

# “Snap, Crackle & Pop”

Roy Haynesin komppauksen jännitteellisten elementtien analysointia

Seminaarityö

Syksy 2024

Opettajan pedagogiset opinnot

Taideyliopisto

Arttu Huopainen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

/ Jazzmusiikin aineryhmä /

Kirjallinen työ

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Snap, Crackle & Pop Rumpali Roy Haynesin komppauksen jännitteellisten Elementtien analysointi.	35+10
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Arttu Huopainen	Syksy 2024
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Jazzmusiikin aineryhmä	
<p>Tässä jazzmusiikin ja instrumenttipedagogian tutkimusalueiden viitekehykseen sijoittuvassa opinnäytetyössä analysoin pääaineisena jazzmusiikin aineryhmän maisteriopiskelijana ja rumpalina rumpali Roy Haynesin (1925-2024) komppauksessa ilmeneviä rytmisiä jännitteitä. Analyysini keskiössä on pianisti Chick Corean (1941-2021) <i>Matrix</i> hänen albumiltaan <i>Now He Sings Now He Sobs</i> (1968).</p> <p>Haynesin rytminkäsittely on monipuolista ja sisältää paljon polymetrisiä ilmiöitä, kuten päällekkäisten tahtilajien ilmentämistä kappaleen 4/4 sykkeen päälle. Hänen komppauksessaan esiintyy toistuvasti viitteitä <math>\frac{3}{4}</math>-tahtilajia ilmentävistä rytmeistä ja myös pidempiä 5/4- ja 6/4-tahtilajeja ilmentäviä fraaseja. Haynesille tyypillistä on myös kappaleen rakenteen ja pulssin häivyttäminen jännitteisillä fraaseilla, joita hän jäsentää vaihtelevasti eri raajoillaan. Tarkoitukseni on havainnoida nuottiesimerkkien avulla Haynesin komppauksessa esiintyviä jännitteitä sekä niiden suhdetta kappaleen pulssiin ja rakenteeseen. Pohdin myös näiden fraasien musiikillista merkitystä ja sitä, kuinka ne mahdollisesti suhteutuvat muiden muusikoiden soittoon.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
Jazz, rummut, säestäminen, instrumenttipedagogiikka	
<b>Tutkielma on syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään</b>	
10.12.2024	

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
	1.1 Tutkimusaiheen taustoitus	4
	1.2 Tutkimustehtävä	5
	1.2.1 Analysoitavan kappaleen valinta	6
	1.3 Teoreettinen viitekehys	7
	1.4 Transkriptio työtapana	8
2	KÄSITTEISTÄ	9
	2.1 Keskeiset käsitteet	9
	2.2 Notaatio	11
3	ROY HAYNES	12
	3.1 Henkilokuva	12
	3.2 Jazzmusiikki 1960-luvulla	14
	3.3 Matrix	15
5	HAYNESIN KOMPPAUKSEN JÄNNITTEISET ELEMENTIT	17
	5.1 Rytmiset jännitteet	17
	5.1.1 Pisteellinen neljäsosa	18
	5.1.2 $\frac{3}{4}$ ja $\frac{6}{4}$ tahtilajien ilmentäminen	23
	5.1.3 $\frac{5}{4}$ tahtilajin ilmentäminen	26
	5.2 Rakenteelliset jännitteet	28
6	TULOKSET	31
	6.1 Omat havaintoni	31
	6.2 Harjoitukset rumpusetille	33
	Lähteet	34
	Liite 1. Transkriptio kappaleesta <i>Matrix</i>	
	Liite 2. Harjoitukset rumpusetille	

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimusaiheen taustoitus

Aloittaessani jazzmusiikin ja rumpusetin opiskelun Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksessa vuonna 2014, minulle esiteltiin useita jazzmusiikin tärkeitä henkilöitä, ja tottakai, useita merkittäviä rumpaleita. Muistan Roy Haynesin (1925-2024) olleen yksi niistä ensimmäisistä jazzrumpaleista, joka minulle esiteltiin, ja muistan kokeneeni välittömästi vetoa Haynesin ilmavaan ja hyvin dynaamiseen soittotapaan ja hänen soittonsa tekstuurillisesti erottelevaan soundiin. Haynesin soittotapa onkin ollut merkittävä inspiraation lähde oman soittoni kehittämässä kaikki nämä vuodet. Haynesia pidetään myös globaalisti yhtenä jazzmusiikin historian tärkeimmistä ja urauurtavista rumpaleista.

Olen kokenut erityisen kiinnostavaksi Haynesin soiton syvemmän analysoinnin, sillä hän on ollut kehittämässä omalla soitollaan koko modernia jazzrumpujen soittoa uusilla soittotavoillaan. Haynesin soitto sisältää piirteitä, jotka ovat poikkeavia aiempien jazzrumpalien soitosta, kuten esimerkiksi vasemman jalan soiton variointi, monipuoliset ja kappaleen pulssia risteävät rytmiset ilmiöt, oikean käden jatkuva variointi sekä vasemman käden aktiivisuus. Haynesin soiton opiskelun kautta voi myös kehittää eri raajojen itsenäisyyttä ja niiden keskinäistä koordinaatiota. Tutkiessani Roy Haynesia olen huomannut, että hänestä ei ole tehty kovin paljoa suoraa tutkimusta, varsinkaan suomen kielellä. Pian musiikin maisteriksi valmistuvana jazzmuusikkona, haluan omalla panoksellani tuoda Haynesin soittoa esiin myös suomenkielisen tutkimuksen muodossa.

## 1.2 Tutkimustehtävä

Tässä opinnäytetyössä, aion analysoida tekemäni transkription avulla Roy Haynesin komppauksen jännitteisiä rytmisiä elementtejä. Haynesin sadoilta levytyksiltä löytyisi analysoitavaa varmasti vaikka koko loppuelämäksi, mutta tähän tutkielmaan olen valinnut levytyksen, jossa mielestäni korostuu Haynesin soiton hienot ominaispiirteet. Analysoin Haynesin luomien rytmisten jännitteiden suhdetta kappaleen pulssiin ja rakenteeseen, sekä niiden mahdollisesta vaikutuksesta hänen oman instrumenttinsa hallintaan. Olen tehnyt Haynesin komppauksesta transkription pianisti Chick Corean kappaleella *Matrix*, joka on julkaistu hänen *Now He Sings Now He Sobs* nimisellä albumillaan vuonna 1968 Solid State Recordsin toimesta.

*Matrix* kappaleen melodian ja pianosoolon kesto on äänitteellä noin 3 minuuttia ja 10 sekuntia, jonka aikana tapahtuvan komppauksen tahti tahdilta analysoiminen olisi tämän työn laajuuteen nähden liian työlästä ja jopa tarpeetonta. Pitkän pohdinnan jälkeen päädyin rajaamaan tutkimukseni koskemaan kappaleen melodian ja pianosoolon aikana tapahtuvan rumpukomppauksen rytmisiä jännitteitä. Koen niiden olevan olennainen ja erityisen tunnistettava osa Haynesin soittoa. Olen poiminut tekemästäni transkriptiosta fraaseja, joissa mielestäni korostuu Haynesin tapa luoda jännitteitä soittotilanteessa. Valitsemisiani fraaseissa myös korostuu Haynesin soiton rytminen monipuolisuus ja omalaatuisuus. Yhtä lukuunottamatta kaikki tässä työssä olevat kuvat ja nuottiesimerkit, joihin viitataan, ovat omatekemiäni.

Analyysini apuna käytän rumpali Jaska Lukkarisen artikkelissaan käyttämää ”Philly Joe Jonesin komppauksen viiden pääelementin erittelyä”, jotka ovat *goosing*, *active accenting*, *riff-style implications*, *form structuring* sekä *intuitive call-and-response* (Lukkarinen 2024, 98.) Haluan hyödyntää näitä elementtejä, sillä Philly Joe Jones oli luomassa pohjaa modernimman komppaustavan syntymiselle Haynesia vanhempana rumpalina. Mielestäni nämä elementit ovat myös hyviä keinoja avata jazzrumpalien komppausta aihetta vähemmän tuntevalle.

Haynes soittaa kappaleella Corean kanssa vuorottelevia 12 tahdin soolopaksoja, jotka ovat myös kiinnostavia, mutta haluan keskittyä tässä tutkielmassa nimenomaan analysoimaan hänen tapaansa kompata. Haynesin ja monien muiden jazzrumpalien

soittoa on usein tutkittu solismin kautta, mutta koska rumpusetin rooli osana rytmisektiota on ensiarvoisesti säestävä, koen Haynesin soiton analyysin olevan mielenkiintoista juurikin komppauksen kautta.

Tekemäni transkriptioiden ja omien havaintojeni pohjalta aion kehittää erilaisia harjoituksia rumpusetille, joiden avulla voi kehittää ja omaksua nimenomaan Haynesin soitolle tyypillistä musiikillista sanastoa. Haynesin soitossa on paljon kiinnostavia rytmisiä elementtejä, jonka vuoksi haluan kehittää harjoitusmateriaaleja, jotka pohjautuvat pelkästään hänen soittoonsa. Näitä ovat esimerkiksi polymeetriset ilmiöt komppauksessa, eri raajojen välinen koordinaatio sekä oikean käden variointi.

Olen kokenut omien harjoitusten tekemisen aina hyvin luonnolliseksi tavaksi haastaa itseäni sekä oppilaitani. Omien harjoitusten tekeminen muiden soittoa analysoimalla on myös ollut olennainen tapa oppia varhaisten jazzmuusikoiden keskuudessa varsinaisen koulutuksen puutteen vuoksi. Jazzmuusikko, trumpettisti Clark Terry on myös määritellyt jazzmusiikin opiskelun rakentuvan kolmesta pääelementistä, jotka ovat imitaatio, assimilaatio ja innovaatio. Imitaatiolla tarkoitetaan kuullun soiton opettelua korvakuulolta tai nuotintaen ja sen soundin, artikulaation ja tekstuurien imitointia. Assimilaatiolla tarkoitetaan opetellun asian syvällistä oppimista toiston ja ko. asian monipuolisen harjoittelun kautta. Innovaatiolla tarkoitetaan imitaation ja assimilaation pohjalta syntyvää uutta ja persoonallista lähestymistä musiikkiin, kun harjoiteltavaa materiaalia alkaa kehittää itselleen luontevimmaksi (JazzAdvice).

### 1.2.1 Analysoitavan kappaleen valinta

Analysoitavan materiaalin valinta oli kiinnostavaa, mutta haasteellista Haynesin erittäin laajan diskografian takia. Roy Haynesin ensimmäiset levytykset ovat jo 1940-luvun puolivälistä, jonka jälkeen hän on ollut mukana lukemattomilla studio- sekä live-albumeilla aina 2020 luvulle saakka. Pitkän pohdinnan ja materiaalin kuuntelun jälkeen päädyin pianisti Chick Corean albumiin "Now He Sings Now He Sobs" ja kappaleeseen *Matrix*. Halusin valita analyysiini kappaleen, jossa olisi kuultavissa Haynesin säestystä, sekä hänen soittama rumpusoolo. Haynesin laajasta diskografiasta olisi voinut valita analyysin aiheeksi minkä tahansa, mutta halusin valita kappaleen

albumilta, jonka muistan herättäneen vahvoja tunteita jo ensikuuntelulla. Kyseistä albumia pidetään myös erittäin tärkeänä merkkipaaluna Chick Corean tuotannossa ja mielestäni Haynes on tällä levytyksellä parhaimmillaan. Vaikka myöhemmin päätinkin jättää Haynesin soittaman rumpusoolon tämän työn ulkopuolelle, päätin pysyä valitsemissani kappaleessa.

*Matrix* kappale on rakenteeltaan perinteinen 12 tahdin bluesrakenne, joka auttoi suuresti transkription tekemisessä selkeytensä ja toistuvuutensa vuoksi. Tutun sointurakenteen kuuleminen ja hahmottaminen auttoi itseäni myös paremmin määrittämään Haynesin soiton suhdetta kappaleen muotoon, sekä jäsentelemään transkriptioprosessiani. Merkittävä tekijä kappaleen valinnassa oli myös äänitteen hyvä äänenlaatu ja Haynesin käyttämä *flat ride*-symbaali, jonka erotteleva soundi teki transkription tekemisestä hieman helpompaa. Haynesin jopa tavaramerkiksi muodostunut *flat ride* poikkeaa aikansa yleisistä ride-symbaaleista sen täysin tasaisen profiilin ja symbaalin kuvun puuttumisen vuoksi. Tämä antaa symbaalille hyvin kirkkaan ja erottelevan äänen, lyhyen soinnin sekä hieman matalamman äänenvoimakkuuden. Kappaleen nopean, 288 iskua minuutissa, olevan tempon takia äänitteen laadulla oli iso merkitys, sillä nopeiden iskujen analysointi tuossa tempossa on hyvin vaikeaa. Hyvä äänenlaatu myös mahdollisti kappaleen hidastamisen ilman äänenlaadun totaalista hajoamista.

### 1.3 Teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni asettuu jazz-musiikin alan instrumenttipedagogian ja taiteellisen tutkimuksen viitekehykseen.

Taiteellinen tutkimus jazzmusiikissa on monipuolista ja sille on yleistä käytäntölähtöiset tutkimusmenetelmät, kuten transkriptio ja soittamalla tutkiminen. Taiteellisten tutkimusten tekijät ovat usein myös itse taiteilijoita, ja heidän tutkimuksensa tapahtuu taiteessa ja sen kautta (Kahr M. 2022, 16.) Oma tutkimukseni asettuu täysin tähän kategoriaan, sillä tarkoitukseni on tutkia kyseisen soittajan soittotapaa ja sen elementtejä hankkimani aineiston turvin, ja sen avulla kehittää taiteellista työskentelyäni. Koen myös, että kokemukseni jazzmuusikkona ja ymmärrykseni jazzmusiikin tyylipiirteistä ja historiasta olivat olennaisia tekijöitä tämän tutkielman tekemisessä ja analyysin onnistumisessa.

Taiteellinen tutkimus perustuu suurelta osin taiteilija-tutkijan ymmärykseen oman taiteenalan praktiikasta (Gröndal, 2023). Taiteellisessa tutkimuksessa on myös usein kyse tutkijan tulkinnoista ja näkemyksistä aiheensa parissa, joihin ei välttämättä olekaan yksiselitteisin oikeita tai väriä vastauksia (Gröndal, 2023). Tässä työssä esittelemäni havainnot Haynesin komppauksesta perustuvat omaan näkemykseeni siitä, miten hän jäsentelee ja rakentelee komppaustaan eri rytmisten elementtien avulla. Tutkimukseni on sikäli myös instrumenttipedagoginen, sillä tarkoitukseni on kehittää oman instrumenttini opetusta kyseisen aiheen piirissä.

Tutkimuksessani on myös piirteitä äänitetutkimuksesta, sillä tutkimukseni perustuu Haynesin soittamaan äänitteeseen ja sen analysointiin. Historiallisten äänitteiden arvo tämänkaltaisessa tutkimuksessa on kiistatonta, kun niitä käytetään keinona opiskella soittatapoja ja tekniikoita. (Rodríguez & Stanovic, 2023, 99).

#### 1.4 Transkriptio työtapanä

Transkriptiolla tarkoitetaan jazzmusiikissa äänitteeltä nuotinnettua soittoa. Se valikoitui työtavakseni, koska tarkoitukseni oli nuottikuvien avulla havainnollistaa Haynesin säestyksessä tapahtuvia rytmisiä ja tekstuurillisia ilmiöitä. Samalla pystyin kehittämään omaa ymmärrystäni hänen soitostaan. Pianisti Riitta Paakki sanoo tohtoritutkinnossaan transkriptioiden olleen yksi jazzmuusikoiden tärkeimmistä työtavoista läpi äänitetyn jazzmusiikin historian (Paakki 2016, 2). Hyödynsin transkription tekemisessä *Transcribe!* nimistä ohjelmistoa, jonka avulla on mahdollista rajata kappaleesta kuunneltava jakso ja hidastaa sitä ilman, että sen sävelkorkeus muuttuu. Kappaletta hidastamalla sen nuotintaminen helpottuu ja soiton yksityiskohdat tulevat paremmin esiin, jonka takia päätin hyödyntää kyseistä ohjelmaa tässä työssä.

Äänitteeltä nuotinnettu soitto ei kuitenkaan paljasta kaikkia soiton yksityiskohtia. Transkription tekemisessä ja sen opettelussa kirjoitettu nuotti on vain pieni osa prosessia. Jotta voi ymmärtää kyseisen soittajan soittotapaa mahdollisimman hyvin, se vaatii jatkuvaa kuuntelua ja yksittäisten fraasien moninkertaista toistoa. Transkription avulla voi asettaa nuotit niiden metrisille paikoilleen, mutta se, kuinka kyseinen muusikko fraseeraa ja rytmisesti manipuloi soittamaansa, on opittavissa vain kuuntelun,

imitaation ja toiston avulla (JazzAdvice). Näitä ilmiöitä on vaikeaa, ellei jopa mahdotonta, ilmentää nuotein ilman, että nuotin luettavuus kärsi. Jazzmuusikoista tehtyjä nuotinnuksia lukiessa on hyvä olla tietoinen jazzmusiikin tyylipiirteistä ja tavoista (Paakki 2016, 3.)

## 2 KÄSITTEISTÄ

Haluan avata tässä luvussa sanastoa ja käsitteitä, joita tulen käyttämään paljon tutkielmassani ja jotka ovat mielestäni tärkeä ymmärtää tätä työtä lukiessa. Kaikki termit ovat hyvin yleisiä jazzmuusikoiden keskuudessa ja myös jazzmusiikin tutkimuksessa, mutta aihetta vähemmän tuntevalle haluan avata niitä hieman.

### 2.1 Keskeiset käsitteet

#### *Swing / Swing fraseeraus*

Oxford Dictionary of Music määrittelee swing termin olevan kahdeksasosien fraseeraustapa, joka on lähellä triolifraseerausta, mutta ei identtinen sen kanssa. (Kennedy & co. 2012). Tämä on mielestäni hyvä määritelmä, sillä useiden jazzmuusikoiden soittotapa kyllä pohjautuu pääosin kolmimuunteiseen kahdeksasosien fraseeraukseen, mutta he käsittelevät sitä rytmisesti erittäin monimuotoisesti. Eri jazzmuusikoiden tapa fraseerata kolmimuunteisesti on erittäin yksilöllistä ja monipuolista. Kaikki tähän työhön liittämäni transkriptiot ovat lähtökohtaisesti kolmimuunteisia, vaikka valitsemani kappaleen nopean tempon vuoksi ne kuulostavatkin lähes suorilta kahdeksasosilta.

#### *Rytmisektio*

Rytmisektio on jazzmusiikissa käytettävä termi yhtyeen säestävistä jäsenistä, johon perinteisesti kuuluu rummut, kontrabasso sekä harmoniaa tuottava soitin, kuten piano, kitara tai vibrafoni.

Robert D. Hodson esittää tutkimuksessaan rytmisektion tärkeimmän tehtävän olevan säestää, tukea ja täydentää solistin melodioita luomalla ja määrittämällä yhtyeen rytmisen ja harmonisen pohjan. Jokainen rytmisektion jäsen osallistuu näiden määrittämiseen seuraavilla tavoilla: 1) määrittämällä harmonian, 2) määrittämällä kappaleen pulssin ja metriikan ja 3) luomalla ei-säännöllisiä rytmisiä tapahtumia, jolla he tukevat solistin melodiaa. Yksittäiset soittajat eivät ole vastuussa yhdestä osaluueesta, vaan he yleensä osallistuvat kahteen näistä samanaikaisesti. Perinteisesti basisti osallistuu kohtiin 1 ja 2, pianisti kohtiin 1 ja 3 ja rumpali kohtiin 2 ja 3 (R. D. Hodson 2000, 46-52.)

### *Komppaus*

Yksittäisen rytmisektion jäsenen soittamaa säestävää musiikillista linjaa, joka tukee solistin soittamia melodisia linjoja (Koski 2023, 8). Esimerkiksi basistin soittama jatkuva neljäsosa, joka ilmentää harmoniaa, pianistin soittamat sointuhajoitukset tai rytmiset säestyskuviot tai rumpalin vasemmalla kädellä soittamat rytmit virvelirumpuun.

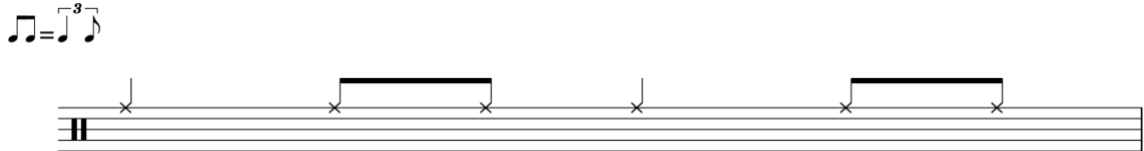
### *Murtorytmisyys ('broken time')*

Jazzmusiikin tohtori Tuure Kosken kehittämä käänös englanninkielisestä termistä "broken time". Termillä tarkoitetaan jazzmusiikin säestystapaa, joka toisteisuuden sijaan muuttuu jatkuvasti. Esimerkiksi rumpalin ride-symbaaliin soittama jatkuvasti varioiva kuvio. (Koski 2023, 3.) Roy Haynes oli murtorytmisen soiton pioneereja ja hänen usein sanotaan olevan ensimmäinen "moderni" jazzrumpali. (Riley J. 2005, 58).

### *Ride-symbaali*

Jazzrumpalien pääsääntöinen rytmin ylläpitoon käyttämä työkalu, jolla he luovat yhtyeen rytmisen keskiön. Isommat, yli 18 tuumaiset ride-symbaalit yleistyivät 1920-luvun loppupuolella, kun symbaalivalmistaja Zildjian Company alkoi rumpaleiden toiveesta valmistaa suurempia symbaaleita (Clark C. 2019, 87). Jazzrumpalien

komppaaminen kehittyi ja siirtyi pikkuhiljaa ensin virvelin, woodblockien ja pienempien symbaalien kautta moderniin ride-symbaalipatterniin (Clark 2019, 1).



Kuva 1. Perinteinen ride-symbaali patterni.

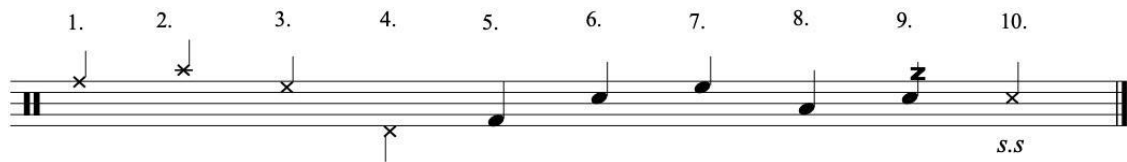
Valitsemallani levytyksellä Haynes ei juurikaan soita toisteisesti ride-symbaalipatternia, mutta Haynesinkin soitto pohjautuu sen variaatioihin. Patterni luo pohjan Haynesin murtorytmisyydelle.

### *Chorus*

Jazzmusiikissa sanaa chorus käytetään kuvaamaan kappaleen kuullun rakenteen toistoa ja sen pohjalta variointia (Grove Music Online, 2001). Tässä työssä sanalla chorus viitataan kappaleen toistuvaan kahdentoista tahdin harmoniseen rakenteeseen, jonka avulla muusikot jäsentelivät improvisointiaan. Chick Corean soittama pianosoolo on yhteensä 17 chorusen mittainen, eli siinä toistuu 17 kertaa kappaleen 12 tahdin rakenne.

## 2.2 Notaatio

Tässä kappaleessa haluan avata käyttämäni rumpunotaatiota, sillä siinä esiintyy paljon variaatioita, ja koen, että se ei ole yleisesti kovin tunnettua. Tulen käyttämään allaolevaa notaatiota (kuva 2)



- |   |                               |
|---|-------------------------------|
| 1. Ride-symbaali                        | 6. Virvelirumpu               |
| 2. Crash- symbaali                      | 7. Tom-tom, "etutomi"         |
| 3. Hihat- symbaali (kädellä soitettuna) | 8. Lattiatomi                 |
| 4. Hihat- symbaali (jalalla soitettuna) | 9. Virveli, "buzz" roll       |
| 5. Bassorumpu                           | 10. Virveli, "stick on stick" |

Kuva 2. Tässä työssä käyttämäni rumpunotaatio.

Kohta 9 tarkoittaa lyöntiä virvelirumpuun, jossa kapula jätetään lyönnin jälkeen vapaasti pomppimaan rummun pinnalle muodostaen "buzz" äänen. Kohta 10 tarkoittaa lyöntiä virvelirumpuun, jossa yleensä vasemman käden kapula lepää kiinni kalvossa, ja oikea käsi soittaa toisen kapulan päälle lyönnin, josta nimitys "stick on stick".

### 3 ROY HAYNES

*"I tried to listen to everybody. I didn't try to do what everyone else had done, but I listened. My ears were always open." - Roy Haynes*

#### 3.1 Henkilokuva

Rumpali Roy Haynes (1925-2024) on tullut tunnetuksi yhtenä jazzmusiikin historian suurimmista nimistä. Rumpali John Riley kuvaa oppikirjassaan Haynesin olevan modernin jazzrummutuksen isä. (Riley 1997, 1). Haynes on itse sanonut suurimpia esikuviaan olevan rumpali Papa Jo Jones, joka toimi muun muassa Count Basie big bandin rumpalin sekä omaa yhtyettään luotsannut Art Blakey (Mid-Atlantic Jazz Festival haastattelu.) Haynes aloitti ammattiuransa jo 1945 New Yorkissa liittyessään pianisti Luis Russelin big bandiin. Samalla vuosikymmenellä hän soitti myös Charlie Parkerin ja Lester Youngin yhtyeissä, 50- luvulla muun muassa Sarah Vaughanin,

Sonny Rollinsin ja Thelonius Monkin yhtyeissä, 60-luvulla John Coltranen, McCoy Tynerin ja Chick Corean yhtyeissä ja lukemattomien muiden aina tähän päivään asti. (PAS.org). Rumpali Mel Lewis on myös sanonut Haynesin olevan alkuperäinen *avant-garde* rumpali (Schoenberg, Lewis 1989). Hänen lähes 80 vuotisen uransa aikana, hän pääsi esiintymään ja työskentelemään kaikkien suurimpien jazzmuusikoiden kanssa. Haynes oli mukana luomassa jazzmusiikin historian merkittävimpiä levytyksiä ja kehittämässä uudenlaista tapaa soittaa jazzrumpuja. Roy Haynes menehtyi tämän työn kirjoitushetkellä 12.11.2024 99-vuoden iässä.

Haynesilla oli 1960-luvulle tultaessa kehittynyt hyvin tunnistettava tapa soittaa rumpusetiä, joka on inspiroinut lukemattomia myöhempiä jazzrumpaleita. Haynesin hyvin erottelevan, ilmavan, terävän, staccatomaisen soundinsa ja fraseerauksensa ansiosta hänelle on myös annettu lempinimi: "snap, crackle & pop" (Riley J. 2005, 58). Iso osa Haynesin soundia tällä valitsemallani levytyksellä on myös hänen käyttämänsä 18" Paiste Formula 602 flat-ride symbaali, joka on tuohon aikaan yleisesti käytössä olevista symbaaleista poiketen taottu täysin tasaiseksi ilman symbaaleille tyypillistä kupua. Tämä antaa symbaalille hyvin korkeataajuuksisen vireen, ja se hillitsee symbaalin äänenvoimakkuutta melko paljon. Kyseisen tyyppinen symbaali vahvistaa aiemmin mainitsemaani Haynesin soundin erottelevuutta, sillä se on ääneltään hyvin kirkas, selkeä ja lyhytsointinen, jonka takia kaikki siihen soitetut äänet erottuvat hyvin. Haynesille tunnusomaiseen soundiin kuuluu myös korkealle viritetyt tom-tomit sekä virvelin poikkeuksellisen "kireä" soundi. Tämä soundi syntyy, kun virvelin ylempi kalvo viritetään korkeaksi ja virvelin alakalvolla oleva virvelimatto kiristetään kireäksi alakalvoa vasten (Riley J. 2005, 58).

Haynesin soiton tunnistettava ilmavuus tulee mielestäni hänen tavastaan soittaa hyvin murtorytmisesti. Tämä yhdistettynä Haynesin kevyeen soittotapaan luo mielestäni musiikille vahvasti eteenpäin vievän energian ja tekee siitä rytmisesti hyvin intensiivisen ja jännitteisen. Haynes on tullut tunnetuksi vahvan murtorytmisestä soitostaan erityisesti 1960-luvun ja sen jälkeen tehdyistä levytyksistä. Levytyksiltä onkin kiinnostavaa seurata, kuinka Haynesin soittotapa muuttui varhaisilta 40-luvun levytyksiltä aina 60-luvun lopulle asti, joissa omasta mielestäni, Haynes on parhaimmillaan. Haynesin tyttärentoika, myöskin menestynyt jazzrumpali Marcus Gilmore, sanoo Haynesin olevan yksi alkuperäisistä jazzrumpaleista, joka loi uudenlaista kieltä kaikkien käytettäväksi. Rumpusetin vasta liki 100-vuotiaan historian

aikana ja Haynesin aktiivisen uran alettua 1945, hän on ollut oman instrumenttinsa ehdottomia pioneereja. (NPR 2013). Roy Haynes on myös oman soittonsa ja musiikkinsa kautta jatkuvasti mukautunut jazzmusiikin uusien aaltojen mukana, aina 1940- luvun lopulta nykypäivään.

### 3.1 Jazzmusiikki 1960-luvulla

Roy Haynesin soittotavan analysoinnissa on mielestäni tärkeää ymmärtää hieman, miten se vertautuu aikansa muihin soittajiin sekä koko jazzmusiikin kaanoniin. 1950-luvun lopulla monet jo tunnetut jazzmuusikot puskiivat musiikkia eteenpäin ja omaksuivat uusia konsepteja, jotka muovasivat heidän soittonsa tyyliä ja soundia (Gioia 2011, 311).

Hardbop- aikakauden huipentuessa 1950- luvun lopulla päätään alkoivat nostaa uudet jazzmusiikin tyylit, kuten modaalinen- ja free jazz. Modaalisen jazzin synnyn tärkeinä pisteinä pidetään usein 1950- luvun lopulla trumpettisti Miles Davisin ja levytyksiä *Milestones* ja *Kind Of Blue* sekä 1960-luvun alun saksofonisti John Coltranen levytystä *My Favorite Things* (Waters 2000, 1). Molempia levytyksiä yhdisti kappaleiden harmonisen rytmin harveneminen tonaalisesta jatkuvasti liikkuvasta sointurytmistä modaaliseen ja hitaampaan, esimerkiksi 8 tai 16 tahdin sointurytmiin.

Tällä on ollut myös suuri vaikutus säestävien muusikoiden tapaan soittaa, joka sekin muuttui 1930-luvun swing- ja 1940- ja 1950- lukujen bebop- aikakaudella kehittyneestä staattisesta jazzkomppauksesta enemmän murtorytmiseen tai kokonaan rytmisesti vapaaseen soittoon. Tämä kuuluu myös suuresti Haynesin tavassa soittaa valitsemallani levytyksellä. Rumpali Markus Ketola kirjoittaa tohtoritutkielmassaan harmonisen rytmin hidastuksen luovan uudenlaisen ympäristön improvisoinnille sekä muusikoiden väliselle vuorovaikutukselle. 1960-luvulta eteenpäin polyrytmiikka ja rytmisen jännitteisyys lisääntyi rumpalien soitossa. Uutena säestyksellisenä ilmiönä tuohon aikaan noussut murtorytmisen soittotapa tarkoittaa rytmisesti vapaampaa säestystapaa, jossa pulssin ylläpitäminen nousi yhä enemmän kaikkien yhtyen jäsenten vastuulla. Murtorytmisessä soitossa rumpalien ride- ja hi-hat-symbaalien käyttö muuttui myös paljon epäsäännöllisemmäksi kuin aikaisemmin. Rumpaleiden rooli oli muuttumassa

puhtaan säestävästä soittotavasta yhä enemmän keskustelemaan ja energiaa tuottavaan soittotapaan (Ketola 2007, 5-11.)

Vaikkakin tähän tutkielmaan valitsemani kappale *Matrix* ei itsessään ole harmonialtaan varsinaisesti modaalinen kappale, 1960-luvulla kehittynyt aktiivinen, energinen ja impulsiivinen tapa soittaa rumpuja kuuluu siinä erittäin hyvin. Myös Corean tapa soittaa kyseistä kappaletta sisältää paljon sointujen modaalista muuntelua ja Vitousin bassolinjatkin sisältävät harmonisia ja rytmisiä vapauksia täysin staattisen harmoniaa vahvasti alleviivaavan neljäsosan soiton sijaan. 1960-luku oli erittäin merkittävää aikaa jazzmusiikin kehitykselle ja rumpujen soitto otti tuona aikana isoja harppauksia eteenpäin avoimempien rakenteiden ja soitinten välisen vuorovaikutuksen korostuessa.

### 3.3 *Matrix*

Kappale *Matrix* on pianisti Chick Corean sävellys, joka on julkaistu hänen albumillaan *Now He Sings Now He Sobs* vuonna 1968 Solid State Recordsin toimesta. Kappale on muodoltaan 12 tahdin bluesrakenne, jossa kappaleen melodia soitetaan kahdesti kappaleen alussa, sekä kappaleen lopussa. Kappale on swingpohjainen ja sen tempo on 288 iskua minuutissa, joka aiheuttaa swing-kahdeksasosien jonkinasteista suoristumista. Alussa kuultavan melodian jälkeen kukin yhtyeen jäsenistä soittaa oman improvisoidun soolonsa, joiden jälkeen melodia soitetaan uudestaan kahdesti. Levytyksellä soittaa pianoa Chick Corea, kontrabassoa Miroslav Vitous ja rumpuja Roy Haynes.

Vaikka *Matrix* kappale onkin melko perinteinen blues-rakenne ja rytmikaltaan swingpohjainen, Haynesin soitto on vahvasti murtorytmistä ja polymetristä suhteessa kappaleen pulssiin. Vaikka kappaleessa basisti Miroslav Vitouksen soitto ei juurikaan ilmennä murtorytmisyyttä hänen soittaessa lähes jatkuvasti neljäsosia muutamia poikkeuksia lukuunottamatta, Haynesin soitossa taas on kaikki murtorytmisyyden elementit: jatkuvasti varioiva ride-symbaali ja sitä tukevat virveli, bassorumpu sekä hi-hat. Haynesin soiton murtorytmisyyttä myös vahvistaa hänen tapansa soittaa kappaleen rakenteen ja tahtiviivojen yli meneviä fraaseja häivyttäen kappaleen säännöllistä neljäsosasykkettä ja muotoa.

190

## *MATRIX*

Bright Blues CHICK COREA

F 7 \* B $\flat$  7

improvise ..... F 7 drum solo .....

C 7 F 7

**Coda** D m 7 D $\flat$  m 7 C + 7 B  $\Delta$  7 $\sharp$  11

\* This is Chick's recorded improvised solo

Kuva 3. Kappaleen *Matrix* nuotti.

Haynesin soitto läpi kappaleen on hyvin aktiivista, energistä, interaktiivista ja reaktiivista. Kompkauksellaan Haynes tukee solistia ja kykenee luomaan musiikkiin rytmisiä jännitteitä monin eri tavoin. Haynesin komppaus on lähtökohtaisesti tekstuurillisesti melko kevyttä ja sisältää monipuolisesti erilaisia rytmisiä elementtejä. Haynesin soittamat komppausfraasit sisältävät myös paljon dynamiikkaa niiden sisällä, sekä niiden välillä. Hänen soittonsa on monilta osin murtorytmistä ja jatkuvasti varioivaa, mutta siinä esiintyy kuitenkin myös toistuvia elementtejä ja rytmisiä jännitteitä sisältäviä fraaseja. Haynesin soiton intensiivisyys tulee mielestäni hänen tavastaan soittaa nopeatempoista kappaletta kuitenkin lukittautumatta liikaa tiettyihin kuvioihin.

## 5 HAYNESIN KOMPPAUKSEN JÄNNITTEISET ELEMENTIT

Olen jakanut transkriptiosta havaitsemani jännitteiset elementit kahteen eri kategoriaan; rytmisiin ja rakenteellisiin jännitteisiin. Haynesin soitossa esiintyy paljon polymeetriikkaa, jota jazzmusiikissa käytetään usein tietoisena tehokeinona säestyksessä tai solistisessa ilmaisussa (Laukkanen 2005, 27). Haynesin soiton polymeetrisyys ilmenee hänen soitossaan monella eri tavalla. Aion käydä valitsemiani 4-12 tahdin komppausjaksoja ja niiden musiikillista funktiota yksitellen läpi nuottiesimerkkien avulla.

Haynesin monipuolisen rytminkäsittelyn lisäksi hänellä on erittäin kiinnostava tapa ilmentää kappaleen rakennetta sitä kuitenkaan liikaa alleviivaamatta. Tämä on mielestäni yksi keskeinen keino, jolla Haynes luo jännitettä suhteessa kappaleen rakenteeseen ja halusin siksi tehdä sen analyysille oman kappaleen.

### 5.1 Rytmiset jännitteet

Haynesin soitossa voi kuulla toistuvasti useita rytmisiä jännitteitä, kuten pulssia risteävien tahtilajien sekä pisteellisen neljäsosarytmin monipuolinen käyttö. Analyysiini olen nostanut esille esimerkkejä Haynesin tavasta hyödyntää monipuolisia rytmisiä elementtejä ja luoda soittoonsa jänniteisyyttä niiden avulla. Tässä kappaleessa kyseisiä ilmiöitä esiintyy useasti, mutta en ole nostanut kaikkia esimerkkejä analyysiini niiden samankaltaisuuden vuoksi. Työn liitteenä on koko tekemäni transkriptio, josta lukija voi havaita tiettyjen rytmisten aiheiden toistuvuuden.

Olen jakanut analyysini kahteen osioon: 1) pisteellisen neljäsosarytmi ja 2) polymeetrit  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$  ja  $\frac{6}{4}$ . Vaikkakin pisteellinen neljäsosa muodostaa myös  $\frac{3}{8}$  polymeetrin koen Haynesin käyttävän sitä hieman eri tavoin kuin muita nostamiani polymeetrejä. Pisteellinen neljäsosarytmi on olennainen osa Haynesin soittoa sen monipuolisen käsittelyn vuoksi, jonka vuoksi olen käsitellyt sitä omassa kappaleessaan.

### 5.1.1 Pisteellinen neljäsosarytmi

Haynes käyttää komppauksessaan monipuolisesti pisteellistä neljäsosarytmiä monin eri tavoin. Kolmen kahdeksasosan mittainen fraasi rikkoo kappaleen 4/4 tahtilajia ja on polyrytmisen ilmiö. Fraasia orkestroimalla ympäri rumpusettiä Haynes onnistuu luomaan rytmistä jännitettä musiikkiin sekä vaihtelevia tekstuureita komppauksessaan.

Jo kappaleen melodian ensimmäisellä kerralla kuulen Haynesin käyttävän pisteellistä neljäsosarytmiä. Melodian ensimmäisellä kerralla, Haynesin soittaessa vastausfraasia Corean pianomelodialle, hän orkestroi rytmän hyödyntäen ride-symbaalialla, virvelirumpua sekä bassorumpua (nuottiesimerkki 1.)



Nuottiesimerkki 1. Transkription tahdit 5-8.

Fraasi häivyttää säännöllistä neljäsosasykettä hänen soitossaan, joka mielestäni antaa vuorostaan pulssia ilmentävälle soitolle yhä isomman merkityksen. Neljäsosasykkeen häivyttäminen on myös osoitus Haynesin rytminkäsittelyn horisontaalisuudesta. Haynes purkaa luomansa jännitteen esimerkin neljännessä tahdissa soittamalla aksentoidun iskun tahdin toiselle neljäsosalle selkeästi kappaleen sykettä alleviivaten ja rauhoittaa komppauksensa Corean seuraavaa melodiaa varten.

Kyseinen fraasi toimii myös vastauksena Corean soittamalle pianomelodialle. Tämä on mielestäni hyvä esimerkki Lukkarisen kuvaamasta *intuitive call-and-response* ilmiöstä (Lukkarinen 2024, 1), jossa soittaja reagoi intuitiivisesti kuulemaansa soittamalla sille improvisoidun vastauksen. Soittajien välinen reagointi ja kommunikaatio luo musiikillista dialogia sen sijaan, että rumpali soittaisi vain itselleen ja itseään kuunnellen (Lukkarinen 2024, 129.)

Melodian toisella kertauksella Haynes luo pidemmän jännitteen soittamalla pisteellistä neljäsosarytmiä nyt hi-hat symbaaleihin (nuottiesimerkki 2.)

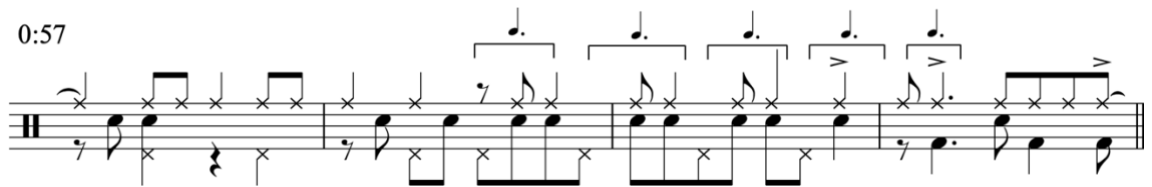
0:11

*open hi- hat slightly* - - - - -

Nuottiesimerkki 2. Transkription tahdit 12-19.

Haynes korostaa jokaisen pisteellisen neljäsosan alkua pienellä hi-hat symbaalien avauksella, jonka hän tekee vasemmalla jalallaan. Haynes myös korostaa rytmiä soittamalla virvelirumpua samanaikaisesti oikean käden kanssa, joka on mielestäni esimerkki Lukkarisen kuvaamasta *goosing*-ilmiöstä. Sen tarkoituksena on tehdä groovea intensiivisemmäksi ja lähettää yhtyeen muille jäsenille viesti siitä, että rumpalin säestys on energistä, aktiivista sekä solistia rohkaisevaa (Lukkarinen 2022, 15). Haynes luo tällä fraasilla aiemmasta chrouksesta poikkeavaa tekstuuria soittamalla lähes pelkästään hi-hat symbaaleihin. Hän myös aloittaa fraasin mielestäni epäsäännöllisestä paikasta choruksen kolmannen tahdin kolmannelta iskulta. Tällä tavalla Haynes murtaa soitollaan kappaleen melodian jo kuultua harmonista ja melodista rytmiä. Rytmin murtamisella Haynesin tarkoituksena on luoda rytmistä jännitettä, luoda ensimmäisestä choruksesta poikkeavaa tekstuuria sekä valmistella oma soolofraasinsa. Haynes purkaa luomansa jännitteen esimerkin kahdeksannessa tahdissa pulssia ilmentävällä tavalla, joka valmistaa koko yhtyeen melodian viimeistä neljää tahtia varten.

Haynes soittaa usein pisteellistä neljäsosaa ilmentävän fraasin, jossa ensimmäinen nuotti soitetaan vaihtelevasti eri jaloilla ja seuraavat nuotit täytetään virvelin ja ride-symbaalin avulla. Kyseistä fraasia esiintyy paljon hänen komppauksessaan eri mittaisina jaksoina ja myös hänen solistisessa ilmaisussaan.



Nuottiesimerkki 3. Transkription tahdit 69-72.

Yllä olevassa esimerkissä (nuottiesimerkki 3.) Haynes soittaa muutaman tahdin mittaisen komppausfraasin hyödyntäen pisteellistä neljäsosarytmiä. Tässä esimerkissä Haynes yhdistää kyseisen fraasin osaksi komppaustaan mielestäni hienolla tavalla.

Seuraavassa nuottiesimerkissä Haynes luo pitkän jännitteen hyödyntämällä kyseistä pisteellistä neljäsosafraasia choruksen viimeisten neljän tahdin aikana (nuottiesimerkki 4.)

2:32

Nuottiesimerkki 4. Transkription tahdit 185-193.

Haynes aloittaa pisteellisen neljäsosan ilmentämisen ensin ride-symbaalillaan, jota hän tukee myös virvelillään. Fraasi alkaa Haynesin hyödyntämällä pisteellistä neljäsosafraasia ensin selkeästi osana komppaustaan, jonka jälkeen hän irtaantuu hieman komppaavasta roolistaan. Haynes jatkaa fraasia soittamalla vahvan jännitteisen ja jopa hieman solistisen fraasin esimerkin viidennestä tahdistä alkaen. Kyseinen fraasi on myös yksi Haynesin soiton tunnistettavimpia elementtejä. Haynes luo jännitettä pisteellistä neljäsosaa hyödyntäen noin kuuden tahdin ajan, jonka jälkeen hän purkaa fraasin rakennetta ja kappaleen pulssia selkeästi merkkäavalla tavalla. Tässä fraasissa on läsnä myös suurempi  $\frac{3}{4}$  alajako, jolla Haynes mielestäni valmistee choruksen

viimeisten neljän tahdin tiheän kuvion. Haynesin voi huomata alleviivaavan  $\frac{3}{4}$  tahtilajia hi-hat symbaaleillaan esimerkin kolmannessa ja neljännessä tahdissa.

Äänitteeltä voi myös kuulla basistin soittavan tässä kohdassa pisteellistä neljäsosaa säännöllisen neljäsosan sijasta, johon Haynes liittyy mukaan. Aloite tähän jännitteeseen tulee siis vuorostaan basistilta. Vitous ja Haynes luovat yhdessä vahvan jännitteistä säestystekstuuria Corean pianosoolon taustalle. Mielestäni tämä on hyvä esimerkki jazzyhtyesoiton vuorovaikutuksellisuudesta ja halusin tuoda havaintoni esille, vaikkei sitä nuottiesimerkissä olekaan esillä. Tämä on myös hyvä muistutus itselleni ja lukijoille jazzmuusikoiden soiton tarkoituksellisuudesta, eli siitä miksi ja mihin he reagoivat soitollaan. Tätä on mahdollista opiskella vain äänitteitä kuuntelemalla ja havainnoimalla.

Haynes käyttää pisteellistä neljäsosarytmiä monipuolisesti osana komppaustaan ja seuraava transkriptio on mielestäni hyvä esimerkki siitä (nuottiesimerkki 5.)

1:35

Nuottiesimerkki 5. Transkription tahdit 117-121.

Esimerkissä on jälleen huomattavissa  $\frac{3}{4}$  tahtilajin läsnäolo. Mielestäni tässä fraasissa painotus on kuitenkin virvelin soittamassa pisteellisessä neljäsosarytmisessä, jonka vuoksi tuon sen jo tässä kohdassa analyysiä esille. Haynes soittaa pisteelliseen neljäsosarytmiin pohjautuvaa ride-symbaalikuviota, jota hän myös vahvistaa vasemmalla kädellään. Tässä esimerkissä korostuu pisteellisen neljäsosarytmin ja risteävän  $\frac{3}{4}$  tahtilajin yhteneväisyys, sillä Haynes soittaa samanaikaisesti hi-hat symbaaleilla  $\frac{3}{4}$  tahtilajia ilmentävää jakoa alkaen esimerkin ensimmäisen tahdin neljänneltä iskulta. Tässäkin fraasissa jännite kasvaa choruksen neljän viimeisen tahdin aikana Haynesin tuottaman tekstuurin myötä, ja fraasi huipentuu kappaleen rakenteen kahdennessatoista tahdissa. Haynes soittaa fraasin tahtilajia ja kappaleen rakennetta alleviivaten, purkaessaan jännitteen seuraavan choruksen ensimmäisen tahdin ensimmäiselle iskulle.

Pisteellinen neljäsosarytmi on vahvasti läsnä Haynesin ride-symbaalin soitossa läpi kappaleen, mutta hän myös irtaantuu siitä paikoin (nuottiesimerkki 6.)

1:04

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a double bar line and a common time signature 'C'. It contains a series of rhythmic patterns with 'x' marks above notes, indicating specific rhythmic values. The bottom staff also begins with a double bar line and a common time signature 'C', featuring a more complex rhythmic pattern with various note values and rests. Above the notes, there are several 'd.' markings, likely representing accents or dynamic markings. The notation is dense and detailed, illustrating the specific rhythmic structure discussed in the text.

Nuottiesimerkki 6. Transkription tahdit 77-84.

Haynes luo vaihtelevaa tekstuuria soittamalla nyt pisteellistä neljäsosarytmiä orkestroiden sen pääosin virvelirumpuun. Tekstuurien vaihtamisen tarkoituksena on vastata hänen kuulemansa melodian intensiteettiä ja tuoda vaihtelevuutta symbaalivetoiselle komppaukselle. Luulen orkestraatioon vaikuttavan myös Haynesin soittaman fraasin tarkoitus. Jos fraasi toimii enemmän solistin taustalla komppauksen yhteydessä, sen orkestraatio on usein kevyempi, mutta jos fraasi toimii vastauksena solistille tai omana solistisena fraasina, sen orkestraation luoma tekstuuri on usein raskaampi ja komppauksesta selkeästi erottuva. Irtaantuminen symbaalista luo hyvin vahvasti tahtilajia häivyttävän jännitteen, jonka Haynes purkaa palaamalla kyseisen choruksen viimeisessä tahdissa symbaaliin ennakoiden seuraavaa alkavaa chorusta.

Pisteellinen neljäsosa siis samanaikaisesti ilmentää  $\frac{3}{4}$  tahtilajia. Mielestäni hänen soitossaan kuitenkin erottuu, milloin hän painottaa  $\frac{3}{8}$  pituisia fraasia, ja milloin pidempää  $\frac{3}{4}$  tahtilajia ilmentävää fraasia. Kuulen eron siinä, miten Haynes täyttää fraasin sisällä olevat kahdeksasosanuotit, jotka ovat  $\frac{3}{8}$  esimerkeissä mielestäni enemmän korostettuja.  $\frac{3}{4}$  tahtilajia ilmentävissä esimerkeissä Haynes soittaa kahdeksasosia mielestäni harvemmin ja jaksottaa fraasejaan alleviivaten selkeämmin isompaa alajakoa. Haynesin soitossa pisteellinen neljäsosarytmi on jatkuvasti läsnä osana hänen komppaustaan ja ride-symbaalikuvioiden variaatioita.

### 5.1.2 $\frac{3}{4}$ ja $\frac{6}{4}$ tahtilajin ilmentäminen

Haynesin komppauksessa esiintyy myös useita jaksoja, joissa hän soittaa kappaleen  $\frac{4}{4}$  sykkeen päälle päällekkäisiä tahtilajeja, kuten  $\frac{3}{4}$  ja  $\frac{6}{4}$ . Haynes ilmentää kyseisiä tahtilajeja eri tavoin, esimerkiksi jäsentämällä fraaseja hyödyntäen vaihtelevasti ride-symbaalia, hi-hat symbaaleita tai virvelirumpua. Haluan käydä seuraavaksi läpi esimerkkien avulla Haynesin tapaa ilmentää polymeetrisiä aihioita.

Seuraavassa transkriptiossa Haynes soittaa ride-symbaalillaan  $\frac{4}{4}$  tahtilajin päälle kahdeksan tahdin ajan  $\frac{6}{4}$  tahtilajia ilmentävää rytmiä, jota hän myös tukee virvelirummullaan (nuottiesimerkki 7.)

The image shows two staves of musical notation for a drum pattern. The first staff begins at 0:18 and contains three measures of 'x' marks (ride) on a single line, followed by a 6-measure pattern of 'x' marks (ride) and a 6-measure pattern of 'x' marks (ride). The second staff begins at 8 and contains two 6-measure patterns of 'x' marks (ride). Brackets above the staves indicate the 6:4 time signature for the longer phrases.

Nuottiesimerkki 7. Transkription tahdit 24-32.

Kyseessä on polymeetrinen kuvio, jossa kahden päällekkäisen tahtilajin tarkoituksena on luoda rytmistä jännitettä, joka purkautuu Haynesin soittamaan vastausfraasiin tämän transkription kahdeksannessa tahdissa. Tässä fraasissa Haynes selkeästi luo jännitteen pelkällä symbaalillaan, joka risteää basistin tässä choruksessa soittamaa puolinuotein liikkuvan bassolinjan kanssa. Risteävä  $\frac{6}{4}$  tahtilaji ei ole niin jännitteinen ja rytmisesti intensiivinen kuin esimerkiksi aiemmin käyty pisteellinen neljäsosa, mutta sen tarkoitus on antaa Corealle kevyt pohja, johon alkaa rakentaa sooloaan. Koko kahdeksan tahdin jakso on jälleen hyvä esimerkki Haynesin soiton horisontaalisuudesta. Kevyt symbaalitekstuuri ja pidempi  $\frac{6}{4}$  polymeetri vastaa Corean pianosoolon sekä Vitousin bassolinjan intensiteettiä.

Kuulen Haynesin jaksottavan fraasin jakamalla kuuden neljäsosan fraasin kahden ja neljän neljäsosan jaksoihin, eli 2-4-jaolla, sen sijaan, että hän jakaisi sen tyypillisesti kahteen kolmen iskun jaksoon. Luulen fraasin tarkoituksen olevan luoda jännitettä irtaantumalla juuri kuullusta vahvasti tahtilajia ilmentävästä melodiasta ja tuoda kontrastia säännölliseen bassolinjaan. Haynes myös esittelee soittamansa fraasin aihion jo kappaleen melodian viimeisessä tahdissa ennakoimalla kappaleen rakenteen alkua soittamalla aksentoidun symbaali-iskun rakenteen viimeisen tahdin neljännelle iskulle rakenteen ensimmäisen iskun sijaan. Tästä syntyy tahtiviivan ylittävä jännite, joka häivyttää kappaleen säännöllistä pulssia ja rakennetta. Haynesille tyypillistä on kappaleen rakenteen merkkäminen jännitteellisesti. Tässä jaksossa korostuu mielestäni hienosti Haynesin tapa omalla instrumentillaan luoda jännitteitä niin rytmisesti, tekstuurillisesti ja rakenteellisesti.

Haynes purkaa soittamansa jännitteisen symbaalifraasin soittamalla kahdeksannessa tahdissa virvelillä ja bassorummulla aksentoidun fraasin. Fraasi on mielestäni selkeä vastaus Corean soololinjalle. Hänen soittamansa aksentoitu fraasi on myös hyvin kontrastinen hänen soittamalleen kevyelle symbaalitekstuurille. Kuulen tämän tekstuurimuutoksen myös eräänlaisena vastauksena tai vastaparina hänen itse soittamalleen kevyelle symbaalikuviolle.

Haynes soittaa myös lyhyempiä  $\frac{3}{4}$  - tahtilajia ilmentäviä fraaseja useassa eri kohdassa. Seuraavassa nuottiesimerkissä Haynes jaksottaa kolmeen menevän fraasin nyt hi-hatillaan poikkeavaa tahtilajia alleviivaten (nuottiesimerkki 8.)

Nuottiesimerkki 8. Transkription tahdit 105-109.

Nuottikuvasta ilmenee myös poikkeavaa tahtilajia ilmentävä symbaalikuvio sekä Haynesin virvelirumpuun soittamat pisteelliset neljäsosanuotit. Virveliin soitettujen nuottien tarkoituksena on tukea  $\frac{3}{4}$  tahtilajia soittamalla sen alajakona pisteellistä neljäsosaa sekä korostaa kolmeen menevien jaksosten ensimmäisiä iskuja. Haynes myös vaihtaa soittamansa polymeetrin painotuksen ensimmäiseltä iskulta sen kolmannelle iskulle esimerkin kuudennessa ja seitsemännessä tahdissa. Tässä esimerkissä pisteelliset neljäsosanuotit ilmentävät poikkeavaa tahtilajia ja vahvistavat poikkeavan tahtilajin luomaa jännitettä. Kyseinen fraasi mielestäni kehittyy kiinnostavalla tavalla. Sen dynamiikka, intensiteetti ja rytminen jännite kasvaa aina seuraavan choruksen ensimmäiseen tahtiin asti. Fraasin aikana tapahtuu myös rytmistä ja dynaamista kehittelyä. Fraasi alkaa kevyesti ilmentämällä poikkeavaa tahtilajia, siirtyä siitä pisteellisen neljäsosarytmin korostukseen ja huipentuu iskuttomien kahdeksasosien isoon korostukseen virvelin ja ride-symbaalin avulla. Fraasin purkaus tapahtuu tahtilajin yli soittamalla, jossa Haynes häivyttää tahdin symmetristä rakennetta soittamalla epäsymmetrisen vahvasti aksentoidun fraasin. Haynes soittaa samankaltaista fraasia useasti kappaleen aikana, kuitenkin sijoittaen sen useasti eri kohtaan tahtia sekä varioivilla orkestraatioilla.

Kolmella jaolliset rytmiset ovat Haynesin soitossa siis melko yleisiä ja ne osin sekottuvat myös toisiinsa. On mahdotonta tietää miten Haynes on soittoaan itse tilanteessa ajatellut, mutta mielestäni hänen soitostaan on kuultavissa pieniä eroja  $\frac{3}{8}$  ja  $\frac{3}{4}$  polymeetriä välillä.

### 5.1.3 $\frac{5}{4}$ tahtilajin ilmentäminen

Haynesin soitossa kuuluu myös hieman harvinaisempi polymeetrinen ilmiö:  $\frac{5}{4}$ -tahtilajin ilmentäminen  $\frac{4}{4}$  sykkeen päälle.

Seuraavassa esimerkissä Haynes soittaa  $\frac{4}{4}$  tahtilajista poikkeavaa  $\frac{5}{4}$  ilmentävää fraasia jäsentäen sitä hi-hat symbaaleillaan (nuottiesimerkki 9.)

0:50

5:4

Nuottiesimerkki 9. Transkription tahdit 61-68.

Fraasi alkaa choruksen toisen tahdin neljänneltä iskulta ja kestää noin neljän tahdin ajan. Haynes soittaa vasemmalla jalallaan 2-3-clave tyyppistä jaksotusta, jota hän korostaa muiden raajojen työskentelyllä. Hän soittaa kyseissä kohdassa myös virveliä ja ride-symbaalialla korostaen hi-hatin polkemia poikkeavaa rytmiä. Luulen, että Haynes päättää tietoisesti soittaa hi-hatilla kyseistä rytmiä luodakseen jännitettä ja hänen muut raajansa myötäilevät sitä kyseisen fraasin soittamisen olevan jo melko haastavaa motorisesti. Tämä mielestäni kuitenkin vahvistaa fraasin luomaa jännitettä, kun hän korostaa sitä hieman koko rumpusetillä vain yksittäisen raajan sijaan. Haynes purkaa fraasin choruksen kuudennen ja seitsemännen tahdin aikana hänelle myöskin tyypilliseen tapaan soittaen neljän iskuttoman kahdeksasosan sarjan virvelirumpuun yli tahtiviivojen. Haynes luo jälleen myös dynamiikkaa soittamalla purkauksen selkeästi komppausdynamiikasta erottuvasti.

Haynesin tapa jäsenellä fraasejaan hi-hatin avulla tulee ilmi myös seuraavassa kokonaisen choruksen mittaisessa esimerkissä (nuottiesimerkki 10.)

The image shows a musical score for three staves. The first staff starts with a time signature of 2:00 and contains a series of rhythmic patterns marked with 'x' and 'z'. Above the staff, there are two brackets labeled '3:4' spanning two measures each. The second staff also starts with a time signature of 2:00 and contains similar rhythmic patterns. Below the staff, there are three brackets labeled '5:4' spanning three measures each. The third staff starts with a time signature of 2:00 and contains rhythmic patterns. Below the staff, there is one bracket labeled '5:4' spanning three measures. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a double bar line at the end of each staff.

Nuottiesimerkki 10. Transkription tahdit 145-152.

Haynes soittaa vaihtelevasti kolmen iskun jaksoja ja 5/4 tahtilajia ilmentävää 2-3 poljentoa. Kyseisen choruksen neljännessä ja seitsemännessä tahdissa Haynes soittaa yksittäisen hi-hat iskun, jolla hän kääntää hi-hat kuvionsa alkamaan taas seuraavan tahdin ensimmäiseltä iskulta. Luulen tämän johtuvan polymetrin vaikean koordinaation takia, jolloin Haynes haluaa kääntää kuvion alkamaan itselleen tutusta paikasta. Mielestäni Haynesin soiton keskiössä on koko choruksen ajan hänen vasemmalla jalallaan soittamat rytmit, joita hän myötäilee ja täyttää muulla soitollaan. Tätä tukee myös nuottikuvasta erottuva symbaalikuvio, jonka variaatio ja aksentointi pohjautuu hi-hatilla soitettaviin kuvioihin. Myös vasemmalla kädellä virveliin soitettavat nuotit jaksottuvat samalla tavalla ja niissä esiintyy toisteisuutta, joka alleviivaa fraasin poikkeavaa ja 4/4-tahtilajia häivyttävää rytmikkaa. Haynes soittaa tässä choruksessa myös hi-hat symbaaleita todella voimakkaasti, joka erottuu dynamiikaltaan hänen komppauksessa käyttämästään dynamiikasta. Tämä mielestäni viittaa siihen, että Haynes nimenomaan soittaa tässä choruksessa ikään kuin hi-hat edellä halutessaan luoda erilaista tekstuuria komppaukseensa ja luoda jännitettä sen avulla.

5/4-tahtilajin ilmentäminen komppauksessa on erittäin kiinnostava piirre Haynesin soitossa. Sen avulla Haynes onnistuu luomaan pitkiä komppausjaksoja, jotka ovat samalla jännitteisiä ja tahtilajia häivyttäviä.

## 5.2 Rakenteelliset jännitteet

Kuten jo edellisessä kappaleessa kuvasin, Haynesille hyvin ominaista on kappaleen pulssin häivytyks erilailla metrisillä ilmiöillä sekä tahtiviivojen yli soittamalla. Kappaleen säännöllinen 12 tahdin rakenne ja Vitousin bassolinjan rytmisen selkeys mahdollistavat Haynesin soiton tarkastelun myös suhteessa kappaleen muotoon. Haynesin tapa merkata kappaleen muotoa on kaikessa epäsäännöllisyydessään erittäin kiinnostavaa.

Rakenteen merkkäämistä, tai sitä alleviivaavaa soittoa, Lukkarinen kutsuu artikkelissaan termillä *form-structuring*. Sillä tarkoitetaan toistuvien jaksojen, osien tai solistin vaihtumisen ennakoivia merkkäämistä taitekohdat (Lukkarinen 2024, 122). Tekemääni transkriptiota tarkastelemalla voi todeta, että Haynesin tapa merkata kappaleen toistuvaa rakennetta on hyvin moninaista ja sitä tapahtuu lähes jokaisen choruksen lopussa. Haynes merkkää soolochoruksien taitteita monesti tarkoituksenaan kuitenkin hieman rikkoa tai häivyttää kappaleen toistuvaa 12 tahdin muotoa. Seuraavissa nuottiesimerkeissä aion käydä läpi muutamia esimerkkejä Haynesin tavasta soittaa rakenteen taitteiden ympärillä.

Haynesille tyypillistä on kysymys-vastaus tyyppisten fraasien käyttö omassa komppauksessaan.

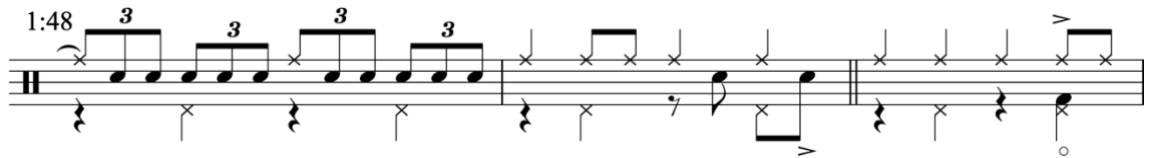


Nuottiesimerkki 11. Transkription tahdit 96-98.

Haynes ennakoi seuraavaa chorusta soittamalla edellisen choruksen viimeiseen tahtiin vahvasti aksentoituja iskuttomia kahdeksasosia, jotka toimivat tämän fraasin ‘‘kysymyksenä’’ tai jännitteenä. Haynes soittaa tälle kysymykselle vastauksen ja purkaa soittamansa jännitteen seuraavan choruksen toisessa tahdissa jättäen choruksen ensimmäisen tahdin hyvin kevyeksi, jopa ilmavaksi. Fraasien kysymys-vastaus asettelu ei ole sinänsä harvinaista jazzrumpaleille, mutta Haynesin tapa sijoittaa kyseinen fraasi

tekee siitä mielenkiintoisen. Haynes ei korosta choruksen ensimmäistä tahtia juuri ollenkaan, vaan korostaa sitä ympäröiviä tahteja. Tämä mielestäni hieman häivyttää kappaleen säännöllistä rakennetta, mutta kuitenkin on samanaikaisesti sitä merkkäava. Haynes soittaa tyylikkäästi säännöllisen rakenteen ympärille.

Seuraavassa esimerkissä toistuu samankaltainen ilmiö (nuottiesimerkki 12.)



Nuottiesimerkki 12. Transkription tahdit 131-133.

Haynes soittaa jälleen mielestäni kysymys-vastaus ajatuksella asettaen kysymyksen choruksen kahden viimeisen tahdin aikana ja vastaamalla siihen alkavan choruksen ensimmäisessä tahdissa. Haynes soittaa iskuttomia kahdeksasosia painottaen choruksen viimeisen kahden neljäsosan aikana ja purkaa fraasin alkavan choruksen ensimmäisen tahdin neljännelle iskulle. Hän jättää taas uuden choruksen ensimmäiset neljäsosat todella kevyiksi, mutta fraasi kuitenkin merkkää selkeästi uuden choruksen alkua. Näissä kahdessa esimerkissä korostuu Haynesin tapa ennakoida kappaleen taitetta sekä hänen tapansa purkaa fraasi hieman epäsäännöllisiin paikkoihin

Haynesille tyypillistä on myös jännitteen purkaminen fraasin taitteessa (nuottiesimerkki 13.)



Nuottiesimerkki 13. Transkription tahdit 104-110.

Haynes soittaa iskuttomia kahdeksaosanuotteja nyt rakenteen taitteen yli häivyttäen seuraavan choruksen alkua. Taitteessa oleva fraasi toimii nyt purkauksena pidemmälle  $\frac{3}{4}$ -tahtilajia ilmentävälle fraasille, jonka esittelin jo sivulla 24. Haynes merkkää jälleen

choruksen vaihtumista tavalla, joka häivyttää säännöllistä neljäsosapulssia sekä kappaleen rakennetta. Haynes aksentoi vahvasti taitteen yli menevät iskuttomille kahdeksasosille tulevat nuotit. Haynes palaa neljäsosaa ilmentävään soittoon choruksen ensimmäisen tahdin neljännellä iskulla hi-hatin avulla, joka nyt säännöllisesti korostaa tahdin 2. ja 4. iskua. Tämä luo hyvän kontrastin hänen aiemmin soittamalleen polymetriselle kuviolle sekä jännitteiselle fraasille chrouksen taitteessa.

Viimeinen nostamani esimerkki on samankaltainen edellisten kanssa, mutta tässä Haynes venyttää fraasin purkausta yhä pidemmälle alkavaan chorukseen (nuottiesimerkki 14.)



Nuottiesimerkki 14. Transkription tahdit 216-218.

Fraasin sijoittelu tekee siitä jälleen erittäin mielenkiintoisen. Kuulen Haynesin aloittavan fraasin nyt ennakoiden kahdeksasosalla alkavaa chorusta ja soittamalla ensimmäisessä tahdissa aksentoidun iskun virvelirumpuun. Tälle 'kysymykselle' Haynes vastaa nyt soittamalla erikuuloista tekstuuria orkestroiden fraasin lattiatomiin, bassorumpuun ja ride-symbaaliin. Kyseinen fraasi kuulostaa luontevalta purkaukselta kappaleen taitteeseen, mutta sen purkaus on mielestäni selkeästi vasta alkavan choruksen toisen tahdin lopussa. Fraasi luo jännitettä taas kappaleen rakennetta häivyttämällä sekä luomalla uudenlaista tekstuuria lattiatomin ja bassorummun avulla.

## 6 TULOKSET

### 6.1 Omat havaintoni

Haynesin komppaus on läpi kappaleen hyvin aktiivista, dynaamista, intensiivistä ja rytmisesti monimuotoista. Hänen soitossaan on paljon ilmiöitä, jotka ovat hyvin tunnusomaisia juuri hänen soitolleen. Näitä ovat esimerkiksi hi-hat symbaalin rooli aktiivisena ja varioivana osana komppausta, rytmisesti hyvinkin rikkonainen, mutta intensiivinen ride-symbaali sekä laaja dynaaminen vaihtelu fraasien välillä.

Haynes soittaa monipuolisesti rytmisiä jännitteitä ja purkaa niitä monipuolisesti kappaleen rakennetta ja pulssia häivyttävillä tavoilla, kuten tahtiviivojen yli soittamalla ja purkamalla jännitteet epäsäännöllisiin paikkoihin. *Matrix* kappaleessa rytmiset jännitteet poikkeuksetta tähtäävät aina uuden choruksen taitteeseen, jossa Haynes purkaa jännitteen. Haynesin soitossa korostuu myös rakenteen toistuvuuden merkkäminen, mutta hän merkkää niitä hieman sen säännöllisyyttä rikkovalta tavalla venyttäen fraaseja usein rakenteen taitekohdan ylitse. Haynesin soitto on samaan aikaan rakennetta alleviivaavaa, mutta myös sen toistuvuutta häivyttävää ja jännitteistä.

Haynesin monipuolinen polymeetriikan hyödyntäminen komppauksessa on hyvin kiinnostavaa. Kuulen Haynesin jäsentelevän fraasejaan vaihtelevasti hyödyntäen eri raajoja. Monimutkaisemmissa 5/4 ilmentävissä fraaseissa on mielestäni kuultavissa Haynesin keskiön olevan hi-hat symbaaleissa, joita hän soittaa vasemmalla jalallaan. Toisaalta välillä hänen fraasinsa saattavat nojata enemmän hänen soittamaansa ride-kuvioon, ja joskus virveli on fraasin keskiössä. Haynesin soitto tällä äänityksellä ei siis mielestäni ole puhtaasti symbaalivetoista, kuin ehkä jazzrumpalien soitto on aiemmin ollut. Vaikka symbaali on erittäin isossa roolissa myös Haynesin soitossa, se ei ole yksin komppausta määrittävä tekijä.

*Matrix* kappaleen syvempi tarkastelu on saanut minut arvostamaan yhä enemmän Haynesin tapaa kompata. Olen saanut monia uusia työkaluja omaan komppaukseeni ja sen harjoitteluun ja koen ymmärtäväni Haynesin soiton motiiveja melko hyvin. Monipuolisen rytmiiikan hyödyntäminen komppauksessa on ehdottomasti Haynesin

soiton kiinnostavimpia puolia ja niiden analysointi on ollut erittäin kiinnostavaa ja silmiä avaavaa.

Tämän työn tarkoituksena on ollut syventää omaa osaamistani ja ymmärrystäni Haynesin komppauksesta ja tuoda sitä esiin myös oppimateriaalin muodossa. Tekemäni havainnot pohjautuvat omaan tietotaitooni enkä väitä niiden olevan absoluuttisia totuuksia. Otan enemmän kuin mielelläni vastaan muita näkemyksiä hänen soitostaan, joko havaintojani myötäillen tai niitä kritisoiden. Haynesista ei mielestäni puhuta tarpeeksi suomalaisessa jazzrumpujen soiton opetuksessa ja toivon tämän työn nostavan hänen osaamistaan esiin tutkimuksen muodossa, mutta myös loistavana soittajana.

Olen laittanut koko tekemäni transkription tämän työn liitteeksi, jotta lukija voi myös itse tarkastella Haynesin komppausta. Haynesin komppauksessa on monia hienovaraisia elementtejä, joiden opiskelulla pääsee hänen soittotapaansa melko hyvin sisälle. Transkriptiota on hyvä myös tarkastella äänitteen kanssa, jotta voi huomata Haynesin soiton tarkoitusperiä ja vuorovaikutuksellisuutta.

## 6.2 Harjoitukset rumpusetille

Tekemien havaintojen perusteella olen koostanut harjoituksia rumpusetille, jolla voi harjoitella Haynesin komppaukselle ominaisia rytmisiä elementtejä. Olen ottanut harjoituksiini Haynesin soitossa ilmeneviä fraaseja, joiden pohjalta olen tehnyt muutamia variaatioita. Tarkoitukseni on tehdä harjoituksia Haynesin soiton pohjalta, eikä siksi tekemissäni harjoituksissa ole esimerkiksi kaikkia mahdollisia symbaalikuvion variaatioita. Haynesin soitossa kuuluu toistuvasti samankaltaiset fraasit, joten halusin harjoitustenkin keskittyvän pääosin hänen soittamiinsa variaatioihin. Seassa on myös omia variaatioitani, jotka ovat tehty kuitenkin Haynesin soundi niiden keskiössä.

Harjoitusteni idea on harjoitella risteäviä ja jännitteisiä rytmejä suhteessa neljäsosapulsssiin ja vaihtelevan pituisiin rakenteisiin. Tämä tarkoittaa esimerkiksi neljän 4/4 tahdin jaksojen vuorottelun perinteisen symbaalipatternin soiton ja 5/4 ilmentävän kuvion välillä. Tarkoituksena on parantaa musiikillista hahmotuskykyä ja vahvistaa sisäistä rytmi- ja muotokäsitystä. Haynesin soitossa korostuu usein polymeetristen

jaksojen soittaminen neljän tai kahdeksan tahdin jaksoissa, joten olen valinnut harjoituksiini nämä kaksi rakennetta. Jazzmusiikissa on hyvin yleistä soittaa kappaleita, joissa toistuu neljällä jaolliset osiot, jonka vuoksi neljän ja kahdeksan tahdin jaksot ovat mielestäni perusteltuja. Oman harjoitteluni kautta olen todennut, että polymeetrinen ilmiöiden opettelun tärkein pointti on alla olevan tahtilajin ja soitetun rakenteen ymmärtäminen suhteessa risteävään polymeetriin. Mielestäni tämä on rumpaleille erittäin tärkeä taito, mutta myös kaikille muille soittajille. Vahva sisäinen rytmiikan taju ja rakenteiden hahmotus tuo varmuutta ja horisontaalisuutta komppaukseen, mutta myös solistiseen soittoon.

Viimeinen vaihe harjoituksissa on niiden soveltaminen, joihin tarjoan muutamia esimerkkejä. Mielestäni on tärkeää myös päästä opeteltavasta harjoituksesta irti, jotta voi löytää myös omia sovelluksia ja kehittää omaa ääntään rumpusetillä. Harjoituksessa tarjoamani sovellusten tarkoitus on tarjota ideoita, kuinka voi kehittää omia fraaseja ja harjoituksia harjoitellun asian pohjalta.

Tekemäni harjoitukset ovat liitteenä tämän työn lopussa.

## LÄHTEET

## Kirjallisuus:

Ketola, M. (2007). Harmonian vaikutus rytmiiikkaan ja rumpujen soittoon. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Koski, T. (2023). Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä : tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Lukkarinen, J. (2024). Breaking Down Five Core Elements Of The Improvised Comping Of Philly Joe Jones. *Etnomusikologian vuosikirja*, 36, 98–135. <https://doi.org/10.23985/evk.143368> (haettu 9.12.2024).

Paakki, R. (2016). Speak no evil: Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi jazzpianistin työvälineenä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Alex Hofmann, Brian C. Wesolowski & Werner Goebel (2017) The Tight-interlocked Rhythm Section: Production and Perception of Synchronisation in Jazz Trio Performance, *Journal of New Music Research*

Kahr, M. (2022). *Artistic research in jazz: Positions, theories, methods*. Routledge.

Hodson, R.D. 2000, *Interaction and improvisation: Group interplay in jazz performance*, The University of Wisconsin - Madison.

Kennedy, M., Kennedy, J. B., & Rutherford-Johnson, T. (2012). *The Oxford dictionary of music* (Sixth edition.). Oxford University Press.

Clark, C. B. (2019). *The Evolution of the Ride Cymbal Pattern From 1917-1941: an Historical and Critical Analysis*. University of North Texas.

Latham, A. (2011). *The Oxford companion to music* (Online-only edition.). Oxford University Press.

Moreda Rodríguez, E., Stanović, I., Moreda Rodríguez, E., & Stanović, I. (2023). Early sound recordings: Academic research and practice. Routledge, Taylor & Francis Group. [Htps://doi.org/10.4324/9781003194521](https://doi.org/10.4324/9781003194521) (haettu 12.4.2024).

Riley, J. (1997). Beyond Bop Drumming. Alfred Publishing.

Gröndahl, Laura (toim). 2023. Taiteellinen tutkimus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/> (haettu 9.11.2024)

Schoenberg, L., Lewis, M. (1989). History of Jazz Drums. Media Collection. Texas State University. <https://media.music.txst.edu/schoenberg/HistoryofDrums.html> (haettu 11.4.2024).

Mattingly, R. PAS.org (Percussive Art Society): Roy Haynes <https://pas.org/roy-haynes/> (haettu 11.4.2024).

JazzAdvice.com - Clark Terry's 3 Steps to Learning Improvisation <https://www.jazzadvice.com/lessons/clark-terrys-3-steps-to-learning-improvisation/> (haettu 1.9.2024).

Äänitteet:

Chick Corea: Now He Sings Now He Sobs (1968) Solid State Records.

Kuvat:

Kuva 3.: The Real Book Volume III s. 190

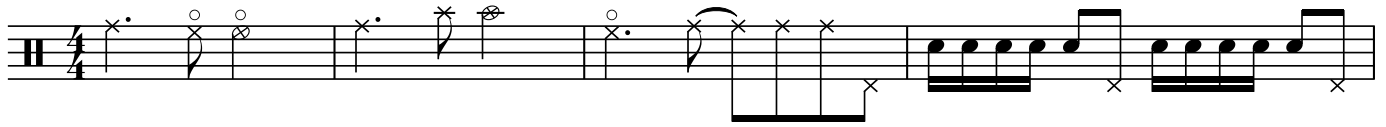
# Liite 1.

## Roy Haynesin komppaus kappaleessa "Matrix"

♩ = 288

Up-tempo swing

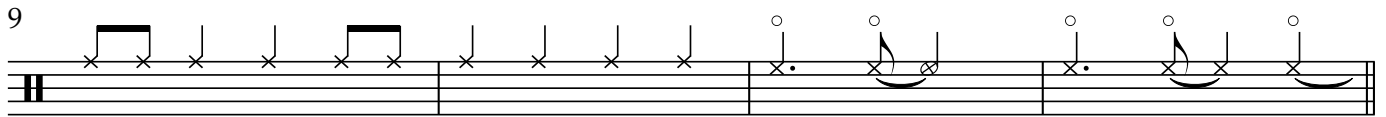
### MELODIA



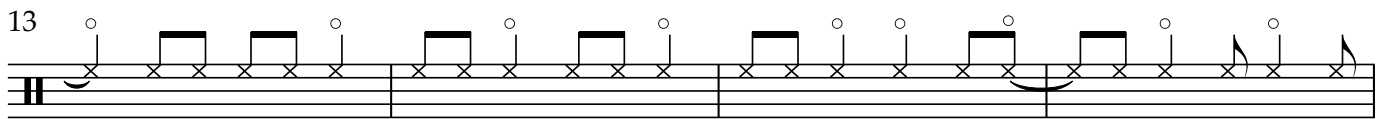
5



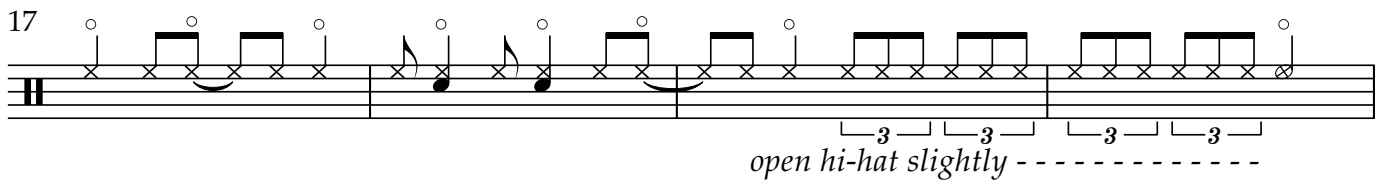
9



13

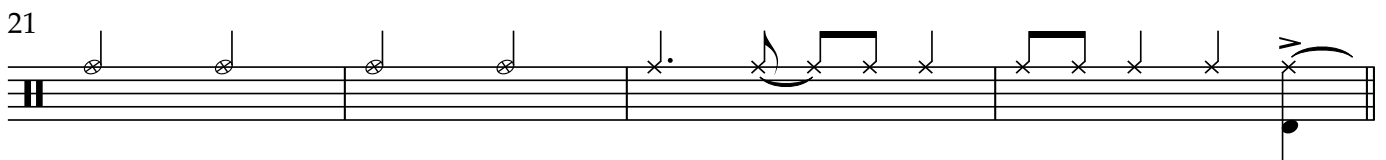


17



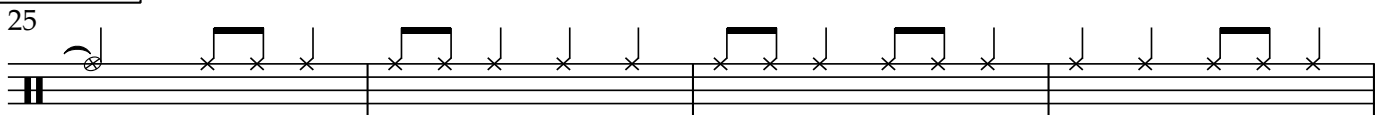
open hi-hat slightly - - - - -

21

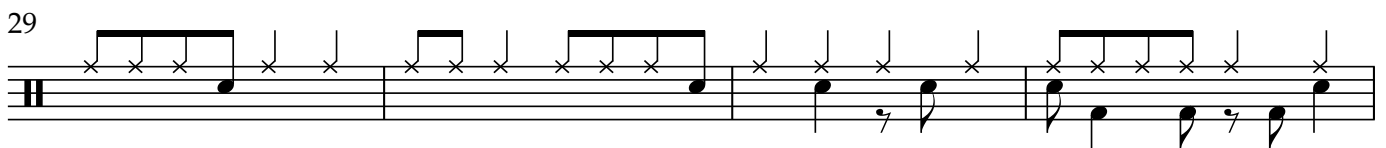


### PIANOSOOLO

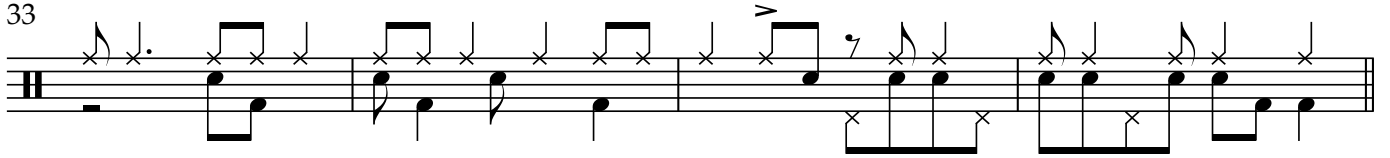
25



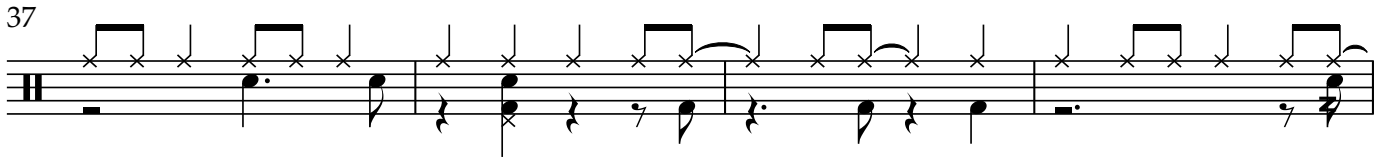
29



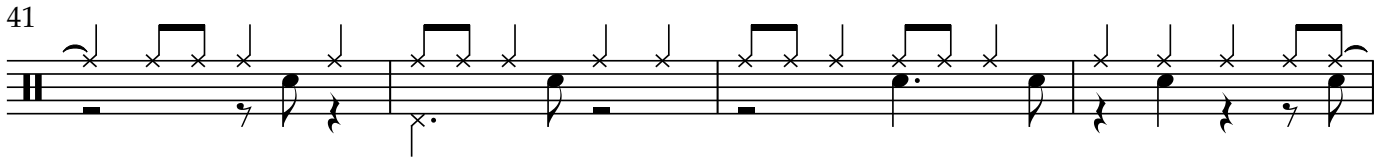
33



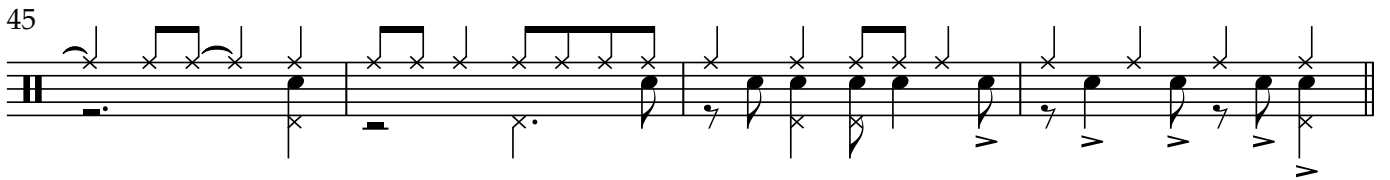
37



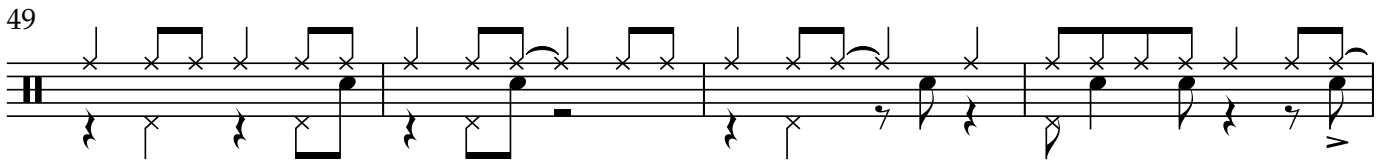
41



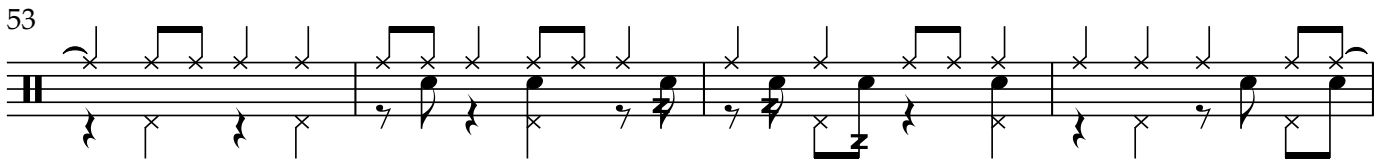
45



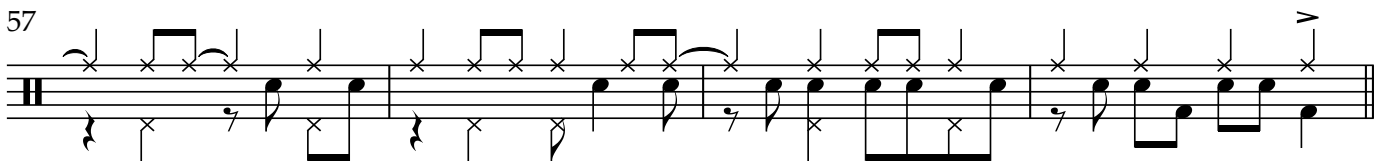
49



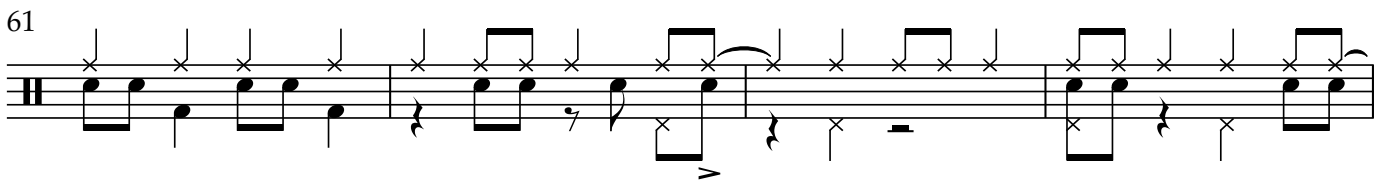
53



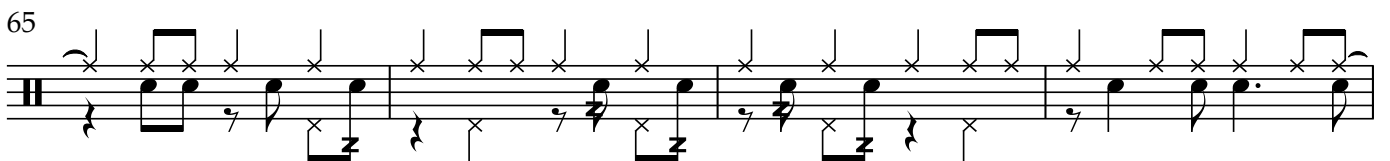
57



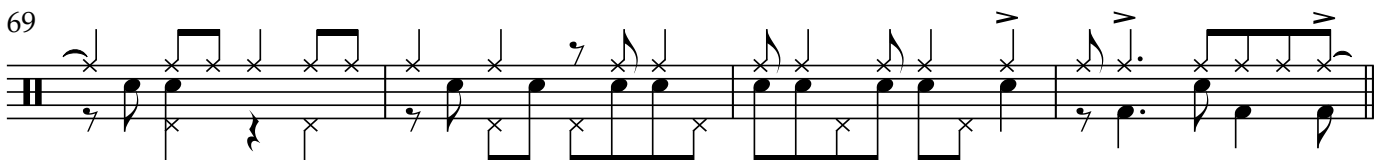
61



65



69



73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

Musical staff 113: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

117

Musical staff 117: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

121

Musical staff 121: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

125

Musical staff 125: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

129

Musical staff 129: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff. Four triplets are marked with a '3' above them.

133

Musical staff 133: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

137

Musical staff 137: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

141

Musical staff 141: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff. A triplet is marked with a '3' and 's.s' below it.

145

Musical staff 145: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

149

Musical staff 149: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. There are rests and slurs throughout the staff.

153

Musical staff 153: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. A dynamic marking '>' is placed above the eighth measure.

157

Musical staff 157: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them.

161

Musical staff 161: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. A dynamic marking '>' is placed above the eighth measure. A time signature '2:23' is located below the staff.

165

Musical staff 165: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them.

169

Musical staff 169: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them.

173

Musical staff 173: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them.

177

Musical staff 177: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. Dynamic markings '>' are placed above the eighth and tenth measures.

181

Musical staff 181: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. Dynamic markings '>' are placed above the first and third measures.

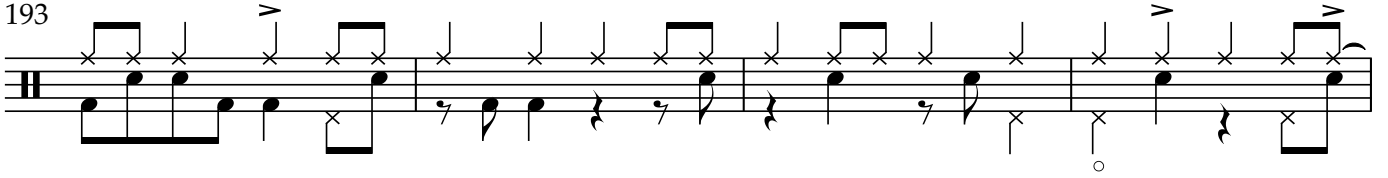
185

Musical staff 185: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them. Dynamic markings '>' are placed above the first and second measures.

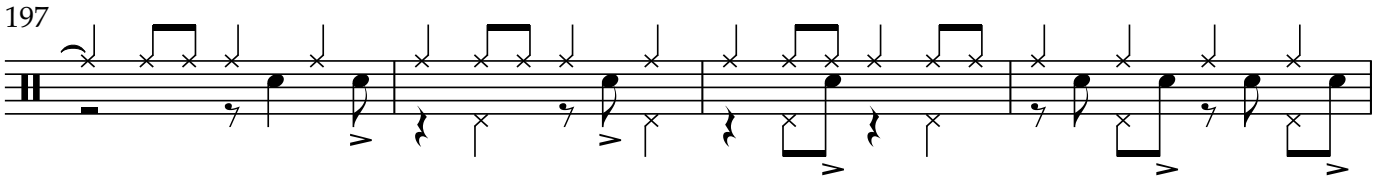
189

Musical staff 189: A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, many with 'x' marks above them.

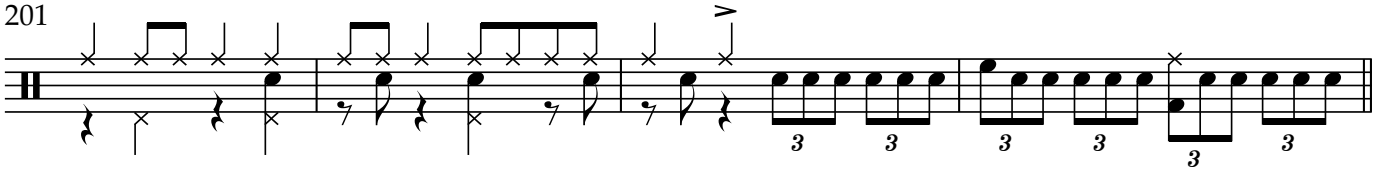
193



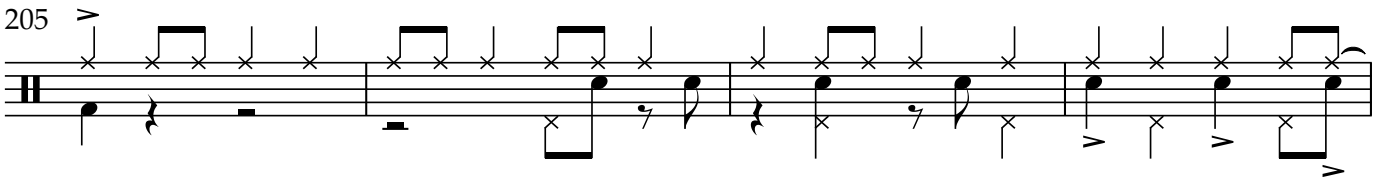
197



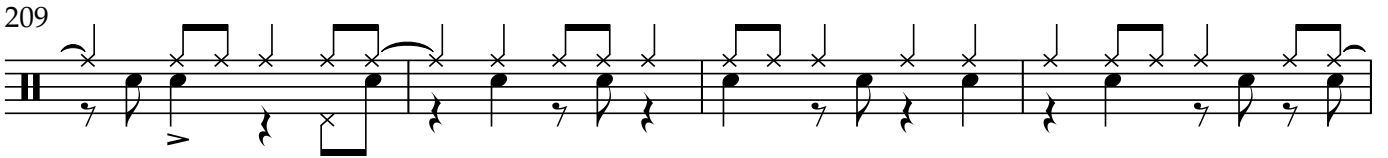
201



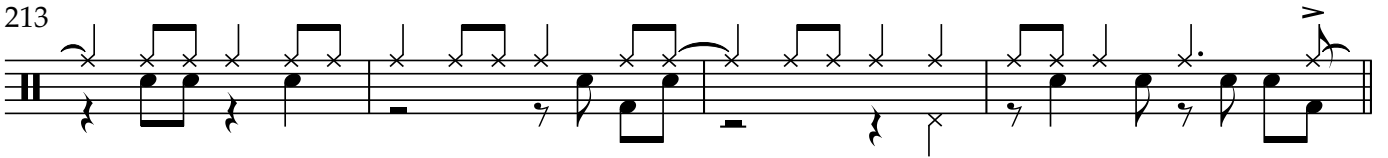
205



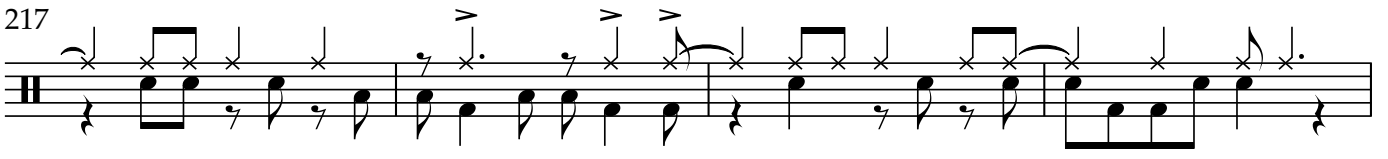
209



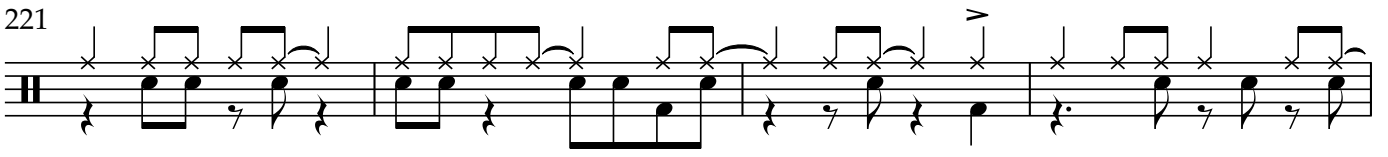
213



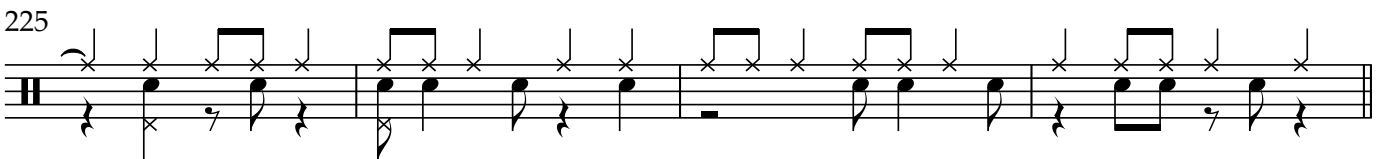
217



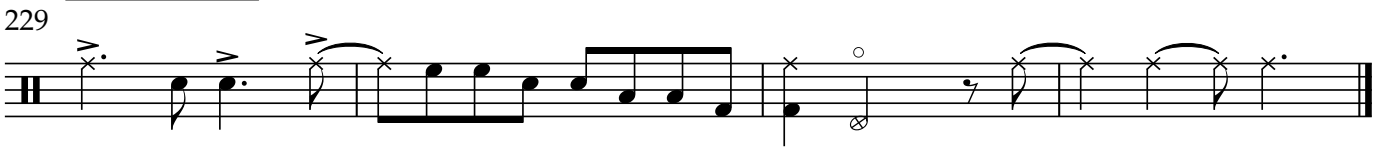
221



225

**BASSOSOLO**

229



## Liite 2.

# Polymetriikka Komppauksessa

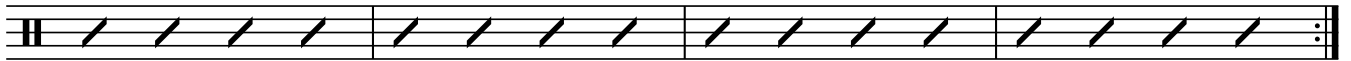
A la Roy Haynes

Roy Haynes on tullut tunnetuksi yhtenä jazzrumpujen soiton merkittävimmistä kehittäjistä. Hänen tapansa soittaa rumpusetiä sisälsi monia polymetrisiä ilmiöitä, jotka ovat iso osa hänen tunnistettavaa soundiaan. Seuraavissa harjoituksissa tulen esittelemään havainnoimiani polymetrisiä ilmiöitä Chick Corean kappaleessa "Matrix", joiden pohjalta olen kehitellyt tämän monisteen harjoitukset. Olen kasannut harjoituksia hänen pisteellisen neljäsosarytmien käytöstään sekä hänen soitossaan ilmenevistä päällekkäisistä tahtilajeista, kuten 3/4, 6/4 ja 5/4.

Kaikki kahdeksasosat tässä monisteessa ovat kolmimuunteisia. Kaikissa harjoituksissa on hyvä hyödyntää alla olevaa sapluunaa, jossa vuorotellaan neljän tahdin välein perinteisen swing-patternin ja kunkin harjoituksen kanssa:



*Harjoiteltava fraasi*



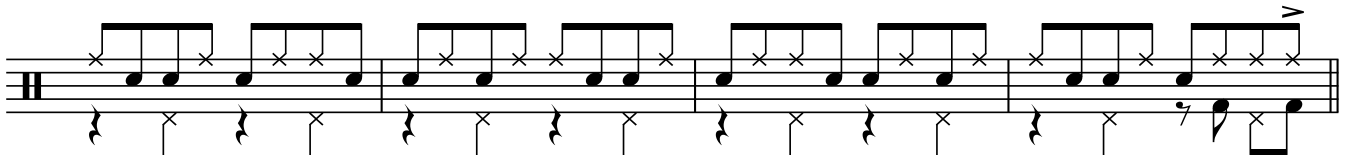
Harjoituksia olisi hyvä myös soittaa pidemmissä, esimerkiksi 8, 12 ja 16 tahdin jaksoissa sekä vaihtelevissa tempoissa. Suosittelen aloittamaan harjoittelun temposta 80.

Pisteellinen neljäsosarytmi

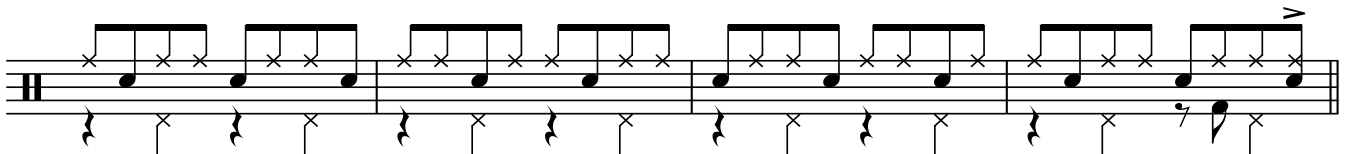


Pisteellinen neljäsosarytmi on 3/8 mittainen ja siten risteää 4/4 tahtilajin kanssa. Pisteellinen neljäsosa kääntyy 4/4 tahtilajissa kolmen tahdin välein niin, että se alkaa taas tahdin ensimmäiseltä iskulta. Haynes käyttää kyseistä rytmiä erittäin monipuolisesti osana komppaustaan ja seuraavaksi on hänen soittonsa pohjalta kehitettyjä harjoituksia. Esimerkit ovat neljän tahdin mittaisia ja sisältävät viimeisessä tahdissa myös esimerkin kuinka purkaa fraasin luoma jännite. Kaikkia harjoituksia voi soveltaa myös pidempiin jaksoihin jatkamalla pisteellisen neljäsosan sykliä.

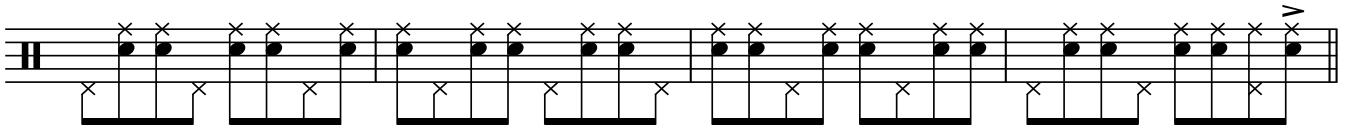
1) Pisteellinen swing-pattern



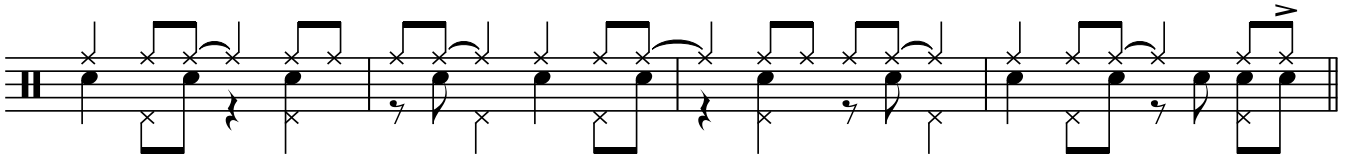
2) Pisteellinen shuffle



## 3) "Did it 'n did it"



## 4) Pisteellinen virveli



## 3/4 ja 6/4 polymeetri

3/4 tahtilajin ilmentäminen 4/4 päälle on polymeetrinen ilmiö. Kolme neljäsosaa kestävä rytmi kääntyy jälleen kolmen tahdin välein alkamaan taas tahdin ensimmäiseltä neljäsosalta. 3/4 tahtilajeissa ilmenee myös pisteellisen neljäsosan käyttöä, mutta Haynesin soitossa hi-hat määrittää mielestäni painotuksen 3/8 ja 3/4 välillä.

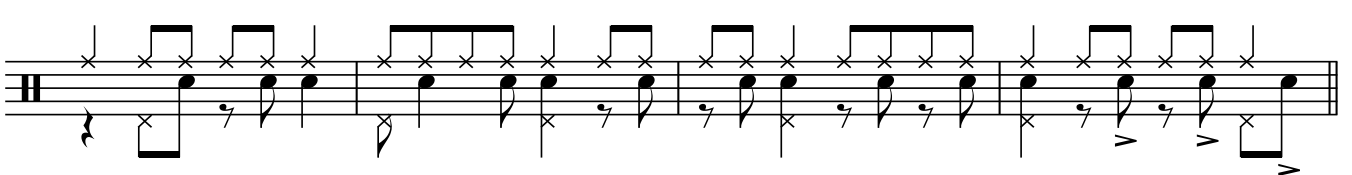


Seuraavat harjoitukset käsittelevät Haynesin tapaa ilmentää 3/4 tahtilajia komppauksessaan. Haynesille tyypillistä on 3/4 tahtilajin alleviivaaminen ride-symbaalilla ja hi-hat symbaaleilla.

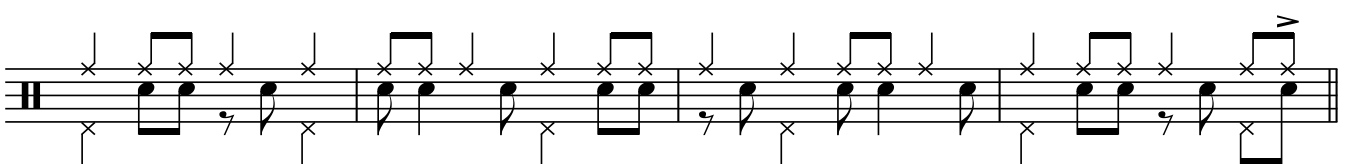
1)



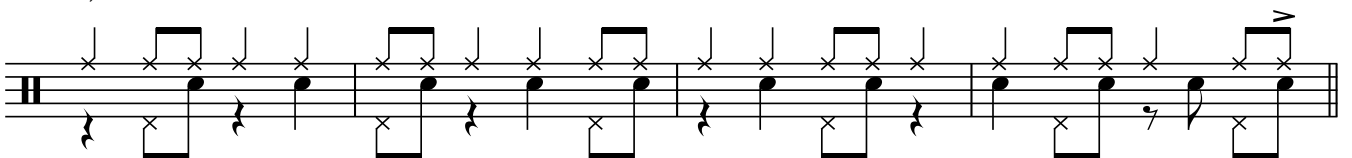
2)



3)



4)



Haynesin soitossa esiintyy myös pidempää 6/4 polymetriä. Erona 3/4 ilmentämiseen on ride-symbaalin selkeästi 6/4 ilmentävällä 2-4 jaksotuksella yleisen 3-3 sijasta. Polymetrin pituuden vuoksi suosittelen sen harjoittelamista vähintään 8 tahdin jaksoissa. Seuraavaksi pari Haynesin inspiroimaa harjoitusta.

1)

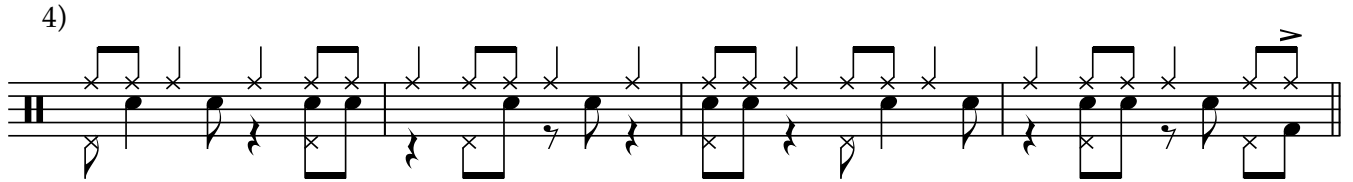
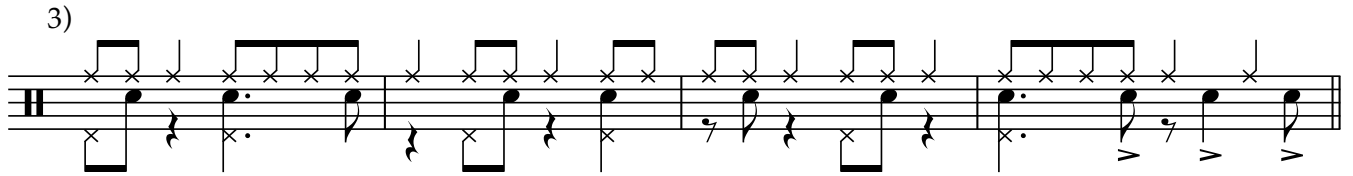
2)

### 5/4 polymetri

Haynesin soitossa esiintyy myös hieman harvemmin kuultua 5/4 tahtilajin ilmentämistä 4/4 päälle. Kappaleessa *Matrix* hän ilmentää poikkeavaa tahtilajia monesti 2-3 jaksotuksella. Polymetri kääntyy viiden tahdin aikana niin, että se alkaa taas tahdin ensimmäiseltä iskulta.

1)

2)

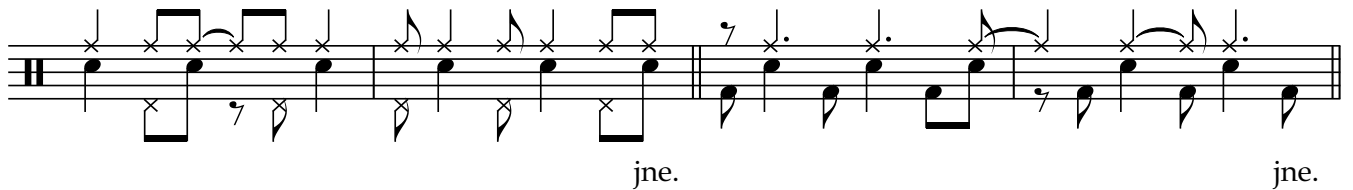


### Sovelluksia

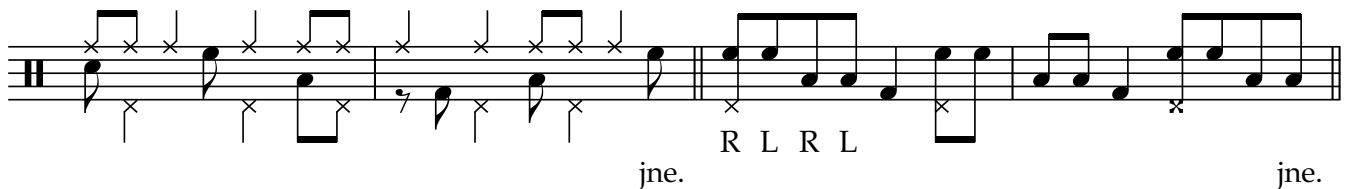
Kaikki tekemäni harjoitukset pohjautuvat Haynesin soittoon, mutta sisältävät omia variaatioitani. Harjoituksia on myös hyvä soveltaa omaan soittoon esimerkiksi orkestroimalla niitä eri tavoin tai siirtämällä soitettavan kuvion aloituspaikkaa neljäs- tai kahdeksasosalla. Muovaamalla harjoituksia itse saat kehitettyä omaa musiikillista sanavarastoa komppaukseen ja solistiseen ilmaisuun.

Seuraavaksi muutamia sovellusehdotuksia tekemistäni harjoituksista.

#### 1) Pisteellinen neljäsosa



#### 2) 3/4 sovelluksia



#### 3) 5/4 sovellus

