

ERILAISIA OPETTAJIA – ERILAISIA METODEJA

Tutkielma Michael Wolfin, Panu Pärssisen ja Duncan McTierin kontrabassokirjoista

Seminaarityö

Syksy 2010

Instrumenttiopettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Juha Kleemola

Sibelius-Akatemia/Orkesterisoitinten osasto/
kirjallinen työ

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Seminaarityö

Työn nimi Erilaisia opettajia - erilaisia metodeja; Tutkielma Michael Wolfin, Panu Pärssisen ja Duncan McTierin kontrabassokirjoista	Sivumäärä 65 + 9
Tekijä(t) Juha Kleemola	Lukukausi Syksy 2010
Koulutusohjelma Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto Kontrabasso
Osasto Solistinen osasto	
Tiivistelmä Aineistopohjaisessa tutkimuksessa vertailtiin kolmen kontrabassopedagogin opetusmetodeja. Aineistona olivat heidän englannin- ja suomenkieliset kontrabassokirjansa, joita täydennettiin Suomen kontrabassoklubin jäsenlehdestä poimituin haastatteluin. Työssä esitellään laajasti Michael Wolfin, Panu Pärssisen ja Duncan McTierin julkaisemaa opetusmateriaalia. Tutkimuksessa saatiin selville, että kaikilla pedagogeilla on hyvin samankaltaiset lähtökohdat opettamiselle, mutta erimielisyyksiäkin löytyi. Samaa mieltä oltiin varsinkin harjoitustavoista ja kirjojenkin peruseriaate oli pitkälti sama. Erimielisyyksiä löytyi erityisesti asemanvaihtoista ja vibratosta. Kaikki kolme pedagogia ovat myös hyvin erilaisia kirjoittajia ja painottavat eri asioita. Pärssisen kirja on ainoa, joka tarjoaa neuvoja tasapuolisesti sekä istuen että seisoen soittaville ja ranskalaisen että saksalaisen jousikoulukunnan edustajille. Muissa kirjoissa eri koulukunnan edustajia ei eritellä, tai oletetaan lukijan edustavan saksalaista jousikoulukuntaa ja soittavan seisten.	
Hakusanat Kontrabasso, metodi, soittotekniikka, opetus	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS	6
3 KONTRABASSONSOITON TAUSTAA	8
4 MICHAEL WOLF	10
4.1 Principles of Double bass Technique	10
4.1.1 Käden paino, soittoasento ja liikeanalyysit	11
4.1.2 Yksinkertaiset ja monimutkaiset liikkeet ja oikean käden tekniikka	12
4.1.3 Sormitukset (fingering), asemanvaihdot ja vibrato	13
4.1.4 Vasemman ja oikean käden koordinointi	15
4.1.5 Intonaatio, asteikot ja moodit	15
4.1.6 Harjoittelu	16
4.1.7 Esitykseen valmistautuminen	19
4.2 Opetus	21
4.2.1 Kontrabasson erityisongelmat	22
4.2.2 Jousen paikka	22
4.2.3 Vaikutelmien hakeminen	23
5 PANU PÄRSSINEN: KONTRABASSOKIRJA	23
5.1 Alkulämmittely, lihashuolto ja soittoasento	25
5.2 Jousenkäytön perusteet	25
5.3 Vasemman käden rento käyttö	30
5.4 Harjoittelu	32
5.5 Jousiharjoitukset eri jousilajeille	35
5.6 Pizzicatoharjoitukset ja vasemman käden harjoitukset	37

5.7 Yhdistelmäharjoitukset	39
6 DUNCAN MCTIER	40
6.1 Tips and Tricks Volume 1	41
6.1.1 Musiikin valmistaminen	41
6.1.2 Harjoittelu: Tehokas ajankäyttö	43
6.1.3 Lämmittelyrutiini	43
6.1.4 Virheet – Miten niitä korjataan?	45
6.1.5 Korvan kouluttaminen (Training the Ear)	45
6.1.6 Tehokas tarkkailu (Effective checking)	46
6.1.7 Etsivän leikkimistä (Playing detective)	48
6.1.8 Onnistumisaste ja hitaasti harjoitteleva	49
6.1.9 Vaikeat paikat, jousitukset ja sormitukset	50
6.1.10 Rytmä – metronomin kanssa työskentely, soittaminen ja harjoitteleva ulkoa	51
6.1.11 Esitykseen valmistautuminen	52
6.1.12 Jousen jakaminen (Bow distribution)	53
6.1.13 Heijasteiset rytmit – takaperoiset jousitukset, toistuvat epätasaiset rytmit	54
6.2 Tips and Tricks Volume 2, The Koussevitsky Concerto	56
6.3 Daily Exercises for Double Bass	60
7 POHDINTA	62
LÄHTEET	
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Kontrabasson soiton kehitys verrattuna muihin jousisoittimiin on ollut huimaa viime vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla. Ensimmäinen merkittävä kontrabassopedagogi Suomessa oli Oiva Nummelin (1903–1981), joka on kasvattanut Suomen kaikki vanhemman polven basistit (SELVIS 2005). Hänen jälkeensä basistien koulutuksesta ovat huolehtineet muun muassa Olli Kosonen (1938–2004), Jorma Katrama (1936–) ja Jussi Javas (1949–2009), kaikki Nummelinin oppilaita. Suurin osa klassisella kentällä toimivista kontrabasisteista on heidän oppilaitaan, tai ainakin oppilaan oppilaita.

Kautta aikain on käyty ulkomailla opiskelemissa ja haettu tietoa, jota on sitten annettu eteenpäin omille oppilaille suullisessa ja ”suttuisten” monisteiden muodossa. Tämä hiljainen tieto kulkee edelleenkin ammattiorkestereissamme ja vaihtaa omistajaa opettajalta oppilaalle. Meidän ammattimme alkaakin olla niitä viimeisiä linnakkeita, jossa mestari – kisälli-traditio on voimissaan. Vielä viime vuosisadalla ei olisi voinut kuvitella opettelevansa soittamaan kirjoja lukemalla ja videoita katselemalla. Nyt internetin aikakaudella se tuntuu hieman uskottavammalta, kun videoita voi jakaa hetkessä ja googletta löytyy pelkästään suomenkielellä 397 000 osumaa sanalle Kontrabasso. Ylipäätään uuden teknologian käyttö opetuksessa on tullut mahdolliseksi. Esimerkiksi Bruce Bransby, kontrabassonsoiton professori Indianan yliopistossa Jacobs School of Musicissa tallentaa jokaisen oppilaansa soittotunnit. Hän toistaa usein oppilailleen tallenteelta heidän soittoaan kesken oppitunnin, jotta he kuulisivat miltä heidän soittonsa juuri kuulosti. Hän myös käyttää ”play-along” MIDI -tiedostoja, jotta oppilaat voisivat harjoitella myös ilman pianistia. (Kadich 2010.) Kirjoja on myös saatavilla enemmän kuin koskaan. Sen lisäksi opetus on tällä vuosisadalla siirtynyt painottamaan musiikin tekemistä ja elämyksellisyyttä musiikkiopinnoissa samalla kun yhä useampi opettaja on opiskellut myös kasvatustiedettä kontrabassonsoiton lisäksi. Vielä 1980-luvun alussa bassonsoitto

aloitettiin usein vasta aikuisiän kynnyksellä, kun nykyään pienemmät bassot ja pehmeämmät opetusmetodit mahdollistavat bassonsoiton aloittamisen jopa kuusivuotiaana.

Oma opiskeluaikani tuntuu osuneen melko suureen murrokseen ja se on varmasti ollut omiaan herättämään kiinnostukseni opettamisesta ja erilaisista opetusmetodeista. Aloitin kontrabassonsoiton 9-vuotiaana Torniossa, jossa jälkeenpäin ajatellen opetusmetodit olivat vuosikymmeniä jäljessä pääkaupunkiseutuun verrattuna. Varsin pian pääsin lähemmäksi nykyaikaa, kun aloin opiskella Hannu Murron (1957–) oppilaana Oulussa. Murto on ollut Jussi Javaksen oppilas, joten minäkin kuulun suoraan alenevassa polvessa Oiva Nummelinin jälkeläisiin. Oulusta suuntasin Sibelius-Akatemiaan, jossa olin Panu Pärssisen oppilaana. Opintojeni alussa Sibelius-Akatemialla kävi kaksi merkittävää bassopedagogia pitämässä mestarikurssia. Michael Wolfin opetus kiinnosti minua siinä määrin, että hakeuduin vuodeksi hänen oppiinsa Berliiniin. Myös Duncan McTier jätti pysyvän vaikutuksen ja kävin myöhemmin hänen tunneillaan Sveitsissä.

2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS

Opetusmateriaalia kontrabasson soiton opiskeluun ei ole vielä kukaan liikaa. Kuitenkin se materiaali mitä on tähän mennessä julkaistu, on pääosin laadukasta. Halusin tutkimuksessani käsitellä kolmen Suomessa tunnetun pedagogin Panu Pärssisen, Michael Wolfin ja Duncan McTierin opetusmateriaaleja. Aloitan käsittelyn Wolfin kirjasta *Principles of Double bass Technique*, koska se on kirjoista laajin. Viimeiseksi käsittelen McTierin tuotantoa, joka eroaa hieman Wolfin ja Pärssisen kirjoista.

Tutkimukseni lähtökohdat olivat moninaiset, mutta yksi syy kiinnostukseeni aiheesta on haluni pystyä aina perustelemaan mielipiteeni oppilailleni. Miksi juuri tämä metodi, jousitus tai sormitus on hyvä ja millä perusteella? Halusin selvittää, miten erityyppisten pedagogien mielipiteet asioista eroavat perusasioissa ja vähän monimutkaisemmissakin asioissa. Lisäksi pyrin selvittämään, miten ja missä vaiheessa kirjat sopivat oppilaille.

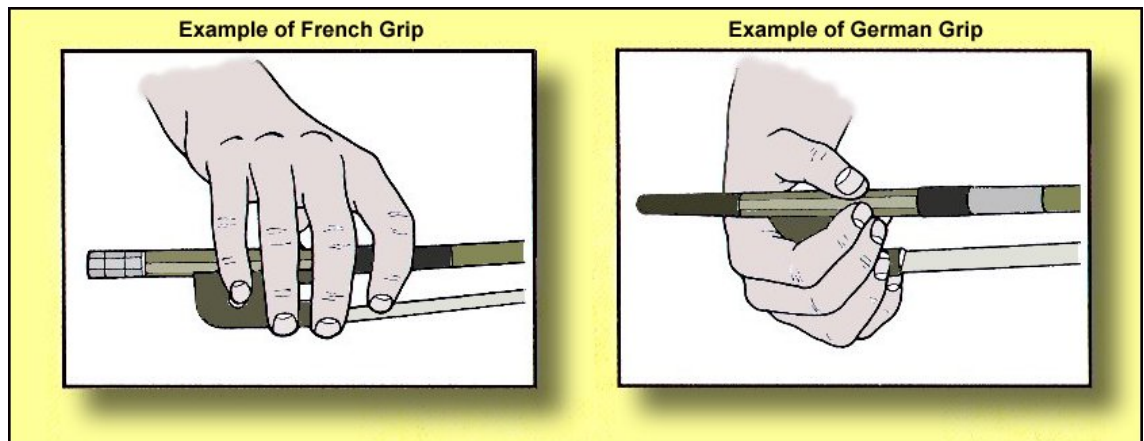
Päätutkimustehtäväni on selvittää, mikä näissä kolmen kirjoittajan metodikirjoissa on yhtenevää ja mikä eriävää lähinnä kontrabasson perustekniikoiden kuten jousilajien, vasemman käden tekniikan sekä harjoittelun osalta. Toivon löytäväni kontrabassopedagogiikasta asioita joista ollaan pitkälti samaa mieltä, mutta erityisesti asioita joista on monia eri mielipiteitä, ehkä jopa ristiriitoja. Tärkeitä kysymyksiä, joihin toivon löytäväni vastauksia ja joita ammattiopiskelijatkin jatkuvasti pohtivat ovat:

- Miten tulisi harjoitella?
- Miten joku tietty jousilaji kannattaa opetella?
- Miten tehdään sujuva asemanvaihto?
- Miten vibratoa voi harjoitella?

Tutkimuksessa on kysymys tapaustutkimuksesta. Menetelmänä on sisällönanalyysi, jota olen täydentänyt Suomen kontrabassoklubi ry:n jäsenlehdestä saaduilla haastatteluilla, joista Wolfin haastattelun olen tehnyt itse. Aineistolähtöisessä analyysissä pyritään luomaan tutkimusaineistosta teoreettinen kokonaisuus (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97). Tarkoitukseni on kuvata aineisto ensin mahdollisimman hyvin analysoiden sitä samalla. Aineistolähtöisessä analyysissä saatetaan puhua esimerkiksi aineiston kuvauksesta, analyysistä – so. merkityskokonaisuuksien jäsentämisestä, niiden esittämisestä ja tulkinnasta – sekä synteesisestä eli merkityskokonaisuuksien arvioinnista (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97). Pääsääntöisesti käsittelen kirjoja yksi kerrallaan, mutta soveltuvilta osin vertailen niitä toisiinsa.

3 TAUSTAA KONTRABASSONSOITOSTA

Kontrabasistien keskuudessa on useita näkyviä koulukuntaeroja, jotka ovat hyvin poikkeuksellisia muihin jousisoittimiin verrattuna. Niitä ovat erityisesti kaksi erilaista jousita: saksalainen ja ranskalainen jousi. Usein puhutaan jousikoulukunnista, mutta se voi olla hieman harhaanjohtava nimitys. Täysin erilainen tapa pitää jousesta kiinni johtuu nimittäin jousien eroista, ei mielipide-eroista. Leveäkantaista saksalaista joustta pidetään samoin kuin gamban joustta käsi jousen alapuolella. Ranskalaista joustta pidetään kuten viulun tai sellon joustta, käsi jousen yläpuolella. (Suuri Musiikkitietosanakirja 3, 236.)



Kuva 1. Ranskalaisen ja saksalaisen jousen otteet. (Gollihur music 2010.)

Toinen suuri koulukuntaero on se, soitetaanko bassoa istuen vai seisoen. Orkesterissa kaikki basistit – myös ne jotka yksin soittaessa seisovat – istuvat. Tämä on tietenkin luonnollista, koska kaikki muutkin orkesterissa kapellimestaria ja lyömäsoittajia (jotka myös usein istuvat) lukuun ottamatta istuvat. Toinen luonnollinen selitys on se, että nelituntiset harjoitukset voisivat olla raskaita, jos pitäisi koko ajan seisoa. Kolmas vaihtoehto tietysti olisi, että osa istuisi ja osa seisoisi, mutta se ei näyttäisi kovin hyvältä. Kolmas ero on itse soittimen rakenteessa. Kontrabassoja on monen muotoisia. Tässä eivät ole kyseessä niinkään suuret koulukuntaerot vaan se, millainen basso sopii mihinkin käyttötarkoitukseen.

Kontrabasso on paitsi suurin, myös nuorin jousisoittimista. Se on saavuttanut nykyisen muotonsa vasta noin 200 vuotta sitten. Kontrabasso on kehittynyt violonesta, jossa saat-

toi olla kolmesta kuuteen kieltä. 1800-luvulla kontrabasson kielten määrä alkoi vakiintua neljään tai viiteen, mutta jotkut virtuoosit – kuten Giovanni Bottesini (1821–1889) – saattoivat soittaa kolmikielisillä bassoilla (Suuri Musiikkitietosanakirja 1, 212). Oli yleistä käyttää monia eri virityksiä, muun muassa wieniläisviritystä ja kvinttiviritystä, joita vieläkin käytetään harvakseltaan kvarttivirityksen rinnalla. Niin sanotuissa soolobassoissa on yleistä käyttää soolokieliä, jotka soivat sävelaskelta ylempää kuin orkesterikielet. Näkyvin ero on siis kielten määrä, joka orkesteribassoissa on yleensä viisi ja soolobassoissa neljä. Lisäksi käytetään paljon jatkettuja E-kieliä, eli nelikielisen basson matalinta kieltä on jatkettu yläsatulan yli kohti snekkaa. Näitä kutsutaan C-jatkeiksi, mutta niillä saattaa päästä jopa subkontra H-säveleen asti. (Suuri Musiikkitietosanakirja 3, 236.) Jottei tässä olisi vielä tarpeeksi valinnanvaikeutta, on myös basson muodoissa suuria eroja. Näkyvin niistä on basson takakansi, joka voi olla joko pyöreä tai tasainen. Myös basson ”hartiat” voivat olla leveämmät tai kapeammat.

Edellä mainituista kolmesta koulukuntaerosta kaksi ensimmäistä ovat sellaisia, joihin jotkut opettajat pyrkivät puuttumaan. Eniten ongelmia opettajille tuottaa usein jousi. Jos opettaja kokee, ettei osaa ohjata oppilastaan, joka soittaa erityyppisellä jousella kuin hän itse, hän voi joko ohjata oppilaan toiselle opettajalle tai kehottaa tätä vaihtamaan joustia. Tarkastellessani kolmea tutkimuksen kohteena olevaa pedagogia on Pärssinen heistä joustavin. Hän ei ole lähtenyt muuttamaan kenenkään joustia, eikä vaihtamaan seisomasta istumaan tai toisinpäin. Hän itse hallitsee molemmat jouset ja soittaa hyvin myös seisaltaan. Wolf on pedagogeista toiseksi joustavin, mutta harrastaa ”käännytystä” jos on sitä mieltä, että nykyinen asento ei toimi. Wolf opettaa Saksassa, joten luonnollisesti hänelle ohjautuu ainoastaan oppilaita, jotka soittavat saksalaisella jousella. Sen sijaan Wolfilla on omintakeinen tapa seisoa lähes basson takana basso pystyssä ja korkealla. Koska hän opettaa yliopistossa ja kaikki hänelle tulevat oppilaat ovat jo opiskelleet bassonsoittoa useita vuosia jossain muualla, on tällaisten muutosten tekeminen kovan työn takana. Silti hänellä on muutamia oppilaita, jotka aikaisemmin istuivat, mutta jotka Wolf on nostanut seisomaan. Ehdottomin kolmesta pedagogista on McTier. Hänen oppilaansa Aapo Juutilainen kuvaa häntä sanalla tinkimätön. Tinkimättömyys näkyy esimerkiksi siinä, että McTier saattaa ”potkaista” oppilaan pois luokaltaan, jos ei kehitystä tapahdu muuten kuin soittotunneilla. (Juutilainen 2010.) McTier opettaa Sveitsissä ja Iso-Britanniassa, joissa molemmat jousikoulukunnat ovat yleisiä. Silti hän on saanut useita oppilaitaan vaihtamaan ranskalaisesta jousesta saksalaiseen.

4 MICHAEL WOLF

Michael Barry Wolf syntyi vuonna 1954 New Jerseyssä USA:ssa. Hän alkoi opiskella kontrabassonsoittoa yhdeksänvuotiaana. Jo kolmetoistavuotiaana hän esiintyi televisiossa solistina. Wolf opiskeli aluksi biologiaa Eteläisen Kalifornian yliopistossa, jossa hän työsti ja julkaisi syöpätutkimuksensa. Myöhemmin hän opiskeli musiikkia Nathaniel Gangurskyn johdolla ja hän sai paikan San Diegon sinfoniaorkesterista. Hän sai Fulbright/DAAD- ja kansainvälisen Rotary-klubin stipendin, joka toi hänet Saksaan. Ennen kuin hän kotiutui Berliiniin, hänellä oli professuuri Mainzissa. Michael Wolf toimii tällä hetkellä professorina UdK- Berliinissä (Universität der Künste), jossa hänellä on 10–15 opiskelijan bassoluokka. Hän toimii myös vierailevana professorina Limerickin yliopistossa Irlannissa ja pitää säännöllisesti mestarikursseja muun muassa Etelä-Koreassa. (Wolfbass 2010.) Seuraavissa luvuissa analysoin tutkimustehtäväni mukaisesti Michael Wolfin kirjaa *Principles of Double bass Technique*.

4.1 Principles of Double bass Technique

Wolf on kirjoittanut *Principles of Double bass Technique* (Kontrabassonsoiton tekniset perusteet) vuonna 1991. Se sisältää kaksi kirjaa, joista toinen on tekstiosio ja toisessa on nuottiesimerkkejä. Vuonna 2007 hän yhdisti nämä kaksi kirjaa yhdeksi päivitetyn version, joka kantaa edelleen samaa nimeä. Tämä sinipunakantinen, 250-sivuinen jättiläinen sisältää tekstin lisäksi paljon kuva- ja nuottiesimerkkejä. Tekstin määrää selittää suurelta osin se, että kirja on kirjoitettu kahdella kielellä. Teksti kulkee koko ajan rinnakkain saksaksi ja englanniksi. Jokainen aihe on selitetty huolella, esimerkiksi sivuilla 86 ja 87 Wolf kuvaa spiccatoa sivun verran. Teksti on melko raskasta luettavaa.

Kirja on jaettu kolmeentoista kappaleeseen: 1. Paino ja ryhti, 2. Liikeanalyysit, 3. Yksinkertaiset liikkeet, 4. Monimutkaiset liikkeet, 5. Oikean käden tekniikka, 6. sormitukset, 7. Asemanvaihto, 8. Vibrato, 9. Oikean ja vasemman käden koordinointi, 10. Intonaatio, 11. Asteikot ja moodit, 12. Harjoittelu, 13. Esiintymiseen valmistautuminen. Näistä suurimman tilan, yli neljäkymmentä sivua vie oikean eli jousikäden tekniikka.

4.1.1 Käden paino, soittoasento ja liikeanalyysit

Ensimmäisessä kappaleessa käsitellään jousikäden painoa ja sen hallintaa. Kantavana ideana on, että kun käsi lepää rentona esimerkiksi pöydällä, maan vetovoima vetää sitä puoleensa. Kädellä on siis jo valmiiksi olemassa tietty paino, joka ohjataan jouseen ja sen tulisi olla riittävä paino synnyttämään tarvittava määrä ääntä. Mitään ylimääräistä lihasvoimaa ei tarvita. Käden painoa tulee oppia säätelemään ja hallitsemaan, jotta saadaan kuhunkin tilanteeseen oikea paine ilman rasitusvammoja kädessä tai hartioissa.

Tämä jakso muistuttaa enemmän biologian oppituntia kuin bassotuntia. Eikä ihme, onhan Wolfilla tutkinto myös siinä aineessa. Liikeanalyysit -jaksossa hän selittää, millaisia liikkeitä on ylipäätään olemassa ja miten ne liittyvät bassonsoittoon. Tällaiseen syväanalyysiin eivät hänen kollegansa pysty! Wolf puhuu yksinkertaisista ja monimutkaisista liikkeistä, joita kuvaillaan tarkemmin seuraavassa luvussa. Ideana on, että olipa liike kuinka monimutkainen tahansa, se muodostuu aina joukosta yksinkertaisia liikkeitä, jotka pitää vain opetella tekemään yhtä aikaa.

4.1.2 Yksinkertaiset ja monimutkaiset (complex) liikkeet ja oikean käden tekniikka

Tämä luku kuvaa isoja liikkeitä ja siitä, miten ne liittyvät bassonsoittoon. Luvussa Wolf selittää, miten joku tietty liike syntyy ja mitkä lihakset siinä tekevät töitä. Sen lisäksi, että kirjasta oppii bassonsoiton tekniikkaa, siitä oppii lihasten nimiä. Kappaleen otsikolla Yksinkertaiset liikkeet ei tarkoiteta helppoja liikkeitä, vaan liikkeitä, joissa työskentelee vain yksi lihaspari. Vastakohtana on seuraava luku, joka käsittelee monimutkaisia liikkeitä.

Monimutkaisilla liikkeillä tarkoitetaan liikkeitä, jotka ovat useamman yksinkertaisen liikkeen yhdistelmiä. Tällainen on esimerkiksi detaché-jousilaji. Siinä kolme yksinkertaista liikettä yhdistyy yhdeksi monimutkaiseksi liikeradaksi, jonka seurauksena jousi liikkuu edestakaisin kielellä. Vaikka jousen liike onkin yksinkertainen, soittaja joutuu käyttämään monenlaisia lihaksia saadakseen sen tapahtumaan. Antaessaan kirjalleen nimen ”Perusteet”, Wolf ei todellakaan liioitellut. Sen sijaan, että hän sanoisi ”liikuta kättä”, hän menee paljon syvemmälle.

Oikean käden tekniikka on yksi keskeisimmistä asioista kontrabassonsoitossa. Näin Wolf kirjoittaa jousen nopeudesta (kirjoittajan suomennos): ”Liikkuvan jousen nopeutta on mahdotonta arvioida. Parhaimmillaan voidaan sanoa, että se on toisen nuotin kohdalla hieman nopeampi tai hitaampi kuin toisen. Jos kuitenkin ilmaistaan kuljettua matkaa (kuinka monta senttimetriä jouta on käytetty) tiettyinä aikana (äänen pituus), tulee mahdolliseksi mitata sitä hyvinkin suurella tarkkuudella. Esimerkiksi äänellä, joka vaatii 33 senttimetriä jouta 32 senttimetrin sijaan annetussa tempossa, jousennopeus on kolme prosenttia nopeampi. Tällä tavoin täsmällistä jousennopeutta voidaan hallita jousenjaon tarkoituksellisella käytöllä.” (Wolf 2007.) Jousen jakaminen on yksi niistä asioista, joista Wolf puhuu ja kirjoittaa paljon, kuten tekee myös kollegansa McTier. Hänen näkemyksiään jousen jakamiseen käsittelen luvussa 6.1.10.

Lähtökohtana Wolfilla on tuotettava ääni. Kun Wolf tapaa uusia ihmisiä, jotka eivät tunne häntä ja utelevat häneltä mitä hän tekee työkseen, hänellä on tapana vastata: ”I produce sound, Minä tuotan ääntä” (Kleemola 2007). Niinpä ei olekaan samantekevää, millaista tuotettu ääni on. Yksi monista tekijöistä on juuri jousen nopeus. Perusajatus

on, että jos nuotissa on kaksi samanlaista ääntä – vaikkapa puolinuottia – joilla on sama dynamiikka, niillä pitäisi käyttää tarkalleen saman verran jouta. Jos toisella käytetään enemmän tai vähemmän jouta kuin toisella, ne eivät enää ole sama ääni. Sama koskee jousen käyttöä yhdellä äänellä: jos nuotille ei ole merkitty aksenttia, crescendoa tai diminuendoa, jousen nopeuden pitäisi pysyä samana alusta loppuun. Wolf käyttää opetuksessaan metodia, jossa hän tallentaa oppilaan soittoa tietokoneelle. Tietokoneessa on ohjelma, joka esittää äänet graafisesti. Jokainen ”oikein” soitettu ääni näyttää symmetriseltä, kun taas ääni, jossa jousen nopeus kasvaa tai hidastuu, muistuttaa kuusta. Monilla oppilailla on tapana nopeuttaa jouta jousenvaihdon lähestyessä, jolloin kuvioista tulee ikään kuin hyppyreitä. Ohjelmalla on mahdollista myös soittaa tallennettu kohta takaperin, jolloin tällaiset tapaukset saattavat yllättäen alkaa kuulostaa paremmilta! Silloin oppilas oivaltaa nopeasti, mitä on korjattava. Pizzicato ansaitsisi mielestäni enemmänkin palstatilaa. Sille on omistettu vain yksi sivu kappaleen lopusta.

4.1.3 Sormitukset (fingering), asemanvaihdot ja vibrato

Michael Wolf käyttää monia suomalaiseseen makuun hieman erikoisia tekniikoita, joista haluan mainita kaksi. Toinen on hänen soittoasentonsa, jossa basso on suhteellisen korkealla ja hän seisoo ikään kuin basson takana. Näin hänen ei tarvitse juurikaan kumartua matkalla yläasemiin. Toinen ei ole niin erikoinen Euroopassa, joskin Suomessa erittäin harvinainen. Wolf nimittäin käyttää kaikkia neljää sormea soittaessaan perusasemissa. Toisin sanoen hän käyttää myös kolmossormeaan (nimetöntä), jota yleensä käytetään vasta peukaloasemissa nelossormen (pikkusormen) sijaan. Tämä tekniikka ei ole hänen itsensä kehittämä, vaan hän on oppinut sen omalta opettajaltaan. Voisi kuvitella, että käyttääkseen tällaista tekniikkaa tarvitaan iso käsi tai ainakin pitkät sormet, mutta Wolf väittää että tekniikka sopii yhtä hyvin isolle kuin pienelle kädelle. Tarkoitus ei nimittäin ole venyttää sormia, vaan kämmentä pyörittämällä siirtää paino aina kulloinkin vuoro-

sa olevalle sormelle. Myös Pärssinen (2008) puhuu kirjassaan paljon painon siirtämistä aina kulloinkin vuorossa olevalle sormelle, mutta hän luottaa kuitenkin enemmän yhteen pysyvään asemaan (Pärssinen 2008, 51). Hänen näkemystään käsittelen kappaleessa 5.3. Wolfin idea on ikään kuin pitää yllä jonkinasteista venytettyä asema koko ajan. Wolfin metodilla asemanvaihtojen tarve vähenee ja nopeiden ja virtuoosisten paikkojen soitto helpottuu. Tätä tekniikkaa hän kehottaa hyödyntämään myös trilleissä. Wolfin mukaan ne tulisi sormittaa joko 1-3 (puolisävelaskeltrillille) tai 1-4 (kokosävelaskel). Mitä nopeampi trilli on, sitä pienemmältä se kuulostaa. Siksi Wolf kehottaa soittamaan sitä suurempia koko- ja puolisävelaskelia, mitä nopeampi trilli on. Myös Pärssinen yhtyy Wolfin mielipiteeseen, mutta ei anna mitään erityistä suositusta sormituksille.

Wolf jakaa asemanvaihdot lyhyisiin ja pitkiin. Pitkissä asemanvaihdossa kantavana ideana on, että vaihdettaessa asemaa ylöspäin ikään kuin liu'utaan esimerkiksi ykkössormella (etusormi) uuteen asemaan, jonka jälkeen ”naulataan” soittava sormi (esimerkiksi kakkossormi) paikalleen. Esimerkki: G-kieleltä ykkössormella painetulta yksiviivaiselta d -ääneltä halutaan mennä yksiviivaiselle h -äänelle kolmossormella painettuna. Asemanvaihto toteutetaan liukumalla ykkössormella yksiviivaiselle a -äänelle ja sen jälkeen pudottamalla kolmossormi paikalleen. Asemanvaihto harjoitellaan soittamalla glissando aluksi kuuluvasti ja hitaasti ja vähitellen sitä nopeuttaen ja häivyttäen vähentämällä jousen määrää, kunnes liuku ei enää kuulu ollenkaan. Tekniikka muistuttaa tapaa, joilla muissa jousisoittimissa tehdään asemanvaihtoja. Lyhyet asemanvaihdot toteutetaan vibratomaisesti sormilla joustuen.

Vibraton opettaminen on vaikeaa. Pärssinen sivuuttaa vibraton kirjassaan vajaalla kahdella sivulla, eikä esimerkiksi juurikaan puhu erityyppisistä vibratoista. Wolf sen sijaan kirjoittaa aiheesta jopa 15 sivua. Hän aloittaa kirjoittamalla, kuinka vibratolla voidaan vaikuttaa kolmeen tonaaliseen elementtiin: äänen korkeuteen, harmoniseen rikkauteen ja äänen voimakkuuteen. Hän myös kuvaa, miten kutakin vibraton lajia tehdään bassolla, ja missä se on tyypillistä. Teksti on kuitenkin hyvin teoreettista ja sitä tukevia harjoituksia on vähän.

4.1.4 Vasemman ja oikean käden koordinointi

Koska aivon puoliskot voivat kommunikoida vain yhden pisteen, corpus callosum cerebrin kautta, vaatii koordinaatio oikean ja vasemman käden välillä aina aivojen korkeampien keskusten osallistumista toimintaan. Wolf selittää myöhemmin, että tämä ongelma voidaan osin kiertää katsomalla soitinta soittaessa, koska silmät välittävät viestiä aivojen molemmille puoliskoille. Yleisimpiä esimerkkejä koordinointiongelmista ovat Wolfin mukaan tilanteet, joissa jousi lähtee liikkeelle ennen kuin vasemman käden sormi on ehtinyt painaa äänen pohjaan asti. Tästä on seurauksena, että ääni ei ala oikeaan aikaan, tai että ääni ei syty heti vaan alkaa suhinalla. Pärssinen käsittelee samaa ongelmaa kirjassaan, jota käsittelen luvussa 5.

4.1.5 Intonaatio, asteikot ja moodit

Intonaatiosta eli äänen puhtaudesta voidaan olla monta mieltä. Intonaatiolla tarkoitan tässä yhteydessä äänen suhdetta vallitsevaan sävellajiin. Eri mieltä ollaan yleensä siitä, mikä on puhdasta ja mikä ei. Myös siitä, miten intonaatiota tulisi harjoitella, vertailemani pedagogit ovat eri mieltä. Wolf ei esimerkiksi suosittele käyttämään vapaita kieliä tai huiluääniä intonaatiota harjoiteltaessa, kuten McTier (McTier 2007). Wolfin kirjassa on useita harjoituksia basson virittämiseen. Tämä voi tuntua huvittavalta varsinkin suomalaisista, jotka ovat erittäin tunnollisia virittäjiä ja joista melkein kaikki käyttävät viritysmittaria. Kokemus on kuitenkin osoittanut, että muualla tämä ei ole niin itsestään selvää, vaan bassot saattavat olla kaukana täydellisestä vireestä. Bassoille, jotka yleensä ovat orkesterissa soinnun pohjalla, tämä ei tietenkään voi olla hyväksyttävää.

Asteikot ja moodit -luvussa Wolf esittelee sormituksensa erilaisissa asemissa eri asteikoissa. Hän myös esittelee ideansa ajatella asteikkojen sormituksia tetrakordeissa,

joista yleisimmät ovat duuri, molli, lokrinen, ylinouseva ja vähennetty. Wolfin sormituksilla, jossa siis käytetään kaikkia neljää sormea jo perusasemissa, asteikot kuulostavat helpoilta oppia: Lähes kaikki duuriasteikot voidaan soittaa samasta asemasta ja samoilla sormituksilla: 2 4 1 2 4 1 3 4 ainakin ensimmäiseen oktaaviin saakka. Kirjassa on harjoitus, joissa soitetaan ensin yksi oktaavi ylös ja tullaan takaisin alas. Sen jälkeen lähdetään seuraavasta sävelestä ylöspäin samoilla sävelillä ja mennään yhtä säveltä ylemmäs. Takaisin tullaan samalla menetelmällä. Aloitetaan aina alemmasta sävelestä, kunnes ollaan taas perussävelessä. Sama harjoitus on nuotinnettu Es-, F-, G-, A-, B- ja C-duureissa. Muista asteikoista ja moodeista, kuten mollista on kyllä sormitusesimerkki, muttei yhtään harjoitusta.

4.1.6 Harjoittelu

Opettajat kehottavat oppilaitaan harjoittelemaan sitä ja tätä, mutta eivät kerro miten. Opitun asian toistaminen auttaa tulemaan paremmaksi toistettavassa asiassa, mutta entä jos toistetaan jotakin mitä ei vielä osata? Tämä on yleinen virhe varsinkin musiikkiopistoasteen opiskelijoilla. Kappaletta soitetaan uudestaan ja uudestaan läpi virheistä välittämättä ja sitä kutsutaan harjoitteluksi. Kuten Pärssinen (2008) asian ilmaisee, siinä harjoitellaan väärinsoittamista (Pärssinen 2008, 61). Toinen yleinen virhe on virheen sattuessa aloittaa uudelleen alusta ja soittaa virhe uudelleen. Wolf puhuu sellisteillä tutusta ilmiöstä, jossa virheen sattuessa ikään kuin kokeillaan, onko sello vireessä ja yritetään sitten uudestaan. Tätä hän kutsuu virheen ”pyyhkimiseksi” pois. Sen sijaan pitäisi analysoida, mistä virhe johtui, palata vain muutama nuotti taaksepäin ja korjata virhe. Sen jälkeen voi palata hieman enemmän taaksepäin ja soittaa jo harjoiteltu kohta uudestaan. Pärssinen on samoilla linjoilla. Hänen näkemyksiään käsittelen luvussa 5.4.

Wolf kehottaa pyrkimään siihen, että saa mahdollisimman monta keskusta aivoista mukaan harjoitteluun: pitäisi yrittää tuntea käden liike sekä sormien kosketus kielillä, pitäisi kuvitella miltä tuloksen tulisi kuulostaa, katsoa peiliä ja nuotteja, laulaa mukana ja

tietysti kuunnella omaa soittoaan ja tallenteita omasta soitosta. Kappaleiden opettelussa Wolf painottaa, että bassostemman lisäksi oppilaan tulisi tuntea myös partituuri. Ollesani Wolfin oppilaana hän halusi aina, että otan mukaan paitsi bassostemman, myös piano-, cembalo tai orkesteripartituurin.

”Kontrabasistit puhuvat usein siitä, kuinka soittaminen tavalla tai toisella on ”luonnollisempaa”. Näin voi olla (tai ainakin niin luonnollista kuin runnellussa puussa kiinni olevien lehmän raadosta otettujen kuivattujen suolien vetäminen puuhun kiinnitetyllä hevosenhännällä nyt voi olla). Vaarana kuitenkin on, että luonnolliset taipumukset ovat myös vähiten musikaalisia. Niitä ovat:

- 1. jousen nopeuttaminen asemanvaihdossa*
- 2. sormia ei paineta pohjaan asti, ennen kuin jousi liikkuu*
- 3. eteenpäin nojaaminen ja oikean käden taivuttaminen ff -paikoissa (jolloin käden paino vähenee)*
- 4. käsien vetäminen kohti vartaloa kiihdyksissään, joka johtaa siihen, että korkeat nuotit ovat usein liian matalia jousen ollessa vedettynä kauemmas tallasta sen sijaan, että se vietäisiin lähemmäs*
- 5. hitaan vibraton muuttuminen leveämmäksi ohuemman sijaan*
- 6. käsien katsominen soiton aikana*
- 7. pianopianissimo -nuottien soittaminen liian myöhään pienellä crescendolla jokaisen nuotin alussa*
- 8. soiton nopeutuminen crescendoissa*
- 9. lyhyiden nuottien soittaminen lujempaa, kuin pitkien (erityisesti epäsymmetrisissä tahtilajeissa, kuten $\frac{3}{4}$)*
- 10. trillien, kaarien, pisteellisten ja pitkien nuottien pitäminen liian pitkään*
- 11. hidastaminen toistettavien nuottien aikana*
- 12. intervallin kiristäminen johtosävelen ja toonikan välillä laskemalla toonikaa.*
(Wolf 2007.)”

Harjoittelusta aiheutuvista kivuista ei ole bassokirjallisuudessa paljon kirjoitettu. Wolf kirjoittaa, että on normaalia jos lihakset uupuvat harjoittelusta, mutta silti kipua muualla kuin sormenpäissä tulisi välttää. Kivun syntymistä sormenpäihin voi ehkäistä harjoittelemalla kappaleita joissa ollaan korkeissa asemissa (ja joissa kielet ovat korkealla ja niiden alas painamiseen tarvitaan eniten voimaa) niin, että basso on viritetty alemmas. Tämä on hänen mukaansa hyvä keino myös kaikille aloittelijoille, vaikka he soittaisivat missä tahansa rekisterissä, koska kipu ei ainoastaan häiritse keskittymistä vaan aiheuttaa myös alitajuisia yrityksiä välttää kipua. Tähän liittyy myös Wolfin suositus, että harjoittelumäärät eivät saisi poiketa liikaa toisistaan, jotta lihakset oppivat työskentelemään tietyn tuntimäärän päivässä ja toisaalta saavat aina tarvitsemansa levon (jona aikana lihakset varsinaisesti kehittyvät, eivät harjoituksen). Wolf kirjoittaa, että harjoitusmäärä ei saisi poiketa edellisestä kerrasta enempää kuin puoli tuntia. Tästä aiheesta ainakin Pärssinen (2008) on eri mieltä. Hän suosii urheilijoiden käyttämää intervalliharjoittelua jossa on rankkoja, keskirankkoja ja rennompia päiviä ja viikkoja (Pärssinen 2008, 60).

Seuraavassa Wolf kirjoittaa asiasta, jota käsiteltiin tämän luvun alussa:

”Tehokas harjoittelu vaatii pääsemistä ongelmien juurelle ja niiden käsittelemistä intensiivisesti: intonaation parantaminen asteikoilla ja intervalliharjoituksilla, hyvän sormitus- ja kielenvaihtotekniikan kehittäminen käyttämällä barré-otteita, transponoimalla pätkiä kappaleesta naapurisävellajiin hyvän sormituksen löytämiseksi, soittamalla etu- ja takaperin asemanvaihtojen harjoittelemiseksi, soittamalla eri sormituksilla ja jousituksilla uusien äänimallien luomiseksi, nuottien järjestyksen vaihtaminen yhden aseman sisällä, jotta vakuututaan siitä, että kaikki nuotit voidaan helposti soittaa puhtaasti ja niin edelleen. Lyhykäisyydessään voidaan sanoa, että mitä tehokkaampaa harjoittelu on, sitä vähemmän se kuulostaa itse harjoiteltavalta kappaleelta. Jos satunnainen kuuntelija voi helposti tunnistaa harjoittelemasi kappaleen, on olemassa vaara, että esität kappaletta harjoittelun sijaan.” (Wolf 2007.)

Yksi Wolfin metodeista on jakaa kappaleet ja niiden vaikeimmat paikat pieniksi annoksiksi. Niitä hän kutsuu ikkunoiksi (windows), joita voidaan sitten harjoitella tempossa. Tämä on käytännöllistä silloin kun jousilajina on esimerkiksi sautillé tai ricochet, jotka toimivat vain tietyissä nopeuksissa. Niitä ei siis useinkaan voi hidastaa tarpeeksi, jotta

jakson muut vaikeat asiat saataisiin soitettua onnistuneesti. Ikkunaa suurennetaan vähä vähältä, kunnes se on koko fraasin mittainen. Fraasi voidaan myös jakaa useisiin samankokoisiin ikkunoihin, jotka sitten yhdistetään esimerkiksi pitkillä äänillä. Vähitellen pitkiä ääniä lyhennetään ja lopulta ikkunat yhdistyvät toisiinsa.

Tärkeimmät apuvälineet harjoittelussa Wolfin mukaan ovat:

1. *Metronomi*
2. *Oman soiton tallentaminen: usein on hyvä kuunnella tallenne vasta parin päivän päästä äänityksen teosta. Silloin on jo unohtunut, mitä haluttiin tehdä ja kuullaan, mitä tuolloin todella soitettiin! Voidaan myös soittaa eri oktaaveissa ja sitten nauhan kanssa rinnakkaisissa oktaaveissa.*
3. *Virityskone.*
4. *Piano, jossa oikeanpuoleinen pedaali on kokoajan pohjassa.*
5. *Muistivihko: ajatusten laittaminen paperille on tehokkain keino varmistaa tekninen kehitys monen vuoden aikana. Muistivihko ei ainoastaan auta muistamaan opettajan kauan sitten unohtuneita ehdotuksia, vaan myös oppilaan tekniset saavutukset ja aspiraatiot säilyvät selvinä pitkälläkin aikavälillä.*

4.1.7 Esitykseen valmistautuminen

”Harjoittelu ja esiintyminen ovat monella tavalla täysiä vastakohtia.” (Wolf 2007.)

Harjoittelussa:

- tärkeintä on ongelmanratkaisu
- kiinnitetään intensiivisesti huomiota virheisiin
- keskitytään heikkouksiin
- ylitetään teknisiä raja-aitoja

Esiintymisessä:

- tärkeintä on artistinen ilmaisu
- unohdetaan virheet
- keskitytään vahvuuksiin
- pysytään teknisten rajojen sisäpuolella (Wolf 2007.)

Kappaleen – joka jo selvästi osataan – läpisoittaminen harjoitteluhuoneessa on tuskin tehokkain tapa saada aikaan teknistä kehitystä. Turhauttava tilanne jossa ”esiintymiset” harjoitushuoneessa menevät aina paremmin kuin lavalla, on usein vääjäämätön seuraus käytetystä metodista, eikä niinkään ”hermoista”. Kehittämällä myös esiintymistaitojaan eikä vain harjoittelutaitojaan muusikko voi tietää tarkasti, mitä hän voi realistisesti itseltään odottaa lavalla ja säästyä epävarmuudesta johtuvalta ”hermoilulta”.

Kirjansa lopuksi Wolf antaa seitsemän ohjetta, miten harjoiteltu ohjelmisto saadaan muunnettua esitykseksi:

1. *Soita koko ohjelma läpi pysähtymättä esimerkiksi nauhurille.*
2. *Älä aina aloita alusta: Aloittamalla harjoittelun aina eri paikasta ja välillä hyvinkin epäloogisesta paikasta saat ”black outin” sattuessa aina kiinni seuraavasta kohdasta.*
3. *Kun valitset esitettävää kappaletta ja sen tempoa, pysy omien teknisten rajojesi sisäpuolella.*
4. *Kun soitat kappaletta läpi, soita myös tauot äläkä hypi niiden yli, tai tartu kynään tai hartsiin.*

5. *Harjoittele ohjelmaa myös pari ”klikkausta” hitaammassa tempossa, kuin jossa aiot sen esittää. Näin otat huomioon adrenaliinin vaikutuksen tempovalintaan.*
6. *Kun opettelet kappaletta ulkoa, vietä aikaa nuotin kanssa myös ilman soitinta tehden mielikuvaharjoittelua. Näin saat mahdollisimman monet aivojen osat alueet mukaan opetteluun.*
7. *Yritä simuloida konserttitilanne harjoitushuoneeseen niin hyvin kuin mahdollista: esiintyminen pienelle kaveriporukalle on ideaalia, muttei aina mahdollista. Käytännöllisempi vaihtoehto on päättää ”konsertille” aika ja kääntää nauhurin katkaisijaa täsmällisesti valittuna ajankohtana. Soita sitten koko ohjelma nauhalle kuvitellen yleisömerta ja salin tunnelmaa eteesi. Konserttitunnelman saavuttamiseksi sinun tulisi lisäksi pukea konserttivaatteet yllesi ja asettaa nuottite-line juuri sille korkeudelle ja kohdalle, missä aiot sitä konsertissa pitää. Koeta myös päästä harjoittelemaan saliin jossa esiinnyt, tai jos se ei ole mahdollista niin ainakin tilaan, jossa on mahdollisimman samankaltainen akustiikka, kuin konserttisalissa. (Wolf 2007.)*

4.2. Opetus

Wolfen oppilaana ollessani haastattelin häntä Suomen kontrabassoklubi ry:n jäsenlehteä, Kontra - C:tä varten. Seuraavissa alaluvuissa siteeraan häntä keskeisistä aiheista, josta Wolf mielellään puhuu, mutta jotka ovat sen verran epätieteellisiä, etteivät ne ole päätyneet kirjan sivuille. Wolfen opetukseen voi tutustua osoitteessa www.wolfbass.com.

4.2.1 Kontrabasson erityisongelmat

”Maailma on täynnä jousisoitintekniikkaa, joka on ollut saatavilla ikuisuuden pienemmille jousisoittimille, jota me voimme käyttää. Meillä on muutamia erityisiä ongelmia: Bassot on viritetty kvartteihin kvinttien sijaan ja mataluutensa vuoksi meillä on ongelmia muodostaa vapaa ääni ja saada soittimesta ulos hyvä artikulaatio. Sen sijaan että liioittelisin tätä ongelmaa, sanoisin että 95 prosenttia on täysin samaa ja me voimme vain käyttää sitä informaatiotulvaa, joka tulee pienemmiltä jousilta. Ongelmana on, että kuunnellessaan vaikkapa huippuviulisteja basistit monesti huokailevat, kuinka hyviä he ovat ymmärtämättä, että samat asiat pätevät myös heihin. He painivat samojen ongelmien kanssa. On liian helppoa verrata sitä, mikä on helppoa viululla ja bassolla. Viulu on jousisoitin siinä missä bassokin.” (Kleemola 2007.)

4.2.2 Jousen paikka

“Saadaksesi mahdollisimman täyteläisen äänen bassosta sinun täytyy soittaa joka paikassa. Todella kaukana tallasta, todella lähellä tallaa ja kaikkialla siltä väliltä. Lisäksi se pitää pystyä tekemään se niin, että basso on tyytyväinen siihen mitä siltä pyydät. Basso on täynnä potentiaalista energiaa joka tarvitsee vain päästää ulos. Suurimman osan ajasta, jos soitat kaukana tallasta ja painat kovaa, sinä oikeastaan pyydät kieliä lopettamaan resonoimisen. Työskentelet lujaa, mutta et saa isoa ääntä ja joudut työskentelemään vielä kymmenen kertaa kovemmin, jonka tuloksena saat pienemmän äänen. Nyt kun osaat soittaa lähellä tallaa älä tee sitä koko aikaa! Katso viulistin soittoa ja vertaa kuinka paljon kieltä on jousen kummallakin puolella. Huomaat että kun he siirtyvät keski- ja ylärekistereihin jousi liikkuu kohti tallaa, kunnes se koskettaa sitä. Sinulla täytyy olla oikeanmittainen määrä kieltä joka resonoi vapaasti sormesi puolella, verrattuna siihen määrään joka on jousen takana lähempänä tallaa.” (Kleemola 2007.)

4.2.3 Vaikutteiden hakeminen

”On monia syitä mennä kuuntelemaan kaikkia muita, paitsi basisteja. Seuratessasi viulistia alat esittää itsellesi kysymyksiä: miksi heidän vibratonsa kuulostaa niin hyvältä? miksi he voivat liikuttaa sormiaan niin nopeasti? Seuratessasi oboistia, tekniikka ei tule tiellesi. Voit kuunnella hänen sointiaan ja todeta: noin Mozartia pitää soittaa, noin Brahmsia pitää soittaa! Et katso sormituksia tai jousituksia. Ei-jousisoittajien kuunteleminen on tärkeä osa koulutusta. Mielestäni pitäisi mennä museoon katsomaan maalauksia, jotka on maalattu samaan aikaan kun soittamasi teos on sävelletty. Siellä näet heti, millaisia ajatuksia ihmisten päässä liikkui siihen aikaan. He maalasivat täysin eri tavalla ja voit verrata sitä suoraan soittamaasi musiikkiin.” (Kleemola 2008.)

5 PANU PÄRSSINEN

Panu Pärssinen syntyi Imatralla vuonna 1967. Pärssinen aloitti pianon soiton ensin yksityisesti ja vuodesta 1975 Imatran musiikkiopistossa. Kontrabassoa hän alkoi soittaa 12-vuotiaana ensin Mikko Rantalaisen ja sitten Jukka Räikkösen johdolla. 1983 hän siirtyi Olli Kososen (1938–2004) oppilaaksi Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolle ja 1985 solistiselle osastolle, jossa suoritti diplomitutkinnon erinomaisella arvosanalla 1989. Sen jälkeenkin hän on osallistunut monille mestarikursseille opettajinaan Frantisek Posta, Franco Petracchi, Esko Laine, Todor Toshev, Duncan McTier ja David Walter. Pärssinen on Tapiola Sinfoniettan perustajajäseniä ja on toiminut sen bassoryhmän äänenjohtajana vuodesta 1987. Vuosina 1999–2001 hän toimi Radion Sinfoniaorkesterin äänenjohtajana. Lisäksi hän on toiminut solistina ja soittanut kamarimusiikkia muun muassa Kuhmon kamarimusiikkifestivaaleilla. Pärssinen on opettanut kontrabassonsoittoa Itä-Helsingin musiikkiopistossa, Espoon musiikkiopistossa, Esbobygdens musikskolas-

sa, sekä Kuhmon ja Oriveden kesäkursseilla. Sibelius-Akatemiassa hän on opettanut vuodesta 2001. (Oriveden opisto 2010.)

Panu Pärssinen on kirjoittanut Kontrabassokirjan, jonka Henrica Fagerlund ja Anita Viik-Ingvesgård ovat kääntäneet ruotsiksi. Kari Pärssinen, Panu Pärssisen isä on kuvittanut kirjan hauskoilla piirroksilla. Kirja on läpikotaisin kaksikielinen, mutta toisin kuin Michael Wolfin kirja, Pärssisen Kontrabassokirja sisältää paljon harjoituksia, jotka eivät ole vain nuottiesimerkkejä, vaan myös varta vasten kirjaa vasten sävellettyjä etydejä. Kaksikielisyys pidentää tätä yli satasivuista tiivistä pakettia vain noin kymmenellä sivulla, kun Wolfin kirjaan lisäystä tulee kaksikielisyydestä johtuen noin 40 prosenttia. Kirjan kirjoittaminen on ollut Pärssisellä vireillä jo pitkään ja ensimmäisen kerran olen törmännyt kirjan harjoituksiin kesällä 2003 Kuhmossa. Tätä kirjoittaessa (syksy 2010) kirja on ollut jo yli kaksi vuotta kustantajalla, joten myytävänä se ei kaupoissa vieläkään ole. Työssäni käsittelen pdf-versiota vuodelta 2008. Kirja on suunnattu lähinnä ammattiotopiskelijoille ja pitkällä oleville musiikkiopistotason soittajille, mutta osia siitä voi hyödyntää jo paljon aikaisemmin, eikä sen selaaminen läpi ole ammattilaisillekaan pahasta.

Kirja on jaettu yhdeksään eri aihealueeseen: I Alkulämmittely ja lihashuolto, II Soittoasento, III Jousenkäytön perusteet, IV Vasemman käden rento käyttö, V Harjoittelu, VI Jousiharjoitukset eri jousilajeille, VII Pizzicatoharjoitukset, VIII Vasemman käden harjoitukset ja IX Yhdistelmäharjoitukset. Kuten Wolf, Pärssinenkin on omistanut kirjastaan lähes puolet vasemman, eli jousikäden harjoituksille. Ne on jaettu jousenkäytön perusteisiin ja jousiharjoituksiin eri jousilajeille.

5.1 Alkulämmittely, lihashuolto ja soittoasento

Soittaminen on fyysistä toimintaa, jossa yhdistyvät staattinen soittoasento ja satoja kertoja toistuvat liikesarjat. Jotta soittoa voitaisiin jatkaa terveenä vuosia, on Pärssinen laatinut yhdessä Katariina Poranderin kanssa viisikohtaisen alkuverryttelyohjelman sekä yhdeksänkohtaisen venyttelyohjelman, joka tehdään harjoittelun lopuksi. Ohjelma tuntuu kohtuuttoman pitkältä eikä kirja anna ohjetta siihen, tulisiko kaikki harjoitukset tehdä joka päivä, vai vain osa niistä.

Soittoasennosta puhuminen on läheistä sukua edellä mainitulle fyysiselle toiminnalle, eli tarkoituksena on paitsi tehdä soittamisesta helpompaa, estää virheasunnoista johtuvat kivut ja vaivat. Jakso alkaa osiolla keskiasunnoista. Keskiasento on se nivelen asento, jossa nivel on herkkäliikkeisin ja tasapainoisin. Soittoasento-osiossa esitellään harjoituksia, joilla eri nivelille voidaan löytää keskiasento. Harjoituksissa niveliä liikutellaan ääriasunnoista toiseen ja lopulta vapautetaan keskiasentoon. Pärssinen myöntää, ettei ole olemassa sellaista soittoasentoa, jossa pystyttäisiin soittamaan kaikki tarvittava. Hyvä soittoasento ei tarkoita paikallaan pysymistä, vaan eräänlaista keskipistettä, jonka ympärillä liikutaan vapaasti. Myös keskiasennosta on välillä joustettava. Teoriaosuuden jälkeen kirjassa on harjoituksia hyvän soittoasennon löytämiseksi. Aluksi soitetaan pitkiä ääniä, käydään tarkistuslista läpi ja korjataan syntyneet virheasennot. Lista ei ole lyhyt eivätkä harjoitukset helppoja, mutta sitäkin hyödyllisempiä.

5.2 Jousenkäytön perusteet

Pärssinen lähtee liikkeelle perusasioista, jotka ammattiopiskelijoiden pitäisi jo hallita, mutta joiden kertaaminen ei tee pahaa. Sen sijaan muutaman vuoden soittaneille tämä on erittäin hyödyllistä tekstiä, joka voi herättää suuriakin ”ahaa-elämyksiä”. Pärssisen teksti on kevyttä luettavaa aikuisille, mutta lapsille ja nuorille tällainen tietopaketti voi olla turhan raskasta. Siksi olisi tärkeää, että opettaja osaisi suodattaa nämä asiat oppi-

laalle sopivina annoksina. Kuten Pärssinen johdannossa sanoo, hän ei ole varsinaisesti kehittänyt mitään uutta, vaan koonnut muualta oppimansa materiaalin yksiin kansiin. Tekniset perusasiat, joita hän jousiteknisen osuuden aluksi esittelee, ovatkin sellaisia, jotka kaikki pedagogit voinevat allekirjoittaa. Niitä ovat jousen nopeus, jousen kontaktikohta kielellä, jousen paine kieltä vasten ja jouhien kontaktin määrä. Nämä osa-alueet Pärssinen on nimennyt jousenkäytön muuttujiksi.



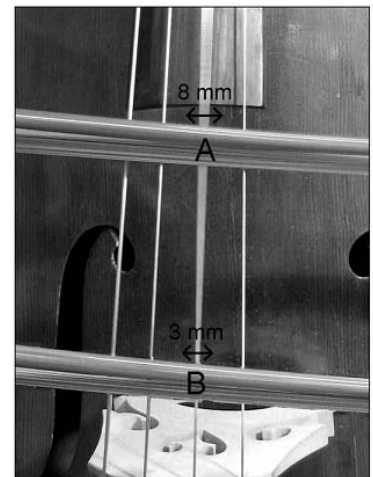
Vapaa D-kieli värähtelee edestakaisin 74 kertaa sekunnissa. Kuvan soittokohdassa kielen keskinopeus on n. 0.4 m/s.

Lösa D-stängens vibrerar 74 gånger per sekund. På stället som bilden visar är strängens medelhastighet ca. 0.4 m/s.



Oktaavia korkeampi d värähtelee kaksi kertaa nopeammin. Kielen nopeus on myös kaksinkertainen.

En oktav upp vibrerar tonen D dubbelt snabbare. Strängens hastighet fördubblas också.



Yhtä laajan värähtelyn saamiseksi tarvitaan kohdassa A melkein kolme kertaa nopeampaa joustia kuin kohdassa B.

För att åstadkomma en lika bred svängningsamplitud i punkt A, behövs nästan tre gånger snabbare stråke än i punkt B.

Kuva 2. Jousen etäisyys tallasta. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 27.)

Vaikuttavaa Pärssisen esityksessä on hänen pureutumisensa perusasioihin. Pärssinen ei tyydy vain toteamaan asioita, jotka tuntuvat itsestäänselvyyksiltä, vaan perustelee ja havainnollistaa ne hyvin. Hyvä esimerkki tästä on edellinen kuva, joka liittyy tasaisen äänen tuottamiseen. Lisäksi Pärssinen käsittelee crescendoa ja diminuendoa tekemistä jousen nopeudella samalla äänellä, sekä oktaavihyppyjä, joissa yritetään pitää äänenvoimakkuus samana lisäämällä jousen nopeutta ylöspäin mentäessä.

Jousen kontaktikohta on tärkein äänensävyyn vaikuttava tekijä, mutta miten jousen kontaktikohtaa sitten muutetaan ilman ylimääräisiä hälyääniä? Pärssinen tarjoaa tähän kysymykseen yksityiskohtaiset ohjeet ja useita harjoituksia. Kantavana ajatuksena Pärssillä on, että kontaktikohtaa vaihdettaessa jousen kulmaa vaihdetaan siten, että jousen liike säilyy kohtisuorana kieltä vasten. Tämä tarkoittaa sitä, että jousen etäisyyttä tallasta muutettaessa jousi on vinossa, mutta jousen liike kieltä vasten säilyy kohtisuorana.

Varmasti kaikki jousisoittajat syylistyivät siihen, että crescendoa tehdään lisäämällä jousen painetta. Pärssinen kuitenkin kirjoittaa, että äänen voima tulee jousen nopeudesta ja kontaktikohdasta. Paine vaikuttaa lähinnä äänen sävyyn. Kokojouksella soittaessa lisätään kärkejousessa hieman painetta äänen pitämiseksi tasaisena. Miten sitten painetta tulisi lisätä? Wolf kirjoittaa kirjassaan *Principles of Double bass Technique* aiheesta useita sivuja, kun taas Pärssinen tyytyy mainitsemaan, että paineen lisääminen tehdään käden painoa hyödyntäen kyynärpään pysyessä alhaalla rentona.

Myöskään kieleen koskettavien jouhien määrälle Pärssinen ei anna suurta painoarvoa, vaan toteaa sen vaikuttavan lähinnä artikulaatioon sekä jonkin verran äänen sävyyn. Spiccatossa ero on suurin. Pärssinen tarjoaa myös jouhien määrän lisäämistä avuksi kontaktin määrän ylläpitämiseksi kärkejousessa. Tähänkään ei sen kummemmin Pärssisen kirjassa syvennyttä. Wolfilla on samansuuntaisia ajatuksia.

Jousikädessä liike on aina ennen ääntä. Tämä ehdottoman kuuloinen lausahdus sisältää tiivistettynä hyvin paljon informaatiota. Itse asiassa paljon enemmän, kuin Wolf pystyy sisällyttämään kokonaiseen sivuun, joskaan hän ei tästä aiheesta juurikaan kirjassaan puhu. Liike lähtee käden isommista osista pienempiin päin. Ensin liikkuu olkavarsi, sitten kyynärvarsi, tämän jälkeen joustavat ranne ja sormet. Jousi saadaan valmiiseen liikkeeseen mukaan. Vähin työ tuo parhaan artikulaation. Tämä viimeinen lause tiivistää Pärssisen ideologian siitä, kuinka parempi tekniikka mahdollistaa vähemmän työnteon. Kun esimerkiksi tarvitsee opetella jokin nopea paikka, se opetellaan ensin soittamaan hitaasti. Tämän jälkeen Pärssisellä oli usein tapana sanoa minulle kun olin hänen oppilaanaan, että ”nyt sinun sitten tarvitsee tehdä vähemmän työtä!” Se tarkoitti lyhyempää joustusta ja pienempiä liikkeitä.

Pärssisen harjoitukset vaikuttavat nuottikuvan perusteella teoreettisilta, koska niissä on useimmiten vain kokonuotti jonka alapuolella on jotain merkintöjä, esimerkiksi piano, forte, crescendo, tai diminuendo. Ne vaativat paljon keskittymistä, eivätkä siksi helpoudestaan huolimatta sovi aloittelijoille. Näin harjoitellaan myös pitkiä ääniä koko jousella. Ideana on, että pitkillä äänillä käytetään lähes yksinomaan koko kättä. Sormet ja ranne eivät tee aktiivista työtä jousenvaihdoissa, vaan ne pysyvät joustavina auton joustien ja iskunvaimentimien tapaan auttaen näin kontaktin säilymisessä. Sormet pidetään pyöreinä koko ajan.



Olkavarsi liikkuu päinvastaiseen suuntaan kuin kyynärvarsi. Käsi on olkapäästä lähtien tasapainossa ja rento. Jousen kulman vaihtelu lyhyillä jousilla ei kuulu, kun kontaktikohta suhteessa talleen pysyy samana.

Överarmen rör sig i motsatt riktning än underarmen. Armen är mjuk och balanserad ända från axeln. Att stråkvinkeln ändras hörs inte i korta stråkar, eftersom kontaktpunkten från stallet hålls på samma plats.



Nopeissa tempoissa koko käden edestakainen liike on raskas ja vaatii voimakasta lihasjännitystä vartalon pitämiseksi paikoillaan.

Hela armens sågande rörelse kräver styrka och muskelpänning för att hålla kroppen på plats i snabbt tempo.

Kuva 3. Olka- ja kyynärvarren liikkeet. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 38.)

Nopeammissa tempoissa koko käden käyttö ei ole tarkoituksenmukaista, koska koko käden edestakainen nopea liike häiritsee soittajan tasapainoa ja huonontaa kontaktia kieleen. Silloin tarvitaan kyynärpäätä. Käden liikettä nopeasti soitettaessa on vaikea kuvata kirjallisesti, mutta Pärssinen onnistuu siinä kohtuullisesti kuvien avustuksella. Pärssinen kuvaa nopean liikkeen jousikädessä muistuttavan veden ravistelua sormista. Olkavartta ei lukita kokonaan paikalleen, vaan se lepää painavana ja rentona. Näin saadaan olkapäästä lähtevä heiluriliike, joka antaa käsivarren painon levätä kielellä.

Miten sitten näitä liikkeitä yhdistellään? Pärssisen mielestä ensin kannattaa miettiä mitkä rytmit soitetaan koko kädellä. Nämä liikkeet harjoitellaan ensin erikseen. Näin saadaan vankka luuranko, jonka varaan pienemmät liikkeet lisätään. Vasta sivulla 40 harjoituksessa nro 16 esiintyy ensi kertaa kaksi eri ääntä, sekä useita eri rytmejä. Lähes jokaisen harjoituksen yhteydessä on nuoli, jonka sisällä on sivunumero. Nuolen osoittamalta sivulta löytyy etydi, jossa on ajateltu kyseistä harjoitusta, mutta jossa on myös melodisia ja rytmisiä haasteita. Näin harjoittelua ei tarvitse jättää teoreettiselle pohjalle. Myös pisteellisiä rytmejä harjoitellaan samalla tavalla. Pidempi nuotti säilyy luuranko-

na, joka opetellaan soittamaan ensiksi. Siihen lisätään refleksinomainen lyhyt nuotti. Wolfilla on samanlainen harjoitus, jota hän vie hieman pidemmälle niin, että lyhyitä nuotteja lisätään vähitellen: ta-taa, taka-taa, takata-taa.



Nuottiesimerkki 1. Liikkeiden yhdistäminen. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 40.)

Myös kielenvaihdossa voidaan käyttää joko koko kättä tai tässä tapauksessa ranteen ja kyynärvarren joustoa. Hitaissa tempoissa kielenvaihdot tehdään koko kädellä, mutta tärkeintä Pärssisen mukaan on ennakointi siirtymällä mahdollisimman aikaisin lähelle seuraavaa kieltä. Pyöreät ja hitaat liikkeet mahdollistavat kontaktin säilymisen koko kielenvaihdon ajan. Ranteen ja kyynärvarren joustoa sen sijaan käytetään nopeammissa tempoissa, joissa vain käväistään toisella kielellä. Kuten jousenvaihdossa, tempon kasvaessa pienennetään liikettä. Liikkeitä sekä niiden yhdistämistä ja sujuvaa käyttöä harjoitellaan samaan tapaan kuin jousen suunnanvaihtoja.

Kun veto- ja työntöjousilla pitää käyttää eri määrä joustaa, on bassonsoittaja usein vaikeuksissa. Pärssisen lääke tähän ongelmaan on hitaissa tempoissa muuttaa jousen etäisyyttä tallasta periaatteella: lyhyt ääni kauempana tallasta, pitkä ääni lähempänä tallaa. Nopeissa tempoissa on vaihdettava jousen painetta. Lyhyet kaaret soitetaan kevyemmällä jousella kuin pitkät kaaret.

Jousikäsiosion lopuksi Pärssinen puhuu lyhyesti soittovälineistä, mutta tyytyy lähinnä kommentoimaan erilaisia hartseja ja jouhien kireyttä. Tämäkin on kuitenkin enemmän kuin muissa kirjoissa, joissa välineistä ei mainita sanaakaan. Osion harjoitukset ovat monotonisia, koska ne on tarkoitettu jousikädelle. Pärssisen idea onkin usein saada joku tekninen asia toimimaan ensin niin hyvin ja automaattisesti esimerkiksi vasemmassa kädessä, että kun oikean käden ottaa mukaan, ei vasenta tarvitse enää ajatella. Harjoitusten teoreettisuudesta ei kuitenkaan pääse mihinkään ja ennen kuin päästään etydeihin,

on moni oppilas voinut jo henkisesti luovuttaa. Toinen ongelma on harjoitusten näennäinen helppous, joka johtaa helposti mutkien oikomiseen, eli harjoitukset vain soiteetaan läpi sen kummemmin ajattelematta ja siirrytään etydeihin, jotka ovat huomattavasti mielenkiintoisempia. Kirja vaatiiikin ammattiopiskelijan käsissä myös opettajalta paljon, sillä hänen täytyy varmistaa, ettei mutkia oiota, sillä se vesittää koko kirjan ajatuksen. Toisin kuin muut kirjat, Pärssisen Kontrabassokirja jättää melko vähän ”pureksittavaa”, mutta sitäkin enemmän harjoiteltavaa, koska kaikki harjoitukset on hyvin ohjeistettu. Varsinkin Wolfilta selkeä ohjeistus harjoitusten yhteydessä puuttuu.

5.3 Vasemman käden rento käyttö

Tässä jaksossa Pärssinen käsittelee käden muotoa, käden painopisteen kohdistamista, asemanvaihtoja, vibratoa ja sävelpuhtautta. Keskeisiä asioita vasemman käden rennossa käytössä ovat Pärssisen mukaan hyvä ryhti, rennot käsivarret, pyöreät sormet ja painopisteen kohdistaminen. Nämä neljä edellä mainittua asiaa ovat sellaisia, jotka kaikki vertailun pedagogit varmasti allekirjoittaisivat, mutta Pärssinen on ainoa joka lähtee liikkeelle niinkin kaukaa, kuin hyvästä ryhdistä. Soittaja tulee harvoin ajatelleeksi, että ongelma vasemman käden sormessa saattaakin johtua selän huonosta ryhdistä, aivan kuten pääkipu saattaa johtua jonkin hartian lihaksen jumista.

Jo soittoasentoa käsittelevässä luvussa Pärssinen puhuu holvikaaren muotoisesta vasemmasta kädestä. Pyöreä muoto minimoi voiman tarvetta ja on silti vahva, kuten vaikka vanhojen rakennusten muuratuissa holveissa. Tässä luvussa vasenta kättä varten on harjoituksia, joissa tarkkaillaan vasemman käden muotoa. Vaikka Pärssinen peräänkuuluttaa rentoutta ja voimankäytön vähyyttä, hän kuitenkin myöntää, että bassonsoitto on fyysistä toimintaa ja jonkin verran voimaakin tarvitaan. Jopa jonkin verran sellaista voimaa, jota tavallisilla ihmisillä ei ole. Nimittäin vasemman käden sormien nivelet harjaantuvat vasta pikkuhiljaa pitämään tätä pyöreää muotoa yllä, eikä se suinkaan on-

nistu heti. Oppilaat joutuvat usein tekemään vuosia työtä pyöreän muodon saavuttamiseksi. Avuksi saatetaan ehdottaa ylimääräistä voimaharjoittelua, esimerkiksi tennispallon puristelua (muun muassa Wolf).

Puhuttaessa sävelpuhtaudesta Pärssinen lähtee jälleen hyvästä soittoasennosta ja sormien oikeasta muodosta. Olennaista on laulaa ennakkoon miltä seuraavan äänen on kuulostettava. Pärssinen on McTierin kanssa samaa mieltä siitä, että käden hyvä muoto ja kunnossa olevat lihakset auttavat hallitsemaan sormien keskinäisiä välejä. Juuri siitä myös McTierin Daily Exercises -vihkossa on kysymys. McTier ja Pärssinen paneutuvat sävelpuhtauteen ja sen harjoitteluun Wolfia enemmän. He ovat molemmat sitä mieltä, että yläsäveliin perustuva harmoninen eli luonnollinen viritysjärjestelmä on syytä tuntea, jotta soitto kuulostaisi puhtaalta. Kontrabassokirjasta löytyy kaavio, jossa on kuvattu puhtaan viritysjärjestelmän poikkeama tasavireisestä. Poikkeama on ilmoitettu senteinä ja kuvina, joista saa hyvän käsityksen siitä, kuinka kaukana esimerkiksi pieni tersi on tasavireisestä järjestelmästä. Kontrabassokirjassa on myös havainnollistettu, miten eri sävelet tulee sijoittaa eri harmonioissa. Esimerkiksi G-duuriterassin kanssa intonoitava dis on peräti 42 puolisävelaskeleen sadasosaa matalampi kuin c-mollisoinnun es. Pärssisen kirjaan kuuluu urkupiste- cd, jonka kanssa voi harjoitella asteikkoja ja kolmisointuja. Viritysmittarin käyttöä Pärssinen ei suosittele asteikkosoitossa, sillä se tuottaa tasavireistä intonaatiota. Pärssinen huomauttaa, että jousenkäyttö vaikuttaa suuresti sävelpuhtauteen. Jousella prässääminen tai hallitsematon jousen vauhti voivat helposti pilata sävelpuhtauden, vaikka vasen käsi toimisikin moitteettomasti. Pärssinen käyttää jonkin verran mykkiä harjoituksia, jotka on omaksuttu kuuluisalta saksalaiselta viulopedagogilta Carl Flechiltä (1873–1944). Niitä käytetään vahvistamaan sormia liikuttavia lihaksia sekä koko vasenta kättä.

5.4 Harjoittelu

Pärssisen kirjassa on kolme perusteesiä: 1. Kuuntele soittoasi koko ajan. Myös etydeissä soitetaan aina musiikkia tyytymättä harjoitusvaliteettiin. 2. Kuuntele omaa kehoasi. Kun soittaminen tuntuu hyvältä ja rennolta soittoasennon säilyessä kunnossa, voidaan soittaa pitkään ja terveenä. 3. Harjoittele soittamaan oikein. Jos toistetaan hyviä suorituksia, harjoittelu on tehokasta. Jos harjoiteltava kohta menee pieleen toistuvasti, opetellaan väärin soittamista. Silloin kannattaa hidastaa tempoa ja soittaa lyhyempiä pätkiä kerrallaan. Näihin kolmeen perussääntöön tiivistyy hurjasti asiaa. Oman soiton kuuntelu on vaikeaa ja vaatii jatkuvaa keskittymistä. Toisin kuin kollegansa, Pärssinen ei kuitenkaan painota oman soiton äänittämistä, vaikka sitä suositteleekin. Oman kehon kuunteluun sen sijaan eivät muut kaksi juurikaan kiinnitä huomiota. Monesti opiskelija ei tule ajatelleeksi, että hyvän soittoasennon oppiminen opintojen alkuvaiheessa saattaa vaikuttaa hyvinkin ratkaisevasti siihen, miten viimeiset 20 vuotta työelämässä sujuvat. Huonojen asentojen korjaaminen vanhempana on erittäin vaikeaa ja vaatii vielä enemmän työtä kuin opiskeluaikana. Oikeinsoittamisesta puhuvat kaikki kolme, mutta Pärssinen on onnistunut kiteyttämään asian todella hyvin.

Pärssinen on kolmikosta ainoa, joka tietoisesti ottaa huomioon myös harrastajat. Harjoittelu-osion johdannossa hän kysyy, onko tarkoituksena olla kymmenen vuoden päästä huippuammattilainen, vai onko kyseessä hyvä harrastus. Tavoitteita asetetaan eri etäisyyksille. Pitkän tähtäimen tavoitteet määräävät kaikki muut. Se, onko kyseessä harrastus vai ammattiin tähtääminen määrää sen, mitä taitoja tai kappaleita tulee opetella kauden kuluessa, mitä osataan ensi viikolla ja mitä on harjoiteltava tänään. Päivittäisen harjoituskehoituksen voi sitten koota alla olevasta menusta.

MENU	N:O	MENU
VASEMMAN KÄDEN MUODON JA SORMIEN VAHVISTAMISHARJOITUS	5 MIN. 26, 76, 77, 82-84	ÖVNING FÖR ATT STÄRKA VÄNSTRA HANDENS FINGRAR OCH HANDENS FORM
SORMITEKNIKKAHARJOITUS	10 MIN. 27, 28, 78-81	FINGERTEKNIKÖVNING
ASTEIKKO TAI KOLMOSOINNUT KOKONUOTEIN URKUPISTEEN KANSSA	5 MIN.	SKALA ELLER TREKLANG MED HELNOTER MED ORGELPUNKT
PAIVAN ASTEIKKO, KOLMISOINTU TAI ASTEIKKOHARJOITUS JOUSITUSVARIAATIOILLA	15 MIN. 95-101	DAGENS SKALA, TREKLANG ELLER SKALÖVNING MED STRÄKVARIAATIONER
JOUSILAJIHARJOITUS, KIELENVAIHTOHARJOITUS TAI PIZZICATOHARJOITUS	15 MIN. 37-55, 59-75	STRÄKARTSÖVNING, STRÄNGBYTESÖVNING ELLER PIZZICATO ÖVNING
ASEMANVAIHTOHARJOITUS TAI VIBRATOHARJOITUS	5 MIN. 31-34, 85-91	LÄGESBYTESÖVNING ELLER VIBRATOÖVNING
PITKIÄ ÄÄNIÄ TAI HIDAS JOUSIHARJOITUS	5 MIN. 56-58	LÅNGA TONER ELLER LÅNGSAM STRÄKÖVNING
YHT.	60 MIN.	SUMMA

Kuva 5. MENU. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 60.)

Jokaisen aihealueen minuuttimäärän alla on valikoima harjoituksia, joista valitaan yksi. Harjoitusta voi siten vaihdella viikoittain tai jopa päivittäin. Olennaista onkin, että harjoituksia todella vaihdellaan, eikä vain soiteta läpi omaa lempiharjoitusta. Näin menusta voidaan saada loputon määrä kombinaatioita, eikä harjoittelu käy pitkävetiseksi. Asteikkojen ja kolmisointujen kanssa Pärssinen suosittelee käytettäväksi urkupistelevyä, joka tulee kirjan mukana. Se sisältää 12 erikorkuista siniääniraitaa, joihin soiton puhtautta voi verrata.

Kappaleiden harjoittelu on musiikinopiskelijoiden mielestä lähes poikkeuksetta se paras juttu. Mikä onkaan mukavampaa, kuin lähteä olemassa olevalla soittotaidolla käymään läpi uutta kappaletta! Kaikki kolme pedagogia tyrmäävät tämän lähestymistavan kappaleisiin täysin. Varsinkin Pärssinen ja McTier ovat yksimielisiä siitä, että soivan mielikuvan luominen kappaleesta on ensisijaisen tärkeää. Toisessa vaiheessa luodaan jousitukset, jotka tukevat fraseerausta. Sormitukset laitetaan tämän jälkeen. Itse harjoittelu alkaa tästä. Kollegoidensa tavoin Pärssinen kehottaa jakamaan kappaleen riittävän pieniin osiin harjoittelua varten, muttei suhtaudu yhtä penseästi kappaleen läpisoittamiseen silloin tällöin kokonaiskuvan vahvistamiseksi.

Vaikeuksien analysointi lienee yksi niistä aiheista, joista ei edes voi olla kovin monta mieltä. Pärssinen painottaa, että aina jonkin sävelen tavalla tai toisella epäonnistuu varsinainen virhe on tapahtunut jo aikaisemmin. Huonosti valmisteltu aseman- tai kielenvaihto, suunnittelematon jousenjako tai jousen väärä etäisyys tallasta ovat tyypillisiä esimerkkejä, jolloin huolimattomuus yhdessä kohdassa voi aiheuttaa epäonnistumisen myöhemmin.

Koska sekä Pärssinen että McTier käsittelevät kirjoissaan Koussevitskyn konserttoa (1902), katson aiheelliseksi kertoa hieman säveltäjästä. Serge Koussevitsky (1874–1951) oli venäläissyntyinen kapellimestari, säveltäjä ja kontrabasisti. Yleisesti hänet tunnetaan etenkin pitkästä kaudestaan Bostonin sinfoniaorkesterin musiikillisena johtajana vuodesta 1924 vuoteen 1949. Suomessa hänet muistetaan Jean Sibeliuksen musiikin tunnetuksi tekemisestä. Basistit kuitenkin tuntevat hänet hyvien pikkukappaleidensa ja etenkin kontrabassokonserttonsa takia, joka on yksi tärkeimmistä kontrabassokonsertoista. (Suuri Musiikkitietosanakirja 3, 249.) Suomessa tämän konserton kahta ensimmäistä osaa kysytään usein koesoitoissa ja se on jokaisen ammattiopiskelijan perusohjelmistoa. Niinpä kolmikko Wolf – Pärssinen – McTierkin on joutunut aiheeseen paneutumaan kukin tavallaan. Eniten vaivaa on nähnyt McTier jonka toinen vihkonen, 12-sivuinen Tips and Tricks Volume 2 käsittelee pelkästään Koussevitskyn konserttoa.

Myös Pärssinen ottaa Koussevitskyn konserton kolmannen osan tahdit 93–104 erimerkikseen esitellessään kolme tapaa harjoitella hankala kohta. Ensimmäinen tapa käsittelee nopean kohdan harjoittelua. Pärssinen on valinnut esimerkiksi kohdan, jossa on pitkä jakso sidottuja kuudestoistaosia. Pärssinen näkee ongelmana sen, että kun nopeaa kohtaa ensin harjoitellaan hitaasti ja sitten koko ajan hieman nopeammin, rentous katoaa tempon kasvaessa. Tällöin voidaan käyttää erilaisia rytmejä, jolloin lyhyet välit tulee harjoitelluksi nopeasti ja pidemmällä äänillä kontrolloidaa rentouden säilyminen.



Nuottiesimerkki 2. Nopean kohdan harjoittelu. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 63.)

Toinen tapa harjoitella hankalaa, nopeaa kohtaa on lähteä nopeassa tempossa parista äänestä liikkeelle ja suorituksen saavuttaessa rentouden lisätä yksi ääni kerrallaan.



Nuottiesimerkki 3. Nopean kohdan harjoittelu2. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 64.)

Kolmannessa kohdassa käsitellään konsertosta hitaampaa kohtaa – tahteja 87 ja 88 – jossa on paljon hankalia ja pitkiä asemanvaihtoja. Usein on hyvä lähteä harjoittelemaan kohdeäänestä lähtien. Ensin haetaan oikea sävel ja jousen nopeus. Sitten lisätään yksi ääni kerrallaan ennen kohdesäveltä. Pidetään huoli, että asemanvaihdon jälkeen rentous säilyy ja jousi toimii yhtä hyvin kuin ääntä erikseen harjoitellessa.



Nuottiesimerkki 4. Asemanvaihdon harjoittelu. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 64.)

5.5 Jousiharjoitukset eri jousilajeille

Pärssinen määrittelee eri jousenkäyttölajit jousenkäyttötapojen ääripäiksi ja painottaa, että musiikki tarvitsee enemmän valinnanvaraa. Ei ole olemassa yhtä oikeaa spiccatoa, vaan ääretön määrä erilaisia vaihtoehtoja tiiviin detachén ja terävän sautillén ja spiccaton välillä. Pärssinen myöntää ettei kaikkia kirjassa esiteltyjä jousilajeja tarvita yhtä paljon, mutta kehottaa tutustumaan niihin kaikkiin, sillä basisitin työkalupakissa sata työkalua on yhtä kevyt kantaa kuin kymmenen.

Tästä alkaa Kontrabassokirjan jakso, jossa esitellään jousilajit melko perusteellisesti ja niiden tueksi tarjotaan runsaasti monenlaisia harjoituksia. Harjoitusten rungon muodostavat Pärssisen säveltämät etydit. Kun tähän mennessä kirjassa on ollut vain lyhyitä nuottiesimerkkejä ja parin rivin harjoituksia, nyt aletaan soittaa kappaleen-

omaisia etydejä, joita on varioitu kaikin mahdollisin tavoin. Etydeitä, joita Pärssisen oppilaat leikkisästi kutsuvat sinfonioiksi, on yhdeksän. Ensimmäistä käytetään detachén harjoitteluun. Etydit eivät välttämättä ole suuria musiikillisia elämyksiä, mutta erittäin monipuolisia ja niitä voi harjoitella monella eri tavalla niin, että jokaisella soittokerralla voi keskittyä hieman eri asiaan. Etydi I on jaettu harjoituskirjaimilla seitsemään eri osaan ja jokaisen kirjaimen kohdalla on ohje siitä, mitä tulisi tarkkailla.



Nuottiesimerkki 5. Etydi I (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 67.)

A: Jousen nopeus muuttuu fraasin ja äänen korkeuden mukaan.

B ja C: Haetaan pyöreät ja hitaat liikkeet kielenvaihtoihin.

D: E-kielellä vähän joustaa.

E: G-kielellä enemmän joustaa.

F: Iskut 1 ja 4 soitetaan vähällä jousella ja 2 ja 3 paljolla jousella.

G: Iskut i ja 4 paljolla jousella ja 2 ja 3 vähällä.

Myös II, III ja IV etydiä käytetään detachén opiskeluun, mutta lähes kaikki etydit sopivat hyvin myös muiden jousilajien opiskeluun oikeilla variaatioilla. Variaatioita

Pärssisen etydeihin sitten riittääkin, parhaisiin kolmattakymmentä. Pärssisen tyyli on ensin kuvailla kyseessä oleva jousilaji. Sitä seuraa valmistava harjoitus, jossa saatetaan esimerkiksi hakea jousikäteen oikeaa liikettä. Sen jälkeen aletaan soittaa etydejä sopivilla variaatioilla. Pärssinen käy kirjassaan läpi seuraavat jousilajit: detaché, martelé, staccato kieleltä ilmaan, koko käden spiccato, vapaa spiccato ja sautillé, legato ja laulava jousi, staccato-legato, portato, jousivibrato, ricochet ja lentävä staccato sekä arpeggio. Tämä on kirjan parasta antia. Jos hallitsee nämä harjoitukset, niin ainakaan tekniikka ei ole esteenä kontrabasson soitolle.

Viides etydi esitellään legaton ja laulavan jousen yhteydessä. Pärssinen muistuttaa, että tämä näennäisen helppo jousilaji vaatii rentoutta ja kontrollia. Etydi V on pariäänietydi. Pariäänillä on hyvä harjoitella rauhallista äänenottoa. Myös VI ja VII etydiä käytetään legaton ja laulavan jousen opiskeluun. VI etydi on täynnä kuudestoistaosia, mutta se on tarkoitus soittaa hitaasti ja varmistaa, että kaikki äänet syttyvät. VII etydissä sen sijaan harjoitellaan soittamaan mahdollisimman hitaalla jousella mahdollisimman kauniisti. Etydi aloitetaan kahden tahdin kaarilla ja metronomia laitetaan vähitellen hitaammalle. Sitten siirrytään neljän tahdin kaariin ja aloitetaan nopeasta temposta kohti hitaampaa. Kahdeksannen etydin melodia on kansanlaulu Kukkuva kello ja se on tarkoitettu staccato-legaton harjoitteluun. Staccato-legato tarkoittaa sitä että soitetaan staccatoa, mutta niin että jousi jatkaa samaan suuntaan. Kukkuva kellosta soitetaan aluksi perusversio niin että kahdeksasosia soitetaan aina samaan suuntaan. Variaatio I:ssä Pärssinen on lisännyt kahdeksasosia niin että niitä on jo kuusi kappaletta samaan suuntaan ja variaatio II:ssä jo kymmenen. IX etydiä käytetään puolestaan arpeggioiden harjoitteluun.

5.6 Pizzicatharjoitukset ja vasemman käden harjoitukset

Pizzicatosoitto jää klassisen musiikin opiskelijoilla usein vähälle huomiolle. Ehkä pizzicaton harjoittelua ei edes pidetä erityisen tärkeänä. Pärssinen kirjoittaa että samoin kuin jouselle, pizzicatollekin on löydettävissä useita eri soittotapoja, joilla voidaan vai-

kuttaa sointiin huomattavasti. Pärssinen jakaa kirjassaan pizzicaton kahteen eri perustyyppiin: vapaaseen ja tuettuun pizzicatoon. Tuetussa pizzicatossa käsi on tuettu joko peukalolla otelautaan tai lihaksia jännittämällä muuten enemmän tai vähemmän paikoilleen. Kuten jousilajeissakin, eri soittotavat voivat pizzicatossakin muuttua saumattomasti toisikseen.

Vapaata pizzicatoa voidaan soittaa joko jousen kanssa tai ilman joustia. Selitysten jälkeen vapaata pizzicatoa harjoitellaan I, II ja IX etydin avulla. Tuettu pizzicato on ehkä tutumpi tekniikka kevyemmästä musiikista ja jazzista. Siinä oikea käsi on tuettu esimerkiksi peukalolla otelautaan. Pärssisen johdatus pizzicaton maailmaan on selkeä ja harjoitukset hyviä, mutta anti jää kaiken kaikkiaan varsin suppeaksi. Oma luku pizzicaton on sinällään hyvä päänavaus, mutta varsinkin edellisen luvun jälkeen tuntuu siltä, että nyt on vasta raapaistu pintaa. Tuettua pizzicatoa harjoitellaan V ja IX etydin avulla. V etydiin Pärssinen on merkinnyt vasemman käden sormitukset nuotin yläpuolelle ja alapuolelle oikean käden sormitukset, sillä hän puhuu myös niiden järjestyksestä ja järjestyksen merkityksestä. McTier ei puhu pizzicatosta vihkosissaan mitään ja Wolf mainitsee siitä vain muutamalla sanalla. Pärssinen kuvailee molempia pizzicaton perustyyppisiä hyvinkin tarkasti, mutta ote jää silti melko pinnalliseksi.



Nuottiesimerkki 6. Kolmossormiharjoitus. (Pärssinen: Kontrabassokirja 2008, 91.)

Kontrabassokirja jatkuu harjoituspainotteisena. Näiden kolmen kirjan joukossa melko ainutlaatuinen on esimerkiksi harjoitus 76, Mykkä harjoitus sormien vahvistamiseksi

Carl Fleschin tyyliin. Harjoituksessa ääniä ei soiteta jousella eikä näppäillen. Yksi sormi kerralla liikkuu kieleltä toiselle muiden pysyessä paikallaan pohjassa. Harjoitus on melko raskas ja se on tarkoitettukin vahvistamaan sormien ja käden muotoa. Harjoitus 77 vahvistaa pelkästään kolmossormea, joka basisteilla on usein heikoin sormi. Se jää usein peukaloasemassa kiinni keskisormeen ja on artikulaatioltaan epäselvä. Harjoituksessa tekee töitä lähinnä kolmossormi ykkös- ja kakkossormen pysyessä paikoillaan. Kolmossormen liikkuessa kakkossormea on vaikea saada pysymään aloillaan. Pärssinen tarjoaa tähän pulmaan avuksi kolikkoa. Kun pitää kolikkoa etu- ja keskisormen välissä kolmossormen liikkuessa, kakkossormi pysyy paremmin paikoillaan. Harjoitukset 78, 79 ja 80 ovat kromaattisia harjoituksia ja niiden variaatioita.

Asemaharjoitukset ovat lähinnä vasemman käden muodon vahvistamista. Pärssinen kehottaa pitämään huolta hänelle tärkeistä asioista, kuten käden hyvästä muodosta ja sormien pyöreyydestä, soittamaan selkeällä äänellä ja kuuntelemaan sävelpuhtautta. Pärssisen asemanvaihtoharjoitukset ovat samankaltaisia Wolfin asemanvaihtoharjoitusten kanssa. Sama kuvio toistetaan pariin kertaan, joka jälkeen sama kuvio soitetaan sävelaskelta ylempää. Kuten Wolf, Pärssinenkin kehottaa soittamaan kaikkia harjoituksiaan eri sävellajeista.

5.7 Yhdistelmäharjoitukset

Erilaisten jousitusten, rytmien ja kielenvaihtojen yhdistely vaatii harjoittelua. Kun tuttu paljon harjoiteltu jousitus siirtyy esimerkiksi 1/16 eri kohtaan, tuntuu se yllättävän hankalalta, vaikka motorinen suoritus säilyisi samana. Tällaisia harjoituksia Pärssisen kirjasta löytyy paljon ja sen jälkeen vielä variaatioita asteikkoihin ja kolmisointuihin. Muuten ne ovat kuin mistä tahansa soitto-oppaasta, mutta joitain omintakeisuuksiakin on. Pärssisellä on tapana soitattaa asteikot aina E-kielen kautta, eli esimerkiksi C-duurista soitetaan kaksi ensimmäistä säveltä A-kielellä ja sitten hypätään septimi alas vapaalle E:lle ja asteikkoa jatketaan siitä. Sama alaspäin tullessa, kunnes päästään va-

paalle E:lle ja sitten hypätään taas septimi ylöspäin. Tämä sen takia, että Pärssinen pitää erityisen tärkeänä osaamista E-kielellä. Se on kontrabasson tärkein kieli, jonka takia kontrabassoja tarvitaan orkesterissa. Silti sen osaaminen on luokattoman huonoa, koska basistit soittavat mielellään vain soolokappaleita G-kielellä. E-kielellä soitettuja matalia ääniä on vaikeaa kuulla orkesterissa. Sen takia sillä yhdessä soitettut äänet ovat usein epäpuhtaita ja pahimmillaan vielä soivat huonosti väärän jousennopeuden tai kontaktikohdan takia.

6 DUNCAN MCTIER

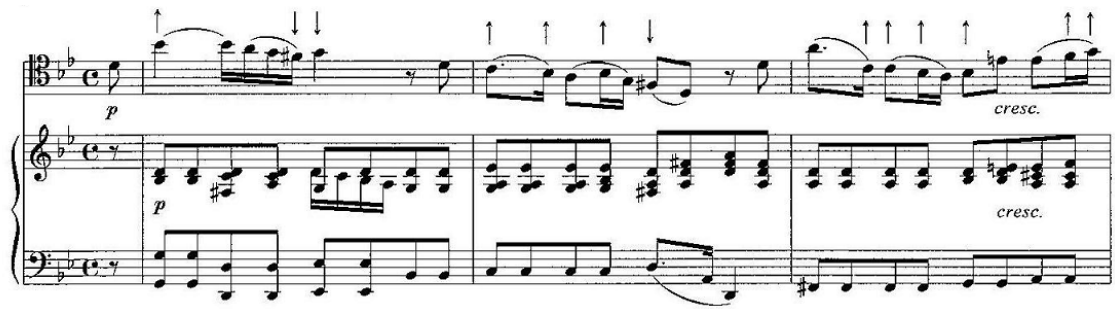
McTier syntyi Englannissa, Worcerstershire-nimisessä kaupungissa. Michael Wolfin tavoin hänkään ei aluksi opiskellut musiikkia, vaan matematiikkaa Bristolin yliopistossa. Mielenkiintoista kyllä, hän ei ole opiskellut bassonsoittoa missään laitoksessa, vaan on käynyt yksityistunneilla. McTier väittää käyneensä elämänsä aikana vain viidellatoista kontrabasistiopettajan soittotunnilla! Vain kahden viikon päästä valmistumisestaan hän sai töitä BBC:n Sinfoniaorkesterista ja myöhemmin Alankomaiden kamariorkesterista. (Juutilainen 2010.) Kuuluisan Man-saaren bassokilpailun McTier voitti vuonna 1982 ja on siitä lähtien esiintynyt solistina ympäri Eurooppaa. McTier toimii professorina kolmessa yliopistossa: Royal Academyssä Lontoossa, Zürcher Hochschule der Künstessä Winterthurissa, sekä Queen Sofia Collegessa Madridissa. (Royal Academy of Music.)

6.1 Tips and Tricks Volume 1

Toisin kuin Wolf ja Pärssinen, McTier ei ole julkaissut yhtä paksua oppikirjaa. Sen sijaan hänellä on useita ohuempia julkaisuja, joista suurin osa on nuotteja. Käsittelen työssäni kolmea tärkeimmäksi arvioimaani julkaisua: Tips and Tricks Volume 1 ja 2, sekä Daily Exercises.

6.1.1 Musiikin valmistaminen

Aloitan McTierin käsittelyn Tips and Tricks Volume 1:stä, joka alkaa näin (kirjoittajan käännös englanninkielisestä alkuperäistekstistä): ”Kun saadaan uusi kappale, on suuri houkutus alkaa heti harjoitella, toisin sanoen ”opetella nuotit” ilman minkäänlaista harjainta huippukohdista, muodosta, dynamiikoista, vibratosta, tai kappaleen rakenteesta, siis opetella soittamaan kappale monotonisesti.” Tähän pitkäköön lauseeseen tiivistyy hyvin kaikki se, mitä vastaan McTier taistelee. Hän yrittää saada oppilaansa ja lukijansa tekemään valmistelevaa työtä, ennen kuin he tarttuvat bassoon, niin että se, miltä he haluavat kappaleen kuulostavan, olisi jo tiedossa, kun he ensi kertaa ottavat basson käteen. McTier kehottaakin valmistelemaan kappaleen ensin paperille ja laulamaan sitä pianon kanssa ennen instrumenttiin tarttumista. Tämä säästää hänen mukaansa paljon aikaa. McTier yrittää saada lukijansa ymmärtämään, että fraaseja ei ole kirjoitettu nuottiin valmiiksi, vaan ne täytyy itse hahmottaa ja muotoilla. Usein kirjoitetulla fraasilla on vain yksi dynamiikka, esimerkiksi *mezzopiano*, mutta se ei tarkoita, että kaikki nuotit tulisi soittaa mezzopianossa. Kuten Wolf ja Pärssinenkin, McTier painottaa pianostemman tutkimista. Tähän liittyy paitsi kliimaksien paikantaminen, myös jokaisen äänen sijainti harmoniassa ja sitä kautta äänten intonoiminen. McTier tekeekin intonaatiosta tiedettä, jonka avulla luulisi kenen tahansa oppimaan intonoimaan oikein.



Nuottiesimerkki 7. Ecclesin Sonaatti, 1. osa. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 2.)

Toisin kuin Pärssinen ja osin Wolfkin, McTier ei mittaile äänten eroja tasavireisyyteen, vaan tyytyy merkitsemään ”eri tavalla” intonoitavien äänten kohdalle nuolen joko ylös- tai alaspäin. Näin hän kehottaa myös lukijaansa tekemään kappaleen valmisteluvaiheessa. Samoin hän kehottaa merkitsemään nuottiin kaikki fraseeraukseen liittyvät tekijät.

Dynamiikkoja tehtäessä McTier kehottaa liioittelemaan, sillä pienet erot nyansseissa esimerkiksi mezzopianosta mezzoforteen eivät salissa kuulu mihinkään. Pärssisellä on samankaltaisia mielipiteitä vibraton tekemisestä ja Wolf haluaa, että lähes kaikkea liioitellaan. Kaikki kolme ovat myös yksimielisiä siitä, että basistin tulee osata muodostaa erittäin fokusoitunutta ja kuuluvaa ääntä johtuen soittimen pehmeästä äänestä ja matalasta rekisteristä. Vibratosta puhuttaessa McTier on samoilla linjoilla Pärssisen kanssa, mutta antaa paljon tarkempia ohjeita sen käyttöön ja varioimiseen. Vibraton koon pitäisi seuralla fraasien muotoja niin, että kliimakseilla ja harmonisesti kiinnostavilla olisi intensiivisin ja laajin vibrato. Vibratolla voidaan myös tehdä pitkistä äänistä mielenkiintoisia lisäämällä tai vähentämällä vibraton nopeutta. Aihe, josta muut eivät mainitse mitään, on vaikeiden rytmien opiskelu. McTierkin toteaa vain, että niitäkin olisi hyvä opiskella ilman instrumenttia, koska rytmien korjaaminen voi olla aikaa vievä prosessi.

6.1.2 Harjoittelu: Tehokas ajankäyttö

Pärssinen on ollut McTierin oppilaana kesäkurseilla, (Oriveden opisto 2010) joten yhteneväisyydet metodeissa ovat ymmärrettäviä. Wolf ja McTier sen sijaan eivät ole olleet juuri missään tekemisissä keskenään ja siksi onkin mielenkiintoista, miten McTierinin neuvot harjoitteluun ovat kuin suoraan Wolfin kirjasta lainattu. Ainoana erona on se, että McTier mainitsee kontrabassonsoiton fyysisen raskauden rajoittavana tekijänä harjoittelumäärissä. Hänen mukaansa neljän tunnin harjoitus kontrabasistille on melko rankka, kun taas muille jousisoittimille, jotka saattavat soittaa kahdeksankin tuntia päivässä, neljä tuntia ei ole vielä mitään. Säännöllistä harjoittelua hän pitää tärkeänä paitsi hyvän soittokunnon säilymisen kannalta, myös siksi, että muusikon täytyy usein esiintyä vaikka ei huvittaisikaan. Siksi on hyvä harjoitella silloinkin kun ei huvita. Kuin kopia Wolfin kirjasta on osio, jossa McTier on sitä mieltä, että kappaleiden läpisoittaminen ei ole harjoittelua ja voi liian aikaisessa vaiheessa olla jopa haitallista harjoittelulle. Sen sijaan pitäisi laatia tarkat suunnitelmat sille, mitä milloinkin aikoo harjoitella, sekä mitä *ei aio harjoitella*. Se tarkoittaa sitä, että jos joku osa kappaletta menee hyvin, mutta toiset eivät vielä suju, voi jättää jo hyvin menevän osan soittamatta ja harjoitella vain huonosti meneviä pätkiä.

6.1.3 Lämmittelyrutiini

Puhuttaessa lämmittelystä McTierkin mainitsee kahdella lauseella venyttelyn, mutta ei anna siihen mitään ohjetta, toisin kuin Pärssinen. Se on ensimmäinen kohta kaksitoistaosaisesta lämmittelyrutiinista, jonka hän vihkosessaan esittelee. Venyttelyn jälkeen hän suosittelee muutaman minuutin mittaista improvisointia, jonka jälkeen voi tarkistaa jou-

sen kontaktin soittamalla vapailla kielillä lyhyitä ja pitkiä ääniä. Vapaiden kielten soittamisen jälkeen tulee seuraava jousiharjoitus.



Nuottiesimerkki 8. Jousiharjoitus. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 4.)

Sen jälkeen kirjassa on asemanvaihtoharjoitus ja vasemman käden artikulaatioharjoitus, joista myös on nuottiesimerkit.



Nuottiesimerkki 9. Asemanvaihtoharjoitus (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 4.)



Nuottiesimerkki 10. Artikulaatioharjoitus. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 5.)

Harjoitukset ovat saman oloisia kuin Pärssisellä. Jonkinlaisia vaikutteita Pärssinen lie-
nee saanutkin McTierin oppilaana ollessaan, mutta loppujen lopuksi he ovat hyvin eri-
tyyppisiä opettajia. Vasemman käden artikulaatioharjoituksen jälkeen McTierin listalla
on asteikkoja ja kolmisointuja. McTierin mukaan ne ovat pakollinen osa harjoittelua
päivittäin, sillä suurin osa musiikista koostuu lähes täysin asteikoista ja kolmisoinnuista.
Hänen mielestään ei ole mitään järkeä harjoitella kappaletta, joka menee D-duurissa, jos
ei hallitse D-duuria rinnakkaissävellajeineen. Seuraavaksi vuorossa on koordinaatiohar-
joitus nuottiesimerkin mukaan ja lopuksi harjoitellaan lisää asemanvaihtoja, vibratoa ja
voimaa. Kuten muutkin kirjoissaan korostavat, McTier painottaa että kaikki harjoitukset
tulee soittaa hyvällä äänellä. Hän lohduttaa, että vaikka edellä mainitut harjoitukset
näyttävätkin rankoilta, ne alkavat vaatia koko ajan vähemmän aikaa ja mikä parasta,
tulokset ovat kuultavissa heti!

6.1.4 Virheet – Miten niitä korjataan?

Millä tahansa virheellä – tai ei-toivotulla lopputuloksella – joka on esiintynyt soitettavassa jaksossa, on taipumus toistaa itsensä, jos korjaavaa liikettä ei tehdä. Virheet eivät siis korjaa itseään vaan mitä todennäköisimmin toistuvat, mikäli vain soitetaan jakso uudelleen. Tällä McTier tarkoittaa täsmälleen samaa asiaa kuin Pärssinen, joka sanoo että kannattaa ”harjoitella soittamaan oikein”. Jos toistetaan hyviä suorituksia, harjoittelu on tehokasta. Jos harjoiteltava kohta menee pieleen toistuvasti, opetellaan väärin soittamista. (Pärssinen 2008, 61.) McTier kehottaa soittajaa leikkimään ”etsivää” ja analysoimaan edellisen yrityksen tulosta, sekä päättämään mitä toimenpiteitä vaaditaan, jotta ensi kerralla tulos on parempi. Kuten muutkin bassopedagogit, McTier kehottaa työskentelemään hitaassa tempossa ja pienissä jaksoissa, jotta soittaja ehtii huomata kaikki virheet. Siinä missä Pärssinen painottaa oman soittonsa kuuntelua, McTier menee hieman edelle ja käskää ”miettimään ennen soittamista”. McTier toteaa, että on vaikeaa samanaikaisesti soittaa ja kuunnella omaa soittoaan. Näin ollen esimerkiksi se, oliko dynamiikka ja fraseeraus kohdallaan saattaa jäädä havaitsematta, koska soittaja tyypillisesti ajattelee tekevänsä dynamiikkoja ja fraseerausta enemmän kuin oikeastaan tekee. Hän suositteleeekin sellaisissa tapauksissa luottamaan enemmän toiseen henkilöön tai nauhuriin. Jos ei kumpaakaan ole saatavilla, voi sulkea silmänsä korvien tehon lisäämiseksi.

6.1.5 Korvan kouluttaminen (Training the Ear)

McTier on vahvasti sitä mieltä, että ensisijaisen tärkeää kaikille esiintyjille on kuulla nopeasti, onko soitettu nuotti korkeampi vai matalampi kuin toinen nuotti. Hän vakuuttaa, että tämän kyvyn kehittämiseen käytetty aika saadaan takaisin myöhemmän vaiheen

harjoittelussa. Se, että muusikko tarvitsee korviaan, ei ole kovin järjestyttävä uutinen, mutta se että muusikko tarvitsee harjoitusta intonaation harjoittelussa, tai että sitä ylipäättään voidaan harjoitella, voi tulla joillekin yllätyksenä. Nyt päästään McTierin erikoisosaamisalueelle - tai pitäisi ehkä sanoa alueelle, josta hän mielellään puhuu. Hänen mielestään on elintärkeää, että muusikko virittää jokaisen nuotin päässään ennen sen soittamista. Sitä varten hän ehdottaa jonkinlaisen mittapuun kehittämistä, jota vasten soitettua nuottia voi verrata. Hänen mielestään ilman näitä varotoimenpiteitä on lähes mahdotonta olla varma siitä, että intonaatio on kohdallaan, tai edes olemassa. McTierin mielestä varmin keino varmistaa, että soitettava katkelma pystytään soittamaan puhtaasti, on laulaa se ääneen. Ylinouseva kvartti (tai vähennetty kvintti) on yksi vaikeimmista intervalleista laulaa ja siitä seuraa usein intonaatio-ongelmia. Jos nuotti on tapana soittaa liian korkeaksi tai matalaksi, on helppo oppia kuulemaan intonaatio väärin. McTier antaa kaksi tyypillistä esimerkkiä:

- Mikä tahansa ääni, joka soitetään kakkossormella matalissa asemissa jää usein liian matalaksi, koska kakkossormi luonnollisesti putoaa lähemmäksi ykkössormeä kuin nelossormeä – oikea kädenmuoto on mitä epäluonnollisin!
- F soitettuna nelossormella viidennessä asemassa G-kielellä soitetään usein liian matalaksi, koska vasen käsi on vasten soittimen kaulan leveää osaa.

6.1.6 Tehokas tarkkailu (Effective checking)

Systemaattinen ja tehokas metodi intonaation tarkistamiseen voi säästää paljon aikaa. Huono tapa, jonka helposti oppii, on verrata pieleen mennyttä ääntä esimerkiksi vapaaseen kieleen. Näin ei kuitenkaan McTierin mukaan pitäisi toimia ennen kuin on muodostanut mielipiteen siitä oliko nuotti kohdallaan, liian korkea vai liian matala. Hän perustele mielipiteensä sillä, että harjoitellessa kappaleen keskeyttäminen ja äänen tarkastaminen on mahdollista, mutta esityksessä ainoa tarkistus voidaan tehdä päässä.

McTier suhtautuu jopa intonaatioon varsin tieteellisesti. Hänellä on valmiit ratkaisukäyvät kaikkien intonaatio-ongelmien harjoitteluun. Jos Pärssisen ja Wolfin hieman enemmän soveltava tapa opettaa sopii useimmille, niin McTierin opetusmetodien avulla kaikki varmasti oppivat. Eri asia on, haluaako asiat opetella tällä tavalla. Nopeasti arvioiden voisi tuomita McTierin opetuksen olevan mahdollisimman kaukana musiikin tekemisestä, mutta todellisuudessa lähtökohtana hänellä on aina musiikki. McTier vaatii oppilailtaan paljon ja hänen luokaltaan valmistuu paljon huippubasisteja. Eräs esimerkki McTierin idioottivarmasta harjoittelumetodista on tämä seuraava ”step-by-step check list”, jonka avulla voi harjoittaa korvaa eli intonaatiota:

1. Muodosta seuraavan äänen korkeus korvalla ja/tai laula se ääneen.
2. Soita seuraava ääni.
3. Päätä, onko nuotti kohdallaan, liian matala, tai liian korkea ennen kuin tarkistat sen.
4. Jos päätös oli oikea ja tarkastus varmisti intonaation olleen hyvä, toista prosessi vaiheesta yksi seuraavaa nuottia varten.
5. Jos päätös oli väärä, säädä korva tuottaaksesi oikea korkeus (eli opettele intervalli uudelleen) ja/tai vietä enemmän aikaa kehittääksesi päätöksentekokykyäsi.

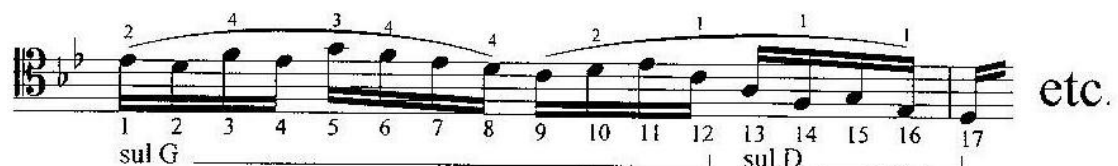
Tämän harjoituksen aikana ei saa käyttää vibratoa eikä ”automaattista korjausta”, eli soittavaa sormea ei saa siirtää. Miten sitten McTierin mainitsemia tarkastuksia tehdään? Jos käytettävissä on piano, äänet voi tarkistaa siitä ottaen huomioon sävellajin ja pianon tasavireisyyden. Toinen vaihtoehto on verrata ääntä vapaaseen kieleen tai huiluaäneen. Tällöinkin pitää huomioida huiluaänien suhde soitettavaan sävellajiin. McTier kehottaa harjoittelemaan bassolle vaikeassa sävellajissa (esimerkiksi Des-duuri) oleva hankala intervalli (vaikka kvartti es–as) ensin jossakin toisessa sävellajissa, kuten D- duurissa (e–a) käyttäen vapaita kieliä. Sen jälkeen sitä on helpompi soveltaa myös muihin sävellajeihin. Sama pätee sekuntiin missä tahansa sävellajissa. Peukaloasemassa sekin voi tuottaa joskus vaikeuksia, mutta perusasemissa useimmat kuulevat sen helposti. Kun siis ensin opettelee soittamaan intervallin perusasemassa, niin sen jälkeen saman intervallin soittaminen on melko helppoa myös peukaloasemassa.

6.1.7 Etsivän leikkimistä (Playing detective)

Yksi esimerkki McTierin käyttämästä hauska kielestä on tämän kappaleen otsikko – Playing detective – ja siihen johtavan edellisen kappaleen lause:

It is vital not to move the playing finger during any part of the above procedure – any such movement is akin to destroying the evidence in a detective case
(McTier 1999, 7).

Minkälaisia tapauksia tällä etsivällä sitten on ratkottavanaan? McTier esittelee ensin havaitsemansa tyypillisen ongelman ja sitten tarjoaa siihen ratkaisua. Ongelmana tällä kertaa on se, että kun kappaletta harjoitellaan, sitä harjoitellaan usein jaksoissa. Tässä ei itsessään ole mitään pahaa, mutta kun jaksoja harjoitellaan eristyksissä, unohtuu usein harjoitella myös jaksojen välit. Jotain jaksoa harjoitellessa on ensisijaista aloittaa nuotista, joka ei ole vain oikea, vaan myös vireessä – muuten aikaa menee hukkaan harjoittellessa väärää asiaa. Usein harjoitellessa ensimmäinen ääni ”etsitään” käyttäen apuna vapaata kieltä tai huiluääntä. Esityksessä tällainen ei tule kysymykseen. Kun harjoiteltava kappale on edennyt niin pitkälle, että sitä jo soitetaan läpi, saatetaan yhtäkkiä huomata, ettei intonaatio ole kohdallaan. Ihmetellessä missä intonaatio meni vikaan, saatetaan siten joutua tekemään hieman etsivän töitä. Avuksi etsivälle McTier tarjoaa vapaata kieltä. Jos vapaa kieli kuulostaa korkealta verrattuna edelliseen ääneen, edellisen nuotin on täytynyt olla matala (olettaen että basso on vireessä).



Nuottiesimerkki 11. Intonaation korjausharjoitus. Schubert: Arpeggione-sonaatti.
(McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 7.)

Jutun ratkettua McTier tarjoilee etsivälle hieman vaikeampaa tapausta. Hän on napannut osan Schubertin Arpeggione -sonaatista ja numeroinut sen nuotit yhdestä seitsemään-toista. Jaksossa esiintyy samoja nuotteja useampaan kertaan ja McTier painottaa, että niiden on joka kerta oltava samoja ainakin mikäli harmonia ei muutu. Hän myös kehoittaa pysähtymään säännöllisesti ja tarkistamaan sellaiset nuotit, jotka on helppo tarkistaa

esimerkiksi vapaaseen kieleen verraten. Sitten hän väittää, että nuottia numero kahdeksan tarkistettaessa huomataan sen olevan matala. Etsivän tehtävänä on täten selvittää missä intonaatio muuttui matalaksi, kun tiedetään ensimmäisen nuotin olleen kohdallaan. Viides nuotti voidaan soittaa huiluaäntä käyttäen ja nyt etsivän kuuluu olettaa, että niin on toimittu. Silloin voidaan olettaa että intonaatio on laskenut joko nuotilla kuusi, seitsemän tai kahdeksan. Sitten on jäljellä työvaihe jossa pysähdytään jokaisen nuotin kohdalla ja tutkitaan, mikä oli ensimmäinen matala nuotti. Mahdollisia skenaarioita ja todennäköisiä syitä virheille ovat:

1. Nuotti 6 on matala (se sijaitsee kaulanmutkassa, katso Training the ear sivulla 6)
2. Nuotti 6 oli hyvä, nuotti 7 on matala (kädenmuoto nuottien 6 ja 7 välillä oli liian suuri)
3. Nuotit 6 ja 7 olivat hyviä, nuotti 8 on matala (asemanvaihto nuotista 7 nuottiin 8 oli liian iso)

Oikea analyysi todistusaineiston pohjalta on tärkeää, sillä nuotti 8 voi olla matala mistä tahansa kolmesta eri syystä joista jokainen vaatii erilaisen korjaavan prosessin. (McTier1 1999, 7.)

6.1.8 Onnistumisaste ja hitaasti harjoittelemine

Ihmisluento on sellainen, että kun jossain asiassa on onnistuttu saavuttamaan hyväksytävä tulos, on ylitsepääsemätön halu siirtyä seuraavaan haasteeseen tai ongelmaan. Tällä McTier haluaa sanoa samaa kuin muutkin käsittelemäni pedagogit: Se että saat jonkin asian onnistumaan yhden kerran, ei vielä tarkoita sitä että osaisit tehdä sen uudestaan. Michael Wolf sanoi MTV3:n haastattelussa 2004, että vaatii 30 000 toistoa oppia jokin uusi asia (Wolfbass 2010). Pärssinen (2008) kehottaa soittamaan harjoiteltavan kohdan viisi kertaa peräkkäin ilman epäonnistumisia (Pärssinen 2008, 62). McTierin mukaan onnistumisastetta saa parannettua kun toistaa harjoiteltavaa asemanvaihtoa, jaksoa tai fraasia, kunnes on onnistunut soittamaan sen kolme kertaa läpi onnistuneesti.

Hitaasti harjoittelevminen on yksi tärkeimmistä harjoittelutekniikan elementeistä. Harjoittelun pitäisi olla niin hidasta, ettei virheitä tulisi ja onnistumisaste olisi korkea. McTier lisää myös, että virheiden – jotka on tehty harjoittellessa liian nopeasti – korjaaminen voi kestää todella kauan, varsinkin jos virheitä on jatkuvasti toistettu. Pärssisen (2008) sanoo, että jos on soittanut jonkin paikan kaksitoista kertaa väärin, eikä yhtään kertaa oikein pelkästään väärinsoitetun paikan pois oppiminen vaatii paikan toistamista kaksitoista kertaa oikein! Vasta sen jälkeen voi alkaa laskemaan onnistuneita suorituksia. (Pärssinen 2008, 63.)

6.1.9 Vaikeat paikat, jousitukset ja sormitukset

McTierin mukaan uusi kappale avautuu soittajalle yleensä kasana ongelmia tai ”tempuina”, joita ei vielä osata. Tunnistamalla ongelmalliset paikat – ja hyväksymällä, että jokainen niistä vaatii huolellista omaksumista – voidaan säästää paljon aikaa. Ratkaisu tulee Pärssiseltä ja McTieriltä kuin yhdestä suusta: Koska paikat, joita pidetään vaikeina usein sisältävät hankalia asioita molemmille käsille, on hyvä keskittyä vain toisen käden ongelmiin. Kun esimerkiksi jousikäsi ei enää tuota ongelmia, saadaan täysi keskittymisen toisen käden ongelmiin.

On olemassa useita vaihtoehtoja sormittaa ja jousittaa kulloinkin kyseessä oleva jakso ja kaikki järkevät vaihtoehdot tulisi käydä läpi ja harjoitella hyväksyttävälle tasolle, jotta saataisiin selville niiden eri edut. Jousitukset on tehty muutettaviksi ja niitä muutellaankin paljon useammin kuin sormituksia. Varsinkin orkesterissa jousitukset määräytyvät basisteilla usein enemmän sen mukaan, millä jousituksilla sellistit soittavat kuin sen, mikä olisi McTierin tarkoittamalla tavalla hyvä jousitus. Pärssinen (2008) neuvoo tekemään jousitukset jo ennen kuin kappaletta aletaan harjoitella (Pärssinen 2008, 62). McTier kehottaa merkitsemään valitut jousitukset nuottiin mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, koska päätöksenteon jälkeen on ajanhukkaa kokeilla vaihtoehtoisia jousia. Jou-

situkset ja sormitukset sanelee usein kyseisen jakson nopeus ja eri vaihtoehdot pitäisi kokeilla esitysnopeudessa ennen päätöksentekoa. Valintojen tulisi perustua musiikkiin tai ainakin musiikin ja teknisen helppouden kombinaatioon. Wolf ja Pärssinen pyrkivät käyttämään jouta mahdollisimman monipuolisesti sen sijaan, että etsisivät täydellisiä jousituksia. Wolf otti orkesteriaikoinaan äänenjohtajan tekemät jousitukset aina haasteena mieluummin kuin kapinoi niitä vastaan ja ehdotti jotain muuta. Myös Pärssinen on tottunut tekemään myönnytyksiä jousitusten suhteen. Sormituksien osalta McTier lisää, että asemanvaihto kahden nuotin välillä on usein pehmeämpi kuin kielenvaihto. Myös isommissa intervaleissa kuten oktaaveissa kielenvaihto yhdessä asemanvaihdon kanssa on usein parempi kuin kielenylitys, vaikka se olisikin varmempi tapa saada vaihto onnistumaan.

6.1.10 Rytmi – metronomin kanssa työskentely, soittaminen ja harjoittelu ulkoa

Nopein tapa oppia monimutkaisia rytmejä – joita usein esiintyy nykymusiikissa – on laulaa tai taputtaa niitä metronomin kanssa ilman soitinta. McTierin mielestä metronomi on hyödyllinen laite, mutta sitä ei pitäisi hänen mukaansa käyttää koko ajan. Jokaisella muusikolla pitäisi olla oma sisäinen metronominsa, mutta mieluiten sellainen, joka ei ilmaise itseään jalan polkemisena. Sisäisen metronomin avulla on mahdollista tehdä rubatoa varioimalla sisäistä pulssia, tai jakamalla sitä jos tarpeellista. Erityisen tärkeää on tuntea pulssi soitettaessa yhdessä jonkun kanssa. Esimerkiksi pianon kanssa soitettaessa tulisi koko ajan tuntea kahdeksasosat tai kuudestoistaosat varsinkin pitkien nuottien aikana, jotka muuten jäävät helposti liian lyhyiksi jousen loppuessa. Pärssisellä (2008) on hyvin samankaltaisia näkemyksiä varsinkin pienten nuottien ajattelemisesta pitkien nuottien aikana. Hän jopa kehottaa laulamaan kahdeksasosia tai kuudestoistaosia samalla kun soittaa kappaletta (Pärssinen 2008, 65). Wolf ei kirjassaan käsittele rytmiä juuri lainkaan.

McTierin mielestä kaikki informaatio, jota tarvitaan kappaleen esittämiseen (nuotit, rytmit, artikulaatiot, dynamiikat, jousitukset) täytyy muistaa ulkoa. Jopa silloin kun soitetaan nuotista, nuotin pitäisi olla vain muistin apuna. Tuskin kukaan on eri mieltä McTierin kanssa siitä, että nuotin kanssa esiintyessä nuotti on ainoastaan muistin apuna. Mutta siitä pitäisikö nuottia ylipäättään olla lavalla esiintyjän kanssa, ollaan melko jyrkästikin kahta mieltä. Kolmikko Wolf – Pärssinen – McTier ei ota asiaan jyrkkää kantaa, kuten McTierinkin lausunnosta käy edellä ilmi. Heidät voi silti jakaa edustamaan eri ääripäitä. Nuotitonta mielipidettä edustaa vahvimmin Wolf, joka kiinnittää muutenkin eniten huomiota esityksen visuaalisuuteen. Jos nuotin on pakko olla mukana lavalla, se pitää hänen mielestään laittaa mahdollisimman alas tai näkymättömille niin ettei se missään tapauksessa ole esiintyjän ja yleisön välissä (Wolf 2007). Väliin mahtuu McTier ja miedoimmin tähänkin asiaan suhtautuu Pärssinen, joka on samaa mieltä McTierin kanssa siitä, että nuotti vie keskittymisen pois soittamisesta, mutta joka itse esiintyy nuoteista soittaen. McTierin mukaan hyvä tapa kehittää ulkoa soittamista on toistaa vain muutamia nuotteja. Suuri määrä informaatiota voidaan myös opetella muistamaan ilman soitinta opiskelemalla partituuria ja laulamalla omaa osuuttaan läpi toistuvasti.

6.1.11 Esitykseen valmistautuminen

Muusikot yleensä ottaen käyttävät paljon enemmän energiaa esityksen aikana kuin harjoituksen aikana. Väsymys aiheuttaa sormien romahtamista ja siitä seurauksena intonaatiolla ja äänenlaadulla on taipumista kärsiä. Kuten muidenkin otsakkeiden alla McTier esittelee ensin ongelman ja esittää siihen sitten ratkaisun. Jotta edellä esitetty ongelma voitaisiin välttää, soittajan tulisi McTierin mukaan valmistautua esitykseen soittamalla ohjelma läpi kolme kertaa peräkkäin. Näin hän voi olla varma, ettei esityksen aikana tapahdu kestävyys- tai kontrollin katoamisia. Kun harjoitellaan esiintymisiä, esimerkiksi resitaalia pianon kanssa, tarvitaan McTierin mielestä paljon harjoitusaikaa yhdessä

pianistin kanssa. Useimmitenhan kontrabassokonsertot ja muut soolokappaleet on kirjoitettu juuri kontrabassolle ja pianolle, kontrabassolle ja cembalolle, tai kontrabassolle ja orkesterille. Jos harjoitusaikaa ei ole tarpeeksi, McTier suosittelee käyttämään nauhoitettua piano-osuutta. Pianon tai nauhan kanssa harjoittelu on erityisen tärkeää intonaation kannalta.

Sen jälkeen kun kappale tai ohjelma on harjoiteltu niin kuin McTier neuvoo, se pitää käydä läpi mielessä ilman soitinta sekä ennen harjoitusta että esitystä, jotta esitys olisi identtinen harjoitusvetoon nähden. Tätä prosessia McTier kutsuu mentaaliseksi lämmittelyksi (Mental Warm-up). Kuin yhdestä suusta kaikki kolme pedagogia neuvovat ottamaan esityksessä hieman hitaamman tempon kuin mikä tuntuu oikealta tempolta. Esityksen aikana adrenaliini on korkealla ja siitä johtuen on yleistä ottaa liian nopea tempo ja hosua asemanvaihdossa. McTier lisää, että monilla soittajilla on tapana ajatella antavansa konsertissa hieman enemmän kuin harjoituksissa. Se johtaa usein siihen että käytetään enemmän joustaa, mutta jousella on huonompi ote kieleen kuin normaalisti. Samoin monella on tapana laittaa hieman lisää hartsia juuri ennen konserttia, vaikka sitä olisi ollut ihan riittävästi harjoituksen lopussa. Hän kehottaakin mieluummin antamaan vain 90 prosenttia itsestään. Adrenaliini kyllä antaa loput 10 prosenttia.

6.1.12 Jousen jakaminen (Bow distribution)

Hyvä jousen hallinta ja jako ovat ensisijaisen tärkeitä asioita fraasien jatkuvuuden, musiikillisten linjojen ja tehokkaiden kliimaksien tuottamisen kannalta vaadittuihin paikkoihin. Niteessään McTier keskittyy jousen jakamiseen ja vauhtiin, ei erilaisiin jousenkäyttötekniikoihin. Jos joustaa ei jaeta oikein, on siitä hänen mukaan seurauksena ei-toivottuja aksentteja lyhyillä nuoteilla, pitkiä nuotteja, jotka yhtäkkiä kuulostavat hiljaisemmilta kuin lyhyet nuotit ja kliimakseja, jotka kuulostavat ennemminkin antiklimakseilta.



Nuottiesimerkki 12. Jousenjakoharjoitus. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 10.)

Perusharjoituksessa harjoitellaan käyttämään kokonuotille kaksi kertaa enemmän joustaa kuin puolinuotille, neljä kertaa enemmän kuin neljäsosanuotille ja kahdeksan kertaa enemmän kuin kahdeksasosanuotille. Harjoituksessa voi käyttää apuna teippiä tai sini-tarraa, joilla voi jakaa jousen kahteen, neljään, tai kahdeksaan osaan. McTier opastaa, että myös äänen korkeus vaikuttaa jousen määrän tarpeeseen. Esimerkiksi yksiviivainen g G-kielellä vaatii kaksi kertaa enemmän joustaa, kuin vapaa G-kieli säilyttääkseen samanlaatuisen ja -vahvuisen äänen. Hyvä nyrkkisääntö on, että jousen määrä tulee tuplata jokaisen oktaavin kohdalla. Jos halutaan tehdä crescendo G-duuriasteikolla pienestä g:stä kaksiviivaiseen g:hen, jousen määrä tulee triplata, tai jopa nelinkertaistaa. Kunhan tämä tekniikka on hallussa, sitä voidaan varioida muuttamalla jousen etäisyyttä tallasta, jolloin jousen nopeuteen tarvitsee tehdä vähemmän muutoksia.

6.1.13 Heijasteiset rytmit ja takaperoiset jousitukset, toistuvat epätasaiset rytmit

Harjoituksessa numero 13 toisen tahdin rytmi on heijastus ensimmäisen tahdin rytmistä. Tahdit 3 ja 4 ovat samanlaiset tahtien 5 ja 6 kanssa, mutta jousitus on takaperoinen. Molemmissa pätkissä jousen kokonaismäärä on sama. Ajatuksena on, että jousennopeus pidetään samana ja jousi palaa harjoituksen loppuun siihen pisteeseen, mistä on lähtenyt.



Nuottiesimerkki 13. Jousiharjoitus. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 10.)



Nuottiesimerkki 14. Jousiharjoitus 2. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 11.)

Jos yllä olevan harjoituksen nuotit soitetaan erikseen tai *marcato*, soittaja voi itse valita millä kohtaa joustaa haluaa soittaa lyhyemmän nuotin. Kuitenkin niin, että neljäsosalle käytetään vain neljännes jousesta (edellyttäen että pisteelliselle puolinuotille on käytetty kolme neljännestä). Jos neljäsosa on matalampi ääni kuin pisteellinen puolinuotti (kuten on asian laita tahdeissa 3,4,7, ja 8), neljäsosalle tulee käyttää joustaa vähemmän kuin neljännes. Jos taas neljäsosa on korkeampi (kuten tahdeissa 5 ja 6), neljäsosalle tulee käyttää enemmän kuin neljännes jousesta. Jos sama harjoitus pitää soittaa *legatossa*, ei joustaa luonnollisesti voi nostaa. Tällöin McTier neuvoa muuttamaan jousen kontaktipintaa kauemmaksi tallasta hieman ennen pitkän äänen loppua samalla nopeuttaen joustaa. Mikäli pitkä ääni on soitettu kahdeksan senttimetrin etäisyydeltä tallasta, lyhyt ääni täytyy soittaa kaksi senttimetriä kauempana tallasta kolminkertaisella jousennopeudella. Heti kun kontakti jousen ja kielen välillä on saavutettu, palataan nopeasti takaisin tallaan päin. Kun bassossa joustaa pitää siirtää kaksi senttimetriä, viulussa sama etäisyys on vain seitsemän millimetriä. Jousen siirtäminen vaatii siis melkoisesti ponnisteluja verrattuna viuluun.

Toinen vaihtoehto on McTierin mukaan lisätä tai poistaa ylimääräisiä jousituksia sieltä, missä se on mahdollista. Tämä on helppointa tehdä kielenylityksen tai asemanvaihdon yhteydessä. Niteen lopussa McTier esittelee vielä kuusi (harjoitukset 15–20) esimerkkiä jousenjaon ongelmista ja kertoo, miten hän ratkaisisi ne. Harjoitusten etu on siinä, että ne ovat yksinkertaisia ja poimittu tutuista kappaleista. Ensimmäinen esimerkki käsittelee Carl Ditters von Dittersdorfin toisen kontrabassokonserton ensimmäistä osaa, joka ainakin Suomessa on pakollinen kappale kaikissa koesoitoissa. Toisessa tahdissa on yksiviivainen kokonuotti a, joka McTierin mielestä on yleensä *subito mezzopiano* vaikka ei pitäisi. Tämän välttääkseen soittajan tulee sovittaa jousennopeus edellisillä neljäsosilla sellaiseksi, että pystyy säilyttämään saman nopeuden myös kokonuotilla ja liikumaan samalla hienokseltaan kohti tallaa. Seuraava harjoitus perustuu edelliseen yhdellä äänellä. Se etenee ensin takaperin alkuun ja sitten taas alusta oikein päin ja on tarkoitettu jousen jakamisen harjoitteluun.



Nuottiesimerkki 15. Dittersdorfin konsertto. McTier: Tips and Tricks Vol 1. 1999, 11.)



Nuottiesimerkki 16. Jousenjakoharjoitus 2. (McTier: Tips and Tricks Vol. 1 1999, 11.)

McTier on omimmillaan pienten yksityiskohtien parissa ja hänen nuottinsa ovatkin täynnä pieniä merkintöjä, joista löytyy jokaiselle nuotille oma dynamiikka, intonointiohje ja jousitus. Viimeinen harjoitus on Dittersdorfin konserton ensimmäisestä osasta, jossa on tahdista 34 alkaen vaikeita jousituksia. Nämä ovat paikkoja, joissa on neljän kuudestoistaosan ryhmiä, joista kaksi ensimmäistä on sidottu kaarella. McTier muistuttaa, että irrallisille kuudestoistaosille saa antaa vain puolet siitä jousesta, joka on käytetty kaaritetulle parille ääniä. Muuten rytmi kärsii. Yleissääntönä McTier tarjoilee lopuksi ohjeen suunnitella fraasit työskentelemällä takaperin fraasin huippukohdasta alkuun. Näin saadaan selville, paljonko jouta voidaan käyttää ensimmäisellä äänellä, sillä pisimmällä tai korkeimmalla nuotilla ei voi käyttää enempää, kuin koko jousen. Ensimmäinen ääni on usein fraasin hiljaisin ääni ja vaatii täten hyvin vähän jouta antaen näin mahdollisuuden dynamiikan kasvulle loppufraasin aikana.

6.2 Tips and Tricks Volume 2, The Koussevitsky Concerto

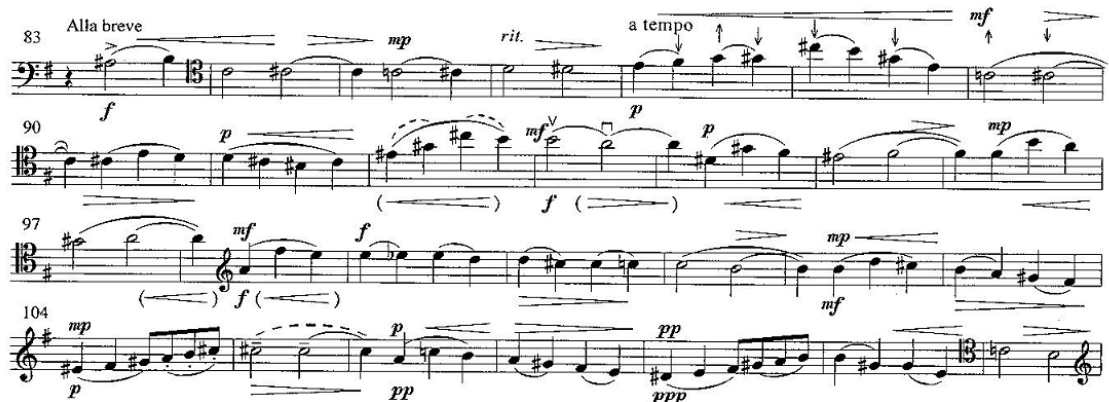
McTierin toisen ”vinkkejä ja kikkoja” -vihkosella on lisänimi ”Koussevitsky Concerto” hyvästä syystä. Se käsittelee nimittäin yksinomaan tuota kappaletta. Kakkososa on täynnä McTierin rakastamaa pikkutarkkaa pohtimista, kuten on ensimmäisen osan loppukin. Lisänimen ei kuitenkaan saa antaa hämätä liikaa. Lukijan olisi tosin hyvä tuntea Koussevitskyn konsertto, mutta vihkosta löytyviä vinkkejä voi toki käyttää myös muus-

sa musiikkikirjallisuudessa. Koussevitskyn konsertosta McTier on löytänyt hyviä esimerkkejä esitellä muutamia yleishyödyllisiäkin ohjeita. Koska vihko on luettelonomainen ja hieman itseään toistava, ei olisi mielekasta käydä läpi koko vihkoa tässä työssä. Siksi olenkin poiminut vain muutamia esimerkkejä kustakin osasta.

Ensimmäinen osa alkaa kahdella lyhyellä kadenssilla, joiden jälkeen alkaa teema. Kadensseissa esiintyjällä on vapaus varioida tempoa haluamallaan tavalla. McTier kehottaa järjestämään niin, että jokainen nuotti olisi osa lineaarista accelerandoa tai ritenutoa. Sen lisäksi hän kehottaa muodostamaan rytmistä suuntaa koko ajan. Kaikkien tempo-muutosten pitäisi olla lineaarisia, eli niiden täytyisi tapahtua vähitellen. Eniten aikaa tulisi käyttää tärkeimmille nuoteille. Hidastuksia ja nopeutuksia tehdessä McTier kehottaa aina ajattelemaan aika-arvoltaan pienempiä nuotteja, tässä tapauksessa kuudestoistaosia. McTierin esittäessä oman mielipiteensä erittäin vahvasti Pärssinen tyytyy antamaan lähinnä ehdotuksia samasta kappaleesta.

McTier kehottaa tulkitsemaan kappaleita pianopartituurin avulla. Hän on löytänyt esimerkiksi yksityiskohdan, joka on yleisesti epäselvä basistien keskuudessa. Ennen ensimmäistä nuottia molemmissa kadensseissa pianolle tai orkesterille on merkitty kahdeksasosatauko. Sen pitäisi olla yhtä pitkä kuin viimeisen tutti-soinnun, jotta dramaattinen efekti säilyisi. Kadenssissa suurin musiikillinen jännitys on kolmannella nuotilla (kaksiviivainen c) ja sitä voidaan korostaa varioimalla vibratoa niin, että c:llä on laajempi ja intensiivisempi vibrato kuin muilla nuoteilla.

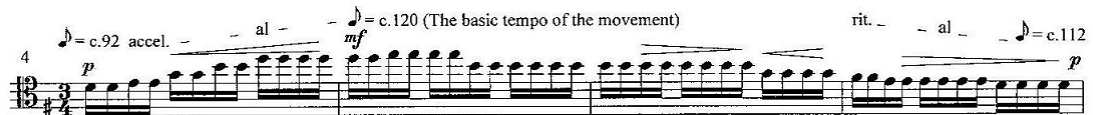
McTier kirjoittaa saaneensa kaikki musiikilliset ideansa partituurista. Hieman erikoiselta tuntuukin hänen seuraava ohjeensa, jossa hän kehottaa artikuloimaan ensimmäisen kadenssin kahdeksasosat erittäin selkeästi, mutta soittamaan toisen kadenssin kahdeksasosat enemmän legatossa, jotta kadenssit erottuisivat paremmin toisistaan. McTier kehottaa huomaamaan, että toisessa kadenssissa diminuendo alkaa tahdissa 20 kuten partituurista käy ilmi, eikä tahdissa 19 kuten soolostemmassa lukee. Se on painovirhe ja McTierin mukaan vain yksi monista eroavaisuuksista soolostemman ja partituurin välillä. Hän kehottaakin aina käyttämään aikaa vertailemalla molempia. McTier kirjoittaa myös, että partituuri on usein paljon luotettavampi kuin soolostemma.



Nuottiesimerkki 17. Koussevitskyn konsertto. (McTier: Tips and Tricks Vol. 2 1999, 4.)

Puhuttaessa tahdeista 104–108 McTier ottaa kantaa aiheeseen, joka on hyvä esimerkki niin sanotusta hiljaisesta tiedosta, joka elää basistien keskuudessa. Merkityt dynamiikat – piano, pianissimo ja pianopianissimo – ovat hänen mukaansa hieman optimistisia ottaen huomioon että kappaletta esitetään pianon tai orkesterin säestyksellä. McTier kehottaakin nostamaan kaikkia nyansseja pykälällä, mutta pyytää silti ottamaan huomioon säveltäjän tarkoituksen.

Ensimmäisen osan loputtua ryminällä siirrytään suoraan (attacca) seesteiseen toiseen osaan. McTierin mielestä ensimmäinen huolenaihe soittajalla tässä osassa on, miten hän saa tehtyä siitä mielenkiintoisen. Hitaassa legato-jaksossa kun ei voi laittaa aksentteja nuottien eteen tai erotella nuotteja. Tällaisissa jaksoissa kiinnostavuus täytyy luoda muilla keinoin. Laittamalla energian ja vibraton koon seuraamaan fraaseja ja rytmisen suunnan seuraamaan alla kulkevaa pulssia siinä voidaan onnistua. Sivulla seitsemän on nuottiesimerkki, jonka avulla voi harjoitella lineaarista accelerandoa ja ritenutoa. Harjoittellessa täytyy pitää huolta siitä että tämä rytmi säilyy mielessä harjoiteltaessa itse kappaletta, tai mitä tahansa muuta vastaavaa paikkaa.



Nuottiesimerkki 18. Rytmiharjoitus. (McTier: Tips and Tricks Vol. 2 1999, 7.)

McTier kehottaa välttämään pomppuja neljännen tahdin kolmannella ja kuudennella kahdeksasosalla, vaikka jousenjako onkin epätasainen. Vetojousi ensimmäisellä nuotilla ja McTierin ehdottama jousitus (koko ajan edestakaisin) johtavat siihen, että tahdissa 11 päädytään aloittamaan työnnöllä ja tahdissa 19 vedolla. Tämä on hänen mielestään ideaali tilanne, koska silloin saadaan aikaan kontrasti saman musiikillisen materiaalin ker-

taukselle. Tahdista 4 tahtiin 7 on dynamiikkamerkintä mezzoforte. McTierin mielestä se pitäisi tulkita enemmän keskiverto dynamiikaksi kuin jatkuvaksi äänenvoimakkuudeksi. Kaiken kaikkiaan tarkoitus on tehdä musiikkia, ei esittää monologia. McTier käy koko toisen osan läpi tahti tahdilta jakaen samoja ohjeita, jotka tässä työssä on jo ainakin kertaalleen käyty läpi.

Kappaleen kolmannessa osassa on sellainen mielenkiintoinen puoli, että ensimmäiset 49 tahtia ovat dynamiikkamerkintöjä myöden täysin identtiset ensimmäisen osan kanssa. Ensimmäisellä sivulla McTier tyytyy ehdottelemaan erilaisia jousia crescendojen ja linjojen tueksi, sekä toteamaan muutamia eroavaisuuksia ja painovirheitä.

Tahdista 93 alkava kuudestoistaosakulku on mielenkiintoinen kohta Koussevitskyn kolmannessa osassa sen takia, että molemmat Pärssinen ja McTier käsittelevät kyseistä kohtaa kirjoissaan. Yllättäen McTierin lähestymistapa on yleismusiikillisempi ja suurpiirteisempi kuin Pärssisen, joka tarjoaa erilaisia vaihtoehtoja tämän melko vaikean paikan harjoitteluun. McTier, joka normaalisti antaa hyvinkin yksityiskohtaisia ohjeita sen sijaan tyytyy tällä kertaa puhumaan vain dynamiikoista ja väärin painetuista nuoteista. Hän kirjoittaa, että tahdeissa 93 ja 96 soolostemma on lähinnä harmonian koristelua, eikä siis kovin tärkeää ollenkaan! Miksi siis Pärssinen uhraa aiheelle monta sivua neuvoen, miten saada kaikki nuotit ulos täydellisesti? Toisaalta McTier (1999) kehottaa pysymään koko ajan lähellä tallaa ja säilyttämään intensiteetin läpi kuudestoistaosakulun, jotta kaikki nuotit kuuluisivat. Seuraava paikka jota Pärssinen ja McTier molemmat käsittelevät on tahdit 118 ja 119. Niissä molemmat käsittelevät intonaatiota ja myöntävät, että esimerkiksi tahdin 118 yksiviivainen his on vaikeaa intonoida säestyksen harmoniaa vastaan. Pärssisen idea oli lähteä rakentamaan fraasia takaperin tahdin 119 ensimmäisestä äänestä taaksepäin, kun McTier kehottaa ajattelemaan his-äänien sijaan kaksiviivaista c-ääntä.

McTierin ohjeiden perusteella voi todellakin saada Koussevitskyn konsertosta irti paljon ja saada sen kuulostamaan erittäin hyvältä ja musikaaliselta. Eri asia on kuulostaako se sen jälkeen enemmän esittäjältään, vai McTieriltä siitä huolimatta että useimmat jousitukset ja dynamiikat ovatkin vain ehdotuksia. Oppilailtaan McTier kuitenkin edellyttää neuvojensa noudattamista, tai ainakin oppilaalla täytyy olla tarjota jokin tosi hyvä idea jos niitä ei halua noudattaa.

Sekä tässä vihkosessa, että Volume 1:ssä on suhteettoman paljon kirjoitusvirheitä, sekä muutama editointivaiheessa tullut virhe. Se syö hieman uskottavuutta muuten pätevältä vihkoselta. McTier olisi melkein voinut kirjoittaa Volume 2:den listan muotoon, jossa hän ranskalaisten viivojen sijaan käyttäisi numeroita, jotka vastaisivat tahtinumeroita. Sen verran tylsää luettavaa vihko on, ettei sitä voi suositella kenellekään jonka ohjelmistoon Koussevitskyn konsertto ei kuulu siitä huolimatta, että se sisältää myös yleishyödyllistä tietoa pikkutarkkojen nippelitietojen lisäksi. Toisaalta kenenpä basistin ohjelmistoon Koussevitskyn konsertto ei kuuluisi.

6.3 Daily Exercises for Double Bass

Tämä vain neljäsiivuinen teos on syytä osata kannesta kanteen, jos mieli McTierin oppilaaksi. Kuten nimikin kertoo, vihkosen ideana on, että harjoituksia soitetaan päivittäin lämmittelyharjoituksina ennen kappaleiden aloittamista (Juutilainen 2010). Vihon alussa on lyhyt johdanto, jossa McTier selittää mitä varten harjoitukset on tarkoitettu ja miten niitä pitäisi harjoitella. Jokainen harjoitus on tämän jälkeen vielä ohjeistettu parilla rivillä erikseen. Näiden harjoitusten avulla oppilas voi lisätä voimaa ja kestävyyttä vasemmassa kädessä sekä kehittää käden muotoa, asemanvaihtoja ja ääntä. McTier kirjoittaa johdannossa, että hyvään intonaatioon tarvitaan vain kolmea asiaa. Hyvien korvien lisäksi tarvitaan hyvä käden muoto ja hyvät asemanvaihdot. Kuten Pärssinen ja Wolf, McTierkin kehottaa soittamaan harjoituksensa kaikissa sävellajeissa, kunhan ne on ensin opittu soittamaan yhdessä. Harjoituksia on yhteensä kaksitoista ja seuraavassa käynnä läpi harjoitus harjoitukselta. Nuotit ovat liitteenä.

1. Tässä harjoituksessa harjoitellaan puoli- ja kokosävelaskel asemanvaihtoja. Niitä on syytä harjoitella sen vuoksi, että suurin osa asteikoissa tarvittavista asemanvaihtoista on joko pieniä tai suuria terssejä. Näin ollen puoli- ja kokosävelaskel asemanvaihdot jäävät paitsioon.
2. Tässä harjoitellaan korjaamaan ykkössormen ja nelossormen (tai kolmossormen) väliä kaikissa asemissa.
3. Kuten edellisessä. Tarkastetaan välillä intonaatio käyttäen vapaita kieliä tai hui-luääniä.
4. Harjoitellaan säilyttämään käden asento soitettaessa puolisävelaskel asemanvaihtoja.
5. Soitetaan pariääniä ja harjoitellaan virittämään pieniä ja suuria terssejä. Koska pienet terssit intonoidaan hieman korkeammiksi ja suuret matalammiksi, käden muodon tulee olla hieman erilainen kuin harjoituksissa 1 ja 4.
6. Kuten edellinen, mutta tässä on kätevä sormitus ylärekisterin pariäänille, jossa peukalo ja kakkossormi muodostavan koko ajan pienen terssin. Ykkössormi lisätään aina lähelle peukaloa, jos tarvitaan suurta terssiä.
7. Kuten harjoitus 6, mutta seksteissä. Käytetään peukaloa ja kakkossormeaa säilyttämään pieni seksti ja lisätään kolmossormi kun suurta sekstiä tarvitaan.
8. Harjoituksen tarkoitus on vahvistaa sormia peukaloasemassa ja luoda peukalosta perusta kaikille asemanvaihdolle peukaloasemassa.
9. Kuten edellinen. Huolta on pidettävä myös sormista, jotka eivät ole soittovuorossa. Sormet tulee rentouttaa niitä liikuttamatta.
10. Kromaattinen oktaaviharjoitus.
11. Toinen oktaaviharjoitus.
12. Tässä harjoitellaan soittamaan tritonusta.

Viimeisellä sivulla on jousiharjoituksia, joiden tarkoitus on tarjota apuja yleisimmin musiikissa esiintyviin fraaseihin. Niitä harjoitellaan vaihtamatta jousen kontaktikohtaa.

7 POHDINTA

Pärssisen kirja on ainoa, joka tarjoaa neuvoja tasapuolisesti sekä istuen että seisoen soittaville ja ranskalaisen että saksalaisen jousikoulukunnan edustajille. Se on ainoa kirja joka ylipäätään puhuu tekniikoiden soveltuvuudesta eri koulukuntien edustajille. Kapea-alaisin on mielestäni Wolfin kirja, joka perustuu pitkälti hänen omiin tekniikoihinsa. Wolf käyttää basisteille harvinaista sormijärjestelmää, jossa käytetään myös nimetöntä sormeja perusasemissa. Kaikki harjoitukset on sormitettu tätä järjestelmää silmällä pitäen, mikä tuntuu hieman erikoiselta. On ymmärrettävää, että jokainen kirjoittaa vain omasta erityisosaamisalueestaan, mutta tuntuu erikoiselta kirjoittaa niin suppealle joukolle suunnattu kirja muutenkin suppealla kentällä, jossa kuitenkin useimmat asiat pätevät kaikille. Myös käden painopisteen kohdistamista käsittelevässä osiossa Pärssinen neuvoo erikseen sekä istuen että seisoen soittajia. Muuten neuvot eivät eroa esimerkiksi Wolfin kirjasta. Vastaavia harjoituksia joilla rentoutta vasempaan käteen haetaan, ei muissa kirjoissa ole. McTier ei erittele istujia ja seisojia, eikä ranskalaisen tai saksalaisen jousikoulukunnan edustajia, mutta toisaalta hänen kirjoissaan ei puhuta soittoasenoista tai jousikäden liikeradoista.

McTier ja Pärssinen ovat kumpikin luoneet omat päivittäiset harjoitteluohjelmansa kontrabasisteille. McTierillä on Daily Exercises ja Panulla Kontrabassokirjassa esiintyvä MENU. Wolfilla ei varsinaisesti ole yhtä järjestelmällistä harjoitusohjelmaa, vaan hän räätälöi kullekin oppilaalleen mielestään sopivan ohjelman ja neuvoo kirjassaan harjoittelemaan säännöllisesti muun muassa asteikkoja.

Asemanvaihtoista kolmikko on melko erimielinen. Wolfin tekniikka on hiljaa ja nopeasti liukua yhdellä sormella haluttuun asemaan ja soittaa sitten haluttu ääni toisella sormella. Pärssinen luottaa McTierin tavoin korvaan ja päässä laulamiseen., tosin sillä erotuksella, että McTier ei mainitse asemanvaihdon valmistamisesta mitään. Jotta asemanvaihto voi onnistua, on tiedettävä etukäteen minkä kuuloinen sävel halutaan soittaa. Ennen asemanvaihtoa seuraava ääni siis lauletaan mielessä ja jousenkäyttö sovitetaan

tulevan sävelen mukaan (Pärssinen 2008, 53). Myös fyysinen ennakointi on Pärssisen (2008) mukaan tärkeää. Vasemman käden isot nivelet liikkuvat jo hyvissä ajoin sormien vielä pysyessä paikallaan. Sormien lähtiessä liikkeelle käden paino vapautetaan sormista. Näin saadaan sormet kevyesti ja nopeasti mukaan ja käden paino ehtii siirtyä uuden aseman kohdalle. (Pärssinen 2008, 53.)

Vibratosta ei ole helppo kirjoittaa. Wolf kirjoittaa aiheesta erittäin syventävästi, mutta tekstiä tukevat harjoitukset jäävät puuttumaan. Pärssinen sivuuttaa aiheen melko kevyesti, mutta vibratoharjoituksia löytyy sen sijaan runsaasti. Erilaisista vibratolajeista Pärssinen ei puhu mitään vaan tyytyy toteamaan, että matalassa rekisterissä vibrato on leveämpi ja hiukan hitaampi kuin korkealla ollakseen kuultavissa (Pärssinen 2008, 54). McTier kehottaa useassa yhteydessä käyttämään erilaisia vibrato-lajeja, mutta häneltä jäävät puuttumaan sekä niiden kuvailu että harjoitukset.

Ehkä suurin ero ulkomaisten ja kotimaisen kontrabassokirjan välillä on se, että McTier ja Wolf keskittyvät hyvin paljon soolosoittoon Pärssisen puhuessa soittamisesta yleensä. Tämä selittyy sillä, että Pärssinen on päivittäin tekemisissä orkesterityön kanssa. Silmiinpistävää on kuitenkin se, kuinka paljon McTier ja Wolf puhuvat esiintymisestä ja siihen valmentautumisesta. Mikään ei tietenkään estä käyttämästä näitä samoja neuvoja orkesteristemmoja harjoitellessa, mutta orkesterisoittamisesta ei juuri heidän kirjoissaan puhuta. Kuitenkin valtaosa basisteista työllistyy orkestereissa, eivät solisteina.

McTierin vahvuus on siinä, että hän kirjoittaa hauskesti ja ytimekkäästi, jolloin viesti varmasti menee perille. Siinä on myös syy ohuisiin vihkosiin. Tosin kaikkea osaamistaan ei McTierkään ole vihkoihinsa ahtanut – täytyyhän oppilailla olla joku syy käydä tunneillakin! Vihkoihin on koottu vain perusasiat, jotka McTier olettaa oppilaansa osavan tunnille tullessaan ja ne on hänen mukaansa tehty ajan säästämiseksi, jottei niissä käsiteltyihin asioihin tarvitsisi käyttää liikaa aikaa tunnilla. Mikäli esimerkiksi Daily Exercises ei kuitenkaan ole hallussa, voi oppilas olla varma siitä että koko tunti käytetään sen käsittelyyn. Tiedän, että myös Wolf on taitava käyttämään äidinkieltään englantia, mutta silti hän kirjoittaa niin teoreettista ja vaikeaa tekstiä, että lopulta koko viesti saattaa jäädä epäselväksi. Pärssinen kirjoittaa myös tiiviisti ja asiallisesti, mutta onneksi hän on antanut huumorin kukkia kirjan kuvituksessa! Pärssisen teksti ei ole niinkään kanta-aottavaa, vaan pikemminkin vaihtoehtoja punnitsevaa ja hän antaa lukijan itse tehdä omat ratkaisunsa.

Kaikissa kirjoissa on omat vahvuutensa ja parasta olisikin käyttää niitä kaikkia opiskelun tai soittoharrastuksen tukena. Wolfin kirja on selkeästi omistettu lähinnä hänen omille oppilailleen, mutta siitä on iloa kenelle tahansa ammattiopiskelijalle. Se on niin laaja, että sieltä löytyy varmasti kaikille jotakin. McTierin vihkoset on niin ikään suunnattu pääosin ammattiopiskelijoille, mutta osia niistä voi kyllä suositella nuoremmillekin basistin aluille. Erityisesti Tips and Tricks Volume 1 on erinomainen paketti, joka tiivistää McTierin sanoman kahteentoista sivuun. Pärssisen kirja on ainoa, jota voi sellaisenaan suositella pidemmällä oleville musiikkiopistoasteen soittajille. Asiamielessä laaja kirja raapaisee muutamalta osa-alueeltaan Wolfin tekstiin verrattuna vain pintaa, mutta juuri laaja-alaisuudestaan johtuen sitä voi kyllä suositella ihan kaikille.

Positiivisimman yllätyksen työtä tehdessäni koin kun etsin kirjoista vastausta kysymykseen, miten tulisi harjoitella. Kaikki kolme pedagogia kirjoittivat aiheesta erittäin runsaasti ja monipuolisesti ja vaikka painopiste vaihteli, perus ajatus oli kaikilla sama: Harjoitusrupeaman suunnitteleminen ja valmistaminen säästää aikaa ja vaivaa.

Tämän työn tekeminen on ollut erittäin mielenkiintoista ja olen löytänyt vastauksen moneen mieltäni askarruttaneeseen kysymykseen. Toivon, että työstäni olisi hyötyä myös kollegoilleni, jotka etsivät uutta opetusmateriaalia itselleen tai oppilailleen. Mielestäni onnistuin löytämään Wolfin, Pärssisen ja McTierin näkemyksistä muutamia tärkeitä yhtäläisyyksiä. Aiheen rajaaminen sen sijaan ei onnistunut parhaalla mahdollisella tavalla: työstä tuli melkoisen laaja rankasta karsimisesta huolimatta ja materiaalia jäi paljon ylikin. Seuraavaksi olisi mielenkiintoista tutkia, minkälaisia opetusmateriaaleja suomalaisilla pedagogeilla on käytössään ja miten opetustavat poikkeavat toisistaan eri puolilla Suomea. Kokemukseni on, että uutta opetusmateriaalia otetaan käyttöön melko laiskasti ja yritetään pärjätä samoilla vanhoilla monisteilla, joilla on pärjätty siihenkin asti. Tässä työssä esittelemäni oppimateriaalit ovat hyviä ja monipuolisia teoksia, joita voin suositella niin bassonsoiton opiskelijoille kuin opettajillekin.

LÄHTEET

Juutilainen A. 2010. Suomen kontrabassoklubi ry:n jäsenlehti 1/2010. Duncan McTierin kontrabassopedagogiikka.

Kadish R. 2010. The Magazine of the International Society of Bassists. Bass World 34(1), 31-35.

Kleemola J. 2007 ja 2008. Suomen kontrabassoklubi ry:n jäsenlehti 3/2007, 4/2007 ja 1/2008. Michael Wolfin luokalla osa I, II ja III.

Laine

McTier D. 1999. Tips and Tricks Vol. 1. Preparation and Practice. McTier Music.

McTier D. 1999. Tips and Tricks Vol. 2. The Koussevitsky Concerto. McTier Music.

McTier D. 2007. Daily Exercises for Double Bass. McTier Music.

Pärssinen P. 2008. Kontrabassokirja. Toistaiseksi julkaisematon.

Suuri Musiikkitietosanakirja 3. 1990. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry:n lehti. 2005. SELVIS 2/2005. Joria duurissa ja mollissa.

Tuomi-Sarajärvi

Wolf M. 2006. Principles of Double Bass Technique. Schott Music.

INTERNET-LÄHTEET

Gollihur music

www.gollihurmusic.com/faq/14-BOWS_FRENCH_AND_GERMAN_STYLE.html.

2.10.10

Oriveden opisto

<http://www.orivedenopisto.fi/musiikkikoulutus/klemettiopisto/nok/parssinen.html>.

28.10.10

Royal Academy of Music

<http://www.ram.ac.uk/study/selectadepartment/biogs/Pages/Duncan%20McTier.aspx>.

11.9.10

Wolfbass www.wolfbass.com. 10.5.10.