastellaan edelleen erilaisia grooven elementtien manipulointikeinoja hi-hat soitossa, ja tempoon sidotun metriikan hallintaa tarkastellaan "time displacementin", poikkeustahtilajien, metrinen modulaatioiden, polyrytmien, polymetriikan ja rytmisten sekvenssien hallintaa arvioivissa tehtävissä. (JAMK Musiikin instrumenttiopinnot/Musiikkipedagogi AMK-ops, 2021.)

Transkriptio onkin monella taholla todettu yhdeksi hyväksi apukeinoksi rytminkäsittelyn ja fraseerauksellisen hallinnan harjoitteluun eri tyyliuuntien tulkinnan opettelussa. Esimerkiksi Halkosalmen (2009) mukaan transkriptio on hyödyllinen harjoituskeino fraseerauksen, artikuloinnin, tulkinnan ja timen jäljittelyssä. Laadukkaiden musiikkiesimerkkien jäljittely ja yksityiskohtainen tutkiminen kuulokuvaa apuna käyttäen luo hyvän perustan erilaisten musiikkityylien

rytmisten ominaispiirteiden hahmottamiseen, jonka pohjalta on helpompi jatkokehittää omaa kokonaisvaltaista rytmin käsittelyä. Halkosalmi suosittaakin transkriptioharjoittelun jäljittelyn jälkeen myös oman tulkinnan kehittämistä ja harjoittelua (Halkosalmi 2009).

3.1 Grooven ja svengin käsitteiden määrittelyä ja kirjallisuustaustaa

Afroamerikkalaisissa ja afrokaribialaisissa Länsi-Afrikan kulttuureihin pohjautuvissa musiikkityyleissä on rytmiiikan osalta tärkeää eritoten rytmin tyylinmukainen musiikillinen ilmaisu. Kyseisiä musiikkityylejä soitettaessa ja lauettaessa svengin ja grooven ilmentäminen rytmiiikan käsittelyssä on melkeinpä vielä olennaisempaa tyylinmukaisen estetiikan välittymisessä, kuin itse esitettävän kappaleen sisältämät teoreettiset rytmiset jaot. Kuitenkaan esimerkiksi länsimainen nuotinkirjoitusjärjestelmä ei tarjoa meille minkäänlaista keinoa ilmentää tällaisen hienorytmiiikan musiikillista ilmaisuja, svengaavuutta tai groovaavuutta nuottipaperille merkittynä. Vaikka esimerkiksi Aromin (2004, 94) mukaan länsimaisen kulttuurin vuosituhansien ajan omaksumaa ja jalostamaa kirjoitustaitoa on käytetty oleellisena tutkimusvälineenä jo pitkän aikaa myös nuotinkirjoituksen muodossa musiikin analysoimisessa länsimaisesta näkökulmasta, ei sillä kuitenkaan kyetä huomioimaan niitä periaatteita, jotka afrikkalaisperäiselle rytmiiikalle perustuvissa musiikkityyleissä ovat tärkeitä (Arom 2004, 94, 208).

Tämä opinnäytetyö ei keskity varsinaisesti grooven tai svengin käsitteiden tieteellisen terminologian määrittelyyn, mutta työn aiheen kannalta on tarpeellista tuoda esiin lyhyesti näiden keskeisten käsitteiden aikaisempien tieteellisten julkaisujen määrittelyjä ja tutkimuksia. Julkaisuista käy myös selkeästi ilmi, että grooven ja svengin määrittäminen jo käsitteinä on vaikeaa, sillä viittauskohteet ovat moninaisia, toisinaan jopa ristiriitaisia sekä subjektiivisten arvokysymysten ja vastaanottajan yleisen näkemysvärityksiä. Edelleen groovaavuuden tai svengaavuuden musiikillisten ilmiöiden sanallinen määrittäminen on erittäin vaikeaa, ja asettaa siten paljon haasteita myös opetustyöhön.

3.1.1 Groove ja svengi

Oxford Music Online määrittelee Geoffrey Whittallin (2015) kirjoittamana grooven käsitteen tuloksena musiikillisesta prosessista, joka on usein tunnistettu elintärkeäksi eteenpäin vieväksi voimaksi tai rytmiseksi työntövoimaksi. Sen edellytys on esitetyn musiikin genren ja tyylin mukainen rytmisen intensiteetin luominen. Groove luodaan musiikkikappaleessa muuntelemalla ajoituksen ja dynamiikan elementtejä pois päin oletetusta pulssista tai dynaamisesta tasosta. Muusikon tunne pulssista on subjektiivinen, ei objektiivinen; toisin sanoen muusikot tulkitsevat sekä esittävät ajallisen jakson musiikissa ja pulssin läsnäolon hiukan eri tavoilla. Muusikoiden soittaessa kappaletta, subjektiivisten aika-arvojen tulkintojen aiheuttama työntö ja veto lisäävät jännitettä esitykseen, ja saavat aikaan grooven tunteen. Useisiin moderneihin äänitys- ja DAW-ohjelmiin on ohjelmoitu erilaisia ”*humanize*”-toimintoja jäljittelemään juuri tuota muusikoiden subjektiivisuuden tunnetta. Nämä toiminnot auttavat vähentämään muutoin robottimaisia vaikutelmia ja mekaanisia soundeja tietokoneella tehdyssä musiikissa. (Whittall 2015 Grove Music Online.)

Whittallin (2015) mukaan muusikot usein manipuloivat tahallisesti tiettyjen musiikillisten elementtien ajoitusta luodakseen grooven tunteen. Tätä tapahtuu merkittävästi esimerkiksi funkissa ja jazzissa. Keskustelut groovesta keskittyvät usein swing-rytmeihin, joissa rumpalit hienovaraisesti ja johdonmukaisesti varioivat yksittäisten nuottien ajoitusta ja energiaa, ja luovat persoonallisia versioita swing-rytmistä. (Whittall 2015.)

Nykypäivän englanninkieliset käsitteet groove ja swing, sekä niiden verbimuodot groovin´ ja swingin´ ovat Pesosen (2009, 5–11) ja Varvikon (2015, 3–4) tutkimusten mukaan Suomessa käytössä vakiintuneilla termeillä groove, svengi, verbimuodoilla groovata ja svengata, sekä edelleen johdetuilla laatuja määrittävillä termeillä groovaavuus ja svengaavuus. Käsitteet ovat hyvin moninaisia ja moniselitteisiä viittauskohteiltaan ja tulkinnoiltaan, sillä niitä käytetään hyvin usein lähes synonyymisessä merkityksessä.

Vaikka swing-termi viittaa usein nimenomaan jazz-musiikin groovaavuuteen, käytetään Pesosen (2009, 11) mukaan Suomessa svengi-sanaa tai svengaavuutta (engl. swingin') kuvaamaan myös muiden rytmimusiikkityylien groovaavuutta. Pesonen (2009) luonnehtii tutkimustensa perusteella svengin ja grooven käsitteitä ensisijaisesti laadullisiksi, vaikka ovatkin laajasta käytöstä huolimatta vailla tyhjentävää määritelmää. Hän viittaa tällä kappaleen tietyn tulkinnan pääasiallisesti rytmisiin ominaisuuksiin, sekä niiden koettuun laatuun. (Pesonen 2009, 5–11.)

”It Don’t Mean a Thing, (If It Ain’t Got That Swing)” totesivat Duke Ellington ja Irving Mills jo vuonna 1931 säveltämässään ja sanoittamassaan kappaleessa. Pesosen (2009) mukaan sana swing viittasi jo tuolloin 1930-luvulla kappaleen sanoitusten analysoinnin perusteella sen ajan jazzmusiikin rytmiikan laadulliseen puoleen; sen puoleensavetävyyyteen ja erityislaatuisuuteen. Sanoituksessa svengi esitetään musiikin olennaisimpana, mutta vaikeasti määriteltävänä piirteenä. Se ei määrity sinänsä kuitenkaan esimerkiksi melodian tai musiikin kautta (”it ain’t the melody, it ain’t the music”), mutta tuntuu olevan kuitenkin jollain metafysisellä tavalla läsnä. Sanoituksessa nostetaan myöhemmin kuitenkin kappaleen rytmi ja ennen kaikkea sen laatu erityisen tärkeään asemaan, ja useimpien nykyisten määritelmien mukaan svengi onkin ensisijaisesti rytmisen ilmiö. (Robinson 2009; Pesonen 2009, 5–8.)

Pesonen esittelee työssään monipuolisesti erilaisia määrittely-yrityksiä svengin ja grooven käsitteistä eri aikakausilta viitaten kymmeneen eri henkilöihin ja julkaisuihin. Hän ottaa lisäksi huomioon, että groove-termiä käytetään laadullisten merkitysten lisäksi monissa yhteyksissä myös tarkoittamaan esimerkiksi kerrattavaa sävel- tai rytmikuviosta tai tietyn tyyppistä musiikkia: nk. groove-musiikki (Pesonen 2009, 9; Kernfeld 2009). Tulkintamahdollisuuksien moninaisuudesta huolimatta Pesonen listaa kuitenkin yhdeksi tärkeäksi svengaavuuteen ja groovaavuuteen liitettäväksi määritelmäksi Berlineriin (1994, 349–352) viitaten rytmien ei-tekstuaalisen tason tulkinnalliset ja fraseeraukselliset muutokset, joiden osatekijöitä ovat esimerkiksi hienorytmiikan, dynamiikan ja äänenvärien muutokset. (Pesonen 2009, 2–14.) Se millä tavoin näitä hienorytmiikan, dynamiikan ja äänenvärien muutoksia täytyisi soittaessa milloinkin tehdä onkin sitten jo hyvin paljon vaikeampaa, ellei mahdotonta määritellä tieteellisesti eksaktisti. Viime kädessä muusikoiden subjektiivinen esteettinen taju,

kuuntelutaito ja kokonaisuittotilanteen hahmottaminen jatkuvassa muutoksessa olevine lukuisine variantteineen määrittelevät soivan lopputuloksen.

Madison (2006) viittaa tutkimuksissaan grooven tai svengin kokemisesta ennen kaikkea psykologiseen tunnetilaan ja haluun liikuttaa jotain osaa ruumiistaan suhteessa johonkin kuullun musiikin rytmin aspektiin. Yksilöllisten ja yleisten nimittäjien etsinnän ohella hän mainitsee tavoitteekseen myös oppia lisää svengin ja grooven psykologisesta fenomenologiasta. (Madison 2006, 201–207.)

Myös Greb (2015) lähestyy grooven käsitettä emotionaalisten komponenttien kautta, mutta luonnehtii grooven tunteen tulevan aivojen halusta organisoida ja muodostaa kuvioita mielessämme. Hän jakaa asian elollisten ja elottomien asioiden välille ja mieltää asian tulevan jo ihmisen sikiövaiheessa kehittyvästä ensimmäisestä tunteesta sydämenlyönneistä ja hengitysrytmistä. Tuntemme erilaista yhteyttä elollisiin olentoihin kuin elottomiin esineisiin. Metalliputken ja elävän olennon välinen ero on elämä. Meillä on halu tuntea yhteyttä eläviin asioihin. Lämmön, yhteyden ja turvallisuuden tunne ovat Grebin mukaan groovaavuuden tunteen ytimessä. Ihmiset soittavat rytmin alijakoja esim. trioleita tai kuudestaostaosanuotteja hyvin harvoin täysin tasaisesti tai kvantisoidusti eksaktisti, ja tällä seikalla on suuri vaikutus grooven laatuun. Haluamme kyllä tuntea johdonmukaista rytmia, mutta emme kuitenkaan innostu täysin elottomasta ja robottimaisesta rytmistä. Tällä elämäkaltaisuudella on Grebin (2015) mukaan paljon tekemistä jännityksen ja purkauksen tuntemisemme kanssa. Isku, synkooppi, ääni, hiljaisuus, nuotti, tauko jne. – tarvitsemme jännitettä ja purkausta, eli haluamme luoda jotain, jossa on eloa. Greb (2015)

3.1.2 Swing ja jazzrytmin tutkimus

Erilaiset tutkijat ympäri maailmaa ovat myös koettaneet määritellä monin tavoin esimerkiksi juuri jazz-rytmiikan keskeisen elementin, swingin käsitettä onnistumatta kuitenkaan määrittelemään sitä täydellisesti. Näitä erilaisia määrittelyn tapoja käsittelee väitöskirjassaan esimerkiksi Wesolowski (2012, 1–11).

Mikä erottaa vaikkapa jazz-rytmiikan ja eritoten swingin klassisen musiikin rytmikasta? Miksi sitä ei välttämättä voi suoraan ilmentää vaikkapa nuottikuvassa? Jazzista ja swingistä puhuttaessa käytetään usein musiikinteorian opetuksessa käsitettä kolmimuunteinen fraseeraus (engl. triplet-feel) (Krohn 1958, 118; Backlund 1983, 48–49, 58–59; Heikkilä ja Halkosalmi 2006, 32; Tabell 2007). Tällä tarkoitetaan periaatteessa 1/8-nuottien fraseeraamista triolipohjaisesti eli triolin ensimmäisen ja viimeisen nuotin kohdalle suorien kaksijakoisten 1/8-nuottien sijaan. Asia ei ole käytännön soittamisen tasolla kuitenkaan likimainkaan näin yksinkertainen, sillä silloin peräkkäiset 1/8-nuotit voitaisiin merkitä nuottikuvaan triolin ensimmäisenä ja viimeisenä nuottina, jolloin määritelmä olisi tältä osin selvä. Peräkkäisten 1/8-nuottien swing-rytmin mukaiseen soittoon vaikuttavat kuitenkin paljon useammat muut seikat, kuten esimerkiksi kappaleen tempo, tyyllinen aikakausi, soittaja, hänen instrumenttinsa sekä kokoonpano, jossa kulloinkin soitetaan jne. Huomioitavia seikkoja ovat myös peräkkäisten nuottien keskinäiset dynamiikkaerot, nuottien hienometrinen muuntelu eri tahdinosille, sekä 1/8-nuottien toisistaan eroavat kestot esimerkiksi siten, että triolin ensimmäiselle iskulle osuva 1/8-nuotti on usein kestoltaan selvästi pidempi kuin triolin viimeiselle iskulle osuva kahdeksasosanuotti. (Wesolowski 2012, 5–6.)

Musiikinteorian kirjallisuuslähteissä kuten esim. Tabellin (2007) tekemässä Sibelius-Akatemian afroimprovisivuston rytmikkaosiossa auki kirjoitettu kolmimuunteinen fraseeraus esitetään yleensä siten, että iskullinen nuotti on kestoltaan kaksi kertaa pidempi kuin iskuton synkoopeille osuva nuotti. Tämä tehdään kuitenkin yleensä nuotinkirjoitussyistä, sillä iskullinen nuotti on enemmänkin likiarvoisesti kaksi kertaa pidempi kuin iskuton, ja muuntuu edellä kerrottujen seikkojen vaikutuksesta eri tilanteissa, mikä tekee sen tarkan kuvaamisen nuotinkirjoituksella hankalaksi. Käytännön nuottimateriaalissa jazzmuusikot eivät kuitenkaan yleensä edes kirjoita nuottikuvaa auki kolmimuunteisesti, vaan käyttävät sen sijaan suorita kahdeksasosanuotteja nuottimerkinnöissään, ja saattavat ilmentää esimerkiksi swing-termillä nuotin alussa, että kappale tulee fraseerata kolmimuunteisesti. Tämä voidaan todeta vaikkapa selaimella erilaisia markkinoilla olevia ”Fake Book” -nuotikirjoja, jotka ovat kokoelmia genrelle tyypillisten kappaleiden ”Lead Sheet” -nuoteista eli nuoteista melodioineen, harmonioineen ja muotorakenteineen. Näissä kirjoissa swing-tyylisten kappaleiden

melodia on kirjoitettu nuoteille tasaisin kahdeksasosarytmein, mutta se fraseerataan kuitenkin esitettäessä kolmimuunteisesti.

Myös esimerkiksi Benadon (2008, 88-94) ja Pesonen (2009, 12-14) painottavat tutkimuksissaan peräkkäisten 1/8-nuottien swing-suhteen, eli kolmimuunteisuuden as-teen olevan tyylinmukaisesti soitetuissa eri musiikkityyleissä hyvin usein jotain aivan muuta kuin tuo vanhojen musiikinteorian kirjallisuuslähteiden esittämä likiarvo 2:1. Molemmat kirjoittajat käyttävät apunaan niin ikään erilaisia kirjallisuuslähteitä sekä niiden yrityksiä määritellä esimerkiksi svengiä tai jazzrytmiikan swing-käsitettä, ja päätyvät lopulta Wesolowskin lailla siihen lopputulokseen, että em. käsitteiden määritteleminen täysin yksiselitteisesti musiikkianalyttisin ja varsinkin nuotinnettavin keinoin on vähintäänkin erittäin haastavaa ellei mahdotonta.

Tätä mikrorytmiikan hienojakoisuutta tutkiessaan Wesolowski (2012), Benadon (2008) ja Pesonen (2009) ovat turvautuneet erilaisiin tieteellisiin lähestymistapoihin. Benadon (2008, 75–96) turvautuu tutkimuksessaan mm. BUR-arvojen (Beat-Upbeat-Ratio) sekä QND-lukujen (Quarter-Note-Duration) analysointiin tunnettujen jazz-artistien äänitteistä kerätyistä esimerkeistä vaihteluvälineen ja eroavaisuuksineen. Pesonen (2009, 15–73) taas turvautuu analyysissään äänen aika- ja taajuusalueen esi-tyksiin sekä ihmisen kuulojärjestelmän toimintaan.

Wesolowski (2012) puolestaan jatkaa mm. Benadonin (2008), Bussen (2002), Collier ja Collierin (2002) ynnä muiden tutkimuksista, ja ottaa käyttöön kvantitatiivisten MATLAB ja MIRtoolbox-analyysien avustamana jo huomattavasti monimutkaisemman ja laaja-alaisemman paletin eri mittauskeinoja edellä mainittujen BUR- ja QND- ynnä muiden lukujen lisäksi. Näitä keinoja ovat mm. kappaleen tempon, nuottien dynamiikan, artikulaation, metrisen sijainnin, intervallien ja melodisen karaktäärin suhteet vallitsevaan harmoniaan jne. Wesolowskin tarkoituksena on muodostaa perustavanlaatuinen käsitys niistä tekijöistä, jotka vaikuttavat swing-rytmiin jazzmusiikin esittämisessä. Hän esittää testitulostensa varjossa osan edeltäjiensä Benadonin (2003, 2006, 2008), Rosen (1989), Collier ja Collierin (2002), Bussen (2002), Friberg ja Sundströmin (2002) jne. väitteistä epätosiksi ja osan taas hyväksyttäväksi. (Wesolowski 2012, 88–90.)

Matemaattisten algoritmien ja tieteellisten määritelmien lisäksi Wesolowski sisällyttää tutkimukseensa onneksi myös osittain muitakin näkökulmia. Hänen tutkimuksensa sisältää esimerkiksi suoria lainauksia Dave Liebmanin kirjoituksista, joissa Liebman luonnehtii nimenomaan musiikin emotionaalisten ja esteettisten aspektien tärkeyttä suhteessa siihen, kuinka tietyt rytmit soitetaan, eikä niinkään sitä, mistä ja-oista nämä rytmit musiikinteoriaalisessa mielessä koostuvat (Wesolowski 2012, 27, Liebman 2003, 22).

Wesolowski (2012) puhuu työssään myös lyhyesti pedagogisista implikaatioista, ja näkee tutkimuksensa antavan syvempää ymmärrystä jazzrytmin toimivuuteen liittyvien variaabelien suhteista, vaikka hänen jazzrytmin mallinsa konsepti onkin vielä hyvin keskeneräinen. Tämän ymmärrys tuo hänen mukaansa uutta näkökulmaa ainakin kolmelle erilaiselle pedagogiikan alueelle. Nämä ovat: rakentava palaute kohti oppilaan rytmisen tunteen kehittämistä, taito kertoa oppilaalle tyypillisimmistä sudenkuopista liittyen jazzin soiton ja improvisoinnin kehittämiseen, sekä taito puhua konkreettisilla termeillä esteettisistä aspekteista, jotka edesauttavat ilmaisua jazzmusiikissa. (Wesolowski 2012, 93.) Hän ei kuitenkaan avaa tarkemmin millä tavoin näihin mainittuihin pedagogisiin osa-alueisiin päästään konkreettisesti kiinni tutkimuksen lukujen perusteella. Puhtaasti mittauslukututkimusten heikko kohta onkin ehkä juuri niiden tuominen käytännön pedagogiikkaan tai soittamistilanteeseen.

Musiikinopiskelijan ja soittajan näkökulmasta matemaattiset tutkimuskaaviot eivät välttämättä auta juurikaan käytännön soittamisen opettelussa tai fraseerauksen harjoittelussa. Päinvastoin voisi sanoa, että ne saattavat oikeastaan vain hämmentää entisestään muutenkin abstraktin luonteisten käsitteiden hahmottamista ja kuvailemista konkreettisilla termeillä. Esimerkiksi erilaisten tunnetilojen ja kuulokuvien harjoittelulla tyyliuunnan estetiikan näkökulmasta saattaisikin olla monin verroin olennaisempi asema kyseisten taitojen kartuttamisessa ja hallinnassa.

3.1.3 Time ja Time feel

Oxford Music Onlinen Grove Dictionary määrittelee Justin Londonin (2001) mukaan "time"-käsitteen musiikissa kolmenlaisen asian kautta. Ensiksi sitä voidaan käyttää

synonyymina tai lyhenteenä musiikilliselle metrille, kuten esimerkiksi englanninkielisessä ilmaisussa ”6/8 time”, joka tarkoittaa 6/8-tahtilajissa etenevää musiikillista kappaletta. Toiseksi sen katsotaan olevan yleinen termi määrittämään muusikon tai yhtyeen rytmistä tarkkuutta, kuten englannin kielen ilmaisussa ”playing in time”, joka suomennettuna tarkoittaa karkeasti soittamista johdonmukaisessa rytmissä. Kolmanneksi sen katsotaan olevan keskeinen elementti musiikissa ja musiikillisessa esityksessä, ei-avaruudellinen aikajatkumo menneestä, nykyhetkestä ja tulevasta, jossa musiikki on olemassa ja jonka kautta sitä ymmärretään. (Grove Dictionary 2001.) Grove Music Dictionary ei kuitenkaan ota kantaa timen laadullisiin käsitteisiin siitä, miltä jonkinlaatuinen time tuntuu, ja miten se vaikuttaa musiikin esteettiseen kuulokuvaan.

Rytmimuusiikin eri tyyleissä käytetään kansainvälisesti yleisesti myös englannin kielen *time*-termiä kuvaamaan muusikon kykyä soittaa tempossa, kykyä tuottaa johdonmukaista peruspulssia rytmisesti ja kykyä hallita hienorytmistä muuntelua. *Time feel*-termiä esimerkiksi saatetaan käyttää kuvaamaan kappaleen perussykettä kuten half-time feel (Riley 1997, 32). Se voi myös kuvata peruspulssin alijakojen sykettä (esim. ”16th feel”), tai tunnetta, jonka esittäjän tyylinmukainen fraseeraus ja timen tulkitseminen saavat aikaan musiikissa (esim. engl. ”Your latin-style time feel is great”). Tutkimuskirjallisuudessa, rumpukirjallisuudessa, opetusvideoissa, sekä tähän tutkimukseen tekemissäni asiantuntijahaastatteluisissa käytetään myös yleisesti *time*-sanaa kuvaamaan näitä asioita musiikin soittamisesta ja laulamista puhuttaessa. Siten on myös loogista, että käytän tässä työssä itsekkin *time*-termiä samoissa merkityksissä.

3.1.4 Rytmisen flow

Englanninkielinen sana *flow* tarkoittaa sanakirjan mukaan virtausta. Rytmisen kuvion sujuvuutta ja virtaavuutta kuvataan rytmimuusiikissa yleisesti usein *flow*-termillä. Tällä halutaan yleensä ilmaista sitä, kuinka yhtenäistä, sujuvaa ja eheää esimerkiksi jonkin fraasin tai rytmisen kuvion soitto on. London (2001) käyttää *flow*-termiä kuvaamaan musiikillisten tapahtumien virtaa ja myös musiikillisen timen virtaa määrittellessään Oxford Music Online Dictionaryssa pulssin ja tempon käsitteitä. Tutkimukseni asiantuntijahaastatteluisissa haastateltavat käyttivät myös *flow*-termiä kuvaamaan

komppien ja rytmisten fraasien sujuvaa ja svengaavaa virtaavuutta soitossa. Tässä työssä käytän näin ollen flow-termiä kuvaamaan edellä mainittua ilmiötä musiikin soitossa.

3.2 Hienorytmiikka

Edellisissä kappaleissa käytettyä hienorytmiikka-termiä käytetään musiikissa kuvaamaan mikroskooppisen hienojakoisia ajoituksen muunteluja, joilla muusikot saavat tuotettua erilaisia tunnelmia soittamiinsa kappaleisiin. Groove-pohjaisen musiikin kontekstissa toimivilla muusikoilla on Iyerin (2002, 398) mukaan mikroskooppinen muutamien millisekuntien tason herkkyys ajoitukselle, jolloin he pystyvät tuottamaan erilaisia rytmisiä laatuja, aksentteja ja tunnelmia viivästäväällä tai aikaistamalla nuotteja niiden teoreettisesta pisteestä ajassa. Näitä variaatioita voidaan käyttää esimerkiksi kuuntelijan ennako-odotusten vastaisesti huomion herättämisessä ja aksenttien luomisessa. Hienorytmisen muuntelun edellytys on usean tutkijan mukaan johdonmukainen peruspulssi. Esimerkiksi monissa tutkimuksissa on lainattu Berlinerin (1994) luonnehdintaa, jonka mukaan mitä tarkemmin soittajat pystyvät lähtökohtaisesti implikoimaan peruspulssia, sitä hienosyisemmät rytmiset muutokset ovat merkityksellisiä. (Berliner 1994, 150.)

Myös Benny Grebin (2015) mielestä eteen tai taakse soittaminen yhdistettynä johdonmukaiseen pulssiin voi saada aikaan yllätyksen tunteen. Taakse soittamisesta tulee lepäävä tunne, koska nuotit tapahtuvat hiukan odotettua myöhemmin, jolloin voimme rentoutua. Etukenoon soittamisesta taas tulee Grebin mukaan enemmän stressimäinen olotila ja kiirehtimisen tunne. Näiden asioiden manipuloiminen ilman tempon muuttumista on tärkeä rumpalin taito, mutta toteuttamistavan täytyy olla hyvin hienovarainen ja enemmänkin intuitiivinen eikä tekemällä tehty, jotta groove ei menisi sekaisin. Musiikkityylin estetiikan tulisikin määrittää voimakkaasti hienorytmiikan muuntelun toteuttamistapaa. (Greb 2015.)

Englanninkielisissä termeissä muusikot puhuvat usein näillä Grebin edellisessä kappaleessa käyttämillä ilmaisuilla ”playing on top of-, in front of- tai behind the beat”, joilla tarkoitetaan soittamista suoraan keskelle matemaattista pulssia, hieman pulssin

etureunalle tai pulssin takareunalle. Itse en kuitenkaan käytä kovin mielelläni näitä termejä esimerkiksi opetuksessa, sillä olen huomannut, että ne saattavat tuottaa oppilaalle väärän mielikuvan ja saada hänet sekoittamaan em. termit laahaavasti soittamiseen ja tempon hidastumiseen tai vastaavasti hermostuneesti soittamiseen ja tempon kiihtymiseen. Olen pyrkinyt myös luomaan muunlaisia termejä rinnalle vastamaan näitä samoja ilmiöitä, mutta siten, että yleismielikuva olisi kuitenkin se, että soitetaan aina tempossa hyvällä timella, mutta time-feel voi olla esimerkiksi kepeää, lennokasta, eteenpäin menevää, raskasta, levollista, aggressiivista tai neutraalia jne. Olen pyrkinyt ohjaamaan oppilasta mielikuvaharjoituksin ajattelemaan esimerkiksi jotain esimerkkiäänitettä, jossa olisi kyseinen tunnelma ja jopa visualisoimaan mielessä miten kyseinen rumpali soittaa kappaletta. Koetan painottaa sitä, ettei näitä adjektivein kuvailemiani termejä tule missään nimessä sekoittaa tempon hidastumiseen tai kiilaamiseen.

Rytmimusiikissa puhutaan yleisesti usein ”In the pocket”- soitosta, jolla kuvataan rytmin istuvuutta kuvainnollisen rytmisen ”taskun” pohjaan. Tällaista termiä käytetään varsinkin beat-musiikkityyleissä, joissa backbeat, eli 4/4-tahdin toiselle ja neljännelle iskulle sijoittuva virvelirummun lyönti on tyylin estetiikan mukaisesti voimakkaasti läsnä. Esimerkiksi Iyerin (1998) mukaan nk. ”In the pocket” -soitossa backbeat soitetaan hienorytmisesti ja johdonmukaisesti hieman teoreettista aikajanan paikkaa myöhemmin. Kyseisellä soittotavalla pyritään hienorytmisen variaation kautta vahvistamaan aksentin tuntua. Täydellinen backbeatin ajoitus olisi Iyerin mielestä sen kaltainen, ettei se riko pulssin tasaisuuden tuntua, mutta maksimoi viivästämisen tuoman lisätehon. (Iyer 1998, 64–65.) Tällaisella backbeatin ajoituksella saadaan usein beat-musiikissa aikaiseksi yhtäaikaista imua ja levollisuuden tuntu.

3.2.1 Syke, pulssi ja peruspulssi

Aikaisemmassa luvussa grooven käsitteen kohdalla puhuttiin Grebin (2015) mainitsemista emotionaalisista vaikutuksesta johdonmukaisen pulssin kuullessamme. Jos sydän jättää lyöntejä välistä, tai sydämeen tulee rytmihäiriöitä, olemme ongelmassa. Samoin käy hengittämisen kanssa. Grooven ontuminen aiheuttaa kuulijalle myös josain määrin samankaltaisen tunteen. Toistuvuus ja johdonmukaisuus antavat meille

turvallisuuden tunteen, eli tunnemme mielihyvää ja luottamusta impulssien tullessa silloin kun odotamme. (Greb 2015.)

Rytmin rakentuminen kaksitasoisesti on musiikissa yleisesti vakiintunut peruskäsite. Metrinen rytmi on kehikko, jonka päälle toinen taso, rytmikka rakentuu (Fitch & Rosenfeld 2015, 3; Handel, 1989). On selvää, että tarvitsemme yleensä musiikkikappaleelle peruspulssin eli sykkeen - rytmin ensimmäisen tason, joka määrittää missä tempossa kappaletta soitetaan. Tätä tasaisten impulssien tasoa eli peruspulssia vasten rakentuu kappaleen soitettu tai laulettu rytmikka, eli rytmin toinen taso.

Chan (2015, 1) mukaan peruspulssi ja sen muodostamat iskut ovat kiinnekohta, johon pienempi taso alijaot ja suurempi taso metrit ja tahdit kiinnittyvät. Fitch ja Rosenfeld (2015, 4) viittaavat Handeliin (1989) todetessaan pulssin olevan tyyppillisesti se taso, jonka tahtiin kuulijan kehollinen liike synkronisoituu ja jonka tahtiin tanssitaan, mutta se ei välttämättä ole kuitenkaan suoraan kuultavissa auditiivisesta informaatiosta, vaan perustuu enemmänkin kuulijan päättelyyn ja kokemukseen siitä. Myös psykologinen tutkimus vahvistaa Claytonin (2000, 30–31) mukaan rytmin hahmottamista kognitiossa alla olevan sykkeen päälle kaksitasoisesti. Clayton (2000, 31) viittaa Dowlingiin ja Harwoodiin ja toteaa tällaisen kaksitasoisen rakenteen olevan perustavanlaatuaista musiikin kognitiivisessa järjestelyssä.

3.2.2 Tempo ja musiikillinen metri

Tempo tarkoittaa Joutsenvirran ja Perkiömäen (2007) mukaan musiikin esittämisenopeutta. Tasaisten impulssien tiheys määrittää meille, kuinka nopea kyseisen kappaleen tempo on. Tempo määrittää nuottien aika-arvojen todelliset kestot ja sitä mitataan metronomiluvulla, joka osoittaa väleiltään tasaisten impulssien määrän minuutissa. Se vaikuttaa metrisen rakenteen hahmottamiseen ja sitä kautta myös tahtiosoituksen merkintään. Tempon merkinnässä käytetään numeromerkinnän lisäksi usein myös merkintöjä M.M. (sanoista "Metronom Mälzel") tai BPM (engl. beats per minute). Metronomiluvulla kuvataan yleensä kappaleen peruspulssin nopeutta, ja siinä on usein sama aika-arvo kuin tahtiosoituksen nimittäjässä (esim. 2/4-tahtilajissa neljäsosanuotti). (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007.)

Musiikillista rytmiä/metriä on selitetty ja selitetään edelleen eri tavoin. Pulssi ja musiikillinen metri ovat Fitch ja Rosenfeldin (2007, 4) ja Handelin (1989) mukaan abstrakteja konsepteja, joiden tasolla musiikki organisoituu jaksottaisesti. Metrinen taso antaa merkityksen sen yläpuolella tapahtuville rytmiikan, melodian ja harmonian asioille. Joutsenvirran ja Perkiömäen (2007) mukaan metrinen rakenteen merkintätapa on sopimuksenvarainen ja pohjautuu notaation historiaan. Tahtiosoituksen iskuyksiköjen tunteminen helpottaa metrinen rakenteen hahmottamista. Metrinen konteksti määrittää mitkä tasaiset impulssit koetaan peruspulssiksi, mitkä iskujen alijaoiksi ja mitkä tahdeiksi. (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007.) Metri voi kuitenkin esimerkiksi vaihtojakoisissa poikkeustahtilajeissa kuten 5/4 koostua myös keskenään erimittaisista rakenteista riippuen siitä hahmottuvatko iskut kolmen vai kahden ryhmiin, jolloin ei peruspulssikaan ole tasainen (Iyer 1998, 56; Polak 2015, 3–5).

3.2.3 Rytmisen ilmaisu suhteessa peruspulssiin

Kirjallisuudessa on tutkittu jonkin verran muusikon rytmistä ilmaisua ja sen suhdetta vallitsevaan peruspulssiin. Rytmimusiikin puolella on yleistä, että kappaleiden tempo ja peruspulssi pyritään pitämään tasaisena ja johdonmukaisena (esim. Schuller 1989; Berliner 1994; Tabell 2007; Laukkanen 2005, 25; Merker ym. 2008, 9). On havaittu, että tasainen tempo ja johdonmukainen peruspulssi aiheuttavat meissä ihmisissä tunteen, joka saa meidät liikkumaan musiikin tahtiin esimerkiksi nyökyttämään päätä tai taputtamaan jalalla maata. Edelleen on tutkittu myös grooven käsitettä, joka on eräs rytmimusiikkia voimakkaasti määrittävä tekijä. On esitetty muusikon rytmisen ilmaisun suhteen vallitsevaan peruspulssiin olevan keskeinen osatekijä grooven ja svengin tunteen syntymisessä. (Madison 2006, 201–202; Schuller 1989, 223–225; Pesonen 2009, 21–24.)

Tabellin (2007) mukaan vakaa pulssi on keskeinen määrittävä tekijä rytmimusiikissa, ja se erottaa myös osaltaan rytmimusiikin klassisesta musiikkiperinteestä. Klassisessa musiikissa luodaan usein emotionaalista vaihtelua nyanssien lisäksi esimerkiksi hidastamalla tarkoituksellisesti joidenkin kappaleen kohtien tempoa hetkellisesti rubato-
maisesti, tai kiihdyttämällä vastaavasti joitakin toisia kohtia teoksen dramaturgian mukaisesti. Tällaisia ilmaisukeinoja käytetään toki usein kaikissa muissakin

musiikkityyleissä, mutta karrikoidusti rytmimusiikissa kappaleen tempo ja pulssi pysyvät usein tasaisena. Sen sijaan vallitsevaa pulssia vasten tehdään mikrorytmiikan käsittelyssä hienosäätöä ja luodaan rytmisiä jännitteitä kadottamatta kuitenkaan alla olevaa tasaista pulssia. Näillä hienorytmiikan fraseerauksen keinoilla pyritään ilmentämään kulloisenkin rytmimusiikkityylin karaktäärejä ja luomaan kuuntelijalle grooven tunne.

Sekä Madison (2006) että Pesonen (2009) korostavat tutkimuksissaan tasaisen hyvän timen olevan olennainen lähtökohta svengin ja grooven tuottamiselle. Molemmat painottavat instrumenttiosuuksien fraseerauksen johdonmukaisuutta itsenäisten rytmisten kokonaisuuksien synkronoimiseksi ja grooven yhteen lukkiutumiseksi. Madison määrittelee grooven tunteen haluna liikuttaa jotain ruumiinosaa suhteessa johonkin musiikin rytmiseen elementtiin. Hän viittaa myös Iyeriin (2002, 398), jonka mukaan groove mahdollistaa tasaisen pulssin kokemisen musiikissa. Kokemus puolestaan aktivoi lokomotoristen taitojen (esim. kävely, hyppiminen, loikkaaminen ja liukuminen Gallahue 2012) kanavan kuuntelijassa ja aiheuttaa kehollisen liikkeen synkronoitumisen musiikkiin. Pesonen puolestaan hakee analysoimiensa kappaleiden tulosten kautta vahvistusta viittaamiensa muusikoiden ja musiikkiteoreetikkojen esittämiin näkemyksiin hienorytmisten fraseeraustapojen tietoisesta soveltamisesta grooven aikaansaamiseksi. (Madison 2006, 201–203; Pesonen 2009, 8–14, 65.)

Merker, Madison ja Eckerdal (2008) luonnehtivat monien muiden lailla tempon tasaisuutta itseisarvoksi tasaisen pulssin omaavissa musiikkityyleissä kuten jazzmusiikki, afrokaribialaiset- ja Etelä-Amerikan ”latin”-musiikkityylit, afrikkalainen rumpuryhmämusiikki, intialainen klassinen musiikki, ja suurin osa folk-, tanssi- ja popmusiikista maailmanlaajuisesti. Näiden musiikkityylien rytmikka ja rytmiikan hienostuneisuus perustuvat juuri tasaisen tempon läsnäoloon. (Merker, Madison & Eckerdal 2008, 9.) Laukkanen (2005, 25–28) lainaa työssään Schullerin (1968), Berlinerin (1994) ja Guilfoylen (2003) ajatusta vakaan ja jatkuvan perussykkeen ehdottomasta edellytyksestä, joka mahdollistaa mm. polyrytmisten tapahtumien sekä rytmisten jännitteiden ja svengaavuuden tunteen luomisen hienovaraisilla artikulaation ja ajoituksen muunte- lun keinoilla suhteessa perussykkeeseen.

Myös rumpalit ja rumpuopettajat ovat tehneet joitakin DVD-julkaisuja timen hallinnasta ja groovesta; viimeisimpinä näistä ehkä Benny Grebin (2015) DVD *The Art and Science of Groove*. Greb niin ikään perustaa oman käsityksensä groovesta johdonmukaisen pulssin perustalle. Hänen mukaansa tasaista pulssia kuunnellessa tunnemme mielihyvää ja luottamusta impulssien tullessa silloin kun odotamme. Sekä Erskinen (2004) että Wecklin (2020) mukaan ”feels good”-tunteen ja svengaavuuden saavuttamiseksi muusikon on ensiarvoisen tärkeää olla myös tietoinen ajallisesta tilasta nuottien ja alijakojen välissä johdonmukaisen pulssin lisäksi. Tätä nk. ”ilmaa” nuottien välissä haetaan usein eri rytmimusiikkityyleissä kulloisenkin tyylin estetiikan mukaisin hienorytmiikan muuntelun keinoin tasaista perussykettä vasten. Myös Jordan (2002) vahvistaa tämän grooven rakentamisessa tärkeän elementin johdonmukaisen peruspulssin lisäksi, ja kehottaa kiinnittämään huomiota nuottien varsinaisen pituuteen äänen aloituskohtien ajoituksen lisäksi, vaikka soitin olisikin lyhytkestoisen perkussii-visen äänen luonnostaan tuottava lyömäsoitin.

Weckl (2020) ajattelee soitossa pulssin johdonmukaisuutta ja nuottien välissä olevaa grooveen vaikuttavaa ilmaa ”time by motion”-konseptinsa kautta hakemalla liikkeen kautta istuvuutta oikeaan ajoituskohtaan. Hän vertaa sitä esimerkiksi kävelemiseen tempossa. Moeller-kapulatekniikan pyöreämpi liike on Wecklille nykyisin tärkein elementti aksenttien ja myös ei aksenttien soittamisessa sekä ilman saamisessa iskujen väliin. Hänen mukaansa aksenttinuottien iskut istuvat helpommin grooveen pyöreän Moeller-liikkeen ansiosta ja ilmentävät syvemmin rytmillisten kiintopisteiden paikkoja. Jos liikkeet ovat johdonmukaisia, on Wecklin mielestä groovekin johdonmukaista. (Weckl 2020.)

Berklee College of Musicin opettaja Dave DiCenso (2017) puolestaan kertoo ajattelevansa peruspulssin ja sen päälle rakentuvan rytmiikan hallinnan tapahtuvan paremmin ja tarkemmin mielessä kuin kehollisesti. Hän käyttää alijakojen suullista lausumista kertomaan mielelle, missä pulssi ja timen eri komponentit ovat. DiCenson (2017) mukaan alijaon laulaminen antaa keinon saavuttaa tietoisuuden pulssista, välissä olevasta tyhjästä tilasta ja itse rytmin muodosta. Myös Weckl (2020) pitää komppien laulamista tärkeänä, mutta DiCensosta poiketen hän ei laula niitä soiton aikana, vaan ennen soittamisen aloittamista. Wecklin näkökulman mukaan on

tärkeää laulaa kompeja nimenomaan oikeantyyllisellä soundilla ja time feelilla, jotta saa oikean asenteen grooven soittamiseen heti kappaleen alusta.

3.2.4 Pistemäisestä horisontaaliseen

Rytmiikan käsittelyssä ja hahmottamisessa voidaan käyttää vertikaalisten tapahtumien tarkastelua pistemäisin isku kerrallaan tapahtuvien asioiden kautta, tai toisaalta horisontaalisen kaaren kuten esimerkiksi rytmisten sekvenssien tai polyrytmisen sekvenssin keston ja purkausnuottien kautta. Näiden kahden ajattelutyylin eroa ja niiden vaikutuksia grooven ja svengin tunteeseen pyrin myös selvittämään tutkimuksellani. Taulukossa yksi on havainnollistettuna rytmin vertikaalisen tason ja horisontaalisen tason ajatteluun liitettäviä ominaisuuksia.

Vertikaalinen ajattelu	Horisontaalinen ajattelu
Pistemäinen, iskukeskeinen	Fraasikeskeinen, pulssikeskeinen
Rytmitet kiintopisteet tiheässä	Rytmitet kiintopisteet harvemmassa
Mikrorytmiikka, muuntumaton hienorytmiikka	Makrorytmiikka + hienorytmiikan muuntelu
Grid-ruudukkoon sidottu	Elastinen, kiintopisteisiin sidottu
Mekaaninen, konemainen	Ilmeikäs, ilmaisuvoimainen
Robottimainen, staattinen	Elävä, liikkuva

Taulukko 1. Pistemäinen ja horisontaalinen timen ajattelu

3.2.5 Rytmisen elastisuuden käsite

Sanakirja määrittelee fysikaalisesti elastisen materiaalin joustavaksi aineeksi, jonka venymät ja muodonmuutokset ovat yksikäsitteisesti riippuvia vallitsevasta jännitystilasta. Eli kappale palaa alkuperäiseen muotoonsa, kun jännitykset poistetaan. Saman tyyppistä venymistä, jännitettä ja purkautumista tapahtuu myös usein tasaiseen peruspulssiin sidotussa rytmimusiikissa pulssin kiintopisteiden välillä.

Kuten aikaisemmissa luvuissa todettiin, peruspulssin kiintopisteiden välillä tapahtuvissa alijaoissa tapahtuu usein hienovaraista elastista muuntelua johonkin suuntaan pois alijaon eksaktista matemaattisesta arvosta, päästämättä kuitenkaan pulssin horisontaalisista kiintopisteistä irti. Nämä rytmin alijakojen hienovaraiset erot saavat kuulokuvassa aikaan jännitteen tai vetovoiman suhteessa vallitsevaan peruspulssiin, ja aiheuttavat meissä groovaavuuden tunteen. Tunne assosioidaan Chambers Dictionaryn mukaan mielihyvään ja ilahtumiseen, ja koetaan Madisonin (2006) mukaan usein tarpeena liikuttaa jotain osaa kehosta sen tahtiin (Madison 2006, 201–203, Kirkpatrick 1987).

Toisinaan nämä elastiset venymät voivat olla hetkellisesti hyvin dramaattisiakin suuremman jännitteen ja työntövoiman korostamiseksi, mutta rytmimusiikille tyypillisesti pyritään kuitenkin pitämään perussykkeen pulssi ja kohdenuottien kiintopisteet muuttumattomina. Erskine (2004) käyttää tällaiseen elastiseen vaikutelmaan esimerkkeinä Elvin Jonesin ja Jack De Johnnetten soittoa. Tämän tyyppisessä jo selkeästi isomman jännitteen luovassa ”loose-timing” vaikutelmassa ei Erskinen mukaan ole niinkään tärkeää, kuinka monta nuottia kohdenuottien ja kiintopisteiden välisen tilaan soitetaan, vaan tärkeää ovat aika-arvollisesti nimenomaan kohdenuotit ja aksentit, joihin tähdätään. Erskine korostaa, että kohdenuottien väliä täytetään usein enemmänkin koristelemalla sopivalla määrällä nuotteja, kuin millään täsmällisillä rudimenttijaoilla tai aika-arvoilla. Välinuotit toimivatkin eräänlaisena liimana ja jännitepurkaus-efektin korostajana kohdenuottien välillä.

Erskine (2004) käyttää yhtenä esimerkkinä samaa vertausta Jack De Johnnetten kutsusta ”washing machine time” käsitteestä kuin Riley (1997, 21) kirjassaan (ks. luku 5.2). De Johnnetten määritelmän mukaan hän visualisoi jonkin ajallisen käsitteen, kuten esimerkiksi tahdin tai useamman kappaleessa pesulan kuivausrummun pyörimiseksi. Tässä pyörimisessä yksi kuivausrummun kierros vastaa esimerkiksi tahdin aikaväliä musiikissa. Kuivausrummun ikkunasta voi nähdä, kuinka vaatteet rummun sisällä tippuvat eri aikoihin lieriön pohjalle. Joskus vaatteet matkaavat vain ¼-kierroksen ja tippuvat rummun pohjalle. Toisinaan ne matkustavat esimerkiksi 5/8-kierrosta kunnes tippuvat pohjalle ja joskus ne saattavat matkustaa koko kierroksen tippumatta lainkaan. Toisin sanoen De Johnette ajattelee analogiassaan tällaisen

musiikillisen ajanjakson enemmänkin sekunteina aika-arvojen laskemisen sijaan, ja hänen soittamansa ideat tällä ajanjaksolla voivat osua ajallisesti mihin kohtaan vain musiikillista fraasia aivan kuten kuivausrummun vaatteet putoilevat eri kohdissa rotaatiota. (Riley 1997, 21; Erskine 2004.) Tällainen rytmien konsepti tasaisen pulssin omaavassa musiikissa edustaa jo todella elastisen vaikutelman luovaa ääripäätä.

Dafnis Prieto (2016) viittaa myös kirjassaan Elvin Jonesin, Jack DeJohnnetten, Tony Williamsin ja Jeff ”Tain” Wattsin tietynlaiseen voimakasta rytmistä jännitettä sisältävään soittoon ja kutsuu tätä nimellä ”An Elastic beat”. Tällainen relatiivinen pulssi on Prieton (2016, 262) mukaan rytmisen rakenteen laajentamista ja tiivistämistä elastisesti. Prieto ajattelee rytmien ilmapallona, joka laajenee ja kutistuu sen mukaan mitä asioita siihen sijoitetaan. Tätä voidaan toteuttaa esimerkiksi hetkellisellä fraasin nopeuttamisella ja hidastamisella ilman, että kappaleen varsinainen etenevä tempo muuttuu. Jännitteen venyttämisestä ja purkamisesta riippuu vaikutelman dramaattisuus ja voimakkuus. Se voi olla joko hyvin hienovarainen muutos fraseerauksessa, tai vastaavasti todella dramaattista fraasin hidastamista tai nopeuttamista. Prieto (2016) pohtii myös tekstissään kysymystä siitä kuljettaako pulssi rytmisiä vai soitettuja rytmiä pulssia. Prieton esimerkissä pulssi ei kuitenkaan välttämättä kuljeta kuviota, vaan kuvio sanelee missä pulssin täytyisi olla ja mihin kohtaan se pitäisi tuntea tulevan. Prieton (2016) mukaan pulssilla eikä iskulla (beat) olisi merkitystä ilman rytmistä sisältöä, jolloin rytmien sisältö on vastuussa pulssin ja beatin hahmottumisesta eikä toisin päin. Edelleen kaikki siinä hetkessä soitettu muuttuu niin tärkeäksi, että koko rytmien painovoima (gravity) haastetaan ja kyseenalaistetaan, koska sekä kuvion että pulssin painovoima muuttuvat koko ajan riippuen siitä, kuinka paljon venytämme ja tiivistämme. (Prieto 2016, 262.)

Vertaamalla edellä kuvattuja eriasteisia rytmien muuntelun tapahtumia fyysisen elastisen materiaalin määritelmään päädyin kuvaamaan niitä termillä rytmien elastisuus. Käytän tässä työssä rytmien elastisuuden käsitettä tukena grooven ja svengin käsitteille kuvaamaan juuri niitä eriasteisia hienorytmiikan tapahtumia ja poikkeamia mekaanisista matemaattisesti eksakteista nuottien aika-arvoista, joilla eri tunnelmia saadaan usein rytmien ilmaisun keinoin ilmenettyä.

4 Tutkimusmenetelmät ja toteutus

Tutkimukseni on tutkimuksellista kehittämistyötä laadullisen tutkimuksen työkaluin ja laadullisia analyysimetodeja hyödyntäen. Työ eteni opinnäytetyön rajaamisen ja tietoperustan kautta asiantuntijahaastatteluihin. Asiantuntijahaastattelujen tarkoituksena oli laadullisen tutkimuksen keinoin kerätä aineistoa ja selvittää miten alan eri asiantuntijat käsittävät tämän aiheen ja millaisia tapoja heillä itsellään on opettaa ja harjoitella sitä. Lisäksi tarkoituksena oli myös saada mahdollisia uusia johtolankoja tämän vähän tutkitun aiheen validiin kirjallisuusmateriaaliin. Opinnäytetyöni käytännön toteutusta ohjailevat valitsemani tutkimus- ja kehittämistyön menetelmät, joilla uskon pääseväni työn kannalta mielekkäisiin tuloksiin ja tavoitteiden ratkaisuihin.

4.1 Tutkimusmenetelmät

Tutkimusmenetelmiä suunnitellessani olen lähtenyt siitä, että ongelmanasettelu liittyy ilmiön kuvaamiseen ympäristössään, eli rytmiikan ja hienorytmiikan ilmiöiden kuvaamiseen ja ymmärtämiseen rytmimusiikin ympäristössä. Opinnäytetyöni on siis osittain tutkimustoimintaa aineistolähtöisen kuvailevan laadullisen tutkimuksen keinoin, mutta myös kehittämistoimintaa opetusmenetelmien kehittämiseksi työelämässäni. Tällä perusteella luonnehtisin opinnäytetyötäni tutkivaksi kehittämistoiminnaksi. Tutkimustiedon aineistonkeruun menetelminä käytin puolistrukturoituja asiantuntijahaastatteluja. Kanasen (2008, 73) mukaan puolistrukturoidussa haastattelussa kysymykset ovat lomakemaisesti ennalta määrättyjä, mutta ne ovat avoimia.

Valitsin puolistrukturoidun haastattelumallin sen vuoksi, että tässä yhteydessä virhemarginaali olisi liian suuri täysin strukturoidulla haastattelulla, jossa vastaukset on määritelty valmiiksi vaihtoehdoiksi rasti ruutuun periaatteella. Sellaisissa kysymyssarjoissa tulee esimerkiksi valitettavan usein ”en osaa sanoa” vaihtoehtoja täysin haastateltavan omaa käsitystä vaihtoehdon kenties puuttuessa vastausvaihtoehdoista. Tutkimuksessa pyritään ymmärtämään kokonaisvaltaisesti

kohteen laatua, ominaisuuksia ja merkityksiä, joten myös tällä perusteella tutkimus on enemmänkin laadullista kuin määrällistä (Menetelmäpolku 2015).

Puolistrukturoitu avointen kysymysten haastattelu on myös joustavampi ja viittaa siltä osin niin ikään laadulliseen aineistoon (Kananen 2008, 27). Myös Tuomi ja Sarajärvi (2013, 73) ovat sitä mieltä, että joustavuus haastattelutilanteissa on yksi haastattelututkimuksen eduista. Menetelmät varmasti myös täydentyvätkin vielä osaltaan prosessin edetessä.

Opetustapojen ja ajatusten selvittämiseksi mahdollisimman todenperäisesti kysymykset pyritään muodostamaan mahdollisimman avoimiksi, mikä edesauttaa tutkimusaineiston aidosti aineistolähtöistä analysointia (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Tutkimusstrategia on laadullisuuden lisäksi osittain myös vertaileva, sillä analyysissä pyritään hahmottamaan tapausten välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja (Menetelmäpolku 2015).

4.1.1 Laadullinen tutkimus ja tiedon luotettavuus

Laadullisessa tutkimuksessa tutkimussuunnitelma muotoutuu tutkimuksen edetessä, jolloin tutkimusta voidaan toteuttaa joustavasti ja suunnitelmia muuttaa olosuhteiden mukaisesti. Edelleen laadullisella tutkimuksella pyritään kuvaamaan mahdollisimman kokonaisvaltaisesti todellisessa elämässä esiintyviä ilmiöitä. (Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara 2009, 152, 164.) Haastattelututkimuksessani pyrin kuvaamaan tutkimusaiheeni todellisessa elämässä soittotilanteissa ja opetustilanteissa esiintyviä ilmiöitä mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ja joustavasti.

Pyrin tarkkaan dokumentaatioon ja ajatusteni seurattavuuteen varmistaakseni opinnäytetyöni luotettavuuden. Nämä ovat Kanasen (2008, 128) mukaan hyviä tapoja laadullisen opinnäytetyön laadun varmistamiseksi. Tutkimuksen eettisestä näkökulmasta tulen myös varmistamaan etukäteen haastateltavien asiantuntijoiden osalta haluavatko he esiintyä tutkimuksessa anonymisti vai omalla nimellään (ks. luku 4.3 haastattelujen toteutus).

4.1.2 Tutkimuksellinen kehittämistoiminta

Opinnäytetyöni on tutkimuksellinen kehittämistyö, jossa tiedon tuotantoa ohjaavat käytännön ongelmat ja kysymykset (Toikko & Rantanen 2009, 21–23). Työ ei perustu pelkästään luotettavan tieteellisen kirjallisuuden tietoon, vaan uuden tiedon tuotantoa synnyttävät käytäntöyhteydet sekä tiedon ja toimintatapojen jakaminen kollegiaalisesti. Keskeisenä kriteerinä käytetään tiedon käyttökelpoisuutta. Kehittäminen on luonteeltaan käytännöllistä asioiden korjaamista, parantamista ja edistämistä. Onnistunut kehittäminen saattaa levitä myös laajemmin toimijoiden käyttöön, ja tähtää tässä mielessä myös uuden tiedon ja taidon siirtoon. (Toikko & Rantanen 2009, 16.)

Käytän työssä apuna laadullisia tutkimuksellisia menetelmiä ja asetelmia. Tutkimuksen aineistoa myös analysoidaan laadullisin keinoin. Tutkimuksen reunaehdoista sanelee Toikon ja Rantasen (2009) mukaan käytännön toiminta (Toikko & Rantanen 2009, 22). Opetusalan kehittämistutkimuksissa on tavoitteena kehittää opetusta. Tutkimuksellisella toiminnalla halutaan kehittää pienen mittakaavan ratkaisuja todellisiin tarpeisiin. Ajan mittaan nämä pienen mittakaavan ratkaisut saadaan yleistettyä osaksi laajemman käyttäjäkunnan toimintaa. (Pernaa 2013, 7.)

4.2 Aineiston kerääminen

Kirjallisuusaineistojen keräämisen ohella tutkimuksessa tehtiin pääasiallinen tutkimusaineiston kerääminen asiantuntijoiden ja kollegojen haastattelulla, jossa selvitettiin heidän ajatuksiaan, erilaisia käsityksiä ja mahdollisia opetustapoja tutkimuksen aiheesta. Kysymykset haastatteluun laadin kirjallisuusaineistosta tehtyjen huomioiden, sekä oman ammatin harjoittamisessa tapahtuneiden havaintojen ja kokemuksen perusteella.

Menetelmäksi haastatteluihin valitsin puolistrukturoidun haastattelun.

Puolistrukturoidun haastattelun kysymykset ovat lomakemaisesti ennalta määrättyjä, mutta ne ovat avoimia (Kananen 2008, 73). Menetelmä soveltuu hyvin tämän kaltaisten aiheiden tutkimiseen, sillä kysymysten mahdollisimman avoimiksi jättäminen edesauttaa Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan aidosti

aineistolähtöistä analysointia. Liiallinen rajaaminen johdattelevasti vain tiettyjen vaihtoehtojen valintoihin saattaisi johtaa siihen, että haastateltava joutuu valitsemaan kompromissiratkaisun annetuista vaihtoehdoista, eikä välttämättä pääse oikeasti kertomaan näkökulmaansa valituista aiheista. Avointen kysymysten vastausmallissa toisaalta on kääntöpuolena aineiston läpikäymisen ja litteroinnin kannalta materiaalin runsaudesta johtuva työmäärän paljous. Tämänkin tutkimuksen haastatteluista tuli yli 12 tuntia tallennemateriaalia ja litteroitua haastattelutekstiä reilut 85 sivua. Haastattelussa käytin myös omia kokemuksiani ja asiantuntemustani jatkokysymysten ja tarkentavien kysymysten esittämisessä.

4.3 Haastattelujen toteutus

Haastattelut toteutettiin helmi-maaliskuussa 2021 etähaastatteluina Zoom-sovelluksen kautta, sekä osa kontaktihaastatteluina. Haastattelut tallennettiin yhtäaikaaisesti sekä Zoom-sovelluksen tallennustoiminnolla, että varajärjestelmänä toisella koneella Applen Sanelin-audioäänityssovelluksen kautta. Tallenteet varmuuskopioitiin vielä taltioinnin jälkeen toiselle ulkoiselle kovalevyllä, sekä pilvipalveluun. Haastateltavien kanssa on sovittu, että en luovuta haastatteluaineistojen tallenteita ja litterointiaineistoa eteenpäin kolmansien osapuolien käyttöön, mutta opinnäytetyöni tulosten raportointi on kaikille avoin luettavaksi, ja siinä on raportoitu erittäin kattavasti ja yksityiskohtaisesti haastattelujen sisältö. Osasta aineistoista jouduin maksamaan rahallisen korvauksen haastateltaville itse henkilökohtaisesti, mutta päätin kuitenkin antaa raportin tulokset niidenkin aineistojen osalta opinnäytetyöhöni julkisesti luettavaksi. Haastattelujen tallenteet sekä kirjalliset luvat haastateltavien nimien julkaisemiseen poistettiin työkoneeltani, ja niitä säilytetään kahdella varmuuskopiolevyllä ja pilvipalvelussani salattuna. Tietoturvan suojauksena toimii henkilökohtainen kaksivaiheinen tunnistautuminen.

Haastattelun tarkoituksena on saada mahdollisimman paljon tietoa tutkittavasta asiasta, ja mm. Tuomen ja Sarajärven (2013, 85-86) mukaan on siksi perusteltua antaa haastattelun kysymykset haastateltaville etukäteen tutustuttaviksi. Haastateltaville lähetettiin sähköpostitse ennakoon haastattelukysymykset (ks. liite

1), sekä saateteksti, jossa kerrottiin oppinnäytetyön aiheesta, tavoitteista, haastattelun toteutustavasta ja siitä haluavatko he antaa haastattelun tutkimukseen. Heiltä kysyttiin myös etukäteen suostumus haastattelun tallentamiseen, sekä haluavatko he esiintyä tutkimuksessa anonyymeinä vai omalla nimellään. Kaikki haastateltavat halusivat poikkeuksetta esiintyä nimenomaan omalla nimellään, eivätkä anonyymisti. Se lisää osaltaan myös tämän tyyppisen aineiston painoarvoa, sillä kansallisesti ja kansainvälisesti tunnettujen asiantuntijoiden arvokkaat argumentit tuovat aineistoon ilman muuta vakuuttavuutta. Haastateltavilta pyydettiin ja saatiin sähköpostitse kirjalliset luvat nimen julkaisuun oppinnäytetyössä.

Haastateltavat asiantuntijakollegat valikoituivat alan pitkän muusikon ja pedagogin kokemusten perusteella. Haastateltavina asiantuntijoina toimivat sekä kansallisesti että kansainvälisesti ansioituneet muusikot ja rumpuopettajat John Riley, David Garibaldi, Jukkis Uotila, ja Tommi Rautiainen, sekä kaksi muun instrumentin ansioitunutta muusikkoa ja tunnettua opettajaa Sami Linna (kitara) ja Jukka Perko (saksofoni).

John Riley on kansainvälisesti tunnettu jazz-rumpali ja pedagogi joka työskentelee ammattimuusikon töiden lisäksi Manhattan School of Musicissa, jossa on opettanut 80-luvun puolivälistä saakka. Manhattan School of Musicin lisäksi hän opettaa Kutztown State Yliopistossa Pennsylvaniassa. Riley on tehnyt myös monia kansainvälisesti laajasti käytössä olevia oppikirjoja ja opetusvideoita rumpusetille. Hän on saanut virallisen musiikin koulutuksensa Pohjois-Texasin Yliopistossa. Tämän lisäksi Riley on ottanut paljon yksityistunteja eri tahoilta, joista todella merkittävän vaikutuksen häneen tekivät mm. Joe Morellon tunnit. Rileyn mukaan Morello oli erittäin omistautunut, järjestelmällinen ja artikuloiva opettaja. Lisäksi hän mainitsee todella tärkeäksi osaksi koulutustaan vanhempien muusikkojen kuten Dizzy Gillespien, Woody Hermannin, Stan Getzin, Milt Jacksonin ja Mike Piercen kanssa soittamisen. Näiltä muusikoilta Riley sai korvaamattoman arvokasta oppia ja hyviä neuvoja käytännön soittotilanteissa. Rileyn varsinainen ammattimuusikon ura alkoi hänen muutettuaan New Yorkiin yliopiston jälkeen. Erinäisissä harjoitusyhtyeissä soitettuaan hän pääsi Woody Hermannin rumpaliksi Jeff Hamiltonin jälkeen. Myöhemmin hän pääsi työskentelemään mm. Milt Jacksonin, Stan Getzin, John

Abercrombien ja John Scofieldin kanssa. Viimeisimmät 30 vuotta Riley on toiminut Thad Jones/Mel Lewis-big bandin rumpalina. Yhtye tunnetaan nykyisin nimellä The Vanguard Jazz Orchestra.

David Garibaldi on kansainvälisesti tunnettu eritoten Tower of Power-yhtyeen pitkäaikaisena ansioituneena rumpalina. Hän on kansainvälisesti tunnettu myös julkaisemistaan opetusmateriaaleista, rumpukirjoista ja opetusvideoista. Garibaldi kiertää yhtyeensä Tower of Powerin lisäksi paljon myös pitämässä erilaisia klinikoita ja mestarikursseja ympäri maailmaa. Hänen ammattimuusikon uransa alkoi ensin bigband-rumpalina Glenn Miller-tyylisissä orkestereissa. 60-luvun puolivälissä hän näki kotiseudullaan legendaarisen James Brownin 60-luvun yhtyeen harjoittelevan ennen illan konserttia. Tapahtuma teki Garibaldiin lähtemättömän vaikutuksen ja muutti hänen musiikillista suuntautumistaan lopullisesti. San Franciscon Bay area:n tyyli oli Garibaldin mukaan sekoittaa kaikenlaisia eri tyylejä keskenään. Hän onkin yrittänyt pitää yllä tuota ajatusta omalla musiikillisella urallaan ja ammentaa erilaisista sävyistä omaan soittoonsa. Garibaldilla ei ole yliopistotutkintoa musiikista vaikka hän onkin nuorempana opiskellut klassisia lyömäsoittimia esimerkiksi sotilasmusiikkikoulussa ja opetti myös 9 vuotta Dick Grove Music Schoolissa Los Angelesissa. Hän kokee, että Tower of Power on ollut hänen musiikillinen yliopistonsa ja kertoo edelleen opiskelevansa siellä.

Jukkis Uotila on sekä kansallisesti että kansainvälisesti tunnettu pitkän linjan jazzmuusikko, pedagogi ja säveltäjä. Taiteellisten muusikontöiden lisäksi hän opettaa professorina Sibelius-Akatemian jazzmusiikin koulutusohjelmassa, jossa Uotila on toiminut vuodesta 1986 saakka. Uotila opettaa instrumenttitunteja, ohjaa tohtoriopiskelijoita ja Jazzline-ryhmää. Hänen pääinstrumenttinsa on rummut ja toinen instrumentti piano. Uotila soittaa molempia instrumentteja useissa eri kokoonpanoissa. Musiikillisen koulutuksensa hän aloitti 12-vuotiaana Oulunkylän Pop/Jazz-konservatoriossa. 19-vuotiaana hän siirtyi New Yorkiin, jossa hän pääsi soittamaan erilaisissa kokoonpanoissa ja otti yksityistunteja mm. Bob Mosesilta ja Louis Hayesilta. Hän tutustui Billy Hartiin ja Mel Lewisiin, jotka toimivat Uotilalle mentoreina soittajina. Ensimmäinen kansainvälisesti isompi nimibändi, johon Uotila pääsi soittamaan, oli trumpetisti Randy Breckerin yhtye. Yhteistyö kantoi hedelmää ja

Randy Brecker, Bob Mintzer, Dave Samuels, Bill Frisell ja Michael Formanek soittivat tämän jälkeen Uotilan ensimmäisellä omalla levyllä. Uotila kertoo tutustuneensa sitä kautta sittemmin myös useisiin muihin kansainvälisiin muusikoihin. New Yorkista Suomeen palattuaan Uotila toimi Sibelius-Akatemian jazzosaston johtamisen lisäksi UMO:n rumpalina. Hän soitti myös Stockholm Jazz Orkestrassa 28-vuotta. Vaikka tyylikirjo on ollut Uotilalla laaja jazzin piirissä, kokee hän itse olevansa parhaiten erikoistunut tietyn tyyppiseen moderniin mainstreamiin. Uotila soitti nuorempana jonkin verran myös erilaisia tyyllillisesti laaja-alaisia keikkoja esimerkiksi iskelmä- ja pop-kuvioissa, mutta hyvin nopeasti hänen toimintansa suuntautui ja keskittyi jazzmusiikkiin. Uotila kokeekin olevansa parhaimmillaan improvisoijana.

Tommi Rautiainen on tunnettu pitkän linjan ammattimuusikko ja rumpujensoiton lehtori Metropolia-AMK:ssa, jossa hän on opettanut vuodesta 1994 saakka. Rautiainen on toiminut freelance-muusikkona tehden lukuisia TV-töitä, levytyksiä ja live-keikkoja erittäin monipuolisesti Suomessa ja USA:ssa. Hänen alkuperäinen ajatuksensa muusikon uralla on nimenomaan ollutkin se, että selviytyisi erilaisista keikoista. Rautiaisen pääinstrumentti on rumpusetti. Hän soittaa vaihtelevasti myös muita lyömäsoittimia ja hiukan pianoa, bassoa ja kitaraa. Rautiaisen omat musiikinopinnot alkoivat 1980 Pirkanmaan Musiikkiopistossa ja jatkuivat Tampereen konservatoriolla, jossa hän opiskeli klassisia lyömäsoittimia. 1991-1994 Rautiainen opiskeli Manhattan School of Musicissa ja Sibelius-Akatemian jazzmusiikin koulutusohjelmassa hän teki myöhemmin maisterin opinnot 2010-luvulla.

Sami Linna on tunnettu Sibelius-Akatemian jazzosaston pedagogi ja kitaristi. Hän on työskennellyt jazzosastolla vuodesta 2008 lähtien. Linnan nykyinen pedagoginen työnkuva jazzosastolla on varsin laaja käsittäen ensemble-, kitara-, harmonia-, pedagogiikka- ja teoriaopetusta. Lisäksi hän toimii jazzosastolla myös ainejohtajan tehtävissä. Linna valmistui tohtoriksi Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksesta 2019. Tätä edeltävä opintopolku kulki Linnalla Pop & Jazz Konservatoriosta Stadian (nyk. Metropolia) musiikin AMK-koulutuksen kautta Sibelius-Akatemian jazzosaston maisterikoulutukseen ja sieltä edelleen tohtorinkoulutukseen. Hän on matkan varrella toiminut myös opettajan tehtävissä kaikissa näissä opiskelemissaan opinahjoissa.

Jukka Perko on toiminut ammattimuusikkona jo 35 vuotta ja on yksi kansallisesti ja kansainvälisesti tunnetuimpia suomalaisia saksofonisteja. Soittajan uraa hän on aloitellut ensin tanssikeikoilla ja niillä keikoilla, joita sattui olemaan tarjolla, mutta melko nopeasti työt alkoivat keskittyä jazzmusiikkiin ja Perko onkin soittanut hyvin monipuolisesti erilaisissa yhteyksissä kansallisesti ja kansainvälisesti. Hän kokee soittonsa keskiön olevan jazzmusiikissa ja improvisoinnissa. Perkon instrumentteja ovat altto-, sopraano- ja tenorisaksofonit. Perko toimi solistisen uran ja freelance-kokoonpanojen lisäksi myös UMO:ssa vuosina 1988-93. Hän on opettanut myös vuodesta -91 Sibelius-Akatemian jazzosastolla instrumenttiopetusta, sekä vetää muusikon henkisten ominaisuuksien kehittämiseen tähtäävää kurssia otsikolla ”jatkuva kasvua muusikkona”. Koulutuksesta Perko luonnehtii itsestään, ettei hänellä ole koulutusta. Hän kertoo kuitenkin opiskelleensa Sibelius-Akatemian jazzosastolla jonkin aikaa, mutta ei koskaan valmistunut sieltä, eikä juuri ehtinyt opiskelemaankaan, sillä soittokeikkojen määrä nousi niin valtavaksi ja hän halusi myös vain harjoitella soittamista. Oppia hän on kuitenkin saanut runsaasti erilaisista käytännön soittotilanteista kansainvälisesti.

4.4 Aineiston analyysi

Koska tutkimuksen aineiston analyysin lähtökohtana ei ollut minkään valmiin teorian tai mallin testaaminen, tutkimustulosten analyysiin valittiin aineistolähtöinen lähestymistapa sisällön analyysin kautta. Aineistolähtöisyydessä lähestytään Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan analyysiä ilman ennakkokäsityksiä, olettamuksia tai hypoteesejä. On kuitenkin syytä ymmärtää, että itselläni on opintojen lisäksi työkokemusta alalta jo yli 25 vuotta, joka vaikuttaa väistämättä jollain tavalla myös osaltaan tutkimusprosessin aikana tehtyihin valintoihin.

Kananen (2008) luonnehtii, että sisällön analyysissä on tavoitteena tuottaa tutkittavasta asiasta sanallinen ja selkeä kuva tiiviissä muodossa, mikä edellyttää aineiston tiivistämistä ja uudelleen muotoilua (Kananen 2008, 94). Eskolan (2015, 188) mukaan laadullisen aineiston analyysi voidaan jakaa aineistolähtöiseen, teorialähtöiseen ja teoriasidonnaiseen analyysiin. Edelleen Tuomen ja Sarajärven (2013, 107) mukaan laadullisen aineiston analyysi voidaan jaotella myös

induktiiviseen ja deduktiiviseen analyysiin. Induktiivisessa eli aineistolähtöisessä analyysissä pääpaino on aineistossa, ja päättely etenee yksittäisistä havainnoista yleisempiin väitteisiin. Deduktiivisessa eli teorialähtöisessä analyysissä päättely etenee yleisestä mallista yksittäiseen. He kuitenkin täsmentävät myöhemmin, ettei täysin puhdas induktiivinen päättely ole mahdollista, koska se perustuisi pelkkään havaintojen kuvaamiseen ilman minkäänlaisia ennakkokäsityksiä tutkittavasta ilmiöstä. Toisin sanoen ei ole olemassa objektiivisia havaintoja, sillä esimerkiksi käytetyt käsitteet ja menetelmät ovat tutkijan asettamia ja vaikuttavat siten tuloksiin. (Tuomi & Sarajärvi, 2013, 95-107.) Tutkimukseni analyysin voidaan katsoa edustavan induktiivista analyysitapaa, sillä analyysin pääpaino on aineistossa ja päättely etenee yksittäisistä havainnoista yleisempiin väittämiin.

Haastattelutulosten teemoittelu aloitettiin aineiston läpikäynnillä ja tärkeiden asioiden merkitsemisellä. Tämän jälkeen asiat jaoteltiin ja luokiteltiin tutkimusaineistosta esille nousseiden teemojen aihepiireihin, joista saatiin muodostettua selkeämpiä kokonaisuuksia.

Teemoiksi voidaan hahmottaa sellaisia aiheita, jotka toistuvat aineistossa muodossa tai toisessa. Teemoittelu analyysimenetelmänä etenee teemojen muodostamisesta ja ryhmittelystä niiden yksityiskohtaisempaan tarkasteluun. (Menetelmäpolku 2015.)

Tulosten yhteenvedon kautta työ eteni lopulta pohdintavaiheeseen, jossa tarkasteltiin tutkimuksen onnistumista, esitettiin johtopäätöksiä ja kehittämisehdotuksia, sekä luotiin silmäys mahdolliselle jatkotutkimuksen näkökulmalle.

5 Asiantuntijahaastatteluiden tulokset

Laadullisen tutkimuksen aineistoa kannattaa usein kerätä tarkoin valitulta joukolta, eli henkilöiltä, joiden oletetaan tietävän mahdollisimman paljon tutkittavasta ilmiöstä, tai joilla on siitä kokemusta (Tuomi ja Sarajärvi 2013, 98). Olen suurimman osan rytmimusiikin opetustyöurastani opettanut korkeakoulutasolla ja ammattiopetuksessa, joten oli luontevaa rajata kysymyksiä teemojen käsittely

haastatteluissa liikkumaan näillä musiikinopiskelutasoilla. Samasta syystä käytin tutkimuksessa harkinnanvaraista otantaa, ja valitsin haastatteluihin asiantuntijoiksi opettajia ja muusikoita, joiden opetuskokemus ja muusikon kokemus on nimenomaan rytmimusiikin ammattilaisten ohjaamiseen liittyvien aiheiden tasolla.

Haastattelujen aiheiden havainnollistamista käytännön tasolle paransi myös se, että osa haastateltavista näytti haastattelutilanteessa instrumentillaan käytännössä, kuinka soveltaa joitain tiettyjä metodeja tai harjoituksia omassa soitossaan ja opetuksessaan. Tällainen konkretia tuo lisäarvoa pelkästään sanallisten selitysten tueksi varsinkin kun kyseessä on vaikeasti sanallistettavia ja abstraktin luonteisia käsitteitä.

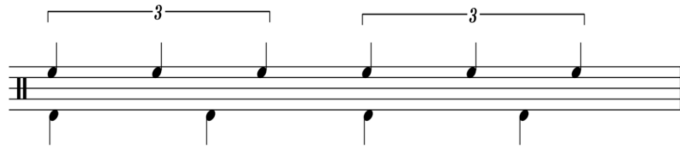
5.1 Rytmisen elastisuus

Tässä luvussa haetaan erilaisia määritelmiä pulssikeskeisen rytmisen elastisuuden käsitteelle, ja pyritään selvittämään haastatteluaineiston tuella niitä eri tapoja, joilla rytmistä elastisuutta voi pulssikeskeisessä rytmimusiikissa ilmentää soittamisen ja laulamisen keinoin. Lisäksi pyritään saamaan lisätietoa rytmisen elastisuuden käsitteen sisällä olevien ilmiöiden moninaisuudesta.

Haastateltavia pyydettiin kuvailemaan omin sanoin, millainen ilmiö pulssikeskeinen rytmisen elastisuus heidän mielestään on. Lisäksi heiltä kysyttiin hyödyntävätkö he rytmistä elastisuutta omassa soitossaan, ja selvitettiin jatkokysymyksillä heidän ajatuksiaan ilmiön asioita soittaessa, sekä millä tavoin he ovat mahdollisesti kehittäneet tähän ilmiöön liittyviä taitojaan. Tätä osiota käsitellään lähemmin myös seuraavassa luvussa.

Uotila luonnehtii ilmiötä soittotavaksi, jossa peruspulssi kuuluu soitosta koko ajan, mutta pulssin ympärillä soitetaan monimuotoisesti siten, ettei iskualan jako tapahdu mekaanisen säännöllisesti, vaan vaihtelevasti. Toisin sanoen fraseerausta manipuloidaan rytmisen keskiön ympärillä. Uotila mieltää ilmiön tulevan afrikkalaisperäisestä musiikkiperinteestä, jossa päällekkäin esiintyy yksinkertaistetusti sanottuna 6/8 ja 4/4-tahtilajit, ja tietysti muitakin tahtilajeja,

mutta ennen kaikkea päällekkäin juuri kolme ja kaksi sekä kolme ja neljä. Kuviossa yksi havainnollistettuna vertikaalinen hemiola kuuden ja neljän jaot päällekkäin.



Kuvio 1. Vertikaalinen hemiola (päällekkäiset rytmiset tasot)

Jazzrumpalien kohdalla Uotila mieltää ilmiön esiintyvän 50-luvulta lähtien Elvin Jonesin ja Mel Lewisin soitossa hyvin selkeästi. Hän kokee, että jazzrumpaleista he ehkä muuttivat ensimmäisen kerran käsitystä siitä, kuinka elastisuutta grooveissa voi radikaalimmin ilmentää. Lisäksi Uotila painotti elastisuuden liittymistä erottamattomana osana grooveen ja svengaavuuden ilmiöön, ja näiden ilmiöiden horisontaalisuuteen.

Horisontaalisella elementillä Uotila tarkoittaa, että vaikka yhden neljäsosan sisällä voidaan jakaa vaihtelevasti kolmeen, neljään tai kahteen, on kyse kuitenkin pitkästä kaaresta ja horisontaalisesta ideasta millä tavalla nämä palaset yhdistetään, jolloin kokonaisvaikutelmasta tulee elastinen tunne.

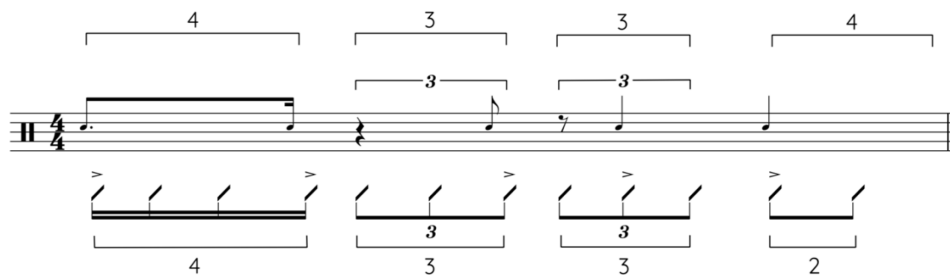
Rautiainen käsitteli ilmiötä elastisuus-sanan määritelmän kautta kuminauhana, joka venyy ja löystyy välillä, mutta ei kuitenkaan missään vaiheessa esimerkiksi irtoa kiintopisteistään. Rytmien kohdalla hän mieltää, että tietyt rytmit määrätyn perussykkeen sisällä voivat hienorytmisesti venyä, kiristyä, aueta tai sulkeutua, mutta silti ne pysyvät vallitsevan grooveen hahlossa koko ajan.

John Rileyn mielestä ilmiö liittyy usein rytmisten asioiden jakamiseen kahden tai neljän ja toisaalta kolmen osiin, sekä sitten vaihteluun näiden kahden jaon välillä. Hän käyttää esimerkkinä kuubalaisen musiikin rumba clavea, joka voidaan mieltää kaksijakoisena 4/4 rytmänä tai kolmijakoisena 6/8-rytmänä (ks.kuvio 2). Hänen nähdäkseen näiden kahden asian päällekkäisyys ja sekoittelu soitossa luo vaikutelman elastisuudesta.



Kuvio 2. Rumba clave kaksijakoisena ja kolmijakoisena rytminä

Kuviossa kolme on Rileyn antama esimerkki neljällä, kolmella ja kahdella jaollisten alijakojen vuorottelusta yhden rumba-clavekuvion sisään muotoiltuna (ks. kuvio 3).

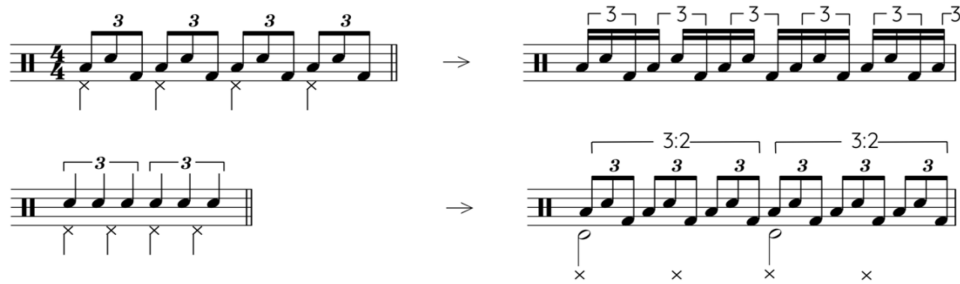


Kuvio 3. Rumba claven jakaminen alijakojen mukaan 4+3+3+2 (ja 4+3+3+4)

Tässä tapauksessa Rileyn mukaan todennäköisesti pystyy nuotintamaan hänen soittamansa variaatiot, mutta jos ei kuule jakojen välissä tapahtuvia alijakoja, syntyy isomman neljäsosa- tai puolinuottipulssin kohdalla illuusio siitä, kuin pulssi ikään kuin hidastuisi keskellä fraasia.

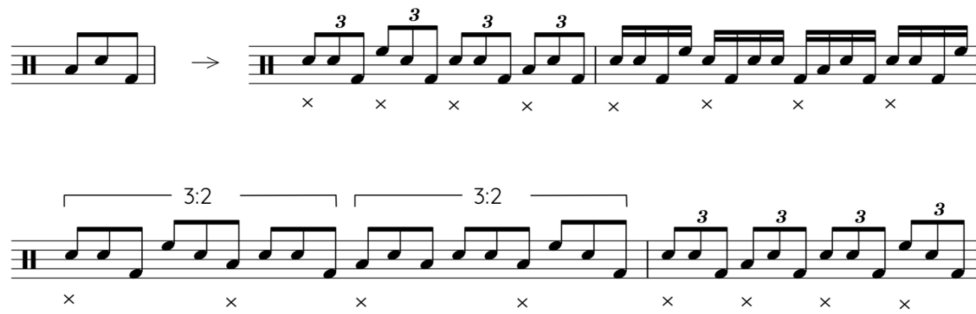
Elvin Jonesin soitossa Rileyn mielestä tapahtuu usein liikkumista triolien ja kuudestoistaosien välillä, mutta liikkumista tapahtuu myös esimerkiksi soittamalla samaa melodista komponenttia trioleina ja 16-osina, tai trioleina, yhdeksän ryhminä,

viiden ryhminä jne. John esittää rumpusetillä fraasin, jossa on kolme triolia orkestroituna isotomiin virveliin ja bassorumpuun. Tämän jälkeen hän manipuloi samaa fraasia 16-osiksi ja kolme vastaan kaksi ilmiöksi, jossa kolme eri triolia esiintyy yhdeksän ryhmänä (ks. kuvio 4).



Kuvio 4. Saman melodisen komponentin soittaminen eri aika-arvoilla vasten 4/4-peruspulssia

Riley jatkaa saman melodisen komponentin soittamista ja liikuttaa komponenttia ympäri rumpusetiä orkestroiden eri tavoilla samalla kun hän vaihtelee nuottien aika-arvoja. Hetken päästä hän jättää hi-hatin neljäsosapulssin polkemisen pois, ja sanoo, että tällä tavoin soitetut asiat tuntuvat ikään kuin roikkuvan ilmassa. Hi-hatin peruspulssin pois jättämisellä saadaan aikaan vaikutelma, ettei soitetuilla asioilla ole mitään yhteyttä peruspulssiin. Tämä luo osaltaan salaperäisyyttä Rileyyn soittamiin asioihin, joista tein nuottiesimerkin kuvioon viisi. Riley vitsailee lopuksi sanomalla, että tällaisia asioita soittaessa ihmiset ihmettelevät, että: "onko sinulla sydänkohtaus meneillään vai kiihdytätkö vain tempoa, tai aiheuttaako vodka kenties tuon tempon hidastumisen?" Kuviossa viisi Rileyyn näyttämä esimerkki melodisen komponentin liikuttamisesta aika-arvojen muuttamisen lisäksi ympäri rumpusetiä (ks. kuvio 5).



Kuvio 5. Melodisen komponentin liikuttaminen ympäri rumpusetiä eri aika-arvoilla

David Garibaldi puolestaan kokee ylipäänsä timen soiton yksilöllisenä käsialana, ikään kuin jokaisen omana nimikirjoituksena. Hän peilaa sitä kautta ilmiön voimakkaasti abstraktia luonnetta ja kokee, että jokaisella on oma uniikki käsityksensä timesta ja svengistä. Hän tarkentaa kuitenkin, että time-käsitykset voivat olla yksilöillä hyvin samankaltaisia, joskaan eivät aivan täsmälleen samanlaisia. Tähän vaikuttavat mm. kulttuurilliset asiat, kuten vaikkapa afrikkalaisen musiikin time-käsitys, jazzmusiikin time-käsitys, funkmusiikin time-käsitys, erilaisten kansanmusiikkityylien time-käsitys jne.

Hän viittaa ystävänsä Michael Spiron käyttämään termiin pienestä aikaikkunasta neljän ja kuuden välillä, jota hän kutsuu nimellä "fix" (engl. four and six combined, fix). Siihen paikkaan rytmissä, joka ei varsinaisesti ole suoraan kumpaakaan neljällä tai kuudella jaollista, vaan liukuu ikään kuin siellä välissä. Ja tämä paikka tuntuu oikealta svengissä, vaikka ei ole mekaanisesti ns. kvantisoidusti oikeassa paikassa. Itse asiassa se ei ole ollenkaan niin kuin elottomat kvantisoidut asiat, mutta se on Garibaldin mielestä ehdottomasti olemassa ja on iso osa musiikkia.

It's like driving. Staying on the road. Staying in your lane. You concentrate and you focus. The more finely you focus, the better driver you are, and the more relaxed you are able to be in that situation. It is the same with playing drums. You must learn how to relax and how to create in that relaxed state. Your ability to focus always determines that outcome. (David Garibaldi)

Jukka Perko lähestyy asiaa kommunikaation näkökulmasta. Hänen mielestään rytmisen elastisuus on vuorovaikutusta, jos käsite riisutaan ikään kuin mitattavasta puvusta. Se on vuorovaikutusta joko peruspulssin kanssa, tai vuorovaikutusta pulssin kautta muusikoiden ja kuulijoiden kesken. Hän lisää vielä, että tilanteessa, jossa soittaa yksin, ei välttämättä kommunikoi kenenkään kanssamuusikon tai kuulijan kanssa, vaan pelkästään pulssin kanssa. Perko tähdentää kuitenkin itse olevansa soittaja ja oppineensa käytännön soittamisen kautta kaiken. Hän lisää, että ei omasta mielestään ole yhtään tutkijatyyppiä, eikä siten myöskään omien sanojensa mukaan ole juurikaan tällaisiin perehtynyt.

Linna lähestyy aihetta yleisesti afroamerikkalaisen musiikin kuvaamisen näkökulmasta ja kokee kuulevansa vastaavantyyppisiä asioita melkein missä tahansa musiikissa. Linna painottaa, että hänen tapansa verbalisoida näitä asioita on saanut paljon vaikutteita opiskeluaikoina Jukkis Uotilan kanssa käydyistä keskusteluista. Hän kertoo kuitenkin, että hän on koettanut löytää myös omaa tapaa sanallistaa ilmiötä.

Linna jakaa rytmisen ilmaisun kahteen päätasoon, joihin kokee pulssikeskeisen rytmisen elastisuuden viittaavan. Ensimmäistä tasoa Linna luonnehtii hypnoottisesti ja johdonmukaisesti toistuvaksi elementiksi jossain tietyssä rytmisessä kokonaisuudessa. Tätä kutsutaan Linnan mielestä ehkä monesti grooveksi, mutta Linnan näkemyksen mukaan groove sisältää jo sitten toistakin tasoa, joka on puolestaan juuri jännitesuhteessa johdonmukaisesti toistuvaan elementtiin. Tämä toinen taso on muuttuva ja elävä taso, joka on vuorovaikutuksessa hypnoottisen elementin kanssa. Linna tähdentää, että elävä taso myös elää yhdessä esityksen muodon, melodian, harmonian ja muiden ilmaisukeinojen kanssa.

Hypnoottinen taso voi Linnan käsityksen mukaan olla oikeastaan mitä tahansa. Se voi olla peruspulssia, alijakoja tai mitä vaan, joka toistuu johdonmukaisesti. Tämän tason ominaisuus on nimenomaan johdonmukaisuus ja toistuvuus. Hänen mukaansa myös kuulija voi olla osana sitä, mikä kaikki saatetaan kokea groovaavana. Mekaaninen konekompipikin voidaan siis kokea groovaavana, koska Linnan mukaan jännitteinen taso suhteessa johdonmukaiseen tasoon syntyy kuulijan kokemuksessa esimerkiksi tanssissa tai muussa kehollisessa kokemuksessa.

Kun ihmiset soittavat toistuvaa hypnoottista kuviota, niin sekin jo sisältää luonnollisesti jossain määrin myös jännitteistä muuntuvaan tasoon. Tätä on kuvattukin monella tavalla. Basisti Reggie Workman sanoi eräässä opetustilanteessa "lock it in" puhuessaan grooveen lukkiutumista, mutta hän käytti mielenkiintoista täydentävää määritelmää: "meaning not in the same parameter of groove". Hän puhui ikään kuin grooveen sisällä erilaisista parametreista, joissa eri soittajat soittavat. Siitä juuri syntyy jännitteistä tasoa soittajien välille usean ihmisen soittaessa yhtäaikaaisesti samaa johdonmukaisesti toistuvaa asiaa. Sitä kuvataan usein esimerkiksi englanninkielisillä ilmaisuilla "the big beat" tai "fat time". (Linna)

Laajemmassa kontekstissa Linna jatkaa kuulevansa musiikin kokonaisuuden siten, että juuri yhtyeilmaisussa on olennaista kudoksellisuus, jolloin rytmisen ilmaisun kokonaisuus jakautuu soittajien kesken. Eri instrumenteilla ja eri soittajilla on hiukan eri tyyppisiä rooleja, jotka myös vaihtuvat eri tilanteissa. Jotkut edustavat selkeästi johdonmukaista tasoa, ja jotkut puolestaan toimivat enemmän elävän ja muuttuvan rytmin puolella. Esim. jazzyhtyeessä tämä näkyy selkeimmin siten, että basso tyyppillisimmillään on eniten johdonmukaisen tason puolella, ja melodiasoitimet ja melodia ovat ehkä tyyppillisimmillään enemmän jännitteen puolella.

Pulssikeskeisyydessä kaikki tämä tapahtuu kuitenkin yhtäaikaaisesti. Rumpali joutuu usein jopa tekemään yhtä aikaa näitä molempia tasoa. Linnan mielestä kaikissa instrumenteissa grooveen logiikka toteutuu juuri siten, että on olemassa johdonmukaista tasoa sekä jännitteistä tasoa. Jännitteen suhde johdonmukaiseen tasoon määrittelee tarinaa ja luo elämän musiikkiin.

5.2 Rytmisen elastisuuden kehittäminen ja hyödyntäminen soitossa

Edellisessä luvussa todettiin kaikkien haastateltavien hyödyntävän rytmistä elastisuutta soitossaan ainakin jollain tasolla. Tämä taso vaihtelee musiikillisen kontekstin ja instrumenttien roolin mukaan eri tilanteissa. Haastateltavilta kysyttiin ilmiön hyödyntämisen lisäksi tarkentavia kysymyksiä siitä, mitä asioita he mahdollisesti ajattelevat ja mihin he kiinnittävät huomiota tällaisia asioita soittaessa. Edelleen heiltä kysyttiin, ovatko he kehittäneet ja harjoitelleet ilmiöön liittyviä taitoja joillakin tavoilla.

John Riley kertoo tyylisuunnasta riippumatta ajattelevansa ainoastaan neljäsosapuls- sia timea soittaessaan. Sitten hän keskittyy vain siihen, että hänen soittamansa asiat tukisivat ja edistäisivät mahdollisimman paljon grooven ”fiilistä”. Hän jäsentelee pro- sessin toimivan seuraavasti: Ensimmäinen askel on päästä mukavuusasteelle jonkin rytmisen motiivin soitossa. Tässä vaiheessa hän ei oikeastaan vielä edes ajattele mo- tiivin alijakoa, tai mikä motiivin peruspulssi on. Toisinaan hän saattaa jopa puolittaa motiivin. Jos kyseessä on esimerkiksi kolmen nuotin ryhmiä, voi olla helpointa aja- tella niitä ensin trioleina.

Tämän jälkeen voi miettiä miten muuten voi käyttää kyseistä motiivia. Sitä voi käyt- tää esim. kuudestoistaosissa, tai kvintoleina, tai yhdeksän ryhmässä kuten Elvin Jones. Hän tutkii motiivia erikseen jokaisessa näistä aika-arvoista. Kolmantena hän muuttaa orkestrointia, mutta säilyttää edelleen saman motiivin ja pitää saman määrän kom- ponentteja. Neljänneksi Riley kertoo muuttavansa fraasin aloituspistettä. Sen sijaan, että aloittaisi ykköseltä, hän saattaakin aloittaa ykkösen ennakoiskulta. Tai vaihto- ehtoisesti aloitetaan jostain ykkösen jälkeen, jotta totutellaan tuntemaan miltä tun- tuu, kun sama motiivi tapahtuu eri perspektiiveissä ja tilanteissa.

Viides askel Rileyyn harjoittelumenetelmässä on pakottaa itsensä yhdistämään tämä motiivi asioihin, jotka ovat hänelle tuttuja ja tuntuvat miellyttäviltä. Hän ajattelee motiivia sanavaraston sanana ja etsii keinoja, joilla hän pystyisi yhdistämään tämän motiivin sanan normaaliin käyttämäänsä murteeseen. Hän pohtii voisiko kenties aloittaa jostain muusta ja päätyä tähän uuteen motiiviin, ja jatkaa jollain jo osaamal- laan asialla siten, että tästä tulee toiminnallinen osa hänen käyttämäänsä rytmistä kieltä, eikä ainoastaan mentaalinen konsepti.

Viimeinen askel on saada motiivista käyttökelpoinen asia sanavarastoon, kun soite- taan muiden soittajien kanssa live-tilanteessa. Tähän päästäkseen Riley laittaa levyn pyörimään ja pakottaa itsensä soittamaan kyseistä uutta ideaa monta kertaa äänit- teen kanssa. Hänen mukaansa ei oikeastaan ole väliä, sopiiko idea juuri siihen musiik- kiin, joka soi, mutta sen täytyy kuitenkin olla synkronoidussa tempossa musiikin kanssa. Tämä tarkoittaa sitä, että kyseinen fraasi alkaa pikkuhiljaa tuntua mukavalta ja luontevalta.

Lopuksi Riley laittaa vielä jonkin toisenlaisen levytyksen soimaan, ja katsoo, inspiroi- siko esim. jokin Wayne Shorterin soittama asia hänet soittamaan tämän uuden motii- vin, jota hän on työstänyt. Tässä kohtaa Rileyn mukaan idea todennäköisesti on jo hänelle sen verran tuttu, että siitä tulee käyttökelpoinen asia sanavarastoon live-soit- totilanteessa muiden soittajien kanssa.

Rileyn mukaan saatamme soittaa monia juttuja itseksemme, joita emme kuitenkaan koskaan kuule, kun soitamme muiden kanssa yhtyeessä. Siksi on olemassa niin monia hyviä rumpaleita omissa kellareissaan, mutta Rileyn mukaan he eivät koskaan tule ulos talosta. Hän viittaa siihen, että harjoituskopin ja esiintymislavan välillä on suuri etäisyys. Hänen edellä kertomansa prosessi levyjen kanssa soittamisesta on eräänlai- nen puolimatkan krouvi, jonka tarkoituksena on rasvata ajatusta ja fraaseja siten, että niistä tulee helpommin lähestyttäviä ja käytettäviä oikeassa soittotilanteessa, eikä ainoastaan treenikämpälläsi.

Hän jatkaa vielä näyttämällä rumpusetillä esimerkin, jonka lähtökohdiksi hän mainit- see tasaisen pulssin läsnäolon ja kahden tai jopa kolmen erilaisen idean hahmottami- sen yhtäaikaisesti. Riley puhuu periaatteessa kahden ja kolmen iskun ryhmistä, mutta täsmentää, että voi soittaa rummuilla melodioita, jotka perustuvat viiteen nuottiin, mutta eivät kuitenkaan ole kvintoleita. Näillä melodioilla Riley tarkoittaa viiden 1/16- nuotin, viiden 1/8-nuotin tai triolien jakamista viiden nuotin ryhmiin. Tätä harjoitusta tehdessä vahvistetaan sisäistä pulssia pitämällä lukua johdonmukaisesta peruspuls- sista, mutta sillä harjaannutetaan myös korvaa kuulemaan uudenlaisia rytmisiä mah- dollisuuksia ja saamaan harjoiteltavat uudet fraasien muodot tutummiksi itselle. Ku- viossa seitsemän on Rileyn soittama viiden nuotin motiivi kahden ja kolmen iskun ryhmiä jaoteltuna. Kuviossa kahdeksan hän soittaa saman motiivin 1/16-nuotteina kahden tahdin fraasina. Kuvion yhdeksän harjoituksessa hän soittaa motiivin kahden tahdin fraaseina trioleina, 1/16-nuotteina ja sekstoleina, jolloin melodinen motiivi ja käsijärjestykset pysyvät samoina, mutta alijakojen pulssi muuttuu.



Kuvio 6. Viiden nuotin motiivi 2+3 iskuihin ryhmiteltynä



Kuvio 7. Viiden nuotin 2+3 motiivi kuudestoistaosanuotteina soitettuna



Kuvio 8. Viiden nuotin 2+3 motiivi trioleina, 1/16-nuotteina ja sekstoleina kaksi tahtia kutakin

Riley kertoi harjoittelevansa myös kuubalaistyyllisen fraseerauksen omaksumista yksinkertaisilla materiaaleilla, kuten Ted Reedin "Progressive Steps To Syncopation". Jos kirjan synkopoitua melodiaa soittaa *tumbao*-bassorumpukuvion päälle, se kuulostaa hyvin suoralta - kyseiseen tyyliin liian suoralta. Riley ehdottaa, että entä jos ajatellemmekin osan fraaseista triolimutoisesti ja osan suorina. Kuviossa 10. Rileyyn soittama fraseerausharjoitus Ted Reedin *Syncopation*-kirjaa mukaillen.



Kuvio 9. Fraseerausharjoitus tumbao-bassorumpukuvion päälle (Hi-hat 2 ja 4)

Yhtäkkiä loppuvaikutelma kuulostaakin hänen mukaansa melko elastiselta, vaikka hän oikeastaan ajatteleekin vain vaihtelua suorien kahdeksasosien ja triolipohjaisten jakojen välillä. Hän ei oikeastaan ajattele mitä alijakoja hän soittaa, koska hän on harjoitellut joustavuutta liikkumalla suorien ja triolipohjaisten jakojen välillä.

Riley on myös sitä mieltä, että jotkut rumpalit kuten Marcus Gilmore ja Jeff "Tain" Watts ovat harjoitelleet esim. kvintolien soittoa beatin päälle. Se avaa hänen mielestään toisen ulottuvuuden ja kysymyksen elastisuudesta. Hän viittaa siihen, onko heidän soittamansa asiat oikeasti elastista, vai soittavatko he vain kvintoleita neljäsosan päälle. Hänen korvaansa se kuulostaa elastiselta, mutta on oikeastaan melko säännönmukaista. Kuvio 11 nähdään Rileyn soittama malliesimerkki kvintolifraaseja jazzkompin päälle orkestroituna ympäri settiä. Hän soittaa koko ajan kvintoleita, mutta liikuttelee niitä ympäri settiä kutakuinkin satunnaisella tavalla, jolloin kuulo-kuva on elastinen.



Kuvio 10. Rumpusetille orkestroidut kvintolifraasit 4/4-tahtilajissa tasaisen peruspulssin päälle

Joskus toista kirjaansa *Beyond Bop Drumming* tehdessään Riley kysyi Jack De Johnnetelta broken time-käsitteen kohdalla, kuinka De Johnnette ajattelee horisontaalista time-käsitystä.

I asked Jack De Johnette this once. He called his concept washing machine time. Imagine this laundry place, where you have all these washing machines and dryers going around. If you look at a clothes dryer, it is a round cylinder that is rotating like this in a fixed rate of speed. We can call that rate a one measure or a one beat or four measures, but that is fixed. Now, the clothes are in there, and sometimes they travel this far, and they fall into the bottom. So, he was imagining, that the accents in rhythm could have this same kind of effect of the laundry, where the tempo is fixed, the rate of the revolution is fixed, but things that are happening inside there are somehow random. That's one way of thinking it. (John Riley)

Eräs toinen aiheeseen liittyvä Jack De Johnnetten mainitsema asia oli ajattelutapa, jossa De Johnette pystyy tuntemaan melko tarkasti sekunteina neljän tahdin keston jostain tietyistä kappaleesta soitettuaan sitä viisi tai kahdeksan minuuttia. Siinä vaiheessa, kun tulee vuorottelevien soolonelosten aika, voi De Johnetten mukaan joskus vain unohtaa tahtien laskemisen ja sen sijaan keskittyä tuntemaan tuon neljän tahdin ajanjakson alitajunnassaan ja soittaa sen halki. Tällöin puhutaan jo todella elastisesta lähestymistavasta.

Jukkis Uotila sanoo ilmiön hyödyntämisen omassa soitossaan lähteneen nuorena kuuntelemiensa jazzrumpaleiden ja varsinkin Elvin Jonesin vaikutuksesta. Hän tähdentää kuitenkin, että myös rockrumpalit soittivat tällä tavalla 60-luvulla. Esimerkiksi Mitch Mitchell soitti Jimi Hendrixin bändissä hyvin Elvin Jones-vaikutteisesti, ja käytti tällaista samaa elastisuutta hyväkseen rock-tyyppisessä ympäristössä.

Uotila kertoo itse viehättyneensä tuosta soundista alun perinkin, vaikka kertookin löytäneensä jazzmusiikin fuusiomusiikin kautta. Fuusiomusiikki Uotilan nuoruudessa oli Mahavishnu Orchestraa, Billy Cobhamia ja varmasti muitakin sen tyyppisiä bändejä. Cobhamin soitosta hän kuuli elastisuutta enemmänkin filleissä. Groovet olivat hivenen tiukempia, eikä niissä ollut jazz-elastisuutta niin paljon. Uotilan mielestä tämä oli juuri niitä seikkoja, jotka tekivät Cobhamista oikeastaan ensimmäisen varsinaisen fuusio-rumpalin. Cobhamin soittotapaan kuului laventaa nk. turnaroundeja, eli rakenteiden muutamia viimeisiä tahteja, joissa palataan uudestaan seuraavalle tahdin ykköselle.

Tällaisia asioita soitettaessa Uotila kiinnittää huomiota ennen kaikkea melodioihin. Hän lähtee siitä, että melodiat ovat kaikkein tärkeimpiä elementtejä musiikissa. Kaiken säestyksen tulisi tapahtua enemmän tai vähemmän melodian ehdoilla, joten laventamisen täytyy myös istua melodiseen käsitykseen. Se ei saa tapahtua melodiavastaisesti. Hänen mukaansa beattia laventamalla voidaan aiheuttaa tarkoituksellista jännitettä suhteessa melodiaan, jolloin siihen syntyy uusi teho ja melodia kuulostaa jännitteisemmältä. Purkauksessa taas palataan ikään kuin yhteen melodian kanssa.

Kaikki omassa soitossani on melodiapohjaista, ja sillä tavalla olen opettanut muutenkin soittajia. Mielestäni kaikkein tärkein oivallus rumpalille on tiedostaa olevansa vain osa koko yhtyeen synkronisaatiota, ei määräävä tekijä. Tulee ymmärtää, että musiikin pääelementti on melodia, jonka säestämisestä on kyettävä nauttimaan. (Uotila)

Uotila jatkaa edelleen, että hänen näkemyksensä mukaan jazzmusiikissa ei ole olemassa pelkästään rumpujen ja basson yhteistä synkkaa, joka veisi jotenkin musiikkia. Hänen mukaansa pelkkää rumpu- ja bassovetoista ilmaisuakin esiintyy hiukan enemmän pop-musiikissa, mutta loppujen lopuksi siinäkin melko vähän. Kokonaisuuden hahmottaminen on tärkeintä. Rumpaleille basso on Uotilan mukaan vain yksi elementti muiden joukossa, eikä hän lähtisi opettaessa puhumaan pelkästään rumpu- ja bassosynkasta, vaan painottaa yhteissoittoa kaikkien jäsenten kesken.

Uotila kertoo harjoitelleensa Elvin Jones-tyylisiä filliryöppyjä, ja kertoo saaneensa oivalluksen kuunnellessaan Elviniä ja huomattuaan Elvinin soittavan esimerkiksi parittoman määrän iskuja joissain kohdissa filleissään. Lavennuksen tunne syntyy hänen mukaansa siitä, että esim. sen sijaan että fillissä on neljä nuottia, siinä voikin olla vaikka viisi nuottia. Elvin soittaa ryöppyjä joissa saattaa olla esim. seitsemän tai yhdeksän iskuja. Uotila kertoo tietoisesti alkaneensa harjoitella sellaisia fillejä, joissa oli jokin tietty käsijärjestyskuvio tai jokin tietty orkestrintikuviot, joissa pääasiassa oli pariton määrä nuotteja.

Tällä tavalla fillien kautta hän alkoi ensin systemaattisesti laventamaan soundia soitossaan. Idea oli hänelle soundina tuttu Cobhamin ja Elvinin kuuntelusta, joten sillä tavoin hänen oli helppo tarttua siihen kuulokuvana. Hän lisää myös samoihin aikoihin alkaneensa kuunnella big band-musiikkia. Tuolloin Thad Jones & Mel Lewis-big band oli kaikkein tunnetuin bändi, ja Mel Lewisin soitto sisälsi samaa lavennusta, kuin Elvininkin soitto. Se vahvisti Uotilalle käsitystä siitä, että tuossa on jotain mielenkiintoista ja se kuulostaa hyvältä.

Hän lisää vielä Elvinin fraaseista, että lavennetussa soundissa viisi nuottia ei tarvitse olla mikään täsmällinen kvintoli, koska vertikaalisilla polyrytmeillä ei hänen

mukaansa ole niin paljon arvoa jazz-musiikissa. Päinvastoin hän jopa toteaa niiden yleensä pysäyttävän grooven, ja jatkaa ennen kaikkea horisontaalisten polyrytmisten kuvioiden olevan tärkeitä kyseisen musiikin kannalta. Uotila kehottaisikin enemmän kiinnittämään huomiota siihen kohdenuottiin, jossa tapahtuu ryöpyn purkaus, kuin siihen, että onko seitsemän nuotin rypäs juuri täsmällinen septoli vai ei.

Käsijärjestysten kautta hän kertoo harjoitelleensa monia tällaisia toimivia ratkaisuja, ja tähdentää niiden asioiden tapahtuneen puhtaasti korvapohjaisesti oman harjoittelunsa kyseisessä vaiheessa. Soittotapa oli hänelle hyvin luontainen, ja se tuli hänelle levyjä kuuntelemalla. Vasta myöhemmin hän kertoo analysoinnin ja ehkä joidenkin transkriptioidenkin kautta tajunneensa millaisia asioita siellä oikeasti tapahtui.

Rautiainen pyrkii hyödyntämään rytmistä elastisuutta time-soitossa eri tavoilla sen mukaan, onko kyseessä pop-time, latin-time vai jazz-time. Hän pyrkii kappaleen sisällä tapahtuvien eri osien välillä esim. ”menemään eteenpäin, pysymään tiukasti keskellä beattia, tai jossain vaiheessa jopa menemään taaksepäinkin metronomipulssista, mikäli kappale sitä vaatii”. Hän tähdentää tekevänsä tällaista hienorytmiikan manipulointia silloinkin, kun kappaletta soitetaan metronomiraidan kanssa tietyssä tempossa.

Rautiaisen mukaan rumpujen soitossa on tiettyjä elementtejä, joita voidaan painottaa eri tavoin tyylistä ja kappaleista riippuen, jolloin saadaan edellä mainitun kaltaisia vaikutelmia aikaan myös ilman metronomitempon varsinaista kiihtymistä tai hidastumista. Hän nostaa esille esimerkiksi hi-hatin soittamisen. Soundi ja erilaiset korostukset hi-hat rytmisissä voivat tuoda jo esille asioita, joita voi kutsua jo eräänlaiseksi rytmiseksi elastisuudeksi. Rautiainen mainitsee edelleen myös symbaalin soiton, josta saa erilaista ääntä riippuen siitä, soitetaanko komppisymbaalin ”sweet-spottiin” (engl. sweet spot), eli noin 5-6 senttimetrin päähän symbaalin reunasta, vai aletaanko jossain vaiheessa soittamaan esim. vähän lähemmäs symbaalin kupua. Symbaalin kupua lähempänä kompin saundi hiukan kaventuu, mutta myös kiinteytyy. Se saattaa Rautiaisen mukaan tuoda jo erilaisen time-fiiliksen soittoon. Hän viittaa tekemiinsä Paiste-symbaalien vertailuäänityksiin,

joissa kuivemmalla symbaalilla soitettuna time-fiilis olikin erilainen, vaikka soitettiin samalla yhtyeellä samassa tempossa samaa kappaletta. Symbaalin ääni käytännössä lyheni, vaikka tempo oli sama, ja tämä sai aikaan erilaisen time-feelin (engl. time feel).

”Jo symbaalin eri paikkaan soittaminen ja eri soundin hakeminen saa aikaan muutosta time-feelissä. Jos vielä manipuloi lisäksi hiukan sitä sykettä jossa soitetaan, niin se tuo sellaisen pienen muutoksen ja jännitteen grooveen”, Rautiainen summaa.

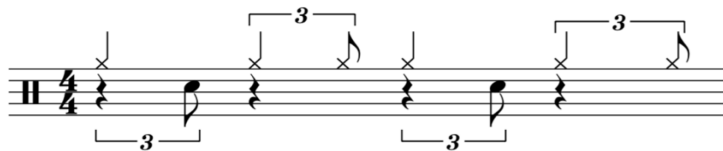
Rautiainen kertoo pyrkivänsä soitollaan tukemaan aina solistia. Pääasiassa hän säestää laulajia. Hän luonnehtii tilannetta tunnepohjaiseksi, ja kertoo tarkkailevansa esim. laulajan kehonkieltä tämän laulaessa. Studiossa laulajan eläytyminen kappaleeseen, ja siitä kumpuava kehon kieli vaikuttavat Rautiaisen mukaan hänen soittonsa time-feeliin mikrotasolla, vaikka soitettaisiinkin metronomin kanssa. Hän saattaa mennä siihen suuntaan, että kuinka vähän voi soittaa asioita, tai kuinka herkästi ja millaisilla asioilla voi alkaa kehittelemään time-feeliä tai jännitettä. ”Jos mä tunnen jossain kohti kappaletta, että nyt tämän on lähdettävä eteenpäin, ja pystyn luottamaan siihen, niin sitten se vaan menee niin”, jatkaa Rautiainen.

Rautiainen kertoi harjoitelleensa ilmiön hyödyntämistä ja ylipäätään timen ja hienorytmiikan hallintaa monenlaisin eri tavoin eri aikoina. Noin 30 vuotta sitten ennen sekvensserien yleistymistä harjoitusvälineinä, hän kertoo ottaneensa kellolla aikaa saman kappaleen eri kertosäkeiden kestosta, ja verranneensa niitä keskenään. Hän kertoi poimineensa idean aikanaan Carlos Vegalta jostain lukemastaan artikkelista.

Myöhemmin rumpukoneiden yleistyessä hän jatkoi tätä harjoittelua ohjelmoimalla yhden, kahden, kolmen tai neljän tahdin sekvenssejä, joihin ohjelmoitiin pelkkä ykkönen. Sitten yritettiin pitää oma soitto pidemmällä aikavälillä sen kanssa tasaisena. Hän jatkoi harjoittelua aina vain pidentämällä väliä, jossa rumpukoneesta ei tullut muuta kuin ykkönen ensimmäiselle tahdille, ja kertoo tämän harjoittelun olleen yksi asia mikä auttoi häntä kehittymään. Kimmokkeen tällaiseen harjoitteluun hän kertoi saaneensa aikanaan Max Weinbergilta.

Tapasin sellaisen rumpalin kuin Max Weinberg 1990 Saksassa musiikkimessuilla. Hän sanoi minulle, että ”kuule se on sellainen homma, että kun mä lähen soittamaan biisiä ja laitat metronomin päälle ja otat sen sitten pois mun kuuntelusta, ja sitten kun laitetaan se metronomi taas kuulumaan kun biisi loppuu, niin se on just siinä eikä melkein.” Weinberg sanoi minulle näin ja se jäi jotenkin mieleeni, että miten ihmeessä voi olla näin kova jätkä ja että mitähän se on tehnyt. Siitä intoutuneena tällainen metronomin pätkiminen eri tahdeista oli yksi niitä treenejä, joita sitten tein. (Rautiainen)

Toinen asia, jonka Rautiainen kertoo olevan hänen Groove In-rumpukirjassaan, on metronomin ajattelu synkoopeille, ja sen harventaminen. Siihen päälle lauletaan jotain jazz-standardia tai jotain melodiaa, jonka tuntee oikeasti jo hyvin. ”Tämä on sellainen treeni, josta en ole kuullut, että ihmiset olisivat harjoitelleet soittamaan esim. Billie’s Bouncen siten, että siinä tulee klikki yhden kerran koko kahdessatoista tahdissa esim. nelosen synkoopille, ja mä osaan sen kyllä”, kertoo Rautiainen. Hän jatkaa huomanneensa eritoten ykkösen ja kolmosen jälkeen tulevien synkkoopien olevan todella vaikeita rumpalille. Rautiainen arvelee sen johtuvan siitä, että perusmuotoisessa jazz-ridekuviossa ei tule synkoopin iskua niihin paikkoihin. Kuviossa 12 esimerkkinä esitettynä ykkösen ja kolmosen synkoopit sekä jazz-ridekuvio nuotinkirjoituksen keinoin.



Kuvio 11. Tahdin ensimmäisen ja kolmannen neljäsosan synkoopit vasten jazz-ridesymboolikuviota

Rautiaisen mukaan edellä kuvatussa harjoituksessa on tärkeää harjoitella sellaisen kappaleen melodiolla, jonka osaa läpikotaisin, jottei tarvitse harjoituksen aikana miettiä, miten melodian rytmikka menee, vaan voi keskittyä timeen. ”Harjoituksen tarkoituksena on saada itsevarmuus siitä, että pystyy hallitsemaan synkoopit vaikka vain yhdenkin tahdin välikössä, jossa laulaa trioleita ja aksentoituja synkoopeja

siten, että ne pysyvät taskussa koko ajan.” Tämän tyyppinen harjoittelu varmasti auttaa myös sisäisten alijakojen hahmottamiseen.

Idean inspiraationa toimi Justin Di Cioccion Manhattan School of Musicissa Rautiaiselle antama harjoitus. Hänen mukaansa Justin oli Steve Jordanin, Omar Hakimin ja Kenny Washingtonin opettaja, kun he olivat lukioikäisiä. Rautiainen viittaa harjoitukseen, jossa Stick Controlista luetaan kahdeksasosakäsijärjestyksiä kolmimuunteisesti fraseeraten, ja aksentoidaan synkoopit. Rautiaisen mukaan paikka, johon haluaa soittaa synkoopit ”sementoituu” jotenkin takaraivoon näitä kolmea ensimmäistä Stick Controlin sivua tällä tavalla tuhansia kertoja metronomin kanssa soittamalla. Hän huomauttaa, että meillä kaikilla se paikka on varmasti erilainen mikrotasolla. Kyseisellä harjoituksella paikka, johon itse mieltää synkoopin tulee tutuksi ja se lisää itsevarmuutta. ”Sitten kun lähdemme soittamaan ja alamme soittaa synkooppijakoja, ne lokahtavat aina samaan paikkaan”, hän kertoo. Sama pätee Rautiaisen mielestä myös beat-soitossa backbeatin (engl. backbeat) paikkaan, jonka pitäisi olla systemaattisesti sama. Tällöin groove selkiytyy ja tulee tasaisemman kuuloiseksi.

Sami Lehto: ”Kun harjoittelet kolmimuunteisia synkooppeja, laulatko jotain triolia siihen alle samanaikaisesti?”

Tommi Rautiainen: ”En ehkä enää. Joskus nuorempana tein sitä kyllä. Justin kehotti laulamaan boogie-woogieta 12 tahdin blues-chorus ja sitten vaihto seuraavaan käsijärjestykseen. Olen sitä mieltä, että se on ihan parhaita juttuja, mitä ikinä olen saanut treenejä keneltäkään.”

Garibaldin suhtautuminen tämän tyyppisten asioiden kehittämiseen on hyvin yhtyokeskeistä. Hän painottaa muusikoiden välistä musiikillista keskustelua ja kuuntelua soitossa, ja kertoo asioista melko yleisluonteisella tasolla. Garibaldin mukaan rumpalilla on yhtyetilanteessa monia eri asioita ajateltavanaan, ja tästä syystä rumpali voi hänen mukaansa myös vaikuttaa erityisellä tavalla siihen, miltä yhtye lopulta kuulostaa. Hän lisää, että kyseisen seikan takia rumpalit joutuvat hänen näkemyksensä mukaan yhtyeissä usein myös ongelmiin. Hän ei esimerkiksi pidä

tuottajista jotka yrittävät editoida hänen soittoaan. Garibaldi haluaa soittonsa kuulostavan oikeanlaiselta, mutta hän ei halua kuulostaa täydelliseltä. Hän painottaa itseluottamuksen suurta merkitystä soittamisessa. Yleensä hän yrittää vain kuunnella kappaleen tarvitsemaa fraseerausta, koettaa mukautua siihen, ja lopettaa siitä murehtimisen soittaessa. Muiden kanssa soittaessa ei Garibaldin mielestä voi enää kysellä itseltään onko oikeassa vai ei, täytyy vain luottaa.

Garibaldi mainitsee laskemisen yhtenä mielestään erinomaisena tapana kehittää grooveja ja fraseerausta treenikämpällä. Hänen mukaansa monet rumpalit eivät pidä laskemisesta. Hän kertoo havainneensa laskemisen tärkeyden ymmärtämisen olevan vaikeimpia asioita monille oppilaille. Garibaldin mukaan juuri laskeminen on kuitenkin rytmisen kielen ymmärtämisen edellytys.

To be honest, I don't think about it. I just play the way that I play, and it goes where it goes. If you want to play grooves, play some. Be in a band. Understand how that works, how that works playing with other people. It's a conversation that influences kind of what you do and what is the outcome, people's ability to listen to each other. (Garibaldi)

Linna kokee rytmisen elastisuuden hyödyntämisen merkittävänä tekijänä musiikin koskettavuuden kannalta. Hänen mielestään tämä on ehkä juuri se syy, tai ainakin tärkeimpiä asioita, minkä takia mekin tämän tyyppisen musiikin alueelle olemme hakeutuneet. Vastauksena siihen mitä ajattelee tai mihin kiinnittää huomiota näitä asioita soittaessa Linna toteaa, että kyllä tätä asiaa on vaikea erityisesti ajatella. Hänen kokemuksensa on enemmänkin sen kaltainen, että soittotilanteeseen menee, ja kun sieltä aikanaan tulee pois, niin ajatus on: Mitä tässä juuri tapahtui?

Linna on pikemminkin kokenut, että toivoisi voivansa hallita jotenkin paremmin sitä tilannetta. Jälkikäteen tallenteelta voi hänen mukaansa kuunnella ja huomata, että jokin asia meni jollain tietyllä tavalla, mutta itse tilanteessa ei välttämättä pysty edes lainkaan tietoisesti sitä käsittelemään.

Linnan mielestä kuitenkin kokemuksen lisääntyessä pystyy paremmin hallitsemaan erilaisia soittotilanteita. Hän analysoi tunnettaan soittotilanteessa sellaiseksi, ettei

siinä välttämättä pysty toteuttamaan sen tyyppistä rytmistä ilmaisua kuin haluaisi. Tilanteeseen liittyy ehkä tunne siitä, että pääseekö ilmentämään juuri sitä tunnelmaa, jota haluaisi, vai onko jonkin muun asian armoilla. Loppujen lopuksi Linna on nykyisin vähentänyt jälkikäteen kuuntelun analysoimista. Hän koettaa enemmänkin kuunnella, miltä musiikki tuntuu juuri siinä tilanteessa ja luottaa siihen tunteeseen, eikä tuoda mitään tietoisia ajatuksia siitä, että hänen pitäisi tehdä nyt jotain.

Yhtyeessä soittaessa Linna ei koe, että yrittäisi kuunnella jotain tiettyä asiaa bändistä, tai että edes usein yrittäisi hahmottaa jonkin näköistä rytmistä yhdenmukaisuutta. Linna ei koe rytmistä yhdenmukaisuutta välttämättä kokonaisilmaisun kannalta hänelle tärkeäksi tavoitteeksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että moni elementti voi hänen mielestään olla jännitteen puolella. Hän kokee itse mielenkiintoiseksi esim. soittaa sellaisten rumpalien kanssa, jotka antavat vastuun muille soittajille. Silloin on juuri sellainen tilanne, että sitä yhdenmukaisuutta ei välttämättä ole, koska muut soittajat soittavat vasten kyseistä grooven ajatusta. Yhtyetilanteessa Linna yrittää olla kiinnittämättä huomiota soittajien rytmiseen tasoon ja mieluummin keskittyä siihen miltä musiikki tuntuu. Hän luonnehtii tämän olevan hyvin vaikeasti selitettävä asia.

Yksin soittaessa tai harjoitellessa Linna on pyrkinyt kehittämään omaa sisäistä pulssin kokemusta. Hän yrittää tuntea harjoitellessaan ikään kuin grooven johdonmukaista osaa. Sitten hän koettaa hahmottaa oman soittonsa ja motorisen tekemisensä suhteessa sisäiseen kokemukseensa groovesta. Hän on pyrkinyt omassa soitossaan kehittämään osaamista siihen suuntaan, ettei olisi soittimen vietävänä, vaan pystyisi hahmottamaan groovea sisäisesti, ja tekemään halutessaan soitollaan jännitteitä suhteessa omaan kokemukseensa siitä, missä johdonmukainen pulssi menee.

Linnalla on kertomansa mukaan ollut monenlaisia vaiheita harjoittelussa. Joskus hän on yrittänyt pitää johdonmukaista pulssia esim. jalassa, mutta se ei ole välttämättä toiminut hänelle kovin hyvin aina. Hän on kokenut sen yhdeksi ylimääräiseksi motoriseksi toiminnaksi, joka joskus haittaa itse soittimen soittamisen motoriikkaa. Hän kokee hankalaksi synkronisoidun pulssin pitämisen kehossa soittamisen aikana. Nykyisin Linna pitää mieluummin pulssia sisäistyneesti, mutta kylläkin liikkuu jollain

tavalla. Hän on huomannut, ettei soita kovinkaan rennosti, jos on aivan täysin paikallaan. Hänellä on taipumusta siinä tilanteessa jännittää kehoa tarpeettomasti. Linna kokee siihen helpottavana asiana jonkinlaisen liikkeen kehossa, esimerkiksi kitaran kaulan liikuttamisen.

Linna luonnehtii myös timeen ja grooveen liittyvien asioiden harjoittelun olevan pitkä tie läpi koko hänen elämänsä. Hän ei omasta mielestään koe olevansa erityisen lahjakas rytmisten asioiden alalla muuten kuin että hän kyllä kokee kuulevansa niitä asioita. Niiden kehittäminen on Linnalla ollut tietoinen prosessi, joka jatkuu koko ajan. Linna mieltää prosessin todella pitkänä sarjana oivalluksia, jotka lähtevät jopa siitä, että hän makaa sängyssä kuunnellen sekuntiviisarin raksutusta kellosta. Kuunnellessaan hän huomaa, että uloshengittäessä raksutus kuulostaa erilaiselta verrattuna siihen, miltä se kuulostaa sisäänhengittäessä.

Hän on sittemmin käynyt läpi kaikenlaisia mahdollisia erilaisia treenejä metronomin ja levyjen kanssa soittamalla. Hänen mielestään on myös tärkeää mainita, että omiin kokemuksiin ja tapoihin verbalisoida näitä asioita on vaikuttanut paljon hänen soittokaverinsa, ja se tunne, kun soittaa heidän kanssaan sellaisia asioita, jotka eivät ole hänelle itselleen luontevia. Linnan mukaan esimerkiksi toistuvan grooveen hypnoottisen elementin harjoittelussa puolen tunnin keskittyneen soiton jälkeen omassa tunteessa tapahtuu muutoksia suhteessa grooveen.

Linna kertoo tehneensä myös kotona esim. dempattujen kielten perkussiivista soittoa hyvien levyjen kanssa, jotta soittamisen motorikka yhdistyisi siihen, miltä musiikki kuulostaa. Tämän tyyppisiä harjoituksia Linna on kokenut mielekkäiksi tehdä, eikä hän vielääkään koe niitä mitenkään omiksi vahvuuksiksi.

Perko tähdentää soittotilanteessa vuorovaikutukselle antautumista, ja on huomannut, että silloin alkaa tapahtua. Muiden haastateltavien lailla hän pyrkii tilanteessa olemaan ajattelematta mitään, tai ainakin ajattelemaan mahdollisimman vähän. Hänen mukaansa täytyy olla auki musiikille ja soitolle, jota kuulee toisten soittamana, ja myös sille mitä kuulee itsensä soittamana. Siitä tulee hänen mukaansa kaikenlaisia ideoita ja elastisuutta voi sitten käyttää erilaisiin tarkoituksiin. Sillä voi

Perkon mukaan koettaa lisätä esimerkiksi rytmistä svengiä tai jännitettä. Ääripäässä rytmistä elastisuutta voi Perkon mukaan käyttää myös jonkinlaiseen erikoisuuden tavoitteluun jos haluaa tehdä hyvin erikoisia juttuja. Se antaa Perkon mukaan mahdollisuudet mennä erilaisiin suuntiin, ja hän itse tekee usein jopa kaikkia näitä edellä mainittuja. ”Eli tulee sekä rikottua, että rakennettua timea”, kertoo Perko.

Grooven rakentamisprosessi on Perkolla intuitiivista. Hän kertoo enimmäkseen vain heittäytyvänsä vuorovaikutukseen, eikä oikeastaan etukäteen pyri sillä mihinkään. Hänen mielestään soittaminen on ennenkaikkea kuuntelua ja samalla ulos tuottamista.

Grooven rakentamisprosessi ja soittaminen on mielestäni ennen kaikkea kuuntelua. Se on samaan aikaan kuuntelua ja ulos tuottamista. Prosessi täytyy saada virtaamaan, eli kuuntelet – tuotat ulos – kuuntelet – tuotat ulos jne. Olen aina pärjännyt sillä, että olen vain heittäytynyt siihen vuorovaikutukseen, ja ne oikeat vastaukset ovat sitten tulleet sieltä. Välillä mennään metsään ja sitten taas yritetään uudelleen, eli ettei myöskään jäädä siihen rypemään. (Jukka Perko)

Perko on tutustunut tällaisiin ilmiöihin alun perin levyjä kuuntelemalla ja niistä havaintoja tekemällä. Hän on yrittänyt sitten matkia niitä ja pohtia, miten tällaisia työkaluja voisi käyttää hyväkseen. Kokeiltuaan kaikkea, hän valitsi sellaisia asioita, jotka hänen mielestään kuulostivat hyviltä eri tilanteissa. Jälleen kerran Perko painottaa yhdessä soittamisen tärkeyttä.

Saksofonistina solistisessa asemassa yhtyeessä on ollut Perkon mukaan mielenkiintoista havainnoida, miten muut reagoivat, jos hän tekee jotain tiettyä asiaa. Soittajien välisistä eroista hän on pannut merkille, että toiset alkavat esim. antaa myöten hänen soitolleen, ja tulevat siihen mukaan. Toiset taas jäävät ikään kuin kuuntelemaan sitä jännitettä, jota syntyy pulssin ja päälle soitetun rytmisesti toisenlaisen asian välille. Hän mainitsee olevansa erittäin kokeiluluonteinen lähestymistavassaan tämän tyyppisiin asioihin.

Sami kysyy: “Yhtyeen kanssa tietysti tapahtuu vuorovaikutusta ja reagointia, kuten kerroitkin. Miten näitä asioita voisi mielestäsi yksinään esimerkiksi harjoitella?”

Perko vastaa: “On tullut paljon treenattua ihan metronomin kanssa ja nykyäänhän on kaikenlaisia hienoja rumpuloopeja ja taustaraitoja, joiden kanssa on sitten varmaan mielekkäämpää harjoitella. Komppilevyjä tottakai myös, olen niiden kanssa paljon harjoitellut. Se on ollut hyödyllistä siinä mielessä, kun se ei kuuntele, eikä reagoi, eikä joustaa, niin siinä on mielenkiintoisia mahdollisuuksia löytää metronomin kanssa ihan erilaisia juttuja.”

5.3 Hienorytmiikan muuntelun ja rytmisen elastisuuden tutkiminen

Tässä luvussa käsitellään hiukan hienorytmiikan muuntelun ja rytmisen elastisuuden tutkimista. Haastateltavilta kysyttiin millä tavalla heidän mielestään voisi tutkia rytmistä elastisuutta ja hienorytmiikan muuntelua opettamisen ja musiikin soittamisen näkökulmasta.

Linna ajattelee, että tämän tyyppinen tutkimus, mitä tässäkin nyt tehdään, on meidän kannaltamme ehkä tärkeintä, ja sitä onneksi myös tapahtuu. On kansainvälisiä konferensseja, joissa näitä asioita käsitellään, ja joissa juuri soittajat ja pedagogit jakavat näkemyksiään ja kokemuksiaan. Musiikkitieteellisen puolen tutkimuksia on hänen mielestään vaikea ehkä viedä akateemiselta puolelta käytäntöön. Hän ajattelee, että kun ihmiset tekevät sitä, mitä hän puolestaan kutsuu tutkimustyöksi, eli soittavat ja koettavat ratkaista itselleen siihen liittyviä kysymyksiä, ja tämän jälkeen jakavat niitä kokemuksia ja niistä keskustellaan, niin sillä tiellä nämä asiat kehittyvät. Hänen on vaikea kuvitella, että tässä olisi mitään sen kummempia oikoteitä.

Yhteisöllisessä puolessa tulee ilmi juuri se, että tämä on inhimillinen ja persoonallinen asia. Linna ei usko, että kukaan kuulee näitä asioita täsmälleen samalla tavalla, vaan se on yhteydessä jokaisen omaan persoonaan. Juuri sen takia Linnan mielestä tutkimisenkin täytyy tapahtua tällä tavalla yhteisöllisesti ja näkemyksiä vaihtamalla.

Missä tahansa muussakaan taiteen tekemiseen liittyvässä asiassa ei tule koskaan sellaista, että hei nyt tämä on oikein ja jos teet näin niin tämä homma toimii. Se mitä koemme hyväksi tai mihin totumme, on ylipäätään sellaista, että yhteisöissä ihanteet syntyvät ja elävät. Asioiden kokemiseen liittyvä moninaisuus on tärkeä asia. Pedagogisessa työssä ja myös tutkimustyössä on pakko ottaa huomioon, että emme voi lähteä mistään sellaisesta, että tämä jokin on nyt se juttu, miten asia on.
(Linna)

Uotilan mukaan Sibelius-Akatemiassa yritetään tutkia siten, että lähdetään enimmäkseen musiikin esteettisestä näkökulmasta ja pyritään analysoimaan ja sanoittamaan ilmiöitä. Hän kertoo huomanneensa, että millä tahansa sen tyyppisillä mittaustuloksilla, joissa tutkitaan tallenteen audiota tai muuta vastaavaa, ei saada mitenkään esteettisiä arvoja esille. Jos mitataan joidenkin soittoa, esim. kymmentä eri rumpalia, ja otetaan sieltä esimerkiksi kaikkein täsmällisin, ei kuulokuva tästä rumpalista kuitenkaan välttämättä ole niistä kaikkein svengaavin. Eli parametrit eivät mittaustuloksesta kuitenkaan korreloi kuulokuvan kanssa, jonka takia lopputulokset ovat sellaisia, ettei niillä oikeastaan ole juuri mitään arvoa. Sellaiset tutkimukset ovat ehkä mielenkiintoisia, mutta ne eivät avaa esimerkiksi pedagogiseen puoleen juuri mitään, koska oppimisprosessin pitää kuitenkin tapahtua jatkuvan esteettisen näkemyksen kautta ja sen kanssa.

Voimme harjoitella täsmällisesti joitakin asioita esim. Dave Liebmanin kutsumalla kylmällä, tai tunteettomalla (engl. emotionless) raakaharjoittelulla. Siinä harjoitellaan mekaanisesti joitakin asioita ja ilmiöitä, joihin vasta myöhemmin yhdistetään tunnepuoli ja estetiikka. Sillä tavalla voidaan Uotilan mukaan harjoitella johonkin pisteeseen saakka joitakin ilmiöitä, mutta musiikillinen lopputulos vaatii kuitenkin aina myös näkemyksen.

Uotilan mielestä sama koskee asioiden analysointia. Meillä täytyy olla näkemys siitä, mikä arvo missäkin asiassa nyt on, mitä tässä yritetään mitata jne. Se vaatii ehkä juuri sitä, että tutkijalla itsellään on hyvä näkemys kyseisestä estetiikasta. Tutkijan täytyy myös kyetä vertaamaan kahta eri kohdetta ja kuulemaan ne erot, mitä niissä on. Sitten ehkä sanallisesti tai joillain kaavioilla voi pyrkiä esittämään jonkun eron joissain

asioissa ja analysoimaan sitä. Sitä kautta kenties asian voisi yrittää siirtää pedagogiseen käyttöön ja niin edespäin.

”Ehkä tuosta laitteilla tutkimisesta ei sillä tavalla ole kuitenkaan taiteelliseen käyttöön tai pedagogiseen käyttöön loppujen lopuksi juurikaan apua. Se on ehkä sitten sellaista tutkimusta, joka on vain mielenkiintoista”, miettii Uotila. ”Sibelius-Akatemiassa pyrimme nostamaan nk. taiteellisen tutkimuksen merkitystä ja tasoa, koska sitä tarvitaan juuri edellä mainittujen seikkojen takia. Kaikki se musiikkitiede, jota meillä on ympäri maailmaa, ei vielä ole auttanut meitä paljonkaan taiteellisessa tai pedagogisessa työssä”, Uotila täsmentää.

Rautiaista on kiinnostanut aina sykkeen ja timen pitäminen ja miten erilaiset rumpalit eri tempoissa käyttäytyvät, soittavat ja ilmaisevat itseään. Hän kertoo kuunnelleensa esimerkiksi Steve Gaddia suurennuslasin alla; sitä miten Gadd soittaa erilaisissa tempoissa, ja missä tempoissa hän esim. lähtee hiukan kiihdyttämään, jos sitä mittaa metronomilla. Hän on myös koettanut selvittää, liittyykö se jotenkin siihen, kun joku laulaa jollain tietyllä tavalla ja millä tavalla. Hän on myös koettanut selvittää, että minkälaisia asioita liittyy vaikkapa siihen, kun Gadd soittaa instrumentaalimusiikkia. Miten Gadd pysyy esim. metronomin klikissä, kun siirrytään osasta toiseen jne.

Rautiainen miettii voisiko yksi tapa tutkia olla esimerkiksi se, että otetaan vaikka kolme eri rumpalia ja tutkitaan miten he käyttäytyvät edellä mainituissa tilanteissa. Hän kertoo antaneensakin oppilaille tehtäväksi selvittää miten esim. Jeff Porcaro, Steve Gadd ja Steve Ferrone soittavat eri tilanteissa. Mitä tapahtuu, kun he soittavat rumpufillin? Meneekö joku esimerkiksi niin sanotusti eteenpäin vallitsevasta grid-timesta? Tämä voisi esimerkiksi olla Rautiaisen mielestä ehkä sellainen vaihtoehto, miten voisi tutkia. Rautiainen lisää muuttujiin vielä sen, että on huomioitava, että soittamme eri tavalla, kun säestämme instrumentaalimusiikkia tai laulettua musiikkia. Hänen mukaansa yleensä instrumentaalimusiikin soittaminen on vielä intensiivisempää, ja se vaikuttaa meihin soittajina eri tavalla. Hän painottaa, että otantaryhmään tulisi valita mestarisoittajia. He ovat kuitenkin niin hyviä muusikoita, että soittavat kappaletta kokonaisuutena. Eli eivät soita vain isku kerrallaan vertikaalisesti asioita,

vaan horisontaalinen ajattelu ja kaari on koko kappaleen ajan läsnä. ”Matka on täältä tänne, eikä pelkkää laatikkoa”, tähdentää Rautiainen.

John Riley muistuttaa, että musiikissa on myös emotionaalinen komponentti. Hän antaa esimerkin napsauttamalla sormiaan ja kertoo, että jos tekee näin ja siinä ympärillä on jonkinlainen konteksti, niin vain silloin tällä iskulla on jokin tarkoitus. ”Jos ajattelen yksi, kaksi, kolme, neljä, pam, silloin siinä kohtaa on tunne jonkinlaisesta päätöslauselmasta, purkauksesta ja kannanotosta, eli jokin konsepti johon isku laiteetaan. Jos taas soitan 1, 2, 3, 4, ja nelosen puolikkaalle tuon iskun, se tulee ikään kuin yllätyksenä kuulijalle, puhumattakaan esim. kolmosen puolikkaalle soitetusta iskusta. Tilanne ei ole niin stabiili verrattuna ykköselle tulevan iskun soittamiseen. Jokaisen eri tahdin paikan emotionaalisen vaikutuksen tunnistaminen on tärkeää”, kertoo Riley.

Hän ei ole varma, onko ihmisten oikeastaan jotenkin erityisesti tutkittava tai opetettava sitä puolta. Hänestä itsestään vaikuttaa niin ilmeiseltä, että ykköselle tulevalla nuotilla on niin erilainen emotionaalinen vaikutus kuulijaan verrattuna esimerkiksi kolmosen puolikkaalle tulevalla iskulle. Riley mainitsee ykkösen ja kolmosen yleensä vakaimmiksi pisteiksi tahdissa. Sen sijaan ykkösen ja kolmosen puolikkaalle tulevat synkoopit hän tulkitsee epävakaimmiksi pisteiksi. Niissä on Rileyn mukaan eniten ikään kuin kysymysmerkin tyyppistä tunnetta.

Riley palaa analogiassaan takaisin siihen, että jollain yhtyeessä on oltava tasainen pulssi, jotta voimme kuulla, että joku soittaa kakkosen puolikkaalle, eikä kolmoselle. Tämä johtuu siitä, että sijainti on tarkka suhteessa pulssiin. Tällöin sen paikassa ei ole mitään epäselvää. Riley mieltää tämän esimerkiksi yhdeksi suurista eroista Steve Gaddin ja Elvin Jonesin välillä. Steve on soittaessaan hyvin selkeä ja tarkka siitä, missä jokainen alijako sijaitsee. Hän lisää vielä, että mekaaninen tarkkuus voi joskus tehdä grooven ilmeisemmäksi ja helpommin lähestyttäväksi suurelle yleisölle. En ole varma tarkoittaako Riley tässä kuitenkaan täysin kvantisoitua mekaanista tarkkuutta, vai puhuuko hän enemmänkin systemaattisen timen soittamisesta jollain tietyllä fraseerauksella, joka sinällään sisältää jo itsessään mikrotasolla hienorytmisiä poikkeamia

kvantisoiduista aika arvoista, joskin hyvin paljon pienempiä poikkeamia, kuin esimerkiksi Elvinin soitto.

I think of macro time, which is the tempo of the song, the beginning and the end of the song, the big picture. Then there is micro time. What is the precision in between the quarter notes? Someone like Steve Gadd has fantastic micro timing. Whereas someone like Elvin Jones has fantastic macro timing, but the micro timing is maybe not as precise. That gets to why it feels different, even when they play the exact same thing. Because of the tiny little imprecisions between the big events Elvin feels more mysterious and elastic, and Steve feels clearer. (Riley)

Garibaldi on sitä mieltä, että hienorytmiset asiat, kuten muutkin musiikin eri sävyt ovat seurausta tekemästäsi taiteesta. Hän korostaa edelleen tämän tyyppisten asioiden yksilöllisyyttä ja vertaa niitä jokaisen omaan käsialaan. Kukaan ei hänen mielestään voi kiistellä henkilökohtaisesta käsialasta. Musiikkiyhteisöissä, taideyhteisöissä ja varsinkin tiedeyhteisöissä usein väitellään Garibaldin mukaan tällaisista asioista, mutta hänen mielestään yksinkertainen vastaus kaikkiin tämänkaltaisiin kysymyksiin on jokaisen ainutlaatuinen käsiala.

Perko muistuttaa, että musiikki on aina tulkintaa sekä soittajalle että kuulijalle. ”On tietysti ihan mielenkiintoista, että näitä voi mitata joillain erilaisilla mittausmääreillä ja ehkä tutkia sitä kautta, mutta kyllä mielestäni mieluummin voisi yrittää haastatella esim. sellaisia soittajia, joiden rytmi, svengi tai groove on jotenkin erityinen, ja katsoa osaisivatko he vastata joihinkin kysymyksiin ja olisiko heillä jotain sanottavaa tästä”, Perko jatkaa. Hän lisää kuitenkin, että hänen oman kokemuksensa mukaan aika harvoin todella hyvät soittajat osaavat millään tavoin sanoittaa tekemistään. Se on Perkon mielestä tavallaan hyvä ja huono asia. Toisaalta se ylläpitää jonkinlaista mystisyyden verhoa, eikä auta esimerkiksi sellaista ihmistä, joka saattaisi päästä Perkon mukaan tällaisen aivojen oivalluksen kautta asian äärelle.

Hän kertoo itse oppineensa eniten soittamalla itseään parempien soittajien kanssa, ja kuuntelemalla vieressä miten jossain tilanteessa pitää soittaa. Hän kuvailee prosessiaan siten, että siinä vain kaikin mahdollisin aistein imee itseensä kyseistä tunnelmaa, eikä se Perkon mielestä oikeastaan edes mene minkään tietoisien keskuksen kautta.

Tämän vuoksi hänen mielestään kovilla soittajilla asia on mennyt vain jotenkin ”korvasta sisään”, ja he ovat pystyneet omaksumaan sen. Perkon mukaan heillä on ollut lahja siihen ja sitten he ovat alkaneet tuottamaan sitä.

Perko ei koe olevansa millään tavalla tutkijatyyppiä, joten hänellä ei omien sanojensa mukaan oikeastaan koskaan ole ollut mitään tarvetta tutkia, tai oikeastaan edes ajatella näitä asioita. Perkon mukaan hänen musiikin tekemisensä ylipäätään ei pohjaudu opetettuun sapluunaan, vaan ehkä enemmänkin jotenkin itse kuunneltuun ja koettuun traditioon. ”En ole oppilaitoksista mielestäni oikein kauheasti saanut mitään. Toki jotakin olen saanut”, kertoo Perko.

Hän pohtii, että myös kuulijoiden reaktioita erilaisiin time-käsityksiin voi tietysti tutkia, ja on hänen käsityksensä mukaan ilmeisesti osittain tutkittukin, mutta hän ei kuitenkaan avaa sen enempää asiaa, että millä tavalla. Hän sanoo itse vasta ehkä viime vuosina tajunneensa, kuinka etuoikeutetussa asemassa onkaan, että on päässyt soittamaan suurten huippusoittajien kanssa oikeasti. Hän on saanut imeä heiltä vaikutteita, olla siinä paikalla, katsoa vierestä, kuunnella ja soittaa mukana.

5.4 Grooven ja svengin opettaminen

Tässä luvussa käsitellään grooven ja svengin opettamista yleisellä tasolla, sekä niiden ilmentämiseen vaadittavia taitoja ja kykyjä. Haastateltavilta kysyttiin yleisesti rytmimusiikissa hyväksytyistä ja olemassa olevista ilmiöistä groovesta ja svengistä; Millaisia taitoja tai kykyjä heidän mielestään soittajan tai laulajan tulisi niiden luomiseksi hallita? Heiltä kysyttiin myös ajatuksia siitä, voiko timen hallintaan liittyvän rytmisen elastisuuden, svengin ja grooven taitoja ylipäätään opettaa.

Jukkis Uotila luonnehtii asiaa sen kautta, että harmoniaa ja melodiaa on ehkä helpompi piirtää nuoteille, mutta rytmit ja varsinkin tällainen hienorytmiikka ovat abstraktimpia käsitteitä, ja siten monimutkaisia ilmaista mitenkään tyhjentävästi nuottien keinoin. Hän jatkaa aiheesta, että tällaisten abstraktien asioiden kokemusta tai käsitystä kuten svengi, groove tai rytmisen elastisuus ei voi suoranaisesti siirtää ihmiseltä toiselle, mutta tiedon siitä kokemuksesta voi hänen mukaansa siirtää.

Tiedon kautta voi sitten yrittää saada aikaan toiselle jonkin oivalluksen asiasta, mikä sitten tarkoittaisi opettamista. ”Eli että kykenisi jollain tasolla siirtämään sen kokemuksen, mutta se on kyllä erilaista kuin matematiikan tai mekaanisen tekemisen opettaminen”, toteaa Uotila.

John Riley lähtee seuraavanlaisesta näkemyksestä: ”Jos joku voi kokea svengin tai grooven tunteen, ja jos hänet altistetaan esimerkiksi Mel Lewisin shufflelle tai James Brownin svengaavuudelle - ja jos tämä ihminen on tarpeeksi utelias tutkimaan miksi Melin shuffle saa hänet tuntemaan tietyllä tavalla, tai miksi James Brown saa hänet tuntemaan toisella tavalla, niin silloin on mahdollista opettaa itseään tai oppia näitä taitoja.” Hän muistuttaa kuitenkin, että se on kiinni henkilön omistautumisesta ja siitä, kuinka täydellisesti hän suorittaa loppuun tämän tehtävän.

On eri asia pelkästään ymmärtää mitä Mel Lewis soitti, mutta täysin toinen asia sisäistää Melin komppi. Riley painottaakin, että tottakai sitä voi opettaa, mutta se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että aina opittaisiin. Hän palaa siihen, kuinka utelias ja sitoutunut oppilaan on oltava oppiakseen todella tämän asian. Rileyn mukaan jonkun on näytettävä sinulle sellainen tie, joka koskettaa sinua jollain tavalla. Sinun täytyy olla tarpeeksi utelias, ja pyhittää tarpeeksi aikaa kyseiselle asialle ymmärtääksesi ja todella omaksuaksesi sen.

Jukka Perko pohjaa oman opettamisensa oikeastaan pelkästään yhdessä soittamisen kuulokuvaan ja esimerkin voimaan. Hänen mukaansa varsinkin tällaisia abstrakteja asioita voi nimenomaan opettaa yhdessä soittamalla ja imitoimalla. Siihen voi tueksi koettaa toki selittää sanallisesti joitakin asioita, jos toinen ei meinaa ymmärtää sitä mitä soitat hänelle.

Hänen mielestään opettaminen on niin moninainen käsite, ettei se ole pelkkää asian sanallistamista. Perko korostaa kaikkien muidenkin haastateltavien tavoin kuuntelemaan opettamisen tärkeyttä. Kaikki kuulevat musiikkia eri tavalla, mutta he myös kuuntelevat sitä eri tavalla. Hänen mielestään opettaessa voi koettaa hiukan selittää sitä, mitä itse kuulee jossain kappaleessa ja minkälaisia asioita siinä keskittyy kuuntelemaan.

Hän muistelee millaista oli soittaa Dizzy Gillespien bändissä. Ensimmäisissä harjoituksissa oli teema trumpetilla ja alttosaksofonilla unisonossa Dizzyn kanssa.

Kohta johon Dizzy sijoitti rytmisesti beatin, oli aivan eri paikassa kuin mihin olisin itse soittanut. Se oli aivan järjettömän paljon taaempaan, kuin mihin itse olisin koskaan soittanut. Oli todella hassua, että fraasit lähtivät kyllä melko kohdiltaan, mutta jarru lähti sitten heti aika nopeasti ensimmäisen äänen jälkeen. Se oli itselleni vaan sellainen konkreettinen havainto, että mietin, kuka sellaista sitten pystyy selittämään. Se pitää vain kuunnella ja kokea. (Perko)

Perko luonnehtii, että oli melko vaikea oppia kyseistä fraseerausta, ja jatkaa: ”että nyt tuosta vaan koita soittaa uniksessa ton kaverin kanssa, ja mä itse olin sitä mieltä, että tää on tosi vaikeaa, että miten se nyt tuolla lailla sitä soittaa.” Hän kertoo kuitenkin yrittäneensä vain sopeutua tilanteeseen ja parhaansa mukaan matkia Dizzyn fraseerausta. Se oli Perkolle todella jännittävä kokemus, mutta kun hän tarpeeksi monta kertaa oli Dizzyn fraseerausta vierestä kuullut, alkoi hän vähitellen löytää keinoja mukautua siihen. Toisaalta hän on myös sitä mieltä, että se oli täysin opettamistilanne. Dizzy opetti hänelle kyseisen kappaleen soittamalla sen tietyllä tavalla, ja pyytämällä Jukkaa soittamaan sen hänen kanssaan.

David Garibaldi arvelee, että näitä asioita ei voi opettaa jos ei ole kokonaisvaltaista emotionaalista kokemusta musiikin svengistä ja groovesta. Hänen mukaansa kyse on huolellisesta kuuntelusta, grooven tunteen kokemisesta ja sitten sen toteuttamisesta soittamalla. Garibaldin mukaan ei ole mahdollista päästä sille tasolle hienorytmiikan hallinnassa, josta tässä tutkimuksessa puhutaan, ellei ole täysin sisällä asian tekemisessä ja ilmiön kokemisessa. Hänen mielestään ei ole muuta tietä. Hän käyttää vertauksena asiaan tilannetta, jossa joku haluaisi esimerkiksi oppia ajamaan autoa, mutta ei haluaisi mennä ratin taakse.

Tommi Rautiainen muistelee erästä Jeff Porcaron masterclass-videota Musician’s Institutesta, jossa Porcaro sanoo: ”As far as feel, groove and those things, nobody can teach that.” Rautiainen itse kokee, että vaikka sen opettaminen on vaikeaa, hänen mielestään voi kuitenkin ehkä esimerkiksi sillä tavalla opettaa, että hän pyytää

oppilaita tulemaan tunnille soittokaveriensa kanssa. Sitten he soittavat jossain tietyssä tempossa samoja asioita. Oppilas soittaa ensin kaverien kanssa, ja sen jälkeen Rautiainen soittaa heidän kanssaan. Oppilas voi Rautiaisen mukaan saada siitä jonkinlaisen kuulokuvan ja ehkä nähdä jonkin visuaalisenkin asian, miten opettaja esimerkiksi soittaa näitä asioita ja minkä takia soittokaverit sitten esim. reagoivat Rautiaisen soittoon tietyllä tavalla vuorovaikutuksessa.

Kyse voi Rautiaisen mukaan olla esimerkiksi vain dynamiikasta. Hän pohtii kuitenkin, että sellaisessa tilanteessa jos pelkästään kaksi rumpusettiä soittaisi tunnilla keskenään, olisi kyllä vaikea opettaa näitä asioita. Musiikin ja yhtyeen kanssa sitä voi hänen kokemuksensa mukaan tehdä, ja hän arvelee, että sillä tavalla sitä voisi ehkä myös opettaakin.

Rautiainen peräänkuuluttaa kannustamista tuollaisen elastisuuden, grooven ja svengin löytämiseen. Oppilaiden olisi hyvä kerätä omalle kovalevyille erilaisista rumpaleista materiaalia. Analysoida niitä, miten joku rumpali soittaa jotain asiaa ja miten joku toinen rumpali ehkä soittaa samaa asiaa eri kantilta. Hän herättää kysymyksen, miksi esim. Billy Higgins on maailman eniten levyttäneitä rumpaleita, ja kehottaa selvittämään asiaa Higginsia kuuntelemalla. Rautiaisen mukaan kaikki aina sanovat Higginsistä, että "feels good". Sama pätee Rautiaisen mukaan Gaddiin, Porcaroon ynnä muihin. Mitä he sitten tekevät, että tulee se "feels good" olo? Sitä ei Rautiaisen mukaan pysty tällä tavalla yksiselitteisesti sanoilla kertomaan. Pitää kuunnella, ja koettaa eritellä, mitä siitä kyseisestä soitosta kukin kuulee. Se on Rautiaisen mielestä se vaikein asia. Me kaikkihan kuulemme musiikkia eri lailla.

Rautiainen on sitä mieltä, että rumpalien ja muidenkin komppisoittajien pitäisi nähdä vaivaa sen eteen, että pystytään "naulaamaan" (engl. nail it) klikin kanssa ja harjoitella vaikka tahdin fraaseja tai melodian pätkiä soittamaan niin "taskuun" (engl. in the pocket) kuin mahdollista. Sitten kyseisiä pätkiä jatketaan pidemmälle ja pidemmälle. Tämä vahvistaisi Rautiaisen mukaan sitä, että kun bändisoittotilanteessa aletaan soittamaan se olisi sitten heti ikään kuin siinä.

Kaikki kovat jätkät istuvat vain alas ja alkavat soittamaan, niin se on heti että moro! Heistä ei varmasti kukaan ole tällaisia treenejä tehnyt kuin minä, mutta mä olen niin lahjaton ja umpitollo, että mun pitää harjoitella näin. Ja olen kokenut, että olen saanut sillä soittoani parannettua. Mutta näissä tyypeissä on sitten jotain lahjakkuutta oikeasti.
(Tommi Rautiainen)

Sami Linna on sitä mieltä, että tällaisia asioita voi ehdottomasti opettaa, vaikka se koetaankin yleisesti hankalaksi ja miltei mahdottomaksi asiaksi opettaa. Hän kertoo, että toisesta ihmisestä on vaikea tietää etukäteen, kun tämän kanssa lähtee tekemään yhteistyötä, että mitkä asiat henkilöllä ovat jo saavuttaneet täyden potentiaalin ja mitkä asiat eivät. Linna ei näe, että rytmisten asioiden opettamista pitäisi ajatella mitenkään mahdottomampana, kuin minkään muunkaan musiikillisen asian opettamista. Hän lisääkin loppuun, että toki näitä asioita voi ainakin oppia, vaikka opettaminen olisikin vaikeaa. Oppimista voi kuitenkin hänen mukaansa aina tukea, eli opettaa.

5.5 Grooven ja svengin ilmentämiseen vaadittavia kykyjä ja taitoja

Edellisen isomman otsikon alla kerrottiinkin jo alustavasti, että haastateltavilta kysyttiin yleisesti rytmimusiikissa hyväksytyistä ja olemassa olevista ilmiöistä groovesta ja svengistä, sekä millaisia taitoja tai kykyjä heidän mielestään soittajan tai laulajan tulisi niiden luomiseksi hallita. Seuraavassa syvennyttään haastateltavien ajatuksiin tästä aiheesta.

Jukkis Uotila lähtee ensimmäiseksi oman instrumentin hallinnasta ja kyvystä tuottaa tasaista rytmiä lähelle metronomia, miten sen sitten määritteleekään. Hän muistuttaa että se on hyvä lähtökohta, mutta ei vielä riitä kovin pitkälle. Kaikkein tärkeimmäksi svengaavuuden elementiksi, johon tasaista rytmintuottamiskykyä käytetään, Uotila nostaa synkronisoinnin toisten muusikoiden kanssa. Hän tarkoittaa kykyä soittaa yhdessä, kuulla toisen tuottama rytmi ja synkronisoida oma tekemisensä siihen rytmiin.

Hän lisää myös, että on osattava viestittää omaa rytmistä käsitystä tavalla, jonka toinen käsittää, pystyy tulkitsemaan sitä ja tarttumaan rytmiin, jota tuotat. Hän kokee myös kuulevansa tämän ominaisuuden puutetta usein soittajilla ja opiskelijoilla. Ilmiö johtuu Uotilan mukaan pitkälti siitä, ettei osata kuunnella ennen kaikkea melodista elementtiä, eikä myöskään muuta säestyksellistä elementtiä, joka hetkittäin ottaa esityksessä melodian roolin.

Tähän hän viittaa sillä, että jos melodia esim. pitää taukoa, ottaa jokin muu säestys-elementti ikään kuin melodisen roolin ja siihen pitäisi synkronisoida. Esimerkkinä hän käyttää kvartetia, jossa saksofonisti pitää taukoa omassa soolossaan, jolloin pianokomppauksesta tulee jokin nuotti tai muutama, ja siihen synkronisoidaan. Vastaavasti rummuista tai bassosta voi tulla jokin filli, ja siihen sitten synkronisoidaan.

Uotila jatkaa, että kun synkronointi on tavallaan vertikaalista, eli tartutaan joihinkin nuotteihin, on horisontaalinen näkemys kuitenkin hänen mielestään se aivan olennainen asia, joka loppujen lopuksi aiheuttaa svengaavuuden ja groovaavuuden tunteen. Hän painottaa juuri tasapainoa vertikaalisen ja horisontaalisen elementin välillä. On olennaista, että kuulemme samaan aikaan sekä vertikaalisia tapahtumia, että pitkää horisontaalista kaarta.

Horisontaalinen kaari aiheuttaa Uotilan mukaan yllätyksellisyyden ja varsinaisen jännitteen. Me emme tiedä varmasti, miten rytmisen liike etenee, mutta vaistoamme lepotilana ja svengaavuuden tunteena, kun yhteissoitto on hienosti synkronissa. Jokaisen neljäsosan välissä voi olla tosi vahvaa työntöä ja vetoa molempiin suuntiin, mutta tempo sinänsä ei kuitenkaan heilu. Kaikkia kokonaisuuden elementtejä on hieman vaikea tarkasti selittää, mutta Uotilan mukaan juuri horisontaalisten ja vertikaalisten tapahtumien jännitteen kuulemme groovaavuuden ja svengaavuuden tunteena.

Uotila kertoo esimerkin sinfoniaorkesterin soitosta, jossa time on oikeastaan pelkästään vertikaalista tiettyjä melodisia horisontaalisempia fraaseja lukuunottamatta. Hän korostaa, ettei klassisen musiikin estetiikassa ole olemassa

samankaltaista horisontaalista groovea, koska uusi ykkönen tulee periaatteessa aina vain kapellimestarin tahtipuikosta, ja muuten sitä ei käytännössä ole olemassa. Rytmimusiikin puolella kuitenkin horisontaalinen groove nimenomaan on olemassa, koska temposoitossa on mukana aina kuviteltu yhteinen neljäsosa, vaikka emme soittaisi sitä. Yhteisesti vaistottuun neljäsosapulssiin Uotilan mukaan groovekin perustuu.

Yhden ihmisenkin on mahdollista groovata, koska hän voi luoda ensin kuvitteellisen neljäsosan kuulijan mieleen, ja sitten soittaa tai laulaa sitä vastaan. Timen hahmottamisessa on jatkuvasti monitasoisuutta. Meillä on kuviteltu yhteinen time, jokaisen oma neljäsosa, johon kukin sen kokee ja sitten vielä se neljäsosa, jota kaikki varsinaisesti soittavat. Kvartetissa on taatusti neljä käsitystä rytmistä, eikä kenelläkään ole aivan täsmälleen samanlainen käsitys. Kun haluamme soittaa yhdessä, meille muodostuu heti jonkinlainen konsensus rytmistä. Mutta vaikka meillä olisikin ajatuksissamme hyvä käsitys rytmistä, emme välttämättä saa teknisistä tai muista asioista johtuen kaikkea ulos soitossamme juuri sellaisena, kuin haluaisimme. Soitetuista ja kuulemistamme äänistä muodostuu tietty rytmien konsensus, jonka synkronoimme yhteen.

Afroamerikkalaisen rytmiiän olennainen asia on monitasoisuus, ja se muodostuu yhteisestä tekemisestä. Esitettävän kappaleen temposta muodostuu soittajille ensin konsensus, ja sen jälkeen neljäsosan tunnetta lähdetään manipuloimaan yksilöllisellä fraseerauksella. Jokainen muusikko bändissä tekee saman jatkuvan suhteuttamisen omasta tekemisestään yhteiseen grooveen. Synkronoinnin kyky, tiedostaminen ja monitasoisen hahmottamisen kyky ovat groovaavuuden kannalta aivan olennaisia taitoja. (Uotila)

Uotilan mukaan tähän oivallukseen voi pyrkiä kuuntelemalla ja kuulopohjaisia havaintoja imitoimalla. Hän kokee saaneensa valtaosan tärkeistä oivalluksistaan kuulopohjaisesti, ja on pyrkinyt välittämään tiedon kokemuksesta opiskelijalle. Uotilalla on itselläänkin hyvin muistissa pidemmän aikavälin kautta oivallettuja asioita, jotka sitten kulminoituvat riittävän kypsytymisen päästä. Asioista oli hänen mukaansa puhuttu pidemmällä aikavälillä, ja ihmiset olivat ikään kuin yrittäneet

opettaa tiettyjä ilmiöitä hänelle, mutta hän ei ollut oikein kunnolla kuitenkaan ymmärtänyt mistä on kyse.

Opiskelun, soittamisen ja asioiden miettimisen tuloksena hän riittävän ajan kuluttua yhtäkkiä oivalsi jonkun ilmiön, ja ymmärsi silloin vasta todella mistä oli puhuttu. Hänen mukaansa kaikki taidetaidot siirtyvät loppujen lopuksi suusta suuhun menetelmällä, tai että kopioidaan edellisiä ja harjoitellaan samoja ideoita. Hän perustelee tätä juuri sillä, että nuottien tulkintaa ei loppujen lopuksi piirretä paperille, vaan hienostuneet erot ovat vain korvin kuultavissa.

Rautiaisen mielestä juuri sisäisen rytmiiän ja timen itsevarmuus sekä raudanluja luottamus omaan sykkeeseen ovat yksi kokonaisuus. Lisäksi täytyy pitää korvat auki. Kun havaitsee, ettei voi soittaa näin, koska esimerkiksi basisti tai laulaja tai kuka tahansa meneekin jollain tietyllä tavalla. Silloin tarvitaan Rautiaisen käsityksen mukaan toista taitoa, joka on oman sykkeen ja timen modifiointi istumaan joka tilanteessa kulloiseenkin ympäristöön. Rautiaisen mukaan siitä ei tule mitään jos ajattelee niin että ”mä soitan näin ja that’s it”.

Rautiainen peräänkuuluttaakin vallitsevaan timen kenttään mukautumista, mutta siten, ettei temposta kuitenkaan päästetä irti. Hän pitää myös tärkeänä ominaisuutena jatkuvaa yhteistyötä ja jokaisen halua yhtyeessä siitä, että tämä on nyt ”parasta juttua mitä ikinä voi tehdä”. Rautiaisen mielestä olisi myös tärkeää, että soittaisi usein eri ihmisten kanssa. Tällöin saa kokemuksia, onnistumisia ja epäonnistumisia, ja oppii lukemaan erilaisia ihmisiä sekä musiikillisesti että sosiaalisesti.

Yleistyksenä ja kertauksena Rautiainen listaa lähtökohdaksi, että kaikki pystyvät soittamaan niin tarkasti kuin kone tarvittaessa, siitä ei edes keskustella. Sen lisäksi tärkeä taito jos mahdollista, olisi pystyä ”venymään ja vanumaan” eri suuntiin.

Linna jakaa nämä kyvyt hieman samalla tavalla, kuin kaksi päätasoa, joista hän tämän ilmiön kohdalla aloitti. Hän jakaa nämä seuraaviin kolmeen asiaan:

- Kyky ylläpitää johdonmukaista pulssia eli hypnoottista puolta
- Kyky seurata ja mukautua
- Kyky hahmottaa päällekkäisiä rytmejä

Ihmisillä on Linnan käsityksen mukaan rytmin puolella erilaisia lahjakkuuksia, ja niihin liittyy erilaisia kykyjä. Joillakin ihmisillä saattaa esimerkiksi olla luontaisesti todella vahva kyky pitää johdonmukaista pulssia, mutta sitten saattaakin toinen puoli olla vähän heikompi, eli kyky suhteuttaa omaa soittoaan johonkin ulkopuoliseen pulssiin. Muusikon on Linnan mukaan tärkeää harjoitella molempia puolia.

Kolmas kyky, eli päällekkäisten rytmien hahmottaminen on Linnan kokemuksen mukaan eri ihmisillä hyvinkin erilainen. Hän on huomannut, että useilla sellaisilla soittajilla, jotka pystyvät toteuttamaan päällekkäisiä rytmejä, eli esimerkiksi soittamaan ja laulamaan samaan aikaan, on keskimäärin paremmat valmiudet toteuttaa päällekkäisiä rytmisiä asioita.

Riley puolestaan kokee tärkeäksi kyvyksi ennen kaikkea hyvän keskittymisen. Hänen mielestään tarvitaan hyvää koordinaatiota, kykyä luoda sellaista soundia, joka vangitsee jollain tavalla kuulijan, koska he nyökyttävät päätään tai tanssivat kuunnellessaan musiikkiasi. Grooven laadun täytyy olla niin johdonmukaista, että siitä tulee hypnoottista.

Myös sellaisella tunteella on merkitystä, että kokemus jaetaan toisten yhtyeen jäsenten ja yleisön kanssa yhteisesti. Täytyy kontrolloida egoaan, jotta pystyy antamaan jotain, mistä yleisö ja muut yhtyeen jäsenet voivat nauttia. ”Minulla on paljon rumputaitoja, mutta teen tätä yksinkertaista juttua tässä, jotta te voisitte nauttia siitä”, esittää Riley. Hän jatkaa, että kun koko yhtyeellä on tämä sama asenne, ja kaikki työskentelevät yhteistä päämäärää kohti, muodostuu groovesta uskomattoman vakaa ja hypnoottinen, toisin sanoen lumoava sekä yhtyeen muusikoille että kuuntelijoille.

Siihen tarvitaan Rileyn mukaan jokaisen oman instrumentin hallintaa siten, että rumpalin ei tarvitse esim. erikseen ajatella sitä, milloin sukee hi-hatin, eikä basistin

tarvitse ajatella, mitä sormituksia hän käyttää. Itse asiassa instrumentin soittamisen täytyy olla helppoa, jotta suurin osa aivokapasiteetista on omistautunut korville ja sille, että saa koko asian tuntumaan oikealta. Toisin sanoen on harjoiteltava teknisiä taitoja, jotta on kapasiteettia tehdä motorista toimintaa ilman, että se edellyttäisi sataa prosenttia aivokapasiteetistamme.

Suurin osa aivokapasiteetistamme pitäisi Rileyn mukaan suunnata kuuntelemaan sitä, mitä kaikki muut soittavat, ja sitten löytämään jotain hyvää soitettavaa, joka saa heidän valitsemansa asiat kuulostamaan loistavalta. ”Haluamme saada toiset muusikot yhtyeessä kuulostamaan mahdollisimman hyvältä”. Rileyn mukaan ei ole kyse siitä, että minä itse kuulostaisin niin hyvältä kuin mahdollista, vaan kypsän muusikon merkki on saada muiden soiton kuulostamaan hyvältä.

Riley summaa nämä komponentit metronomiseen komponenttiin, joka edellyttää erinomaista keskittymistä sekä hyvää instrumentin kontrollia ja koordinaatiokykyä. Lisäksi täytyy olla henkinen asenne - halu yhdistää yhtye ja kommunikoida se yhteistyö yleisölle, jotta he voivat nauttia joko kuuntelijoina tai tanssijoina.

Hän esittää asian kysymyksen muodossa: ”Jos seisot klubin ulkopuolella, mikä asia vetää sinut sisälle klubiin?” Hän listaa muutamia epäolennaisia asioita, jotka eivät vedä sinua sisälle, kuten vaikkapa kvintolien soitto. Ensimmäinen asia, joka Rileyn mielestä saa sinut astumaan sisälle, on groove ja svengi. ”Jotain tapahtuu sisällä tuolla ja se tuntuu hyvältä”, Riley luonnehtii. Seuraava asia jonka rekisteröit, kun avaat oven, on soundi. Jos se kuulostaa miellyttävältä, astut sisään. Koska olemme jo kuulleet grooven ja soundin, huomaamme että ”hei hehän soittavatkin aika coolia kamaa”, mutta sitä emme kuulleet klubin ulkopuolelta. Tekninen materiaali tulee Rileyn mukaan sitten myöhemmin. Me kuulemme ulkopuolelta grooven, ja että onko soundi melusaastetta, vai onko se jollain tavalla kaunista ja puoleensa vetävää.

Perko listaa kaikkien muidenkin haastateltavien tavoin hyvän instrumentin hallinnan peruslähtökohdaksi. Eli instrumentti tottelee silloin, kun tarkoitetaan ja äänet syttyvät ja tapahtuvat juuri silloin, kun niiden halutaan tekevän niin. Toisena asiana hän nostaa syvällisen ja omaksutun tiedon ja taidon eri musiikkitraditioista. Hän

tarkoittaa sillä sitä, etteivät asiat ole vain tietona päässä, vaan soundina korvassa, ja että niitä pystyy tuottamaan ulos ainakin jossain määrin. Kolmanneksi asiaksi hän nostaa kehollisuuden ymmärtämisen tärkeänä osana musiikillista ilmaisua ja kokonaisuutta.

Afroamerikkalainen musiikki on Perkon mielestä ikään kuin lantiolähtöistä musiikkia. Eli että rytmi on lantiossa koko ajan, eikä tuhlata aivokapasiteettia siihen, vaan se on kehossa. Tällöin aivot voivat ajatella enemmän esimerkiksi harmonia-asioita. Perkon mielestä jos joutuu ajattelemaan vielä paljon rytmikkaa improvisoidessa, käy niin, että joko aivot kuormittuvat liikaa, tai sitten menetämme kehollisuuden. Neljäntenä asiana Perkon listalla on taito kyetä olemaan samanaikaisesti ikään kuin kahdessa tilassa. Eli kyetä selkeästi artikuloimaan ulos omaa rytmistä ilmaisua ja soittamaan omaa timea, sekä samalla tietysti kuunnella muita ja mukautua tarvittaessa. Tämän vuoksi instrumenttitekniikan on oltava niin automaattinen, ettei tarvitse ajatella instrumentin hallintaa yhtään. Kaiken prosessointitehon voi siten kohdistaa vain musiikin kuunteluun ja siihen mukautumiseen. Instrumentista ikään kuin vain tulee ääntä, eikä siitä tarvitse ajatella mitään.

5.6 Harjoituskeinoja ja opetusmenetelmiä

Haastateltavilta kysyttiin opettavatko he rytmiseen elastisuuteen liittyviä timen käsittelyn asioita ja taitoja omille oppilailleen. Edelleen heiltä kysyttiin millaisia menetelmiä ja harjoituksia he mahdollisesti käyttävät näiden asioiden opettamiseen. Tarkentavina kysymyksinä heiltä kysyttiin ulkoisen pulssin käytöstä harjoittelussa metronomin tai taustanauhan muodossa. Heiltä tiedusteltiin myös mahdollisten muiden apukeinojen käytöstä harjoittelussa. Näitä apukeinoja olivat kehollisen pulssin, suullisen alijaon, suullisen pulssin, kehollisen alijaon, joidenkin näiden yhdistelmien tai rytmittävien, kuten esimerkiksi konnakolin käyttö.

Harjoituskeinojen soveltamisen lisäksi heiltä kysyttiin perustetta jonkin tietyn harjoituskeinon valintaan. Heitä pyydettiin myös arvioimaan erilaisten käyttämiensä menetelmien vahvuuksia tai heikkouksia.

John Riley käyttää opettaessaan kaikkia edellä mainituista apukeinoista tilannekohtaisesti. Hän käyttää opetuksessa apuna esimerkkejä intialaisesta musiikista ja kaikista erilaisista kulttuureista. Hän korostaa, että kaikki nämä menetelmät ovat meille tarjolla tällä hetkellä internetin kautta, joka on loistavaa. 50 vuotta sitten täytyi matkustaa paikanpäälle löytääkseen jonkin kulttuurin rytmisiä traditioita. Rileyn mukaan tämä voi joskus aiheuttaa myös ongelmia, sillä oppilas voi innostua kaikenlaisista erilaisista musiikkityyleistä, mutta ei kenties vietä aikaa jonkin yhden musiikkityylin kanssa tarpeeksi pitkään voidakseen omaksua sen kypsällä tavalla.

Riley ajattelee asiaa siten, kuin hänellä olisi suklaarasia edessään: ”Rasiassa on haitilaista musiikkia, armenialaista musiikkia, intialaista musiikkia, brasilialaista musiikkia jne. Otat haukkauksen jostain ja mietit, että tämän maistuu tosi hyvältä, mutta et kuitenkaan syö koko konvehtia, vaan laitat sen takaisin. Sitten otat haukkauksen toisesta ja mietit, että tämän maistuu mielenkiintoiselta, mutta et kuitenkaan syö koko konvehtia, vaan laitat senkin takaisin. Kolmannen konvehdin kohdalla et oikeastaan enää osaa erottaa makuja toisistaan”. Rileyn mielestä sinun olisi kuitenkin syötävä koko rasiallinen esim. New Orleansia ensin ja vasta sitten kokonainen laatikko Bulgariaa ja sen jälkeen kokonainen laatikko Elvin Jonesia jne. ja vasta sitten sinulla on jotain.

Riley kertoo oppineensa itse sillä tavalla, että osti yhden albumin, ja kuunteli sitä albumia joka päivä. Kun hän sai esimerkiksi Chick Corean The Leprechaun albumin ja tutustui Steve Gadiin, hän meni joka päivä levykauppaan etsimään muita Corean levyjä, joissa olisi Steve Gadd. Nykymaailmassa tämä tilanne on Rileyn mukaan laajentunut, mutta jollain lailla myös harhainen, koska konvehtirasiavertaukseen viitaten hänen mukaansa on suuri kiusaus maistaa kaikkia eri suklaapalasia yhtä aikaa.

Pulssista Riley ajattelee, että se on hänen ruumiissaan, mutta ei hänen sormissaan. Se on Rileyn mukaan jossain suuremmissa kokonaisuudessa, mutta hän ei itse osaa sanoa missä se tarkalleen on. Hän kertoo pulssin sykronoinnin asuneen pitkän aikaa hänen vasemmassa jalassaan, koska jazz-soittajana hän soittaa yleisimmin kakkosta ja nelosta sillä, ja tämä oli johdonmukaisin komponentti hänen soitossaan.

Hän kertoo myös käyttävänsä tietysti vokaalisten alijakojen tai neljäsosapulssin laulamista, kuten esimerkiksi Gary Chesterin New Breed-metodissa, jossa lauletaan ensin neljäsosia, sitten melodiaa, sitten välinuotteja ja takapotkuja jne. Hän kertoo käyttäneensä joitain niistä myös jazz-kontekstissa, ja on kokenut niistäkin olleen apua.

Riley kokee myös hyödylliseksi tämän tyyppisessä harjoittelussa, että jos hänellä on jokin uusi motiivi, jota hän haluaa soittaa, hän yrittää laulaa sitä samalla, kun soittaa jotain tasaista komppia. Hän ajattelee siten, että jos ei pysty laulamaan jotain motiivia komppia soittaessaan, ei todennäköisesti pysty myöskään soittamaan sitä. Riley ei kuitenkaan varsinaisesti laula fraaseja sooloa soittaessaan, mutta kertoo kuulevansa niitä kyllä sisäisesti. Hän ei ajattele, että laulamisen ennakoisi soittamista tai olisi jokin erillinen asia siitä, vaan nämä tapahtuvat ehkä samaan aikaan, mikäli tapahtuvat. Hänen mielestään monet pitävät fraasien ääneen laulamista soittaessa jopa melko ärsyttävänä tapana.

Uotila kokee kehollisuuden ehdottomasti auttavan timen käsittelyssä ja grooven rakentamisessa. Hän puhuu tässä yhteydessä liikkeestä rumpusetin kanssa ja on sitä mieltä, että kehon on järkevää liikkua siihen suuntaan, mihin nuotit ovat menossa. Kehopulssi ja tanssillisuus ovat hänen mielestään ilman muuta loistavia apukeinoja. Hän toteaa kuitenkin toisaalta, että on olemassa myös rumpaleita, jotka eivät välttämättä juurikaan liiku, mutta silti soittavat todella hienosti.

Uotila ei näe laulamista soiton yhteydessä olennaiseksi avuksi. Hänen mielestään fraaseja on toki syytä laulaa, mutta hän ei koe olennaiseksi sitä, että lauletaan niitä samanaikaisesti, kun soitetaan. New Yorkin aikana Uotila tunsi joitakin ihmisiä, jotka kävivät Gary Chesterin tunnilla ja harjoittelivat esim. neljäsosien laulamista soitettun materiaalin kanssa. Uotila ei kuitenkaan kokenut sitä omassa harjoittelussaan tarpeelliseksi, ja ajattelee tavan ehkä olevan enemmän ikään kuin viides raaja, eikä niinkään timen ankkuroimisen elementti. Hän korostaa mieluummin kuvitteellisen pulssin vaistoamisen harjoittelua ilman, että sitä lauletaan tai soitetaan ollenkaan.

Sami Lehto: ”Teetkö sellaista, että kehollisen pulssin lisäksi esimerkiksi mumiset joitain groovea tai alijakoja soittaessa?”

Jukkis Uotila: ”Joo teen kyllä. Laulan mielessäni useimmiten jotain, joka inspiroi soittoani, mutta en täsmällisesti soittamiani fraaseja. Kaikki erilaiset moni-ilmaisulliset tavat voivat kyllä mielestäni toimia apuna.”

Uotila ajattelee elastisuuteen liittyviä rytmisiä asioita ryöppyinä, jotka tähdätään kohdenuotteihin ja niihin tehdään isot kaaret. Hän näyttää esimerkkinä pisteellisiin neljäsosanuotteihin kohdenuotteina tapahtuvia erilaisia ryöppyjä. Kohdenuotit ovat Uotilan mielestä ne mihin tähdätään fyysisenä liikkeenä, ja pikkunuotit väleissä ovat vertikaalisessa mielessä vähemmän merkityksellisiä. Niissä on vain pitkät kaaret ja painotukset, mutta nuotit eivät yksittäin ole Uotilan mielestä niinkään merkittäviä. Hän saattaaakin lähestyä asiaa esimerkiksi joidenkin tiettyjen käsijärjestysten näkökulmasta tähtäämällä kuitenkin aina kohdenuottiin. Tietty ajatus kehollisuudesta ja fyysisestä tekemisestä saattaa myös auttaa hahmottamista.

Hän kertoo tehneensä esimerkiksi harjoituksia, joissa oikealla kädellä soitetaan jatkuvasti kohdenuotit symbaaliin, ja väliin soitetaan joitain jakoja esimerkiksi trioleja siten, että käsijärjestys ei kuitenkaan mene mitenkään tasan. Jatkuvasti kuitenkin soitetaan kohdenuotti oikealla kädellä symbaaliin, vaikka se ei oikeasti tulisi käsijärjestyksestä siten, että vasen olisi viimeisenä pikkurummussa ja sitten vuorossa oikea käsi symbaaliin. Välillä käsijärjestys voi olla esim. oikea, vasen, vasen, oikea, vasen, oikea, ja sitten kuitenkin reilusti viedään oikea käsi kohdenuotin symbaaliin. Välinuottien aika-arvoilla ei ole tässä kohtaa niin suurta matemaattista väliä.

Uotilan mielestä elastinen vaikutelma tulee juuri siitä, että välinuoteista ei tulekaan tasaisia mekaanisia trioleja. Mainitun lainen harjoitus auttaa hahmottamaan juuri isoa nuottia ja kaarta siihen. Harjoituksessa oppii hänen mukaansa kuulemaan, että ryöppyjen välinuottien ei tarvitse olla aika-arvoltaan täsmällisiä, vaan soundikuva omassa päässä laventuu hiukan ja silloin pystyy hyväksymään soitetun asian ryöppynä täsmällisten aika-arvojen sijaan. Hän kertoo harjoitelleensa aikanaan myös säännönmukaisesti joitain tiettyjä ryöppyjä ja käsijärjestyksiä esim. viiden tai seitsemän nuotin ryhmiä, jotka ovat parittomia, eivätkä istu suoraan tasan esimerkiksi triolien tai kuudestaostaosien alijakoihin.

Rautiainen on koettanut hakea isompaa liikettä soittaessa siten, että koko keho ikään kuin olisi soitossa mukana. Hän on sitä mieltä, että mitä enemmän koko keho on mukana tekemisessä, sitä vahvempaa syke varmasti on. Hän ajattelee, että aina silloin kun dynamiikka sallii, tulisi käyttää isompaa liikettä. Hän viittaa esimerkiksi hi-hat komppauksen hiomiseen isommalla liikkeellä, jolloin liike ei tapahdu pelkästään ran-teesta, vaan menee lapaluihin asti. Hän koettaa tällaisen harjoittelun kautta aktivoi-dakättä, hakea liikkeen kautta tasaisuutta ja ”liimaa” soittoon, sekä parantaa hi-hat soittamisen soundia.

Rautiainen on huomannut, että suurin osa oppilaista soittaa beat harjoittelussa bas-sorummulla esimerkiksi kolmoselle tulevat kaksi peräkkäistä kahdeksanosanuottia si-ten, että rytmi on yleensä hiukan nokillaan. Avuksi tähän hän on kokenut harjoituk-sen, jossa hengitetään tempossa. Harjoituksessa hengitetään valmistavalla kakkosen puolikkaalla ja myös nelosen puolikkaalla. Hyvä hengittäminen hyvän liikkeen ohella parantaa Rautiaisen mukaan tahdin hallintaa, ja hän on todennut sen kiistatta to-deksi omassa opetuskokemuksessaan. Kaikki energia pitäisikin hänen mielestään kohdentaa siihen, että pystyy ylläpitämään ”hyvää meininkiä”, soittamaan musikaali-sesti ja reagoimaan.

Suullisia alijakoja tai suullista pulssia ei Rautiainen juurikaan ole tehnyt. Hän ei tee laskemisia, koska on sitä mieltä, että mitä vähemmän tulee mitään sekoittavia asi-oita, joihin täytyy keskittyä erikseen, sitä paremmin voi keskittyä musiikin flow:n tuottamiseen. Rautiainen ei myöskään laula fraaseja soittaessaan sooloa.

Hän kertoo tehneensä aikanaan todella paljon transkriptioita bigband-kappaleista. Hän teki itse bigband-nuotteja Count Basien ja Mel Lewisin musiikista, ja yritti soittaa sitten perässä kappaleiden rytmejä ja tutti-choruksia. Jossain vaiheessa tämän har-joittelun tuloksena Rautiainen alkoi jonkin kahden tahdin rytmikuvion nähdessään jo kuulla miltä se kuulostaa, millainen set-up filli siihen kannattaa tehdä ja mitä iskuja kenties ei kannata soittaa. Hän on yrittänytkin kannustaa oppilaitaan laulamisen si-jaan tekemään tällaista samanlaista eri rytmikuvioiden soittoa bigband-kontekstissa.

David Garibaldi uskoo laskemisen voimaan. Hän opettaa oppilailleen laskemista harjoittelussa, koska se on tapa, jolla hän on itse aikanaan oppinut. Hänen mielestään laskiessa oppii ikään kuin omistamaan grooven (engl. own the groove). Siinä oppii omistamaan erilaiset ajanjaksot.

Garibaldin mukaan kaikki todella hyvät yhtyeet, jotka soittavat yhdessä, ymmärtävät syvällä tasolla timen, kuinka se toimii ja kuinka eri ihmisten time sopii yhteen keskenään. Tämän edellytyksenä on Garibaldin mukaan, että kaikki yhtyeessä omistavat kyseisen timen ja vaalivat sitä yhteisesti ja keskittyneesti.

Esimerkkinä hän kertoo, kuinka aloitti joskus Tower of Powerissa soittamaan hulluiksi kutsumiaan kompeja, jotka kääntyivät ympäriinsä. Garibaldin mukaan yhtyeen jäsenet inhosivat sitä, mutta yhtyeen johtaja Emilio Castillo piti siitä, koska hän rakastaa Garibaldin mukaan rumpuja. Hän antoikin Garibaldin soittaa sellaisia kompeja.

I said to the guys: Why don't you just count? Oh man, it was probably the worst thing you could have ever said to anyone, so they got very upset about it. But Emilio the bandleader said: "Ok, we're gonna count." As soon as everybody counted it, no one had a problem and I was everybody's friend again, because then they understood what was happening in every place of the beat. (Garibaldi)

Garibaldi painottaa suullisen laskemisen tärkeyttä korvan kehittämisprosessissa kuulemaan ja käsittämään timea. Hänen mielestään ihminen soittaa asiat siten, kuin hän sanoo ne ääneen. Hänen mottonsa oppimiseen on: "You say it, you hear it, you see it, you can feel it, you can play it."

Garibaldi kertoo yhdistelevänsä kaikkea, eli fyysistä pulssia, suullista alijakoa, suullista pulssia ja niin edelleen, mutta hän ei käytä mitään rytmitavausjärjestelmää, kuten esim. konnakolia. Hän on sitä mieltä, että intialainen musiikki ja rytmitavausjärjestelmä ovat kokonainen oma juttunsa itsessään, eikä sen vuoksi käytä niitä.

Garibaldi muistuttaa myös, että esimerkiksi clave tarkoittaa avainta. Se tarkoittaa sellaisten rytmisen maiseman salaisuuksien avaamista, joissa claven alaisuudessa toimitaan. Hän painottaa, että clave itsessään määrittelee jo pulssin ja on oivallinen laskemissysteemi clave-pohjaisten rytmien harjoittelussa.

Linna kertoo ilman muuta myös yrittävänsä opettaa näitä asioita oppilailleen. Hän näkee tämän asian niin merkittävänä osana koko rytmimusiikkia. Johtava ajatus hänellä tässä kaikessa on, että tekemisen pitäisi liittyä parhaaseen mahdolliseen musiikilliseen kokonaisuuteen. Linnan mielestä on luontevaa linkittää näitä asioita juuri musiikilliseen kokonaisuuteen, eikä hän pidä sellaisista menetelmistä, joissa esimerkiksi eristetään jokin yksittäinen ajatus.

Hänelle itselleen eivät ole toimineet sen kaltaiset harjoitukset, joissa sanotaan, että harjoitellaan nyt sitä, että fraseerataan taakse tai että koetapa nyt fraseerata eteen. Merkittävin puoli onkin Linnan mukaan ollut esim. äänitteiden jäljittelyssä ja siinä, että pyritään sitä kautta pääsemään sisälle siihen, miltä jonkin asian soittaminen tuntuu.

Hän pitää sellaisesta lähestymistavasta, jossa tehdään esim. pieniä kahden tahdin looppeja jostain solo- tai komppipätkästä, johon liittyy oman instrumentin rooli musiikillisessa kokonaisuudessa. Sitten soitetaan siihen päälle ja päästään toivon mukaan kiinni juuri hypnoottiseen elementtiin ja toisaalta myös jännitteeseen, jos on esimerkiksi jokin fraasi, jossa jännitettä luodaan ja jossain vaiheessa se puretaan sitten, kuin musiikillinen kokonaisuus vaatii. Silloin Linnan mielestä rytmisen asian kokonaisuus ja tarkoitus on tekemisessä läsnä.

Linna miettii, että erittäin tärkeä asia hänen omassa kehityksessään on ollut se seikka, että on päässyt soittamaan mahdollisimman hyvien soittajien kanssa. Hän ajattelee, että sen vuoksi itsenäisen harjoittelun pitäisi myös olla mahdollisimman lähellä parhaiden mahdollisten soittajien kanssa soittamista, eli hyvien levytysten kanssa harjoittelua.

Uusimpia asioita, joita Linna on omalla kohdallaan todennut tärkeäksi, on oman äänen suullinen tekeminen. Koulutuksessamme on säveltapailutunneilla totuttu tekemään sitä, että pidetään pulssi jalassa tai kädessä fyysisesti, ja siihen päälle lauletaan tai naputetaan joitain rytmejä. Hänellä ei ainakaan ole omakohtaisessa kokemuksessa tullut vastaan sitä, että tuotetaan pulssia omalla äänellä, ja sitten soitetaan rytmejä siihen päälle. Hän kokee nämä molemmat asiat hyvin tärkeiksi. Tällä hetkellä kuitenkin se, että pulssi on omassa äänessä, tuntuu hänestä itsestään huomattavasti sisäistyneemmältä, kuin että se olisi jalassa tai jossain muussa raajassa motorisesti.

Viimeisen kymmenen vuoden aikana Linna on koettanut harjoitella nimenomaan pulssin toteuttamista omalla äänellään, oli se sitten jokin groove tai rytmien aihe. Hän on kokenut sen itselleen todella kehittäväksi päällekkäisten rytmien jäsentämiseen. Linna kertoo olleensa New Yorkissa erään rumpalin tunnilla, joka oli puhunut nykyisin jazz-soittamisessa esiintyvistä ajatuksesta. Sen mukaan saatetaan ajatella groovea, eli johdonmukaista elementtiä, mutta yhtyeessä ei kukaan kuitenkaan soita sitä. Linna toteaa, että nykyilmaisu paikoin myös kuulostaa tuolta, ja saattaa olla kuulijalle joskus todella haastavaa, sillä kaikki mitä kuulemme soitetuna, on silloin jännitteen puolella, eikä staattista groovea oikeastaan ole missään muualla, kuin soittajien ajatuksissa.

Toisaalta Linna kertoo kyseisen rumpalin demonstroineen ilmiötä hienosti laulamalla kappaleen walking bass-linjaa, ja soittamalla siihen päälle täysin ulos ja jännitteen puolelle. Rumpali ei merkinnyt groovea mitenkään soittaessaan jännitteisiä asioita, mutta lauloi sitä koko ajan samaan aikaan, ja sitten taas palasi myös grooveen soittamiseen. Linnan mukaan tämä oli hänelle sellainen elämys, että hän päätti aloittaa asian hitaan harjoittelun. Hän on lähtenyt harjoittelussa aivan perusasioista, eli laulanut perussäveliä ja neljäsosia, ja koettanut sitten soittaa siihen päälle jotain. Hän on myös esitellyt harjoituksen kaikille oppilailleen, ja kertoo, että oppilaat ovat yleensä kokeneet sen todella vaikeaksi.

Linnalla oli aikaisemmin sellainen kokemus, että hänen pulssinsa oli kiinni hänen soittamisensa motoriikassa. Ts. jos motorisella puolella tapahtui jotain, se myös horjautti hänen pulssiaan. Linna miettii, että jos hän pystyy erottamaan niitä kahta asiaa

erikseen siten, että pulssin kokemus on sisäistynyt äänen kautta, hän uskoo rytmisen paletin aukeavan hänelle aivan toisella tavalla.

Perko kertoo myös opettaneensa tällaisia rytmisen käsittelyn asioita oppilailleen. Metodina on käytetty juuri hänen aiemmin kertomaansa yhdessä soittamista, ja myös metronomin, levytysten ja komppilevyjen kanssa soittamista. Hän kertoo lisäksi, että tunneilla on myös kuunneltu levyiltä paljon erilaisia ilmiöitä ja asioita käytännön hands on-toiminnan hengessä. Perko kokee tärkeimmäksi asiaksi yhdessä soittamisen. Jos opettaminen on pelkkää selittämistä, hän ei itse ainakaan koe osavansa selittää niin hyvin, että voisi nojautua vain siihen. Hän tietää, että jotkut ovat kyllä hyviä myös selittämään, ja joku oppilas voi tietenkin hyötyä enemmän selittämisestäkin. ”Jos on vaikka hidas omaksumaan soittimella asioita, niin sitten täytyy saada hyvät selitykset ja mennä sieltä tietoisuuden kautta käytäntöön. Itse olen jotenkin sellainen, että hei soitetaan, niin sitten me ymmärrämme toisiamme”, Perko summaa.

5.6.1 Ulkoisen pulssin käyttö apuna harjoittelussa

Riley kertoo käyttävänsä metronomia normaalilla tavalla harjoittelussa. Tämä tarkoittaa sitä, ettei hän pätke sitä millään tavalla. Rileyn sukupolven aikana lapsuudessa ei ollut olemassa metronomia, joka olisi ollut tarpeeksi kovaääninen, että sen kanssa olisi voinut soittaa rumpuja. Tämän vuoksi suurin osa hänen nk. groove-harjoittelua oli levyjen kanssa soittamista. Hän ei oikeastaan päässyt soittamaan edes minkään taustanauhojen kanssa, vaan soitti levytysten kanssa, joissa oli jo rummut. Hän kertoo harjoitelleensa kyllä paljon myös metronomin kanssa, mutta suurin osa siitä harjoittelusta on ollut harjoituspadin (engl. practice pad) kanssa teknistä pikkurumpumateriaalia, eikä ehkä niinkään rumpusetillä harjoittelua.

Viime aikoina koronaviruksen takia, Riley ei ole päässyt soittamaan muiden ihmisten kanssa. Tästä johtuen hän on huomannut soittavansa ja harjoittelevansa enemmän levyjen kanssa, kuin mitä on tehnyt 30 vuoteen. Hän kertoo laittavansa iTunesin vain satunnaistoistolle, ja soittavansa sen kappaleen kanssa, mitä sieltä sattuu tulemaan.

Rileyyn mielestä on erilaisia tapoja reagoida levyn materiaaliin. Yksi tapa on soittaa täsmälleen se, mitä levyllä tapahtuu rummuissa. Toinen tapa on kuvitella, että olet kyseisen bändin uusi rumpali, ja yrittää näin löytää oma tapasi soittaa kyseistä musiikkia. Kolmas tapa on käyttää taustanauhaa tai levytystä ikään kuin autuaana metronomina, ja harjoitella joitain aivan muita omia asioita siihen päälle.

Hän painottaa harjoittelussa toiston merkitystä. Se on Rileyyn mielestä äärimmäisen kriittistä, jotta ymmärtäisi asian ja tuntisi, kun jokin asia svengaa, eli mihin kohtiin sijoittaa rytmin osat siten, että se olisi kaikkein kutsuvinta tai viehättävintä kuuntelijalle. Hän on harjoitellut tätä laittamalla esimerkiksi jonkin hip-hop-jazz äänitteen soimaan ja soittanut jazz-fraaseja siihen päälle. Yksi tapa on soittaa esim. hänen kirjastaan *The Art of Bop Drumming*:sta yksinkertaisia bassorummun ja virvelin kombinaatiofraaseja siten, että soittaa vain yhtä fraasia, ja yrittää hieroa kakkosen ja nelosen paikkaa suhteessa kappaleen kolmoselle tulevaan backbeatiin. Hän yrittää löytää nk. "the spot" -paikan jaoille kappaleen groovessa. Päämääränä on painaa muistiin tunne siitä parhaasta kohdasta, ja pystyä toteuttamaan se seuraavana päivänä ilman kyseistä äänitettä. Se on Rileyyn mielestä myös tavallaan metronomiharjoittelua.

Hän kokee mielenkiintoisena jazz-fraasien harjoittelun juuri tuollaisen hip-hop-jazz levytyksen kanssa, sillä siinä oleva virvelin backbeat voidaan ajatella tuplatempossa jazz-soittona tulevan tahdin kolmoselle. Jazzissa kolmonen on tavallaan välteltävä nuotti (engl. avoid note), sillä se pysäyttää 4/4 tahdin eteenpäin vievän momentin. Mutta jos harjoittelee sellaisen äänitteen kanssa, jossa se on, täytyy oikeasti mittailla sitä mihin kohtaan asettaa kakkosen synkoopin ja kolmosen puolikkaan suhteessa tuohon rakennettuun kolmosella olevaan maamerkkiin äänitteen musiikissa.

David Garibaldi käyttää harjoittelussa paljon sekä play alongeja (engl. play along) että metronomia. Hän muistuttaa kuitenkin Rileyyn tavoin, että äänitteiden kanssa soitto eroaa todella paljon elävien ihmisten kanssa live-tilanteessa soitosta. Hänen mielestään ne kaksi asiaa eivät ole edes lähellä toisiaan. Garibaldin mielestä mikään ei ole niin opettavaista, kuin jonkun toisen ihmisen kanssa soittaminen. Taustanauha ei anna palautetta sinulle, mutta toisen muusikon kanssa soittaessa opit nopeasti,

kuulostaako soittamasi asiat hyviltä vai eivät ja toimivatko ne yhteissoittotilanteessa vai eivät.

Garibaldi ei käytä metronomiharjoittelussa tahdin tai useamman taukoja, mutta hän tietää sen olevan hyvää harjoitusta. Hän pitää myös sellaisesta harjoittelusta, jossa metronomi ei ole tasainen neljäsosapulssi, vaan ehkä jokin perkussiorytmi tai mikä tahansa muu rytmien kuvio.

Jukkis Uotila kertoo käyttäneensä harjoittelun apuna metronomia, mutta siinä on hänen mukaansa kaksi todellisuutta. Toinen on, että soittajana täytyy kyetä kuuntelemaan muita muusikoita todella intensiivisesti ja sitten synkronoida heidän kanssaan. Miten metronomin pulssin taas osaa ajatella samanlaiseksi, kuin toinen soittaja? Uotila on itse kuitenkin kokenut, että on jollain tavalla onnistunut ajattelemaan siten, että metronomi on toinen soittaja, ja tämän kanssa sitten synkronoidaan. Sellaisessa harjoittelussa metronomi toimii hänen mielestään hienosti.

Nykyaikana on myös monenlaisia muita mahdollisuuksia käyttää esim. valmiiksi tehtyjä perkussioraitoja ynnä muita, joiden kanssa voi kokeilla, kuinka kauas pohjalla olevasta groovesta voi mennä putoamatta ja sitten tulla takaisin. Uotila käyttää esim. Drum Genius-sovellusta tähän tarkoitukseen. Hän ei kuitenkaan käytä nk. tyhjien tahtien harjoittelua metronomin kanssa, joissa jätetään muutamaksi tahdiksi esim. metronomi pois. Hän ymmärtää, että kyse sellaisissa harjoituksissa on tietenkin kyvystä tuottaa tasaisia neljäsosia tai kahdeksasosia, joka on ehdottomasti tärkeä taito, mutta sellaisessa harjoituksessa jätetään tavallaan synkronisointi kokonaan pois.

Uotila ei mitenkään teillään tyhjien tahtien menetelmän harjoitusta, mutta on sitä mieltä, että saman asian voi harjoitella ilman tuollaisia keinojakin. Hänen mielestään peruskäsitys timesta kehittyy kuitenkin aina metronomin kanssa soittaessa, ja olennaisempi asia on saada oma soitto svengaamaan suhteessa taustanauhaan tai metronomiin, kuin siinä tyhjässä välissä.

Uotila kertoo kuitenkin kerran joutuneensa käytännössä tuollaiseen tilanteeseen. YLE:ssä oli äänittäjä joskus pyyhkinyt vahingossa kaksi tahtia pois koko kappaleesta,

ja sitten koko orkesterin piti soittaa uudestaan nuo kaksi tahtia siihen väliin, joka oli Uotilan mukaan hieman haasteellista.

Sami kysyy: ”Käytätkö sellaisia metodeja, että siirrä metronomia eri iskuille esimerkiksi skip-notelle tai jotain vastaavaa?”

Jukkis vastaa: ”Joo, siis se on huvittavaa, että rummuissa en ole tehnyt sitä niin paljon, mutta teen sitä esimerkiksi, kun treenaan pianoa ja soitan up-tempo-juttuja. Metronomi on koko ajan nelosella. Siitä saa mielestäni sellaisen tahtiviivat ylittävän vaikutelman, että horisontaalinen hahmotus ehkä hiukan paranee. Tulee haastetta juuri monitasoiseen hahmottamiseen.”

Uotila lisää, että backbeat-asioissa on luonnollista, että metronomi on esimerkiksi yksösellä ja kolmosella tai kaikilla neljäsosilla. Hänen mukaansa kaikenlaista voi toki kokeilla, mutta nykyään on kuitenkin niin helpot mahdollisuudet tehdä sekvensserillä taustaraitoja, ja ottaa siitä irti erilaisia asioita. Sen vuoksi hän ei koe välttämättä niin tärkeäksi kokeilla pelkästään yhden iskun siirtelyä eri paikkoihin. Toki kaikki tämän tyyppinen harjoittelu kehittää kuuntelutaitoa.

Rautiainen puolestaan kertoo käyttävänsä metronomia mielellään hyvinkin luovilla tavoilla. Luvussa 4.2 Rautiainen kertoi näistä tavoista rytmisen elastisuuden kehittämiseen ja hyödyntämiseen liittyen. Hän mainitsee vielä Chris Parker-nimisen rumpalin tavasta kävellä jossain tietyssä tempossa esim. 135bpm, kun hän lähtee kävelylenkille. Sekin on Rautiaisen mukaan hyvää harjoitusta.

Myös Linna kertoo harrastavansa metronomin luovaa käyttöä, sekä erilaisia leikattuja ja loopattuja pätkiä hyviltä levyiltä. Hän lisää listaan vielä hyvin toteutetut komppilevyt, koska niitäkin on olemassa. Abersoldit ja 50-luvun ”music minus one” -komppilevyt ovat Linnan mukaan hyviä. Teknisistä apuvälineistä hänen tulee säännöllisesti käytettyä joitakin tietokonesovelluksia kuten Transcribe, jolla pystyy looppaamaan pätkiä kappaleista. Linna varoittaa kuitenkin huononkuuloisten ohjelmien tai taustanauhojen käytöstä harjoittelussa. Esimerkiksi iReal Pro sovelluksen komppipohjan audiotallennetta ei pitäisi missään nimessä käyttää Linnan mielestä harjoittelussa.

Hänen mielestään kaiken harjoitteluun uhratun ajan vuoksi on todella traagista, jos kuulokuva, mikä iReal Pron kanssa tulee, on jotain aivan muuta, kuin mitä sen pitäisi olla. Keho ja korva valitettavasti tottuvat niihin asioihin, joiden kanssa elävät. Tämä pätee niin hyvässä kuin pahassa, ja sen takia Linnan mielestä on kauhea asia, että näitä huonoja pohjia käytetään. Periaatteessa huono groove sitten tarttuu korvaan sitä kuunnellessa.

Jukka Perko käyttää metronomia harjoittelussa melko perinteisellä tavalla. Hän ei tee taukoja tai mitään sellaista, mutta joskus hän on laittanut metronomin naputtamaan ikään kuin polyrytmiä suhteessa hänen ajattelemaansa pulssiin. Tällainen voi olla vaikka pisteellinen neljäsosanuotti vasten neljäsosapulssia. Perko ajattelee tämän tyyppisessä harjoituksessa metronomin toiseksi soittajaksi. Sitten hän kokeilee, pysykö hän siinä kyydissä ja pystyykö mahdollisesti vielä lisäämään löylyä siinä paikalla ja onko oma time riittävän tasainen, jotta se pysyy pulssissa kiinni.

Perko on käyttänyt myös komppilevyjä kappaleiden opettelemiseen ja harjoitteluun. iReal Pron komppipohja on myös Perkon mielestä sen verran huonon kuuloinen, ettei sitä kannata harjoitteluun käyttää, mutta sointuja voi toki sovelluksesta katsoa.

Perko muistuttaa tässä kohtaa, että maailma on täynnä erilaisia mielipiteitä, vaeuutisia jne. Sama pätee hänen mielestään myös internetiin, joka on täynnä kaikenlaista sellaistaakin musiikkimateriaalia, jota ei ehkä kannata ainakaan kaikkea ottaa tosisaan. Hän kannustaa lähdekriittisyyteen internetin musiikkiin liittyviä sisältöjä etsiessä.

5.6.2 Eri menetelmien valintaperusteita, vahvuuksia ja heikkouksia

John Rileyn mielestä hänen käyttämiensä menetelmien valintaperuste on päivän selvä. Peruste on se, joka hänen mielestään on suorin tie jonkin ongelman ratkaisuun. Tämän perusteella hän toteaisi, että ei ole olemassa jotain yhtä parasta tietä muuta kuin se, että tunnistaa missä suhteessa materiaali liittyy pulssiin. Joten jos

alijakojen laulaminen esim. auttaa sinua tunnistamaan jonkin ilmiön, silloin se on yksi tapa harjoitella asiaa.

Riley antaa esimerkin. Jos hän harjoittelee jotain uutta fraasia, eikä ehkä ole varma, kuinka tulla ulos kahden tahdin päästä. Voi laskea kaksi tahtia 1, 2, 3, 4 ja 2, 2, 3, 4 ja bingo, mutta hänen mukaansa joskus laskemisen sijaan saattaa olla kuitenkin helpompaa laulaa harmonista progressiota esim. I-VI-II-V. Laulaessaan bassolinjaa Riley tuntee soittonsa vapaammaksi ja rennommaksi. Hänen mielestään aivot ovat silloin jotenkin rentoutuneemmassa tilassa kuin laskiessa. Hän lisää, että silloin tapahtuu myös jonkinlainen painovoimainen veto dominanttiteholta ykköselle. Tällaista tekniikkaa hän on rohkaissut omia oppilaitaan käyttämään.

Tässä kohtaa menetelmät eroavat osittain merkittävästi esimerkiksi Garibaldin mieltymyksistä laskemismenetelmiin. Riley yrittää tietysti myös saada oppilaitaan tunnistamaan, mitä alijakoja he soittavat ja millaisella ryhmittelyllä he niitä alijakoja soittavat. Esimerkkinä hän käyttää 1/16 nuotteja ryhmiteltyinä seitsemän ryhmiin. Tällöin fraasissa on tietynlainen jännite, joka kääntyilee jatkumona ja lopulta purkautuu jollekin nuotille.

Eräs metodi, josta hän myös pitää kovasti, on soittaa 4/4 tahtilajissa neljä tahtia seitsemän ryhmiä kahdeksasosanuotteina. Hän pyytää oppilasta ajattelemaan neljä kertaa seitsemän iskun ryhmän, leikkaamaan mielessään sen viimeisen puuttuvan kahdeksasosan kaikista neljästä tahdista pois ja sitten laittamaan ne kaikki neljä kappaletta kahdeksasosia esimerkiksi neljännen tahdin loppuun. Toinen esimerkki on laittaa ne neljä ekstranuottia esim. siihen alkuun ja sitten soittaa neljä ryhmää seitsemän iskun sekvenssiä, tai vaihtoehtoisesti laittaa ne neljä ekstranuottia sinne keskelle, jotta voi tuntea nuo seitsemän ryhmät eri paikoista. Riley muistuttaa, että sama asia tapahtuu, jos soitat seitsemän ryhmiä trioleina. Tällöin voi soittaa kahdessa tahdissa kolme kappaletta seitsemän iskun ryhmää, ja näistä yli jäävät kolme kahdeksasosatriolin nuottia, joista tulee yhteensä 24.

Vahvuuksista ja heikkouksista Riley mainitsee edellisessä luvussaan kertomansa konvehtirasiavertauksen, jolloin oppilaalla on tarjonnan vuoksi liikaa houkutuksia, ja on

vaikeaa keskittyä mihinkään. Myös niin kutsutussa kellariharjoittelussa on Rileyn mukaan vaaransa. On monia asioita, joissa voi tehdä edistystä harjoittelemalla yksinään kellarissa, mutta se ei välttämättä tarkoita sitä, että ymmärtää miten käyttää kyseisiä asioita, kun soittaa muiden ihmisten kanssa. Tällä hetkellä tosin musiikillisen kokemuksen jakaminen toisten ihmisten kanssa on koronavirusepidemian vuoksi melko vaikeaa toteuttaa. Hänen mukaansa pitäisi kuitenkin varmistaa, ettei päämääränä ole tulla maailman ällistyttävimmäksi tekniikka- ja koordinaatiokoneeksi, vaan saada flow omaan soittoon, ja pystyä yhdistämään se muiden ihmisten soittamiseen.

Riley muistuttaa, että joskus juutumme liikaa päämme sisään johonkin ideaan uuden teknisen asian valloittamisesta, koska sitä on helpompi harjoitella yksinään. Musiikillisen puolen harjoittelu sen sijaan on vaikeampaa, koska siihen tarvitaan yleensä enemmän ihmisiä mukaan. Siksi Rileyn mielestä esim. Instagram on täynnä rumpaleita, joilla on uskomattoman nopeat kädet, mutta ei välttämättä minkäänlaista ideaa siitä, mitä tehdä esimerkiksi basistin kanssa. Tämä johtuu Rileyn mukaan siitä, että tekninen käsien nopeus on se helppo ja mekaaninen osa-alue harjoitella ja kehittää, mutta musiikin ymmärtäminen, ja sen ymmärtäminen milloin on sopivaa soittaa jokin tietty asia, on huomattavasti hankalampaa.

Vain se seikka, että pystyt teknisesti tekemään jonkin tietyn jutun, ei välttämättä tee siitä hyvää. Eli on olemassa konteksti, joten haasteena onkin kultivoida taitoja, ja sen jälkeen löytää konteksti, jossa harjoiteltujen asioiden soittaminen on validia. Asian tarkastelemiseen Riley suosittelee oman soittamisen äänittämistä. Hän korostaa kuitenkin, ettei itseään pidä tuomita siinä soittohetkessä, mutta kehottaa kuuntelemaan tallennetta myöhemmin, jotta kuulemme, mikä totuus on.

Jukkis Uotila korostaa menetelmien valintaperusteina sitä, että kaikkien metodien tulisi olla käytännön läheisiä, ja niiden tulisi olla esteettisesti valittuja. Hänen mielestään ei kannata tuhlaa aikaansa soittamalla jotain, joka on hankalaa vain sen takia, että se on hankalaa, jos sitä ei voi käyttää musiikillisesti. Uotila ehdottaa, että ajattelisimme koko ajan taiteellista päämäärää mielessä ja harjoittelisimme niitä asioita, jotka edesauttavat lopputulokseen. Hänen mukaansa pitäisikin laajentaa aina

sellaista sanavarastoa, jota juuri tarvitsee, ja harjoitella niitä asioita, jotka auttavat juuri seuraavaan keikkaan.

Uotila pohtii, että monet nuoret saattavat lyödä päätään seinään harjoittelemalla sellaisia asioita, joiden he kuvittelevat auttavan, tai heille on esimerkiksi sanottu, että pitää käydä kaikki mahdolliset vaihtoehdot läpi. Tämä ei kuitenkaan Uotilan mielestä ole ehkä tarkoituksenmukaista. Hän käyttää vertauksena melodia- ja harmoniainstrumenteille tyypillistä opettajan fraasia, jossa joku opettaja saattaa sanoa, että sitten soitat nämä kaikki asiat kaikissa sävellajeissa. Sellainen on aivan käsittämätön työmäärä, eikä siinä ole Uotilan mielestä esimerkiksi alkeistasolla mitään järkeä. Opettajan on tietysti tällaisin keinoin helppo antaa oppilaalle loputtomasti työtä, mutta se ei ole mitenkään tarkoituksenmukaista. Uotila suosittelee keskittymään olennaiseen ja valitsemaan asioita, jotka sen hetkiseen kehitysvaiheeseen suhteutettuna ovat seuraava askel, ja se askel, joka auttaa soittamaan niitä asioita, joita taiteellisestikin toteuttaa.

Olennaista on hänen mukaansa myös kuunnella musiikkia ja saada siitä omaa näkemystä, miten musiikkia haluaa soittaa. Tietenkin on hyvä, että historiasta on jollain tavalla sisäistänyt sen, miltä jokin musiikki on kuulostanut aiemmin, jotta on jonkinlainen referenssi. Mutta Jukkis korostaa myös sitä, että musiikkia on mahdollisuus tulkita myös omalla tavalla. Hän miettii vielä lopuksi, että on syytä olla tarkkana, ettei vietä aikaansa liikaa sellaisten asioiden tai harjoitusten kanssa, jotka ovat pelkästään älyllisesti muotoiltuja. Hän peräänkuuluttaakin sitä, että aina pitäisi tarkistaa, ovatko harjoitukset yhteydessä käytäntöön ja taiteelliseen näkemykseen.

Tommi Rautiainen kertoo menetelmien vahvuuksia ja heikkouksia pohtiessaan huomanneensa oppilaiden sykkeen hallinnan isossa kuvassa parantuneen hänen liike- ja hengitysharjoituksissaan. Hän korostaa puhuvansa härskisti kokemuksesta, ja kertoo, että melodian hyräilyharjoitukset harvojen klikkien kanssa ovat myös parantaneet selkeästi oppilaiden timen ja svengin hallintataitoja.

Heikkoutena Rautiainen mainitsee sen, että tällainen harjoittelu on todella ”kovaa hommaa”, ja vaatii runsaasti keskittymistä. Rautiainen toteaa suoraan, että nykyään

lapsilla ja nuorilla keskittymistäidot ovat melko surkeita. Tällaiset harjoitukset ovat todella rankkoja, koska ne vaativat kovia keskittymistaitoja. Kahdeksasosilla oleva metronomiklikki esimerkiksi on Rautiaisen mukaan turvallinen, koska pulssi kuuluu koko ajan, eikä tarvitse keskittyä itse minkään timen luomiseen. Mutta harvan klikin kanssa tilanne onkin aivan toisenlainen. Silloin on pakko keskittyä heti alusta alkaen.

Rautiaisen kertomassa esimerkissä John Riley laittoi aikanaan hänet harjoittelemaan sellaisia liikkeitä, joissa soitettiin aina tietystä paikasta tiettyyn paikkaan. Liikkeitä tehtiin vastakuviona metronomille hitaassa tempossa 40bpm. Harjoituksessa keskityttiin kahteen asiaan: Siihen, että kapulan liike menee juuri samaa rataa aina samasta pisteestä samaan paikkaan, ja siihen ettei tehty mitään muuta ennen kuin se liike tulee. Eli harjoiteltiin keskittymistä. Rautiaisen kokemuksen mukaan ihmiset eivät kuitenkaan jaksakaan keskittyä edes kymmentä minuuttia.

Rautiainen kehottaa miettimään millaisia harjoituksia voisi tehdä, jotta pystyisi ohjaamaan fokuksen vain johonkin tiettyyn asiaan. Kaikki sellaiset harjoitukset, joissa tehdään rytmiä, pitäisi tehdä siten, että on vain yksi asia mihin keskitytään, täysi hiljaisuus, eikä mitään häiriötekijöitä.

Linna pyrkii omana valintaperusteenaan ehdottamaan oppilailleen sellaisia menetelmiä, jotka hän on kokenut itselleen toimiviksi. Tämä liittyy myös metronomiharjoitusten valintaan, joissa Linna ei välttämättä ole kokenut itselleen toimivaksi esimerkiksi sellaista harjoitusta, jossa on yksi metronomin klikki kerran 12 tahdissa. Hänen valintaperusteensa yleisesti on myös se, miten kokee kulloisenkin harjoituksen yhdistyvän ilmaisun kokonaisuuden tavoitteeseen. Linna yrittää valita harjoitukset, loopit ja komppilevyt siten, että ne olisivat mahdollisimman lähellä juuri sitä musiikillista kokonaisuutta, johon pyritään.

Yhtyesoiton opetuksessa Linna kertoo käyttävänsä paljon esimerkkejä levyiltä nimenomaan yhtyesoitosta. Häntä kiehtoo myös ajatus eräänlaisesta yhtyetranskriptiosta tai yhtyeloopeista. Linna haluaisi kokeilla ikään kuin yhtyetranskriptioita tai eräänlaisia looppeja, joissa kaikki soittaisivat sitä mitä levyllä oikeasti tapahtuu. Tämän taustalla on ajatus siitä, että Linna on kokenut yhtyesoiton vielä haasteellisemmaksi

opettaa, kuin instrumenttitunnit. Hän perustelee sitä sillä, että hänen mielestään se mitä yksittäinen soittaja tekee suhteessa tiettyyn taustaan, esimerkiksi levyyn, on suhteellisen suoraviivaista opettaa. Sellaisia asioita on hänen mielestään melko selkeää osoittaa joltain levyltä ja harjoitella sitä looppaamalla jotain kohtaa kyseisestä levytyksestä. Mutta yhtyetilanteessa tapahtuvat asiat, kuten miten erilaiset musiikilliset ja timen vastuut kiertävät, ja miten jokin yksittäinen soittaja esim. rumpali saattaa olla jännitteen puolella yms. ovat Linnan mielestä käytännön yhtyeopetustilanteissa erittäin haasteellisia opettaa.

Hän ei ole käytännössä kuitenkaan kokeillut, miten tuollainen bänditranskriptio toimisi. Hän valitsee asiat opetuksessaan sillä perusteella, jotka voi taata ainakin itselleen toimineen. Usein ajatellaan helposti, että opettajalla pitäisi olla hirvittävä määrä kaikenlaisia työkaluja joka lähtöön, mutta aika vaikeaa on suositella sellaisia asioita, joita ei itse ole voinut todeta toimiviksi. Koska kaikille ihmisille ja oppilaille toimii hieman erilaiset asiat, tulisi hyvän opettajan ehkä osata ohjata oppilas johonkin sellaiseen suuntaan tutkimaan, joka itselle nimenomaisena asiana saattaa olla vieras.

Vahvuuksista ja heikkouksista puhuttaessa Linna toteaa, että tietenkin itse pyrkii käyttämään vain niitä menetelmiä, jotka ovat selkeästi mahdollisimman monipuolisesti vahvoja. Hän ei ole ajatellut, että näissä edellä mainituissa metodeissa olisi erityisesti heikkouksia muuten, kuin että eivät nekään tietysti aivan kaikille toimi. Linna kertoo, että tilanteessa, jossa asiat kuullaan oppilaan kanssa täysin eri tavalla, pitää oppilas ehkä ohjata toisenlaisten menetelmien pariin. Ylipäänsä voisi sanoa, että keskimäärin sellaiset menetelmät eivät toimi, jotka ovat irti musiikillisesta kokonaisuudesta, tai jotka pakottavat kuuntelemaan jotain huonon kuuloista asiaa (esim. iReal Pro) harjoittelun lomassa.

Menetelmien valintaperusteista puhuttaessa Perko toteaa opettavansa tätä nykyä todella vähän - jos ollenkaan. Hän sanoo olevansa pedagogisesti sen verran rajoittunut, ettei hänellä ole kovin paljon erilaisia pedagogisia työkaluja, joista voisi valita. Hän katsoo opetuksensa menevän siihen tyyliin, että hän yrittää tarjota oppilaalle sellaisia asioita, joita hän itse sattuu osaamaan, ja jotka ovat hänelle itselleen jotenkin toimineet. Samalla hän toteaa myös, että jos kyseiset asiat eivät oppilaalle satu

toimimaan, niin hän ei voi sitten auttaa. Perko luonnehtii omaa palettiaan valitettavasti tässä tapauksessa melko kapeaksi.

Ihanne olisi Perkon mukaan tietysti se, että oppilaalle kykenisi antamaan jonkin idean tai siemenen, josta tämä idea ajan myötä alkaisi tekeytymään ja kehittymään. Perko viittaa siihen, että tarkoitus ei välttämättä olekaan tehdä täysin valmista, eikä opettajalla edes tarvitse välttämättä olla niin vahvaa näkemystä, vaan annetaan oppilaalle erilaisia asioita, joihin tämä sitten tarttuu kiinni.

5.7 Oppimateriaalista

Tässä luvussa haastateltavilta kysyttiin näkökulmaa erilaisten musiikkityylien soveltuvuudesta eri tapoihin harjoitella rytmistä elastisuutta, sekä tietoa ja näkemystä mahdollisista heidän käyttämistään tai tietämistään valmiista oppimateriaaleista.

Uotila kokee kaiken afroamerikkalaisen jazzmusiikin lisäksi lähinnä kuubalaisessa ja brasilialaisessa musiikissa olevan paljon rytmistä elastisuutta läsnä. ”Time-fiilikset ovat vähän erilaisia ja niistä kaikista voi olla ristikkäin hyötyä toisilleen”, kertoo Uotila. Elastisuuden käsite lähtee hänelle itselleen luontevimmin suorasta jazz-kompista ja Elvin Jonesin ilmaisusta, mutta sitä kautta se tietenkin liittyy myös kaikkiin muihin tyyliin. Hän painottaa, että kyseessä on kuitenkin ikivanha afrikkalainen perinne 6/8 vastaan 4/4.

Se on jännä asia, että nykyjazz on mennyt myös siihen grid-soittamiseen. Eli soitetaan tahtilajeja ja soitetaan vertikaalisia polyrytmejä, mutta tuollaista ilmaisullista fleksibiliteettiä ei olekaan enää niin paljon, vaikka juuri se on ollut jazz-musiikin suola jo ihan alusta pitäen. Erikoista miten olemme menneet tuollaiseen. (Uotila)

Uotilan mukaan lavennettu groove-soittotapa tuli mukaan ehkä vasta sen myötä, kun fuusiojazz antoi mahdollisuuden soittaa enemmän rummuilla. Hän palaa Cobhamin fillisoiton timen laventamiseen ja pohtii, että ehkä vasta Peter Erskine ja Dave Weckl yhdistivät tiukkaan groove soittoon jotain sellaista. Uotila assosioi latin-tyylisten lavennusten ja timbales-fillimäisen estetiikan kuuluvan selkeästi Peter Erskinen

soitossa ja sitä kautta vaikutuksena myös Wecklin soitossa. Hän ei koe puolestaan Gaddin soitossa kuitenkaan niin vahvaa beatin lavennusta, vaikka kuubalaisten rytmien vaikutus vahvasti kuuluukin. ”Suorassa kompissa Gadd kyllä lavensi hienosti neljäsosien soittoa, mutta ne ovat ehkä täsmällisempiä ne osat. Vaikka Gadd piti paljon Elvinistä, niin en koe, että hän oikeastaan soittaisi kuitenkaan kovinkaan Elvin-tyyppisesti. Triolit ovat paljon täsmällisempiä.”

Uotila luonnehtii fuusiorumpaleiden, kuten esim. Lenny Whiten aluksi soittaneen vielä aika jazz-vaikutteisesti, mutta Cobhamin mukana Rhythm & Blues-vaikutteet tulivat voimakkaammin mukaan. Siitä eteenpäin fuusio rajautui Uotilan mielestä niin, että pyrittiin soittamaan erittäin täsmällisesti. Tässä tapahtui juuri suuri ero, eli päästiin jazzmaisuudesta irti ja pystyttiin muodostamaan uusi tyyli. Myöhemmin Erskinen soitto oli ehkä sitten niitä ensimmäisiä siirtymiä takaisin jazz-vaikutteiden ilmaisuun päin rytmillisen laventamisen muodossa.

Uotila kokee, että olemassa olevissa oppimateriaaleissa on paljon sellaista, joka hiukan sivuaa tätä aihetta, mutta ei ehkä suoranaisesti kuitenkaan ohjaa harjoittelemaan näitä taitoja. Erilaisissa rumpukirjoissa kyllä puhutaan tästä aiheesta sanallisesti, mutta kirjan sisältämät harjoitukset eivät kuitenkaan välttämättä sisällä suoranaisia harjoituksia itse aiheesta.

Rautiainen kertoo rytmisen elastisuuden harjoittelussa käyttävänsä erityisesti jazz-musiikkiin liittyvää materiaalia. Rautiaisen mukaan Youtubessa on paljon keikkoja, joissa ei ole rumpalia ollenkaan. Esimerkiksi sellaisia kokonpanoja kuin piano ja kontrabasso; piano, kontrabasso ja laulu; piano, kontrabasso ja saksofoni jne. Toki niissä basisti soittaa paljon timea ja on ehkä eniten vastuussa pulssin pitämisestä, mutta Rautiainen painottaa kuitenkin niiden kanssa harjoittelussa kykyä pystyä nopeasti muokkaamaan oma soittonsa täysin tuntemattomien soittajien timeen.

Hän on antanut varsinkin viime aikoina oppilailleen harjoiteltavaksi tällaisia asioita, koska ei pääse toisten kanssa soittamaan live-keikoille. ”Tämä on tietysti enemmän bändisoittoon ja sellaiseen adaptoitumista, että itse tuon rytmisen elastisuuden harjoitteluun ei tule ehkä nyt mitään aivan spesifiä mieleen”, kertoo Rautiainen.

Jos pitäisi itse tehdä materiaalia tällä tavalla yksinkertaisuudessaan, kertoo Rautiainen, että hänen kirjassaan on tästä tosi yksinkertaisia asioita esim. sillä tavalla, että soitetaan puolinuotti ja toinen puolinuotti, ja sitten taas jatketaan komppaamista. Hän miettii, että ideaa voisi sitten jatkaa esimerkiksi täyttämällä niitä välejä, ja soittamalla vaikka pidempiäkin sekvenssejä bigband-jakojen soittamisen tyyliin.

Hän pohtii, että jälkikäteen on ollut myös positiivinen asia, että on opetellut esim. Gary Chaffeen kirjoista soittamaan erilaisia poikkeusjakoja ja päällekkäisiä rytmejä. Sekin on osaltaan vahvistanut omaa timen ja pulssin hahmottamista. Hän viittaa sellaisiin tehtäviin, joissa tietyn jaon sisään pitää soittaa vaikka hiukan outo määrä nuotteja, esimerkiksi viisi tai seitsemän ja niin edelleen.

Rautiainen sai idean siitä, kun hän kuuli reilut 15 vuotta sitten jostain Philly Joe Jonesin virvelirumpufraasista, että siinä kuulostaa olevan yhdeksän nuottia kahden paradiddlekuvion, eli kahdeksan nuotin sijaan. Hän kokeili asiaa itse, ja silloin fraasi alkoi kuulostaa enemmän siltä, kuin Philly Joen soittama. Rautiainen lähti asiasta inspiroituneena kehittämään ideaa, että soitetaan vähemmän nuotteja, esimerkiksi viisi ja seitsemän, ja koetti saada näitä toimimaan erilaisiin tempoihin, joissa on juuri yksi ylimääräinen nuotti. Rautiainen huomasi tästä syntyvän huomattavasti enemmän jännitettä soolon soittoihin. Hän kuulee asian jännitteenä juuri sen vuoksi, että siinä on tavallaan yksi nuotti liikaa, joka aiheuttaa ikään kuin rytmistä eripuraa.

David Garibaldi kokee, että ehdottomasti on olemassa tiettyjä musiikkityylejä, joissa voi helpommin harjoitella joitakin tiettyjä ilmiöitä. Synkopoinnin harjoitteluun hän käyttäisi sellaista materiaalia, jossa on runsaasti rumpuja ja perkussiosoitteita. Tällaista ovat esimerkiksi kuubalaisen Timba-musiikin yhtyeet. Hän käyttää myös harjoittellessaan usein Richard Bonan Mandegan Cubano-bändin materiaalia. (Mainittakoon tässä yhteydessä myös, että David Garibaldi pyysi haastattelun yhteydessä allekirjoittaneelta oman yhtyeeni Tiempo Habana:n kappaleita itselleen harjoittelumateriaaliksi.)

Garibaldi kertoo myös rohkaisevansa oppilaitaan soittamaan loistavien levytysten kanssa, kuten esimerkiksi Marcus Millerin, Maceo Parkerin ja Jerry Gonzalesin Fort

Apache-bändin kanssa. Hän pohtii kuitenkin, että tällainen hienorytmisten asioiden omaksuminen ja hahmottaminen on sen verran abstraktin luonteinen konsepti, että kirjoitettuja rumpukirjoja ei todennäköisesti ole olemassa suoraan tästä aiheesta.

Hän tähdentää jälleen, että musiikki on kuin kieli. Parhaiten sitä oppii puhumalla, eli tekemisen kautta ja tässä tapauksessa soittamalla. Hän on sitä mieltä että, soittaminen ja sen kautta luominen on ainoa mahdollinen tapa oppia tällaisia asioita. Musiikkia ei hänen mielestään voi soittaa mistään manuaalista, aivan kuten emme myöskään puhu mistään manuaalista käsin, ja vielä isommassa mittakaavassa emme myöskään elä mistään manuaalista käsin. Joten ainoa tapa Garibaldin mukaan on tehdä ja kokea asia. Hänen mielestään yhtye ja ihmisten kanssa yhdessä soittaminen on suurin oppimateriaali. Joitain asioita voi Garibaldin mukaan opetella itsekseen, mutta sitten niiden toimivuutta kokeillaan yhtyeessä, ja se kokemus muovaa kykyämme tehdä niitä asioita omalla tavallamme.

Garibaldin mielestä bändissä olemista ei voi opettaa kenellekään, vaan se pitää kokea. Kaikki mitä hän itse on kokenut Tower of Powerin kanssa tuhansilla keikoilla, harjoituksissa ja matkoilla on muovannut hänen soittonsa sellaiseksi kuin se on. Hän suositteleekin liittymään yhtyeeseen sellaisten ihmisten kanssa, jotka ovat todella omistautuneita ja haluavat saada jotain aikaan.

Sleep on the floor of some places. Absorb and learn from everyone. Make mistakes, and don't be afraid of making them. Put yourself in a situation, where you have to deliver. Have high standards and keep pushing those boundaries that you have, and pretty soon you'll end up with something that's worth sharing with the people. (David Garibaldi)

John Riley kertoo yrittävänsä aina etsiä sellaista materiaalia, joka haastaa hänen keskittymistään ja koordinaatiota. Hän kertoo voivansa löytää melkein jokaisesta musiikin idiomista tällaisia asioita, riippuen siitä, kuinka syvälle asioihin haluaa mennä. Hän onkin sitä mieltä, että oikeastaan mikä tahansa, mitä harjoittelet, auttaa tähän asiaan. Hänellä on esimerkiksi ollut Ralph Humphreyn tekemä kirja nimeltä *Even in The Odds* noin 30 vuotta, eikä hän ole ikinä aukaissutkaan sitä tuona aikana. Viime aikoina hän on yrittänyt keksiä tapoja harjoitella siellä olevia asioita. Hän ei

harjoittele kirjaa lainkaan siten, kuin Ralph on sen laatinut. Hän on pyrkinyt soittamaan harjoituksia erilaisten ostinaattojen kanssa. Jos on esimerkiksi yhdeksän ryhmä nuotteja, John saattaa harjoitella sitä tavalla, joka vaatii neljä tahtia purkautuakseen.

Kirjan groovet ovat enimmäkseen bassorummun ja virvelirummun kombinaatioita. Helppo esimerkki voisi olla vaikka Billy Cobham-tyyppinen asia, joissa symbaalin kupu on kahdeksasosasyntkoopeilla ja seuraavalla kierrolla se on iskulla. Sen sijaan, että John polkisi hi-hatilla kupua vastaan, hän saattaa polkea sitä joka kolmannelle iskulle, eli iskuille yksi, neljä ja seitsemän. Hän yrittää sitten päästä sinuiksi joidenkin uusien kombinaatioiden kanssa, jotka tulevat vastaan. John on huomannut, että joissain kohdissa tapahtuu nuotteja, jotka hänen on soitettava eri raajoilla unisonossa, joita hän ei ole koskaan soittanut aiemmin. Harjoituksen tekee haastavaksi myös se, että kirjan sekvenssit menevät yhteentoista, kolmeentoista, viiteentoista jne.

Kysymykseen valmiista materiaalista John vastaa, että tietysti sellaista materiaalia on jollain tasoilla olemassa, mutta riippuu siitä minkä tyyppistä materiaalia hakee. Garibaldin Future Sounds haastaa Johnin mielestä koordinaatiosi ja opettaa ideoita luovuudesta. Mutta flown aikaansaaminen Future Soundsin komppeihin edesauttaa hänen mukaansa runsaasti myös timen soittamista. Gary Chesterin New Breediin verrattuna Riley harjoittelisi mieluummin Future Soundsin kompeja, koska ne kuulostavat käyttökelpoisemmilta, kuin New Breedin kompit. Chesterin laskumetodeja voi kuitenkin käyttää myös Future Soundsin kanssa. Melodiasivuja New Breedistä tosin voi soveltaa monien erilaisten komppien harjoitteluun. John haluaa olla tehokas harjoittelussaan ja valitsee siksi tarkoin, mihin käyttää aikansa.

Rileyn mielestä myös hänen itsensä kirjoittamat kirjat ja dvd:t ovat erittäin hyödyllisiä näiden asioiden harjoitteluun. Hän muistelee, että on myös olemassa hyvä John McLaughlinin tekemä dvd nimeltään Gateway To Rhythm. Siinä on mukana intialaisia muusikkoja ja McLaughlin toimii tavallaan juontajana. Joku McLaughlinin kanssamuusikoista Shakti-yhtyeestä hoitaa Rileyn muistikuvan mukaan suurimman osan opettamisesta.

Riley kehuu myös Dafnis Prieton kirjaa *The World of Rhythmic Possibilities* erinomaiseksi. Kirjassa käsitellään paljon juuri tätä kahden ja kolmen päällekkäistä asiaa ja vaihtelua niiden välillä, joten sieltä löytää Johnin mukaan hyödyllisiä harjoituksia tämän asiaan kehittämiseen. Hän on myös varma, että tästä aiheesta on ainakin keskustelua myös joissain brasilialaisten rumpalien kirjoissa, mutta hän ei tällä hetkellä osaa suoraan sanoa mitään nimiä.

Linna luonnehtii operoivansa niin selkeästi jazzmusiikkiin rajatulla alueella, että se tieysti määrittää jo tyyliuuntia osaltaan paljon. Hänen on vaikea kuvitella, että olisi jotain erityistä, joka toisissa tyyleissä olisi jotenkin paremmin tai tukisi jotenkin paremmin. Hänen mielestään eri tyyliä tukevat vain ehkä eri asioita tästä kokonaisuudesta. Hän harjoittelee mielellään johdonmukaista grooven puolta esim. hip-hop levyjen kanssa. Eri tyyleissä rytmisen ilmaisun eri tekijät korostuvat ehkä hiukan eri tavoin. Minkä tahansa tyylin hyvästä esimerkistä voi kuitenkin löytää hyötyä johonkin osa-alueeseen.

Linna jatkaa musiikin eri lähestymistavoista. Esimerkiksi jazz-kahdeksasosan muuntelusta hän käyttää yhtenä esimerkkinä opetuksessaan Miles Davisin *So What*-sooloa, josta hän on loopannut fraaseja. Näistä fraaseista Linna kuuntelee missä muuntelu selkeimmin kohdistuu esim. kahdeksasosan muunteluun. ”Tottakai siinä on myös mukana sitä, että suhdetta pulssiin muunnellaan jne.”, Linna jatkaa.

Eri tyylilajeissa ja eri yksittäisissä musiikillisissa esimerkeissä painottuvat eri ominaispiirteet hiukan eri tavoin. Niistä Linna koettaa löytää monipuolisesti esimerkkejä opetuksessaan. Hän pitää tärkeänä, että tällaiset esimerkit olisivat todella spesifejä, eli ei siten, että kuuntele Elvin Jonesia tai Grant Greeniä. Sellainen jättää Linnan mielestä opiskelijalle liian suuren painolastin, eikä ole välttämättä helppoa löytää juuri sellaisia todella hyvin osuvia esimerkkejä, jos vain satunnaisesti laittaa soimaan jonkin esityksen. Linnan mielestä opettaja on sellainen opas, joka sanoo, että ”hei kuuntelepa tämä fraasi tältä levytä”.

Linna perustelee tätä sillä, että puhutaan kuitenkin improvisoidusta musiikista, jossa vaikuttavat monenlaiset asiat, eli ketkä siellä taustalla soittavat, minkä tyyppinen

tempo on kyseessä jne. Tällöin ei riitä ohjeeksi pelkästään, että kuuntele vain tätä soittajaa. Omasta kokemuksestaankin Linna tietää, kuinka paljon ylipäättään kyky eritellä ja kuulla näitä ilmiöitä on hänellä ajan myötä kehittynyt. Eli jos jollekin oppilaalle antaa tuon tyyppisen laajan tehtävän, että kuuntelepa näitä kaikkia, niin kyllä oppilaan on melko vaikeaa sieltä löytää niitä tärkeitä asioita, kun korva ei ole vielä harjaantunut edes tarpeeksi.

Eri soittajilla eri asiat korostuvat Linnan mielestä eri tavoin. On toisia soittajia, jotka käyttävät rytmistä jännitettä enemmän, ja sitten jotkut taas kertovat tarinaa ja luovat muotoa enemmän melodis-harmonisilla keinoilla, ja ehkä vähemmän rytmisillä keinoilla. Toisilla taas melodis-harmoninen materiaali on rajatumpaa, mutta rytmisissä on enemmän muuntelua. Linnan mukaan on myös mielenkiintoista seurata oppilaista, että jotkut asiat tulevat toisille luontevammin kuin toisille, vaikka kaikkia asioitahan voi tietenkin kehittää. Linnan mielestä on helpottavaa kuulla levyiltä, että kaikenlaisilla ominaisuuksilla on mahdollista tehdä ehjä musiikillinen kokonaisuus painottamalla niitä ominaisuuksia vain eri tavoin.

Linna näkeekin, että vaikka jokin asia olisi itselle vaikea, eikä välttämättä hahmottuisi kunnolla, voi kokonaisilmaisua kuitenkin muokata sillä tavalla, ettei se kokonaisuuden kannalta välttämättä ole ongelma. Musiikkia voi tehdä niin monella tavalla.

Linna on kokenut melko ylimielisenä sellaisen asenteen, että joku tulisi vain tyhjästä ja keksisi ilmasta nämä asiat ja kehittäisi jonkin tyylin. ”Joskus kun ihmiset puhuvat, että se ja se ei ole koskaan tehnyt mitään transkriptioita tai koskaan jäljitellyt ketään, niin kokemukseni mukaan tällaiset väitteet eivät kuitenkaan yleensä pidä paikkaansa”, summaa Linna. On toki olemassa todella lahjakkaita ihmisiä, joiden ei välttämättä tarvitse käyttää niin paljon työtunteja jonkin asian jäljittelyyn, mutta Linna ei usko, että kukaan olisi oppinut tai keksinyt näitä asioita tyhjästä, tai keksinyt jonkin hyvän kuuloisien asian jotenkin tyhjiössä.

Hän on sitä mieltä, että hyvän kuuloiset asiat ovat joka tapauksessa syntyneet yhteisöissä. Hän on oppilailleenkin sanonut, ettei olisi lainkaan huolissaan siitä, että

kuulostaisi liikaa joltakulta. Erityisesti näissä rytmisissä asioissa Linnan mukaan nimenomaan jäljittely on se keino, jolla päästään kiinni siihen, miltä nämä asiat tuntuvat. Kukaan ei kuitenkaan kuulosta aivan täysin samalta kuin joku toinen.

Rytmisestä jännitteestä Linna nostaa vielä Erroll Garnerin hyväksi esimerkiksi, kun Erroll soittaa pianolla johdonmukaista groovea vasemmalla kädellä, ja tekee samaan aikaan todella paljon jännitettä oikealla kädellä. Tämä esimerkki löytyy Youtubesta Garnerin Kööpenhaminan konserttitaltioinnista vuodelta 1968 The Shadow of Your Smile-kappaleesta. Tämä on Linnan sanoin loistava esimerkki siitä, mikä rytmisen ilmaisun kokonaisuus on silloin, kun yksi ihminen toteuttaa molempia tasoja todella selkeästi.

Valmiista oppimateriaalista kysyttäessä Linna on sitä mieltä, että nämä edellä mainitut hyvät levyt ja videot ovat juuri se valmis olemassa oleva oppimateriaali. Jos näistä haluaisi tehdä kirjaa, voisi Linnan mielestä listata näitä erilaisia metronomiharjoituksia ja kirjoittaa, että laula pulssia, ja laula sitä ja tätä, mutta sen jälkeen se olisi oikeastaan vain lista hyviä musiikillisia esimerkkejä taltioinneista.

Perko perustaa opetuksensa traditionaaliseen jazziin, eikä hän opetuksessaan oikeastaan muihin tyylihin kajoa, muuta kuin ehkä hiukan vain viittaamalla. Hän tietää, että hänellä on traditionaalisesta jazzista eniten annettavaa, ja ikään kuin sen puitteissa hän hoitaa sen vähän opetuksen, mitä hänellä tällä hetkellä on. Hän on valmiiseen materiaaliinkin suhtautunut vähän niin, ettei hän ole oikeastaan kauheasti kerännyt materiaalia.

Hän sanoo oman pedagogisen ytimensä olevan ehkä korvan käyttö, käytännön soitto ja yhdessä soittaminen. Joskus ehkä vain tueksi käytetään jotain kirjoitettua. Tämä kertoo Perkon mukaan myös ehkä siitä, että kun hän opettaa niin vähän, hän ei myöskään ole tarvinnut materiaalia kovin paljoa. Perko miettii, että sellaisilla opettajilla, jotka oikeasti opettavat paljon, osaavat opettaa eri tyyliä ja ovat jotenkin syvällisemmin perehtyneet pedagogiaan, on varmasti materiaaleistakin parempi näkemys.

5.8 Lisääjatuksia ja vapaan sanan osio

Haastattelujen lopuksi asiantuntijoille annettiin mahdollisuus vielä luonnehtia vapaasti ajatuksia tutkimuksen aiheesta, sekä ilmaista kenties lisänäkökulmia, joita ei haastattelun varsinaisten kysymysten teemoissa mahdollisesti olisi tullut esille.

Uotila kommentoi lopuksi timen lavennuksesta, että ilmiönä tämä on hänen mielestään musiikillisen energian ilmaisua. Hän painottaa, ettei se ole mikään likki (engl. lick), tai jokin sen tyyppinen asia, vaan fraseerauksellisella ilmaisulla saadaan halutessa jännitettä itse musiikkiin, ja tämä on sen varsinainen funktio.

Hän kuvaa vielä ilmiötä Elvinin, Coltranen ja McCoy Tynerin soiton synkronisoitumisen maagisuuden kautta. Coltranen timen laventaminen vaati Uotilan mukaan Elvinin kaltaisen soiton taustalle. Elvin saattoi kuulostaa vielä hiukan ulkona olevalta ja sutuiselta 50-luvun hardbop-kuvioissa, joissa soitettiin vielä melko täsmällistä 1/8-ti-meä. Coltranen yhtyeessä hänen soittonsa kuitenkin vasta pääsi oikeuksiinsa ja muodostui malliksi uuden tyyppiselle jazz-soitolle. Uotila kokee Elvinin olleen tavallaan aikaansa edellä ja muistuttaa, että kaikissa tämän tyyppisissä jutuissa täytyy olla musiikillinen oikeutus, joka kumpuaa itse musiikista. Vasta sitten soitto kuulostaa järkevältä. Rumpalin, kuten kaikkien muidenkin muusikkojen tekemisen pitäisi aina liittyä musiikilliseen kokonaisuuteen, se on tärkeää muistaa.

Ihmiset ajattelevat usein, että Elvin soitti jotenkin beatin takana, mutta on hyvä muistaa, että tämä ei varsinaisesti pidä paikkaansa. Uotilan mukaan Elvinin oikea käsi komppisymbaalissa on juuri hienolla tavalla eteenpäin vievä. Sen sijaan muut asiat, joita hän soittaa jaloilla ja vasemmalla kädellä, laventavat beattia siten, että kuulijalle tulee tunne siitä, kuin soitto olisi kokonaisuudessaan jotenkin takakenossa.

Uotila kokee myös uudemmissa tyyleistä hip-hop beattien manipuloinnin, jossa siirretään esim. backbeatia eri kohtiin, olevan saman tyyppistä asiaa. Niissäkin tehdään laventamista, mutta ehkä säännönmukaisemmin ja koneellisemmin keinoin. Sekvensserien ohjelmoinnilla on siten myös tavallaan yritetty saada aikaan saman tyyppistä vaikutelmaa.

Rautiainen haluaa lopuksi painottaa, että kaiken a ja o on juuri keskittyminen. Nykyaikajan sukupolven ihmisten suurin haitta oppimisen ja kehittymisen kannalta on Rautiaisen mukaan keskittymisen puute. Sellaisten harjoitusten tekeminen, joissa fokus olisi selkeästi jossakin, olisi Rautiaisen mukaan tärkeää sekä ennakoon että varsinaisissa hienorytmisten asioiden harjoituksissa. Esimerkiksi tällaisen rytmisen elastisuuden kehittämiseen tarvitaan Rautiaisen mukaan raudanlujaa keskittymistä. ”Ei siinä voi mieli hörhöillä ollenkaan”, kertoo Rautiainen.

Fokusta voi Rautiaisen mielestä harjoitella hitaasti laittamalla tempon esim. 40bpm ja laskemalla esimerkiksi sykettä metronomin kanssa tai tekemällä hänen aikaisemmin kertomiaan liikkeitä hitaasti tempossa. Keskittymisen ja fokuksen kohdistaminen on Rautiaisen mielestä sellainen tärkeä ydin, jotta rytmisen elastisuus sitten oikeasti voisi päästä sieltä oikeuksiinsa.

Sekin on jo hänen mukaansa keskittymisharjoittelua, että lähdetään soittamaan esimerkiksi trioleja ja aloitetaan triolin ensimmäisen nuotin manipulointi siten, että sen nuotin dynamiikka viedään äärimmäisen hiljaisesta äärimmäisen kovaan. Ja vaikka sen nuotin dynamiikka muuttuu, kahden jälkimmäisen iskun volyyymi pysyvät koko ajan ”taskussa” samanlaisena.

Sitä kautta, kun kehon ja aivojen välinen yhteys toteutuu, ja sinne on ”sementoitunut” Rautiaisen mukaan joitakin sellaisia asioita, jotka menevät jatkuvasti samalla tavalla, olisi hankalampiin asioihin siirryttäessä jo tietynlainen peruskivi muurattu kehoon ja aivoihin. Rautiainen kokee, että hienorytmisten asioidenkin modifiointi ja manipulointi helpompaa, kun on jokin perusta, johon tukeutua.

Garibaldille tärkein asia musiikin tekemisessä on omana itsenään oleminen, mitä tahansa se sitten onkaan. Jos olet oma itsesi, sinulla tulee olemaan hyvin mielekkäitä hetkiä instrumenttia soittaessasi. Sinulla tulee sen vuoksi olemaan mielekkäitä hetkiä myös elämässäsi, koska silloin sinulla on jokin oma ääni. Garibaldi lopettaa haastattelun seuraavalla lauseella:” If you intellectualize too much about your playing, it takes a little bit person out of it. Your art is supposed to be your own perception of it. But be also prepared, that somebody might not like your perception.”

Linna kommentoi lopuksi, että hänen mielestään tämä on todella mielenkiintoinen ja hyvä aihe. Kysymykset olivat hänen mielestään myös hyviä, ja niissä käytiin monipuolisesti läpi tätä aihetta, eikä hänellä sen vuoksi ole tässä lisättävää.

John Riley haluaa puolestaan lopuksi muistuttaa, että ensin täytyy aina kehittää rytmien tasaisuus ja johdonmukaisuus, ennen kuin alkaa kiinnittää huomiota rytmisen elastisuuden tai jännitteellisyyksien luomiseen. Emme halua oppilaiden sekoittavan sitä järjestystä, jossa asiat on ensin opeteltava hallitsemaan. Jos soittamasi asiat eivät ole missään kohtaa johdonmukaisia, kaikki tuntuu liian elastiselta, eikä kukaan enää halua tanssia siihen.

Riley muistelee olleensa jollain Steve Gaddin klinikalla, jossa joku kysyi Steveltä eteen tai taakse soittamisesta. Gadd vastasi, ettei hän oikeastaan ajattele sitä, vaan yrittää vain löytää beatin keskikohdan kulloisestakin tyylistä. Rileyn mielestä se on hyvä perustason neuvo kaikille. Toisaalta soittajana haluamme myös saada musiikin kuulostamaan siltä, että siinä on jotain elinvoimaisuutta, ja että siinä on eteenpäin liikkeelle laittavaa voimaa. Vanhan polven muusikot käyttivät Johnin mukaan termiä antaa musiikille nostetta, kun he puhuivat tästä eteenpäin vievästä liikkeestä, jotta se tuntuisi siltä, että eteenpäin menevä tunne on pakottamatonta ja vaivatonta. Riley uskoo, että koettaessaan lähestyä tätä päämäärää nuoret soittajat kiirehtivät liikaa yrittäessään saada aikaan sitä tunnetta. Tämän takia Rileyn mukaan vanhempien ja kypsempien soittajien groove on yleensä syvempää.

Rileyn mukaan todella hyvät soittajat pystyvät saamaan aikaan eteenpäin menevän tunteen ilman tempon kiihtymistä. Se ei välttämättä ole hänen mielestään kuitenkaan aina kiinni rytmisestä elastisuudesta, mitä sillä sitten missäkin tilanteessa tarkoitetaan, vaan ehkä myös asenteesta, jolla soitetaan. Mutta toisaalta, jos hän ajattelee esimerkiksi Straussin valsseja, siinä tavassa, jolla niissä soitetaan $\frac{3}{4}$ -rytmiä, on hyvinkin paljon elastisuutta ja ilmaa, joka juuri saa kyseisen rytmin keinumaa. Tämä on Rileyn mielestä todella mielenkiintoinen aihe, ja siinä riittää paljon sulateltavaa.

Hän pohtii myös aiheeseen referensseiksi myös joitakin esimerkkejä Frank Zappan musiikista, koska Zappa käytti musiikissaan viiden, seitsemän, kolmen ja yhdeksän ryhmiä ja vaihtoi tahtilajeja tavalla, jossa kaikki soitettiin kyllä hyvin täsmällisesti ja metronomimaisesti, mutta siten, että on yritetty luoda illuusio rytmisestä elastisuudesta. Riley ei ole aivan varma liittykö tämä suoranaisesti aiheeseen, mutta esim. Zomby Woof, jossa on vaihtuvia tahtilajeja ja jakso kvintoleita, voi olla hyödyllinen esimerkki toisesta aspektista, tämän asian tiimoilta. Riley muistelee myös erästä kappaletta, jonka Zappa sävelsi Vinnie Colaiutalle nimeltään Mo'And Herb's Vacation. Rileyn piti soittaa se kappale joskus Zappan koesoitossa. Hän toteaa kuitenkin, että edellä mainitut kappaleet ovat oikeastaan enemmänkin esimerkkejä siitä, miten pulssi saadaan naamioitua tai piilotettua käyttämällä nuottien poikkeusjakoryhmitteilyä. Se antaa Rileyn mielestä jonkinlaisen illuusion elastisuudesta, vaikka kaikki on erittäin täsmällistä ja periksi antamatonta.

Perko miettii, että haastattelussa tuli esille hyvin niitä asioita, joista hänellä on jotain sanottavaa tai annettavaa. Puhaltajana hän kokee, ettei hänen soolonsa taustalla rytmisektion esimerkiksi pidä liikaa reagoida sooloon. Hän toteaa olevansa sen verran traditionaalisemman jazzin edustaja, että on ehkä modernimman jazzin juttu, jos lähdetään seuraamaan solistin timea ja reagoimaan siihen. Hänen makunsa mukaan soitossa ei ylipäätään pitäisi liikaa reagoida kaikkeen, tai että reagointikynnys olisi ainakin hiukan korkeammalla. Hän antaa rumpaleille sellaisen neuvon, että jos rumpali miettii liikaa omaa timeaan ja sitä onko hän nyt edessä vai takana, on solistin todella hankalaa rakentaa mitään siihen päälle. Kommunikaation pitäisi Perkon mielestä tapahtua tilanteessa, eikä sen tarvitse aina näyttää niin kovin aktiiviselta. Se on hänen mielestään sellaista todella hienovaraista aistimista.

Hän täsmentää vielä, että aina jos musiikissa etsitään jotain uutta tai tulee jokin muutos, se ei koskaan tapahdu ilman jonkinlaista hankausta tai kynneliä. "Pitää olla musiikillisia ideoita esittäessään valmis myös aina siihenkin vaihtoehtoon, että tarvitaan ehkä jotain muutosta, mutta kyseinen idea ei välttämättä nyt juuri ole se muutos, jota tarvitaan", Perko esittää.

6 Johtopäätökset ja tulosten yhteenveto

Haastatteluaineistosta nousivat yhdistävinä tekijöinä selkeästi keskittymiskyky ja sen harjoittaminen, timen ja grooven hahmottamisen eri puolet eli johdonmukainen hypnoottinen puoli ja jännitettä tuottava hienorytmiikan muuntelun puoli, sekä toisaalta myös kyky hahmottaa yhtä aikaa rytmin vertikaalista tasoa ja horisontaalista tasoa. Olennaisia esiin nousseita teemoja olivat myös kyky seurata ja tarvittaessa mukautua, eli synkronoida oma soittonsa toisten soittoon, sekä kyky hahmottaa päällekkäisiä rytmejä.

Haastattelun teemoja jäsennessäni havaitsin eri teemojen tulevan esille yksilökohtaisesti osittain myös haastattelujen eri vaiheissa. Haastateltavien kertomukset liikkuvat välillä varsinaisen kysymyksen ulkopuolella, ja he saattoivat liittää erilaisia teemoja puheeseensa luonnollisesti sitä mukaa, kun asioita tuli heille mieleen. Tähän auttoi kuitenkin analyysivaiheen teemoittelu, jolloin oli mahdollista poimia eri haastattelukohtasta jonkin toisen teeman asioita. Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka (2006) painottavatkin, että käsiteltävät teemat voivat tulla esiin eri haastatteluissa eri tavoin ja vaihtelevassa määrin. Aineistosta voi lisäksi löytyä myös uusia teemoja, eivätkä käsitellyt aiheet välttämättä noudata tutkijan tekemää järjestystä ja jäsenystä. Tutkijan tulisikin tämän vuoksi käsitellä puheesta litteroitua tekstiä ennakkoluulottomasti. (Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka 2006.)

Rytminen elastisuus ja sen kehittäminen ja hyödyntäminen soitossa

Haastateltavat kokivat yleisesti käsitteen melko abstraktiksi, moniulotteiseksi ja laajaksi, ja sen vuoksi myös vaikeaksi selittää mitenkään tyhjentävästi. Suurin osa lähestyi aihetta afrikkalaisperäisen afroamerikkalaisen ja afrokaribialaisen rytmiikan ja hienorytmisten vaihteluiden näkökulmasta, ja laajensivat sitä musiikillisen vuorovaikutuksen sekä kulttuurillisten piirteiden kautta aina yksilölliselle tasolle asti. Kaikki haastateltavat instrumentista riippumatta sanoivat hyödyntävänsä tai ainakin yrittävänsä hyödyntää ilmiötä soittaessaan. Suuri osa totesikin ilmiön olevan niin erottamaton osa koko rytmimusiikin, ja varsinkin länsi-afrikkalaisperäisten rytmien värittämien musiikkityylien perinnettä, että käytännössä heidän mielestään

hienorytmistä elastisuutta esiintyy muodossa tai toisessa heidän soitossaan jatkuvasti.

Ilmiön hyödyntämisessä käytettäviä mahdollisia ajatuksellisia taustoja selvittäessä nousi keskusteluista yleisellä tasolla esille yhdistävänä piirteenä, että haastateltavat yrittävät oikeastaan mahdollisimman vähän ajatella mitään soittaessaan tällaisia asioita. He yrittävät enemmänkin keskittyä itse musiikkiin ja antautua musiikillisen tilanteen vietäväksi heittäytymällä ja olemalla läsnä tilanteessa. Jonkin verran nousi myös yksilöllisesti erilaisia asioita, joihin eri haastateltavat kiinnittävät huomiota tällaisia asioita soittaessa, sekä tietenkin erilaisia tapoja kehittää ja harjoitella ilmiöön liittyviä taitoja.

Hienorytmiikan muuntelun ja rytmisen elastisuuden tutkiminen

Suurin osa haastateltavista oli sitä mieltä, että esimerkiksi musiikkitieteen piirissä tehdyistä erilaisista mittauslukututkimuksista ei oikeastaan ole paljoakaan käytännön hyötyä musiikin soittamisen näkökulmasta tai pedagogisessa mielessä. Todettiin enimmäkseen, että ne ovat kyllä mielenkiintoisia, mutta eivät ehkä sellaisinaan auta soittajaa tai opettajaa. Koettiin yleisesti, että kollegiaalinen tapa jakaa kokemuksia soittamisesta ja käyttää musiikin esteettistä näkökulmaa lähtökohtana, auttavat enemmän ilmiöiden ymmärtämisessä soittamisen ja opettamisen saralla. Koettiin myös, että itse soittaminen ja sitä kautta erilaisten kysymysten ratkaiseminen ovat lopulta tärkein osa tutkimustyötä.

Grooven ja svengin opettaminen

Lähtökohtaisesti kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että ainakin jollain tasolla ja joillain tavoilla näitä taitoja voi opettaa, vaikka se onkin haastavaa. Eroavaisuuksia tuli lähinnä opettamisen käsitteen moninaisuudessa ja miten kukin haastateltava tämän käsitteen kokee. Näkemyseroja havaittiin myös siinä, mille tasolle saakka svengiä ja groovea voi yrittää opettaa.

Yksi suurista yhteneväisyyksistä oli kuitenkin asian abstrakti luonne. Haastateltavat kokivat yleisesti vaikeana tämän tyyppisten asioiden opettamisen, joita ei esimerkiksi oikeastaan voi piirtää paperille siten, että ne olisivat yksiselitteisiä.

Grooven ja svengin ilmentämiseen vaadittavia kykyjä ja taitoja

Haastateltavat olivat melko yhtä mieltä grooven ja svengin ilmentämiseen vaadittavista taidoista ja kyvyistä joillakin yksilöllisillä painotuksilla täydennettyinä. Myös kirjallisuusmateriaali tuntui tukevan haastateltavien näkemyksiä enimmäksä määrin.

Haastatteluaineiston perusteella nämä kyvyt ja taidot määräytyivät seuraavasti:

- hyvä instrumentin hallinta, johon kuuluu hyvä koordinaatio
- hyvä keskittymiskyky
- kyky tuottaa ja ylläpitää johdonmukaista pulssia (metronominen komponentti)
- synkronisointi muiden soittajien kanssa, kyky seurata ja mukautua tarvittaessa
- kyky hahmottaa päällekkäisiä rytmejä
- kyky hahmottaa vertikaalisia tapahtumia ja horisontaalista kaarta yhtäaikaaisesti
- kehollisuuden ymmärtäminen tärkeänä osana musiikillista ilmaisua ja kokonaisuutta
- henkinen asenne, halu soittaa muiden kanssa yhdessä parhaalla mahdollisella tavalla

Oman instrumentin hallinnan katsottiin olevan olennainen lähtökohta siihen, että voi suunnata suurimman osan aivokapasiteetista kuuntelemaan sitä mitä muut soittavat, ja pystyä toteuttamaan siihen jotain hyvää soitettavaa joka saa muiden valitsevat asiat kuulostamaan vielä paremmalta. Tähän edellytyksenä on hyvä keskittymiskyky sekä kuuntelemiseen että omaan tekemiseensä. Johdonmukaisen systemaattisen grooven hypnoottisen puolen tuottaminen omalla soitollaan siten, että myös muut ymmärtävät sen ja pystyvät tarttumaan siihen, oli edelleen tärkeä perustavanlaatuinen taito. Tähän yhdistettiin yhteissoitollinen kyky synkronoida oma soittonsa muiden soittajien tai koneellisten elementtien kanssa eli taito olla ikään kuin kahdessa tilassa samanaikaisesti. On olennaista kyetä artikuloimaan selkeästi omaa rytmistä ilmaisua ja timea, sekä samalla kuunnella muita ja pystyä mukautumaan tarvittaessa.

Kun synkronisointi on tavallaan osittain vertikaalisten tapahtumien rekisteröintiä, koettiin samanaikaisesti horisontaalisen pitkän kaaren hahmottaminen kuitenkin

vielä olennaisemmaksi groovaavuuden ja svengaavuuden tunteen aiheuttajaksi. Eli asioita ei soiteta pistemäisesti nuotti kerrallaan, vaan pyritään hahmottamaan soitettavan kappaleen pidempää rytmistä kaarta, joka on viime kädessä se koossa pitävä liima grooven rakentamisessa. Tähän teemaan liittyen puhuttiin myös olennaisesta kyvystä hahmottaa päällekkäisiä rytmejä ja eri rytmisten tapahtumien ristikkäisiä kudoksia.

Haastateltavat nostivat myös afroamerikkalaisen musiikin kehollisen lähtöisyyden ja tanssillisuuden ymmärtämisen tärkeäksi osaksi musiikillista ilmaisua ja kokonaisuutta. Suurelta osin koettiin, että rytmi on kehossa. Monet lisäsivät tähän vielä syvällisen ja omaksutun tiedon ja taidon eri musiikkitraditioista ja korostivat, ettei riitä pelkkä asian lukeminen tietona aivoihin, vaan se pitää myös ymmärtää ja omaksua ikään kuin soundina korvassa.

Toisaalta erittäin tärkeäksi elementiksi nostettiin myös psykologisesta näkökulmasta henkinen asenne, joka sisäisen rytmiiikan ja timen itsevarmuuden ja luottamuksen lisäksi tarkoittaa kaikkien soittajien halua soittaa kanssasoittajien kanssa yhdessä parhaalla mahdollisella tavalla, sekä jakaa tämä kokemus yhdessä myös yleisön kanssa.

Harjoituskeinoja ja opetusmenetelmiä

Yleisesti ajateltiin, että metodien ja harjoitusten tulisi olla käytännön läheisiä ja niiden tulisi olla esteettisin perustein valittuja. Harjoitusten tulisi olla mahdollisimman lähellä sitä musiikillista kokonaisuutta, johon kulloisessakin tilanteessa pyritään. Toinen olennainen valintaperuste oli myös sellaiset harjoitukset ja menetelmät, jotka haastateltavat ovat oman kokemuksensa kautta todenneet itselleen toimiviksi.

Johdonmukaisen rytmien harjoittelu: Sisäisen pulssin kehittäminen ja vahvistaminen

Sekä haastateltavat, että kirjallisuusmateriaali tuntuu vahvistavan ensin rytmisen tasaisuuden ja johdonmukaisuuden voimakasta kehittämistä ennen kuin alamme kiinnittämään huomiota rytmisten jännitteiden tai hienorytmisen manipulaation

luomiseen. Oman soiton ja motorisen tekemisen hahmottamista suhteessa sisäiseen kokemukseen groovesta pyritään parantamaan. Tätä taitoa pyritään kehittämään siihen suuntaan, ettei olisi soittimen vietävänä, vaan kykenisi hahmottamaan groovea sisäisesti ja tekemään halutessaan sitten soitollaan jännitteitä suhteessa omaan kokemukseensa siitä, missä johdonmukainen pulssi menee.

Dave DiCenso (2017) käyttää termiä ”aural-cerebral coordination” puhuessaan taidosta kuunnella ja hahmottaa omaa soittoaan ikään kuin rumpusetin ulkopuolelta. Riley painottaa johdonmukaisuuden harjoittelussa musiikin emotionaalisen komponentin ja sen vaikutuksen tunnistamista. Eri iskuille tulevilla jaoilla on erilainen emotionaalinen vaikutus, ja tämä vaikuttaa käsitykseen kokonaisrytmistä ja sitä kautta sen hallintaan.

Erskine (2004) painottaa eri tempojen harjoittelemista monipuolisesti, jotta pystymme lukkiutumaan johdonmukaisesti minkä tahansa tempon sisään minä aikana päivästä tahansa. Weckl (2020) lisää systemaattisen pulssin kehittämiseen alijakojen jäsentämisen mielessä suhteessa neljäsosapulssiin, jotta voimme soittaa erittäin johdonmukaista timea.

Hienorytmiikan säätäminen, svengi ja rytminen elastisuus

Voidaan sanoa, että kaikkea hienorytmisten muunteluiden ajattelutapaa tulisi ohjata musiikin esteettisiin perusteisiin tehdyillä valinnoilla. Toisin sanoen kaikissa soitetuissa asioissa tulisi olla musiikillinen oikeutus ja konteksti, johon se sopii. Vasta sitten soitto kuulostaa järkevältä. Näihin ei kuitenkaan ole olemassa mitään absoluuttisia totuuksia, vaan soittajan täytyy itse päättää omaa esteettistä näkemystä käyttäen mikä missäkin tilanteessa on kontekstiin sopivaa. Tätä mieltä oltiin yleisesti niin haastatteluaineistoissa, kuin suurimmassa osassa kirjallisuusmateriaaliakin. Hienorytmisen säätelyn tulisi myös kummuta grooven ajattelutavasta ja soittoasenteesta, eikä niinkään älyllisestä eteen- tai taakse soittamisen yrittämisestä. Eri tyylien grooven ydinasioiden tunnistaminen ja näiden mielikuvien harjoittelu on ensiarvoisen tärkeää, voidakseen hakeutua kohti oikeaa ja tyylinmukaista svengiä. Kuten myös Greb (2015) videossaan ilmaisee, on tärkeää mieltää nk. kapteeni, joka laivaa

kulloinkin ohjaa. Se voi olla popmusiikissa esimerkiksi rumpusetti, jolloin lyömäsoittimet kuten esimerkiksi congat ovat enemmän hienorytmisesti seuraajan roolissa. Esimerkiksi son- tai salsamusikissa taas asetelma onkin toisin päin, eli congarummut ovat rytmin vetäjän roolissa ja mahdollinen rumpusetti asettuu ajatuksessa hienorytmisesti congien vanaveteen. Edelleen rumpusetin sisällä voidaan kapteenin roolia jakaa eri musiikkityylien vaatiman estetiikan ja luonteen mukaan. Esimerkiksi jazzmusiikissa vetovastuussa ja kapteenin roolissa on yleensä ride-symbaali, jota vasten synkpoituja asioita soitetaan muilla rumpusetin osilla.

Tällaisia asioita voi lähteä harjoittelemaan myös jo pelkästään erilaisten iskujen tai pulssin painotusten kautta ilman, että vielä edes mitenkään ajallisesti säädetään hienorytmiikkaa. Pulssin erilaisten painotusten oivaltaminen eri tyyleissä onkin ratkaisevassa asemassa oikeanlaisen grooven löytämiseen. Voi harjoitella "time feelin" manipulointia esimerkiksi rytmisten eri elementtien painotusharjoituksilla, sekä eri soundien hakemisen kautta. Esimerkkinä tästä voisi toimia esimerkiksi erilaisten hi-hat painotusten ja soittosoundien harjoittelu, jotka jo sellaisinaan tuovat erilaista grooven tunnetta komppiin.

Todettiin myös, että kompin ymmärtäminen ja kokonaisvaltainen sisäistäminen ovat kaksi eri asiaa. Huolellisen kuuntelun kautta voi pyrkiä grooven tunteen kokemisen kautta pääsemään sisälle ilmiön kokemiseen ja sitä kautta yrittää siirtää ja toteuttaa kokemustaan oman soittonsa kautta. Mestarillisten levytysten kuuntelu ja niistä rytmisten asioiden jäljittely ja sitä kautta grooven tunteeseen kiinni pääseminen ovat yksi hyvä tapa kehittää tätä taitoa. Erilaisten tuntemusten "feel" ilmentäminen soittossa on juuri olennainen ja vaikea osa harjoittelua. Monet olivat myös sitä mieltä, että fraseeraus on kappaleen tyylin lisäksi myös iso osa soittajan omaa persoonaa. Esimerkiksi jokaisella soittajalla luonnehdittiin olevan oma persoonallinen hienorytminen "pocket":in paikka.

"Pocketin" lisäksi ja sen saavuttamiseksi todettiin myös tärkeäksi tuntea äänten pituudet, eikä pelkästään äänten aloitusajankohdat (esim. Erskine 2004, Jordan 2002, Weckl 2020, Greb 2015, DiCenso 2017). Nuottien välissä olevan ilman ja ajan hahmottaminen ovat ne tekijät, jotka lopullisesti määrittelevät grooven. Legatomainen

ajattelu esimerkiksi DiCenson (2017) mukaan auttaa meitä saamaan lähtökohtaisesti paremmin liiman- ja ilman tuntua soittoomme, kuin staccatomainen rytmien ajattelu. Tärkeää onkin hänen mielestään kiinnittää huomiota grooven eteenpäin vievään tunteeseen ja ”pockettiin”. Myös Riley painottaa tätä samaa asiaa viittaamalla vanhan polven muusikoiden sanontaan antaa musiikille nostetta, eli eteenpäin vievää tunnetta ilman kiirehtimistä ja tempon kiihtymistä.

Erskine (2004) lisää vielä, että monesti time-harjoitukset saattavat olla myös enemmänkin koordinaatioharjoituksia, jotta saa asiat synkronisoitua sekä fyysisesti toimimaan ja tapahtumaan oikeaan aikaan. Myös esimerkiksi kutsumaansa ”loose Elvin-type triplet time feel” -soittoa ja ilmaa harjoitellessa hän Uotilan tavoin tähtää kohdenuotiin ja aksentteihin, joita soitetaan, ja ajattelee välinuotit enemmänkin ilmavina koristeellisina tekstuureina, eikä välttämättä ollenkaan täsmällisillä rudimenttijoilla tai aika-arvoilla. Äärimmäisenä esimerkkinä elastisuudesta todettiin esimerkiksi Jack DeJohnetten ”washing machine time” -metodi.

Päällekkäisten rytmien hallinta ja hahmottaminen

Haastateltavat painottivat erityisesti 6/8 ja 4/4 rytmien päällekkäisiä jakoja, rytmisten asioiden jakamista kahden, neljän tai kolmen osiin ja vaihtelua näiden välillä. Garibaldin mielestä fraseeraus ei varsinaisesti ole kumpaakaan, vaan liukuu ikään kuin siellä neljän ja kuuden välissä. Tämä paikka tuntuu oikealta svengissä, vaikka ei ole mekaanisesti ns. kvantisoidusti oikeassa paikassa. Omien kokemuksieni perusteella kuubalaisten muusikoiden parissa olen samaa mieltä Garibaldin kanssa siitä, ettei se välttämättä ole mikään tarkka jako kumpaakaan ryhmittelyä, vaan enemmänkin kulloiseenkin tyyliin sopiva muuntelu. Riley puolestaan mieltää, että se on aina selkeästi jompaakumpaa, ja ne voidaan hänen mielestään nuotintaa. Esimerkkinä hän käyttää luvussa 5.2 esittämäänsä sovellusharjoitusta, jossa syncopation-kirjan rytmit luetaan välillä tasajakoisesti ja välillä neljäosatriolipohjaisesti. Tämä on mielestäni toki hyvä likiarvoharjoitus, ja auttaa varmasti hahmottamaan kyseistä vaihtelua, mutta on ehkä turhan mekaaninen malli, eikä sellaisenaan kuitenkaan mielestäni vastaa täysin sitä kuulokuvaa mitä kuubalaiset muusikot tekevät soittaessaan.

Haastatteluissa tuli ilmi myös erilaisten metristen poikkeusjakojen ja ryhmittelyjen harjoittelu tasaisen pulssin tai kompin päälle, ja peruspulssin hetkellisen kiintopisteiden vaihtelun näkökulmasta tarkastelu. Näiden todettiin auttavan päällekkäisten rytmien hahmottamisessa ja sitä kautta rytmisen varmuuden ja timen hallinnan parantamisessa. Päällekkäisten rytmien harjoittelussa käytettiin monipuolisesti erilaisia peruspulssin toteutustapoja sekä kehollisin että suullisin keinoin.

Aihetta hahmotettiin myös osittain afroamerikkalaisen musiikin kuvaamisen yleisestä näkökulmasta, joka käsittää rytmisen ilmaisun kaksi päätasoa:

1. Hypnoottinen taso, eli johdonmukaisesti toistuva elementti jossain tietyssä rytmisessä kokonaisuudessa
2. Muuttuva elävä taso, joka on jännitesuhteessa ja vuorovaikutuksessa johdonmukaisesti toistuvan elementin kanssa

Esimerkkinä käytettiin yhtyeilmaisun kudoksellisuutta, jolloin rytmisen ilmaisun kudoksellisuus jakautuu soittajien kesken. Jännitteen suhde johdonmukaiseen tasoon määrittelee tarinaa ja luo elämän musiikkiin.

Yhdessä soittamisen ja harjoittelun tärkeys sekä horisontaalisen kaaren kehittäminen

Synkronoinnin taito muiden soittamiin rytmisiin asioihin nostettiin ensiarvoisen tärkeäksi taidoksi. Tässä painotettiin melodisen elementin kuuntelemista, ja sellaisten säästyksellisten elementtien, jotka hetkellisesti ottavat esityksessä melodian roolin. Musiikillinen vuorovaikutus, kuuntelu ja ulos tuotetun materiaalin flow ovat avaintekijöitä yhteisen grooven rakentamisessa. Yhteissoiton tärkeydessä erilaisilla tai päinvastaisilla fraseerauksilla voi olla negatiivinen vaikutus grooveen. Timellisen vastuun jakamista jäsenten kesken painotettiin myös voimakkaasti yhtyesoittotilanteessa. Suurin osa haastateltavista näki jonkinlaisen konsensuksen muodostamisen rytmistä tärkeänä, mutta kaikki eivät nähneet välttämättä kuitenkaan esimerkiksi kaikissa rytmien yksityiskohdissa yhdenmukaisuuden muodostamista tärkeänä. Toisaalta on kuitenkin hyvä pystyä analysoimaan mikä ei ole kohdallaan ja tarvittaessa mukautua alijakojen kohdalla.

Vertikaalisen synkronoinnin lisäksi painotettiin horisontaalisen näkemyksen kehittämistä, joka loppujen lopuksi aiheuttaa svengaavuuden ja groovaavuuden tunteen. Tasapaino vertikaalisten ja horisontaalisten tapahtumien välillä koettiin tärkeäksi hahmottaa. Esimerkiksi Uotilan mukaan horisontaalinen kaari aiheuttaa yllätyksellisyyden ja varsinaisen jännitteen musiikkiin. Emme tiedä varmasti miten rytmisen liike etenee, mutta vaistoamme lepotilana ja svengaavuuden tunteena, kun yhteis- soitto on hienosti synkronissa.

Ulkoisen Pulssin käyttö harjoittelussa

Metronomin käyttöä harjoittelussa suosittiin sekä perinteisillä tavoilla, että monilla luovilla tavoilla kuten luvusta 5.6 käy ilmi. Osissa tavoista oli myös erilaisia näkökulmia harjoitusten tarpeellisuuden osalta. Osa ajatteli esimerkiksi niin sanottujen metronomin taukotahtien käyttämisestä siten, että vaikka tasaisen pulssin pitäminen tuollaisessa välissä onkin tärkeä taito, jätetään sen tyyppisessä time-harjoittelussa synkronisoinnin taito periaatteessa pois, eivätkä siksi suosineet sellaista harjoittelumetodia. He mieltävät metronomin enemmänkin toisena soittajana, jonka kanssa soitetaan ja harjoitellaan synkronisointia. Kirjallisuusmateriaalissa mm. Jeff Porcaro (1986) painotti synkronisoinnin harjoittelussa mahdollisimman harvan metronomipulssin käyttöä, jotta pulssi ei sanele liiaksi kaikkia alijakojen iskuja, vaan soittaja pysyy tarvittaessa luomaan erilaisia hienorytmisiä tunnelmia kappaleen eri osiin ja kommunikoimaan näin sekä metronomipulssin, että mahdollisten muiden soittajien kanssa.

Myös tavallisten levytysten, komppilevyjen, sekvensserien ja erilaisten looppien kanssa harjoittelu monipuolisesti olivat haastateltavien harjoittelussa käyttämiä apukeinoja. Harjoitteluun nostettiin myös erilaisia tapoja reagoida levyn materiaaliin:

- soittaa täsmälleen se mitä levyllä tapahtuu transkriptiomaisesti
- kuvitella itsensä bändin uudeksi rumpaliksi, ja koettaa löytää oma tapa soittaa kyseistä musiikkia
- käyttää levytystä metronomina ja harjoitella siihen päälle muita omia asioita

Harjoitteluun liitettiin äärimmäisen kriittisenä elementtinä myös toiston merkityksen painottaminen, jotta ymmärtäisi asian ja tuntisi kun jokin asia svengaa.

Kehollisuus

Erilaisia kehollisia lähtökohtia ja apukeinoja tuli esille tutkimuksen edetessä. Kehopulssi ja tanssillisuus miellettiin ehdottomasti loistaviksi apukeinoiksi timen käsitteilyyn ja grooven rakentamiseen. Tätä käsitystä vahvistivat myös tutkimuksen kirjallisuusmateriaalit jo lähtien länsi-afrikkalais-peräisten kulttuurien kehollisesta ja yhteisöllisestä musiikin ja elämän ilmaisutavasta ”ring shout”- ja ”signifying”-traditioineen (esim. Stuckey 1987, 10–12, 16, Floyd 1995 6–7, 38, 96–97, Brownell 2002, 61). Esimerkiksi Greb (2015) painottaa kehon rentouden lisäksi tanssillisuuden tukemista grooven vahvistamiseksi löytämällä liike, joka sopii grooven kanssa yhteen emotionaalisesti. Hän lisää, ettei tätä liikettä pidä hukata kehosta myöskään taukojen aikana, vaan on syytä pitää vireys ja intensiteetti yllä niissäkin kohdissa. Oma kokemukseni on myös esimerkiksi tanskalaisen Lars Storckin rytmikkasessioissa sekä Kuu-bassa sikäläisten muusikoiden kanssa harjoitellessa ja soittaessa, että nk. peruspulssi pidetään jatkuvasti tanssillisena liikkeenä kehossa ja sitä vasten soitetaan voimakkaasti synkopoituja kuvioita, jolloin vaikeiden rytmisten jakojen ankkuroituminen valitsevaan peruspulssiin helpottuu kehollisten kiintopisteiden ansiosta. Rytmii on ikään kuin sisälläsi kiinnittyneenä, eikä se ole vain ulkopuolelta tulevia satunnaisia irrallisia iskuja.

Groovea haetaan myös soittamisen liikeratojen kautta. Liikkeitä tehdään esimerkiksi tietyssä tempossa ja tähän yhdistetään myös keskittymisen harjoittelu. Rautiaisen mukaan dynamiikan salliessa tulisi käyttää isompaa liikettä. Mitä enemmän koko keho on mukana tekemisessä, sitä vahvempaa syke varmasti on. Uotila tähtää horisontaalisten pitkien kaarien harjoittelussa kohdenuotteihin fyysisenä liikkeenä ja luonnehtii elastisemmassa vaikutelmassa kohdenuottien välissä olevien pikkunuottien ryöppyjä vertikaalisessa mielessä vähemmän merkityksellisiksi. Myös Weckl (2020) hakee groovea liikeratojen kautta. Hän käyttää kutsumaansa ”time by motion” -konseptia grooven syventämiseen kehollisin keinoin. Moeller-tekniikka on nykyisin Wecklille tärkeä elementti soitossa ja grooven tunteen luomisessa. Wecklin

mukaan ranteen pyöreämpi liike tempossa pelkän ”up- ja down-stroken” sijaan antaa enemmän ilman tunnetta iskujen väliin, jolloin aksentoitujen ja ei aksentoitujen nuottien soittaminen ja erottelu helpottuu. Johdonmukaiset liikkeet tuovat siis Wecklin mukaan myös grooveen johdonmukaisuutta ja syvyyttä. Greb (2015) lisää tähän oikean grooveen liikkeen hakemisen jo ennen kappaleen alkulaskua (engl. count in). Hänen mukaansa oikean liikkeen hakeminen ja keskittyminen on tärkeää, jotta intensiteetti ja flow ovat läsnä soitossa jo heti ensimmäisistä iskuista lähtien.

Eräänä kehollisena elementtinä käytetään yleisesti myös hengittämisen harjoittelua tiettyyn rytmiin (esim. Rautiainen, Greb 2015 ja DiCenso 2017). Saatetaan esimerkiksi hengittää yksi tahti sisään ja yksi tahti ulos fillien harjoittelua tai komppien soittoa tehdessä. Tämä auttaa edellä mainittujen mukaan timen ja rytmisen flow:n tasaisuuteen ja tempon pitämiseen. DiCenso (2017) esimerkiksi yhdistää kehollisiin toimintoihin myös suullisen laskemisen ja alijakojen ääneen aksentoimisen.

Suullinen pulssi tai alijako, laskeminen ja yhdistelmät

Suullisten apukeinojen käyttäminen harjoittelussa jakoi jonkin verran mielipiteitä ja käytäntöjä sekä haastattelujen osalta, että kirjallisuusaineistossa. Yhtä mieltä oltiin kuitenkin kaikkien osalta siitä, että komppeja ja rytmisiä fraaseja on syytä laulaa ainakin jollain tasolla ennen niiden soittamista, jotta soitettava kuvio ja sen tunnelma hahmottuisi paremmin ennen sen soittamista. Osa vannoi ääneen laskemisen niimeen, ja mielsi sen olevan jopa rytmisen kielen ymmärtämisen edellytys. Heidän mukaansa laskiessa oppii omistamaan grooveen ja erilaiset ajanjaksot rytmissä. Suurin osa laulaa kyllä esimerkiksi jonkinlaisia alijakoja mielessään grooveen oikean tunnelman ja fraseerauksen saavuttamiseksi, tai laulaakseen mielessään jotain, joka inspiroi heidän soittoaan, mutta eivät kuitenkaan varsinaisesti laske niitä. Laskeminen vei myös monien mielestä liikaa aivokapasiteettia varsinaisesta soittamiseen keskittymisestä, ja saattoi näin jopa toimia haitallisesti lopputulokseen.

Riley harrastaa jonkin uuden motiivin laulamista samalla kun soittaa jotain tasaista komppia. Hän uskoo, että jos ei pysty laulamaan fraasia komppia soittaessaan, ei todennäköisesti pysty myöskään soittamaan sitä. Hän tähdentää kuitenkin, ettei hän

varinaisesti laula fraaseja samanaikaisesti esimerkiksi sooloa soittaessaan, sillä hän ei ajattele, että laulaminen ennakoisi jotenkin soolon soittamista. Rautiainen laulaa esimerkiksi jotain tuttua melodiaa harvennetun metronomipulssin kanssa ja kehittää siten timen johdonmukaista puolta. Hän ei kuitenkaan myöskään laske tai laula fraaseja soittaessaan. Erskine (2004) kertoo laulavansa itsekseen esimerkiksi ”skip-notea” eli jazz-kahdeksasosan synkoopille tulevaa iskua soittaessaan, jotta jazz-komppiin tulisi oikea ”feel” ja syvempi svengaavuus timellisesti. Hän painottaa kuitenkin sitä, ettei laske niitä.

Weckl (2020) puolestaan nostaa esiin komppien ja groovejen laulamisen ennen soittamista, ja painottaa niiden laulamista nimenomaan oikealla tunnelmalla ja oikeita soundeja matkimalla, jotta saa oikean asenteen grooveen heti soiton alusta. Hänkään ei kuitenkaan harrasta laskemista harjoittelumetodina, vaikka kertookin harjoitteleensa Gary Chesterin New Breedia Chesterin neljäsosien laskemismenetelmällä. Hänen näkemyksensä mukaan siinä harjoituksessa neljäsosien tai joidenkin muiden laskemistapojen laulaminen on enemmänkin koordinaation viides raaja kuin timen ankuroimisen elementti.

Garibaldi ja DiCenso (2017) käyttävät ääneen laskemista harjoitellessa kertomaan itselle missä jokainen timen komponentti tarkalleen sijaitsee ja sanovat tämän olevan tehokas tapaa myös opettaa tietoisuutta alijakojen aika-arvoista, rytmisen kuvion muodosta ja sitä kautta omistamaan paremmin pulssin ja implikoimaan johdonmukaista timea soittimella. He myös yhdistelevät kaikkia mahdollisia kehollisia elementtejä suullisen pulssin laskemiseen.

Kukaan haastateltavista ei kuitenkaan kertonut käyttävänsä mitään rytmitavausjärjestelmää kuten esimerkiksi konnakolia, jota mm. Steve Smith (2020) tai John McLaughlin (2007) käyttävät menestyksekkäästi omassa rytmiiikan ja timen harjoittelussaan.

Oppimateriaalista ja soveltuvista musiikkityyleistä

Haastatteluissa todettiin yleisesti, että on ehdottomasti olemassa joitain tyylejä, joissa voi helpommin harjoitella joitain tiettyjä ilmiöitä. Näitä olivat jazzmusiikin tyylien lisäksi mm. afrokuubalainen ja brasilialainen musiikki. Haastateltavat eivät kuitenkaan nostaneet mitään yhtä musiikkityyliä ylitse muiden, joka olisi kaikkein soveltuvin rytmisen elastisuuden, grooven ja svengin ilmiöiden harjoitteluun, vaan totesivat jokaisesta rytmimusiikin tyylistä löytyvän aina joitain elementtejä, joita voi käyttää aiheen opiskeluun ja harjoitteluun. Luvussa 5.7 todettiin myös valmiin suoran oppimateriaalin vähyys, vaikkakin sovellettavissa olevaa materiaalia varmasti löytyy paljonkin. Arveltiin, että yhteissoiton ohella tärkein ja suurin olemassa oleva oppimateriaali tästä aiheesta onkin hyvät levyt ja videot. Myös päällekkäisten rytmien harjoittelu ja erilaisten ulkoisten pulssilähteiden kanssa käytettävät harjoitukset saivat kannatusta, kuten edellä olevista luvuista on käynyt ilmi.

Lincoln Goines (2009) Berklee College of Musicista kertoo antamassaan haastattelussa afrokuubalaisen ja afrokaribialaisen vahvasti synkopoidun rytmikan ja fraasimateriaalin opetteluun kehittävän runsaasti timen hallintaa rytmimusiikissa yleisesti. Goinesin (2009) mukaan tällaisen materiaalin harjoittelu on erittäin hyödyllistä, vaikka ei välttämättä soittaisikaan suoranaisesti esimerkiksi nk. latin-tyyleihin kuuluvissa yhtyeissä.

Olen itse kokenut suunnattomasti hyötyä kaikkeen rytmimusiikin soittamiseen juuri Goinesin haastattelussaan mainitsemien asioiden harjoittelusta timen hallinnan ja sisäisen pulssin kehittämisessä. Tosin mielestäni hyödyllistä timen hahmottamisen mielessä eri tavoilla on ollut myös melkein pä minkä tahansa muunkin rytmimusiikin tyylin harjoittelu, ja niitä onkin vaikea laittaa mihinkään tiettyyn järjestykseen. Afrokuubalaisessa rytmikassa tyyppillisesti soitetut asiat tapahtuvat enimmäkseen synkoopeilla, jolloin on äärimmäisen tärkeää sisäistää peruspulssi, jota vasten voimakkaasti synkopoituja kuvioita soitetaan. Kuubalaiset muusikot lähestyvätkin peruspulssin pitämistä usein kehollisen liikkeen ja tanssin näkökulmasta. Vartaloon liikkeessä tai tanssiaskelissa pidetään yllä musiikin peruspulssia, ja instrumentilla soitetaan ikään kuin liikkeeseen kiinnitettyjä synkopoituja rytmejä. Tueksi saatetaan vielä laulaa sisäisesti alijakoja soitettujen synkoooppien väliin.

7 Pohdinta

Opinnäytetyöni tavoitteet olivat eri harjoitus- ja opetustapojen kartoittaminen, mahdollisen olemassa olevan valmiin opetusmateriaalin kartoittaminen ja harjoitustapojen soveltuvuuden tarkastelu ennen kaikkea omalle instrumentille, mutta toisaalta myös yleistasolle. Lisäksi henkilökohtaisella tasolla tavoitteenani oli oma henkilökohtainen kehitys pedagogina tämän haastavan, mutta mielenkiintoisen aiheen äärellä. Keskeisinä tavoitteina oli saada käsitys käytössä olevista pedagogisista tavoista opettaa näiden ilmiöiden hallintaa, selkeyttää ja kehittää opetusmetodeja aiheen lähestyttävyyden parantamiseksi. Tutkimukseni tavoitteena oli toisaalta laajentaa ja syventää näkökulmia pulssiin sidotun timen hallinnan ja rytmisen elastisuuden harjoitteluun sekä rytmiiikan horisontaalisen ajattelutavan kehittämiseen, ja toisaalta taas selkiyttää pedagogisia sovelluksia ja menetelmiä tämän tärkeän, mutta abstraktin aiheen opettamiseen.

Tutkimuksella onnistuttiin pääosin melko hyvin vastaamaan tutkimukselle asetettuihin tutkimuskysymyksiin aiheen vaikeudesta huolimatta. Onnistuttiin kartoittamaan monipuolisesti erilaisia pedagogiseen käyttöön soveltuvia timen hallinnan ja grooven harjoitustapoja sekä haastatteluaineiston että kirjallisuusmateriaalin kautta. Pystyttiin selkeyttämään metrisen rakenteen päälle rakentuvan rytmiiikan hahmottumista eri harjoitteiden analysoinnissa, sekä tarkentamaan pedagogista näkökulmaa kehollisten tai suullisten elementtien käytöstä kokonaisvaltaisen timen hallinnan harjoittelussa. Tutkimuksen tulososiossa ja johtopäätöksissä saatiin täsmennettyä harjoitusmetodeja omalle instrumentille, mutta samalla voitiin havaita monien metodien soveltuvan myös yleistasolle timen, grooven ja hienorytmisten ilmiöiden harjoittelussa.

Lienee sanomattakin selvää, ettei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tapaa opettaa timen kokonaisvaltaista hallintaa puhumattakaan svengin, grooven ja rytmisen elastisuuden hallinnasta. Lähestymistapoja on hyvin monia, ja ne soveltuvat erilaisiin tilanteisiin ja erilaisten ihmisten käyttöön monin eri tavoin. Se mikä tuottaa yhdelle ihmiselle oivalluksen jostain rytmisestä asiasta saattaa toisella ihmisellä toimia tilannetta sekoittavasti ja aiheuttaa liikaa fokuksen hajoamista eri paikkoihin.

Pedagogin haasteena onkin löytää juuri kyseiselle oppilaalle toimivat tavat näiden taitojen eteenpäin kehittämistä ajatellen. Toisaalta voidaan ajatella myös niin, että oppilaalle uusien tai vieraampien harjoitusmenetelmien käyttö voikin avata uusia näkökulmia ja kenties jopa toimivampaa tapaa hahmottaa jotain tiettyä rytmiiän asiaa. Ihmisen korva kehittyy harjoittelun ja ajan myötä kuulemaan ja erittelemään erilaisia asioita kuulokuvasta. Itselleen toimivaksi koettavien harjoittelutapojen valitseminen ja omaksuminen saattaa myös vaihdella eri aikoina tämän kehitysprosessin myötä.

Pitkän ammattimuusikon- ja pedagoginuran johdosta minulla oli luonnollisesti paljonkin ennakkokäsityksiä ja kokemuksia tutkimuksen aiheeseen liittyen, jotka varmasti vaikuttivat osaltaan tulosten arviointiin ja valintojen tekemiseen eri teemoja käsitellessä. Toisaalta taas juuri alan pitkän kokemukseni ja ammattitaitoni ansioista koin olevani kykenevä ylipäätään hahmottamaan ja arvioimaan tutkimuksessa käsiteltäviä hienosyisiä rytmiiän eroja ja vivahteita, ja siten myös ymmärtämään tutkimuskohteen kulttuurista, kontekstuaalista ja esteettistä luonnetta. Tutkimuksen voidaan katsoa tältä osin olevan osittain piirteiltään myös fenomenologinen, sillä tarkoitus on tutkia myös omia ja muiden kokemuksia, sekä hyödyntää kokemusperäistä tietoa (Menetelmäpolku 2015).

Kaikesta huolimatta pyrin kuitenkin pitäytymään mahdollisimman neutraalina ja tarkkailijan roolissa tutkittavan aiheen suhteen tehtävissä tulkinnoissa ja tutkimushaastattelujen tulosten arvioinnissa. Mielestäni onnistuinkin tässä tehtävässä kiitettävästi. Tiedostan kuitenkin, että edellä mainitut ennakkokäsitykseni eivät voi olla täysin vaikuttamatta lopputulokseen.

Tämä kehittämistyö tarjoaa tietoa erilaisista timen hallinnan, grooven, hienorytmiiän fraseerauksen ja rytmisen elastisuuden harjoittelu- ja opetustavoista. Koen oppineeni paljon työprosessin aikana. Sain paljon uusia ideoita ja työkaluja tulevaan opetustyöni jatkokehittämiseen timen hallinnan osalta. Tutkimuksessa tuli ilmi myös monia timen, grooven ja rytmisen elastisuuden opettamiseen liittyviä haasteita. Haastateltavat kokivat yleisesti tutkimuksen aiheen erittäin mielenkiintoiseksi ja haastavaksi. Koettiin, että tämän tutkimuksen tyyppinen

kollegiaalinen tiedon jakaminen on tarpeellista ja toivottua nimenomaan taitojen käytännön harjoittelun ja opettamisen näkökulmasta. Tutkimus pyrkii hälventämään myös timen ja grooven kehittämiseen ja opettamiseen liittyvää mystisyyden verhoa, ja tuomaan näkyväksi erilaisia kehittämis- ja harjoittelutapoja.

Olin onnekas ja onnistuin saamaan tutkimuksen haastatteluosioon varsin kattavan rytmimusiikin ja koulutuksen asiantuntijoiden joukon, joka sisälsi kotimaisten huippuasiantuntijoiden lisäksi myös kansainvälisiä rytmimusiikin pitkän linjan huippuasiantuntijoita. Olen todella kiitollinen näiden haastateltavien korvaamattoman arvokkaasta panoksesta työn onnistumisessa.

7.1 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Tutkimuksen toteutuksessa noudatettiin hyvää tutkimusetiikkaa ja tieteellistä käytäntöä (ks. Tutkimuseettinen neuvottelukunta HTK-ohje 2013). Kaikille haastateltaville kerrottiin ennen haastattelujen toteuttamista, mistä tutkimuksessa on kyse. Lisäksi he saivat kysymykset etukäteen kirjallisena tarkasteltavaksi, ennen kuin päättivät haluavatko osallistua tutkimukseen. Haastateltavilta kysyttiin etukäteen myös lupa haastattelujen nauhoittamiseen, sekä haluavatko haastateltavat esiintyä tutkimuksessa anonymisti vai omilla nimillään. Kaikki haastateltavat halusivat ehdottomasti esiintyä tutkimuksessa omilla nimillään.

Päädyn käyttämään tutkimuksessa haastateltavien omia nimiä ennen kaikkea aineiston vakuuttavuuden ja läpinäkyvyyden vuoksi. Tähän ratkaisuun päädyttiin haastateltavien ja opinnäytetyön ohjaajan kanssa käytyjen keskustelujen tuloksena. Haastateltavilta kysyttiin myös saako heidän ammatillista ja musiikillista taustaansa avata lukijoille tutkimuksen yhteydessä. Tämä seikka auttoi myös osaltaan suuresti lisäämään tutkimuksen aineiston vakuuttavuutta ja ammattimaista asiantuntijuuden painoarvoa. Kaikki haastateltavat osallistuivat tutkimukseen vapaaehtoisesti.

Laadullisen tutkimustyön luotettavuutta tarkastellessa käytetään usein vakuuttavuuden käsitettä, jolloin tutkijan on vakuutettava tiedeyhteisö tekemällä tutkimusta koskevat valinnat ja tulkinnat näkyviksi. Tutkijan on myös ymmärrettävä

tutkimuskohteen kulttuurinen ja kontekstuaalinen luonne. (mm. Lincoln ja Guba 1985, 303, 305-307, 314-315; Toikko ja Rantanen 2009, 123-124.)

Kehittämistoiminnassa luotettavuus tarkoittaa kuitenkin Toikko ja Rantasen (2009) mukaan ennen kaikkea käyttökelpoisuutta. Ei riitä, että kehittämistoiminnan yhteydessä syntyvä tieto on todenmukaista, vaan sen tulee olla hyödyllistä. (Toikko ja Rantanen 2009, 121-126.) Osana työn luotettavuuden ja vakuuttavuuden arviointia toimi myös joidenkin haastateltavien visuaalinen ja auditiivinen vahvistaminen verbalisoiduille asioille rumpusetin soittamisen kautta.

Tiedon käyttökelpoisuutta voidaan Toikko ja Rantasen (2009, 125) mukaan tarkastella joko prosessinäkökulmasta tai kehittämistulosten näkökulmasta. Prosessinäkökulmassa keskeistä on, miten hyvin arviointia ja aineistoja on pystytty käyttämään projektin ohjaamisessa ja tavoitteiden täsmentämisessä. Kehittämistulosten näkökulmassa käyttökelpoisuutta arvioidaan ennen kaikkea kehittämisprosessin seurauksena syntyneiden tulosten käytännön hyödynnettävyyden kautta. (Toikko ja Rantanen, 2009, 125.) Tutkimuksessani olen pyrkinyt tiedon käyttökelpoisuuteen ja käytännönläheisyyteen nimenomaan musiikkipedagogisten tarpeiden ja instrumentin käytännön harjoittelun näkökulmasta. Aineiston esittäminen ja siihen liittyvä argumentointi on pyritty tekemään mahdollisimman läpinäkyvästi ja avoimesti, ja prosessin vaiheet kuvaamaan mahdollisimman tarkasti ja eettisesti. Prosessin aikana päämäärä pysyi mielestäni hyvin timen hallintaan liittyvien grooven, svengin ja rytmisen elastisuuden opetustapojen kartoittamisen ja kehittämisen tavoitteessa. Tutkimuksessa saatu tieto on käytännönläheistä ja sovellettavissa työelämään. Aineiston monipuolisuus toi tutkimukseen myös paljon erilaisia näkökulmia ja paransi tutkimuksen luotettavuutta.

On toki mahdollista, että omalla nimellä asiantuntijahaastatteluissa esiintyminen on saattanut vaikuttaa joissain määrin myös haastateltavien vastausten sisältöihin. Toisaalta suurin osa haastateltavista on käsitellyt aihetta sivuavia näkökulmiaan avoimesti jo omissa aikaisemmissa julkaisuissaan, joten itsesensuurille ei lienee tässä kohtaa ole ollut mitään tarvetta. On kuitenkin otettava huomioon, että tutkimukseen osallistujat tuntevat myös osittain toisensa kollegiaalisten yhteisöjen kautta ja

tiesivät joissain tapauksissa muista tutkimukseen osallistujista. Tämä seikka on saattanut mahdollisesti joissain tilanteissa vaikuttaa vastausten muotoiluun, vaikka ei sinänsä kuitenkaan olennaisesti esimerkiksi vastauksen tiedolliseen sisältöön.

7.2 Kehittämis- ja jatkotutkimusehdotuksia

Tutkittavan aiheen abstraktiudesta ja laajuudesta johtuen kehitettävää kyllä varmasti riittää paljon ja lähestymistapoja voi vaihdella eri näkökumien kautta. Jatkotutkimuksina voisikin esimerkiksi ottaa yhden teeman tai metodin näkökulman ja tutkia sitä syvemmin ja perusteellisemmin. Toinen vaihtoehto olisi tutkia esimerkiksi jonkun mestarisoittajan levy- ja konserttitaltiointeja tai mahdollista reaaliaikaista yhteisöitotapahtumaa, ja tutkia syvemmin, miten tämä kyseinen soittaja reagoi hienorytmien ja timen käsittelytavoilla eri kohtiin kappaleissa. Näitä soittajia voi olla useampiakin, ja niiden käyttäytymistä voisi tutkia ja verrata keskenään. Edelleen mielenkiintoinen aihe olisi tutkia tarkemmin mitä aivoissamme tapahtuu esimerkiksi grooven ja svengin tunteiden syntymisen aikana, ja saada sitä kautta kenties vahvistusta mielikuvien ja tunnetilojen harjoittelulle svengin ja grooven hallinnan kehittämisessä. Tämä viittaa tietysti enemmän sitten aivotutkimuksen puolelle.

Kehittämistä voisi tapahtua jäsentämällä timen hallinnan opetusta enemmän tutkimuksessa esille nousseiden teemojen kautta, ja räätälöidä niiden mukaan instrumentti- ja tyylikohtaisia harjoituksia käytännön tasolle. Tutkimuksessa tulikin esille monia hyviä käytännön harjoitusmetodeja, joista voi valita mieleisensä, tarttua niihin kiinni ja lähteä muokkaamaan niitä omaan opetustyyliinsä ja harjoitteluunsa sopivaksi.

Lähteet

- Arom, S. 2004. *African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Translated by Martin Thom, Barbara Tuckett, Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press.
- Backlund, K. 1983. *Improvisointi Pop/Jazz-musiikissa*. Helsinki: Fazer Musiikki.
- Benadon, F. 2006. Slicing the Beat: Jazz Eight-Notes as Expressive Microrhythm. *Ethnomusicology*, 50, 1, 73-98. Viitattu 5.11.2020.
<https://www.jstor.org/stable/20174424>
- Benadon, F. 2016. Near-unisons in Afro-Cuban Ensemble Drumming. *Empirical Musicology Review*, 11, 2, 187-201. Viitattu 14.11. 2020.
<https://www.proquest.com/docview/1862702119?pq-origsite=primo&accountid=11773>
- Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Booth, P. 2009. Bassnotes: Lincoln Goines – The Vocabulary of Rhythm. *Bass Player*: Mar 2009: 20,3, Music Periodicals Database pg. 14
- Brownell, j. 2002. *The Changing Same: Asymmetry and Rhythmic Structure in repetitive idioms*. A Dissertation. Toronto: York University.
- Butterfield, M. 2011. Why Do Jazz Musicians Swing Their Eight Notes? *Music Theory Spectrum*, 33, 1, 3-26. Oxford University Press. Viitattu 5.11.2020.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2011.33.1.3?seq=1>
- Cha, J. 2015. The Takadimi system reconsidered: It's psychological foundations and some proposals for improvement. *Psychology of music*, 2015 43(4), 563-577.
- Chaffee, G. 1980. *Time Functioning Patterns*. New York: Alfred Music Publishing.
- Clayton, M. 2000. *Time in Indian music. Rhythm, metre and form in North Indian rag performance*. Oxford monographs on music. Oxford 2000.
- Colaiuta, V., Atkinson, M. 2003. *The UnReel Drum Book: Featuring the Music of Randy Waldman and the Drumming of Vinnie Colaiuta*. Miami: Warner Bros. Publications.
- Danielsen, A., Sioros, G. & Schmidt Câmara, G. 2019. Mapping timing strategies in drum performance. *Proceedings of the 20th ISMIR Conference, Delft, Netherlands*, 776-783. Viitattu 5.11.2020.
https://www.researchgate.net/publication/337654888_MAPPING_TIMING_STRATEGIES_IN_DRUM_PERFORMANCE

Eskola, J. 2015. Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta. Julkaisussa Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin, 185-206. Jyväskylä: PS-kustannus.

Fitch, T. & Rosenfeld, A. 2007. Perception and Production of Syncopated Rhythms. University of St Andrews & Harvard Medical School. Viitattu 5.11. 2020. <https://www.proquest.com/docview/1369394?pq-origsite=primo&accountid=11773>

Floyd, S. 1995. The Power of Black Music: Interpreting it's History from Africa to the United States. New York: Oxford University Press. Viitattu 26.11.2021. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=273151>

Gallahue, D. 2012. Understanding Motor Development: Infants, Children, Adolescents, Adults. New York: McGraw-Hill Education.

Gates, H. 1988. Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press. Viitattu 26.11.2021. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=679616>

Greb, B. 2012. The Language of Drumming: A System for Musical Expression. New York: Hudson Music.

Guerra, S. 2018. Expanded Meter and Hemiola in Baden Powell's Samba-Jazz. A Dissertation. Connecticut: Yale University. Viitattu 14.11.2020 <https://pqdtopen.proquest.com/doc/2091322858.html?FMT=AI>

Hakala, J. T. 2004. Opinnäyteopas ammattikorkeakouluille. Helsinki: Gaudeamus.

Handel, S. 1989. Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events. Cambridge: MIT Press

Heikkilä, P. ja Halkosalmi, V-M. 2006. Tohtori Toonika: Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja. 1.-2. painos. Keuruu: Otava.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. 15. uud. p. Helsinki: Tammi.

Iyer, V. 1998. Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics. Ph.D. Dissertation. Berkeley: University of California.

Iyer, V. 2002. Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African American Music. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 19, 3, 387-414. Viitattu 5.11.2020. https://cnmat.berkeley.edu/sites/default/files/attachments/2002_Embodied-mind-situated-cognition-and-expressive-micro-timing-in-african-american-music.pdf

JAMK. 2021. Musiikin instrumenttiopinnot/Musiikkipedagogi (AMK)-opetussuunnitelma. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Viitattu 10.9.2021. <https://intra.jamk.fi/opiskelijat/hyvi/Documents/Musiikin%20instrumenttiopinnot.pdf>

Joutsenvirta, A. & Perkiömäki, J. 2007. Musiikinteoria 1. Tahtiosoitukset. Sibelius-Akatemian verkkoartikkeli. Viitattu 14.1.2021. <https://sites.uniarts.fi/web/musiikinteoria-1>

Kananen, J. 2008. Kvali – Kvalitatiivisen tutkimuksen teoria ja käytänteet. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu, liiketalous.

Krohn, I. 1958. Musiikin teorian oppijakso 1: Rytmiooppi. Porvoo: WSOY

Laukkanen, J. 2005. Afrikkalais- ja afrokaribialaislähtöiset rytmiset avaimet sävellytyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Sibelius- Akatemia. Viitattu 5.11.2020. http://www.jerelaukkanen.com/pdfs/KirjallTyoSibajazz_JLaukkanen05.pdf

Lincoln, Y. & Guba, E. 1985. Naturalistic inquiry. Beverly Hills: Sage Publications Inc.

London, J. 2001. Time. Grove Music Online. Oxford Music Online. New York: Oxford University Press. Viitattu 20.5.2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043935?rskey=szsQsZ>

London, J. 2012. Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. New York: Oxford University Press.

Madison, G. 2006. Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology. *Music Perception*, 24, 2, 201-208. Oakland: University of California Press. Viitattu 5.11.2020. <https://online.ucpress.edu/mp/article-abstract/24/2/201/62301/Experiencing-Groove-Induced-by-Music-Consistency?redirectedFrom=fulltext>

Madison, G., Sioros, G. 2014. What musicians do to induce the sensation of groove in simple and complex melodies, and how listeners perceive it. *Frontiers in Psychology, Auditory Cognitive Neuroscience*, 5, 894, 1-14. Viitattu 3.1.2021. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00894/full>

Menetelmäpolku. 2015. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Viitattu 9.4.2020. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku>

Merker, B., Madison, G., Eckerdal, P. 2008. On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex* 45 (2009), 4–17. Viitattu 8.10.2020. <http://cspeech.ucd.ie/Fred/docs/merker2009.pdf>

Pernaa, J. 2013. Kehittämistutkimus opetuslalla. Jyväskylä: PS-Kustannus. Viitattu 6.4.2021. <https://janet.finna.fi/Record/janet.223867>

- Pesonen, M. 2009. Svengi ja groove rytmimusiikissa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta, Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede. Viitattu 11.12.2020. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201008312380>
- Prieto, D. 2016. *A World of Rhythmic Possibilities*. New York: Dafnison Music.
- Rautiainen, O. 2015. Teoreettisia ajatuksia musiikin musiikillisuudesta eli siitä, mitä musiikissa kuullaan. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede.
- Riley, J. 1997. *Beyond Bop Drumming*. New York: Alfred Music Publishing.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto. Verkkojulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 6.1.2021. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>
- Schuller, G. 1989. *The Swing Era. The Development of Jazz 1930-1945*. New York: Oxford University Press.
- Stuckey, S. 1987. *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. Viitattu 25.11.2021. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=241277>
- Tabell, M. 2007. *Afroimpro*. Helsinki: Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia. Viitattu 4.11.2020. <https://sites.uniarts.fi/web/afroimpro/etusivu>
- Toikko, T. & Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta. Näkökulmia kehittämisprosessiin, osallistamiseen ja tiedontuotantoon. Tampere: Tampere University Press.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2013. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje. 2012. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Helsinki. Viitattu 3.9.2021. https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf
- Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje. 2019. Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa. Helsinki. Viitattu 23.1.2021. https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2020.pdf
- Varvikko, S. 2015. Äänten päättymiskohtiin liittyvä groove-alue: Uusi lähestymistapa musiikin groovaavuuden tutkimiseen. Pro Gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitiede. Viitattu 11.12.2020. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/47842/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201511263838.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Washburne, C. 2001. Latin jazz: The other jazz. *Current Musicology*, spring 2001/2002, 71-73. ProQuest pg.409. Viitattu 20.5.2020.

<https://www.proquest.com/docview/1038566/fulltextPDF/25F42CC8545E4E92PQ/4?accountid=11773>

Wesolowski, B. C. 2012. Testing a Model of Jazz Rhythm: Validating a Microstructural Swing Paradigm. A Dissertation. Florida: University of Miami. Viitattu 5.11.2020. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.859.4593&rep=rep1&type=pdf>

Wesolowski, B. C. 2016. Timing deviations in jazz performance: The relationships of selected musical variables on horizontal and vertical timing relations: A case study. *Julkaisussa: Psychology of Music, Jan 2016, Vol. 44(1), pp. 75-94.* Viitattu 3.4.2021. https://www.researchgate.net/publication/285791868_Timing_deviations_in_jazz_performance_The_relationships_of_selected_musical_variables_on_horizontal_and_vertical_timing_relations_A_case_study

Whittall, G. 2015. Groove. Oxford Music Online. New York: Oxford University Press. Viitattu 25.2.2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508?rskey=pBUMwO>

Videolähteet

DiCenso, D. 2017. "Using Your Mind to Improve Your Time" - with Dave DiCenso. Video. Viitattu 5.11.2020. <https://youtu.be/TRI5Vw2AaHQ>

Erskine, P. 1992. Everything is Timekeeping DVD. Alfred Music. Viitattu 5.11.2020. <https://www.alfred.com/peter-erskine-everything-is-timekeeping/p/00-34111/>

Erskine, P. 2004. The Erskine Method for Drumset DVD. Alfred Music. Viitattu 5.11.2020. <https://www.alfred.com/the-erskine-method-for-drumset/p/00-22700/>

Greb, B. 2015. The Art and Science of Groove DVD. Hudson Music. Viitattu 5.11.2020. <https://bennygrebshop.bigcartel.com/product/download-the-art-and-science-of-groove-hd>

Guilfoyle, R. 2003. The Art and Science of Time. Viitattu 8.11.2020. <https://ronanguilfoyle.com/youtube-video>

Jordan, S. 2002. The Groove is Here DVD. Rittor Music.

McLaughlin, J. & Vinayagram, S. G. 2007. The Gateway To Rhythm. Abstract Logix.

Porcaro, J. 1988. Instructional Drum. Hal Leonard Publishing.

Porcaro, J. 1986. Jeff Porcaro Throwback Thursday from the MI Vault. Musicians Institute. Viitattu 25.11.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=dQ6tzBksKKk>

Smith, S. 2020. Steve Smith: A Drumset Application of Konnakol and South Indian Rhythms. Viitattu 26.11.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=AmDfPHCPlz8>

Weckl, D. 2020. Dave Weckl LIVE Groove Lesson & Discussion. Viitattu 20.5.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=jXWp93C41FI>

Liitteet

Liite 1. Haastattelukysymykset

1. Kuvaile millainen ilmiö pulssikeskeinen rytmisen elastisuus mielestäsi on?
2. Hyödynnätkö rytmistä elastisuutta omassa soitossasi? Jos hyödynnät, mitä ajattelet ja mihin asioihin kiinnität huomiota soittaessasi?
3. Oletko kehittänyt/harjoitellut jollain tavoilla ilmiöön liittyvää taitoasi? Jos olet, miten?
4. Miten rytmistä elastisuutta ja hienorytmiikan muuntelua voitaisiin opettamisen ja musiikin soittamisen näkökulmasta mielestäsi tutkia?
5. Groove ja svengi ovat yleisesti rytmimusiikissa hyväksytyjä ja olemassa olevia ilmiöitä; Millaisia taitoja/kykyjä niiden luomiseksi soittajan tai laulajan tulisi hallita?
6. Voiko timen hallintaan liittyvän rytmisen elastisuuden, svengin ja grooven taitoja mielestäsi opettaa?
7. Opetatko rytmiseen elastisuuteen liittyviä timen käsittelyn asioita ja taitoja omille oppilaillesi? Jos opetat, millaisia menetelmiä ja harjoituksia käytät? (Tarvittaessa tarkenne: Käytätkö apuna esim. kehollista pulssia? Suullista alijakoa? Suullista pulssia? Kehollista alijakoa? Joidenkin näiden yhdistelmiä? Vai jotain muuta menetelmää kuten esimerkiksi rytmitavuja – konnakol?)
8. Miten sovellat näitä harjoituskeinoja ja millä perusteella olet valinnut käyttämäsi menetelmät? (tilannekohtaisesti tarvittaessa)
9. Käytätkö rytmisen elastisuuden harjoittelun apuna ulkoista pulssia? (esim. metronomi tai taustanauha) Jos käytät, niin millä tavoin?
10. Mitä vahvuuksia tai heikkouksia eri menetelmissä mielestäsi on?
11. Käytätkö rytmisen elastisuuden harjoittelun tukena joihinkin tiettyihin musiikin tyyleihin liittyviä harjoitteita ja aineistoja? Jos käytät, mitkä musiikin tyylilajit tukevat mielestäsi parhaiten ilmiön harjoittelua ja miksi?
12. Onko ilmiöön liittyvää valmista oppimateriaalia tietääksesi olemassa?
13. Haluatko vielä kommentoida jotakin muuta aiheesta? Sana on vapaa.

Taustoittavat kysymykset – haastateltavan ammatillinen tausta lyhyesti:

- Millainen ammattimuusikon tausta sinulla on?
- Mitä instrumenttia soitat? Millainen on työnkuvasi muusikkona tällä hetkellä? Keikkailletko edelleen?
- Opetatko tällä hetkellä? Jos opetat niin missä ja mitä? Millainen on työnkuvasi tällä hetkellä opettajana?
- Millainen on opettajan taustasi? Kuinka kauan olet opettanut ja millaisissa opilaitoksissa?
- Millainen koulutus sinulla on alalle?