

**New Perspectives on Oboe –
Uusia näkökulmia oboemusiikkiin**

Anna-Kaisa Pippuri

**New Perspectives on Oboe-
Uusia näkökulmia oboemusiikkiin**

DocMus-tohtorikoulu
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2021

Ohjaaja:

Professori, MuT Tuire Kuusi, Sibelius-Akatemia

Esitarkastajat:

MuM Sanna Niemikunnas

MuT Hannu Pohjannoro

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteellisen lisensiaatin tutkinnon tutkielma

ISBN 978-952-329-250-5 (PDF)

Helsinki 2021

Tiivistelmä

Taideyliopiston taiteellisessa liseniaatin tutkinnossani tutkin 1950-luvun jälkeen sävellettyä oboemusiikkia ja siinä esiintyviä laajennettuja soittotekniikoita. Laajennetuilla soittotekniikoilla tarkoitan toisen maailmansodan jälkeen musiikkiin hiljalleen ilmaantuneita soittotekniikoita, esimerkiksi uusia sormituksia, efektejä ja sointivärejä. Kyseiset tekniikat poikkeavat klassismin ja romantiikan aikakaudella kehittyneestä perinteisestä soittotavasta.

Taiteellinen liseniaatin tutkintoni koostui kolme konserttia sisältäneestä konserttisarjasta ja tutkielmasta. Konserttisarjassani esitin 1950-luvun jälkeistä oboemusiikkia. Konsertit esittelivät kattavasti aikamme musiikissa käytettäviä laajennettuja soittotekniikoita kuten multifoneja, huiluaääniä, tuplahuiluaääniä, flutterikieltä, tuplatrillettejä sekä neljäsosasävelaskelisiä. Konserttisarjaani täydentää oheinen tutkielma, joka syntyi tarpeesta luoda niin soittajalle kuin säveltäjällekin eräänlainen oboen laajennettujen soittotekniikoiden käsikirja. Tutkielmani sisältää tarkempaa tietoa oboensoiton perustekniikasta ja laajennetuista soittotekniikoista aikamme musiikin soittamisessa.

Oboensoiton laajennetut soittotekniikat koetaan soittajien keskuudessa usein vaikeana ja kynnyksen ottaa ohjelmistoon aikamme musiikin oboeteoksia on usein korkea. Laajennetut soittotekniikat ovat usein hankalampia toteuttaa kuin perussoittotekniikat ja ne vaativat tarkkaa harjoittelua. Niiden toteutusta varten on olemassa ohjeita, mutta olemassa olevat ohjeet eivät aina toimi Suomessa käyttämillämme instrumenteilla tai rööreillä. Tämän tutkielmani tarkoitus onkin helpottaa laajennettujen soittotekniikoiden harjoittelua ja aikamme musiikin teosten esittämistä. Konserttieni sekä tutkielmani myötä toivon saavani selkiytettyä laajennettujen tekniikoiden soittamista. Tarkoitukseni on jakaa keräämäni tietoa eteenpäin oboensoiton musiikkiopisto- ja ammattiopiskelijoille sekä ammattilaisille ja säveltäjille.

Abstract

In my artistic licentiate studies at the Sibelius Academy (University of Arts Helsinki) my research topic was oboe music composed after 1950 and the extended techniques of the oboe. The extended techniques are the playing techniques that composers have started to use in contemporary music after the second world war. These are, for example, new fingerings, effects and new collection of timbres. These extended techniques differ from the traditional techniques which were used in classical and romantic era.

My artistic licentiate degree consists of series of three concerts and a written thesis. In my concert series, I performed contemporary oboe music composed after 1950 with a large number of extended techniques. Contemporary oboe works included for example multiphonics, harmonics, double harmonics, flutter tongue, double trills and microintervals. The written thesis was born from the need to create an oboe handbook for oboe players and composers, and to offer specific information about both the general playing techniques and the extended oboe techniques used in contemporary music.

The extended oboe techniques and performing contemporary oboe music is often considered difficult and troublesome. There are limited resources available for players and composers. Most of the manuals available consist of fingerings and examples which do not work well with the instruments or oboe reeds used in Finland. In writing this thesis my goal was, hence, to present practical and reliable information for oboists and composers interested in these extended oboe techniques. I hope that with this thesis I will be able to widen the knowledge of extended oboe techniques among the students in music schools and in professional education but also among professional players and composers.

Sisältö

1. Johdanto	9
1.1 Alkusanat.....	9
1.2 Tutkielmani tavoitteet.....	10
1.3 Konserttisarjan yleiset tavoitteet ja konserttikokonaisuus	11
1.3.1 Konsertti 1.....	12
1.3.2 Konsertti 2.....	13
1.3.3 Konsertti 3.....	17
1.4 Tutkielmani rakenne	20
2. Oboen rakenne ja ominaisuudet.....	21
2.1. Oboen rakenne ja suutin eli rööri.....	21
2.1.1 Oboen rakenne, osat ja mekaniikka	21
2.1.2 Oboen rööri.....	24
2.2 Oboen ominaisuudet ja ääniala	31
2.2.1 Oboen ääniala ja dynamiikka	31
2.2.2 Englannintorven ja oboe d'amoren ääniala sekä dynamiikka.....	33
3. Oboensoiton perustekniikat.....	34
3.1 Ansatsi	34
3.2 Tuki.....	36
3.3 Hengitys	38
3.4 Kiertoilmahengitys (engl. circular breathing)	39
3.5 Intonaatio ja viritys.....	41
3.6 Artikulaatio (engl. articulation).....	42
3.7 Tuplakieli (engl. double tongue).....	43
3.8 Vibrato	47
4 Oboen laajennetut soittotekniikat	50
4.1 Yksiääniset laajennetut soittotekniikat.....	50
4.1.1 Neljäsosasävelaskeleet ja muut mikrotonaaliset äänet (engl. quarter tone and microtonal tones)	50
4.1.2 Huiluaänet (engl. harmonics)	59
4.1.3 Väriäänit ja niiden sormitukset (engl. timbre fingerings).....	62
4.1.4 Glissando (engl. glissando)	73
4.1.5 Taivutus (engl. pitch bend).....	77
4.1.6 Portamento	79
4.1.7 Oscillato.....	79
4.1.8 Flatterikieli (engl. fluttertongue)	80
4.1.9 Kielipizzicato (engl. slap tongue)	84
4.1.10 Trillit, mikrotonaaliset trillit ja tremolot	85
4.1.11 Tuplatrillit (engl. double trills).....	95
4.1.12 Ilma-aksentit (engl. breath accents)	100
4.1.13 Smorzato	100
4.1.14 Rullaava ääni (engl. rolling tone).....	101
4.1.15 Laulaminen ja soittaminen yhtä aikaa	102
4.1.16 Ylipuhallusäänet (engl. overblown notes).....	103
4.1.17 Hammasansatsilla otettavat äänet.....	103
4.1.18 Sordiino (engl. mute)	105
4.1.19 Vihellysäni (engl. whistle tone)	105
4.1.20 Ääniä pelkällä röörillä	107

4.1.21 Ääniä ilman rööriä	107
4.1.22 Rheita-tekniikka (engl. rheita technique).....	109
4.1.23 Korkeita ääniä.....	111
4.2 Moniääniset laajennetut soittotekniikat.....	112
4.2.1 Multifonit eli hajasoinnit (engl. multiphonics).....	112
4.2.2 Tuplahuiluäänet (engl. double harmonics)	118
5. Luciano Berio: <i>Sequenza VII</i> soolo-oboelle (1969).....	120
5.1 Yleisiä huomioita teoksesta.....	121
5.1.1 H ¹ -sävel.....	121
5.1.2 Tempo	123
5.1.3 Tuplahuiluäänet sekä multifonit (saks. Mehrklänge, engl. chords)	124
5.1.4 Ylipuhallus (saks. Überblaseffekte, engl. over-blowing).....	124
5.1.5 Tuplatrillit (saks. Doppeltriller, engl. double-trills).....	125
5.1.6 Mikrotonaaliset trillit (saks. Triller mit Mikrointervallen, engl. trills with microintervals).....	126
5.2 Teoksen soittotekniset pääkohdat.....	126
6. Loppupäätelmät.....	136
Lähteet.....	139

1. Johdanto

1.1 Alkusanat

Taideyliopiston taiteellisen lisensiaatin tutkinnon tutkielmani esittelee oboen rakennetta, ominaisuuksia, tekniikkaa sekä laajennettuja soittotekniikkoja. Laajennetuilla soittotekniikoilla tarkoitan hiljalleen toisen maailmansodan jälkeen musiikkiin ilmaantuneita soittotekniikoita kuten uusia sormituksia, efektejä sekä sointivärejä. Kyseiset tekniikat poikkeavat klassismin ja romantiikan aikakaudella kehittyneestä perinteisestä soittotavasta. Tutkielmani syntyi tarpeesta luoda niin säveltäjälle kuin soittajallekin eräänlainen oboensoiton käsikirja, joka sisältäisi tarkempaa tietoa oboensoiton perustekniikasta sekä laajennetuista soittotekniikoista aikamme musiikin soittamisessa.

Olen vuosien mittaan erikoistunut oboistina soittamaan aikamme oboemusiikkia ja haluan jakaa tietämystäni konserttieni ja tutkimustyöni kautta myös uusille sukupolville. Innostuin itse aikoinaan aikamme oboemusiikin soittamisesta juuri sen asettamien uusien haasteiden myötä sekä sen antamien uusien tulkintamahdollisuuksien vuoksi. Aikamme musiikki ikään kuin rikkoo rajoja ja koettelee vanhempien musiikin aikakausien esittämiskäytäntöjä. Aikamme oboemusiikin esittämisessä ja tutkimisessa minua kiehtoo ajatus uuden luomisesta sekä siitä, kuinka musiikki peilaa aikaa, jossa elämme. Aikamme musiikin keinoin pystytään ilmaisemaan lähes kaikkea, ja sen piirissä lähes kaikki ilmaisu on sallittua. Haluankin jakaa vuosien varrella keräämäni tietoa aikamme musiikin laajennetuista soittotekniikoista eteenpäin niin oboensoiton opiskelijoille kuin säveltäjillekin. Tätä tietoa olen kerännyt kahdenkymmenen vuoden ajan jatkuneen oboistin urani varrella niin erilaisista orkesteri- ja kamarimusikkotehtävistä kuin myös solistitehtävistä. Tutkintooni liittyvä kolmen konsertin konserttisarja koostui myös aikamme musiikin teoksista, jotka esittelivät laajasti oboen laajennettuja soittotekniikoita (ks. lukua 1.3).

1.2 Tutkielmani tavoitteet

Oboensoiton laajennetut soittotekniikat ja aikamme musiikin oboeteosten lähestyminen koetaan soittajien keskuudessa usein vaikeana. Laajennetut soittotekniikat ovat hankalia toteuttaa ja vaativat tarkkaa harjoittelua. Niiden toteutusta varten on olemassa ohjeita, mutta nuo olemassa olevat ohjeet eivät aina toimi Suomessa käyttämillämme instrumenteilla tai rööreillä. Tämän tutkielmani tarkoitus onkin helpottaa laajennettujen soittotekniikoiden harjoittelua sekä aikamme musiikin teosten esittämistä nimenomaan Suomessa eniten käytössä olevilla soittimilla. Konserttieni sekä tutkielmani myötä toivon saavani selkiytettyä laajennettujen tekniikoiden soittamista. Tarkoitukseni on jakaa keräämääni tietoa eteenpäin sekä oboensoiton musiikkiopisto- ja ammattiopiskelijoille että ammattilaisille että säveltäjille.

Soittajille tutkielmani tarjoaa tarkkaa tietoa siitä, miten laajennettuja soittotekniikoita tulisi harjoitella, miten niitä tulisi soittaa ja miten säveltäjä merkitsee eri tekniikat nuottiin. Annan valtaosasta tekniikoista esimerkin ja tarkat ohjeet niiden toteuttamiseen. Säveltäjille tutkielmani tarjoaa käsikirjan siitä, mitkä tekniikat ovat mahdollisia ja miten niitä on mahdollista soittaa ja yhdistää muihin tekniikoihin. Toivon säveltäjien käyttävän tämän tutkielman pohjalta oboen laajennettuja tekniikoita ja niiden yhteydessä olevia otteita ja merkintätapoja säveltäessään aikamme musiikin teoksia oboelle.

Monille tutkielmassani esitellyille laajennetuille soittotekniikoille ei ole Suomessa vakiintunutta nimeä, mutta olen uskaltanut ottaa vapauden käyttää termejä, joita yleisesti aikamme musiikin esittämisessä tällä hetkellä käytetään. Olen rajannut tutkimukseni koskemaan yleisesti maailmalla käytettävää konservatoriomallista oboeta. En ole tutkinut oboen laajennettuja soittotekniikoita wieniläisoboella, joka on eräs alkukantaisemman oboen muoto 1800-luvulta ja käytössä edelleen lähinnä Itävallassa, tai englannissa käytettävällä thumbplate-oboella. Pyrkimykseni on tutkielmaa tehdessäni ollut kirjata ylös helposti Ludwig Frank -merkkisellä oboella (jolla itsekin soitan) toteutettavat otteet eri

oboensoiton laajennettuihin soittotekniikkoihin. Ludwig Frank -oboe on yleisesti Suomessa ja muualla Euroopassa soitettu oboemerkki.

1.3 Konserttisarjan yleiset tavoitteet ja konserttikokonaisuus

Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa suorittamani taiteellinen liseniaatin tutkinto käsittää tutkielman lisäksi kolmen konsertin konserttisarjan, joka on koostunut 1950-luvun jälkeen sävelletystä oboemusiikista. Tarkastelin ja esittelin konserteissani oboen laajennettuja soittotekniikoita ja ilmaisumahdollisuuksia. Kahdessa ensimmäisessä konserttissani soitin tietystä maassa sävellettyä musiikkia. Ensimmäisen konsertti koostui suomalaisesta oboemusiikista ja toinen konsertti englantilaisesta oboemusiikista. Kahden ensimmäisen konsertin maateeman lisäksi jokaisen kolmen konserttini ohjelmasuunnittelu on lähtenyt jostain tietystä teoksesta ja ideasta liikkeelle. Kolmannessa konserttissani en täten esitellyt tiettyyn maahan sidottua musiikkia, vaan keskityin kokoamaan ohjelman Luciano Berion soolo-oboeteoksen *Sequenza VII* ympärille. Tarkastelen tätä teosta myös tutkielmassani. Kolmannessa konserttissani oli pyrkimyksenä myös yleisöystävällisyys ja pyrkimys tuoda oboensoiton laajennettuja tekniikoita esiin pedagogisessa mielessä innostavalla tavalla. Konserttisarjani tavoitteena on ollut tuoda suuremman yleisön ja varsinkin kohderyhmäni eli oboensoiton opiskelijoiden ja säveltäjien tietoisuuteen kattavasti oboensoiton laajennettuja tekniikkoja. Kaikki konserttisarjani kolmen konsertin teokset kuuluvatkin aikamme musiikin keskeiseen oboerepertuaariin ja antavat laajan kuvan oboen laajennetuista soittotekniikoista.

1.3.1 Konsertti 1

Jorma Valjakka (1962–)	<i>Three Fables</i> for Oboe and Piano (1999)
Riikka Talvitie (1970–)	<i>Kuulokulmia</i> soolo-oboelle (1997)
Esa-Pekka Salonen (1958–)	<i>Second Meeting</i> for Oboe and Piano (1991–92)
Kimmo Kuokkala (1973–)	<i>Magpipe</i> soolo-oboelle (2004)
Kalevi Aho (1949–)	<i>Oboekvintetto</i> (1973)
	1. Moderato
	2. Prestissimo

Anna-Kaisa Pippuri, oboe

Emil Holmström, piano

Jukka Rantamäki, viulu

Kati Rantamäki, viulu

Jussi Aalto, alttoviulu

Tuija Rantamäki, sello

Ensimmäisen konsertin teemana oli, kuten aiemmin totesin, aikamme suomalainen oboemusiikki ja sen sisältämät laajennetut soittotekniikat. Suomalaisen oboemusiikin lisäksi ensimmäisen konserttini keskiössä oli esittää Radion sinfoniaorkesterin oboistin Jorma Valjakan Crusell-oboekilpailuun vuonna 1999 säveltämä *Three Fables* -teos. Konsertin muiden teosten valikoituessa Jorma Valjakan teoksen ympärille syntyi ajatus esittää konsertissa suomalaisten oboistien sekä läheisesti heidän kanssaan työskentelevien säveltäjien säveltämää musiikkia. Säveltäviä oboisteja Jorma Valjakan lisäksi ensimmäisessä konsertissani edusti Riikka Talvitie teoksellaan *Kuulokulmia* (1997). Konsertissa kuultiin teokset myös Esa-Pekka Saloselta, Kimmo Kuokkalalta ja Kalevi Aholta. Kaikki kolme

viimeksi mainittua säveltäjää ovat työskennelleet vuosien varrella läheisesti oboistien kanssa ja tuntevat instrumentin sekä sen mahdollisuudet hyvin.

Ensimmäisessä konsertissani tutkin erityisesti aikamme musiikin mahdollisuuksia musiikin ilmaisussa. Pääpainoni oli tässä konsertissa enemmänkin aikamme musiikin yleisten mahdollisuuksien tutkimisessa eikä vielä niinkään laajennetuissa tekniikoissa. Ensimmäisessä konsertissa etsin vielä suuntausta tutkimukselleni ja tutkin, mitä laajennettuja tekniikoita haluaisin erityisesti tarkastella sekä mistä tekniikoista oli saatavilla jo olemassa olevaa tietoa. Aloin vähitellen kerätä tietoa yksinkertaisimmista tekniikoista ja opettelin lähdekirjallisuutta apuna käyttäen minulle uusia otteita. Esittelin ensimmäisessä konsertissani kuitenkin jo joitain laajennettuja soittotekniikoita. Näitä olivat Jorma Valjakan teoksessa *Three Fables* esitellyt glissandot, neljäsosasävelaskeleet ja tuplatrillit, Riikka Talvitien teoksessa *Kuulokulmia* esitellyt huiluäännet ja neljäsosasävelaskeleet, Esa Pekka Salosen teokseensa *Second Meeting* kirjoittamat hammasansatsilla otettavat korkeat äännet, Kimmo Kuokkalan teoksessa *Magpipe* soivat voimakkaat multifonit ja Kalevi Ahon *Oboekvintetossa* esitellyt kauniisti soivat huiluäännet.

1.3.2 Konsertti 2

”Runnin’ wild”

Oliver Knussen (1952–2018) *Eligiac Arabesques* Op. 26a englannintorvelle ja klarinetille (1991)

Michael Finnissy (1946–) *Runnin’ Wild* soolo-oboelle (1978)

Thomas Adès (1971–) *Sonata da Caccia* Op. 11 oboelle, käyrätorvelle ja cembalolle (1993)

1. Gravement

2. Gayément

3. Näivement

4. Galament

James MacMillan (1959–)

Intercession kolmelle oboelle
(1991)

Malcolm Arnold (1921–2006)

Oboekvartetto Op. 61 (1957)

1. Allegro non troppo

2. Allegretto

3. Vivace con brio

Anna-Kaisa Pippuri, oboe

Päivi Kiljala, klarinetti

Tero Toivonen, käyrätorvi

Matias Häkkinen, cembalo

Eeva-Kaisa Rönkä, oboe

Keijo Silventoinen, oboe

Eeva Oksala, viulu

Seeli Toivio, sello

Max Savikangas, alttoviulu

Toisen konserttini teemana oli aikamme englantilainen oboemusiikki. Toisen konserttini idea lähti liikkeelle Thomas Adèsin teoksesta *Sonata da Caccia* oboelle, käyrätorvelle ja cembalolle (1993). Teos oli aina kuulostanut mielenkiintoiselta ja humoristiselta erikoisen tyyliinsä vuoksi. Thomas Adès on lainannut teemoja ja esitysmerkintöjä teokseensa François Couperinilta ja teos on kunnianosoitus Claude Debussylle sekä Couperinille. *Sonata da Caccia* on Thomas Adèsin mukaan ikään kuin Debussyn neljäs sonaatti, joka jäi Debussyltä säveltämättä hänen kuoltuaan. Teos on barokkimusiikin tyyliin sävelletty teos, joka irrottautuu kuitenkin alun jälkeen barokin

aikakauden musiikin esittämiskäytännöistä erityisesti laajennettujen soittotekniikoiden kuten neljäsosasävelten, tremoloiden ja vaikeiden trillien osalta.

Konsertissa kuultiin teoksia myös neljältä muulta säveltäjältä. Oliver Knussenin duoteos *Elegiac Arabesques* englannintorvelle ja klarinetille on sävelletty puolalaisen pianistin ja säveltäjän Andrzej Panufnikin muistolle. Teos sisältää huiluääniä, multifoneja, tremoloita sekä korkeita ääniä. Teoksessa esittelin laajennettuja soittotekniikoita englannintorvella soitettuna tutkien, miten eri tekniikat mahdollisesti toimisivat oboeperheen muilla jäsenillä. *Elegiac Arabesques* englannintorvelle ja klarinetille on lyhyt teos, jossa englannintorvi toimii johdattelevassa roolissa ja klarinetti myötäilee kaanonmaisella melodialla. Oliver Knussenin teosten ollessa yleensäkin kovin lyhyitä ja ytimekkäitä, on *Elegiac Arabesques* myös kestoltaan lyhyt teos, mutta lyhyessä ajassa Knussen ehtii esitellä kattavasti englannintorven eri mahdollisuuksia ja sointivärejä. Michael Finnissyn *Runnin' wild* on ulossävellettyä jazzia, joka on saanut vaikutteita bluesmusiikista. Se on hyvin rytmikästä sekä taiturillista musiikkia. Laajennetuista soittotekniikoista siinä esitellään erityisesti flatterikieltä, korkeita ääniä ja glissandoja. Rytmisesti teos on hyvin haastava pitkän kestonsa vuoksi ja vaatii soittajaltaan myös perussoittotekniikoista tuplakielen käyttöä lähes koko ajan. Teos on kuitenkin erittäin kuulijaystävällinen mukaan tempaavien rytmiansä vuoksi. *Runnin' wild* on yksi niistä teoksista, joissa klassisen musiikin koulutuksen saanut soittaja voi hypätä rajan yli ja vaihtaa genreä klassisesta musiikista jazziin.

James MacMillan esittelee teoksessaan *Intercession* oboen mahdollisuuksia ja luo virtuoosisen vaikutelman kolmen oboen punoessa melodiansa yhteen. Teos sisältää laajennetuista soittotekniikoista vaikeita trillejä, tremoloita sekä korkeita ääniä. Konsertin yhtenä erityisenä tutkimusaiheena oli aikamme kamarimusiikki, jota *Intercession* edustaa Thomas Adèsin ja Malcolm Arnoldin teosten lisäksi. Konserttia valmistellessani opettelin johtamaan aikamme musiikin teoksia sekä tutkin kehonkieltä ottaessani vastuun kamarimusiikkikokoonpanojen

johtamisessa. Kolmen oboen kamarimusiikkiryhmässä pystyimme yhdessä keskustelemaan myös laajennetuista tekniikoista sekä kokeilemaan erilaisia vaihtoehtoja niiden toteutukselle. Tämä oli kullanarvoista tietoa ajatellen tutkimustani.

Viimeisenä teoksena tässä jatkotutkintokonsertissani soitin Malcolm Arnoldin humoristisen *Oboekvarteton* oboelle ja jousitriolle. Sir Malcolm Arnold on saanut vaikutteita teoksiinsa Hector Berlioz'ltä, mutta myös Sibeliuksen musiikin vaikutus kuuluu hänen sävelkielessään. Teosta säveltäessään Malcolm Arnold on työskennellyt tiiviisti yhteistyössä ystävänsä, tunnetun oboistin Leon Goossensin kanssa ja omistanut teoksensa tälle. Tutkielmaa tehdessäni olen käyttänyt yhtenä lähteenä Leon Goossensin oboekäsikirjaa *Oboe* (Goossens, 1993). Kirjassaan sekä Malcolm Arnoldin kanssa yhteistyössä luomassaan oboekvartetossa Goossens kuvaa modernin oboensoiton mahdollisuuksia kattavasti.

1.3.3 Konsertti 3

”Uusia näkökulmia oboemusiikkiin”

Lisa Lim (1966–)	<i>Gyfu (Gift)</i> soolo-oboelle (2011)
Iannis Xenakis (1922–2001)	<i>Dmaathen</i> oboelle ja lyömäsoittimille (1976)
Harri Viitanen (1954–)	<i>Die Amsel</i> (Mustarastas) soolo-oboelle ja oboe d’amorelle (1999/2001)
Luciano Berio (1925–2003)	<i>Sequenza VII</i> soolo-oboelle (1969)
Riikka Talvitie (1970–)	<i>Village Party</i> oboelle ja jousikvartetille (2015)

Anna-Kaisa Pippuri, oboe

Harri Lehtinen, lyömäsoittimet

Maria Puusaari, viulu

Mirka Malmi, viulu

Max Savikangas, alttoviulu

Pinja Nuñez, sello

Kolmas konserttini koostui teoksista, joiden kautta esittelin kattavan kirjon oboen laajennettuja soittotekniikoita. Näihin lukeutuivat esimerkiksi hajasoinnit, huiluäänet, flutterikieli, glissandot ja mikrotonaliikka. Konsertissa esitin teoksia, jotka mielestäni parhaiten ilmentävät oboensoiton laajennettuja tekniikoita. Kuten aiemmin kerroin, konsertti muodostui tutkielmassani lähemmin tarkastelemani soolo-oboeteoksen, Luciano Berion *Sequenza VII* ympärille. Tässä teoksessa Berio esittelee hyvin kattavasti kaikkia laajennettuja soittotekniikoita kuten multifoneja, tuplahuiluääniä, ylipuhallusta, flutterikieltä, värisormituksia ja glissandoja (ks. lukua 5). Yksi haaveeni oli myös ensiesittää Suomessa Iannis Xenakiksen oboelle ja lyömäsoittimille sävelletty teos *Dmaathen*.

Dmaathenissa Xenakis ei yritäkään yhdistää saati sulauttaa toisiinsa kahden täysin erisointisen soittimen ääntä, vaan kumpikin instrumentti soittaa hyvin itsenäisesti mutta koordinoitusti omia melodioitaan ja rytmejään. Oboe vuorottelee pitkien äänien sekä multifonien ja nopeiden melodiatuulahdusten välillä. Pitkät multifonisoinnut ja muut uudet tekniikat, kuten väritrillit sekä hampailla otettavat äänet, antavat laajan kuvan oboen uusista sointimahdollisuuksista. Lyömäsoittaja liikkuu bongojen ja congarumpujen sekä vibrafonin ja marimban välillä. *Dmaathen* esittelee laajasti aikamme musiikin tekniikoita ja rytmisiä rakenteita. Se on ikään kuin eräänlainen kokeilu uusien soittomahdollisuuksien parissa.

Koska myös yleisöystävällisyys ja sitä kautta pedagoginen näkökulma on ollut eräs juonne konserttiohjelmieni rakentelussa, halusin tuoda jotakin mielenkiintoista ja rajoja rikkovaa tähänkin konserttiin. Tästä syystä konsertissa kuultiin itämaisia käärmeenlumoamismelodioita Liza Limin soolo-oboe teoksessa *Gufy* (2011). *Gyfu* (engl. gift) on osa riimukirjoituksesta nimensä saaneiden teosten sarjaa. *Gufy*-teoksen pohjana Liza Lim on käyttänyt kahta arabialaista asteikkoa Sabāa (suru) ja Sīkahia (rakkaus). Teoksessaan Liza Lim hyödyntää valtaosaa oboen laajennetuista tekniikoista kuten glissandoja (yhden sävelaskeleen ja koko oktaavin mittaisia), neljäsosasävelaskelia, portamentoa, multifoneja, värisormituksia ja tuplatrillejä.

Harri Viitanen on vuosien ajan tutkinut mustarastaiden laulua ja kehittänyt sävellystekniikan, jonka avulla hän pääsee mahdollisimman lähelle alkuperäistä linnunlaulua. *Mustarastas* on teos soolo-oboelle ja se pohjautuu ranskalaisen mustarastaiden lauluun. Linnun laulamien neljä peräkkäistä äänitettyä säettä ovat käyneet läpi monivaiheisen tietokonekäsittelyn ennen varsinaista sävellystyötä. Harri Viitanen on pyrkinyt matkimaan alkuperäistä linnunlaulua lähes koko teoksen ajan, mutta hän on myös tietoisesti halunnut joissakin kohdissa erkaantua siitä ja kehittää soittoteknisin menetelmin uusia sointivärejä, jotka ovat oboelle luonteenomaisia. Teoksessaan *Mustarastas* Harri Viitanen ilmaisee mustarastaiden laulua aikamme musiikin keinoin käyttämällä oboen

laajennetuista tekniikoista glissandoa, taivutusta, flatterikieltä, näppäinäniä sekä huiluääniä.

Uusinta-ensemblen tilausteos Riikka Talvitieltä nimeltään *Village Party* (2015) esittelee oboistin monipuolista osaamista ja heittäytymiskykyä oboistin stepatessa rytmikkäästi soittaessaan. *Village Party* on kyläjuhla, jossa kaikki yltyvät tanssiin keskenään stepatessaan jalkojaan lattiaan. Oboistille teos on haastava, koska yhtäaikainen steppaus ja oboensoitto vaatii uudenlaisen koordinaation opettelua. Mutta jalkojen oppiessa liikkeet kyläjuhla ”sujuu kuin tanssi”. Riikka Talvitie on säveltänyt teokseensa tuplatrillejä, multifoneja, bisbigliandoja ja huiluääniä. Teos on hyvin virtuoosinen kaikille soittajille, ja monet soolot ovatkin ikään kuin improvisoituja virtuoosisooloja. Ne ovat samalla kyläjuhlassa tapahtuvia tanssisooloja: yksi henkilö tulee vuorollaan kaikkien keskelle soittamaan ja steppaamaan oman soolonsa.

1.4 Tutkielmani rakenne

Tutkielmani oboensoiton laajennetuista soittotekniikoista jakautuu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa (luku 2) kerron lyhyesti oboesta instrumenttina, sen rakenteesta ja ominaisuuksista sekä suuttimesta eli rööristä. Ensimmäisessä osassa esittelen myös kaikki oboeperheen jäsenet. Toisessa osassa (luku 3) paneudun oboensoiton perustekniikkoihin. Näitä ovat ansatsi, tuki, hengitys, kiertoilmahengitys, intonaatio ja viritys, artikulaatio, tuplakieli sekä vibrato. Koen tärkeäksi avata myös näitä oboensoiton perustekniikoita, jotta laajennettujen soittotekniikoiden esitleminen ja ymmärtäminen olisi helpompaa.

Kolmannessa osassa (luku 4) keskityn tutkimaan oboensoiton laajennettuja soittotekniikoita aikamme musiikin soittamisessa. Näiden soittotekniikoiden käyttö alkoi toisen maailmansodan jälkeen, ja ne ovat yleistyneet aikamme taidemusiikissa 1900-luvun loppupuolelta lähtien. Laajennetut soittotekniikat olen jakanut kolmannessa osassa yksiaänisiin ja moniaänisiin soittotekniikkoihin. Yksiaänisiä tekniikkoja ovat muun muassa flutterikieli, glissando, huiluäänet, neljäsosasävelaskeleet, tuplattrillit sekä äänet ilman rööriä. Moniaänisiä tekniikoita ovat multifonit eli hajasoinnit ja tuplahuiluäänet.

Neljännessä osassa (luku 5) tarkastelen yhtä erityistapausta, nimittäin Luciano Berion vuonna 1969 säveltämää teosta *Sequenza VII* soolo-oboelle. Tämä teos on oboemusiikin repertuaarissa erittäin keskeinen, ja se on oiva esimerkki esitlemään edellisissä osissa tutkimiani ja esitlemiäni oboensoiton laajennettuja soittotekniikkoja. Luvussa 6 esittelen työni loppupäätelmät.

2. Oboen rakenne ja ominaisuudet

Tässä luvussa tarkastelen oboen rakennetta, mekaniikkaa ja oboen suutinta eli rööriä sekä oboeperheen soittimia ja niiden ominaisuuksia. Tutkimukseni perustuu osittain omaan tutkimustietooni ja kokemuksiini, joita olen kerryttänyt vuosien varrella. Lähteinä olen käyttänyt muutamia keskeisiä oppaita, jotka käsittelevät oboen mekaniikkaa, röörin valmistusta sekä oboeperheen soittimien ominaisuuksia (Ledet, 2008; Goossens, 1993; Van Cleve, 2014; Seaton, 2007; Perdue, 1958).

2.1. Oboen rakenne ja suutin eli rööri

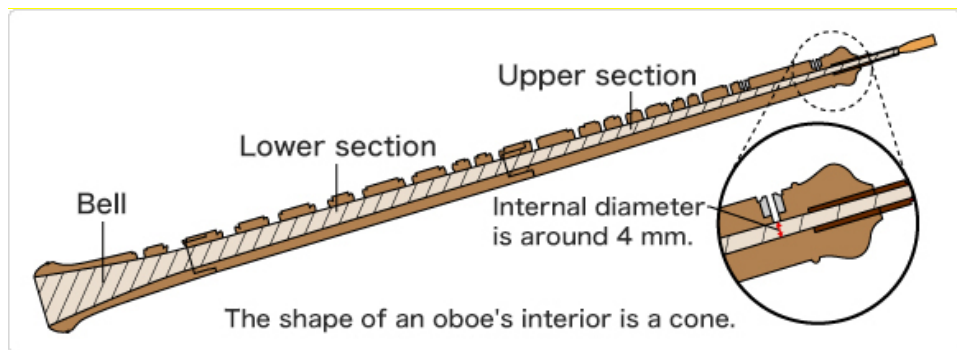
2.1.1 Oboen rakenne, osat ja mekaniikka

Oboe koostuu kolmesta eri osasta (esimerkit 1 ja 2): yläosasta (engl. upper section), alaosasta (engl. lower section) ja kello-osasta (engl. bell). Yläosan päähän kiinnitetään suutin eli rööri. Ilman rööriä itse soittimesta ei kuulu mitään ääntä. Oboet valmistetaan nykyään grenadillapuusta (lat. Dalbergia melanoxylon). Grenadillaa kutsutaan englanniksi nimellä african blackwood. Grenadilla kasvaa kuivalla maalla Afrikan Senegalissa. Oboet valmistettiin ennen 2000-lukua usein ebenpuusta, mutta ebenpuuta on nykyään vaikeampaa saada, ja se on käynyt harvinaiseksi ja kalliiksi.



Esimerkki 1. Oboen osat. Vasemmalta oikealle: rööri, yläosa, alaosa ja kello. Kuvassa Ludwig Frank -oboe. Kuva: Anna-Kaisa Pippuri.

Oboen sisäporaus on todella ahdas ja pieni. Se on kartiomainen ja levenee alaspäin kohti kelloa mentäessä (esimerkki 2). Yläosan läpimitta sisäpuolelta mitattuna on vain noin 4 mm (Yamaha, 2021). Oboen puhallettaessa soittajalla kuluu puhaltamiseen vain vähän ilmaa porauksen ollessa kovin kapea. Siksi hyvän hengitystekniikan omaavat oboistit jaksavatkin puhaltaa pitkiä fraaseja eli musiikillisia lauseita. Hengittäessään fraasien välissä oboistilla kuluu yleensä kauemmin aikaa kuin muilla puhallinsoittajilla. Fraasin lopussa oboistilla on yleensä vielä ilmaa keuhkoissaan ja tämä ilma täytyy puhaltaa ensin ulos, jotta tilalle voidaan ottaa uutta.



Esimerkki 2. Oboen läpiporaus. Kuva: Yamaha Corporation, 2021.

Eri äänien aikaansaaminen tapahtuu oboella hopeoidusta nikkelseoksesta valmistettuja läppiä sormin nostaen tai laskien. Täten läppien alla olevat reiät joko sulkeutuvat tai avautuvat mekaanisesti. Läppien alapuolelle on kiinnitetty korkista, kalannahalla päällystetystä huovasta tai silikonista tehty tyyny, jonka tehtävä on tehdä äänireiästä ilmatiivis läpän ollessa suljettuna. Näiden läppien toimintaa auttavat oboen runkoon tapeilla kiinnitetyt akselit eli vipuvarret, jotka yhdistävät läppiä. Painettaessa esimerkiksi läppää oboen yläosasta toinen läppä laskeutuu tai avautuu oboen keskimmäisestä osasta vipuvarren avulla. Akseleiden ja läppien avulla voidaan tuottaa sellaisiakin sormituksia, joihin sormet eivät ylety. Läpät helpottavat myös kromaattisen skaalan eli puolisävelasteikon soittamista ilman monimutkaisia sormituksia. Oboessa on myös intonaatiota korjaavia reikiä ja niitä peittäviä läppiä. Tällainen on esimerkiksi f-resonanssiläppä (Seaton, 2007).

Suomessa on käytössä pääsääntöisesti puoliautomaattinen oboe. Puoliautomaattisessa oboessa on kolme oktaaviläppää, kun taas automaattisessa on kaksi. Puoliautomaattisessa oboessa sivulla on yksi lisäoktaaviläppä (tätä kutsutaan sivuläpäksi) tukemassa toisen oktaavin ylimpiä ääniä. Soittajan tulee painaa tätä sivuläppää tiettyjä ääniä soittaessaan, kun taas automaattisessa oboessa tuo sivuläppä toimii automaattisesti ensimmäistä oktaaviläppää painettaessa ja tiettyjä ääniä soitettaessa. Oboessa on myös yksi oktaaviläppä kaksiviivaista oktaavia varten ja toinen oktaaviläppä kolmiviivaista oktaavia varten. Oboen takana sijaitsee oikean käden peukalolle tarkoitettu peukalotuki (esimerkki 3). Tämä mahdollistaa oboen kannattelun soitettaessa.



Esimerkki 3. Oboe koottuna edestä ja takaa. Kuva: Anna-Kaisa Pippuri.

2.1.2 Oboen rööri

Oboeta soittaessa instrumentin yläosaan täytyy kiinnittää rööri eli suutin. Rööriä kutsutaan myös kaksoisruokolehdykäksi. Tästä soittimen osasta saa nimensä myös soitinkategoria kaksoisruokolehdykkäsoittimet, johon kuuluu oboen lisäksi esimerkiksi fagotti. Oboisti valmistaa itse omat röörinsä tai hankkii niitä käsityönä valmistajilta. Röörillä on suuri vaikutus oboen äänen laatuun, ja se mahdollistaa soittajan oman persoonallisen soinnin hänen soittaessaan oboeta. Maailmasta on vaikeaa löytää kahta samankuuloista oboistia, sillä kaikilla on oma persoonallinen tapansa valmistaa rööri sekä musisoida oboellaan. (Goossens, 1993, 31.)

Röörin pitäisi olla intonaatioiltaan eli sointivireeltään sopiva, ja sen äänenväriin pitäisi olla kaunis sekä sopivan pehmeä. Soittajan olisi kyettävä toteuttamaan röörillä eri artikulaatioita ja röörin tulisi olla soittajan mukaan ”joustava”. Soittajan röörivalintaan omasta röörivalikoimasta vaikuttaa edellä mainittujen seikkojen lisäksi soittajan mielessä oleva sointi-ihanne ja soitettavan teoksen vaatimukset.

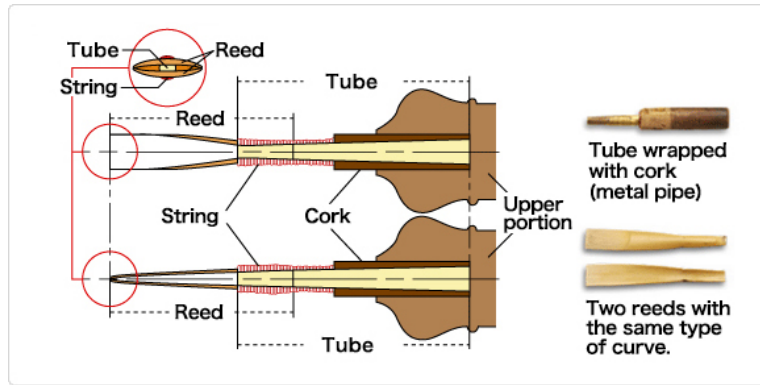
Rööri valmistetaan käsityönä, toki apuvälineitä röörin veistoon on keksitty vuosien varrella. Näitä ovat muun muassa erilaiset höylät, sisä- ja ulkohöylät sekä muotit eli formut, jotka muokkaavat ruo’on soittajalleen sopivaan muotoon. Tapoja ja koulukuntia röörinvalmistuksessa on monia. Instrumentin laadulla on toki teknisesti iso rooli soittajan taidoissa ja äänenväriässä, mutta mielestäni röörin osuus on vielä tätä paljon suurempi. Seuraavassa osiossa kerron yleisiä faktoja röörinteosta.

Oboen röörit valmistetaan arundo donax- eli jättiruokokasvasta isokokoisesta heinäkasvista. Jättiruokoa kasvaa Välimerellä runsaasti, jollei jopa liikaakin (Perdue, 1958, 370). Oboen rööriä jättiruokosta valmistettaessa tulee sen olla kypsää ja kuivunutta. Ruo’on tulisi olla läpimitaltaan 9,5–11 mm. Mikä tahansa ruo’onpätkä ei siis röörin rakennustarvikkeeksi sovi. Jättiruokojen rööriksi muokkaamiseen erikoistuneet valmistajat hallinnoivatkin usein omaa jättiruokoviljelmää ja kuivattelevat poimimiaan ruokoja auringossa pitkään ennen kuin ne päätyvät soittajan käsiin (Perdue, 1958, 380–390). Aloitettaessa

valmistamaan rööriä jättiruo'on putki jaetaan pituussuunnassa kolmeen osaan ja niistä höylätään sisähöylällä sopivan paksuisia lastuja, joita kutsutaan oboen röörin "suoriksi puiksi". Jotta rööripuut saadaan oikeaan muotoon, suorat puut muotoillaan seuraavaksi muotilla eli formulla, johon on saatavilla erilaisia sapluunoja eli malleja tai kaavoja. Jokainen soittaja valitsee itselleen ja soittimelleen sopivan mallin. Hieman leveämmästä rööripuun mallista saa yleensä oboen sointiin tummemman värin, mutta ylä-äänten intonaatio eli sointivire saattaa tällöin kärsiä ja jäädä matalaksi. Hieman kapeampi rööripuun malli säilyttää intonaation paremmin, mutta saattaa jättää oboen soinnin kapeammaksi ja suoremaksi.

Valmiiksi muotoillut rööripuut sidotaan röörinvalmistukseen tarkoitettulla röörilangalla (engl. string) korkilla vuorattuun metalliputkeen nimeltään hylsy (engl. tube, esimerkki 4). Näitä hylsyjä on yleisesti käytössä kolmea eri pituutta (45, 46 ja 47 mm). Muutama muukin harvinaisempi pituus saattaa löytyä. Kukin soittaja valitsee itselleen ja soittimelleen sopivan hylsyn. Hylsyn metalliputken aukko on usein erimerkkisissä hylsyissä erimuotoinen, ja hylsyn pituus vaikuttaa yleiseen sointivireeseen. Mitä lyhyempi hylsy on, sitä korkeammalta se soi. Hylsyt on nimetty valmistajiensa mukaan. Sidottuun rööriin jää ylös keskelle aukko, josta soittajan puhaltama ilma pääsee kulkemaan röörin läpi. Oboen rööri tuottaa äänen siten, että puhallettaessa rööriin kaksi röörin jättiruokolehdykkää värähtelee toisiaan vasten menen nopeasti yhteen ja erilleen, ja tuottaa näin halutun sävelkorkeuden.

Englannintorven rööriä varten tarvitaan hieman lyhyempi hylsy. Rööripuun osa on isompi ja leveämpi kuin oboen röörissä (esimerkki 5). Oboe d'amoren rööri näyttää muuten samalta kuin englannintorven rööri, mutta on hieman lyhyempi ja kapeampi. Basso-oboen rööri on myös samankaltainen kuin edellä mainitut, mutta pidempi ja leveämpi. Myös muotit eli formut näihin englannintorven, oboe d'amoren ja basso-oboen rööreihin ovat erilaisia kuin oboen röörin valmistukseen käytetyt.



Esimerkki 4. Vasemmalla röörin läpileikkauskuva ja oikealla röörin osat. Ylhäällä oikealla hylsy ja alhaalla avattuna rööriässä toisiaan vasten värähtelevät puulehdykät.
 Kuva: Yamaha Corporation 2021.

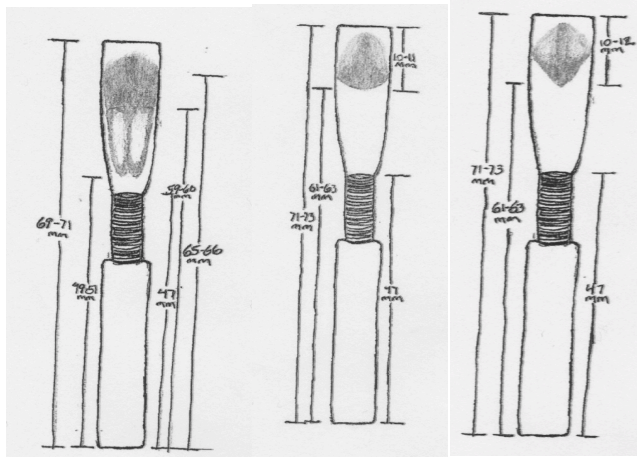


Esimerkki 5. Kuvassa oboen rööri, oboe d'amoren rööri, englannintorven rööri ja basso-oboen rööri. Kuva: Forestmusic, 2021.

Oboen röörien valmistuksessa löytyy eri koulukuntia. Näitä ovat saksalainen, amerikkalainen ja ranskalainen koulukunta. Eri koulukuntien röörit eroavat toisistaan paitsi rööripuun paksuuden osalta, myös mittasuhteiltaan (esimerkki 6). Tässä kirjallisessa työssäni keskityn tarkastelemaan oboen laajennettuja soittotekniikkoja lähinnä saksalaisen koulukunnan rööreillä soitettaessa, koska saksalaisen koulukunnan röörit ovat yleisimmin Suomessa käytössä oleva röörimalli. Kerron kuitenkin lyhyesti ensin muiden koulukuntien rööreistä ja vertailen niitä saksalaisen koulukunnan röoreihin.

Amerikkalaisen koulukunnan röörit ovat suhteellisen kevyitä puhaltaa, ja eri artikulaatiot (ks. lukua 3.6) on niillä helppo toteuttaa. Röörin ollessa kevyt se myös värähtelee herkemmin, ja monet laajennetut soittotekniikat, kuten hajasoinnit, soivat amerikkalaisen koulukunnan rööreillä ja soittimilla (amerikkalaisessa koulukunnassa käytössä yleensä kevyempi ranskalainen instrumentti Lorée) paremmin. Röörin ollessa kevyempi eli puun ollessa soittajan röörissä ohuempaa on sävelkorkeuden eli intonaation säätely vaikeampaa. Myös todella korkeiden äänien soittaminen saattaa hankaloitua. Tarvitaan enemmän hallintaa ansatsilla eli huuliotteella (ks. lukua 3.1). Amerikkalaisessa röörinveistotekniikassa rööristä veistetään röörin takaa alhaalta puuta ohuemmaksi, kun taas saksalaisessa koulukunnassa tuo alue jätetään kokonaan veistämättä. Saksalaisen koulukunnan rööreissä lehdyköiden värähtelyn ja näin äänen aikaansaamiseksi tarvitaan enemmän puhallusvoimaa ja ilman tulee kulkea nopeammin röörin läpi (Evans, 2018).

Artikulointi on saksalaisilla rööreillä vaikeampaa kuin amerikkalaisilla, koska saksalainen rööri on puultaan paksumpi ja jäməkämpä. Intonaatio on yleensä hyvä kaikissa rekistereissä (ks. lukua 2.2), tosin sitä on vaikeaa muuttaa soittaessa. Usein saksalaisen koulukunnan rööriellä on vaikeaa soittaa hiljaa, mutta toisaalta se säilyttää keskidynamiikassa hyvin kauniin äänenvärinsä. Ranskalaisen koulukunnan röörit ovat kevyempiä soittaa kuin saksalaisen koulukunnan röörit, mutta kuitenkin pehmytäänisempiä kuin amerikkalaisen koulukunnan röörit. Ranskalaisilla rööreillä soittaessa ilmavirtaa ei tarvita niin paljon keski- ja ylärekisterissä, mutta alarekisterissä sitä tarvitaan merkittävästi enemmän. Artikulointi ranskalaisilla rööreillä on helpompaa, tosin alarekisterissä se vaikeutuu. Intonaatiota eli äänenkorkeutta on helppo säädellä, ja se on alaja keskirekisterissä hyvä. Ylääänissä intonaatio vaikeutuu. Pienillä ansatsimuutoksilla ranskalaisen koulukunnan rööreillä on helppo saada oboesta irti eri äänensävyjä ja -värejä. (Evans, 2018.)



Esimerkki 6. Kuvassa vasemmalta oikealle amerikkalaisen, saksalaisen ja ranskalaisen koulukunnan röörit sekä niiden röörinveistomitat. Harmaampi alue kuvassa tarkoittaa veistettyä aluetta. Kuva: Evans, 2018.

Aikamme musiikin esittämisessä erilaiset röörit toimivat eri tavoin. Tärkeintä mielestäni on, että soitettava rööri ei ole liian raskas. Jos röörin pinnassa on liian paljon puuta ja vuolukin (veistettävä osuus rööristä) on liian pitkä, sillä on hankala soittaa korkeita ääniä tai saada aikaan esimerkiksi flutterikieltä. Raskaampi rööri saattaa tehdä aikamme musiikin laajennetuista soittotekniikoista hankalaa ja soittajan keho saattaa väsyä. Raskas rööri voi tehdä esimerkiksi pitkän ja vaativan resitaalin soittamisesta hyvinkin raskasta. Toisaalta taas tukevammalla ja raskaammalla rööriellä saattavat ylä-äänit soida helpommin kuin kevyemmällä. Kun rööriessä on sen sijaan liian vähän puuta eli rööri on ns. ohut, se tuottaa ehkäpä kevyemmän äänen ulospäin, ja monet soittajat saattavat kokea rööristä syntyvän äänen liian kevyenä ja pistävänä. Ääni eroaa totutusta klassisemmasta oboensoittotyylisestä. Kokemukseni mukaan tällainen ohuempi rööri saatetaan saada kuulostamaan paremmalta, jos veistettäessä röörin kärki tehdään hieman pidemmäksi kuin normaalisti, mutta jätetään kuitenkin röörin runko tai selkäranka normaalin paksuiseksi. Oikeanlainen rööri oboensoiton laajennettujen tekniikoiden soittamiseen löytyy siis näiden kaikkien kolmen vaihtoehdon, raskaan,

kevyen ja pidempikärkisen röörin yhdistelmästä.

Vasta-alkajan kannattaa kuitenkin aloittaa laajennettuihin soittotekniikoihin tutustuminen helpolla, kevyellä röörillä, jotta ansatsi harjaantuu vähitellen soittamaan erilaisia laajennettuja tekniikkoja. Kevyellä röörillä ilma kulkee helpommin röörin läpi, rööri värähtelee helpommin, ja laajennettujen soittotekniikoiden tuottaminen on täten helpompaa.

Jokainen sävellys vaatii kuitenkin siihen istuvan röörin. Jos teos sisältää paljon korkeita ääniä, on röörin oltava sellainen, joka tukee korkeiden äänien soittoa. Tällöin röörissä tulee olla hieman enemmän jännitettä ja ehkä hivenen paksuuttakin. Toisaalta taas esimerkiksi paljon multifoneja sisältävässä teoksessa röörin tulisi olla helposti värähtelevä ja ansatsilla muokattavissa oleva.

Röörin puhallusaukon muodolla ja koolla on suuri merkitys laajennettujen soittotekniikoiden soittamisessa. Kokemukseni mukaan aukon ollessa kapeampi voidaan oboen ylä-ääniä tuottaa kevyemmin sekä vaivattomammin. Rööri on myös helposti hallittava aukon ollessa lähes kiinni. Ongelmana on vain se, että aukon ollessa hyvin pieni ja lähes kiinni menetetään dynamiikkaskaalassa. Rööristä on mahdotonta saada kovaa ääntä, ja kaikki soi todella hiljaa. Aukon ollessa pieni rööristä katoaa usein sen luonnollinen väreily. Siksi usein röörit, joissa on kapea aukko, reagoivat huonosti joihinkin soittotekniikoihin (esimerkiksi hajasointeihin, tuplahuiluääniin ja flutterikieleen), vaikka ylä-äännet toimisivatkin soitettaessa hyvin.

Suurehkossa rööriaukossa on sen sijaan puolensa. Jos soittaja joutuu käyttämään hampaitaan soittaessaan korkeita ääniä (ks. lukua 4.1.17) tai hajasointeja (ks. lukua 4.2.1), on suurta ja jännitteistä rööriaukkoa varaa ”purra”. Kapeahko rööriaukko saattaa hampaita käytettäessä mennä aivan kiinni. Kannattaa muistaa, että ylärekisterissä äänet tuotetaan hyvin eri tavalla hampaita käytettäessä ja ilman niitä.

Mielestäni on mahdollista, että muutaman millimetrin lyhyemmällä vuolulla (normaali röörin vuolun mitta n. 10–11 mm) ylärekisteri toimii paremmin ja tällainen rööri saattaa tarjota etua

dynamiikkavaihteluissakin. Kun kapealla aukolla kovaa soittaminen korkealta on vaikeaa, lyhyemmällä vuolulla varustettu rööri on aukoltaan ehkä jännitteisempi ja täten saattaa soida voimakkaammin ylärekisterissä. Lyhyemmällä vuolulla varustettu rööri varustettuna vielä lyhyellä kärjellä (alle 1 mm kun normaalimitta kärjelle on n. 1–1,5 mm) olisi ylärekisterin soittamiseen ideaali. Pidempikärkinen kuin normaalikärkinen rööri (1–1,5 mm) toimii taas paremmin hajasoineissa ja flutterikielessä (ks. lukuja 4.2.1, 4.1.8), mutta ylärekisterissä lyhyemmästä kärjestä saattaa olla apua. Röörin kärjen täytyy kaikissa tapauksissa tietenkin, hyvän röörintekotavan mukaan, olla hyvin ohut.

Röörin ympärillä voidaan käyttää tukena rautalankaa. Rautalanka solmitaan yleensä röörin vuolu- ja lankaosan väliin jäävälle alueelle. Rautalanka pitää rööriä auki ja antaa sille enemmän jännitettä. Kokeillessani rautalangan käyttöä aikamme musiikin laajennettujen soittotekniikoiden käytössä, huomasin, että rautalanka antaa esimerkiksi ylärekisteriin tukea ja auttaa ylä-äänten soittamisessa. Rautalanka voidaan asettaa röörin ympärille jopa puoleen väliin, jotta se tukee ylä-ääniä. Muiden tekniikoiden soittamisessa mielestäni rautalangalla ei ole suurta merkitystä. Tietenkin röörin aukon ollessa hyvin pieni auttaa rautalanka suurentamaan sitä ja pitämään aukon auki. Aukon suuruus määräytyy myös rööripuun kaarevuudesta. Lämpimitaltaan 9,5–10 mm pyöreästä puusta saadaan rööriin isompi puhallusaukko ja rööristä tulee jännitteisempi kuin käytettäessä lämpimitaltaan 10–10,5 mm puuta, josta tehdyn röörin aukko jää pienemmäksi eikä rööristä tule yhtä jännitteinen. Joskus tosin rautalangasta saattaa olla haittaakin. Varsinkin jos joudutaan käyttämään hampaita ylärekisteriä soitettaessa tai rööri joudutaan viemään syvemmällä suuhun esimerkiksi hajasoineita soitettaessa, rautalanka saattaa vahingoittaa huulia.

2.2 Oboen ominaisuudet ja ääniala

Oboen sanotaan olevan yksi vaikeimmista puhallinsoittimista soittaa. Tarvitaan paljon harjoitusta ja aikaa ennen kuin soittimesta saadaan aikaiseksi kaunis ääni. Aluksi korkeiden nuottien soittaminen on vaikeaa ja soittimesta on vaikeaa saada aikaiseksi ääniä hiljaisessa nyanssissa, kuten esimerkiksi pianissimo-nyanssissa ¹. Myöskin eri artikulaatioiden aikaansaaminen on aluksi hankalaa, eikä äänen aluke usein lähde liikkeelle oikeaan aikaan. (Goossens, 1993, 53.)

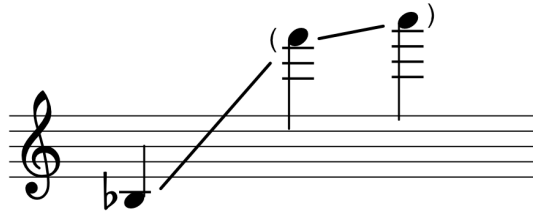
2.2.1 Oboen ääniala ja dynamiikka

Oboen äänirekisterin matalin ääni on pienen oktaavin b, ja ylimmät äänet ovat g³ tai a³ riippuen soittajan taidoista ja instrumentin laadusta. Oboen ylärekisteriä on levennetty ylöspäin useaan otteeseen vuosien varrella. W.A.Mozart (1756–1791) sävelsi oboekvartettoonsa KV370 (1781) f³-sävelen. Tämä ylä f³-sävel kuuluu jokaisen musiikkiopistotason tai ammattilaissoittajan perustekniikkaan. Käytännössä kaikki soittajat kykenevät soittamaan sen hyvällä intonaatiolla sekä säilyttämään oboen kauniin äänenväriin. Useat aikamme musiikin säveltäjät kirjoittavat kuitenkin oboelle tätä korkeampia säveliä, joita ovat g³ tai a³. Nämä kuuluvat ammattilaissoittajan perustekniikkaan varsinkin aikamme musiikkia soitettaessa. Luciano Berio sävelsi teokseensa *Sequenza VII* soolooboelle ja Esa-Pekka Salonen teokseensa *Second Meeting* (1992) oboelle korkean a³-sävelen. Magnus Lindberg käytti orkesteriteoksessaan *Cantigas* (1998–1999) oboen korkeaa b³-säveltä. Tämä, kuten usein myös a³-sävel, on saavutettavissa vain hammasansatsilla (ks. lukua 4.1.17) tai aivan tietyllä oboen ja röörin yhdistelmällä. Se on jo epätavallisen korkea ääni. Muutenkin sävelkorkeuden noustessa oboistin on vaikeampaa säilyttää oboen äänen vakaus sekä intonaatio. Aivan ylimmät oboen äänet ovat hyvin ohuen kuuloisia ja jäävät nyanssiltaan hiljaisiksi. (Van Cleve, 2014, 13–17.) Ylä-äänien sormitukset ovat myös kovin erilaisia kuin muiden rekisterien

¹ Nyanssi, musiikissa äänen voimakkuuden määritelmä. Vivahde.

äänissä, usein myös kovin vaikeita. Säveltäjän ei ole suositeltavaa kirjoittaa ylärekisteriin täten kovin nopeita kuvioita. (Redgate, 2021.) Alarekisteristä soittajan on vaikeampaa soittaa hiljaa, kun taas ylärekisterissä hiljaa soittaminen onnistuu helpommin. Helpoimmin soittaja pystyy hallitsemaan äänen dynamiikkaa soittaessaan välillä es^1 ja c^3 .

Oboistin täytyy muuttaa ansatsiaan jatkuvasti soittaessaan. Alääniä soitettaessa huulten asennon tulee olla avoimempi ja röörin ulompana suusta, kun taas ylä-ääniä soitettaessa huulten asennon tulee olla tiukempi ja röörin syvemällä suussa. Rekisterien välisissä hyppyissä soittajan tulee vaihtaa ansatsiaan nopeasti saadakseen kaikkien rekisterien äänet soimaan. Nämä muutokset eivät kuitenkaan ole kovin suuria. Toki ansatsin lisäksi pallealihaksen ja muut soittajan tukilihakset tukevat tätä toimintaa.

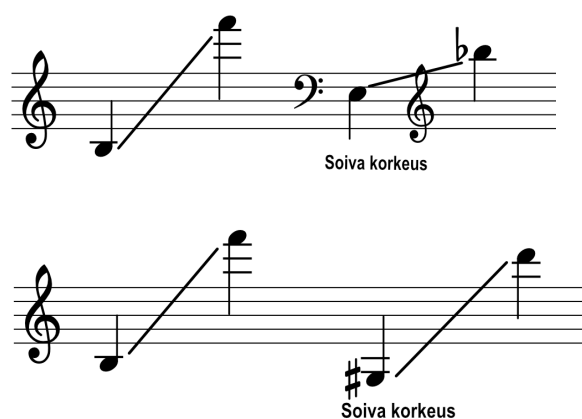


Esimerkki 7. Oboen ääniala. Suluissa olevat äänet ovat haastavia ääniä, ja niiden soittamiseen pystyvät vain ammattilaisoboistit.

2.2.2 Englannintorven ja oboe d'amoren ääniala sekä dynamiikka

Englannintorvi on F-vireinen soitin, ja sen alin kirjoitettu sävel on pienen oktaavin h (soiva korkeus pienen oktaavin e; esimerkki 8). Joihinkin englannintorviin on mahdollista teettää lisäosana pieni lisäpala, joka mahdollistaa pienen oktaavin b:n soittamisen. Säveltäjien kannattaa varmuuden vuoksi kirjoittaa englannintorven alimmaksi ääneksi kuitenkin pienen oktaavin h, koska aina ei tuota edellä mainittua lisäosallista englannintorvea ole saatavilla. Englannintorven ylin kirjoitettu ääni on f³, tosin englannintorvenkin ääniala on vuosien saatossa laajentunut, joten joskus säveltäjät säveltävät englannintorvelle myös g³-säveleen asti. Oboe d'amore soi A-vireessä ja sen alin kirjoitettu ääni on pienen oktaavin h-sävel (soiva korkeus pienen oktaavin gis-sävel). D'amoren ylärekisteri ulottuu samoihin ääniin kuin englannintorvenkin, eli ylin ääni on f³-sävel. (Van Cleve, 2014, 13–17.)

Keskityn tässä kirjallisessa työssäni tarkastelemaan oboensoiton laajennettuja soittotekniikkoja, tutkimatta niitä kuitenkaan tarkemmin englannintorvella tai oboe d'amorella soitettuna.



Esimerkki 8. Ylhäällä englannintorven ja alhaalla oboe d'amoren äänialat.

3. Oboensoiton perustekniikat

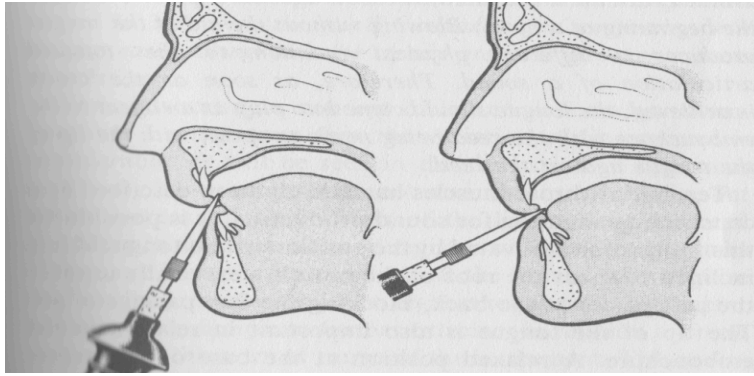
Tässä luvussa kerron oboensoiton perustekniikoista. Näitä ovat: ansatsi, tuki, hengitys, kiertoilmahengitys, intonaatio ja viritys, artikulaatio, tuplakieli sekä vibrato. Olen käyttänyt perustekniikoita tutkiessani muutamia olemassa olevia oppaita (Goossens, 1993; Van Cleve, 2014; Garvey, 2012; Ledet, 2008; Redgate, 2021; Virtamo, 1997), mutta osa tutkimustiedosta perustuu myös omiin kokemuksiini.

3.1 Ansatsi

Ansatsi-termillä tarkoitetaan huulten ja suuta ympäröivien lihasten muodostamaa muodostelmaa eli huuliotetta oboen röörin ympärillä. Ansatsi on tärkein elementti soittaessa oikeassa vireessä, dynaamista skaalaa käytettäessä ja parasta mahdollista äänenlaatua etsittäessä.

Oboensoitossa ansatsista puhuttaessa kannattaa muistaa, että kuten röörejäkin, on ansatseja yhtä monta erilaista kuin soittajaakin. Yhtä ainoaa huulien asentoa röörin ympärillä ei ole, vaan jokaisen soittajan omaan ansatsiin vaikuttaa suun koko, huulien leveys tai kapeus, hampaiden asento suun sisäpuolella, leukojen asento ja muut soittajan henkilökohtaiset fyysiset ominaisuudet suun alueella. Yksi yhteinen tekijä kaikkien soittajien ansatsissa kuitenkin on tai tulisi olla. Se on alahuulen asento (esimerkki 9). Alahuuli kontrolloi rööriä enemmän kuin ylähuuli. Alahuulen asento tulee olla sisäänpäin käännetty ja sen tulee tukea rööriä niin, että rööri on suussa oikeassa kulmassa suhteessa keuhkoista kurkun kautta tulevaan ilmavirtaan. Röörin kärkeä tulee jättää suuhun vapaaksi jonkin verran, jotta sille jää tilaa värähdellä puhallettaessa. Ylähuuli laskeutuu röörin yläosaan kevyesti sisäänpäin käännettynä sulkeakseen ansatsin. Huulet koskettavat samalta kohtaa rööriä ylhäältä ja alhaalta sekä kontrolloivat rööriä hampaiden ympärillä päästämättä ilmaa muuten kuin röörin sisään. (Goossens, 1993, 54–58.) Huulet sulkevat myös hampaiden ja huulten välissä olevan tilan ilmalta, jotta kaikki tarvittava ilma kulkee suoraan rööriin. Täten voidaan soittaa helpommin ja rennommin ilman, että

esimerkiksi kurkku jännittyy soittaessa. Hyvän ansatsin harjoitteluun kuluu paljon aikaa. Kasvojen lihakset tottuvat vähitellen soittamiseen ja jaksavat pitää ansatsin paikoillaan pidempään. Oboensoitossa ansatsin tulee olla joustava, mutta kuitenkin stabiili. Esimerkiksi hiljaa soittaessa tarvitaan tiukempaa ansatsia, kun taas kovemmissa nyansseissa ansatsi voi olla aukinaisempi. Myös eri äänten korkeudet vaikuttavat ansatsin tiukkuuteen. Aläänissä tarvitaan avoimempaa ansatsia, kun taas ylääänissä tarvitaan enemmän ansatsin tukea. Vaihtelu näiden kahden välillä vaatii hyvinkin joustavan ansatsin. Esimerkissä 10 nähdään Igor Stravinskin (1882–1971) *Pulcinella-sarjasta* (1920) katkelma, jossa oboisti joutuu joustamaan ansatsilla kahden oktaavin välillä. (Goossens, 1993, 54–58.)



Esimerkki 9. Oboen ansatsi ja röörin kulma suhteessa kurkkuun. Vasemmalla vääränlainen kulma ja oikealla oikeanlainen kulma. Kuva: Goossens, 1993, 55.



Esimerkki 10. Igor Stravinsky, *Pulcinella-sarja*. Tahtien 1 ja 2 lopuissa oktaavihyppy c^2-c^1 .

Toki ansatsiin vaikuttavat myös röörin malli, soitin sekä soittajan palleatuen määrä. Oikeanlainen ja tarpeen tullen muokkaantava ansatsi tarjoaa tukevan pohjan röörille kaikkiin oboensoiton laajennettujen soittotekniikkojen asettamiin haasteisiin. Hengityksen tuki, hyvä artikulaatio ja ansatsi yhdistettynä helposti soitettavaan rööriin auttavat aikaansaamaan vaivattomasti hajasointeja, huiluääniä, flutterikieltä, glissandoja ja korkeita ääniä.

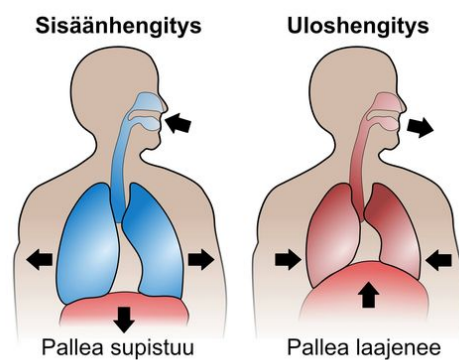
Garvey (2012) muotoilee hyvälle ansatsille seuraavat piirteet:

1. Huulet ympäröivät rööriä pyöreinä samassa asennossa kuin vihelletäessä (huulet kuitenkin sisäänpäin kääntyneinä). Huulet puristetaan ilmatiiviisti rööriä vasten niin, ettei ilmaa pääse puhallettaessa karkuun.
2. Hampaat eivät koskaan kosketa rööriä, huulet toimivat suojana hampaiden ja röörin välissä.
3. Ansatsin tulisi olla pyöreä puhallettaessa. Suupieliä tulisi ajatella enemmän keskelle päin kuin pois päin. Kuten vihelletäessä, huulten tulisi olla suhteellisen rentoina, ei kireinä.
4. Joustavuus ansatsissa on tärkein elementti. Ansatsin tulee olla joustava kaikissa tilanteissa. Esimerkiksi isoja intervaleja soittaessa ansatsin täytyy hivenen kiristyä ja löysentyä äänenkorkeuden mukaan.
5. Onnistunut ansatsi tuottaa oboesta kauniin, hyvin resonoivan äänen kaikissa nyansseissa.
6. Poskiin tai huulten alle ei saa varastoida ilmaa, huulien sekä poskien lihasten tulee pysyä kireinä puhaltamisen ajan.

3.2 Tuki

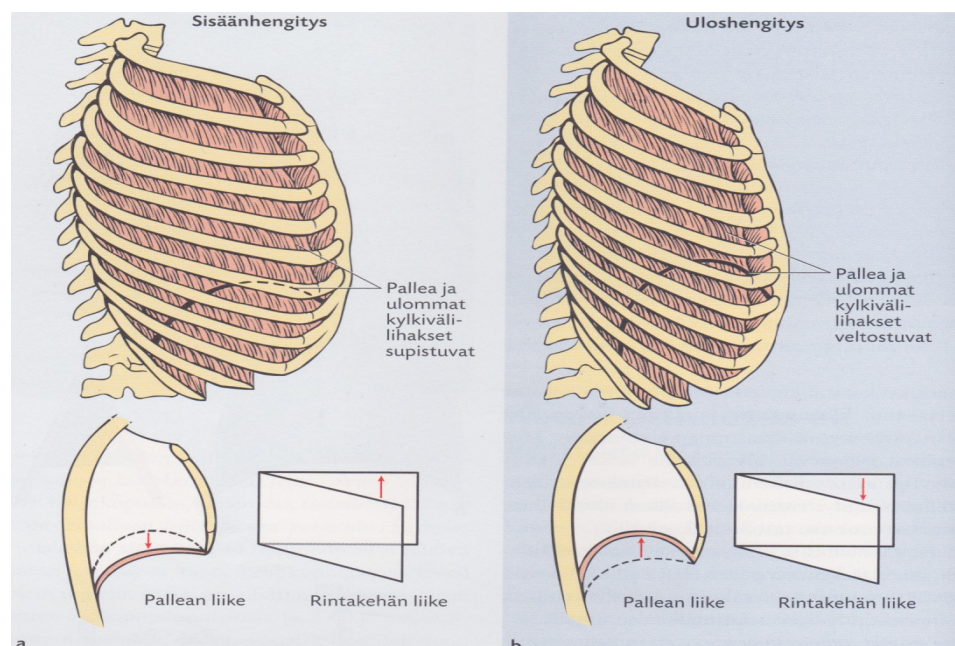
Oboensoitossa, kuten yleensä kaikkien puhaltimien soitossa, tuki puhaltamiselle koostuu palleasta ja sitä ympäröivistä vatsalihaksista sekä kylkilihaksista (ulommat ja sisemmät kylkivälilihakset). Tuesta puhuttaessa keskityn tärkeimmän tuen muodostamiseen tarvittavan lihaksen eli pallean toimintaan.

Pallea (engl. diaphragm) kuuluu sisäänhengityslihaksiin. Pallea muodostaa kuperan seinämän rinta- ja vatsaontelon välillä (esimerkit 11 ja 12). Pallea on hyvin ohut lihas ja koostuu suurimmaksi osaksi jänteistä. Pallea toimii siten, että sen supistuessa palleen kupoli laskee ja rintaontelo laajenee (esimerkki 11). Sisäänhengityksessä kylkivälilihakset yhdessä pallean kanssa auttavat rintaonteloa kasvamaan sivuille ja eteen (esimerkki 11). Uloshengitys tapahtuu itsestään ja on ikään kuin passiivista toimintaa, rintaontelon tilavuuden pienentyttyä automaattisesti (Sand, Sjaastad, Haug, Bjålie & Toverud, 2015, 363–364).



Esimerkki 11. Kuva keuhkojen ja pallean toiminnasta sisään ja ulos hengitettäessä.

Kuva: Anna-Kaisa Pippuri.



Esimerkki 12. Hengityslihasten toiminta. Kuva: Sans, Sjaastad, Haug, Bjålie & Toverud, 2015, 364.

Pallealihaksen tärkeimpiä tehtäviä on oboensoitossa kaksi: hengitys ja keskivartalon tuki. Pallean toiminta on tiedostamatonta, kuten esimerkiksi myös sydänlihaksen toiminta, mutta soittaja pystyy vaikuttamaan sen toimintaan myös tahdonalaisesti. Soittajan tulee saada pallean toiminta ja sitä kautta hengitys toimimaan oikealla tekniikalla, jotta hän välttyy käyttämästä liikaa muita lihaksia, kuten hartialihaksia, kurkun lihaksia tai ansatsiin kuuluvia kasvojen ja huulten lihaksia. Pallea tukee soittoasentoa sisältäpäin, ja sen avulla ilman kuljettaminen rööriin onnistuu vaivattomasti. Pallea auttaa soittajaa myös luomaan oboensoittamiseen tarvittavan ilmanpaineen. (Ledet, 2008, 4–19.)

Sitä, mitä tapahtuu soittajan kehossa soittamisen aikana, on hyvin vaikeaa tietää varmasti. Omasta mielestäni tuen pitäisi löytyä ylhäältä vatsalihasten alueelta kylkiluiden alapuolelta. Itselläni tuki tuntuu sisään- ja ylöspäin menevänä liikkeenä. Tuen määrää on vaikea arvioida. Määrä riippuu esimerkiksi rööristä, sen paksuudesta tai keveydestä sekä soittajan tasosta ja instrumentista. Oboensoitossa tarvitaan paljon tukea pallealta, vatsalihaksilta ja kylkilihaksilta, ja niiden avulla pystytään muodostamaan oboensoittoon vaadittu korkea ilmanpaine. Kuitenkin ilmaa kuluu soitettaessa hyvin vähän. Soittamiseen vaaditaan siis kova paine, mutta pieni ilmankulutus.

3.3 Hengitys

Lähtökohta puhallinsoittimen soittamiselle on loistava, osaavathan ihmiset yleensä hengittää heti syntymästään alkaen. Hengitys on aivojen säätlemää toimintaa ja suurimman osan aikaa tiedostamatonta. Kuitenkin soitettaessa hengityksestä tulee tehdä tietoista toimintaa, jotta soittaja saavuttaa parhaan mahdollisen tavan hengittää ja muodostaa ääni soittaessaan mitä tahansa puhallinsoitinta. Hengitys ja sitä kautta ilma on mekanismi äänenmuodostamiseen, ja siksi soittajan tulee soittaessaan pystyä hengittämään niin, että hän kykenee soittamaan pitkiä fraaseja ja muodostamaan tarvittavan äänen soittimestaan. Kontrolloituun

hengitykseen tarvitaan keuhkoja, syviä lihaksia, vatsalihaksia, kylkilihaksia ja palleaa. (Goossens, 1993, 70.)

Kuten aiemmin jo todettiin, oboen röörin puhallettava aukko on todella pieni, ja äänen muodostamiseen tarvittavan ilman määrä on myös pieni verrattuna muihin puhallinsoittimiin. Tästä syystä oboistien on mahdollista puhaltaa hyvinkin pitkiä fraaseja. Kuten luvussa 2.1.1 oboen rakenteen yhteydessä todettiin, fraasin loppuessa oboistilla on yleensä vielä ilmaa jäljellä keuhkoissaan. Hengitettäessä oboisti puhaltaa ensin tuon vanhan ilman ulos ja ottaa sitten vasta sisään uutta ilmaa. Tämä eroaa muiden puupuhaltajien hengitystekniikasta, joissa kaikki sisäänotettu ilma kuluu soittamiseen ja hengitettäessä otetaan vain uutta ilmaa sisään keuhkoihin. Säveltäjien on tärkeä tietää oboistien hengitystekniikasta ja ottaa se huomioon säveltäessään teosta oboelle. Jos teokseen on välttämätöntä kirjoittaa todella pitkiä fraaseja, voidaan apuna käyttää tekniikkaa nimeltään *kiertoilmahengitys* (Van Cleve, 2014, 17–18; ks. myös lukua 3.4).

3.4 Kiertoilmahengitys (engl. circular breathing)

Kiertoilmahengitys on tekniikka, joka auttaa soittajaa puhaltamaan pidempiä fraaseja kuin normaalihengityksellä olisi mahdollista. Kiertoilmahengityksessä ilman sisäänotto tapahtuu nenän kautta ja ilman poispuhaltaminen yhtäaikaaisesti sisäänoton kanssa suun kautta rööriin, ilman että oboistin soittama ääni katkeaa hengityksen vuoksi missään vaiheessa. Länsimaiden ulkopuolella tätä tekniikkaa on soitettaessa käytetty jo vuosisatojen ajan, ja nyt länsimaalaisetkin oboistit ovat omaksuneet tämän soittaessaan pitkiä musiikillisia jaksoja.

Kiertoilmahengitystä voidaan toteuttaa ottamalla ilmaa sisään suuhun ja täyttämällä posket ilmalla. Poskien ilmalla täyttäminen ei perusansatsilla soitettaessa ole sallittua, mutta kiertoilmahengitystä käytettäessä se on välttämätöntä. Suussa oleva ilma puhalletaan ulos samalla, kun nenän kautta otetaan lisää ilmaa sisään. Soittaja voi auttaa kiertoilmahengityksen harjoittelua painamalla kevyesti poskia käsillä

ulospuhallusvaiheessa. Harjoittelun voi aloittaa myös täyttämällä suun vedellä ja puhaltamalla vettä suusta pienenä purona ulos lavuaariin samalla hengittäen nenän kautta ulos ja sisään. Tämän vaiheen jälkeen voi siirtyä samaan harjoitukseen, mutta pilliä suussa apuna käyttäen. Pillillä ja vedellä harjoittelun jälkeen voi soittaja aloittaa harjoittelun röörin avulla. Kiertoilmahengityksen onnistuessa pelkkään rööriin puhaltaen voi soittaja liittää röörin instrumenttiin ja kokeilla tekniikkaa oboella. Tekniikan oppimista auttaa harjoittelu hyvin helpolla ja ohuella röörillä. Kiertoilmahengitystä tulee harjoitella kaikissa rekistereissä, mutta helpointa sitä on käyttää keskirekisterissä. Myös dynaamiset haasteet tulevat eteen käytettäessä kiertoilmahengitystä. Helpointa tämä tekniikka on toteuttaa keskidynamiikassa eli mezzoforte-nyanssissa. (Van Cleve, 2014, 85–87.)

Oboisti pystyy yleensä käyttämään kiertoilmahengitystä vain noin muutaman minuutin ajan, minkä jälkeen hänen täytyy lepuuttaa välillä ansatsiaan ja ottaa kunnolla suun kautta uutta ilmaa. Tosin tämä saattaa vaihdella hyvinkin paljon soittajan mukaan: joidenkin soittajien ansatsi ja hapenottokyky kestää kuusi tai seitsemänkin minuuttia kiertoilmahengitystä. Kuten edellä mainittiin luvun 3.3 yhteydessä hengityksestä kerrottaessa, tulee fraasin lopussa jäljelle jäänyt ilma puhaltaa ensin ulos, jotta voidaan ottaa uutta ilmaa tilalle. Tämä pitäisi toteuttaa myös kiertoilmahengitystä käytettäessä, mutta nenän kautta. Siksi on tärkeää opetella myös nenästä ulospuhaltaminen kiertoilmahengitystä harjoiteltaessa. Kiertoilmahengitystä kannattaa harjoitella esimerkiksi trillien kanssa. Teoksessa, jossa on trillejä, kannattaa kiertoilmahengityspaikka valita juuri niiden kohdalle. Äänten vaihtuessa nopeasti hengitystä vaivoin kuulee, toisin kuin jos kiertoilmahengitys tapahtuu pitkän äänen aikana tai kesken legatolinjan. (Redgate, 2021.)

Säveltäjien on hyvä muistaa, että kiertoilmahengitystä voi käyttää oboen kaikissa rekistereissä, vaikkapa hajasointien kanssa, nopeissa ja hitaissa jaksoissa. Artikulaatiota vaativissa tai kieltä työllistävissä jaksoissa kiertoilmahengitystä ei voi käyttää, koska kieltä tarvitaan kiertoilmahengityksen toteuttamiseen. Kieli on ikään kuin

kuppina suun pohjalla kiertoilmahengitystä käytettäessä eikä kykene toteuttamaan artikulaatioita samaan aikaan. Kiertoilmahengitystä ei tarvitse erikseen mainita teosta sävelletessä, sillä oboisti käyttää tekniikkaa tarpeen mukaan. (Redgate, 2021.)

Esimerkissä 13 esimerkki kiertoilmahengityksen käyttämisestä aikamme musiikissa.



Esimerkki 13. Katkelma Vinko Globokarin teoksesta *Atemstudie* (1971). Voidakseen soittaa teoksen, oboistin tulee käyttää soittaessaan kiertoilmahengitystä. Breitkopf & Härtel, 1972.

3.5 Intonaatio ja viritys

Oboen rööri tulee tehdä soittimeen sopivaksi niin, että vire eli sävelkorkeus on oikea (ks. lukua 2.1.2). Tämä aikaansaadaan tarkoilla röörinmitoilla: pituudella ja paksuudella sekä soittajan instrumenttiin sopivalla röörillä. Absoluuttisen sävelkorkeuden osalta viritys perustuu sopimukseen normaalisävelestä (a^1 440Hz), joka aikojen mittaan on yleisesti noussut (jopa 444 Hz; Virtamo, 1997, 480) Suomessa käytetään nykyään yleisesti virettä 442 Hz. Soittajan täytyy kuunnella ympäröivää virettä tarkkaan ja tähdätä oikeaan vireeseen jokaista säveltä soittaessaan. Oboen eri äänet eivät välttämättä ole keskenään samassa vireessä, vaan oboistin tulee kokemuksen ja harjoittelun perusteella tietää, miten mikin sävel saadaan soimaan vireessä. Esimerkiksi yleensä d^2 -sävel on ylävireinen ja g^1 -sävel alavireinen. Ylärekisterissä d^3 - ja e^3 -sävelet ovat usein ylävireisiä, ja niiden laskemiseksi tarvitaan apusormituksia. Oboen yleisvirettä on hankala saada korkeammaksi paitsi suuremman tuen ja puristavamman ansatsin avulla. Röörin asentoa suussa muuttamalla voi virettäkin muuttaa hieman. Mitä syvemmällä suussa rööri on, sen korkeamman vireinen ääni on, kun taas

ulommaksi jätetty rööri tuottaa alemman vireisen äänen. Soittimen ollessa kylmä on vire yleensä vielä matala, ja soittimen lämmitettyä vire nousee. (Van Cleve, 2014, 17–18.)

3.6 Artikulaatio (engl. articulation)

Artikulaatiolla tarkoitetaan yleisesti ihmisen tapaa ääntää sanoja. Se voi olla selkeää tai epäselvää, terävää tai pehmeää. Artikulaatio tarkoittaa musiikin yhteydessä tapaa yhdistää tai erottaa peräkkäisiä säveliä tai sointuja (Virtamo, 1997, 27). Tämä sävelten erottelu tarkoittaa puhallinsoittimista puhuttaessa usein kielitystä, jolla saadaan toteutettua äänen alkaminen soitettaessa. Kielityksellä tarkoitetaan kielen toimintaa suussa sävelen soinnin alkaessa. Kielitys ja artikulaatio ovat kuitenkin eri asia. Artikulaatio on näistä käsitteistä laajempi ja tarkoittaa tapaa toteuttaa musiikillinen fraasi. Artikulaatio tarkoittaa siis kielitystä laajemmin tapaa, jolla yhdistetään sekä erotetaan eri ääniä ja sointuja.

Normaalia kielitystä käytettäessä soittimen röörin kärki on soittajan suussa pitkällä hampaiden takana. Kieli makaa levossa röörin alla. Soittaja valmistautuu äänen aloittamiseen ilmanpaineen, palleatuen ja ansatsin ollessa valmiina. Soittajan kieli aloittaa äänen tuotannon käväisemällä röörin lehdykän alemman osan kärjessä. Kielen irrottua kärjestä nopeasti ääni alkaa. (Van Cleve, 2014, 18.)

Soittajat käyttävät normaalin kielityksen apuna taa- tai tee-tavua (joskus pelkkää t-konsonanttia). Tavun lausumisen apuna käyttäminen auttaa kielitystä oikeanlaiseksi. Usein taa- tai tee-tavut muuttuvat ajansaatossa soittajan kehittyessä d-konsonantiksi. Tämä mahdollistaa pehmeämmän alukkeen kuin kovempi taa- tai tee-tavu. Staccato-artikulaatiossa kieli tekee terävämmän t-konsonantin röörin kärkeen. Ilmavirtaa ei tarvita staccatoa soitettaessa niin paljon kuin normaalisti. Mitä nopeampia staccatokuja soitetaan, sitä kevyempää kielen työskentelyn tulee olla, jotta staccatokuista suoriudutaan nopeammin. Nopeassa kielityksessä kieli käy röörin kärjessä kuten

ennenkin, mutta ei palaa paikalleen alas, vaan jää ilmaan toteuttaakseen saman liikkeen nopeasti uudelleen. Ammattioboisti pystyy yleensä kielittämään normaalikielityksellä kuudestoistaosakuvion maksimitempossa 144. Tämän ylittävässä tempossa oboisti yleensä käyttää tuplakielitystä (Redgate, 2021; ks. myös lukua 3.7 tuplakieli).

Staccatoa on helpointa soittaa oboen keski- ja ylärekisterissä. Soitettaessa staccatoa oboen alarekisteristä äänet särkyvät helposti. Tämä koskee varsinkin nopeita staccatokulkuja. (Van Cleve, 2014, 19.)

Ääni voidaan myös aloittaa pelkällä ilmalla ilman kieltä. Tällöin äänen aluke on pehmeämpi, mutta myös hitaampi kuin kielellä artikuloitaessa. Aksentoitu nuotti soitetaan kovemmalla ja nopeammalla kielialukkeella sekä suuremmalla ilmavirralla kuin normaali ääni. Äänet lopetetaan vähentämällä ilman painetta ja lisäämällä ansatsin hallintaa röörin ja huulten välillä. (Van Cleve, 2014, 19.)

3.7 Tuplakieli (engl. double tongue)

Tuplakielitys on kielen kaksoistoimintaa. Normaalin kielityksen taa- tai tee-tavut lyhenevät, ja lisäksi tuplakielitettäessä käytetään myös ka- tai ke-tavua. Tuplakieltä käytettäessä taa- tai tee-tavu lyhenee ta- tai te-tavuksi. Ta-tavu toteutetaan kielen kärjellä, kun taas ka-tavu toteutetaan kielen taaemmalla osalla sen koskettaessa kitalakeen. Kun nämä tavut toteutetaan peräkkäisinä, niin saadaan ta-ka- yhdistelmä (te-ke). Näiden tavujen toistoa vuorotellen toteuttamalla pystytään artikuloimaan nopeita musiikillisia kuvioita kielellä erotellen. Tuplakielellä soitettuna onnistuvat kaikki kuudestoistaosanuotit, jotka pystytään jakamaan neljän nuotin ryhmiin. Tavuvaihtoehtoja on monia. Jokaisen soittajan tulisi valita itselleen sopivin vaihtoehto. Vaihtoehtoina voidaan käyttää myös esimerkiksi ti-ki- tai tu-ku-tavuja.

Tuplakielen lisäksi voidaan käyttää myös triplakieltä, jossa käytetään avuksi tavuja ta-ka-ta (myös te-ke-te, ti-ki-ti, tu-ku-tu). Triplakielellä on helppo soittaa esimerkiksi trioleja tai sekstoleja. Kaikki

sellaiset nopeat kuviot, jotka voidaan jakaa kolmen ryhmiin, onnistuvat triplakielellä parhaiten. Kielitysvaihtoehtona voidaan käyttää myös tuplakielen ja triplakielen yhdistelmiä. Näin voidaan helposti soittaa kvintoleja tai septoleja. Tämä kielitysvaihtoehto toimii siis parhaiten silloin, kun kuviota ei voida jakaa neljän tai kolmen ryhmään.

Tupla- sekä triplakielitystä voidaan käyttää myös yhdessä hajasointien sekä flatterikielen kanssa (Redgate, 2021; ks. myös lukua 4.2.1 multifonit sekä lukua 4.1.8 flatterikieli). Tupla- ja triplakielitystä tarvitaan yleensä soittaessa nopeita kuvioita, ja niiden käyttö jätetään yleensä soittajan harkintaan. Joissain tapauksissa kuitenkin säveltäjä haluaa käyttää triplakielitystä efektinä teoksessaan. Tällöin hän yleensä kirjoittaa soitettavan kuvion eteen tai alle tktk-konsonantit. (Van Cleve, 2014, 74–80.)

Tuplakielitys oboella ei ole vaikeaa. Tarvitaan vain paljon harjoitusta ja kärsivällisyyttä. Tuplakielen harjoittelu tulee aloittaa ensin ilman oboen rööriä sanomalla hitaasti ääneen ta- ja ka-tavuja (ta-ka tai te-ke). Koska kieli on lihas, vaaditaan harjoittelua, jotta kielilihas saadaan nopeaksi. Kun triplakielitys onnistuu, voidaan siirtyä seuraavaan vaiheeseen. Myös seuraava harjoitus tehdään ilman rööriä: Laitetaan huulet samanlaiseen asentoon kuin oboeta soittaessa. Harjoitellaan triplakieltä nyt huulien ollessa sisäänpäin käännettynä ja suun ollessa kiinni. Seuraavassa vaiheessa otetaan oboen rööri mukaan harjoitteluun. Toteutetaan triplakieli nyt pelkällä röörillä. On hyvin tärkeää, että tätä harjoitusta tehtäessä rööri on helppo soittaa ja lehdykät värähtelevät helposti (Chenna & Salmi, 1994, 17). Keveyden saavuttamiseksi röörin ylimmän kärjen tulee olla vuoltu mahdollisimman ohueksi (ks. lukua 2.1.2). Triplakielen harjoittelua varten on syytä tehdä oma rööri varsinkin, jos ohut kärki ei ole soittajan normaali röörimalli. Ensimmäin harjoitellaan taas ta-tavu röörillä ja sen jälkeen ka-tavu. Seuraavassa vaiheessa niitä yritetään toteuttaa vuorotellen.

Kannattaa ottaa metronomi avuksi harjoitteluun. Hyvä aloitustempo voi olla todella hidas, esimerkiksi sellainen, jossa neljäsoseutu on 40. Aluksi triplakielen harjoittelu voi tuntua tuskalliselta ja raskaalta, mutta kielen ja suun lihasten kehittyessä se muuttuu

helpommaksi. Ka-tavun tulee olla ta-tavua voimakkaampi, koska kieli ei ka-tavussa kosketa röörin kärkeä kuten ta-tavussa. Kuten todettua, harjoittelu voidaan aloittaa artikuloimalla vuorotellen tavuja neljäsosina tempon ollessa 40. Tästä voidaan siirtyä soittamaan tavuja kahdeksasosina tuohon samaan tempoon ja seuraavassa vaiheessa kuudestoistaosina. Sopiva määrä harjoittelua olisi noin 10–15 minuuttia päivittäin siten, että pidetään pieni tauko kielen väsyessä. Kun tuplakielen toteutus onnistuu metronomilukemassa 40 hyvin, eikä kieli enää väsy helposti, voidaan metronomilukemaa nostaa vähitellen aina niin nopeaksi kuin mahdollista. Harjoittellessaan soittajan täytyy olla itsekriittinen. Tuplakielen harjoittelu tulee lopettaa silloin, kun kieli on liian väsynyt toimiakseen tai kun metronomilukema on kasvanut niin isoksi, ettei hyvä artikuloiminen ole enää mahdollista.

Viimeisessä vaiheessa lisätään oboe mukaan. Tuplakieltä kannattaa aluksi harjoitella vain yhdellä sävelellä kerrallaan, mutta kun tämä on sujuvaa, edetään asteikkokulkuihin. Esimerkeissä 14 ja 15 on muutamia harjoituksia tuplakieltä varten. Nämä harjoitukset kannattaa soittaa ensin pelkällä röörillä hitaaseen tempoon (esim. neljäsosa = MM 40) ja nopeuttaa sitten vähitellen. Kun nämä alkavat sujua, voidaan tempoa lähteä nopeuttamaan.

Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta

Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta

Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta

2

Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta

Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka

2
Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka

Esimerkki 14. Harjoituksia tuplakielen kehittämiseksi.

Jokainen rivi kannattaa toistaa huolella ennen siirtymistä seuraavaan harjoitukseen. On suositeltavaa myös pitää taukoja, jotta kieli saa hetken levätä. Kannattaa myös pitää kirjanpitoa metronomilukemista, jotta on helppo seurata, kuinka nopeasti kulloinkin on pystynyt harjoitukset toteuttamaan.

Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta

Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ka-Ta

Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta

Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta - Ka - Ta

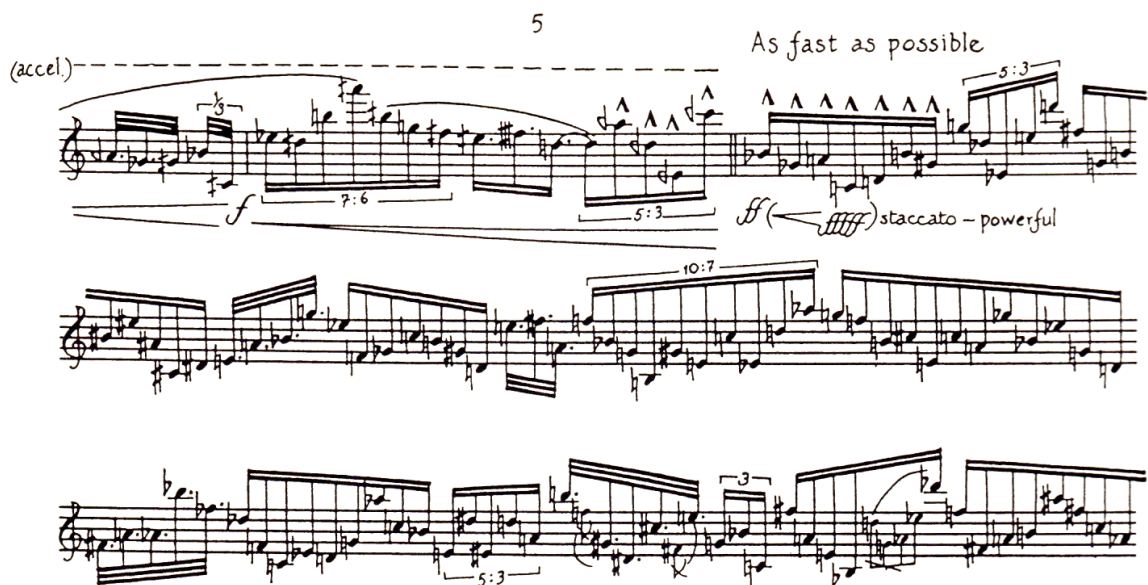
2
Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka-Ta - Ta

Esimerkki 15. Edistyneempiä harjoituksia tuplakielen kehittämiseen.

Ohessa muutama esimerkki teoksista, jotka vaativat nopean temponsa vuoksi tuplakielen käyttöä (esimerkit 16 ja 17).



Esimerkki 16. Katkelma Gioachino Rossinin (1792–1868) oopperan *Silkkitikkaat* (1812) alkusoitosta. Tämä kyseinen oboesoolo on yksi tärkeimmistä tuplakieltä oboistilta vaativista orkesterikirjallisuuden soloista. Boosey & Hawkes, 1953.



Esimerkki 17. Katkelma Michael Finnissyn teoksesta *Runnin' wild* soolo-oboelle (1978). Ricordi, 1980.

3.8 Vibrato

Vibratolla tarkoitetaan säännöllistä sävelkorkeuden sekä äänen paineen huojuntaa, joka värittää soittoa tehden siitä musikaalisempaa ja monipuolisempaa. Vibraton nopeutta ja syvyyttä tai laajuutta voidaan säätää soitettavan musiikin mukaan. Jokaisella soittajalla on myös oma persoonallinen tapansa toteuttaa vibratoa, ja jälleen kerran kahta samanlaista vibratoa on vaikeaa löytää. Usein vibrato on ylärekisterissä

nopeampaa ja kapeampaa eli vähäliikkeisempää, kun taas alarekisterissä hitaampaa ja leveämpää. Toisaalta nykyään soittajat pystyvät soittamaan vibratoa nopeasti ja hitaasti kaikissa rekistereissä. (Van Cleve, 2014, 81.) Vibraton käytön historia ei ulotu kovin kauas, koska esimerkiksi barokin aikakaudella vibratoa ei juuri käytetty. Tuona aikana oboen äänenväriin kuului olla enemmän puinen, puhdas ja suora, eikä sitä haluttu väritettävän millään.

Oboisti Leon Goossens toteaa vibraton käytöstä oboensoitossa 1920-luvun Englannissa seuraavaa: Hän kertoi, että ensimmäiset päivät Queen's Hall -orkesterissa olivat hänelle kovin yksinäistä aikaa vallitsevasta äänen tuotantotavasta johtuen. Hän kertoi saaneensa osakseen paljon kiusaamista ja naljailua muiden soittajien taholta, koska pitäytyi omassa käsityksessään kauniista, vibratoa olennaisena osana käyttävästä oboensoinnista. Kriitikot suhtautuivat Goossensin oboensointiin suopeasti ja kapellimestarit pitivät siitä, joten hänen itseluottamuksensa omaa lähestymistapaansa kohtaan lopulta koheni. (Goossens, 1993, 87.)

Toteuttaakseen vibratoa soittajan pitää hallita muut perustaidot, jotta oboen ääntä voidaan värittää vibratolla. Vibrato on lisä kauniiseen oboen ääneen, eikä se saa olla huonon äänenlaadun peittäjä. Vibratoääni muistuttaa ihmisääntä. Soitettaessa vibraton pohjan tulee olla pallealihaksessa ja sitä ympäröivissä vatsa- sekä kylkilihaksissa. Joskus saatetaan tarvita lisänä pientä liikettä huulista tai kurkusta (esimerkiksi Espanjassa käytetään jossain määrin harvinaisempaa kurkkuvibratoa), mutta periaatteessa vibraton toteutuksen tulee tapahtua palleatuella (Goossens, 1993, 88).

Aikamme musiikin säveltäjä voi joskus haluta teoksessaan aivan äärimmäistä vibraton värähtelyä tai liikettä ikäänkuin efektinä. Tällöin tätä leveää vibratoa voidaan toteuttaa paitsi huulilla, myös leukoja liikuttamalla. Huulivibratoa käytettäessä rööriä vedetään suussa edestakaisin. Ulos vedettäessä äänen korkeus madaltuu. Rööriä syvemälle suuhun laitettaessa taas äänenkorkeus nousee. Leukavibratoa käytettäessä leukaa avaamalla äänen korkeus laskee, kun taas leukaa enemmän sulkemalla äänen korkeus nousee. Röörin ja instrumentin vastus tai toisin sanoen

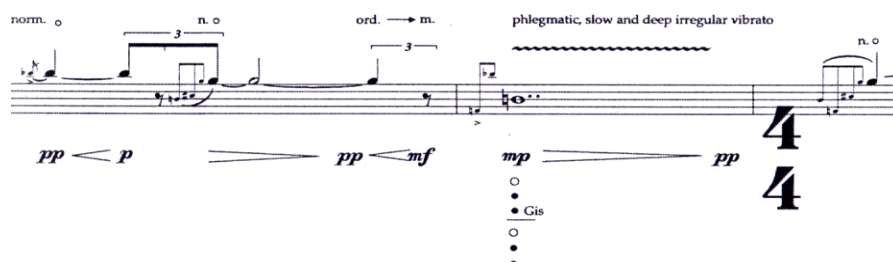
soittamiseen vaadittava ilmanpaine vaikuttavat osaltaan vibraton toteutukseen ja kuulokuvaan. Paksummalla ja raskaammin soitettavalla röörillä vibratoa on vaikeampaa toteuttaa nopeasti, kun taas ohuemalla ja kevyemmällä röörillä nopea vibrato onnistuu. Vibrato voi värittää soittoa, mutta on myös taito olla käyttämättä sitä. Aikamme musiikissa usein näin vaaditaankin. Säveltäjä saattaa usein kirjoittaa teokseensa NV-kirjaimet, "non vibrato" tai "non vibr" tarkoittamaan ilman vibratoa soitettavaa fraasia. Tästä saatetaan myös joskus käyttää ilmaisua "senza vibrato". Vastaavasti haluttaessa paljon vibratoa säveltäjä kirjoittaa MV-kirjaimet tarkoittamaan "molto vibrato" eli paljon vibratoa. Aikamme musiikkia säveltäessään säveltäjän onkin joskus hyvä mainita kyseisen teoksen alussa tai tietyssä väliskeessä, minkälaisella vibratolla hän haluaa teoksensa soitettavan, varsinkin jos vibraton käyttö teoksessa poikkeaa normaalista (esimerkit 18, 19 ja 20). Variaatioita kun on monia. Jokaisessa teoksessa tai jopa fraasissa vibrato voi olla erilaista.



Esimerkki 18. Katkelma Riikka Talvitien teoksesta *Kuulokulmia* solo-oboelle (1997). Esimerkissä N-kirjain tarkoittaa normaalia ääntä ja pallo huiluääntä (ks. lukua 4.1.2). Uusinta, 2002.



Esimerkki 19. Katkelma Harri Viitanen teoksesta *Mustarastas* solo-oboelle (1999/2001). Esimerkissä vibrato moltoa kuvaa myös sahalaitakuvio. Viitanen, 2001.



Esimerkki 20. Joskus säveltäjä saattaa määritellä vibraton tarkemminkin. Katkelma Kimmo Kuokkalan teoksesta *Magpipe* solo-oboelle (2004). Fimic, 2006.

4 Oboen laajennetut soittotekniikat

Tässä luvussa tutkin aikamme musiikissa käytettäviä laajennettuja soittotekniikoita. Olen jakanut nämä tekniikat kahteen eri ryhmään: yksiaänisiin (ks. lukua 4.1) ja moniaänisiin (ks. lukua 4.2) laajennettuihin soittotekniikkoihin. Lähteinä tutkiessani laajennettuja soittotekniikoita olen käyttänyt muutamaa samaa aihetta käsittelevää käsikirjaa (Veale, 1994; Van Cleve, 2014; Bartolozzi, 1982). Lähdekirjallisuuden kaikki otteet eivät toimi Ludwig Frank -oboella soittaessa, joten olen listannut esimerkkeihin itse käyttämäni ja kokeilemani otteet kyseisen instrumentin soittajia varten.

4.1 Yksiaäniset laajennetut soittotekniikat

4.1.1 Neljäsosasävelaskeleet ja muut mikrotonaaliset äänet (engl. quarter tone and microtonal tones)

Neljäsosasävelaskel on neljäsosa kokosävelaskeleesta eli puolikas puolisävelaskeleesta. Tätä asteikkoa käyttivät 1800-luvulla ensi kertaa teoreetikot Mikha'il Mishaqah ja Heinrich Richter sekä 1900-luvulla säveltäjät Pierre Boulez, Alberto Ginastera, Charles Ives, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Ivan Wyschnegradsky ja Iannis Xenakis. Neljäsosasävelasteikko koostuu 24 sävelestä, kun taas puolisävelasteikko koostuu 12:sta. Neljäsosasävelasteikkoa kutsutaankin yleensä nimellä 24-TET (engl. 24 tone equal temperament). Yleisesti poikkeamia normaalista 12-sävelasteikosta eli kromaattisesta asteikosta kutsutaankin mikrintervalleiksi tai mikrotonaalisiksi ääniksi.

Neljäsosasävelaskeleiden soittaminen oboella vaatii haastavampien sormiotteiden käyttöä kuin mihin perussoittotavan yhteydessä on totuttu. Yleensä soitinvalmistajat ovat valmistaneet instrumentit 12-säveljärjestelmälle. Siksi on vaikeaa löytää oikeat sormitukset näille puolisävelaskeleiden välissä sijaitseville neljäsosasävelaskelille. Myös intonaation toteutus on hankalampaa, koska








kaikki otteet eivät soi valmiiksi oikealta korkeudelta vaan ääniä tulee hieman muuttaa ansatsilla. Neljäsosasävelaskeleita ei kannata säveltää kovin nopeasti soitettaviksi, juuri näiden vaikeuksien takia. Joidenkin neljäsosasävelaskeleiden kohdalla tulee röörin asentoa muuttaa suussa siten, että ne saadaan kuulumaan oikein.


Neljäsosasäveliä voidaan tuottaa oboella myös pelkällä ansatsilla. Ansatsin kiristäminen aiheuttaa sävelen nousun ja taas ansatsin löysäminen laskun. Tämän tekniikan käyttö tulee kyseeseen silloin, kun kyseiselle sävelelle ei ole toimivaa sormitusta tai neljäsosasävelaskel esiintyy nopeasti jossakin legatomelodiassa. Myöskin musiikkiopistotasoiselle soittajalle tämä voi olla helpompi keino selviytyä neljäsosasävelaskeleen soittamisesta kuin haastavampien sormitusten käyttäminen. Ongelmana tässä huulitekniikassa on se, että intonaatio on vaikea saada täydelliseksi. Lisäksi sävelten väliin tulee väistämättä aina pieni glissando (ks. lukua 4.1.4).


Yleensä käytetäänkin näitä kahta tekniikkaa yhdessä. Sormitukset eivät ole aina täysin oikeassa vireessä, ja sormitusten sekä ansatsin muuttamisen yhteistyöllä saavutetaan täydellinen intonaatio neljäsosasävelille. Vaikeinta neljäsosasävelaskelien soitossa on kuitenkin korvan harjaantuminen. Neljäsosasävelaskeleet ovat vaikeita kuulla ja virittää. Niitä täytyy opetella kärsivällisesti kuuntelemaan. (Van Cleve, 2014, 25–26.)

Oktaavi voidaan jakaa vielä neljäsosasävelaskeleitakin pienempiin väleihin, esimerkiksi kahdeksasosasävelaskeliin. Mikrotonaalisten äänien merkintään käytetään eri tapoja. Ohessa esimerkeissä 21 ja 22 on esiteltyä näistä muutamia (kahdeksasosa- ja neljäsosasävelaskeleille). Koska merkintätapoja on useita, säveltäjän olisi syytä kertoa partituurin ohjeissa, mitä merkintätapaa hän käyttää.


Legende/Captions/Légende

	Achtelton höher/eighth-tone higher/un huitième de ton plus haut
	Viertelton höher/quarter-tone higher/un quart de ton plus haut
	Drei Achteltöne höher/three eighth-tone higher/trois huitièmes de ton plus haut
	Halbton höher/semitone higher/un demi-ton plus haut
	Fünf Achteltöne höher/five eighth-tone higher/cinq huitièmes de ton plus haut
	Drei Viertelton höher/three quarter-tone higher/trois quarts de ton plus haut
	Sieben Achteltöne höher/seven eighth-tone higher/sept huitièmes de ton plus haut

 = quarter-tone sharp

 = three quarter-tones sharp

 = quarter-tone flat

 = three quarter-tones flat

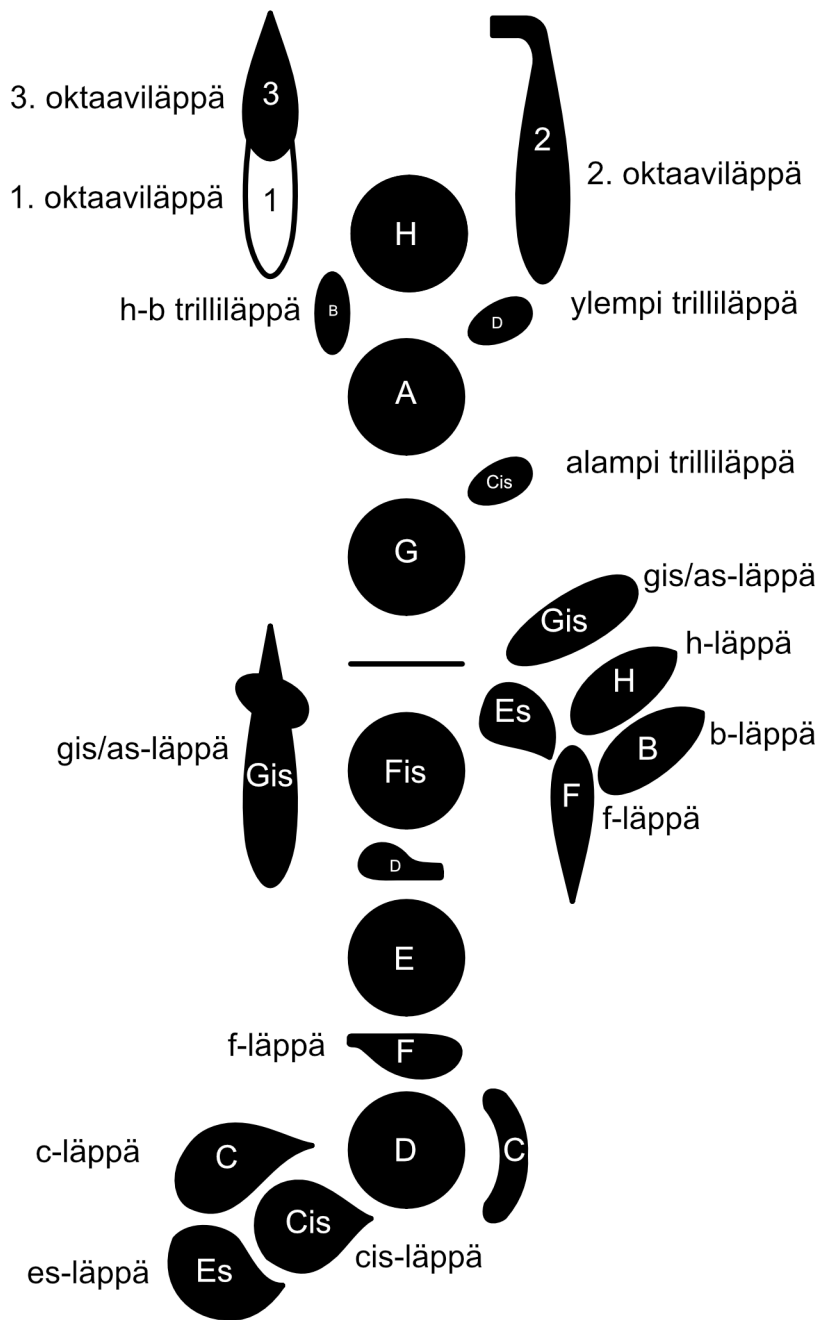
Esimerkki 21. Kaksi erilaista mikrotonaalisten äänien merkintätapaa. Veale & Mahnkopf, 2011; Bartolozzi, 1967.

	1/4-osasävelaskelta korkeampi
	1/4-osasävelaskelta matalampi
	1/8-osasävelaskelta korkeampi
	1/8-osasävelaskelta matalampi
	3/4-osasävelaskelta matalampi
	3/4-osasävelaskelta korkeampi

Esimerkki 22. Otetaulukoissa käyttämäni mikrotonaalisten äänten merkintätapa.

Sormituksia oboen mikrotonaalisille äänille annetaan yleensä vain matalimmillaan säveleen d^1 asti, koska sitä matalammille äänille on suorastaan mahdotonta keksiä neljäsosasävelaskelsormituksia. Nämä täytyy soittaa ansatsiteknikalla. Ohessa esimerkissä 23 esittelen käyttämäni oboen kaavakuvan ja siihen liittyvät merkinnät helpottaakseni otetaulukoiden lukemista ja esimerkissä 24 listaan yleisimmät neljäsosasävelaskelien otteet. Nämä neljäsosasävelten otteet olen listannut erikseen esimerkkiin 24, jotta lukijan olisi helpompi erotella ne kaikkien mikrotonaalisten äänten taulukoista (esimerkki 25). Neljäsosasävelaskeleet ovat käytetyimmät mikrotonaaliset äänet aikamme oboemusiikissa.

Tämän tutkielmani esimerkeissä ja otetaulukoissa käytän apuna seuraavanlaista oboen kaavakuvaa ja merkintöjä (esimerkki 23). Esimerkeissä ja otetaulukoissa eivät rungon keskellä olevia läppiä lukuun ottamatta näy aina kaikki oboen kaavakuvaan piirtämäni läpät vaan vain valtaosin ne, jotka tulee kyseistä otetta soittaessa painaa alas tai jotka ovat puoliksi auki. Musta läppä tarkoittaa kiinni olevaa läppää, kun taas valkoinen aukinaista.



◐ = Läppä puoliksi auki

→ ← = Painetaan eri sormilla
vuorotellen tuplatrilleissä

Esimerkki 23. Käyttämäni oboen kaavakuva ja merkinnät sen yhteydessä.

The image displays five systems of musical notation for an oboe quartet. Each system consists of a musical staff and a corresponding fingering diagram. The diagrams use black and white circles to represent finger positions on the keys, with some circles containing a leaf symbol to indicate specific fingering techniques. The notation includes various notes, rests, and accidentals across the systems.

Esimerkki 24. Yleisimmät neljäsosasävelten otteet Ludwig Frank -oboella.

Ohessa esimerkissä 25 normaalin kromaattisen puolisävelasteikon äänien otteet, neljäsosasävelten yleisimmät otteet sekä yllä mainittujen kahdeksasosasävelaskeleiden yleisimmät otteet. Yllä mainittua mikrotonaliikkaa voi oboella tuottaa, kuten edellä mainittu, myös ansatsilla. Erot sävelten välillä ovat todella pieniä. Tärkeintä on harjaannuttaa korva kuulemaan mikrotonaalisen asteikot eri sävelet. Esimerkissä 26 katkelma Kalevi Ahon *Sonaatista oboelle ja pianolle* (1989). Kalevi Aho käyttää sonaatissaan neljäsosasävelaskeleita oboelle. Ohessa esimerkissä 27 katkelma Liza Limin teoksesta *Gyfy* soolo-oboelle (2011). Mikrotonaalisten äänien lisäksi Liza Lim käyttää teoksessaan hyödyksi ansatsilla toteutettavia mikrotonaalisia muutoksia muun muassa glissandon avulla (ks. lukua 4.1.4).

Staff 1: Musical notation with notes and fingerings. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Staff 2: Musical notation with notes and fingerings. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'R' is written below the first measure.

Staff 3: Musical notation with notes and fingerings. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Staff 4: Musical notation with notes and fingerings. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Staff 5: Musical notation with notes and fingerings. The notes are: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

The image displays five systems of musical notation for an oboe. Each system includes a staff with notes and accidentals, and a corresponding diagram of a 12-hole oboe. The diagrams use black and white dots to represent fingerings, with some diagrams also featuring leaf-like symbols. The notation is microtonal, with notes and accidentals that do not correspond to standard 12-tone equal temperament.

Esimerkki 25. Mikrotonaalisen asteikon yleisimmät otteet Ludwig Frank -oboella.



Esimerkki 26. Katkelma Kalevi Ahon *Sonaatista oboelle ja pianolle* (1984–1985).
Novello, 1989.



Esimerkki 27. Katkelma Liza Limin teoksesta *Gufy* soolo-oboelle (2011). Ricordi, 2011.

4.1.2 Huiluäänet (engl. harmonics)

Huiluäänillä² tarkoitetaan ääntä, jossa normaalin äänen perustaajuus ei soi, vaan siitä otetaan esiin yksi yläsävelsarjan ääni. Yläsävel saadaan soimaan tiettyjä sormituksia ja ansatsia apuna käyttäen. Yläsävelsarjalla tarkoitetaan kaikkia niitä osääniä, jotka soivat oboen äänessä perustaajuuden kanssa samaan aikaan, vaikka yleensä kuulemme vain yhden perustaajuudella soivan sävelen. (Goossens, 1993, 170.)

Oboella huiluääniä pystytään tuottamaan äänirekisterin alueelta f^2 – c^3 . Tosin kaikki tuolta äänialalta soivat huiluäänet eivät toimi yhtä hyvin, joten soittaja saattaa joutua tekemään pieniä muutoksia. Näitä muutoksia

² Joskus huiluäänistä käytetään myös nimitystä flageoletti (engl. flageolets).

ovat esimerkiksi sormituksen muuttaminen tai huiluäänen korvaaminen normaalilla äänellä ja sormituksella. Huiluäänet kuulostavat hiljaisemmilta kuin tavalliset oboen äänet ja antavat eteerisen vaikutelman ohuemman äänenvärinsä vuoksi. Tämä johtuu siitä, että huiluäänissä soi vain yksi yläsävel toisin kuin perusottein soitetuissa äänissä, joissa soi perustaajuus ja koko yläsävelsarja yhtä aikaa (Van Cleve, 2014, 20–22).

Oboen huiluäänten sormitukset ovat miltei samanlaiset kuin äänialarekisterin välillä $b-f^2$ normaalisti soitettaessa. Normaaliin oboen sormitukseen lisätään vain toinen oktaaviläppä. Oboen huiluäänet soivat otteeseen nähden oktaavin ja kvintin korkeammalta. Esimerkiksi oboistin soittaessa d^1 -äänen normaalilla sormituksella ja lisätessä siihen oboen toisen oktaaviläpän saadaan kuuluviin a^2 -sävel. Nuotteihin huiluääni kirjoitetaan soivalle korkeudelle, ja sen yläpuolelle merkitään huiluäänestä kertova ympyrä, joten oboistin tulee tietää oikean huiluäänen sormitus.

Ansatsin täytyy olla hiukan tiukempi huiluääniä soitettaessa, jotta ne saavat oikean paineen soidakseen. Huiluäänet on aluksi vaikeaa saada soimaan oikealta korkeudelta, koska niiden muodostamiseen tarvitaan hivenen enemmän palleatukea ja tiukempaa ansatsia kuin perusääniä soitettaessa. Soittajan tulisi harjoitella huiluääniä niin, että hän soittaa ensin normaalin äänen ja vaihtaa siitä sitten huiluääneen.

Huiluäänet merkitään nuottiin yleensä värittömällä ympyrällä sävelen yläpuolelle kirjoitettuna. Huiluääniä voidaan vuorotella normaalin äänen kanssa, kuten esimerkiksi Harri Viitanen teoksessa *Mustarastas* (esimerkki 28). Tällöin paluu normaaliin äänen kirjoitetaan mustaksi väritetyllä ympyrällä tai N-kirjaimella (normaali, engl. normal). Vuoroteltaessa normaalin äänen ja huiluäänen välillä huiluääntä käytetään ikään kuin värisormituksena (ks. lukua 4.1.3). Normaalin äänen ja huiluäänen tai värisormituksen vaihtelua kutsutaan usein nimellä bisbigliando. Bisbigliandolla aikaansaadaan sama ääni, mutta kahden eri otteen avulla pienen pieni sävy- tai sävelkorkeusero. Harri Viitanen käyttää teoksessaan *Mustarastas* juuri tätä oboen laajennettua soittotekniikkaa (esimerkki 28).

$\langle p \rangle \langle mf \rangle p mp sub.$ $pp \langle mp \rangle$ $\langle mf \rangle$ $pp subito e poco a poco dim...$
 3) 4)
 rit. e dim. ...al niente

Esimerkki 28. Katkelma Harri Viitasen *Mustarastas* teoksesta soolo-oboelle (1999/2001). Mustaksi väritetyt ympyrät tarkoittavat normaaleja ääniä ja värittömät huiluääniä. Rastilla merkatut äänet ovat oboen näppäimien tuottamia ääniä eli näppäinäniä (ks. lukua 4.1.21).

Esimerkissä 29 on kuvattu eräiden huiluäänten normaalisormitukset ja niistä muodostettavat värisormitukset.

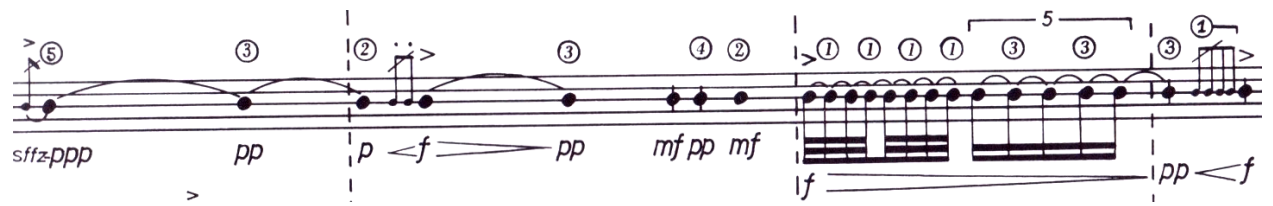
Esimerkki 29. Ensimmäinen ote nuotin kohdalla on perusote huiluäänen soittamiseksi ja loput ovat värisormituksia (ks. lukua 4.1.3).

Huiluääniä käytetään yleisesti myös muulloin kuin vain aikamme musiikkia soittaessa. Itsekin käytän usein huiluääniä klassisessa repertuaarissa halutessani eteerisempää ja hiljaisempaa äänen väriä, joka sekoittuu paremmin herkkiin sointuihin. Joskus huiluääni antaa soittajalle varmemman alukkeen korkeammassa rekisterissä, jossa intonaatio on usein epävarmaa. Huiluääni jää soittaessa harvoin matalaksi vireeltään ja tämä saattaa auttaa soittajaa ylärekisterin ollessa usein matalavireinen.

Huiluäänet toimivat myös muilla oboeperheen jäsenillä samalla tavoin sormitusten ollessa samat. Englannintorven ja oboe d'amoren matalin huiluääni on kuitenkin fis²-sävel, koska oboe d'amoresta ja usein englannintorvesta puuttuu oboen alin ääni eli pienen oktaavin b. (Van Cleve, 2014, 20–22; ks. lukua 2.2.2.)

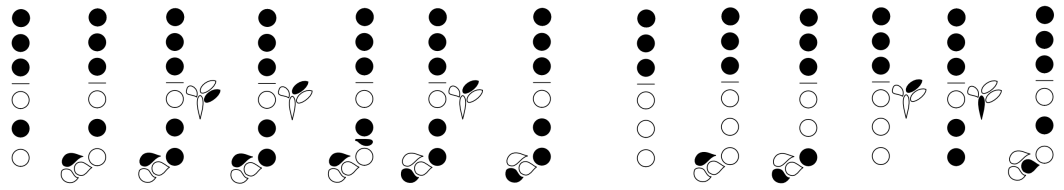
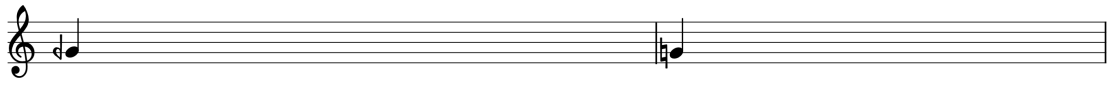
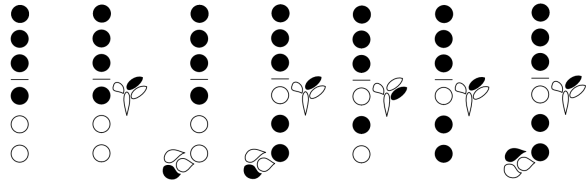
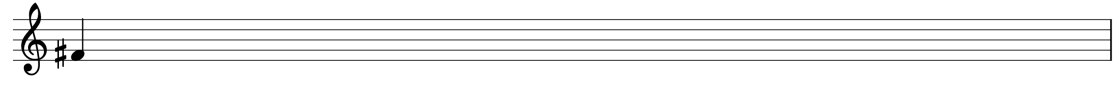
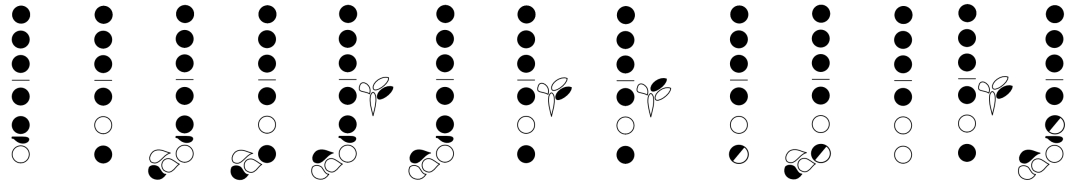
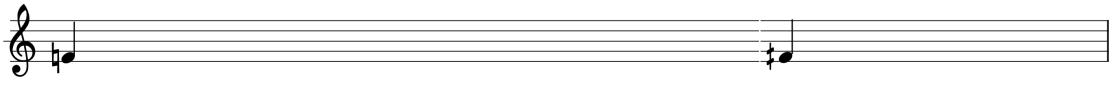
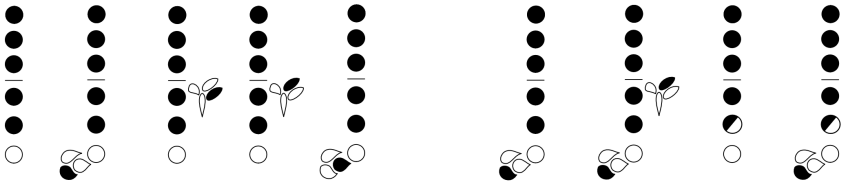
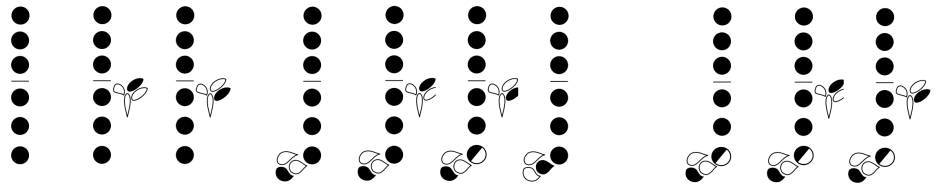
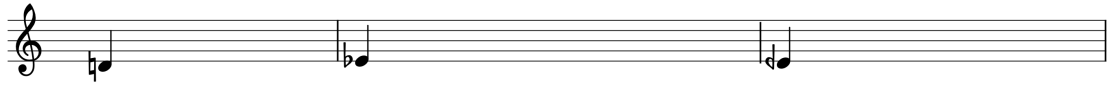
4.1.3 Väriäänet ja niiden sormitukset (engl. timbre fingerings)

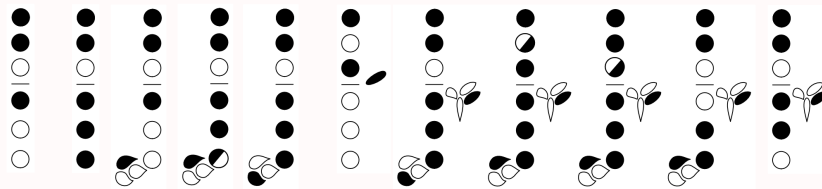
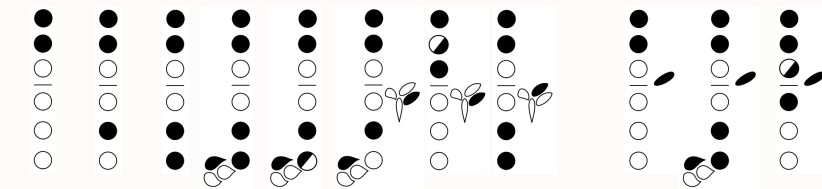
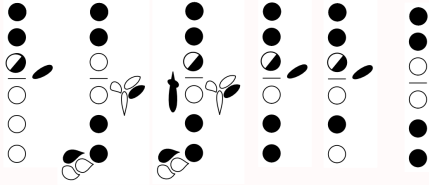
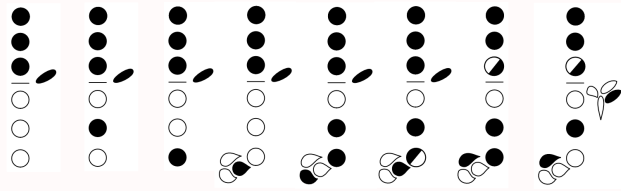
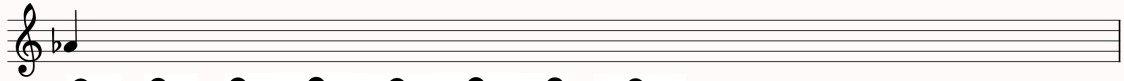
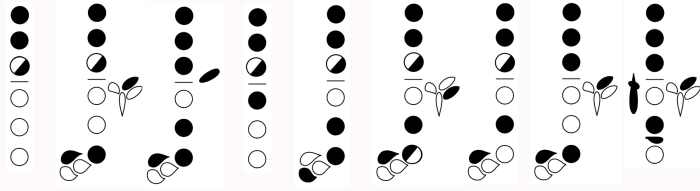
Monet oboen äänet voidaan soittaa normaalisormituksen ja huiluäänisormituksen lisäksi muillakin sormituksilla. Näitä sormituksia käytettäessä sävelkorkeus pysyy samana äänensävyn muuttuessa toisenlaiseksi. Tämä mahdollistaa esimerkiksi saman äänen soittamisen peräkkäin kuulokuvan muuttuessa kuitenkin samanaikaisesti erilaiseksi (ks. myös bisbigliando luvussa 4.1.2). Tällaista oboen laajennettua soittotekniikkaa on käyttänyt esimerkiksi Luciano Berio *Sequenzassaan* soolo-oboelle (ks. lukua 5). Tässä teoksessa soitetaan kuusi eri h-säveltä eri oboen sormituksin, ja nämä kuusi eri h-säveltä vuorottelevat teoksessa peräjälkeen. Äänen väri muuttuu jokaisen kuuden eri h-sävelen välillä hieman (esimerkki 30).



Esimerkki 30. Katkelma Luciano Berion *Sequenza VII*:stä soolo-oboelle (1969). Teoksen eri h-sävelet merkattu eri numeroin 1–5 (numeroimaton soitetaan normaalilla h¹-sävelen otteella). Soittajan tulee löytää kaikille numeroiduille h-sävelille oma sormituksensa, jota soittaja sitten käyttää läpi teoksen. Universal edition, 1971.

Olen listannut eri värisormitusten otteet oboelle esimerkissä 31. Nämä sormitukset etenevät normaalista sormituksesta siihen sormitukseen, joka on otteena kauimpana normaalista otteesta.





A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of ten vertical musical notation symbols. Each symbol consists of a vertical line with five dots. The first four symbols have a stem with a leaf-like flourish on the right. The fifth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The sixth and seventh symbols have stems with leaf-like flourishes on both sides. The eighth and ninth symbols have stems with leaf-like flourishes on the right. The tenth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The symbols are arranged in two groups of five, separated by a bar line.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of ten vertical musical notation symbols. Each symbol consists of a vertical line with five dots. The first four symbols have a stem with a leaf-like flourish on the right. The fifth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The sixth and seventh symbols have stems with leaf-like flourishes on both sides. The eighth and ninth symbols have stems with leaf-like flourishes on the right. The tenth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The symbols are arranged in two groups of five, separated by a bar line.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of ten vertical musical notation symbols. Each symbol consists of a vertical line with five dots. The first four symbols have a stem with a leaf-like flourish on the right. The fifth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The sixth and seventh symbols have stems with leaf-like flourishes on both sides. The eighth and ninth symbols have stems with leaf-like flourishes on the right. The tenth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The symbols are arranged in two groups of five, separated by a bar line.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of ten vertical musical notation symbols. Each symbol consists of a vertical line with five dots. The first four symbols have a stem with a leaf-like flourish on the right. The fifth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The sixth and seventh symbols have stems with leaf-like flourishes on both sides. The eighth and ninth symbols have stems with leaf-like flourishes on the right. The tenth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The symbols are arranged in two groups of five, separated by a bar line.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of ten vertical musical notation symbols. Each symbol consists of a vertical line with five dots. The first four symbols have a stem with a leaf-like flourish on the right. The fifth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The sixth and seventh symbols have stems with leaf-like flourishes on both sides. The eighth and ninth symbols have stems with leaf-like flourishes on the right. The tenth symbol has a stem with a leaf-like flourish on the left. The symbols are arranged in two groups of five, separated by a bar line.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The staff contains seven vertical columns of notes. Each column has five notes on the upper staff and three notes on the lower staff. The notes are represented by black and white circles with stems, some with leaf-like flourishes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The staff contains ten vertical columns of notes, following the same notation style as the first staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The staff is divided into two sections by a bar line. The first section contains five columns of notes, and the second section contains five columns. A flat symbol (b) is placed above the bar line.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The staff contains seven vertical columns of notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The staff contains ten vertical columns of notes.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes with stems and flags, and is accompanied by fingerings (black dots) and diagrams (circles with stems) below the staff. The systems are arranged vertically and contain the following number of measures:

- System 1: 8 measures
- System 2: 12 measures
- System 3: 8 measures
- System 4: 12 measures
- System 5: 7 measures

This page contains five systems of musical notation for guitar, each in the key of F# (one sharp). The notation is presented in a vertical layout, with a musical staff at the top of each system and a corresponding guitar tablature below it.

- System 1:** Features a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The tablature below consists of six lines, with numbers 0-6 indicating fret positions. It includes various rhythmic markings such as beams and slurs, and some notes are decorated with leaf-like ornaments.
- System 2:** Continues the musical piece with similar notation, including a key signature change to one sharp and a common time signature (C) in the second measure.
- System 3:** Shows further progression of the piece, maintaining the one sharp key signature and common time signature.
- System 4:** Includes a key signature change to one sharp and a common time signature (C) in the second measure.
- System 5:** The final system on the page, continuing the musical notation and guitar-specific symbols.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different fingering pattern for the oboe. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of vertical stems with circles representing finger positions (black for down, white for up) and leaf-like symbols indicating articulation. The patterns are as follows:

- Staff 1:** Shows a sequence of fingerings for notes, with a key signature change to one flat (Bb) indicated by a double bar line.
- Staff 2:** Continues the sequence of fingerings, with a key signature change to one flat (Bb) indicated by a double bar line.
- Staff 3:** Shows a sequence of fingerings, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a double bar line.
- Staff 4:** Shows a sequence of fingerings, with a key signature change to one flat (Bb) indicated by a double bar line.
- Staff 5:** Shows a sequence of fingerings, with key signature changes to one flat (Bb) and then back to one sharp (F#) indicated by double bar lines.

Esimerkki 31. Värisormitusten otteita Ludwig Frank -oboelle.

Sormitusten harjoittelu vaatii pitkäjänteistä työtä. Monet sormituksista ovat vaikeita ja erityisen vaativia toteuttaa nopeassa tempossa. Siksi säveltäjien ei kannata kirjoittaa kovin nopeita sävelkulkuja tai ketjuja pelkkiä värisormituksia apuna käyttäen. Kuitenkin kahden eri sormituksen välinen vaihtelu onnistuu kyllä nopeastikin, kuten edellä kerrottiin bisbigliandon yhteydessä. Soittajan tulee tutkia sormitukset aina tapaus- ja teoskohtaisesti. Tempon ollessa nopea kannattaa käyttää helpoimpia sormituksia ja tempon taas ollessa hitaampi voidaan käyttää vaativampiakin sormituksia. Ansatsia voidaan käyttää apuna värisormituksia soitettaessa. Usein ansatsia löysäämällä tai kiristämällä värisormitukset onnistuvat paremmin.

Värisormitusten merkkaustapa nuoteissa vaihtelee. Usein näkee säveltäjien merkkaustavan olevan N S N S N S, jossa N-kirjain tarkoittaa normaalia sormitusta ja S-kirjain sen sijaan värisormitusta. Joskus taas käytössä on ilmaisutapa N O N O N O, jossa N-kirjain tarkoittaa normaalia sormitusta ja O-kirjain värisormitusta. Edison Denisov käyttää teoksessaan *Solo* (1971) merkintätapaa O + O + O +, jossa O-kirjain tarkoittaa normaalia sormitusta ja +-merkki värisormitusta (esimerkki 32). O-kirjaimen käyttö saattaa hämmentää soittajaa, koska O-merkkiä muistuttavaa ympyrää käytetään myös huiluäänten merkitsemiseen (ks. lukua 4.1.2). Koska yhtä yleistynyttä merkkaustapaa ei ole, säveltäjien olisi hyvä lisätä teoksensa yhteyteen selitys käyttämilleen merkintätavoille, jotta soittaja voi olla varma siitä, mitä säveltäjä tarkoittaa. (Van Cleve, 2014, 22–25).

The image shows a musical score snippet for a trumpet part. At the top, there is a performance instruction: "Tr. A^b. Klappe rechts/gleichzeitig Gliss. bis". Below this, there are several musical notations: a circled group of notes with a "5" above it, a circled group of notes with "ord." above it, and a series of notes with "+" signs above them. The dynamic marking "pp" is present. At the bottom, there are two diagrams showing fingerings for the notes C# and Bb, with dots indicating which fingers are used.

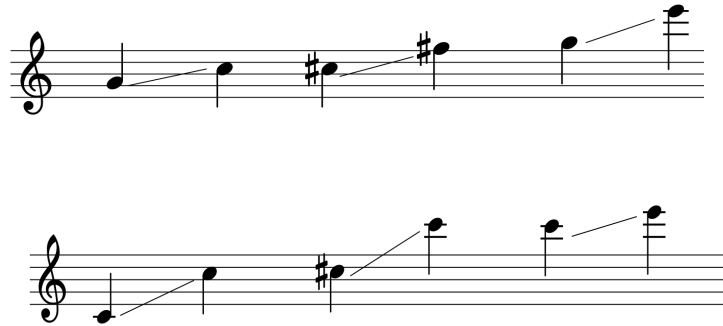
Esimerkki 32. Katkelma Edison Denisovin teoksesta *Solo* (1971). Denisov antaa teoksessaan sormitukset väriäänille. Nämä sormitukset eivät kuitenkaan läheskään aina toimi, ja soittajan tulee käyttää omia hyväksi havaittuja sormituksia. Breitkopf & Härtel, 1980.

4.1.4 Glissando (engl. glissando)

Glissando tarkoittaa liukumista sävelkorkeudesta toiseen (Virtamo, 1987, 116). Se on soittotapa, jossa äänen korkeutta nostetaan tai lasketaan liu'uttamalla viereiseen asteikon säveleen tai kauempana olevaan säveleen. Glissandoja alkoi ilmaantua puhallinmusiikkiin 1920-luvulta alkaen. Varhaisin oboelle klassiseen repertuaariin kirjoitettu glissando löytyy Gustav Mahlerin (1860–1911) kolmannesta sinfoniasta (1893–1896), jossa oboe toimii paimenpillinä tai oikeastaan kutsutrumpettina. Mahler on säveltänyt tämän tietyn kohdan ajatellen wieniläistä oboeta (ks. lukua 1). Wieniläisellä oboella glissando on melko helppo toteuttaa instrumentin avoläppäisyyden ansiosta. Tapoja toteuttaa glissando on kaksi: sormiglissando ja ansatsiglissando. Sormiglissandolla pystytään toteuttamaan laajempialainen glissando, kun taas ansatsiglissandolla hyvin pieni, vain maksimissaan puolentoista sävelaskeleen laajuinen glissando. Yhdistettynä nämä kaksi glissandotekniikkaa auttavat oboistia saavuttamaan portaattoman ja pidemmän glissandon.

Sormiglissandon toteuttaminen sormituksilla eli läppien avulla onnistuu helpoiten juuri siltä alueelta instrumenttia, jossa kaikissa läpissä on reiät keskellä eli g^1-c^2 tai g^2-c^3 . Lämpän reiän ollessa auki mutta lämpän ollessa edelleen alhaalla painettuna sävel nousee neljäsosasävelaskeleen verran. Jos lämpän reikä avataan hitaasti ja kärsivällisesti, saadaan aikaiseksi portaaton glissando. Kun päästetään koko läppä ylös, voidaan samanaikaisesti siirtyä liu'uttamaan seuraavaa reikää ylempänä tai alempana auki. Glissandon sormitukset ovat alueella g^1-c^2 ja g^2-c^3 lähes samat kuin neljäsosasävelasteikossa. Kuten yllä todettiin, avoläppäisellä instrumentilla (eli wieniläisellä oboella) sormiglissando onnistuu paljon helpommin kuin modernilla yleisesti käytetyllä instrumentilla, jossa osa läpistä on umpinaisia. Muulla alueella kuin g^1-c^2 ja g^2-c^3 sormiglissandon aikaansaaminen on työläämpää, mutta onnistuu ammattilaisilta sekä ammattiopiskelijoilta neljäsosasävelaskeleiden sormituksia apuna käyttäen. Vaihto c^2-cis^2 on kuitenkin hyvin vaikea soittaa glissandoa apuna käyttäen. Tuossa kohdassa oboen rekisteri nimittäin vaihtuu oktaavialasta toiseen.

C²-sormituksessa on vain kaksi sormea alhaalla, kun taas cis²-sormituksessa tarvitaan kaikki sormet. En suosittelen säveltäjää säveltämään tuon alueen ylittävää glissandoa oboelle sen vaativuuden takia. Alla esimerkissä 33 oboen rekisterin alueet, joissa glissando voidaan toteuttaa.



Esimerkki 33. Oboen rekisterin alueet, joissa glissando voidaan toteuttaa. Yllä helpommat alueet ja alla vaikeammat, mutta mahdolliset alueet. Alla olevan vaikeampien alueiden sisällä voidaan tehdä vain pieniä muutaman askeleen glissandoja.

Mitä pidempi glissando on, sitä vaikeampi se on toteuttaa oboella. Lyhyet glissandot onnistuvat yleensä helpoimmin. Glissando on aina helpompi soittaa sormituksin ylöspäin kuin alaspäin. Glissandoa voidaan auttaa myös ansatsilla, jolloin sormet ja seuraavaksi esiteltävä ansatsiglissando voivat toimia yhdessä. Näin voidaan tehostaa glissandoa ja varmistaa glissandon olevan portaaton glissando.

Huulilla pystytään nostamaan ääntä maksimissaan puolisävelaskelen ja laskemaan kokosävelaskeleen verran. Mitä korkeampi sävel on, sitä enemmän sitä voidaan ansatsilla muokata. Sävelten laskeminen ansatsilla onnistuu yleensä paremmin kuin nostaminen, mutta ansatsilla voidaan toteuttaa vain hyvin sävelkohtaisia pieniä glissandoja. Ansatsilla äänen korkeuden muuttaminen toteutetaan muuttamalla huulten asentoa kireämmäksi tai löysemmäksi. Jos säveltä halutaan laskea, huulia löysätään, ja jos taas nostaa, huulia tulee silloin kiristää. Glissandoja voidaan soittaa missä tempossa vain. Esimerkissä 34 olen listannut eri perusäänistä toteutettavissa olevien glissandojen otteet.

The image displays a musical score for oboe, consisting of four staves of music. Each staff is accompanied by a series of diagrams illustrating fingerings and key positions for glissando exercises. The diagrams use black and white circles to represent finger placement on the keys, with some circles containing a leaf-like symbol to indicate specific fingerings or techniques. The first staff shows a sequence of notes with corresponding diagrams below. The second staff continues the sequence with more notes and diagrams. The third staff features a series of notes with diagrams showing fingerings and key positions. The fourth staff shows a sequence of notes with diagrams illustrating fingerings and key positions. The diagrams are arranged in a way that they correspond to the notes on the staff above them, providing a visual guide for the player's finger placement and key operation during glissando exercises.

Esimerkki 34. Glissandon otteita Ludwig Frank -oboella.

Glissando merkitään nuottiin suoralla, yhtenäisellä, nuottien päät yhdistävällä viivalla. Viivan lisäksi yleisesti merkintätapana käytetään glissandosta lyhennettä "gliss". Alla olevassa esimerkissä 35 on katkelma Jorma Valjakan teoksesta *Three Fables* oboelle ja pianolle (1999), ja esimerkissä 36 on katkelma Liza Limin teoksesta *Gufy* solo-oboelle (2011). Jorma Valjakka käyttää teoksessaan sekä lyhyitä puolisävelaskeleen mittaisia glissandoja että myös pidempiä useamman intervallin mittaisia liukumia. Liza Limin teoksessa *Gufy* solo-oboelle (2011) glissandot ovat pääosin lyhyitä, korkeintaan pienen terssin alueella. Glissandot ovat hyvin merkittävässä roolissa koko teoksen ajan. Teos saakin oboen kuulostamaan itämaiselta käärmeenlumoajan pilliltä sävelten liukussa portaattomasti ylös- ja alaspäin. Glissandoja käytettiinkin usein alkukantaisia oboeita soittaessa, koska niitä oli helppo toteuttaa instrumenttien avolettisuuden vuoksi.

Esimerkki 35. Katkelma Jorma Valjakan teoksesta *Three Fables* oboelle ja pianolle (1999).
Jorma Valjakka, 1999.

Esimerkki 36. Katkelma Liza Limin teoksesta *Gyfy* soolo-oboelle (2011). Ricordi, 2011.

4.1.5 Taivutus (engl. pitch bend)

Taivutus on sävelkorkeuden nopea ja altaan suppea liukuma. Taivutus tapahtuu aina taivuttamalla jotakin tiettyä säveltä ja palaamalla takaisin tuohon samaan säveleen. Taivutus liittyy siis aina johonkin tiettyyn säveleen. Oboella on helppo taivuttaa ääntä käyttämällä ansatsia apuna. Jos tarvitaan pieni taivutus vain seuraavaan säveleen (koko tai puolisävelaskel), se toteutetaan kiristämällä tai löysäämällä ansatsia. Jos taas kyseessä on monen sävelen yli menevä intervalli, voidaan täydellisen legaton ja glissandon avulla taivutus saada kuulostamaan ikään kuin siltä, että välissä soisivat muutkin tuon intervallin väliset sävelet.

Taivutus on oboella helpointa toteuttaa soivalta alueelta f^1 – f^3 . Kuten glissandokin, on taivutus huomattavasti helpompi toteuttaa alaspäin.

Taivutus merkitään nuottiin aaltomaisella viivalla, joka palaa aina lähtösäveleen. Nuottiin voi olla kirjoitettu taivutuksen kohdalle ”bend” (taivutus).

Harri Viitanen käyttää teoksessaan *Mustarastas* (1999/2001) taivutustekniikkaa. C^3 -ääntä taivutetaan alaspäin ääneen h^2 ja palataan takaisin. Liza Lim on säveltänyt oboelle myös taivutuksen f^{is1} -äänelle teokseensa *Gyfy* soolo-oboelle (2011). (Esimerkit 37 ja 38).

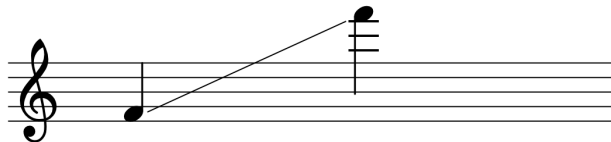


Esimerkki 37. Katkelma Harri Viitasen teoksesta *Mustarastas* (1999/2001). Viitanen, 2001.



Esimerkki 38. Katkelma Liza Limin teoksesta *Gyfu* soolo-oboelle (2011). Ricordi, 2011.

Esimerkissä 39 on oboen soiva äänirekisteri, jossa taivutus on helpointa toteuttaa.



Esimerkki 39. Oboen rekisterin alue, jossa taivutus on helpointa toteuttaa.

4.1.6 Portamento

Portamento tarkoittaa asteittaista glissandoa ja on ikään kuin asteikon ja glissandon välimuoto. Portamentoa toteutettaessa voidaan käyttää hyväksi neljäsosasävelasteikkoa ja luoda sillä ylöspäin menevä glissando portaittain. Portamentossa tulee kuulua kaikki säveliukuman äänet selkeästi, kun taas glissandossa niiden ohi liu'utaan nopeasti ja säveliukuma on jatkuvaa. Portamento merkitään nuottiin glissandoviivalla (ks. lukua 4.1.4), mutta glissandoviivan alla näkyvät selkeämmin glissandolla ylitettävät sävelkorkeudet.



Esimerkki 40. Katkelma Liza Limin teoksesta *Gyfu* soolo-oboelle (2011). Teoksessaan Liza Lim käyttää portamenttoa. Esimerkissä staccatopisteet kuvaavat staccatolla soitettavaa portamenttoa. Ricordi, 2011.

4.1.7 Oscillato

Oscillato tarkoittaa sävelasteiden välillä tapahtuvaa pientä sävelkorkeuden vaihtelua ylös- tai alaspäin (ts. pieniä intonaatiomuutoksia). Oscillato eroaa kuitenkin vibratosta siten, että se toteutetaan nopeasti muuttuvalla ansatsiglissandolla molempiin suuntiin, kun taas vibraton tuottamisessa apuna käytetään pallealihasta ja palleaa ympäröiviä vatsalihaksia. Oscillatossa sävelkorkeus myös muuttuu hivenen, kun taas vibratossa sävelkorkeus pyritään pitämään samana. Oscillatoa soittaessa ohjesääntönä voidaan pitää seuraavaa: Mitä kireämpi ansatsi, sitä korkeampi ääni, ja mitä löysempi ansatsi, sitä matalampi ääni. Kaikista sormituksista pystytään tekemään pieniä intonaatiomuutoksia huulilla. Esimerkissä 41 katkelma oboistin osuudesta Salvatore Sciarrinon teoksesta *Il Silenzio Degli Oracoli* puhallinkvintetille (1989). Salvatore Sciarrino

käyttää läpi teoksen kaikilla puupuhallinsoittimilla toteutettavaa oscillatoa. Oscillato merkitään nuottiin yleensä sahalaitakuviolla.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a circled number '50' and a treble clef. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The bottom staff continues the piece, featuring various rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp* and *p*. Both staves include wavy lines above notes, indicating oscillato. Some notes are grouped with brackets and numbers like '9', '10', and '11'. The instruction '(sempre a tempo)' is written above the top staff.

Esimerkki 41. Katkelma Salvatore Sciarrinon puhallinkvintetosta *Il Silenzio Degli Oracoli* (1989). Ricordi, 1989.

4.1.8 Flatterikieli (engl. fluttertongue)

Flatterikieli tuottaa efektin, jossa oboen ääni ikään kuin pärisee. Flatterikieltä on käytetty oboemusiikissa jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Se on yksi vanhimmista ja käytetyimmistä oboen laajennetuista soittotekniikoista aikamme musiikissa. Oboella flatterikieltä on vaikeampi toteuttaa kuin muissa puhallinsoittimissa, joskus jopa mahdotonta. Muissa puhallinsoittimissa sen käyttö on melko helppoa, minkä vuoksi sitä käytetään paljon. Tämän vuoksi se on vakiintunut myös oboeteoksissa eniten käytettäväksi aikamme musiikin tekniikaksi. (Leclair, 2013.)

Flatterikieltä voidaan tuottaa kahdella eri tavalla. Toisessa vaihtoehdossa toistetaan r-konsonanttia kielen etuosalla ja toisessa vaihtoehdossa taas r-konsonantti toteutetaan kielen takaosasta ja kurkusta. Jälkimmäistä näistä vaihtoehdoista kutsutaan ranskalaiseksi koulukunnaksi. Joku oboisti saattaa pystyä käyttämään näitä kahta tekniikkaa myös yhtä aikaa.

Flatterikieltä voidaan käyttää yhdessä tuplakielen, triplakielen sekä eri multifonien kanssa. Parhaiten flatterikieli toimii mezzoforte- ja forte-nyanssissa. Flatterikieltä ei kannata kirjoittaa oboelle hiljaisessa nyanssissa, sillä sen toteuttaminen hiljaa on vaikeaa sen toteuttamiseen

vaadittavan ison ilmanpaineen vuoksi. Yleensä kuitenkin diminuendo onnistuu hyvin flutterillakin. (Redgate, 2021.)

Flutterikieli toimii parhaiten oboen keskirekisterissä, suunnilleen välillä g^1-c^3 . Alhaalla ääni on vaikeaa saada soimaan yhdessä flutterikielen kanssa. Tämä johtuu siitä, että flutterikieltä käytettäessä ilmanpaine suussa on suuri, kun taas normaalilla perussoittotavalla alääniä soittaessa painetta ei saisi olla liikaa. Myös ylä-äänit ovat vaikeita toteuttaa flutterikielellä, koska ylä-äänille tarvitaan paljon tukea ja painetta. Flutteria soittaessa nimittäin oboistin ansatsi ikään kuin ”häiriintyy” ja oboisti joutuu hieman muokkaamaan sitä pystyäkseen soittamaan flutterikielen. Ansatsi on hieman löysempi kuin normaalissa perussoittotavassa. Tämä aiheuttaa sen, että painetta ei välttämättä riitä ylä-äänien toteuttamiseen flutterikielellä.

Flutterikieli merkitään nuottiin yleensä ”flz” (lyhennys saks. flatterzunge-sanasta) tai ”flt” (lyhennys engl. flutter tongue -sanoista). Flutterikieli voidaan merkitä nuottiin myös tremolon merkillä (ks. lukua 4.1.10). Kun flutterikielen käyttö on merkattu nuottiin selvästi, vältetään turhilta kysymyksiltä ja epäselvyyksiltä. Myös se, että flutterikielestä vaihdetaan normaaliin perussoittotapaan eli ilman flutterikieltä soitettaviin ääniin, tulee merkitä nuottiin selkeästi. Tämä toteutetaan yleensä kirjoittamalla kyseisen soittotavan vaihtokohdan päälle lyhennys ord. (ordinario, tavallinen) tai norm. (normal). Ammatillainen tai ammattiopiskelija osaa toteuttaa flutterikielen, mutta musiikkiopistoasteinen opiskelija harvoin pystyy flutterikieltä soittamaan.

Flutterikielen opettelu kannattaa aloittaa ensin toistamalla r-äännettä ilman rööriä tai instrumenttia. Kielen tulee päristä etuhampaiden takana (paitsi ranskalaisessa koulukunnassa kurkunpään lähellä). R-konsonantin toisto saa aikaan sen, että ääni ikään kuin pärisee. Vähitellen r-konsonanttia toistaessaan soittaja voi viedä oboen röörin suuhun. Ensimmäisessä vaiheessa rööri lasketaan alahuulelle ja jätetään suu auki. Flutterikielen ja r-konsonantin toisto toteutetaan nyt ikään kuin röörin yli. Kun tämä onnistuu ja soittajasta tuntuu siltä, että hän voisi siirtyä eteenpäin harjoittelussa, suljetaan suu röörin ympärille. Alkuvaiheessa soittajan

kannattaa pitää ansatsi todella löysänä sekä käyttää harjoitteluun hyvin helposti resonoivaa eli kevyttä rööriä. Myös harjoittelu esimerkiksi nokkahuilulla saattaa edistää flutterikielen oppimista. Nokkahuilulla flutterikieli on hyvin helppo ja kevyt toteuttaa. Apuna voidaan käyttää myös kiertoilmahengityksen yhteydessä mainitsemaani pilliä (ks. lukua 3.4). Ansatsia voi flutterikieltä soittaessa ajatella hiukan enemmän hymyileväksi, jotta kielelle suussa tulee enemmän tilaa. Suussa ei saisi olla juurikaan ilmaa varastossa, jotta saadaan kova paine aikaiseksi flutterikieltä soittaessa. Näin se saadaan kuulostamaan tiukemmalta ja nopeammalta. Kun flutterikieli onnistuu pelkällä oboenröörillä, voidaan ottaa harjoitteluun mukaan myös itse instrumentti. Flutterikielen opettelu vaatii pitkäjänteisyyttä, koska kieli on lihas ja väsyä harjoiteltaessa nopeasti. Vähitellen kieli oppii toteuttamaan flutterikieltä pidemmänkin ajan. On tärkeää harjoitella joka päivä hiukan ja olla johdonmukainen. Kielen väsyessä liikaa täytyy harjoittelu jättää siltä päivältä siihen.

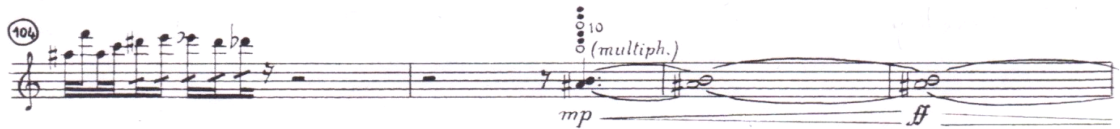
Flutterikieltä voidaan käyttää yhdessä muiden laajennettujen soittotekniikoiden, kuten esimerkiksi hajasointien, trillien ja glissandojen, kanssa.

Ohessa on muutama esimerkki flutterikielen käyttämisestä oboemusiikissa (esimerkit 42–45).

Esimerkki 42. Katkelma Harri Viitanen teoksesta *Mustarastas* (1999/2001). Viitanen, 2001. Teoksessaan Harri Viitanen käyttää trillin aikana toteutettavaa normaalin perussoittotavan äänen ja flutterikielen vuorottelua. Harri Viitanen merkitsee flutterikielen teoksessaan lyhenteellä "Flatt."



Esimerkki 43. Katkelma Kimmo Kuokkalan teoksesta *Magpipe* solo-oboelle (2004). Kimmo Kuokkala käyttää flatterikielen merkitsemiseen flz-lyhennettä ja hieman hämävästi sahalaitakuvioita, vaikka kyse ei tässä ole oscillatosta. Fimic, 2006.



Esimerkki 44. Katkelma Iannis Xenakiksen teoksesta *Dmaathen* oboelle ja lyömäsoittimille (1976). Iannis Xenakis käyttää teoksessaan vuorotellen flatterikieltä ja normaalia kielitystä. Salabert, 1976



Esimerkki 45. Oboeosuuden katkelma Kalevi Ahon *Pianokvintetosta* (2013). Kalevi Aho käyttää flatterikielen merkintätapana teoksessaan Z-kirjainta. Fennica Gehrman, 2014.

4.1.9 Kielipizzicato (engl. slap tongue)

Kielipizzicato (engl. slap tongue eli läimäytyskieli) on voimakas tapa artikuloida. Kielipizzicato-tekniikka antaa äänelle terävän alukkeen ja toimii ikään kuin vahvana aksenttina äänelle. Ääneltään kielipizzicato kuulostaa napsahavalta. Kielipizzicato voidaan toteuttaa röörin kanssa tai ilman rööriä kielittämällä pelkkään instrumenttiin sen yläaukosta. Efekti toteutetaan siten, että ensin puhalletaan ja muodostetaan ilmanpaine (ei kuitenkaan niin paljon, että ääni alkaa soimaan) ja, sitten isketään kielellä rööriin tai oboen yläilma-aukkoon (röörin sisäänmenoaukkoon). Ilmavirta ikään kuin katkaistaan kielellä. Artikulaatio soittaessa kielipizzicatoa on "fla" tai "ft". Artikulaatiossa f-äänne saa ilmavirran virtaamaan ja la-tavu tai t-äänne katkaisee sen kielellä.

Kielipizzicato-tekniikka on oboella kovin haastava. Röörin kanssa soitettuna sen jälkeinen ääni on vaikea saada kuulumaan puhtaana, sillä ääni jää kovin sumuiseksi. Kielipizzicato pystytään toteuttamaan helpoiten ilman rööriä pelkkään instrumenttiin kielittämällä. Kielipizzicato kuuluu vahvimmin oboen alemmasta rekisteristä väliltä c^1 – c^2 . Kielipizzicatolla pelkkään instrumenttiin soitettu säveltasoltaan määritetty ääni soi yhden sävelaskeleen korkeampana äänenä kuin kirjoitettu. Rööriin soitettuna ääni on sama kuin kirjoitettuna.

Säveltasoton kielipizzicato merkitään niin, että normaali nuotinpää korvataan pelkällä rastilla. Säveltasoltaan määritetyn kielipizzicato-nuotin päällä tai alla käytetään kiilaa tai joskus plusmerkkiä. Kielipizzicatoa käytettäessä sanallinen ohje soittajalle on tarpeellinen. Kielipizzicato-tekniikka onnistuu varmimmin ammattilaiselta tai ammattiopiskelijalta.

Esimerkissä 46 on näyte kielipizzicaton käytöstä oboemusiikissa.

Esimerkki 46. Katkelma Chaya Czernowinin teoksesta *The last leaf* soolo-oboelle (2011). Chaya Czernowin merkitsee kielipizzicatot nuotin alapuolelle kiilan avulla. Edition Schott, 2013.

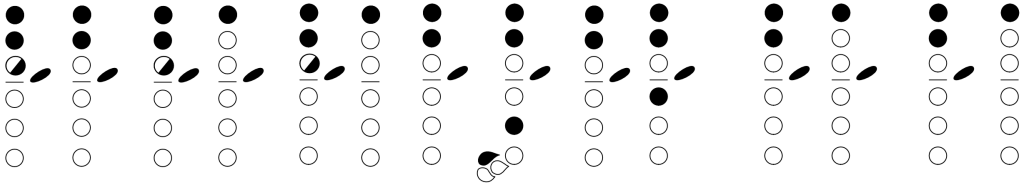
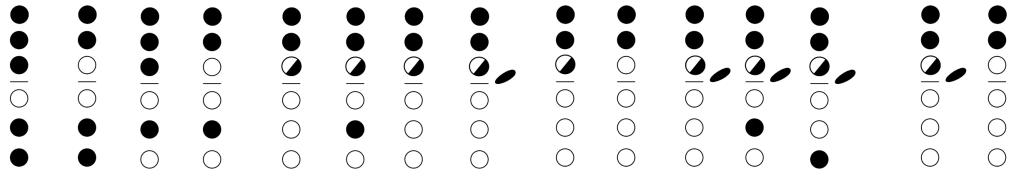
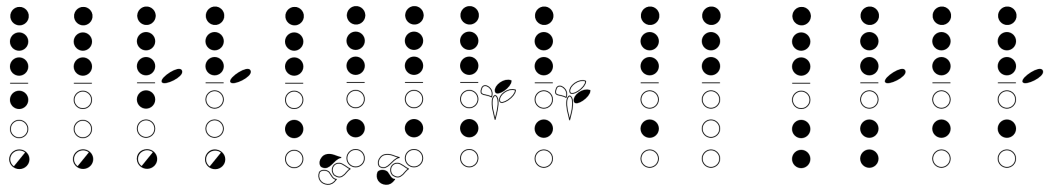
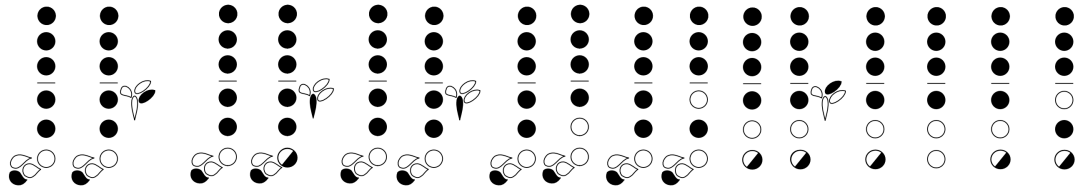
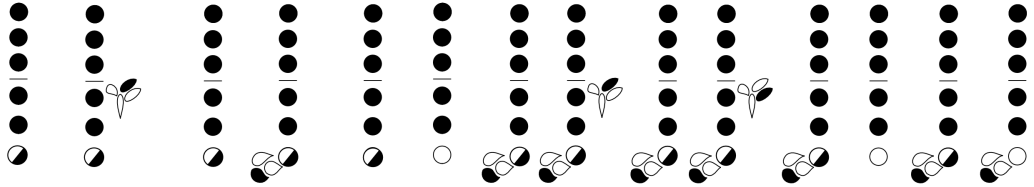
4.1.10 Trillit, mikrotonaaliset trillit ja tremolot

Valtaosa trilleistä on oboella helppo soittaa. Joidenkin sävelten väliset trillit ovat kuitenkin sormituksiltaan vaativia. Tässä jaksossa esittelen näiden vaativien trillien sormitukset (esimerkki 47) sekä mikrotonaaliset trillit (esimerkki 48) ja tremolot, jotka ovat oboella toteutettavissa. Mukaan olen ottanut myös värisormituksilla toteutettavia trillejä eli saman sävelkorkeuden omaavien, mutta eri väristen sävelien välisiä trillejä (ks. lukua 4.1.3). Mitä isompi intervalli trillien tai tremolojen välillä on, sitä hitaampi se on yleensä tempoltaan.

Esimerkissä 47 vaativien trillien otteita. Näiden trillien molemmat tai toinen ääni joudutaan tuottamaan erilaisilla ja hankalimmilla sormituksilla kuin yksittäisinä ääнинä soittaessa.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a staff with notes and a corresponding diagram of a hand with dots representing fingers and lines representing strings. The diagrams illustrate various trill ornaments (trills) and their fingerings. The first system shows a sequence of notes with trills on the first and second strings. The second system continues the sequence, showing trills on the second and third strings. The third system shows trills on the third and fourth strings. The fourth system shows trills on the fourth and fifth strings. The diagrams use black dots for fingers and white circles for strings, with leaf-like symbols indicating the trill ornaments.

Esimerkki 47. Vaativien trillien otteita.



Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Below the staff is a corresponding sequence of 18 vertical dot patterns, each representing a chord or a specific fingering for a note.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Below the staff is a corresponding sequence of 18 vertical dot patterns, each representing a chord or a specific fingering for a note.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Below the staff is a corresponding sequence of 18 vertical dot patterns, each representing a chord or a specific fingering for a note.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Below the staff is a corresponding sequence of 18 vertical dot patterns, each representing a chord or a specific fingering for a note.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Below the staff is a corresponding sequence of 18 vertical dot patterns, each representing a chord or a specific fingering for a note.

The image displays a musical score for Ludwig Frank oboe, featuring microtonal trills. The score is organized into five systems, each consisting of a musical staff and a corresponding fingering diagram. The fingering diagrams use circles to represent finger positions and arrows to show trill movements. The first system has 16 diagrams, the second 16, the third 16, the fourth 16, and the fifth 4.

Esimerkki 48. Mikrotonaalisia trillejä, jotka on mahdollista soittaa Ludwig Frank -oboella.

Tremolo on trilli, jossa vuorottelevien sävelten väli on suurempi kuin yksi kokosävelaskel. Yleisesti tremoloita voidaan soittaa yhtä nopeasti kuin trillejäkin, mutta kuten yllä on mainittu, mitä suurempi tremolon sävelien välinen intervalli on, sitä hitaampi tremolo on. Esimerkissä 49 on tremoloita, jotka on mahdollista oboella toteuttaa. Kaikkia eri sävelten välisiä tremoloita ei valitettavasti sormitusvaikeuksien vuoksi pystytä oboella soittamaan. Tremolo merkataan nuottiin sävelten välisillä viivoilla. Näitä voi olla kaksi tai kolme.

This page contains five systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a melody line and a guitar chord diagram below it. The diagrams use black dots to represent fretted notes and white circles to represent open strings. Some diagrams include a small plant icon.

System 1: The melody starts with a half note G4 (fret 2, D string), followed by quarter notes A4 (fret 2, E string), B4 (fret 2, F string), and C5 (fret 1, G string). The chord diagram shows a G major chord (x02320) with a plant icon.

System 2: The melody continues with quarter notes D5 (fret 2, A string), E5 (fret 2, B string), and F5 (fret 1, C string), followed by a half note G4. The chord diagram shows a G major chord with a plant icon.

System 3: The melody features quarter notes G4 (fret 2), A4 (fret 2), B4 (fret 2), and C5 (fret 1), followed by a half note D5. The chord diagram shows a G major chord with a plant icon.

System 4: The melody includes quarter notes E5 (fret 2), F5 (fret 1), G4 (fret 2), and A4 (fret 2), followed by a half note B4. The chord diagram shows a G major chord with a plant icon.

System 5: The melody concludes with quarter notes C5 (fret 1), B4 (fret 2), A4 (fret 2), and G4 (fret 2), followed by a half note F5. The chord diagram shows a G major chord with a plant icon.

Staff 1: Musical notation with notes and guitar chord diagrams. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The chord diagrams show the corresponding fingerings for each note on the guitar strings.

Staff 2: Musical notation with notes and guitar chord diagrams. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The chord diagrams show the corresponding fingerings for each note on the guitar strings.

Staff 3: Musical notation with notes and guitar chord diagrams. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The chord diagrams show the corresponding fingerings for each note on the guitar strings.

Staff 4: Musical notation with notes and guitar chord diagrams. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The chord diagrams show the corresponding fingerings for each note on the guitar strings.

Staff 5: Musical notation with notes and guitar chord diagrams. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The chord diagrams show the corresponding fingerings for each note on the guitar strings.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 12/8 time signature. The staff contains six measures of music. Below the staff are 12 vertical diagrams representing fingerings for each measure, using black dots for fretted notes and white circles for open strings.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 12/8 time signature. The staff contains six measures of music. Below the staff are 12 vertical diagrams representing fingerings for each measure, using black dots for fretted notes and white circles for open strings.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 12/8 time signature. The staff contains six measures of music. Below the staff are 12 vertical diagrams representing fingerings for each measure, using black dots for fretted notes and white circles for open strings.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 12/8 time signature. The staff contains six measures of music. Below the staff are 12 vertical diagrams representing fingerings for each measure, using black dots for fretted notes and white circles for open strings.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 12/8 time signature. The staff contains six measures of music. Below the staff are 12 vertical diagrams representing fingerings for each measure, using black dots for fretted notes and white circles for open strings.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of notes: Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B. Below the staff are 14 vertical diagrams representing guitar fretboard positions. Each diagram consists of six circles representing strings. Filled circles indicate fretted notes, and open circles indicate open strings. Some diagrams include a small guitar head icon at the bottom left.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of notes: Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B. Below the staff are 14 vertical diagrams representing guitar fretboard positions. Each diagram consists of six circles representing strings. Filled circles indicate fretted notes, and open circles indicate open strings. Some diagrams include a small guitar head icon at the bottom left.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of notes: Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B. Below the staff are 14 vertical diagrams representing guitar fretboard positions. Each diagram consists of six circles representing strings. Filled circles indicate fretted notes, and open circles indicate open strings. Some diagrams include a small guitar head icon at the bottom left.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F#C#). The staff contains a sequence of notes: F#, C#, F#, C#, F#, C#, F#, C#, F#, C#, F#, C#, F#, C#. Below the staff are 14 vertical diagrams representing guitar fretboard positions. Each diagram consists of six circles representing strings. Filled circles indicate fretted notes, and open circles indicate open strings. Some diagrams include a small guitar head icon at the bottom left.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of notes: Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B, Bb, B. Below the staff are 14 vertical diagrams representing guitar fretboard positions. Each diagram consists of six circles representing strings. Filled circles indicate fretted notes, and open circles indicate open strings. Some diagrams include a small guitar head icon at the bottom left.

Esimerkki 49. Oboella toteutettavia tremoloita.

4.1.11 Tuplattrillit (engl. double trills)

Tuplattrillit ovat trillejä, jonka väliset äänet vaihtuvat nopeammin kuin normaalia trilliä soittaessa. Tuplattrillejä on mahdollista soittaa sormituksilla, joissa trilli voidaan toteuttaa yhtä läppää liikuttamalla, mutta kahdella eri sormella. Tuplattrillin ääni voi myös olla sellainen, joka pystytään soittamaan kahdella eri sormituksella niin, että liikutetaan kahta eri läppää, kumpaakin eri käden sormella otteen pysyessä muilta osin muuttumattomana. Esimerkissä 50 olen listannut kaikki oboella mahdolliset tuplattrillit otteineen. Nuolen olen piirtänyt merkitsemään läppiä, joita vuorotellen eri sormilla painamalla normaali trilli voidaan muuttaa ikään kuin tuplanopeaksi trilliksi.

Tuplattrillit merkitään nuottiin kahtena päällekkäisenä trillimerkintänä (esimerkit 51 ja 54), tai säveltäjä kirjoittaa nuottiin ”double trill” tai vastaavan ohjeen (esimerkki 53).

Muutamia tuplattrillejä voidaan toteuttaa myös mikrotonaalisenä, ja niiden sormitukset on näytetty alla (esimerkissä 51).

The first system consists of a musical staff and a fretboard diagram. The staff contains a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fretboard diagram below it shows a 6-string guitar with 12 frets. The notes are placed on the strings as follows: G4 (1st fret, 1st string), F4 (1st fret, 2nd string), E4 (2nd fret, 2nd string), D4 (2nd fret, 3rd string), C4 (3rd fret, 3rd string), B3 (3rd fret, 4th string), A3 (4th fret, 4th string), G3 (4th fret, 5th string), F3 (5th fret, 5th string), E3 (5th fret, 6th string), D3 (6th fret, 6th string), and C3 (6th fret, 6th string). Arrows indicate the fingerings and movements between notes.

The second system consists of a musical staff and a fretboard diagram. The staff contains notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The fretboard diagram shows the notes on the strings: B3 (4th fret, 4th string), A3 (3rd fret, 4th string), G3 (2nd fret, 4th string), F3 (1st fret, 4th string), E3 (1st fret, 5th string), D3 (2nd fret, 5th string), C3 (3rd fret, 5th string), B2 (3rd fret, 6th string), A2 (4th fret, 6th string), G2 (5th fret, 6th string), F2 (5th fret, 1st string), E2 (5th fret, 2nd string), D2 (5th fret, 3rd string), and C2 (5th fret, 4th string). Arrows indicate fingerings and movements.

The third system consists of a musical staff and a fretboard diagram. The staff contains notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The fretboard diagram shows the notes on the strings: D2 (5th fret, 3rd string), E2 (5th fret, 4th string), F2 (5th fret, 5th string), G2 (5th fret, 6th string), A2 (6th fret, 6th string), B2 (6th fret, 1st string), C3 (6th fret, 2nd string), B2 (5th fret, 1st string), A2 (4th fret, 1st string), G2 (3rd fret, 1st string), F2 (2nd fret, 1st string), E2 (1st fret, 1st string), D2 (1st fret, 2nd string), and C2 (1st fret, 3rd string). Arrows indicate fingerings and movements.

The fourth system consists of a musical staff and a fretboard diagram. The staff contains notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The fretboard diagram shows the notes on the strings: B2 (6th fret, 1st string), A2 (5th fret, 1st string), G2 (4th fret, 1st string), F2 (3rd fret, 1st string), E2 (2nd fret, 1st string), D2 (1st fret, 1st string), C2 (1st fret, 2nd string), B1 (1st fret, 3rd string), A1 (1st fret, 4th string), G1 (1st fret, 5th string), F1 (1st fret, 6th string), E1 (2nd fret, 6th string), D1 (2nd fret, 1st string), and C1 (2nd fret, 2nd string). Arrows indicate fingerings and movements.

The image displays a musical score for oboe trills, consisting of five staves of music. Each staff is accompanied by a detailed fingering diagram. The diagrams use black and white circles to represent finger positions on the keys, with arrows indicating the direction of finger movement. The first staff shows a sequence of trills starting with a specific fingering pattern. The second staff continues the sequence with variations in fingering. The third staff introduces more complex fingering patterns, including some that involve the thumb. The fourth and fifth staves show further variations and combinations of fingering techniques for the trills.

Esimerkki 50. Otteet oboen tuplatrilleihin.

The image displays a musical score for 'Esimerkki 51. Mikrotonaalisia tuplatrillejä.' It consists of five staves of music, each with a corresponding diagram below it. The diagrams use circles to represent notes on a scale, with black circles for natural notes and white circles for notes with accidentals. Arrows indicate the direction of movement between notes, and some notes are decorated with leaf-like symbols. The notation includes various microtonal intervals and trills.

Esimerkki 51. Mikrotonaalisia tuplatrillejä.

Esimerkki 52. Katkelma Jorma Valjakan teoksesta *Three Fables* oboelle ja pianolle (1999). Jorma Valjakka käyttää teoksessaan tuplatrillejä ja merkitsee ne kahtena päällekkäisenä trillimerkkinä nuottiin. Jorma Valjakka, 1999.

Esimerkki 53. Katkelma Riikka Talvitien teoksesta *Village Party* oboelle, jousikvartetille ja steppikengille (2015). Riikka Talvitie käyttää teoksessaan tuplatrillejä (engl. double trills). Esimerkissä nähtävissä myös multifoni ja bisbigliando (ks. lukua 4.1.2). Music Finland, 2015.

Esimerkki 54. Katkelma Isang Yunin teoksesta *Inventionen für 2 Oboen* (1983). Isang Yun käyttää ahkerasti läpi teoksen molemmilla oboeilla tuplatrillejä. Bote & Bock, 1984.

4.1.12 Ilma-aksentit (engl. breath accents)

Ilma-aksentit voidaan toteuttaa pitkää nuottia soittaessa eräänlaisina aksenttipainoina. Ne ovat hyvin samanlaisia kuin pallealla toteutettu vibrato. Ilma-aksentteja voidaan toteuttaa pitkän äänen aikana missä vain rytmisissä. Tämä laajennettu soittotekniikka onnistuu kaikilla oboeperheen jäsenillä kaikissa rekistereissä. Ilma-aksenttien rytmitys ilmaistaan yleensä x-kirjaimella, samalla tavalla kuin yleensäkin ilman äänenkorkeutta olevat nuotit, jotka on tarkoitettu rytmisiksi elementeiksi teoksessa. Yleensä x-kirjain sekä rytmitys on kirjoitettu nuottiviivaston alapuolelle. Täten soittajan on helpompi lukea rytmiä soittaessaan pitkää nuottia eikä soittaja sekoita ilma-aksenttiäänin soiviin ääniin.



Esimerkki 55. Katkelma Judith Shatinin teoksesta *Assembly Line #1* soolo-oboelle (2014/2020). X-kirjaimella merkityt äänet ovat ilma-aksentteja, jotka toteutetaan palleatuella pitkän äänen aikana. Van Cleve, 2014, 83.

4.1.13 Smorzato

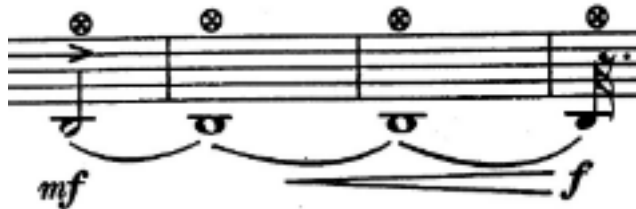
Smorzato on Bruno Bartolozzin käyttämä termi huulilla ja leualla toteutettavasta vibratosta. Rööriä puristetaan kevyesti huulilla leuan tehdessä rytmisen liikkeen. Smorzatossa muuttuu sekä äänenkorkeus että äänenvoimakkuus. Siksi se eroaa vibratosta. Smorzatolla pystytään toteuttamaan erilaisia rytmisiä kuvioita leuan liikuessa tietyssä tahdissa. Smorzato-tekniikka toimii parhaiten oboen keski- ja ylärekisterissä mezzoforte-nyanssissa. (Bartolozzi, 1982, 22–23.) Bartolozzi merkitsee smorzaton pyöreinä väröttöminä nuotinpäinä, ja tämä onkin vakiintunut yleisesti smorzaton merkintätavaksi. Säveltäjän olisi kuitenkin hyvä selittää merkintätapansa partituurissa epäselvyyksien välttämiseksi.



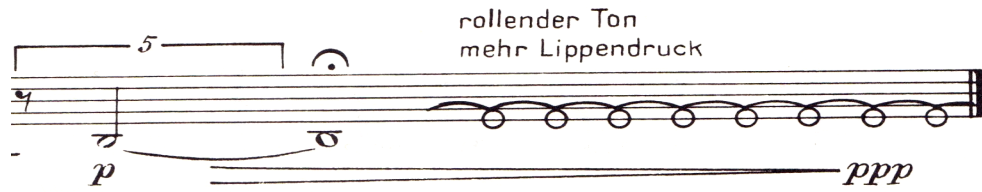
Esimerkki 56. Näyte Bruno Bartolozzin kirjasta luvusta smorzato. Bartolozzi, 1982, 22–23.

4.1.14 Rullaava ääni (engl. rolling tone)

Käytän tässä omaa vapaata suomennostani ilmaisusta rolling tone, koska yleistä suomennosta ei ole saatavilla. Nimitän tätä laajennettua soittotekniikkaa rullaavaksi ääneksi. Rullaava ääni on mahdollista toteuttaa oboen aivan alimmilla äänillä, välillä b–d¹. Rullaava ääni toteutetaan rööriä äärimmäisesti huulilla puristaen. Ääni alkaa ikään kuin päristä nopeassa tempossa. Rullaava ääni voidaan soittaa helpoiten heti sen jälkeen, kun ääni on soitettu ensin normaalisti. On myös vaikeaa tehdä diminuendoa yhtä aikaa tämän tekniikan kanssa. Rullaavalle äänelle ei ole yhtä yleistä merkkiä, mutta usein se kirjoitetaan nuotin yläpuolelle termillä ”rollender Ton, mehr Lippendruck” (esimerkki 58) tai ”Rolling tone”. Joskus se saatetaan kuvata nuotin yläpuolella myös Isang Yunin kuvaamalla tavalla (esimerkki 57), ja säveltäjän on syytä sanoin selittää käyttämänsä merkintätapa. Rullaavan äänen toteuttamiseen suosittelen aika avonaista ja jännitteistä rööriä, jotta sitä on varaa puristaa huulilla kiinni ja jotta rööri puristuksesta huolimatta värähtelee herkästi.



Esimerkki 57. Katkelma Isang Yunin teoksesta *Piri* soolo-oboelle (1971). Boosey & Hawkes, 1973.



Esimerkki 58. Katkelma Edison Denisovin teoksesta *Solo* oboelle (1971). Teoksessaan Edison Denisov on kirjoittanut diminuendon yhdessä rullaavan äänen kanssa. Tämä on kuitenkin kovin hankala toteuttaa, ja oboisti joutuukin usein jättämään diminuendon tekemättä. Breitkopf & Härtel, 1980.

4.1.15 Laulaminen ja soittaminen yhtä aikaa

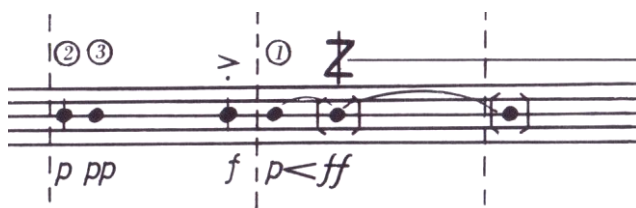
Oboeen on myös mahdollista esimerkiksi laulaa, hyräillä tai murista joko röörin kanssa tai ilman. Melkein kaikki tuotettavissa olevat toimivat, ja ilman rööriä soitettaessa ne vahvistuvat kulkiessaan instrumentin läpi.

Laulaminen oboen soiton yhteydessä on melko vaikeaa. Soitettaessa oboeta röörin kanssa soittajan suussa on kovin vähän tilaa huulien ollessa käännettynä sisäänpäin. Laulamista on yhdessä soittamisen kanssa täten kovin raskasta tuottaa voimakkaasti, ja se kuulostaakin enemmänkin hyräilyltä. Laulamisen onnistuttua se kuuluu valitettavasti kovin vaimeana, ja siksi sen vahvistaminen on yleensä tarpeellista. Yleensä laulettavat sävelkorkeudet on merkitty nuottiin, mutta toki sävelkorkeus voidaan jättää myös soittajan päätettäväksi. Ohessa katkelma laulamista ja soittamista yhdistävästä Jukka Tiensuun teoksesta *Narcissus* soolo-oboelle (1979).

Esimerkki 59. Katkelma Jukka Tiensuun teoksesta *Narcissus* (1979). Jukka Tiensuu on käyttänyt merkintää "Voce" kuvaamaan laulamista. Fimic, 2008.

4.1.16 Ylipuhallusäänet (engl. overblown notes)

Ylipuhallusäänellä tarkoitetaan ääntä, jolle puhalletaan normaaliin perussoittotapaan nähden enemmän ilmaa ja jonka soittamiseen käytetään apuna suurta ilmanpainetta. Ääni soi korkeammalta, usein oktaavia korkeampaa, kuin kirjoitettu nuotti ikään kuin hajasointina. Tämä laajennettu soittotekniikka toimii parhaiten oboen alimmilla äänillä. Ylipuhallusääni voidaan merkitä esimerkiksi lävistetyllä Z-kirjaimella sävelen yläpuolella tai jollakin muulla säveltäjän valitsemalla tavalla kuten kirjoittamalla "overblow". Joka tapauksessa partituuriin on syytä laittaa soittajalle ohjeet ylipuhallusäänen toteuttamiseksi. Esimerkkinä ylipuhallusäänistä katkelma Luciano Berion teoksesta *Sequenza VII*. Ylipuhaltamisesta lisää luvussa 5.1.4.



Esimerkki 60. Katkelma Luciano Berion teoksesta *Sequenza VII* solo-oboelle. Luciano Berio käyttää Z-kirjainta kuvaamaan ylipuhallusääniä. Universal edition, 1971.

4.1.17 Hammasansatsilla otettavat äänet

Hammasansatsi tarkoittaa sitä, että rööriä hallitaankin puristamalla hampaita sen ala- ja yläpuolelta, kun normaalisti huulet hallitsevat rööriä. Hammasansatsi tekee oboen äänestä metallisen ja kovan kuulaisen. Myös äänenkorkeus nousee hammasansatsilla soitettaessa puolissävelaskeleen verran, joten hammasansatsilla soitettavia ääniä varten täytyy käyttää puolissävelaskelta alempia sormituksia, jos intonaation halutaan pysyvän samassa suhteessa normaaliin vireeseen. Säveltäjän tulee siis huomioida

tämä kirjoittaessaan hammasansatsilla otettavia ääniä oboelle ja kirjoittaa puolisävelaskelta alempi ääni kuin haluttu soiva ääni on.

Hammasansatsilla soitettaessa ei ole mahdollista soittaa legatoa normaalin ja hammasansatsilla otetun äänen välillä. Se ei ole mahdollista, koska hammasansatsilla soitettaessa täytyy pystyä välillä muuttamaan ansatsin asentoa. Myöskään nopeassa tempossa kulkevat kulut eivät ole mahdollisia. Samanlaisia ongelmia tuottavat myös isot intervallit, nopea tempo, monimutkaiset artikulaatiovaihdokset ja toistot. Flatterikieli ei myöskään toimi yhdessä hampailla otettujen äänien kanssa, koska suussa ei ole tällöin tilaa r-tavulle. Hammasansatsilla otetut äänet ovat vaikeita ääniä sekä ansatsille että sormituksille. Ne ovat usein hankalia otteita ja uusia soittajalle. Hammasansatsiäänet toimivat siis usein yksittäisinä ääнинä, eivät yhdistelminä. Nämä äänet saadaan oboesta vain kovissa nyansseissa (mf–ff).

Hammasansatsia käytetään myös erittäin korkeita ääniä soitettaessa (ks. lukua 4.1.23). Esimerkiksi Ludwig Frank -oboella soitettaessa a³-sävel täytyy usein soittaa hammasansatsilla. A³-sävelestä vielä ylemmäksi siirryttäessä täytyy kaikki sävelet soittaa hammasansatsilla. Tällöin myöskin edellä mainitut yhdistelmät (legato, flatterikieli, eri artikulaatiot, nopea tempo) ovat mahdottomia toteuttaa. Näissä tapauksissa ansatsivalinnan tekee oboisti, joka myös muuttaa sormituksia halutun sävelkorkeuden aikaansaamiseksi. Toisin sanoen, säveltäjän ei tarvitse ottaa huomioon säveltason muutosta.

Hammasansatsia käytettäessä soittajan kannattaa asettaa ylähampaat tiukemmin röörin yläpuolelle saadakseen hammasansatsilla otettavat äänet soimaan.

Hammasansatsi merkitään yleensä nuottiin käyttämällä ilmaisua ”Teeth on the Reed” tai ”mit Zahnansatz”. Selitys ilmaisulle tulee laittaa partituuriin.

Esimerkkinä hammasansatsin käytöstä on katkelma Esa-Pekka Salosen teoksesta *Second Meeting* oboelle ja pianolle (1991–1992).



Esimerkki 61. Katkelma Esa-Pekka Salosen teoksesta *Second Meeting* oboelle ja pianolle (1991–1992). Teoksen viimeisessä äänessä ainakin Ludwig Frank -oboella soittaessa joudutaan käyttämään a³-sävelellä apuna hammasansatsia. Chester Music, 1993.

4.1.18 Sordiino (engl. mute)

Sordiinoa voidaan käyttää hiljentämään oboen ääntä. Täten varsinkin oboen ala- ja keskirekisteri soivat normaalia pehmeämmin ja hiljemmin. Mitään kovin hyvää suomenkielistä nimitystä sordiinolle ei löydy, sillä sordiino-termi on vakiintunut, ja säveltäjä saattaaakin käyttää teoksessaan termiä "con sordino" tai "con sord". Myös muita nimityksiä saattaa tulla vastaan säveltäjän omalla äidinkielellä kirjoitettuna. Koska kyse on oboen erikoistekniikasta, sordiino on rakennettava itse. Se voidaan rakentaa vaikkapa vanhasta villasukasta tai oboen kuivausliinasta. Jokin itse tehty pahvitötterö saattaa myös toimia hyvin. Sordiino asetetaan oboen kelloosaan ja täten oboen alimmat äänireiät, jotka sijaitsevat kello-osassa (kuten pienen oktaavin b ja h), usein peittyvät eivätkä toimi. Sordiino saattaa vaikuttaa intonaatioon varsinkin oboen alarekisterissä. Soittaja tarvitsee aikaa sordiinon asettamiseen ja pois ottamiseen. Säveltäjän tulee ottaa tämä huomioon kirjoittaessaan sordiinon kanssa soitettavia ääniä.

4.1.19 Vihellysäni (engl. whistle tone)

Vihellysäniä käytetään esimerkiksi aikamme huilumusiikissa ahkerasti. Ne ovat hyvin pehmeitä ja korkeita ääniä, joiden tuottamiseen käytetään apuna yläsävelsarjaa. Oboessa vihellysäniä ei pystytä tuottamaan soittimeen puhaltamalla, kuten huilussa. Eräänlainen vihellysäni voidaan tuottaa viheltämällä rööriin sen ollessa kiinnitettynä instrumenttiin. Tällöin rööri pidetään suun edessä ja siihen vihelletään. Vihellys muuttuu ilmavammaksi ja sumuisemmaksi ja tuottaa vihellysänen kaltaisen efektin. Yleensä

vihellysäni merkitään nuottiin W.T.-kirjaimilla (whistle tone). Esimerkkinä vihellysänen käytöstä on katkelma Chaya Czernowin Lovesong (2010) teoksen oboeosiosta (esimerkki 62).

The image shows three staves of musical notation for oboe, measures 103 through 109. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Measure 103: Labeled '(WT)'. The staff contains a series of notes with a wavy line above them, indicating a whistle tone. There are two triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) under the notes. Below the staff, the instruction '(as present as possible)' is written.
- Measure 106: Labeled '(WT)'. Similar to measure 103, it features notes with a wavy line above them. There are two quintuplet markings (indicated by a '5' and a bracket) under the notes.
- Measure 109: Labeled 'WT'. It features notes with a wavy line above them and a triplet marking (indicated by a '3' and a bracket) under the notes.

Esimerkki 62. Katkelma Chaya Czernowinin teoksesta Lovesong (2010).
Edition Schott, 2010.

4.1.20 Ääniä pelkällä rööriellä

Pelkän oboen röörin läpi voidaan puhalttaa ilmaa, sillä voidaan tuottaa ankkamaisia ääniä tai sitä voidaan maiskuttaa. Röörin läpi voidaan myös laulaa tai puhua. Nämä tulee ilmaista säveltäjän valitsemalla tavalla teoksessa, ja selitys näille äänille tulisi kirjoittaa partituuriin. Ilmaisuna voidaan käyttää vaikkapa sanontoja ”blow through the reed” tai ”play with the reed only”. Säveltäjä voi halutessaan vielä tähdentää, mikä ääni rööristä halutaan tuottaa (ellei kyseessä ole pelkkä ilman puhallus). Mikäli teos sisältää myös oboen kanssa soitettavia ääniä, niin nuottiin tulisi merkitä paikat röörin pois ottamiselle ja takaisin laittamiselle sekä jättää näille aikaa. Pelkällä rööriellä soitettavat äänet ovat helppoja, ja niitä kannattaakin käyttää sävelletäessä niin ammattilaiselle kuin musiikkiopistotasoiselle oboistille.

4.1.21 Ääniä ilman rööriä

Oboella on mahdollista tuottaa mielenkiintoisia ääniä myös ilman rööriä, siis puhaltamalla pelkkään instrumenttiin. Näiden äänien tuottamiseen voidaan käyttää neljää erilaista tapaa: Ensimmäisessä tavassa puhalletaan tai imetään sisäänpäin ilmaa instrumentin siitä päästä, jossa röörin paikka on. Tällöin huulet ovat joko instrumentin pään ympärillä tai sitten auki niin, että saadaan kovempiääninen suhina kuuluville. Toisessa tavassa puhalletaan hylsyyn (ilman röörin puu osaa), joka on asetettu paikoilleen oboen päähän. Tämä tapa on ehkä vähiten käytetty, koska soittaja voi pelätä huuliensa vahingoittumista. Kolmannessa tavassa ilmaa puhalletaan joko englannintorven tai oboe d’amoren putkeen, jolloin saadaan voimakkaampi suhina tai ilman vetoääni aikaiseksi. Oboesta voidaan tuottaa myös trumpettimainen ääni puristamalla huulet tiukasti oboen yläosan aukkoa vasten ja ottamalla ”trumpettiansatsi”. Kiristämällä tai löysäämällä huulia voidaan tuottaa korkeampia tai matalampia ääniä. Soittotapaa kutsutaan ”alla tromba” -tekniikaksi. Tätä samaa soittotekniikkaa voidaan käyttää

myös oboen yksittäisten osien kanssa. Soittaja voi siis soittaa trumpettiansatsilla myös esimerkiksi oboen keskiosan liitoskohdasta. Tällöin kaikkien läppien tulee olla suljettuna. Alla tromba -tekniikan tueksi voidaan ottaa myös esimerkiksi trumpetin suukappale, joka voidaan asettaa oboen yksittäisen osan päähän. Alla tromba pystytään toteuttamaan sävelkorkeudelta (sormitukset) a^1-c^3 . Sisäänpäin hengitettäessä voidaan alla tromba -tekniikalla soittaa sävelkorkeudelta pienen oktaavin $h-as^1$. Ääni soi kuitenkin puoli- tai kokosävelaskelen korkeammalta kuin ote antaa olettaa. Tähän vaikuttaa ansatsi ja paine kehossa. Tarkka sävelkorkeus on vaikea tuottaa alla tromba -tekniikalla soitettaessa, sillä intonaatiota on hankala säätää. Alla tromba -ääniä voidaan tuottaa dynamiikoissa mezzopianosta forteen. Tämä tekniikka on suhteellisen helppo tapa toteuttaa ääni ilman rööriä. Mitä matalampi instrumentti on, sitä tehokkaampi alla tromba -ääni on. Nuottiin tämä tekniikka voidaan merkitä kirjoittamalla haluttujen äänien päälle "alla tromba".

Ääniin ilman rööriä voidaan yhdistää myös sormiotteita. Tämä muuttaa hieman suhinan tai hengityksenänten intonaatiota, mutta on huomattava, että äänet eivät kuulu kuitenkaan oikeina sävelinä. Mitä korkeampia säveliä sormilla soitetaan, sitä korkeampana äänet kuuluvat, ja matalien äänten sormituksilla suhina saadaan soimaan matalampana. Sormiotteet toimivat parhaiten rytmisenä elementtinä yhdistettynä ääniin ilman rööriä. Huomattava on myös se seikka, että puhallettaessa tai vedettäessä ilmaa oboen läpi äänen korkeus samalla otteella voi erota riippuen soittajasta, rööristä, puhalluksen tai imun voimakkuudesta sekä instrumentista.

Ääniä ilman rööriä voidaan myös soittaa yhdessä eri artikulaatioiden kanssa. Tupla- ja triplakieli toimivat todella hyvin näiden äänien kanssa ja näitä yhdistelmiä voidaan toistaa useita peräkkäinkin tai soittaa pitkiäkin jaksoja. Tehokas keino yhdistää artikulaatiota ja ääniä ilman rööriä on myös sellainen, jossa ilmavirta oboeen katkaistaan kielellä. Tätä kutsutaan kieleniskuksi (tongue ram). Kieli lyödään vasten oboen päätä, jolloin ilmavirta katkeaa äkillisesti. Myös flutterikieli toimii hyvin yhdistettynä pelkkään oboeen puhalteluun. Eri artikulaatiotapoja

käytettäessä huulet kannattaa sulkea tiukasti oboen yläpään ympärille ja puhaltaa kaikki ilma oboeen.

Oboesta voidaan tuottaa ääntä myös muuten kuin vain soittamalla tai puhaltamalla pelkkään instrumenttiin. Pelkät näppäinänet toimivat hyvänä efektinä aikamme musiikissa. Tämä soittotekniikka pystytään toteuttamaan vain hyvin hiljaisessa nyanssissa, joten vahvistaminen saattaa olla tarpeellista. Säveltäjän kannattaa säveltää näppäinänet kohtaan, jossa nyanssi on muutenkin hiljainen. Sävelkorkeutta on oboessa näppäinäniä soittaessa hyvin vaikea kuulla toisin kuin esimerkiksi huilussa, mutta äänenkorkeuden vaihtelut kuuluvat peremmin kovemmassa nyanssissa isommilla oboeperheen jäsenillä, kuten englannintorvella tai oboe d'amorella. Näppäinänet saadaan kuulumaan paremmin ilman oboen rööriä tai englannintorven sekä d'amoren s-putkea.

Äänekäs hengitys on myös yksi laajennettu soittotekniikka. Ammattilaisoboistit ovat koulutettuja hengittämään hyvin äänettömästi, mutta äänekäs hengitys on hyvin helppo aikaansaada. Se voidaan toteuttaa joko rööriin tai pelkkään soittimeen puhaltaen. Isomman äänen tuottaa hengitys, joka puhalletaan rööriin ollessa pois suusta osittain rööriin ulkopuolelle ja osittain rööriin. Äänekäs hengitys toimii molempiin suuntiin, joko sisään (imumainen ääni) tai ulos (suhiseva ääni). Hengitystä voi käyttää rytmisenä elementtinä, koska sitä voidaan käyttää jonkin tietyn rytmin toteuttamisessa. Kaikkia yllä kuvattuja tekniikoita käyttäessään säveltäjän tulee kertoa partituurissaan, miten hän tekniikat merkitsee.

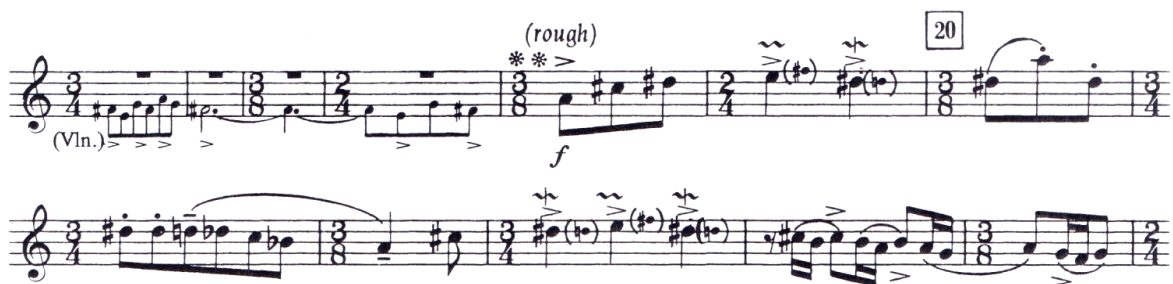
4.1.22 Rheita-tekniikka (engl. rheita technique)

Rheita-tekniikka on John Coriglianon lanseeraama termi oboen äänelle, joka muistuttaa arabilaisen oboen ääntä. Hän ihastui tähän tekniikkaan kuunnellessaan käärmeenlumoajan oboen ääntä Marrakechissa Marokossa. Tässä tekniikassa koko rööri asetetaan pitkälle suuhun ja huulet vasten oboen rööriin lankaosaa. John Corigliano käyttää tätä tekniikkaa *Oboekonserttonsa* viimeisessä osassa nimeltä *Rheita dance* (1975) (esimerkki 64). Saman tyyppistä tekniikkaa ovat käyttäneet muun muassa

Georg Crumb teoksessaan *Ancient Voices of Children* (1970). Rheitatekniikka merkitään nuottiin kirjoittamalla ”rheita” ja antamalla esimerkiksi partituurissa tarkemmat ohjeet tämän tekniikan toteuttamiseen tai sitten ilmaisemalla tämän tekniikan käyttö muulla tavoin, kuten Georg Crumb tekee teoksessaan *Ancient Voices of Children* (1970) (esimerkki 63). Ilmaisusta oboisti voi itse tehdä päätelmän mitä tekniikkaa käyttää Georg Crumbin haluaman efektin aikaansaamiseksi. Säveltäjän tulee huomioida, että tätä tekniikkaa käyttäessään oboisti tarvitsee aikaa siirtääkseen röörin suussa pidemmälle. Säveltäjän tulee myös merkitä se kohta, missä rheitatekniikasta palataan normaaliin soittotapaan. Tämä pystytään merkitsemään nuottiin kirjoittamalla kyseiseen kohtaan ”norm.” tai ”normal”.



Esimerkki 63. Katkelma Georg Crumbin teoksesta *Ancient Voices of Children* (1970). Teoksessaan Georg Crumb pyytää oboistia soittamaan raa’asti, primitiivisesti ja ikään kuin skalmeijan äänellä (”raw, primitive, shawm-like”). (Van Cleve, 2014, 90.)



*The Rheita (or Rhaita) is a Moroccan form of Arabic oboe (Gheita).

**The Rheita sound is made by placing the embouchure on the strings of the reed.

Esimerkki 64. Katkelma John Coriglianon *Oboekonsertosta* (1975). John Corigliano selittää rheitatekniikan teoksessa yllä olevalla tavalla. Schirmer, 1978.

4.1.23 Korkeita ääniä

Oboen helposti soiva rekisteri ulottuu, kuten kerrottiin aiemmin, f^3 -säveleen asti, mutta siitä voidaan oboen rekisteriä vielä laajentaa tarvittaessa ylöspäin a^3 -säveleen asti (ks. lukua 2.2.1). A^3 -sävel on vielä mahdollista soittaa joillain instrumenteilla normaalilla perussoittotavalla, mutta useimmiten jo se joudutaan soittamaan hammasansatsia apuna käyttäen (ks. lukua 4.1.17). Oboella on myös mahdollista soittaa korkeampia ääniä kuin a^3 -sävel. Esimerkiksi joillain instrumenteilla hammasansatsilla soitettuna pystytään soittamaan vielä b^3 -sävel. Nämä hammasansatsilla soitettavat ylä-äänit jäävät intonaatioiltaan hyvin epämääräisiksi ja ne kuulostavat hyvin ohuilta. Fraasin aloittaminen suoraan korkeasta äänestä oboella on vaikeaa, ja korkeiden äänien kanssa on vaikeaa käyttää eri artikulaatioita tai laajennettuja soittotekniikkoja. Ohessa sormituksia oboen aivan korkeimmille äänille. Näitä kannattaa kokeilla hammasansatsilla ja ilman (esimerkki 65).

The image displays two systems of musical notation and fingering diagrams for the oboe. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows four measures of music, with the notes being G³, A³, B³, and C⁴. The second system shows three measures of music, with the notes being D⁴, E⁴, and F⁴. Below each staff are fingering diagrams for the right and left hands, using black circles for fingers and white circles for the thumb. Some diagrams include small leaf-like symbols representing the use of the 'hammasansats' (teeth) technique for the higher notes.

Esimerkki 65. Ylä-äänien sormituksia Ludwig Frank -oboella.

4.2 Moniääniset laajennetut soittotekniikat

4.2.1 Multifonit eli hajasoinnit (engl. multiphonics)

Moniääniset laajennetut soittotekniikat eli multifonit ovat tekniikka, jolla saadaan yksiäänisestä instrumentista tuotettua enemmän kuin yhden sävelkorkeuden kuuloisia ääniä. Tämä aikamme musiikin soittotapa on tullut käyttöön meille jo viime vuosisadan puolella. Multifoneja on käyttänyt muun muassa Luciano Berio *Sequenza*-sooloteoksissaan eri puhallininstrumenteille.

Multifonit tuotetaan erilaisin sormituksin. Sormitusten lisäksi täytyy ansatsin olla juuri sopiva kyseisen multifonin tuottamiseen. Sormituksen ja ansatsin lisäksi rööri täytyy asetella suuhun juuri oikealla tavalla, jotta soitin resonoi tuottaakseen multifonin.

Eri soittajien soittamana multifonit kuulostavat hyvinkin erilaisilta. Tämä riippuu käytetystä instrumentista, ansatsin asennosta sekä röörin resonoivuudesta. Eri soittimilla toimivat tietyt multifonit paremmin kuin toisilla. Esimerkiksi Luciano Berio listaa solo-oboeteokseensa *Sequenza VII* pitkän listan multifoneja. Hän on säveltänyt teoksensa Heinz Holligerille, joka soittaa Rigoutat-merkkisellä oboella. Tuon kyseisen instrumentin rakenne on hieman erilainen kuin vaikkapa Ludwig Frank-oboella. Rigoutat-oboella lähestulkoon kaikki Berion listaamat multifonit onnistuvat vaivatta, kun taas muiden instrumenttimerkkien soittajien tulee kyseistä teosta soittaessaan etsiä omalla oboemerkkillään toimivat multifonit saatavilla olevista lähteistä.

Multifoneja pystytään soittamaan eri nyansseissa sekä eri artikulaatioilla. Jotkin multifonit pystytään toteuttamaan hyvinkin hiljaisessa nyanssissa, mutta toiset taas ainoastaan mezzoforte- tai forte-nyanssissa. Multifoni tulee valita sen mukaan, missä nyanssissa se tulee soittaa ja mitä sen tarkoitus musiikissa on ilmaista. Esimerkissä 70 on listattuna mielestäni helposti Ludwig Frank -oboella toimivia multifoneja.

Multifoneja soitettaessa rööriä tulee tukea huulilla joko ihan alhaalta tai keskeltä. Olen merkinnyt tämän röörinkuvalla esimerkkiin 70.

Mustaksi väritetty alue röörissä kuvaa huulien kohtaa röörin pinnalla. Mielestäni multifonien resonointia auttaa myös alaleuan työntäminen hieman eteenpäin sekä ylähuulen napakampi ote alahuuleen verrattuna.

Esimerkeissä 66–69 on katkelmia eräistä multifoneja sisältävistä oboeteoksista. Multifonit merkitään nuottiin yleensä M-kirjaimella nuotin varressa (pieni tai iso m-kirjain) tai merkinnällä "multiph" tai "multiphonics". Joskus multifoni voidaan ilmaista myös nuotilla, jonka päänä on rasti. Säveltäjän tulee teoksensa alkutekstissä määritellä merkintätapansa multifoneille.

Esimerkki 66. Katkelma Heinz Holligerin teoksesta *Studie über Mehrklänge* (1971). Breitkopf & Härtel, 1980.

Esimerkki 67. Katkelma Kalevi Ahon teoksesta *Solo IX* soolo-oboelle (2010). Tässä kyseisessä teoksessa multifonit saadaan toteutettua oboen ylä-äänien perussormituksista ansaita löysäämällä ja täten ikään kuin ylä-ääntä murtamalla. Fennica Gehrman, 2010.

30 *ppp* *pp* *mf* *f* *ff*

36 *p* *fff* *p* *pp*

42 *fff*

48 *fff* *p*

add Eb (10) slowly for gliss.
ajouter Mib (10) lentement pour le gliss.

Esimerkki 68. Katkelma Iannis Xenakiksen teoksesta *Dmaathen* oboelle ja lyömäsoittimille (1976). Joistain multifoneista on mahdollista toteuttaa myös trilli, kuten esimerkin viimeisellä rivillä on kirjoitettu. Editions Salabert, 1976.

21 *mp* *pp*

22 *mp* *pp*

23 *mp* *pp*

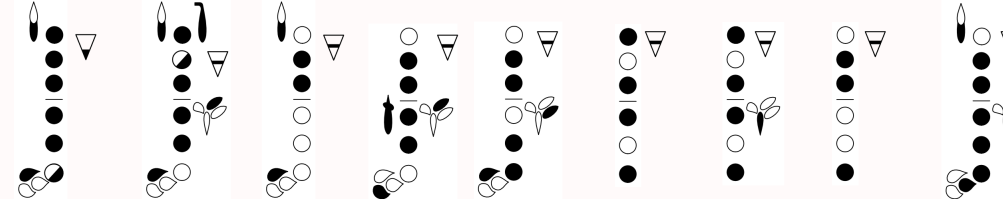
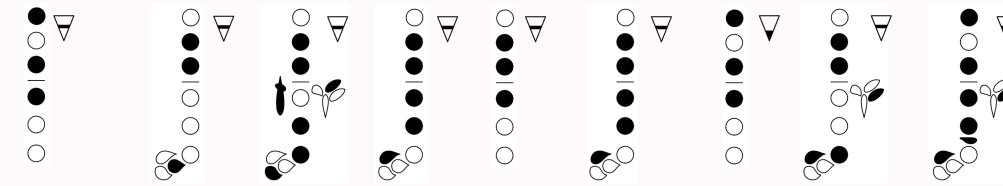
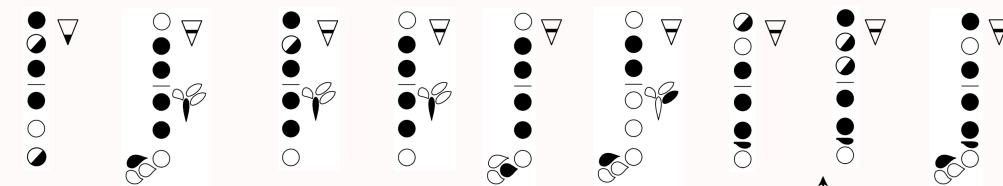
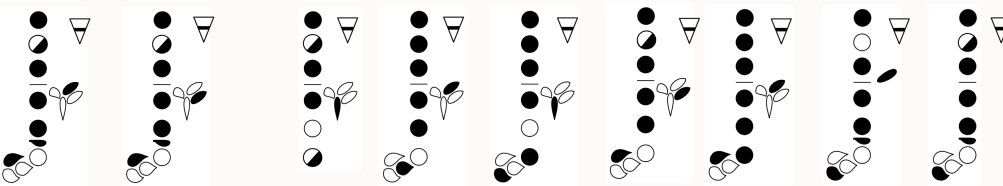
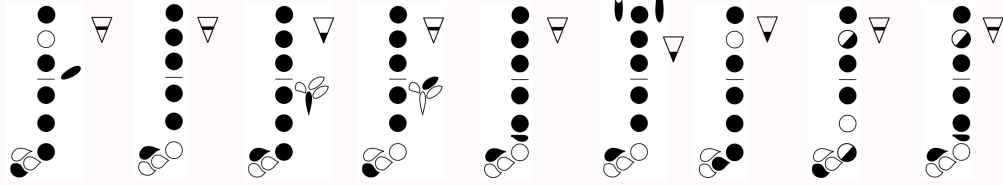
more reed in mouth

[sweep through different regions of multiphonic]

(ord.)

Sy. 4073

Esimerkki 69. Katkelma Liza Limin teoksesta *Gyfu* (2011). Liza Lim pyytää oboistia löysäämällä ja kiristämällä ansatsia etsimään eri multifonin sävyjä samalla sormituksella. Numerot multifonien edessä viittaavat teoksen alkutekstissä esiteltyihin multifoneihin. Ricordi, 2011.



The image displays three staves of musical notation in treble clef. Each staff is accompanied by a series of fingering diagrams. The diagrams consist of vertical columns of circles representing finger positions on the keys. Triangles are placed above or below the circles to indicate reed placement. Some diagrams include small leaf-like symbols, likely representing reed vibration or specific embouchure techniques. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, indicating a complex melodic line with multiple articulations.

Esimerkki 70. Multifonisormituksia. Röörin kuvaan (kolmio) on merkitty huulten paikka röörin päällä. Viiva röörin keskellä tarkoittaa puristusta keskeltä rööriä, kun taas viiva alhaalla tarkoittaa röörin olevan melkein kokonaan suussa ja huulten koskevan röörin lankaosaa.

Libby Van Cleve listaa kirjassaan *Oboe Unbound* (Van Cleve, 2014) multifoneja, jotka särisevät rytmisesti muita multifoneja helpommin. Hän kutsuu näitä multifoneja nimellä "beating multiphonics". Ohessa esimerkissä 71 hänen listaamansa multifonit, jotka toimivat hyvin myös Ludwig Frank -oboella.

The image displays a musical score for Example 71, consisting of four staves of music and their corresponding fingerings. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and clefs (treble clef). The fingerings are represented by vertical columns of circles (black for pressed, white for unpressed) and triangles (pointing down for pressed, up for unpressed). Some circles are decorated with leaf-like symbols, indicating specific playing techniques or articulation. The score is organized into four systems, each with a musical staff and a corresponding fingering diagram below it.

Esimerkki 71. Libby van Cleven listaamat särisevät multifonit.

4.2.2 Tuplahuiluäänet (engl. double harmonics)

Tuplahuiluäänillä tarkoitetaan multifoneja, joissa yhdestä huiluäänestä saadaan kuuluville toinenkin huiluääni. Tämä tapahtuu sormituksen, ansatsin ja ilmanpaineen avulla. Tuplahuiluäänet soivat aina kvintin korkuisena intervallina, ja niitä pystytään toteuttamaan vain tietyltä korkeudelta. Esimerkissä 75 on Ludwig Frank -oboella soitettavissa olevia tuplahuiluääniä. Tuplahuiluääniä on oboella hyvin vaikea toteuttaa, ja onnistuessaan ne soivat hyvin hiljaisina pianissimo-dynamiikassa. Tuplahuiluääniä pystytään soittamaan, kuten muidenkin tekniikoiden kohdalla on mainittu, tietyillä instrumenteilla paremmin kuin toisilla. Parhaiten tuplahuiluääniä pystytään tällä hetkellä tuottamaan Rigoutat-merkkisellä oboella. Tuplahuiluääniä ei voida toteuttaa nopeassa tempossa, koska niillä kestää hetki aikaa syttyä ja soida. Joillakin tuplahuiluäänillä pystytään soittamaan trilli ylempään tuplahuiluääneen (ks. lukua 5).

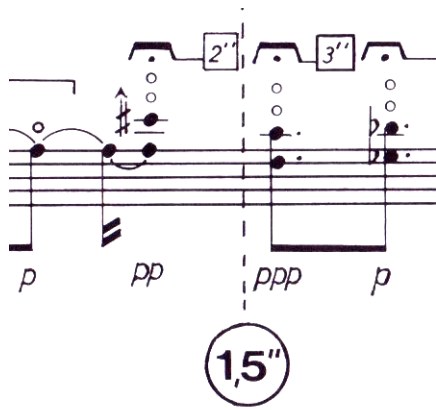
Soittajan tulee tuplahuiluääniä harjoitellessaan etsiä ansatsin asentoa, jolla ne saadaan helpoimmin soimaan. Eri tuplahuiluäänet soivat eri tavalla, joten ansatsia tulee muokata jatkuvasti. Tuplahuiluäänten soivuuteen vaikuttavat instrumentin lisäksi soittajan rööri ja ansatsi.

Tuplahuiluäänet merkitään nuottiin päällekkäisenä kvinttinä ja tuon kvintin yläpuolelle merkityllä kaksoisympyrällä (ks. lukua 4.1.2). Esimerkeissä 72–74 on katkelmia teoksista, joissa tuplahuiluääniä on käytetty. Näistä kuuluisin on Luciano Berion *Sequenza VII* soolo-oboelle (1969). Tästä teoksesta kerron lisää luvussa 5.

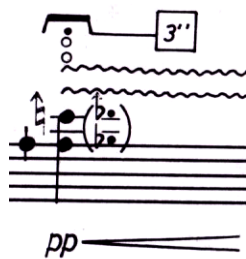
The image shows a musical score snippet on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures. The first measure has a dynamic marking of *pp* and a triplet of eighth notes. The second measure has a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes. The third measure has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes. Above the notes in the second and third measures, there are double circles representing double harmonics. Below the staff, there are five dots representing fingerings, with the first dot labeled '(Eb)'. Below the dots, the text 'low lip pressure' is written.

Esimerkki 72. Katkelma Elliott Carterin teoksesta *Inner Song* soolo-oboelle (1992).

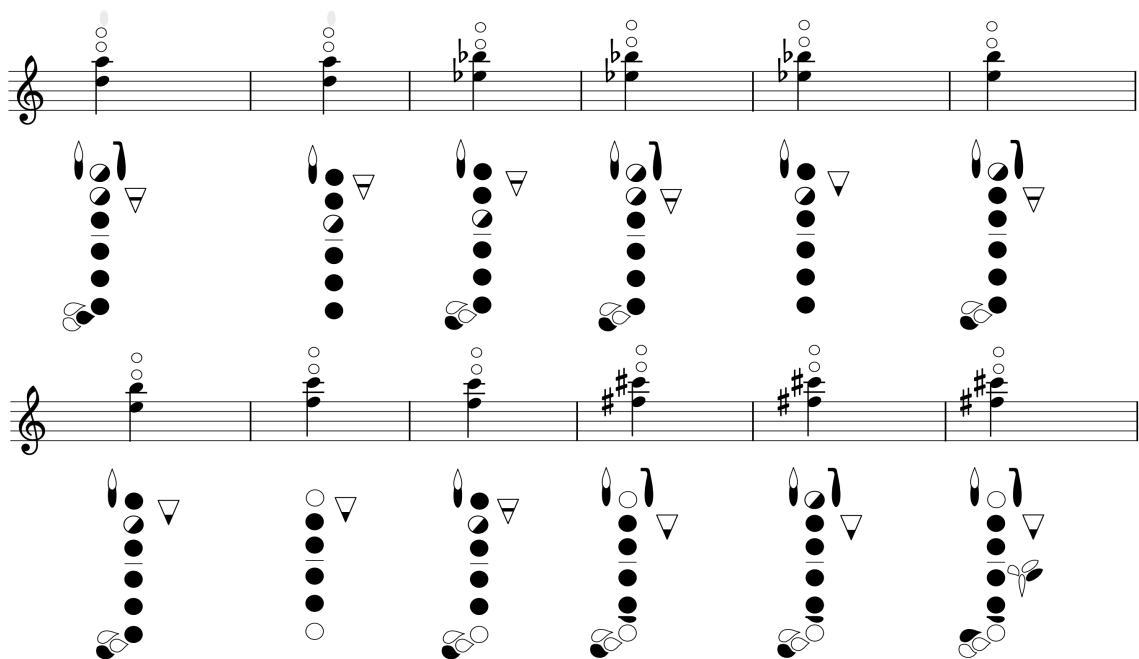
Boosey & Hawkes, 1993.



Esimerkki 73. Katkelma Luciano Berion teoksesta *Sequenza VII* solo-oboelle (1969).
Universal Edition, 1971.



Esimerkki 74. Katkelma Luciano Berion teoksesta *Sequenza VII* solo-oboelle (1969).
Luciano Berio käyttää teoksessaan myös tuplahuiluäänitrillää (ks. lukua 5).
Universal Edition, 1971.



Esimerkki 75. Otteita tuplahuiluäänille.

5. Luciano Berio: *Sequenza VII* soolo-oboelle (1969)

Luciano Berion *Sequenza VII* soolo-oboelle (1969) kuuluu Berion säveltämän 14 sooloteoksen sarjaan, joka on sävelletty vuosien 1958 ja 2002 välillä. Nämä 14 sooloteosta on kukin sävelletty eri instrumentille ja omistettu jollekin tietylle muusikolle. Berio aloitti *Sequenza*-sarjansa säveltämisen sooloteoksesta huilulle (*Sequenza I*) vuonna 1958 ja omisti sen Severino Gazzelonille. *Sequenza*-sarja päättyi vuonna 2002 sooloteokseen sellolle (*Sequenza XIV*). Jokainen *Sequenza* (suom. sekvenssi eli musiikillisen aiheen toistuminen eri sävelkorkeuksilla) on ikään kuin rakkauskirje kyseiselle instrumentille. Berio käyttää teoksissaan hienosti hyväkseen kyseisen instrumentin monia soittotapamahdollisuuksia. Kaikki Berion *Sequenzat* on sävelletty ”virtuooseille”, koska Berio rakasti virtuoottisuuden ja älykkyyden yhtälöä. Hän halusi jättää teoksensa esittäjälle ja tulkitsijalle paljon vapautta, vaikka hän sitoikin tahdit tarkasti aikamääreisiin.

Sequenza VII oboelle on sävelletty aikana (1950–1970), jolloin säveltäjät alkoivat kokeilla erilaisia sävellystapoja ja eri instrumenttien laajennettuja soittotekniikoita. Berion sävellykset olivat myös osa tuota prosessia. Berio sävelsi *Sequenza VII:n* soolo-oboelle heti säveltämänsä *Sinfonian* jälkeen vuonna 1969. *Sequenza VII:ää* on käytetty pohjana myös Berion teokselle *Chemins IV* oboelle ja jousille (1975). Vuonna 1993 Berio muokkasi *Sequenzastaan* oboelle version sopraanosaksofonille (Redgate, 2007).

Sequenza VII on mielestäni yksi oboemusiikin tärkeimmistä teoksista. Se tarjoaa virtuoottisuudellaan paljon niin kuulijalle kuin esittäjälleenkin. Teoksessa käytetään paljon laajennettuja soittotekniikoita normaalien perussoittotekniikoiden sijaan. Berio omisti teoksensa Heinz Holligerille, joka on yksi kuuluisimpia aikamme musiikin esittäjänä tunnettuja oboisteja. Holliger kantaesitti teoksen Baselissa Sveitsissä vuonna 1969. *Sequenza VII:n* partituuriin merkityt sormitusehdotukset ovatkin Heinz Holligerin käsialaa. Aivan kaikki Holligerin sormitukset eivät

toimi Suomessa yleisesti soitettavilla Ludwig Frank -oboeilla, koska Holliger soittaa itse ranskalaista Rigoutat-merkkistä oboeta. Soittajan kannattaa siis katsoa listaamieni laajennettujen soittotekniikoiden omien lukujen otetaulukoista toimivimmat sormitukset.

5.1 Yleisiä huomioita teoksesta

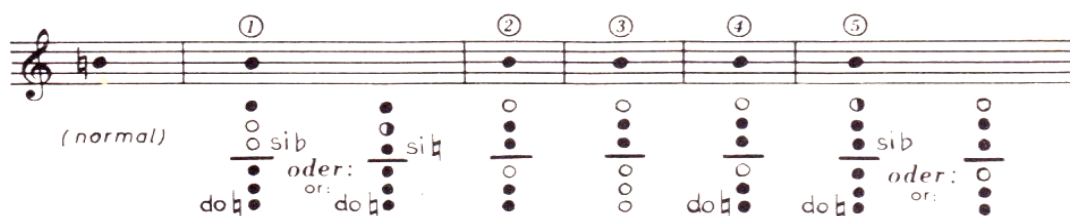
Luciano Berio ei ole kirjoittanut teokseensa tahtinumeroita vaan jakanut teoksensa pystysuunnassa 13:een eri osioon (merkitty nuottiin katkoviivoin) sekä 13 nuottiviivastoriviin. Sitä, miksi näitä osioita ja rivejä on juuri 13, ei ole koskaan varmuudella pystytty selvittämään. Joidenkin arvioiden mukaan luku 13 tulee Heinz Holligerin nimen kirjainten määrästä 13. Olen itse merkannut teokseen omat tahtinumerot. Nämä tahtinumerot muodostuvat jokaisella nuottiviivastorivillä olevista 13 osiosta, pystysuuntaisen katkoviivan jakaessa jokaisen nuottiviivastorivin 13 osioon. Näistä osioista muodostuu täten jokaiselle 13 nuottiviivastoriville 13 osiota, joita nimitän tahdeiksi. Yhteensä teoksessa on siis 169 tahtia (13 x 13). Tahtinumeroilla viitataan siis näihin jakamiini tahteihin kaikissa tulevissa esimerkeissä.

5.1.1 H¹-sävel

Teoksen ajan taustalla soi h¹-sävel. Syy siihen, miksi Berio käyttää teoksensa taustalla juuri h¹-säveltä, on Heinz Holligerin nimen alkukirjaimet. Holliger toteaa teoksen alkusanoissa, että h¹-sävelen äänilähde ei saa olla näkyvä; se voi olla jokin toinen instrumentti (esimerkiksi klarinetti, sello, toinen oboe), joka voi olla myös äänitetty, tietokone, viritysmittari tai jokin muu äänilähde. H¹-sävelen tulisi kuulua hyvin hiljaisella nyanssilla, ja äänenvoimakkuuden tai intonaation vaihtelua tulisi olla mahdollisimman vähän. H¹-sävelen tulisi toimia paikoin resonanssina soolo-oboen äänelle. Berio leikittelee teoksessa h¹-sävelen intonaatiolla ja ikään kuin etsii tuon sävelen ydintä. Teos alkaakin h¹-

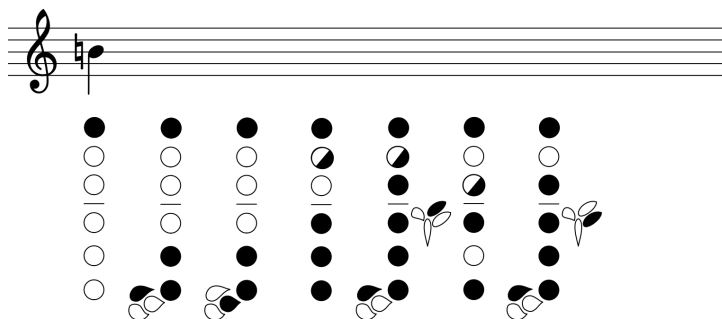
sävelen leikittelyllä. Oboisti soittaa värisormitusten avulla normaalin h¹-sävelen lisäksi viisi erilaista versiota h¹-sävelestä ja etsii eri värejä tuolle sävelelle (ks. esimerkkiä 31). Soittajalla on tehtävänä saada teoksen alku kuulostamaan ikään kuin improvisoidulta, vaikka kaikki onkin rytmisesti tarkoin kirjoitettu.

Kuten sanottu, Berion Sequenzassa oboisti tarvitsee 5 erilaista värisormitusta h¹-sävelelle normaalin h¹-sävelen sormituksen lisäksi. Heinz Holligerin ehdotuksen mukaan nämä voisivat olla seuraavanlaisia (esimerkki 76):



Esimerkki 76. Heinz Holligerin ehdotukset Sequenzan h¹-sävelen värisormituksiksi. Osa näistä saattaa toimia Ludwig Frank -oboella (riippuen rööristä ja soittajasta), mutta toimivimmat olen listannut esimerkkiin 31. Universal Edition, 1971.

Koska sormitusten toimivuudesta ei ole varmuutta, olen laatinut omat ehdotukseni h¹-sävelen värisormituksiksi esimerkkiin 77 (ks. myös lukua 4.1.3).



Esimerkki 77. Omat värisormitusehdotukseni h¹-sävelelle.

5.1.2 Tempo

Berio käyttää *Sequenza VII:ssä* hyvin tarkkaa rytmitystä ja tempomerkintöjä. Jokaisen tahdin kesto kerrotaan sekunteina eikä tahtiosoituksia ole merkitty nuottiin. Berio kertoo esipuheessaan, että esittäjän tulisi pitää tietty itse valittu pulssi yllä koko teoksen ajan. Soittaja voi ajatella rytmitystä tahtiosoitusten avulla ja päätellä tahtiosoitukset seuraavan kaavan mukaan: Jos esittäjä päättää esimerkiksi yhden neljäsosan olevan yhden sekunnin mittainen (neljäsosa = metronomimerkintä 60), olisi esimerkiksi 1,5 sekuntia kestävän tahdin tahtiosoitus $3/8$ ja 2,5 sekuntia kestävän $5/8$. Pääteltäessä tahtiosoituksia huomataan, että ne varioivat jo heti teoksen alussa kolmentoista tahdin ajan paljon ($3/4$, $5/8$, $4/8$, $4/8$, $4/8$, $4/8$, $7/16$, $3/8$, $5/16$, $5/16$, $2/8$, $2/8$, $2/8$). Jokainen tahti on erilainen ja usein erimittainen. Toinen vaihtoehto, jota Berio tarjoaa *Sequenzan* soittamiseen, on se, että esittäjä unohtaa soittaessaan tahtiviivat.

Täydellinen ajallisten kestojen noudatus tahtia kohden tarkoittaisi, että teoksen kestoksi tulisi alle seitsemän minuuttia, mutta ainakin Heinz Holligerin soittamana teoksen kesto on vähän yli kahdeksan minuuttia. Tästä voi tehdä sen johtopäätöksen, että Berio (kuten myös monet aikamme säveltäjät) käyttää hieman optimistisia tempoarvioita. Onkin todettava, että teoksiin merkityt tempomerkinnät elävät ja muodostuvat sitä realistisemmiksi ja hyväksyttävämmiksi, mitä enemmän teosta esitetään (Van Cleve, 1990).

Kuitenkin mielestäni teos koostuu hyvin tarkkoihin temporajoihin perustuvista fraaseista, osittain temporajoihin perustuvista fraaseista ja vapaista fraaseista. Nämä tempolliset vaihtelut mahdollistavat Berion mukaan erilaiset ”temporaaliset fraasit”. Jotkin näistä temporaalisista fraaseista tulevat esitettäessä enemmän esiin ja toiset taas vähemmän. Tämä riippuu tulkitsijan ja kuulijan perspektiivistä. Musiikki luodaan siinä tilassa ja tilanteessa, jossa esitys tapahtuu. Oboistin tulisikin kehittää oma ekspressiivinen ja vakuuttava tapansa tulkita teos. Berion

Sequenzan VII esityksessä tulee ilmetä teoksen rytmisen selkäranka, mutta kuitenkin myös oboistin oma persoonallinen tyyli.

5.1.3 Tuplahuiluäänet sekä multifonit (saks. Mehrklänge, engl. chords)

Berio käyttää *Sequenzassa* kolmenlaisia eri multifoneja. Ensimmäisessä ryhmässä ovat tuplahuiluäänet (ks. lukua 4.2.2 ja esimerkkiä 75). Toisessa ryhmässä taas ne multifonit, jotka pystytään muodostamaan oboen korkean rekisterin äänistä ikään kuin alipuhaltamalla ja ansatsia löysäämällä. Yläääni kuuluu edelleen, mutta mukana soi muitakin hajasoinnin ääniä. Kolmannessa ryhmässä huiluäänestä muodostetaan sormitusta apuna käyttäen multifoni (ks. lukua 4.2.1). Esimerkissä 78 on Holligerin ehdotukset multifonien sormituksiksi. Nämä sormitukset eivät valitettavasti kovinkaan usein Ludwig Frank -oboella toimi, joten olen listannut esimerkkeihin 91, 99, 102 ja 103 omat sormitukseni kyseisiin tuplahuiluääniin ja multifoneihin.

The image shows musical notation and fingering diagrams for Example 78. The top part is a staff with notes and slurs. Below are diagrams for various chords and fingerings, including notes like do#, mi b, and sib, and instructions for lip pressure (Lippen- druck) such as 'wenig' (slight) and 'weniger' (less).

Esimerkki 78. Heinz Holligerin ehdottamat tuplahuiluääni- ja multifonisormitukset. Universal Edition, 1971.

5.1.4 Ylipuhallus (saks. Überblaseffekte, engl. over-blowing)

Z-merkintä tarkoittaa ylipuhaltamista (ks. lukua 4.1.16). Luciano Berio ja Heinz Holliger käyttävät tästä tekniikasta nimitystä ylipuhaltaminen, mikä saa aikaan mielikuvan suuresta ilman käytöstä puhallettaessa. Tämä on

ehkä harhaanjohtavaa, koska suoranaisesti ilmamäärän lisäämisestä ei ole kyse. Enemminkin tulisi puhua tekniikasta, jossa käytetään vaihtoehtoista puhallustyyliä. Ylipuhaltaminen tapahtuu, kun oboen alempia ääniä soittaessa rööriä puristetaan ansatsilla eli huulilla enemmän, jolloin soitettavat äänet soivat oktaavia korkeammalta. Ylä-äänien kohdalla ylipuhaltaminen taas toteutetaan toisin päin eli löysäämällä ansatsia. Näin tehtäessä ne ikään kuin särkyvät multifoneiksi. Kuitenkin tiettyjä muokattuja sormituksia käyttämällä ylipuhallus pystytään toteuttamaan helpommin kuin pelkällä ansatsimuutoksella.

Heinz Holligerin omat ehdotukset ylipuhallusäänien sormituksille ovat esimerkissä 79. Nämä sormitukset toimivat Ludwig Frank -oboella hyvin.

The image shows a musical staff with seven notes, each with a trill symbol (Z) above it. Below the staff are seven diagrams of oboe fingerings, each with a German and an English description of the technique:

- 1. **normaler Griff, wenig Lippendruck** / normal fingering, slight lip-pressure
- 2. **viel Lippendruck** / much lip-pressure
- 3. **wenig Lippendruck** / slight lip-pressure
- 4. **normaler Griff, starker Lippendruck** / normal fingering, strong lip-pressure
- 5. **normaler Griff, starker Lippendruck u. Atemdruck** / normal fingering, strong lip- and breath-pressure

The diagrams show fingerings for notes: do (C), si (B), [ab] / mib (+Flzg.), do (C), la (A), and do (C). The last diagram includes a trill symbol (tr) and a wavy line indicating a trill.

Esimerkki 79. Heinz Holligerin ehdottamat otteet ylipuhallusäänille. Osasta sormituksista pystytään soittamaan trilli toiseen ylipuhallusääneen.

Universal Edition, 1971.

5.1.5 Tuplattrillit (saks. Doppeltriller, engl. double-trills)

Berio käyttää teoksessaan muutamassa tahdissa tuplattrillejä (ks. lukua 4.1.11). Näille Holliger antaa seuraavanlaiset sormitukset (esimerkki 80). Tuplattrilliotteet ovat kaikissa oboemerkeissä samat, joten nämä Heinz Holligerin antamat otteet toimivat Ludwig Frank -oboella hyvin.

Esimerkki 80. Heinz Holligerin ehdotukset tuplatrilliotteiksi. Universal Edition, 1971.

5.1.6 Mikrotonaaliset trillit (saks. Triller mit Mikrointervallen, engl. trills with microintervals)

Berion *Sequenzan* mikrotonaaliset trillit (ks. lukua 4.1.10) toteutetaan pääosin väritrillisormituksilla, ja Holliger antaa näihin esimerkin 81 mukaiset sormitukset. Nämä sormitukset toimivat Ludwig Frank -oboella erinomaisesti. Osasta näistä mikrotonaalisista trilleistä on teoksessa tarkoitus tehdä glissando ylöspäin puolisävelaskeleen verran.

Esimerkki 81. Heinz Holligerin ehdotukset mikrotonaalisten trillien sormituksiksi. Universal Edition, 1971.

5.2 Teoksen soittotekniset pääkohdat

Seuraavaksi käyn läpi Berion *Sequenzan* eri pääkohtia ja selitän tärkeimmät soittotekniset asiat. Tahtinumerot viittaavat itse lisäämiini tahtinumeroihin, joiden numerointi perustuu teoksen 13:een eri osioon ja 13:een eri nuottiviivastoriviin (ks. lukua 5.1).

Tahti 1

Pystysuora viiva, joka lävistää partituuriin kirjoitetun h¹-sävelen, tarkoittaa niin lyhyttä soivaa ääntä kuin mahdollista. Näitä nuotteja soittaessa oboistin olisi hyvä ajatella artikuloivansa enemmänkin "tat" tai "tut" kuin esimerkiksi "tah". Näin soittaessa ääni on lyhyt.

3"

Esimerkki 82. Berion Sequenzan 1. tahti. Neliö + kolmio kuvaa teoksen ajan taustalla hiljaa äänilähteestä (soitin tai ääninauha) kuuluvaa h¹-säveltä. Universal Edition, 1971.

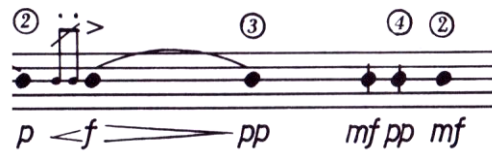
Tahdit 2–4

Esittäjän täytyy löytää 5 erilaista värisormitusta h¹-sävelelle. Yhteensä eri sormituksia h¹-sävelelle tulisi olla 6 kappaletta, mukaan luettuna normaali h¹-sävelen sormitus. Uuden värisormituksen tulisi erottua yhä enemmän normaalista h¹-sävelestä. Ensimmäinen h¹-sävel on hyvin lähellä alkuperäistä, kun taas viimeinen eli viides on väriltään ja intonaatioltaankin kauimpana. Berio merkitsee eri värisormitukset nuottiin numeroin 1–5. Soittajan tulisikin valita jokaiselle värisormitukselle oma numeronsa ja käyttää sitä aina silloin, kun Berio näin määrittelee (ks. esimerkkiä 77). Normaali h¹-sävelen sormitus on numeroimaton.

Esimerkki 83. Sequenzan tahdit 2–4. Berio numeroi kaikki erilaiset h¹-sävelen värisormitukset eri numeroin 1–5. Universal Edition, 1971.

Tahti 15

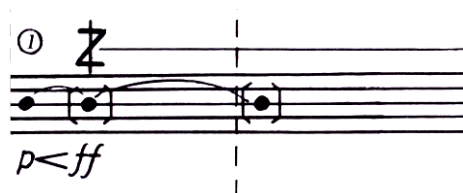
Useimmiten etuheleet on kirjoitettu legatokaarella yhdistettynä päänuottiin, mutta esimerkiksi tahdissa 15 etuhele tulisi soittaa staccatona, niin lyhyenä ja nopeana kuin mahdollista. Parhaiten tämä onnistuu tuplakieltä käyttämällä.



Esimerkki 84. Sequenzassa staccatomerkatut heleet tulee soittaa niin nopeasti kuin mahdollista tuplakieltä apuna käyttäen. Universal Edition, 1971.

Tahti 25

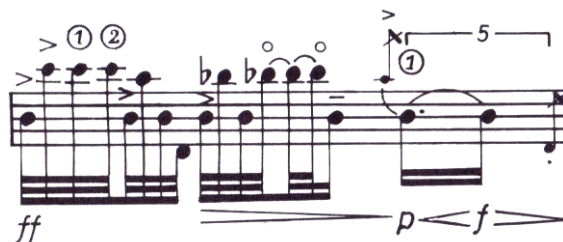
Tahdissa 25 on ylipuhaltamisen merkki (ks. lukuja 5.1.4 ja 4.1.16).



Esimerkki 85. Ylipuhallusmerkintä teoksessa. Universal Edition, 1971.

Tahti 27

Tahdissa 27 Berio käyttää huiluääniä. Huiluäänistä olen kertonut tarkemmin luvussa 4.1.2, ja sormitukset huiluäänille löytyvät esimerkistä 29.



Esimerkki 86. Tahdissa 27 Berio käyttää oboen huiluääniä. Universal Edition, 1971.

Tahdit 31 ja 32

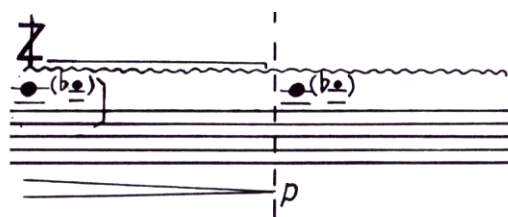
Aaltomainen viiva näissä tahdeissa tarkoittaa mikrotonaalista trilliä (ks. lukua 4.1.10 ja esimerkkiä 48). Berion kirjoittama mikrotonaalinen trilli on melko helppo toteuttaa. Sen toisena äänenä voidaan käyttää melkein mitä vain läppiä perusäänen sormituksen alapuolelta, kuitenkin niin, ettei äänenkorkeus vaihdu kuin hiukan. Berio on säveltänyt mikrotonaalisen trillin lisäksi puolen sävelaskeleen verran nousevan glissandon h^1 - ja c^1 -sävelen välille. Tämä voidaan helposti toteuttaa avaamalla trillin aikana hiljalleen oboen h-läpässä keskellä oleva reikä vetämällä vasemman käden etusormea pois päin oboesta.



Esimerkki 87. Tahdeissa 31 ja 32 mikrotonaalinen trilli sekä glissando.
Universal Edition, 1971.

Tahti 34

Ylipuhallus c^3 -äänellä. Tämä pystytään toteuttamaan löysäämällä ansatsia ja työntämällä rööriä hivenen syvemmälle suuhun. Trilli onnistuu vasemman käden alemmalla cis-trilliläpällä.

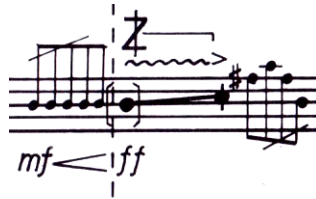


Esimerkki 88. Ylipuhallustrilli tahdissa 34. Universal Edition, 1971.

Tahti 37

Tahdissa 37 tulisi käyttää ylipuhaltamistekniikkaa, ja tässä kyseisessä tahdissa se onnistuu parhaiten käyttämällä Berion ja Holligerin antamaa sormitusta (ks. esimerkkiä 79). Juuri tuolla h^1 -sävelellä ei oikeastaan ylipuhaltamista pystytä toteuttamaan varsinkaan glissandon kanssa, ja siksi

sormitus korvaa tuon tekniikan. Kyseisellä sormituksella ja vähällä huulien paineella saadaan aikaiseksi multifoni. Trillaaminen tapahtuu e- ja d-läpällä, ja glissando saadaan aikaan vasemman käden as-läppää hitaasti laskemalla.



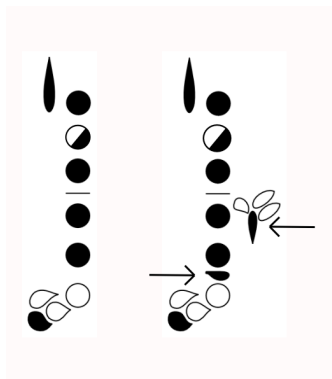
Esimerkki 89. Ylipuhallus ja glissando tahdissa 37. Universal Edition, 1971.

Tahdit 50–52

Tahdeissa 50–52 Berio käyttää ensimmäistä kertaa tuplahuiluääntä (ks. lukua 4.2.2). Tuplahuiluäänen lisäksi kyseisissä tahdeissa tuplahuiluäänen kanssa pitäisi toteuttaa tuplatrilli (ks. lukua 4.1.11). Holligerin antama sormitus (ks. esimerkkiä 78) ei ainakaan Ludwig Frank -oboella toimi, joten esimerkissä 91 on oma suositukseni sormitukseksi.



Esimerkki 90. Tahdit 50–52, joissa Berio käyttää tuplahuiluääntä sekä tuplatrilliä. Universal Edition, 1971.



Esimerkki 91. Oma ehdotukseni sormitukseksi tahteihin 50–52.

Tahti 55

Tahdissa 55 teoksessa esiintyy ensimmäistä kertaa flutterikieli (ks. lukua 4.1.8). Berio käyttää flutterikieltä ahkerasti varsinkin teoksensa loppupuolella.



Esimerkki 92. Berio merkitsee flutterikielen teoksessaan ikään kuin yhden sävelen tremolomerkillä, neljällä viivalla. Universal Edition, 1971.

Tahti 109

Tahdissa 109 suosittelen soittamaan oboen korkean rekisterin g^3 -säveln hammasansatsilla (ks. lukua 4.1.17). Koska g^3 -säveln lävistää pystysuora viiva, on se niin nopea kuin mahdollista. Hammasansatsilla pystytään toteuttamaan lyhyt ääni, mutta ennen äänen alkua tarvitaan aikaa ansatsin vaihtamiseen, joten hammasansatsia käytettäessä tahdissa 109 huiluääni fis^2 -säveln ja g^3 -säveln väliin tulee pieni tauko, kuten myös g^3 -säveln ja c^2 -säveln väliin.

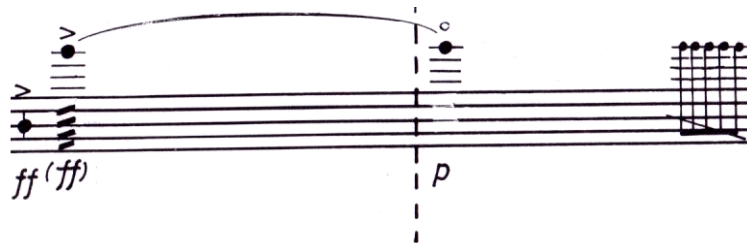
Sequenzaa soitettaessa parhaiten toimii hieman kevyempi rööri, jolla on kuitenkin hankalampi soittaa ylärekisterin ääniä. Ilman hammasansatsia korkean rekisterin äänet saattaa olla vaikea saada soimaan.



Esimerkki 93. Korkea g^3 -sävel kannattaa soittaa tarvittaessa hammasansatsilla. Universal Edition, 1971.

Tahdit 123 ja 124

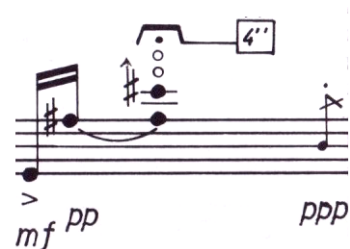
Näissä tahdeissa oleva oboen ylärekisterin g^3 -sävel on soitettava normaalilla perusansatsilla, koska flutterikieltä ja hammasansatsia ei ole mahdollista toteuttaa yhtäikaa. Ehdotankin, että g^3 -sävel aloitetaan normaalilla soittotekniikalla, jolloin se saadaan syttymään helpommin. Välittömästi sävelen syttyttyä soimaan, vaihdetaan flutterikielitekniikkaan. Berio on merkinnyt myös huiluäänen soitettavaksi g^3 -sävelellä. Tätä ei kuitenkaan ole mahdollista toteuttaa (eivätkä sen enempää Berio kuin Holligerkaan ole antaneet tälle sormitusta), joten oboisti voi harkintansa mukaan soittaa tuohon värisormituksen tai pitää sävelen samana näiden kahden tahdin ajan.



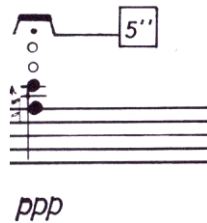
Esimerkki 94. Korkea g^3 -sävel ja flutterikieli. Universal Edition, 1971.

Tahdit 150 ja 154

Näissä tahdeissa on tuplahuiluääniä. Ne pystytään soittamaan samoilla ehdottamillani sormituksilla kuin esimerkissä 91. Toista antamaani sormitusta voidaan käyttää tahdissa 150 ja ensimmäistä tahdissa 154.



Esimerkki 95. Tahti 150. Universal Edition, 1971.



Esimerkki 96. Tahti 154. Universal Edition, 1971.

Tahti 158

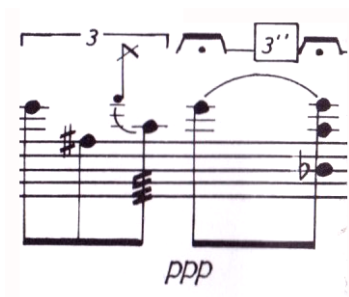
Tahdin 158 alussa on tuplahuiluääni (lopussa jo tutuksi tullut tuplahuiluäänitrilli). Tälle tahdin alussa olevalle tuplahuiluäänelle löytyy sormitus tuplahuiluääniluvun yhteydestä (ks. lukua 4.2.2 ja esimerkkiä 75).



Esimerkki 97. Tuplahuiluääni tahdissa 158. Tuossa tahdissa myös jo entuudestaan tuttu tuplahuiluäänitrilli (ks. esimerkkiä 90). Universal Edition, 1971.

Tahti 161

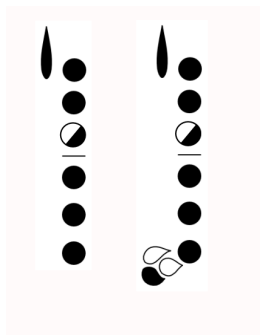
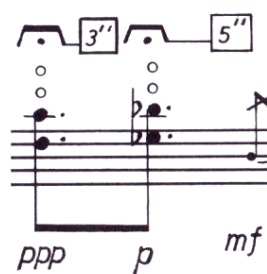
Tässä tahdissa saadaan muodostettua multifoni käyttämällä tavallista e^3 -sävelen sormitusta ja löysäämällä ansatsia. Jos tämä ei onnistu, kannattaa kokeilla vasemman käden peukalon siirtämistä 3. oktaaviläpältä 1. oktaaviläpälle.



Esimerkki 98. E^3 -sävelen multifoni. Universal Edition, 1971.

Tahti 164

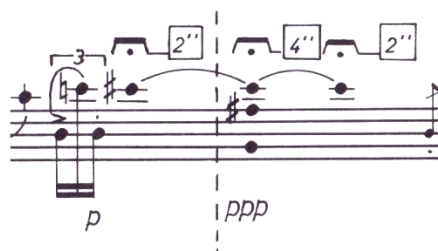
Tahdissa 164 on kaksi tuplahuiluääntä, ja näille ehdotan seuraavanlaisia sormituksia:



Esimerkki 99. Tuplahuiluäänisormitukset tahtiin 164.

Tahdit 165 ja 166

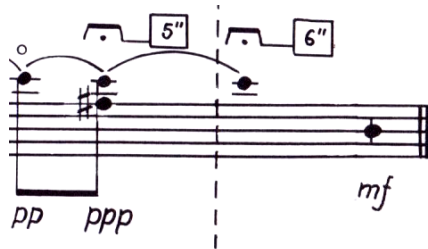
Tahdeissa 165 ja 166 pitäisi toteuttaa cis³-sävelestä multifoni. Tämä onnistuu, kuten on ehdotettu tahdin 161 yhteydessä, löysäämällä ansatsia normaalilla sormituksella soittaessa. Ylin h-läpän reikä kannattaa pitää auki, jotta ääni pääsee helpommin jakaantumaan. Tässä kohdassa Sequenzaa on yhtäläisyyksiä esimerkissä 67 esiteltyyn katkelmaan Kalevi Ahon soolo-oboeteoksesta. Multifoni voidaan toteuttaa tietyistä ylä-äänistä (cis³-es³) ansatsia löysäämällä.



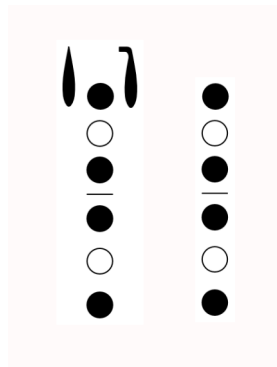
Esimerkki 100. Multifoni cis³-sävelestä. Universal Edition, 1971.

Tahti 168

Teoksen viimeisissä tahdeissa c^3 -sävel pitäisi jakaa multifoniksi. Multifoni jakautuu c^3 -huiluäänestä kahdeksi säveleksi ja tämä ei onnistukaan samalla tavoin kuin muutamassa edeltävässä tahdissa ansatsia löysäämällä. Ainakaan Ludwig Frank -oboella eivät Holligerin antamat sormitukset (jotka ovat esimerkissä 78) toimi, ja ehdotankin kahta sormitusvaihtoehtoa multifonin soittamiseksi.



Esimerkki 101. Berion Sequenzan loppu. Universal Edition, 1971.



Esimerkki 102. Multifoni c^3 -sävelestä, ensimmäinen vaihtoehto. Ensimmäinen sormitus on huiluääni ja toinen multifoni.



Esimerkki 103. Multifoni c^3 -sävelestä, toinen vaihtoehto. Multifoni voidaan toteuttaa tätä sormitusta käyttämällä ensin kireämmällä ansatsilla ja sitten löysäämällä ansatsia. Viimeksi mainittu tuottaa äänestä multifonin.

6. Loppupäätelmät

Tavoitteeni tämän tutkielman kirjoittamisessa, siihen liittyvässä konserttisarjassa ja sitä myötä lisensiaatin tutkinnossani oli, kuten alussa tutkielmani tavoitteissa (ks. lukua 1.2) mainitsin, tarkastella oboen laajennettuja soittotekniikoita. Tutkielma, joka perustuu taiteelliseen toimintaani yleensä ja konserttisarjaan erityisesti, toimii niin soittajille kuin säveltäjillekin käsikirjana oboen laajennetuista soittotekniikoista.

Oboensoiton opettajana minulla oli hyvin pedagoginen ja käytännönläheinen lähestymistapa kirjoittaessani tätä tutkielmaani. Tutkielmassani on harjoitteluohjeita niin musiikkiopisto- kuin ammattiopiskelijatasoiselle soittajalle sekä ammattilaisoboisteille. Säveltäjille tämä käsikirja tuottaa tietoa oboen mahdollisuuksista aikamme musiikissa. Osa laajennetusta tekniikoista on jo ahkerassa käytössä, mutta mukana on varmasti uusiakin oboen laajennettuja soittotekniikoita, jotka eivät ole vielä laajalti käytössä aikamme oboemusiikin sävellystyössä. Toivon siis tutkielmani antavan kaikille aikamme oboemusiikista kiinnostuneille jotakin.

Lähtökohtani tämän tutkielman kirjoittamiselle oli se, että olin tutkimustani aloittaessani itse käyttänyt vain muutamia laajennettuja soittotekniikoita. Näitä olivat multifonit, neljäsosasävelaskeleet, flutterikieli, huiluaänet, tuplahuiluäänet sekä äänet ilman rööriä. Näidenkin tekniikoiden kohdalla osaamiseni oli vielä lähtökohtaisesti heikkoa. Käytin esimerkiksi yleensä vain tiettyjä multifonisormituksia, ja käyttäessäni neljäsosasävelasteikkoo minun täytyi turvautua etsimään sormituksia Peter Vealen ja Claus-Steffen Mahnkopfin kirjasta *The Techniques of Oboe Playing* (Veale & Mahnkopf, 2011). Edellä mainittu kirja on kattava käsikirja oboensoiton laajennetuista tekniikoista, mutta kovin haasteellinen luettava oboensoittajan näkökulmasta. Kirja sisältää 200 eri multifonisormitusta, mutta koska ne on kokeiltu ja toteutettu Rigoutat- ja Mariqaux-merkkisillä ranskalaisilla oboeilla, niistä suurin osa ei toimi Suomessa yleisesti käytettävällä Ludwig Frank -oboella. Kirjasta myös puuttuu tekniikoita, joita olen löytänyt uusista sävellyksistä ja jotka olen sen vuoksi lisännyt

omaan tutkielmaani. Tutkielmani ja konserttisarjani edetessä osaamiseni laajennetuista tekniikoista karttui ja uudet sormitukset jäivät muistiin niin, ettei minun tarvinnut enää vilkuilla käsikirjoja. Koska tunnistin tekniikoiden oppimisvaiheessa olemassa olevan tarpeen sormituksille, päätin kirjoittaa sormitukset omaan tutkielmaani.

Kävin systemaattisesti läpi muutaman oboen laajennetuista soittotekniikoista jo kirjoitetun käsikirjan esittelemät sormitukset ja kokeilin niitä Ludwig Frank -oboella. Tämän pohjalta kokosin toimivia sormituksia eri tekniikoihin ja lisäsin niiden joukkoon sellaisia, jotka olin itse jo vuosien varrella todennut toimiviksi ja joita olin ahkerasti käyttänyt. Tutkin eri tekniikoiden toimivuutta eri rööreillä samoin kuin sitä, miten niitä tulisi toteuttaa ja miten niitä voisi tai kannattaisi harjoitella. Haasteeksi muodostui listata vain toimivimmat otteet ja kirjoittaa tekniikoista hyvin selkokielisesti. Suurena tavoitteena minulla tutkielmaa kirjoittaessani oli tuottaa tietoa myös musiikkiopistotasoisille soittajille ja rohkaista heitä sekä heidän opettajiaan tarttumaan laajennettuihin soittotekniikoihin. Täten laajennettujen soittotekniikoiden osaamista voitaisiin kasvattaa jo musiikkiopistoajoista lähtien oboensoittajien keskuudessa.

Tutkielmani tiimoilta olen pedagogina päässyt käytännössä hyödyntämään osaamistani laajennetuista soittotekniikoista. Olen opastanut niin ammattiopiskelijoita kuin säveltäjiäkin oboen laajennettujen soittotekniikoiden parissa. Tärkeä esille tullut seikka aikamme musiikin esittämisessä on soittajan rohkeus ja itsevarmuus hänen irtautuessaan turvallisista ja paljon harjoitelluista perussoittotekniikoista. Oboistit opetetaan usein jo musiikkiopistoajoista lähtien soittamaan kauniilla äänellä, stabiililla ansatsilla ja hyvällä intonaatiolla sekä sulautumaan tiettyjen esiintymiskäytäntöjen normeihin. Aikamme musiikkia soitettaessa edellä mainituista pitäisi pystyä luopumaan ja pitäisi uskaltaa esimerkiksi töräyttää forte-nyanssissa multifoni, muokata ansatsia glissandoa soitettaessa tai uskaltautua tekemään lavalla jotain erilaista ja uutta soittamisen lisäksi. Tämä voi aluksi vaatia esittäjältä totuttautumista ja uskallusta (kuten minultakin aluksi vaati) sen lisäksi, että laajennetun

tekniikan tekninen toteutus vaatii harjoittelua. Rohkeus ja itsevarmuus sekä taidot kuitenkin karttuvat aikamme musiikkia soittaessa. Aikamme musiikki on myös erittäin hyvä apuväline improvisoinnin harjoittamiseen. Nykyään musiikkiopistojemme opintosuunnitelmassa painotetaan oppilaiden improvisointia ja omien teosten säveltämistä. Kuten alkusanoissani (ks. lukua 1.1) totesin, on aikamme musiikissa kaikki mahdollista. Oppilas pystyy siis aikamme musiikin antamissa puitteissa toteuttamaan itseään itsellensä parhaalla tavalla ja muodostamaan identiteettiään vapaasti. Ajan kuluessa eteenpäin aikamme musiikin laajennetuista tekniikoista saattaakin tulevaisuudessa tulla jopa osa perustekniikoita ja tuttuja kaikenlaisille opiskelijoille ja säveltäjille.

Tulevaisuudessa aion jakaa tietouttani oboen laajennetuista soittotekniikoista muun muassa perustamalla nettisivun, jonne pystyn tallentamaan ääninäytteitä sekä lisäämään tarvittaessa tekniikoita ja otteita eri tekniikoihin. Nettisivu lisää tietoutta tekniikoista edelleen, ja se on helposti kaikkien ulottuvilla. Tulevaisuudessa aion myös testata tutkielmani kaikki otteet muillakin Suomessa käytössä olevilla instrumenteilla, kuten Mariqaux -oboella. Tulen myös tarvitsemaan kollegoideni apua otteiden kokeilussa, jotta saan varmistettua niiden toimivuuden varmuudella käytännössä. Mielenkiintoista on myös se, miten musiikkiopistotasolla tutkielmaani pystytään hyödyntämään. Tällä hetkellä musiikkiopistotasoiset oboistit eivät juuri aikamme musiikkia soita, mutta tutkintoni sekä inspiroituneiden säveltäjien myötä on syntynyt jo muutamia helpoimpia tekniikoita sisältäviä teoksia, jotka sopivat hyvin myös aloitteleville oboisteille. Muutamien vuosien päästä onkin jännittävää nähdä miten oboistien käyttämä oboemusiikin repertuaari opintojen aikana muokkaantuu. Toivon mukaan repertuaari sisältäisi enemmän aikamme musiikkia ja oboistit myös saataisiin innostumaan aikamme musiikista.

Toivon tämän tutkielmani helpottavan laajennettujen soittotekniikoiden soittamista ja helpottavan säveltäjille niiden kirjoittamista. Toivon tutkielman myös inspiroivan tutustumaan aikamme oboemusiikin repertuaariin ja säveltämään uusia oboeteoksia.

Lähteet

Painetut lähteet:

Bartolozzi, Bruno. 1982. *New Sounds for Woodwind*. 2. painos.
London: Oxford University Press

Chenna, Andrea, Massimiliano Salmi, Omar Zoboli, Gianni Possio & Mabry Drake. 1994. *Manuale dell' oboe contemporaneo. The contemporary oboe*.
Milano: Rugginenti Editore.

Evans, Nicole. 2018. *A Comparison of Traditional American, German and French Oboe Reeds*. University of Montana. 2018. Luettu 14.2.2021.
<https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1207&context=utpp>

Goossens, Leon & Edwin Roxburgh. 1993. *Yehudi Menuhin music guides, Oboe*. 2. painos. London: Kahn & Averill.

Leclair, Jaqueline. 2013. *Oboe Secrets: 75 Performance Strategies for the Advanced Oboist and English Horn Player*. Lanham: Scarecrow Press.

Ledet, David. A. 2008. *Oboe reed styles, theory and practice*. 2. painos.
Bloomington: Indiana University Press.

Perdue, Robert. E. 1958. *Arundo donax* – Source of musical reeds and industrial cellulose. *Economic Botany*, 12, 368–404. Luettu 25.2.2021.
<https://www.scribd.com/document/207382516/Arundo-Donax-1>

Redgate, Christopher. 2007. Performing *Sequenza VII*. *Contemporary Music Review*, 26, 219–230. Taylor & Francis. Luettu 20.2.2021.

https://issuu.com/monimaktub/docs/sequenza_vii_oboe_1

Sand, Olav, Øystein V. Sjaastad, Egil Haug & Jan G. Bjålie. 2015. *Ihminen. Fysiologia ja anatomia*. Helsinki: Sanoma Pro.

Van Cleve, Libby. 2014. *Oboe unbound: Contemporary techniques*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Veale, Peter & Claus-Steffen Mahnkopf. 1994. *The techniques of oboe playing*. Kassel: Bärenreiter.

Virtamo, Keijo. 1997. *Otavan musiikkitieto*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sähköiset lähteet:

Forrest Music. 2021. *Reeds*.

https://www.forrestsmusic.com/oboe_reeds.htm

(Viitattu 4.1.2021.)

Garvey, Christa. 2021. *The oboist*.

<http://theoboist.blogspot.com/2012/10/embouchure.html>

(Viitattu 22.1.2021.)

Redgate, Christopher 2021. *21-century oboe*.

<https://www.21stcenturyoboe.com/>

(Viitattu 15.1.2021.)

Seaton, Brian. 2021. *Oboe adjustment guide*.

<http://www.oboehouse.com/images/OboeAdjustmentGuidebySeaton.pdf>

(Viitattu 27.1.2021.)

Van Cleve, Libby. 1990. Suggestions for the performance of Berio's *Sequenza VII. The Double Reed*: Winter 1990. International Double Reed Society
<https://web.archive.org/web/20150924032848/https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR13.3/DR13.3.VanCleve.Berio.html>
(Viitattu 19.2.2021.)

Yamaha Corporation. 2021. *The structure of the oboe*.
https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/oboe/mechanism/mechanism002.html.
(Viitattu 15.1.2021.)

Julkaistut sävellykset:

Aho, Kalevi. 1984–1985. *Sonaatti oboelle ja pianolle*. London: Novello.

Aho, Kalevi. 2010. *Solo IX*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Aho, Kalevi. 2013. *Pianokvintetto*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Berio, Luciano. 1969. *Sequenza VII*. Wien: Universal Edition.

Carter, Elliott. 1992. *Inner song*. London: Boosey & Hawkes.

Chernowin, Chaya. 2010. *Lovesong*. Mainz: Edition Schott.

Chernowin, Chaya. 2011. *The last leaf*. Mainz: Edition Schott.

Corigliano, John. 1975. *Oboekonsertto*. New York: G.Schirmer, Inc.

Denisov, Edison. 1971. *Solo*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Finnissy, Michael. 1978. *Runnin' Wild*. London: Ricardi.

Globokar, Vinko. 1971. *Atemstudie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Holliger, Heinz. 1971. *Studie über Mehrklänge*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kuokkala, Kimmo. 2004. *Magpipe*. Helsinki: Fimic.

Lim, Liza. 2011. *Gufy*. Berlin: Ricordi.

Rossini, Gioachino. 1812. *Silkkitikkaat*. London: Boosey & Hawkes.

Salonen, Esa-Pekka. 1981–1982. *Second meeting*. London: Chester Music.

Sciarrino, Salvatore. 1989. *Il Silenzio Degli Oracoli*. Milano: Ricordi.

Talvitie, Riikka. 1997. *Kuulokulmia*. Helsinki: Uusinta.

Talvitie, Riikka. 2015. *Village Party*. Helsinki: Music Finland.

Tiensuu, Jukka. 1979. *Narcissus*. Helsinki: Fimic.

Valjakka, Jorma. 1999. *Three Fables*. Helsinki: Jorma Valjakka.

Viitanen, Harri. 1999/2001. *Mustarastas*. Järvenpää: Viitanen Music Edition.

Xenakis, Iannis. 1976. *Dmaathen*. Paris: Editons Salabert.

Yun, Isang. 1983. *Inventionen für 2 Oboen*. Berlin: Bote & Bock.

Yun, Isang. 1971. *Piri*. London: Boosey & Hawkes.