

JOUSISOITTAJAN ORKESTERIMUUSIKKOUS JA SEN OPETTAMINEN
Haastattelututkimus kolmen orkesterimuusikon käsityksistä

Seminaarityö

Kevät 2021

Opettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Lauri Kankkunen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/

Jousten ja kamarimusiikin

aineryhmä/

Kirjallinen työ

| | |
|---|------------------|
| Tutkielman tai kirjallisen työn nimi | Sivumäärä |
| Jousisoittajan orkesterimuusikkous ja sen opettaminen – haastattelututkimus kolmen orkesterimuusikon käsityksistä | 50 |
| Tekijän nimi | Lukukausi |
| Lauri Kankkunen | Kevät 2021 |
| Aineryhmän nimi | |
| Jousten ja kamarimusiikin aineryhmä | |
| Tiivistelmä | |
| <p>Seminaarityössä tutkittiin jousisoittajan orkesterimuusikkoutta sekä orkesterisoiton opettamista. Tavoitteena oli selvittää, mistä jousisoittajan orkesterimuusikkous koostuu instrumentinhallinnan lisäksi ja tutkia, miten orkesterimuusikkouden kehitystä voisi tukea korkeakouluopinnoissa.</p> <p>Tutkimukseen haastateltiin kolmea suomalaista ammattiorkesterissa työskentelevää jousisoittajaa. Yksilöhaastattelut toteutettiin puolistrukturoituina teemahaastatteluina ja haastateltavien valinta tehtiin harkinnanvaraisesti. Haastattelujen perusteella tuotettua tietoa vertailtiin aikaisempaan tutkimustietoon. Tutkimuksellisenä viitekehyksenä olivat muusikkouteen, orkesterisoittoon ja kehollisuuteen liittyvät tutkimukset.</p> <p>Tutkimuksen perusteella orkesterimuusikkous oli kokonaisvaltaista. Orkesterimuusikolle tärkeitä ominaisuuksia olivat tutkimuksen mukaan esimerkiksi mukautuvuus ja kyky vuorovaikutukseen sekä musiikillisesti että soittotilanteen ulkopuolella. Orkesterimuusikkouteen liittyvien asioiden sanallistaminen oli tutkimuksen haastateltaville verrattain haastavaa. Näin ollen orkesterimuusikkous näyttäisi sisältävän myös kehollisuuden elementtejä.</p> <p>Orkesterisoiton opettamisessa oli tutkimuksen perusteella oleellista esimerkiksi rakentava palautteenanto, jokaisen opiskelijan lähestyminen yksilöllisesti hänen omista lähtökohdistaan sekä orkesteristemmoihin paneutuminen.</p> | |
| Hakusanat | |
| orkesteri, jousisoittimet, muusikkous, kehollisuus, kehollinen oppiminen, hiljainen tieto | |
| Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä | |
| 29.4.2021 | |

SISÄLTÖ

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 4 |
| 2 TUTKIMUSASETELMA | 6 |
| 2.1 Tutkimustehtävä | 6 |
| 2.2 Tutkimusmenetelmät ja -aineisto | 8 |
| 2.3 Tutkimusetiikka | 10 |
| 3 MUUSIKKOUS | 11 |
| 3.1 Muusikon tieto | 12 |
| 3.2 Siirtymä opinnoista työelämään | 16 |
| 4 KEHOLLISUUS | 19 |
| 4.1 Kehollinen oppiminen ja kehollinen tieto | 19 |
| 4.2 Kehollinen vai hiljainen tieto? | 21 |
| 4.3 Orkesterimuusikon kehollinen tieto | 23 |
| 5 TULOKSET | 24 |
| 5.1 Haastateltavat A, E ja U | 24 |
| 5.2 Haastateltavien käsityksiä orkesterimuusikkoudesta | 25 |
| 5.2.1 Muuttuva orkesteri | 25 |
| 5.2.2 Vuorovaikutus | 27 |
| 5.2.3 Mukautuvuus | 28 |
| 5.3 Orkesterisoiton oppiminen ja opettaminen | 31 |
| 5.3.1 Orkesterisoiton oppiminen | 31 |
| 5.3.2 Orkesterisoiton opettaminen – mitä ja miten? | 33 |
| 6 POHDINTA | 38 |
| 6.1 Johtopäätökset | 38 |
| 6.1.1 Mistä orkesterisoittamisessa on kyse? | 38 |
| 6.1.2 Orkesterisoiton opettaminen ja koulutuksen kehittäminen | 41 |
| 6.1.3 Mitä haastatteluissa ei käsitelty? | 43 |
| 6.2 Luotettavuustarkastelu | 44 |
| 6.3 Jatkotutkimusaiheita | 45 |

LÄHTEET

LIITE

1 JOHDANTO

Tämä tutkimus käsittelee orkesterisoiton opettamista jousisoittajille klassisen musiikin korkeakouluopinnoissa. Klassisella musiikilla tarkoitetaan tässä yhteydessä länsimaista taidemusiikkia. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, mistä jousisoittajan orkesterimuusikkous koostuu ja miten jousisoittajan orkesterimuusikkouden kehitystä voisi edesauttaa korkea-asteen opinnoissa.

Sibelius-Akatemian Toive-hankkeen raportissa Pohjannoro ja Pesonen (2009, 39) toteavat, että orkesterikoulutuksen profiilia tulisi nostaa, sillä ”tärkeä osa” muusikoista tulee työllistymään orkestereihin (Pohjannoro & Pesonen 2009, 39). Työ ammattiorkesterissa onkin monen klassista musiikkia opiskelevan jousisoittajan unelma. Näistä syistä orkesterisoitolla on merkittävä painoarvo jousisoittajan korkeakouluopinnoissa. Opiskelijaorkesterien ja niiden stemmaharjoitusten lisäksi orkesterisoittotaito voi kehittyä esimerkiksi ammattiorkesterikeikalla, jossa saa mentorointia pulttikaveriltaan tai vaikka käymällä orkesterikonsertissa.

Omien kokemusteni perusteella ammattiorkesterimaailman lainalaisuudet ja haasteet tulevat usein opiskelijoille hieman yllätyksenä ja siirtymä opinnoista työelämään ei aina ole täysin saumaton. Orkesterimuusikkona ja orkesterisoittoa opettavana koen, että käytännön tasolla sekä opettajille että opiskelijoille saattaa olla hieman epäselvää, miten orkesterisoittotaitoa voisi parhaiten kehittää. Tämä on vaikuttanut tutkimusaiheeni valintaan merkittävästi.

Olen rajannut tutkimuksen koskemaan nimenomaan jousisoitinten orkesterisoiton opetusta, koska oma instrumenttini on sello ja ennakkotietoni ja kokemukseni liittyvät vahvasti jousisoitinten opiskeluun. En kuitenkaan ole halunnut rajata tutkimusta koskemaan vain sellistien orkesterisoittoa, sillä mielestäni eri jousisoitinten orkesterisoitossa yhdistäviä tekijöitä on enemmän kuin erottavia. Jokaisessa jousisektiossa on täysikokoisessa sinfoniaorkesterissa yleensä vähintään kahdeksan soittajaa. Tällöin esimerkiksi oman soittotavan sovittaminen isoon joukkoon korostuu eri tavalla kuin pienemmissä sektioissa.

Tärkeitä käsitteitä tässä tutkimuksessa ovat orkesterimuusikkous sekä kehollisuus. Jotta voidaan puhua orkesterimuusikkoudesta, täytyy määritellä, mitä muusikkoudella tarkoitetaan. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys koostuu siis sekä muusikkoutta käsittelevistä tutkimuksista että orkesteriin liittyvistä tutkimuksista.

Johnsson ja Hager (2008, 2) toteavat, että pelkkä loistava soittotaito ei tee kenestäkään hyvää orkesterisoittajaa (Johnsson & Hager 2008, 2). Orkesterimuusikolta vaaditaan siis instrumentinhallinnan ja soittotaidon lisäksi myös monia muita taitoja. Johnssonin ja Hagerin (2008, 5) mukaan orkesterimuusikon työ pitää sisällään monia erilaisia, osittain päällekkäisiä rooleja. Orkesterissa soittavan ammattimuusikon roolin lisäksi orkesterimuusikkouden voidaan heidän tutkimuksensa perusteella nähdä sisältävän esimerkiksi opettajan, mentorin, kamarimuusikon, säveltäjän tai tiettyyn musiikkityyliin erikoistuneen specialistin rooleja. (Johnsson & Hager 2008, 5.)

Jousisoittajan orkesterityö pitää sisällään myös erilaisia käytännön asioita, kuten esimerkiksi jousitusten tekemisen. Lisäksi orkesterityöhön liittyy orkesterin omia toimintakulttuurin traditioita esimerkiksi siitä, miten muusikoiden oletetaan käyttäytyvän harjoitustilanteissa (ks. esim. Dobson & Gaunt 2013, 7). Omankin kokemukseni mukaan monet orkesterin toimintakulttuurin asioista ovat orkesterissa soittaville itsestään selviä, mutta ne saattavat olla jousisoittoa korkeakoulussa opiskeleville tuntemattomia.

Yllä kuvatun kaltaisesta, verbalisoimattomasta ja osin tiedostamattomasta tiedosta on käytetty myös nimitystä *hiljainen tieto*. Olen kuitenkin päätenyt käyttämään termiä *kehollinen tieto*. Kehollisuudella (*embodiment*) tarkoitetaan sitä tietoa ja ymmärrystä, joka saadaan käytännön työn kautta (ks. esim. Anttila 2013, 31). Orkesterisoitto toimintana on hyvin käytännönläheistä. Siksi on mielestäni selkeämpää puhua kehollisesta, itse käytännöstä ammentavasta tiedosta, joka ei ole siis vain teoreettista.

Tieteellistä tutkimusta sekä muusikkoudesta että orkesterisoiton opettamisesta on varsin vähän ja erityisesti muusikoiden itsensä tekemät tutkimukset ovat harvassa. Aihe on kuitenkin enenevässä määrin tutkijoiden mielenkiinnon koh-

teena. Näin toteavat muun muassa Calissendorf ja Hannesson (2016, 222) artikkelissaan, jonka aiheena oli tutkia nimenomaan sitä, minkälaista tutkimusta orkesterimuusikoiden ammattiin valmistavasta koulutuksesta on tehty. (Calissendorf & Hannesson 2016, 222.)

Tutkimuksen aihe on tällä hetkellä hyvin ajankohtainen, sillä suomalaisen orkesterikoulutuksen kehittämistä käydään jatkuvaa keskustelua. Oppilaitosten oman koulutustarjonnan lisäksi Suomeen on viime vuosina luotu myös orkesteriakatemia-tyyppistä koulutusta, mitä kehitetään esimerkiksi Sibelius-Akatemian ja pääkaupunkiseudun orkestereiden välillä sekä Tampereen ammattikorkeakoulun ja Tampere Filharmonian välillä.

2 TUTKIMUSASETELMA

Tässä luvussa esittelen, miten tutkimus on toteutettu. Luvussa 2.1 kerron tutkimuksen näkökulmasta ja tarkoituksesta. Luvussa 2.2 esittelen aineiston keruuseen ja analyysiin liittyvät menetelmälliset valinnat ja luvussa 2.3 tarkastelen tutkimukseeni liittyviä eettisiä kysymyksiä.

2.1 Tutkimustehtävä

Tässä tutkimuksessa tarkastelen jousisoittajan orkesterimuusikkoutta ja sen opettamista. Haluan selvittää, miten jousisoittimia korkeakoulussa opiskelevien orkesterimuusikkouden kehitystä voisi tukea niin, että he olisivat opintojensa jälkeen valmiimpia toimimaan ammattilaisina orkesterissa. Tutkimusta varten on haastateltu kolmea suomalaista merkittävän orkesterityöuran tehnyttä jousisoittajaa, joilla on kokemusta myös orkesterisoiton opettamisesta.

Tutkimukseni jäsentyy kahden tutkimuskysymyksen ympärille:

- Mistä jousisoittajan orkesterimuusikkous koostuu?
- Miten jousisoittajan orkesterimuusikkouden kehitystä voi edesauttaa korkea-asteen opinnoissa?

Keskeistä tutkimuksessa on se, miten jousisoittajan kehitystä orkesterimuusikkona voisi tukea ja miten orkesterisoittoa voidaan opettaa. Jotta voidaan puhua orkesterimuusikkouden opettamisesta, täytyy tietää, mistä orkesterimuusikkous muodostuu. Siksi tutkimuksen tavoitteena on myös selvittää, mitä jousisoittajan orkesterimuusikkoudessa pidetään olennaisena ja mitkä tekijät johtavat näiden käsitysten muodostumiseen. Aihetta lähestytään ensisijaisesti sinfoniaorkesterimuusikon näkökulmasta.

Tutkimus on rajattu koskemaan nimenomaan jousisoittajien orkesterimuusikkoutta siksi, että jousisoitinperheen instrumenteilla ja sinfoniaorkesterin jousisoittajan työnkuvalla on instrumentista riippumatta enemmän yhdistäviä kuin erottavia tekijöitä. Soitinten ja soittotapojen yhteneväisyyksien lisäksi jousisoitinsektiot sijoittuvat orkesterissa yleensä keskenään samalle alueelle, kapellimestarista katsottuna lavan etuosaan. Jokaisessa jousisektiossa on täysikokoisessa sinfoniaorkesterissa yleensä vähintään kahdeksan soittajaa, jolloin esimerkiksi oman soittotavan sovittaminen isoon joukkoon korostuu eri tavalla kuin pienemmissä orkesterisektioissa. En halunnut rajata tutkimusta pelkästään omaan instrumenttiini selloon, sillä pitämällä kaikki jousisoittimet mukana uskon saavani yleispätevämpää, ei niin instrumenttispesifiä tietoa.

Tutkimuksen tavoitteena on myös tuoda esiin mahdollisia keskenään ristiriitaisia tutkimustuloksia sekä tukea aiheen mahdollista jatkotutkimusta.

2.2 Tutkimusmenetelmät ja -aineisto

Tutkimus on luonteeltaan kvalitatiivinen haastattelututkimus, jossa vertaillaan videohaastattelujen perusteella tuotettua tietoa aikaisempiin tutkimustuloksiin. Tutkimusmenetelmänä käytettiin puolistrukturoituja teemahaastatteluja. Menetelmien valinta on tiiviisti yhteydessä tutkimuskysymyksiin (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2016, 183–184). Niiden perusteella tutkimusmenetelmäksi valikoitui haastattelu, sillä haastattelu on hyvä tutkimusmetodi erityisesti silloin, kun halutaan saada selville haastateltavien ajatuksia, kokemuksia, tuntemuksia tai uskomuksia (Hirsjärvi ym. 2016, 185).

Haastattelun tutkimusmenetelmänä voi jakaa strukturoituihin ja strukturoimattomiin haastatteluihin. Esimerkki strukturoidusta haastattelusta on lomakehaastattelu, jossa kaikille haastateltaville esitettävät kysymykset sekä vastausvaihtoehdot ovat identtiset. Strukturoimaton haastattelu puolestaan muistuttaa vapaata keskustelua. Näiden ääriesimerkkien välille sijoittuu puolistrukturoitu haastattelu. (Ruusuvuori & Tiittula 2009, 11–12.) Sille on tyypillistä, että osa, mutta ei kaikki, haastattelun näkökohdista on päätetty ennalta. (Hirsjärvi ym. 2016, 208).

Teemahaastattelu on keskeinen puolistrukturoitu menetelmä. Teemahaastattelussa eri haastatteluja yhdistävät samat teemat, mutta kysymysten järjestys ja muotoilu voivat vaihdella. (Ruusuvuori & Tiittula 2009, 11.) Valitsin tutkimusmenetelmäksi teemahaastattelun, sillä uskoin, että tällä tutkimusmenetelmällä saan parhaiten tietoa haastateltavien käsityksistä.

Tutkimukseen haastateltavien valinta on tehty harkinnanvaraisesti, mikä on kvalitatiiviselle tutkimukselle tyypillistä. Haastateltavia ei Eskolan ja Suoranan (1998, 18) mukaan tulisi valita tutkimukseen sattumanvaraisesti, vaan heidän tulisi kuulua sellaiseen joukkoon, josta tutkija ajattelee saavansa parhaiten aineistoa. (Eskola & Suoranta 1998, 18.)

Tutkimusaineisto muodostuu kolmen suomalaisen ammattiorkesterissa työseen soittavan jousisoittajan yksilöhaastatteluista. Verrattain pitkä työkokemus

orkesterisoitosta oli yksi keskeisistä haastateltavien valintakriteereistä. Ennako-oletuksena oli, että pitkän työuran ja -kokemuksen myötä haastateltaville on muodostunut näkemystä orkesterimuusikkouden vaatimuksista ja siitä, mitkä tekijät vaikuttavat orkesterimuusikkouden kasvuun ja kehitykseen. Toinen valintakriteeri oli, että haastateltavilla oli oman orkesterikokemuksensa lisäksi kokemusta myös orkesterisoiton opettamisesta ja ohjaamisesta. Tällä pyrin varmistamaan, että haastateltavilla on tietoa kummastakin tutkimuskysymyksestäni.

Tutkimuksessani haastateltavat saivat etukäteen tutustuttavaksi eri teemojen alle jaoteltuja kysymyksiä tutkimusaiheesta. Haastattelukysymysten (ks. liite) muotoutumiseen vaikuttivat omien käsitysteni lisäksi Creechin, Papageorgin, Duffyn, Mortonin, Haddonin, Potterin, de Bezenacin, Whytonin, Himonidesin ja Welchin (2008) tulokset niistä taidoista ja ominaisuuksista, jotka edesauttavat musiikinopiskelijoiden mahdollisimman sujuvaa siirtymistä opinnoista työelämään. Myös David Corkhillin (2005) artikkelissa musiikkipedagogeille esitetyt kysymykset auttoivat haastattelukysymysten muodostamisessa.

Haastattelukysymykset oli tarkoitettu lähinnä keskustelun lähtökohdaksi ja esimerkeiksi siitä, mitä haastatteluissa voitaisiin käsitellä. Kaikkien haastateltavien kanssa ei käsitelty kaikkia kysymyksiä samanlaisella tarkkuudella, vaan pääpaino oli siinä, mitä haastateltavilta itseltään nousi tärkeiksi käsittelemisen arvoisiksi aiheiksi. Haastattelujen aikana esitettyjen lisäkysymysten ja tarkennusten myötä jokainen haastattelu oli yksilöllinen.

Haastattelut toteutettiin etäyhteyksin videohaastatteluina maaliskuun 2021 aikana. Haastateltaville oli etukäteen kerrottu, että haastattelu kestäisi arviolta suunnilleen tunnin. Pisin haastattelu kesti 1 tunnin ja 27 minuuttia, lyhin noin 50 minuuttia. Haastattelut on litteroitu, minkä jälkeen niistä on pyritty erottelamaan tutkimuksen kannalta olennainen. Litteroituna koko haastatteluaineisto on pituudeltaan yhteensä noin 55 sivua.

Laadullisen tutkimuksen tulokset esitetään usein kerronnallisesti (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 6–7). Tässäkin tutkimuksessa haastattelumateriaalin analyysin perusteella syntyneet tulokset esitetään kuvailevasti. Aineis-

ton analyysin pohjalta syntyneitä vaikutelmia pohditaan tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen (mm. Anttila 2013, Corkhill 2005, Elliott 1995, Gilling 2014, Jorgensen 2003, Kennedy 2021) verraten.

Tutkimuksen aihe on laaja ja monia eri käsittelytapoja ja näkökulmia mahdollistava, joten tällä tutkimuksella ei voida, eikä pyritä, saavuttamaan täydellistä ymmärrystä tutkimuskohteesta. Tutkimukseen valituilla haastateltavilla on suuri vaikutus tutkimuksen luotettavuuteen. Toisaalta haastateltavien koulutustaustoissa, työnkuvissa ja toimintaympäristöissä on selkeitä eroavaisuuksia keskenään, toisaalta kolmea orkesterisoittajaa haastatteleamalla saadusta tiedosta ei välttämättä voida johtaa yleispätevämpiä oletuksia.

Koska haastattelututkimus perustuu haastateltavien omiin kokemuksiin ja heidän sanallisiin kuvauksiinsa tekemistään havainnoista, tutkittavasta ilmiöstä ei voida saada täysin objektiivista tietoa. Aineistoa tulkitessa on pyritty objektiivisuuteen, mutta koska toimin itsekin ammattiorkesterimuusikkona, en pysty sulkemaan omia ennakkokäsityksiäni täysin pois. Kuten Eskola ja Suoranta (1998, 18) toteavat, laadullisen tutkimuksen objektiivisuuden mahdollisuus syntyy siitä, että tutkija pyrkii tunnistamaan oman – tai monikossa omat – subjektiivisuutensa. Tämä on idealistisuudestaan huolimatta tärkeä tavoite. (Eskola & Suoranta 1998, 17–18).

2.3 Tutkimusetiikka

Opetus- ja kulttuuriministeriön Tutkimuseettinen neuvottelukunta TENK on yhteistyössä suomalaisen tiedeyhteisön kanssa määritellyt ”Hyvän tieteellisen käytännön periaatteet”. Näitä periaatteita noudattamalla tutkimus voi olla eettisesti hyväksyttävää ja luotettavaa, ja tutkimustulokset uskottavia. Hyvän tieteellisen käytännön keskeisiä lähtökohtia ovat tutkimuksen kriteerien mukaisen ja eettisten tutkimusmenetelmien käyttö sekä rehellisyys, tarkkuus ja huolellisuus tutkimustyön eri vaiheissa. Kunnioittaakseen muiden tutkijoiden te-

kemää työtä, tutkijan tulee käyttää asianmukaista viittaustekniikkaa. (TENK, 2012.)

Haastateltavat ovat osallistuneet tähän tutkimukseen vapaaehtoisesti ja heiltä on saatu lupa julkaista tutkielmassa käytettyä haastattelumateriaalia ja raportoida sen sisältöjä. Haastattelujen aluksi kerroin tarkemmin tutkimuksen kuluista sekä aineiston käsittelyperiaatteista, jonka jälkeen sain haastateltavilta informoidun suostumuksen tutkimukseen osallistumisesta. Informoitu suostumus on perehtyneesti annettu suostumus, jolla pyritään estämään se, että tutkittavia manipuloitaisiin tieteen nimissä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 22).

Tutkimuksessa on noudatettu luottamuksellisuuden periaatetta ja anonymiteettisuoja. Haastateltavat esiintyvät tutkimuksessa pseudonyymeillä, sillä näin tutkimuksessa voidaan keskittyä tutkimusaiheeseen haastateltavien sijaan ja haastateltavat ovat voineet puhua mahdollisimman vapautuneesti. (Eskola & Suoranta 1998, 52, 56–57.)

3 MUUSIKKOUS

Muusikko-termiä on mahdollista lähestyä monesta eri näkökulmasta – onko muusikko esimerkiksi vain henkilö joka soittaa tai laulaa? Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt lähestymään aihetta nimenomaan orkesterimuusikon erityispiirteiden näkökulmasta. Aluksi on kuitenkin hyvä määritellä muusikkoutta yleisemmin.

Jorgensenin (2003, 203–204) mukaan muusikkoutta määriteltäessä täytyy erottaa toisistaan musiikin harrastaminen ja sen tekeminen ammattimaisella tasolla. Erottelua voidaan tehdä esimerkiksi sen avulla, miten paljon aikaa muusikko on käyttänyt osaamisensa hankkimiseen. Toki harrastelijamuusikkokin voi harjoitella paljon, mutta ammattimaisen tason saavuttaakseen harjoittelun tulee

olla myös korkealaatuista. Harjoittelulta vaaditaan suunnitelmallisuutta ja siinä tulee keskittyä olennaisiin asioihin.

Jorgensenin mukaan ammattimuusikkoa ja musiikinharrastajaa voisi verrata esimerkiksi olympiaurheilijaan ja harrastelijaurheilijaan. Vain harvoilla on sekä tarvittavat resurssit että kyky käyttää niitä tullakseen ammattimuusikoksi. (Jorgensen 2003, 203–204.) Tämänsuuntainen ajattelu on minusta loogista: muusikkous on hyvin laaja käsite ja lisäämällä siihen tarvittaessa etuliitteitä tai määreitä voidaan paremmin selventää, mistä kulloinkin puhutaan.

Jorgensen (2003) esittää myös, että muusikkoudessa on kyse musiikin esteettisten ja taiteellisten osa-alueiden yhdistämisestä. Esteettisyys tässä yhteydessä tarkoittaa kuulijassa heränneitä ajatuksia, tunteita tai jopa fyysisiä reaktioita. Tällöin huomio kiinnittyy ensisijaisesti lopputulokseen itse toiminnan sijaan, joihin Jorgensen viittaa taiteellisilla elementeillä. (Jorgensen 2003, 198–199.)

3.1 Muusikon tieto

David Elliottin (1995, 53–55) mukaan muusikon tiedon voidaan ajatella koostuvan viidestä osa-alueesta. Ne ovat asiatieto¹, ammatillinen kokemustieto², vaikutelmallinen tieto³, valvova metatason tieto⁴ ja toiminnallinen eli proseduraalinen tieto⁵. Elliottin mukaan muusikkous on kontekstisidonnaista: musiikkikulttuurista riippumatta muusikon tieto rakentuu edellä mainituista viidestä tavasta tietää, mutta muusikkouden sisältö riippuu siitä, missä ympäristössä se ilmenee. (Elliott 1995, 53–55.)

Asiatiedolla Elliott tarkoittaa esimerkiksi musiikin teoriaan tai historiaan liittyvää faktatietoa. Proseduraalisen tiedon kautta saadaan vastaus siihen ”miten”,

¹ *formal musical knowledge*

² *informal musical knowledge*

³ *impressionistic knowledge*

⁴ *supervisory musical knowledge*

⁵ *procedural knowledge*

asiatiedolla sen sijaan siihen, että ”tiedän”⁶. Formaali asiatietokin voidaan kuitenkin muuntaa toiminnalliseksi tiedoksi. (Elliott 1995, 60–62.)

Ammatillinen kokemustieto on Elliottin (1995, 62–64) mukaan *situationaalista* eli kontekstisidonnaista tietoa. Sitä saadaan yleensä oman ammatinharjoittamisen kautta, esimerkiksi teoksen esittämisen ja tulkinnan yhteydessä syntyviä musiikillisia ongelmia ratkaistaessa. (Elliott 1995, 62–64.) Muusikkoudessa on Elliottin (1995) mukaan kyse ensisijaisesti toiminnallisesta tiedosta ja sen käytöstä, sillä keskeistä muusikkoudessa on tietää miten jokin asia tehdään. Muusikkouden kehittäminen on siten esimerkiksi soittamiseen liittyvän tietotaidon rakentamista. (Elliott 1995, 53–55.)

Jorgenseninkin (2003, 198) mukaan muusikkouteen liittyy vahvasti situationaalisuus. Muusikkous-käsitteen sisältö on riippuvaista ympäröivästä kulttuurista ja musiikkia arvioidaan suhteessa siihen musiikkitraditioon, mihin hän kuuluu sekä suhteessa yleisön ennako-odotuksiin. Hän toteaa, että muusikkoutta käsitteenä voidaan myös käyttää kuvaamaan musiikkiopintojen lopputuloksena syntyvää tapaa ajatella, olla ja toimia muusikkona. (Jorgensen 2003, 198.) Nämä Jorgensenin ajatukset vastaavat varsin pitkälle omaa käsitystäni siitä, mitä muusikkous on. Itse ajattelen, että jokaisen muusikkous on myös jatkuvasa muutoksessa, kun uudet kokemukset muusikkona toimiessa rakentuvat vanhojen päälle.

Bennett (2008, 36) toteaa, että klassiselta muusikolta vaaditaan useita erityistaitoja. Näiden taitojen määrittelemisen edellyttää hänen mukaansa varsin kattavaa ymmärrystä klassisen muusikon työnkuvasta ja siitä, miten muusikon työ suhteutuu ympäröivään kulttuuriin. Hänestäkin muusikkous on siis situationaalista, mutta tätä situaatiota ei välttämättä ymmärrä, jos ei itse ole muusikko tai muuten asiaan vihkiytynyt. Bennett (2008, 36.)

Elliottin (1995) mukaan muusikkouden kehittämisessä on ainakin osittain kyse siitä, että muusikolle kehittyy kyky tuntea ja tietää, mikä on missäkin musiikillisessa tilanteessa olennaista (Elliott, 1995, 65). Tähän liittyy Elliottin (1995) muusikon tietämisen tavoista vaikutelmallinen tieto, mikä hänen mukaansa on

⁶ *know how – know that*

tietoa, joka perustuu intuitioon. Intuutiolla Elliott (1995, 64) tarkoittaa tässä yhteydessä asiantuntijalle kehittynyttä sisältä kumpuavaa kokemusperäistä tietoa tai tunnetta siitä, että jokin toimintatapa on parempi kuin jokin toinen.

Gaunt ja Dobson (2014) käyttävät muusikon intuitiosta metaforaa ”tutka”. Tämä tarkoittaa heidän mukaansa syvää ymmärrystä, kuuntelukykä, reagointikykyä ja spontaaniutta erilaisissa musiikillisissa ja sosiaalisissa tilanteissa. (Gaunt & Dobson 2014, Kennedyn 2021, 51 mukaan.) Benward (2009, ix) puolestaan kuvailee musiikillista intuitiota seuraavasti:

Intuitio on tietoa, jonka henkilö tietää ilman tietoista päättelyä tai muistelemista. Musiikillinen intuitio koostuu esimerkiksi valtavasta määrästä tuttuja ääniä, vakiintuneita melodian, rytmin ja harmonian rakenteita sekä tietoisuutta, joka rakentuu tuhansista eri teosten esityskerroista ilman tietoista muistelua tai päättelyä. Muusikolle on kerääntynyt informaationpalasia hänen ensimmäisistä musiikillisista kokemuksistaan lähtien ja niistä muotoutuu ajatuksia tai arvioita, joita hän käyttää päivittäin. Muusikko tekee sekunnin murto-osissa päätöksiä esimerkiksi melodian fraseeraukseen, dynamiikkaan ja tempoon liittyen, mutta pystyy harvoin täsmällisesti osoittamaan, mistä valintoihin johtava tieto tarkalleen ottaen on peräisin. (Benward 2009, ix)

Melville Smith (1934) toteaa, että muusikon tulee oppia ”kuulemaan silmällään ja näkemään korvallaan” (Smith 1934, 58). Omissa opinnoissanikin olen monesti kuullut, että muusikon tulisi pyrkiä kuulemaan soittamansa musiikki päässään jo ennen kuin itse soittotapahtumaa. Myös esimerkiksi Benward (2009) on sittemmin puhunut ”kuulevasta silmästä” ja ”näkevästä korvasta”.

Jamie Kennedy ja David Gilling ovat kumpikin sekä ammattiorkesterimuusikoita että muusikkouden tutkijoita. Kennedy (2020; 2021) on tutkinut sitä, mitä ammattimuusikot tekevät työskennellessään ja miten oppimista tapahtuu työsken-
kentelyn aikana. Oleellista hänen mukaansa näyttäisi olevan *intersubjektiiivisuus*, millä tässä tarkoitetaan käsitystä itsestä ja toimintaa, joka aiheutuu vuorovaikutuksessa muiden kanssa. (Kennedy 2021, 51–52.) Gilling (2014) puolestaan ku-

vaa orkesterisoittoa toiminnaksi, jossa luodaan ja annetaan merkityksiä⁷. Hänenkin mukaansa muusikon kehollinen tieto rakentuu yhteistyössä muiden muusikoiden kanssa. (Gilling 2014, 106.)

Jo Kennedyn (2021) artikkelin otsikossa on termi *emplacement of knowledge*, jonka suora kääntäminen on vaikeaa. Nähdäkseni Kennedy tarkoittaa sillä orkesterimuusikon tiedon sellaista aspektia, joka on sidoksissa siihen tilanteeseen ja paikkaan jossa oppiminen tapahtuu, kuten esimerkiksi orkesteriharjoitukseen (Kennedy 2021, 57). Orkesterimuusikon kannalta kaikki musiikillinen tieto täytyy aina suhteuttaa siihen tilanteeseen, tilaan ja paikkaan, jossa tätä tietoa käytetään. Jatkossa viitataan Kennedyn termiin *tilannesidonnaisella tiedolla*. Käsitteenä tilannesidonnainen tieto on hyvin lähellä situationaalista tietoa (ks. esim. Jorgensen 2003 ja Elliott 1995). Kyseessä eivät kuitenkaan mielestäni ole täysin synonyymit, vaan Kennedyn kuvaama tilannesidonnainen tieto on minusta hieman situationaalista tietoa spesifimpi käsite. Kennedynkin mielestä termeissä lienee vivahde-ero, sillä väitöskirjassaan (2020) hänkin käyttää käsitteitä situationaalinen oppiminen ja situationaalisuus (Kennedy 2020, 84-85).

Kennedyn mukaan orkesterimuusikon tiedon tilannesidonnaisuudessa on osittain kyse muusikoiden proseduraalisesta tiedosta ja siitä kuinka toimintaa ja oppimista tapahtuu yhtäaikaaisesti. Tietoisuus tilanteesta ja paikasta ovat hänen mukaansa yhtä tärkeitä sille, miten muusikot arvioivat ja muuntavat tietoaan soittaessaan, sillä muusikon tieto arvioidaan oman kokemuksen kautta. Tällä tilannesidonnaisella tiedolla voi hänen mukaansa kuvata sitä, kuinka muusikon soittosuoritusta koskeva tieto rakentuu siinä ympäristössä, jonka orkesterimuusikot luovat yhdessä muiden muusikoiden kanssa. Tämänkaltaisen oppiminen nähdään läpi työuran jatkuvana prosessina ja se on jokaisella omakohtaista. (Kennedy 2021, 59.)

Orkesterimuusikoiden jatkuvaluonteinen oman ja kollegoidensa soittosuorituksen arviointi on Kennedyn mukaan tärkeässä roolissa muusikon tiedon karttumisessa ja muuntumisessa. Tästä on kyse esimerkiksi siinä, kun orkesterimuusikko yrittää arvioida, minkä muun soitinryhmän rooli on hänen oman suorituksensa kannalta kulloinkin olennaisinta. Huomion kiinnittäminen tilanteesta

⁷ *sense-making, sense-giving*

riippuen esimerkiksi muihin sektioihin, kapellimestariin, äänenjohtajiin tai muihin oman sektion jäseniin on hänen mukaansa erityisen tärkeää silloin, kun jokin ”menee pieleen” ja orkesterin soiton yhtenäisyys kärsii. (Kennedy 2021, 54.) Kennedy ja Elliott ovat siis yhtä mieltä siitä, että olennaisuuden löytäminen on keskeistä muusikkoudessa.

Olennaisuuteen vaikuttavat Kennedyn mukaan esimerkiksi se, mistä päin salia ääni tulee, kuka sen tuottaa tai sen musiikillinen merkityksellisyys suhteessa muusikon omaan senhetkiseen stemmaan. Nämä tekijät ilmenevät ja vaihtuvat nopeasti hetki hetkeltä, joten hetki sitten tärkeänä kiintopisteenä pidetty asia saattaa seuraavassa tilanteessa olla epäolennainen tai jopa omaa suoritusta häiritsevä. (Kennedy 2021, 55.)

Iso orkesteri koostuu pienemmistä sektioista ja yksiköistä, mikä osaltaan vaikuttaa siihen, mikä kulloinkin on olennaista. Dobsonin ja Gauntin (2013, 8) mukaan orkesterimuusikon täytyy tehdä nopeita päätöksiä sen suhteen, mihin tai keneen hän suhteuttaa omaa soittoaan. Erityisesti muilla kuin äänenjohtajilla orkesterisoitto saattaa sisältää paljon valintatilanteita, joissa vaihtoehtoina voi olla sovittaa soitto joko oman sektion äänenjohtajaan tai muuhun orkesteriin, mutta ei molempiin yhtä aikaa. (Dobson & Gaunt 2013, 8.)

Myös orkesterin kulttuuriin liittyvä tieto on Kennedyn mukaan tärkeässä roolissa muusikoiden soittosuorituksessa. Tällä tarkoitetaan muusikoiden ymmärrystä orkesterin toimintakulttuurista, mikä perustuu kunkin henkilökohtaisiin kokemuksiin sekä sosiaalisesti jaettuun tietoon. (Kennedy 2021, 54.)

3.2 Siirtymä opinnoista työelämään

Bennettin (2008, 55) mukaan muusikon työnkuva on historiallisesti sisältänyt paljon muutakin kuin esiintymistä ja siksi muusikon tieto on siirtynyt hyvin vahvasti nimenomaan mestarilta oppipojalle. Konservatorioissa tai muissa musiikkioppilaitoksissa opiskelevat ovat hänen mukaansa ”altistuneet” työelämän

vaatimuksille huomattavasti vähemmän. (Bennett 2008, 55.) Myös Creechin ym. mukaan onnistunut siirtymä opinnoista työelämään riippuu huomattavasti siitä, minkälaisia suhteita opiskelijalla on muihin muusikoihin. (Creech ym. 2008, 329.)

Ulla-Maija Valleala ja Kaija Collin (2004) ovat tutkineet, miten työpaikan sosiaalisissa yhteisöissä opitaan ja miten tällaista oppimista voitaisiin ohjata. Tämä liittyy minusta vahvasti siihen, miten siirtymä opinnoista työelämään sujuu: jos esimerkiksi musiikinopiskelijat saavat jo opintojensa aikana tietoa siitä, minkälaista oppimista orkesterissa tapahtuu työntekijöiden vuorovaikutuksen myötä, ero opintojen ja työelämän välillä on helpompi kuroa umpeen. Vallealan ja Collinin mukaan se, mitä ja miten työssä opitaan, on vahvasti kontekstisidonnaista. Työntekijöille on tärkeää erityisesti yhteisöllinen, positiivinen ilmapiiri, joka on läsnä koko ajan työtä tehdessä. (Valleala & Collin 2004, 129–131.) Myös orkesteriyhteisöissä tuntuvat pätevän samat periaatteet. Verrattuna esimerkiksi opintovaiheeseen, orkesterissa työskennellään Johnssonin ja Hagerin (2008, 4) mukaan ennemmin yhdessä muiden kanssa kuin kilpailullisesti muihin verraten tai heitä vastaan. Tämä on heidän mukaansa keskeistä ammattiorkesterimuusikoksi kasvamisessa. (Johnsson & Hager 2008, 4.)

David Corkhill on ammattiorkesterimuusikko, pedagogi ja tutkija. Hän (2005) on tutkinut klassisen musiikin opiskelijoiden ja orkesterissa soittavien opettajien käsityksiä orkesterityöstä ja siitä, miten koulutus voisi vastata työelämän vaatimuksiin. Tutkimuksen mukaan opiskelijoilla ja orkesterisoiton ammattilaisilla oli keskenään varsin eroavia käsityksiä orkesterityön luonteesta. Jousisoitinopiskelijat olivat huolestuneita siitä, miten orkesterisoitto vaikuttaa esimerkiksi heidän soittotekniikkaansa. Opettajien vastauksissa korostui puolestaan se, että orkesterityön tekeminen nähdään etuoikeutena, mikä ylläpitää heidän motivaatiansa orkesterityöhön. (Corkhill 2005, 275.) Orkesterisoittoa opettavat muusikot ovat Corkhillin tutkimuksen perusteella hankkineet ammattitaitonsa pitkälti kokemuksen perusteella eikä heillä ole ollut varsinaista erillistä orkesteriammattiin valmistavaa koulutusta (Corkhill 2005, 283–284).

Corkhillin tutkimuksen mukaan orkesterissa soittavilla opettajilla oli epävarmuutta siitä, miten työelämävalmiuksia on paras opettaa ja miten tärkeää tämä

ylipäättään on. Hän viittaa Millsin ja Smithin (2003) tutkimukseen siitä, mitä näkemyksiä musiikinopettajilla on opetuksensa prioriteeteista. (Corkhill 2005, 280.) Kyseisessä Millsin ja Smithin (2003, 11) tutkimuksessa työelämävalmiuksien opettaminen oli opetussisältöjen tärkeysjärjestyksessä vasta seitsemännellä sijalla. Esimerkiksi soittotekniikkaan keskittyminen oli Millsin ja Smithin tutkimuksen mukaan toiseksi tärkein opetuksen elementti ja oman muusikon äänen löytäminen neljänneksi tärkein. (Mills & Smith 2003, 11.)

Corkhillin tutkimuksessa eräs opettaja nosti esiin konkreettisen esimerkin, jonka mukaan monella opiskelijalla ei ole käsitystä siitä, kuinka hiljaa orkesterissa voi – ja paikoitellen täytyy– soittaa. Tutkimukseen haastatellun opettajan mukaan on hyvä nyrkkisääntö, että ei kuule omaa soittoaan ollenkaan silloin, kun soitetaan jotain, mikä on merkitty nuottiin *ppp* (*piano pianissimo*). (Corkhill 2005, 280).

Toinen Corkhillin tutkimukseen haastateltu opettaja oli laatinut varsin kattavan listan orkesterimuusikolta vaadittavista ominaisuuksista. Niitä olivat muun muassa tyyllitietoisuus, kyky kuunnella muita, musiikillisten ideoiden selkeys, kyky mukautua ja olla osa isompaa sektiota, hyvä rytmitaju ja tarkka intonaatio, kyky kommunikoida soitolla ja soiton ulkopuolella sekä ”sopiva annos” nöyryyttä, mukautuvuutta, vastaanottavuutta ja avoimuutta. (Corkhill 2005, 280.) Tämä lista vastaa hyvin paljon omia käsityksiäni orkesterisoittajalta vaadittavista ominaisuuksista.

Dobsonin ja Gauntin (2013, 6–7) tutkimuksessa orkesterimuusikoilta kysyttiin suoraan, mitä ominaisuuksia he itse pitävät orkesterimuusikoille tärkeimpinä. Useimmissa vastauksissa toistuivat esimerkiksi kyky mukautua, musiikillinen ”tutka”, vuorovaikutus- ja tiimityöskentelytaidot, soittotekniikka, taito harjoitella ja ylläpitää soittokuntoa, prima vista -taidot ja ”nopeus” sekä itseluottamus ja määrätietoisuus. Nämäkin ominaisuudet tuntuvat omiin ennakkokäsityksiini perustuen hyvin loogisilta ja oleellisilta. Kenties kiinnostavimpana ja osuvimpana edellä mainituista orkesterimuusikolta vaadituista ominaisuuksista pidän ajatusta musiikillisesta ”tutkasta”, jota sivuttiin aiemmin intuition ja situationaalisuuden yhteydessä. Musiikillinen tutka koostuu Dobsonin ja Gauntin (2013, 6–7) mukaan kyvystä kuunnella muita orkesterin muusikoita, kom-

munikoida heidän kanssaan musiikillisesti ja mukauttaa omaa soittoaan ympäristöönsä kaikissa harjoitus- ja konserttitilanteissa (Dobson & Gaunt 2013, 6–7).

4 KEHOLLISUUS

Kehollisen ajattelun teoria on hyvin laaja ja sen kattava käsitteleminen tämän työn puitteissa ei ole tarkoituksenmukaista. Pysin kuitenkin seuraavassa avaamaan kehollisuuden käsitettä ja sen yhteyttä muusikon tietämisen tapoihin.

4.1 Kehollinen oppiminen ja kehollinen tieto

Kehollisella oppimisella tarkoitetaan oppimista, joka tapahtuu ”pelkän pään” sijaan koko ihmisessä ja myös ihmisten välisessä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Samalla kehollinen toiminta on merkittävä osa oppimistapahtumaa. Kehollisella toiminnalla tarkoitetaan tässä joko konkreettista fyysistä liikettä tai sisäisiä liikkeitä, jotka sisältävät esimerkiksi aistimuksia tai kokemuksen tunteita. Kehollisen oppimisen lähtökohtana on, että oppija on kokonaisvaltaisesti tempautuneena⁸ mukaan oppimistapahtumaan. (Anttila 2013, 31.)

Kehollisen oppimiskäsityksen mukaan tieto syntyy ihmisessä ja ihmisten välillä. Kehollisessa oppimisessä on kyse kehollisen tiedon luomisesta, käyttämisestä ja käsitteellistämisestä (Anttila 2013, 42). Tiedon ei siis ajatella sijaitsevan pelkästään ihmisen ulkopuolella esimerkiksi kirjoissa, joista jokaisen pitää itse ”siirtää” se omaksi henkiseksi pääomakseen. Kirjatkin sisältävät tietoa, mutta kehollista oppimista tarvitaan siihen, että ne alkaisivat muodostaa merkityksiä ja tarttumapintaa oppijassa. (Anttila 2013, 32)

⁸ *engaged*

Tämä lähtökohta johtaa siihen, että suuri osa tiedosta on jokaisen oppijan henkilökohtaista ja siten ainutkertaista. Kun ihminen toimii, hänessä syntyy aistimuksia, tuntemuksia ja havaintoja, joita kutsutaan ei-symbolisiksi prosesseiksi. Kehollinen tieto rakentuu näistä ei-symbolisista prosesseista. (Anttila 2013, 32.) Vaikka jokaisen kokemukset, ja niistä johdetut tulkinnat ja merkitykset ovat yksilöllisiä, yhteinen toiminta mahdollistaa merkitysten rakentamiseen yhteisestäkin (Anttila 2013, 42). Tämän vuoksi kehollinen oppimiskäsitys soveltuu mielestäni hyvin orkesterin kaltaisen yhteisön oppimiskokemusten teoreettiseksi viitekehyykseksi.

Tunnistettavat keholliset kokemukset eli esikielellinen tieto voidaan myös muuntaa esimerkiksi sanoiksi. Kun alkuperäinen kokemus ilmaistaan uudella tavalla, se saa myös uuden merkityksen. Nämä merkitykset ovat jaettavissa muille ihmisille, mikä Lehtosen (1998) mukaan on inhimillisen kulttuurin perusta. (Lehtonen 1998 Anttilan 2013, 32 mukaan.)

Kielitieteilijä George Lakoff ja filosofi Mark Johnson esittävät, että abstrakti ajattelu ja käsitteellistäminen rakentuvat kehollisten kokemusten avulla. Toimimme konkreettisesti fyysisessä ja sosiaalisessa maailmassa ja aivomme vastaanottavat ja tulkitsevat informaatiota näissä ”puitteissa” ja omasta perspektiivistämme. Ajattelumme perustuu kehomme sille antamiin mahdollisuuksiin, sillä emme voi esimerkiksi haistaa koiran tavoin. (Lakoff & Johnson 1999, 43–44.)

Antonio Damasio (2000, 170–171) mukaan kielelliseen muotoon puettu ajattelu on vain pieni osa kaikesta, mitä käsitämme ja ymmärrämme. Tietoisuus rakentuu hänen mukaansa enimmäkseen kehollisista kokemuksista ja aistimuksista. Anttilan tavoin Damasio esittää, että ymmärrys, oivaltaminen ja käsitteellistäminen perustuvat tälle ei-kielelliselle kokemiselle: ihminen muodostaa tietoaan oman kokemusmaailmansa pohjalta. (Damasio 2000, 170–171.)

Kehollisuus saattaa vaikuttaa vaikeasti lähestyttävältä käsitteeltä, joten selvemmän sitä vielä omakohtaisella esimerkillä. Parhaimmillaan sinfoniaorkesteri vaikuttaa toimivan kuin hyvin rasvattu koneisto, kun yli sata muusikkoa soittaa yhtä aikaa: jokaisella soittajalla on oma roolinsa ja tehtävänsä, joka hänen tulee suorittaa. Siihen, miten yhteissoitto saadaan toimimaan parhaalla mahdollisella

tavalla, on kuitenkin vaikea antaa selkeitä yleispäteviä ohjeita. Teoksia voi toki opiskella esimerkiksi partituurin kanssa etukäteen ja sen avulla selvittää, kenen kanssa missäkin tilanteessa soittaa yhtä aikaa.

Kuitenkin käytännön tasolla on kokemukseni mukaan niin, että huolellisimmastakaan valmistautumisesta huolimatta ensimmäistä kertaa jotakin teosta soittaessani en ole pystynyt saavuttamaan samanlaista ymmärrystä omasta paikastani ja roolistani kokonaisuudessa kuin silloin, kun soitan teosta, jota olen soittanut aiemminkin. Vaikka tietäisin, että ”tässä kohtaa soitan yhtä aikaa käyrätorvien kanssa” tai että ”tässä soinnussa minun stemmani on duuriterssi, mikä vaikuttaa sen intonointiin”, niin vain kokeilemalla ja kokemalla nämä asiat käytännössä pystyn täysin omaksumaan ne. Teoreettinenkin osaaminen karttuu mielestäni paremmin, kun se on kosketuksissa käytäntöön.

4.2 Kehollinen vai hiljainen tieto?

Suomalaisista tutkijoista esimerkiksi Markku O. Pöyhösen väitöstutkimus muusikon tietämisen tavoista (2011) sekä Pirre Pauliina Maijalan tutkimus muusikon eksperttitydestä (2003) liittyvät tutkimukseni aiheeseen. He kumpikin puhuvat kehollisen tiedon sijaan *hiljaisesta tiedosta*. Hiljaisella tiedolla (*tacit knowledge*) on yleensä tarkoitettu sellaista kontekstisidonnaista tietoa, jonka artikulointi on vaikeaa. Se sisältää myös konkreettista tietotaitoa ja osaamista (ks. esim. Polanyi 1967). Termit kokemustieto ja sanaton tieto ymmärretään usein sen synonyymeiksi.

Hiljainen-sanan myötä hiljaiseen tietoon voi liittyä konnotaatio, että sen toivotaankin pysyvän hiljaisena tai että hiljainen tieto ei olisi yhtä arvokasta kuin ääneen lausuttu tieto. Siksi olen tässä tutkimuksessa päättänyt itse käyttämään kehollisuus-termiä, sillä sen voidaan katsoa sisältävän myös hiljaisen tiedon. Pöyhöseen ja Maijalaan viitattessani käytän kuitenkin käsitettä hiljainen tieto.

Pöyhösen (2011, 35) mukaan se, että käytännön toimijoiden ei-kirjalliseen tietoon ei viitata vastaavalla tavalla kuin tieteellisiin julkaisuihin, vaikeuttaa tämän tiedon tunnistamista. Vaikka tätä hiljaista tietoa olisi käytännön toimijan omien kokemusten pohjalta kirjoitettu tekstimuotoonkin, se ei yleensä saa varsinaisen tutkimuksen kaltaista painoarvoa tiedemaailman tunnustamana lähteenä. (Pöyhönen 2011, 35.)

Hiljaisen tiedon käsite sisältää ajatuksen, ettemme tunnista kaikkea tietämäämme. Tekijä ei aina osaa selittää, miksi toimii niin kuin toimii, vaikka toiminta olisi hyvin sujuvaa. Toisaalta sanalla *tacit* voidaan myös viitata johonkin, jota ei mainita ääneen, mutta ymmärretään asiayhteydessään. (Pöyhönen 2011, 87.) Hän huomauttaa, että jonkin asian tai ilmiön tunnistaminen ja sanallistaminen eivät ole synonyymeja. Kaikki ei-sanallinen tieto ei ole automaattisesti tiedostamisen ja kommunikoinnin ulkopuolella. Musiikissa ei-sanallisen tiedon välittämiseen voidaan käyttää esimerkiksi malliksi soittamista, ilmeitä ja eleitä. (Pöyhönen 2011, 214–215.)

Polanyi korostaa Pöyhösen (2011, 107) mukaan sitä, että tiedon *eksplisiittistä* eli esimerkiksi sanoilla ja numeroilla ilmaistavissa olevaa ja hiljaista eli *implisiittistä* ulottuvuutta ei voida kokonaan erottaa toisistaan, koska kaikessa tietämisessä on aina välttämättä merkittävä henkilökohtainen aspektinsa. Toisaalta vaikka hiljainen tieto onkin hyvin henkilökohtaista, siinä on silti myös vahva sosiaalinen elementti. Kokemustensa ja kontaktiensa kautta ihminen tulee yhteisönsä tradition vaikutuspiiriin. Traditioon liittymiseen tarvitaan kuitenkin hiljaista tietoa, sillä pelkät ulkoiset vaikutteet eivät riitä traditioon liittymiseen. (Polanyi 1958/1973 Pöyhösen 2011, 107 mukaan.) Mielestäni edellisessä luvussa kuvatut Elliottin ja Benwardin näkemykset muusikon intuitiosta sopivat hyvin Polanyin näkemykseen hiljaisesta tiedosta.

4.3 Orkesterimuusikon kehollinen tieto

Klassisen musiikin ammattimuusikon työssä on mielestäni hyvin suurelta osin kyse tradition tuntemisesta. Omakin käsitykseni muusikon toivotuista toimintatavoista perustuu usein niin sanottuun ”makuun”. Pöyhönen (2011) toteaa, että muusikon osaaminen koostuu kulttuurisidonnaisten menettelytapojen ja ihanteiden oivaltamisesta ja hallinnasta (Pöyhönen 2011, 89). Suuri osa muusikon tiedosta perustuu siis muusikon omiin kokemuksiin ja kyseessä olevan materiaalin tuntemiseen (Pöyhönen 2011, 216). Kyseessä oleva tieto on nähdäkseni kehollista.

Pirre Pauliina Maijala (2003, 64–65) kuvailee soittamisen olevan olemukseltaan ”tietämistä toiminnassa”. Soittamiseen tarvitaan hänen mukaansa soittotekni- sen ja soittotaidollisen tiedon lisäksi kokemusta, havainnointia ja emootioita. Säveltaide edellyttää muutakin kuin vain motoristen taitojen hallintaa. Ammat- titaitoinen muusikko tietää miten tulee toimia, muttei välttämättä osaa selittää miksi. Muusikko tarvitsee tällaista tietoa esimerkiksi musiikinteoreettisten ky- symysten tai esitystilanteiden käsittelyyn. (Maijala 2003, 64–65.) Maijalan nä- kemys muusikon tiedon luonteesta on hyvin samansuuntainen kuin Pöyhösen. Henkilökohtaisten kokemustensa perusteella muusikko pystyy tekemään mu- siikin tulkinnallisia ratkaisuja. Tällöin tieto ja taito ovat saman kokonaisuuden osia, sillä tehdyt ratkaisut pitää myös pystyä toteuttamaan. (Pöyhönen 2011, 216).

Mistä muusikko sitten saa oikeanlaisia kokemuksia ja hankkii niiden avulla sel- laisen kokemusperäisen tiedon, joka on hänelle olennaista? Paul Hager ja Mary C. Johnsson (2009) tutkivat, miten Sydneyn sinfoniaorkesterin orkesterikoulu- tuksessa pyritään opettamaan opiskelijoille orkesterisoittoa. Hyvin suuri osa tiedosta, mitä opiskelijat oppivat orkesterisoitosta, oli heidän tutkimuksensa perusteella luonteeltaan hiljaista tietoa. (Hager & Johnsson 2009, 108–109.) Li- säksi he tulivat siihen tulokseen, että oppiminen ja kokemusperäisen tiedon omaksuminen tapahtui lähes yksinomaan orkesterissa soittaen ja orkesteriyh- teisöön mukaan kuuluun (Hager & Johnsson 2009, 112).

5 TULOKSET

Tässä tutkimustulosluvussa esittelen tutkimukseni tulokset. Luvussa 5.1 esittelen haastateltavat ja luvussa 5.2 käsittelen haastateltavien käsityksiä orkesterimuusikkoudesta. Luvussa 5.3 selvitän haastateltavien näkemyksiä orkesterisoiton oppimisesta ja opettamisesta.

5.1 Haastateltavat A, E ja U

Haastattelin tutkimukseeni kolmea suomalaista orkesterimuusikkoa. Haastateltavien anonymiteetin säilyttämiseksi viittaan heihin vokaaleilla A, E ja U. Kaikilla haastateltavilla on merkittävä työhistoria eri orkestereissa. He ovat keskenään suunnilleen saman ikäisiä ja heillä kaikilla on useamman vuosikymmenen kokemus ammattiorkesterisoitosta. Kaikki haastateltavat ovat soittaneet orkestereissa omien sanojensa mukaan aina ja he ovat myös saaneet ensimmäiset työpaikkansa ammattiorkesterissa jo opiskeluaikanaan. Haastateltavilla on kokemusta sekä äänenjohtajana että tuttujohtajana toimimisesta. Orkesterisoiton lisäksi kaikki ovat esiintyneet esimerkiksi kamarimuusikoina. Corkhillin (2005) tutkimuksen tavoin haastateltavillani ei ole ollut erillistä orkesteriammattiin valmistavaa koulutusta.

Kaikilla haastateltavilla on kokemusta myös orkesterisoiton opettamisesta. Haastateltavista E ja U opettavat tutkimuksen tekohetkellä aktiivisesti myös muuta kuin orkesterisoittoa. A puolestaan keskittyy enimmäkseen orkesterisoittoon ja opettaa periodiluonteisemmin.

5.2 Haastateltavien käsityksiä orkesterimuusikkoudesta

Haastattelujen alkupuolella pyrimme selvittämään, mistä jousisoittajan orkesterimuusikkous koostuu. Aiheen käsittely koettiin haastavaksi. Haastateltavien spontaani reaktio moneen kysymykseen oli se, että kysymys on hyvä ja oleellinen, mutta siihen on lähes mahdoton vastata. Omien käsitysten alkuperää koskeviin kysymyksiin oli erityisesti vaikea löytää vastauksia, sillä he pitivät A:n sanoin monia asioita ”itsestäänselvyyksinä, joita ei oikeastaan koskaan tuu mietittyä”.

Orkesterimuusikkous on kaikille haastateltaville hyvin tärkeä osa heidän muusikkouttansa ja persoonaansa. A toteaa, että työ orkesterissa on ollut aina hänen haaveensa ja siksi hänelle oli päivän selvää, että hän hakeutuu orkesterimuusikoksi. Myös E kertoo, että hän suorastaan rakastaa orkesterisoittoa. Siksi hänestä on kummallista, miten epäsuosittua orkesterissa soittaminen on opiskelijoiden keskuudessa.

Se on meille elintärkeä juttu. Varmaan 95% klasareista saa elantonsa orkesterista, niin se on – ja sen pitää olla tärkeää. Mut mä myös tykkään siitä sen takia, että se antaa meille tämän mahdollisuuden vaan soittaa. (E)

Haastateltavat lähestyivät orkesterisoiton olemusta samansuuntaisesti. Kaikkien vastauksissa korostui muusikon kyky mukautua erilaisiin tilanteisiin sekä soittoteknisesti että henkisesti sekä kyky vuorovaikuttaa muiden muusikoiden kanssa sekä soitollaan että soittotilanteen ulkopuolella.

5.2.1 Muuttuva orkesteri

Kaikki haastateltavat kokivat, että orkesteri on jatkuvassa muutostilassa monella eri tavalla. Esimerkiksi soittajiston asenteet sekä henkilökohtainen taitotaso ovat muuttuneet verrattuna haastateltavien työuran alkuun. Myös jokainen muusikko omana itsenään muuttuu ajan myötä.

E toteaa, että orkesterissa on koko ajan muutos käynnissä.

Orkesterissa on sata ihmistä siellä, jotka on kaikki erilaisia ja jotka kaikki muuttuu itsessään, sanotaan vuosien mittaan, tai päiväittäinkin. Sussa on itsessäsikin sellanen muutos koko ajan käynnissä [-] Kaikki on erilaisia – ja kaikista tulee siellä bändissä erilaisia verrattuna esimerkiksi koesoitto-vaiheeseen. (E)

Asenteet ovat A:n mukaan muuttuneet paljon. Aikoinaan etukäteisharjoitteluun ei välttämättä panostettu niin paljon. Asenteena oli hänen mukaansa hieman kärjistäen ”jos en ehdi tätä konserttiin mennessä oppia, niin sitten se on niin vaikea etten olis oppinut vaikka olisin harjoitellutkin.” Tämä ei hänestä pidä ollenkaan paikkaansa ja töihin on hänen mielestään huomattavasti mukavampi tulla hyvin valmistautuneena. Hänestä on ollut hienoa huomata, että omaan asenteeseensa pystyy itse vaikuttamaan ja sillä on myös suora vaikutus oman työnteon mielekkyyteen.

U pitää muuttuvia tilanteita monimutkaisina, mutta muusikolle olennaisina.

Se on se vaikeus siinä. Siinä se tavallaan punnitaankin se muusikkous. Ne on todella monitahoisia ja vaikeita juttuja. Mut jos sä psyykkaat itseäsi siihen yhteisöllisyyteen ja positiivisuuteen siinä tilanteessa, niin kyllä sekin jo auttaa. Oli tilanne sitten kuinka hankala tahansa. (U)

U:n mukaan muutos on monesti toivottavaakin. Vakiintuneista työtavoista huolimatta orkesterin kaltainen taideyhteisö ei saisi hänestä olla ”millään lailla jäykkä tai pölyttynyt”. Tämä voidaan estää sillä, että orkesterin eri produktiot ja työviikot olisivat mahdollisimman erityylisiä keskenään ja sillä ”ettei aina men-täisi sillä samalla kaavalla”. Tämä toteutuu kaikkien haastateltavien mukaan käytännössä hyvin usein, sillä harjoituksia on heidän mukaansa välillä enemmän ja välillä vähemmän. Myös omat mahdollisuudet valmistautua työviikkoihin etukäteen vaihtelevat.

Soittotavat ja tulkinnatkin muuttuvat ajan myötä. E toteaa, että tavat ja traditiot muuttuvat koko ajan. Hänestä kukaan ei enää soittaisi 10 vuotta sitten relevan-

tilta tuntuneella tavalla. Hänestä se, että tilanteet muuttuvat ja niihin pitää reagoida, on kiehtovaa ja motivoivaa.

Sekä A että E toteavat, että jossain vaiheessa työuraa suuri osa repertuaarista on tuttua etukäteen. E:n mukaan niissä on silti kohtia, jotka pitää harjoitella joka kerta uudestaan. Jatkuva halu kehittyä koetaankin tärkeäksi. A:n sanoin ”koko ajanhan ollaan aina niin hyviä kuin ollaan, mutta aina voi mennä eteenpäin.” Myös U peräänkuuluttaa sitä, että orkesterimuusikko olisi jatkuvasti ”kehitysprosessissa, mentaalisesti ennen kaikkea”.

5.2.2 Vuorovaikutus

A korostaa muusikoiden keskinäisen arvostuksen ja vuorovaikutuksen merkitystä. Hän nostaa sen merkittävimmäksi eroksi opiskelijaorkestereihin verrattuna, jonka hän huomasi päästyään ensimmäistä kertaa ammattiorkesteriin keikalle. ”Se oli heti se, että siellä mentiin muusikkoa arvostaen, orkesterisoittajaa arvostaen eteenpäin.” Hänestä on parasta, jos kukaan ei asetu orkesterissa jalustalle tai pidä itseään muita parempana. ”Antaa sit muiden nostaa, että se arvostus tulee sitä kautta.”

Kontaktin ja yhteyden saaminen toiseen on A:n mielestä edellytys vuorovaikutukselle sekä soittotilanteessa että sen ulkopuolella. Hyvä vuorovaikutus ja kontakti toiseen ihmiseen puolestaan johtavat hänestä kannustavuuteen ja yhteen hiileen puhaltamiseen. Hyvä ilmapiiri ja hyvä henki muusikoiden keskuudessa ovat hänen mielestään tärkeitä, sillä ”niillä luodaan sitä soundia”. Hän kertoo, että takahuoneessa konsertin jälkeen aina kiitellään kollegoita, mitä hän pitää hyvänä tapana viestiä keskinäisestä arvostuksesta ja pitää yllä hyvää ilmapiiriä.

Soittotilanteessa A:sta on tärkeää, että soitossakin on reagoivuutta ja vuorovaikutusta.

Siinä saa molemmat, konkari ja tulokas oppii molemmat jotain toisiltaan. Toki ihmiset on erilaisia ja heidän ulosantinsa on erilaista, toisiin saa helpommin yhteyden kuin toisiin. (A)

Myös E pitää kykyä kuunnella ja reagoida tärkeänä. Yhteissoitto pulttikaverin kanssa toimii hänestä parhaiten silloin, kun kumpikin reagoi toisen soittoon.

Että sulla on semmonen tunne, et "se koko ajan tietää mitä sä teet", niinkun tuomitsematta sun "huonoutta" tai semmosta millään kommentilla. [-] Sehän on hemmetin hauskaa sit!

Vuorovaikutus on hänestä käynnissä koko ajan myös kapellimestarin suuntaan.

Se on myöskin ehkä semmoista kokeiluakin välillä, että olis vähän kuin veitsen terällä koko ajan. Kokeilee jotain vaikka rytmistä tai volyyminjuttua. [-] Sit sä näet että reagoiko kapellimestari jotenkin ja jos se reagoi niin siinä tulee semmonen "tatsi" tai kontakti, mikä on hienoa. (E)

Hyvä ja positiivinen vuorovaikutus sekä soittotilanteessa että sen ulkopuolella oli aihe, johon haastateltavien vastaukset liittyivät hyvin usein kysymyksestä riippumatta.

5.2.3 Mukautuvuus

Välillä orkesterissa tulee keskenään ristiriitaisia musiikillisia impulsseja ja on vaikea tietää, ketä kuunnella tai seurata. A toteaa, että lähtökohtana on pyrkiä siihen, että jousisektio toimii kuin yksi yksikkö tai yksi soitin. Hänen mukaansa kapellimestarinkin on helpompi lähteä esittämään toiveita ja harjoittamaan tulkintaansa, jos jousisektio on yhtenäinen.

Kaikissa niissäkin [ristiriitaisissa] tilanteissa mukautuvuus ja itseluottamus on tosi tärkeitä. Sä et voi yhtäkkiä ruveta soittamaan pelkästään oboen mukaan, jos sektion keulapää menee eri tavalla. Se on sit vähän skitsofreninen paikka. [-] Mut on se vähän semmonen että siihen ei oo suoraa vastausta. Siellä on monta kertaa niin, ettei pysty antamaan ihan suoraa selvitystä, että mitä pitää kuunnella tai katsoa. Se on vähän kompromissienkin tekemistä. Korvat ja silmät vaan auki. (A)

E toteaa, että tilanteita, joissa orkesteri ensimblenä menee sekaisin, ei oikeastaan voi harjoitella, koska ne tulevat aina yllättäen.

Kun sä et ikinä tiedä millon se menee [-] siinä on aina semmoinen ensikertalaisuus. Ja nehän tulee yleensä semmosissa yllättävissä paikoissa. [-] Mut nehän on hirveen hauskoja! Sä voit vetää ihan miten tykkäät, ei oo mitään väliä! (E)

Kuulokuva orkesterissa riippuu haastateltavien mukaan valtavasti siitä, missä päin orkesteria istuu. Erityisesti kauempana kapellimestarista, sektioiden takosassa pitää A:n mukaan luottaa itseensä ja pyrkiä luomaan ”vahvan soittamisen ilmapiiri”. Sektioiden takapulteissa rohkeasti soittaminen on hänestä aivan yhtä tärkeää kuin etuosassakin, mutta se on vaikeampaa, koska aina ei välttämättä kuule omaa soittoaan kunnolla.

Myös U toteaa, että taaempana soittavilla on suuri merkitys. Jos takapulteissa soitetaan aktiivisesti, hänestä on helpompaa saada koko jousisto ikään kuin hengittämään yhdessä.

Mitä isompaan yksikköön mennään, niin sen suurempaan vastuuseen takapultit tulee. Harvemmin se yhteissointi lähtee sieltä edestä, keulilta. Siellä [edessä] useimmiten soitetaan aika kovaa kuitenkin – ja siellä on ehkä helpompikin soittaa kovaa. (U)

Orkesterin sointi tarvitsee kaikkien haastateltavien mielestä sopivassa määrin erilaisia soittajia. E:n mukaan oleellista on se, että ihmisten erilaisuuden pystyy kääntämään voimavaraksi: ”Pystytkö näkemään ja käyttämään sitä niin, että siitä tulee rikkaus, ettei se mene vain tappeluksi.” (E) Hänestä on hienoa, jos esimerkiksi pulttikavereilla on toisiaan täydentäviä ominaisuuksia. Erikseen hän nostaa esiin tietynlaisen ”nopeuden”: ”On kiva että sillä pulttikaverilla on semmonen ’nopeus’. Sit sä pysyt itsekin mukana siinä.” (E)

Myös A toteaa, että rikas orkesterisointi tulee siitä, että jokainen soittaja on erilainen. Hänestä on tärkeää, että jokainen uskaltaa olla oma itsensä ja tuoda oman muusikkopersonansa esiin.

Jos siellä on 10 kappaletta Lauri Kankkusia, jotka soittaa täsmälleen samalla tavalla, niin sehän kuulostaa paskalta. Se soundirikkaus tulee eri soittajista, kun jokainen soittaja on erilainen. [-] Jokainen meistä tuo oman itsensä sinne. Siellä on eri ikäisiä, eri kokoisia, erilaisella soittoasenteella soittavia –mutta laadukkaita kaikki. (A)

U pitää tässä suhteessa esimerkiksi Wienin tai Berliinin filharmonikkoja hyvinä esikuvina.

Siellä on niin vahvat perinteet, että ne pystyy olemaan aika vapaita ne ihmiset sen varsin suppean repertuaarin kanssa mitä ne esittää. Se näkyy tavallaan niistä. Siellä on monenkirjoistakin kvaliteettia eikä ne oo välttämättä aina ees niin hyvin yhdessä kuin jotkut pohjoismaalaiset orkesterit. Mutta, se on kuitenkin ihan eri juttu sitten se, se värikylläisyys, mikä siinä yhteissoitossa on läsnä. Että vähän siihen wieniläiseen suuntaan mä haluisin [-] Että jokainen tavallaan rohkeammin tois sitä omaa liideriyttään esille. (U)

A on tästä samaa mieltä. Hänestä on hyvä, jos tiettyjen raamien puitteissa tuodaan sopivalla tavalla omaa "särmää" soittoon. "Sit se ei oo sellasta pelkkää vaaleanpunaista marjapuuroa se koko soittaminen, siinä on välillä kokonainen puolukkakin joukossa." (A)

Tasapainottelu sen suhteen, miten paljon tuo omaa persoonaansa esiin ja miten paljon pyrkii sulautumaan joukkoon koettiin haastavaksi verbalisoida. E:n sanoin: "Kuka sen tietää, mikä on se sopiva määrä? Tässä [orkesterisoitossa] on koko ajan semmonen joku 'mutta', että miten tää vois olla paremmin?" (E)

U on sitä mieltä, että orkesterimuusikolta, erityisesti sooloja soittavalta, kysytään kenties kaikkein suurinta mukautumiskykyä klassisista muusikoista. Heilä vaaditaan sekä kykyä sulautua sektioon että soittaa solistisesti.

Onhan siellä siis hetkiä, jolloin sä tarviit todella solistista klangia, että yhtäkkiä pitää olla resonanssia ja väriä. Semmosen ulostuomiseen ei riitä, että sä vaan hoitelet sun stemmat. Vaan kyllä siihen tarvii sit hakee jo

ihan eri lähestymistapaa siihen äänenottoon. [-] Yhtäkkiä pitää soittaa kevyesti ja yhtäkkiä pitää soittaa tunteellisen solistisesti. [-] Sulla täytyy olla se mukautuvuusaste ihan eri luokkaa ja sehän siitä tekee sen, erittäinkin haastavan. (U)

Hänestä mukautuvuus ei ole pelkästään itse soittosuoritukseen liityvää, vaan se perustuu ajatustapoihin laajemminkin.

Se lähtee sieltä mielestä ensimmäiseksi. Jäykkä ajatusmalli lukittuna johonkin "aina on huono kapellimestari ja huonot olosuhteet", niin se ei mun mielestä oo nykypäivää. (U)

U:n mukaan kapellimestarista tai teoksesta huolimatta pitäisi siis aina pyrkiä siihen, että taiteellisen työskentelyn taso pysyisi mahdollisimman korkealla.

5.3 Orkesterisoiton oppiminen ja opettaminen

5.3.1 Orkesterisoiton oppiminen

Kysymykseen siitä, voiko orkesterisoittoa oppia muuallakin kuin orkesterissa soittamalla haastateltavien mielipiteet olivat keskenään hieman ristiriitaisia. Toisaalta orkesterisoittoa oppii heidän mukaansa vain orkesterissa soittamalla, mutta toisaalta orkesterisoitto ei heidän mukaansa merkittävästi eroa esimerkiksi kamarimusiikin tekemisestä.

Myös kysymykseen siitä, oppiiko jokainen orkesterisoiton periaatteita ja lainalaisuudet itsestään, haastateltavat olivat hieman erimielisiä. E:n mielestä jokainen oppii asiat itsekin jos on oppiakseen, sillä orkesterisoitto "ei ole sen kummempaa kuin muukaan soitto". A puolestaan toteaa, että kaikki ovat orkesteriin tullessaan eri vaiheessa.

Toiset – vaikka kokemusta ei olisi paljon – ovat orkesteriin tullessaan ikään kuin ”valmiimpia” orkesterisoittajia. Kaikista asioista ei ehkä tarvi sanoa, kun muistaa sanoa sen, että pitää vaan korvat auki. (A)

A:n mukaan orkesterisoittoa oppii lähinnä orkesterissa soittamalla, mutta oppimiseen ei välttämättä riitä se, että tulee paikanpäälle ja soittaa.

Kun saat tavallaan laajennettua sitä sun maailmankatsomustasi siitä sun omasta nuotista pulttikaveriin, sektioon ja koko muuhun orkesteriin, niin sit sitä huomaa että ”tähän on tosi lähellä”. Mut se vaatii sitä, että siellä orkesterissa soittaa, että ne kaikki pienet finenssit tulee sieltä. (A)

E sanoo, että on paljon sellaisia asioita, joita ei voi oppia muuten kuin orkesterin ”tiimellyksessä.” Hänestä kyseessä saattaa olla lahjakkuutta vaativa asia.

Musta tota ei voi oikein harjoitella muuten kun siellä paikan päällä. Onhan siinä sitä motorista... luet nuottia ja molemmat kädet tekee eri juttua. Plus sit kun sä yrität kuunnella niitä muita, niin se työkenttähän vaan kasvaa. Kaikki ei pysty siihen niin helposti, keskittymään niin moneen asiaan. (E)

Myös A arvioi, että kyseessä on osittain myös lahjakkuus, mutta hän ei omien sanojensa mukaan ”ihan osaa vastata”. Hän kuitenkin korostaa, että orkesterikokemus ei hänestä aina ole avaintekijä kaikkeen.

U puolestaan kokee, että orkesterisoitto ja kamarimusisointi ovat varsinkin wieniläisklassisessa ja romanttisessa repertuaarissa hyvin lähellä toisiaan.

Jos sä soitat vaikka Brahmsin jousikvartettoa, tai Brahmsin pianokvartettoa ja sitten sä meet soittamaan Brahmsin sinfoniaa niin ne on hyvin pieniä ne erot. [-] Kyllä mun perus attityydi on ehkä 95 prosenttisesti sama. (U)

5.3.2 Orkesterisoiton opettaminen –mitä ja miten?

A pitää tärkeänä, että orkesterisoitossa on mahdollisimman isot dynaamiset kontrastit. Hän pyrkii rohkaisemaan kaikkia käyttämään oman ilmaisunsa ääripäitä ja heittäytymään musiikin tekemiseen. Moni uusi soittaja saattaa hänestä soittaa äänenvoimakkuuden näkökulmasta turhan tasapaksusti tai voimakkaasti koko ajan.

Monta kertaa on pitänyt olla [opiskelijalle] että "soita niin hiljaa että sä et kuule itsestäsi mitään". Se massa tekee sit sen soundin. Sit kun kaikki tehdään näin niin, usko tai älä, niin se lopputulos on hyvä. (A)

Voimakkaammin soitettaessa A:n mukaan monesti on hyvä ajatella että vähemmän on enemmän.

Mieluummin lähtee siitä, että ei niin kuin vedetä täysillä koko ajan [-] vaan päinvastoin, että lähdetään rentoudella hakemaan sellasta salia täyttävää soundia. (A)

Hän myös toteaa, että tärkeää on kannustaa ihmisiä kysymään kaikista asioista, mitä mieleen juolahtaa. Kysymällä asioista suoraan pääsee hänestä nopeimmin eteenpäin. Hän on luvannut antaa opiskelijoille vastauksen mihin tahansa kysymykseen, jos suinkin osaa.

E toteaa, että harjoitus ja konserttitilanne eroavat toisistaan. Joitakin asioita ei hänestä oikein voi harjoitella, vaan ne pitää kokea konserttitilanteessa. Hänestä orkesteriteosten vaikeimmat paikat ovat yleensä sellaisia, joita ei etukäteen osaa harjoitella tai niitä ei pysty soittotunneilla käymään läpi.

Siinä hetkessä aika [-käsitys] usein vähän niinkun venyy, mitä jännempi paikka. [-] Joku semmonen ihan mini, vaikka kaksi ääntä jotenkin hankalasti, jotka pitäis sada tulemaan siinä hetkessä sit. Ne on aina tyyliin kaksi tahtia tai yksi rivi tai semmosta. (E)

Yksi asia, mistä E:n mielestä ei juuri koskaan puhuta on se, miten ääni loppuu. Sen sijaan hyvin usein ollaan todella kiinnostuneita siitä, miten ääni alkaa ja aloittavatko kaikki sen yhtä aikaa.

Siihen on ihan erilainen arvonanto sille äänen loppumiselle kuin äänen alkamiselle, vaikka musta se on täysin saman arvoinen. Että miten hieno voi olla joku kahdeksasosapaussi, jos koko bändi tekee sen. Sehän voi olla ihan [-] mullistava juttu! (E)

Toinen käytännön aspekti, jota E pitää mielenkiintoisena on se, miten pitkälle nuottia lukee etukäteen.

Niinku että se ei oo vaan yks tai kaks ääntä? On jotain tyyppejä, jotka tuskin kattelee niitä nuotteja, musta tuntuu... [-] Se on yks semmonen, mihin ei puututa tai mistä ei puhuta. (E)

U korostaa sitä, että orkesterissakin oma henkilökohtainen soitto on tärkein prioriteetti. ”Se on se ykkösjuttu, mihin pitäis pyrkiä hakemaan sitä kvaliteetin rikkautta ja rohkeutta.” Äänenjohtajia tai kapellimestaria joutuu hänenkin mukaansa tietenkin tarkkailemaan. U:n mielestä esimerkiksi yksittäisen staccato-äänen voi soittaa aina hieman paremmin kuin edellisellä kerralla.

U kokee, että ”semmosessa yhteishengittämisen kulttuurissa” suomalaisorkesterit ovat monia Keski-Euroopan orkestereita perässä. Hän uskoo, että syynä on se, että vapaasti hengittävää, ”tavallaan tollasta body languagea” ei ole yleensä Suomessa arvostettu hirveän korkealle, vaan on enemmän ajateltu, että liikuminen soittaessa häiritsee.

Ja varmaan joitakin häiritseekin! Jos se tietty hengittäminen ei ole luontaista, niin sitä joutuu jotkut opettelemaan. Ja jotkut ei sitä opi ikinä ja sit menee vaan aika pienellä. Että siinä olis jotain aaltoa siinä myöskin siinä itse orkesterissa, että siinä menis tämmönen ”vapaa filis”. Se rupee sit väkisinkin kuulumaankin sit jossain vaiheessa. (U)

Orkesterisoittoa opettaessaan U on huomannut, että muutamalla käytännön perusasialla saa aikaan muutoksia soitossa. Ensimmäinen näistä on hyvä keskivartalon tuki.

Ihan samalla tavalla kuin jos laulaja laulaa, niin ei se voi laulaa ilman että sillä on se keskusta niinkun "hyvin hallussa". Se mahdollistaa sit myöskin sen, että sun kädet on vapaat ja rennot. (U)

Toinen käytännön aspekti, jota kannattaa U:n kokemuksen mukaan painottaa opiskelijoille, liittyy jousenkäyttöön. Hänestä orkesterissa kannattaa pyrkiä hyödyntämään jousen luonnollisia painopistealueita.

*Että pyrittäisiin olemaan mahdollisimman vähän siellä kärkijousessa. Sel-
lanan tukivoima puuttuu mun mielestä äänestä usein, jos hipsutellaan
siellä kärjessä. (U)*

A pitää avointa keskustelua hyvänä lähtökohtana. Jos kollega ei huomaa jotain asiaa, niin siitä voi mainita, kun kumpikin osapuoli kunnioittaa toista. Erityisen hyödyllistä tämä on hänen mukaansa silloin jos kyseessä on opiskelija tai uraansa aloittava orkesteriin uutena tuleva muusikko.

*Onhan se kaikkien etu, että rakentavalla tavalla pystyy keskustelemaan.
Mutta ne on semmoisia asioita, että ne pitää keskustella etukäteen. Että
onko ok, saako antaa palautetta mahdollisesti harjoituksen jälkeen tai sa-
noa jostain asiasta? Se on ehkä se nopein tie eteenpäin. (A)*

Myös U on samaa mieltä avoimen keskustelun tärkeydestä. Hänestä keskustelun ei välttämättä tarvitse liittyä suoraan itse soittamiseen, vaan pienellä huumorilla höystetyllä kommentillakin voi olla hyvä vaikutus. "Ja kyllähän työasioista täytyy pystyä keskustelemaan. Jos sen kykenee tekemään rakentavasti niin en näkis, että siinä olis mitään estettä." (U)

E:n mukaan sillä on merkitystä, onko kyseessä ryhmä- vai yksilöopetus. Stem-
maharjoituksissa opetetaan hänestä ensisijaisesti ryhmäsoundia, mutta tar-

kemmin asioihin pystyy hänestä keskittymään vain kaksistaan opiskelijan kanssa.

Tollasessa ryhmäopetuksessa jää harvoin aikaa käydä kaikki läpi. Jotenkin tuntuu, että siinä ei ikinä oo tarpeeksi aikaa kaikkeen tommoseen, mistä siinä oikeastaan on kyse. Ja ryhmässä toiset tajuaa nopeammin tai on muutenkin pidemmällä ja kaikilla on vähän eri juttuja että missä [vaiheessa] ne on. Turha se on kaikille samaa sanoa, vaan se on sitä, että "mitä toi kaveri vois parantaa vielä, mitä se tarvitsee?" (E)

U toivoisi, että orkesteristemmojen opiskelu olisi nykyistä merkittävämmässä roolissa opintojen aikana. Jos orkesteristemmoihin paneuduttaisiin muulloinkin kuin ennen koesoittoa tai erityistä koesoittovalmennusta, menestyminen koesoittoissa olisi helpompaa.

Toi koesoittohomma on kuitenkin sillä lailla raaka peli, että jos sulla ei oo niissä stemmoissa tavallaan tyylitajua ja sitä tiettyä kulttuuria [-] et se mitä sä tarjoat näissä orkesteripaikoissa koesoittoilanteessa, niin kyllä sä oot auttamatta nykyään ulkona. (U)

Omien instrumenttiopintojen ja orkesteriopintojen yhteensovittaminen ei aina ole helppoa. U toivoisi tulevaisuudessa Sibelius-Akatemiaan orkesterisoittoon painottuvaa maisteriohjelmää, jossa orkesterisoitto olisi mahdollista nykyistä laajemmin valita sivuaineeksi.

Haastetta on edelleenkin siinä, että jos on orkesteriperiodi ja pidät stemmaharjoituksia, niin yhtäkkiä tulee ilmoitus, että "mun pitää nyt lähteä tästä kun mulla on luokkatunti". Että tavallaan noi "siviili-instrumenttiopinnot" ajaa aina tämmösten orkesteriopintojen edelle. (U)

Kapellimestarit nousivat kaikkien haastateltavien vastauksissa esiin pitkin haastatteluja. Heiltä voi haastateltavien mukaan oppia paljon ja yksittäiset mieleenpainuvimmat hetket liittyvät monesti johonkin tiettyyn konserttiin tietyn kapellimestarin johdolla. E kuvailee erästä hyvää kapellimestaria seuraavasti:

Se niin kuin työntää meitä koko ajan eteenpäin. Että kun se korjaa jonkun paikan, niin se seuraavassa sivulauseessa jo työntää meitä eteenpäin johonkin muuhun juttuun jo. (E)

A puhuu tietynlaisesta "joukkohysteriasta", joka orkesterissa leviää, kun kapellimestari saa orkesterin syttymään ja heräämään soittamaan innostuneena. "Se on upea fiilis, se on että 'wau!' Jos niitä on edes muutama vuodessa, niin se aina kannustaa jatkamaan tätä hommaa." (A)

Myös U kokee, että monesti henkilökohtainen oivallus vaatii syntyäkseen yhteisen *flow*-tilan. Siihen liittyy myös se, että soitetaan tarpeeksi tuttua repertuaaria.

Kuulostaa varmaan ihan järjettömältä [-] mut ne on semmosia hetkiä, mitkä on täysin kontrolloimattomissa. Että tavallaan yhtäkkiä tapahtuu jotain, jonka mahdollisti se, että oli harjoiteltu hyvin ja yhtäkkiä joku "naks" aukasee tämmöset "aurat" tai ikään kuin "flowt". (U)

E korostaa myös kollegoiden merkitystä oppimiselle: he ovat myös inspiraation ja oivallusten lähde.

On jotain semmoisia kollegoita, jotka aina yllättää jollain jutulla [soitollaan, positiivisesti] ja musta se on todella makeeta. Että "ei oo totta!" (E)

Jokainen haastateltava lähestyi orkesterisoiton oppimista ja opettamista omista, erilaisista lähtökohdistaan. Siitä huolimatta heidän vastauksensa olivat monessa mielessä hyvin yhteneväisiä. Suurin yksittäinen kysymys, josta haastateltavat olivat keskenään hieman eri mieltä oli koko tutkimuksen pääaihe: miten orkesterisoittoa voi parhaiten oppia ja voiko orkesterisoittoa ylipäättään opettaa.

6 POHDINTA

Tässä luvussa teen johtopäätöksiä tutkimuksestani. Luvussa 6.1 vertailen haastattelutuloksia kirjallisuudessa esitettyihin näkemyksiin. Pysin etsimään yhtäläisyyksiä ja eroja tutkimustulosteni ja aiemmin esitettyjen ajatusten välillä. Luvussa 6.2 tarkastelen tutkimukseni luotettavuutta ja luvussa 6.3 käsittelen aiheita ja lähestymistapoja mahdolliselle jousisoittajan orkesterisoiton opettamista koskevalle jatkotutkimukselle.

6.1 Johtopäätökset

Tutkimuksen tarkoituksena oli tutkia jousisoittajan orkesterimuusikkoutta sekä sitä, miten jousisoittimia korkeakoulussa opiskelevien orkesterimuusikkouden kehitystä voisi tukea niin, että he olisivat opintojensa jälkeen valmiimpia toimimaan ammattilaisina orkesterissa. Esittelen seuraavaksi tutkimuksen perusteella tekemiäni johtopäätöksiä.

6.1.1 Mistä orkesterisoittamisessa on kyse?

Orkesterimuusikkous, kuten luultavasti kaikki muusikkous, näyttää tämän tutkimuksen perusteella olevan kokonaisvaltaista. Ennakkokäsitykseni sekä lähdekirjallisuuden (mm. Corkhill 2005, Hager & Johnsson 2009) mukaisesti orkesterimuusikolta vaaditaan haastateltavien mukaan vahvan instrumentinhallinnan lisäksi hyvin monenlaisia taitoja. Tämä pitää tutkimukseni mukaan paikkansa.

Tutkimuksessani esiin nousseita orkesterimuusikolta vaadittavia ominaisuuksia ovat esimerkiksi mukautuvuus, halu kehittyä, kyky pysyä avoimena ja positii-visena, kyky hyvään vuorovaikutukseen sekä rohkeus tuoda omaa näkemys-

tään sopivassa määrin esille. Tämä vastaa hyvin pitkälle Corkhillin (2005) aineistosta esiin nousutta listaa orkesterimuusikon ominaisuuksista. Myös Dobsonin ja Gauntin (2013, 6–7) tutkimuksessa esiin nousseet orkesterimuusikon tärkeimmät ominaisuudet toistuivat tässä tutkimuksessa, kuten esimerkiksi tutkimukseni haastatteluissa esiin noussut ”nopeus”.

Tutkimuksen kenties tärkeimmäksi tulokseksi orkesterimuusikkouden koostumuksen kannalta nousee vuorovaikutus sen kaikissa muodoissaan. Vuorovaikutus tuli tavalla tai toisella esiin melkein kaikissa haastatteluvastauksissa kysymyksestä riippumatta. Vuorovaikutuksen tärkeys orkesterimuusikolle näkyy myös muun muassa Corkhillin (2005) ja Gillingin (2014) näkemyksissä. Haastatteluvien mukaan orkesterimuusikolta kysytään kykyä hyvään vuorovaikutukseen paitsi muusikkona soittotilanteessa, myös musiikin ulkopuolisissa asioissa, mikä sopii hyvin yhteen Dobsonin ja Gauntin (2013) tutkimustulosten kanssa. Yhteisöllisyys ja positiivinen vuorovaikutus johtaa osaltaan hyvältä kuulostavaan soivaan lopputulokseen. Tämä vahvistaa Vallealan ja Collinin (2004) tutkimuksen tuloksia, jonka mukaan asiantuntijatyössä työntekijöille oli tärkeää erityisesti yhteisöllinen ja positiivinen ilmapiiri, joka on läsnä koko ajan työtä tehdessä.

Moni vastauksissa esiin noussut vuorovaikutusaspekti ei mielestäni ole erityisen orkesterispesifiä, vaan niin sanottua ”normaalia hyvää käytöstä”. On tavaltaan yllättävää, että hyvin pitkälle erikoistunutta asiantuntijuutta edellyttävän työn yksi tärkeimmistä elementeistä on hyvin yleispätevä.

Tutkimuksessa keskeiseksi tulokseksi nousi myös orkesterisoittajan mukautumiskyky, joka osaltaan liittyy hyvään vuorovaikutukseen. Mukautumiskykyä ja muusikkouden kontekstisidonnaisuutta korostavat myös muun muassa Elliott (1995), Jorgensen (2003) ja Kennedy (2021). Heidän mukaansa muusikkoudessa on kyse sen hahmottamisesta, mikä kulloisessakin tilanteessa on olennaisinta. Orkesterisoitossa olennaista vaikuttaa siis sekä tutkimuksen että aiemman tiedon valossa olevan olennaisuuksien löytäminen. Gauntin ja Dobsonin (2014) käyttämä termi ”tutka” on mielestäni varsin osuva ja itse olen opettaessani puhunut esimerkiksi ”tuntosarvista”.

Suuri osa jousisoittajan instrumenttiopinnoista tähtää siihen, että pystyisi ”tekemään soittimella mitä huvittaa” eli muokkaamaan omaa soittoaan yksilönä niin paljon kuin mahdollista. Orkesterisoitossa korostuu kuitenkin erityisesti soiton muokkaaminen suhteessa muihin. Tutkimuksessa toistui myös Dobsonin ja Gauntin (2013, 8) tutkimuksen mukainen suhtautuminen ristiriitaisiin tilanteisiin silloin, kun on tehtävä valinta, sopeuttaako omaa soittoaan äänenjohtajaan vai muualta orkesterista tuleviin impulsseihin.

Soiton mukauttamista voi tutkimuksen perusteella harjoitella orkesterisoiton lisäksi esimerkiksi kamarimusiikkia soittamalla. Haastateltavat pitävät orkesterisoittoa ”samanlaisena musiikintekemisenä” kuin muutakin yhteissoittoa. Esimerkiksi U toteaa, että hänen orkesteri- ja kamarimusiikkisoittoasenteensa ovat 95 prosenttisesti samankaltaisia.

Orkesterityö on tämän tutkimuksen perusteella luonteeltaan hyvin vaihtelevaa. Orkesterisoittajan mukautumista koskevat vaatimukset eivät siksi rajoitu pelkään soittotapahtumaan, vaan työviikot eroavat toisistaan ja esimerkiksi ennakkovalmistautumismahdollisuudet vaihtelevat. Tutkimuksen perusteella orkesterimusiikko ei siis voi aina toimia saman kaavan mukaan.

Tutkimuksen haastateltavilta ei tullut suoraan ilmi, mistä tai miten heidän käsityksensä musiikillisesti olennaisista tapahtumista on muodostunut. Tilanteet vaihtuvat soittotapahtuman aikana hyvin nopeasti ja ovat usein ainutkertaisia. Siksi orkesterimusiikon on haastateltavien mukaan usein vaikea tietää, mihin hänen tekemänsä musiikilliset valinnat oikeastaan perustuvat. Tämä on hyvin linjassa lähdekirjallisuuden (mm. Benward 2009, Kennedy 2021) kanssa.

Haastateltavien vastauksista käy monessa yhteydessä ilmi, että orkesterimusiikkouteen liittyvien asioiden sanallistaminen oli heille suhteellisen vaikeaa ja vierasta. He myös kokivat, että orkesterisoittoon liittyy paljon henkilökohtaisia uskomuksia ja käsityksiä, joiden todenperäisyydestä on vaikea saada varmuutta. Tässä on mielestäni kyse nimenomaan Anttilan (2013) ja Damasion (2000) kuvailemasta kehollisesta tiedosta. Suuri osa kehollisesta tiedosta on jokaisen oppijan henkilökohtaista ja ainutkertaista, mikä voi tehdä siitä vaikeaa tunnistaa ja verbalisoida – ja sitä myötä myös opettaa edelleen.

Kaikki haastateltavat totesivat, että he ovat oppineet soittamaan orkesterissa nimenomaan soittamalla orkesterissa, itse työssä. Tämä vastaa lähdekirjallisuudessa (mm. Corkhill 2005, Hager & Johnsson 2009) esiin nousseita tutkimustuloksia. Myös omat kokemukseni orkesterimuusikkouden oppimisesta ovat hyvin samansuuntaisia. Orkesterimuusikkona oppimiseni ja kehollisen tiedon omaksumiseni on tapahtunut enimmäkseen itse työssä kokemusten ja kokemuksen kautta.

Jo lähdekirjallisuudesta tuli ilmi, että orkesterimuusikkojen itse kirjoittamia tieteellisiä julkaisuja on varsin vähän. Käytännönläheisen, mutta samalla abstraktin, aiheen vaikea tavoittaminen tieteelliseksi tekstiksi näkyi selkeästi tässäkin tutkimuksessa. Mielestäni se vahvistaa osaltaan tämänkaltaisen tutkimuksen tarpeellisuutta.

6.1.2 Orkesterisoiton opettaminen ja koulutuksen kehittäminen

Tutkimuksen perusteella orkesterisoiton opettamisessa tärkeää on esimerkiksi rakentava palautteenanto ja opiskelijan lähestyminen yksilöllisesti hänen omista lähtökohdistaan. Lisäksi esiin nousivat esimerkiksi orkesteristemmojen tuntemisen ja opiskelun tärkeys sekä kapellimestarit ja kollegat oppimisen lähteenä. Pohjimmiltaan orkesterisoitossa ja sen opettamisessa on tutkimuksen perusteella mielestäni kyse mm. Kennedyn (2021) ja Gillingin (2014) kuvaaman intuition vahvistumisesta ja vahvistamisesta.

Rakentava palautteenanto ja opiskelijälähtöisyys kuuluvat mielestäni kaikkeen opettamiseen, ei vain orkesterisoiton opettamiseen. Siksi on toisaalta hyvä huomata, että ne nousevat myös tutkimukseni tuloksissa esiin. Toisaalta ne eivät tuo kaipaamaani tietoa siitä, miten nimenomaan orkesterisoittoa tulisi opettaa.

Käytännön tasolla tutkimuksesta nousee esiin orkesterisoiton lainalaisuuksia. Osa niistä liittyy suuremmin vain orkesterisoittoon, osa on jousisoittamiseen yleisemminkin päteviä periaatteita, mutta niiden tunnistaminen on silti mielestäni hyödyllistä.

Tutkimuksen perusteella jousisektioiden takapulteissa aktiivinen ja rohkea soittaminen ovat ensiarvoisen tärkeitä, sillä rikas jousisointi rakentuu sitä kautta. Orkesterisoittajan tulee tutkimuksen perusteella tasapainoilla sen välillä, miten paljon tuo omaa persoonaansa esiin ja miten paljon pyrkii sulautumaan sektioon. Sektion yhtenäisyyteen pyrkiminen nousi esiin ensisijaisena prioriteettina niissä tilanteissa, kun koko orkesterin yhteissoitossa on hajontaa.

Orkesterisoitossa on tutkimuksen mukaan kyse myös pienten asioiden tekemisestä oikein ja huolellisesti. Tarkkuus sekä äänten aloittamisessa että lopettamisessa yhtä aikaa oli haastattelujen perusteella tärkeää. Orkesterisoitossa tulee haastateltavien mukaan myös pyrkiä mahdollisimman suuriin ilmaisullisiin kontrasteihin, esimerkiksi soittaminen tarvittaessa niin hiljaa, ettei itse kuule omaa soittoaan. Tämä nousi esiin myös lähdeaineistossa Corkhillin (2005) artikkelissa. Orkesterissa soittavan jousisoittajan kannattaa tutkimuksen perusteella kiinnittää huomiota myös keskivartalon tukeen sekä pyrkiä käyttämään jousta sen luonnollisten painopisteiden mukaisesti.

Orkesterisoitto ja orkesterimuusikkous ovat tutkimuksen perusteella merkittävä osa haastateltavien persoona. Kaikki haastateltavat ovat soittaneet orkesterissa hyvin nuoresta lähtien ja ikään kuin kasvaneet orkesterimuusikon elämäntapaan. Mielestäni tämä vaikuttaa myös siihen, miten orkesterisoittoa voi opettaa. Tuleeko silloin opettaa muutakin kuin vain orkesterisoittoa? Voiko opiskelijan persoonallisuuteen ylipäättään vaikuttaa ja onko tällainen eettisesti kestävä?

Haastateltavat olivat myös keskenään hieman erimielisiä, tarvitseeko tai voiko orkesterisoittoa ylipäättään opettaa. Tämä on tutkimukseni kannalta luonnollisesti hyvin oleellista. Toisaalta pidän hieman harmillisena, että tutkimus antoi varsin vähän suoria vastauksia siihen, miten orkesterisoittoa tulisi opettaa. Toisaalta olen myös tyytyväinen, ettei tutkimuksessa tullut itselleni suuria yllätyksiä, sillä se osittain kyseenalaistaisi omaa ammattitaitoani orkesterimuusikkona.

Tutkimuksessa nousi esiin ajatus kehittää Sibelius-Akatemian koulutusta tulevaisuudessa siihen suuntaan, että orkesterisoitto voisi olla oma sivuainekokonaaisuutensa. Minusta tämä on ehdottomasti tavoittelemisen arvoinen asia.

Mielestäni opintokokonaisuudessa tulee kuitenkin ottaa huomioon opintojen kokonaisuormittavuus. Tällöin orkesterisoittoon keskittyminen on käytännöllisesti katsottuna jostain muusta pois, joten koulutuksen suunnittelijoilla on vaikea tehtävä tasapainoilla aiheen parissa. Voidakseen tehdä orkesterityötä, työpaikka pitää kuitenkin voittaa koesoitossa. Tähän vaaditaan haastatteluissa esiin noussutta tietoutta orkesteristemmoista ja orkesterikulttuurista, mutta ennen kaikkea instrumentin solistista soittotaitoa. Siksi mahdollinen tuleva laajempi orkesterikoulutus ei mielestäni saisi vähentää henkilökohtaista instrumenttiopetusta.

6.1.3 Mitä haastatteluissa ei käsitelty?

Kun itse aloitin työurani orkesterissa, käytännön työssä tuli muutamia selkeitä yllätyksiä. Orkesterissa vaadittavat soittotavat olivat paikoin erilaisia kuin ne, mitä opintojeni aikana olin ”soolosoittoa” varten pyrkinyt omaksumaan. Tästä hyvä esimerkki on aiemmin mainittu vaatimus soittaa tarvittaessa niin hiljaa, ettei kuule omaa soittoaan. Uudenlaisten soitto- ja toimintatapojen omaksuminen uudessa työskentely-ympäristössä johtaa oman kokemukseni mukaan helposti siihen, että sekä soitin että soittaja menevät tukkoon. Ainakin itselleni oli orkesterityötä aloittaessani eri asia soittaa orkesterissa silloin tällöin, kuin tehdä sitä työkseen joka viikko. Rennon soittotavan ja hyvän soittokunnon ylläpitäminen orkesterissa olivat asioita, joihin minun piti löytää ratkaisu. Lisäksi joka viikko vaihtuva ohjelmisto asettaa sellaisia vaatimuksia omaksumiskyvylle, jotka eivät ilmene muuten kuin jatkuvaluonteisessa orkesterisoittamisessa.

Haastateltavani puhuivat näistä aiheista verrattain vähän, jos ollenkaan. Osasyyn siihen, ettei näitä aiheita noussut esiin, on varmasti haastattelujen kysymyksenasettelussa. Esimerkiksi muuttuvia olosuhteita käsiteltiin, mutta varsin lyhyesti. Työuran alusta on kaikilla haastateltavilla myös sen verran kauan, että kuvaamani kaltaisiin asioihin voi olla vaikea kiinnittää huomiota. Lisäksi, kuten tutkimuksessa tuli aiemmin ilmi, orkesterityö on muuttunut haastateltavien työuran aikana. Siksi orkesteriuran aloittamisvaiheessa eteen tulevat haasteet ovat nykyisin erilaisia kuin mitä ne ovat olleet haastateltaville.

Myös kapellimestarit nousivat muutamissa vastauksissa esiin. Kuitenkin esimerkiksi siitä, miten kapellimestarin lyöntiä tulisi lukea ja miten siihen tulisi reagoida, keskusteltiin vain vähän. Kun jousisektiossa on esimerkiksi 16 viulista, sektiossa on oman ennakkokäsitykseni mukaan myös yhtä monta tapaa tulkita kapellimestarin lyöntiä. Tästä aiheesta olisi ollut mielenkiintoista keskustella enemmän.

6.2 Luotettavuustarkastelu

Omat kokemukseni ja tietoni tutkimusaiheesta ovat väistämättä vaikuttaneet tähän tutkimukseen. Siksi olen pyrkinyt pohtimaan tutkimuksen luotettavuutta koko sen tekemisen ajan ja oman subjektiivisuuteni ymmärtäminen ja myöntäminen on ollut tämän tutkimuksen lähtökohtana. (Ks. Eskola & Suoranta 1998, 208-210). Orkesterimuusikkotaustani on toisaalta vaikuttanut tutkimusaiheeseen, tutkimusasetelmaan ja ennakko-oletuksiini. Toisaalta se on varmasti myös auttanut sekä aineiston hankkimisessa että sen analysoinnissa.

Orkesterimuusikkous ja sen kehittyminen on samaan aikaan sekä hyvin konkreettinen että abstrakti aihe. Siksi olen pyrkinyt tutustumaan lähdekirjallisuuden mahdollisimman huolellisesti. Tutkimuksen menetelmälliset valinnat ovat mielestäni onnistuneita, sillä haastattelututkimuksella olen saanut tietoa, joka liittyy tutkimuskysymyksiini.

Haastatteluissa käsiteltiin henkilökohtaisia sekä orkestereiden sisäisiä asioita, joita ei ole mielestäni eettisesti kestävää kirjata opinnäytetyöhön yksityiskohtaisesti. Lisäksi tutkimukseen haastateltujen joukko on hyvin pieni. Haastateltavien henkilöllisyyden tietäminen saattaisi mielestäni vähentää tutkimuksen käytettävyyttä vähentäen sen neutraaliutta. Tärkeämpää tässä tutkimuksessa on se, mitä sanotaan kuin se, kuka sanoo. Siksi olen kuvaillut haastateltavia niin, ettei heidän instrumenttiaan, työpaikkaansa tai tarkempaa tehtävänkuvaansa orkesterissa ole mahdollista tunnistaa.

6.3 Jatkotutkimusaiheita

Tässä tutkimuksessa on haastateltu orkesterisoiton ammattilaisia ja pyritty selvittämään heidän näkemyksiään orkesterisoitossa olennaisista asioista sekä orkesterisoittotaitojen kehittymisestä. Tämä tutkimus on vain pieni raapaisu oikeastaan kahteen laajaan aiheeseen, joissa sellaisenaankin riittää jatkotutkittavaa. Aiheita olisi mielenkiintoista tutkia myös opiskelijan näkökulmasta tai yhdistelemällä sekä ”mestarin” että ”kisällin” käsityksiä.

Orkesteri on työyhteisö, joka käsittää yli sata muusikkoa. Tässä tutkimuksessa on haastateltu kolmesta ammattiorkesterista yhtä ammattimuusikkoa kustakin. Olisi kiinnostava selvittää isommalla otannalla, mitä orkesterisoittajat itse pitävät työssään olennaisimpina tietoina ja taitoina ja miten universaaleja nämä käsitykset ovat. Vertailemalla suomalaisorkestereita keskenään saataisiin varmasti jo keskenään erilaisia tuloksia, mutta kansainvälinen vertailu esimerkiksi pohjoismaalaisiin tai keskieurooppalaisiin orkestereihin voisi myös olla kiinnostavaa.

Orkesteri yhteisönä ja instrumenttina on tutkimuksen perusteella jatkuvassa muutoksessa. Olisi mielenkiintoista seurata samojen orkesterimuusikoiden käsitysten muuttumista pitkällä aikavälillä. Pitkällä seurantatutkimuksella voisi tutkia, mitä haastateltavat pitävät oleellisena työssään ja minkälaisia työskentelytapoja he käyttävät. Erityisesti juuri työuransa ammattiorkesterissa aloittavien seuraaminen tällä tavoin olisi mielenkiintoista. Orkesterin muusikoiden välistä vuorovaikutusta olisi mielenkiintoista tutkia myös ryhmadynamiikan kannalta, esimerkiksi hyvän yhteishengen ja onnistuneen konsertin välistä yhteyttä tutkimalla.

Haastatteluissa nousivat esille myös kapellimestarit oppimisen ja inspiraation lähteenä. Olisi mielenkiintoista tutkia kapellimestarien vaikutusta orkesterimuusikoiden ammatilliseen kehitykseen. Kapellimestari on toki aina yksilö, mutta voidaanko kapellimestarin merkityksestä orkesterimuusikon oppimisprosessissa tehdä joitain yleistyksiä?

LÄHTEET:

Anttila, Eeva 2013. Koko koulu tanssii! Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä. Acta Scenica 37. Helsinki: TEAK.

Bennett, Dawn 2008. Understanding the Classical Music Profession. The Past, the Present and Strategies for the Future. Surrey: Ashgate Publishing.

Benward, Bruce & Saker Marilyn 2009. Music in theory and practise volume 1. New York: McGraw-Hill.

Calissendorff, Maria & Hannesson Haukur F. 2016. Educating Orchestral Musicians. *British Journal of Music Education* 34: 2, 217–223.

Corkhill, David 2005. A young person's guide to the orchestral profession. *British Journal of Music Education* 22: 3, 269–285.

Creech, Andrea & Papageorgi, Ioulia & Duffy, Celia & Morton, Frances & Haddon, Elisabeth & Potter, John & de Bezenac Cristophe & Whyton, Tony & Himonides, Evangelos & Welch, Graham 2008. From music student to professional: the process of transition. *British Journal of Music Education* 25: 3, 315–331.

Damasio, Antonio 2000. Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy. Suomen-tanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.

Dobson, Melissa C. & Gaunt, Helena F. 2013. Musical and social communication in expert orchestral performance. *Psychology of Music*, 43: 1, 24–42.

Elliott, David 1995. Music matters. A New Philosophy of Music Education. New York, Oxford: Oxford University Press.

Gilling, David 2014. Music-making and the organisation: Researching the orchestra at work. *New Zealand Journal of Music Therapy* 12: 106–135.

Hager, Paul & Johnsson, Mary C. 2009. Learning to become a professional orchestral musician: going beyond skill and technique. *Journal of Vocational Education and Training* 61: 2, 103–118.

Hirsjärvi, Sirkka & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2016. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Johnsson, Mary C. & Hager, Paul 2008. Navigating the wilderness of becoming professional. *Journal of Workplace Learning*, 20: 7, 526–536.

Jorgensen, Estelle 2003. What philosophy can bring to music education: musicianship as a case in point. *British Journal of Music Education* 20: 2, 197–214.

Kennedy, Jamie 2020. *Learning in professional orchestras*. Brisbane: Griffith University.

Kennedy, Jamie 2021. Developing emplaced performance knowledge in professional symphony orchestras. *Music Education Research* 23: 1, 50–61.

Lakoff, George & Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books cop.

Maijala, Pirre Pauliina 2003. *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*. *Studia Musica* 20. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Mills, Janet & Smith, Jan 2003. Teachers' Beliefs About Effective Instrumental Teaching in Schools and Higher Education. *British Journal of Music Education* 20: 1, 5–27.

Pohjannoro, Ulla & Pesonen, Mirka 2009. Orkesterimuusikot ja orkestereiden toimintaympäristöt 2008. Selvitys orkestereiden toimintaympäristöjen ja muusikkojen osaamisen tulevaisuusnäkyistä. Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve – Toive, osaraportti 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Polanyi, Michael 1958/1974. *Personal knowledge: Towards a post-critical philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

Polanyi, Michael 1967. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Doubleday.

Pöyhönen, Markku O. 2011. *Muusikon tietämisen tavat. Moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.) 2009. *Haastattelu – Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna 2009. *Menetelmäopetuksen tietovaranto KvaliMOTV. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto*. Pdf-tiedosto. Saatavilla <https://www.fsd.tuni.fi/fi/tietoarkisto/julkaisut/kvalimotv.pdf>, luettu 16.4.2021.

Smith, Melville 1934. *Solfège: An Essential in Musicianship*. *Music Supervisors' Journal* 20: 5, 16–17, 58, 60–61.

TENK 2012. *Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet*. Saatavilla <https://tenk.fi/fi/ohjeet-ja-aineistot/HTK-ohje-2012>, luettu 16.4.2021

Valleala, Ulla-Maija & Collin Kaija 2004. *Työntekijöiden välinen vuorovaikutus – miten työpaikan sosiaalisissa yhteisöissä opitaan ja miten oppimista voitaisiin ohjata?* Teoksessa Tynjälä, Välimaa & Murtonen (toim.). *Korkeakoulutus, oppiminen ja työelämä*. Jyväskylä: PS Kustannus.

LIITE

Teemahaastattelun runko

Taustoja:

- Kauanko olet itse soittanut orkester(e)issa?
- Omat opintosi ja mahdolliset orkesterisoitto-opinnot?

Orkesterityö:

- Jos selittäisit maallikolle, mitä teet työksesi niin mitä sanoisit? Eli mistä työnkuva muodostuu?
- Entä oma suhde työhön, eli mitä orkesterisoitto sinulle pitää sisällään? Työn olemus, mikä on olennaista? Onko olemassa ideaalin orkesterimuusikon arkkityyppiä jota kaikki pyrkivät ilmentämään vai onko ideaaleja useampia?
- Mitä ominaisuuksia arvostat hyvässä (jousisoittaja-) orkesterikollegassa?
- Onko orkesterissa soittaminen erilaista kuin muu muusikon työ?

Ennen yhteisharjoituksia:

- Henkilökohtainen harjoittelu ja valmistautuminen: mitä pitää tapahtua ennen ensimmäistä harjoitusta ja miten valmistaudut työviikkoon? Sisältääkö tämä esim. tutustumista teoksiin kuuntelemalla, nuottia lukemalla, partituuriin tutustumista? Painettujen ja/ tai käsin kirjoitettujen merkintöjen tulkinta ja noudattaminen? Miten olet päätynyt valmistautumaan näin?

”Lavalla” :

- Mihin keskityt harjoituksissa, missä huomio on? Mitä kuunnella ja katsoa?
- Miten jakaa havainnointi esim. kapellimestarin/ konserttimestarin/ äänenjohtajan välillä? Miksi juuri näin/näihin asioihin? Ja miten osaa keskittyä oikeisiin asioihin, mistä tieto on tullut? Eroaako konsertti harjoituksesta havainnoinnin suhteen?
- Mistä kysytään kun on epäselvää? Jos on ongelmia, miten ne pyritään ratkaisemaan? (sektio, kapellimestari jne.) Mistä nämä tavat periytyvät?

- Soiton mukauttaminen ja sopeuttaminen ja esim. sektiossa soittaminen (esim. jousenkäyttö, vibrato yms.) vs. omat näkemykset ja luovuus?
- Sanaton viestintä ja esim. orkesterin traditiot harjoitustilanteessa ja konserteissa? Ovatko orkesterikohtaisia vai universaaleja?
- Missä soitetaan: tilan/salin merkitys ja vaikutus?
- Suhde ja reagointi kapellimestarin lyöntiin, sen huomioiminen tai huomiomatta jättäminen? "Viive?"
- Keskittyminen, paineensieto, jännittäminen – yleisöä tai kollegoita? Onko näihin "omat reseptit" vai onko niihin ollut ohjausta, henkistä valmennusta tms. ?

"Lavan ulkopuolella"

- Ryhmädynamiikka? Yhteistyö kollegoiden kanssa ja hedelmällinen vuorovaikutus?
- Käytännön asiat ja rutiinit ja näihin liittyvät orkesterin omat toimintatavat? Entä esim. kiertueet ja nauhoitukset ja niihin liittyvät työtavat?
- Palautuminen?

Opettaminen / mentorointi:

- Kun olet pitänyt esim. stemmiksiä tai muuten opettanut orkesterisoittoa, mitä olet pyrkinyt välittämään? Onko jotain konkreettisia orkesterisoiton lainalaisuuksia tai "huoneentauluja"?
- Mitä uuden soittajan tai keikkalaisen kanssa nousee esiin? Nouseeko aina samoja asioita?
- "Orkesterisoittoa oppii parhaiten/vain soittamalla orkesterissa"? Pitääkö tämä paikkaansa?
- Kuinka paljon orkesterisoittoa voi ylipäättään opettaa tai ohjata? Huomaako lahjakas ihminen olennaiset asiat itsekin?
- Mitkä ovat itsellesi olleet tilanteita, joissa olet oivaltanut jotain?
- Miten orkesterisoittoa tulisi opettaa? Miten koulutusta tulisi kehittää?

- Mitä jää käsittelemättä? Mistä orkesterimuusikkoudessa haluaisit puhua, mutta kukaan ei ole kysynyt tai aiheesta ei ole tullut aiemmin puhetta?