

HYPPY KYLMÄÄN VETEEN

Orkesteripianistin työnkuva ja ajatuksia orkesterisoiton opettamisesta pianistille

Seminaarityö

Kevät 2021

Opettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Niina Ranta

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia /

Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä /

Kirjallinen työ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Hyppy kylmään veteen. Orkesteripianistin työnkuva ja ajatuksia orkesterisoiton opettamisesta pianistille	60
Tekijän nimi	Lukukausi
Niina Ranta	Kevät 2021
Aineryhmän nimi	
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä	
<p>Seminaarityössä tutkittiin orkesterissa tai yleisesti kapellimestarin johtamassa yhtyeessä soittavan pianistin työn ominaisuuksia ja haasteita mahdollisimman laaja-alaisesti. Tarkastelun kohteena olivat varsinkin orkesterisoiton erityispiirteet ja orkesteripianistilta vaadittavat taidot, jotka poikkeavat pianistien soolo- tai kamarimusiikkisoitossa keskeisistä vaatimuksista. Tutkimuksessa selvitettiin myös, voitaisiinko orkesteri- tai yhtyesoiton opetusta sisällyttää musiikkiopisto- tai korkeakoulutason pianistien opintoihin. Aineisto kerättiin ensisijaisesti haastattelemalla kolmea pääkaupunkiseudulla toimivaa orkestereissa aktiivisesti soittavaa pianistia. Tutkimusmenetelmänä käytettiin puolistrukturoitua teemahaastattelua.</p>	
Hakusanat	
Piano, pianisti, orkesteri, orkesterisoitto, yhtye, ensemble, työelämä, haastattelututkimus	
Tutkielma on tarkastettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
Ei tarkistettu	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	TUTKIMUSASETELMA.....	6
2.1	Työn taustaa	6
2.2	Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset.....	7
2.3	Tutkimusmenetelmä ja tutkimuksen toteuttaminen	8
2.4	Tutkimusetiikka.....	9
2.5	Haastatellut pianistit.....	10
2.5.1	Jouko Laivuori	10
2.5.2	Mirka Viitala.....	11
2.5.3	Satu Elijärvi	11
3	KOSKETINSOITTIMET ORKESTERISSA	12
3.1	Kosketinsoitinten historiaa ja rooleja orkesterissa	12
3.1.1	Piano	13
3.1.2	Celesta.....	14
3.1.3	Cembalo	15
3.1.4	Urut	16
3.1.5	Muut kosketinsoittimet	16
4	HAASTATTELUIJEN TULOKSET: ORKESTERIPIANISTIN TYÖN SISÄLTÖ	
	17	
4.1	Pianistin työllistyminen orkesteriin.....	18
4.1.1	Haastateltavien tie orkesteripianistin työhön.....	18
4.1.2	Rekrytointi	21
4.1.3	Yleinen työllisyystilanne Suomessa	22
4.2	Orkesterimusiikki pianistille	24
4.2.1	Instrumentit.....	24
4.2.2	Ohjelmisto.....	25
4.2.3	Hallittavat musiikkityylit	27
4.3	Orkesterisoiton haasteita ja erityispiirteitä.....	31
4.3.1	Työolosuhteet.....	31

4.3.2	Kapellimestarin johtamisen seuraaminen	33
4.3.3	Taukojen laskeminen	35
4.3.4	Henkiset stressitekijät	38
4.3.5	Tärkeitä taitoja orkesterissa	40
5	HAASTATTELUIJEN TULOKSET: YHTEISÖLLISIÄ JA PEDAGOGISIA NÄKÖKULMIA ORKESTERISOITTOON	43
5.1	Orkesteri työyhteisönä.....	43
5.2	Orkesterisoiton opettaminen – mahdollista?.....	45
5.2.1	Haastateltavien kokemuksia	46
5.2.2	Käytäntö opettaa	47
5.2.3	Orkesteri tutuksi pianisteille opintojen aikana.....	49
5.3	Orkesterisoiton hyödyt muusikkona kehittymiselle.....	52
6	POHDINTA	54
	LÄHTEET.....	58

1 Johdanto

Tutkin seminaarityössäni pianistien työskentelyä orkestereissa tai muissa kapellimestarin johtamissa ensembleissa tai yhtyeissä. Selkeyden vuoksi käytän tässä seminaarityössä ainoastaan orkesteriin viittaavia termejä (kuten “orkesteripianisti”), vaikka tosiasiaassa tarkoitan mitä tahansa edellä määritellyn kaltaisia ryhmiä, joiden jäsenenä pianisti voi soittaa ja työskennellä. Tällaisia voivat olla myös esimerkiksi pienemmät kamariorkesterit, nykymusiikkiin erikoistuneet yhtyeet tai mitkä tahansa vapaasti muodostuneet kokoonpanot, jotka tarvitsevat kapellimestaria.

Työn tarkoitus on valottaa pianon ja muiden kosketinsoitinten roolia orkesterissa ja esitellä orkesteripianistin työtä ammattipianisteille, pianonsoiton opiskelijoille ja kaikille muille aiheesta kiinnostuneille lukijoille. Työssä eritellään orkesterisoiton erityisiä, pianistien perinteisistä soolo- ja kamarimusiikkitehtävistä poikkeavia haasteita ja tarjotaan pianisteille mahdollisia apukeinoja orkesterin kaltaisessa ympäristössä soittamista varten. Pedagogisesta näkökulmasta pohdin, olisiko perinteisesti ainoastaan suoraan käytännössä opittua orkesterisoittoa mahdollista opettaa pianisteille, ja jos, niin miten.

Seminaarityölläni on varsin vahva yleissivistävä eetos: orkesteri on myös pianistille yksi varteenotettava työpaikka muiden joukossa, vaikkakin useimmiten tapauskohtainen tai kausiluonteinen. Käsitökseni mukaan pianistin roolia orkesterisoittajana ei yleisesti oteta kovin paljon huomioon, eikä pianistien perinteinen solistinen koulutus valmista työn spesifeihin haasteisiin oikeastaan lainkaan. Tietääkseni vielä tähän mennessä ei myöskään ole tehty lainkaan suomenkielistä tutkimusta, jonka fokuksessa on nimenomaan pianistien orkesterisoitto. Näistä seikoista huolimatta monet pianistit tutustuvat orkesterissa soittamiseen ainakin jossain määrin työelämänsä aikana, ja siksi koen tärkeänä avata ja sanoittaa sen ominaisuuksia tutkimuksen muotoon.

Koen myös itse pianistina vahvaa kutsumusta moniin freelance-töiksi luokiteltaviin muusikkouden osa-alueisiin, kuten kamarimusisointiin, teatterityöhön ja erilaisissa ensembleissä ja orkestereissa soittamiseen, ja olen jo jonkun aikaa suuntautunut tällaisiin työtehtäviin opintojeni ohella. Tämä on luonnollisesti vaikuttanut aiheeni valintaan.

2 Tutkimusasetelma

2.1 Työn taustaa

Kiinnostuin aiheesta ensisijaisesti omien soittokokemusteni kautta. Olen itse soittanut ensimmäistä kertaa orkesterin kaltaisessa pienyhtyeessä varmaankin noin 15-vuotiaana, jolloin kävin klassisen pianonsoiton opiskelun ohella pop-jazz-pianotunneilla Espoon musiikkiopiston Ebelissä¹. Omien pianotuntien lisäksi pääsin aina välillä soittamaan opiston big band -kokoonpanoon, mikä oli todella hauskaa ja innostavaa. Muistan pitäneeni erityisesti siitä, että piano oli osa rytmisektiota. Oli mahtavaa saada olla osa isompaa yhtyettä, yksi soittaja muiden joukossa. Musiikki oli rytmisesti niin menevää ja suoraviivaista ja soitettavat stemmat sen verran helppoja, että en muista jännittäneeni ollenkaan esimerkiksi kapellimestarin seuraamista – siinä vain soitettiin ja jammailtiin yhdessä. Tähän mennessä olin soittanut klassisella puolella myös joitain yksittäisiä kamarimusiikkikappaleita, lähinnä nelikätisiä muiden pianistien kanssa, mutta Ebeli Big Band oli ensimmäinen isompi ryhmä, jonka riveissä soittamista muistelen edelleen lämmöllä.

Klassisen musiikin kontekstissa soitin ensimmäistä kertaa orkesterissa Sibelius-Akatemian sinfoniaorkesterin periodilla syksyllä 2014. Konsertin ohjelmassa kosketinsoitinosuuksia sisältäviä teoksia olivat Sergei Prokofjevin *Romeo ja Julia -sarja nro 2* (1936) ja Ottorino Respighin *Feste romane* (1928). Tässä konsertissa pääsin ensimmäistä kertaa soittamaan celestaa, jolla oli Prokofjevin teoksessa jopa pieniä

¹ Ebeli on Espoon musiikkiopiston taiteellisesti itsenäinen pop/jazzlinja.

sooloja. Orkesterissa soittaminen oli intensiivistä ja melko stressaavaa ja haastavaa, mutta ihanaa – sain “orkesterikärpäsen pureman” ja halusin tästä lähtien hakeutua mahdollisimman moneen yliopiston järjestämään orkesteri- tai yhtyeprojektiin soittamaan. Toisaalta sain myös kokea, miten vaikeaa taukojen laskeminen, kapellimestarin seuraaminen ja yhdessä muun orkesterin kanssa soittaminen voi olla tai miten piinallisen jännittävää on istua paikallaan lavalla tekemättä mitään pitkään aikaan, ja sitten joutua soittamaan jokin hyvin kuuluva soolo. Tuntui, että esimerkiksi nämä asiat olivat minulle pianistina täysin vieraita ja hankalia omaksua, mutta kaikille jousi- tai puhallinsoittimia soittaville kavereilleni itsestään selviä ja lähes arkipäiväisiä käytäntöjä, jotka he olivat omaksuneet musiikkiopinnoissaan jo lapsina. Juteltuani aiheesta joidenkin pianistiystävieni kanssa selvisi, etten tosiaankaan ollut ainoa pianisti, joka koki orkesterissa soittamisen aivan erityisellä tavalla haasteellisena. Tästä kokemuksesta lähtien olen ollut kiinnostunut pianistien orkesterisoitosta käytännön soittamisen lisäksi myös tutkimuksellisesta näkökulmasta.

2.2 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Seminaarityön tutkimustehtävänä on selvittää orkesterissa tai yleisesti kapellimestarin johtamassa yhtyeessä soittavan pianistin työn ominaisuuksia ja haasteita mahdollisimman laaja-alaisesti. Kiinnostuksen kohteena ovat varsinkin orkesterisoiton erityispiirteet ja orkesteripianistilta vaadittavat taidot, jotka poikkeavat pianistien soolo- tai kamarimusiikkisoitossa keskeisistä vaatimuksista. Tutkimuksessa selvitän myös, onko orkesterisoittoa opetettu missään vaiheessa tai muodossa pianisteille tai olisiko siihen liittyvää ohjausta mahdollista sisällyttää musiikkiopisto- tai korkeakoulutason pianistien opintoihin. Tutkimuksessa on tarkoitus kerätä aiheesta aineistoa ensisijaisesti haastatteleamalla kolmea pääkaupunkiseudulla toimivaa, orkestereissa aktiivisesti soittavaa pianistia.

Laatimani tutkimuskysymykset ovat seuraavat:

1. Miten pianistit työllistyvät orkestereihin?
2. Minkälaista orkesterissa työskentelevän pianistin työ on?

3. Mitkä orkesterisoittoon liittyvät tekijät ovat sellaisia, jotka pianistit usein kokevat haastaviksi?
4. Miten orkesterisoittoa opetetaan pianisteille?
5. Miten pianisteja voisi tutustuttaa orkesterisoittoon tai vastaavanlaiseen yhtyesoittoon jo opiskeluaikana (musiikkiopistossa tai korkeakoulussa)?

2.3 Tutkimusmenetelmä ja tutkimuksen toteuttaminen

Seminaarityöni on kvalitatiivinen haastattelututkimus. Tarkoitukseni on syventyä perinpohjaisesti yhteen aiheeseen ja pyrkiä ymmärtämään sen luonnetta ja merkitystä mahdollisimman laaja-alaisesti. Käsitteiden mukaan orkesteripianistien työ on sen verran huonosti tunnettua ja tiedostettua, että tutkimuksellisesta näkökulmasta siihen on tärkeää perehtyä mahdollisimman kokonaisvaltaisesti; tämän takia koen, että kvalitatiivinen menetelmä on aiheelle sopivin tutkimustapa. Seminaarityöni tutkimus perustuu suurimmaksi osin kolmen haastatteleman pianistin näkemyksiin ja kokemuksiin orkesteripianistin työstä. Mitä lähemmäksi yksilöä, hänen käsityksiään ja kokemusmaailmaansa sekä vuorovaikutusta tutkimuksessa tullaan, sitä perustellumpaa sen toteutuksessa on käyttää kvalitatiivisia menetelmiä (Layder 1993 teoksessa Hirsjärvi & Hurme 2008, 27). Kvalitatiivinen tutkimus tuo haastateltavan näkemyksen paremmin esiin ja antaa hänelle oman äänen (Brannen 1992; Hirsjärvi & Hurme 2008, 27).

Toteutin seminaarityön haastattelut puolistrukturoituina teemahaastatteluina. Puolistrukturoidun haastattelun jotkut ominaisuudet ovat lukkoon lyötyjä ja jotkut taas hyvinkin vapaita (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47). Haastattelu on eräs käytetyimpiä tutkimuksellisia tiedonkeruumuotoja muun muassa sen joustavuuden ansiosta. Ihmisten välisen suoran vuorovaikutuksen myötä haastattelu mahdollistaa välittömän tiedonhankinnan itse tilanteessa. Haastattelu on hyvä menetelmävalinta myös silloin, kun halutaan tutkia jotakin toistaiseksi hyvin vähän tutkittua aihetta tai sijoittaa haastateltavien vastaukset laajempaan kontekstiin. Menetelmällä saadaan haastateltavilta aiheeseen liittyviä omia esimerkkejä, ja haastattelutilanteessa on mahdollista tehdä täsmennyksiä kysymyksiin ja esittää lisäkysymyksiä, jotka edelleen syventävät saatavia tietoja. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 34–36.)

Lähetin kaikille kolmelle haastateltavalle pianistille samat haastattelukysymykset (kts. liite) muutamaa päivää tai viikkoa etukäteen pohdittaviksi, mutta itse haastattelutilanteissa muuttelin hieman kysymysten järjestystä keskustelun etenemisen luontevuuden mukaan. Täsmensin tai muotoilin joitakin kysymyksiä haastattelutilanteessa myös kirjoitetuista kysymyksistä poikkeavalla tavalla. Haastateltavat saivat vastata kysymyksiin täysin omin sanoin, tuoda kysymysten ulkopuoleltakin omia näkökulmia tutkimusaiheeseen liittyen ja myös jättää vastaamatta joihinkin kysymyksiin, jos ne eivät tuntuneet heistä tärkeiltä. Itse haastattelutilanteet olivat luonteeltaan hyvin rentoja. Etenimme kysymykset läpi yksi kerrallaan ja koetin pitää keskusteluissa jonkinlaisen rakenteen, mutta minkäänlaista jäykkää formaaliutta ei haastattelutilanteissa ollut. Välillä keskusteluissa sivuttiin muitakin aiheita, ja uskalsin tuoda esille myös omia ajatuksiani tutkimusaiheeseeni liittyen – kuitenkin toivottavasti haastateltavia häiritsemättä. Koin, että haastatellut pianistit suhtautuivat myötämielisesti ja kiinnostuneesti tutkimukseeni, ja haastatteluissa oli hyvä ja avoin ilmapiiri.

Kaikki haastattelut tapahtuivat Musiikkitalolla – tietysti turvallisissa järjestyksinä näinä pandemia-aikoina. Jouko Laivuorta haastattelin 10.2.2021, Mirka Viitalaa 15.2.2021 ja Satu Eljärveä 8.3.2021. Äänitin haastattelut puhelimellani. Haastattelunauhojen kesto on yhteensä pyöristettynä noin 232 minuuttia eli 3 tuntia ja 52 minuuttia. Litteroitua tekstiä tuli raakaversiona 77 sivua; siistittyäni litteroinnit ja rajattuani seminaarityöni kannalta epäolennaiset aiheet pois tekstiä jäi jäljelle 19 sivua.

2.4 Tutkimusetiikka

Haastatteluihin kutsumani pianistit olivat etukäteen tietoisia seminaarityöni aiheesta ja tutkimushaastattelun luonteesta. Otin pianisteihin yhteyttä tekstiviestillä hyvissä ajoin ennen suunnittelemani haastatteluajankohtia. Ensimmäisissä viesteissäni kerroin, että tarkoitukseni on kirjoittaa yleisluonteinen tutkimus orkesteripianistin työstä. Tutkimukseen osallistuminen oli täysin vapaaehtoista, eivätkä haastatellut pianistit olleet suostuteltuja tai velvoitettuja osallistumaan. Koronavirustilanteesta johtuen tarjouduin tekemään haastattelut joko kasvotusten tai etäyhteydellä. Kaikki haastateltavat suosisivat

kasvotusten tapaamista, ja huolehdimme riittävästä turvaväleistä ja kasvomaskien käytöstä. Ennen haastattelujen toteutumista varmistin, että haastateltavat pianistit ovat antaneet suostumuksensa haastattelujen nauhoittamiselle ja litteroinnille, materiaalin analysoinnille sekä omalla nimellään tutkimuksessa esiintymiselle. Haastattelutilanteessa ennen nauhoituksen alkua toin heidän tietoonsa myös sen, että haastatteluja litteroitaessa tulen siistimään heidän vastauksiaan muun muassa kieliopillisesti – mainitsin tämän, jotta he voisivat puhua itse haastattelussa mahdollisimman normaaliin ja vapautuneeseen tapaan. Lähetin pianisteille seminaarityön ensimmäisen valmiin version tarkastettavaksi ennen työn julkaisua ja muokkasin tekstiä heidän toiveidensa mukaan. Haastatellut pianistit ovat tarkastaneet ja hyväksyneet seminaarityössä nykyisessä muodossa esiintyvät vastaukset muotoiluineen ja tulkintoineen. Lopuksi pyysin ja sain haastatelluilta suostumuksen valmiin seminaarityön julkaisemiseen Taideyliopiston tietokannassa.

2.5 Haastatellut pianistit

2.5.1 Jouko Laivuori

Jouko Laivuori on Suomen ainoa vakituisella työsopimuksella työskentelevä orkesteripianisti; hän aloitti Radion sinfoniaorkesterin kosketinsoittajana työskentelyn vuonna 1989. Piano-opintonsa Laivuori aloitti Tampereella ja jatkoi opiskelua Sibelius-Akatemiassa, jossa hän soitti pianodiplominsa vuonna 1984 ja ensikonserttinsa 1985. Vuosina 1985–1987 hän työskenteli Suomen Kansallisbaletin oopperaorkesterin pianistina. Laivuori kuuluu vuonna 1983 perustetun *Avanti!* -kamariorkesterin perustajajäsenistöön. Hän on kantaesittänyt muun muassa Eero Hämeenniemen, Magnus Lindbergin ja Kirmo Lintisen musiikkia sekä levyttänyt Paavo Heinisen soolopianoteoksia. Lisäksi hän on tallentanut runsaasti kamarimusiikkia ja esiintynyt usealla Avantin äänityksellä, kuten myös toiminut muun muassa studiomuusikkona ja tuottajana monilla kevyen musiikin ja gospel-yhtyeiden äänitteillä. (Yle ja Wikipedia.)

2.5.2 Mirka Viitala

Mirka Viitala toimii freelance-pianistina huomattavan aktiivisesti musiikin vapaalla kentällä: hänet tunnetaan solistina, kamarimuusikkona, orkesteri- ja ensemblesoittajana sekä uuden musiikin omistautuneena tulkitsijana. Hän suoritti opintonsa Sibelius-Akatemiassa ja Amsterdamissa ja soitti ensikonserttinsa vuonna 1999. Viitala on saanut useita palkintoja ja tunnustuksia ja esiintynyt ympäri maailmaa lukuisilla festivaaleilla ja musiikkijuhlilla niin soolo- kuin kamarimusiikkitehtävissä. Vuodesta 2000 lähtien hän on tallentanut Yleisradiolle musiikkia – muun muassa Pasi Lyytikäisen, Sergei Prokofjevin, Jean Sibeliuksen ja Manuel de Fallan sävellyksiä. Hän on myös kantaesittänyt monien koti- ja ulkomaisten säveltäjien teoksia. Viitalan taiteellista työtä ovat tukeneet lukuisat suomalaiset säätiöt, ja hänelle on myönnetty Taiteen edistämiskeskuksen taiteilija-apuraha vuosina 2018 ja 2020. (Mirka Viitalan kotisivut.)

2.5.3 Satu Elijärvi

Satu Elijärvi opiskeli Sibelius-Akatemiassa ja soitti ensikonserttinsa vuonna 1998. Hän sai opiskeluaikanaan lukuisia palkintoja muun muassa Helmi Vesa- ja Maj Lind -pianokilpailuissa. Elijärvi on työskennellyt Suomen Kansallisoopperan päätoimisena orkesteripianistina vuodesta 1985 alkaen ja esiintynyt yhteensä yli sadassakahdessakymmenessä talon baletti- ja oopperatuotannoissa. Orkesteritehtävien lisäksi hän on esiintynyt oopperalla usein soolotehtävissä sekä työskennellyt Kansallisbaletin harjoituspianistina vuosina 1999–2007. Elijärvi on esiintynyt monien suomalaisten orkesterien solistina ja hän toimii aktiivisesti kamarimuusikkona. Vuodesta 2016 alkaen hän on opiskellut Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulutuksessa tutkien deklamaatiota 1800-luvun pianomusiikin ja erityisesti Franz Lisztin teosten esityskäytännöissä; hän soitti kaksi ensimmäistä jatkotutkintokonserttiaan vuosina 2018 (*Vaellusvuodet*) ja 2019 (*Hiljainen sävel*). (Satu Elijärven kotisivut.)

3 Kosketinsoittimet orkesterissa

3.1 Kosketinsoittinten historiaa ja rooleja orkesterissa

Esittelen tässä kappaleessa yleisluontoisesti orkesterissa useimmiten käytettäviä kosketinsoittimia. Käyn samalla läpi kunkin soittimen historiaa orkesterin kontekstissa sekä soittimen roolia orkesterissa esimerkiksi ohjelmiston, orkestraation ja esityskäytäntöjen näkökulmasta.

Pianon lisäksi orkesterissa tavataan monia muita kosketinsoittimia: keskeisimmät näistä ovat celesta, cembalo ja urut. Urut orkesterissa ovat esitystilasta riippuen useimmiten pieniä sähkö- tai matkaurkuja, tai urkuäänikertoja jonkinlaisesta syntetisaattorista – joskus tosin myös pianisti tai urkuri pääsee soittamaan tilaan rakennettuja isoja urkuja konserttitalissa. Näiden lisäksi harvinaisempia pianistien soittamia orkesterisoittimia ovat muun muassa *glockenspiel* (eli kellopeleli – joka ei ole harvinainen soitin sinänsä, mutta kuuluu useimmiten lyömäsoittajan vastuualueeseen), polkuharmoni ja lasiharmoni. Varsinkin uudessa musiikissa ja pop- tai rytmimusiikissa tarvitaan usein myös syntetisaattoreita. Lisäksi hyvin harvinainen mutta äärimmäisen kiehtova elektroninen kosketinsoitin on *ondes martenot*.

Kosketinsoittimien ilmaantuminen osaksi orkesteria on tärkeä osa 1900-luvun alun lukuisten eri musiikillisten suuntausten uutta sointia. Orkestraation estetiikka liittyy oleellisesti sävellyksellisiin suuntauksiin, ja 1900-luvun orkesterimusiikin uudelle tasolle noussut sointiväriin merkitys ja värikylläisyys heijastaa aikansa luovia sävellystapoja. Soitinryhmiin lisättiin teoskohtaisesti ja satunnaisesti uusia jäseniä – esimerkiksi puupuhallinperheeseen saksofoni toi hätkähdyttävän uutta ja joidenkin reaktionaarien mielestä jopa syntistä tai turmeltunutta sointia orkesteriin. Paljon yksittäisiä soittimia keskeisempi ja pysyvämpi muutos oli kuitenkin orkesterin kosketin- ja lyömäsoitinsektioiden valtava laajentuminen. Piano ja celesta loivat yhdessä kromaattisten lyömäsoittimien kuten kellopelelin, ksylofonin, marimban ja vibrafonin kanssa uudenlaisia, loisteliaita ja läpikuultavia orkesteriklängeja, joita 1800-luvun musiikissa ei ollut juuri koskaan kuultu. (Rushton 2003, 118–119.)

3.1.1 Piano

Urkujen ohella piano oli 1800-luvun ensisijainen kosketinsoitin. Piano oli monipuolisesti yksityisessä ja julkisessa kulttuurielämässä käytössä ollut soolo-, konsertto- ja säestyssoitin, jota ei kuitenkaan ollut integroitu osaksi orkesteria. (Barclay 2003, 35.) Piano on ollut hyvin vahvasti tapana nähdä puhtaan solistisena, individualistisena soittimena, ja sen takia se ilmensi konserton solistina romantiikan ajalle tyypillistä ”yksilön taistelu massaa vastaan” -henkeä niin hyvin; pianolle on melko varmasti sävelletty eniten konserttoja kaikista soittimista. Orkesteriin piano saapui 1800-luvun aivan lopussa ja ohjelmiston puolesta sen asema varteenotettavana orkesterisoittimena vakiintui vasta 1900-luvun aikana. Varhaisimpia tärkeitä pianon orkesteriosuuksia on muun muassa Claude Debussin, Vincent D’Indyn ja Igor Stravinskin teoksissa, ja voidaan yleisesti todeta, että piano orkesterisoittimena sai alkunsa ranskalaisessa ja ranskalaisvaikutteisessa vuosisadan vaihteen musiikissa (Adler 2002, 469).

Walter Piston (1955, 340–341) erittelee viisi erilaista tapaa, joilla piano voi liittyä tai sisältyä orkesteriin:

1. Pianisti orkesterinjohtajana ja kenraalibasson soittajana harmonisen tuen antajana. Barokin aikana ja 1700-luvulla tämä oli klaveerisoittajan, useimmiten cembalistin (*maestro al cembalo*, ”maestro cembalon ääressä”) rooli orkestereissa ja pienemmissä yhtyeissä. Kun 1800-luvun alussa erilliset kapellimestarit alkoivat johtaa orkestereita, praksista ei enää koettu tarpeellisenä ja se jäi pois käytöstä. Tästä seurasi myös, että kosketinsoittimet poistuivat orkesterista.
2. Pianisti orkesterin solistina soittamassa pianokonserttoa. Orkesteriosuus on säestävä ja alisteinen soolo-osuudelle² ja piano (täysimittainen konserttilyyngeli) on sijoitettu lavan etuosaan. Luulisin, että tämä on nykyään sekä yleisön että muusikoiden parissa ylivoimaisesti tyypillisin tapa hahmottaa pianon rooli suhteessa orkesteriin – pianistin muut roolit orkesterissa tai orkesterin kanssa ovat yleisessä tietoisuudessa todella marginaalissa verrattuna pianokonserton solistina toimimiseen.
3. Sävellys pianolle ja orkesterille. Eroaa pianokonsertosta siten, että orkesteriosuus on merkitykseltään tasavertainen solistin osuuden kanssa.³ Flyyngeli voi olla sijoitettu joko lavan etuosaan tai keskelle orkesteria. Piano-osuus on tällaisessa ohjelmistossa vuorotellen solistinen ja vuorotellen sulautunut säestäväksi kudokseksi osaksi orkesteria. Esimerkkinä tällaisesta

² Tästä olen eri mieltä Pistonin kanssa: mielestäni todella harvojen pianokonserttojen orkesteriosuus on aidosti säestävä ja esimerkiksi temaattisesti vähemmän merkittävä kuin solistin osuus.

³ kts. ed. alaviite.

pianon ja orkesterin symbioosista Piston mainitsee Manuel de Fallan teoksen *Öitä Espanjan puutarhoissa* (1916). Myöhemmästä 1900-luvun ohjelmistosta esimerkiksi Olivier Messiaenin lukuisat piano-orkesteriteokset voidaan lukea tähän kategoriaan (mm. *Eksoottisia lintuja*, 1956; *Taivaallisen kaupungin värit*, 1963).

4. Piano (moderni piano tai flyygeli) orkesterisoittimena muiden joukossa; soitin palasi orkesteriin vasta 1900-luvun alussa. Hieman tätä ennen 1800-luvun lopulla celesta oli jo esiintynyt orkesterikirjallisuudessa. Tässä roolissa pianisti on ”suhteellisen anonyymi ja tavallinen orkesterin jäsen” (Piston).
5. Piano pienessä orkesterissa tai kamariyhtyeessä – tasavertaisena soittimena, ei solistina. Edellisen tapaan vasta 1900-luvulta alkaen.

Keskeisen orkestraatio-opuksen kirjoittaneen Samuel Adlerin (2002, 469) mukaan pianon käyttötarkoituksia orkesterissa voivat olla myös muun muassa seuraavat:

6. Pianolla on teoksessa *obligato*-rooli, eli piano-osuus on välttämätön muttei kuitenkaan puhtaasti solistinen. Adlerin mukaan esimerkiksi Igor Stravinskin kuuluisan haastavan pianostemman sisältävä *Petrushka* (1911/1947) ja Camille Saint-Saënsin *Eläinten karnevaali* (1886) voidaan lukea tällaisiksi teoksiksi.
7. Pianolla on perkussiivinen tarkoitus ja se nähdään lyömäsoittimena; piano voi imitoida, vahvistaa tai korvata esimerkiksi bassorumpuja tai ksylofonia.
8. Käytännöllisestä näkökulmasta pianoa tarvitaan usein esimerkiksi koulu- ja harrastelijaorkestereissa korvaamaan mahdollisesti puuttuvia soittimia ja täydentämään harmonioita. Täten voidaan huomata yhtäläisyys klaveerisoitinten alkuperäiseen rooliin orkesterissa, ja todeta, että ympyrä on sulkeutunut.

3.1.2 Celesta

Auguste Mustel patentoi celestan vuonna 1886. Hän kehitti soittimen mekanismin sovittamalla kosketinsoittimien vasaramekanismin kellopelin rakenteeseen. Vasaroiden lyömät metalliset koskettimet resonoivat paljon korkeita yläsävelsarjoja, mistä tulee erittäin kirkas ja hieman pistävä sointi; Mustel lisäsi mekanismiin puisia resonaattoreita, jotka pehmentävät ja tasoittavat sointia. (Barclay 2003, 40–41.) Celestan nimi tulee ranskan kielen sanasta *céleste*, joka tarkoittaa taivaallista. Sen ääni onkin taianomainen ja varsinkin alarekisterissään kiehtovan mystinen ja epäkonkreettinen.

Pjotr Tšaikovskin *Pähkinänsärkijä*-baletin (1892) *Makeishaltijattaren tanssia* pidetään usein ensimmäisenä tärkeänä celestasoolona, mutta se ei ole instrumentin ensiesiintymisen orkesterissa: Ernest Chausson sisällytti celestan teokseensa *La tempête* aiemmin jo vuonna 1888 (Wikipedia).

Celestaa käytetään orkesterisoittimena todennäköisesti useammin kuin mitään muuta kosketinsoitinta. Sillä soitetaan niin itsenäisiä melodioita, sointuja kuin murtosointuja ja muita kuviointeja. Orkestraation näkökulmasta erityisen tehokas ja mielenkiintoinen yhteissointi syntyy celestasta yhdessä harpun, pianon tai hiljaa soittavien jousten tai puupuhaltimien kanssa. (Adler 2002, 475.) Celestan hiljaisen äänen takia se peittyy muiden soitinten alle helposti – soitin onkin omiaan herkissä, impressionistisissa ja kimmeltävissä orkesteritekstuureissa.

3.1.3 Cembalo

Klaveerisoittimet olivat kehittyneet monipuolisiksi soolosoittimiksi 1500-luvulta lähtien, ja cembalosta tuli vähitellen keskeinen orkestereiden *basso continuo* -soitin (Barclay 2003, 29). Cembalo oli barokkimusiikissa ja jopa esimerkiksi Joseph Haydnin varhaisissa sinfonioissa aina läsnä orkesterissa (Adler 2002, 478). Soittimen tehtävänä oli kenraalibasson realisoiminen eli melodian soinnuttaminen ja väliäänten sekä kuviointien improvisoiminen. Klaveeriosuudelle ei ollut olemassa erillistä stemmaa, vaan cembalisti soitti partituurista seuraten kenraalibassoa. Samalla hän useimmiten toimi yhtyeen kapellimestarina tai liidaajana suoraan cembalon äärestä.

Orkesterien laajentumisen, musiikin tyyliuuntausten muuttumisen ja klaveerisoitinten kehittymisen myötä ensin fortepiano ja sitten modernin kaltainen piano vähitellen syrjäyttivät soittimen, ja se menetti roolinsa orkesterissa. 1800-luvulle tultaessa myös ylipäättään pianistin asema orkesteriin nähden muuttui yksinkertaistaen sanottuna yhtyesoittajasta solistiksi.

Cembalo tulee orkesterissa vastaan ajoittain myös 1900-luvun ohjelmistossa: muun muassa Frank Martin, Manuel de Falla ja Francis Poulenc ovat säveltäneet cembalokonsertot sekä keskeisiä cembalo-osuuksia sisältäviä orkesteriteoksia (Piston 1955, 351). Soittimelle sävelletään jatkuvasti myös uutta soolomusiikkia. Cembalon hyvin erottuvasta ”rapeasta” äänenväristä huolimatta soittimessa on sama yleisen vaimean äänenvoimakkuuden haaste ja peittyvyyden vaara kuin celestassa orkesterissa – tosin joissakin orkesteri- tai yhteyteoksissa cembalon ääni saattaa olla vahvistettu, mikä helpottaa kuuluvuutta (Adler 2002, 478).

3.1.4 Urut

Urkujen rooli orkesterissa ja yhtyeissä oli barokin aikakaudella samankaltainen kuin cembalon: niitä tarvittiin kenraalibasson realisoimiseen ja sointusatsin täyttämiseen. Oratorioiden ja kantaattien esittämisessä uruilla oli elintärkeä rooli. Cembalon tapaan myös urut katosivat orkestereista pitkäksi aikaa ja tekivät paluun vasta 1800-luvun lopulla erityisesti hengellisessä musiikissa. Piston toteaa orkestraatiota käsittelevässä kirjassaan, että hänen mielestään urut ovat liian dynaaminen ja omavarainen soitin, jotta niistä voisi ikinä tulla osa orkesteria esimerkiksi pianon tapaan (Piston 1955, 352). Tärkeitä urkuosuuksia sisältävää orkesterikirjallisuutta on kuitenkin melko paljon. Urut ovat orkesterisoittimena keskeisessä roolissa esimerkiksi Saint-Saënsin kolmannessa sinfoniassa (”Urkusinfonia”, 1886), jonka orkesterissa on mukana myös piano nelikäteisesti soitettuna. Urkujen assosiaatio suuriin kuoro-orkesteriteoksiin kehittyi ja vahvistui etenkin 1800–1900-lukujen vaihteen germaanisessa ja ranskalaisessa musiikissa: tällaista ohjelmistoa ovat muun muassa Gustav Mahlerin sinfoniat nro 2 (1894) ja 8 (1906) sekä Florent Schmittin (*Psalmi 47*, 1904) ja Lili Boulangerin (*Psalmi 130*, 1917) psalmiteksteihin sävelletyt teokset. Lisäksi urut ovat mukana monen suuren oopperan orkestraatiossa ja tuovat lisää draamaa jo valmiiksi mahtipontiseen kontekstiin esimerkiksi Giacomo Puccinin *Toscassa* (1899) ja Béla Bartókin *Herttua Siniparran linnassa* (1911).

3.1.5 Muut kosketinsoittimet

Mielestäni eräs sympaattisimmista orkesterissa tavattavista kosketinsoittimista on harmoni. Harmoni on oikeastaan pieni urku – siinä on yhtä lailla palkeita ja äänikertoja, joskaan luonnollisesti ei yhtä paljon kuin uruissa. Soittimessa on joko yksi tai kaksi klaviatuuria ja sen ambitus on viisi oktaavia (Adler 2002, 483). Harmonia soitetaan polkemalla soittimen alaosassa olevia palkeita. ”Puhallinsoittimen” ominaisuuksistaan johtuen harmonilla pystyy esimerkiksi korvaamaan puhaltimien pitkiä ääniä keskirekisterissä (Sonninen & Rautio 1963, 75). Ooppera- tai yleisesti laulumusiikin kontekstissa harmoni voi myös auttaa laulajia resitatiiveissa pitämällä harmonisen pohjan soimassa pitkään taukoamatta (Adler 2002, 483). Harmoni esiintyy erityisesti tietynlaisessa germaanisessa 1900-luvun alkupuolen ohjelmistossa, muun muassa Richard Straussin, Alban Bergin ja Kurt Weillin musiikissa. Eräs kiinnostava tärkeän harmoniosuuden sisältävä orkesteriteos on Franz Schrekerin *Kamarisinfonia* (1916),

jonka orkestraatiossa on mukana myös piano ja celesta. Klassisen orkesterimusiikin lisäksi harmoni on tärkeä osa populaarimusiikkia ja monien eri kansojen traditionaalista musiikkia. Harmoni on monille myös tuttu koulusoitin.

Vuonna 1928 sellisti ja radiosähköttäjä Maurice Martenot kehitti *ondes martenot 'n*, erään kaikkein varhaisimmista elektronisista kosketinsoittimista (Barclay 2003, 41). Soitinta tavataan etenkin Olivier Messiaenin musiikissa, muun muassa *Turangalila*-sinfoniassa (1948) pianon rinnalla solistisena soittimena ja *Saint François d'Assise* -oopperassa (1975–1983). Monet muutkin ranskalaiset säveltäjät innostuivat soittimesta 1900-luvulla ja sävelsivät sille ohjelmistoa – André Jolivet muun muassa konserton vuonna 1947. Yleisesti katsottuna soitin on kuitenkin erittäin harvinainen, ja koko maailmassa on vain kourallinen soittimen taitajia eli ondisteja.

4 Haastattelujen tulokset: Orkesteripianistin työn sisältö

Neljännessä luvussa käsittelen haastattelutulosten avulla itse orkesteripianistin työtä ja sen musiikillista sisältöä – keskeistä ohjelmistoa, orkesterissa mahdollisesti vastaan tulevaa instrumenttivalikoimaa ja joitakin orkesterissa hallittavia musiikkityylejä. Olen kiinnostunut erittelemään tässä luvussa varsinkin orkesteripianistin työhön liittyviä erityisiä haasteita, jotka poikkeavat huomattavasti pianistien muista yleisistä työtehtävistä kuten soolo- tai kamarimusiikkiesiintymisistä. Haastateltavien vastaukset valaisevat myös pianistin työllistymisprosessia orkesteriin, joka poikkeaa melko paljon muiden orkesterisoittimien proseduureista.

Viidennessä luvussa tarkastelen orkesterin sosiaalista ja yhteisöllistä merkitystä pianistille sekä orkesterisoiton opetus- tai ohjausmahdollisuuksia haastatteluissa esille nousseiden ideoiden ja pohdintojen kautta.

4.1 Pianistin työllistyminen orkesteriin

4.1.1 Haastateltavien tie orkesteripianistin työhön

Kolme haastattelemaani pianistia ovat kukin keskenään erilaisissa työsuhteissa orkestereissa. Jouko Laivuori on työskennellyt vakituudessa virassa Radion sinfoniaorkesterin kosketinsoittajana vuodesta 1989 lähtien. Orkesterissa soittamisen lisäksi hänen työhönsä kuuluu kaikkien RSO:n koesoittojen pianistina ja nuorten solistien koesoittojen pianolautakunnassa toimiminen, pianoharjoitukset solistien kanssa sekä kosketinsoitinten stemmavastaavan velvollisuudet. Mirka Viitala puolestaan on vapaalla kentällä työskentelevä freelance-pianisti, joka on ollut keikkalaisena soittamassa useimmissa suomalaisissa orkestereissa sekä lukuisissa pienemmissä kokoonpanoissa ja nykymusiikkiyhtyeissä. Satu Elijärvi kertoi haastattelussa keskittyvänsä tällä hetkellä eniten tohtoriopintoihinsa ja itsenäiseen opiskeluun; hän oli hyvin tiiviisti noin kolmekymmentä vuotta Suomen Kansallisoopperan orkesterissa töissä. Hänellä ei ollut virallisesti kuukausipalkkaisen orkesterisoittajan virkaa, mutta käytännössä tänä aikana hän oli päätoiminen orkesteripianisti kyseisessä laitoksessa. Elijärvi tekee edelleen ajoittain keikkaa oopperalla ja muissa orkestereissa.

Halusin kysyä haastattelemltani pianisteilta, miten he itse aikanaan päätyivät orkesteriin soittamaan. Seuraavissa alaluvuissa vastaan ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni, joka koskee pianistien työllistymistä orkestereihin.

Jouko Laivuoren tarina orkesteriin päättämisestä sivuaa kahta tärkeää vaihetta suomalaisen musiikkielämän lähihistoriassa: Suomen Kansallisoopperan ohjelmistopolitiikkaa ja viimeisiä vuosia Aleksanterin teatterin rakennuksessa 1980-luvulla sekä ajan yleisesti varsin vihamielistä ilmapiiriä uutta modernistista musiikkia, esimerkiksi Paavo Heinisen (s. 1938) teoksia kohtaan. Muutamia avarakatseisia toimijoita – kuten Laivuoren ja Satu Elijärven vastauksissa mainittua kapellimestari Ulf Söderblomia (1930–2016) – lukuun ottamatta hyvin harva musiikki-instituutio oli halukas esittämään mitään kokeellista tai niin sanotusti “vaikeatajuista” uutta musiikkia. Vastareaktionä tälle konservatiivisuudelle syntyivät muun muassa *Korvat auki* -yhdistys ja *Avanti!* -kamariorkesteri, joista on sittemmin tullut suomalaisen nykymusiikin ja

laajemmin koko kulttuurielämän ydintoimijoita. Laivuori oli mukana molempien perustamisessa.

Se onkin aika mielenkiintoista, koska mun polku orkesterissa soittamiseen on nykymusiikin kautta. Ilmeisesti kukaan ei 80-luvun alussa halunnut soittaa Paavo Heinisen musiikkia, ja mä olin silloin kakskytäviiis tai jotain, just siinä tyypillisessä iässä, ja mä olin soittanut paljon kaikkea uutta ja kummallista, ja sitten [kapellimestari] Ulf Söderblom yritti etsiä *Silkkirumpu*-oopperaan⁴ epätoivoisesti pianistia. Korrepetiittorit harjoitteli ja harjoitutti sitä oopperaa, mutta eivät suostuneet orkesteriin, koska niillä oli niin paljon muutakin hommaa talossa. Se oli vähän hankalaa, koska siinä oli kaksi soitinta ja niiden yhtä aikaa soittoa, piti raapia kieliä ja tehdä kaikkea sellaista. Mä sain siitä sitten keikan, ja – en mä osannut sitä hommaa, mutta – se on mun polku. Mä satuin olemaan, niin kuin se aina on – mä olin oikeassa paikassa oikeaan aikaan.

Että siis sattumaahan se oli. Silloin *Avanti!* oli perustettu, mutta silloin mun mielestä orkesterihommat oli sitä, että soitettiin Beethovenin sinfonioita järjestyksessä... Silloin ne pianistin hommat oli mun mielestä enemmän kamarimusiikkia ja avantgardea. Mutta kyllähän siinäkin sitten vähän oppi. (Laivuori 2021.)

Mirka Viitalan kertomus hänen ensimmäisestä orkesterisoittokokemuksestaan ilmentää hyvin sitä jännitystä ja jopa pelkoa, jota monet pianistit tuntevat soittaessaan ensi kertaa orkesterin jäsenenä. Muiden orkesterisoittajien voi ehkä olla vaikea ymmärtää, miten stressaavaa orkesterisoitto voi olla pianistille – yksinkertaisesti siksi, ettei siitä ole saanut välttämättä lainkaan käytännön kokemusta opintojen aikana eikä sitä ole opetettu, kuten Viitala kertoo. Viitalan vastauksessa korostuu myös yhteisöllisyyden merkitys: ensimmäisellä keikalla kokeneemman pianistin läsnäolosta ja hänen kanssaan kosketinsoittajan tehtävän jakamisesta sai henkistä tukea.

Päädyin tekemään orkesteripianistin töitä ihan täysin vahingossa. Kuten varmasti on tiedossa, tätä työtä ei opeteta varsinaisesti missään. Ensimmäinen keikkani oli Kansallisoopperan orkesterissa. Eräs pianistituttava [Satu Elijärvi] oli siellä hyvin tiiviisti keikkalaisena, ja siellä oli käynnissä joku proggis, johon tarvittiin muistaakseni kahta pianistia soittamaan celestaa. Hänen ehdotuksestaan minut ilmeisesti pyydettiin siihen sitten celestakeikalle. Mä pelkäsin ihan kuollakseni – ja sitä jatkui monta vuotta silloin alkuaikoina, kun mä aloin tätä hommaa tekemään, koska se oli kuitenkin niin erilaista kuin mikään, mitä mä olin tehnyt ennen. Tavallaan mä sain sellaisen tosi hellän alun siihen, kun se oli jonkun toisen kanssa, joka oli jo kokenut siinä hommassa. Mä olin kyllä jo valmistunut

⁴ Sävelletty 1981-1983; kantaesitys Suomen Kansallisoopperassa 5.4.1984.

Akatemialta: muistelen, että tämä on tapahtunut ehkä 10–15 vuotta sitten. (Viitala 2021.)

Satu Elijärvi oli poikkeuksellisen nuori päätyessään ensimmäistä kertaa orkesteriin soittamaan. Hänet kutsuttiin Kansallisoopperalle ensin nelikätesiiintymiseen, minkä jälkeen ovet aukenivat laitokseen myös orkesterin puolelle. Hänen tarinansa on hyvin samankaltainen kuin Laivuorella: siinä esiintyvät Ulf Söderblom, Suomen Kansallisooppera Aleksanterin teatterin tiloissa, ohjelmistossa suomalainen uusi tai hyvin harvoin esitetty ooppera – ja mainitaanpa vastauksessa itse Laivuorikin. Elijärven kuvaus hänen tiestään orkesteriin kertoo myös pianistien rekrytoinnista, joka käytännössä aina tapahtuu jonkun merkittävän henkilön suosituksella, tässä tapauksessa suoraan ylikapellimestarin. Viitalan tapaan myös Elijärvi kokee, että yhteisöllisyydellä ja hyvällä työilmapiirillä oli helpottava vaikutus orkesterisoittoon ja siihen liittyvien vaikeuksien oppimiseen.

Kansallisoopperalta soitettiin Sibikseen ja kysyttiin, ketä pianistia he ehdottaisivat keikalle – ja minua sitten ehdotettiin. Se ei ollut vielä orkesteripianistihommia, vaan soitimme nelikätesiiintymisen Laivuoren Joukon kanssa osana *Vaaliheimolaiset*-baletin musiikkia. Tein keikan ja se oli kivaa. Työurani orkesteripianistina on sijoittunutkin lähinnä Suomen Kansallisoopperalle, ja tätä kautta mä pääsin sisälle taloon. Olin 18-vuotias ja tutustuin siihen porukkaan tämän projektin myötä. Se sujui ilmeisesti hyvin, ja sen jälkeen sieltä pyydettiin orkesterikeikalle soittamaan celestaa. Joitain konserttoesiintymisiä solistina oli silloin jo ollut, mutta celestasta tai orkesterissa soitosta ei ollut mitään käsitystä.

Silloinen oopperan ylikapellimestari Ulf Söderblom tiesi minut muistakin yhteyksistä ja luultavasti halusi antaa mahdollisuuden kokeilla orkesterin kosketinsoittajan työtä. Hän oli kyllä tosi kärsivällinen. Muistan, että se produktio⁵ oli melkoista opettelua. Teos oli Aarre Merikannon *Juha*-ooppera⁶, jossa vaihtuu koko ajan tahtilajit. Se oli tulikaste tähän hommaan. Ei siis mikään pehmeä lasku, mutta olen tosi kiitollinen Ulfille siitä, että hän oli viisas ja antoi mun opetella omaan tahtiin. Sain rauhassa tehdä ensimmäiset virheet, ja siinä tilassa oli henkisesti mahdollista opetella työ. Ja ensi-illassa homma oli kasassa! Tosin koska en halunnut jännittää taukojen laskemisen kanssa, olin opetellut suunnilleen koko oopperan myös pelkältä korvakuulolta, mikä yhdessä kannustavan työilmapiirin kanssa auttoi onnistumisessa. Sen jälkeen sieltä alettiin vaan pyytää aina uudelleen keikalle. (Elijärvi 2021.)

Sen lisäksi, että haastateltavat ovat kukin tehneet ensimmäiset orkesterityönsä Suomen Kansallisoopperalla, heidän vastauksissaan korostuu se, että he ovat oppineet orkesterissa

⁵ Aleksanterin teatterin vanhalla oopperatalolla tehty produktio, jonka ensi-ilta oli 6.2.1986.

⁶ Sävelletty 1922. Kantaesitys 1963 Lahdessa, 1967 ensimmäinen tuotanto Suomen Kansallisoopperalla.

työskentelemisen suoraan käytännössä, ikään kuin ”suoraan kylmään veteen heitettyinä”. Orkesterissa soittaessa pianisti joutuu kohtaamaan aivan valtavan määrän perinteisestä soolosoittamisesta poikkeavia haasteita, joihin etenkin haastateltavien pianistien aikainen koulutus oli vastannut todella puutteellisesti. Kaikki haastateltavat olivat myös saaneet työtehtävän epävirallisen suosituksen perusteella, joten verkostoitumisen ja oman aktiivisuuden merkitystä tuskin voi liiaksi korostaa. Epäilemättä tärkeää on myös hyvä onni – Laivuoren mainitsema ”oikeassa paikassa oikeaan aikaan” oleminen.

4.1.2 Rekrytointi

Kuten edellisen kappaleen vastauksista selviää, pianistit eivät pääse soittamaan orkesteriin samaa kautta kuin jousi-, puhallin- ja lyömäsoitinkollegansa. He eivät myöskään useimmiten pysty saavuttamaan orkesterissa samanlaista vakaata asemaa. Laivuoren vakituista orkesteripianistin virkaa lukuun ottamatta kaikki kosketinsoitintehtävät ovat yksittäisiä keikkoja milloin missäkin orkesterissa, yhtyeessä tai ensemblessä, toisin sanoen freelance-töitä. Toisin kuin muille orkesterisoittajille pianisteille ei Suomessa järjestetä virallisia koesoittoja, vaan tehtävät jakautuvat pitkälti suosittelujen ja suhdeverkostojen pohjalta. Elijärvi kuvaa, miten yhdessä paikassa onnistunut työkeikka voi kantaa hedelmää muissakin orkestereissa:

Jos tulee tutuksi jossakin paikassa ja työn jälki koetaan tarpeeksi hyväksi, sitten niitä puhelinsoittoja voi alkaa tulla milloin mistäkin. [---] Joskus myös itseltäni kysyttiin oopperalla, tuleeko mieleen uusia nimiä, joita voisin suositella. Siitä sitten sana kulkee. (Elijärvi 2021.)

Viitala kuvaa työnsaannin tapahtuvan usein suoran puhelinsoiton kautta. Hän myöntää, ettei ole tarkemmin tietoinen rekrytointiprosessista, mutta tietää ainakin varmasti sen, ettei pianisteille järjestetä koesoittoja. Hänen mielestään olisi kuitenkin hyvä asia, jos jokin ”organisoidumpi systeemi” olisi olemassa.

Laivuori kuvaa, miten pianistin rekrytointi saattaa joskus tapahtua kiireessä ja melko sattumanvaraisestikin: joskus orkesterissa on ollut ”pakko löytää äkkiä joku soittaja, ja sitten on huomattu, että se osaa tämän homman”. Vakituisen asemansa ansiosta Laivuori toimii itse keikalle pyydettyjen pianistien rekrytoijana Radion sinfoniaorkesterissa:

Mulla on puhelimessa ne noin kymmenen nimeä – soitan, kutsun keikalle, ja yritän olla tässä tasapuolinen. Se kuuluu myös työnkuvaan: mä olen kosketinsoitinten

stemmavastaava, eli mun vastuullani on se, että siellä on aina joku soittamassa. (Laivuori 2021.)

Laivuoren mukaan esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesterissa ja useissa muissa suomalaisissa orkestereissa roudarit, tekniset avustajat tai orkesterijärjestäjät soittavat keikkalaiset paikalle, eli näiden henkilöiden tunteminen saattaisi olla tärkeää orkesterisoitosta kiinnostuneelle pianistille. Hän peräänkuuluttaa pianistilta myös ammattimaista tehtävään valmistautumista sekä hyvää henkeä ja käytöstapoja itse keikalla, sitten kun sellaiselle pääsee:

Kun on kerran onnistunut ja päässyt johonkin bändiin keikalle, on ikään kuin sisällä ja sana kulkee siitä. Se menee siis kaveripohjalta. Ja kun ekan kerran pääsee keikalle, niin pitää olla reipas ja mukava ja hoitaa homma hyvin. (Laivuori 2021.)

4.1.3 Yleinen työllisyystilanne Suomessa

Pyysin haastateltavia pianisteja arvioimaan, kuinka paljon heidän mielestään orkesteripianistin töitä on tarjolla Suomessa ja minkälaiselta työkenttä vaikuttaa kokonaisuudessaan.

Elijärvi arvelee, että pianistille orkesteritöitä on melko sirpaleisesti: yksittäisiä työtehtäviä kyllä riittää, mutta orkesterikeikat ovat hajanaisia eikä ainoastaan niitä tekemällä ole mahdollista tulla toimeen taloudellisesti. Elijärven mukaan tämä voi vaikuttaa valitettavasti työn arvostukseenkin negatiivisella tavalla. Hän pohtii, nousisiko työn yleinen arvostus ja ylipäättään tietoisuus työnkuvasta, jos pianisteille olisi enemmän virkoja orkestereissa. Hän nostaa keskustelun koulutuspolitiikan tasolle ja tekee osuvan huomion hankalasta tilanteesta, johon orkesteripianistit voivat joutua, jos eivät pääse harjoittamaan ammattia säännöllisesti:

Ehkä jos virkoja olisi enemmän, työn erityispiirteisiin voisi rauhassa keskittyä erikoistumaan, ja itse työn arvostus saattaisi myös nousta. Orkesteripianistin töitä on kuitenkin niin verrattain vähän, että todennäköisesti niihin liittyviin asioihin ei olisi kannattavaa satsata koulutuksessa. Ja kuitenkin jos työtä tekee vain silloin tällöin, saattaa olla, että sen joitain erityispiirteitä jää avautumatta syvällisemmällä tasolla. (Elijärvi 2021.)

Myös Viitala pohtii aihetta laajemmasta näkökulmasta kysyttäessä orkestereissa soittavien pianistien työllisyystilanteesta. Hän toteaa, että töiden määrä voi riippua esimerkiksi orkestereiden ohjelmistopolitiikasta ja yleisestä rahatilanteesta. Nämä kaksi

ovat usein riippuvaisia toisistaan: se, onko orkesterilla ylipäättään varaa palkata pianisteja keikalle, vaikuttaa siihen, mitä ohjelmistoa orkesterissa voidaan soittaa. Viitala kuitenkin toteaa, ettei orkesterissa soittaminen itsessään ole pianistille harvinainen tilaisuus: esimerkiksi oopperalla tarvitaan usein vähintään yhtä pianistia soittamaan celestaa. Erilaiset nykymusiikkiyhtyeet ovat myös mahdollisia työllistäjiä niiden ohjelmiston usein runsaan kosketinsoitinvalikoiman takia. Eljärven tavoin myös Viitala sanoo, etteivät pelkästään orkesteripianistin työt lyö leiville, eikä niiden varaan voi suunnitella elantoaan. Ne ovat Viitalan mukaan kuitenkin ”tosi kiva lisä” – erityisesti sellaiselle pianistille, joka ei koe erityistä kutsumusta opetustyöhön.

Laivuori arvioi suhteellisen säännöllisesti orkestereissa työskentelevien pianistien lukumäärän melko pieneksi ja avaa vastauksessaan pääkaupungin orkestereiden työllistämismahdollisuuksia:

Jos puhutaan normaaliajasta – nyt [korona-aikana] kun keikkalaisten käyttäminen on kiellettyä – niin mun mielestä Helsingissä on tällä hetkellä ehkä viisi tai kuusi pianistia, joilla on aika hyvin orkesterikeikkaa. Mutta ei voi heittäytyä päätoimiseksi freelanceriksi, siihen pitää ottaa opetusta sivuun, ja säästyksiä. [---] Tapiolassa [Tapiola Sinfonietta] on ehkä joka toisessa konsertissa joitain orkesteritehtäviä pianistille, kaupunginorkesterissa [HKO] taas on se perinne sieltä [Robert] Kajanuksen ajoilta – niillä on kaksi harpistia, joista toisen velvollisuus on soittaa kosketinsoittimia. Hän on päätoiminen harpisti ja soittaa pianoa hyvin, mutta kun tulee eteen solistinen tai vaativampi stemma, pyydetään keikkalainen. Meillä RSO:ssa mun ennätys on neljä kosketinsoittajaa samaan aikaan lavalla, mutta se on tosi harvinaista. Normaaliaikana mulla on melkein joka konsertissa joku kappale, ja joskus tarvitsee toisen soittajan lisäksi. (Laivuori 2021.)

Laivuoren mainitsevat opetus- ja kamaripianistin työt ovat suurimmalle osalle pianisteja tärkein ja vakain tulonlähde. Viitala kuitenkin suhtautuu kriittisesti tähän varsin kapeaan työtehtävien valikoimaan, joka pianisteille yleisissä mielikuvissa on tarjolla opintojen jälkeen:

En tietenkään tiedä, mitä teidän opinnoissa nykyään annetaan ymmärtää sen suhteen, mitä on elämä Akatemian jälkeen. Mutta siis mun aikani se oli ihan selvää, että kaikki opettavat, mitä mä en ikinä oikein hyväksynyt, koska miksi kaikkien pitäisi opettaa? Eikö riitä, että ne, jotka tykkäävät opettamisesta, tekevät sitä? On kuitenkin muitakin tapoja tulla toimeen ja tehdä taiteellisesti mielekkäitä hommia. Luonnollisesti se saattaa olla taloudellisesti epävarmaa, mutta siltikin mä väitän, että se on sen arvoista. (Viitala 2021.)

Mahdollisista haasteista huolimatta Viitala kannustaa panostamaan työelämässä sellaisiin osa-alueisiin, joita kohtaan tuntee aitoa kutsumusta.

4.2 Orkesterimusiikki pianistille

4.2.1 Instrumentit

Modernin konserttilyygelin – tai pystypianon, johtuen esimerkiksi tilanpuutteesta – lisäksi pianistit soittavat orkestereissa usein hyvin monia muitakin erilaisia kosketinsoittimia. Näistä tutuin ja yleisin on varmasti celesta, jonka taivaallinen sointi on lumonnut säveltäjiä 1800-luvun lopulta alkaen. Vanhoista soittimista cembalo ja fortepiano kuuluvat orkesteripianistin vastuualueisiin silloin, kun ohjelmassa on barokin tai klassismin ajan musiikkia – ja kenties joskus myös 1900-luvun musiikissa.

Seminaarityöni kolmannessa kappaleessa käsitelin lyhyesti orkesterissa yleisimmin esiintyviä kosketinsoittimia. Halusin kuitenkin kysyä myös haastateltavilta, mitä soittimia heillä itsellään on tullut vastaan orkesteripianistin työssä. Laivuori kertoo monipuolisesta orkesterisoitinkatalogistaan:

Mulla on noi tavalliset soittimet. Urkuja mä oon soittanut täällä [Musiikkitalon konserttisalissa], koska täällä on sähköurut, ja mä oon ajatellut, että koska ne eivät ole oikeat urut, niin mä voin ihan hyvin soittaa niitä, kun se on aika kivaa. Mutta sitten kun tänne tulee oikeat urut, niin niitä mä en enää soita. Elikkä: piano, celesta, cembalo ja syntikka. Ai joo, ja harmonia tarvitaan usein noissa Wienin toisen koulun kappaleissa⁷. Tänne Suomeen pitäisi hommata se saksalaistyyppinen harmoni – se on erilainen soitin kuin mikä täällä on. (Laivuori 2021.)

Laivuoren tapaan myös Viitala kertoo soittaneensa orkesterissa urkuja ”ihan pökkana jalkiota myöten”. Muista soittamistaan instrumenteista hän mainitsee lisäksi glockenspielin eli kellopelin. Viitala mainitsee myös erilaisia laajennettuja soittotapoja, esimerkiksi malleteilla flyygelin sisältä soittamisen, joka lähestyy jo enemmän lyömäsoittimien soittamista. Elijärvi on soittanut orkesterissa pianon ja celestan lisäksi

⁷ mm. Arnold Schönbergin, Alban Bergin ja Anton Webernin musiikissa.

ainakin erilaisia syntetisaattoreita, glockenspieliä, cembaloa, fortepianoa, pieniä matkaurkuja ja poljettavaa ”kansakouluharmonia”.

Joskus orkesterissa saattaa tulla vastaan tilanteita, jossa pianisti joutuu sovittamaan stemmoja uudestaan tai jopa soittamaan muiden soitinten osuuksia jollakin kosketinsoittimella, samaan aikaan toki huolehtien myös omasta alkuperäisestä stemmastaan. Elijärven haastattelussaan kuvailema tilanne, jossa hän yhtäkkiä joutui soittamaan toisen soittimen osuutta oman stemman lisäksi, kertoo orkesteripianistin työn vaatimasta yleismuusikkoudesta, joustavuudesta ja hyvästä paineensietokyvystä:

Force majeure -tilanteita on myös tullut muun muassa sairastumisten takia. *Wozzeckin* eräässä näytöksessä soitimme kakkosharpistin kanssa omien stemmojemme ohella myös ykkösharpun stemman parin tunnin varoitusajalla. Sellainen tiimityö jää kyllä mieleen unohtumattomana. Siinä auttoi todella paljon, että teos oli vahvasti korvassa; kuuntelu on tässä työssä äärimmäisen tärkeää. (Elijärvi 2021.)

4.2.2 Ohjelmisto

Orkesterikirjallisuudessa on jousi- ja puhallinsoittimille lukemattomia musiikillisesti ja teknisesti hyvin vaikeita katkelmia, joita soittajilta usein kysytään koesoitoissa: esimerkiksi Richard Straussin *Don Juan* -teoksen alku on suorastaan legendaarinen viulistien koesoittopaikka. Pianistit eivät tehtävän harvinaisemman luonteen ja vakituisten virkojen vähyyden takia ole koesoittojärjestelmissä samalla tavalla sisällä kuin jousi- ja puhallinsoitinkollegansa, mutta ohjelmistossa on kuitenkin monia teoksia, joissa on merkittäviä kosketinsoitinosuuksia. Kysyttäessä pianistien mahdollisesta ”koesoitto-ohjelmistosta” kaikki kolme haastateltavaa mainitsevat erään hyvin keskeisen pianostemman: Stravinskin *Petrushkan* (1911/1947).

Stravinski oli itse ”kotitarpeiksi pianisti” eli aika huono, ja sen stemmat ovat usein hirveän epäkäytännöllisiä. Kyllä kai *Petrushka* kysytään aina, mutta en tiedä miksi, koska ne muut stemmat on paljon paljastavampia, esimerkiksi kolmiosainen sinfonia [*Symphony in three movements*]. Sitten baleteista on eri versiot, esimerkiksi *Tulilinnusta* on monta eri versiota. (Laivuori 2021.)

Tulee oikeastaan vaan yksi keskeinen koesoittopaikka mieleen. En ole koskaan itse ollut pianon koesoitossa, eli en ole ihan varma mitä siihen otettaisiin, mutta oletan, että todennäköisesti ainakin Stravinskin *Petrushkan* pianostemma. [---] Kyllä mä sen opettelusta lähtisin liikkeelle. (Viitala 2021.)

Jos kosketinsoittajille järjestettäisiin koesoitto, luulen, että ainakin *Pähkinänsärkijän* celestasoolo olisi yksi aika hyvä klassikkopaikka. Kyllähän tällaisia stemmoja varmasti riittää... En oikeastaan miettinyt tätä kysymystä sen pidemmälle, koska ensinnäkin mulle nousi niin voimakkaasti tunne siitä, miten absurdi pianistien koesoitto olisi, kun ei ole virkojakaan. Sellainen tilaisuus olisi täysin ainutlaatuinen, ja ohjelmisto varmasti määräytyisi sen mukaan, minkä orkesterin koesoitto olisi kyseessä ja mitä heidän ohjelmistossaan olisi jo valmiiksi. Oopperalla varmasti kysyttäisiin baletti- ja oopperakirjallisuuden keskeisiä teoksia: saattaisi olla vaikka *Petrushka*, joka on tietenkin tosi vaativa. (Elijärvi 2021.)

Petrushkan lisäksi Laivuori luettelee suuren määrän muutakin pianistille keskeistä orkesterikirjallisuutta: Stravinskin tuotanto yleisesti, Sergei Prokofjeviltä esimerkiksi sinfoniat 5, 6 ja 7 (1944–1952) sekä Sergei Rahmaninovin *Sinfonia tansseja* (1940), joka on “ihan mahtava stemma, ehkä kaikkein hienoin”. Dmitri Šostakovitšilta hän mainitsee ensimmäisen sinfonian (1925): “stereotyyppinen pruuvikappale, siinä ikään kuin sanotaan että “soita nyt”, ja sitten on heti vaikeeta soitettavaa, eikä oo mitään tilaisuutta päästä siihen musiikin virtaan mukaan”. Laivuori valottaa haastattelussa myös pianon historiaa orkesterisoittimena ja kertoo, että kosketinsoittimet tekivät laajalti paluun orkesteriin nimenomaan venäläisessä 1800-luvun lopun musiikissa, johtuen muun muassa Nikolai Rimski-Korsakovin opetuksesta.

Venäläisten lisäksi esimerkiksi Béla Bartókilla on merkittäviä kosketinsoitinosuuksia: Laivuori mainitsee pantomiimin *Ihmeellinen mandariini* (1924), joka on “ihan hirveen vaikee – mutta tositilanteessahan siitä ei erotu kaikki, eli se on aika turvallista soittaa”, sekä *Musiikkia jousille, lyömäsoittimille ja celestalle* (1936), jota hän pitää edellä mainitun Rahmaninovin teoksen ohella yhtenä kaikkein upeimpana pianostemmana. Mainituksi tulevat myös Alban Bergin oopperat *Wozzeck* (1922) ja *Lulu* (1935/1979)⁸, jotka ovat miellyttäviä pianistille sen takia, että niissä on paljon soitettavaa jatkuvasti. Myös ranskalaisessa orkesterimusiikissa on Laivuoren mukaan aina jotakin soitettavaa pianistille, mutta orkesterisatsissa lähinnä “uidaan mukana”, ja useimmiten celesta on ainoa kosketinsoitin orkesterissa.

Viitala pohtii, että pianistien koesoitossa voisi olla piano-osuuksien lisäksi soitettavaa myös muilla kosketinsoittimilla, todennäköisimmin celestalla, ja ehkä myös erilaisilla

⁸ Berg ei ehtinyt orkestroida oopperan kolmatta näytöstä valmiiksi ennen kuolemaansa jouluaattona 1935; säveltäjä Friedrich Cerha viimeisteli orkestraation 1979.

syntetisaattoreilla, jos työllistävän tahon ohjelmistossa olisi syntikoita sisältävää musiikkia. Elijärvi puolestaan nostaa esiin myös muiden musiikkityylien taitamisen tärkeyden, esimerkiksi musikaalien ja rytmi- tai pop-musiikin. Hänen mielestään pianistilla olisi tärkeää olla jonkinasteinen ymmärrys myös rytmimusiikin soittamisesta ja sille tyypillisestä rytmimetrisestä käsittelystä, joka eroaa usein paljonkin klassisen musiikin vastaavasta. Elijärven mukaan myös näistä genreistä voitaisiin aivan hyvin löytää jokin hypoteettinen koesoittopaikka pianistille. Laivuori harmittelee yleisellä tasolla sitä, että mielenkiintoista ohjelmistoa olisi todella paljon, mutta koesoitossa tai sitä vastaavassa tilanteessa pianistilta usein kysytään vain pari samaa perusteosta:

Aika usein, jos järjestetään kosketinsoitinkoesoitto, ne päättävät ihmiset siellä, konserttimestarit ja intendentit, ne eivät ehkä tunne sitä ohjelmistoa kovin hyvin, eli siellä on varmasti aina Šostakovitšin ykkönen ja Petrushka. Mutta sitä musiikkia on paljon muutakin. Koesoittoonhan ei tule ikinä [Kaija] Saariahon ooppera tai [Magnus] Lindbergin kappale, mutta niitäkin pitäisi katsoa. Näiden kahden musiikissa on tyypillistä se, että kun on soittanut yhden tai kaksi kappaletta, niin ne kaikki loputkin muuttuu puolet helpommiksi kuin ekalla kerralla, kun se tyyli on niin tuttu. (Laivuori 2021.)

4.2.3 Hallittavat musiikkityylit

4.2.3.1 Nykymusiikki

Nykymusiikin määritelmä on häilyvä: sillä voidaan tarkoittaa joko aivan uusinta musiikkia tai esimerkiksi viidenkymmenen vuoden sisällä sävellettyä taidemusiikkia. Useimmiten nykymusiikin käsitteeseen sisällytetään myös tätä vanhempi musiikki, joka on tyyliltään hyvin modernistista ja jollain tapaa klassisen musiikin perinteitä rikkovaa; esimerkiksi Pierre Boulezin ja Karlheinz Stockhausenin varhaiset 1950-luvun teokset mielletään yleisesti edelleenkin nykymusiikiksi, vaikka ne eivät ole olleet uutta musiikkia enää seitsemääkymmeneen vuoteen.

Suurin osa kosketinsoitinSTEMMOJA sisältävästä orkesteri- ja oopperakirjallisuudesta on sävelletty 1900-luvun alusta meidän päiviimme saakka. Tästä voi ilmiselvästi päätellä, että nykymusiikin sekä 1900-luvun alkupuolen lukuisten tyyliuuntausten tunteminen ja riittävä hallitseminen on oleellisen tärkeää orkesterissa soittamisesta kiinnostuneelle

pianistille. Nykymusiikin tärkeys pianisteille korostuu otettaessa huomioon myös vapaan kentän monet pienyhtyeet, jotka ovat potentiaalisia työllistäjiä. Suomessa tällaisia yhtyeitä ovat Avantin lisäksi muun muassa Uusinta Ensemble, defunensemble, Zagros Ensemble, UMUU-kollektiivi ja Sibelius-Akatemian nykymusiikkiyhtye NYKY Ensemble.

Laivuoren mukaan nykymusiikkiin liittyviin erityisiin notaatiotapoihin kannattaisi tutustua jo etukäteen:

Kyllä nykymusiikin tuntemus pitäisi olla sillä tasolla, että kun tulee vastaan ensimmäiset Lutosławskin numerot⁹ tai jotain grafiikkaa¹⁰, niin olisi hyvä, että ne ongelmat olisi jo selvitetty aikaisemmin. Jos toimii freelance-orkestereissa, niin kyllähän siellä aina tarvitaan kosketinsoittajaa, ja ne biisit ovat usein kokeellisia. (Laivuori 2021.)

Myös Elijärvi mainitsee erilaisten notaatioiden ymmärtämisen tärkeyden. Hän korostaa lisäksi erityisesti hyvää rytmittäjää, jonka onkin hyvin tärkeä soittajan ominaisuus tahtilajeiltaan ja tempomuutoksiltaan usein hyvin vaihtelevaa nykymusiikkia soittaessa. Elijärven mukaan orkesterin kontekstissa nykymusiikkiin pätevät kuitenkin aivan samat asiat kuin muussakin musiikissa: pitää osata kuunnella, katsoa ja seurata. Kiinnostavana huomiona hän lisää, että tahtilajien runsasta vaihtelua sisältävää nykymusiikkia voi olla jopa helpompaa seurata kuin perinteistä rytmikkästä: vaihtuvista tahtilajeista saa paremmin otetta ja ne pitävät soittajan paremmin hereillä kuin esimerkiksi ”viisisataa peräkkäistä 4/4-tahtia”.

Yleisen rytmittäjän lisäksi myös tempomuisti ja musiikin metrin hahmottaminen laajemmin ovat erittäin tärkeitä taitoja nykymusiikkia soittavalle orkesteripianistille. Olen itse kokenut, että joskus hyvin nopeastikin vaihtelevien tempojen muistaminen sekä kehollisesti että ”älyllisesti” auttaa orkesterisoitossa todella paljon. Tietenkin orkesterissa

⁹ Viittaa mm. Witold Lutosławskin käyttämään aleatorisessa musiikissa tyyppilliseen notaatioon, jossa itsenäiset soittimet tai soitinryhmät soittavat tarkoituksella keskenään hieman eriaikaisesti. Tästä syntyy vapaasti eteneviä sointikenttiä, joiden hahmottamisessa oleellista eivät ole yksityiskohdat, vaan sointiväri, nopeus, dynamiikka ja liike. (Pohjannoro 2008.) Sointikentästä toiseen siirrytään kapellimestarin näyttämistä merkeistä, jotka ovat partituurissa sekä yksittäisten soittajien stemmoissa Laivuoren tarkoittamia isoja numeroita.

¹⁰ Graafinen notaatio eli symboleihin ja representaatioihin perustuva traditionaalista notaatiosta poikkeava epätyypillinen, ei-standardisoitu tapa ilmaista musiikillisia intentioita. Graafisesta notaatiosta tuli 1950-luvulla suosittu musiikinkirjoitustapa joidenkin säveltäjien keskuudessa (mm. John Cage, George Crumb, Krzysztof Penderecki).

tempoja on seurattava kapellimestarin johtamisesta – mutta myös kunkin soittajan on itse kyettävä tuntemaan ja ennakoimaan pulssin vaihteluita ja oltava yleisesti hyvin hereillä rytmisen vaihtelun suhteen. Itse koen epämiellyttävällä tavalla olevani jatkuvasti hieman ”myöhässä”, jos en ennakoi tai muista vaihtelevia tempoja, vaan luotan ainoastaan kapellimestariin. Aivan oleellista informaatiota on myös poikkeusjakoisten tahtilajien jakaantuminen (esimerkiksi $7/8 = 2 + 2 + 3$) ja kapellimestarin tapa johtaa tällaiset tahdit. Joskus pelkästä piano-osuudesta ei pysty hahmottamaan tällaisia rytmisiä jakoja, jolloin pianistin on tärkeää ottaa aikaa teoksen partituurin tutkimiselle.

Elijärvi mainitsee nykymusiikin omaksumiseen liittyen eräänä käytännöllisenä huomiona harjoitusperiodien pituuden, joka on aivan eri mittakaavassa riippuen siitä, työskenteleekö esimerkiksi Kansallisoopperalla vai orkesterissa:

Eräs vaikuttava tekijä on, että oopperalla on ensi-iltaan harjoitettavalla teoksella huomattavasti pidemmät harjoitusperiodit kuin sinfoniaorkestereissa, joissa saattaa olla maanantaina harjoitus ja keskiviikkona konsertti. Oopperalla koin, että tulee vastaan miten vaikeaa musiikkia tahansa, harjoitusperiodilla on aikaa sisäistää se riittävästi. Ja tietysti se, että toistoja samasta esityksestä tulee paljon, siinä pääsee ihan eri tavalla kappaleen maailmaan sisälle. (Elijärvi 2021.)

Viitalan mukaan nykymusiikin ennestään tunteminen sekä yleinen uteliaisuus ja avoimuus kaiken uuden suhteen on avuksi. Pianistille voi tulla orkesterissa vastaan kaikenlaisia uusia, poikkeuksellisia soittimia, joskus jopa lyömäsoittimia. Myös soittotavat poikkeavat usein perinteisestä pianonsoitosta: Viitala mainitsee laajennetuista tekniikoista esimerkiksi flyygelin kieliltä soittamisen ja plektran käytön hallitsemisen hyödyllisinä taitoina, ja yleisesti pianon sisältä soittamisen hahmottaminen on tärkeää. Orkesteritilanteessa tämän kaiken haastavuutta lisää tietysti se, että kapellimestaria on pystyttävä seuraamaan jatkuvasti. Viitala korostaakin, että stemmat tulisi opetella niin hyvin, ettei omia käsiä tarvitse katsoa välttämättä ollenkaan – jopa esimerkiksi pianon sisältä soittaessa. Tämä vaatimus poikkeaa myös huomattavan paljon perinteisestä pianonsoitosta.

4.2.3.2 Vanha musiikki¹¹

Orkestereiden ohjelmistossa on 1800–1900-lukujen ja aikamme musiikin lisäksi myös barokin ja klassismin aikakausien musiikkia, ja näiden aikakausien teoksissa on toisinaan mukana cembalo tai fortepiano *basso continuo* roolissa.

Mulla oli tapana ängetä väkisin soittamaan – aina kun oli Haydnin sinfonia ohjelmassa, niin mä menin väkisin mukaan sinne [orkesteriin], kun usein kapellimestarit sanoo, että joo, tuu vaan sinne [nauraa], soittamaan siis continuoa. Se on kyllä mukavaa. (Laivuori 2021.)

Varsinkin barokissa ja cembalonsoitossa vaadittava tyyllitietoisuus ja yleismuusikkous – ja tietysti täysin erilainen fyysinen lähestymistapa soittimeen – poikkeavat huomattavasti modernin pianon koulutusohjelman suorittaneen pianistin lähtökohdista. Sibelius-Akatemian koulutuksessa vanha ja “uusi” musiikki ovatkin soitinten näkökulmasta varsin eriytettyjä toisistaan, minkä takia pianisteille ei välttämättä kerry opintojen aikana juurikaan kosketuspintaa vanhoihin soittimiin. Viitala kertoo, ettei hän ole halunnut vielä tähän mennessä kokeilla cembalonsoittoa orkesterikeikoilla:

En ole koskaan suostunut soittamaan cembaloa, koska sitä pitäisi ihan oikeasti osata. Urut pystyin vielä jotenkin hallitsemaan, mutta cembalo on niin täysin eri juttu. (Viitala 2021.)

Orkesterikeikalla olevalle pianistille saattaa silti joskus yllättäenkin tulla vastaan tilanne, jossa hänen on soitettava esimerkiksi cembaloa ja selviydyttävä tilanteesta jollain lailla uskottavasti. Laivuoren mielestä cembaloa tai urkuja kannattaisikin ehdottomasti opiskella sivusoittimena, jos mahdollista. Esimerkiksi barokkimusiikkitehtävät kosketinsoittajalla ovat jatkuvasti yleistyneet orkestereissa, ja tällä hetkellä Suomessa “melkein kaikki soittavat barokkia mahdollisimman paljon”. Urkuosuuksia tulee hänen mukaansa vastaan jopa vielä useammin kuin barokkia, eli urkujen riittävästä hallinnasta olisi pianistille paljon hyötyä. Myös yleismusiikillisten taitojen näkökulmasta nämä soittimet kehittävät pianistia todella paljon:

¹¹ Vanhalla musiikilla tarkoitetaan useimmiten barokin ja edeltävien aikakausien musiikkia. Käsitteeseen liittyy oleellisesti periodisoittimilla soittaminen sekä historiallisten esityskäytäntöjen tutkiminen ja soveltaminen. Kuten nykymusiikin, myös vanhan musiikin käsite on häilyvä; kts. Häkkinen & Särkiö-Pitkänen 2018.

Vielä tärkeämpää kuin sen instrumentin hallinta on se musiikin hahmottaminen. Noihin soittimiin liittyy kenraalibasson hallinta, ja sen ymmärtäminen taas auttaa myös kaikkeen muuhun, että näkee musiikin ikään kuin säveltäjän näkökulmasta. Auttaa aika paljon, että näkee harmonisen rakenteen vähän paljaampana heti kun soittaa mitä tahansa uutta [teosta]. (Laivuori 2021.)

Viitala huomauttaa, että vaikka oman muusikkouden kehittymisen kannalta cembalon tai urkujen soittaminen, sekä yleinen monipuolisuus, ovat erittäin hyvä ja suotava asia pianistille, itse orkesterisoiton lukuisien haasteiden selvittämiseen näiden soitinten taitaminen ei vielä anna valmiuksia sen enempää kuin solistiset piano-opinnotkaan.

4.3 Orkesterisoiton haasteita ja erityispiirteitä

4.3.1 Työolosuhteet

4.3.1.1 Akustiikka

Orkesterisoiton eräs oleellinen ero moniin muihin tilanteisiin tai ympäristöihin, joissa pianisti yleensä esiintyy, on akustiikan ratkaisevan suuri merkitys. Orkesterissa soittajia on niin paljon ja niin laajalle alueelle levittäytyneenä, että tilan akustiset ominaisuudet on otettava huomioon omassa soitossa aivan toisella tavalla kuin esimerkiksi pienessä kamarimusiikkikokoonpanossa. Pianisti saattaa olla fyysisesti todella kaukana kapellimestarista ja muista soittimista – ja joutua kuitenkin soittamaan esimerkiksi unisonossa tai käymään musiikillista vuoropuhelua joidenkin lavan toisessa päässä olevien soittajien kanssa. Olen itsekin käytännön kokemuksistani huomannut, että tämä ei ole aivan yksinkertaista. Viitala korostaa myös akustisen tilan merkitystä orkesterissa soittaessa ja toteaa, että eroja on valtavasti: joissakin saleissa pianisti kuulee kaukaisetkin soittajat hyvin ja joissakin taas ei välttämättä edes itseään.

Laivuori nostaa esiin kamarimusiikin ja orkesterisoiton eron akustiikan näkökulmasta. Orkesterissa pianistilla ei ole samaa välitöntä kontaktia muihin soittajiin, eikä musiikillisia ideoita ja impulsseja pysty antamaan niin helposti toisilleen: muita soittajia ei pysty ohjailemaan omalla soitollaan, ja päinvastoin. Tämäkin eroaa

kamarimusiikkitalanteesta, jossa etenkin vaikkapa perinteistä pianotrio-, -kvartetto- ja kvintettokirjallisuutta soittaessa pianistilla on usein liidaava rooli. Kuitenkaan orkesterissakaan Laivuoren mukaan ei käy päinsä, että pianisti ”vaan peesaa ja vetäytyy” – fyysisestä etäisyydestä ja akustiikan haasteista huolimatta pianistilla täytyy olla sopiva määrä aloitteellisuutta ja rohkeutta tarjota muille omaa musiikillista näkemystään.

Ristiriitoja syntyy orkesterisoitossa huonon akustiikan takia myös kapellimestarin seuraamiseen liittyen. Laivuoren mukaan hankalaa on esimerkiksi se, että pianisti näkee kapellimestarin johtamisesta, missä jokin ääni tai tahdin ykkönen tämän mielestä sijaitsee, mutta huonossa akustiikassa omat korvat kertovat toista. Laivuori painottaa, että muun muassa tämän takia orkesteripianistin on todella tärkeää pysyä valppaana ja avoimena ympäristölleen:

Ensinnäkään sormia ei voi katsoa eikä käpertyä omaan kuplaansa, vaan pitää sekä katsoa että kuunnella koko ajan joka puolelle. Ja sitten kun niitä impulsseja tulee sinne eri aikaan kuin luulisi, niin pitäisi tietää, onko ne kuitenkin mahdollisesti oikeaan aikaan, vaikka ne tulee omiin korviin eri aikaan. (Laivuori 2021.)

4.3.1.2 Näkyvyys ja kuuluvuus

Orkesterityöympäristössä akustisen selkeyden lisäksi jopa näkyvyys ja kuuluvuus saattavat olla joskus pianistin paikalla uhattuina, kuten Viitala kertoo:

Oopperan montussa saattaa olla tosi pimeätä, ei välttämättä näe mitään – ei nuottia, ei edes kapellimestaria, jos oikein huonosti käy. Täytyy siis tavallaan olla valmis soittamaan sekä kuurona että sokkona. (Viitala 2021.)

Hänen mukaansa joskus orkesterissa saattaa myös käydä niin, että kapellimestarin vieressä seisova solisti asettuu suoraan kapellimestarin ja pianistin näköyhteyden eteen. Tällaiset tilanteet tietysti selvitetään harjoituksissa, mutta siitä huolimatta konsertissa kannattaa olla henkisesti valmistautunut mihin tahansa.

Laivuori korostaa myös pianistin oma-aloitteellisuutta hyvän näkyvyyden ja kuuluvuuden takaamiseksi – niin pitkälle kuin se on kussakin tilassa ja tilanteessa mahdollista. Hän sanoo, että kaikki orkesteriin keikalle tulevat pianistit eivät välttämättä tule huomioineeksi tätä asiaa:

Joskus olen puuttunut siihen, kun ihmiset orkesteriin keikalle tullessaan eivät ole asettaneet flyygeliä hyvään asentoon. Tätä ei varmaan enää tapahdu nyt kun ihmiset ovat kokeneempia, mutta silloin aikanaan huomasi, että ihmiset ei uskaltaneet puuttua siihen, kun ne ajattelivat, että se [soitin] on jotenkin laitettu siihen just sillä tavalla. Jossain oopperan montussa on ihan pakko saada monitori, jos [näköyhteys] ei onnistu muuten. Mutta se on ihan eka asia, että pitää katsoa, että soittimet ovat niin, että näkee kapellimestarin ja kuulee hyvin. Täytyy rakentaa itselleen hyvä soittokorkeus. Nuotit voi myös pistää hirveen monella tavalla siihen flyygelin päälle. (Laivuori 2021.)

Elijärvelle ulkomusiikilliset työympäristöön liittyvät asiat ovat usein stressaavimpia aspekteja orkesteripianistin työssä. Näitä ovat muun muassa instrumentin soittokunto, konserttipaikan valaistus ja etäisyys kapellimestarista. Kuuluvuus aiheuttaa usein haasteita oopperan montussa: jotkut asiat kuuluvat pianistin paikalle sietämättömän kovaa ja jotkut toiset taas eivät ollenkaan. Oopperalla pianisti joutuu joskus soittamaan orkesterimontun sijaan lavan takana ja seuraamaan kapellimestaria erilliseltä pieneltä monitorilta tai screeniltä, joka vieläpä näyttää johtamisen pienellä viiveellä. Tällaiset tilanteet vaativat todella paljon kylmähermoisuutta. Elijärvi kertoo, että orkesterissa itse pianistin stemma voi olla helppo, mutta olosuhteet tuovat usein yhteissoittoon ja koko työhön aivan omat haasteensa.

Laivuoren mukaan huono akustiikka tai kuuluvuus orkesterissa saattaa myös johtaa jännitystiloihin ja fyysisesti epäsuotuisaan soittotapaan:

Orkesterissa kuulee joskus itsensä huonosti, usein salista tai musiikista johtuen, ja se aiheuttaa jännityksiä, koska soittaa kovempaa kuin olisi tarkoitus. Yksin hyvässä salissa soittaessa ääni tulee tosi helposti, mutta orkesterissa täytyy luottaa siihen, että helposti vaan, kyllä se kantaa – ja jos ei kannaa, niin sehän on säveltäjän vika. Täytyy oppia olemaan prässäämättä. Sitä tapahtuu joskus väistämättä, varsinkin jos soittaa jotain nykymusiikkia ja näkee kolme äffää [*forte fortissimo*] nuotissa. Jos yrittää liikaa, soitosta häviää plastisuus, ja voi olla, että stemma ei sujukaan. (Laivuori 2021.)

4.3.2 Kapellimestarin johtamisen seuraaminen

Kapellimestarin läsnäolo on pianistille todennäköisesti ylivoimaisesti suurin ero orkesterin ja minkä tahansa muun soittoympäristön välillä. Musiikillisen pulssin visualisoituminen ulkopuolisiksi, jonkun toisen ihmisen kehonkielellään lähettämiksi signaaleiksi, on asia, johon ainakin itselläni on kestänyt melko kauan tottua jokaisella tekemälläni orkesteri- tai yhtyekeikalla. Pianistit ovat tottuneita siihen, että musiikin

pulssi ja käsitys rytmistä lähtee aina itsestä sisältä: tähän myös käytetään pianistien opetuksessa verrattain paljon aikaa alkeista lähtien. Tietysti kaikilla muillakin soittajilla on oltava erittäin hyvä rytmitaju – mutta lähes kaikki muut pääsevät myös lapsena tai viimeistään teini-ikäisenä soittamaan kapellimestarien johtamissa orkestereissa, jolloin heille kehittyy jo varhain ikään kuin kaksi tapaa hahmottaa musiikillista pulssia. Nämä tavat eivät toki ole irrallaan toisistaan, vaan todennäköisesti päinvastoin täydentävät ja auttavat toinen toisiaan. Pianistit ovat lähtökohdiltaan tässä suhteessa auttamattoman epäsuotuisassa asemassa muihin instrumentalisteihin nähden.

Viitala kuvailee ristiriitaa johtamisen ja oman musiikillisen intuition välillä:

Täytyy uskaltaa soittaa sen mukaan mitä johdetaan, mikä voi olla ristiriidassa sen kanssa mitä oma korva sanoo, tai mitä itse haluaisi tehdä. On tärkeää kyetä menemään sillä tavalla massan mukana. Toisaalta piano, kuten puhallinsoittimet, on aina enemmän tai vähemmän solistinen soitin ja nimenomaan ei osa sitä massaa. On eri asia olla vaikkapa kakkosviulun takapulttilainen kuin pianisti orkesterissa: vaatimukset ovat toisenlaiset. [---] Olen kokenut välillä myös sen tunteen, että on hankalaa mukautua jonkun toisen antamaan pulssiin. Se yleensä liittyy yleiseen epäselvyyteen, että se musiikillinen idea mitä sieltä podiumilta yritetään välittää, ei vain syystä tai toisesta välity. (Viitala 2021.)

Kapellimestarin johtaminen ja sen seuraaminen vaikuttaa myös muiden kanssa yhdessä soittamiseen. Tähän liittyen haasteita seuraa soitinten erilaisista soittotavoista: pianossa ja useimmissa muissa kosketinsoittimissa on aina hyvin nopea atakki, toisin kuin muissa soittimissa, joissa on enemmän variaatiomahdollisuuksia äänen syttymisnopeuden suhteen. Laivuori kuvaa pianon ja celestan ääntä erittäin tarkaksi ja graafiseksi: ”se on naps ja se on siinä”. Jos pianisti seuraa kapellimestarin lyöntiä liian tarkkaan tai suoraviivaisesti, hän soittaa usein vähän liian aikaisin. Paras yhteissoitto syntyy Laivuoren mukaan siten, ettei seuraa kapellimestarin lyöntiä suoraan vaan ikään kuin ääreisnäöllä: todennäköisesti suurin osa orkesterimuusikoista katsoo nuottia ja kapellimestaria samaan aikaan siinä sivussa. Tällä tavalla liikkeeseen reagointi on pianistilla samantapainen kuin muillakin soittajilla.

Elijärven mukaan kapellimestarin lyöntiä kyllä oppii seuraamaan, jos on ”ammattilainen puikoissa”. Työkokemuksen kerryttyä oppii myös tulkitsemaan kapellimestarin liikekieltä, suhteuttamaan liikkeit kuulemaansa ja arvioimaan, minkälaista informaatiota itse kannattaa ottaa vastaan hänen johtamisestaan. Elijärvi tuo myös erittäin

kiinnostavasti esille kehollisen näkökulman pianistin orkesterisoittoon ja kapellimestarin seuraamiseen liittyen:

Jos kapun liikekieli on pyöristettyä, mutta musiikki onkin vaikka rytmimusiikkia, niin itse ei kannata ehkä tuoda pyöristettyä estetiikkaa omaan soittoonsa, koska silloin musiikin luonne kärsii. Ja silloinkin kun kapellimestarin gestiikka ja musiikin luonne menevät yksi yhteen, pianistin täytyy itse ratkaista, miten hakee oikean musiikillisen karakterin omaan stemmaansa. Hyvän kapellimestarin liikekieltä voi myös jäljitellä, jotta atakin ajoitus ja soinnin karakteri osuvat kohdilleen – kun aloittelin orkesteripianistin töitä, tein juuri tällä tavalla. Pianoahan voi soittaa niin monenlaisella atakilla. Huomasin, että itselleen voi kuvitella monta kehoa: joissakin yhteyksissä käytetään pyöreämpää ja toisissa taas suurempaa pianistista kosketusta ja kehollista ilmaisua. Tämä liittyy myös yhteissoittoon eri soitinryhmien kanssa: kaikilla soittimilla on tiettyjä luonteenomaisia piirteitä liittyen äänen syttymiseen, soinnin kvaliteettiin ja niin edelleen. Olen kokenut tärkeäksi vaihdella omaa soittotapaa ja ikään kuin unohtaa olevani pianisti, jotta pystyn tarvittaessa paremmin mukautumaan yhdessä eri soitinryhmien kanssa soittoon. (Elijärvi 2021.)

Viitala painottaa, että aina johtamisen seuraamiseen liittyvät hankaluudet eivät johdu pelkästään pianistin kokemattomuudesta, vaan itse kapellimestarin johtaminen saattaa olla epäselvää. Tällaisissa tilanteissa pianisti usein ensin syyttää itseään ja omaa osaamattomuuttaan, vaikei siihen olisi aihettakaan. Asian tiedostaminen ja siitä muiden orkesterisoittajien kanssa keskusteleminen voi kuitenkin auttaa:

Mä kerron nyt salaisuuden: yllättävän monet kapellimestarit ovat epäselviä, ja se ei varsinaisesti helpota kenenkään elämää. Jos lyönnistä ei vain kerta kaikkiaan ymmärrä, missä on tahdin ykkönen, niin sitten se on sellaista selviytymistä, mutta se on toisaalta silloin sama kaikille soittajille. Aloin huomata tällaisia asioita, kun olin tehnyt tätä hommaa jo jonkin aikaa. Mutta pitkään aattelin, että se on vaan se, että mä oon kokematon ja jotenkin en tajua ja oon huono. Kun aloin jutella kollegoiden kanssa, ja kävi ilmi, että muillakin on aivan samoja fiiliksiä, ymmärsin ettei se ole kiinni mistään omasta viallisuudesta, vaan välillä johtaminen on aidosti epäselvää. Ja sen seuraaminen ei todellakaan ole sellainen asia, jonka voi osata tuosta noin vaan. (Viitala 2021.)

4.3.3 Taukojen laskeminen

Kapellimestarin seuraamisen lisäksi taukojen laskeminen ja pitkiä aikoja soittamatta oleminen ovat orkesterisoiton keskeisiä ja pianisteille usein totuttelua vaativia erityisominaisuuksia. Ylipäätään tietysti jo se, että soittaa vain omasta stemmasta kokonaisen partituurin sijaan, on pianistille uusi asia: omasta nuotistaan ei muutamia

apumerkintöjä lukuun ottamatta saa visuaalista tukea musiikin hahmottamiseen toisin kuin esimerkiksi kamarimusiikkiteoksissa, joissa kaikkien muiden soittajien osuudet ovat näkyvillä pianistille. Kosketinsoitinten orkesteristemmat ovat useimmiten myös melko harvoja: ei ole mitenkään harvinaista, että pianistilla on vain muutamia lyhyitä kohtia soitettavana laajassa orkesteriteoksessa. Tällaista tilannetta tuskin tulee koskaan vastaan kamarimusiikkia soitettaessa.

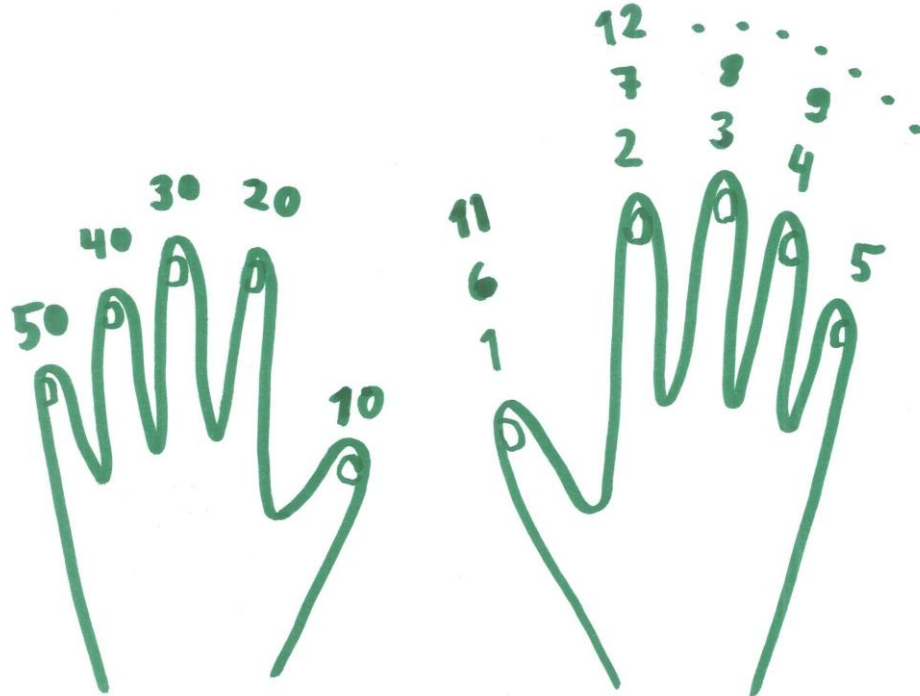
Taukojen laskemiseen ja musiikin hahmottamiseen auttaa luonnollisesti työn alla olevaan teokseen huolellinen tutustuminen, esimerkiksi sen kuunteleminen partituurin kanssa, jos mahdollista. Omiin stemmoihinsa on myös tapana kirjoittaa (lyijykynällä!) auttavia lisämerkintöjä esimerkiksi muiden soitinten osuuksista. Jos laskettavia tyhjiä tahteja on paljon, pianistit monesti käyttävät sormia apuna laskuissa. Haastateltavien vastauksissa tuli todella mielenkiintoisesti ilmi se, miten määrätietoinen sormilla laskeminen voi pelastaa laskuissa sekaisin menneen orkesteripianistin: soittajan mieli voi esimerkiksi stressin, jännittämisen tai rutinoitumisen vuoksi menettää keskittymiskykynsä hetkeksi, mutta automatisoituneet kehon liikkeet jatkavat toimintakykyään. Laivuori kuvaa tilannetta:

Kyllä ihmiset ihan oikeasti käyttävät sormia apuna taukojen laskemiseen. Sitten kun tätä hommaa on tehnyt kauan, se muuttuu vähän helpommaksi ja ei niin jännittäväksi, ja ajatus saattaa harhailla kesken laskemisen. Oon huomannut monta kertaa, että jos mä en olisi tehnyt jotain sormilla – se on sellainen liike, jota kukaan ulkopuolinen ei huomaa – niin mä yhtäkkiä huomaan ajattelevani jotain ihan muuta ja... Sormilla laskeminen usein pelastaa siinä tilanteessa. (Laivuori 2021.)

Myös Viitala vannoo taukojen laskemisessa konkreettisten apukeinojen nimeen: pianostemmat eivät läheskään aina ole sellaisia, että niissä saa ”koko ajan ihanasti soittaa mukana”. Hän muistuttaa, että siihenkään ei välttämättä kannata luottaa, että kapellimestari muistaa näyttää pianistille tämän sisääntulon, vaan soittajan on pysyttävä hereillä ja oltava itse vastuussa oikeaan aikaan soittamisesta. Laivuoren tapaan myös Viitala kertoo sormilla laskemisen auttavan: ”lihas laskee, vaikka pää menisi sekaisin”. Hän on kehitellyt itselleen seuraavanlaisen mainion järjestelmän tahtien jakamista varten (kts. kuva):

Sen voi jakaa niin, että jos on vaikka, sanotaan sata [tahtia] taukoa, laskee kymmeniä vasemmalla kädellä, [---] ja oikealla kädellä ykkösiä. Sitten täytyy vaan yrittää muistaa, että missä vaiheessa on kutonen eikä ykkönen. Lähdet laskemaan oikealla kädellä yks-kaks-kol, kaks-kaks-kol [demonstroi tahtien laskua 3/4-

tahtilajissa] ja niin pois päin, viisi, sitten muistaa vaan et kuusi [on taas oikean käden peukalo], seitsemän, kahdeksan, yhdeksän ja [vasemman käden peukalo] kymmenen ja [oikean käden peukalo] ykstoista ja kakstoista. Jalkoja voi käyttää myös apuna tässä ja kaikkea mahdollista mitä keksii. (Viitala 2021.)



Kuva. Mirka Viitalan tapa jakaa taukojen laskeminen molemmille käsille.

Viitalan mukaan hyvä laskupää, hahmotuskyky sekä nopea reagointikyky ovat hyödyksi myös harjoitustilanteessa, jossa kapellimestari saattaa pyytää aloittamaan soiton esimerkiksi kohdasta, joka on jossakin keskellä pianistin stemman pitkää taukoa. Tällaiset tilanteet voivat olla hyvin jännittäviä varsinkin ensimmäisillä orkesterikeikoilla, mutta on huojentavaa kuulla, että ajan ja kokemuksen myötä stressi vähenee:

Pitää olla tosi nopea reagoimaan just tällaisiin, että “otetaan kirjaimesta L kolmas tahti”. Nämä on niitä asioita, joita stressaa alkuaikoina kun tätä tekee, ja myöhemminkin. Mutta kyllä siihen tottuu. En mä enää jaksa stressata niin paljon, jos nyt menee vähän pieleen niin sitten menee. Sitä on vähän rentoutunut alusta. Eihän sitä jaksaisi tehdä, jos se olisi yhtä tuskaa koko ajan. (Viitala 2021.)

Runsaisiin taukoihin ja niiden laskemiseen liittyy myös henkinen ja fyysinen tila, johon pianistit eivät välttämättä ole tottuneita: pitkiä aikoja soittamatta olemisen ja rauhallisesti paikallaan istuminen esiintymistilanteessa. Riippuu varmasti jonkin verran kunkin soittajan synnynnäisestä temperamentista, miten tähän suhtautuu – itse olen aina kokenut hiljaa lavalla istumisen ja tekemättömyyden levottomuutta aiheuttavana ja orkesterissa

soittamisen kenties epämiellyttävimpänä ja eniten totuttelua vaativimpana asiana. Elijärvi tuo vastauksessaan myös esille taukojen laskemisen ja kauan soittamatta olemisen psykologisen haastavuuden:

Kun sitä hiljaa istumista on niin paljon, olen kehitellyt monenlaisia mentaalisia tekniikoita. Yleensä keskityn seuraamaan kapellimestarin työskentelyä analyttisesti, se auttaa pitämään mielen vireänä. [---] Myös se voi olla haastavaa, että istuu hirveän pitkän aikaa tekemättä yhtään mitään, ja sitten yhtäkkiä pitää soittaa esimerkiksi jokin nopea ja epämukava murtosointukuviosoolo. Ei edes kauhean vaikea, ei mitään sellaista mitä ei pystyisi normaalisti soittamaan – mutta se tilanne tekeekin siitä vaikean. Eräs erittäin kokenut ja monipuolinen pianistikollegani nauroi, että hän ei ole koskaan jännittänyt mitään niin paljon kuin juuri edellä kuvaamani murtosointusoolon soittamista *Etydit*-baletissa. Nämä on niitä henkisiä haasteita taukoihin liittyen. Ei siinä mitään, jos saa soittaa koko ajan, mutta jos siinä joudut istumaan pitkään hiljaa ja kuuntelet kun kaikki muut soittaa vaikeita juttuja, ja sitten itse pitää soittaa jotain tosi hyvin kuuluvaa ja näennäisen helppoa... siinä saattaa huomata, että kyllä pulssi nousee. (Elijärvi 2021.)

4.3.4 Henkiset stressitekijät

[---] Tässä on nyt tullut niin paljon tällaisia vähän negatiivisvyytteisiä asioita, että mä en halua ketään säikäyttää tällä [nauraa], mutta se on vaan hyvä tietää, että voi varautua henkisesti siihen, että voi olla jännät paikat pianistina orkesterissa. (Viitala 2021.)

Kuten edellisissä kappaleissa on tullut ilmi, orkesterissa soittaminen voi olla hyvin jännittävää pianistille aivan erityisellä ja usein esimerkiksi sooloesiintymisestä paljonkin poikkeavalla tavalla. Orkesterissa pianisti on osa isoa soittajien koneistoa, mikä on toisaalta merkityksellinen ja yhteisöllinen kokemus, mutta toisaalta yhteisön jäsenenä oleminen tuo omanlaisiaan sosiaalisia paineita soittamiseen ja omassa osuudessa onnistumiseen. Elijärvi kuvailee henkisiä ja sosiaalisia paineita, joita orkesterissa esimerkiksi harjoitustilanteessa voi kokea:

Monet muusikot ovat kilttejä, tunnollisia ja yhteistyöhaluisia ihmisiä, jotka haluavat tehdä työnsä hyvin, eivätkä välttämättä kehtaa tuoda julki hankalia asioita harjoituksissa. Siinä kasvaa sisäiset paineet ja sitä vain ajattelee, ettei voi kuin tehdä parhaansa. (Elijärvi 2021.)

Orkesterisoittajat eivät myöskään useimmiten saa itse ottaa aikaa ja valmistautua rauhassa esimerkiksi johonkin hankalaan fraasiin, vaan päätäntävalta musiikin etenemisen suhteen on kokonaan kapellimestarilla. Laivuori kuvaa tätä osuvasti ja toteaa,

että orkesterissa ei saa itse päättää milloin on valmis ja milloin tietyt asiat tapahtuvat musiikissa, ja se juuri on jännittävää: ”se, että se ei oo susta itsestäsi kiinni, milloin vaikka se Petrushkan vuoropuhelu klarinetin kanssa tulee”. Hän korostaa, että orkesterisoitossa pianistin täytyy kehittää itselleen jonkinlainen mekanismi, jolla stressi minimoidaan tilanteessa kuin tilanteessa.

Elijärvi vertaa orkesterissa soolon soittamista konsertton solistina esiintymiseen; hänen mielestään jälkimmäinen näistä voi jopa olla helpompaa psykologisesta näkökulmasta:

Orkesterimuusikot kyllä tietävät tilanteen, kun odottaa jotakin omaa pientä sooloaan, jonka kaikki kuulevat. Se on herkkä hetki. Jossain mielessä väittäisin, että voi olla helpompaa soittaa kokonainen konsertto. (Elijärvi 2021.)

Hänen mukaansa orkesteritehtävissä työskentelevän pianistin olisi hyvä pitää myös vaativia sooloteoksia ohjelmistossaan ja huolehtia oman soittokuntansa ylläpitämisestä, sillä se tuo itsevarmuutta omaan orkesterisoittoon ja auttaa stressaavissa tilanteissa:

Itselleni oli aina tärkeää harjoitella vaativia soolokappaleita säännöllisesti, vaikka olisi konserttiakaan tulossa, koska siinä pysyy yllä usko itseen ja omaan soittamiseen ja siihen, että minulla on jotakin annettavaa, ja pystyn toimimaan paineen alaisena. Ei siinä ollut oikeastaan tekniikasta kyse, vaan se on enemmän psykologinen asia. (Elijärvi 2021.)

Laivuoren mielestä lihasten ja mielen hallintaa tulisi kehittää jo opiskeluaikana. Häntä itseään auttaa fysiologisiin seikkoihin keskittyminen esiintymistilanteessa: normaali hengitys, hyvä ryhti ja esimerkiksi ojentajalihaksen pitäminen rentona – ”sitähän ei tarvitse pianonsoitossa, kun käsi nyt menee alas joka tapauksessa”. Hän kertoo, että asiat ovat nykyään muuttuneet parempaan suuntaan kehonhuollon ja esiintymisjännityksen parantamisen suhteen, ja muusikot panostavat näihin osa-alueisiin aivan eri tavalla kuin ennen esimerkiksi käymällä joogassa ja pilateksessa. Hänen opiskeluaikanaan tällaisista asioista ei puhuttu, eikä muun muassa Päivi Arjaksen vetämää esiintymisvalmennusta vastaavaa koulutusta ollut saatavilla.

Henkinen stressi orkesteritilanteessa luonnollisesti helpottuu tai vähentyy, kun on mahdollisimman hyvin valmistautunut etukäteen; myös Laivuori ottaa tämän esille. Hänen vastauksensa valaisee lisäksi orkesterikulttuurin ja samalla yleisen soittotason eroa 80-luvun ja nykypäivän välillä:

Se tietysti auttaa, että tuntee kappaleet vähän paremmin kuin vaan pelkästään sen oman stemman perusteella. Ennen ainakaan ei ollut yhtään yleistä, että ihmiset mitenkään perehtyivät niihin biiseihin. Nyt mä oon huomannut, että nuorempi sukupolvi, sanotaan alle nelikymppiset, usein kuuntelee monta levytystä aina seuraavista töistä ja jopa soittaa levyn päälle omaa stemmaa, että ne saisi jotenkin siitä selvää ennen ekaa harjoitusta. Ihmeellistä kyllä, silloin aikanaan ihmiset harjoittelivat etukäteen aika huonosti. Nyt ei tuu kysymykseenkään, etteikö se menisi heti maanantaina. (Laivuori 2021.)

4.3.5 Tärkeitä taitoja orkesterissa

Orkesterisoiton näkökulmasta tärkeistä ulkomusiikillisista taidoista tai ominaisuuksista kysyttäessä haastateltavien vastauksissa toistuivat varsinkin joustavuus, nopeus (musiikillisen omaksumisen, hahmottamisen ja ajattelun suhteen), monipuolisuus ja hyvä paineensietokyky. Elijärven mielestä erityisesti monipuolisuus on nykyään valttia ja auttaa paljon orkesteriin työllistymisessä:

Monipuolisuus on erittäin tärkeää. Kannattaa tehdä paljon kaikenlaista työtä: useimmat pianistit, jotka saavat pääkaupunkiseudulla näitä orkesterikeikkoja, ovat nimenomaan hyvin monipuolisia. Tuntuu, että se korostuu nykyään. (Elijärvi 2021.)

Viitala nostaa esiin hyvän paineensietokyvyn kenties kaikista tärkeimpänä orkesteripianistin henkisenä ominaisuutena:

[---] Ettei friikkaa vaikka tapahtuisi mitä, koska mitä vaan voi myös tapahtua. Että jotenkin vaan hengittää ja elää siinä hetkessä. Aina ne menee jotenkin, joko hyvin tai huonosti, mutta ei siihen oo kukaan kuollut vielä – häpeäänkään [nauraa]. (Viitala 2021.)

Myös Elijärven mukaan orkesterissa ”ehdottomasti paineensietokyky täytyy olla kova ja hermot hyvät”. Nopea reaktiokyky ja kyky sopeutua erilaisiin tilanteisiin ovat todella tärkeitä, kuten myös se, että on ”hyvä tyyppi” – orkesteri on sosiaalinen työympäristö, ja ikävien ihmisten kanssa ei kukaan halua tehdä töitä, olivat he kuinka hyviä soittajia tahansa. Vahvan solistisen osaamisen ylläpitäminen tuo pianistille itsevarmuutta ja kehittää paineensietokykyä myös orkesterisoitossa, joka on vaativaa työtä. Pianistin täytyy Elijärven mukaan osata ottaa vastuuta ja joustavuuden lisäksi omata vahva henkilökohtainen taiteellinen näkemys: kosketinsoittimilla on toisinaan melko solistisia osuuksia orkesterimusiikissa. Musiikillisiin ominaisuuksiin liittyen Elijärvi kertoo, että orkesterissa – kuten kamarimusiikissa – hänelle on tärkeää herkistyä kuuntelemaan,

milloin hänen tulee liidata enemmän ja milloin taas vetäytyä taustalle, sekä musiikillisesta että yhteissoitannollisesta näkökulmasta.

Elijärvi pohtii orkesterisoiton soveltuvuutta pianistille temperamentin näkökulmasta. Herkkyys ja avoimuus muiden soittajien kuuntelulle ja kapellimestarin seuraamiselle on ensiarvoisen tärkeää, joten tässä mielessä voisi ajatella, että luonteeltaan ekstrovertit ihmiset pärjäävät paremmin orkesterissa. Toisaalta sekä luonnostaan ulos- että sisäänpäin suuntautuneella persoonallisuudella on omat vahvuutensa ja heikkoutensa orkesterin kaltaisessa työyhteisössä:

Orkesterissa itselleni on ollut tärkeää olla tietoisesti auki henkisesti ja fyysisesti. Se on varmaan jopa vähän luonnekysymyksenkin. Kaikille se ei ole oikea työpaikka. Siinä varmaan pärjää parhaiten, jos on luonnostaan suuntautunut muihin muusikoihin ja heidän kuuntelemiseensa. En tarkoita, etteikö introvertti ihminen voisi olla hyvä orkesteripianisti, mutta jos on kovin sulkeutunut ja tykkää tehdä asioita lähinnä vain omalla tavallaan, se voi olla aika vaikeata ainakin aluksi. Introverttiudesta saattaa olla kuitenkin sellainen hyöty, ettei välttämättä reagoi liian herkästi, jos esimerkiksi jollakin muulla soittajalla tapahtuu joku sekaannus. Pystyy pitämään oman pakan kasassa eikä mene tolaltaan samalla tavalla kuin ehkä sellainen soittaja, joka reagoi todella herkästi kaikkeen ympärillään. Sanotaan niin, että luonteenpiirteet, oli ne millaisia hyvänsä, kannattaa laittaa työn palvelukseen. (Elijärvi 2021.)

Viitala viittaa myös luonne-eroihin todetessaan, että jotkut pianistit suorastaan inhoavat orkesterissa soittamista, eivätkä missään nimessä halua hakeutua tilanteeseen, jossa he joutuisivat soittamaan jonkun toisen johtamisen mukaan. Tällaiselle kenties melko ehdottomalle persoonallisuudelle toisen tahdin ja käskyjen mukaan soittaminen saattaa olla ylitsepääsemättömän hankalaa. Elijärvi korostaa, että joustavuus ja nopea muuntautumiskyky kuuluvat oleellisesti orkesterissa tarvittavaan hyvään yleismuusikkouteen. Orkesterissa saattaa tulla eteen esimerkiksi tilanne, jossa jokin kohta jostakin kappaleesta pyydetään soittamaan aivan eri tavalla kuin miten itse on sen harjoitellut, ja pianistin on tällöin tärkeää pystyä nopeasti mukautumaan ja muuttamaan soittotapaansa pyydettyä. Elijärven mukaan tässä ei ole kyse ”tempuista”, vaan musiikillisen ajattelun joustavuudesta. Orkesterissa ryhmätyöskentely menee aina yksilön edelle: harjoituksissa ei ole aikaa eikä intressiä kiinnittää huomiota yksittäisen soittajan ongelmiin tai mieltymyksiin.

Laivuori painottaa rauhallisuuden, sopeutuvaisuuden ja tietynlaisen henkisen etäisyyden ottamisen merkitystä myös sosiaalisesti hankalissa tilanteissa, esimerkiksi kapellimestarin töksähtävää palautetta vastaanottaessa:

Olen huomannut, että jonkun tyyppisillä persoonallisuuksilla on hirveen vaikeaa ottaa vastaan kapellimestarilta tulevaa viestiä tai palautetta asiapohjalta. Kun kaikki kapellimestarit eivät ole sosiaalisesti kovin lahjakkaita – ja sitten kun se viesti tulee niin, se pitää vaan ottaa sellaisena [kuin se on], siihen ei voi sanoa mitään, ensinnäkään. Ja se ei ole mielipide, vaan se on niin kuin vaan [---] että sitten vaan nyökätään ja tehdään. Se avainjuttu on just toi – rauhallisesti vaan ja joustavasti. (Laivuori 2021.)

Haastatteluissa esiin tuotujen orkesteripianistilta vaadittavien taitojen ja ominaisuuksien lisäksi haluaisin itse mainita erään elintärkeän ominaisuuden: hyvän *prima vista* -nuotinlukutaidon. Aavistelen, että haastatellut pianistit eivät tulleet ajatelleeksi tämän mainitsemista, koska se on niin itsestään selvä vaatimus pianistille oikeastaan missä tahansa työssä, mutta koen, että se on tärkeää silti mainita erikseen. Hyvästä *prima vista* -soittotaidosta on hyötyä pianistille orkesterissa ja yhtyeissä stemmojen nopean selvittämisen lisäksi siinä mielessä, että se tuo soittajalle itsevarmuutta ja voi täten vähentää henkistä stressiä jossakin määrin. Hyödyn voi hahmottaa myös toisinpäin: hyvään paineensietokykyyn kuuluu kyky selvitä tilanteesta kuin tilanteesta musiikillisesti parhain päin, ja tärkeä osa tätä on nuottikuvan riittävä toteuttaminen ensi näkemältä. Primavistaamista oppii käytännön työtilanteissa sekä soittamalla ja lukemalla läpi mahdollisimman paljon erilaista ohjelmistoa, mutta sitä onneksi myös opetetaan pianisteille esimerkiksi Sibelius-Akatemialla. Mielestäni tämä on aivan mahtava asia, ei pelkästään pianistien käytännön taitojen kehittymisen takia vaan myös tasa-arvon näkökulmasta: *prima vista* -opettaminen, sille ominaisten hankaluuksien sanallistaminen ja opiskelijoille konkreettisten apukeinojen antaminen purkaa haitallista ”jotkut vain luontaisesti ovat hyviä siinä ja jotkut eivät” -lahjakkuusmyyttiä. Olisiko samanlaisen myytin murtaminen mahdollista myös pianistien orkesterisoiton suhteen?

5 Haastattelujen tulokset: Yhteisöllisiä ja pedagogisia näkökulmia orkesterisoittoon

5.1 Orkesteri työyhteisönä

Orkesteripianistien työllistymisen ja ohjelmiston sekä orkesterisoittoon liittyvien spesifien haasteiden lisäksi olin kiinnostunut kuulemaan haastateltavien pianistien ajatuksia siitä, minkälainen orkesteri on työyhteisönä. Minkälainen sosiaalinen rooli pianistilla on orkesterissa, ja minkälaisena orkesterin ryhmadynamiikka näyttäytyy pianistin silmin? Jokaiselle soitinryhmälle on oma stereotypiansa, ja pianistit on tavattu nähdä yksin viihtyvänä, kenties hieman outoina, treenikopissa huolestuttavan paljon aikaa viettävinä herkkäsieluisina hiippailijoina. Rehellisyyden nimissä täytyy sanoa, että stereotypia ei mielestäni ole täysin väärä, ainakaan yksinäisyyden suhteen. Samaa mieltä on myös Viitala:

Pianistien elämä saattaa olla aika yksinäistä opiskeluaikana kyllä, ja myöhemminkin. Se on asia, joka täytyy hyväksyä. Me ollaan musiikkimaailman kirjailijoita, täytyy sietää yksinäisyyttä. (Viitala 2021.)

Vastapainoksi haastavan soolo-ohjelmiston yksinäiselle puurtamiselle orkesteriympäristö tarjoaa pianistille lukuisia sosiaalisia verkostoja ja ihmissuhteita, joista parhaimmillaan muodostuu pitkäaikaisia ammatillisia kontakteja ja ystävyysuhteita muiden soittajien kanssa. Samassa orkesterissa ja samojen kollegoiden kanssa pitkään työskennelleet Elijärvi ja Laivuori pitävätkin orkesterisoiton kautta muodostuneita ihmissuhteita työn yhtenä positiivisimmista ominaisuuksista. Kuten Laivuori kertoo, orkesterista pianisti voi löytää esimerkiksi samanmielisiä kamarimusiikkipartnereita, ja miksei myös harrastuskavereita:

Sehän siinä on parasta, että tulee paljon kamarimusiikkia työn ulkopuolella. Se on ihan ylivoimaisesti paras juttu tässä työssä, että tulee partnereita ja kokoonpanoja. [---] Kaverit ja kamarimusiikki, nämä ektrat – ne on kyllä tosi hyvä [juttu]. Ja onhan se orkesteri työyhteisönä just sopivan kokoinen, että sieltä löytyy harrastuksiinkin kavereita, ja mitä muuta ihminen [nyt tarvitsee]. (Laivuori 2021.)

Myös Elijärvi kertoo orkesterityössä tapaamiensa ihmisten ja muodostamiensa ystävyysuhteiden olevan hänen elämänsä suuria iloja. Hän myöntää, että orkesterityön sosiaalisessa puolessa on myös omat haasteensa: orkesteri on iso työyhteisö ja iso instrumentti, joten sinne mahtuu laaja kirjo kaikenlaisia persoonallisuuksia. Orkesterille ainutlaatuisia ryhmädynaamisia asioita oppii Elijärven mukaan aistimaan sitä mukaa, mitä enemmän työtä tekee samassa kokoonpanossa. Hän kertoo olevansa kiitollinen siitä, että sai soittaa oopperan orkesterissa tuttujen kollegoiden kanssa niin kauan, ja kuvailee, miten yhdessä samassa orkesterissa pitkään soittaneiden muusikoiden välille voi muodostua kamarimusiikillinen side:

Itse sain soittaa samassa yhteisössä niin kauan, että aloin tunnistaa soittajia sokkonakin heidän persoonallisen fraseeraus- tai rytminkäsittelytapansa perusteella. Tämä auttoi yhteissoitossa todella paljon, kuten se auttaa myös kamarimusiikissa. (Elijärvi 2021.)

Freelancer-statuksensa takia Viitalan suhde orkesteriin työyhteisönä on luonnollisesti erilainen. Hän kuvailee, että keikkalaisena pianisti ikään kuin ”vähän vaan käy siellä orkesterissa”. Tästä syystä orkesteri on jäänyt hänelle hieman etäiseksi työpaikaksi yhteisöllisyyden näkökulmasta. Orkestereissa ihmiset myös vaihtuvat usein, ja soittajia on niin paljon, että yksittäisellä keikalla ei millään ehdi tutustua kaikkiin. Toisaalta freelance-keikalla oleva soittaja myös ehkä välttyy kokemasta orkesterin sisäisiä hierarkkisuuksia ja mahdollisia negatiivisia jännitteitä samassa mittakaavassa kuin vakituiset soittajat. Keikkalaisen asemasta huolimatta Viitala tuntee, että soittamisen hetkellä hän on osa orkesteria ja yksi kollega muiden joukossa. Vaikka orkesteri ei ole hänen vakituinen työpaikkansa, harjoituksissa ja konserteissa on useimmiten ”kiva porukalla tekemisen fiilis”.

Elijärvi muistuttaa, että orkesteri on pohjimmiltaan hierarkkinen työympäristö, jossa jokaisella on oma paikkansa. Orkesteripianistin näkökulmasta tämä lähes aina tarkoittaa orkesteriavustajan tai freelancerin statusta, ja vakituiset kuukausipalkkaiset orkesterimuusikot elävät Elijärven havaintojen mukaan hyvin eri maailmassa. Hän tuo esille freelancereiden aseman turvattomuuden myös töiden jatkuvuuden kannalta – kun orkesterityö ei ole vakituista, orkesterissa keikalla oleva soittaja on ikään kuin jatkuvasti koeajalla ja tarkastelun alaisena, mistä hänelle voi seurata tietoista tai tiedostamatonta stressiä:

Koronahan on nostanut sen esiin, että freelancereiden status on aika turvaton. Mutta se on ollut sitä aina, ja se on sitä riippumatta siitä, onko keikkaa vai ei. Freelancerina jokainen keikka orkesterissa tai muussa yhteisössä on myös työnäyte, joka voi tuoda seuraavan keikan, ja kyllähän se vaikuttaa työskentelyyn. Jos on pitkään samassa tutussa työyhteisössä, ei tätä välttämättä tiedostakaan, mutta pinnan alla on aina tällaisia tunteita. (Elijärvi 2021.)

5.2 Orkesterisoiton opettaminen – mahdollista?

Kun laadin haastattelukysymyksiä tässä seminaarityössä haastatelluille pianisteille, olin hyvin tietoinen siitä, että monet kysymyksistä, joita aioin heiltä kysyä, olivat luonteeltaan hieman absurdeja tai jopa täysin retorisia. Yksi absurdeimmista on kysymys siitä, olisivatko haastatteleman pianistit saaneet omana opiskeluaikanaan jonkinlaista opetusta tai ohjausta orkesterisoittoon liittyvien vaikeuksien selvittämiseen. Vastaus ainakin minkään virallisen opetuksen suhteen on ilmiselvästi ”ei” – mutta halusin silti kuulla, minkälainen lähtötilanne haastateltavilla oli yhteysoiton suhteen, kun he saivat ensimmäiset työtilaisuutensa orkesterissa.

Itselleni oli tärkeää myös selvittää, olisiko joitakin orkesterisoiton ominaisuuksia ja haasteita mahdollista avata tai sanoittaa pianisteille etukäteen, jotta he pystyisivät jollakin lailla valmistautumaan siihen, millainen tilanne käytännössä on luvassa. Yleisestä näkökulmasta katsottuna olen havainnut, että pianistit työskentelevät käytännön elämässä todella monissa erilaisissa työtehtävissä, joihin on saatavilla hyvin vähän tai tuskin lainkaan koulutusta: orkesteripianistin työ kuuluu tähän kategoriaan, kuten myös esimerkiksi baletissa tai teatterissa työskentely, tai vaikkapa koesoitto-pianistina tai kuorojen harjoitus-pianistina toimiminen. Kamarimusiikkiin ja lieettiin erikoistumista varten pianisteille on tosin ollut vuodesta 2013 lähtien tarjolla Sibelius-Akatemian spesialisoitunut maisterikoulutus¹². Siitä huolimatta kamaripianistin työtehtävät ja työolosuhteet ovat usein niin monipuolisia, vaativia ja kuormittavia, että he ja muut ”näkyttömässä töissä” työskentelevät pianistit ansaitsisivat mielestäni paljon enemmän arvostusta ja tiedostusta ammattinsa luonteesta.

¹² Pianokamarimusiikki ja lied -maisterikoulutusohjelma.

Vaikka onkin varmasti totta, että moniin edellä mainittuihin töihin oppii parhaiten suoraan käytännössä, olisi reilua, että pianistien koulutuksessa tuotaisiin entistä monipuolisemmin ja selkeämmin esille, mitä kaikkea he voivat tehdä työkseen valmistumisen jälkeen – ja annettaisiin konkreettisia neuvoja myös näiden toistaiseksi hieman hämäräksi jääneiden työnkuvien oppimiseen. Eliisa Suni (2004) on tutkinut pianistien koulutuksen ja työelämässä vaadittavien taitojen keskinäistä vastaavuutta pro gradu -tutkielmassaan, joka käsittelee säestäjän¹³ työtä ja säestäjien tarvetta Keski-Suomessa. Hänen tutkimuksessaan käy ilmi, että pianisteja työllistävät tahot toivovat pianisteilta nimenomaan monipuolisia ja käytännönläheisiä muusikon taitoja kuten yhteismusisointia, transponointia, kuoron- tai orkesterinjohtoa, vapaata säestystä, improvisaatiota, *basso continuo* taitamista ja partituurinsoittoa (Sunin 2004, 53). Yhteismusisointia lukuun ottamatta rohkenen sanoa, että mielestäni pianistien solistinen koulutus Sibelius-Akatemiassa vastaa puutteellisesti tällä hetkellä näihin vaatimuksiin – tai sanotaan niin, että joitakin edellä kuvatun kaltaisia työelämätaitoja opettavia kursseja on kyllä saatavilla, mutta niiden todellista merkitystä ei tuoda tarpeeksi selvästi esiin pianonsoiton opiskelijoille.

Laajemmassa mittakaavassa kaikki edellinen pohdinta liittyy pohjimmiltaan juuri siihen, osataanko koulutuksen tasolla tarkastella realistisesti tämänhetkistä musiikin kenttää sekä työllistymistä, joka hyvin monilla muusikoilla on kokoelma erilaisia pieniä palasia, tehtäviä ja pätkätöitä sieltä täältä: esimerkiksi opetusta, kamarimusiikkia, yhteistyötä laulajien kanssa, orkesteria, teatteria ja nykymusiikkiyhtyeitä. Vakituksia opetusvirkoja ei riitä kaikille pianisteille, ja siksi olen vakuuttunut siitä, että myös muun luonteisten työtehtävien mahdollistamiselle tarvittaisiin nykyistä kestävämpi rakenteellinen tukijärjestelmä.

5.2.1 Haastateltavien kokemuksia

Elijärvi kertoo menneensä orkesteriin ”ihan pystymetsästä” ja oppineensa työn suoraan orkesterimontussa. Hän arvelee, että orkesteripianistin työtä tuskin voi oppiakaan mitenkään muuten kuin käytännössä ja sanoo, että oppimistilanne on ”kuin hyppy

¹³ Suni valottaa laajasti säestäjä-termin problematiikkaa ja perustelee hyvin, miksi käyttää sitä omassa tutkimuksessaan. Itse käyttäisin silti epäluontevuudesta huolimatta jotakin muuta termiä, esimerkiksi kamaripianistia – kieli muokkaa todellisuutta, ja säestämisestä puhuminen todella vaikuttaa siihen, minkälaiseksi yhteismusisoivien pianistien arvostus muodostuu.

kylmään veteen”. Vaikka kukaan ei ollut etukäteen neuvonut hänelle, miten orkesterissa toimitaan, itse soittotilanteessa hän sai kuitenkin apua ja ohjausta tarvittaessa:

Kysyin kyllä apua kollegoilta, jos en esimerkiksi ymmärtänyt jotakin lyöntiä. Kosketinsoittaja tekee monesti harpistin kanssa läheisintä yhteistyötä, ja minulle harpisti Riitta Paavola oli erityisen tärkeä henkilö. Hän oli loistava persoona, kohteli aina vertaisenaan, vaikka hänellä oli ihan valtava kokemus ja itse olin täysi aloittelija. Se oli psykologisesti ihana paikka kasvaa työhön. (Elijärvi 2021.)

Viitala kuvailee osuvasti, miten valmiiksi tuttu ohjelmistokaan ei välttämättä auta pianistia orkesteritilanteessa:

Tähän on helppo vastata: en ole koskaan saanut minkäänlaista ohjausta orkesterisoittoon liittyen. Senpä takia pelkäsinkin sitä niin hulluna silloin aluksi. Yhden kerran olin opiskeluaikana mukana kaverin kapellimestaridiplomissa – soittelin kyllä ihan mitä sattuu [nauraa]. Se oli tuttu kappale sinänsä, Stravinskin *Tulilintu*, ja olin vielä soittanut sen soolopianoversioon, mutta siinä kohtaa mä viimeistään ymmärsin, että se ei auta mitään. Vaikka siinä stemmassa on tosi vähän ääniä verrattuna siihen soolopianotranskriptioon, niin ei biisin tunteminen auta, jos ei ymmärrä mitä kapellimestari tekee ja osaa lukea sitä koodia. (Viitala 2021.)

Laivuoren kuvaus hänen omasta tilanteestaan kertoo varsin suppeasta silloisesta opetussuunnitelmasta ja on suorastaan pysäyttävä kaikessa yksinkertaisuudessaan:

Opiskelu oli omana aikanani hyvin paljon löysempää: meillä ei ollut kehonhuoltoa, ei kieliä, meillä ei ollut edes paperihommia, ei mitään tällaista tutkimusta, ja puhumattakaan että olisi ollut sinfoniaorkesterissa keikalla, ei. Ei ikinä. Jorma Panulan vetämä kapubändi oli silloin varmaan aika paljon pienempi kuin nykyään, ja eiköhän ne soittaneet aika lailla perusohjelmistoa, ei siellä tarvittu pianistia. Mä en ole ikinä soittanut orkesterissa opiskeluaikana. (Laivuori 2021.)

5.2.2 Käytäntö opettaa

Haastateltavat toteavat, että heitä ei autettu tai opetettu orkesterisoittoon liittyen millään tavalla ennen heidän ensimmäisiä orkesterityötehtäviään. Heidän vastauksissaan myös toistuu varsin vahva näkemys siitä, ettei työtä voi oppia mitenkään muuten kuin käytännössä. Kieltämättä ajatus jonkinlaisesta teoreettisesta orkesterisoiton opetuksesta pianisteille on kummallinen ja lisäksi hyvin kaukainen ammatin tositilanteesta, jossa työtahti on nopea ja soittajan täytyy olla hereillä ja valmis lähes mihin tahansa

sattumuksiin. Viitala on vakuuttunut siitä, että ero teorian ja käytännön välillä on niin suuri, ettei orkesterisoiton haasteita pysty kunnolla käsittämään ennen kuin vasta itse keikalla. Virheiden ja toistojen kautta tapahtuu myös tärkeää oppimista:

[---] En oikein tiedä, mitä siinä voi neuvoa, koska se on taito, jonka oppii vain tekemällä. Ja mokaa, ja tekee uudestaan. Se vaatii sellaisen kosketuksen, jota ei oikein voi selittää. Kyllä esimerkiksi lyöntikaavoja voi selittää ja opetella etukäteen, mutta se on niin eri käytännössä, kun tapahtumat seuraavat toisiaan nopeasti; mitkään teoriat eivät auta siinä kohtaa. (Viitala 2021.)

Laivuori muistelee olleensa kerran NYKY Ensemblissä ohjaajana, mutta toteaa, ettei sitä voida oikeastaan lukea varsinaisesti orkesterisoiton opettamiseksi, koska nykymusiikkiyhtyeessä opiskelijoiden opetus on enemmän liidaamista – ja lisäksi painopiste on orkesteri- tai yhtyesoiton sijasta itse käsittelyssä olevien nykymusiikkiteosten haasteissa. Hän kertoo, että orkesterissa tulee kuitenkin välillä annettua esimerkiksi keikalla olevalle pianistille palautetta ja ohjausta kollegiaalisessa hengessä. Hänen mukaansa palautteenanto tulisi aina tehdä mahdollisimman hienotunteisesti:

Kyllä mä olen joskus sanonut mielipiteeni sillä lailla kätketysti, esimerkiksi antanut neuvoja jollekin keikkalaiselle. Senkin voi tehdä niin monella tavalla: hipsii vaikka saliin kuuntelemaan vähäksi aikaa, silloin on helppo sanoa, että “toi triangeli on muuten vähän jäljessä susta”, tai vastaavaa. Orkesterissa ei voi sanoa kenellekään, että “sä oot nokillaan” – se on vähän diskreetti juttu, se kannattaa aina vähä verhota ja muotoilla siten, että joku muu soittaa eri aikaan. Ja kaikki kapellimestarit eivät osaa sanoa tätä ystävällisesti. (Laivuori 2021.)

Myös Elijärvi kertoo orkesteripultissa tapahtuvan paljonkin kollegiaalista neuvonantoa ja omanlaistaan käytännön opetusta puolin ja toisin ja eri instrumenttienkin välillä. Hänkin korostaa hienotunteisuuden merkitystä: on tärkeää osata aistia, milloin kollega tarvitsisi apua vai haluaako hän saada neuvoja ollenkaan – jotkut soittajat eivät halua, että heitä autetaan, eivätkä he sano muillekaan mitään. Omalta osaltaan Elijärvi vannoo toimivan yhteistyön ja hyvän kommunikaation nimeen ja pyytää aina muita soittajia antamaan hänelle reippaasti palautetta hänen työskentelystään.

Kyllä orkesterissa autetaan toinen toisiaan, eikä pelkästään pianisti pianistia, vaan juuri esimerkiksi harppusektion ja muiden lähellä istuvien soittajien kesken. Lasketaan yhdessä paussia ja näytetään esimerkiksi sisääntuloja, tuetaan toisiamme. Jos vieressäni on ollut pianisti keikalla ja itse olen ollut äänenjohtajan ominaisuudessa, olen vaivihkaa auttanut häntä, jos on ollut tarvetta. Vaikkapa

jostakin tempoasiasta sanonut nopeasti tyyliin “kapellimestari haluaa tuohon hidastuksen”, puuttunut toivottavasti hienovaraisesti asiaan, ennen kuin siihen kiinnitetään yleisesti huomiota. (Elijärvi 2021.)

Viitala korostaa, että orkesterisoittotilanteen vertautumattomuutta mihinkään muuhun, mitä opiskeluaikana pianisteille opetetaan, ei voi liikaa painottaa. Hän kannustaa soittamaan paljon kamarimusiikkia ja hankkimaan kokemusta yhteissoitosta muiden kanssa, mutta tiedostamaan, että orkesteri on silti aivan eri tilanne muuhun yhteissoittoon verrattuna. Henkisesti orkesterisoittotilanteeseen voisi siis valmistautua tiedostamalla tai kuvittelemalla mahdollisimman paljon erilaisia ulkomusiikillisia stressitekijöitä – ja mitä aiemmin, sen parempi, ettei joudu orkesterissa ”elämään kauhun hetkiä aina uudestaan ja uudestaan”, kuten Viitala toteaa nauraen:

Orkesterisoittoa voitaisiin opettaa niin, että laitetaan pianisti soittamaan vaikka silmät kiinni tai kuulosuojaimet päässä. Ihan mitä vaan sellaista kannattaa kokeilla, millä voi tehdä itse soittamisen mahdollisimman hankalaksi. Tai että istuu liian matalalla tai liian korkealla, tai pyytää kaverin menemään kapellimestariksi jonnekin kauas, ja että joku muu tulee seisomaan näkökenttään täsmälleen kapellimestarin eteen. Tässä tullaan siihen jo aiemmin mainittuun: on hyvä hallita hermonsä. (Viitala 2021.)

5.2.3 Orkesteri tutuksi pianisteille opintojen aikana

Orkesterissa soittamisen ongelmakohtien ”selittäminen” pianisteille jonkinlaisen teoreettisen etukäteiskoulutuksen muodossa on siis osoittautunut huonoksi ideaksi. Jos on niin, kuten Viitala, Elijärvi ja Laivuori yksimielisesti haastatteluissaan toteavat, että orkesterisoiton oppii vain käytännössä, vaikuttaisi loogiselta, että pianistien tulisi päästä soittamaan erilaisissa yhtyeissä ja orkestereissa jo perus- tai musiikkiopistotason opinnoissaan.

Viitala peräänkuuluttaa pianisteja varten organisoituja koulutusrakenteita, joissa he pääsisivät ohjatusti kokeilemaan orkesterissa soittamista. Hän toivoo, että orkesteripianistin työn ympärillä olisi jonkinlainen infrastruktuuri ja opiskelijat saisivat nykyistä kattavamman käsityksen työn luonteesta, ja että se olisi mahdollisuus tienata rahaa siinä missä esimerkiksi opettaminenkin. Hänen mielestään asiaa pitäisi kehittää niin, että viimeistään Sibelius-Akatemian opinnoissa pianistit saisivat kokemusta orkesterisoitosta. Myös musiikkiopistojen suhteen Viitala on toiveikas ja kokee, että

pianisteja voitaisiin aivan hyvin jo musiikkiopistotasolla integroida oppilasorkestereihin. Tästä olisi pianisteille sekä hyötyä että iloa:

Varmasti olisi mahdollista opettaa pianisteille orkesterisoittoon liittyviä аспектеja. Oikeastaan kaikki lähtee siitä, että on musiikkia, johon on kirjoitettu se piano mukaan. En osaa sanoa, minkälaista ohjelmistoa musiikkiopistojen orkestereissa soitetaan, mutta en näe syytä, miksei piano voisi olla siellä myös mukana. Se olisi todella hyödyllistä myöhemmän opiskelun ja elämän kannalta, riippumatta siitä, minne päätyy töihin. Ja kokemus isomman porukan osana soittamisesta – se on yksinkertaisesti niin kivaa. Ihan varmasti musiikkiopistossa voitaisiin tällaista organisoida. (Viitala 2021.)

Omana huomiona lisäisin, että vaikka musiikkiopisto-orkestereiden ohjelmistossa ei olisikaan valmiita pianostemmoja, niitä voitaisiin todennäköisesti melko pienellä vaivalla sovittaa mukaan; veikkaan, että musiikkiopistoissa tai konservatorioissa usein soitetaan muutenkin jonkun verran sovitettuja tai redusoituja versioita orkesteriteoksista olosuhteiden pakosta.

Laivuori suhtautuu epäilevämmiin pianistien orkesterisoittomahdollisuuksiin alkeis- tai musiikkiopistotasolla. Hän pitää tätä vaikeasti toteuttavana asiana, sillä hänen käsityksensä mukaan kamarimusiikkiakin musiikkiopistoissa soitetaan yleisesti melko vähän:

Se on kyllä tosi hankala juttu. Vanhassa musiikissa ryhmän jäsenenä soittaminen on heti mukana, ja sitten [ohjelmistossa] tulee tällainen katkos. Alkeistasolla se on kyllä vaikea ajatus [---]. Jousisoittajilla on tässä suhteessa ylivoimainen etulyöntiasema, koska ne saa heti lapsena yhteisön orkesterista ja kokemusta siitä, että joku johtaa musiikkia. Mulla oli koko jakso alkeista Sibelius-Akatemiaan lähes pelkkää yksin soittoa. (Laivuori 2021.)

Sibelius-Akatemialla pianistiopiskelijan on toki satunnaisesti mahdollista päästä soittamaan orkesterissa tai muissa yhtyeissä, jos niiden ohjelmistossa on kosketinsoitinSTEMMOJA – olen siitä elävä esimerkki – mutta ilman minkäänlaista valmennusta, jolloin se kieltämättä tuntuu Elijärven kuvauksen mukaan ”kylmään veteen hyppäämiseltä”. Mielestäni näiden tilanteiden stressaavimpia ja epätasa-arvoisimpia аспектеja on se, että pianistin yhteissoittotaitotaso ja ymmärtämys esimerkiksi kapellimestarin johtamisesta oletetaan samantasoisiksi kuin muiden instrumentalistien. Stemma ikään kuin vain isketään nenän eteen ja toivotetaan parasta.

Korkeakoulutasolla Laivuori sen sijaan ajattelee, että orkesterisoiton jonkinlainen opetus tai ohjaus pianisteille olisi mahdollista esimerkiksi workshop-tyylisen ryhmäopetuksen muodossa:

Korkeakoulutasolla voisi olla vaikka sellaista, että kapellimestariluokalla järjestettäisiin kurssi, jolle osallistuisi kapellimestarien lisäksi muutamia pianistiopiskelijoita. Tunnilla voitaisiin käsitellä aina tiettyä mielenkiintoista ja haastavaa pianostemmaa: opiskelijat soittaisivat, ja sitten joku vakituinen tai kokoneempi pianisti olisi siinä katsomassa perään ja neuvomassa, ja kapuprofessori ja kapuopiskelijatkin voisivat kommentoida ja antaa palautetta. (Laivuori 2021.)

Hänen kuvailemansa idea kapellimestariluokan vetämästä kurssista muistuttaa etäisesti Sibelius-Akatemialla jo olemassa olevaa mahdollisuutta päästä kapellimestarien johtamaksi: heidän opetuksessaan harjoituspianistina toimiminen. Näillä tunneilla pianistit soittavat nelikäteisesti tai kahdella pianolla reduktioita orkesterikirjallisuudesta, ja kukin kapellimestariopiskelija vuorollaan johtaa pianistien soittoa muiden opiskelijoiden sekä opettajan seuratussa vierestä. Tunneilla pianistit saavat kyllä kokemusta kapellimestarin johtamisen alaisena soittamisesta, ja itsekin koin niille osallistumisen hyödylliseksi. Oleellinen ero on kuitenkin se, että fokus on kapellimestariopiskelijoiden oppimisessa ja pianistit toimivat tunneilla ikään kuin vain välikappaleina. Tunneilla ei myöskään tietenkään käytetä aikaa siihen, että lyöntikaavoja opetettaisiin pianisteille, eikä siellä käsitellä orkesterikirjallisuuden yksittäisiä pianostemmoja, vaan esimerkiksi kokonaisten sinfonioiden pianoreduktioita – joiden soittamisen taitaminen olisi oma tärkeä tutkimusaiheensa. Tämän takia Laivuoren esittelemän kaltainen työpaja nimenomaan pianistien orkesteriosuuksien tarkastelua varten tulisi tarpeeseen.

Elijärven mukaan pianisteja voitaisiin valmistaa orkesterisoittoon jo ennen korkeakouluopintoja esimerkiksi kapellimestarioppilaiden johtamalla pienryhmäsoitolla. Ryhmän täytyisi olla tarpeeksi iso ”kamaribändi”, sillä pienessä kamarimusiikkikokoonpanossa pianistin rooli on erilainen – eikä kapellimestarillekaan välttämättä ole tarvetta. Viitalan tavoin Elijärvi kokee, että pienryhmässä soittaminen olisi äärimmäisen hyödyllistä pianisteille ihan jo yleismuusikkouden kannalta: se vahvistaisi myös solistista muusikkouden kehittymistä sekä oman ja muiden soiton kuuntelun taitoa.

Elijärvi palaa perustavanlaatuisen arvopoliittisten kysymysten äärelle – kuten kaikessa muussakin, myös pianistien potentiaalisen orkesterikoulutuksen mahdollistamisesta on loppujen lopuksi kyse rahasta:

Pianistiopiskelijat ansaitsisivat saada kokemusta siitä, minkälaista on työskennellä isommassa ryhmässä. Se on tosi kivaa ja motivoivaa! Ja sekin, että samalla oppii, mitä kuunnella ja minne katsoa, ja niin edelleen. Rahastahan kaikki on myös kiinni. Jos saisi rahoitusta tällaiselle toiminnalle, niin siitä se varmaan lähtisi. (Elijärvi 2021.)

5.3 Orkesterisoiton hyödyt muusikkona kehittymiselle

Kapellimestareihin, taukoihin ja stressaaviin työympäristöihin liittyvien haasteiden vastapainoksi orkesteri tarjoaa pianistille myös iloa, merkityksellisyyttä ja yhteisöllisiä kokemuksia – sekä ammatillisesta että henkilökohtaisesta näkökulmasta. Kuten aiemmissa kappaleissa on tullut ilmi, mukavat soittokaverit ja positiivinen työilmapiiri ovat pianistille orkesterityön kaikkein tärkeimpiä asioita. Haastattelemieni pianistien vastauksissa usein eri yhteyksissä toistunut lause ”se on vaan niin kivaa” kertoo oleellisen ja sisältää kenties kaikkein tärkeimmän motivaattorin orkesterissa soittamiselle. Oman harjoittelun yksinäisyyden sekä monien muiden yhteisöjen puuttumisen takia pianisteilla tämä todennäköisesti korostuu entisestään.

Orkesterissa soittamisesta on yhteissoiton riemun lisäksi myös hyötyä pianistille ammatillisessa mielessä. Laivuori nostaa hyödyistä esiin ohjelmistotuntemuksen valtavan laajentumisen ja sanoittaa osuvasti aspektin, jonka olen myös itse aina kokenut erityisen tärkeäksi ja inspiroivaksi. Soittaessa yhdessä muiden kanssa missä tahansa kokoonpanossa – kamarimusiikkiryhmässä, uuden musiikin ensemblessä, kamari- tai täyspainoisessa sinfoniaorkesterissa, oopperaorkesterissa – pianistille avautuu uskomaton kirjo musiikillisia maailmoja, joihin hänellä ei ole pääsyä pelkän soolopiano-ohjelmiston kautta. Laivuoren kertomus kuvaa tätä maailmojen avautumista:

Pakko sanoa – mä en tiedä onko se minä, vai oliko se Akatemia – mutta mä olin soittanut varmaan kymmenen Beethovenin pianosonaattia, ennen kun mä kuulin ensimmäistäkään Beethovenin sinfoniaa. Ja vielä pahempi esimerkki: joskus parikymmppisenä Debussy oli

mun ihan ehdoton lempisäveltäjä, ja mä en tuntenut sen oopperaa. Onhan se ihan kauheeta! Eihän Debussyn pianomusiikkia voi soittaa, jos ei ole kuullut *Pelléasta* [*Pelléas et Melisande* -oopperaa]. Tällä hetkellä mä tunnen aika ison osan musiikista, kun istun tuolla [orkesterissa], se on ihan mahtavaa. Usein tulee kuunneltua koko konsertti, vaikka siinä ei olisi [itse] soittamassakaan. Pruuveissa tietenkin joskus tulee vielä jotain vähän erikoisempaa soitettavaa vastaan. Kun mä tulin vuoden 1978 syksyllä Akatemiaan, en mä ollut paljon soittanut kamarimusiikkia, ei sitä kukaan vaatinut eikä edistänyt. Olin mä muutaman kaverin kanssa soittanut jotain, siis sellaista kuin joku Beethovenin pianotrio tai Lalon viulukonsertto, jotain, mitä kaverit halusivat soittaa, mutta en oikeastaan paljon mitään muuta. Ja tosiaan en harrastanut Beethovenin sinfoniaita. Se oli kyllä aika laput silmillä silloin. (Laivuori 2021.)

Elijärvi kokee, että orkesterissa soittaminen on muokannut hänen uransa alusta alkaen hänen koko muusikkoutensa ja musiikillisen ajattelunsa kehittymistä syvällisellä tasolla:

Olen mennyt niin nuorena orkesteriin, että oikeastaan kaikki kasvuni pianistina ja muusikkona on tapahtunut orkesterisoiton rinnalla ja siksi myös sen ansiosta. Se on vaikuttanut ihan valtavasti: olen oppinut kuuntelemaan itseni “ulkopuolelle” ja olemaan osa musiikkia isommassa kokonaisuudessa. Orkesteri on tuonut omaan soittooni orkestraalista ajattelua. Ihmisenä kasvamiseen liittyen orkesterisoitolla ja kaikella, mitä oppii toimiessaan osana yhteisöä, on ollut valtava merkitys. Se on kyllä muokannut minua tosi paljon. Solistisena pianistina olen oppinut orkesterin ja kapellimestarien kautta musiikillista ajattelua niin paljon, ettei sitä varmaan pysty määrittelemäänkään. Koen, että olen saanut monipuolisesti välineitä ja mahdollisuuksia ratkaista erilaisia musiikillisia ongelmia. Näistä töistä tulee älyttömästi musiikillista pääomaa, mitä ei kaikkea tiedostakaan. Orkesteri on elävä organismi – se on niin eri asia kuunnella sinfonia levyiltä tai osana yleisöä kuin olla itse keskellä siellä mukana ja tuntea musiikki ja muusikoiden energia kropassaan, vaikei itse soittaisi ääntäkään. (Elijärvi 2021.)

Viitala nostaa esiin työn mielekkyyden siitä saatavan ilon kautta sekä mainitsee orkesterisoiton hyödyistä muun muassa monipuoliset työtehtävät – esimerkiksi nykymusiikissa vastaan tulevien kummallisten soitinten muodossa – ja yleisesti musiikillisten omaksumistaitojen kehittymisen:

Koen kyllä, että orkesterisoitto on kehittänyt minua todella paljon muusikkona, esimerkiksi omaksumismielessä. Orkesteriprokkiksissa on myös monesti tullut soittaneeksi vaikka mitä hilavitkuttimia, joita ei varmasti muuten olisi tullut vastaan. Tietysti se on oleellisen tärkeää, että on oppinut seuraamaan kapellimestarin lyöntiä ja johtamista ja ikään kuin selvittänyt sen koodin itselleen. On myös ollut hienoa saada kokemuksia siitä, että miten älyttömän kivaa se työ voi olla parhaimmillaan. En siis kadu hetkeäkään sitä vahinkoa [nauraa], kun jouduin keikalle ensimmäistä kertaa ja jäin vähän niin kuin sille tielle. (Viitala 2021.)

6 Pohdinta

Tutkimuksessa selvisi, että orkesteripianistin työ on vaativaa, nopearytmistä ja usein stressaavaa, mutta myös hyvin antoisaa ja monipuolista. Haastatellut pianistit pitivät työn keskeisimpinä ja orkesterisoitolle tyypillisimpinä haasteina hankalia työolosuhteita (muun muassa akustiikan, näkyvyyden ja kuuluvuuden kannalta), kapellimestarin lyönnin seuraamista, yhdessä soittamista muiden kanssa, taukojen laskemista sekä työhön liittyviä henkisiä paineita. Työn positiivisista puolista korostettiin erityisesti yhteisön vaikutusta, kuten muiden orkesterisoittajien kanssa tärkeiden ihmissuhteiden ja esimerkiksi kamarimusiikkikokoonpanojen muodostumista. Lisäksi itse orkesterissa soittaminen koettiin iloa ja elämyksiä tuovaksi ja monella tapaa omaa pianismia ja muusikkoutta kehittäväksi työksi.

Orkesterisoitossa tärkeistä taidollisista ominaisuuksista esille nousivat hyvä paineensietokyky, joustavuus, monipuolisuus, musiikillisen hahmotuksen ja ajattelun nopeus sekä nopea reaktiokyky. Oman solistisen osaamisen ylläpitäminen ja vahva taiteellinen näkemys koettiin myös hyvin tärkeäksi. Tärkeinä pidettiin myös hyviä sosiaalisia taitoja, yhteisössä toimimisen kykyä ja miellyttävää, rauhallista persoonallisuutta. Haastatteluissa arveltiin, että orkesterisoitto saattaa sopia parhaiten luontaisesti avoimille, joustaville ja muiden soittajien kuuntelemiseen suuntautuneille pianisteille.

Pianistien tapa työllistyä orkestereihin todettiin suhde- ja verkostopohjaiseksi: kaikki haastateltavat olivat aikanaan saaneet ensimmäiset orkesterityönsä suoran, epävirallisen kontaktin kautta. Pianistin status orkesterisoittajana on lähes aina freelance-pohjalla; haastatteluissa selvisi, että orkesterikoesoittoja ei järjestetä pianisteille. Yleisesti haastatteluissa arvioitiin, että Suomessa orkesteripianistin töitä on tarjolla varsin hajanaisesti, ja että orkesteritöitä säännöllisesti tekevien pianistien lukumäärä on melko pieni. Toisaalta koettiin, että monet orkesterit, erityisesti Kansallisoopperan orkesteri, tarvitsevat usein kosketinsoittajia avustajaksi. Orkesteritöiden määrä riippuu muun muassa soitettavasta ohjelmistosta ja vallitsevasta taloudellisesta tilanteesta, jotka myös vaikuttavat toisiinsa. Haastatellut pianistit painottivat, ettei pianisti tule pelkästään

orkesterikeikkoja tekemällä taloudellisesti toimeen, vaan orkesterisoitto kannattaa nähdä yhtenä mahdollisena tulonlähteenä monien joukossa.

Tutkimuksessa haastatellut pianistit kertoivat, etteivät he olleet saaneet lainkaan opetusta tai ohjausta orkesterisoittoon ennen ensimmäistä työtehtäväänsä ammattiorkesterissa. Heillä ei ollut myöskään opiskeluaikanaan juuri lainkaan kokemuksia johdetussa yhtyeessä soittamisesta. Vastauksista selvisi, että opetusta orkesteri- tai yhtyesoittotehtäviin ei ole tarjolla pianisteille. Useamman kerran korostettiin myös sitä, että orkesterissa soittamisen oppii todella vasta käytännön työelämässä. Orkesterissa kollegoiden kesken tapahtuu käytännöllistä ”tosielämän” opetusta ja keskinäistä palautteenantoa sekä pianistilta toiselle että eri instrumenttien välillä; palautteen antamisessa hienotunteisuudella on suuri merkitys.

Pianisteille voitaisiin tutkimuksessa esille tulleiden ehdotusten mukaan opettaa orkesterisoittoa sekä korkeakoulu- että jo musiikkiopistotasolla. Alkeistasolla ajatus pianistien yhteissoitosta orkesteri- tai yhtyetasolla koettiin haastavana, mutta musiikkiopisto-orkestereissa voitaisiin hyvin valita soitettavaksi ohjelmistoa, johon pianistitkin pääsisivät mukaan soittamaan. Korkeakouluopinnoissa puolestaan voitaisiin järjestää esimerkiksi orkesterityöpajoja piano- ja kapellimestariopiskelijoille. Pianistit soittaisivat kapellimestarien johdolla orkesterikirjallisuuden keskeisiä piano-osuuksia, ja kummankin aineryhmän opettajat ohjaisivat heitä. Erittäin tärkeänä pidettiin viimeistään korkeakoulutasolla orkesterisoiton mahdollistamista pianisteille. Yleisesti haastatteluissa toivottiin nykyistä organisoidumpaa infrastruktuuria pianistien orkesterityön ympärille sekä tietoisuuden lisäämistä itse työn luonteesta ja olemassaolosta.

Omalla tavallaan tutkimukseni viitekehyksenä on toiminut ja toimii edelleen tämän seminaarityön kirjoitushetkellä kulttuurialoilla vallitseva tilanne: freelance-taiteilijoiden ja tapahtuma-alan työntekijöiden tapahtumarajoituksista ja tulonmenetyksistä johtuva taloudellinen ja henkinen ahdinko ja heidän katastrofaalisen vähättelevä kohtelu maamme virkamiesten puolesta. Freelancereiden asema on tietenkin aina ollut epävarma, mutta viimeistään koronakriisin myötä on erittäin rumalla tavalla paljastunut, miten hauraalla pohjalla heidän tilanteensa on ja miten surkeasti esimerkiksi aluehallintovirastoissa ja työ- ja elinkeinotoimistoissa ymmärretään freelancereiden työn luonnetta (mm. Vänttinen 8.3.2021; Koivuranta 12.3.2021). Orkesteripianistit Suomessa ja ympäri maailmaa ovat

useimmiten freelance-työntekijöitä, joten koen, ettei tutkimukseni tässä maailman tilanteessa tosiaankaan ole syntynyt tyhjiössä.

Kun valitsin seminaarityöni aiheen alkuvuonna 2020 ennen covid-19-pandemian kansainvälistä puhkeamista, en mitenkään voinut aavistaa, kuten tuskin kukaan muukaan, mikä tilanne tulisi olemaan vuoden päästä. Tilanteen todellisen mittakaavan ja vakavuuden selvittäessä viime vuoden maaliskuussakaan kulttuurialalla tuskin uskallettiin kuvitella, että vielä tänä päivänä oltaisiin lähes samassa tilanteessa. Viimeisimmästä Etelä-Suomen aluehallintoviraston määräämästä yleisötapahtumien käytännöllisesti katsoen sulusta 20.11.2020 lähtien olen seurannut kulttuuri- ja tapahtuma-alan jatkuvasti synkkeneviä uutisia aktiivisesti. Olen tuntenut voimakkaita myötäelämisen tunteita freelancereita kohtaan ja kasvavaa huolta koko suomalaisen kulttuurikentän tulevaisuudesta. Opiskelijastatukseni vielä tänä lukuvuonna tuoman turvan ja vierailevan muusikon statuksella syys-marraskuussa tekemäni teatterityön ansiosta olen pitänyt itseäni hyvin onnekkana verrattuna moniin muihin muusikoihin. Kirjoitushetkellä maaliskuussa 2021 yli kuuden hengen yleisötilaisuuksien järjestäminen on pääkaupunkiseudulla edelleen kiellettyä, eikä konkreettista ulospääsyä tilanteesta vielä näy. Haluan korostaa, että en missään nimessä vastusta vallitsevia rajoituksia: päinvastoin olen sitä mieltä, että rajoitukset olisivat voineet jo pitkään olla paljon tiukempiakin. Vastustan sitä, miten helposti taide ja tapahtumat on laitettu määrittelemättömän pituiselle tauolle – useasti todistetuista äärimmäisen huolellisista turvajärjestelyistä huolimatta – ja minkälaisesta arvopohjasta tällainen päätöksenteko kertoo.

En voi kiistää, etteikö vallitsevien olosuhteiden ja äärimmäisen epävarmojen tulevaisuudennäkymien takia tämän seminaarityön suunnitteleminen ja kirjoittaminen olisi ollut usein henkisesti melko raskasta. Jollain tapaa kuitenkin koen, että tutkimusaiheeni on kuluneen vuoden aikana ja tämän hirveän tilanteen myötä saanut uudenlaisen merkityksen: nyt on entistäkin tärkeämpää arvostaa ja nostaa esille harvoin noteeratuissa mutta tärkeissä tehtävissä työskenteleviä taiteen ammattilaisia kuten orkesteripianisteja. Pianisteista olen aina ihailut eniten monipuolisia, kollaboratiivisia ja yleismusiikillisilta taidoiltaan fantastisia muusikoita, jotka tuntuvat voivan heittäytyä mihin tahansa genreen, työtehtävään tai ympäristöön täydellä sydämellä ja ammattitaidolla ja selviytymään mitä stressaavimmista tilanteista kunnialla – ja jotka ovat useimmiten vieläpä luonteeltaan itseään korostamattomia ja kaikin tavoin humaaneja.

Tällaisia ovat tuntemani yhtyeissä tai orkestereissa soittavat pianistit, ja tässä seminaarityössä olen haastatellut heistä kolmea.

Toivon, että olen onnistunut tällä tutkimuksella valaisemaan kosketinsoitinten roolia orkesterissa ja herättämään mielenkiintoa orkesteripianistin toistaiseksi hyvin vähän noteerattua ja kenties aliarvostettuaakin työnkuvaa kohtaan. Laajemmassa tähtäimessä olisi hienoa nähdä, että pianistien orkesteri-, yhtye- ja yhteissoittomahdollisuudet sekä työelämän vaatimukset otettaisiin tulevaisuudessa entistä paremmin huomioon myös solistisissa koulutusohjelmissa, ja että pianistit saisivat kokea orkesterissa yhdessä muiden kanssa soittamisen riemun jo musiikkiopistoissa.

LÄHTEET

Tutkimushaastattelut

Elijärvi, Satu. Haastattelu Musiikkitalolla 8.3.2021. Tarkistettu 27.3.2021.

Laivuori, Jouko. Haastattelu Musiikkitalolla 10.2.2021. Tarkistettu 29.3.2021.

Viitala, Mirka. Haastattelu Musiikkitalolla 15.2.2021. Tarkistettu 30.3.2021.

Painamattomat lähteet

Elijärvi, S. CV & julkaisut. www-sivut. <https://www.satuelijarvi.com/cv> (Luettu 12.3.2021.)

Häkkinen, M. & Särkiö-Pitkänen, A. 21.3.2018. Mitä on vanha musiikki? Suomen vanhan musiikin liiton www-sivut: <https://svamuli.fi/mita-on-vanha-musiikki/> (Luettu 15.3.2021.)

Junttu, K. Muusikko-pianisti / Orkesterissa. Kristiina Juntun www-sivut: <http://www.junttu.net/kristiina/Orkesterissa.html> (Luettu 10.3.2021.)

Koivuranta, R. 12.3.2021. Helsingin Sanomien artikkeli. Muusikko Jiri Kuronen menetti vuosi sitten sekä työnsä että työttömyyskorvauksensa, mutta ei antanut periksi: ”Minun on tehtävä jotain, että pysyn käynnissä”. HS:n verkkosivut: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007855117.html> (Luettu 19.3.2021.)

Pohjannoro, H. 18.3.2008. Aleatoriikka. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmän tuottamat www-sivut: https://muhi.uniarts.fi/1900_aleatoriikka/ (Luettu 13.3.2021.)

Suni, E. 2004. Säestäjän työ: Säestystarpeen kartoitus Keski-Suomen alueella. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto. Luettavissa verkossa osoitteessa <https://jyx.jyu.fi/> (Luettu 20.3.2021.)

Viitala, M. CV suomeksi. www-sivut. <https://www.mirkaviitala.com/cv> (Luettu 12.3.2021.)

Vänttinen, A. 8.3.2021. Freelancer-tuki kohdennettava oikeudenmukaisesti. Muusikkojen liiton www-sivut: <https://www.muusikkojenliitto.fi/freelancer-tuki-kohdennettava-oikeudenmukaisesti/> (Luettu 19.3.2021.)

YLE / Radion sinfoniaorkesteri: Jouko Laivuori. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/02/28/jouko-laivuori> (Luettu 12.3.2021.)

Wikipedia. Celesta. <https://en.wikipedia.org/wiki/Celesta> (Luettu 16.3.2021.)

Wikipedia. Jouko Laivuori. https://fi.wikipedia.org/wiki/Jouko_Laivuori (Luettu 12.3.2021.)

Painetut lähteet

Adler, S. 2002. The study of orchestration (kolmas painos). New York: Norton.

Barclay, R. (2003). The development of musical instruments: national trends and musical implications. Teoksessa C. Lawson (toim.) The Cambridge Companion to the orchestra. Cambridge University Press, 22–42.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Piston, W. 1955. Orchestration. New York. W.W. Norton & Company, Inc.

Rushton, J. (2003). The art of orchestration. Teoksessa C. Lawson (toim.) The Cambridge Companion to the orchestra. Cambridge University Press, 92–112.

Sonninen, A. & Rautio, M. 1963. Yhteissoiton perusteet: Opettajan kirja. Helsinki: Otava.

Liite: Haastattelukysymykset

- Mikä on oma polkusi tähän ammattiin?
- Mitä kaikkea orkesteripianistin työnkuvaan kuuluu tai saattaa kuulua?
- Kuinka paljon orkesteripianistin töitä on tarjolla (esim. pääkaupunkiseudulla, koko Suomessa)?
- Mihin keskeisiin eri koskettimistoja sisältäviin orkesteri- tai ensembleteoksiin ja haastaviin stemmoihin pianistin kannattaa tutustua etukäteen? Mikä on pianistin keskeinen "koesoitto-ohjelmisto" – onko sellaista?
- Kuinka tärkeää on riittävä kokemus uuden musiikin soittamisesta?
- Voivatko esimerkiksi urut ja/tai cembalo sivusoittimena edesauttaa tai helpottaa orkesteripianistina työskentelyä tai työllistymistä?
- Millaisia taitoja pitää olla, jotta pärjää orkesterissa? Millaisia ominaisuuksia hyvältä orkesteripianistilta löytyy?
- Minkälaisia erityisiä haasteita pianisti kohtaa orkesterissa soittaessaan – sellaisia, joita pianisti ei välttämättä kohtaa missään muussa työnkuvassa?
- Minkälainen työyhteisö ja työskentely-ympäristö orkesteri on pianistin näkökulmasta?
- Miten pianisti voisi opiskeluaikana valmistautua orkesterissa soittamiseen?
- Miten orkesterissa tai erilaisissa yhtyeissä soittamista voitaisiin opettaa pianisteille jo esim. musiikkiopistotasolla?
- Opetettiinko omana opiskeluaikanasi pianisteille orkesterissa (tai yleisesti ulkoapäin johdetussa yhtyeessä) soittamista ja siihen liittyviä erityisiä haasteita? Millaista ohjausta olisit itse toivonut?
- Oletko itse opettanut tai neuvonut muita pianisteja orkesterissa soittamiseen liittyen?
- Kamarimusiikin merkitys pianistille orkesterisoittoa ajatellen: mitä yhteistä ja mitä eroa näillä kahdella on?
- Miten orkesterisoitosta kiinnostunut pianisti voi päästä mukaan kentälle, miten saada töitä?
- Miten koet orkesterisoiton kehittäneen sinua muusikkona ja pianistina?
- Mikä on oudointa / poikkeuksellisinta / mieleenpainuvinta, mitä olet tehnyt orkesterissa?

& vapaa sana