



Kuinka välttää tahattomat flमित?

Harjoituksia rumpaleille sisäisen synkronin kehittämiseen

Niilo Muje

Opinnäytetyö, AMK

Kesäkuu 2023

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Muje, Niilo

Kuinka välttää tahattomat flमित? Harjoituksia rumpaleille sisäisen synkronin kehittämiseen

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Kesäkuu 2023, 78 sivua.

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Verkkojulkaisulupa myönnetty: kyllä

Tiivistelmä

Rumpujensoitossa on hyvin paljon samanaikaisia lyöntejä, esimerkiksi bassorumpuun ja hi-hat symbaaleihin voidaan lyödä yhtä aikaa. Joskus rumpalin soittaessa samanaikaisiksi tarkoitetut lyönnit saattavat tahattomasti tulla ajallisesti eri kohtiin, eli ne ovat asynkronissa. Rumpujensoitossa tätä ilmiötä kutsutaan nimellä tahaton flam. Tutkimuksessa selvitettiin, millä tavoin tällaiset lyönnit saadaan yhdenaikaisiksi, eli miten rumpalin sisäistä synkronia voidaan kehittää.

Erilaisia harjoitusmetodeja kartoitettiin haastattelemalla rumpuopettajia ja huippurumpaleita sekä tutkimalla alan opetusmateriaaleja ja omakohtaisia kokemuksia. Tutkimuksen aikana havaittiin, että synkronia voidaan harjoitella hyvin monin eri tavoin. Asiantuntijoiden suhtautumisessa synkroniin ja asynkroniin havaittiin olevan jonkin verran hajontaa.

Tuloksena saatiin kattava tietopankki erilaisista harjoituksista rumpalin sisäisen synkronin kehittämiseksi. Lisäksi saatiin tietoa siitä, miten asiantuntijat suhtautuvat synkroniin ja sen harjoitteluun. Tutkimuksen tuloksia voidaan käyttää synkronin itseopiskeluun tai rumpuopettajan ohjauksessa tapahtuvaan rumpalin sisäisen synkronin harjoitteluun.

Avainsanat (asiasanat)

Rummut, musiikkipedagogiikka, musiikki, yhdenaikaisuus, synkroni, asynkroni, flam, rytmi, groove, svengi, hienorytmiikka

Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)

Muje, Niilo

How to avoid unintentional flams? Ways to practice internal synchronization for drummers

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, June 2023, 78 pages.

Culture. Degree programme in Music Pedagogy. Bachelor's thesis.

Permission for web publication: Yes

Language of publication: Finnish

Abstract

Drum set playing requires the ability to strike multiple instruments simultaneously. For example, one must be able to strike a hi-hat and a bass drum at the same time. However, sometimes strikes that were intended to be simultaneous have a slightly different timing from one another, which causes a flam. This is called unintended internal asynchrony. The aim of the study was to find practice methods and exercises that could be used to improve drummer's internal synchrony to avoid these unintended flams.

Practice methods and exercises were surveyed by interviewing drum educators and high-level drummers, as well as researching educational materials and personal experiences of the researcher. The study indicates that drummer's internal synchrony can be improved by using many different approaches. It was also found out, that there was variation between the experts when it came to the attitudes towards synchrony and asynchrony in drumming.

As a result of the study, a versatile collection of different practice methods and exercises was gathered, as well as knowledge about the experts' attitudes towards synchrony and its training. The results of the study can be used as a self-learning material or in a student-teacher relationship to improve the internal synchrony of a drummer.

Keywords/tags (subjects)

Drums, music pedagogy, music, synchronization, synchrony, asynchrony, flam, rhythm, groove, swing, microtiming

Miscellaneous (Confidential information)

Sisältö

1	Johdanto	4
2	Teoreettinen viitekehys ja tietoperusta.....	5
2.1	Rumpalin sisäinen synkroni.....	5
2.2	Synkronin harjoittelu.....	6
2.3	Käsitteet	8
3	Tutkimusasetelma	10
3.1	Tutkimuskysymykset	10
3.2	Tutkimusmenetelmät.....	11
3.3	Aineiston kerääminen ja analysointi	12
3.4	Eettisyys.....	14
4	Tutkimuksen tulokset	14
4.1	Tyylinmukainen synkroni	15
4.1.1	Haastateltavien ja opetusmateriaalin suhtautuminen asynkroniin	18
4.1.2	Tavoiteltava synkronin laatu ja suhtautuminen synkronin harjoitteluun	21
4.2	Kehon ja liikkeen vaikutus synkroniin	23
4.2.1	Soittoasento, hengitys ja rumpusetin asettelu.....	23
4.2.2	Liikkeen sulavuus ja soittotekniikka	29
4.2.3	Koordinaatio	34
4.2.4	Kehotietoisuus	37
4.3	Mielikuvien vaikutus synkroniin.....	38
4.3.1	Itseluottamus ja rentous.....	39
4.3.2	Mielikuvat musiikillisista ominaisuuksista	41
4.3.3	Huomion suuntaaminen	43
4.4	Synkronin harjoitteluun soveltuvat rytmikuviot	45
4.4.1	Hyvät harjoittelukäytännöt ja sopivan rytmikuvion ominaisuudet.....	45
4.4.2	E erityisen hyödylliset rytmiset rytmikuviot.....	49
4.5	Synkronin itsearviointi.....	56
4.5.1	Musiikillinen hahmotuskyky	56
4.5.2	Tavat itsearvioida synkronia	57
4.5.3	Soiton vertaaminen ulkoiseen äänilähteeseen	61
4.6	Pocket.....	63

5 Pohdinta	66
Lähteet	70
Videolähteet	73
Liitteet	77
Liite 1. Tehokkaimmat harjoitukset haastateltavien mielestä.....	77
 Kuviot	
 Kuvio 1. Absoluuttinen synkroni	8
Kuvio 2. Relatiivinen synkroni	8
Kuvio 3. Asynkroni.....	9
Kuvio 4. Tutkimuksessa käytetty rumpujen nuotinosjärjestelmä	15
Kuvio 5. Haastateltava C:n esimerkki kompian hienorytmiikan vaikutuksena synkroniin	17
Kuvio 6. Robinsonin näkemys kompian hienorytmiikan muuntelusta	18
Kuvio 7. Chambersin ja Grebin näkemys tahallisesta asynkronista.....	19
Kuvio 8. Millerin näkemys tahallisesta asynkronista	20
Kuvio 9. Istuinkorkeus A, ala-asennossa jalat ovat yli 90 asteen kulmassa.....	25
Kuvio 10. Istuinkorkeus A, reisi ei nouse ylä-asennossa vaakatason yli.	25
Kuvio 11. Istuinkorkeus B, jalat ovat ala-asennossa noin 90 asteen kulmassa.	25
Kuvio 12. Istuinkorkeus B, reidet nousevat yläasennossa hieman vaakatasoa korkeammalle ja alaselkä pyöristyy.....	25
Kuvio 13. H-hat symbaaliin lyövän käden kapulan on virveliin soittavan käden kapulan päällä	27
Kuvio 14. Hi-hat symbaalin " <i>ohi soittaminen</i> "	27
Kuvio 15. Glassin harjoitus käden nostamisen ajoituksesta, kun lyötiin käytetään kyynärvartta	30
Kuvio 16. Hi-hat symbaaliin soitto kapulan olkapäällä	32
Kuvio 17. Hi-hat symbaaliin soitto kapulan kärjellä.....	32
Kuvio 18. Smithin synkroniharjoitus	35
Kuvio 19. Virveliin soittavan käden nostamisen hetki kahdeksasosa beat-kompissa	36
Kuvio 20. Virveliin soittavan käden nostamisen hetki kuudestoistaosa beat-kompissa	36
Kuvio 21. Kaikki lyönnit kiilaavat, mutta sisäinen synkroni toteutuu	41
Kuvio 22. Kaikki hi-hatin lyönnit kiilaavat, virvelin ja bassorummun lyönnit eivät ole synkronissa hi-hatin kanssa.	41
Kuvio 23. Haastateltava C:n näkemys, mihin huomio tulee kiinnittää.	44
Kuvio 24. Haastateltava E:n näkemys bassorummun tuplalyöntien " <i>kohdenuoteista</i> "	45
Kuvio 25. Esimerkki rytmikuviosta, jonka synkronia on hyvä harjoitella tempossa 40–43 haastateltava D:n mukaan.	46

Kuvio 26. Haastateltava C:n esimerkki synkronin harjoittelun aloittamisesta.....	46
Kuvio 27. Haastateltava C:n näkemys siitä, miten rytmikuvioiden synkronia tulisi harjoitella..	47
Kuvio 28. Haastateltava C:n suosittamia rytmikuvioita	49
Kuvio 29. Haastateltava C:n half-time shuffle synkroniharjoitus	50
Kuvio 30. Haastateltava C:n suosittama beat-harjoitus. Bassorumpu soittaa melodia Chesterin kirjasta.....	50
Kuvio 31. Haastateltava C:n suosittama half-time shuffle harjoitus, jossa bassorumpu soittaa melodian.	51
Kuvio 32. Glassin harjoitus käsien synkronin ja liikkeen laadun parantamiseksi	52
Kuvio 33. Glassin harjoitus jalkojen synkronin ja liikkeen laadun parantamiseksi.....	52
Kuvio 34. Glassin suosittamat kuvat käsien ja jalkojen synkronin harjoitteluun	53
Kuvio 35. Haastateltava A:n synkroniharjoitus	54
Kuvio 36. Haastateltava A:n suosittama rytmikuvio tyylinmukaisen synkronin harjoittelua varten	55
Kuvio 37. Haastateltava E:n harjoitus bassorummun tuplalyöntien tarkkuuden kehittämiseen	55
Kuvio 38. Four-on-the-floor -komppi, jossa on nuolella osoitettu ne lyönnit, jotka ovat haastateltava E:n mielestä erityisen haastavia.....	56
Kuvio 39. Haastateltava A:n harjoituksia, joissa yhdistyy oman äänenkäyttö ja metronomi	62
Kuvio 40. Oma määritelmäni virvelin pocketista	63

Taulukot

Taulukko 1. Haastateltavien ja Glassin mainitsemat soittoasentoon, hengitykseen ja rumpusetin asetteluun liittyvät aiheet, joita he pitävät merkittävänä synkronin kannalta.	28
Taulukko 2. Haastateltavien ja Glassin mainitsemat synkronin kannalta merkittävät itsearvioinnin työkalut	61

1 Johdanto

Olin harrastanut rumpujensoittoa jo hyvin pitkään ja opiskelin ammattirumpaliksi, kun eräänä päivänä soitin itsekseni Mark Ronsonin kappaletta Uptown Funk feat. Bruno Mars. Äänitin soittoani ja luulin sen kuulostavat hyvältä ja yhdenaikaiselta. Kuitenkin kappaleen soittamisen jälkeen kuunnelllessani äänitettä huomasin, että soitin virvelin todella paljon myöhemmin kuin hi-hatin ja bassorummun. Tämän selkeän eriaikaisuuden – eli asynkronin – huomaaminen sai minut pohtimaan miten tahattomat flomit voisi välttää. Tämän myötä aloin kiinnittää enemmän huomiota sisäiseen synkroniin ja harjoitella sitä.

Toinen syy tämän työn tekemiseen on noussut henkilökohtaisesta huomiosta, että rumpopedagogiassa puhutaan kyllä raajojen synkronista ja sen tärkeydestä paljonkin, mutta konkreettisia ratkaisuita tai harjoitteita on hyvin vähän saatavilla. Synkroniin soveltuvia rytmikuviota löytyy hyvin paljon, mutta harjoituksia siitä, miten rytmikuviot käytännössä saadaan synkroniin on hyvin vähän. Rytmikuviot siis vastaavat kysymykseen ”mitä soittaa” mutta eivät juurikaan ”miten soittaa”, tai paremminkin ”miten parantaa sitä, miten soitan”. Kuitenkin raajojen välinen synkronointi on yksi rumpalin tärkeimmistä taidoista, sillä jotta musiikki kuulostaisi miellyttävältä ja mestarillisesti esitetyltä sekä ammattimuusikon että musiikkiin perehtymättömän ihmisen mielestä, on sen oltava tarpeeksi synkronissa (Danielsen, Laeng, & Skaansar 2019, 124).

Rumpalin osalta synkroni voidaan jakaa kahteen kategoriaan: synkronointiin ulkoisen lähteen kanssa – kuten muu bändi tai metronomi – ja rumpalin sisäiseen eli raajojen väliseen synkronointiin. Nämä kaksi synkronin tasoa ovat paljon kytköksissä toisiinsa, mutta ne ovat kuitenkin eri ilmiöitä. Tästä syystä tässä työssä käsitellään vain jälkimmäistä eli rumpalin sisäistä synkronia.

Työn tavoitteena on selvittää, millä eri tavoin tätä rumpalin sisäistä synkronia voidaan opettaa ja harjoitella. Erilaisia harjoitteita, ideoita ja ajatusmalleja kootaan huippurumpaleilta, kokeneilta rumpuopettajilta ja valmiiksi saatavilla olevista opetusmateriaaleista. Tällä tavoin kerätty aineisto ja lisäksi tutkijan omia kokemuksia esitellään tutkimuksen tuloksissa, joka toimii opettajille ja opiskelijoille työkalupakkina synkronin harjoittelemista varten. Tavoitteena on, että tätä työkalupakkia voidaan tulevaisuudessa käyttää myös jatkotutkimuksiin ja aihepiirin kehittämiseen. On myös huomattava, että sisäisen synkronin toteutustapoja on olemassa monenlaisia ja eri rumpaleilla on omanlaisensa mieltymykset sen toteuttamiseen (Schmidt Câmara, Nymoen, Lartillot & Danielsen

2020, 2; viitattu lähteisiin Dahl 2011, Waadeland 2006, Butterfield 2006). Tämän takia tutkimustuloksia tulee ajatella näkemyksinä monien muiden näkemysten joukossa, ei niinkään lopullisina to-
tuuksina ja ainoina oikeina tapoina harjoitella rumpalin sisäistä synkronia.

2 Teoreettinen viitekehys ja tietoperusta

Tietoa synkronista haettiin seuraavilla hakutermejä: rummut, musiikki, musiikkipedagogiikka, rytmi, rytmiiikka, hienorytmiiikka, groove, svengi, synkroni, asynkroni, pocket, mielikuvat, ilmaisuvoima, kriittinen kuuntelu ja itsensä äänittäminen. Yhdistelemällä eri hakutermejä löydettiin tutkimuksia, jotka käsittelevät synkronia musiikissa yleisesti, rumpalin sisäistä synkronia ja rumpalin sisäisen synkronin harjoittelua.

2.1 Rumpalin sisäinen synkroni

Rumpalin sisäinen synkroni tarkoittaa sitä, kuinka samanaikaisia rumpusetin eri osien samanaikaisiksi tarkoitettut äänten alukkeet ovat (Schmidt Câmara, Nymoen, Lartillot & Danielsen 2020, 2–3). Tämä äänten alukkeiden ajallinen läheisyys vaikuttaa siihen, miten ihminen tulkitsee niiden suhteen toisiinsa. Jos äänten alukkeet ovat alle 100 millisekunnin päässä toisistaan, ensimmäisen äänen tulkitaan olevan etuhele, eräänlainen koriste jälkimmäiselle äänelle. (Repp 2005, 972; viitattu lähteisiin Friberg & Sundström, 2002; London, 2002, 2004) Rumpujen soitossa etenkin tarkoituksellisia etuheleitä kutsutaan nimellä flam. (How To Play A Flam – Drum Rudiment Lesson 2023). Jotta ensimmäinen ääni ei kuulostaisi tällaiselta flamilta, vaan siltä että äänet ovat synkronissa, niiden on oltava riittävän lähellä toisiaan. Kuitenkaan 0 millisekunnin absoluuttinen synkroni ei ole välttämätön tämän saavuttamiseksi. Asynkroni on mahdollista huomata joissain tilanteissa, jos äänten alukkeiden välillä on vain 2 millisekunnin ero (Goebel & Parncutt 2002, 3; viitattu lähteeseen Zera & Green, 1993). Toisaalta Goebelin ja Parncuttin (2002, 4) mukaan jopa 27 millisekunnin ero ei ole havaittavissa, jos ensimmäisenä tuleva nuotti on kovempi kuin jälkimmäinen. Fujiin, Hirashiman, Kudon, Ohtsukin, Nakamuran ja Odan (2011, 496) tutkimuksessa havaittiinkin, että ammattirumpalit soittavat usein virvelin ja bassorummun noin 5–10 millisekuntia aikaisemmin kuin hi-hatin.

Synkronin tasoja on siis monenlaisia ja liikkumavaraa saattaa olla kymmeniä millisekunteja ennen kuin asynkronin huomaa. Se, kuinka lähellä äänten alukkeiden on tarkalleen oltava toisiaan,

vaihtelee suuresti riippuen niiden voimakkuuksista, järjestyksestä, sointiväristä, vallitsevasta temposta ja ympäröivästä muusta musiikista (Schmidt Câmara, Nymoen, Lartillot & Danielsen 2020, 3–4). Eri rumpaleilla on myös omat mieltymyksensä siihen, miten lähelle he yhtä aikaa tulevat lyönnit soittavat (mts. 2; viitattu lähteisiin Dahl 2011, Waadeland 2006, Butterfield 2006).

2.2 Synkronin harjoittelu

Synkronin harjoittelusta ei suoraan löydy tutkimustietoa, mutta synkroni voidaan nähdä ilmaisuvoimana tai vähintäänkin hyvin sen kaltaisena ilmiönä: molemmissa on kyse nuottikuvan ulkopuolisesta musiikin tulkinnasta. Taiteen perustopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteisiin 2017 (42) onkin merkitty, että *”opetuksen tavoitteena on ohjata oppilasta musiikilliseen ilmaisuun”*.

Woody (2006) on tutkinut eri opetusmetodien tehokkuutta ilmaisuvoimaisemman soiton saavuttamiseksi. Tutkimuksen kohteena olivat collegessa opiskelevat pianistit. Hän jakoi tutkimuksessaan metodit kolmeen eri ryhmään: kuulokuvaan perustuvaan mallintamiseen (imitointi), sanalliseen ohjeistamiseen konkreettisista musiikillisista ominaisuuksista ja sanalliseen ohjeistamiseen käyttäen mielikuvia ja vertauksia. (Woody 2006, 21)

Imitointi on hyvin yleinen tapa opettaa ilmaisuvoimaisempaa soittoa (Woody 2006, 22) ja huippumuusikot ovatkin erittäin hyviä imitoimaan ilmaisuvoimaista soittoa, kunhan ilmaisun tapa ei ole tavallisimpien tapojen vastainen (mts. 61). Imitoinnissa opettaja soittaa itse tai näyttää tallenteen tavoiteltavasta lopputuloksesta, jonka oppilas pyrkii kopioimaan. Imitoinnin onnistumisen kannalta on tärkeää, että oppilas havaitsee ja osaa jollain tavalla nimetä – joko konkreettisesti tai kielikuvin – millainen ilmaisu on tavoitteena. Jos tämä ei onnistu, edellytyksiä todelliselle kehitykselle ilmaisuvoiman osalta ei ole. Jos oppilas taas havaitsee ja osaa nimetä tavoiteltavan ilmaisuvoiman tavan, mutta ei silti osaa tuottaa tavoiteltavaa lopputulosta, on kyse motorisesta puutteesta. (Woody 2003, 60–61) Tämän takia sekä soittajan tekniikka että kriittisen kuuntelun taito voidaan nähdä synkronin opettelemisen kannalta erittäin merkittävänä asioina.

Sanallinen ohjeistaminen mielikuvin ja vertauksin voi olla hyvin kirjavaa. Mielikuvat voivat kuvata esimerkiksi liikettä, miltä liike tuntuu, tunnetilaa, asennetta tai kuulokuvaa. Mielikuvat ovat erityisen hyviä sen takia, että ne on usein helppo muistaa. Konkreettisista musiikillisista ominaisuuksista

puhuminen voi olla myös hyvin puisevaa, jolloin mielikuvat voivat keventää keskustelua ja tuoda huumoria opetustilanteeseen. (Barten 1998, 92–95)

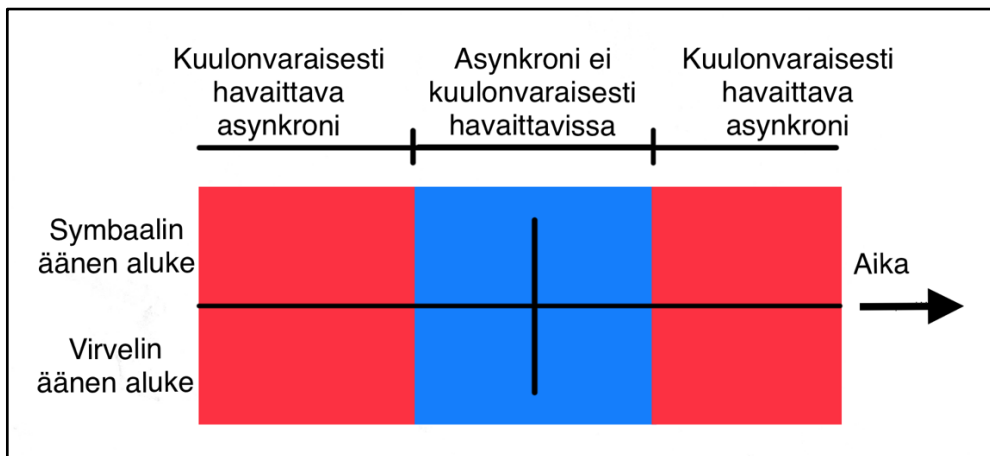
Woodyn (2006) tutkimuksessa havaittiin, että eri lähestymistavat tuottivat hieman erilaisia lopputuloksia. Esimerkiksi imitointi tuotti tarkimmin ”*mestarillisen tulkinnan*” kaltaisen lopputuloksen, kun taas mielikuvat tuottivat keskimäärin omaperäisimmät esitykset, joskin lopputulos saattoi olla hyvin kaukana ”*mestarillisesta tulkinnasta*”. Sanallinen ohjeistaminen käyttäen konkreettisia musiikillisia ominaisuuksia taas tuotti hyvin yhteneväisiä lopputuloksia. Woody esitti myös, ettei yhtä metodia voi nostaa ylitse muiden, vaan että niitä kaikkia on hyvä käyttää yhdessä ja erikseen. (mts. 32–34) Esimerkiksi Bartenin (1998, 89) mukaan instrumenttiopettajat käyttävätkin paljon kielikuvia luonnollisena osana opetusta ja Hewittin (2001, 318) mukaan imitointi auttaa merkittävästi oppilaita kehittymään.

Jotta positiivista muutosta voisi tapahtua, tulee soittajan olla myös tietoinen omista kehityskohteistaan. Muusikot kuulevat omat virheensä paremmin äänitteeltä kuin soiton aikana, joten oman soiton äänittäminen ja tämän äänitteen kuunteleminen on erittäin hyvä tietoisuuden lisäämiseksi siitä, miltä oma soitto objektiivisesti kuulostaa. Tietoisuus omista kehityskohteista tosin yksin ei riitä, vaan tarvitaan myös työkalut niiden kehittämiseksi. Soittajan on siis tiedettävä sekä se, missä hän on itse soittajana, että se, miten päästä eteenpäin. (Hewitt 2001, 319; viitattu lähteisiin Bundy 1987 ja Kepner 1986) Myös Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017:ssä (42) mainitaan erikseen musiikin kuunteleminen ja hahmottaminen. Yksi kirja-tuista tavoitteista onkin ”*ohjata oppilasta kuuntelemaan musisointiaan ja hahmottamaan musiikkia kuulonvaraisesti*” (mts. 42). Tämä on hyvin linjassa imitoinnin, kriittisen kuuntelun ja itsensä äänittämisen kanssa.

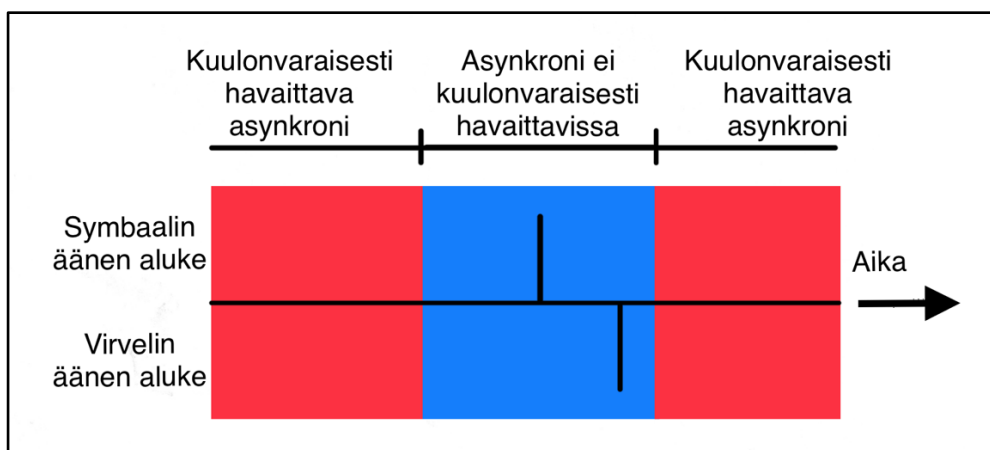
Kuten yllä olevista esimerkeistä huomataan, ilmaisuvoimaa ja sen myötä myös synkronia voidaan harjoitella hyvin erilaisin metodein. Synkronin harjoittelussa läsnä ovat esimerkiksi imitointi, soitotekniikka, kriittinen kuuntelu, itsearviointi ja mielikuvat. Eri metodeja voidaan myös käyttää yhdessä halutun lopputuloksen saavuttamiseksi.

2.3 Käsitteet

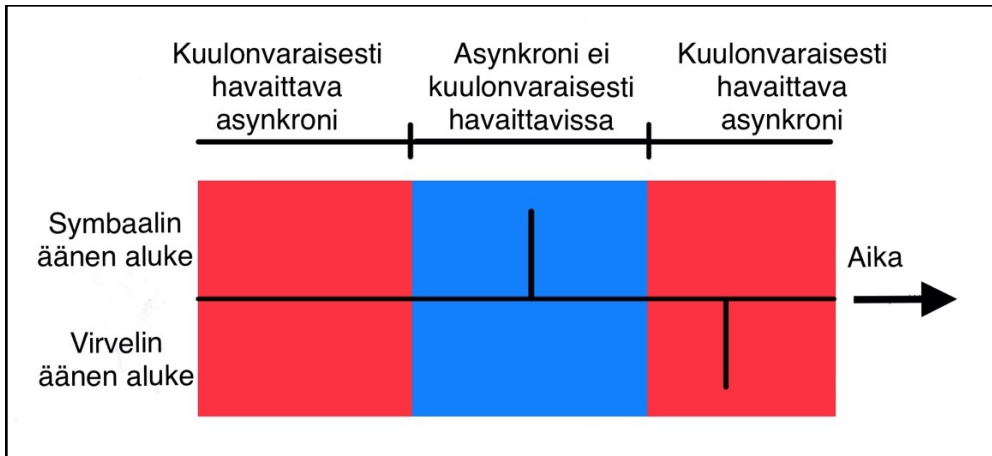
Tässä työssä äänten alukkeiden sijoittumisesta tismalleen samaan kohtaan käytetään termiä absoluuttinen synkroni (kuvio 1). Luvussa 2.1 kuvattua äänten eriaikaisuutta, jota ei havaita kuulonvaraisesti, kuvataan vastaavasti termillä relatiivinen synkroni (kuvio 2). Synkroni termillä viitataan molempiin, sekä absoluuttiseen että relatiiviseen synkroniin. Kuulonvaraisesti havaittavasta asynkronista käytetään termiä asynkroni (kuvio 3).



Kuvio 1. Absoluuttinen synkroni



Kuvio 2. Relatiivinen synkroni



Kuvio 3. Asynkroni

Feel = Rytmikuvion tulkinta, musiikin laadulliset ominaisuudet

Flam = Kaksi hyvin lähellä olevaa lyöntiä, joista ensimmäinen tulkitaan etuheleeksi.

Groove = Rytmikuvion tulkinta, musiikin laadulliset ominaisuudet, fraseeraus. Käytetään usein synonyminä sanan svengi kanssa (Pesonen 2009, 11).

Heikompi käsi, heikko käsi = Käsi, jolla peruskompia soittaessa lyödään yleensä virveliin. Oikeäkätisillä usein vasen käsi, vasenkätisillä usein oikea käsi.

Hienorytmiikka = Rytmien tulkinnallinen taso, joka alittaa perinteisen nuottikuvan tarkkuuden. (Pesonen 2009, 2)

Ilmaisuvoima = Musiikin ilmaisutapa, musiikin laadulliset ominaisuudet, fraseeraus

Isku = Rytmisen perusyksikkö, joka koetaan painolliseksi (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007a). Rytmimusiikissa yksi isku on yleensä neljäsosan mittainen. Kappaleen esitysnopeus esitetään yleensä siten, kuinka monta iskua minuuttiin mahtuu. (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007b)

Kehotietoisuus = "Kehon subjektiivinen kokeminen", esimerkiksi miltä liike tai asento tuntuu ja kehon toimintojen – kuten lihasten toiminnan – havaitsemista ja aistimista (Duodecim 2021).

Kiilata = Yksittäisen lyönnin hienorytmisen sijoittuminen liian aikaisin suhteessa vallitsevaan rytmiiikkaan

Laahata = Yksittäisen lyönnin hienorytmisen sijoittuminen liian myöhään suhteessa vallitsevaan rytmiiikkaan

Lyönti = Kapulan, vispilän tai nuijan iskeytyminen rumpuun tai symbaaliin ja sen tuottama äänen alue. Nuottikuvassa yksittäinen nuotti.

Pocket = Virvelin lyönnin tahallinen laahaaminen suhteessa hi-hat symbaalin lyöntiin. Termi on kuitenkin hyvin monitulkintainen eikä sille ole yleisesti hyväksyttyä määritelmää (kts. luku 4.6).

Soittaa synkronissa = eri raajojen yhdenaikaiset lyönnit ovat relatiivisessa synkronissa toisiinsa nähden, jolloin äänten alukkeiden välillä ei ole kuulonvaraisesti havaittavaa asynkronia.

Svengi, svengata = Rytmikuvion tulkinta, musiikin laadulliset ominaisuudet, fraseeraus. Käytetään usein synonyyminä sanan groove kanssa (Pesonen 2009, 11).

Synkronin taso, synkronin tapa = miten kaukana lyönnit ovat ajallisesti toisiaan ja lyöntien ajallinen järjestys

Vahvempi käsi, vahva käsi = Käsi, jolla peruskompia soitettaessa lyödään yleensä hi-hat symbaaliin. Oikeakätisillä usein oikea käsi, vasenkätisillä usein vasen käsi.

Äänen alue = Äänen alkuimpulssi, joka synnyttää äänen värähtelyn (Joutsenvirta 2005).

3 Tutkimusasetelma

3.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimuksen pääongelma on, kuinka rumpali voi harjoitella sisäistä synkroniaan. Pääongelma on jaettavissa osaongelmiin ainakin seuraavilla tavoilla: millaisia rytmikuvioita synkronin

harjoittelemiseen käytetään, millaisia mielikuvia synkronin harjoittelemiseen käytetään, mihin huomio suunnataan synkronin edistämiseksi ja mitä apuvälineitä synkronin harjoittelussa käytetään. Oletukseni on, että synkronia ylipäättään voidaan harjoitella ja sitä harjoitellaan hyvin monin eri tavoin. Oletan tämän tulevan selvästi esiin haastatteluissa ja opetusmateriaaleissa, joita työssäni tarkastelen.

Kaikki edellä mainitut ongelmat selvitetään siitä syystä, että oman kokemukseni mukaan tietyillä rytmikuvioilla voidaan harjoitella paremmin synkronia kuin toisilla. Pelkän rytmikuvion soittaminen ei ole kuitenkaan johtanut haluttuun lopputulokseen, vaan mielikuvat ja huomion suuntaaminen ovat olleet välttämättömiä, että rytminen tarkkuus kehittyy merkittävästi. Oletukseni on, että rumpuopettajien oppilailleen antamalla harjoituksilla ja rumpalien itse käyttämillään harjoituksilla ei ole merkittävää eroa, mutta tästä huolimatta mainitsen haastateltaville, että omia vastauksiaan voi ajatella sekä oppilaiden opettamisen että oman harjoittelun kautta.

Rumpalin sisäistä synkronia – eli samanaikaisiksi tarkoitettujen lyöntien äänten alukkeiden ajallista sijoittumista toisiinsa nähden – on tutkittu ilmiönä hyvinkin paljon aikaisemmin. Sen sijaan synkronin opettamisesta tai harjoittelemisesta en löytänyt mitään tutkimuksia, eikä aihetta ole tietääkseni tutkittu siltä kannalta, miten huippurumpalit ovat saavuttaneet hyvän rytmisen yhtäaikaisuuden. Synkronia on tarkasteltu lähinnä siltä kantilta, miten kaukana rumpalien soittamien rytmikuvioiden yhtäaikaiset lyönnit ovat todellisuudessa toisistaan ja miten paljon niiden välinen suhde vaihtelee.

3.2 Tutkimusmenetelmät

Työni on tutkimuksellista kehittämistoimintaa. Tutkimuksellisessa kehittämistoiminnassa pyritään tuottamaan käytännöllistä ja käyttökelpoista tietoa tutkijan toimiessa myös itse aktiivisena kehittäjänä eikä vain ulkopuolisena asiantuntijana. (Toikko & Rantanen 2009, 10–11, 20–21) Pääpaino työssä on työelämän kehittämisessä tutkivalla otteella. Työssä haetaan käytännön ongelmaan ratkaisua, mikä on niin ikään tutkimuksellisen kehittämistoiminnan tunnusmerkki (mts. 16).

3.3 Aineiston kerääminen ja analysointi

Aineisto kerättiin haastatteluilla, verkkokurssilta ja rumpuvideoilta. Haastatteluihin valikoitiin yleisesti hyvinä pidettyjä suomalaisia rumpuopettajia ja huippurumpaleita, joilla on paljon kokemusta tutkimuksen aiheesta. Heitä haastateltiin siitä, miten he itse harjoittelevat synkronia tai miten he opettavat sitä oppilailleen.

Yhteensä haastateltavia oli 6 henkilöä. Kaikki haastateltavat työskentelivät haastatteluhetkellä täysipäiväisesti rumpaleina tai rumpuopettajina. Haastateltavien keskimääräinen soittokokemus oli 36 vuotta, kuitenkin kaikilla yli 25 vuotta. Kolmella haastateltavalla oli musiikista ylempi korkeakoulututkinto, yhdellä alempi korkeakoulututkinto ja kahdella ei ollut ammattitutkintoa ollenkaan. Kysyttäessä musiikkityylien erikoisosaamisesta, haastateltavat mainitsivat seuraavat tyylilajit: akustinen pop, brasilialainen musiikki, fusion jazz, gospel, jazz, musta rytmimusiikki, pop, progressiivinen musiikki, rock, sinfoniaorkesterissa toimiminen, vanha pop ja world music.

Haastateltavien keskimääräinen opetuskokemus oli 16 vuotta, joskin yhden heistä opetuskokemus oli alle vuoden, muilla vähintään 15 vuotta. Kolmella haastateltavalla oli virallinen opettajan pätevyys. Korkein koulutusaste, jolla haastateltavat olivat opettaneet, oli kolmella yliopisto, kahdella ammattikorkeakoulu ja yhdellä kansalaisopisto. Kaikki olivat pitäneet rumpuklinikoita, kaksi tehneet vähintään yhden verkkokurssin ja yksi vähintään yhden rumpukirjan.

Lähteenä ollut verkkokurssi oli Daniel Glassin Finding Your Golden Groove (Glass 2023), jossa käsitellään hyvin paljon rumpalin sisäistä synkronia. Osallistuin itse kurssille vuonna 2021, jonka jälkeen kurssin materiaalit jäivät käyttööni. Tutkittavat rumpuvideot valikoitiin sen perusteella, että niissä esitetään rumpalin sisäiseen synkroniin liittyviä näkökulmia tai harjoituksia. Tietoa opetusmateriaaleista etsittiin kartoittamalla opetusvideoita, joissa mahdollisesti puhutaan rumpalin sisäisestä synkronista. Tämän jälkeen potentiaalsiin materiaaleihin hankittiin käyttöoikeudet. Lisäksi tutkijan jo ennestään omistamista opetusvideoista etsittiin tietoa rumpalin sisäisestä synkronista. Valikoidut rumpuvideot ovat tunnettujen rumpaleiden tekemiä, joiden julkaisijoina ovat luotettavat toimijat. Pidän valittuja rumpaleita merkittävänä, heitä pidetään yleisesti hyvinä ja he käsittelevät videoillaan rumpalin sisäistä synkronia. Tutkittavat opetusvideot ja verkkokurssi katsottiin ja samalla kirjattiin ne kohdat, mielipiteet ja harjoitukset, jotka liittyvät rumpalin sisäiseen synkroniin ja sen harjoitteluun.

Haastattelut toteutettiin puolistrukturoidusti. Haastattelujen kysymykset oli päätetty ennalta, joihin haastateltavat saivat vastata omin sanoin. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006) Haastateltaville esitettiin tarvittaessa tarkentavia kysymyksiä epäselvyyden välttämiseksi. Haastattelukysymykset olivat seuraavat:

1. Mitkä ovat mielestäsi tehokkaimpia harjoituksia synkronin kehittämiseen?
2. Oletko käyttänyt jotain apuvälineitä synkronin harjoitteluun?
3. Käytötkö mielikuvia synkronin harjoittelussa?
4. Kiinnitätkö huomiota johonkin asiaan kehossasi tai kehon liikkeeseen hyvän synkronin aikaansaamiseksi?
5. Moni rumpali puhuu virvelin pocketin tärkeydestä, jossa käsitykseni mukaan on kyse synkronista ja sen muuntelusta. Onko pocketin kehittämiseen jotain harjoituksia?
6. Onko muuta synkronin harjoitteluun liittyvää?

Haastattelut toteutettiin videopuheluna Zoom-sovelluksessa ja nauhoitettiin litterointia varten. Ensisijaisena nauhoitusvälineenä toimi tietokoneelle asennetun Zoom-sovelluksen oma nauhoitusominaisuus. Varanauhoitus tehtiin Zoom H5 äänitallentimen avulla, johon ääni tuli tabletille asennetusta Zoom-sovelluksesta, jolla oli liitytty samaan keskusteluun. Tietokone ja tabletti olivat varmuuden vuoksi yhdistettynä eri verkkoihin huonon nettiyhteyden varalta. Nauhoitteet tallennettiin tutkijan omalle tietokoneelle, joka on suojattu salasanalla ja tietoturvapaketilla. Tietokonetta säilytettiin lukitussa yksityisasunnossa. Nauhoitteista tallennettiin myös varmuuskopiot Jyväskylän ammattikorkeakoulun kautta käytössä olevaan OneDrive -palvelimen kansioon, johon pääsy oli vain tutkijalla verkkotunnusten avulla. Opinnäytetyön julkaisun jälkeen tallenteet hävitettiin.

Saadut haastattelut litteroitiin kirjoittamalla ne puhtaaksi Word-ohjelmalla ja aineisto anonymisoitiin. Aineisto tallennettiin samaan OneDrive -kansioon kuin nauhoitteetkin ja varmuuskopioitiin henkilökohtaiselle tietokoneelle. Tämän jälkeen litteroiduista vastauksista etsittiin haastateltavien esittämät harjoitukset sekä synkroniin ja sen harjoitteluun liittyvät mielipiteet. Näin saadut harjoitukset ja mielipiteet koottiin Excel-taulukkoon, johon ne jäsenneltiin aihepiireittäin. Myös opetusvideoiden ja verkkokurssin harjoitukset ja mielipiteet synkronista lisättiin tähän Excel taulukkoon, kuten myös tutkijan omat henkilökohtaiset kokemukset synkronin harjoittelusta. Anonymisoitu aineisto tallennettiin kahdeksi vuodeksi aiemmin mainitulle tutkijan henkilökohtaiselle tietokoneelle, joka on suojattu salasanalla. Aineistoa ei jatkokäytetä ilman haastateltavien lupaa.

3.4 Eettisyys

Tutkimuksen eettisyydestä pidettiin huolta läpi prosessin. Haastateltaviksi kysyttiin vain sellaisia henkilöitä, joilla on paljon kokemusta ja tietämystä rumpalin sisäisestä synkronista. Valinnan perusteena olivat haastateltavien ansiot rumpaleina ja rumpuopettajina. Haastateltaviksi pyrittiin saamaan toisistaan poikkeavaa erikoisosaamista omaavia rumpaleita.

Haastateltavilta pyydettiin suostumus tutkimukseen osallistumisesta puhelimitse kysymällä ”*haluatko osallistua tähän tutkimukseen*”. Ennen suostumuksen kysymistä heille kerrottiin tutkimuksen tekijä, tutkimusorganisaatio, tutkimuksen aihe ja tutkimuksen tarkoitus. Heille kerrottiin samalla, että haastattelut tullaan anonymisoimaan tutkimusorganisaation ohjeiden mukaan, eli heidän henkilöllisyytensä ei paljastu tutkimuksen myötä. Niin ikään haastattelujen nauhoittamisesta haastateltavia informoitiin etukäteen. Ennen haastattelujen toteuttamista haastateltaville lähetettiin kirjallisena tietoa tutkimuksesta, kuten muun muassa tutkimuskysymykset.

4 Tutkimuksen tulokset

Tässä luvussa esitellään tutkimuksen tulokset. Ensin esitellään haastateltavien ja opetusvideoiden rumpaleiden suhtautumista synkroniin ja sen harjoitteluun, jonka jälkeen esitellään varsinaiset harjoitukset. Peilaan tutkimustuloksia myös omiin näkemyksiini. Harjoitukset eivät ole tärkeysjärjestyksessä, vaan ne on luokiteltu aihepiireittäin. Liitteessä 1 kuitenkin esitellään ne harjoitukset, jotka haastateltavien mielestä ovat kaikkein tehokkaimpia.

Tutkimuksen tuloksia tarkastellessa on huomioitava, että usein haastateltavat yhdistävät keskenään eri harjoituksia, jotka on tämän tutkimuksen tuloksissa luokiteltu eri kategorioihin. Esimerkiksi haastateltava C kertoo rytmikuvioita harjoitellessaan kiinnittävänsä huomiota myös soiton rentouteen, joka hänellä liittyy mielikuviin ja toisaalta myös kehon liikkeeseen ja tekniikkaan. Ei siis välttämättä ole kaikkein tehokkainta harjoitella esiteltyjä harjoituksia yksittäin, vaan tarvittaessa eri kategorioista poimitaan työkaluja, joita käytetään yhdessä tavoitteen saavuttamiseksi.

Tutkimuksessa käytetään alla kuviossa 4 esiteltyä nuotinnostapaa. Virvelin, bassorummun ja tomien paikat ovat rumpujen nuotinkirjoituksessa suhteellisen vakiintuneet, mutta kanttilyönnin pään merkintätavassa sekä hi-hat ja ride -symbaalien sijoittamisessa viivastolle on eroavaisuuksia.

Tästä syystä nuotinosjärjestelmä on syytä esittää. Tempomerkintänä käytetään vakiintunutta iskuja minuutissa, jolloin neljäsosa on yksi isku.



Kuvio 4. Tutkimuksessa käytetty rumpujen nuotinosjärjestelmä

Koska rumpusetti on epäsymmetrinen soitin, kätsisyys saattaa vaikuttaa siihen, miten soittaja asettelee rumpusettinsa tai miten hän sitä soittaa. Tutkimuksen tulokset on pyritty esittämään kätsisyysneutraalisti niin, ettei kätsisyyteen tai asetteluun oteta kantaa. Tästä syystä sen sijaan, että käytetään termejä oikea käsi tai vasen käsi, tutkimuksessa käytetään termejä vahva käsi ja heikko käsi. Vahva käsi tarkoittaa oikeakätisillä oikeaa kättä ja vasenkätisillä vasenta kättä. Hankaluutena kätsisyysneutraalissa esitystavassa on kuitenkin käsijärjestyksien merkitseminen. Yleinen käytäntö Suomessa on kirjoittaa nuottien päälle tai alle O tarkoittamaan oikeaa ja V tarkoittamaan vasenta. Jos kätsisyys merkattaisiin niin, että V tarkoittaa vahvaa ja H heikkoa, saattaisi se olla hämmentävä, eikä se myöskään olisi yleistajuinen. Tästä syystä käsijärjestykset on esitelty oikeakätisen näkökulmasta.

4.1 Tyylinmukainen synkroni

Yksi tärkeimmistä tavoitteista kaikilla soittajilla instrumentista ja tyyllilajista huolimatta on soittaa tyylinmukaisesti. Tyylinmukaisuuteen kiinnitetäänkin oman kokemukseni mukaan musiikin koulutuksessa hyvin paljon huomiota ja esimerkiksi Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetus suunnitelman perusteissa 2017 (48) mainitaan, että opetuksen tavoitteena on ”ohjata oppilasta kuuntelemaan omaa musisointiaan ja mukauttamaan sen osaksi soivaa musiikillista kokonaisuutta” sekä ”ohjata oppilasta musiikin ominaispiirteiden tunnistamiseen”. Tyylinmukaisuuteen kuuluu tyylinomaisten melodioiden, harmonioiden ja rytmien lisäksi niiden tulkinta tai fraseeraus. Tulkinta on jaoteltavissa kolmeen osa-alueeseen: dynamiikkaan, äänenväriin ja hienorytmiikkaan (Pesonen 2009, 6), joista viimeinen pitää sisällään myös synkronin. Rumpujensoiton

tyylinmukaisesta tulkinnasta ja fraseerauksesta puhuttaessa mainitaankin kokemukseni mukaan usein sellaisia ominaisuuksia kuten groovaavuus, svengi, feel, rumpusetin osien välinen balanssi ja sointiväri. Haastatteluissa ja opetusmateriaaleissa tuleekin vahvasti esiin synkronin suhde tyylinmukaisuuteen ja sen osa-alueisiin, vaikka haastattelukysymyksissä ei ollut kysymystä suoraan tästä aiheesta.

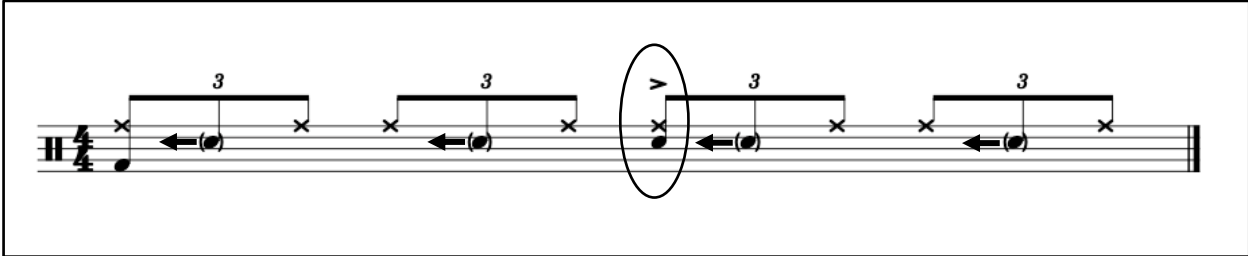
Haastateltava C kertoo synkronin ja tyylinmukaisuuden suhteesta kertomalla, että eri tyyllilajeissa synkronia voidaan toteuttaa hieman eri tavoin ja että esimerkiksi asynkroni on joissain musiikkityyleissä tyylinmukaista. Haastateltava mainitsee esimerkkinä Steve Gaddin, jonka joissain kompeissa *”ne on niinku iha eri paikoissa, vähä meinaa olla kudit [eli lyönnit]”*, mutta kuunnellessa musiikin kokonaisuutta soitto kuulostaa tyylinmukaiselta ja hyvältä. Hän kertoo, että muutenkin eri rumpalit toteuttavat synkronia eri tavoin. Esimerkkinä hän vertaa Simon Phillipsiä Jeff Porcaroon ja Shannon Forrestiin ja sanoo heidän synkronin tasojen poikkeavan toisistaan.

Myös Miller (2003, 16:05) on haastateltava C:n kanssa samaa mieltä siitä, että rumpalit toteuttavat synkronia hieman eri tavoin. Hän kertoo niin ikään, että tärkeintä minkä tahansa soittimen soitossa on, että soittaa todella hyvällä feelillä (englanniksi feel), jonka yksi osa-alue on *”note placement”* (mts. 10:05). Tällä *”note placement”* -termillä hän tarkoittaa bassorummun tai virvelin lyöntien sijoittumista suhteessa hi-hatin lyönteihin, eli niiden välistä synkronia (mts. 13:53). Tavoiteltavasta synkronin tasosta puhuttaessa Miller kehottaa kuuntelemaan *”mitä musiikki käskee sinun tehdä”* (Miller 2003, 16:05).

Grebin (2015, 43:26) ajatus on myös samanlainen kuin Millerin: hänen mielestään paras tapa kuvata tavoiteltavaa synkronin tapaa on *”I always play on, on the feel of the song”*, eli synkronin tason on palveltava ympäröivää musiikkia. Tyylinmukaisuuden lisäksi Greb näkee synkronin olevan myös grooven osa-alue (mts. 41:32). Haastateltava B:llä on hyvin samankaltainen ajatus, sillä hän sanoo synkronin olevan merkittävä osa *”komppi-svengiä”*. Toisin sanoen, jos synkroni ei ole kunnossa, soitto ei svengaa.

Haastateltava C näkee vaikutuksen menevän myös toiseen suuntaan: hän sanoo, että kompin muuhienorytmiikka saattaa vaikuttaa synkroniin. Jos esimerkiksi half-time shufflea soittaessa virveliin soitettavat ghost-lyönnit kiilaavat, niin hänen mukaansa käsien soittamien yhtäaikaisten lyöntien

"synkroni sekoo siinä". Tämä ilmiö on esitetty alla olevassa kuviossa 5, josta on ympyröity ne lyönnit, joiden synkroni "sekoaa". Nuolet osoittavat lyöntien hienorytmiikan poikkeavuutta nuottikuvan matemaattisista lyöntien hetkistä. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.



Kuvio 5. Haastateltava C:n esimerkki kompin hienorytmiikan vaikutuksesa synkroniin

Musiikkityylin ja grooven lisäksi haastateltava C kertoo vielä rumpujen vireen vaikuttavan synkronin toteutukseen. Hänen mukaansa esimerkiksi paksuilla rumpukalvoilla matalalla vireellä tulee synkronin olla vielä lähempänä absoluuttista synkronia, kuin ohuilla rumpukalvoilla korkealla vireellä:

– ...ehkä sillä matalemmalla läts läts saundilla se on hyvin kriittinen, se ei anna anteeks mitään, se läsähtää niinku heti. Nii sillon tota, pitää tosi tarkkana olla, että ne yhtäaikauset iskut [lyönnit], että ne on varmasti yhtä aikaa. Et se vaatii toisen näköstä asennetta ehkä jollakin lailla, et se pyöreempi saundi tavallaa, varovasti nyt sanon, että jos se kerronta vähä enemmän on niinku levällään, se saundi on leveempi, se on isompi tolla soivalla saundilla, ja se antaa sulla mahdollisuuden niinkun operoida vähän toisella tavalla pikkusen. Sun soitto tatsiki on vähän eri, vire on eri... – – (Haastateltava C)

Haastateltava A:n näkemys puolestaan on, että synkronin pääasiallinen tavoite on bändisoitto ja groove ja niin ikään hän pitää tärkeänä, että synkronin taso on tyylinmukainen ympäröivän musiikin kanssa. Hän sanoo tyylinmukaisen synkronin olevan erilainen pop-musiikissa kuin esimerkiksi jazz-musiikissa. Tästä syystä hän pitää erityisen tärkeänä, että musiikillinen päämäärä on tiedossa synkronia harjoitellessa ja että synkroniharjoituksia soitetään musiikin kanssa. Eri tyytilajeille tyyppillistä synkronia harjoitellessa pitää haastateltavan mukaan ottaa myös huomioon, että "on oikea balanssi ja saundi on oikeanlainen" ja pitää mielessä dynamiikan vaikutus harjoitteluun. Haastateltava jakaa synkroniharjoitukset myös kahteen eri kategoriaan: mekaniikkaharjoituksiin ja tyytilajiharjoituksiin. Erityisesti tyytilajiharjoituksissa hänen mielestään tulee kiinnittää huomiota

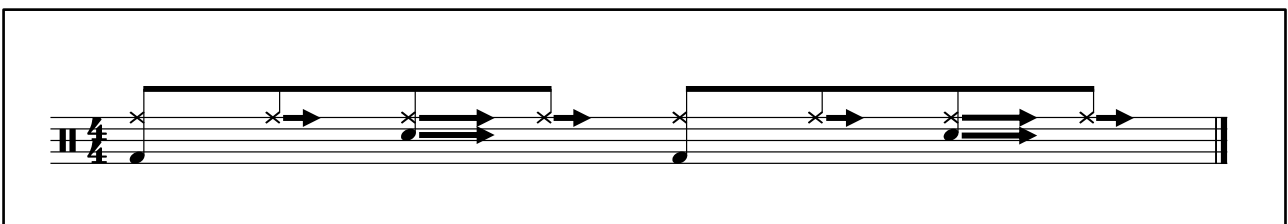
tyylinmukaisuuteen. Mekaniikkaharjoituksia soittaessa hän näyttää painottavan mahdollisimman monen erilaisen teknisen toteutustavan harjoittelua. Hän mainitsee esimerkiksi bassorummun ja hi-hat symbaalin polkemisen kantapää ylhäällä ja kantapää alhaalla, kuin myös eri dynamiikat.

4.1.1 Haastateltavien ja opetusmateriaalin suhtautuminen asynkroniin

Suhtautumisessa asynkroniin oli eri haastateltavien ja opetusmateriaalien kesken jonkin verran eroavaisuuksia. Eri näkökulmia tuli esille karkeasti jaoteltuna kolme:

1. Asynkronia ei lähtökohtaisesti tule olla
2. Rumpalin tulee osata soittaa aina synkronissa, mutta tarvittaessa osata soittaa myös tahallisesti asynkronissa.
3. Tahaton asynkroni ei välttämättä ole sellainen asia, josta tarvitsisi pyrkiä eroon.

Haastateltavat D ja F kuuluvat heihin, jotka kannattavat ensimmäistä näkökulmaa, eli heidän mielestään yhtäaikaisten lyöntien tulee lähtökohtaisesti aina olla synkronissa. Haastateltava F on sitä mieltä, että esimerkiksi virveli on *"kohillaan kakkosella ja nelosella aina"*, mutta lisää ettei hän ole *"groove-musiikin asiantuntija"*. Haastateltava D:n mukaan, jos virvelin lyöntiä halutaan siirtää myöhemmäksi, yleensä siirretään myös hi-hatin lyöntiä saman verran, eli lyönnit ovat edelleen synkronissa. Robinson (2011, 4:34) tukee tätä ajatusta sanomalla opetusvideollaan, että bassorummun lyönti on aina täysin iskun kohdalla, mutta virvelin ja hi-hatin lyöntejä voidaan yhdessä siirtää taaksepäin suhteessa ympäröivään musiikkiin (kuvio 6). Muista poiketen haastateltava D kuitenkin täydentää näkemystään sanomalla, että virvelin lyöntiä voi siirtää suhteessa hi-hatin lyöntiin siten, että niiden välillä on *"lähes huomaamaton flämi"*, mutta lisäsi, että *"se on hauska asia millä kokeilla, mutta lähtökohtaisesti ne on samanaikaisia lyöntejä."*

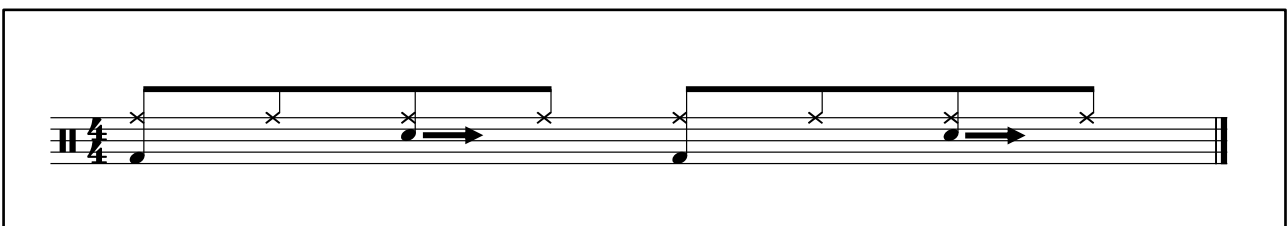


Kuvio 6. Robinsonin näkemys kompian hienorytmiikan muuntelusta (tiedot Robinson 2011, 4:34)

Kuten edellä olevasta kuvioista 6 huomataan, Robinsonin (2011, 4:34) mukaan komin hienorytmiikkaa tulee muokata niin, että rumpalin sisäinen synkroni säilyy. Kuviossa nuolet osoittavat lyöntien hienorytmiikan poikkeavuutta nuottikuvan matemaattisista lyöntien hetkistä. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.

Haastateltava C edustaa näkökulmaa 2, eli hänen mukaansa rumpalin tulee osata soittaa kaikki yhdenaikaiset lyönnit synkronissa, mutta tarvittaessa kyettävä soittamaan myös asynkronissa. Hänen mielestään on tärkeää, että jos lyönnit eivät ole synkronissa, se on tietoista ja on myös ymmärrys siitä, ”mitä vastaan sinä rikot”. Hän sanoo myös eri rumpalien toteuttavan synkronin eri tavoin, mutta että ”niissä tiukoissa paikoissa, silloin kun ne tarvii olla yhtä aikaa, nii nehä on oltava yhtä aikaa.”

Tahallista asynkronia tukee myös Chambers (2017, 16:50) sanomalla, että komppisoitossa virvelin lyönti on tultava flamina suhteessa hi-hatin lyöntiin, jotta soitto olisi ”in the pocket”. Hän kuitenkin sanoo, ettei tällainen soittotapa sovi kaikkiin musiikkityyleihin ja että joidenkin mielestä se kuulostaa väärältä. Myös Greb (2015, 38:17) tuo esille saman käsityksen siitä, että virvelin lyöntiä voi siirtää suhteessa hi-hattiin. Greb ei kuitenkaan mainitse, siirretäänkö lyöntiä niin paljon, että se on asynkronissa, vai vain sen verran, että hi-hatin ja virvelin paikat pysyvät relatiivisen synkronin rajoissa. Alla olevassa kuviossa 7 on esitelty Chambersin ja Grebin näkemys tästä tahallisesta asynkronista. Kuviossa nuolet osoittavat mihin suuntaan lyöntejä voidaan siirtää suhteessa nuottikuvan matemaattisista lyöntien hetkistä. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.

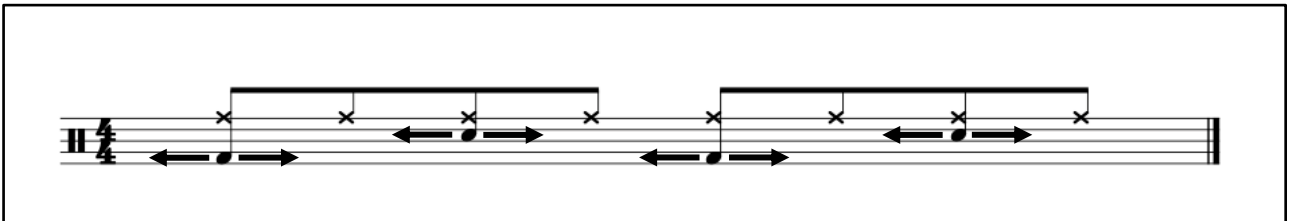


Kuvio 7. Chambersin ja Grebin näkemys tahallisesta asynkronista (tiedot Chambers 2017, 16:50; Greb 2015, 38:17)

Omalla opetusvideollaan Miller kertoo haastateltava C:n tavoin, että rumpalin tulee osata soittaa kaikki lyönnit ”spot-on”, eli lähelle absoluuttista synkronia, mutta tämän jälkeen voi alkaa opetella

muunlaista synkronin toteutusta: esimerkiksi virvelin lyöntejä voi siirtää suhteessa hi-hattiin. Muista poiketen hän sanoo, että myös bassorummun lyöntejä voidaan siirtää kauemmas absoluuttisesta synkronista suhteessa hi-hattiin. Hän ei kuitenkaan Grebin tavoin ota kantaa siihen, siirretäänkö lyönnit asynkroniin vai pelkästään lähemmäs relatiivisen synkronin äärirajaa. Omasta mielestäni Miller soittaa esimerkeissään niin, että osa lyönneistä on relatiivisen synkronin äärirajalla ja osa on juuri ja juuri asynkronissa. Hän mainitsee videollaan kolme synkronin tapaa komppisoitossa: virvelin ja bassorummun siirtäminen myöhemmäksi, virvelin ja bassorummun siirtäminen aikaisemmaksi ja näiden erilaiset yhdistelmät. Kaikissa tavoissa hi-hat pysyy paikallaan suhteessa ympäröivään musiikkiin. Millerin mukaan synkronin taso on myös säilyttävä samanlaisena koko kappaleen ajan, myös esimerkiksi fillien ja soolojen aikana. (Miller 2003, 13:53)

Alla olevassa kuviossa on esitelty Millerin näkemys tahallisesta asynkronista. Kuviossa nuolet osoittavat mihin suuntaan lyöntejä voidaan Millerin mukaan siirtää suhteessa nuottikuvan matemaattisista lyöntien hetkistä. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.



Kuvio 8. Millerin näkemys tahallisesta asynkronista (tiedot Miller 2003, 13:53)

Muista poiketen haastateltava A puoltaa näkemystä 3, joka kyseenalaistaa ajatuksen siitä, että jokaisen rumpalin olisi tarpeellista kyetä soittamaan aina niin, että soitossa ei ole lainkaan asynkronia. Hän korostaa jokaisen rumpalin olevan yksilö ja kehottaa vaalimaan itselle luontaisia ominaisuuksia. Haastateltava korostaa, että tavoiteltava synkroni on sellainen, joka on soittajalle luontevaa.

– Mä ehkä ajattelin niin, et aika monesta paikasta sun on mahdollisuus löytää niinku erilaisii koordinaatiohaasteisiin liittyviä vastauksia, erilaisii koordinaatioharjoituksia, et sit se ongelmakohta on just siinä, et mikä niistä sopii sulle. Toisaalta samalla on niinku iha olennaista ja hyödyllistä kysyy myöski se, että onks ne sun mahdolliset synkronointiongelmat itseasias oikeesti ongelmia, vai onks ne vaan semmosta

mikä on sulle luontevaa. Jos ne on sulle luontevaa, nii voisiko niit jollain tavalla hyödyntää ja käyttää ja vahvistaa? – – (Haastateltava A)

4.1.2 Tavoiteltava synkronin laatu ja suhtautuminen synkronin harjoitteluun

Haastateltavilta ei kysytty suoraan, että millaista synkronia he pitävät tavoiteltavana tai mitä he ajattelevat ylipäättään synkronin harjoittelusta. He kuitenkin kertoivat näkemyksiään näihin aiheisiin liittyen ja painottivat niiden merkitystä hyvin paljon. Kuudesta haastateltavasta viisi on sitä mieltä, että lyöntien paikkoja tai synkronia ylipäättään ei pidä yllanalysoida tai suhtautua siihen liian orjallisesti. Esimerkiksi haastateltava B sanoo, että harjoittelun tulee johtaa soittoon, joka on ”mahdollisimman luontevaa”. Harjoittelun pitää myös hänen mukaansa johtaa siihen, ettei esimerkiksi keikalla tarvitse miettiä, ”että laitanpa sen kuudestaostaosan tosi kohalleen, vaan sen pitää olla siellä”. Haastateltava kiteyttää tavoiteltavan synkronin seuraavasti:

– Et siinäki on mun mielestä semmonen, mihin moni sortuu, että rupee liikaa analysoimaan sitä kohtaa mihin se beatti tai mihin se snare tai basari tulee, että mun mielestä enemmänki pitäis niinku treenata sillee, et se o itsevarma ja hyvä se komppi ja sit soittaa nii ku sä itse kuulet sen, eikä tavallaan venkoa sitä jonnekki niinkun tämmöseen keinotekoseen paikkaan. Koen että ku soittaa sydämellä, nii se on vähä jotenki parempi sitte. – – (Haastateltava B)

Haastateltava B:n tavoin myös haastateltava A kehottaa miettimään, että ”missä on se raja, et se synkronoinnin harjoittelu tekee soitosta väärällä tavalla synkronoitua”. Molempien haastateltavien mielestä siis synkronin harjoittelu saattaa viedä soittoa väärään suuntaan, jos sitä lähestyy väärältä kannalta. Haastateltava A:n haastattelun lopuksi kerroin hänelle omasta synkronin harjoittelustani sanomalla, että harjoittelun alkuvaiheessa soittoni meni liian robottimaiseen suuntaan. Sanoin, että kokemukseni mukaan tulee löytää se keskitie, että synkroniin kiinnittää huomiota, mutta samalla tulee saada soitto kuulostamaan ”hyvältä, että se groovaa ja hengittää”. Tästä haastateltava oli kanssani samaa mieltä. Tämän lisäksi haastateltava A painottaa soiton intuitiivisuutta. Hänen mielestään harjoittelun pitää johtaa siihen, että bändin kanssa soitettaessa tai keikalla ”ei tarvii miettiä”, vaan nimenomaan voi soittaa intuitiivisesti. Hän myös sanoo, että sisäisellä synkronilla ei ole ”sinänsä itseisarvoa” ja kehottaa harjoittelussa pitämään mielessä sen musiikillisen kontekstin, johon harjoituksen tuoma taito tulee käyttöön:

– Aika paljon mun mielest pelataan just semmosilla asioilla, et mitä se musa vaatii. Sen synkronin harjoittelun päämäärä täytyy olla aina musiikkiin liittyvä. Mun mielest synkronin harjoittelulla ei oo, tai siis, totta kai siitä on hyötyä ja sillä on arvoa, jos

vaan harjottelee, mut se harjotuksen merkitys syventyy heti, kun siin on joku ajatus, et mihin mä hyödynnän sitä. – – (Haastateltava A)

Myös haastateltava C:n näkemys on yhteneväinen edelle mainittujen kanssa. Hänen mielestään soitossa täytyy olla rauha ja rentous, eikä *"mailaa tule puristaa tarpeettomasti"* Haastateltava E puolestaan kertoo esimerkin metronomin kanssa soittamisesta: hänen mielestään moni soittaa metronomin kanssa *"liian orjallisesti"*, joka johtaa siihen, että *"yhdenaikaisuusperiaate katoaa"*. Sen sijaan, jos metronomiin suhtaudutaan enemmänkin ohjenuorana, niin soitto *"hengittää"*.

Haastateltava F:n ajatus on saman kaltainen kuin muillakin, mutta hän lähestyy aihetta kuitenkin hieman eri tavoin. Hänen mielestään matemaattisen tarkasti toteutettu synkroni ei riitä, vaan synkronin tulee toteutua niin, että soitto kuulostaa helpolta. Hän sanoo tällaisen helppouden perustuvan liikkeeseen ja liikkeen ennakointiin:

– Sitte ku saa jonku homman niinku synkronoitua, nii sit pitäs ruveta mieltii, et milt se kuulostaa, et se ei pelkästää riitä vielä, mikä on sinänsä surullista meidän rumpaleitten kannalta, että sit jos saa jonku matemaattise asia menemää, nii se pitäs saada vielä kuulostaa siltä, et se on helppo. – – (Haastateltava F)

Opetusvideoissa esiintyvät näkemykset ovat hyvin yhteneviä edellä mainittujen haastateltavien näkemysten kanssa. Esimerkiksi Robinsonin (2011, 17:26) mielestä kaiken soiton pitää aina kuulostaa itsevarmalta. Greb (2015, 43:26) taas sanoo, ettei lyöntien paikkoja eli synkronia kannata ylläanalysoida. Hänen mielestään parhaaseen lopputulokseen pääsee, kun soittaa intuitiivisesti ja luonnollisesti.

Haastatteluissa tuli myös esiin, että synkronia ei välttämättä tarvitse harjoitella lainkaan erikseen. Esimerkiksi haastateltava B ei itse ole harjoitellut synkronia erikseen, vaan se on tapahtunut muun rumpujen soiton harjoittelun lomassa. Saman kaltaisesti myös haastateltava D näkee synkronin harjoittelun linkittyvän muuhun rumpujen harjoitteluun. Hän sanoo, että synkronia harjoitellessa harjoitellaan myös soundia, *"time-soittoa"*, liikeratoja, lyöntitekniikkaa ja istumista. Haastateltava A puolestaan pohtii, että kuinka moni huippurumpaleista on *"kiinnittänyt huomiota"* synkronin harjoitteluun.

Haastateltava A pitää tärkeänä myös sitä, että harjoitellessa keskitytään ja sanoo nimenomaan synkroniharjoitusten olevan niitä, joihin ei keskitytä *"tietyn ajanjakson jälkeen"*. Hän kertoo

rumpuopettaja Risto Skrikbergin viitanneen tutkimukseen, jonka mukaan ihminen jaksaa keskittyä noin puoli tuntia. Haastateltava A suosittaleekin jaksottamaan harjoittelua niin, että se toteutetaan puolen tunnin jaksoissa: harjoitellaan 25 minuuttia, jonka jälkeen pidetään 5 minuutin tauko, harjoitellaan taas 25 minuuttia, pidetään 5 minuuttia taukoa ja niin edelleen. Hän sanoo kuitenkin myös ”aikoinaan” harjoitelleensa ”pää punasena”.

4.2 Kehon ja liikkeen vaikutus synkroniin

Tässä luvussa käsitellään niitä vastauksia, jotka haastateltavat vastasivat kysymykseen, ”**kiinnitätkö huomiota johonkin asiaan kehossasi tai kehon liikkeeseen hyvän synkronin aikaansaamiseksi**”. Luvussa käsitellään myös muissa kohdissa esiin tulleita vastauksia ja opetusvideoilla esitettyjä näkemyksiä, jotka liittyvät tähän aiheeseen. Soittoasentoa ja rumpusetin asettelua käsittelevässä luvussa tutkimuksen tuloksia peilataan myös fysioterapeutti Katariina Poranderin (2007a; 2007b; 2007c) näkemyksiin.

4.2.1 Soittoasento, hengitys ja rumpusetin asettelu

Soittoasento ja se miten rumpali rumpunsa asettaa vaikuttavat hyvin paljon instrumentin soittoon ja sen kuormittavuuteen. Soittajan ergonomiaa käsittelevässä artikkelissaan Porander (2007a; 2007c) sanookin hyvän ergonomian – eli hyvän soittoasennon ja instrumentin asettelun – parantavan äänen laatua ja edistävän soittotekniikkaa. Ergonomia mainitaan myös Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa (2017, 48), jonka yhtenä tavoitteena mainitaan oppilaan ohjaaminen ”käyttämään ergonomisesti oikeita soittotapoja”. Haastatteluissa ja opetusmateriaaleissa nousee esiin, että ergonomia vaikuttaa myös synkroniin.

Kaikki haastateltavat pitävät synkronin kannalta merkittävänä sitä, miten soittaja istuu. Esimerkiksi haastateltava D sanoo, että jos istuminen ja tasapaino eivät ”ole kunnossa”, niin ”sieltä lähtee ongelmat vyörymään eteenpäin”. Kaikkein eniten istumisesta mainitaan, että on tärkeää istua ryhdikkäästi; sen mainitsee yhteensä viisi haastateltavaa ja heidän lisäksi myös Glass (2021e). Haastateltava D täsmentää, että rumpujen ja symbaalien – etenkin hi-hatin – nostaminen ylemmäs ohjaa hänen istumistaan ryhdikkäämmäksi. Hän myös kommentoi, ettei ole hyvä, jos rento istuminen johtaa pois ryhdikkydestä, mutta soittajan tulisi kuitenkin olla ”mukavassa asennossa”. Niin ikään

haastateltava E painottaa ryhdikästä istumista, mutta kehottaa kuitenkin välttämään turhaa tai tarpeetonta jännitystä.

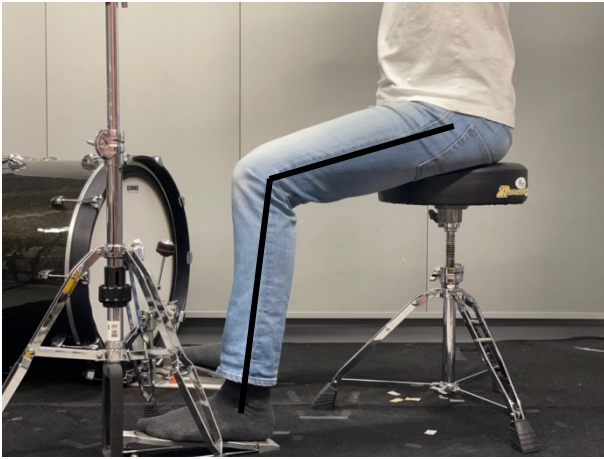
Puhuessaan keskivartalon tuesta, haastateltava E niin ikään painottaa turhan jännityksen välttämistä: hän pitää tärkeänä, ettei vatsaa esimerkiksi vedetä sisään tai ettei soittoasento näytä

”niinkö jossai uimapukukuvauksissa”. Hän kehottaa myös välttämään *”ylähengitys pinnistystä”*.

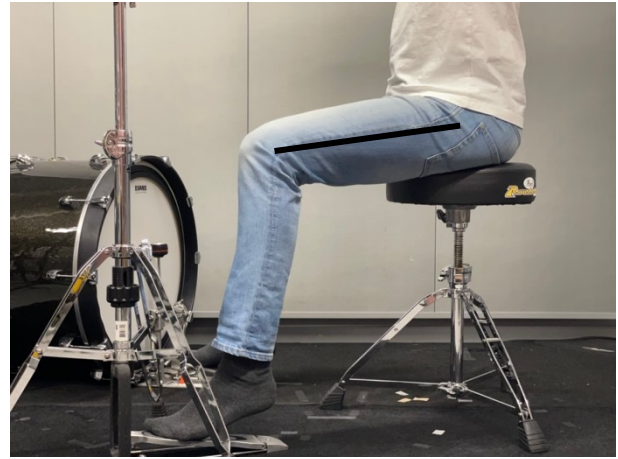
Haastateltava B taas kertoo keskivartalon tuen parantuneen kuntosaliharjoittelun ja lihaskunnan kehityksen myötä. Hän sanoo keskivartalon tuen auttavan ylipäättään siihen, että soittoasento parantuu, joka puolestaan *”vaikuttaa tietysti kaikkee, että on helpompi soittaa ja ei väsy paikat”*.

Istumisen tärkeänä osa-alueena mainitaan myös lantion asento, etenkin se, että soittajan pitäisi istua istuinluilla tai istuinluiden päällä. Esimerkiksi haastateltavat F ja D pitävät istuinluilla istumista tärkeänä. Haastateltava D:n mukaan tämä johtaa alaselän oikeaan asentoon, eli että selkä on hieman notkolla eikä köyryssä. Glass (2021f) puolestaan puhuu siitä, että lantion asennon kautta voi löytää hyvän tasapainon. Myös muusikoiden kanssa työskentelevä fysioterapeutti Porander (Tekijät, 2007) puhuu lantion ja selkärangan asennon tärkeydestä (Porander 2007 a, 2007 b ja 2007 c). Hänen mukaansa kehoa tukevat lihakset toimivat parhaiten keskiasennossa, joka voidaan löytää esimerkiksi ääriasentojen kautta. Hän kehottaa välttämään molempia ääripäitä, eli sekä lantion kallistumista eteenpäin, jolloin selkä kaareutuu liika (2007c), että myös lantion kallistumista taaksepäin, jolloin selkäranka pyöristyy liikaa (2007b). Haastateltava D ja F:n tavoin hän pitää istuinluiden asentoa tärkeänä: hänen mukaansa tavoiteltavan lantion asennon tulee olla sellainen, että *”istuinluut osoittavat suoraan kohti jakkaraa/tuolia”* (2007b).

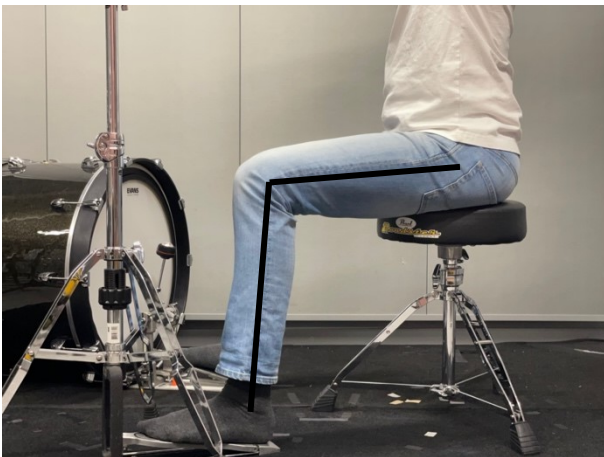
Istuinkorkeuden tärkeyden mainitsee kaksi haastateltavaa ja Glass. Sekä haastateltava F että Glass (2021f) ovat sitä mieltä, että istuinkorkeus tulee asettaa sellaiselle korkeudelle, että jalat ovat yli 90 asteen kulmassa (kuvio 9). Toisin sanoen penkki täytyy nostaa korkeammalle siitä korkeudesta, jossa jalat ovat 90 asteen kulmassa, eli reidet osoittavat alaspäin. Haastateltava F pitää penkin korkeuden asettamisessa tärkeänä, että jaloilla soittaessa reisi ei nouse vaakatasoa ylemmäksi (kuvio 10). Hänen mukaansa, jos ala-asennossa jalka on jo valmiiksi 90 asteen kulmassa (kuvio 11), niin reisi nousee yli vaakatason (kuvio 12), minkä takia *”joudutaan kompensoimaa se täältä alaselästä”*.



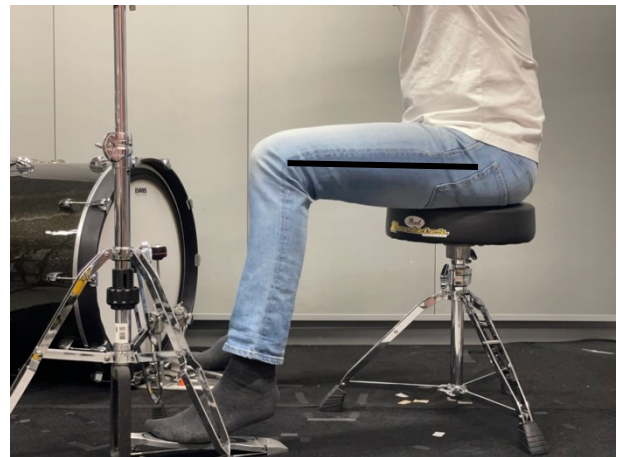
Kuvio 9. Istuinkorkeus A, ala-asennossa jalat ovat yli 90 asteen kulmassa.



Kuvio 10. Istuinkorkeus A, reisi ei nouse ylä-asennossa vaakatasoa yli.



Kuvio 11. Istuinkorkeus B, jalat ovat ala-asennossa noin 90 asteen kulmassa.



Kuvio 12. Istuinkorkeus B, reidet nousevat ylä-asennossa hieman vaakatasoa korkeammalle ja alaselkä pyöristyy.

Haastateltava C puolestaan kertoo, että kun rummut on äänen korkeudeltaan viritetty korkeammalle, hän nostaa penkkiä, jolloin kyynärpäiden kulma kasvaa, koska rummut ovat matalammalla suhteessa soittajaan. Rumpujen ollessa matalammassa vireessä hän vastaavasti laskee penkkiä, jolloin kyynärpäiden kulma pienenee. Kyynärpäiden kulma on hänen mielestään yhteydessä tyylinmukaiseen synkroniin ja eri kulmilla ”*soundi on vähän eri*”.

Haastateltava F kehottaa myös löytämään hyvän tasapainon penkillä istuessa. Niin ikään Glass (2021f) mainitsee tasapainon löytämisen tärkeyden ja lisää, että jaloille on hyvä löytää sellainen etäisyys suhteessa pedaaleihin, että tuntee olonsa tasapainoiseksi. Toisin sanoen penkin korkeuden lisäksi sen etäisyyttä suhteessa pedaaleihin ja jalkojen paikkaa pedaaleilla kannattaa siis hakea itselleen sopivaksi.

Kaksi haastateltavista kertoo myös, että etukenoa tulisi välttää. Haastateltava F mainitsee, että jos soittaja nojaa johonkin suuntaan, se vaikeuttaa synkronin toteutumista. Hän kuvaa tavoiteltavaa kehon asentoa ottamalla kapulan päästä kiinni ja roikottamalla sitä vapaasti ilmassa ja sanoo että soittajan tulee ikään kuin *”roikkua päästä”*. Haastateltava sanoo myös nojaamisen aiheuttavan sen, että soittaja joutuu käyttämään tarpeettomasti tukilihaksia, joka vaikeuttaa soittamista. Hän kertoo kiinnittävänsä huomiota myös hengittämiseen, *”ettei ainakaan menisi tukkoon”*. Myös haastateltava D mainitsee nojaamisen vaikuttavan synkroniin, muttei sano miten.

Kolme haastateltava pitää merkittävänä myös sitä, että hartiat pysyvät rennosti alhaalla. Sekä haastateltava C että E näkevät hartioiden rentouden olevan yhteydessä soiton rentouteen, joka saa aikaan paremman synkronin. Heidän tapaansa myös Glassin mielestä on tärkeää, että hartiat pysyvät alhaalla. Hän lisää, että *”solisluiden yläpuolella ei tapahdu mitään”*, eli hartiat pysyvät myös paikallaan soiton aikana. (Glass 2021g)

Haastateltava E:n mukaan kehon asennon lisäksi myös rumpusetin asettelu vaikuttaa erittäin paljon tekniikkaan ja *”koko soittoon”*. Asettelyn merkitys korostuu hänen mielestään etenkin keikkatilanteessa, enemmän osia sisältävän rumpusetin kanssa, nuotteja lukiessa tai kapellimestarin kanssa toimiessa. Tästä syystä hänen mielestään rumpalin tulee aina säätää rumpusetti itselleen sopivaksi, lähelle itseään ja niin, että kaikille rumpusetin osille *”kerkeää mahdollisimman nopeasti”*, jottei asettelu haittaa soittosuoritusta. Hän tarkentaa, ettei kuitenkaan esimerkiksi symbaalien tule olla liikaa rumpujen päällä, vaan kaikkien osien tulisi olla *”vapaasti”* ja helposti saatavilla. Myös hi-hat symbaalia hän pitää itse *”verrattain korkealla”* verrattuna virveliin, jotta virveliin lyövällä kädellä on riittävästi tilaa hi-hat symbaaliin lyövän käden alla. Hän kertoo joskus nähneen toisen rumpalin soittaneen niin, että virveliin soittavan käden kapula ei nostettaessa voinut osua olleensa hi-hat symbaalia soittavaan käteen tai sen kapulaan, koska *”se soitti täältä oh!”* (kuvio 14). Haastateltava E ei kuitenkaan itse koe tätä tapaa itselleen luonnolliseksi.



Kuvio 13. H-hat symbaaliin lyövän käden kapulan on virveliin soittavan käden kapulan päällä



Kuvio 14. Hi-hat symbaalin "ohi soittaminen"

Hi-hat telineen muiden asetuksien hän näkee niin ikään vaikuttavan sen polkemiseen ja sitä kautta hi-hatin sulkemisesta tulevan äänen ja muiden lyöntien väliseen synkroniin. Hän sanoo, että tähän vaikuttaa se, kuinka paljon hi-hattia on kallistettu kallistusruuvilla, kuinka kireällä yläpelti on pidikkeessä, kuinka pohjaan pedaali täytyy polkea hi-hatin sulkemiseksi ja se, millaiset hi-hat symbaalit ovat käytössä. Etutomeista haastateltava sanoo, että niiden ei kannata olla vaakatasossa, vaan niiden olisi hyvä olla kallistettuna soittajaa kohti, ainakin suurimmassa osassa tapauksia. Haastateltava käyttääkin suurimmaksi osaksi vain omaa rumpusettiään, koska sillä rumpusetillä ja asettelulla jolla *"eniten treenaa, on aika luonnollista sitten soittaa"*.

Rumpusetin asettelun merkityksestä synkroniin kertoo myös kaksi muuta haastateltavaa. Kuten aiemmin tässä luvussa kerrottiin, haastateltava D:n mielestä rumpusetti tulee asettaa riittävän ylös, joka ohjaa istumista ryhdikkäämmäksi. Haastateltava C puolestaan kertoo, että kun hän laskee penkkiä matalammalle, että hän saattaa laskea samalla myös muutamaa muuta rumpusetin osaa: *"kyllä mä varmaan silloin lasken virveliä vähän. Ja voi olla, että lasken haitsuakin vähän."* Hän kuitenkin sanoo samassa yhteydessä, että penkin laskeminen johtaa kyynärpään kulman muutokseen, jota hän pitää tärkeänä silloin, kun halutaan hakea toisenlaista synkronin toteutusta. Toisin sanoen se, kuinka korkealla rummut ovat suhteessa soittajaan, vaikuttaa synkroniin.

Vaikka moni haastateltava pitää soittoasentoa tärkeänä, niin haastateltava D tuo esiin myös sen näkökulman, että synkronin kannalta soittoasennolla ei ole välttämättä niin suurta merkitystä. Kuitenkin aiemmin tässä kappaleessa kerrottiin, hän pitää tästä huolimatta hyvää soittoasentoa tärkeänä:

– ...kylhän sen yhdenaikaisuuden saa tehtyä, vaikka sen tekis väärällä tekniikalla ja huonosti istuenkin, nii ne asiat pystyy tekemään kyllä, saamaan yhdenaikaseks. Ei se siitä oo kiinni. Mut tää ehkä liittyy enemmän niihin asioihin mitä me harjotellaan samalla, ku me harjotellaan näitä tällasia motoris-teknisiä asioita, niin se liittyy siihen kokonaisuuteen. – – (Haastateltava D)

Taulukko 1. Haastateltavien ja Glassin mainitsema soittoasentoon, hengitykseen ja rumpusetin asetteluun liittyvät aiheet, joita he pitävät merkittävänä synkronin kannalta.

Soittoasento, hengitys ja rumpusetin asettelu							
	Haastateltava A	Haastateltava B	Haastateltava C	Haastateltava D	Haastateltava E	Haastateltava F	Daniel Glass
Ryhdykäs istuminen		x	x	x	x	x	x
Keskivartalon tuki	x	x		x	x		
Hartiat rentoina alhaalla			x	x	x		x
Lantion asento	x			x		x	x
Istuinkorkeus			x			x	x
Nojaamisen tai etukenon välttäminen			x	x		x	
Rumpusetin asettelu			x	x	x		
Tasapaino penkillä				x			x
Hengitys					x	x	
Tarpeettoman jännityksen välttäminen					x		
Jalkaterien etäisyys							x

Taulukosta 1 nähdään, että yli puolet pitävät synkronin kannalta merkittävänä ryhdikästä istumista, keskivartalon tukea, hartioiden rentona pitämistä ja lantion asentoa. Haastateltavilta ei kytetty jokaisesta osa-alueesta erikseen, vaan he toivat ne oma-aloitteisesti esiin. On siis huomiotava, että haastateltavat saattavat pitää muitakin kuin mainitsemiaan ominaisuuksista tärkeitä, mutta eivät vain näiden haastatteluiden aikana maininneet niitä jostain syystä.

Oman kokemukseni mukaan synkroniin vaikuttaa soittoasennon osalta etenkin istuinkorkeus ja jalkaterien etäisyys. Nämä vaikuttavat jalkatekniikkaan ja sitä kautta esimerkiksi bassorummun lyöntien sijoittumiseen hyvin paljon, koska jalkojen asento muuttuu. Myös etukeno tai nojaaminen

saattaa aiheuttaa epätasapainoa, joka nähdäkseni häiritsee synkronin toteutumista. Mielestäni rumpusetin asettelu vaikuttaa myös hyvin paljon synkroniin, sillä osien etäisyydet ja kulmat korreloivat suoraan sen kanssa, missä asennossa käsien tulee olla lyönnin hetkellä. Jos käden asento on epäergonominen tai sellainen, mihin soittaja ei ole tottunut, ovat edellytykset synkronin toteutumiselle huonot. Nähdäkseni ryhdikäs istuminen taas vaikuttaa etenkin soiton varmuuteen, joka on yhteydessä hyvään synkroniin (ks. luku 4.3.1).

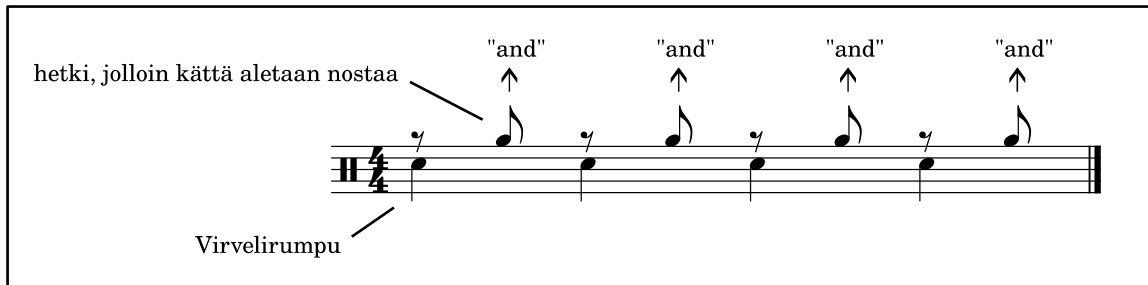
4.2.2 Liikkeen sulavuus ja soittotekniikka

Rumpujen soitto perustuu kehon liikkeeseen. Saman voi ajatella myös toisin päin: ilman kehon liikettä rummut eivät soi eikä mitään rytmiä synny, koska kapulat eivät osu rumpuihin. Liikkeen tapa ja ajoitus vaikuttavat siis suoraan kuultavaan lopputulokseen äänen värin ja lyöntien ajallisen sijoittumisen muodossa. Liikkeen ja tekniikan suora vaikutus synkroniin näkyikin haastatteluissa siten, että yhtä haastateltavaa lukuun ottamatta kaikki mainitsivat siitä jotain. Myös opetusvideoilla liikkeen tavan merkitys tulee esiin.

Kurssillaan Glass (2021c) sanoo liikkeen olevan avain rumpalina kehittymiseen. Jopa nettisivu, jolta kurssi löytyy, on nimeltään *Drumming in Motion*. Hän painottaa liikkeen sulavuutta, niin ettei esimerkiksi jalan liikkeen yläasennossa pysähdytä, vaan jalan nostaminen ja laskeminen on yksi yhtenäinen liike. Hän kuvaa tätä liikkumisen tapaa termillä *"legato"* ja pysähtelevää tapaa nimellä *"staccato"*. Tämä *staccato* tapa liikkua vaatii hänen mukaansa tarpeetonta jännitystä. (Glass 2021n, 18:26) Glassin mukaan on myös tärkeää, että useamman lyönnin sarjoissa ja esimerkiksi rumpusetin osalta toiselle liikuttaessa liike on sulavaa, niin että lyönnin jälkeen aletaan heti valmistella seuraavaa lyöntiä, jolloin liike on jatkuvaa ja raaja on ikään kuin jo matkalla kohti seuraavaa lyöntiä (Glass 2021l; 2021o, 40:00). Lisäksi Glass (2021l) sanoo, ettei esimerkiksi crashiin lyödessä kättä kannata nostaa liika, vaan vain sen verran, mikä on tarpeen.

Glassin mielestä yksittäiset lyönnit pitää valmistella siten, että raaja nostetaan riittävän ajoissa, mutta niin myöhään, että liike ei pysähdy yläasennossa. Tästä syystä tarkka hetki, jolloin raaja pitää alkaa nostaa, on Glassin mielestään tempoon ja tekniikkaan kytköksissä oleva asia. (Glass 2021d; 2021e; 2021n, 16:46) Esimerkiksi tempossa 70 käyttäessään lyöntiin kyynärvartta, hän nostaa käden kahdeksasosan ennen lyöntiä (Glass 2021e), mutta taas käyttäessään lyöntiin pelkkää rannetta, hän nostaa kämmenen myöhemmin, noin kuudestoistaosan ennen lyöntiä (Glass 2021d).

Hän pitää tärkeänä, että käden nostamisen hetki sanotaan soittaessa ääneen, johon hän käyttää sanaa *"and"*, suomeksi ja (Glass 2021e). Tätä pitäisi aluksi hänen mielestään harjoitella ilman kapuloita, sillä kapulat kädessä harjoittelemineen johta siihen, että *"lihasmuisti"* ja *"tottumukset"* häiritsevät uuden liikkumisen tavan opettelua (Glass 2021c).



Kuvio 15. Glassin harjoitus käden nostamisen ajoituksesta, kun lyöntiin käytetään kyynärvartta (tiedot Glass 2021e).

Glassin mukaan aluksi on hyvä harjoitella niin, että käsi ikään kuin vain heitetään ylös ja annetaan painovoiman vaikutuksesta tippua alas. Tällöin ei käytetä alaspäin suuntautuvaa voimaa. (Glass 2021e) Hänen mielestään useamman lyönnin sarjassa – kuten jatkuvissa kahdeksasosissa – tulee käyttää myös alaspäin suuntautuvaa voimaa, kunhan tuntee myös ylöspäin suuntautuvan liikkeen ja liike ei pysähdy missään vaiheessa (Glass 2021o, 40:00). Alaspäin suuntautuvaa voimaa ei saa kuitenkaan käyttää liikaa, sillä hänen mukaansa liiallinen voimankäyttö saa aikaan sen, että lyönti kiilaa (Glass 2021i).

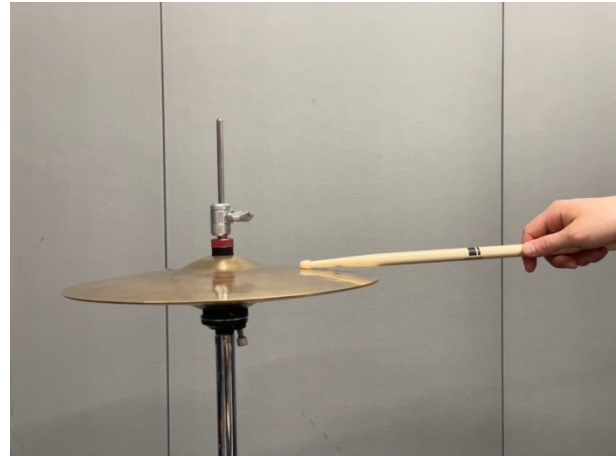
Haastateltava F ajattelee monen synkroniin liittyvän ongelman johtuvan siitä, että soittaja ei ole tietoinen siitä, *"mitä ne kädet tai jalat tekee"*. Hänen mielestään liikkeen sulavuus ja lyöntien ennakointi mahdollistaa sen, että synkroni ja soitto ylipäättään kuulostaa helpolta. Tähän auttaa hänen mukaansa neljän peruslyönnin harjoittelu, eli full stroke, down stroke, tap ja up stroke. Haastateltava ajattelee neljän peruslyönnin ehkäisevän laahaamista, koska keho on *"viritetty menemään jo sinne seuraavaan vaiheeseen"*. Hän pitää tärkeänä, että liikeratoja opetellaan hyvin hitaasti: käden liikerataa hän harjoittelisi niin, että liike yläasennosta ala-asentoon kestää kaksi tahtia. Esimerkissään hän laskee tämän kaksi tahtia ääneen tempon ollessa noin 57 iskua minuutissa.

Haastateltava F:llä on Glassin kanssa samanlainen ajatus liikkeen valmistelun ajoituksesta: esimerkiksi beat soitossa virvelin lyönti tulee ennakoida siten, että kättä aletaan nostaa kahdeksasosa ennen lyöntiä, jolloin *”synkronointi ja time paranee”*. Haastateltava mainitsee, että käden nostohetken lisäksi myös liikkeen yläasento täytyy olla tempossa. Hän on esimerkiksi laittanut oppilailleen kapulaan kiinni helistimen, jolloin tavoitteena on, että liikkeen yläasennossa helistimestä kuuluu selvä ääni, joka on tempossa, esimerkiksi kuudestoistaosan ennen lyöntiä. Liikelaajuuden tulisi haastateltava F:n mukaan olla myös tasainen, eli yläasennossa käsi käy joka kerta yhtä korkealla, koska *”se vaikuttaa aina synkronoinnin onnistumiseen”*. Tämän takia hänen mielestään on hyvä olla tietoinen siitä, *”missä käsi käy”*, eli olisi hyvä olla ymmärrys käsien liikeradasta ja liikelaajuudesta. Hän myös sanoo, että lyönnin jälkeen kapula tulisi myös *”ottaa kiinni”* niin, ettei se pompi tai heilu hallitsemattomasti.

Muiden tapaan myös haastateltava E pitää kehon liikettä tärkeänä synkronin kannalta. Hän varoittaa, että isot liikkeet pelkän esiintymisen takia voivat haitata synkronia. Haastateltava sanookin, ettei pitäisi keskittyä siihen miltä *”näyttää lavalla”*, vaan pikemminkin *”instrumentin soittamiseen”*. Hän ei kuitenkaan pidä kaikenlaista isoa liikettä pahana, vaan hakee isolla liikkeellä varmuutta soittoon. Erityisesti hän pitää synkronin kannalta merkittävänä sitä, että hi-hat symbaalia soitetaan isolla liikkeellä ja vuorotellen kapulan olkapäällä ja kärjellä (kuviot 16 ja 17). Hän käyttää tätä tekniikkaa aina, kun *”pitää saada tukevaa synkro-asiaa”*. Hän kuitenkin kertoo soittavansa hi-hat symbaaleihin myös pelkällä kapulan kärjellä hyödyntäen rannetekniikkaa silloin, kun tarvitsee soittaa hiljaa.



Kuvio 16. Hi-hat symbaaliin soitto kapulan olkapäällä



Kuvio 17. Hi-hat symbaaliin soitto kapulan kärjellä

– täähä jeesaa jo tosi paljo sitä, koska sul on liikettä tässä itessään [lyö hi-hattiin vuorotellen kapulan olkapäällä ja kapulan kärjellä]. Tähän on nii paljon helpompi lyödä se bassorumpu kohalle, ku sulla oikeesti tulee sitä asiaa sieltä. Ja virveli [on myös helpompi lyödä tähän kohdalleen]. – – (Haastateltava E)

Haastateltava E pitää tärkeänä myös sitä, että ”käsi rentoutetaan irti kehosta kainalosta lähtien”, jolloin kyynärpään ja kyljen väliin jää pieni rako. Hän painottaa rentoutta myös silloin, kun soiteaan lujaa, ettei soittotekniikka mene ”puristamiseksi”. Tämä rentous saadaan hänen mukaansa aikaan hyödyntämällä koko käden liikettä ja Möller-tyyppistä tekniikkaa. Hän kuitenkin sanoo, ettei itse soita Möller-tekniikalla, mutta sen kaltaisesti niin, että yhdellä käden liikkeellä hän soittaa useamman lyönnin.

Tekniikan ja liikkeen rentoutta painottaa myös haastateltava C. Hänen mukaansa esimerkiksi kapulaa ei tule puristaa, vaan siitä kannattaa pitää kiinni rennosti. Haastateltavan mielestä myös liiallista voimankäyttöä vai ”väkivaltaisuutta” kannattaa rumpuja soittaessa välttää. Hän sanoo, ettei kapulaa tarvitse ”viedä alas”, vaan sen kuuluu ” antaa mennä alas”. Jos halutaan soittaa kovaa, haastateltava C neuvoo käyttämään isompaa liikettä mutta säilyttämään samalla rentouden.

Myös haastateltava D:n mielestä tekniikka vaikuttaa hyvin paljon synkroniin. Hän mainitsee erikseen käsien asennon, kapulaotteen, liikeradan ja ”kuinka käsi nousee”. Haastateltava ei täsmennä sitä, miten nämä tarkalleen pitäisi toteuttaa. Hän kuitenkin painottaa kehotietoisuuden merkitystä.

Niin ikään haastateltava A:n mukaan tekniikka tulee aina ottaa huomioon synkronia harjoitellessa. Hän sanoo harjoitellessaan olevansa hyvin tietoinen siitä, miten hän käyttää käsiä – esimerkiksi kuinka paljon hän käyttää ”*reboundia*” tai rannetta – tai miten hän liikuttaa jalkaa. Hän painottaa, että ajattelee harjoitellessaan näitä paljon, ettei niitä tarvitse miettiä yhteissoittotilanteissa. Haastateltava A ei haastateltava D:n tavoin täsmennä sitä, millaisella käsitekniikalla tarkalleen tulisi soittaa, jotta synkroni olisi hyvä. Jalkojen tekniikasta hän mainitsee, että on hyvä opetella soittamaan sekä kantapää ylhäällä, että kantapää alhaalla. Hän kehottaa soittamaan harjoitukset sekä ”*kiinteällä*”, että ”*avoimella*” bassorummun soundilla. Kiinteällä soundilla hän tarkoittaa bassorummun nuijan jättämistä kalvoon lyönnin jälkeen ja avoimella soundilla sitä, että nuijaa ei jätetä kalvoon kiinni lyönnin jälkeen.

Glass on samaa mieltä haastateltava A:n kanssa siitä, että on hyvä opetella soittamaan niin kantapää ylhäällä kuin kantapää alhaallakin. Hänen mielestään nuijaa ei kuitenkaan tule jättää kiinni kalvoon lyönnin jälkeen, vaan jalkaa tulee rentouttaa lyöntien välissä myös kantapää ylhäällä -tekniikassa, jonka seurauksena nuija ei jää kiinni kalvoon. Hänen mielestään jalkatekniikassa pätee myös sama kuin käsitekniikassakin, että voimaa käytetään tai ”*työ tehdään*” vain ylöspäin suuntautuvan valmistelemaan vaiheen aikana, eikä alaspäin. Liikkeen yläasennossa ei myöskään pysähdytä, vaan jalan nostaminen ja laskeminen on yksi yhtenäinen liike. (Glass 2021f; 2021h)

Robinsonin näkökulma on samanlainen Glassin kanssa siinä, että hänenkään mielestään bassorummun nuijaa ei tule jättää kalvoon kiinni. Hänen näkemyksensä poikkeaa kuitenkin sekä Glassin että haastateltava A:n näkemyksistä siinä, että hän itse soittaa bassorumpua vain kantapää alhaalla. Hän kertoo kantapää alhaalla soittotavan ja nuijan päästämisen kalvosta irti aiheuttavan itsellään sen, että bassorummun lyönti ei kiilaa, eli bassorummun ja hi-hatin lyönnit ovat synkronissa. Robinson ei kuitenkaan halua kaikkien rumpaleiden vaihtavan tällaiseen tekniikkaan, mutta kehottaa jokaista kokeilemaan. (Robinson, 2011, 16:49)

Haastateltava E kertoo bassorumpua soittaessaan käyttävänsä tuplalyönteihin liu'utus tekniikkaa ja jättävänsä nuijan kiinni kalvoon. Hänen mielestään se, jättääkö nuijan kiinni kalvoon vai ei, on tyyllisidonnaista. Hän pitää tärkeänä myös sitä, että bassorummun tuplalyöntejä soitettaessa tekniikka olisi aina sama, ettei niihin käytettäisi useampaa eri tekniikkaa. Haastateltava sanoo myös,

että molempien tuplalyöntien soittaminen yhtä lujaa nopeassa tempossa ”ei ole käytännössä oikee mahdollista” hänen tietääkseen:

– ...siitä [tuplalyöntien soittamisesta bassorummulla] on monesti kysytty multa, että miten sen sais toimimaan, nii siinä nimenomaan se, että mä tavallaa tähtään sille jälkimmäiselle iskulle [lyönnille] aina siinä. Mullahan ei oo niinkö yhtä lujaa ne molemmat iskut [lyönnit] välttämättä, vaikka ne sit kuulostaa ulospäi siltä niinkö auditiivisena harmana, että ne on oikeesti yhtä lujaa. – – (Haastateltava E)

Haastateltava E:n mielestä on tärkeää harjoitella myös hi-hat symbaalien sulkemista. Jos hi-hat suljetaan samaan aikaan kuin siihen lyödään kapulalla, niin hänen mukaansa ”todennäköisesti siinä tulee jonkun näkönen flämi”. Hän neuvoo peittämään tämän asynkronin joko sillä, että soittaa kädellä tarpeeksi lujaa tai sitten avaamalla hi-hat symbaaleita vain niin vähän, että sulkiessa ei kuulu selkeää äänen aluketta.

4.2.3 Koordinaatio

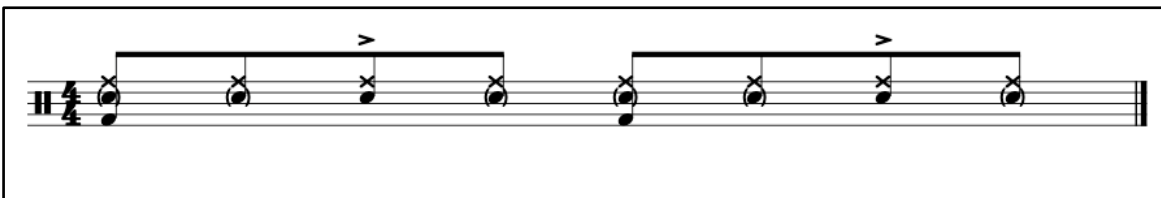
Rumpujen soitto vaatii raajojen sujuvaa yhteistoimintaa, eli hyvää koordinaatiota. Raajojen hyvä koordinaatio on erittäin tärkeä ominaisuus hyvän synkronin aikaansaamiseksi. Synkroni voidaan mielestäni nähdä myös ainakin osittain koordinaation toisena puolena: raajojen hyvä yhteistoiminta saa aikaan sen, että niiden itsenäiset rytmiset kuviot ovat rytmisesti tarkkoja mutta myös yhtäaikaiset lyönnit ovat synkronissa. Synkronin harjoittelu linkittyy siis hyvin paljon koordinaation harjoitteluun. Muun muassa haastateltava A:n näkemykset ovat kanssani samoilla linjoilla, sillä hän käyttää koordinaatioharjoittelua ja synkroniharjoittelua lähes synonyymeinä: hän esimerkiksi mainitsee haastattelun aikana ”mekaniikka- ja koordinaatioharjoitukset”, mutta lisää heti tämän jälkeen ”tai synkronointiharjoitukset”. Niin ikään haastateltava D sanoo, että synkronin harjoittelu liittyy ”independenceen”, joka tarkoittaa raajojen sulavaa toimintaa ja koordinaatiota silloinkin, kun niiden rytmiset kuviot ovat keskenään hyvin erilaisia.

Glassin mielestä synkroni saadaan parhaiten toteutumaan sillä, että jos esimerkiksi käsillä halutaan soittaa yhtäaikaiset lyönnit, niiden liikkeiden ajoitusten täytyy olla samanlaiset: käsiä pitää alkaa nostaa yhtä aikaa, niiden pitää olla yläasennossa yhtä aikaa ja lähteä alas yhtä aikaa. Tätä ilmiötä Glass kutsuu nimellä ”interdependence”, eli keskinäinen riippuvuus, jonka vastapari on rumpujen soitossa paljon käytetty sana ”independence”, itsenäisyys tai riippumattomuus. Glass siis painottaa

tällä sitä, että raajat eivät liiku toisistaan välittämättä, vaan niiden liikkeet linkittyvät aina toisiinsa. (Glass 2021g)

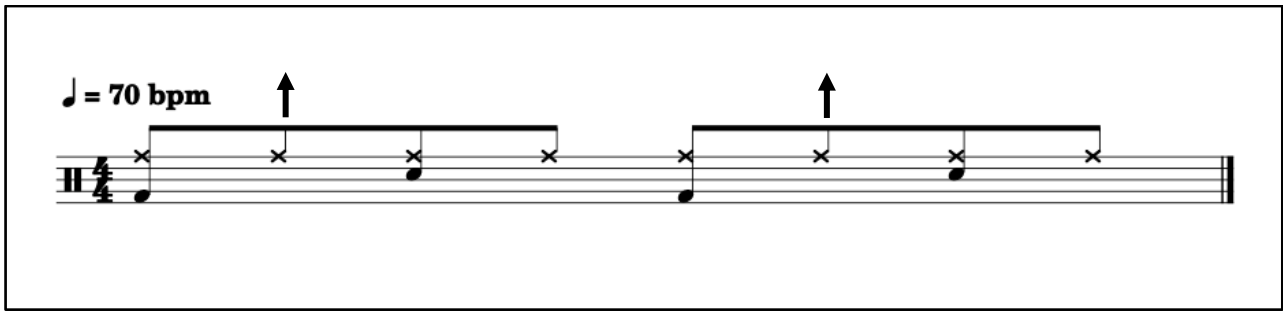
Jalkojen yhtäaikaisista lyönneistä Glass ajattelee samalla tavalla kuin käsien yhtäaikaisista lyönneistäkin: jotta raajojen lyönnit tulisivat yhtä aikaa, niiden pitää alkaa myös nousta yhtä aikaa. Hän painottaa myös, että liikkeiden täytyy pysyä johdonmukaisina. Jalan ja käden yhtäaikainen lyönti vaatii Glassin mukaan puolestaan sen, että jalkaa aletaan nostaa hieman myöhemmin suhteessa käteen, mutta ne ovat kuitenkin yläasennossa yhtä aikaa ja lähtevät alas yhtä aikaa. Tämä johtuu hänen mielestään siitä, että käden liike on suurempi kuin jalan. (Glass 2021h; 2021m)

Smithillä on samankaltainen ajatus Glassin kanssa. Hän näyttää esimerkin kahdeksasosiin perustuvasta beat kompista, jossa hän soittaa molemmilla käsillä kahdeksasosia yhtä aikaa (kuvio 18). Hän sanoo, että virveliin soittava käsi tekee vastaavaa liikettä, vaikka se soittaisikin pelkästään toiselle ja neljännelle iskulle. Tämä auttaa Smithin mielestä siihen, että käden toimivat paremmin yhdessä. Hän käyttää tätä lähestymistapaa monissa eri tempoissa: esimerkeissään hän soittaa noin tempoissa 116, 153 ja 173. (Smith 2002)

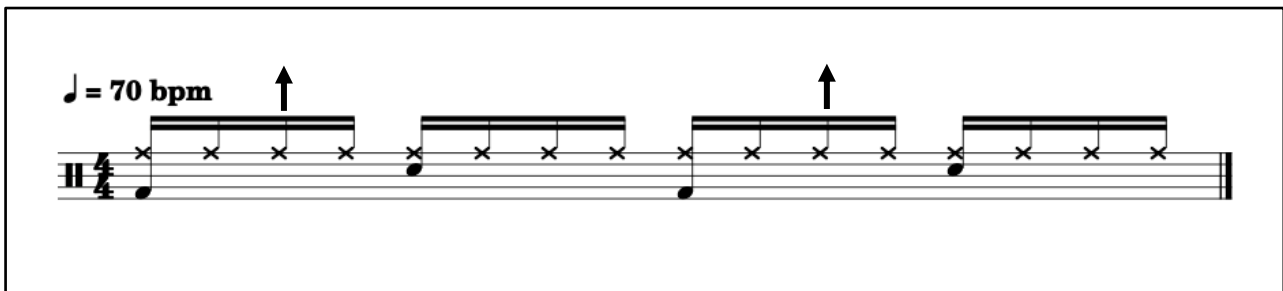


Kuvio 18. Smithin synkroniharjoitus (tiedot Smith 2002)

Olen omassa soitossani huomannut, että käsien osalta Glassin ja Smithin näkemys pitää paikkansa silloin, kun rytmikuvio on riittävän hidas, esimerkiksi kahdeksasosiin perustuva rock komppi tempoissa 70 (kuvio 19). Sen sijaan, jos rytmikuvio on nopeampi, esimerkiksi kuudestoistaosiin perustuva komppi tempoissa 70 (kuvio 20), niin virveliin lyövää kättä pitää alkaa nostaa kahdeksasosa ennen sen lyöntiä, eli kaksi kertaa aiemmin kuin hi-hatiin lyövää kättä. Molemmat ilmiöt on esitetty alla olevissa kuvioissa 19 ja 20, joihin nuolella on merkattu virveliin soittavan käden nostamisen hetki.



Kuvio 19. Virveliin soittavan käden nostamisen hetki kahdeksasosa beat-kompissa



Kuvio 20. Virveliin soittavan käden nostamisen hetki kuudestoistaosa beat-kompissa

Ero käsien nostamisen ajakohdassa johtuu itselläni siitä, että jos virveliin lyövä käsi alkaa valmistella yksittäistä lyöntiä kyseisessä tempossa vasta kuudestoistaosan ennen sen lyöntiä, tulee liikkeestä todella lyhyt, nykivä ja jännittynyt, eli Glassin määritelmän mukaan "*staccato*". Sen sijaan, jos kättä aletaan nostaa jo kahdeksasosa ennen lyöntiä, liikkeestä tulee pidempi, jatkuva ja rento, eli Glassin määritelmän mukaan "*legato*". Oman kokemuksen mukaan legato liike tekee sen, että synkroni ja ylipäätään soitto kuulostaa rennolta ja luonnolliselta. Myös ajallisessa osumatarkkuudessa on vähemmän variaatiota legaton liikkeen avulla. Kuten edellisessä luvussa on kerrottu, myös Glass itse pitää legatoa liikettä parempana synkronin ja ylipäätään soiton kannalta kuin *staccato*. (Glass 2021n, 18:26)

Olen myös huomannut, että minun tarvitsee nostaa virveliin lyövää kättä samassa kohdassa kuin kuviossa 20 on esitetty riippumatta siitä, mitä tekniikka käytän hi-hattiin soittavassa kädessä. Voin siis soittaa hi-hattiin kaikki lyönnit pelkällä ranteella tai sormilla kyynärvarren pysyessä paikallaan. Joillain tekniikoilla – esimerkiksi Möller – olisi mahdollista soittaa niin, että hi-hattiin soittava käden kyynärvarsi periaatteessa lähtisi nousemaan samassa kohdassa kuin virveliin lyövä käsikin,

mutta koska noston hetki on sama tekniikasta riippumatta, on ilmiön pakko johtua jostain muusta kuin käsien liikkeiden samanaikaisuudesta. Näen tästä huolimatta, että Glassin (2021g) esittämä ”interdependence” ajatus on läsnä myös tässä tavassa soittaa, koska käsien liikkeet ovat selvässä suhteessa toisiinsa, kun virveliin soittava käsi alkaa nousta kaksi kertaa aiemmin kuin hi-hattiin soittava käsi, eikä vain jossain sattumanvaraisessa hetkessä.

Kaikissa edellä mainituissa näkemyksissä on paljon samankaltaisuutta, mutta myös eroja. Näitä eri lähestymistapoja on mielestäni hyvä kokeilla ja löytää itselleen sopiva tapa. Toisaalta voi myös olla niin, että eri lähestymistavat sopivat eri tilanteisiin. Smithin näkemys on itselleni uusi ja tulen jatkossa tutkimaan, miten se soveltuu itselleni ja missä tilanteissa.

4.2.4 Kehotietoisuus

Kehotietoisuus on jotain syvempää kuin vain tieto siitä, minne esimerkiksi raaja liikkuu. Se on oman kehon toimintojen aistimista ja tuntemista. Toisin sanoen kehotietoisuus on raajan liikkumisen suunnan ja tekniikan tiedostamisen sijaan sitä, että ollaan tietoisia **miltä liike tuntuu omassa kehossa**. Kehotietoisuuden merkitys synkronin kannalta nousee melko vähän esiin haastatteluissa ja tutkituissa opetusmateriaaleissa. Myös he, jotka mainitsevat siitä jotain, puhuvat aiheesta hyvin vähän.

Haastateltava C pitää kehotietoisuutta tärkeänä asiana. Hän ei mainitse sanaa kehotietoisuus missään kohtaa, mutta sanoo sillä olevan merkitystä ”*miten sä lyöt ja miten sä koet ja miten sä tunnet sen iskun [lyönnin]*”. Hänen mielestään kehossa kuuluisi tuntua rennolta ja helpolta, eikä voimaa tulisi käyttää tarpeettomasti. Yksittäisten lyöntien synkronin harjoittelusta hän sanoo näin:

– koitetaa kuunnella, että miltä se tuntuu kropassa. Ja miltä se tuntuu, ku sä et paineista, et sä et lyömällä lyö vaan annat tulla sen alas. – – (Haastateltava C)

Haastateltava D mainitsee kehotietoisuuteen liittyviä aiheita hyvin lyhyesti. Hän kertoo, että Alexander tekniikan avulla hän alkoi ajatella ”*mitä tapahtuu kehossa ku mä nostan kättä*” ja mitä lihaksia hän käyttää käden nostamiseen. Hän ei kuitenkaan kommentoi aihetta tämän enempää.

Glass pitää kehotietoisuutta hyvin tärkeänä synkronin kannalta. Hän antaa ohjeeksi, että kaikkea hänen kurssillaan käytettäviä harjoitteita tehdessä tulee kiinnittää huomiota siihen, miltä kehossa

tuntuu. Glassin sanoo, että liikkeiden tulisi aina tuntua helpoilta, luonnollisilta, vaivattomilta ja miellyttäviltä. (Glass 2021b) Hänen mukaansa on myös tärkeää tuntea käden ja jalan ”*tiputtamisen paino*” ja hän kehottaa tuntemaan ylöspäin suuntautuvan liikkeen lyöntejä valmistellessa. (Glass 2021e)

Itselläni kehotietoisuus on ollut synkronin harjoittelun kannalta lähes avainasemassa. Minulle on esimerkiksi tärkeää etenkin harjoitellessa tuntea se hetki, kun kapula osuu rumpuun tai symbaaliin tai bassorummun nuija osuu kalvoon. Tärkeää on myös olla tietoinen soitettavan pinnan korkeudesta ja miltä se asento tuntuu, kun kapula koskettaa rumpua tai symbaalia. Tällöin ajatus siitä, mihin kohtaan ajallisesti lyönnin kuuluisi sijoittua on yhtenevä kehon liikkeen ja kehollisen kokemuksen kanssa. Jos käsitys pinnan korkeudesta on väärä ja tunne käden asennosta ei vastaa soitettavan pinnan korkeutta, lyönti joko kiilaa tai laahaa, joka johtaa tahattomaan asynkroniin. Omassa soitossani olen esimerkiksi joutunut kiinnittämään huomiota crash-symbaalien korkeuteen, sillä käsitykseni niiden korkeudesta on ollut väärä, jolloin bassorummun ja crash-symbaalin lyönnit ovat tulleet flamina.

4.3 Mielikuvien vaikutus synkroniin

Tässä luvussa käydään läpi ne vastaukset, jotka haastateltavat vastaavat kysymykseen ”*käytätkö mielikuvia synkronin harjoittelussa*”. Luvussa esitellään myös opetusmateriaaleista ja haastatteluiden muista kohdista esiin nousevat harjoitukset ja näkökulmat, jotka liittyvät mielikuviin. Tässä työssä mielikuvilla tarkoitetaan metaforia, kielikuvia, vertauksia, huomion suuntaamista ja ylipääntään abstraktimpia ajatusmalleja.

Kuten luvussa 2.1 kerrotaan, musiikin opetuksessa käytetään paljon mielikuvia. Haastatteluissa ja opetusmateriaaleissa tuleekin hyvin selkeästi esiin mielikuvien tärkeys synkronin kannalta. Esimerkiksi haastateltava A näkee synkronin harjoittelun ja mielikuvien välillä selvän yhteyden:

– ...mä oon sen jonkinlaisen synkroniharjoittelun kautta oppinu ymmärtämään, että nyt kun mä ajattelen tälleen tai tunnen näin, nii mun soitto tekee näin. – – (Haastateltava A)

Haastateltava D näkee muista poiketen, etteivät mielikuvat ole hyödyllisiä synkronin harjoittelussa, koska hänen mukaansa synkronin harjoittelu on ”*mekaanista*” tai ”*motoris-teknistä*”.

Mielikuvista on haastateltavan mielestä kuitenkin hyötyä kun harjoitellaan tyyllilajeja, kappaleen muotoa tai tulkintaa. Myös haastateltava F sanoo, ettei ole käyttänyt mielikuvia synkronin harjoittelussa, muttei ota kantaa siihen, voivatko ne olla hyödyllisiä. Näkemys siitä, etteivät mielikuvat ole hyödyllisiä tai että niitä ei ole itse käyttänyt synkronin harjoittelussa voi johtua myös käsitteiden määrittelystä.

4.3.1 Itseluottamus ja rentous

Kuten luvussa 4.1.2 tulee esiin, rumpalin sisäinen synkroni kuulostaa silloin parhaalta, kuin soitto ylipäättään on itsevarmaa, rentoa ja luontevaa. Haastateltava C puhuikin hyvin paljon itsevarmuuden ja rentouden tunteen merkityksestä synkronin kannalta. Hänen mukaansa esimerkiksi ”*mailan puristaminen*” haittaa synkronia niin, että ”*se on sillä sekunnilla lepikossa*” ja että yliyrittäminen johtaa oudon kuuloiseen soittoon. Vastaavasti taas hänen mielestään rentous mielessä, lantiolla ja vatsassa saa myös kädet rentoutumaan, joka saa aikaan hyvän synkronin. Hän pitää tavoiteltavana sellaista oloa, että ei ole ”*mitään hätää*” tai ”*paniikkia*” ja ”*kaikki on hyvin*”. Monista eri aiheista puhuttaessa hän tuo toistuvasti esiin tällaisen rentouden, rauhallisuuden, itsevarmuuden ja helpouden, ja nämä teemat läpileikkaavatkin lähes koko haastattelun. Haastateltava kuvaa myös kii-reettämyyttä esimerkiksi sanomalla, että on ”*yllättävän paljon aikaa*” ja nuottien väliin pitää jäädä ”*oikea ilma*”. Hänen mukaansa rentous ja helpous ovat hyvä lähtökohta mille tahansa musiikki-tyylille tai esitysnopeudelle. Hän painottaa, että itsevarmuus ei saa kuitenkaan johtaa liialliseen voimankäyttöön. Esimerkiksi yksittäisistä crash-pellin ja bassorummun yhtäaikaisista lyönneistä puhuttaessa hän sanoo näin:

– ...sä soitat niitä crasheja, niin se ei tarvitse olla väkivaltanen eikä muuta. Mutta täytyy olla sitä mieltä, että tää on maailman paras isku [lyönti], tää on tässä kohti ehkä ikinä paras isku [lyönti] ja nyt se kuulostaa, että se on todella niinku, silleen vähän ylväästi oot sitä mieltä. Sun pitää olla ylpee siitä iskusta [lyönnistä]... ...se on niin eri juttu, jos oot sitä mieltä et tää on näin. Oot tätä mieltä, et tää on ihan saatanan hyvän kuulonen, ei tää tarttee ees muutta ku tuon. Nii se on monesti, se on tuolla [osoittaa päätä] sekin asia tavallaan. – – (Haastateltava C)

Toinen, joka painottaa itsevarmuutta, on haastateltava E. Hänen mielestään soiton pitää olla todella itsevarmaa ja näkee varman soiton linkittyvän kehon liikkeeseen ja tekniseen valmiuteen. Esimerkikkinä hän mainitsee, että aiemmin luvussa 4.2.2 esitelty hi-hatin soittaminen isolla liikkeellä ja vuorotellen kapulan olkapäällä ja kärjellä tuo soittoon varmuutta, mutta tekniikan kehittyessä

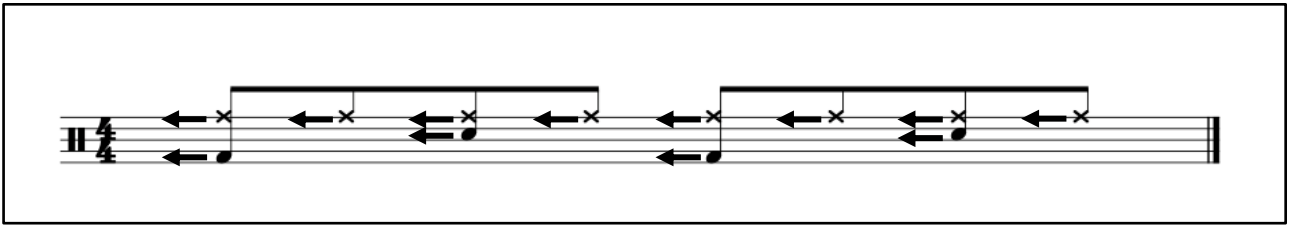
varmuuden tunne saadaan aikaan myös pienemmällä liikkeellä niin, ettei soiton tarvitse olla ”*halonhakkuun näköstä*”. Haastateltavan mielestä itsevarma soitto ei saa myöskään olla jyräävää ja sanoo tavoiteltavan itsevarmuuden olevan ”*epäitsestä itsevarmuutta*”.

Haastateltava C:n tavoin haastateltava E pitää itsevarmuuden lisäksi tärkeänä rauhallisuutta ja sitä, ettei ole ”*mitään hätää*”. Hän sanoo, ettei rauhallisuus kuitenkaan tarkoita flegmaattisuutta, vaan sellaista asennetta että ”*tää homma on nyt hallussa*”, joka tuo soittoon varmuutta. Myös rauhallisuuden hän näkee liittyvän kehoon. Rauhallisuuden saa aikaan esimerkiksi kehon – etenkin hartioiden – rentouttaminen ja kehon jännittämisen välttäminen, syvä ja vapaa hengitys sekä istuminen sellaisella ajatuksella, että tunnustetaan oman kehon paino: ”*mulla on tämmönen tietty massa millä mä oon tässä*”. Haastateltavan mukaan tarvittaessa voidaan kuitenkin hyödyntää myös kiihtyneempää mielentilaa, esimerkiksi sellaisten kappaleiden aikana, joissa tarvitsee ”*räiskiä hulluna menemää*”.

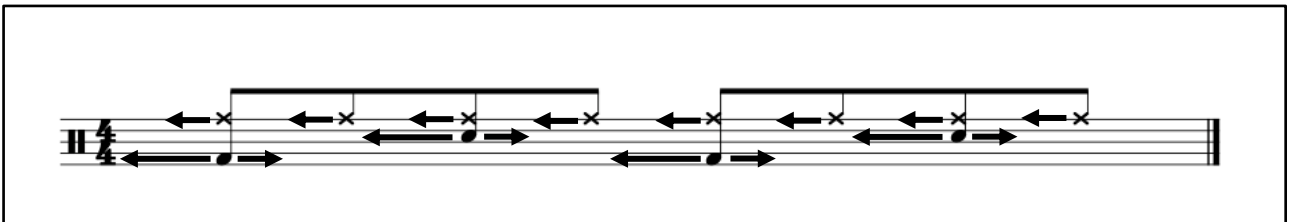
Muut haastateltavista eivät puhu yhtä paljon itsevarmuudesta, mutta haastateltava B kuitenkin mainitsee ”*itsevarman ja hyvän kompian*”, luontevuuden ja määrätietoisuuden olevan sellaisia ominaisuuksia, joita ensisijaisesti tulisi tavoitella. Haastateltavien lisäksi Robinson (2011, 17:26) mainitsee itsevarmuuden ja sanoo, että rumpalin on erittäin tärkeää pystyä soittamaan itsevarmasti ja rennosti. Robinson kertoo itsevarmuutensa parantuneen silloin, kun hän sai bassorummun lyönnit synkroniin hi-hat symbaalin lyöntien kanssa niin, etteivät ne kiilanneet. Hän sai tämän aikaan muuttamalla jalkatekniikkaansa niin, että hän soitti kantapäällä alhaalla ja päästi nuijan irtoamaan kalvosta lyönnin jälkeen. Robinsonin näkemys siis eroaa muista siinä, että muut näkevät itsevarmuuden parantavan synkronia, mutta hän näkee synkronin parantavan itsevarmuutta.

Itse näen, että vaikutus menee molempiin suuntiin: itsevarmuus parantaa synkronia ja hyvä synkroni parantaa taas itsevarmuutta. Tästä syntyy ikään kuin positiivinen kierre, jossa molemmat edistävät toisiaan. Toisaalta mielestäni ”*mailan puristaminen*” ei välttämättä kaikissa tapauksissa haittaa synkronia sinällään, vaan muita musiikillisia ominaisuuksia. Kokemukseni mukaan jännittynyt ja runttaava soitto johtaa lähes aina siihen, että kokonaisgroove on hermostunut ja kiilaavaa. Rumpalin sisäinen synkroni siis toteutuu, mutta ulkoinen synkroni ei (kuvio 21). Jännittynyt soitto saattaa kuitenkin aiheuttaa ulkoisen synkronin toteutumattomuuden lisäksi sisäisen synkronin liian suurta heilahtelua (kuvio 22). Alla oleviin kuvioihin on merkattu nuolilla lyöntien sijoittumisen

vaihteluväliä suhteessa nuottikuvan matemaattisiin hetkiin. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.



Kuvio 21. Kaikki lyönnit kiilaavat, mutta sisäinen synkroni toteutuu



Kuvio 22. Kaikki hi-hatin lyönnit kiilaavat, virvelin ja bassorummun lyönnit eivät ole synkronissa hi-hatin kanssa.

Kuten yllä olevista kuvioista huomataan, jännittyneellä ja runttaavalla soitolla saatetaan siis jopa päästä hyvään synkroniin, mutta se tehdään muiden musiikillisten ominaisuuksien kustannuksella. Rentous ja itsevarmuus ratkaisee tämän ongelman siten, että sisäinen synkroni toteutuu ja groove kuulostaa luonnolliselta, eikä soitto kiilaa tai laahaa. Nämä esimerkit ovat hieman yksinkertaistettuja ja karikatyyrisiä, mutta idea mielestäni pätee.

4.3.2 Mielikuvat musiikillisista ominaisuuksista

Kolme haastateltavista mainitsee mielikuvan tietyistä kappaleesta, tyylijajista tai rumpalin soittotavasta auttavan synkronin harjoittelussa. Esimerkiksi haastateltava A kertoo käyttävänsä mielikuvia tyylistä, "saundista" tai jonkun esikuva rumpalin tyylistä soittaa. Hän kertoo harjoitellessaan miettivänsä esimerkiksi, että miltä synkroniharjoitus kuulostaisi, jos sen soittaisi joku hänen esikuva rumpaleistaan, kuten Steve Gadd, Philly Joe Jones, Tony Williams tai Bill Stewart. Lisäksi hän

saattaa miettiä miten joku hänen esikuvansa liikkuu ja koettaa itse liikkua samalla tavalla. Mielikuvat eivät liity siis pelkästään kuulokuvaan, vaan myös tapaan liikkua.

Myös haastateltavat E ja C mainitsevat käyttävänsä mielikuvia soittotyylissä, mutta käyttävät tyyli-lajin tai rumpalin sijaan tiettyjä kappaleita. Heillä on siis mielikuva siitä miltä kappale ja sen rumpu-komppi kuulostaa, miten he puolestaan pyrkivät imitoimaan. Haastateltava E kertoo käyttävänsä erityisesti sellaisia kappaleita mielikuvina, jotka ”hengittävät”. Hän sanoo myös vierastavansa mie-likuvaa ”eteen” tai ”taakse soittamista”. Hänen mukaansa tällainen tunne eteenpäin tai taaksepäin menevästä soitosta saadaan aikaan sillä, että rummut soitetaan ”kohdalleen”, mutta ”muiden inst-strumenttien sijoittelu suhteessa siihen vallitsevaa timee” saattaa olla eri.

Tiettyjen musiikillisten esimerkkien lisäksi haastateltava A käyttää mielikuvia rytmisestä ”aktiivi-suudesta” ja ”rauhallisuudesta”. Hän täsmentää, ettei tarkoita rauhallisuudella laahaamista eikä aktiivisuudella kiilaamista. Hänen mielestään soittajan on tärkeä tunnistaa ne rytmiset ilmiöt, joi-den aikana tarvitsee erityisesti rauhoittua tai vastaavasti soittaa aktiivisemmin. Haastateltavan mukaan kohta, jossa tarvitsee käyttää rauhallista tai aktiivista mielikuvaa, vaihtelee soittajien vä-lillä.

Haastateltava B sanoo joskus kokeilleensa mielikuvia kompian paikasta. Hän kokeili liikuttaa komp-pia ”eteen”, ”laid-back” tai ”klikin päälle”, mutta sanoo ettei tämä toiminut hänelle itselleen. Haas-tateltava kuvailee parhainta mielikuvaa synkronin aikaan saamiseksi niin, että hän soittaa aina ”niin kuin kuulee sen kompian”.

Haastateltava C sanoo sen olevan tärkeää, että rumpalilla on selkeä kuva siitä, mihin kohtaan lyön-tien tulee ajallisesti sijoittua kulloinkin kyseessä olevassa tyyli-lajissa. Lisäksi hän sanoo ajattelevansa ”äänen jatkuvan äänestä toiseen”, eli kaiken olevan legatoa. Hän kertoo laulavansa mieles-sään komppia ja ajattelevansa jokaisen lyönnin legatoa, joka puolestaan tuo soittoon rentoutta. Staccato mielikuva saa hänet sen sijaan ajattelemaan, että ”onkse tuossa vai missä helvetissä se nyt on se kuti”. Haastateltava täydentää, että vaikka hän soittaisi ”konemaisemmin” ja ”lyhyitä ää-niä”, niin edelleen ”päässä soi” legato mielikuva ja hän soittaa legaton tuomalla rentoudella:

– ...ne nuotit mitä soitetaan, ne aina soitetaan siihen täyteen mittaan, pyritään soittamaan. Meil on kaheksasosa haitsu, nii sä voit aatella, se ei oo 'tak-tak-tak-tak', vaan aatellaa 'diidiidiidi'. Se on jatkumo. Mä aattelen sitä niinku ekan kaheksasosa nuotin päällä ois (legato) palkki ja toisen päällä (staccato) piste. 'Taadaa taadaa' mun on paljon helpompi saada ku 'ta, ta, ta, ta', jotenki niinku se kuva siitä, semmonen soiva kuva. Mut sä yhtäkkiä soitatki 'paadaa daadaa', nii sul on sellane olo kun hetkinen, täähän on Steve Jordan tai jotaki muuta, tiiätkö? – – (Haastateltava C)

Myös Glass puhuu legaton mielikuvan tärkeydestä, mutta legaton äänen sijaan hän puhuu legatosta liikkeestä. Hän tarkoittaa tällä muun muassa sitä, että liikkeiden ei tulisi olla kulmikkaita, lyhyitä, jännittyneitä ja äkkinäisiä, vaan rauhallisia, jatkuvia ja ”kauniita”. Glassin mukaan legato liike saa aikaan rauhallisuuden, rentouden ja se ”täyttää tilan”. Hän myös kertoo, että rumpalin tulisi tehdä mahdollisimman vähän töitä lyöntiä kohden. (Glass 2021n, 18:26)

Syvä tasku tai deep pocket on taas haastateltava E:n mielestä hyvä mielikuva synkronin toteuttamiseksi. Haastateltava demonstroi mielikuvaa piirtämällä kapulalla ilmaan leveän kulhon muotoa ja sen vastakohtaa pistelemällä kapuloilla ilmaan. Hän sanoo samassa yhteydessä myös ajattelevansa, että metronomin kanssa ei tule soittaa ”liian orjallisesti”, vaan ajattelee metronomin olevan ”enemmänkin guideline”, jonka ”ympärillä pyöritään”. Hänen mukaansa tämän ajatuksen avulla ”soittoo hengittää ja on siinä synkronissa”. Haastateltava E:n, haastateltava C:n ja Glassin ajatukset ovat siis samankaltaisia siten, että he vierastavat pistemäisiä tai staccaton kaltaisia ajattelutapoja.

4.3.3 Huomion suuntaaminen

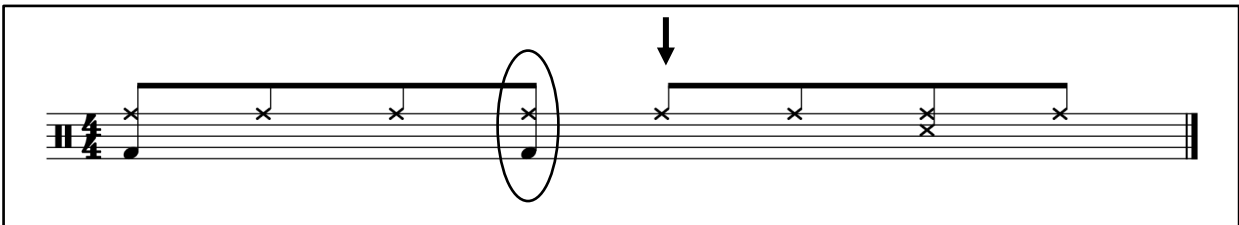
Tässä työssä huomion suuntaamisella tarkoitetaan sitä, mihin musiikilliseen elementtiin tai mihin osaan kehossa voi soiton aikana tai harjoittelussa kiinnittää huomiota synkronin parantamiseksi. Esimerkiksi haastateltava C kertoo, että synkroniin vaikuttaa se, minkä instrumenttien rumpali ajattelee ”liidaavan”. Tämä tarkoittaa siis sitä, minkä raajan tai raajojen lyönnit ovat ne, mihin huomio suunnataan ja mihin muut lyönnit suhteutetaan. Hänen mukaansa ”hi-hat vetoinen” soitotyyli kuulostaa erilaiselta kuin ”bassari-virveli vetoinen”. Hän itse soittaa hi-hat vetoisesti, muttei kuitenkaan nosta toista tapaa yli toisen:

– ...on rumpaleita esimerkiks jotka aattelee haitsu vetosesti. Kenny Aronoff, minun mielestä se aattelee niinku bassari-virveli vetosesti ja haitsu on välillä niinku hetkinen missä tuo on. Ja sitte toiset rumpalit aattelee sen haitsun kautta ja se on taas eri

kuulonen. Se liidi on sillon tuolla oikeessa. Tulee vähän eri kerrontaa... – – (Haastateltava C)

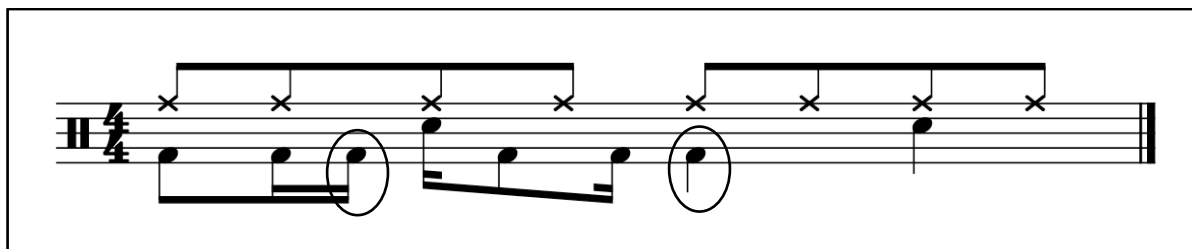
Olen itse harjoitellut hyvin paljon hi-hat vetoista soittotapaa. Olen huomannut, että itse ajattelen enemmän sitä, mikä raaja johtaa, en niinkään instrumenttia, joka johtaa. Ilmiö on sinällään lähes sama, ellei jopa täysin sama, sanat sen kuvailuun vain vaihtuvat. Olen itse huomannut vahvempaan käteen keskittymisen – tai hi-hat vetoisen mielikuvan – parantavan omaa rytmistä tarkkuuttani, jonka myötä myös raajojen välinen synkroni on parantunut. Toisaalta hyvin nopeissa tempoissa kun hi-hatin rytmikuvio on hyvin tiheä, vahvemman käden kautta ajattelu saattaa tuntua haastavalta. Olen pohtinut, olisiko tällaisessa tilanteessa hyödyllistä suunnata huomio heikompaan käteen ja vahvempaan jalkaan, eli virveliin ja bassorumpuun.

Haastateltava C tuo esiin myös toisen huomion suuntaamiseen liittyvän näkökulman: hänen mielestään iskuttomien lyöntien synkroniin saamiseksi tulee ajatella seuraavaa iskuja, eikä itse iskuttomia lyöntejä. Hänen mukaansa tämä saa aikaan sen, että kaikki lyönnit saavat ”oikean aika-arvon”. Hänen antamansa esimerkki kompista, jossa tällaista ajattelua on hyvä hyödyntää, on esitetty kuviossa 23. Rytmikuvioista on ympyröity ne lyönnit, jotka halutaan saada synkroniin. Nuolella on osoitettu kolmas isku, johon huomio tulee suunnata tämän aikaansaamiseksi



Kuvio 23. Haastateltava C:n näkemys, mihin huomio tulee kiinnittää.

Haastateltava E:n näkemys on lähes päinvastainen edelle esitetyn näkökulman kanssa: hän sanoo bassorummun tuplalyöntejä soittaessa kiinnittävänsä huomiota jälkimmäiseen lyöntiin, vaikka se olisi iskuttomalla tahdin osalla. Hän ajattelee tämän johtuvan jazz-taustasta. Asiayhteydestä ei tosin käy yksiselitteisesti ilmi se, onko kyse nimenomaan huomion suuntaamisesta vai vain tekniikasta ja lyöntien äänenvoimakkuuksista. Haastateltava kuitenkin sanoo, että hän ”pitää jälkimmäistä nuottia kohde nuottina”. Tämä ilmiö on esitetty alla olevassa kuviossa 24, johon on ympyröity ne lyönnit, jotka ovat ”kohde nuotteja”.



Kuvio 24. Haastateltava E:n näkemys bassorummun tuplalyöntien ”kohdenuoteista”

Glassin mielestä huomion suuntamisen osalta on tärkeää, että tekniikkaa ja liikettä harjoitellessa keskitytään ylöspäin suuntautuvaan liikkeeseen alaspäin suuntautuvan liikkeen sijasta. Tämä linkittyy hänen ajatukseensa siitä, että voimaa tulisi käyttää enemmän raajojen nostamiseen kuin niiden alas työntämiseen. (Glass 2021e) Nähdäkseni keskittyminen ylöspäin suuntautuvaan liikkeeseen on yhteydessä myös Glassin esittelemään legatoon liikkeeseen ja siihen ajatukseen, että lyöntien väliin jäävä tila täytetään, josta hän myös puhuu (Glass 2021n, 18:26).

4.4 Synkronin harjoitteluun soveltuvat rytmikuviot

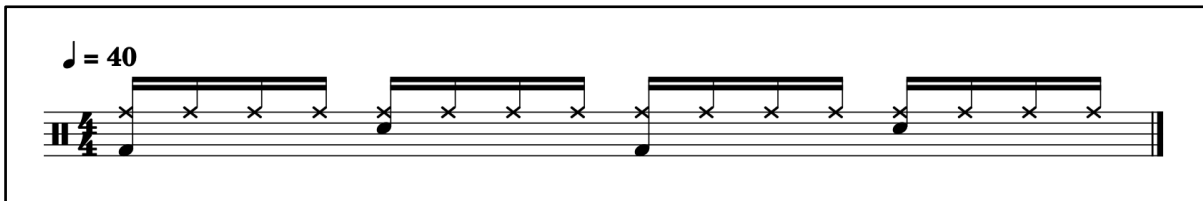
Synkronia voi teoriassa harjoitella millä tahansa rytmikuviolla, jossa on kahden eri raajan samanaikaisia lyöntejä. Haastateltavat kuitenkin suosittelivat joitain rytmikuvioita, jotka heidän mielestään ovat erityisen hyviä synkronin harjoitteluun. Toisaalta myös synkronin kannalta erityisen haastavia rytmikuvioita tuotiin esiin. Haastateltava F oli ainut, joka ei haastattelun aikana maininnut mitään rytmikuvioita tai niitä sisältäviä rumpukirjoja.

4.4.1 Hyvät harjoittelukäytännöt ja sopivan rytmikuvion ominaisuudet

Osa haastateltavista mainitsee, että itse rytmikuvion valitsemisen lisäksi on erittäin tärkeää, miten niitä harjoitellaan. Vaikka haastateltava F ei yksilöi yhtään harjoiteltavaa rytmikuvioita, hän sanoo, että kaikki soitettavat rytmi tulee ensin harjoitella ”*verbaalisesti*”, eli opetettava rytmikuvio siis matkitaan lausumalla tai laulamalla. Hän kehottaa samalla käyttämään metronomia. Tämän jälkeen haastateltavan mukaan voidaan harjoitella rytmikuvioita samaan aikaan taputtamalla ja laulamalla sitä.

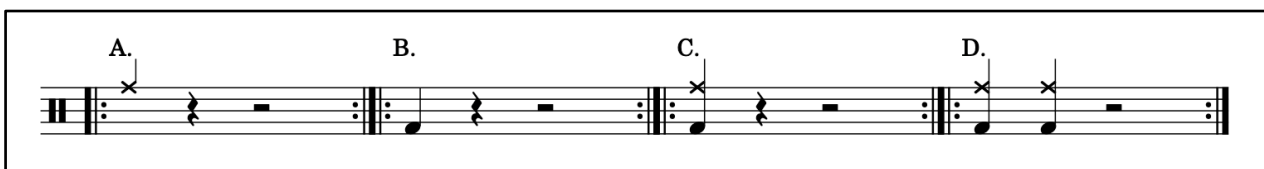
Haastateltava D taas mainitsee hitaan tempon ennen kuin hän mainitsee yhtäkään rytmikuvioita. Hänen mielestään hidas tempo auttaa paremmin huomaamaan sen, jos synkroni ei toteudu

joidenkin lyöntien kohdalla. Haastateltava on itse harjoituttanut synkronia oppilaillaan kuudestoistaasiin pohjautuvilla kompeilla tempossa 40–43. Kahdeksasosiin pohjautuvia rytmikuvioita hän ei ole juurikaan käyttänyt, mutta arvioi niiden soittamisen olevan hyödyllistä ”varmaan jossain 50-60 välissä”. Haastateltava D:n tavoin myös haastateltava C pitää ”rauhallista tempoa” tärkeänä. Hänen mielestään rauhallisen tempon ansiosta ”raajat tottuvat” ja soittaja ehtii myös kuulla paremmin sen, toteutuuko synkroni.



Kuvio 25. Esimerkki rytmikuvioista, jonka synkronia on hyvä harjoitella tempossa 40–43 haastateltava D:n mukaan.

Haastateltava C taas aloittaa synkronin harjoittelun yksittäisistä lyönneistä. Kuten alla olevasta kuvioista 26 huomataan, yksittäinen lyönti hi-hat symbaaleihin opetellaan ensin (rytmikuvio A). Hän painottaa rentoa mielikuvaa myös tässä harjoituksessa. Tämän jälkeen opetellaan rytmikuvio B, eli yksittäinen lyönti bassorummulla. Vasta kun molemmat yksittäiset lyönnit osataan soittaa rennosti erikseen, hän laittaa nämä kaksi lyöntiä yhteen, eli soitetaan rytmikuvio C. Kun hi-hatin ja bassorummun lyönnit osataan soittaa rennosti yhtä aikaa, niitä soitetaan kaksi peräkkäin, eli harjoitellaan rytmikuvio D. Haastateltava soittaa harjoitukset rubatossa, eli tempoa ei pidetä yllä.



Kuvio 26. Haastateltava C:n esimerkki synkronin harjoittelun aloittamisesta

Haastateltava C neuvoo käyttämään vastaavanlaista periaatetta myös hyvin monimutkaisiin rytmikuvioihin: Ensin opettelemaan yhden raajan rytmikuvio ja sitten vasta siihen lisätään jonkun toisen raajan yksi lyönti. Kun tämä on saatu harjoiteltua ja raajojen välinen synkroni toteutuu, lisätään

saman raajan toinen lyönti. Haastateltava neuvoo tällä tavalla vähitellen rakentamaan koko komppin. Tämä harjoitus on esitetty alla olevassa kuviossa 27. Ylimmällä rivillä on tavoitekomppi, jota ei yritetä soittaa heti, vaan harjoittelu aloitetaan rytmikuvioista A, jota seuraavat B ja C. Harjoittelua jatketaan tällä tavalla lisäämällä yksi lyönti kerrallaan, kunnes lopulta saavutetaan tavoitekomppi.

Kuvio 27. Haastateltava C:n näkemys siitä, miten rytmikuvioiden synkronia tulisi harjoitella

– ...tää on hyvä treeni siitä synkronin kannalta, että yhtä iskua [lyöntiä] niin kauan, ettei ota sitä tokaa iskua [lyöntiä], vaikka se menisikin. Koska se yksi isku [lyönti] vaikuttaa koko tähän loppu komppiin. Sen täytyy olla ensin varmasti paikallaan. Se vaikuttaa koko loppu hässäkkään ja mikään ei toteudu ikinä, jos mennään liian nopeasti eteenpäin. – (Haastateltava C)

Haastateltava A:n mukaan synkronia harjoitellaan yleensä liian haastavilla rytmikuvioilla. Hänen mielestään on tärkeää harjoitella lyhyitä ja yksinkertaisia fraaseja, esimerkiksi kuudestoistaosiin perustuvia rytmikuvioita tulisi harjoittelun alussa välttää. Haastateltava sanoo myös ”*musiikillisen idean*” olevan tärkeä rytmikuvioita valitessa. Tätä hän täsmentää sanomalla, että rytmikuviossa tulee olla ”*melodia*” ja ”*säestävä rytm*”, eli esimerkiksi muut raajat soittavat samaa rytmiä eri fraaseja harjoitellessa, kun taas yhden raajan rytm muuttuu fraasista toiseen. Hän painottaa, ettei synkronin harjoittelua tule kuitenkaan sekoittaa nuotinlukuharjoitukseen:

– ...kun harjotellaan synkronointia, niin itseisarvo ei oo se, et me pystytää lukeen niinku Syncopationista yksi sivu virheettömästi, vaan itseisarvo on se, että se asia svengaa ja ne nuotit on paikallaa tyylinmukaisesti. – – (Haastateltava A)

Haastateltava B:n mielestä ”permutaatioharjoitukset” ovat erittäin hyviä synkronin harjoitteluun ja sanoo niiden parantavan ”tarkkuutta” ja ”svengiä”. Permutaatioharjoituksilla hän viittaa sellaisiin harjoituksiin, mitä David Garibaldin Future Sounds -kirjassa on esitelty. Nimitys harjoituksille tulee Garibaldin mukaan matematiikan termistä permutaatio ja esittelee ilmiön käyttämällä esimerkkinä ”sekvenssiä 1-2-3-4”, jonka muut permutaatiot ovat hänen mukaansa ”2-3-4-1”, ”3-4-1-2” ja ”4-1-2-3”. Tämän saman konseptin hän kääntää rumpusetille siten, että esimerkiksi kädet soittavat 4/4 beat rytmikuviota ja bassorumpuun soitetaan yksi lyönti tahdin aikana. Ensin harjotellaan soittamaan bassorummun lyönti ensimmäiselle iskulle, sitten ensimmäisen iskun toiselle kuudestoistaosalle, sitten ensimmäisen iskun toiselle kahdeksasosalle ja niin edespäin. Tällä tavoin käydään läpi kaikki mahdolliset yksittäisen bassorummun lyönnin paikat 4/4 beatissa. (Garibaldi 1990, 21) Haastateltavien D ja C tavoin Garibaldi suosittelee kirjassaan aloittamaan harjoittelun hitaasti tempossa 60 ja soittamaan aina yhtä rytmikuviota viisi minuuttia (mts. 18). Haastateltava B sanookin itse harjoitelleensa kyseisiä harjoituksia metronomin kanssa ja hitaasti.

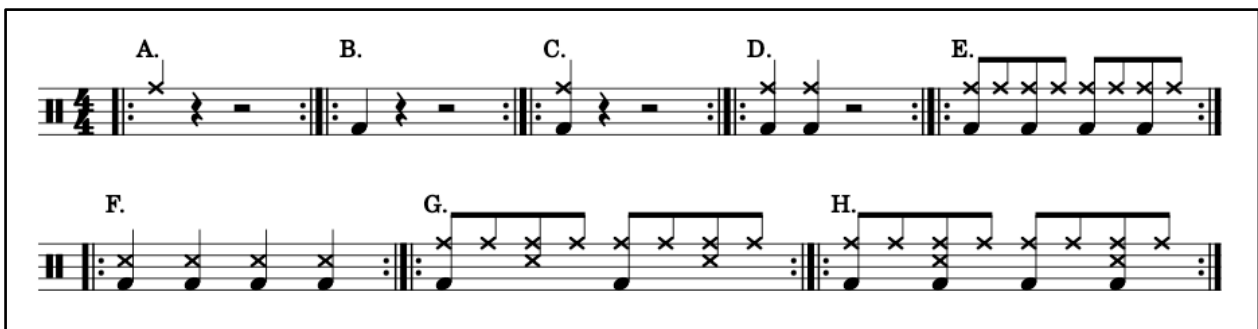
Muiden lisäksi myös Glass (2021a) painottaa hitaan tempon olevan tärkeää synkronin harjoittelussa. Hän käyttää itse paljon tempoa 70 (Glass 2021d; 2021f; 2021j). Hän myös sanoo, että on tärkeää aloittaa harjoittelu yksinkertaisista rytmikuvioista. Glassin mukaan nämä kaksi – hidas tempo ja yksinkertainen rytmikuvio – johtavat siihen, että voidaan keskittyä paremmin liikkeen laatuun, joka on avain hyvän synkronin aikaansaamiseksi. (Glass 2021a; 2021c)

Olen itse haastateltavien D ja C ja Garibaldin kanssa samaa mieltä siitä, että synkronia on hyvä harjoitella hitaissa tempoissa, ainakin aluksi. Tällöin esimerkiksi rytmikuvion vaatimia liikkeitä – ikään kuin koreografiaa – on helpompi harjoitella. Toisaalta mielestäni synkronia on hyödyllistä harjoitella kaikissa niissä tempoissa, joita yhteissoittotilanteissa saattaa tulla eteen. Olen huomannut, että itselläni on paljon helpompaa toteuttaa peruskompin synkroni hitaassa tempossa, kuin esimerkiksi tempossa 170. Tästä syystä synkronia tulee mielestäni lopulta harjoitella kaikissa tempoissa, mutta nopeiden tempojen harjoittelu edellyttää sitä, että osaa toteuttaa kyseisen rytmikuvion synkronin myös hitaammalla tempolla.

Olen haastateltavien kanssa niin ikään samaa mieltä lyhyiden ja yksinkertaisten fraasien opettelusta. Synkronia harjoitellessa ei ainakaan aluksi kannata opetellaan pitkiä fraaseja tai kokonaisia kappaleita, koska silloin huomio suuntautuu myös rytmikuvion muistamiseen tai kappaleen rakenteessa pysymiseen. Mielestäni rytmikuvion tulee olla myös niin helppo, ettei sitä tarvitse aktiivisesti miettiä. Tällöin voidaan keskittyä kokonaan liikkeen laatuun, mielikuviin tai synkronin reflektioon, joiden avulla omaa synkronia halutaan parantaa.

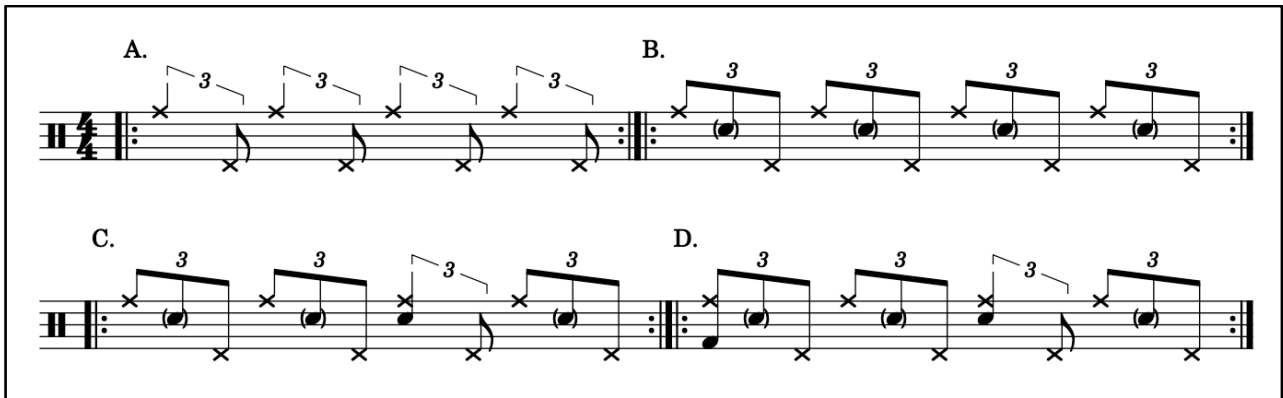
4.4.2 Erityisen hyödylliset rytmiset rytmikuviot

Kuten edellisessä luvussa esitetään, haastateltava C aloittaa synkronin harjoittelun yksittäisistä lyönneistä. Hi-hat symbaalien ja bassorummun yhdenaikaisten lyöntien lisäksi haastateltava mainitsee virvelin ja bassorummun yhdenaikaiset lyönnit. Näiden harjoittelemisen jälkeen haastateltava kehottaa harjoittelemaan yksinkertaisia komppeja (kuvio 28). Esimerkissään hän soittaa virvelin kanttiin. Hän sanoo, että kaikkia näitä rytmikuvioita soittaessa täytyy olla *”ilmava tatsi”* ja *”rauha”*, jolloin *”nuottien väliin jää se oikea ilma”*, joka saa aikaan hyvän synkronin.



Kuvio 28. Haastateltava C:n suosittamia rytmikuvioita

Haastateltava C kertoo myös half-time shuffle harjoituksesta, jota on itse käyttänyt paljon synkronin harjoitteluun (kuvio 29). Hän kertoo harjoitelleensa tätä rytmikuvioita erityisesti ilman rumpuja soittamalla käsillä jalkoihin ja jaloilla lattiaan. Tämänkin harjoituksen hän opettelee vaihe vaiheelta. Hänen mielestään kutakin vaihetta täytyy pystyä soittamaan *”neljä minuuttia [niin, että] koko ajan sellanen olo et tää on hallussa, mä pärjään”*.



Kuvio 29. Haastateltava C:n half-time shuffle synkroniharjoitus

Haastateltava C kertoo käyttävänsä synkronin harjoittelussa myös Gary Chesterin (1985) *New Breed* -kirjaa. Hän antaa kaksi esimerkkiä kirjan käytöstä: ensimmäisessä käsillä soitetaan beat rytmikuviota (kuvio 30) ja toisessa soitetaan half-time shufflea (kuvio 31). Molempiin hän valitsee bassorummun rytmiksi harjoituksen II-A ensimmäisen tahdin (Chester 1985, 16). Hän mainitsee, että half-time shuffle -harjoituksessa bassorummun ja hi-hat symbaalien polkeminen iskun viimeiselle kuudestoistaosalle on erittäin hankala synkronin kannalta.

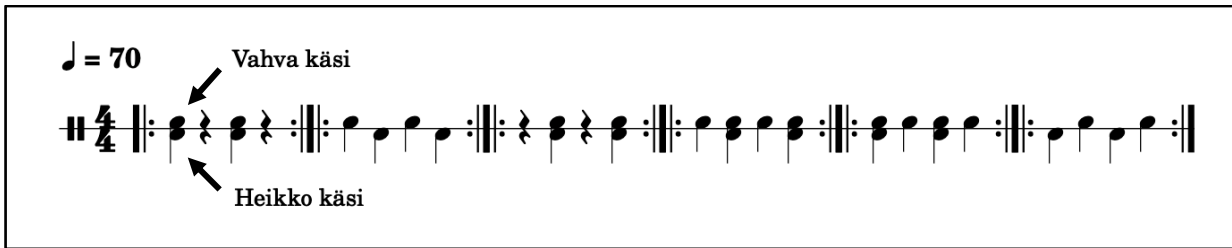


Kuvio 30. Haastateltava C:n suosittelema beat-harjoitus. Bassorumpu soittaa melodia Chesterin kirjasta. (tiedot Chester 1985, 16)

Kuvio 31. Haastateltava C:n suosittama half-time shuffle harjoitus, jossa bassorumpu soittaa melodian. (tiedot Chester 1985, 16)

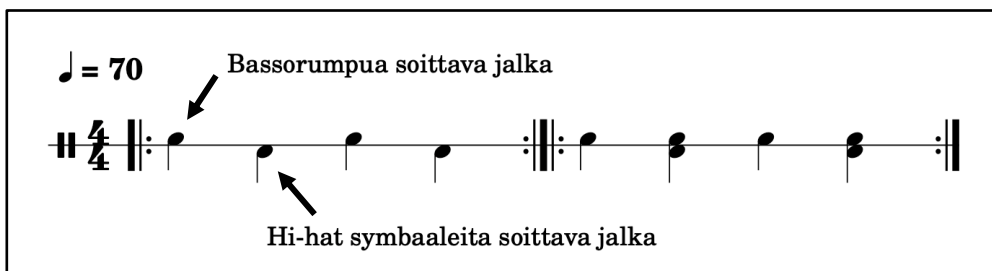
Yllä olevassa kuviossa 31 rytmikuvio A on kirjoitettu yleisesti käytössä olevalla tavalla nuotintaa half-time shuffle. Rytmikuvio B on sama rytmikuvio kirjoitettuna kaksi kertaa nopeammaksi, jolloin bassorumpun melodian yhteys Chesterin harjoituksen II-A ensimmäiseen tahtiin on ilmeisempi. Kuviossa on osoitettu nuolella ne lyönnit, jotka ovat haastateltavan C mielestä erityisen hankalia synkronin kannalta.

Glass aloittaa synkronin harjoittelun samantapaisesti yksittäisistä iskuista kuin haastateltava C, mutta käyttää tempoa 70. Hän aloittaa käsien synkronin harjoittelun erikseen käyttäen pelkkiä neljäsosia, jotka hän soittaa pahvilaatikoon tai omiin jalkoihinsa ilman rumpukapuloita. Hän kehottaa harjoittelemaan rytmikuvioita eri tekniikoilla tai liikelaajuksilla, ensin hyödyntäen pelkkää rannetta ja tämän jälkeen hyödyntäen kynärvarvta. Hän kehottaa kiinnittämään huomiota siihen, että liike ei pysähdy yläasennossa ja sanoo, että hyvän synkronin aikaansaamiseksi käsiä tulee nostaa yhtä aikaa. (Glass 2021d; 2021e)



Kuvio 32. Glassin harjoitus käsien synkronin ja liikkeen laadun parantamiseksi (tiedot Glass 2021d; 2021e)

Käsien synkronin harjoittelun jälkeen hän harjoittelee pelkkien jalkojen keskinäistä synkronia neljäsosilla (kuvio 33). Samaan tapaan kuin hän kehottaa käsillä harjoittelemaan hyödyntäen eri tekniikoita, hän kehottaa tekemään saman jaloilla: opetallaan soittamaan harjoitus sekä kantapäätä ylhäällä, että kantapäätä alhaalla. Harjoitukset jaloille hän tekee niin ikään ilman rumpusettiä ja polkee vain lattiaan. (Glass 2021f) Kun jalkojen synkronia on harjoiteltu erikseen, vasta sen jälkeen Glass yhdistää käsien ja jalkojen synkronin harjoittelun, jolloin hän käyttää rumpusettiä ja kapuloita (Glass 2021j). Ensin hän harjoituttaa yksinkertaisia komppeja (kuvio 34) ja sen jälkeen yksittäisiä bassorummun ja crash-pellin lyöntejä (Glass 2021j; 2021m). Glassin mukaan crash-pellin ja bassorummun yhtäaikaista lyönti ensimmäiselle iskulle kaipaa erityistä huomiota, sillä monet rumpaleista soittaa ne asynkronissa (Glass 2021k).



Kuvio 33. Glassin harjoitus jalkojen synkronin ja liikkeen laadun parantamiseksi (tiedot Glass 2021f)



Kuvio 34. Glassin suosittelit kuviot käsien ja jalkojen synkronin harjoitteluun (tiedot Glass 2021j)

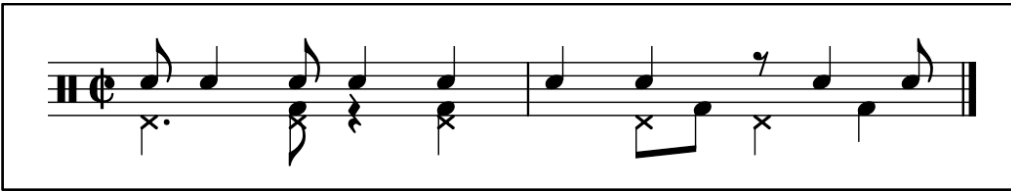
Haastateltava A mielestä taas tehokkain harjoitus synkronin kehittämiseksi on seuraavanlainen: virveliä soitetään kahdeksasosia vuorokäsin aloittaen heikommalla kädellä ja bassorummulla soitetään ”*Syncopationista sivulta 10*”, eli kyseessä on harjoitus Lesson Four (Reed 1958, 10). Samalla hi-hat poljetaan iskuille 2 ja 4. Haastateltava kehottaa soittamaan harjoituksen käyttäen ”*hiljaista dynamiikkaa, medium dynamiikkaa ja lujaa dynamiikkaa*” mutta kuitenkin niin, että bassorumpua soitetään kovempaa kuin virveliä, koska ”*bassorumpu on melodiaääni*”. Harjoitus tulee soittaa sekä bassorumpua soittavan jalan kantapäätä alhaalla että myös kantapäätä ylhäällä, ja bassorumpua pitää soittaa sekä haudaten nuija, että myös päästäen nuijan irti kalvosta heti lyönnin jälkeen. Niin ikään hi-hat opetellaan polkemaan sekä kantapäätä ylhäällä että alhaalla. Tämän jälkeen harjoitellaan niin, että kädet soittavat samaa rytmikuviota, mutta bassorumpu soittaa neljäsosia ja melodia soitetään hi-hat symbaaleita polkemalla. Kun nämä kaikki eri vaihtoehdot on harjoiteltu, soitetään käsillä kahdeksasosia tuplalyönteinä heikko käsi ensin ja käydään kaikki edellä mainitut vaihtoehdot läpi. Tämän jälkeen toistetaan sama, mutta käsillä soitetään paradiddlea kahdeksasosina heikko käsi ensin. Koko harjoitus on esitelty alla olevassa kuviossa 35. Rytmikuvioiden melodia soitetään Reedin kirjasta (1958, 10).

Kuvio 35. Haastateltava A:n synkroniharjoitus

Haastateltava A kertoo myös toisen harjoituksen, joka soveltuu jazz-musiikkiin: ride-symbaaliin soitetaan jazz-ride rytmikuviota ja ”Syncopationista virvelirumpu soittaa kasiosanuotit, bassari soittaa neljäsosanuotit” (Reed 1958). Haastateltava ei yksilöi mitä sivua kirjasta käytetään, mutta arvelen kyseessä olevan sivu 38 eli Exercise One, koska omat rumpuopettajani ovat käyttäneet näitä sivuja juuri kyseisen tyylisiin harjoituksiin. Reedin kirjan lisäksi hän suosittelee Jim Chapinin kirjaa, muttei tässäkään yksilöi, mistä hänen kirjastaan on kyse. Arvelen kyseessä olevan *Advanced Techniques for the Modern Drummer*, koska sen harjoitukset koskevat koordinaatiota ja ”*independenceä*” (Chapin 1948).

Tyylinmukaisen synkronin harjoitteluun haastateltava A antaa yhden rytmikuvion esimerkiksi: hi-hat symbaaleilla poljetaan 3-2 clave -rytmikuviota, bassorumpuun soitetaan tumbao-rytmiä ja Reedin (1958, 38) kirjasta harjoituksen Exercise One melodia soitetaan virveliin ”*ikään ku alla brevenä, ajatellaan et se on timbale*” (kuvio 36). Hän painottaa hyvin vahvasti tyylinmukaista fraseerausta ja synkronia:

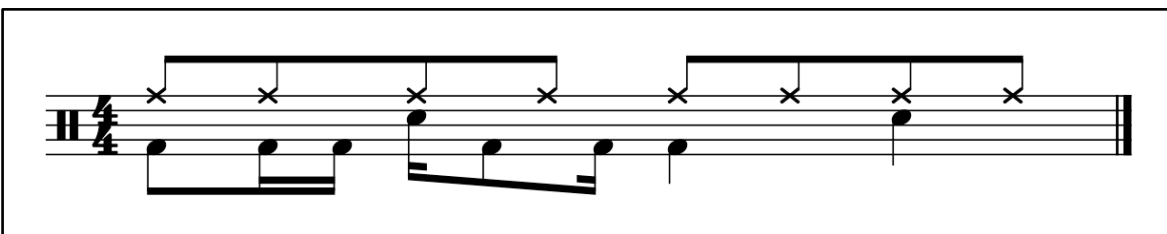
– ...tääki pitäs tehdä niin, että siin on heti mukana semmonen niinku lattarimusalle tyypillinen fraseeraus, joka ei oo täysin tasanen. Eli jälleen kerran päästään siihen, et se musa määrittää sitä synkkaa. – – (Haastateltava A)



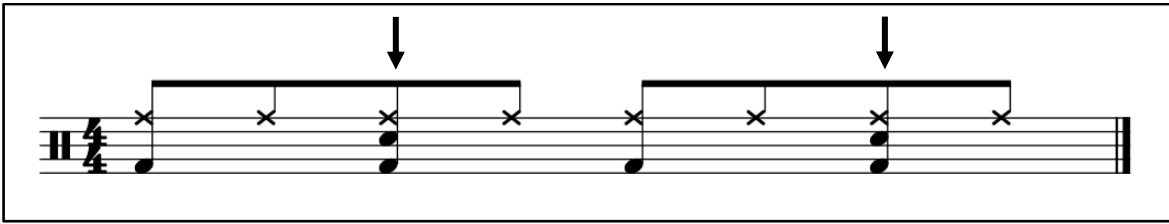
Kuvio 36. Haastateltava A:n suosittelema rytmikuvio tyylinmukaisen synkronin harjoittelua varten (tiedot Reed 1958, 38)

Haastateltava B puolestaan suosittelee harjoittelemaan synkronia David Garibaldin Future Sounds -kirjan avulla. Hän mainitsee pitävänsä erityisesti harjoituksesta Permutation Study #1 (Garibaldi 1990, 22). Haastateltava D taas suosittelee käyttämään Gary Chesterin the New Breed -kirjaa (1985) ja *"Syncopation harjoituksia"* (Reed 1958), muttei yksilöi tiettyjä rytmikuvioita tai harjoituksia.

Haastatteluista ja opetusmateriaaleista nousee esiin myös joitain rytmisiä ilmiöitä tai tiettyjä lyöntiyhdistelmiä, jotka vaativat erityistä huomiota. Haastateltava E:n mielestä *"kompastuspaikkoja"* ovat erityisesti bassorummulla soitettavat kuudestoistaosa tuplalyönnit (kuvio 37), four-on-the-floor -kompin toinen ja neljäs isku ja hi-hat symbaalien sulkeminen. Four-on-the-floor -kompin toinen ja neljäs isku ovat hänen mukaansa sen takia erityisen haastavia, että niissä kohdissa lyödään kolmella raajalla – molemmilla käsillä ja vahvemalla jalalla – yhtä aikaa (kuvio 38). Oma kokemukseni tukee tätä näkemystä ja ongelmat haastateltava E:n kuvaaman kohdan synkronissa ovat saaneet minut kiinnittämään enemmän huomiota synkroniin ja sen harjoitteluun.



Kuvio 37. Haastateltava E:n harjoitus bassorummun tuplalyöntien tarkkuuden kehittämiseen



Kuvio 38. Four-on-the-floor -komppi, jossa on nuolella osoitettu ne lyönnit, jotka ovat haastateltava E:n mielestä erityisen haastavia.

Hi-hat symbaaleja sulkiessa ja niihin samaan aikaan lyödessä tulee haastateltava E:n mukaan *"todennäköisesti jonkun näkönen flami"*. Tätä asynkronia hän pyrkii häivyttämään joko soittamalla kädellä *"tosi tanakasti"* tai sulkemalla symbaalit niin, että itse sulkemisesta ei kuulu selkeää äänen aluketta. Tällöin hi-hatin voi hänen mukaansa sulkea jopa vähän ennen kuin kapula osuu siihen. Olen itse huomannut saman, että hi-hat symbaalin sulkeminen on vaikea saada synkroniin siihen soittavan käden kanssa. Ratkaisin tämän ongelman joskus niin, että en soita kädellä ollenkaan hi-hat symbaalia, mutta suljen sen hyvin tanakasti, jolloin kompista ei jää lyöntiä pois. Olen huomannut myös Gaddin tekevän näin (Gadd 2002, 34:34).

4.5 Synkronin itsearviointi

Tässä luvussa esitellään miten haastateltavat arvioivat itse synkronin toteutumista tai kehon liikettä ja millaisia näkemyksiä opetusmateriaaleissa on tästä esitetty. Kysymys joka haastateltavilta kysyttiin, oli tämä: *"oletko käyttänyt jotain apuvälineitä synkronin harjoitteluun"*. Jos tekisin haastattelut uudestaan, muotoilisin kysymyksen toisin ja kysyisin haastateltavilta, että arvioivatko he itse jotenkin synkronin toteutumista tai harjoittelun vaikutusta synkroniin.

4.5.1 Musiikillinen hahmotuskyky

Haastateltava B:n mielestä synkronin harjoittelun kannalta on tärkeää, että musiikillinen hahmotuskyky on hyvä, jolloin myös omaa soittoa voidaan arvioida paremmin. Hänen mukaansa jotkut ovat lahjakkaita hahmottamaan musiikkia, mutta lisää että sitä voi myös harjoitella. Hän kehoittaa kuuntelemaan *"hyviä rumpaleita"* ja sellaisia *"hyviä funk-levyjä"*, joissa *"usein on synkopoituja rytmejä tai sellasii, missä kuudestoistaosat tipahtelee eri paikkoihi"*. Haastateltava mukaan juuri tällaisten rumpaleiden ja äänitteiden kuuntelun kehittää musiikillista hahmotuskykyä.

– Se [synkronin harjoittelu] vaatii tietysti semmosta, et sä itse myös kuulet sen mihin sen [lyönnin] pitää tulla ja millon svengi on siinä iskussa [lyönnissä] hyvä verrattuna muihi raajoihi... – – (Haastateltava B)

Niin ikään haastateltava C sanoo, että soittajalla on hyvä olla tyylinmukainen kuva siitä, missä minäkin lyönnin kuuluu olla:

*– ...silläki on merkitystä just, että sul on nii vankka kuva siit, että tää isku [lyönti] on tuossa kohti ja tää on tässä kohti, eli se on sillä kohti mihin sinä haluat sen siinä mu-
sassa, siinä tyylilajissa. – – (Haastateltava C)*

Olen haastateltavien kanssa samaa mieltä siitä, että musiikillinen hahmotuskyky vaikuttaa synkronin harjoitteluun. Jos soittaja ei kuule eroa asynkronin ja synkronin välillä, ei synkronia voida arvioida itse tai tehokkaasti harjoitella. Toisaalta mitä parempi musiikillinen hahmotuskyky on, sitä paremmat edellytykset soittajalla on kokeilla erilaisia synkronin toteutustapoja. Esimerkiksi luvussa 4.1.1 esitetty Millerin (2003, 13:53) näkemys bassorummun ja virvelin lyöntien tahallinen siirtäminen eteen- tai taaksepäin ei mielestäni ole mahdollista, jos musiikillinen hahmotuskyky ei ole niin hyvä, että eron kuulee selkeästi.

Mielestäni musiikillista hahmotuskykyä on mahdollista kehittää niin kuin haastateltava B mainitsi, eli kuuntelemalla tyylinmukaisesti hyvin tulkittua musiikkia ja taitavia rumpaleita. Mielestäni ylipäätään rumpujen tai minkä tahansa instrumentin harjoittelu, musiikin aktiivinen kuuntelu ja musiikin parissa työskentely auttaa soittajaa hahmottamaan musiikkia yksityiskohtaisemmin. Lisäksi musiikillista hahmotuskykyä voi kehittää arvioimalla omaa soittoaan esimerkiksi äänittämällä. Oman soiton arviointi tällä tavoin kehittää soittajan kykyä kuulla hienorytmisiä poikkeamia tarkemmin myös muiden soitossa.

4.5.2 Tavat itsearvioida synkronia

Haastateltavat kertoivat hyvin monenlaisia tapoja arvioida itse omaa soittoa. Eniten mainitaan hidas tempo, kehorytmit ja itsensä äänittäminen. Itsensä äänittämisestä haastateltavat B ja D sanoivat, että sen avulla voi kuulla omasta soitosta sellaisia asioita, joita soiton aikana ei välttämättä huomaa. Haastateltava B:n mielestä omasta soitosta tehtyä äänitettä kuunnellessa ”kuulee heti”, jos lyönnit ovat asynkronissa. Haastateltava A puolestaan kehottaa käyttämään äänittämistä

kahden eri mielikuvan vertailuun ja sen analysointiin, mitä ne vaikuttavat soiton kuulokuvaan. Esimerkkinä hän mainitsee ”aktiivisen” ja ”rauhallisen” mielikuvan vertailun tällä tavoin.

Omasta mielestäni äänittäminen on erittäin tehokas työkalu synkronin itsearviointiin. Etenkin todellisten soittotilanteiden, kuten konserttien, äänittäminen saattaa paljastaa omasta soitosta sellaisia ominaisuuksia, joita ei soittaessaan ole huomannut. Erään esiintymisen jälkeen kuuntelin siitä tekemääni äänitettä ja huomasin crash-symbaalin ja bassorummun välillä hyvin selkeän asynkronin, joka tapahtui konsertin aikana toistuvasti. Soittaessani olin luullut crash-symbaalin ja bassorummun olevan hyvässä synkronissa.

Vaikka haastateltava D mainitsee äänittämisen olevan hyvä tapa itsearvioida omaa soittoa, hän painottaa vielä enemmän hidasta tempoa oman soiton itsearvioinnin työkaluna. Haastateltava käyttää itse oppilaidensa kanssa tempoa 40–43 kuudestoistaosiin perustuvia komppeja harjoittaessaan. Hänen mukaansa soittajat yleensä huomaavat soittaessaan asynkronin, kunhan tempoa hidastetaan riittävästi. Vastaavasti haastateltava näkee nopeampien tempojen aiheuttavan sen, että soittaessa tahaton asynkroni saattaa jäädä huomaamatta. Hidas tempo mahdollistaa haastateltava D:n mielestä myös liikeratojen, istumisen ja lyöntitekniikan harjoittelun paremmin, jotka ovat hänen mielestään tärkeitä synkronin kannalta. Samaa mieltä haastateltava D:n kanssa ovat myös Glass ja haastateltava F: heidän mukaansa hidastoiminen auttaa arvioimaan ja kehittämään etenkin liikeratoja ja raajojen liikkeen tapaa, joita he pitävät erittäin tärkeinä synkronin kannalta (Glass 2021a; 2021g). Niin ikään haastateltava C pitää hidasta tempoa tärkeänä, koska sen ansiosta ”kerkee kuulee” ja ”raajat tottuvat”.

Olen haastateltavien kanssa samaa mieltä siitä, että hidastoiminen auttaa arvioimaan omaa soittoa ja käytän sitä itse hyvin paljon. Mielestäni on tärkeää kuitenkin käyttää sekä hidasta tempoa että äänittämistä erikseen ja myös tarvittaessa samaan aikaan, koska ne saattavat paljastaa eri ongelmakohtia. Esimerkiksi hitaassa tempossa on kokemukseni mukaan helpompi tarkastella ja harjoitella liikeratoja, kun taas äänittäminen paljastaa asynkronin monissa eri tempoisissa.

Haastateltava F käyttää liikeratojen arviointiin hitaan tempon lisäksi myös monta muuta eri apuvälinettä, usein myös yhdistettynä hitaaseen liikkeeseen. Esimerkiksi harjoituspadi auttaa hänen mukaansa hahmottamaan ”mitä oikeesti tekee”, koska silloin on käytettävissä vähemmän lyöviä

pintoja. Hän sanoo, että padiin soitettaessa asynkronin kuulee hyvin selvästi, koska se on ”karu pinta”. Nähdäkseni tällä hän tarkoittaa harjoituspadin lähes olematonta jälkisointia ja hyvin selkeää äänen aluketta. Myös rumpujen äänen väriä voi mielestäni muokata samalla tavoin siten, että asynkronin kuulee herkemmin. Vaimentamalla – tai kuten rumpalit usein ilmaisevat, demppaamalla – rumpuja voidaan niiden sointia lyhentää ja äänen aluketta korostaa. Harjoituspadin äänestä kuulee kuitenkin asynkronin mielestäni vielä selkeämmin.

Harjoituspadin kanssa haastateltava F kehottaa käyttämään myös peiliä liikkeiden itsearviointiin. Hänen mielestään peili auttaa arvioimaan liikkeitä totuudenmukaisemmin:

– peili on tosi hyvä, koska monesti se mieli ei niinkun... Tää on vähä sama ku tekis jonkun jooga venytykse ja sitte kattoo peilistä, että eihä tää oo ees sinne päinkään. Tuntuu että nyt mä oon niinku jossai ihmeellisessä hienossa asennossa, mut sä katot peilistä, nii täähä on, tästä puolet jää vielä vajaaks. Siinä on vähä sama, että ku peilin kanssa soittaa, nii siinä oikeesti pystyy havainnoimaa sen, et miten se, missä se käsi käy esimerkiks. Silläähä on hirvee merkitys, et käyks sun käsi välillä puolessa välissä ja välillä korkeella ja näi, nii se vaikuttaa aina siihe niinku synkronoinninki onnistumisee ja timeen, et se peili on ehkä parhaita, mitä voi ihmine itellee ostaa rumpuje soitossa.
 – – (Haastateltava F)

Haastateltava F kehottaa käyttämään myös videokuvausta liikeratojen itsearviointiin. Hänen mukaansa soittaja saattaa luulla ja tuntea esimerkiksi pitävänsä varpaita koko ajan kiinni pedaalissa, mutta hidastetulta videolta tarkastellessa huomataan, että varpaat irtoavatkin pedaalista ennen lyöntejä. Hän pitää jalkojen liikkeen arvioinnin kannalta tärkeänä niin ikään sitä, että harjoittelu tapahtuu ilma kenkiä. Tällöin jalan liikkeet ja asennot ovat erotettavissa myös videolta yksityiskohtaisemmin.

Glass ja haastateltavat C ja F kertovat niin ikään kehorytmien auttavan synkronin itsearvioinnissa. He kuitenkin toteuttavat kehorytmit hieman eri tavoin. Heidän näkemyksensä ovat eriäviä myös sen osalta, mitä kehorytmien avulla voidaan heidän mielestään erityisesti arvioida. Glassin (2021c) mukaan harjoittelu ilman rumpuja, pedaaleita ja rumpukapuloita auttaa etenkin liikkeiden ja liikkeen tavan arviointiin ja opetteluun, kun taas haastateltavat F ja C mielestä kehorytmien avulla synkronin toteutuminen voidaan kuulla tarkemmin. Glass käyttää kehorytmejä istuen tuolilla, rummuttamalla jaloilla lattiaan ja käsillä joko jalkoihin tai sylissään olevaan pahvilaatikkoon riippuen käytettävästä tekniikasta. Pahvilaatikkoon hän rummuttaa, kun kynnärvarsi pysyy paikallaan ja lyönnit soitetaan

ranteella. Jalkoihin hän taas rummuttaa silloin, kun lyöntiin käytetään koko kynnärvartta. (Glass 2021d; 2021 e; 2021f)

Glassin näkemyksestä poiketen haastateltava F kehottaa kävelemään tempossa. Kävelyyn hän yhdistää rytmien taputtamisen ja kiinnittää huomiota samalla siihen, toteutuuko synkroni. Hän ei kuitenkaan tarkenna mihin osaan kehoa taputtaminen tehdään. Haastateltava C sen sijaan kehottaa Glassin tapaan hyödyntämään kehorytmejä istuen, jolloin jaloilla soitetaan lattiaan ja käsillä jalkoihin. Hänen mukaansa käsillä voi soittaa jalkojen sijasta myös pöytään, mutta pitää jalkoihin soittamista parempana, koska silloin synkronin tai asynkronin myös tuntee.

– ...kaikista kovimmat ja vaikeimmat treenit on ilman rumpuja, siis käsi ja jalat. Koska se ei anna anteeks yhtään mitään, sä kuulet tasan tarkkaan missä ne iskut on ja missä niiden pitäis kai olla. Se on kiusallista, se on älyttömän vaikeeta – – (Haastateltava C)

Olen samaa mieltä haastateltava C:n kanssa siitä, että jalkoihin ja lattiaan soittamalla asynkronin kuulee ja tuntee paremmin. Tämä johtuu nähdäkseni harjoituspadin tavoin äänen väristä: kehorytmeissä on hyvin nopeasti sammuva ääni ja äänen aluke erottuu selvästi. Kokemukseni mukaan kehorytmit myös auttavat parantamaan kehotietoisuutta, koska käden lyönnin tuntee kämmenen lisäksi myös reidessä, eivätkä kapulat ja pedaalit ole ikään kuin häiritsemässä sitä, miltä lyönnit tuntuvat. Kehorytmit auttavat siis hyvin monin tavoin arvioimaan synkronia ja sellaisia ominaisuuksia, jotka edistävät sen toteutumista.

Kehon liikkeen arvioinnin avuksi Glass mainitsee vielä raajojen erottamisen, jota hän kutsuu nimellä ”dissecting”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että mitä tahansa rytmikuviota soitettaessa siirretään esimerkiksi toinen käsistä soittamaan omaan polveen toisen käden soittaessa normaalisti esimerkiksi virveliin. Molemmilla käsillä siis soitetaan niille tarkoitettuja rytmikuvioita, mutta toinen soittaa polveen ja toinen rumpusetin osaa. Tämän avulla voi Glassin mukaan tehdä tarkempia huomioita sen käden osalta, joka soittaa jotakin rumpusetin osaa. Hän kehottaa tarkastelemaan molempien käsien toimintaa tällä tavoin. Jos taas toisella kädellä lopettaa soittamisen kokonaan, ei Glassin mukaan saa totuudenmukaista kuvaa siitä, miten käsien liikkeet vaikuttavat toisiinsa, eli onko soittajalla jotain koordinaatioon liittyviä haasteita. (Glass 2021g)

Taulukko 2. Haastateltavien ja Glassin mainitsevat synkronin kannalta merkittävät itsearviointin työkalut

Synkronin itsearviointi							
	Haastateltava A	Haastateltava B	Haastateltava C	Haastateltava D	Haastateltava E	Haastateltava F	Daniel Glass
Hidas tempo		x	x	x		x	x
Äänittäminen	x	x		x			
Kehorytmit			x			x	x
Peili						x	x
Videokuvaus						x	
Harjoituspadi						x	
Raajojen erottaminen							x

Kuten yllä olevasta taulukosta nähdään, kaikkein eniten haastateltavat ja Glass mainitsivat hitaan tempon tärkeyden. Vaikka omasta mielestäni hidas tempo on hyvä tapa tarkkailla synkronin toteutumista niin yllätyin, että äänittäminen ei ole eniten mainittu itsearviointin keino. Oletin, että äänittäminen olisi ollut kaikkein käytetyin soiton itsearviointin tapa, sillä itse olen kokenut sen kaikkein tehokkaimmaksi nimenomaan synkronin harjoittelun kannalta.

4.5.3 Soiton vertaaminen ulkoiseen äänilähteeseen

Haastatteluissa nousee myös hyvin selvästi esiin, että haastateltavat eivät ainoastaan arvioi omaa soittoaan ja synkronia pelkältään, vaan peilaavat sitä myös johonkin oman rumpusetin ulkopuolella olevaan äänilähteeseen. Tällaisia rumpusetin ulkopuolisia äänilähteitä ovat esimerkiksi äänitteet, metronomi, muut soittimet ja oma laulu. Kaikki haastateltavista mainitsevat vähintään yhden edellä mainituista.

Haastateltavista neljä kehottaa soittamaan äänitteiden kanssa synkronin kehittämiseksi. Heistä kolme – haastateltava A, B ja E – täsmentää, että he yrittävät saada oman soittonsa kuulostamaan samalta kuin äänitteellä soivat rummut, eli he imitoivat. Haastateltava B:n mukaan tämä kehittää tyylinmukaista synkronia ”*kaikista luontaisimmalla tavalla*”. Hän kertoo itse käyttävänsä etenkin sellaisia äänitteitä, joilla soittaa hänen ihailemiaan rumpaleita. Haastateltava A kertoo kokonaisten kappaleiden lisäksi käyttävänsä imitointiin myös Drumgenious -mobiilisovellusta, joka sisältää mestarillisesti esitettyjä rumpu-looppeja. Hän kertoo soiton kuulokuvan lisäksi imitoivansa myös sitä, miten hänen esikuva rumpalinsa liikkuvat. Haastateltavat A ja E kehottavat imitoinnin lisäksi

myös kuuntelemaan sitä, miten äänitteellä muut instrumentit – esimerkiksi basso – suhteutuvat rumpuihin.

Haastateltavista niin ikään neljä kertoo käyttävänsä metronomia synkronin harjoittelussa. Esimerkiksi haastateltavat B ja D kertovat hyödyntävänsä sitä, mutta eivät täsmennä miten. Haastateltava F taas sanoo käyttävänsä metronomia siten, että sen tahtiin lausutaan rytmi, joka halutaan soittaa myös rumpusetillä. Lausuminen pitää hänen mukaansa saada toteutettua ”hyvällä timella”, jonka jälkeen voidaan vasta alkaa soittaa. Myös haastateltava A yhdistää metronomin käytön äänen lausumiseen, mutta lausuu soitettavan rytmin sijasta esimerkiksi kahdeksasosa takapotkuja:

– Eli mulle siihen synkronointiin liittyy myöski se oma äänenkäyttö hyvin vahvasti, koska mä oon koko ajan suhteessa sillon. Se metronomi ikään ku edustaa sitä ulkopuolista, se oma äänenkäyttö on jatkuvasti suhteessa siihe ulkopuoliseen ja sit on tää mekaniikka, mitä mä yhdistän koko ajan siihe omaan ääneen. Ja se oma äänenkäyttö on mun mielestä myöski iha olennaista siinä, et miten me tällasia synkroniharjotuksia opetellaan, koska se metronomiin nojaaminen ei välttämättä oo, ei vielä välttämättä riitä, vaan että pitää pystyy hahmottamaan myöski sitä muuta fraseerausta mitä siel on olemassa. – – (Haastateltava A)

The image shows two musical staves. The top staff is in 4/4 time and contains a sequence of eighth notes with 'ta' syllables above them. The bottom staff is in 4/4 time and contains a sequence of eighth notes with 'ta' syllables above them, grouped in fours with a '3' below each group. Arrows point from the labels 'ääneen lausuminen' and 'metronomi' to the corresponding parts of the notation.

Kuvio 39. Haastateltava A:n harjoituksia, joissa yhdistyy oman äänenkäyttö ja metronomi

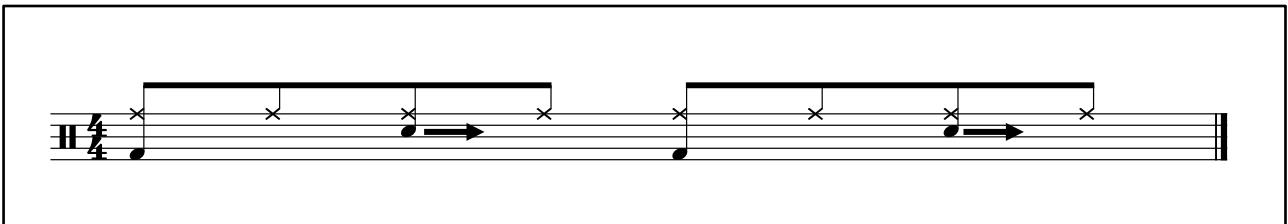
Oman äänen käytöstä kertoo myös haastateltava C. Rytmien lausumisen sijaan hän laulaa kappaaleen laulumelodiaa, eikä hän käytä metronomia samalla. Haastateltava kertoo kiinnostavansa erityisesti huomiota siihen, miltä ”komppi tuntuu” suhteessa lauluun, ”istuuko” komppi hyvin ja onko se tyylinmukainen. Hän kertoo tällä tavalla harjoittelevansa jopa kokonaisia konsertteja:

– Mä saatan sillee treenata koko prokkiksen. Sillon sä ajattelet koko ajan tätä tekemistä, sitä biisiä, sitä groovee ja sitä komppia. Ja totta kai siinä tulee se, että ne on varmasti yhtä aikaa, että ne kuulostaa hyvältä ne kudit. – – (Haastateltava C)

Olen haastateltavien kanssa samaa mieltä siitä, että imitointi on hyvä tapa kehittää synkronia. Tällöin pääsee arvioimaan omaa soittoaan vertaamalla sitä mestarillisesti esitettyyn äänitteeseen. Mielestäni on myös hyvä kuunnella miltä äänitteen komppi tuntuu kokonaisvaltaisena kokemuksena tai pohtia minkälaisen mielikuvan se saa aikaan ja niiden avulla imitoida soittoa. Soittoa voi myös aluksi imitoida lausumalla tai laulamalla siten kuin sen käsittää ja sen jälkeen vasta kokeilla soittaa sen rumpusetillä. Niin ikään liikkeen ja jopa rumpusetin asettelun imitointi saattaa avata uusia näkökulmia, jotka auttavat parantamaan synkronia.

4.6 Pocket

Haastatteluissa määrittelin haastateltaville pocketin seuraavasti: moni rumpali puhuu virvelin pocketin tärkeydestä, jossa käsitykseni mukaan on kyse synkronista ja sen muuntelusta. Tarkoitanc tällä siis Chambersin (2017, 16:50) määritelmää pocketista, eli virvelin lyöntiä siirretään tarkoituksellisesti myöhemmäksi hi-hat symbaaleiden lyönteihin nähden. Tämä käsitys pocketista on esitelty alla olevassa kuviossa 40, jossa nuolet osoittavat lyöntien hienorytmiikan poikkeavuutta nuottikuvan matemaattisista lyöntien hetkistä. Nuolien pituudet ovat selkeyden vuoksi liioiteltuja.



Kuvio 40. Oma määritelmäni virvelin pocketista

Mielestäni lyöntien siirtämisen määrä riippuu kappaleesta, eli hi-hat symbaalin ja virvelin lyönnit ovat joko tahallisessa asynkronissa tai vain lähempänä relatiivisen synkronin rajaa. Mielestäni hieinan samalla tavalla voidaan puhua myös bassorummun pocketista, joka tarkoittaa hi-hat symbaalin lyöntien ja bassorummun lyöntien välistä synkronin tasoa. Bassorummun lyöntiä tosin siirretään mielestäni vähemmän kuin virveliä tai pidetään jopa paikallaan hi-hatin lyöntien kanssa.

Tällaisesta bassorummun pocketista en maininnut haastateltaville, vaan keskityin virvelin pocketiin.

Haastattelujen aikana kuitenkin kävi ilmi, että oma määritelmäni ei ollut monien haastateltavien mielestä oikea. Monen mielestä pocketissa ei ole kyse kuviossa 40 esitetyn kaltaisesta, rumpalin sisäisestä tahallisesta asynkronista. Esimerkiksi haastateltavat D ja F ovat sitä mieltä, että virvelin ja hi-hatin lyönnit pysyvät aina synkronissa. Haastateltava D:n mielestä pocket luodaan muuttamalla kompin yleistä hienorytmiikkaa, ei synkronia. Jos virvelin lyöntiä halutaan siirtää, hänen mukaansa siirretään samalla myös hi-hatin lyöntiä saman verran. Haastateltava sanoo, että hi-hat on *"sellanen elävä"* ja *"elastinen"*. Hän näkee synkronin olevan *"vertikaalinen"* ilmiö, kun taas pocket on hänen mielestään grooveen liittyvä *"horisontaalinen"* ilmiö:

– ...esimerkiks joku kitaristi voi soittaa niinku grooveen, et se on niinku in the pocket. Sil ei ole mitään tekemistä niinku, et tavallaan se on hänen yksilösuoritus, niinku tavallaan se, et sen groove on niin hyvin, et se on tavallaan sen grooveen istuvuus mikä siinä on, et siin on hyvä, siellä on joku sellanen ihana kohta. Sen ei tarvii olla montakaan millisekuntia pielessä siitä, niin tuntuu et se ei oo ihan in the pocket. Mutta tavallaan ku se on just siinä, missä on sellane herkkupaikka. Se on joku määrittelemätön asia, mutta kaikki sen vaan tuntee, että nyt se on niinku siinä, et tää on niinku ihanasti taskussa... – – (Haastateltava D)

Haastateltava F:n mielestä virvelin lyönnit ovat *"aika sillee kohillaan kakkosella ja nelosella aina"*. Hänen sanoo, että poikkeuksen muodostaa esimerkiksi *"moderni R&B"* ja *"[J] Dilla tyyppinen beatti"*, jossa saatetaan *"rynnätä kakkoselle ja neloselle"*. Hänen mukaansa soitettava musiikki ja fraseeraus vaikuttavat siihen, miten pocket luodaan, mutta sanoo hi-hatin ja virvelin lyöntien aina pysyvän synkronissa:

– kakkone ja nelone on aina ku ankkuri, se on paikallaa. Mut se mitä siinä ympärillä tapahtuu, nii se muuttuu ja sillä voidaa ikään ku tehä myös sitä illuusiota, että onko joku nokillaan, tai mitä tahansa – – (Haastateltava F)

Myös haastateltava A näkee pocketin olevan laajempi käsite kuin vain virvelin ja hi-hatin lyöntien synkronin taso. Hän ei kuitenkaan mainitse sitä, voidaanko tai kuuluuko niiden välistä synkronia muuttaa pocketin luomiseksi:

– ...mä olisin vähän varovainen näitten tällasten pocket asioiden kanssa, koska sit me hyvin äkkiä joudutaa semmoseen keskusteluun, et kellä on hyvä pocketti tai kellä ei.

Se on aina mielipidekysymys. Mikä on hyvä tasku, se on musikaalinen tasku, se on musikaalinen tapa soittaa. Kaikki musiikki mikä tavallaan niinku tuntuu hyvältä, on se mitä tahansa, nii voidaan ajatella et siinä on hyvä groove. Ja sit se, et mitä se groove milloinki vaatii ja mikä minkäkin grooven pocketti on, se ajatellaan et... Pockettihan ajatellaan aina kakkos-neloseks, mut se jättää liian pinnalliseksi sen ajatuksen siit musiikista. Mun mielestä ei oo olennaista välttämättä se, että onko joku edessä vai takana, vaan se kokonaisuus on se mikä ratkaisee. Ja sen takii sen musan kans soittaminen on äärimmäisen tärkeätä, koska eri musassa on erilainen fraseeraus. – – (Haastateltava A)

Oman haastattelunsa alussa, ennen kuin olen edes maininnut sanaa pocket, haastateltava E kertoo pohtineensa sitä, ”mistä pocket tulee”. Hän kertoo pohtineensa esimerkiksi sitä, syntyiko pocket synkronin toteutumisesta vai jostain muusta. Myöhemmin haastattelun aikana haastateltava E mainitsee synkronin ja pocketin olevan sama asia ja käyttää niitä synonyymeinä läpi koko haastattelun, mutta määrittelee alussa pocketin näin:

– tavallaan ettei mietikkään sillee, et siin on niitä vaikka kahdeksasosia tai neljäsosia menee näin [pistelee rumpukapulalla ilmaan], vaan sillee, et se ois aina semmone syvempi se tasku mitä soitetaa [piirtää rumpukapulalla kärjellä ilmaan ikään kuin leveää kulhoa]. Että jos se ois vaikka nyt back beatti kyseessä, nii sit sitä tavallaan, ei ookaan pelkästää se, että tähdätään sitä menemään yhdeikaisesti, vaa siihen todellaki panostetaan. – – (Haastateltava E)

Esitellessäni oman käsitykseni pocketista, haastateltava C ei sano sen olevan väärä tai oikea, vaan alkaa esitellä harjoituksia. Hän sanoo, että pocketia voidaan harjoitella metronomilla jossa on välillä taukoja, eli nähdäkseni kyseessä saattaa olla tempossa pysymiseen liittyvä ilmiö. Toisaalta haastateltava suosittelee pocketin kehittämiseen samoja harjoituksia, kuin millä hänen mielestään voidaan harjoitella myös synkronia. Tällaisia harjoituksia ovat esimerkiksi kappaleen melodian laulaminen ja samaan aikaan rumpujen soittaminen, sekä legato mielikuva. Hän myös sanoo, että iskuttomia nuotteja soittaessa tulee ajatella seuraavaa iskua, jotta ”yhtäaikaisuus [eli synkroni] toimii ja se pocketti toimii”.

Haastateltava B ei myöskään sano, että käsitykseni pocketista olisi väärä. Hän kertoo pocketin harjoitteluun soveltuvat ”melkein kyl nää samat treenit [kuin synkroninkin harjoitteluun]”. Uutena harjoituksena hän mainitsee, että rudimentteja tulisi harjoitella soittamaan ”luontevasti” sekä hitaissa että nopeissa tempoissa. Esimerkiksi klassisissa rudimenteissa ei ole lainkaan yhdenaikaisia lyöntejä, vaan pelkästään peräkkäisiä lyöntejä ja tarkoituksenmukaisia flameja (N.A.R.D.

Rudiments n.d.), joten nähdäkseni jos pocketia voidaan näillä kehittää, se ei voi liittyä erottamattomasti synkroniin.

Kuten edellä olevista kappaleista huomataan, pocket osoittautui haastattelujen aikana hyvin monitulkintaiseksi termiksi, joka saattaa myös osalle rumpaleista tarkoittaa jotain aivan muuta kuin synkronia. Tästä syystä näitä vastauksia ei ole sisällytetty edellä oleviin lukuihin, koska ne menevät aiheen rajauksen ulkopuolelle. Toisaalta jos haastateltava tuo esiin, että kyse on samasta asiasta kuin synkroni, on pocketiin liittyvät vastaukset sisällytetty tuloksiin. Näin on esimerkiksi haastateltava E:n kohdalla, koska hän käyttää pocketia ja synkronia synonyymeinä. Toisaalta haastateltavat mainitsevat pocketin harjoitteluun soveltuvan hyvin paljon samoja harjoituksia kuin synkroninkin harjoitteluun.

Vaikka haastateltava D sanoo oman käsityksensä mukaan pocketin liittyvän grooveen, pocketin määritelmä olisi hänen mielestään *”ihan hauska väitöskirjan aihe jollekki”*. Myös minun mielestäni pocketin määrittelemiseksi tarvitaan jatkotutkimusta, koska haastateltavat tulkitsivat sen niin eri tavoin. Tämän löydän myötä tulen ainakin itse tarkastelemaan uudelleen omaa käsitystäni pocketista.

5 Pohdinta

Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää harjoituksia, jotka soveltuvat rumpalin sisäisen synkronin harjoitteluun. Tätä tutkittiin haastattelemalla asiantuntijoita, tutkimalla jo olemassa olevia opetusmateriaaleja ja peilaamalla näitä harjoituksia omiin käsityksiin. Tavoitteena oli tätä kautta löytää harjoituksia, joita voidaan käyttää niin opettajan ohjauksella tapahtuvaan rumpujen soiton harjoitteluun kuin itseopiskeluunkin. Tutkimuksen tavoitteena oli myös löytää hyvin eri tavoin aihetta lähestyviä harjoituksia.

Tutkimuksessa päästiin hyvin pitkälti tavoitteisiin, eli onnistuttiin kartoittamaan monia harjoituksia, jotka soveltuvat sisäisen synkronin harjoitteluun. Harjoitukset lähestyivät aihetta eri kannoilta ja olivat monin paikoin toisiaan täydentäviä, eli keskenään erilaisia, mutta eivät toisiaan poissulkevia. Myös ristiriitaisia näkemyksiä löydettiin, esimerkiksi suhtautumisessa asynkroniin oli selvää hajontaa. Koska harjoituksia löydettiin hyvin paljon, on pedagogilla tai itsenäisellä opiskelijalla haasteena löytää tuloksista ne harjoitukset, jotka auttavat oppijan yksilölliseen tilanteeseen.

Haastateltavat myös yhdistivät vastauksissaan harjoituksia hyvin paljon toisiaan tukeviksi kokonaisuuksiksi. Tästä syystä haasteena ei ole pelkästään löytää yksittäisiä harjoituksia, vaan mahdollisesti löytää sopiva yhdistelmä toisiaan tukevia harjoituksia, joita käytetään samaan aikaan yksilön tilanteen huomioimalla tavalla. Haastatteluissa nousi myös esiin huoli siitä, että synkronin harjoittelu saattaa haitata muita musiikillisia ominaisuuksia, joten haasteeksi muodostuu niin ikään kyky harjoitella tai harjoituttaa synkronia siten, että näin ei pääse käymään.

Tutkimuksen tulokset soveltuvat hyvin monen tyyllisille rumpaleille, sillä haastateltavien erikoisosaamisalat poikkeava toisistaan: haastateltavissa on esimerkiksi pop, rock, jazz, proge ja maailmanmuusikin erikoisosaajia. Sen sijaan synkronin luonne saattaa asettaa rajoitteita sille, minkä tasoiset soittajat voivat sitä tehokkaasti harjoitella: kuten haastatteluissa tuli esiin, tehokkaan synkronin harjoittelun yksi edellytys on, että eron asynkronin ja synkronin välillä kuulee.

Haastattelukysymyksiä laadintaan hyödynnettiin aiempaa tutkimustietoa soitinopetuksesta, joka on esitelty tutkimuksen teoriapohjassa luvussa 2. Aiemmassa tutkimustiedossa esitetyt soitonopeutuksen metodit ovat linjassa oman kokemukseni kanssa, jolloin kysymysten laadinta ei tuottanut vaikeuksia. Tästä huolimatta esittäisin alkuperäisen kysymyksen apuvälineistä toisin. Tarkoitukseni oli selvittää miten haastateltavat arvioivat itse oman synkroninsa toteutumista tai auttavat oppilaitaan arvioimaan omaa synkroniaan. Haastateltavat toivat kuitenkin esiin harjoitteita, jotka sopivat vastaukseksi molempiin kysymyksiin, joten alkuperäinen kysymys ei ollut täysin epäonnistunut. Kysymys pocketista on jälkikäteen tarkasteltuna ollut osittain tutkimuksen rajauksen ulkopuolella, riippuen pocketin määritelmästä. Jatkotutkimuksen kannalta on kuitenkin hyvä, että pocketin monitulkintaisuus tuli esiin.

Tutkimuksen kannalta näen oma asiantuntijuuteni sekä edistäneen, mutta myös mahdollisesti vääristäneen tutkimuksen tuloksia. Haastatteluiden aikana haastateltavat saattoivat puhua sellaisella tavalla, joka jätti tulkinnan varaa, joten esitin heille tarkentavia kysymyksiä. Tällä tavoin on saatu tutkimuksen kannalta arvokasta lisätietoa ja harjoitukset ovat yksiselitteisempiä. Pyrin myös tarkentavia kysymyksiä kysyessäni pysymään mahdollisimman neutraalina, jotta omat mielipiteeni eivät vaikuttaisi haastateltaviin. Näen niin ikään, että haastateltavien ollessa asiantuntijoita, jotka tietävät rumpujen soitosta ja sen opettamisesta minua enemmän, heillä ei ole ollut tarvetta myönteillä minua, mikä lisää tutkimuksen luotettavuutta. Näen haastateltavilla myös olleen hyvin

vahvoja mielipiteitä ja näkökulmia synkronin harjoittelusta jo ennen haastatteluja, mikä niin ikään lisää tulosten luotettavuutta. Tiedostan kuitenkin, että omat ennakkokäsitykseni ovat jollain tavalla vaikuttaneet – mahdollisesti jopa vääristäen – tutkimuksen tuloksiin kaikesta tästä huolimatta etenkin siksi, että olen kysynyt tarkentavia kysymyksiä.

Oppimateriaaleja tutkiessa pyrin löytämään vain niitä harjoituksia, jotka liittyvät synkroniin. Opetusmateriaaleissa raja eri ominaisuuksien harjoittelussa on hyvin häilyvä ja usein harjoitellaankin monta musiikillista ominaisuutta yhtä aikaa, eikä esimerkiksi pelkkää synkronia tai pelkkää tempossa pysymistä. Synkronista puhutaan opetusmateriaaleissa hyvin eri sanoin, koska vakiintunutta arkikielen ammattitermiä ilmiölle ei ole. Tällöinkin kun synkroni mainitaan harjoituksen yhteydessä, se saatetaan mainita vain kerran. Tällöin haasteena on löytää opetusmateriaalista ne harjoitukset, jotka harjoittavat synkronia. Tästä syystä on mahdollista, että joitain sellaisia harjoitteita on jäänyt pois, jotka ovat oppimateriaalien tekijöiden kannalta oleellisia synkronin kannalta. Toisaalta olen saattanut myös sisällyttää sellaisia harjoitteita, jotka eivät oppimateriaalien tekijöiden mielestä liity synkronin harjoitteluun. Oma asiantuntijuuteni on siis saattanut tältä osin vääristää tutkimuksen tuloksia. Pyrin kuitenkin parhaani mukaan tutkimaan oppimateriaaleja neutraalisti tarkkailijan asemasta, pyrkien välttämään omaa tulkintaa.

Kaikki haastateltavat osallistuivat tutkimukseen vapaaehtoisesti. Heille kerrottiin ennen suostumuksen antamista, mistä tutkimuksessa on kyse ja että haastatteluun tulokset tulevat julkisesti näkyviin tutkimuksen kautta. Haastateltaville myös lähetettiin kysymykset kirjallisena etukäteen ennen haastatteluiden toteutumista ja pyydettiin lupa nauhoittaa haastattelut.

Haastattelut anonymisointiin oppilaitoksen ohjeistuksesta. Olisin itse halunnut tarjota haastateltaville mahdollisuutta esiintyä tutkimuksessa omilla nimillään, mutta ohjeistukset eivät sitä sallineet. Mielestäni anonymisointi heikentää tutkimuksen vakuuttavuutta, koska haastateltavien asiantuntijuudesta on kerrottu vain vähän. Musiikkiyhteisössä näkökulmien vakuuttavuutta ja merkityksellisyyttä eri yksilöille arvioidaan paljon sen kannalta, kuka näkökulman on esittänyt, mitä saavutuksia hänellä on ja millaisia näkökulmia hän on aiemmin esittänyt. Mahdollisia väärintulkintojani on myös hyvin haastavaa todeta tai oikaista anonymisoinnin takia. Tietosuojaan näkökulmasta on sen sijaan hyvä, että tulokset ovat anonymisoituja. Tällöin haastateltavien näkemykset tai tutkimuksen tekijän mahdolliset väärintulkinnat heidän näkemyksistään eivät voi olla haitaksi haastateltaville.

Tutkimusten tulosten pohjalta voidaan tehdä jatkotutkimusta esimerkiksi tutkimalla eri harjoitusten tehokkuutta yleisesti ja toisaalta harjoitusten soveltuvuutta eri musiikkityyleihin. Toinen vaihtoehto voisi olla tahallisen asynkronin harjoitteluun soveltuvien harjoitusten kartoittaminen. Koska tutkimuksen aikana kävi ilmi pocket käsitteen monitulkintaisuus, voitaisiin jatkossa pyrkiä myös selvittämään ja määrittelemään se, mitä pocket tarkoittaa. Haastateltavien huoli synkronin harjoittelun mahdollisesta haitallisuudesta antaa aiheita myös selvittää, miten synkronia voidaan harjoitella niin, että se kehittää soittotaitoa kokonaisuudessaan kohti mestarillisempaa tulkintaa.

Kun lähdin tekemään tätä työtä, toivoin saavani haastatteluiden kautta ja opetusmateriaaleja tutkimalla paljon hyödyllisiä harjoituksia. Oletin, että näkökulmia olisi paljon. Työn edetessä odotukseni silti ylitettiin, sillä asiantuntijoilla oli vielä monipuolisemmin eri näkökulmia synkronin harjoittelusta. Työn aikana en ehtinyt itse juurikaan harjoitella rumpujen soittoa. Kuitenkin jo pelkkä harjoitusten kartoittaminen ja analysointi johti kehittymiseen: tutkimuksen aikana nauhoitin aktiivisesti konsertteja, joissa soitin ja kuunnellessani äänitteitä huomasin, että oma sisäinen synkronini hiljalleen kehittyi entisestään, samalla muunkin rytmisen tarkkuuden parantuessa. Soitostani tuli myös luonnollisemman kuuloista. Uskon tämän johtuvan siitä, että pohdin etenkin luvussa 4.3 esitettyjä mielikuvia. Tästä työstä on siis ollut jo nyt paljon apua itselleni ja toivon, että se tarjoaa sitä myös monille muille.

Lähteet

Barten, S. 1998. Speaking of music: The use of motor-affective metaphors in music instruction. *The Journal of Aesthetic Education*, 32, 2, 89-97. Viitattu 13.1.2022. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/speaking-music-use-fo-motor-affective-metaphors/docview/220639499/se-2?accountid=11774>

Chapin, J. 1948. *Advanced Techniques for the Modern Drummer. Coordinated Independence as Applied to Jazz and Be-Bop.* Jim Chapin.

Chester, G. 1985. *The New Breed. Systems for the Development of Your Own Creativity.* Modern Drummer Publications.

Danielsen, A., Laeng, B. & Skaansar, J.F. 2019. Microtiming and mental effort: Onset Asynchronies in musical rhythm modulate pupil size. *Music Perception*, 37, 2, 111-133. Viitattu 13.1.2022. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/75828/MP3702_02_Skaansar.pdf?sequence=2

Fujii, S., Hirashima, M., Kudo, K., Ohtsuki, T., Nakamura, Y., Oda, S. 2011. Synchronization error of drum kit playing with a metronome at different tempi by professional drummers. *Music Perception*, 28, 5, 491-503. Viitattu 13.1.2022. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/synchronization-error-drum-kit-playing-with/docview/873602037/se-2?accountid=11774>

Garibaldi, D. 1990. *Future Sounds. A Book of Contemporary Drumset Concepts.* Alfred Music.

Glass, D. 2023. *Finding Your Golden Groove.* Verkkokurssi Daniel Glassin omilla verkkosivuilla. Viitattu 4.5.2023. <https://www.drumminginmotion.com/GG-signup>

Goebel, W., Parncutt, R. 2002. The influence of relative intensity on the perception of onset asynchronies. IMPC7, Sydney. Viitattu 14.1.2022. https://www.researchgate.net/publication/2497167_The_Influence_Of_Relative_Intensity_On_The_Perception_Of_Onset_Asynchronies

Hewitt, P. 2001. The effects of modeling, self-evaluation, and self-listening on junior high instrumentalists' music performance and practice attitude. *Journal of Research in Music Education*, 49, 4, 307-322. Viitattu 15.1.2022.

<https://www.proquest.com/docview/62186862/5CE1BFDD10614E28PQ/1?accountid=11774>

Joutsenvirta, A. 2005. Akustiikan perusteet. Sanasto. Artikkelit Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 3.5.2023. <http://web.uniarts.fi/akustiikka/index7fc2.html?id=26&la=fi>

Joutsenvirta, A., Perkiömäki, J. 2007a. Metriikan hahmottaminen. Artikkelit Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 3.5.2023. <https://sites.uniarts.fi/web/musiikin-teoria-1/rytmi/metriikan-hahmottaminen?inheritRedirect=true>

Joutsenvirta, A., Perkiömäki, J. 2007b. Tempo. Artikkelit Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 3.5.2023. <https://sites.uniarts.fi/web/musiikin-teoria-1/rytmi/tempo>

Kehotietoisuus. 2021. Lääketieteen sanasto. Kustannus Oy Duodecim. Julkaistu 30.8.2021. Viitattu 21.4.2023. <https://www.terveyskirjasto.fi/ltt04207>

N.A.R.D. Rudiments. N.d. National Association of Rudimental Drummers. Viitattu 1.5.2023 <https://nard.us.com/N.A.R.D. Rudiments.html>

Pesonen, M. 2009. Svengi ja groove rytmimusiikissa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede. Viitattu 23.3.2023 <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201008312380>

Porander, K. 2007 a. Lyömäsoittimet. Ergonomiaa käsittelevä artikkeli Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 19.3.2023. <https://sites.uniarts.fi/web/harjoittelu/lyomasoittimet>

Porander, K. 2007 b. Piano. Ergonomiaa käsittelevä artikkeli Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 19.3.2023. <https://sites.uniarts.fi/web/harjoittelu/piano>

Porander, K. 2007 c. Yleistä ergonomiasta. Artikkelit Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 19.3.2023. <https://sites.uniarts.fi/fi/web/harjoittelu/yleista-ergonomiasta>

Reed, T. 1958. Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer. Alfred Music Publishing.

Repp, B. H. 2005. Sensorimotor synchronization: a review of the tapping literature. Psychonomic bulletin & review, 12, 6, 969-992. Viitattu 13.1.2022. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02616>

Saaranen-Kauppinen, A., Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto. Strukturoitu ja puolistrukturoitu haastattelu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 3.5.2023. https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L6_3_3.html

Schmidt Câmara, G., Nymoen, K., Lartillot, O., Danielsen, A. 2020. Timing Is Everything...Or Is It? Effects of Instructed Timing Style, Reference, and Pattern on Drum Kit Sound in Groove-Based Performance. Berkeley: University of California Press Books Division. Viitattu 13.1.2022. <https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.1.1>

Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017. Viitattu 30.5.2021. https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186919_taideen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf

Tekijät. 2007. Harjoittelua käsittelevän artikkelikokonaisuuden tekijöiden esittely Taideyliopiston www-sivuilla. Viitattu 19.3.2023. <https://sites.uniarts.fi/web/harjoittelu/tekijat#Katariina%20Porander>

Toikko, T., Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta. 3p. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Woody, R. 2003. Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modeling task. Journal of Research in Music Education, 51, 1, 51-63. Viitattu 23.1.2022.

<https://www.proquest.com/docview/214477596/fulltextPDF/CF6A27DB8CB1468DPQ/1?accountid=11774>

Woody, R. 2006. The Effect of Various Instructional Conditions on Expressive Music Performance. *Journal of Research in Music Education*, 54, 1, 21-36. Viitattu 22.1.2022.

<https://www.proquest.com/docview/214487449/fulltextPDF/52FEA26FBA0F4EDEPQ/1?accountid=11774>

Videolähteet

Chambers, D. 2017. Legendary Tips For Modern Drummers. Verkkovideo. Lataaja Drumeo. Viitattu 15.4.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=74THQPw01bY&t=1127s>

Gadd, S. 2002. Up Close. DVD. Alfred Music Publishing.

Glass, D. 2021a. Finding Your Golden Groove. Module 1: Introduction. 1.1 What is the Golden Groove?. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801452/posts/2152145198>

Glass, D. 2021b. Finding Your Golden Groove. Module 1: Introduction. 1.3 How to Practice This Material. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801452/posts/2152145200>

Glass, D. 2021c. Finding Your Golden Groove. Module 2: Basic Hand and Foot Motions. 2.1 The Importance of Motion. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801453/posts/2152145201>

Glass, D. 2021d. Finding Your Golden Groove. Module 2: Basic Hand and Foot Motions. 2.2 Intruding the "Wrist Hinge". Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto

päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801453/posts/2152145202>

Glass, D. 2021e. Finding Your Golden Groove. Module 2: Basic Hand and Foot Motions. 2.3 Full Arm Motions. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801453/posts/2152145203>

Glass, D. 2021f. Finding Your Golden Groove. Module 2: Basic Hand and Foot Motions. 2.4 Basic Foot Motions (Floor). Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801453/posts/2152320909>

Glass, D. 2021g. Finding Your Golden Groove. Module 3: Adding Stick and Pedals. 3.3 Putting the Right and Left Hands Together. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801454/posts/2152145206>

Glass, D. 2021h. Finding Your Golden Groove. Module 3: Adding Stick and Pedals. 3.4 The “Leg Drop”. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801454/posts/2152320929>

Glass, D. 2021i. Finding Your Golden Groove. Module 4: The “Throw-Up” Exercise. 4.2 The Throw-Up Exercise. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801455/posts/2152321016>

Glass, D. 2021j. Finding Your Golden Groove. Module 4: The “Throw-Up” Exercise. 4.4 Putting It All Together: The “Bread and Butter” Groove. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801455/posts/2152321028>

Glass, D. 2021k. Finding Your Golden Groove. Module 5a: The Most Important Fill. 5.1 The Basic Arm Motion: "Release, Arc and Drop". Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801456/posts/2152145209>

Glass, D. 2021l. Finding Your Golden Groove. Module 5a: The Most Important Fill. 5.3 Moving the Arm Motion to the Cymbals. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801456/posts/2152145210>

Glass, D. 2021m. Finding Your Golden Groove. Module 5a: The Most Important Fill. 5.4 Adding the Bass Drum to the Crash. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148801456/posts/2152321063>

Glass, D. 2021n. Finding Your Golden Groove. Weekly Q&A. Cohort One. Q&A 1. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148851899>

Glass, D. 2021o. Finding Your Golden Groove. Weekly Q&A. Cohort One. Q&A 2. Verkkovideo Daniel Glassin verkkokurssilla. Vaatii käyttöoikeuden. Sivusto päivitetty 2023. Viitattu 24.4.2023. <https://www.drumminginmotion.com/products/finding-your-golden-groove/categories/2148851899>

Greb, B. 2015. The Art and Science of Groove. DVD. QFilmproduktion.

How To Play A Flam – Drum Rudiment Lesson. 2023. Verkkovideo. Lataaja Drumeo. Viitattu 3.5.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=OhfjKnyk5-0>

Miller, R. 2003. The Drum Set Crash Course. DVD. Warner Bros Publications.

Robinson, J. 2011. The Time Machine. DVD. Drum Channel. Verkkovideo. Lataaja Alfred Music. Vaatii käyttöoikeuden. Viitattu 20.4.2023. <https://www.alfred.com/john-jr-robinson-the-time-machine/p/93-DV10014401/>

Smith, S. 2002. Drumset Technique and History of the U.S. Beat. Motion Exercises. Verkkovideo. Hudson Music. Vaatii käyttöoikeuden. Viitattu 20.4.2023. <https://hudsonmusic.com/product/drumset-technique-and-history-of-the-u-s-beat/>

Liitteet

Liite 1. Tehokkaimmat harjoitukset haastateltavien mielestä

Tutkimuksen tuloksissa esitetään kaikki harjoitukset jaoteltuna eri kategorioihin, mutta kategoriat eivät ole tärkeysjärjestyksessä. Tässä liitteessä sen sijaan esitellään ne harjoitukset, jotka haastateltavat mainitsevat heti haastattelun alussa kysymykseen **mitkä ovat mielestäsi tehokkaimpia harjoituksia synkronin kehittämiseksi**. Kaikki harjoitukset on esitelty jo tuloksissa, joten muuta uutta tietoa ei ole lukuun ottamatta sitä, mitkä harjoitukset ovat kaikkein tärkeimpiä haastateltavien mielestä. Harjoitusten yhteyteen on kirjattu joko luku tai kuvio, jossa se esitellään.

Haastateltava A

- musiikillinen päämäärä/tyylinmukainen synkroni (luku 4.1)
- kaikki luvussa 4.4.2 esitetyt hänen rytmikuvionsa
- istuminen ja lantion asento (luku 4.2.1)
- yksinkertaiset ja lyhyet fraasit (luku 4.4.1)
- äänitteiden kanssa soittaminen (luvut 4.5.3)

Haastateltava B

- Garibaldin Future Soundsin Permutation Study #1 -harjoitus (Garibaldi 1990, 22) (luku 4.4.2)
- muutkin Future Soundsin rytmikuviot (Garibaldi 1990)
- musiikillisen hahmotuskyky (luku 4.5.1)

Haastateltava C

- rento mielikuva (luku 4.3.1)
- rento liike (luvut 4.2.2 ja)
- kehotietoisuus (luku 4.2.4)
- rytmikuvioiden opetteleminen vaiheittain (kuviot 26, 27, 28 ja 29)
- haitsuvetoisuus (luku 4.3.3)
- legato mielikuva (luku 4.3.2)
- musiikillinen hahmotuskyky (luku 4.5.1)
- tahallinen asynkroni/kyky soittaa aina synkronissa (4.1.1)

Haastateltava D

- harjoittelemine hitaasti (luku 4.4.1)
- synkronin harjoittelun yhteys muiden musiikillisten ominaisuuksien harjoitteluun (luku 4.1.2)
- Chesterin (1985) ja Reedin (1958) kirjat (luku 4.4.2)

Haastateltava E

- pocketin määritelmä (luku 4.6)
- deep pocket -mielikuva (luku 4.3.2)
- metronomi on ”*guideline*” (luku 4.3.2)
- äänitteiden kanssa soittaminen (4.5.3)
- ”*eteen*” tai ”*taakse soittamisen*” vierastaminen (4.3.2)
- hi-hat symbaalien soittaminen isolla liikkeellä (4.2.2)
- hi-hatin soittaminen vuorotellen kapulan kärjellä ja olkapällää (4.2.2)
- varmuus (luku 4.3.1)

Haastateltava F

- Rytmikuvion harjoittelu alkaa tuottamalla se ensin verbaalisesti (luku 4.4.1)
- Liikkeen ja liikeratojen harjoittelu hitaasti (luku 4.5.2)
- Tietoisuus mitä raajat tekevät (luku 4.2.2)
- Peilin käyttö liikeratoja harjoitellessa (luku 4.5.2)
- Harjoituspadin käyttö (luku 4.5.2)