



Olli Estola

SYNCOPATION-HARJOITUKSIA PERUSTELUIINEEN



SYNCOPATION-HARJOITUKSIA PERUSTELUIINEEN

Olli Estola
Opinnäytetyö
Syksy 2012
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Olli Estola

Opinnäytetyön nimi: Syncopation-harjoituksia perusteluineen

Työn ohjaajat: Jaana Sariola, Mika Säily

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2012 Sivumäärä: 49

Tämän opinnäytetyön ydin ovat vuonna 1958 julkaistuun Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer -kirjaan perustuvat harjoitukset, joita olen kerännyt sekä tehnyt vuosien varrella. Valitsemani harjoitukset pyrkivät toistamaan Tony Williamsille, Elvin Jonesille sekä Airtto Moreiralta ominaista tekstuuria. Harjoitustavassa luettava kahdeksasosapohjainen nuotti-informaatio tulkitaan erilaisten järjestelmien mukaan esimerkiksi korvaten iskut tai tauot joillain muilla kuvioilla tai orkestroiden iskut eri rummuilla. Harjoitukseen liittyy usein jonkinlainen ostinato, joka saattaa joskus muokkautua harjoitusta soittaessa. Esimerkeistäni yhtä lukuun ottamatta kaikki kuuluvat jazzsoiton piiriin. Menetelmässä ei ole mitään uutta; kyseiset harjoitukset ovat kuitenkin omakohtaisia ja olen halunnut tuoda ne paperille jo pitkään.

Esittelen rumpujen soittamiseen sekä synkopointiin liittyvää käsitteistöä sekä valitsemani kohdehenkilöt. Tämän jälkeen puran harjoitukset sekä sanallisesti että nuottiesimerkein sekä tutkin soivan lopputuloksen ja esikuvasoittajien keskinäistä vastaavuutta esimerkkitranskriptioiden myötä. Pohdin myös keinoja harjoituksen syventämiseen joko kyseessä olevan musiikkityylin, teknisen ongelman tai esikuvasoittajan pohjalta. Käytän tässä työssä edellä mainituista näkökulmista yhteisnimitystä "mindset".

Lopussa kuvailen synkopoinnin käsitettä, oppimista sekä siihen liittyviä ilmiöitä ja asenteita kirjallisuuskatsauksen muodossa sekä esittelen kehitysehdotuksia harjoitusten pohjalta. Reedin lisäksi käytän lähteinä muita soitto-oppaita, elektronisia lähteitä, omia muistiinpanojani sekä cd-levyjä. Kirjallisuudesta mainittakoon muun muassa Paul Berlinerin Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation (1994).

Harjoitusten soiville lopputuloksille löytyi lyhyen transkription perusteella yhtymäkohtia levytettyyn materiaaliin jokaisen artistin kohdalla. Jatkotoimenpiteinä ehdotan aiheesta kiinnostuneille niin syvempää tutustumista esimerkkiartisteihin kuin tilastollista tai vertailevaa tutkimusta Syncopation-kirjan rytmiformaatiosta.

Asiasanat:

Synkopointi, rumpusetti, melodia, mallintaminen, esikuva, mindset.

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Olli Estola
Title of thesis: Justified Syncopation Based Exercises
Supervisors: Jaana Sariola, Mika Säily
Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2012
Number of pages: 49

This thesis is a study on exercises designed to produce material related to the following drummers: Tony Williams, Elvin Jones and Airtó Moreira. The exercises are meant to be applied into a book from 1958 by Ted Reed called *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer*. Exercises based on Syncopation usually consist of ways in which the rhythmic information is interpreted or coded, most likely on top of an ostinato. Apart from one, the exercises are within the jazz idiom. While there is nothing new to this style of practicing, I wanted to bring out these exercises for a larger public as a representation of my own areas of interest in drumming.

After presenting the terminology used, the aforementioned drummers are introduced using short biographies. The exercises are then described both verbally and through notation and are compared to both transcriptions from the original artists and general stylistics from both the player and the style or possible technical aspects involved, the three latter being means through which one could develop different mindsets in practicing these exercises.

The concept of syncopation is scrutinized from different points of view using a short look into literature on the matter. Moreover, suggestions on further research as well as other ways on specializing on certain traits of styles etc. are presented. My key sources include books on drumming, electronic libraries, records as well as my personal notes.

The transcriptions show correlation between the exercises and the players that the exercises are trying to emulate.

Keywords:

Syncopation, drumset, melody, emulation, forefigure, mindset.

SISÄLLYS

JOHDANTO	6
1.1 Tutkimustehtävän kuvaus	7
2 KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ	8
2.1 Synkopointi	8
2.1.1 Ostinato	10
2.1.2 Syncopationin melodiat ja niiden tulkitseminen	11
2.1.3 Komppaaminen ja fillaaminen	13
2.2 Mindset, musiikin representaatiot ja imitaatio	15
2.3 Rumpunotaatio	18
3 JAZZTYYLISIÄ KOORDINAATIOHARJOITUKSIA	19
3.1. Elvin Jones	19
3.2 Tony Williams	20
3.3 Airto Moreira	21
4 SYNCOPATION-KIRJAAN JA SITÄ VASTAAVIIN MELODIOIHIN SOVELLETTAVAT JAZZHARJOITUKSET	22
4.1 Triolipohjainen täyttöharjoitus katkottuna	22
4.1.1 Jatkoehdotuksia	24
4.2 Jazzkomppisymbaalikuvion murtoharjoitus	26
4.2.1 Jatkoehdotuksia	28
4.3 Six-stroke roll- sekä ratamacue-rudimenteja yhdistävä filliharjoitus	29
4.4 Syncopation-kirjaan sovellettava sambaharjoitus	31
4.4.1 Jatkoehdotuksia	34
5 NÄKÖKULMIA SYNKOPOINTIIN	37
5.1 Lähdekritiikki harjoitusmateriaalin yhteydessä	39
6 POHDINTA	41
LÄHTEET	46

JOHDANTO

Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer (Reed, 1996) käsittelee ensisijaisesti vahvoilta ja heikoilta tahdinosilta alkavia kahdeksasosapohjaisia rytmejä. Kirjan tekijä Ted Reed julkaisi kirjalleen jatko-osia, jossa hän demonstroi muutamaa harjoitussivua sovellettavia soittotapoja joko ostinotopohjaisesti tai muuten tulkiten. Tällainen soveltamismenetelmä on synnyttänyt kokonaisen harjoituskulttuurin. Hyvänä esimerkkinä sekä Syncopationin (kutsun edellä mainittua kirjaa tästä eteenpäin tällä nimellä) että Stick Control -kirjojen (Stone, 1935) soveltamisesta mainittakoon The Drummer's Complete Vocabulary As Taught by Alan Dawson (Ramsay, 1998).

Tämän kirjallisen lopputyön tarkoituksena on esitellä muutamia itse hyväksi havaitsemiani ja muokkaamiani sovellutuksia sekä edellä mainittujen kirjojen että harjoiteltavan musiikillisen ilmiön, musiikkityylin ynnä muiden muuttujien pohjalta. Olen halunnut tuoda näitä harjoituksia jo pidemmän aikaa esille, viimeinkin sain siihen tilaisuuden. Esittelen muutamia käyttämiäni melodianlähteitä, perustellen niiden valintaa harjoituksen luonteen sekä ostinaton edustaman musiikillisen idiomien puitteissa, jos sellainen on. Sanalla melodia tarkoitetaan tässä yhteydessä painettua rytmiä tai muuta rytmisen informaation lähdettä kuten esimerkiksi kappaleen melodian rytmiä. Pyrin tuomaan harjoituksiin referenssiä niin niiden keskiössä olevien rytmisten alajakojen, emuloitavien soittajien kuten myös harjoitusten pohjana toimivien musiikillisten tilanteiden kuvailun kautta. Tarkoitukseni on luoda jokaiseen harjoitukseen oma musiikillinen ”mindset”, jonka kautta harjoitusten tekeminen olisi mahdollisimman paljon kytköksissä musiikillisesti relevanttiin tekemiseen. Pohdin myös menetelmän mielekkyyttä verrattuna levyiltä kuuntelun kautta omaksumiseen sekä tarkastelen synkopoinnin käsitteen muutamia аспектеja ja ongelmallisuutta pienimuotoisen kirjallisuuskatsauksen turvin.

1.1 Tutkimustehtävän kuvaus

Opinnäytetyöni ensisijainen lähdemateriaali ja tutkimuksen kohde ovat Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer -kirjaan sovellettavat, yhtä lukuun ottamatta itse kehittämäni harjoitukset. Harjoitukset eivät sinänsä ole suunnattu pelkästään Syncopation-kirjaan, mutta tehtävää rajatakseni pidän kyseistä kirjaa lähtökohtaisena melodiamateriaalina. Muita vaihtoehtoja olisivat olleet muun muassa Gary Chesterin New Breed (1986) tai mikä tahansa sektio- tai ensemblekuvioita (big band -notaatiotyyli, jolla ilmaistaan kappaleessa tapahtuvia huomioonotettavia asioita) sisältävä kirja. Harjoitusten tärkein testausalusta ovat kappaleiden melodiat sekä sooloissa tapahtuva vuorovaikutus. Tällaisen tilanteen tutkiminen ei ole tämän työn puitteissa mielekäästä muuttujien määrän kasvaessa.

Johdannossa mainitsemieni esikuvasoittajien transkriptointi tapahtuu hyvin pienen satunnaisotannan ja sattuman yhteisvaikutuksella. Etsin äänitteiden joukosta sellaista materiaalia, joka on mahdollisimman lähellä harjoitusten tuotetta. En kuitenkaan käytä tähän paljon aikaa. Päivänvaloa kestävämpi tutkimus edellyttäisi suurempaa perusjoukkoa kuin mihin levyhyllyni tai musiikillinen yleissivistykseni taipuisi. Nuottiesimerkit on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta piirretty käsin. Osa tekstistä on kirjoitettu minä-muodossa. Perustelen valintaani harjoitusten henkilökohtaisuudella.

Työni tutkimuskysymykset voidaan esittää seuraavasti:

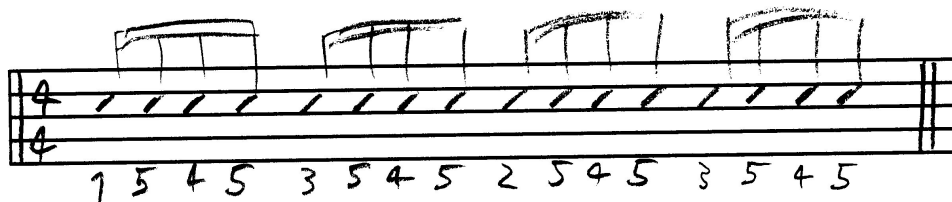
- 1) Mitä esittelemilläni harjoituksilla halutaan tai voidaan ensisijaisesti harjoittaa?
- 2) Ovatko harjoitukset edustamansa musiikkityylin mukaisia?
- 3) Tuottavatko harjoitukset esikuvasoittajiensa mukaista soivaa materiaalia?
- 4) Millä keinoilla harjoituksia voidaan integroida lähemmäs tosielämän musiikillista tilannetta?

2 KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ

2.1 Synkopointi

Grove Music Onlinen mukaan synkoopilla tarkoitetaan määritellyn tahdin (tässä tapauksessa 4/4) sisällä tapahtuvaa iskujen oman iskualan mittaista siirtoa eteen- tai taaksepäin niiden normaaliin sijaintiin nähden. (The regular shifting of each beat in a measured pattern by the same amount ahead of or behind its normal position in that pattern) (...) Tällöin joko vahvat tahdinosat ovat tauotettuja, aksentit ovat heikoilla tahdinosilla tai kaari yhdistää heikolta tahdinosalta nuotin seuraavaan tai seuraaviin nuotteihin. (Grove Music Online, hakupäivä 3.4. 2012) Toisin sanoen nuotit tai fraasien alut eivät ala vahvoilta tahdinosilta. Saman tietokannan jazz-artikkeli määrittelee synkopoinnin heikompien iskujen tai metristen sijaintien artikulointina vahvojen jääden ilman artikulaatiota (Kernfeld 2012, hakupäivä 3.4. 2012). 4/4-tahtilajissa ensimmäinen ja kolmas neljäsosa ovat vahvoja tahdinosia toisen ja neljännen ollessa heikkoja. Kahdeksasosissa jälkimmäinen on aina ensimmäistä heikompi.

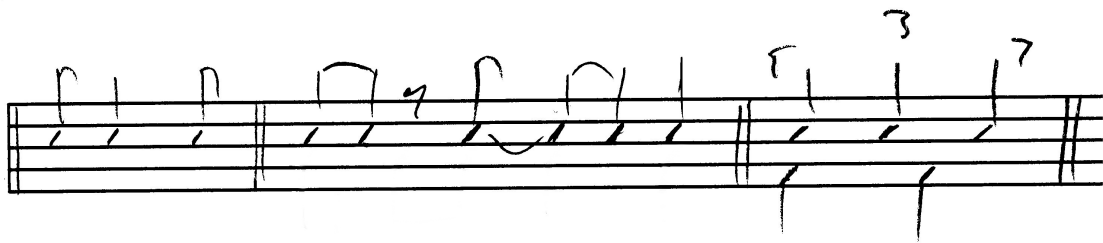
Alla on Huronin ja Ommenin (2006) laatima neljä neljäsosaa -tahtilajin puitteissa oleva 16-osatasolla merkitty metrinen hierarkia koskien iskualojen tärkeyttä. Kuva on heidän mukaansa länsimaisen musiikin teorian yleisen ymmärryksen puitteissa. Siihen, päteekö kyseinen jaottelu afroamerikkalaisessa musiikissa, palataan kappaleessa 5.



KUVA 1. Iskualojen metrinen hierarkia (mukaillen Huron & Ommen 2006, 212)

Grove music Online mainitsee, ettei synkopoitujen musiikillisten elementtien aiheuttamaa peruspulssin vastaisuutta (...can be perceived as a contrary to the pulse established by the organization of the music into bars, *ibid.*) pidä sekoittaa polymetriin, jossa erimittaiset päällekkäiset rytmit tai rytmikuviot antavat kuulijal-

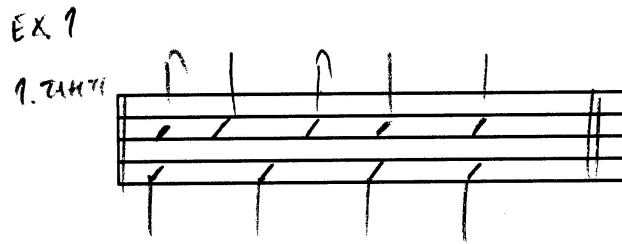
le toisistaan poikkeavaa ”metristä referenssiä” (London, Grove Music Online, hakupäivä 17.3 2012). Käytän tässä yhteydessä sanaa metri yleiskäsitteenä kaikista tahtilajeista tai niiden näennäisistä hahmottumisista. Polymetrillä tarkoitetaan kahta yhtä aikaa vallitsevaa metriä. Ongelma näyttää tulevan siinä, millä lailla nuoteissa näkyvä informaatio välittyy ja hahmottuu kuulijalle. Sivuutan tämän sinänsä potentiaalisen tutkimuskohteen toteamalla, etteivät muun muassa metriset modulaatiot (kts. 2.1.2), tahtilajin määrittäminen eivätkä ”paperilla vaikean näköiset polyrytmit” kuulu tämän työn puitteisiin. Kuvassa kaksi esitellään synkooppi kaikkien tuntemana rytminä, synkopointia 8-osatasolla Ted Reedin kirjan tyyliin sekä tavallinen 3 vs 2- polyrytmi.



Kuva 2. Esimerkkejä synkopoinnista sekä 3:2-rytmi

Polyrytmien eri lajit tai niiden tulkitseminen eivät myöskään ole osa tämän työn aluetta. Synkopoinnin eri muodot nimineen rajautuivat myös työni ulkopuolelle. Kysymykseen siitä, onko Syncopationin keskiössä olevien harjoitusten rytmit muodostettu tai hahmotettavissa jonkun tietyn tyylin puitteissa, palaan luvuissa 4 ja 5. Reed kuvailee kirjan tavoitteita esipuheessaan näin: “The goal of this book is to first introduce basic music reading skills and then to explore many of the most common syncopation rhythms found in today’s music” (Reed 1996, 3).

Tämä opinnäytetyö ei ole jazzin historian käsikirja eikä jazzrytmiikan tutkimus. Syncopationin kuuluisat harjoitussivut exercise 1–8 kattavat sekä notaatioltaan että ensisijaisilta jazz-sovellustavoiltaan tälle työlle olennaisimmat rytmiset ilmiöt. Kuvassa kolme on ensimmäisen harjoituksen ensimmäinen tahti, johon kiitetty mielestäni kaikki oleellinen Syncopation-kirjan tärkeimmästä sisällöstä.



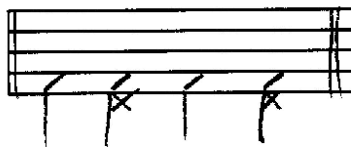
KUVA 3. Ensimmäinen tahti Exercise 1:stä (mukaillen Reed 1996, 38)

Alimmalla rivillä oleva tasainen bassorummun neljäsosakuvio on helppo lukea. Se myös helpottaa ylärivin kahdeksasosapohjaisten rytmin silmämääräistä hahmottamista. Neljäsosa edustaa niin pulssia kuin metrin vaikutelmaa. Kaksi-viivaisen c:n kohdalla olevat nuotit kiteyttävät exercise 1–8 sisällön.

Ted Reed määrittelee synkopoinnin sivulla 33 seuraavasti. "Syncopation occurs when a temporary displacement of the regular metrical accent occurs, causing the emphasis to shift from a strong accent to a weak accent" (Reed 1996, 33).

2.1.1 Ostinato

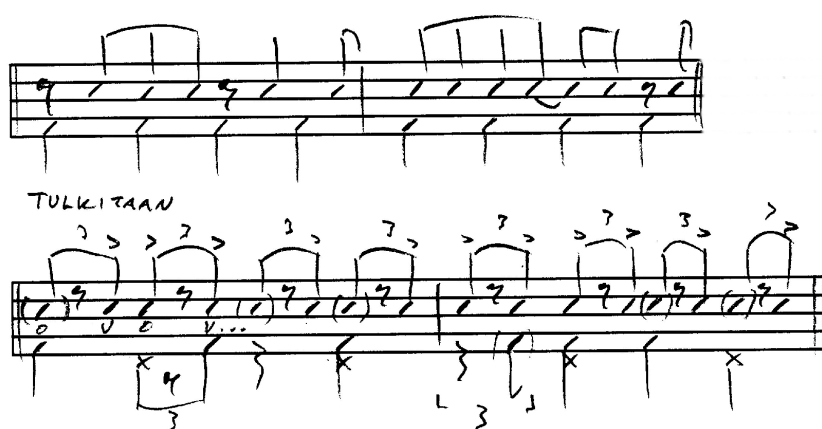
Ostinato on käsite, jolla viitataan musiikillisen kaavan peräkkäiseen toistoon muiden elementtien yleensä muuttuessa (Schnapper, Grove Music Online, hakupäivä 3.4 2012). Syncopation sisältää jo alunperin ostinaton bassorummulla. Alla on kuva four on the floor- tyylisestä bassorumpukuviosta, jota tukee toisella ja neljännellä 4-osalla oleva hi-hatinpolkaisu. Kyseessä on hyvin tyypillinen jazz-jalkaostinato, jonka päälle voi soittaa lähes mitä vain.



KUVA 4. Jazz-jalkaostinato

2.1.2 Syncopationin melodiat ja niiden tulkitseminen

Syncopationiin sovellettavat harjoitusmenetelmät ovat usein yhdistelmä nuotti-informaation muokkaamista, orkestrointia tai uudelleentulkintaa sekä erilaisia ostinatoja. Alapuolisessa kuvassa on esimerkki vuorokätisestä 8-osatäyttöharjoituksesta, jossa virvelirivin nuotit aksentoidaan ja tauot täytetään hiljaisiin lyönnein (haamuisku, ghost note). Hi-hatia polkaistaan toiselle ja neljännelle neljäsosalle bassorummussa soittaessa kahden tahdin mittaista New Orleans -henkistä kuviota. Tehtävä soitetaan kolmimuunteisesti, kuten auki kirjoituksesta käy ilmi. Rytminä toimii sattumanvaraisesti valitut kolmannen harjoituksen (Reed 1996, 40) alarivin kaksi ensimmäistä tahtia. En ota kantaa soivan lopputuloksen tyylinmukaisuuteen. Kyseessä voisi olla yleiskoordinaatio- ja independenceharjoitus, jälkimmäisellä tarkoitetaan raajojen riippumattomuutta toisistaan. John Riley ehdottaa tilalle kuvaavampaa termiä interdependence (Riley 1994, 17), sanan independence (itsenäisyys) tilalle.



KUVA 5. Synkopoitu rytmi ja sen soiva lopputulos nuotinnettuna

Syncopationin kuuluisimmat harjoitussivut 38–45 (uudemmissa painoksissa) koostuvat kahdeksasosapohjaisista rytmeistä, jotka on esitetty seuraavalla sivulla puolinuotin mittaisissa yksiköissä, ensisijaisessa kirjoitusasussaan. Kuvassa 6 on muutama esimerkki niiden yhdistelmistä. Rytmit eivät ole missään tietyssä järjestyksessä, kuten esimerkiksi esiintymistiheys- tai synkooppivoittoisuusjärjestyksessä. Sovellusten osalta tärkeää on se, että iskujen pituutta ei yleensä oteta huomioon. Tällöin neljäsosanuotti ja kahdeksasosanuotti, jota seuraa kahdeksasosatauko ovat yksi ja sama asia. Kaarituksissa vain ensimmä-

mäinen isku soitetaan. Näistä poikkeuksena ovat tremolo- ja rollharjoitukset sekä sellaiset sovellukset, joissa nuotin pituus määrää tehtävän asian, kuten erilaiset filli- tai esimerkiksi lauluharjoitukset.

KAHDEN TAHDIN FRAASEJA, EICIN
EX. 3 ALKU

EX. 4 2. VIIME. RIVIN ALKU

YLEINEN

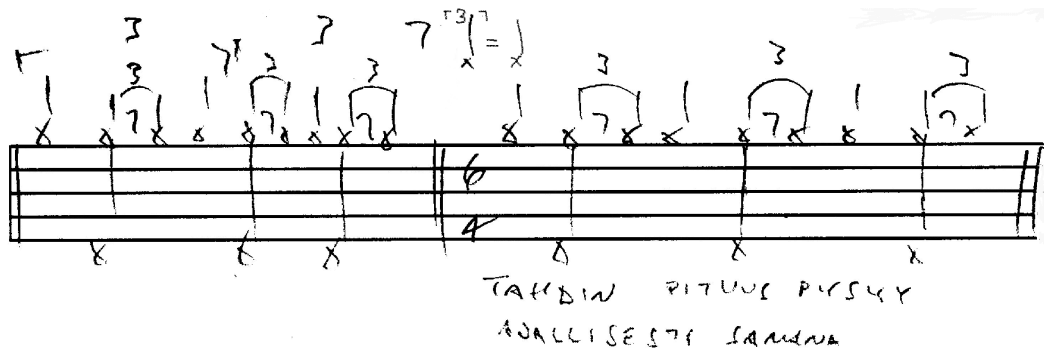
EX. 6 7. RIVIN LOPPU

EX. 6 ALARIVIN NELJÄN TAHDIN IDEA

KUVA 6. Syncopationin rytmejä (Reed 1996, 38–45)

Kahden tahdin pätkät sekä alarivi ovat esimerkkejä rytmien yhdistelemisestä Reedien sivujen 38–45 harjoituksissa. Alarivi sekä toiseksi alimman rivin oikea reuna ylittivät uutiskynnykseni sekventiaalisuudellaan. Vaikka lupasin välttää harjoitusten syväanalyysiä, on alarivin pisteellisellä luonteella suuri merkitys käytännön soveltamiseen jazz-rytmiikan puitteissa. Kuvan 6 toiseksi alimman rivin oikean laidan rytmi on jazz-symbaalikuvion augmentaatio (kts. 2.1.3).

Metrisen modulaation käsite on mielekästä esitellä tässä vaiheessa yllä olevan rytmisen informaation valossa. Sillä tarkoitetaan yleisesti kappaleen tempon vaihtamista jonkin yhteisen rytmien kautta. Alla olevassa esimerkissä neljäsosatrioliin sijoitettu jazz-symbaalikuvio jää elämään tempon vaihtuessa. Edellisen tempon neljäsosatriolin yksittäisistä iskuista tulee seuraavan tempon neljäsosa. Tahtilajin muuttuessa 6/4:ksi tahdin mitta pysyy ajallisesti samana. Tämä ei kuitenkaan ole metriselle modulaatiolle ehdotonta (kts. Riley 1997, 33).



KUVA 7. Metrisen modulaatio

Metrisen modulaatio tapahtuu silloin kuin jokin peruspulssia vastaan riitelevä rytmien aihe ottaa niin sanotusti lopullisesti vallan. Aiemmin esitelty Syncopation-esimerkin alarivi sekä sitä edeltävät kaksi tahtia ovat esimerkkejä tilanteista, joissa metrisen modulaatio voisi tapahtua. Tempon pysyessä muuttumattomana jää soivaksi lopputulokseksi peruspulssia vastaan soiva ristikkäisrytmi. Kyseisissä tahdeissa rytmi on johdannainen pisteellisestä neljäsosasta.

2.1.3 Komppaaminen ja fillaaminen

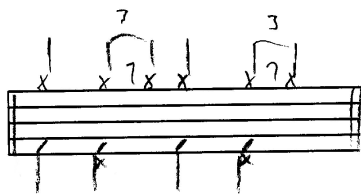
Komppaaminen tulee Rileyn mukaan joko sanasta "to accompany" (säestää) tai *complement*, täydentää (Riley 1994, 17). Alla on näkyvissä kevyessä musiikissa alati kuultava peruskomppi, jonka analysointi jää myös tämän työn ulkopuolelle.



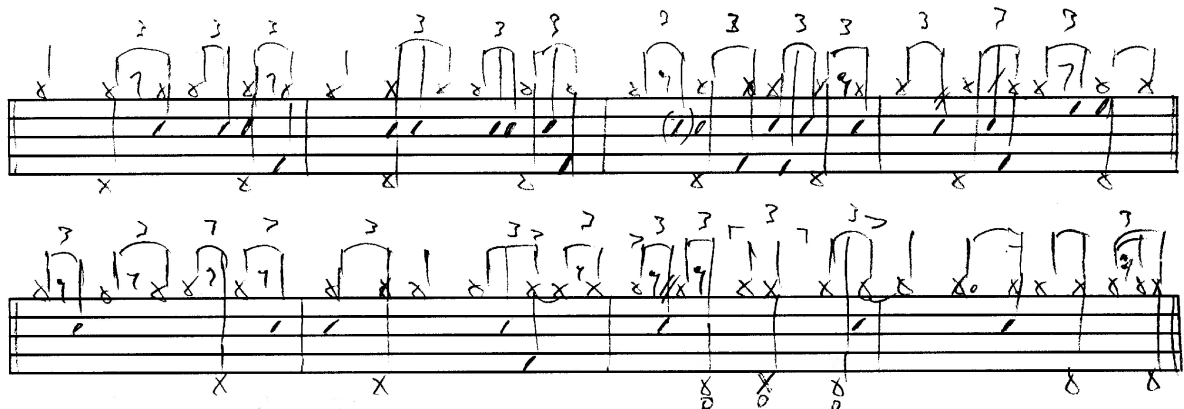
KUVA 8. Beat-komppi

Karkeasti yksinkertaistettuna, jazz-komppauksella tarkoitetaan nykyään bebopissa ja sitä seuranneissa tyyleissä jazz-ostinaton ja sen mahdollisten variaatioiden yhteyteen soitettavia rytmikuvioita joilla tuetaan yleensä kappaleen melodiaa tai kommentoidaan solistin toimintaa (Riley 1994, 17; Berliner 1994, 326). Vertailun vuoksi, Berliner mainitsee New Orleans -jazzrumpaleiden soiton koostuneen lähinnä virveliin tai penaaliin soitetuista improvisoiduista yhden tahdin kuvioista (Berliner 1994, 325). Sanaan ”komppi” kuuluu muusikoiden keskuudessa omat variaation mahdollisuutensa musiikkityylistä riippuen.

Kuvassa 8 on tavallinen jazz-komppi, jossa vahva käsi soittaa komppipeltiä jazz-perusrytmillä jalkojen pitäen yllä alla olevaa kuviota. Sen alla on esimerkkejä bassorummun ja virvelikäden orkestroinneista. Bassorummun hiljaa soitettava neljäsosakuviototeutuu yleensä basistin soittaessa neljäsosia, eli niin kutsuttua walking bassia. Tällöin bassorummun tulisi lähinnä tuntua, ei kuulua (Riley 1994, 11). Jazz-symbaalikuvion fraseeraukseen en tässä vaiheessa puutu. Komppirytmien kehitystä sekä vuorovaikutusta voi tarkastella muun muassa Paul Berlinerin *Thinking in Jazz* (1994) -kirjan transkriptioista sekä Mika Säilyän pro gradu -tutkielmasta ”Philly Joe” Jonesin rumpukomppaus (2007).



KUVA 9. Tyypillinen jazz-komppi



KUVA 10. Erilaisia virveli- ja bassorumpuvariaatioita jazz-kompin yhteydessä

Alemman rivin esimerkissä otin muuttujiksi myös hi-hatin polkaisut sekä kompikäden rytmin muuntelun. Viimeisessä tahdissa ilmennetään tuplatempon tuntua (double time feel), vaikkakaan notaatio ei ole sen osalta täysin tarkka.

Fillit ovat usein improvisoituja kappaleiden taitteissa esiintyviä rumpukuviota, joita soitetaan silloin kun ei kompata. Kyseessä voi olla niin yleislinjasta poikkeava muutos ostinatossa kuin täysin irrallinen mielenilmaus. Tarkempi määrittely ei ole mielestäni tämän työn osalta tarpeen. Six-stroke roll -harjoitukseni on esimerkki filli- tai sooloharjoituksesta.

Berliner toteaa rytmiorientoituneesta improvisoinnista seuraavaa, kiteyttäen samalla rytmin hallitsemisen tärkeyden jazzmusiikin soittamisessa:

Esiintyjän käsitys rytmistä voi tuottaa fraaseja joiden melodinen sisältö on toissijaista, mutta jotka myös luovat tuen onnistuneille melodisille kokeiluille. (...) tehokkaat improvisaatiot ovat ”luonnollisia, virtaavia, kahlitsemattomia ja spontaaneja”; ne ilmaisevat vahvaa rytmistä liikevoimaa (momentum), ”rytmistä elastisuutta, keinuvuutta ja elinvoimaa”. Tämä elintärkeät esteettiset arvot ovat seuraavien osatekijöiden yhdistelmän tuote: improvisoitujen kuvioiden rytmiset elementit, artikulointitapa, sijainti metrisen järjestelmän puitteissa ja suhteensa muiden yhtyeen jäsenten soittamaan materiaaliin. (Berliner 1994, 147.)

2.2 Mindset, musiikin representaatiot ja imitaatio

Oxfordreference.comissa sana mindset määritellään tietyn henkilön ylläpitämäksi vakiintuneeksi asenteiden joukoksi (Stevenson, Oxford Reference Online, hakupäivä 3.4 2012). Käytän termiä tässä tapauksessa kattamaan harjoituksen suorittamiseen suositeltavaa lähestymistapaa. Pitäydyn englanninkielisessä termissä, vaikka esimerkiksi *virittäytyminen* voisi mielestäni olla osuva suomennos. Valitettavasti en löytänyt mindsetille monimuotoisempaa määritelmää, vaikka olen siihen törmännyt puhuttaessa soittamiseen liittyvistä asenteista. Käsitys esikuvasoittajan tuottamasta musiikista niin soivan lopputuloksen kuin käytettävien liikkeiden nivoutuvat osaksi musiikin representaatioita, joilla Immonen (2007) tarkoittaa asiantilojen tai ilmiöiden esiintymistapaa mielessä (Immonen 2007, 16). Hän myös lainaa Santiagoa (2006, 4), jonka mukaan mentaalinen representaatio tai suunnitelma kääntyy toiminnaksi muusikon esittäes-

sä kappaletta. Näin ajateltuna melodialinjan tulkitseminen harjoitusmenetelmän koodin mukaisesti edellyttää erilaisia representaatioita melodian antamien rytmisten ärsykkeiden muuntuessa koodin sanelemiksi rytmisiksi ja/tai eri äänilähteitä yhdisteleväksi kudokseksi, vielä mahdollisesti kytkeytyessä niin ostinatoon kuin musiikkityyliin tai esikuvasoittajan mukanaan tuomiin mielikuviin. Tällöin tulemme käyttäneeksi silmiä, aivoja, raajoja sekä korviamme. Käytännön tilanteessa korvat olisivat ensisijainen vastaavan tulkintatilanteen katalyytti, keskittymisen jyvittäminen myös nuotinluvun kesken on tässä tapauksessa välttämätön paha, mutten pidä nuotinluvun sujuvuutta harjoitusten olemuksen sisäistämisen mittarina.

Kirjassa *Thinking in Jazz* Paul Berliner kuvaa jazzsoolon opettelua levytyksen pohjalta. Hän kuvaa prosessin etenevän yksittäisten fraasien ja suurpiirteisen fraseerauksen hallinnan jälkeen läpisoittoon. Tämän jälkeen vuorossa on tarkennettu (lähdenauhan) kuuntelu, joka mahdollistaa tarkemman analyysin. Berliner käyttää värikästä kieltä kuvaillaessaan fraasien paljastamia yksityiskohtia, ja koko touhu huipentuu yhteisen musiikillisen idean seuraamisesta ja alkupepäisesittäjän ilmaisuuden kokemisesta muodostuvaan intiimiin yhteyteen oppilaan ja idolin välillä. (Berliner 1994, 96–97.) Berliner jatkaa tehden kunniaa heille jotka opettelevat sooloja ilman äänireferenssiä tai jopa transponoivat niitä (ibid. 97), mutta varoittaa pelkkään transkriptioon turvautumisen jättävän tärkeitä tyyllisiä yksityiskohtia notaation ulkopuolelle. Hän myös muistuttaa korvakuulolta opetteluun tärkeydestä soittajan solfataitojen kehittäjänä. (ibid. 98). Luvussa *Cultivating the Soloists Sound* Berliner muistuttaa edelleen notaation yksinkertaistavasta olemuksesta verrattuna kuulokuvaan. Varsinkin jos ei käytetä sanallisia vihjeitä, vaikeaselkoisia rytmejä ja niin edelleen. (ibid. 158.)

Muun muassa *Real Book*-melodia- ja sointukokoelmissa kappaleen melodia on rytmisesti yleensä 8-osapohjaisesti merkitty. Tällöin tosin oletetaan esimerkiksi sanan ”swing” tarkoittavan lukijalle niin kolmimuunteisuutta, kuin näennäistä vapautta tai pikemminkin pakkoa tulkita melodia rytmisesti sekä muuten koristellen kyseisen tyylin puitteissa. Kappaleiden mukanaan tuoma painolasti esimerkiksi ihannesoundin tai rytminkäsittelyn puolesta voi tuoda lisäläksyjä, esimerkkinä vaikka Lester Youngin ja Billie Holidayn esittämät kappaleet. Ottamatta kantaa

mahdolliseen keskusteluun imitaation ja itseilmaisun välillä, mitä pidemmälle alkuperäisen ihanteen vieminen halutaan viedä, sitä enemmän nuottikuvan ulkopuolista työtä se vaatii. Berliner kertoo Red Rodney'n kommentoineen soittajiin kohdistuvia idiomaattisia vaatimuksia.

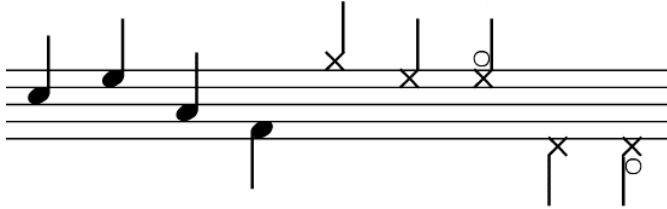
That's just professionalism. You can deviate a little, perhaps, as long as what you do fits in with the form and general style of the band. When a rhythm section is playing older music and older styles, it's hard to play the newer soloistic patterns and figures. (Berliner 1994, 420.)

Niin kuin kaikessa musiikissa, tyylin konventioista suuri osa viihtyy paperille piirrettyjen nuottien tuolla puolen. Tämän tosin luulisi olevan jokaiselle pidemmälle ehtineelle muusikolle itsestäänselvyys. Näitä itsestäänselvyksiä tulen tarjoamaan lisää myöhemmissä luvuissa.

Asiasta enemmän kiinnostuneille suosittelen jo mainittujen ja myöhemmin esiteltävien soittajien tuotantoon tutustumista ja suoranaista kopiointia. Tarkemman imitaation merkitystä soitonopiskelussa en siis missään nimessä kiistä, joudun vain työn liiallisen laajenemisen välttämiseksi rajaamaan huomioonotettavien tyylipiirteiden kirjoa sekä levyateriaalin otannan kokoa, keskittyen niihin harjoituksen osatekijöihin jotka kirjoitetaan auki nuottiesimerkeissä. Tuon sanallisesti ilmi mielestäni huomioonotettavia piirteitä (osaksi mindsetiä) ja muutaman klassikkolevytyksen, vastuu näissä asioissa siirtyy sen myötä lukijalle ja kuulijalle. Pääpaino on sovellusten tuottamien nuottiyhdistelmien tyylinmukaisuuden määrittämisen ohella harjoitusten ensisijaisen tuotteen löytämisessä, ei itse alkuperäisten soittajien kokonaisvaltaisessa kopioinnissa. Jokainen näitä harjoituksia tekevä voi itse päättää, kuinka paljon kutakin soittajaa hän haluaa emuloida harjoitusta tehdessään, ottamalla fraseerauksellisia ratkaisuja tiiviimmäksi osaksi harjoittelua tai soittamalla alkuperäislevyjen päälle. Tämän takia en erittele käsiteltäviä soittajia liian yksityiskohtaisesti, mutta kehotan ainakin alustavasti tutustumaan kyseisiin rumpaleihin ja edustamiinsa tyyliin ennen harjoitusten soittamista ja mielenkiinnon herätessä syvemmin sen jälkeen.

2.3 Rumpunotaatio

Käytän tässä työssä sellaista notaatiotapaa, johon olen tottunut ja joka palvelee mielestäni selkeää luettavuutta komppisymbaalikeskeisessä musiikissa. En tee ongelmaa hi-hatin merkitsemisestä etutomin alueelle, sillä kyseisten lyöntipintojen yhtäaikaisuuksia ei tässä työssäni ilmene.



KUVA 11. Käyttämäni rumpunotaatio

Notaatio vasemmalta oikealle:

Virveli

Etutom

Lattiatom

Bassorumpu

Komppisymbaali (ride)

Hi-hat lyötynä

Hi-hat lyötynä, avonaisena

Hi-hat polkaistuna

Hi-hat polkaistuna auki jättäen

3 JAZZTYYLISIÄ KOORDINAATIOHARJOITUKSIA

Tässä luvussa esiteltävät harjoitukset pyrkivät heijastamaan kolmen eri rumpalin soittotyyliä. Ajattelutapa saattaa tuntua takaperoiselta, sillä kopioitaessa yksittäisen soittajan soittotapaa ovat transkriptiot ja levyltä kuuntelu huomattavasti suurempi reitti soittajan sielunelämään. Tämä ei olekaan harjoitusten tarkoitus, vaan kyse on yksittäisten tavaramerkinomaisten fraasien käytöstä melodiamateriaalin yhteydessä. Viljelen huomion kiinnittämisen kohteita eri puolilla tekstiä samalla kun perustelen harjoitusten olemassaoloa muutaman esimerkkitranskriptioiden myötä. Tarkempaa ja monipuolisempaa transkriptoitua materiaalia löytyy jazzrumpalien osalta esimerkiksi John Rileyn kirjasta *Jazz Drummer's Workshop* (2005). Mainitsemani levyt ovat kaikki todellisia merkkipaaluja sekä kyseisten soittajien että kevyen musiikin historian piirissä. Monta tärkeää levytystä jää silti mainitsematta.

3.1. Elvin Jones

John Coltrane -kytköksistään tunnettu Elvin Jones (1927–2004) on Tony Williamsin ja Philly Joe Jonesin ohella yksi tämän päivän jazzrumpalien tärkeimmistä esikuvista. Jones on kuuluisa vahvasti polyrytmisestä lähestymistavasta triolipohjaisen komppaamiseen, nousten välillä kulloisenkin solistin tasolle vastakkaisena improvisoijana niin kudoksen tihentymien, äänenväripaletin kuin voilyymin voimalla. Bebop-lähtöiset yksittäiset signaalinomaiset kuittaukset muo-
vautuivat hänen käsittelyssään monipuoliseksi neljän raajan muodostamaksi kuplinnaksi. (Dobbins, Oxford Music Online, hakupäivä 3.4 2012.) Tällöin timen ylläpitämisen ohella hänestä muodostui erinomainen vastakappale esimerkiksi John Coltranen ja McCoy Tynerin myrskyisälle soitolle, tästä yhteistyöstä esimerkkinä John Coltranen kanssa levytetyt *A Love Supreme* ja *My Favourite Things*. Triolipohjaisuus ilmenee jazzkomppauksen ohella hänen perehtyneisyydessään afrikkalaiseen musiikkiin, hän oli Art Blakeyn ohella eräs tärkeimpiä 12/8-pohjaisen soittotyylin johtohahmoja (Riley 1994, 59).

McCoy Tynerin nimellä levytetyllä The Real McCoylla (1967) olevan Contemplation-kappaleen introssa mielestäni kiteytyy muutama peruspiirre Elvin Jonesin soitosta sinänsä seesteisemmässä ympäristössä mitä Coltranen yhtye oli tulimmillaan. Triolipohjainen mutta rytmien mikrotasolla monimuotoisempi fraseologia (16-osat ja triolifraasit sekä niiden tietynlainen ”heijsavuus”) yhdistyy dynamiikan käyttöön. Ajassa 0.12 on kuultavissa selkeä komppisymbaalien takakenoinen fraasi sekä varsinkin myöhemmin kuullaan Elvinille ominaista komppisymbaalikuvion triolin jälkimmäisen iskun painottamista (ks. Riley 1997, 18). Jonesin veljesktraasta mainittakoon pitkän uran tehneet pianisti Hank Jones sekä trumpettisti ja säveltäjä Thad Jones.

3.2 Tony Williams

Tony Williams (1945–1997) tunnetaan dynaamisena ja innovatiivisena rumpalina. Hänen erityispiirteisiinsä kuuluivat muun muassa hi-hat-ostinatien vaihtelu toisen ja neljännen neljäsosan polkaisun ohella joka neljäsosalle polkemiseksi, sekä pidemmät kaaret muutenkin intensiivisissä komppisymbaalikuvioissaan. Williams ansaitsi suurimmat kannuksensa Miles Davisin kuuluisassa toisessa kvintetissä (Davis, Shorter, Hancock, Carter, Williams), mutta hänet tunnetaan myös yhtenä ensimmäisistä fuusiojazz-rumpaleista. (Porter, Oxford Music Online, hakupäivä 3.4 2012).

Itselleni ovat hänen levytyksistään suurimman vaikutuksen tehneet Milesin kanssa äänitetyt E.S.P. ja Miles Smiles sekä Tony Williams Lifetime-yhtyeen Believe It! Ensimmäisiltä mieleeni painuivat komppisymbaalien selkeyden ja nopeissakin tempoissa soitettujen 8-osasarjojen ohella pitkät rytmiset jännitteet (esim. Miles Smiles -levyn kappaleen Orbits pisteelliset sekvenssit vasemmassa kädessä), joissa toki muulla yhtyeellä on suuri merkitys. Myöskin hänen harastamansa äkkinäiset voimakkuusvaihtelut pääsevät oikeuksiinsa kyseisillä levyillä. Jälkimmäinen levy on mielestäni niin kutsutun sähköjazzin tai fuusiomusiikin parhaimmista. Tony Williamsin sisällyttäminen tähän työhön on itselleni tietynlainen haaste tai kannustin, sillä en ole hänen soittoaan aktiivisesti jäljitellyt levyjen kuuntelun sekä tässä työssä mainittavien harjoitusten ulkopuolella.

3.3 Aírto Moreira

Aírto Moreira (1941-) tunnetaan sekä brasilialaisten lyömäsoitinten popularisoi-jana että edustamiensa tyylien rummuilla tulkitsemisen yhtenä tärkeimmistä ke-hittäjistä. Hänen yhteistyökumppaneistaan mainittakoon Chick Corea, Hermeto Pascoal sekä Miles Davis, joista jälkimmäisen yhtyeessä hän soitti lyömäsoitti-mia 70-luvun alussa. (Mattingly, Oxford Music Online). Erytismaininnan an-saitsee myös vuonna 1965 tapaamansa laulaja Flora Purim, jonka kohtaaminen johti sekä pitkään musiikilliseen yhteistyöhön että avioliittoon. Hänen suosiotaan kuvaa muun muassa yli kaksikymmentä kertaa saavutettu kärkisija Downbeat-lehden Vuoden Lyömäsoittaja -kategoriassa. (www.airto.com, hakupäivä 10.8 2012).

Chick Corean kanssa levytetyt *Light as a Feather* ja *Return to Forever* ovat niin sanotun latin jazzin merkkipaaluja. Airton soololevyillä on kuultavissa rumpu- ja lyömäsoitintaitojen ohella hänelle ominaista terävää lauluääntä. Levyiltä sekä opetusvideoilta kuuntelemisen lisäksi Airton soittoon sekä ajatuksiin voi tutustua hänen kirjastaan *Spirit of Percussion* (Mattingly 1985), jossa brasilialaista lyö-mäsoitinperhettä käydään yksityiskohtaisesti läpi. Hänen kokonaisvaltaisesta suhtautumisestaan musiikkiin kertoo jo sanayhdistelmä *eye-ear-toe: Aírto. Samban* sekä Airton musiikillisia piirteitä kuvaillaan kappaleessa 4.4.

4 SYNCOPATION-KIRJAAN JA SITÄ VASTAAVIIN MELODIOIHIN SOVELLETTAVAT JAZZHARJOITUKSET

4.1 Triolipohjainen täyttöharjoitus katkottuna

Ensimmäinen harjoitus on perusrungoltaan tuttu jo Ted Reedin Syncopationin jatko-osakirjasta Syncopation #2 in the jazz idiom for the drumset (Reed, uusin painos 2006), joka sisältää alkuperäisen Syncopation-kirjan harjoituksia auki kirjoitettuna muutaman jazz-tyylisen sovellustavan mukaisesti. Kyseisessä kirjassa merkillepantavaa on mielestäni 12/8-tahtilajin käytön ohella se, miten kirjan tavallisimmat sovellustavat ovat peräisin mieheltä itseltään. (Reed 2006, 5–44.) Muita Reedin kirjoittamia Syncopationin jatko-osia ovat Syncopation and Rolls for the Drum Set ja Progressive Steps to Bass Drum Technique for the Modern Drummer. Näistä jälkimmäinen ei eroa toimintaperiaatteeltaan Syncopationin kuuluisimmista sivuista juurikaan, siinä missä ensin mainittua en ole nähnyt missään. Kustannusyhtiö Alfredin nettisivu mainitsee kirjan sisältävän vuorokätisiä sekä kaksoisiskuharjoituksia yhdistettynä synkopointiharjoituksiin, eli voidaan olettaa että kyseessä on toisenlainen sovellusten auki kirjoitus (www.alfred.com, hakupäivä 3.4. 2012).

Tehtävänanto kuuluu seuraavasti: bassorumpu soittaa annetun melodian virvelin täyttäessä puuttuvat triolin kahdeksasosat. Komppikäsi soittaa jazz-peruskuviota ja hi-hatia polkaistaan kakkoselle ja neloselle. Henkilökohtainen ongelmani tässä tehtävässä on ollut pidempien taukojen tuottamien peräkkäisten virveliniskujen soittamisen vaikeus tempon kasvaessa. Tämä on tietynlaisen tekniikkaharjoittelun puutteesta johtuva ongelma, ja se on ratkaistavissa motorisen harjoittelun lisäksi soittamalla niitä melodiasivuja, joissa taukoja on mahdollisimman vähän. Itse ratkaisin ongelman seuraavasti.



KUVA 12. Katkottu virvelitäyttöharjoitus

Assosiaatio Elvin Jonesiin liittyy virvelin aktiivisen käytön ohella vähänkin pidemmän tauon jälkeen soitettaviin jälkimmäisiin kahdeksasosiin, jolloin ensimmäiselle triolinosalle vasen käsi ei soita mitään, toiselle osalle soitetaan virvelinisku ja kolmannelle bassorummunisku. Alla olevat transkriptiot tarjoavat esimerkkejä vastaavista tilanteista.

ELVIN JONES

2.01-
2.03

JOHN COLTRANE: BLUES TO YOU, 1966 (LEVYLTA "COLTRANE PLAYS THE BLUES", -60)

SOPRAANI
SAUSOFONIN
SOELEN
VIIMEISEN
B. OSANNA

JOHN COLTRANE: MAINLY (DUB-LEVYLTA "TRANE TRACKS", ALUUP. TV-LÄHETYS)

2.24

WAYNE SHORTER: WITCH HUNT (LEVYLTA "SPEAK NO EVIL", -64)

KUVA 13. Elvin Jones -transkriptioita (Coltrane 1960 & c. 1965; Shorter 1964)

Harjoitukseni tuotteessa on yhteneväisyyksiä Elvin Jonesin soittamaan rumpu-tekstuuriin. Näin ollen tämän tehtävän osalta vastaus kolmanteen (ja sen myötä toiseen) tutkimuskysymykseen on kyllä. Jälkimmäinen vastaus vaatii hieman viisastelua. Elvin Jones edustaa tehtävän esikuvana myös omaa musiikkityyliään. Verrattava musiikin tyyli on siis kaikkia triolin osia hyödyntävä jazz-ostinatopohjainen rumpujensoitto.

4.1.1 Jatkoehdotuksia

Mentäessä syvemmälle Elvin Jonesin soittotyyliin ajankohtaistuisivat muun muassa virvelikäden lyhyet tremolot, kaksoisiskut, hi-hat-jalan ja symbaalikäden monipuolisempi integraatio osaksi muokkautuvaa kudosta sekä iskusarjojen metrinen modulointi. Näistä vaihtoehdoista on kuitenkin parempia esimerkkejä kirjoissa kuten John Rileyn *Beyond Bop Drumming*issa ja myöhemmin esiin tuotavassa Jeff Jerolamonin *Straight Ahead Jazz Drumming*issa. Ennen kaikkea tärkein informaation lähde ovat levytykset sekä koulumaailman puitteissa liikuttaessa osaavat opettajat. Mielestäni kuitenkin jo pelkkä ajatus jostain esimerkiksi soittajasta harjoitusta tehtäessä on omiaan tuomaan harjoitus lähemmäksi jo ollutta sekä mahdollista tulevaa musiikillista tilannetta, jolloin voidaan ainakin vähentää harjoituksen vaaraa jäädä pelkäksi harjoitukseksi. Seuraava lause saattaa kuulostaa omituiselta, mutta olen sitä mieltä, että vaikka mielikuva jostain soittajasta olisi hieman erilainen kuin miltä hän on tavoitellussa tilanteessa itse kuulostanut, on harjoittelu tällöin kuitenkin soittajalle merkityksellisempää kuin ”vain hyvin soittaminen”. Näin siis silloin, jos kyseessä ei ole nimenomaan tyyliharjoitus tai tarkoituksellinen tarkka imitointi. Pienistä väärinkäsityksistä voi syntyä jotain hyvinkin mielenkiintoista.

Syvemmälle imitaatioon mentäessä on myös syytä kiinnittää huomiota komppisymbaalien käsittelyn monipuolisuuteen soundin ja motorikan tasolla. Tämän voi nähdä jo Elvin Jonesin videoita katseltaessa komppisymbaalien soittamisen seilaten ympäri peltiä vastakohtana konsistenssihakuisemmalle yhteen pisteseen keskittyvälle komppaamiselle. Myöskin hänen tavaramerkkinään pidetty afrikkalähtöinen triolipohjaisuus ylittää länsimaisen musiikkinotaation käytännönläheiset resurssit eikä kerro kaikkea fraasien sisältämästä dramatiikasta.

Mielestäni Elvinin soitossa olennaista on rytmien monipuolinen muokkaus sekä eri rytmien puitteissa että fraseerauksella. Rytmien sijainnin siirtely suhteessa pulssiin ei välity transkriptioista, vaikkakin itse käytän silloin tällöin sanallisia apuvälineitä kuten *rushed*, *laid back*, *staggered*, *quasi triplets* ja niin edelleen.

Edellä mainittua harjoitusta vaivaa eräs ristiriita. Syncopationin harjoitussivuilla 38–45 ei ole juurikaan pitkiä taukoja. Tällä perusteella monimutkaisemman harjoitusjärjestelmän käyttäminen ei ole kovin perusteltua. Sen sijaan, jos halutaan käyttää vastaavaa, mutta enemmän taukoja sisältävää materiaalia, koen versiollani olevan tilausta ainakin itselleni. Harjoituksen synnyn motiivin ollessa taukojen pituuden aiheuttamat ongelmat, vesittyy esittämäni version perimmäinen ajatus käytettäessä niinkin tiheää melodiamateriaalia kuin Syncopation. Nyt olisi tosin hyvä aika vetää osa sanoistani takaisin ja ymmärtää harjoituksen edustama musiikkityyli järkipäisemmin. Tällöin tosin on syytä tarkastella Syncopationin rytmejä mahdollisina vuorovaikutuksen välineinä bebopin jälkeisissä jazzin alatyyleissä.

Yksi hyvä tapa keventää lastia olisi jättää osa Syncopationin iskumateriaalista tyystin harjoituksen ulkopuolelle. Muistutan tosin myös siitä, ettei lopputyöni soveltaminen rajoitu pelkästään Syncopationin käyttöön. Näin ollen uskon tehtävällä olevan hyötyä sitä käyttävälle silloin, kun halutaan täyttää soivaa kaistaa kolmimuunteisten 8-osa-aiheiden puitteissa ilman yli kahta peräkkäistä virveliniskua. Kolme peräkkäistä virveliniskua eivät sinänsä ole ongelma. Sivuutan kuitenkin soittoteknisen pohdinnan aiheen osalta täysin.

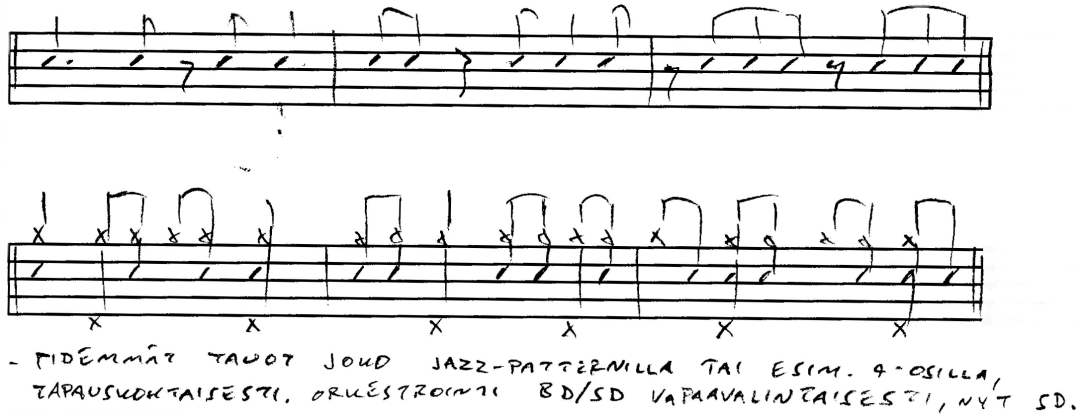
Jeff Jerolamonin kirja *Straight-Ahead Jazz Drumming* (2011) tuli minulle tarpeeseen monestakin syystä. Tämän työn osalta mielenkiintoisin löytö oli luku ”Bass drum lead in triplets”, vapaasti suomennettuna triolipohjaiset bassorumpujohtoiset kuviot (Jerolamon 2011, 65). Siinä melodiaesimerkit koristellaan bassorumpun ja virvelin osalta samalla tyylillä kuin yläpuolelle kuvailemassani tehtävänannossa. Osa tarjoamastaan järjestelmästä ohjaa myös komppisymbaalien toimintaa. Tehtävä etenee johdonmukaisesti eri variaatioista kohti monimutkaista melodiarytmien tulkintakokonaisuutta. Uskon Jerolamonin esimerkkien olevan lähempänä Elvin Jonesin sanavarastoa kuin oman tehtäväni, ja olen aidosti iloi-

nen, että löysin kyseisen kirjan. Tehtävässä on aluksi huomattavasti enemmän muistamista, mutta työ palkitsee. Yhteistä tehtäville on kolmen tai sitä useamman peräkkäisen täyttöiskun välttäminen.

Tehtävä ei ole suoranainen emulointiharjoitus, muun muassa Elvin Jonesin soundillisista ja fraseeraukselliset piirteistä ei ole mainintaa. Kirjan tekijä perustelee tämän osuvasti jo alkusivuilla, todeten, että vaikka kirjassa viitataan esikuvavasoittajiin, ei teokseen ole sisällytetty transkriptioita tai soittotyylin analyysiä. Jerolamonin mielestä oppilas voi löytää tien itseilmaisuun ja omaan ääneensä opittuaan ensin ”kielen”. (Jerolamon 2011, 1). Tällainen rajaus on mielestäni kirjantekijältä aiheen puitteissa hyvä ratkaisu. Hän myös mainostaa John Rileyn soittotyyllispesifimpiä kirjoja, joten syvempää mallintamista haluavat voivat suunnata katseensa niihin. Heti seuraavalla sivulla myös kehoitetaan käyttämään paljon aikaa (jazzrumpali)mestarien kuuntelemiseen (ibid. 2), luonnollisesti.

4.2 Jazzkomppisymbaalikuvion murtoharjoitus

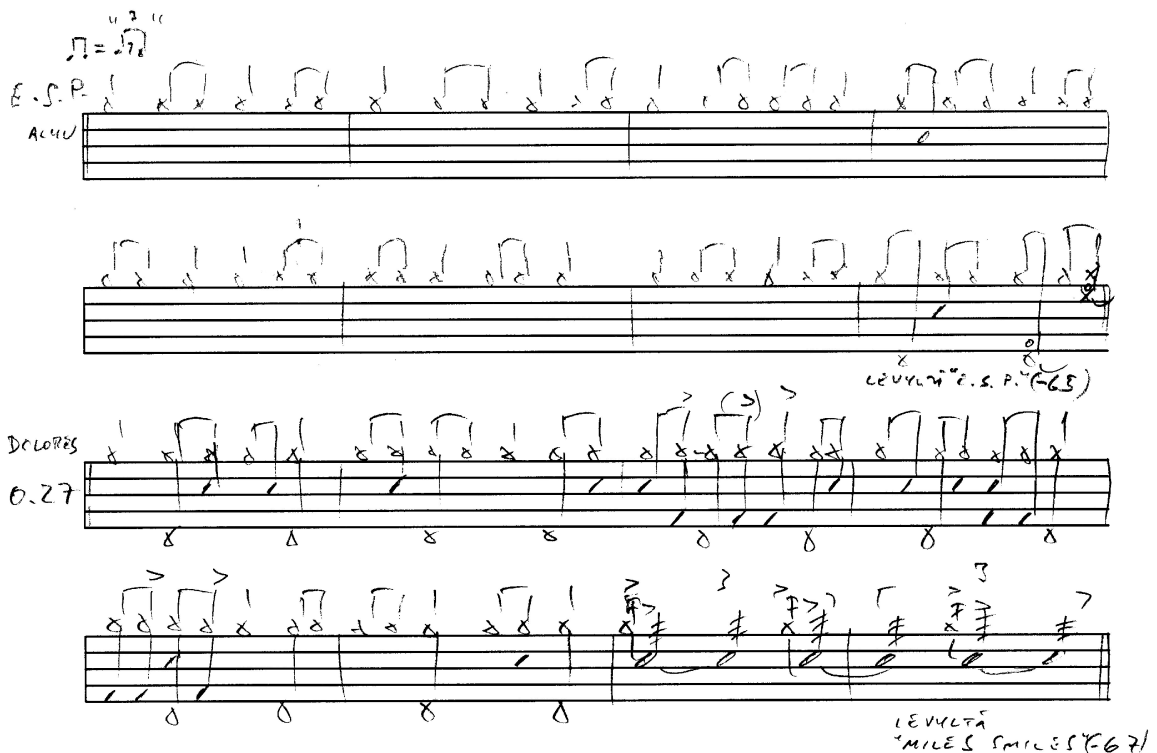
Tähän Tony Williams -aiheiseen harjoitukseen sain alkusysäyksen Mika Kalliolta ottamani rumputunnin yhteydessä. Idea kypsyi myöhemmin antaessani tehtävälle löysät raamit koskien komppisymbaalien soittorytmiä. Olen soveltanut tähän tehtävään ensisijaisesti John Rileyn The Art of Bop Drumming- kirjan Comp Example -sivuja, mutta muukin synkopoivaa rytmistä materiaali saa käyttää. Harjoitus kuormittaa oikeaa kättä melko paljon, joten käytettävissä melodioissa kannattaa olla taukoja. Niitä voi myös itse tehdä, jos nuottimateriaali ei anna myöten ja kuten auki kirjoituksesta käy ilmi. Korostan kappaleiden melodioiden ja muiden soittajien fraasien käyttämistä musiikillisena materiaalina tämän harjoituksen yhteydessä, ottamatta kantaa yhtyeen sisäiseen vuoropuheluun.



- PIDE MÄÄT TAHDOT JOUND JAZZ-PATTERMILLA TAI ESIM. 4-OSILLA, TAPAUSKOHTAISESTI, ORKESTROINTI BD/SD VAPAAVALINTAISESTI, NYT SD.

KUVA 14. Tony Williams -tyylinen komppisymbaalisovellus

Harjoituksen perusidea on se, että komppisymbaali tuplaa virvelillä tai bassorummulla soitetavan jälkimmäisen kahdeksanosan täyttäessä välit jazz-perusrytmillä tai neljäsosilla. Tony Williams viljeli viiden 8-osan sarjoja komppisymbaali-työskentelyssään (Riley 1997, 30), joten asetin sen maksimiksi. Jos virvelin ja bassorummun 8-osapohjainen tekstuuri sattuisi esiintymään pitkissä pätkissä, annoin tehtävässä luvan joko kerrata komppisymbaalissa daktyyliaiheite tai keventää rytmiä muilla tavoin. Alla transkriptioita Williamsilta.



E.S.P.
ACQU

♩ = 272

DELORES
O.27

LEVLÄ E.S.P. (65)

LEVLÄ MILES SMILES (67)

KUVA 15. Tony Williams- transkriptioita (Davis 1965 & 1967)

Siinä missä ensimmäinen transkriptio esittelee eri tavoin jaoteltua symbaalikomppausta, edustaa jälkimmäinen esimerkki suurelta osin harjoitustani vastaavaa tekstuuria, toki symbaalin lujemmilla varsilyönneillä (aksentit) sekä muulla keskinäisellä varioinnilla. Tällöin harjoituksen ideaa Tony Williamsin tietyn tehokeinon simulaattorina voidaan pitää onnistuneena. Syncopationin taukojen puutetta voidaan pitää heikkoutena harjoituksen autenttisuuden kannalta, mutta koska komppisymbaalin peräkkäisten iskujen maksimi on säädetty, ei harjoituksen suorittamiselle ole suoranaisia esteitä.

4.2.1 Jatkoehdotuksia

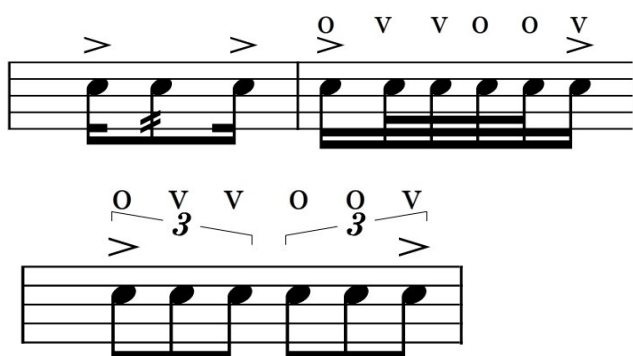
Tehtävän ensisijaiset harjoittelemisen kohteet ovat komppisymbaalin soiton sujuvuus sekä keskinäisten sekvenssien hallinta yhdistettynä tahtilajin sekä tahtimäärän puitteissa pysymiseen. Fraasit kun voivat lähteä rakentumaan miltä neljäosalta tahansa. Transriptideissäni panin merkille komppifraasien ajoittaisen hiljaisuuden; yksittäiset komppausaiheet soivat välillä hyvinkin hiljaa. Tony Williamsin soittoa voi jokainen kuunnella levyiltä sekä katsella transkriptioita niin John Rileyn edellisessä kappaleessa mainitusta *Beyond Bop Drumming* -kirjasta kuten internetistä. Se, mikä välittyy ainoastaan levyiltä ja konserttivideoilta on Williamsin komppisymbaalin artikulaatio, rytminen perusolemus sekä ajoittainen railakas mäiske. Myös ns. "time feel" in muutokset sekä metriset modulaatiot olivat osa Tony Williamsin uskaltavaa luomistyötä. Edellä mainituista löytyy erinomaisia esimerkkejä Miles Davisin levyiltä, joilla Williams oli mukana.

Minulle Tony Williams on aina ollut ensisijaisesti uptempo-rumpali, ja olen saanut hänen soitostaan paljon, etenkin kuunnellessani hänen komppisymbaalifraseeraustaan. Mainittakoon tosin, etten ole hänen soittoaan analysoinut kovin yksityiskohtaisesti. Kolmimuunteisuuden määrä pyrkii elämään lähestyttäessä tempoa 300 BPM ja mentäessä sen yli (Riley 1997, 23). Se, miten Tony Williams ratkaisee asian, jääköön lukijan selvitettäväksi. Tärkeintä on kuitenkin huomata, että ideat välittyvät nopeissakin tempoissa.

4.3 Six-stroke roll- sekä ratamacue-rudimentteja yhdistävä filliharjoitus

Seuraavalla harjoituksella ei ole suoranaista esikuvaa yksittäisessä soittajassa. Halusin sisällyttää sen tähän työhön, koska aihe on kiehtonut minua pitkään. Tarkoituksena on mahdollistaa aksentointi käyttäen pohjana six-stroke roll -rudimentin käsijärjestystä. Ongelmana ovat peräkkäiset kahdeksasosat, koska ne eivät sovi kahdeksasosatrioleilla operoitaessa six-stroke rollin käsijärjestykseen.

Six-stroke roll kuuluu kaksoisiskupohjaisiin rudimentteihin. Alla six-stroke roll tavallisimmassa kirjoitusasussaan, jokaiselta iskultaan auki kirjoitettuna, sekä meidän käyttämänä pyöristettynä versionamme. Jokainen esimerkki on merkitty alkamaan oikealla kädellä, vasemmalla kädellä aloitettaessa käsijärjestys on toki päinvastainen.



KUVA 16. Six-stroke roll

Harjoituksen luonteeseen tuovat lisämausteensa myös joko triolin viimeiseltä iskulta alkava six-stroke roll (2. tahti) tai ylimääräinen tasausisku (2. rivi, 1. tahti), sekä ratamacue-rudimentti. Järjestelmä saattaa aluksi näyttää monimutkaiselta, mutta takaan, että harjoitus palkitsee. Edellä mainitut säännöt on palautettavassa kahteen perussääntöön. 1) Six-stroke roll- käsijärjestys alkaa joka aksentilla täyttämällä aksenttien väliset alueet, 2) samalla kädellä saa soittaa joko yhden aksentoidun tai kaksi ei-aksentoitua lyöntiä.

6-STROKE ROLL TÄYTTÄÄ PERÄKÄISET 8-OSAT VUOROKÄSIN 6-STR ROLL JÄRJESTY 16-STR ROLL

SIX-STROKE ROLL VOI MYÖS ALKAA OFF-BEATILTA. HUOMAA LOPUSSA JOHTOKÄDEN VAIHDOS

VAIKTOHEIKKISESTI VOIDAAN KÄYTTÄÄ AKSENTOIMATONTA 6-STROKE ROLLIA

JÄRJESTELMÄ TUOTTAA MYÖS RHYTHMIKKE - KÄSIJÄRJESTYKSIÄ

6-STROKE ROLLIN TUOTTAMAA OVAT ELEMENNAISET OSA TEHTÄVÄÄ

KUVA 17. Six-stroke roll -täyttöharjoitus esimerkkeineen

Kehittelin tätä käsijärjestysjärjestelmää harjoiteltua aikani six-stroke roll -rudimentista johdettuja fillejä ja mietiskelyni tapoja soveltaa niitä kahdeksasosatriolitasolla Syncopation-tyylisiin rytmeihin. Ongelmaksi muodostuivat peräkäiset kahdeksasosat ja off-beateilta (jälkimmäisiltä kahdeksasosilta) alkavat pidemmät tauot. Yleensä vastaavaa tekstuuria soitetään vuorokäsin, kuuluisa esimerkkirumpali tästä soittotavasta on Philly Joe Jones sekä swing-rumpalit. Pidän itse kuitenkin six-stroke rollin tuottamasta "imusta", ja kokeiltuani kyseisen rudimentin viimeiseltä triolikahdeksasosalta lähtevää versiota ihastuin muodostuvaan soundiin vielä enemmän. Tämän työn tarkoitus ei ole eritellä käsijärjestysvaihdosten tuottamia muutoksia soittoon sen tarkemmin. Omalla kohdallani käsijärjestyksillä on suora kytkös siihen, kuinka voimakkaasti haluan tiettyjä asioita tuoda ilmi. Pidemmissä tauoissa ei täyttävien aksentoimattomien 8-osatriolien käsijärjestyksellä ole suurelle yleisölle välttämättä kovin suurta merkitystä. Itselleni sillä kuitenkin on.

Käsijärjestyksillä improvisointi aksentoimattomien kahdeksasosien keskuudessa on oma lukunsa ja mainio lisätehtävä tästä tai alla olevasta harjoituksesta innostuville. Tehtävä lisää triolin puitteissa aksentoinnin käsijärjestyksellistä savenavarastoa sekä on omiaan esimerkiksi kädennostojen tai muun aksentointiin liittyvän osatekijän harjoittamisen esterata. Kehäpäätelmän uhalla totean harjoituksen olevan näin ollen onnistunut. Harjoitus tekee sitä, mitä se tekee.

4.4 Syncopation-kirjaan sovellettava sambaharjoitus

Seuraava harjoitus ei ole itse kehittämäni. Suuret kiitokset Marko Timoselle luvasta jakaa tämä tehtävä kanssanne. Aluksi hieman tehtävän taustaa.

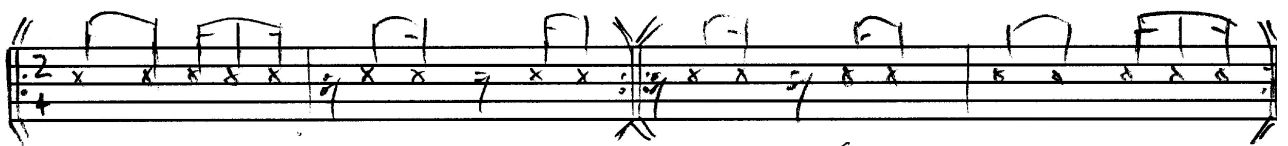
Syncopationin melodiat eivät ole suoraan sukua brasilialaisen musiikin perusrytmeille. Tämän tehtävän tarkoitus on pehmentää kulttuurien yhteentörmäystä muokkaamalla Airton lanseeraamaa komppisymbaalien daktyylikuviota sambasoiton yhteydessä. Tarkemmin sambasta on kerrottu esimerkiksi Duduca da Fonsecan ja Bob Weinerin mainiossa kirjassa *Brazilian Rhythms for Drumset* sekä Juha Tannisen erinomaisessa Riffi-julkaisuilta ilmestyneessä *Brasil*-kirjassa. Muita varauksetta suosittelimiani Brasilia-aiheisia kirjoja ovat muun muassa Oscar Bolãon *Batuque é um Privilégio* (2003) sekä Glenn W. Meyerin *Latin Concepts for the Creative Drummer* (2001).

Samba on eräänlainen sateenkaaritermi, joka kattaa laajan kirjon afrobrasilialaisia tyyliä (Reily 2008, 341). Rumpusetti ei ole lähtökohtaisesti osana kaikissa niistä. Näin ollen kyseisten tyylien soittaminen rumpusetillä (kuten myös esimerkiksi kitaralla tai koskettimilla, katso Antonio Adolfin *Brazilian Music Workshop*, 1996) on yhdistelmä lyömäsoitinten tuottamaa tekstuuria tasaisilla pienimmillä aika-arvoilla (16-osat, esimerkiksi ganzá ja reco-reco), synkopoidulla komppirytmillä (8-osat, esimerkiksi tamborin ja agogô) sekä bassorummulle delegoidulla surdojen neljäsosapohjaisella rytmillä. Näin siis 2/4- tahtilajissa tulkiten, myös alla breve- pohjainen 4/4 käy. Tällöin pienin aika-arvo on 8-osat. Osalla edellä mainituista soittimista on täyttävyytensä lisäksi aksenteillaan tai

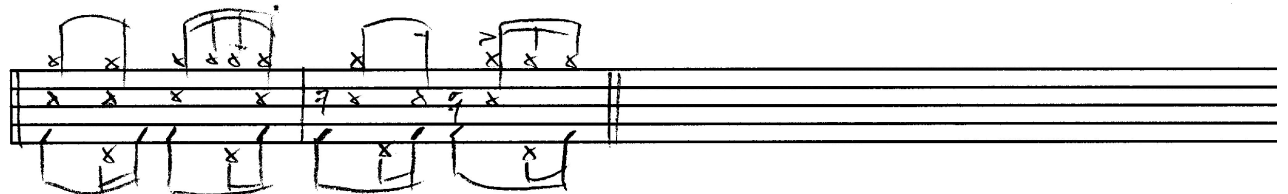
sointivaihteluillaan synkopointia tuottava funktio, erikoistapauksena pandeiro, joka operoi kaikilla noista tasoista.

Tyylipiirteiden yksityiskohtaisempi purkaminen tässä yhteydessä ei ole mielekäästä, todettakoon synkopoitujen rytmien polveutuvan kahden 2/4-tahdin mittaisesta rytmistä, joista toinen alkaa 1. iskulta ja toinen toiselta 16-osalta (Tanninen 2011, 7). Käytän rytmistä tässä yhteydessä nimitystä tamborim-rytmi. Symbaalin ensisijainen tehtävä olisi täyttää kaikki 16-osat, mutta nopeammissa tempoissa tämä ei ole mahdollista. Tällöin virveliin, virvelin reunaan tai tamborimiin soitettavat kuviot ikään kuin ohjaavat symbaalia täyttämään tiettyjä osia kahden tahdin loopista, syy-seuraussuhdetta sen koommin tässä analysoimatta. Ohessa tamborim-rytmi sekä esimerkki Edison Machadon tyylistä kompata ride-symbaaliin.

TAMBORIM-KUVIO



SAMANKALTAINEN KUVIO SYMBAALIN KERA (E. MACHADO)



KUVA 18. (Mukaiillen Da Fonseca 1991, 31, ks. myös Tanninen 2011, 7–8)

Itse harjoitus jakaa exercise 1–8:ssa esiintyvät rytmit kahteen ryhmään. Niihin, joiden yhteydessä komppikäsi soittaa daktyylin ja niihin, joiden yhteyteen soiteaan synkooppi. Jälkimmäiselle neljäsosalle tuleva yksinäinen isku puuttui alkuperäisestä tehtävänannosta, sisällytin sen omalla luvallani ensimmäiseen joukkoon. Perustelen valintaani sillä, että daktyyli-kuvion yhtäaikaisissa rytmeissä on enemmän neljäsosalle osuvia rytmejä. Näin ollen tehtävän puitteissa aineisto on valintani puolella, vaikkakin täyttämisen funktion osalta voitaisiin väittää päinvastoin.

SAMBA-HARJOITUS (MIRUO TIMONEN)

VIRVELINISKUT ENSISIJAINEN KANTTIIN (d). JALOISSA SAMBAOSTIMATE

ESIM. EX. 4 (s. 41)

-RYTMI OLI JÄÄNYT POIS ALUUPÄÄISESTÄ TEHTÄVÄSTÄ, OTIN VAPAUDEKSI SISÄLLYTTÄÄ SEN TÄHÄN RYHMÄÄ

KUVA 19. Aírto Moreira -harjoitus

Harjoitus tuottaa säännömukaista vuorovaikutusta luettavan nuottimateriaalin ja komppikäden välillä. Tämän tehtävän tuotteissa yhdistävä tekijä on yhtäaikaiset iskut, mutta mielestäni tehtävän suurin anti on rytmiiikan ei-pystysuora ja samalla ei-lineaarinen luonne. Tehtävä tuottaa sekä double stopeja että tilanteita, joissa vain jompikumpi käsi soittaa, olematta kuitenkaan kummankaan käden osalta staattinen. Pitäytyminen joko daktyylissä tai synkoopissa on hyvää harjoitusta sinänsä, mutta ensiksi mainitun kohdalla ratkaisu on mielestäni enemmän jazzlähtöinen tyyli, vaikkakin Aírto Moreira kyseistä soittotapaa viljelee (ks. Chick Corean levyt Return to Forever ja Light as a Feather). Rytmilodian soittaminen molemmilla käsillä yhtä aikaa olisi sekin nopeissa tempoissa hyväksyttävä ratkaisu, mutta tällä tavalla saadaan aikaiseksi monipuolisempaa kudosta kuin double stopeissa tai jommassakummassa komppikäden rytmissä pidättäytymällä. Soiva lopputulos ei ole rajallisen tietämykseni puitteissa mieles-

täni Aírto Moreiran soittotyylin tai sambansoiton ytimen täydellinen kuva, vaan pikemminkin erinomainen kompromissi. Alla esimerkkejä Light as a Feather -levyltä.

KUVA 20. Aírto Moreira -transkriptioita (Corea 1972)

Kuten kuvasta näkyy, daktyylikuvio on näiden esimerkkien perusteella osa suljetumpaa systeemiä (Spain 2.08) tai hyvin pienen tilasto-orientoituneen kuunte-lutuokion perusteella yksi komppikäden rytmivaihtoehto (Spain 5.21).

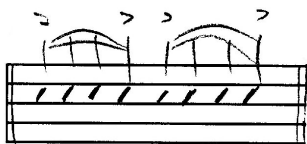
4.4.1 Jatkoehdotuksia

Harjoitusmielessä tehtävä tarjoaa monipuolista teknistä haastetta muun muassa jalkatyön automaation, yleisbalanssin löytämisen sekä rytmisen tarkkuuden hiomisen myötä. Musiikillista mindsetiä ajatellen 16-osien muokkaaminen kohti aksentoinnilta ja alajaolta brasilialaista fraseerausta on myös mahdollista. On myös syytä huomata, että esimerkiksi Chick Corean Light as a Feather -levyllä bassorumpu kuuluu yleensä verrattain huonosti. Tämä on mielestäni tärkeä osa balanssia, vaikkakin nimenomaan surdon ollessa kyseessä se mielestäni kuu-luu selkeämmin. Hi-hatiin komppaukseen liittyvänä sivuhuomiona totean, että

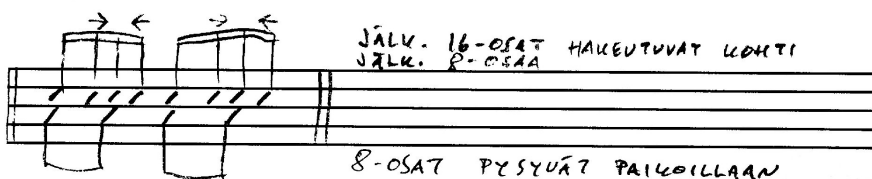
soitettaessa hi-hatiin soundi on leveä. Näin ollen on mielekästä soittaa kapulan varrella hi-hatin reunaan.

Kaiken kaikkiaan harjoitus tarjoaa tilaisuuden naamioida Syncopationin melodi-aa lähemmäs brasilialaista kontekstia samalla, kun tuuletetaan muita samballe ominaisia keinovaroja. Nämä eivät tosin ole harjoitukselle sisäisiä ominaisuuksia, vaan ne on siihen lisättävät itse. Syncopationin sisältävät rytmit eivät näillä keinoin edelleenkään muutu sen autenttisemmiksi, mutta kirjan tavoitteiden puitteissa kenenkään ei mielestäni tulisi potea huonoa omatuntoa sen suhteen. Mentäessä enemmän jazzin kuin samban puolelle vähemmän idiomaattinen virvelisynkopointi on mielestäni sekä hyväksyttävä että erinomaista harjoitusta. Muistutan myös, että koska en ole tutustunut Airton tuotantoon läpikotaisin, otantojeni perusteella ei pitäisi pystyä tekemään mitään lopullisia päätöksiä mistään. Tilastollisen kirsikanpoiminnan vaara on tämänkin harjoituksen puitteissa ilmeinen.

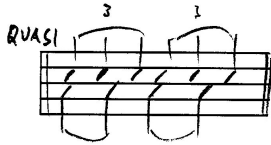
Kuvassa 21 on Juha Tannisen esimerkki alajaon fraseerauksesta dynamiikkansa suhteen sekä oma näkemykseni rytmien sisäisestä magnetismista itselleni mieluisassa fraseerauksessa. Mainittakoon, että kyseessä on siis yksittäistapaus. Rytminkäsittely muuttuu tempo- ja esittäjäkohtaisesti (Tanninen 2011, 7), itselläni selvitystyö on vasta alussa. Omaa sambafiiliksen löytämistäni on helpottanut suoran 8-osaparin sekä 8-osatriolin päällekkäinen ajattelu, vaikkei se-
kään ole koko totuus.



KUVA 21. Samban perusaksentointi (mukaillen Tanninen 2011, 7)



KUVA 22. Esimerkki samban rytmisestä fraseerauksesta



KUVA 23. Esimerkki samban fraseerauksen rakentumisesta

Oleellista kuvassa 21 on vahvan käden soittamien kahdeksasosien pysyminen rytmensä osalta muuttumattomina vuorokäsin soitettaessa. Rytmien muokkaaminen tapahtuu tällöin pelkästään toisella kädellä. Tähän ei tosin voida tukeutua käsijärjestyksen muuttuessa, vaikkakin kyseisen ”feelin” harjoittelu tällöin helpottuu. Fraseerauksien sisäistäminen pelkän nuottiesimerkin perusteella ei ole mahdollista. Sitä ei myöskään voi pakottaa, vaan se on sisäistettävä kuuntelemalla ja harjoittelemalla. Tannisen kirja on tässäkin kohdassa pedagogisesti ovela pakottaessaan turvautumaan kuunteluesimerkkeihin, niin oheisen kuuntelu-cd:n kuin mainittujen esimerkkilevyjen myötä.

Ted Reedin Club Date Drummer -kirja todistaa, etteivät samba ja bossa nova olleet hänelle vieraita, vaikkakin samba kuitataan yhdellä vispiläkompilla. Bossa nova on jaoteltu versioihin commercial ja jazz, annettujen synkooppien ollessa hyvinkin tyylinmukaisia (ns. brazilian clavé, katso esim. da Fonseca 1991, 44 ja Tanninen 2011, 8). Kaiken kaikkiaan kyseinen kirja on nimensä veroinen aika-laistensa hakuteos ja tarjoaa täsmäläkkeitä 50-luvun rumpalille elävästä elämästä.

Kysymys, koetaanko esittelemäni harjoitus mielekkäämmäksi soitettavan musii-kin vai esimerkiksi koordinaation harjoittelemisen kannalta, jää tämän työn puitteissa ilman vastausta.

5 NÄKÖKULMIA SYNKOPOINTIIN

Tässä kappaleessa referoin eri kirjoittajien näkemyksiä synkopoinnista. Etenen länsimaisen taidemusiikin sekä Lerdahlin ja Jackendorffin shenkeriaanista musiikkikäsitystä tukevaan kieliteorian puitteissa olevan rytmihierarkian kautta vaihtoehtoihin näkökulmiin muun muassa jazzmuusikko Vijay Iyeriltä.

Kappaleessa 2.1 ollut kuva on osa tutkimusta, joka koski synkopoinnin laatuja ja yleisyyttä amerikkalaisessa viihdemusiikissa vuosilta 1890–1939 (Huron & Ommen 2006, 211). Kuvasta kävi ilmi, että tahdin ensimmäinen isku on myös tahdin tärkein. Kirjoittajat pohtivat äskeistä mallia sekä ”kuulohavaintoja koodinoivien toisiinsa kytkeytyneiden mentaalisten oskillaattoreiden” puitteissa (integrally-related mental oscillators that coordinate auditory attending), mutta heti perään toteavat viimeaikaisten psykologisen tutkimuksen ehdottavan rytmisen hahmottamisen kehittyvän enemmänkin altistumisesta erilaiselle rytmikalle (ibid. 214). He käyttävät termiä tilastollinen oppiminen (statistical learning), jonka periaatteen puitteissa kuulija pitää oman ääniympäristönsä ulkopuolisia rytmejä häiritsevänä (ibid. 221). Huron ja Ommen esittivät hypoteesinaan tiettyjen synkopoinnin lajien kasvaneen määrällisesti sekä ilmenemismuodoiltaan, esiintymistiheydeltään että rytmiseltä seikkailunhalultaan edettäessä ajassa kohti nykyhetkeä (ibid. 214). Voidaan tosin kyseenalaistaa raportit kappaleiden rytmisestä käsittelystä suuntaan tai toiseen aikalaisten toimesta, mutta päätän tältä osin spekuloinnin tähän. En myöskään ala vertailla tutkimuksessa ilmenneitä rytmejä Syncopation-kirjan rytmeihin, vaikkakin yhteneväisyyksiä ilmeni.

Markku Pöyhönen kuvailee (ei-muusikoidenkin) musiikillisen informaation jäsentymistä termillä implisiittinen oppiminen. Implisiittinen oppiminen ei tee eroa muodollisten ja epämuodollisten oppimistilanteiden välillä, se ikään kuin vain tapahtuu. Pöyhönen mainitsee muun muassa Lerdahlin ja Jackendorffin (1983) nimet kertoessaan kuulijoiden kyvystä pystyä tunnistamaan heille tutusta tyylistä tyyllisiä poikkeamia. Oppimista tapahtuu myös ilman tietämistä. Tällä Pöyhönen viittaa Rohrmeierin ja Crossin (2009) tutkimukseen kuulijan kyvystä tunnistaa uutta musiikillista kielioppirakennetta, vaikka sitä ei oltu koetilanteessa

heille eksplisiittisesti opetettu ja koetilanteeseen oli lisätty häirintätarkoituksessa toinen tehtävä yhtä aikaa suoritettavaksi (Pöyhönen 2011, 101). Kaiken tämän mahdollistaa aivojen hermojärjestelmän kehittyminen kykeneväksi jäsentämään vastaanottamiaan aistimuksia hahmoina ja säännönmukaisuuksina. Ärsykkeet muodostavat säännönmukaisuuksia, joista poikkeavat ärsykkeet herättävät huomion. Kyseisen ääniärsykkeen herättämän aivojen jännitysvasteen englanninkielinen nimitys on *mismatch negativity*, (suom. poikkeavuusnegatiivisuus). (ibid. 101). Edellämainittujen, ikään kuin vahingossa oppimisen, tyylien ohella voidaan puhua myös akkulturaatiosta (ibid. 102) tai, moniselitteisemmällä käsitteellä, hiljaisesta tiedosta (ibid. 89-109).

Ingrid Monson mainitsee kirjassaan *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* seuraavaa:

The swing "pulse" described by McBee, which places emphasis on beats 2 and 4 as strong beats (in 4/4 or C meter), is a basic element underlying most African American musics. This emphasis on the offbeats has a noted ability to inspire people to rhythmic participation. An entire room of people clapping on 2 and 4 in a gospel service, for example, has the power to motivate all but the most resistant to clap along. While the character of bass and chordal parts—that is, the style of the groove—may vary significantly among soul, rhythm and blues, gospel, and a cappella singing, all of these musics tend to emphasize the offbeats. (Monson 1996, 28).

Samankaltaisia huomioita on tehnyt *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*in koonnut Paul Berliner, joka esittää näkökulmansa rytmihierarkiaan jazzin historian alkulähteiltä. Hänen kertoo varhaisten afroamerikkalaisten säveltäjien pyrkineen säilyttämään musiikillisesta perinteestään lähtöisin olevaa rytmistä eloa (rhythmic life) verrattain yksinkertaisen eurooppalaisen musiikin raamien puitteissa. (...) melodian ja säestyksen painotukset virsissä, marsseissa ja tanssittavissa kappaleissa osuivat ykköselle (downbeat) ja muille vahvoille iskuille kuten 4/4- tahtilajissa kolmoselle. Tällainen toimintatapa heijastaa arvoa, jonka eurooppalaiset ja heidän amerikkalaiset kumppanista antavat rytmiselle yhdenmukaisuudelle musiikillisten osien järjestelyssä, sillä välin, kun he suovat hetkittäistä kontrastia tekemällä polyrytmejä ja painottamalla heikkoja iskualoja aikaansaadakseen synkopointia. (Berliner 1994, 148.)

Jazzpianisti Vijay Iyer käyttää rajumpia sanankäänteitä väitöskirjassaan *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound*. Hänen kritiikkinsä kohdistuu synkopoinnin toiseuteen, ottaen huomioon sen läsnäolon niin monessa eri musiikkityylissä. Iyerin mukaan maailmanlaajuista synkopoinnin ylivoimaisuutta ei tulisi pitää suurena sarjana ”tavallisten” metristen painotusten poikkeamia. Sen sijaan niitä tulisi lähestyä määriteltyjen (proposed) painotussääntöjen uskottavina vastaesimerkkeinä. (Iyer, 1998, 3.) Hän jatkaa todeten, että siinä missä eurooppalainen musiikki painottaa pääiskuja, afrikkalaiset muusikot implisiittisesti olettavat yleisönsä kuvittelevan nämä perustavanlaatuiset iskut helposti. Kuultava musiikillinen aines kietoutuu edellä mainitun henkisen iskualan ympärille yleensä polyrytmien, ristikkäisten pulssien ja heikompien iskualojen painotusten avulla, hyvinkin epäsuorasti ja hienovaraisesti. (ibid. 9)

5.1 Lähdekritiikki harjoitusmateriaalin yhteydessä

Kappaleessa 3.2 mainittu *Club Date Drummer* sisältää sellaisia tansseja kuten *alley cat*, *charleston* sekä *foxtrot*. Kirjassa on myös mainittu *dixieland*, *shuffle* sekä *jazz*, jaottelua sen kummemmin analysoimatta. (Reed 2006 uusi painos). Reediltä on myös lähtöisin kirja nimeltään *Latin Rhythms for Drums and Timbales*, jota en tähän työhön saanut kokonaisuudessaan käsiini. *Timbalesien* ja *samban* yhteensaattaminen edustaa mielestäni sinänsä ennakkoluulotonta soveltamista, mikä tuo hauskan jatkumon *Syncopationista* kehitettyihin harjoituksiin. Myöskin hänen kirjoittamansa *conga-* ja *bongorumpujen* soitto-opas on todiste hänen monipuolisuudestaan muusikkona ja opettajana. *Club Date Drummer* -kirjan motiivi on selkeästi aikansa työelämälähtöisessä tyylinmukaisuudessa. Esipuheessa painotetaan tanssittavuutta ja kehoitetaan perusrhythmien halluunoton jälkeen hankkimaan korkealaatuisia äänitteitä kyseisistä tyyleistä ja soittamaan niiden mukana (Reed 2006, 3).

Sen sijaan *Syncopationin* tavoite on miehen omin sanoin vahvistaa soittajan rytmistä perustaa ja nuotinlukutaitoa sekä esitellä useita yleisimmistä maailmas-

ta tänään löytyvistä synkopoiduista rytmeistä. Tekstistä käy myös ilmi se, että koska Reed ei löytänyt synkopaatioaiheista oppimateriaalia, hän kirjoitti harjoitukset itse jaettavaksi oppilailleen. (Reed 1996, s.3). Täytyy muistaa, että ”tänään” on ennen vuotta 1958, sillä kirja julkaistiin jonkin verran myöhemmin tehtävien kirjoittamisen jälkeen (ibid. 3).

6 POHDINTA

Halu kuulostaa samalta kuin esikuvasoittajani, ei ollut näiden harjoitusten ensisijainen alkuperä. Sanon tämän siksi, koska en ole missään vaiheessa opintojani pitkäaikaisesti jäljentänyt tässä työssä mainittuja soittajia. Tällä tarkoitan määrätietoista tutkiskelua levyiltä kuin transkriptioiden tekemistä ja levyjen päälle soittoa. Elvin Jones - ja Tony Williams -harjoitukset syntyivät yksittäisten havaintojen ja teknisten tarpeiden perusteella, niiden tarkoitus ei ollut muodostaa täydellistä kuulokuvaa alkuperäissoittajasta. Siirtäessäni ideoita paperille aloin ottaa huomioon kyseisten soittajien tyyleistä tekemiäni havaintoja sekä silloisen opettajani Jonas Johansenin neuvoja, neljännen tutkimuskysymyksen hengessä. Nälkä kasvoi syödessä, prosessin yhteydessä kuuntelin huomattavasti enemmän jazzia kuin normaalisti. Pohjimmainen tavoitteeni oli kuitenkin saada työn alla olevat tekniset asiat paremmin haltuun. Voin todeta, että tarvitsisin edelleen useita tunteja laatu-aikaa näiden harjoitusten parissa, esikuva-artistien levyistä puhumattakaan. Työ on vielä kesken.

Koska kaikki vaikuttaa kaikkeen, olen soittajan hieman kasvamisen myötä pyrkinyt kuuntelemaan erilaisissa harjoituksissa laaja-alaisemmin soittamisen osatekijöitä. Toisin sanoen, pyrkinyt pitämään harjoiteltavien asioiden määrän mahdollisimman suurena, vaikkakin jokaiseen osa-alueeseen yhtäaikaan huomion kiinnittäminen on mahdotonta. Esimerkkinä Elvin Jones -harjoitus ja sen mahdollisuudet kahdeksasosatriolin kaikkien nuottien erilliseen juurruttamiseen tai vaikka juurikin niiden manipulointiin. Tony Williams -harjoituksessa voidaan tarkastella komppipeltifraasien ja bassorumpu/virveli -akselin syyseuraussuhteita (ts. leikitellä ajatuksella ”kumpi ohjaa kumpaa”) sekä pitää huoli siitä, että peräänantamattomuuden soundi on koko ajan läsnä. Samalla on syytä tutkia komppikäden kolmimuunteisuuden määrää ja verrata sitä muihin aikalaisiin soittajiin eri tempoissa. Peltien ulkopuolisten fraasien orkestraatiota mielestäni tärkeämpää on komppipellin painotusten tarkkailu ja tiedostettu valitseminen tapauskohtaisesti.

Kirjassa *Psychology for Musicians* (Lehmann et al. 2007) todetaan seuraavaa:

The crux of expressive performance is in nuance. Nuance is the subtle, sometimes almost imperceptible, manipulation of sound parameters, attack, timing, pitch, loudness, and timbre that makes music sound alive and human rather than dead and mechanical. It is a vital component of every musical genre, from the “swing” of jazz and pop to the uneven three-quarter beats of a waltz. (...) Nuance is a subset of expression. Expression encompasses all changes in parameters that do not actually change the identity of the musical sequence. Expressive performance is also how performers display the deepest and most personal aspects of their work. (Lehmann et al. 2007, 85.)

Vijay Iyer kommentoi termiä “feel” väitöskirjassaan näin:

Indeed, it should be seen as no coincidence that one's sense of rhythm is referred to as "feel." A certain kind of awareness is required to be able to tap into this embodied sense of groove. Often musicians believe that this sense can vanish if one attempts to scrutinize it. Musicians often instruct each other not to "think too much" about rhythm, apparently meaning not to analyze it symbolically with numbers or words. Instead, acute rhythmic prowess tends to be a skill that is developed over time, generally in a mindful but undeliberate fashion. Overall, a fair amount of mystique is attached to rhythm perception and performance; there is a relative poverty of terminology or pedagogy associated with these finer points of rhythm. (Iyer 1998b, 5-6)

Suora englanninkielinen lainaus on tässä kohdassa paikallaan siksi, koska sanat “feel” ja “nuance” eivät mielestäni käänny tarpeeksi hyvin suomeksi. Molemmista teksteistä on pääteltävissä painetun nuottimateriaalin toissijaisuus metsästettäessä niin hienorytmiikan hallintaa kuin yleistä mahtavuutta soitossa. Iyerin teksti kommentoi rytmiiin kasvamista sanavaraston puuttuessa. Tässä kohtaa sekä analyyttinen että ensisijaisesti tunnepohjainen musiikin kokeminen voisivat mielestäni viedä soittajaa eteenpäin. Musiikillisia kokemuksia tarjoavat tällöin juurikin tähän työhöni sisällyttämäni soittajat.

Muita mahdollisia jatkokehittämisen aiheita edellä mainittujen harjoitusten osalta ovat muun muassa komppipellin rytmit Elvin Jones -harjoituksessa, neljäsosapoljenta Tony Williams -harjoituksessa ynnä muu harjoitusten elementtien sekoittelu. Sekä Elvin että Tony pieksivät halutessaan symbaaleja armotta, ns. bashauksen tai pommien tiputtelun tuomat sekventiaaliset mahdollisuudet on kuvailtu erinomaisesti Jeff Jerolamonin kirjassa. Edellä mainittujen tehokeinojen

kokeilu yhtyetilanteessa olisi ensisijaista. Samalla voidaan ajaa sisään esimerkiksi Miles Davisin yhtyeen harrastamia time feelin vaihdoksia sekä metrisiä modulaatioita, yhtyeelle yhteisiä polyrytmejä sekä Elvin Jonesin kohdalla aggressiivista tulitukea John Coltranen saksofonisoolojen alla.

Pohdin Syncopationin rytmien alkuperää luvuissa 2.1.2 sekä 5.1. Tässä vaiheessa on hyvä tunnustaa, että vanha jazz- ja swing-musiikki on minulle melko vierasta. Kiinnostuneet swing-entusiastit voisivat tutkia Syncopationin rytmikkaa (sekä yksittäisten rytmien että polyrytmien ja muiden sekvenssien, rytmiaiheid, ynnä muiden suhteen) verrattuna Ted Reedin aikalaiseen musiikkiin. Itseläni ei tällaiseen ole välineitä, vaikkakin aihe olisi ollut mielenkiintoinen sivujuonne tähän työhön. Myöskin tilastollislähtöinen tutkiminen sivun 13 hengessä voisi olla jonkin mielestä perusteltua. Rytmien lukumäärien laskeminen tosin ei ole tutkimusta, eikä enempään minulla olisi ollut resursseja. Työn syntyajankohdasta ympäröineen musiikkimaailman ja Syncopationin rytmien vertailuun tilastollisen oppimisen käsitteen varjolla olisi mielestäni potentiaalinen jatkotutkimuksen aihe. Jo aiemmin moneen otteeseen mainittu rytmien tyylinmukaisuus tai sen poissaolo eri tyyleissä kuittaantuu toteamalla, ettei Syncopation esipuheensa tai muiden tekstiosuuksiensa perusteella yritä olla mitään muuta kuin tekniikka- ja rytmien haltuunottokirja. Tällöin huomio kiinnittyy harjoittelun tarkkaavaisuuden suuntaamisen ja mindsetin hyödyntämisen suhteen itse rytmien harjoittelun tehokkuuden lisäämiseen.

Viime aikoina olen itse muun muassa laulanut soittamisen yhteydessä sekä harjoitellut Syncopationin rytmejä hyvin yksinkertaisten ostinatojen päälle todella hitaasti. Mukana laulamien ei tee vielä soitosta musiikkia, vaan olen sillä pyrkinyt aktivoimaan sisäistä kelloani. On syytä huomioida mukana laulamien vaihtoehdot, harjoitusmallit vaihtelevat kappaleen melodian laulamien, taukojen laulutavuilla täyttämien ja soitettavan "melodian" yhtä aikaa laulamien välillä. Mukana laulamien on erinomainen tapa vahvistaa triolipohjaista alajakoa, olen itse käyttänyt muun muassa walking bass -kuvioiden sekä ns. boogie woogie -kuvioiden laulamista triolin olemuksen vahvistamisen työkaluina. Toki soittajalla täytyy olla myös soitossaan dynamiikkaa sekä mahdollisimman hyvä soundi. Näihin olen viime aikoina kiinnittänyt myös erityisen paljon huomiota.

Rytmien soittamisen sekä edellä mainituiden osatekijöiden harjoittelun ohessa tärkeä kehittämisen kohde on oma pulssin taju. Tässä mielessä bassorummun ostinato on sekä hyvä että paha asia, riippuen näkökulmasta. Neljäsosapulssi on jazzmusiikin kantava voima, jo pelkkä tuntu siitä tulisi mielestäni huokua jokaisesta soittajasta. Tällöin ajankohtaistuu bassorumpuostinatton rooli, onko se lihallinen rytmin ylläpitäjä vai sisäisen rytmi- ja tempokorvan kuultavissa oleva ilmentymä? Tarjoamatta sinänsä vastausta tähän kysymykseen, muistutan rumpujensoittoon mahdollisesti vähemmän tutustuneita lukijoita ostinatojen suhteellisuudesta. Muuttumaton ostinato ei mielestäni palvele ketään, ostinatton tulee olla muokattavissa soittajan omien tarkoituksien mukaisesti. Näin siis jazz-ympäristössä ja hieman kärjistäen.

Yksinkertainen esimerkki ostinatton muokkaamisesta on ajoittainen aksentti neljännelle neljäsosalle. Alettuaani suosia bassorummun tasaista neljäsosapoljenta esimerkiksi jazz-standardeja soittaessa basistin soittaessa neljäsosaa aloin silloin tällöin viljellä bassorummussa ajoittaisia ”pommeja”. Bassorummulla joudutaan soittamaan todella kevyesti haluttaessa saada aikaan vaikutelma ostinatosta, joka tuntuu, muttei kuulu. Jo tämä on itsessään todella vaikeaa, aksenttin pudottaminen muuten hiljaisen ostinatton sekaan lisäsi vaikeustasoa entisestään. Berliner (1994) mainitsee Keith Copelandin kokeneen samankaltaisen tilanteen soittaessaan isänsä yhtyeessä (Berliner 1994, 330). Pelissä ovat niin oma koordinaatio, tasapaino, dynamiikan taju ja pulssin ylläpitäminen ostinatton muokkautumisen yhteydessä. Rytmien sitominen liikkeeseen tuntuu olevan henkilöstä ja tyyliä riippuvainen mielipidekysymys, johon en ota tämän työn puitteissa kantaa.

Harjoitusten ja koko työn tietynlainen takaperäisyys heijastaa omaa opiskeluhistoriaani, ainakin siltä osin, mitä se oli tätä ennen. Olen aina pitänyt kirjoista soittamisesta, enkä ole musiikin ammattiopintojeni jälkeen juurikaan edennyt soittoani ensisijaisesti levyiltä syväluodaten. Myöskin muu kuulonvarainen opiskelua edistävät toimintani on ollut vähintäänkin laiskaa, muun muassa mp3-tallennin on edelleen ostoslistallani. Tähän on kuitenkin tulossa muutos. Vaikka hyödynnän edelleen kirjallista materiaalia ja teen sitä transkriptoiden, pyrin tule-

vaisuudessa enenevissä määrin yhdistämään transkriptointia suoraan levyn päälle soittamiseen. Olen tehnyt sitä mielestäni liian vähän.

Mindsetin rooli tämän työn osalta jäi jotakuinkin sellaiseksi kuin mitä kuvittelin. Mielikuvaharjoittelun tai mallioppimisen uudelleenkeksiminen eivät olleet tavoitteeni, siksi alussa mainitsemieni termien todeksi tekeminen on lukijan vastuulla. Mielestäni kuitenkin pidin esikuvien tuoman painoarvon tekstissä suureksi osaksi läsnä, samalla kuitenkin yltiöpäiseen henkilönpalvontaan syyllistymättä. Tämän lisäksi kasasin neljännen tutkimuskysymyksen puitteissa elementtejä, jotka muodostavat mielikuvaa siitä, miten asioiden tulisi soida, ensimmäisen tutkimuskysymyksen tarjotessa vihjeitä siihen, miten asioita tulisi tehdä. Tässä opinnäytetyössä jätin tekniset osatekijät suurelta osin huomiotta. Näin ollen liikkeiden ja oman kehon havainnoimisen ja hallitsemisen osalta jokainen soittaja voi muodostaa kokonaiskuvan itse, esikuvasoittajien ja opettajansa tai kollegoidensa yhteisvaikutuksella. Vaikka tekstissä oli paljon itsestänselvyyksiä, koin niiden tulleen ainakin itselleni tarpeeseen. Joskus soittamisen ja nenä kirjassa harjoittelun lomassa yksinkertaiset ja tärkeät asiat unohtuvat.

LÄHTEET

Adolfo, A. 1996. Brazilian Music Workshop. Advance Music.

Berliner, P. 1994. Thinking in Jazz : The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press.

Bolão, O. 2003. Batuque é um privilégio. Brasília: Lumiar Editora.

Chester, G. 1986. The New Breed. USA: Modern Drummer Publications.

Coltrane, J. 1960. Coltrane Plays the Blues. Atlantic. CD-levy.

Coltrane, J. 2007. Trane Tracks. EFOR Films. DVD-levy.

Corea, C. 1972. Light as a Feather. Polydor. CD-levy.

Da Fonseca, D. & Weiner, B. 1991. Brazilian Rhythms for Drumset. USA: Alfred Publishing co.

Davis, M. 1965. E.S.P. Columbia. CD-levy.

Davis, M. 1967. Miles Smiles. Columbia. CD-levy.

Dobbins, B. et al. 2012. Jones, Elvin. Kernfeld, B. (toim.) The New Grove Dictionary of Jazz, 2. painos. Oxford Music Online. Hakupäivä 3.4. 2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J234300pg3>>.

Huron, D. & Ommen, N. 2006. An Empirical Study of Syncopation in American Popular Music, 1890–1939. Music Theory spectrum 28 (2) 2006, 211-231. USA: University of California Press. Hakupäivä 23.3 2011 <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2006.28.2.211>>.

Grove Music Online a. 2012. Syncopation. Hakupäivä 3.4. 2012 <<http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/27263>>.

Immonen, O. 2007. Muusikon mentaaliharjoittelu. Haastattelututkimus konser-toivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta. Helsingin Yliopisto. Tutkimuksia 284.

Iyer, V. (1998a) On the Perception of Meter. Teoksessa Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics. Berkeley: University of California. Hakupäivä 10.4. 2012, <<http://archive.cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/05.%20On%20meter%20perception.html>>.

Iyer, V. 1998b. Music Cognition and Embodiment. Teoksessa Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics. Berkeley: University of California. Hakupäivä 10.4.2012, <<http://archive.cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/04.%20Music%20and%20Embodiment.html>>.

Jerolamon, J. 2011. Straight-Ahead Jazz. A Guide to Developing a Driving, Swinging Beat. USA: Hal Leonard Corporation.

Kernfeld, B. (toim.) 2012. Syncopation. Grove Music Online. Teoksessa The New Grove Dictionary of Jazz. Hakupäivä 3.4 2012, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J439600

Lehmann, A; Sloboda, John A.; Woody, Robert H. 2007. Psychology for Musicians : Understanding and Acquiring the Skills. USA: Oxford University Press <<http://site.ebrary.com/lib/oulu/Doc?id=10161094>>. E-kirja.

London, J. 2012. Rhythm. Grove Music Online. Oxford Music Online. Hakupäivä 17.3. 2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45963>>.

Mattingly, R. 1985. The Spirit of Percussion. 21st Century Music Productions.

Mattingly, R. 2012. Moreira, Airtó. Grove Music Online. Oxford Music Online. Hakupäivä 3.4.2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50602>>.

McCoy, T. 1967. The Real McCoy. Blue Note. CD-levy.

Meyer, G. 2001. Latin Concepts for the Creative Drummer. USA: Mel By Publications.

Monson, I. 1996. Saying Something : Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press <<http://site.ebrary.com/lib/oulu/Doc?id=10286147&ppg=41>>. E-kirja.

Porter, L. 2012. Williams, Tony. Grove Music Online. Oxford Music Online. Hakupäivä 3.4.2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49541>>.

Pöyhönen, M. 2011 Muusikon tietämisen tavat. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House

Ramsay, J. 1998. The Drummer's Complete Vocabulary as taught by Alan Dawson. USA: Alfred Publishing.

Reed, T. 1996/1958. Syncopation #2 In the Jazz Idiom for Drumset. USA: Alfred Publishing Inc.

Reed, T. 2006. Club Date Drummer. USA: Alfred Publishing.

Reed, T. 1996/1958. Progressive steps to Syncopation for the Modern Drummer. USA: Alfred Publishing.

Reily, S. 2008. Brazil: Central and Southern Areas. Teoksessa Olsen, D. & Sheehy, D. (toim.) The Garland Handbook of Latin American Music, 2. painos. New York: Routledge.

Riley, J. 1994. The Art of Bop Drumming. USA: Manhattan Music.

Riley, J. 1997. Beyond Bop Drumming. USA: Manhattan Music.

Santiago, D. 2006. Construction of Musical Performance: a necessary investigation. www.performanceonline.org.disant@ubfa.br., 1-2. Teoksessa Immonen, O. 2007. Muusikon mentaaliharjoittelu. Haastattelututkimus konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta. Helsingin Yliopisto. Tutkimuksia 284.

Schnapper, L. 2012. Ostinato. Grove Music Online. Oxford Music Online.

Hakupäivä 3.4. 2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20547>>.

Shorter, W. 1964. Speak No Evil. Blue Note. CD-levy.

Stevenson, A. 2010. Mindset. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Hakupäivä 3.4.2012, <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e0521810>>.

Säily, M. 2007. "Philly Joe" Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Helsingin yliopisto. Hakupäivä 3.4. 2012. <<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19608/phillyjo.pdf?sequence=2>>.

Tanninen, J. 2011. *Brazil* – Samba ja bossa nova rumpusetille. Helsinki: Riffijulkaisut.

www.airto.com. Hakupäivä 10.8. 2012.

www.alfred.com. Hakupäivä 3.4. 2012.