

Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutus orkesterinjohdon pedagogiikassa

Tutkielma (Maisteri)

9. Maaliskuuta 2025

Heidi Hämäläinen

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

<p>Tutkielman nimi</p> <p>Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutus orkesterinjohtoon pedagogiikassa</p>	<p>Sivumäärä</p> <p>83+3</p>
<p>Tekijän nimi</p> <p>Heidi Hämäläinen</p>	<p>Lukukausi</p> <p>Kevät 2025</p>
<p>Aineryhmän nimi</p> <p>Musiikkikasvatuksen aineryhmä</p>	
<p>Maisterintutkielmassani tutkimustehtävänäni oli tutkia kapellimestarin ammattiin sisältyvää hiljaista tietoa ja vuorovaikutuksen eri tasoja sekä sitä, miten niitä välitetään kapellimestariopiskelijoille tai -oppilaille orkesterinjohtoon pedagogiikassa. Teoreettisen viitekehyksen keskeisiä käsitteitä olivat hiljainen tieto ja vuorovaikutus. Lähestymistapana oli laadullinen tapaustutkimus, menetelmänä puolistrukturoitua haastattelua muistuttava teemahaastattelu. Tutkimuskysymyksiä oli kolme: 1. Millaista hiljaista tietoa haastateltavat kapellimestarit kuvailevat välittävänsä orkesterille? 2. Millaisilla vuorovaikutuksellisilla välineillä kapellimestarit kuvaavat välittävänsä hiljaista tietoa? 3. Miten haastateltavat kapellimestarit opettajina kuvailevat välittävänsä edellä mainittua tietoa omille kapellimestariopiskelijoilleen?</p> <p>Haastateltavina oli kolme suomalaista kapellimestaria. Tärkeimmiksi tutkimustuloksiksi nousivat dialogista ja yhteistyöstä kumpuava työskentely. Dialogi ja työn demokraattisuus ovat arvoja, jotka ohjaavat hiljaisen tiedon ja vuorovaikutuksen rakentumista. Nämä arvot heijastuvat myös orkesterinjohtoon pedagogiikkaan. Pedagogeina toimiessaan kapellimestarit ymmärtävät työn ohjauksellisen luonteen ja luovat opiskelijoille hedelmällistä alustaa vuorovaikutukselle, mutta paljolti työ pohjautuu myös yksilölliseen ohjaamiseen ja intuitiiviseen ongelmanratkaisuun.</p> <p>Työni on merkittävä musiikkikasvatuksen alalle, sillä se auttaa ymmärtämään kapellimestarin työn ja orkesterinjohtoon pedagogiikan suhdetta toisiinsa. Sen lisäksi tutkielma kartoittaa kapellimestarien pedagogista otetta seuraavan sukupolven kapellimestarien ohjaajina.</p>	
<p>Hakusanat</p> <p>Kapellimestari, orkesterinjohtoon pedagogiikka, hiljainen tieto, vuorovaikutus</p>	
<p>Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään</p> <p>9. maaliskuuta 2025</p>	

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
2 Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutuksen tavat.....	10
2.1 Hiljainen tieto	10
2.1.1 Suhteellinen tai heikko hiljainen tieto	12
2.1.2 Kehollinen tai keskivahva hiljainen tieto	14
2.1.3 Yhteisöllinen tai vahva hiljainen tieto	19
2.2 Vuorovaikutus	20
2.2.1 Verbaali vuorovaikutus.....	22
2.2.2 Nonverbaali vuorovaikutus.....	22
2.3 Orkesterinjohdon pedagogiikka	25
3 Tutkimusasetelma	29
3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys.....	29
3.2 Laadullinen tapaustutkimus.....	30
3.3 Menetelmä	32
3.4 Tutkimuksen toteuttaminen ja haastateltavien valintakriteerit.....	33
3.5 Aineiston analysointi	34
3.6 Tutkimusetiikka.....	35
4 Tulokset.....	38
4.1 Hiljaisen tiedon luonne.....	39
4.1.1 Heikko hiljainen tieto	39
4.1.2 Kehollinen hiljainen tieto	45
4.1.3 Yhteisöllinen vahva hiljainen tieto	49

4.2 Vuorovaikutustavat orkesterille	51
4.3 Vuorovaikutus kapellimestariopettajana opiskelijoiden kanssa.....	59
5 Pohdinta.....	67
5.1 Johtopäätökset	67
5.1.1 Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutus.....	67
5.1.2 Orkesterinjohdon pedagogiikka.....	69
5.2 Luotettavuustarkastelu.....	72
5.3 Tulevia tutkimusaiheita	76
Lähteet.....	78
Liitteet	84
Liite 1, Haastattelurunko	84

1 Johdanto

Globaali, kehittyvä maailmamme toimii jatkuvasti moninaistuvien kommunikaatiomuotojen ja yhdessä opittujen toimintatapojen varassa. Näistä välineistä tärkein on puhuttu tai kirjoitettu kieli, joka on välttämätön osa ihmiselämää, mutta kulttuurien kohdatessa suuri painoarvo on myös yleisinhimillisillä, ylikulttuurisilla eleillä ja sanattomalla viestinnällä, joka ylittää kielimuurit. (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 176–177.) Tämän lisäksi ihmiset eri tilanteissa ymmärtävät toisiaan, luovat ja kehittävät kulttuuria ja sujuvoittavat arkeaan noudattamalla sääntöjä (Brockmann & Anthony 1998, 204), jotka sisältävät yhdessä omaksuttuja tapoja, joita ei aina ole sanoitettu ääneen, mutta jotka ovat selkiytyneet esimerkiksi yhteisen työskentelyn tai olemisen aikana (Unkari-Virtanen 2009, 34). Näistä asioista ”tiedämme enemmän, kuin osaamme kertoa” (Polanyi 1966, 3). Tällainen omaksuttu tieto on luonteeltaan hiljaista, sillä sen luonnetta ei ole erikseen joko tarvinnut tai joutunut tähdentämään muille kanssaoilijoille (Collins, 2010; Brockmann & Anthony 1998, 205). Hiljaista tietoa sekä viestinnän eri muotoja on välttämätöntä käyttää osana erilaisia oppimista ja omaksumista vaativia asioita (Forrester 2018, 461), joissa ollaan vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa, ja erityinen painoarvo viestintätutkimuksessa onkin sanattomalla viestinnällä, jonka arvioidaan kattavan jopa 70 prosenttia kaikesta viestinnästä. (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 176.) Ristiriita sanattoman ja sanallisen viestinnän välillä aiheuttaa viestin vastaanottajassa sisäisen konfliktin (Mehrabian & Ferris 1967). Tiedossa on sellaisia sisältöjä, jotka ovat sanoitettavissa ja artikuloitavissa, sekä hiljaista tietoa. Hiljaisen tiedon pätevyyttä ja olemassaoloa ei voida kiistää, vaikkei siitä voi puhua täsmällisesti. Mutta kaikki hiljainen tieto ei automaattisesti ole sanatonta. Tiedon karttuminen on prosessiluontoista ja tekstin avulla välitettävään informaatioon voi yhdistää erilaisia symboliikkaan liittyviä tasoja. Konkreettisia esimerkkejä tuloksista voi olla esimerkiksi virheilmaisut tai väärinymmärrykset. (Unkari-Virtanen 2009, 127.)

Siinä missä hiljainen tieto ja viestinnän sanallinen ja sanaton osuus on perustavanlaatuisen osa arkeamme, joissain luovuuden ja kulttuurin osa-alueissa sitä hiotaan ja kultivoidaan huippuunsa niin että tiedon saumaton kulku mahdollistaa uniikin ja syvän taidekokemuksen välittämisen yleisölle (Xu 2023, 127–129; Rector 1988, 997). Omana mielenkiinnonkohteenani on kapellimestarin ammatti ja musiikin luominen jopa satahenkisen ihmisjoukon kanssa — ja johtajana.

Orkesterinjohtajan eli kapellimestarin ammatti perustuu kokonaisvaltaiselle dialogille, jossa mukana on puhuttu palaute, mutta myös hiljainen tiedon osa: Kasvonilmeet, katse, ryhti, gestiikka eli johtamiseksi sekä muut seikat välittävät haluttua taiteellista ja ryhmädynamiikkaan liittyvää tietoa, mutta myös vaikuttavat siihen, kuinka orkesteri vastaanottaa johtajansa viestejä. (Argyle, 1988; Galkin, 1988.) Merkitystä ei ainoastaan ole viestikanavien moninaisuudella, vaan myös niiden sisällöllä, jonka voi sijoittaa kannustavan ja korjaavan palautteen väliin. Erityisesti kannustavan palautteen läpimenoon vaikuttaa suuresti läsnäolo ja nonverbaali viestintä (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 177–180). Kapellimestarin tekemiseen vaikuttaa se, osaako hän vielä tietoisesti analysoida orkesteria auttavia asioita. Ovatko ne häneltä piilossa joko niin, ettei hän ole vielä ymmärtänyt niitä, vai niin, että tiedosta on tullut niin automaattinen osa hänen työtään, ettei hän ymmärrä (enää) puhua niistä (Collins 2010, 102–103)? Orkesterin kanssa käytävä dialogi vaihtelee myös sen perusteella, onko kyseessä harjoitus- vai konserttijohtaminen, ja kapellimestarin tehtävänä onkin miettiä, mikä on tarkoituksenmukaista missäkin tilanteessa. Näistä osista kapellimestari rakentaa harjoituksen ja konsertissa johtamisen, ja osat ovat periaatteessa samat, johtipa kapellimestari ammatti- harrastaja- tai nuoriso-orkesteria. Kapellimestari siis säättää rakennusaineekset kunkin soittajan tason ja ymmärryksen mukaiseksi.

Tutkimusaiheenani maisterintutkielmassani on sanoittaa hiljaista tietoa ja vuorovaikutuksen tapoja kapellimestarin näkökulmasta. Mielenkiinnon kohteenani on se, miten taiteellinen työskentely yhdistyy ryhmädynamiikkaan ja hyvän työskentelyilmapiirin luomiseen. Tämän lisäksi tutkin sitä, miten kapellimestarin tiedon välittäminen muuttuu, kun hän orkesterin johtamisen sijasta ohjaakin kapellimestariopiskelijoita, eli siirrytään orkesterin johtamisesta orkesterinjohdon pedagogiikkaan. Tämä on tärkeää siksi, että valmistuvat ja musiikin kentälle siirtyvät kapellimestarit kantavat mukanaan oppimaansa tietoa tietoisesti mutta myös tiedostamatta. Tutkielmani keskeisiä käsitteitä ovat hiljainen tieto sekä nonverbaalinen viestintä, joita käsittelem musiikin johtamisen ja orkesterinjohdon pedagogiikan kontekstissa.

Tutkimusaiheen olen valinnut, koska minua kiinnostaa kehittyä kapellimestarina, ja toisaalta siksi, että hiljaisen tiedon suuren määrän takia kapellimestarin työhön liittyy paljon mystiikkaa. Olen tutustunut taidemusiikin maailmaan aikuisiällä, ja minulla ei ole kapellimestarina ja orkesterimuusikkona niitä sisäänrakennettuja malleja, joita valtaosalla lap-

sena aloittaneista orkesterimuusikoista ja kapellimestareista on. Tämän lisäksi orkesterinjohdon pedagogiikka tutkimus- ja kehittämialueena on lähdetutkimukseni mukaan vähemmän tutkittu ja sanoitettu alue verrattuna instrumentti- tai kuoronjohdon pedagogiikkaan.

Taustaltani olen pop/jazz-muusikko ja musiikkikasvattaja. Populaarimusiikin sekä koulumaailman kanssa työskentely ovat antaneet minulle valmiudet joustavaan ja dialogiseen viestintään. Omasta näkökulmastani orkesterinjohdantamisen maailma on tähän saakka näyttänyt joiltain osin jäyhältä, vaikka samaan aikaan sanattoman ja hiljaisen tiedon kautta tapahtuva vuorovaikutus ovat tehneet tehokkuudellaan ja kauneudellaan minuun suuren vaikutuksen. Koenkin tekeväni tätä työtä kahdesta syystä: ensiksi haluan antaa kapellimestareille mahdollisuuden sanoittaa omaa hyvää osaamistaan. Ensimmäisen kohdan toinen puoli on, että haluan antaa heille mahdollisuuden oivaltaa alan toimintatapoja, joita voitaisiin kehittää entistäkin turvallisemman ja paremman johtamisprosessin saavuttamiseksi, ovathan tulokset olleet jo vuosikymmeniä hienoja prosesseista riippumatta. Haluan konkretisoida johtamista työnä siten, että se voisi olla saavutettavampaa aivan kaikille musiikin johtamisen kanssa työskenteleville maassamme. Johtajia kun ei löydy ainoastaan ammattiorkestereiden, vaan ja ehkä ennen kaikkea lukuisten musiikkiopistojen ja koulujen harjoitus- ja projektiorkestereiden edestä. On yhteiskunnallisesti merkittävää, että alkeisopetus on laadukasta. Vain siten Suomesta voi tulevaisuudessakin tulla ammattimuusikoita ja -kapellimestareita. Juuri tämän takia tutkielmani kuuluu vahvasti musiikkikasvatuksen alalle. Kyse on pedagogisesta kommunikaatiosta ja motorisista liikeraidoista sekä substanssiosaamisesta eli musiikin ymmärtämisestä, vaikka kapellimestarin neromyytti vie kunniaa onnistuneilta musiikkipedagogisilta prosesseilta. Elävänä todisteena on Gustavo Dudamel, köyhä venezuelalaispoika, joka on nykyään El Sisteman orkesterikoulutuksen ansiosta maailman kärkikapellimestareita. Hänen sosiaalinen taustansa ei puhunut lahjakkuuden tai menestymisen puolesta.

Uuden opinnäytteen on harjoitustyönäkin tuotettava uutta tietoa. Siitä tulee olla hyötyä toisille ihmisille, alan ammattikunnalle, ja sen on myös annettava perusteet julkiselle keskustelulle (Vilkka 2015, 31). Aiheena maisterintutkielmani ei ole ehkä tavanomaisin, mutta se on merkittävä sekä musiikkikasvatuksen että musiikin johtamisen ammattikunnille, koska kapellimestarin ja orkesterin välillä tapahtuu runsaasti sanatonta viestintää ja orkesterin tunnelma koostuu hiljaisesta, artikuloimattomasta tiedosta. Sen lisäksi uusi tieto orkesterinjohdon pedagogiikasta avaa ovia työskentelyn ja pedagogisten prosessien

kehittämislle. Hiljainen tieto ei pedagogisessa mielessä ole helppoa, koska artikuloimattomaan tietoon ei pysty suoralta kädeltä puuttumaan. Sitä vasten on yllättävää, että tiedon tutkimisessa hiljainen tieto ja intuitio on nähty vähäarvoisena eksplisiittiseen tietoon verrattuna (Brockmann & Anthony 1998, 205). Orkesterinjohtamisessa on vahva yleispedagoginen ulottuvuus, joka on välttämätön osa toimivaa johtamiskulttuuria: hyvä johtaja ymmärtää ihmisiä, joiden kanssa työskentelee, hänellä on musiikillista aineosaamista ja tilannetajua (Forrester 2018, 462). Jotta voimme varmistaa laadukkaan orkesteriopetuksen ja orkesterinjohto-opetuksen jatkossakin, on oleellista tarkastella hiljaista tietoa ja sanallista sekä sanatonta viestintää kapellimestarin näkökulmasta. On välttämätöntä ymmärtää kapellimestarin ammattikuntaa, jotta voi ymmärtää, miten ammattikunnan opit siirtyvät pedagogisissa prosesseissa.

Kapellimestarin ammatti on, aivan aiheesta, ollut suuressa murroksessa viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana. Toimintakulttuuri orkesterin ja kapellimestarin välillä on kehittynyt valtavasti, ja usein avoimempaan sekä demokraattisempaan suuntaan (Valta-saari 2023, 301). Suomi on kokoonsa nähden musiikin johtamisen suurvalta, ja orkesterimuusikkomme koulutetaan jo nuoresta pitäen osaksi perinteitä, jotka sisältävät hyviä ja toimivia asioita, kuten kapellimestarin seuraamista ja musiikin esityskäytänteiden oppimista. Kaikissa traditioissa on kuitenkin myös toinen puoli: pitkien perinteiden vaara piilee kaavoihin kangistumisessa ja kyseenalaistamisen lopettamisessa (emt., 303).

Tutkimuksen on oltava yhteydessä alan aiempaan tutkimukseen ja teoreettiseen viitekehukseen (Vilka 2015, 31). Oma tutkimukseni jatkaa kapellimestareita ja kapellimestarin luomaa kulttuuria koskevia tutkimuksia. Anu Konttinen (2008) on tutkinut gestiikkaa ja johtamisen sosiologiaa, Joseph S. Hansen 2006 ja Luke W. Dollman 2013 orkesterinjohtamisen pedagogiikkaa ja vuorovaikutusta. Benjamin Grosbayne on kirjoittanut jo vuonna 1956 johtamistekniikasta sekä sanattomasta viestinnästä. Uudempaa tutkimusta edustavat lukuisat artikkelit ja opinnäytteet vuosilta 2009–2022, joissa käsitellään johtajan pedagogista ulottuvuutta ja pedagogiikan merkityksellisyyttä (Vanonen 2012; Åberg 2008) sekä oppilasorkesterien johtamista (Vartiainen 2009). Kehollisista orkesterinjohtamisen tutkimuksista on mainittava Billinghamin (2009) *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*. Muun muassa Ulrich (2009) ja Seaman (2013) ovat tutkineet johtajan ja opettajan roolien välistä jaottelua. Useat tutkimukset (ks. esim. Rector 1988, Murza 2019, Lehtinen 2022) käsittelevät johtamisen semiotiikkaa ja sitä, miten kapellimestarien ammattikunnan oppeja sovelletaan myös yritysmaailmassa. Sen lisäksi *El Sistema* ja suomalainen vastine TEMPO-opas ovat hankkeiksi edenneitä orkesterisoiton ohjelmia. Näitä

koskevilla tutkimuksilla (ks. esim. Lassila 2023) ei tosin ole oma oppinäytteeni kannalta kapellimestarin työhön painottuvaa linssiä, sillä ne keskittyvät orkesterisoiton alkeisopetukseen ja orkesterisoiton saavutettavuuteen sosiokulttuurisesta ja taloudellisista näkökulmista.

Toisaalta aiempaa tutkimusta globaalisti juuri hiljaisesta tiedosta ja sen välittämisestä ja vaikutuksesta kapellimestariin johtajana ei ole kovinkaan paljoa, mikä tekee tutkimuksesta entistäkin tärkeämmän (Koivunen & Wennes 2011, 54–55). Aihe koskettaa maailmanlaajuisesti kaiken tasoisia orkestereita johtajineen. Vaikka hiljainen tieto yhdessä sanattoman viestinnän kanssa on musiikin näkökulmasta osa sujuvaa musiikintekoa, sitä on tutkittu sekä yleisessä että musiikin kontekstissa vähemmän kuin viestinnän sanallista ja sanatonta ulottuvuutta. Sen lisäksi orkesterinjohdon pedagogiikka tarvitsee tutkimusta ja myös pedagogista tarkastelua. Miten paljon orkesterinjohdon pedagogiikka perustuu vielä mestari-kisälli-tyyppiselle opettamiselle? Entä perustuuko orkesterinjohdon pedagogiikka ”reflection-in-action” eli opetuksen lomassa tapahtuvalle reagoinnille, jonka ansiosta opettaja pystyy antamaan oppilaalle uutta tulokulmaa oppimiseen (King & Winn 2017)?

Tutkielmani on aiheensa puolesta hyvin poikkitieteellinen, sillä se sisältää tutkimusta muun muassa sosiologiasta, johtamistieteistä, psykologiasta, musiikkitieteestä, musiikki-pedagogiikasta, historiasta ja jopa biologiasta. Painopisteitä voisivat olla kehollisuus, erilaiset keholliset musiikin opetusohjelmat, musiikkiliikunnan, mallioppimisen ja kokemuksellisen oppimisen ulottuvuudet, psykologian ja jopa neurologian maailma ja kapellimestarien työnkuvan historiallinen muutos. Sen sijaan tarkastelen kapellimestarin ammatin prosessiluontoisuutta ja tutkin miten työskentelytapoja välitetään kapellimestariopiskelijoille. Tästä syystä myös lähteissä on tutkimuksia erityisesti hiljaisen tiedon osalta kaikkialta, mistä tietoa on ollut käytettävissä. Noudatan suurta varovaisuutta läpi tutkielman, sillä valitsemani tutkimustavan takia se sisältää erilaisia käsitteitä ja termejä. Erityisesti monialaisissa tutkimuksissa, jota tämäkin tutkielma edustaa, tulee käsitteet määritellä itsestään selvissäkin tapauksissa täsmällisesti (Vilka 2015, 37). Tämän prosessilähtöisen tutkimisen takia keskityn lähteisiin, jotka painottavat hiljaisen tiedon ja vuorovaikutuksen käsitteitä tieteenalasta riippumatta. Kapellimestaripedagogiikassa keskityn tutkimuksiin, jotka tutkivat pedagogiikkaa yliopistotasolla oppilasorkesterien kapellimestaripedagogiikan sijaan. Samasta rajauksellisesta syystä en käsittele hankkeiksi edenneitä alkeisopetuksen orkesteriohjelmaa.

2 Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutuksen tavat

Tässä luvussa esittelen tutkielmani teoreettisen viitekehyksen, jonka keskeisiä käsitteitä ovat hiljainen tieto ja vuorovaikutus. Jotta hiljainen tieto käsitteenä on ymmärrettävä, tarkastelen lyhyesti eksplisiittisen eli sanoitetun tiedon määritelmän hiljaisen tiedon viitekehyksen ymmärtämiseksi. Muutoin rajaan eksplisiittisen tiedon sisällön ja ymmärtämisen menetelmät pois. Sivuan myös tiedon käsittelyn vaiheita eli tiedon ”ei-vielä-tietoista” osaa, tiedollista käsittelyä sekä tietoa, joka on muuttunut jo rutiininomaiseksi tekemiseksi. Hiljaisen tiedon eri osa-alueetkin sisältävät tiedon tiedostamatonta aluetta. Tiedostamaton ja alitajuinen eivät kuitenkaan ole psykoanalyttisen ulottuvuutensa takia tutkielmani pääaihe, vaan keskityn pääosin kapellimestarin ja orkesterin välittömään vuorovaikutukseen. Sen lisäksi keskityn tilanteissa syntyvään hiljaiseen tietoon, joka syntyy vahingossa tai tarkoituksella opettajan aloitteesta. Lukijan on hyvä ymmärtää, että hiljainen tieto ja vuorovaikutus edustavat tiedon kahta eri puolta: siinä missä vaikka katseella on sisällöllinen merkitys, on se myös viestinnän tapa. Sisällytän kapellimestarin hiljaiseen tietoon kaikki sisällölliset ulottuvuudet ja vuorovaikutusta käsittelevään alalukuun kaikki viestintäkanavat. Todellisessa elämässä hiljainen tieto ja sen viestintätavat ovat erottamaton osa toisiaan. Näiden lisäksi käsittelen aihetta musiikkikasvatuksen eli orkesterinjohdon pedagogiikan näkökulmasta.

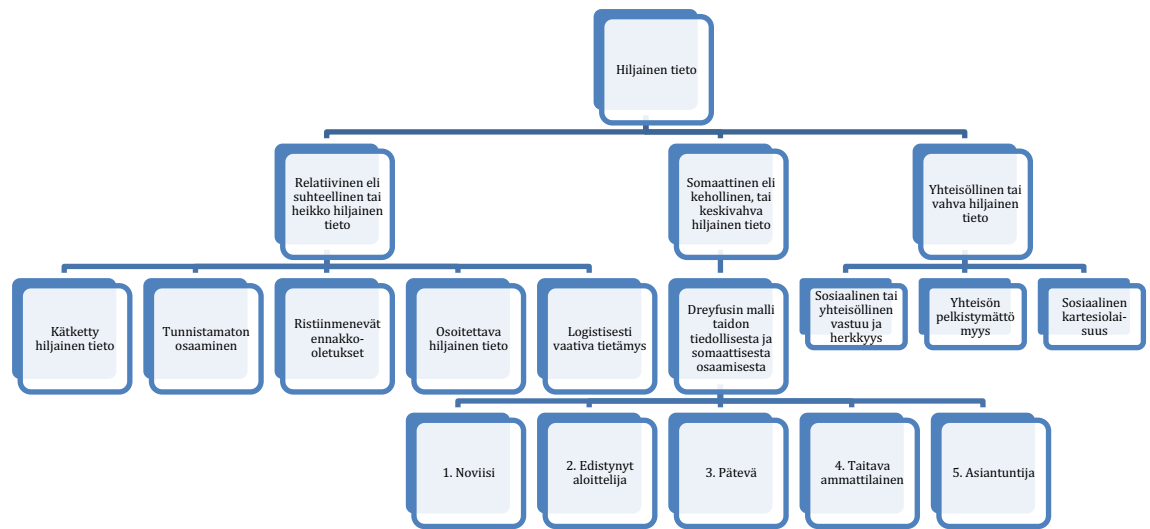
2.1 Hiljainen tieto

Maailman olemassa oleva tieto voidaan karkeasti jakaa kahdenlaiseen tietoon: eksplisiittiseen ja hiljaiseen tietoon. Molemmilla tiedon alakäsitteillä on myös muita nimiä. Eksplisiittistä tietoa voidaan kutsua myös esimerkiksi deklarativiseksi eli viralliseksi tietämystiedoksi, sanoitetuksi ja selitettäväksi tiedoksi (Unkari-Virtanen 2009, 34). Hiljaista tietoa voidaan kutsua myös proseduraaliseksi, artikuloimattomaksi tai tiedostamattomaksi tiedoksi (Unkari-Virtanen 2009, 34; Collins 2010), ja siihen pääsee käsiksi intuitiivisen ajattelun kautta (Brockmann & Anthony 1998, 205). Hiljaisen ja näkyvän tiedon tutkimuksessa tutkijat ovat lähestyneet asiaa hieman eri näkökulmista, mutta tästä eteenpäin käytän tutkimuksessa selkeyden vuoksi Harry Collinsin (2010) termejä eksplisiittinen tieto ja hiljainen tieto.

Eksplisiittinen tieto on lyhyesti määriteltynä luonteeltaan sellaista tietoa, joka on suora-
viivaisesti ilmaistavissa, artikuloitavissa ja jaettavissa ihmisten välillä. Tiedon konteksti
on hahmotettavissa, tiedon välittämisen tapahtuma on jäsenneily, minkä lisäksi sekä tie-
don lähettäjä että sen vastaanottaja ymmärtävät tiedon sisällön ja menetelmät, joilla tieto
on välitetty (Collins 2010, 15–25). Eksplisiittistä tietoa on helppoa tallentaa sen artiku-
loidun sisällön takia. Musiikin kontekstissa eksplisiittistä tietoa ovat esimerkiksi vakiin-
tuneet klassis-romanttiset nuotinkirjoitustavat, kirjalliset esityserkinnät ja ilmaisuohjeet
(kuten *cantabile*, *dolce* ja *marcato*).

Hiljainen tieto on kognitiivinen prosessi, jota ei erikseen artikuloida tai avata, vaan pi-
kemminkin vain ymmärretään (Brockmann & Anthony 1998, 205). Siinä missä ekspli-
siittinen tieto keskittyy siihen, ”mitä” jokin asia on, hiljainen tieto vastaa kysymykseen
”miten” ja ”miksi” (Polanyi 1966, 7; Lonka 2014, 14). Hiljainen tieto syntyy useimmiten
yhdessä olemisen ja tekemisen kautta, vaikkapa työskentelyprosessissa. Siksi se on aluksi
sanatonta tietoa. (Unkari-Virtanen 2009, 34.) Hiljainen tieto jää usein artikuloimatta,
koska sen karttumisen tapahtuu kahdessa vaiheessa. Ensimmäisessä vaiheessa havain-
noimme prosessia yleisellä tasolla, mutta emme tietoisesti osallistu siihen. Toisessa vai-
heessa jokin työskentelyn osa yhtäkkiä herättää meidät huomaamaan muutoksen, ja oi-
vallamme tilanteen seuraukset yksityiskohtaisesti. Ensimmäisessä vaiheessa kertynyt
tieto ei kuitenkaan pääse käsiteltäväksi, jolloin syy-seuraussuhteen ymmärtäminen kat-
keaa. Tämä tieto jää mieleen ja muuttuu tiedostamattomaksi – jotkut kutsuisivat sitä in-
tuitioksi. Tällöin henkilö oppii ennakoimaan tietynlaisia tapahtumia, vaikka ei osaisikaan
selittää, miksi ne tapahtuvat. (Polanyi 1966, 9–10.)

Collinsin (2010) mukaan hiljaista tietoa voidaan luokitella sen perusteella, miten vaikeaa
sitä on esiintuoda eksplisiittiseksi tiedoksi. Alla olevassa taulukossa on näkyvillä kaikki
Collinsin hiljaisen tiedon luokat, jotka jakaantuvat vielä alaluokkiin.



Kaavio 1. Hiljaisen tiedon luokittelutavat Harry Collinsin (2010) mukaan.

Huomionarvoista on, että Collinsin (2010) tutkimuksen jälkeen hiljaista tietoa on määritelty lisää, mutta Collinsilta saatu, vakiintunut terminologia ja jaottelu on jäänyt monin osin pysyväksi (Soler & Zwart 2013, 109–110). Karkeasti hiljaisen tiedon voi jakaa kolmeen eri osaan: relatiiviseen, eli suhteelliseen tai heikkoon hiljaiseen tietoon (Collins 2010, 85). Tämä on tietoa, joka syntyy ihmisten suhtautumisesta toisiinsa, ja josta tarkempi nimitys voisi olla tilannekohtainen tai satunnainen hiljainen tieto (Soler & Zwart 2013, 109). Tämä jakaantuu edelleen viiteen erilaiseen alaluokkaan. Kehollinen hiljainen tieto on fyysisten eleiden ja ilmeiden, mutta myös ihmisen laajemman olemuksen tuottamaa tietoa, ja siihen liittyy kiinteästi sisäistetyt toimintamallit, jotka vaihtelevat, sujuvoituvat ja hiipuvat, kun ihminen kartuttaa osaamistaan ja etenee yhä taitavammaksi tekijäksi (Collins 2010, 102–104). Lopuksi on vielä yhteisöllinen hiljainen tieto, joka kuvaa hiljaisen tiedon sosiaalista ulottuvuutta (Soler & Zwart 2012, 109).

2.1.1 Suhteellinen tai heikko hiljainen tieto

Heikko tai suhteellinen hiljainen tieto on tietoa, joka syntyy tiettyjen ihmisten suhteesta toisiinsa (Soler & Zwart 2013, 115–116). Heikon tiedon voi edelleen luokitella viiteen

alaluokkaan. Nivon Collinsin (2010) luokitteluja lähteisiin, joissa on suoraan mainittu tai joista olen tunnistanut heikon hiljaisen tiedon osia. Heikko hiljainen tieto koostuu Collinsin (2010) mukaan kätketystä hiljaisesta tiedosta, tunnistamattomasta osaamisesta, ristiin menevistä ennakko-oletuksista, logistisesti liian vaativasta tietämyksestä sekä osoitettavasta hiljaisesta tiedosta. Soler ja Zwart (2013) ovat esittäneet, että suhteellisen hiljaisen tiedon sijasta voisi puhua myös olosuhteiden tai satunnaistekijöiden luomasta hiljaisesta tiedosta, sillä heikkoa ja hiljaista tietoa syntyy ”tässä ja nyt”, ja se jää piiloon, kun tilanteet päättyvät (Soler & Zwart 2013, 113–114).

Alla olevassa kaaviossa on Collinsin luokittelemat, heikon hiljaisen tiedon osa-alueet.



Kaavio 2. Heikon hiljaisen tiedon osa-alueet Collinsin (2010) mukaan.

Collinsin määritelmien mukaan kätketty hiljainen tieto on tietoa, jota muutetaan niin hienovaraisesti ja/tai joka suoraan jätetään mainitsematta, ettei siitä tule eksplisiittistä (Collins 2010, 91). Tällaista tietoa ovat salaisuudet, joita jätetään kilpailun syntymisen pelossa mainitsematta toiselle (Soler & Zwart 2013, 111). Tunnistamaton osaaminen on hiljaista siksi, ettei henkilö tunnista omaa osaamistaan, ja siten hän on kykenemätön viestimään ideoistaan ympäristöön. Jos oman osaamisen tunnistamattomuus jatkuu pitkään, kasvaa mahdollisuus sille, että aina ajoittain tulee läpimurtoja — mutta ne ovat vain ”positiivisia vahinkoja” ja sellaisina ne tulkitaankin, koska kellään ei ole ymmärrystä henkilön todellisista taidoista. (Collins 2010, 95.) Tunnistamattoman osaamisen luokitukselta juuri

heikkoon hiljaiseen tietoon on esitetty vasta-argumentteja, sillä siinä kahden ihmisen välisellä suhteella ei ole merkitystä, mutta yhtä kaikki tiedon hiljaisuus tunnustetaan (Soler & Zwart 2013, 111–112). Tunnistamattoman osaamisen kaltainen tilanne on niin sanotut yhteensopimattomat ennako-oletukset, (englanniksi mismatched saliences). Joskus hiljaista tietoa ei ole edes tarkoitus pitää hiljaisena, vaan se pysyy hiljaisena tietona siksi, että viestivien osapuolten ennako-odotukset ja käsitykset toistensa ymmärryksestä eivät sovi yhteen. Solmu lähtee usein aukeamaan sattumalta, kun toinen osapuoli tekee ratkaisevan oivalluksen toisen senhetkisestä ymmärryksen tasosta ja samalla omista virheellisistä oletuksistaan. (Collins 2010, 95.) Tieto tällaisissa tilanteissa on tarkoitettu ilmaista-vaksi, ja kyse on tällöinkin ihmisten suhteesta toisiinsa, sillä ensimmäinen henkilö on saattanut olettaa, että toisella henkilöllä on jo tieto asiasta (Soler & Zwart 2013, 111).

Osoitettava hiljainen tieto taas on tietoa, jota sananmukaisesti on pakko osoittaa eikä sitä voi sanoa ääneen, koska vaikka tieto tai toimintatapa on kaikkien silmien edessä, sen äänen muotoileminen olisi liian monimutkaista (Collins 2010, 93). Kiistanalaista tässä on, että riippuen välitettävän tiedon hankaluudesta aikaa ei välttämättä aina kulu kohtuuttoman paljon, vaikka tieto esitettäisiin eksplisiittisesti (Soler & Zwart 2013, 112). Useimmiten tällainen hiljainen tieto voi olla esimerkiksi ajankäytöllisesti tai olosuhteiden ollessa hankalat ainoa vartenotettava tapa ymmärtää tiedon sisältöä (Brockmann & Anthony 1998, 206), ja tiedon antajalta ja vastaanottajalta edellytetään ymmärrystä siitä, että he jakavat saman maailman ja tiedon merkityksen keskenään (Polanyi 1966, 4). Kapellimestari voi esimerkiksi laulaa tai hyräillä orkesterille malliksi, orkesteri tuottaa tästä äänen informaation vastaanotettuaan (Rector 1988, 995).

Logistisesti vaativa tietämys tarkoittaa, että asiakokonaisuuden käsittely on niin pahasti kesken, että esimerkiksi syy- ja seuraussuhteita ei ole mielekästä yrittää sanoittaa, vaan on viisaampaa hoitaa tehtävä hiljaisesti loppuun (Collins 2010, 94). Tässä kiistanalaista on, miten paljon juuri kahden ihmisen väliset suhteet vaikuttavat tiedon vaikeasti avautuvuuteen ja miten paljon muut, suhteellisuuden ulkopuolelle jäävät tekijät vaikuttavat hiljaisen tiedon pysymiseen hiljaisena (Soler & Zwart 2013, 112).

2.1.2 Kehollinen tai keskivahva hiljainen tieto

Kehollinen tai keskivahva hiljainen tieto on nimensä mukaisesti tietoa, jota saadaan kehon liikkeistä (Collins 2010, 99–101). Tiedon luokittelu hiljaiseksi tiedoksi ei välttämättä

joka tilanteessa anna tarkkaa kuvaa todellisuudesta, sillä esimerkiksi tieteellisten havainnointimenetelmien kehittyminen on tehnyt kehollisesta tiedosta myös eksplisiittistä (Soller & Zwart 2013, 116–117). Tässä alaluvussa lähdän purkamaan hiljaisen tiedon kehollista ulottuvuutta. Käyn läpi kapellimestarin työn näkökulmasta relevantteja kehollisen tiedon osa-alueita, jotka olen rajannut katseeseen, ryhtiin, kasvoniilmeisiin ja gestiikkaan eli johtamiseleisiin. Rajaan pois psykoanalyysin niiltä osin, joka ei välittömästi kosketa kapellimestarin kehollisen ymmärryksen kehittymistä.

Kehollista tietoa voi luoda karkeasti kolmella kehonosalla, joista ensimmäinen on käsissä olevat johtamiseleet, toinen on kasvoniilmeet ja katse, ja kolmas on kehon asennot (Xu 2023, 128). Keskiössä ovat kehon liikkeet sekä johtamiseleet (Koivunen & Wennes 2011, 62). Johtamiseleet määritellään lyhyesti suurimmaksi osaksi käsien kautta tapahtuvaksi nonverbaaliksi viestinnäksi, jolla vaikutetaan musiikin tempoon, metriin, artikulaation ja fraseeraukseen (Thompson 2012, 5). Coşkunsoy ja Güdek (2019) ovat tutkineet sitä, millaista hiljaista tietoa johtajasta välittyy ja todenneet, että johtajan keholla välittämä hiljainen tieto on suurin yksittäinen tekijä, joka vaikuttaa ensimman sointiin (Coşkunsoy & Güdek 2019, 37–39). Kehosta saatavan hiljaisen tiedon voi tässä tapauksessa jakaa kahteen osaan: siihen musiikilliseen tietoon, mitä kapellimestari välittää gestiikalla, esimerkiksi fermaatit ja musiikilliset taitekohdat, ja sen miten niiden yli päästään (Galkin 1988, 333). Johtajan eleet, kuten vasen käsi, kasvot, johtamiseleet ja myös pään asento vaikuttavat musiikin laatuun (Coşkunsoy & Güdek 2019, 37–39), ja johtamiseleissä puikkokäsi sisältää pulssin, ja fraasikädellä näytetään musiikin tunnelmaa (Koivunen & Wennes 2011, 62). Toinen hiljaisen tiedon osa on, millaista hyvää työskentelyilmapiiriä kapellimestari luo, sillä hän voi pahimmillaan pilata työympäristön ja esitykset omalla huonolla asenteellaan ja johtamisellaan (Galkin 1988, 334). Tällainen tieto voi olla kaikkea hyväksyväästä ilmeestä peukalon ylös nostamiseen.

Käsien johtamiseleet ovat ensisijainen vaikuttava tekijä johtamisessa, ja ne osoittavat tempon ja dynamiikan lisäksi myös visuaalisia johtolankoja, jotka vaikuttavat musiikilliseen ilmaisuun, kuten fraseeraukseen, artikulaatioon, dynamiikkoihin, hengitykseen ja tyyliin (Coşkunsoy & Güdek 2019, 40). Musiikin kulttuurin kontekstissa on universaaleja, sovittuja käsien liikkeitä, jotka auttavat ymmärtämään kapellimestareita, vaikka heidän ”johtamiskäsiänsä” eroaisivat toisistaan (Fuelberth 2003, 62). Käsiänsä vaikuttavat johtamistaidot, viestinnän onnistuneisuus ja nonverbaalisen kommunikoinnin käyttö (Coşkunsoy & Güdek 2019, 40). Puikkokäsi näyttää pulssia ja johtamiskaavoja, fraasikäsi näyttää musiikkia. Fraasikäden pitää olla puikkokädestä itsenäinen eikä se saa jännittyä

tai peilata puikkokättä (Rector 1988, 1000; Galkin 1988, 1). Fraasikäden onkin tarkoitus painottaa musiikillisia yksityiskohtia, muun muassa nyansseja ja aksentteja (Fuelberth 2003, 63), ja jos se on koko ajan käytössä, soittajat jättävät sen huomiotta (Rector 1988, 1000). Puikkokäden johtamiskaavat ovat usein ristin muotoisia ja niiden korkeus ja leveys määrittävät esimerkiksi musiikin lujutta (Rector 1988, 999).

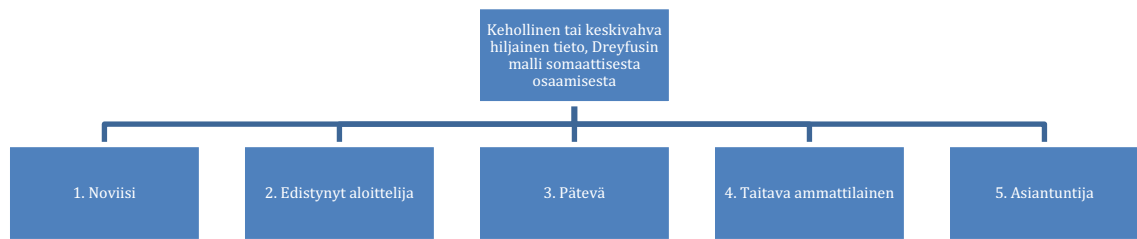
Vaikka musiikin konteksti sisältää yhdenmukaisen eleellisen kielen, arkitasolla elekieli vaihtelee kulttuureittain ja sisältää muassa käsimerkkejä, joiden merkitys ei ole globaalisti yhdenmukainen (Argyle 1988, 1). Esimerkiksi niin sanotun voiton merkin tekeminen voi tarkoittaa muusikoille kakkosmaalia ja eteenpäin menemistä, mutta Yhdysvalloissa kämmen naamaan päin on yhtä alatyylinen kuin keskisormi (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 176). Myös kasvoniilmeet ovat erilaisia kulttuurista riippuen, ja niitä muutetaan, häivytetään, korostetaan tai piilotetaan toisten ilmeiden alle tarvittaessa (Argyle 1988, 127).

Katse on merkittävä hiljaisen tiedon välittäjä, mutta se on myös tiedon vastaanottaja. Muun muassa katseen pituuden, suunnan ja painokkuuden perusteella saa käsityksen toisen tunteista, rentoutuneisuudesta ja yhteisymmärryksen määrästä. Silmien siristäminen kielii painokkuudesta, kun taas vapaasti ajelehtiva, yhteisymmärryksessä tapahtuva katse kertoo rentoutuneisuudesta. (Argyle 1988, 153–154.) Katseeseen vaikuttavat silmien ja kulmakarvojen toiminta, ja yhdessä ne voivat ilmaista niin matalaa kuin korkeakin energiaa ja tunteita negatiivisesta positiiviseen. Kasvoniilmeitä ihmisellä on keskimäärin kuutta erilaista perustunnetta ilmaisevaa: onni, yllätys, suru, pelko, viha ja inho (Garofalo & Battisti 2009, 32). Sen lisäksi on vielä kiinnostuksen, häpeän ja hämmästyksen ilmeitä, jotka omaavat perustunteiden kaltaista tietoa kuulumatta perustunteisiin (Argyle 1988, 121–122). Esimerkiksi surua voi ilmaista matalin kulmakarvoin ja suljetuin silmin. (Xu 2023, 130.) Yhtäjaksoinen tuijotus taas on jopa uhkaavaa ja katseen painokkuus ja rentous ovat kulttuurisidonnaisia käsitteitä, joita opetamme jälkipolville (Argyle 1988, 157–158). Kapellimestarin ammatissa johtaja käyttää kasvojen ilmeitä välittämään musiikissa ilmenevät tunnelmat (Xu 2023, 130). Katseen määrän on joissain tutkimuksissa osoitettu korreloivan hyväntuulisuuden ja itsevarmuuden kanssa, matala määrä silmiin kohdistunutta katsetta tulkitaan ahdistuneisuudeksi ja epävarmuudeksi, usein myös nolostumiseksi (Argyle 1988, 165–166).

Kapellimestari kommunikoi johtamiseleiden ja kehonkielen kautta, joka sisältää johtamiseleiden, kasvojen ja kehon liikkeiden lisäksi ryhdin (Coşkunsoy & Güdek 2019, 37–39).

Ryhti on paljon laajempi käsite, kuin mihin olemme ehkä länsimaissa tottuneet. Argylen (1988) määritelmä ryhdistä on suomeksi melkein jopa enemmän asento kuin varsinainen ryhti, joka tarkoittaa stabiilia kehon asentoa (Sexton 2018, 2). Argylen tavalla Sexton (2018) on sitä mieltä, että mielikuviin ryhdikkyudesta liittyy paljon vanhanaikaisia väärinymmärryksiä, ja hän antaa esimerkin siitä, miten hyvänä ryhtinä on pidetty usein ”vatsa sisään - pitkä niska - rinta ulos” -tyyppistä lähestymistapaa (Sexton 2018, 2), vaikka kapellimestarin ammatissa ryhti pitää sisällään paljon monipuolisempaa kehollista tietoa kuin paikallaan seisomista. Argylen mukaan ”posture,” siis ryhti ja eri asennot yhdessä, voivat viestiä jopa sataa erilaista tunnetta ja asennetta (Argyle 1988, 203). Hyvän ryhdin perusta on selkärangan neutraaliasento (Sexton 2018, 3), jota syvät lihakset tukevat. Voisikin ajatella, että kapellimestari omaa hyvän ryhdin silloin, kun kehon linjaus mahdollistaa nopeasti ja tehokkaasti siirtymisen muihin asentoihin ja eleisiin. Tämän neutraaliasennon keskiössä on lantio, joka kannattelee ylävartalon painoa ja mahdollistaa joustavan ja nopealiikkeisen reagoinnin musiikillisiin ärsykkeisiin (Sexton 2018, 5–6). Yhdessä pehmeiden polvien kanssa on helppo rakentaa avoin syli ja pehmeä ja liikkuva rintakehä.

Ryhdin osuus hiljaisessa tiedossa on merkittävä, sillä ihmiset peilaavat toistensa tunnetiloja sekä tulkintoja tilanteista koko kehollaan (Argyle 1988, 202). Siinä missä arkikulttuurissa eteenpäin nojautuminen tulkitaan nöyryyden osoittamisena (emt., 203–204), tulkitaan se hieman soittajan sijainnin mukaan voimakkaana tai jopa uhkaavana, kun kumartuja seisoo korokkeella soittajien edessä (Sexton 2018, 2). Kun ryhdin pitää kohotettuna, musiikin tulkintaan tulee kirkkautta ja yksiselitteisyyttä (emt., 3). Tällaisessa ryhdissä kämmenen pitäisi osoittaa hieman sivulle, ei suoraan alaspäin, jotta se ei työnnä pallean eteenpäin, ja myös siksi, että ilmavylvä pysyy kehon sisällä suorassa (Rector 1988, 1002). Kohottuneen ryhdin pohjana ovat maahan juurtuneet jalat, jotka seisovat tasapainoisesti ja koko jalkapohjalla alustalla (Billingham 2009, 18, 22). Kohottuneisuus ei itsessään välttämättä kerro mitään, mutta toimii hyvänä muiden tunteiden ja tilojen pohjana (Sexton 2018, 3–4), sillä ihmiskeho toimii vakaasta torsosta ulospäin ja vakaa keskus edesauttaa raajojen vapaata liikettä (Billingham 2009, 14). Jos liikkeen painopisteenä tuossa kohdassa on jännityksiä, tulee kapellimestarista fyysisesti jäykempi ja hänen kehon liikkeensä eivät linjaudu musiikillisten intentioiden kanssa (Sexton 2018, 3–4).



Kaavio 3. Dreyfusin somaattisen osaamisen kehittyminen (Collins 2010).

Yllä on Collinsin (2010) Dreyfusilta lainattu malli somaattisen osaamisen kehittämisestä. Kaaviossa on ensimmäisenä noviisi (1), jonka jälkeen tulee edistynyt aloittelija (2). Taidoiltaan työelämässä jo pärjäävä on pätevä (3), mutta edistyneimpiä kehollisen tiedon ymmärtäjiä kutsutaan käsitteillä taitava ammattilainen (4) sekä asiantuntija (5). Esittelen mallin, sillä kapellimestariopettajan työssä on välttämätöntä ymmärtää kehollisen ymmärryksen kehittymistä.

Somaattisen osaamisen kehityksen ytimessä on, että asiat, joita tietoisesti käsittelee, siirtyvät vähitellen yleisen havainnoinnin puolelle (Polanyi 1966, 17). Käytännössä oppimisprosessissa kuljetaan analyttisestä, irrallisen tuntuisen asian omaksumisesta kohti älykäästä taitojen soveltamista ja tutulta vaikuttavien tilanteiden alitajuista havaitsemista. Tämä tapahtuu oppimalla aihekokonaisuuksien joskus abstraktejakin sääntöjä ja suuria asiakokonaisuuksia pieniksi paloiksi pilkkomalla. (Lyon 2015, 90.) Osaamisen huipulla sääntöjä sovelletaan niin luontevasti, että katsojalle välittyy ensi silmäyksellä kuva niiden rikkomisesta (Thompson 2012, 13). Osaamisen kehittymisen mahdollistaa niin sanottu kinesteettinen empatia, joka on sanatonta tietoa, jossa toista ihmistä pystytään ymmärtämään alitajuisesti kehonkieltä peilaamalla, ja se on merkittävässä osassa paitsi kapellimestarin ja muusikoiden välisessä työskentelyssä, myös kapellimestariopettajan ja -oppilaan välisessä työskentelyssä (Koivunen & Wennes 2011, 62–64). Seuraavaksi tarkastelen lyhyesti kehollisen osaamisen eri tasoja.

Noviisi hahmottaa asiakokonaisuuksien säännöt, faktat ja ominaisuudet. Jokainen työskentelytilanne on noviisille vielä uusi ja erilainen, käytännössä yksittäistapaus. Edistynyt aloittelija vaatii edistyäkseen paljon käytännön työskentelyä, eikä verbaalinenkaan ohjeistus auta välttämättä yhtä paljon kuin yrityksen ja erehdyksen kautta oppiminen. Opettaja voi kuitenkin auttaa oppilasta ymmärtämään työskentelyn periaatteita. Pätevä henkilö kykenee kasvavissa määrin soveltamaan oppimaansa tietoa erilaisten hierarkioiden ja priorisointien avulla. Vaikka hän ei ole asiantuntijan tavoin vielä tehokas työskentelijä, hän kykenee käsittelemään erilaisia sattumanvaraisuuksia ja hämmennyksen tunteita. Opettajan on hyvä tässä tilanteessa nostaa esiin erilaiset taidot, tieto ja myös toimintaan vaikuttavat arvot. Taitava ammattilainen hyötyy jo erilaisten tapauskohtaisten tilanteiden analysoinnista ja ratkoo intuitiivisesti asioita. Hänen opettajansa yhtä lailla tunnistaa intuitiivisesti ongelmia ja analysoi, miten ne voitaisiin ratkaista. Asiantuntijalla on refleksiivinen ote työskentelyyn eikä ratkaisuihin päätyminen vaadi kirjoitettua taustatutkimusta. (Lyon 2015, 91–92.) Asiantuntijuuteen päässeet kapellimestarit toimivatkin hyvin improvisatorisesti ja näennäisen virheellisesti, ja perusteluina toiminnalle on vahva pohjaosaaminen sekä tehokkaan kommunikoinnin priorisoiminen tekniikan kustannuksella (Thompson 2012, 13).

2.1.3 Yhteisöllinen tai vahva hiljainen tieto

Yhteisöllinen hiljainen tieto sisältää ryhmän toimintaa, ryhmän jäsenten välisiä valtasuhteita ja hierarkioita ja sosiaalisia prosesseja ja pysyy hiljaisena kollektiivisen luonteensa vuoksi (Collins 2010, 85). Johtaminen ammattina on yhteisöllinen rakenne (Koivunen & Wennes 2011, 65), ja ilmapiiriin vaikuttavat kapellimestarin ja orkesterin välisten suhteiden lisäksi myös hallintopuolen suhteet ja mahdolliset ristiriidat (Vartiainen 2009, 115). Ryhmän toimintaan vaikuttavat positiivisesti yhteiset tavoitteet, toimintakulttuuriin sisältyvät säännöt ja myös alaryhmien vapaus toimia viisaaksi katsomallaan tavalla (Bion 1991, 25). Omien mielipiteiden ja ideoiden vapaa ilmaisu on helpompaa pienryhmissä, mahdollistaa uusien oivallusten tekemisen turvallisesti ja vaikuttaa positiivisesti koko yhteisön vointiin (Lehtinen 2022, 90). Orkesterin sisäisiä hierarkioita ja johtajien rooleja ei välttämättä artikuloida selkeästi (Koivunen & Wennes 2011, 54), mutta yhdessä vietetty aika on muodostanut kuitenkin ryhmän jäsenten välille yhteisen ”mielen” eli tavat olla ja toimia yhdessä (Brockmann & Anthony 1998, 208–209). On myös kapellimestarin ulottumattomissa olevia asioita, kuten ryhmän sisäinen ryhmähenki. Keskinäinen kunnioitus

soittajien välillä parantaa soittomotivaatiota (Dakon & Cloete 2018, 68) ja kumpuaa osittain myös taiteellisista päämääristä (Lehtinen 2022, 147).

Kapellimestarin ammatti valtasuhteen osapuolena herättää osassa muusikoita voimakkaita negatiivisia tunteita jo pelkästään kapellimestarin aseman vuoksi (Koivunen & Wennes 2011, 59), eikä ihme: Useat lehtiartikkelit viimeisen kymmenen vuoden ajalta kertovat, että kapellimestarin valta-aseman tuoma suoja mahdollistaa pitkäaikaista epäasiallista käytöstä niin työskentelyssä kuin sen ulkopuolella (Huigenza 2018; Huigenza & Tsioulcas 2021; Mattila & Laakso 2024). Valta tulee moninaisista rooleista osana orkesteriyhteisöä: kapellimestari toimii orkesterinsa keulakuvana ja kasvoina yleisölle, taiteellisena johtajana, joissain tapauksissa linkkinä hallinnon ja orkesterin välillä ja muita inspiroivana mentorina (Allen 2011, 15–16).

Tästä syystä työskentelyn kulmakivenä tulee olla yhteistyö, sillä muuten hiljaisen tiedon purkaminen ja tulkinta voivat johtaa väärinymmärryksiin, jopa vihan tunteisiin (Rector 1988, 993). Tärkeää on noudattaa ryhmän yhteisiä, sovittuja pelisääntöjä. Esimerkiksi kapellimestarin ja konserttimestarin välinen kättely konsertin alkaessa ei ole turhaa teatteria, vaan vakiintunut tapa osoittaa kunnioitusta, ja sen pois jättäminen voitaisiin muusikkojen suunnalta tulkita loukkaavaksi (Vartiainen 2009, 39). Onneksi yhä enemmän on myös kapellimestareita, jotka haluavat henkisesti astua muusikoiden joukkoon kapellimestarin korokkeelta ollakseen ”muusikkona muiden joukossa”. Nämä kapellimestarit painottavat dialogiin pohjautuvaa työskentelytapaa. (Valtasaari 2023, 301.) Vuoropuheleluun perustuva lähestymistapa lujittaa koko yhteisön motivaatiota ja sallii välillä rankan negatiivisen palautteen vastaanottamisen (Price & Byo 2002 336).

2.2 Vuorovaikutus

Koordinoitu toiminta on inhimillisen toiminnan perusedellytys ja yksi vuorovaikutuksen perustaidoista (D’Ausilio et al. 2012, 1). Kapellimestarin työn tarkoitus on tulkita musiikki muusikoille, ja tätä varten hän yksilönä tarvitsee hyvät taiteellistekniset taidot sekä intuitiota, jolla tulkita musiikkia (Rector 1988, 995). Kapellimestareilla kuuluu myös olla laaja työkalupakki sekä verbaalisia että nonverbaalisia taitoja, joilla kyetä välittämään halutut päämäärät ja ohjaamaan yhteistä toimintaa (Xu 2023, 127–128; Rector 1988, 993). Erityisesti kehonkieli nousee tärkeään osaan hetkissä, jolloin ei voi käyttää sanoja

(Coşkunsoy & Güdek 2019, 39). Tärkeimpinä työkaluina kapellimestarilla on reaktiivinen kuunteleminen (Koivunen & Wennes 2011, 59) ja selkeä, ytimekäs sanallinen ohjeistus (Skadsem 1997, 509). Orkesterinjohdollinen työ on koordinoitua toiminnan ohjaamista ja edellyttää kaikilta osallistujilta samaan päämäärään pyrkimistä (D'Ausilio et al. 2012, 1), joka usein orkesterityössä on itse taide (Koivunen & Wennes 2011, 55). Taide tarkoittaa tässä tapauksessa partituurin välittämiä esteettisiä pyrkimyksiä, ja se ohjaa kapellimestaria (D'Ausilio et al. 2012, 4) välittämään sisäiset toiveensa ulospäin kehonkielen ja sanottujen ohjeiden avulla (Billingham 2009, 8). Näiden ohjeiden ja eleiden tulee olla muusikoille merkityksellisiä, jotta ne vaikuttavat yhteissoittoon (Lorenzo de Reizábal & Gomez 2019, 237).

Vuorovaikutus kapellimestarin ja soittajien välillä on kehämäistä: jokainen reaktio synnyttää vastareaktion, jolloin valta ei ole yksin kapellimestarilla. Sen sijaan vuorovaikutus on jatkuvaa neuvottelua ja yhteydenpitoa toisten kanssa. (Koivunen & Wennes 2011, 55 & 60.) Tärkeää on, miten kapellimestari pystyy tunnistamaan ja artikuloimaan tietoisesti yksityiskohtia vuorovaikutuksesta, ja tämä vaatii huomion suuntaamista ja havaintojen luokittelua (Rector 1988, 993). Vuorovaikutuksessa suurinta roolia näytteleekin kapellimestarin kyky navigoida eksplisiittisen ohjeistuksen ja intuitiivisen ohjauksen välillä (Shinhara & Moro 2014, 475).

Yhteisen harjoittelun kulmakivenä toimii kapellimestarin kyky muodostaa hyvä auktoriteetti ja kyky vakuuttaa orkesteri aikeistaan (Price & Byo 2002, 336). Kapellimestarin käytännön työ sisältää musiikin muotoilua suorien ohjeiden, huomion suuntaamisen ja hiljaisella tiedolla ohjaamisen avulla (Shinhara & Moro 2014, 472–473), ja joidenkin tutkijoiden mukaan hyvässä harjoittamisessa on vahva, pedagoginen eetos jopa ammattitasolla: orkesterin esitykset hyötyvät siitä, että soittajat ovat saaneet olla vuorovaikutteinen osa teoksen oppimisprosessia sen sijaan, että he ovat kapellimestarin ohjeiden passiivisia vastaanottajia (Price & Byo 2002, 336). Jotkut kapellimestarit, esimerkiksi Québeciläinen kapellimestari Jean-François Rivest, jopa uskovat, että seuraavien sukupolvien kannattaa luottaa työskentelyssään esiintyviin taiteilijoihin, jotka toimivat myös pedagogeina, sillä heidän kommunikointikyönsä ja demokraattinen lähestymistapansa musiikkiin lisäävät hedelmällistä musiikin tekoa (Lima & Oliveira 2024, 3).

2.2.1 Verbaali vuorovaikutus

Nykyisin kapellimestarin tärkeänä ominaisuutena pidetään kykyä lähestyä muusikoita dialogisesti (Valtasaari 2023, 302–303.) Dialogiin kuuluu sanallinen orkesterin ohjaaminen, ja se jakaantuu kolmeen osaan, joista ensimmäisessä suurempia musiikillisia kokonaisuuksia pilkkotaan kapellimestarin toimesta pieniin osiin, toisessa kapellimestari toimii muusikoiden huomion ohjaajana, ja kolmannessa hiljaisen tiedon toteuttajana (Shinhara & Moro 2014, 472). Kapellimestari myös antaa soittajien tuoda omia ideoitaan osaksi kokonaisuutta ja näin luoda musiikista teoksen, jonka omistajuus on jaettua orkesterin ja kapellimestarin välillä, ei niin, että teos ”pönkittää” kapellimestarin imagoa tai uraa (Valtasaari 2023, 302–303). Kapellimestarin verbaalinen vuorovaikutus orkesterin kanssa on parhaassa tapauksessa luonteeltaan improvisatorista ja sujuvaa, ammentaa hiljaisesta tiedosta, eikä työskentely ole vain aiemman osaamisen välittämistä, vaan monimutkainen ja muuttuva prosessi. Tämä prosessi koostuu palautekierroksista ja soittajien musiikillisen ymmärryksen vahvistamisesta. (Shinhara & Moro 2014, 474, 484.)

Kapellimestarille on tärkeää omata laaja ymmärrys erilaista musiikin termistöä, ja vertauskuvien, suorien ohjeiden ja musiikillisten eleiden auki selittäminen auttavat muusikoita hiomaan suoritustaan (Skadsem 1997, 509–510). Esitysohjeiden pukeminen mielikuviksi ja sitä kautta halutun kaltaisen lopputuloksen saaminen on myös hiljaisen tiedon käyttämistä (Shinhara & Moro 2014, 472). Kun palautetta annetaan, se on tärkeää tehdä rakentavasti. Rakentava palautteenanto jopa niissä tilanteissa, kun negatiivista palautetta on annettavana positiivista enemmän, on tutkittu parantavan niin orkesterin suoriutumista kuin myös motivaatiota ja ilmapiiriä (Price & Byo 2002, 336–337).

2.2.2 Nonverbaali vuorovaikutus

Nonverbaalinen viestintä sen laajimmassa määritelmässä on yhdistelmä olemusta, tilankäyttöä ja kosketusta, kehon liikkeitä, eleitä ja ilmeitä ja muita tekijöitä (Van Weelden 2002a, 67). Arjessa nonverbaali viestintä antaa meille ensivaikutelmia jo ennen kuin olemme jutelleet ihmisille, ja tämä pätee myös kapellimestarin työhön: Orkesteri arvioi kapellimestarin kyvykkyyttä olemuksen perusteella jo ennen kuin ensimmäistäkään nuottia on soitettu (Van Weelden 2002b, 166). Huono ryhti, pieni katsekontaktin määrä soittajiin ja nuottien huolimaton käsittely tekevät kapellimestarista epävarman näköisen (Price & Byo 2002, 336). Mitä enemmän kapellimestari käyttää harjoituksessa nonverbaalista viestintää, sitä positiivisempänä se koetaan, ja parhaat kapellimestarit eivät puhu

orkesterin edessä, sillä elekieli vähentää tarvetta ohjeistaa sanoilla (Koivunen & Wennes 2011, 62; Van Weelden 2002b, 166). Verbaalinen ohjeistaminen koetaan negatiivisempänä ja tehottomampana (Coşkunsoy & Güdek 2019, 37–39). Tämä voi johtua siitä, että oraallinen tai verbaalinen kommunikaatio luottaa vain kuulo- ja osittain näköaistiin, kun nonverbaali kommunikaatio luottaa kaikkiin viiteen aistiin ja sisältää arviolta noin 70 prosenttia kaikesta viestinnän informaatiosta (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 176).

Nonverbaalin vuorovaikutuksen idea on, että osallistujat vaihtavat keskenään liikekielellistä informaatiota ja ennakoivat toistensa kehollisia aikeita (D’Ausilio et al. 2012, 1; Koivunen & Wennes 2011, 62–63). Lisäksi vuorovaikutuksen ideana on, että myös sanattomat merkit opitaan ilman erillistä artikulointia, kun ne yhdistyvät tarpeeksi johdonmukaisesti (Collins 2010, 124–125) ja toistuvat usein soitettavassa musiikissa. Silloin tulkinnan tekijä, kuten esimerkiksi kapellimestari, on löytänyt johdonmukaisen tavan ilmaista tulkintansa, jolloin myös tulkitsijat omaksuvat tavan johdonmukaisesti (Rector 1988, 997). Nonverbaalisen vuorovaikutuksen tehokkuudesta kertoo, että positiivinen ja kannustava palaute välittyy paremmin nonverbaalin viestinnän avulla (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 177), ja siksi orkesteriharjoituksissa tarkoituksellisesti vältetään liiallisista puhumista (Koivunen & Wennes 2011, 60–61). Kapellimestarilla on vuorovaikutustilanteissa edessään joskus satapäinen soittajajoukko, ja siksi kapellimestarin pitää nonverbaalissa vuorovaikutuksessaan miettiä tarkkaan, keitä hän priorisoi auttaessaan yhteismusisointia (Xu 2023, 129–130). Samalla kuitenkin jokaiselle soittajalle tulisi tulla olo siitä, että juuri hänen henkilökohtaista aikaansa arvostetaan (Bion 1991, 26). Seuraavaksi käsittelen nonverbaalia vuorovaikutusta käsien johtamiseleiden, katseen ja ilmeiden sekä ryhdin kautta. Jaottelu on hieman keinotekoinen, mutta johdonmukaistaa käsittelyä.

Johtamiseleet jakautuvat sormien ja kämmenen, ranteen, kyynärpäähän ja olkapäiden liikekeisiin, ja niillä on sekä taiteellistekninen että psykologista tilaa muovaava tarkoitus. Käsien eleillä muovataan suurimmaksi osaksi taiteellista sisältöä, ja lyönnin selkeyteen, kun taas sormet ja ranne tuovat lyöntiin ”sitkoa”, joka osoittaa, miten musiikki ”virtaa”. (Xu 2023 131–132.) Käsien johtamiseleisiin kuuluu myös soittamisen mimikoiminen ja impulssien antaminen kunkin soittimen tarvitsemalla, tunnusomaisella tavalla (Garofalo & Battisti 2009, 31–32). Impulssit pitää antaa valmiiksi siinä karakterissa, jonka teos vaatii (Rector 1988, 999). Vasen käsi vaikuttaa johtamiseen ja muusikoiden keholliseen kokemukseen oikeaa enemmän: kuoronjohtajilla ja -laulajilla tehdyssä tutkimuksessa vasemman käden jännitteet, esimerkiksi nyrkkiin puristaminen tai sivalentava ja pistävä käden-

liike, saivat laulajien äänentuottolihakset jännittyneiksi. Käsien vapaa liike horisontaalisessa suunnassa puolestaan vähensi epätoivottavaa äänentuottolihasten jännitteisyyttä. (Fuelberth 2004, 33.) Vaikka tutkimus on tehty laulajilla, voinee johtamistekniikan perusasioita soveltaa hyvin myös orkesterinjohtoon.

Kasvojen ilmeet ja katseen pituus kertovat kapellimestarin aikomuksista yleensä tarkemmin kuin käden liikkeet (Van Weelden 2002a, 67–68; Coşkunsoy & Güdek 2019, 40). Tutkimusten mukaan monimutkaisetkin ilmeet välittyvät parhaiten, kun henkilö saa tarkastella kasvoja kokonaisuudessaan yksittäisten kasvonosien sijaan (Acklin 2009, 7). Kasvot välittävät tietoa monella akselilla, joista tärkein on tyytyväisyyden ja tyytymättömyyden näyttäminen (Van Weelden 2002a, 68). Siksi kapellimestarin katsekontakti soitajiin koetaan ryhtiä, joissain tapauksissa jopa johtamiseksi, voimakkaampana viestijänä (Price & Byo 2002, 335–336; Acklin 2009, 6–7). Ilmeillä on suuri merkitys oikeanlaisessa nonverbaalisessa viestinnässä: ne voivat sekunneissa kääntää orkesterin kapellimestarin puolelle tai häntä vastaan (Van Weelden 2002a, 69).

Ryhti viestii sekä taiteellisteknisiä asioita että psykologista tilaa. Kapellimestarit esimerkiksi sortuvat helposti nojaamaan orkesteriin päin hakiessaan lisää intensiteettiä soittamiseen. Tämä voi kuitenkin viestiä aggressiivisuudesta ja aiheuttaa yhtyeessä päinvastaisen, luotaantyöntävän reaktion. (Sexton 2018, 6–8.) Sen sijaan kapellimestarin olisi hyvä muistaa kehon neutraaliasento, ja ikään kuin kutsua orkesteria syliinsä pidentämällä selkärankaa ja niskaa ja levittämällä käsiä taaksepäin (Billingham 2009, 48; Xu 2023, 132). Tällainen on dynaamista ryhdin käyttämistä. (Sexton 2018, 6–8.) Kapellimestarin tehtävä on kommunikoida orkesterille teokseen kirjoitettua energiaa ja musiikillisia aikoja sekä viestiä varmuutta ja luottamusta (Xu 2023, 132). Myös rentoa johtajuutta voi viestiä seisomalla syli auki hyvässä ryhdissä ja elehtimällä laajoilla kädenliikkeillä (Billingham 2009, 48–49; Argyle 1988 208). Kapellimestarin tärkeimpiin kehollisiin työkaluihin kuuluu hengitys, jota soittajat peilaavat sekä tempon että karaktäärin osalta. Siksi hengityksen tulisi olla vapaa ja rento ja lähteä palleasta. (Billingham 2009, 12.) Tutkimusten mukaan rentoutta sekä herkkyyttä jännitteiden aistimiselle saavutetaan koulutuksen myötä (Fuelberth 2004, 36).

2.3 Orkesterinjohdon pedagogiikka

Tässä aluvuossa käyn läpi orkesterinjohdon pedagogiikkaa eksplisiittisen ja hiljaisen tiedon sekä vuorovaikutuksen käsitteiden avulla. Kerron orkesterinjohdon pedagogiikan keskeisistä kulmakivistä opettajan näkökulmasta, joihin liittyy taiteellinen käytännön työskentely sekä oppimistilat ja -välineet.

Opettaminen on monimutkainen kokonaisuus, joka vaatii opettajalta hetkessä tapahtuvaa ajatusprosessien arviointia, jotta opettaja voi ohjata ongelmanratkaisussa eteenpäin (Forrester 2015, 2). Hiljainen tieto ja viestinnän eri muodot monipuolistavat ja vahvistavat oppimista. Hiljainen tieto opetuksessa edellyttää opettajalta luottamusta oppilaan kykyyn ymmärtää opiskeltava asia (Polanyi 1966, 4). Luokkahuoneessa annettavan opetuksen seurauksena oppilaille jää enemmän erilaisia ymmärryksen muotoja, minkä arvellaan johtuvan nonverbaalin viestinnän osuudesta, joka sisältää aina hiljaista tietoa (Ananda, Solihat & Suryana 2020, 176). Esimerkiksi niiden opettajien oppilaat, joita katsotaan paljon, oppivat enemmän ja keskittyvät paremmin (Acklin 2009, 6–7), mutta liian painokas katse tekee ihmisestä epä mukavan itsetietoisien. Yhteisymmärryksessä tapahtuva kahden ihmisen välinen katsekontakti lisää avoimuutta ja tasavertaisuuden tunnetta. (Argyle 1988, 160–161.)

Hyvä kapellimestari inspiroi oppilaitaan kehittymään yksilöllisesti muusikkoudessaan (Forrester 2015, 4–5), ja kapellimestariopinnoissa onkin tunnustettu oman, pitkälle kehittyneen muusikkouden tärkeys (Hansen 2021, 41). Tämän lisäksi kapellimestarien pedagogina toimivan henkilön on tärkeää mahdollistaa hedelmällinen ryhmätyöskentely. Orkesterinjohdon pedagogiikassa keskeistä on kollegiaalinen ryhmähenki oppilaiden välillä, valmistavat oppitunnit valitusta teoksesta, itse orkesterin johtaminen opettajan alaisuudessa sekä videosessiot, joissa omaa toimintaa tarkastellaan tallenteilta. Ryhmähengen muodostumisessa auttaa sellainen sosiaalinen tila, joka antaa oppilaille mahdollisuuden työskennellä yhdessä oma-aloitteisesti paremman ryhmän puolesta (Dakon & Cloete 2018, 69). Valmistavat oppitunnit ja itse orkesterinjohto laajentavat teososaamista ja mahdollistavat johtamisen ja harjoittamisen opiskelun. Videosessiot taas sallivat oppilaille oman toiminnan tarkkailun, joka muuten jäisi huomiotta.

Tiedon avoimen vastaanottamisen luomiseksi on tärkeää mahdollistaa sellainen musiikillinen tila, joka sallii niin informaalin kuin formaalin ohjaamisen. Tämä hyödyttää niin

kapellimestariopettajaa kuin -oppilasta, sillä se kasvattaa keskinäistä kunnioitusta osallistujien välillä ja sallii monipuolisemmat vuorovaikutuksen tavat. (Dakon & Cloete 2018, 68–69.) Esimerkiksi Dreyfusin mallissa kuvailtu intuitiivinen ongelmakohtien poimiminen ja niistä keskusteleminen on sekä oppilaalle että opettajalle helpompaa (Lyon 2015, 91–92). Tasavertainen ja kunnioittava tila, joka mahdollistaa välittömän vuorovaikutuksen, ei ole ainoastaan hyvä ja toivottava asia, vaan merkittävää myös kapellimestaritaiteen siirtymisessä sukupolvelta toiselle. Orkesterinjohdon opetuksessa kapellimestareita kouluttavan opettajan pedagogiikalle on nimittäin merkityksellistä, millaista opetusta on itse kapellimestariopiskelijana saanut. Tämä johtuu siitä, että usein orkesterinjohdon pedagogiikkaa opettavat henkilöt omaksuvat oman opettajansa opetustyylin siitä huolimatta, että he olisivat saaneet formaalia orkesterinjohdon pedagogiikan koulutusta. Toinen vaihtoehto on kehittää oma, opettajan traditioista erillinen opetustyyli. (Thompson 2012, 14–15.)

Partituuriluku ja valmistelu harjoitusta varten on kapellimestarin työn ytimessä (Ulrich 2009). Kapellimestariopetuksessa partituurin opetteluun tehokkaita tapoja ovat omalla instrumentilla partituuria soittaminen, musiikillisten linjojen laulaminen, pianolla kokonaiskuvan hahmottaminen sekä valmiiden äänitteiden kuunteleminen. Tämän lisäksi kapellimestariopettajan ohjaus partituuriluvussa on merkittävä apu oppilaalle. (Thompson 2012, 45–48.) Spencer (2000) kuitenkin toteaa partituuriluvun opetteluolosuhteiden olevan alan aiemmassa kirjallisuudessa pinnallista, jolloin musiikin hahmottamisen prosessi jää transpositioiden, dynamiikkojen, kuvioinnin ja ulkoa opetteluun alle ja estää musiikin sisäisten hierarkioiden ymmärtämisen. Kaavamaisten listojen sijaan olisi tärkeää opettaa oppilaat kysymään oikeita, yleisluontoisia kysymyksiä, jotka auttaisivat syventymään musiikkiin teoskohtaisesti ja ennen kaikkea muuttamaan musiikissa olevat merkitykset, yhteydet ja hierarkiat liikekieleksi. (Spencer 2000, 122–123, 125.) Hierarkioista puhuttaessa voidaan puhua myös siitä, millaisiin osiin musiikillinen teos voidaan ”lokeroida”, esimerkiksi ajankäytöllisiin kuten tempoon ja sen muutoksiin, nyansseihin tai dynamiikkoihin, harmonioihin ja rakenteeseen tai muotoon, ja myös siihen käytännön ”kuka soittaa tämän” lokeroon (Lima & Oliveira 2024, 16–17).

Orkesterikirjallisuus keskittyy lisäämään ymmärrystä johtamisesta melko kapeasti. Hansen (2021) kertoo väitöstutkimuksessaan, että orkesterinjohdon kirjallisuus keskittyy edelleen suurimmaksi osaksi oikean käden eli puikkokäden tekniikkaan, lyöntikaavoihin ja sisääntulojen näyttämiseen, ja tämä heijastuu suurella osalla maailmaa myös itse kapellimestarikoulutukseen. Sen sijaan esimerkiksi kasvon ilmeiden merkitys sivuutetaan

lähes täysin, ja sille annetaan vain vähän tai ei ollenkaan painoarvoa. Tämän lisäksi Hansen painottaa, että kaikki kapellimestarioppilaat voisivat hyötyä erilaisista liikekielen tekniikoista, kuten esimerkiksi Labanin liikeanalyysistä. (Hansen 2021, 40–41.) Kirjallisuudessa ja käytännössä onkin merkittävä ristiriita, sillä kapellimestarien ammattikentällä vallitsee konsensus siitä, että puikkokädellä lyöminen ei täytä orkesterinjohtamisen määritelmää. Sen sijaan orkesteria johdetaan, kun ”sydämen tuntemukset, selkäytimestä tuleva rytmi ja mielestä vapautuva tieto purkautuvat käsiin” (Dollman 2013, 55).

Itse podiumilla kapellimestariopiskelijan tulee pystyä neuvomaan orkesteria selkein, lyhyin ohjein, ja samalla maksimoida katsekontaktin ja merkityksellisten johtamiseleiden määrä (Price & Byo 2002, 335). Kriittisen kuuntelun taitoa täytyy harjoitella, ja kapellimestariopiskelijan on jatkuvasti mietittävä, vastaako musiikin taso niitä mielikuvia ja toiveita, joita hänellä on teoksesta (Dollman 2013, 79–80; Ulrich 2009). Tämän jälkeen soittajien ymmärrystä musiikillisista yksityiskohdista on säädettävä ja vahvistettava suoralla palautteella (Shinhara & Moro 2014, 474). Dollman (2013) haastatteli kapellimestareita väitöstutkimukseensa, ja kaikki haastatellut kapellimestarit sanoivat, että esityksen johtaminen on helppoa harjoittamiseen verrattuna, sillä varsinkin aloittelevalla kapellimestariopiskelijalle iskee podiumille astuessa ”podium-kuurous”: tilanne on itsessään niin jännittävä, ettei kapellimestariopiskelija kykene analyyttiseen kuunteluun ja itsestään selvimmätkin virheet jäävät huomiotta (Dollman 2013, 79–80).

Kapellimestariopettajan tulee harjoitustilanteessa tarkkailla opiskelijaa ja rohkaista häntä harjoituttamaan orkesteria. Kapellimestariopettajan tulee myös tarvittaessa ohjata ajankäyttöä, jos näyttää siltä, että opiskelijalla on houkutus vain johtaa teosta läpi verbaalisen ohjeistamisen sijaan. Mitä taitavamman orkesterin edessä on, sitä tärkeämpää tarkoituksenmukainen ohjeistaminen on, sillä ohjeistus vaikuttaa välittömästi kapellimestariopiskelijan ja orkesterin väliseen suhteeseen: sellaisten virheiden korjaaminen, jotka muusikot voivat helposti korjata itse seuraavalla soittokerralla, haaskaa muusikoiden aikaa ja vähentää heidän luottamustaan kapellimestaria kohtaan. Toisaalta sellaisten virheiden korjaamatta jättäminen, jotka pitäisi korjata, turhauttaa soittajia, koska kapellimestari ei silloin tee kunnolla omaa työtään johtajana. (Dollman 2013, 81–83.)

Hansen (2021) kuitenkin väittää, että useimmiten kapellimestariopettaja priorisoi oppilaan yksilöllistä johtamiseleiden kehittämistä sekä ohjelmiston tuntemusta harjoittamistekniikan tai dialogisen vuorovaikutuksen kustannuksella (Hansen 2021, 40). Tällainen johtamiseleiden kehittäminen ja hiominen ei välttämättä aina ole edes järkevää tai sen

tehokkuutta tulee ainakin harkita, sillä jo henkilön fysiikka asettaa reunaehdot sille, miten asioita voi näyttää. Toisenlaisen fysiikan omaava opettaja tai opiskelutoveri ei silloin ole paras esimerkki, sillä kehon ulottuvuudet ja niiden mahdollisuudet ja rajoitukset ovat aivan erilaiset. (Dollman 2013, 55–56.) Siispä sen sijaan, että ohjelmistoa opetellaan ulkoa hätäisesti ja pinnallisesti, eikä sitä edes opita kunnolla, olisi viisaampaa, että ohjelmistoa olisi vähemmän mutta sille ja kehollisten prosessien purkamiselle annettaisiin enemmän aikaa (Hansen 2021, 42).

Edellisessä kappaleessa mainittua ohjelmistoa kutsutaan yleensä orkesterinjohdon perusrepertuaariksi. Se auttaa ymmärtämään orkesterinjohdon fundamentaaleja periaatteita ja katsotaan hyväksi tuntea, ja repertuaaria sisältyy formaaliin orkesterinjohdon opetukseen jonkin verran. Yleensä perusrepertuaari koostuu jokseenkin kanonisoidusta, klassisromanttisesta säveltäjäjoukosta, kuten Mozart, Beethoven, Tshaikovski, Holst ja Stravinsky (Thompson 2012, 22).

Omien johtamisvideoiden katselu on olennainen osa kapellimestariopetusta tänä päivänä ympäri maailmaa. Videoiden katselu mahdollistaa objektiivisen oman toiminnan tarkastelun itsensä ulkopuolelta. (Lorenzo de Reizábal & Gomez 2019, 238; Thompson 2012, 22.) Video näyttää lahjomattomasti muun muassa kehonkielen sudenkuopat: epäselvät johtamisleet, puuttuvan katsekontaktin tai ilmeettömät kasvot sekä mahdollisesti epätarkoituksenmukaisen ryhdin käytön. Usein tämä on kapellimestarille vaikea, jopa shokeeraava hetki, sillä usein omat aikomukset eivät ole välittyneet sellaisenaan orkesterille (Dollman 2013, 73–74).

Orkesterinjohdon pedagogiikka on kirjallisuuden perusteella moniulotteinen tapahtuma, joka on edelleen vain osittain ymmärretty (Postema 2008, 113). Kaiken kaikkiaan kapellimestariopettajan tulee luoda oikeanlainen tila oppimiselle, joka sallii hiljaisen tiedon välittämisen ja vuorovaikutuksen kehittämisen niin opiskelijan ja opettajan kuin opiskelijan ja orkesterin välillä. Kapellimestariopettajan tulee tukea ja rohkaista opiskelijaa käyttämään kehoaan kehon fyysisistä vahvuuksista käsin ja luomaan omaa kapellimestarin käsialaa. Tämän lisäksi opetuksessa käytetään johtamisvideoiden katsomista, joka toimii hyvänä reflektoinnin apuvälineenä.

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa avaan mahdollisimman tarkasti tutkimusprosessia. Se tarkoittaa, että tarkennan tutkimusongelmastan sekä selostan tutkimustehtävän. Kuvaan lähestymistapaani, laadullista tapaustutkimusta, sekä aineiston tuottamiseen valitsemaani menetelmää, haastattelua. Pyrin myös läpinäkyvästi kertomaan, millaisista taustoista ja millä periaatteella olen haastateltavani valinnut. Lopuksi avaan aineiston analysointia ohjaavia periaatteita sekä tarkastelen kriittisesti tutkimukseni eettisyyttä.

3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys

Tässä maisterintutkielmassani tarkoitukseni on tutkia kapellimestarin ja orkesterin välistä vuorovaikutusta, mutta keskityn nimenomaan siihen, millaista tietoa kapellimestari orkesterille välittää. En siis kysy orkesterin jäseniltä, miten he kokevat kapellimestarin vuorovaikutuksen, vaan keskityn kapellimestarien haastatteluvastauksiin siitä, miten he kokevat oman positionsa musiikillisen informaation sekä hierarkioiden, auktoriteetin ja arvojen välittäjänä. Erityisen kiinnostunut olen sanattoman eli nonverbaalisen viestinnän sanallistamisesta, sekä proseduraalisen, ”hiljaisen” tiedon artikuloinnista.

Tutkimuskysymykseni olen muotoillut seuraavasti:

1. Millaista hiljaista tietoa haastateltavat kapellimestarit kuvailevat välittävänsä orkesterille?
2. Millaisilla vuorovaikutuksellisilla välineillä kapellimestarit kuvaavat välittävänsä hiljaista tietoa?
3. Miten haastateltavat kapellimestarit opettajina kuvailevat välittävänsä edellä mainittua tietoa omille kapellimestariopiskelijoilleen?

3.2 Laadullinen tapaustutkimus

Tavoitteenani on tutkia syvällisesti huolellisesti valittujen henkilöiden haastatteluissaan antamia näkökulmia orkesterinjohtamisesta. Aineiston tuottamisen menetelmänä toimi puolistrukturoitua haastattelua muistuttava teemahaastattelu, jossa korostuu tutkittavien näkökulma (Juhila 2021). Tutkimuksella ei ole hypoteesia, vaan tutkimus koostuu tutkimusongelmasta ja -tehtävästä, joiden tarkoituksena on syventää ymmärrystä yleisestä ilmiöstä tutkimalla sitä hyvin rajatusti (Eskola & Suoranta 1998, 15). Tutkimusta tehdessä voidaan käyttää induktiivista päättelyä, jossa yksityisestä ilmiöstä laajennetaan kohti yleisempää (Hirsjärvi & Hurme 2000, 136). Induktiivisen päättelyn lisäksi tutkimuksen tekemisessä voi hyödyntää abduktiivista päättelyä, jossa empiria ohjaa teorian rakentamista, ja teoria sekä aineisto keskustelevat keskenään. Aineistosta saatujen tulkintojen tueksi voidaan myös etsiä teoriasta vahvistusta. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Haastattelut antavat yleensä samasta asiasta sirpaleista tietoa eri näkökulmista, ja kaikki vastaukset valottavat tiedon eri puolia, vaikka lähteet olisivat osittain päällekkäisiä (Alasuutari 1994, 39). Nämä kaikki ovat merkkejä siitä, että kyseessä on laadullinen tapaustutkimus (Eskola & Suoranta 1998, 15). Seuraavaksi tarkastelen laadullisen tapaustutkimuksen ominaispiirteitä.

Laadullinen tapaustutkimus pyrkii yksittäistä tapahtumaa syvästi tarkastelemalla luomaan kuvaa yleisemmästä ilmiöstä. Se lukeutuu osaksi hermeneuttista ja humanistista tutkimussuuntausta (Hirsjärvi & Hurme 2000, 22), jossa ihmisen toimijuudella, asiayhteyksien tarkastelulla ja ilmiöiden kehittymisen tutkimuksella on suuri merkitys (emt.; Jyväskylän yliopiston Koppa, 2024). Tässä tutkimuksessa kielellä ja sen merkityksillä on suuri painoarvo, koska kieli toimii todellisuuden sosiaalisten rakenteiden muovaajana (Hirsjärvi & Hurme 2000, 22–23). Laadulliselle tapaustutkimukselle ominaista on, että yhtäältä onnistunut tutkimus on yleistettävissä pienestä otannasta (Alasuutari 1994, 221; Eskola & Suoranta 1998, 65–66), mutta toisaalta tapaustutkimuksen ei tarvitse pyrkiä siihen (Alasuutari 1994, 206), vaan huomio voi kohdistua esimerkiksi ymmärryksen syventämiseen (Vilka 2015, 195). Tapaustutkimuksen ydin on pienen otannan tutkiminen, mutta teoreettiseen viitekehykseen nojaten voidaan löytää yhteyksiä muun muassa yhteiskunnallisiin ilmiöihin (Alasuutari 1994, 222, 235). Samanlainen paradoksaalinen tilanne on toistettavuuden kanssa. Laadukkaasti tutkimuksen tehnyt tutkija pystyy selittämään ajatuksensa auki niin, että tutkijoiden hänen jälkeensä on mahdollista päätyä samaan lopputulokseen (Ehrnrooth 1990, 40; Mäkelä 1990, 53). Laadullisen tutkimuksen

luotettavuus ei kuitenkaan edellytä toistettavuutta vaan uskottavuutta ja avoimuutta (Mäkelä 1990, 47).

Kuten kaikissa tutkimuksissa, myös laadullisessa tutkimuksessa laaditaan ensin tutkimussuunnitelma, joka sisältää tutkimusasetelman tutkimuskysymyksineen sekä teoreettiset lähtökohdat. Tutkimussuunnitelmassa tutkimusasetelma, -kysymykset ja teoreettinen viitekehys tuodaan selkeästi esiin. Teoreettinen viitekehys ohjaa aineiston tuottamista ja analyysiä (Alasuutari 1994, 74). Kysymyksenasettelu ja avoimemmat vastaukset sallivat ilmiön luonteen syvällisemmän ja tarkemman tutkimisen (Alasuutari 1994, 30–34). Maisterintutkielmani laadullisuudesta kertoo, että tutkimussuunnitelmani elää tutkiessani aihetta. Tutkimuksen prosessiluonteisuus tulee esiin (Eskola & Suoranta 1998, 15–16) siten, että mahdollisia ennako-oletuksia ei ilmaista etukäteen, vaan aineistoon syventyessä alkaa tutkimusprosessin aikana herätä uusia ”miksi”-kysymyksiä, jotka synnyttävät uutta tietoa (Alasuutari 1994, 189). Tutkimussuunnitelmaan suhtaudutaan avoimesti, mikä korostaa tutkimuksen eri vaiheiden yhteen kietoutumista. Laadullisessa tapaustutkimuksessa pyritään hahmottamaan yleistä ilmiötä rajaamalla aihe hyvin tarkasti esimerkiksi tiettyyn ympäristöön ja ihmisjoukkoon, ja tätä rajausta ohjaa teoreettinen viitekehys (Eskola & Suoranta 1998, 17). Juuri tämä tekee tutkimuksesta tapaustutkimuksen. Laadulliseksi tutkimuksen tekee se, että määrällistä informaatiota oleellisempaa on saatavan tiedon syvälinen ymmärtäminen ilman hypoteeseja, eli tarkkoja ennako-odotuksia tuloksista (Eskola & Suoranta 1998, 20). Tutkimuksen rajaamiseen kuuluu olennaisesti myös, että tutkimus asetetaan johonkin kontekstiin yhteiskunnan ja ajankohdan perusteella.

Laadullinen tapaustutkimus pyrkii mahdollisimman suppeaan otantaan pystyäkseen analysoimaan tarkasti jonkun ilmiön luonteen, ja tutkittavien näkökulma on osa laadullista tutkimusta (Eskola & Suoranta 1998, 16). Vaikka onnistunut aineiston rajaaminen on yksi laadullisen tutkimuksen piirteistä (Eskola & Suoranta 1998, 64–65), ei tutkimus perustu yksiselitteisesti rajattuun aineistoon vaan sisältää monia vaiheita, joissa tehdään käsitteellistä tulkintaa. Laadullista tutkimusta voidaan pitää onnistuneena, jos tiedon kuvaus on yksinkertaista ja tiivistä (Mäkelä 1990, 46–47). Tutkimussuunnitelman mukaan hankittu aineisto tuo esille laadulliselle tutkimukselle ominaisia piirteitä, joita ovat muun muassa ristiriitaisuus ja paradoksaalisuus, kompleksisuus ja monitasoisuus (Alasuutari 1994, 75). Tämä ei ole ongelmallista, sillä laadullinen tutkimus ei tähtää absoluuttisen totuuden löytymiseen vaan siihen, että pystytään tarkastelemaan jotain sellaista kulttuurista kokemusta, jota pelkkä tilannehavainnointi ei pysty välittämään (Vilka 2015, 120; Alasuutari 1994, 209).

3.3 Menetelmä

Aineiston tuottamisen yksi perustavanlaatuinen ongelma laadullisen tapaustutkimuksen kontekstissa on, milloin aineistoa on riittävästi. Aineiston määrällistä kokoa tärkeämpää on tarkastella sitä, miten aineisto on tuotettu ja miten sen avulla pystytään vastaamaan tutkimuskysymyksiin (Eskola & Suoranta 1998, 60–61; Vilkka 2015, 196). Aineiston kylläntyminen on yksi riittävän kokoisen aineiston piirteistä ja sillä tarkoitetaan sitä, että aineisto alkaa toistaa itseään (Eskola & Suoranta 1998, 62–63; Vilkka 2015, 152).

Olen tuottanut aineistoni puolistrukturoitua haastattelua muistuttavilla teemahaastattelulla. Toteutin haastattelut yksilöhaastatteluina vuoden 2024 ensimmäisellä puolella. Harjoitushaastatteluja oli kaksi, ja ne olivat tammikuussa 2024 ennen varsinaisia yksilöhaastatteluja. Varsinaisia, tutkielmassa käytettyjä haastatteluja oli kolme, ja niitä varten hioin kysymyksiä, jotka harjoitushaastatteluissa vaikuttivat herättävän enemmän kysymyksiä kuin vastauksia.

Tutkijoilla on erilaisia käsityksiä siitä, mikä tekee haastattelusta puolistrukturoidun. Kysymysten sisältö on yleensä sama, mutta järjestys ja sanamuodot voivat vaihdella, ja myös vastaaminen on vapaata (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47) eli jokin asia on lyöty lukkoon, mutta osa jätetty avoimeksi. Haastattelu on tiedon tuottamisen menetelmänä joustava ja sopii sen takia laadulliseen tutkimukseen (Hirsjärvi & Hurme 2000, 34). Esimerkiksi teemahaastattelu ei edellytä identtisiä vastauksia vaan sitä, että menetelmän pohjalta voidaan tutkia useita eri ilmiöitä (Hirsjärvi & Hurme 2000, 48). Omassa tutkimuksessani toiminut haastattelurunko (ks. liite 1) antoi jokaisella kerralla suunnilleen samoja vastauksia, mutta hieman erilaisilla vivahteilla. Sen lisäksi teemoittelin kysymykset taustan, hiljaisen tiedon ja vuorovaikutuksen mukaan. Jokaisessa kysymyksessä lisäkysymyksenä haastateltavalle oli, miten hän avaa aiheita kapellimestariopettajana oppilailleen.

Haastattelun hyvä puoli on, että se näkee ihmisen aktiivisena toimijana, joka luo uusia merkityksiä itse (Juhila 2021). Haastattelussa haastateltavan puhe sijoittuu laajempaan kontekstiin (Hirsjärvi & Hurme 2006, 35). Musiikin johtamisen kontekstissa on hyödyllistä, että kapellimestarit voivat kertoa omasta tekemisestään ja suhteuttaa sitä taiteen alan kenttään säilyttäen henkilökohtaisen refleksiivisyyden. Laadullisen tutkimuksen yhdeksi ominaispiirteeksikin luokiteltu syvyys on läsnä henkilöhaastattelussa ja antaa joustavan mahdollisuuden haastattelijalle kysyä tarkentavia kysymyksiä (Juhila 2021; Hirsjärvi & Hurme 2000).

Keskeinen osa omaa maisterintutkielmaani on toimia keskustelunavaajana Suomen musiikin johtamisen kentällä ja tarjota kapellimestareille mahdollisuus tarkastella omaa johtamistapaansa ja sen mahdollisia heikkouksia mahdollisimman neutraalissa ja avoimessa ilmapiirissä, jossa ei pyritä etsimään syyllisiä. Tähän näkökohtaan viittaavat myös Hirsjärvi ja Hurme (2006, 35), jotka toteavat, että haastattelu on oivallinen keino tutkia asioita, jotka eivät ole vakiintuneet osaksi keskustelukulttuuria niiden arkuuden tai vaikeuden vuoksi. Kunnioittavan luottamuksen takia en käyttänyt ryhmähaastattelua tai keskustelututkimusta, vaan yksilöhaastattelua, jossa luodaan rauhallinen, kahdenkeskinen suhde haastattelijan ja haastateltavan välille.

Maisterintutkielmani sisältää kolme yksilöhaastattelua, joissa keskitytään toiminnan kuvaamiseen. Onkin oleellista kysyä, miksen käytä virikehaastattelua, havainnoi tai tee interventiota toiminnan aikana. Havainnointi on tiedon tuottamisen menetelmänä yhteinen kaikille tieteenaloille (Hirsjärvi & Hurme 2000, 37). Kapellimestarien koulutuksessa on tavallista, että orkesterin johtamisen aikana käytetään kapellimestariin suunnattua videokameraa, jolta nähdään jälkikäteen lahjomattomasti kaikki, mitä podiumilla eli kapellimestarikorokkeella on tehty. Videoiden havainnointi, analysointi yhdessä haastateltavan kanssa sekä tuloksista raportointi saattaisi ohjautua laajemmin psykologian ja psykoanalyysin puolelle, eikä sitä välttämättä saisi rajattua enää järkevästi. Siitä syystä en käytä videoita apuna maisterintutkielmassani. Ymmärrän kuitenkin virikehaastattelun potentiaalisen tutkimuksen luotettavuuden lisääjänä, ja kerron tästä jatkotutkimusaiheissa tutkielmani pohdintaluvussa.

3.4 Tutkimuksen toteuttaminen ja haastateltavien valintakriteerit

Toteutin tutkimuksen haastatteleamalla kolmea kapellimestaria, jotka ovat vakiinnuttaneet asemansa Suomessa ja/tai kansainvälisesti musiikin johtamisen ammattilaisina. Valitsin otokseni perustuen siihen olettamukseen, että haastateltavilla on sama kokemusmaailma ja he omaisivat tutkimukseen liittyvää osaamista (Juhila 2021; Eskola & Suoranta 1998, 66), ja olin ennakkoon selvittänyt ilmiön teoreettisia taustoja, josta päädyin tietynlaiseen haastattelurunkoon teorian analyysin perusteella (ks. Hirsjärvi & Hurme 2000, 47.) He ovat toisin sanoen hyvä otos, josta voidaan nostaa esimerkkejä (Alasuutari 1994, 215–216). Toinen valintakriteeri oli, että heillä oli oltava kokemusta orkesterinjohdon opettajina, eli

he ovat ohjanneet työkseen kapellimestariopiskelijoita. He kykenivät sanoittamaan johtamistilanteessa tapahtuvia dialogisia ilmiöitä. Pitkän johtamiskokemuksen takia heillä oli myös paljon traditioiden mukanaan tuomaa hiljaista tietoa.

Haastattelin henkilöt etäyhteyksillä tai paikan päällä Helsingin Musiikkitalossa talven ja kevään 2024 aikana. Haastattelutilanteessa en pyrkinyt häivyttämään itseäni sen toivossa, että saisin illuusion puhtaasta ja objektiivisesta tutkimuksesta kuten Hirsjärvi ja Hurme (2000, 146) toteavat, vaan pyrin kysymään tarkentavia kysymyksiä ja ennen kaikkea pitäytymään aiheesta (emt., 137). Minulla oli haastattelutilanteissa eettinen velvollisuus arvioida, puhuvatko haastateltavat vilpittömästi (ks. esim. Alasuutari 1994, 85) mutta toisaalta pyrin tekemään keskustelutilanteesta niin kunnioittavan, että ”harhauttamiselle” olisi mahdollisimman vähän tarvetta (ks. Vilkka 2015, 121).

3.5 Aineiston analysointi

Laadullisen tapaustutkimukseni analysoinnissa käytän teoriaohjaavaa aineistoanalyysin viitekehystä, missä aineisto ja teoria keskustelevat keskenään. Aineiston analysoinnissa pyrin tarkastelemaan erilaisia yhteyksiä asioiden välillä (ks. esim. Hirsjärvi & Hurme 2000, 174) kuten taiteellisen laadun yhteyttä luottamukseen ja yleiseen ilmapiiriin. Laadukas analysointi auttaa toista tutkijaa mahdollistamalla johtopäätösten hyväksymisen tai kyseenalaistamisen, ja näin jatkotutkimuksen tekemisen (Mäkelä 1990, 53).

Ennen aineiston analysointia otoksesta saatu materiaali, tässä tapauksessa haastattelut, on litteroitava. Litterointi on oleellinen osa aineiston analyysiä, sillä jo siinä tehdään aineiston tulkintaa purkamalla ja luokittelemalla sitä teemoittain tutkimuskysymysten mukaan (Hirsjärvi & Hurme 2000, 138–148). On kuitenkin tärkeää tehdä ero aineiston analyttiselle käsittelylle ja tulkinnalle, ja toisaalta johtopäätösten ja argumenttien tekemiselle (Ehrnrooth 1990, 40).

Omalla kohdallani puolistrukturoituja teemahaastatteluita oli kolme, jotka kukin kestivät tunnista ja kahdestakymmenestä minuutista puoleentoista tuntiin. Ensimmäinen haastattelu jouduttiin keskeyttämään hetkeksi haastateltavan pyynnöstä, ja se jatkui noin kahdenkymmenen minuutin jälkeen. Siten haastattelu oli kaksiosainen, ja ensimmäisen osan litteraatissa sivuja oli 24, sanoja 7365. Haastattelun toisessa osassa sivuja oli 11, sanoja 2992. Toisen ja kolmannen haastateltavan haastattelut pystyttiin pitämään yhdessä osassa ja sisälsivät litteroituina 34 sivua tekstiä ja 10348 sanaa, sekä 22 sivua ja 9209 sanaa.

Litteroinnin jälkeen luin aineistoa huolellisesti lajitellen määritelmiä ja kuvauksia, tein aineistosta havaintoja haastattelun siirtymiin ja käännekohtiin nojaten (ks. Hirsjärvi & Hurme 2000, 143).

3.6 Tutkimusetiikka

”Tieteen tulee olla objektiivista, puolueetonta, autonomista, avointa, julkista ja kriittistä, jotta varmistettu tieto kasvaisi” (Kuula 2011, 16). Tutkimusetiikka on keskeinen osa minkä tahansa tutkimuksen tekemistä, ja sen tarkoitus on edistää hyvää tieteellistä käytäntöä sekä välttää vilppiä (Kuula 2011, 30). Tutkimuseettisen neuvottelukunnan uuden, vuoden 2023 ohjeistuksen mukaan hyvällä tieteellisellä käytännöllä on muutamia tunnuspiirteitä, joita kaikkien tutkijoiden ja opiskelijoiden on töissään noudatettava. Näitä piirteitä ovat luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (TENK 2023, 11). Hyvän tieteellisen käytännön havaitsee siitä, että koko tieteellinen tutkimusprosessi pyrkii alusta loppuun asti toteuttamaan edellä mainittuja piirteitä. Näiden lisäksi ajankohtaisena kysymyksenä on tekoäly ja sen hyödyntäminen, josta kerron Taideyliopiston eettisten ohjeiden yhteydessä. Seuraavaksi käyn läpi, miten nämä periaatteet näkyvät omassa tutkielmassani.

Hyvän tutkimuksen tunnuspiirteitä ovat järjestelmällisyys, täsmällisyys ja kurinalaisuus, jotka tarkoittavat, että tutkimus tehdään tieteen alan vakiintuneilla käytänteillä selkeää tutkimusasetelmaa noudattaen (Vilkkä 2015, 38–39). Tutkimusasetelma suunnitellaan huolellisesti, jotta haastattelutilanne olisi haastateltavalle mahdollisimman turvallinen (Hirsjärvi & Hurme 2000, 20). Suostumus haastatteluun hankitaan perusteellisen informoinnin kautta, mikä on tärkeä osa laadullisen tutkimuksen eettisyyttä (emt., 20).

Kaikessa ihmisen toiminnassa pätevät tietyt yleishumaanit säännöt ja rakenteet, jotka eivät välttämättä ole objektiivisia, mutta tekevät pyrkiessään objektiivisuuteen aineistoista vertailukelpoista (Alasuutari 1994, 214). Kuulan (2011, 17) mukaan objektiivisyys on sitä, että myöntää subjektiivisuutensa ja tarkastelee mahdollisimman avoimesti omaa aineistonkeruutaan, aineistonsa analysointia ja omaa positiotaan. Siksi tässä maisterintutkielmassa on myös luotettavuustarkastelu (ks. luku 5.2). Tutkijan pitää pyrkiä huomaamaan omat sisäiset hierarkiansa ja yrittää tunnistaa, mitä ja miten hän arvottaa asioita (Kuula 2011, 17).

Luotettavuudella tarkoitetaan sitä, että tutkimusta ennen, sen aikana ja jälkeen pidetään huolta siitä, että työskentelyn vaiheet ja prosessit on tehty tieteen avoimuutta kunnioittaen. Tutkimuksen suunnittelussa tulee ottaa huomioon aiempi tutkimustieto, ja tutkimuksen tulee pohjata siihen. (TENK 2023, 12–13.) Omassa tutkielmassani nämä asiat näkyvät siten, että työssäni on teoreettinen viitekehys, joka yhdistelee aiempaa tutkimustietoa ja laittaa myös eri lähteitä keskustelemaan keskenään. Tämän lisäksi minua on ohjattu hyvän tieteellisen tutkimuksen käytäntöjen noudattamiseen yliopiston puolesta (Taideyliopiston eettinen ohjeistus 2024). Haastattelijana on tärkeää ymmärtää, että laadullisessa tutkimuksessa haastateltavani soveltavat niitä merkitysjärjestelmiä, erilaisia skeemoja ja niiden tulkintoja, jotka heille ovat tuttuja, kun he kertovat haastattelijalle asioita (Alasuutari 1994, 63). Tämä voi vaikuttaa tutkielman läpinäkyvyyteen ja luotettavuuteen, ellei haastattelijana kiinnitä siihen erityistä huomiota. Tutkijan tulee epäillä aineistoa ja analyysiä kunnes aineisto on tarpeeksi kattava (Juhila 2021). Kriittinen epäily antaa johtopäätöksien tekemiselle tukevan pohjan. (Kuula 2011, 25–26).

Laadullisen tutkimuksen yksi peruspiirre on, että tutkimukseen osallistuu ihmisiä. Ihmisten kanssa tehtävään tutkimukseen liittyy tiettyjä periaatteita, joita on välttämätöntä noudattaa, jotta voidaan puhua eettisestä tutkimuksesta. Tämän takia kaikki haastateltavat henkilöt ovat osallistuneet tutkimukseeni vapaaehtoisesti, ja heillä on ollut missä tahansa vaiheessa oikeus vetäytyä tutkimuksesta. Hyvän tieteellisen käytännön mukaisesti (TENK 2023, 13) olen pitänyt huolta siitä, ettei tutkimukseni vaaranna tutkittavien turvallisuutta tai ihmisarvoa (ks. Eskola & Suoranta 1998, 58). Olen kysynyt haastateltavilta henkilökohtaisesti suostumusta osallistua tutkimukseen (ks. Eskola & Suoranta 1998, 53). Olen pitänyt huolta siitä, että aineisto on suojattu ja litterointivaiheessa pseudonymisoitu siten, ettei haastateltavien identiteetti paljastu materiaalin perusteella ja tehnyt kirjalliset sopimukset haastatteluista sekä käynyt hyvissä ajoin läpi tietosuojalainsäädäntöön sekä luottamuksellisuuteen liittyvät asiat.

Tässä tutkimuksessani noudatan TENKin hyvän tieteellisen käytännön sekä alani menetelmäkirjallisuuden antamien ohjeiden lisäksi Taideyliopiston koulutusta, tutkimusta ja opiskelua koskevia eettisiä ohjeita. Taideyliopiston eettiset ohjeet on luotu lisäämään ymmärrystä ja hyviä toimintatapoja tutkimuksen tekemiseen ja vähentämään vilppiä koulutyössä. (Taideyliopisto 2024.) Opiskelijalla on velvollisuus tutustua hyvään lähdeviittauskäytäntöön, olla oma-aloitteinen sen selvittämisessä, mikä on eettistä tutkimuksen tekoa ja mikä vilppiä, ja olla tietoinen plagiointiin ja sepittämiseen liittyvistä ongelmista ja hy-

vän tieteellisen käytännön loukkauksista. Tutkijana tekoälyn aikakaudella olen velvollinen kertomaan, kun olen tekoälyä käyttänyt, ja tavat, joilla olen sitä käyttänyt. Taideyliopiston eettiset ohjeet mainitsevat, että tekoälyä saa käyttää esimerkiksi tieteellisiä artikkeleita kääntäessä tai kielenhuoltoa tehdessä, mutta asiasta on aina mainittava ja opiskelijalla on viime kädessä vastuu tarkistaa, että kielenhuollollisesti ehjältä näyttävä teksti ei sisällä ristiriitaisuuksia tai epäjohdonmukaisuuksia sekä ettei hän plagioi suoraan toista lähdettä. (Taideyliopisto 2024.) Olen käyttänyt ajoittain tekoälyä tekstien tiivistämisessä sekä kielenhuollossa kohdissa, joissa oma tekstini on muuttunut liian proosalliseksi (ks. luku 5.2). Tästä huolimatta kaikki teksti on omaani, sillä olen tarkistanut aina alkuperäisestä aineistosta, että asiat on esitetty oikein. Aiheiden ajoittaisen hankalan sanoitettavuuden takia olen myös käyttänyt tekoälyä ideointiin siinä, miten vaikeita asioita voi sanoittaa.

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen analyysini haastattelujen avulla tuottamastani aineistosta, jota tarkastelen jo olemassa olevan tutkimuksen kanssa. Luvun neljä alaluvut vastaavat kolmeen tutkimuskysymykseen, jotka on esitetty luvussa kolme. Jos siteeraan tai lainaan haastateltavia suoraan, olen säilyttänyt lainauksissa alkuperäisen asun siltä osin kuin se sisältää olennaista tietoa. Olennainen tieto on tässä asiayhteydessä asiatekstiä. Erilaiset puhekielisyudet, kuten ”niinku” -sanon käyttö ja pohdintaa ilmaisevat äännähdykset (”öm,” ”ääää”), olen karsinut pois. Kerron ennen tuloksia vielä haastateltavieni taustoista, sekä avaan lyhyesti kapellimestarikultin käsitettä haastateltavien näkökulmista.

Haastattelin kolmea kapellimestaria, jotka kaikki ovat vakiinnuttaneet asemansa Suomessa ja kansainvälisesti sekä ammattinsa harjoittajina että kapellimestariopiskelijoiden ohjaajana. Tein haastattelut yksilöhaastatteluina, ja ne sijoituivat talveen ja kevääseen 2024. Ensimmäinen haastateltavista aloitti jousisoittimen soiton useita kertoja nuorena, ja myöhemmin hän aloitti uudelleen ja opiskeli ensin yksityisesti ja sittemmin suomalaisessa musiikkioppilaitoksessa. Hän jatkoi soitto-opintojaan korkeakoulussa, jonka jälkeen hän lähti ulkomaille opiskelemaan ja tekemään töitä. Samanaikaisesti oman taiteellisen työn lomassa kulkivat rinnalla kapellimestarihaaveet, ja hän oli orkesteritöiden ohessa saanut tilaisuuksia johtaa nykymusiikkiteoksia. Hän pääsi aloittamaan viralliset kapellimestarin opinnot ja soitti samanaikaisesti orkesterissa. Lopulta keikat kapellimestarina lisääntyivät sen verran, että hän irtisanoutui orkesterista keskittyäkseen omaan johtamisuraansa. Kun ura oli vakiintunut, hän sai töitä myös kapellimestariopiskelijoiden kouluttajana. Soittimensa takia kutsun häntä haastatteluissa nimellä Jousi. Jousen jouhien avulla sinfoniaorkesteri saa tunnusomaisen soundinsa.

Toinen haastateltava aloitti lapsena pianotunnit, mutta soitin ei ollut soittajalleen mieleinen. Haastateltava vaihteli soittimia varhaisteininä ja teininä, ja mielessä kävi jopa, ettei hänestä tule muusikkoa. Instrumenttikokemus monipuolistui nuoruudessa käsittämään puhallin-, kosketin- ja jopa jousisoittimia. Lopulta hän harjoitteli yhtä soitinta keskittyneesti muutaman vuoden ja pääsi sisälle musiikin yliopisto-opintoihin. Opintojen kautta hän kiinnostui orkesterinjohdosta ja pääsi pääsykokeiden jälkeen kapellimestariluokalle. Jo kouluaikana hän sai tukea sävellysten johtamiseen ja orkesteripartituurien kirjoittamiseen. Tämän jälkeen hän lähti vahvasti ohjaamaan seuraavia kapellimestarisukupolvia. Valitsin häneltä yhden vahvan soittimen, jonka mukaan kutsun häntä nimellä Kello. Kello

on soittimen osa, ja se löytyy suurimmasta osasta puhallinsoittimia, mutta erityisesti vas-kiperheen soittimissa on komeita kelloja.

Kolmas haastateltava on haastateltavan kaksi tavoin monipuolinen muusikko. Hän kasvoi muusikkoperheessä ja oppi varhain soittamaan yhtä jousiperheen soitinta hyvin. Hän musisoi paljon yksin ja yhdessä, kävi korkeakoulussa suorittamassa diplomit soittimestaan ja yhteismusisoinnista ja kiinnostui orkesterinjohdosta. Opintojen alkamiseen meni aikaa, sillä haastateltava edellytti itseltään tietynlaista vapautta oman soittamisen suhteen. Lopulta hän pyrki korkeakouluopintoihin, jotta voisi kohdata musiikin ilman soittimen luomaa fyysistä turvaa. Tällä Äänipinna tarkoittaa, että fyysisen soittimen soittajana vaati paljon rohkeutta seistä ilman soitinta orkesterin edessä. Sittemmin hän on toiminut kouluttajana, taiteellisena johtajana, festivaalien rakentajana ja monessa muussakin asiassa säilyttäen samalla päätyönsä orkesterimusikkona. Koska hän on monipuolinen muusikko, jousisoittaja ja kapellimestari ja on monessa mukana, kutsun häntä nimellä Äänipinna. Äänipinna on jousisoittimen sisällä oleva puutappi, joka pitää jousisoittimen koossa sekä johtaa äänen resonoimaan koko soittimen vartaloon. Tahtipuikosta käytetään myös pinna-nimitystä.

4.1 Hiljaisen tiedon luonne

Haastateltavat kapellimestarit kertoivat monenlaisesta hiljaisesta tiedosta, joiden informaatio oli joko taiteellista, käytännöllistä ja musiikkiin liittyvää tai psykologiseen ymmärrykseen liittyvää. Tällainen tieto on jäsenelty teoreettisen viitekehyksen tavoin heikkoon, keskivahvaan eli keholliseen ja vahvaan yhteisölliseen hiljaiseen tietoon. Haastatteluiden perusteella minulle välittyi kuva, että he suhtautuvat asioihin hyvin samantyyppisillä tulokulmilla ja että kaikilla on vahva orkesterinjohdollinen osaaminen. Yhtenevien näkemysten lisäksi olen halunnut nostaa esiin myös sävyeroja, joilla asioita on sanoitettu.

4.1.1 Heikko hiljainen tieto

Heikkoon hiljaiseen tietoon voi kapellimestarien mielestä lukeutua erityisesti musiikkiin sisäänkirjoitetut asiat sekä soittoa ja fraseerausta ohjaavat musiikin esityskäytännöt. Harvemmin esimerkiksi kyseenalaistetaan harjoituskirjainten olemassaolo, mutta jos harjoituskirjaimet ovat väärin, se ymmärretään sanoittaa ääneen. Nuottimateriaalin tulee olla identtinen kaikilla, ja lisäyksineenkin sen tulee olla yksiselitteistä. Vaikeimmin ääneen

sanoitettavia asioita ovat erilaiset soittotavat, jotka vaihtelevat sektion, orkesterin ja sekä maantieteellisen että yksittäisten orkesterien työskulttuurin mukaan ja jotka vaikuttavat kapellimestarin työhön. Näihin soittotapoihin kuuluu esimerkiksi vibraton käyttö, kaarien päiden fraseeraaminen ja jousen soitinryhmällä jousen yhdenmukainen käyttö. Vaikka esityskäytänteet on sidottu omaan aikakauteensa, ei maailmassa silti ole kahta samalla tavalla soittavaa orkesteria. Sen lisäksi kansallissäveltäjillä on kussakin maassa oma erityisasemansa, ja orkesterit ovat vahvasti sisäistäneet säveltäjiensä esityskäytänteet. Näiden yksityiskohtien tunnistaminen, sanoittaminen ja perustelemine sekä välittäminen ovat aikaa vieviä ja monimutkaisia prosesseja. Johtajan hiljaista, sisäistä tietoa on vaistota, miten pitää harjoitusten imu hyvänä säilyttäen soittajien keskittymisen korkeana. Tätä vaistoa yritin avata enemmänkin, mutta huomasin että ilman virikkeitä sitä on tilannesidonaisuuden takia hankala sanoittaa. Haastateltavien mukaan hiljaisen tiedon artikulointi voi olla kapellimestarillekin vaikeaa, jos työvälineenä ja instrumenttina toimiva orkesterikaan ei osaa artikuloida itseään.

Kaikki kertoivat, että käytännöllisessä mielessä hiljainen tieto voi joskus olla sisäänkirjoitettuna musiikkiin itseensä. Jousen mukaan monet suomalaiset orkesterit omistavat esimerkiksi Sibeliuksen teoksia, joihin ”Sibeliuksen aikalaiset ovat tussanneet uudelleen joi-tain merkintöjä ja vaihtaneet paikasta riippuen nyanseja tai sointujen asetelmia. Joskus myös nuotteja on poistettu tai lisäilty.” (Jousi) Tällainen muuttaminen tehtiin pyrkimyksenä selkeyttää materiaalia, mutta saattoi johtaa myös liiallisena siihen, että teoksen alkuperäinen henki kärsi. Jousi jatkaa kulttuurin sisäisten asioiden läpikäymistä, ja kertoo että käytännössä hiljaisen tiedon takia juuri Sibelius onkin ”vaikea pala” sellaisille kapellimestareille, jotka eivät ole kasvaneet Suomen orkesterikulttuurissa. Aiempi materiaali kun on ”pakattu täyteen” merkintöjä, niiden korjauksia ja korjauksien korjauksia. Silloin artikulointitietoa on paljon, ja kulttuurin ulkopuolisen on vaikeaa löytää tiedon alku- ja loppupistettä. Tieto on logistisesti vaikeaa jäsentää, kun kirjoittajien taustaa ei tunneta eikä sitä voi päätellä käsialasta. Siksi hän lähestyykin erityisesti Sibeliuksen musiikkia siten, ettei muuta itse nuottimateriaalia.

Lähestymistapa, minkä mä oon sitten taas ottanut on se, että mä en muuta mitään Sibeliuksessa, että mä en muuta yhtään mitään. Mä pyydän ihmisiä vaan niinku kuuntelemaan tiettyjä asioita tietyissä kohdissa, ja se varmaan liittyy niinku siihen minkälaisia ne orkesterit oli silloin alkuaikoina 50-60- luvulla. (Jousi)

Kellon mielestä nykyaikana pitäisi olla itsestänselvyys, että kaikilla soittajilla on sama nuotti samalta kustantajalta. Ajan saatossa nuotit muuttuvat helposti huolimattomuusvirheiden seurauksena. Kello ja Äänipinna kertovat, että joskus hämmennystä ovat herättäneet toisistaan eriävät nuotit sekä soittajien, sektioiden että koko orkesterin ja kapellimestarin välillä. Vanhoissa nuoteissa saattaa olla jopa eri harjoitusnumeroita, ja niiden selvittäminen on vienyt orkesterilta yhteistä työaikaa, mikä on Äänipinnan mukaan tuhoisaa hedelmälliselle työskentelylle. Positiivisena esimerkkinä hyvästä nuottityöstä Kello mainitsee oopperaorkesterien ”pläkkiselvän” tavan merkitä siististi nuotteihin esityskäytäntöihin liittyviä yksityiskohtia, ja näin esitysohjeet välittyvät selkeästi muusikkosukupolvelta toiselle.

Jo aiemmin mainittujen, nuotteihin liittyvien kulttuurisidonnaisten tulkintojen takia Jousi ja Kello eivät lähde enää nykyään muuttamaan itse musiikkia. Sen sijaan Jousi kehottaa orkesteria keskittymään tarkemmin tiettyihin hankalampina pidettyihin kohtiin. Hänen toimintansa eroaa menneiden aikojen kapellimestarien toimintatavoista. Silloin orkesteria hiottiin tarkasti kapellimestarin vision mukaiseksi, mutta tarkkuus vei mennessään osan ilmaisusta. Kellolla taas on oma tarkka visio, johon hän kutsuu ja kannustaa orkesteria liittymään. Hän ei ole vielä tavannut muusikkoa, jolla olisi henkistä estettä tulkita Sibeliusuudella tavalla, mutta on kapellimestarin vastuulla esittää nämä ajatukset rohkeasti ja uskaltaa myös toteuttaa ne lyöntiteknisesti. Kapellimestarilla kuuluu olla oma tahto, mutta sen pitää olla perusteltu, jotta orkesteri voi sen myös hyväksyä. Äänipinna yhtyy tähän näkemykseen sanoen, että orkesterin edessä on hyvä olla selvillä omista arvoistaan ihmisenä, mutta myös ajatuksistaan musiikillisesti.

Se perustuu tietysti niin paljon tää työ yhä enemmän vuosi vuodelta siihen, että mikä on oma näkemys esitettävistä kappaleista ja... ei muusikot koskaan ole kieltäytynyt soittamasta Sibeliusuudella tavalla. Että ei, ei siinä ollut mitään semmoista estettä. Että, jos toisella on vahva näkemys, että haluaa jotakin hitaammin nopeammin ja eri balanssissa, niin ne aina lähdetään mukaan. Mutta se täytyy uskaltaa esittää... [Johtamista] edesauttaa sen myös sen, että pääsee tekemään sitä omaa tahtoansa. Ja oma tahto tietysti pitää olla. Semmoinen näkemys, jonka orkesteri voi hyväksyä. (Kello)

Jousi mainitsi myös hiljaisen tiedon heikoimman osan kertoessaan Helsingin kaupunginorkesterin (HKO) erityisestä tavasta soittaa Sibeliuksen teoksia. Erityinen tapa soittaa Sibeliusuudella johtuu siitä, että suurimmalla osalla orkesterimuusikoista on ollut Sibeliuksen musiikkiin elinikäinen suhde, joka muovaa soinnista ja ilmapiiristä uniikin ja vertaansa vailla olevan. Kuvatun kaltainen, Jousen sanoin ”havina” on vaikeasti avattavissa eikä

sellaista löydy muiden maiden orkestereista. Samanlaista havinaa kuulee myös saksalais-orkestereissa, kun he soittavat suuria wieniläisklassisia teoksia.

Kello ja Äänipinna kertovat samansuuntaisen positiivisen oivalluksen liittyen heille alun perin heikkoon hiljaiseen tietoon. Sooloissa kapellimestarin tulisi antaa tilaa ja säestää niitä samalla herkkyydellä kuin konserttoa säestettäisiin. Kellon mukaan tavoitteena on mahdollistaa soittajan oman näkemyksen esittäminen ja tukea sitä sen sijaan, että kapellimestari yrittäisi liiallisella kontrollilla rajoittaa soittajan näkemystä.

Asia mitä mä valitsen joskus pyytää vaan esimerkiksi, että jos on hitaampaa musiikkia, niin mä ehdotan et mä alan soittaa säestystä omillaan... Että esimerkiksi johtaa vain säestäviä ja näin, ja kuuntelee kun katsoo melodiaa. Mutta johtaa tietysti se niin, että melodia huomaa, että ”aha se ei johda meitä, että mitä meidän pitää tehdä nyt sitten”. Ne ehkä herää semmoiseen. Ikään kuin itsetiedostavaan vapauteen siitä, että ne toteuttaa sen. Ne ottaa kantaa, ottaa vastuun. Sitten ottaa kopin siitä että mä en [kapellimestarina] tee nyt mitään. Se herää kollektiivisesti laulamaan. (Äänipinna)

Varsinaista kätkeytä eli tarkoituksella itsellään pidettyä hiljaista tietoa kukaan kapellimestareista ei usko enää nykyajan kapellimestareiden tai orkesterien pitävän itsellään motiivinaan taiteellisten ”teollisuussalaisuuksien” varjelu. Jos taiteellista tietoa joutuu pitämään itsellään, se Äänipinnan mukaan johtuu siitä, että tiedon jakaminen olisi tarkoituksenvastaista, sillä tiedon jakaminen voisi helposti ”lipsahtaa epämotivoivan jaarittelun” puolelle. Kello lisää, että (työ)terveyteen liittyvät asiat ovat aina erikseen, ja niistä keskustellaan todella harkitusti, eikä niillä häiritä harjoitustilannetta. Toisena esimerkkinä hän mainitsi uusien taiteellisten johtajien valitsemisen ja taiteellisen johtomallin uudistamisen ja pohtii ääneen, että suuren ihmismäärän sitouttaminen uuden valinnan salaamiseen on positiivisellakin tavalla poikkeuksellista. Kolmantena esimerkkinä ovat jo osittain puhtaan musiikin ulkopuolelle menevät asiat, kuten tuotannolliset prosessit, joita ei ole hyvä avata liian varhaisessa vaiheessa tuotantoalan ammattilaisten ulkopuolelle. Kello tuo myös esiin, että joskus tiettyjä ristiriitoja on hyvä käsitellä sisäisesti ja varovasti, sillä ne voivat heijastua yleiseen keskusteluun ja ristiriitoja voidaan käyttää julkisessa keskustelussa lyömäaseena — pahimmillaan kulttuuri-instituutiota itseään kohtaan, jolloin saatetaan kritisoida jo orkesterin toiminnan mahdollistavia taloudellisia avustuksia. Taiteellisella tasolla alalla on yhä enemmän ja avoimemmin saatavilla tietoa orkesterin johtamisesta ja nuoret kapellimestarit kannustavat ja auttavat avoimesti toisiaan ongelmia kohdatessaan. Tässä suhteessa kätkeytä hiljaista tietoa on koko ajan vähemmän. Suurin osa tiedon avoimuudesta tulee siitä, että kaikki yleensä videoidaan — siinä missä sata vuotta

sitten piti mennä paikan päälle nähdäkseen kapellimestarin ”käsialan”, sen voi nykyään tehdä myös ruudun välityksellä. Siitäkään huolimatta kapellimestariksi ei voi opetella ”ruutua tuijottamalla”, sillä matkiminen ei opeta niitä oleellisia pohjataitoja, jotka vaaditaan käsialan syntymiseen. Kello sanookin, että nykyään asioista keskustellaan sisarusellisessa hengessä ja osataan pyytää myös apua.

Äänipinna kokee, että hyvien johtamiseen liittyvien neuvojen jakaminen on kuulunut Suomen kulttuuripiiriin, vaikka esimerkiksi Jorma Panulan tapa opettaa on vähäsanainen. Panula antaa opettajana paljon intuitiivisia impulsseja eikä niinkään selityksiä. Keskinäisessä kommunikoinnissa hän antaa oppilaille tilaa löytää itse vastaukset.

Joo ja sitten ehkä myös siihen vaikuttaa esimerkiksi huippusoittimet. Aika paljon siellä on suhteeton määrä todella hyviä soittimia, niin sitten se vaikuttaa siihen ja tietysti muokkaa sitä koko asiaa. Samoin esimerkiksi akustiikka missä soitetaan säännöllisesti, niin kyllä sekin vaikuttaa. Toi hiljaisen tiedon käsite orkesterin kaltaisessa yhteisössä, koska se on tavallaan. Sitä ei jaeta edes siellä yhteisön sisällä kauhean paljon. Jos jossain orkesterissa on erityisen hieno puupuhallinsektio, niin ei soittajat siitä tiedä, että siellä on ”vaan hyviä tyypejä”, siinä kaikki. Että ei siellä niinku tavallaan kulje se tieto sektiossa toiseen hirveän helposti. (Jousi)

Jousi jatkaa kätketyn hiljaisen tiedon käsittelyä ja kokee, että asenne on nuoremman sukupolven kollegojen keskuudessa muuttunut niin, että tiedon ja kokemuksen jakaminen ovat yhteisön vahvuuksia. Soittajien hän ei usko ”panttaavan tietoa”. Tällä hän viittaa siihen, että asioita, kuten yhteissointi, on ”vaan vaikeaa pukea sanoiksi”, kun soittajat ovat kasvaneet maansa musiikkikulttuurissa jo lapsesta asti.

Mä juttelin jonkun (Wienin filharmonikkojen) jousisoittajan kanssa ja kysyin, että mikä se on se soundi, että kun se on niin ihmeellinen se soundi minkä ne saa aikaan. Niin hän sanoi, että ei hän tiedä, että se nyt vaan sattuu tulemaan sillä tavalla. Tai en tiedä halusiko se sitä pantata joltakin, mutta mulla ei vähän semmoinen olo, että se oli kyllä ihan aidosti että mitä tässä nyt? (Jousi)

Niin sanottu logistisesti vaativa hiljainen tieto oli tuttua kaikille kapellimestareille. Taiteellisena esimerkkinä Jousi mainitsee tilanteen, jossa johtaa orkesteria, mutta soitto ei vastaa hänen odotuksiaan. Tämä ei hänen mukaansa välttämättä johdu huonosta soittamisesta vaan siitä, että toisen kulttuurin orkesteri saattaa lähestyä musiikkia eri tavalla, ja lähestymistapa on vaikuttanut sointiin. Hän peräänkuuluttaa riittävää aikaa kapellimestarin ja orkesterin väliseen työskentelyyn, sillä kulttuurit orkesterin toimintakulttuurista maan tapakulttuuriin muuttuvat hitaasti eivätkä ole hallittavissa lyhyellä aikavälillä. Jo

aiemmin Kellon mainitsevat tuotannolliset seikat ovat kätkeyn hiljaisen tiedon piirteiden lisäksi myös logistisesti vaativaa hiljaista tietoa, jonka takia tiedon artikuloiminen voi olla paitsi vaikeaa, myös täysin tarpeetonta kaiken ollessa keskeneräistä.

Lisäksi musiikissa on monia tasoja, joita ei aina tiedosteta, ja toisille tasot voivat olla selkeitä, toisille taas ei. Kapellimestarin tulee säilyttää oma avoimuutensa ja viattomuutensa tällaisten kysymysten edessä ja tarvittaessa myöntää, ettei tunne syitä tai ratkaisuja tiettyihin ilmiöihin. Haastateltavat sanovat uskovansa musiikillisiin tasoihin, joita ei voida täydellisesti analysoida tai käsitellä tietoisesti, mutta jotka silti vaikuttavat olennaisella tavalla lopputulokseen.

Kaikki kolme kapellimestaria ymmärsivät hyvin osoitettavan hiljaisen tiedon hankaluuden, ja myös haastatteluissa eteen tuli paljon tilanteita, joissa selittämisen tukena olivat kädet, joskus jopa hyräily. Näissä tilanteissa on helpompaa vain havainnoida hiljaista tietoa elein ja muiden nonverbaalisten keinojen kautta, sillä asian muotoileminen tekstiksi veisi turhan paljon aikaa ja saattaisi kadottaa jotain siitä informaatiosta, joka tulee suoraan näyttämisen kautta. Osoitettava hiljainen tieto toisaalta on hyvän kapellimestarin työn keskiössä, sillä Äänipinnan mukaan orkesteri ei lopulta tarvitse muuta kuin visuaalisen kuvan kapellimestarista, mikä toimii seuraavasti:

Niin, siinä aktivoituu sellainen kieli, mitä me ei tiedosteta osaavamme, siis tää elekieli. (Äänipinna)

Äänipinna myös mainitsi, että yksi mieleen tuleva osoitettavan hiljaisen tiedon muoto liittyy dynamiikaltaan hiljaiseen tai pehmeään musiikkiin. Hiljaisen kohdan johtamisessa liike ei saa pysähtyä täysin, vaan sen on jatkuttava hienovaraisina liikkeinä, jotta musiikin virtaus säilyy.

Ristiin menevät ennakkokäsitykset olivat kaikille kolmelle haastatellulle kapellimestarille tuttu asia. Äänipinna ja Jousi kertovat, että teosta opiskellessa saattaa muodostua kuva siitä, että orkesterille jotkin kohdat voivat olla aika vaikeita. Kun teosta soitetaan läpi, voi kapellimestarina yllättyä, että ”sehän olikin tuolla jo”. Esimerkkinä tällaisesta Jousi mainitsee yleissointiin liittyvät kysymykset ja sointimaailmojen muokkaamisen enemmän omannäköiseksi. Kello mainitsee yhden esimerkin varhaisilta työskentelyvuosiltaan, jolloin hän äänitti kantanauhoja. Hän ei ollut tullut ajatelleeksi asiaa ennen kuin yksi orkesterilainen sanoi hänelle: ”Aina kun sä oot siinä, täällä vallitsee hyvä kuri.” Kello oli ensin järkyttynyt, mutta ymmärsi myöhemmin sen olleen positiivinen kehu. Hänen työtahtinsa piti orkesterin keskittyneenä, motivoituneena ja työskentelyn hedelmällisenä.

Äänipinna mainitsee, että useimmiten ristiin menevät ennakko-odotukset koskevat sitä, että orkesterin valmius oma-aloitteisuuteen tai tyyllilliseen ymmärrykseen ei vastaa odotettua, ja odotukset voivat alittua mutta myös ylittyä.

Yhteistä kaikissa haastatteluissa oli, että ilmapiiriä harvemmin eroteltiin taiteellisesta työskentelystä. Jos vaikka soitettava teos oli tyyllillisesti hidas ja edellytti raskasotteista soittimen käsittelyä, kun siihen olisi pitänyt olla soitannollisesti kevyempi ote, myös tunnelma oli raskas. Vastaavasti tunnelma keveni, kun soittoa kevennettiin.

Jos orkesterilla on sukupolvien mittainen kokemus siitä, että tietyn säveltäjän musiikin kuuluu olla raskasta, vaikuttaa se alitajuisesti myös ilmapiiriin. Myös vieraan kapellimestarin täysin päinvastaiset käsitykset taiteesta voivat vaikuttaa soittamisen yleistunnelmaan. (Jousi)

Yhteenvetona voidaan sanoa, että hiljaisen tiedon heikoin osa oli kaikille kapellimestareille tuttua ja linkittyi useimmiten taiteelliseen työskentelyyn, jossa oli mukana ylisukupolvista ymmärrystä taiteellisesta työskentelystä sekä ratkaisuista. Kapellimestarien ammattikunnan yksi perustavista osista liittyy osoitettavaan hiljaiseen tietoon ja sen avulla ongelmien ratkaisuun. Kätketty hiljainen tieto ja kätkemisen motiivit ovat ymmärrettävissä, kun pyritään selkeyteen ja johdonmukaisuuteen. Monet tilanteet ovat hankalasti artikuloitavia, koska ne yhdistävät useampaa heikon hiljaisen tiedon lajia keskenään, menevät nopeasti ohi ja ovat hankalasti palautettavissa mieleen ilman virikkeitä, esimerkiksi tallenteita, tilanteesta.

4.1.2 Kehollinen hiljainen tieto

Haastatteluissa kehollinen hiljainen tieto kumpuaa musiikillisista, perustelluista näkemyksistä ja myös arvoista ihmisenä. Yhdessä ne tekevät kapellimestarista hyvin valmistautuneen ja varman sekä rennon oloisen, mikä puolestaan vaikuttaa kapellimestarin oleukseen podiumilla orkesterin edessä. Musiikin tuntemus vaikuttaa gestiikkaan eli kapellimestarin johtamiseleisiin, sekä huomion suuntaamiseen fyysisesti katseen ja kehon asentojen avulla. Selkeys ja johdonmukaisuus ovat kapellimestarin välittämän, kehollisen hiljaisen tiedon tärkeimpiä osia. Ei-toivottavasta kehollisesta tiedosta kapellimestarin pitäisi varoa erityisesti kehollista taiteellista viestintää, joka antaa päinvastaisen vaikutelman. Esimerkkinä edellä mainitusta on osoittava liike, jonka tarkoituksena on rohkaista muusikkoa soittamaan. Yleisellä tasolla Kello intoutui haastattelussa kertomaan, miten hän on kehittänyt jo vuosia erilaisia motoristen tekniikoiden sanallistamista, koska maa-

ilmalla puhutaan ääneen liian vähän hienomotorisista ”kikoista”, joilla orkesterin saa soittamaan haluamallaan tavalla. Tämä työ alkoi jo hänen ollessa vielä nuori, vastavalmistunut kapellimestari.

Jo ennen kuin harjoitukset alkavat, kapellimestarilla on mahdollisuus vaikuttaa niiden kulkuun. Kello ja Äänipinna sanoittavat täsmälleen samaa kehon kokonaisrauhallisuuden tunnetta ja puhuvat siitä, miten tärkeää on, että rauha ja johdonmukaisuus sekä harjoituksen imu perustetaan kapellimestarin toimesta heti harjoituksen alussa: Tullaan ajoissa lavalle, tervehditään orkesteria ja annetaan aikaa sille, että kaikki ehtivät asettautua paikoilleen, eikä puhuta partituurille vaan soittajille. Kello korostaa, että katseella on suuri merkitys, ja juuri ennen soittoa on hyvä katsoa kaikkia orkesterin jäseniä, sillä se terävöittää keskittymistä.

Varsinaisessa johtamis- ja harjoitustilanteessa pääpaino on lyönnissä. Kapellimestarin lyönti koostuu puikkokäden ja fraasikäden yhteistyöstä, joista toinen näyttää johtamiskaavaa ja toinen musiikkia: dynamiikkoja, tunnelmia, artikulaatioita, näiden muutoksia sekä fraasien alkua, loppuja ja huippukohtia. Lyönnin tulee olla selkeä ja johdonmukainen, ja persoonallinen ilmaisu voi rakentua sen päälle. Kun elekieli on käytössä ja vakiintuu ajan saatossa johdonmukaiseksi, vapautuu kapellimestari tekemään ”ihmeellisiä asioita”. Jos kapellimestarin elekieli ei ole johdonmukaista, se alkaa Äänipinnan mukaan häiritä orkesteria, jolloin soittajat lakkaavat katsomasta kapellimestaria, ja alkavat sen sijaan seurata konserttimestaria ja oman sektion äänenjohtajia. Tällöin podiumilla oleminen menettää merkityksensä. Esimerkki epäjohdonmukaisuudesta on, että peilikuvaa ei kannata johtaa, sillä se on epäluotettava lyöntitapa: fraasikäsi ei normaalisti ole täsmällisen yhdenaikainen puikkokäden kanssa. Fraasikäsi on musiikin näyttämisen lisäksi kätevä harjoitustilanteessa: Kellon mukaan sitä tarvitaan esimerkiksi viestien ja harjoitusnumeroiden tai -kirjainten esittämiseen, mutta myös esimerkiksi huolen ilmaisemiseen, kuten sen varmistamiseen, että soittajilla on kaikki kunnossa.

Selkeys ja johdonmukaisuus voivat useinkin orkesterien arjessa pelastaa harjoituksia, joskus myös konsertteja. Äänipinna linkittää kehollisen hiljaisen tiedon haastattelutilanteessa olennaiseen musiikilliseen informaatioon. Esimerkiksi yhdessä tapauksessa hänet kutsuttiin johtamaan sinfoniaa harjoitukseen vain kahdentoista tunnin varoitusajalla ilman aiempaa tuttavuutta teokseen. Tilanteen jännittävyydestä huolimatta hän onnistui säilyttämään asenteen teoksen ”läpi vetämisestä,” ja hän sai myöhemmin soittajilta paljon kiitoksia hyvästä johtamisesta. Tässä tilanteessa korostui se, että johtaminen voi onnistua

keskittymällä olennaiseen ja selkeyteen ilman pitkäaikaista valmistautumista. Jälkikäteen Äänipinna pohtikin, että onnistumisen avain ei välttämättä ollut teoksen pitkäaikaisessa opiskelussa, vaan siinä, että hän kapellimestarina osasi tehdä ensimmäisestä ratkaisustaan selkeän ja toimivan.

Ymmärrys kehon liikkeistä johtamishetkellä on haastateltujen mukaan hyvin erilainen kuin myöhemmin tallennetta katsottaessa. Kehollinen ymmärrys on muuttunut kaikilla haastateltavilla vuosien myötä erilaisten palautekanavien perusteella, ja samalla ymmärrys omasta kehollisesta osaamisesta on artikuloitunut. Jousi sanoo, että ”paljon on muuttunut mutta oleellisilta osin on säilynyt myös samana.” Ennen kaikkea hän kokee, että hänen ymmärryksensä eleiden käyttämisestä on muuttunut, ja hän soveltaa tietoisemmin eleellistä osaamistaan. Hän esimerkiksi huomioi oman fysiikkansa ja raajojensa ulottuvuudet ja valitsee tietyt liikkeet tietyissä tilanteissa. Kellon hiljainen kehollinen ymmärrys kehittyi suuresti soittajien antaman palautteen perusteella. Verrattuna ensimmäisiin vuosiin hän huomioi orkesterin tasapuolisemmin esimerkiksi kehon rintamasuunnan avulla. Kello myös kertoo oppineensa kokemuksesta refleksiivisistä korjausliikkeistä, ja kuinka ne itseasiassa usein ovat intuitiivisuudessaan päinvastaista, kuin mitä orkesteri tarvitsisi:

Mulla on mielessä on aina tää, että jos ihminen kävelee liukkaalla kelillä ulkona, ja sitten jalka lipeää, niin siinä sekunnin murto osassa vartalo tekee jotakin jotka yleensä on oikeita liikkeitä, tasapainon säilyttämiseksi. Niin kokematon ihminen orkesterin kädessä edessä, kun virhe sattuu, tekee luonnostaan vääriä liikkeitä pitkän aikaa ennen kuin tulee semmoista kokemusta, että vartalo haluaa jotakin aivan muuta, kuin mitä pitäisi tehdä. Ja suuri yksinkertainen on se, että ei saa lähteä heiluttamaan koko vartaloa kun haluaa nopeammin... Pienentäminen nopeuttaa ja liikkeen suurentaminen hidastaa ja siinä päin siinä menee just [intuitiolla] väärin. (Kello)

Äänipinnan kehollinen ymmärrys kehittyi aimo harppauksen videoiden myötä. Hän kertoo, että peilin edessä voi toki aina mallintaa tekemistään, mutta liikkeen samanaikainen tuntemus vaikuttaa visuaalisen ilmeen analysointiin. Tallenne tarjoaa Äänipinnan huomioiden mukaan objektiivisemmän mutta ristiriitaisen ja jopa tuskallisen näkökulman omaan työskentelyyn. Tähän liittyen Äänipinna kertoi kerran johtaneensa nauhalle teoksen, joka musiikillisesti oli loistava, mutta videon nähdessään koki oman työskentelyn olevan aivan amatöörimäistä. Tämä ristiriita kehollisen kokemuksen ja videon välillä herrätti hänet ajattelemaan, onko visuaalisuus turhamaisuutta vai olennainen osa johtamisen kehittämistä.

Vaikka se näyttää amatöörimäiseltä ja sitten kuulostaa kuitenkin hyvältä, niin silloin pitää kysyä itseltään, että mikä on nyt se mun ongelma. Että jos tää kuulostaa hyvältä, niin onko se silloin turhamaisuutta? Epäolennaista? No ei kokonaan, koska pitää tutkia sitä ristiriitaa siitä mitä kuvitteli tekevänsä sitä vasten, että kun heilun sen molemmilla käsillä kuin joku liikennepoliisi. (Äänipinna)

Jousen lyönti on vuosien varrella pehmentynyt ja pyöristynyt, ja hän ajattelee, että keholinen informaatio on aiempaa sujuvampaa. Hän on panostanut myös liikkeen jatkuvuuteen. Esimerkiksi fermaatillakaan musiikki – ja sitä myöten käsi – ei saa pysähtyä. ”Jäykkä ja pysähtynyt käsi jäykistää myös kättä seuraavat soittajat ja vaikeuttaa liikkeelle lähtemistä, kun musiikin pitäisi jatkua.” Jousen ymmärrys lyönnistä on muuttunut myös siten, että informaatio asioista ei ole lyönneillä, vaan lyöntien välissä. Asia on kirkastunut etenkin nuorempia kapellimestareita opettaessa. Äänipinnalla lyönti on selkeytynyt ja johdonmukaistunut, ja hän mainitsee erityisen tärkeänä oivalluksena itselleen sen, miten pehmeässä ja rauhallisessa lyönnissä voi olla hyvinkin tarkkaa tietoa, jopa johdonmukaisempaa, kuin kovassa ja kulmikkaassa. Uransa alussa olevat kapellimestarit eivät usein luota tarpeeksi pehmeään lyöntiinsä, vaikka lähes aina ”vähemmän on enemmän”. Äänipinna myös painottaa, että kehollisen osaamisen karttumiseen ei ole oikotietä, mikä voi olla ajoittain tuskallistakin hyväksyä.

Dreyfusin mallin (ks. s. 18) mukaan kehollisessa ymmärryksessä ja ammattimaisuuden kehittämisessä tulee vaihe, jossa asiat alkavat automatisoitua ja painua taka-alalle. Tämä vaikuttaa myös ammattikapellimestareihin. Kello kertoo, että vuosien varrella sisäistynyttä tietoa ovat esimerkiksi lyöntikaavat ja se, että ”yhdellä vilkaisulla näkee partituurista sen, miten musiikki kannattaa orkesterille lyödä.” Kaikki myös korostavat, miten helposti kapellimestarille tulee maneereita, joista pitää aktiivisesti pyrkiä pois. Myös sisäistyneitä käsityksiä pitää tutkia säännöllisesti. Jousi painottaa, että jännitys ja hermostuneisuus vaikuttavat kokeneellakin tekijällä, ja vaikutus kehoon on aina todella suora. Jos esimerkiksi työstettävä projekti tai musiikillinen kohta ei toimi, keho jännittyy. Tällöin pitää palata perustekniikkaan ja muistuttaa itseään siitä, ettei hosuminen ja pyöriminen vie asiaa yhtään eteenpäin, tee hänestä yhtään omistautuneemman, musikaalisemman tai intohimoisemman näköistä, vaan pohja työskentelyyn syntyy sisäisestä rauhasta. Esimerkkejä hermostuneisuudesta löytyy tilanteista, joissa on aloittanut uuden orkesterin kanssa, eikä tiedä, miten soittajat reagoivat asioihin. Silloin omaa kehonkieltä artikuloi ehkä liikaakin ja työskentely menee jopa yliyrittämisen puolelle. Kun puhutaan oman

elekielen tarkistamisen aikavälistä, Jousi kertoo muistuttavansa itseään jatkuvasti perusasioista ja palaavansa niihin tilannekohtaisesti. Kello kertoo, että yksi johtamisen peruspilareista on, ettei johda toisella kädellä toisen käden peilikuvaa, ja hän palaa tähän periaatteeseen säännöllisesti.

Joskus myös fyysiset olosuhteet vaikuttavat kapellimestarin elekielen muuttumiseen. Tällaisia käytännön seikkoja ovat esimerkiksi se, onko / millainen podium kapellimestarilla on, istuuko orkesteri tasaisella lavalla vai kohoava lava. Jos orkesteri istuu kapellimestariin nähden osittain korkeammalla, alkaa elekieli ja lyönnin pohja intuitiivisesti kohota myös johtajalla, vaikka soittajat kyllä näkevät alaviistossa olevan johtajan hyvin. Salit voivat vaikuttaa paljon etenkin vaskien viiveisiin, mikä taas vaikuttaa koko harjoitus- ja esitysprosessiin. Hän mainitsee vielä erikseen, että kuoron mukanaolo voi lisätä tarvetta selkeydelle, jos se seisoo korokkeilla orkesterin takana.

4.1.3 Yhteisöllinen vahva hiljainen tieto

Yhteisöllinen tai vahva hiljainen tieto on hiljaisen tiedon osa-alueista viimeinen ja sisältää tietoa yhteisön toimintakulttuureista, niin sanotuista julkisista salaisuuksista ja valtasuhteista. Nykyajan kapellimestarit ovat edeltäjäpolveaan jo progressiivisempia ja ratkaisukeskeisempiä. Pyysin kaikkia haastateltavia kertomaan, millaista ymmärrystä kapellimestarille kehittyy orkesterin sosiaalisista rakenteista, hierarkioista ja valtasuhteista, ja jos jokin asia on alkanut häiritä työskentelyä, miten sitä on pystytty edistämään. Kapellimestarit avasivat, miten kaiken pohjalla on toimiva yhteismusisointi ja kapellimestarin huolellinen työnteko, mutta myös kertoivat elämän inhimillisyydestä ja tekijöistä, joihin he eivät voineet vaikuttaa.

Musiikin johtamisen ala on ihmisten kanssa työskentelyä ja palveluammatti. Valtasuhteet ja niiden käsittely ovat osa arkea, ja haastateltavat toivovat, että hallinto ja intendentti voisivat olla osa joukkuetta niin, että läheisten yhteyksien takia asioiden selvittäminen olisi suoraviivaisempaa. Parhaimmillaan hallinto on ”yksi sektio muiden joukossa,” kuten Kello sanoo. Hän kertoo tavanneensa orkesterien intendenttejä, jotka ovat rohkeasti asioita puheeksi ottaessaan tuoneet ilmi myös, että keskustelut tapahtuvat koko orkesterin voimin. Silloin kaikille on tullut kuva, että asioista ja ristiriidoista keskustellaan yhdessä, ja näin on purettu tai ennaltaehkäisty sisäpiirien tai ”eri kuplien” muodostumista. On myös ollut intendenttejä, jotka ovat valvoneet tarkasti, mitä orkesterissa tehdään sen sijaan että toiminta olisi saatu sujumaan.

Äänipinna sanoo, että alalla vallitsee jo käsitys siitä, että kapellimestarilla on tarvittaessa oikeus puuttua häiritsevään tai epäasialliseen käytökseen. Jousi korostaa, että erityisesti vakituisen kapellimestarin tehtävissä ristiriitatilanteita tulee vastaan, ja riippuu orkesterista, miten tilanteet ratkeavat. Orkesterissa voi olla joko erillinen toimisto, tai sitten muusikot voivat olla hallintoa lähempänä, jopa siinä mukana, jolloin asioiden selvittäminen on suoraviivaisempaa. Kello vetää rajan asioiden puuttumiseen siinä, onko hän orkesterin vakituinen kapellimestari vai tekemässä yksittäistä keikkaa vierailijana, Äänipinna ei mainitse haastattelun aikana kantaansa mutta muistuttaa että orkesterin eteen on astuttava nöyränä, muttei anteeksipyytelevästi.

Yleensä ristiriitatilanteet kietoutuvat jonkun yksittäisen soittajan ympärille, tai sitten orkesteri on kokonaisuutena voinut jo pidempään huonosti. Ilmapiiri on saattanut rakentua taiteellisen johdon ihan tietoisesta suosimispolitiikasta, jossa joidenkin soittajien kanssa kommunikoidaan ja toisten ei. Kello sanoo, että kapellimestarin ei koskaan pidä muodostaa sisäpiiriä, vaan tukea ja kuunnella muusikoita tasapuolisesti. Joskus on kuitenkin yhdentekevää, miten hyvin ja tasapuolisesti hoitaa työnsä.

Tässä välikommenttina pitää muistaa, sitten kun sä astut orkesterin eteen, että koska olet auktoriteetti niin sulla on automaattisesti, potentiaalisesti, ihmisiä, jotka ei kestä sua. Ja sillä ei ole mitään tekemistä sen asian kuka sä olet tai mitä sä teet, OK? On hyvä muistaa, että kannattaa myöskin arvioida siis tilanteessa. Jos joku ihminen vastustaa sun kanssa yhteistyön tekemistä, niin aika nopeasti päättää, että käyttääkö siihen nyt energiaa vai ei. (Äänipinna)

Jousi mainitsee myös eri sektioiden eli soitinryhmien välisen huonon ilmapiirin asiana, jota on joissain orkestereissa kokenut, ja kertoo että välillä ilmapiiriasiat kumpuavat jostain tarpeettoman pienestäkin asiasta. Näissä tilanteissa hän on joutunut puhuttelemaan tiettyjä ihmisiä, kun on ensiksi kysynyt orkesterin luotetuilta jäseniltä ja yhteisön hyvää ajattelevilta soittajilta mielipiteitä. Hän on kertomuksista muotoillut oman käsityksensä ja puhuttanut epäasiallisesti käyttäytyviä soittajia. Sen seurauksena epäasiallisesti käyttäytyvät soittajat ovat saattaneet lähteä orkesterista, kun ovat kokeneet väliintulon liian radikaalina asiana. Mutta kaikissa tapauksissa keskusteluista on seurannut hyvää, ja ilmapiiri on Jousen mukaan orkesterissa parantunut. Jokaisella kerralla mukaan on liittynyt pelko siitä, onko oma analyysi tilanteesta pitänyt paikkansa, varsinkin jos asia on liittynyt orkesterissa suurta kunnioitusta nauttivaan, pitkäaikaiseen virkasoittajaan. Sekä Jousen että Kellon on pitänyt myös sanoa, että soitto ei suju halutulla tavalla, jos taiteellisessa

tasossa on ollut pidempään haasteita. Kello sanoo, että koventuneen kilpailun myötä orkestereihin on ilmestynyt myös muusikoita, jotka kuvittelevat pärjäävänsä vähällä harjoittelulla, vaikka suuri osa ohjelmistosta olisi tuoreelle orkesterin jäsenelle aivan uutta.

Keskustelu auktoriteetista ja hiljaisesta tiedosta nostattaa haastateltavissa ajatuksia, joita ei tunnista stereotyyppisen kapellimestarin toimintatavoista. Äänipinna muistuttaa, että siinä missä auktoriteetti perustui ennen hierarkiaan ja kovaan johtamistyyliin, on nykykapellimestarin paras ratkaisu rakentaa uskottavuutta musiikillisen osaamisen, partituurin tuntemuksen ja johdonmukaisen johtamistyylin kautta. Kello kokee, että johtajan hiljaisella tiedolla on syvä yhteys viisauden käsitteeseen. Hänen mielestään on tärkeää olla humaani soittajia kohtaan ja koittaa saada paras irti kulloisestakin tilanteesta ilman, että alkaa syytellä, ja vaikeistakin tilanteista mennä eteenpäin kannustamalla. Kenenkään nolaaminen ja päivän pilaaminen ei vie kohti yhteisiä tavoitteita. Vaativuus on eri asia kuin ilkeys, ja on monia tapoja, joilla soittajille voi huomauttaa musiikillisista asioista rakentavasti. Äänipinna sanoittaa samaa asiaa niin, että tietty nöyryys on paikallaan, kun alkaa johtaa ihmisiä, joita ei välttämättä koskaan ole tavannut mutta joiden työprosessista ja -turvallisuudesta on heti vastuussa.

No tämmöinen hiljainen tieto tai myöskin vähän leikkimielinen lause on että tota yks suurin kirous tässä ammatissa on se, että jos tapahtuu jotain hyvää. Tai huonoa. Niin sä et voi koskaan olla ihan varma, että johtuiko se sinusta vai tapahtuiko se sinusta huolimatta. Onko se sun ansiota et se tapahtui vai tapahtuiko se susta huolimatta. Että sitten pitää ikään kuin oppia. Pitää vaan pää kylmänä rauhallisesti. (Äänipinna)

Aina on myös muistettava, etteivät soittajien ”vakavat naamat tai myrtyneet ilmeet” johdu kapellimestarin työskentelystä tai hänestä ihmisenä. Jokaisen takana on ihmiselämä, eikä kukaan muu voi tietää, mitä ihmiselle on sinä päivänä tapahtunut. Kapellimestarilla ei ole velvollisuutta kääntää kaikkea positiiviseksi, vaan ainoastaan vastata siitä, että hän osaa johtaa orkesteria niiden tuntien aikana, joista hänelle on maksettu palkka.

4.2 Vuorovaikutustavat orkesterille

Orkesterin kanssa tapahtuvassa vuorovaikutuksessa voidaan käsitellä verbaalisia ohjeita ja nonverbaalisia viestejä, joita orkesterille välitetään katseen, ilmeiden, ryhdin ja muiden kehon eleiden kautta. Korjaavan palautteen antaminen on olennainen osa kapellimestarin työtä, ja kaikkien haastateltavien puheista välittyi, että negatiivinen palaute ei ainoastaan

latista tunnelmaa, vaan usein se on myös informaatioarvoltaan huonolaatuista. Negatiivinen palaute kirvoittaa myös vastareaktioita: Orkesterille viestimisestä Jousi kertoo, että jos kapellimestari käyttäytyy epäasiallisesti, niin nykyään hän saa sen monesti suoraan takaisin joko sanavalmiilta orkesterin jäseneltä, tai sitten ilmapiirin muutoksen huomaa saman tien orkesterin jäsenten muuttuvassa kehonkielessä ja aisteilla. Viestinnässä on siis yksinkertaisesti tehokkaampaa ohjata muusikoita positiivisen kautta kertomalla, miten jokin asia voisi toimia paremmin. Kaikki puhuivat nonverbaalisen viestinnän eri osa-alueiden tärkeydestä ja verbaalisen ohjeistuksen vaikutuksesta myös psykologiseen tilaan ja työilmapiiriin. Sen lisäksi käsiteltiin orkesterin ja kapellimestarin suhdetta hallinnon työntekijöihin. Tärkeiksi teemoiksi nousivat valmistautuneisuus, kannustavuus ja ajankäyttö, sekä nonverbaalisen viestinnän alueelta katseen ja kehon suunnat. Seuraavaksi tarkastelen, miten hedelmälliselle vuorovaikutukselle luodaan hyvät olosuhteet jo ennen harjoitusta, miten vuorovaikutus toimii sanattomilla ja sanoitetuilla tasoilla harjoituksen aikana ja millaisia keinoja motivointiin kapellimestarilla on käytössä. Sivuumme lopuksi myös alan viestinnällisiä varjopuolia.

Hyvän ilmapiirin luomiseen liittyy valmistautuminen harjoitukseen, ajoissa paikalle saapuminen ja kiireettömyyden tunne. Äänipinna puhui vuorovaikutuksesta orkesterin kanssa samaan tapaan kuin Kello ohjeistaa omia oppilaitaan harjoituksissa: ennakkosuunnittelun merkitystä ei saa aliarvioida, ja harjoitusjärjestyksen sekä muiden harjoituksen kulkuun liittyvien asioiden tiedottaminen auttaa muusikoita valmistautumaan estäen turhaa odottelua. Näin tunnelma on keskittynyt jo ennen kuin ensimmäistäkään valmistavaa iskuja on annettu.

Kun harjoitustilanteeseen päästään, pidetään huolta siitä, että kapellimestarin asenteesta välittyy kannustaminen musisointiin. Kannustava viestintä on haastateltujen mukaan harjoituksen oikeanlaista johtamista niin, että harjoittelun tehokkuus säilyy. Kannustavuus ja hyvä suhde orkesteria kohtaan tulee siitä, että kapellimestari itse osaa asiansa. Kello korostaa, että partituuri pitää olla selkäytimessä, mielellään niin että vaikeat kohdat on sisäistänyt myös hitaammassa harjoitustempossa. Virheet toki kuuluvat myös kapellimestarin elämään, eikä muutama virhe haittaa. Mutta osa kannustavuutta on, että osatessa omat asiansa pystyy olemaan tilanteen yläpuolella. Sekä Kellon että Äänipinnan mielestä taiteellinen taso on tässäkin kaiken lähtökohta. Kapellimestarin pitää saavuttaa ensin taiteellinen osaaminen ja ”muut asiat tulevat sen saavuttamisen myötä”. (Kello) Kapellimestarin tulee kuunnella orkesteria analyttisesti. Tätä seuraa itsereflektio ja orkesteriin reagoiminen.

Kellon mukaan usein pelkkä kulmakarvojen kohottaminen ja kasvon ilmeillä sekä katseen suunnalla ”Onko kaikki hyvin?”-tyyppisen viestin välittäminen riittää korjaamaan tilanteen kuin tilanteen. Äänipinna erittelee vielä, ettei hyvä suhde orkesteriin muodostu näyttävän johtamisen, ystävällisyyden tai epäystävällisyyden tai vitsailun kautta.

Äänipinna ja Jousi puhuvat ajattelun ja huomion suuntaamisen tärkeydestä. Yksi sanaton viestinnän tapa on huomion suuntaaminen heihin, joiden haluaa muuttavan omaa soittoaan. Esimerkiksi yksityiskohdissa asiaa auttaa, että ajattelee kyseistä sektiota seuraavalla kerralla kohtaa soitettaessa tai solistia säestäessä kääntyy osittain solistiin päin ja seuraa häntä aktiivisesti. Kysyttäessä syitä tällaiselle toimimiselle Jousi mainitsee, ettei tiedä miksi yksinkertaisesti soittajien ajattelu auttaa, mutta se on hänen mukaansa toiminut kaikilla, joille hän on ideansa jakanut. Hän pohtii, että muusikot vaistoavat kapellimestarista sen mitä hän ajattelee, vaikkei hän aina sanoittaisi ajatuksiaan. Jousi ja Äänipinna myös huomauttavat, ettei asioiden muuttuminen vaadi mitään isoa muutosta kehonkielessä ”että esimerkiksi katseen suuntaaminen näkyy muillekin. Se on usein senttimetreistä kiinni”. (Jousi) Myös oman puheen harkittu suuntaaminen soittajille on harjoitustilanteessa tärkeää. Vaikka kaikki olisi ohjeistuksen sisällössä kunnossa, luotetut muusikot saattavat tulla antamaan palautetta tavasta, että kapellimestari puhuu esimerkiksi liian nopeasti tai hiljaa, tai että vain tietty soitinryhmä on kapellimestarin käsiteltävänä. Äänipinna mainitsee, että aina pitää musisoida ”viimeistenkin pulttien kanssa”, ja Kello painottaa soittajien kaipaavan sitä, että heille annetaan ohjeita ja kapellimestarilla on heidän soitostansa mielipide. Tapa, jolla koko orkesterin saa haltuunsa, on sellainen, että kapellimestari puhuu niin selkeästi ja kuuluvasti, että kaikki kuuntelevat keskittyneesti, vaikka ohje olisikin suunnattu vain häntä lähellä oleville ensimmäisen rivin soittajille.

Liika puhe on kuitenkin haitallista ja epämotivoivaa harjoituksen kululle ja soittajien motivaatiolle. Äänipinna mainitsee, että johtajan tulee minimaalisilla sanavalinnoilla terävöittää ”se pyrkimys, johon hän kutsuu soittajat soittamaan”. (Äänipinna) Näin on tärkeää tehdä, jottei soittajien huomio herpaannu hetkeksikään, sillä jos sen kerran menettää, sitä ei loppuharjoituksen aikana saa enää takaisin. Hän on itse kokenut tilanteita, joissa huomion menetyksen jälkeen tunnelma on muuttunut käsinkosketeltavasti kotiin menon odottamiseksi. Aikamme digitaalisten laitteiden maailmassa vaikuttaa myös orkesterityöhön. Äänipinnan mukaan kännyköitä saattaa näkyä yhä enemmän harjoituksissa, mikä toisaalta ei ole täysin yllättävää, sillä orkesterityö ei tarjoa aina kaikille samalla tavalla jatkuvaa tekemistä. Viisaan harjoittamisen ja ajankäytön onnistumiset ja epäonnistumiset näkyvät myös siinä, että osa soittajista saattaa etsiä muuta ajankulua, jos he joutuvat

odottamaan pitkiä aikoja. On kapellimestarin vastuulla pitää harjoituksen imu niin hyvänä, että kaikille tulee tunne siitä, että heidän aikansa on arvokasta. Kello huomauttaa, että kapellimestarin pitää paitsi kuunnella tarkkaavaisesti, myös luoda orkesterille tunne siitä, että heitä kuunnellaan aktiivisesti.

Musta Daniel Hardingilla oli aika hyvä teesi, et hänen harjoitusmetodinsa on se et hän soittaa osan läpi, sit hän sanoo viis asiaa, jotka voi tehdä siitä paremman, ja sitten menee eteenpäin. Ja sit myöhemmin palaa siihen takaisin et siinä on sellainen discipline tavallaan. (Jousi)

Samalla kapellimestari ottaa itseltään näennäisen rönsyilyn vapauden pois, eikä tee asioista vaikeampia kuin ne ovat. Kapellimestarilla on asemansa puolesta tila rönsyillä, mutta samalla hän menettää orkesterin luottamuksen ja mielenkiinnon.

Kapellimestarin yksi perisynti on aliarvioida tämän ihan niin kun konkreettisen ja puhtaan soittotapahtuman, soittamalla edistämisen merkitystä. Ja yliarvioida tällaisen niin kun intellektuellin viestin ja kysymyksenasettelun, tai kutsun jakamista soittajalle soittotilanteessa. (Äänipinna)

Jousi antaa esimerkit hyvästä ja huonosta lähestymistavasta harjoittamiseen: Orkesterin työskentelymotivaatiota voi nostaa sillä, että kaikesta huomauttamisen sijaan harjoituttaa todella tehokkaasti yhden osan läpi, jonka jälkeen loput teoksesta soitetaan kerralla ilman kapellimestarin kommentointia. Tällainen harjoittamisen tapa tuo korostetusti esiin teoksen tärkeät tyylilliset seikat ja vaikuttaa lopunkin teoksen tulkintaan. Lähestymistapa vaatii orkesterilta itseohjautuvuutta ja luo samalla ilmapiirin, jossa on luottamusta ja arvostusta. Tapa voi vaikuttaa positiivisesti työskentelyyn. Kysyttäessä huonoista viestimisen esimerkeistä Jousi kommentoi nasevasti ja hilpeyttä herättäen klassikoksikin muodostuneen ”Kakkosviulut, te olette aina jäljessä!”-tokaisun, ja toteaa heti perään, että tämäntyyppiset neuvot ovat usein huonoja, koska ne eivät sisällä konkreettista sisältöä. Palautteessa olisi ikävien kommenttien sijaan hyvä olla selkeitä, perusteltuja huomioita, joista olisi soittajille oikeasti apua. Äänipinna painottaa, että ammattisoittajat yleensä tietävät olevansa epäviireessä, joten intonaatiosta huomauttelemisen sijaan voi kehottaa kuuntelemaan yhteissointia ja ”antamaan aikaa”. Näin viire korjaantuu kuin itsestään. Äänipinna antaa Jousen tapaan samantyyppisen, toimivan esimerkin harjoittamisesta: Esimerkiksi sinfonian harjoittaminen voidaan järjestää niin, että ensimmäisenä päivänä teos soitetaan kokonaisuudessaan läpi, sen sijaan että jokainen osa käsitellään erikseen alusta alkaen. Tämän jälkeen voidaan kohdistaa työskentely tiettyihin osiin, jolloin soit-

tajat tietävät etukäteen, milloin heidän panostaan tarvitaan. Selkeä kommunikaatio harjoitusprosessin etenemisestä vähentää turhautumista ja tekee työskentelystä mielekkäämpää kaikille.

Liian puhumisen tavoin ylikohteliaisuus orkesterin edessä voi johtaa harhaan. Esimerkiksi sen sijaan, että kohteliaan ystävällisesti pyytää soittamaan puhtaalla vireellä, voi yksinkertaisesti todeta, että soitto on hieman ala-/ylävireistä, joka varsinkin amatööriorkesterereiden kanssa voi olla tehokkaampi toimintatapa. Äänipinnan mukaan amatööriorkesterereissa opetetaan enemmän myös itse musiikkia. Ammattiorkesterit kyllä yleensä tietävät, jos eivät soita hyvin. Siksi heidän kohdallaan kyse on enemmän siitä, kuinka palautteen antaa. Jousi mainitseekin, että tehokas lähestymistapa voi olla eräänlainen huumoristinen kiusoittelu tai orkesterin houkuttelu, jossa antaa ensin orkesterille pienen vihjeen, jonka jälkeen muusikot ottavat vastuun sen toteuttamisesta. Tällainen psykologiaa hyödyntävä lähestymistapa voi edesauttaa sisäsyntyisen motivaation syntymistä orkesterille ja viedä tilannetta eteenpäin rakentavalla tavalla.

Jo aiemmin mainittu huumori voi viisaasti ja kohtuudella viljeltyinä tervehdyttää ilmapiiriä ja nostaa motivaatiota. Joskus myös huumori on oiva keino hioa teoksen sointia. Esimerkiksi yhdelle ammattiorkesterille Jousi on sanonut: ”Intonaatio on heikko, yhteissoitto ei toimi ja soundi ei ole hyvä, muuten kaikki on kunnossa.” Kommentti on kirvoittanut naurunhörähdyksiä ja tilannekomiikan kautta keventänyt ilmapiiriä sekä ohjannut muusikoita keskittymään parempaan suoritukseen. Äänipinna muistuttaa, että huumori on voimavara, mutta sitä on syytä käyttää harkitusti. Itselleenkin voi nauraa, mutta aina ei ole oikea hetki keventää tilannetta ja jatkuva nauraminen voi menettää merkityksensä. Muita motivointikeinoja on teoksen tulkinnan muuttaminen yhtäkkiä. Kapellimestari saattaa esimerkiksi kokeilla yhtenä päivänä yhtä ja seuraavana päivänä toista, jotta orkesteri alkaisi miettiä, mitä kapellimestari tällä kaikella oikein tarkoitti. On myös päiviä, jolloin kapellimestarille voi tulla tunne, että orkesteri on Jousen sanoin ”hidas”. Silloin Jousen mukaan ”orkesterille pitää saada puhtia työskentelyyn”, ja tämä tapahtuu sanallisen ohjeistuksen kautta. Kapellimestarin pitää erityisesti tällöin ”viestiä napakasti ja viedä harjoitusta eteenpäin”.

Elekielen merkitys on haastatelluilla kapellimestareilla samankaltainen. Jousi oppi nuorena, että orkesteri ottaa hyvin herkästi vastaan kaiken kehollisen kommunikaation ja ymmärtää kyllä, jos vaan johtaa selkeillä eleillä. Tämä sai Jousen kokemaan ajoittain syyllisyyttäkin, sillä hän uskoi, että hyvä johtaminen ”menee suoraan orkesterille ja sanat ovat

ylimääräisiä”. Nykyään Jousi tietää, että orkesteri vaatii esimerkiksi Keski-Euroopassa myös paljon sanallista ohjeistusta ja vuorovaikutusta muusikkojen ja johtajan välillä. ”Ei se [orkesteri] ole mikään kone, joka painetaan käyntiin jostain napista.” Toisaalta, kun orkesterin soitto alkaa kapellimestarin ohjaamana, sitä ei pysäytetä välittömästi, sanoo Äänipinna. Jos tempo ei ole hyvä, se korjataan seuraavalla otolla. Hän ja Kello ovat samaa mieltä suomalaisesta kapellimestaripedagogiikasta, jossa vahvana ohjenuorana on, että elekielen selkeys riittää, ja sen johdonmukaistuessa pystyy nousemaan seuraavalle tasolle. Suomalainen Jorma Panulan aloille laittama kapellimestarikoulutus tekee puheen suurelta osin tarpeettomaksi, jos lyönti on selkeä ja ”paffi on päässä”. Silloin johtamisen pitäisi olla ymmärrettävää ympäri maailmaa. Kello myöntää Jousen tavoin, että kuitenkin esimerkiksi Saksassa traditio on soittaa ”lyönnin jälkeen ja puhetta tarvitaan siellä enemmän”. (Jousi ja Kello) Äänipinna kertoo, että joskus moninaisten traditioiden ja tulkinnallisen hiljaisen tiedon ”valtavan määrän takia on välttämätöntä sanoa orkesterille, miten sillä konserttiviikolla toimitaan”. (Äänipinna) Ammattiorkesterin soittajilla on 100–200 vuotta vanhan musiikin suhteen paljon henkilökohtaisia esityskäytänteitä ja myös niihin liittyviä soittotavoitteita, ja siksi olisikin toivottavaa, että he orkesterina jakaisivat jonkin yhteisen näkemyksen tietyn aikakauden sinfonisesta orkesterimusiikista. Soittajat voivat olla myös eri vaiheissa repertuaarin omaksumisessa, jolloin joku on valmis ottamaan tulkinallista tietoa vastaan, kun toinen on vasta opettelemassa.

Elekielestä puhuttaessa Jousi kertoo, että orkesterin kanssa vuorovaikuttaminen ei ole pelkästä ”kehonkielestä kiinni”, vaan myös vaatetus koetaan tärkeänä sanattomana viestinä tilanteen arvostamisesta. Maailmassa on monta mielipidettä siitä, kuinka johtajan kuuluisi pukeutua, ”jotkut kaipaavat puvuntakkeja takaisin, kun toiset viihtyvät kauluspaidoissa”. Jousi erikseen mainitsee, että naispuolisten kapellimestareiden ei tarvitse näyttää miehiltä, elleivät he itse niin halua. Positiivisena esimerkkinä hän nostaa Barbara Hanniganin, joka johtaa orkesteria usein iltapuvussa.

Kapellimestareista Jousi on vienyt orkesterin toimintakulttuuria eteenpäin ottamalla epä-mukavat toimintatavat puheeksi, silloinkin kun hänestä olisi tuntunut siltä, että asiaa ei olisi kannattanut välttämättä sanoa. Esimerkiksi jos joku sektio soittaa toistuvasti lujaa vuodesta toiseen, tekee se työskentelystä epä-mukavaa kaikille ja ilmapiiristä raskaan. Silloin johtajalta edellytetään rohkeutta ottamalla asia puheeksi. Jousi nostaa esiin esimerkin eräästä kapellimestarista, joka oli saanut äänekkääseen soitinsektioon lisää dynaamista vaihtelua sanomalla, että hän ymmärtää, että heillä soittajina on ammattilypeys, mutta käytännössä myös lavalla olevien laulajien ja kuoron pitäisi kuulua, ja musiikki vaatii

tätä, jotta oikea sointi voidaan saavuttaa. Johtajan kannattaa muotoilla perustelut musiikillisiksi eikä mennä henkilökohtaisuuksiin. Kello kertoi samantyyppisen esimerkin keskieurooppalaisesta orkesterista, joka soitti toivotulla tavalla, kun vieraileva kapellimestari oli avoimesti selittänyt levy-yhtiön toivoneen häneltä vahvaa näkemystä ja uutta otetta musiikkiin.

Perinteiset mielikuvat kapellimestarikultista tai kapellimestareiden negatiivisuudesta ja ankarasta viestinnästä orkesterille pitävät edelleen joiltain osin paikkansa. Jousi kertoo, että yksi kapellimestari ei saanut orkesteria hiljattain soittamaan toivomallaan tavalla oopperaa, jonka takia jännitteet orkesterin ja kapellimestarin välillä kasvoivat, jopa siihen pisteeseen, että kapellimestari ei nostanut orkesteria seisomaan kiitosten aikana esitysten jälkeen ja tuijotti sekä elehti orkesterille vihaisesti kenraalin ja esitysten aikana. Onneksi nykypäivänä orkesterilla on valta myös suojella itseään stereotyyppisiltä ”maestroilta” ja tilanteesta riippuen purkaa sopimus tai olla kutsumatta kapellimestaria toiste. Jousi lisää, että valitettavia tilanteita tapahtuu edelleen, ja etenkin silloin kun erilaiset kulttuurit kohtaavat, kuten tässä esimerkkitapauksessa.

Tehokas harjoittaminen ja liian puheen rajoittaminen ovat kapellimestarikultin purkamista. Äänipinna nostaa esille ammattikentällä yleisen lausahduksen ”Näytä se meille.” Reaaliaikaisessa johtamisessa yksi merkittävä virhe on Äänipinnan mukaan tilanne, jossa kapellimestari ei osoita haluamaansa musiikillista ilmaisua eleillään, mutta pysäyttää soiton ja antaa ohjeita jälkikäteen. Tämä voi johtaa epäselvyyteen ja turhautumiseen, sillä muusikot reagoivat ensisijaisesti visuaalisiin vihjeisiin, jolloin he joutuvat ristiriitaiseen tilanteeseen, kun kapellimestari näyttää yhtä ja sanoo toista. Turha huomauttelu voi Äänipinnan mukaan tuntua tarpeettomalta ja jopa häiritä itse työskentelyä. Jousi jopa antoi esimerkin siitä, kuinka yhdessä orkesterissa oli pidetty erillinen kokous sen vuoksi, että kapellimestari keskeytti jatkuvasti soittamisen ja huomautti pienistäkin yksityiskohdista. Tällainen tapa viestiä aiheutti sen, että muusikot kokivat, että he eivät osaa eivätkä opi mitään. Äänipinna sävyttää samaa teemaa niin, että soittaja tuntee, kun etäännyttään liikaa soittotilanteesta, ja omaa keskittymistään suojellakseen hän jättää pitkät tarinat kuuntelematta. Hän kokeili kerran teoksen taustojen avaamista orkesterille ja saamansa palautteen perusteella ymmärsi, ettei taustoitus auttanut orkesteria. Siitä eteenpäin hän on päättänyt luottaa siihen, että oma harkittu visio välittyy elekielen kautta. Kello ja Äänipinna kertovat hyviä esimerkkejä siitä, kuinka tavoitteita voi saavuttaa taiteellisilla ohjeilla: Kellon mukaan orkesterin huomio kiinnitetään esimerkiksi sen sektion sointiin, johon kapellimestarikin tähtää. Silloin sektiota itseään nostetaan positiivisena esimerkkinä kaikkien

tietoiseen huomioon, mikä edesauttaa halutun kaltaisen yhteissoinnin syntymistä. Toinen esimerkki oli kamarimusiikista vaikutteiden ottaminen, sillä kamariyhtyeestä pienetkin dynamiikat kuuluvat selkeästi. Tällaisen ajattelutavan istuttaminen mahdollistaa jännittävien värisävyjen löytymisen. Äänipinna huomauttaa, että vaikka elekieli on ylivoimainen viestintäkanava musiikin luomisessa tehokkuutensa ja kokonaisvaltaisuutensa ansiosta, verbaalisen tiedon merkitystä ei kuitenkaan voi täysin sivuuttaa, sillä se on artikuloituin tapa jakaa tietoa. Sen sijaan on tärkeää käyttää harkittuja, täsmällisiä sanavalintoja, jotka terävöittävät musiikillisia pyrkimyksiä.

Tässä alaluvussa tarkoitukseni oli käsitellä pelkästään vuorovaikutustapoja orkesterin kanssa, mutta nostan kuitenkin esiin Kellon mainitseman yleisötyön merkityksen, sillä yleisön sitouttaminen orkesterin toimintaan vaikuttaa orkesterin ja kapellimestarin väliseen toimintaan. Kello antoi kahdenlaisia esimerkkejä: on kapellimestareita, jotka muotoutuvat osaksi yhteisöään, tutustuvat alueen ihmisiin ja ideoivat ennakkoluulottomasti hankkeita, jotka vievät musiikkia alueen kaikille asukkaille ja lisäävät musiikin saavutettavuutta. On myös kapellimestareita, jotka tekevät minimivaatimuksien mukaiset ”keikat ja pakkaavat laukkunsa heti kun se on mahdollista”. Positiivinen vuorovaikutus ja alueen asukkaiden tarpeiden huomiointi välittää orkesterille kuvaa kulttuurin kaikista tasoista kiinnostuneesta kapellimestarista.

Äänipinna tiivistä vuorovaikutuksen orkesterin kanssa seuraavasti:

Sitten sä tarvitset auktoriteettia orkesterin edessä, mutta mä suosittelen että sä rakennat sitä musiikin tuntemuksen — partituurin tutkimuksella ja johdonmukaisuudella lyönnissä. Sä oot aika pitkällä, jos sä pystyt sen [tekemään]. Ja hyväksymällä itsesi ennen kuin astut orkesterin eteen, niin paljon kuin pystytään nyt hyväksymään itseään. Että sulla on joku näkemys siitä ja tietty odotusarvo. Että olet myöskin valmis kohtaamaan sen mitä sieltä tulee, kun kutsut soittoon. Kyllähän orkesteri ja kapellimestari tanssivat yhdessä sitä tangoa ja ”takes at least two to tango”. Vaikka sä viet niin sä et voi missään tapauksessa olla välittämättä siitä miten sun tanssipartneri seuraa. Ja jos sä et välitä niin aika nopeasti astut varpaille. Ja sitten voi sanoa anteeksi. Ja sitten et enää astu! (Äänipinna)

Tämä edellyttää kapellimestarilta tasapainoa kestäväälle pohjalle rakennetun auktoriteetin, nöyryyden ja musiikillisten visioiden välillä. Tärkeintä vuorovaikutuksessa on osoittaa arvostavansa muusikoiden aikaa huomioimalla ja optimoimalla työskentelyolosuhteet. Harjoituksessa arvostusta voi välittää antamalla muusikoille mahdollisuuksia havainnoida ja korjata virheitä itse sen sijaan, että niitä korjataan podiumilta käsin liian nopeasti. Itse korjaaminen antaa soittajille tilan, jossa voi kehittää omaa kuunteluaan ja vastuutaan,

kun luodaan yhdessä musiikillisia kokonaisuuksia. Motivaatiota ja ilmapiiriä heikentäviä asioita ovat epätietoisuus ja turha odottaminen, joten selkeä suunnittelu ja johdonmukainen johtaminen ovat siksi ensiarvoisen tärkeitä työskentelyn kulmakiviä.

4.3 Vuorovaikutus kapellimestariopettajana opiskelijoiden kanssa

Vuorovaikutus kapellimestarioppilaiden kanssa poikkeaa taiteellisena johtajana toimimisesta, ja kaikki haastatellut korostavat, että kapellimestarin ja opettajan roolit eroavat merkittävästi toisistaan. Työskennellessään opettajana heillä on aivan erilainen vastuu ja velvollisuus, mikä syntyy jokaisen oppilaan yksilöllisestä ohjaamisesta heidän tarpeidensa ja senhetkisen kehitystason mukaan kuin työskennellessään taiteellisesti orkesterin johtajana. Taiteellisena johtajana ”tekemisessä on aina imperatiivi”, että teos on saatava tiettyyn päivään mennessä valmiiksi eikä analysointiaikaa ole loputtomiin. Prosessin määrä ja laatu ovat aivan erilaisia. Opetustilanteessa on tärkeää välttää kuormittamista opiskelijaa tiedolla, josta ei sillä hetkellä ole hyötyä, ja työtä tehdään pitkäjänteisesti. He haluavat opettajina jakaa tietoa tilannetajuisesti, eli vaiheittain ja oikea-aikaisesti, ja Kellon mukaan kaikista hyödyllisintä onkin antaa tehtäviä, joista opettajana tietää, että ne ovat suhteessa oppilaan taitotasoon ja kehittävät oppilasta.

Se on vähän niin kun ennen vanhaan, kun sai ajokortin, niin se on lupa harjoitella liikenteessä. Kun sitten ehkä valmistuu jostakin kapellimestariluokalta, että sitten se vasta alkaa se. Se sen ammatin opiskeleminen ja oppiminen, koska se kapellimestariluokalla opiskeleminen on paljolti ainakin keskimäärin valmistautumista. Tai oli esivalmistelua sen ammatin oppimiseen. Koska se ammatin oppii tai sitten alkaa oppimaan. Sitten kun. Sitä saa tehdä. Niinku ammatiorkesterien kanssa. (Äänipinna)

Kapellimestarioppilaiden opettaminen on monimutkainen kokonaisuus, johon vaikuttavat monet tekijät. Opettamisessa on muutama eri ulottuvuus, joista yksi on kaikille opetettavat, tekniset tai harjoituttamiseen liittyvät asiat. Tärkeimpinä esimerkkeinä mainittiin valmistavat iskut ja hengitykset.

Valmistavalla on aina näkymätön valmistava, että sun pitää saada itse asiassa niinku kaikki mukaan siihen valmistavalle, että se on. Jos olet hengittänyt yhdessä niin sitten se lähtö on niin kuin onnellinen. Mutta jos on niinku että (Näyttää huonon valmistavan). Niin sit se on onneton. (Äänipinna)

Toinen liittyy kiinteästi ohjelmistokohtaisiin ja musiikin tilannesidonnaisiin yksityiskoh-
tiin, ja kolmas liittyy oppilaisiin erilaisina persoonina. Lyöntitekniikan selkeyteen kiinni-
tetään kaikkien kohdalla huomiota, ja hankalia yhteissoitannollisia kohtia käydään johta-
miseen valmistavilla tunneilla yhdessä läpi. Kenellekään ei kuitenkaan näytetä eteen, mi-
ten teosta pitää johtaa. Valmistavilla tunneilla tarkastellaan myös musiikin muoto- ja kir-
joittamistapoja. Jousi mainitsee uudelleen, että hän on opettanut kaikille oppilaille saman-
laisen tavan harjoituttaa orkesteria, jonka hän oppi kapellimestari Daniel Hardingilta (ks.
s. 55). Kello kertoo opettaneensa, että oppilaiden pitää oppia pysymään päätöksissään
ajankäytön suhteen, ja taiteellisessa työskentelyssä antaa orkesterille tarpeeksi ajoissa esi-
merkiksi harjoitusaikataulut. Hän edellytti aina omilta oppilailtaan taiteellisen valmistau-
tumisen lisäksi myös työsuunnitelmaa liittyen orkesterin käytännön kysymyksiin, kuten
esimerkiksi aikatauluun ja ohjelmistoon. Äänipinna painottaa myös ajankäytön hallintaa,
sillä jos teos ole tarpeeksi tuttu, opiskeluvaiheessa on helppoa ajautua tilanteeseen, jossa
johtaa ilman selkeää näkemystä tai tarkoitusta. Hän jatkaa, että kapellimestari ei voi luot-
taa pelkästään siihen, että orkesteri seuraa hänen johtamistaan, vaan hänen on alati tiedet-
tävä, miten haluaa kommunikoida ja miten olla muusikoille hyödyksi.

No totta kai tuntuu pahalta, jos semmoinen [asiasta tietämätön henkilö laitetaan] jonnekin
niinku liikennepoliisiksi, ja sä et tunne liikennesääntöjä, tottakai [se tuntuu pahalta]. Että joku
sanoo, että nyt ohjaa liikennettä. (Äänipinna)

Me ollaan pantu aina kapuoppilaat kirjoittamaan jotakin. Eli monet on jopa säveltänyt. Sitten
on ollut joulukonsertteja, mihin ne on sovittanut itse joululauluja, mutta että siinä tulee sem-
moinen kummallinen juttu, että kun kapellimestarioppilas johtaa omaa kirjoitustaan. Niin se
unohtaa kokonaan sen semmoisen minä ja Brahms-ongelman, vaan se keskittyi vaan käytän-
nön asioihin, että ”ei kun se pitää mennä. Mä en tarkoittanut noin vaan, että ton pitäisi kuulua
enemmän.” Siis se tekee oikean kapellimestarin työtä, koska se käsittelee omaa sävellystä.
(Kello)

Kun oppilaat käsittelevät omaa sovitustaan orkesterin edessä, he keskittyvät Kellon mu-
kaan paljon paremmin käytännön seikkoihin ”suurten filosofisten kysymysten” sijaan.
Tämän lisäksi Kello kertoi pyytäneensä orkesterisoittajilta palautetta kapellimestarioppi-
laille myös kasvokkain. Myös Äänipinna puhuu omien aikeiden käytännöllisestä välittä-
misestä orkesterille.

Musisointi hetkessä ei korvaa sitä, että sulla ei olisi agenda kappaleen kanssa. Agenda on
tempo. Dynamiikka. Fraseeraus. Artikulaatio. Sävyt ja itse asiassa sävyhän on melkein sem-
moinen asia mikä tulee ensin. Joo koska ennen kun toinen isku on tullut tahdissa niin on jo
soundi. (Äänipinna)

Partituuri on opeteltava perusteellisesti, ja Äänipinna sanoo oppineensa, että suhde orkesteriin on muodostettava jo partituuria opiskellessa.

Et rakenna suhdetta orkesteriin harjoituksissa, vaan partituuria opiskellessasi. Semmonen ajatus että ahaa OK. Mitäköhän toi voi tarkoittaa? ...Jos sun sisällä on soiva mielikuva kapaleesta. Todellinen. Joko partituuria lukiessa, tai tota ulkoa johtaessasi. Niin jos sulla on se soiva mielikuva itsessäsi niin se välittyy ja se on se suhde siihen orkesteriin. Mutta se ei ole - Se ei tule niinku siitä, että johtaa näyttävästi tai kertoo kivoja vitsejä ja on ystävällinen tai epäystävällinen. Se ei niinku synny siitä se suhde. Todellisuudessa syvä suhde orkesteriin syntyy sen musiikin kautta. Siihen on pakko luottaa ja sitten on tiettyjä sääntöjä, joita on hyvä noudattaa siinä ympärillä. (Äänipinna)

Kaikki kannustavat partituurin tutkimiseen omalla soittimella. Kello mainitsee, että teoksen eri versioita voi myös kuunnella, mutta ”mihinkään niistä ei saa jumittua”.

Että lukekaa ensin partituuri sitten toki. Kuunnelkaa. Mutta kuunnelkaa useampia eri versioita. Kerran kutakin eikä niin että jumittuu johonkin versioon ja opettelee sen kuuntelemalla, vaan mieluummin vanhaan hyvään tapaan lukemalla, että jokainen joutuu kuitenkin tekemään kantaesityksiä, joissa ei ole saatavilla mitään. Vaan nyt pitää lukemalla hahmottaa itselleen. (Kello)

Teoksen opiskelussa tärkeää on myös ymmärtää, että teos on sidoksissa syntyikaan ja -paikkaan, ja mitä enemmän teoksen syntykontekstia ymmärtää, sitä syvemmän suhteen siihen saa muodostettua. Tämä vaikuttaa suoraan kapellimestarin taitoihin harjoituttaa ja johtaa teosta.

Ja mitä enemmän siis löytää niitä siteitä siihen aikaan... Milloin on sävelletty joku teos, millaiselle kokoonpanolle, miten ne on esitetty? Silloin siis vähän tota periodisoittotapa ja sitten se, että minkälaisessa historiallisessa tilanteessa ja maailmassa ihmiset eli... Vaan se teos on keskiössä kaikelle sille mitä muuta kaveri on säveltänyt ja mitä muuta sen elämään kuuluu ja miksi yrittää ratkaista tällaisia kysymyksiä. (Kello)

Äänipinna on samaa mieltä Kellon kanssa, mutta huomauttaa, että kaikki kulttuurihistoriallinen ymmärryskään ei kuitenkaan anna kapellimestarille perusteita puhua se ääneen, ja siten viedä yhteistä harjoitusaikaa.

Fermaatti yksittäisenä opetettavana teknisenä asiana nousi useamman kerran esiin. Kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että fermaatti ei ole pysähtynyttä musiikkia, vaan hidasta musiikkia. Kello ja Äänipinna mainitsivat, että hidas kädenliike auttaa esimerkiksi jousia arvioimaan, miten pitkään fermaatti kestää, toisaalta sama kädenliike antaa puhaltajille viitteen siitä, miten pitkä puhallus on. Jousi opettaa kapellimestariopiskelijoilleen, että

fermaatti esimerkiksi oopperassa ei ole pysähtynyttä musiikkia, jotta käsi ei pysähdy. Äänipinna tukee toteamusta sanoen, että todella hidas ja pieni liike luo illuusion pienuudesta ja pysähtyneisyydestä varsinkin kauemmas, mutta liikkeen olemassaolon takia kapellimestarin kehonkieli pysyy vapaana. Jos käsi pysähtyisi, siihen tulisi jännitteisyyttä. Varsinkin käden pysähtyminen ylös on vaarallista, sillä kapellimestari ei enää pysty hengittämään tai valmistamaan uutta iskua, jotka valmistetaan aina viemällä käsi alhaalta ylös, ja Kello lisää, että hänen oppiensa mukaan fermaatit jäävät aina alas. Monesti oppilailtakin on nähty ”äkkikuolemia”, kun oppilas päätyy puikkoinensa ylhäälle ja tiputtaa käden yhtäkkiä rysäyttäen alas. Jousi purkaa muitakin opiskelijoiden manereita.

Ja sitten vaan palaa siihen, että tuossa on se mun keskikohta tuossa sydämen korkeudella, että siitä sitten ylös ja alaspäin mennään mutta ei niinku niin, että se tavallaan siirtyy tuonne nenään, edes oopperassa. (Jousi)

Kello ja Äänipinna toteavat myös, että tanssivat jalat tai muuten levottomasti liikkuva vartalo palautetaan juurtuneeksi ja vakaaksi, jotta orkesteri ei harhautuisi seuraamaan muuta kehonosaa kuin käsiä. Etenkin kapellimestarin levoton alavartalo voi hermostuttaa paitsi muusikoita, myös yleisöä. ”Voima tulee maasta”, sanoi Karajan. Kello on tilannekohtaisesti opiskelijoiden kanssa keskustellut myös kehon liikkeestä, ja esimerkiksi valssi sallii kapellimestariltakin ajoittain joustavaa kehoa, mutta Äänipinnan mukaan silti alalla pätee hyvin lausahdus: ”Orkesterin edessä ei saa tanssia, mutta siellä pitää ehdottomasti olla koreografia.” Tällä hän tarkoittaa, että kapellimestarilla on hyvä olla motorinen visio siitä, miten musiikkia johtaa ja ennakoi.

Opiskelijoiden kanssa orkesterin huomioimiseen ja huomion suuntaamiseen tulee uusi taso, ja usein opiskelijan ja orkesterin välissä saattaa olla ”näkymätön seinä”, jossa huomiota ei välttämättä mene mihinkään, vaan opiskelija saattaa keskittyä vain omaan suorittamiseen ja partituurin lukuun. Tämän teeman yhteydessä sekä Äänipinna että Jousi mainitsevat ”podium-kuuroudesta tai -sokeudesta”. Ottaa aikansa, että kapellimestarioppilas oppii hallitsemaan adrenaliiniryöpsähdystä ja alkaa konkreettisesti kuunnella, miten orkesteri soittaa. Jousi kehottaa aina opiskelijoitaan olemaan ujostelematta yhteydessä orkesteriin, ja usein se auttaakin aika paljon. Jos opiskelijat mainitsevat, että orkesteri kuulostaa huonolta, on hän opettajana reagoinut niin, että he ovat sen kehittämistä vastuussa ja kehottanut heitä ottamaan kontaktia soittajiin, puhumaan heille ja heidän kanssaan. Soittajat eivät ole tyhmiä, vaan he kaipaavat neuvoja. Kapellimestarit puhuvat paljon vastuun kantamisesta ja edellyttävät sitä opiskelijoiltaankin.

Keskeinen osa opetusta ovat oppilaan vahvuudet opetuksen lähtökohtana ja oppiminen tallenteiden kautta. Haastatellut kapellimestarit pitävät merkityksellisimpänä oppilaiden omien vahvuuksien korostamista, ja Jousi kehottaa kaikkia ottamaan hyvää esimerkkiä toisiltaan. Hänen mielestään kurittaminen opettajana on auttamatta vanhentunut opetus-tapa, ja paljon hedelmällisempää on kiinnittää huomio siihen, miten tietty oppilas voi olla toista oppilasta selkeämpi.

Video-opetuksessa Jousen mukaan merkityksellistä on, että toisten johtamista katselee ulkopuolelta. Usein omaa opiskelua ei osaa katsella ulkopuolelta, vaikka katselisi videolta omaa työskentelyä. Kello taas kertoo, että video-opetus mahdollistaa oppilaan kehollisen ymmärryksen kehittymisen. Sen sijaan että oppilas keskeytettäisiin kesken harjoitusten, hän saa tehdä vapaasti ja yrittää seuraavalla kerralla uudelleen videopalautteen tuoman ymmärryksen myötä. Äänipinna kertoo video-opetuksen etäännyttävän peilille johtamistakin enemmän, ja tuskallisuudesta huolimatta se antaa raa'an rehellisen ja lahjomattoman kuvan omasta johtamisesta, mikä kannustaa kehittymään.

Oppilaan ikä vaikuttaa opettamiseen jonkin verran, ja opiskelijan henkinen ikä vaikuttaa vielä jonkin verran lisää, eikä vastaa kronologisia vuosia. Opettajan refleksiiviset vaistot ovat tärkeä osa työtä, ja haastatellut kapellimestarit tutkivat jatkuvasti opiskelijan vastaanottokykyä ymmärtää ammatin salat. Kello korostaa, että hän kokeneena kapellimestarina tunnistaa hiljaisia viestejä, joita orkesteri antaa, ja ottaa selvää siitä, onko oppilaan visio hänen omansa vai onko se omaksuttu kyseenalaistamatta joltain toiselta. Monet opiskelijoista ovat loistavia muusikoita, ja joukossa on heitä, joilla on loistava lyöntitekniikka muttei visiota, toisilla taas on visio muttei niin vahvaa johtamistekniikkaa. Kellon mukaan lopulta on tärkeintä tukea vision löytämisessä, sillä se motivoi soittajia tekemään musiikkia.

Kellon mukaan orkesterit eivät enää kohtele epäasiallisesti uusia tai nuoria kapellimestareita, minkä takia heillä tulisi olla alusta lähtien herkkyyttä orkesterin hiljaisille eleille. Orkesteri saattaa esimerkiksi kaivata taukoa tai tarvita enemmän soittamista ja vähemmän puhetta. Nuoret kapellimestarit saattavat myös joskus joutua ristiriitatilanteeseen, mikä on johtunut siitä, että orkesterin eri-ikäiset ja sukupolvia edustavat muusikot eivät sopeudu yhteen. Tällaiset tilanteet voi kuitenkin vastaanottaa myös haasteena oppia käsittelemään konfliktien hallintaa sekä tilanteiden rauhoittamista.

Opettamisen parhaita puolia on, että saa kehittyä yhdessä oppilaan kanssa. Sen huomaa siitä, että oppilas kykeneekin yhtäkkiä vastaanottamaan jotain uutta. Kun haastatteluissa

kysyn, mistä tämän huomaa, kapellimestarit sanovat vaan näkevänsä, että ”joku valo on syttynyt”. Kello ja Jousi mainitsevat, että joskus oivalluksen valo voi myös sammua, ja silloin pitää odottaa, että oppilas kypsyy lisää. Tällöin Kellon mukaan opettajan haaveet saattavat mennä toisin kuin oppilaan kehityskulku, eikä opettaja välttämättä pysty antamaan vastuuta ennen kuin kypsymistä tapahtuu jälleen. Kello kuvailee, että sekä kapellimestarina että kapellimestariopettajana hiljainen tieto liittyy hänen mielestään kiinteästi humaaniuden käsitteeseen niin, että koitetaan saada kulloisessakin tilanteessa oppilas kehittymään ilman, että ketään syyllistetään. Vaikeistakin tilanteista päästään eteenpäin inostumalla yhdessä.

Teoreettisessa viitekehityksessä tarkastelin tutkimuksia (Collins 2010, Soler & Zwart 2013), joissa kirjoitettiin hiljaisen tiedon lajeista. Käytännön opettamisen lisäksi sain vastauksia myös siihen, miten hiljaisesta tiedosta puhutaan opiskelijoiden kanssa. Yleisellä tasolla kaikki haastatellut pyrkivät puhumaan tiedoistaan mahdollisimman suoraan ja avoimesti oppilailleen.

Kysyttäessä kätkeystä hiljaisesta tiedosta ja siitä, miten asiasta voi puhua oppilaiden kanssa, kapellimestarit eivät tehneet eroa ammattielämän jakamisen kulttuurin ja opettamisen välillä. Jousi kokee 1900-luvun salailemisen kulttuurin turhana ja välittää jakamisen kulttuuria seuraavalle sukupolvelle. Kapellimestarioppilaiden keskuudessa vallitseva kollegiaalisuus ja jakaminen ovat tietoisien ryhmäytymisen tulosta: oppilaat saavat suunnitella aikataulunsa itse ja pitää huolta tuntien sujuvasta kulusta. Oppilaita valitessakin hän kiinnittää opettajana huomiota siihen, että oppilaista tulisi osa yhteisöään, mikä korostaa jakamisen merkitystä. Jakamisen kulttuuri on arvokasta, ja Jousi tähdentää, että opettajana on syytä kyseenalaistaa ainoastaan se, milloin tiedon jakaminen opiskelijalle on tarkoituksenmukaista:

Ne salaisuudet, niin onhan se tosi tyhmä, jos ne sitten menee hautaan mun kanssani, että se on pikemminkin kiva [että ne] jotenkin jatkaa elämäänsä — ja varmasti muuttaa muotoansa — ja on niinku sillain jatkuvassa kehityksen tilassa. (Jousi)

Jousi mainitsee, että uuden opiskelu ei suinkaan rajoitu luokkahuoneeseen, vaan häntä ovat lähestyneet myös jo pitkään uraa tehneet ammattilaiset. Eräs kapellimestari kysyi häneltä joskus neuvoa, kun ei onnistunut saamaan vaskipuhallinsektiota yhtenäiseksi. Videoita katsoessa kävi ilmi, että kapellimestarin kehonkieli oli liian äkkinäinen suhteessa vaskipuhaltajien tarpeeseen saada syvä ja pitkä, yhtenäinen hengitys. Tällaiset tilanteet

osoittavat, että kapellimestarien hiljaisen tiedon jakaminen on jatkuvaa ja auttaa kaikkia osapuolia kehittymään.

On tärkeää, että kapellimestarin ammatin työkalut voivat siirtyä sukupolvelta seuraavalle, mutta tarkoitus ei pyhitä keinoja: tiedon jakamisessa hän kuitenkin lähestyy oppimistilannetta opiskelijan vahvuuksien kautta ja pyrkii jakamaan tietoa, joka vaikuttaa ainoastaan positiivisesti opiskeluun. Kello mainitsee aiheeseen liittyen, että vaativuuden pyytäminen opiskelijalta on vaarallista, koska se ”luo ennen pitkää hirviön.” Hän täsmentää hirviön tarkoittavan kapellimestaria, joka muuttuu ajan myötä kohtuuttoman vaativaksi ja ankaraksi soittajia kohtaan, jos palaute opettajalta kehottaa vaativuuteen. Kellon mielestä ennemmin kannattaa löytää hyvä tapa sanoittaa vahvuuksia ja kehittää niitä edelleen.

Jousi on kohdannut säännöllisesti omien oppilaiden kanssa tilanteita, joissa ennakkokäsitykset ymmärryksestä risteävät. Hän sanoo välillä aliarvioineensa ihmisiä etukäteen ja harjoittelutilanteessa tajunneensa, että tietty tekninen asia olikin oppilaalle helppo juttu, ja kiertelyn sijaan sanoa vain sen mitä ajattelee. Ei kannata liikaa pelätä ja tai ennakoida sitä, tajuako oppilas kaikkea (tai jos ei tajuakaan) koska Jousi on omasta kokemuksestaan huomannut, että joskus kauan sitten sanotut asiat saattavat ponnahtaa pinnalle vuosienkin jälkeen. Jousi myös hymyillen muistelee omaa opiskeluaikaansa, ja sitä miten ei ollut samaa mieltä opettajansa kanssa kaikista asioista. Nykyään hän sanoo muistavansa opettajansa opit paljon paremmin ja soveltavansa niitä työssään.

Kapellimestarit käsittelevät vuorovaikutusta ja hiljaisen tiedon sisältöjä oppilaidensa kanssa, mutta ymmärrettävästi hiljainen tieto ja sen siirtäminen tapahtuvat ”sivulauseissa”. Tämä on tyypillistä erikseen artikuloimattomalle tiedolle. Silloinkin, kun opetustilanteista katsellaan videoita, keskitytään hyvin paljon siihen mitä videolla näkyy ja kuuluu. Erityisesti Jousi kuvailee, että hiljaisen tiedon olemassaolon tunnistaa siitä, että joku yksittäinen tilanne herättää miellelyhtymän johonkin laajempaan kokonaisuuteen. Se voi tulla ilmi myös tilanteessa, jossa kaksi oppilasta johtaa samaa teosta, ja toinen saa sen toimimaan mutta toinen ei. Silloin herää kysymys siitä, mikä heidän johtamisessaan oli erilaista.

Lopuksi puhutaan nuorten kapellimestarioppilaiden progressiivisuudesta ja asenteen kehittämisen merkityksestä. Kaikki hyvän johtajan ominaisuudet eivät koske musiikillisia kiinnostuksia, vaan lähtökohdat ovat myös yleisissä ihmisyyttä kunnioittavissa käytöstoissa. Tässä on kaikkien haastateltujen mukaan menty eteenpäin, ja kapellimestarin ammatti nähdään autoritäärisen neron ammatin sijasta yhteistyön ja yhteismusisoinnin

kautta. Yhteenvetona opiskelijoiden kanssa töitä tehtäessä tavoitteet ovat pedagogiset ja eroavat merkittävästi taiteellisena johtajana työskenneltäessä, jolloin orkesteri pitää vaan saada soimaan parhaalla mahdollisella tavalla. Oppilaiden kanssa täytyy pitää huolta siitä, että ajattelutavat kehittyvät, ja työskentely on sisälähtöisempää. Opetus on yksilöllistä ja huomioi oppilaan kehitysvaiheen, ja tulevat kapellimestarit tukevat aktiivisesti toisiaan ja luovat hyvää yhteishenkeä.

5 Pohdinta

Tässä luvussa teen johtopäätöksiä ja pohdin, miten toteutunut tutkimus onnistui. Palaan teoreettisessa viitekehyksessä tarkastelemaani käsitteistöön, jonka valossa tarkastelen tutkimustuloksia sekä niiden merkitystä orkesterinjohdon ja musiikkikasvatuksen ammattikentille. Sen lisäksi kerron mahdollisista jatkotutkimusaiheista.

5.1 Johtopäätökset

Tässä luvussa tuon vielä lyhyesti esille tutkimustehtävän ja kerron, millaista tietoa sain haastatteluista. Tuon myös ilmi, miten teoreettinen viitekehys on jäsentänyt tutkimukseni tekoa ja auttanut minua hahmottamaan sitä, mitä haastateltavilta on olennaista kysyä. Pyrin sitomaan tutkimustuloksia soveltuvien osien myötä alan aiempiin tutkimustuloksiin. Kerron, miksi musiikkikasvatuksen kentän kannalta on merkittävää tehdä tutkimusta orkesterinjohdon pedagogiikasta ja sitoa pedagoginen tulos ammatilliseen toimintaan.

Tarkoitukseni oli tutkia, millaista hiljaista tietoa kapellimestarit kuvailevat välittävänsä orkesterille erilaisten vuorovaikutustapojen kautta sekä miten kapellimestarit välittävät tietoa omille oppilailleen, toisin sanoen, millaista on nykypäivän orkesterinjohdon pedagogiikka. Tämä edellyttää, että ymmärrän ensin kapellimestarin ammattia taiteellisen johtajan perspektiivistä ja substanssiosaamisen näkökulmasta.

5.1.1 Kapellimestarin hiljainen tieto ja vuorovaikutus

Romantiikan ajan säveltäjä-kapellimestarien luoma yliveraisen ”myyttisen” muusikon kuva vaikutti siihen, että yleisön ja muusikoiden huomio siirtyi musiikista sen tulkitsemiseen (Lehtinen 2022, 119). Perinteisesti kapellimestari onkin mielletty orkesterin ”sieluksi”, jonka kautta sointi yhtenäistyy kehonkielen käytön avulla (Xu 2023, 128–129; Coşkunsoy & Güdek 2019, 37–39). Tämä kertoo siitä, että kapellimestarin ammatin tarkastelu on edelleen keskittynyt kapellimestarin henkilökohtaisiin ominaisuuksiin (Koivunen & Wennes 2011, 52). Stereotyyppiset kuvat johtajuudesta pönkittävät yksilön valtaa, neroutta ja voimaa. Orkesterinjohdossa johtajuus on kuitenkin niin monien samanaikaisten tapahtumasarjojen tulos, että olisi tarkempaa kutsua johtajuutta prosessiksi eikä yksittäisen ihmisen omistamaksi asiaksi. (Koivunen & Wennes 2011, 66.) Modernit, haas-

tattelemani kapellimestarit puhuvatkin autoritäärisen johtamisen poistumisesta ja yhteistyöstä muusikoiden kanssa. Sen sijaan että kapellimestari määräisi mielivaltaisesti ylhäältä, miten soitetaan, hän esittää perusteltuja näkemyksiään ja ”kutsuu” orkesterin kanssaan soittamaan. Hyvien vuorovaikutustaitojen lisäksi kapellimestarit jakavat mielellään tarvittavaa informaatiota ammattikenttensä sisällä.

Hiljainen tieto ja erityisesti heikon hiljaisen tiedon osoitettava osuus tunnistetaan kapellimestarin työssä laajalti (mm. Polanyi 1966; Rector 1988; Soler & Zwart 2013), mutta sen tuominen eksplisiittiseksi saattaa olla paitsi aikaa vievää, myös osittain tarpeetonta. Voisikin pohtia, mikä osoitettavasta hiljaisesta tiedosta olisi luonteeltaan sellaista, että sitä on merkityksellistä artikuloida. Haastatteluissa tunnistin myös, että hiljaisen tiedon tunnistaminen ja jakaminen on useimmiten kiinni vain siitä, miten tarkoituksenmukaista sitä on artikuloida. Tämä koskee niin tiedon taiteellista kuin psykologistakin ulottuvuutta. Logistisesti vaativaa tietoa, ristiin meneviä ennakkokäsityksiä ja myös tunnistamatonta osaamista esiintyy ammattikentän sisällä viikoittain, mutta haastateltavien kapellimestarien kokemusten mukaan tieto myös muuttuu eksplisiittiseksi työskentelyn edetessä.

Kehollisen tiedon ymmärrys ja muuttuminen kuuluvat kapellimestarin ammattiin. Kaikki haastatellut kapellimestarit kertoivat, että kehollisen luottamuksen lisääntyessä heidän lyöntinsä muuttui, yleensä pehmeämpään ja pyöreämpään suuntaan. Kuitenkaan kukaan heistä ei tuntunut ottavan perustekniikkaa vielä vuosienkaan jälkeen itsestäänselvyytenä, vaan projektikohtaisesti tai tiukoissa tilanteissa he palasivat takaisin tietoisesti perusasioiden äärelle, jotta heidän viestintänsä olisi selkeää ja rauhallista.

Mitä tulee yhteisölliseen, hiljaiseen tietoon ja ymmärrykseen valtasuhteista, kaikki haastatellut painottivat ”kuin yhdestä suusta”, että ylenpalttisen vallankäytön aika on ohitse ja keskusteleva sekä yhteistyöhön pohjautuva, mutta kuitenkin johtajavetoinen toimintatapa, on ”tätä päivää”. Tähän vaikuttaa myös se, että orkesterilla on valta päättää, kutsutaanko kapellimestaria uudelleen enää työskentelemään orkesterin kanssa. Sen lisäksi he johtajina puuttuvat epäasiallisuuksiin, kun kokevat sen omasta asemastaan käsin mahdolliseksi ja haluavat rakentaa työyhteisöä, joka tekee paitsi korkeatasoista taidetta, myös voi hyvin. Taiteellinen työskentely, tarkoituksenmukainen orkesterin ohjaaminen ja myös keskusteleva ja sopivan nöyrä asenne soittimiensa huippuosajien kanssa luovat hyvää ja motivoitunutta ilmapiiriä.

Vuorovaikutuksen verbaalinen ja nonverbaalinen taso sekä kannustava palaute ja rakentava kritiikki tukivat kuvaa jo aiemmin muodostuneesta, modernista kapellimestarista.

Kaikkien haastateltujen lähtökohtana on kannustavuus orkesteria kohtaan, ja kannustavuus kumpuaa omasta varmasta työskentelystä, partituurin osaamisesta ja osaamisen kautta tulevasta varmasta elekielestä ja palautteenannosta. Vaatia saa ja pitää, ammattiorkesterit kokevat sen motivoivana. Kyse on tässäkin tapauksessa vaan oikea-aikaisesta ja oikealla tavalla vaatimisesta. Huumori on sopivasti käytettynä kapellimestarin ja orkesterin vuorovaikutuksen väline, joka myös motivoi soittajia. Kaikki kapellimestarit ottivat myös esille, että asiaosaaminen ja tehokkuus omassa työssä on osa demokraattisuutta ja nykypäivän johtajuutta, sillä itseltä tehokkuutta vaatiessa tietoisesti kaventaa omia mahdollisuuksia tuoda itseään esille. Kapellimestarit antavat persoonansa näkyä mieluummin nonverbaalisessa elekielessä ja avoimessa ryhdissä.

Kapellimestareiden antama tieto on erittäin arvokasta, ja näen haastatteluissa paljon laadukasta itsereflektiota, ja kriittisen asioiden tutkiskelun hyvänä esimerkkinä siitä, että autoritaarinen ja nerokulttiin perustuva johtaminen on jäämässä taakse. Haastattelut purkavat mielikuvaa neroudesta ja toivottavasti välittävät myös laajemmalle yleisölle kuvaa siitä, että johtamistyön kuva on hitaasti mutta varmasti muuttumassa. Tutkimukseni perusteella kuva menneiden aikojen kapellimestareista perustuu syy-seuraussuhteeseen: yliverlaiseen nerouden ihannoimiseen ja sen varjolla asioiden sallimiseen, ja konkreettisemmalla tasolla siihen, että nerolta pitää olla valmis vastaanottamaan kyseenalaistamatta kaikenlaista käytöstä. Tässä puhun erityisesti epäasiallisesta käytöksestä, joka sisältää suoraa vihan ilmaisua, nöyryyttämistä, mutta myös sellaisista vallan muodoista, jotka eivät suoraan ole epäasiallisia, mutta jotka estävät motivaation, ilmapiirin ja keskittyneen yhteistekemisen kehittymisen. Tällaiset tavat epäsuorasti eivät kunnioita soittajien aikaa ja työpanosta, ja tähän kategoriaan voidaan luokitella huolimaton valmistautuminen, jarruttelu, rönsyily, tarinointi ja häiritsevä johtaminen, joka palvelee ainoastaan johtajan imagoa eikä musiikin tekemistä. Kaikkien haastateltujen sanoin: kapellimestarin työ on luova palveluammatti, ja johtamisen pitää auttaa orkesteria, muuten se häiritsee. Johtaja ei ole kapellimestarikorokkeella eli podiumilla niin sanottuna mannekiinina.

5.1.2 Orkesterinjohdon pedagogiikka

Orkesterinjohdon pedagogiikassa opettajana toimivan kapellimestarin substanssiosaamisella on edelleen suurin merkitys oppilaiden oppimisessa. Pedagoginen osaaminen ei ole itsestäänselvyys, ja kaikki kapellimestarit eivät välttämättä ole hyviä opettajia, mutta esteettisellä osaamisella ja taiteen päämäärien kautta tapahtuvalla oppimisprosessilla on merkittävä osuus pedagogiikassa. Pedagoginen osaaminen nojaakin reflection-in-action-

tyyppiseen reagointiin (King & Winn 2017), jossa opettaja käsittelee oppilaalta tulevia ongelmia ja ratkoo niitä jatkuvassa vuorovaikutuksessa oppilaan kanssa. Sen lisäksi intuitiivisella ohjaamisella ja hyvään vuorovaikutukseen luoduilla tilanteilla on suuri painoarvo.

Kapellimestarit opettajina kertovat työn taiteellisten muiden ulottuvuuksien olevan läsnä myös opetustyössä, mutta muutoin tilanne eroaa taiteellisesta työskentelystä merkittävästi. Kaikki haastatellut tiedostavat työn pedagogisen ulottuvuuden ja lähtökohdat, jotka ovat oppilaan henkilökohtaisissa valmiuksissa ja kehityksessä.

Haastatellut kapellimestarit kertoivat myös opettajina kohtaavansa hiljaisen tiedon heikoimpiin osiin liittyviä kokonaisuuksia säännöllisesti omien oppilaidensa kanssa. Useimmiten siihen liittyi jokin selkeä, mutta vaikeasti sanoitettava ymmärrys siitä, että oppilaalle voi antaa lisää tietoa tai vastuuta, jos hän on kehittynyt. Tämän ymmärryksen syitä oli kuitenkin vaikeaa tavoittaa. Yleisimpiä tilanteita olivat ristiin menneet ennakkokäsitykset oppilaan ymmärryksen kehittyneisyydestä, joskus myös siitä, että hänen kehityksensä oli hidastunut tai tilapäisesti pysähtynyt. Sen lisäksi kätkeytyä hiljaista tietoa esiintyi niiltä osin, kuin se oli tarkoituksenmukaista. Oppilaan uuvuttaminen liian paljolla tiedolla liian varhaisessa vaiheessa kääntyy itseään vastaan. Tähän liittyy myös vuorovaikutus oppilaiden kanssa: pedagogiikassa suuri merkitys on oikea-aikaisella ja oikein muotoillulla palautteella, kuten on taiteellisessakin työskentelyssä. Kapellimestariopettajat painottavat oppilaidensa vahvuuksia edistymisessä ja kollegiaalinen ryhmähenki mahdollistaa oppilaiden välisen vuorovaikutuksen ja toiselta oppimisen esimerkiksi kinesteettisen empatian ja sanallisen palautteen kautta. Kapellimestariopettajat käyttävät oppilaidensa vahvuuksia myös vertaisoppimisen välineenä: toimivia työskentelytapoja nostetaan kaikkien kohdalla esiin, ja muita kehoitetaan ottamaan mallia.

Tietyistä taiteellisteknisistä yksityiskohdista, kuten hengityksen, valmistavien iskujen ja fermaattien tärkeydestä puhutaan kapellimestarikoulutuksessa verbaalisesti. Sen lisäksi laaja ohjelmiston tai perusrepertuaarin tuntemus on keskeinen osa formaaleja kapellimestariopintoja. Ohjelmiston opiskelussa auttaa myös kapellimestarioppilaiden pitkä tausta hyvinä muusikkoina, sillä muusikkous on tuonut heille ymmärrystä musiikin traditioista ja musiikin opiskelusta sen historiallisessa kontekstissa. Kapellimestaripedagogiikan taiteellisteknisistä osa-alueista on tehty suhteellisen runsaasti tutkimuksia (ks. esim. Kontinen 2008; Lee 2008; Watson 2012; Williams 2018). Sitä vastoin tutkimuksia, joissa kuvataan kapellimestaripedagogiikassa tapahtuvaa artikuloimattoman tiedon tai viestinnän

sanoittamista on vähemmän, vaikka nämä ohjaavatkin kapellimestariopiskelijan ymmärryksen kehittymistä niin itse johtamisesta, kuin myös harjoituttamisesta, joka oikeastaan on kapellimestarin työn arkea ja paljon vaikeampi asia kuin teoksen läpijohtaminen. Kaikki haastatellut kapellimestariopettajina toimineet henkilöt kuvailivat yhdenmukaisesti siitä, kuinka he itse tekevät kaikkensa välittääkseen niin työnsä taiteellistekniset kuin myös yhteisölliseen hiljaiseen tietoon liittyvät asiat oppilailleen. He ovat myös itse, jopa omien opintojensa aikana, saaneet kuulla omilta opettajiltaan työhön yhteisölliseen tietoon liittyvistä asioista. Keskustelu rakentavasta ja tehokkaasta vuorovaikutuksesta orkesterin kanssa on heille arkipäiväistä, vaikka sitä voi olla vaikeaa sanoittaa haastattelu-tilanteessa.

Myös videoiden katselussa ja analysoinnissa pääpaino on taiteellisessa työskentelyssä, mutta niin hiljaisen tiedon kehollisen kuin yhteisöllisenkin osa-alueen kohdalla opettajat huomaavat tiedon olemassaolon tilanteissa, joissa pienet yksityiskohdat herättävät ajattelemaan suurempaa kokonaisuutta. Miksi esimerkiksi sama teos ”toimii” yhdellä oppilaan johtamana, muttei toisella? Lisäksi niin sanottuihin sivulauseisiin jäävä informaatio on usein luonteeltaan hiljaista. En myöskään haastatteluissa tavoittanut, saavatko kapellimestarioppilaat kursseilla tai formaaleissa opinnoissa liikekielen tai -analyysin opetusta laajemmassa mittakaavassa, mutta Spencerin (2000) ja Hansenin (2021) tutkimuksiin nojaten orkesterinjohdon pedagogiikassa olisi paljon hyötyä myös kokonaisvaltaisesta sukkelluksesta kehollisuuteen.

Tutkimukseni perusteella voi tehdä johtopäätöksen, että kapellimestaripedagogiikka on Suomessa nykypäivänä dialogista ja tasavertaista, ja vuorovaikutus opettajien ja oppilaiden välillä on avointa. Myös kapellimestarioppilaita kannustetaan keskinäiseen vuorovaikutukseen ja avoimen ilmapiirin luomiseen. Keskiössä kapellimestarien koulutuksessa on silti opettajan oma osaaminen, ja opiskelu näyttää perustuvan kinesteettisen ymmärryksen kautta tapahtuvaan vuorovaikutukseen sekä esteettisten päämäärien tavoitteluun. Kapellimestarien opettajat toimivat oppilailleen myös mentoreina ja auttavat oppilaita ymmärtämään koulun tai kurssin sisältöjen lisäksi työelämää jakamalla omaa viisauttaan orkestereista työympäristöinä.

Orkesterinjohdon pedagogiikasta on tehty väitöskirjoja 2000-luvun aikana (Postema 2008; Dollman 2013), mikä osoittaa, että aihe on kiinnostava ja sen tärkeyteen yhtenä pedagogiikan osa-alueena on herätty ympäri maailmaa. Monet, etenkin kapellimestarioppilaiden työskentelyä ja arkea kuvaavat asiat, jotka ovat läsnä myös omassa arjessani ja

empiirisesti todistettavissa osaksi kapellimestariopintoja saivat teoreettista taustatukea näistä väitöstutkimuksista. Väitöstutkimukset kiinnittivät huomiota samaan kuin mitä omassa tutkielmaprosessissani kiinnitin: vuorovaikutuksen ja harjoittamisen pedagogiikka on tutkimusaiheena jäänyt vähäiseksi. Myös omassa tutkimuksessani kiinnitin huomiota siihen, että opettajina kapellimestareilla ei ole valmista opetusrunkoa, vaan tieto välittyy kullekin oppilaalle tilannesidonnaisesti, ja muita yksityiskohtia oppilaat oppivat seuraamalla toistensa toimintaa.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Laadullisessa tutkimuksessa luotettavuuden pohdinta on läsnä koko tutkimuksen ajan. Hyvän tieteellisen käytännön peruspilareita ovat luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (TENK 2023, 11). Osana vastuullista ja hyvää tutkimusta prosessiin kuuluu tutkimuksen luotettavuuden tarkastelu, jossa avataan tutkimusprosessia ja pohditaan avoimesti omien metodien, analyysitapojen ja johtopäätösten pätevyyttä. Luotettavuustarkastelu on erityisen tärkeää siksi, että laadullisen tutkimustavan sekä strukturoimattoman ja luonnollisen aineiston suosimisen takia laadullisen tutkimuksen mittarit ovat aivan erilaiset kuin kvantitatiivisissa tutkimuksissa (Juhila 2021; Eskola & Suoranta 1998, 208).

Luotettavalla tutkimuksella on muutamia ominaispiirteitä, joita ovat luotettavuus, toistettavuus ja pätevyys, ja ne ovat lähtöisin määrällisen tutkimuksen tutkimusperinteestä. Yleisesti pätevyys tarkoittaa, että teoria, määritellyt käsitteet sekä tutkimusmenetelmät ovat sopuinnassa keskenään, ja tehdyt johtopäätökset ja tutkimustulokset ovat sopuinnassa aineiston kanssa (Eskola & Suoranta 1998, 213 & 215–216). Laadullisessa tutkimuksessa pätevyys voidaan nähdä enemmän tutkimuksen vakuuttavuutena tai uskottavuutena, jossa arvioidaan sitä, miten hyvin tutkija onnistuu ymmärtämään tutkittavien tuottaman tiedon, ja miten hyvin tutkija onnistuu sanallistamaan tämän suurelle yleisölle (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Luotettavuus tai reliabiliteetti tarkoittaa, että tutkimus ei sisällä ristiriitoja. (Eskola & Suoranta 1998, 213 & 215–216.) Toisaalta laadulliseen tapaustutkimukseen ei sen laadullisuuden vuoksi voi soveltaa sellaisenaan perinteisiä hyvän tutkimuksen piirteitä, kuten objektiivisuutta, toistettavuutta ja luotettavuutta (Hirsjärvi & Hurme 2000, 213). Laadullisessa tutkimuksessa reliabiliteetti ymmärretään muun muassa tutkimusmetodin luotettavuuden arvioinnin kautta. Tämän lisäksi tutkimukseen valmistautuminen esimerkiksi harjoitushaastattelujen avulla auttaa paran-

tamaan haastattelun luotettavuutta. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Laadullisessa tutkimuksessa havaintojen esiin nostaminen nousee keskeiseen asemaan sen sijaan, että pyritään tasapäistämään tai muutoin yleistämään tuloksia. Yleistettävyys tulee siitä, että havaintojen keräämistä on tarkasti ohjattu, toisin sanoen haastateltavia on haastateltu tarkasti ja kysymykset on muotoiltu huolellisesti. (Alasuutari 1994, 41). Rajasin tutkimuksen alussa pois sukupuolentutkimuksen, maantieteen ja iän, mutta todellisuudessa nämä eivät voi olla vaikuttamatta tutkimuksen kulkuun. Sen sijaan tutkittavien ymmärryksen välittäminen suurelle yleisölle onnistui oman osaamisen avulla, ja valmistauduin hyvin varsinaisiin kolmeen haastatteluun, sillä pidin kaksi harjoitushaastattelua. Kapellimestarin ammatin kokonaiskuvaa tavoittavassa tutkimustavassani on korostunut maisterintutkimuksen työprosessien avaamisen tärkeys. Onnistuneita kokemuksia olivat haastattelut: Sain mielestäni riittävän hyvän kontaktin maisterintutkimuksen kontekstissa haastateltaviin, ja onnistuin omasta mielestäni luomaan luottamuksellisen ja kunnioittavan ilmapiirin, jossa heidän oli helppoa kertoa työstään ja heillä oli uskallusta vastata avoimesti kysymyksiini.

Tutkimuksen luotettavuuteen vaikutti varmasti aiheen rajauksen puute, sillä tarkasti rajattu aihe helpottaa ymmärrettävän viitekehyksen, tutkimusasetelman ja tutkimustulosten rakentamista. Maisterintutkimani taas oli enemmän kuin prosessikuvaus, jossa usein intuitiivisesti ymmärsin oman osaamiseni ja myös haastattelujen kautta, milloin mennään liian kauaksi kapellimestarin arkityön aiheista, ja jotain tutkimuksen aihetta on käsitelty tarpeeksi syvästi. Koen kuitenkin, että esimerkiksi työn painottaminen kinesteettisen empatian käsitteelle olisi ollut myös hedelmällinen lähtökohta tutkimukselle. Tällöin hiljainen tieto ja ymmärryksen rakentuminen olisivat voineet yhdistyä luontevasti keskenään. Toisaalta teoriakirjallisuutta löytyi runsaasti vuorovaikutuksen ja hiljaisen tiedon eri osa-alueista, mikä auttoi minua hahmottamaan tutkimani ammatin ja sen sisältämien ilmiöiden eri tasoja.

Yksi syy, miksi luotettavuustarkastelu on niin tärkeä osa laadullista tutkimusta, johtuu siitä, että laadullisessa tutkimuksessa ei voida samalla tavalla pyrkiä (eikä edes kannata) objektivismiin tutkijana (Eskola & Suoranta 1998, 17) kuin kvantitatiivisessa tutkimuksessa (emt. 208). Laadullisen tutkimuksen on tarkoitus asettua ajalliseen ja paikalliseen kontekstiin, eikä sen tehtävä ole tarjota absoluuttisia totuuksia. Siksi osa luotettavuutta on perusteella joka vaiheessa tehtyjä ratkaisuja, koska ne ovat erottamaton osa tutkimus-

prosessia ja kietoutuvat joka vaiheessa laadullisen tutkimuksen tekoon (Eskola & Suoranta 1998, 208). Tutkijana ymmärrän ja siedän hyvin sitä, että tunteet, toiminta, motiivit ja yleinen toimintakulttuuri sekä perinteet aiheuttavat ristiriitaisuuksia keskenään.

Tutkittavat voivat olla niin kiinni omissa maailmoissaan, etteivät osaa kuvailla asioita tai vastata kysymyksiin tarkasti (Eskola & Suoranta 1998, 211). Opinnäytetyön tekijänä ja tutkijana haastattelutilanteissa koin, että aina en osannut tarkentaa riittävästi kysymyksiäni, jotta olisimme päässeet käsiteltävän asian ”ytimeen”. Silti uskon, että taustani ja innokkuuteni oppia asiasta lisää varmasti auttoi minua ymmärtämään haastateltavien puhetta ja nyansseja opinnäytteelle riittävällä tarkkuudella. Päätelenkin, että opetusprosessit tapahtuvat taidelähtöisesti ja kinesteettisen empatian kautta. Tiedon kulku perustuu oppilaan ja opettajan väliseen vuorovaikutukseen sekä traditioiden osaamiseen, eikä yleisempää opetussapluunaa ole. Luulen, että tämä tutkimus olisi kokonaisuudessaan hyötynyt suuresti virikehaastattelumallista, jossa olisimme analysoineet videoita sekä kapellimestarien taiteellisesta toiminnasta että tilanteista, joissa kapellimestarit opettavat oppilasta kurssilla, ja tätä käsittelen lisää vielä jatkotutkimusaiheissa.

Tutkimukseni luotettavuudesta puhuttaessa on puhuttava vielä tekoälystä. Taideyliopiston tekoälysovellusten käyttämisestä opiskelussa koskevat ohjeet sanovat, että tekoäly käytössä tulee noudattaa hyviä tieteellisiä ja tekijänoikeudellisia käytäntöjä, mutta esimerkiksi tekstihuollossa sitä voi käyttää. Tästä tulee aina mainita. (Taideyliopisto 2024.) Kaikki aineisto, jonka kääntämiseen, tiivistämiseen, muokkaamiseen tai hiomiseen olen käyttänyt tekoälyä, on tehty vain ja ainoastaan oman ymmärrykseni sujuvoittamiseksi, ja kaikki tutkielmaan päätyneet teksti on omaani. Myös tekoälyn käsittelemä tieto on ollut esianonymisoitua, eli tekstistä on poistettu kaikki nimet, vuosiluvut ja sellaiset tapahtumat, joiden avulla tapahtumien paikkaa tai henkilöiden identiteettiä olisi voinut päätellä. Tämä on tehty, jotta tietosuojaloukkauksia ei ole päässyt tapahtumaan. Olen siis noudattanut ohjeistusta tekoälyn käytöstä ja toiminut niiden mukaisesti.

Hirsjärvi ja Hurme toteavat, että laadullisen tutkimuksen ja tutkimushaastattelun yksi heikoista lenkeistä on, että haastattelijalla ei ole haastattelemisesta kokemusta tai riittävää taitoa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 35). Ammattikentän sisällä olemisessa on kaksi puolta, joista hyvä puoli on, että ammattikentän vakiintuneet traditiot eivät ”läpileikkaa” tutkijaa ja siten tutkimusta voi tehdä yleistajuisemmalla ja selkokielemisellä otteella. Ammattikentän ulkopuolelta tuleminen voi antaa myös aivan uudenlaisia tulokulmia tutkimuk-

seen. Tutkimuksen aikana yksi suurimpia huoliani on kuitenkin ollut, että osittain ammattikentän ulkopuolisena minulta ja haastateltavilta puuttuu yhteinen kieli, enkä välttämättä pääse niin aidosti asioiden ytimeen heidän kanssaan. Tämä voi aiheuttaa tulkintavirheitä haastatteluun (Hirsjärvi & Hurme 2000, 35). Osittain ammattikentän ulkopuolisena toimijana tarkoitan sitä, että länsimaisen taidemusiikin esitys-, kirjoitus- ja sosiaaliset traditiot sekä toimintakulttuuri eivät ole olleet osa lapsuuttani ja nuoruuttani, enkä ole juurtunut niihin samoin kuin samanikäiset, taidemusiikkia koko ikänsä tehneet kollegani. Tutkijana tulokulmani muuttui tutkimuksen aikana, sillä välillä aikaa meni maisterintutkielman kirjoittamista huomattavasti enemmän kapellimestariosaamisen kehittämiseen. Kehittyminen kapellimestarina vaikutti tutkimuksen tekoon ja huomasin, etten enää esittäisi samoja kysymyksiä samalla tavoin, koska oma keskittymiseni on tarkentunut.

Yksi suurimpia motiivejani tutkielman tekemiselle on muuttaa kuvaa kapellimestarin ammattista suurelle yleisölle. Kaikessa tutkimuksessa on ristiriita julkisen ja yksityisen välillä (Alasuutari 1994, 196–197). Kapellimestarien ammatissa olevat tietävät jo, miten ala muuttuu, ja että moderni kapellimestari johtaa orkesteria dialogisemmalla otteella kuin 50 vuotta sitten, mutta suuren yleisön käsitys kapellimestarin työstä saattaa edelleen perustua vanhoihin käsityksiin ja myyttiseen kapellimestarikulttiin. Luotettavuutta mielestäni lisää se, että pyrin purkamaan tätä myyttiä ja arkipäiväistämään työn kuvaa.

Loppujen lopuksi tutkielmastani oli vaikeaa saada ehyttä kokonaisuutta ja se edellytti minulta paljon töitä. Kun kaikessa voi käsitellä kapellimestarin käytännön työtä, substanssiosaamista sekä työssä että kapellimestaripedagogiikassa, kaikella on kehollinen ja sosiaalinen ulottuvuus ja koko aihe kietoutuu johtajuuden ja vuorovaikuttamisen käsitteisiin, on määriteltäviä ja avattavia asiakokonaisuuksia paljon. Tutkielman aikana huomasin, että kapellimestaripedagogiikan opiskelu taiteellisen, hiljaisen tiedon sekä vuorovaikutuksen näkökulmista olisi sekin ollut täysin riittävä aiheen rajaus ja sisältänyt sekin mahdollisesti liikaa eri tulokulmia. Sen lisäksi käytännön kapellimestaripedagogiikka aiheena olisi kiinnostanut paljon, mutta kohtasin jatkuvasti ongelman, miten sitä olisi voinut tutkia niin syvällisesti ilman ymmärrystä kapellimestarin taiteellisesta työstä sekä kapellimestarin moninaisista rooleista. Intuitio ja hiljainen, artikuloimaton ymmärrykseni kapellimestarin ammatista toimivat tämän tutkielman suurimpina tienviittoina ja lopulta tutkielman kokoojina, ja välittömästi tutkimuksesta saadun tiedon avulla haluan toimia omana vastaväittäjäni ja kysyä, miksi aliarvostan intuitiotani niin paljon. Kolmen haastattelun perusteella en voi tehdä alaa koskevia yleistyksiä — joita laadullisessa tutkimuksessa ei yleensä tehdä — mutta aineisto on täysin riittävä maisterintutkielmaan.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Kun aloin tehdä tutkimusta, ohjaajani sanoi minulle: ”Muista, ettet ole tekemässä väitöskirjaa.” Totuus on, että tavalla, jolla olen tehnyt maisterintutkielmaani, saisin aikaiseksi myös väitöskirjan ja jokaisesta prosessin vaiheesta saisi myös tehtyä laajoja tutkielmia, koska yritykseni tavoittaa tätä ilmiötä kokonaisuutena vaati asenteen ”pintaraapaisu kaikesta.” Siksi pyrin erottelemaan tässä alaluvussa tiiviisti tulevat tutkimusaiheet ja jaotellen nekin aihealueittain hiljaisen tiedon, viestinnän, pedagogiikan ja jopa monialaisen, musiikkitieteellisen tutkimuksen kautta.

Orkesterikulttuurin tarkempi tarkastelu orkesterin näkökulmasta tai painopisteestä toisi lisävaloa siihen, miten kapellimestarin ammatti ja sitä myöten orkesterinjohdon pedagogiikka toimivat. Myös tämän tutkimuksen aikana jouduin toistuvasti muistuttamaan itseäni siitä, että keskustelen haastateltavieni kanssa nimenomaan kapellimestarin näkökulmasta. Yhteismusisointitilanteen ja kaikkien laadukkaan työnteon kannalta olisi mielekästä, että tutkitaan orkesterin ja kapellimestarin jatkuvaa vuorovaikutusta sekä orkesterin sisäisiä työntekoon liittyviä asioita. Orkesterin hyvinvoinnista esimerkiksi musiikin tohtori Pauliina Valtasaari (2023) on tehnyt ansiokkaan väitöskirjan.

Hiljaisen tiedon luokittelusta ja erityisesti hiljaisen tiedon heikoimman osan tutkimuksesta, sanoittamisesta ja jakamisesta voisi hyötyä suuresti koko orkesterimuusikkojen ja kapellimestarien ammattikunta ja laajemmin myös muut henkilöjohtamisesta kiinnostuneet. Kapellimestarin hiljaisesta tiedosta ja erityisesti sanattomasta viestinnästä voisi tehdä laajaa, monialaista yhteistyötä ja videoanalyysiä sekä neurologian monitorointia hyväksi käyttäen pureutua hiljaisen tiedon ja sanattomien viestien muodostumiseen biologisella tasolla. Hiljaisen tiedon sanoittamiseen voisi käyttää myös psykologista ja käytäytymistieteiden osaamista. Tutkimusaiheita saisi kaikista osa-alueista: ryhdistä, katseesta ja johtamiseleistä yksinään. Johtamiseleistä on semioottista eli symboliikkaan perustuvaa tutkintaa, joka yhdistyy kinesteettisen tutkimuksen eli eleiden ymmärtämiseen.

Yksi parhaimmista tavoista tutkia ja kehittää orkesterinjohdon pedagogiikkaa olisivat virikehaastattelut kapellimestariopiskelijoista otetuista videoista, jossa he kertaavat vuorovaikutusta orkesteriin ja opettajaan. Samat videot voisivat toimia virikkeenä opettajille ja auttaa palauttamaan mieleen sellaisia yksityiskohtia, jotka eivät muistu mieleen enää myöhemmin ja joista on vaikeaa puhua tutkijalle ilman tilannesidonnaisuutta. Toinen tär-

keä tutkimushaara, minkä virikehaastattelu mahdollistaisi, olisi kehollisen hiljaisen tiedon tutkiminen. Kehollisen hiljaisen tiedon tutkiminen orkesterikontekstissa tarkemmin on muuhun materiaaliin verrattuna pidemmällä, mutta sitä voisi tutkia vielä lisää. Kehollisuuteen liittyvän tutkimuksen paras puoli on, että siitä on jo paljon tutkimusta, joissa on tarkasteltu esimerkiksi Labanin liikeanalyysiä ja Feldenkrais-metodia. Ajattelen tämän tutkimuksen perusteella, että virikehaastattelumetodilla voisi saada paljon irti myös yhteisöllisestä hiljaisesta tiedosta kehollisuuden tutkimisen perusteella. Kinesteettinen ymmärrys soittajien ja kapellimestarien sekä kapellimestarioppilaiden ja -opettajien välillä tutkisi samaan aikaan vuorovaikutusta ja nostaisi esiin eksplisiittiseksi myös sanoittamaton, kehollista hiljaista tietoa.

Yhteisöllistä tai vahvaa hiljaista tietoa voisi tutkia myös triangulaation keinoin yhdistäen monia erilaisia tutkimusmetodeja, aineistonkeruumenetelmiä tai teorioita. Triangulaatio tarkoittaa, että erilaisia tutkimusmenetelmiä yhdistetään samassa tutkimuksessa (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Triangulaation ei tarvitsisi olla pelkästään laadullista vaan hiljaista tietoa voisi tutkia myös kyselylomakkeiden tai muiden kvantitatiivisen tutkimuksen keinoin. Yhteisölliseen hiljaiseen tietoon liittyvä viestintä orkesterin ja sen johtajan välillä on aihe, jota voi aina tutkia lisää muuttuvassa kulttuuriympäristössä. Kiinnostavaa olisi tietää, miten erilaiset hierarkiat, auktoriteetit ja arvot muodostuvat viestinnän seurauksena, onhan johtaminen sosiaalinen rakenne.

Viimeisenä ja tärkeimpänä sekä mielenkiintoisimpana tutkimusaiheena näkisin orkesterinjohton pedagogiikan tutkimisen. Tämän opinnäytteeni perusteella en väitä, että se olisi nytkään huonoa, päinvastoin: ainakin Suomessa kapellimestarien koulutus on dialogista ja tasa-arvoista. Haluaisin kuitenkin tutkia, millaisia orkesterinjohton opetussuunnitelmia on tehty kansainvälisesti, helpottaisiko orkesterinjohton opettajia, jos tietynlaiset sisällöt ja opetusmenetelmät olisi kirjattu opetussuunnitelmiin, olisiko opetusmenetelmien ja vuorovaikutustapojen tarkoituksellisesta sanoittamisesta hyötyä koulutukselle, ja jos kyllä, niin miten.

Lähteet

Acklin, A. 2009. The effect of conducting on ensemble performance: A “best-evidence” synthesis. Väitöskirja. Florida: The Florida State University.

Alasuutari, P. Laadullinen tutkimus. 1994. Tampere: Osuuskunta Vastapaino

Allen, V.A. 2011. Developing expertise in professional American orchestra conductors. Väitöskirja. Columbia: Columbia University

Ananda, J., Solihat, D., Suryana, Y. 2020. Nonverbal Communication Performed By Foreign English Teacher. Indonesian EFL Journal (IEFLJ). Vol. 6, 2. 175–188. Saatavilla <https://doi.org/10.25134/ieflj.v6i2.3424>

Argyle, M. 1988. Bodily Communication. London & New York: Routledge (Taylor & Francis Group).

Billingham, L. A. 2009. The Complete Conductor’s Guide to Laban Movement Theory. Chicago, IL: GIA Publications Inc.

Bion, W.R. 1991. Experiences in groups, and other papers. New York: Basic Books.

Brockmann, E.N., Anthony, W.P. The Influence of Tacit Knowledge and Collective Mind on Strategic Planning. 1998. Journal of Managerial Issues, Vol. 10, 2. 204-222. Pennsylvania: Pittsburgh University. <https://www.jstor.org/stable/40604193>

Collins, H. 2010. Tacit and Explicit Knowledge. Illinois: The University of Chicago Press.

Coşkunsoy, B.Ö. & Güdek, B. 2019. The Impact of Body Language Use of a Conductor on Musical Quality. Artikkele julkaissussa Journal of Education and Training Studies Vol. 7, 9. 39–47. Türkiye: Redfame Publishing. Saatavilla <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1223798.pdf>

Dakon, J.M. & Cloete, E. 2018. The Violet Experience: Social Interaction through Eclectic Music Learning Practices. British Journal of Music Education, Vol. 35, 1. 57–72. Cambridge: Cambridge University Press
<https://doi.org/10.1017/S0265051717000122>

- D'Ausilio, A., Badino, L., Li, Y., Tokay, S., Craighero, L., Canto, R., Aloimonos, Y., & Fadiga, L. 2012. Leadership in Orchestra Emerges from the Causal Relationships of Movement Kinematics. PLoS ONE, Vol. 7, 5. 1–6. France: French National Centre for Scientific Research. Saatavilla <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0035757>
- Dollmann, L.W. 2013. *Orchestral Conductor Training: An Evaluative Survey of Current International Practice at the Tertiary Level*. Väitöskirja. Australia: The University of Adelaide
- Ehrnrooth, J. 1990. Intuitio ja analyysi. Teoksessa Klaus Mäkelä (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab. 30–41.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Forrester, S.H. 2015. *Music Teacher Knowledge: An Examination of the Intersections Between Instrumental Music Teaching and Conducting*. Väitöskirja. Michigan: University of Michigan
- Forrester, S.H. 2018. Music Teacher Knowledge: An Examination of the Intersections Between Instrumental Music Teaching and Conducting. *Journal of research in music education*, Vol. 65, 1. 461–482.
- Fuelberth, R.J.V. 2003. The Effect of Left-Hand Conducting Gesture on Inappropriate Vocal Tension in Individual Singers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Vol. 157. 62–70.
- Fuelberth, R.J.V. 2004. The Effect of Various Left-Hand Conducting Gestures on Perceptions of Anticipated Vocal Tension in Singers. *International journal of research in choir singing*, Vol. 2. 27–38.
- Galkin, E.W. 1988. *A history of orchestral conducting*. New York: Pendragon Press.
- Garofalo, R.J. & Battisti, F.L. 2009. Rehearsing Music: Nonverbal Cues, Body Language, and Facial Expression. *Lehdessä School Band and Orchestra*, Vol. 2019, 6. Massachusetts: Symphony Publishing LLC. 30–33.

Hansen, J.S. 2021. The interpretation of a conductor's nonverbal communication by ensemble members and the impact on conducting education. Väitöskirja. Massachusetts: Boston University, College of Fine Arts

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Huigenza, T. 2018. Charles Dutoit Facing New Sexual Assault Accusations, Royal Philharmonic Cuts Ties. Uutisartikkeli. NPR Classical. Saatavilla https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/01/11/577378738/londons-royal-philharmonic-ends-its-relationship-with-conductor-charles-dutoit?utm_source=chatgpt.com

Huigenza, T. & Tsioulcas, A. 2021. James Levine, Former Met Conductor Fired After Abuse Allegations, Dies At 77. Uutisartikkeli. Northwest Public Broadcasting. Saatavilla https://www.nwpb.org/2021/03/17/james-levine-former-met-conductor-fired-after-abuse-allegations-dies-at-77/?utm_source=chatgpt.com

Juhila, K. 2021. Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto Saatavilla <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/>, luettu 28.7.2024

Jyväskylän yliopisto: Koppa. 2024. Saatavilla osoitteessa koppa.jyu.fi, luettu 10.10.2024

King, M. & Winn, D. 2017. Cross Institutional Peer Coaching: A Case Study. Teoksessa George Knott (toim.) Beyond Mentoring — A Guide for Librarians and Information Professionals. Kidlington, United Kingdom: Chandos Publishing, Elsevier Ltd. 93–106.

Koivunen, N. & Wennes, G. 2011. Show us the sound! Aesthetic leadership of symphony orchestra conductors. *Journal of Leadership*, Vol. 7, 1. 51–71.

Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka — aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Lehtinen, V.K. 2022. Organisaation emergentti itseohjautuvuus, case sinfoniaorkesteri: ”Miksi orkesteri soittaa hyvin, vaikka sitä johdettaisiin huonosti?” Väitöskirja. Lahti: Lappeenranta-Lahti teknillinen yliopisto (LUT)

Lima, E. & Oliveira, A. 2024. Conducting pedagogues: a dialogue with Maestro Jean-François Rivest, act II. *Revista Vórtex | Vortex Music Journal*, Vol.12. 1–29. Curitiba. <https://doi.org/10.33871/vortex.2024.12.8348>

Lonka, Kirsti. 2014. *Oivaltava oppiminen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Lorenzo de Reizábal, L. & Benito Gomez, M. 2019. Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research in Music Education*, Vol. 41, 2. 135–258. SAGE Publications. Saatavilla <https://doi-org.ezproxy.uni-arts.fi/10.1177/1321103X19843204>

Lyon, L.J. 2015. Development of teaching expertise viewed through the Dreyfus model of skill acquisition. *Journal of the Scholarship of Teaching and Learning*, Vol. 15, 1. 88–105

Mattila, M. & Laakso, A. 2024. Nuoret kertoivat häiritsevistä käytöksistä — ”Artikkeli kertoo minusta,” tunnustaa Jonas Rannila. *Uutisartikkeli*. Yle. Saatavilla <https://yle.fi/a/74-20091913>

Mehrabian, A. & Ferris, S. R. 1967. Inference of attitudes from nonverbal communication in two channels. American Psychological Association. *Journal of Consulting Psychology*, Vol. 31, 3. 248-252.

Mäkelä, K. 1990. Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Klaus Mäkelä (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab. 42–61.

Price, H.E. & Byo, J.L. 2002. Rehearsing and Conducting. Teoksessa Richard Parncutt & Gary McPherson (toim.) *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, Inc. 335–351.

Polanyi, M. 1966. *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul. Saatavilla https://archive.org/details/tacitdimesion0000pola/page/30/mode/1up?utm_source=chatgpt.com

Postema, D.A. 2008. *Orchestral conducting pedagogy: a case of participants’ perceptions of teaching and learning in the Symphony Australia conductor development programme*. Väitöskirja. University of Tasmania.

Rector, M. 1988. Interaction and Decoding of Verbal and Nonverbal Signs: Orchestra Conducting. Teoksessa Michael Herzfield & Lucio Melazzo (toim.) *Semiotic theory and practice*. Volume I: proceedings of the third international congress of the IASS Palermo 1984. 993–1005. Mouton de Gruyter. Berlin — New York — Amsterdam 1988.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. Saatavilla <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus>, luettu 22.01.2025

Sexton, N. 2018. Body Alignment And Awareness For Conductors: What’s Good For The Conductor Is Good For The Ensemble. *Cincinnati. MTNA e – Journal*, Vol. 10, 1. 2–13.

Shinhara, M. & Moro, Y. 2014. How Conductor Instructs the Orchestra? A Study about Engagement of Instructor in the View of Socio-Cultural Approach. *Cognitive Studies: Bulletin of the Japanese Cognitive Science Society*, Vol. 21, 4. 468–484. Saatavilla <https://doi.org/10.11225/jcss.21.468>

Skadsem, J.A. 1997. Effect of Conductor Verbalization, Dynamic Markings, Conductor Gesture, and Choir Dynamic Level on Singers’ Dynamic Responses. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 45, 4. 509–520.

Soler, L. & Zwart, S.D. 2013. Collins’s Taxonomy of Tacit Knowledge: Critical Analyses and Possible Extensions. *Philosophia Scientiæ*, Vol. 17, 3. 107–134.

Spencer, M.C. 2000. *Conducting Pedagogy: Teaching Through Musicianship*. Väitöskirja. Oklahoma: University of Oklahoma.

Taideyliopiston eettiset ohjeet. 2024. Saatavilla <https://opiskelija.uniarts.fi/ohjeet/taideyliopiston-koulutusta-ja-opiskelua-koskevat-eettiset-ohjeet-ja-menettelyohjeet-vilppi-ja-kurinpitotapausten-kasittelyyn/>, luettu 12.12.2024

TENK 2014. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet. Saatavilla <http://www.tenk.fi/fi/htk-ohje/hyva-tieteellinen-kaytanta>, luettu 15.8.2014.

Thompson, J.W. 2012. The effects of conducting-gesture instruction on high school string orchestra students’ recognition of and playing response to common musical conducting emblems. Väitöskirja. Utah: The University of Utah

- Ulrich, J. 2009. Preparing the Conductor as Teacher. *Music Educators Journal*, Vol. 95, 3. 48–52. Kokoteksti, saatavilla <https://doi.org/10.1177/0027432108330798>
- Unkari-Virtanen, L. 2009. Moniääninen musiikin historia. Heuristinen tutkimus musiikin historian opiskelusta ja opettamisesta. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Valtasaari, P. 2023. Orkesterimuusikoiden työnohjaus: luova potentiaali yhteisöllisyyden rakentamisen ja yksilöllisyyden kunnioittamisen risteyskohdassa. Väitöskirja. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Van Weelden, K. 2002a. Perceptions of Nonverbal Communication: Implications for Beginning Conductor training. *The Choral Journal*, Vol. 43, 9. 67–69.
- Van Weelden, K. 2002b. Relationships between Perceptions of Conducting Effectiveness and Ensemble Performance. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 50, 2. 165–176.
- Vartiainen, O. 2009. ”Erään tunteiden kertomukset”: oppilatorkesterin johtaminen ja orkesteritoiminnan kehittäminen musiikkioppilaitoksessa. Tutkimus- ja kehittämisraportti. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Vilka, H. 2015. Tutki ja kehitä. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Xu, Y. 2013. The Role of Body Language in Orchestra Conducting. *Proceedings of the 2023 2nd International Conference on Public Culture and Social Services (PCSS 2023)*, Vol. 787. 127–133.

Liitteet

Liite 1, Haastattelurunko

Teema 1, taustatiedot

1. Kertoisitko musiikillisesta taustastasi ennen kapellimestarin opintoja ja ammat-
tia?
2. Miten pitkään ja millaisissa kapellimestarin tehtävissä olet toiminut?
3. Miten kauan olet opettanut orkesterinjohtoa kapellimestariopiskelijoille?

Teema 2, hiljainen tieto ja sisällöt

”Hiljaista tietoa on karkeasti kolmenlaista: heikkoa, tai suhteellista hiljaista tietoa, kehollista hiljaista tietoa ja vahvaa yhteisöllistä hiljaista tietoa. Suhteellinen tieto jakaantuu vielä alaotsikoihin: on sellaista tilannesidonnaista hiljaista tietoa, jota ei aina välttämättä edes halua välittää, koska sen arvon kokee itselleen niin suurena. Sitten on sellaista hiljaista tietoa, jonka kokee logistisesti niin monimutkaisena, että tiedon alkua, prosessia ja loppua on vaikeaa artikuloida, ”kaikki jotenkin kietoutuu yhteen.” Sitten on hiljaista tietoa, joka menee ohi toiselta osapuolelta, koska toinen osapuoli on tehnyt vääriä ennakkoletuksia toisen ymmärryksestä, yleensä niin, että toinen ymmärtää vähemmän kuin mitä olisi itse ajatellut. Voi myös olla, että ennakkokäsitykset menevät molemmilla puolilla ristiin. Sitten on tunnistamatonta hiljaista tietoa, joissa molemmat osapuolet ajattelevat, ettei heillä ole mitään mielekästä ja järkevää kerrottavaa. Tässä tapauksessa hiljainen tieto voi jäädä piiloon pitkäksikin aikaa.

Hiljainen tieto voi olla jo ennakkoon olemassa, tai se voi olla myös tilanteessa hankittua.”

Kaikkiin alla oleviin kysymyksiin kysyin näkökulman sekä kapellimestarin, että kapellimestariopiskelijoiden opettajan näkökulmista.

1. Millaista sinulle arvokasta ja merkityksellistä hiljaista tietoa olet uskaltanut jakamaan, vaikka olet kokenut sen niin arvokkaaksi, että olisit halunnut pitää tiedon itselläsi? Kannattiko tiedon jakaminen, ja oliko se luonteeltaan ilmaisuun, gestiikkaan vai psykologiseen tilaan liittyvää tietoa?

2. Millaista hiljaista tietoa olet joskus pidättäytynyt kertomasta johtuen siitä, että olet kokenut sen liian arvokkaaksi jaettavaksi? Oliko se luonteeltaan ilmaisuun, gestiikkaan vai psykologiseen tilaan liittyvää tietoa?
3. Millaista hiljaista tietoa olet pitänyt itselläsi siksi, että prosessin alku- ja loppupiste sekä prosessiosuus ovat olleet liian vaikeita eritellä? Mihin kolmesta osasta se oikein liittyi? Saitko solmua auki, mitä sitten tapahtui?
4. Millaista hiljaista tietoa olet pidättäytynyt kertomasta johtuen siitä, ettei toisella itseasiassa ole ollut tarvittavia ennakkotietoja asioista ja ennakkotietonne toisen ymmärryksestä ovat menneet ristiin?
5. Millaista hiljaista tietoa muistat huomanneesi pitäväsi sellaisena tietona, jolla ei ole arvoa orkesterille, mutta jolla itseasiassa onkin ollut suuri arvo, kun olet ymmärtänyt sanoa siitä?
6. Millä tavoilla opetat kapellimestariopiskelijoita sanoittamaan hiljaista tietoa?
7. Millaisista johtamisen sisällöistä puhutte kapuoppilaiden kanssa gestiikan ja agogiikan lisäksi?

”Somaattinen eli aisteihin ja kehollisuuteen liittyvä hiljainen tieto on kiinteästi yhteydessä gestiikkaan, musiikilliseen informaatioon ja ilmaisuun sekä psykologiseen tilaan.”

8. Millaista tietoista ymmärrystä sinulla on kehon liikkeistä ja aistihavainnoista? Miten ja millaisiksi tämä ymmärrys on kehittynyt vuosien varrella, ja millä tavoin keskusteleet siitä kapellimestariopiskelijoiden kanssa?
9. Millaista on ollut se kehollinen tieto, joka sinulla on ensin aktiivisesti ollut mielessä, ja joka on automatisoitunut osaksi toimintaasi? Tarkasteletko koskaan tätä automatisoitunutta kehollista tietoa ja miten yrität artikuloida sitä itsellesi ja opiskelijoillesi? Miten tämä automatisoitunut tieto vaikuttaa ilmaisuusi, gestiikkaan ja psykologiseen tilaan orkesterinjohtotilanteessa?
10. Miten välität näitä asioita kapellimestariopiskelijoille? Millä tavoin keskustellette niistä?

”Tutkielmani nimi on hiljainen tieto ja vuorovaikutus kapellimestarin vahvuuksina. Olen täällä katsomassa eteenpäin, en kaivelemassa vanhoja. Sitä taustaa vasten:”

11. Millaista hiljaista tietoa välität orkesterille sen sosiaalisista rakenteista ja vaikkapa hierarkioista?
12. Millaisia kulttuurieroja orkestereiden välillä on?
13. Keskusteletko näistä asioista opiskelijoiden kanssa opettajan roolissa ja jos kyllä, niin millä tavoin?

Teema 3, vuorovaikutus ja tiedon välittämisen menetelmät

1. Miten välität musiikillista ilmaisua ja korjaavaa palautetta orkesterille ilmeiden, katseen ja ryhdin kautta?
2. Miten välität psykologista tilaa orkesterille ilmeiden, katseen ja ryhdin kautta?
3. Kerro, jos tulee vielä jotain muuta mieleen.