

STADIA

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

ORKESTERITYÖN HAASTEET

- ihanteellinen orkesterikoulutus jousisoittajan näkökulmasta

Musiikin koulutusohjelma
Muusikko
Opinnäytetyö
28.4.2008

Heidi Åberg



Koulutusohjelma Musiiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Muusikko	
Tekijä Heidi Åberg			
Työn nimi Orkesterisoiton haasteet – ihanteellinen orkesterikoulutus jousisoittajan näkökulmasta			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Huhtikuu 2008	Sivumäärä 43 + 2 liitesivua	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössä käsitellään orkesterisoittoa ja sen koulutusta sekä ammattilaisten että opiskelijoiden näkökulmien pohjalta. Varsinkin käytännön orkesterityöstä kertovat luvut tarjoavat ajankohtaista tietoa orkesterityön haasteista ja vaatimuksista sekä tuleville muusikoille että muille asiasta kiinnostuneille. Tämän lisäksi työ on kohdistettu orkesterikoulutuksen parissa työskenteleville henkilöille.</p> <p>Työ perustuu kahden orkesterimuusikon ja kahden kapellimestarin asiantuntijahaastatteluihin sekä aiheesta kirjoitettuihin artikkeleihin ja opinnäytetöihin.</p> <p>Punaisena lankana työssä on orkesterikoulutuksen kehittämisen tarve. Vastavalmistuneelle opiskelijalle on suuri haaste selvittää ensimmäisistä vuosista ammattiorkesterissa, jossa vallitsee nopea työtahti, mikäli orkesterityöskentelyyn ei ole valmistautunut monipuolisesti jo ammattiopintojen aikana.</p> <p>Työn tarkoituksena on esittää ehdotuksia ja ideoita orkesterikoulutuksen kehittämiseksi ja herättää keskustelua orkesterikoulutuksesta. Työ luo näin siltaa orkesterisoiton ammattiopintojen ja työelämän välille.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia kirjasto/ Ruoholahti			
Avainsanat orkesterikoulutus, koesoitto, konserttimestari, orkesterisoitto, orkesterityö, äänenjohtaja			



Degree Programme in Classical Music		Degree Musician	
Author Heidi Åberg			
Title The Challenges of Orchestral Playing – an Ideal Orchestral Study Program from the Perspective of String Musicians			
Type of work Final Project	Date April 2008	Pages 43 + 2 appendices	
<p>ABSTRACT</p> <p>In my final project, I discuss orchestral playing and the education of orchestral players from the point of both professional musicians and students. Especially the chapters concerning practical orchestral work are directed to future musicians as well as to others interested in the topic. The work is also aimed at people working with study programs in orchestral playing.</p> <p>This study is based on four interviews, two with professional orchestral players and two with professional conductors. I have also consulted articles and other theses on the subject.</p> <p>A central theme running through the work is the need for developing orchestral study programs in Finland. Newly-graduated musicians have a hard time coping with their first years in a professional orchestra, where the pace of work is extremely fast, if they have not had the opportunity to prepare for this properly during their professional studies.</p> <p>The purpose of my work is to bring forward ideas and suggestions for improving orchestral study programs and also to instigate discussion on the matter. The work also aspires to create a bridge between professional orchestral studies and the realities of working life.</p>			
Work / Performance / Project			
Place of Storage Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti			
Keywords Auditions, concert master, development, orchestral study program, orchestral playing, orchestral work, section leader			

Sisälllys

1	Johdanto	1
2	Orkesterityön haasteet	5
2.1	Orkesterikoulutuksien kehittämisen tarve	6
2.2	Orkesterityön arvostus.....	9
2.3	Tulevaisuusnäkymiä	11
3	Orkesterityöskentely käytännössä	14
3.1	Ammattiorkesterin työviikko	14
3.2	Harjoituksessa toimiminen ja tehtävien jako sektiossa ja pultissa ..	15
3.3	Tuttisoittajan erityishaasteet.....	17
3.4	Äänenjohtajan työtehtäviin sisältyvät erityishaasteet	18
3.5	Jousitusten tekotapa	19
3.6	Sektioharjoitukset.....	20
4	Hyvän yhteissoiton edellytykset.....	22
4	Koesoitto	27
4.1	Mitä kuunnellaan ja mitä vaaditaan?	28
4.2	Esimerkkejä viulisteilta vaadittavista koesoittoteoksista	30
5	Miten ammattiopiskelu voisi paremmin valmistaa opiskelijaa orkesterimuusikon työhön?	32
5.1	Joustavan soitonopetuksen tärkeys.....	33
5.2	Orkesterisoittoa tukevia aineita	35
6	Pohdinta	40
	Lähteet	42

Liite

Ammattimuusikoiden haastattelurunko

Ammattikapellimestarien haastattelurunko

1 Johdanto

Opinnäytetyöni keskittyy orkesterityöskentelyyn, sen haasteisiin ja vaatimuksiin. Ajatellaan kenties, että orkesterisoiton taitojen kehittämiseksi tarvitaan lähinnä ns. 'hiljaista tietoa'; kokemuksen kautta opittua (Norjanen 2.10.2007). Vaikka sekin pitää paikkansa, olisi tärkeää käydä läpi mitkä orkesterityöskentelyn haasteet ovat, jotta olisi olemassa selkeitä käsityksiä siitä, mitä orkesterityö tarkoittaa käytännössä ja minkälaisia taitoja tarvitaan ammattiorkestereissa. Tämän kautta voi sitten yrittää kehittää orkesterin ammattiopintoja jotta ne paremmin valmistaisivat opiskelijaa orkesterimuusikon työhön. Pysin löytämään keinoja tämän mahdollistamiseksi.

Orkesterityöskentelystä ei ole aiemmin kirjoitettu paljonkaan, joten lähdeaineiston löytäminen oli haaste. Kansainvälisistä lehdistä ja kotimaisesta Rondo-lehdestä löytyi muutama aiheesta kirjoitettu artikkeli. Artikkelit oli kuitenkin kirjoitettu 90-luvulla jolloin havaittiin kehitettävää orkesterikoulutuksissa, mutta siitä ei aiheutunut suurempaa keskustelua tiedotusvälineissä. Vähäisen julkaistun lähdeaineiston vuoksi haastattelin kahta orkesterimuusikkoa ja kapellimestaria. Haastattelujen kautta sain myös ajankohtaista tietoa ja nyky-yhteiskuntaamme liittyviä ajatuksia orkesterityöstä.

Niukka aiheesta saatavilla oleva julkaistu materiaali on yksi syy siihen, miksi tämä työ kannattaa tehdä. Toinen syy työn tarpeellisuuteen kiteytyy Hannu Norjasen, yhden haastateltavan sanoissa: "Yhteissoittoa pitäisi opettaa ammattiorkestereiden tapaan, realiteettien mukaan. On iso haaste selvittää ensimmäisistä vuosista ammattiorkesterissa nopeassa työtahdissa ja omaksua paljon uutta, jos siihen ei ole valmistautunut jo opiskelujen aikana." (Norjanen 2007.)

Myös joidenkin opiskelijoiden musiikkikorkeakouluissa tehdyissä opinnäytteissä ilmenee samoja näkökantoja. Jukka Merjanen selvittää työssään, ettei Sibelius-Akatemian orkesterikoulutus varsinaisesti valmista opiskelijoita nykyelämän orkesteriammatin tarpeisiin ja haasteisiin. Harjoitusperiodit ovat musiikkikorkeakoulussa edelleen paljon pidemmät kuin ammattiorkestereissa, jolloin opiskelija ei saa kosketusta eikä minkäänlaista rutii-

nia siitä, miten toimitaan työelämän tiukempien aikataulujen puitteissa. (Merjanen 2001, 2.1.) Tämä pätee myös Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian musiikin koulutusohjelmaan ja muihin maamme musiikkikorkeakouluihin.

Myös Jukka Rantamäen, toisen haastateltavan, mielestä on tärkeää saada kokeilla jo opintojen aikana, miten nopeasti pitää osata oppia orkesteristemmoja ja miten pitää osata mukautua. Ei ole hyvä, jos saa kokemusta siitä vasta ammattielämässä. Ideaali olisi, että orkesterikoulutukset vastaisivat enemmän ammattiorkestereita, jotta ero koulutuksen ja ammattiorkesteriarjen välillä ei olisi niin iso. (Rantamäki 11.9.2007.)

Etsiessäni tietoja ja ideoita orkesterikoulutuksien kehittämiseksi yritän myös katsoa Suomen rajojen ulkopuolelle. Joissakin muissa Euroopan maissa on jo pitkään ollut vankka orkesteritraditio ja on olemassa musiikkikorkeakouluja ulkomailla, jotka panostavat enemmän orkesterimuusikoiden koulutukseen. Opiskelijat saavat Keski-Euroopan korkeakouluissa esimerkiksi oppia orkesterimateriaalia omilla yksityistunneilla jo opintojen alusta asti (Norjanen 2007). On ilmeistä, että kannattaa ottaa oppia myös muualta orkesterikoulutuksien muotoa mietittäessä.

Suunnittelin työssä käytettyä haastattelupohjaa siinä mielessä, että kysymykset kattaisivat mahdollisimman hyvin jousisoittajien eri tehtävät ja toimenkuvat ammattiorkesterissa. Saadakseni selville, miten ammattiorkestereissa toimitaan, haastattelin kahta orkesterimuusikkoa kahdesta eri ammattiorkestereista, ja kahta kapellimestaria.

Toinen orkesterimuusikoista on Anna-Leena Haikola, joka on toiminut mm. Kansallisoopperassa sekä tuttujohtajana, varaäänentohtajana että äänenjohtajana. Nykyään hän toimii Helsingin Kaupunginorkesterissa kakkosviulun äänenjohtajana. Haikola on vastuussa omasta sektiostaan, sen tasosta ja toiminnasta. Hän pitää sektioharjoituksia ja tekee jousitukset konserttimestarin jousitusten pohjalta. Hänen pitää myös ohjata sektiota omalla soitollaan. (Haikola 27.9.2007.)

Toinen haastateltava muusikko, Jukka Rantamäki, aloitti orkesterisoiton jo lapsena Geza Szilvayn johdolla, ja on tosiaan urallaan keskittynyt orkesterisoittoon. Rantamäki on pääasiallisesti työskennellyt Tapiolan Sinfonietassa, tällä hetkellä orkesterin 2. konserttimestarina. Sinfonietassa konserttimestareiden lukumäärä on kolme. Toisena konserttimestarina hän tuuraa välillä 1. konserttimestaria. Muulloin Rantamäki voi soitollaan näyttää mallia kunhan se tukee ja seuraa 1. konserttimestarin soittotapaa ja 'liidaamista'. (Rantamäki 2007.)

Molemmilla haastateltavilla on vankkaa ammattiorkesterikokemusta jo useamman vuoden ajalta. Heillä on myös kokemusta ja tietämystä sekä tutti-soittajan että äänenjohtajien tehtävistä. Haastattelujen tarkoitus oli saada ajankohtaista, yleisluontoista asiantuntijatietoa orkesterityöskentelystä, eikä mennä yksityiskohtiin koskien esimerkiksi eri sektioiden erityishaasteista. (Haikola 2007. Rantamäki 2007.)

Haastatteleamalla ammattikapellimestareita selvitin myös, mitkä ovat kapellimestarien muusikoihin kohdistuvat vaatimukset. Ensimmäinen haastateltava, Atso Almila, on johtanut kaikkia suomalaisia ammattiorkestereita ja mm. joitain skandinaavisia orkestereita. Sen lisäksi hän on johtanut kansainvälisiä nuorisosinfoniaorkestereita Norjassa, Irlannissa, Sveitsissä ja Itävallassa. (Almila 4.10.2007.) Toinen haastateltava, Hannu Norjanen, johti Vaasan kaupunginorkesteria seitsemän vuotta ja Lappeenrannan orkesteria neljä vuotta. Hän johtaa myös säännöllisesti ulkomailla. Norjanen on johtanut mm. paljon wieniläisklassista ja uutta musiikkia. (Norjanen 2007.)

Tärkein syy miksi valitsin nämä kapellimestarit oli toisaalta se, että molemmilla on paljon kokemusta ammattiorkesterien johtamisesta ja toisaalta se, että molemmat toimivat myös orkesterikouluttajina ja opettavat myös johtamista. Myös Rantamäki ja Haikola toimivat tai ovat kiinnostuneita toimimaan orkesterimuusikoiden kouluttajina. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Toteutin haastattelut suullisesti Haikolan, Norjasen ja Rantamäen kanssa, koska suullisesta haastattelusta saa luonnollisesti enemmän irti. Pidin kaikki haastattelut erikseen jokaisen haastateltavan kanssa. Halusin, että he voi-

vat niin vapaasti kuin mahdollista puhua ammattiinsa liittyvistä asioista. Atso Almila vastasi kiireidensä vuoksi ytimekkäästi kysymyksiin sähköpostin välityksellä.

Äänitin haastattelut, jotta pystyin keskittymään kuuntelemaan haastateltavia ja reagoimaan heihin. En pysynyt tiukasti etukäteen laaditussa haastattelurungossa, vaan muutin kysymysten järjestystä ja muotoilin joskus lisäkysymyksiä joustavasti haastattelujen aikana riippuen siitä, miten haastateltavat vastasivat kysymyksiin. Pyrin olemaan johdattelematta haastateltavia ja esitin lisäkysymyksiä vain, jos joku asia jäi epäselväksi tai halusin lisää tietoa jostain asiasta. Pidin jokaisessa haastattelussa huolta siitä, että kaikkiin kysymyksiin tuli vastauksia.

Analysoin haastatteluaineiston haastattelurungon perusteella. Poimin haastatteluista ne asiat, joista halusin tietoa. Jos sain jostakin asiasta hyvin vähän tietoa, jätin sen yleensä pois opinnäytetyöstä ja keskityin analysoimaan niitä osa-alueita, joihin tuli laajimmin vastauksia useilta haastateltavilta.

Yleisluontoisten haastattelujen kautta olen saanut perustietoa siitä, minkälaisia taitoja orkesterimuusikko tarvitsee pärjätäkseen työssään. Sovellan myös saatuja tietoja orkesterin ammattiopintojen kehittämiseksi, jotta ne voisivat paremmin valmistaa opiskelijoita orkesterimuusikon työhön. Käytän myös aiheesta kirjoitettuja artikkeleita ja opinnäytetöitä. Työn tarkoitus ei ole kritisoida vallitsevia orkesterikoulutuksia, vaan saada haastateltujen ja muiden asiantuntijoiden näkemyksiä siitä, minkälainen ihanteellinen orkesterikoulutus voisi olla.

Opinnäytetyö on Stadian orkesterikoulutuksen kuten muidenkin orkesterikoulutusohjelmien käytettävissä niiden kehitettäessä opintojaan. Työ tarjoaa ehdotuksia ja ideoita koulutuksien kehittämiseksi. Varsinkin orkesterityöstä kertovat luvut on kohdistettu myös musiikinopiskelijoille, ja olen heitä ajatellen sisällyttänyt työhön myös luvun, joka kertoo koesoitoista. Työn on siten myös tarkoitus luoda jonkinlaista havaittavissa olevaa siltaa orkesteriopintojen ja työelämän välille. Viulunsoittajana keskityn työssä orkesterimuusikon haasteisiin lähinnä viulistien ja yleisemmin jousisoittajien näkökulmasta.

2 Orkesterityön haasteet

Orkesterisoittajan tärkeimpiä kykyjä on taito kuunnella muita soittajia ja mukautua heidän soittotapaansa. Pitää kunnioittaa kanssasoitajiaan ja kehittää ykseyden tunnetta soittajaryhmän ja musiikin kanssa.

Kapellimestari Jukka-Pekka Saraste painottaa, että orkesterisoittajan pitää samanaikaisesti ottaa huomioon hyvin monia erilaisia yhteissoittoon ja sointiin vaikuttavia tekijöitä. Pitää muun muassa jatkuvasti ja kurinalaisesti soittaa orkesterin ja kapellimestarin ehdoilla, katsoa, että soittaa samantapaisesti kuin konserttimestari ja äänenjohtajat, kuunnella muita soittajia yhteneväisen soinnin ja soittotavan muodostamisen vuoksi ja tehdä tarkasti se mitä nuoteissa lukee. (Aukia 1991, 12-15.)

Ammattiorkesterissa pitää myös pystyä soittamaan tarkasti ja rytmisesti yhteneväisellä artikulaatiolla. Elävän soivan lopputuloksen vuoksi tärkeintä on kuitenkin kyky kommunikoida muiden soittajien kanssa, jotta orkesterisoitto olisi aina yhteissoittoa. Siihen tarvitaan vaistomaista soittotapaa, joka kehittyy pelkästään yhdessä soittamalla. (Aukia 1991, 12-15.) Pohdin luvussa 4 tarkemmin, miten hyvä yhteissoitto voi syntyä.

On olennaista, että yhteissoittovaistoa saisi opetella ja kehittää mahdollisimman varhain. Se ei välttämättä tarkoita vain orkesterissa soittamista, vaan kamarimusiikin soittaminen palvelee samaa tarkoitusta. Onhan orkesterisoitto kamarimusiikin laajennettu muoto. (Aukia 1991, 12-15.) Pitää tietenkin myös tottua soittamaan orkesterissa. Yhteissoittotaidot joutuvat koetukselle orkesterisoitossa, sillä ei ole yksinkertaista soittaa kamarimusiikillisesti orkestereissa juuri sen vuoksi, että pitää soittaessaan keskittyä moneen asiaan samalla.

Kapellimestariin kannattaisi suhtautua eräänlaisena oppaana. Hän määrittää ja antaa tempon, auttaa tulkinnan muodostumisessa, korjaa tarvittaessa balanssia ja intonaatiota ja voi hyvässä tapauksessa innostaa muusikoita, mutta soittajat ovat ne, jotka soivat ja esittävät musiikin. Tämä tarkoittaa, että soittajien tosiaan pitää oppia soittamaan yhdessä, olipa johtajaa tai ei.

(Peck 1997, 80.) Siitä huolimatta hyvä kapellimestari on aina hyödyllinen orkesterille, sillä kapellimestari voi auttaa orkesteria monella tavalla.

Peckin välittämä sanoma kapellimestareiden tarkoituksesta vaikuttaa järkevältä. Kapellimestarin ei enää tarvitse olla diktaattorin kaltainen johtaja. Orkesterikulttuurissa onkin viimeisten vuosien aikana tapahtunut muutos kapellimestarin rooliin liittyen; ainakin suurin osa uudemman sukupolven kapellimestareista toimii enemmän oppaina kuin vallanpitäjänä. Musiikki-lehdissä on myös esitetty mielipiteitä siitä, että kapellimestarin pitää musikaillisen tietämyksen ohella ennen kaikkea toimia psykologisesti järkevällä tavalla orkesterin toimivan yhteisöön saavuttamiseksi. Voi ajatella, että taidokas kapellimestari osaa olla luovassa vuorovaikutuksessa orkesterisoitajien kanssa inspiroiden heidät soittamaan hyvin.

2.1 Orkesterikoulutuksen kehittämisen tarve

Vuonna 1997 Christoph Richter, joka opettaa Berliinin Taidekorkeakoulussa (Berliner HdK), kirjoitti laajan artikkelin, joka käsittelee orkesterikoulutuksen kehittämistarvetta ja uudistamishdotuksia. Richter kertoo artikkelissa, että vuonna 1997 keskusteltiin joissakin musiikkikorkeakouluissa orkesterimuusikoiden ammattiopintojen uudistamisesta. Richterin mielestä systemaattista orkesterikoulutusta kaivataan, ja orkesterikoulutuksissa on olemassa neljä perustavanlaatua puutetta. Nämä puutteet ovat: 1) opiskelijat eivät suorita orkesterikoulutuksen yleisiä aineita jotka olisivat samoja kaikille opiskelijoille ja nimenomaan suunnattuja tuleville orkesterimuusikoille 2) kaikki opiskelijat eivät saa opetusta orkesterin johdossa 3) orkesterisoiton yksilöopetusta on liian vähän ja 4) korkeakoulujen hallinnon puolella on puutteita koskien systemaattisen orkesterikoulutuksen kehittämistä. (Richter 1997, 2-9.)

Kaikkien haastateltavien mielestä orkesterisoittoa ei opeteta suotavalla ja riittävällä tavalla, mikä luonnollisesti on iso puute orkesterikoulutuksissa. Huomattavasta enemmistöstä opiskelijoita tulee orkesterisoittajia ja siihen heitä ei pääasiallisesti kouluteta. Yksi käytännön esimerkki koulutuksen puutteista on se, ettei orkesterisoittoa opeteta oppitunneilla soitonopettajien johdolla. Nykytilanne on kuitenkin se, etteivät opettajat yleensä haluavat

osallistua esimerkiksi orkesteristemmojen opettamiseen. (Almila 2007. Hailola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Yksilöopetusta orkesterisoittoon liittyen tarvitaan etenkin stemmojen harjoittelun takia ja myös jottei orkesterisoiton oppiminen tapahtuisi pelkästään orkesterissa istumalla. Jukka Rantamäen mukaan omilla tunteilla pitäisi ehdottomasti käydä läpi orkesteristemmoja. Asiantunteva opettaja voisi antaa neuvoja mm. eri soittimien orkesterikirjallisuuden kompastuskivien kohdalla. Vuoden ajan voisi olla edes joitakin yksityistunteja orkesterisoitossa, jos opiskelijan oma soitonopettaja ei koe olevansa riittävän pätevä sen opettamiseen.

Musiikkioppilaitosten ja korkeakoulujen kannattaisi perustavanlaatuisesti määritellä uudet käytännöt ja tavoitteet koskien orkesterikoulutusta. Pitäisi katsoa, että koulutetaan ihmiset niihin tehtäviin, joita he tulevat tekemään. Kapellimestari Atso Almilan mielestä jousisoittimien opettajien tulisi laajasti ymmärtää, että jollei heillä itsellään ole antaa eväitä oppilaalle orkesterityöhön, on ohjattava oppilasta sellaista oppia saamaan. (Almila 2007.)

Almila pitää myös tärkeänä, että eri oppilaitosten orkesteriprojektit irrotettaisiin ns. opintoviikkopaketeista. Tästä esimerkki seuraavana: "Oppilaitoksessemme on viikoittain säännöllistä orkesteritoimintaa johon kaikki ovat velvoitettuja osallistumaan. Teemme säännöllisesti konsertteja, muina aikoina tutustutaan laajasti keskeiseen orkesteriohjelmistoon. Orkestereissemme on tarjolla kattava tutor-opetus kaikille ryhmille." Tällainen koulutusmalli ei anna riittävän monipuolisia eväitä tuleville orkesterimuusikoille. (Almila 2007.)

Almilan mainitsemaa viikoittaista orkesteritoimintaa esiintyy lähinnä musiikkiopistoissa, eikä siis koske samassa mittakaavassa ammattiin tähtääviä koulutusohjelmia. Toisaalta tulevaisuuden orkesterimuusikot saavat ensimmäiset kokeemuksensa orkesterisoitosta musiikkiopistoista, joten opistojen orkesteritoiminta kannattaisi myös olla monipuolisemmin järjestetty ja suunniteltu.

Almila kiteyttää, että ammattiopinnoissa on opittava keskeisen kirjallisuuden ns. vaikeat paikat, on opittava intonoimaan ryhmässä sekä erilaisten soiton värien käyttö, on opittava orkesterissa toimimisen ja selviämisen alkeet sekä kehityttävä näissä taidoissa. Almilan mielestään on myös saatava runsaasti mahdollisuuksia kokea ammattiorkestereissa istumista jo opiskeluaikana - ohjatusti oppilaitoksen kanssa tehtävissä yhteistyöprojekteissa - sekä saatava selkeä kuva kapellimestarin työstä ja hänen käyttämästään elekielestä. (Almila 2007.)

Minusta Almilan sanat pitävät paikkansa, paitsi että ei ole välttämätöntä saada kokea paljon ammattiorkesterissa soittamista opiskeluaikana, jos orkesteriopinnot vastaisivat enemmän ammattiorkestereiden arkea. Ei ainaakaan ole todennäköistä, että pääkaupunkiseudulla järjestyisi monta yhteistyöprojekteja korkeakoulujen ja ammattiorkestereiden välillä. Sen sijaan samaa asiaa palvelisi se, että jotkut ammattimuusikot maamme orkestereista toimisivat välillä myös orkesterikoulutuksien kouluttajina. Tärkeintä on, että nuoret muusikot saavat asiantuntevaa ohjausta orkesterisoiton taitojensa kehittämisessä.

Niissä oppilaitoksissa joissa ei pystytä järjestämään mittavaa orkesterissa soittamista, voidaan myös keskittyä kamarimusiikin soittamiseen (Aukia 1991, 12-15). Sen ohella koulutuksien pitäisi kuitenkin pystyä jollain tavalla valmistamaan opiskelijaa ammattiorkesterien toimintatapoihin; tarkoittaen, että kaikkialla oltaisiin tietoisia orkesterisoiton erityisistä haasteista ja että opiskelija tietäisi tavalla tai toisella, mikä häntä käytännössä odottaa ammattielämässä. Orkesterikoulutuksiin pitäisi myös kuulua mahdollisuus kokea koesoittotilanne opintojen aikana. Kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Kaikki haastateltavat olivat myös yhtä mieltä siitä, että orkesterisoittajan pitää osata muuttaa soittotapaansa jatkuvasti. Koko orkesteri-instituutio perustuu siihen että pystyy muovaamaan omaa soittotapaansa menettämättä kuitenkaan omaa soittoidentiteettiään. Harjoituksissa pitää voida soittaa täydestä sydäimestään vaaditulla tavalla, vaikka soittaisikin kotona jollain muulla tavalla. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Tällaisen joustavuuden kehittyminen soittajissa edellyttää, että sitä vaalitaan ja se mahdollistetaan kehittämällä orkesteriopintoja sellaiseen muotoon, joka palvelee tätä tarkoitusta. Jo opintovaiheessa pitäisi esimerkiksi saada kokemusta siihen, millaista on joutua opettelemaan jotain lyhyessä ajassa ja saada neuvoja siitä miten sellainen on ylipäättänsä mahdollista.

Yhteenvedona voi todeta, että perustavanlaatuisin puute nykyisissä orkesterikoulutuksissa on varsinaisen orkesterikoulutuksen puute Suomessa. Tätä nykyä orkesterikoulutus liittyy pelkästään muusikon tai soitonopettajan koulutusohjelmaan, eikä ole olemassa pääasiallisesti orkesterisoittajan ammattiin tähtäävää koulutusta. Varsinainen orkesterimuusikon ammattiin tähtäävä koulutusohjelma lisäisi myös orkesterisoiton ansaitsemaa arvostusta.

2.2 Orkesterityön arvostus

Eurooppalaisen kulttuurin historiallisilla ydinalueilla orkesterimuusikon työtä pidetään muusikonkoulutuksen ja muusikkotyöskentelyn lähtökohtana. Suomessa orkesterimuusikon työtä arvostettiin ainakin muusikoiden keskuudessa ennen sotia; silloinhan lähes kaikki työpaikat olivat orkesterissa. Orkesterityön arvostus on kuitenkin kohenemassa ja nykyään ymmärretään jo laaja-alaisemmin, että on hieno ja vaativa asia soittaa orkesterissa. (Aukia 1991, 12-15.)

Asennetta orkesterisoittoon voisi kuitenkin vielä parantaa liittyen siihen, miten jokainen suhtautuu työhönsä. Haikolan mielestä hänen opiskeluaikanaan ei yleisesti ottaen suhtauduttu innolla orkesterisoittoon, ja samaa on havaittavissa myös nykyään orkesterikoulutuksissa. On haaste ylläpitää hyvää ja luovaa asennetta orkesterisoittoon. Luovaa ja joustavaa asennetta orkesterisoittoon ei etsitä koulutuksissa, ja nimenomaan sen etsiminen ja mahdollistaminen on ratkaisevaa orkesterimuusikoita koulutettaessa. Asennetta orkesterityöhön voisi muuttaa merkittävästi muokkaamalla orkesterikoulutuksia monipuolisemmiksi. (Haikola 2007.)

Jukka Merjanen toteaa myös, että koulutuksen orkesterikurissa ja -kulttuurissa on puutteita. Tämä lienee tavallista useimmissa opiskelijaorkestereissa. Sitä voidaan parantaa tekemällä orkesterikoulutuksista johdonmukaisemmin ammattimuusikkouteen johtavia, jotta opinnot aktivoivat ja motivoivat opiskelijoita. Siihen kuuluu myös yleisten orkesterirutiinien selväksi tekeminen, kuten mm. merkintöjen tekeminen, soittajien eri roolit orkesterissa ja jousitusten tekeminen. (Merjanen 2001, 2.3.)

Hannu Norjanen peräänkuuluttaa tiukempaa opetustapaa musiikkikorkeakouluissa, sillä musiikkimaailma voi olla kovin karu ja kollegoiden paine on suuri. Nuorien soittajien kannattaisi olla tottuneita kuulemaan kovaakin kritiikkiä. Toki orkesterisoittajilta vaaditaan myös kollegiaalisuutta, jonka painottaminen on yhtä lailla tärkeä opinnoissa. (Norjanen 2007.)

Haastattelujen perusteella voi muodostaa sen käsityksen, että orkesterityöhön tähtäävät ammattiopinnot eivät vaadi riittävän itsenäistä panosta opiskelijoilta. Asia, joka voi kohentaa opiskelijoiden motivaatiota, on nimenomaan koulutusohjelmien tavoitteiden ja käytäntöjen selväksi tekeminen opiskelijoille.

Ammattiopiskelijat ovat yleensä jo sellaisessa kehitysvaiheessa, että he pystyvät ymmärtämään omaa kehitystään ja siihen liittyviä tekijöitä. Sitä ymmärtämystä voitaisiin ratkaisevasti edesauttaa kehittämällä koulutusohjelmaa, joka antaa riittävästi eväitä opiskelijan omatoimiseen valmistautumiseen orkesterityöhön. Ideoita siihen, miten sellainen orkesterikoulutus voisi käytännössä toimia on viimeisessä pääluvussa.

Sibelius-Akatemiassa on vuonna 1992 tehty opinnäytetyö, jossa selvitetään Sibelius-Akatemian sinfoniaorkesterin ja ammattiorkesterien eroja. Sen lisäksi siinä selvitettiin, oliko käsitys ammattiorkesterityöskentelystä muuttunut mahdollisten keikkojen ja viransijaisuuksien johdosta. Työn opiskelijakyselyiden pohjalta tulee ilmi, että opiskelijat olivat viihtyneet paremmin Sibelius-Akatemiassa kuin ammattiorkestereissa. (Asunta & Paavola 1992, 14.)

Kyselyiden vastauksista voi päätellä, etteivät opiskelijat olleet sopeutuneet hyvin ammattiorkestereihin. Myös tässä työssä todetaan, että nuoren muusikon pitäisi jo opiskeluvaiheessa saada kontakteja ammattiorkestereihin ja niiden työtapoihin välttyäkseen sopeutumisvaikeuksista. Pitää myös osata arvostaa ja ymmärtää vanhempien ja kokeneempien soittajien työkuultuuria. Nämä sopeutumisvaikeudet ovat kuitenkin lähinnä asenteellisia, eivätkä pidemmän päälle liity orkesterityön varsinaisiin haasteisiin, mutta ovat joka tapauksessa mainitsemisen arvoisia.

2.3 Tulevaisuusnäkyviä

Haikolan mielestä ammattiorkestereihin liittyvät asiat ovat Suomessa perushyvin. Soittajat vaikuttavat suhtautuvan tunnollisesti työhönsä ja yrittävät parhaansa, eli työmoraali on ainakin monilla paikkakunnilla hyvä. Orkesterien taitotaso voisi kuitenkin vielä nousta. Sen huomaa esimerkiksi kuunnellessaan Euroopan ja USA:n huipputason orkestereita. Kehitettävää on muun muassa yhteissoitossa, puhtaudessa ja soinnissa. (Haikola 2007.) Mielestäni suurin puute maamme ammattiorkestereissa on nimenomaan yhteissoitossa. Tarvitaan lisää nöyryyttä ja halukkuutta toimia yhteisen hyvän edestä muusikkojen keskuudessa.

Kapellimestari Hannu Norjanen toteaa yleisesti orkesteri-instituutiota ajatellen, että maailman orkesterit kuulostavat jo liian samanlaisilta. Orkestereilla kannattaisi olla enemmän omaleimaisuutta esimerkiksi soinnissa. Orkesterien kannattaisi myös syventyä johonkin repertoarin osa-alueeseen, vaikka orkesterien tuki pitää osata soittaa kaikenlaista musiikkia. On suotavaa tilata uutta musiikkia, jolloin musiikkikulttuuri elää ja kehittyy ja nykyäveltäjät saavat tilaisuuden kokeilla mikä toimii ja mikä ei. (Norjanen 2007.)

Hannu Norjasen mielestä Suomen orkesterit ovat toimivia taiteellisessa mielessä ja orkesterien taso vaikuttaa nousevan jatkuvasti. Iso kysymys on kuitenkin se, miten kunnat haluavat jatkossa ylläpitää kaupunginorkestereita. Mistä rahat otetaan kun kuntatalouksilla menee huonosti? Kaikille soittajille ei myöskään löydy paikkoja tällä hetkellä, eikä työllistymistilanteeseen ole näkyvissä myönteistä muutosta. Siksi Suomen päättäjien keskuudessa

kaivataan myönteisempää asennetta kulttuuriin ja myös nimenomaan soivan klassisen musiikin tukemiseen. (Norjanen 2007.)

Jukka Rantamäen mukaan orkesterisoiton arvostusta kaivataan varsinkin pienillä paikkakunnilla. Kaupungeilta pitäisi löytyä arvostusta ja sekä riittävät että turvatut resurssit. Rantamäki toivoo, että orkesterikentälle saataisiin hyvän yhteishengen ohella yleisesti ottaen ja laaja-alaisesti sellainen asenne, että jokainen orkesterin parissa työskentelevä sitoutuu tähtäämään kollektiivisesti aina hieman korkeammalle. Se pitäisi orkesterien kehityssuunnat myönteisinä ja ylläpitäisi myös soittajien motivaatiota. (Rantamäki 2007.)

Orkesterien sisällä suurimmat ongelmat perustuvat henkilökemiaan. Henkilökemiasta johtuvia ongelmia tulee aina olemaan jollain tavalla ja on epärealistista ajatella, ettei olisi. Orkestereita ulkoisesti ja rahallisesti tukevilta tahoilta tuleva myönteinen ja riittävä tuki voi kuitenkin merkittävästi edesauttaa orkesterien hyvää henkeä ja orkesterien parissa työskentelevien uskoa oman työhönsä jatkuvuuteen. Tavoite on, ettei olisi yhtäkään sellaista soittajaa joka vain käy töissä, eikä panosta sen syvämmäin tehtäviinsä. (Rantamäki 2007.)

Norjasen mielestä tärkeintä orkestereiden tulevaisuuden kannalta on kuitenkin elävän ja soivan konsertti-instituution varjeleminen ja hän painottaa myös, että äänitetyn orkesterimusiikin pitäisi olla elävää musisointia. Pitää muistaa, että orkesteri on ennen kaikkea akustinen instrumentti. (Norjanen 2007.)

Atso Almilan sanoin tulevaisuus tulee halusimme tai emme ja orkestereiden ja orkesterimuusikoiden on ymmärrettävä maailmaa, jossa elämme. Nuoret kuulijat on löydettävä ja tavoitettava. Voi myös tulla vastaan se sunnuntai, jolloin on soitettava ilman ns. sunnuntaikorvauksia - siksi, että yleisöllä on silloin vapaata ja he pääsevät tulemaan konserttiin. Asenne työhön ja minäkäläisen kuvan siitä haluaa ulospäin antaa - siinä haastetta muusikolle tänä päivänä. (Almila 2007.)

Mielestäni orkesterityön riittävän arvostuksen puute - ja osittain myös orkestereiden muut ongelmat - johtuu ihmisten asenteista, sekä hallinnollisten henkilöiden että muusikkojen keskuudessa. Nyky-yhteiskunnassa on olemassa trendi, joka ohjailee ihmisiä olemaan kovin itsenäisiä ja individualistisia. Ryhmässä toimiminen ei aina tapahdu luontevasti, eikä moni varmaan edes tiedosta, että itsellä voi olla puutteita ryhmätyöskentelyssä. Tämä on kuitenkin ongelma, joka ei korjaannu hetkessä - siihen tarvitaan merkittävää asennemuutosta yhteiskunnassa.

Donald Peckin mukaan (Chicagon sinfoniaorkesterin ensimmäinen huilisti yli 40 vuoden ajan) maailman upein musiikki on kirjoitettu konserttiorkesterille ja oopperaorkesterille. Hänen mielestään on hienoa osallistua tähän kamarimusiikin korkeimpaan esitysmuotoon. Ne hetket jolloin orkesterissa onnistutaan soittamaan yhdessä erityisen onnistuneella tavalla ovat hyvin innostavia. Silloin annetaan elämyksiä ja kauneutta kuulijoille yhdessä työskentelemisen avulla. (Peck 1997, 80.) Orkesterin voi myös mieltää hyvin toimivan yhteiskunnan ja demokratian esimerkiksi: orkesterissa jokaisella on oma tärkeä tehtävänsä, ja onnistuneessa esityksessä kaikkien äänet soivat yhteen toisiaan täydentävällä tavalla (Sennett 2004).

Esimerkiksi tällä tavoin ajatellen luulisi, että orkesterityö voisi saavuttaa ansaitun ja arvostetun paikkansa yhteiskunnassamme. Tällaisia ajatuksia viljellen luulisi myös, että orkesterikoulutukset panostaisivat olennaisten asioiden kehittämiseen opinnoissa. Ja tällaista asennetta kannattaisi jokaisen orkesterisoitosta kiinnostuneen ihmisen kehittää.

3 Orkesterityöskentely käytännössä

Tässä luvussa käsittelen orkesterityöskentelyyn liittyviä aiheita. Käsittelen lähinnä ammattiorkestereiden jokapäiväiseen toimintaan liittyviä asioita enkä mene yksityiskohtiin. Vertaan niitä siiten omiin kokemuksiini Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian orkesterikoulutuksesta. Pohdin myös missä määrin ammattiorkestereiden arki eroaa Stadian ja mahdollisten muiden musiikkikorkeakoulujen orkesterikoulutuksesta.

Yleistä on, että orkestereiden työviikon ensimmäisenä päivänä katsotaan tempoja. Toisena päivänä kaiken pitäisi olla jo kuosissa, jotta voidaan mennä yksityiskohtiin. Kolmantena päivänä voi jo olla kenraali ja konsertti. (Norjanen 2007.) Stadiassa pidetään yleensä neljä tai viisi päivää harjoituksia ennen konserttia. Siinä ajassa ehtii yleensä oppia soitettavat teokset pultissa istumalla, joten orkesteriperiodit eivät opeta nopeaa omaksumista ainakaan kaikille opiskelijoille.

Suurimmat orkestereiden väliset erot tulevat soitettavasta materiaalista tai työmäärän eroavaisuuksista. HKO:ssa ja Kansallisoopperan orkesterissa on esimerkiksi sama jousitusten tekotapa, mutta soitettava materiaali on kovin erilaista Oopperassa. Työmäärä on myös suurin Kansallisoopperassa Helsingin kaikista ammattiorkestereista. Lohtuna on se, ettei Oopperassa tule uusia teoksia joka viikko, vaan samat teokset pyörivät pidemmän ajan. Suomen maakuntaorkestereissa työmäärä on yleensä vähän pienempi; viikossa on keskimäärin korkeintaan yksi konsertti. (Haikola 2007.)

Eri orkesterit voivat myös vaatia mm. äänenjohtajiltaan erisuuruisia työpanoksia. Kansallisoopperan orkesteri voi esimerkiksi tuoda yllätyksen äänenjohtajalle; Wagnerin oopperan jousitusten tekemiseen voi mennä noin 15 tuntia samalla kuin HKO:n yhden konsertin jousitusten tekeminen hoituu ammattitaidolla reilussa tunnissa. (Haikola 2007.) Stadian musiikin koulutusohjelmaan ei tällä hetkellä liity opetusta tai ohjausta jousitusten tekemisessä. Kiinnostuneiden opiskelijoiden olisi hyvä saada kokemusta siitä.

3.1 Ammattiorkesterin työviikko

Esimerkkinä ammattiorkesterin työviikosta käytän Helsingin Kaupunginorkesteria. Työpäivät ovat HKO:ssa periaatteessa maanantaista torstaihin. Jos on menossa työviikko johon kuuluu yksi konsertti niin viikossa on harjoituksia aamupäivisin maanantaista keskiviikkoon ja torstaina on sitten kenraali ja konsertti. Jos viikossa on kaksi konserttia harjoitukset ovat aamupäivisin maanantaista tiistaihin, kenraali ja ensimmäinen konsertti keskiviikkona ja toinen konsertti torstaina. Joskus on harjoituksia myös viikoin muina päivinä, esimerkiksi jos on levytyksiä. Viisipäiväinen viikko alkaa olla yleisempi - joskus jopa kuusipäiväinen viikko (harjoitus myös lauantaina) - jos harjoitellaan esimerkiksi kiertuetta varten. (Haikola 2007.)

Musiikkikorkeakoulujen ei tarvitse eikä voi järjestää opiskelijoilleen HKO:n mallista työntäyteistä viikkoa säännöllisesti, jossa on monta konserttia. Orkesterikoulutukset ovat kuitenkin nykyisessä muodossaan turhan kaukana ammattiorkestereiden arjesta.

3.2 Harjoituksessa toimiminen ja tehtävien jako sektiossa ja pultissa

Orkestereissa vallitsee hyvin intensiivinen työtapa, kun kaikki työntekijät ovat samanaikaisesti paikalla yhdessä tilassa ja pomokin on näyttävästi läsnä työajan aikana. Orkesterin ilmapiirin ja harjoitusten tehokkuuden takia kannattaakin orkesterissa toimiessa muistaa, että työskentelee nimenomaan muiden kanssa. (Peck 1997, 80.)

Orkesteri on herkkä elin, jossa sanaton ja tahaton viesti leviää todella helposti. On yleisesti tiedossa, että ihmiset vaikuttavat toisiinsa monilla tavoilla ja se korostuu orkesterityöskentelyssä. Ja samalla tämä toisiinsa vaikuttaminen ja yhdessä tekeminen on edellytys hyvään soivaan lopputulokseen orkesterissa. Orkesterin toimivuuden ja oman työidentiteetin takia on hyvä tiedostaa mikä on oma tehtävä orkesterissa.

Orkesterisoitto voi joskus tuntua painostavalta, kun soittajan pitää koko ajan osata suoriutua tehtävästäsi mahdollisimman hyvällä tavalla kansasoittajien ympäröimänä. Silloin pitää jotenkin osata koota itsensä ja suhtautua työhönsä järkevällä tavalla ja rauhallisin mielin. Ei myöskään kannata ärsyyntyä muista. (Haikola 2007.) Kannattaa oppia olemaan tietyllä tapaa

neutraali orkesterissa soittaessa, jotta voi keskittyä pelkästään oman työpanoksen ja yhteissoiton kannalta oleellisiin asioihin.

Suotavaa olisi myös, että kaikki jättävät omat ongelmansa harjoitusten ulkopuolelle. Anna-Leena Haikola neuvoo, että voi tarvittaessa jopa mainita pulttikaverilleen jos itsellä vaikkapa on huono päivä, niin kumpikaan pultista ei soittaessa rupea ihmettelemään mikä on vikana. Hyvä neuvo on myös, 'ettei kannata soittaa muiden ihmisten töitä', tarkoittaen, että keskittyy tekemään oman työnsä niin hyvin kuin voi eikä puutu muiden soittoon. Äänenjohtajien vastuulla on sitten soittotapojen kehittäminen hyvällä tavalla; yleensä sektioharjoituksissa. (Haikola 2007.) Orkesterisoittajan pitää pystyä hyväksymään orkestereiden työnjakoa, jotta voi sopeutua parhaalla mahdollisella tavalla.

HKO:ssa harjoitukset voivat olla aika avoimet tilaisuudet, kuten muissakin orkestereissa; äänenjohtajat joutuvat esimerkiksi joskus käymään neuvottelua jousituksista harjoituksissa (Haikola 2007). Donald Peck painottaa kuitenkin, että jos jotakin pitää selvittää se kannattaa tehdä harjoitusten jälkeen tai tauolla, joko äänenjohtajien avulla tai sillä tavalla, että itse tutkii kapellimestarin partituuria tai kysyy suoraan kapellimestarilta, jotta soittajat eivät turhaan häiritse harjoitusten kulkua (Peck 1997, 80).

Useimmiten voisi luottaa siihen, että osaa tehdä päätökset itse jostakin soittoa koskevasta asiasta; kapellimestari kyllä huomauttaa, jos hän ei ole tyytyväinen kuulemaansa. Anna-Leena Haikola toteaa myös, että orkesterimuusikon ammattitaitoon kuuluu, että kaikkien pitää osata soittaa niin kuin käsketään. Tuttisoittajana voi kuitenkin puhua jostakin orkesteriin liittyvästä mieltä askarruttavasta asiasta konserttimestarin tai äänenjohtajan kanssa, jotka toimivat eräänlaisina välittäjinä kapellimestarin ja orkesterin välillä. (Haikola 2007.)

Jos harjoituksessa pitää puuttua johonkin asiaan puhumalla, niin se on konserttimestarin ja äänenjohtajien vastuulla. Sellaisissa tapauksissa heidän kannattaa puhua kuuluvalla äänellä, siten ettei vain muutama henkilö orkesterissa kuulee sanoman. (Rantamäki 2007.) Orkesterissa työskennellessä voi aina tulla jotain epäselvää tai kysyttävää ja voi silloin itse miettiä mi-

kä olisi hyvä tapa saada selvyttä mieltä askarruttavaan asiaan. Nämä ovat tietenkin aika selviä asioita, mutta mainittakoon varmuuden vuoksi.

Muusikkohaastateltavat toteavat molemmat, etteivät heidän työpaikkojensa sektioissa ole lukkoon lyötyä toimintatapaa viestien eteenpäin saamiseksi sektiossa harjoitusten aikana. Eri sektioissa voidaan toimia hiukan eri tavoilla. Tärkeintä on, että se mikä kirjoitetaan nuotteihin etupultissa automaattisesti kopioidaan ja välitetään takapultteihin asti. Pultin sisällä voidaan myös päättää esimerkiksi siitä kuka hoitaa kirjoittamiset ja kuka kääntää sivut (yleensä vasemmanpuoleinen). (Haikola 2007. Rantamäki 2007.)

3.3 Tuttisoittajan erityishaasteet

Tuttisoittajalta tarvitaan kykyä toimia ryhmässä ja myönteistä asennetta muihin soittajiin erinomaisen soittokyvyn ohella. Tuttisoittaja tarvitsee myös yhteissoittokokemusta, kuten kaikki orkesterimuusikot. Kaikilta orkesterimuusikoilta tarvitaan aktiivisuutta. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Jos toimii ykkösviulun tai kakkosviulun tuttisoittajana on tärkeää soittaa etupultissa istuvien mukaisesti eikä se, että luo jotain omaa. Tuttisoittajan tehtävänä ei myöskään ole vetää ryhmää; se on konserttimestarin ja äänenjohtajien vastuulla. Tuttisoittajan voi tosin tarjota eteenpäin etupultissa olevien soittotapaa luontevalla tavalla. Tuttisoittajan haasteena on mahdollistaa yhteistä päämäärää omalla yhteistyökyvyllään ja hyvällä asenteella. (Rantamäki 2007.)

Takapulteissa olevat tarvitsevat vahvuutta, itsenäistä panosta ja rohkeutta sikäli, etteivät he kuule muita soittajia ja sektioita hyvin. Heidän pitää käyttää silmiä ja yhteissoittovaistoa jotta pysyisivät muiden mukana, eikä muiden jäljessä. Kannattaa kehittää omaa tekniikkansa sen vuoksi, että pystyy seuraamaan sekä nuotteja, kapellimestaria että äänenjohtajaa. (Haikola 2007.)

Takapulteissa istuvien on myös hyvä muistaa, ettei heidän ole tarkoitus soittaa vähemmän eikä varovaisemmin kuin muut, vaan enemmänkin päin-

vastoin. Heidän pitää käyttää paljon energiaa siihen, että soittavat muiden kanssa yhtä suurella intensiteetillä. (Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Tuttisoittajana oleminen on tehtävä, johon pitää tottua. Aluksi voi olla hämmentävää istua esimerkiksi ison soittajaryhmän takapulteissa kuullen soittoa joka suunnalta. Aina ei edes kuule oman sektionsa hyvin. Yhteissoittoaisto auttaa jälleen kerran tässäkin asiassa.

3.4 Äänenjohtajan työtehtäviin sisältyvät erityishaasteet

Ideaali olisi, että orkesteri voisi soittaa yhdessä ilman johtamista, mutta se ei aina toteudu (Haikola 2007). Konserttimestarin ja äänenjohtajien on tarkoitus välittää kapellimestarin visioita eteenpäin muille soittajille ja edesauttaa orkesterin yhdessäpysymistä ns. 'liidaamisella'. Konserttimestari toimii eräänlaisena ukkosenjohtimena; konserttimestari välittää soitollaan kapellimestarin toivomuksia orkesteriin samalla kuin konserttimestari edustaa orkesteria kapellimestarin ja orkesterin välisessä suhteessa. (Norjanen 2007.)

Kaikki äänenjohtajat määrittävät toki yhdessä konserttimestarin kanssa teosten teknistä soittotapaa kapellimestarin toivomusten mukaisesti (Haikola 2007). Äänenjohtajien ja konserttimestarin välillä pitää myös olla kamari-musiikillista kontaktia (Norjanen 2007). Äänenjohtajan soittamisen elekielessä pitäisi myös näkyä nyanssit ja värit, ei pelkästään tekniikka ja rytmi (Haikola 2007).

On eri tapoja liikkua, ja Haikola ehdottaa, että äänenjohtajien kannattaa myös harjoitella ryhmän vetämistä ominpäin ja miettiä, miten liikkuisi jotta soitto välittyisi parhaalla mahdollisella tavalla muualle sektioon. Pitää löytää kultainen keskitie ryhmän vetämisessä. Esimerkiksi modernissa teoksissa ei kannata ohjata ryhmää kovin näyttävästi ja paljon sillä se voi vain sotkea. Kannattaa kokeilla miten muut reagoivat leadaamiseen. Musiikin kanssa hengittäminen voi jo riittää. On kuitenkin ahdistavaa muille soittajille, jos äänenjohtajat eivät liiku yhtään. (Haikola 2007.)

Äänenjohtajien toinen erityishaaste on hoitaa sektion keskinäiset suhteet. Äänenjohtajan pitää esimerkiksi pystyä käsittelemään sellaisia asioita, ku-

ten mahdollista eripuraa soittajien välillä. Useimmiten sellaiset asiat hoituvat juttelemalla asianomaisten kanssa harjoitusten ulkopuolella, jotta kommunikaatio-ongelmat eivät sotkisi harjoituksia ja yhteissoittoa. (Haikola 2007.)

Jos on erimielisyyksiä jonkun teoksen soittotavasta äänenjohtajan pitää toimia eräänlaisena 'erotuomarina' ja päättää yhdestä tavasta, sillä soitto kuulostaa väistämättä paremmalta jos muusikot soittavat samalla tavalla. Jukka Rantamäki painottaa, että mikä tahansa yhteinen soittotapa on parempi kuin monta erillistä. Äänenjohtajien haasteena on lyhyesti sanottuna pitää sektion musiikillisia ja soittoteknisiä päämääriä yhteisinä kapellimestarien toivomuksien mukaisesti. (Rantamäki 2007.)

Stadian orkesterikoulutuksella ei ole tällä hetkellä äänenjohtajakoulutusta. Sitä tarvitaan muun muassa sen vuoksi, että musiikin opiskelijat saisivat selkeän käsityksen siitä, mitä äänenjohtajan toimenkuvaan kuuluu. Opiskelijan olisi myös hyvä saada palautetta hänen tavastaan ohjata sektion. Äänenjohtajan olisi hyvä tietää, mitä hänen tapansa liikkua soittaessaan viestittää muille soittajille ja miten hyvin viestit menevät perille. Kaikki opiskelijat eivät välttämättä halua äänenjohtajaksi, eikä äänenjohtajakoulutusta ehkä voida järjestää kaikille. Kaikkien olisi kuitenkin hyvä tietää mitä äänenjohtajana oleminen tarkoittaa, jotta olisi selkeästi tiedossa miten työnjako tapahtuu orkesterissa.

3.5 Jousitusten tekotapa

Konserttimestarin ja äänenjohtajien vastuulla on myös jousitusten tekeminen. Käyn läpi eri ammattiorkestereiden jousituskäytäntöjä, jotta ymmärretään, että niiden tekeminen vie aikaa ja että jousitusten tekeminen voi tulla vastaan ammattielämässä. On myös hyvä olla valmistautunut siihen, että jousituksia tehdään eri tavalla eri orkestereissa, joten eri orkestereiden käytännöistä pitää itse ottaa selvää, jos saa äänenjohtajan paikan jossain orkesterissa tai, jos vaikka käy tuuraamassa jonkun ammattiorkesterin äänenjohtajaa.

Yksi jousitusten tekotapa on, että konserttimestari tekee kaikkien jousisek-

tioiden jousitukset. Se tarkoittaa, että konserttimestari päättää muiden ammattiäänenohtajien puolesta miten päin mennään, mikä ei välttämättä ole suotavaa hyvän ryhmädynamiikan ylläpitämiseksi. Tämä veisi myös paljon aikaa. (Rantamäki 2007.) Tosin näin toimitaan esimerkiksi RSO:ssa, että se on kyllä ammattikäytössä oleva toimiva jousitusten tekotapa (Haikola 2007).

Toinen tapa on, että konserttimestari tekee omat jousituksensa, jonka jälkeen äänenjohtajat tapaavat ja tekevät omansa konserttimestarin ratkaisujen pohjalta. Tämäkin vie aikaa. Tapiola Sinfonietta käyttää eräänlaista kompromissia; konserttimestari tekee jousitukset, jonka jälkeen kopiot niistä annetaan äänenjohtajille, jotka kopioivat jousitukset soveltuvin osin omaan stemmaansa. Kaikki voivat hoitaa tämän omalla ajallaan, vaikka se tarkoittaa, että jousisektioiden jousitukset sopivat yhteen lähinnä vain yksöviulun kanssa. Ensimmäisessä harjoituksessa joudutaan sitten hieman säätelemään jousituksia. (Rantamäki 2007.)

Helsingin Kaupunginorkesterissa konserttimestari tekee ensin jousitukset, jonka jälkeen hän antaa ne eteenpäin kakkosviulun äänenjohtajalle, joka tekee omansa edellisen pohjalta. Sitten kakkosviulun äänenjohtaja antaa jousitukset eteenpäin alttoviulun äänenjohtajalle, joka antaa ne eteenpäin sellon äänenjohtajalle. Tämä mahdollistaa myös sen, että kakkosviulujen, alttoviulujen ja sellojen jousitukset sopivat yhteen. Tosin tämä systeemi vie jonkin aikaa. HKO:ssa jousitukset välitetään eteenpäin sektioissa siten, että seuraavassa pultissa oleva vasemmanpuoleinen soittaja kirjaa jousitukset pulttinsa nuotteihin ja antaa sen jälkeen jousitukset eteenpäin seuraavalle pultille. (Haikola 2007.)

Jokainen ammattiorkesteri hoitaa jousitukset parhaaksi näkemällä tavallaan ja pieniä eroja toimintatavoissa löytyy. Tärkeintä on, että jousitukset ovat valmiiksi laitettuna ensimmäisessä harjoituksessa, jotta siinä voidaan keskittyä itse soittamiseen, yhteissoittoon ja tulkintaan (Norjanen 2007).

3.6 Sektioharjoitukset

Sekä Jukka Rantamäen että Anna-Leena Haikolan mielestä sektioharjoitukset ovat ehdottoman välttämättömiä. Niitä ei pidetä pelkästään vaikeiden paikkojen harjoittelemiseksi, vaan niiden tärkein tehtävä on suoda sektioille mahdollisuuden soiton perushuollon tekemiseksi. Helpohkolla työviikolla voidaan sektioharjoituksessa keskittyä esimerkiksi yhteisen soundin hakemiseksi. Sektioharjoitukset ovat myös erittäin tärkeitä nyanssien ja värien kannalta. Niitä voi kuulostella ja kehittää yhtenäisiksi sektioharjoituksissa. (Haikola 2007. Rantamäki 2007.)

Ammattiorkesterien tuttiharjoituksissa ei kovan työtahdin vuoksi ehditä paneutua perusteellisesti orkesterisoiton perusteisiin, mutta ehkä jotkut tulevat orkesterimuusikot voivat huojentua sillä tosiasialla, että välillä ammattiorkestereissa harjoitetaan myös muun muassa puhtautta. Harjoitetaan jonkun teoksen kohtaa keskittyen puhtauden kuuntelemiseen, joka auttaa orkesterin soittotason ylläpitämistä myös pitkäjaksoisemmin. (Haikola 2007).

Tällaisen työtavan ja sektioharjoitusten kautta voidaan myös ammattiorkestereissa paneutua soittamisen perusasioiden ylläpitoon, minkä tarve ei koskaan katoa täysin. Aloittelevan orkesterimuusikon kannattaa kuitenkin olla tietoinen siitä, että ammattiorkesteriin päästäkseen ja siellä toimiakseen pitää jo olla pitkälle kehittynyt ja osaava muusikko, eikä pelkästään solistisia taitoja omaava soittaja. (Rantamäki 2007.)

Orkesterikoulutuksien pitäisi myös järjestää sektioharjoituksia jokaisen orkesteriperiodin yhteydessä, kuten jo tehdään ainakin jossain määrin. Tärkeää olisi, että orkesterisoiton ammattilainen vetäisi sektioharjoitukset jotta niistä voisi oppia mahdollisimman paljon. Opiskelijan olisi myös hyvä saada kokeilla sektioharjoituksen vetämistä omin neuvoin; mahdollisesti ammattilaisen ollessa läsnä antamassa palautetta.

4 Hyvän yhteissoiton edellytykset

Joskus orkesterikonsertissa tuntuu siltä, että esiintyvä orkesteri kuulostaa jotenkin kuivalta ja että esitys antaa jopa mitäänsanomattoman vaikutelman. Voi myös huomata että kaikki soittajat eivät ainakaan visuaalisesti soita samalla tavalla. Pelottavampaa on taas se, kun kaikki näyttää ulkoisesti hyvältä mutta se joka kuuluu ei kuitenkaan tavoita eikä vakuuta kokonaisvaltaisesti. Jokin ei selvästi toimi tarpeeksi hyvin kun esitys ontuu sellaisella tavalla.

Yksinkertaisesti ajatellen voisi vain todeta, että muusikoilla on sellaisen esityksen hetkellä huono päivä. Mutta mitä sitten kun tällaisia päiviä vaikuttaa tulevan yhä uudelleen? Joissakin tapauksissa vastaus voinee löytyä työmoraaalin puutteesta, mutta sekin lienee aika yksinkertainen vastaus. Voi myös löytää työolosuhteista puutteita ja eri asioita jotka voisivat olla paremmin jotta työsuoritukset voisivat parantua (Rantamäki 2007). Mutta nämä ovat mielestäni sivuseikkoja.

Ihanteellinen ja hyvin toimiva yhteissoitto koostuu ja rakentuu monista asioista. Haastateltavat painottavat, että tärkeintä yhteissoiton muodostumisessa on kontakti soittajien välillä, joka edellyttää soittajissa nopeaa reagoimista ja havainnointikykyä. Pitää laajentaa havainnointia omasta pultistaan, jotta kollektiivinen soittotapa voi kehittyä. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.)

Haastateltavien mielestä kaikkien orkesterimuusikoiden pitäisi myös soittaa sillä tavalla, että näkyy milloin ja miten he soittavat, jotta soitto ajoittuisi ja toimisi hyvin yhdessä. Jos jokainen eläytyy soittaessaan se voi myös välittyä muille soittajille (Rantamäki 2007). Soittamisen intensiteetti ja tunne pitäisi sekin välittyä visuaalisesti eikä pelkästään auditiivisesti (Haikola 2007).

Yhteissoitossa on pitkälti kysymys intuitiivisesta valppaudesta, joka tosin edellyttää, että on olemassa jotakin mihin reagoida vaistonvaraisesti. Juuri

sen vuoksi on tärkeää, että kaikki soittajat elävät musiikin mukana. Haikolan sanoin oleellista on yhdessä musiikin kanssa hengittäminen. Tämä on yksi puute monissa Suomen orkestereissa (Haikola 2007).

Soittajien yhdessä liikkuminen ja hengittäminen on sellaista, mikä ei voi tulla kapellimestarista, vaan sen pitää syntyä soittajien keskuudessa. Jokaisen muusikon pitäisi myös tottua nopeasti reagoivaan soittotapaan. Sektioiden takana olevissa pulteissa on esimerkiksi vaikea soittaa, jos edessä on rivi muusikoita, jotka eivät liiku ollenkaan sektioita ja yhteissoittoa tukevalla tavalla. (Haikola 2007.)

Ei toimiva yhteissoitto voi myös johtua soittoteknisistä asioista. Jos ihmiset soittavat eri tavalla ei voida päästää hyvään yhteissoittoon. Eritasoiset soittajat samassa sektiossa heikentää myös soittajien motivaatiota ja tuottaa ongelmia, vaikka sitä ei saisi sanoa ääneen orkesterissa. Tasapainoinen sektio on joka tapauksessa luonnollisesti tavoitteena orkestereissa. (Rantamäki 2007.)

Ongelmakohtiin liittyy myös soittajien eri paikat orkesterissa. Muun muassa jotkut viulusektioiden pulteista sijoittuvat sinfoniaorkestereissa kaukana toisistaan ja myös kaukana kapellimestarista, mikä voi johtaa siihen, että kauimpana olevat soittajat tuntevat itsensä eristäytyneiksi ja hieman ulkopuolisiksi.

Sen sijaan, että soittajat toimisivat kollektiivisesti, voi tapahtua niin, että he soittaessaan henkisesti syrjäytyvät toisistaan ja ehkä joskus jopa koko työtilanteesta. He vetäytyvät tavalla tai toisella pois muilta soittajilta, mikä luonnollisesti voi johtaa heikosti yhteen soivaan esitykseen. Voi sanoa, että orkesterin soiva lopputulos riippuu soittoteknisten ja musiikillisten asioiden ohella myös psykologisista sekoista.

Joku on kuitenkin aina lähellä. Orkesterisoitossa pitäisi muistaa, että yhteissoiton pitäisi toimia myös kamarimusiikillisesti lähempinä olevien soittajien kanssa, vaikka viesten pitää kulkea sektioissa edestä taakse. Yhteinen sointi sektiossa syntyy yksinkertaisesti sillä tavalla, että jokainen soittaja yrittää kuunnella yhteissointia. Yhteissointi muodostuu siis kuulonvaraisesti ja vais-

tonvaraisesti, eikä edellytä että jokainen soittaja kuulisi kaikkia muita soittajia orkesterissa. Kaikkien pitämällä korviensa auki ja vaistot terävinä voi syntyä toimivaa ja vakuuttavaa yhteissoittoa. Muusikon pitää olla ikään kuin avoin muilta tulevaan soittoon. Parhaimmassa tapauksessa voi sitten käydä niin, että vaistonvaraisesti aistii sitä miten ja milloin muut soittavat jonka johdosta oma soitto sitten automaattisesti kordinoituu muiden kanssa.

Kaikki nykypäivän muusikot eivät vain ole riittävän tottuneita ja kouluttuneita kuuntelemaan toisia soittaessaan. Suomen musiikkikulttuurissa vallitsee nykypäivänä edelleen tietynlainen solistikeskeisyys ainakin musiikin ammattiopetuksessa ja yleisesti ottaen suorituspainotteinen ajattelutapa. Tämä juontaa kenties 1800-luvun solistipainotteisesta musiikkikulttuurista. Mielestäni olisi jo aika hieman muuttaa tai laajentaa vallitsevia asenteita avarakatseisempaan suuntaan.

Suuri osa valmistuneista muusikoista työskentelevät kuitenkin jossain vaiheessa ammattiorkesterissa. Heidän saamalla koulutuksellaan he voivat olla teknisesti taitavia ja päteviä soittajia, mutta koesoitoista ei välttämättä tule ilmi heidän vuorovaikutukselliset taitonsa. Ammattiorkestereissa voi siitä johtuen työskennellä hyvinkin itsenäisiä henkilöitä, joilla ei aina ole joustavaa taitoa mukautumisessa ja toisten huomioon ottamisessa. (Rantamäki 2007.)

Yhteissoiton rajoittavia tekijöitä voi siis myös löytää niin perustavanlaatuisesta asiasta, kuin ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta ja toisten kunnioittamisesta. Orkesterimuusikko ei luonnollisesti voi ymmärtää kaikkia muita orkesterin soittajia, mutta hänen kannattaisi ja pitäisi pyrkiä esiintymään yhdenvertaisina ja osoittaa vastavuoroista kunnioitusta muihin muusikkoihin. Jotta hänen voisi onnistua tässä ihanteellisessa vastavuoroisuudessa, hänen pitäisi osata tiedostaa, miten yhdenvertainen vuorovaikutus voi syntyä.

Kunnioitus on ilmasua ja toimintaa. Siihen pitää tietoisesti pyrkiä, sillä se ei tapahdu itsestään. Vastavuoroisuuden syntyminen tarkoittaa myös, että pitää löytää toimivat sanat ja eleet, jotta toinen voi tuntea myönteisen kun-

nioituksen. Kunnioitusta ei voi pakottaa, vaan jokaisen pitää omintakeisesti sisäistää mitä se tarkoittaa. (Sennett 2004, ss. 205-223.)

Yhteiskunnassa on myös monia asenteita jotka vaikeuttavat toisten kunnioittamista suotuisalla tavalla, kuten esimerkiksi statuksen ja arvovallan merkitys työelämässä. Arvostetussa asemassa oleva henkilö, esimerkiksi taitava konserttimestari, saa toivottavasti osakseen tiettyä kunnioitusta muilta soittajilta. Tämäntapainen kunnioitus ei vain ole kovin syvällistä eikä myöskään pelkästään myönteistä juuri sen vuoksi, että arvovallan tuoma kunnioitus voi jopa heikentää vastavuoroisuuden syntymistä kyseisen henkilön kanssa.

Työelämä on usein kilpailuhenkistä kuten myös toiminta musiikin ammattioipinnoissa. Ammattiorkestereissa on myös olemassa statusajattelua, joka sekkin johtaa arvoasemien vertailevaan vastakkainasetteluun (Sennett 2004, ss. 59-71). Ihmiset saavat sen verran vaikutteita ympärillä olevasta yleisestä suorituskeskeisestä ja kilpailuhenkisestä ilmapiiristä, että he omivat tiettyä kilpailuhenkistä asennetta. Tämä on epäsuotuisaa varsinkin orkesterityöskentelyssä muun muassa siksi, että voittaja yleensä suhtautuu välinpitämättömästi häviäjää, jonka johdosta joku orkesterin työntekijöistä voi jäädä arvostuksen ulkopuolelle. Työn arvokkuus on sinänsä myönteinen asia muun muassa liittyen työn tuomaan tyydytykseen, mutta työn arvokkuuden korostamisen seuraukset voivat olla erittäin epätasa-arvoisia (Sennett 2004, ss. 59-71).

Kunnioituksen ilmaisemisen taito ei sinällään sisällä oikeudenmukaisuutta, totuutta tai hyvyyttä. Musiikin esittäminen toisten kanssa on ekspressiivistä toimintaa, joka voi sisältää kaikkea mahdollista kuten kiistelyä tulkinnoista, taistelua egojen välillä, häiritseviä eleitä ynnä muuta. Musiikin tuoma vastavuoroisuus ei aina toteudu suotuisalla tavalla. Mutta keskinäisen kunnioittamisen taidon käyttäminen suuntaa ihmiset ulospäin, jonka johdosta he voivat kehittyä. (Sennett 2004, ss. 205-223.)

Kunnioittamisen harjoittaminen on aina jollain tavalla mielekästä ja merkityksellistä, vaikkei se aina toimisi suotuisimmalla tavalla. Tällaista ajattelua tarvittaisiin lisää myös ammattiorkestereissa jotta muusikot paremmin saavuttaisivat hyvän yhteneväisen soivan lopputuloksen.

4 Koesoitto

Avoimet orkesteripaikat ja niiden koesoittoajat löytyvät mm. Muusikko-lehdestä, joka on luettavissa jäsenille myös Muusikkojen liiton kotisivuilla (www.musicfinland.com/sml 2008). Avoimia orkesteripaikkoja voi kaikkien katsoa myös Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n kotisivuilla (www.sinfoniaorkesterit.fi). Jos haluaa tutustua koko maailman avoimena oleviin orkesteripaikkoihin kannattaa käydä 'musicalchairsin' sivuilla, joilla on ilmoituksia näistä. Joillakin ilmoituksilla on tarkat tiedot koesoitossa soitettavista teoksista, jopa kaikkine kierroksineen, kun toisilla taas ei ole. Joillakin ilmoituksilla on jopa orkesterikirjallisuuden otteet ladattavina tiedostoina. Joskus koesoittovaatimukset lähetetään vasta kutsukirjeen mukana. (www.musicalchairs.info 2008.)

Orkesterikirjallisuus lähetetään hakijan kotiin ainakin viikon tai pari ennen koesoittoa. Hakijalla on yleensä mahdollisuus harjoitella säestäjän kanssa koesoittopäivänä tai juuri ennen. (Lounamaa 2006, 4.1.) On hyvä ottaa huomioon että muu koesoitossa soitettava musiikki pitäisi olla valmiiksi harjoiteltu viimeistään kahta viikkoa ennen koesoittoa, jotta ehtisi harjoitella orkesteripaikat.

Koesoittoon saavutaan ajoissa, kutsukirjeessä ilmoitettuna aikana, jonka jälkeen arvotaan soittojärjestys. Suomessa soitetaan ensimmäisellä kierroksella yleensä pakollisen teoksen; viulisteilla esimerkiksi ensimmäinen osa Mozartin kolmannen, neljännen tai viidennen viulukonsertosta kadenssilla. Tätä soitetaan monesti sermin takana, jotta kuulijoiden päätöksiin ei vaikuttaisi hakijan henkilöllisyys. He jotka pääsevät toiselle kierrokselle saavat soittaa otteita kotiin lähetetystä orkesterikirjallisuudesta ja joskus soitetaan myös vapaavalintainen teos. (Haikola 2007. Rantamäki 2007.)

Joskus kapellimestari tulee hakijan eteen johtamaan orkesterikirjallisuuden otteet, jotta lautakunta näkee miten hakija reagoi ja pystyy seuraamaan kapellimestaria. Toisinaan kokelaan annetaan myös soittaa kvartetossa, jotta selviää miten hakija työskentelee ryhmässä; miten hän reagoi muihin ja miten hän voi vetää ryhmää (Almila 2007). Jos yksikään koesoitossa olleista

hakijoista eivät miellytä lautakuntaa ei valita ketään sillä kerralla (Lounamaa 2006, 4.1). Jukka Rantamäki peräänkuuluttaa prima vistan soittaminen koesoitoissa, sillä vaikkei ammattiorkestereissa periaatteessa soiteta prima vistaa orkesterisoittajan työtilanne on kuitenkin aina sen verran haastava ja nopeatempoinen, että se lähenee prima vistaa (Rantamäki 2007).

4.1 Mitä kuunnellaan ja mitä vaaditaan?

Ammattilaisten haastatteluissa kävi ilmi, että koesoitossa kuunnellaan hakijan soiton peruslaatua, musikaalisuutta, sointia, puhtautta ja rytmihallintaa. Rytmihallinta ei tarvitse olla konemaista metronomin lailla, mutta sen pitää olla loogista sillä tavalla, että hakijalla todetaan tasaista sisäistä pulssia. Teknisessä osaamisessa on myös tärkeää, että osaa muovata omaa soittotapaansa. Joskus pyydetään eri tavoilla joku kohta; halutaan selvittää jos hakija pystyy muuttamaan soittotapaansa, joka on erittäin tärkeä asia orkesteriin pyrkiessä. (Rantamäki 2007.)

Nyanssit ja värit ovat myös tärkeitä asioita koesoitossa. Pitäisi voida soittaa nyanssit jopa vähän värikkäämmin kuin nuoteissa lukee. Pitää myös olla persoonallista annettavaa. Ei kannata soittaa pienesti, varovaisesti ja liian korrektisti. Kannattaa tosin välttää maneereja soitossa, kuten myös kulmi-kasta ja takeltelevaa soittoa. (Rantamäki 2007.)

Puhtaus on yleinen kompastuskivi koesoitoissa. Se ei kuitenkaan tarkoita että hakijan pitäisi koesoittotilanteessa näkyvästi harmistua yksittäisistä vääristä äänistä, joilla ei ole minkäänlaista vaikutusta jos soitossa on muuten intoa ja persoonallisuutta. (Rantamäki 2007.)

Koesoittojen toinen kompastuskivi ovat orkesteritehtävät. Haastateltavat painottavat, että orkesteristemmat kannattaa soittaa todella hyvin, sillä jos ei huolehdi niistä ei menesty koesoitoissa. Tehdään monesti turhia virheitä orkesteristemmojen suhteen; esimerkiksi, ettei tempo pysy jossain muuten aika yksinkertaisessa kohdassa. On erittäin pitkä miinus, jos pyydetään ottamaan jotakin kohtaa uudelleen eikä soita sitä lautakunnan lausumien toiveiden mukaan. Joskus koesoitto jopa päättyy siihen. Pitää tajuta, miten eri orkesteristemmoja soitetaan tarkoittaen, että hakija mm. pyrkii soittamaan

niitä kuten nuoteissa lukee ja asianmukaisilla tempoilla. (Haikola 2007. Rantamäki 2007.)

Paras orkesterisoittaja ei välttämättä ole se, joka soittaa nopein ja teknisesti parhaiten, sillä se ei sano paljonkaan sitoutumisesta tai muuten sopivuudesta sektioon liittyen. Sopeutuvaisista ja ryhmässä hyvin toimivista henkilöistä tulisi parhaimmat orkesterisoittajat. Tätä on luonnollisesti vaikeaa selvittää koesoittotilanteessa. (Rantamäki 2007.) Tosin silloin kuin hakijoiden pitää soittaa myös kamarimusiikkiryhmässä nähdään ainakin miten hakija reagoi ja kommunikoi soitollaan muiden soittajien kanssa (Almila 2007.)

Äänenjohtajilta ja konserttimestarilta vaaditaan enemmän solistisuutta, sillä heidän pitää välillä soittaa myös soolopätkiä (Norjanen 2007). Sen lisäksi kapellimestarit etsivät äänenjohtajien toimia hakevilta kulloisenkin ohjelman syvällistä tuntemusta, kykyä valmentaa omaa sektiota ja ylläpitää sen vuorovaikutteisia suhteita muihin sektioihin (Almila 2007).

Lahden kaupunginorkesterin soolosellisti Ilkka Pälli on sanonut näin: ”En ole koskaan pitänyt kilpailemisesta. Minulle on aina ollut itsestään selvää, että on olemassa paljon parempia sellistejä kuin minä. Jossain tilanteissa se täytyy unohtaa ja olla ainakin olevinaan maailman paras!” (Lounamaa 2006, luku 6.)

Ei välttämättä tarvitse ajatella olevansa maailman paras soittaja koesoittotilanteessa, eikä sen tarvitse eikä pidäkään näkyä hakijan soittotavassa merkittävästi. On tosin selvää, että koesoittotilanne voi olla hyvin jännittävä kokemus. Usein joutuu odottamaan jopa neljä tai viisi tuntia soittovuoroaan ilman omaa harjoittelupaikkaa. Sen vuoksi kannattaa olla henkisesti varautunut odotukseen ja jännitykseen, jottei se tule yllätyksenä koesoittopäivänä. Voi myös miettiä etukäteen mitä kannattaa tehdä odotuksen aikana, jotta oma henkinen ja fyysinen vire olisi mahdollisimman hyvä oman soittovuoron tullessa. On myös hyvä tähdätä siihen, että rakentaa itselleen hyvän ja haasteita kestävän itsetunnon omaan soittoon liittyen.

Työ jota jokainen tekee valmistautuakseen koesoittoon ei ole mennyt hukkaan vaikka ei ole saanut haettua paikkaa. Kannatta ehdottomasti myös pyytää palautetta lautakunnalta koesoiton jälkeen, jos ei ole saanut haettavana olevaa paikkaa. Koesoitto voi parhaimmillaan olla soittajalle myönteinen kokemus, joka vie omaa soittotasoa eteenpäin ja joka motivoi harjoitteluun riippumatta siitä, jos hakija voittaa koesoiton tai ei. (Rantamäki 2007.)

4.2 Esimerkkejä viulisteilta vaadittavista koesoittoteoksista

Suomalaiset koesoittokappaleet vastaavat suurilta osiltaan ulkomaisia koesoittokappaleita; tosin maailman ammattiorkestereiden määrä on hyvin suuri ja on siten luonnollista, että koesoittokappaleet vaihtelevat hieman eri orkestereiden välillä. Otan esimerkkeinä viulisteilta vaadittavat koesoittokappaleet muutamassa orkesterissa. (www.musicalchairs.info 2008.) Esimerkit toimivat vain osviittana siitä, miten vaihtelevia eri orkestereiden koesoittokappaleet voivat olla eri puolilla maailmaa. Seuraava selostus ei siis toimi yleistyksenä yleisesti vaadittavista koesoittokappaleista.

Itävaltalaiseen kamariorkesteriin, Zürcher Kammerorchester, vaaditaan esim. 2. viulun 2. äänenjohtajalta Mozartin konsertin ensimmäinen ja toinen osa (sekä ensimmäisen osan kadenssi), kaksi kontrastoivaa osaa jostakin Bachin soolopartitasta tai soolosonaatista sekä romanttisen konsertin ensimmäinen osa, kun taas Västeråsın sinfoniaorkesteriin Ruotsissa vaaditaan samaan työtehtävään Mozartin ensimmäinen osa kadenssilla ja romanttisen konserton ensimmäinen osa. Todettakoon, että monen maan konserttimestari - tai äänenjohtajailmoituksissa oli yhtenä koesoittoteoksena kaksi kontrastoivaa osaa Bachin soolosonaatista tai partitasta. Romanttisen konserton saa toisilla paikoilla valita itse, kun taas toisilla on määrätty soitettavan esim. Beethovenin, Brahmsin, Sibeliuksen tai Tšajkovskin konserton. (www.musicalchairs.info 2008.)

Ranskalaiseen Orchestre d'Auvergneen vaaditaan konserttimestarin paikkaa hakevalta ensimmäisellä kierroksella Bachin Matteuspassiosta nro 39 ja 42, Bachin Kantaatista BMW 205 nro 9 ja Vivaldin Neljästä vuodenajasta kaikki osat yhdestä vuodenajasta. Toisella kierroksella pitää soittaa Mozartin tai

Haydnin konsertto kaikkine osineen. Kolmannella kierroksella pitää soittaa ensimmäinen osa kadenssilla romanttisesta konsertosta sekä tiettyjä otteita orkesterikirjallisuudesta. Latvian Sinfonietta Rigaaan vaaditaan toisaalta ensimmäisellä kierroksella Mozartin 4. tai 5. konsertto kokonaan, Bachin soolonaatin tai partitan kaksi kontrastoivaa osaa ja vapaavalintainen teos (korkeintaan seitsemän minuutin pituinen). Rigassa soitetaan toisella kierroksella pelkästään otteita orkesterikirjallisuudesta. (www.musicalchairs.info 2008)

Ranskalaisilla orkestereilla onkin ilmoitustensa perusteella mittavimmat teosvaatimukset konserttimeistareille ja äänenjohtajille. Sen maan koesoittovaatimukset vaikuttavat myös kauttaaltaan erkanevan hieman yleisimmistä vaatimuksista. Konserttimeistareilta ja äänenjohtajilta vaaditaan luonnollisesti enemmän kaikkialla maailmassa. (www.musicalchairs.info 2008)

5 Miten ammattiopiskelu voisi paremmin valmistaa opiskelijaa orkesterimuusikon työhön?

Christoph Richterin mukaan on olemassa kaksi orkesterikoulutuksen perusmuotoa. Työskennellään joko säännöllisesti viikoittain tai periodeittain. Richterin kollegoiden mielestä yhdistelmä jatkuvaa työskentelyä ja periodityöskentelyä olisi ihanteellisinta. Projektityöskentely on tärkeää, sillä se on ammattiorkesterien työtapaa lähimpänä oleva koulutusmuoto. Orkesteriperiodien lisäksi tarvitaan kuitenkin myös muuta opetusta, joka valmistaisi opiskelijoita orkesterimuusikon työhön, sillä orkesteriperiodeissa keskitytään vain tiettyyn ohjelmistoon ja on harvoin mahdollista, että jokainen opiskelija saa kattavan kokemuksen eri tyylikausien orkesterikirjallisuudesta opiskelujen aikana. (Richter 1997, 2-9.)

On myös tärkeää, että opiskelijat saavat opiskeluaikanaan kokemusta eri kapellimestareista edes jonkin verran, sillä orkesteriammattilaisena joutuu heti kosketuksiin mitä erilaisempiin kapellimestareihin, joihin pitää osata reagoida sujuvasti. (Richter 1997, 2-9.)

Hyvään esitykseen tarvitaan ihan erilaista valmistautumista kuin repertoarin läpisoittoon, joten on tärkeää, että on jatkossakin olemassa periodityöskentelyä, joka päättyy konsertteihin. Richter painottaa myös, että opiskelijoiden tulisi ymmärtää orkesterityöskentelyä yhteisenä työsarakeena ottamalla omalla soitollaan vastuuta koko ryhmästä ja teoksesta ja oppia osallistumaan tietoisesti ja intensiivisesti yhteiseen tulkintaan. Orkesteriperiodit edesauttavat myös edellä mainittujen asenteiden kehittymistä. (Richter 1997, 2-9.)

Richter ehdottaa, että jotkut orkesteriperiodit kannattaisi keskittyä orkestrisoiton perusteisiin, kuten kuuntelemiseen, intonaatioon, hengittämiseen, artikulaatioon, fraseeraukseen ja sointibalanssiin. On myös tärkeää oppia erottaa eri sävellystyylien vaihtelevat soittotavat, kuten esimerkiksi bel canto-soitto. Pitää myös saada kokemusta sekä solistien säestämisestä että orkesterimuusikoiden omista soolo-osuuksista, kuten myös eri säveltäjien tuttuusuuksien rakenteet. Opiskelijoiden pitää opiskeluaikanaan istua eri

paikoilla orkesterissa, jotta he tottuvat eri sijaintien tuomiin haasteisiin kuuntelemiseen ja soittamiseen liittyen. Opiskelijoiden on tämän lisäksi hyvä saada soittaa sekä pienemmissä että suuremmissa kokoonpanoissa. (Richter 1997, 2-9.)

Kamarimusiisointi kehittää myös huomattavasti orkesterimusiikoita, sillä sen avulla opitaan yhteistyötaitojen ohella yksityiskohtiin paneutuvaa työkentelytapaa ja eri soittotapoja, kuten myös vastuun ottamista kokonaisuudesta, aktiivista osallistumista tulkintaan, ryhmän vetämistä ja toisten auttamista. Kamarimusiisoinnilla voi myös huomata miten tärkeää rooli jokaisella soittajalla on yhteisen suotuisan ilmapiirin muodostumiseen. (Richter 1997, 2-9.)

Orkesteriperiodeja voi rakentaa sillä tavalla, että niissä keskitytään periodissa soitettavien teoksien eri ongelmiin ja haasteisiin. Tällöin olisi järkevää sisällyttää periodin teoksiin kontrastoivia teoksia, jotta opiskelijat pääsevät vertailemaan eri tyylien väliset erot. (Richter 1997, 2-9.) Opittavat asiat jäävät paremmin mieleen, jos ne ovat muistettavasti esiteltyjä sopivassa kokonaisuudessa.

Voi myös työskennellä sillä tavalla periodeissa, että keskittyy orkesterisoi-ton ongelmakohtiin orkesterikirjallisuuden kautta, mutta ei pelkästään esitystä ajatellen. Voidaan esimerkiksi perehtyä Haydnin ja Brahmsin välisiin eroihin säestäessään solisteja. Nekin periodit voivat johtaa konserttiin, mutta niissä voidaan käydä läpi useita teoksia pintapuolisemmin tietyistä näkökulmista ja sitten valita pari teosta esitettäväksi konsertissa. Mikään näistä konsepteista ei ole riittävä, vaan voi yhdistellä niitä. Sopivan yhdistelmän kehittäminen on hienovaraisimpia tehtäviä mitä orkestereita kouluttavilla kapellimestarilla ja orkesterikoulutuksia suunnittelevilla voi olla. (Richter 1997, 2-9.)

5.1 Joustavan soitonopetuksen tärkeys

Yksilölliseen soitonopetukseen pitäisi lisätä sellainen ominaisuus, että opiskelijoiden saisivat edes kerran kuukaudessa valmistaa tunnilleen jokin or-

kesterikirjallisuuden vaikea paikka (Rantamäki 2007). Tämä palvelisi opiskelijoita pitkällä tähtäimellä, koska suurin osa törmää näihin teoksiin ennemmin tai myöhemmin. On ikävää, jos orkesterikirjallisuuden yksilölliset vaikeat paikat tulevat tutuksi vasta koesoittojen yhteydessä. Orkesteripaikkoja harjoittamalla saa myös harjoiteltua ja paranneltua tekniikkaa. Orkesterisoiton opiskelijat pitäisi voida aloittaa asianmukaisten kohtien harjoitteluun mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, jotta ne tulisivat tutuiksi.

Orkesterikirjallisuuden soittamisen ohella yksilöopetus pitäisi myös sisällyttää koesoitossa vaadittavien muiden teosten harjoittamista ja valmistamista. Viulisteille ovat esimerkiksi välttämätöntä tuntea ainakin ensimmäisen osan Mozartin kolmannesta, neljännestä tai viidennestä konsertosta kadensseineen. Mozartin teokset ovat kuitenkin sekä teknisesti ja musiikillisesti niin vaativat, että niiden harjoittamista ei kannata aloittaa ennen kuin soittajan taso on kehittynyt tarpeeksi pitkälle, jottei opiskelijan asenne Mozartin musiikkiin kehity epäsuotuisasti (Norjanen 2007).

Mozartin esittämisessä tarvitaan sujuvuutta, ehdotonta teknistä hallintaa ja tyyllillistä tuntemusta. Mozartin konsertot ovat oleellisia myös sen vuoksi, että niitä vaaditaan myös usein eri musiikkikorkeakoulujen koesoittoissa. Mozartin ohella on hyvä valmistaa joku merkittävä romanttinen konsertto, joka vaaditaan monissa orkesterikoesoittoissa.

Suomen soitonopetus on edelleen painottunut kovin solistisesti, mikä on kielteinen asia siinä mielessä, että se luo kuilua solistisen opetuksen ja orkesterisoiton opetuksen välillä. Tähän tarvitaan isoa muutosta. Muutoksen pitäisi ilmeisesti tulla musiikkioppilaitosten hallinnolliselta puolelta, sillä opettajien keskuudessa ei vielä ole nähtävissä asennemuutosta orkesterisoittoon liittyen. Opettajien työtehtäviin pitäisi selkeästi kuulua niiden opiskelijoiden valmistamisen orkesterityöhön, jotka opiskelevat orkesterisoiton koulutusohjelmissä. Koulutusohjelmien tuloksellisuuden kannalta olisi myös tärkeää, että opintojen eri osa-alueet tukisivat ja täydentäisivät toisiaan.

5.2 Orkesterisoittoa tukevia aineita

Sibelius-Akatemiaan on otettu käyttöön ns. ohjelmistosoittoperiodit, joissa käydään suhteellisen lyhyessä ajassa läpi orkesterikirjallisuuden tärkeitä teoksia (Merjanen 2001, 3.4). Periodi voitaisiin ainakin osittain toteuttaa kuuntelu- ja analyysikurssina nuottia seuraillen, jolloin voisi huomata oman sektionsa kompastuskivet. Siinä säästettäisiin resursseja, joita voitaisiin käyttää muun muassa tavanomaisempiin orkesteriperiodeihin, jotka päättyvät konsertteihin ja esimerkiksi niitä johtaviin vieraileviin kapellimestareihin.

Anna-Leena Haikola toteaa, että orkesterimateriaalin kuuntelukurssit olisivat tärkeitä, sillä teosten kuuntelu auttaa oman stemman harjoittamiseen. Kuuntelemalla tietoisesti voi selvittää mitkä ovat oman sektorin tärkeät kohdat, mitkä kohdat erottuvat hyvin ja mihin kohtiin kannattaa erityisesti panostaa omassa harjoittelemisessa. Kuuntelemalla selkiintyy myös teosten kokonaisuuden ja voi esimerkiksi kiinnittää huomiota myös siihen, mitä sektiot soittavat, johon ei aina ehdi keskittyä tuttiharjoituksissa. Kuuntelemalla ja tutkimalla orkesterinuotteja tulee myös rutiinia siitä millaisia paikkoja pitää harjoitella erityisesti. Aina on tiettyjä paikkoja, jotka pitää katsoa uudelleen vaikka olisivatkin ennestään tuttuja paikkoja, jotta ne taas kristallisoituu lihasmuistiin. (Haikola 2007.)

Orkesterisoiton yleisiä aineita kuten musiikkiteoriaa, säveltapailua ja musiikkihistoriaa ovat tärkeitä, sillä monipuolisesti koulutettuja orkesterimusiikoita ovat luonnollisesti valtti (Richter 1997, 2-9). Analyysikurssit voitaisiin toteuttaa esimerkiksi tyylikausittain; orkesterimusiikolle voisi esimerkiksi olla neljä pakollista orkesterimateriaalin analyysikurssia, barokkimusiikissa, klassisessa musiikissa, romantiikan musiikissa ja 1900-luvun musiikissa.

Teosten kuunteleminen on tärkeää varsinkin orkesteriperiodien yhteydessä, mutta sen ohella analyysikurssit ovat tärkeitä myös historiallisessa mielessä. Opiskelijoiden on hyvä ymmärtää missä yhteiskunnallisessa yhteydessä

eri teokset ovat sävellettyjä. (Richter 1997, 2-9.) Historiallinen puoli voitaisiin hyvin yhdistää analyysikursseihin, joissa opittaisiin myös teosten rakenteellista ymmärtämistä. Oleellista on, että analyysikurssit olisivat suunnattuja ja räätälöityjä nimenomaan orkesterikoulutusohjelmien opiskelijoille.

Koesoittokoulusta pitäisi liittyä opintoihin, jotta opiskelija saa palautetta ja saa tottua koesoittotilanteeseen. Lautakunnassa olisi hyvä olla ammattimuusikoita eri ammattiorkestereissa. Niihin pitäisi antaa stemmat kaksi viikkoa aiemmin, kuten ammattiorkestereissa on tapana. (Almila 2007. Haikola 2007. Norjanen 2007. Rantamäki 2007.) Koesoittokoulutusta on jo kehitteillä esimerkiksi Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa, mutta sitä voidaan vielä viedä pitemmälle, kuten varmaan on myös tarkoitus. Kaikkien halukkaiden jousisoittajien pitäisi edes kerran opiskeluaikanaan saada osallistua valmistelemaan koesoittoa.

Opiskelijoiden on hyvä saada opiskella orkesterinjohtoa jonkin verran, sillä sen avulla pystyy paremmin ymmärtämään kapellimestareita ja johtamisen kautta saa myös harjoitella musiikin hahmottamista omalla hengityksellään ja elekielellään. Orkesterijohto kartuttaa myös opiskelijoiden ammattiosuamista. (Richter 1997, 2-9.)

Orkesterijohdon lisäksi koulutusohjelmien ei tarvitse rajoittua joko muusikoiden tai soitinopettajien kouluttamiseen, vaan pedagogiset opinnot voisivat liittyä läheisemmin orkesterilaisten kouluttamiseen. Missään muualla kuin orkesterijohdon koulutusohjelmissä ei opita miten orkesteria koulutetaan. Tämä työalue liittyy tietenkin läheisesti kapellimestareihin, mutta jotta osaamista olisi myös muiden kuin kapellimestarien keskuudessa olisi suotavaa, että orkesterisoiton opiskelijatkin oppivat miten orkesterimuusikoita voi kouluttaa. Kuten jokaisen soittimen ainedidaktiikkaopinnot ja opetusharjoittelu tukevat soittokehitystä, myös esimerkiksi sektioharjoitusten pitäminen voi tukea kehitystä orkesterimuusikkona.

Nimenomaan sektioharjoitukset ovat yksi pedagoginen muoto orkesterikouluttamisessa. Lainaten Anna-Leena Haikolan sanoja, sektioharjoitusten vetäjä voi tehdä käytännön sektiotyötä ryhmänsä kanssa, tarkoittaen, että selvitetään muun muassa, mikä on ero äänenjohtajan ja tuttuosoittajan välil-

lä ja miten vuorovaikutus yleisemmin toimii sektion sisällä. Tähän liittyy myös millä tavalla vuorovaikutus toimii ykkös- ja kakkosviulun välillä, jotta kehittyisi yhteinen soittotapa. Yhteinen soittotyöli lähtee luonnollisesti konserttimestarilta ja äänenjohtajilta, joten äänenjohtajakoulutus olisi toinen erittäin tärkeä orkesterisoittoa tukeva osa-alue. (Haikola 2007.)

Äänenjohtajakoulutusta voitaisiin toteuttaa sektioharjoitusten avulla. Kokee neet ammattimuusikot voisivat pitää niitä jousisoittajille esimerkiksi workshopien muodossa. Ammattimuusikot voisivat myös toisinaan soittaa mukana orkesteriperiodeissa etupulteissa ja sillä tavalla antaa tukea ja neuvoja sekä näyttää mallia soittotavallaan opiskelijoille.

Kapellimestareilla on koulutuksensa kautta päteviä johdattamaan orkesterimuusikoita tulkintaseikkojen ääreen (Richter 1997, 2-9). Toisaalta, jos koulutusohjelmat muuttuvat monipuolisemmiksi, myös orkesterimuusikot voivat kantaa kortensa kekoon orkesterikouluttajina muun muassa sektioharjoitusten vetäjinä ja opettajina. Silloin he voivat myös sektioharjoituksissa ainakin yleisesti selvittää eri soittotavat kunkin aikakauden musiikin suhteen, että mitkä eroavaisuudet ovat ja mitkä lainalaisuudet pätevät.

Orkesteriperiodien opintopistemäärään pitäisi sisältyä joitakin tunteja, jotka varataan omaan harjoitteluun. Opiskelijoiden on tärkeää oppia miten aikaisin eri teoksia on syytä alkaa harjoittelemaan ennen tulevia orkesteriperiodeja. Vielä tärkeämpää on, että opiskelijat ylipäättänsä osaavat harjoitella teoksia järkevällä tavalla omin päin, johon olisi myös hyvä olla jonkinlaista ammattilaisten johdolla olevaa perehdyttämistä.

On myös tärkeää, että orkesterikoulutukset ovat tasapuolisesti olemassa kaikkia opiskelijoita varten. Mahdollisten kokemattomien soittajien takia pieleen mennyt yksittäinen konsertti on pienempi paha kuin se, että näillä soittajilla ei myöhemmin ammattiorkesterissa edelleenkään ole kokemusta ja taitoa selvitä kunnialla työtehtävistään. (Merjanen 2001, 2.3.) Tämä lie-nee lähinnä isompien korkeakoulujen ongelma. Pienemmissä kouluissa ongelmana on taas se, ettei yksittäinen soittaja saa monipuolista kokemusta orkesterisoitosta siksi, että sitä ei pystytä järjestämään tarpeeksi usein.

Koulutusohjelmien pedagogisen rakentavuuden kannalta kannattaa tietenkin suunnitella opintoja sillä tavalla, että ne etenevät rakentavalla tavalla. Uusien opiskelijoiden ei ole hyvä joutua heti työelämän orkesterien työtah-
tia vastaavaan periodiin. Ensimmäisenä opiskeluvuotena voisi vaikka aluksi olla jonkinlaisia workshopeja, jotka perehdyttävät siihen miten yhteissoitto toimii sektioissa, ja jotka kouluttavat opiskelijoita orkesterisoiton perusasi-
oissa ja taidoissa. Nämä opinnot olisi hyvä olla pakollisia perusopintoja kaikkien orkesterisoitinten opiskelijoille, jotta kaikki saavat käsityksen or-
kesterisoiton vaatimuksista ja haasteista; tulevia soitinopettajia ajatellen sekä yleissivistävässä mielessä.

Joka vuonna olisi hyvä järjestää ainakin yksi ammattiorkesteria vastaava periodi, joista orkesterisoiton opiskelijoiden olisi pakollista osallistua ainakin kahteen tai kolmeen. Opiskelijoiden pitää selkeästi käsittää orkesteriamma-
tin realiteetit ja vaadittavat taidot, jotta he voivat valmistua työelämää var-
ten. Vähäisten tuttiharjoitusten avulla opiskelijat myös tajuavat, että on pakko harjoitella ennen orkesteriperiodia, jotta pärjäisi siinä.

Ammattiorkestereita vastaavien periodien konsertit eivät tarvitse olla huip-
pusuorituksia; ne voivat jopa olla ulkopuolisille suljettuja opiskelijakonsert-
teja. Niiden tarkoitus on opetella ja totutella opiskelijoita valmistamaan te-
oksia nopeaan tahtiin, joka on taito mikä ei synny itsestään, vaan sitä pitää harjoitella. On ikävää silloin kun sen taidon oppii vasta työelämässä; orkes-
terisoitto on haasteellista muutenkin.

Nopeasti oppimisen ja omaksumisen taitoon kuuluu myös, että osaa valikoi-
da mitä harjoittelee. Ei aina ehdi oppia kaiken täydellisesti, vaan pitää myös ammattilaisten mielestä osata 'fuskata'. Esimerkiksi jossain modernissa te-
oksissa voi olla teknisesti mahdottoman vaikeasti soitettavia kohtia. Sellai-
sissa tapauksissa pitää osata valittava soitettavan hyvällä tavalla, jotta ryt-
mi ja musiikin hahmo pysyy koossa. Leif Segerstam sanoi joskus Oopperan
orkesteria johtaessa, että "tää on nyt tätä tavallista Wagner-fuskaattoa,
että koettakaa pärjätä sen kanssa". Tilanteen mukaan pitää katsoa mihin keskittyy. (Haikola 27.9.2007.)

Voidaan ajatella, että syvälliset orkesteriopinnot ovat tarkoitettuja lähinnä tuleville orkesterimuusikoille. Toki kaikkien soitinopiskelijoiden olisi hyvä tutustua orkesterisoiton haasteisiin, jotta he voivat asiantuntevasti tutustuttaa mahdolliset tulevat oppilaansa niihin. Oleellisinta on kuitenkin, että olisi olemassa orkesterityöhön selkeästi johtavia ja painottuvia koulutusohjelmia.

6 Pohdinta

Tämän työn parissa työskennellessäni olen saanut pohtia perusteellisesti orkesterisoittoa eri näkökulmista. Se on ollut pitkä, yli vuoden mittainen ajatteluprosessi, joka sai alkuunsa omista orkesterin parissa saaduista kokemuksista. Opinnäytetyö on eräänlainen kooste näistä ajatuksista ja ideoista.

Pohjustuksena käytetyt asiantuntijatiedot, sekä haastatteluista että artikkeleista, ovat olleet mielenkiintoinen ja tarpeellinen lisä tähän työhön. Työn kautta saadut tiedot ja pohdinnat ovat auttaneet minua eteenpäin omassa soitossani. Toivon kuitenkin, että työ voi olla hyödyllinen myös muille tuleville muusikoille.

Erittäin hieno asia olisi, jos myös orkesterikoulutuksia suunnittelevat kiinnostuvat työstä ja pohtivat tässä esitettyjen ehdotuksien toteutumismahdollisuuksia käytännössä. Paljon tärkeää suunnittelu- ja kehitystyötä tehdään jo nyt ja työn tarkoitus onkin edistää ja antaa lisää vauhtia siihen kehitykseen. Monen toteutuksen onnistuminen riippuu luonnollisesti rahasioista ja käytettävissä olevista resursseista, joiden miettimiseen en ole oikea henkilö. Toivon ennen kaikkea, että työ voi herättää jonkinlaista keskustelua orkesterisoiton haasteista ja orkesterikoulutuksien mahdollisuuksista.

Halusin kirjoittaa monipuolisen työn, joka ei käsittele orkesterisoittoa pelkästään yhdestä näkökulmasta juuri sen vuoksi, että toivon työn herättävän ajatuksia. Tarkoituksena ei ollut pohtia työn kaikkia osa-alueita syvällisesti, vaan antaa perustietoja orkesterisoiton haasteista ja vaatimuksista.

On vielä paljon asioita orkesterikoulutukseen liittyen, joihin voisi ja myös pitäisi ottaa kantaa. Työskennellessäni Kungsvägenin musiikkiopiston ja Sandelsin Musiikki- ja Kulttuurikoulun jousiorkestereiden kanssa olen huomannut, että ovat tiettyjä soittoon liittyviä asioita, jotka ovat vaikeita useammille nuorille soitinoppilaille. Sujuva rytmitaju ja nuotinluku on yksi asia ja toi-

nen on kyky kokeilla joustavasti eri jousitekniikkoja. Monilla oppilailla voi olla hiukan kangistunut ja jähmeä soittotapa ja heidän on vaikea muuttaa sitä lyhyessä ajassa.

Useammat oppilaat voivat kuitenkin ymmärtää orkesterisoittoon liittyvää osaamista, kun selittää sen heille. Moni oppilas on yksinkertaisesti sanonut minulle, että 'ymmärrän mitä tarkoitat mutta en vain saa käteni toimimaan ehdottamallasi tavalla'. Ja silloin on harvoin kyse mistään erityiseen vaikeasta soittotavasta, vaan oppilaat eivät monesti ole tottuneita kokeilemaan eri soittotapoja omilla soittotunneillaan. Tällaisissa tapauksissa harjoitellaan tietenkin myös soittotapoja perusteellisesti sektioharjoituksissa, jotta kaikki oppilaat opittavat tarvittavat asiat. Tarvittaisiin kuitenkin enemmän joustavuutta yksilöopetuksessa. On ehkä aika hieman muuttaa ja monipuolistaa romantiikan ajasta pohjautuvia lähinnä solistiseen soittotapaan keskittyvää soitinopetusta. Olisi hyvä jos tämä asia tutkittaisiin lisää.

Lähteet

Almila, Atso. 4.10.2007. Asiantuntijahaastattelu.

Asunta, Miika & Paavola, Helena. 1992. Sibeliuksen sinfoniaorkesteri ja ammattiorkesterit eri näkökulmista. Sibeliuksen Akatemia. Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Aukia, Jussi-Pekka. 3/1991. Orkesterikoulutus – suomalaisen musiikkikasvatuksen heikoin rengas?. Rondo, 12-15.

Haikola, Anna-Leena. 27.9.2007. Asiantuntijahaastattelu.

Lounamaa, Riikka. 2006. Orkesterimuusikkona koesoiton jälkeen. Sibeliuksen Akatemia. Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Merjanen, Jukka. 2001. Sibeliuksen Akatemian orkesterikoulutuksen taso jousisoittajan näkökulmasta. Sibeliuksen Akatemia. Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Norjanen, Hannu. 2.10.2007. Asiantuntijahaastattelu.

Peck, Donald. 6/1997. Personal Perspective: The Orchestral Experience. The Instrumentalist, 80.

Rantamäki, Jukka. 11.9.2007. Asiantuntijahaastattelu.

Richter, Christoph. 4/1997. Orchester-Ausbildung: Wie kann man sie verbessern?. Das Orchester - Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen, 2-9.

Sennett, Richard. 2004. Kunnioitus eriarvoisuuden maailmassa. Tampere: Vastapaino.

www.musicfinland.com/sml. 4/2008.

www.musicalchairs.info. 2/2008.

www.stadia.fi. 12/2007.

Ammattimuusikoiden haastattelurunko

Teen opinnäytetyön orkesterityöskentelystä, ja tulen haastattelemaan 6-10 ammattimuusikkoa ja johtajaa. Sovellan sitten saatuja tietoja orkesterikoulutuksien kehittämiseen.

1. Missä orkestereissa olet työskennellyt, ja missä tehtävissä? Kuinka kauan?
2. Mikä on toimenkuvasi orkesterissa nykyisessä työpaikassasi? Mitkä ovat mielestäsi tärkeimmät tehtäväsi orkesterissa? Mainitse tärkeimmät tehtävät, joista olet ollut vastuussa.
3. Mitkä ovat mielestäsi äänenjohtajan/konserttimestarin työtehtäviin sisältyvät erityishaasteet?
4. Miten saadaan hyvä yhteissoitto aikaan?
(4b. Pitäisikö kaikkien soittajien liikkua soittaessa? Auttaisiko se hyvän soivan lopputulon saamiseksi?)
5. Onko teillä sektioharjoituksia? Miten ne on järjestetty? Mitä sektioharjoituksissa tehdään (esim. mitä harjoitetaan tai mitä asioita sovitaan)?
6. Miten tehtävät jaetaan sektiossa ja pultissa?
6b. Miten teette jousitukset?
7. Ovatko työskentelytavat tai äänenjohtajan/konserttimestarin tehtävänkuvat eronneet toisistaan eri orkestereissa?
8. Minkälaiset asiat koet tärkeänä, kun koesoitossa valitaan uutta musiikkia? Entä mihin asioihin kiinnitetään erityisesti huomiota jos kyseessä on äänenjohtajan tai konserttimestarin koesoitto?
9. Miten kehitettäisiin orkesterisoittajan ammattiin johtavia opintoja?
10. Mitä ajattelet Suomen sinfoniaorkestereiden tulevaisuudesta? Millaisia asioita pitäisi kehittää?

Ammattikapellimestarien haastattelurunko

1. Mitä orkestereita olet urasi aikana johtanut? Minkälaiseen ohjelmistoon olet erityisesti perehtynyt?
2. Mitä sinä odotat äänenjohtajilta ja konserttimestarilta?
 - 2b. Mitä odotat tutti-soittajalta?
3. Mihin asioihin kiinnität huomiota koesoittotilanteissa?
 - 3b. Mitkä asiat nousevat esille erityisesti äänenjohtajan tai konserttimestarin koesoittotilanteessa?
4. Mitä ajattelet Suomen sinfoniaorkestereiden tulevaisuudesta? Minkälaisia asioita pitäisi kehittää?
(Ei koske hallinnollisia asioita.)
 - 4b. Miten kehitettäisiin orkesterisoittajan ammattiin johtavia opintoja? Mitä toivoisit että ammattiopinnoissa opittaisiin jotta opintojen ja ammattiorkesteriarjen välinen ero ei olisi niin suuri?