

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikki pedagogi

2015

Hannes Merisaari

# A: OPINNÄYTEKONSERTTINA OOPPERAGAALA

# B: KAPELLIMESTARI HENKILÖSTÖJOHTAJANA

– oopperaorkesterin instrumenttikohtaiset  
alakuultuurit



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikki pedagogi

2015 | 29

Ohjaaja Soili Lehtinen

Hannes Merisaari

## KAPELLIMESTARI HENKILÖSTÖJOHTAJANA

Opinnäytteeni on kaksiosainen. Taiteellisena osana järjestin työryhmäni kanssa koko illan oopperagaalan Sigyn-salissa 28.2.2015. Käsillä olevan kirjallisen osion tarkoitus on valottaa kapellimestarin työtä henkilöstöjohtamisen näkökulmasta. Luon katsauksen orkesterinjohtamisen historiaan ja siihen, millä tavoin osa tästä historiasta näkyy edelleen kapellimestarin työssä. Pohjustan kapellimestariksi kasvamisen taustoja ja esitän joitain kokemukseeni perustuvia näkemyksiä soittajiston motivoinnista ja sitouttamisesta esittelemällä joitain instrumenttikohtaisia haasteita, joiden kanssa soittajat ovat tekemisissä päivittäin.

Kapellimestari on usein eri oletusten ja odotusten kohde ja moninaiset tekijät vaikuttavat siihen, miten kapellimestari voi menestyä. Osa odotuksista perustuu työn ja ammattikuvan historiaan. Vaikka kulttuuri onkin ensimmäisten kapellimestareiden ajoista muuttunut, on kapellimestarin tärkeää olla tietoinen historiasta ja sen valossa suhteuttaa itsensä muihin avainhenkilöihin orkesterissa. Soittajiston keskuudessa vallitseva hierarkia ohjaa keinoja johtaa muusikoista koostuvaa sosiaalista yhteisöä. Yhteisön johtaminen parhaalla mahdollisella tavalla vaatii kapellimestarilta psykologista tarkkanäköisyyttä ja myös ymmärrystä ihmisen perustarpeista. Merkityksellisyyden tunne tai sen puute vaikuttaa soittajiston motivaatioon ja sitoutumiseen tavoitteiden saavuttamiseksi.

Yleensä yksin instrumenttinsa haasteiden sekä muiden juuri kyseisen instrumentin harrastajien kanssa runsaasti vietetty aika luo yhteenkuuluvuutta, mutta myös eriytymistä muiden instrumenttien soittajista. Tämä synnyttää alakulttuureja, jotka kohtaavat toisensa laajassa mitassa vasta sinfoniaorkesterin penkissä. Kapellimestarin on oltava tietoinen näiden kulttuurien ominaispiirteistä, kuten mitkä tekniset haasteet kullekin ryhmälle ovat yhteisiä, miten kukin ryhmä puhuu tai suhtautuu artikulaatioon tai voimakkuuksiin. Jotta soittajat kokisivat merkityksellisyyden tunnetta, on kapellimestarin huomioitava paljon myös ulkomusiikillisia tekijöitä.

ASIASANAT:

orkesterit, johtaminen, orkesterinjohtaminen, alakulttuurit, ooppera, projektit, musiikki

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Music pedagogue (BA)

2015 | 29

Instructor Soili Lehtinen

Hannes Merisaari

## CONDUCTOR AS A STAFFMANAGER

My bachelor's thesis consist two parts. As an artistic part I arranged a whole evening opera gala concert that took place in Sigyn-sali 28th of February 2015. Purpose of this literary part at hand is to enlighten conductors work as a personel manager. First I have an overview of a history of conductors and how this history still has an effect on present roles. I set up a background of growing in to conducting and share some of my own experiences of how to motivate and engage instrument players for common goal. I introduce some instrument related challenges which players have to face everyday.

A conductor is often a subject of presumptions and numerous different factors are affecting on how a conductor may be successful. Some of these assumptions are based on history. Although culture has changes a lot since the time of first conductors, it is important for a conductor to be well aware of this history and put her-/himself into perspective with other key persons in an orchestra. A built-in hierarchy among orchestra players will lead means of how to conduct a social community. Leadership in its best form requires a lot of psychological understanding and a vision of basic needs of man. Emotion of being meaningful or lack of it has a huge effect on how players are motivated and engaged.

Usually a lot of time spent alone with her/his an instrument and other people specialised on the same instrument will pull people together, but at the same time it will separate these people from other people. This is how instrument oriented subcultures are born inside an orchestra. Members of these subcultures meet each other usually not before a first time in symphony orchestra. A conductor must be aware of features and qualities of these subcultures like what technical issues are common for specific instrument, how they tend to speak and joke about things such as articulation and dynamics. In order to make players to feel them selves meaningful a conductor has to understand a lot of nonmusical matters and affects.

KEYWORDS:

orchestras, leadership, conducting, subcultures, opera, projects, music

# SISÄLTÖ

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2. KAPELLIMESTARIUS ENNEN JA NYT</b>	<b>7</b>
2.1 Kapellimestarin roolin ja aseman lyhyt historia	7
2.2 Orkesterimuusikosta orkesterinjohtajaksi	8
2.3 Soittajien odotukset vs. johtajan kuvitelmat	10
2.4 Otteita työn arjesta	12
2.5 Elekielestä	13
<b>3. KAPELLIMESTARI SINFONIAORKESTERIN ALAKULTTUURIEN TULKKINA</b>	<b>15</b>
3.1 Alakulttuureiksi eriytymisestä	15
3.2 Instrumenttiryhmistä yleisesti	16
3.2.1 Jouset	17
3.1.2 Puupuhaltimet	19
3.1.3 Vaskipuhaltimet	20
3.1.4 Lyömäsoittimet	23
3.1.5 Laulajat	24
<b>4. LOPUKSI</b>	<b>26</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>27</b>

## LIITTEET

Liite 1. Yläsävelsarja

# 1. JOHDANTO

Opinnäytetyöni rakentui luontevasti yhdistämällä kokemus arkityöstä, halu kehittyä edelleen ja jakaa oivalluksiani myös muille. Ensin tarvittiin monipuolisesti osaamistani koetteleva tilaisuus, jonka jälkeen muotoilin pohdintani ja tekemäni huomiot tekstiksi, jotta niistä voisivat hyötyä myös muut minun jälkeeni.

Opinnäytetyöni taiteellisena osana toteutin työryhmäni kanssa Sigyn-salissa, Turussa, 28.2.2015 koko illan oopperagaalan, jossa johdin sinfoniaorkesterista, kuorosta ja laulusolisteista koostunutta esiintyjäjoukkoa. Gaalaohjelma koostui joukosta oopperakirjallisuuden hittiaarioita, kuoro- ja ensemblekohtauksia ja alkusoittot Richard Wagnerin Lohengrinista ja Gioachino Rossinin William Tellistä. Esiintyjäkaarti koostui pääasiassa Turun AMK:n ja Turun konservatorion ammattiotopiskelijoista.

Käsillä olevassa kirjallisessa osassa käsittelen kapellimestarin työtä henkilöstöjohtamisen näkökulmasta. Aiheeni on suunnattu erityisesti yhtyeiden johtamisesta kiinnostuneille, mutta myös orkesterisoittajille, jotka haluat kenties paremmin ymmärtää orkesterin dynamiikkaan.

Kapellimestari johtaa ihmisjoukkoa kohti tavoitetta, joka yleensä on onnistunut esitys. Tyypillisesti aikaa on kuitenkin vain hyvin vähän eikä kapellimestarilla ole mahdollisuutta tutustua kaikkiin ryhmän yksilöihin edes pintapuolisesti. Esityksen toteuttaminen edellyttää siksi koko esiintyjäjoukon konsensusta yhtenäisestä kulttuurista ja hierarkioista. Tähän sisältyy kapellimestarille annettava lähes diktatorinen valta tehdä päätöksiä yksityiskohtien suhteen. Kapellimestarin on kuitenkin kyettävä muotoilemaan ohjeensa ymmärrettävästi ja mahdollisimman yksiselitteisesti, jotta esityksen fokuusoituminen tapahtuisi mahdollisimman nopeasti. Puheissaan kapellimestaria auttaa suuresti, mikäli hän tiedostaa ja osaa hyödyntää soitinryhmien keskinäisten alakulttuurien väliset erot ja erityispiirteet. Näistä piirteistä lienee mahdotonta muotoilla täysin kattavaa kuvausta, mutta tässä opinnäytteessä pyrin avaamaan aihetta vähintäänkin alustavasti.

Olen rajannut käsittelyni ulkopuolelle ammattilaisorkesterit, koska omakohtainen kokemukseni niistä on vähäistä. Viittaukset ammattilaisorkestereissa tapahtuneisiin ilmiöihin perustuvat joko kirjallisiin lähteisiin tai ammattiorkestereissa soittavien henkilökohtaisiin kertomuksiin. Alakulttuureilla viitataan tässä yhteydessä orkesterin sisällä tapahtuvaan jakautumiseen soitinryhmittäin eritasoilla kuten jouset–puhaltimet, puut–vasket, klarinetit–fagotit, ja näihin liittyviin sosiokulttuuriin erityispiirteisiin.

Käsittelen aluksi kapellimestarin roolin ja aseman historiaa taustoittaakseni kapellimestarin työhön liittyviä sosiaalisia jännitteitä. Luon myös katsauksen kapellimestarin arjen raadollisuuteen ja siihen, kuinka työn ja vapaa-ajan rajat ovat häilyviä. Pohdin voiko henkilöstöjohtaja unohtaa rooliinsa liittyvät suhtautumismallit tavatessaan alaisensa lähimarketissa tai muualla työn ulkopuolella. Kolmannessa luvussa käsittelen tarkemmin instrumenttiryhmiin perustuvia alakulttuureja ja niiden erityispiirteiden hyödyntämistä orkesterinjohtamisessa. Lopuksi teen yhteenvedon aiheesta ja sen mahdollisesta jatkotutkimuksesta.

## 2. KAPELLIMESTARIUS ENNEN JA NYT

### 2.1 Kapellimestarin roolin ja aseman lyhyt historia

Ajoista, jolloin orkestereita johtivat *konserttimestarit*, nykypäivään tultaessa on orkesterikulttuuri muuttunut paljon. Orkesterien kasvaessa ja musiikin monimutkaistuessa ei konserttimestari enää riittänyt. Moni tuntee Aurinkokuninkaan hovi-säveltäjä Jean Babtist Lullyn tragikoomisen tarinan, jossa hän konsertissa äänestä tahtisauvaa lattiaan lyöden osui varpaaseensa ja kuoli verenmyrkytykseen vuonna 1687. (Almila & Panula 2010) Lully oli paitsi säveltäjä, myös hovimusiikinjohtaja, joka vastasi koko hovissa esitetystä musiikista. Sittemmin sauva vaihtui pinnaan, huomattavasti pienempään ja kevyempään puikkoon, jolla erillinen *kapellimestari* voi näyttää tahtia ja ohjeita orkesterille.

1900-luvun alkuun mennessä kapellimestarin imago ja identiteetti oli noussut kauas runsaasti mystifioituihin sfääreihin soittajien yläpuolelle. Erään anekdootin mukaan ääritapauksessa kapellimestarit miellettiin niin omasta kuin työnantajiensakin toimesta lähes kuolemattomiksi, mistä esimerkkinä 90-vuotias maestro saattoi yhä solmia jopa 20–30 vuoden kiinnityksiä orkestereiden kanssa. Nykypäivään tultaessa kapellimestarien paluu maan pinnalle on jo pitkällä eivätkä orkesteriyhteisöt enää siedä samassa määrin itsensä korottamista taiteellisilta johtajiltaan. Kapellimestarit on alettu nähdä yksinkertaisesti alansa ammattilaisina, aivan kuten soittajatkin. Tässä on nähtävissä yhteys myös yritysjohtamisen kulttuurin muuttumiseen. Joitain vuosikymmeniä sitten tavanomainen pelolla johtaminen saa nykypäivän työntekijät vaihtamaan työpaikkaa tai valittamaan ammattiliittoon. Orkestereissa epämieluisa kapellimestari saa vapaasti lähteä. Hyviä vaihtoehtoja on aina tarjolla. Poikkeus tapauksiin liittyy yleensä selkeitä ulkomusiikillisia tekijöitä. Öykkäroivän kapellimestarin taiteilijamaine julkisuudessa saattaa taata salin täydeltä yleisöä konserttiin, minkä vuoksi talousvaikeuksien kanssa kamppailevat kulttuurilaitokset valitsevat yksinkertaisesti vain sietää ongelmallisia persoonallisuuksia.

## 2.2 Orkesterimuusikosta orkesterinjohtajaksi

Orkesteripenkistä katsottuna tuntuu yllättävältä, kuinka erilaisia johtajia kapellimestarit keskenään voivat olla. Tämä laittaa tietysti pohtimaan näiden muusikoiden historiaa alalla, sillä vaikka yksinomaan kapellimestareina työllistyviä on runsaasti, ei monikaan liene aloittanut vain kapellimestarina.

Musiikin johtamisen pääaineopiskelijat ovat usein jo musiikin ammattilaisia, jotka ovat hankkineet kannuksensa omissa instrumenteissaan, työelämässä tai esimerkiksi kandidaatin- tai maisteritutkinnon muodossa, ja haluavat johtamisopinnoin syventää ja laajentaa osaamistaan. (<http://www.uniarts.fi/siba/orkesteri-kamarimusiikki-ja-johtamisaineet> luettu 23.11.2015)

—luokalle pääsee yleensä vain jo pitkälle edityneitä muusikoita. (Almila & Panila 2010)

Puhallinsoittajana olen useasti kuullut kollegoideni arvailevan edessä heiluvan orkesterinjohtajan tavoista, mikä on tämän oma pääinstrumentti. Yleensä kritiikin sävy on negatiivinen: 'pianistit ja jousisoittajat eivät osaa hengittää orkesterin kanssa'. Kapellimestari, joka osaa samaistua eri instrumenttien soittotapoihin näyttäessään heille aloituksia saa kunnioitusta, eikä hänen omaa pääinstrumenttiaan osata niin hyvin arvata. Hänet koetaan monipuoliseksi kapellimestariksi eikä soittajaksi, joka on vain halunnut korottaa itsensä erityisasemaan.

Instrumenttiopintonsa pitkälle vieneen kapellimestarin on helpompi asettua tasarvoiseen asemaan soittajien kanssa. Hän tuntee vuosien työmäärän, jota instrumentin hallitsemiseksi vaaditaan. Myös musiikin tulkinnallinen ymmärrys lähtee yhden instrumentin hallinnasta, siitä mitkä ovat sen luonnollisimmat mahdollisuudet ja ilmaisutapa. Instrumenttinsa taitava kapellimestari ymmärtää paremmin soittajien omanarvontuntoa ja instrumenttien erityishaasteita, mutta osaa myös vaatia oikeita juuri asioita, tai ainakin sitä paremmin, mitä laaja-alaisemmin hän tuntee eri instrumentteja.

Anekdotin mukaan kerran eräs kaupunginorkesteri esitti Rimsky-Korsakovin Scheherazadea. Yhdessä kohtaa kappaletta trumpetti ja pikkurumpu soittavat samaa hyvin nopea ja rytmisesti haastavaa kuviota samalla kun jousisto tulkit-



see pitkälijaista päämelodiaa. Vieraileva kapellimestari ei selvästi tuntenut instrumenttien erityispiirteitä, sillä trumpettien rytmi kuuluu ehdottomasti soittaa hyvinkin tiukasti tasaisessa tempossa. Lisäksi tempon muuttamista kesken rytmikuvion pidetään jopa mahdottomana toteuttaa ainakaan yhtenäisesti. Kapellimestari kiinnitti huomionsa kuitenkin vain jousistoon ja hänen ilmaisemansa tempo vaihteli jatkuvasti sen mukaan, miten hän halusi jousimelodiaa tulkittavan. Trumpetistien äänenjohtaja jo mutisi heittävänsä kapellimestaria sordinolla, mutta onneksi sektiotoverit saivat hänet pidättäytymään.

Valitettavankin usein orkesterinjohtajasta voi nähdä, minkä instrumentin soittaja hän on, vaikka näin ei pitäisi olla. Puhallinsoittaja voi saada jousisoittajat töksäyttelemään, jousisoittaja puolestaan ei monesti saa puhaltajia aloittamaan samaan aikaan, joskus taas pianisti tekee nämä molemmat. Jos johtajan huomio painottuu huomattavasti vain osaan orkesteria, loput soittajat saattavat veltostua ajatellessaan, ettei heidän panoksella oli suurtakaan merkitystä. Soittajat turhautuvat, motivaatio ja energian taso vähenee, eikä paras yhteistulkinta ole enää mahdollinen. Jos kapellimestari ymmärtää asettua itselleen tuntemattomienkin soittajien kanssa rinnakkain, kommunikoi aktiivisesti, monipuolisesti ja yhteistyöhaluisesti, itseään korostamatta, luontainen halu yhteistyöhön yksittäisen soittajan ja kapellimestarin välillä syntyy helpommin. Kapellimestarin ymmärtämättömyyden vuoksi kehnosti soittava instrumentalisti ei varmasti paranna suoritustaan, jos kapellimestari ilmaisee halveksuntaa tätä kohtaa sen sijaan, että kysyisi, kuinka itse voisi toimia paremmin.

Osa kapellimestareista on kuitenkin aidosti myös multi-instrumentalisteja. He ovat enemmän tai vähemmän perehtyneet useisiin erilaisiin instrumentteihin. Esa-Pekka Salonen opiskeli pääaineenaan sävellystä ennen kuin kapellimestarin ura vei menneessään. Leif Segerstam oppi jo hyvin nuorena soittamaan kaikkia puhaltimia, jousisoittimien lisäksi. Eri instrumentteihin liittyen erityispiirteiden jo pinnallinenkin tuntemus auttaa kapellimestaria asettumaan näiden instrumentalistien asemaan. Kunkin soitinkollegion sisällä liikkuvat anekdootit ja instrumenttivitsit eivät yleensä koskaan ole keksitty tyhjästä vaan kertovat sekä kyseisen soittimen soittajista, että heidän päivittäin kohtaamistaan haasteista. Musiik-

kiopistojen opetussuunnitelmia lukiessa voi huomata kuinka epäsuhtaisilta mm. tasosuoritusvaatimukset saattavat näyttävät, ellei tunne instrumenttien historiaa ja kollegioiden kulttuuria.

Hyvin asennoituneen kapellimestarin ei tarvitse itse osata soittaa kaikkia orkesterisoittimia, mutta samaan aikaan kaikki pienetkin kokemukset näistä instrumenteista ja aktiivinen kommunikointi harjoitusten ulkopuolellakin, auttavat kapellimestaria luomaan syvemmän luottamuksen ja kollegiaalisuuden kokemusta orkesterinsa soittajien kanssa.

### 2.3 Soittajien odotukset vs. johtajan kuvitelmat

Satapäisen joukon kanssa toimiessa tarvitsee tietysti psykologiaa, kykyä tulla helposti toimeen. (Almila & Panula 2010)

Jatkuva työn itsereflektio ja pyrkimys kehittyä ovat kapellimestarin tärkeimpiä asenteellisia ominaisuuksia. Ne auttavat johtajaa pysymään nöyränä, mutta antavat hyväksyttävän perustan odottaa kehittymistä myös soittajilta. Kapellimestarikoulutuksessa Suomessa on vuosikymmeniä käytetty yhtenä menetelmänä johtamisharjoitteiden videointia, jossa kapellimestari voi harjoituksen jälkeen tarkkailla ulkopuolisen silmin, miltä hänen toimintansa näytti. Monilla johtamiskursseilla onkin tyypillistä, että erityisesti ensimmäisiä kertoja videoita katsellessaan opiskelijat parahtavat häpeissään, kun huomaavat todellisuuden poikenneen merkittävästi siitä mitä kuvittelivat tilanteen olleen. Käsien liikkeet ovat jotain aivan muuta ja suulliset ohjeet kuulostavat järjettömiltä, vaikka tilanteessa ne olivat olevinaan hyvinkin älykkäitä.

Moni orkesterinjohtajaksi pyrkivä ei ehkä tule ajatelleeksi, ettei kapellimestarin korokkeelle nousemisessa ole kyse mistään muusta kuin ihmisten johtamisesta. Joskus kuulee väitettävän, että on kyse musiikinjohtamisesta, mutta näin ei kuitenkaa voi olla. Nähdäkseni musiikki on sitä, mitä orkesteri tekee yhtenä suurena kokonaisuutena. Jos halutaan pohtia, kuka milloinkin johtaa musiikkia, kannattaa vastausta etsiä enemmän säveltäjien tai nuottieditoreiden joukosta, ellei puhuta kokonaan improvisoidusta musiikista. Ihmisten toiminnan johtaminen eri-

tyisesti kasvokkain on hyvinkin intiimiä ja paljastavaa. Johtajan astuessa esiin satapäinen orkesteri muodostaa hänestä heti sata erilaista mielipidettä ja muutamien ensi minuutit ratkaisevat kuinka vahvasti soittajat sitoutuvat ja motivoituvat johtajansa ohjeisiin. Arjessa, jolloin oman työn jatkuva videointi ei ole tarkoituksen mukaista, keskeisin itsereflektion tapa on seurata yksittäisten soittajien reaktioita. Johtaja arvioi toimiiko soittaja toivotulla tavalla. Ellei näin tapahdu, johtaja arvioi mitä voisi itse tehdä paremmin. Johtajan on mietittävä muun muassa oliko elekieli selkeää entä oliko suullinen ohje ymmärrettävä ja tarkoituksenmukainen. Mustavalkoinen olettaus kumpaakaan suuntaan ei tietenkään vastaa todellisuutta. Harvoin mikään syy on yksinomaan sen enempää johtajan kuin soittajankaan.

Kapellimestarille on eduksi huolehtia ruohojuuritason maineensa lisäksi myös mahdollisesta julkisuuskuvastaan. Kertoessani soittajatoverille olevani menossa haastattelemaan Leif Segerstamia parahti hän ihmeissään, että kuinka uskallan. Segerstam on julkisuudessa ja myös työyhteisöissä rakentanut itsestään monesti hyvin tiukan ja hurjan persoonallisuuden imagoa. Istuessani Segerstamin kanssa kebabilla turkulaisessa pikkuravintolassa oma kokemukseni oli hieman toisenlainen. Johtaja voi siis rakentaa arjessa itsestään monia erilaisia mielikuvia, jotka palaavat soittajien mieliin kun he näkevät hänet korokkeella pinnan kanssa. Vaikka johtaja ymmärretäänkin muiden tavoin epätäydellisenä ihmisenä, jos hän ei herätä soittajissa luottamusta ja arvostusta, on hänen vaikea saada parasta lopputulosta aikaan. Totta kai suurin osa luottamuksesta ja arvostuksesta on tultava musiikin ja instrumenttien asiantuntijuudesta, mutta myös näitä asioita johtaja ilmaisee orkesterityön ulkopuolella.

Jo pitkään on ymmärretty, että ihminen oppii ja toimii parhaiten hyvin motivoituna. Oma kokemukseni painottuu työhön harrastaja- ja vapaaehtoisorkesterien kanssa, jossa rahalla ei ole roolia lainkaan, vaan soittajien motivaatio tulee kokonaan muualta. Soittajia on motivoinut mielekäs musiikki, yksilöiden arvostus, positiivinen ilmapiiri ja hyvä johtaminen. Sitoutumista ovat vähentäneet monitulkintainen, epäselvä tai puutteellinen viestintä sekä epätasapuolinen työn arvostaminen. On helppo uskoa, että myös palkattu ammattimuusikko on motivoitu-

neempi, jos tavoitteet ovat selvät, hän tietää kaiken tarpeellisen ajallaan, häntä ja hänen osaamistaan arvostetaan ja hänet huomioidaan riittävästi. (Repo 2007)

## 2.4 Otteita työn arjesta

Kapellimestarintyön arkeen kuuluu kappaleiden valmistamisen lisäksi paljon ohjelmiston suunnittelua ja jo aiemmin mainittua sosiaalista kanssa käymistä niin orkesterien hallinnon kuin itse soittajienkin kanssa. Vaikka kapellimestarien julkisuuskuvalla onkin merkitystä siihen, paljonko juuri heidän esiintymisiinsä odotetaan tulevan yleisöä, myös orkesteriyhteisöt arvioivat johtajiaan ja vaikuttavat siihen, keille on töitä ja keille ei. Siihen, kenet koetaan aikaansaavaksi ja ammattitaitoiseksi vaikuttaa moni tekijä.

Jotta johtajan ei tarvitsisi turvautua kulttuurirakenteen yhä monin paikoin tarjoamaan diktatoriseen auktoriteetin asemaan, on hänen kyettävä herättämään kunnioitusta aktiivisilla toimillaan. Orkesteri tekee johtajasta hyvin nopeasti johtopäätöksiä jo ensi tapaamisella, ja jotta johtaja saisi orkesterin pysymään keskityneenä, häneltä tarvitaan rohkeutta ja kykyä tehdä päätöksiä. Useinkaan johtaja ei voi valmistautua harjoituksiin muulla tavoin, kuin kirkastamalla omaa visioitaan teoksista ja niihin liittyvistä tavoitteista. Itse harjoituksen kulkua ja sitä, missä määrin orkesteri saavuttaa johtajansa tavoitteet ei juurikaan pysty ennakoimaan.

Orkesterinjohtajan on usein tehtävä ratkaisunsa vasta tilanteen tullessa kohdalle. Tämän on tapahduttava nopeasti, sillä kaikki aika, jonka johtaja käyttää epärointiin, turhauttaa soittajia ja rapauttaa kuvaa asiantuntevasta visionääristä. Johtajan on kyettävä päättämään nopeasti mihin puutteisiin hän aikoo kiinnittää huomiota, miten hän pyrkii niitä parantamaan ja tekeekö hän sen sanoin vai ainoastaan muuttamalla elekieltään. “—tehokkuudestasi riippuu orkesterin väsymys – keskittyneisyys!” (Almila & Panula 2010) Rohkeutta vaaditaan etenkin siinä, ettei johtajalla ole mahdollisuutta etukäteen varmistua, tuottaako hänen valintansa halutun lopputuloksen. Rohkea johtaja tunnustaa nopeasti omat ereh-

dyksensä ja korjaa toimintaansa. Näin hän toimii myös esimerkkinä ja herättää luottamusta soittajissa. (Sarasvuo 2015)

## 2.5 Elekielestä

Verbaalisen johtamisen lisäksi kapellimestarin työvälineistä yksi merkittävimpiä on elekieli. Kuten tavallisessa arkipäiväisessä kanssakäymisessä kaikki ihmiset viestivät tiedostaen ja tiedostamattaan ajatuksiaan, mielipiteitään ja tunteitaan non-verbaalilla elekielellä, niin kapellimestarikin pystyy viestimään musiikin tulkintaansa elekielellään. Elekieltä ei mielestäni kannata tulkita kuten viittomakieltä, jossa tietty merkki tarkoittaa poikkeuksetta tiettyä asiaa ja käsiala vaikuttaa enemmän selkeyteen kuin sisältöön. Elekielellä voidaan ilmaista sanoja vivah-teikkaammin ja portaattomammin erilaisia voimakkuuden, nopeuden, tunteen ja tunnelman nyansseja. Elekieli on aina kommunikaatiota.

Hienomotoriikkansa hallitseva kapellimestari ei viesti vain yksisuuntaisesti eleil-lään, vaan saman aikaisesti lukee soittajien eleistä niitä tarpeita ja ehdotuksia, joita kullakin yksilöllä on. Kamarimusiikkiyhtyeen harjoittelua tutkinut Elaine C. King osoittaa artikkelissaan selvästi kuinka soittajat prosessin aikana keskustelevat paitsi verbaalisti huomattavassa määrin myös non-verbaalisti tarjoten toisil-leen musiikillisia ideoita. (King 2004) Parhaimmillaan kapellimestari osaa hyö-dyntää soittajien tarjoamia non-verbaaleja ehdotuksia kunkin oman osuutensa tulkinnoiksi eikä pyri tarpeettomasti kontrolloimaan jokaista yksilön liikettä.

Hyvän johtajan on ymmärrettävä antaa "alaisilleen" jopa valtaa oman osaami-sensa toteuttamiseen. Silloin yksilöt voivat kokea merkityksellisyyttä, joka muun muassa Victor Franklin mukaan on kaikista tärkein ihmisen perustarpeista ja sik-si yksi tehokkaimpia yksilöä motivoivia tekijöitä. (Frankl 1946) Käytännön esi-merkkinä esimerkiksi jousisoittajat ovat alusta alkaen oppineet elämään juuri tie-tyn mittaisen jousen kanssa, jonka eri kohdilla on eri ominaisuuksia. Mikä on jousisoittajalle luonteva tapa soittaa aksentti tai päättää fermaatti. Entä puhalta-jat, jotka tuntevat hyvinkin tarkkaan omien keuhkojensa riittävyyden tietyllä voi-makkuudella, ja joiden on pakko hengittää aina ennen soiton alkua. Jos kapelli-

mestari kykenee samaistumaan jousenkärjen paineeseen viulunkielellä ja puhal-tajan jännittyviin vatsalihaksiin keuhkojen tyhjentyessä, hän kenties osaa viedä fermaatin juuri luontevan pitkälle, muttei lainkaan liikaa. Toisaalta sekä suullisella keskustelulla että hienovaraisin ilmein ja non-verbaalein elein kapellimestari voi pyytää soittajalta tulkintaa ja tarjota vastuuta toteuttaa yksityiskohtia.

Historian saatossa kapellimestarius on syntynyt ja kehittynyt erilaisista tarpeista. Tahdinlyöjästä on kehittynyt hahmo, jolta odotetaan taiteen monialaista asian-tuntijuutta ja psykologista tarkkasilmäisyyttä, tanssiin verrattavaa hienomotoriik-kaa, kehon ja ilmeiden hallintaa. Niinkuin monen muunkin kohdalla, omakin kas-vamiseni orkesterinjohtajaksi alkoi tahdinlyönnin opiskelusta. Nykyisellään näen kapellimestarin roolin ei ainoastaan monipuolisemmin, vaan myös erilaisena. Al-keissa oleva kapellimestari luulee, että hänen tehtävänsä on toimia metronomi-na. Hyvä orkesteri ei kaipaa metronomia, vaan vahvaa johtajaa. Osaava kapel-limestari on soittajien vastuullistaja, yhdistäjä, kannustaja, tarkkailija. Hän on johtaja, jolla on vastuu pulssista, joka kertoo keiden tulee kuunnella ketäkin, kei-den tulee milloinkin kuulua yli muiden. Hän arvioi ovatko kaikki ymmärtäneet ta-voitteet ja sitoutuneita niihin. Kun johtaja on tehnyt työnsä hyvin, kukaan ei kiin-nitä huomiota häneen, ainoastaan työn tulokseen.

### 3. KAPELLIMESTARI SINFONIAORKESTERIN ALAKULTTUURIEN TULKKINA

#### 3.1 Alakulttuureiksi eriytymisestä

Musiikin harrastajat ja ammattilaiset muodostavat mielestäni selkeästi omaksi kulttuuriseksi ryhmäkseen erottuvan joukon. Tätä joukkoa yhdistävät lukuisat erilaiset musiikkiin ja soittamiseen liittyvät puheenaiheet, arjesta usein merkittävä osa käytetään soittamiseen joko harjoittelun, esiintymisten tai ajankulun muodossa. Tästä joukosta omiksi alaryhmikseen erottuvat muusikkoidentiteetiltään ammattilaiset ja harrastajat. Arkikeskusteluissa olen usein törmännyt siihen, kuinka taitavakin muusikko saattaa ajatella itseään vain harrastajana. Tyypillisesti tätä identiteettiä näyttäisi määrittävän se, mistä henkilö saa pääasiallisen elantonsa, musiikin parista vai jostain muualta. Sekä harrastajien, että ammattilaisten keskuudessa vaikuttaisi lisäksi esiintyvän selkeää identifioitumista tietyn instrumentin soittajiksi. Tässä luvussa kiinnitän huomion instrumenttikohtaisiin ryhmiin.

Helmikuussa 2015 olin järjestämässä oopperagaalaa, jossa johdin oopperaorkesteria, kuoroa, laulusolisteja ja ensemble-kohtauksia. Konserttiohjelma koostui Mozartin, Verdin, Wagnerin, Rossinin ja monen muun säveltäjän klassikko teoksista. Harjoitusperiodin myötä kävi nopeasti ilmi, miten eri tavoin eri instrumenttien taitajat lähestyvät musiikillisia yksityiskohtia. Aiemminkin olin pannut merkille, kuinka oman instrumenttinsa kanssa tuhansia tunteja viettäneet muusikot ovat tottuneet lähestymään musiikillisiä kysymyksiä omalle instrumenttikollegiolleen tyypillisellä tavalla. Poikkeuksia tietysti löytyy aina, mutta luultavasti useimmat heistä tunnistavat ilmiön.

Monen orkesterimuusikon ura alkaa varhaisessa lapsuudessa soittotuntien myötä. Useiden instrumenttien kohdalla soittimen hallinnan edellyttämä motoriikan tarkkuus vaatii vuosien säännöllisen harjoittamisen ja kenties jopa kirjaimellisesti tiettyihin soittoasentoihin kasvamisen. Tästä seuraa helposti, että soittaja viettää

paljon myös sosiaalista aikaa samaa soitinta soittavien ihmisten parissa. Opettajansa lisäksi orkesterisoitintenopiskelijat soittavat usein jo pienestä pitäen jonkinlaisissa orkestereissa tai pienkoonpanoissa. Tänäkin päivänä musiikkiopistoissa tyypillisesti jousisoittimen opettaja johtaa tuntiopetuksen lisäksi jousiorkestereita ja vastaavasti puhallinopettaja puhallinorkestereita. Työnjaon peruste on käytännöllinen: erityisesti alkeisoppilaat vaativat usein paljon huomiota kuten asentojen korjaamista ja silloin vastaavalta opettajalta vaaditaan paljon yksityiskohtaista asiantuntemusta. Samalla asetelma vahvistaa oman instrumenttikulttuurin muodostumista ja siihen kasvamista, kun aikuisten muusikkoesikuvana toimivien opettajien lisäksi myös kaikki vertaiset kuuluvat samaan instrumentalistikategoriaan.

Instrumenttien erityispiirteet lienevät ohjanneen myös säveltäjien inspiraatioita. Erityisesti klassisen musiikin saralla löytyy runsaasti teoksia, joissa instrumentti-kohtainen jaottelu, tyypillisesti jousiin ja puhaltajiin, on huomattava. Kokemukseni mukaan myös ammattiopintoja tekevien kohdalla jaottelu jatkuu vahvana, koska vaikka halua jousia ja puhaltajia yhdisteleviin pienkoonpanoihin olisi, valmista musiikkia ei ole tai sitä ei osata löytää. Näin yksilön koko fyysisen ja henkisen kasvun kestävä eriytyminen törmää muihin instrumenttikulttuureihin vasta sinfoniaorkesterin penkissä.

### 3.2 Instrumenttiryhmistä yleisesti

Jousilla on oma luonteensa, puupuhaltimilla oma, vaskilla oma, lyömäsoittimilla oma, se ei ihan samanlailla voi tehdä – – Onhan siinä se kuulokuvakin onhan se aivan täysin erilainen, monasti. (Pertti Pekkasen haastattelu)

Sinfoniaorkesteri koostuu eri instrumenttien taitajista, jotka kukin jakautuvat omiin sosiaalisiin ryhmiinsä pääasiassa oman soittimensa perusteella. Soittimet puolestaan ryhmittyvät laajemmin jousiin, puu- ja vaskipuhaltimiin, lyömäsoittimiin ja muihin. Tämä ei tarkoita, etteivätkö eri soitinten soittajat olisi tekemisissä keskenään, mutta identifioituminen tietyn instrumentin soittajaksi on monesti vahvaa. Osalla ryhmistä on orkesterikulttuuriin sisäänrakennettu, mutta myös



käytännön syillä perusteltu erityisrooli, joka vaikuttaa soitinryhmien identiteettisuhteisiin. Käsittelen tässä luvussa näkökulmiani alakulttuureista, mutta myös soittimien ominaisuuksista joiden katson vaikuttaneen siihen millaiseksi kulttuuri on muotoutunut.

### 3.2.1 Jouset

Ajalta ennen kapellimestaria konserttimestarina toimiva ykkösviulisti vastasi orkesterin kokonaisuudesta. Tämä rooli ei ole missään vaiheessa poistunut, vaan konserttimestari katsotaan edelleen hyvin tärkeäksi.

—konserttimestari asenteellaan ja olemuksellaan, kehonkielellään ja soitollaan — aktivoi koko orkesteria. Hän delegoi omaa dynaamisuuttaan meihin muihin ja rohkaisee ottamaan kontaktia. — Yllättäen hän on luonut yhteyttä myös puhaltajien ja josten välille. (Rasilainen 2008)

Konserttimestari koordinoi koko orkesterin viritystä ja yhtenevyyttä, hän toimii sooloviulistina ja ensiviulujen äänenjohtaja. Konserttimestari usein tuntee orkesterin kapellimestaria paremmin, sillä erityisesti ammattilaisorkestereissa monet vierailevat kapellimestarit työskentelevät saman orkesterin kanssa usein vain viikon, ja ylikapellimestaritkin vain joitain vuosia, kun konserttimestari on saattanut tehdä koko uransa yhden orkesterin parissa. Konserttimestari toimii myös luottohenkilönä soittajien ja kapellimestarin välillä.

Konserttimestarin tehtävä vaatii oma-aloitteisuutta, näkemystä ja määrätietoisuutta, minkä vuoksi tehtävään eivät kaikki yksin muusikkoina erinomaiset soittajat sovellut. Tehtävään valikoituneet ovatkin usein varsin omanarvontuntoisia ja pedantteja.

—kokoontuminen, missä nämä äänenjohtajat käyvät läpi muun muassa tekemiään jousituksia — sekä työskentelevät myös pitkäjänteisemmin soinnin hakemisen parissa. Tähän liittyvät muun muassa erilaiset jousenkäyttötavat — (Rasilainen 2008)

Jousisoittajien kulttuuriin on sisäänrakennettu kunnioitus äänenjohtajien asemaa kohtaan ja se opitaan jo lapsena opintojen alkuvaiheessa. Kullakin sektiolla on

oma äänenjohtajansa joka määrittelee ja ohjeistaa oman sektionsa tulkintaa ja yhtenevyyttä. Haluton tai välinpitämätön äänenjohtaja saattaa veltostaa koko sektorin. Tästäkin huolimatta takapultista neuvoja äänenjohtajalle jakelevaa ei katsota hyvällä, vaan hierarkian toteutuminen kaikissa tilanteissa katsotaan ensisijaisen tärkeäksi. Myöskään kapellimestarin ei mielestäni tule tätä asetelmaa ohittaa vaan hänen kannattaa hyödyntää sitä tunnustamalla hierarkia ja jättämällä ohjeidensa välittäminen äänenjohtajien vastuulle.

Jorma Panulan huoneentaulussa kapellimestareille käsketään huomioimaan orkesterin ”diivat”, joiksi konserttimestari ja äänenjohtajatkin luetaan. (Almila & Panula 2010) Vaikka diivamaista omanarvontuntoa ilmenisikin, näiden henkilöiden vastuu on suuri ja heiltä tulee asemansa mukaista vastuunkantoa myös edellyttää. Kokemukseni mukaan paras lopputulos saavutetaan, kun kapellimestari kunnioittaa äänenjohtajia, mutta myös vaatii heiltä antaumuksellista suhtautumista ja vastuunkantoa omasta sektioistaan.

Ja jos jouset soittaa pehmeesti ni sitte yrittää näyttää pehmeesti sen lähdön. Ja usein sit vielä sen jousen suuntaan. (Timo Lehtovaaran haastattelu)

Taitava ja asennoitunut jousisoittaja kykenee toteuttamaan yhtäläillä aksentoitua kuin legatolinjaistakin soittoa, mutta tietyt asiat soittimen tekniikasta johtuen ovat toisia haastavampia. Jousen eri kohtien ilmaisuvoiman taitava hyödyntäminen vaikuttaa ääneen merkittävästi. Karkeasti ottaen jousen kärjellä soitetaan kevyitä, ohuita ja hiljaisia karaktereja kun taas sitä vastakkaisella päällä saadaan helposti suorastaan rajua ja voimakasta ilmaisuvoimaa. Jousen osille epätyypillisten karakterien tuottaminen vaatii soittajalta enemmän, minkä vuoksi passivoitunut soittaja helposti pyrkii soittamaan kaiken vain jousen keskiosalla, jolla äänen tuottaminen ylipäänsä on vaivattominta. Äänenjohtajahierarkian vuoksi kapellimestarin ei lähtökohtaisesti tule ottaa kantaa jousituksiin tai mikäli tämä vaikuttaisi ehdottomasti olevan tarpeen tulee se tapahtua konserttimestarin kautta neuvottelemalla.

Jos kapellimestarin tarjoamat impulssit ovat selkeästi jousiston suunnille vastakkaisia, luonteva tulkinta voi soittajista tuntua mahdottomalta tai hankalalta toteut-

taa. Yhtäältä vaikka jousen suunnan muutos toteutuisikin jousistolta vaivatta, fermaatinomaisten pitkien äänten sovittaminen jousen riittävyteen lienee luontevampi ratkaisu, kuin täysin siitä irrallisena. Yhtäältä, jos kapellimestarin eleet ovat ristiriidassa jousiston eleiden kanssa, voi jousisto alkaa jättää kapellimestarin huomiotta ja turvautua esimerkiksi konserttimestarin eleisiin.

### 3.1.2 Puupuhaltimet

Se vaan täytyy vähän erilailla siksi kun puhaltajat tulee vähän myöhemmin sisään. Joskus niille täytyy lyödä eteen enemmän ku jousille. (Jorma Panulan haastattelu)

Oman näkemykseni mukaan puhaltajien ja jousisoittajien alukkeiden nopeus toteutuu pikemminkin päinvastoin, kuin edellä siteerattu akateemikko Jorma Panula toteaa haastattelussaan. Nimensä mukaisesti puhaltimille keskeinen haaste ja mahdollisuus on ilman käyttö. Esimerkiksi hengittämällä näkyvästi yhdessä puhaltajien kanssa, kapellimestari voi saada puhaltajat yleensä tuottamaan sisään-tulot hyvinkin tarkasti haluttuun kohtaan. Puupuhallinsoittinten ääni teknisesti syyty hitaasti, mikä saattaa aiheuttaa viivettä suhteessa kapellimestarin tarjoamiin impulsseihin. Osaava soittaja tuntee soittimensa ja osaa ennakoida tämän oikein, mikäli kapellimestarin tarjoama pulssi ja aluketta edeltävät eleet ovat selkeät.

— Jos tulee puhaltajilla pehmeä lähtö se täytyy olla tarkka mutta sitte myöskin se että pehmeä sävy näkyis siinä. (Timo Lehtovaaran haastattelu)

Puhallinsoittajien kyky hallita puhalluksensa ilmanpainetta ja nopeutta on huomattava. Rekisterin vaihdokset ja suuren intervallihyppyt edellyttävät tarkkaan koordinoitua paineen hallintaa. Puupuhaltajien tapauksessa hienojakoisesti säädelty ilmavirta saa soittimen suukappaleessa olevan ruokolehdykän värähtelemään eri taajuuksilla. Ruokolehdykät puolestaan ovat yksilöllisiä ja herkkiä vaurioitumaan. Puupuhaltimista ensimmäisen oboistin tehtävä orkesterissa on huolehtia viritysäänen soittamisesta. Oboe ja fagotti käyttävät kaksoiruokolehdykää, jonka huolellinen muotoon veistäminen kuuluu osaksi soittimen hallintaa.

Puupuhallinten erityisominaisuudet tulevat esiin eri tilanteissa ja kapellimestarin on hyvä ymmärtää joitain tekijöitä. Erityisesti klarinetin ketteryys ja dynaamiset ominaisuudet vetävät parhaiten vertoja viuluille, ja puhallinorkestereissa klarinetit vastaavatkin sinfoniaorkesterin jousistoa. Kenties tästä syystä klarinetit kokevat viulistien kaltaista omanarvontuntoa ja pedanttiutta roolistaan.

Oboen dynaaminen skaala on varsin kapea. Paljon riittääkin vitsailua siitä, kuinka ainoa ero oboistin pianissimo ja fortissimo voimakkuuksilla suhteessa mezzo-forteen on huono aluke. Tämä lienee tuottanut paljon omanlaistaan huumoria oboistien keskuuteen kuten myös itseironista suhtautumista. Huilistit kirkastavat orkesterin kokonaisuutta ja voimistavat viulujen korkeimpia juoksutuksia monesti yhtäläisillä kuvioilla. Huilun oktaavivaihdot tapahtuvat ylipuhalluksen ja huulia-sennon muutoksin. Muista puupuhaltimista poiketen huilun ääni syttyy nopeiten, mikä johtuu muihin puupuhaltimiin nähden erilaisesta äänetuottamisen tavasta. Huilu on ainoa puupuhallin, jossa värähtelyn synnyttämiseksi ei käytetä ruokolehdyköitä. Tämä on hyvä muistaa, mikäli on tarvetta harjoituttaa koko puupuhallin sektiolle kirjoitettuja yhteisiä rytmityksiä. Kaikilla puupuhaltimilla soittoteknisesti alarekisterien vierekkäiset ääriään ovat kankeita toteuttaa, koska suuri osa läpänvaihdosta toteutetaan pikkusormella. Muuten puupuhaltimet ovat kaikki varsin ketteriä, minkä vuoksi niille kirjoitettu nuottimateriaali onkin monipuolista ja teknisesti haastavaa.

### 3.1.3 Vaskipuhaltimet

Sinfoniaorkesterimusikissa vaskipuhallinten rooli on vain murto-osa siitä, mitä se on jousistolla tai edes puupuhaltimilla. Käytännössä tämä tarkoittaa, että varsin tyypillisesti isoissa moniosaisissa teoksissa vaskille ei aina ole soitettavaa kaikissa osissa tai soitettavaa on vain muutama yksittäinen ääni. Osin tämä on selitettävissä historiallisilla syillä. Orkesterisoittimena jousisto on vanhin ja suurin osa orkesterikirjallisuudesta onkin kirjoitettu joko jousistolle tai sen runkona on aina jousiorkesteri. Muut syyt liittyvät pitkälti vaskisoittimien ominaisuuksiin. Vaskisoitinten kyky tuottaa helposti erittäin voimakkaita ja dominoivia voimakkuuk-

sia, rajoittaa niiden mielekästä käyttöä monessa tapauksessa. Säveltäjän halutessa monipuolistaa ja laajentaa kokonaisuuden sointiväriä ja dynaamista vaihtelua, vaskipuhaltimet astuvat kuvaan yleensä vasta viimeisenä. Dynaamisten ominaisuuksiensa vuoksi tyypillisimpiä vahvistuskeinoja jousiorkesterille ovatkin puupuhaltimet, näiden jälkeen tulevat käyrätorvet, ja vasta sen jälkeen trumpetit ja pasuunat. Tuuba on historiallisesti orkesterisoittimena uusin ja kenties osin juuri siksi vähiten käytetty. Saksofonien historia on kaikista lyhin ja siksi niitä ei huomattavassa määrin edelleenkään näy orkesterikokoonpanoissa.

Vaskipuhallinten dynaaminen skaala on erittäin laaja, kenties jopa laajin kaikista orkesterisoittimista. Samoin voimakkuuden erittäin nopea muuttaminen hyvin voimakkaista hiljaisiin onnistuu hyvin nopeasti. Äärimmäisen hiljaiset voimakkuudet ovat kuitenkin yleensä vaikeita toteuttaa ja suuret voimakkuudet kuluttavat paljon ilmaa, eikä niitä siksi ole mahdollista soittaa kovin pitkään ilman uudelleen hengitystä. Myös äänenlaadun hallinta vaikeutuu äärimmäisissä dynamiikoissa. Erilaiset aksentit ja lyhyet voimakkaat iskut on vaskille helposti toteutettavia.

Tietysti aksentit toteutuu eri soittimilla hiukan erilailla, et tietysti näin voi sanoa. Et ku se tehdään tavallaan teknisesti hengityksen kautta tai sitte. (Sauli Huhtalan haastattelu)

Soittimien lämpötila ja erilaisten sordinojen ja vaimentimien käyttö vaikuttaa soittimen intonaation. Erityisesti lämpötila vaatii huomiota. Jos esimerkiksi soittimet on viritetty lämpiminä, mutta teoksen alussa vaskilla on pitkä jakso taukoa, puhtaan äänen tuottaminen lopulta on monesti ongelmallista. Lämpötilan vaikutus säveltasoon voi olla jopa yli sävelaskeleen. Toisaalta soittimen perusviritys ei muutu soitettaessa vaan tietyissä lämpötilassa soittimen viritys pysyy aina samana. Intonaatioon on mahdollista vaikuttaa sävelkohtaisesti huulten asentoa muuttamalla.

Kaikkien vaskien kromatiikan toteutusperiaate poikkeaa kaikista muista puhaltimista. Vaskisoittimissa voidaan ajatella olevan yhdistettynä joukko eripituisia putkia, joita venttiilien avulla vaihtelemalla soittaja voi tuottaa kromaattisia säveltasojen vaihteluita. Kullakin yksittäisellä putkella on mahdollista tuottaa vain tietyt

kulloiseenkin yläsävelsarjaan (liite1) perustuvat äänet. Käytännössä tästä seuraa, että kun alarekisterissä sormitus vaihtoehtoja on aina vain yksi, ylimmissä rekistereissä suurin osa äänistä on mahdollista soittaa useilla eri sormituksilla. Vaihtoehtoisilla sormituksilla äänen intonaatio on aina erilainen, mitä taitava soittaja osaakin käyttää hyväkseen.

Vaskipuhallinilla tyypillinen syy huonoon alukkeeseen on putken pituuden äkillinen muuttaminen sormituksen vaihtuessa. Eripituiset putket vaativat erilaisen paineen alkaakseen värähdellä halutulla tavalla ja nopea vaihto vaatii huulilta huomattavaa kestävyyttä ja hienomotorista hallintaa. Käyrätorvilla ongelma on kaikista suurin, sillä tyypillisessä käyrätorvessa on kaksinkertainen putkisto, joita soittaja vaihtaa neljännellä venttiilillä. Muissa vaskipuhallimissa poikkeuksellinen neljäs venttiili on yleensä kvarttiventtiili. Lisäksi käyrätorven suukappale on pienempi muihin vaskiin nähden ja huulten asento eniten muista vaskisoittimista poikkeava. Käyrätorven ominaisuuksiin kuuluu myös muihin nähden laajempi rekisteri. Laajasta rekisteristään johtuen käytätorvensoittajat ovat tyypillisesti erikoistuneet joko korkeaan tai matalaan rekisteriin. Ensimmäisen ja kolmannen stemmat soittajat ovat perinteisesti korkean rekisterin soittajia, ja toisen ja neljännen soittajat matalan.

Vaskipuhallinten soittaminen on fyysisesti raskasta, mikä on tärkeää huomioida erityisesti jos jostain syystä harjoituksia on vielä samana päivänä konsertin kanssa. Toinen haaste on vaskipuhaltajien keskittymisen säilyttäminen. Pitkien taukojen laskeminen keskellä kappaletta vaatii jatkuvaa keskittymistä, jotta soittaja osaa soittaa voimakkaat iskunsa oikeaan aikaan. Kapellimestarin on hyvä näyttää sisääntuloja erityisesti pitkien taukojen jälkeen. Tämä pieni ele useimmiten riittää vakuuttamaan soittajat siitä, että johtaja on kiinnostunut myös heidän monesti varsin mitättömältä vaikuttavasta roolistaan, vaikka suurin osa kapellimestarin huomiosta tyypillisesti kohdistuu jousistoon. Samaan tapaan soittajat kokevat usein erittäin turhauttavaksi, että kapellimestari keskeyttää soiton juuri kun pitkän taukojen laskennan perään jälkeen soitin on jo nostettu huulille ja keuhkot otettu täyteen ilmaa. Tämän kaltainen tilanne on mahdollista välttää muun

muassa kertomalla ennen soiton aloittamista, että harjoituksen aiheena on ai-noastaan tiettyjen soittajien osuudet.

Isojen produktioiden tapauksessa, kuten taiteellisena työnäni toteutettu ooppe-ragaala, harjoitusaikataulutuksessa on hyväksi huomioida missä kappaleissa tai niiden osissa vaskipuhaltajilla on työtä. Hyvinkään asennoitunutta soittajaa ei motivoi, jos soitettavaa on vain neljänneksessä kokonaisuutta, mutta juuri hänen osuuksiaan harjoitellaan ensimmäisenä ja viimeisenä. Oman produktioni yhtey-dessä pyrin aikataulutamaan harjoitukset siten, että aina harjoituksen alussa käsiteltiin ensin suurimman kokoonpanon kappaleita ja edettiin sitten järjestyk-sessä kokoonpanoltaan pienempiin kappaleisiin. Näin pyrin ilmaisemaan pyrki-mystäni huomioida kaikki mukaan lupautuneet soittajat riippumatta heidän osan-sa suuruudesta.

Vaskipuhallinsoittajilta vaaditaan kärsivällisyyden lisäksi vahvaa itsetuntoa, sillä tyypillisesti kukin soittaja vastaa yksin omasta stemmastaan. Soittimien voimak-kaan äänen vuoksi virheet ja huono intonaatio kuuluu helposti läpi koko orkeste-rista. Itsetunnon puute näkyy usein lahjakkuutena keksiä selityksiä virheellisille äänille, turhana varovaisuutena ja epävarmuutena. Vaskisoittajat harjoittelevat runsaasti yksinomaan äänen muodostusta eikä tämä työ täysin lopu koko soit-touran aikana. Epävarmat vaskisoittajat vaativatkin monesti rohkaisua ja ymmär-rystä, sillä rohkeus ja usko omiin kykyihinsä jo sinällään parantaa vaskisoittajien suoritusta kaikkineen.

#### 3.1.4 Lyömäsoittimet

Kaikista soitinryhmistä lyömäsoittajat hallitsevat suuren määrän erilaisia yksittäi-siä soittimia ja soittotekniikoita. He ovat tottuneita siirtelemään soittimia taskuko-koisista aina patarumpuihin asti paikasta toiseen. Tyypillisesti yksi soittaja on vastuussa useiden soittimien soittamisesta. Soitinvastuut tai niiden vaihdokset tulee sopia etukäteen, jotta koko orkesterin harjoitusaikaa ei kuluisi lyömäsoitta-jien logistiikan suunnitteluun. Yleensä lyömäsoittajat osaavat tehdä työjaon itse-näisesti eikä kapellimestarilla ole tarvetta puuttua siihen.

Lyömäsoittajilta vaaditaan kohtuullista itsetuntemusta ja -varmuutta, sillä usein lyömäsoittimilla soitetut äänet ovat satunnaisia, mutta niin äänekkäitä, että väärään kohtaan toteutettu ääni ei jää yleisöltä huomaamatta. Toisaalta lyömäsoittajat on yleensä sijoitettu orkesterin taakse, jolloin välitön yhteys yleisöön ja kapellimestariin on etäisempi. Lyömäsoittajien on helpompi olla vetäytyviä.

### 3.1.5 Laulajat

Oopperaproduktioissa merkittävä roolinsa kokonaisuudesta on tietenkin myös laulajilla. Laulajat käyttävät instrumenttinaan omaa kehoaan ja kenties tästä syystä kapellimestarin suorituksesta antama huolimaton palaute saatetaan kokea palautteeksi laulajan persoonasta. Muiden soitinten tapauksessa annettu palaute kohdistuu ainoastaan soittotaitoon. Laulajien tapauksessa palautteen vastaanottaminen ei aina ole yhtä yksiselitteistä. Omaan kokemukseeni nojaten laulajien keskuudessa esiintyykin muita instrumenttiryhmiä enemmän herkkänahkaisuutta, joka helposti johtaa myös loukkaantumiseen.

Helposti henkilöityvä keskustelu tulkinnoista lienee tuottanut erilaisia tapoja suojautua. Osa laulajista vetäytyy passiiviseksi ja odottaa, että heitä vain ohjeistetaan tulkinnoissa tai suorituksissa. Osa puolestaan itseään korostaen toisinaan unohtaa orkesterinharjoitusprosessin vaativan useita soittokertoja, ennen kuin kaikki osapuolet näkevät tulkinnan samalla tavoin. Molemmissa tapauksissa yhteistyö laulajan ja orkesterin kesken on usein vaikeaa. Luontevan tulkinnan aikaan saamiseksi on kapellimestarin tunnettava minkä laulaja kokee luontevimmaksi tulkinnaksi missäkin tapauksessa, eikä tämä yleensä selviä, jos laulaja ei kerro ajatuksiaan ja kokemuksiaan tempoista, rytmityksistä ja voimakkuuksista. Samalla tavoin itsensä orkesterista yläpuolisena ja irrallisena näkevä solisti ei ehkä ymmärrä yllättävien muutosten tai improvisoinnin seuraamisen mahdottomuutta.

Laulamisen merkittävä kehollisuus vaatii huomioimaan kunkin laulajan yksilölliset ominaisuudet. Avoin keskustelu tulkinnoista ennen harjoituksia ja esimerkiksi tempovaihdosten tunnustelu harjoituksessa auttaa orkesteria löytämään yhtei-



sen ilmaisun laulajan kanssa niin, että laulaja voi kokea luottamusta orkesterin kykyyn ja orkesteri voi luottavaisesti seurata ja tukea laulajan esitystä.

## 4. LOPUKSI

Tässä työssäni olen pyrkinyt perustellusti esittämään kokemuksiani kapellimestarin työn ulkomusiikillisista seikoista, jotka kuitenkin vaikuttavat suoraan tai epäsuorasti musiikilliseen lopputulokseen. Omien ajatusteni tueksi olen käyttänyt tekemiäni alan ammattilaisten haastatteluja, kapellimestarintyötä käsitteleviä tieteellisiä tutkimuksia sekä muita asiantuntija lähteitä. Näkemykseni mukaan kapellimestarin työ on suurelta osin henkilöstöjohtamista, minkä vuoksi siihen pätevät monet yleiset johtajuuteen liittyvät tekijät. Yksinomaan musiikillinen asiantuntemus ei vielä tee kapellimestarista hyvää johtajaa.

Yksi oma kokonaisuutensa henkilöstöjohtamisessa on suurempien ryhmien sisällä vaikuttavien alakulttuurien ymmärtäminen. Kokemuksiini perustuvat kuvaukset instrumenttikohtaisista alakulttuureista lähestyvät näitä alaryhmiä instrumenttien yksilöllisten haasteiden ja mahdollisuuksienkin kautta. On kenties mahdotonta eritellä, kuinka paljon soitinten ominaisuuksien ja roolien parissa vietetty aika on vaikuttanut kunkin soittajan persoonallisuuteen, vai ovatko tietyntyyppiset persoonallisuudet vain päättyneet juuri tietynlaisten soittimien soittajiksi. Tarkemman persoonallisuus analyysin tekeminen voi olla epätarkoituksen mukaista harjoituskulttuurin parantamiseksi orkesterissa, mutta psykologisena ja sosiologisena jatkotutkimusaiheena se saattaisi olla hyvinkin mielenkiintoinen.

## LÄHTEET

Almila, A. & Panula, J. 2010. Vaistoa on vaikia opettaa. Helsinki: Teos.

Frankl, V. 1981. Ihmisyyden rajalla. Jokinen & Sandborg 1981. Helsinki: Otava.

King, E. C. 2004. Collaboration and the study of ensemble rehearsal. ICMPC8. United Kingdom. University of Hull.

Konttinen, A. 2008. Conducting gestures. Institutional and Educational Construction of Conductorship in Finland 1973-1993. Helsinki.

Koivunen, N. 2003. Leadership in symphony orchestras. Tampere: Tampereen yliopisto.

Rasilainen, K. 2008. Valta orkesterissa. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.

Repo, H. 2007. Työmotivaation vaikuttavia tekijöitä ja työmotivaation merkitys yrityksessä. Lah-  
ti: Lahden ammattikorkeakoulu.

### Radio-ohjelma:

Sarasvuo, Jari 2015. Lasta kasvattaessa on ajateltava hänen vanhemmuuttaan. Yleisradio. Viitattu 23.11.2015 <http://areena.yle.fi/1-1791080>

### Haastattelut:

Huhtala, Sauli, Sibelius-museo, Turku, 27.9.2011

Lehtovaara, Timo, Nuorisokeskus Palatsi, Turku, 28.9.2011

Panula, Jorma, Helsingin konservatorio, Helsinki, 26.11.2011

Pekkanen, Pertti, Turun konserttitalo, Turku, 20.10.2011

## Yläsävelsarja

Kaikki mahdolliset äänet koostuvat siniaallon muotoisista värähtelyistä eli osääneksistä. Niin häly, kohina kuin soittimin tuotetut säveletkin koostuvat siis monista eri taajuuksista, jotka korva kuitenkin tajuaa kokonaisuutena.

Ensimmäinen osäänes on aistittu sävelkorkeus. Kun soittimesta tuotetaan suuri C, korvan huomio keskittyy vain tähän alimpaan osääneeseen, muut aistitaan niin paljon hiljaisempina, että havainto muista osääneksistä voi syntyä vain harjaantumisen kautta.

**Toinen osäänes** on puhtaan oktaavin korkeampi kuin 1. osäänes ja sen sävelkorkeus on hertsiarvona kaksinkertainen ensimmäiseen nähden. Toinen osäänes voidaan yhtä aikaa erottaa sointivärisä esim. huilussa, jossa samalla otteella ns. ylipuhalluksen avulla soitetaan sekä ensimmäisen että toisen oktaavialan säveliä (esim. d1 ja d2).

**Kolmas osäänes** on vain puhtaan kvintin päässä edellisestä, vaikka sävelten välinen erotus hertseinä pysyy samana. Kaikkien peräkkäisten osäänenesten sävelkorkeusero onkin hertsein mitattuna yhtä suuri. Korva siis aistii korkeuseroja logaritmisesti: 100Hz ja 200 Hz aistitaan olevan yhtä kaukana toisistaan kuin esim. 1 000 Hz ja 2 000 Hz, molemmissa ero on oktaavi.

**Osaäänokset 4., 5. ja 6.** muodostavat ns. luonnonpuhtaan duurikolmisoinnun sävelkorkeudet. Duurikolmisoinnun yleisyyttä on perusteltu toisinaan tällä "fyysikaalisella" ilmiöllä.

**7. osäänes** on tasavireisyyteen verrattuna huomattavan matala, **8. osäänes** on kaksi oktaavia aistittua sävelkorkeutta ylempänä.

(Lähde: <http://www2.siba.fi/akustiikka/?id=14&la=fi> luettu 24.11.2015)