



# jamk

## Grooven mysteeri

Kuinka rytmi elää pulssin ympärillä

Väinö Liinamaa

Opinnäytetyö, AMK

Kesäkuu 2021

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi

Liinamaa Väinö

## Grooven mysteeri – kuinka rytmi elää pulssin ympärillä

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. **Kesäkuu 2021**, 38 sivua

Kulttuuriala, Musiikkipedagogi, Opinnäytetyö AMK

Julkaisun kieli: suomi

Verkkojulkaisulupa myönnetty: Kyllä

### Tiivistelmä

Rytmisellä elävyydellä on aina ollut suuri rooli soitetussa musiikissa. Se luo musiikkiin erilaisia tasoja ja voi tuoda siihen tunnetiloja, mitä ei voi saavuttaa pelkästään muilla musiikin elementeillä. Opinnäytetyön tavoitteena oli saada selville, miten eri tavoin pulssin ympärillä voi pyöriä eli miten rytmisen elävyys toimii käytännössä mikrotasolla. Tavoitteena oli myös selvittää, miten tällaista soittamista voi opetella itse ja mikä merkitys rytmisellä elävyydellä on musiikissa nyt ja menneisyydessä.

Tutkimus oli pääosin laadullista, sillä aihe on hyvin subjektiivinen ja riippuvainen kulttuurista, aikakaudesta ja instrumentista. Oli kylläkin joitain kvantitatiivisia tutkimuksia lähdeaineistossa, mitkä täsmensivät epämääräisyyttä ja jotka toivat aiheeseen enemmän konkreettista tarttumapintaa. Tutkimuksessa hyödynnettiin tieteellisen kirjallisuuden lisäksi valmiiksi julkaistua materiaalia, kuten artikkeleita, haastatteluja ja blogikirjoituksia, sekä tutkimusmetodina käytin haastatteluja.

Tutkimuksessa ilmeni, että rytmisen elävyyden merkitys musiikissa on hyvin suuri ja se vaikuttaa todella paljon musiikissa ilmaantuviin tunnetiloihin, ilman että kuulija välttämättä osaa edes tunnistaa sen merkitystä. Tuli myös ilmi, että rytmisen elävyyden kulttuuri vaihtelee riippuen aikakaudesta, genrestä ja instrumentista.

### Avainsanat (asiasanat)

Groove, yhteensoitto, rytmisektio, kvantisointi, rytmi, time, swing, kolmijakoisuus, feel, lock, svengi, fraseeraus, pulssi, rytmisen elävyys, mikrorytmiikka, rytmisen muuntelu

Liinamaa Väinö

**The mystery of groove  
How rhythm moves in between the pulse**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, June 2021, 38 pages

Education. Bachelor's Degree Programme in Music. Bachelor's thesis

Permission for web publication: Yes

Language of publication: Finnish

**Abstract**

Rhythmic vividness or variability or "groove" has always had a big role in played music. It creates different levels in the music and can create many kinds of emotional impressions that cannot be recreated with other musical elements. The aim of the thesis was to clarify the different ways a musician can play around the pulse or how rhythmic vividness works in a micro level. Also, the aim was to find out how this kind of rhythmic manipulation can be learned and what kind of significance it has in music.

The study was mainly qualitative, since the subject is highly subjective and dependent on culture, time period and the instrument in question. There were some quantitative studies too, which clarified the inherent obscurity of rhythmic vividness and created something concrete to grip on.

**Keywords/tags (subjects)**

Groove, yhteensoitto, rytmisektio, kvantisointi, rytmi, time, swing, kolmijakoisuus, feel, lock, svengi, fra-seeraus, pulssi, rytminen elävyys, mikrorytmiikka, rytminen muuntelu

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset .....</b>	<b>2</b>
<b>3</b>	<b>Työssä käytetyt käsitteet .....</b>	<b>3</b>
<b>4</b>	<b>Toteutus .....</b>	<b>8</b>
4.1	Tutkimusstrategia .....	8
4.2	Menetelmät .....	9
4.2.1	Ainestonhankintamenetelmät.....	9
4.2.2	Aineiston analyysimenetelmät .....	10
4.3	Aineiston keruu.....	10
4.4	Aineiston analyysi .....	11
4.4.1	Rytमित ilmiöt lähdekirjallisuudessa .....	11
4.4.2	Haastattelut.....	22
4.4.3	Grooven hahmotus.....	22
4.4.4	Rytmiten elävyyden rooli musiikissa .....	24
4.4.5	Rytmiten elävyys ennen, nyt ja tulevaisuudessa .....	25
4.4.6	Rytmiten elävyyden soveltaminen käytännössä .....	27
<b>5</b>	<b>Tulokset.....</b>	<b>28</b>
<b>6</b>	<b>Pohdinta.....</b>	<b>29</b>
6.1	Pedagoginen näkökulma rytmiten elävyyden opettamiseen .....	31
	<b>Lähdeluettelo .....</b>	<b>32</b>
	<b>Liite 1. Haastattelukysymykset .....</b>	<b>35</b>

# 1 Johdanto

Olen nähnyt rytmisen elävyyden aina hyvin keskeisenä osana musiikkia ja lähestyn aina uutta kappaletta yrittämällä paikantaa siinä vallitsevan rytmisen ajattelutavan ja pyrin kopioimaan sitä. Rytmisellä elävyydellä on mielestäni hyvin keskeinen rooli bändimusiikissa ja siihen kuuluisi kiinnittää riittävästi huomiota ja pyrkiä yhteisymmärrykseen, miten kaikki eri soittajat pystyvät ilmaisemaan kyseisen kappaleen rytmistä olemusta yhteistyössä ja toisiaan ymmärtäen. Rytmistä elävyyttä, tai kansankielellä ”Groovea” on aina verhonnut lievä mystiikka ja sen ymmärtäminen on kaikille yksilöllinen subjektiivinen kokemus. Kukaan harvemmin puhuu siitä tarkasti tai kuvaile sitä konkreettisesti. Groovea kuvailtavissa käytetään aina kuvaavia, mutta ei tarkkoja sanoja, kuten ”soita rennosti” tai ”tässä pitäisi mennä vähän nokillaan” tai ”laid backisti” tai tämän pitäisi olla kiihkeä. Kokeneet muusikot kyllä yleensä ymmärtävät, että mitä tarkoitetaan, mutta ymmärrys tulee enemmänkin tunnepohjalta, eikä niinkään analyttisestä ajattelusta ja lopullinen mukautuminen tulee vasta soittaessa, kun kuunnellaan muiden tapaa soittaa sama asia ja mukaudutaan siihen ja löydetään yhteinen toimiva äänen aloitus ja lopetus paikka. Haluaisin selvittää tämän mystisen musiikin aspektin perin pohjin ja nähdä, mistä osista se muodostuu, mitkä asiat siihen vaikuttavat, miten eri tavoin rytmin soittamista voi muunnella ja miten eri instrumenttien soittajat ymmärtävät sen.

## 2 Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Rytminen elävyys on hyvin subjektiivinen ja kulttuurisidonnainen ilmiö, jonka vuoksi eri ihmisillä, eri instrumenttien soittajilla ja eri muusikkosukupolvilla on kaikilla omanlaisensa käsitys sen toiminnasta. Tavoitteenani on saada selville kaikki rytmisen elävyyden erilaiset ilmentymät niiden omissa kulttuurisissa ja sosiaalisissa ympäristöissään ja tämä vaatii sen, että etsin tietoa eri sukupolvilta, eri instrumenttien edustajilta ja erilaisten musiikillisten genrejen soittajilta.

Päätavoitteeni on selvittää...

- miten eri instrumenttien soittajat käsittävät groovea ja rytmisen elävyyden,
- miten he manipuloivat sitä,
- miten he lähestyvät uutta kappaletta ja uusia soittajia rytmisen muuntelun näkökulmasta,
- mitä eri osa-alueita se pitää sisällään, ja
- miten sen kulttuuri ja ihmisten käsitys siitä on vuosien saatossa kehittynyt.

Aiheesta löytyy paljon tietoa monen eri soittajan henkilökohtaisesta näkökulmasta. Suurin osa tiedosta kuitenkin käsittelee rytmistä elävyyttä rumpalin tai basistin näkökulmasta, eikä niinkään koko bändin näkökulmasta. Uutena tietonani siis olisi tavoitteena yhdistää tämä olemassa oleva tieto ja laajentaa se kattamaan kaikki mahdollinen rytmisen elävyyden myös soolon soitossa ja melodioissa. Tämä antaa kokonaisvaltaisemman kuvan yhtyeen rytmisestä muuntelusta tai groovesta, eikä niinkään pelkän komppiryhmän tai yksittäisen soittajan näkökulmasta.

Rajaan aiheen pop/jazz musiikkiin- ja muusikoihin, sillä klassisessa musiikissa rytmien muuntelu on suurempi osa soitettua musiikkia, sekä siinä pätee erilaiset säännöt ja kulttuuri. En aio myöskään käsitellä elektronista musiikkia, sillä se on tehty pääosin elektronisesti, mikä poistaa täysin kaiken rytmisen muuntelun musiikista ja ei siksi ole relevanttia tämän tutkimuksen kannalta. Aion myös tutkimuksessani keskittyä nimenomaan mikrorytmiikan muunteluun, joten jätän pois kaiken, mikä koskee harmoniaa, melodiaa, dynamiikkaa, artikulaatiota, sävelväriä, sekä muita rytmin osa-alueita, kuin mikrorytmiikkaa.

### 3 Työssä käytetyt käsitteet

Rytmisestä elävyydestä puhuttaessa käytetään paljon lainasanoja, jotka ovat peräisi englannin kielestä, joten tässä selvennän näitä käsitteitä, sillä tulen käyttämään niitä paljon myöhemmin työssä.

**"Groove"** on sisäistetty tunne "timestä", mikä antaa muusikolle itsenäisen vahvuuden timessä ja rytmisissä. yleensä karakterisoitu tasaisella tempolla ja tarkalla kyvyllä soittaa alajakoja ja niiden ryhmiä. Artikulaatio ja dynamiikka ovat integraalisia osia grooven tuottamiseen. muusikoille, jotka groovaavat on sanonta, että he soittavat "taskussa" tai "in the pocket" (Dimond 2005, 106.)

Musiikilla voi olla mukaansatempaava, positiivisia tuntemuksia herättävä ominaisuus, joka saa kehossa aikaan liikettä. Saatamme nyökyttää päätämme, napsuttaa sormiamme tai intoutua tanssiin. Tätä ominaisuutta kutsutaan usein "grooveksi" tai suomen kielessä myös "svengiksi".

(Varvikko 2015, 3.)

"It don't mean a thing if it ain't got that swing." Vapaasti käännettynä: Jengi ei innostu, jos svengi puuttuu" (Duge Ellington N.d.)

Groove on seurasta musiikillisesta prosessista, mikä yleisimmin tunnustetaan elintärkeänä draivina. Siihen liittyy rytmisen intensiteetin luominen, joka on sopiva kyseessä olevaan tyyliin tai musiikin

genreen. Groove luodaan musiikkiin muuttamalla timeä ja dynaamisia elementtejä pois päin odotetusta pulssista tai dynaamisesta tasosta. Muusikon käsitys pulssista on subjektiivinen, eikä objektiivinen. Muusikot käsittävät ja esittävät musiikillisen ajan kulun ja pulssin läsnäolon lievästi eri tavoin. Kun muusikot esiintyvät, he puskevat ja vetävät kyseisiä subjektiivisia tulkintoja, joka lisää jännitteitä esitykseen ja tuottaa tunteen groovesta. Monessa modernissa äänitys- ja tuotantolaitteissa on ohjelmia, jotka ”inhimillistävät” rytmiä. Nämä ohjelmat mallintavat näitä edellä mainittuja soittamisen aspekteja ja tuovat subjektiivisuuden tunteen, mikä häivyttää musiikista robotin tai mekaanisen kuuluisen rytmityksen, mikä on osa tietokoneilla luotua musiikkia. (Whittall 2015)

Vijay Iyer kuvailee groovea hyvin perustavanlaatuisesti vapaasti suomennettuna näin: Groove on isokroninen pulssi, mikä muodostuu kollektiivisesti rytmisten olemusten yhdistelmän lukkiutumisesta (Iyer 1998, 7).

**Pulssi** kuvaa säännöllisesti toistuvaa artikulaatiota musiikillisen ajan virtauksessa. Musiikissa ei välttämättä tarvitse olla pulssia, vaikka siinä yleensä onkin. Pulssin tunne syntyy kuuntelijan kognitiivisesta ja kinesteettisestä reaktiosta musiikin rytmin rakenteeseen. Pulssit ovat yleensä säännöllisesti toistuvia, mutta ei välttämättä. Esimerkiksi slaavilaisen kansanmusiikin ontuva tunne syntyy nimenomaan sitä pohjustavasta ei-isokronisesta pulssista. On tarpeellista, että musiikissa on selkeä tunne pulssista, sillä se luo ajallisen ankkurin, jonka päälle voi rakentaa korkeampitasoisia metrisiä rakenteita. (Grove music online N.d.)

**"Svengin"** tunne syntyy, kun improvisoivan solistin melodian rytmi poikkeaa hiuksenhienosti säestävän komppiryhmän rytmeistä. Solisti ikään kuin leijailee vapaasti allaan risteilevien rytmien varassa. Svengi on ilmiö, jonka toi tuntea, mutta joka on vaikea tallentaa nuottikirjoituksella” (Piironen, Pohjolan sanomat 2003).

Suomessa sanasta groove käytetään erilaisia, mutta käytännössä samaa asiaa tarkoittavia nimityksiä, kuten ”svengi” tai ”svengata”, joka luultavasti tulee ruotsin kielen sanasta ”svängig”, joka tulee englanninkielisestä termistä ”having swing”. Swing alun perin viittaa jazz musiikin groovaavuuteen, ja kolmimuunteiseen fraseeraukseen, joka oli siinä ominaista, mutta suomen kielessä termi ”svengaus” on laajentunut tarkoittamaan kaikkien musiikkityylien groovaavuutta”. (Varvikko 2015.)

**"Time"** eli sana, jota löysästi käytetään, kun kuvataan soittajaa, joka soittaa rytmisessä sektiössä rytmisesti tarkasti, johdonmukaisesti ja sulavasti. Tällaisesta soittajasta voidaan sanoa, että hänellä on hyvä ”time” (Finlay N.d).

Käsitteillä ”Time” tai ”**Time feel**” voidaan myös ilmentää muusikon rytmiiikan ajoituksellista suhdetta perussykkeeseen. Sävelet voidaan artikuloida täysin sykkeen kohdalle tai ne voidaan soittaa hieman pulssin edessä tai takana. Kaikki tulkintatavat ovat mahdollisia, kunhan artikuloinnin suhde perussykkeeseen on jatkuvaa ja tietoista. (Berliner 1994, 150–151.)

*Time voi liikkua johonkin suuntaan sen absoluuttisen biitin sisällä. Eli fraseerataan sillä tavalla, että se kuulostaa siltä, että soittaisi väärin. Esimerkiksi haitsun kanssa, niinkin vanha juttu että kun rockabilly-bändit, jotka eivät osanneet soittaa suoraa komppia, ja kun soittaa siitä välistä, niin se luo tietynlaisen jännitteen. Fraseerauksellista manipulointia. Tai sitten ihan kylmästi vaihtaa tempoa. Että joko se on tosi lais-kaa tai semmosta ajamista. (Kaakkuriniemi 2012.)*

Heikki Laine täydentää Riffi-lehden artikkelissa asiaa seuraavasti: ”Joku toimii ns. ankkurina ja pitää homman paikoillaan ja muu porukka saa sekoilla vapaasti” (Koivunen 2012).

Jotta tällainen ajoituksellinen tulkinta on mahdollista, vaatii se ensin pohjalle vakaan ja selkeästi esiin tuodun perussykkeen (Laukkanen 2020, 28).

”Time feel” 6 aspektia

1. kyky tunnistaa tempo ja kommunikoida se tehokkaasti ja varmasti
2. kyky vahvasti määrittää rytmi ja pulssi ilman, että ympärillä tapahtuvat asiat vaikuttavat siihen.
3. musikaalisten motiivien joustavuus, niiden luonti ja niiden paikka rytmissä.
4. alajakojen joustavuus ja alajakojen yhdistelmät
5. tempon ja pulssin tasaisuus ja varmuus synkopoiduissa osissa
6. yleinen synnynnäinen ”feel” timeen ja sen sujuvuuteen

(Dimond 2005, 106.)

Time feel on se asia, mikä kuvastaa artistin uniikkiuutta. Tapa, miten soittaja rytmisesti fraseeraa, on jopa enemmän hänen soittonsa persoonallisuutta ilmentävää, kuin varsinainen melodinen ja harmoninen sisältö. Se välittää todellisen fyysisen vaikutelman kuulijaan, mitä on vaikea kuvata sanoilla. (Liebman N.d.)

”**In the pocket**” tai ”taskussa” soittamisella tarkoitetaan tilannetta, missä joku soittaa sillä tavalla, että groove on todella vankka ja siinä on hyvä ”feel”, esimerkiksi, kun rumpali soittaa todella tarkasti pulssia ja pitää sitä yllä pitkään ja saa grooven tuntumaan todella hyvältä, sitä kutsutaan termillä ”deep pocket” tai ”syvä tasku” (Elliot 2003).

Historiallisesti ”pocket” sana ilmaantui 1900 luvun puolivälissä, kun backbeat soittaminen syntyi eli virvelin 2. ja 4. iskulle soittaminen. Tähän aikaan rumpaleille oli ominaista soittaa virvelin 2. ja 4. iskun lievästi myöhemmin, kuin se olisi loogisesti tullut bassorummun 1. ja 3. iskun väliin, joka loi



rennon tai "laid back" tunteen. Tästä ilmiöstä käytettiin termiä, että "the drummer is playing in the pocket". (Elliot 2003.)

Nykyään termiä "in the pocket" käytetään laajemmin kuvaamaan kahden soittajan yhteistä tarkkaa rytmistä soittoa, missä he soittavat tahdin 1. iskun täsmälleen samaan aikaan. Ei ole väliä soitaako iskun eteen, taakse tai keskelle, niin kauan kuin kummatkin soittajat soittavat iskun täsmälleen samaan aikaan, sitä kutsutaan "taskussa soittamiseksi". (Elliot 2003.)

Monet muusikot ajattelevat, että kysymys ei niinkään ole siitä, mitä taskussa soittaminen on, vaan miten taskussa soittaminen huomataan, kun se on saavutettu. Muusikolle se tuntuu siltä, kuin musiikki soisi itsekseen ja miten kaikki on sulautunut yhteen. Kaikki rytmiset elementit on ikään kuin soitettu yhdellä soittimella. (Elliot 2005.)

Grooveen liittyvä ja grooven toiminnalliselta kannalta oleellinen osa on myös termi "**lock**" eli muusikon kyky synkronoida heidän sisäinen "kellonsa" toisten muusikkojen kanssa luodakseen homogeenisen ja yhteisen "timen" tunteen. Tämä ei välttämättä tarkoita, että kopioidaan täsmälleen toisen muusikon "timen" tunne, vaan se tarkoittaa muusikon kykyä ymmärtää vallitseva "time feel" ja tukea sitä musikaalisesti. (Dimond 2005, 106)

Hyvän grooven soittaja voi kuulostaa itsekseen todella hyvältä, mutta voi silti olla painajaismainen soittokaveri, jos hän ei suostu yhteistyöhön ja omaksu muiden soittajien "time feel" käsitystä (Dimond 2005, 106).

**"Fraseeraus"** sateenvarjotermi, mikä kattaa myös rytmisen muuntelun ulkopuolisia asioita. Sitä käytetään kuvaamaan yleistä tapaa, miten rytmejä soitetaan, mutta jos kysyt joltain soittajalta, miten saada soittoon hyvä feel, ja hän vastaa "fraseerauksella" ei hän oikeastaan sanonut mitään. Se on kuin joku kysyisi, että mitä syöt illalliseksi ja vastaus olisi "ruokaa". Fraseerauksen voi kuitenkin jakaa spesifimpiin osiin, joista vain "the space between" on relevanttia tutkimukseni kannalta. (Liebman N.d.)

**"the space between"** On jazz musiikissa käytetty termi, jossa jazz soittajan soittaessa kahdeksasosia, hän itse muuntelee ensimmäisen ja seuraavan nuotin väliä mikroskooppisen pienillä muutoksilla, jotka tuovat hänen soittoonsa persoonallisuutta. Tämä mikroskooppinen muutos on kaikille omanlainen subjektiivinen muutos ja joillain se väli on todella pitkä ja joillain se on todella lyhyt. (Liebman N.d.) (tarkemmin jazzin kahdeksasosafraseerauksesta myöhemmin)

Lähes kaikki soittajat ovat soittouransa aikana harjoitelleet paljon metronomin kanssa. Kaikki harjoittelunsa aikana pyrkivät mallintamaan metronomin täydellisyyttä ja tasaisuutta timessä, mutta

ihmiset aina tuottavat mikroskooppisia tempon muutoksia tahdeissa ja linjoissa. Nämä mikroskooppiset tempon muuntelut ovat se asia, mikä luo musiikkiin ”inhimillisen” tunteen ja erottaa ihmisen soiton koneellisesta soitosta. Monissa nykyaikaisissa rumpukoneissa ja sekvenssereissä on jopa ”humanizing” toiminto, mikä luo sinne pienen pieniä satunnaisia tempon muutoksia kompleksien kvantisointien avulla muuten mekaanisesti toimivan täydellisen rytmin sekaan, jotta rytmi kuulostaisi inhimillisemmältä. (Dimond 2005.)

”**Nokillaan**” tai englanniksi ”**Rush**” tai ”**Ahead**” (of the beat) soittaminen tarkoittaa sitä, kun soiteetaan rytmi lievästi ennen varsinaista iskun keskipaikkaa. Se luo jännitystä, koska se tuntuu, kuin tempo nopeutuisi lievästi. (Dimond 2005.)

”**Laid backisti**” soittaminen tarkoittaa sitä, kun rytmi soitetaan lievästi myöhemmin, kuin varsinainen isku tapahtuu. Se luo rauhallisen ja rennomman tunteen rytmiin sillä, että tempo tuntuu laskevan lievästi. (Dimond 2005.)

”**Locking in**” kuvaa sitä, kun esimerkiksi basisti ja rumpali rytmillisesti synkronoituvat kappaleessa, eli löytävät yhteisen kohdan mihin kohtaa iskua soittavat rytmiset asiat kappaleessa (Etoroma 2017) .

”**Mikrorytmiikka**”, ”**Rytminen elävyys**”, ”**Groove**” ja ”**Rytminen muuntelu**” Nämä kaikki termit kuvaavat lähes samaa asiaa, mutta hieman eri tavalla. Haluan selventää näitä käsitteitä tarkemmin, sillä tulen käyttämään niitä tulevaisuudessa paljon eri tilanteissa.

Mikrorytmiikalla tarkoitan kvantitatiivista tapaa hahmottaa sitä, miten pulssin ympärillä pyöritään, kun mitataan esimerkiksi millisekunteja iskujen tai äänen lopetusten välillä.

Rytminen elävyys taas kuvaa ehkä helpommin ymmärrettävästi samaa asiaa, mutta rinnastaa sen enemmänkin inhimilliseen tapaan hahmottaa sitä, miten iskut elävät pulssin ympärillä. Iskut eivät koskaan ole absoluuttisen täydellisiä, vaan niissä on aina mikroskooppisia virheitä, joka tekee siitä inhimillistä.

Groove on kaikkein tunnetuin termi ja kaikki muusikot tunnistavat sen ja pystyvät kertomaan oman subjektiivisen näkemyksensä siitä, mutta groove on määritelmänä hieman epämääräinen ja subjektiivinen ja sen alle kuuluu myös paljon muita aspekteja, kuten artikulaatio, dynamiikka ja aksentointi, joten osa siitä putoaa työssäni käsiteltävän aiheen ulkopuolelle.

Rytminen muuntelu on välimalli mikrorytmiikasta ja rytmisestä elävyydestä, mikä ilmaisee enimmäkseen soittajan tarkoituksenmukaista, mutta inhimillistä mikrorytmiikan manipulointia.

## 4 Toteutus

Pyrin kuvaamaan ilmiötä ympäristössään, koska haluan kuvata rytmistä elävyyttä ympäröiviä sosiaalisia, kulttuurisia ja vuorovaikutuksellisia tekijöitä. Vaikka kuvaankin ilmiötä sen oman ympäristön sisäpuolelta ja haen tutkimusaineistoa sen sisäpuolelta, niin on tutkittavalla ilmiöllä myös suuri merkitys täysin musiikin soittajien ympäristön ulkopuolella eläville musiikin kuluttajille. (Menetelmäpolkuja humanisteille. N.d.)

Pyrin myös tulkitsemaan kohdetta omasta näkökulmastani ja täydentämään tulkintoja toisten ihmisten näkökulmasta aineistojen ja haastattelujen avulla.

### 4.1 Tutkimusstrategia

Tutkimukseni on luonteeltaan kvalitatiivista, sillä rytmistä elävyyttä on hankala kuvata kvantitatiivisesti sen subjektiivisuuden ja eri musiikki genrejen erilaisten kulttuurien vuoksi. Kvalitatiivisen tutkimuksen avulla selvitän tutkimuskohteeni olemusta ja ihmisten erinäisiä käsityksiä tutkimuskohteesta. Kvalitatiivinen lähestyminen myös selventää tutkimuskohteen merkitystä musiikkikulttuurissa ja antaa minulle kokonaisvaltaisen ja syvällisen käsityksen rytmisestä elävyydestä ilmiönä. Osa lähdeaineistosta käsittelee aihetta myös kvantitatiivisesti, joka täydentää tutkimukseni kvalitatiivisia ominaisuuksia ja tekee niistä helpommin ymmärrettäviä ja antaa tarttumapintaa, muuten hieman epämääräiseen ilmiöön, mutta oma lähestymistapani on kuitenkin vain laadullista tutkimusta. (Menetelmäpolkuja humanisteille. N.d.)

Kvalitatiiviseen tutkimukseen nojaten pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini syvä luotaavasti ja monesta perspektiivistä, kertoen omia ja muiden käsityksiä grooven olemuksesta ja kartoitan täten sen kokonaisuutta monen eri ihmisen henkilökohtaisen käsityksen kautta ja muodostan mahdollisimman todellisuutta kuvaavan kokonaisuuden rytmisen elävyyden olemuksesta. (Tilastokeskus. N.d.)

Suurin osa informaatiosta löytyy valmiista julkaistusta materiaalista. Voin yhdistellä näitä erilaisia näkökulmia rytmiseen elävyyteen ja valita vain minun tutkimukseni kannalta relevantit osat ja muodostaa näistä tiedoista laajemman kokonaisuuden, mikä kattaa kaiken rytmisen elävyyden mahdollisimman monipuolisesti.

## 4.2 Menetelmät

### 4.2.1 Aineistonhankintamenetelmät

Aion käyttää pääasiallisena tutkimusmenetelmänäni puolistrukturoituja teema haastatteluja, sekä aineiston hankintaa valmiiksi kirjoitetuista artikkeleista, lehdistä, kirjoista, musiikkikoulujen nettisivuilta, valmiista haastatteluista ja ihmisten henkilökohtaisista blogeista. Haastattelut ovat paras tapa kerätä tietoa, koska aiheesta on hyvin vähän tieteellistä tutkimustietoa, joka olisi relevanttia juuri minun spesifin tutkimuskohteeni kannalta. Tärkeintä tietoa saan ihmisten henkilökohtaisista mielipiteistä, kertomuksista ja heidän omalla muusikkouden urallaan oppimistaan asioista. Rytmisen elävyys ei ole objektiivinen asia, mikä on muodostunut tietynlaiseksi ja pysynyt samana alusta asti, vaan se elää koko ajan ja muuttuu ajan saatossa, ja muutoksen ajavia tekijöitä ovat muusikot, jotka säveltävät kappaleita ja musiikin kuuntelijat, jotka kuluttavat haluamaansa musiikkia. Rytmisen elävyys on kokemukseni mukaan ollut paljon suuremmassa roolissa musiikissa 70 vuotta sitten, kuin se on nyt, mutta sen peruseriaatteet ovat vieläkin samat. Haluan haastattelujen avulla selvittää ihmisten käsityksen tämänhetkisestä tilanteesta, joten tutkimukseni on myös osittain poikittaistutkimusta. Tämän takia aion haastatella eri ikäisiä muusikoita ja eri genrejä ja instrumentteja soittavia muusikoita, jotta saisin poikkileikkaukseeni laajemman otoksen ihmisten mielipiteistä ja heidän musiikki uransa aikana heitä ympäröineestä rytmisen elävyyden kulttuurista. Haastattelujen avulla myös saan selville heidän mielipiteitään rytmisen elävyyden merkityksestä musiikissa ja heidän mielipiteitään nykyisestä rytmisen elävyyden kulttuurista, sekä mitkä seikat ovat vaikuttaneet rytmisen elävyyden kulttuurin muuntumiseen ajan saatossa ja millä tavalla he kokevat sen muuttuvan tulevaisuudessa. Teemahaastattelun avulla voin pureutua lähdekirjallisuudessa esille tulevien teemojen täydentämiseen ja lohkottamaan aihetta helpommin ymmärrettävämmiksi kokonaisuuksiksi.

Aineistonkeruumenetelmänä aion käyttää haastatteluista koottavaa aineistoa, sekä välillisesti artikkelien, lehtijuttujen, kirjojen, tutkimusten, blogien ja musiikkioppilaitosten aineistoa tai muita internetistä löytyviä aineistoja ja valmiita julkaistuja dokumentteja. Paras tapa selvittää rytmistä elävyyttä mahdollisimman läpikotaisesti, on kerätä siitä kerrottavaa tietoa jo valmiiksi kirjoitetusta aineistosta, sekä täydentämällä löydettyä tietoa haastattelujen avulla.

## 4.2.2 Aineiston analyysimenetelmät

Käytän aineiston analyysimetodina teemoittelua, koska rytmisen elävyyden jakautuu selkeästi erillisiin osa-alueisiin, mitä yhdistävät samat peruserätykset. Aion jakaa lähdekirjallisuudessa esille tulevan informaation pienemmiksi teemoiksi, jotka käsittelevät sitä erilaisista näkökulmista ja erilaisissa tilanteissa. Teemat pohjautuvat tutkimuskysymyksiini, mutta aion mukauttaa niitä aineistossa ilmenevien kokonaisuuksien mukaan. Haastatteluiden avulla lisään vielä joitain lähdekirjallisuudesta mahdollisesti puuttuvia teemoja ja täydennän siellä ilmenneitä teemoja lisää.

(Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja N.d.)

Näin saan hyvin rakennettua pohjan valmiista julkaistuista aineistoista ja täydennettyä sitä haastattelujen tuomien vapauksien avulla siten, että voin keskittyä haastattelukysymyksissä tietouksien täyttämiseen ja kokonaisvaltaisen kokonaiskuvan muodostamiseen.

## 4.3 Aineiston keruu

### Lähdekirjallisuus

Etsin tutkimustietoa aiheesta e-kirjasivustolta dawsonerasta, Oxfordmusiconline.com sivustolta, music periodicals sivuilta eli proquest.libguide.com sivustolta, Sciencedirect.com sivustolta, käyttäen hakusanoina: Groove, Rhythm, Time, Time feel, Swing, Feel, Rhythmic manipulation, lock, backbeat, deep pocket, kvantisointi, rytmi, rytmisen muuntelu, laid back, suoraan soittaminen, kolmijakoisuus, rhythmic variation, mikrorytmiikka, yhdistettynä music hakusanan kanssa. Löysin kyllä paljon tutkimustietoa rytmistä ja siitä, miksi musiikin rytmi on juuri tasaista ja miksi pidämme tietynlaisista rytmeistä ja jopa joitain tutkimuksia, jotka käsittelevät rytmistä muuntelua erilaisissa yhteyksissä. Näiden tutkimusten kautta löysin myös lisää lähteitä ja perspektiivejä rytmiseen muunteluun, joka täydensi kokonaisuutta paljon. Loput lähteet olivat lähinnä netti artikkeleita, lehtijuttuja, musiikkiyhdistysten ja oppilaitosten nettisivuja ja muusikoiden omia blogeja tai kotisivuja.

### Haastattelut

Suuntaan haastattelut kokeneisiin eri ikäisiin ja eri instrumentteja soittaviin muusikoihin, jotta saisin mahdollisimman monipuolisen kuvan rytmisestä muuntelusta. Kaikkein parhaiten asiasta tietävät pitkän linjan ammattilaiset, joiden käsitys rytmisestä elävyydestä on muotoutunut pitkän soiton aikana ja lukemattomien soittokavereiden vuorovaikutuksen kautta. Aion suunnata

haastattelut eri instrumenteille, enkä pelkästään rytmisektiolle, sillä rytmisen elävyyden konseptia voi käyttää myös melodiainstrumenteissa, kuten kitarassa tai vaikka laulamissa. Melodiassa toimivat venytykset ja äänen alkamis- ja loppumispaikkojen manipulaatio ovat yhtä lailla osa koko yhtyeen rytmistä elävyyttä ja groovea.

Käytän puolistrukturoitua teemahaastattelua, koska halusin vastauksia tietynlaisiin kysymyksiin, jotta haastateltavat pystyivät täydentämään lähdekirjallisuudessa esiin tulevia teemoja, sekä toisiin ja saisin samoihin teemoihin ja tutkimuskysymyksiin vastauksia monesta perspektiivistä.

Valitsen haastateltavat siten, että saisin informaatiota eri ikäpolvista, eri genrejen soittajista, sekä eri instrumenttien soittajista. Rytmisen elävyyden kulttuuri vaihtelee paljon, kun puhutaan esimerkiksi 60-luvun rock musiikista kitaristin näkökulmasta ja modernimmasta jazzista kosketinsoittajan näkökulmasta.

## 4.4 Aineiston analyysi

### 4.4.1 Rytmiset ilmiöt lähdekirjallisuudessa

#### Rytmi

William A. Sethares kertoo hyvin pohjaa rytmistä ja sen juurista. Rytmistä on yksi perustavanlaatuisimmista tavoista, miten me ymmärrämme ajan. Ensimmäiset sensoriset kokemukset rytmistä ovat jo, kun kellomme kohdussa ja kuulemme äitimme sydämen sykkeen. Rytmistä esiintyy kaikissa skaloissa. Aaltojen liike rannalla, jokapäiväinen auringon ja kuun kierto maapallon ympäri ja vuodenaikojen vaihtelut. Nämä ovat jo paljon hitaampia rytmejä, kuin sydämen syke. Nopeammat rytmit kuulemme äänenä, kuten auton koneen kierrokset, instrumentin kielten värähtely ja äänihuilien värähtely. Nämä rytmit taas ovat paljon nopeampia, kuin sydämen syke. Eli käsitämme rytmin eri tavoilla riippuen sen nopeudesta. Kaikkein hitaamman rytmin käsitämme pitkäaikaisen muistin perusteella. Rytmin nopeudet, jotka ovat lähellä sydämen sykettä, me pystymme käsittämään suoraan rytmistä ja nopeimmat rytmit me kuulemme äänen korkeutena. (William 2007, 13.)

Michael Thaut taas on suuntautunut vielä enemmän rytmin musiikilliselle puolelle vuoden 2005 tehdyssä tutkimuksessa ”Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications”: Musiikin tärkeimpiä ominaisuuksia, verrattuna muihin taiteen lajeihin on sen ajallinen tapahtumi-

nen. Musiikki tapahtuu ainoastaan ajassa ja sen fyysinen pohja perustuu värähtelytaajuuksien ajallisiin rakenteisiin, jotka muutetaan elektrokemialliseksi informaatioksi ja lopulta tulkitaan aivoissa (Michael 2005, 3).

Musiikin kaksi olennaista ulottuvuutta ovat: toistuvuus ja samanaikaisuus. Käännettynä musiikilliseksi termeiksi voimme puhua rytmistä ja polyphoniasta musiikin kahtena ydinulottuvuutena. Musiikissa rytmi on ydin elementti, joka sitoo yhteen toistuvuuden ja yhtäaikaisuuden muodostaen siitä rakenteellisesti järkeviä ja musiikillisesti ymmärrettäviä kokonaisuuksia. (Michael 2005, 3.)

### **Musiikilliset jännitteet**

Useat ihmiset ymmärtävät musiikilliset jännitykset ja purkaukset harmonisesta ja melodisesta näkökulmasta, mutta musiikillisia jännitteitä ja purkauksia voi luoda myös rytmisellä muuntelulla, kuten Whittall (2015) mainitsee grooven määritelmässä, että Kun muusikot esiintyvät, he puskevat ja vetävät iskujen paikkoja omalla subjektiivisella tavallaan, joka lisää jännitteitä esitykseen ja tuottaa tunteen groovesta.

Samaa ideaa pohjustaa myös Michael (2005, 5): Rytmii tuo musiikkiin ennakoitavuutta ja ennustettavuutta, jotka ovat keskeisessä roolissa tunteissa ja tarkoituksen ymmärtämisessä. Tätä ennakoitavuutta ja ennustettavuutta voidaan väliaikaisesti rikkoa, joka luo jännitettä ja pistää kuuntelijan odottamaan sen mielekästä purkautumista. Esimerkiksi dominanttisointu, tai odottamaton modulaatio voi rikkoa ennustettavuuden, luoden jännitteen tunteen, koska kuulija haluaa löytää järkevän purkauksen ja purkaa jännitteen. Tämä ilmiö jännitteen purkautumisesta on keskeisessä roolissa vaikuttavassa musiikillisessa kokemuksessa.

Rytmin eteen tai taakse tulkitun rytmiiän luoman jännitteen määrään vaikuttaa myös pulssiin (sykkeen) ”leveys” (Berliner 1994, 150). *”Varhaisemmassa jazz musiikissa pulssi on yleensä hyvin kapea, toisin sanoen kaikki muusikot pyrkivät ajoittamaan luomansa rytmiset tapahtumat tarkasti samaan kohtaan, perussykkeen ”päälle”. Tällöin hienovaraisillakin siirtymillä äänen ajoituksessa voidaan luoda suuria rytmisiä jännitteitä. Modernimmassa jazzmusiikissa pulssi on usein leveämpi, jolloin äänen ajoituksen avulla luodun rytmisen jännitteen vaikutus muodostuu pakostakin vähäisemmäksi.”* (Laukkanen 2020, 28)

## Iskun sijoitus

”Kun on parikymppisenä kuunnellut paljon sellaista musaa joka on sämplätty livebändistä. Niissä tempo heittää, mutta se on laitettu kohdalleen aina tahdin kohdalta.” (Kaakkuriniemi 2012.) Kun yritin kuunnella jazz-levyjä sen jälkeen, niin en tajunnut ollenkaan mitä siellä tapahtuu. Mä en tienyt sitä asiaa, että ne ei soita sellaista tiettyä uraa, vaan rönsyilee siellä täällä ja sitten ne tulee ja menee siihen timen päälle. Se on niin kuin joku köynnös, joka kasvaa.” (Kaakkuriniemi 2012.)

”Mikko vertaa tahdin sämpleä kuudenkymppin sisähalli-sprinttiin, kun taas jazz-musiikki on kokonaisuudessaan lähempänä triathlonia, jossa matka on paljon pidempi ja mahdollisuudet jännitteen purkamiseen ovat suuremmat” (Koivunen 2012).

Vaikka iskun paikkaa voi muunnella missä vain genressä ja tempossa, kuuluu tiettyihin musiikin genreihin perinteisesti enemmän tietyn tyyppiset iskujen sijoitukset ja toisiin genreihin toiset.

Esimerkiksi energisessä pop/rock tai afro/kuubalaisessa musiikissa soitetaan yleisesti hyvin edessä, kun taas elektronisessa- ja funk musiikissa soitetaan keskelle iskua ja hip-hop tai R&B musiikissa soitetaan perinteisesti taakse (Etoroma 2017).

Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että vaikka rumpukompissa keskelle soitettaessa jokainen isku bassorummulla, virvelillä ja hi-hatilla soitetaan niin iskun keskelle kuin mahdollista. Kun taas taakse soitossa voidaan soittaa siten, että hihat ja virveli soitetaan hieman iskun taakse, mutta bassorumpu soitetaan iskulle. Tämä luo rennomman ja taakse päin nojaavan tunteen (laid back). (Etoroma 2017.)

Samaa periaatetta voi myös soveltaa koko bändille siten, että esimerkiksi rumpali voi soittaa iskulle ja muu bändi soittaa johonkin muuhun kohtaa. ”Timen muokkaukseen on yhtä monta keinoa kuin on instrumentteja bändissä. Asia voi olla niinkin, että jos esimerkiksi rumpali soittaa täysin kohdalleen pulssin päälle, niin toisen soittajan taipumus soittaa eteen, saa rumpalin kuulostamaan takakenoiselta ja päinvastoin. Miltä soitto kuulostaa on myös paljon kiinni fraseerauksesta ja kemiasta. Jos kaikki soittaa kohdalleen, se on kohdallaan. Jos sä pyydät soittajia, joilla on tendenssi soittaa täysin biitin päälle, että ”Soita sä snarea taakse ja koita sä soittaa sellasta elävää ajavaa kiipparia siihen päälle”, niin silloin se menee puihin, kun se menee semmoseks yrittämiseksi.” (Koivunen 2012.) Laine täydentää: ”Se konteksti on aina tärkeä. Jos se on eteenpäin vievä biisi, niin jonkun täytyy sitä viedä. Jos kaikki soittaa eteen, se ei todennäköisesti toimi” (Koivunen 2012).



Erilaisissa musiikillisissa genreissä on tapana soittaa eri kohtiin iskuja ja jos on tottunut soittamaan tietynlaista genreä, niin voi olla haasteellista siirtyä toiseen genreen ja soittaa rytmisesti tyylinmuokaisesti. Heikki Laine kertoo esimerkin hänelle haasteellisesta tilanteesta: ”Kun on tottunut soittamaan semmosta kamaa, missä se komppi tavallaan lepää, niin kun on joutunut osittamaan jotain jazzia tai rokkijuttua, missä pitää tavallaan ajaa, niin se on tuntunut fyysisesti tosi uunolta. Sitä mieltii, että ”Ei tää voi kuulostaa hyvältä”. Tuntuu että on koko ajan kaatumassa nenilleen.” (Koi-vunen 2012.)

### **Äänten loppumispaikka**

Keskeisenä asiana rytmin eteen tai taakse soittamisessa pidetään yleensä sitä, missä kohtaa ääni tarkalleen alkaa, mutta Samu Varvikon tutkimuksessa ilmeni, että myös hyvin tärkeää, ellei jopa tärkeämpää, on se missä kohtaa ääni loppuu. Hän oli rakentanut testitilanteen, missä pystyttiin soittamaan musiikkiesimerkkejä 3 eri temposta tietokone ohjelman avulla ja sitten testihenkilö pystyi muuttamaan basson äänten loppumiskohtia portaittain 10 millisekuntia eteenpäin tai taaksepäin. Testihenkilön tarkoitus oli löytää se alue, missä hän kokee, että bassolinja groovaa ja missä kohtaa se ei enää groovaa. Näin pystytään määrittämään ”Groove alue”, minkä sisälle osuvat äänen loppumispaikat koetaan groovaavana ja ulos jääviä ei. Tulokset ilmoitettiin prosentteina siten, että täysi 1/8 nuotin pituus oli 100 % ja esimerkiksi, 1/16-nuotin mittaiseksi fraseerattu 1/8 nuotti olisi 50 %. (Varvikko 2015, 18–19.) Tutkimuksessa käytettiin 3 eri kappaletta (Michael Jackson – Billie Jean, Stevie Wonder – I Wish, sekä Varvikon omaa sävellystä ”Herra Pomppiduu”) Billie Jean on soitettu tasajakoisesti ja I Wish ja herra pomppiduu on soitettu kolmimuunteisesti.

Tuloksissa todettiin, että groove alue riippuu kappaleesta, sekä temposta. Billie Jeanin tasajakoisessa bassolinjassa groove alue oli noin 40 %-55 %, mutta nopeammassa tempossa (130bpm) Se muuttui välille 45 %-65 %. Kolmimuunteisissa kappaleissa taas groove alueet olivat noin 60 %-70 % välillä, eikä tempo vaikuttanut johdonmukaisesti groove alueen pituuteen. (Varvikko 2015, 20.)

Tämä tieto on hyvin mielenkiintoista, sillä se kertoo groove alueen olevan kohtuullisen laaja varsinkin tasajakoisesti soitetuissa esimerkeissä. Suurin mitattu väli oli 20.04 % (Varvikko 2015). Tämä jättää todella paljon tilaa persoonallisille manereille rytmisessä muuntelussa, jonka avulla eri muusikot tuottavat tavaramerkikseen muodostunutta fraseeraustaan, mistä puhuttiin aiemmin jazz fraseerauksen yhteydessä.

On myös mahdollista, että on olemassa kaksi erillistä groove aluetta, jotka voivat sitoutua musiikkityyliin. ”Kuunteluesimerkkinä olleen Michael Jacksonin ”Billie Jeanin” alkuperäisversiosta mitattu keskimääräinen basson äänen kesto ja vastausten perusteella saatu groove-alue erosivat selkeästi toisistaan. Koehenkilöiden vastaukset viittaavat 1/16 -nuotin kestoiseen fraseeraustyyliin, mikä on linjassa Billie Jeanin äänten alkamiskohtien tasajakoisuuden kanssa. Alkuperäisversiossa kesto oli kuitenkin 1/16-tasolla kolmimuunteisen ja pisteellisen kuudestoistaosan välissä. Näin suuri ero vastausten ja alkuperäisen äänenkeston välillä oli yllättävä. Sen perusteella voidaan kysyä, olisiko tasajakoisessa Soul/R&B-tyylissä kenties tasajakoinen ja kolmimuunteinen groovealue?” (Varvikko 2015, 31.)

Groove alueesta on myös löydettävissä yhtäläisyyksiä kolmijakoisuuden suhteeseen eli ”swing ratiioon” Fribergin ja Sundströmin kuuntelutestissä tutkittiin tyypillistä jazz fraseerauksessa soitettavaa pitkän ja lyhyen äänen suhdetta tempossa 200bpm ja siinä todettiin niiden suhde olevan 2:1, mikä oli sama suhde, kuin Varvikon tutkimuksessa käytetyssä I wish kappaleen bassolinjassa.

”Myös groove-alueen lyhimmät äänet ovat lähellä tätä samaa suhdelukua. Tämä tukee mielestäni ajatusta fraseeraustavan ja päättymiskohdan yhteydestä, mutta se herättää myös kysymyksen, kuinka päättymiskohta tulisi loppujen lopuksi tulkita – päättääkö se äänen vai aloittaa tauon. Pitäisikö groovaavan äänenkeston sijasta kuitenkin puhua groovaavasta tauon kestosta? Muodostuuko tauoista äänetön haamurytmi tai varjorytmi, joka voidaan kokea groovaavana? Asia vaatisi lisätutkimuksia, mutta koska kyseessä on saman asian kaksi eri puolta, katson perustellummaksi puhua kestosta, sen helpomman ymmärrettävyyden ja käytettävyyden vuoksi.” (Varvikko 2015, 31-32.)

### **Kolmijakoisuus**

Kolmijakoisessa musiikissa myös vaihdellaan paljon kolmijakoisuuden määrää. Jotkin kappaleet ovat terävämpiä tai tikkumaisempia, kun taas toiset ovat melkein suorita kahdeksasosia, missä on vain häivähdys kolmijakoisuutta. Joissain tapauksissa voidaan sotkea näitä kahta siten, että rum-pali tai jokin muu instrumentti soittaa hieman kolmijakoisesti ja muu bändi soittaa täysin suoraan.

Sykkeen alijaon osien keskinäisiin pituuksiin vaikuttaa moni tekijä, esim. tempo, tyyli, aika- ja tyyli-kausi, tulkittavan fraasin luonne, synkopointi ja tulkitsijan estetiikka (Backlund 1983, 49).

Kolmijakoisuuden periaate on, että iskujen suhdetta muutetaan suhteesta 1:1 suhteeseen 2:1 tai jopa suuremmaksi. Tämä suhde riippuu paljon genrestä ja soitettavan kappaleen temposta. Tätä suhdetta on tutkittu jopa kvantitatiivisesti mittaamalla millisekunteja, joita kuluu iskujen välissä,

kun soitetaan kolmimuunteisesti. Tässä tutkimuksessa huomattiin, että keskimääräisesti tutkimukseen osallistuneilla rumpaleilla on taipumuksena suurentaa suhdetta tempon hidastuessa, mutta lyhyemmän nuotin pituus pysyi keskitemossa lähes samana (100ms). Suhteen määrä ei kuitenkaan ole lineaarinen, vaan muuttuu tempojen vaihdellessa. Harjaantunut korva esimerkiksi pystyy tunnistamaan, onko esimerkkikomppi soitettu oikeasti tässä temossa, vai onko se hitaammin soitettu ja jälkepäin nopeutettu komppiäänite. (Honing 2008, 471-472)

### **Grooven vuorovaikutus**

Yksi rytmisen elävyyden keskeisimpiä aspekteja on vuorovaikutus muiden soittajien kanssa. Se mahdollistaa monipuolisten rytmisten sidosten muodostamisen yhteenä ja vuorovaikutuksen avulla voidaan monen soittajan yhteenä saapua yhteisymmärrykseen soitettavassa kappaleessa rytmisestä näkökulmasta ja tuottamaan jotain yhteistä. Seuraavassa selvennystä locking in ilmiöstä ja miten eri jäsenet yhdistelevät omaa groove käsitystään Etoroman (2017) näkökulmasta.

Locking in ilmiöön liittyy joitain väärinkäsityksiä, kuten se, että basisti seuraa rumpalia ja rumpali voi soittaa miten haluaa, tai vastaavasti rumpali seuraa basistia. Jos soittaja joutuu seuraamaan toista soittajaa se itsessään, luo pienen viiveen soittamiseen. Soittajan pitää odottaa, että toinen soittaja soittaa asian, analysoida se soitettu asia ja sitten pyrkiä nopeasti soittamaan samalla tavalla, mutta jos kappale on tuttu, toinen soittaja on tuttu ja soittajalla on itsevarma time käsitys, pystyy hän mukautumaan kaikkeen ympärillä tapahtuvaan. Eli toisin sanoen, jotta bändi voi toimia rytmisesti hyvänä kokonaisuutena, jokaisen soittajan pitää pystyä olemaan yksilöllisesti vastuussa hänen timestään, intonaatiostaan, synkopoinnistaan ja kappaleen yleisestä tuntemuksesta. Samaa aikaan kuitenkin jokainen soittaja ei ole ”omalla saarellaan” vaan jokaisen pitää olla jatkuvasti kartalla ympärillä tapahtuvista rytmisistä ja melodisista tapahtumista. (Etoroma 2017.)

Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Heikki Laineen ja Mikko Kaakkuriniemen haastattelu riffi lehdessä, missä he puhuvat keskinäisestä kommunikaatiostaan. ”Ehkä siinä on soittohistoria, että kun tietää toisen vaihtarit, niin on helppo päästä mukaan. Jos soittaa jonkun toisen kanssa, niin pitää koko ajan olla antennit pystyssä, kertoo Heikki. Mä muistan miljoona kertaa keikalla, kun kumpikin soittaa sitä tiukkaa rooliaan, jos on sellainen kappale, jossa sitä vaaditaan, niin se sekunti, kun mä kuulen Heikin soitossa jotain ja mä vilkasen siihen suuntaan, niin se katoo siellä varmasti mua suu virneessä.” (Koivunen 2012.)

Ajoittaiset täydelliset synkronoitumiset eri soittajien välillä ovat tarpeellisia, mutta tämä ei jätä tilaa korostaa joitain rytmisiä elementtejä kappaleessa tai anna vapauksia tulkintaan. Se myös estää jännitteiden syntymistä ja niiden purkautumista, joka on aiemmin mainitun mukaan hyvin keskeistä musiikin tunnepitoisessa kokemuksessa. Tämän takia kappaleessa pitää olla kohtia, missä on enemmän tilaa ja kohtia, missä on enemmän kiire ja tarkempaa. (Etoroma 2017.)

Hyvänä metaforana toimii kolmijalkajuoksu, missä kahden ihmisen toinen jalka sidotaan yhteen ja heidän pitää yhdessä juosta kilpaa. Tässä tilanteessa on todella tärkeää, että kummatkin osapuolet synkronoivat jalkojensa liikkeet mahdollisimman tarkasti yhteen, jotta he etenevät nopeasti ja vauhtomasti. Ei ole tilaa tulkinnalle tai muuntelulle, muuten epäonnistuu. Mutta esimerkiksi rumpalin ja basistin välillä tapahtuva grooveen vuorovaikutus on enemmänkin, kuin 2 kaveria juoksemassa ahtaalla polulla. Jos he haluavat edetä sulavasti ja nopeasti maaliviivalle heidän pitää tarkkailla toisiaan jatkuvasti. Kuinka nopeasti toinen juoksee, kuinka nopea askellus toisella on, kuinka pitkä askel, kuinka lähellä toista voin juosta ja välillä jopa toinen voi johtaa edestäpäin ja välillä vaihtaa toisinpäin ja toinen johtaa. Pitää jatkuvasti olla tarkkana toisesta ja suhteuttaa oma tekeminen siihen, jotta ei tönäise toista pois polulta ja vauhti pysyy tasaisena. (Etoroma 2017.)

Heikki Laine sanoi tähän täydentävästi riffin haastattelussa, että ”muistan sen kun treenikämpällä on puhuttu, että millaista bassokuviota soitan siihen päälle, niin en tiedä vielä, kun ei tiedä miten se biisi muotoutuu. Vaikea tehdä päätöksiä, jos ei tiedä mihin se biisi on menossa. Ei voi olla niin että: ”Mä vedän näin, mitäs sä vedät?””. (Koivunen 2012.) Tätä samaa ideologiaa pohjustaa myös Etoroma (2017) Hyvä rytmisektio kuuntelee tarkkaavaisesti toisten soittoa kuten keskustelua, antaen toisille tilaa kertoa musikaalisen sanomansa ja tarvittaessa synkronoitua muiden kanssa.

”Kompin syvimmästä olemuksesta käytiin kuulemma paljonkin keskusteluja, muttei pelkästään rytmiryhmän kesken. Hyvin tärkeää oli, ettei kukaan astu kenenkään varpaille. Komppiparin rytmisen ajatus taas vaihtelee eri musiikkityylien mukaan. Laineella ja Kaakkuriniemellä on selkeästi teesit mietittynä ja yhteinen rytmisen ajatus kirkkaana mielessä”. (Koivunen 2012.)

Rytmisen vaihtelun ainutlaatuisuus myös tulee esille riffin artikkelissa hyvin, kun Laine ja Kaakkuriniemi puhuvat erilaisista soittokerroista, missä soitetaan sama kappale, mutta kappaleen groove on erilainen. ”On vaan soitettu ja sitten niitä on yritetty perästä päin nuotintaa. Se arviointi, että miten sitä soitetaan, on tehty jälkepäin. Sitten joka ikinen kerta arvion jälkeen se juttu rupeaa kuulostamaan puulta. Kun alkaa olla paljon tyyppejä, jotka tiedostaa, että miten se mene, niin siitä lähtee se tietty ominaishaju pois, täydentää Mikko”. (Koivunen 2012.)

## Rytminen muuntelu melodioissa

Yleensä rytmisestä muuntelusta tai groovesta puhuttaessa tarkoitetaan komppiryhmän soittoa, kuten rumpalin ja basistin tai rumpalin, basistin ja jonkin komppaavan harmoniasoittajan, kuten pianistin tai kitaristin yhteistä musiikin pohjaa. Rytmistä muuntelua tapahtuu kuitenkin todella paljon myös melodioiden soitossa tai laulussa. Melodian ääniä voidaan venyttää, lyhentää tai muunnella, miten vaan jokaisessa erillisessä esiintymisessä.

David Liebman (N.d) kertoo, että Idea, missä otetaan melodia ja spontaanisti luodaan variaatioita, siinä kyseisessä rytmisessä kontekstissa, ei ole uusi asia. On olemassa jazziin tyyleyä, missä harmonia ei ole keskeisessä osassa tai se on minimoitu niin pieneksi osaksi musiikillista kokonaisuutta, että se ei ole enää relevanttia. Joten vaikuttaa siltä, että mikä oikeasti erottaa improvisoidut perinteet toisistaan maailmanlaajuisesti ovat niiden spesifiset rytmiset kontekstit.

On keskeistä, että jokainen jazz soittaja ymmärtää heidän omassa soitossaan, miten äänet ovat linkitettyjä toisiinsa linjassa, jossa on jonkinlainen rytmisen liikevoima. Tällä liikevoimalla on seurauksia riippuen siitä, soitetaanko se nokilleen, aggressiivisesti, rennosti vai laid backisti. Yksi tapa kuvailla tätä tunnetta on käyttää sanaa ”groove”, joka kuvastaa Liebmanin mukaan rytmistä liikevoimaa. (Liebman N.d.)

”Taitavat solistit, kuten Charlie Parker, käyttivät ajoituksen manipulointia jatkuvasti hyväkseen luodakseen soolostaan draamallisen sarjan pidätyksiä ja purkauksia. Manipulointi tapahtuu akselilla iskulla-takakenossa, sillä etukenoinen solismi kuulostaa amatöörimäiseltä ja hermostuneelta. Rytmisektion ei odoteta lähtevän mukaan solistin fraseerausmuutoksiin, sillä silloin manipuloinnin aikaan saama kontrasti menettäisi tehoa.” (Säily 2007. 17)

Jazz musiikissa kahdeksasosat soitetaan oletuksena siten, että soitetaan joko trioleja, missä triolin toinen nuotti jätetään soittamatta, tai se voidaan hahmottaa pisteellisenä kahdeksasosana, jonka perässä on kuudestoistaosanuotti.

Muusikon groove jazz rytmisessä kielessä on parhaiten esillä soitettaessa jatkuvia kahdeksasosia. Jotta voi soittaa vakuuttavia ja svengaavia kahdeksasosia, on tarpeellista ymmärtää monia aspekteja, joilla on rooli niiden täytöntöönpanossa. (Liebman N.d.)

Ei ole väliä, onko soitettavassa rytmisessä kahdeksas- tai kuudestoistaosanuotteja, vaan tapa, miten nämä rytmit soitetaan määrittää musiikin ambiassin ja feelin. Voisin jopa sanoa, että miten rytmi

soitetaan vaikuttaa suuresti musiikin emotionaalisiin aspekteihin. Ne vaikuttavat jopa enemmän, kuin itse rytmien rakenteellinen koostumus. (Liebman N.d.)

Kuten olen edellä maininnut useaan otteeseen, että rytmisen elävyys on hyvin subjektiivinen asia ja kaikilla ihmisillä on omat mielipiteensä siitä, miten se toimii ja siitä, mikä kuulostaa hyvältä ja mikä ei.

Mikä svengaa ja mikä ei, riippuu pääosin mausta ja tottumisen määrästä. Se mikä svengaa novii-sille ja mikä svengaa koulutetulle kuulijalle ovat täysin erilaisia. Mutta jopa niin sanottujen eksperttien keskuudessa svengin tunne on niin henkilökohtainen ja subjektiivinen, että siitä ei oikeastaan voida edes keskustella (Vaikkakin silti siitä käydään hyvin intensiivisiä keskusteluja). Minun mielestäni voisimme yleistää svengin tunteen siihen, että siinä on liikevoimaa ja draivia, mikä on balanssissa rentouden ja vaivattomuuden tunteen kanssa. Svengaavassa musiikissa on tietynlaista kimmoisuutta, mitä on hankala kuvata sanallisesti. On ehkä helpompaa osoittaa jotain, mikä ei svengaa, kuin jotain, mikä svengaa. (Liebman N.d.)

Äärimmäinen esimerkki Timen hallinnasta on ”over the time”. Tämä on abstraktimpi konsepti, jota havainnollistaa esimerkiksi Eric Dolphy, Ornette Coleman ja John Coltrane erinäisissä aikakausissa. Over the time tarkoittaa sitä, kun lyhyissä linjoissa tai musiikillisissa pätkissä improvisoiija luo tunteen siitä, että ei ole enää sisällä timessä, eikä ole enää mitään selkeää referenssikohtaa. Yleensä nämä ovat nopeita linjoja ja kuulostavat hyvin villeiltä, mutta luotu efekti on, että improvisoiija vapauttaa itsensä kappaleen pulssista, kuin lentävä lintu, ja palaa nopeasti takaisin koston himoisena maahan, tai toisin sanottuna svengaa taas täysin pulssin mukana. Tästä suoriutuminen sulavasti on yksi vaikeimmista asioista time soittamisen saralla. Olla vapaa pulssista, mutta silti tietää missä pulssi menee samaan aikaan, on maagista. (Liebman N.d.)

### **Mikä grooven merkitys sitten on musiikissa?**

Groovea on aina pidetty hyvin subjektiivisena kokemuksena. Kuten edellä mainittu, jos soitat saman kappaleen muutamalle eri ihmiselle, osa voi kokea, että kappale groovaa ja osa taas ei.

Vaikka kaikki ihmiset voivat saada grooven kokemuksen, ei se tarkoita välttämättä sitä, että sen välittämiseen tarvittavat musiikilliset elementit ovat objektiivisesti samoja. Pätkä musiikkia, mikä aiheuttaa minulle grooven kokemuksen, ei välttämättä aiheuta sitä jollekin muulle ihmiselle. Olen kuullut monen muusikon vannovan, että tämä yhteys on todella subjektiivinen. Se, onko groove

täysin yksilöllistä, vai onko se yleistä, määrittelee paljon sen toimintaa ja sen ydintä. Jos se on yksilöllistä, niin se rajoittuu henkilökohtaiseen historiaan ja kasvuympäristöön, jos se taas on yleistä, niin se voi olla hyvinkin spesifiä ja perustua todennäköisesti biologiseen ja evolutiiviseen historiaan. (Madison 2006, 202.)

Maallikolle selitettynä groove on sitä, kun musiikki aikaansaa halun alkaa taputtamaan jalkaa tai liikuttamaan muuta kehon osaa musiikin tahtiin. Guy Madison teki tutkimusta aiheesta vuonna 2006, missä yksittäisille ihmisille soitettiin 64 kappaleesta 15 sekunnin pätkiä musiikista, jotka olivat peräisin eri genreistä, kulttuurisista perinteistä, tempoista ja maantieteellisistä sijainneista. Jokaiselle yksilölle annettiin joukko sanoja ja heidän piti arvioida, että mikä sana kuvaa tätä musiikkia parhaiten. Sanat olivat englanniksi käännettyinä driving, simple, flowing, happy, rocking, walking, solemn, intensive, calm, groove, steady, rapid, bouncing ja having swing.

Tuloksissa huomattiin, että eri ihmisten tulokset vastasivat toisiaan hyvin lähekkäin, joka viittaa siihen, että erilaiset rytmiset tulkinnat ja erilaiset grooveen ilmentymät välittyvät osittain objektiivisena tunteena musiikin kautta ihmiseen, vaikka ihminen ei olisi koskaan soittanut mitään instrumenttia tai opiskellut musiikkia. Tämä myös paljastaa sen, että vaikka kokeessa käytettiin hyvin laajaa valikoimaa erilaista musiikkia, niin tietynlaiset psykologiset ulottuvuudet välittyivät kaikista esimerkeistä samalla tavalla ja olivat havaittavissa hyvin erilaisissa musiikillisissa esimerkeissä. (Madison 2006, 201.)

Tutkimuksesta on pääteltävissä, että iskun sijoittelu, muiden musiikin elementtien kanssa luo musiikkiin erilaisia tasoja, mitä ei voida saavuttaa pelkällä melodialla, harmonialla, rytmillä, sointiväriä ja muilla yleisesti tiedossa olevilla musiikin elementeillä. Tämä tuo musiikkiin todella paljon lisää ulottuvuuksia, mitä soittajat voivat hyödyntää omalla persoonallisella rytmisen muuntelun taidoillaan.

### **Rytmisen muuntelun harjoittelu**

”Mä lähestyn mun soittoa adjektiivien kautta. Otetaan vaikka Dead Kennedysien levy, niin mietin että tämä kuulostaa aggressiiviselta. Kun alan soittamaan, mietin kuulostaako mun soitto samalta. Adjektiivien kautta ajattelu on yksi tapa ilmaista itseään”. (Koivunen 2012.)

Kaakkuriniemi täydentää: ”Eri levyjen kanssa soittaessa niiden erilainen timen sisäistäminen on haastavaa. Vaikka joku levy missä on tosi strikti meno ja se sama fiilis jää päälle niin sitten kun ot-

taa jonkun toisen levyn, mistä on ihan eri meno, niin A: Mä en pysy kyydissä ja B: Se kuulostaa todella huonolta” (Koivunen 2012). ”Ton tajumisessa mulla meni vähän liian kauan. Oli jäänyt sellainen mielikuva, et sit ku pystyy vetää hyvin pulssiin tai klikkiin, niin sit on helvetin kova meininki. Ku ei vaan ymmärtänyt sitä, että musa voi mennä mihin suuntaan tahansa”. (Koivunen 2012.)

Koska rytmisen liikkuminen pulssin sisällä on luonteeltaan hyvin epämääräistä ja moniselitteistä, kannattaa aina lähteä ensin kuuntelemisesta. Kun perusteet pulssin ympärillä pyörimisestä on saatu soittamisen kautta teknisesti kuntoon, niin jatkokehitys on enemmänkin käsitteellinen haaste, eikä niinkään tekninen. Jos muusikko voi oppia kuulemaan tietyllä tavalla, huomaamaan edellä mainittuja rytmisen muuntelujen ilmenemismuotoja, kun kuuntelee musiikkia, On suuri todennäköisyys, että nämä konseptit rekisteröityvät mieleen, kehoon ja korvaan. Kun kuuntelemista jatkaa ja parittaa sen toistojen kanssa ja ”kyllä minä pystyn” asenteella, niin musiikillinen muutos voi tapahtua. Ensimmäinen asia pitäisi olla, että pystyy myös soolon soittajan ja päällimmäisenä tapahtuvien rytmisten elementtien kuuntelemisen lisäksi keskittymään koko bändin rytmiseen virtaavuuteen. Mikä suhde on rumpalin ride kuvioiden ja basistin neljäsosien välillä? Mikä suhde on rumpalin vasemman käden aksenttien ja 2. ja 4. iskujen suhde pää harmoniansoittajien komppauskuvioihin ja rytmisiin aksentteihin? Mihin kohtaa pulssia muusikot soittavat iskunsa? Ovatko iskut aina samassa paikassa? Liikkuvatko ne jatkuvasti? Ovatko ne pulssin edellä, jäljessä vai keskellä? Jos huomaa joitain rytmisen muuntelun ilmentymiä kuunnellessaan musiikkia, voi se helpottaa todella paljon niiden samojen ilmentymien siirtämistä omaan soittoon. (Liebman N.d.)

Myös metronomin käyttämisellä harjoittelussa on todella olennainen rooli rytmisen tarkkuuden kehittämisessä. Jokaisen muusikon pitäisi harjoitella arpeggioita, skaaloja ja linjoja metronomin absoluuttisen rytmin kanssa. Kun normaalin neljään iskevän metronomin kanssa soittaminen tulee luonnostaan nopeissa ja hitaissa tempoissa, voi metronomia alkaa käyttämään luovemmin. Esimerkiksi laittamalla metronomin lyömään vain neljännelle iskulle tai ykkösen etuiskulle tai vastavaa. Idea on siinä, että muusikko voi tulla todella rennoksi ja luontevaksi kaikkien iskujen kanssa, eikä turvautua aina 1, 2, 3, 4 iskuihin. Hyvät rumpalit eivät välttämättä ole niin ilmiselviä, kun he ovat luovuuden huipullaan. Pete La Rocca sanoi, että hänelle jokainen isku on 1 isku. Toisin sanoen ei ollut 4/4, oli vain 1, 1, 1, 1, joka tarkoitti sitä, että aksentteja pystyi ilmaantumaan minne vain kohtaa. (Liebman N.d.)



#### 4.4.2 Haastattelut

Aion haastatella kolmea eri muusikkoa toukokuun alussa 2021, Yksi heistä on 28-vuotias rumpali, joka on soittanut pääosin ”Biitti musiikkia” eli rock- ja pop musiikkia, sekä funk tyyppistä musiikkia. Toinen haastateltava on 29-vuotias kosketinsoittaja, joka on soittanut lähinnä jazz musiikkia ja mustaa amerikkalaista musiikkia. Kolmas haastateltava on 50-vuotias laulaja ja kitaristi, joka on soittanut paljon blues musiikkia, mutta pääpaino on ollut hard rock ja heavy rock tyyliuuntauksissa. Koska pidin haastattelut nimettömänä, viittaan jatkossa heihin heidän pääinstrumenttinsa perusteella. Pidin haastattelut toukokuun alussa 2021 zoomin välityksellä ja äänitin haastattelut zoomin omalla äänitysominaisuudella, sekä lisäksi oman puhelimeni ”voicerecorder” applikaatiolla. Haastattelut kestivät noin 20-35 minuuttia.

Haastattelun aikana huomasin, että haastattelukysymykset olisi voitu määritellä vielä tarkemmin, sillä vaikka kysymykset olivat samat, niin välillä piti asettaa kysymys erilaiseen kulmaan, jotta haastateltava ymmärsi sen haluamallani tavalla. Tämä ei sinänsä ollut yllättävää, koska kysymyksieni aiheet ovat hieman epämääräisiä ja vastauksissakin tuli ilmi monia mielipiteitä ja näkökulmia samoihin asioihin. Sain myös paljon ajateltavaa työssäni käytettävän terminologian suhteen. Oikeiden termien käyttö työn edetessä on todistautunut haasteelliseksi. Yritin parhaani mukaan selittää käyttämäni terminologian haastattelun aikana, mutta oikean terminologian käyttäminen ja ymmärryksen välittäminen muodostui silti haasteelliseksi, koska käyttämäni termit eivät joko olleet tuttuja tai sitten ne olivat sen verran epämääräisiä, että vastaukset olivat laajoja.

Jaoin haastattelun neljään teemaan, mitkä osittain täydentävät lähdekirjallisuutta, sekä lisäävät teemoja, mitkä eivät ilmenneet tai olivat lähdekirjallisuudessa muuten puutteellisia.

- rytmisen elävyyden hahmotus
- rytmisen elävyyden rooli musiikissa
- rytmisen elävyyden kulttuurin historia ja tulevaisuus
- sekä rytmisen elävyyden soveltaminen käytännössä.

#### 4.4.3 Grooven hahmotus

Ensimmäisenä kysyin haastateltavilta, että mitä groove on heidän mielestään. Tämä on kaikkein yleisin termi millä kuvataan rytmistä elävyyttä, mutta se pitää sisällään muitakin asioita, kuin rytmistä elävyyttä. Termi on kuitenkin niin tunnettu ja yleisessä käytössä, että halusin saada kaikkien oman mielipiteen siitä, mitä se käytännössä tarkoittaa heille.

Rumpali vastasi, että groove sanan voi rinnastaa varsinaiseen sanaan ”Groove”, mikä tarkoittaa suoraan suomennettuna sanaa ura. Eli esimerkiksi vinylisoittimessa neula kulkee pitkin siihen kai-verrettua uraa. Eli musiikkiin käännettynä, ”jos se soitto istuu tai svengaa niin sillan ollaan siinä urassa” ja jokaisella soittajalla on omanlainen ”signature” tapa soittaa siinä urassa, vaikka kovasti yritetäänkin matkia toisia soittajia.

Kosketinsoittaja taas sanoi, että se riippuu musiikkityylistä. Kun musiikki groovaa, niin se rytmikka tavallaan lepää ja nuotit ja tauot on sopusuhdassa keskenään. laulaja taas jakaa groovea selkeästi kahteen osaan. On yhtyeen groovea ja on yksittäisen soittajan groovea. Kun puhutaan koko yhtyeen groovesta, niin on puhe enemmänkin vain subjektiivista musiikissa, että ”siinä musassa se groove joko on tai sit sitä ei oo, että ei oo semmosta välimallia”. Yksittäisen soittajan näkökulmasta groove taas on laulajan määritelmän mukaan ”aika-arvojen sisällä tapahtuvaa hallittua heiluntaa, joka on sisäsyntyistä, opittua tai molempia”.

Haastattelussa groovea alle luettavia muita elementtejä ilmeni muutama, jotka olivat aksentointi, dynamiikka, missä kohti pulssia soitetaan, artikulaatio ja se, että se svengaa tai tanssittaa.

Kosketinsoittajan mukaan groovea alle kuuluu nuottien pituudet, missä kohdin pulssia on, ja dynamiikka.

Groovea vastuu on myös kaikilla soittajilla ja vuorovaikutus on tärkeää. Laulajan mukaan bändissä voi olla yksi soittaja jolla on hyvä groove, mutta jos muut soittajat eivät lähde reagoimaan siihen, niin ”se menee ihan helmiä sioille”.

Tässä nousee esille myös ensimmäisen kerran sukupolvierot ja tietynlaiseen musiikkiin tottuminen, koska jos korva on tottunut tietynlaiseen modernimpaan ja kvantisoituun musiikkiin, niin vanhempi vähän ympäröivämpi groove voi kuulostaa oudolta ja vieraalta ja sen soittaminen on hankalaa. Esim laulaja kertoo, että *”Oon kuullu paljon soittajia, jotka on tosi teknisiä ja tosi hyviä vaikka hevi musiikissa, missä soitetaan hyvin neliskulmaisesti. Vaikka siinäkin voi olla groovea ja kuuluisikin olla, mutta jos on semmosessa ympäristössä kasvanut pelkästään ja tottunut semmoiseen kvantisoituun kuvaan, niin on paljon vaikeampi löytää se groove.”* Hän lisää myös, että *”jos on kuullut paljon hyviä groove soittajia, niin on helpompi lähteä hakemaan sitä, koska se on lähempänä elävää elämää ja elävää ihmistä”*.

Groovea rinnastetaan paljon elävyyteen ja inhimillisyyteen ja tämän seikan takia olen pyrkinytkin pitämään rytmisen elävyyden terminä pinnalla tämän työn aikana. Rytmisen elävyys on mielestäni tietynlainen inhimillisyyden heijastuma musiikissa. Kuten laulajakin sanoo: *”Groove ei tarkoita sitä,*

*että soitetaan hyvin tai huonosti vaan se on jotain, mikä puhuu siellä rytmiiän sisällä. Se on se the juttu, mikä erottaa hyvät soittajat soittajista.”*

#### 4.4.4 Rytmisen elävyyden rooli musiikissa

Kun puhuimme rytmisen elävyyden roolista musiikissa, kaikki haastateltavat nostivat esiin erilaisia näkökulmia, mikä tukee taas paljon sitä ajatusta, miten subjektiivinen aihe tämä on. Rumpali korosti paljon sitä, että erilaisissa genreissä on erilaisia tapoja soittaa rytmisesti ja ne pitäisi ottaa huomioon, kun mietitään, miten soitetaan jotain tiettyä musiikkia tyylinmukaisesti. *”No se on tosi olennaista soittaa tyylinmukaisesti jotakin. Mä oon törmännyt siihen sillä tavalla, että jos soitan paljon jotain svengaavaa biittiä musaa niinku vaikka abbaa tai vastaavaa ja sit mä lähenkin soittamaan saman keikan aikana jazz kappaletta, niin mä huomaan, että mä en voi samalla tavalla nojata taaksepäin siinä fiiliksessä”*. Myös jännitysten luonti ja purkautuminen oli suuressa roolissa. *”Se (rytmisen elävyys) on myös tapa luoda jännitettä, että siitä tulee kuulijallekin semmonen jännittänyt olo, että nyt tapahtuu jotakin, kun vaikka venytetään jotakin tai ollaan yhtäkkiä tosi takana jossain. Tai jos melodiasoittaja soittaa harmoniasta tosi ulos ja samalla onkin tosi laid back niin siitä tulee tosi erilainen efekti, kun siitä, jos kaikki ois läntätty siihen gridiin”* (kvantisoitu kohdalleen).

Kosketinsoittaja taas korostaa elävyyden merkitystä rytmisessä elävyydessä. Hänen mielestään rytmisen elävyys on kriittinen osa musiikkia. *”Ilman sitä se musiikki ei elä ollenkaan”*. Hän on myös sitä mieltä, että omaa rytmistä manipulaatiotaan pitää varioida, jotta sen kuulee. Jos se on koko ajan sama, niin se ei erotu sieltä musiikista.

Laulajan mielestä taas rytmisen elävyyden tärkeimpiä ominaisuuksia on tunnetilojen muodostaminen. *”mikrorytmiikalla luodaan fiilistä. Sillä voidaan siirtää huomio johonkin toiseen paikkaan tai sit värittää jotain muuta rytmiä. Eli mikrorytmiikan manipulaatiolla pitää olla jokin funktio”*.

Nousi myös esille, että vaikka rytmisen elävyys on tässä työssä asetettu todella tärkeäksi osaksi musiikkia, niin silti musiikissa on niin paljon muitakin elementtejä, että se voi kuulostaa hyvälle ilman mitään mikrorytmistä elävyyttä. Tämäkin on todella musiikin tyyliuuntaus riippuvaista. Rumpali mainitsi, että *”tietyissä musassa semmonen kvantisoitu tavara on tyylinmukasta ja tosi ok ja sen pitääkin olla niin, mutta sitten toisenlaisessa musassa se tarvii sen, että se musiikki sillein hengittää”*. Myös laulaja komppaa samaa ideaa *”Kyllä mikrorytmiikka on olennainen osa musiikkia, mutta siitä voi olla monta mieltä, onko se tärkeä osa. Onhan paljon musiikkia, jossa ei oo yhden yhtä mikrorytmistä muunnelmaa ja silti se myy tosi paljon.”*

#### 4.4.5 Rytmisen elävyys ennen, nyt ja tulevaisuudessa

Kun puhuimme haastateltavien kanssa rytmisen elävyyden muutoksesta aikojen saatossa, nousi esille paljon tietynlainen polarisoituminen. On joko sellaista kaupallista täysin kvantisoitua musiikkia, missä ei ole lainkaan rytmistä elävyyttä tai sitten on toisessa ääripäässä soittajia, jotka vievät mikrorytmisen muuntelun ihan äärirajoille. Rumpali sanoi, että *”ehkä nykyään on tapahtunu semmosta polarisaatiota, että osa on tosi syvällä siinä ja ihan eri sfääreissä siinä ja osaa tosi paljon manipuloida sitä musan fiilistä ja omaa fraseerausta, mut sitte taas tuntuu, että taas toisella puolella kiinnitetään vielä vähemmän huomioo, kuin ennen.”*

Ehkä myös nykyajan teknologialla on ollut suuri merkitys tässä musiikin ottamassa suunnassa, koska kvantisoinnin keksimisen jälkeen rytmisen elävyyden rooli lähti todella nopeasti pienene-mään kaupallisessa musiikissa ja ihmisten kuuntelutottumukset siirtyivät yksipuolisempaan val-miiksi tarjottuun musiikkiin radion ja myöhemmin spotify listojen kautta. Laulaja kertoi: *”no mi-nulla on semmonen tunne, että rytmisen elävyys on yksipuoleistunut tänne 2000 luvulle tultaessa tai siitä on tullut semmonen tietyn jengin juttu ja viimesen 10 vuoden aikana siitä on ruettu puhu-maan, kuin se ois jotain siistiä, mutta joskus 90- luvulla, kun tuli kvantisoinnin aikakausi, niin se lähti vähän hiipumaan kaikki semmonen ajattelu. Alunperinhän se on oli semmosta yhtä groovea ja rytmistä variointia ja reagointia, että mitä tahansa noita ennen pro tools ajan äänitettyjä levyjä, kun on ollu vähän raitojakin, ne on pitänyt tulla enemmänkin ykkösellä purkkiin, niin sehän on ollut vaan yhtä elävää kudosta se musiikki kokoajan”.*

Myös rumpali komppaa samaa ajattelua kaupallisen musiikin muutoksesta: *”Jos kuuntelee radioo nyt ja 30 vuotta sitten, niin nytten on aika paljon samanlaista 4 menevää tasasta fiiliä, kun taas joskus 60-90 luvulla oli paljon erilaisia kompea ja fiilejä ja tunnelmia biiseissä ihan niinku mainst-ream populaarimusiikissa. Jos miettii, että nyt tulis joku superstition, niin en mä tiiä tulisko siitä niin iso hitti, koska se svengi voi olla liian erikoinen nyky kuulijalle, että ehkä nykytuottaja ei tekis sellasta.”*

Myöskin aiemmin mainittu tottumus on suurena tekijänä tässä. Kun populaarimusiikissa kvanti-sointi on yleistynyt ja nykyään suurin osa musiikin kuluttajista saavat musiikkinsa kaupallisten ra-diokanavien ja spotify listojen kautta, missä soiva musiikki on yleensä kvantisoitua, niin suuri osa ihmisistä on tottunut tällaiseen musiikkiin ja vieraantunut rytmisesti elävästä musiikista. *”Mun kor-vakin ottaa sen, että mä en vaan jaksa kuunnella millään semmosia tasapaksuks kvantisoituja tai semmosia, vaikka ois soitettukin, eikä ois kvantisoitu nii silti, jos sieltä puuttuu semmonen tietty*

*juttu, niin jaksaa kuunnella vaan yhen tai 2 biisiä, mutta sitten ei vaan enää jaksa. Mun korva on niin tottunut semmoseen orgaaniseen, että se automaattisesti alkaa vähän väsähtämään. Loppuu vaan nopeasti mielenkiinto” (Laulaja) Hän jatkaa myös, että miten nykyajan musiikki tuntuu olevan nopeammin kuluva, kuin vanhempi musiikki ”Oon huomannu, että tämmösiä uusia älyttömän hyviä bändejä, jotka soittaa vähän modernimpaa populaarimetallia, kuten tämä sordid pink. Niitä jaksaa kuunnella, niillä on hemmetin hyviä juttuja ja tavallaan se groovaa, mut siihen väsy nopeesti. Et se on se juttu, että jos ottaa minkä tahansa vanhan levyn, niin sen jaksaa kevyesti kuunnella alusta loppuun väsymättä. Et sehän on eri asia esim taustamusiikkina salilla. Sehän on ok, että mitä enemmän se tykittää tai mitä monotonisempi tavallaan nii sen parempi, että riippuu käyttökohteesta”.*

Tulevaisuuden näkymissäkin löytyi haastattelussa monia mielipiteitä. Rumpali toivoo, että tulisi taas semmoinen trendi takaisin, että palattaisiin takaisin bändisoittimiin ja yhteissoittoon ja kokee, että, jos kaupalliseen musiikkiin tuotaisiin enemmän oikeita soittajia, niin musiikkikin monipuolistuisi. Mutta hän spekuloi, että erilleen ajautuminen menee eteenpäin ja ”ehkä tietty porukka menee teenpäin ja en tiedä, mitä tolle kaupalliselle tavaralle tapahtuu, että toivottavasti joku vallankumos tulee.”

Kosketinsoittaja rinnastaa rytmisen elävyyden trendiä muihin maailmassa tällä hetkellä tapahtuviin trendeihin näin: ”Mä sanoisin, että aina on ollut, että musiikki seuraa muita trendejä ja meillä on semmonen trendi tällä hetkellä, että ei ajatella, eikä haasteta itseämme älyllisesti ja tehdään kaikesta mahdollisimman helppoa. Ja sen takia musiikista tulee hyvin yksilotteista ja just tästä rytmiiikasta kanssa. Ihmiset aistii sen kyllä, mutta niille se on aika vierasta, koska me ollaan vierannuttu siitä kulttuurista.”

Laulaja näkee myös nykyisen erilleen kasvamisen jatkuvan todennäköisesti myös tulevaisuudessa: ”Mä luulen, että jos tämä meno jatkuu, niin tässä niinku kaikessa muussa tulee tapahtumaan semmonen kahden erillisen leirin eriytyminen. Ne leirit on tämmönen porukka jotka on radion, tv:n ja somen armoilla ja käytän tarkoituksella sanaa armoilla, musiikin kuuntelussa ja uuden musiikin löytämisessä. Siinä käy heittämättä niin, että se ykspuoleistuu tai, se mitä korva ottaa vastaan, kapenee. Vähän niinku jos syöt kuukauden mäkkiruokaa ja sit tuodaan lanttulaatikkoa, niin se ei maistu sit ollenkaan, että se ykspuoleistuu niinkun aistipohjalta ihan ja sitten taas toinen jengi on semmonen, joka pysyy jäntevänä ja viriilinä ja terveenä. Siellä saatetaan mennä jossain vaiheessa hyvin vintage hommiin”.

#### 4.4.6 Rytmisen elävyyden soveltaminen käytännössä

Seuraavassa teemassa yritin saada selville soittajien mielipiteitä siihen, miten rytmistä elävyyttä voi opetella soittamaan, kun lähestyy uutta kappaletta, uusia soittajia, miten sitä voi harjoitella itsenäisesti.

Uutta kappaletta kaikki haastateltavat lähestyivät samankaltaisesti. Rumpali kertoi, että hän on hyvin *”kehollinen soittaja, että mun pitää saada se kroppaan se biisi ja sit mä teen eka rakennelapun, jotta mä voin rauhottua sen kappaleen kanssa ja sitten pureudutaan siihen, etät mikä tässä on niinku se juttu. Ehkä kaikilla muusikoilla alkaa tulemaan päähän semmosia tiettyjä lokeroita, että tähän mä soitan tämmöstä asiaa, että tää on selkeetä bluesia ja okei ehkä talettan ottaa sieltä blues laarista jotain sanavarastoo, mut sit taas tää on tämmöstä brasilialaista juttua. Mut riippuu paljon tilanteesta, että halutaanko, että soitan sine minuna jotain vai oonko mä matin ja tepon bändissä ja nyt pitää soittaa mattia ja teppoo.”*

Kosketinsoittaja ja laulaja olivat aika samaa mieltä ja kummatkin sanoivat, että he kuuntelevat ensin rumpuja ja rytmisektiota ja yrittävät aistia sitä, mitä he tekevät ja reagoida siihen. Kosketinsoittaja kertoi, että *”En kauheasti mieltä sitä, vaan koitan lähinnä vain aistia sitä ja reagoida siihen. Koitan hahmottaa mitä siinä tapahtuu ja missä kohti on tyhjää tilaa ja mihin vois ehkä tuoda jotain täytettä, tai voinko mä lisätä jotain tähän grooveen.”*

Viimeisenä puhuimme siitä, miten voi kehittyä soittajana tai bändinä rytmisen elävyyden tai grooveen näkökulmasta. Rumpalilla oli suoria harjoitteita tätä varten: *”Metronomi on hyvä. Ihan vaikka bändinäkin käyttää metronomia. Sitten hyvä harjoitus metronomilla on se, että ei käytä sitä aina ykköselle tai iskulle vaan soittaa siten, että metronomin iskut ovat synkoopilla. Näin voidaan harjoitella esim kolmimuunteista fraseerausta. Sillä tavalla paljastaa hirveestiä siitä, kun pitää pitää se pulssi siellä jossain muualla. Sitten on myös hyvä, että harventaa sitä metronomia. Vaikka puoleen tai voi jopa tehdä studio-ohjelmalla siten, että metronomi iskee aina kerran 4 tahdin välein. Ja kokeilee soittaa fillejä. Monesti meillä on tapana, jos on itelle uus hankala juttu, jota haluaa tuoda sinne soittoon, nii se voi olla vähän nokillaa tai takana sillein ei halutulla tavalla.”*

Kosketinsoittaja korostaa paljon musiikin kuuntelemisen merkitystä ja erilaisten ihmisten kanssa soittamista. *”Pitää soittaa mahdollisimman paljon erilaisten ihmisten kanssa ja monia eri tyylejä ja soittaa levyn päälle. Kuunnella monipuolista livemusiikkia mahdollisimman paljon ja vähän niinku opiskella uutta kieltä. Musiikki on niin kuin uutta kieltä ja kielikylpy on paras tapa oppia uusi kieli, samalla tavalla musiikkikylpy on paras keino.”*

Laulaja avaa harjoittelua enemmän bändin näkökulmasta puhumalla siitä, miten bändin groovea voi kehittää. *”Erittäin hyvä strategia on, että ei ensinnäkin biisiä istuteta heti ekaan tempoon, mikä tuntus oikeelta vaan sitä soitetaan tosi nopeana ja tosi hitaasti ja useita kertoja, että se istuu eri tempoihin. Sitten etitään se liidisoittajan optimialue, missä on hyvä olla ja, missä se laulaja tai soolon soittajan soitto puhuu ja tuntuu hyvältä. Sen jälkeen tulee kyseeseen enää vaan toistot. Se miten sitä treenataan, nii se on vaan, että montako tuntia on ollu soittokämpällä piste. Tottakai lähtökohtaisesti valmiudet eri soittajilla ja eri bändeillä on erilaiset. Jotkut selviää sadalla tunnilla, toisten pitää treenata tuhat. Se liittyy kaikki siihen ajatteluun, että kuinka paljon psyyke-energiaa antaa sille biisille ja kuinka paljon haluan tuoda siihen omaa ja uskallan vapautua ja avautua.”*

## 5 Tulokset

Rytmistä elävyyttä on hankala sanoa luotettavaksi, koska se on niin subjektiivinen asia. Kirjallisuudessa tuli esille joitain samoja asioita, missä kaksi tai useampi lähde kertoi asian hieman eri tavalla. Tämä jo osoittaa sen, että tieto ei ole absoluuttista. Jokaisella henkilöllä on omat lähtökohtansa, päämääränsä ja motiivinsa aiheen tarkasteluun ja tämä voi luoda lievää erimielisyyttä yksityiskohdista, koska aihe on niin subjektiivinen. Kuitenkin lähes kaikesta tiedosta on löydettävissä tietynlainen konsensus, mistä voidaan päästä lähelle grooven todellista olemusta ja sen kulttuurista merkitystä ja historiaa.

Rytminen elävyys on tutkimukseni perusteella ollut aina hyvin keskeisessä roolissa pop/jazz musiikissa. Se tuo selkeästi paljon lisää ulottuvuuksia musiikkiin, mikä mahdollistaa uniikkien kappaleiden tekemistä ja tuo jokaiseen esityskertaan tai nauhoitteeseen omanlaisensa tunteen.

Aiheesta löytyi hyvin vähän varsinaista tieteellistä tutkimusta ja eniten tuntui puuttuvan grooven ajalliseen kehitykseen keskittyvät tutkimukset. Tästä voisi tehdä lisää tutkimusta hyödyntäen joitain kvantitatiivisia tutkimusmetodeja, mitä oli hyödynnetty joissain tässäkin tutkimuksessa viitatuissa tutkimuksissa. Olisi esimerkiksi todella mielenkiintoista mitata, miten paljon rytminen muuntelu on erilaisissa genreissä muuttunut leveämmäksi tai kapeammaksi, kuinka nopeasti se on muuttunut ja mitkä tekijät siihen ovat vaikuttaneet. Tätä puutetta pystyin kuitenkin paikkaamaan paljon haastatteluissa, mutta sitä voisi täydentää vielä enemmän kvantitatiivisilla metodeilla.

Mikrorytmiikalla on selkeästi todella suuri rooli jännityksissä ja sen purussa. Musiikki ja muukin taide perustuu paljon jännitteiden luomiseen ja niiden purkautumiseen ja rytminen elävyys on yksi

elementti lisää, millä niitä jännitteitä ja purkauksia voi luoda musiikkiin. Tämän tärkeys ilmeni myös haastatteluissa ja tätä aspektia pitäisi mielestäni korostaa vielä enemmän, kun puhutaan groovesta tai rytmisestä elävyydestä.

Haastattelut täydensivät hyvin lähdekirjallisuudessa ilmeneviä teemoja ja selventivät paljon sitä, miten todellisuudessa groove ja rytmisen elävyys on hyvin subjektiivinen asia. Jokaisella heistä oli oma näkökulmansa rytmisen elävyyden olemukseen, ja he kaikki sovelsivat sitä omassa soitossaan eri tavalla ja näkivät sen roolin erilaisena. Haastatteluissa ilmeni myös paljon mielipiteitä rytmisen elävyyden historiasta ja sen nykytilasta, mitä ei lähdekirjallisuudessa esiintynyt lähes ollenkaan. Tämä antoi lisää täydennystä sen rooliin musiikissa ja nosti esille paljon asioita, mihin mielestäni kannattaisi kiinnittää huomiota musiikkialalla ja opetuksessa.

Rytmisen elävyyden harjoittelusta ja soveltamisesta käytännössä ilmeni myös paljon hyviä asioita, mitä pitää mielessä, kun aikoo bändinä tai yksittäisenä soittajana hioa rytmisiä sidoksia ja luoda uusia tunnetiloja musiikkiin. Siinä ilmeni myös paljon hyviä harjoitteilta, mitä voisi soveltaa opetuksessa.

## 6 Pohdinta

Tutkimuksesta nousi esiin seikka, että rytmisen muuntelu on ollut vielä paljon suuremmissa roolissa vanhemmassa musiikissa ja sen osuus on pikkuhiljaa kaventunut, mitä modernimpaan musiikkiin päin on tultu. Tämä johtuu kenties siitä, että elektroninen musiikki on tullut yhä suosittumaksi ja erilaiset pienen kynnyksen DAW:it (Digital Audio workstation) eli studio-ohjelmat ovat tulleet halvemmiksi ja helpommiksi käyttää siten, että jokainen pystyy tekemään itse musiikkia pienellä budjetilla, vaikka omassa makuuhuoneessaan. Modernien dawien mukana on tullut suosituksi myös kvantisointi ja virtuaaliset instrumentit, koska ne mahdollistavat sen, että ei tarvitse opetella vuosia soittamaan instrumenttia, jotta voisi äänittää sitä. Tämä pienentää kynnystä, koska virtuaalisella instrumentilla voi soittaa jotain sinne päin ja sitten ohjelma korjaa sen juuri iskulle ja se kuulostaa suoraan hyvältä. Tai sitten vaihtoehtoisesti voi äänittää oikealla instrumentilla ja soittaa sinne päin ja sen voi jälkeenpäin korjata kohdalleen. Kun samaan aikaan elektroninen musiikki yleistyy, missä kaikki iskut ovat juuri kohdallaan, ehkä musiikin kuluttajan korva tottuu siihen, että kaikki iskut ovat konemaisen tarkasti kohdallaan ja sen jälkeen ”rönsyilevä” groove voi kuulostaa vieraalta ja epätarkalta, tai jopa suoranaisten huonosti soitetulta, vaikka se voisi kuulostaa todella



hyvältä ja tunteikkaalta jonkin toisen kuuntelijan korvaan, joka on tottunut tällaiseen eläväsempään mikrorytmiikkaan.

Tässä on hyvät ja huonot puolensa. Toisaalta on hienoa, että musiikin äänittämisen kynnyks ja siihen vaadittavat taidot alenevat. Ihmiset voivat keskittyä enemmän luomaan hyvää musiikkia, eikä tarvitse käyttää hyvinkin pitkiä aikoja siihen, että opettelee soittamaan yhtä tai useampaa soitinta tarpeeksi hyvin, että se kuulostaa myös nauhoituksella hyvältä. Se myös nopeuttaa kappaleiden sävellystä ja nauhoittamista, sekä pienentää valtavasti budjettia, koska ei tarvitse palkata studio-muusikoita jokaiseen soittimeen erikseen, eikä varata kalliita studiotiloja, eikä suunnitella pitkiä studiosessioita monien ihmisten kanssa.

Toisaalta kvantisoinnin yleistyminen imee musiikista hyvin paljon potentiaalia pois. Mikrorytmiikan muuntelu mahdollistaa sen, että kappaleisiin voidaan tuoda tuulahdus uniikkeja tapoja ilmentää pulssia ja tekemään yhteistyötä muiden soittajien kanssa ja luoda erilaisia rytmisiä rakenteita, mitkä luovat erilaisia tunnetiloja musiikkiin. Melodiasoittajat voivat muunnella melodiaa siten, että sama melodialinja luo imun tunteen tai rentoutumisen tunteen. He voivat myös luoda erinäisiä jännityksiä ja purkauksia. Soolon soittajat voivat muunnella soolon olotilaa tekemällä erilaisia mikrorytmisiä jännitteitä ja purkauksia soolojen sisälle ja tekemään yhteistyötä komppisoittajien kanssa, jolloin he voivat luoda sooloihin tunnetiloja, mitä ei pysty ilmentämään, ilman rytmistä elävyyttä.

Musiikki on myös mielestäni aina ollut tietynlainen inhimillisyyden jatke ja rytmisen elävyys on se, mikä tekee musiikista luonnollista ja inhimillistä. Kun musiikkiin sotketaan konemaisuutta ja abso-luuttisuutta se menettää tämän inhimillisyyden aspektin ja muuttuu joksikin muuksi.

Rytmisen elävyys on myös muusikon instrumentin hallinnan vaikeimpia ja palkitsevimpiä opeteltavia asioita. Se on tapa kommunikoida muiden soittajien kanssa, synkronoitua yhteisymmärryksessä pulssin kanssa, sekä toimia synergiassa yhteisen päämäärän eteen. Jos rytmisen elävyys vähenee kokoajan lisää ja musiikin kuluttajien kysyntä kapenee pääosin musiikkiin, missä rytmisen elävyys on poistettu musiikista tietokoneohjelmien avulla, se estää muusikoita toteuttamasta itseään, hyödyntämään parasta osaamistaan ja poistaa musiikista sen palkitsevimpiä puolia. Se myös tekee soittamisesta enemmän individualistista. Kvantisointi myös helpottaa paljon sitä, että nauhoitustilanteessa eri instrumentit voidaan soittaa eri aikaan ja vaikka eri paikassa, jolloin yhteissoitto jää

pois. Kaikki voivat vain keskittyä soittamaan oman osansa mahdollisimman tarkasti iskulle ja soittamisesta jää pois vuorovaikutus toisten soittajien kanssa.

Olen huomannut myös, että nykyajan musiikin kuuntelijat käyttävät musiikkia yhä enemmän työkaluna. Harva enää ostaa kokonaista albumia ja istuu olohuoneeseen alas ja vain istuu sohvalla ja kuuntelee koko levyn läpi. Suurin osa musiikista kulutetaan automatkoilla, illan juhlissa, kuntosalilla, lenkillä, ruokaa laitettaessa. Musiikkia käytetään tukemaan sen hetkistä mielen tilaa. Tähän ehkä vaikuttaa paljon se, että musiikki on niin paljon helpommin saatavilla ja spotify listoja löytyy kaikenlaisiin olutiloihin valmiiksi rakennettuina. Tämä kuitenkin vie pois musiikin tarkoituksenmukaisen kuuntelemisen. Ehkä rytmisen elävyys on niin pieni nyanssi musiikissa, että sitä ei normaali musiikin kuuntelija välttämättä huomaa, jos ei varta vasten keskity siihen musiikkiin ja kuuntele kaikkea, mitä siellä esiintyy.

### **6.1 Pedagoginen näkökulma rytmisen elävyyden opettamiseen**

Rytmistä elävyyttä käsitellään yhtyesoiton opetuksessa oman kokemukseni mukaan hyvin vähän. Kuitenkin se on, kappaleesta riippuen enemmän tai vähemmän keskeinen ilmiö, mikä kuuluisi sisällyttää kokonaisvaltaiseen yhtyesoiton opetukseen. Tämä koskee enemmänkin pitemmällä opinnoissaan ja instrumentin hallinnassaan olevia oppilaita, sillä rytmisen elävyys on todella edistykseellinen aspekti musiikissa ja edellyttää soittimen todella hyvää hallintaa ja pitkää soittohistoriaa, jotta sen oppiminen olisi hedelmällistä. Kun opettaja panostaa yhtyesoiton opetuksessa rytmisen elävyyden käsittelyyn, oppilaat käsittävät rytmin uudella tavalla, joka voi lisätä motivaatiota esimerkiksi ainaisen huonon maineen omaavan metronomin kanssa soittamiseen. Rytmisen elävyyden hahmottaminen ja yleinen rytmisesti tarkka soitto on suurimpia edellytyksiä yhteisessä soittamiseen ja varsinkin studiotyöskentelyyn ja se kuuluisi ottaa huomioon enemmän opetussuunnitelmassa, varsinkin kun huomioi nykyajan studiotyöskentelyn kynnyksen jatkuvan alenemisen trendin. Jos yhtyesoiton opettaja ymmärtää rytmisen elävyyden erinäiset aspektit, sen kulttuurin erilaisissa genreissä ja siihen vaikuttavat tekijät, hän pystyy siirtämään tämän tiedon seuraavan sukupolven muusikoihin, jotka pystyvät siirtämään sen soitettavaan kappaleeseen ja mahdollisesti tulevaisuudessa tuotettuun musiikkiin.

## Lähdeluettelo

Backlund, K. 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer

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

Dimond, J. 2005. Chapter Six: Time Feel. Bazz Riyaz – The Practice Workbook For Mastery Of The 4, 5 And 6-String Electric Bass Guitar. Verkkoartikkeli. Viitattu 8.4.2021. <http://www.jonathandimond.com/bassriyaz/6.time-feel.pdf>

Elliott, B. 2003. In the Pocket. Education Resources. Verkkoartikkeli. Viitattu 8.4.2021. <http://www.drummercafe.com/education/articles/in-the-pocket.html>

Etoroma, E. 2017. Rhythm Section Essentials Workshop: "Locking in" with Bass and Drums. Verkkoartikkeli. Viitattu 13.4.2021. <http://flypaper.soundfly.com/write/rhythm-section-locking-in-with-bass-and-drums/>

Finlay, R. N.d. Time (i). The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed. Verkkojulkaisu. Oxford University Press. Viitattu 8.4.2021. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J449900?q=time&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

Friberg, A. & Sundström, A. (1997). Preferred swing ratio in jazz as a function of tempo. *TMH-QPSR*, 38(4), 019–027.

Friberg, A. & Sundström, A. (2002). Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception*, 19(3), 333–349

IYER, V. S. (1998). Microstructures of feel, macrostructures of sound: Embodied cognition in West African and AfricanAmerican musics. Unpublished doctoral dissertation, University of California.

IYER, V. S. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception*, 19, 387–414.

Koivunen, M. 2013. Heikki Laine ja Mikko Kaakkuriniemi – Suomen funkyin komppipari. Verkkoartikkeli. Nettispesiaalit Riffi 07/2012. 15.4.2021. <https://riffi.fi/artikkelit/nettispesiaalit/heikki-laine-ja-mikko-kaakkurinniemi-suomen-funkyin-komppipari>

Tilastokeskus N.d. Viitattu 8.4.2021 [https://www.stat.fi/meta/kas/kvalit\\_tutkimus.html](https://www.stat.fi/meta/kas/kvalit_tutkimus.html)

Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja N.d. Viitattu 15.5.2021 [https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_3\\_4.html](https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_4.html)

Laukkanen, J. 2005. Rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Viitattu 16.4.2021. [http://www.jerelaukkanen.com/pdfs/KirjallTyoSiba-Jazz\\_JLaukkanen05.pdf](http://www.jerelaukkanen.com/pdfs/KirjallTyoSiba-Jazz_JLaukkanen05.pdf)

Liebman, D. N.d. Jazz Rhythm. Verkkootikkeli. Viitattu 17.4.2021. [http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/jazz-rhythm/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/)

Madison, G. 2006. Experiencing Groove Induced By Music: Consistency And Phenomenology. The University Of California Press. Artikkel. Viitattu 20.4.2021. <http://www.iapsych.com/iqclock2/LinkedDocuments/madison2006.pdf>

Menetelmäpolkuja humanisteille – Menetelmäpolku <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku>

Säily, M. 2007. "Philly Joe" Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Viitattu 25.4.2021. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19608/phillyjo.pdf?sequence=2>

Thaut Michael. 2005. Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications Viitattu 12.4.2021 <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/reader.action?docID=1112538>

Varvikko, S. 2015. Äänten päättymiskohtiin liittyvä groove-alue: uusi lähestymistapa musiikin grooveavuuden tutkimiseen. Pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 26.4.2021. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/47842/URN:NBN:fi:jyu-201511263838.pdf?sequence=1>

Whittall, G. 2015. Groove. Verkkootikkeli. Viitattu 12.4.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508?rskey=JVKLxj>

William A. Sethares 2007. Rhythm and Transforms <https://www.dawsonera.com/pre-view/9781846286407/startPage/13/1>

Honing, H. & Bas de Haas, W. 2008. Swing Once More: Relating Timing And Tempo in Expert Jazz Drumming. Artikkele. The University of California Press. 14.4.2021. <http://www.mcg.uva.nl/papers/honing-haas-2008.pdf>

## Liite 1. Haastattelukysymykset

1. Kauanko olet soittanut musiikkia?
2. Mitä genreä tykkäät eniten soittaa? Tai mitä genreä olet eniten elämäsi aikana soittanut?
3. Mitä groove sinun mielestäsi on?
4. Mitä eri asioita groove pitää sinun mielestäsi sisällään?
5. Millaisessa roolissa näet rytmisen elävyyden musiikissa?
6. Koetko sen tärkeänä osana musiikkia?
7. Miten lähestyt uutta kappaletta grooven näkökulmasta?
8. Miten lähestyt uusia soittajia grooven näkökulmasta?
9. Mitkä tekijät mielestäsi vaikuttavat siihen, että soittaja tai bändi groovaa?
10. Mitä soittaja voisi tehdä, että hänen rytmisen muuntelun kykynsä kehittyisi?
11. Miten koet, että rytmisen elävyyden kulttuuri on muuttunut aikojen saatossa ja miten se tulee muuttumaan mielestäsi tulevaisuudessa?