

# **Nyt lokshti kohdilleen!**

## **Basistin ja rumpalin rytminen sidos**

Hanna Turunen

Opinnäytetyö  
Joulukuu 2017  
Kulttuuriala  
Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma  
Instrumenttipedagogi

Tekijä(t) Turunen, Hanna	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Joulukuu 2017
	Sivumäärä 47	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi <b>Nyt loksatti kohdilleen!</b> Basistin ja rumpalin rytmisen sidos		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Leppänen, Hannu		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyön tavoitteena oli kerätä ensi käden tietoa siitä, miten basistit ja rumpalit hahmottavat keskinäisen rytmisen sidoksensa, miten se muodostuu soittotilanteessa, mitkä tekijät vaikuttavat siihen ja millä keinoin komppiparin osapuolet voisivat edesauttaa rytmistä yhteen lukkiutumista. Basistin ja rumpalin rytmistä sidosta ei oltu käsitelty kovin paljon rytmimusiikin piirissä tehdyssä tutkimuskirjallisuudessa ja ilmiötä on verhonnut eräänlainen epämääräisyys. Tutkimuksen tarkoituksena oli selkeyttää ja saattaa sanalliseen muotoon komppiparin musiikillinen vuorovaikutussuhde basistin ja rumpalin näkökulmasta mahdollisimman käytännönläheisesti ja autenttisesti.</p> <p>Laadullisen tutkimustyön aineisto koostui kuuden ammattimusiikon kanssa tehdyistä, puolistrukturoiduista teemahaastatteluista. Haastattelut toteutettiin joko kasvotusten tai puhelimitse syyskuussa 2017. Sen lisäksi oli tutkittu lähdekirjallisuudesta työn aiheeseen liittyvien rytmiiän käsitteiden määritelmiä sekä rytmisektion tehtävää ja sen jäsenten rooleja.</p> <p>Haastatteluiden perusteella voidaan todeta, että basistin ja rumpalin rytmisen yhteistyön toimivuus on tärkeää yhtyesoiton onnistumisen kannalta. Siihen vaikuttavat mm. kummankin soittajan henkilökohtainen time-käsitys, klikin käyttö soittotilanteessa sekä kyky ja halu ottaa huomioon toisen toiminta ja soitettavan musiikin tyylinmukainen rytmiiikka.</p> <p>Tutkimustyö voi olla mielenkiintoa herättävä ja hyödyllinen ei ainoastaan vain basisteille ja rumpaleille, vaan kaikille, jotka työskentelevät komppiparien kanssa tai ovat muuten kiinnostuneita basistin ja rumpalin musiikillisesta vuorovaikutuksesta yhtyesoitossa.</p>		
Avainsanat ( <a href="#">asiasanat</a> )  basisti, rumpali, rytmisektio, komppipari, time, locking in, rytmiiikka, teemahaastattelu		
Muut tiedot		

Author(s) Turunen, Hanna	Type of publication Bachelor's thesis	Date December 2017 Language of publication: Finnish
	Number of pages 47	Permission for web publication: x
Title of publication <b>Now we are locking in!</b> The rhythmic bond between a bass player and a drummer		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Leppänen, Hannu		
Assigned by		
Abstract  <p>The aim of the study was to investigate how bass players and drummers understand and perceive their rhythmic relation to each other while playing and performing music. One of the main goals was to examine what factors affect the coordination between drummers and bassists and how they could improve this mutual coordination. The rhythmic bond between drummer and bass players has not been extensively studied, and this phenomenon has in some ways been seen quite vague. Another aim of the study was to clarify the definitions of different rhythm-related music terms related to bass players' and drummers' musical relationship.</p> <p>The method of data collection was a theme interview carried out with six professional musicians. Three of them were bass players and three were drummers. Five of the interviews were conducted by phone, and one was done face-to-face in September 2017. All of the interviews were recorded and transcribed to a more analysable form. In addition to the interviews, data was collected from literature and web-based articles related to time-feel, groove, rhythm section and other rhythm-related music terms.</p> <p>The study revealed that many different factors had an effect on the bass players' and drummers' rhythmic bond and the feel of locking in. Each interviewee stated that the ability to listen to each other, consistent personal time-feel, knowledge of different music genres' features and one's skills and experience in their respective instruments are crucial for having good a rhythm section and successful coordination.</p> <p>The study can be interesting and beneficial not only to bass players and drummers, but also to everybody working with rhythm sections or otherwise interested in the interaction of the rhythm section in a band.</p>		
Keywords/tags ( <a href="#">subjects</a> ) Bass player, Drummer, Rhythm Section, Time-feel, Locking in, Theme Interview		
Miscellaneous		

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>3</b>
1.1	Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet.....	4
1.2	Aikaisemmat tutkimukset .....	4
1.3	Työn aiheen rajaus .....	5
<b>2</b>	<b>Tutkimusmenetelmät ja tiedonhankinta .....</b>	<b>5</b>
2.1	Laadullinen tutkimus .....	6
2.2	Teemahaastattelu.....	7
2.3	Laadun arviointi.....	7
<b>3</b>	<b>Perustavia käsitteitä .....</b>	<b>8</b>
3.1	Beat.....	8
3.1.1	Kolmimuunteisuus .....	9
3.1.2	Poikkeukselliset alijaot .....	9
3.2	Tempo.....	10
3.3	Time .....	11
3.4	Locking in .....	11
3.5	Groove .....	12
3.5.1	Svengi.....	13
<b>4</b>	<b>Rytmisektio .....</b>	<b>14</b>
4.1	Rytmisektion määritelmä ja tehtävä .....	14
4.1.1	Rumpalin rooli .....	15
4.1.2	Basistin rooli .....	16
4.2	Katsaus rytmisektioille tarkoitettuun opetus- ja harjoittelumateriaaliin ..	17
<b>5</b>	<b>Haastattelut .....</b>	<b>19</b>
5.1	Haastateltavat .....	20

	2
5.2	Käsityksiä <i>timesta</i> .....21
5.3	Näkemyksiä <i>groovesta</i> .....23
5.4	Komppiparin toiminta .....25
5.4.1	Klikin läsnäolo .....27
5.5	Basistin ja rumpalin rooleista .....29
5.5.1	Kuka seuraa ketä.....30
5.5.2	Vastuun ottaminen <i>timesta</i> .....31
5.6	Vaikeuksista ja haasteista.....32
5.6.1	Haastavien tilanteiden selvittäminen.....34
5.7	Komppiparin rytmisen sidoksen kehittäminen .....34
5.7.1	Kuunteleminen .....35
5.7.2	Omaehtoainen harjoittelu .....35
5.7.3	Yhdessä treenaaminen .....36
5.7.4	Tilan jättäminen ja dynamiikka.....36
5.7.5	Kommunikaatio ja asenne .....37
5.7.6	Jatkuvuus ja sitoutuminen.....37
5.8	Mainintoja suosikkikomppipareista .....38
5.9	Mitä komppiparilta halutaan.....39
<b>6</b>	<b>Pohdinta.....40</b>
	<b>Lähteet .....43</b>
	<b>Liitteet .....46</b>
	Liite 1.....46
	Haastattelukysymykset.....46

# 1 Johdanto

Muusikkona ja musiikinopiskelijana olen käyttänyt ja käytän paljon aikaa itsenäiseen harjoitteluun, ja toki keskenäni soittamiseenkin. Musiikki on kuitenkin parhaimmillaan, kun sitä luodaan, harjoitellaan ja soitetaan yhdessä jonkun tai joidenkin kanssa – kun se on vuorovaikutusta ja yhteistyötä. Basistin ja muusikon identiteettiin kasvassani tämä soittamisen vuorovaikutuksellinen puoli on vahvistunut ajan myötä entisestään, sillä basso on jo roolinsa puolesta lähtökohtaisesti säestävä, yhdistävä ja ankkuroiva soitin *yhtyeessä*, jonkinlaisessa kokoonpanossa, osana rytmisektiota. Toki basistilla voi olla muunlaisiakin rooleja: esimerkiksi nimekäs brittiläisbasisti Janek Gwizdala teki Last Minute World Tour-kiertueen vuoden 2017 alkupuoliskolla ja soitti kaikki keikat yksin hyödyntäen mm. looper-efektejä (Gwizdala 2017).

Poikkeuksellisista kokoonpanokonsepteista huolimatta basso on ennen kaikkea osana pohjaa, perustuksia rytmimusiikissa. Eikä basisti ole useimmiten yksin kannattelemassa ja tukemassa muita. Rumpali on toinen merkittävä osa sitä musiikillista kivijalkaa, jonka päälle harmonia ja melodia kutoutuvat muiden instrumenttien tuottamina ääнинä. Rumpali ja basisti rakentavat ja vievät yhdessä yhtyeen rytmistä perustaa eteenpäin musiikissa, minkä vuoksi heidän keskinäinen musiikillinen suhteensa, rytmisen sidoksen, on erikoislaatuinen ja jopa hieman mystinen. Miksi nuo kaksi kuulostavat parhaimmillaan niin hyvältä yhdessä?

Vuosien varrella olen saanut soittaa monien erilaisten ja ainutlaatuisten rumpaleiden kanssa kaikenlaisissa harjoituksissa, jameissa, keikoilla, konserteissa ja studiossa. Joissain tilanteissa yhteissoitto on sujunut parista ensimmäisestä tahdistasta alkaen, joskus se taas on vaatinut useamman yhteisen keikan tai kompin harjoitusperiodin toimiakseen paremmin. Moneen otteeseen olen todennut, että minun pitää harjoitella itsenäisesti parantaakseni yhteissoittoa. Toisaalta joissain tapauksissa kyse on ollut enemmän eriävistä näkemyksistä äänien pituuden, paikan (suhteessa pulssiin) sekä soundin puolesta. Yleisesti ottaen käsitykseni *time*sta on ollut hieman erilainen rumpalin näkemykseen verrattuna. Näiden kokemusteni pohjalta olen tullut siihen tulokseen, että *time* on käsitettävissä ja tunnettavissa ei pelkästään henkilökohtaisella tasolla vaan ”kahden kauppana”: eräänlaisen *time*-kudoksen muodostumisena basistin

ja rumpalin rytmisessä vuorovaikutuksessa ja hienorytmisten jännitteiden luomisessa. Halusin paneutua enemmän tähän rytmisen sidoksen luonteeseen opinnäytetyöni muodossa, ja siten ymmärtää vielä paremmin myös oman musiikillisen toimintani vaikutuksia yhtyesoittotilanteessa.

## 1.1 Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet

Opinnäytetyöni on laadullinen tutkimustyö, jonka päätavoitteena on selvittää, millä tavoin basistit ja rumpalit itse hahmottavat ja kokevat komppiparin keskinäisen, rytmisen sidoksen erilaisissa soittotilanteissa ja mitkä tekijät vaikuttavat siihen. Haluan tietää myös, millaisia ominaisuuksia ja millaista toimintaa komppiparina toimivalta rumpalilta tai basistilta toivotaan tai odotetaan, jotta rytmisektion sekä bändin yhteistyö onnistuisi mahdollisimman hyvin. Haastattelemi ammattimuusikot käsittelevät ja jakavat tutkimustavoitteitani koskevia näkemyksiään ja tarjoavat siten tietoa suoraan muusikoiden työelämästä.

Toisena päätavoitteenani on selkeyttää ja avata käsitteistöä, jota käytetään keskustellessa rytmistä ja rytmiiikasta muuten kuin pelkästään nuotinkirjoituksen tasolla. Yhtä lailla haluan tuoda ns. takarivin esiin, eli selvittää minkälainen tehtävä rytmisektiolla on yhtyesoitossa ja erityisesti sen, minkälaiset roolit ja vastuut koskettavat nimenomaan basistia ja rumpalia tahoillaan.

Kolmanneksi haluaisin tällä työllä herättää keskustelua ja lisätä pedagogista kiinnostusta aiheeseen sen ohella, että tutkin basistin ja rumpalin rytmistä yhteyttä käsitteellisellä sekä kokemuksellisella tasolla. Oman kokemukseni mukaan basistin ja rumpalin välistä soitannollista suhdetta ei juurikaan käsitellä eikä harjoiteta ohjatusti soitonopetuksessa tai yhtyeohjauksessa, ainakaan ammattiin tähtäävissä opinnoissa. Tämän tavoitteen toteutumista ei voine arvioida ennen opinnäytetyön julkistamista, mutta ennakoin, että aihe kiinnostaa basistien ja rumpalien lisäksi monia muitakin, jotka ovat millään tavalla tekemisissä bändisoiton ja rytmimusiikin kanssa.

## 1.2 Aikaisemmat tutkimukset

Perehtyessäni aiheeseen liittyvään lähdekirjallisuuteen en löytänyt suomenkielistä, nimenomaan basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen muodostumista koskevaa

tutkimuskirjallisuutta. Neuropsykologian ja etnomusikologian puolella on tehty useita tutkimuksia, joiden aihealueet ovat temaattisesti hyvin lähellä työtäni. Esimerkiksi Sami Varvikon ”Äänten päättymiskohtiin liittyvä groove-alue: uusi lähestymistapa musiikin groovaavuuden tutkimiseen” -pro gradu –tutkielmassa (s. 5-8) mainitaan muutamia mikrorytmiikkaa, synkronoitumista sekä grooveen kokemista käsitteleviä tutkimuksia.

### 1.3 Työn aiheen rajaaminen

Päätin rajata opinnäytetyöni koskemaan nimenomaan basistin ja rumpalin soitannollista ja rytmistä suhdetta toisiinsa, sillä se on hyvin olennainen ja merkittävä osa yhtyesoiton laadukkuutta. Tämä kahdenvälinen rytmisen sidoksen liittyy olennaisesti myös omaan muusikkouteeni ja rooliini basistina. Se on erityinen musiikillinen vuorovaikutussuhde, jota ei voi tyhjentävästi kuvailla sanoilla, mutta uskoakseni siitä voi tavoittaa paljonkin sanallistettavia puolia.

Toisekseen käsittelen lähinnä länsimaalaista, afroamerikkalaisesta perinteestä kumpuavaa musiikin tyyllilajikirjoa, jota voisi nimittää laveasti rytmimusiikiksi, ja siitäkin vain muutamia yksittäisiä genreja hyvin pintapuolisesti. Tämä sen vuoksi, että pyrin pitämään työni yleisluontoisena ja koska minulla itselläni on eniten kokemusta ja ymmärrystä afroamerikkalaisesta rytmimusiikista oman taustani ja koulutukseni puolesta. Myös käsittelemäni instrumentaation juuret ovat modernin ajan Euroopassa sekä Yhdysvalloissa.

## 2 Tutkimusmenetelmät ja tiedonhankinta

Muodostin opinnäytetyötäni ohjaavat keskeiset tutkimuskysymykset valitakseni tarkoituksenmukaisen ja tietoa tuottavan tutkimusmenetelmän:

- Mistä tekijöistä basistin ja rumpalin soitannollinen, rytmisen suhde muotoutuu? Mikä on sen merkitys yhtyesoitossa?
- Minkälaisilla käsitteillä komppiparin rytmistä sidosta käsitellään?



- Minkälaisia kokemuksia muusikoilla (basisteilla ja rumpaleilla) on rytmisestä yhteen lukkiutumisesta?

Alustavan lähdekirjallisuuden etsimisen ja silmäilyn perusteella totesin, että voin saada jonkin verran tietoa esimerkiksi aiheeni yhteydessä käytetyistä käsitteistä tutkimalla valmiita aineistoja. Kuitenkin tutkimuskysymysten subjektiivisen ja kontekstisidonnaisen luonteen vuoksi arvioin saavani parhaiten tietoa haastattelemalla sellaisia ihmisiä, jotka osaavat vastata jakamallaan tiedoilla sekä kokemuksilla esittämiini tutkimuskysymyksiin. Valikoin tämän pohjalta pääasialliseksi tiedonkeruumenetelmäksi teemahaastattelun, joka on yksi laadullisen eli kvalitatiivisen tutkimuksen tutkimusmetodeista.

## 2.1 Laadullinen tutkimus

Opinnäytetyöni lähtökohtana on pyrkiä kuvaamaan ja kartoittamaan tutkimani ilmiön ilmenemistä todellisessa elämässä subjektiivisena ja siten moninaisesti näyttäytymänä. Tämä on keskeinen ajatus kvalitatiivisessa eli laadullisessa tutkimuksessa, jonka pyrkimyksenä on paljastaa tai löytää tosiasioita, kuin todentaa väittämiä (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 161). Työtäni ohjaavat tutkimuskysymykset sijoittuvat nimenomaan musiikin käsitteiden maailmaan, muusikoiden käytännön elämään ja henkilökohtaisten kokemusten piiriin, jotka muodostavat tarkastelemani kokonaisuuden. Tätä kokonaisuutta olisi hankala tutkia kvantitatiivisen tutkimuksen metodein jo pelkästään tutkimuskysymysteni asettelon puolesta.

Käytin pääasiallisena tiedonhankintametodinani teemahaastattelua sen ohella, että etsin mahdollisia jo olemassa olevia tutkimus- ja haastatteluaineistoja. Annoin erittäin paljon painoarvoa tarkastelemalleni, ammattimuusikoista koostuvalle kohdejoukolle ja heidän jakamilleen tiedoille ja näkemyksille. Aiheeni pohjalta on luontevaa ja erittäin perusteltua poimia tiedonlähteiksi ammattibasisteja ja –rumpaleita, jotka ovat oman alansa asiantuntijoita ja joilla jokaisella on omia, erityislaatuisia näkemyksiä rytmisektion keskinäisestä synkronisoitumisesta. Hirsjärven ym. (2009, 164) mukaan kohdehenkilöiden tarkoituksenmukainen valikoiminen, ihmisten suosiminen tiedon keräämisen välineenä sekä kohdehenkilöiden ainutlaatuisten näkökulmien esiintuominen ovat olennaisia piirteitä laadullisessa tutkimuksessa.

Laadullisessa tutkimuksessa tutkija tiedostaa objektiivisuuden olevan mahdotonta saavuttaa perinteisessä mielessä (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 161). Hyväksyn sen, että esimerkiksi oma subjektiivinen näkökulmani itse basistina vaikuttaa ja kieltoutuu väistämättä tutkimani ilmiön tulkitsemiseen ja käsittelytapaan.

Aineiston analyysi koetaan usein vaikeaksi tehdessä laadullista tutkimusta, sillä vaihtoehtojen määrä on runsas eikä analyysiin ole valmiita, tarkkoja sääntöjä. Sen vuoksi on parasta valita sellainen analyysitapa, joka tuo vastauksen tutkimusongelmaan eli on tarkoituksenmukainen ja toimiva. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 224.) Käsittelemäni ilmiön laadun sekä keräämäni aineiston luonteen perusteella arvioin teema-haastattelun olevan paras tiedonkeruumetodi, joten käytän aineiston analyysitapana aineiston teemoittelua.

## 2.2 Teemahaastattelu

Hirsjärven ja Hurmeen (1988, 36-37) teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, jossa keskitytään nimensä mukaisesti tiettyihin, tiedossa oleviin teemoihin, mutta haastattelukysymyksillä ei ole tarkkaa muotoa ja järjestystä. Haastattelua suunnitellessa tutkijan yksi tärkeimmistä tehtävistä on käsiteltävien haastatteluteemojen valikointi. Haastattelutilanteessa on kuitenkin hyvä noudattaa joustavuuden periaatetta ja harkittava tapauskohtaisesti, mitä ilmiöitä keskustelussa käsitellään. (Hirsjärvi & Hurme 1988, 41.) Haastateltavien yksilölliset ja ainutlaatuiset näkemykset saavat teemahaastattelussa paljon tilaa, mutta keskustelu olisi silti hyvä pitää tutkimuskysymysten mukaisissa linjoissa, jotta voisin saada vastauksia. Aiheeni on basisteille ja rumpaleille varmasti mielekäs ja moninaisia ajatuksia herättävä, joten puheen rönsyämisen vaara on suuri.

## 2.3 Laadun arviointi

Laadullisen tutkimuksen yhteydessä pyritään välttämään reliaabeliuden sekä validiuden termejä niiden monitulkintaisuuden vuoksi. Tästä huolimatta tutkimuksen luotettavuutta ja pätevyyttä täytyy pystyä arvioimaan kriittisesti, joten huomio kiinnitetään tutkijan kuvausten ja niistä johdettujen selitysten yhteensopivuuteen. Tutkijan tarkka ja todenmukainen selostus tutkimuksen kaikista vaiheista lisää tutkimuksen

luotettavuutta. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 232.) Omassa työssäni kerron esimerkiksi haastattelutilanteista ja –ympäristöistä, käyttämästäni ajasta sekä haastatteluissa ilmenneistä mahdollisista epäselvyyksistä.

Tarkkuuden vaatimus koskee yhtä lailla tutkimuksen tulosten tulkintaa. Tutkijan täytyy kyetä tarkastelemaan annettuja vastauksia teoreettisella tasolla ja perustelemaan tekemänsä tulkinnat. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 233.) Tiedostan sen, että tulkintani on oman arvomaailmani sekä musiikkitaustani värittämää, ja pyrin tuomaan tämän esiin tekstissä selvästi ja rehellisesti.

Tutkiessani basistin ja rumpalin soitannollista synkronisoitumista tarkastelen käsitteitä, ilmiöitä, vuorovaikutusta, subjektiivisia kokemuksia ja niiden muodostamaa kokonaisuutta. Valikoimani aineistonkeruumenetelmä (teemahaastattelu) sekä kohderyhmä (haastateltavat ammattimuusikot) tuottavat arvioni mukaan luotettavaa tietoa ja niiden pohjalta on perusteltua tehdä johtopäätöksiä, jotka lisäävät toivottavasti ymmärrystä aiheesta.

### 3 Perustavia käsitteitä

Käyn seuraavaksi läpi rytmiiikan käsitteitä, jotka liittyvät olennaisesti basistin ja rumpalin soiton synkronisoitumiseen. Puhekielessä näitä käsitteitä käytetään suhteellisen huolettomasti tai toisinaan jopa virheellisesti toistensa synonyymeinä, joten on paikallaan selkeyttää ja tarkentaa niiden moninaisia merkityksiä sekä suhdetta toisiinsa. Tässä esiteltävät määritelmät esiintyvät yleisimpänä lähdekirjallisuudessa.

#### 3.1 Beat

*Beat* voidaan kääntää suomeksi iskuksi. Se voidaan käsittää ja kääntää myös vakaaksi ja tasaiseksi pulssiksi (eng. *Pulse* tai *Beat*), joka on keskeinen rytmimusiikin määre (Tabell 2007). Isku on mitallisen musiikin peruspulssin yksikkö (*Beat* (i) N.d.), jonka kestoä merkitään nuotinnuksessa aika-arvoilla (esimerkiksi neljäsosanuotilla). Painollisia, vahvoja iskuja (eng. *downbeat/on-beat*) ja painottomia, heikompia iskuja (eng.

*off-beat*) ryhmittämällä muodostetaan iskualoja (eng. *metre*). Isku voidaan lähtökoh-  
 taisesti jakaa lyhyempiin aika-arvoihin kahdenlaisesti iskualojen tapaan: tasaisesti  
 kahteen (eng. *Simple Metre* tai *Simple Time*) tai tasaisesti kolmeen (eng. *Compound  
 Metre* tai *Compound Time*). Tätä kutsutaan alijaoksi (eng. *Subdivision of The Beat*).  
 Laukkanen (2005, 6) käyttää iskualan sijaan nimitystä perustahti, joita on kahdenlai-  
 sia: kaksijakoinen perustahti, jonka ensimmäinen isku on painollinen ja toinen paino-  
 ton, sekä kolmijakoinen perustahti, jonka ensimmäinen isku on painollinen ja kaksi  
 jälkimmäistä painottomia. Näiden perustahtien, tai iskualojen pohjalta muodoste-  
 taan tahtilajeja (eng. *metre*), joita merkitään tahtilajiosoituksella (eng. *time signa-  
 ture*).

On huomionarvoista, että *beatilla* tarkoitetaan myös tietynlaista säestyssoitinten  
 komppaustyyliä 4/4-tahtilajissa.

### 3.1.1 Kolmimuunteisuus

Kun perussyke (nuottikuvassa useimmiten neljäsosanuotti) jaetaan kahteen niin, että  
 alijaon ensimmäinen puolisko on kestoaltaan noin kaksi kertaa pidempi kuin jälkim-  
 mäinen, puhutaan kolmimuunteisuudesta (eng. *triplet-feel*) (Tabell 2007). Notaati-  
 ossa tätä voidaan merkitä käyttämällä kahdeksasosatrioleita, joista kaksi ensim-  
 mäistä on sidottu yhteen tai jopa pisteellisellä kahdeksasosalla ja yhdellä kuudesto-  
 taosanuotilla. Muita nimityksiä tälle ilmiölle on mm. jazzfraseeraus, swingfraseeraus  
 sekä inegalisaatio. Soivassa ja soitetussa musiikissa kolmimuunteisuuden ”aste” vaih-  
 telee tempon, tyylin sekä esittäjän mukaan lähes tasaisista kahdeksasosista jyrkkään  
 triolipohjaiseen fraseeraukseen (Tabell 2007).

### 3.1.2 Poikkeukselliset alijaot

Isku tai aika-arvo voidaan jakaa myös poikkeavaan määrään pienempiä, tasaisia aika-  
 arvoja. Amerikanenglannissa näistä jaoista käytetään yleisesti termiä *duplet*, jonka  
 voisi kääntää tupletiksi. (Joutsenvirta & Perkiönmäki N.d.) Tällöin esimerkiksi neljäs-  
 osa jaetaan kolmeen, viiteen, kuuteen, jne. tai pisteellinen neljäsosa kahteen, nel-  
 jään, seitsemään, jne. Alla on listattuna muutamia, tavanomaisimpia latinan kielen  
 lukusanoista johdettuja poikkeusjakoja. Tuplettitermien perässä suluisissa oleva nu-  
 mero merkitsee sitä, kuinka moneen osaan isku tai aika-arvo jaetaan.

**duoli** (2 eli kaksijako)

**trioli** (3 eli kolmijako)

**kvartoli** (4)

**kvintoli** (5)

**sektoli** (6)

**septoli** (7)

Poikkeuksellisia alijakoja ja niiden pohjalta kehiteltyjä rytmikuvioita ja fraseeraustyy-  
lejä hyödynnetään paljon nykypäivän rytmimusiikissa, mikä lienee osittain kvantisoin-  
nin sekä elektronisen musiikin (EDM) suosioon nousun ansiota. Näistä sovellutuksista  
yksi esimerkki on *Quintuplet Swing*, jossa neljäsosa (isku) jakautuu kahteen osaan,  
jotka tulkitaan kvintoli-alijaon mukaisesti ”viisimuunteisesti”: iskun ensimmäinen  
puolikas on kolmen 16-osakvintolin mittainen ja jälkimmäinen kahden 16-osakvinto-  
lin mittainen (Neely 2014).

### 3.2 Tempo

Tempo tarkoittaa musiikin esittämisenopeutta ja se määrää aika-arvojen todelliset  
kestot (Joutsenvirta & Perkiönmäki N.d.). Tempoa merkitään tarkalla lukemalla BPM  
(*beats per minute*) tai M.M. (*“Metronome Mälzel”*). BPM-lukema tai metronomilu-  
kema M.M. kertoo, miten monta iskua minuutissa on. Klassisen musiikin puolella  
useita satoja vuosia käytetyt, lähinnä italiankieliset esitysmarkinnat (esimerkiksi  
*Largo*, *Allegro*, jne.) kertovat tulkinnallisesti oikeanlaisen esitystempon, tosin niistä ei  
selviä tarkkaa tempolukemaa. Kernfeld (1988, 85) toteaa, että jazzmusiikissa tempoa  
ja beatia käytetään toisinaan toistensa synonyymeinä: ” – a drummer or a bass player  
may be praised for his ability to maintain a steady tempo or a steady beat, when  
what is meant is that he plays the beat at a steady and unchanging speed.”

### 3.3 Time

Käsitteenä *time* (puhekielisesti *taimi*), *time-feel* tai *timing* on haastava, koska sille ei ole varteenotettavaa suomennosta ja sille löytyy lähdekirjallisuudessa hyvin monenlaisia määritelmiä. Esimerkiksi johdonmukaisesti, vaivattomasti sekä rytmisesti tarkasti soittavalla muusikolla sanotaan olevan ”hyvä taimi (*time*)” (Finlay N.d.). Pesonen (2009, 10) lainaa Londonia (2009) kuvatessaan *timea* rytmiseen tarkkuuteen viittaavaksi yleiseksi käsitteeksi, jolla voidaan viitata sekä yksittäiseen muusikkoon että kokoonpanoon. Laukkanen (2005, 27-28) määrittelee *timen* tavaksi, jolla muusikko sijoittaa tuottamansa äänen alun ja lopun johdonmukaisessa suhteessa perussykkeeseen. Muusikko voi soittaa iskulle (eng. *on the beat*), iskun taakse (eng. *behind of the beat*) tai iskun eteen (eng. *ahed of the beat*), kunhan se on jatkuvaa ja tietoista.

Kun henkilö soittaa tahattomasti ja kontrolloimattomasti nopeammin suhteessa perussykkeeseen, kuin kiirehtien, puhutaan *kiilaamisesta* (eng. *Rushing*). Samalla tavalla kun henkilö tarkoittamattaan hidastelee suhteessa tempoon ja jää jälkeen perussykkeestä, sanotaan että hän *laahaa* tai puhekielisemmin *sleebaa* (eng. *Dragging*). Näissä tapauksissa kyse on peruspulssin hahmottamisen, instrumentin hallinnan sekä motoriikan hallinnan ongelmista, joten kiilaamista ja laahaamista ei pidä sekoittaa tietoiseen ja hallittuun *timingiin*.

Tietoisella rytmin ajoituksen ”tulkinalla” luodaan jännitettä, joka voidaan purkaa soittamalla tai laulamalla tarkasti perussykkeen ajoituksen mukaisesti. Tällaisen rytmissen ajoituksen ”tulkitseminen” on kuitenkin mahdollista vain silloin, kun perussyke/pulssi on vakaa ja tuotu selkeästi esiin. (Laukkanen 2005, 28.) Mikko Helevä (2017, 183) käyttää termiä *hienorytmiikka* tarkoittaen sellaista ajallista hienojakoisuutta rytmisten aiheiden sijoittelussa suhteessa perussykkeeseen, jota ei voi ilmaista nuottikirjoituksella. Liebmanin (N.d.) näkemyksen mukaan musiikillisten fraasien rytmittäminen ja niiden ajoittaminen, eli muusikon luoma *time-feel* on ilmaisun kannalta merkittävämpää kuin niiden melodinen ja harmoninen sisältö.

### 3.4 Locking in

*Locking in*-termi kuvaa tilannetta, jolloin bassolinja ja rumpukomppi synkronisoituvat rytmisesti soittaessa musiikkia (Etoroma 2017). Dimond (2005) käyttää ilmaisua

*lock in* tarkoittaessaan muusikon kykyä synkronisoida tai tahdistaa oma sisäinen kellonsa (ts. syke/pulssi) kanssasoittajien *timen* tai muun vallitsevan pulssin (*beat*) mukaiseksi ja näin luoda ja ylläpitää yhteistä *timea*. Toisin sanoen, *locking in* kuvaa musiikillista vuorovaikutusta, jossa kahden tai useamman ihmisen tuottamat rytmit ”loksauttavat kohdilleen”. Pesonen (2009, 10) lainaa Eero Koivistoista (2007) esitellessään ”yhteen lukkiutumisen” vaatimuksen grooven kannalta:

*[Groove] käsittää mun mielestäni sitä, että rytmisektio on hyvin lukkiutunut yhteen, ja jokaisella on se oma roolinsa siinä ja se samalla svengaa – et jos [on] hyvä groove niin kyl se keinuu.* (Koivistoinen)

Tämän pohjalta voisi sanoa, että yhteen lukkiutuminen, tai ”kohdilleen loksauttaminen” eli *locking in* on edellytys grooven ilmenemiselle. Berliner (1994, 349) toteaa samalla tavoin, että rytmisektion toiminta, erityisesti rumpalin ja basistin suhde on kriittinen grooven luomisessa.

Toinen, hyvin lähellä oleva ja samassa yhteydessä käytetty englanninkielinen ilmaisu on ”*playing in the pocket*”, joka tarkoittaa sitä, kun kaksi muusikkoa kuulevat, tuntevat ja soittavat painolliset iskut (ts. tahdin ensimmäiset iskut, *downbeatit*) yhtäaikaaisesti samassa kohdassa (Elliott 2003). Toisaalta voidaan puhua myös pelkästään yhdestä muusikosta, joka soittaa ”*in the pocket*” ilman ulkoista havaittavaa peruspulssin lähdetä (esim. metronomi tai rumpalin tarjoilema komppaus), joten ilmaus ei kuvaa aivan samaa ilmiötä kuin *locking in*.

### 3.5 Groove

Groove on käsitteenä hyvin vaikea kuvata, minkä vuoksi sille löytyy lähdekirjallisuudesta monenkirjavia määritelmiä, joista esittelen tässä muutamia. Madison (2006, 201) määrittelee grooven kokemukseksi siitä, että ihminen haluaa liikuttaa jotain osaa kehostaan jonkin kuultavan äänikuvion tahtiin. Varvikko (2015, 3) kirjoittaa samankaltaisesti, että groove on laveasti mielletävissä yhteysoittoon ja rytmimusiikkiin perustuvaksi miellyttäväksi ominaisuudeksi, jolla on vahvoja sidoksia tanssiin ja kehon liikkeisiin. Whittall (N.d.) esittää grooven musiikillisen prosessin tuotoksena, joka luodaan muuntelemalla soiton rytmistä ajoitusta (eng. *timing*) ja dynamiikkaa suhteessa vallitsevaan peruspulssiin ja kokonaisdynamiikkaan, ja joka ilmenee rytmisenä työntövoimana ja ”elinvoimaisena ajona”. Saman henkisesti Säily (2007, 15) kuvaa

groovea kiteytetysti rytmien harmoniana, rytmikudoksena, jonka osarytmit ovat keskenään tasapainossa, mutta jotka voivat olla harkitusti ristiriidassa toisiinsa nähden riippuen musiikin tyylistä ja esittäjästä. Toisaalta Pesosen (2009, 9) mukaan Mäkynen (2007) määrittelee grooveen toistuvana komppina, yhtyeen säestävien instrumenttien yhdessä luomana tekstuaalisena ostinatokuviona. Esimerkiksi aikaisemmin mainitsemani *beat*-komppi on Mäkynen käsityksen mukaan groove.

Aivan kuin tässä lyhyesti mainittujen määritelmien pohjalta Pesonen (2009,1) toteaa, että groove on ensisijaisesti laadullinen käsite, joka on väistämättä subjektiivinen, mutta silti tiettyjen esitysten, yhtyeiden ja yksittäisten muusikoiden ”groovavuudesta” vaikuttaa vallitseva jonkinlainen yleinen konsensus. Oman käsitykseni ja kokemusteni pohjalta groove ilmenee samanaikaisesti hyvän *timen* kanssa, mutta hyvä *time* on ainoastaan yksi osatekijä grooveen muodostumisessa. Säily (2007, 31) tähdentää, että soittotilanteessa kaikkien pitää pystyä suhteuttamaan soittoaan ja ottaa vastuu groovesta ja svengistä.

### 3.5.1 Svengi

Groove on usein käännetty suomeksi *svengiksi*, jonka Varvikko (2015, 3) epäilee olevan perua ruotsin kielen sanasta ”*svängig*”, joka olisi puolestaan käännetty englanninkielisestä termistä ”*having swing*”. Svengille löytyy myös muita mielikuvituksellisia, suomenkielisiä ilmauksia ja sanontoja, mm. ”mennä jalan alle” (Mts. 3-4). Englannin kielestä johdettuna svengi (eng. *Swing*) assosioituu vahvasti jazzmusiikkiin ja sille tyyppilliseen kolmimuunteiseen fraseeraukseen. Esimerkiksi Honing ja Bas de Haas (2008) viittaavat artikkelissaan Iyeriin (2002) ja Madisoniin (2006) todetessaan grooveen ja swingin (tarkoittaen swingillä nimenomaan fraseeraustyylinä) olevan yleisesti ottaen olennaisimmat aspektit jazzmusiikin laadun arvioimisessa sen ohella, minkälaista arvostusta se herättää kuulijoissa. He siis erottavat käsitteellisesti grooveen ja svengin (*swing*) toisistaan, mutta toisaalta voidaan huomauttaa, että suomenkielinen *svengi* ja heidän käyttämänsä *swing* eivät vastaa merkitykseltään aivan täysin toisiinsa.

Pesonen (2009, 5) käsittelee svengiä swingin suorana käännöksenä viitaten 1930-luvulla suosioon tulleeseen swing-musiikkiin ja swing-yhtyeisiin. Toisaalta svengin voi



tulkita myös kyseisen tyyllilajin erityisominaisuudeksi, vaikka svengin tyyllilajisidonnaisuudesta ja laadusta onkin eriäviä mielipiteitä muusikoiden kesken (Mts. 7-8). Koljonen (2010) kuvailee artikkelissaan svengiä mukaansa tempaavaksi voimaksi, joka saa aikaan liikettä kuulijassa sekä ilmiöksi, jonka voi tuntea. Svengillä on siis osittain samankaltainen vaikutus ja merkitys kuin groovella, ja Suomessa sitä käytetäänkin edelleen grooven synonyyminä. Pesonen (2009, 11) arvelee, että näiden kahden käsitteen moniselitteisyys sekä epäselvyys suomen kielessä johtunee osittain englanninkielisen oppimateriaalin käytöstä soitonopetuksessa, ja siitä että niiden merkitystä pitää osata tulkita kontekstin mukaisesti.

## 4 Rytmisektio

Pureudun seuraavaksi hieman tarkemmin tämän opinnäytetyön ”päähenkilöihin” eli rytmisektion jäseniin, heidän yhteiseen tehtäväänsä sekä henkilökohtaisiin vastuualueisiinsa yhtyesoitossa.

### 4.1 Rytmisektion määritelmä ja tehtävä

Perinteisesti jazzmusiikin yhteydessä rytmisektiolla tarkoitetaan yhtyeen jäseniä, jotka soittavat rytmisoittimia (rummut, kontra-/sähköbasso/tuuba, piano/urut, kitara/banjo) ja säestävät solistia määrittäen kappaleen harmonista kontekstia (Kernfeld 1988, 374). Rytmisektioon kuuluu myös yksi tai kaksi harmoniasoittajaa, mutta esimerkiksi pop- ja rock-musiikissa rytmisektiolla viitataan useimmiten nimenomaan basistiin ja rumpaliin (Feist 2017). Termi on siis hieman epäselvä ja sen merkitys vaihtelee kontekstin mukaan. Toinen Suomessa käytetty puhekielisempi termi, *komppi*, on yhtä lailla monimerkityksellinen kuin rytmisektio. Usein käytetään tarkennusta *komppipari* silloin kun tarkoitetaan rumpalia ja basistia. Käytän opinnäytetyössäni rytmisektion käsitettä kuitenkin ensisijaisesti viitaten basistin ja rumpalin muodostamaan yksikköön, eli komppiparin synonyyminä. Tämä siksi, että voin hieman säästää lukijaa samojen termien toistolta.

Yleisesti ottaen rytmisektio vastaa musiikkikappaleen rytmisistä, harmonisista sekä metrisistä aineksista, antaen sille muodon sekä tyylin. Komppi luo siis pohjan tai taustan, joka säestää laulajan tai solistina toimivan instrumentalistin melodiaa, puhallinsektiota, jousisektiota, kuoroa, orkesteria tai muunlaista instrumentaatioyhdistelmää. (Feist 2017.) Rytmisektion yhteinen tehtävä, ”komppaaminen” merkitsee solistin säestämistä sekä täydentämistä (Berliner 1994, 315). Rumpali Mikko Kaakkuriniemi kiteyttää rytmisektion merkityksen ja tärkeimmän tehtävän Misha Koivusen (2013) toimittamassa haastattelussa:

*Kyllä se aika paljon vaikuttaa mitä se komppi siihen soittaa. [...] Oli [kappale] miten teknistä briljeerausta tahansa, niin kyllä se kappale pitää tyyllilajin puitteissa saada kuulostamaan hyvältä. (Kaakkuriniemi)*

Säily (2007, 30) mukaan basistin ja rumpalin tehtävänä on luoda yhdessä pulssia ja metriä (tahtilajia). Heidän odotetaan olevan johdonmukaisia fraseerauksessaan ja ilmentävän itselleen ominaista pulssikäsitystä (*time feel*) varsinkin jazzmusiikissa. Hienovaraiset rytmiset eriaikaisuudet luovat rytmistä latausta, joka voi kuulostaa silti eheältä kokonaisuudelta. Jos soittajat tekevät yllättäviä ja perusteettomia muutoksia fraseerauksessaan, rytmisen jännite saattaa hävitä ja sitä myötä myös soiton groovaavuus. (Säily 2007, 31.)

#### 4.1.1 Rumpalin rooli

*Jos biisi olisi talo, rumpali on talon muurari: hän valikoi että tiilet ovat saman kokoisia ja huolehtii, että seinistä tulee suorat ja vankat, ja että niihin jää oikeisiin kohtiin sopivan kokoiset aukot ikkunoille ja oville. Niistä muut rakentajat pääsevät sisään helposti, ja voivat viimeistellä talosta toimivan ja kauniin. (Lang)*

Tällaisella vertauksella Thomas Lang kuvailee omaansa ja kaikkien muiden rumpalien asemaa yhtyesoitossa Riffi-lehden haastattelussa (Saarela, 2013). Bändissä rumpalilla on päävastuu temposta sekä perussykkeen tuottamisesta, mistä Teppo Mäkynen käyttää haastattelussa (Vehkasalo, 2014) ilmaisua ”bändin rytminen selkäranka”. Kaikki muut bändissä ankkuroituvat rumpalin soittoon. Hänen tehtävänä on merkata kappaleen eri osia, niiden taitteita sekä korostaa muiden instrumenttien melodialinjoja tai esimerkiksi puhallinsektioiden iskuja. Rumpalin tekemä dynamiikka ohjaa merkittävästi yhtyeen kokonaisdynamiikkaa. Ylipäätään rumpalin tarjoama rytmiiikka, esimerkiksi tietynlainen komppaustyylili määrittelee todella paljon sitä, miltä

kappale kuulostaa ja miten muut muusikot soittavat rumpalin komin ”päälle”. Rumpalin tontti bändissä, ei pelkästään rytmisektiossa, on siis todella tärkeä koko yhtyeen kannalta. Muusikoiden keskuudessa voikin usein kuulla sanonnan, jonka mukaan yhtye on yhtä hyvä kuin rumpalinsa.

Perinteisessä, bop-tyylisessä jazzmusiikissa rumpalin tehtäviin kuuluu em. lisäksi neljäsosapulssin sekä kolmimuunteisen kahdeksasosan tuottaminen. Neljäsosapulssia poljetaan bassorumpuun walking bass –linjan tahdissa ja kolmimuunteista kahdeksasosaa lyödään ride-symbaaliin 4/4-tahdin toisen ja neljännen iskun painottomille osille. (Säily 2007, 28.) Toinen olennainen rumpalin tehtävä on ”eturivin” eli äänessä olevien solistien linjojen rytminen kommentoiminen, vuorovaikutteisesti mukana improvisoiminen (Kernfeld 1988, 313). Suomalainen jazzrumpali Reiska Laine kuvaa tätä Harri Uusitorpan toimittamassa artikkelissa (Helsingin Sanomat 9.7.2016): ” - - osa tehtävääni rumpalina on kirittää yhtyeen solisti parhaaseen suoritukseen – siihen tyyppiin, joka saa nimensä lehteen.”

#### 4.1.2 Basistin rooli

Basistin pääasialliset tehtävät ovat musiikin tyylilajista riippumatta sekä rytmisen että harmonisen perustan luominen ja ylläpitäminen. Rytmisellä perustalla tarkoitetaan tasaisen, eteenpäin menevän perussykkeen tuottamista. Tämä on rumpalin kanssa jaettu, yhteinen tehtävä. Harmoninen perusta syntyy basistin soittamista matalista pohjaäänistä, jotka määrittävät sen, miten kuulemme korkeammat, yhtä aikaa soivat äänet eli harmonian. Basistin vastuullisena tehtävänä on soittaa oikeanlaisia pohjaääniä, jotta harmonian liike eli sointujen vaihtuminen kuullaan tarkoitetulla tavalla. (Pouska 2015.) Basisti voi myös luoda staattisen rytmis-harmonisen perustan pitäytymällä yhdessä pohjaäänessä ja samanlaisena pysyvissä rytmisissä, mikä luo taas toisenlaisen sävyn ja jännitteen musiikkiin.

Jazzmusiikissa basistin rooli alkoi laajentua vähitellen. Swing-musiikin alkutaipaleella 1920-luvulla marssibändien tuubansoittajat – eli sen aikaisten yhtyeiden basistit – alkoivat siirtyä soittamaan kontrabassoja, joka vakiintui swing-bändien rytmisektion instrumentaatioon 1930-luvulle tultaessa (Kernfeld 1988, 302). 30–40-luvuilla swingin ja sen jälkeen bebopin ollessa vallalla basisti oli pääasiassa säestäjä ja vastasi ryt-

mistä. Tämä johtui paljolti siitä, että kontrabasso on fyysisesti raskas soitin ja akustisesti soittaessa täytyi käyttää vielä enemmän lihasvoimaa soittamiseen, jotta basso kuuluisi isojen yhtyeiden seasta. Säily (2007, 29) viittaa Hodsoniin (2000, 46-47) määrittellessään basistin roolin ja sen merkittävyyden: basistin tehtävänä oli tuottaa neljäsosa- eli *walking*-linjallaan peruspulssia sekä luoda harmonisen pohjan äänivalinnoillaan, joka toimi samalla itsenäisenä melodiana. Bop-kauden edetessä 1940-luvun aikana soittajien tekninen taso nousi, joten basisteille tuli myös enemmän improvi-soituja soolo-osuuksia kappaleissa. Tällä aikakaudella mm. sellaiset soittajat kuin Jimmy Blanton, Ray Brown, Charles Mingus, Oscar Pettiford sekä Slam Stewart toimivat basistin roolin ja kontrabasson soittotapojen kehityksen suunnannäyttäjinä. (Kernfeld 1988, 302.) 1950-luvulle tultaessa basistit pystyivät soittamaan vapaammin ja kevyemmin soittimien kehityksen sekä sähköisen vahvistuksen yleistymisen myötä (mts, 303). Siten basisteista tuli myös solisteja, vahvimmin free jazzin ja avant-garde -musiikin yleistyessä 50-luvun puolivälin jälkeen.

Basistin rooli tuli vielä kuuluvammaksi ja näkyvämmäksi sähköbasson tullessa kaupalliseen tuotantoon ja siten yleistyessä 1950-luvulla. Bassokitaran helpompi lähestyttävyyttä sekä vaivattomuus suhteessa kontrabassoon vaikutti merkittävästi sen yleistymiseen basistien käytössä sekä moniin eri musiikkityyleihin. Schoederin (2011, 27) mukaan basistin tehtävä harmonisen pohjan luomisessa nousi tärkeämmäksi kuin aikaisemmin, sillä uuden, vahvistetun instrumentin ja siten paremman kuuluvuuden myötä pystyttiin erottamaan selkeämmin, mitä ääniä bassolla soitetaan. Sittemmin sähköbasson ja basistin roolia ovat merkittävästi kehittäneet mm. James Jamerson, Jaco Pastorius, Stanley Clarke, Larry Graham, Steve Swallow, Marcus Miller ja Victor Wooten, monien muiden joukossa. (Schroeder 2011, 37-50).

## 4.2 Katsaus rytmisektiolle tarkoitettuun opetus- ja harjoittelumateriaaliin

Etsiessäni lähdekirjallisuutta törmäsin soitonoppaisiin ja harjoitusmateriaaleihin, jotka ovat tarkoitettu komppiparin harjoittamiseen yhdessä tai erikseen. Nämä kirjat eivät siis käsittele basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen, soitannollisen synkronisoitumisen ilmenemistä ja kokemista, vaan keskittyvät puhtaasti komppiparin soiton yhteenlukitsemiseen erilaisten harjoituskappaleiden avulla.

Useimmat vastaan tulleet materiaalit käsittelivät nimenomaan rytmisektion toimintaa jazzmusiikissa, mutta muitakin genrenäkökulmia löytyi. Näistä mainittakoon lyhyesti muutama sellainen, joiden tarkempaa sisältöä pääsin tarkastelemaan edes vähäsen. Pintapuolisen tarkastelun vuoksi – sekä säilyttääkseni työni näiden tuotteiden mainostamiselta – en ota kuitenkaan kantaa materiaalien laadukkuuteen tai käyttökelpoisuuteen opetustyössä tai itsenäisessä harjoittelussa.

Jamey Aebersold Jazz, Inc. julkaisi vuonna 1984 *“Volume 30B Bassists & Drummers – Jazz Rhythm Section Workout”*, joka sisältää transkriptioita komppityyleistä, sooloista sekä kitaran ja pianon käyttämistä *voicingeista*. Opas keskittyy nimensä mukaisesti perinteisen jazzin tyylipiirteisiin.

Lincoln Goinesin sekä Robby Ameenin kokoama *“Funkifying the Clave: Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums”* (Manhattan Music Publications) julkaistiin vuonna 1993. Kirjan tarkoituksena on tekijöiden mukaan rohkaista soveltamaan afrokuubalaista rytmikkaa jazz-, funk- sekä rock-musiikissa. Nuotinnettujen rumpukomppien ja bassolinjojen on tarkoitus auttaa hahmottamaan niiden keskinäistä rytmistä suhdetta ja siten kehittämään tyyliilajille ominaista groovea.

Manhattan Music Publicationsin kustantama *“The Funkmasters -- The Great James Brown Rhythm Sections 1960–1973”* ilmestyi vuonna 1997 ja sisältää nimensä mukaisesti 23 James Brownin esittämää kappaletta, joista kirjan tekijät Allan *“Dr. Licks”* Slutsky ja Chuck Silverman ovat tehneet basso-, rumpu- sekä kitaratranskriptiot. Jokaisen kappaleen yhteydessä esitellään levyllä soittanut rytmiryhmä ja selostetaan yksityiskohtaisesti kunkin soittajan osuuden rakentuminen.

Vuonna 2013 ilmestyi Jason Prushkon ja Corey Dozierin tekemä soitonopas *“Bass and Drum Synchronicity: The Ultimate Rhythm Section Workout”* (Mel Bay Publications). Kirja sisältää 50 eri tyyliilajia edustavaa rytmiharjoitusta bassolle ja rummuille yhdessä soitettavaksi.

Englanninkielistä, kirjallista harjoitusmateriaalia on löydettävissä suhteellisen monipuolisesti, ja esimerkiksi Goines ja Ameen ovat tehneet DVD:n soitonoppaansa pohjalta. Youtubesta on helppo löytää vielä lisää opetusvideoita koskien basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen muodostamista, mikä voi olla avuksi itseopiskelussa

tiettyyn pisteeseen asti. Kuitenkin kaikesta jo saatavilla olevasta materiaalista huolimatta hyvälle, nimenomaan suomenkieliselle, rytmisektiota koskevalle opetus- ja opiskelumateriaalille saattaisi olla tarvetta tavoitteellisessa soitonopetuksessa sekä käytettäväksi yhtyesoiton ohjauksessa.

## 5 Haastattelut

Valikoin haastateltaviksi kuusi suomalaista ammattimuusikkoa, kolme basistia ja kolme rumpalia. Pyrin valitsemaan sellaisia henkilöitä, jotka ovat tehneet ammattilaisuraa pitkään musiikin parissa ja tulleet sitä kautta myös tunnetuiksi Suomessa erilaisista soittoyhteyksistä ja kokoonpanoista. Halusin myös saada kuuluviin eri sukupolvien edustajien näkökulmia suoraan työelämästä.

Sain yhteyden haastateltaviin muun muassa bassonsoitonopettajani Heikki Laineen sekä opinnäytetyöni ohjaajan Hannu Leppäsen avulla. Haastatteluista viisi tehtiin puhelimitse ja yksi kasvotusten Jyväskylässä syyskuussa 2017. Äänitin kaikki haastattelut Zoom H2n-nauhoittimella sekä tallensin puhelinhaastattelut vielä Cube ACR-sovelluksella suoraan puhelimeeni. Haastattelut kestivät keskimäärin 30–45 minuuttia. Keskusteluissa käyttämäni haastattelukysymykset ovat tämän työn liitteenä.

Yleisesti ottaen kaikki haastateltavat olivat suostuvaisia haastatteluun ja valmiita joustamaan tarvittaessa myös oman aikatauluni puitteissa. Käsittelemäni aihe vaikutti herättävän mielenkiintoa ja monia ajatuksia, joita purettiin yhdessä haastateltavan kanssa. Huomasin, että usein haastatteluissa käyttämäni käsitteiden (esim. rytmisektio, synkronisoituminen, locking in) monimielisyys ja siitä aiheutuva tulkinnanvaraisuus vaati muutamaan otteeseen sanallista lisätarkennusta tai esitetyn kysymyksen toisenlaista asettelua. Tästä päätellen haastattelukysymyksissä olisi ollut vielä hiomisen varaa, ja jouduinkin ns. muokkaamaan lennosta hieman käyttämäni termistöä ja ottamaan joitain rinnasteisia ilmauksia käyttöön, jotta esittämäni kysymykset ymmärrettäisiin toivomallani tavalla. Toisaalta se vahvistanee myös sen käsityksen, että suomen kielessä ei ole kovin vakiintuneita käsite–merkitys-pareja tietyille musiikillisille ilmiöille.

Yritin parhaani mukaan huomioida haastatteluita suunnitellessani sekä toteuttaessani, että käsittelen kummankin instrumentin soittajia tasapuolisesti ja neutraalisti siitä huolimatta, että edustan itse haastattelijana komppiparin samaa tai toista puolta, riippuen aina haastateltavasta. Sen vuoksi halusin myös haastatella yhtäläisen määrän rumpaleita ja basisteja.

Vaikka haastattelinkin kahden komppiparin osapuolia, niin päätin silti toteuttaa haastattelut yksilömuotoisina ja eri tilanteissa tapahtuvina. Arvioin, että tämä toteutustapa on käytännöllisempi ja tarkoituksenmukaisempi aineiston analyysin kannalta.

## 5.1 Haastateltavat

Jari ”Kepa” Kettunen on tehnyt uraa muusikkona ja laulukirjoittajana jo 80-luvun puolenvälin tienoilta, ja on vaikuttanut mm. Pave Maijasen sekä Kari Tapion yhtyeissä sekä Honey B. & T-Bonesissa. Kettunen on toiminut all around-soittajana orkestereissa, studiossa, teattereissa sekä tv-tuotannoissa. Tällä hetkellä hän toimii rumpalina esimerkiksi Riku Niemi Orkestrassa, Laura Sippolan yhtyeessä, Wigwamissa (vuodesta 1993) sekä Vantaan Viihdeorkesterissa.

Rumpali Jaska Lukkarinen ja basisti Antti Lötjönen edustavat haastateltavistani nuorempaa sukupolvea sekä suomalaisen jazzmusiikin kärkikastia. He kummatkin ovat Sibelius-Akatemian jazzlinjan kasvatteja sekä ovat opettaneet siellä. Lukkarinen on opiskellut myös Manhattan School of Musicissa ja valmistunut musiikin maisteriksi. Jazzin saralla hän vaikuttaa mm. Dalindéossa ja Kalevi Louhivuori Quintetissa, joiden lisäksi hänellä on omaa nimeään kantava Jaska Lukkarinen Trio. Lukkarinen on jazzmusiikin lisäksi toiminut hyvin laaja-alaisesti muusikkona mm. Honey B. & T-Bonesissa, Katri Helenan, Marzi Nymanin, Mikko Kuustosen yhtyeissä sekä soittanut Värttinän että Soul Captain Bandin levyillä. Lötjönen on yksi Suomen työllistetyimpiä jazzkontrabasisteja, ja hän on soittanut mm. Timo Lassy Bandissa, Sun Triossa, Ilmiliekki Quartetissa, Aki Rissanen Triossa sekä The Five Corners Quintetissa. Lukkarinen ja Lötjönen ovat soittaneet yhdessä mm. Jaska Lukkarinen Triossa, Ricky-Tick Big Bandissa, NYConnectionissa sekä Riitta Paakki Quartetissa.

Ako Kiiski on tullut suurelle yleisölle tutuksi viime vuosina mm. Vain Elämää-, The Voice of Finland-, Tanssii Tähtien Kanssa- sekä SuomiLOVE-tv-ohjelmien housebandien basistina ja bändiliiderinä. Hän on toiminut yli 30 vuoden ajan monipuolisesti freelance-muusikkona, tuottajana ja säveltäjänä erilaisten keikkojen, äänitysten ja teatteriproduktioiden parissa sekä tehnyt hieman opetustyötä siinä sivussa.

Haastattelin myös Suomen tunnetuimman komppiparin tahoillaan, eli rumpali Anssi Nykäsen sekä basisti Harri Rantasen, joiden yhteinen soittotaival alkoi vuodesta 1986 Sami Hurmerinnan yhtyeen koesoitosta (Hahtala, Josefsson, Leskinen, Mäenpää, Palmén-Väisänen 2016). He ovat soittaneet yhdessä mm. Nylon Beatissa, Husbandissa, Marzi Nyman Triossa, Paula Koivuniemen bändissä sekä tällä hetkellä myös Dallapé-orkesterissa. Nykänen on Gramexin mukaan suomalaisista muusikoista viidenneksi eniten levyttänyt yli 5100 kappaleella. Hän on soittanut hyvin monissa erilaisissa yhtyeissä, mm. Pekka Pohjolan Groupissa, Pepe Almqvistin parissa eri kokoonpanossa, Aki Sirkesalon bändissä sekä Kallio Slaaki -lyömäsoitintriossa. Rantanen on yhtä lailla tullut tunnetuksi käytettynä studio- ja keikkamuusikkona mm. Jari Sillanpään bändissä, Heikki Silvennoisen Restissä, Freud, Engels & Marx-kokoonpanossa, Ben Granfelt Bandissa sekä Dannyn yhtyeessä. Hän oli mukana myös monissa gospel-bändeissä 80-luvulla.

## 5.2 Käsityksiä *timesta*

Kaikki haastatellut kokivat *timen* määrittelyn haastavaksi tehtäväksi, johon ei ole välttämättä yhtä ainoaa oikeaa vastausta. Jokaisen muusikon kanssa keskustellessa nousi esiin ajatus siitä, ettei *time* ole absoluuttinen, ympäristöstä irrallaan oleva asia vaan että se on suhteellinen ilmiö ja sitä voi tarkastella monesta eri näkökulmasta.

Sekä Rantanen että Kiiski pitivät *timea* pohjimmiltaan tempossa pysymisenä, eräänlaisena rytmisenä kykynä hallita ja muokata omaa soittoaan. Lötjönen määritteli *timea* samankaltaisesti, alleviivaten äänten sijoittelun tahdonalaisuutta, joustavuutta sekä tarkoituksenmukaisuutta. Hän näki *timen* myös eräänlaisena musikaalisuuden ilmentymänä.



*Kyky rytmisesti tehdä asioita ja muuttaa sitä soittoonsa ja soveltaa, ja et ne äänet saa oikeesti semmosille paikoille, missä ne kuulostaa hyvälle ja missä ne haluaa kuulla. [...] Mulle time on enemmän [...] sopeutumista siihen musiikilliseen ympäristöön, ja sitä että sä saat rytmisesti ne omat asiat istumaan siihen...[...] jos se vaatii sitä, et pystyt soittamaan ns. täydellistä timea ja et tempot ei heilahtele ja kaikki iskut on kohdallaan, niin se on silloin se [time] on siinä tapauksessa sitä, mut se on myöskin sellasta joustavuutta ja etenkin musikaalisuutta. (Lötjönen)*

Kettunen liitti *timen* myös muusikkoon, ei ehkä kykynä vaan enemmän hänen henkilökohtaisena tapanaan tai taipumuksenaan asennoitua pulssiin.

*Sen määrittää jokaisen kohdalla henkilökohtainen, sisäinen kello...[...] siinä oikeestaan ne tyhjät välit on se tärkein... (Kettunen)*

Hänen määritelmänsä mukaan *timen* voisi käsittää oman sisäisen kellon, pulssin ja ”tyhjien välien” keskinäisen suhteen hahmottamisena, jota pystyy harjoittelemaan ja se on myös suotavaa.

Nykänen taas käsitti *timen* ”aikamääränä, jossa musiikki menee”, eli enemmänkin musiikin ja kappaleen ominaisuutena, kuin muusikon kykynä. Sen perusteella muusikko, jolla on hyvä käsitys *timesta*, pystyy tarvittaessa soittamaan erittäin tarkasti klickin mukaan tai kiihdyttämään tai hidastamaan tempoa hienovaraisesti kappaleen luontaisen, musiikillisen kaaren mukaan.

Rantanen, Nykänen, Kiiski ja Kettunen toivat selkeästi esiin myös sen, että *time* vaihtelee musiikin tyylilajeittain ja että musiikkiin sopiva *time* vaatii muusikolta tyyliä, tuntemusta eri musiikkigenreistä. Kettunen arveli jopa että *time* saattaa olla erilainen eri aikakausina ja että kulloinkin musiikissa vallalla olevat trendit vaikuttavat sen luonteeseen.

Moni haastatelluista hahmotti *timen* ilmenevän parhaiten musiikillisessa vuorovaikutuksessa muiden muusikoiden kanssa, eikä pelkästään tiettyä, eksaktia tempoa tuottavan metronomin kanssa soittaessa.

*Time tulee muiden kanssa soittamalla [...] jos on kaverina pelkästään metronomi, niin sillä pääsee alkuun. (Rantanen)*

Lukkarinen kiteytti *timen* olevan eräänlainen metrisen, säännönmukaisen pulssin ja sen mukana soittavien muusikoiden välinen jännite.

*Time on metronomin intensiteetin [tempolukeman] ja yhteisön [bändin, kanssamuusikoiden] summa. (Lukkarinen)*

Kettunen nosti esiin toisenlaisen esimerkin ”orgaanisesta” *timesta*, jonka voisi kuvailla enemmän soundiksi tai jännitteeksi, pulssin ympärillä elämiseksi, kuin absoluuttiseksi tarkkuudeksi suhteessa pulssiin.

*...sitten [esimerkiksi] Rolling Stones[in rytmisektio], joka on huonona päivänä karmeen kuulonen ja hyvänä päivänä ihan järjettömän hieno kone, joka lonkuttaa ja pokuttaa, jossa kaikki on vähän silleen sympaattisesti levällään.* (Kettunen)

Nykänen käytti haastattelussa tätä kuvaavaa käsitettä ”*orgaaninen musa*” sellaisen musiikin yhteydessä, jota ei ole soitettu tahdistettuna klikkiin tai esimerkiksi taustanauhoihin, eli jonka *time* ja tempo elää musiikin mukana.

*Time* liitetään vahvasti rytmisektion tehtävään, jäseniin sekä heidän instrumentteihinsa. Kiiskan mukaan se on yksi bassonsoiton kulmakivistä ja basistien jopa odotetaan priorisoivan *timea*.

*Melkein ainahan siihen törmää [bassonsoitossa], et sitä [timea] korostetaan [...] et se on luultavasti tärkein asia. Et onhan sekin ihan kohtuu OK, että on oikeet sävelet valittuna, mut [...] jos ajatellaan sellasta bassonsoiton perusolemusta, niinkun sitä et säestetään jotain, niin kyllä se taimiasia [time] on siel ehdottomassa kärkipäässä, ellei tärkein.* (Kiiski)

Soittajan orientoituminen omaan instrumenttiinsa vaikuttaa myös *timen* hahmottamiseen ja sitä kautta harjoitteluun. Kettunen totesi esimerkiksi, että rumpalin *time*-ajatteluun vaikuttaa osaltaan rumpusetin ”hierarkia”.

*[timea] määrittää ainakin rumpalin kohdalla se jonkun verran, että onko haitsu-vetoinen soittaja vai onko kaveri, joka ajattelee sen virvelin ja bassarin kautta.* (Kettunen)

### 5.3 Näkemyksiä *groovesta*

*Groove* oli toinen pohdiskelua ja pyörittelyä vaatinut termi, jolle halusin kuulla haastateltavien omia määritelmiä. Kaikki muusikot olivat saman mielisiä siitä, että *groove* on suhteellinen käsite ja hyvin lähellä *timea*. Se on myös jotain, mihin liittyy tietynlainen tunne tai olotila.

*Mulle groove on etenkin tunneperäinen asia. Se ei ole millään tavalla tieteellisesti välttämättä määriteltävissä.* (Lukkarinen)

Kettunen määritteli *grooven* hyvän olon, helppouden tunteen, rauhallisen mielentilan ja luontevuuden kautta. Se muodostuu muusikoiden ja musiikin tyylistä, soundista ja yhteisestä ajatuksesta.

*Se on semmoinen hiuksenhieno osien summa suhteessa tyyliin ja soundiin, joka saa sellaisen fiiliksen, että tässä ei ole hätää, tässä ei ole paniikkia [...] tää vaan svengaa, tää istuu, se vaan tuntuu hyvältä joka paikassa. (Kettunen)*

Kettusen mukaan tietynlaisen *grooven* muodostavat rytmiset elementit saattavat kuulostaa kontekstistaan irrotettuina oudoilta tai huonolta, mutta toimivat nimenomaan kokonaisuutena, yhtenäisenä koneistona. Myös Lukkarisen muotoilema kuvaus on hyvin lähellä tätä.

*Se [groove] on jonkinlainen erilaisten ja eri paikoissa olevien, hengittävien rytmisten elementtien summa. (Lukkarinen)*

Lötjönen nosti esiin, että *groove* voi herättää monenlaisia tuntemuksia: se voi tuntua pahaltakin ja olla juuri sen vuoksi mielenkiintoinen.

*Se on sellainen rytmisen liima [...], joka [saa aikaan sen] et se musa rupee tuntuu hyvälle [...] joskus se voi tuntua tosi pahalle. Voi olla sellainenkin groove, et sen tarkoitus on se, että se on jotenkin vinksahantu ja kuulostaa hankalalle. [...] Ite tykkään semmoisesta, et tavallaan tuntuu pahallekin ja sitä kautta hyvälle [...] jos siinä on jotain outoa. (Lötjönen)*

Hän rajasi myös, samaan tapaan kuin *timen* suhteen, että *groove* ei välttämättä edellytä soitannollista eksaktiutta.

*Groove ei missään tapauksessa oo mitään soiton tarkkuutta, se ei oo sama asia. Joissain tapauksissa se toki voi olla sitä, mut se ei absoluuttisesti tosiaan oo sitä. On sellaisia grooveja, jotka kuulostaa tosi hienolta, mut kaikki on tavallaan ihan levällään. Et se on vähän semmonen mystinen asia. (Lötjönen)*

Osa haastatelluista näki *grooven* osana musiikin rakennetta. Kiiski käsitti *grooven* tietynlaisena rytmisenä määreenä, joka linjaa merkittävästi jonkin kappaleen luonnetta.

*Kaikissa kappaleissa on jonkinlainen groove [...] mä käsitän sen sellaisena [...] et miten se kappaleen rytmi koostuu [...] vähän niin kuin sama asia, kun et mikä on sen kappaleen komppi. Ei se kauheen kaukana siitä oo, se on vaan hienompi termi. (Kiiski)*

Samaan henkeen Nykänen lähestyi asiaa toisesta suunnasta, todeten, että biisi, esittäjä tai tyyli laji määrittää kulloisenkin *grooven*. Esimerkiksi AC/DC:llä on omanlaisensa *groove*, ja funk-musiikissa on taas toisenalainen *groove*.

Yleisesti ottaen haastateltujen vastauksissa oli hahmotettavissa ajatus, että *groove* on jotain, joka syntyy soittaessa yhdessä ja yhteissoitosta löydetään jotain erityistä: siitä tulee ikään kuin enemmän kuin osiensa summa. Rantanen painotti sitä, että *groove* ei synny soittamalla ns. ego edellä ja itseään korostaen, vaan luodessa musiikkia yhteistoimin. Sitä ei voi pakottaa, vaan siihen heittäytyään.

*Siinä [soittaessa] ei saa olla sillä tavalla, että 'hei mä oon nyt se, joka groovaa ja se, joka on timessa', vaan kyllä siinä pitää hypätä musan tekemiseen mukaan. (Rantanen)*

#### 5.4 Komppiparin toiminta

*Hyvä basisti tarvitsee hyvän rumpalin, sehän on selvää. (Rantanen)*

Komppiparin yhteistyön toimivuus oli kaikkien haastateltujen mielestä erittäin tärkeää koko yhtyeen laadukkuuden kannalta. Sitä kutsuttiin kivijalaksi ja yhteispeliksi, johon ei kuitenkaan löydy mitään yhtä tiettyä esimerkkimallia.

*Se on se, minkä päälle kaikki muu rakentuu. Et jos se huojuu, [...] niin se on ihan sama, mitä siinä muut tekee [...] sama vähän toisinpäin, et jos se [komppiparin yhteistyö] toimii, niin sit se on taas aika lailla ihan sama, mitä siinä muut tekee, koska se koko homma [bändi] on mahdollista toimia kuitenkin. (Kiiski)*

Hyvin yhteen soittava rumpali–basisti-parivaljakko kuulostaa ja tuntuu hyvältä, sekä soittajan että kuulijan näkökulmasta, herättäen myös turvallisuuden tuntemuksia. Rytmiryhmän toimintaa kuvailtiin vaivattoman tuntuiseksi, luontevaksi, pakottomaksi sekä suorastaan taianomaiseksi tilaksi, jota ei haluaisi vahingossakaan rikkoa soittamalla ”mitään ylimääräistä”. Sekä Rantanen että Kiiski kuvasivat tätä tilaa niin, että komppipari ikään kuin hengittää samaan tahtiin.

Muusikoiden vastausten perusteella ”komppipariutuminen” tapahtuu useamman tekijän yhteisvaikutuksesta. Kaikkien haastateltujen mielestä basistin ja rumpalin täytyy ennen kaikkea osata kuunnella toisiaan ja ympäristöään ja pystyä mukautumaan tarvittaessa toisen toimintaan. Rantanen näki, että tämä vaatii pitkäjänteistä työtä ja että se tulee kokemuksen karttumisen myötä. Komppiparin kummallakin osapuolella on hyvä olla samantapainen ajatus soitettavan musiikin tyylistä, päämäärästä sekä rytmikasta (esim. aika-arvojen mitta, backbeatin tunteminen). Näiden selvittämiseksi ja selkiyttämiseksi basistin ja rumpalin on hyvä soittaa paljon yhdessä ja keskustella rytmikasta sekä musiikista. Toisaalta sekä Nykänen että Lukkarinen huomauttivat,

että komppiparin keskinäiset erimielisyydet tai ajoittainen joutuminen omalle epä-mukavuusalueelle eivät aina tarkoita sitä, että musiikki kärsii siitä.

*Yhteisen ymmärryksen sisällä voi tottakai - ja kuulukin - tapahtua sitä, että ollaan asioista eri mieltä [...] eri mieltä oleminen saattaa aiheuttaa sen, että yllättäin asiat toimii. (Lukkarinen)*

Mitä enemmän komppipari soittaa yhdessä, sitä automatisoidumpaa ja vaistonvaraisempaa heidän toiminnastaan tulee. Basisti ja rumpali kykenevät ennakoimaan sitä, mitä toinen tekee seuraavaksi ja mihin suuntaan musiikkia viedään. Kiisken mukaan on oireellista, jos rumpalin soittoon joutuu ”tähtäilemään” ja miettimään tarkasti omien ääntensä asettelua. Silloin komppiparin toiminta ei ole vielä ihan siinä pisteessä, että se toimii optimaalisesti.

Kettunen kertoi, että tarpeen vaatiessa täytyy joskus irtautua omista hienorytmisistä tai tempollisista mieltymyksistään. Kyky ”soittaa sisäistä kelloaan vastaan” on vaatinut monia harjoitustunteja, ja se on osa muusikon ammattitaitoa. Hän arveli, että sellainen soittaja, joka on työskennellyt vain tietynlaisen musiikin parissa, ei ehkä löydä niin helposti ja nopeasti yhteistä säveltä tuntemattoman rumpalin tai basistin kanssa uusissa soittotilanteissa, koska on taipuvainen hahmottamaan soittoaan ainoastaan yhden ajatusmallin kautta. Monipuolinen kokemus musiikista sekä erilaisista soittajista auttaa basistia tai rumpalia oman paikkansa löytämisessä yhtyeen rytmisessä kudoksessa.

*Soittaja, joka on soittanut erilaista musiikkia eri yhteyksissä, erilaisten soittajien kanssa, löytää äkimmin tuon paikan ja pystyy sitten lukitsemaan sen kompin äkkiä, kenen kanssa vaan, mahdollisimman hyvin. (Kettunen)*

Lukkarisen, Nykäsen ja Rantasen mukaan komppiparin tiukka yhteissoitto ja groovavuus ei välttämättä aina vaadi sitä, että esimerkiksi basso ja bassorumpu osuvat eksaktisti samalle iskulle. Joidenkin komppiparien taika on juuri siinä, että jätetään tilaa ja täytetään tilaa vuorotellen.

*Ensi alkuun basisti kuuntelee, mitä rumpalin bassorumpujalka tekee ja [rumpali kuuntelee] päinvastoin. Mutta mä oon huomannu sen, [...] että joskus rentous ja groovavuus tulee siitä, että ei välitetäkään siitä [...] levollisuus tulee siitä, että bassari on välillä yksinään ja basso saattaa ottaa lippua ja bassorumpu ei reagoikaan siihen. (Rantanen)*

Rantanen huomautti myös, että haettaessa komppiparin yhteispeliä on syytä asettaa musiikki etusijalle eikä tuijotella liikaa omiin instrumentteihinsa. Rumpujen ja basson

tiukka yhteensovittaminen ei ole aina paras ratkaisu, vaan rytmejä voi hajauttaa eri soittajille.

*Me tehtiin sitä musaa eikä instrumenttien ääniä. (Rantanen)*

Nykänen mainitsi, että esimerkiksi funk-musiikissa bassolinja on yleensä merkittävässä roolissa ja rumpali soittaa useimmiten yksinkertaisesti, luoden selkeää neljäsosapulssia (ns. *four on floor*). Hän näki, että tämä auttaa musiikin imun luomisessa sekä tanssittavuuden ja tarttuvuuden varmistamisessa.

Kiiski totesi vielä, että komppiparin persoona vaikuttaa myös luonnollisesti yhdessä soittamiseen. On oletettavasti helpompaa löytää yhteinen toimintatapa silloin, kun basisti ja rumpali tulevat hyvin toimeen keskenään.

#### 5.4.1 Klikin läsnäolo

Otin muutamien haastateltavien kanssa puheeksi klikin eli metronomin käytön yhteissoittotilanteessa. Kysyin, miten sen läsnäolo vaikuttaa rumpalin ja basistin keskinäiseen, hienorytmiseen sidokseen sekä miten he itse suhtautuvat klikkiin.

*Soittaa vaan klikkiin eikä oikeastaan mieti sitä asiaa. (Nykänen)*

Kaikki, joiden kanssa keskustelimme aiheesta, eli Nykänen, Kiiski, Rantanen sekä Ketunen, olivat sitä mieltä, että klikkiä kannattaa ja pitääkin kuunnella, muttei miettiä liikaa. Klikin kanssa soittaminen on tottumuskysymys. Se on ennen kaikkea apuväline esimerkiksi päällekkäisäänitysten tekemisessä tai taustanauhaan synkronisoinnissa keikkatilanteessa. Klikin käyttäminen on perusteltua, kun musiikillinen tilanne vaatii sitä.

*Siinä on usein joku tarkoitus, et siihen klikkiin soitetaan [...] et se pyörittää mukana jotain koneita tai sitten joku muu syy [...] esimerkiksi tv-ohjelmissa soitetaan klikkiin ihan sitä varten, että tempo pysyy eksaktisti koko ajan samana, et sit jos otetaan talteen myös treenioitoja, niin sit meillä on miksauksessa varaa käyttää, jos varsinaisissa nauhoituksissa tapahtuu joku moka. (Kiiski)*

Samaan henkisesti Nykäsen mukaan klikki oli eräänlainen keskiarvo, jonka ”ympärillä voi pyöriä” tai soittaa tarkasti siihen. Tällainen ”klikin ympärillä” soittaminen on taitolaji ja liittyy soittajan kykyyn ymmärtää soitettavan musiikin luonnetta.

*Luontainen musikaalisuushan monesti saattaa viedä asioita silleen, et jotkut osat on vähän nopeempia tai jotkut on vähän hitaampia [...] ja jotkut rumpalit*

*on sellaisia, et ne klikistä huolimatta tekee sitä, et liikkuu vähän klikin molemmin puolin [...] pystyvät tietoisesti tekemään sen, joka on aika taitavaa. (Kiiski)*

Kettunen oli kokenut rumpalina joissain tilanteissa täydellisen eksaktiuden hakemisen klikin kanssa soitossa raskaaksi, eikä se hänen mukaansa välttämättä aina palvelut musiikkia.

*Ainakin 90-luku oli raskasta aikaa klikin kanssa silleen, että kun sen klikin kanssa soitti [äänityksissä], niin mentiin aina kuuntelemaan se raita monesti silleen, että kuunneltiin vaan yksin rumpuja ja sitten klikkiä, ja katotaan onko ne kohdallaan vai ei. Se oli ihan kamalaa. Kyse on kuitenkin musiikista eikä siitä klikistä. (Kettunen)*

Hän totesi haastattelussa, että klikki vaikuttaa aina basistin ja rumpalin rytmiseen yhteen lukkiutumiseen silloin kun se on molempien kuultavissa, koska se on eräänlainen ”kolmas elementti”, ylimääräinen tekijä, jonka läsnäoloa ei voi aivan sivuuttaa. Hän arveli, että klikin assosioituminen ehkä teknisempään harjoittelutilanteeseen muuttaa hienovaraisesti joidenkin *timen* käsittelyä ja sitä kautta soittoa.

*Nitäkin soittajia on [...], joiden sisäinen kello ehkä jännittyy omalla laillaan, vielä vähän eri lailla, kun siellä on se elementti [...], jonka kanssa sä oot mahdollisesti treenannu paljonkin... (Kettunen)*

Kiiski mainitsi, että klikki vaikuttaa joidenkin muusikoiden tunnetilaan soiton aikana negatiivisesti, mutta ei niinkään omaansa.

*Jotkut vähän kammoksuu sitä, jotkut väittää, et se tappaa fiiliksen. Saattaa tappaakin ihan konkreettisesti joiltain, mut [...] niin kauan kun sitä klikkiä pitää ajatella, niin sit se häiritsee [...] mä en koe sitä [klikkiä] tällä hetkellä minkäänlaisena grooven tappajana. Joissain biiseissä se voi olla päinvastoin, että se pitää sellasta tietynlaista ryhtiä yllä. (Kiiski)*

Sekä Kettunen ja Kiiski kertoivat ottavansa klikin huomioon eri tavoin tilanteesta riippuen. Joissain tapauksissa klikki on hiljainen kaveri, joka ohjaa kompin suvannosta takaisin ykköselle.

*Mä en oikeestaan ajattele sitä [klikkiä] ollenkaan. Vähän sit biisin tyyllilajin mukaan vaihtelee sitä klikin volumea, [...] et miten konkreettisesti mun täytyy olla justinsa siinä klikissä vai [...] onkse sit vaan enimmäkseen [...], että jos on tauko-paikkoja nii sielt kuuluu hissukseen se klikki, et on sit breikkien jälkeen tarkasti ykkösellä. Tai millä iskulla nyt pitää olla. (Kiiski)*

Kettusen mielestä klikin kanssa soittaminen on aina erilaista verrattuna siihen, että soittaa pelkästään muiden muusikoiden pulssiin. Tärkeintä on kuitenkin päästä sinuiksi klikin kanssa ja löytää luonteva svengi.

*Monesti klikki on [kuuluu] parhaimmillaan suht' hiljaa [..] ja soitetaan sen kanssa silleen luontevasti. Sehän ei tarkoita, että klikin tarvitsee välttämättä olla soitettu piiloon [..] kunhan se svengaa. (Kettunen)*

## 5.5 Basistin ja rumpalin rooleista

Haastattelemanani basistit ja rumpalit tunsivat pitkän linjan ammattilaisina oman tonttinsa eittämättä parhaiten. Halusin kuulla, mitä he ajattelevat omasta roolistaan osana komppiparia ja yhtyettä, sekä mitä vastaparista ajatellaan.

Kettusen mukaan rumpalin tontti on todella vaativa yhtyeessä, ja varsinkin isommissa kokoonpanoissa. Rumpalin soitto vaikuttaa kaikkiin kanssasoitajiin. Se vaatii soittajalta päämäärätietoisuutta, tyylitajuisuutta sekä ymmärrystä siitä, mihin musiikkia pitäisi viedä. Hänen mielestään rumpalin on hyvä soittaa selkeästi ja vähän, niin että soitto tukee ja pitää kasassa muuta bändiä. Vaikka basisti on osa bändin kivijalkaa, niin hän ei silti pysty peittelemään sitä, jos rumpali hutiloi.

*Kimppahan se on aina [basistin kanssa soittaminen], tottakai, mut sitten ne kaikki terävät iskut ja paks- ja poks-asiat, niin kyl ne niistä rummuista tulee. Jos ne on lepikossa, niin liemessä ollaan. (Kettunen)*

Nykänen koki rumpalina useimmiten tärkeimmäksi tehtäväkseen soittaa niin, että muiden on ”hyvä soittaa siihen päälle”. Kaikki tapahtuu hänen mielestään kuitenkin musiikin ehdoilla, ja niin että soittamisesta tulee itselle hyvä olo. Hän tunnusti myös basistin painoarvon sekä vallan yhtyesoitossa.

*Basistihan on ihan \*\*\*\*n tärkeä, koska sillä on kaikki avaimet: rytmi ja harmonia. (Nykänen)*

Lötjönen kuvaili oman roolinsa basistina vaihtelevan hieman aina soitettavan musiikin ja bändin mukaan, mikä on omanlaisensa haaste. Joissain tilanteissa basistin on hyväkin rikkoa groovea.

*[Esimerkiksi] Timo Lassyn bändissä, jossa nimenomaan soitetaan groovea, ja sen musan pitää svengata, niin sit se rooli on selkee [..] et mä soitan kurinalaisesti ja ne äänet mahdollisimman hyvään paikkaan. Ja sekään ei oo helppoo [..] sillon se rooli on enemmän ankkuroiva ja svengiä ylläpitävä. Sitten taas jos soitetaan vapaammin, niin se rooli voi vaihdella kaikkeen tosta, niinku sellaseen, et rikkoo sitä svengiä tai tarjoa kaikenlaisia ideoita, vie sitä ihan eri paikkoihin...puhutaan nyt vapaasta musasta [freestä], jossa ei oo svengiä ollenkaan, niin sit se on taas paljon solistisempi se rooli. (Lötjönen)*



Lötjönen määritteli kuitenkin basistin roolin lähtökohtaisesti rytmisektion kautta, komppaavana soittajana, joka saattaa jäädä huomaamatta kuulijalta, ennen kuin jokin on vialla.

*Lähtökohta on aina [..], että basisti keskimääräisessä tilanteessa on [..] komppi-soittaja, erityisesti jazzmusassa – ja muutenkin – [jonka tehtävä] on saada solistit kuulostamaan mahdollisimman hyvälle...et [..] lukita ittensä siihen solistin soittoon ja tukea sitä [..] Monestihan hyvä basisti on sellainen, et sitä ei huomaa, ennen kuin tulee huono basisti soittaa [tilalle]...niin et joku ei vaan toimi. (Lötjönen)*

Rantanen määritteli oman roolinsa basistina olevan lähtökohdiltaan kahtalainen. Silloin, kun kokee olevansa ”hyvässä seurassa”, eli istuvansa soitannollisesti joukkoon ja soitettava musiikki toimii, hänen tehtävänsä on ainoastaan nauttia tilanteesta. Sitten toisenlaisessa tilanteessa, jos esimerkiksi solisti putoaa kelkasta, basistin rooli on erittäin vastuullinen. Silloin perusääni voi pelastaa oikeassa kohdassa.

*Basisti on bändissä se, jolle lankeaa se ns. ykkösvastuu [..] koska ääni leviää isommalle alueelle, ja keyboardista ei saa mitään tolkkua ja rumpalin splash ei auta mitään, silloin mun pitää olla eniten kartalla siinä, että mitä mä tarjoan sille sekaisin olevalle artistille. [..] Mä oon ollu se tietynlainen määrittelemätön kapellimestari siellä. (Rantanen)*

Yhtä lailla kaikki haastatellut muusikot pitivät sekä rumpalin että basistin roolia tärkeänä, erikseen ja varsinkin yhdessä komppiparina, vaikka vivahde-eroja saattoi ilmetä tilanteesta riippuen. Komppiparin toimiva yhteispeli luo muille kansasoittajille ja solistille vakaan pohjan.

*Jos se kivijalka, rummut ja basso, on hyvin nipussa, niin väitän et siinä on aika kiva muiden olla mukana ja kellua päällä. Et jos se kivijalka pitää, niin sitten ollaan jo pitkällä. (Kettunen)*

### 5.5.1 Kuka seuraa ketä

Lähes kaikki haastatellut olivat sitä mieltä, että heidän asettautumisensa rytmiryhmän ”voimatasapainossa” vaihtelee sen mukaan, kenen kanssa he kulloinkin soittavat ja minkälaista musiikkia soitetaan. Tosin Nykäsen näkemyksen mukaan basistit joutuvat ehkä useammin mukautumaan rumpalin soittoon kuin toisinpäin.

*Rumpalit on aina vähän semmoisia, että ne soittaa niin kuin ne soittaa ja basisti vähän kattelee, että ‘Aha, okei, mennään näin’. (Nykänen)*

Kaikki muusikot vaikuttivat olevan pohjimmiltaan kuitenkin sillä kannalla, että komppiparina soittamisessa ei ole kyse siitä, kumpi on rytmisesti niskan päällä, vaan siitä, että soitetaan yhdessä, yhtenä elävänä yksikkönä. Se toimii parhaiten, kun molemmat keskittyvät kokonaisuuteen sekä komppiparin yhteiseen päämäärään.

*Pitää olla halu soittaa rytmiryhmänä, komppiparina eikä niinkun silleen, et 'mä soitan näin ja näin se menee', niin että toisen pitää jotenkin seurata toista, vaan et molemmat ottaa toisen huomioon ja etsii yhdessä sen toimivan tavan tai toimivan paikan, mihin sit niit ääniä sitten latoo. (Lötjönen)*

### 5.5.2 Vastuun ottaminen *time*sta

Kaikki haastatellut muusikot olivat yhtä mieltä siitä, että yhdessä soitettaessa kaikilla on vastuu *time*sta, sekä henkilökohtaisestaan että yhtyeen luomasta *time*-kudoksesta. Se on Lukkarisen sanoin musiikin toimimisen edellytys. Kukaan ei voi ottaa vastuuta täysin omille harteilleen eikä keneltäkään voi odottaakaan sellaista.

*En mä esimerkiksi mitenkään pysty ottamaan vastuuta kitaristin *time*sta. Elkä rumpali voi ottaa vastuuta mun *time*sta. Ja sama toisin päin [...] se pitäis jotenkin vaan ymmärtää, että mikä sen bändin keskeinen *time* on ja sijoittaa se oma soittonsa siihen. (Kiiski)*

Muutammat haastateltavat mainitsivat, että usein rumpalin odotetaan olevan bändissä se, joka pitää muut rytmisesti ja ennen kaikkea *timen* puolesta kasassa. Tämä oletamus voi koitua haitalliseksi bändin soiton ja sen kehittymisen kannalta.

*Joskus mä oon kuullu huonotaimista soittoa bändiltä, mutta rumpali on se viimeinen, jota voi syyttää. (Rantanen)*

Nykäsen mielestä rumpalin ei tarvitsekaan aina olla se *timen* ”pitäjä”, johon kaikki muut tukeutuvat. Joskus on luontevaa ja tyylikkäämpää seurata jonkin toisen *time*a, kun musiikillinen tilanne vaatii sitä. Lötjösen mielestä *time*-vastuuta voi tavallaan pallorella komppiparin (ja laajennettuna rytmisektion sekä solistin) kesken tilanteesta riippuen, sillä se tuo musiikkiin elävyyttä. Mutta sen ei silti pidä kaatua pelkästään jommankumman niskaan.

*Joskus se [...] on hyväkin niin, että joissain tilanteissa basistilla on paljon enemmän vastuuta [...] pitää jotain asiaa enemmän läjässä ja rumpali soittaa enemmän levällään, siin ympärillä. Mutta jos se menee liikaa silleen, et se kaatuu kumman tahansa harteille, [...] semmoinen jäntevyys, [...] rytmisen vastuu, [...] niin se on hankalaa. Se voi vaihdella vähän... (Lötjönen)*

Lukkarinen nosti esiin kohtaamansa rytmisen vastuuttomuuden, joka koski nimen-omaan basisteja. Hänestä ajatus siitä, että johtaa musiikkia eteenpäin itse soitollaan, on tärkeää vastuunoton kannalta.

*Mä koen isoksi ongelmaksi nykyään monen basistin kanssa, että basistit eivät ota vastuuta rytmistä. Kyllä ne soittaa sinänsä ihan oikein ja tavallaan ihan siististi ja hyvän kuuloisesti, mut semmonen rytmisen vastuu – se, että kantaisi oikeasti vastuuta omalla soittamisellaan niin, että vaikka kaikki muut häviäisi niin se asia menis silti eteenpäin – on sellainen asia, mitä mä peräänkuulutan itse. [...] Se on sellainen asia, joka tahtoo vähän unohtua. [...] Mulle liidaaminen on vastuunottoa siitä musiikillisesta tilanteesta. (Lukkarinen)*

Lötjönen peräsi myös sitä, että vastuu on kannettava, riippumatta siitä kuka on äänessä ja kuka on hiljaa. Jonkun toisen vastuuttomuus ja eräänlainen taimillinen vapaamatkustaminen saattaa rajoittaa komppiparin soittoa.

*Lähtökohtaisesti mä oon sitä mieltä, että jokaisessa bändissä jokaisen pitää pystyy soittaa rytmii silleen, että ihan sama minkä soittimen siitä ottaa pois, et [...] se on rytmisesti jäntevää, se ois se ihannetilanne. Mutta aina se ei oo niin, niin sitten sitä vastuuta joutuu joskus ottamaan enemmän, joskus vähemmän [...] et ei ite voi soittaa enää vapaasti siinä ja joutuu huolehtimaan niistä perusasioista, et pakka pysyy kasassa. (Lötjönen)*

## 5.6 Vaikeuksista ja haasteista

Haastateltavat olivat kohdanneet uransa varrella vaikeuksia komppiparin yhteispeleissä, tosin kaikkien mukaan ongelmia oli ollut harvoin. Ammattimuusikoiden keskuudessa ei luonnollisesti pyörinyt paljoakaan ammattitaidottomia soittajia, tai huonoa instrumenttiosaamista oli tullut vastaan lähinnä soittouran alkupuolella. Useimmiten kommunikaatio-ongelmat (esimerkiksi monitoroinnista johtuen), mieltymyserot sekä erilaiset käsitykset soitettavasta musiikista, *time*stä sekä omasta roolistaan aiheuttivat hankausta basistin ja rumpalin välille.

*Usein se on semmoinen laajempi [asia]. Et toiset tykkää enemmän puristaa ja soittaa aggressiivisesti vaikka kaikki iskut silleen väkivaltaisesti paikoilleen [...] ja mä taas en koe sitä semmosena, et mä [...] tykkään että on vähän enemmän pyöreyttä [...], riippuu toki musiikillisesta tilanteestakin. Mut se, et ajatukset vaan menee ristiin pahasti... (Lötjönen)*

Kettunen oli kohdannut eri soittotilanteissa basisteja, joiden *time* oli ollut ailahtelevaista laatua ja muutokset olivat olleet vailla mitään musiikillista perustetta. Vastaparin toimintaa oli siis vaikea seurata, sillä sitä ei pystynyt ennakoimaan. Se, että joutuu

pohtimaan ja arvuuttelemaan toisen soiton päämäärää, hankaloittaa keskittymistä itse musiikin tekemiseen. Kettusen mukaan parasta on, kun soittamista ei tarvitse sen kummemmin miettiä puolin tai toisin.

*Ehkä hienoin kommentti, mitä sä voit saada tuurauskeikalta, on että 'olipa helppoa soittaa sun kanssa'. (Kettunen)*

Joskus rytmisen jännitteen luominen ei ole onnistunut aiotulla tavalla, sillä vastapari onkin seurannut "väärällä" tavalla perässä tai pitäytynyt itsepäisesti tietyssä *time-feelissa*.

*Bassollahan on kiva joskus soittaa vähän taakse. Joskus on kiva soittaa vähän eteen, niin kuin lähtee viemään tai jossain kohti soittaa silleen, et esimerkiksi atakki tulee bassarista ja sit se basso tulee siihen perään [...] et se oma soitto kaatuu vähän niinkuin taaksepäin. Ja se on ihan hirveä tilanne, jos se rumpali rupee sen mukana kaatumaan taaksepäin...et se ajattelee sen, [...] et nyt toi rupee laahaamaan, niin sen pitää lähtee nyt muka mukaan siihen [...] tai sit se, et jos pitää ruveta vetämään sitä rumpalia perässään. Et se ajattelee jonkin eteenpäin menevän kappaleen sellaisena, et [...] saanut päähänsä jostain, että elämän pitää olla laid-back aina. (Kiiski)*

Nykänen itse asiassa spekuloi olleensa joidenkin basistien mielestä hankala komppipari juuri tietynlaisen peräänantamattomuutensa vuoksi.

*Ehkä basisteilla on ollut vaikeempi soittaa mun kanssa kuin mulla niiden kanssa, koska mä saatan joskus soittaa itsepäisesti. (Nykänen)*

Sekä Lukkarinen, Rantanen, Kettunen että Nykänen kertoivat, että vaikeuksia oli ilmennyt lähinnä sellaisissa olosuhteissa, joissa soittajat olivat olleet toisilleen entuudestaan tuntemattomia tai olivat soittaneet vasta lyhyen aikaa yhdessä. Näitä tilanteita oli tullut vastaan mm. jameissa, harjoituksissa, äänityksissä ja tuurauskeikoilla.

Muusikon asenteella on suuri merkitys mahdollisten vaikeuksien ilmaantumisessa. Monet haastatelluista olivat kokeneet, että komppipari on ollut joissain tilanteissa välinpitämätön muita kohtaan ja lähinnä keskittynyt omaan soittoonsa, ilman että olisi kuunnellut samalla, mitä ympärillä tapahtuu. Kiiski nosti esiin myös persoonan merkityksen vaikeuksien syntymisessä. Ei-toivottavaa kitkaa saattaa ilmetä todennäköisemmin, jos komppiparin henkilökemiat eivät kohtaa.

*Se on aina hankala soittaa jonkun kanssa, jos [se] on tosi ärsyttävä tyyppi. [Persoonaa] vaikuttaa tosi paljon. (Kiiski)*

### 5.6.1 Haastavien tilanteiden selvittäminen

Vaikeuksien ilmetessä monille tuli useimmiten tarve muuttaa toimintaa tai toiminnan tapaa. Helppointa on tehdä ensin muutoksia omaan soittoonsa. Kettusen, Nykäsen sekä Lukkarisen vastauksissa yleisluontoisiksi ratkaisukeinoiksi esitettiin eniten yksinkertaistamista, selkeyttämistä sekä kappaleen osien selkeää merkkäämistä taitekohdissa. Lötjösen ja Rantasen mukaan joskus basistin ei auta muuta kuin ottaa selkeästi rytmisen päävastuu *timesta* ja perussykkeestä.

*Mä näytän nyt kaapin paikan. Koittakaa tulla perässä. (Rantanen)*

Joskus hankalaa komppiparitulannetta ei kyetty erityisemmin ratkaisemaan syystä tai toisesta, vaan siitä piti vain selviytyä jotenkin. Tällaisissa tilanteissa Kiisken mielestä olennaisinta on hoitaa oma tonttinsa mahdollisimman hyvin, niin että tilanne pysyy hallinnassa ja yleinen ilmapiiri säilyy positiivisena. Lötjösen mukaan toisinaan on järkevämpää olla yrittämättä kääntää komppiparin päätä väkisin, etenkin jos kukaan muu ei tartu käännytykseen.

*Jos siihen [kiilaamiseen] ei kukaan [bändissä] reagoi, niin [...] sit se kuulostaa paskalle, jos haraa väkisin vastaan [...] et ei siitä liian isoo ongelmaa kannata tehdä, se on vaan musiikkia. (Lötjönen)*

Kiiski huomautti, että ”vika” voi olla myös itsessään, vaikka ongelman laatua olisi vaikea määritellä. Kettunen kertoi esimerkiksi epäilleensä monesti ensin itseään, ennen kuin oli havainnut, että kompin vastapuoli on kujalla tilanteesta. Toisaalta se kuuluu elämään, myös komppiparien kohdalla, ettei yhteispeli yksinkertaisesti toimi juuri tiettyjen ihmisten välillä, vaikka asian kanssa olisi tehty töitä vuosien ajan.

## 5.7 Komppiparin rytmisen sidoksen kehittäminen

Kysyin haastatelluilta ammattimuusikoilta, minkälaisia asioihin basistin ja rumpalin kannattaisi tahoillaan kiinnittää huomiota, jotta komppiparin rytmisen sidoksen vahvistuisi ja yhteissoitto kehittyisi. Vastauksista nousi esiin hyvin paljon keskenään samoja pointteja.

### 5.7.1 Kuunteleminen

Aivan kaikki olivat sitä mieltä, että ennen kaikkea basistien ja rumpaleiden pitäisi kuunnella toisiaan soittaessa. Samoin pitäisi opetella kuuntelemaan sitä, miten oma soitto istuu isompaan kokonaisuuteen. Lukkarinen ja Lötjönen kehottivat basisteja ja rumpaleita laajentamaan musiikillista yleissivistystään kuuntelemalla kokonaisia levyjä sekä kuuntelemalla ja ottamalla erikseen selvää basisteista ja rumpaleista (muistakin, kuin omista suosikeista), jotka soittavat klassikkolevyillä. Kiiski neuvoi tutustumaan soitettavan musiikin tyyllilajipiirteisiin, kuten soundiin ja *time*-käsitykseen. Rantasen mielestä komppiparien kannattaisi kuunnella yhdessä levyjä ja niillä soittavia rumpaleita ja basisteja, ilman että kuuntelu liittyy suoraan harjoitteluun tai omaan soittamiseen.

### 5.7.2 Omakohtainen harjoittelu

Kaikki haastatellut olivat myös yhtä mieltä siitä, että kehittyminen komppiparina vaatii paljon kummankin osapuolen itsenäistä treeniä. Siihen kuuluu olennaisesti oman instrumentin hallinnan harjoittelun lisäksi musiikin eri tyyllilajien piirteisiin perehtyminen, korvakuulolta soittaminen, henkilökohtaisen *timen* harjoittaminen sekä oman soundin kehittäminen. Kettusen näkemyksen mukaan erityisesti oman soundin hioaminen on tärkeää, sillä se saa yksittäisen muusikon erottumaan muista kollegoistaan.

*Se on sinun soundi, niin mikset tekis sitä mahdollisimman huolella, koska se on sun tavaramerkki, josta sinut tunnetaan mahdollisesti.* (Kettunen)

Kiisken kokemuksen mukaan soundi, sointi vaikuttaa merkittävästi *time*-käsitykseen, joten sen etsimiseen ja viilaamiseen kannattaa käyttää aikaa. Äänen mitta taas liittyy vahvasti soundiin ja *timeen*. Kettusen ja Nykäsen mielestä erityisesti basistien pitäisi kiinnittää huomiota siihen, minkälaisia äänen pituuksia he tuottavat. Nykänen koki, että kun basisti osaa soittaa äänet oikean mittaisina, musiikkiin syntyy imu ja *groove*. Kiiski tosin huomautti, että liiallinen pilkunviilaaminen soundin suhteen ei välttämättä ole hyväksi.

*Mut ei niitä [soundia ja timea] tarvii kyllästymiseen asti ruveta analysoimaan, silläkin on hyvä mahdollisuus tappaa sellainen innostus itse asiaan [soittamiseen].* (Kiiski)

### 5.7.3 Yhdessä treenaaminen

Rantanen, Kiiski ja Kettunen kehottivat oman treenin lisäksi basistia ja rumpalia soittamaan ja harjoittelemaan kahdestaan. Yhdessä treenatessa pystytään keskittymään juuri komppiparin keskinäisiin nyansseihin. Kettusen mielestä basistin ja rumpalin kannattaa soittaa esimerkiksi pelkästään kahdeksasosia, ensin hitaassa tempossa, niin että soitto säilyy rentona ja äänten kvaliteettiin voi keskittyä huolella.

*Rentous tuo mukaan tempon hallinnan, se tuo vähän niin kuin lahjaksi sen up-tempon, kun se homma on huolellista alusta asti.* (Kettunen)

Yhdessä treenaamisen päämääränä on löytää yhteinen ajatus pulssista, *timesta*, äänten mitasta sekä soinnista. Kehittyminen vaatii pitkäjänteistä työskentelyä komppiparilta. Ajan myötä tuntuma rytmisestä sidoksesta alkaa painua vähitellen lihasmuistiin.

*Kun vähän aikaa oot tehny sitä [treenannut kahdestaan rumpalin tai basistin kanssa], niin se pienen pätkän päästä alkaa tuntua, et nyt tää istuu. Se tarkoittaa sitä, että sä soitat sitä kahdeksasosaa ensimmäisinä päivinä, viikkoina ehkä tunnin, ja siinä 50 minuutin kohdalla tai vähän ennen tuntia alkaa tuntua, et nyt on hyvä. Koita painaa mieleen se fysiikka ja se, mitä tapahtu et se tuntui tältä. Jatketaan treenaamista, se [tila] löytyy puolessa tunnissa. Jatketaan treenaamista, se löytyy vartin päästä. Jatketaan treenaamista, se löytyy viiden minuutin päästä. Ja finaali on se, että kun joku laskee neljä eteen, niin se tila on siltä ykköseltä valmis. Se vaatii vaan työtä, aika paljon työtä, mutta sehän ei sais meitä pelottaa.* (Kettunen)

### 5.7.4 Tilan jättäminen ja dynamiikka

*Joskus se yksinkertaisin komppi on se paras komppi.* (Nykänen)

Nykänen oli vahvasti soiton selkeyttämisen ja yksinkertaistamisen kannalla, kummankin instrumentin edustajien kohdalla. Se, että jättää tilaa muille soittimille, saa musikin hengittämään paremmin sekä auttaa seuraamaan sitä, mitä musiikissa tapahtuu. Rantanen koki samankaltaisesti, että tilan jättäminen voi olla myös sitä, ettei soita välttämättä juuri samaa rytmiä. Se ei silti oikeuta soittamaan leväperäistä *timea*.

*Kyllä niiden [soitettujen äänien] kohdilleen pitää osua, mutta ei niitä tarvii viljellä aina yhtä aikaa [...] niihin voi suhtautua vähän laveammin, mutta kuitenkin kunnioittaen.* (Rantanen)

Oikeanlaisen soittobalanssin hakeminen nousi esiin rumpaleiden kommentteissa. Kettusen mielestä rumpalin täytyy huomioida soitettaessa nopeammissa tempoissa – nimenomaan kontrabasistin kanssa, ettei oma soitto jyrää äänenvoimakkuudellaan

niin, että ”basisti joutuu repimään” äänet soittimestaan. Lukkarinen mainitsi myös rumpalin soittodynamiikan hallinnan tärkeyden, jotta komppipari voisi soittaa tasapainoisesti yhteen.

#### 5.7.5 Kommunikaatio ja asenne

Komppiparin kannattaa keskustella näkemyksistään keskenään. Lukkarinen toivoi erityisesti basistien olevan aloitteellisia keskustelussa ja puhuvan avoimesti siitä, mitä he haluavat rumpalilta (esim. miten rumpali komppaa bassosooloa). Ajatuksia komppiparina soittamisesta ja oman instrumentin roolista voi vaihtaa myös muiden muusikkokollegojen kanssa. Tosin Rantanen oli kokenut omalla kohdallaan, että Suomessa basistien välillä ei käydä kovin paljon keskustelua omasta tontista.

*Mä olen huomannut, että suomalaiset [basistit] eivät juttele basismista keskenään. [...] tuntuu, että nuorempi polvi saattaa olla hanakampi jakamaan tietoa keskenään [...] jossain vaiheessa musta on tuntunut, että se on jotenkin noloa mennä joltain ystäväkollegalta kysymään jotain basson soittoon liittyvää. (Rantanen)*

Nykänen toivoi basisteilta vastuunottoa ”kompin tekemisestä”. Yhtä lailla hän peräänkuulutti sitä, etteivät rumpalit soita ”ego edellä” vaan yhdessä basistin kanssa. Rantanen muistutti samaan tapaan, ettei komppiparin kannata keskittyä pelkästään omaan soittoonsa ja soittimeensa silloin, kun pitäisi tehdä yhteistyötä. Lötjönen neuvoi myös asennoitumaan soittotilanteeseen ja kansasoittajiin oikealla tavalla, kunnioittaen ja kuunnellen. Ylipäätään hänen mielestään tarvitaan halua kehittyä muusikkona sekä halua ymmärtää musiikkia syvällisemmin, jotta myös komppiparin soitto voisi kehittyä ja kypsyä.

#### 5.7.6 Jatkuvuus ja sitoutuminen

Rantasen mukaan basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen kehittymiselle on hyväksi, että he soittavat yhdessä paljon. Eikä se tarkoita pelkästään treenaamista yhdessä, vaan myös keikkakilometrejä ja äänityksiä, useampina komppiparina koettuja kokemuksia. Komppiparin musiikillinen suhde tiivistyy, kun he soittavat samassa bändissä pitkään, useita vuosia.

*Ei pidä olla liian freelancer, vaan pitää olla jokin bändi mihin kuuluu. (Rantanen)*



Projektista ja produktiosta toiseen elävä muusikko saa toki soittaa monien eri ihmisten kanssa, mutta silloin ei välttämättä kehity pidempiaikaista rytmiryhmittymää tietyn basistin ja rumpalin välille. Rantasen mielestä komppiparin kehittyminen vaatii sitoutumista johonkin yhteiseen asiaan pitkäjänteisesti, ja yleensä se tapahtuu luontevimmin kuuluttaessa samaan yhtyeeseen.

## 5.8 Mainintoja suosikkikomppipareista

Halusin tietää, minkälaisista komppipareista haastateltavat muusikot olivat itse pitäneet ja ketä he olivat kuunnelleet ajan mittaan. Uskon, että esikuvat vaikuttavat siihen, miltä rumpalin ja basistin rytmisen sidoksen voisi odottaa kuulostavan ja miltä sen halutaan kuulostavan. Niinpä kunkin kuunteluhistoria kuulune jollain tavalla myös haastateltujen omassa soitossa. Tässä on listattuna muutama basisti–rumpali-parivaljakko, jotka mainittiin ainakin kahdessa haastattelussa.

- Pino Palladino ja Steve Jordan (John Mayer Trio)
- James Jamerson ja kaikki Motown-rumpalit
- Donald ”Duck” Dunn ja Al Jackson (Stax Records)
- Leland Sklar/Dave Hungate/Mike Porcaro ja Jeff Porcaro (Toto)
- Francis Rocco Prestia ja David Garibaldi (Tower Of Power)
- Ron Carter ja Tony Williams
- Harri Rantanen ja Anssi Nykänen

Mainittujen rytmiryhmien pohjalta on hankala muodostaa suoraa malliesimerkkiä siitä, minkälainen on hyvä komppipari. Ehkä tarkemmin tutkittuna jokin yhteinen tekijä on löydettävissä, mutta sen määrittäminen ei ollut tämän kysymyksen takana.

## 5.9 Mitä komppiparilta halutaan

Kysyin jokaiselta muusikolta vielä haastattelun lopuksi, minkälaisen komppiparin (tapauksesta riippuen rumpalin tai basistin) kanssa he haluavat soittaa ja mitä he toivoivat komppiparilta. Vastauksissa oli hyvin paljon samoja asioita, kuin mitä oli tullut esiin keskusteltaessa komppiparin yhteistyön kehittämisestä.

Kaikki haastatellut toivoivat vastapuolelta halua ja kykyä ottaa huomioon, mitä itse tekee ja mitä ympärillä tapahtuu. Pitää osata kuunnella muitakin kuin omaa soittoaan. Kompin toiselta puolelta odotettiin myös groovaavuutta, svengiä sekä hyvää henkilökohtaista *timea*, joka ei ole riippuvainen siitä, soitetaanko yhdessä vai yksin.

Rumpalit halusivat basistien ottavan aktiivisesti vastuuta rytmistä ja *timesta*. He odottivat komppipariltaan hyvää musiikillista yleissivistystä sekä tyylijutuista, selkeää bassonsoittoa. Nykänen peräänkuulutti erikseen sitä, että basistilla on tarpeeksi iso ja täyttävä soundi. Kettunen mainitsi arvostavansa sellaista basistia, jolla on hyvä soitannollinen balanssi ja joka kunnioittaa musiikkia eikä soita ns. ego edellä. Se ei silti tarkoita sitä, että täytyy aina pitäytyä orjallisesti lippukompissa.

*En mä sano sitä, etteikö siellä [soittaessa] saa myrkyttää, se on kivaa, antaa mennä vaan! Mut ei niin päin, että ensin on myrkytys ja sitten musa. Ensin on musa ja sitten tapahtuu asioita, sen takia, et se musa sallii sen.* (Kettunen)

Basistit halusivat yhtä lailla heidät ja soittoympäristön huomioivan komppiparin. Rantanen ja Kiiski halusivat rumpalin olevan kartalla siitä, mitä musiikissa ja kappaleessa tapahtuu sekä olevan määrätietoinen ja horjumaton soitossaan.

Sekä Lötjönen että Lukkarinen halusivat soittaa sellaisen muusikon kanssa, joka on luova, ei epäröi heittäytyä soittaessa ja on tarvittaessa valmis ottamaan riskejä musiikin ehdoilla. On oltava uteliaisuutta ja kykyä ajatella ”boksin” ulkopuolella.

*Pitää olla sellasta rohkeutta ja luovuutta ja vähän riskinottoakin, semmosta halua vähän rönsyillä [...] et se on kiinnostavaa. Eikä silleen, et 'kun mä oon himas miettiny et tää menee näin ja sit mä osaan tän kompini ja [...] sit mä soitan tätä komppii', vaan että on siin tilanteessa kykyä pitää se musiikki elossa ja poreilemassa ja tehdä semmoisia musiikillisia ratkaisuja, jotka vie musiikkia johonkin suuntaan.* (Lötjönen)

Kiiski ja Kettunen mainitsivat erikseen toivovansa komppiparilta ”hyvää asennetta ja fiilistä”, tarkoittaen soittamisen lisäksi muitakin yhteisiä vuorovaikutustilanteita. Nykäsellä oli – ehkä leikillään heitettyä kommenttina - vähän saman suuntainen toive: ”Hyvät jutut, tarjoo kaljat.” Hyvät sosiaaliset taidot edesauttavat yhdessä työskentelemistä ja luovat hyvää ilmapiiriä, mitä tarvitaan esimerkiksi pitkällä keikkareissuilla tai intensiivisissä produktioissa, jotta ihmiset jaksavat tehdä parastaan ja tulevat toimeen keskenään. Huonolla asenteella varustetulle muusikolle ei löydy välttämättä töitä, vaikka hän olisi muuten ammattitaitoinen. Kiisken viimeinen kommentti siihen, millaisen komppiparin kanssa hän haluaisi työskennellä, voisi kiteyttää sen, millä perusteilla rumpalit ja basistit lopulta löytävät ”sen oikean” komppiparin.

*Enemmän vastaukseen kuitenkin liittyis tunnetta, kuin matematiikkaa. (Kiiski)*

## 6 Pohdinta

Syventyminen basistin ja rumpalin rytmiseen sidokseen oli hedelmällinen ja intensiivinen prosessi, jonka aikana onnistuin mielestäni tavoittamaan asettamani päämäärät. Sain selkeytettyä monien käsitteiden merkityksiä ja suhteita toisiinsa, joskin esimerkiksi *grooven* kaltainen, vähän mystinenkin ilmiö ei saanut yhtä oikeaa, tieteellisen yhteisön vahvistamaa määritelmää. Uskon kuitenkin, että erilaisten määritelmien olemassaolon tiedostaminen ja suhteellisuuden ymmärtäminen syventää näiden ilmiöiden hahmottamista sekä siten auttaa muiden kanssa kommunikoimista sekä opetustyön kehittämistä.

Koen myös, että sain erittäin paljon tietoa haastattelemiltani ammattimuusikoilta. Heidän mukaansa monet tekijät vaikuttavat basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen muodostumiseen, mm. henkilökohtainen time-käsitys, soitettavan musiikin luonne ja tyyli, soundi sekä muusikoiden muut musiikilliset ominaisuudet. Jotta komppiparin yhteistyö toimii, tarvitaan taitoa kuunnella, oikeaa asennetta, hyvää ammattiosaamista sekä kykyä heittäytyä ja mukautua tilanteeseen.

Olin todella tyytyväinen ja iloinen siitä, että kaikki haastattelemanani ammattimuusikot halusivat osallistua tähän tutkimukseen. Haastatteluiden suunnittelemisen ja

toteuttaminen oli opettavainen prosessi, jossa jouduin puntaroimaan kysymyksenasettelua, käytettyjä termejä sekä omaa rooliani haastattelijana jatkuvasti. Aiheeni tietyn epämääräisen luonteen sekä haastatteluiden keskustelunomaisuuden vuoksi en voinut lukkiutua tiettyihin sanavalintoihin tai kysymysten järjestykseen, sillä se ei olisi välttämättä tuottanut tutkimuskysymyksilläni hakemiani vastauksia. Ylipäätään tällaisten teemahaastattelujen toteutuksessa olisi vielä kehitettävää: olisin voinut esimerkiksi pyrkiä haastattelijana vielä neutraalimpaan otteeseen. Toisaalta luulen, että haastatellut muusikot keskustelivat kanssani mielellään osittain juuri sen vuoksi, että minulla oli omakohtaista kokemusta ja tuntemusta basistin ja rumpalin välisestä rytmisestä sidoksesta. He pystyivät halutessaan ja tarpeen tullen kysymään minulta tarkennuksia tai näkemyksistäni basistin ominaisuudessa.

Pyrin tämän työn rakenteessa johdonmukaisuuteen sekä siihen, että osat seuraavat loogisesti ja perustellusti toisiaan. Sen pitäisi helpottaa työn kokonaiskuvan sekä oman ajatusprosessini hahmottamista. Valitsin työhöni myös hyvin yleisluontoisen otteen, sillä etenkin eri musiikkityylien piirteisiin syvennyttäessä rönsyämisen vaara olisi ollut suuri. En käsitellyt ja analysoinut myöskään yhtään soivia esimerkkejä, sillä en halunnut tässä työssä ottaa sellaista tulkinnallista näkökulmaa enkä kokenut sitä tarkoituksenmukaiseksi tutkimuskysymysteni kannalta. Olin kuitenkin ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten soittajat itse kokevat basistin ja rumpalin yhteistyön, ja se ei käy kovin selkeästi ilmi levytyksistä.

Opinnäytetyöni pohjalta voisi jatkaa tutkimusta eri suuntiin. Esimerkiksi jatkotutkimus siitä, millaiset komppiparit koetaan groovaaviksi tai miten komppiparit hahmottavat pulssin toistensa soitosta voisi olla mielenkiintoinen ja kehityskelpoinen aihe. Toinen vaihtoehto olisi lähteä kehittämään opetussisältöjä jo olemassa olevan harjoitusmateriaalin sekä haastatteluaineistoni pohjalta tai sitten luoda täysin uutta opiskelu- ja harjoitusmateriaalia. Työni aiheen tiimoilta pystyisi luontevasti valmistamaan työpaja-tyyppistä toimintaa tai valmennusta basisteille ja rumpaleille. Haastatteluissa nousi esiin monia huomioita ja ohjeita, joita voisi ottaa huomioon ja soveltaa jo sellaisenaan basistien ja rumpaleiden soitonopetuksessa sekä bändiohjauksessa.

Toivon, että tämä työ herättää ajatuksia muusikoissa, pedagogeissa sekä musiikin kuuntelijoissa ja siten saavuttaa kolmannen asettamani tavoitteen. Haluaisin tällä työllä myös muistuttaa erityisesti rytmimusiikin parissa työskenteleviä ihmisiä siitä, että hyvää, toimivaa komppiparia kannattaa arvostaa. Basistin ja rumpalin rytmisen sidoksen vahvistaminen vaatii muutakin kuin taianomaista *timea*. Se vaatii yhteistyötä ja toisen huomioon ottamista.

## Lähteet

- Beat (i). N.d. Oxford Music Online. Oxford University Press. Verkkoartikkeli. Viitattu 30.8.2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02421>
- Berliner, P. F. 1994. Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dimond, J. 2005. Chapter Six: Time Feel. Bazz Riyaz – The Practice Workbook For Mastery Of The 4, 5 And 6-String Electric Bass Guitar. Verkkoartikkeli. Viitattu 30.8.2017. <http://www.jonathandimond.com/bassriyaz/6.time-feel.pdf>
- Elliott, B. 2003. In the Pocket. Education Resources. Verkkoartikkeli. Viitattu 31.8.2017. <http://www.drummercafe.com/education/articles/in-the-pocket.html>
- Etoroma, E. 2017. Rhythm Section Essentials Workshop: "Locking in" with Bass and Drums. Verkkoartikkeli. Viitattu 31.8.2017. <http://flypaper.sound-fly.com/write/rhythm-section-locking-in-with-bass-and-drums/>
- Feist, J. 2017. What Is a Rhythm Section? The backbone of a groove. Verkkoartikkeli. Viitattu 6.9.2017. <https://www.thoughtco.com/what-is-a-rhythm-section-2456822>
- Finlay, R. N.d. Time (i). The New Grove Dictionary of Jazz, 2<sup>nd</sup> ed. Verkkojulkaisu. Oxford University Press. Viitattu 30.8.2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J449900?q=time&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- Gwizdala, J. 2017. Last minute world tour starts now! Vlog #86 Feb 23rd 2017. Video. Viitattu 30.9.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=HEPllmusu2A>
- Hahtala, S., Josefsson, J., Leskinen, L., Mäenpää, K. & Palmén-Väisänen, A. 2016. Suomihittien näkymättömät duunarit. YLEn verkkoartikkeli. Julkaistu 16.9.2016. Viitattu 30.9.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/09/16/suomihittien-nakymattomat-duunarit>
- Helevä, M. 2017. Bassolinjat Hammond B-3-uruilla: Jazzurkurin näkökulma. Väitöskirja. EST 35. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Viitattu 11.9.2017. [http://et-hesis.siba.fi/files/mikko\\_helev\\_bassolinjat\\_hammond\\_b3\\_uruilla\\_jazzurkurin\\_nkkulma\\_est\\_35.pdf](http://et-hesis.siba.fi/files/mikko_helev_bassolinjat_hammond_b3_uruilla_jazzurkurin_nkkulma_est_35.pdf)
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 1988. Teemahaastattelu. 4 p. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. 21 p. Helsinki: Tammi.
- Honing, H. & Bas de Haas, W. 2008. Swing Once More: Relating Timing And Tempo in Expert Jazz Drumming. Artikkel. The University of California Press. Viitattu 1.9.2017. <http://www.mcg.uva.nl/papers/honing-haas-2008.pdf>
- Joutsenvirta, A. & Perkiönmäki, J. N.d. Tempo. Musiikinteoria 1. Sibelius-Akatemian verkkoartikkeli. Viitattu 31.8.2017. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=50&la=fi>

- Joutsenvirta, A. & Perkiönmäki, J. N.d. Tupletit. Musiikinteoria 1. Sibelius-Akatemian verkkoartikkeli. Viitattu 31.8.2017. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=48&la=fi>
- Kernfeld, B. 1988. Beat. The New Grove Dictionary of Jazz: Volume One A-K. Lontoo: Macmillan Press Limited.
- Kernfeld, B. 1988. Double bass. The New Grove Dictionary of Jazz: Volume One A-K. Lontoo: Macmillan Press Limited.
- Kernfeld, B. 1988. Drum set. §II Use. The New Grove Dictionary of Jazz: Volume One A-K. Lontoo: Macmillan Press Limited.
- Kernfeld, B. 1988. Rhythm Section. The New Grove Dictionary of Jazz: Volume One A-K. Lontoo: Macmillan Press Limited.
- Koivunen, M. 2013. Heikki Laine ja Mikko Kaakkuriniemi – Suomen funkyin komppipari. Verkkoartikkeli. Nettispesiaalit Riffi 07/2012. Viitattu 8.9.2017. <http://www.riffi.fi/artikkelit/nettispesiaalit/heikki-laine-ja-mikko-kaakkurinniemi-suomen-funkyin-komppipari>
- Koljonen, M. 2010. Jazzin salaisuus on svengi. Verkkoartikkeli. Jazzrytmit – The Web Jazz Magazine in Finland. Viitattu 31.8.2017. <http://jazzrytmit.com/wp/s13-artikkelit/c63-artikkelit/jazzin-salaisuus-on-svengi/>
- Laukkanen, J. 2005. Rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Viitattu 31.8.2017. [http://www.jerelaukkanen.com/pdfs/KirjallTyoSibaJazz\\_JLaukkanen05.pdf](http://www.jerelaukkanen.com/pdfs/KirjallTyoSibaJazz_JLaukkanen05.pdf)
- Liebman, D. N.d. Jazz Rhythm. Verkkoartikkeli. Viitattu 1.9.2017. [http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/jazz-rhythm/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/)
- Madison, G. 2006. Experiencing Groove Induced By Music: Consistency And Phenomenology. The University Of California Press. Artikkelit. Viitattu 6.9.2017. <http://www.iapsych.com/iqclock2/LinkedDocuments/madison2006.pdf>
- Neely, Adam. 2014. Lesson! Sequence Start and Quintuplet Swing. Video. Viitattu 1.9.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=96EBNxq5qrQ>
- Pesonen, M. 2009. Svengi ja groove rytmimusiikissa. Rytmiiikkaan ja hienorytmiiikkaan keskittyvä vertaileva musiikkianalyysi. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Viitattu 31.8.2017. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19529/svengija.pdf?sequence=1>
- Pouska, A. 2015. The Role of the Bass. StudyBass Lesson. Leading Tone Media, LLC. Verkkoartikkeli. Viitattu 8.10.2017. <https://www.studybass.com/lessons/basics/the-role-of-the-bass/>
- Saarela, T. 2015. Thomas Lang – kapulasirkuksen taituri! Lehtihaastattelu. Julkaistu aiemmin Riffi-lehdessä 1/2013. Julkaistu verkossa 5.2.2015. Riffi-lehti. Viitattu 14.9.2017. <http://www.riffi.fi/artikkelit/haastattelut/thomas-lang-kapulasirkuksen-taikuri>

- Schroeder, D. 2011. The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy. Open Access Dissertations. Väitöskirja. University of Miami. Viitattu 8.10.2017. [http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=oa\\_dissertations](http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=oa_dissertations)
- Säily, M. 2007. "Philly Joe" Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Viitattu 31.8.2017. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19608/phillyjo.pdf?sequence=2>
- Tabell, M. 2007. Kolmimuunteisuus. Afroimpro. Verkkojulkaisu. Sibelius-Akatemia. Viitattu 1.9.2017. <http://www3.siba.fi/afroimpro/kolmimuunteisuus>
- Tabell, M. 2007. Pulssi. Afroimpro. Verkkojulkaisu. Sibelius-Akatemia. Viitattu 30.8.2017. <http://www3.siba.fi/afroimpro/pulssi>
- Uusitorppa, H. 2016. Rumpali Reiska Laine on soittanut 50 vuotta putkeen Porin jazz-festivaaleilla. Lehtihaastattelu. Helsingin Sanomat 9.7.2016. Viitattu 14.9.2017. <http://www.hs.fi/ihmiset/art-2000002909957.html>
- Varvikko, S. 2015. Äänten päättymiskohtiin liittyvä groove-alue: uusi lähestymistapa musiikin groovaavuuden tutkimiseen. Pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 1.9.2017. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/47842/URN:NBN:fi:jyu-201511263838.pdf?sequence=1>
- Vehkasalo, J. 2014. Huippurumpali Teppo Mäkynen metsästää täydellistä peltiä. Verkkootikkeli. Helsingin uutiset 7.4.2014. Viitattu 14.9.2017. <http://www.helsingin uutiset.fi/artikkeli/289090-huippurumpali-teppo-makynen-metsastaa-taydellista-peltia>
- Whittall, G. N.d. Groove. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Verkkojulkaisu. Viitattu 31.8.2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/A2284508?q=groove&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>



## Liitteet

### Liite 1.

#### Haastattelukysymykset

1. Miten kauan olet toiminut ammattimaisesti musiikkialalla? (tark. Keikkoja, et ole tehnyt muita päivätöitä)
2. Minkälainen koulutus sinulla on musiikin saralla?
3. Minkälaista musiikkia olet tehnyt/esittänyt/tuottanut urasi aikana?
  - Oletko painottunut töissäsi johonkin tyyliin? Entä nyt?
4. Oletko opettanut?
5. Miten määrittelisit *timen* omin sanoin?
6. Mitä *groovella* tarkoitetaan sinun mielestäsi?
7. Miten kuvailisit rytmisesti hyvin yhdessä toimivaa komppiparia?
8. Mitkä tekijät vaikuttavat basistin ja rumpalin soiton synkronisoitumiseen/siihen, että basisti ja rumpali soittavat hyvin yhteen?
  - 8.1. (Valinnainen kysymys) Vaikuttaako klikin läsnäolo (niin, että molemmat kuulevat sen)? Miten?
9. Onko sinulla ollut vaikeuksia soittaa yhteen komppiparin kanssa?
  - Millaisissa tilanteissa?
  - Mistä tekijöistä tämä on voinut johtua?
  - Miten toimit tilanteessa?
10. Minkälainen rooli sinulla on osana rytmisektiota esittämässäsi musiikissa? (tarkenna esim. oletko liidaaja vai seurailija?)
  - Vaihtelee roolisi komppiparin mukaan? Miten?
  - Mistä vaihtelu riippuu?

### 10.1. Kenellä on vastuu *timesta*?

11. Onko sinulla nimetä jotain kuuntelemaasi suosikkikomppiparia (basistia ja rumpalia), jonka soitosta pidät erityisesti?

12. Mitä asioita rumpali voi tehdä edistääkseen rytmisen sidoksen muodostumista basistin kanssa?

13. Mitä asioita basisti voi tehdä edistääkseen rytmisen sidoksen muodostumista rumpalin kanssa?

14. Millainen on sinun mielestäsi hyvä komppipari (basisti/rumpali)?