

LAULAVAN SOINNIN JÄLJILLÄ

Äänenmuodostus ja sen opetus traversonsoitossa

Seminaarityö

Syksy 2021

Opettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Anni Ranta

Taideyliopisto Sibelius-Akatemia/ Vanhan musiikin
aineryhmä

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Laulavan soinnin jäljillä	36
Tekijän nimi	Lukukausi
Anni Ranta	Syksy 2021
Aineryhmän nimi	
Vanhan musiikin aineryhmä	
Työn aiheena on traverson äänenmuodostus ja sen merkitys pedagogiikassa. Aihetta tarkastellaan traversonsoiton aikalaisoppikirjojen, pitkän linjan traverso-opettajien haastattelujen sekä tutkijan omakohtaisten kokemusten ja havaintojen perusteella. Työn teoreettinen viitekehys pohjaa sveitsiläisen traversistin ja tutkijan Oskar Peterin sekä huilisti Herbert Lindholmin pedagogisiin kirjoituksiin huilunsoitosta. Peter hyödyntää puhutun kielen äänteitä ja vokaaleja sekä niiden anatomisia vasteita kehon resonanssitiloissa huilua soittaessa. Lindholmin näkökulma on yleisluontoisempi, soittamisen tekniikkaa ja fysiologiaa kuvaileva. Työn tavoitteena on tutkia äänenmuodostusta ilmiönä sekä historiallisesta että nykysoittajan perspektiivistä sekä koota tietoa äänenmuodostusta kehittävästä opetuskäytänteistä. Työn suurempana linjana on pyrkimys kehittää kokonaisvaltaisempaa ja kehotietoisempaa tapaa lähestyä traversonsoittoa sekä tarjota konkreettisia työkaluja ja näkökulmia traversopedagogiikkaan. Tutkimuksessa kävi ilmi, että traverson äänenmuodostuksen opettelussa keskeistä on ansatsin rakentaminen, mallioppiminen opettajaa imitoimalla ja kehon resonanssitilojen hyödyntäminen.	
Hakusanat	
Traverso, äänenmuodostus, resonanssi, huilu, puhallinpedagogiikka, kehotietoisuus	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
Tarkastettu	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	TUTKIMUKSEN TAUSTAA	5
2.1	Tavoitteet ja tutkimuskysymykset.....	6
2.2	Aineisto ja menetelmät.....	7
3	ÄÄNENMUODOSTUS.....	9
3.1	Käsitteen määrittely.....	9
3.2	Resonanssi soittimessa ja soittajassa.....	10
3.3	Peterin vokaalilähtöinen metodi.....	13
3.4	Huilunsoiton ja laulamisen suhteesta	17
4	KOHTI KEHOTIETOISTA OPETUSTA	19
4.1	Soittajan keho.....	19
4.2	Kehotietoinen pedagogiikka.....	20
5	AINEISTON ANALYYSI.....	21
5.1	Historialliset huilukoulut.....	21
5.2	Haastattelut.....	25
6	POHDINTA	31
	LÄHTEET.....	33
	LIITTEET	35

1 JOHDANTO

Työni keskiössä on äänenmuodostus ja sen merkitys traverson soitossa sekä osana soitonopetusta. Kiinnostukseni aiheeseen kumpusi omasta tarpeestani traversistina ja traversopedagogiikan opiskelijana. Tutkin sitä, miten äänenmuodostusta käsitellään historiallisissa kirjallisissa lähteissä sekä nykyisten, kokeneiden traversopedagogien puheissa. Edelleen olen kiinnostunut siitä, miten resonanssi syntyy soittimessa ja soittajassa. Pedagogisesti työni pohjaa traversisti Oskar Peterin (1984) kehittämään metodiin, jossa hyödynnetään vokaaleja, niiden synnyttämiä resonanssitiloja kehossa, sekä mielikuvia huilunsoitossa. Soiton fysiologiaa lähestyn huilisti Herbert Lindholmin (1985) kirjoitusten pohjalta. Äänenmuodostus on aihealue, joka mielestäni jää huilunsoitossa liian vähäiselle huomiolle, vaikka soittimen resonanssiominaisuudet ja niiden tunnistaminen ovat keskeinen – ellei kaikkein keskeisin – osa soittotapahtumaa. Resonanssi on soittimen ja soittajan yhteisvärähtelyä, jonka avulla luodaan traverson tunnusomainen sointi ja äänensävyt.

Aloin aikanaan soittaa traversoa, sillä sen pehmeästi resonoiva ääni lumosi minut täysin. Olen monet kerrat miettinyt, mistä tuo ihana ääni kumpuaa ja kuinka se tuotetaan. Tie äänentuottoon on ollut pitkä ja paikoin kivinenkin. Toisinaan tienviittoja on helppo seurata, toisinaan sivupolut katoavat sysimetsään ja tulevat uudestaan näköpiiriin vasta pitkän samoilun jälkeen. Kun aloin opiskella traversonsoittoa ammattiopiskelijana huomasin, että konkreettisia työkaluja oppia äänentuottoa oli huonosti saatavilla. Monet opettajat kyllä kertoivat, että soittaessa pitää olla tilaa kehossa, mutta en oikein saanut kiinni siitä, miten se käytännössä toteutetaan. Huomasin, että toisilla soittajilla vapaasti soljuva ääni tuntui tulevan kuin luonnostaan, kun taas toiset joutuivat työstämään sointiaan suurella vaivalla.

Käänteentekevä oivallus aiheesta tuli kesällä 2019, kun osallistuin Innsbruckissa vanhan musiikin mestarikurssille. Kurssin traverso-opettaja professori Linde Brunnmayr-Tutz on entiseltä ammatiltaan lääkäri ja käytti huiluopetuksessaan kehoon liittyviä mielikuvia sekä

konkreettista anatomista tietämystään. Resonanssin opetuksessaan hän hyödynsi myös mielikuvia vokaalitilojen muodostamisesta suussa mainiten, että oli kuullut asiasta traversistilegenda Barthold Kuijkenilta. Jo edellisvuonna ennen mestarikurssia olin saanut käsiini traversopedagogiikan uranuurtajan Oskar Peterin 1980-luvulla kirjoittaman artikkelin, jonka käänsin saksan kielestä suomeksi. Siinä esitetyt ajatukset vokaalitilojen hyödyntämisestä soitossa tuntuivat kiinnostavilta ja konkretisoivat monia traversonsoittoon liittyviä haasteita, joita olin pohtinut pitkään. Kirjoitin aiheesta artikkelin *Huilisti*-lehteen 2/2019.

2 TUTKIMUKSEN TAUSTAA

Traverson soittoa opetetaan maassamme melko vähän. Soittimen ammattitason opetus keskittyy Sibelius-Akatemiaan, jossa soitinta on opetettu 1990-luvulta lähtien. Samoihin aikoihin sille luotiin myös opetussuunnitelmat. Tämän työn kirjoitushetkellä Sibelius-Akatemian vanhan musiikin aineryhmässä on kolme huilistia, joilla on traverso pääsoittimenaan. Traversopedagogiikan opiskelijat ovat hekin harvinaisia, sillä monesti vanhan musiikin aineryhmän opiskelijoilla on jo ennestään taustalla instrumenttiopettajan, esimerkiksi huilunsoitonopettajan, pätevyys. Harrastajapuolella ja musiikkiopistoissa traverson soittajia on myös melko niukasti, johon osaltaan voi vaikuttaa soitinten huono saatavuus Suomessa. Toisin kuin monessa modernissa orkesterisoittimessa tai esimerkiksi laulun opiskelussa, vakiintuneita metodeja tai järjestäytyntä pedagogista toimintaa ei meillä vielä ole muodostunut Sibelius-Akatemian ulkopuolelle.

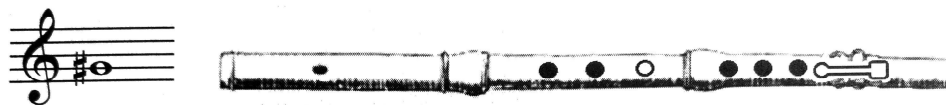
Pedagogista materiaalia traversolle on tehty 1700-luvulta lähtien. Nykyisilläänkin traversisteilla on käytössään historiallisia soitonoppaita, joista kerron tarkemmin luvussa 2.2. Uudemmat oppikirjat 1980–2000-luvuilta voi laskea yhden käden sormilla (esim. Bloom 1989, Dockendorff Boland 1998, Janssens 2012) ja ne koostuvat suurelta osin vanhojen nuottikatkelmien modernisoiduista esimerkeistä ja soittamiseen liittyvistä teknisistä näkökulmista. Mielestäni äänenmuodostus on osa-alue, jonka oppiminen pelkästään kirjallisen materiaalin pohjalta saattaa olla hankalaa ja jäsentymätöntä. Erityisesti

traversopedagogiikan opiskelijana koin, että aiheeseen liittyen oli vaikea löytää kättä pidempää. Toivon, että tuomalla aihetta esiin tässä työssä, saan lisää ymmärrystä ja välineitä, joita toivoakseni voisivat itseni lisäksi hyödyntää muutkin traversonsoitosta kiinnostuneet.

2.1 Tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, minkälainen merkitys äänenmuodostuksella on traversonsoitossa. Muita mielessäni olevia kysymyksiä ovat olleet: Miten aihetta kuvaillaan historiallisissa soitonoppaissa? Miten nykyiset kokeneet traversopedagogit puhuvat aiheesta? Mitä annettavaa Peterin vokaaleihin ja niiden muodostamiin resonanssitiloihin perustuvalla opetusmetodilla on nykysoittajalle? Mitä yhteistä on laulamisella ja huilunsoitolla? Mitä tarkoittaa kehotietoinen lähestymistapa traversonsoitossa? Tutkimukseni edetessä tarkensin Peterin metodiin liittyvää hypoteesia, jonka olin luonut omakohtaisella opinpolullani traverson kanssa ja johon etsin selitystä.

Tutkimushypoteesini on, että *kehon resonanssitilojen löytäminen traversoa soittaessa edistää merkittävästi soinnin kehittymistä ja tarjoaa käyttökelpoisen työkalun äänenmuodostuksen opetteluun*. Oletukseni on, että rikkaasti resonanssitiloja käyttämällä voidaan tukea soittimen rakenteesta johtuen heikosti soivia ääniä, lisätä volyyymia, vaikuttaa myönteisesti intonaatioon ja lisätä kehotietoisuutta soittaessa. Tarkennuksena kerrottakoon, että traverson “heikot” äänet tarkoittavat niin kutsuttuja haarukkasormituksilla tuotettuja, usein vaimeammin soivia ääniä. Soittaja joutuu korjaamaan niiden intonaatiota esimerkiksi muuttamalla puhalluskulmaa tai kääntämällä huilua sisäänpäin, jolloin sen resonanssiominaisuudet muuttuvat. Tyypillinen esimerkki traverson tällaisesta äänestä on g#1, joka on ilman korjausta intonaatioltaan hyvin korkea ja soinniltaan hiljainen. Kuvassa 1 mustalla merkityt sormiaukot ovat kiinni ja valkoiset auki.



Kuva 1. Traverson g#1-sormitus (Janssens 2012, 49).

2.2 Aineisto ja menetelmät

Käytän aineistona kirjallisia lähteitä ja haastattelumateriaalia, joita peilaan omiin kokemuksiini soittajana. Kirjallisina lähteinä minulla on historiallisista huiluoppaista niiden äänenmuodostusta käsittelevät osiot. Olen perehtynyt seuraaviin teoksiin: Quantz: *On Playing the Flute* (2001/1752), Hotteterre: *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* (1983/1707), Gunn: *The Art of Playing the German Flute on New Principles* (1793) sekä Tromlitz: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791).

Historiallisia traverso-oppaita on olemassa muitakin, mutta työn rajaamisen välttämättömyys, teosten saatavuus ja soitonopettajani suositus ohjasivat valintaani. Työn teoreettinen perusta pohjautuu mm. Oskar Peterin sekä Herbert Lindholmin kirjoituksiin huilunsoiton fysiologiasta ja anatomiasta. Lisäksi haastattelin kahta suomalaista pitkän linjan traversopedagogia Jari S. Puhakkaa ja Pauliina Frediä. Analysoin haastattelumateriaalin temaattisesti. Vanhan musiikin opiskelijana työni tausta-ajattelu pohjaa historiallisesti tiedostaviin esitystapoihin ja niiden tutkimukseen. *Historically informed performance*, lyhennettynä HIP, nousi vahvana liikehdintänä 1990-luvulla vanhan musiikin esittäjien ja tutkijoiden piireissä, kun alettiin entistä enemmän huomioida esitettävien teosten historiallista kontekstia. Siihen kuuluvat mm. aikakauden mukaisten soitinten ja alkuperäisten nuottilähteiden käyttö. (Butt 2001.)

Traverson äänenmuodostuksesta löytyy mainintoja jo 1700-luvulta ja nykyisetkin traversistit lukevat ahkerasti oppi-isien Hotteterren ja Quantzin ohjeita. Äänenmuodostusta käsittelevät

osuudet historiallisissa soitinoppaissa ovat kuitenkin hyvin suppeita ja tulevat esiin sivulauseen omaisesti. Huilun yhteys ihmisääneen huomattiin tosin jo varhain ja suosittua oli, että soittajat myös lauloivat. Edelleen ajatellaan, että puhallinsoitinten soitossa ja laulamissa on yhtymäkohtia mm. hengitystekniikan ja resonanssin hyödyntämisen osalta. Käsittelen aihetta tarkemmin luvuissa 3.2 ja 3.4. Äänenmuodostuksen suppea käsittely huiluoppaissa saattaa olla merkki siitä, että kyseessä oleva aihe on niin kutsuttua hiljaista tietoa, joka välittyy helpommin mestarilta kisällille tekemisen ja toiminnan kautta.

Esittelen tässä lyhyesti valitsemieni historiallisten soitinoppaiden tekijät. Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) oli ranskalainen säveltäjä ja huilisti-oboisti, jonka sukuun kuului useita tunnettuja muusikkoja ja soitinrakentajia. Hän työskenteli hovimuusikkona kuuluisassa *Chambre du Roi*'ssa ja julkaisi Euroopan ensimmäisen huilunsoiton metodioppaan *Principes de la Flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois* (1707). Teos on melko suppea, mutta sisältää hyvät sormitus- ja trillikartat sekä selkeät ohjeet artikulaation eli kielitysten käyttöön. Erityisesti artikulaation osalta teos on nykyisillekin soittajille tärkeä, kun he ryhtyvät perehtymään ranskalaiseen barokkiin.

Johann Joachim Quantz (1697–1773) oli saksalainen säveltäjä, huilisti ja huilunrakentaja. Vuosien 1724–1727 välillä hän kierteli pitkin Eurooppaa esiintyvänä taiteilijana. Vuonna 1728 Preussin kruununprinssi Fredrik II (myöhemmin Fredrik Suuri) kiinnostui huilunsoitosta, ja Quantzista tuli hänen opettajansa useiden vuosien ajaksi. Quantz oli erittäin tuottelias säveltäjä ja teki mm. yli 200 sonaattia ja 300 konserttoa huilulle sekä paljon kamarimusiikkia. Hän vaikutti traverson kehityshistoriaan lisäämällä huiluun toisen läpän, joka helpotti intonaatiota tietyissä sävellajeissa. Quantzin monumentaalinen huilunsoiton oppikirja *On Playing the Flute* (2001/1752) tarjoaa runsaan menetelmällisen antinsa ja 1700-luvun esityskäytäntöohjeiden lisäksi laajan historiallisen ajankuvan aikakauden soittajista, konserttielämästä ja keskieuropalaisesta ylemmän luokan kulttuurielämästä.

John Gunn (1765–1824) oli skottilainen huilisti ja sellisti. Hänen huilukoulunsa *The Art of Playing the German Flute* julkaistiin noin vuonna 1793. Teos on eräänlainen vedenjakaja traversojen kehityshistoriassa. Siinä kulkevat rinnakkain vanha ja uusi sointimaailma, joista vanha viittaa yksiläppäiseen traversoon ja uusi kehityksessä oleviin useampiläppäisiin huiluihin. Teos sisältää sormituskartat ja harjoituksia molemmille huiluille.

Johann Georg Tromlitz (1724–1805) oli saksalainen huilisti ja huilunrakentaja, jonka tuotannosta on säilynyt muiden muassa kolme huilukonserttoa ja soolopartitoja. Hän oli myös ahkera kirjoittaja ja teki oppikirjat sekä yksiläppäiselle että moniläppäiselle huilulle. Huilunrakentajana Tromlitz valmisti Quantz-tyylisiä kaksiläppäisiä sekä myös uudempia moniläppäisiä (*multi-keyed*) huiluja. Tässä työssä analysoin osia hänen yli 400-sivuisesta kirjastaan *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*.

3 ÄÄNENMUODOSTUS

3.1 Käsitteen määrittely

Kun puhutaan äänenmuodostuksesta huilunsoiton kontekstissa, on syytä tehdä käsitteen määrittely. Äänenmuodostus on terminä tutumpi laulumailmasta, jossa sillä tarkoitetaan tapoja, joilla ääni syntyy ääntöelimissä. Sillä voidaan tarkoittaa myös laulu- tai puheäänien soinnillista kehittämistä. (Zeranska-Gebert ja Lampinen 2011, 359.) Huilunsoitossa määrittelen käsitteen siten, että se tarkoittaa tapoja tuottaa ääni soittimesta puhalluksen ja resonanssin avulla. Käsitteeseen kuuluvat sekä soitin että soittaja ja keskeistä siinä on saundin eli soinnin kehittäminen. Herbert Lindholm listaa *Flautissimo*-teoksessaan äänenmuodostus-otsakkeen alle seuraavat alaluvut: Ansatsi, intonaation korjaukset, sointivärit, vibrato, artikulaatio ja erikoisefektit (Lindholm 1985, 20–36).

Tämän työn keskiössä on traverson sointi ja sen kehittäminen resonanssia hyödyntämällä. Huilisti Eve Friedman käyttää termiä *tone development* kuvatessaan tapoja, joilla traverson sointia voidaan kehittää. Hänen mukaansa aihe loistaa poissaolollaan 1700-luvun lähteissä: “Tunnetuimmat 1700-luvun huiluoppaat eivät sisällä mitään harjoituksia huilun äänen kvaliteetin parantamiseksi. Sen sijaan niissä on kokonaisia osioita, jotka on omistettu soittoasennon ja ansatsin kuvailulle” (Friedman 2014, 3). Saman havainnon tein itse kun kävin läpi historiallisia lähteitä, joissa kuvailtiin soittoasentoa hyvinkin yksityiskohtaisesti, mutta äänenmuodostus ei saanut missään omaa lukuansa. Friedman on tehnyt merkittävän

teon kahlatessaan läpi historiallisia ja oman aikamme traverso-oppaita ja etsiessään niistä viitteitä soinnin kehittämisestä.

3.2 Resonanssi soittimessa ja soittajassa

Äänenmuodostusilmiössä ovat osallisina sekä soitin että soittaja. Traverso on nimensä mukaisesti poikkihuilu, jonka ääni syntyy ilman osuessa puhallusaukon reunaan. Tällöin huilun putkessa oleva ilmapatsas alkaa värähdellä eli resonoida soittimen korpuksen kanssa. Äänen korkeus vaihtelee ilmapatsaan pituuden mukaan, jota säädellään soittimessa olevien sormiaukkojen avulla. Kun kaikki aukot on tukittu, syntyy soittimen matalin ääni, joka on traversossa yksiviivainen d. Huilua soittaessa resonoivat sekä soittajan keho että soitin. Tässä työssä tarkoitan traversolla yksiläppäistä puista barokkipoikkihuilua ja modernilla huilulla täysläpällistä, yleensä jalometalleista valmistettua niin kutsuttua Böhm-huilua.

Äänenmuodostuksen ytimessä niin laulaessa kuin huilunsoitossakin on resonanssi-ilmiö. Puheentutkijat Laukkanen ja Leino (1999, 75) määrittelevät sen näin: ”Resonanssilla tarkoitetaan myötävärähtelyä. Jokaisella kappaleella on oma ominaisvärähtelytaajuutensa, joka on se taajuus, jolla mahdollisimman pieni energiamäärä saa kappaleen värähtelemään.” Puhuesssa ja laulaessa värähtelevät äänihuulet ja ääni vahvistuu saapuessaan ääntöväylään eli nenäonteloon, suuhun ja nieluun. Matalat taajuudet resonoituvat enemmän suurissa onteloissa, korkeat taas vahvistuvat pienissä. Ääntöväylän asetuksia muuttamalla voidaan vaikuttaa paljon äänen väriin. Sitä voidaan esimerkiksi tummentaa suurentamalla ääntöväylän tilaa tai vaalentaa pienentämällä sitä. Tietty sävelkorkeus sisältää perussävelen sekä osasäveliä (yläsäveliä). Äänen väri muuttuu, kun tietyt taajuudet voimistuvat ja tietyt heikkenevät.

Tässä yhteydessä on tärkeää huomata ensisijaisen ja toissijaisen resonanssin ero. Huilunsoittajalla pääasiallisena resonaattorina toimii soitin, jolloin puhutaan ensisijaisesta resonanssista. Toissijaisella resonanssilla tarkoitetaan soittajan kehon värähtelyä eli ääntöväylän tilojen värähtelyä. Suuontelon resonanssi vahvistaa huilun ääntä ja antaa sille sävyjä. Huilisti ja tutkija Christie Gallenin (2021) mukaan kieli, leuka, pehmeä kitalaki ja

posket vaikuttavat resonaattorin kokoon ja muotoon. Huilun äänen väriin vaikuttavat ratkaisevasti yläsävelet, englanniksi *harmonic overtones*.

Ääntöväylän asetusten säätäminen on merkittävä tekijä sointivärien etsimisessä. Siihen, kuinka suuressa osassa tarkalleen ottaen ovat soitin, ja kuinka suuressa osassa soittaja resonanssitapahtumassa, on vaikea ottaa kantaa. Sama soitin voi kuulostaa hyvinkin erilaiselta soittajasta riippuen, sillä yksikään soittaja ole anatomisesti identtinen ja ääntöväylän asetusten muokkaaminen on yksilöllistä. Oskar Peter (1986, 258) kuvaa toissijaista resonanssia lainaamalla laulumailman termejä:

Traverson äänen salaisuuden jäljille voidaan päästä, kun puhallusaukon reunalle muodostuvan tiivistyneen ilmamassan annetaan 'takaisinvaikuttaa' – löytää tiensä soittajan suun resonanssitiloihin. Tämän kaltainen menettely vie soittajan lähelle laulajille tuttua *inhalare la voce* -kokemusta.

Termi *inhalare la voce* on italialaisen *Bel canto* -laulusuuntauksen sanastoa ja viittaa mielikuvaan äänen "sisäänhengittämisestä".

Huilisti säätää puhallustaan hengityksen lisäksi ansatsilla. Se tarkoittaa huulten muovaamaa aukkoa, jonka avulla ilmapirran volyyymiä soittimeen kontrolloidaan. Resonanssi on yhteydessä ilmapirran määrään. Toissijainen resonanssi on traversoa soittaessa suuressa roolissa, sillä traverso sietää paljon vähemmän puhallusilmaa kuin moderni huilu. Modernissa huilussa on sylinterimäinen poraus, suuret sormiaukot ja suuri puhallusaukko, joista johtuen siihen voi puhaltaa paljon enemmän. Traversosta ei saa lisää äänenvolyyymiä puhaltamalla suuremmalla paineella vaan käyttämällä kehon resonanssia tavalla, jota Peter edellä kuvaa. Traverson putkessa on lieriömäinen, kapeneva poraus, sormiaukot ovat kooltaan pieniä samoin kuin puhallusaukko verrattuna moderniin huiluun. Siitä johtuen ilmanvastus puhallusaukon reunaa vasten on melko suuri. Ilmanvastuksen tuntu modernin huilun puhallusaukolla on Peterin mukaan vähäisempää kuin traversossa. Edellä mainituista huilujen erilaisista ominaisuuksista johtuen on hänen mukaansa traversolla mahdollista hyödyntää kehon resonanssiontelon huomattavasti enemmän kuin modernilla huilulla. (Peter 1986, 258.)

Herbert Lindholmin mukaan modernin huilun äänenmuodostuksessa on neljä osatekijää: 1. ilmapirran koko, muoto ja nopeus, 2. ilmapirran tulokulma, 3. huulten aukon etäisyys (puhallusaukon reunasta), 4. suuontelon resonanssitila. Muina äänenmuodostukseen

vaikuttavina tekijöinä hän mainitsee vielä kurkun avonaisuuden sekä soittimen kunnon ja laadun. (Lindholm 1985, 20.) Ei ole mielestäni täysin yksiselitteistä, mitä Lindholm tarkoittaa kurkun avonaisuudella, mutta otaksun sen tarkoittavan kurkun lihasten kiristämätöntä, optimaalista, käyttöä, jolloin kurkunpää ei nouse liian ylös ja ääntöväylän tila pysyy avarana. Lindholmin listaamat äänenmuodostuksen tekijät pätevät traversoonkin, mutta painopiste on mielestäni erilainen. Traverson omaleimaiseen saundiin vaikuttavat ratkaisevalla tavalla kehon resonanssi sekä soitintyyppi ja puhallusaukon koko. Lisäksi sekä soittajan että kuulijan kannalta on tilan akustiikalla erittäin suuri merkitys. Kaikuisassa tilassa vaatimatunkin soitin saattaa kuulostaa oikein hyvältä.

Traversoja valmistetaan hyvin erilaisia, eri mallisia ja eri aikakausien soittimia. Nykyiset soittimet ovat usein kopioita historiallisista malleista, mutta ne harvoin ovat yksi yhteen ”autenttisia”. Soitinrakentajat saattavat parannella soittimen skaalaa ja muovata esimerkiksi puhallusaukkoa suuremmaksi kuin alkuperäissoittimissa. Erilaiset soitintyypit eroavat toisistaan soittimen proportionien, puhallusaukon koon ja putken paksuuden mukaan. Lisäksi soitinrakennuksessa käytettävä puulaji ja sen kunto vaikuttavat huomattavasti sen sointiin. Jos puuhuilu on päässyt pahasti kuivumaan ja halkeilemaan, on se yleensä soittokelvoton. Siksi on tärkeää, että traversoja öljytään säännöllisesti. Hyvinvoiva puu parantaa huomattavasti soittimen resonanssiominaisuuksia. Soiton myötä huilun sointi ja intonaatio saattavat joskus muuttua. Tämän tiesi jo Quantz (2001, 50): ”Uusi huilu kutistuu soitettaessa ja sen sisäporaus muuttuu jatkuvasti. Sen seurauksena huilu on uudelleen porautettava, jotta oktaavien puhtaus voidaan säilyttää.”

Puhallusaukon koolla on ratkaiseva merkitys soittimen volyyymiin ja äänensävyyn. Yksinkertaistaen – mitä suurempi puhallusaukko, sitä suurempi ääni. Modernista soittimesta traversoon siirtyvän suurin haaste liittyykin usein ilmankäytön ja ansatsin mukauttamiseen. Usein on helpompi aloittaa soittimella, jossa on suuri puhallusaukko. Molemmat haastateltavat puhuivat aiheesta ja mainitsivat *Palanca*-huilumallin, jota suomalaiset ammattitraversistit nykyään suosivat. Huilu on italialaisen puhallinrakentajan Carlo Palancan (n. 1690–1783) alkuperäissoittimen, joka on noin vuodelta 1750, mukaan rakennettu myöhäisbarokin traverso. Siinä on yleensä suuri ovaalinmuotoinen puhallusaukko, hyvin kantava ääni ja vaivattomasti soiva ylärekisteri. Toisen haastateltavan mielestä se on volyyminsa takia paras orkesterisoitossa, sillä ”ei sitä aina jaksaa kuulla elämässään, että huilut ei oikein kuulu”.

Puhallusaukko ja sen koko vaikuttaa siltä osin, että jos on ovaali aukko eli vähän suurempi, niin siitä on helpompi saada ääni. Siinä se osumatarkkuus ei oo niin tarkkaa, kun jos on hyvin pienipuhallusaukkoinen instrumentti, jossa täytyy osata tähdätä hyvin ja fokustaa muutenkin se saundi. Alkuperäiset soittimet on pienellä aukolla. Niitä on säilynyt suht vähän, mutta niitä on aikanaan laajennettukin sen helpposoittoisuuden vuoksi. Et aina ei voi tietää, mikä on puhallusaukon alkuperäiskoko. Mutta siltä osin se malli voi vaikuttaa siihen, että jollain Palancalla voi olla helpompi aloittaa, koska siitä saa äänen puhallusaukon koon takia (H1).

Nyt mulla on, mitä soitan eniten traversoa, uudempaa mallia tää Palanca, myöhäsempää siis. Siihen pitää puhalttaa todella kovaa verrattuna Rottenburghiin. Et kyllä ne mallit vaikuttaa hirveesti ja se, että minkä muotoinen se suuaukko (puhallusaukko) on. Et sit jos soitat Hotteterre-huilua, siinä on pieni ja pyöreä et sun pitää puhalttaa ihan eri tavalla. Ja materiaali grenadilla ja ebenpuu on sen verran kovaa puuta, noi mustat, että siitä tulee kiinteempi ääni herkemmin, mut sit toisaalta taas se voi olla kovempi [...] voi olla hyvällä ja huonolla tavalla kovempi, kova, tarkoitan niin kun [...] en volyyymilla kova vaan niin kun enemmän nokkahuilumainen ääni (H2).

Jälkimmäisessä kommentissa viitataan huilumallien lisäksi myös rakennusmateriaalin vaikutukseen huilun soinnissa. Kokemukseni mukaan musta grenadilla-puu on painavampaa ja soittotuntuma vakaampi. Myös sen yleissointi on tummempi ja jyrkempi kun taas kevyempi puksipuu soi notkeammin, reagoi esimerkiksi intonaation korjaukseen ja dynaamisiin vaihteluihin herkemmin ja tarvitsee resonoidakseen vähemmän voimaa ja painetta.

3.3 Peterin vokaalilähtöinen metodi

Oskar Peter on sveitsiläinen traversisti ja pedagogi. Kölnissä ja Sveitsin Winterthurissa suoritettujen opintojensa jälkeen hän on tehnyt mittavan pedagogin uran. Esiintymisten ja levytysten ohella hän on editoinut mm. Hotteterren ja J. S. Bachin nuottijulkaisuja. Peteriä voidaan pitää modernin traversopedagogiikan uranuurtajana, joka kehitti ja testasi oppilaillaan käytännössä äänteiden ja laulamisen käyttöä soitonopetuksessa. Peter työskenteli

pedagogina Baselin *Schola Cantorum Basiliens* -korkeakoulussa yli 30 vuoden ajan. Suomalaisille vanhan musiikin huilisteille Peter tuntuu jääneen melko vieraaksi, mutta huomautettakoon tässä yhteydessä, että vokaalitilojen käyttö modernin huilunsoiton opetuksessa ei ole täysin tuntematonta. Suomessa sitä on hyödyntänyt ainakin pitkän linjan huilupedagogi Rainer Risberg, jonka oppilaana olen itsekin aloittanut huilunsoiton.

Peter teki laajan tutkielman traversonsoiton äänenmuodostuksesta 1984, joka jäi julkaisemattomaksi käsikirjoitukseksi. *Tibia*-lehdessä ilmestyi 1986 sen pohjalta lyhyt artikkeli, jossa Peter tiivistää työnsä tuloksia. Tutkielma pohjaa hänen omiin kokemuksiinsa opetustyöstä, ihmisen fysiologiaan ja anatomiaan sekä taustalla olevaan antroposofiseen ihmiskuvaan. Olen poiminut Peterin tutkielmasta mielestäni tämän työn kannalta oleellisen: vokaalien ja niiden muodostamien resonanssitilojen hyödyntämisen soiton opiskelussa. Peterin taustateoria kumpuaa antroposofiasta ja sen piirissä syntyneestä Werbeck-laulukoulukunnasta, joista hän kirjoittaa paljon. Tämän työn puitteissa niiden huomioon ottaminen ei tunnu mielekkäältä, sillä en ole niihin riittävästi perehtynyt ja haluan pitää fokukseni käytännön läheisenä.

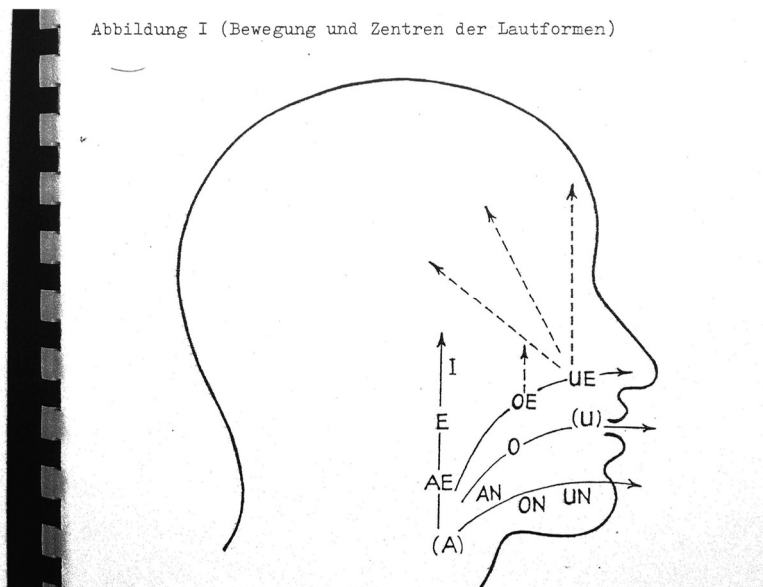
Peter vertaa soitonopiskelua uuden kielen omaksumiseen. Aluksi huomio on kieliopissa, sanastossa ja ääntämisessä, jonka jälkeen edetään sujuvampaan puhumiseen ja lopulta itseilmaisuun. Samalla tavoin soitossa tavoitteena on itseilmaisuus, johon kuljetaan askel askeleelta. Soittimen äänenmuodostus on soitonopiskelun peruspilari, jonka omaksuttuaan soittajan ei tarvitse sitä enää tietoisesti ajatella. Se tavallaan ”ohjelmoidaan” soittajan kehoon. Puheessa ja laulussa eri vokaalit resonoivat eri tavoin suun ja pään resonanssionteloissa. Peterin (1986, 259) mukaan

laulaja työskentelee puhtaasti kielen äänteiden kanssa, joille hän antaa soivan muodon. Huilistille tämä ei ole sellaisenaan mahdollista, sillä huulten muodostama ansatsi estää sen. Huilistille kyse on sellaisten äänteiden löytämisestä, jotka auttavat suun resonanssitilaa antamaan tietyille soiville sävelille (otteille) adekvaatin muodon.

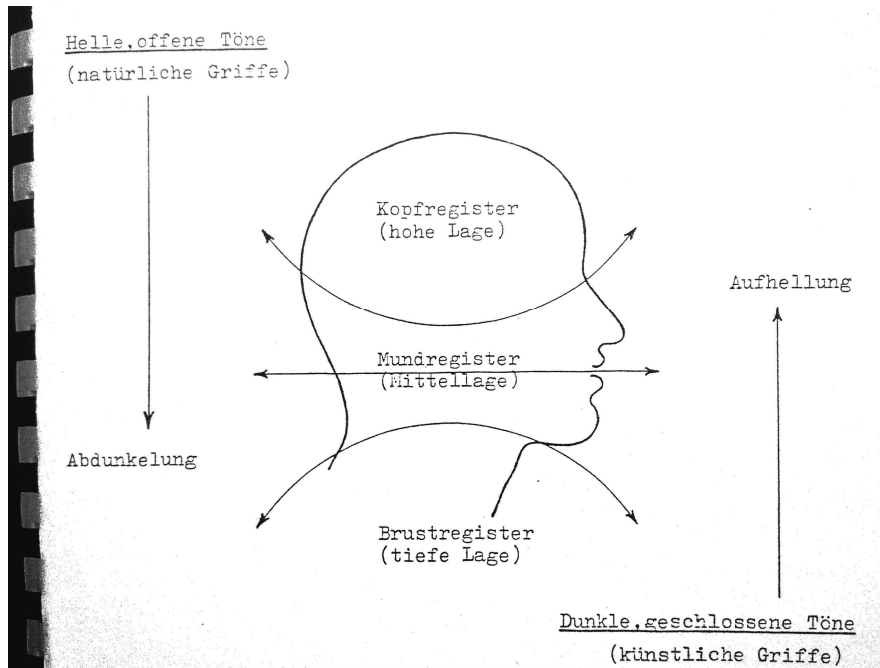
Peterin opetusmetodi perustuu tietyille äänteille, joille etsitään sopivat soivat vasteet. Hän käyttää vokaaleja *e*, *i* ja *o*, *ä*, *ö* ja *ü* sekä ranskan kielen nasaaliäänteitä *an*, *on*, *un*. ”Äänteistä saamme mielikuva-apua kulloisenkin sävelen soinnin löytämiseen ja ylläpitämiseen. Ne auttavat meitä löytämään kunkin sävelen vastaavat suun resonanssiontelot ja aktivoivat

tarvittavat lihakset, jolloin soinnilla on mahdollisuus löytää oma tiensä“ (Peter 1986, 259–260).

Peter laajentaa Quantzin sointirekisteriajatusta kahdesta (rinta- ja falsettirekisteri) kolmeen: 1. suun seutu (=keskirekisteri noin c2-a2), 2. pään seutu (= korkea rekisteri a2:sta lähtien) ja 3. rinnan seutu (= matala rekisteri h1:een asti). Rekisterien lisäksi hän kehottaa kiinnittämään huomiota äänen korkeuteen ja sen väriin. ”Ensimmäisen ja toisen oktaavialan sameat haarukkaotteilla tuotetut sävelet vaativat nasaalia väritystä, jotta ne saadaan kirkkaammiksi (tuomalla ylähuulen keskiosaa eteenpäin ja avaamalla sieraimia)” (Peter 1986, 260). Peterin mukaan sävel tulee ohjata tiettyyn suuntaan sen korkeuden ja värin mukaan, ks. Kuva 2. Sointirekisterit on esitelty kuvassa 3. Kuvan molemmissa laidoissa olevat pitkittäisnuolet tarkoittavat soinnin tummentamista (*Abdunkelung*) ja vaalentamista (*Aufhellung*).



Kuva 2. Äänteiden liike ja sijainti (Peter 1986, 259).



Kuva 3. Peterin kolme sointirekisteriä (Peter 1986, 260).

Peter esittelee metodissaan 25 pientä asteikko- ja intervalliharjoitusta, joissa vaihdellaan eri vokaalituloja suussa samalla kun soitetaan. Esimerkki yhdestä harjoituksesta on kuvassa 4. Harjoituksia edeltää laulamalla tai lausumalla tehdyt vokaaliharjoitukset, jotka “siirretään” soittoon. On huomattava, että eri kielissä vokaalit lausutaan hieman eri tavoin ja niiden sävyt kuulostavat erilaisilta. Peter edustaa saksalaista kielialuetta, jossa esimerkiksi ä-kirjain äännetään yleensä e:nä.



Kuva 4. Esimerkki vokaaliharjoitteesta (Peter 1986, 261).

Peterin harjoitusten pohjalta ja mestarikurssilta saamastani tiedosta minulle alkoi valjeta, miten suussa olevaa tilaa on mahdollista muovata soiton aikana. Myös eri rekistereissä soittamiseen ja intonaation korjaamiseen sain konkreettista apua. Oivalsin esimerkiksi, että ö-vokaali tummentaa ja laskee intonaatiota ja ä-vokaalitila kirkastaa ja nostaa. Niitä voi käyttää

hyödyksi traverson rakenteesta johtuvien intonaatio-ongelmaisten äänten työstämiseen kuten esimerkiksi cis2-sävelen luontaisesti matalan intonaation nostamiseen. Peterin mainitsemista nasaaliäänteistä sain apua heikosti soiviin haarukkasormitusääniin kuten b1 tai f1. Ymmärsin myös, miten kielen asento suussa vaikuttaa suuontelon tilaan. Aikaisemmat kokemukseni laulutunneilta auttoivat ymmärtämään, mitä “etinen resonanssi” tarkoittaa huilunsoiton kontekstissa. Heikosti soivat haarukkaotteiset sävelet sai paremmin soimaan, kun ajatteli ne soimaan enemmän nenän pieliin. Minulla oli myös pitkään ollut nykyisen traversoni kanssa ongelmia yksiviivaisessa g-sävelessä. Sen sointi tuntui huteralta ja epästabiililta. Kun otin mukaan mestarikurssin opettajan ehdotuksesta a-vokaalin tilan, sävel ikään kuin asettui paikoilleen eikä sen kanssa ole sen koommin ollut ongelmia.

Työni lopussa on liitteenä Peterin sormitus- ja äännetaulukko. Siinä on kuvattu sormituksen ja äänteen lisäksi jokaiselle sävelelle vastaava rekisteri (pää-, suu- tai rintarekisteri) sekä kehon anatomiset vasteet, jotka vaikuttavat kyseisen äänen resonanssiin. Mielestäni taulukkoa on tulkittava suuntaa antavana, sillä jokaisen soittajan kokemus resonanssista ja omasta kehostaan on ainutkertainen. Peterin metodista voi kuitenkin saada tienviittoja omalle, yksilölliselle äänenmuodostuksen tutkimusmatkalle.

3.4 Huilunsoiton ja laulamisen suhteesta

Kuten edellisistä luvuista on käynyt ilmi, laulamissa ja huilunsoitossa on paljon samankaltaisuuksia. Tutkimukseni historiallisista lähteistä Quantzilla esiintyi runsaimmin viittauksia laulamiseen. Niistä kerron tarkemmin luvussa 5.1. Traverson sointi-ideaali on ihmisääneen verrattava Quantzin lisäksi Tromlitzilla, joka toteaa:

Ainoa esikuva, jonka mukaan instrumentalistin (huilistin) tulee rakentaa sointinsa, on kaunis ihmisääni. Mielestäni sellainen ihmisääni on kaunis, jossa on vaaleutta, täytetäisyyttä, soivuutta, miehistä voimaa, ei kirkuen; vaan hellästi mutta vailla imelyyttä. Minusta sellainen on kaunis ihmisääni, joka on metallinen, täyteläinen, laulava, hellä ja taipuisa (Tromlitz 1791, 109).

Sekä Quantz että Gunn esittelevät italialaisilta oopperalaulajilta lainatun äänenkäytön tavan *messa di vocen*. Se merkitsee pitkää ääntä soitettaessa äänen paisuttamista ja heti perään

hiljentämistä, crescendosta diminuendoon. Quantz mainitsee sen sopivan erityisesti Adagio-osien pitkille äänille ja suosittelee diminuendoon saavuttaessa värittämään ääntä samalla sormivibratolla. ”Anna äänen voimistua keskikohdassa ja hiljentyä loppua kohden tehden samalla sormivibratoa lähimmällä auki olevalla sormiaukolla” (Quantz 2001, 165–166). Laulajilta omaksutut vibrato ja messa di voce ovat tänäkin päivänä keskeisiä ilmaisullisia keinoja traversonsoitossa. Sormivibrato merkitsee äänen huojuuttamisefektiä viereisen sormiaukon osittaisella peittämällä ja avaamisella vuoron perään.

Nykysoittajat ovat huomanneet huilunsoiton ja laulun yhteyden, ja aiheesta on kirjoitettukin jonkin verran ainakin modernin huilun näkökulmasta. Huilisti-laulaja Hannele Sinkkonen (2009) listaa yhteisiä tekijöitä pedagogisessa opinnäytetyössään ”Soita kuin laulaisit”. Niitä ovat hänen mukaansa laulu- ja soittoasento, hengitys, tuki ja ilmanpaine, fraasit ja musiikin hahmottaminen, äänen väriin, sointiin ja vibratoon liittyvät tekijät sekä luonnollisuus ja vapaus kehonkäytössä. Hän toivoisi lauluopetuksessa hyväksi todettujen keinojen rantautuvan myös huilunsoittoon ja käyttäen omilla huiluoppilaillaan laulamisesta tuttuja lämmittelyharjoituksia.

Laulutunnilla avoimuutta ja luonnollisuutta haetaan paljon näkyvämmiin kuin huilutunnilla. Se on ehkä aivan luonnollista. Laulaja toimii vain oman itsensä kanssa ilman konkreettista materiaalista valmistettua instrumenttia. Totta kai laulajan pitää saada instrumenttinsa toimimaan parhaalla mahdollisella tavalla. Siitä me huilistit saisimme ottaa mallia: oppisimme laulajan tavoin käyttämään kehoamme ja täyttämään tilan, jossa olemme (Sinkkonen 2009, 35).

HIP-kontekstissa laulamista traversonsoiton opetuksessa on pohtinut myös traversisti Vera Plosila (2019). Opinnäytteessään *Singing in the Contemporary Traverso Classroom* Plosilan painopiste on renessanssin solmisaatioon pohjaava musiikin hahmottaminen 1500–1700-lukujen musiikissa, jota hän pohtii erityisesti retoriikan ja ilmaisun kannalta. Minulla on myös omia kokemuksia muutaman vuoden takaa renessanssihuilukurssilta, jossa laulamisen mukaan ottaminen *consort*-työskentelyyn selkeytti fraseerausta, vapautti sointia ja sai stemmat soimaan tasapainoisemmin. Renessanssimusiikin ohjelmistossa tämä on luonteva lähestymistapa, sillä laulu- ja puhallinyhtyeillä soitetaan usein samoja kappaleita, jolloin laulun sanat ovat nuottikuvassa valmiina.

Myös toinen haastateltavani puhui paljon pääresonanssista, josta hän oli saanut huilunsoiton lisäksi kokemuksia laulutunneilla. Traverson sointi-ihanteesta puhuttaessa haastateltavat

käyttivät myös “laulava” -termiä sekä laulajien resonanssiin liittyviä ilmauksia. Toinen haastateltava antoi vinkin käytännön harjoituksesta, jolla alarekisterissä soittamista voi harjoitella rintaäänellä laulamalla. Hän oli aikoinaan oppinut harjoitteen omalta alankomaalaiselta opettajaltaan.

Matalassa rekisterissä rintaresonanssin huomioiminen on tärkeää. Voi vaikka harjoitella niin, että laulaa hyvin matalan äänen niin, että kroppa on saatu aktivoitua. Se on helppo muistaa vaikka nopeissa kohdissa, jos on hyppyjä, niin voi palauttaa mielikuvan ja tunteen. mikä niissä (matalissa äänissä) on (H1).

Olen kokeillut käytännössä edellä kuvattua harjoitusta ja havainnut sen erittäin hyväksi. Kun harjoitusta tekee riittävän monta kertaa, laulamisen sijaan riittää jonkin ajan kuluttua pelkkä mielikuva siitä sekä huomion vieminen rintakehän alueelle.

4 KOHTI KEHOTIETOISTA OPETUSTA

4.1 Soittajan keho

Kehollisuus ja siihen liittyvät aiheet ovat olleet paljon esillä taiteentutkimuksen kentällä viime vuosina. Se ei ole ihme, sillä soittaminen ja laulaminen on vahvasti kehollista toimintaa ja siten oman kokemuksen kuvaaminen kehollisten aistimusten kautta on luontevaa.

Taiteentutkimuksessa kehon käsite ymmärretään usein fenomenologisen filosofian kautta (esim. Sheets-Johnstone 2009, Anttila 2007). Ruumiin fenomenologiassa pyritään eroon dualismista ja ihmistä tarkastellaan kokonaisuutena, jossa keho nähdään maailmassaolemisen ja havaitsemisen keskuksena. Puhutaan käännteestä, jossa kehollisuus otetaan mukaan tietämisen ja oppimisen tavaksi.

Kantelisti Ritva Koistinen-Armfeltin (2016, 21) mukaan “soittajan kehollinen tieto eroaa esimerkiksi tanssijan tai urheilijan kehollisesta, kinesteettisestä tiedosta olennaisesti, koska vuorovaikutuksessa soittimen kanssa kuuloaistin osuus muodostuu ratkaisevan tärkeäksi, jopa hallitsevaksi.” Koistinen on poiminut Parviaista (2006) mukaillen käsitteet *kehon topografia*

ja *kinesteettinen kartta*, joita hän hyödyntää muusikon kehollista työskentelyä jäsentäessään. Topografia kuvailee kehoon kerrostuneita taitoja, tapoja ja muistoja, kinesteettinen kartta taas liikkeen avulla saavutettua tietämystä kehon mahdollisuuksista. Molemmat ovat oleellisia niin instrumentalisteille, laulajille kuin tanssijoillekin.

4.2 Kehotietoinen pedagogiikka

Huilupedagogi Katariina Välimäki on todennut, että kehotietoisuus soitonharjoittelun aikana lisäsi soitosta nauttimista, vei nopeammin haluttuun lopputulokseen ja säästi aikaa (Välimäki 2021, 36). Hän tutki erilaisten kehollisten harjoitteiden käyttöä soitonoppimisen tukena. Välimäki mukailee Nelsonia ja Blades-Zelleriä (2002) ja sanoo, että soiton tai laulun opetus etenee nykypäivänä edelleen usein niin, että analysoidaan oppilaan virheet, korjataan ne ja lopuksi määritellään ohjeet, joiden avulla voi parantaa soittoa. Kehotietoinen lähestymistapa taas haastaa oppilasta omaan aktiivisuuteen ja itsereflektioon, johon opettaja voi kannustaa asettamalla kysymyksen ”Mistä asioista olet tietoinen, kun soitat tai laulat?” tai pohtia itse, mitä asioita hänen on tuotava oppilaan tietoisuuteen, jotta oppilaan soitto tai laulu paranisi (Woodard 2009, 4). Oman kehon havainnointi voi tuntua aluksi hankalalta, jos siitä ei ole ennestään kokemusta, mutta on opittavissa harjoittelun avulla. Tämä tuli esille myös Välimäen tutkimuksessa. (Välimäki 2021, 43.)

Kehotietoista huilupedagogiikkaa on harjoittanut mm. Liisa Ruoho Sibelius-Akatemiassa. Hänen opetuksensa pohjaa *Body Mapping*- ja *Alexander*-tekniikan menetelmiin. Body Mappingia tutkineen Lea Pearsonin (2006, 95) mukaan soitonopettajan hyvä tietoisuus omasta kehostaan auttaa häntä kiinnittämään huomiota myös oppilaan kehotietoisuuteen. Pearson kannustaa tulostavoitteisen pedagogiikan sijaan prosessorientaatioon, kuulostelemaan, miltä kehossa tuntuu juuri nyt ja mitkä asiat kaipaavat huomiota. Mielestäni kehon vapauden ja rentouden korostamisen ohella olisi hyvä huomioida pedagogiikassa myös mieli ja tunteet. Kokemukseni mukaan luottavaisessa ja pelosta vapaassa oppimisilmapiirissä, jossa oppilaan tunteille on tilaa, oppiminen tehostuu ja motivaatio soittamista kohtaan lisääntyy. Kehotietoinen musiikkipedagogi voisi integroida opetukseensa hengitys- ja rentoutusharjoituksia oma soitin ja sen erityispiirteet huomioiden ja auttaa oppilasta

löytämään keinoja myös mielenhallintaan. Itselleni on esimerkiksi rauhallisesta *Hatha*-joogasta ollut suuri apu kehon ja mielen jännitystilojen purkamisessa sekä hengityksen kehittämisessä.

5 AINEISTON ANALYYSI

5.1 Historialliset huilukoulut

Tutkimusmateriaaleina käyttämissäni huilukouluissa korostui mestari-kisälli-asetelma. Niissä korostettiin, että soitonopiskelun alkuvaiheessa on tärkeää löytää opettaja. Quantz korostaa, että hänen kirjoittamiensa oppien lisäksi oppilaan saatavilla on oltava kokenut opettaja, *a good master*. Mestarin vastuullisena tehtävänä on osoittaa aloittelijalle virheet, joita oppilas ei välttämättä itse huomaa ja jotka “voivat vähitellen tulla tavaksi ja muodostaa oppilaan toisen luonnon ‘*second nature*’ ” (Quantz 2001, 109). Analysoin seuraavassa huilukouluista löytämiäni mainintoja äänenmuodostuksesta, joista selkeästi eniten esillä oli ansatsiin liittyvät ohjeet.

Myös Hotteterre korostaa hyvän opettajan ja harjoituksen tärkeyttä soiton oppimisessa. Hänen oppikirjassaan painottuu sormitus- ja trillikarttojen esittely, mutta se sisältää joitakin yksittäisiä ohjeita äänenmuodostukseen ja erityisesti ansatsiin:

“Huulet täytyy pitää yhteen liitettyinä lukuun ottamatta niiden keskikohtaa, jossa on pieni aukko ilmavirran kulkua varten. Niitä ei tule työntää eteenpäin. Päin vastoin, ne tulee pitää taakse vedettyinä reunoistaan niin että ne pysyvät pehmeinä ja suorassa” (Hotteterre 1983, 11). Hotteterre suosittelee soittamaan peilin edessä, jolloin soittaja voi tehdä havaintoja ansatsistaan. Hän huomioi myös soittajan anatomiset eroavaisuudet ja toteaa huulien erilaisuuksien vaativan toisinaan erilaisia ansatsikäytäntöjä. Korkeiden äänten soittamiseen hän antaa tarkempia ohjeita:

Haluan korostaa, että kun aloittelijat ryhtyvät soittamaan instrumentillaan korkeammalta, he huomaavat ansatsin muuttuvan vaikeammaksi. Pehmentääkseen korkeita ääniä ja pystyäkseen tuottamaan ne helpommin, heidän on nähtävä vaivaa sen eteen, tiukentamalla huuliaan vähitellen, levittämällä niitä reunoilta, tuomalla kieltä kohti huulia ja kasvattamalla ilman intensiteettiä (Hotteterre 1983, 17–18).

Hotteterre käy läpi traverson skaalan ja kertoo sävelten erityispiirteistä. Hänen mukaansa e3:n yläpuolella olevat äänet ovat ”pakotettuja” eivätkä kuulu soittimen luontaiseen rekisteriin.

Hotteterren aikaan kehittyi kolmesta osasta koostuva huilutyyppe, jota nykyäänkin kutsutaan Hotteterre-tyyliseksi traversoksi. Myöhemmät mallit (esim. Quantz-huilu tai Palanca) koostuvat neljästä osasta. Hotteterre-huilussa on melko pieni puhallusaukko, ja siitä sekä soittimen muusta rakenteesta johtuen korkeimman rekisterin äänet ovat melko työläisiä tuottaa.

Quantz käsittelee Hotteterrea huomattavasti laajemmin äänenmuodostusta. Hän kirjoittaa pelkästään ansatsista kymmenen sivun mittaisen luvun, johon on sisällyttänyt myös havainnollisia piirroksia siitä, kuinka paljon alahuulen tulee peittää huilun puhallusaukkoa. Quantzin mukaan ”huilun ääni muodostetaan huulten liikkeiden avulla sen mukaan, miten ulosvirtaavaa puhallusilmaa on tarve muokata. Suulla ja sen osilla voidaan kuitenkin merkittävästi muuttaa ääntä.” Tämä viittaa mielestäni siihen, että hän on ollut hyvin tietoinen ääntöväylän säätelyn vaikutuksista sointiin. Hänen mukaansa ”liian tiiviisti yhteen viedyt huulet ja hampaat tekevät äänestä sihisevän; ylenmääräinen suun ja kurkun avaaminen taas tekevät siitä vaimean” (Quantz 2001, 52).

Quantzille traverson ja ihmisäänen yhteys on ilmeinen. Hänen mukaansa huilistin sointi-ihanteena on aina laulaja: ”Yleisesti ottaen kaikkein miellyttävin äänenlaatu huilussa vastaa ennemminkin kontra-alttoa kuin sopraanoa tai on sellainen, joka imitoi ihmisen rintaääntä” (Quantz 2001, 50). Hän rakentaa myös analogiaa laulajan kurkunpään ja huilistin ansatsin välille äänentuoton välineinä. Niin huilistit kuin laulajatkin käyttävät kahta sointirekisteriä: ”Huilun matalaa oktaavia voidaan verrata rintaääneen ja korkeaa oktaavia falsettiin” (Quantz 2001, 56). Suun ja kurkun liikkeillä voidaan vaikuttaa sointiin siten, että ”oikeasuhtainen hampaiden ja suun aukipitäminen sekä kurkun laajentaminen saavat aikaan paksun, pyöreän ja maskuliinisen äänen” (Quantz 2001, 59). Quantzin rintaääneen rinnastuvaan sointi-ihanteeseen vaikuttavat myös soittimen ominaisuudet. Hän toteaa, että soinnin ihmisäänen

kaltaisuus riippuu paljon soittimesta itsestään, sen valmistusmateriaalista ja putken paksuudesta. Jos soittimen valmistuksessa käytetty puu on huonokuntoista, kevyttä ja soittimen seinämät ohuita tai poraus väärin tehty, on sen äänikin pieni ja kehno. Sama pätee huonoihin laulajiin: ”Mikään laulajakaan ei pysty muuttamaan luonnostaan surkeaa lauluääntä kauniiksi” (Quantz 2001, 50). On tärkeää huomata, että Quantzin itsensä rakentama huilumalli edustaa jyvettä, paksuseinäistä, suuripuhallusaukkoista ja äänekästä soitinta. Siten hänen määritelmänsä traverson sointi-ihanteestaan ei voida pitää yleispätevänä.

Laulajat ja soittajat voivat Quantzin mukaan oppia paljon toinen toisiltaan:

Instrumentalistien tulee soittaa yhtä laulavasti (*cantabile*) kuin hyvä laulaja esiintyessään. Laulajan on vuorostaan pyrittävä löytämään hyvien instrumentalistien ”tulusuus” vilkkaissa kappaleissa siten kuin se on lauluäänellä mahdollista toteuttaa (Quantz 2001, 127).

Hän myös suosittelee vahvasti huilisteille laulunopiskelua ennen tai samaan aikaan huiluopintojen kanssa. ”Jos aloittelijalla on mahdollisuus opiskella laulutaidetta ennen tai vähintään saman aikaisesti huilunsoiton kanssa, suosittelen tätä hänelle erityisesti. Siten hänen on entistä helpompi saada aikaan hyvä soittoesitys” (Quantz 2001, 115).

John Gunnin (1765–1824) *The Art of Playing the German Flute* (1793) sisältää Tromlitzin ohella eniten äänenmuodostusta käsittelevää informaatiota tässä tutkimuksessa mukana olevista teoksista. Teoksen ilmestymisajankohta sijoittuu murrokseen, jossa yksiläppäinen barokkihuilu sai rinnalleen uudemman 6-läppäisen huilun. Kirjassa on sormitustaulukot ja harjoituksia molemmille huilutyypeille. Osan harjoituksista hän on kopioinut suoraan Quantzilta, minkä mainitsee teoksessaan (Gunn 1793, 32). Sointi-ihanteen kannalta uusi moniläppäinen huilu tarkoitti isompaa, kirkkaampaa ja briljantimpaa ääntä ja soittimen äänialan laajenemista yhä korkeammalle. Vanhan sointimaailman hiljaisempi, pehmeämpi, sävykkäämpi ja pyöreämpi ihanne kuului barokin traversolle. Gunn (1793, 1–2) kuvailee julkista debattia, jossa uuden sointimaailman kannattajat arvostelevat vanhaa soittotapaa, mutta ei ole selkeästi itse kummankaan puolella. “[...] kumpikaan heistä ei minusta näytä olevan oikeassa; on kuin kysyisi taidemaalariilta, onko maalauksen parempi olla täysin valoisa tai täysin varjossa.” Tärkeää on käyttää sävyjä ja dynamiikkaa, jotta huilun soinnista ei tule liian monotonista. Hänen mukaansa sointi saattaa kyllä miellyttää korvaa, mutta ei tavoita sydäntä, jos sävyjä ei käytetä.

Kuten Quantz, myös Gunn käyttää paljon tilaa ansatsista kirjoittamiseen. Ansatsia harjoittamalla voidaan hänen mukaansa etsiä huilun optimaalista sointia.

Jos (huulten) aukko pidetään hyvin pienenä puristamalla huulia voimakkaasti yhteen, ja ilmapatsas kulkee tämän voimakkaan vastuksen läpi, huilulla tuotetulla äänellä on samankaltaisuutta oboen äänen kanssa: ja jos aukkoa pienennetään entisestään, äänestä tulee entistä tukahdutetumpi ja vähemmän resonoiva (Gunn 1793, 11).

Gunn neuvoo seuraavaksi jatkamaan edellä kuvattua harjoitusta päinvastaiseen suuntaan eli suurentamaan huulten aukkoa vähä vähältä. Siten soinnista tulee lopulta “täyteläinen, kirkas, kiinteä mutta resonoiva kuin ihmisääni.” Oleellista äänenmuodostuksessa on hänen mukaansa puhallusilman määrän (*quantity of air*) ja nopeuden (*velocity*) säätely. Hän neuvoo korkeita ääniä soittaessa käyttämään nopeaa ilmavirtaa ja matalille äänille sopii hitaampi virtaus. Haettaessa pehmeämpiä sävyjä, hän neuvoo käyttämään vähemmän puhallusilmaa, kun taas soittaessa äänekkäästi, tarvitaan isompaa ilmamäärää. Laulajilta lainattua *messa di voce* eli äänen paisuttamista tehdään huilulla lisäämällä ilman nopeutta ja säätämällä ansatsia kapeammaksi. (Gunn 1793, 11.)

Resonanssi-ilmiön kuvailuun Gunn käyttää useamman sivun. Hän kertoo oivaltavasti, miten munniharpun (*Jew's harp*), muuten “vulgäärin instrumentin”, avulla voidaan demonstroida resonaattorin toimintaa. Suuontelon tila vahvistaa muuten lähes äänettömän soittimen ääntä ja saa sen “tuottamaan musikaalista surinaa, jonka erityisesti matalat taajuudet on mahdollista kuulla hyvän matkankin päästä” (Gunn 1793, 7). Hän on selvästi tietoinen akustiikan perusteista ja mainitsee perusäänen (*primary sound*) sisältävän osavärähtelyjä (*partial vibrations*), joilla viittaa yläsäveliin. Traversolla näitä yläsäveliä eli flageoletteja saa esiin esimerkiksi pitämällä matalimman perusäänen d1-sormituksen ja puhaltamalla voimakkaammin, jolloin on mahdollista soittaa yläsävelsarjaa ylöspäin. Gunn kuvailee, miten flageoletteja soitetaan ja kertoo niiden intervallisuhteet numeroin perusääneen verrattuna. Flageolettien soittaminen on edelleen tehokas ääniharjoitus nykyajan traversisteille. Se on mielestäni erityisen hyödyllinen silloin kun haetaan sointiin lisää kiinteyttä ja harjoitellaan ansatsin joustavuutta.

Lopuksi käsittelen vielä Tromlitzin teosta *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791). Hän korostaa soittoasentoa ja soittajan rentoutta, jotka molemmat vaikuttavat äänenmuodostukseen:

Se, joka ei pitele huilua oikein ja jolla on hermostunut ja kireä olemus, saa aikaan varmasti yhtä hermostuneen ja kireän soinnin. [...] vapaa ja pakoton olemus ei helpota vain soittamista vaan koko esiintyminen tulee siten vapaammaksi, sujuvammaksi ja miellyttävämmäksi (Tromlitz 1791, 30).

Myös kuuntelijan kannalta on merkitystä, näyttääkö esiintyjä rennolta vai jännittyneeltä. Pahimmillaan Tromlitzin (1791, 31) mukaan jännittynyttä esiintyjää kuunteleva yleisö joutuu tuntemaan pelkkää sääliä nähdessään ”onnettoman esiintyjäparan”.

Kuten muissakin lähteissä, myös Tromlitz käyttää runsaasti tilaa ansatsin ja soittoasennon kuvailuun. Hän kuvailee aloittelijalle sopivan ääniharjoituksen, joka on relevantti tämän päivänkin soittajalle. Siinä soitetaan d2-säveltä etsien sille mahdollisimman hyvää äänenlaatua. ”Sävel on kirkas, hyvin fokusoitu ja soiva ja soittajan tulee halutessaan pystyä soittamaan se voimakkaasti tai hiljaa. [...] soittaja voi kokeilla kääntää huilua sisään ja ulospäin vähän kerrallaan kunnes hän kuulee, että sointi on kirkkaasti soiva ja ennen kaikkea vaakaa” (Tromlitz 1791, 35–36). Tromlitz painottaa, että hyvä sointi ei tule hetkessä ja että soittajalla tulee olla kärsivällisyyttä ja mahdollisuus jatkuvaan harjoitteluun.

Samassa luvussa, jossa Tromlitz käsittelee sointia, hän kirjoittaa myös intonaatiosta. Hän mainitsee, että ei usko olevan vaikeampaa soitinta soittaa vireessä kuin traverso. Tämä johtuu hänen mukaansa epätasaisesti soivista äänistä. Tulkitsen hänen tarkoittavan haarukkaotteisia, intonaatiokorjausta vaativia ääniä. Vinkiksi epätasaisuuden korjaamiseen hän ehdottaa asteikkosoittoa kaikissa sävellajeissa. Aloittelijan, jonka korva ei ole vielä riittävän kehittynyt kuulemaan sävelpuhtautta, tulisi soittaa asteikkoja vain kokeneen opettaja (*Meister*) johdolla. (Tromlitz 1791, 113.)

5.2 Haastattelut

Tein kaksi haastattelua loka-marraskuussa 2021. Toinen haastattelu kesti noin 45 minuuttia ja toinen 30 minuuttia. Haastattelut toteutuivat etäyhteydellä ja tallensin ne tietokoneelleni. Haastateltavina olivat huilistit Jari S. Puhakka (lainauksissa merkitty H1) ja Pauliina Fred (H2). Molemmilla on mittava ura sekä esiintyvänä taiteilijana että traversonsoiton opettajana. Puhakka on luonut traverson opetussuunnitelmat 1990-luvun puolivälin tienoilla Sibelius-

Akatemiassa ja toiminut kymmeniä vuosia traverson- ja nokkahuilunsoiton lehtorina. Fred vastasi traversonsoiton opetuksesta Metropolia-ammattikorkeakoulun musiikkipedagogi-
linjalla vuosina 2009–2017, joiden lisäksi hän on opettanut konservatoriossa, erilaisilla
kursseilla ja yksityisesti. Sekä Puhakka että Fred ovat opiskelleet traversonsoittoa kotimaan
lisäksi Alankomaissa. Teemoja, joista keskustelimme haastateltavieni kanssa, olivat
äänenmuodostus traverson (alkeis)opetuksessa, omat nuoruuden kokemukset
äänenmuodostuksen opiskelusta, menetelmät ja mielikuvat, joita he käyttävät opetuksessa
sekä saundiongelmat ja -mieltymykset.

Tärkeimmiksi teemoiksi keskustelussa nousivat 1) äänenmuodostuksen opiskelu
mallioppimisen ja imitoimisen avulla, 2) resonanssi ja yhteys laulamiseen ja 3) soinnin
työstäminen ansatsin ja puhalluksen avulla. Lisäksi tuli esille oppilaiden yksilölliset erot,
mikä tekee haastateltavien mukaan äänenmuodostuksen opettamisesta haastavaa. Näiden
lisäksi toinen haastateltava kuvaili yksityiskohtaisemmin pään resonanssia ja miten se tulee
huomioida soittaessa eri rekistereissä. Toinen haastateltava taas korosti vapautta ja
luonnollisuutta äänentuoton edellytyksenä. Puhuimme myös intonaation ja
äänenmuodostuksen suhteesta sekä eri traversotyyppeiden merkityksestä. Joitakin kysymyksiä
haastateltavat mieltivät pitkään ja heidän ilmaisunsa “hirveen vaikee selittää” tai “todella
hyvä kysymys” saattavat kieliä siitä, että äänenmuodostus on hankalasti sanoitettava aihe.
Voisiko haastateltavien vaikeus selittää äänenmuodostusilmiötä kertoa samasta asiasta kuin
aiheen käsittelyn niukkuus historiallisissa lähteissä? Siitä, että kokemustieto pakenee sanoja,
ja hiljainen tieto välittyy usein muuten kuin puheessa. Wittgensteinilaisittain ilmaistuna “Siitä
mistä ei voi puhua, täytyy vaieta.”

Teema 1: Molemmilla haastateltavilla omat kokemukset äänenmuodostuksen opettelusta
perustuivat suurelta osin esikuvien kuunteluun ja oman opettajan matkimiseen. Toinen
haastateltava kuvaili alankomaalaisen opettajansa ankaraa menetelmää, jossa oppilas joutui
soittamaan kuukausitolkulla d2-säveltä, kunnes se soi kuten opettaja halusi. Vasta kun sointi
oli opettajan mielestä riittävän hyvä, päästiin työstämään kappaleita.

Martenilla (tarkoittaa omaa opettajaa) kun soitti monta vuotta niin se d-ääni tuli
tutuksi, ja siellä [...] osittain en muistakaan mitään mitä se itse harjoitti. Se oli
varmaan sen saundin ytimen löytäminen ja hengityksen sijoittaminen. Siinä on
monta asiaa, mut kuitenkin se äänen ytimen löytäminen. Niitä on hirveen
helppo ymmärtää jälkikäteen, mut täytyy sanoo, että se oli aika turhauttavaa
silloin, kun ei ehkä ollut vielä korvassa se ideaali, että mitä etsitään. Tietenkin

me ihailtiin Barthold Kuijkenin saundia ja levytyksiä ja tietenkin kun omaa opettajaa kuuli niin huomasi, että ei sitä soita samalla tavalla. Sitä kautta piti ymmärtää, että kyllä kai tähän tähdätään (H1).

Muistan, että usein itse matkin hirveesti miten opettaja teki ja soitettiin kisällimeiningillä niitä ääniä ja harjoituksia. Ja sit mä oon tehnyt sitä omillekin oppilaille, että me on etsitty, että miten sä saat tän kuulaisen äänen, et jos mä haen nyt, et opetellaan eri sävyjä ja eri saundin käyttöä, niin yritetään etsiä se kuulokuvalla ja mietitään, miten se tehdään kun kaikki kuitenkin kokee sen niin eri tavalla miten sen saa (H2).

Imitointi voi olla niin tehokasta, että tietyn opettajan oppilaat tunnistaa siitä, millaisella soinnilla he soittavat. Mestari-kisälli-tyyppisessä opetuksessa ilmiö on käsittääkseni hyvin yleistä. Tämän oli huomannut toinen haastateltava: “Sitähän se oli ja kyllä sen monesti kuulee laulajillakin, että voi sanoa että kuka on sun opettaja. Että kyllä se matkimiseen perustuu se musiikin oppiminen”(H1). Lainauksessa viitattu Barthold Kuijken on ehkä kansainvälisesti tunnetuin traversisti, joka on vaikuttanut suuresti nykyään vallalla olevan sointi-ihanteen syntyyn. On kutkuttavaa ajatella Kuijkenin ylisukupolvista merkitystä traversopedagogiikassa. Toisen haastateltavan oma opettaja on ollut Kuijkenin oppilaana, ja näin ajatellen me Sibelius-Akatemian traverso-opiskelijat kuulumme jo neljännessä polvessa samaan opetustraditioon.

Teema 2: Molemmille haastateltaville oli tuttua resonanssin käsite ja soiton yhteydet laulamiseen. Toinen haastateltava puhui aiheesta yksityiskohtaisemminkin. Hänellä oli sivuaineena laulu opiskeluaikana ja kokemusta karttunut myös kuorossa laulamisesta.

Kyl mä kävin opiskelujen alussa laulutunneilla ja kuorossa. Kyl mä varmaan sitä kautta oon ajatellut sitä ja jutellut paljon laulajien kanssa, mut ihan se, miten itekin tuntee (osoittaa silmien väliin). Klassisen laulun tunneilla olin vuoden ja joo, siellä työstetään hyvin paljon pään tilaa. Usein tuntuu, että jos ihmisellä ei oo soiva saundi tai se ei resonoi niin mä aina sanon, että älä ajattele, että se tapahtuu tästä alaspäin (osoittaa suun seutua). Vaikka sulla olis hengitys kuinka hyvin, palleatuki, mut ei se auta, jos sun ajatus loppuu nenän alapuolelle, et sun on otettava se pään tila mukaan (H2).

Maskiin laulamisen käsitteeseen olen itsekin törmännyt laulumailmassa, ja se ymmärtääkseni viittaa mielikuvaan, että ääni soi suun etuosassa eikä perällä nielussa. Näin “etistä resonanssia” hyödyntämällä ääni soi kirkkaammin ja kuuluvammin. Kokemuksena se

voi tuntua värähtelynä nenänpielissä ja otsassa. Resonanssia huilunsoiton yhteydessä haastateltava kuvaili rikkaalla elekielellä maski-vertauksen ohella.

Hyvin paljon kyllä oon resonanssista puhunut ja se, että pitää olla tilaa yllättävän paljon tällä osastolla (näyttää nenän pieliä ja poskia). Jos sä yhtään ajattelet pelkästään tästä huulista niin se ei avaa. Ihan niin kun laulajilla sun pitää laajentaa ainakin ajatuskuvallisesti tätä maskia (viittoilee kasvojen edessä), että siellä tapahtuu, siellä on paljon ilmaa vaikkei konkreettisesti mitään pullistaiskaan (osoittaa kasvoja). Usein ajattelen, että nenän takana, otsalohkon takana (osoittaa silmien väliin) on tila, hyvin paljon niin kuin laulaja (H2).

Toinen haastateltava mainitsi rintaresonanssin olevan tärkeä, kun soitetaan huilun matalia ääniä. Korkeissa äänissä taas ei saa puhalttaa liikaa. Hänen mukaansa jo Quantz neuvoi aloittelijaa puhaltamaan korkeat äänet hiljaa ja matalat kovaa, mikä saattaa tuntua nykysoittajasta ristiriitaiselta. “Aloittelijan tulee puhalttaa hiljaa korkeat äänet, suhteessa äänen proportioniin ja voimakkaasti matalat äänet, erityisesti nopeissa kuvioissa, jotka sisältävät intervallihyppyjä” Quantz 2001, 110).

Teema 3: Puhetta ansatsista ja puhalluksesta esiintyi runsaasti. Toisella haastateltavalla korostui ansatsiin, “suuttimeen”, liittyvä puhe, toinen taas puhui enemmän puhalluksesta ja sen kontrollista. Ansatsin rakentamista pidetään keskeisenä asiana traverson alkeisopetuksessa. Tärkeää on oppilaan omakohtainen oivallus äänen syttymisestä. Useimmat traversonsoiton aloittavat oppilaat osaavat jo soittaa modernia huilua, mistä on etua.

Ei ole yhtä tapaa, että näin tehdään ja tälleen edetään, koska kaikilla on erilainen tausta ja hyvin erilaisia valmiuksia. Jotkut saattaa päästä hyvinkin nopeesti jyvälle mistä on kysymys. Jopa akatemialla meillä on se kirjo erittäin suuri huilisteilla. Jotkut saa äänen ihan tosta vaan ja ihan valmis ääni ja sit on ihmisiä, joilla äänen tuottaminen saattaa kestää pitkään (H1).

Yksilöllisille eroille äänentuoton helppoudessa ei löytynyt selitystä, vaan omalle oivallukselle on annettava aikaa. “Jos tietäisin, tää olis hirveen helppoa tää työ. Että olis ”nappi B” mistä painaa [...] Siinä täytyy usein itse tehdä se sama seikkailu kuin opiskelija. Että ulkoiset puitteet on ihan hyvät, asento on hyvä, tää kulma on hyvä (puhalluskulma), sit täytyy vaan etsiä” (H1).

Alkeisoppilaan ensimmäisenä tavoitteena on vain saada jonkinlainen ääni, jonka jälkeen ansatsia ja siinä tarvittavia lihaksia lähdetään vahvistamaan. Tämä merkitsee huulten puhallusaukon pienentämistä ”pakkaamalla”.

Ehkä se on olennaista, että vasta-alkaja – oli sitten taustoiltaan mikä vaan – puhalttaa, että saa vaan äänen ulos ja sit se on vaan semmonen aika hahmoton ääni, että saa sitä pikkusen pakattua kasaan ja saa vähän kvaliteettia siihen. Mun mielestä se lähtee paljolti siitä, että sulla on aika pieni tää puhallusaukko huulien välissä, että sais sitä niinkun pienennettyä ja sitten suunnattua sitä ilmavirtaa (H1).

Oppilaalle voi tarjota alkuun mielikuvaa pulloon puhaltamisesta ja ansatsin muodon ja koon suhteen toinen haastateltava käytti osuvaa ”nauhamakaroni”-ajatusta. Hän neuvoo oppilaitaan myös käyttämään peiliä apuvälineenä. Voi myös ajatella, että huulien edessä on kuin kaksi pilaria, joiden välistä aukeaa aukko. Viimeksi mainitun ohjeen hän kertoi saaneensa 1980-luvulla legendaariselta huilisti Hans-Martin Lindeltä ostaessaan häneltä ensimmäisen traversonsa.

Itse olen käyttänyt sellasta vertausta, että se on semmonen niin kun tagliatelli, nauhamakaronin levyinen, melkein yhtä kokea eli todella matala aukko. Mielellään vähän ovaalin mallinen mutta ei paljon tagliatelliä leveämpi. Se olis niin kun ideaali. Että se suutin on riittävän pienellä. Musta luokassa pitäis olla myös peili aina käytettävissä ja sitten oon sanonut oppilaille, että hommaa pikku peili ja kotona harjottele ja kertonut, mitä sun pitää etsiä (H1).

Liiallinen ilmankäyttö on yleistä modernin huilun soittajilla, kun he siirtyvät traversoon. Tämän olivat huomanneet molemmat haastateltavat.

Hyvä perussaundi on hirveesti resonanssista kiinni ja sitten siitä, ettei puhalla liikaa, kun se tukkii ja estää koko sen suuren saundin, mitä sä luulet että tällä tavalla mä saan, koska mä saan modernistakin huilusta, niin se on päinvastoin, melkein tuntuu. Voimalla sieltä ei ainakaan tuu. Varmasti se on resonanssi mut myös ilman nopeus, että sieltä tulee paineella liikaa. Huilu ei vaan kestä, se ei oo tehty sille ilman paineelle. Se on ollut yllättävää oppilaille aina sanoo, että sun pitää itse asiassa puhalttaa paljon vähemmän niin saat kovemman äänen. Sitä ei ensin usko, et se on näin päin (H2).

Intonaation tärkeys ja haastavuus tulee usein esiin, kun puhutaan traversonsoitosta. Sen ovat huomanneet jo aikalaiset, kun ovat tehneet oppimateriaaleja. Myös omilla Sibeli-

Akatemian traversotunneillani työskentelytapa on ollut sellainen, että oma opettajani on soittanut useissa kappaleissa bassolinjaa huilullaan, mistä on mielestäni ollut suuri apu intonaation kehittämisessä.

Ei ole ihan huono idea näillä 1700-luvun hepuilla ollut, kun ne on alusta lähtien kaikki nämä huiluoppimateriaalit tehneet kaksäänisiksi. Jo pelkästään intonaation kanssa, että sun on helpompi saada se intonoitua todennäköisesti vireessä soittavan opettajan mukaan (H1).

Haastateltavien mukaan hyvä intonaatio tulee ikään kuin sivutuotteena silloin kun muutkin asiat ovat soitossa tasapainossa.

Jos sitä äänen kvaliteettia on enemmän, kontrollia, että pystyy kontrolloimaan kaikkia asioita, niin intonaatio tulee siinä vähän kaupan päällisenä. Mut jos se on vaan semmonen puff (puhaltaa ja näyttää kaarevalla käden liikkeellä), et lähtee vaan sieltä poistopäästä ilmaa, niin se on kontrolloimaton intonaationkin suhteen (H1).

Jos sulla on kiinteempi ääni, niin sun on tosi paljon parempi, helpompi intonoida. Mut jos sulla on löyhä tai vähän suhiseva ääni, niin se kuulostaa valmiiksi, vaikka se ei olis, niin ylävireiseltä. Vaikka pitää olla erilaisia efektejä ja tehdä eri värejä ja osata muodostaa ääntä hyvin eri tavoilla, mutta jos perusääni on kiinteä niin intonointi on paljon helpompaa (H2).

Toinen haastateltava korosti tässä yhteydessä, että traveristin on hyvä osata soittaa erilaisilla asetuksilla ja tarvittaessa huokoisemmallakin soinnilla. Siitä on hänen mukaansa erityisesti orkesterisoitossa hyötyä, jossa säveltaso on toisinaan hieman häilyvä. "Sit kannattaa ottaa vähän löyhempi äänenmuodostus siihen niin se osuu helpommin koska se sopii myös muiden instrumenttien väriin paremmin, yhteissointiin" (H2).

Lopuksi kun kysyin haastateltavilta, millainen on heidän sointi-ihanteensa, toinen korosti luonnollisuutta ja vapautta, toinen joustavuutta ja taitoa soinnin muunteluun.

Mulle se on [...] kirjotin muutamia sanoja ylös, mikä on mun ihannesaundi: luonnollinen, vapaa, rento, soiva, laulava ja sitten on myös fokusta samassa eli silloin se tulee automaattisesti myös kantavaksi eli se kantaa pitkälle se saundi (H1).

Ihannesaundi on semmonen, että sitä pystyy muuttamaan koko ajan. Et se on niin joustava, että sä pystyt soittamaan hyvin eri värisiä ja tuottamaan hyvin erilaisia ääniä. Ihan perussaundi niin kyllä mulla on aika ihanteena sellanen

kiinteä ja terve, mutta että se ei vaan jää siihen yhteen tapaan soittaa.
Ihannesaundi on sellanen, jota pystyy varioimaan. Pitää olla joustava (H2).

Jälkimmäisen kommentin kuvailun ”kiinteä ja terve” assosioin klassisen laulun ihanteeseen, jossa kokemukseni mukaan tavoitellaan kiinteästi ja fokusoidusti soivaa ääntä ja pyritään eroon vuotavasta, huokoisesta äänestä, jolloin äänihuulten ilmasulku ei ole tiivis. Traversolla ei mielestäni täysin kiinteä sointi ole mahdollista, sillä poikkihuilun soittotekniikassa osa ulospuhallettavasta ilmasta karkaa väistämättä ja se luo soittimelle myös sen tunnistettavan ominaissoinnin.

6 POHDINTA

Kun lähdin kirjoittamaan opinnäytettä, mielessäni oli saada ymmärrystä ja avaimia oman soittimeni äänentuottoon. Mitä enemmän perehdyin aiheeseen ja lähteisiin, sitä suurempiin uomiin aihe jakautui, ja tuntui että jokainen osa-alue ansaitsisi oman opinnäytteensä. Tutkimusmateriaalin pohjalta näyttää siltä, että traverson äänenmuodostuksessa keskeisintä ovat ansatsi, ilman säätely ja resonanssi. Nämä nousivat tutkimusaineistosta selkeästi esille. Onnistuin mielestäni tutkimustehtävässäni melko hyvin ja pystyin ottamaan kantaa traverson äänenmuodostukseen sekä sen opettamiseen. Alussa esittämäni hypoteesiin sain eniten vahvistusta toiselta haastateltavalta, joka korosti pään resonanssitilan merkitystä soitossa. Hypoteesini mukaan *kehon resonanssitilojen löytäminen traversoa soittaessa edistää merkittävästi soinnin kehittymistä ja tarjoaa käyttökelpoisen työkalun äänenmuodostuksen opetteluun*. Sen sijaan työkalujen tarkentaminen ja päivittäminen esimerkiksi vokaalimetodin ja muiden kehotietoisten soitonopetusmenetelmien osalta voisi tuoda nykyisiin opetuskäytäntöihin lisää tehoa ja ulottuvuuksia. Luvussa 3.2 kuvaamaani toissijaisen resonanssin käsitettä voisi olla hyödyllistä avata traversonsoiton opiskelijalle jo alkuvaiheessa. Sillä ja resonanssia vahvistavilla käytännön harjoituksilla voitaisiin täydentää nykyisin vallalla olevaa opettajan imitointiin perustuvaa äänenmuodostusopetusta.

Sekä kirjallisessa lähdemateriaalissa että haastateltavilla esiintyi viittauksia huilunsoiton ja laulamisen yhteyteen. Itselläni laulun harrastajana on myös vahva näkemys, että ne tukevat

toinen toisiaan. Kävin taannoin keskustelua erään esiintyvänä taiteilijana työskentelevän modernia huilua soittavan kollegan kanssa, ja hän kertoi käyneensä huiluineen lauluopettajien luona, vaikkei sinänsä itse laulua harrastakaan. Hänen mukaansa musiikin muotoiluun ja luontevaan hengitykseen liittyvät seikat ovat luontevampaa omaksua laulajilta.

Tulevaisuudessa olisi mielenkiintoista tutkia enemmänkin, miten huilistit hyötyisivät laulunopetuksesta tai sen osa-alueista. Olisiko mahdollista esimerkiksi järjestää Sibelius-Akatemiassa pedagogista yhteistyötä, jossa laulunopiskelijat opettaisivat puhaltajille resonanssi- ja hengitystekniikkaa sekä musiikin muotoilua osana pedagogista harjoittelua?

LÄHTEET

Anttila, Eeva. 2007. Mind the Body: Unearthing the Affiliation between the Conscious Body and the Reflective Mind. Teoksessa Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Kirsi Heimonen, Soili Hämäläinen, Heli Kauppila & Paula Salosaari (toim.). Ways of Knowing in Dance and Art. Theatre Academy. Helsinki: Acta Scenica 19, 77–99.

Bloom, Peter. 1989. A Practical and Tuneful Method for The Baroque Flute. Massachusetts: Somerville.

Butt, John. 2001. Authenticity. Grove Music Online. Luettu 5.12.2021.

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>

Dockendorff Boland, Janice. 1998. Method for the One-keyed Flute. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Friedman, Eve. 2014. Tone Development on the Baroque Flute. Prima la Musica!

Gallen, Christie. 2021. Developing Flute Tone. Luettu 25.11.2021.

<https://www.theflutecoach.com/developing-flute-tone/>

Gunn, John. 1793. The Art of Playing the German Flute on New Principles. Iowa: Marion.

Hotteterre, Jacques-Martin. 1983. Principles of the Flute, Recorder and Oboe. New York: Dover Publications. Alkuperäinen lähde Principes de la Flute Traversiere 1707.

Janssens, Dorotthe. 2012. New Method for the Traverso. De Fluithoek.

Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. Bodily Experience and the Art of Touching in Kantele Playing. Helsinki: Unigrafia.

Lindholm, Herbert. 1985. Flautissimo. Pedagoginen huilukansio. Kuopio.

Nelson, Samuel & Blades-Zeller, Elizabeth. 2002. *Singing with Your Whole Self. The Feldenkrais Method and Voice*. London: The Scarecrow Press.

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Pearson, Lea. *Body Mapping for Flutists*. 2006. What every flutist should know about the body. Chigago: Gia Publications.

Peter, Oskar. 1986. Ein Weg zum Klang der einklappigen Traversflöte. *Tibia* 4/1986.

Peter, Oskar. 1984. Die Klangenthüllung der einklappigen Traversflöte. Ein methodisch-didaktischer Versuch. Julkaisematon käsikirjoitus.

Plosila, Vera. 2019. *Singing in the Contemporary Traverso Classroom*. Opinnäytetyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <http://hdl.handle.net/10138/304757>. Luettu 25.11.2021.

Quantz, Johann Joachim. 2001. *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber.
Alkuperäinen lähde Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen 1752.

Ranta, Anni. 2019. Puu soi – ajatuksia traverson äänenmuodostuksesta. *Huilisti-lehti* 2/2019.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint Academic.

Sinkkonen, Hannele. 2009. *Soita kuin laulaisit. Huilunsoitto ja laulaminen toisiaan tukemassa*. Pedagoginen opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia AMK.

Tromlitz, Johann Georg. 1791. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Verlegts Adam Friedrich Böhme.

Välimäki, Katariina. 2021. *Keho, mieli ja huilunsoitto*. YAMK-opinnäytetyö. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu.

Woodard, Kathryn. 2009. Recovering disembodied spirits: teaching movement to musicians, *British Journal of Music Education* 26(2), 153–172.

Zeranska-Gebert, Grazyna & Lampinen, Teuvo 2011. *Musiikkisanakirja*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

LIITTEET

GRIFF - UND LAUTFORMENTABELLE

<u>Ton</u>	<u>Griff</u>	<u>Lautform</u>	<u>Register</u>	<u>Organische Orientierungspunkte</u>
d'	••• •••	AN	Brust	Brusthöhle, Kehlkopf, Zungenbein, Zungengrund, Gaumen, Kieferhöhle
dis'	••• ••• _x	ON	Brust	Brusthöhle, Mundboden, Gaumen, Kieferhöhle
es'	••• •••	UN	Brust	Brustbein, Unterkiefer, Lippen, Nasenflügel
e'	••• •••	ON	Brust	Brustbein, unterhalb des Kinns, Unterkiefer, Nasenflügel
f'	••• •••	O → ON	Brust	Brusthöhle, Mundhöhle, Unterkiefer
gis'	••• ••• _(x)	O	Brust	Brusthöhle, mittlerer Rachen, Mundhöhlenmitte
as'	••• •••	OE	Brust	Brustbein, Unterkiefer, Gaumen, Kieferhöhle, Nasenflügel
a'	••• ••• _(x)	O → AE	Brust	Brusthöhle, unterer und mittlerer Rachen, Mundhöhle
ais'	••• ••• _x	OE	Brust	Brustbein, Unterkiefer, Gaumen, Kieferhöhle, Nasenflügel
b'	••• •••	E → AE	Brust	Brusthöhle, Gaumensegel, mittlerer Rachen
h'	••• ••• _(x)	O	Mund	Mundhöhle, Gaumen, Kieferhöhle, Nasenflügel, Brustbein
c''	••• •••	AE	Mund	Mittlerer Rachen, über dem Kehlkopf (Zungengrund), Brusthöhle
cis''	••• ••• _(x)	OE → UE	Mund	Mundhöhle vorn, Lippen, Unterkiefer
des''	••• ••• _x	UE → UN	Mund	Mundhöhle vorn, Oberlippe, Unterkiefer
d''	••• •••	UE	Mund	Mundhöhle vorn, Oberlippe, Kieferhöhle, Nasenflügel
dis''	••• •••	UN	Mund	Unterkiefer, harter Gaumen, Kieferhöhle, Nasenflügel
es''	••• ••• _(x)	UE → OE	Mund	Oberer Zahndamm, Oberlippe, Kieferhöhle, Nasenflügel
e''	••• ••• _(x)	OE	Mund	Gaumen, Kieferhöhle, Nasenflügel
f''	••• ••• _x	UN	Mund	Mundhöhle vorn, Nasenflügel, Unterkiefer
gis''	••• ••• _(x)	UN	Mund	
as''	••• ••• _(x)			

GRIFF - UND LAUTFORMENTABELLE (Fortsetzung)

<u>Ton</u>	<u>Griff</u>	<u>Lautform</u>	<u>Register</u>	<u>Organische Orientierungspunkte</u>
a'''	••• ooo _(x)	OE ↔ E	Mund / Kopf	Harter Gaumen, Nasenhöhle, Kieferhöhle, Gaumensegel
ais'''	••• ooo _(x)	AE	Kopf	Mittlerer Rachen, Gaumensegel
b'''	••• ••• _x	AE ↔ OE	Kopf	Harter Gaumen, Nasenhöhle, Kieferhöhle
h'''	••• ooo _(x)	AE ↔ E	Kopf	Mittlerer Rachen, Gaumensegel,
	••• ••• _x	AE ↔ E	Kopf	Kieferhöhle, Nasenhöhle, Nasenflügel
c'''	••• ••• _x	E	Kopf	Gaumensegel,
	••• ••• _x	E → I	Kopf	oberer Rachen,
	••• •••	E	Kopf	Ohren
cis'''	ooo ••• _x	E → I	Kopf	Gaumensegel, ob. Rachen, Ohren
des'''	••• ••• _x	E → OE	Kopf	Gaumensegel, Nasenhöhle, Nasenflügel
d'''	••• ooo _x	I	Kopf	Oberer Rachen,
	••• •••	I	Kopf	Ohren, Hinterhaupt
dis'''	••• ••• _x	UE	Kopf	Nasenhöhle, Stirnbeinhöhle
es'''	••• ••• _x	UE	Kopf	Durch die Stirnbeinhöhle über die Stirn
f'''	••• ••• _x	UE	Kopf	Nasenhöhle, Siebbeinhöhle, Lippen
fis'''	••• ••• ••• ••• ••• •••	UE → I	Kopf	Durch die Siebbeinhöhle zum Scheitel
g'''	••• ooo	UE → I	Kopf	Durch die Keilbeinhöhle zum Hinterhaupt
gis'''	ooo ••• _(x)	I	Kopf	Ohren, über dem Hinterhaupt
a'''	••• •••	I	Kopf	Ohren, über dem Hinterhaupt

• = Tonloch geschlossen

o = Tonloch geöffnet

x = Klappe gedrückt

(x) = Klappe ad libitum