

Tommi Miettinen

KOHTI RYTMISTÄ TAITURUUTTA

Rytmisten ilmiöiden analysointia Ari Hoeningin kappaleesta Lines of Oppression

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Toukokuu 2018**

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Toukokuu 2018	Tekijä/tekijät Tommi Miettinen
Koulutusohjelma Musiikki		
Työn nimi KOHTI RYTMISTÄ TAITURUUTTA: Rytmisten ilmiöiden analysointia Ari Hoeningin kappaleesta Lines of Oppression		
Työn ohjaaja Kirsti Rasehorn		Sivumäärä 23 + 6
<p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus jazzrumpali ja -säveltäjä Ari Hoeningin kappaleesta Lines of Oppression. Työ on sekä toiminnallinen että kirjallinen. Erityisesti tutkitaan Hoeningin kappaleessa improvisoituna sekä sävellettyä esiintyvää polyrytmiikkaa. Aiheeseen liittyvän käsitteistön ollessa jokseenkin sirpaleinen, työssä käytetään lähinnä Hoeningin itsensä oppikirjoissaan lanseeraamaa käsitteistöä. Keskeisimpiä käsitteitä ovat ydinrytmi, ydingroove, rytmisen uudelleensijoittelu, kappaleen muoto sekä metrinen modulaatio.</p> <p>Työ on ennen kaikkea tekijän tutkiva oppimismatka Hoeningin tapaan käsitellä rytmiikkaa, mutta yhden soittajan sanavaraston ymmärtämisellä on toki yleishyödyllinen vaikutus, mikäli oletetaan, että muiden nykyajan jazzmuusikoiden kielistä löytyy samankaltaisia piirteitä. Olennainen osa tutkimusprosessia on ollut menetelmällisesti paitsi tutkiva oppiminen, myös musiikkianalyttinen työskentely, eli transkriptioiden tekeminen ja niiden analysointi.</p> <p>Työssäni onnistuin rakentamaan kokonaiskuvan kappaleesta esiintyvistä polyrytmisistä aihioista. Tutkimusprosessi koostui samanaikaisesti transkriptiosta, analyysistä ja teoreettisesta pohdinnasta. Tämä työ auttaa ymmärtämään Ari Hoeningin ja jossakin määrin myös muiden samaa tyyliä edustavien muusikoiden tapaa käsitellä rytmiikkaa.</p>		
Asiasanat Ari Hoening, jazz, Lines of Oppression, metrinen modulaatio, polyrytmiikka		

Centria University of Applied Sciences	Date May 2018	Author Tommi Miettinen
Degree programme Music		
Name of thesis TOWARDS RHYTHMIC MASTERY: Analysis of rhythmic phenomena in Ari Hoening's piece Lines of Oppression		
Instructor Kirsti Rasehorn	Pages 23 + 6	
<p>This thesis is a qualitative case study about a music piece called "Lines of Oppression", written by jazz drummer and composer Ari Hoening. The thesis is both literary and functional. The main subject is the polyrhythmics found in Hoening's piece, both improvised and composed. The terminology regarding the subject being somewhat fragmented, most terms have been borrowed directly from Hoening's own teaching materials. The most fundamental terms are core rhythm, core groove, rhythmic displacement, form and metric modulation.</p> <p>This thesis is above all an exploratory learning journey into Hoening's way of approaching rhythmics but understanding a single musician's vocabulary has also a more universal impact assuming that similar traits are found in other modern jazz musicians' languages. In addition to exploratory learning, transcription and music analysis are also the main research methods in this study.</p> <p>In the research, I managed to grasp the overview about polyrhythmics in the piece. The process contained transcription, analysis and theoretical speculation simultaneously. This study is helpful to anyone who is interested in Ari Hoening's or to some extent other similar artists' way of handling rhythmics.</p>		

Key words Ari Hoening, jazz, Lines of Oppression, metric modulation, polyrhythmics
--

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 POLYRYTMIKAN KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ	7
2.1 Metrinen Modulaatio.....	8
2.2 Ydinrytmi.....	8
2.3 Ydingroove.....	8
2.4 Rytminen uudelleensijoittelu	9
2.5 Kappaleen muoto	9
3 TUTKIMUKSEN TYÖKALUJA	11
3.1 Laadullinen tapaustutkimus ja tutkiva oppiminen	11
3.2 Transkription tekeminen ja analyysi	12
4 TAPAUSET LINES OF OPPRESSION	13
4.1 Kahdeksasosatriolien poikkeuksellinen ryhmitteleminen	16
4.2 Metrinen modulaatio.....	17
4.3 Tuplettien käyttö	18
4.4 Rumpusoolon jälkeen	19
5 LOPPUPÄÄTELMÄT	22
LÄHTEET	23

LIITE 1. Lines of Oppressionin rumpusoolo

NUOTTIESIMERKIT

1. 4:3-rytmi.....	7
2. Ydinrytmi	8
3. Tyypillinen ydingroove nimeltään swing-komppi	9
4. Kuvan 2 swing-komppi uudelleensijoiteltuna alkamaan triolin toiselta osalta.....	9
5. Käyttämäni rumpunotaatio.....	12
6. Lines of Oppressionin A-osan teema	13
7. Lines of Oppressionin A-osan teema (2).....	14
8. A-osan teeman kertaus	15
9. Kuudestoistaosarytmiikkaa kitarasoolon kompissa	15
10. Trioleita ryhmiteltynä viiden ryhmiin	16
11. Trioleita ryhmiteltynä kahdeksan ryhmiin	16
12. Trioleita ryhmiteltynä seitsemän ryhmiin	17
13. Perus Beat-komppi "upotettuna" trioleihin	17
14. Metrinen modulaatio	18
15. 5:3-rytmi.....	18
16. Trioli ylittää tahtiviivan.....	19
17. C-osan teema.....	19

18. C-osan teeman ensimmäinen kertaus	20
19. Metrinen modulaatio ennen pianosooloa	21
20. C-osan teema (2)	21

1 JOHDANTO

Tässä toiminnallisessa ja kirjallisessa opinnäytetyössäni perehdyn philadelphialaissyntyisen (1973) jazzrumpalin Ari Hoeningin musiikkiin ja soittoon tapaustutkimuksen keinoin. Tarkastelen erityisesti sitä, miten hän käyttää polyrytmejä ja metrisiä modulaatioita sävellystyössään ja improvisoinnissaan sekä sitä, minkälaisia manereita ja ilmiöitä Hoeningin soitosta löytyy. Ari Hoening (2018) on vaikuttanut New Yorkin jazzkentällä vuosikymmenien ajan sekä keikkaillut yhtyeensä kanssa ympäri maailmaa. Hän on soittanut monen aikamme tunnetuimman jazzartistin kanssa. Lisäksi hän on tunnettu kattavista oppimateriaaleistaan liittyen polyrytmiikkaan instrumentista riippumatta (Hoening 2018.) On siis hyvin perusteltua ottaa juuri hänen musiikkiaan tarkasteltavaksi.

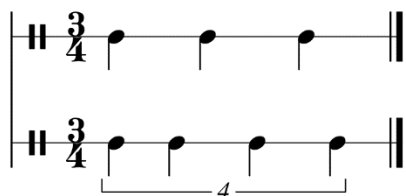
Nykyajan jazzkentällä on harvinaista kuulla omaa musiikkiaan esittäviä yhtyeitä, jotka eivät jollain tapaa hyödynnä polyrytmistä sanavarastoa. Tämä on pitkälti Miles Davisin vuonna 1963 perustetun kvintetin ansiota (Hoening & Weidenmueller 2009, 3.) Työni keskeisin tavoite onkin parantaa omaa ymmärrystäni polyrytmiikasta sekä tuoda sitä kautta lisää rytmistä varmuutta ja -sanavarastoa omaan ajatteluuni ja soittooni. Keskeisimmät työskentelytapani ovat transkriptio ja musiikin analysointi. Olen valinnut tarkasteluni kohteeksi Hoeningin kappaleen Lines of Oppression. Poimin kappaleista polyrytmisiä kuvioita ja analysoin sekä kategorisoin niitä.

Äänitteen lisäksi keskeisintä lähdemateriaalia ovat Hoeningin ja basisti Johannes Weidenmuellerin kirjat Intro to Polyrhythms (2009) ja Metric Modulations (2012). Ne ovat soitonoppaita, joissa käydään laaja-alaisesti läpi polyrytmisiä harjoituksia. Lisäksi olen valinnut muutaman lähteen musiikkitieteen puolelta käsitteiden selkeyttämiseksi.

2 POLYRYTMIKAN KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ

Harvard Dictionary of Music määrittelee polyrytmin seuraavasti: “The simultaneous use of strikingly contrasted rhythm in different parts of the musical fabric”. Tämä määritelmä tekee lähes kaikesta länsimaisesta musiikista polyrytmistä. Usein kuitenkin termiä ”polyrytmi” käytetään kuvaamaan erityisiä tapauksia, joissa rytminen moninaisuus tuodaan esille erikoisefektinomaisesti (Arom 2004, 39.) Cynthia Folio (1995, 106) taas jakaa käsitteen kolmeen eri alaluokkaan:

- Vähintään kaksi samanaikaisesti, säännöllisesti toistuvaa rytmistä iskua, joiden tiheyden suhde ei ole tasaluku. Näistä rytmeistä puhutaan tyypillisesti niiden suhdeluvuilla, kuten 3:4 (Nuottiesimerkki 1).
- Vähintään kaksi rytmistä kuviota, joilla on yhteinen tempo ja pulssi, mutta joista osa on siirretty alkamaan eri kohdasta rytmistä kudosta
- Eri tempojen ilmeneminen päällekkäin tai peräkkäin. Tästä Folio käyttää nimitystä ”polytempo”. Tämä on etenkin jazz-musiikille tyypillistä polyrytmiikan käyttöä (Saarikorpi 2011, 81).



NUOTTIESIMERKKI 1. 3:4-rytmi

Eri kirjoittajat määrittelevät rytmiiikan käsitteitä monilla eri tavoin (Arom 2004, 104.) ja siksi onkin tärkeää selvittää työlleni keskeisiä käsitteitä. Olen päättänyt pitkälti mukailla Ari Hoeningin ja Johannes Weidenmuellerin käyttämiä termejä omine suomennoksineni, koska ne ovat hyvin muusikkolähtöisiä ja omiaan selittämään juuri jazzmusiikkiin liittyvää polyrytmiikkaa. Keskeisimpiä termejä ovat metrinen modulaatio, ydingroove, ydinrytmi, rytminen uudelleensijoittelu ja kappaleen muoto.

2.1. Metrinen modulaatio

Metrinen modulaatio on kappaleen tempon vaihtaminen siten, että uusi tempo on jossain hallitussa, matemaattisessa suhteessa alkuperäiseen tempoon. Tämä saadaan aikaan ottamalla jokin aika-arvo alkuperäisestä temposta ja tekemällä tästä eri aika-arvo uuteen tempoon (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5.) Jazzmusiikissa metriset modulaatiot syntyvät useimmiten improvisaation tuloksena siten, että kappaleen muoto, rakenne ja pulssi säilyvät ennallaan, mutta päälle syntyy uusi, alkuperäisen pulssin kanssa risteävä pulssi. Jazzin improvisatorisen luonteen johdosta voi olla joskus vaikeaa erottaa selkeästi, onko kyseessä metrinen modulaatio, vai pelkästään hetkittäinen polyrytmi. Kyse on usein ikään kuin ”uimisesta” eri tempojen välillä. Erottamisen keinona tulen käyttämään sitä, kuinka pitkään rytmisen aihio jatkuu ja kuinka dominoiva se on suhteessa kappaleen alkuperäiseen pulssiin. Hoening käyttää tästä nimitystä ”Superimposed metric modulation” (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5). Folion polyrytmiikan määritelmä c kattaa myös tämän ilmiön (Folio 1995, 106).

2.2 Ydinrytmi

Tahdin alajaoista, kuten kahdeksasosista, kahdeksasosatrioleista tai kuudestoistaosista muodostettuja, säännöllisiä jaksoja kutsun Hoeningin tapaan ydinrytmeiksi (nuottiesimerkki 2) (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5). Ydinrytmi on ikään kuin kivijalka, joka on rytmisen kuvion pohjana.



NUOTTIESIMERKKI 2. Ydinrytmi (mukaillen Hoening & Weidenmueller, 2009, 8)

2.3 Ydingroove

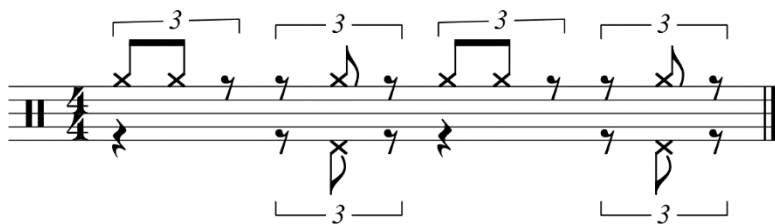
Ydingroove (nuottiesimerkki 2) on ydinrytmin päälle rakentuva, musikaalinen, toistuva jakso (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5.) Rumpujensoitosta puhuttaessa ydingrooveja kutsutaan kompeiksi. Rytmimusiikissa ja eritoten jazzissa ydingrooven varioiminen on tavallista.



NUOTTIESIMERKKI 3. Kuvan 1 ydinrytmiin pohjautuva tyypillinen ydingroove nimeltään swing-komppi (mukaillen Hoening & Weidenmueller, 2009, 8)

2.4 Rytmisen uudelleensijoittelu

Ydinrytmejä ja sitä kautta myös ydingrooveja voidaan siirtää alkamaan eri kohdista tahtia (nuottiesimerkki 4). Tämä on rytmistä uudelleensijoittelua (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5.) Folion polyrytmiikan määritelmästä kohta b vastaa tätä muuten, mutta hän jättää tahdin käsitteen pois määritelmästä (Folio 1995, 106.) On perusteltua rajoittaa tässä työssä käytetty määritelmä koskemaan tahdeista koostuvaa musiikkia, sillä lähes kaikki länsimainen rytmimusiikki on sellaista.



NUOTTIESIMERKKI 4. Kuvan 2 swing-komppi uudelleensijoiteltuna alkamaan triolin toiselta osalta (mukaillen Hoening & Weidenmueller, 2009, 9)

2.5 Kappaleen muoto

Muusikon on tärkeää oppia tuntemaan soittamansa kappaleen muoto hyvin improvisoidakseen sen päälle itsevarmasti. Siksi on perusteltua, että myös polyrytmiikkaa käsitellessä otetaan huomioon kappaleen muoto. Muoto auttaa myös luomaan entistä vahvempia jännitteitä jo valmiiksi jännitteellisiin polyrytmiisiin kuvioihin (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5.)

On myös tärkeää, että muusikoilla eri puolilla maailmaa on yhteisiä tarttumapintoja musiikkiin, ja muodot ovat yksi mahdollinen tarttumapinta (Hoening & Weidenmueller, 2012, 5). Tyypillistä, mutta ei

välttämätöntä muodolle on jonkinlainen sointukierto. Kaikki jazzmusiikin yleisimmät muodot sisältävät myös sointukierron erilaisine variaatioineen. Näitä yleisimpiä muotoja ovat 12 tahdin blues, rhythm changes ja AABA.

3 TUTKIMUKSEN TYÖKALUJA

Ennen itse asiaan pureutumista on hyvä selvittää hieman tutkimukseni menetelmiä, tavoitteita ja tavoitteista johtuvia toimintaperiaatteita. Olen valinnut opinnäytetyölle tyypillisesti niin sanotusti suppean aineiston; tarkastelen tapauksena Ari Hoeningin yhtä kappaletta ”Lines of Oppression”. Aineiston vähäisyydessä on omat ongelmansa ja mahdollisuutensa. Tavoitteeni liittyvät pitkälti oman muusikkouteni kehittämiseen, mikä myös johtaa tiettyihin valintoihin.

3.1 Laadullinen tapaustutkimus ja tutkiva oppiminen

Tutkimusmenetelmäksi valikoitui melko itsestään selvästi laadullinen tapaustutkimus, sillä päätin alusta asti perehtyä juuri Ari Hoeningin musiikkiin sen sijaan, että olisin tehnyt jonkinlaisen yleiskatsauksen nykyjazzin rytmiiikkaan. Myöhemmin tapaukseni rajautui vielä suppeammin yksi ainut kappale – Lines of oppression. Tämä mahdollistaa sen, että pystyn todella tarkasti syventymään kappaleeseen ja koen, että siitä on minulle enemmän hyötyä kuin yleismaailmallisemmasta työstä.

Tapaustutkimuksesta saatu tieto ei ole samalla tavalla yleistettävissä kuin suuresta aineistosta johdettu tieto, mutta perusteellinen syventyminen yhteen tiettyyn ilmiöön kantaa mukana omanlaisia etujaan (Eskola & Saarela-Kinnunen 2010, 189). Siinä tiedon kokonaisavaltaisuus menee yleistettävyyden edelle (Eskola & Saarela-Kinnunen 2010, 194). Kun ainoastaan tutkii yhtä ilmiötä, on sen ymmärtämisessä mahdollista päästä helposti syvälle.

Tiedon yleistettävyyteen voidaan päätyä, mikäli käsitteellistäminen on tarpeeksi onnistunutta. Esimerkiksi jos onnistun poimimaan Hoeningin soitosta selkeitä, toistuvia ilmiöitä, voi joku muu nykyjazzin rytmiiikasta kiinnostunut olettaa, että muidenkin soittajien rytmiiikan käsittelystä saattaa löytyä samoja ilmiöitä. Onhan nykyajan jazzkenttä hyvinkin globaali. Mikäli onnistun tässä, voidaan puhua aineiston siirrettävyydestä koskemaan muita samankaltaisia tapauksia (Eskola & Saarela-Kinnunen 2010, 194).

Tutkiva oppiminen perustuu ajatukseen, että uuden tiedon luominen ja vanhan tiedon omaksuminen ovat psykologisesti samankaltaisia prosesseja. Siinä oppimisen ja tiedon luomisen nähdään olevan vuorovaikutussuhteessa (Eskola & Saarela-Kinnunen 2010, 194.) Transkriptio- ja analysointiprosessini

aikana saan tietoa kuulemastani musiikista ja tästä tiedosta voin muodostaa uudenlaisia käsitteitä. Nämä käsitteet taas auttavat minua jatkamaan työtäni aiempaa tehokkaammalla tavalla, sillä olen jo käsitteellistänyt ilmiöitä, jolloin samojen ilmiöiden toistuminen musiikissa on helppoa havaita. Tuottamani käsitteet voivat joko olla yleisesti hyödyllisiä tai ainoastaan omia oppimispäämääriäni edesauttavia. Ne voivat myös olla jo olemassa olevia käsitteitä. Niiden muodostuminen oman ajatusprosessin tuloksena tuottaa niistä paljon syvemmän ymmärryksen, kuin kirjasta lukeminen.

3.2 Transkription tekeminen ja analyysi

Transkription tekeminen on keinoni kerätä aineistoa, josta voin luoda tietoa. Työni pääasiallinen tarkoitus on polyrytmisten ilmiöiden ymmärtäminen ja sitä kautta oman rytmikankäsittelyni parantaminen, jolloin työskentelyä pitää rajata tarkoituksenmukaisesti. Tämä tarkoittaa ensinnäkin sitä, että en ole tehnyt kappaleesta täydellistä transkriptiota, vaan olen nuotintanut ainoastaan aiheeni kannalta kiinnostavia osia. Tässä tapauksessa pitkälti tärkeimmät soittimet työni kannalta ovat rummut ja basso.

Toiseksi olen päättänyt yksinkertaistaa stemmoja joissain paikoissa tuodakseni polyrytmiikan selkeämmin esille. Ei ole tarkoituksenmukaista nuotintaa jokaista virvelirummun haamuiskua tai basson korusäveltä, jos tarkoituksena on tuoda esiin vaikkapa basso- ja rumpustemman polyrytmistä risteämistä kitarastemman kanssa. Rumpusoolon kanssa päädyin tekemään poikkeuksen ja nuotintamaan koko soolon (LIITE 1), sillä rumpusoolo on täynnä polyrytmistä materiaalia.

Selvyyden vuoksi liitän tämän luvun loppuun vielä tässä työssä käyttämäni rumpunotaation, joka on peräisin Musescore 2 -nuotinkirjoitusohjelmasta (nuottiesimerkki 5).



NUOTTIESIMERKKI 5. Käyttämäni rumpunotaatio

4 TAPAAUS LINES OF OPPRESSION

Lines of Oppression on Hoeningin viides studioalbumi. Albumilla on sekä alkuperäisiä sävellyksiä että versiointeja jazzstandardeista. Levyllä kuullaan myös muita aikamme huippumuusikoita: Tigran Hamasyan – piano, Gilad Hekselman – kitara, Orlando Le Fleming – basso, Chris Tordini – basso (Hoening 2018.) Levy edustaa selvästi suuntausta, jossa solistin ja komppiryhmän sijaan on joukko samanarvoisia muusikoita. Erityisesti Hamasyanin persoonalliset, armenialaistaustaiset vaikutteet ja Hekselmanin särötetty, modernein elementein sävytetty kitarointi ovat hyvin esillä useissa kappaleissa.

Valitsin tarkasteltavakseni levyn nimikkokappaleen Lines of Oppression, koska hypoteesini on, että siitä löytyy paljon polyrytmistä sisältöä sekä sävellettynä että improvisoituna. Siinä on myös hyvin kuultavissa muusikoiden välinen vuorovaikutus.

Kappale alkaa kappaleen pääteemalla (nuottiesimerkki 6), joka on yksinkertaisen kuuloinen pentatoninen melodia, josta on helppo saada kiinni. Kuulokuva on seuraavanlainen:



NUOTTIESIMERKKI 6. Lines of Oppressionin A-osan teema

Kun tämä on soitettu neljä kertaa läpi, tulevat rummut ja basso mukaan ja käy ilmi kappaleen oikea syke. Kappaleen alku oli ikään kuin hämäys. Kyseessä on kappaleen ensimmäinen metrinen modulaatio, jossa aluksi kuullun ”hämäystempon” kuudestoistaosilta kuulostavat nuotit ovatkin triolikalheksasosia kappaleen oikeassa tempossa. Tämänkaltaiset temput ovat nykyjazzissa yleisiä, esimerkiksi Avishai Cohen Trion Gently Disturbed -levyllä (2008). Pian esitelläänkin sama A-osan

teema kappaleen $\frac{3}{4}$ -swingkompin päälle soitettuna (nuottiesimerkki 7).

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Bass (Bs.), and Drums (Drs.). The music is in 3/4 time and features a 2:3 polyrhythm. The guitar part (Gtr.) has a melodic line with triplets. The bass part (Bs.) has a rhythmic line with triplets. The drum part (Drs.) has a complex polyrhythmic pattern with triplets. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

NUOTTIESIMERKKI 7. Lines of Oppressionin A-osan teema. Kuvan 5 kuudestoistaosat ovat nyt kahdeksasosatrioleita.

Kitaralla soitetun melodian ydinrytmi on neljän triolikahdeksasosan mittainen, mikä aiheuttaa vahvasti dissonoivan kuulokuvan basson ja rumpujen ydinrytmejä vasten, jotka taas ovat kestoiltaan neljäsosanuotti (rummut) ja pisteellinen neljäsosanuotti (basso ja bassorumpu) ja muodostavat soljuvan kuuloisen 2:3-rytmin. Teoksessaan ”Intro to Polyrhythms” Hoening korostaa sitä, kuinka tärkeää triolipohjaisessa musiikissa on tuntea jokainen triolin kolmesta osasta yhtä hyvin (Hoening & Weidenmueller, 2009, 8). Soitetut fraasit pitäisi pystyä aloittamaan miltä tahansa triolin osalta (Emt. 2009, 8). Tässä teemassa kitaran jokainen fraasi alkaa aina yhden triolikahdeksasosan edellistä aiemmin ja havaitsin tämän hyväksi harjoitukseksi; sama rytmi uudelleensijoitetaan alkamaan kolmesta eri paikasta. Teeman loppuun Hoening on lisännyt ”ylimääräisen” nuotin kitaramelodiaan, jolloin melodia ja komppi päätyvät samalle ykköselle.

Kappaleen B-osa rakentuu muutamaa aksentointia lukuunottamatta samaan 2:3 -grooveen. Melodialinja myötäilee A-osasta poiketen basson pisteellistä rytmiä vahvasti. Bassolinja pysyy täsmälleen samana, tuoden tuttua sisältöä vaikean kuuloisen melodian vastapainoksi. A-osan kertauksella Hoening soittaa virvelillä kitaramelodian ydinrytmiä varioiden sitä hieman. Samaan aikaan bassorumpu ja ride jatkavat samaa 2:3-groovea basistin kanssa. Hän siis soittaa polyrytmistä kuviota itseään vastaan (nuottiesimerkki 8).

29

Gtr.

Bs.

Drs.

NUOTTIESIMERKKI 8. A-osan teeman kertaus. Virveli (rim click) soittaa kitaramelodian kanssa yhteen muun rumpusetin pitäytyessä tutussa kompissa.

B-osan jälkeen siirrytään kitarasooloon, joka on pääosin $\frac{3}{4}$ -swingkompin rytmikalla selitettävissä. Kitarasoolon rakenne on 32 tahtia pitkä ja harmonialtaan modaalinen. Hoening orkestroi soittonsa rumpusetille paikoitellen epätavallisin tavoin, mikä saa välillä korvan hämääntymään. Soolon loppupuolella (3:20) Hoening poikkeaa hetkeksi swingrytmiikasta suoriin kuudestoistaosiin, mahdollisesti Hekselmanin kuudestoistaosalinjan seurauksena (nuottiesimerkki 9). Jazz -musiikissa on tyypillistä, että solisti soittaa nopeita kuudestoistaosalinjoja, mutta on epätyypillistä, että rumpali yhtyy kuudestoistaosiin ja swing-rytmi katoaa hetkellisesti kokonaan.

33

34

35

36

NUOTTIESIMERKKI 9. Kuudestoistaosarytmiikkaa kitarasoolon kompissa

Kitarasoolon jälkeen kuulemme taas B-osan teeman ja sen jälkeen taas hieman leikittelyä A-osan teemalla; tällä kertaa Hoening soittaa koko setillä (hi-hat polkee oikeaa sykettä) kuvan 5 ”hämäyssykettä”. Kuulokuvasta on entistä vaikeampaa tunnistaa oikeaa $\frac{3}{4}$ -sykettä.

Kappaleen rumpusoolon pohjalla kulkee koko ajan kahdeksan tahdin mittainen pisteellinen bassopiano-ostinato, jota pianisti ja basisti hieman varioivat. Ydinrytmi on sama pisteellinen neljäsosa, kuin kappaleen A- ja B-osissakin. Hoening pitäytyy noin 80% ajasta kahdeksasosatriolirytmikassa. Loput ovat paria poikkeusta lukuun ottamatta suoria kahdeksas- ja kuudestoistaosia sekä kvintoleita. Seuraavissa alaluvuissa esittelen eri tapoja, joilla Hoening luo rytmistä dissonanssia ja -jännitteitä

rumpusoolossa.

4.1 Kahdeksasosatriolien poikkeuksellinen ryhmitteleminen

Triolit saa hyvin kuulostamaan joltakin muulta ryhmittelemällä ne jaksoihin, jotka eivät ole kolmella jaollisia (nuottiesimerkit 10, 11, 12 ja 13). Tästä syntyy Folion (1995, 106) määritelmän mukaisia polytempoja, joista jotkut ovat enemmän kompinomaisia ja toiset fillinomaisia. Luonnollisesti tästä seuraa myös rytmistä uudelleensijoittelua, sillä esimerkiksi jokainen perättäinen viiteen menevä fraasi triolisykkeessä alkaa eri kohdasta tahtia. Alle olen koonnut muutamia selkeimpiä esimerkkejä.

Musical notation example 10 shows a drum set pattern. The top staff is a snare drum with a hi-hat pattern. The bottom staff is a bass line. The triolets are marked with '3' and grouped into five groups of five, with a '5' above each group. The bass line has a '3' below it.

NUOTTIESIMERKKI 10. Trioleita ryhmiteltynä viiden ryhmiin. Hi-hat-kuviosta voi selkeästi huomata ryhmittelyn.

Musical notation example 11 shows a drum set pattern. The top staff is a snare drum with a hi-hat pattern. The bottom staff is a bass line. The triolets are marked with '3' and grouped into two groups of eight, with an '8' above each group. The bass line has a '3' below it.

NUOTTIESIMERKKI 11. Trioleita ryhmiteltynä kahdeksan ryhmiin. Ride soittaa kahdeksan ryhmät.

NUOTTIESIMERKKI 12. Trioleita ryhmiteltynä seitsemän ryhmiin

NUOTTIESIMERKKI 13. Perus Beat-komppi "upotettuna" trioleihin. Hi-hat soittaa neljäsosia.

Ylläolevista nuottiesimerkeistä 9 ja 11 (varsinkin 11) ovat enemmän fillinomaisia, kun taas 10 ja 12 kominomaisia. Kominomaiset polytempot ovat siinä mielessä tehokkaampia jännitteenluojia, että tutun kuuloinen komppi vihjailee "väärää" metriikkaa erityisen vahvasti. Esimerkiksi nuottiesimerkissä 12 on esitelty tapa soittaa perinteinen beatkomppi siten, että beatkompin kahdeksasosat ovatkin kahdeksasosatrioleita. Tämä luo hyvin vahvan ristiriidan kappaleen oikean sykkeen kanssa. Nuottiesimerkin 12 tahdissa 107 ilmiö korostuu entisestään, kun Hoening lyö beat-komppiaihion vahvalle iskulle aksentin, joka onkin oikeassa sykkeessä triolin toinen osa. Kuulijalle syntyy vahva vaikutelma, että aksentti olisi tahdin ykkösellä.

4.2 Metrinen modulointi

Metrinen modulointi on jazzmusiikissa usein improvisaation tuotosta ja siksi käsitettä tulee lähestyä hieman eri tavalla, kuin läpikävellyssä musiikissa. Metriseksi modulaatioksi luokittelen tässä työssä

sellaisen aihion, jossa uusi syke syrjäyttää selvästi hetkeksi alkuperäisen sykkeen. Rumpusoolosta sellaisia paikkoja löytyy yksi (nuottiesimerkki 14).

27

NUOTTIESIMERKKI 14. Metrinen modulaatio. Pisteelliset kahdeksasosat ovat hetkellisesti kahdeksasosia.

Syy, miksi kutsun kuvan 14 esimerkkiä metriseksi moduloinniksi, mutta en luvun 4.1 esimerkkejä, on se, että siinä alkuperäistä triolisykettä ei soiteta enää ollenkaan. Tämän pätkän voisi kirjoittaa myös 4/4-tahtilajiin ja todeta metrinen modulaatio merkinnällä $\text{♪} = \text{♪}$, mutta päätin olla tekemättä niin, koska metrinen modulaatio kestää vain neljä tahtia. Huomionarvoista on myös se, kuinka saumattomasti ja nopeasti Hamasyan ja LeFleming reagoivat Hoeningin metriseen modulaatioon ja vaihtavat myös swing-rytmiikan suoraksi.

4.3 Tuplettien käyttö

Vaikka kappaleen pääasiallinen rytmien idea tuntuukin olevan kahdeksasosatriolit ja niiden sisällä eri metrisyyksissä uiminen, esiintyy rumpusoolossa myös muutamia tupletteja. Niiden vähäisyys korostaa hyvin niiden vaikutusta.

NUOTTIESIMERKKI 15. 5:3-rytmi

Erityisen jännitteellisen kuuloinen on tupletti, joka jatkuu tahtiviivan yli (nuottiesimerkki 16). Tämä aiheuttaa myös nuotinnuksellisen haasteen, johon tarvitaan kompromissia.

Musical notation for Example 16, showing a triplet of eighth notes in the treble clef and a triplet of quarter notes in the bass clef, both spanning across a bar line. The notation includes a treble clef with a 'C' and a '4' below it, and a bass clef with a 'C' and a '4' below it. The number '44' is written above the first measure. Brackets with the number '3' indicate the triplets.

NUOTTIESIMERKKI 16. Trioli ylittää tahtiviivan. Tahtiosoitus täytyi hetkellisesti vaihtaa.

4.4. Rumpusoolon jälkeen

Rumpusoolon jälkeen esitellään uusi teema, jossa esiintyy sama idea, kuin alun päätteemassakin: Kitara soittaa jälleen neljään menevää melodiaa, jossa syke koostuu kahdeksasosatrioleista. Kutsutaan sitä C-osan teemaksi (nuottiesimerkki 17). Basso ja piano jatkavat unisonossa samalla vampilla, kuin rumpusoolossakin. Rummut soittavat samaa $\frac{3}{4}$ -swing -komppia, kuin alun teemassa.

Musical notation for Example 17, showing guitar (Gtr.) and bass (Bs) parts in 3/4 time. The guitar part is in the treble clef and the bass part is in the bass clef. Both parts feature triplet patterns. The notation includes a treble clef with a 'C' and a '3/4' below it, and a bass clef with a 'C' and a '3/4' below it. Brackets with the number '3' indicate the triplets.

NUOTTIESIMERKKI 17. C-osan teema

Kyseisen teeman kertauksella Hoening alkaa vahvasti vihjailemaan neljään menevää metriikkaa hi-hatilla (pedal) ja bassorummulla (nuottiesimerkki 18). Kuulokuva on jälleen vahvasti dissonoiva ride-symbaalien soittaessa edelleen $\frac{3}{4}$ swing -komppia basson ja pianon kanssa.

The image displays a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Bass (Bs.), and Drums (Drs.). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the initial four measures of the C-section theme. The guitar part features a melodic line with triplets and slurs. The bass part provides a harmonic accompaniment with triplets and slurs. The drum part is highly rhythmic, featuring a complex pattern of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The second system shows the continuation of the theme, with the guitar part starting on measure 5. The bass and drum parts continue their respective patterns, maintaining the complex rhythmic structure.

NUOTTIESIMERKKI 18. C-osan teeman ensimmäinen kertaus. Hoening soittaa jaloillaan yhteen kitaramelodian kanssa riden pitäessä $\frac{3}{4}$ -swingkomppia yllä.

C-osan teeman kerratessa viimeistä kertaa pianosooloon siirryttäessä tapahtuu metrinen modulaatio, jossa kappaleen kahdeksasosatriolit muuttuvat kuudestoistaosiksi (nuottiesimerkki 19). Piano soittaa välillä ydinrytmiltään viiden kahdeksasosan mittaisia kuvioita. Pitkin kappaletta esiintynyt ”hämäystempo” on siis nyt kappaleen oikea tempo. Ei-kolmella jaollisen määrän triolikaheksasosia merkitseminen nuotein on mahdotonta, joten fiksuin tapa merkitä metrinen modulaatio on kokonuotin muuttuminen pisteelliseksi puolinuotiksi.

o = d.

NUOTTIESIMERKKI 19. Metrinen modulaatio ennen pianosooloa. Kahdeksasosatriolit ovat nyt kuudestoistaosia.

Koko pianosoolo menee tällä samalla metriikalla eikä polyrytmistä sisältöä juurikaan ole. Pianosoolon jälkeen palataan taas C-osan teemaan. Kahden kertauksen jälkeen pysytään samassa teemassa moduloiden se takaisin kappaleen alkuperäiseen metriikkaan, eli kuudestoistaosista tulee taas kahdeksasosatrioleita. Pian Hoening alkaa sekoittamaan mukaan kuitenkin kahdeksan triolikaheksasosan mittaista kuviota (nuottiesimerkki 20). Tällä kertaa virveli, ride ja hi-hat (pedal) soittavat kahdeksaan bassorummun pitäessä oikeaa sykettä yllä. Hoening jatkaa näiden kahden metriikan välillä uimista saman teeman kertautuessa kappaleen loppuun asti.

NUOTTIESIMERKKI 20. C-osan teema. Ride, virveli ja hi-hat (pedal) soittavat nelijakoista kuviota.

5 LOPPUPÄÄTELMÄT

Vaikuttaisi siltä, että Lines of Oppressionissa esiintyvät rytmiset ideat perustuvat enimmäkseen nelijakoisten rytmien sovittamisen triolimetriikkaan ja kahden eri metriikan sekoittamiseen. Rumpusoolossakin oli pitkälti kyse triolihakdeksasosien erilaisista ryhmittelyistä, vaikkakin ei välttämättä nelijakoisiin ryhmiin. Toki erikoisefektinomaisesti käytettynä, soolosta löytyi myös metrinen modulaatio sekä muutamia tupletteja, mutta ennakko-oletukseni oli, että tällaista sisältöä olisi kappaleessa ollut enemmänkin.

Voin katsoa päässeeni hyvin tavoitteeseeni, sillä onnistuin kartoittamaan Hoeningin kappaleessa käyttämiä manereja ja luomaan niistä käsitteenomaista tietoa. Kappaleen metriset modulaatiot ja polyrytmiset aihiot ovat myös hyvää materiaalia suoraan instrumentista riippumattomina soittoharjoituksina. Uskon myös, että tämän työn tehtyäni minun on helpompi lähestyä muiden polyrytmiikkaa paljon käyttävien nykyjazzartistien, kuten Avishai Cohenin tai Tigran Hamasyanin musiikkia. Prosessi on kokonaisuutena ollut pieni raotus Hoeningin musiikkiin ja minulla on aiheesta vielä paljon opittavaa; tästä on hyvä jatkaa eteenpäin.

Työssäni onnistuin rakentamaan kokonaiskuvan kappaleessa esiintyvistä polyrytmisistä aihioista. Tutkimusprosessini ei edennyt täysin lineaarisesti, vaan koostui samanaikaisesti transkriptiosta, analyysistä ja teoreettisesta pohdinnasta. Tämä työ auttaa ymmärtämään Ari Hoeningin ja jossakin määrin myös muiden samaa tyyliä edustavien muusikoiden tapaa käsitellä rytmiikkaa ja siitä on hyötyä aiheesta kiinnostuneille muusikoille.

LÄHTEET

- Arom, S. 2004 [1985]. African Polyphony & Polyrhythm: Musical Structure and Methodology. Alkup. ransk. Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Translated by Martin Thom, Barbara Tuckett, Raymond Boyd. Cambridge University Press.
- Eskola J. & Saarela-Kinnunen M. 2010. Tapaus ja tutkimus = tapaustutkimus? Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. 3. uudistettu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Folio, C. 1995. An Analysis of Polyrhythm in Selected Improvised Jazz Solos. Teoksessa E. Marvin & R. Hermann (toim.) Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies. Rochester, New York: The University of Rochester Press. 103–171.
- Hakkarainen J., Lipponen L. & Lonka K. 1999. Tutkiva oppiminen – älykkään toiminnan rajat ja niiden ylittäminen. Porvoo: WSOY 189–213.
- Hoening, A. <http://arihoenig.com/about>, viitattu 7.4.2018
- Hoening, A. & Weidenmueller, J. 2009. Into to Polyrythms: Contracting and Expandin Time Within Form, Mel Bay Publications inc.
- Hoening, A. & Weidenmueller, J. 2012. Metric Modulations: Contracting and Expandin Time Within Form, Mel Bay Publications inc.
- Saarikorpi P. 2011. Jazzrytmiikan kielioppi: Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia AMK

Lines of Oppression rumpusoolo

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The bass line consists of eighth-note triplets. The treble line includes a melodic line with eighth notes and a guitar accompaniment with 'x' marks indicating muted notes.

Measures 6-9. The bass line continues with eighth-note triplets. The treble line features a more active melodic line with eighth-note triplets and a guitar accompaniment with 'x' marks.

Measures 10-14. The bass line continues with eighth-note triplets. The treble line features a melodic line with eighth-note triplets and a guitar accompaniment with 'x' marks.

Measures 15-18. The bass line continues with eighth-note triplets. The treble line features a melodic line with eighth-note triplets and a guitar accompaniment with 'x' marks.

Measures 19-22. The bass line continues with eighth-note triplets. The treble line features a melodic line with eighth-note triplets and a guitar accompaniment with 'x' marks.

23

Musical notation for measures 23-27. Treble clef with triplets and sixteenth notes. Bass clef with triplets and eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef with chords and sixteenth notes. Bass clef with eighth notes and triplets.

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef with triplets and sixteenth notes. Bass clef with triplets and eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef with triplets and sixteenth notes. Bass clef with triplets and eighth notes.

40

Musical notation for measures 40-43. Treble clef with triplets and quintuplets. Bass clef with triplets and eighth notes.

44

Musical notation for measures 44-47. Treble clef with triplets and sixteenth notes. Bass clef with triplets and eighth notes. Time signature changes to 6/4.

46

49

53

57

60

63

68

Musical notation for measures 68-71. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

72

Musical notation for measures 72-75. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

76

Musical notation for measures 76-79. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

79

Musical notation for measures 79-81. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

82

Musical notation for measures 82-84. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

85

Musical notation for measures 85-88. The top staff is in treble clef with a double bar line at the start. It contains eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with quarter and eighth notes, also featuring triplets and slurs.

88

92

96

99

103

107

111

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It contains three 'x' marks above the staff, indicating muted strings. The bottom staff is a bass clef staff. It contains a triplet of notes: a quarter note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. A bracket under these three notes is labeled with the number '3'. The piece ends with a double bar line.