

Martina Jalonen

1900-luvun rytmiiikan harjoittelemine

Yleisimpien rytmisten poikkeusilmiöiden haasteita ja harjoittelutapoja

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikki

Musiikkipedagogi (AMK)

Opinnäytetyö

23.5.2018

<p>Tekijä Otsikko</p> <p>Sivumäärä Aika</p>	<p>Martina Jalonen 1900-luvun rytmiikan harjoittelu. Yleisimpien rytmisten poikkeusilmiöiden haasteita ja harjoittelutapoja</p> <p>50 sivua 23.5.2018</p>
<p>Tutkinto</p>	<p>Musiikkipedagogi (AMK)</p>
<p>Tutkinto-ohjelma</p>	<p>Musiikki</p>
<p>Suuntautumisvaihtoehto</p>	<p>Soiton ja laulun opetus</p>
<p>Ohjaajat</p>	<p>Annu Tuovila, MuT Marko Puro, MuM</p>
<p>Opinnäytetyössäni käsittelen 1900-luvun länsimaisen taidemusiikin joitakin yleisimpiä rytmisiä ilmiöitä ja niiden haasteita. Olen koonnut tähän opinnäytetyöhön omia tapojani harjoitella näitä ilmiöitä. Näihin harjoittelutapoihin kuuluu sekä itse kehittämiäni harjoituksia että oppikirjoista löytämiäni ohjeita ja harjoitteita.</p> <p>Aluksi nostan esiin joitakin 1900-luvun rytmiikan kehitykseen vaikuttaneita musiikin historian tapahtumia ja perustelen miksi 1900-luvun musiikillisiin muutoksiin pohjautuvan haastavan rytmiikan harjoittelu on ammattiopiskelijalle tärkeää.</p> <p>Esittelen seuraavaksi nuottiesimerkkien avulla 1900-luvun musiikille tyypillisiä rytmisiä ilmiöitä, kuten poikkeuksellisia alajakaja ja tahtilajeja sekä polyrytmiikkaa. Lähestyn ilmiöitä rytmiikan perusteiden kautta, jotta niiden poikkeavuus verrattuna 1900-lukua edeltävään rytmiikkaan tulisi lukijalle selväksi. Perehdyn myös joidenkin ilmiöiden notaatiotapoihin ja siihen, mikä merkitys notaatiolla voi olla rytmin harjoittelussa.</p> <p>Kokoamani harjoitustavat ovat muotoutuneet kokeilemalla ja soveltamalla eri oppikirjojen ohjeita. Olen painottanut työssäni niitä harjoittelutapoja, jotka opiskelijan on mahdollista ottaa osaksi oman instrumenttiharjoittelunsa rutiinia. Käyn läpi myös joitakin opiskelijaryhmille sovellettavia harjoitusideoita. Osa esittelemistäni harjoittelutavoista on lyhyitä ja konkreettisia rytmiharjoituksia, mutta olen myös lähestynyt rytmisiä ilmiöitä omasta näkökulmastani ja avannut oman harjoitteluprosessini kulkua ja tavoitteita.</p> <p>Harjoitustapojen esittelemisen tavoitteena on se, että muusikot saisivat itselleen ideoita ja välineitä näiden rytmisten ilmiöiden harjoitteluun. Harjoitukset voivat vahvistaa ja kehittää rytmin hahmottamisen taitoja sekä antaa edellytyksiä tarkkaan rytminkäsittelyyn ja rytmisesti haastavan 1900-luvun musiikin esittämiseen.</p>	
<p>Avainsanat</p>	<p>rytmi, rytmiikka, polyrytmi, polymetri, 1900-luvun taidemusiikki, soittaminen, poikkeusalajakaja</p>

Author Title	Martina Jalonen Practicing 20 th century rhythm. The challenges of the most common exceptional rhythm phenomena and ways to practice them
Number of Pages Date	50 pages 23 May 2018
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Instructors	Annu Tuovila, DMus Marko Puro, MMus
<p>In my thesis I deal with some of the most common rhythmic phenomena of the western classical music in the 20th century, and the challenges in producing such phenomena. I've collected my own manners of practicing these phenomena in this thesis. These manners of practicing include both some practices that I've developed myself, and instructions and exercises that I've found from different teaching materials.</p> <p>At first, I bring up some events in the history of modern music that have had an effect on the development of 20th century rhythm and argue the importance of practicing advanced rhythmic for a music student.</p> <p>Next, I present some typical rhythmic phenomena of the 20th century music using note examples, for example exceptional sub-divisions and meters, and polyrhythmics. I approach these phenomena by means of rhythm basics to highlight their exceptionality compared to the rhythmic used in the 19th century and before. Also, I concentrate on some notational devices and the significance of them in practicing rhythm.</p> <p>I modified the collected manners of practicing by experimenting with adapting some instructions of different teaching materials to my own use. In my thesis I've put an emphasis on the exercises I think are possible for a music student to make part of their own practice routine. I present some short and concrete rhythmic studies but I've also approached the rhythmic phenomena from my own point of view and given an account of my own process of practicing advanced rhythmic.</p> <p>The goal of presenting these ways of exercise manners of practicing is that musicians gain ideas and tools for practicing these phenomena. In my perception these manners of practicing are meant to strengthen the skill of perceiving rhythm and create opportunities for precise handling of rhythm and performing rhythmically challenging 20th century music.</p>	
Keywords	rhythm, rhythmic, polyrhythm, polymeter, 20 th century classical music, playing, exceptional sub-divisions, metrical modulation

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Näkökulmia 1900-luvun musiikilliseen muutokseen	2
2.1	Poimintoja modernin musiikin historiasta	2
2.2	1900-luvun rytmiikalle tyypilliset haasteet	3
3	Alajaot	4
3.1	Divisiivinen ja additiivinen rytmiikka	4
3.2	Poikkeusalajaot	6
3.3	Poikkeusalajakojen harjoitteleminen	7
4	Tahtilajien poikkeukset	12
4.1	Tahtiosien symmetriasta	12
4.2	Poikkeustahtilajit	13
4.3	Vaihtuvat tahtilajit	15
4.4	Poikkeuksellisten tahtilajien harjoitteleminen	16
5	Polyrytmiikka	20
5.1	Polyrytmi	20
5.2	Notaatio	24
5.3	Polyrytmin harjoitteleminen	27
5.4	Polymetri	34
5.5	Polymetrin harjoitteleminen	36
6	Metrinen modulaatio	40
6.1	Metrisen modulaation harjoitteleminen	41
6.2	Aika-arvon nopeuden laskeminen apuvälineenä	44
7	Koonti harjoituksista	45
8	Pohdinta	46
	Lähteet	49

1 Johdanto

Tämä työ on koonti itse kohtaamistani 1900-luvun musiikin yleisimmistä rytmisistä ilmiöistä ja niiden opettelemiseen käyttämäni soittoharjoittelun välineistä ja tavoista. Olen opetellut näitä harjoittelutapoja klarinetinsoiton ammattiopintojen aikana ja kokenut hyötyneeni käyttämäni menetelmistä. Orkesterisoittimen opiskelijan näkökulmasta päätin suunnata työni ensisijaisesti tuleville orkesterisoitinten ammattilaisille, mutta opinnäytetyöstäni voi olla hyötyä myös esimerkiksi ammattiopintoihin tähtääville musiikin harrastajille. Olen koonnut työhöni harjoitustapojen lisäksi nuottiesimerkkejä 1900-luvun orkesterimusiikkikirjallisuudesta. Opinnäytetyölläni pyrin vastaamaan seuraavaan kysymykseen: millä tavalla musiikinopiskelija voi harjoitella haastavaa rytmikkaa ja miksi tällainen harjoittelu on perusteltua?

Olen koonnut työhön itse käyttämiäni rytmisiä harjoituksia ja muita rytmien hahmottamista helpottavia välineitä. Näitä opiskelutapoja olen etsinyt oman instrumenttiharjoitteluni tueksi muun muassa rytmikan oppikirjoista ja muista oppimateriaaleista sekä 1900-luvun musiikkia käsittelevistä erilaisista kirjallisista teoksista ja verkkojulkaisuista. Joitakin tässä työssä esittelemiäni välineitä olen itse muunnellut ja kerron niistä oman toteutustapani, kun taas toiset selitän alkuperäisessä muodossaan, lähdeviitteineen.

Pohdin työni toisessa luvussa viime vuosisadan musiikillisen ympäristön tuomia muutoksia rytmikan rakenteisiin ja ilmiöihin. Aloitan esittelemällä lyhyesti 1900-luvun musiikin muutoksiin johtaneita musiikin historian ilmiöitä ja 1900-luvun musiikin yleispiirteitä. Pohdin näiden asioiden heijastumista rytmikan kehitykseen.

Käyn seuraavissa viidessä luvussa läpi 1900-luvun rytmikan yleisiä ilmiöitä. Havainnollistan niiden käsittelyä orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksissa nuottiesimerkein sekä esittelen omia tapojani harjoitella näitä ilmiöitä. Ennen kuhunkin poikkeusilmiöön paneutumista käyn lyhyesti läpi sen lähtökohtana olevan rytmio pillisen ilmiön. Tukeudun näitä perusteita käsitellessäni eri lähteisiin, mutta selitän ilmiöitä myös omin sanoin. Pyrin tällä tavalla siihen, että rytmikan perusteiden käsittely olisi mahdollisimman johdonmukaista ja yhtenäistä. Tavoitteenani on tuoda esiin myös oman näkökulmani rytmikan perusteiden ja haastavan rytmikan välisistä eroista ja yhteneväisyyksistä.

2 Näkökulmia 1900-luvun musiikilliseen muutokseen

1900-luvun tyyli- ja aikakausien muutosten vaikutus rytmiseen musiikkiin on mahdollista poimia joitakin eniten aikaansa vaikuttaneita, kuten kuvataiteesta lähtöisin oleva impressionismi, osittain sen vastakohtaksi kehittynyt ekspressionismi, vanhasta ammentava uusklassismi, Schönbergin dodekafonia ja sitä seurannut serialismi, sekä monet muut tyyli- ja aikakausuunnat. Oman näkemykseni mukaan 1900-luvun tyyli- ja aikakausien muutosten vaikutus rytmiseen musiikkiin onkin ollut merkittävä, vaikka rytmiset ilmiöt tai välineet eivät usein liity tiettyihin, yksittäisiin sävellystyyleihin.

2.1 Poimintoja modernin musiikin historiasta

1900-luvun musiikin, eli modernin musiikin, käsittelyyn liittyy joitakin käytännön ongelmia. Nimityksenä ”1900-luvun musiikki” ei kuvaa mitenkään sen aikana vallinnutta monimuotoista musiikillista ympäristöä. Tämän pitkän aikakauden kuvailu yhdellä termillä on mahdotonta juuri tyyli- ja aikakausien, sävellystekniikoiden sekä muiden suuntausten laajan kirjoituksen vuoksi. 1900-luvun jokaista musiikillista tyyliä yhdistävää tekijää ei oikeastaan olekaan – lukuun ottamatta sitä tosiasiaa, että nuo tyylit sattuivat muotoutumaan osittain yhtäaikaaisesti enemmän tai vähemmän sadan vuoden mittaisen aikakauden aikana.

1900-luvun musiikki eroaa huomattavasti edeltävän ajan musiikista, sillä sen aikana vallinneet esteettiset ja tyylliset käsitykset ovat täysin erilaisia ja moninaisempia kuin aiemmat. Jos tulisi mainita yksi tärkeimmistä 1900-luvun alun musiikin historian tapahtumista, olisi se todennäköisesti Arnold Schönbergin aikaansaama tonaalisuudesta luopuminen. (Morgan 1991, 1.) Perinteinen sävellajikäsitelmä ei kuitenkaan poistunut hetkessä, vaan romantiikan aikainen kromatiikan lisääntyminen sekä harmoniset ja rakenteelliset kehitykset pohjustivat tätä lopputulosta.

Vielä klassismin aikaan säveltäjät käyttivät samanlaista musiikillista kieltä ja samankaltaisia säveltämisen välineitä, mutta romantiikan aikana musiikissa ja muissa taiteissa ihanteeksi nousi yksilöllisyyden ja ainutlaatuisuuden tavoittelu, myös sävellysteknisin keinoin (Morgan 1991, 2-3). Romanttiset säveltäjät tekivät toisistaan erottuvia harmonia- ja rakenneratkaisuja, ja myöhäisromantiikan aikana nämä kehitykset oli viety jo äärimilleen. Esimerkiksi sävellajille ja tonaliteetille vahvasti alisteinen harmoniankäyttö, jossa sävellajin perussävel oli selkeä lähtö- ja saapumispiste, vaihtui osittain siihen, että

musiikissa enemmän *viitattiin* sävellajiin, kuin että sitä olisi pidetty perustavana lähtökohtana (Morgan 1991, 4).

Yhteiskunnallisten muutosten myötä säveltäjät saivat mahdollisuuksia toimia taiteellisesti entistä vapaammin. Tuon vapauden ja erilaisten aatteiden nousun sekä tieteen ja politiikan tapahtumien myötä ihmiset olivat hyvin nopeiden ja suurten muutosten keskellä säveltäjät etsivät tapoja äärimmäisiin ilmaisutapoihin. (Burkholder, Grout & Palisca 2014, 594.) Säveltäjien pyrkivät yksilölliseen ilmaisutapaan, joka erottui muista ja jolla kuulijalle välittyi säveltäjän fantasiamaailmojen ja syvälisten tunteiden kirjo (Burkholder, Grout & Palisca 2014, 586). Yleinen mielipide oli, että mitä enemmän musiikki kulki omaa itseään suuntaansa kohti, huolimatta ymmärrettävyydestä ja suuren yleisön vastaanotosta, sitä enemmän se palveli yksilön ilmaisuvälineenä (Morgan 1991, 7).

Näiden ajatusten ja tapahtumien, sekä myöhäisromantiikan että toisaalta romantiikan vastaisen liikkeen pohjalta, 1900-luvun suuret musiikilliset muutokset olivat käytännössä väistämättömiä (Morgan 1991, 7). Jo romantiikan aikana oli hylätty yhteinen käsitys musiikillisesta kielestä, ja harmoniankäsittelyn äärimmäisyydet näyttivät suuntaa uskaliaille, vanhanaikaiseen taidekäsitykseen kyllästyneille säveltäjille.

2.2 1900-luvun rytmikalle tyypilliset haasteet

Kun puhutaan tonaliteetista, tarkoitetaan tietyn sävellajikeskeisyyden lisäksi kyseisen systeemin mukana kehittyneitä muodon ja rytmin rakenteita. Tonaaliseen musiikkiin olennaisesti liittyvä tiettyyn tonaaliseen pisteeseen tähtäävä liike oli mahdollista vain, jos musiikissa oli sitä tukeva rytmi ja rakenne. (Morgan 1991, 2.) Säännölliset melodiset ja harmoniset kuviot olivat tonaalisessa musiikissa yleisiä, ja näin ollen tonaalisuuden kohtaamien mullistusten luonnollisena seurauksena rytmin käsittelykin vapautui säännöllisistä rakenteista (Lester 1989, 17-18). Modernia musiikkia esittääkseen muusikon tulisi usein hahmottaa epäsäännöllisiä rytmisiä kokonaisuuksia tavanomaisten säännönmukaisuuksien sijaan.

Oman näkemykseni mukaan 1900-luvulle tyypillisten epäsäännöllisten rytmisten tapahtumien soittaminen on haastavaa siksi, että pulssin laskeminen normaalin tapaan ei ole mahdollista. Poikkeuksellisia rytmikuvioita ei aina voi jakaa yhtä suuriin osiin tai lasket-taviin yksiköihin. Laskeminen onkin yksi 1900-luvun rytmisten ilmiöiden keskeisimmistä

ongelmista (Weisberg 1993, 3). Kun muusikko kohtaa rytmisiä haasteita, rytmin laskemisesta tulee usein kuulijallekin erottuvaa, joko esimerkiksi fyysisenä liikehdintänä, kuten jalalla naputtamisena, tai erilaisina musiikin tulkintaan liittyvinä puutteina. Suurieleinen laskeminen vie aina muusikon energiaa muiden muusikoiden kuuntelemiselta ja musiikin muiden osa-alueiden tulkinnalta. Weisbergin esittääkin, että muusikon olisi kehitettävä ”sisäinen tapa laskea” (Weisberg 1993, 5-6).

Tämä ”sisäinen laskeminen”, jolla tähdätään teoksen vakuuttavaan tulkintaan, on yksi suurimmista 1900-luvun musiikin esittämiseen liittyvistä haasteista. Opinnäytetyössäni käyn läpi harjoituksia, joiden avulla tuota sisäistä laskemista rytmiiän poikkeusilmiöiden parissa voi helpottaa. Kun muusikon koko keskittymiskyvyn kapasiteetti ei kulu haastavien rytmien ilmiöiden toteuttamiseen, jää tilaa myös muulle tulkinnalle.

Perehtyessäni 1900-luvun rytmisiin ilmiöihin olen lähdekirjallisuutta lukiessani törmännyt välillä toistuvastikin tiettyihin sanoihin. Näillä sanoilla on kuvailtu niin 1900-luvun musiikin melodisia, harmonisia ja rakenteellisia ilmiöitä, kuin myös rytmiiän olemusta tuon ajan musiikissa. Joitakin näistä sanoista liittäisin itsekin 1900-luvun musiikkiin ja sen rytmiiän, ja niitä ovat muun muassa seuraavat: ”displacement” – paikaltaan siirtäminen, ”ambiguity” – monitulkintaisuus, ”asymmetry” – epäsymmetria sekä äärimmäisyys.

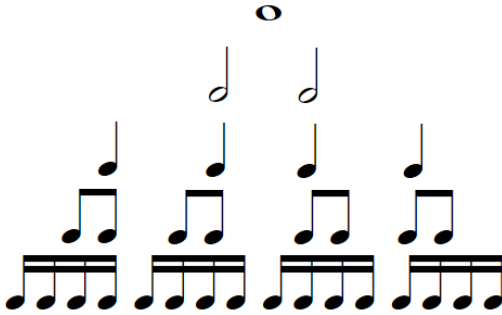
3 Alajaot

Selitän seuraavaksi divisiivisen rytmiiän periaatetta ja 1900-luvun poikkeuksellisia alajakoja pitkälti omin sanoin. Tukeudun joihinkin lähteisiin, mutta muuten kuvaus on oma näkemykseni divisiivisen ja additiivisen rytmiiän periaatteista ja niiden asemasta 1900-luvun rytmiiässä.

3.1 Divisiivinen ja additiivinen rytmiiä

Divisiivinen eli jakamiseen perustuva rytmiiä on hyvin olennainen osa länsimaista taidemusiikkia ja sen notaatioperinnettä. Kuten Jörgen Jersild toteaa teoksessaan *Polyrhythmic – Advanced Rhythmic Studies* (1980) sivulla 3, käyttämämme rytmiiän notaatio perustuu aika-arvojen tai muiden aikayksiköiden, kuten tahtien, jakamiseen – ja erityisesti puolittamiseen.

Kuten seuraavasta nuottipuu-kuviosta näkyy, aika-arvojen puolittaminen pienempiin aika-arvoihin on symmetrinen tapa jakaa yksiköitä yhtä suuriin osiin. Ylimmän rytmisen yksikön, eli kokonuotin, ensisijainen alajako on kaksi puolinuottia. Puolinuotin ensisijainen alajako on kaksi neljäsosanuottia.



Kuvio 1. Nuottipuu-kuvio, joka havainnollistaa, kuinka länsimaisen taidemusiikin rytmikka perustuu aika-arvojen puolittamiselle.

Aika-arvoja yhdistelemällä saadaan myös kolmen aikayksikön ryhmiä, kuten esimerkiksi 3/4-tahti, tai vaikkapa pisteellinen neljäsosa. Divisiivisen periaatteen mukaan myös nämä kolmen ryhmät on mahdollista jakaa symmetrisesti yhtä suuriin osiin ensisijaisten aikayksiköiden alajakojen mukaisesti:



Sen sijaan esimerkiksi neljäsosan jako neljään, eli neljä kuudestoistaosanuottia, ei ole ensisijainen alajako, vaan ensimmäisestä alajaosta, eli kahdesta kahdeksasosanuotista, seuraava alajako. Näin ollen voidaan ajatella, että kaikki rytmiset kuviot on mahdollista pilkkoa yksinkertaisimmillaan joko kahden tai kolmen yksikön ryhmiin.

Ennen 1900-lukua tahdit oli mahdollista jakaa joko kahteen tai kolmeen osaan ja tahtien sisäiset yksiköt kahden ja kolmen ryhmiin. Tahdit olivat siis hyvinkin symmetrisiä, divisiivisen rytmikan mukaisia kokonaisuuksia. 1900-luvun musiikillisten rakenteiden muutosten seurauksena ajan rytmikkaan alkoi tulla myös additiivisen rytmikan ilmiöitä. Additiivisten rytmien rakentuminen perustuu ”rytmisten solujen” yhdistelemiseen horisontaalisesti peräkkäin. (Laukkanen 2007, 4). Näin ollen kahden ja kolmen ryhmiä, eli rytmiso-

luja, voitiin yhdistellä epäsymmetrisiksi kokonaisuuksiksi, kuten viiden ja seitsemän ryhmiiksi. Ilmiö toimii myös päinvastoin, eli aika-arvoja saatettiin jakaa epäsymmetrisiin viiden ja seitsemän ryhmiin.

Tällaisia epäsymmetrisiä poikkeusalajakoja ja peräti niihin liittyviä polyrytmisiä kuvioita käytettiin jo ennen 1900-lukua, mutta lähinnä koristelua varten, eivätkä ne välttämättä yhdistyneet rytmistä tarkkuutta vaativiin tapahtumiin (Weisberg 1993, 16). 1900-luvun musiikissa näitä uudentlaisia jakoja sen sijaan käytettiin peräti systemaattisesti ja usein ne vaativat rytmin toteuttamista hyvinkin tarkasti.

3.2 Poikkeusalajaot

Poikkeusalajaolla tarkoitetaan aikayksikön tai aika-arvon jakamista ”normaalista poikkeavaan määrään aika-arvoja” (Joutsenvirta & Perkiömäki 2018). Normaali jako on divisiivisen periaatteen mukainen symmetrinen jako, kun taas poikkeuksellinen alajako ei täsmää näihin symmetrisiin alajakoihin. Poikkeusalajakoon liittyy usein myös polyrytmisen ilmiö, mutta tähän palaan myöhemmin työssäni.



Kuvio 2. Normaali- ja poikkeusalajakoja.

Poikkeusalajaot on nimetty latinalaisten lukusanojen mukaisesti (Joutsenvirta & Perkiömäki 2018).



Kuvio 3. Poikkeusalajakojen nimet (Joutsenvirta & Perkiömäki 2018).

Seuraavassa esimerkissä näkyy erityisen hyvin, kuinka tärkeää muusikolle poikkeusalajakojen hyvä hallinta on. Alajakoja on muunneltu sitomalla eli yhdistämällä niiden sisäisiä yksiköitä. Esimerkiksi ensimmäisen tahdin kvintolit on jaettu kahdeksasosaryhmiin 3 + 2. Kolmannen tahdin kvintolijaot ovat kuitenkin erilaisia: 2 + 3 ja jälleen 3 + 2. Alajakojen vaihtuvien sisäisten painotusten lisäksi haastavuutta tulee myös alajakojen vaihtumisesta: 5, 5, 7, 3, 5, 5, 7, 7. On huomattava, että tahtiosoitus on 4/4, mutta mikään rytmistä ei tue kyseistä tahtilajia. Tempo on huimaavat M.M. = 267, eli alajakojen sisäisten yksiköiden laskeminen ei ole mahdollista lopullisessa tempossa - harjoitellessa se on toki omasta mielestäni suositeltavaa.



Kuvio 4. Juhani Nuorvala, Klarinettikonsertto. Puolinuotin poikkeusalajajat. (Nuorvala 1998, tahdit 226-232).

3.3 Poikkeusalajakojen harjoittelu

Olen itse löytänyt useita materiaaleja ja harjoittelutapoja poikkeusalajakojen hallinnan parantamista varten. Vaikka harjoituksia on runsaasti, ovat mielenkiintoiset harjoittelumenetelmät melko vähissä. Arthur Weisberg ohjeistaa kirjassaan *Performing Twentieth-Century Music* harjoittelemaan poikkeusalajakoja niin, että niistä tulisi yhtä helppoja hahmottaa ja toteuttaa, kuin normaaleistakin alajaoista. Tärkeää olisi lopulta pystyä soittamaan poikkeusalajajat tasaisesti ja aksentoimatta yksittäisiä ääniä, eli ilman että korostaa

poikkeusjaon sisäisiä kahden ja kolmen yksikön ryhmiä. Esimerkiksi neljäsosasta jaettu kvintoli tulisi soittaa kuin neljäsosasta jaettu kvartoli, yhtenä kokonaisuutena ilman 2 + 3 tai 3 + 2 jakoa. (Weisberg 1993, 11-12).

Esittelen Weisbergin harjoituksen, joka on mielestäni hyvä lämmittelyharjoitus poikkeusalajakoharjoittelulle. Neuvon oman kokemukseni perusteella, mihin harjoituksessa kannattaa kiinnittää huomiota ja kuinka sitä voi muunnella. Weisberg ehdottaa poikkeusalajaoille 5 ja 7 muun muassa seuraavaa harjoittelutapaa.

Tempo: M.M. = 40.



Kuvio 5. Neljäsosan poikkeusalajakoja 5 ja 7 (Weisberg 1993, 12).

Tämä harjoitus näyttää yksinkertaisilta, mutta siihen sisältyy mielestäni joitakin haasteita. Tässä pari omaa ohjettani tähän alkuharjoitukseen:

1. Metronomilukemaksi valitaan tarkoituksellisesti hidas tempo. Harjoituksen tarkoituksena on oppia ennakoimaan ryhmän nuottien nopeus niin, että heti ensimmäiset aika-arvot ovat tempossa ja kuvio on tasainen. Tempoa kannattaa kuitenkin myös vaihdella, ja ainakin aluksi voi harjoitusta voi helpottaa soittamalla hieman nopeammassa tempossa.
2. Tahtilajia voi vaihdella, mutta tärkeä on kuvion jälkeen oleva ”maalina” toimiva nuotti - tässä esimerkissä neljäsosanuotti. Kannattaa mielestäni myös pitää esimerkiksi neljäsosanuotin mittainen tauko ennen kuvion toistamista. Tämä auttaa keskittymisen sekä oman soiton ja metronomin kuuntelemisen kannalta. Se antaa myös aikaa rauhalliselle hengitykselle ja jatkoon valmistautumiselle.

Kun yksittäiset ryhmät sujuvat, jatketaan yhdistelemällä ryhmiä.

c)



Kuvio 6. Poikkeusjakojen 5 ja 7 yhdisteleminen (Weisberg 1993, 12).

Lisään tähän Weisbergin harjoitteluohjeeseen seuraavaksi joukkoon muitakin alajakoja. Poikkeusalajakojen vaihtelevuus normaalien alajakojen kanssa on itselleni yleensä yhtä haastavaa kuin pelkkien poikkeusjakojen vaihtelevuus. Yhdistelmiä kannattaa aina vaihtaa ja vaikeampia yhdistelmiä etsiä – näin löytyvät ne vaihdokset, joissa itsellä on vielä kehittymisen varaa.

d)



Kuvio 7. Vaihtuvat alajaot.

Näitä nuottirivejä ei välttämättä ole tarkoitus soittaa peräkkäin.

Seuraavaksi esittelen joitakin omia ideoita poikkeusjakojen harjoitteluun. Esimerkiksi vaihtuvilla säveltasolla harjoittelu tekee rytmien soittamisesta mielekkäämpää, mutta kehoitan soittamaan ainakin aluksi myös säveltasoa muuttamatta, keskittyen vain perkussionomaiseen soittamiseen ja rytmin sulavuuteen. Seuraavassa kuviossa on käyttämäni harjoitus, jossa suuremmista nuottiarvoista siirrytään alati tiheämpiin alajakoihin ja takaisin.



Kuvio 8. Laaja-tiheä- alajakoharjoitus.

Tämän harjoituksen nopeus on täysin soittajan valittavissa. Oman temponi harjoitukselle määrittää se kuinka nopeasti pystyn artikuloimaan tiheimmät alajaot. Mielestäni juuri nopeus ei tee harjoituksesta onnistunutta, mutta reipas tempo tekee sen toteuttamisesta ehkä hieman helpompaa kuin hidas. Tärkeintä on kuitenkin keskittyä rytmien oikeaan nopeuteen suhteessa toisiinsa. Puhallinsoittajana olen myös itse lisännyt aina valitsemiini paikkoihin neljäsosan mittaisia taukoja hengitystä varten. Vaihdan tämän hengityksen paikkaa aina niin, että joka kerralla jää eri kuvio soittamatta.

b)



Kuvio 9. Poikkeusjakojen harjoitteluasteikolla.

Tässä harjoituksessa on mahdollista olla myös artikuloimatta nuotteja erikseen, mikä on myös erittäin hyvä tapa harjoitella poikkeusjakoja.

Kaikki luettelemani harjoitukset ovat vain esimerkkejä ja olen muunnellut niitä tarpeen mukaan. Harjoitukset on kuitenkin hyvä tehdä ehjänä kokonaisuutena, eli ainakin kuvitella jonkinlainen tahtilaji sekä fraasit jokaiseen harjoitukseen. Säveltasoja voidaan vaihtaa kuinka tahansa: soinnuiksi, itselle helpoiksi tai vaikeiksi melodiakuvioiksi, asteikoiksi tai improvisoiduiksi sävelkuluiksi. Taukojen lisääminen harjoituksiin on hyödyllistä. Se kehittää rytminkäsittelyä jopa paremmin kuin pelkkä rytmien soittaminen – täytyyhän pulssi aistia myös hiljaisuudessa.

Weisberg esittelee kirjassaan vielä seuraavanlaisia harjoittelutapoja, jotka ovat mielestäni erittäin toimivia. Ne on tarkoitettu sovellettaviksi myös luokkatilanteisiin (Weisberg 1993, 15).

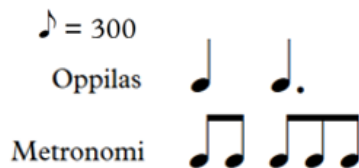
a) Metronomiluvuksi laitetaan 300 tai muu nopea tempo. Tarkoituksena on harjoitella poikkeusalajakojen kuulonvaraista poimimista.



Kuvio 10. Poikkeusryhmien harjoittelu (Weisberg 1993, 14).

Aluksi olen harjoitellut hitaammassa tempossa, laskenut sisäisiä iskuja ja soittanut aina neljäsosan selkeän alukkeen ”ykköselle”: 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. Myöhemmin nostan tempoa ja pyrin olemaan laskematta sisäisiä yksiköitä, jotta viiden ryhmän nopea hahmottaminen kehittyisi. Vaihtelen eri ryhmiä, välillä poimin seitsemän alajakoja (kuudestaosaaseptoli), välillä viiden, neljän, kahden, kolmen ja jälleen viiden.

b) Edellistä harjoitusta voi helpottaa tai kehittää poimimalla poikkeusjaon sisäisiä kahden ja kolmen ryhmiä. Myös esimerkiksi seitsemän alajaon voi ryhmittää 3 + 2 + 2, tai millä tahansa näiden lukujen 2 ja 3 yhdistelmällä.



Kuvio 11. Alajakojen ryhmittäminen (Weisberg 1993, 14).

c) Seuraava harjoitus vaikuttaa mielestäni todella toimivalta kehittämään poikkeusjakojen hahmottamista kuulonvaraisesti, sekä kamarimusiikillista reagoitua siihen. En kuitenkaan ehtinyt kokeilemaan tätä harjoitusta eikä minulla ole kokemusta sen käyttämisestä. Halusin kuitenkin lisätä harjoituksen, koska se vaikuttaa mielestäni todella tehokkaalta.



Kuvio 12. Muokattu ryhmäharjoitus (Weisberg 1993, 12).

On tavallista, että soittajan tulee kamarimusiikissa toteuttaa vain osa poikkeusjaosta, ja tämä harjoitus on tällaisiin tilanteisiin valmistava (Weisberg 1993, 13). Poikkeusjakoa

kannattaa mielestäni myös vaihtaa, ja harjoitusta voi kokeilla myös normaaleilla alajoilla. Erityisen mielenkiintoinen harjoitus voisi syntyä niin, että soittajien lukumäärä ei täsmää poikkeusjaon yksiköiden lukumäärän kanssa.

oppilas 1
oppilas 2
oppilas 3
oppilas 4

oppilaat

Kuvio 13. Sovellettu ryhmäharjoitus

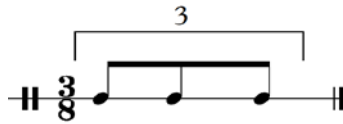
4 Tahtilajien poikkeukset

1900-luvun musiikin alajakojen ja tahtilajien ilmiöt ovat joiltakin osin hyvin samankaltaisia. Aiemmin kävin läpi divisiivisen rytmikan periaatetta ja tonaaliselle musiikille ominaista symmetrian tuntua. Kun musiikin muodot ja rakenteet muuttuivat 1900-luvulle tullessa, säveltäjät tukeutuivat muun muassa additiivisen rytmikan mahdollisuuksiin rytmisissä rakenteissa. Additiivisen rytmikan mukainen erimittaisten aikayksiköiden yhdisteleminen vaikutti myös tahtien muotoon.

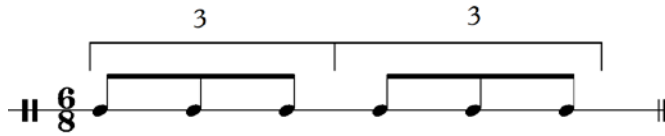
4.1 Tahtiosien symmetriasta

Kaikki seuraavan esimerkin aika-arvoryhmät (neljä, kolme, kuusi ja kaksitoista) muodostuvat joko kahden tai kolmen yksikön ryhmistä. Nämä kahden ja kolmen yksikön ryhmät, joita kutsun työssäni *kahden ryhmiksi* ja *kolmen ryhmiksi* ovat olennaisia rytmikan kannalta, koska kaikki niitä suuremmat luvut syntyvät kahden ja kolmen ryhmä eri tavalla yhdistelemällä. Huomautan, että seuraavissa kuvioissa käyttämiäni hakasulkeita ei pidä sekoittaa poikkeusjakojen palkkeihin, vaan niiden tarkoituksena on selventää seuraavien ryhmien jäsentymistä tahdeissa.

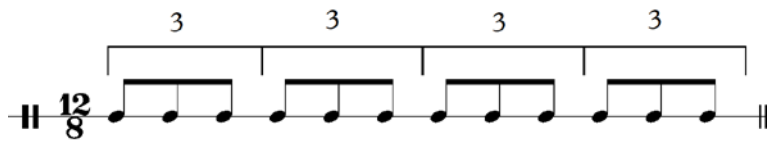
Kuvio 14. Kaksi kahden ryhmää.



Kuvio 15. Yksi kolmen ryhmä.



Kuvio 16. Kaksi kolmen ryhmää.



Kuvio 17. Neljä kolmen ryhmää.

Mikä tahansa näistä tahdeista voisi esiintyä, ja on esiintynytkin, ennen 1900-lukua sävellettyä musiikkia. On kuitenkin huomattava, että jokaisessa näistä symmetrisistä tahdeista näitä kahden tai kolmen ryhmiä yhdistellään vain keskenään – kolmen ryhmiä muiden kolmen ryhmien kanssa, ja kahden ryhmiä kahden ryhmien kanssa.

4.2 Poikkeustahtilajit

Divisiivisen rytmiiän mukaan aikayksiköitä, myös tahteja, jaetaan yhtä suuriin osiin yksikön tiettyjen alajakojen mukaisesti. Näin tahtiosat olivat samanmittaisia, joko kahden tai kolmen aikayksikön ryhmiä. 1900-luvulla näin ei kuitenkaan aina ollut, vaan tahtiosien mitat saattoivat vaihdella (Lester 1989, 17).

Vaikka divisiivisen ja additiivisen rytmiiän periaatteet voivat osittain esiintyä musiikissa yhtäaikaaisesti, on ainakin yksi asia joka erottaa ne selkeästi toisistaan: additiivisessa rytmiiässä pieniä erimittaisia yksiköitä voidaan yhdistellä epäsymmetrisiksi rytmisiksi kokonaisuuksiksi: esimerkiksi kahden ryhmä yhdistetään kolmen ryhmän kanssa.



Kuvio 18. Yksi kahden ja yksi kolmen ryhmä.

Esimerkiksi Olivier Messiaenin musiikissa esiintyy paljon juuri kahden ja kolmen yksikön ryhmien asettelun seurauksena epäsäännöllisiä rytmisiä kokonaisuuksia. Nämä ryhmien epäsäännöllisyydet syntyvät Messiaenin lisäämillä ylimääräisillä aikayksiköillä, joita nimitetään "lisätyiksi arvoiksi", "added values" (Lester 1989, 19). Mikäli seuraavan kuvion musiikkikatkelmaa tarkastelisi Laukkasen kuvailemien rytmisten solujen kannalta, olisi mahdollista ryhmittää fraasi kahden ja kolmen ryhmien rytmisoluihin.



Kuvio 19. Olivier Messiaen, Aikojen lopun kvartetto, 3. osa Lintujen tuonela (Messiaen 1942, tahdit 1-5).

Vaikka Messiaen käyttää tahtiviivoja, ei tässä sävellyksen osassa ole tahtiosoitusta. Tahdit eivät olekaan samanpituisia, vaan epäsäännöllisten "lisättyjen arvojen" vuoksi pituus vaihtelee. Osaltaan tämä rytminkäsittelyn tekniikka välittää sävellyksen ohjelmallista sisältöä - kuvauksen pysähtyneestä tuonpuoleisesta.

Seuraavassa kuviossa on melko tyypillinen esimerkki 1900-luvun yhden tunnetuimman säveltäjän musiikista. Igor Stravinskyn *Symphonies of Wind Instruments* alkaa kahden ja kolmen ryhmien soluista rakennetulla fraasilla. Olen liittänyt esimerkkiin vain ensimmäisen klarinetin stemman, josta näkyvät sävellyksen ensimmäisen version tahtilajit. Klarinetin melodia yhdistyy sävellyksessä muuhun musiikkiin luoden polymetrisen kuuden. (Diller 2011, 16)



Kuvio 20. Igor Stravinsky, Symphonies of Wind Instruments v. 1920, ensimmäisen klarinetin stemma. (Stravinsky 2001, tahdit 1-4)

Stravinsky teki sävellyksestään toisen version vuonna 1947, johon hän muutti muun muassa orkestraatiota ja tahtiosoituksia (Stravinsky 1947). Seuraavassa esimerkissä on edellisessä kuviossa esiintynyt klarinetin alkufraasin uusittu versio. Siinä tahdit on pilkottu lyhyisiin kahden ja kolmen ryhmien tahtiosoituksiin, mikä tuo esiin edellisen esimerkin tahtien sisäiset jaot.



Kuvio 21. Igor Stravinsky, Symphonies of Wind Instruments v.1947, ensimmäisen klarinetin stemma. (Stravinsky 2001, tahdit 1-6)

4.3 Vaihtuvat tahtilajit

Vaihtuvien tahtilajien ongelma on hyvin tyypillinen 1900-luvun rytmikalle, sillä siihenkin liittyy olennaisesti pulssin laskemisen haasteellisuus. Vaihtuvien tahtilajien tahtiosien mittojen epäsäännöllisyyden vuoksi pulssi ei ole tasainen ja laskeminen on vaikeampaa.

Seuraavassa esimerkissä on selvästi erotettavissa tahtien sisäiset kahden ja kolmen yksikön mittaiset rytmisolut, jotka vaihtuvat tahtiosoitusten myötä.

Kuvio 22. Olivier Messiaen, Turangalila-sinfonia (Messiaen 1957, 58)

Edellisen kuvion esimerkissä on mielestäni melko helppoa hahmottaa vaihtuvien tahtien rakenteet, koska tahdit jäsenyivät selkeästi tahtiosoitusten mukaisesti ja melodiat rakentuvat tahtien sisäisten yksiköiden mukaan. Esimerkiksi 2/8-tahdissa esiintyy vain kahdeksasosia ja sen alajakvoja, 7/16-tahdissa taas kuudestoistaosia tai niistä rakennettuja kahden tai kolmen rytmisolua.

4.4 Poikkeuksellisten tahtilajien harjoittelu

Otan esimerkiksi poikkeustahtilajin 7/8.

Kuvio 23. 7/8-tahtilaji, esimerkki.

Kun harjoittelen tahtilajia, joka koostuu tämänkaltaisista additiivisista rytmisoluista, kiinnitän ensin huomiota näiden solujen järjestykseen tahdissa.



Kuvio 24. Rytmisolut.

Koska solut, eli tässä tapauksessa tahtiosat, ovat eri pituisia, ei niiden avulla voi laskea tasaista pulssia. Jo aiemmin esittelemääni Weisbergin näkemykseen viitaten, tämä onkin ehkäpä perimmäisin ongelma epäsymmetrisissä rytmisissä ilmiöissä. Jotta voitaisiin laskea tasaisessa pulssissa, on tahtiosat jaettava alajakoihin, eli iskujen sisäisiin yksiköihin. Näistä sisäisistä yksiköistä koostuu läpi tahdin kulkeva tasainen syke. Kyseisessä esimerkissä tuo yksikkö on kahdeksasosa.



Kuvio 25. Sisäiset yksiköt.

Itse koen näiden sisäisten yksiköiden korostamisen auttavan tahdin sisäisen rakenteen hahmottamiseen. Niiden avulla hahmotan epäsymmetristen tahtiosien mitat, sekä niiden suhteet toisiinsa. Toisin sanoen, kun olen tietoinen yksiköistä ja harjoitellut niiden avulla eri mittaisten iskujen pituudet, voin keskittyä vain tahtiosiin ilman, että lasken jokaisen niiden sisäisen yksikön. Kuvailen seuraavaksi harjoitteluprosessiani nuottiesimerkkien avulla.

Erittelen tahtiosien sisäiset yksiköt, eli kahdeksasosat, artikuloiden, mutta keskityn myös tahtiosien painottamiseen. Lasken kahdeksasosia.



Kuvio 26. Sisäisten yksiköiden artikulointi.

2) Painotan tahtiosia ja mietin tai edelleen niiden sisäisiä yksiköitä, mutta artikuloin ainoastaan tahtiosien alut - en kahdeksasosia.



Kuvio 27. Tahtiosien korostaminen.

3) Hivuttaudun kohti alkuperäistä nuottikuvaa: keskityn mahdollisimman vähän kahdeksasosiin ja yritän löytää tahtiosien suhteet, keskityn enemmän epäsymmetrian synnyttämään keinuvuuteen ja melodian painoihin.



Kuvio 28. Sisäisten yksiköiden tiedostaminen.

4) Mietin vain tahtiosille rakentuvaa melodiaa ja siihen mahdollisesti soveltuvia painotuksia, korostan tahtiosia.



Kuvio 29. Melodian painojen korostaminen.

5) Viimeiseksi pyrin toteuttamaan alkuperäisen nuottikuvan mukaisen melodian tämän harjoitteluprosessin pohjalta. Palaan tarvittaessa eri harjoitusvaiheisiin.



Kuvio 30. Alkuperäinen nuottikuva.

Kaikki musiikin muut tapahtumat, harmoniat ja muut aksentit vaikuttavat toki rytmin tulkintaan. Prosessi voisi olla siis erilainen riippuen melodiasta, tauoista ja harmonisista tapahtumista, mutta tämä oli yksinkertaistettu esimerkki siitä, kuinka olen lähestynyt kohtaamiani poikkeustahtilajien haasteita.

Käyn seuraavaksi läpi vaihtuvien tahtilajien harjoittelemista samalla periaatteella. Käytän harjoittelutavan kuvauksessa seuraavaa esimerkkiä.



Kuvio 31. Esimerkki vaihtuvista tahtilajeista.

Vaihtuvien tahtilajien harjoittelemisessa keskityn edelleen erityisesti tahtien sisäisiin yksiköihin. Kuten seuraavasta kuviosta näkyy, pelkkä tahtien sisäisten yksiköiden auki kirjoittaminen ei kuitenkaan riitä, mikäli katkelmaa haluaa harjoitella tasaista pulssia las-
kien.



Kuvio 32. Tahtien sisäiset yksiköt.

Tämä johtuu siitä, että vaihtuvien tahtien sisäiset yksiköt ovat eri mittaisia: kolmas tahti jaetaan kolmeen kuudestoistaosaan, mutta muiden tahtien yksiköt ovat kahdeksasosia. Jotta tasaisen pulssin laskeminen koko katkelman ajan olisi mahdollista, tulisi jokainen tahti pystyä laskemaan samalla pulssilla. Tuo pulssi pitää siis ajatella kuudestoistaosina, koska kuudestoistaosa on tässä tapauksessa eri tahtilajeja yhdistävä yksikkö.



Kuvio 33. Eri tahtilajien yhteinen yksikkö, kuudestoistaosa.

Jotta kuudestoistaosien laskeminen on mahdollista, tulee tempon olla hidas. Katkelmaa voikin harjoitella esimerkiksi säätämällä metronomin nopeudeksi kuudestoistaosan ja soittaa sen päälle melodia ensin kevyesti artikuloimalla kuudestoistaosayksiköt melodian sisällä seuraavan kuvion mukaisesti.



Kuvio 34. Yksiköiden artikulointi.

Artikulaation voi jättää nopeasti pois, mutta tempo kannattaa pitää melko rauhallisena, jotta sisäisiä yksiköitä on mahdollista edelleen laskea. Kun katkelmaa soittaa laskien sisäisiä yksiköitä, myös melodian liikkeet auttavat rytmisen rakenteen oppimisessa. Oma tavoitteeni onkin yleensä havainnoida melodian ja epäsäännöllisten tahtien tai tahtiosien yhteisesti aiheuttamia painotuksia ja liioitella näiden painotusten vaikutusta melodiakuun.



Kuvio 35. Melodian ja vaihtuvien tahtiosoitusten yhtymäkohtien korostaminen.

Lopuksi siirryn asteittain normaaliin tempoon ja pyrin mahdollisuuksien mukaan siihen, että tiedostan 3/8- tahtien sisäiset yksiköt melodian taustalla. Sen sijaan 3/16- tahdin mitan harjoittelen suhteuttamaan sitä ympäröivään rytmiin, koska lopullisessa tempossa ei tahdin sisäisten kuudestoistaosien laskeminen olisi välttämättä enää mahdollista. Usein korostan vaihtuvien tahtilajien ensimmäisiä iskuja, jotta melodia ja epäsäännöllisten rytmien efekti tulee selkeästi esiin. Kuitenkin päätös eri asioiden painottamisesta on kontekstista riippuvainen eikä tuo korostaminen aina ole sopivaa. Tämäkin asia on mielestäni lopulta esittäjän harkittavissa.



Kuvio 36. Alkuperäinen nuottikuva, jossa vaihtuvien tahtilajien ensimmäiset iskut on korostettu.

5 Polyrytmiikka

Polyrytmiikalla tarkoitetaan toisistaan poikkeavien rytmien samanaikaista esiintymistä musiikin eri stemmoissa tai osuuksissa (Apel 1970, 687-688). Tässä laajassa merkityksessään polyrytmiikkaa voidaan pitää osana kaikkea polyfonista musiikkia. Polyrytmiikkaan liittyvät olennaisesti myös poikkeusjaot sekä tahtilajien tai metrin manipulointi.

5.1 Polyrytmi

Termiä polyrytmi on käytetty polyrytmisten ilmiön kuvailemiseen hyvin laajassa merkityksessä, mutta yleensä sillä tarkoitetaan polyrytmistä erikoisefektiä, jossa kaksi tai useampi erilainen rytmien jako soitetaan toisiaan vasten (Apel 1970, 687-688). Polyrytmi ei ole vain 1900-luvun ilmiö, mutta tuolla vuosisadalla polyrytmien käyttäminen on lisääntynyt (Weisberg 1993, 15). Kuten alaluvussa 3.1. mainitsin, esiintyi polyrytmejä aiemmin, mutta efektin merkitys oli silloin erilainen. Oman näkemykseni mukaan myös 1900-luvun musiikissa tyypillinen polyrytmien manipulointi kaarituksilla tekee rytmien toteuttamista usein haastavaa.

Hyvin tavallinen polyrytmisen ilmiö ovat yhtäaikaisesti soitetut normaalit kahdeksasosat ja niitä vasten soitetut kahdeksasosatriolit. On mielestäni kuvaavaa käyttää sanaa ”vastarytmi” puhuttaessa polyrytmien eri jaoista. Tätä ajatusmallia tukevat myös englannin kielen sanat ”counter rhythm” (Jersild 1980, 1) sekä ”cross-rhythm” (Weisberg 1993, 15). Polyrytmien eri jajoja käsitellessäni viittaan työssäni *vastakkaisiin* rytmeihin, millä tarkoitan polyrytmien eri stemmoja tai toisiaan vastaan yhtäaikaisesti esiintyviä rytmisiä jajoja.

Seuraavassa esimerkissä Stravinskyn Petruška-teoksesta harjoitusnumero 85 kohdalla on yksinkertainen 5 x 3, viisi vasten kolmea, polyrytmi.

The image shows a musical score for rehearsal mark 85, featuring a 5x3 polyrhythm. The score is written for multiple staves, including woodwinds, strings, and piano. The polyrhythm is characterized by five parts moving in a 5/8 rhythm against three parts moving in a 3/8 rhythm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'solo stacc. e f' and 'Solo I stacc. e f'. The rehearsal mark '85' is prominently displayed at the top right of the score.

Kuvio 37. Igor Stravinsky, Petruška, polyrytmi 5 x 3 (Stravinsky 1988, 98).

Kuten Stravinskyn, myös seuraavan esimerkkikatkelman säveltäjän, Béla Bartókin, musiikissa rytmikka on usein erityisen rikasta ja värikästä. Bartók keräsi ja tutki runsaasti unkarilaista kansanmusiikkia (Oramo 2016). Kansanmusiikissakin ilmenevien additiivisten ilmiöiden lisäksi Bartókin musiikissa esiintyy paljon poikkeusjakoja sekä usein tiheästin tahtiosoitusten ja tempojen vaihdoksia.

Esimerkiksi seuraavassa katkelmassa tapahtuu monta rytmistä asiaa hyvin lyhyen ajan sisällä, vaikka se ei olekaan rytmisesti monimutkaisimpia Bartókin luomuksista. Katkelmassa on vain kaksi tahtia, mutta tahtiosat jaetaan yhtäaikaaisesti viidellä eri tavalla, osin poikkeusalajoin, ja tahtilaji vaihtuu 6/8-tahtilajista 9/8-tahtilajiin.

Kuvio 38. Béla Bartók, Ilmeellinen mandariini (Bartók 1955, 257).

Tahtien suurimmat sisäiset yksiköt, eli tahtiosat, ovat pisteellisiä neljäsosia, jotka taas ensisijaisesti jaetaan normaaleihin kahdeksasosiin. Esimerkissä pisteellinen neljäsosa on jaettu normaalien alajakojen lisäksi myös sekä neljään, että seitsemään yhtä suureen osaan:

Kolmen kahdeksasosan ja kahdeksasosakvartolin yhtäaikaisesta esiintymisestä syntyy polyrytmi 4 x 3. Viulujen septolit mukaan lukien kudoksesta tulee melko monimutkainen: 7 x 4 x 3.

Seuraavaksi esittelen vielä katkelman Charles Ivesin musiikista.

Kuvio 39. Charles Ives, Central Park in the Dark (Ives 1978, 4).

Teoksen tahtiosoitus on 4/4, mutta vain katkelman ensimmäisessä, kolmannessa ja viidennessä tahdissa tuo normaalien neljäsosien mukainen tahdin sisäinen jako on näkyvissä jousiston stemmoissa. Sävellyksessä esiintyy erittäin paljon, jopa systemaattisesti, polyrytmiikkaa muiden poikkeuksellisten rytmi-ilmiöiden ohella.

Katkelmassa esiintyvät seuraavat polyrytmit, joissa vastakkain ovat klarinetin ja jousiston stemmat: 5 x 2 (viisi vasten kahta), 5 x 3 (viisi vasten kolmea), 5 x 4 (viisi vasten neljää) ja 5 x 3 (viisi vasten kolmea).

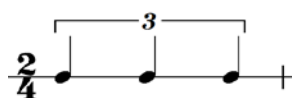
Tahdissa 5 ei ole polyrytmiä, tahdissa 6 on kokonaisen tahdin, toisin sanoen kokonuotin, mittainen neljäsosakvintoli. Vaikka tuon kvintolin aikana ei musiikissa kuulu sitä vasten olevaa rytmiä, ajattelen sen itse polyrytminä vasten kapellimestarin johtamaa 4/4- tahtilajia.

On ehkä hyvä pohtia, kuinka tärkeää kyseisten rytmisten kuvioiden soittaminen tarkasti on. Tempomerkintänä on Molto Adagio, musiikin tunnelma on toisaalta pysähtyneen oloinen, kun taas harmoniset jännitteet ja rytmisen epäsäännöllisyyden tuntu tuovat musiikkiin arvaamatonta virtaavuutta. Voisi siis kuvitella, että jos säveltäjän aikomuksena on saada aikaan levollinen ja rytmiltään kaavaton sointimatto, ei rytmin tarkkuus olisi ensisijaista musiikin tulkinnan kannalta. Näin voikin olla, mutta itse lähestyisin asiaa orkesterisoittajan näkökulmasta ja nostaisin esiin ensinnäkin polyrytmien haastavuuden hitaissa tempoissa – mitä hitaampi polyrytmi on, sitä vaikeampi se yleensä on toteuttaa tarkasti (Weisberg 1993, 16). Oman näkemykseni mukaan tämä voisi johtua siitä, että ilman selkeää pulssia pitkien aika-arvojen mitat voivat olla hankalia hahmottaa ja näin ollen nuottien pituudet ja suhteet saattavat muuttua. Mikäli sektiossa ei ole yhtenäistä sisäistä pulssia polyrytmien pohjaksi, hitauden luoma haaste voi tulkinnassa tulla esiin rytmien eriaikaisuutena.

5.2 Notatio

Polyrytmien harjoittelu vaatii kokemukseni mukaan tarkkuutta. Niin sanottujen normaalien rytmien tuottaminen tarkasti tuntuu usein helpolta verrattuna polyrytmeihin. Mikä tekee polyrytmistä vaikean? Ainakin polyrytmien poikkeavuus muusta rytmikudoksesta tekee siitä normaalia monimutkaisemman. Kuitenkin mielestäni tulisi kiinnittää huomio nimenomaan rytmien hahmottamiseen: kuinka näemme rytmien nuotissa? Kuulokuvan perusteella voi havaita polyrytmien yksityiskohtaisesti, mutta polyrytmien kirjoittamisen periaatteella on omat puutteensa.

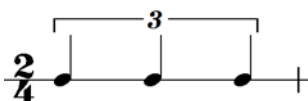
Ensinnäkin, koska polyrytmeille ei ole omia aika-arvoja, vaan ne kirjoitetaan normaalien nuottiarvojen merkeillä, joihin on lisätty poikkeusjaon palkki. Polyrytmien kirjoitustapa riippuu osittain maantieteellisestä alueesta ja sen tavasta. Yleisen tavan mukaan aika-arvoja tulee nuottikuvaan liikaa – periaatteena on kirjoittaa poikkeusjaot ja polyrytmit aina ”yli” niiden viemän tilan.



Kuvio 40. Polyrytmien kirjoittaminen.

Esimerkin polyrytmin merkintä on täysin ymmärrettävä, mutta koska tahtiosoitus on 2/4, ja triolinuotit asettuvat tahtiin poikkeavasti, ei voi nähdä *tarkasti*, missä polyrytmin aika-arvojen paikat nuotissa ovat. Kuinka siis oppia toteuttamaan tarkasti ilmiö, jota ei ole kirjoitettu tarkasti? Weisberg neuvoo tekemään polyrytmin sisäiset rytmiset yksiköt näkyviksi tietynlaisella menetelmällä, jonka tavoitteena on kirjoittaa rytmi uudelleen tarkemalla nuottikuvalla (Weisberg 1993, 18-20). Notaation muuntelemista kutsutaan puhekielessä ”auki kirjoittamiseksi”, ja sitä se onkin – polyrytmi ”avataan” niin, että sen sisäiset yksiköt tulevat näkyviin. Tarkasti sanottuna juuri polyrytmin toisen vastarytmin sisäiset yksiköt avataan niin, että voidaan nähdä milloin nuo yksiköt kohtaavat polyrytmin toisen vastarytmin yksiköiden kanssa. Nämä uudelleen kirjoitetut rytmit eivät välttämättä ole nopeampia tai helpompia lukea, eikä niitä siksi käytetä välttämättä yleisenä notaatiotapana, mutta ne auttavat polyrytmien tarkkaan harjoitteluun ja hahmottamiseen.


Lähestyn polyrytmin uudelleen kirjoittamista edellisen esimerkin avulla.



Polyrytmissä ovat vastakkain kahden eri rytmisen ”perheen” yksiköt: normaalit neljäsosat ja triolineljäsosat. Tarkoituksena on saada polyrytmin sisäiset yksiköt, eli alajakojen aika-arvot, näkyviin. Toisin sanoen tulisi selvittää, mikä on se aika-arvo, joka sopii molempiin polyrytmin vastakkaisista ryhmistä 2 (neljäsosat) ja 3 (triolineljäsosat). Aika-arvon selvittäminen alkaa selvittämällä sen lukumäärä tahdissa. Lukumäärä saadaan selville etsimällä näiden ryhmien yhteinen nimittäjä, ”common denominator” (Weisberg 1993, 18), eli luku, joka on jaollinen molemmilla ryhmillä, 2 ja 3. Tämä luku löytyy yksinkertaisesti, kertomalla ryhmien numerot keskenään:

$2 \times 3 = 6$ Yhteinen nimittäjä on 6, eli yhdistävää rytmistä yksikköä, eli aika-arvoa, on tahdissa kuusi kappaletta.



Mikä on siis se aika-arvo, jota on 2/4 tahtilajissa kuusi kappaletta? Jo ilman muita vaihteita sen voidaan päätellä olevan triolikalheksasosa . Ne järjestetään luonnollisesti kolmen ryhmiin neljäsosan poikkeusalajakoina.



Rytmiperheiden yhteinen aika-arvo on siis löydetty, ja tahdin sisäiset yksiköt ovat näkyvissä. Nyt viimeisenä vaiheena siirretään polyrytmi kaarituksilla uudelleen kirjoitettuun tahtiin ja lopuksi muutetaan ylimääräiset kaaritukset suuremmiksi aika-arvoiksi.



eli:



Tämä menetelmä on pitkä selittää, mutta opittuna nopea toteuttaa. Kun periaate on ymmärretty, ei tarvita koko menetelmää muuhun kuin ehkä kaikkein haastavimpiin polyrytmeihin.

Esittelen vielä yhden Weisbergin käyttämän esimerkin avulla, minkälaisissa tapauksissa tällainen menetelmä voisi olla avuksi.



Kuvio 41. Charles Ives, Three Places in New England (Ives 1935, 3; Weisberg 1993, 27).

Esimerkissä on polyrytmi 5 x 4, jonka aika-arvoja on muunneltu.


1. Selvitetään yhteinen nimittäjä: $5 \times 4 = 20$. Tahdissa on 20 yksikköä.



Mikä on tuon yksikön aika-arvo? Ensinnäkin selvitetään jakamalla yksikön lukumäärä 20 tahtilajin tahtiosien lukumäärällä 4, koska yksikön jaetaan tahtiosien mukaisesti ryhmiin.

2. $20 / 4 = 5$. Yhdellä tahtiosalla on viisi yksikköä.



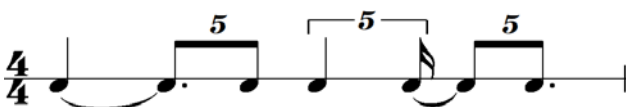
3. Neljäsosanuottiin mahtuu viisi kvintolikuudestaostaosaa, toisin sanoen kuudestaostaosakvintoli. Yhteinen yksikkö on siis kvintolikuudestaostaosa .



4. Siirretään kaarituksilla alkuperäinen rytmi uudelleen kirjoitettuun:



5. Poistetaan ylimääräiset kaaret:



Polyrytmi ei välttämättä auki kirjoitetussa muodossaan ole ainakaan nopeammin luettava kuin alkuperäinen, eikä tätä notaatiotapaa siksi mielestäni olekaan hyvä käyttää yleisesti. Se on kuitenkin yksi tapa opetella toteuttamaan rytmi tarkasti.

5.3 Polyrytmin harjoittelu

Poikkeusalajakoja käsitellessäni mainitsin, että niihin liittyy usein myös polyrytmien ilmiö. Poikkeusalajakojen harjoitukset ovat hyvin sovellettavissa polyrytmien harjoitteluun. Polyrytmien harjoittelu eroaa poikkeusryhmien harjoittelusta niin, että harjoittelussa tulee tiedostaa myös vastarytmien tapahtumat. Otetaan esimerkiksi poikkeusalajakojen ensimmäinen harjoitus, jonka esittelin kuviossa 5 työni sivulla 8.

a)



Kuvio 42. Neljäsosan poikkeusalajakoja 5 ja 7 (Weisberg 1993, 12).

Aiemmin neljäsosan nopeudeksi laitettiin M.M. = 40. Nyt metronomiin säädetään tuosta kaksinkertainen tempo, eli kahdeksasosien nopeus, M.M = 80. Tällöin harjoitellaan 5 x 2 ja 7 x 2 polyrytmejä.



tai



Toki helpommastakin voi lähteä liikkeelle:

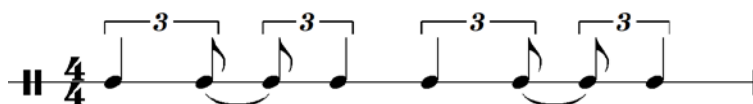


Hyvä tapa harjoitella polyrytmejä on myös lähteä suoraan niiden sisäisten yksiköiden yhdistelemisestä suuremmiksi. On hyvä laittaa metronomi naputtamaan ensin kahdeksasosatrioleita ja soittaa yhdenaikaisesti sen kanssa seuraavaa kuviota:



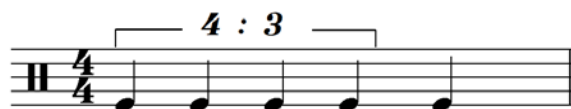
Kuvio 43. Laajan triolin rakentuminen (Jersild 1980, 10).

Tämä esimerkki on neljäsosatriolien harjoitteluun valmistava harjoitus. Alaluvussa 5.2 esittelemäni auki kirjoittamisen menetelmä voidaan liittää myös tähän Jersildin trioliharjoitukseen. Kolmanteen vaiheeseen saakka notaatiotavasta näkee laajan triolin sisäiset kahdeksasosot, mutta neljännen vaiheen kohdalla ne katoavat. Kolmannen ja neljännen vaiheen väliin voisi siis lisätä vielä seuraavan rivin:



Kuvio 44. Neljäsosatrioli auki kirjoitettuna.

Yksinkertaisten polyrytmien tapauksissa polyrytmiä ei välttämättä tarvitse kirjoittaa auki, mutta ajattelen kuitenkin aina auki kirjoittamisen kautta omassa harjoitteluprosessissani. Harjoitellessani polyrytmejä teen usein tietyt asiat: hidastan tempoa, pilkon rytmien osiin ja keskityn lyhyisiin kokonaisuuksiin ennen kuin hiljaksen siirryn kohti oikeaa esitysnopeutta ja kokonaista polyrytmiä. Vaikka hidastan tempoa, käytän silti metronomia, jotta saan rytmien lyhyet osat tarkasti harjoiteltua. Käytän seuraavaa esimerkkiä neuvoakseni polyrytmien harjoittamista.



Kuvio 45. Polyrytmi 4 x 3.

Rytmi ei ehkä ole erityisen vaikea, mutta jos sen toteuttamiseen ei ole juuri harjaantunut tai haluaa muuten kehittää tarkkuuttaan, voisi seuraava tapa auttaa.

Ennen harjoituksen läpi käymistä huomautan, että tempoa voi tarvittaessa hidastaa, mutta metronomi olisi hyvä olla soiton tukena taustalla. Keskityn ensin vain polyrytmiin, joka myöhemmin liitetään ympäröivään tahtiin. Tahdin viimeinen neljäsosa jätetään siis hetkeksi pois. Muodostan Jersildin trioliharjoituksen kaltaisen taulukon, johon rytmiä rakennetaan osa kerrallaan sisäisten yksiköiden päälle. Ensin siis pilkotaan rytmi pieniin yksiköihin Weisbergin auki kirjoittamisen menetelmän avulla:

Rytmi on 4×3 , joten yhteisten yksiköiden määrä on $4 \times 3 = 12$.



Kuvio 46. Yhteisten yksiköiden kuvaaja.

Yksikön aika-arvo saadaan ryhmittämällä ne. Koska kvartoli on vasten kolmea neljäsosanuottia, jaetaan 12 yksikköä kolmeen ryhmään: $12 / 3 = 4$. Yhteen neljäsosaan mahduttavassa ryhmässä on neljä yksikköä, eli yksikön voidaan päätellä olevan kuudestoistaosanuotti.



Kuvio 47. Yhteisen yksikön aika-arvo on kuudestoistaosa.

Rakennan tästä kvartolirytmistä seuraavaksi samanlaisen kuvaajan, kuin Jersildin harjoituksesta työni sivulla 28 kuviossa 42. Edellä oleva vaihe on kuvion ensimmäinen rivi. Kuvio syntyy yhdistämällä kvartolirytmii vaihteittain kuvion ensimmäiseen riviin seuraavalla tavalla:



Kuvio 48. Jersildin harjoituskuvio sovellettuna.

Muutin esimerkissä Jersildin kuvion käsittelemääni polyrytmiä ja omaa harjoittelutapaani vastaavaksi, ja lisäsin siihen kaaria. Harjoitellessani 4 x 3 polyrytmiä soitan siis edellisen kuvion mukaisesti. Ensin soitan kuudestoistaosa saadakseni tuntuman rytmin sisäisiin yksiköihin. Seuraavaksi soitan ensimmäisen aika-arvon ja sitä seuraavan nuotin alun, eli toisen rivin. Lisään kaaria, kunnes soitan alkuperäistä rytmiä. Jos rytmiä soittaa neljäs rivin mukaisesti, eli ajattelee kaarella sidottuja kuudestoistaosia, on tempon oltava melko hidas. Kun sisäisiä yksiköitä ei tarvitse enää laskea aktiivisesti, voi tempoa nostaa. Näin siirrytään auki kirjoitettuun notaatioversioon, ja siitä edelleen alkuperäiseen nuottikuvaan. Viimeiseksi yhdistetään harjoiteltu rytmi alkuperäiseen ympäristöönsä tahdissa.

Tässäkin harjoittelutavassa korostan kertaamisen merkitystä. Ensimmäistä kertaa tällä tavalla harjoitellessa voi olla hyödyllisempää soittaa yksi rivi useaan otteeseen ennen seuraavalle riville siirtymistä, kuin soittaa koko kuvio läpi useaan otteeseen.

Edellistä monimutkaisempia polyrytmejä lähestyn hitaasti ja tarkasti. Käsitteelen seuraavaksi omaa harjoittelutapaani erään Arthur Weisbergin hieman askarruttavan esimerkin avulla. Käsitellessäni tuota esimerkkiä seuraan Weisbergin ohjeita, ellen mainitse käyttäväni omaa sovellutustani hänen menetelmästänsä. Olen kuitenkin lisännyt ohjeisiin omia nuottiesimerkkejäni.

Alun perin seuraavan esimerkin rytmi esiintyy Igor Stravinskyn Petruška-sävellyksessä (Weisberg 1993, 36).



Kuvio 49. Muunneltu, septolipohjainen polyrytmi 7 x 3 (Stravinsky 1988 18; Weisberg 1993, 36).

Weisberg kehottaa lähtemään polyrytmin auki kirjoittamisesta työni alaluvussa 5.1 esittelemälläni menetelmällä.

Normaalisti auki kirjoittaminen alkaisi kertomalla polyrytmin luvut keskenään, eli seitsemän (7) kahdeksasosaa vasten kuutta (6) kahdeksasosaa. Koska musiikissa ei kuitenkaan esiinny normaaleja kahdeksasosia vaan vain neljäsosia, voidaan yksinkertaistaa kirjoittamisen toimitusta ja ajatella rytmi 7 x 3. (Weisberg 1993, 36.)

1. Yhteisten yksiköiden määrä on $7 \times 3 = 21$ kpl.



Kuvio 50. Yhteisiä yksiköitä on 3/4- tahdissa 21 kappaletta.

Jaetaan 21 luvulla 3, jotta selviää yksikön aika-arvo ja lukumäärä yhdellä neljäsosalla. $21 / 3 = 7$. Yhdellä neljäsosalla on seitsemän yksikköä, eli kuudestoistaosaseptoli.



Kuvio 51. Yhteinen yksikkö on septolikuudestoistaosa.

Siirretään alkuperäinen rytmi kaarilla septoleihin.



Kuvio 52. Rytmi siirretään kaarilla (Weisberg 1993, 37).

Kuten kuvioista 33 näkyy, yksi kuudestoistaosaseptoli jää yli, vaikka kaaritukset on tehty menetelmän periaatteiden mukaan.

Tämä johtuu siitä, että kahden edellisen vaiheen septolit ajatellaan normaaleja kahdeksasosia (tai kuudestoistaosia) vasten, mutta se ei tässä esimerkissä toimi. Tällöin kahdesta yksiköstä (eli septolikuudestoistaosasta) pitäisi tulla yksi septolikaheksasosa, ja neljästä yksiköstä yksi septolineljäsosa. Kuten edellisestä vaiheesta näkyy, tuo ennen käytetty kaava ei toimi. (Weisberg 1993, 37.)

Ongelma johtuu siitä, että yksiköiden lukumäärä 21 jaettiin neljäsosien lukumäärällä 3, jotta tiedettiin yksiköiden lukumäärä yhdellä neljäsosanuotilla. Ratkaisun saamiseksi tulee selvittää yksiköiden lukumäärä yhdellä polyrytmien septolikaheksasosalla, joten yksiköiden lukumäärä 21 tuleekin jakaa polyrytmien yksiköiden lukumäärällä 7. (Weisberg 1993, 38.)

$21 / 7 = 3$. Yksi kahdeksasosaseptoli on kolmen yksikön mittainen.

Menetelmän viimeiset vaiheet on selitetty Weisbergin kirjassa, mutta ilmeisesti painovirheen vuoksi nuottiesimerkit puuttuvat lukemastani painoksesta. Nämä viimeiset nuottiesimerkit olen toteuttanut Weisbergin kuvailun perusteella.

Siirretään alkuperäinen rytmi kaarilla noudattaen tätä kaavaa.



Kuvio 53. Kolme septolikuudestoistaosaa = yksi kolmea neljäsosaa vasten oleva septolikaheksasosa.

Poistetaan turhat kaaret ja lisätään tauot.

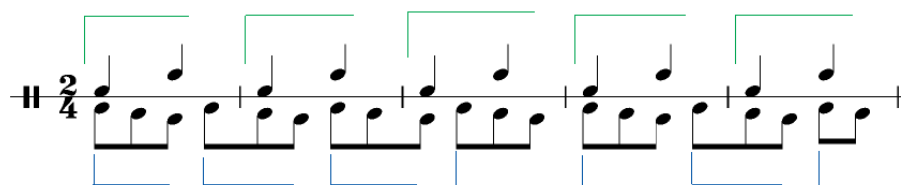


Kuvio 54. Lopullinen auki kirjoitettu rytmi.

Kuvio on edelleen mielestäni hyvin vaikealukuinen, mutta polyrytmiä on nyt mahdollista harjoitella tarkasti edes pienemmissä palasissa. Haluaisin kuitenkin painottaa, että käytin kyseistä rytmiä esimerkkinä poikkeustilanteesta ja monimutkaisista tapauksista, mutta välttämättä näin tarkkaa työtä ei tarvitse aina tehdä teoksen onnistuneen esityksen varmistamiseksi. Esittäjän on itse harkittava, vaatiiko tilanne polyrytmin tarkkaa toteutusta.

5.4 Polymetri

Polymetri tarkoittaa kahden tai useamman tahtilajin yhtäaikaista esiintymistä musiikissa (Apel 1969, 687). Suomen kielen sana ”polymetri” on englanniksi ”polymer”. ”Meter” taas tulee alun perin sanasta ”metron”, joka ennen on tarkoittanut kreikaksi ”mittaa”. (Ok-sala 1973, 83). Englannin kielessä sanaa ”meter” käytetäänkin niin metristä, tahtilajista kuin muistakin rytmisistä mitoista puhuttaessa. Voidaan ajatella, että polymetrissä on siis esimerkiksi kaksi eri mitta, jotka kulkevat yhtäaikaisesti ajassa:



Kuvio 55. 3 x 2 polymetri.

Kuten polyrytmiikassa, myös polymetrissä on kyse useasta rytmisesti toisistaan riippumattomasta musiikillisesta stemmasta tai osuudesta. Polymetriikka onkin yksi polyrytmii-kan laji. Polymetrinen ilmiö voidaan kirjoittaa nuottiin joko käyttäen eri tahtiosoituksia eri stemmoille, tai kirjoittamalla samalla tahtiosoituksella.

Seuraava esimerkki on katkelmasta, jossa pianon ja jousiston stemmojen tahtiosoitus on sama, mutta stemmat ovat eri tempoissa. Olen liittänyt nuottiesimerkkiin vain ensimmäisen viulun stemman, koska muu jousisto soittaa samassa rytmissä sen kanssa. Pianon stemman alle on lisätty ylimääräinen viivasto, joka selittää tahtilajien suhteet toisiinsa.

Kuvio 56. Charles Ives, Three Places in New England, polymeetri (Ives 1935, 36).

Lesterin mukaan polymeetriikkaa esiintyy jo tonaalisen musiikin aikana, esimerkiksi Johannes Brahmsin käyttämänä (Lester 1989, 22). Hän kuitenkin lisää, että 1900-luvun ja sitä edeltävän polymeetriset esiintymät ovat efekteinä hyvin erilaiset. Esimerkiksi Bruce Adolphe esittää luentovideollaan, että Brahmsin erilaisten rytmisten painotusten yhdenaikaisuuden on tarkoitus kuulostaa siltä, että toinen niistä on hallitseva tahtilaji, ja toinen muodostuu synkoopille. Tämän tulisi tapahtua kuitenkin niin, että kumpaakaan ei korosteta yli toisen, eli kuulija voi mieltää kumman tahansa painotuksista vahvemerkiksi, valitsevaksi tahtilajiksi. (Adolphe 2015.)

Seuraavassa esimerkissä lyömäsoittimet soittavat kukin omaa 5/8- tahtilajia vasten 2/4 tahtiosoitusta. Myös fagottien melodian voidaan ajatella olevan 5/8- tahtilajissa, vaikka notaatiotapa tukee 2/4- tahtilajia. Melodian toistaminen tapahtuu viiden ryhmissä ja olen merkannut nuottiesimerkkiin nuo melodian 5/8- tahdit. Huomautan, että fagottien stemmat on kirjoitettu ilman triolimerkintää katkelman toisessa tahdissa. Toisen tahdin toisen tahtiosan kolme kahdeksasosaa ovat todellisuudessa trioli.

Kuvio 57. Paul Hindemith, Konsertto viululle ja orkesterille (Hindemith 1967, 98).

5.5 Polymetrin harjoittelu

Polymetrin harjoittamisessa ja hahmottamisessa voi mielestäni hyödyntää useitakin työssäni aiemmin esittelemiä menetelmiä. Seuraavaksi käsittelemissäni harjoittelutavoissa onkin yhteneväisyyksiä moniin muihin käsittelemiini harjoituksiin. Polymetrin harjoittamisessa pyrin eriyttämään ilmiön eri tahtilajit toisistaan mahdollisimman sujuvasti. Polymetriset ilmiöt voivat joissakin tapauksissa olla haastavia toteuttaa, mutta ovat oman näkemykseni mukaan täysin mahdollisia kaikille, vaikka saattavat joskus turhankin paljon tuntua aivojumpalta.

Synkoopin ajattelu on ollut minulle avuksi myös polymetrin harjoittamisessa. Joskus polymetri voi nimittäin muistuttaa synkopointia, eli iskujen siirtämistä rytmisen kuvion tai mitan normaalilta paikaltaan (Grove Music Online 2001). Myös kuvion 40 esimerkin voi mielestäni ajatella synkooppina. Toisaalta, mikäli keskittyy katkelman erilaisiin selkeästi toistuviin melodia-aikeisiin, katkelman voi hahmottaa selvästi polymetrisenä. Vaikka synkoopin ajattelu voi auttaa harjoittelussa, lopputuloksen tulisi mielestäni erottua synkopoinnista, sillä synkooppi on vallitsevalle tahtilajille alisteinen ilmiö. Polymetrin tarkoituksena taas on luoda musiikin kuulokuvaan vaikutelma kahdesta tai useammasta toisistaan riippumattomasta tahtilajista.

Seuraava esimerkki on yksinkertainen polymetrinen katkelma, jonka avulla selitän omaa tapani harjoitella polymetrisiä tapahtumia.



Kuvio 58. Polymetri 3 x 2.

Erotan polymetrin eriävät ryhmät toisistaan.



Kuvio 59. Polymetri 3 x 2, kolmen ryhmät alla ja kahden ryhmät yllä.

Esimerkin kuulokuvasta pitäisi välittyä tässä tapauksessa kaksi eri tahtilajia: 4/4 ja 3/4. Jos näitä tahtilajien jakoja miettii additiivisen rytmiiikan rytmisinä soluina, olisi polymeetri 3 x 2. Näin yleensä itse hahmotan polymetrin.

Harjoittelisin tuota katkelmaa soveltaen osittain poikkeustahtilajien harjoittelutapaa. Poikkeustahtilajeja harjoitellessani keskityin aluksi tahtilajien sisäisiin yksiköihin, myös erotellen ne artikulaatiolla, ja siirryin siitä vaiheittain kohti alkuperäistä nuottikuvaa ajatellen sisäisiä yksiköitä vain mielessäni. Kyseisen esimerkin tapauksessa voisin siis toimia seuraavien vaiheiden mukaisesti.

Etsin katkelmasta rytmisolut 2 ja 3.

The image shows a musical staff in 4/4 time. Above the staff, there are 13 groups of notes, each with a '2' above it. Below the staff, there are 13 groups of notes, each with a '3' below it. The notes are quarter notes and eighth notes, some with accidentals (sharps). The first group has two quarter notes (G4, A4). The second group has two quarter notes (A4, B4). The third group has two quarter notes (B4, C5). The fourth group has two quarter notes (C5, D5). The fifth group has two quarter notes (D5, E5). The sixth group has two quarter notes (E5, F5). The seventh group has two quarter notes (F5, G5). The eighth group has two quarter notes (G5, A5). The ninth group has two quarter notes (A5, B5). The tenth group has two quarter notes (B5, C6). The eleventh group has two quarter notes (C6, D6). The twelfth group has two quarter notes (D6, E6). The thirteenth group has two quarter notes (E6, F6). The notes are written in a way that suggests a rhythmic exercise where the '2' groups are in 4/4 and the '3' groups are in 3/4.

Kuvio 60. Rytmisolut.

Solut muodostuvat neljäsosanuoteista. Kirjoitettu tahtiosoitus on 4/4 ja sen tahdit rakentuvat näistä neljäsosanuottien kahden yksikön ryhmistä. Esimerkissä näitä kahden ryhmää vastaan esiintyy kolmen neljäsosanuotin ryhmä. Keksittyisin harjoittelemaan nimenomaan tuon kolmen ryhmän sovittamista 4/4-rytmikudokseen käyttäen apunani neljäsosanuottia. Neljäsosanuotti on tässä tapauksessa polymetrin vastakkaisia osuuksia yhdistävä yksikkö. Metronomi on tässä harjoittelutavassa tärkeä harjoitusvälineeni, koska se toteuttaa tarvittaessa toista osaa polymetristä.

Kuten tein poikkeustahtilajeja harjoitellessani, pilkon mielessäni aika-arvot pienemmiksi yksiköiksi, jotta sykkeen laskeminen helpottuu. Metronomi säädetään neljäsosanuottien nopeudelle. Olen merkannut metronomin sykkeen seuraavissa kuvioissa nuottiviivaston yläpuolelle. Tämä on ensimmäinen harjoitteluvaiheeni ja se tapahtuu ennen soittamista.



Kuvio 61. Sisäiset yksiköt.

Seuraavaksi jatkan soittamalla kolmen ryhmät artikuloiden jokaisen nuotin. Vielä tässä vaiheessa ei ole tarkoitus tuottaa polymetrin efektiä, vaan soittaa kolmen ryhmät 4/4-tahdille alisteisena.



Kuvio 62. Sisäisten yksiköiden artikulointi.

Seuraavaksi ajattelen polymetristä kolmen ryhmän toistoa synkopointina 4/4-tahtilajissa.



Kuvio 63. Polymetrin yksiköt synkooppina.

Seuraavaksi palaan alkuperäiseen artikulaatioon, mutta säilytän kolmen ryhmän synkoipoivat painotukset.



Kuvio 64. Polymetrin melodia synkooppina.

Vaihdan metronomin nopeuden viimeistään seuraavassa vaiheessa puolinuotin nopeudeksi. Ajattelen polymetrin kolmen ryhmä edelleen synkopoituna, mutta siirryn siitä hiljakseen kohti kahden erillisen tahtilajin ajattelua. Hassua kyllä, omasta mielestäni juuri

voimakkaat aksentit saavat rytmin tuntuvan synkoopilta, kun taas aksenttien keventäminen vie rytmiä kohti luonnollisia 3/4- tahtilajin painotuksia, jolloin kolmen ryhmät eriytyvät omaksi 4/4- tahdeista riippumattomaksi tahtilajikseen.



Kuvio 65. Metronomi vastaa polymeetrin kahden yksikön ryhmiä.

Viimeisen vaiheena on yhdistää polymeetrin eri osuudet. Tarvittaessa ajattelen kolmen ryhmät kevyesti synkopoituna, mutta pyrkimyksenäni on saada ne kuulostamaan 4/4-tahtilajin kanssa kontrastoivalta 3/4- tahtilajilta.



Kuvio 66. Paluu alkuperäiseen nuottikuvaan.

On mahdollista harjoitella polymeetriä myös erilaisilla harjoituksilla. Lisään nyt lopuksi pari esimerkkiä harjoituksista joihin soveltaa erilaisia polymeetrikombinaatioita.

Seuraava harjoitus on yksinkertainen. Sen tarkoituksena on harjoitella poikkeustahtilajien esiintymistä polymeetrisessä kontekstissa.

1) Poikkeustahtilaji 5/8



Kuvio 67. 5/8 x 4/4 polymeetri.

Tarkoitus on soittaa viiden kahdeksasosan ryhmiä neljäsosapulssia vasten, ja vaihtaa sitten toisin päin ja soittaa neljäsosia kahdeksasosien viiden ryhmien päälle. Tämä on mahdollista, mikäli metronomiin saa säädettyjä erilaisia iskuja. Seuraavassa kuviossa on sama harjoitus eri tahtilajiin sovellettuna.

2) Poikkeustahtilaji 7/8

Kuvio 68. 7/8 x 4/4 polymetri.

Kuten poikkeusalajakoja harjoitellessa, mielestäni kannattaa myös kokeilla poikkeustahtien sisäisten jakojen lisäämistä harjoitukseen. Jakojen vaihtelemista tulee toki myös harjoitella.

Kuvio 69. Polymetri 5/8 x 4/4, viiden jako 3 + 2.

6 Metrinen modulaatio

Metrinen modulaatio on säveltämisen väline, joka kehittyi 1900-luvulla kun säveltäjät kiinnostuivat entistä enemmän musiikin matemaattisesta manipulaatiosta. Ensimmäiseksi tämän välineen kehitti amerikkalais säveltäjä Elliott Carter. (Weisberg 1993, 51.)

Metrinen modulaatio ilmiönä on mielestäni helppo ymmärtää juuri muusikoille tutun modulaatio-termin avulla. Sana modulaatio on yleensä muusikoille tuttu harmoniaan liittyvänä tapahtumana. Harmonien modulaatio tarkoittaa yksinkertaisesti selitettynä siirtymistä sävellajista toiseen.

Harmonisen modulaation tavanomaisin keino siirtyä sävellajista toiseen on käyttää si-dossointua. Tämä sointu voidaan tulkita kuuluvaksi molempiin sävellajeihin, mutta sen

funktio vaihtuu siirryttäessä sävellajista toiseen. Sidossointu on eräänlainen sävellajeja yhdistävä yksikkö, ja sitä voidaan ajatella ikään kuin siltana modulaatiotapahtuman alkutilanteen sävellajin ja lopputilanteen sävellajin välillä.

Metrisen modulaatio tarkoittaa siirtymistä temposta, eli nopeudesta, toiseen. Kuten harmoninen modulaatio, myös metrisen modulaatio voidaan tehdä tapahtuman alku- ja lopputilanteita yhdistävän yksikön avulla. Tuo rytmisen yksikkö toimii siis siltana siirryttäessä nopeudesta toiseen, eli sen pitäisi yhdistää kaksi eri tempoa toisiinsa. Metrisen modulaation avulla pyritään tuottamaan oikea matemaattinen suhde kahden nopeuden välille tuon niitä yhdistävän yksikön avulla (Weisberg 1993, 54).

Seuraavan kuvion nuottiesimerkki on katkelma Tapio Tuomelan sävellyksestä vuodelta 2004. Esimerkissä on selkeä metrisen modulaatio, jossa triolineljäosan nopeudesta tulee uudessa tempossa neljäosan nopeus.

The image shows a musical score for measures 284 and 285 of Tapio Tuomela's Quintet No. 2 "Pierrot". The score is written for five staves. The top four staves are for the upper instruments, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked "Poco meno" with a quarter note equal to 84. The time signature changes from 3/4 to 6/4. The dynamics are marked as *f*, *p*, and *mf*. The piano part features triplets and staccato markings.

Kuvio 70. Tapio Tuomela, Kvintetto nro 2 "Pierrot" (Tuomela 2004, tahdit 284-285).

6.1 Metrisen modulaation harjoittelu

Metristä modulaatiota harjoitellessani keskityn nimenomaan eri tempojen välisen suhteen hahmottamiseen. Kuten esimerkiksi polyrytmiä tai vaihtuvia tahtilajeja harjoitellessani, etsin tapahtumasta tietyn yksikön, joka auttaa laskemaan ja harjoittelemaan tempot ja niiden välisen siirtymän.



Kuvio 71. Metrinen modulaatio.

Tämän esimerkin tapauksessa on harjoiteltava ensin 5 x 4 polyrytmi, eli kahdeksasosia vasten oleva kahdeksasosakvintoli, jotta saadaan selville seuraavan tahdin kahdeksasosien nopeus. Siirtymä voi tuntua haasteelliselta siksi, ettei tuo kvintolihakdeksasosanuotin oikea nopeus yksin tuota oikeaa tulosta, sillä uuden tempon ensimmäisellä tahtiosalla on polyrytmi 3 x 2, eli kahdeksasosatrioli joka pitää harjoitella tuohon uuteen tempoon. Seuraavaksi käyn läpi oman ehdotukseni kyseisen esimerkin harjoitteluvasta.

Ensin keskityn polyrytmiin 5 x 4. Tarvittaessa kvintolirytmien voi kirjoittaa auki.



Kuvio 72. Kvintolirytmi siirretään kolmaskymmeneskahdesosakvintoleihin kaarituksilla.



Kuvio 73. Auki kirjoitettu kahdeksasosakvintoli.

Harjoittelen uuteen tempoon siirtymistä, eli pelkästään ensimmäisen tahdin kvintolia ja seuraavan tahdin tempoa, eli kahdeksasosia, ilman 3 x 2 polyrytmiä. Toistan kyseistä temponvaihdosta useita kertoja.



Kuvio 74. Tempon vaihdoksen toistaminen.

Harjoittelen tempon muutosta, kunnes olen saavuttanut varmuuden kahdeksasosien oikeasta nopeudesta. Seuraavaksi aloitan triolipolyrytmin sovittamisen tuohon nopeuteen. En kuitenkaan soita triolia nuottikuvan mukaisesti heti tempovaihdoksen jälkeen, vaan jatkan tasaisilla kahdeksasosilla uudessa tempossa ja valmistaudun rauhassa soittamaan triolin, kun uusi tempo tuntuu varmalta.



Kuvio 75. Uuteen tempoon totuttautuminen.

Kun triolin toteuttaminen alkaa tulla varmaksi, siirrän sitä lähemmäksi metrisen modulaation taitekohtaa. Otan mukaan triolin melodian.



Kuvio 76. Siirtymään valmistautuminen.

Lopuksi soitan oikean kuvion. Jotta saan triolipolyrytmin oikeaan nopeuteen heti, ajattelen ensimmäisen tahdin kvintolirytmien viimeisiä kvintolikahdeksasosia uutena pulssina, eli vaikka musiikin toisessa osuudessa kuuluisi normaalit tahdin kahdeksasosat, pyrkisin siirtämään keskittymisen pois niistä ja kuvittelisin kvintolin viimeisten nuottien olevan musiikin pulssi. Teen siis metrisen modulaation mielessäni hieman ennen kuin se on kirjoitettu tapahtuvaksi.



Kuvio 77. Alkuperäinen rytmii, jossa kvintoli on kirjoitettu auki.

Tämä harjoitteluprosessi voi tuntua hitaalta. Usein metrisen modulaation harjoittelu vaatii itseltäni paljon toistoja ja mitä enemmän polyrytmiikkaa tapahtumaan liittyy,

sitä vaikeampi se on toteuttaa. Metrinen modulaation harjoittaminen on kuitenkin todella palkitsevaa ja hyödyllistä, sillä sen avulla saavutettu rutiini auttaa käsittelemään jatkossa kohdattuja vastaavanlaisia ilmiöitä tai muita tempon vaihdoksia huomattavasti sujuvammin.

6.2 Aika-arvon nopeuden laskeminen apuvälineenä

Usein säveltäjät kirjoittavat metrinen modulaation eri tempot nuottiin, kuten Tuomela on tehnyt käyttämässäni esimerkkikatkelmassa kuviossa 68. Mikäli tempoja ei ole kirjoitettu molemmin puolin metrinen modulaation taitekohtaa, saattaa harjoittelijan olla hyödyllistä myös laskea nuo tempot, jolloin metronomi voi auttaa metrinen modulaation harjoittelemisessä. Selitän seuraavaksi, kuinka uuden tempon laskeminen tapahtuisi edellä kuvaukseni harjoitusprosessin esimerkin tapauksessa.

Esimerkissä on selvitettävä kvintolikaheksasosan nopeus. Tiedämme normaalin kahdeksasosan nopeuden, 100 bpm, joten selvitämme kvintolin nopeuden sen avulla. Apuna käytän 4/8- tahtia. Tuohon tahtiin mahtuu neljä kahdeksasosanuottia tai viisi kvintolikaheksasosanuottia. Käytetään apuna tahdin mittaisen yksikön, eli puolinuotin nopeutta.

♪ = 100

♪ = 50

♪ = 25

Kuvio 78. Nuottien nopeudet.

Kahdeksasosan tempo on kaksi kertaa nopeampi kuin neljäsosan, ja neljäsosanuotin tempo on kaksi kertaa nopeampi kuin puolinuotin. Puolinuotin tempo löydetään siis puolittamalla annetun tempon luku kaksi kertaa. Tahdin mittaisen yksikön, eli puolinuotin, nopeus on siis 25 bpm. Seuraavassa kuviossa näytän kvintolikaheksasosan nopeuden laskemisen.

kahdeksasosanuotin nopeus

$\text{♩} = \text{♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪}$ eli $\text{♩} = 4 \times \text{♪}$
 $\text{♪} = 25 \times 4 = 100$

kvintolihakahdeksasosan nopeus

$\text{♩} = \overset{5}{\text{♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪} \text{ ♪}}$ eli $\text{♩} = 5 \times \text{♪}$
 $\text{♪} = 25 \times 5 = 125$

Kuvio 79. Kvintolihakahdeksasosan nopeuden laskeminen.

Uusi tempo olisi siis 125 M.M.

7 Koonti harjoituksista

Edellisissä luvuissa käsittelemäni harjoitustavat liittyvät toisiinsa monella tavalla. Koska käsittelemieni rytmisten ilmiöiden yksi huomattavin piirre on yksiköiden tai tapahtumien epäsäännöllisyys, on lähtökohtana usein etsiä ilmiöistä jokin säännöllisenä toistuva asia, joka helpottaa pulssin laskemisessa. Pulssin avulla sen sijaan on mahdollista löytää epäsäännöllisten mittojen suhteet toisiinsa.

Käsittelemäni harjoitukset on pääsääntöisesti hyvä toteuttaa metronomin avulla, ja jotkut harjoittelutavat peräti vaativat sitä. Metronomi ei pelkästään anna soittajalle oikeaa nopeutta, vaan sen toistuva käyttö myös kehittää säännöllisen tempon tuntemusta. Joidenkin opiskelijoiden mielestä metronomin kanssa soittaminen tuntuu kahlitsevalta, mutta mielestäni siitä tuntemuksesta on mahdollista päästä harjoittelemalla eroon.

Olen sitä mieltä, että metronomia käytettäessä tulisi nimenomaan pyrkiä soiton vapautteen tuon annetun pulssin ehdoilla. Itse en keskittyisi tähtäämään musiikkia metronomin iskuille, vaan otan pulssin ikään kuin reitiksi, jota pitkin musiikki kulkee – tämän mielikuvan avulla pyrin itse kohti musiikin linjojen horisontaalisuutta, kun taas hakkaavalta tuntuvan nakutuksen orjallinen seuraaminen johtaa usein musiikin vertikaalisuuteen, jolloin yleensä tavoiteltu eteenpäin menemisen tuntu häviää.

Minulle on myös tärkeää hengittää metronomin pulssin mukaisesti, jolloin sykkeen tunteminen kehollisena ilmiönä on helpompaa. Rytmien kehollisuuden ajattelemisen auttaa minua esimerkiksi kamarimusiikin soittamisessa, mutta tarkennan pyrkiväni siihen nimenomaan hengityksen avulla, enkä esimerkiksi jalkaa naputtamalla.

Metronomin käyttö liittyy myös rytmin kokonaisuuden hahmottamiseen. Esimerkkiharjoituksissa ei ole paljon taukoja, mutta kannustaisin rytmiiikan harjoittelussa kiinnittämään paljon huomiota taukoihin ja niiden osuuteen rytmisessä tekstuurissa. Rytmii rakentuu myös taukojen avulla ja usein tauot ovat juuri niitä kohtia musiikissa, joissa rytminen kudus uhkaa hajota. Metronomi auttaa huomaamaan taukojen merkityksen rytmisissä ja pakottaa harjoittelijan ottamaan ne osaksi musiikkia.

Kuten muunkin musiikin harjoittelun, myös rytmiiikan harjoittelu voi olla hyvin hidasta. Vaikka harjoittelutavat ja -prosessit on esitelty osittain myös tasaisina vaiheittaisina kokonaisuuksina, voi tietyn harjoituksen tekeminen tai siinä onnistuminen vaatia paljon harjoittelu-aikaa ja toistoja. Harjoittelutavat kuitenkin tukevat toisiaan, sillä niissä harjoitetaan yksinkertaisesti sanottuna kuitenkin aina jollain tavalla juuri epäsäännöllisiä rytmisiä tapahtumia, jotka on määrä suhteuttaa toisiinsa jollakin tavalla.

Esittelemieni harjoitusten kokonaisuus voi tuntua suurelta rupeamalta, mutta mikäli niitä kokeilee pitkän aikavälin kuluessa ja toistaen, voivat ne mielestäni auttaa hahmottamaan 1900-luvun rytmiiikan yleisimpien poikkeusilmiöiden yhteneväisyyksiä. Oman näkemykseni mukaan on niin, että kun nuo yhteiset piirteet ymmärtää, on helpompaa harjoitella jälleen uusia kohtaamiaan ilmiöitä.

8 Pohdinta

Oman rytmiiikan harjoitteluni historian perusteella voisin väittää, että musiikin ammattiotiskelijan tulisi antaa rytmiiikalle, myös sen poikkeusilmiöille, samalla tavalla harjoittelu-aikaa kuin muillekin soittamisen osa-alueille. Kokemukseni mukaan edistyneiden rytmiiinhallintataitojen kehittäminen on joissakin tapauksissa oppilaitoksissa jätetty pitkälti oppilaan oman harjoittelun varaan, ja mielestäni harjoitella pitäisikin myös itsenäisesti. Halusin siis koota omasta harjoittelurepertuaaristani ohjeita ja neuvoja tuota harjoittelua tukeakseni.

Opinnäytetyöni idea syntyi omasta paneutumisestani rytmiiikan harjoitteluun musiikin ammattiotintojeni aikana. Olen useita kertoja ajautunut haastavien rytmisten ilmiöiden pariin modernin ohjelmiston parissa, mutta usein rytmiiharjoittelu on ollut niin sanotusti pakon sanelemaa ja vaatinut mittavia uhrauksia muulta harjoittelulta. Tämä on luultavasti johtunut siitä, ettei minulla ole ollut mainittavaa rutiinia haastavien ilmiöiden toteuttami-

seen. Käsittelemieni haastavien rytmisten ilmiöiden hallintaahan edellytetään vain modernin ja uuden musiikin ohjelmistossa, joten mikäli opiskelijan ohjelmistovalinnat eivät jostain syystä ole monipuolisia, saattaa tälle jäädä hyvin vähän aikaa kyseisiin ilmiöihin paneutumiseen. Kun yhtäkkiä joutuu harjoittelemaan nopeassa ajassa itselle ennestään tuntemattomia rytmisiä ilmiöitä, kuluu paljon energiaa ja aikaa niihin ja teoksen tulkinasta tulee helposti toissijaista.

Pyrin työssäni avaamaan lukijalle omaa näkökulmaani siitä kuinka haastavaa rytmikkaa kannattaa harjoitella ja miksi se on hyödyllistä musiikin ammattiopiskelijalle. Vaikka opinnytteeni ei ole oppimateriaali, halusin jäsentää työn rakenteen osittain pedagogisesta näkökulmasta. Siksi päätin, että ensin esittelen ilmiöiden taustat ja yleiset piirteet, minkä jälkeen käyn ne läpi yksitellen selkeiden esimerkkien ja harjoitusten avulla. Lopuksi lisäsin luvun, jossa kokoan vielä yhteen neuvoja harjoitusten toteuttamiseen. Toivon näin ilmiöiden luonteen ja oman harjoittelutapani välittyvän lukijalle parhaiten.

Yksi henkilökohtaiseen oppimiseen liittyvä tavoitteeni oli myös reflektoida ja jäsenellä omaa rytmikan oppimisprosessiani ja harjoitteluani. Koen opinnytteeni vastanneen hyvin omiin tavoitteisiini. Koen kartuttaneeni myös pedagogista osaamistani kokoamalla oman harjoitusprosessini kirjallisessa muodossa lukijalle ymmärrettäväksi.

Ennen rytmikan harjoitteluun keskittymistä koin, että rytmi on yksi harjoitettava asia, joka on irrotettava musiikin kudoksesta. Tätä ajattelutapaa pohtineena en ihmettele sitä, että rytmihallinnan aktiivinen kehittäminen saattaa jäädä musiikinopiskelijalta tekemättä. Opinnytteen tekemisen myötä minulla on vahvistunut käsitys siitä, että rytmi tulee ajatella osana musiikin kokonaisuutta ja päinvastoin ja että rytmikkaa harjoitellessa tulisi aina pyrkiä myös musiikin muiden tapahtumien tiedostamiseen ja sen kautta hyvään fraaseerukseen. Rytmikan harjoittelun olisikin siis mielestäni paras olla osa opiskelijan omaa instrumenttiharjoittelua. Siksi olen pyrkinyt esimerkeilläni näyttämään kuinka rytmisiä ilmiöitä voi ajatella ja harjoitella käytännön tilanteissa, eli musiikkiteoksissa.

Useiden käyttämieni lähteiden ja oman harjoittelu- ja oppimisprosessini perusteella koen, että tuleva musiikin ammattiopiskelija hyötyy monipuolisesti rytmikan harjoittelusta. Työllistymiseen tähtäävän muusikon on mielestäni hahmotettava rytmia ja sen poikkeusilmiöitä mahdollisimman sujuvasti, jotta hän hallitsisi ohjelmistoa laaja-alaisesti. Haastavan rytmikan harjoittelu on rytmien hahmottamistaitojen lisäksi antanut minulle li-

sää keinoja fraseeraukseen ja yhteissoittoon. Esimerkiksi poikkeusjakojen ja polyrytmii-
kan eri muotojen hallitseminen antaa näkökulmia musiikin painotusten korostamiseen ja
kehittää polyfonisen musiikin kuuntelun taitoja.

Harjoittelutapojani pohtineena tärkein johtopäätökseni on kuitenkin se, että rytmii-
kan harjoittelu ilman selkeää musiikillista lähtökohtaa ei mielestäni auta parhaalla mahdolli-
sella tavalla muusikkoa kehittämään rytmii-
kan taitojaan. Toisin sanoen, paras tapa har-
joitella rytmisiä ilmiöitä on hahmottaa ne osana sävellyksen musiikillista kudosta, jossa
on aina muitakin aspekteja kuin rytmi.

Kuten harjoittelutavoistani näkyy, kannustan harjoittelemaan rytmii-
kkää soittaen. Soitto-
tilanteessa rytmin sujuvuus edellyttää mielestäni rytmin jonkin asteista kehollisuutta ja
luottamusta musiikin pulsaatioon sekä siitä seuraavaa rentoutta. Lukien tai lausuen har-
joiteltuna rytmin kehollisuuden aistimus voi jäädä hyvin heikoksi, ja soittaessa tuo tunte-
mus on lähempänä todellista esiintymistilannetta. Rytmin kehollinen tiedostaminen aut-
taa hengittämään musiikin ja kanssamuusikoiden kanssa, mikä mielestäni antaa paljon
mahdollisuuksia musiikin sujuvan ja luonnolliselta tuntuvan tulkinnan toteuttamiseen.

Lähteet

- Adolphe, Bruce & Chamber Music Society of Lincoln Center 2015. Inside Chamber Music – Brahms Trio in A minor for Clarinet, Cello, and Piano, Op. 114. <<https://www.youtube.com/watch?v=BUIIOTI3VeM>> (2018).
- Apel, Willi 1970. Harvard Dictionary of Music. Cambridge (MA): Belknap.
- Bartók, Béla 1955. Ihmeellinen mandariini. New York: Boosey & Hawkes.
- Burkholder, J. Peter & Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. 2014. A History of Western Music. London: W.W. Norton & Company.
- Diller, Brian 2011. Topics in Music Theory, The Symphony 1825-1925: Unity in Stravinsky's Symphonies of Winds. <http://www.briandiller.com/uploads/5/7/7/2/57728231/stravinsky_symphonies_of_winds_final.pdf> (2018).
- Grove Music Online, Syncopation 2001. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027263>> (2018).
- Hindemith, Paul 1967. Konsertto viululle ja orkesterille. Mainz: B. Schott's Söhne, cop.
- Ives, Charles 1978. Central Park in the Dark. Hillsdale: Mobart Music Publications.
- Ives, Charles 1935. Three places in New England. New York: Mercury Music Corporation.
- Jersild, Jörgen 1980. Polyrhythmic – Advanced Rhythmic Studies. Lontoo: Chester Music.
- Joutsenvirta, Aarre & Perkiömäki, Jari. 2018. Sibelius-Akatemia Musiikinteoria 1: Rytmi. <<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=20&la=fi>> (2018).
- Laukkanen, Jere 2007. Polyrytmiikka ja polymeetriikka. <http://www.iereaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka2_kalvot_polyrytmiikka_polymeetriikka.pdf> (2018).
- Lebrecht, Norman 1996. The companion to 20th century music. New York: Da capo Press Inc.
- Lester, Joel 1989. Analytic Approaches to Twentieth-Century Music. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Messiaen, Olivier 1957. Turangalîla-sinfonia. Pariisi: Editions Durand & Cie.
- Messiaen, Olivier 1942. Aikojen lopun kvartetto. Pariisi: Editions Durand.
- Morgan, Robert P. 1991. Twentieth-Century Music. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Nuorvala, Juhani 1998. Klarinettikonsertto. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Oksala, Yrjö 1973. Musiikin perusteet. 2, Rytmioppi. Helsinki: Fazer.

Oramo, Ilkka 2016. Sibelius-Akatemia Musiikin Historia Muhi, artikkeli Béla Bartók.
<http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=muut_io_bartok> (2018).

Stravinsky, Igor 1988. Petruška. Mineola: Dover Publications.

Stravinsky, Igor 2001. Symphonies of Wind Instruments. New York: Boosey & Hawkes.

Tuomela, Tapio 2004. Kvintetto nro 2 "Pierrot". Helsinki: Fennica Gehrman.

Weisberg, Arthur 1993. Performing Twentieth-Century Music. Yale University Press.