

**HILJAISEN TIEDON MERKITYS OBOENSOITON  
HENGITYSPAIKKOJEN HAVAITSEMISESSA**

**Jyrki Runsten**

**Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma**

**Kevät 2000**

**Musiikkitieteen laitos**

**Jyväskylän yliopisto**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Jyrki Runsten	
Työn nimi Hiljaisen tiedon merkitys oboensoiton hengityspaikkojen havaitsemisessa	
Aika Kevät 2000	Sivumäärä 52 + liitteet 3 kpl
<p>Tiivistelmä - Abstrakti</p> <p>Normaali hengityksen rytmi muuttuu oboensoitossa paljon. Tästä syystä hengitystekniikan hallinta on erityisen tärkeää ja hengityspaikkojen merkitys nousee. Yleensä hengitys suoritetaan fraasien välissä tai tauon kohdalla. Oboensoitto vaatii tehokasta hengitystä korkean puhallusilman paineen aikaan saamiseksi.</p> <p>Ihmisellä on kahdenlaista tietoa. Eksplisiittinen tieto on tietoa jonka voi sanallisesti selittää. Hiljaista tietoa on vaikea selittää tai tämän tiedon selittäminen koetaan tarpeettomaksi. Käsite on peräisin Michale Polanyiilta 1950-luvulta. Hiljaista tietoa syntyy kokemusten ja havaintojen avulla.</p> <p>Tutkimuksessa haastattelin kuutta musiikkiopistossa oboeta opiskelevaa oboistia. Tyttöjä oli neljä ja poikia oli kaksi. Ikäjakama oli n. 17-23 vuotta. Haastateltavat soittivat myös neljää, tyyliltään erilaista sävellystä. Soittotehtävien tarkoituksena oli saada selville haastateltavien tieto- ja hengityspaikkojen havaitsemisesta.</p> <p>Tulokset analysoin haastatteluista ja soittotehtävistä saadun materiaalin perusteella. Hiljaisen tiedon merkitys näkyi silloin, jos haastateltavat eivät osanneet selittää jossakin paikassa tehdyn hengityksen syytä. Kokemusten avulla sain selville sen, kuinka paljon heillä oli tietoa siitä missä on "hyvä" hengittää soiton aikana.</p> <p>Prima vistaa soittaessaan haastateltavat eivät vielä katso hengityspaikkoja. Se tapahtuu myöhemmin. Nuottien lukeminen ja äänen tuottaminen koetaan tärkeämmiksi. Hengitykseen ei keskitytä vaan se tapahtuu tiedostamatta ja hengityspaikkojen merkitys huomioidaan vasta sitten kun ilman vähäys alkaa häiritä soittamista.</p> <p>Haastateltavat eivät osanneet aina selittää miksi he jossain hengittivät. Näyttäisi siltä, että hiljaisella tiedolla on merkitystä hengityspaikkojen havaitsemisessa, mutta ei ilman eksplisiittistä tietoa.</p>	
Asiasanat Hiljainen tieto, oboe, hengitystekniikka, eksplisiittinen tieto, soittaminen	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos	
Muita tietoja	

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 AIKAISEMMAT TUTKIMUKSET	5
2.1 Puhallinsoitinten tutkimus	5
2.2 Tutkimustarve	6
3 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	7
3.1 Hengitystekniikka	7
3.2 Hiljainen tieto	8
3.3 Hiljainen tieto oboen soitossa ja tutkimusongelma	11
4 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN	13
5 TULOKSET	17
5.1 Oboen soittamiseen liittyvät käsitteet	19
5.2 Sävellysten soiton analyysi	32
6 TARKASTELU	46
LÄHTEET	51
LIITTEET	53

## 1 JOHDANTO

Musiikkioppilaitoksissa opiskellaan joka vuosi tuhansia tunteja eri instrumenttien soittamista. Jotkut soittimista ovat olleet aina vähemmistönä harrastajien lukumäärän suhteen ja yksi näistä on oboe. Se kuuluu puupuhaltimiin ja vielä tarkemmin ns. ruokolehdykkäsoittimiin. Tämä siksi, että soittimen suukappaleessa on vastakkain kaksi ruokolehdykkää, jotka soittajan puhaltaessa värähtelevät kiinni ja auki suunnattoman nopeasti, ilmavirran mennessä niiden välillä. Rööriissä, kuten oboistit suukappaletta kutsuvat, näiden ruokolehdyköitten väli on pieni, ja siksi ilmaa kuluu vähän. Puhallettavan ilman paineen on oltava oboessa varsin voimakas, koska muuten ääntä ei synny. Tästä syystä soittaja ottaa tämän paineen aikaansaamiseksi ylimääräistä ilmaa, jota hän ei puhalla ulos, mutta josta hänen on jossakin vaiheessa päästävä eroon. Oboensoittajan on siksi hallittava hyvä hengitystekniikka .

Minkä tahansa instrumentin soittaminen vaatii soittajalta monen asian tekemistä yhtäaikaan. Soittaja lukee nuotteja ja rytmejä ja suorittaa samanaikaisesti käsillään, sormillaan sekä, esimerkiksi pianoa soittaessaan, jaloillaan motorisia liikkeitä. Puhallinsoittajan on pidettävä huolta myös ilman ulos- ja sisäänhengityksestä sopivissa kohdissa soiton aikana, musiikin ehdoilla. Soittajan on opittava suorittamaan monia asioita automaattisesti, jotta hän oppisi taitavammaksi soittajaksi. Oboessa automaattinen toiminta on sormien motoristen liikesarjojen suorittamista musiikin mukaisesti, läppiä aukaisemalla ja sulkeamalla. Myös normaali hengittäminen tapahtuu automaattisesti tai ainakin niin, että emme sitä huomioi. Puhallinsoitinta soitettaessa tämän normaalin hengi-

tyksen rytmi muuttuu, koska musiikki ei välttämättä noudata hengityksen rytmiä (Teirilä 1998, 23-24).

Termi ”hiljainen tieto” tarkoittaa sitä, että suoritamme monia asioita niin, että emme ajattele mitä teemme tai miksi osaamme tehdä jonkun asian. Suorituksen tekeminen onnistuu, koska emme keskity yksityiskohtiin. Esimerkiksi käyttäessämme vasaraa emme ajattele pitävämme vasaraa kädessämme vaan keskitymme naulan päähän, johon yritämme osua. Käytämme hiljaista tietoa myös erilaisten asioiden toteuttamiseen, ilman että osaisimme kertoa miten näihin ratkaisuihin päädyimme. Oboen soittamisessa hiljaista tietoa voisi olla hengityskohdan paikantaminen, jonka löytymiseen soiton aikana soittaja ei osaa sanoa selvää syytä. Käytämme siis tietoa, joka meillä on, mutta josta emme ole tietoisia.

Tutkin seuraavassa musiikkioppilaitoksissa opiskelevien oboistien kykyä määrittää hengityspaikat soiton aikana ja sitä, onko hiljainen tieto tässä mukana. Jos soittajat eivät löydä fraasien välejä, mutta silti suorittavat hengityksensä oikeassa paikassa, niin mistä he sen tiesivät? Haastateltavien vastauksien perusteella voin sitten arvioida hiljaisen tiedon roolia, jos he eivät osaa selittää ratkaisujaan.

## 2 AIKAISEMMAT TUTKIMUKSET

### 2.1 Puhallinsoitinten tutkimus

Puhallinsoitinten tutkimus on keskittynyt teoksiin, joissa käydään läpi soittimen historiaa, sen kehitystä, harjoittelemista ja kullekin instrumentille sävellettyä

musiikkia (Pino, 1980; Tuckwell, 1983). Oboeta käsittelevissä teoksissa kerrotaan näiden asioiden lisäksi tietenkin suukappaleen tekemisestä (Rothwell, 1953; Sprengle & Ledet, 1961; Goossens & Roxburgh, 1977; Joppig, 1988; Bate, 1975; Whittow, 1992). Suomalaista puhallinsoitinten tutkimusta edustaa Marjatta Teirilän väitöskirja ”Puhallinsoitinten soittamisen fysiologiaa ja tämän vaikutuksia opetukseen” vuodelta 1998. Oboeta käsittelevissä kirjoissa on varattu suurehko osa hengitykselle tai hengitystekniikalle, kuten esimerkiksi Philip Baten kirjassa ”The Oboe” vuodelta 1975. Hengitystekniikan hallintaa pidetään erittäin tärkeänä oboensoittajalle. Näin kirjoittaa myös Philip Bate (1975, 178), jonka mielestä luonnollinen ja tiedostamaton normaalin hengityksen rytmi häiriintyy enemmän tai vähemmän musiikin jaksotuksen seurauksena, johon soittajan on vain totuttava. Soitonaikaisen hengityksen on siten turvattava elimistön tarpeet, palveltava instrumenttia ja otettava huomioon musiikin vaatimukset. Tämän kaiken pitäisi tapahtua yhtä tiedostamattomasti kuin normaalinkin hengityksen. Oboisti Marion Whittow pitää oikeaa hengitystekniikkaa myös tärkeimpänä asiana oboen soitossa. Erittäin tärkeänä asiana hän pitää sitä, että aina ennen sisäänhengitystä pitää muistaa puhaltaa vanha ilma pois. (Whittow 1992, 20-21.)

## 2.2 Tutkimustarve

Hengitystekniikan merkitys on niin tärkeää oboen soitossa, että kaikki siitä saatu uusi tieto on tervetullutta. Musiikin esittämisessä soiton voimakkuuden vaihteluilla, äänten painotuksilla, staccato -soitolla, jne. synnytetään säveltäjän haluamia asioita ja soittajan on kyettävä synnyttämään ne. Oboensoiton opet-

tajille on tärkeää osata opettaa oppilaille oikea hengitystekniikka ja siihen tuovat apua uudet tutkimukset kyseisestä soittimesta. Hengitystekniikkaa käsitteleviä kirjoja ei ole paljon olemassa, ja niissäkin tiedot ovat keskenään ristiriitaisia.

Olen itse kokenut soitonaikaisen hengitystekniikan opettamisen jääneen kohdallani hyvin vähäiseksi. Minulla on tapana soittaa liian pitkään eli en suorita soitonaikaista hengitystä silloin kuin pitäisi. Onko tämä jatkuva ongelma seuraus siitä, että en ajattele hengittämistä soiton aikana, vaan keskityn pääasiallisesti sormitekniikkaan ja nuotinlukuun? Hengityspaikkojen tehokas hyödyntäminen tekisi soittamisestani huomattavasti vaivattoman ja rasittamattomamman. Tutkimalla oboen soittajia, jotka ovat harrastuksessaan riittävän pitkällä, voin tarkastella, kuinka tärkeänä he pitävät hengityspaikkoja ja yleensä hengitystekniikkaa. Jos heillä ei ole tietoa siitä, milloin pitäisi soitonaikainen hengitys suorittaa, mutta kuitenkin tekevät sen oikeaan aikaan, niin minkälaisia vastauksia heiltä saan. Hiljainen tieto voi olla yksi syy siihen, että vastauksia ei tule.

### 3 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

#### 3.1 Hengitystekniikka

Kuten kaikilla puhallinsoittimilla myös oboella soitonaikainen hengitys sijoitetaan yleensä kahden musiikillisen fraasin väliin. Musiikillinen fraasi (tai säe) on pienin taiteellisesti eheä rytmisyksikkö, joka koostuu 2-6 iskualasta ja on tavallisimmin kahden tahdin mittainen (SM5 1994, 287). Tässä tutkimuksessa fraasi-

en merkitys korostuu, koska tarkoitus ei ole keskittyä siihen, miten tarkkaan soittajat suorittavat hengityksen teknisesti, vaan siihen, milloin he sen tekevät. Soitonaikaisella hengitystekniikalla tarkoitan sitä, että soittaja löytää hengitykseen sopivat paikat ja suorittaa ulos- ja sisäänhengityksen. Oboella on mahdollista pienen ilmankulutuksen takia jakaa hengitystapahtuma kahteen osaan, varsinkin nopeatempoisessa musiikissa. Silloin soittaja uloshengittää nopeasti, mutta ei sisäänhengitä, vaan suorittaa sen vasta seuraavassa hengitykseen sopivassa paikassa. (Whittow 1992, 22.)

### 3.2 Hiljainen tieto

Filosofi Michael Polanyin mielestä ihmisillä on enemmän tietoa kuin he osaavat sanoa. Osaamme tehdä asioita ilman että osaamme kertoa miten olemme suoriutuneet niistä. Sana "tacit" (=sanaton), ei Polanyin mielestä tarkoita sitä, että emme osaisi sanoin selittää asioita, vaan pikemminkin sitä, että niiden selittäminen tuntuu vaikealta tai se tuntuu tarpeettomalta. Hän on vahvasti sitä mieltä, että jos puhumme tiedosta, niin silloin siihen on liitettävä sekä käytännöllinen että teoreettinen tieto. Hiljaiselle tiedolle syntyy jossakin tilanteessa sanallinen muoto, jolloin se muuttuu lopulta henkilökohtaiseksi tiedoksi. Dormer pitää termejä taito-tieto (craft knowledge) ja hiljainen tieto (tacit knowledge) samantarvoisina. Hiljaisen tiedon avulla kykenemme saavuttamaan jonkun tavoitteen, mutta se voi myös antaa mielikuvan siitä, miltä lopputuloksen pitäisi näyttää. (ks. Koskennurmi-Sivonen 1998, 76-78.)

Hiljaisen tiedon oppiminen kuvaillaan Gibbonsin (Gibbons ym. 1994, 25) mukaan seuraavasti: "Hiljainen tieto opitaan työssä harjoituksen ja kokemuksen



kautta. Se on tietoa, jota ei löydy tekstimuodossa ja jonka voidaan sanoa kuuluvaksi ihmisille, jotka työskentelevät tietyn muutosprosessin parissa. Se voi ilmetä myös tietyssä organisaatiokontekstissa”. Samaa mieltä ovat Ikujiro Nonaka ja Hirotaka Takeuchi. He ovat tutkineet, miten japanilaiset yritykset hyödynsivät hiljaista tietoa muuttaen sitä kuuluvaksi (=eksplisiittiseksi), josta syntyy jälleen uutta hiljaista tietoa. Nonakan mielestä hiljainen tieto pitää sisällään kokemuksia ja näkemyksiä aina maailmankuvasta kädentaitoihin asti. Tämä tieto välittyy yhteisössä ja henkilökohtaisessa kanssakäymisessä. (Nonaka & Takeuchi 1995, 8-9.) Tiedon leviäminen kuvaillaan seuraavasti: ”**Sosialisatiossa** [socialization] kokemuksiin ja näkemyksiin perustuva hiljainen tieto leviää, ja **yhdistämisessä** [combination] julkilausuttu tai kirjoitettu tieto saa uusia muotoja. **Ulkoistamisessa** [externalization] hiljaista tietoa tuodaan esille esimerkiksi kuvailevan keskustelun avulla, ja lopulta **Sisäistämässä** [internalization] tätä yleistä tietoa omaksutaan uudeksi hiljaiseksi tiedoksi”. (Nonaka & Takeuchi 1995, 70-71.)

Sosialisatiossa olemassa oleva hiljainen tieto synnyttää uutta hiljaista tietoa. Ihminen omaksuu hiljaista tietoa siis siten, että hän ei välttämättä keskustele muiden kanssa suoraan. Pelkkä vierestä katselu riittää synnyttämään uusia ajatuksia. Työn kautta oppiminen on juuri esimerkiksi tätä. (Nonaka & Takeuchi 1995, 62-63.) Ulkoistamisessa hiljainen tieto muutetaan eksplisiittiseksi tiedoksi kuvaannollisten esimerkkien, hypoteesien ja mallien avulla. Vaikeasti selitettävä asia muunnetaan sellaiseksi kuvakieleksi, jonka avulla tiedon omaksuja voi mielikuvitustaan käyttämällä ymmärtää sen. Nonaka ja Takeuchi käyttävät termiä metafora kuvaamaan sitä tapaa, jolla tieto saa uuden muodon.

Käytetään siis aikaisempia kokemuksia ja tietoja uuden tiedon synnyttämisessä.

Yhdistämisessä eksplisiittinen tieto synnyttää uutta eksplisiittistä tietoa. Tarkkoja tietoja voidaan siirtää toisille ihmisille erilaisten kirjallisten töiden, keskustelujen tai vaikkapa tietokoneiden avulla. Olemassa olevaa tietoa yhdistämällä synnytetään uutta tietoa. (Nonaka & Takeuchi 1995, 66-67.) Sisäistämisessä eksplisiittinen tieto muuttuu jälleen hiljaiseksi tiedoksi. Tämä vaihe saavutetaan kun on havainnoitu, keskusteltu tai luettu tietoa samasta asiasta. Socialisaation, ulkoistamisen ja yhdistämisen seurauksena on omaksuttu tiettyjä malleja ja tietotaitoja, joiden kuvaaminen saattaa olla vaikeaa. Emme edes tiedä tietävämme uusia asioita. (Nonaka & Takeuchi 1995, 69.)

Reber on sitä mieltä (Reber 1993, 64), että hiljainen tieto opitaan implisiittisten oppimissääntöjen kautta ja että tämä tieto on aina edellä oppijan kykyä eksplikoida sitä. Siksi voidaan sanoa, että ihmismielet ovat paljon rikkaampia ja kokeneempia sisällöiltään kuin voidaan kuvailla. Ihmiset siis tietävät enemmän mitä osaavat kertoa, kuten Michael Polanyi on sanonut (Ks. Nonaka & Takeuchi 1995, 60).

Hiljaisen tiedon vastakohta on eksplisiittinen tieto. Se on muodostunut tarkoista säännöistä joista olemme itse tietoisia. Tämän lisäksi osaamme tarvittaessa kuvailla tietomme sanallisesti. Hiljainen tieto tai implisiittinen tieto, kuten sitä voidaan myös kutsua, on tietoa josta emme vielä ole tietoisia, ja siksi emme kykene sitä sanallisesti kuvaamaan. (Masters 1992, 343; Berry & Dienes 1993, 145-146; Clement 1994, 226.) Dina Tirosh (1994, 9) kuvaa eksplisiittisen ja implisiittisen eron seuraavasti: "Eksplisiittinen tieto on yleisesti ymmärretty sellaiseksi, johon voidaan päästä käsiksi, kun taas implisiittinen useimmiten

tarkoittaa sellaista yksilön mielen representaatiota, josta hän ei ole tietoinen”.

Vastakohtaparille eksplisiittinen ja implisiittinen tieto on annettu monta nimeä, kuten ”tiedon kielellinen sanamuoto” (linguistic formulations of knowledge) ja ”intuitio”; deklarattiivinen ja proseduraalinen tieto. Käyttäymistieteilijät ajattelevat tietoa käyttäytymisen muotona ja käyttävät mielellään termejä ”sääntöjen määräämä” (rulegoverned) ja satunnaismuotoinen (contingency-shaped) käyttäytyminen. (Overskeid 1995, 517.)

### 3.3 Hiljainen tieto oboen soitossa ja tutkimusongelma

Oboensoittaja joutuu soittaessaan suorittamaan lukuisia toimintoja samanaikaisesti. Nuottien ja rytmien lukemisen lisäksi hänen on myös pystyttävä tuottamaan ne soittimen avulla. Tämä tapahtuu puhaltamalla röörin läpi ilmaa soittimeen, ja sulkemalla ja avaamalla soittimen läppiä sormilla eri äänten synnyttämiseksi. Hänen on jatkuvasti puhallettava huomattavan voimakkaasti soittimeen ja pystyttävä vielä muuntamaan sen voimakkuutta hyvinkin nopeasti. Soittajan on pidettävä huolta myös virityksestä eli äänten puhtaudesta soiton aikana. Tämän kaiken lisäksi on huolehdittava kehon tarvitsemasta hapen määrästä. Siksi soittajan on tehtävä soitonaikana hyvinkin nopeita ratkaisuja ja näiden ratkaisujen merkitys korostuu erityisesti prima vista -soitossa. Tunte-matta musiikkia entuudestaan, soittajan on kyettävä tekemään ratkaisuja hyvin nopeasti ja silloin monia asioita tapahtuu tiedostamattomasti. Soittaja suorittaa toimintoja, joiden osaamisesta hän ei ole ollut mahdollisesti tietoinenkaan (Dowling & Harwood 1986, 4).

Hiljaista tietoa voidaan lähestyä kahdesta suunnasta. Ensimmäinen se on teknistä osaamista, joka on syntynyt tekijälle vuosien kokemuksen kautta. Kysymykseen voi tulla vaikka oboen suukappaleen tekeminen. Esimerkiksi vierestä katsottuna näyttää siltä, että kaikki tekevät sen samalla tavalla, mutta silti soittamisen helppoudessa ja äänen laadussa voi olla suuria eroja. Joku käyttää suukappaleen tekemisessä tarkkoja mittalaitteita, joku toinen pelkkää sormituntumaa, ja silti hän onnistuu paremmin. Teknistä osaamista on myös sormitekniikka, joka kehittyy harjoittelun seurauksena automaation tasolle. Kun tämä sormitekniikka on saavutettu, niin voidaan keskittyä musiikin tulkintaan enemmän. Romantiikan ajan musiikkia soitetaan aivan eri tavalla kuin barokin ajan musiikkia. Modernin musiikin soittaminen eroaa taas barokin ja romantiikan ajan musiikista. Soittajan henkilökohtaiset ajatukset ja mielikuvitus pääsevät esille parhaiten tulkinnan kautta. Näiden toteuttaminen vaatii teknisesti erilaisia taitoja. Romantiikan ajan musiikissa tempo ei ole tasainen vaan soitetaan ”rubatosti”, tempoa hidastaen tai nopeuttaen. Modernissa musiikissa erilaisten soittotapojen tunteminen ja taitaminen ovat ehdottoman tärkeitä. Tässä tutkimuksessa on tärkeintä kuitenkin se, miten hengityspaikat havaitaan nuotista, eikä tulkinnalliset asiat.

Toinen suunta hiljaiselle tiedolle on kognitiivinen. Siihen kuuluvat skeemat, uskomukset ja havainnot. Skeema on tiedon rakenne, joka on syntynyt yksilölle hänen elämänsä jossain vaiheessa, kokemusten kautta. Dowling ja Harwood (1986, 124) määrittelevät skeeman esimerkin avulla, jossa kuuntelija voi keskittyä kuuntelemaan tai seuraamaan tiettyä, ei välttämättä selvästi kuuluvaa musiikillista aihetta, mutta joka kuitenkin sisältää tärkeää informaatiota musiikillisesti. Jotta pystymme tähän, meillä on oltava aikaisempia kokemuksia. On tär-

keätä muistaa se, että skeemat muuttuvat, uudistuvat tai saavat vahvistusta toiminnan seurauksena (Vuori 1991, 3-4). Oboensoittaja suorittaa vertailua aikaisempiin kokemuksiinsa soittaessaan ennestään tuntematonta nuottia. Jos soittajalle ei ole syntynyt selviä skeemoja hengitysten suorittamiseen soveltuvista paikoista, niin hän toteuttaa ne jonkun muun tiedon perusteella.

Tutkin seuraavassa, suorittavatko oboistit soitonaikaisen hengityksensä tiedostetusti tai tiedostamattomasti. Käyttävätkö he eksplisiittistä tietoa, jolloin he osaavat myös sanallisesti selittää ratkaisuihinsa johtaneet syyt, vai onko päinvastoin. Onko niin, että oboen opetuksessa painottuvat tekniikka ja tulkinta hengitystekniikan kustannuksella? Tutkimuksessa haastattelen oboensoittajia, joilla pitäisi olla taitoa toteuttaa hengitykset ”oikein”. Tällä tarkoitan sitä, että hengitykset suoritetaan niin, että se ei ole häiritsevää vaan ne sulautuvat sävellyksen sisälle luontevasti.

#### 4 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN

Suoritin haastattelun kuudelle musiikkiopistoissa opiskelevalle peruskurssin 3/3 tai 1-kurssin suorittaneelle oboensoiton opiskelijalle. Haastatteluun kuului myös osuus, jossa haastateltavat soittivat oboella valitsemiani teoksia. Tämän tarkoituksena oli tuoda käytännössä esiin se, miten ja milloin haastateltavat suorittavat hengityksensä. Iältään pyrin valitsemaan haastateltavat niin, että he olisivat riittävän vanhoja, jotta haastatteluista selvittäisiin sujuvasti.

Koehenkilöt eivät todennäköisesti olleet tutustuneet ihmisen hengityselimistön toimintaan ja verenkiertoon, joten hyvin spesifejä kysymyksiä näiltä

alueilta pyrin välttämään. Haastattelun lopuksi kysyin vielä sitä, olivatko haastateltavat saaneet mistään tietoa siitä, mitä ihmisen kehossa tapahtuu silloin, kun ihminen hengittää soittaessaan oboeta. Haastattelu eteni haastateltavien ehdoilla, mutta niin että pidin kuitenkin keskustelun varsinaisen aiheen alueella.

Haastattelun suoritin teemahaastatteluna, koska se on menetelmänä hyvä silloin, kun tutkitaan heikosti tiedostettuja seikkoja (Hirsjärvi & Hurme 1985, 31 ja 35). Teemahaastattelu antaa mahdollisuuden siihen, että kysymykset eivät ole tarkkoja eivätkä noudata selvää järjestystä (Hirsjärvi & Hurme 1985, 36). Silloin voidaan siirtyä toiseen aiheeseen ”vahingossa” haastateltavan omasta aloitteesta.

Haastattelu jakaantui kolmeen toisiinsa liittyvään osaan; kokemuksiin alkuajoista ja nykytilanteesta, kahdeksan erilaisen sanan tai sanaparin selittämisestä ja valitsemieni kappaleiden soittamisesta. Ensimmäiseksi kyselin soiton aloittamisen ajankohdasta ja asioista, jotka johtivat soiton harrastuksen aloittamiseen. Myös muut musiikilliset harrastukset tulivat esille. Tämän jälkeen kysyin, jos haastateltavat muistavat, mitä vaikeuksia heillä oli oboen soiton harrastamisen alkuvaiheessa. En kysynyt suoraan hengitystekniikkaan liittyviä asioita, koska halusin haastateltavien itse tuovan nämä asiat mahdollisesti esille. Seuraavaksi kysyin, onko tällä hetkellä jotain erityisiä asioita, joita he haluaisivat parantaa tai mihin asioihin heidän nykyinen opettajansa on kiinnittänyt huomiota. Tämän jälkeen he selittivät, mitä heidän mielestään seuraavat sanat tarkoittavat tai tuovat heidän mieleensä. Haastattelun toisen osan sanat tai sanaparit olivat sormitekniikka, puhaltaminen, rytmin hallinta, musikaalisuus, hengitystekniikka, nuotinlukutaito, esiintymiskokemus ja röörien tekeminen.

Sanojen tarkoituksena oli synnyttää haastateltaville spontaaneja muistumia oboen soittamiseen liittyen ja myös kykyä sanallisesti selvittää hengitykseen liittyviä asioita.

Miten itse selittäisin nämä sanat? Sormitekniikka merkitsee sitä, että pystyy soittamaan tempoiltaan erilaisia sävellyksiä, sävellajista huolimatta. Sormitekniikkaan liittyy läheisesti nuotinlukutaito, joka oli sijoitettu listaan vähän myöhemmin. Sen ymmärrän siten, että soittaja kykenee lukemaan erilaisia tahtilajeja, erilaisia rytmikuvioita ja tietenkin nuotteja sujuvasti. Myös hyvä ns. prima vista kuuluu nuotinlukutaitoon. Hengitystekniikkaan hyvä nuotinlukutaito tuo helpotusta siten, että soittaja huomaa ehkä paremmin soitonaikaiselle hengitykselle sopivat paikat. Puhaltaminen on varsinkin oboella todella raskasta ja sen onnistumiseen on hengitystekniikan hallitsemisella suuri merkitys. Musikaalisuus on hyvin vaikeasti määriteltävä käsite. Mielestäni musikaalisuus on sitä, että kykenee yksin tai ryhmässä luomaan kuulijoissa sävellyksen kautta tunteita tai ajatuksia. Soittaja osaa ”kertoa” soitollaan oman mielenkiintoisen version sävellyksestä. Rytmien hallinta tarkoittaa mielestäni lähinnä sitä, että sävellyksen tempo ei hidastu tai nopeudu vaan pysyy tasaisena. Röörien tekemisellä halusin synnyttää ajatuksia siitä, miten rööri vaikuttaa soittamiseen ja varsinkin hengitystekniikkaan.

Haastattelun kolmantena osana oli oboella soittaminen. Haastateltava soitti ensimmäisenä tahdit 2-10 Gabriel Faurén Pièce-nimisestä, oboelle ja pianolle sävelletystä teoksesta (Liite 1). Toisen teoksena oli Tommaso Albinonin konsertto oboelle ja orkesterille, opus 7, numero 6 (Liite 1). Tästä teoksesta soitettiin toisesta, hitaasta Adagio-osasta tahdit 4-28. Kolmantena teoksena oli Eileen Clewsin ”Reflections”, sarjasta Kaleidoscope oboelle ja pianolle. Tästä

sävellyksestä soitettiin tahdit 3-20 (Liite 2). Näistä soittotehtävistä tehdyt kysymykset liittyivät hengityksen suorittamiseen tietyissä paikoissa, ja se, miksi he tekivät sen juuri valitsemassaan paikassa. Viimeinen soitettava teos oli harjoitus 15, Leggiero, Advanced Method-soittokoulun sivulta 49 (Liite 3). Tämä soitettiin kokonaan. Yksi haastateltavista soitti tästä poiketen harjoituksen 16, samalta sivulta (Liite 3).

Miksi sitten valitsin juuri nämä teokset? Ensimmäinen valintaan vaikuttava kriteeri oli se, että teokset eivät saaneet olla teknisesti liian vaikeita. Oletin, että soittajat, jotka ovat suorittaneet musiikkiopiston peruskurssin 3/3 tai 1-tutkinnon, kykenevät soittamaan valitut sävellykset prima vistana. Halusin luoda soittajille tunteen, että he pystyvät soittamaan kyseisen kappaleen tässä ja nyt, ilman aikaisempaa harjoittelua. Toiseksi teosten oli oltava selkeitä fraasituksiltaan, jotta soittajien tekemät ratkaisut hengityspaikkojen osalta olisivat helposti havaittavissa. Kolmanneksi sävellyksissä ei saanut olla kovin paljon taukoja, koska ne helpottavat hengityksen jaksottamista. Faurén ja Albinonin sävellykset täyttivät nämä kolme kriteeriä. Eileen Clewsin sävellyksessä ei noudatettu tarkasti näitä kolmea kriteeriä. Se sisälsi kaksi taukopaikkaa eikä se fraasiltaan ollut yhtä selkeä kuin muut. Harjoitus 15, leggiero, oli mukana siksi, että se toisi mahdollisesti esiin nopeatempoisen musiikin aiheuttamat ongelmat soitonaikaiseen hengitystekniikkaan.

Mistä sitten tiedän, että soittajat hengittivät oikeassa paikassa? Onko teoksissa oikeat paikat hengityksille? Soitetut sävellykset olivat länsimaista tonaalista musiikkia, jossa fraasien alut ja loput ovat melko selvästi nähtävissä ja ehkä myös soiton aikana kuultavissa (Vuori 1986, 17). Musiikilliseen esitykseen kuuluu myös kuunteleminen, mutta myös ajattelua, muistamista, toimintaa



ja tunteiden kokemista (Dowling & Harwood 1986, 3). Soittajat olivat fyysiseltä kooltaan erilaisia, joten toiset hengittivät useammin kuin toiset pelkästään sen vuoksi. Hengityspaikkojen lukumäärään vaikutti myös se, kuinka nopealla tempolla sävellykset soitettiin. Pyysin haastateltavia soittamaan hitaammin, jos esitystempo oli liian nopea.

## 5 TULOKSET

Haastateltavat olivat yhtä lukuunottamatta soittaneet myös jotain muuta instrumenttia kuin oboeta. Taulukossa 1 on kerrottu haastateltavien musiikillisesta taustasta. Haastateltavista tutkimuksessani käytetyt nimet eivät ole heidän oikeita nimiään.

<b>Haastateltavien musiikillinen tausta</b>					
<b>Nimi</b>	<b>Ikä</b>	<b>Aloit.oboen</b>	<b>Suor.tutk.</b>	<b>Muut soittimet</b>	<b>Muut mus.harr.</b>
Arja	n. 16	-96	pk 3/3	piano 10 v.	Kuorolaulu
Elina	n. 17	-95	pk 3/3	piano 3 v. pk3/3	Laulu/kuoro ja ollut mus.lk.
Irja	n. 22	n. 93	I-tutkinto	piano pk3/3	Soittanut orkestereissa
Outi	n. 17	-95	pk 3/3	piano pk1/3	Ei tietoa
Harri	n. 17	-98	pk 3/3	huilu 2 v. pk3/3	Pan-huilua 10 v.
Jari	n. 17	-93	pk 3/3	Ei muuta soitinta	Ollut musiikkiluokalla

Taulukko 1. Haastateltavien musiikillinen tausta.

Taulukosta nähdään, että haastateltavilla on laaja musiikillinen kokemus ja että musiikki on ollut ja on osa heidän vapaa-aikaansa. Haastateltavilla on jokin sivusoinnin oboen ohella, ja yleensä se on piano. Siitä saatava hyöty on todennä-

köisesti se, että oppii nopeasti katsomaan monia soittamiseen liittyviä asioita. Yksittäisen nuottirivin lukeminen oboensoitossa tuntuu helpolta. Toisen instrumentin soittaminen luo uusia kokemuksia, koska sillä voidaan soittaa mahdollisesti aivan erilaista musiikkia. Tästä esimerkkinä vaikka oboe ja saksofoni. Orkesterissa soittamisessa oli kokemusta myös ja yksi haastateltavista soitti pienessä salonkiyhtyeessä. Esiintymiskokemuksia pelkästään oboella oli vähän, ellei oteta huomioon tutkinnoissa ”esiintymisiä”. Yksi haastatelluista oli ollut vaihto-oppilaana Ranskassa eräässä musiikkioppilaitoksessa ja saanut opetusta mm. hengitystekniikan parantamiseksi.

Oboensoiton alkuvaiheen ongelmiksi kerrottiin puhaltamisesta johtunut päänsärky ja yleensä vain äänen saaminen oboesta. Sormien asettaminen lämpien päälle koettiin myös vaikeudeksi alkuvaiheessa, kuten myös oikeanlaisen äänen, tai kuten he sanoivat ”saundin”, tuottaminen. Tämä viimeinen tuntui olevan tälläkin hetkellä monelle merkittävin ongelma tai ainakin parantamista vaativa asia. Kysymystä siitä, olivatko haastateltavat kuulleet esim. nauhalta omaa soittoääntään en valitettavasti tehnyt. Kokemuksesta voin sanoa, että sen kuuleminen voi yllättää positiivisesti, koska ääni, jonka oboisti kuulee soittaessaan, on aivan eri verrattuna nauhalta kuultuun.

Kaikki olivat tehneet oboesta peruskurssi 3/3:n, ja Irja myös 1-tutkinnon. Hän olikin joukon vanhin, minkä huomasi myös haastattelun yhteydessä. Arjan kauan kestänyt pianonsoitto auttoi selvästi prima vista -soitossa ja ehkä myös siinä, että hän on edistynyt oboensoitossa nopeasti. Elina on soittanut pianoa, opiskellut laulua ja laulaa vielä kuorossa, joten hänellä ei ole ilmeisesti aikaa oboelle niin paljon kuin se vaatisi. Irja oli taidoiltaan joukon kehittynein, vaikka hengitystekniikassa hänellä on selvästi vaikeuksia. Tämän voi havaita siitä,

että hän soittaa aivan liian pitkään hengittämättä, josta seuraa sekä vääriä ääniä että soiton keskeytymisiä. Outilla oli selvästi vaikeuksia prima vistassa, mikä tuotti ongelmia haastattelun aikana. Aivan päinvastoin oli Harrin kohdalla, jolle sävellykset olivat juuri sopivan vaikeita. Pan-huilun ja poikkihuilunsoitto ja ilmeisesti huilunopettajan hengitystekniikasta annetut neuvot olivat selvästi kehitäneet häntä. Jarilla oli vaikeuksia soittaa sävellykset ensinäkemältä, mikä näkyi erityisesti leggiero-harjoituksessa. Häneltä vastausten saaminen oli myös hieman verkkaista.

### 5.1 Oboen soittamiseen liittyvät käsitteet

Sormitekniikan määrittely tuotti kaikille hieman ongelmia. Etumerkinnältään vaikeiden asteikkojen soittamista ei tullut kenellekään mieleen yhdistää sormitekniikkaan, kuten ei myöskään erilaisten apusormitusten sujuvaa käyttöä soiton aikana. Arjan mielestä se on läppien avaamista ja sulkemista. Elina sanoi sen olevan sitä, kuinka hyvin sormet toimii soitettavassa instrumentissa. Irjan vastaus oli monipuolisin.

I: Sormitekniikka. No se on sitä ensinnäkin, et pystyy soittamaan kaikki nopeimmat kuviot oikein, rytmissä, tasasesti ja, no, aikapaljon mul on, se johtuu tost pillistäkin osin, tai ne...kolisee, ne läpät. Pitäis tota noi niin pitää sormet lähempänä niitä läppiä, et se ei sit kolisisi niin hirvittävästi. Lähinnä se et mää, et pysyy tasasena, eikä lähde juoksemaan ja...

Outille ja Harrille sormitekniikka on sitä, kuinka nopeasti sormet toimii. Jari ei löytänyt oikeaa sanaa kuvaamaan sormitekniikkaa, mutta oli samaa mieltä

kanssani siitä, että se on mm. läppien avaamista ja sulkemista oikeassa järjestyksessä.

Puhaltaminen selitettiin monella eri tavalla, mutta pääasia oli se, että se tuottaa äänen. Paineen voimakkuus oboeta puhallettaessa nousi myös esiin. Arja mietti kauan vastausta eikä ollut oikein selvillä mitä ja miten sana pitäisi selvittää.

A: Puhaltaminen. No, kans liittyy siihen äänen tuottamiseen. Mä puhallan ilmaa rööriin ja...sillä tähän oboeen...ja sit siält tulee ääni.

Elina oli käynyt laulutunneilla ja siellä on varmasti puhuttu äänen tuottamisesta ja kuinka juuri pitää olla rentona. Asiasta on voitu keskustella myös oboetunneilla.

E: Okei. Puhaltaminen on sitä, että tuotetaan ääni oboesta.

Ha: Joo. Muuta?

E: Se on sillee, et sen pitäis niinku...puhaltamisen pitäis lähtee tuolta alhaalta, silleen et siinä olis tuki mukana.

Ha: Kyllä.

E: Ja, sitten se pitäs tuottaa ylös niin, että olis rentona ja kunnossa. Se olis semmone putki tai sillee...

Harrin vastaus kuvastaa kaikkien ajattelua siitä, miten sana puhaltaminen yksinkertaisimmillaan voidaan selittää.

H: Sanotaanko vaikka näin. Sitte puhaltaminen. Hengittää ja puhaltaa ja tulee ääntä sitte.

Outi koki sanojen selvittämisen vaikeaksi, koska niiden selittäminen ei ollut niin yksinkertaista. Hänen mielestään sanat käsittelivät isoja asioita, joiden selittä-

minen muutamalla sanalla ei ole kovin helppoa. Outi puhui viimeinkin paineesta ja siitä että se on oboensoitossa suuri.

O: Puhaltaminen.

Ha: Ja oboella.

O: Nää on vähän laajoja...

Ha: Anna tulla vaan mitä tulee...

O: Tota...öö, no puhaltaminen on, pitää olla suuri paine, ja tota...se on niin raskasta, ja jos puhaltaa väärin niin se on, tai siis se seuraa tosi vakavatkin seuraukset.

Ha: Mitä on se väärin puhaltaminen?

O: No siis esimerkiksi et se tulee, jostain tästä ylhäältä keuhkoista, et se ei tul palleasta tai...et sillo esimerkiksi mulle tulee pää hirveen kipeeks, jos mä puhallan väärin.

Seuraavana oli rytmin hallinta, joka ymmärrettiin niin, että soittaja ei hidasta tai nopeuta tempoa. Irja painotti myös sitä, että tempo pysyy tasaisena dynamiikka ja nuotit huomioon ottaen. Asian selvittäminen ei ollut niin yksinkertaista kenellekään. Outi otti mukavasti huomioon romantiikan ajan musiikin, jossa soitetaan "rubatosti" eli nuotteihin merkittyä rytmiä ei seurata tarkkaan.

O: Ei tu mitään mielee. Rytminhallinta. Siis ei nopeuta eikä hidasta vaan se on niinkun tasasta, tietenkin jos se on romantiikan jostain kappaletta, niin pitää olla rubatoa, mutta silloin et jos se...ettei soita niinku holtittomasti.

Irja selvitti sanoja todella nopeasti. Yhdessä vastauksessa sain selvitykset sanoihin puhaltaminen, rytmin hallinta ja musikaalisuus. Irjan mielestä puhaltaminen ja hengitystekniikka ovat käsitteinä hyvin lähellä toisiaan. Näin ajattelivat kaikki haastateltavat. Irjan vastauksessa mainitaan paineen voimakkuuden merkitys ala- ja ylä-äänien synnyttämiseksi. Rytmin hallinnan hän ymmärsi tempon tasaisuutena.

I:Puhaltaminen. Hmm...no sehän on aika paljon yhteydessä tohon hengitystekniikkaan kuitenkin, et tota. Et en mä nyt osaa niitten välillä kauheesti tehdä mitään eroa. Ohan siin tietysti se, että tota ni puhaltaaks kovalla paineella vai, ni niinku ylä-äännet tai sitte ala-äännet, ja jotka tulee sitten vähän pienemmällä paineella. Rytmien hallinta. No, tempo pysyy, ei juokse, ei hidasta silloin kun tulee hitaita nuotteja tai fortea. Ja...musikaalisuus. No, tarkoittaa lähinnä sitä, että ei soita, tai siis soittaa kaikki, niitä mitä siel nuotissa lukee, mutta et tota ni, ni...siis sil tavall ymmärtää kuitenkin sen perusajatuksen siitä kappaleest. Et se ei o pelkästää sellast nuotti nuotilta lukua...hengitystekniikka.

Musikaalisuuden määrittelemisen oli kaikille vaikeaa, koska se koettiin niin isoksi asiaksi selittää. Vastaukset sisälsivät kuitenkin paljon samoja asioita, ja pääasiaksi nousi se, että soittaja ei soita nuotteja orjallisesti. Esitys pitää sisälleen tunnetta ja jotain esittäjän omia ajatuksia. Huomasin hyvin nopeasti sen, että vastaaminen juuri tähän sanaan oli erityisen vaikeaa. Keksinkin tähän ongelmaan kysymykset, joissa kysyin haastateltavilta mitä he pitävät musikaalisuutena joko omassa tai kaverin esityksessä. Se selvästi auttoi haastateltavia.

Ha:No entäs sitte, entä sitte, mitä sitte jos sä katsot kaverias, kuuntelet musiikkia ja jos kaveris on tuolla lavalla, niin mikä siitä tekee musikaalisen?

A:No se et se osaa...siihen liittyy eri asioita, osaa niinku...just tyyli, et osaa hallita rytmin ja...osaa luoda siihen niinku sitä tunnelmaa, ettei soita sitä ihan vaa sillai...tasapaksusti vaan osaa tehdä eri dynaamisia vaihteluita ja kans löytää siit kappaleesta sen mikä siinä niinkun...

Elinan vastauksessa näkyy selvästi kuinka vaikeaa musikaalisuuden selittäminen on. Hän osasi ehkä parhaiten kuvailla sitä.

E:Musikaalisuus. Öö, no siis semmone, joka on ihmisellä niinku syntyjä. Sitä voi kyl kehittää, mutta tietty osa niinku siitä on

tullu lahjana tai et se on...nii, että se on niinku sitä, että sä ymmärrät niinku, ää...sävelten...eroja ja sitten...ja sulla on tietty taju musiikista.

Ha:Mitä sä tarkoitat sillä tajulla?

E:Ää, no et sä pystyt ymmärtää eri sävyjä ja pystyy ehkä näkee niinku.....

Ha:Mieti vaa rauhassa, ei o mikään kiire, ei o mikään kiire, mieti ihan vaa niitä sanoja.

E:No vitsi ku ei sitä osaa selittääää...

Ha:Se on vaikea asia, mä tiedän sen, mä tiedän sen. Ihan vaan, se on ihan omin sanoin. Se on ihan täysin oikein, koska sitä on niin vaikee määrittää.

E:Joo, siis niinku et sä ymmärrät musiikin tämmösii eri sävyjä ja sit vaikka, sävellajien...ehkä eri värejä ja niinku sillee...miten ne on suhteessa toisiinsa.

Outi oli mielestäni hyvin tietoinen mitä musikaalisuus tarkoittaa, mutta sen se-  
littäminen ei ole niin helppoa.

O:Musikaalisuus. No sitä, että soittaa...niinko et se ei o sel-  
last...sellast pötköä, vaan että siinä on se, löytää sen idean  
siitä kappaleesta, ja sitten soittaa sen, soittamalla vivahteik-  
kaasti...sillee et se ei o sellast tasapaksua.

Harrin mielestä musikaalisuudesta on hyötyä soittajalle. Hän osasi myös liittää  
rytmin hallinnan osaksi musikaalisuutta.

H:...että tota...pysyis rytmissä...eikä siin paljo muuta. Mä en o,  
mul o vähä sillee et se ei o ihan...hyvä tuo rytminhallinta. Et  
välillä tulee vähä semmosii, heittelehtyjä. Musikaalisuus. Musi-  
kaalisuus on hyvin eduksi jollekin ihmiselle, jos meinaa soittaa.  
Se saattaa niinku...antaa tota vähän paremman, pystyy ehkä  
paremmin esittämään kappaleen. Ei ota niin orjallisesti nuotteja  
mukaan. Esimerkiks musikaalisuus, jos on musikaalinen, ni  
vois varmaan...kyl rytminhallintakin ihan hyvä ja semmost.

Ha:Mikä tekee, jos sä näät lavalla jonkun kaverin, ni mikä tekee  
siitä esityksestä musikaalisen?

H:Jos se, ei sen pakko ihan "kolahtaakkaan". Se voi olla jokaisen  
niinku, jostakin kappaleesta joku versio, se on hänen mielipi-  
teensä, miten hän halua esittää sen, mut ehkä siitä, vois huo-  
mata myös sen miten tosissaan se ottaa sen lavalla. No se nyt  
välttämättä vaikuta mihinkään musikaalisuuteen, mutta to-

ta...kyl siit jotain semmost pitäis olla, et tykkää siitä, et näkee, et on musikaalinen kyllä.

Jari ei keksinyt musikaalisuuteen mitään selitystä, vaikka sitä yritin monin eri tavoin häneltä kysyä. Hengitystekniikka oli seuraava, ja sitä verrattiin voimakkaasti puhaltamiseen. Haastateltavat sanoivat samat asiat kuin puhaltamiseenkin, mutta myös uusia ajatuksia esiintyi. Arjallekin hengitystekniikan merkitys oboensoitossa oli selvinnyt.

A:Hengitystekniikka. No...öö...tietää miten, no ainakin oboessa se on tosi tärkeä osa, et tietää miten siihen, millasella hengitystekniikalla saa oikeanlaisen äänen ja...osaa hengittää...niinku pitää...(lievää naurua)

Ha:Miten pitää hengittää?

A:Öö...no ei hengitä vain niinku tästä yläpuolella kropasta vaan alkaa niinku palleasta tai sillai...

Ha:Jos osaat selvittää vielä tarkemmin niin anna tulla vaan. Jos sä tiedät siitä jotain semmosta mitä esimerkiksi sun opettaja on antanut tai jotain jostain leiriltä saanut tietois tai jotain muuta vastaavaa. Jos ei sitä ole niin ei se tee mitään.

A:No...en mä kyllä keksi siihen...

Ha:Oletko sä oppinut sen mielestäsi niinku ihan vaan harjoittelun ja soittamisen kautta?

A:No kyllähän tietenkin just sitä et, sitä aina korostetaan et pitää hengittää niinku palleasta ja...sit kans oboessa o just se et siin ei saa ottaa liikaa...esimerkiks ilmaa...ennenkuin rupee soittaa, koska siihen menee tosi vähä ilmaa, tai sillai et...osaa säädellä sitä...hengitystään jossain kappaleessa.

Irjan vastauksessa nousee esille ensimmäistä kertaa hengityspaikan löytäminen. Varsinaista syytä siihen miksi tällaista paikkaa ei löydy hän ei osaa aivan selvästi sanoa. Hänen mielestään soiton aikana hengittäminen automatisoituu jossakin vaiheessa. Ilmeisesti hän tarkoittaa sitä, että kun on soittanut riittävän kauan soittajan ei tarvitse keskittyä hengittämiseen. Irja suorittaa uloshengittämisen todella tehokkaasti ja siitä hän mainitseekin haastattelussa.



I:No, se tarkoittaa lähinnä sitä ensinnäki et oboe, siis pitäs hengittää tavallaan tota niin ni, siis vatsalla, ja hirvee, hirveen alas. Eikä hartiat saa nousta, et se on ihan siis eri tavalla, ku mitä normaalisti hengitetään. Siis sehän on aika lähellä sitä, ku ihminen nukkuu, ni ihminen hengittää hiukan samalla tavalla, ku pitäs hengittää oboeta soittaessa. Ehkä se johtuu siitä, ku ihmiset normaalissa tota niin ni, elämässä joutuu sit kuitenkin hengittää hirveen nopeasti ja sillee. Sitä ei huomaakkaa ja siihen ei kiinnitä mitään huomiota ja siit tulee sellasta huolimattontta. Ja sen takia siihen pitäs kiinnittää enemmän huomiota. Sit tota niin ni, oboen soitossa ja saattaa olla sen takia hiukan vaikeetaki. Joillaki saattaa olla siinä hiukan ongelmia.

Ha:No miten se ilmenee soiton aikana se hengitystekniikka ongelma?

I:No ensinnäkin sillä tavalla, et siis on hirvee hankala löytää tota sopivaa hengityspaikkaa. Ja sitku tota niin ni, jos siihe pitää hirveesti keskittyä, et se ei ol viäl automatisoitunu, ni sit joutuu hirveesti...siis se vaatii aikaa ja joskus joutuu ehkä jättää jotain nuotteja pois sen takia, et pitää hengittää välillä...jos on joku hirveen pitkä pätkä.

Ha:Kyllä kyllä.

I:Lähinnä se.

Ha:No joo, no joo.

I:Pitää myös muistaa hengittää ulos.

Outi yhdisti hengitystekniikan puhaltamiseen. Hän sanoi hengittämisen tapahtuvan automaattisesti soiton aikana, joten hän ei siihen kiinnitä huomiota. Tuntui haastattelun aikana siltä, että kysymys oli hieman epäselvä. Siksi hän ihmettelee mitä hänen oikein pitäisi sanoa. Tästä huolimatta Outi muisti mainita myös uloshengityksestä.

O:Joo. Hengitystekniikka. Aha! Tota mä olisin, tähän sopii sama ku toho puhaltamiseen. Öö, no se hengitystekniikka pitää olla se oikea, et se pitää tulla sieltä palleasta eikä...eikä sillee että se tulee...vaikka.

Ha:Mitä se tarkoittaa soiton aikana. Mitä, tiedäks mitä pitää tehdä soiton aikana silloin ku sä hengität?

O:Mitä pitää tehdä?

Ha:Nii, mitä sä teet silloin? (Outi hymyilee) Mitä sä teet silloin kun sä soitat ja hengität...siinä välissä? Mitä sä teet silloin?

O:No mä otan ilmaa.

Ha:Joo, mitä muuta?

- O:Mitäköhän mä tekisin...en mä tiedä, se on aika automaattista.  
 Öö...kun ei niinku yhtään tiä et mitä pitäis sanoa.  
 Ha:Se mikä ensimmäiseks tulee mieleen. Kuvaile sitä.  
 O:No mä otan keuhkot täyteen ilmaa...  
 Ha:Joo-o.  
 O:...siinä välissä. Mutta en liian täyteen, koska sekään ei ole hyväksi.  
 Ha:Joo-o.  
 O:Öö..ai nii, sit ennenkö mä otan sitä ilmaa ni mä otan sen, puran sen mitä mulla on aikaisemmin täällä keuhkoissa, eli se paine veke.

Harrilla on eniten tietoa hengitystekniikasta, koska aikaisemmin huilunsoitonopettaja oli kertonut asiasta monipuolisesti. Soittaja ei saa myöskään ottaa liikaa ilmaa. Harri oli ainoa, joka sanoi soittajan voivan nuottikuvan fraasin pituuden perusteella arvioida puhaltamiseen tarvittavan ilman määrän. Erittäin hyvä huomio.

- H:Hengitystekniikka. Sekin on hyvin edullista, jos...  
 Ha:Mitä sä ymmärrät silla sanalla, mitä sä ymmärrät sillä sanalla?  
 H:Öö..vaikka erilaisia tapoja hengittää, ja mistä hengittää. Esimerkiks ottaako palleasta vai sitte keuhkoista, vatsasta...mitä lihaksii jännittää ja... En mä osaa oikee muuta sanoo siihen.  
 Ha:Miten sä teet sen oboessa?  
 H:No pitäs palleasta ottaa se tuki.  
 Ha:Joo-o.  
 H:Ja yrittää täyttää mahdollisimman paljon ilmaa mut, en mä nyt yleensä kauheen täyteenkään pistä, koska kuitenkin jää sit ylimääräistä ilmaa.  
 Ha:Joo-o.  
 H:Miten näkee, miten näkee nuoteista niinku, näkee kuinka paljon pitäis saada sitä ilmaa, et pääsee tonne asti, mut jos on ihan prima vistaa, ni ehkä sit niinku kannattaa ottaa varailmaa ja päästää välillä...  
 Ha:Mitä ongelmia siit sit tulee jos ottaa liikaa ilmaa?  
 H:No ainaki mä rupeen menee kippuraan, sillee liikaa ilmaa ni, siit vaan tulee kauhee niinku, tuntuu täs keuhkois kauhee paine.  
 Ha:Pakahtuu.  
 H:Joo et sit ei enää, o sama reaktio ku ei olis ilmaa, ei enää sit jaksa enää puhaltaakkaa sitä pois. Se on liian pieni ilmavirta.  
 Ha:Mitä siitä voi pahimmillaan seurata kappaleessa?  
 H:No se typähtää siihe, mut ehkä se kohta menee huonosti. Sit sen jälkeen se palautuminen kestää kauemmin. Se..pitkään kärsii muutenkin.

Nuotinlukutaidolla ajateltiin olevan hyötyä nuottien ja rytmien lukemisessa, mutta myös silloin kun soitetaan ennestään tuntematonta sävellystä. Parhaimmat selostukset tulivat mielestäni Elinalta ja Outilta.

E:Nuotinlukutaito. Siis se, kuinka hyvin sä...pystyt..kun sä saat nuotin eteen, ni kuinka hyvin sä pystyt lukemaan sitä. Siis niinku äänet ja ...ja sitten rytmit. Nää vois ehkä niinku olla vähän semmost, semmost prima vista taitoa, ehkä vähän...

Ha:Kyllä kyllä...

E:...ni että miten sä pystyt sillee suoraa kattoa siitä ja ehkä se on...en mä tiedä onks nuotinlukutaitoa se et pystyks sä sillee tulkitsee, mut ei se mun miälest...

O:Niin no siis kaikkea. Et siis...en mä tiä. Mun miälestä jos on hyvä nuotinlukutaito, ni sä näät jo heti siitä, missä se menee se, vaikka melodia ja teema...et se...että tota...saat sen kokonaisuuden ensisilmäyksellä tai ainakin...

Esiintymiskokemus tuo mukanaan sen, ettei jännitä esiintymistä ennen ja että itse esiintymisessä voi keskittyä olennaiseen. Esityksestä voi silloin jopa nauttia. Runsaasta esiintymiskokemuksesta on siis hyötyä, kuten Jari sanoi asian hyvin ytimekkäästi.

J:Eikä o nii paniikki, pystyy keskittyä paljo paremmin, ilmaa pystyy ottaa, jos o paljo kokemusta ni pystyy...menee kaikki "putkee" vaa!

Huonoista esiintymiskokemuksista oli haastateltavilla paljon esimerkkejä kerrottavanaan. Sormien hikoilu, kylmät kädet, käsien ja jopa jalkojen väriseminen, soittimen äänen väriseminen mainittiin hurjimpina esimerkkeinä. Huono esiintymiskokemus siis saa aikaan jännittämistä, vaikka hieman jännitystä pitää toki olla. Muuten esitykseen ei keskitytä tai paneuduta niin paljon kuin olisi mahdol-

lista. Musikaalisuus kärsii myös jännittämisestä ja se voi myös haitata hengityksen suorittamista. Kappaleessa ei välttämättä muisteta tehdä niitä asioita, joita oli ajateltu. Paljon soittajan keskittymisestä kuluu siihen, että hän ajattelee mitä kauheaa voi seurata, jos hän tekee virheen esityksessään. Hyvällä esiintymiskokemuksella pystyy keskittymään olennaiseen eli kappaleen esittämiseen. Harrilla on esiintymisjännitys vähentynyt kokemusten myötä.

H: Esiintymiskokemus. Esiintymiskokemus on hyväksi, tai ei, ei välttämättä hyväksi, nimittäin... otetaaks vaiks silleen että... jos esiintyy ni tottakai sitten vähenee jännitys. En mä tiedä. Mulla ainaski on ajan myötä vähentyny jännitystä, ei enää jännitä kauheesti tai, tai ei ollenkaan sitten jossain erityisessä. Mutta joilleki se, mulle se on ihan hyvä ettei jännittä, sit pystyy keskittymään täysin tota... esiintymiseen. Mutta tota, jollekin se on taas silleen että jos ei jännitä, ni sit ei ota tosissaan sitä, sitä soittamista, et se menee vähän niinkun harjotuksena.

Irjan mielestä soittaja ei jännitä jos hänellä on esiintymiskokemuksia. Jos soittaja jännittää niin silloin musikaalisuus kärsii eniten ja soittaja miettii vain koska seuraavan kerran tulee joku virhe.

Ha: Mitä se auttaa oboen soitossa?

I: Esiintymiskokemus?

Ha: Nii.

I: No, lähinnä just se, ettei jännitä sit muutenkaan esiintyessä ja...

Ha: Mitä se tekee soittamiseen jos jännittää?

I: No, soittamiseen vaikuttaa lähinnä sen, et tai, siis siit kärsii toi musikaalisuus, ettei välttämät sit tota, niin ni enää pysty sillä tavalla keskittymään siihen, siis kokonaisuutena, vaan miettii vaan sitä, meneeks tää nyt oikein, ja et tota niin ni, mikä seuraavaks mättää tai hajooko rööri tai jotain muuta vastaavaa.

Ha: Entä hengitystekniikka. Mitä se siihen vaikuttaa?

I: No se vaikuttaa sil taval, et tota niin ni... nimenomaan, nimenomaan just silloin pitäis muistaa hengittää siis, ja erittäin huolellisesti ja... koska ... sit lähinnä keskittyy kaikkeen muuhun, mitä siin ympäril on ja muuta. Ni sit saattaa unohtua... ja muuta... mistä sit taas tieteski kärsii se esitys ja mikäs taas edelleen vaikuttaa siihen et rupee jännittää entistä enemmän.

Ouille esiintymiset olivat olleet aika hirveitä hetkiä ja ovat sitä vieläkin. Tätä voi ainakin aavistella, koska hän puhuu pakokauhusta!

O:Okei. Esiintymiskokemus. Siis se, että esiintyy usein ja sillee, ettei tuu enää sitä kauheeta pakokauhua, vaan et nauttii siitä...

Jari sanoi huonon esiintymiskokemuksen aiheuttavan kaikenlaisia vaikeuksia.

Ha:Joo-o. Entäs sit, jos on huono esiintymiskokemus?

J:Sit voi vähä jännittää, tulla adrenaliinii vereen. Kädet tärisee, sitten voi...öö..toi ilman otto voi olla vähä hankalaa.

Ha:Joo-o.

J:Sit tota...rytmi menee helposti vääri. Se on erittäin...

Ha:Onko kokemuksia?

J:On, paljon...(hymyilee) todella paljo! (Nauramme)

Viimeisenä oli röörien tekeminen, jonka jaoin kahteen osaan, eli mitä hyötyä on oboensoitossa hyvällä ja huonolla rööriellä. Hyvällä rööriellä on helpompi mennä esiintymään ja äänen saaminen on myös helppoa. Dynamiikan tekeminen on vaivatonta ja pystyy keskittymään kappaleeseen. Virityksellisiä ongelmia ei ole eli ei tarvitse korjailia viritystä ansatsin eli suukappaleen huuliotteen avulla jatkuvasti. Rööriellä on merkitystä myös sen kannalta minkälainen "saundi" oboesta lähtee. Itselleen röörejä tekevä on etulyöntiasemassa, koska hän voi tehdä sellaisia röörejä kuin haluaa. Elina sanoi asian parhaiten.

Ha:Niin, se auttaa. Jos se on hyvä rööri, niin mihin se auttaa?

E:No, äänen tuottamiseen...että se on helpompi ja sitte...sit jos...sit ku sä oot tehny niit paljon, ni sit sul on muodostunu semmonen kuva et millasii röörejä sä haluut tehdä, et sit se niinku voi vaik siihe saundii niinku sillee vaikuttaa.

Irja pitää ihan mukavana sitä, että oboistit kokoontuvat aina silloin tällöin joukolla tekemään röörejä. Hän on sitä mieltä, että niiden tekeminen olisi hyvä aloittaa mahdollisimman aikaisin, jotta niitä oppisi joskus tekemään. Hyvän röörin merkitys on ensiarvoisen tärkeä, jotta soittajan taidot pääsisivät esille.

Ha:Mitä se vaikuttaa, mitä se vaikuttaa soittamiseen, jos se on hyvä rööri tai huono rööri?

I:No huonol rööril ei pysty vaa soittamaan. Siis se, se on niin yksinkertaista, et jos rööri menee kiinni tai sit se on hirveen raskas, ni sit menee kaikki energia vaa siihen, että miettii et tuleeks täst rööristä ääni.

Ha:Aivan. Kyllä.

I:Ni, eihän siinä ees toimi mikään. Ei tota niin ni sormitekniikka tai saa mitään nyansseja tai muuta.

Outin mielestä hyvällä rööriellä on esiintymiseen suuri vaikutus, ja huonolla rööriellä ei onnistu mikään.

Ha:Mitä etua on hyvästä rööristä?

O:Siin on, sil on helppo soittaa, siin on kaunis ääni ja, mulle se on jos mul on tosi hyvä rööri, niin se niinku...sillon tekee mieli soittaa, et jos on huono rööri ni sitten on niin et en ees viitti.

Ha:Auttaaks se esiintymises?

O:Joo. Jos tietää et on hyvä rööri, ni on helpompi mennä sinne eteen. Et jos tietää et on semmonen keskinkertanen rööri, ni jännittää entistä enemmän!

Ha:Entäs huono rööri. Mitäs se vaikuttaa?

O:No, soitto on erittäin epävireistä.

Ha:Joo-o.

O:Se ei syty ja...se voi olla myös, jos se on liian jäykkä niin, siit ei saa ääntä ja jos se on liian löysä niin, sitä ei pysty hallitsemaan, ainakaan sitä ääntä. Ja siin ei pysty tekemään mitään vivahte eroja, et se on yhtä sitä, yhtä ja samaa ja...et siis siin ei onnistu mikään! Sillon ei mitkään staccatot, eikä, ei mikään! Se katkeilee se ääni ja...hm!

Harrin mielestä soittaja keskittyy soittaessaan hyvällä suokappaleella enemmän musiikin tekemiseen. Huono suokappale voi saada soittajan jopa häpeämään soittamistaan.

Ha:Mitä hyötyä on hyvästä rööristä?

H:No siit on se hyöty että pystyy ehkä soittamaan paremmin ja keskittymään itse siihen soittoon eikä itse rööriin. Että miten se soi ja myös siihen vireyteen et onks, minkä vireinen tota...

Ha:Entä päinvastaisessa tilanteessa?

H:Anteeks?

Ha:Entä päinvastaisessa tilanteessa?

H:Ai jos...

Ha:...jos on huono rööri?

H:Huono rööri. Sit siihen ei itseasias, ei tulis mitään tota siit soittamisest ja kokoaja niinku hävettää, että onpas tässä huono saundi ja, ja tota, kokoaja joutuu taistelemaan sit sen vireen kanssa, jos on...

Kaikilla haastateltavilla oli selvästi yksi yhteinen piirre. He olivat jännittyneitä siitä, kuinka hyvin heidän pitäisi osata soittaa haastattelutilanteessa. Tästä voisi tehdä sen päätelmän, että heillä on jonkinlainen käsitys siitä, mitä on "hyvin soittaminen". Tämä siitakin huolimatta, että he olivat suorittaneet jo varsin vaativia tutkintoja oboella. Omat kokemukset eivät siis tulleet esille positiivisessa mielessä, vaan se, mitä taitoja heiltä puuttuu.

Alkuperäinen oletukseni oli, että haastateltaville hengitystekniikka ja kaikki siihen liittyvä on tärkeää, ja ehkäpä heillä on siinä ongelmia. Kävi kuitenkin niin, että monet muut asiat, kuten esimerkiksi äänen laatu ja sormitekniikka tulivat ensimmäiseksi mieleen. Oli suorastaan pakko kysyä suoraan hengitykseen liittyvistä asioista tai ainakin yrittää luoda assosiaatioita siihen suuntaan. Haastateltavista Irja ilmoitti selkeästi kärsivänsä huonosta hengitystekniikasta. Tämä voidaan todeta myös videonauhalla katsottaessa ja kuunneltaessa hä-

nen soittamistaan. Ainoastaan tauot luovat hänelle selvät paikat hengityksen suorittamiseen.

## 5.2 Sävellysten soiton analyysi

Haastateltavat saivat katsoa nuottia hieman ennenkuin aloittivat soittaa. He myös kertoivat samalla mitä asioita he silloin nuotista katselevat. Sävellaji, tah-tilaji, nuotit, teoksen nimi ja tempo olivat eniten huomiota saavia kohtia, mutta hengityspaikat eivät. Ensimmäinen soitettava teos oli Gabriel Faurén Pièce.

### Gabriel Fauré: Pièce

Arja katsoo nuotista sävellajin ja tempomerkinnän, jonka jälkeen hän tutustuu kappaleeseen. Hengityspaikkoja hän ei katso.

Ha:Tää on semmonen 3/3:en biisi ja sun ei tarvitte soittaa mitään muuta kuin esimerkiksi tonne saakka. Mut mitä sä nyt teet kun sä katsot tämmöstä nuottia ennalta tietämättä mitä tää on? Siinä on tempomerkintä annettu ja kaikki muuten mutta...kerro mulle ääneen mitä sä katsot siitä.

A:Öö...no mä katon... aika paljon...nii et millä...

Ha:Mitkä kaikki asiat, sano ääneen vaan mihin sä kiinnität huomiota nyt, kerro vaa siitä mitä sä nyt katsot...esimerkiksi?

A:No ensimmäiseks näyttääks se vaikealta.

Ha:Joo-o

A:Ja, just sen tempon ja sävellajin ja...sit mä rupeen kattoo et miten se menee ja ajattelen sitä niinku samaan aikaan niinku, ilman että mä soitan sitä.



Elina ei katso hengityspaikkoja kun hän katsoo nuottikuvaa ensimmäistä kertaa, vaan keskittyy enemmän nuotteihin ja dynamiikka merkintöihin. Hengitykset tapahtuvat soiton aikana.

E:Ja sit mä katon, että... legato ja mezzopiano ja sitte mä vaan katon noit... noit rytmejä ja säveliä ja sitten kaarituksia ja sit mä rupeenkin soittamaa.

Ha:Selvä. Entä jos sun pitäs kattoo, katsoks sää noita hengityspaikkoja yhtään ennempää vai?

E:E.

Ha:Tuleeks se sit vast soiton aikana?

E:En mä yleensä kato, jos mä ekaks saan...

Ha:Eliikkä semmone. Biisin rakenne, ei tule ensimmäiseks mieleen katsoa esimerkiks sitä tai...?

E: Ei.

Ha:Vaan se tulee sit sen soiton aikana, nää kaikki hengitykset?

E:Nii-i.

Irja katsoo tempomerkinnät ja sävellajin, jos muistaa. Hän myös pyrki saamaan paremman kuvan nuotista solfaamalla sitä. Hengityspaikkojen katsominen tapahtuu vasta myöhemmin, ja niiden katsominen on itseasiassa turhaa, koska hän ei niitä kuitenkaan muista toteuttaa soiton aikana.

Ha:Mitä sä nyt teet, kun sä katsot ensimmäisen kerran sitä nuottia?  
Mitä sä katsot siitä?

I:No, yleensä mä unohdan katsoa etumerkinnän, mut nyt mä kyllä katsoin sen.

Ha:Joo-o.

I:Sit kattoo vähä et mimmonen tempo siin vois olla ja sit rupee solfaamaan sitä mielessään. Sitä alkua.

Ha:Joo-o. Eikä mitään muuta?

I:En mä nyt oikeestaan mitään muuta.

Ha:Et sit se hengitystekniikka on niinku toissijainen asia, et sä et niinkun välitä siitä. Et se on niinkun, se tulee sit, sä teet sen hengityksen vain.

I:No, suurinpiirtein noin.

Ha:Joo. Se on aika yleistä, se on aika yleistä. Minkä takia sä sen sit teet sen? Et sä niinku turvaudut siihen, et sä uskot se hengitys toteutuu?

I:No lähinnä ehkä tota niin ni, no nyt varsinkin, kun soittaa primavistaa, ni en mä mieti sitä valmiiks. Et tota niin ni, mä lähinnä ehkä aattelen, että mä sitten toisella soittokerralla mietin ne hengityspaikat. Et, ja sitko mä en kuitenkaan muista niitä siellä matkalla, ni se on toisaalt aivan turhaa.

Outi katsoo etumerkinnän eli sävellajin sekä tempomerkinnän. Hänelle tilapäiset etumerkinnät ovat myös kiinnostuksen kohde. Hengityspaikkoja hän ei katso vaan alkaa soittamaan kohtalaisen nopeasti.

Ha:Mitä sä katsot nyt siitä, kun sä katsot sitä nuottia?

O:Mä katson ensimmäiseks, mikä etumerkintä siin on.

Ha:Joo-o.

O:Ennen mä en tehnyt sitäkään. Öö..s..mä, ai nii, sitä mä katon myös et minkä temponen sen pitäis olla, vaikka mä en koskaan pääse siihen tempoon, mut tota, sit mä katon onks siellä tilapäisiä merkintöjä ja vähä, et missä alassa se liikkuu, ja tieteskin myös rytmiä, vaikka mä en tiä...

Ha:Entäs hengitysasioita. Katsoks sä niitä?

O:Jos mä en katto niin kauan, ni tottakai, mut yleensä on sillee, että "no niin, rupee soittamaan". Kyl mä siis vähän katon, et jos on pitkiä nuotteja. Mä pyrin sit joko niit ennen tai sitten niiden jälkeen, mä vähän varastan niistä.

Ha:Joo-o.

O:Mut yleensä mä en ehi tosiaankaan katsoon sitä nii...

Harri katsoo tahtilajin ja etumerkinnän. Kaikki muu katsotaan sitten "matkan varrella".

Ha:Mitä sä kattot siitä nuotista nyt ku sä kattot sitä?

H:Nytte?

Ha:Nii, mitä sä katsoit siitä? (Katsoo Albinonia)

H:No tietysti mikä on tahtilaji.

Ha:Joo.

H:...ja sitten myös että mitä, missä tota...kaksi ristiä on tuolla.

Ha:Etumerkintää.

H:Etumerkintää joo...ja sitten...et , no en mä täs nyt vaan alkuu että millä, millä tota...nyanssilla pitää lähteä.

Ha:Joo-o.

H:En mä sen enempää oo kattonu. Sit se on vaa mitä matkan varrella tulee.

Jarille ei myöskään hengityspaikkojen katsominen ole tärkeintä vaan tempo- ja dynamiikkamerkinnyt. Nuottejakin on tärkeää katsoa ennen soittamista.

Ha:Sanos nyt mitä sä katsoit nyt kun sä katsoit sitä nuottia?

J:Katsoin et ¼-osa on 60, tai 60 iskuu.

Ha:Joo. Mitä muuta. Mitä muuta sä katsoit?

J:Adaagio ja sit toi..molto tranguillaatta, mitä tuo onkaa.

Ha:Mietit mitä se, mitä se tarkoittaa.

J:Mää en tosiaankaa tiedä mitä se tarkoittaa.

Ha:Joo-o. Entäs muuta. Katsoitko jotain muuta?

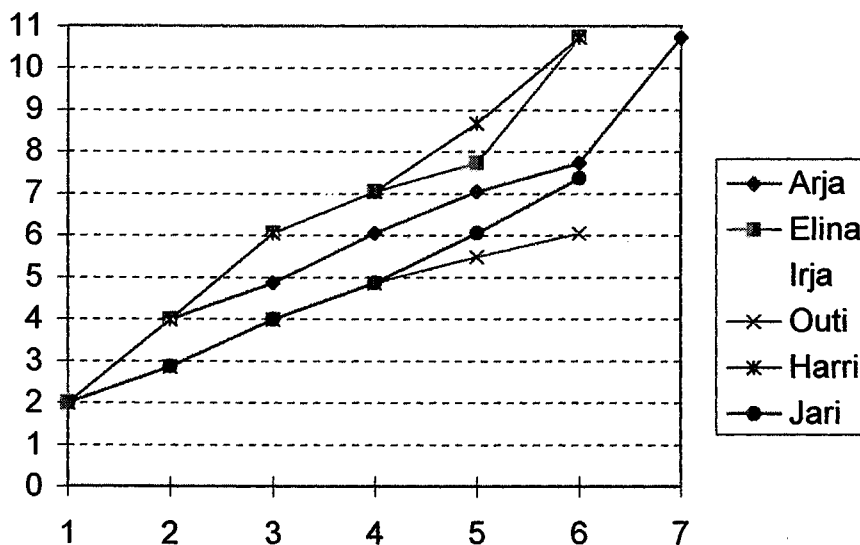
J:No nuottei nyt ensin silmäyksellä katoin vähä ja...nimen katsoin ja säveltäjän. Sitte ...en mä muuta paitsi toi, alkaa legatolla.

Ha:Joo.

J:Ja sit toi...mezzopianolla alkaa.

Sävellyksen fraaseja tai säkeitä ei katsottu, joten haastateltavat turvautuivat jonkin muuhun tietoon hengityksiä tehdessään. Oikeita paikkoja ei vielä tarvitse löytää, kun soitetaan ensimmäistä kertaa. Soittaminen voi siis keskeytyä ja väärää ääniä saa soittaa. Tarkemmin hengityksellisiin seikkoihin keskitytään, jos sitä ryhdytään harjoittelemaan oikein kunnolla. Tempomerkintöjä haastateltavat sanoivat katsovansa, mutta niistä ei tuntunut olevan mitään hyötyä. Tämä siitäkin huolimatta, että metronomiluku oli annettu jokaisessa tehtävässä. Faurén kohdalla se oli 60, josta olisi ollut helppo saada sävellyksen esitystempo, mutta sitä ei kukaan noudattanut.

Kaaviossa 1 kuvataan käyrien avulla missä kohtaa Faurén kappaletta haastateltavat suorittivat hengityksensä tai päästivät turhaa painetta pois. Taulukosta 2 voidaan katsoa hengityspaikkojen tarkat sijainnit.



Kaavio 1. Haastateltavien hengitykset Faurén sävellyksessä, tahdit 2-10.

Arja	2	4	4,875	6,0625	7,0625	7,75	10,75
Elina	2	4	6,0625	7,0625	7,75	10,75	
Irja	2	4	6,0625	7,75	8,25	10,75	
Outi	2	2,875	4	4,875	5,5	6,0625	
Harri	2	4	6,0625	7,0625	8,6875	10,75	
Jari	2	2,875	4	4,875	6,0625	7,375	

Taulukko 2. Hengityspaikat lukuarvoina.

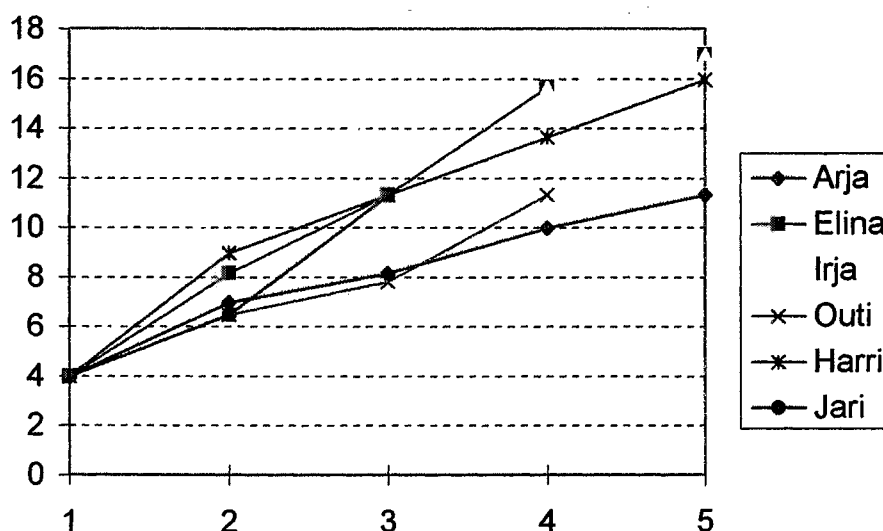
Kaaviossa tahtien numerojärjestys kasvaa y-akselilla ja hengitysten lukumäärä on x-akselilla. Soittaminen alkoi toisesta tahdistä eli kaavion numerosta yksi. Haastateltavat voidaan kaavion mukaan jakaa kahteen osaan, joista ensimmäisessä ovat Arja, Elina, Irja ja Harri, ja toisen muodostavat Outi ja Jari. Tämä jako perustuu siihen, että Arja, Elina, Irja ja Harri sijoittivat hengityksensä melko lähelle toisiaan. Miksi Arja on mukana ensimmäisessä ryhmässä vaikka hänen

käyränsä on aivan erilainen kuin kolmen muun? Kaaviosta voidaan nähdä, että ilman toista hengitystä Arjan käyrästä olisi muodostunut lähes samanlainen kuin Elinan. Outi ja Jari sitävastoin ovat aivan eri linjoilla muihin verrattuna aivan alusta asti. Tämä johtui siitä, että heidän temponsa oli huomattavasti hitaampi kuin muilla ja myös prima vistassa on molemmilla parannettavaa. He olisivat todennäköisesti muuttaneet hengityksiään ensimmäisen ryhmän kaltaiseksi, kunhan olisivat harjoitelleet hiukan.

Vaikuttaa myös siltä, että Arjan, Elinan, Irjan ja Harrin valinnat ovat melko lopullisia. Esimerkiksi tahtien kolme ja neljä välissä oleva paikka on varmasti jatkossakin jokaiselle ensimmäinen paikka jossa hengitetään. Samalla tavalla tahdissa kuusi, ensimmäisen 1/16-osa nuotin jälkeen olevasta paikasta syntyy ehkä toinen hengityspaikka. Kolmannesta paikasta voidaan olla ehkä eniten eri mieltä, koska haastateltavien valinnat sijoittuivat niin lähelle toisiaan. Kolmannen tahdinosan jälkeen tahdissa seitsemän ja tahdin kahdeksan ensimmäisen tahdinosan jälkeen hengitettiin tai päästettiin painetta ulos. Saattaa olla myös niin, että kolmatta paikkaa voidaan muuttaa soittokerrasta toiseen, koska siihen on mahdollisuuksia. Viimeisenä hengityspaikkana oli tauko, jota edelsi kaksi tahtia pitkä teknisesti vaativa osuus. Sen aikana ei voinut hengittää, joten kaikki varmistivat sitä ennen, että heillä on riittävästi ilmaa. Tämä näkyy kaaviosta siten, että kaikilla on merkki ennen kahdeksannen tahdin puolta väliä. Irjan tapaan soittaa liian kauan hengittämättä on syynä siihen, että hän hengitti sekä 7. että 8. tahdissa. Tosin hänen tyyliinsä on sujuva ja kaikki hengitykset tapahtuvat musiikin ehdoin. Samoin voidaan sanoa Harrin suorituksesta.

Tommaso Albinoni: konsertto pianolle ja oboelle, op.7 nro 6. 2. osa Adagio.

Kaaviossa 2 on kuvattu hengityspaikat samalla tavalla kuin Fauréessakin. Kaaviossa käytetyt lukuarvot näkyvät taulukosta 3.



Kaavio 2. Hengityspaikat Albinonin Adagiossa. Tahdit 3-17.

Arja	4	7	8,167	10	11,34
Elina	4	8,167	11,34	15,67	17
Irja	4	11,34	14,67	15,67	17
Outi	4	6,5	7,833	11,34	
Harri	4	9	11,34	13,67	16
Jari	4	6,5	11,33		

Taulukko 3. Albinonin hengityspaikat lukuarvoina.

Kaaviossa 2 on kuvattu hengityspaikat, mutta vain tahdeissa 3-17, koska kyseistä sävellystä ei kukaan pystynyt soittamaan tahtiin 28 asti ilman, että se olisi keskeytynyt. Kriittisesti on myös tulkittava tätä kaaviota, koska kaikki soittivat Albinonin kaksi, ellei peräti kolme kertaa. Hengityspaikat ovat määräytyneet

sillä perusteella, jos haastateltavat ovat tehneet hengityksensä samassa kohtaa kahdesti tai kolmesti. Tästä huolimatta nähdään, että kaikille yhteistä paikka ei löydy kuin vasta tahdissa 11. Albinonissa mielestäni fraasit ovat kahden tahdin pituisia eli silloin hengitykset voitaisiin tehdä tahdeissa 6, 8, ja 10 aina 1/8-nuotin jälkeen. Ainoa haastatelluista, joka alkoi toteuttaa tätä jakoa, oli Eliina, mutta vasta toisella yrittämällä. Kysyessäni, miksi hän hengitti siinä, hän ei osannut sanoa syytä.

Ha:Minkä takia sä hengitit?

E:Hengitiks mä äsken tossa?

Ha:Et, mut tässä sä teit tauon, nyt sä hengitit. Sä teit tässä tauon aivan varmasti.

E:Niin tein.

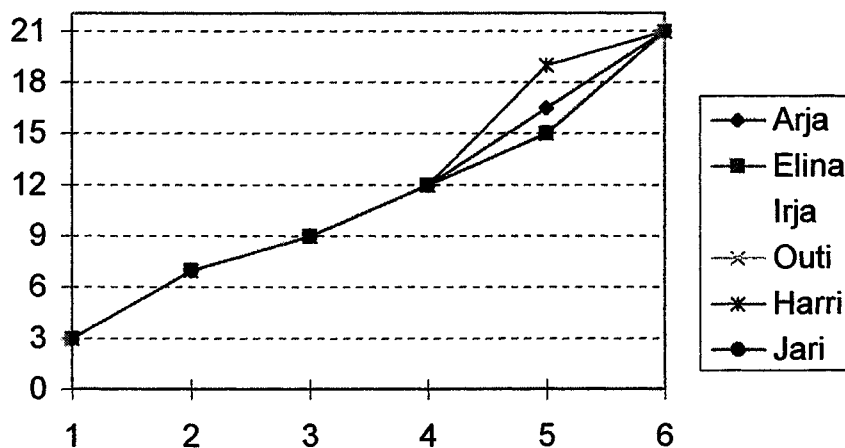
Ha:Niin teit. Minkä takia sä teit?

E:Mä en tiedä. Mut jos mä rupeisin pohtii, ni ehkä siks, et tossa on tommone samanlainen tossa....

Antaessani Outille ohjeen, miten minä suorittaisin hengitykset, niin hän eteni sujuvasti aina tahtiin 12 asti. Hänelle oli siis selvästi apua hengityspaikkojen sijoittamisesta. Irja soitti aivan liian pitkään kappaleen alusta tahtiin 11 ilman hengitystä, mikä aiheutti hänelle ongelmia jatkossa. Hänen oli pakko keskeyttää soittonsa, koska keho ei ollut saanut tarvitsemaansa happea. Irjan tapaan Harrikin soitti hengittämättä pitkiä pätkiä, mutta kykeni soittamaan Albinonin kohtalaisesti.

Eileen Clews: Kaleidoscope-sarja, nro 6 Reflections.

Kaaviossa 3 on kuvattu se, missä haastateltavat tekivät hengityksensä Eileen Clewsin Reflections-sävellyksessä. Taulukossa 4 on esitetty kaaviossa käytetyt lukuarvot.



Kaavio 3. Reflections sävellyksessä tehdyt hengitykset. Tahdit 3-20.

Arja	3	7	9	12	16,5	21
Elina	3	7	9	12	15	
Irja	3	7	9	12	21	
Outi	3	7	9	12	15	
Harri	3	7	9	12	19	21
Jari	3	7	9	12	15	21

Taulukko 4. Hengityspaikat lukuarvoina E. Clewsin sävellyksessä.

Kaaviosta nähdään, että kaikki haastateltavat hyötyivät tauoista, jotka sijaitsivat tahteissa 9 ja 12. Jälkimmäisen tauon jälkeen oli soitettavaa yli kahdeksan tahtia ilman taukoa. Tämä synnytti soittajien kesken hieman erilaisia ratkaisuja,



kuten kaaviosta nähdään. Irja soitti tämän yli kahdeksan tahtia ilman hengittämistä, kun taas muut jakoivat sen kahteen osaan. Elina, Outi ja Jari tekivät hengityksen samassa paikassa tahdin 14 jälkeen, mutta Arja ja Harri eivät. Arja teki sen tahdin 16 puolella välissä ja Harri tahdin 18 jälkeen. Arja selitti ratkaisuaan seuraavasti.

- A:Nyt mä en kyl osaa taaskaan sanoa yhtään, miks mä tos hengitin.  
 Ha:Suunnitteliks sää sen? Suunniteliks sää sen? Ajatteliks sää, teiksä sen tiedostetusti, nyt ihan varmasti?  
 A:Kyl mä varmaan...kuitenki. Kyllä mä, joo, kyl...  
 Ha:Minkä takia sä teit sen. Tiedäks sää? Minkä takia sä teit sen?  
 A:No, mä ajattelin kun tos on tuo crescendo merkki, jos se niinku...siitä alkais niinko jotenki kasvaa se biisi ja...

Pieni epävarmuus on selvästi nähtävissä vastauksesta. Hän mietti vastausta kauan yrittäen löytää sen nuottikuvasta. Arja soitti vielä uudemman kerran saman kohdan ja silloinkin hän suoritti hengityksensä samassa paikassa. Muillakin oli hengityspaikkojen selvittämisessä vaikeuksia. Elinan vastauksissa se näkyi selvästi.

- E: (Soittaa Fauréa ja hengittää 1. kerran) Täs mää varmaa hengittäisin.  
 Ha:Niin. Minkä takia?  
 E: En mä tiä...varmaa, et tos toi kaari loppuu ja...en mä tiä...  
 Ha:Tosi kaunista, tosi kaunista. Minkä, muistaks sä missä sä hengitit nyt?  
 E:Mä hengitin tässä!  
 Ha:Joo. Minkä takia?  
 E:Koska mult loppu...henki.  
 Ha:Joo. Mistä tiesit, et se sopi sihe hyvin se paikka? Mun mielest se oli ihan hyvä paikka hengittää.  
 E:En mä tiedä...

Ha:Nii. Me viä uudestas siit paikast, siit ensimmäise rivi lopust.  
 (soittaa Albinonia)  
 Ha:(keskeytän) Mitä varten sä hengitit tossa?  
 E:No en mä tiä, en mä tiä, miks.

Outille vastaus löytyi vasta pienen miettimisen jälkeen. Hänelle hengityspaikat synnyttävät "kauhua", kun niitä ei soiton aikana löydä.

Ha:Minkä takia sä tässä hengitit?  
 O:En mä tiedä. En minkään takia.  
 Ha:Kerro mulle syy, mitä varte sä teit sen.  
 O:Mää aattelin että tossa on pitkä nuotti niin ja toi tossa ei oo pitkään aikaan minkään asteista...(hiljaa itsekseen → no kyl tos yhdes kohtaa voi hengittää) En mää itseasias aatellu kauheesti. Mul tuli taas pakokauhu et missäköhän mä hengitän seuraavan kerran. Ja mua väsytti, se on yks syy.

Outi sanoo seuraavassa vastauksessa selvästi sen, että hän ei katso prima vistaa soittaessaan hengityspaikkoja. Niiden katsomiseen hän keskittyisi siinä tapauksessa, että hän alkaisi harjoittelemaan teosta esitystä varten.

Ha:Kattoisiks sä tämmesessä tilanteessa sitä hengitystä? Koeks sä tämmeses kappalees sen hengityksen erittäin tärkeeks, koska tää on aika nopee, jos sen soittaa ihan tempoon. (annan rytmän esimerkin)  
 O:Siis tottakai pitää jossain vain siis, siis prima-vistassa mä en koskaan kato hengitystä.  
 Ha:Joo-o.  
 O:Koska mä en ehi.  
 Ha:Joo-o.  
 O:Koska mä oon hidas lukemaan, ja tota...ja sen kyllä huomaa sit mun prima-vistastaki, koska... se ei o koskaan mitenkään jäsenneltyä. Mä soitan kaikkia vääriä ääniä ja muuta mukavaa, mut tota...kyl siis, jos tää olis semmonen kappale, mitä mä niinku soittaisin...tai siis...pitäis soittaa niinku sillee ihan läksynä, ni siis tottakai mä katsoisin, että missä pitäis hengittää.

Tauot helpottavat soittamista, koska hengityspaikkoja ei tarvitse etsiä. Erityisesti tämä helpottaa silloin kun soitetaan ennestään tuntematonta ja soittamatonta musiikkia. Arjakin oli tätä mieltä.

Ha: Ajatteletko sä niitä hengityspaikkoja siinä kun sä katsot sitä nuottia vai sit vast kun sä soitat?

A: En mä...

Ha: Sen kuulokuvan kautta mahdollisesti vai?

A: Mä nään tossa nyt paljon kaaria, nii aika paljon niiden mukaan...

Ha: Joo.

A: No tossa ei o taas hirveesti taukoja. Yleensä niillä kohin hengitän tietenk...

Taukojen määrällä on merkitystä kuten Irjan vastauksista voidaan lukea.

Ha: Onks tämmeseen kappaleeseen vaikee laittaa hengitystä, hengitystä tota paikallensa?

I: No, mä luulen, et tää olis aika helppo, koska kyl tääl on ihan hyvin pauseja ja tota niin ni.... Ei tää mun mielestäni vaikuta mitenkään silleen ylivoimaiselta.

Ha: Et sillä ei suurempaa merkitystä mihin sä pistät ne hengitysmerkit.

I: Siis on, nimenomaan ja just varsinkin tässä, koska tää on ihan siis, tääl ei o yhtään taukoo.

Outi ei oikein löytänyt Albinonista hengityspaikkoja. Tauot helpottavat soittamista hänenkin mielestään.

Ha: Sun mielestäs siin ei voi hengittää? Missään? Tällai ku sä katsot sitä nuottia...vaiko?

O: Joo. Tai siis mä niinku...no yleensä kaikkei helpointa on jos siin on tauko, niin siin voi hengittää.

Outin mielestä hengityspaikkoja ei tarvitse edes katsoa, jos kappaleessa on taukoja.

O:No mä katon taas sen...din din din...etumerkinnän...ja siten...se on hidas...tota...mä yritän kattoo tota rytmiä, koska täs ei, eiku on täs tilapäismerkintöjä.

Ha:Mitä muuta? Puhu ääneen mitä mietit.

O:EI jaksa kuunnella tota laulua! (Seinän takana ooppera laulaja harjoittelee...) ...öö mut tota...öö. Yleensä mä katon et jos siin on kauheen korkeita ääniä, siis tosi korkeita, niin mä katon, mitähän ne nyt on.

Ha:Joo-o.

O:Ja kui korkealle se menee...ja sit kans matalissa.

Ha:Etkä vieläkään katso hengitystä?

O:Mitä?

Ha:Etkä vieläkään katso hengitystä?

O:No kun tässä on taukoja.

Tauot auttavat myös Harrin mielestä hengitysten sijoittamisessa.

Ha:Joo, se oli vähä pitemmäl, mut ei se mitään. No oliko tämä sun mielestä vaikee kappale?

H:No ei, mut ku must se..ai hen...joo. Tää oli paljo kivempi hengityksellisesti. Jotenki...sai vähän paremmin ehkä noist fraasi- en, johonka päättyy ja , oli taukoiki enemmän, jolloin pystyy...

Hengitystä haastateltavat eivät ajattele soittaessaan, paitsi jos on kyseessä hidas sävellys ja siinä on taukoja. Arjan mielestä hengitys tapahtuu ajattelematta.

A:En ole varma. Oliko se tässä...se ei olis välttämättä ollut ihan tarpeellinen hengittää, koska sitä hengittää ihan vaan niinku ajattelematta.

Elina alkoi keskittyä liikaa hengitykseen ja silloin hän ei voi soittaa luonnollisesti. Luonnollisesti soittaessaan hän ei ajattele hengittämistä.

E:Mul o...no ku, nyt ku täs o tää hengitys juttu, ni nyt mä en osaa soittaa yhtää luonnollisesti. (nauria)  
 Ha:Mikä se luonnollinen...?  
 E:Mä mietin kokoaja... nyt pitää hengittää...  
 Ha:Mikä se luonnollinen o?  
 E:No, sillee, et mä en ajattele sitä, mut nyt mä kokoaja ajattele, et nyt mun pitää hengittää, apua! (nauria)  
 Ha:Eliikkä tää tilanne tekee nyt sun, siis et sää ajattelet sitä kokoajan liikaa?  
 E:Joo.

Outi ja Irja sanoivat, että he tekevät hengityksen tiedostamattomasti.

Ha:Joo joo. Muistaksä missä sä hengitit ensimmäise kerra?  
 I:Varmaan tossa puolinuotilla, tossa kahden tahdin jälkeen.  
 Ha:Joo-o. Eliikkä sää teit sen ihan tiedostetusti, ihan...  
 I:En en. En missään nimessä, koska tota ni, en mä ajattele selasii, jos mä soitan kappaletta ensimmäistä kertaa, ni sit multa menee kaikki energia siihen et mä solfaan sitä nuottii, millä se...

Ha:Mitä varten sä hengitit tossa paikassa?  
 O:Mul ei ollu enää happee.  
 Ha:Eliikkä sää et siis niinku suunnitellu sitä?  
 O:Se ei ollu tiedostettua, koska mä en nyt ehtinyt kattoo tätä ollenkaan, ni mä en tiedä missä mä hengittäisin.

Advanced Method: Harjoitus 16. Leggiero.

Neljäntenä soittotehtävänä oli Advanced Method-harjoituskirjasta harjoitus 15, Leggiero. Arja soitti poikkeuksena tästä numeron 16, koska hän oli aikaisemmin soittanut sitä ja koska hän itse halusi soittaa sen. Hänen mielestään siinä tempon on oltava nopea, koska muuten ei ehdi hengityspaikoille. Hän soitti sen nopealla tempolla, mikä osoitti, että se oli aikoinaan harjoiteltu hyvin. Muut soittivat vaativan Leggiero-harjoituksen ja siinä oli vaikeuksia kaikilla. Soittamisen keskeytyminen tai katkeilu aiheutui siitä, että

tehtävässä oli sävellajiin kuulumattomia ääniä, nuotteja oli paljon ja tempo oli kaikilla hieman liian nopea. Harjoitukseen oli merkitty hengityspilkku tahdin neljä loppuun, mutta kukaan ei maininnut siitä mitään. Kaikki suorittivat kuitenkin ensimmäisen hengityksensä siinä. Toisesta paikasta ei voi sanoa mitään varmaa. Ensimmäinen paikka olisi voinut ollut viidennen asteen soinnun jälkeen tahdissa kahdeksan, mutta ehkä se oli liian lähellä kun juuri oli otettu ilmaa. Tämän jälkeen samanlainen kohta on tahdissa 12, jossa mm. Elina, Irja ja Harri suorittivat nopean tauon. En pysty sanomaan puhalletaanko siinä painetta pois vai otetaanko ilmaa lisää. Tahtiin 12 tullessa soitetaan ilmeisesti soinnullisesti ajatellen e-mollin viidettä astetta, jonka soittajat kuulivat ja tekivät ratkaisunsa sen mukaan. Hengityspaikat valittiin sattumalta, koska harjoituksessa syntyi virheitä ja ne sekoittivat todellisten hengityspaikkojen sijoittamisen.

## 6 TARKASTELU

Tutkimuksen tarkoituksena oli tutkia, mikä merkitys hiljaisella tiedolla on oboensoiton hengityspaikkojen havaitsemisessa. Näyttäisi siltä, että hiljaista tietoa ja eksplisiittistä tietoa käytetään rinnakkain soiton aikana. Aineistosta voidaan nähdä, että haastateltavat eivät aina osanneet sanoa miksi he suorittivat hengityksensä tietyssä paikassa. Tästä huolimatta haastateltavat hengittivät musiikin kannalta aivan sopivissa paikoissa. Eksplisiittistä tietoa kuvaavissa vastauksissa ei välttämättä käytetty sanoja fraasi tai säe, vaan sanottiin esimerkiksi, että nyt alkoi ”uusi juttu”.

Tauot olivat haastatelluille erittäin tärkeitä paikkoja hengitysten sijoittamisiksi. Tuntui siltä, että sävellyksen vaikeus ja helppous ratkaistiin taukojen lukumäärien perusteella. Mitä enemmän taukoja sitä helpompi tehtävä on haastateltavien mielestä.

Hiljainen tieto on tietoa josta emme ole tietoisia. Haastateltavat eivät ajattele hengityksiä soiton aikana. Elinaa jopa häiritsi se, että hän joutui miettimään hengityspaikkoja niin keskittyneesti. Se ei ollut hänen mielestään luonnollista soittamista. Philip Baten mukaan hengittämisen pitäisi tapahtua soiton aikana juuri tiedostamattomasti, joten Elina vastaus tukee tätä tietoa. Outi ja Irja käyttivät tiedostamattomasti -sanaa kuvaillessaan sitä, ajattelevatko he hengitystään soiton aikana. He olivat siis aivan oikeassa sanoessaan näin. Tulokset kuitenkin osoittavat, että esimerkiksi Irja soitti hengittämättä aivan liian pitkään. Outin kohdalla soittamisessa päästiin esimerkiksi Albinonissa mainiosti eteenpäin, vasta kun olin kertonut hänelle missä hän voi hengittää. Näyttäisi siis siltä, että heidän kannattaisi katsoa hengityspaikkoja tarkemmin, koska silloin heidän taitonsa pääsevät esille. Outi ja Irja tekivät myös tietoisia ratkaisuja hengittämispaikkojen suhteen. Soittotehtävien aikana hengityspaikkojen ajattelu muuttui tiedostetuksi kuitenkin vasta silloin, kun ilma alkoi loppua ja he eivät voineet olla sitä huomaamatta. Silloin alkoi seuraavan mahdollisen sopivan hengityspaikan etsintä. Tämä taas vei keskittymistä oikeitten äänten soittamisesta ja rytmin lukemisesta tulkinnasta puhumattakaan.

Nonakan ja Takeuchin käsite sosialisatio kuvaa erittäin hyvin tilannetta, jossa opettaja ei puhu oppitunnilla sanaakaan, vaan näyttää soittamalla esimerkkiä oppilaalle. Tällöin oppilas oppii uutta tietoa matkimalla opettajan soittoa. Toisaalta hän oppii myöhemmin vastaavanlaisessa tilanteessa tekemään

samalla tavalla. Miten tämä sosialisatio näkyi haastatteluissa? Parhaiten se näkyi ehkä siten, että hengityspaikoista ei yksinkertaisesti puhuttu. Hengityksen suorittaminen on ehkä niin itsestäänselvä asia, että siihen ei kiinnitetä huomiota. Tässä tutkimuksessa mukana oli vain kuusi oppilasta, joten en voi varmuudella sanoa, että hengityspaikkoihin ei kiinnitettäisi huomiota. Tutkimukseni antaa kuitenkin hyvän syyn tutkia asiaa tarkemmin.

Ulkoistamista tapahtuu soittotunnilla, kun opettaja ja oppilas keskustele-  
vat soittamiseen liittyvistä asioista. Harrin huilunopettaja oli korostanut hengi-  
tykseen liittyviä asioita todella paljon ja tulokset näkyivät hänen soittamises-  
saan. Hänelle on syntynyt jotain ”ylimääräistä” tietoa, jota muilla ei ollut, koska  
soitto sujui niin paljon paremmin. Hän pystyi jopa tulkitsemaan kappaletta eli  
tunnepuoli oli mukana jo prima vistassa. Ulkoistamisessa käytetään kuvakieltä  
kuvaamaan jotain toista asiaa. Irja käytti sitä, kun hän vertaili nukkuvan ihmisen  
hengittämistä oboensoittajan hengitykseen. Muut eivät käyttäneet kuvakieltä  
ehkä siksi, että tietoa hengityksestä ei ollut riittävästi. Näyttäisi siltä, että hen-  
gitykseen liittyvistä asioista ei ole keskusteltu paljon.

Tarkkojen tietojen selittämistä eli yhdistämistä osattiin jonkun verran.  
Yritystä ei ainakaan puuttunut. Kokemuksia oli paljon siitä, mitä tapahtuu jos  
ottaa liikaa ilmaa. Suukappaleen toimivuudesta oltiin myös kaikkien haastatel-  
tavien kohdalla samoilla linjoilla. Huonolla suukappaleella ei mikään oikein toi-  
mi ja soittaminen on hankalaa. Silloin pitää keskittyä vain äänen aikaansaami-  
seen ja muut asiat jäävät vähemmälle. Puhaltamisen mallia yritettiin selittää, ja  
siinä käytettiin opettajilta saatuja tietoja. Termit fraasi ja säe eivät olleet kovin  
tuttuja, koska niitä ei käytetty vastauksissa.



Sisäistämistä on selvästi tapahtunut, koska haastateltavat suorittavat hengityksensä eri paikoissa, eivätkä osanneet selittää miksi näin tekivät. He ovat siis omaksuneet uutta hiljaista tietoa. Nonaka ja Takeuchi painottavat sitä, että spiraalimainen kierto sosialisointiin, ulkoistamiseen, yhdistämiseen ja sisäistämiseen kesken on jatkuvasti käynnissä, joten uutta eksplisiittistä ja hiljaista tietoa syntyy jatkuvasti. Varmasti tämä tutkimus sai heidät keskustelemaan opettajan kanssa hengitykseen liittyvistä asioista, joten sain ehkä aikaan uuden tiedon syntymistä.

Haastateltavien ratkaisuihin vaikuttivat varmasti aikaisemmin opitusmallit ja skeemat. Heille oli syntynyt musiikin kuuntelun ja oman harjoittelun kautta kuva siitä, missä heidän pitää hengittää. He kuuntelivat musiikkia soiton aikana ja tekivät erittäin nopeita päätöksiä hengityksen suorittamiseksi. Näitä ratkaisuja pidettiin ehkä niin selvinä, että siksi niiden selittäminen jäi tekemättä. Eileen Clewsin sävellys koettiin melodialtaan hieman erikoiseksi, koska siinä ei ollut oikein selvää linjaa. Se sisälsi kuitenkin niin paljon taukoja, että sen soittaminen ei muodostunut ongelmaksi. Viimeisen hengityksen osalta haastateltavat tekivät erilaisia ratkaisuja, mikä osoitti sen, että jokaisella oli jokin oma mallinsa jota hän toteutti. Aikaisemmilla kokemuksilla on siis merkitystä.

Enemmän varmuutta tuloksiin olisin saanut sillä, että olisin tehnyt tarkempia kysymyksiä hengityspaikkojen sijoittamisesta. Eksplisiittisen tiedon selvälle saaminen olisi ollut ainakin helpompaa kuin hiljaisen tiedon. Olisin voinut myös jakaa haastattelun rungon hieman paremmin vastaamaan Nonakan ja Takeuchin neljän käsitteen mallia. Tosin tutkimuksessani käyttämäni tapa oli ihan toimiva. Aineisto olisi ehkä voinut tulla vielä monipuolisemmaksi, jos olisin keskittynyt enemmän juuri hengityspaikkoihin.

Soittotehtävät olivat hieman liian vaikeita, joten niihin pitäisi uudessa tutkimuksessa paneutua enemmän. Tiesin jo ennen aineiston keräystä, että sävellysten pitää olla helppoja, mutta en aivan saavuttanut sitä mitä toivoin. Haastateltavilla oli liian paljon teknisiä ongelmia.

Jatkotutkimuksen aiheena voisi olla se, miten oboisteilla oleva tieto voitaisiin saada Nonekan ja Takeuchin mallin mukaiseen spiraalimaiseen kiertoon. Ehkä mestarikurssit juuri tavallaan suorittavat tätä työtä. Tällaisissa tapahtumissa mestarikurssin vetäjä näyttää mallia, keskustelee oppilaiden kanssa ja onhan paikalla myös passiivisia kuuntelijoita. Kuvakieltä käytetään hyvin usein juuri silloin, kun yritetään saada selville, mitä säveltäjä on halunnut kuvata teoksessaan. Leireillä voi olla myytävänä myös erilaista kirjallisuutta soittamiseen liittyen, jota lukemalla oppilaat voivat tarkentaa ja vahvistaa tietojaan. Uutta hiljaista tietoa syntyy sitten, kun leiriltä saadut tiedot lopulta sisäistetään. Toinen jatkotutkimuksen aihe voisi löytyä opetuksen puolelta. Voitaisiin tutkia kuinka paljon opettajat painottavat hengityspaikkojen merkitystä opetuksessaan.

Olen musiikkipedagogi ja pääaineeni on juuri oboe. Siksi tämä tutkimus antoi minulle suunnattoman paljon uutta tietoa opettajan merkityksestä hengitystekniikan opettamisessa. Pystyn myös hyödyntämään tämän tutkimuksen tuloksia omassa työssäni välittömästi. Mielenkiintoista oli myös kuulla kokemuksia oppilailta oboensoiton harrastamisesta. Voin suositella haastattelua jokaiselle opettajalle, sillä se on todella antoisa kokemus.

## LÄHTEET

- Albinoni, T. 1710?. Concerto Op.7, No. 6. Oboe and piano.  
Englanti: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Bate, P. 1975. The Oboe. Instruments of the orchestra.  
London: Ernest Benn Limited. 3. painos.
- Berry, D. C. & Broadbent, D. E. 1988. Interactive tasks and the implicit-explicit distinction. *British Journal of Psychology*, 79, 251-272.
- Clement, J. 1994. Implicit and explicit knowledge: an educational approach. *Human Development*, Volume 6. Sidney Strauss, series editor. *The Tel-Aviv Annual Workshop in Human Development*. U.S.A. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Company. Toim. Dina Tirosh.
- Clews, E. 1989. Kaleidoscope. Seven Pieces for Oboe and Piano.  
Englanti: Staples Rochester Limited. Paterson's publications.
- Dowling, W. J. & Harwood, D. L. 1986. Music Cognition. U.S.A.  
San Diego: Academic Press, Inc.
- Fauré, G. 1920?. Pièce. Flûte, ou Hautbois, ou Violon, et piano.  
Pariisi: Éditions Musicales Alphonse Leduc.
- Gibbons, M. & Limoges, C. & Nowotny, H. & Schwartzman, S. & Scott, P. & Trow, M. 1994. The new production of knowledge. Lontoo: Sage Publications Limited. 1. painos.
- Goossens, L. & Roxburgh, E. 1977. Oboe. Englanti: Kahn & Averill.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 1985. Teemahaastattelu. Oy Gaudeamus Ab.  
Helsinki: Kyriiri OY. 3. painos.
- Joppig, G. 1988. The Oboe and Bassoon. Englanti: B.T. Batsford Ltd.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1998. Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition. Väitöskirja, Helsingin Yliopisto. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Masters, R.S.W. 1992. Knowledge, knerves and know-how: The role of explicit versus implicit knowledge in the breakdown of a complex motor skill under pressure. *British Journal of Psychology*, 83, 343-358.
- Nonaka, I. & Takeuchi, H. 1995. The Knowledge-Creating Company.  
New York: Oxford University Press, Inc.

- Overskeid, G. 1995. Cognitivist or behaviourist - Who can tell the difference? The case of Implicit and explicit knowledge. *British Journal of Psychology*, 86, 517 - 522.
- Pino, D. 1980. *The Clarinet and Clarinet playing*. U.S.A. :New York, Charles Scribner's Sons.
- Reber, A. S. 1993. *Implicit Learning and Tacit Knowledge. An Essay on the Cognitive Unconscious*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Rothwell, E. 1953. *Oboe Technique*. Oxford University Press.
- SM5, 1994. *Sävelten Maaailma nro 5*. Porvoo:WSOY.
- Sprenkle, R. & Ledet, D. 1961. *The Art of Oboe-Playing*. U.S.A: Summy-Birchard Co., Illinois.
- Sternberg, R. J. 1996. *Cognitive Psychology*. U.S.A. Florida, Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Teirilä, M. 1998. *Physiology of Wind-Instrument Playing and the Implications for Pedagogy*. Väitöskirja, Jyväskylä studies in the Arts 66.
- Tirosh, D. (toim.) 1994. *Implicit and explicit knowledge:an educational approach*. *Human Development, Volume 6*. Sidney Strauss, series editor. *The Tel-Aviv Annual Workshop in Human Development*. U.S.A. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Company.
- Tuckwell, B. 1983. *Horn*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: MacDonald & Co. Ltd.
- Vuori, M. 1991. *Prima vista -soitto visuaalisena ongelmana. Lasten nuotin lukutaidon tarkastelua pianonsoiton alkeistasolla*. Lisensiaatin työ. Sibelius-Akatemia. *Musiikin tutkimuksen julkaisusarja*, nro 8. Helsinki: Yliopistopaino.
- Voxman, H & Gower, W.M. 1940. *Advanced Method. Saxophone Vol 1*. Rubank Educational Library No. 93. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Whittow, Marion 1992. *Oboe. A reed blown in the wind*. Lontoo: Puffit Publications. 2. painos.

# PIECE

LIITE 1

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle  
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

GABRIEL FAURÉ

## INSTRUMENT

Adagio, molto tranquillo (60 : ♩)

Musical score for Gabriel Fauré's 'Pièce'. It consists of three staves of music in treble clef, 2/4 time. The tempo is 'Adagio, molto tranquillo' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and the instruction 'legato sempre'. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes the piece with a dynamic marking of *mf*.

Tommaso Albinoni: Concerto Op.7, No. 6 Oboe and Piano, 2. osa

Musical score for Tommaso Albinoni's 'Concerto Op.7, No. 6 Oboe and Piano, 2. osa'. It consists of four staves of music in treble clef, 2/4 time. The tempo is 'Adagio'. The first staff starts with a dynamic marking of *f* and the instruction 'con espress.'. The second staff continues the melodic line. The third staff has a measure marked '10' and a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a measure marked '20' and a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

# 6. REFLECTIONS

Tranquillo ♩. = 48

The musical score consists of three staves of music in G major and 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. A '2' is written above the first measure, and a 'p' dynamic marking is below the first note. The second staff starts with a 'cresc.' marking, followed by a 'rit.' marking, and then an 'a tempo' marking above the staff, with an 'mf' dynamic marking below. The third staff begins with a 'cresc.' marking, followed by a 'dim.' marking, and ends with a 'p' dynamic marking. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together.

*p*

*cresc.* *rit.* *a tempo* *mf*

*cresc.* *dim.* *p*

Leggiero (♩ = 88)

LIITE 3

15 *p* *sempre stacc.*

5

10

15

Tempo di Valse (♩ = 172)

16 *f* *p*

*dim.* *p* *Fine* *f*

*D.C. al Fine*