

Touko Ruokolainen

# Jazzyhtyepedagogiikan sovellutuksia

Rytmisten ilmiöiden jäsentämismalli ja harjoituksia ammattiopiskelijoille

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

13.2.2013

<p>Tekijä(t) Otsikko</p> <p>Sivumäärä Aika</p>	<p>Touko Ruokolainen Jazzyhtyepedagogiikan sovellutuksia; Rytmisten ilmiöiden jäsentämismalli ja harjoituksia ammattiopiskelijoille</p> <p>24 sivua + 3 liitettä 29.5.2013</p>
<p>Tutkinto</p>	<p>Muusikko (AMK)</p>
<p>Koulutusohjelma</p>	<p>Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma</p>
<p>Suuntautumisvaihtoehto</p>	<p>Muusikko</p>
<p>Ohjaaja(t)</p>	<p>lehtori Jukka Väisänen lehtori Tommi Rautiainen</p>
<p>Tämä opinnäytetyö on kvalitatiivinen tutkimus jazzyhtyepedagogiikasta rytmiiän kautta lähestyttynä.</p> <p>Tavoitteekseni asetin luoda selkeän ja havainnollistavan jazzrytmiiän hahmottamismallin sekä harjoitteita jazzmusiikkia ammatikseen opiskeleville.</p> <p>Tutkimuskysymyksiä olivat: (1) Miten jazzmusiikin rytmien viitekehys rakentuu ja mitä erilaisia rytmisiä ilmiöitä tässä viitekehyksessä voidaan havaita? (2) Miten jazzmusiikin rytmiiän ilmiöitä jäsentämällä voidaan helpottaa opiskelijan kykyä erottaa rytmien hienovaraisempia nyansseja? (3) Millaiset ohjeet ja harjoitteet voivat auttaa opiskelijaa ymmärtämään rytmisen kommunikoinnin eri muotoja?</p> <p>Työni keskeisimmät tutkimusmenetelmät ovat laajan omakohtaisen, eri koulutusasteilta saadun kokemuksen arviointi sekä rytmiiän tutkimus kirjallisuuden ja äänitteiden pohjalta.</p> <p>Opinnäytetyöni lopussa esittelen jazzyhtyeelle suunnattuja harjoituksia, joita olen kerännyt oman opetuskokemukseni perusteella ja vuosien varrella omilta opettajiltani.</p>	
<p>Avainsanat</p>	<p>jazz, jazzmusiikki, jazzrytmiiikka, pedagogiikka, yhtyepedagogiikka</p>

Author(s) Title Number of Pages Date	Touko Ruokolainen Applications for Jazz Group Pedagogy - A Structural Model of Rhythmic Phenomena and Exercises for Students of Universities of Applied Studies and Conservatories 23 pages + 3 appendices 29 May 2013
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Performance
Instructor(s)	Jukka Väisänen, MMus Tommi Rautiainen, Principal Lecturer
<p>My final project is a qualitative study of jazzgroup pedagogy from the rhythmic point of view.</p> <p>My goal was to create a simple and illustrative structural model for understanding jazz rhythms and to design exercises for jazz students of Universities of Applied Studies and Conservatories.</p> <p>Research questions included: (1) How is the rhythmic context of jazz music built and what are the different phenomena in this context? (2) How could we organize these rhythmic phenomena so that understanding jazz rhythm would become easier? (3) What kind of exercises and piece of advice could increase the students' ability to perceive the ways of rhythmic communication?</p> <p>Research methods include reflection on my own experience from different levels of music education, a literature review and music examples about jazz rhythms.</p> <p>In the final chapter of my report I introduce the exercises that I have found to work well in different jazz ensemble situations. These exercises come from myself and from the teachers I've had the opportunity to work with during the past ten years of my music education.</p>	
Keywords	jazz, jazz rhythm, jazz music pedagogy, pedagogy, ensemble pedagogy

## Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymyksiä	2
1.2	Tutkimusmenetelmä	2
2	Jazzyhtyepedagogiikka	3
2.1	Jazz	3
2.2	Jazzyhtye	4
2.3	Jazzyhtyepedagogiikka	4
2.3.1	Ensemblet	5
2.3.2	Workshopit	5
2.3.3	Mestarikurssit	5
2.3.4	Vierailijat	5
3	Jazzrytmiikka	6
3.1	Rytmiset tasot	7
3.1.1	Pulssi	8
3.1.2	Svengaavuus	9
3.1.3	Groove	9
3.1.4	Rytmiset ideat	11
3.2	Vertikaalisuus ja horisontaalisuus jazzrytmiikassa	12
4	Rytminen jäsentämismalli	13
4.1	Henkilökohtainen kokemustaso	14
4.2	Fiiliksen mukaan vai tutkimalla	15
4.3	Rytmisektio eri aikakausilla	15
5	Harjoitteita	16
5.1	Peruspulssiharjoitus A rytmisektiolle	17
5.2	Peruspulssiharjoitus B rytmisektiolle	18
5.3	Kahdeksasosaharjoitus A	18
5.4	Kahdeksasosaharjoitus B	19
5.5	Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus A	19
5.6	Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus B	20
5.7	Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus C	20
5.8	Time feel –harjoitus	21

6	Pohdintaa	21
	Lähteet	23
	Liitteet	
	Liite 1. Suositeltavaa kuunneltavaa	
	Liite 2. F-blues esimerkkisointukierto	
	Liite 3. Tiivistelmä harjoitteista	

## 1 Johdanto

Jazzmusiikkia ja -yhtyeitä opetetaan Suomessa jo kaikilla koulutusasteilla perusopetuksen musiikkikouluista ja -opistoista yliopistoon. Opetuksen sisältö vaihtelee kuitenkin paljon opettajasta riippuen. Henkilökohtaisesta instrumenttiopetuksesta tuttua järjestelmällistä kaavaa ei jazzmusiikin yhtyeopetukseen ole muodostunut. Osaltaan tähän vaikuttaa varmasti suomenkielisen materiaalin puute, ammattitaitoisten opettajien vähäinen määrä suhteutettuna suomalaisen musiikkikoulutusjärjestelmän laajuuteen sekä suoranaiset ennakkosenteet jazzmusiikkia itseään kohtaan.

Opinnäytetyössäni yritän selvittää voidaanko jazzmusiikin yhtyesoiton rytmistä kokonaisuutta jakaa helpommin omaksuttaviin pienempiin aihealueisiin ja näiden aihealueiden pohjalta luoda jazzmusiikin yhtyesoiton rytmistä puolta parantavia harjoitteita ammattiopiskelijoille. Aluksi pyrin täsmentämään jazzyhtyepedagogiikan määritettä. Merkittävän osan opinnäytetyöstäni käsittelen jazzrytmin eri osa-alueita – tosin hyvin käytännönläheisestä näkökulmasta. Lopuksi esittelen mielestäni harjoitteita, jotka jo sinällään saattavat tarjota tuoreen lähestymistavan jazzyhtyepedagogiikkaan, mutta varsinaisesti luovat pohjan jatkotutkimukselle tai yhtyepedagogiselle oppaalle.

On erittäin tärkeää huomauttaa, että jazzmusiikin olemus ja tyylilliset piirteet ovat pysyneet samoina jo yli sata vuotta. Sukupolvet toistensa jälkeen pyrkivät uudistamaan jazzmusiikkia ja aina ajoittain joku yhdistelee vanhoja elementtejä toisiinsa tuoreella tavalla. Silti kerta toisensa jälkeen olen huomannut, että yleensä viehätymme aina samoista asioista kuunnellessamme jazzia: *groovesta*<sup>1</sup> sekä soittajien virtuoosimaisesta kyvystä improvisoida sooloja.

Käsitellessämme aihetta, jossa historiallisesti tarkasteltuna oppiminen on tapahtunut paljolti itsenäisesti tai mestari-oppipoika metodilla (varsinkin Suomessa aina Oulunkylän Pop & Jazz opiston perustamiseen 1971 asti), on hyvä muistaa, että tietopohjainen analyttinen lähestymistapa niinkin abstraktiin ja emotioon perustuvaan aiheeseen kuin jazz, ei välttämättä sovi kaikille. Tämänkin opinnäytetyön lopussa esitetyt harjoitukset vaativat analyttistä kiinnostusta aihetta kohtaan. Korkean taiteellisen lopputuloksen saavuttamiseksi ne eivät ole välttämättömiä, joskin saattavat auttaa myös sii-

---

<sup>1</sup> eräänlainen rytmisen *viehätyksen* (Kernfeld 2003)

hen. Niiden ensisijainen funktio on kuitenkin jazzrytmiikan monimuotoisuuden ymmärtämisen helpottaminen.

### 1.1 Tutkimuskysymyksiä

Tutkimuskysymykseni liittyvät vahvasti käytännön soivaan kuulokuvaan jazzmusiikista ja pyrkivät edelleen luomaan teoreettista pohjaa työni lopussa esittelemilleni harjoituksille.

- 1) Miten jazzmusiikin rytmisen viitekehys rakentuu ja mitä erilaisia rytmisiä ilmiöitä tässä viitekehyksessä voidaan havaita?
- 2) Miten jazzmusiikin rytmiikan ilmiöitä jäsentämällä voidaan helpottaa opiskelijan kykyä erottaa rytmien hienovaraisempia nyansseja?
- 3) Millaiset ohjeet ja harjoitteet voivat auttaa opiskelijaa ymmärtämään rytmisen kommunikoinnin eri muotoja?

### 1.2 Tutkimusmenetelmä

Tutkimusmenetelmän keskiössä on kaksi yhdenvertaisesti tärkeää osa-aluetta. Ensiksi pyrin luomaan kokonaiskuvan jazzyhtypedagogiikasta omien henkilökohtaisten kokemusteni kautta, joita minulla on vuosien varrella kertynyt kaikilta musiikinopetuksen tasoilta. Oppilaitokset, joista minulla on kokemusta, ovat Ala-Keiteleen musiikkiopisto (perusopetus), Jyväskylän ammattiopiston musiikkialan perustutkinto (ammattillinen opetus), Metropolia ammattikorkeakoulun kulttuurialan pop- ja jazzmusiikin koulutusohjelma (Muusikko AMK) sekä Sibelius-Akatemian jazzmusiikin koulutusohjelma (Jazzmusiikki, 5,5-vuotinen koulutus). Kokemus näistä kansallisesti ja kansainvälisestikin arvostetuista oppilaitoksista on antanut mielestäni minulle suhteellisen kattavan näkökulman jazzmusiikin opetukseen Suomessa.

Toiseksi pyrin määrittelemään mahdollisimman selkeät käsitteet jazzmusiikissa ilmeneville erilaisille rytmisille ilmiöille. Nämä käsitteet pyrin koostamaan jo olemassa olevan tutkimustiedon, sekä korkealle arvostettujen jazzlevytysten analysoinnin pohjalta. Uuden näkökulman pyrin tuomaan järjestämällä vanhat käsitteet hierarkisesti selkeällä tavalla.

## 2 Jazzyhtyepedagogiikka

Ennen varsinaista tutkimusosiota lienee paikallaan tarkentaa, mitä opinnäytetyössäni tarkoitan käyttäessäni jazzyhtyepedagogiikka-termiä. Tätä varten on syytä käydä läpi kolme erillistä käsitettä: jazz ja jazzyhtye, sekä lopulta jazzyhtyepedagogiikka.

### 2.1 Jazz

Lienee turhaa olettaa, että jazzmusiikin voisi määritellä muutamalla sanalla tai jopa lauseella; niin monisyinen sen historia sekä eri suuntiin haarautunut tyyllinen kehitys on. On kuitenkin muutamia keinoja pyrkiä rajaamaan jazzmusiikkia tyyllilajina. Voidaan joko nimetä jazzmusiikin tärkeitä ominaispiirteitä tai yrittää löytää piirteitä, joka ovat ominaisia vain jazzmusiikille. Tyyllillisiä ominaispiirteitä ovat mm. *improvisointi* ja *rytmi*. Pelkästään jazzmusiikille ominaisia piirteitä onkin hankalampi löytää, mutta yleisesti tällaisena pidetään nimenomaan jazzmusiikin ainutlaatuista rytmistä olemusta (Liebman).

En halua myöskään liikaa syventyä määrittelemään jazzia sen kulttuurihistoriallisesta taustasta käsin, vaikka sosiaaliset ja yhteiskunnalliset ilmiöt 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Pohjois-Amerikassa olivat ratkaisevassa roolissa jazzmusiikin synnyssä (Porter 2002, 6). Kehotankin aiheesta kiinnostuneille tutustumaan jazzmusiikin syntyhistoriaan omatoimisesti esimerkiksi Mark C. Gridleyn *Jazz Styles: History & Analysis* (11th edition, 2013. Pearson.) tai Günther Schullerin *Early Jazz: It's roots and musical development* (New Edition, 1986. Oxford University Press) teosten kautta.

Oman kokemukseni mukaan tätä 50- ja 60-lukuihin huipentunutta tyyllistä aikakautta ja sen soittajia arvostetaan hyvin korkealle muusikkopiireissä. Lähinnä eri mieltä tunnutaan olevan siitä, onko näiden tyyllisten ihanteiden omaksuminen välttämätöntä, jotta voidaan rakentaa ja luoda uutta mielenkiintoista jazzmusiikkia, vai voidaanko jazzmusiikin historia sivuuttaa ja yrittää tuoda musiikkiin uutta sisältöä sen ulkopuolelta.

Täydellistä määritelmää tuskin koskaan löydetäänkään – jazzmusiikki muuttuu ja uudistuu, palaa vanhaan ja on alati liikkeessä. Selvyiden vuoksi sanottakoon, että tässä opinnäytteessä jazzmusiikilla viitataan Yhdysvalloissa 1900-luvun alkupuolella kehittyneeseen taidemuotoon ja varsinkin sen 40-, 50- ja 60-luvuilla jalostuneeseen ilmaisutapaan.



## 2.2 Jazzyhtye

Tässä opinnäytetyössäni rajaan jazzyhtyeen tarkoittamaan perinteistä jazzpienyhtyettä. Tällä tarkoitan rytmisektiota ja sen lisäksi  $n$  määrää muita soittajia. Rytmisektio käsittää kolme soittajaa: rumpalin, basistin, pianistin ja/tai kitaristin (Hill Jr. 2004, 120). Muut soittajat edustavat yleensä laulu ja puhallin –soitinryhmiä, mutta näiden lisäksi tyypillistä on kitaran tai pianon lisääminen neljänneksi rytmisektion jäseneksi.  $N$  olkoon 0-4, jolloin saavutetaan yhtyepedagogiikkaa useimmissa tilanteissa palveleva kokoonpanon suuruus.

Tämä rajaus jättää ulkopuolelle paljon moderneja kokoonpanoja, sekä jazzille tyypillisiä muita trio- ja suurempia kokoonpanoja. Näitä ovat mm. big band, piano-kitara-basso –trio, urut-kitara-rummut -trio sekä duo- ja soolo-kokoonpanot. Koska nykyinen yhtyeopetus kuitenkin keskittyy pääsääntöisesti em. kaltaisiin kokoonpanoihin, on opinnäytteeni lopussa esitetyt harjoituksetkin suunniteltu tämä silmällä pitäen.

## 2.3 Jazzyhtyepedagogiikka

Sen enempää syventymättä pedagogiikan erilaisiin teoriapohjiin tai historiaan, koskee jazzyhtyepedagogiikka tämän opinnäytteen määritelmien mukaan kaikkia tilanteita, joissa edellä mainitut kriteerit täyttyvät: yhtyeopetustilanteeseen, jossa on opettaja sekä 3-7 henkinen yhtye (sis. rummut, basson ja kitaran/pianon), ja joka pyrkii ilmaisussaan improvisoinnin ja rytmiiikan suhteen amerikkalaisen jazzperinteen 40-60 –luvulla jalostuneeseen muotoon.

On myös hyvä käydä läpi mahdollisimman kattavasti kaikki tyypillisimmät jazzyhtyeopetustilanteet, joihin suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa törmää eri koulutusasteilla. Pitkäkestoisempia jazzyhtyekursseja on pääsääntöisesti kahdenlaisia: ensemblejä ja workshoppeja, eli työpajoja. Molempia kursseja tarjotaan esimerkiksi Sibelius-Akatemian jazzmusiikin osastolla sekä Metropolian pop/jazzmusiikin koulutusohjelmassa, mutta sen enempää eivät kumpienkaan koulujen opetussuunnitelmat eivätkin avaa näiden opetusmuotojen eroja (Metropolia AMK, 2013. Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia, 2013).

### 2.3.1 Ensembllet

Ensembletyöskentelyssä päätavoite on taiteellisen kokonaisuuden luomisessa. Tavoitetta voidaan opettajan ja oppilaiden toiveiden mukaan rajata tai olla rajaamatta. Esimerkiksi voidaan työskennellä joko opettajan säveltämän tai oppilaiden säveltämän materiaalin parissa. Toisaalta voidaan keskittyä jonkun ulkopuolisen säveltäjän materiaaliin tai rajoittaa kappalevalintoja aikakauden tai tyylin perusteella.

Ensembleopetuksessa voidaan käyttää myös tarkentavia harjoitteita, mutta niiden tavoite pitäisi aina olla oppilaiden oman taiteellisuuden ja muusikkouden kasvattaminen. Tavoitteelliselle ensembleopetukselle on tyypillistä lukukausittainen konsertti, jossa opeteltu taiteellinen kokonaisuus esitetään (Sibelius-Akatemia, 2013).

### 2.3.2 Workshopit

Workshopit, eli työpajat, ovat toteutustavaltaan lähellä ensemblejä, mutta niiden tavoitteellinen ero on suuri. Molemmat ovat tyypillisesti lukukauden tai –vuoden mittaisia viikoittain järjestettäviä ryhmäopetustilanteita, mutta siinä missä ensembletyöskentelyssä pyritään yleisellä tasolla taiteellisen kokonaisuuden luomiseen, keskitytään työpajoissa nimensä mukaisesti työskentelemään tarkemmin määritellyn aiheen ympärillä.

Tyypillisiä workshoppeja on mm. Ohjelmisto-workshop (Sibelius-Akatemia, 2013) tai Jazz-workshop (Metropolia AMK, 2013). Esimerkiksi em. Ohjelmisto-workshopin idea on lisätä ulkoa osatun materiaalin (jazzmusiikille tyypillinen ohjelmisto) määrää (mt.), eikä keskittyä välttämättä taiteellisen sisällön korkeatasoisuuteen.

### 2.3.3 Mestarikurssit

Mestarikurssit ovat joko vieraillevan tai oman koulutuslaitoksen huippuopettajan (esim. professorin) vetämiä, yhdestä muutamaan kertaan saman, melko tarkkaan rajatun aiheen ympärille rakentuvia kokonaisuuksia. Mestarikurssit eivät rajoitu pelkästään yhtyepedagogiikkaan, mutta voivat käsitellä myös sitä.

### 2.3.4 Vierailijat

Sibelius-Akatemiassa eri vierailijoiden pitämät luennot ja opetuskerrat muodostavat Mestarikurssi-kurssikokonaisuuden (Sibelius-Akatemia, 2013). Yleisemmin vierailijoi-

den pitämien luentojen, soittotuntien ja yhtyeopetustilanteiden funktio on tarjota koulutusohjelman normaalista opetustarjonnasta sisällöllisesti poikkeavia ideoita ja tuoreita lähestymistapoja.

Tyypillisimmillään vierailijoita hankitaan vastavuoroisesti yhteistyökouluista. Omien kokemuksieni perustella nimekäs vierailija ei välttämättä tarkoita sisällöllisesti laadukasta opetusta. Hyvä vierailija onkin alalta paljon kokemusta hankkinut ja sosiaalisesti taitava sopeutumaan erilaisten ryhmien vaatimuksiin.

### 3 Jazzrytmiikka

Tässä jazzrytmiikkaa käsittelevässä kappaleessa keskityn kahteen ensimmäiseen tutkimuskysymykseen: (1) Miten jazzmusiikin rytmien viitekehys rakentuu ja mitä erilaisia rytmisiä ilmiöitä tässä viitekehyksessä voidaan havaita? (2) Miten jazzmusiikin rytmien ilmiöitä jäsentämällä voidaan helpottaa opiskelijan kykyä erottaa rytmin hienovaraisempia nyansseja?

Vastataksemme ensimmäiseen kysymykseen, on yritettävä löytää mielekäs, riittävän kattava muttei kuitenkaan kymmenien sivujen mittainen määritelmä jazzrytmiikan eri ilmiöitä kuvaamaan. Professori Jukkis Uotila onnistuu tässä määrittelyssä mielestäni erinomaisesti (kysyttäessä määrittelyä termille groove):

Groove syntyy rytmiikan monitasoisuudesta. Ensin soittamalla luodaan tunne peruspulssista. Fraseerauksella mukaan tuodaan toinen taso, joka viittaa pulssiin niin, ettei soittaja enää soitaakaan täsmällisessä pulssissa, vaan vihjaavasti fraseeraa sen ympärillä. Eli siinä on kaksi todellisuutta: se, minkä ajattelet pulssiksi, ja sitten soiva fraseeraus suhteessa pulssiin. Rummuissa efekti luodaan tavallisimmin usean raajan monimuotoisella ilmaisulla. Saksofonisti tai trumpettisti taas toteuttaa samaa vaikutelmaa soittamallaan melodialinjalla. Pohjustettuaan imaginaarisen pulssin muusikko jännitteellistää sitä fraseeraamalla *timen* molemmin puolin. Tätä fraseerausta pulssin ympärillä kutsun rytmiikan tai *timen* manipuloinniksi. Manipulointi synnyttää groovea, kun jännite peruspulssiin tiivistyy. Pulsipohja on lähes täsmällinen, mutta fraseeraus saa aikaan sen, että joku neljäso- sa tuntuu kiihkeämmältä ja toinen rennommalta, riippuen siitä onko sisäisten jakojen, *subdivisoiden*, tunne kiihkeä *on top of the beat* vai rento *laid back*. Jos soitetaan rytmiä täsmällisesti yksi yhteen, grooveen tunnetta ei synny. Esimerkkinä vaikka eurooppalainen militarimusiikkikäsitys, jossa ei manipuloida, tai sitten klassisen musiikin perinne, jossa taas manipulointi usein muuttaa myös tempoa. (Säily 2009. 8)

Vastataksemme toiseen kysymykseen, tulee meidän järjestää tämä terminologinen viidakko mahdollisimman yksiselitteisellä ja yksinkertaisella tavalla, jolloin päästään teoriapohjasta hiljalleen kohti käytännön pedagogisia sovellutuksia.

### 3.1 Rytmiset tasot

Paras lähestymistapa jazzrytmiikan omaksumiseen on kuunnella paljon jazzmusiikkia – sekä levytettyä, että elävää (Hill 2002, 62. Wernick 2012. Coker 1997, 6). Olen koonnut suositeltavaa kuunneltavaa (Liite 1) erilliselle listalle, johon olen pyrkinyt valitsemaan arvostettuja ja erityylyisiä esimerkkejä levytetystä jazzmusiikista 40-60 luvuilta. Näitä ja lukuisia muita soivia esimerkkejä tarkastelemalla voidaan löytää jazzmusiikin ainutlaatuisen *grooven* ja *svengin* luovat rytmiset tasot.

Monien erityylysten jazzlevyjen kuuntelemisella on paljon hyötyvaikutuksia. Jokainen jazzmuusikko tulkitsee rytmiä hienovaraisesti hieman eri tavoin. Tästä syntyy jokaiselle soittajalle rytmisen persoonallisuus. Rytmisen persoona vertautuu hyvin muihin, ehkäpä helpommin käsitettäviin muusikon tunnuspiirteisiin, kuten äänenväriin<sup>2</sup> tai kyseiselle soittajalle tyypillisten melodisten fraasien käyttöön. Tutustumalla mahdollisimman monen rytmiseen persoonaan, alkaa erottaa entistä tarkempia rytmisiä ilmiöitä kuunnellessaan ja soittaessaan itse jazzmusiikkia.

Mielenkiintoiseksi rytmisen vertailu käy varsinkin silloin, kun tutkitaan soittajaa, jota on kuunnellut paljon, hänelle poikkeuksellisessa ympäristössä esimerkiksi soittajien koonpanon (Elvin Jones Bob Brookmeyerin *Friends*-albumilla), tyylillisten seikkojen vuoksi (Ron Carter sähköbassossa Bette Midlerin *Divine Miss M* –albumilla) tai uran alkuvaiheesta (Keith Jarrett Art Blakeyn & the Jazz Messengersin *Buttercorn Lady* –albumilla).

Jazzmusiikin rytmikassa on historiallisesta näkökulmasta tarkasteltuna eurooppalaista militaarimusiikkia, joka uudisasukkaiden mukana rantautui Pohjois-Amerikkaan, sekä länsi-afrikkalaista rytmistä perinnettä, joka puolestaan siirtyi uudelle mantereelle kolumialismin aiheuttaman orjakaupan seurauksena. Länsi-Eurooppalainen militaarimusiikki oli pääsääntöisesti marssimusiikkia, jossa rytmin tasaisuus ja jatkuvuus ilmenevät eräänlaisena vertikaalisena ehdottomuutena, joka kuulijalle havainnollistuu tietynlaise-

---

<sup>2</sup> *soundi*

na kulmikkautena ja äärimmäisenä selkeytenä. Tämän rytmisen puolen funktio oli tietenkin joukkojen marssittamisen tehokkuuden maksimointi.

Länsi-afrikkalainen rytmien perinne perustuu taas horisontaaliseen rytmien päällekkäisyyteen sekä länsimaiselle notaatioon perustuvalla musiikkiperinteelle poikkeavaan fraseeraukseen. Jazzmusiikki sisältää nämä molemmat rytmiset ulottuvuudet, siis marssimusiikin rytmisen eksaktiuden sekä afrikkalaisen perinteen polyrytmisen horisontaalisuuden sekä fraseerauksen varioinnin.

### 3.1.1 Pulssi

Tasainen pulssi on jazzrytmiikan perusedellytys (Hill 2002, 63). Toisin kuin esimerkiksi klassisen musiikin perinteessä, jazzmusiikissa tyylillinen kulmakivi on tasaisen pulssin pitäminen esityksen alusta loppuun saakka. Jazzin modernimmista tyylisuuntauksista, kuten free jazzissa, fuusiojazzissa tai avantgarde-jazzissa rytmiä käsitellään kuitenkin vapaammin.

Tasaisen pulssin synnyttäminen on rytmisektion luonnollinen tehtävä. Pelkistetyimmillään basson ja rumpujen luoma neljäsosapohjainen pulssi on pohjana koko jazzyhtyiseen rytmikalle. Tästä neljäsosapulssista erinomaisina esimerkkeinä mainittakoon C Jam Bluesin (Peterson, 1963. Äänite) ja Big "P":n (Adderley, 1960. Äänite) introt<sup>3</sup>.

Pianon (tai muun harmoniasoittimien) rooli peruspulssin luomisessa onkin jo hieman monisyisempi. Pianistin rooli ei missään tapauksessa ole enää pelkästään neljäsosapulssin vahvistaminen, kuten ei tarkemmassa tarkastelussa rumpalinkaan. Pianistin säestyksen ja rumpalin pääosin bassorummulla ja virvelillä luomat rytmiset kuviot tuovat jazzkahdeksasosiin perustuvan svengaavuuden tason jo pelkästään rytmisektion tuottamana.

Pulssin tasaisuuden ja tarkkuuden voidaan ajatella periytyvän jazzmusiikin eurooppalaisista juurista, eli nimenomaan militaari- ja marssimusiikin rytmisestä tarkkuudesta vertikaalisesti.

---

<sup>3</sup> *latinaa, musiikissa* johdanto (Nurmi, Rekiaro, Rekiaro & Sorjanen 2004. Uusi Suomen kielen sivistyssanakirja, kuudes painos (Gummerus)).

### 3.1.2 Svengaavuus

Kahdeksasosot muodostavat seuraavan merkittävän rytmisen tason, joka yhdistettynä peruspulssiin muodostaa klassisen jazzmusiikin svengaavuuden käsitteen. Voi olla, että liioittelen kun väitän, että 90% kaikesta siitä jazzmusiikista mitä maailmassa kuunnellaan, rakentuu vain ja ainoastaan peruspulssin (neljäsosot) ja jazzkahdeksasosien (svengi) muodostamalle pyhälle liitolle.

Jazzkahdeksasosafraseerauksesta käytetään useita nimiä: swing, straight ahead (viittaa ennemminkin rytmisektion työskentelyyn), shuffle, kolmimuunteisuus jne. Kuten Lawn ja Hellmer (1993, 154-155) osoittavat, jazzkahdeksasosia on yritetty notatoida jo 30-luvulta vaihtelevin tuloksin. Tämä johtuu siitä, että jazzmusiikin rytmiset juuret ovat länsi-afrikkalaisessa musiikissa, jonka rytmien olemus on yhtä lailla mahdotonta ilmaista täsmällisesti länsimaisen notaation avulla kuin jazzmusiikin kahdeksasosot (Lawn, Hellmer, 154-155). Tämä jazzkahdeksasosien monimuotoisuus ja horisontaalisuus on siis afrikkalaista perinnettä (Säily 2009) ja heijastuu aikaisemmin mainitsemassani soittajan rytmisessä persoonassa.

Varsinainen svengaavuuden käsite jazzmusiikissa syntyy iskuttomien tahdinosien painottamisesta, eli synkopoinnista, sopivassa suhteessa iskullisten melodiaäänien määrään. Kuten Laukkanen (2005, 91) oman jazzrytmiikkaa käsittelevän lopputyön johtopäätöksissä toteaa, niin vaikuttaisi siltä, että ”rytmisesti tasapainoisen jazzfraasin sävelistä tulee vähintään yhden kolmasosan olla joko synkopoituja tai synkopoimattomia”.

### 3.1.3 Groove

Grooven käsite onkin jo monimutkaisempi. Kernfeld (2003) määrittelee sen viehättykseksi rytmisissä, tanssittavuutena (kehollisuutena) sekä terminä myös seksuaalisuuteen viittaavana. Uotila taas toteaa grooveen syntyvän nimenomaan rytmisistä jännitteistä ja purkauksista, joita luodaan fraseerauksella ja *timen*<sup>4</sup> manipuloinnilla (Säily 2008, 9). Onkin helppo olla samaa mieltä siitä, että groove varmasti on jotain sellaista, jonka juuri ihmisen taiteellinen panos tuo musiikkiin. Tästä johtuen syntetisaattorilla kvantisoitu<sup>5</sup> musiikki kuulostaa meistä rytmisesti kylmältä ja tylsältä. Toisaalta mielenkiintoista

---

<sup>4</sup> yleinen termi, jolla kuvataan soittajan tai yhtyeen kykyä rytmiseen tarkkuuteen, 'soittaa *times*sa' (Oxford Music Online, *Time*)

<sup>5</sup> digitaalisessa äänenkäsittelyssä likiarvojen pyöristäminen halutulla tarkkuudella, esimerkiksi rytmien korjaaminen matemaattisesti tarkasti

on, että tietokoneiden avulla luodut hip hop –musiikissa käytetyt samplet<sup>6</sup> ja varsinkin hieman epätarkat sellaiset, kuulostavat meistä mielenkiintoisilta, koska ne ovat täsmällisesti epätäsmällisiä.

Kuulijalle ja soittajalle, joka ei halua ilmiötä sen enempää älyllistää, riittää varmasti se määritelmä, että musiikki *groovaa*, kun se saa aikaan kehollisen reaktion, esimerkiksi halun tanssia tai jalan lyömään rytmiä. Hyvin todennäköistä on myös, että suuri osa jazzmuusikoista tärkeimmillä kehityksen vuosikymmenillä 30-luvulta 60-luvulle ei älyllistänyt grooven käsitettä sen enempää, vaan heille riitti kuulopohjainen ymmärrys sen läsnäolosta tai puutteesta. Edelleenkin paras tapa grooven löytämiseen on levyjen kuuntelu ja niiltä opettelu, mutta jazzmusiikin tutkimuksen ja -koulutuksen tarjoamat resurssit kannattaa hyödyntää, mikäli kokee sen henkilökohtaisesti tarpeelliseksi.

Tässä yhteydessä on myös syytä mainita, että musiikin emotionaalisesta luonteesta johtuen, myös rytmiä voidaan tulkita eri tavoilla, jotka ilmenevät eri tyylinä grooveina. Jazzmusiikki voi siis groovata eri tavoilla siten, että kaksi versiota samasta kappaleesta samassa tempossa voi kuulostaa rytmisesti tyystin erilaiselta, vaikka kyseessä olisi jopa samat soittajat! Groove voidaan kokea yleistettynä kolmella eri tavalla: kiihkeänä, neutraalina tai rentona. Nämä kuvaukset kertovat meille ylimalkaan siitä, miten kyseiset soittajat pääsääntöisesti fraseeraavat pulssin ympärillä. Tästä ilmiöstä käytetään englanninkielisiä termejä *play on top of the beat*, *on the beat* ja *behind the beat*, jotka monesti taipuvat suomeksi *takana*, *iskulla* tai *edessä soittamiseksi*.

Hyvin usein pelkkä solistin fraseeraus määrittelee rytmisen tunnelman, vaikkakin rytmisektion *time* saattaa olla myös hyvin kanta-aottava. Jos vertaa vaikkapa Dexter Gordonin soittoa *Go*-albumilla (1962) Miles Davisin soittoon vuoden 1958 Prestige-levymerkin nauhoituksissa (albumit *Relaxin'*, *Workin'*, *Steamin'* ja *Cookin' with the Miles Davis Quintet*), jotka kaikki ovat tyyllisesti *hard bop*<sup>7</sup> -albumeita, on hyvin helppo erottaa kaksi täysin poikkeavaa solistin rytmistä käsitystä. Siinä missä Gordon fraseeraa pääsääntöisesti rytmisektion luoman pulssin takana, soittaa Davis taas pulssin keskellä. Asiaa ei voida kuitenkaan yleistää siten, että molemmat soittaisivat jatkuvasti näin, vaan Gordon purkaa fraseerauksensa luoman rytmisen jännitteen soittamalla ajoittain

---

<sup>6</sup> vanhan äänitteen osan uudelleenkäyttöä siirtämällä se uudelle äänitteelle (Oxford Music Online)

<sup>7</sup> 50-luvun puolessa välissä kehittynyt jazzmusiikin tyyli (Oxford Music Online).

pulssin keskellä tai edessä ja Davis taas ajoittain luo jännitettä soittamalla ajoittain hieman takana tai edessä.

Rytmisektion jäsenten *timen* manipulointi on entistä hienovaraisempaa. Jännitteen syntymisen edellytyksenä on, että pulssi on tasainen ja vakaa, joten rumpalin, basistin tai pianistin fraseerauksen muuntelun on oltava riittävän hienovaraista, jotta tempo ei hidastu tai nopeudu. Rytmisektion timen manipulointia ilmenee soittajakohtaisesti ja rytmisektioyksikkönä. Soittajakohtaisesta fraseerauksesta puhuttaessa on kyse yksittäisen rytmisektion jäsenen rytmisestä persoonallisuudesta, siis tavasta fraseerata kolmimuunteisia kahdeksasosia säestyskuvioissa suhteessa peruspulssiin. Yksikkönä tapahtuvana rytmistä manipulaatiota on esimerkiksi solistin pulssin heittäilyihin reagoiminen säätämällä yhteisesti rytmisektion pulssikäsitys uudestaan solistin mukaan.

Yleisiä tilanteita, joissa pulssia joudutaan epätarkoituksenmukaisesti säätämään kesken esityksen, vaikka yhdellä tai useammalla soittajalla olisi intressi pitäytyä omassa pulssissaan on: (1) yksi yhtyeen soittajista on teknisiltä taidoiltaan riittämätön kyetäkseen ilmentämään alkuperäistä pulssia instrumentillaan, jolloin muiden on säädettävä soittoaan hänen mukaansa, tai (2) yksi yhtyeen soittajista on (mahdollisesti opettaja tai vierailija) muita soittajia korkeammalla osaamisen tasolla, jolloin hänen on säädettävä omaa soittoaan mahdollisesti jopa usean pulssinäkemysvälimuutoksen välillä.

#### 3.1.4 Rytmiset ideat

Tähän mennessä olen puhunut vain pulssista, kahdeksasosista sekä jazzyhtyeen groovesta. Varsinaisista rytmeistä olen tietoisesti ollut kirjoittamatta mitään. Jazzmusiikkia harrastaville ja aloittelijoille loputtoman tuntuiset ja koukeroiset bebop-teemat sekä seesteisemmät 60-luvun modaalisten jazzsävellysten melodiat saattavat tuntua irrallisilta. Jos ottaa huomioon vielä eri solistien ja rytmisektioiden sisällöllisesti varsin poikkeavan rytmisen kielen, voi tuntua vaikealta lähestyä säestysrytmejä tai melodiarytmejä.

Edelleen painottaisin kuuntelun merkitystä myös varsinaisten rytmien osalta. Rytmien käsittelyn, siis rytmisen persoonan lisäksi, rytmistä sisältöä oppii parhaiten levyiltä. Laukkanen (2005) määrittelee varsin hyvin suuren määrän jazzmusiikille idiomaattisia rytmejä loppuytönsään *Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelle-*



tyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa (Sibelius-Akatemia, 2005). Nämä rytmiset avaimet ovat:

- *Charleston*
- *Son clave*
- *Tresillo ja conga*
- *Cinquillo*
- *Rumba clave*
- *Brasilialainen clave*
- *Secondary rag*

Laukkanen osoittaa ansioituneesti näiden rytmisten avainten sekä niiden variaatioiden (mukaan lukien metrinen sijoittelu sekä äänten pituuden muuntelu) läsnäolon monipuolisesti improvisoidussa (ja sävelletyissä) jazzmelodiassa. Nämä rytmiset avaimet esiintyvät siis paitsi solistin rytmisinä ideoina, myös rytmisektion säestyskuvioissa. Em. rytmisten avainten lisäksi haluaisin nostaa joukkoon vielä termin *riffit*, joita ilmenee säestyksessä ja soolonsoitossa paljon, ja jotka monesti koostuvat Laukkasen määrittelemistä rytmisistä avaimista, mutta joka on rytmisiä avaimia tuntemattomille henkilöille ehkä helpompi tapa hahmottaa rytmisiä ideoita.

### 3.2 Vertikaalisuus ja horisontaalisuus jazzrytmiikassa

Vertikaalisuus ja horisontaalisuus ovat termejä, joita käytetään monessa eri musiikin-tyylissä kuvaamaan erilaisia rytmisiä, harmonisia tai melodisia ajattelutapoja. Karkeasti ilmaistuna esimerkiksi melodisessa improvisoinnissa kappaleen harmoniaa voidaan lähestyä vertikaalisti, jolloin jokaiselle soinnulle etsitään sopiva asteikko, jota sitten hyväksikäytetään improvisoinnissa. Horisontaalisessa lähestymistavassa improvisointiin haetaan pitkäkestoisempia melodialinjoja, jotka eivät muodostu kunkin soinnun aikaisesti perustuen yhteen asteikkoon, vaan melodiafraasin muoto ja pituus määrittyy horisontaalisesti, kuitenkin niin, että melodia sopii sointuvaihdoksiin (näin ainakin jazz-musiikin estetiikassa). Molemmat tasot ovat läsnä koko ajan, eikä haluttua lopputulosta välttämättä saavuteta vain yhdellä lähestymistavalla.

Jazzrytmiikassa historiallisesta näkökulmasta ajateltuna, voidaan yleistäen todeta rytmien pystysuoran tarkkuuden, siis vertikaalisuuden, periytyvän länsimaisesta musiikki-perinteestä, sen notaatioon liittyvästä eksaktiudesta sekä erityisesti jo mainitusta mili-

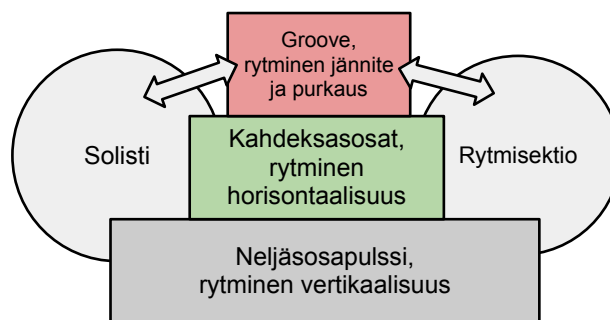
taarimusiikista. Horisontaalisuus, siis rytmisen ajattelu kaarissa pidemmällä aikavälillä, periytyy taas afrikkalaisesta musiikkiperinteestä.

Rytmiä tasoja voidaan siis ajatella myös näiden kahden termin kautta. Toisaalta mahdollisimman tarkka peruspulssi 4/4 swing-tyyppisessä soitossa tai vaikkapa back-beat<sup>8</sup> jazz-rock-, funk- ja fuusio-tyylilajeissa, edustavat juuri tätä rytmiin ikään kuin sisäänrakennettua pystysuoraa elementtiä. Rytmisen horisontaalisuus ilmenee pelkistetyimmillään em. musiikkityyleissä solistin melodiafraasien rytmisessä muuntelussa. Tämä tarkoittaa sitä, että melodiafraasien yksittäisiä ääniä tai kokonaisia fraaseja saatetaan myöhästyttää tai aikaistaa, jolloin syntyy rytmistä jännitettä.

Yksi tapa ajatella jazzmusiikin rytmisiä ilmiöitä onkin juuri jännite- ja purkaus-termien kautta. Vertikaalisuuden luoma peruspulssi ja horisontaalisuuden kuminauhamaisuus ja näiden yhteisesti aiheuttama ajoittainen ja tarkoituksenmukainen rytmisten elementtien (rytmisektio vs. solisti) asettuminen lomittain tai epäsynkrooniin, aiheuttaa jännitettä, joka purkautuu melodialinjan asettumisena takaisin peruspulssin tarjoamaan viitekehukseen.

#### 4 Rytmisen jäsentämismalli

Tässä luvun 3 rytmisiä tasoja kuvaava grafiikka:



**Kuva 1**

Kuvassa 1 voidaan nähdä rytmiset tasot perinteisessä talomallissa. Ne rakentuvat päällekkäin, mutta ne esiintyvät yhdenvertaisina työkaluina rytmisektiolle ja solistille, jotka olen perinteisen näkemyksen mukaan jakanut kahdeksi erilliseksi yksiköksi.

<sup>8</sup> eng. tarkoittaa rockmusiikista peräisin olevaa vahvaa painotusta iskuille 2 ja 4. Esimerkiksi rumpalin soitossa tämä on kuultavissa hi-hatin painotuksen siirtymisenä ko. iskuilta virveliin, eli pikkurumpuun

Kuvassa 2 olen syvemmin yrittänyt selvittää sitä, miten eri rytmiset tasot realisoituvat jazzyhtyeen eri yksiköissä ja mitä tulisi ottaa mahdollisesti huomioon.

	Yksittäinen soittaja	Rytmisektio	Solisti	Yhte
Pulssi (1/4)	oltava vahva itsenäinen käsitys temposta ja kyky tuottaa sen mukaisia neljäsosia/pulsseja	pystyttävä kuuntelemaan muita rytmisektion jäseniä ja oltava yhtä mieltä vallitsevista pulssista; soittava kimpään	oltava käsitys rytmisektion luoman pulssin ja omien teknisten taitojen mahdollistamista solistisista ratkaisuista	pyrittävä säilyttämään yhtenäinen pulssi läpi esityksen (kappaleen); ideaaltilanteessa pulssi ei muutu, mutta yhden soittajan aiheuttama pulssin heittäily täytyy korjata (varsinkin, jos kyseessä on melodia)
Kahdeksasosat (swing)	yksittäiselle soittajalle tärkeintä on saada kahdeksasosat dynaamisesti ja fraseerauksellisesti säännönmukaisiksi; jatkuva fraseerauksen muuntelu rikkoo svengin	kahdeksasosien fraseeraus voi jopa olla rytmisektion eri jäsenten kesken poikkeavaa, tärkein synkronisuhde on rumpalin ja pianistin säestyskuvioiden svengaavuudella ja yhdenaikaisuudella	oltava kyky fraseerata kahdeksasosia (1) säännönmukaisesti omaa rytmistä persoonaa esiin tuoden (2) manipuloiden fraasien timea soittaen joko eteen tai taakse; kyettävä soittamaan myös kekselle pulssia merkiksi rytmisektiolla, mikäli yhtyeen pulssi on epäselvä	jos koko yhtyeen kahdeksasosafraseeraus synkronoidaan, syntyy kuulokuvallisesti hyvin vertikaali groove, hyvin tarkka mutta yllätyksetön; nyrkkisääntönä rytmisektio soittaa kimpassa ja solisti fraseeraa oman mielensä pulssissa tai sen ympärillä
Fraseeraus ja timen manipulointi	solistilla ehdottoman tärkeää grooven aikaansaamiseksi; rytmisektion jäsenten työkalu myös, mutta ei koskaan pulssin kustannuksella	käytettävä harkitusti eikä koskaan pulssin kustannuksella, ellei melodia tätä vaadi; soolonsoitossa (rummut, basso, piano) tärkeä työkalu ideoiden monipuolistamisessa	"soolonsoiton pihvi"; harmonisten ja melodisten ratkaisujen lisäksi merkittävin sisällöllinen tekijä; yhdisteltynä esimerkiksi motiivien kehittelyyn, voimakas työkalu; ym. lisäksi koskee kahdeksasosien lisäksi kaikkia rytmejä (riffit, rytmiset avaimet jne.)	selkeää peruspulssin pohjautuvaa fraseerausta sekä manipuloitua fraseerausta voi ajatella myös suhdellukuna: mitä enemmän selkeää rytmiä, tyylillisesti sen perinteisemmän kuulosta; mitä enemmän timen manipuloitua suhteessa peruspulssiin, sen modernimman kuulosta
Groove	grooven syntyminen vaatii lähtökohtaisesti useamman rytmisen kerroksen, joten on toteutettavissa siihen kykenevillä instrumenteilla, kuten rummuilla ja pianolla	groove syntyy basistin, pianistin ja rumpalin hienovaraisesta pulssin tulkitsemisesta siten, ettei tempo kuitenkaan heittele	on suhteessa säestävään taustaan (rytmisektio); melodian rytminen suhde rytmisektion luomaan pulssiin luo jännitteitä ja purkauksia	kuten jo aikaisemmin todettu, syntyy melodiarytmin ja säestyksen rytmisistä pidätys-purkaus -suhteista; tavoitteena intensiivisyys ja jännitteinen tunneilla, joka syntyy yhtyeen kokonaisuinnista

Kuva 2

Nämä hahmottamismallit saattavat auttaa joitakin jäsentämään jazzyrhythmiikan kokonaisuutta. Musiikin kokemiseen liittyy kuitenkin aina subjektiivinen taso, jonka henkilökohtaiset kokemukset saattavat monesti poiketa siitä, mitä meille on opetettua tai mikä olisi ollut odotettavissa. Seuraavaksi vielä muutama irrallinen huomio koskien rytmin ymmärtämistä.

#### 4.1 Henkilökohtainen kokemustaso

Henkilökohtainen kokemustaso on ehkä suurin yksittäinen soiton lopputulokseen vaikuttava henkinen tekijä. Ajatellaan tilannetta: Olen rumpalina jazzyhtyeessä. Miksi yhtyeen eilen ja tänään esittämä tai harjoittelema kappale onnistuu erittäin hyvin toisella kerralla ja epäonnistuu lähes täysin toisella kerralla, vaikka lähtötilanne ja soittajat ovat samat? Syitä voi olla yksi tai useampia, mutta niiden löytäminen saattaa olla hankalaa. On kuitenkin tärkeää keskittyä näiden henkilökohtaiseen kokemustasoon liittyviin ongelmiin ja yrittää ratkaista ne mahdollisimman korkean taiteellisen lopputuloksen saavuttamiseksi (päivästä riippumatta).

Yksi vaihtoehto saattaa olla, että kyse on vain oman mielen sisällä syntyvästä mielikuvasta, joka ei vastaa soivaa todellisuutta. Tässä tapauksessa omat ennako-odotukset ja soitonaikainen keskittyminen vääristävät omaa mielikuvaa lopputuloksesta. Ts. saat-

taa olla, että subjektiivisesti havaittu ero näiden kahden esityksen välillä olikin lopulta huomattavasti vähäisempi, kuin mitä alun perin ajattelinkaan. Omakohtainen kokemukseni on, että realistisemmän kuulokuvan lopputuloksesta tässä tapauksessa saa, kun muistaa keskittyä riittävästi kuuntelemaan oman soiton lisäksi yhtyeen kokonaisuutta. Ideaalissa tapauksessa omaan soittoon ei tarvitse keskittyä lainkaan (jos siihen on tekniset valmiudet) ja kaiken energiansa pystyy kohdistamaan muiden kuunteluun.

Toinen esimerkki liittyy keskittymiseen. Jazzmusiikin esittäminen on sosiaalinen tapahtuma, jonka onnistumista yksittäisten soittajien keskittymisen taso määrittelee hyvin paljon. Tällöin yksittäinenkin häiriötekijä henkilökohtaisella tasolla saattaa aiheuttaa ongelmia lopputuloksen kannalta. Tällaisia häiriötekijöitä ovat kaikki täysin musiikin ulkopuoliset henkilökohtaiset tekijät, kuten itseluottamuksen puute ja sosiaaliset tai taloudelliset ongelmat. Vaikka on tilanteita, jolloin omaa tunnetilaa on vaikea siirtää syrjään, on paras mahdollinen tilanne se, kun jazzyhtye pystyy kollektiivisesti suuntaamaan kaiken energiansa soittamiseen. Kliseisen sanonnan mukaan, keskity siihen mitä teet.

#### 4.2 Fiiliksen mukaan vai tutkimalla

Kuten jo aikaisemmin totesin, käsittää jazzmusiikin historia erilaisia lähestymistapoja sen opetteluun ja toteuttamiseen. Se, onko sinun lähestymistapasi kaiken analysoiminen, tutkiminen ja opettelu teoriapohjalta, vai täysin intuitiivinen toteuttaminen ja esimerkiksi transkriptioiden sijaan ns. matkiminen, on lopulta irrelevanttia. Tärkeämpää on löytää itselle sopiva työskentelytapa.

#### 4.3 Rytmisektio eri aikakausilla

Jazzmusiikin historiassa on useita kuuluisia rytmisektiokokoonpanoja, jotka tulivat tunnetuksi erinomaisista säestysominaisuuksistaan ja innovatiivisesta lähestymistavasta. Tutustumisen arvoisia ovat mm. Count Basien *All-American Rhythm Section*, Miles Davisin ensimmäisen ja toisen kvintetin rytmisektiot ja John Coltranen kvartetin rytmisektio.

Huomionarvoista on, että siirryttäessä swing-aikakaudesta bebop-aikakaudelle ja edelleen hard bop –aikakaudelta 60-luvun jo hyvin monipuoliseen jazzilmaisuuksiin (kokonaisuudessaan siis 30-luvulta 60-luvulle), myös rytmisektion rooli muuttui radikaalisti. Kun vielä swing-aikakaudella rytmisektion rooli oli lähes poikkeuksetta pelkän tasaisen

pulssin tuottaminen, oli se 60-luvulle tultaessa muuttunut huomattavasti vapaammaksi. Tämä vapaus ilmeni pulssin rikkomisena, uusien metristen ideoiden esittelyä (Herbie Hancock, Ron Carter ja Tony Williams) ja rytmin horisontaalisuuden korostamisena (McCoy Tyner, Jimmy Garrison ja Elvin Jones).

Tämän oivalluksen kolikon kääntöpuoli on kuitenkin se, että liian usein aloittelevan jazzyhtyeen rytmisektio pyrkii ensi töikseen imitoimaan näitä pitkälle jalostuneita jazz-rytmiikan ilmiöitä ohittaen tyystin rytmisektiotyöskentelyn kulmakivet 50- puhumatta-kaan 40-luvulta. Lopputulos saattaa olla energinen, mutta usein epäselvä ja pitkälle vietyjä ilmiöitä tehdään pulssin kustannukselta, jolloin groovea ei synny tai se on vähäistä.

## 5 Harjoitteita

Tässä luvussa esittelen kahdeksan harjoitusta. Harjoitukset ovat: Peruspulssiharjoitukset A- ja B-rytmisektiolle, Kahdeksasosaharjoitukset A ja B, Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus –harjoitukset A, B ja C ja Time feel -harjoitus. Samantyyllisiä harjoituksia olen tehnyt mm. Manuel Dunkelin, Jussi Fredrikssonin ja Sami Linnan yhtyeopetustilanteissa. Osa harjoituksista on luotu tätä opinnäytetyötä varten ja näin ollen itse tekemiäni – tosin samantyyppisiä harjoituksia varmasti käytetään jossain päin Suomea tai maailmaa.

En ole sitä mieltä, että vain näitä harjoituksia tekemällä voidaan oppia validia jazzrytmiikkaa. Kuten mainitsin luvussa 3.2, paras ja erillisten harjoitusten ohella myös välttämätön oppimistapa on levyjen kuuntelu. Harjoitukset on myös suunniteltu nimenomaan 4/4 tahtilajia ja kolmimuunteista rytmiikkaa silmällä pitäen, mutta ne saattavat hyvin soveltua myös muihin rytmisiin viitekehyksiin, mikä saattaa vaatia harjoitusten ohjeiden sanamuodollista muuttamista.

Suosituksena on myös harjoitusten äänittäminen varsinkin silloin, jos kyseessä ei ole opetustilanne ja opettajaa, joka voisi tarttua ongelmiin heti, ei ole paikalla. Vaikka harjoitusten painopiste on oppilaiden oman kuuntelun lisääminen soiton aikana, on kaikkia havaintoja hyvin vaikea tehdä soitettaessa jatkuvasti vaikeutuvia harjoituksia. Tällöin harjoitusten nauhoittaminen ja jälkikäteen kuuntelu paljastaa soiton hyvät ja huonot puolet. Esimerkiksi tempon hienovarainen kiihtyminen ja hidastuminen pidemmällä aikavälillä tai musiikillisissa taitteissa saattaa olla vaikea asia havaita soittaessa itse,

mutta helpompi kuulla jälkikäteen nauhalta, jolloin kyseisen tempon kanssa voi tehdä itsenäistä harjoittelua.

Harjoitukset voidaan tehdä minkä tahansa harmonian päälle missä tahansa tempossa. Tärkeintä on ottaa huomioon yhtyeen soittajien tekninen taso. Lähtökohtaisesti mitä vaikeampi kappale valitaan, sitä haastavammiksi myös harjoitukset muuttuvat, sillä esimerkiksi tiheän harmoniarytmin omaavien kappaleiden soittamisessa entistä suurempi määrä energiaa menee oikeiden sointujen ja sävelten löytämiseen. Harmonian ja melodian yksinkertaistaminen on tärkeää, jotta voidaan keskittyä täysin rytmiseen puoleen. Hyvä lähestymistapa on tehdä harjoituksia f-bluesharmonian päälle keskitempossa, rajoittaen vielä melodisen improvisoinnin työkaluksi f-bluesasteikon viisi ensimmäistä säveltä (F, Ab, Bb, B ja C). Tällöin harmonisen ja melodisen materiaalin pitäisi olla riittävän helppoja, jotta voidaan mahdollisimman tarkasti keskittyä rytmiseen sisältöön.

Tiivistelmä harjoituksista sisältyy liitteisiin (Liite 3) kuten myös f-bluesin sointulappu (Liite 2).

#### 5.1 Peruspulssiharjoitus A rytmisektiolle

Tämän harjoituksen tavoite on vahvistaa rytmisektion kykyä tuottaa yhtenäistä tasaista pulssia. Ensimmäisessä vaiheessa rumpali ja basisti saavat soittaa vain neljäsosia, ts. walkin bass –bassolinjaa ja neljäsosia symbaaliin ja bassorumpuun, sekä hi-hatia iskuille 2 ja 4. Tämä sulkee pois kaikki säestyskuviot virveliin, perinteisen symbaalikuvioiden sekä basistin tai rumpalin kaikki fillit. Tarkoituksena on saada aikaan kahden, pelkkiä neljäsosia sisältävän rytmisen tason, täydellinen synkroni.

Harjoituksen toisessa vaiheessa lisätään harmoniasoitin kolmanneksi elementiksi. Pianisti/kitaristi saa soittaa vain neljäsosia **ja sitä pidempiä aika-arvoja**. Tämä sulkee pois kaikki **peräkkäisiä kahdeksasosia** sisältävät säestyskuviot. Pianisti/kitaristi **ei soita jokaista neljäsosaa ja saa soittaa myös iskuttomille tahdinosille**, eli synkopoiden. Ts. harmoniasoitin soittaa rytmisesti melko perinteisiä säestyskuvioita (pl. peräkkäisiä kahdeksasosia sisältävät). Säestyskuviot kannattaa pitää yksinkertaisina ja käyttää niitä säästeliäästi, jotta voidaan olla varmoja niiden tarkasta sijoittumisesta suhteessa peruspulssiin.

Harjoitusta kannattaa kokeilla eri tempoissa ja dynamiikoissa. Kannattaa myös vaihdella temponantovuoroa kaikkien soittajien kesken, eli ennen varsinaista soittotapahtumaa edeltävää rytmin laskua (yy, kaa-ja, yy kaa koo nee).

## 5.2 Peruspulssiharjoitus B rytmisektiolle

Tämän harjoituksen tavoite on parantaa kykyä kuunnella ja toistaa muualta saatu pulssi. Ohjeet soiton sisältöön ovat samat kuin peruspulssiharjoitus A:ssa. Tässä harjoituksessa kukin rytmisektion jäsen soittaa vuorotellen samaa pulssia. Esimerkiksi bluesharmoniaa soitettaessa kukin soittaa vuorollaan 12 tahtia aina seuraavan pyrkiessä jatkamaan **täsmälleen samaa pulssia, mitä edellinen on tuottanut.**

Harjoitus kannattaa toistaa samassa tempossa vaihdellen soittojärjestystä ja jokaisen aloittaen vuorollaan, esimerkiksi: (1) piano-basso-rummut (2) piano-rummut-basso (3) basso-rummut-piano (4) basso-piano-rummut (5) rummut-basso-piano (6) rummut-piano-basso. Näin toteutettuna jokainen soittaja aloittaa harjoituksen ja joutuu ottamaan pulssin eri soittajilta. Harjoitus muuttuu sitä helpommaksi, mitä kauemmin on pysytty samassa tempossa. Tempo vaihdettaessa kannattaa vaihtaa myös harjoituksen aloittajaa, jotta jokainen vuorollaan pääsee aloittamaan myös uuden tempon. **Harjoitusta ei saa laskea käyntiin, vaan aloitusvuorossa oleva soittaja aloittaa soittamisen ilman laskua,** jotta pulssi täytyy saada kopioitua vain toisen soittoa kuuntelemalla.

## 5.3 Kahdeksasosaharjoitus A

Tämän harjoituksen tavoite on saada jazzyhtyeen (rytmisektio + solisti(t), ks. luku 2.2) kahdeksasosafraseeraus yhdenmukaiseksi ja mahdollisimman selkeäksi. Pyrkimyksenä on saada kahdeksasosat kuvaamaan mahdollisimman hyvin peruspulssia ilman rytmistä muuntelua, takana tai edessä soittamista. Fraseeraukseen liittyvät harjoitukset käsitellään myöhemmissä luvuissa.

Kaikki soittajat saavat käyttää **vain kahdeksasosia tai sitä hitaampia aika-arvoja.** Harjoitus tehdään siten, että jokainen soittaja on vuorollaan solistin asemassa siten, että rytmisektion soolovuoroissa basso ja rummut säestävät pianosooloa, piano ja rummut säestävät bassosooloa ja rumpusoolo on ilman säestystä. Tämä muuttaa rytmisektion työskentelyä edellisiin harjoituksiin verrattuna monipuolisemmaksi siten, että pianon, rumpujen ja basson säestyskuvioidiin lisätään kahdeksasosat, jonka pitäisi en-

simmäisenä kuulua rumpalin oikean käden symbaalikuvion muuttumisena perinteiseksi tsing tsing-a-ding -kuvioiksi. Solistin rytmistä materiaalia rajoitetaan siten, että kahdeksasosia nopeammat aika-arvot, esimerkiksi triolit ja kuudestoistaosat (tuplatempofraasit) ovat kiellettyjä.

Tarkoitus on saada siis kahdeksasosafraseeraus mahdollisimman yhdenmukaiseksi, mutta lisäksi voidaan keskittyä yhtyeen dynamiikan parantamiseen. Mikäli harjoitustila on akustisesti tyydyttävä, tulisi kaikkien yhtyeenjäsenten kuulla toisensa vaivattomasti, mitä voidaan pitää jonkinlaisena hyvän perusdynamiikan nyrkkisääntönä. Aloittavaa solistia ja solistijärjestystä kannattaa vaihdella.

Suosittelisin harjoituksen tekemistä myös hitaissa tempoissa, jotka ovat kahdeksasosien svengaavuuden kannalta kaikista armottomimpia ja paljastavat rytmiset puutteet selkeimmin. Esimerkiksi tempoväliä 80-100 iskua minuutissa on hyvä työstää enemmän kuin nopeita tempoja, joissa voidaan saavuttaa näennäisesti svengaava rytmikka helpommin.

#### 5.4 Kahdeksasosaharjoitus B

Tämä harjoitus tehdään Peruspulssiharjoitus B:n esittelemällä tavalla, eli rytmiset ohjeet ovat samat, kuin harjoituksessa A, mutta jokainen soittaa vuorollaan yksin. Myös tässä harjoituksessa on tärkeää vaihdella aloittajaa ja järjestystä, jotta kahdeksasosien ja pulssin siirtyminen soittajalta toiselle tapahtuu eri soittajien kesken. **Harjoitusta ei lasketa käyntiin ja jokaisen pitäisi kokeilla uuden tempon aloitusvuoroa.**

#### 5.5 Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus A

Kun em. harjoitusten avulla yhteinen pulssikäsite ja kyky yhdenmukaiseen kahdeksasosafraseeraukseen on saavutettu, voidaan siirtyä fraseerauksellisiin harjoituksiin.

Näissä Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus –harjoituksissa ajatellaan rytmisektiota yhtenä rytmisenä yksikkönä ja solistia toisena rytmisenä yksikkönä, joiden välille luodaan rytmisiä jännitteitä, jotka puretaan.

Harjoituksessa A rytmisektion tehtävä on tuottaa tasainen ja svengaava säestys **ilman reagoitua solistin rytmisiin ideoihin**. Solistin tehtävänä on kokeilla monipuolisesti fraseerauksen muuntelua, polyrytmejä tai metrisiä ilmiöitä käyttäen vapaasti rytmisiä



ideoita. Koska jännite vaatii purkauksen, **on solistin ajoittain palattava synkroniin rytmisektion kanssa**, jotta saavutetaan taiteellisesti merkittävää sisältöä.

Tyypillisimpiä fraseerauksellisia ilmiöitä ovat:

- Takana soittaminen
- Polyrytmit, esim. pisteellinen neljäsosa
- Täysin pulssin ”yli” soittaminen, ts. melodisesti oikeiden äänien valinta mutta eksaktin rytmien hylkääminen (pätee aika-arvollisesti nopeissa ja hitaissa melodioissa)

#### 5.6 Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus B

Verrattuna edelliseen harjoitukseen, vaihdetaan rytmiset roolit päinvastaisiksi. Solistin tehtävänä on siis tuottaa mahdollisimman yksinkertaista ja rytmisesti selkeää, mielellään pääasiallisesti neljäs- ja kahdeksasosiin pohjautuvaa melodialinjaa **välittämättä rytmisektion työskentelystä**. Rytmisektion tehtävä on kokeilla edellisessä harjoituksessa esiteltyjä elementtejä omassa soitossaan pyrkien jännitteen purkamiseen yhteisesti ennalta määräämättömässä musikaalisessa taitteessa.

#### 5.7 Horisontaalisuus vs. vertikaalisuus C

Jos laajennetaan mahdollisuuksia jakaa rytmistä vastuuta rytmisektion ja solistin välille, saadaan neljä tilannetta, jotka kaikki ovat läsnä modernissa jazzmusiikissa (Kuva 3). Nämä tilanteet saattavat vaihdella hyvin nopeastikin (esim. Tilanne 1 -> Tilanne 3 tai Tilanne 4 -> Tilanne 3) ja koskea joko pidempää musiikillista ajanjaksoa (esim. kokonainen soolo) tai hyvin pientä yksikköä (yksi fraasi).

	Pulssi, time, rytmisen purkaus	Riskinotto, rytmisen vapaus ja jännite
<i>Tilanne 1</i>	rytmisektio	solisti
<i>Tilanne 2</i>	solisti	rytmisektio
<i>Tilanne 3</i>	rytmisektio ja solisti	-
<i>Tilanne 4</i>	-	rytmisektio ja solisti

**Kuva 3**

Tämän harjoituksen ideana on kokeilla näitä kaikkia tilanteita yhden esityksen puitteissa. Harjoituksen helpottamiseksi on paikallaan ensimmäisillä kerroilla sopia rooleista ennen harjoituksen tekemistä. Harjoitus muuttuu sitä haastavammaksi mitä vähemmän rytmisistä rooleista sovitaan etukäteen.

## 5.8 Time feel –harjoitus

Tämän harjoituksen tavoitteena on tutustuttaa kaikki jazzyhtyeen soittajat mahdollisuu-  
teen muuttaa kauttaaltaan omaa tapaa fraseerata peruspulssia ja kahdeksasosia.  
Termi voidaan suomentaa esimerkiksi *rytmikäsitykseksi*, *rytmiseksi tunnelmaksi* tai  
aikaisemmin esittelemäkseni *rytmiseksi persoonaksi*. Joka tapauksessa kyse on hyvin  
hienovaraisesta ja ehkä abstraktimmasta jazzrytmiikan ilmiöstä, josta kuulee puhutta-  
van hyvin paljon.

Yksittäinen soittaja voi harjoitella tätä metronomin kanssa siten, että pyrkii ilmentä-  
mään metronomin tarkkaa pulssia hieman sen edellä, keskellä tai jäljessä. Myös kah-  
deksasosafraseerauksen vaikutusta rytmiseen tunnelmaan kannattaa tutkia yksin. Yh-  
tyesoittotilanne voidaan aloittaa keskustelemalla siitä, minkälainen kukin ajattelee  
oman rytmisen käsityksensä olevan ja minkälaiseksi sen muut soittajat kokevat.

Harjoitus toteutetaan siten, että jokainen soittaja vuorollaan voi kokeilla oman pulssikä-  
sityksensä muuttamista keskeltä eteen tai taakse. Kun tämä on tehty, niin voidaan ko-  
keilla myös erilaisia kombinaatioita eri instrumenttien kesken, esimerkiksi: piano taka-  
na, rummut keskellä ja basso edellä.

## 6 Pohdintaa

Opinnäytetyössäni selvitin jazzrytmiikan rakennetta ja kehitin sen opetteluun soveltuvia  
yhtyeharjoitteita. Jazzrytmiikan osalta päädyin johtopäätökseen, että se koostuu kol-  
mesta päällekkäisestä tasosta: pulssista, synkopoinnin ja heikompien tahdinosien pai-  
notuksesta syntyvästä svengaavuuden käsitteestä sekä fraseerauksen muuntelusta  
johtuvasta rytmisten pidätys-purkaussuhteiden luomasta tunnetilasta, jota kutsutaan  
yleisesti grooveksi.

Harjoitteet pyrin suunnittelemaan näitä rytmisiä tasoja hyväksi käyttäen ja niitä vahvis-  
taen. Uskon, että näitä harjoituksia tekemällä voidaan vahvistaa jazzyhtyesoitosta saa-  
tavia positiivisia kokemuksia niin pedagogisissa kuin esiintymistilanteissakin. Valitetta-  
vasti suunniteltu soiva esimerkki harjoituksista jäi toteuttamatta ajanpuutteen vuoksi.

Koen työni tärkeäksi ja lopputuloksen kohtuullisen onnistuneeksi, sillä tähän mennessä  
opinnäytetöinä julkaistut soitonoppaat ovat olleet lähes poikkeuksetta yksilöharjoittelun

oppaita yhtyepuolen jäädessä vähemmälle huomiolle. Uskon myös, että jazzrytmiikan terminologian avaaminen on hyödyksi monelle sitä tuntemattomalle ja että pitkä koulutushistoriani rytmimusiikin eri oppilaitoksissa ja sen tuoma perspektiivi antaa uskottavan pohjan omalle pohdiskelulle perustuvilla osioilla.

Jatkossa pyrin hankkimaan omakohtaista kokemusta harjoitusten toimivuudesta ja toivon saavani sitä myös harjoituksia kokeilevilta tahoilta. Tutkimustyön ja harjoitusten pohjalta voisi kehittää esimerkiksi jazzyhtyesoitonoppaan, jossa käsiteltäisiin improvisointia myös melodis-harmoniselta teoriapohjalta.

## Lähteet

Adderley, Julian 1960. At the Lighthouse. Äänite.

Baker, David 1989. Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student. Yhdysvallat: Alfred Music Publishing.

Coker, Jerry 1997. Complete Method for Improvisation. Yhdysvallat: Alfred Music Publishing.

Coker, Jerry 1986. Improvising Jazz. Yhdysvallat: Touchstone.

Hill Jr., Willie L. 2002. Jazz Pedagogy: The Jazz Educator's Handbook and Resource Guide. Los Angeles, USA: Alfred Music Publishing.

Kernfeld, Barry 2003. The New Grove Dictionary of Jazz 2nd edition. Yhdysvallat: Oxford University Press.

Laukkanen, Jere 2005. Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Lopputyö. Jazzmusiikin osasto. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lawn, Richard; Hellmer, Jeffrey, 1993. Jazz: theory and practice. Yhdysvallat: Alfred Music Publishing.

Liebman, Dave. Jazz Rhythm. [http://daveliebman.com/earticles2.php?DOC\\_INST=8](http://daveliebman.com/earticles2.php?DOC_INST=8)

Metropolia AMK, Opetussuunnitelmat 2013-2014. Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma: Muusikko, instrumentalisti. <http://opinto-opas-ops.metropolia.fi/index.php/fi/16183/fi/39>

Oxford Music Online, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

Peterson, Oscar 1963. Night Train. Äänite.

Porter, Eric C. 2002. What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians As Artists, Critics, And Activists. Yhdysvallat: University of California Press.

Saarikorpi, Pekka 2011. Jazzrytmiikan kielioppi: Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa. YAMK Musiikkipedagogi. Helsinki: Opinnäytetyö (Metropolia AMK).

Schuller, Günther, 1968. Early Jazz: it's roots and musical development. Yhdysvallat: Oxford University Press.

Säily, Mika 2009. Jukkis Uotila – Laaja oppimäärä. Viidakkorumpu, 2009 (2), 4-17.

Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia 2013. Opetussuunnitelmat 2013-2014, Jazzmusiikki. <http://www.siba.fi/how-to-apply/life-at-the-school/curriculum-structure-13-14>

Wernick, Forrest 2012. Where to Start Learning Jazz Improvisation. Yhdysvallat: jazz-advice.com. <http://jazzadvice.com/where-to-start-learning-jazz-improvisation/> (13.5.13)

### Suosittelavaa kuunneltavaa

Alla on listattuna suppeasti, mutta mahdollisimman monipuolisesti kuunneltavaa, joissa opinnäytetyössäni esittelemiä rytmisiä ilmiöitä on mahdollista havaita.

nauhoitusvuosi (julkaisu- vuosi suluissa, jos eri)	artisti	levyn nimi
1937-1939 (1992)	Basie, Count	The Complete Decca Recordings
1944-47 (2002)	Parker, Charlie	The Complete Savoy & Dial Master Takes
1946-54 (2003)	Parker, Charlie	The Complete Verve Master Takes
1954-55 (1955)	Brown, Clifford Roach, Max	Clifford Brown & Max Roach
1956	Rollins, Sonny	Saxophone Colossus
1957	Coltrane, John	Blue Train
1958	Davis, Miles	Milestones
1960	Adderley, Cannonball	At The Lighthouse
1961	Davis, Miles	In Person, Friday And Saturday Nights At The Blackhawk, Complete
1962	Gordon, Dexter	Go
1962 (1963)	Peterson, Oscar	Night Train
1964	Davis, Miles	The Complete Concert 1964 – My Funny Valentine + Four & More
1964 (1965)	Brookmeyer, Bob	Bob Brookmeyer And Friends
1964 (1965)	Coltrane, John	A Love Supreme
1965 (1995)	Davis, Miles	Highlights from the Plugged Nickel
1967	Tyner, McCoy	The Real McCoy
1981-82 (1982)	Khan/Hubbard/Hender- son/Corea/Clarke/White	Echoes of an Era

**F-BLUES ESIMERKKISOINTUKIERTO**

## Tiivistelmä rytmisistä harjoitteista jazzyhtyeelle

- Peruspulssiharjoitukset
  - Harjoituksessa A luodaan vain neljäsosia tai pidempiä aika-arvoja hyväksikäyttäen vahva peruspulssin tuntu yhtyeenä
  - Harjoituksessa B siirretään vastuu pulssista vain neljäsosia tai pidempiä aika-arvoja käyttäen soittajalta toiselle
- Kahdeksasosaharjoitukset
  - Harjoituksessa A luodaan yhdenmukainen kahdeksasosienfraseeraus yhtyeenä käyttäen vain kahdeksasosia tai pidempiä aika-arvoja
  - Harjoituksessa B siirretään vastuu yhdenmukaisesta kahdeksasosafraseeruksesta soittajalta toiselle
- Horisontaalisuus vs. verikaalisuus
  - Harjoituksessa A solistin tehtävänä on kokeilla fraseerauksen monipuolistamista (takana, keskellä ja edessä) käyttäen vapaasti valittavia rytmisiä elementtejä ja melodisia fraaseja. Rytmisektion tehtävä on luoda tasainen ja svengaava säestys **ilman reagoimista solistiin**.
  - Harjoituksessa B solistin tehtävänä on tuottaa mahdollisimman yksinkertaista tarkkaa neljäs- ja kahdeksasosiin perustuvaa melodialinjaa ja pyrkiä olemaan reagoimatta rytmisektion toimintaan. Rytmisektio pyrkii luomaan jännitettä käyttämällä fraseerauksen muuntelua, polyrytmisiä ja metrisiä ideoita sekä rytmisen viitekehysten muuntelua yksikkönä.
  - Harjoituksessa C solisti ja rytmisektio työskentelevät yksikkönä vuorotellen vastuuta rytmisen jännitteen luomisesta ja pulssin luomisesta sekä niiden yhdenaikaisesta toteuttamisesta.
- Time feel –harjoitus
  - Harjoituksessa annetaan mahdollisuus jokaiselle soittajalle vuorollaan kokeilla pulssin fraseeraamista hienovaraisesti takana tai edessä, sekä kokeillaan erilaisia *rytmikäsitysten* kombinaatioita, esimerkiksi basistin soittaessa edellä (on top of the beat), rumpalin keskellä (on the beat) ja pianistin takana (behind the beat).