



Bassoapinen

Aloittelevan basistin oppikirja

YAMK (musiikki)
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
4.6.2010

Petrus Yli-Tepsa

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki (YAMK)		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Petrus Yli-Tepsa			
Työn nimi Bassoapinen – Aloittelevan basistin oppikirja			
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen, Jarkko Leivo			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 4.6.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 116 + 199	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Työssäni Oulun Konservatorion bassonsoiton lehtorina tulin usein sen tosiseikan eteen, ettei markkinoilla ole juurikaan suomenkielistä bassonsoiton alkeisoppimateriaalia. Tämän vuoksi päätin valmistaa sellaista itse omaan opetuskäyttööni ja jatkossa mahdollisesti myös muidenkin käyttöön. Päätin koota materiaalin oppikirjan muotoon, jotta oppilaani voisivat käyttää sitä omatoimiseen itseopiskeluun.</p> <p>Työn tuloksena syntynyt oppikirja, Bassoapinen, koostuu esipuheesta, sanastosta ja 33 luvusta. Bassoapisen oppisisältö kattaa bassonsoiton perusteet tekniikan, nuotinluvun, rytmiikan, teorian ja harmonian osalta. Kirjan harjoitukset koostuvat itse laatimistani kappaleista sekä transkriptioista jo olemassa olevista kappaleista. Soitotekniikan oppimista autetaan kuvituksen avulla. Musiikillinen painopiste työssä on länsimaisessa populaarimusiikissa sen afroamerikkalaisia perinteitä unohtamatta. Kirjan yhtenä tavoitteena on opettaa oppilaalle tekninen perustaitotaso, jotta hän voi soittaa instrumenttiaan ergonomisesti ja hyvällä äänen laadulla, sekä jatkaa soitto-opinnoissaan seuraavalle tasolle. Kirjan laatiminen antoi minulle myös mahdollisuuden selkeyttää ja jäsentää opetustyötäni vasta-alkajien osalta.</p> <p>Opinnäytetyön raportointiosuudessa esittelen perusteita Bassoapisen oppisisällön valitsemiselle ja valmistelulle. Näitä perusteita ovat mm. opetussuunnitelmat, oppilaiden erilaiset lähtötasot, erilaiset oppimiskäsitteet, motivaatioteoriat, Oulun Konservatorion muu opetustyö sekä oma työkokemukseni ja nk. hiljainen tieto. Raporttiosuudessa myös esitellään ja tarkemmin perustellaan Bassoapisen kaikki harjoitukset.</p>			
Teos/Esitys/Produktio -			
Säilytyspaikka Metropolian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis kirjastokeskus			
Avainsanat Sähköbasso, oppikirja, oppimateriaali			

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Education
Author Petrus Yli-Tepsa		
Title Bassoapinen (Bass Playing for Beginners – Aloittelevan basistin oppikirja)		
Tutor(s) Jukka Väisänen, Jarkko Leivo		
Type of Work Master's thesis	Date 4.6.2010	Number of pages + appendices 116 + 199
<p>ABSTRACT</p> <p>In my work as an electric bass teacher in Oulu Conservatoire, I often encountered a problem that there's practically no Finnish beginner level material for electric bass playing. As I quite desperately needed that kind of material in my daily work, I decided to put together tutorial sheets with music and theory - initially for my own use, but hopefully also to share with others. I saw it important that material was in a form in which my students could use it also independently, outside the class; therefore I decided to compile the exercises and theory in the form of tutorial book.</p> <p>Bassoapinen consists of preface, thirty-three chapters, and a glossary. From the syllabus point of view, the tutorial covers all the basics for technique, note reading, rhythm, theory, and harmony. Exercises in the book include both self-composed pieces as well as transcripts of existing music. Proper playing technique is presented with pictures. Musical focus is mainly in the western popular music, not forgetting its Afro-American roots. The aim of the book is to teach students the core technical playing skills enabling them to play bass ergonomically and with good sound, making it easy to further their studies to next levels.</p> <p>Making of the book also gave me personally a good chance to review and re-iterate my teaching tactics and technique when teaching beginner level students.</p> <p>In the report I will go through the rationale and criteria for choosing the tutorial material for the book. These include the agreed teaching curricula in Oulu and other conservatoires, different starting levels of my students, various learning and motivation theories, my own work experience both as a teacher and as a player and so called tacit knowledge. The report covers all the exercises in the book, and explains the rationale for choosing them.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences / Metropolia Resource Library for Art and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords Electric bass guitar, beginner's guide, training material		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 AIEMPI OPETUSMATERIAALI.....	6
2.1 Suomenkieliset bassokoulut	6
2.1.1 Jussi Kinnunen: Rockbassotreenejä	6
2.1.2 Edi Jauhiainen: Aiotko Rock-basistiksi?	7
2.1.3 Ed Friedland: Bassokoulu 1	7
2.2 Englanninkieliset bassokoulut	7
2.2.1 Ed Friedland: Bass Method 1 – 3	7
2.2.2 David Overthrow: Beginning Electric Bass	8
3 UUDEN OPETUSMATERIAALIN KOOSTAMINEN.....	8
3.1 Oppisisällön määrittäminen	9
3.1.1 Oulun konservatorion opetussuunnitelma	10
3.1.2 Pop & Jazz Konservatorion opetussuunnitelma	10
3.1.3 Oulun Konservatorion muu opetus bassonsoiton kannalta.	11
3.2 Oppilaiden ikäerot ja erilaiset lähtötasot	12
3.3 Oppisisällön järjestäminen	13
3.4 Harjoitusten motivoivuus	14
3.5 Sävellajituntu	16
3.6 Oma työkokemus ja hiljainen tieto	16
3.7 Oppimiskäsityksiä ja niiden ilmeneminen Bassoapisessa	19
4 RAPORTOINTI UUDESTA OPETUSMATERIAALISTA.....	22
4.1 Lukijalle.....	22
4.2 Luku 1: Bassokitara ja vahvistin	22
4.3 Luku 2: Basson viritys.....	23
4.4 Luku 3: Nuottikirjoitus.....	25
4.5 Luku 4: Otelautakartta.....	28
4.6 Luku 5: Soittoasento.....	29
4.7 Luku 6: Oikean käden tekniikka	30
4.8 Luku 7: Vapaat kielet tutuiksi	32
4.9 Luku 8: Harjoituksia vapailla kielillä	34
4.10 Luku 9: Vasemman käden tekniikka.....	37

4.11 Luku 10: Otelauta tutuksi: alkeet.....	39
4.12 Luku 11: Otelauta tutuksi: C-duuri / a-molli	41
4.13 Luku 12: Kahdeksasosanuotit	45
4.14 Luku 13: Duurin ja mollin kaavat	46
4.15 Luku 14: Otelauta tutuksi: G-duuri / e-molli.....	48
4.16 Luku 15: Otelauta tutuksi: F-duuri / d-molli	51
4.17 Luku 16: Kaaret	54
4.18 Luku 17: Sormitukset	56
4.19 Luku 18: Pisteelliset aika-arvot	61
4.20 Luku 19: Otelauta tutuksi: D-duuri / b-molli.....	66
4.21 Luku 20: Otelauta tutuksi: Bb-duuri / g-molli.....	69
4.22 Luku 21: Intervallit.....	70
4.23 Luku 22: Kolmisoinnut	73
4.24 Luku 23: Synkooppi	78
4.25 Luku 24: $\frac{3}{4}$-tahtilaji.....	82
4.26 Luku 25: Otelauta tutuksi: A-duuri / fis-molli.....	83
4.27 Luku 26: Otelauta tutuksi: Es-duuri / c-molli.....	86
4.28 Luku 27: Blueskaava.....	89
4.29 Luku 28: $\frac{6}{8}$-tahtilaji	93
4.30 Luku 29: Triolit	94
4.31 Luku 30: $\frac{12}{8}$-tahtilaji	98
4.32 Luku 31: Otelauta tutuksi: E-duuri / cis-molli.....	101
4.33 Luku 32: Otelauta tutuksi: As-duuri / f-molli.....	104
4.34 Luku 33: Sointumerkeistä säestäminen	106
4.35 Sanasto	111
5 POHDINTA.....	111
LÄHTEET	114
LUETTELO TRANSKRIPTIOISTA JA MUKAELMISTA.....	115

1 JOHDANTO

Työn tavoitteena on luoda suomenkielistä sähköbasson soiton alkeisoppimateriaalia konservatorion perusopetuksen tasolla opiskelevalle nuorelle.

Toimin bassonsoiton lehtorina Oulun Konservatoriossa vastaten konservatorion ammatillisen II asteen sähköbasson opetuksen lisäksi myös konservatorion sähköbasson soiton opetuksesta musiikin perustasolla ja musiikkiopistotasolla. Tämä työ on vastaus perustason opetuksessa kokemuksiin ongelmiin sopivan oppimateriaalin löytämisessä ja soveltamisessa opetuskäyttöön.

Bassonsoittoa Oulun Konservatorioon opiskelemaan hakevat nuoret ovat tyypillisesti iältään 10-16 –vuotiaita tyttöjä tai poikia. Osalla on aiempaa basson soittokokemusta, mutta lähes vuosittain opiskelijoiksi on hyväksytty joitakin nuoria pelkän musikaalisuustestin perusteella. Näin ollen uudet opiskelijat ovat lähtökohtaisesti eri tasoilla; osa osaa jo lukea nuotteja ja ovat ehtineet omaksua jonkinlaisen soittotekniikan, kun taas osa aloittaa harrastuksen täysin alkeistasolta. Konservatorion opetussuunnitelman mukaisesti kaikki oppilaat osallistuvat myös teoriaopetukseen ja yhteytoimintaan. Yhtyeissä soitetaan pop/rock- ja jazzmusiikkia soittajien taitotasoon soveltaen. Osaan yhtyeissä käytetyistä nuoteista on kirjoitettu soitettavat esimerkinomaiset bassolinjat, mutta osa materiaalista koostuu yleisluontoisemmista nuoteista, mihin on melodian ja kappaleen rakenteen lisäksi kirjoitettu ainoastaan sointumerkit.

Käytännön työkokemus opettajana on osoittanut, miten hankalaa on löytää sopivaa opetusmateriaalia oppitunneille ja kotiläksyiksi. Nuoremmilla oppilailta yksi suurimmista ongelmista on olemassa olevien oppikirjojen englanninkielisyys. Suomeksi on julkaistu toistaiseksi vasta kaksi bassonsoiton oppikirjaa; Jussi Kinnusen kirjoittama Rockbassotreenejä (julkaisija Selvät Sävelet, 1988) ja Edi Jauhiaisien kirjoittama Aiotko Rock-basistiksi? (julkaisija Tmi Edis Ide, 2002), joista kumpikaan ei ole varsinaisesti

suunnattu vasta-alkajille. Lisäksi Ed Friedlandin kirjasarjasta Bass Method 1 - 3 (2004) on juuri ilmestynyt suomennettu ensimmäinen osa Bassokoulu 1 (F-kustannus, 2009). Bass Method soveltuu oppisisällöltään vasta-alkajalle, mutta suomennettu ensimmäinen osa ei vielä etene juurikaan perusteita pitemmälle. Vanhemmat oppilaat pystyvät opiskelemaan englanninkielisen Bass Methodin avulla, mutta tällöin ongelmaksi on tullut materiaalin motivoimattomuus. Näistä ongelmista kerron tarkemmin työn luvussa 2.2.1.

Sopivien oppikirjojen puutteesta johtuen jouduin itse tekemään vaikeustasoltaan sopivia harjoituksia oppilailleni. Osan sävelsin itse, mutta suuren osan muodostivat jo olemassa olevista kappaleista tehdyt transkriptiot. Kun näitä harjoituksia ja transkriptioita alkoi kertyä suurempi määrä, ajattelin, että harjoitukset tulisi koota yhteen ehyemmäksi kokonaisuudeksi. Ja jotta kokonaisuudesta tulisi ehyt ja mahdollisimman kattava, päädyin ratkaisuun koota ja kirjoittaa lisäharjoituksia oppikirjamaiseksi kokonaisuudeksi, jota voitaisiin käydä oppilaiden kanssa tunneilla läpi, mutta jota voitaisiin myös käyttää itseopiskelumateriaalina. Kun päätös työhön ryhtymisestä oli tehty, asetin työn seurauksena syntyvälle oppikirjalle, Bassoapiselle, seuraavanlaisia tavoitteita:

- Kirja tulisi kirjoittaa oppikirjamaiseen, selkeästi ryhmiteltyyn ja jaoteltuun muotoon. Kirjan tulisi soveltua myös itseopiskeluun, jotta oppilas voisi halutessaan edetä omaan tahtiinsa. Näin ollen varsinaisen nuottimateriaalin lisäksi kirjassa tulisi olla runsaasti selittävää tekstiä ja kuvia.
- Kirjan tulisi olla oppisisällöltään riittävän kattava, jotta sen avulla opiskelemalla saataisiin opetussuunnitelman mukainen asetettu tieto- ja taitotaso saavutettua. Käytännön opetustyössä luonnollisesti hyödynnetään myös muita oppikirjoja ja erilaisia opetusmetodeita.
- Kirjan avulla tulisi opeteltua basson soiton perustekniikka; oikeat soittoasennot, hyvä vasemman käden tekniikka ja hyvä oikean käden näppäilytekniikka. Kaikki tekniikkaan liittyvät asiat tulisi opiskella ergonomian ehdoilla ja opiskelijan ikä huomioiden.
- Harjoitusten myötä oppilaan tulisi oppia soittamaan bassoaan hyvällä soundilla tarkassa rytmissä. Laatu on tärkeämpää kuin määrä tai nopeus.
- Harjoitusmateriaalin tulisi olla motivoivaa. Eräältä osaltaan motivoivuus syntyy sopivasta vaikeusasteesta ja yhteydestä reaali maailmaan. Yhteys reaali maailmaan

tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että harjoituksessa on oppilaalle jotain entuudestaan tuttua tai kiinnostavaa; Harjoitus voi olla transkriptio mahdollisesti oppilaalle jo entuudestaan tutusta kappaleesta, tai sitten harjoitus voi esitellä jonkin musiikillisen ilmiön tai tyyliin, josta oppilaalla on jo jonkinlainen ennakkokäsitys.

- Kirjan avulla oppilaan tulisi saada jonkinlainen käsitys basson roolista kevyen musiikin eri tyylilajeissa. Suurin paino tulisi olla pop/rock-musiikilla, muuta myös jazz- ja latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin tulisi tutustua.

- Kirjan tulisi tukea muuta Oulun Konservatoriossa tapahtuvaa opetusta. Konservatorion yhtyeissä oppilaat soittavat usein pelkkien sointumerkkien perusteella, joten sointumerkeistä tapahtuvaan säestykseen tulisi kiinnittää huomiota. Pop & jazz-teorian opiskelua tukee, jos kirjassa tutustutaan musiikin teoriaan basson soiton näkökulmasta.

- Kirjan tulisi perustella opeteltavia asioita myös musiikin teorian ja säveltapailun kannalta. Teoria tulisi yhdistää käytäntöön. Sävellajituntua tulisi vahvistaa.

- Yksi tärkeimmistä tavoitteista on oman opetustyöni jäsentäminen ja selkeyttäminen. Bassoapisen sisällön suunnittelun ja toteutuksen myötä olen joutunut arvioimaan omaa opetustani uudelleen.

2 AIEMPI OPETUSMATERIAALI

2.1 Suomenkieliset bassokoulut

2.1.1 Jussi Kinnunen: Rockbassotreenejä

Legendaarisen Hassisen Kone –yhtyeen basistina alun perin tunnetuksi tulleen Jussi Kinnusen Rockbassotreenejä (Selvät Sävelet, 1988) on kaiketi suosituin ja käytetyin suomenkielinen bassonsoiton oppikirja. Kirja koostuu Kinnusen kirjoittamista rock-tyylisistä harjoituksista ja hänen levyttämiensä kappaleiden transkriptioista. Kirjaa ei ole suunnattu erityisesti vasta-alkajille, mikä näkyy harjoitusten vaikeustasossa. Puutteistaan huolimatta kirjalla on ansionsa; olen

itsekin nuorena soittajanalkuna opetellut Hassisen Koneen Levottomat Jalat – kappaleen vaikeahkon bassolinjan kirjan avulla.

2.1.2 Edi Jauhainen: Aiotko Rock-basistiksi?

Eija (Edi) Jauhaisen kirjoittama ja kustantama Aiotko Rock-basistiksi? (Tmi Edis Ide, 2002) on kokoelma rock-tyylisiä harjoituksia. Kirja on rinnakkaisteos vastaavalle kitaransoitto-oppaalle Aiotko Rock-kitaristiksi? Oppisisällöltään suppeahko kirja koostuu etupäässä rock-tyylisistä bassolinjoista.

2.1.3 Ed Friedland: Bassokoulu 1

F-kustannuksen vuonna 2009 julkaisema Bassokoulu 1 on suomennettu ensimmäinen osa Ed Friedlandin kirjoittamasta oppikirjasarjasta Bass Method 1 - 3. Englanninkielinen alkuperäisteos esitellään luvussa 2.2.1.

2.2 Englanninkieliset bassokoulut

Englanninkielisiä bassokouluja on markkinoilla melko runsaasti, enkä ole käytännön syistä voinut tutustua niihin kaikkiin. Esittelen tässä kaksi omassa opetustyössäni käyttämäni teosta.

2.2.1 Ed Friedland: Bass Method 1 – 3

Ed Friedlandin kirjoittama oppikirjasarja Bass Method 1 – 3 (julkaisija Hal Leonard, 2004) on kansainvälisesti suosituin bassonsoiton alkeisoppikirja. Sarjassa käydään bassonsoiton perusteet perusteellisesti läpi Friedlandin laatimien esimerkkien avulla. Sävelet opetellaan kieli kieleltä ja nauha nauhalta, mikä onkin suurin periaatteellinen ero Bassoapisen sävellajipohjaisempaan lähestymiseen; Bass Method –sarjassa opetellaan ensin yhden kielen kaikki sävelet neljän ensimmäisen nauhan alueelta, minkä jälkeen siirrytään opettelemaan seuraavan kielen vastaavilta nauhoilta löytyvät sävelet. Mielestäni tämän lähestymistavan ongelmana on, että etenkin kirjasarjan alkupään helpommista esimerkeistä on vaikea löytää yhteyttä reaali maailman kappaleisiin; aika harva kappale kun oikeasti liikkuu rajoitetulla neljän nauhan alueella. Tilanne toki paranee, kun säveliä on opeteltu enemmän. Toinen opetustyössäni Bass Methodin ongelmaksi kokemani seikka on entuudestaan oppilailleni tuttujen kappaleiden puuttuminen, jolloin harjoitukset eivät ole niin

motivoivia. Transkriptioiden puuttuminen johtuu arvatenkin tekijänoikeuksista ja sitä kautta kustannuksista. Kirjan kolmas ja mielestäni suurin ongelma on englanninkielisyys, mikä on etenkin nuoremmille soittajille suurin este kirjasarjan läpikäymiseen.

Pienistä puutteistaan huolimatta Bass Method 1 – 3 on erinomainen bassonsoiton alkeisoppikirjasarja, jonka kaikkien osien suomenkielisten painosten valmistumista odotan innolla.

2.2.2 David Overthrow: Beginning Electric Bass

Yhdysvaltalaisen basistin David Overthown kirjoittaman The Complete Electric Bass Method –kirjasarjan ensimmäinen vuonna 2000 julkaistu osa Beginning Electric Bass (Alfred publishing) on toinen opetustyössäni kokeilemani bassonsoiton alkeisoppikirja. Oikeastaan kirjaa ei edes pitäisi kutsua alkeisoppikirjaksi, sillä niin valtavilla harppauksilla kirjan sivuilla edetään. Harjoitukset alkavat opettelemalla C-duurasteikko duurin perussormituksella ja vasemman käden laajalla asettelulla. Jo pelkästään tämä seikka rajoittaa kirjan kohderyhmän aikuisiin opiskelijoihin, joiden käsien fysiikka ehkä mahdollistaa laajan asettelun käyttämisen soitto-opintojen alkuvaiheissa. Kirja etenee hurjaa vauhtia; kolmannessa luvussa opetellaan kolmisoinnut ja neljännessä nelisoinnut. Alle sadan sivun aikana ehditään lisäksi käydä läpi myös diatoninen harmonia nelisoinnuin, sekä blues- ja funk-tyylit. Nopean etenemistähtinsa takia kirja soveltuu soittajille, joilla on ehkä jo runsaastikin kokemusta bassonsoitosta, mutta joilla on puutteita teoreettisessa ja soittoteknisessä tietämyksessä. Vasta-alkajien opettamiseen se ei sovellu kuin suurin varauksin.

3 UUDEN OPETUSMATERIAALIN KOOSTAMINEN

Uutta oppimateriaalia koostaessani kohtasin useita erilaisia huomioon otettavia asioita ja haasteita, joista suurimmaksi muodostui opetettavien ja käsiteltävien asioiden määrittäminen ja jäsentäminen. Myös se seikka, että päätin kirjoittaa harjoitukset

oppikirjan muotoon, lisäsi työmäärää paljon; 'perinteisessä' oppikirjassa kun on runsaasti muutakin sisältöä nuotinnettujen harjoitusten lisäksi (esim. tekniikkaa selventäviä kuvia, selittävää tekstiä ja erilaista grafiikkaa). Toki myös itse harjoitusten nuotintaminen ja kirjoittaminen veivät runsaasti aikaa ja energiaa, mutta siinä osassa työtä sain käyttää mielikuvitustani ja luovuuttani uusien harjoitusten säveltämiseen, eikä työ välillä tuntunut työltä lainkaan. Ryhmittelen seuraavaksi seikkoja, jotka minun täytyi ottaa huomioon Bassoapista laatiessani.

3.1 Oppisisällön määrittäminen

Bassonsoiton alkeisoppikirjan laatiminen ei ole mikään yksinkertainen asia jo pelkästään opetettavien asioiden suuren määrän takia. Työn helpottamiseksi asetin itselleni muutaman säännön ja rajoituksen, joiden mukaan aloin hahmotella sisältöä:

- Bassoapisessa ei käsiteltäisi 1/16-nuotteja
- Bassoapisessa ei käsiteltäisi kolmimuunteisuutta
- Sävellajit tulisi opetella neljään etumerkkiin saakka

Näiden rajanvetojen jälkeen ajattelin, että kirjan opettamat asiat vastaisivat vanhamuotoisen 2/3 tutkinnon vaatimaa osaamista. Soiton opiskelun alusta laskien 2/3 tutkinnon suorittaminen on perinteisesti vienyt n. 2-4 vuotta soittajan iästä ja yksilöllisistä eroista riippuen. Oulun Konservatoriossa, kuten yleisemminkin muissa alan oppilaitoksissa, on kuitenkin luovuttu perinteisten kurssitutkintojen suorittamisesta, ja korvattu ne säännöllisillä yhteisesiintymisillä ja niiden perusteella annetulla palautteella. Ainoastaan musiikin perustason oppimäärän opiskelun loppuksi soitetaan päättökonsertti, joka vastaa suurin piirtein vanhamuotoista 3/3-tutkintoa. Näin ollen, koska perinteisen kurssitutkintojärjestelmän määrittämiä vaatimuksia ei enää ole, määrittelin Bassoapisen tarkemman oppisisällön myös muilla keinoilla. Näitä muita keinoja ovat mm. konservatorioiden opetussuunnitelmat ja sähköbasson opintokuvaukset, Oulun Konservatorion muun opetustoiminnan aiheuttamat vaatimukset sekä ennen kaikkea oma käytännön työkokemukseni ja ns. hiljainen tieto (*tacit knowledge*).

3.1.1 Oulun konservatorion opetussuunnitelma

Oulun Konservatoriossa, aivan kuten muissakin Suomen musiikkiopistoissa, musiikkia opiskellaan taiteen perusopetuksesta säädetyn lain (Laki taiteen perusopetuksesta 633/1998) ja asetuksen (Asetus taiteen perusopetuksesta 813/1998) mukaisesti. Laki muodostaa puitteet, jonka mukaisesti konservatorio on laatinut opetussuunnitelmansa. Opetushallituksen taiteen perusopetuksen järjestäjille antaman, edellä mainittuun lakiin ja asetukseen perustuvan tiedotteen mukaan "taiteen perusopetus on tavoitteellista tasolta toiselle etenevää ensisijaisesti lapsille ja nuorille järjestettävää eri taiteenalojen opetusta, joka samalla antaa oppilaalle valmiuksia ilmaista itseään ja hakeutua asianomaisen taiteenalan ammatilliseen ja korkea-asteen koulutukseen." (Opetushallitus 2008).

Oulun Konservatorion opetussuunnitelmassa ei yksilöidä tarkemmin sähköbasson opintokuvausta. Sähköbasson opetuksen opintosisältöä on yksilöity tarkemmin edeltäjäni laatiman erillisen 'opintoruudukon' avulla, missä on yksilöity eri tasoilla vaadittavia osaamisen osa-alueita. Koen ruudukon asettaman vaatimustason liian vaikeaksi ja jazz-painottuneeksi perusopetuksen oppilaille, ja uuden ruudukon valmistelu on käynnistymässä. Tämän vuoksi en ole käyttänyt ruudukkoa juurikaan hyväkseni bassoapisen työstämisessä.

3.1.2 Pop & Jazz Konservatorion opetussuunnitelma

Oulun konservatorion opetussuunnitelman lisäksi tutkin vanhan opiskelupaikkani Pop & Jazz Konservatorion nykyisin noudattamaa opetussuunnitelmaa poimiakseni sieltä tarkempia yksityiskohtia Bassoapisen oppisisältöön. Pop & Jazz Konservatoriossa musiikin perusopetuksessa noudatetaan nykyisin oppilaitoksen omien opettajien kehittämää jatkuvaan arviointiin perustuvaa arviointijärjestelmää, jossa opettajilla ja itseään arvioivilla oppilailla on keskeinen rooli. Oppilaiden edistymistä mitataan ns. AMP-tasojen avulla jossa tasolta toiselle siirrytään opintojen edetessä. Instrumenttikohtaiset opinto- ja sisältökuvaukset on määritelty erillisellä liitteellä. AMP-

tasolta toiselle siirrytään, kun tasoon vaadittava osaaminen on osoitettu esimerkiksi matineaesiintymisissä. AMP-tasoja on 14, ja ne vertautuvat vanhamuotoisiin kurssitutkintoihin seuraavasti:

AMP-taso 1-3 = soitinvalmennus

AMP-taso 4-6 = vanhamuotoinen 1/3 kurssitutkinto

AMP-taso 7-8 = vanhamuotoinen 2/3 kurssitutkinto

AMP-taso 9-10 = vanhamuotoinen 3/3 kurssitutkinto

AMP-taso 11-14 = vanhamuotoinen I kurssitutkinto

(Pop & Jazz Konservatorion opetussuunnitelma 2007)

Jos haluaisin oppisisällön vastaavan vanhamuotoista 2/3 tutkintoa, tulisi Bassoapisen oppisisällön vastata suurin piirtein Pop & Jazz Konservatorion AMP-tasoja 7-8. Koska minun ei työssäni kuitenkaan tarvitse noudattaa Pop & Jazz Konservatorion opetussuunnitelmaa, on Bassoapisen oppisisällössä AMP-tasoihin 7-8 verrattuna muutamia oleellisia eroja:

- Bassoapisessa ei käsitellä lainkaan 1/16-nuotteja eikä niihin perustuvia rytmejä
- Bassoapisessa ei käsitellä kolmimuunteisuutta eikä pentatonisia asteikoita
- Bassoapisessa ei opeteta harmonista tai melodista mollia. Niihin ainoastaan viitataan mollisävellajin V asteen dominanttisoinnun yhteydessä.
- Bassoapisessa opetetaan triolit, jotka AMP-tasoilla tulevat vasta tasolla 10.

(Pop & Jazz Konservatorion sähköbasson opintokuvaukset 2007)

Näin ollen Bassoapisen oppisisältö vastaa keskimäärin AMP-tasoja 4-7. Tämä ei kuitenkaan ole mikään ongelma, sillä minulla on kuitenkin vapaat kädet oppisisällön laatimisessa, ja käytin Pop & Jazz Konservatorion AMP-tasojen opintokuvausta vain apukeinona. Lopullinen sisältö määrittyikin omista opetuskokemuksistani ja niiden perusteella muodostamistani vaatimuksista.

3.1.3 Oulun Konservatorion muu opetus bassonsoiton kannalta

Kaikki Oulun Konservatoriossa opiskelevat nuoret osallistuvat yhteytoimintaan ja teoriaopetukseen. Yhtyeissä nuoret soittavat afroamerikkalaisen rytmimusiikin eri tyyliuuntia edustavia kappaleita painotuksen ollessa pop- ja rockmusiikissa, mutta

myös jazz- ja latin-musiikkiin tutustutaan jo melko varhaisessa vaiheessa. Yhtyeissä käytettävä nuottimateriaali on kokemuksiini mukaan tasoltaan hyvin vaihtelevaa, ja nuotit, joihin on kirjoitettu tarkat bassolinjat ovat enemmän poikkeus kuin sääntö. Näin ollen yhtyeiden basistien tulisi osata soittaa sointumerkkien perusteella nuoteissa olevan, tai opettajan antaman esimerkin mukaisesti. Muun muassa tämän takia Bassoapisessa käsitellään jo alusta alkaen soittamista sointumerkkien perusteella. Yhtyesoittoa palvelevia seikkoja ovat myös erilaisten rakennemerkkintöjen opettaminen sekä eri tyyllilajeja edustavien kappaleiden soittaminen.

Teoriaopetus on jostain ihmeen syystä nuorille usein jonkinlaista 'pakkopullaa' ja olenkin havainnut, että oppilaillani on usein puutteita jopa käytännön basson soittoa palvelevissa teorian perusteissa. Tästä syystä Bassoapisessa on 'teoreettisemmat' luvut, joissa keskitytään duuri- ja molliasteikon muodostamiseen (ja sitä kautta sävellajeihin), intervalleihin, kolmisointuihin sekä nelisointujen muodostamiseen. Intervallien opettamisessa painotus on käytännön bassonsoiton kannalta oleellisimmissa, eli erilaisissa tersseissä ja kvinteissä. Kolmisoinnut opetellaan muodostamaan ensin teoreettisesti, ja sitten yhdistetään teoria käytäntöön opettelemalla ne erilaisten otelaudalle muodostettavien kuvioiden avulla. Nelisoinnut opetellaan tunnistamaan, jotta niiden perusteella voitaisiin soittaa yhtyeiden materiaalia.

3.2 Oppilaiden ikäerot ja erilaiset lähtötasot

Oppilaiden ikäerot ja erilaiset lähtötasot muodostavat haasteen kirjan oppisisällön laatimisessa. Nuorimmat bassonsoittoa opiskelemaan tulevat oppilaat ovat noin 10-vuotiaita, jolloin oppilaiden fysiikka asettaa omat rajoituksensa soiton opiskelulle. Täysikokoinen bassokitara on suurikokoisena soittimena raskas soitettava, ja jo pelkästään ensimmäiseen asemaan vasemmalla kädellä yltäminen tuottaa aikuisille tarkoitetulla soittimella vaikeuksia kaikkein pienimmille soittajille. Bassoapisessa suositellaankin, että pienikokoisemmat soittajat hankkisivat ensimmäiseksi bassokseen jonkin markkinoilla olevista lyhyempimensuurisista soittimista.

Toinen nuoremmille soittajille vaikeuksia aiheuttava seikka on kielten otelautaa vasten painamisen raskaus. Asiaa vaikeuttaa entisestään se, että kielet ovat kaikista

raskaimmat painettavat nimenomaan aluksi opeteltavista ensimmäisissä asemissa. Tähän ongelmaan Bassoapinen tarjoaa erilaisia ratkaisumalleja. Ensinnäkin vasemman käden tekniikassa painotetaan ns. suppeaa asettelua (neljä sormea kolmen nauhavälin matkalla), missä sormia ei tarvitse venyttää erilleen yhtä paljon kuin laajassa asettelussa (neljä sormea neljän nauhavälin matkalla). Suppean asettelun sormituksissa haasteen tuo pikkusormen aktiivinen käyttäminen, sillä heikoimpana ja lyhyimpänä sormena pikkusormella kielen pohjaan painaminen saattaa tuottaa ongelmia. Tämä ongelma Bassoapisessa ratkaistaan käyttämällä pikkusormen apuna muita sormia, kunnes pikkusormi on harjoittelun myötä vahvistunut riittävästi.

Bassoapinen on kirjoitettu siten, että oppilaalla ei tarvitse olla mitään aiempaa musiikillista koulutusta. Suurella osalla oppilaista kokemusta kuitenkin jo on joko muista instrumenteista tai itsekseen tapahtuneesta basson soiton opiskelusta. Tällaisille oppilaille varsinkin kirjan alkupuolen harjoitukset saattavatkin tuntua liian yksinkertaisilta ja helpoilta. Jos harjoituksiin kuitenkin tutustutaan tarkemmin, voidaan huomata, että helpoimpiinkin harjoituksiin on usein haettu lisää haastetta painottamalla eri osa-alueita: tavoitteena saattaa olla mahdollisimman tarkka rytmi, mahdollisimman hyvä soundi, tietty oikean käden sormitus kielten ylityksissä jne.

3.3 Oppisisällön järjestäminen

Kirjaa työstäessäni tavoitteenani oli, että kirjan sisältö etenisi loogisesti harjoitusten vaikeutuessa tasaisesti oppilaan taitotason kasvaessa. Tavoitteen saavuttaminen oli vaikeampaa kuin alunperin arvioin, sillä päädyin tekemään useita muutoksia mm. kirjan lukujen järjestykseen. Alunperin sävellajien ja sävellajitunnun opettamiseen keskittyvät 'Otelauta tutuksi' -luvut olivat painottuneet enemmän kirjan alkupuolelle. Tästä kuitenkin seurasi se, että motivoinnin kannalta tärkeiden 'oikeiden' kappaleiden transkriptioiden ja mukaelmien käyttö oli hankalaa, sillä niissä usein tarvittiin taitoja, jotka alkuperäisen järjestyksen mukaan opetettaisiin vasta myöhemmin. Esimerkkinä vaikkapa kaarten ja pisteellisten aika-arvojen opettelu; näitä ilmiöitä esiintyy jo helpoimmissa pop- ja rock-kappaleissa, joten ne täytyy opetella jo melko varhaisessa vaiheessa, jotta päästäisiin nopeammin kiinni motivoivampaan käytännön soittamiseen 'oikeiden biisien' myötä. Eräässä varhaisessa versiossa pisteelliset aika-arvot opeteltiin vasta kahden etumerkin sävellajien jälkeen. Tästä seurasi se, että minun täytyi

säveltää ja etsiä kappaleita, jotka menisivät Bb/gm- tai D/bm-sävellajeissa, mutta joissa ei olisi saanut esiintyä pisteellisiä aika-arvoja. Tästä syystä päädyinkin painottamaan rytmiiikkaa hienoisesti sävellajien kustannuksella etenkin kirjan alkupuolella.

Kirjan sisällön tulisi edetä loogisesti myös suurten linjojen (eli lukujen) sisällä olevien pienempien yksityiskohtien ja tiedonmurusten suhteen; esimerkiksi Da Capo –termi on syytä opettaa ennen Da Capo al Coda senza rep –termiä. Kirjan lukujen uudelleen järjestämisen myötä jouduin kiinnittämään runsaasti huomiota tuon kaltaisiin yksityiskohtiin. Aivan aukoton kirja ei ole; joissakin harjoituksissa esitellään asioita, joihin kerrotaan paneuduttavan tarkemmin kirjan myöhemmissä luvuissa.

3.4 Harjoitusten motivoivuus

Oppilaideni motivoiminen hienon soittoharrastuksen ylläpitämiseksi on yksi vaikeimpia tehtäviä opettajan työssäni. Nuorilla on usein koko joukko muita harrastuksia musiikkiharrastuksen kanssa 'kilpailemassa', jolloin basson soiton harjoittelu jää ainakin näin bassonsoiton opettajan mielestä helposti liian vähäiselle huomiolle. Tunneille saatetaan tulla jopa harjoittelematta läksyjä lainkaan, tai sitten on menty siitä, mistä aita on matalin (tai kokonaan kaatunut) ja opeteltu juuri ja juuri välttävästi harjoiteltavat kappaleet. Tämä tietenkin harmittaa opettajaa, koska koen, että lahjakkuus menee hukkaan. Oppilas tulee helposti myös leimattua laiskaksi. Tällöin täytyisi kuitenkin miettiä, onko leimaamiseen oikeasti aiheutta; Kyse voi olla motivaation puutteesta johtuen siitä, että bassonsoitto ja sen harjoittelu ei ole oppilaan arvoasteikon yläpäässä. Energiaa riittää kyllä muihin harrastuksiin, joten basson soiton edistämisen kannalta täytyisikin miettiä, miten suunnata edes osa tuosta energiasta basson soiton harjoitteluun.

Motivaatiolla tarkoitetaan usein halukkuutta toimia jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Nykyisten oppimiskäsitysten mukaan oppiminen on tehokkainta, jos se ei tapahdu ulkoisten vaikuttimien kautta, vaan oppijan oman aktiivisen ajatteluprosessin seurauksena. Tällöin oppija tuntee sisäistä 'paloa' ja halua päästä asettamaansa päämäärään. Tuon päämäärän havaitseminen ja määrittäminen saattaa olla vaikeaa. Helpoimmillaan, opettajan kannalta, tilanne on silloin, jos oppilas yksinkertaisesti ja

aidosti vain 'haluaa oppia soittamaan bassoa'. Tällöin oppilas on usein avoin opettajan ehdotuksille harjoiteltavasta materiaalista ja on vastaanottavainen ja innokas harjoittelija. Oppilas on tällöin sisäisesti motivoitunut; hän saa tyydytystä itse soittamisesta ja sen tuomista haasteista. Sisäiset motivaatiotekijät ovat motivaatiotekijöistä vahvimpia ja pitkäkestoisimpia, ja sisäisesti motivoituneet oppilaat saavuttavat tuloksia tehokkaimmin. (Motivaatioteoria 2010).

Motivaatio voi olla myös ulkoista, jolloin tyydytys tulee ulkoisista tekijöistä, kuten esimerkiksi kannustuksesta ja palautteesta. Oppilas saattaa harjoitella läksynsä vain opettajaa miellyttääkseen ja kehuja saadakseen. Tai sitten hän harjoittelee vain, koska ajattelee, että hänen täytyy tehdä niin voidakseen olla oppilaana konservatoriossa tai jäsenenä bändissä. Ulkoiset motivaatiotekijät tyydyttävätkin usein mm. yhteenkuuluvaisuuden tunteen kaltaisia alemman tason tarpeita. Ulkoisen ja sisäisen motivaation erottaminen toisistaan on kuitenkin usein vaikeaa ellei jopa mahdotonta niiden voidessa esiintyä yhtä aikaa. Ulkoinen motivaatio voi myös muuttua sisäiseksi. (Motivaatioteoria 2010, verkkodokumentti).

Omien kokemusteni mukaan harjoittelumotivaatioon vaikuttaa oleellisesti se, mitä harjoitellaan. Parhaimpiin tuloksiin päästään, jos oppilas harjoittelee juuri sen kaltaista musiikkia, mistä hän pitää ja mikä häntä kiinnostaa. Jos harjoiteltavat kappaleet ovat entuudestaan tuttuja tai edustavat sellaisia tyyliuuntia, joista oppilas pitää, muodostuu harjoittelulle yhteys reaali maailmaan ja oppilaan omaan 'musiikkiympäristöön'. Tällöin sisäinen motivoituminen on helpompaa oppilaan omatessa jo valmista kiinnostusta opiskeltavaa materiaalia kohtaan. Tuttujen kappaleiden soitto voi ruokkia myös ulkoisia motivaatiotekijöitä; nuori pystyy mahdollisesti näyttämään kavereilleen osaamistaan esimerkiksi koulun musiikintunneilla tai bändeissä soittaessaan. Vaikka motivaatio näin olisi aluksi ulkoista, saattaa se muuttua sisäiseksi oppilaan huomattessa edistyvänsä ja havaitessaan lahjakkuutensa basson soiton saralla. Näin voi syntyä halu kehittyä paremmaksi soittajaksi kun ylipäättään huomaa sen olevan mahdollista.

Nykyisessä todella fragmentoituneessa populaarimusiikkiympäristössä jokaiselle oppilaalle henkilökohtaisten harjoitusten laatiminen on työläyensä takia käytännössä mahdotonta. Tämän takia Bassoapaisen harjoituksia laadittaessa on pyritty yleispätevyyteen ja monipuolisuuteen, ja lähes jokaisessa luvussa onkin useita eri populaarimusiikin tyyliuuntia edustavia harjoituksia ja transkriptioita. Tällöin oppilas

voi aluksi joko itse tai opettajansa ohjauksella valita itselleen mielekkäimmiltä tuntuvat harjoitukset. Näin opetettava asia tulee käytyä läpi, ja jos oppilas on riittävästi sisäisesti motivoitunut, hän voi laajentaa osaamistaan harjoittelemalla myös loput harjoitukset.

3.5 Sävellajituntu

"Jotta oppisi soittamaan musiikkia eikä ääniä" (erään oppilaani vastaus kysymykseeni miksi sävellajit täytyy opetella).

Bassoapisen harjoitusten pääpaino on tonaalisessa musiikissa. Olen sitä mieltä, että länsimaisen musiikin harmonian kokonaisvaltaisemman ymmärtämisen takia olisi tärkeää, että nuorille muodostuisi jo varhaisessa vaiheessa käsitys sävellajista tai edes sävellajituntu, vaikei varsinaisesta sävellajista vielä puhuttaisikaan. Länsimainen populaarimusiikki, eli se musiikki, jota nuoret etupäässä haluavat oppia soittamaan perustuu kuitenkin suurimmaksi osaksi tonaaliseen sävellajikäsitykseen ja sen sääntöihin. Bassoapisessa tätä toteutetaan keskittymällä erityisiin sävellajeja käsitteleviin lukuihin. Muidenkin lukujen harjoituksista suurimman osan voidaan katsoa 'menevän' jossain tietyssä sävellajissa.

'Perinteisiin' sävellajeihin perustuvien harjoitusten lisäksi Bassoapisessa on runsaasti bluestonaliteettiin perustuvia harjoituksia. Bluestonaliteetti on tärkeä jo länsimaisen rytmimusiikin historian takia; esimerkiksi rock-musiikin juuret ovat syvällä Yhdysvaltojen etelävaltioiden bluesilla kyllästetyssä maaperässä. Bluestonaliteetin tarkemmalle tarkastelulle ja blueskaavalle on omistettu Bassoapisessa kokonainen luku (ks. 4.27 Luku 27: Blueskaava).

3.6 Oma työkokemus ja hiljainen tieto

Oma soitto-, opiskelu- ja työhistoriani vaikuttavat suuresti siihen, minkälainen oppimateriaalipaketti Bassoapisesta lopulta muodostui. Olen pohjimmiltani itseoppinut basisti, sillä sain ensimmäisen bassotuntini, kun pääsin opiskelemaan Pop & Jazz Konservatorioon 1990-luvun puolivälissä. Siihen mennessä minulla oli toki takana

musiikin opintoja muiden instrumenttien kautta, ja sähköbassoakin olin soittanut tuolloin itsekseen ja erilaisissa kokoonpanoissa jo yli kymmenen vuoden ajan. Sähköbasson soiton opettamista opiskelin Stadian musiikkipedagogiopintojen yhteydessä. Opetukseen kuului pedagogiikkaopintoja ja käytännön opetusharjoittelua. Musiikkia olen soittanut koko ikäni itsekseen ja muiden kanssa. Erilaisia keikkoja vaihtelevissa ja eri tyyllisuuntia edustavissa kokoonpanoissa on tähän päivään mennessä kertynyt arviolta n. 1800.

Stadian opintoihin kuuluneen työharjoittelun lisäksi minulla ei ollut juuri mitään muuta opetuskokemusta aloittaessani työt Oulun Konservatoriossa. Huomasinkin nopeasti, että minulla oli puutteita etenkin vasta-alkajien opettamisen osaamisessa. Tunneilla tuli jatkuvasti esiin seikkoja ja kysymyksiä, joihin en osannut vastata pedagogiikkaopintojeni kautta. Tämä ei ollut varsinainen yllätys, sillä opetusharjoittelussa tuntimäärä oli rajallinen ja opetettavien asioiden kirjo suurempi. Jouduinkin etsimään vastauksia alan oppikirjoista, mutta koska niitäkin oli saatavilla rajoitetusti, parhaat vastaukset koin saavani muistelemalla oman soittohistoriani alkuaikojä ja myöhemmin karttuneita kokemuksiani muusikkona. Hain siis vastauksia tutkimalla, miten itse tein asioita ja ennen kaikkea miettimällä miksi tein asioita niin kuin tein. Tällöin hyödynsin kokemuksieni myötä karttunutta ns. hiljaista tietoa.

Amerikkalainen tutkija Michael Polanyi lanseerasi 1960-luvulla käsitteen *Tacit knowledge*, joka suomennettiin 1990-luvulla *Hiljaiseksi tiedoksi*. Polanyin mukaan ihmisellä on tietoisuutta, jota he eivät osaa ilmaista, mutta joka näkyy heidän toiminnassaan erilaisina tapoina, rutiineina, käytäntöinä ja tuntemuksina. Toisen tulkinnan mukaan ”sillä tarkoitetaan intuitiivista, ei-sanallista tietämystä, joka karttuu ihmisille toiminnallisen kokemuksen kautta” (Nuutinen 2008). Usein hiljainen tieto yleistetäänkin tarkoittamaan kokemusta. Opetustyössäni jouduin jatkuvasti hyödyntämään omaa hiljaista tietoa ja neuvomaan oppilaitani ottamaan minusta mallia, vaikken ensin täysin tiennytkään, miksi tein asioita niin kuin tein. Minulla oli vain vahva intuitio, että tein asioita oikein, koska olin kuitenkin edennyt soittajana varsin pitkälle. Tarkemmin asiaa mietittyäni totesin, että olin tehnyt soitto-urani alkuvaiheissa runsaasti virheitä, jotka olin joutunut korjaamaan ’kantapään kautta’. Tällaisia virheitä esiintyi etenkin soittotekniikan saralla; itseoppineena opettelini aluksi varsin omaleimaisen oikean käden näppäilytekniikan, minkä jouduin korjaamaan havaittuani, etten sillä tekniikalla pystynyt esimerkiksi saamaan soittimesta sellaista soundia kuin halusin. Nyt siis tiesin ainakin osittain, minkälaisia teknisiä virheitä oppilaitteni tulisi

välttää, etteivät he joutuisi samaan tilanteeseen mihin itse olin aikoinaan joutunut. Kokemuksistani oli muodostunut minulle hiljaista tietoa, jota nyt, kokemuksiani tutkittuani, pystyin jakamaan eteenpäin eksplisiittisenä tietona. Ja koska oman soittohistoriani alkuvaiheissa olin täysin itse-oppinut, koen, että minulla on hiljaista tietoa erityisesti vasta-alkajana olemisesta.

Bassoapisessa oma hiljainen tietoni on jatkuvasti esillä harjoitusten muodossa. Harjoituksia laatiessani mietin, minkälaisia ongelmia tai haasteita kulloinkin opeteltavassa aiheessa saattaisi oppilaan eteen tulla, minkä jälkeen pyrin saattamaan ongelman harjoituksen muotoon. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että soittelin itsekseni aihepiiriin liittyviä bassolinjoja joko improvisoiden tai tuttuja kappaleita muistellen, ja pyrin sitä kautta löytämään erilaisia haasteita, mitkä tulisi ottaa harjoituksissa huomioon. Tällöin pyrin asettumaan vasta-alkajan asemaan muistelemalla omia ensiaskeleitani aiheen parissa. Tämä oli tärkeää myös siksi, että nykyisin monet itsestään selviltä tuntuvat asiat eivät vasta-alkajille helppoja olekaan.

Eräs erityinen seikka, missä koen hiljaisesta tiedostani olleen hyötyä liittyy harjoituksissa käyttämiini sormitusmalleihin. Olen aina soittaessani hyödyntänyt vasemman käden suppean asettelun 1-2-4 -sormituksia, sillä ne ovat tuntuneet minulle luontevilta ja helpoilta. Uusille oppilaille vasemman käden soittoasentoa opettaessani olen usein havainnut, että käsi puristuu helposti ns. mailaotteeseen, jolloin kaikkien sormien täysipainoinen käyttäminen on vaikeaa etenkin otelaudan lavan puoleisessa päässä. Mietin, että miksi minä en yleensä soita mailaotteella, ja totesin sen johtuvan siitä, että käytän aktiivisesti pikkusormeani (eli sormituksissa sormea numero 4) hyväkseni. Näin soittamalla vasen käsi lähes automaattisesti kääntyy parempaan soittoasentoon. Päädyinkin siten painottamaan vasemman käden suppean asettelun 1-2-4 -sormituksia harjoituksissa, sillä kun suppea asettelu on opeteltu kunnolla, on siitä helppo jatkaa tekniikan syventämistä vasemman käden laajaan asetteluun. Tämä ei onnistuisi, jos oppilas edelleen soittaisi mailaotteella. En ole vastaavaan pikkusormen käytön painottamiseen törmännyt aiemmissa englanninkielisissä bassokouluissa enkä omilla opinnoissani. Tämä on tietenkin luonnollista, sillä enhän ollut enää vasta-alkaja aloittaessani basson soiton opinnot, ja todennäköisesti opettajani olisi käyttänyt vastaavia painotuksia ja harjoituksia huomatessaan minun vielä soittavan mailaotteella. En siis väitä, että idea on uusi, vaikka minulle sen 'löytäminen' hiljaisen tietoni myötä sitä olikin.

3.7 Oppimiskäsityksiä ja niiden ilmeneminen Bassoapisessa

Oppimiskäsityksen ja –teorioiden avulla tutkitaan ihmisen oppimista. Käsitykset ja teorit ovat muuttuneet ajan myötä, ja ala onkin jatkuvasti ja nopeasti kehittyvä kasvatustieteen alue. Oppimisteorioita on tutkittu paljon, enkä tässä yhteydessä syvenny niihin kaikkiin. Sen sijaan keskityn kahteen Bassoapisen tapauksessa oleelliseksi katsomaani teoriaan: Kognitiiviseen oppimiskäsitykseen ja konstruktivistiseen oppimiskäsitykseen.

3.7.1 Kognitiivinen oppimiskäsitys

Kognitiivinen oppimiskäsitys perustuu 1960-luvulla mm. muistia, tarkkaavaisuutta ja käsitteenmuodostusta tutkineeseen kognitiiviseen psykologiaan. Kognitiivinen oppimiskäsitys korostaa oppijan omia sisäisiä tiedonrakentamismalleja ja tiedonkäsittelyprosesseja. Eräs kognitiiviselle oppimiskäsitykselle keskeisistä käsitteistä on skeeman käsite. Skeema on organisoitu ihmisen oppimista ja havainnointia ohjaava toimintamalli tai tietorakenne, jonka muodostumiseen yksilön aiemmat kokemukset ja tiedot vaikuttavat. Skeemat ovat luonteeltaan yleisiä ja niiden avulla saadaan jäsennettyä tieto kokonaisiksi rakenteiksi ja hierarkioiksi. Kognitiivinen oppimisteoria korostaa uuden tiedon sijoittamista aiempiin skeemoihin aktiivisesti 'oivaltamalla'. (Ahonen 2004, 13-28; Järvelä & Salovaara 1998).

Helsingin yliopiston aikuiskasvatustieteen professorina toimivan Yrjö Engeströmin laatiman 'täydellisen oppimisen mallissa' on kaksi keskeistä käsitettä: orientaatioperusta ja alkusolu. Orientaatioperusta on malli, jonka perusteella oppija saa käsityksen opeteltavasta kokonaisuudesta. Orientaatioperustan määrittelemisen sopii hyvin bassonsoiton opiskeluun, koska musiikissa ja soittamisessa on paljon opetettavia asioita, joista vasta-alkajilla ei yksinkertaisesti ole valmiina omaa näkemystä ja tällöin orientaatioperusta voi auttaa oppimisessa. Bassoapisessa orientaatioperusta(t) muodostuu/muodostuvat Bassoapisen luvuista; Kussakin luvussa opiskeltava aihe määritetään jo luvun otsikossa. Alkusolu tarkoittaa orientaatioperustan kiteyttämistä

mallin muotoon. Bassoaapisen tapauksessa tästä voisi olla esimerkkinä vaikkapa uuden sävellajin ja siihen liittyvän asteikon opetteleminen; Ensin opetellaan sävellajin etumerkintä ja ensimmäisen asteen asteikko, ja sitten asteikon säveliä sormituksineen sovelletaan käytännön harjoituksissa. (Karevaara 2003).

Bassoaapisessa kognitiivista oppimiskäsitystä edustaa mielestäni parhaiten kirjan mahdollisimman johdonmukainen ja jäsenelty eteneminen, jolloin aiemmin opitut asiat ja muodostuneet skeemat tukevat uusien asioiden oppimista ja uusien skeemojen muodostumista. Kirja pyrkii olemaan vaikeusasteeltaan ja tiedolliselta sisällöltään tasaisesti vaikeutuva, ja jos harjoitukset tekee järjestyksessä, ei ainakaan kovin suuria tiedollisia epäjohdonmukaisuuksia pitäisi muodostua.

Annan vielä erään esimerkin kognitiivisen oppimiskäsityksen hyödyntämisestä Bassoaapisessa:

Duuriasteikon muodostaminen eri sävellajeissa (kursivoidut sanat ovat opeteltavia uusia käsitteitä):

- Aluksi opetellaan *koko-* ja *puolisävelaskelen* välinen ero ja verrataan niitä otelaudan nauhoihin (ks. 4.4 Luku 3: Nuottikirjoitus).
- Seuraavaksi opetellaan säveliä c:stä ylös- ja alaspäin, jolloin opitaan kaikki muuntamattomat sävelet (ks. 4.11 Luku 10: Otelauta tutuksi osa I).
- Tämän jälkeen nostetaan edellisessä luvussa opittuja säveliä *oktaavi-*nimisen *intervallin* verran ylöspäin ja saadaan soitettua C-duuriasteikko (ks. 4.12 Luku 11: Otelauta tutuksi: C-duuri / a-molli).
- Seuraavaksi opetellaan, minkä laatusista sävelaskelista edellisessä luvussa opeteltu C-duuriasteikko muodostuu. Näin saadaan muodostettua *duuriasteikon kaava* (ks. 4.14 Luku 13: Duurin ja mollin kaavat). Kaavaa sovelletaan eri aloitussäveliin, jolloin todetaan, että säveliä täytyy *ylentää* tai *alentaa*, jotta kaava toimisi. Seuraavaksi voidaankin opetella *sävellajin* ja *etumerkinnän* käsitteet, joita sovelletaan kirjan myöhemmissä sävellajeja käsittelevissä luvuissa. Jos oppilas lukee luvut ja tekee harjoitukset huolella, on hänellä edellytykset soveltaa oppimaansa uusien duuriasteikoiden muodostamiseen mistä tahansa sävellajista.

3.7.2 Konstruktivistinen oppimiskäsitys

Konstruktivistinen oppimiskäsitys on nykyisin 'vallalla' oleva moderni oppimiskäsitysmalli. Mallissa yhdistetään kognitiivisen ja humanistis-psykologisten mallien tietoa. Konstruktivismia pidetään usein kognitiivisen oppimisteorian alalajina, koska niillä on paljon yhteisiä piirteitä. Konstruktivistinen oppimiskäsitys perustuu ajatukseen, että oppija on itse aktiivinen tietorakenteiden konstruoija oppimistilanteessa. Oppija tulkitsee saamansa informaation aiempien kokemustensa ja tietojensa pohjalta ja muodostaa näin yksilöllisten tiedonkäsittelyprosessien kautta uusia tietorakenteita, joita voi käyttää hyväkseen tulevien ongelmatilanteiden ratkaisemisessa. Oppija on aktiivinen havainnoija, joka jo informaatiota saadessaan vertaa sitä aiempaan tietoonsa. Jos konstruktioprosessissa syntyvät tietorakenteet ovat monipuolisia ja jäsentyneitä, on niiden hyödyntäminen tulevissa oppimistilanteissa ja eri konteksteissa helpompaa. Tällöin puhutaan transfer-ilmioistä. Transfer voi olla positiivista, jolloin aiemmin opittu helpottaa oppimisprosessia, tai negatiivista, jolloin uuden tiedon tai taidon oppiminen vaikeutuu. Jos opittua asiaa voidaan soveltaa laajalti uusiin kohteisiin ja eri konteksteihin, puhutaan laajalti transferoituvasta tiedosta. (Järvelä & Salovaara 1998).

Ns. Situated cognition –ajattelun mukaan oppiminen on sidoksissa siihen kontekstiin, jossa se opitaan. Oppiminen on tällöin tilannesidonnaista ja oppimisen tulisi tapahtua mahdollisimman paljon todellista käyttötilannetta vastaavassa tilanteessa. (Järvelä & Salovaara 1998). Bassoapisen tapauksessa tämä tarkoittaa erillisen harjoituksia varten tehdyn tausta-cd:n (tai vastaavan) puutteen takia haastetta itseopiskeluun. Opettajan johdolla tapahtuvassa opetuksessa opettaja voi oman soittamalla annetun esimerkkinsä lisäksi säestää harjoituksia rumpukoneen ja muiden instrumenttien avulla, jolloin harjoituksiin muodostuu 'lihaa luiden ympärille' harmonian ja rytmin muodossa. Samoin harjoitusten yhdistäminen musiikin eri tyyli-lajien ominaispiirteisiin (mm. eri genreille tyypillinen muu rytmiiikka, soundi, fraseeraus) helpottuu. Itseopiskelussa situated cognition –ajattelun mukaista kontekstisidonnaisuutta edustavat Bassoapisen lukuisat transkriptiot ja mukaelmat. Tällöin oppilas voi käyttää alkuperäistä esitystä harjoittelunsa 'taustanauhana', tai hän voi (mukaelman kyseessä ollessa) verrata alkuperäistä esitystä kirjoitettuun esimerkkiin.

4 RAPORTOINTI UUDESTA OPETUSMATERIAALISTA

Seuraavaksi esittelen Bassoapisen 33 lukua. Näiden lukujen lisäksi Bassoapisessa on esipuhe (nimetty "Lukijalle") sekä keskeiset termit ja käsitteet tiivistävä sanasto.

4.1 Lukijalle

Bassoapinen alkaa Lukijalle –nimisellä esipuheella. Esipuheessa kerrotaan lyhyesti kirjan synnystä, kohderyhmästä ja tavoitteista, sekä kiitetään työn laatimiseen vaikuttaneita tahoja: ohjaajia, oppilaita ja perhettä. Lisäksi esipuheessa ohjeistetaan lukijaa suhtautumaan haluamallani tavalla harjoitusten sormitukseen, mukaelmiin ja transkriptioihin.

4.2 Luku 1: Bassokitara ja vahvistin

Kirjan ensimmäisessä luvussa esitellään sähköbasson ja bassovahvistimen oleelliset osat ja käydään läpi niiden toimintaperiaatteet yleisellä tasolla. Hahmottamisen helpottamiseksi tekstin ohessa on kuvat bassokitaraa ja combovahvistimesta. Kuviin on liitetty eri osia kuvaavat tekstit ja nuolet osoittamaan, missä ko. osat fyysisesti sijaitsevat. Bassokitaran toiminnan kannalta oleelliset rakenteelliset osat (runko, kaula, otelauta, virittimet, satula, talle, kaularauta, nauhat) esitellään lyhyesti. Bassokitaran puuosien yleisimmät valmistusmateriaalit esitellään yleisellä tasolla käyttäen esimerkkinä Fender Jazz –tyyppisen basson valmistusmateriaaleja vaikka ko. mallia ei nimeltä mainitakaan. Fender Jazz on yksi maailman suosituimmista bassokitaramalleista joten se sopii hyvin yleisen tason esimerkiksi. Bassokitaran sähköinen toimintaperiaate esitellään peruseriaatteen tasolla: metallisten kielten värähtely muutetaan mikrofonien avulla sähköiseksi signaaliksi. Bassokitaran sähköiset

osat esitellään käyttäen esimerkkinä tyypillistä passiivista elektroniikkaa (*volume, balanssi, äänen väri*), mutta myös aktiivinen elektroniikka esitellään.

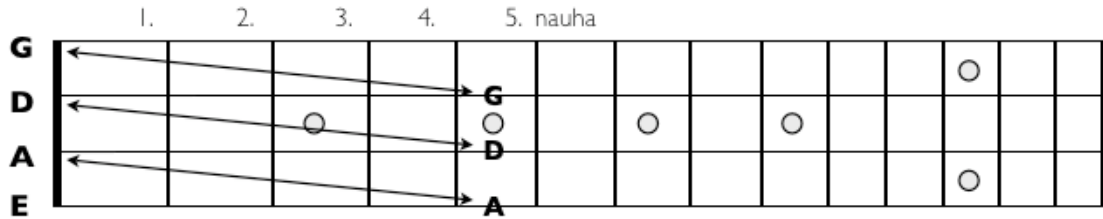
Bassovahvistimen toiminta esitellään tyypillistä signaaliketjua esimerkkinä tekstissä käyttäen: etuvahvistus -> ekvalisointi -> päätevahvistus -> kaiutin (Audio Amplifier 2010). Combovahvistimen ja erillisen vahvistimen ja kaiuttimen välinen ero selvitetään.

Tekstissä selitetään myös joidenkin basson ja vahvistimien osien puhekieliset nimitykset (mikki, pihajakkari, nuppi ja kaappi).

4.3 Luku 2: Basson viritys

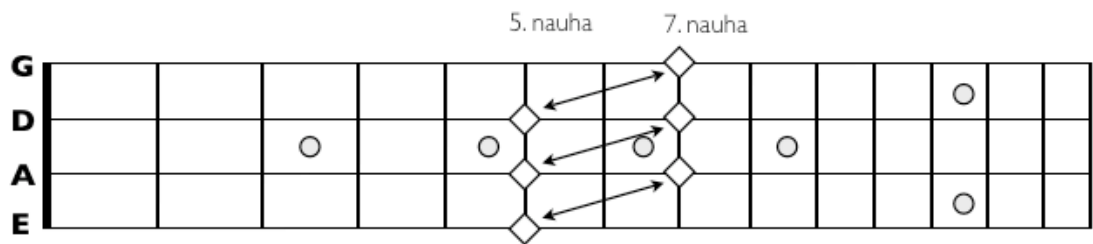
Luvun ensimmäisessä kappaleessa kerrotaan 4-, 5- ja 6-kielisten bassojen kielten nimet matalimmasta korkeimpaan ja mainitaan nelikielisen basson kielten olevan saman nimiset kuin kitaran neljä matalinta kieltä basson soidessa oktaavia alemmalla. Ensimmäisenä viritystapana mainitaan viritys viritysmittarin avulla. Mutta koska basson kielet on syytä osata laittaa vireeseen myös ilman viritysmittaria, kappaleessa selitetään myös suhteellisen viritystavan perusperiaate (kielten virittäminen toisiinsa verraten) ja sen kaksi sovellustapaa basson virittämiseksi. Kummassakin sovelluksessa käytetään esimerkkinä nelikielistä bassoa.

Ensimmäisenä suhteellisen viritystavan sovelluksena esitellään ns. viidennen nauhan viritystapa. Tässä viritystavassa verrataan paksumman kielen viidenneltä nauhalta painetun äänen sävelkorkeutta viereiseen vapaana soivaan ohuempaan kieleen. Kielten ollessa vireessä äänien tulisi olla saman korkuiset. Toimenpide selitetään vaihe kerrallaan ja apuna on myös kuva otelaudasta (kuva 1: Viritys viidennen nauhan avulla). Ohjeissa kehoitetaan erityisesti saamaan kielet soimaan yhtä aikaa, jotta epävireessä olevien kielten äänten välinen huojunta tulisi ilmi. Huojunta vähenee kun kielten vire lähestyy oikeaa, ja lakkaa kokonaan, kun kielet ovat keskenään täysin vireessä.



Kuva 1. Viritys viidennen nauhan avulla

Toisena suhteellisen viritystavan sovelluksena esitellään viritys huiluäänien avulla. Tässä viritystavassa verrataan ohuemman kielen 7. nauhalta soitettun huiluäänien sävelkorkeutta viereisen paksumman kielen 5. nauhalta soitettun huiluäänien sävelkorkeuteen. Kielten ollessa vireessä äänien tulisi olla täsmälleen saman korkuiset. Koska vasta-alkajalla tuskin on taitoa tai kokemusta huiluäänien soitosta, esitellään huiluäänien soittotekniikka yksityiskohtaisesti. Ohjeiden selkeyden ja logiikan kannalta (ohjeessa soitetaan ensin 7. nauhan huiluääni ja vasta sitten 5. nauhan huiluääni) ensimmäinen ääni soitetaan joltain muulta kuin E-kieleltä. Myös tämän viritystavan selityksen apuna on kuva (kuva 2: Viritys huiluäänien avulla).



Kuva 2. Viritys huiluäänien avulla

Luvun seuraavassa kappaleessa annetaan erilaisia vinkkejä viritykseen. Neljä ensimmäistä vinkkiä (vältä äkkinäisiä virittimen liikkeitä, soita huiluäänit reilulla voimakkuudella äänen värin säätö auki, huiluäänit jäävät soimaan vaikka kieleen ei enää koskettaisi sekä pyyhkäisytekniikan hyödyntäminen) perustuvat omiin kokemuksiini muusikkona, ja viimeinen (laske kieli ensin alavireeseen jos hienoviritus on vaikeaa) omiin kokemuksiini opettajana. Joillekin oppilailleni tuntuu olevan helpompaa saada vire kohdalleen, jos epävireinen kieli lasketaan reilusti alavireeseen ja lähestytään oikeaa virettä 'kauempaa' uudelleen.

Luvun viimeisessä kappaleessa pohditaan mahdollisia syitä basson epävireisyyteen vaikka vapaina soivat kielet olisivat keskenään vireessä. Neuvoina kehoitetaan tarkastamaan tallan säädöt ja sitä kautta otelaudan hienovire, kielten korkeus otelaudasta, kielten kuluneisuus ja puhtaus, satulan kunto sekä kaulan suoruus kaularautaa tarvittaessa säätämällä.

4.4 Luku 3: Nuottikirjoitus

Kolmannessa luvussa esitellään nuottikirjoituksen perusteet siinä laajuudessa, että myöhemmissä luvuissa alkavat harjoitukset pääsevät luontevasti käyntiin. Nuottikirjoituksen yksityiskohdat tarkentuvat erilaisten esimerkkien myötä kirjan edetessä ja harjoitusten muuttuessa vaativammiksi. Tekstin yhteydessä on runsaasti selittäviä kuvia. Ensimmäinen kuva selittää nuottiviivaston viivat, välit ja erilaisten nuottien osat (pää, varsi ja lippu) (kuva 3. Nuotteja viivastolla).



Kuva 3. Nuotteja viivastolla

Koska bassoa soitetaan yleensä f-nuottivaimella merkityltä viivastolta, esitellään f-avain seuraavaksi. Erikseen mainitaan f-avainta kutsuttavan bassoavaimeksi, ja että f sijaitsee avaimen kahden pisteen väliin jäävällä viivaston viivalla.

Seuraavissa kuvissa on erikseen esitelty viivaston viivoille ja väleihin sijoittuvien sävelten nimet. Useissa englanninkielisissä opetuskirjoissa nimet on selitetty loruja avulla; **All Cows Eat Grass** ja **Good Boys Do Fine Always** (Overthrow 2000, 6). En kuitenkaan kokenut tarpeelliseksi ryhtyä suomentamaan saati sitten keksimään kokonaan uusia loruja. Sen sijaan muistivinkkinä annetaan se, että a:sta ylöspäin sävelet etenevät aakkosjärjestyksessä.

Tässä yhteydessä selitetään pohjoiseurooppalaisen ja anglosaksisen kirjoitustavan välinen ero b-sävelen merkintätavasta. Pohjoiseurooppalaisen tavan h-sävel vastaa

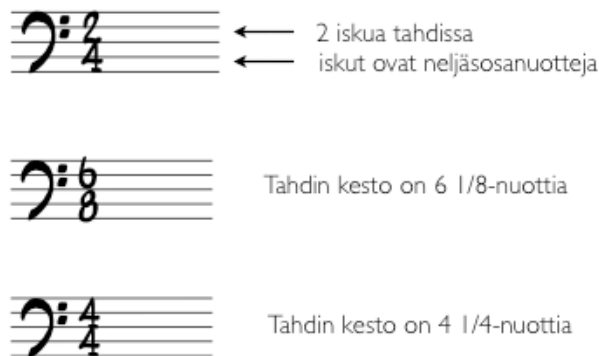
anglosaksisen tavan b:tä, ja pohjoiseurooppalainen b (eli alennettu h) anglosaksisen bb:tä. Koska tämän kirjan esimerkit pohjautuvat etupäässä afroamerikkalaiseen rytmimusiikkiin, käytetään esimerkeissä anglosaksista merkintätapaa. (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007).

Ylä- ja ala-apuviivat ja niiden järjestys selitetään kuvan avulla (kuva 4. Apuviivat)



Kuva 4. Apuviivat

Seuraavaksi selitetään tahdin ja tahtilajimerkinnän käsitteet ja esitellään erilaisia tahtiviivoja (tahtiviiva, kaksoisviiva, loppuviiva). Erilaisista tahtiosoituksista annetaan esimerkkejä kuvien avulla (kuva 5: Tahtiosoituksia). 4/4 –tahtilajimerkinnän korvaaminen C-symbolilla ja alla breve –tahtiosoitus selitetään myös kuvan avulla.



Kuva 5. Tahtiosoituksia

Nuottien ja taukojen aika-arvot ja niiden suhde toisiinsa esitellään rytmipyramidin avulla. Rytmipyramidissa jokaisen pyramidin kerroksen 'kesto' on yksi 4/4-tahti. Tällöin pyramidin huipulla on kokonuotti (tai –tauko), toiseksi ylimmällä tasolla kaksi puolinuottia, kolmannella tasolla neljä neljäsosanuottia, neljännellä tasolla kahdeksan kahdeksasosanuottia ja viidennellä (eli tässä tapauksessa alimmalla) tasolla 16 kuudestoistaosanuottia. Pyramidin avulla aika-arvojen toisiinsa nähden puolittuva

suhde on helppo havainnollistaa. Rytmipyramidia käytetään aika-arvojen hahmottamiseen myös alan englanninkielisissä oppikirjoissa (Overthrow 2000, 7). Kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuottien lippujen yhdistämisestä annetaan esimerkkejä kuvan avulla (kuva 6. Lippujen yhdistäminen).

1/8- ja 1/16-nuotteja peräkkäin kirjoitettaessa niiden *liput* yleensä yhdistetään:

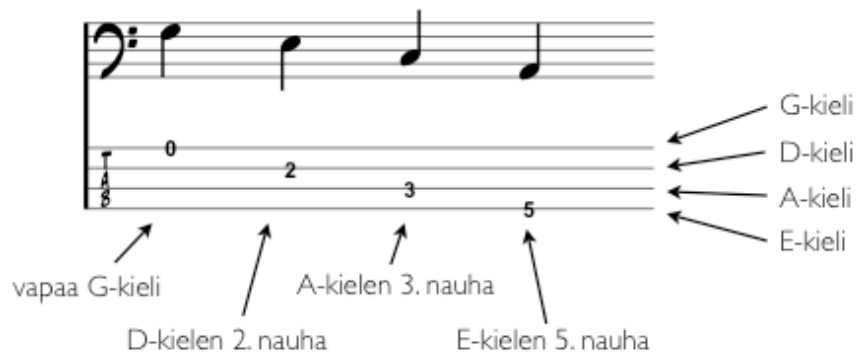


Kuva 6. Nuottien lippujen yhdistäminen

Seuraavassa kappaleessa esitellään tekstin ja kuvan avulla tabulatuurinuottikirjoitus (kuva 7. Tabulatuurinuottikirjoitus). Kirjan esimerkeissä käytetään tietoisesti tabulatuurikirjoitusta varsin säästeliäästi. Tabulatuurinuottikirjoitusta pidetään usein aloittelijalle helpompana kuin tavanomaista nuottikirjoitusta koska se vastaa visuaalisesti otelautaa, jolloin sen hahmottamista pidetään helpompana. Toinen tabulatuurinuottikirjoituksen hyvä puoli on se, että sen avulla on helppo kertoa, mistä asemasta otelaudalta ja miltä kieleltä sävel kannattaa valita. Huonoja puolia on kuitenkin useampia (Tablature 2010):

- Pelkässä tabulatuurikirjoituksessa nuottien aika-arvojen tarkka ilmaisu on vaikeaa ellei jopa mahdotonta. Siksi tabulatuurien yhteydessä täytyisi olla myös tavanomaista nuottikirjoitusta.
- Tabulatuurikirjoitus on instrumenttikohtaista eikä sitä voida soveltaa samalla tavalla toisiin instrumentteihin.
- Tabulatuurikirjoitus ei tue musiikin teorian opiskelua, eikä teoriatunneilla opittuja asioita voida 'lukea' tabulatuurikirjoituksesta.

Tabulatuurinuottikirjoituksen huonoin puoli on mielestäni kuitenkin se, että se hidastaa tavanomaisen nuottikirjoituksen oppimista. Jos tavanomaisen nuottikirjoituksen yhteydessä on myös tabulatuurinuottikirjoitus, on kiusaus lukea pelkkää 'helpompaa' tabulatuurikirjoitusta suuri. Huomaan tämän ilmiön osasta omista oppilaistani helposti. Kyseisillä oppilailla tavanomaisen nuottikirjoituksen oppiminen on hitaampaa kuin muilla.



Kuva 7. Tabulatuurinuottikirjoitus

Luvun seuraavassa kappaleessa selvitetään, mitä puoli- ja kokosävelaskel tarkoittavat. Puolisävelaskel selitetään ensin pienimmäksi diatonisen sävelasteikon sävelten väliseksi korkeuseroksi. Jotta selitys ei jäisi liian vaikeaselkoiseksi, selvitetään asia käytännön esimerkkien avulla: puolisävelaskel vastaa basson otelaudalla yhtä nauhaväliä ja pianon koskettimistolla valkoisen ja mustan koskettimen välistä eroa. Kokosävelaskel näin ollen vastaa basson otelaudalla kahta nauhaväliä.

Luvun viimeisessä kappaleessa esitellään lyhyesti yksinkertaisimmat reaalisointumerkinnät (duuri, molli, vähennetty ja ylinouseva) ja niiden sijoitus nuottiviivastolle, sekä mainitaan niihin palattavan vielä tarkemmin kirjan myöhemmissä luvuissa.

4.5 Luku 4: Otelautakartta

Neljäs luku koostuu kolmesta kuvasta, joiden avulla on helppo selittää, minkä nimisiä säveliä basson otelaudalta löytyy. Ensimmäisessä kuvassa on kuvattuna basson otelauta, kielten nimet ja muuntamattomat sävelet sijoitettuna oikeisiin nauhaväleihin 12. nauhaan saakka.

Toisessa kuvassa on edelliseen kuvaan lisättyä otelaudan ylennetyt sävelet (kuva 8. Otelautakartta).

Kolmannessa kuvassa on ensimmäiseen kuvaan lisättyä otelaudan alennetut sävelet.

Otelaudan ylennetyt äänet:

kieli

G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G		
D	D#	E	F ○	F#	G ○	G#	A ○	A#	B ○	C	C#	D		
A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A		
E	F	F#	G	G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E		
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.		nauha

Kuva 8. Otelautakartta

4.6 Luku 5: Soittoasento

Kirjan viidennessä luvussa esitellään tekstin ja kuvien avulla ergonominen soittoasento sekä istualtaan, että seisaaltaan soitettaessa. Bassokitara ei fyysisen kokonsa ja painonsa takia ole etenään nuorelle vasta-alkajalle mitenkään kevyt ja helppo soitin, minkä takia oikeaan ja ergonomiseen soittoasentoon on syytä kiinnittää huomiota.

Istualtaan soitettaessa neuvotaan asettamaan basso lepäämään reiden päälle ja säätämään mahdollinen hihna siten, ettei hihna valu olkapäältä häiritsemään soittoa. Basson tulisi levätä reiden päällä mahdollisimman tasapainoisesti. Tasapainon löytymistä haetaan asennon kautta siten, ettei bassoa tarvitsisi kannatella vasemmalla kädellä. Selän tulisi ohjeiden mukaan olla suorassa ja basson päälle kumartumista tulisi välttää.

Seisaaltaan soittaessa yläruumiin asennon tulisi olla samalla tavalla ergonominen kuin istualtaan soitettaessa. Kannustan erikseen välttämään basson liian alhaalla roikuttamista, vaikka se muodikasta olisikin, koska tällöin vasemman käden rannetta joudutaan helposti taivuttamaan liikaa ja käden verenkierto vaikeutuu. Samoin varoitan basson liian korkealla pitämisestä helposti seuraavasta oikean ranteen ja olkapään huonosta asennosta.

Ylipäättään soittoasentoa opetellessa kannustetaan löytämään luonteva ja rento soittoasento. Lisävinkkinä mainitaan leveämmän bassohihnan jakavan basson painon tasaisemmin olkapäätä vasten.

4.7 Luku 6: Oikean käden tekniikka

Tässä luvussa esitellään tekstin ja kuvien avulla kirjan harjoituksissa tarvittava oikean käden näppäilytekniikka. Luvun ensimmäisessä kappaleessa kerrotaan myös lyhyesti muista basson soittotekniikoista (plektralla soitto, kolmen sormen tekniikka, slap-tekniikka, peukalolla soitto ja tapping-tekniikka) sekä paremman soundin aikaansaamiseksi kehoitetaan leikkaamaan kynnet lyhyiksi ennen harjoittelua.

Harjoittelussa on tavoitteena mahdollisimman hyvä soundi mahdollisimman luontevalla näppäilyllä. Näppäilytekniikaksi opetellaan ns. *rest stroke*, missä näppäävä sormi pysähtyy viereiseen kieleen (Overthrow 2000, 12). Tämä on ylivoimaisesti yleisin tapa soittaa bassoa näppäilemällä.

Harjoittelu aloitetaan E-kieleltä. Ohjeiden mukaan peukalo tuetaan basson etumikrofoniin (kuva 9. Peukalo tuettuna etumikkiin). Tämä siksi, että mahdollisen tallamikrofonin kohdalta näppäillessä on vasta-alkajan vaikeampaa löytää tavoiteltava tasainen ja 'paksu' soundi. Lisäksi tallamikrofonin kohdalta basson kielet ovat jäykemmät ja näin ollen raskaammat näppäillä. Koska *rest stroke* -tekniikan mukaista viereistä kieltä ei nelikielisen basson E-kielellä ole, kehoitetaan näppäämään kieltä siten, että näppäys pysähtyy peukaloon (kuva 10. Näppäys pysähtyy peukaloon). Halutunlaisen näppäystekniikan löytämiseksi ja tajuamiseksi annetaan vinkiksi, että näppäävä sormi 'vedetään kielen läpi' siten, että kieli alkaa soimaan. Erikseen varoitetaan nyppimästä tai 'poimimasta' kieltä. Tässä vaiheessa harjoittelussa on tavoitteena ainoastaan saada basson E-kieli soimaan etu- ja keskisormilla näppäilemällä, joten harjoitteeksi riittää kielen näppäily omaan tahtiin.



Sormi valmiina näppäämään E-kieltä, peukalo tuettuna mikkiin.

Kuva 9. Peukalo tuettuna etumikkiin



Kieli on näpätty soimaan ja näppäys pysähtyy peukaloon.

Kuva 10. Näppäys pysähtyy peukaloon

Käytän tästä eteenpäin kirjassa ja tässä raportissa oikean käden kieliin tai mikrofonin tuetusta peukalosta yksinkertaisesti nimitystä 'tuki'. Näin ollen harjoituksissa usein mainittu 'tuen siirtäminen' tarkoittaa peukalon siirtämistä kieleltä toiselle tai mikrofonille.

Harjoittelun seuraavassa vaiheessa siirrytään näppäilemään A-kieltä. Tavoitteena on jälleen löytää tasainen ja paksu soundi vuorotellen etu- ja keskisormilla vapaasti näppäilemällä. Tuki kehoitetaan pitämään mikrofonilla tai siirtämään E-kielelle. Näppäykset pysähtyvät E-kieleen. Esimerkkeinä olevissa valokuvissa tuki on siirretty E-kielelle.

D-kieltä näppäiltäessä tuki täytyy siirtää E-kielelle ellei se siellä jo ollut. Näppäilyjen tulisi pysähtyä A-kieleen.

G-kieltä soittaessa tuki täytyy siirtää A-kielelle. Erikseen kehoitetaan kokeilemaan, josko tuki voisi samalla koskea myös E-kieleen. Valokuvat selventävät jälleen asiaa.

Tuen siirtäminen on tärkeää, koska ko. tekniikan kautta saadaan vaimennettua aina se kieli, minkä varassa tuki on. Jos tuki olisi koko ajan esim. mikrofonilla, alkaisivat ylempiä kieliä soittaessa vapaat matalat kielet resonoida. Tuen oikea-aikainen siirtäminen on usein varsin vaikeaa vasta-alkajalle, minkä takia siirtämiseen tulisi kiinnittää erityistä huomiota jotta tekniikasta tulisi mahdollisimman luontevaa ja automaattista. Erityisesti G-kieltä soittaessa ongelmaksi helposti muodostuu tuen yhtäaikaisten koskemisen sekä E- että A-kieliin. Jos tämä ei onnistu, voi olla parempi pitää tuki myös tällöin ainoastaan E-kielellä (Overthrow 2000, 12). Koska E-kieli

yleensä ottaen alkaa resonoida A-kieltä helpommin, on E-kielen vaimentaminen järkevämpää.

Luvun viimeisissä kappaleissa kerrotaan mm. kielten näppäilykohdan vaikutuksesta basson sointiin ja useiden maailmankuulujen basistien epätavallisista soittotekniikoista. Tällä pyrin kertomaan, että tekniikka ei ole ainoa tie matkalla hyväksi basistiksi.

4.8 Luku 7: Vapaat kielet tutuiksi

Kirjan seitsemännen luvun tarkoituksena on tutustua vapaiden kielten soittamiseen 4/4-pulssissa ja löytää vapaiden kielten sävelten paikat nuottiviivastolta. Harjoituksissa käytetään aika-arvoina ainoastaan koko-, puoli-, ja neljäsosanuotteja.

Aluksi selvitetään basson vapaasti soivien kielten sävelten paikat nuottiviivastolla (kuva 11. Basson vapaat kielet nuottiviivastolla). Kuvassa on mukana myös 5-kielisen basson matala B-kieli ja 6-kielisen basson korkea C-kieli.



Kuva 11. Basson vapaat kielet nuottiviivastolla

Koska basso soi oktaavia alemmalla, kuin mitä nuottiin kirjoitetaan, selitetään asia jälleen kuvan avulla (kuva 12. Basson soivat äänet nuottiviivastolla).



Basson soivat äänet. Nuotit *transponoidaan* korkeammalle, jotta ala-apuviivoja tarvitsisi käyttää vähemmän.

Kuva 12. Basson soivat äänet nuottiviivastolla

Varsinaiset harjoitukset koostuvat neljästä erillisestä tehtävästä. Kussakin tehtävässä soitetaan sama tihenevä ja harventuva rytmi vuorosormituksella aina yksi kieli

kerrallaan (kuva 13. Harjoitus E-kielellä). Vaikeusastetta ja vaihtelua lisää vuorosormituksen kääntyminen päinvastaiseksi eri kielten välillä.

♩ = 68 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 -

E K E K E K E K E K E K

1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3 - 4 -

E K E K E K E K E K E K

Kuva 13. Harjoitus E-kielellä

Harjoituksessa käytetyt uudet merkinnät (tempomerkintä, oikean käden sormitus ja sykkeen eteneminen) selitetään erikseen kuvien avulla (kuva 14. Syke, tempo ja sormitus).

Oikean käden sormitusmerkinnät:
E = etusormi
K = keskisormi

Tempomerkintä ♩ = 68 tarkoittaa, että minuuttiin mahtuu 68 1/4-nuottia. Yhden neljäsosanuotin pituus on siis vajaa sekunti.

Tahdin yläpuolella olevat numero ja viiva vastaavat lausutun numeron kumpaakin tavua:

1 - 2 - 3 - 4 -
yk-si kak-si kol-me nel-jä

Näin laskemalla saadaan 1/4-pulssista erotettua myös 1/8-pulssi.

Kuva 14. Syke, tempo ja sormitus

Yksi harjoituksen tavoitteista on oppia laskemaan 4/4-tahtilajin sykkeen mukaisesti neljään soiton yhteydessä. Näin oppilaalle muodostuu vahvempi kuva 4/4-sykkeestä tasaisesta etenemisestä ja harjoitusten rytmien sijoittumisesta 4/4-tahdin iskuille. Samaa metodologia käytetään useissa alan englanninkielisissä oppikirjoissa, mm. Hal Leonardin kustantamassa Bass Method -sarjassa (Friedland 2004, 26). Erikseen kehoitetaan laskemaan sykettä kaksitavuisilla sanoilla (*yk-si, kak-si, kol-me, nel-jä*), sillä näin laskien sanojen tavut ilmentävät myös kahdeksasosasykkeen etenemistä 4/4-tahtilajissa. Tästä on hyötyä harjoitusten myöhemmin muuttuessa vaativammiksi.

4.9 Luku 8: Harjoituksia vapailta kielillä

Kahdeksannen luvun tavoitteena on oppia soittamaan erilaisia yksinkertaisia rytmejä eri kielillä. Samalla harjoitellaan oikean käden tuen siirtämistä. Uusina asioina opetellaan vapaiden kielten vaimentamista vasemmalla kädellä ja esitellään oikean käden pyyhkäisytekniikka. Lisäksi tutustutaan sointumerkeistä soittamisen alkeisiin. Uutena nuotinkirjoitukseen liittyvänä asiana esitellään kertausmerkit.

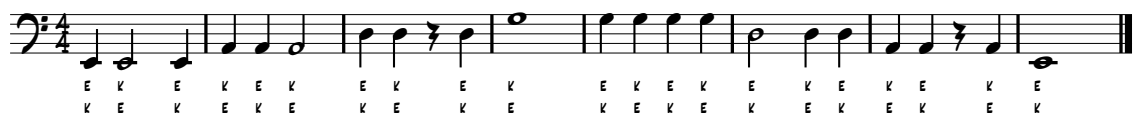
Ensimmäiseksi selitetään vapaiden kielten vasemmalla kädellä vaimentamisen perustekniikka. Kielen soiminen täytyy pystyä kontrolloidusti sammuttamaan esimerkiksi musiikissa olevan tauon ajaksi. Lisäksi vapailta kielillä on taipumus alkaa resonoida muiden kielten mukana. Näppäiltävää kieltä matalammilla kielillä resonoinnin vaimennus tehdään tukea siirtämällä, mutta korkeammilla kielillä se täytyy tehdä vasemmalla kädellä. Tekniikka selitetään tekstin ja kuvien avulla (kuva 15. Kielien vaimentaminen vasemmalla kädellä).

Tuki on E-kielillä ja vasen käsi vaimentaa vapaat kielet (D ja G) A-kielen soidessa.



Kuva 15. Kielien vaimentaminen vasemmalla kädellä

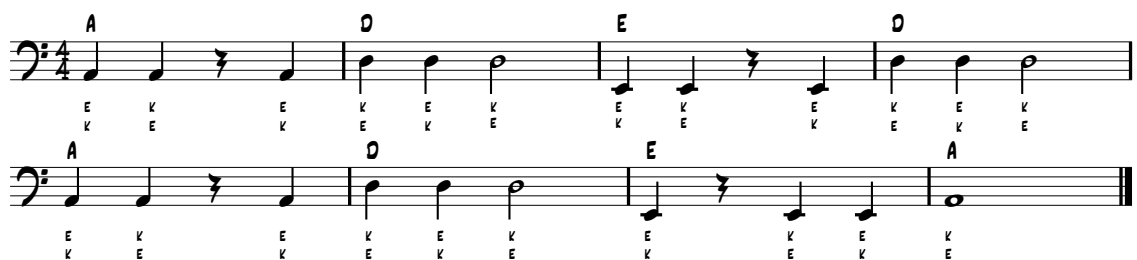
Varsinaisissa harjoituksissa harjoitellaan aluksi soivan kielen vaimentamista vasemmalla kädellä taukojen aikana. Tämän jälkeen siirrytään harjoittelemaan tuen siirtämistä kieleltä toiselle ja oikean käden etu- ja keskisormen vuorosormitusta. Harjoitukset menevät 4/4-tahtilajissa, ovat pituudeltaan 4 – 8 tahtia ja koostuvat neljäsosa-, puoli- ja kokonuoteista ja tauoista (kuva 16. Esimerkkiharjoitus kieleltä toiselle siirtymisestä).



Kuva 16. Esimerkkiharjoitus kieleltä toiselle siirtymisestä

Harjoituksissa täytyy keskittyä moneen asiaan: vuorosormitukseen sekä etu- että keskisormella aloittaen, tuen siirtoon sekä kielten vaimentamiseen vasemmalla kädellä. Koska tuo kaikki on vaikeaa, ellei mahdotonta, oppia yhdellä kerralla, annetaan ohjeeksi keskittyä ensin kieleltä toiselle siirtymiseen ja tasaiseen rytmiin. *”Tärkeintä on kuitenkin soittaa ääniä oikeassa rytmissä ja saada kieleltä toiselle vaihdot luonteviksi. Tuen siirrot ja vaimennukset helpottuvat ja automatisoituvat toistojen ja myöhempien harjoitusten myötä.”*

Kahdeksannessa harjoituksessa on nuotin yhteydessä sointumerkit (kuva 17. Sointumerkit harjoituksessa). Bassolinja muodostuu A-duurin I, IV ja V asteen sointujen pohjasävelistä (a, d ja e), mitkä voidaan mainiosti soittaa basson vapaita kieliä käyttäen. Harjoituksen yhtenä ideana on antaa oppilaalle esimakua tästä länsimaisen musiikin yleisimmästä harmonisesta ilmiöstä, vaikkei sitä erikseen mainitakaan. Tekninen lisähaaste tehtävään tulee d- ja e-sävelten välisestä A-kielen ylityksestä. Harjoitukseen ei ole merkitty sävellajin etumerkintää. Tämä on tietoinen ratkaisu, koska ylennysmerkkejä ei ole vielä esitelty.



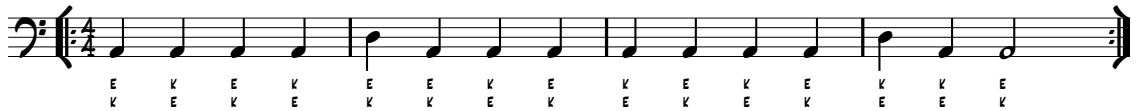
Kuva 17. Sointumerkit harjoituksessa

Seuraavassa osiossa esitellään oikean käden pyyhkäisytekniikka ja harjoitellaan sen soveltamista erilaisten harjoitusten avulla. Harjoitukset koostuvat neljäsosa- ja puolinuoteista ja ovat kestoltaan neljän tahdin mittaisia (kuva 18. Tuen siirto ja pyyhkäisytekniikka). Harjoituksissa pyyhkäisytekniikkaan yhdistetään myös oikean käden tuen siirto ja kielten vaimentaminen vasemmalla kädellä. Tämä ei kuitenkaan ole harjoitusten päämäärä, ja asiasta mainitaan tekstin yhteydessä. Yksi harjoituksista menee $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa.



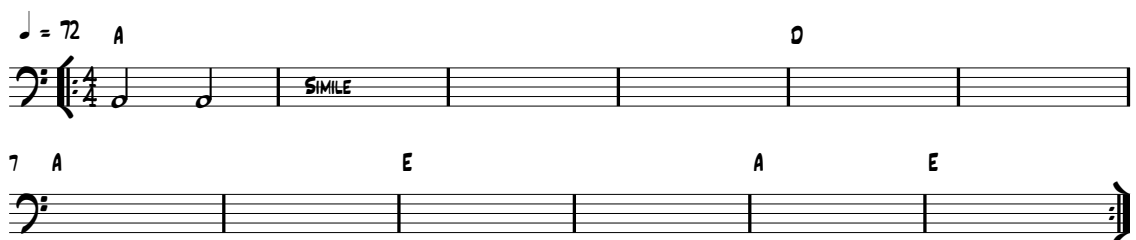
Kuva 18. Tuen siirto ja pyyhkäisytekniikka

Luvun 13. ja 14. harjoituksessa pyyhkäisytekniikan harjoittelun yhteydessä esitellään kertausmerkit (kuva 19. Kertausmerkit).



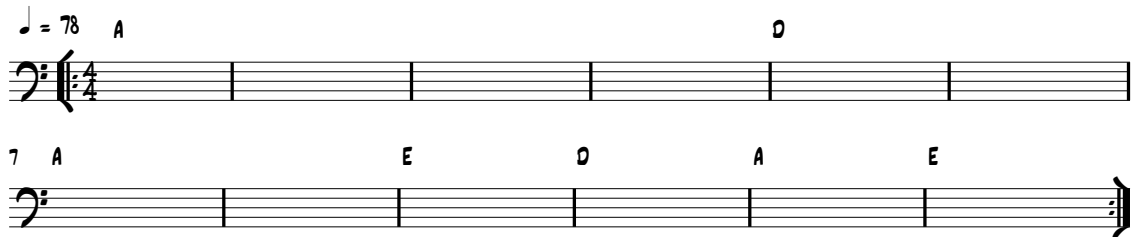
Kuva 19. Kertausmerkit

Luvun viimeisessä kappaleessa tutustutaan myöhemmin hyvin oleelliseksi osoittautuvaan taitoon, soittamiseen pelkkien sointumerkkien perusteella. Jos bändillä on ylipäätään nuotit soittamistaan kappaleista, ei niihin läheskään aina ole kirjoitettu erikseen bassolinjoja. Sointumerkit sen sijaan on kirjoitettu lähes kaikkiin nuotteihin, minkä takia niiden perusteella soittamiseen kannattaa tutustua jo bassonsoiton opiskelun alkuvaiheissa. Sointumerkeistä soittamisen oppimiseen tähtäävät harjoitukset ovat tässä vaiheessa lyhyitä, 8 – 12 tahdin mittaisia, ja tempoiltaan rauhallisia. Harjoituksien ensimmäisessä tahdissa on annettu esimerkki rytmistä, mitä tulisi jatkaa harjoituksien loppuun saakka. Soinnut ovat kolmisointuja, jolloin ohjeen mukaisesti basson tulisi soittaa sointujen pohjasäveliä (kuva 20. Vapaita kieliä sointumerkeistä). Useat tämän osion harjoituksista perustuvat 12 tahdin blueskaavaan, koska sen pohjasävelsuhteet on helppo toteuttaa basson vapailta kielillä. Blueskaavaan perustuminen mainitaan, mutta siihen kerrotaan tutustuttavan tarkemmin kirjan myöhemmissä luvuissa.



Kuva 20. Vapaita kieliä sointumerkeistä

Luvun viimeisessä harjoituksessa soinnut noudattavat edelleen blueskaavaa, sävellajina A-duuri, mutta tällä kertaa rytmin ohjeistuksena on, että harjoituksessa saa vapaasti soittaa neljäsosanuotteja ja –taukoja soittajan oman valinnan mukaan (kuva 21. Vapaita kieliä ja vapaita rytmejä). Tärkeintä on yrittää sijoittaa valitut rytmit neljäsosapulssiin ja pitäytyä kappaleen sointurakenteessa. Kappale on myös ensiaskel improvisoinnin maailmaan tämän kirjan puitteissa.



Kuva 21. Vapaita kieliä ja vapaita rytmejä

4.10 Luku 9: Vasemman käden tekniikka

Yhdeksännessä luvussa etsitään hyvää vasemman käden soittoasentoa sekä esitellään vasemman käden suppea ja laaja asettelu. Vasemman käden hyväksi asennoksi esitellään sellainen, missä nauhojen suuntaisesti olevien pyöristettyjen sormien sormenpäät painavat kielet pohjaan. Peukalo on tällöin suurin piirtein keskisormen kohdalla kaulan vastakkaisella puolella ja kynänpää irti vartalosta. Hyvä asento esitellään viiden kuvan avulla (kuva 22. Vasemman käden asento) ja myös yleisin otevirhe, ns. mailaote, esitellään välteltävänä esimerkkinä kuvien avulla.

Pidä kynnänpää irti vartalosta mutta älä kuitenkaan erityisesti kannattele sitä.



Kuva 22. Vasemman käden asento

Jos nuotteihin on merkitty sormitukset numeroin niin ne ovat kielisoittimille tyypillisesti seuraavat: 0 = vapaa kieli, 1 = etusormi, 2 = keskisormi, 3 = nimetön ja 4 = pikkusormi. Tämä havainnollistetaan erikseen kuvan avulla. Joissakin kirjan harjoituksissa on nuottiin merkitty vaihtoehtoinen sormitusehdotus laittamalla vaihtoehtoinen sormitus sulkumerkkeihin ensisijaisen sormituksen viereen.

Vasemman käden sormien otelaudalle asettelussa käytetään perinteisesti kahta eri tekniikkaa. Ensimmäisessä niistä neljä sormea venytetään otelaudalle neljän nauhavälin yli siten, että kullakin sormella on oma nauhavälinsä. Englanninkielisissä teoksissa tästä tekniikasta käytetään nimitystä *'one finger per fret'* (Friedland 2004, 15). Koska tästä tekniikasta ei ole vakiintunutta suomennosta, olen ottanut käyttöön opetustyössäni käyttämäni termin *vasemman käden laaja asettelu*, mikä lyhenee kätevästi pelkästään *laajaksi asetteluksi*. Tämän tekniikan yhteydessä puhutaan myös 1-2-3-4 – sormituksista.

Koska laajan asettelun mukainen tekniikka on mahdollisesti pienikäiselle vasta-alkajalle raskas, käytetään kirjassa etupäässä kevyempää *vasemman käden suppeaa asettelua*, lyhyemmin *suppeaa asettelua*. Tässä tekniikassa neljä sormea asetetaan kolmen nauhavälin yli siten, että etusormi painaa ensimmäisen, keskisormi toisen ja pikkusormi kolmannen nauhan äänet. Nimetöntä käytetään tarvittaessa pikkusormen apuna joko niin, että nimetön painaa kielen yhtä aikaa pikkusormen apuna pohjaan, tai siten, että jos soitettava sävel on pikkusormen kanssa samalla nauhalla matalammalla kielellä, niin se voidaan painaa pohjaan pelkästään nimettömällä (kuva 23. Nimettömän

käyttö vasemman käden suppeassa asettelussa). Suppean asettelun yhteydessä puhutaan 1-2-4 –sormituksista.



Kuva 23. Vasemman käden suppea asettelu

Suppean asettelun käytölle on hyviä perusteita: Ensinnäkin se on kevyempi etenkin alemmista asemista soittaessa, koska sormia ei tarvitse venyttää niin paljon erilleen kuin laajassa asettelussa. Toiseksi, suppeaa asettelua käyttämällä vasemman käden sormet kääntyvät luontevammin nauhojen suuntaisesti. Olen havainnut, että vasta-alkajalla, joka on itseksensä opetellut soittamaan nimetöntä pikkusormen sijaan käyttäen, on suurempi taipumus käyttää soittaessaan huonompaa 'mailaotetta'. Tällöin myös pikkusormen luontevan käytön oppiminen hidastuu.

4.11 Luku 10: Otelauta tutuksi: alkeet

Kirjan kymmenennessä luvussa aletaan harjoitella otelautaan kiinni painettujen äänien soittamista. Tavoitteena on oppia muuntamattomat sävelet c:stä ylös f:ään ja alas g:hen. Harjoittelu aloitetaan etsimällä otelaudalta A-kielen kolmannesta nauhavälistä löytyvä sävel c (kuva 24. C viivastolla ja otelaudalla)



Kuva 24. C viivastolla ja otelaudalla

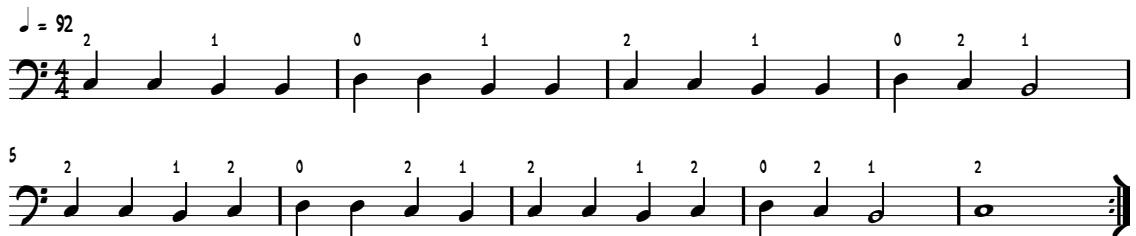
Ohjeen mukaan c painetaan pohjaan vasemman käden keskisormella ja koitetaan

soittaa pitkiä ääniä siten, että kieli soi rämisemättä ja puhtaasti. Kun tämä sujuu, soitetaan metronomin tahdissa rauhallisella tempolla yksinkertaisia harjoituksia.

Seuraavaksi opetellaan ensimmäiset sävelet c:n ylä- ja alapuolelta (kuva 25. b, c ja d viivastolla ja otelaudalla), ja soitetaan näin opituista sävelistä kirjoitettuja yksinkertaisia harjoituksia (kuva 26. Harjoitus b-, c- ja d-sävelillä). Harjoitukset muodostuvat neljäsosa-, puoli- ja kokonuooteista ja nuottien yhteyteen on kirjoitettu sormitukset.

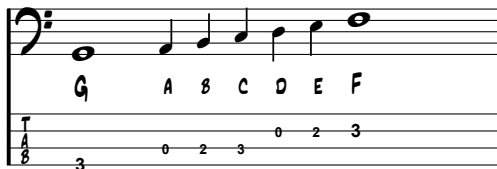


Kuva 25. b, c ja d viivastolla ja otelaudalla



Kuva 26. Harjoitus b-, c- ja d-sävelillä

Tästä eteenpäin harjoitukset etenevät siten, että jo opittujen sävelien lisäksi uusina sävelinä harjoituksiin tulee aina kaksi seuraavaa säveltä c:stä kauemmas liikuttaessa, kunnes saavutetaan E-kielen g- ja D-kielen f-sävelet (kuva 27. Sävelet g:stä f:ään)(kuva 28. Harjoitus sävelille g-f).



Kuva 27. Sävelet g:stä f:ään

$\text{♩} = 82$ C
 2
 Am
 0
 F
 2
 G⁷
 2
 5 C
 2 1 Am
 0 2 1 F
 2 1 0 2 G⁷ C
 1 2 2

Kuva 28. Harjoitus sävelille g-f

Harjoitusten yhteydessä painotetaan hyvän ja ehjän soundin etsimistä vasenta kättä kuitenkin liikaa puristamatta sekä tasaisen ja tarkan rytmin tavoittelemista.

4.12 Luku 11: Otelauta tutuksi: C-duuri / a-molli

Yhdennentoista luvun suurena tavoitteena on opettaa oppilaalle C-duuriasteikko ja sen rinnakkainen luonnollinen a-molliasteikko. Uutena teknisenä asiana tutustutaan ns. *finger roll* -tekniikkaan ja musiikin teoriaan liittyvänä asiana selitetään, mitä sointuasteet tarkoittavat. Uusia termejä ja käsitteitä on mm. *portato* ja *legato* sekä asemanvaihto.

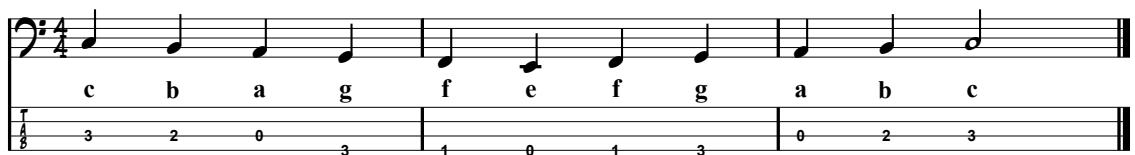
C-duuriasteikon opettelu aloitetaan nostamalla edellisessä luvussa opittuja säveliä a, b ja c oktaavin verran ylöspäin ja tutkimalla, mistä kohdalta otelautaa ne löytyvät. Näin tähän saakka opetelluista sävelistä saadaan muodostettua C-duuriasteikko, jota edelleen verrataan pianon valkoisiin koskettimiin kahden c:n välillä. C-duuriasteikko esitellään nuottiviivaston, tabulatuurin ja sorminumeroiden avulla (kuva 29. C-duuriasteikko).

2 0 1 2 0 1 1 2
 c d e f g a b c
 3 0 2 3 0 2 4 5

Kuva 29. C-duuriasteikko

C-duuriasteikko sormitetaan aluksi vain etu- ja keskisormia käyttäen, koska tämä on vasta-alkajalle helpoin tapa saada äänet soimaan kunnolla. Tällöin G-kielen a- ja b-sävelten välillä täytyy tehdä asemanvaihto toisesta asemasta neljänteen, koska bassoa soittaessa etusormen sijainti otelaudalla määrittää aseman. Asteikon esittelyn yhteydessä mainitaan, että korkeimmat äänet (b ja c) voidaan soittaa myös suppean asettelun 2-4 –sormituksella tai laajan asettelun mukaisesti 3-4 –sormituksella. Kun C-duuriasteikon sävelet ja sormitukset ovat selvillä, asteikkoa harjoitellaan ja vahvistetaan soittamalla asteikkoharjoitus, jossa samaa ääntä toistetaan neljäsosanuotein aluksi kahdeksan kertaa, sitten neljä kertaa, kaksi kertaa ja lopuksi kerran. Harjoitus tulisi soittaa metronomin tahdissa rauhallisella tempolla ($\text{♩} = 88$).

Sama asteikkoharjoitus soitetaan myöhemmin jokaisen opeteltavan sävellajin yhteydessä. C-duuriasteikon sävelet opetetaan myös A-kielen c-sävelestä alaspäin (kuva 30. C-duurin sävelet alaspäin).



Kuva 30. C-duurin sävelet alaspäin

Varsinaiset harjoitukset ovat yksinkertaisia, etupäässä puoli- ja neljäsosanuoteista ja tauoista koostuvia pieniä etydeitä. Kolmannessa harjoituksessa esitellään lyhyesti ns. finger roll –tekniikka (kuva 31. Finger rollin ensiesittely). Tässä tekniikassa vierekkäisten kielten samasta nauhavälistä painetut äänet painetaan pohjaan yhdellä sormella siten, että paksumpi kieli painetaan otelautaa vasten sormen päällä, ja ohuempi sormen ensimmäisellä nivelellä. Kieliä ei ole tarkoitus painaa pohjaan yhtä aikaa, vaan kontrolloidusti painoa siirtäen sormen päältä nivelelle ja päinvastoin. Tekniikka ei ole välttämättä vasta-alkajalle helppo, joten hyvään lopputulokseen kerrotaan voitavan päästä myös perinteisemmällä tekniikalla. Finger roll –tekniikkaa harjoitellaan erikseen kirjan myöhemmissä luvuissa.

Kuva 31. Finger rollin ensiesittely

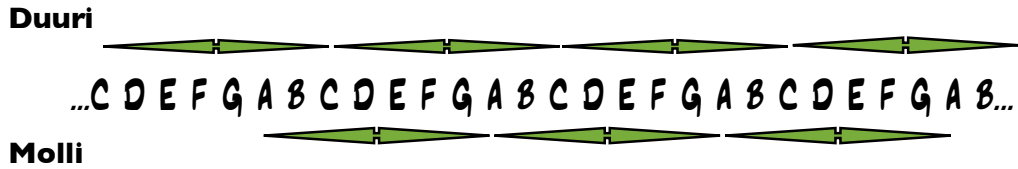
Luvun neljäs harjoitus on osa Muse-yhtyeen kappaleesta *Invincible* (albumilta *Black Holes and Revelations*, 2006) (kuva 32. Osa harjoituksesta 11.4). Kyseisessä kappaleen osassa basso soittaa ainoastaan neljäsosanuotteja, joten se soveltuu hyvin tähän vaiheeseen harjoittelua. Harjoituksessa tulee muutama uusi asia; sävelten lyheneminen n. neljänneksen verran nuotin yhteyteen merkityn staccatopisteen ja tenutoviivan myötä (*portato*) sekä *gis*-sävel kahdesta eri oktaavialasta.

Piste ja viiva nuotin päällä tai alla tarkoittaa, että nuotti lyhenee n. yhden neljänneksen täydestä mitastaan (*portato*). Katkaise äännet joko oikealla kädellä asettamalla seuraavaksi näppäävä sormi kielelle odottamaan sävelen näppäystä ja samalla sammuttaen soivan äänen, tai vasemmalla kädellä lopettamalla kielen pohjaan painaminen.

Kuva 32. Osa harjoituksesta 11.4

Mikäli *portato*ssa soittaminen tuottaa harjoittelun tässä vaiheessa vaikeuksia, kerrotaan harjoituksen voitavan soittaa aivan hyvin myös sävelet toisiinsa sitoen (*legato*). Tärkeintä on soundin laatu ja rytmin tarkkuus.

Seuraavaksi opetellaan C-duurin rinnakkainen molliasteikko a-molli, tutustutaan yleisesti rinnakkaisen molliasteikon periaatteeseen ja kerrotaan rinnakkaisen molliasteikon alkavan duuriasteikon kuudennesta sävelestä. Asia selvennetään myös kuvan avulla (kuva 33. Rinnakkainen molliasteikko).



Duuriasteikko ja sen rinnakkainen molliasteikko muodostuvat saman nimisistä sävelistä. Asteikon aloitussävel vain vaihtuu!

Kuva 33. Rinnakkainen molliasteikko

Varsinaiset harjoitukset ovat edelleen yksinkertaisia, rauhallisessa tempossa eteneviä pieniä etydeitä. Harjoituksissa neuvotaan keskittymään äänen laatuun ja rytmin tarkkuuteen. Harjoituksissa 11.6 ja 11.7 sama linja soitetaan kahdella eri sormituksella; harjoituksessa 11.6 ainoastaan etu- ja keskisormia käyttäen, ja harjoituksessa 11.7 1-2-4 –sormituksella vasemman käden suppeaa asettelua käyttäen (kuva 34. Harjoitus 1-2-4 –sormituksella). Koska pikkusormen käyttö saattaa olla vasta-alkajalle vaikeaa, neuvotaan käyttämään muita sormia pikkusormen apuna kielen pohjaan painamisessa.



Kuva 34. Harjoitus 1-2-4 –sormituksella

Myös harjoituksissa 11.10 ja 11.11 sama linja soitetaan kahdella eri sormituksella. Harjoituksissa 11.12 ja 11.13 oppilaan tehtävänä on suunnitella ja kirjoittaa nuottiin bassolinjaan sopiva sormitus.

Kirjan edetessä pidemmälle on jokaisen sävellajeja käsittelevän luvun yhteydessä sointumerkeistä säestykseen keskittyvä osio. Jokaisen tällaisen osion yhteydessä esitellään kulloisen sävellajin eri asteille muodostuvat kolmisoinnut (kuva 35. Duuriasteikon sointuasteet). Tämän tarkoituksena on esitellä minkä laatuista kolmisointuja kulloisen sävellajin eri asteilta löytyy, sekä vahvistaa, että sointujen laadut pysyvät samoina eri asteilla sävellajista riippumatta. Tämän selventämiseksi kirjan tässä vaiheessa selvitetään lyhyesti miten kolmisoinnut muodostuvat ja mitä sointuasteet tarkoittavat. Asiaan kerrotaan palattavan tarkemmin kolmisointuja käsittelevässä omassa luvussa.

C	D _M	E _M	F	G	A _M	B ⁰
I	II	III	IV	V	VI	VII

Kuva 35. Duuriasteikon sointuasteet

4.13 Luku 12: Kahdeksasosanuotit

Kahdestoista luku käsittelee kahdeksasosanuottien soittamista. Luvun alussa painotetaan kahdeksasosanuottien soittotaidon tärkeyttä ja perustellaan se sillä, että suuressa osassa pop- ja rock-musiikin peruskompeista lyhyimmät aika-arvot ovat juuri kahdeksasosia. Luvussa on 10 erillistä harjoitusta.

Harjoittelu aloitetaan soittamalla metronomin tai rumpukoneen tahdissa yksinkertaisia neljäsosa- ja kahdeksasosanuoteista muodostuvia harjoituksia samalla neljään laskien (kuva 36. Yksinkertainen kahdeksasosaharjoitus). Neljään laskeminen ohjeistetaan tehtäväksi kaksitavuisilla sanoilla (*yk-si, kak-si... ei yy – kaa – koo...*) sillä näin laskiessa tavut muodostavat kahdeksasosasykkeen. Tästä laskutavasta on hyötyä rytmien muuttuessa vaikeammiksi, jolloin sävelten sijoittaminen tahdin eri iskuille tai iskujen väleihin helpottuu. Laskutavan harjoittelu kannattaa aloittaa jo kirjan tässä vaiheessa rytmien ollessa vielä helpohkoja.



Kuva 36. Yksinkertainen kahdeksasosaharjoitus

Harjoituksissa ohjeistetaan keskittymään soundin laatuun, rytmiin tasaisuuteen ja oikean käden vuorosormitukseen. Harjoitusmotivaation lisäämiseksi harjoituksissa on mukailtuja osia tai lainoja olemassa olevista levytyksistä (PMMP: Matkalaulu (albumilta Kovemmat kädet, 2005), Muse: Starlight (albumilta Black Holes and Revelations, 2006) ja The Ting Tings: That's Not My Name (albumilta We Started Nothing, 2008))(kuva 37. That's Not My Name). Osassa harjoituksista on lisätehtävänä kirjoittaa syke oikeille paikoille nuottien yläpuolelle numeroin ja viivoin.



Kuva 37. That's Not My Name

4.14 Luku 13: Duurin ja mollin kaavat

Kolmastoista luku on teoriapainotteinen, tärkeimpänä tavoitteenaan opettaa, miten duuri- ja molliasteikko muodostuvat. Samalla opetellaan ylennys-, alennus- ja palautusmerkit sekä sävellajit etumerkintöineen. Varsinaisia harjoituksia ei tässä luvussa ole lainkaan. Syy tällaiseen teoriapainotteiseen lukuun on siinä, että omien kokemuksieni perusteella monilla oppilaistani on teoriatunneilla käymisestä huolimatta luvattoman heikko tietotaso ko. asioista jolloin niitä on jouduttu kertaamaan bassotunneilla. Lisäksi luku toimii tiivistettynä tietopakettina jolloin asioita ei tarvitse enää perustella kirjan myöhemmissä vaiheissa.

Aluksi selvitetään perusteellisesti, minkälaisista koko- ja puolisävelaskelista C-duuriasteikko muodostuu. Asiaa havainnollistetaan nuottien ja tabulatuurien avulla, jotta sävelten välisten puolisävelaskelten ja otelaudan nauhojen määrän välinen suhde tulisi selväksi. Kun sävelaskelisuhteet on selvitetty, saadaan löydetyistä koko- ja puolisävelaskelista muodostettua duuriasteikon 'kaava' (kuva 38. Duuriasteikon kaava).



Kuva 38. Duuriasteikon kaava

Vastaavasti luonnolliselle molliasteikolle saadaan selvitettyä mollin 'kaava'.

Seuraavaksi tutkitaan asteikon muodostamista g-sävelestä ylöspäin tähän mennessä opittuja, muuntamattomia säveliä käyttäen. Tällöin havaitaan, että f- ja g-sävelien väliin jää kokosävelaskel, vaikka duurin kaavan mukaisesti kohdassa tulisi olla puolisävelaskel. Näin ollen tässä yhteydessä esitellään ylennysmerkki, jotta asteikon kaava saataisiin toimimaan G-duuriasteikolle. Ylennysmerkistä esitellään sen sijoittaminen viivastolle nuotin ja sointumerkin yhteyteen, sekä sen vaikutus sävelen nimeen. Vastaavasti F-duuriasteikkoa tutkimalla havaitaan, että b-sävel täytyy alentaa bb:ksi, jotta duuriasteikon kaava toimisi (kuva 39. F-duuriasteikko). Myös alennusmerkin sijoittaminen viivastolle nuotin eteen ja sointumerkkeihin esitellään, sekä käsitellään alennettujen sävelten nimeäminen. Lisäksi todetaan, että sävelten muuntaminen aikaansaa kaavan toimimisen myös rinnakkaisessa molliasteikossa.

f g a bb c d e f
 1 3 0 1 3 0 2 3
 1 1 1/2 1 1 1 1/2

Kuva 39. F-duuriasteikko

Seuraavassa kappaleessa esitellään eri sävellajit etumerkintöineen, etumerkinnän sijoittaminen nuottiviivastolle sekä etumerkinnän voimassaolo eri oktaavialoissa. Etumerkinnän perusteella tapahtuvan sävellajin määrittämisen helpottamiseksi annetaan muistisäännöt sekä ylennysmerkkisille, että alennusmerkkisille sävellajeille.

Luvun kahdessa viimeisessä kappaleessa esitellään tilapäiset etumerkit ja palautusmerkki voimassaolosääntöineen. Asia havainnollistetaan nuottiesimerkein (kuva 40. Palautusmerkki).



Kuva 40. Palautusmerkki

4.15 Luku 14: Otelauta tutuksi: G-duuri / e-molli

Kirjan neljäntoista luvun aiheena on G-duuri ja sen rinnakkainen sävellaji e-molli. Ko. sävellajeissa menevien harjoitusten yhteydessä opitaan myös maalien merkitseminen kertauksien yhteyteen, yleisimmät rakennemerkinnot ja Da Capo al Fine –merkintä. Luvussa on 14 erillistä harjoitusta.

G-duurin harjoittelu aloitetaan opettelemalla G-duuriasteikko. Asteikko opetetaan vapaita kieliä ja toisen aseman suppeaa asettelua hyödyntäen. Jos pikkusormen käyttö on tässä vaiheessa vielä vaikeaa, opastetaan, että sen tilalla voi käyttää joko keskisormea, tai että pikkusormea voi myös auttaa muilla sormilla painamalla ääni pohjaan useammalla sormella yhtä aikaa.

E-molliasteikko opetetaan vapaita kieliä hyödyntäen toisen aseman 1-2 –sormituksella. Kummankin asteikon yhteydessä neuvotaan soittamaan vastaavat asteikkoharjoitukset kuin C-duurin yhteydessä.

Varsinaiset harjoitukset muodostuvat tähän asti opitusta ja yksittäisistä uusista asioista. Kaikissa harjoituksissa on sävellajin mukaisena etumerkintänä yksi ylennys, mutta harjoituksissa on myös tilapäisiä etumerkintöjä. Harjoitus 14.1 on yksinkertainen sointujen mukaan etenevä harva bassomelodia, jonka sävelet muunnettua es-säveltä lukuun ottamatta löytyvät G-duurin sormituksen mukaisesti.

Harjoitus 14.2 esittelee country-musiikille tyypillisen kvinttibassolinjan. Kvinttibasson käsite ja soinnun yläpuolisen ja alapuolisen kvintin löytymisen periaate selvitetään, mutta siihen sanotaan palattavan tarkemmin omassa intervaleille omistetussa luvussa. Itse harjoitus muodostuu G-duuriasteikon sävelistä ja sävellajin I, IV ja V asteen soinnuista (kuva 41. Kvinttikantria). Oppilaan tehtäväksi jää myös harjoitukseen sopivan sormituksen suunnittelu.

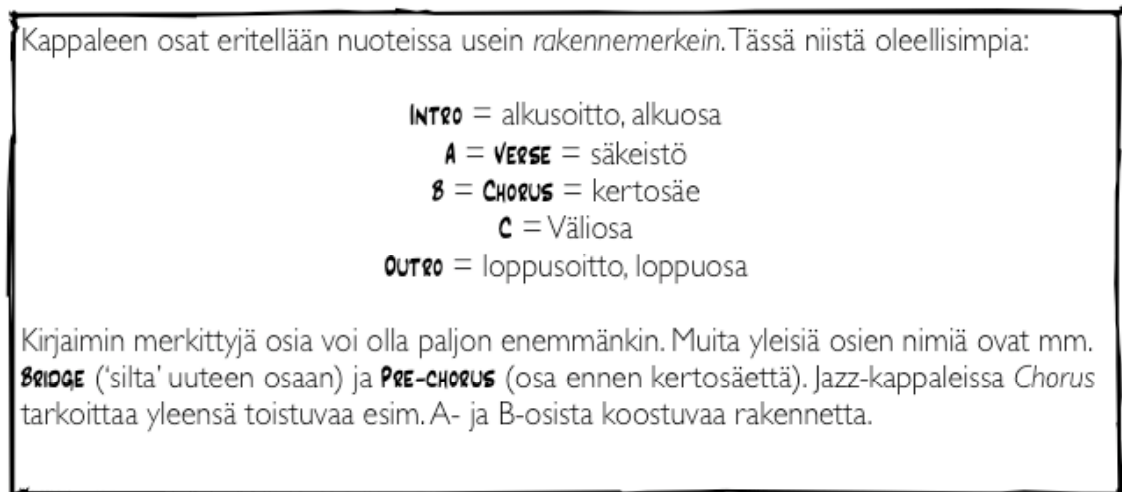
Kuva 41. Kvinttikantria

Harjoitus 14.3 on yksinkertainen pop/rock –tyyppinen bassolinja, jonka soinnut muodostuvat G-duurin I, IV ja V asteen soinnuista. Harjoituksessa 14.4 neuvotaan oppilasta fraseeraamaan harjoituksen neljäsosanuotit hieman täyttä mittaansa lyhyemmiksi, jotta linjasta tulisi jäməkämmän kuuloinen, kun taas harjoituksessa 14.5 tavoitteena on soittaa kahdeksasosanuotit mahdollisimman tasaisesti ja legatossa, jotta linjasta tulisi mahdollisimman `rullaava`. Harjoitus 14.6 antaa esimerkin yksinkertaisesta reggae-tyylisestä bassolinjasta. Harjoituksen soinnut ovat kaikki G-duurin sointuasteilta löytyviä kolmisointuja. Harjoitus 14.7 on teknisesti vaativampi linjassa olevien kielten ylitysten takia. Harjoituksessa esitellään kertauksien yhteydessä olevat maalit (kuva 42. Maalit kertauksessa)

Kuva 42. Maalit kertauksessa

Harjoitus 14.8 on transkriptio Tom Pettyn kappaleesta I Won't Back Down (albumilta Full Moon Fever, 1989). Transkriptio ei ole täysin tarkka, koska eri säkeistöjen välillä bassolinjassa olevien pienten eroavaisuuksien tarkka nuotintaminen olisi pidentänyt

nuotin usean sivun mittaiseksi. Transkriptio on kuitenkin niin tarkka, että sitä noudattaen pystyy hyvin soittamaan alkuperäisen levytyksen mukana. Tämän pop/rock –tyyppisen kappaleen bassolinja muodostuu sointujen pohjasävelien mukaan etenevästä tasaisesta kahdeksasosanuottivirrasta. Ainoa poikkeus kahdeksasosalinjaan on aina ennen B-osaa olevan tahdin yksittäinen synkoopin keskellä oleva neljäsosanuotti ja kappaleen aivan viimeinen ääni. Kappaleen rakenteessa kerrataan A2- ja B-osien välinen osuus kolme kertaa mikä mainitaan nuotissa maalien ja tekstin (*Play 3 times!*) avulla. Kappaleen viimeinen ääni on sidottu kaarella edellisen tahdin viimeiseen kahdeksasosanuottiin. Tämä selitetään ohjeistuksessa lisäten, että kaaret käsitellään perusteellisesti omassa luvussaan myöhemmin. Kappaleen yhteydessä käydään läpi osa yleisimmistä rakennemerkinnoista (kuva 43. Rakennemerkit).



Kuva 43. Rakennemerkit

Harjoitus 14.9 on katkelma Metallica'n kappaleesta Master of Puppets (albumilta Master of Puppets, 1983). Tavoitetempo on korkealla ja sen saavuttamisessa riittää haastetta.

Kolmessa viimeisessä harjoituksessa keskitytään sointumerkkien perusteella soittamiseen. Niistä ensimmäisessä tulee uutena asiana merkintä Da Capo al Fine (kuva 44. Da Capo al Fine). Toisessa harjoituksessa esimerkin mukaista kahden tahdin mittaista rytmikuviota täytyy jatkaa sointujen pohjasävelien mukaan vaikka soinnut vaihtuvat tiheämmin.

The image shows a musical score for bass guitar in G major, 4/4 time, with a tempo of 80. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) starts with a G chord, followed by Bm, C, D, and a first ending bracket over a G chord. The second system (measures 9-13) starts with a second ending bracket over a G chord, followed by a FINE instruction, Bm, C, and Bm. The third system (measures 14-18) starts with Am, Bm, C, Am, D, and ends with D.C. AL FINE.

Kuva 44. Da Capo al Fine

4.16 Luku 15: Otelauta tutuksi: F-duuri / d-molli

Viidennentoista luvun aluksi opetellaan F-duuriasteikko ja sen rinnakkainen d-molliasteikko. Koska F-duuriasteikko soitetaan suppean asettelun 1-2-4 –sormituksella ensimmäisestä asemasta E-kieliltä alkaen, on se vasta-alkajalle fyysisesti raskas soitettava. Etenkin nuoremmat soittajat, joiden kädet ovat aikuisten käsiä lyhyemmät, joutuvat täysikokoista bassoa soittaessaan kurottamaan yltääkseen F-säveleen. Tällöin vasemman käden ranne kääntyy helposti hankalaan asentoon jos sormia yritetään pitää nauhojen suuntaisesti. Lisävaikeutta F-duuriasteikon soittamiseen tuo se, että E-kielen ensimmäisien nauhojen kohdalta kieltä pitää painaa melko kovaa otelautaa vasten, jotta kielet soisivat kunnolla. Näiden syiden takia kirjassa neuvotaan, että F-duuriasteikko voidaan soittaa aluksi myös 1-2 –sormitusta käyttäen ja kättä asemasta toiseen siirtäen. Jos oppilas soittaa asteikon 1-2-4 –sormituksella, voi hän painaa pikkusormen apuna kielen pohjaan joko nimettömällä tai kaikilla muilla sormilla (kuva 45. Nimetön pikkusormen apuna ja kuva 46. Kaikki sormet pikkusormen apuna).



Kuva 45. Nimetön pikkusormen apuna



Kuva 46. Kaikki sormet pikkusormen apuna

D-molliasteikko opetellaan soittamaan vapaalta D-kieleltä alkaen siten, että e-, f-, a- ja bb-sävelet painetaan 1-2 –sormituksella toisesta asemasta, ja ylimmät c- ja d-sävelet G-kielen viidennestä asemasta 1-4 –sormituksella. Asteikoiden esittelyn jälkeen niillä soitetaan samat asteikkoharjoitukset kuin edellisissä sävellajeja koskeneissa luvuissa.

Varsinaiset harjoitukset koostuvat yhdeksästä erillisestä tehtävästä. Harjoituksessa 15.1 soitetaan yksinkertaista rytmistä kuviota, joka liikkuu d-mollin I, bIII, bVII ja bVI sointuasteilla. Harjoitus 15.2 on F-duurissa etenevä bassomelodia, johon oppilaan pitää miettiä sopiva sormitus ensimmäisestä asemasta. Harjoituksessa 15.3 bassolinjan ensimmäinen puolisko kulkee d-mollissa, ja jälkimmäinen rinnakkaisessa F-duurissa. Soinnuissa esiintyy F-duurin ja d-mollin kaikki sointuasteet lisättyinä vielä d-mollin V asteen muunnetulla A-duurisoinnilla, jonka kohdalla ja sitä seuraavassa tahdissa sormituksessa neuvotaan siirtymään toiseen asemaan (kuva 47. Harjoitus 15.3). Linja tulisi soittaa mahdollisimman sitoen.

$\text{♩} = 88$

D_M 0, A_{M/C} 4, B_b 1, F/A 0, G_M 4, F 1, E⁰ 0, 1, 4, 1, A 0, 1, 4, 1

5 F 2, C 2, B_b 1, F/A 0, B_b 1, F 1, C 4, 1, 0, 4, 1, 0, 1, 4, D_M 0

Kuva 47. Harjoitus 15.3

Harjoitus 15.4 on mukaelma vanhasta klassikkokappaleesta 'Louie Louie'. Harjoituksessa 15.5 oppilas tutustuu perinteiseen *boogie woogie*-bassolinjaan. Soinnut noudattavat 12 tahdin blueskiertoa, mihin kerrotaan tutustuttavan tarkemmin omassa

luvussa kirjan loppupuolella. Myös harjoituksessa 15.6 bassolinja noudattaa perinteistä boogie woogie –kuviota hieman muunneltuna. Linja muodostuu kahdeksasosanuoteista, ja on edelliseen harjoitukseen verrattuna tyyliltään rock.

Harjoituksissa 15.7 ja 15.8 on samasta bolero-tyylisestä bassolinjasta annettu kaksi eri sormitusvaihtoehtoa. Ensimmäisessä noudatetaan tiukasti d-molli- ja F-duuriasteikoiden yhteydessä opeteltuja sormituksia. Koska tällä sormitustaktiikalla täytyy tehdä runsaasti asemanvaihtoja, annetaan vaihtoehtoisena sormitusehdotuksena suppean asettelun 1-2-(3)-4 –sormitukseen perustuva kuvio, joka on todennäköisesti huomattavasti helpompi (kuva 48. Vaihtoehtoinen sormitus). Tässä yhteydessä on yksi kirjan lukuisista maininnoista, että yhtä ainoaa oikeaa sormitusta ei ole, vaan hyvä basisti pystyy valitsemaan monista eri vaihtoehdoista kulloinkin itselleen parhaimman vaihtoehdon. Harjoitus toimii myös esimakuna ja maistiaisena ylemmistä asemista soittamiselle.

D-kielen 7. nauha
↓
A-kielen 5. nauha

♩ = 90

8

15

20

Kuva 48. Vaihtoehtoinen sormitus

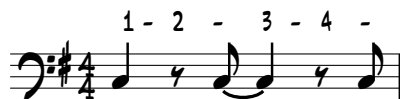
Viimeisessä harjoituksessa 15.9 soitetaan harjoituksessa 15.4 opittua bassokuviota sointumerkkien mukaan.

4.17 Luku 16: Kaaret

Luvun 16 tärkeimpänä teemana on opettaa, miten nuotit voidaan yhdistää toisiinsa kaarilla. Lisäksi opetellaan uusia rakennemerkkejä ja tutustaan diatoniseen kvinttikiertoon. Luvussa on kymmenen erillistä harjoitusta.

Aluksi kerrotaan tärkein syy kaarien käytölle: Kaaria käytetään, jos sävel on sen mittainen, että sen muilla tavoin merkitseminen olisi hankalaa tai mahdotonta, tai jos se jatkuu tahtiviivan yli. Lisäksi kerrotaan, että koska rytmimusiikissa tahdin pääisku on ykkösellä, ja sivuisku (tasajakoisissa tahtilajeissa) tahdin puolivälissä, käytetään kaaria sivuiskun ja tahdin puoliskojen nuottikuvasta erottamiseksi.

Ensimmäisessä harjoituksessa (16.1) on kymmenen yhden tahdin mittaista rytmiä, joita on tarkoitus toistaa tahti kerrallaan siten, että kustakin rytmistä muodostuu tasainen komppi. Rytmien hahmottamisen helpottamiseksi on kunkin rytmien yhteyteen nuotin yläpuolelle kirjoitettu kahdeksasosasyke numeroin ja viivoin (1 – 2 – 3 – 4 –) (kuva 49. Tahdin mittainen kaariharjoitus).



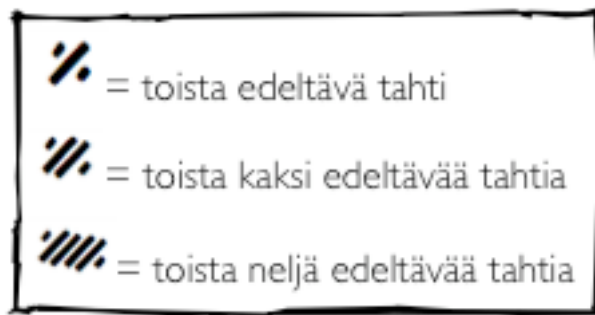
Kuva 49. Tahdin mittainen kaariharjoitus

Kahdessa seuraavassa harjoituksessa (16.2 ja 16.3) sovitetaan metronomin tahdissa asteittain vaikeutuvia neljän tahdin mittaisia rytmejä (kuva 50. Neljän tahdin kaariharjoitus). Ohjeen mukaisesti samalla tulisi laskea neljään.



Kuva 50. Neljän tahdin kaariharjoitus

Harjoitus 16.4 on mukaelma Ramones-yhtyeen kappaleesta Blitzkrieg Bop (albumilta Ramones, 1976). Kappaleen bassolinja on esimerkki tahdin puolivälin erottamisesta kaaren avulla. Harjoituksen yhteydessä mainitaan, että oppilas saa itse valita haluamansa sormituksen ja jopa tekniikan; jos kappale soitetaan ko. musiikkityylille ominaisella tavalla soitinta alhaalla roikuttaen, on ns. 'oikeaoppisen' tekniikan soveltaminen lähes mahdotonta. Se ei kuitenkaan ole este kappaleen soittamiselle. Henkilökohtaisesti olen sitä mieltä, että liiallinen oikean tekniikan korostaminen saattaa viedä huomion soittamisen paljon tärkeämmältä puolelta, hauskuudelta. Harjoituksen yhteydessä esitellään, miten nuottikirjoitukseen merkitään edellisten tahtien toistaminen (kuva 51. Tahtien toistaminen).



Kuva 51. Tahtien toistaminen

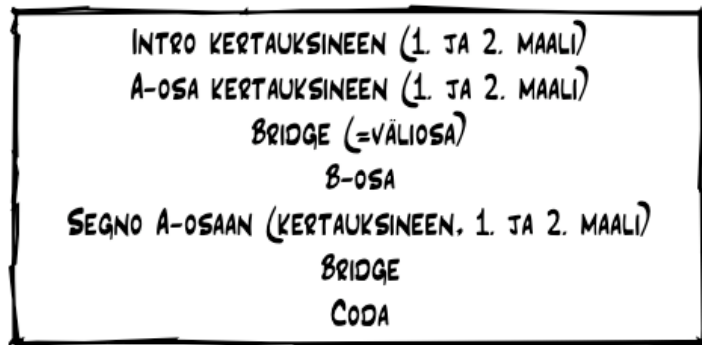
Harjoitus 16.5 on mukaelma Bill Withersin kappaleesta Lean on Me (albumilta Still Bill, 1972). Harjoituksessa kaaria käytetään tahdin puolivälin erottamiseksi, tahtiviivan yli jatkuvan äänen merkitsemiseksi sekä muilla tavoin mahdottoman aika-arvon merkitsemiseksi. Oppilaan lisätehtävänä on tarvittaessa kirjoittaa nuotin yhteyteen kahdeksasosasyke numeroin ja viivoin.

Harjoitus 16.6 esittelee Ben E. Kingin Stand By Me –kappaleen (1961) klassisen bassolinjan.

Harjoituksessa 16.7 basson soittamat sävelet ovat C-duurin diatonisen kvinttikierron pohjasäveliä. Diatoninen kvinttikierto esitellään lyhyesti kertoen, että sointujen pohjasävelet etenevät asteikon mukaisesti siten, että seuraavan soinnun pohjasävel on viiden asteikon sävelen päässä edellisen pohjasävelen alapuolella. Harjoituksessa 16.8 soinnut ovat G-duurin diatonisen kvinttikierron mukaisia nelisointuja. Kummankin harjoituksen yhteydessä viitataan Veli-Matti Halkosalmen ja Pasi Heikkilän kirjoittamaan

teorian ja säveltapailun oppikirjaan Tohtori Toonika (Otava, 2006) kertoen, että kyseisestä kirjasta löytyy asiasta lisätietoa.

Harjoitus 16.9 on lyhennelmä Dion kappaleesta *Rainbow In The Dark* (albumilta *Holy Diver*, 1983), missä kaaria käytetään monissa paikoissa tahtiviivojen yli jatkuvien sävelten merkitsemiseksi. Harjoituksessa esitellään uutena rakennemerkinä *Da/ Segno al Coda*, mikä selitetään tekstin ja sitä selventävän rakennekaavion avulla (kuva 52. *Rainbow In The Dark* rakennekaavio).



Kuva 52. *Rainbow In The Dark* rakennekaavio

Harjoituksen yhteydessä on myös tiivistelmä oleellisimmista rakennemerkinnoistä. Harjoituksen yhdessä tahdissa soitetään ääniä *staccatossa*, katkaisten. Staccato-tekniikka toteutetaan sähköbassolla joko oikealla tai vasemmalla kädellä, ja kummatkin tekniikat esitellään tekstin avulla. Koska kumpikaan tekniikka ei ole vasta-alkajalle välttämättä kovin helppo, mainitaan, että kyseisessä kohdassa äänet voidaan soittaa myös katkaisematta kappaleen siitä kärsimättä.

Luvun viimeinen harjoitus on osa Foo Fighters -yhtyeen kappaleesta *Times Like These* (albumilta *One by One*, 2003). Kappaleen A- ja B-osien bassokuvio toimii esimerkkinä tahdin puolivälin erottamisesta kaarien avulla.

4.18 Luku 17: Sormitukset

Seitsemästoista luku on pyhitetty erilaisten sormitustekniikoiden ja -taktiikoiden esittelyyn. Kirjoitin luvun selventääkseni ja kootakseni tiivistelmänomaisesti yhteen ajatuksiani erilaisista sormituksista. Vaikka myös tämä luku on tarkoitettu vasta-alkajalle, on se sisällöltään aika laaja, minkä takia sitä ei ole ehkä tarkoituksenmukaista

käydä yhdellä kertaa läpi, vaan palata harjoituksiin kirjan myöhempien lukujen yhteydessä. Harjoituksissa käytetään runsaasti tilapäisiä etumerkkejä, ja tästä syystä nuotinluvun helpottamiseksi on harjoitusten yhteydessä myös tabulatuurinuotinnos.

Mainitsen kirjassa useassa yhteydessä, että yhtä ainoaa oikeaa sormitusta ei välttämättä ole olemassa. Hyvällä basistilla täytyy tarpeen tullen olla valikoimissaan useita eri sormitusratkaisuja, joista voi valita kulloiseenkin tilanteeseen sopivimman sormituksen. Täysin sama bassolinja voi vaatia erilaisen sormitusratkaisun sen perusteella, minkälaisia valintoja soittaja on linjan aiemmissa vaiheissa tehnyt esim. asemanvaihtojen ja vapaiden kielten käytön suhteen. Samoin järkevällä sormituksen ja sen myötä aseman valinnalla voidaan jo etukäteen vaikuttaa tulevien vaikeampien kohtien vaikeusasteisiin.

Luvun harjoitukset on jaettu erillisiin kokonaisuuksiin. Ensimmäisessä niistä keskitytään vahvistamaan vasemman käden sormia ja parantamaan niiden motoriikkaa. Harjoituksia on kahdeksan, ja niissä soitetaan erilaisia vasemman käden suppeaan asetteluun perustuvia kuvioita kaikilla kielillä (kuva 53. Suppean asettelun 0-1-4-2 – harjoitus). Harjoitukset soitetaan metronomin tahdissa rauhallisella tempolla. Esimerkeissä harjoitukset on kirjoitettu ensimmäiseen asemaan, mutta koska ne ovat luonteeltaan tiettyyn sormituskuviioon ja toistuvuuteen perustuvia, ne voidaan siirtää myös ylempiin asemiin. Näin kannattaa tehdä myös silloin, jos oppilaan käsi alkaa väsyä raskaimmasta, ensimmäisestä asemasta harjoituksia soittaessa.



Kuva 53. Suppean asettelun 0-1-4-2 -harjoitus

Seuraavan osion harjoituksissa (7 kpl) esitellään ja opetellaan asemanvaihtoja samalla sormella asemasta toiseen siirtyen. Tämä on tavallisin tapa tehdä asemanvaihto; käsi yksinkertaisesti vain siirretään haluttuun asemaan (kuva 54. Asemanvaihto samalla sormella). Harjoitusten suurin haaste piilee asemanvaihdon ja mahdollisimman legatossa soittamisen yhdistämisessä, sillä tällöin asemanvaihdon tulee olla riittävän nopea ja silti mahdollisimman sulava.



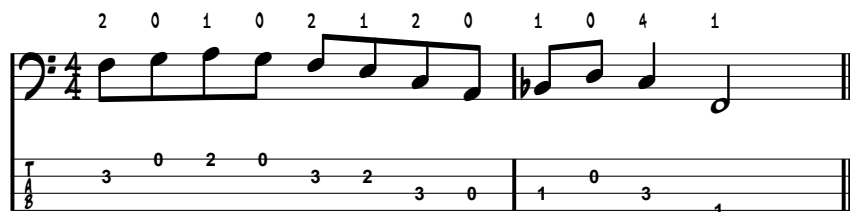
Kuva 54. Asemanvaihto samalla sormella

Osassa harjoituksista tehdään asemanvaihdot eri sormilla ylöspäin ja alaspäin mentäessä (kuva 55. Asemanvaihto eri sormilla), ja erään tällaisen harjoituksen yhteydessä esitellään ja soitetaan kromaattinen asteikko ensimmäisestä ja toisesta asemasta suppeaa asettelua käyttäen. Kromaattinen asteikko esitellään myös ensimmäisen aseman laajaa asettelua käyttäen.



Kuva 55. Asemanvaihto eri sormilla

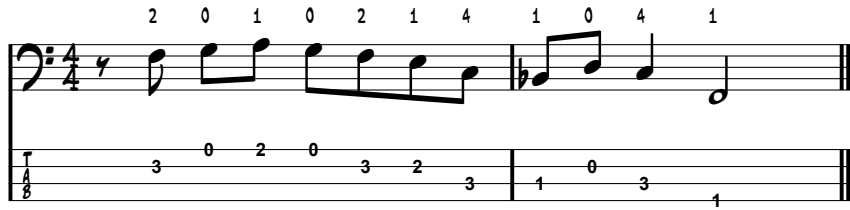
Kolmannessa osiossa tutustutaan hyödylliseen sormitustaktiikkaan, jossa asemanvaihto tehdään vapaan kielen tai tauon aikana (kuva 56. Asemanvaihto vapaan kielen aikana). Tällöin huolelliselle asemanvaihdolle jää enemmän aikaa.



Kuva 56. Asemanvaihto vapaan kielen aikana

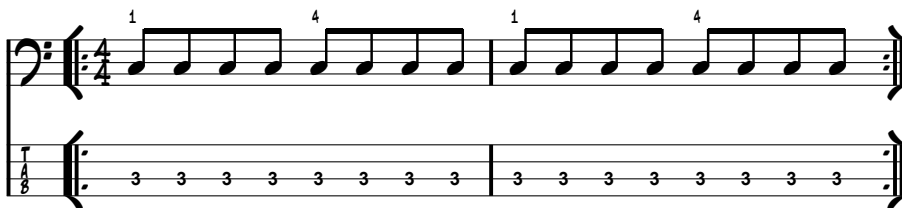
Asemanvaihto otetta supistamalla on kätevä tapa siirtyä puhtaasti asemasta toiseen, ja tähän tekniikkaan tutustutaan luvun neljännessä osiossa. Käytännössä tekniikka tarkoittaa sitä, että alempiin asemiin päin mentäessä etusormen painaessa kielen otelautaa vasten ote supistuu ja pikkusormi valmistautuu painamaan seuraavan äänen viereiseltä nauhalta. Näin etusormi vapautuu siirtymään alempaan asemaan

pikkusormen painaman äänen aikana (kuva 57. Asemanvaihto otetta supistamalla). Ylöspäin asemaa vaihtaessa ote supistuu pikkusormen painaman äänen aikana.



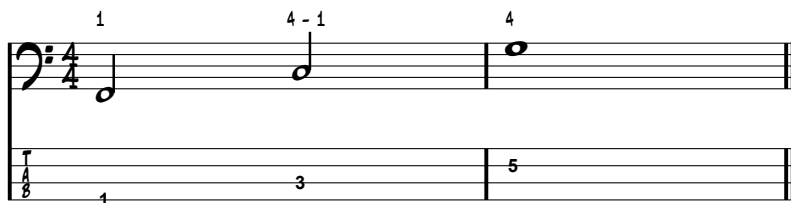
Kuva 57. Asemanvaihto otetta supistamalla

Viides osio käsittelee asemanvaihtoa saman äänen aikana. Erilaisia bassolinjoja soittaessa eteen tulee usein tilanteita, joissa asemaa kannattaa vaihtaa jonkun helpomman kuvion aikana, jotta voidaan ajoissa valmistautua tulevaan vaikeampaan kuvioon. Eräs esimerkki tällaisesta helposta kuviosta voisi olla tasainen samasta sävelestä muodostuva kahdeksasosalinja, jonka kestäessä tehdään asemanvaihto. Harjoituksissa harjoitellaan tällaisia asemanvaihtoja eri sormien välillä (kuva 58. Asemanvaihto etusormelta pikkusormelle ja takaisin).



Kuva 58. Asemanvaihto etusormelta pikkusormelle ja takaisin

Aiheen eräänä variaationa on asemanvaihto pitkän äänen aikana (kuva 59. Asemanvaihto pitkän äänen aikana), missä äänen jatkuvasti soidessa kielen otelautaa vasten painava sormi vaihtuu. Tämä tekniikka on vasta-alkajalle aika vaikea eikä välttämättä kovinkaan käytännöllinen.



Kuva 59. Asemanvaihto pitkän äänen aikana

Luvun viimeisessä osiossa paneudutaan tarkemmin aiemmin kevyesti esiteltyyn finger roll –tekniikkaan. Finger roll –tekniikasta käytetään klassisen kitaransoiton opiskelussa nimitystä puolibarré mutta käytän kirjassa englanninkielisistä oppikirjoista tuttua finger roll –nimitystä (Friedland 2004, 17). Kuten jo aiemmin mainittiin, finger roll –tekniikassa vierekkäisten kielten samasta nauhavälistä otelautaa vasten painetut sävelet painetaan pohjaan yhdellä sormella siten, että paksumpi kieli painetaan sormen päällä, ja ohuempi sormen ensimmäisellä nivelellä. Kieliä ei ole tarkoitus painaa pohjaan yhtä aikaa, vaan kontrolloidusti painoa siirtäen sormen päältä nivelelle ja päinvastoin. Finger roll –tekniikka ei ole etenkin pikkusormen osalta vasta-alkajalle helppo, minkä vuoksi monissa harjoituksissa esitellään myös perinteisempää sormitustekniikkaa soveltava vaihtoehto.

Harjoittelu aloitetaan soittamalla eri sormien finger rolleja rauhallisesti ilman erityistä pulssia tai rytmiä. Pikkusormen finger rollin vaikeudesta varoitetaan erikseen. Kun perustekniikka on esitelty, harjoitellaan erikseen etu- ja keskisormien finger rolleja erityisten harjoitusten avulla (kuva 60. Finger rolleja etu- ja keskisormilla).

0 1 1 1 0 1 2 1 | 1 2 2 2 1 2 0 2 | 0 1 1 1 0 1 2 1 | 1 2 2 2 1 2 0 2

0 2 2 2 0 2 3 2 | 2 3 3 3 2 3 0 3 | 0 2 2 2 0 2 3 2 | 2 3 3 3 2 3 0 3

Kuva 60. Finger rolleja etu- ja keskisormilla

Pikkusormen finger roll esitellään ensin omana harjoituksenaan (kuva 61. Pikkusormen finger roll).

1 4 4 4 | 1 4 4 4 | 1 4 0 4 1

2 4 4 4 | 2 4 4 4 | 2 4 0 4 2

Kuva 61. Pikkusormen finger roll

Seuraavaksi soitetaan sama harjoitus laajan asettelun mukaisella sormituksella ja nimettömän finger rollilla (kuva 62. Nimettömän finger roll)

Kuva 62. nimettömän finger roll

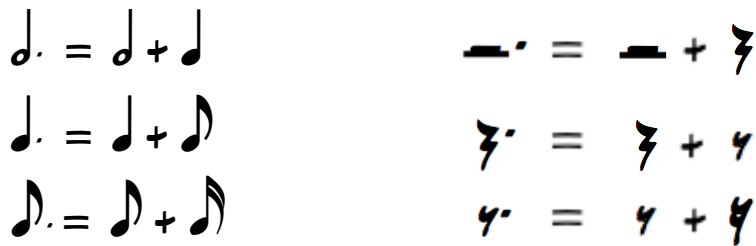
Lopuksi esitellään usein käytetty suppean asettelun mukainen malli, jossa finger roll korvataan kokonaan 3-4-3 –sormituksella (kuva 63. Finger rollin korvaaminen 3-4-3 –sormituksella).

Kuva 63. Finger rollin korvaaminen 3-4-3 –sormituksella

4.19 Luku 18: Pisteelliset aika-arvot

Kahdeksannentoista luvun suurena aiheena on pisteelliset aika-arvot ja niihin läheisesti liittyvä beat-komppi. Lisäksi esitellään uusi rakennemerkintä Da Capo al Coda senza rep ja perehdytään tarkemmin sävelten pituuksien fraseeraukseen.

Luvun aluksi kerrotaan, miten piste nuotin tai tauon yhteydessä vaikuttaa nuotin keston, sekä esitellään sama havainnollistavan kuvan avulla (kuva 64. Piste vaikutus nuotin tai tauon keston).



Kuva 64. Pisteän vaikutus nuotin tai tauon kestoon

Varsinaisia harjoituksia luvussa on kymmenen, joista osa jakautuu useampiin osioihin. Ensimmäisessä soitetään neljän tahdin mittaisia, vähitellen vaikeutuvia ja pisteellisiä aika-arvoja sisältäviä rytmejä (kuva 65. harjoitus pisteellisillä aika-arvoilla).



Kuva 65. Harjoitus pisteellisillä aika-arvoilla

Seuraavissa harjoituksissa lisätään vaikeusastetta ottamalla mukaan kaarilla sidottuja nuotteja. Jos rytmin lukeminen tuottaa vaikeuksia, helpottavana lisätehtävänä täytyy nuotin yhteyteen kirjoittaa 4/4 –syke numeroin ja viivoin (kuva 66. Pisteitä ja kaaria).



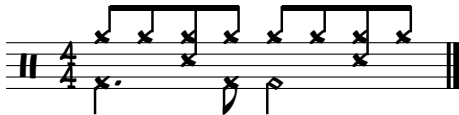
Kuva 66. Pisteitä ja kaaria

Seuraavaksi esitellään klassinen beat-komppi perusmuodossaan basistin (kuva 67. Beat-komppi bassolla) ja rumpalin soittamana. Beat-kompista käytetään puhekielessä yleisesti nimitystä 'lippukomppi', mihin myös kirjan harjoituksissa usein viitataan. Rumpalin soittamasta beat-kompista käytetään usein nimitystä 1/8-rock (kuva 68. 1/8-rock rummuilla), mutta bassolla tuo nimitys viittaisi enemmänkin tasaiseen kahdeksasosapohjaiseen komppiin, joten nimitys ei sovi basson soittamalle beat-

kompille. Esimerkkien tarkoituksena on tuoda esille yhteys basson ja bassorummun soittamien rytmien välillä.

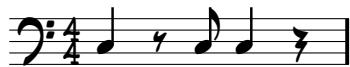


Kuva 67. Beat-komppi bassolla



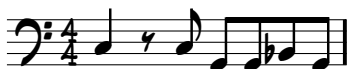
Kuva 68. 1/8-rock rummuilla

Basson soittamasta beat-kompista esiintyy lukuisia variaatioita, joista osa yleisimmistä esitellään seuraavaksi. Ideana on soittaa metronomin tahdissa kutakin variaatiota niin kauan, että kustakin variaatiosta muodostuu ehjä komppi. Ensimmäiseksi esitellään muunnokset, joissa pisteellistä neljäsosanuottia ja/tai puolinuottia lyhennetään neljäsosanuotiksi (kuva 69. Beat-variaatio: aika-arvojen lyhentäminen).



Kuva 69. Beat-variaatio: aika-arvojen lyhentäminen

Seuraavissa variaatioissa tahdin jälkimmäisen puoliskon rytmikkaa tihennetään ja ääniä muunnellaan (kuva 70. Beat-variaatio: aika-arvojen tihentäminen).



Kuva 70. Beat-variaatio: aika-arvojen tihentäminen

Yleisiä variaatioita on myös tahdin ensimmäisen puoliskon rytmin toistaminen (kuva 71. Beat-variaatio: toisto) tai rytmin osien kaarilla toisiinsa sitominen (kuva 72. Beat-variaatio: kaaret).

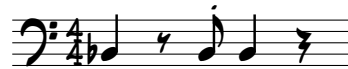


Kuva 71. Beat-variaatio: toisto



Kuva 72. Beat-variaatio: kaaret

Seuraavassa variaatiossa kahdeksasosanuotti soitetaan katkaisten staccatossa (kuva 73. Beat-variaatio: staccato). Tässä yhteydessä kerrataan aiemmin lyhyesti esitellyt legato-, portato- ja staccatomerkinnot ja vastaavat soittotekniikat.



Kuva 73. Beat-variaatio: staccato

Varsinaisissa harjoituksissa lisätään aiemmin opittuihin asioihin pisteellisiä aika-arvoja edellä opittuja beat-variaatioita hyödyntäen. Ensimmäinen harjoitus (18.3) on F-duurissa etenevä beat-rytmin perusmuotoa toistava kappale. Ohjeissa mainitaan, että rytmin pisteellistä neljäsosanuottia voidaan fraseerata myös hieman lyhyemmäksi. Seuraavassa harjoituksessa (18.4) soitetaan variaatiota, jossa tahdin puoliskot on sidottu kaarilla toisiinsa ja tahdin neljännellä iskulla soitetaan kaksi kahdeksasosanuottia.

Kolmas harjoitus on mukaelma Blondie-yhtyeen kappaleesta Sunday Girl (albumilta Parallel Lines, 1979). Kappaleessa soitetaan useita eri beat-variaatioita ja korvataan pikkusormen finger roll 4-3 –sormituksella. Harjoituksessa täytyy huomioida myös segnoon ja codaan siirtymiset.

Neljännessä harjoituksessa tulee uutena rakennemerkintänä D.C. al Coda senza rep. Itse kappale muodostuu etupäässä beat-kompin perusmuodosta.

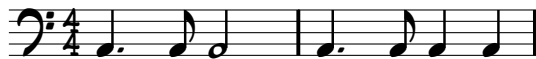
Viides harjoitus on toistuvasta kuviosta muodostuva rock-tyylinen 12 tahdin duuri blues. Kuviota siirretään soitujen mukaisesti alkamaan eri pohjasävelistä. Linja on vasta-

alkajalle todennäköisesti raskas soitettava, joten jos käsi alkaa harjoittellessa väsyä, neuvotaan pitämään taukoja ja venyttelemään kättä.

Kuudennessa harjoituksessa soitetaan toistuvaa beat-variaatiota, jossa tahdin kummassakin puoliskossa soitetaan pisteellinen neljäsosanuotti ja kahdeksasosa. Harjoituksen tavoitteena on saada komppi rullamaan mahdollisimman sulavasti ja tasaisesti. Harjoitus muistuttaa etäisesti AC/DC:n kappaletta Girl's Got Rhythm.

Seitsemännessä harjoituksessa tulisi keskittyä hyvään ja tasaiseen soundiin. Kappaleessa soitetaan rauhallista legatossa etenevää linjaa. Erityistä tarkkuutta vaatinee kaarilla sidotun 6,5 neljäsosan mittaisen sävelen soittaminen.

Luvun viimeisessä harjoituksessa täytyy kahden tahdin mittaista rytmiä soveltaa annettuun 12 tahdin mittaiseen mollibluessointukiertoon. Kahden tahdin mittaisia rytmejä on kolme, joista ensin soitetaan pelkästä pohjasävelestä muodostuva versio (kuva 74. Pohjasävelestä muodostuva rytmi), ja seuraavaksi säveliltään hieman muokattu versio (kuva 75. Muokattu versio).



Kuva 74. Pohjasävelestä muodostuva rytmi



Kuva 75. Muokattu versio

Muokatuissa versioissa soitetaan pohjasävelen lisäksi soinnun alapuolinen kvintti ja alapuolinen pieni septimi. Koska näitä intervaleja ei ole kirjassa vielä tarkemmin käyty läpi, selitetään lyhyesti, miten intervallit löytyvät, ja kerrotaan niihin palattavan vielä tarkemmin kirjan omassa, intervalleille omistetussa luvussa. Lisähaastetta tehtävään tuo, että tahdeissa 9-10 soinnut vaihtuvat tahdin välein, jolloin kahden tahdin mittaisen kuvion säveliä täytyy muuttaa vastaavasti.

4.20 Luku 19: Otelauta tutuksi: D-duuri / b-molli

Yhdeksännentoista luvun aiheena on D-duuri ja sen rinnakkainen sävellaji b-molli. Aluksi opetellaan soittamaan D-duuriasteikko yhden oktaavin verran ylöspäin vapaasta D-kielestä alkaen. Näin soitettaessa käytetään toisen aseman suppeaa asettelua, ja viimeiset kaksi säveltä, cis ja d, soitetaan kuudennesta asemasta 1-2 –sormituksella. D-duuriasteikon sävelet opetellaan myös vapaasta D-kielestä alaspäin. Rinnakkainen b-molliasteikko opetellaan soitettavan toisesta asemasta suppean asettelun 1-4 –sormituksella. Koska asteikko itsessään on melko helppo, painotetaan, että asteikkoharjoitusten yhteydessä on hyvä tilaisuus harjoitella vasemman käden hyvää soittoasentoa.

Varsinaiset harjoitukset alkavat puolinuoteista koostuvasta country-tyylisestä kappaleesta (19.1). Ohjeiden mukaan äänet tulisi soittaa mahdollisimman sitoen, ja vasemman käden tulisi vaimentaa jo soitetut vapaiden kielten sävelet.

Seuraavassa harjoituksessa (19.2) D-duurin sävelistä muodostuvaa linjaa soitetaan vaihtuvien sointujen mukaisesti vasemman käden suppealla asettelulla vapaasta D-kielestä alaspäin e:hen asti ja sieltä jälleen takaisin ylös d:hen. Ylöspäin mennessä linjassa on sävellajiin kuulumattomina kromaattisina sävelinä gis ja c, minkä ansiosta harjoitus sopii hyvin vasemman käden suppean asettelun ja käden asennon harjoitteluun.

Kolmannen harjoituksen (19.3) yhteydessä kerrotaan, että 4/4-tahtilajissa (ja itse asiassa kaikissa tasajakoisissa tahtilajeissa) tahdin pääisku on tahdin ensimmäisellä iskulla, ja sivuisku tahdin puolivälissä, eli tässä tapauksessa kolmannella iskulla. Jos pää- tai sivuiskulla on tauko, on niitä edeltävä kahdeksasosa (tai lyhyempi aika-arvo), mikäli se on seuraavan soinnun sointusävel, pää- tai sivuiskun rytmisen ennakkoisku. Itse harjoituksessa (kuva 76. Rytmisen ennakkoisku) vaihdellaan asemaa suppeassa asettelussa ensimmäisen ja toisen aseman välillä.

Kuva 76. Rytminen ennakkoisku

Kahdessa seuraavassa harjoituksessa (19.4 ja 19.5) rytminen ennakkoisku ennakoi sivuiskua. Harjoituksen 19.6 lopussa tehdään hidastus, esitellään yleisimpiä tempoon vaikuttavia merkintöjä (kuva 77. Tempoon vaikuttavia merkintöjä) sekä korvataan pikkusormen finger roll 3-4 –sormituksella.

<p>RIT. (<i>ritardando</i>) = hidastuen ACCEL. (<i>accelerando</i>) = kiihdyttäen A TEMPO = alkuperäinen tempo ♩ (fermaatti) = pidäke, pidennys RUBATO = vapaa (esittäjän päätettävissä oleva) tempo</p>

Kuva 77. Tempoon vaikuttavia merkintöjä

Harjoituksessa 19.7 sovelletaan twist- tai surf-tyyppistä bassokuviota b-mollin blueskiertoon. Harjoituksen avulla voidaan treenata etusormen finger roll-tekniikkaa.

Harjoitus 19.8 on mukaelma ja lyhennelmä Elviksen esittämästä kappaleesta Burning Love (1972) (kuva 78. Burning Love). Koko kappaleen voi soittaa toisesta asemasta vasemman käden suppealla asetelulla.

BURNING LOVE LINDE, DENNIS

♩ = 156

Chords and fingerings shown in the score:

- Staff 1: D (0 1 0 0 1 0 2 4 0 1 0 1 0 2 4 0 1)
- Staff 2: A (0 1 0 0 1 0), G (2 1 0 0 1 0), D
- Staff 3: D, G, A, D, 1., 2.
- Staff 4: B (1 0 1 0 2 1 0), B_M, A, G⁷ (2 1 0 2 1 0), B_M, A, G⁷
- Staff 5: B_M, A, G, A, 1. D (2 1 2 4 0 1 2 4), 0 1 0 0 1 0 0, 0 2 4 0 1 0 1
- Staff 6: C (0 1 0 0 0 1 2), G (1 2 4), D, G
- Staff 7: D (0 2 4 0 0 1 2), G (1 2 4), D, G, D

Kuva 78. Burning Love

Luvun kolmessa viimeisessä harjoituksessa soitetaan annettuja rytmejä sointumerkeistä. Harjoituksessa 19.9 rytmi vaihtuu kappaleen A- ja B-osien välillä, kun taas harjoituksessa 19.10 soitetaan viimeisiä tahteja lukuun ottamatta koko ajan samana pysyvää beat-komppia. Viimeisessä harjoituksessa (19.11) soinnun pohjasävelestä, alapuolisesta kvintistä ja alapuolisesta septimistä muodostuvaa kuviota pitää siirtää sointumerkkien mukaan (kuva 79. Sointumerkkiharjoitus).

♩ = 95

Chords shown in the score:

- Staff 1: B_M, E_M, F_M
- Staff 2: E_M, F_M, B_M, F_M⁷, B_M

Kuva 79. Sointumerkkiharjoitus

4.21 Luku 20: Otelauta tutuksi: Bb-duuri / g-molli

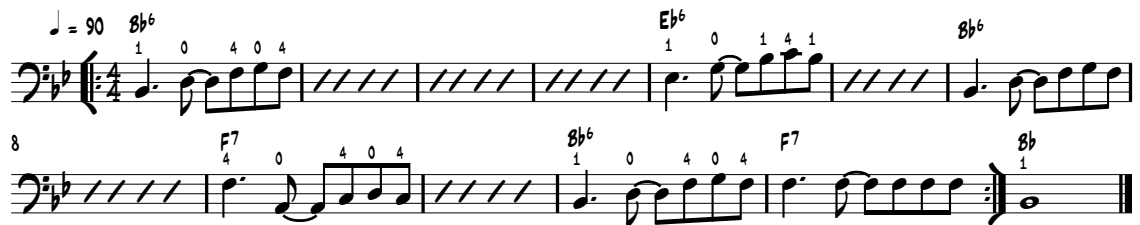
Kahdennenkymmenennen luvun aiheena on Bb-duuri ja sen rinnakkainen sävellaji g-molli. Kummatkin asteikot opetellaan ensimmäisestä asemasta vapaita kieliä käyttäen suppealla vasemman käden asettelulla. Asteikoiden opettelun yhteydessä niitä harjoitellaan edellisistä luvuista tutun asteikkoharjoituksen avulla.

Ensimmäinen varsinainen harjoitus (20.1) on chacha-tyylinen bassolinja, missä ensimmäinen sävel on tarkoitus soittaa hieman lyhentäen portatossa (kuva 80. Chacha). Harjoituksen sormitusehdotus tarjoaa kaksi vaihtoehtoa c-sävelen soittamiseksi; sävel soitetaan joko 4-3 –sormituksella tai pikkusormen finger rollilla. Kappaleen soinnut ovat Bb-duurin I, II, IV ja V asteen sointuja.

Kuva 80. Chacha

Harjoitus 20.2 on rock-tyylinen 1/8-bassolinja, missä sävelet jakautuvat 4/4-tahdin sisällä 3-3-2 –suhteessa. Sormituksessa pikkusormen finger roll korvataan jälleen 3-4 –sormituksella. Harjoituksessa 20.3 harjoitellaan etusormen finger roll –tekniikkaa ja esitellään vaaka-aksentit ja pystyaksentit, ja kerrotaan, miten ne vaikuttavat basson soittamien äänien fraseeraukseen. Seuraavan harjoituksen (20.4) A-osan kuvio on lainattu mukailien Hanoi Rocksin kappaleesta Motorvatin’. Harjoituksen 20.5 tyylilajina voisi olla vaikkapa nykyaikainen koneilla tuotettu tanssimusiikki. Siksi myös bassolinjassa haetaan mahdollisimman tasaista ja jopa monotonista rytmiä ja äänen laatua. Viimeisessä varsinaisista kokonaan nuoteille kirjoitetuista harjoituksista (20.6) tyylilajina on twist tai surf. Harjoitukseen kirjoitetun sormituksen mainitaan olevan jälleen kerran vain ehdotus, jonka tilalle oppilas voi keksiä myös oman sormituksensa.

Luvun kahdessa viimeisessä harjoituksessa harjoitellaan jälleen soittamista sointumerkkien perusteella. Ensimmäisessä niistä (20.7) esitellään kuvion jatkumista merkitsevät nuottiviivastolle sijoitetut vinoviivat (kuva 81. Harjoitus 20.7). Linja on perinteinen rock- tai twist-musiikista tuttu bassokuvio, jota IV asteen soinnulle soveltaessa täytyy tehdä asemanvaihto kesken tahdin ensimmäisestä asemasta kolmanteen.



Kuva 81. Harjoitus 20.7

Viimeisessä harjoituksessa (20.8) annettua rytmiä jatketaan sointujen mukaan. Rakennemerkintöjen (D.C. al Fine senza rep) mukaan soittaessa kappaleen rakenteeksi muodostuu etenkin jazz-musiikille tyypillinen AABA-rakenne. Tämä seikka mainitaan tekstin yhteydessä.

4.22 Luku 21: Intervallit

Kirjan 21. luvun aiheena on intervallit, ja luku toimii oleellisena pohjustuksena seuraavalle, kolmisointuja käsittelevälle luvulle. Luvun aluksi kerrotaan intervallin tarkoittavan kahden sävelen välistä korkeuseroa. Seuraavaksi esitellään muuntamattomat intervallit priimistä oktaaviin, sekä kerrotaan niiden nimeämisen perustuvan siihen, kuinka monta viivaa tai väliä intervallin sävelten väliin nuottiviivastolla jää. Intervallin laadun sen sijaan kertoo se, kuinka monesta puolissävelaskelesta ne muodostuvat; priimi, kvartti, kvintti ja oktaavi ovat puhtaita intervaleja, kun taas sekunnista, terssistä, sekstistä ja septimistä on olemassa pienet ja suuret versiot. Nämä pienet ja suuret versiot esitellään nuottikuvan avulla, ja kunkin kohdalla kerrotaan, kuinka monesta puolissävelaskelesta ne muodostuvat.

Seuraavaksi kerrotaan, että kaikista intervaleista voidaan edellisten lisäksi muodostaa vähennetyt ja ylinousevat versiot. Koska kyseessä ei ole teorian oppikirja, esitellään niistä tässä vaiheessa basson soiton kannalta oleellimmat ja yleisimmät versiot;

vähennetty ja ylinouseva kvintti siksi, koska ne esiintyvät vastaavissa vähennetyissä tai ylinousevissa kolmisoinnuissa, ylinouseva sekunti siksi, koska se esiintyy harmonisessa molliasteikossa, ja ylinouseva kvartti eli tritonus siksi, koska se löytyy dominanttiseptimisoinnusta. Nämä kaksi viimeistä, ylinouseva sekunti ja tritonus, eivät varsinaisesti kuulu kirjan oppisisältöön, minkä takia niistä kerrotaan löydettävän lisäinformaatiota Tohtori Toonika –kirjasta. Lopuksi kerrotaan, että erilaiset terssit ja kvintit ovat tässä vaiheessa oleellimmat bassonsoittoon liittyvät intervallit, koska niiden osaamisen kautta päästään hyvään alkuun sointumerkkien perusteella soittaessa.

Harjoituksia pohjustetaan tehtävällä, jossa annetusta sävelestä täytyy muodostaa ylös- tai alaspäin haluttu intervalli.

Itse harjoitukset (21.1) alkavat transkriptiolla Beatlesin kappaleesta From Me To You (1963). Kappaleen bassolinja perustuu hyvin pitkälle soinnun pohjasäveleen ja soinnun kvinttiin, ja tässä yhteydessä kerrotaan, mitä soinnun ylä- tai alapuolinen kvintti tarkoittavat. Olen havainnut, että soinnun ylä- tai alapuolisen intervallin käsite saattaa olla oppilaille hyvinkin hankala hahmottaa, koska esimerkiksi soinnun alapuolinen kvintti sijaitsee kvartin päässä pohjasävelen alapuolella, mikä aiheuttaa helposti sekaannuksia. Tämän vuoksi nimenomaan soinnun ylä- tai alapuolisiin intervaleihin kiinnitetään harjoituksissa erityistä huomiota. Ensimmäisessä harjoituksessa täytyy lisäksi huomioida kappaleen rakenne (D.S. al Coda senza rep). Kappaleen codassa olevasta ylinousevasta kolmisoinnusta kerrotaan löydettävän ylinousevan kvintin.

Luvun kaikki loput harjoitukset perustuvat etupäässä puolinuotteihin ja ovat näin ollen rytmikaltaan yksinkertaisia. Pääpaino onkin täysin intervallien opiskelulla keskittyen soinnun ylä- ja alapuolisiin tersseihin ja kvintteihin. Tämä on tietoinen valinta, koska juuri näiden intervallien avulla kappaleen kolmisointuharmonia saadaan esille.

Harjoituksessa 21.2 bassolinja muodostuu d-mollin diatonisen kvinttikierron mukaisista pohjasävelistä ja soinnun ylä- tai alapuolisista kvinteistä. Vähennetyssä e-kolmisoinnussa kvintin mainitaan olevan vähennetty.

Seuraavassa harjoituksessa (21.3) soinnut noudattavat b-mollin diatonista kvinttikiertoa ja bassolinja muodostuu jälleen pohjasävelistä ja kvinteistä. Sointumerkinnöissä soinnut ovat nelisointuja, ja vähennetyn molliseptimisoinnun kohdalla soinnun kvintin kerrotaan olevan vähennetty.

Harjoituksessa 21.4 bassolinja liikkuu sointujen pohjasävelien ja ylä- tai alapuolisten terssien välillä (kuva 82. Terssibassoa). Mollisoinnun merkintä pienellä m-kirjaimella kerrataan. Koska harjoituksen sointumerkinnät ovat nelisointuja, kerrotaan tässä vaiheessa sekaannuksien välttämiseksi, mitä maj-merkintä sointumerkissä tarkoittaa. Harjoituksen soinnut noudattavat a-mollin diatonista kvinttikiertoa, jossa V asteen sointu on edellisistä harjoituksista poiketen duurisointu (E). Tämän kerrotaan olevan laina harmonisesta tai melodisesta molliasteikosta, jotta V asteelle saataisiin ensimmäiselle asteelle vahvasti purkautuva dominanttiseptimisointu. Bassolinjan sormitusesimerkissä linjan alkupuoli soitetaan toisessa, ja loppupuoli ensimmäisessä asemassa.

♩ = 140

Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ Fm⁷ Bm⁷b⁵ E⁷ Am⁷

9 Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ Fm⁷ Bm⁷b⁵ E⁷ Am⁷

Kuva 82. Terssibassoa

Myös harjoituksessa 21.5 soitetaan pohjasävelen lisäksi soinnun terssejä. Harjoituksessa 21.6 linja muodostuu pohjasävelien lisäksi sointujen ylä- tai alapuolisista tersseistä ja kvinteistä.

Luvun ehkä oleelliset harjoitukset muodostuvat pelkistä sointumerkeistä, joihin oppilaan tulee tehtävänannon mukaisesti etsiä ylä- tai alapuoliset terssit tai kvintit. Ensimmäisessä sointumerkkiharjoituksessa (21.7) soitetaan pohjasävelen lisäksi soinnun ylä- tai alapuolinen kvintti. Soinnut ovat luonnollisen a-mollin eri asteilta löytyviä kolmisointuja, poikkeuksena viidennen asteen dominanttiseptimisointu.

Harjoituksessa 21.8 tulee edellisen harjoituksen sointukiertoon etsiä pohjasävelen lisäksi joko ylä- tai alapuolinen terssi, ja kirjoittaa luotu bassolinja nuottiin (kuva 83. Lisää terssibassoa).

♩ = 100

Am D Am E F B⁰ E⁷ Am

9 C F D_m G D_m E⁷ Am FINE

Kuva 83. Lisää terssibassoa

Harjoituksessa 21.9 sama sointukierto on transponoitu g-molliin. Tehtävänä on edelleen luoda pohjasäveliin ja tersseihin perustuva linja ja kirjoittaa se nuottiin.

Luvun viimeisessä harjoituksessa (21.10) täytyy annettuun sointukiertoon rakentaa pohjasäveliin ja tersseihin tai kvintteihin perustuva linja.



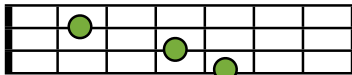

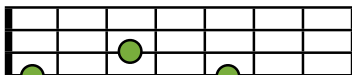

Olen käyttänyt (myös tämän) luvun harjoituksia opetustyössäni talvella 2009-2010. Kokemuksieni perusteella intervallien opettamista ja oppimista todennäköisesti helpottaisi, jos intervallit olisi esitelty vastaavien kuvioden avulla kuin seuraavassa luvussa esiteltävät kolmisoinnut esitellään. Aikataulukysymysten vuoksi nämä kuviot jäävät mahdollisesti esiteltäviksi Bassoaapisen seuraavaan, korjattuun painokseen.

4.23 Luku 22: Kolmisoinnut

22. luku on pyhitetty kolmisointujen opiskeluun. Luku on kirjan laajin ja hyvästä syystä; kolmisoinnut ovat yksi oleellisimmista bassonsoiton alkeisiin harmonisesti ja teknisesti liittyvistä asioista. Harmonisesti siksi, koska kolmisoinnuilla saadaan kappaleen perusharmonia (duuri vai molli) esitettyä, ja teknisesti siksi, koska kolmisointujen soittamiseen liittyvät oleellisesti erilaiset otteet ja kuviot, minkä avulla kolmisoinnut saadaan basson otelaudalta muodostettua.

Luvun aluksi kerrotaan kolmisointuja olevan aiemmin kerrotun mukaisesti neljää eri tyyppiä: duuri, molli, vähennetty ja ylinouseva. Joissakin lähteissä myös pidätettyä kolmisointua (ns. sus4-sointu) pidetään omana erillisenä kolmisointulajinaan johtuen siitä, että pidätetty sointu voi esiintyä myös itsenäisesti ilman sointuun yleisesti liitettyä pidätyksen purkausta. Tässä kirjassa käytetään kuitenkin perinteistä neljää sointutyyppiin perustuvaa jaottelua.

Aluksi tutustutaan tarkemmin duurikolmisointuun ja kerrotaan sen muodostuvan duuriasteikon 1., 3. ja 5. sävelestä tai vaihtoehtoisesti minkä tahansa sävelen yläpuolelle lisätyistä suuresta ja pienestä terssistä, jolloin soinnun ääripäiden välille muodostuu puhdas kvintti. Duurikolmisointu opetellaan kolmen eri otelaudalle muodostuvan 'kuvion' avulla, jotka aluksi esitellään asemista soittaen ilman vapaiden kielten hyväksi käyttöä (kuva 84. Duurikolmisointujen kuviot).

Kuvio 1:		G-duurikolmisointu	
Kuvio 2:		A-duurikolmisointu	
Kuvio 3:		F-duurikolmisointu	

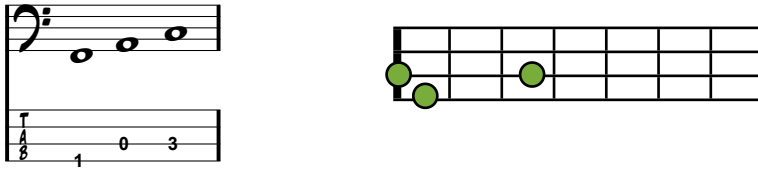
Kuva 84. Duurikolmisointujen kuviot

Nämä kuviot ovat transponoituvia, eli ne voidaan siirtää eri asemiin otelaudalla soinnun laadun muuttumatta. Kuvio 1 on kuvioista helpoin. Kuvion 2 vaikeutena on se, että se soitetaan kolmelta eri kieleltä kolmella eri sormella, ja kuvion 3 vaikeutena 1. ja 2. sävelen välinen suuri terssi, jonka soittamiseksi sormia täytyy venyttää erilleen tai vaihtaa kokonaan asemaa. Tällöin sormituksena voi olla myös 1-4-1.

Tilanne muuttuu, jos kuviot soitetaan vapaita kieliä käyttäen (kuva 85. Duurin kuviot vapailta kieliltä). Nyt aiemmin vaikeat kuviot 2 ja 3 helpottuvat oleellisesti. Tämän vuoksi vapaiden kielten kuvioiden opettelemista painotetaan.

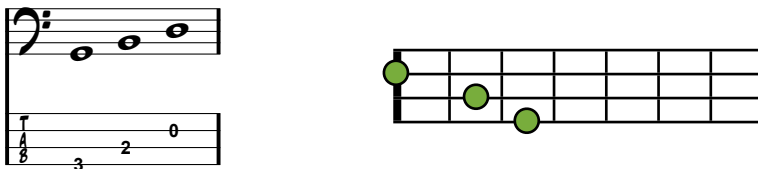
KUVIO 1:

F



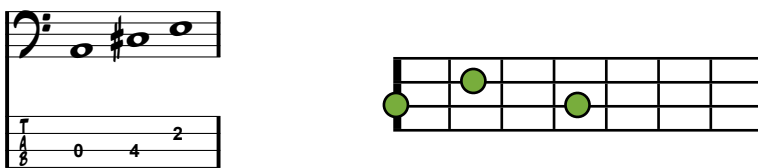
KUVIO 2:

G



KUVIO 3:

A

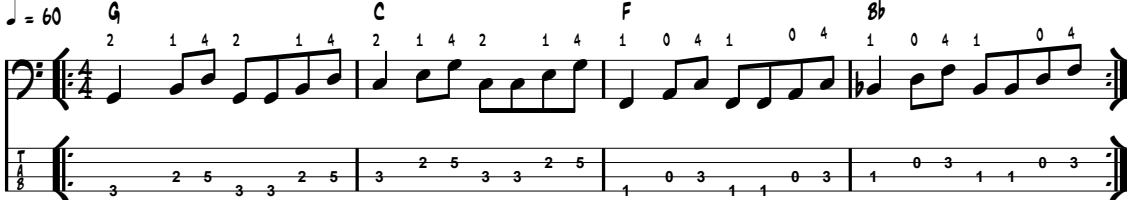


Kuva 85. Duurin kuviot vapailta kieliltä

Duurikolmisointujen kuvioita harjoitellaan erillisten harjoitusten avulla. Aluksi annetut kolmisoinnut tulee muodostaa mahdollisimman monen eri kuvion avulla. Samalla pitäisi opetella kuuntelemaan, miltä duurikolmisointu kuulostaa. Seuraavaksi harjoitellaan kuviota 1 asemista soittaen sekä vapaita kieliä hyödyntäen (kuva 86. Duurin kuvio 1). Koska harjoituksessa soitetaan myös vapaiden kielten säveliä (d ja g) asemista, on mukana myös tabulatuurinuotinos hahmottamisen helpottamiseksi. Duurikolmisoinnun kuvio 1 on käytetyin kuvio asemista soitettaessa, minkä takia sen opettelua painotetaan erityisesti.

♩ = 60

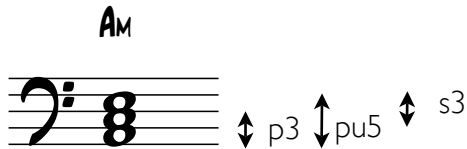
G C F B^b



Kuva 86. Duurin kuvio 1

Myös kuvioille 2 ja 3 tehdään vastaavat harjoitukset.

Mollikolmisointu selitetään ja opetellaan vastaavalla tavalla kuin duurikolmisointu; Mollikolmisointu muodostuu molliasteikon 1., 3. ja 5. sävelestä tai minkä tahansa sävelen yläpuolelle lisätyistä pienestä ja suuresta terssistä, jolloin ylimmän ja alimman välinen intervalli on puhdas kvintti (kuva 87. Mollikolmisointu).



Kuva 87. Mollikolmisointu

Aivan kuten duurikolmisoinnut, myös mollikolmisoinnut opetellaan muodostamaan kolmen eri kuvion avulla, sekä asemista soittaen, että vapaita kieliä hyödyntäen. Myös harjoitukset ovat vastaavia; ensin opetellaan muodostamaan annetut soinnut mahdollisimman monen eri kuvion avulla ja kuuntelemaan, miltä mollikolmisoinnut kuulostavat, ja seuraavaksi soitetaan kuvioita hyödyntäviä harjoituksia. Mollikolmisoinnun kuvio 1 on asemista soitettaessa oleellisin kuvio, minkä takia sen huolellista harjoittelua painotetaan erikseen.

Vähennetty ja ylinouseva kolmisointu opetellaan vastaavasti: Kummankin soinnun muodostuminen selitetään vastaavasti kuin duurin ja mollin kohdalla, ja kummallekin soinnulle esitellään kolme kuvioita, joista helpoimmat ja käyttökelpoisimmat mainitaan erikseen. Myös kyseisten sointujen tavallisimmat sointumerkintätavat esitellään. Vähennetyt ja ylinousevan kolmisoinnun yhteydessä ei tehdä kyseisille soinnuille omistettuja harjoituksia, vaan niitä harjoitellaan muiden kolmisointujen rinnalla myöhemmissä harjoituksissa.

Varsinaisia kolmisointuharjoituksia on 12 kappaletta. Ensimmäinen (22.1) on 12 tahdin mittainen duuri blues, jonka bassolinja on duurikolmisoinnuista muodostuva walking bass –linja. Kappaleen sävellaji on G-duuri, ja perusblueskaavaan lisäten harjoituksessa on mukana myös II ja VI asteen duurisoinnut välidominantteina. Annetun sormituksen mukaan soitettaessa harjoituksessa käytetään duurin kuvioita 2 ja 3 vapaita kieliä hyödyntäen.

Seuraava harjoitus (22.2) on myös G-duuriblues, johon on perusmuodon lisäksi lisätty alennetut III ja VI asteen soinnut (kuva 88. G-duuriblues kolmisoinnuin). Näin saadaan kaikki vapaita kieliä hyödyntävät kuviot käyttöön. Tahdin kuusi C-duurikolmisoinnun terssikäänös selitetään tekstin avulla, ja vastaavasti mainitaan, että jos kolmisoinnun matalin sävel olisi soinnun kvintti, olisi kyseessä kvinttikäänös.

Kuva 88. G-duuriblues kolmisoinnuin

Harjoituksessa 22.3 edellisen harjoituksen bassolinja soitetaan asemista duurin kuviota 1 käyttäen. Samalla kerrataan, että vasemman käden etusormi määrittää, monesko asema on kyseessä.

Seuraavissa kahdessa harjoituksessa (22.4 ja 22.5) täytyy oppilaan itse luoda edellisten tehtävien mallin mukaiset bassolinjat annettuihin sointukiertoihin. Kummatkin kierrot ovat 12 tahdin F-duuriblueseja, joista toisessa mukana on myös vähennetty- ja mollikolmisointu.

Harjoituksen 22.6 tarkoituksena on hyödyntää etu- ja keskisormien finger roll – tekniikkaa kolmisointujen käännösten soittamisessa (kuva 89. Käännöksiä ja finger rolleja).

Kuva 89. Käännöksiä ja finger rolleja

Harjoituksessa 22.7 soitetaan mollikolmisointuja kaikkia kolmea eri kuviota hyödyntäen. Dbm-kolmisoinnussa olevasta fes-sävelestä mainitaan erikseen sen olevan enharmonisesti sama sävel kuin e.

Harjoituksessa 22.8 esiintyy kaikki neljä kolmisointutyyppiä ja oppilaan tehtävänä on valita niissä käytettävät kuviot ja suunnitella kappaleeseen sopiva sormitus.

Harjoituksessa 22.9 soitetaan kolmisoinnuista muodostuvaa beat-komppia mahdollisimman paljon vapaita kieliä käyttäen.

Seuraavan harjoituksen (22.10) tarkoituksena on opetella soittamaan duuri- ja mollikolmisointuja asemista ilman vapaita kieliä. Tehtävänannossa annetaan muistisääntö: Duurikolmisoinnun pohjasävel painetaan duurikolmisointujen kuvion 1 mukaisesti keskisormella, ja mollikolmisoinnun pohjasävel niin ikään mollikolmisointujen kuvion 1 mukaisesti etusormella. Näin soitettaessa täytyy vain tunnistaa, onko kyseessä duuri- vai mollisointu, ja asettaa soinnun laadun määräämä sormi otelaudalle oikealle pohjasävelelle ja soittaa joko mollin tai duurin kuvio 1. Itse kappale perustuu Rauli 'Badding' Somerjoen kappaleeseen Tähdet, tähdet (albumilta Tähdet, tähdet, 1983). Koska kappaleessa ei käytetä vapaita kieliä, vaan kaikki kolmisoinnut soitetaan ylemmistä asemista, on nuotin yhteydessä myös tabulatuurinuotinnos oikeiden asemien löytämisen helpottamiseksi.

Luvun kaksi viimeistä harjoitusta ovat kolmisointuihin perustuvia reggae-tyylisiä kappaleita. Ensimmäisessä niistä (22.11) käydään läpi kaikki Bb-duurin sointuasteilta löytyvät kolmisoinnut kahdeksasosapohjaisena reggae-komppina, ja toinen on kolmisointupohjainen mukaelma Bob Marleyn kappaleesta Concrete Jungle (albumilta Catch a Fire, 1972).

4.24 Luku 23: Synkooppi

Kirjan 23. luvun aiheena on synkooppi ja synkopoidut rytmit. Synkopoiduilla rytmeillä on tärkeä rooli afroamerikkalaisessa rytmimusiikissa, minkä vuoksi olen omistanut kokonaisen luvun synkopoinnin perusteiden opiskelulle. Aluksi esitellään nuottiesimerkin avulla neljäsosa- kahdeksasosapohjaiset synkoopit ja mainitaan synkoopin alkavan aina iskulta. Seuraavaksi esitellään synkooppien sitominen

synkoopiketjuiksi kaarien avulla ja mainitaan myös niiden, yksinkertaisen synkoopin tavoin, voivan jatkua tahtiviivojen yli tahdistasta toiseen.

Synkoopin merkitys rytmimusiikissa tulee siitä, että synkopoinnin avulla voidaan rytmien painotusta siirtää vahvalta tahdinosalta heikolle. Tätä ilmiötä pidetään eräänä oleellisena syynä siihen, miksi musiikki voi kuulostaa 'svengaavalta'. Erityisesti tämä synkopoinnin aikaansaama svengaavuus ilmenee kolmimuunteisessa rytmikassa, mutta koska kolmimuunteisuus ei kuulu tämän kirjan oppisisältöön, voidaan luvun sisältöä ja harjoituksia pitää valmistavana tutustumismateriaalina synkopoitujen rytmien maailmaan.

Synkopointi ei ole ainoastaan kolmimuunteisuuteen liittyvä ilmiö, vaan myös tasajakaisessa rytmikassa esiintyy runsaasti synkooppeja ja synkopoituja rytmejä. Synkopointi havainnollistetaan esimerkin avulla, missä iskuille painottuva rytmi (kuva 90. Iskujen painotus) esitetään synkopoituna (kuva 91. Synkopointi).



Kuva 90. Iskujen painotus



Kuva 91. Synkopointi

Ennen varsinaisten harjoitusten alkamista esitellään vielä nuottiesimerkkien avulla synkopoitujen rytmien muodostumista kahdeksasosanuottien ja –taukojen avulla (kuva 92. Synkooppeja 1/8-nuoteista).



Kuva 92. Synkooppeja 1/8-nuoteista

Varsinaiset harjoitukset alkavat tehtävästä, missä bassolinja muodostuu pelkistä synkoopeista (kuva 93. Synkoopiharjoitus). Äänet on tarkoitus soittaa täysmittaisina ja legatossa mahdollisimman tasaisella soundilla.

Kuva 93. Synkooppiharjoitus

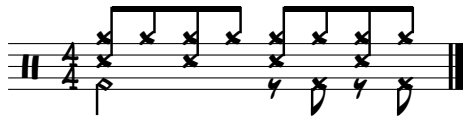
Toisessa harjoituksessa (23.2) beat-kompin tahdin jälkimmäisessä puoliskossa on synkooppi. Tehtävänannon mukaisesti äänet tulisi ensin soittaa täysimittaisina, ja sen jälkeen kokeilla erilaisia fraseerauksia; ensin neljäsosia hieman lyhentäen, ja sitten myös kahdeksasosanuotteja lyhentäen.

Kolmas harjoitus (23.3) tehdään kahdessa osassa; ensin Madonnan Material Girl –kappaleesta (albumilta Like a Virgin, 1984) lainattu bassoriffi soitetaan ensimmäisestä asemasta suppean asettelun 4-3 –sormituksella, ja sitten etusormen finger rollia hyödyntäen kolmannesta asemasta.

Neljäs harjoitus (23.4) on mukailtu versio Tom Pettyn kappaleesta Free Fallin’ (albumilta Full Moon Fever, 1989). Bassolinja on periaatteessa yksinkertainen, mutta lisähaastetta tuo linjan fraseeraaminen nuotin mukaisesti.

Viides harjoitus (23.5) on alkuosa The Cardigans –yhtyeen kappaleesta For What It’s Worth (albumilta Long Gone Before Daylight, 2003). Nuottiin ei ole merkitty sormitusta, vaan oppilaan tehtävänä on suunnitella ja kirjoittaa se nuottiin. Ohjeistuksessa vihjataan helposta kolmannen aseman suppean asettelun mukaisesta ratkaisusta.

Kuudennessa harjoituksessa (23.6) esitellään 60-luvun soulmusiikista tuttu ns. stomp-rumpukomppi, jota puhekielessä myös alistuskompiksikin kutsutaan (kuva 94. ‘Alistuskomppi’ rummuilla). Basso voi tällaisen rumpukompin päälle soittaa toki monenlaisia linjoja, mutta harjoituksessa annetun esimerkin kaltainen lähestyminen on yksi klassisimmista (kuva 95. Soulia bassolla).



Kuva 94. 'Alistuskomppi' rummuilla

♩ = 122

4 0 1 4 4 0 4 1 4 1 C7#9 F Gm7

5 C7#9 F Gm7 C7#9 F Gm7

9 C7#9 Eb7 Bb7 F7

13 C7#9 F Gm7 C7#9 F Gm7

17 C7#9 F Gm7 C7#9 F Gm7 C7#9

Kuva 95. Soulia bassolla

Seitsemäs harjoitus (23.7) on osa Ben Harperin kappaleesta Burn One Down (albumilta Fight for Your Mind, 1995). Sormitusehdotelmassa voidaan tehdä valinta 4-4 ja 4-3 – sormitusten välillä.

Viimeinen, kahdeksas harjoitus on mukaelma PMMP:n kappaleesta Tässä elämä on (albumilta Leskiäidin tyttäret, 2006). Alkuperäisessä esityksessä bassolinjaa varioidaan eri säkeistöjen välillä ja tarkasta transkriptiosta olisi tullut useamman sivun mittainen, joten tilan säästämiseksi nuottiin on kirjoitettu kaksi segnoa ja kaksi codaa. Bassolinjasta on annettu ensin neljän tahdin mittainen perusversio, motiivi, jota sitten varioidaan loppukappaleen ajan. Vaikka kirjoitetut variaatiot eivät mene yksi yhteen alkuperäisen esityksen kanssa, nuottiin kirjoitettu rakenne ja soinnut pitävät kuitenkin paikkansa, jolloin kirjoitetun bassolinjan voi soittaa alkuperäisen kappaleen mukana. Itse linja tulisi soittaa alkuperäisen esityksen mukaisesti mahdollisimman legatossa ja rullaavasti. Erityisinä huomioitavina teknisinä seikkoina on nopea kahden kielen ylitys matalasta g-sävelestä vapaalle g-kielelle siirryttäessä A-osaa kerratessa, sekä

asemanvaihdot tahdeissa 34 ja 38. Lisäksi kappaleen kertosäe on eri sävellajissa kuin muu kappale.

4.25 Luku 24: $\frac{3}{4}$ -tahtilaji

Kirjan 24. luvussa tutustutaan $\frac{3}{4}$ -tahtilajiin kuuden eri harjoituksen muodossa. Aluksi todetaan $\frac{3}{4}$ -tahtilajin olevan kolmijakoinen koska yhteen tahtiin mahtuu kolme iskua iskuyksikön ollessa neljäsosanuotti (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007). $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa rytmi painottuu vahvasti tahdin ensimmäiselle iskulle, ja tahdissa onkin ainoastaan pääisku eikä ollenkaan sivuiskua.

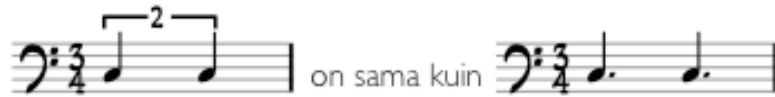
Luvun kaksi ensimmäistä harjoitusta ovat helppoja valssityylisiä kappaleita C- ja F-duureissa. Harjoitusten tärkeimpänä ideana onkin vain tottua $\frac{3}{4}$ -tahtilajin kolmijakoiseen etenemiseen. Samalla voidaan kuitenkin harjoitella asemanvaihtoja, sormituksia ja legatossa soittoa.

Kolmas harjoitus (kuva 96. Harjoitus $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa) on melodisempi ja rytmisesti haastavampi sisältäen muun muassa tahdin sisäisiä kahden neljäsosan mittaisia synkooppeja. Osana tehtävää on suunnitella bassolinjaan sopiva toisen aseman suppean asettelun mukainen sormitus.

Kuva 96. Harjoitus $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa

Neljäs harjoitus on menuetti-tyylinen bassomelodia, jossa neljäsosanuotit tulisi fraseerata hieman täyttä mitta lyhyemmiksi. Viidennessä harjoituksessa pääpaino on nuotinluvun harjoittelemisessa ja oman sormituksen keksimisessä. Linja on rytmisesti ja melodisesti luvun tähänastisista harjoituksista haastavin.

Viimeisessä, kuudennessa harjoituksessa (kuva 98. $\frac{3}{4}$ ja duoli) tulee uutena käsitteenä duoli, jonka kerrotaan muodostuvan, kun kolmen aika-arvon mittainen tila täytetään kahdella keskenään yhtä pitkällä aika-arvolla. Duolilla on kaksi vakiintunutta merkintätapaa; kolmen neljäsosan mittainen duoli voidaan ilmaista duolia ilmaisevien hakasten ja kahden neljäsosanuotin, tai hakasten ja kahden puolinuotin avulla. Käytän näistä yleisempää, eli ensimmäistä (Joutsenvirta & Perkiömäki 2007). Asian selventämiseksi vielä paremmin, ilmaistaan duoli myös pisteellisten neljäsosien avulla (kuva 97. Duoli pisteellisten neljäsosanuottien avulla ilmaistuna).



Kuva 97. Duoli pisteellisten neljäsosanuottien avulla ilmaistuna

Harjoituksessa esiintyy myös $\frac{3}{4}$ -tahdin mittainen synkooppi ja se on luvun harjoituksista haastavin.

Kuva 98. $\frac{3}{4}$ ja duoli

4.26 Luku 25: Otelauta tutuksi: A-duuri / fis-molli

25. luku on jälleen sävellajin opiskeluun keskittyvä luku. Nyt on edetty kolmeen ylennysmerkkiin, ja harjoiteltavat sävellajit ovat siten A-duuri ja rinnakkainen fis-molli. Aluksi opetellaan soittamaan kyseiset asteikot, ja koska tähän mennessä on opeteltu soittamaan myös kolmisoinnut ja intervallit, yhdistetään ne myös asteikkoharjoituksiin soittamalla sävellajin ensimmäisen asteen kolmisointu ja perusäänien oktaavituplaus tempossa asteikon jälkeen.

Varsinaiset harjoitukset käynnistyvät bolero-tyylisellä bassolinjalla, johon lisähaastetta tuovat eri mittaiset kertauksien maalit ja D.C. al Coda con rep –merkintä (kuva 99. Bolero A-duurissa).

$\text{♩} = 90$ **A** $A\Delta^7$ $C\Delta^7$ B_M^7 E^7 B_M^7 To CODA E^7 $A\Delta^7$
 8 **B** B_M^7 E^7 A^7 $D\Delta^7$ D_M $C\#_M^7$ $F\#_M^7$
 14 B_M^7 E^7 E_M^7 A^7 B_M^7
 19 E^7 $F7\#11/B$ E^7 E^7 $A\Delta^7$ E^7 $A\Delta^7$
 D.C. AL CODA CON REP

Kuva 99. Bolero A-duurissa

Luvun kolmen ensimmäisen harjoituksen yhteisenä teemana on latinalaisamerikkalainen musiikki, sillä seuraavat kaksi harjoitusta ovat tyyliltään Bossa novaa. Harjoitus 25.2 on yksinkertainen fis-mollissa kulkeva Bossa novan perusbassokomppia ilmentävä kappale, kun taas harjoituksessa 25.3 soinnut ja rytmit ovat monipuolisemmat (kuva 100. Bossa nova A-duurissa).

The image shows a musical score for a bass line in the key of A major (one sharp). The tempo is marked as ♩ = 100. The score is divided into several systems, each with measure numbers and chord symbols above the notes. The first system (measures 1-6) includes chords A^Δ7, B⁷, B_M⁷, E⁷, and B^b7. The second system (measures 7-12) includes A^Δ7, B_M⁷, E⁷, A^Δ7, A⁷, and D^Δ7. The third system (measures 13-18) includes C[♯]_M⁷, F[♯]_M⁷, B_M⁷, E⁷, A^Δ7, and A⁷. The fourth system (measures 19-25) includes D^Δ7, D_M, C[♯]_M⁷, C⁰7, B_M⁷, and B^bΔ⁷. The fifth system (measures 26-32) includes E⁷, A^Δ7, B⁷, B_M⁷, E⁷, and B^b7. The sixth system (measures 33-36) includes A^Δ7, B^bΔ⁷, A^Δ7, and B^bΔ⁷. The seventh system (measures 37-40) includes A^bΔ⁷, B^bΔ⁷, A^Δ7, B^bΔ⁷, and A^Δ7. The score uses various rhythmic values including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with fingerings (1, 0, 1).

Kuva 100. Bossa nova A-duurissa

Neljäs harjoitus (25.4) perustuu Nirvanan kappaleeseen Come As You Are (albumilta Nevermind, 1991). Harjoituksen musiikillisen annin lisäksi sen avulla esitellään ja opetellaan kohotahti. Viides harjoitus (25.5) on mukaelma Michael Jacksonin kappaleesta Billie Jean (albumilta Thriller, 1982). Alkuperäisestä bassolinjasta on karsittu mm. bridge-osan kuudestoistaosanuotit pois, koska ne eivät kuulu kirjan oppisisältöön. Kappaleen voi soittaa ohjeen mukaisesti joko 4-4 tai 4-3 –sormituksella.

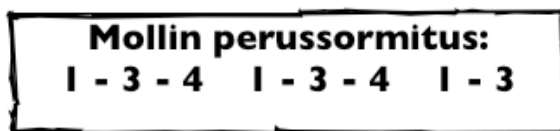
Luvun kuudes harjoitus (25.6) on transkriptio The Stone Roses –yhtyeen popkappaleesta She Bangs the Drums (albumilta The Stone Roses, 1989). Transkriptio on rakenteeltaan yhtenevä levytetyn version kanssa, joten alkuperäistä esitystä voidaan käyttää harjoitellessa taustanauhana.

Luvun viimeinen harjoitus (25.7) on sointumerkkien pohjalta soitettava säestysharjoitus. Tyyllilajina on jälleen Bossa nova, ja ohjeen mukaisesti pohjasävelen lisäksi linjaan pitäisi löytää aina joko soinnun ylä- tai alapuolinen terssi tai kvintti, ja näin luoda mahdollisimman luontevasti jatkuva linja.

4.27 Luku 26: Otelauta tutuksi: Es-duuri / c-molli

Kolmen alennusmerkin Es-duuri ja sen rinnakkainen c-molli on 26. luvun aihe. Kuten aiemmatkin sävellajeja käsittelevät luvut, myös tämä luku aloitetaan asteikoiden opettelulla. Es-duuriasteikko opetellaan D-kielen ensimmäisen nauhavälin es-sävelestä oktaavin verran ylös- ja alaspäin. Ylöspäin mennessä sormitus on yhdistelmä ensimmäisen aseman suppeaa asettelua ja viidennen aseman laajaa asettelua. Alaspäin soittaessa käytetään joko suppeaa asettelua, jolloin E-kielen as- ja g-sävelet soitetaan kummatkin pikkusormella, tai sitten E-kielen sävelet (f, g ja as) soitetaan laajan asettelun mukaisesti 1-3-4 –sormituksella.

Rinnakkainen c-molli opetellaan sekä vapaita kieliä hyödyntäen, että mollin perussormitusta käyttäen. Mollin perussormitus (engl. *universal fingering*) (Friedland, 20) on (lähes) kaikkiin luonnollisiin molliasteikoihin soveltuva laajan asettelun mukainen sormitus, jos asteikossa ei käytetä vapaita kieliä (kuva 101. Mollin perussormitus).



Kuva 101. Mollin perussormitus

Kummatkin asteikot harjoitellaan soittamalla metronomin tahdissa asteikko, ja siitä johdettu ensimmäisen asteen kolmisointu ja oktaavi. C-molliasteikko harjoitellaan sekä vapaita kieliä, että mollin perussormitusta käyttäen (kuva 102. c-molliasteikko perussormituksella). Mollin perussormitusta harjoitellaan soveltamalla sitä myös muihin molliasteikoihin.



Kuva 102. c-molliasteikko perussormituksella

Sävellajeihin liittyvät harjoitukset alkavat kolmella samasta bassolinjasta tehdyllä sormitusesimerkillä. Linja on aiemmin soitettu intervalliharjoitusten yhteydessä eri sävellajista, ja se koostuu puolinuotteina soitetuista perussävelistä ja soinnun ylä- ja alapuolisista tersseistä. Ensimmäisessä versiossa linja soitetaan kokonaan suppealla asettelulla. Toisessa yhdistetään I aseman suppeaa ja laajaa asettelua III aseman suppeaan asetteluun (kuva 103. Linja c-mollissa eri asetteluilla), ja kolmannessa versiossa linja soitetaan yhtä viereisestä asemasta löytyvää b-säveltä lukuun ottamatta kolmannesta asemasta mollin perussormitusta hyödyntäen (kuva 104. Linja c-mollissa mollin perussormituksella).

Kuva 103. Linja c-mollissa eri asetteluilla

Kuva 104. Linja c-mollissa mollin perussormituksella

Luvun neljännen harjoituksen (26.4) synkopoitu bassoriffi on lainattu Salt-N-Pepa –yhtyeen kappaleesta Push It (albumilta Hot, Cool & Vicious, 1986). Yhtenä oppilaan tehtävänä on kokeilla linjaan erilaisia sormitusvaihtoehtoja. Viides harjoitus (26.5) on $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa kulkeva valssi, jonka voi soittaa annetun sormitusehdotuksen lisäksi kokonaan kolmannesta asemasta laajan asettelun mukaisella sormituksella.

Kuudennessa harjoituksessa (26.6) siirretään suppean asettelun 1-(3)-4 –sormitukseen perustuvaa *surf*-kuviota c-mollibluesin sointukierron mukaan eri asemiin otelaudalla.

Seitsemännessä harjoituksessa tutustutaan sambamusiikin perusbassokuvioon ja alla breve -tahtiosoitukseen (kuva 105. Samba Es-duurissa).

$\text{♩} = 94$ YK - SI KAK-SI ...

Kuva 105. Samba Es-duurissa

Harjoituksessa 26.8 tutustutaan ska-musiikin rytmikkaan ja kerrotaan myös hieman kyseisen musiikkityylin historiasta.

Luvun päättää jälleen sointumerkeistä säestykselle omistettu osio. Ensimmäinen säestysharjoitus on ska-tyylinen kappale, jossa basistin tulisi soittaa pohjasäveleen ja soinnun kvinttiin perustuva kuvio.

Toisessa säestysharjoituksessa (26.10) on reaalisointumerkkien tilalla sointuasteita kuvaavat roomalaiset numerot. Kuten jo aiemmin mainittiin, on jokaisen sävellajeja käsittelevän luvun lopun säestysharjoitusten yhteydessä taulukkona kyseisen duurisävellajin eri sävelasteilta muodostuvat kolmisoinnut. Tässä tapauksessa Es-duurin eri sointuasteiden pohjasävelille pitää soveltaa yksinkertaista, synkoopeista muodostuvaa kuviota (kuva 106. Säestysharjoitus astemerkeistä).

$\text{♩} = 90$

Kuva 106. Säestysharjoitus astemerkeistä

4.28 Luku 27: Blueskaava

Bluesmusiikki ja sille tyypillinen sointukierto, ns. blueskaava, ovat niin oleellinen osa länsimaisen rytmimusiikin perinnettä, että olen omistanut sille oman luvun Bassoapisessa. Käsitteenä ja musiikkityylinä blues on tietysti niin laaja, etten pysty kuin raapaisemaan sen pintaa; tavoitteena onkin lähinnä tutustuttaa oppilas bluesille tyypilliseen 12 tahdin mittaiseen rakenteeseen ja tavallisimpiin sointukiertojen variaatioihin sekä duuri- että mollibluesissa.

Luvun alussa kerrotaan hieman bluesmusiikin historiasta ja esitellään blueskaava perusmuodossaan (kuva 107. Blueskaavan perusmuoto). Sointukiertoa sovelletaan luvun ensimmäisessä harjoituksessa (27.1), jossa neljäsosanuoteista koostuva yksinkertainen bassolinja liikkuu blueskaavan sointukierron mukaisesti C-duurissa.

Sointu	C				F		C		G ⁷	F	C	
Sointuaste	I				IV		I		V	IV	I	
Tahti	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.

Kuva 107. Blueskaavan perusmuoto

Perusmuodon esittelyn yhteydessä esitellään I, IV ja V sointuastetta vastaavat termit *toonika*, *subdominatti* ja *dominantti*. Blueskaavan perusmuotona käytetään muotoa, jossa kahdessa viimeisessä tahdissa on ensimmäisen asteen sointu. Usein perusmuotona käytetään myös rakennetta, jossa viimeisessä tahdissa on V asteen sointu merkinä säkeistön loppumisesta ja uuden alkamisesta (Blues 2010), mutta Bassoapisessa kyseinen muoto esitellään ns. quick change variaation esittelyn yhteydessä luvun toisessa harjoituksessa. Quick change –variaatioissa kaavan toisessa tahdissa soitetaan neljännen asteen sointu (kuva 108. Quick change). Koska (duuri)bluesissa kaikki soinnut ovat usein dominanttiseptimisointuja, asia mainitaan, mutta kerrotaan sointuihin tutustuttavan tarkemmin omassa sointumerkeistä säästystä käsittelevässä luvussa.

Sointu	C ⁷	F ⁷	C ⁷		F ⁷		C ⁷		G ⁷	F ⁷	C ⁷	G ⁷
Sointuaste	I	IV	I		IV		I		V	IV	I	V

Kuva 108. Quick change

Toisessa harjoituksessa duurin blueskaavaa ja quick change –variaatiota sovelletaan kahdeksasosapohjaiseen rock-tyyliseen bassolinjaan. Niinpä tässä kohden onkin luontevaa kertoa rock-musiikin yhteydessä blueskaavaa usein kutsuttavan rock-kaavaksi, ja kaavaa noudattavia rock-kappaleita 'kolmen soinnun rockeiksi'. Harjoituksessa soinnusta toiseen liikutaan asteittaisesti tai kromaattisesti, ja harjoitus päättyy yhteen tyypillisimmistä ja perinteisimmistä kuvioista lopettaa tämän kaltainen kappale (kuva 109. Kolmen soinnun rokki). Lisätehtävänä harjoituksessa on sopivan sormituksen suunnittelu.

Kuva 109. Kolmen soinnun rokki

Kolmannessa harjoituksessa (27.3) esitellään blueskaavan variaatio, missä tahdeissa 9 ja 10 soitetaan V asteen sointua. Neljännessä harjoituksessa (27.4) blueskaavan perusmuotoa laajennetaan korvaamalla osa soinnuista kadensseilla, mitkä johtavat IIm-V –suhteisesti seuraavaan sointuun (kuva 110. Blueskaavan II-V –variaatio). Samalla tutustutaan *walking bass* –käsitteeseen. II-V –kadensseja ei tällä tasolla

mielestäni ole vielä tarpeen selittää tarkemmin; Jos oppilas kiinnostuu niistä enemmän, voi hän kysyä basso- tai teoriaopettajaltaan lisätietoa. Kappaleen lopussa oleva I-VI-IIIm-V –asteiden *turn around* –kuvio jätetään tietoisesti myös maininnan tasolle.

Kuva 110. Blueskaavan II-V –variaatio

Luvun neljä viimeistä harjoitusta on omistettu molliblukskaavaan ja sen variaatioihin tutustumiselle. Aluksi kerrotaan mollibluksin sointujen olevan muodostettu molliasteikon sävelistä. Luonnollisen molliasteikon mukaan V asteelle muodostuisi mollisointu, mutta koska (myös) bluesissa V asteelle halutaan yleensä jännitteisempi ja vahvasti subdominantti-, ja vielä vahvemmin toonikateholle purkautuva dominanttiseptimisointu, kerrotaan sen olevan 'lainattu' harmonisesta molliasteikosta. Näin saadaan muodostettua ja esiteltyä mollibluksin peruskaava (kuva 111. Mollibluksin peruskaava), missä duuribluksin tapaan viimeisessä tahdissa voi olla joko I tai V asteen sointu.

Sointu	Am			Dm		Am		E7	Dm	Am	(E7)
Sointuaste	I			IV		I		V	IV	I	(V)

Kuva 111. Mollibluksin peruskaava

Kaava esitellään a-mollissa, joten havainnollistamisen helpottamiseksi myös ensimmäinen harjoitus (27.5), jossa tahdin mittaista kuviota varioidaan sointumerkkien mukaisesti, on a-mollissa. Harjoituksen I ja IV asteella on mollibluksille tyypillisesti molliseptimisoinnut, joihin kerrotaan tutustuttavan tarkemmin sointumerkkejä käsittelevässä luvussa.

Harjoitus 27.6 on walking bass –esimerkki mollibluesista. Soinnut noudattavat molliblueskaavaa, jossa toisessa tahdissa on quick change, ja I ja IV asteen soinnut ovat molliseptimisointuja. Itse bassolinjassa soinnusta toiseen siirryttäessä käytetään apuna kromatiikkaa.

Seuraavaksi esitellään molliblueskaavan yleinen variaatio, missä yhdeksännessä tahdissa soitetaan alennetun VI asteen dominanttiseptimisointu, ja 10. tahdissa V asteen dominanttiseptimisointu (kuva 112. Mollibluesvariaatio, jossa alennettu VI asteen sointu). Kaava esitellään e-mollissa, ja myös seuraava, kaavaa hyödyntävä luvun seitsemäs harjoitus on e-mollissa (kuva 113. Mollibluesvariaatio e-mollissa). Harjoituksen ohjeissa pyydetään kiinnittämään huomiota sormitusehdotukseen, missä B7 –soinnun kohdalla tehdään asemanvaihto toisesta asemasta ensimmäiseen kuviossa olevan tauon aikana.

Sointu	EM ⁷	AM ⁷	EM ⁷		AM ⁷		EM ⁷		C ⁷	B ⁷	EM ⁷	B ⁷
Sointuaste	I	IV	I		IV		I		^b VI	V	I	V

Kuva 112. Mollibluesvariaatio, jossa alennettu VI asteen sointu

Kuva 113. Mollibluesvariaatio e-mollissa

Luvun viimeisessä harjoituksessa (27.8) soitetaan esimerkin mukaista walking bass –linjaa sointumerkkien mukaan. Sointumerkit ovat reaalisoitumerkkien sijaan sointuastemerkkejä, joihin on harjoituksen helpottamiseksi merkitty, onko kyseessä duuri-, vai mollisointu.

4.29 Luku 28: 6/8-tahtilaji

Bassoapisen 28. luku käsittelee 6/8-tahtilajia. 6/8-tahtilajissa tahti jakautuu kahteen yhtä pitkään osaan, jossa sekä pää-, että sivuiskun kesto on pisteellinen neljäsosanuotti. Jos 6/8-tahtilajissa etenevä kappale kirjoitettaisiin $\frac{3}{4}$ -tahtilajiin, tahdin pituus puolittuisi, ja 6/8-tahtilajin kahdeksanosanuotista tulisi $\frac{3}{4}$ -tahtilajin neljäsosanuotti. Tällöin ei voitaisi kuitenkaan erottaa pää- ja sivuiskua, ja sivuiskua pop- ja rock-musiikissa usein erottava ns. backbeat katoaisi. Niinpä uskallan kirjoittaa, että pop- ja rock rock-musiikissa 6/8-kappaleet ovat usein varsin hitaita. Jos tempoa kiihdytettäisiin, alkaisi 6/8-tahtilaji muistuttaa enemmän 12/8-tahtilajia, ja 6/8-tahtilajin pääiskut jakautuisivat 12/8-tahtilajin pää- ja sivuiskuiksi.

Tahtilajin harjoittelu aloitetaan harjoituksilla, joiden pääpaino on 6/8-sykkeessä pysymisessä ja sen sisäistämisessä. Sisäistämisen avuksi kehoitetaan opettelemaan laskemaan 6/8-sykettä puhekielisesti siten, että pää- ja sivuiskut erottuvat toisistaan: yy – kaa – koo kaa – kaa – koo (kuva 114. 6/8-harjoitus 28.2). Harjoituksia on neljä, ja ne vaikeutuvat vähitellen (kuva 115. 6/8-harjoitus 28.4).



Kuva 114. 6/8-harjoitus 28.2



Kuva 115. 6/8-harjoitus 28.4

Luku päättyy transkriptioon Anssi Maasaloon soittamasta bassolinjasta Egotripin kappaleessa Hyvästi naiset (albumilta Maailmanloppua odotellessa, 2008). 6/8-tahtilajin sykkeen ja rytmiikan sisäistämisen lisäksi kappaleessa riittää runsaasti harjoiteltavaa. Uusina käsitteinä esitellään joukko dynamiikkamerkintöjä (*mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo* ja *diminuendo* kuvaavat 'nuolenkärjet'), ja glissando ja sitä kuvaavat merkinnät (sana *gliss.* ja tekniikkaa kuvaava vino viiva nuottiviivastolla). Lisäksi kappaleessa tulisi huomioida fraseerausmerkinnät ja ainoastaan alusta kerrattaessa tehtävä tahdin mittainen ylimääräinen kertaus. Alkuperäisen esityksen kaltaista pyöreää ja lämmintä soundia haettaessa annetaan ohjeeksi näppäillä kieliä etumikin kohdalta.

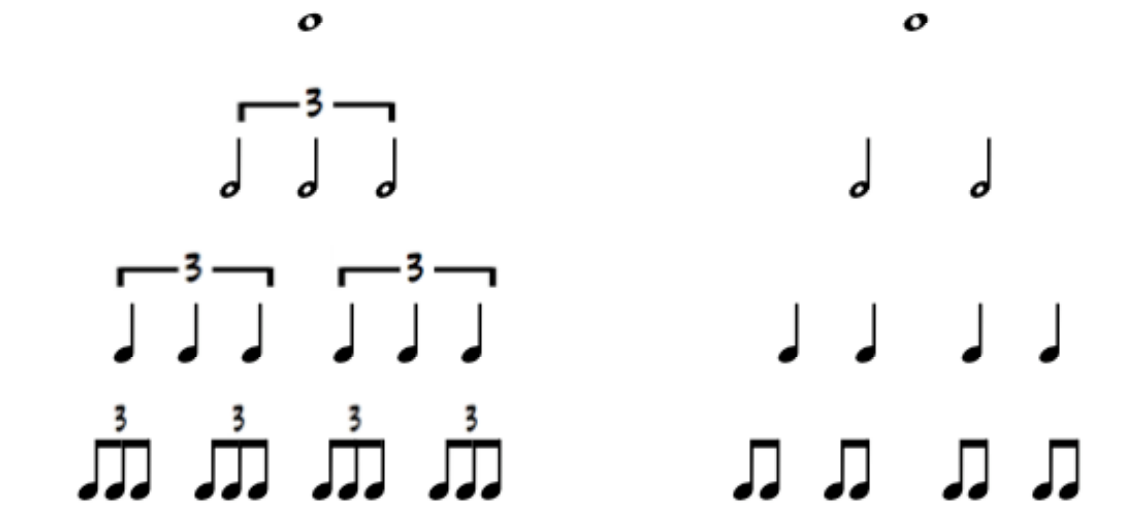
4.30 Luku 29: Triolit

Kirjan 29. luvun aiheena on triolit, joista opetellaan kahdeksasosa-, neljäsosa- ja puolinuottitriolit nimenomaan kyseisessä järjestyksessä. Harjoitusten tärkeimpänä tavoitteena on opettaa oppilaalle ero tasa- ja kolmijakoisen rytmiikan välillä.

Aluksi opetellaan jakamaan aiemmin opetellusta tasajakoisuudesta poiketen aika-arvot kolmijakoisesti kolmeen yhtä suureen osaan. Havainnollistamisen apuna käytetään jälleen rytmipyramidia sekä tasa-, että kolmijakoisesti (kuva 116. Rytmipyramidi kolmi- ja tasajakoisesti).

KOLMITAKOINEN PERHE 4/4

TASAJAKOINEN PERHE 4/4



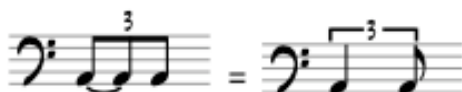
Kuva 116. rytmipyramidi kolmi- ja tasajakoisesti

Koska tähän mennessä oppilas on todennäköisesti oppinut laskemaan ja pysymään tasaisessa neljäsosasykkeessä, on triolien opettelu helpointa aloittaa jakamalla syke kolmeen yhtä suureen osaan kahdeksasosatrioleiksi. Tätä harjoitellaan neljän vähitellen vaikeutuvan harjoituksen avulla (kuva 117. Trioliharjoitus 29.1).



Kuva 117. Trioliharjoitus 29.1

Seuraavien kolmen lyhyen, ja jälleen vähitellen vaikeutuvan harjoituksen tavoitteena on opettaa kahdeksasosatriolien osien yhdistämistä. Aluksi ilmiö ja sen nuotintaminen hahmotetaan esimerkin avulla (kuva 118. Triolin osien yhdistäminen), ja seuraavaksi sitä harjoitellaan (kuva 119. Trioliharjoitus 29.6).



Kuva 118. Triolin osien yhdistäminen



Kuva 119. Trioliharjoitus 29.6

Kahdessa seuraavassa harjoituksessa (harjoitukset 29.8 ja 29.9) yhdistellään tasajakaisia kahdeksasosia ja kahdeksasosatrioleita (kuva 120. Trioliharjoitus 29.9).



Kuva 120. Trioliharjoitus 29.9

Kun kahdeksasosatriolien osien yhdistäminen on opeteltu, voidaan alkaa opetella neljäsosatrioleja. Neljäsosatriolit on helpointa hahmottaa kahdeksasosatriolien avulla, ja tämä onkin yksi syy, miksi triolien harjoittelu aloitettiin juuri kahdeksasosatrioleista. Neljäsosatriolien hahmottamisen apuna käytetään esimerkkejä, missä ensin erikseen soitetut kahden kahdeksasosatriolin osat sidotaan kaarella kiinni toisiinsa neljäsosatrioliksi (kuva 121. Neljäsosatriolin muodostaminen kaarien avulla ja kuva 122. Muodostettu neljäsosatrioli)



Kuva 121. Neljäsosatriolin muodostaminen kaarien avulla



Kuva 122. Muodostettu neljäsosatrioli

Seuraavissa kahdessa harjoituksessa soitetaan ensin neljäsosanuotteja ja neljäsosatrioleja (29.13), ja sitten pelkkiä neljäsosatrioleja tasaisen neljäsosasykkeen päälle (harjoitus 29.14).

Tähän asti opitut triolit niputetaan yhteen harjoituksessa 29.15, jossa yhdistellään sekä kahdeksasosa-, että neljäsosatrioleja tasajakoiisiin rytmeihin.

Bassoapisessa opeteltavista trioleista vaikein, puolinuottitrioli, hahmotetaan ensin neljäsosatriolien avulla niin, että kahden neljäsosatriolin joka toinen ääni sidotaan seuraavaan kaarella. Näin muodostuva rytmi on puolinuottitrioli. Triolien soittamista harjoitellaan kahden eri tekniikan avulla: ghostnuotteja hyödyntäen tai apurytmin avulla.

Ghostnuotteja hyödyntävä harjoittelu aloitetaan soittamalla tasaisia neljäsosatrioleja metronomin pulssin päälle rauhallisella tempolla. Kun ne sujuvat, soitetaan joka toisen sävelen tilalle ghostnuotti (eli kieltä näpätään, mutta sitä ei paineta otelautaan kiinni, jolloin ääni ei syty, vaan sen tilalla kuuluu pelkän näppäilyn aiheuttama vaimennettu soundi). Näin soivat, pohjaan painetut sävelet erottuvat ghostnuoteista ja muodostavat puolinuottitriolin. Kun edelliset sujuvat, jätetään vähitellen ghostnuotit pois ja totutellaan soittamaan neljäsosatrioleista joka toinen ääni. Kun ne sujuvat, voidaan sävelet soittaa täysimittaisiksi toisiinsa sidotuiksi, ja puolinuottitrioli on 'valmis' (kuva 123. Puolinuottitrioli ghostnuottien avulla).



Kuva 123. Puolinuottitrioli ghostnuottien avulla

Edellinen harjoituskeino ghostnuotteineen on melko haastava, ja olenkin huomannut seuraavan, apurytmiin perustuvan harjoituksen olevan helpompi ainakin osalle oppilaistani. Apurytmin avulla opeteltaessa puolinuottitrioli esitetään helpomman ja tiheämmän apurytmin osien avulla. Aluksi opetellaan tahdin mittainen kahdeksasosatriolin osista muodostuva kuvio (kuva 124. Apurytmi).



Kuva 124. Apurytmi

Kuvio opetellaan soittamalla ja ennen kaikkea lausumalla: "Taa-ta ta-taa taa-ta ta-taa". Kun edelliset sujuvat, opetellaan korostamaan lausutun rytmin puolinuottitriolin muodostavat osat: "TAA-ta ta-TAA taa-TA ta-taa". Kun apurytmi korostuksineen on opittu ulkoa ja sisäistetty, harjoitellaan sitä käytännössä soittamalla ja lausumalla vuorotahdein tasaisia neljäsosia ja apurytmin avulla soitettuja puolinuottitrioleja (kuva 125. Apurytmi käytännössä).



Kuva 125. Apurytmi käytännössä

Harjoituksessa 29.16 sovelletaan kaikkia tähän mennessä opeteltuja trioleja käytäntöön.

Luvun viimeinen harjoitus (29.17) on rytmipyramidi, joka koostuu tasa- ja kolmijakoisista aika-arvoista. Tehtävänä on ensin soittaa hitaan metronomin sykkeen tahdissa pyramidin kerroksia alaspäin. Kerroksesta toiseen saa siirtyä vasta, kun edellinen kerros sujuu hyvin. Lopullisena tavoitteena on pystyä soittamaan mikä tahansa kerros missä tahansa järjestyksessä vaihtojen sujuessa luontevasti.

4.31 Luku 30: 12/8-tahtilaji

Triolien opettelun jälkeen on luontevaa siirtyä 12/8-tahtilajin pariin. Luvun aluksi kerrotaan, että aivan kuten 6/8-tahtilajissa, myös 12/8-tahtilajissa iskun pituus on pisteellinen neljäsosanuotti. Tahtilajin etenemistä voidaan harjoitella lausumalla iskut kolmijakoisesti numeroiden ja ja-tavun avulla: yk-si-ja kak-si-ja kol-me-ja nel-jä-ja.

12/8-tahtilajissa iskuala on kolmella jaollinen, ja sen takia 12/8-tahtilajissa eteneviä kompeja kutsutaan usein triolikompeiksi. Tätä havainnollistetaan käyttämällä apuna esimerkkiä, missä sama rytmi on esitetty sekä 12/8-, että 4/4-tahtilajeissa (kuva 126. rytmi 12/8-tahtilajissa ja kuva 127. Sama rytmi 4/4-tahtilajissa).



Kuva 126. Rytmi 12/8-tahtilajissa



Kuva 127. Sama rytmi 4/4-tahtilajissa

Varsinainen harjoittelu aloitetaan tehtävästä 30.1, missä samaan neljän tahdin mittaiseen F-duurissa etenevään sointukiertoon soitetaan viisi vähitellen vaikeutuvaa bassolinjaa. Aluksi linja koostuu pelkistä pisteellisistä neljäsosista (kuva 128. 12/8-linja 1). Neljännessä linjassa on mukana taukoja (kuva 129. 12/8-linja 4), ja viidennessä kaaria (kuva 130. 12/8-linja 5). Vaikeammissa linjoissa on 12/8-sykkeen etenemistä kuvaavat numerot ja viivat apuna.



Kuva 128. 12/8-linja 1



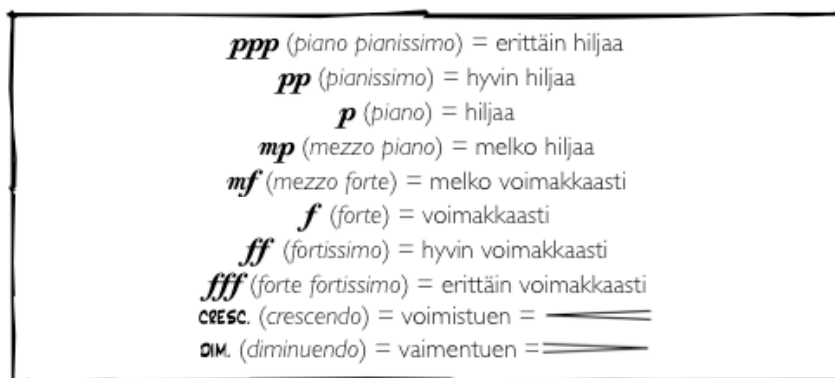
Kuva 129. 12/8-linja 4



Kuva 130. 12/8-linja 5

Luvun toinen harjoitus (30.2) on transkriptio Righteous Brothers -yhtyeen vuonna 1965 tunnetuksi tekemästä vanhasta klassikkokappaleesta Unchained Melody. Kappale on hyvä esimerkki tyypillisestä yksinkertaisesta 12/8-tahtilajissa etenevästä triolikompiista. Kappaleen yhteydessä tutustutaan tarkemmin tavallisimpiin

dynamiikkamerkintöihin, ja niistä on laadittu kappaleen yhteyteen tiivistelmä (kuva 131. Dynamiikkamerkintöjä)



Kuva 131. Dynamiikkamerkintöjä

Myös seuraava harjoitus (30.3) on transkriptio, tällä kertaa Musen kappaleesta Soldier's Poem (albumilta Black Holes and Revelations, 2007).

Harjoitus 30.4 on pohjustus luvun viimeiselle harjoitukselle. Heavy-musiikissa esiintyy usein 12/8-tahtilajissa eteneviä kappaleita, ja harjoituksen ideana onkin esitellä eräs tyyllilajille tyypillinen rytmisen ja harmoninen muoto, mikä on havaittavissa esimerkiksi useissa Iron Maiden -yhtyeen kappaleissa (kuva 132. trioliheviä).



Kuva 132. Trioliheviä

Kokemuksieni mukaan edellisessä harjoituksessa ongelmia aiheuttavat kolme perättäistä neljäsosanuottia, koska niistä vain ensimmäinen osuu iskulle. Tämän vuoksi sama harjoitus on kirjoitettu myös 4/4-tahtilajiin, jolloin voidaan huomata, että kyseessä on tavallinen neljäsosatrioli (kuva 133. Trioliheviä 4/4-tahtilajissa).

Kuva 133. Trioliheviä 4/4-tahtilajissa

Luvun viimeinen harjoitus on transkriptio Iron Maiden -yhtyeen kappaleesta Where Eagles Dare (albumilta Piece of Mind, 1983). Kappale on tälle tasolle erittäin haastava, ja se onkin mukana eräänlaisena harjoitteluun kannustava 'porkkanana'. Harjoituksen yhteydessä esitellään myös uusi musiikillinen termi *unisono*.

4.32 Luku 31: Otelauta tutuksi: E-duuri / cis-molli

Kirjan 31. luvussa palataan jälleen sävellajin opiskeluun tähtävien harjoitusten pariin. Sävellajin harjoittelu aloitetaan jälleen opettelemalla kyseinen duuriasteikko ja sen rinnakkainen luonnollinen molliasteikko. E-duuriasteikko opetellaan soittamaan ensimmäisestä ja toisesta asemasta vasemman käden suppeaa asettelua käyttäen. Asteikon voi soittaa myös kokonaan ensimmäisestä asemasta laajaa asettelua käyttäen. Rinnakkainen molliasteikko opetellaan tässä vaiheessa opintoja todennäköisesti helpointa tapaa, eli mollin perussormitusta käyttäen. Koska otelaudan ensimmäiset asemat on myös cis-mollia soitettaessa osattava hyvin, tai jos oppilas ei vielä pysty soittamaan mollin perussormitusta laajaa asettelua käyttäen, opetellaan asteikko soittamaan myös ensimmäisestä asemasta sekä laajalla, että suppealla asettelulla. Asteikoiden opetteluun jälkeen kehoitetaan myös näiden asteikoiden harjoittelun yhteydessä soittamaan edellisten lukujen mallin mukaisesti kolmisointu/oktaavi-arpeggiot.

E-duuriharjoitukset käynnistyvät tehtävällä 31.1, missä reggae-tyylinen bassolinja etenee E-duurin säveliä pitkin soinnusta toiseen asteittaisesti (kuva 134. Reggae E-duurissa). Pitempien sointujen aikana soitetaan lisäksi sävellajin I, IV, V ja VI asteen kolmisoinnut. Jos harjoitus tuntuu liian raskaalta ohjeen mukaisella sormituksella

soitettaessa, voi oppilas halutessaan luoda tehtävään helpomman, suppean asettelun mukaisen sormituksen.

Kuva 134. Reggae E-duurissa

Harjoitus 31.2 perustuu perinteiseen kolmen soinnun rock-kaavaan ja kahdeksasosapohjaiseen soinnusta toiseen liikkuvaan riffiin (kuva 135. Kahdeksasosarokkia).

Kuva 135. Kahdeksasosarokkia

Kolmannessa harjoituksessa (31.3) soitetaan blueskaavaa puolitetussa tempossa. Tällöin kaavan mukaisen sointukierron pituudeksi tulee kuusi tahtia.

Neljäs harjoitus on mukailtu alkuosa Irinan esittämästä kappaleesta 10 kirosanaa (albumilta Älä riko kaavaa, 2005). Kappale on cis-mollissa etenevä pop/rock-kappale, missä A-osien bassokuva perustuu pitkälti iskujen väliin soitettaville 1/8-takapotkuille. B-osassa soitetaan tasaista kahdeksasosalinjaa. Kirjan luvussa 17 esiteltyä sormitustaktiikkaa, missä kesken kahdeksasosien soiton vaihdetaan asemaa, voidaan soveltaa kappaleen tahdeissa 27-28: Ensin tahdistä 27 tahtiin 28 siirryttäessä asemaa vaihdetaan toisesta asemasta ensimmäiseen, ja sitten tahdin 28 b-sävelien aikana

vaihdetaan asema takaisin toiseen asemaan, jolloin lopputahdin kuvio on helpompi soittaa (kuva 136. Asemanvaihto).



Kuva 136. Asemanvaihto

Luvun kaksi seuraavaa harjoitusta ovat molemmat oppilaideni tunneille tuomia kappaleita, joista tein transkriptiot. Ensimmäinen (31.5) on Fall Out Boy -yhtyeen kappale "The Take Over, The Breaks Over" (albumilta Infinity on High, 2007), ja toinen (31.6) Paramore -yhtyeen kappale CrushCrushCrush (albumilta Riot!, 2007) Kummankin transkription sävellajit ja rakenteet noudattavat levytettyjen versioiden vastaavia, joten harjoittelu onnistuu levyjen mukana soittaen.

Luvun viimeisessä harjoituksessa harjoitellaan jälleen sointumerkkien pohjalta soittamista. Kappale on yksinkertainen 1/8-pohjainen rock, mihin haasteen tuo kova tavoitetempo ja viimeisen rivin unisono-osuus (kuva 137. Sointusäestystä E-duurissa).

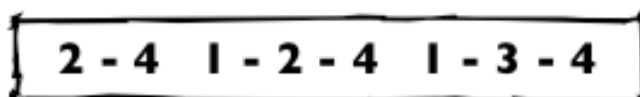
Kuva 137. Sointusäestystä E-duurissa

4.33 Luku 32: Otelauta tutuksi: As-duuri / f-molli

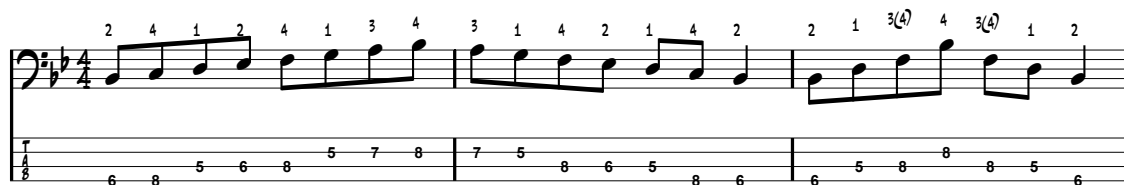
Kirjan viimeisen sävellajeja käsittelevän luvun aiheena on As-duuri ja sen rinnakkainen f-molliasteikko. Luvun toinen 'iso' tavoite on opetella duuriasteikon perussormitus.

Aluksi As-duuriasteikkoon tutustutaan soittamalla se ensimmäisestä asemasta. Tällöin täytyy käyttää ensimmäisen aseman laajaa asettelua, tai suppeaa asettelua käytettäessä tehdä useita asemanvaihtoja. Ainoa asteikosta löytyvä vapaan kielen sävel on g, ja näin ollen asteikko onkin hankala ja raskas soitettava. Siksi tässä vaiheessa opetellaan duurin perussormitus.

Duurin perussormitus on vasemman käden laajaan asetteluun perustuva sormitus, minkä avulla voidaan soittaa lähes mikä tahansa duuriasteikko käyttämättä vapaita kieliä (Friedland 2004, 20). Ainoat poikkeukset ovat E-kieleltä alkavat E- ja F-duuriasteikot. Perussormitus esitellään ensin sornumeroihin perustuvana kaaviona (kuva 138. Duurin perussormitus) ja sitten sitä sovelletaan käytäntöön eri duuriasteikoita soittamalla. Duuriasteikoiden yhteydessä soitetaan myös kolmisointu/oktaavi-arpeggio (kuva 139. Duurin perussormitus Bb-duurissa).



Kuva 138. Duurin perussormitus



Kuva 139. Duurin perussormitus Bb-duurissa

As-duurin rinnakkainen f-molliasteikko opetellaan soittamaan sekä suppean, että laajan asettelun mukaisesti. Suppeaa asettelua käytettäessä tehdään pieniä asemanvaihtoja, ja laajan asettelun mukaisessa sormituksessa käytetään mollin perussormitusta.

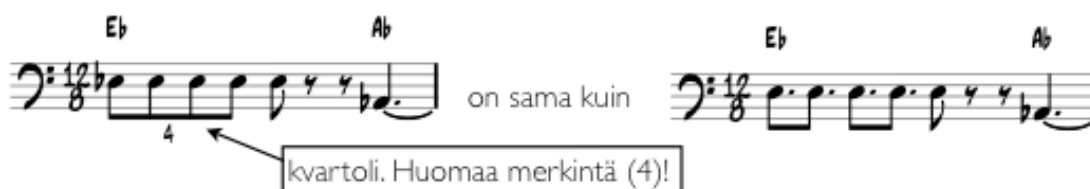
Luvun ensimmäisessä harjoituksessa (32.1) ideana on soittaa koko kappale käyttäen duurin perussormitusta. Harjoituksen bassolinja jatkuu aiemmin harjoiteltua As-duuriasteikkoa korkeammalle ja matalammalle, mutta se ei estä käyttämästä perussormitusta (kuva 140. Duurin perussormitusharjoitus 1).

Kuva 140. Duurin perussormitusharjoitus 1

Toinen harjoitus (32.2) on mukailtu versio Van Morrisonin kappaleesta Brown Eyed Girl (albumilta *Blowin' Your Mind!*, 1967). Lähes koko kappaleen (tahdin 12 f-säveltä lukuun ottamatta) voi soittaa As-duurin perussormituksella. Sormitusehdotuksen 2-2- ja 4-4-sormituksia käyttäviin paikkoihin on kirjoitettu myös vaihtoehtoiset 2-1- ja 4-3-sormitukset.

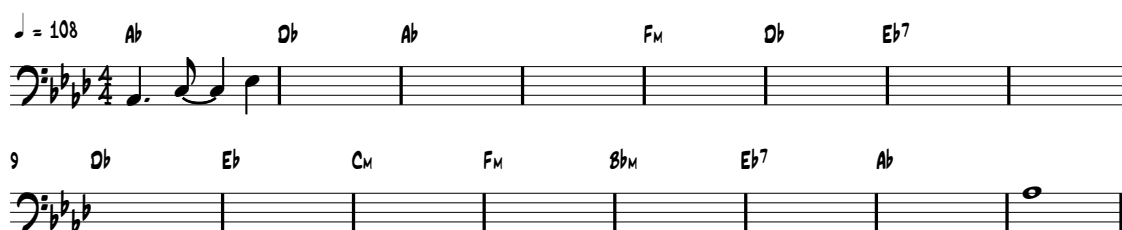
Harjoituksessa 32.3 harjoitellaan f-mollin perussormitusta, ja harjoituksessa 32.4 sekä f-mollin, että As-duurin perussormituksia.

Luvun viides harjoitus (32.5) on hieman yksinkertaistettu transkriptio Faith No Moren versiosta Lionel Richien alunperin säveltämästä kappaleesta Easy (albumilta *Angel Dust*, 1992). Kappale etenee As-duurissa ja melko nopeassa (half time-) 12/8-tahtilajissa, minkä vuoksi linja on etenkin rytmisesti haastava. Oman lisähaasteensa tuo kappaleessa esiintyvä kvartoli, mikä selitetään tässä tapauksessa rytmiksi, missä kuuden kahdeksasosanuotin tilalla soitetaankin neljä yhtä pitkää aika-arvoa. Sama esitetään myös pisteellisten kahdeksasosanuottien avulla (kuva 141. Kvartoli).



Kuva 141. Kvartoli

Kuten muidenkin sävellajeja käsittelevien lukujen, myös tämän luvun loppuun harjoitellaan sointumerkkien pohjalta soittamista. Ensimmäisessä tehtävässä täytyy jatkaa mallin mukaista kolmisointulinjaa (kuva 142. Säestysharjoitus As-duurissa) ja suunnitella linjaan sopiva perussormituksia hyödyntävä sormitus.



Kuva 142. Säestysharjoitus As-duurissa

Toisessa säestysharjoituksessa sovelletaan harjoituksesta 23.3 tuttua kuviota uuteen sointukiertoon. Koska $D^{\Delta 7}$ –sointumerkintää käsitellään tarkemmin vasta seuraavassa luvussa, ja soinnun tunnistaminen on oleellista kuvion soittamisen kannalta, kerrotaan ohjeistuksessa, että kyseisen soinnun kvinttisävel on laadultaan puhdas.

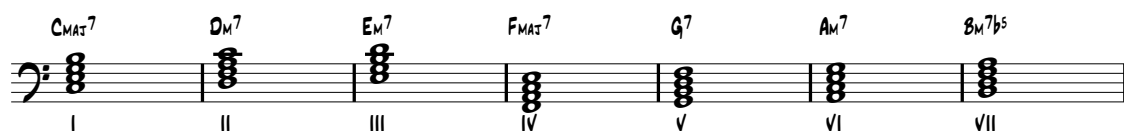
Viimeisessä sointusäestysharjoituksessa soitetaan harjoituksesta 15.4 ja Louie Louie -kappaleesta tuttua kuviota sointuastemerkkien mukaisesti.

4.34 Luku 33: Sointumerkeistä säestäminen

Bassoapisen viimeisen varsinaisen luvun aiheena on sointumerkkien pohjalta tapahtuva säestäminen. Kyseinen taito on mielestäni eräs tärkeimmistä modernin basistin osaamisen osa-alueista, koska siinä yhdistetään improvisointia teoreettiseen

osaamiseen. Sointumerkkien pohjalta säestettäessä basistin täytyy 'irtautua' läpikirjoitetusta bassolinjasta ja 'heittäytyä' vapaamman säestyksen maailmaan, jossa vapaalle tulkinnalle jää harmonian sanelemista rajoista huolimatta runsaasti tilaa. Toinen tärkeä piirre sointumerkeistä säestettäessä on se, että yleinen harmoniataju ja sävellajituntu vahvistuvat. Oppilas oppii vähitellen ymmärtämään ja ennen kaikkea kuulemaan paremmin harmoniassa tapahtuvat jännitteisyyden kasvamiset ja purkaukset ja yhdistämään ne tiettyihin sointukulkuihin. Sointumerkeistä tapahtuvan säestyksen osaaminen mahdollistaa myös huomattavasti laajemman nuottimateriaalin käytön, sillä läheskään kaikkiin markkinoilla oleviin nuotteihin ei bassolinjoja ole erikseen kirjoitettu, kun taas sointumerkit on lähes jokaisessa nuotissa. Bassoapisessa sointumerkeistä tapahtuvaan säestykseen on valmistauduttu sävellajeja käsittelevien lukujen lopuissa olevilla sointusäestysharjoituksilla, ja tässä viimeisessä luvussa asiaan perehdytään vielä tarkemmin tutustumalla erilaisiin sointumerkintöihin ja sointutehoihin.

Jotta sointumerkkien perusteella pystyttäisiin säestämään, täytyy ensin selvittää, mitä sointumerkit tarkoittavat. Kolmisoinnut käsiteltiin perusteellisesti omassa luvussaan, joten nyt keskitytään erilaisiin nelisointuihin. Tonaaliseen musiikkiin liitetyn sävellajitunnun vahvistamiseksi aluksi esitellään duuriasteikosta löytyvät nelisoinnut käyttäen esimerkkinä C-duuriasteikkoa (kuva 143. C-duurin nelisoinnut).



Kuva 143. C-duurin nelisoinnut

Seuraavaksi kyseiset soinnut esitellään sointutyypeittäin. Sointutyypien nimeämiseen käytetään Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen kirjoittaman teorian, säveltapailun nuottikirjoituksen oppikirjan, Tohtori Toonikan (Heikkilä & Halkosalmi 2006), tarjoamaa mallia. Soinnuista kerrotaan, minkälainen septimi niissä on kolmisoinnun lisäksi. Lisäksi esitellään vaihtoehtoisia merkintätapoja ja sointujen tavallisimmat puhekielessä käytetyt nimitykset.

Seuraavaksi esitellään (myöskin) duuriasteikosta löytyvät duuri- ja mollisekstisoinnut, ja selvitetään tarkemmin miten ne muodostuvat, sekä kerrotaan myös niiden tavallisimmat puhekieliset nimitykset.

Duuriasteikon löydettävien nelisointujen tarkastelun jälkeen tutkitaan, miten loput nelisoinnut muodostetaan, sekä kerrotaan niiden tavallisimmat puhekieliset nimitykset. Esimerkkinä käytetystä C^{07} -soinnusta löytyy kaksoisalennettu b-sävel, mikä selitetään tarkemmin enharmonisesti samaksi säveleksi kuin a.

Koska tähän mennessä esiteltyiden 11 erilaisen nelisoinnun merkintätapojen muistaminen saattaa tuottaa vaikeuksia, kootaan niistä seuraavaksi yhteenveto (kuva 144. Yhteenveto nelisoinnuista).

Yhteenveto:

- Mollisoinnuissa on pieni terssi ja merkinnässä pieni m-kirjain mollin merkinä.
- Duurisoinnuissa on suuri terssi.
- Duurisointuja ei erikseen 'merkitä'.
- Jos soinnun kvintti on muunnettu vähennetyksi tai ylinousevaksi, se merkitään vastaavasti b^{\sharp} tai $\sharp b$
- Jos soinnun septimi on suuri, se merkitään $m\sharp 7$ -määreellä (tai kolmiolla ja seiskalla $\Delta 7$). Muissa tapauksissa septimi on pieni, ja se merkitään pelkällä numerolla 7.
- Poikkeuksina edellisiin merkintätapoihin on vähennetty kolmisointu C^0 , ylinouseva kolmisointu $C+$ tai $C^{\sharp 9}$, sekä vähennetty septimisointu C^{07} , jossa on vähennetty septimi.

Kuva 144. Yhteenveto nelisoinnuista

Nelisointujen jälkeen esitellään vielä muutama yleinen sointumerkintä. 'Kautta'-sointumerkintä esitellään kolmisoinnun käännöksenä tai 'hybridi'-sointuna riippuen siitä, onko /-merkin jälkeinen sävel soinnun sävel vai ei. Pidätetty sus-sointu esitellään sen yleisimmän muodon sus4-soinnun avulla. Viimeinen esiteltävä sointu on heavy- ja rockmusiikista tuttu ns. voimasointu, jonka kerrotaan muista soinnuista poiketen muodostuvan vain kahdesta sävelestä, eli pohjasävelestä ja kvintistä (Heikkilä & Halkosalmi 2006, 149). Intervallista tämä eroaa siksi, että voimasoinnun pohjasävel (ja joskus myös kvintti) usein tuplataan muista oktaavialoista. Koska tähän asti on esitelty vasta osa kaikista erilaisista sointumerkinnöistä, kehoitetaan lopuksi lisätietoa etsimään esimerkiksi Tohtori Toonika -kirjasta.

Jotta sointumerkintöjen merkitys ei jäisi ainoastaan merkintöjen asteelle, selvitetään seuraavaksi, mitä merkityksiä erilaisilla soinnuilla on kappaleen harmoniassa. Tämä tehdään selittämällä, mitä sointujen erilaiset tehot tarkoittavat. Aluksi selvitetään

sointujen päätehot. I asteen toonikateho on luonteeltaan vakaa, eikä vaadi purkautumista mihinkään toiseen sointuun. IV asteen subdominanttiteho on jännitteisempi ja pyrkii ohjaamaan harmoniaa kohti dominanttia tai toonikaa. V asteen dominanttiteho on sointutehoista jännitteisin ja ohjaa harmoniaa kohti toonikaa joko suoraan tai subdominantin kautta. Päätehojen jälkeen kerrotaan, mitä tehoja loput duuriasteikon asteilta löytyvät rinnakkaistehot edustavat. (Heikkilä & Halkosalmi 2006, 149, 189.)

Teoriapitoisemman osuuden jälkeen on aika alkaa harjoitella sointumerkeistä säestystä. Harjoitukset aloitetaan kuudella 12 tahdin mittaisella harjoituksella, missä sama sointukierto transponoidaan eri sävellajeihin ja muunnetaan eri säestystyyliin. Kahdessa ensimmäisessä soitetaan pelkkiä sointujen pohjasäveliä kahdella erilaisella beat-tyylisellä kompilla. Kolmannessa soitetaan pohjasäveliä ja soinnun kvinttejä, ja neljännessä pohjasäveliä ja soinnun terssejä puolinuotein. Viidennessä harjoituksessa oppilas saa valita pohjasävelen lisäksi joko soinnun kvintin tai terssin. Kuudennessa sointukiertoon soitetaan walking bass –linjaa kolmisoinnuin.

Luvun seitsemännen harjoituksen tahtilaji on $\frac{3}{4}$ ja sointukierto lainattu Henry Mancinin kappaleesta Moon River. Harjoituksessa esitellään ainoastaan rytmiä ilmaisevat nuotit, missä tavanomaiset nuotinpäät on korvattu vinoviivoilla ja 'timanteilla' (kuva 145. Moon River).

♩ = 90

Chord symbols: $C_{M\Delta T}^7$, A_{M}^7 , $F_{M\Delta T}^7$, $C_{M\Delta T}^7$, $F_{M\Delta T}^7$, $C_{M\Delta T}^7$, $B_{M}^7b^5$, E^7

9 A_{M}^7 , C^7/G , $F_{M\Delta T}^7$, Bb^7 , A_{M}^7 , $/G$, $F\#_{M}^7b^5$, B^7 , E_{M}^7 , A^7 , D_{M}^7 , G^7

17 $C_{M\Delta T}^7$, A_{M}^7 , $F_{M\Delta T}^7$, $C_{M\Delta T}^7$, $F_{M\Delta T}^7$, $C_{M\Delta T}^7$, $B_{M}^7b^5$, E^7

25 A_{M} , A_{M}^7/G , $A_{M}^6/F\#$, F^7 , $C_{M\Delta T}^7$, $F_{M\Delta T}^7$, $C_{M\Delta T}^7$, $F_{M\Delta T}^7$

33 $C_{M\Delta T}^7$, A_{M}^7 , D_{M}^7 , G^7 , $C_{M\Delta T}^7$, G , A_{M} , G/B , $C_{M\Delta T}^7$

Kuva 145. Moon River

Kahdeksannen harjoituksen aluksi kerrotaan riffin olevan etenkin pop ja rock – musiikissa esiintyvä rytmien ja melodien toistuva kuvio (Heikkilä & Halkosalmi 2006, 249). Kappaleen riffi siirretään sointujen mukaisesti alkamaan sointujen pohjasävelistä.

Yhdeksannen harjoituksen tyylilaji on bossa nova. Harjoitukseen tuo haastetta erikseen kirjoitetut rytmit, sekä 2. maalin soinnut, missä basson tulisi soittaa merkityn bassoäänien lisäksi soinnun kvintti (kuva 146. Bossa novaa soinnuista).

♩ = 128 D_M A⁷ D⁷ G_M

9 G_M G_M^b A⁷ D_M 1. E A⁷

17 2. D_M/C C_M⁷/B^b A⁷ D_M

Kuva 146. Bossa novaa soinnuista

Kymmenes harjoitus antaa esimerkin soinnutuksesta, missä bassoääni saadaan liikkumaan halutulla tavalla käyttämällä sointumerkinnöissä kautta-merkkejä (kuva 147. Kautta-merkkejä soinnuissa).

♩ = 100 A_M G/B C /A B⁷ /A E/G[#] E F /E

6 D_M B/D[#] E⁷ /B E⁷ /B A_M

RIT.

Kuva 147. Kautta-merkkejä soinnuissa

Yhdennessätoista harjoituksessa soitetaan annettua rytmia sointuastemerkkien mukaisesti. Kappaleen sävellaji on b-molli, joten sointuastemerkeissä on duurisävellajista poiketen alennusmerkit III, VI ja VII asteen sointujen edessä.

Kirjan viimeinen harjoitus on mukaelma Little Richardin kappaleesta Good Golly Miss Molly. Kappaleen ideana on yhdistää sointumerkintöjen mukaan sovellettavaa riffiä

kirjoitettuun bassolinjaan. Lisähaastetta tuo 4/4-tahtilajista poikkeava yksittäinen 2/4-tahti, polyrytmisen kuvio ensimmäisen kertosäkeen ja soolon lopussa, sekä soinnun pohjasäveleen, kvinttiin ja septimiin perustuva riffi, mikä ei ole kovin kevyt soitettava.

4.35 Sanasto

Bassoapinen loppuu kirjassa käytettyjen termien ja käsitteiden sanastoon. Olen tarkoittanut sanaston itsenäiseksi luvuksi, jota lukiessa saa yleissilmäyksen Bassoapisessa käsiteltävistä asioista. Tämän takia sanastossa osin selitetään samoja termejä ja käsitteitä kuin varsinaisissa luvuissakin. Tähän seikkaan viitataan myös kirjan esipuheessa.

5 POHDINTA

Ryhdyin Bassoapisen kirjoittamiseen ensisijaisesti helpottaakseni omaa opetustyötäni. Onnistuinko tehtävässäni? Lyhyesti sanottuna, kyllä. Bassoapisen kirjoittamisen myötä minulle on muotoutunut selkeämpi käsitys siitä, missä järjestyksessä ja minkälaisia harjoituksia minun kannattaa soittoharrastuksen alkuvaiheissa oleville oppilailleni tarjota. Nyt jokaiselle soittotunnille on helppo keksiä harjoiteltava aihe ja antaa siihen sopivia harjoituksia kotiläksyksi. Toki aiemminkin harjoituksia oli olemassa useista eri lähteistä, mutta niitä ei oltu koottu yksiin kansiin selkeään järjestykseen.

Olen kuluneena lukuvuotena 2009 - 2010 käynyt Bassoapisen harjoituksia ja lukuja järjestelmällisesti läpi omien oppilaideni kanssa, ja havainnut harjoitukset ilmeisen toimiviksi, sekä niiden vaikeustason suhteellisen johdonmukaisesti kasvavaksi. Toimivuus ilmenee siten, että läksyt on tehty pääsääntöisesti hyvin ja vaikeustason johdonmukainen kasvaminen siten, että aiheryhmän sisällä olevista harjoituksista ei muutamaa tiettyä lukua lukuun ottamatta ole juurikaan ollut tarvetta jättää viimeisiä, usein vaikeimpia harjoituksia soittamatta ennen seuraavaan aiheeseen siirtymistä. Lukuja, joiden vaikeustaso nousee ehkä liian korkeaksi ovat luku 17 (Sormitukset), luku 29 (Triolit) sekä luku 30 (12/8-tahtilaji). Kirjan viimeisessä, sointumerkeistä säestystä

käsittelyssä luvussa olevat nelisointujen muodostamista käsittelevät esimerkit ovat myös teoreettiselta tasoltaan melko vaativia, mutta itse sointusäestys harjoitukset ovat helpompia ja paremmin linjassa kirjan muuhun vaikeustasoon nähden. Sormituksia käsittelevän luvun pariin on tarkoituksenmukaista palata myöhemmin soittajan tekniikan ja fysiikan noustessa sille tasolle, että vaikeammat finger rollit ja muut sormitustekniikat ovat mahdollisia. Tällä hetkellä luku toimii erilaisten sormitustekniikoiden ja –taktiikoiden esittelevänä yhteenvedona. Trioista etenkin puolinuottitriolit ovat ehkä liian vaativia Bassoapisen muuhun tasoon nähden ja 12/8-tahtilajia käsittelevän luvun viimeinen harjoitus (Where Eagles Dare –kappaleen transkriptio) on ehdottomasti kirjan vaikein esimerkki. Nämä suhteellisesti vaikeammatkin harjoitukset ovat kuitenkin mielestäni tarkoituksenmukaisia, koska ne toimivat haastavuutensa takia motivoivina ja kannustavina esimerkkeinä, jos oppilaalla vain harjoitteluintoa riittää.

Jo pidemmälle ehtineiden, bassonsoiton alkeet jo osaavien oppilaiden kanssa olen käynyt Bassoapisen harjoituksia läpi valikoivammin. Ideana on tällöin ollut kerrata ja vahvistaa oppilaan perussoittoteknisiä valmiuksia. Yksinkertaisistakin harjoituksista voi löytää uusia tasoja, jos niissä keskitytään esimerkiksi tarkkaan rytmiiin tai hyvään soundiin. Pidemmälle ehtineiden oppilaiden kanssa olen myös voinut käydä kirjan vaativimmat luvut (sormitukset, triolit, 12/8-tahtilaji ja sointumerkeistä säestäminen) kerralla läpi. Olen myös havainnut monella edistyneemmälläkin oppilaallani olevan puutteita soittoteknisessä ja teoreettisessa perusosaamisessa, minkä korjaamiseen Bassoapisen 'perusharjoitukset' ovat omiaan.

Mitä voisın tehdä paremmin? Bassoapista kirjoittaessani ja työn vähitellen edistyessä olen huomannut asioita jotka voisın tehdä ehkä myös toisin, jos nyt ryhtyisın työhön 'puhtaalta pöydältä'. Eniten miettimistä aiheuttaa yhä edelleen (aivan kuten kirjoitusvaiheessakin) kirjan oppisisältö. Pitäisikö esimerkiksi 1/16-nuottien ja kolmimuunteisen fraseerauksen olla esillä Bassoapisessa vaikkapa viimeisten sävellajeja käsittelevien lukujen sijaan? Olisiko improvisointia pitänyt painottaa enemmän? Olisivatko luvut selkeämpiä, jos kussakin aihepiirissä esiteltäisiin erilaisia ilmiöitä pienemmissä harjoituksissa, jotka sitten 'niputettaisiin' yhteen luvun lopussa olevalla isommalla ja kokoavalla harjoituksella? Onko näin vahvasti sävellajeihin pohjautuva oppisisältö se paras ja motivoivin tapa edetä? Pitäisikö harjoitusten painottua eri tavoin erilaisiin musiikin tyyliin (joillekin oppilailleni enemmän heavy rock –orientoituneet harjoitukset olisivat varmasti motivoivampia)? Näihin kysymyksiin

toivottavasti saan vastauksen kun otan valmiin oppikirjan systemaattisemmin käyttöön opetustyössäni.

Eräs iso puute on harjoitusten pohjalta tehdyn tausta-cd:n puuttuminen; minulla ei ollut aikaa ja resursseja sellaisen laatimiseen. Nyt harjoitusten vaarana on niiden jääminen irrallisiksi bassolinjoiksi vailla musiikillista kontekstia. Olen oppitunneilla säästänyt harjoituksia rumpukoneen ja basson tai pianon avulla, mutta kotona itsenäisesti treenatessa oppilaalla ei niistä ole apua. Mukaelmat ja transkriptiot onneksi pienentävät tuota ongelmaa.

Mitä seuraavaksi? Lopullisesti projektin onnistuminen mitataan ensi vuonna, kun työ on valmis ja otettu käyttöön Oulun Konservatorion opetustyössä. Kirjasta todennäköisesti kopioidaan jokaiselle uudelle oppilaalle oma kappaleensa, jota he voivat bassotuntien lisäksi käydä läpi myös itsenäisesti. Se tulee olemaan yksi hyvä mittari työn onnistumisen mittaamiseksi; jos oppilaat harjoittelevat Bassoapisen harjoituksia itsenäisesti, pidän työtä erityisen onnistuneena. Myös Bassoapisen kaupallisesta julkaisemisesta on ollut puhetta. Nyt kirja toimii runkona, jonka pohjalta olisi helppo alkaa valmistella julkaistavaa teosta. Suurin ero kaupallisiin bassokouluihin on tietysti kirjan harjoituksiin liittyvän säästys-cd:n puuttuminen. Tekijänoikeudellisista syistä transkriptiot täytyisi ehkä korvata jonkin asteisilla pastisseilla olemassa olevista kappaleista. Lisäksi mahdollista kaupallista versiota täytyisi myös tiivistää tuntuvasti; minulla tuskin olisi varaa Bassoapisen kaltaiseen tuhlailevaan ylläilyyteen sivumäärän suhteen.

LÄHTEET

Ahonen, Kari. 2004. Johdatus musiikin oppimiseen. Tampere: Finn Lectura.

Asetus taiteen perusopetuksesta 6.11.1998/813

Audio amplifier. Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Audio_amplifier . Luettu 16.5.2010.

Blues. Wikipedia. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Blues> . Luettu 16.5.2010.

Friedland, Ed 2004. Bass Method 1. 2. painos. Wisconsin, Yhdysvallat: Hal Leonard Corporation.

Friedland, Ed 2004. Bass Method 2. 2. painos. Wisconsin, Yhdysvallat: Hal Leonard Corporation.

Friedland, Ed 2009. Bassokoulu 1. 1. Painos. Helsinki: F-kustannus

Heikkilä, Pasi ja Halkosalmi, Veli-Matti 2006. Tohtori Toonika. 1.-2. painos. Helsinki: Otava.

Jauhiainen, Edi 2002. Aiotko rock-basistiksi? 1. Painos. Kuopio: Tmi Edis Ide.

Joutsenvirta, Aarre ja Perkiömäki Jari 2007. Musiikinteoria 1. Päivitetty 9.12.2008. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=1&la=fi> . Luettu 16.5.2010.

Järvelä, Sanna ja Salovaara, Hanna 1998. Oulun yliopiston opettajankoulutuslaitoksen luokanopettajan koulutusohjelman opiskelumateriaalia: teorioita ja käsityksiä oppimisesta. <http://wwwedu oulu.fi/okl/lo/kt2/wwwpro.htm> . Luettu 16.5.2010.

Karevaara, Katja 2003. Kognitiivinen oppimisteoria. TKK opetuksen ja opiskelun tuki. http://opetuki2.tkk.fi/p/tehosalkku/oppiminen/oppimisteorioita/kognitiivinen_oppimisteoria.htm . Luettu 16.5.2010.

Kinnunen, Jussi 1988. Rockbassotreenejä. Helsinki: Selvät sävelet.

Laki taiteen perusopetuksesta 21.8.1998/633

Motivaatioteoria. Wikipedia. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Motivaatioteoria> . Luettu 16.5.2010.

Nuutinen, Olli 2008. Hiljainen tieto. Kansalaisyhteiskunnan tutkimusportaali. Jyväskylän Yliopisto. <http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/hiljainen-tieto/> . Luettu 16.5.2010.

Opetushallitus 2008. Tiedote 16/2008 taiteen perusopetuksen järjestäjille: Taiteen perusopetuksen käsite, rakenne ja laajuus.

Overthrow, David 2000. Beginning Electric Bass. Kalifornia, Yhdysvallat: Alfred Publishing Co., Inc.

Pop & Jazz Konservatorion perusopetuksen opetussuunnitelma 2007. Ladattavissa <http://www.popjazz.fi/easydata/customers/popjazz/files/pdf/PJKperusopetusOPS2007.pdf> . Luettu 16.5.2010.

Pop & Jazz Konservatorion sähköbasson opintokuvaukset 2007.

Tablature. Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Tablature> . Luettu 16.5.2010.

LUETTELO TRANSKRIPTIOISTA JA MUKAELMISTA

Transkriptiot ja mukaelmat on sovellettu Bassoapisen oppisisältöön. Näin ollen rytmejä on saatettu yksinkertaistaa ja sävellajit eivät välttämättä ole samat kuin alkuperäisissä esityksissä.

Kappaleen nimi	Esittäjä	Säveltäjä	Levytyovuosi	Levy
10 kirosanaa	Irina	Wirtanen	2005	Älä riko kaavaa
Billie Jean	Michael Jackson	Jackson	1983	Thriller
Blitzkrieg Bop	Ramones	Ramone, Ramone, Ramone	1976	Ramones
Brown Eyed Girl	Van Morrison	Van Morrison	1967	Blowin' Your Mind
Burn One Down	Ben Harper	Harper	1995	Fight For Your Mind
Burning Love	Elvis Presley	Linde	1972	singlejulkaisu
Come as You Are	Nirvana	Cobain	1991	Nevermind
Concrete Jungle	Bob Marley	Marley	1972	Catch a Fire
CrushCrushCrush	Paramore	Williams, Farro	2007	Riot!
Easy	Faith No More	Richie	1992	Angel Dust
For What It's Worth	The Cardigans	Svensson, Persson	2003	Long Gone Before Daylight
Free Fallin'	Tom Petty	Petty, Lynne	1989	Full Moon Fever

From Me to You	Beatles	Lennon, McCartney	1963	Singlejulkaisu
Hyvästi naiset	Egotrippi	Kauste	2008	Maailmanloppua odotellessa
I Won't Back Down	Tom Petty	Petty, Lynne	1989	Full Moon Fever
Invincible	Muse	Bellamy	2006	Black Holes and Revelations
Lean on Me	Bill Withers	Withers	1972	Still Bill
Master of Puppets	Metallica	Hetfield, Ulrich, Hammet, Burton	1983	Master of Puppets
Material Girl	Madonna	Brown, Rans	1984	Like a Virgin
Matkalaulu	PMMP	Sjöroos	2005	Kovemmat kädet
Push It	Salt-N-Pepa	Azor	1986	Hot, Cool & Vicious
Rainbow in the Dark	Dio	Dio, Appice, Bain, Campbell	1983	Holy Diver
She Bangs the Drums	The Stone Roses	Brown, Squire	1989	The Stone Roses
Soldier's Poem	Muse	Bellamy	2006	Black Holes and Revelations
Stand By Me	Ben E. King	King, Leiber, Stoller	1961	Singlejulkaisu
Starlight	Muse	Bellamy	2006	Black Holes and Revelations
Sunday Girl	Blondie	Stein	1979	Parallel Lines
Tähdet, tähdet	Rauli 'Badding' Somerjoki	Somerjoki	1983	Tähdet, Tähdet
Tässä elämä on	PMMP	Sjöroos	2006	Leskiäidin tyttäret
That's Not My Name	The Ting Tings	White, de Martino	2008	We Started Nothing
"The Take Over, Breaks Over"	Fall Out Boy	Stump, Trohman, Wentz, Hurley	2007	Infinity On High
Times Like These	Foo Fighters	Grohl, Hawkins, Mendel, Shiflett	2003	One by One
Unchained Melody	The Righteous Brothers	North	1965	singlejulkaisu
Where Eagles Dare	Iron Maiden	Harris	1983	Piece of Mind

LIITTEET

Bassoapinen. 199 s. Erillinen liite.