



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

JOHTAJAN KEINOT

Johtamistekninen prosessianalyysi opinnäytetyökon-
sertin harjoittamisesta kuorolle ja orkesterille

Saara Ruuska

Opinnäytetyö
Joulukuu 2016
Musiikkipedagogikoulutus
Kuoronjohto



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogikoulutus
Kuoronjohto

RUUSKA SAARA:

Johtajan keinot

Johtamistekninen prosessianalyysi opinnäytetyökonsertin harjoittamisesta kuorolle ja orkesterille

Opinnäytetyö 42 sivua, joista liitteitä 9 sivua
Joulukuu 2016

Kirjallinen opinnäytteeni keskittyy analysoimaan taiteellisen opinnäytetyöni, 1.10.2016 pidetyn konsertin, harjoittamisprosessia kuoron- ja orkesterinjohtajan näkökulmasta. Aineisto kerättiin harjoitusprosessin aikana laadullisin menetelmin: oppimispäiväkirjan sekä harjoitusten sekä konsertin videoinnin avulla.

Työn keskeiset käsitteet nousevat johtamistekniikan sekä toisaalta harjoitusprosessin alueilta. Johtamisteknisestä näkökulmasta työssä käsitellään esimerkiksi johtavan ja avustavan käden rooleja johtamisessa sekä lyöntien vauhtia, suuntaa sekä kokoa. Harjoitusprosessin analysoinnin apuna on käytetty muiden muassa harjoitusprosessin teknisten ja musiikillisten prioriteettien mallia, josta erityistä huomiota on saanut erityisesti tempo ja orkesterin yhtenäisyys sekä fraseeraus ja musiikilliset linjat.

Opinnäytetyökonserttini koostui barokin, klassismin sekä romantiikan ajan orkesteri- sekä kuoromusiikista. Osassa teoksista oli solisteja (urut, viulu, laulu). Työni keskiössä oli tehdä näkyväksi niitä teknisiä keinoja, joilla johtaja voi auttaa muusikkoja prosessin aikana yhä parempaan suoritukseen. Kirjallisessa työssäni olen lähestynyt aihetta kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin olen eritellyt omaa johtajan työtäni prosessin eri vaiheissa sekä johtamiseen liittyviä oppimiskokemuksia prosessin varrelta. Toisaalta olen eritellyt orkesterin ja kuoron suorituksen haasteita, ja olen kuvannut näiden haasteiden selättämiseksi löytämiäni välineitä.

Oppimisprosessin näkökulmasta keskeisiksi sisällöiksi muodostuivat erityisesti ohjelmistovalintojen pohdinta käytettävissä olevien instrumenttien näkökulmasta, oman valmistautumisen analysointi, eri instrumenttien johtamisen ja harjoittamisen erityispiirteet sekä analyysi konserttitilanteesta. Harjoitusprosessin aikana nousseiden haasteiden osalta tässä työssä käsitelin erityisesti continuan rytmistä yhdenmukaisuutta, lähtöjen ja fermaattien näyttämistä, hitaiden tempojen johtamista sekä yhteisten musiikillisten linjojen rakentumista. Näitä kaikkia haasteita tässä työssä käsitellään erityisesti johtajan näkökulmasta.

Asiasanat: johtamistekniikka, harjoitusprosessi, videoanalyysi, orkesterimusiikki, kuoromusiikki

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Music Pedagogy Programme
Choral conducting

AUTHOR 1 & AUTHOR 2:

The Means of the Conductor

Technical conducting analysis of a rehearsal process for an orchestra and a choir

Bachelor's thesis 42 pages, appendices 9 pages

December 2016

The written thesis focuses on analyzing the process of rehearsing the artistic part of my thesis, which was presented in a concert on the 1st Oct 2016, in which I was the conductor. The data was collected from the point of view of the conductor with qualitative methods: learning diary and video recordings of the musical rehearsals.

The key concepts of the thesis are based on the fields of conducting technique and musical rehearsal process. From the technical side the thesis discusses for example the roles of the conducting / leading and the assisting hand, and on the other hand the velocity, direction and size of the beat of the conductor. A model of technical and musical priorities of the musical rehearsing process is introduced to enable analysis of the process. The priorities of greatest interest for this thesis are tempo and orchestral coherence, as well as phrasing and musical direction.

The actual concert consisted of orchestral and choral music from the eras of Baroque, Classicism, and Romanticism. Some of the pieces included solistic parts (organ, violin, vocal). In the center of my thesis was the process of understanding and verbalizing the technical means of conductor, that during the learning process can enable the musicians to play even better. In this thesis I have discussed the means from two different perspectives. First, I have analyzed my personal learning process of conducting and rehearsing the musical orchestra and choir. Secondly, I have pinpointed some of the challenges the orchestra / the choir encountered during the process, and I have described the means I, as the conductor, have sought and used to overcome them.

When looking at the learning process, the choice of repertoire, the analysis of my own preparation, the differences of conducting different musical ensembles (orchestra / chamber choir / soloists), and the analysis of the actual concert performance rose to have most significance. Amongst the most interesting challenges encountered through the process were the rhythmical coherence of the continuo ensemble, the technique of conducting the beginnings and the fermatas, the conducting of slow tempos, and the coherence of musical phrasing and direction. All of these themes are elaborated in the thesis from the conductor's perspective.

Key words: conducting technique, musical rehearsing process, video analysis, orchestral music, choral music

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	VIITEKEHYS	7
	2.1 Tutkimuskysymys	7
	2.2 Johtamistekniikka ja sen verbalisoiminen	7
	2.3 Harjoittelun syklisyydestä ja prosessista.....	8
	2.4 Käytetyt menetelmät.....	12
3	PROSESSIN KUVAUS	14
	3.1 Ohjelmistovalinnat ja niihin vaikuttaneet tekijät	14
	3.2 Oma valmistautuminen	15
	3.3 Eri instrumenttien johtamisen erityispiirteet.....	16
	3.4 Analyysi konserttitilanteesta.....	20
4	JOHTAMISTEKNISIÄ NÄKÖKULMIA	22
	4.1 Continuon rytmien yhdenmukaisuus	22
	4.2 Valmistavat lyönnit.....	23
	4.3 Fermaatit	26
	4.4 Hitaat osat.....	27
	4.5 Yhteiset linjat	28
5	POHDINTA.....	30
	5.1 Opinnäytetyö oppimiskokemuksena.....	30
	5.2 Jatkotutkimuksen aiheita.....	31
	LÄHTEET	33
	LIITTEET	34
	Liite 1. Opinnäytetyön toteuttamisaikataulu	34
	Liite 2. Opinnäytetyön toteuttamisaikataulu.....	36
	Liite 3. Opinnäytetyön audio-talliointi.....	42

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni suurena innoittajana on alusta lähtien ollut kiinnostus hyödyntää opintojeni aikana monipuolista osaamista, jota opiskelijoiden keskuudesta löytyy. Kuoronjohtajan työssä orkesterien kokoamiselle on usein taloudellisia ja muita käytännöllisiä esteitä. Saadakseni prosessista mahdollisimman paljon irti olen valinnut kirjallisen opinnäytetyöni aiheeksi johtajan työn analysoinnin harjoitusprosessin aikana erityisesti johtamisteknisestä näkökulmasta. Taiteellinen opinnäytteeni palvelee näin ollen myös tiedonjanoani, ja voin valjastaa kirjoitusprosessin johtajana kehittymisen välineeksi.

Opinnäytetyökonserтин idea syntyi syksyllä 2015 opiskelutoverini Anni Nousiaisen kanssa hänen haaveillessaan myöhäisbarokin urkukonserttojen (tai yhden sellaisen) soittamisesta opinnäytteenä. Orkesterin kokoamisen ollessa usein työlästä keksimme, että saisimme yhdellä orkesterilla sekä hänen että minun opinnäytteeni yhdistettyä samalla vaivalla. Nousiaisen valittua urkuteoksensa halusin valita jonkun (mieluiten klassismin aikaisen) pienen messun, jossa ei olisi enempää soittajia, mutta toisaalta kuoro mukana. Näin ollen pääsisin tarkastelemaan samalla sekä kuoron että orkesterin harjoittamisprosessia osana opinnäytettäni. Kuitenkin ohjelmiston painottuessa orkestraaliseen materiaaliin keskityn opinnäytteeni erityisesti orkesteriosuuksien johtamisen ja harjoittamisen analysointiin.

Erityisenä kiinnostuksen kohteena minulla oli oman oppimiseni sanallistaminen. Tähän motivoi erityisesti se, että usein konserttiin valmistautuminen ja valmistautuminen vievät täysin mukanaan. Tuntuu että prosessin aikana oppi paljon, mutta muutaman viikon kuluttua kaikki tuntuu jo unohtuneen. Kirjallisen opinnäytetyön avulla halusin vahvistaa oppimisprosessiani ja prosessin aikana tekemiäni oivalluksia, ja pyrkiä näin hyötymään niistä myös prosessin päätyttyä.

Kirjallista opinnäytetyötäni varten dokumentoin konserttiin valmistautumisprosessia pitämällä päiväkirjaa sekä kuvaamalla pitämiäni harjoituksia ja analysoimalla niitä. Myös konsertti taltioitiin videokameralla. Lisäksi hyödynnän työssä tieteellistä kirjallisuutta liittyen johtamistekniikkaan sekä harjoitusprosessin mallintamiseen. Analysoin omaa toimintaani ja prosessiani teoreettisesta viitekehyksestä nousevien käsitteiden avulla.

Opinnäytetyöni on kohdennettu erityisesti kuoron- ja orkesterinjohdon opiskelijoille, mutta myös kaikille orkesterimuusikoille ja kuorolaulajille.

Prosessi oli erittäin kokonaisvaltainen ja antoisa, ja johtajana olin vastuussa niin prosessin taiteellisesta kuin organisatorisesta suunnittelusta sekä toteutuksesta. Vastasin kuoron ja orkesterin harjoittamisen ja johtamisen ohella orkesterin kokoamisesta (konserttimestarin avulla), konsertin harjoitusaikataulujen suunnittelemisesta ja niistä tiedottamisesta, konsertin visuaalisesta ilmeestä sekä markkinoinnista (TAMK:n tuottajan avustuksella).

2 VIITEKEHYS

Tässä luvussa esittelen lyhyesti työtäni ohjanneet raamit eli tutkimuskysymyksen, opinnäytetyössäni käytettävät pääkäsitteet sekä menetelmät. Työni kannalta keskeisimmät käsitteet ovat johtamistekniikka ja harjoitusprosessi. Molemmat käsitteet sisältävät lukemattoman määrän alakäsitteitä ja -ilmiöitä, joita käsittelen tarkemmin myöhemmissä luvuissa. Luvun päätteeksi esittelen opinnäytetyöprosessia menetelmällisestä näkökulmasta. Luku 3 on kokonaisuudessaan omistettu prosessin tarkasteluun sisällöllisesti.

2.1 Tutkimuskysymys

Toteutin opinnäytetyöni taiteellisenä opinnäytteenä. Tästä johtuen mielsin tärkeimmäksi tavoitteekseni päästä mahdollisimman eheään ja hyvään lopputulokseen opinnäytetyökonsertissani. Prosessin aikana työskentelyäni ohjasi kuitenkin myös seuraava kysymys:

Millä teknisillä keinoilla johtaja voi auttaa muusikkoja prosessin aikana yhä parempaan suoritukseen?

Tutkimuskysymys auttoi minua refleктоimaan omaa toimintaani, kehittymään prosessin aikana johtajana sekä suuntaamaan havainnointiani harjoitusprosessin aikana. Koska toteutin opinnäytetyöni taiteellisesti, rajasin tutkimuskysymykset yhteen, joka tuntui prosessin ja kiinnostukseni kannalta olennaisimmalta.

2.2 Johtamistekniikka ja sen verbalisoiminen

Mitä johtamistekniikka on? Olennaista johtamisessa on oman liikekielen puhtaus ja informatiivisuus, ja toisaalta herkkyyys vastata soittajien / laulajien impulsseihin; tehdä musiikkia yhdessä. Myös Kuusisto määrittelee johtamistekniikan koostuvan toisaalta oman kehon eleistä ja liikkeistä sekä toisaalta johtajan ja johdettavien välisestä vuorovaikutuksesta syntyvien musiikillisten tapahtumien hallinnasta (Kuusisto 2015, 23).

Toinen, yleinen (esim. Konttinen 2008, Kuusisto 2015) tapa määritellä johtamistekniikka, on luokitella sen koostuvan kahdesta eri puolesta. Ensinnäkin johtaminen tarkoittaisi teknisiä eleitä, joilla mm. pidetään musiikki kasassa ja toisaalta ilmaisullisempia eleitä, jotka pyrkivät tuomaan esiin musiikillisia ajatuksia ja sävyjä.

Johtamisessa, kuten missä tahansa muussa musiikin osa-alueessa, on mahdotonta erottaa toisistaan tekniikkaa ja ilmaisua. Lopulta tekninen osaaminen valjastetaan kuitenkin tietyn musiikillisen ajatuksen läpiviemiseen. Varsinkin mitä pidemmälle osaaminen kehittyy, nämä kaksi musiikin osaamisen puolta (tekniikka ja ilmaisu) kietoutuvat yhä tiukemmin yhteen, ja tavoitteeksi muodostuu säveltäjän ajatusten mahdollisimman kirkas ja voimakas esiintuonti, jota tekniikka ja ilmaisu palvelevat.

Johtamistekniikasta puhuttaessa keskustellaan usein myös johtajan käsien rooleista (ks. mm. luku 4.2). Kun puhutaan johtajan käsistä, viitataan usein oikeaan ja vasempaan käteen. Tämä tapa kuvata johtajan käsiä ja niiden rooleja on kuitenkin siinä mielessä harhaanjohtava, että se palvelee vain oikeakätistä johtajaa. Sen sijaan voidaankin puhua mieluummin johtavasta kädestä tai kaava-kädestä (jolla viitataan vahvempaan käteen, eli oikeakätisellä johtajalla yleensä oikeaan käteen) ja toisaalta avustavasta kädestä eli assistentti-kädestä (myös Kuusisto 2015, 35). Tässä kirjallisessa opinnäytteessäni suosin väärinkäsityksiä välttääkseni termejä johtava ja avustava käsi.

Omassa opinnäytetyöprosessissani ajatteluani on ohjannut Kuusiston (2015) määritelmä johtamistekniikasta. Tämä kahtiajako oman liikekielen hallintaan ja toisaalta yhteismuusiointiin tukee käsitystäni harjoitteluprosessin etenemisestä. Se korostaa myös sitä tosiasiaa, että johtaja ei ole mitään ilman muusikoita: silloin kun muusikot ovat paikalla, täytyy johtajan antaa heille täysi huomionsa (eikä esimerkiksi keskittyä vain omaan tekniikkaansa). Teknisesti taitavinkaan johtaja ei pysty auttamaan muusikoita, jos hänellä ei ole kykyä kuunnella aktiivisesti.

2.3 Harjoittelun syklisyydestä ja prosessista

Vaikka johtamisen opettaminen yleensä keskittyy johtamistekniikkaan, niin harjoitusprosessissa johtamistekniikka on kuitenkin parhaimmillaankin vain apuväline (Colson,

2012). Vaikka hyvästä johtamistekniikasta toki on paljon hyötyä, niin harjoitusten ohjaaminen mielekkäästi, musiikin tunteminen ja orkesterin prosessin johtaminen nousee vääjäämättä merkittävimmäksi ammattitaidon osa-alueeksi. (Colson 2012, vi.) Toisaalta hyvällä johtamistekniikalla (, ”lyönnillä”) voidaan päästä välillä erinomaisiin tuloksiin ilman sanallistamista (myös Kuusisto, 2015). Lisäksi konserttitilanteessa joka tapauksessa joudutaan toimimaan ilman sanoja, joten hyvä johtaja kulkee tätä kohti koko prosessin ajan.

Miten hyvänsä johtamisen osa-alueita painotetaan, teknistä johtamista voi välillä olla vaikea erottaa prosessin johtamisesta. Parhaimmillaan nämä osaamisen alueet tukevatkin toisiaan saumattomasti. Tässä kirjallisessa opinnäytteenä olen kuitenkin rajannut tarkasteluni erityisesti johtamistekniikkiin kysymyksiin. Johtaminen ei kuitenkaan koskaan ole vain tekniikkaa, vaan tekniikka pyrkii auttamaan johtajaa ja sitä kautta orkesteria / kuoroa pääsemään musiikillisesti täydempään ja syvällisempään lopputulokseen. Tämän takia olen nähnyt tarpeelliseksi tarjoilla myös hallitusti teoreettista viitekehystä harjoitusprosessin kuvaamisen tueksi.

Harjoitteluprosessin voi Colsonin (2012) mukaan jakaa kahdenlaisiin osatavoitteisiin, teknisiin ja musiikillisiin. Vaikka itse jaottelussa on varmasti päällekkäisyyksiä, niin itse tavoitteet ovat erinomaisesti eritellyt. Colson (2012, 7) on luokitellut harjoitusprosessin prioriteetteja teknisiin:

- 1) intonaatio ja vire
- 2) rytmit ja rytmiset kuviot
- 3) soinnilliset osa-alueet: sointi, balanssi, soinnin sulautuminen, väri, tekstuuri
- 4) artikulaatio ja jousitus

sekä musiikillisiin prioriteetteihin:

- 5) tempo ja orkesterin yhtenäisyys
- 6) fraseeraus ja musiikilliset linjat
- 7) tyyli ja tulkinta
- 8) dynamiikat, nyanssit ja musiikillinen ilmaisu

On hieman vaikeaa ymmärtää, miten esimerkiksi tempo ja sen yhtenäisyys ei olisi myös tekninen seikka, ja toisaalta miten sointi ja balanssi ei olisi musiikillinen harjoitettava asia. Jaottelun päällekkäisyyksistä huolimatta itse tavoitteet ovat käsittelemisen arvoisia, ja myöhemmin kun analysoin taiteellisen opinnäytetyöni harjoitusprosessia, hyödynnän tätä Colsonin skeemaa harjoittamisen prioriteeteista.

Musiikin harjoittamista kuvaa syklisyys. Esimerkiksi edellä mainitut osa-alueet, kuten sointi, eivät koskaan valmiiksi, vaan harjoitusprosessin aikana samoihin ilmiöihin puututaan ja niitä harjoitetaan yhä uudestaan eri kohdissa prosessia. Colson (2015, 18) käyttää harjoittamisprosessin luonnetta kuvatessaan myös oppimisen tutkimuksesta lainaamaansa termiä ”transfer”. Oppimiseen liittyvä transfer-käsite tarkoittaa opitun asian sovellettavuutta ja toistettavuutta myös muissa konteksteissa. Musiikissa transferilla voidaan tarkoittaa myös onnistuneiden toistojen muistamista ja niiden siirtymistä muihin tilanteisiin tai esimerkiksi esiintymistilanteeseen. (Colson 2015, 18.) Yhtenä toimivan ja ”yhtenäisen” (vrt. Colson, s. Viii) orkesterin merkinä voidaankin pitää transfer-ilmion esiintymistä myös harjoitustilanteessa. Kun joku asia saadaan toimimaan yhdessä kohdassa, niin orkesteri hyödyntää oppimaansa myös toisessa kappaleessa. Transfer-vaikutusta on helpompi toteuttaa ensin täysin vastaavassa paikassa, sen jälkeen esimerkiksi laajentaa vähitellen saman osan samankaltaiseen paikkaan, sitten toiseen osaan. Hyvin yhdessä toimiva orkesteri voi lopulta tarjota toimivia ratkaisuja kappaleeseen kuin kappaleeseen kertyneen kokemuksensa avulla.

Vaikka työni ei varsinaisesti käsittelekään orkesterin kehittymistä ja siinä vaadittavia kokonaisvaltaisen johtajuuden taitoja, on kuitenkin kyseessä niin perustavanlaatuinen osa-alue johtamisesta, että koen velvollisuudekseni edes sivuta tätä johtajan roolia. Prosessuaalisesta näkökulmasta johtajan tehtävät Colsonin (2015, viii) mukaan ovat:

- 1) luoda yhtenäinen instrumentti l. yhtye, orkesteri, kuoro
- 2) mahdollistaa orkesterin jäsenten yksilöllinen ja yhteisöllinen oppiminen ja kasvu
- 3) valmentaa orkesteri kiinnostaviin ja innostaviin esityksiin

Yhtenäisen instrumentin luominen sinällään on vajaan kuukauden aikana erittäin haastava tehtävä. Harjoitusprosessiin liittyi lukematon määrä keskusteluja (niin käytännölli-

sistä, sosiaalisista kuin taiteellisistakin aiheista), ja selvää on, että suuri (ja kenties keskeinen osa-alue) prosessin etenemisestä jää tämän kirjallisen työn ulkopuolelle. Jos olisin halunnut keskittyä orkesterin ja kuoron yhtenäisyyden tai motivaation kuvaamiseen, olisi se ollut täysin toinen työ. Kuitenkin on olennaista mainita, että ilman sosiaalisen puolen huomioimista ja muusikkoja kunnioittavia käytäntöjä (esim. harjoitusaikojen sopimisessa jne), yhteistyölle ei voi muodostua tervettä pohjaa. Jätän kuitenkin tämän puolen tarkemman analysoimisen työni ulkopuolelle.

Kiinnostavaa Colsonin teorioissa on, että vain yhtenäisen orkesterin muodostuminen antaa yksittäisille soittajille kasvun mahdollisuuden ja toisaalta vain yhteisen yhtyeen voi odottaa yltävän huippusuorituksiin konserttitilanteissa. Musiikissa kaikkea ei voi ilmaista sanoin. Mutta oman kokemukseni mukaan (myös McElheran, 1964) se, että johtaja välittää lopputuloksesta, on yksittäisenä osa-alueena tärkein. Muusikot aistivat kuinka sitoutunut johtaja on, kuinka paljon hän välittää. Johtajan on oltava kiinnostunut ei pelkästään lopputuloksesta, vaan myös siitä tasosta, jolla työskentelyn alussa ollaan. Johtajan täytyy pystyä kuvittelemaan osaamisen polku siitä pisteestä missä kulloinkin ollaan sinne minne halutaan päästä. Johtajan täytyy myös osata ohjata muusikot kulkemaan yhdessä tämä polku. Usein motivoitunut johtaja kuljettaa muusikot vielä oman tavoitteensa ylikin, mikä on tapahtuessaan erittäin palkitsevaa. Johtajan täytyy joka tapauksessa määritellä vähimmäistaso mikä hänelle riittää, ja viedä orkesteria joka harjoituksissa yhä lähemmäs sitä.

Jollain tapaa voidaan sanoa, että olen päässyt tällä syvällisemmällä tasolla näinkin lyhyen harjoitusprosessin aikana tavoitteeseen orkesterin toiminnan mielekkyyden suhteen. Konsertin jälkeen sain soittajilta ja laulajilta erittäin positiivista palautetta, josta mainittakoon esimerkiksi se, että useampi erittäin kokenut ja taitava muusikko sanoi oppineensa prosessin aikana paljon ja että muusikoilla on kiinnostusta jatkaa yhteistyötä kanssani myös jatkossa. Tämä oli varmasti mieleenpainuvuin ja merkittävin palaute runsaasta saamastani positiivisesta palautteesta.

2.4 Käytetyt menetelmät

Toteutin opinnäytetyöni taiteellisenä opinnäytteenä. Päätuotos prosessista kuultiin opinnäytetyökonsertissani 1.10.2016 Pispalan kirkossa. Opinnäytetyökonsertin valmistelussa vastuullani oli ohjelmistovalinnat, orkesterin kokoaminen, solistivalinnat, aikatauluista sopiminen (kuoro, orkesteri ja solistit), konserttiohjelmiston harjoittaminen (kuoro, orkesteri ja solistit), konsertin visuaalinen ilme, markkinointi (TAMKin tuottajan kanssa) sekä käsiohjelman koonti. Konsertin suunnittelussa, harjoittamisessa sekä järjestämisessä sain hyödyntää muusikon ja johtajan osaamistani erittäin monipuolisesti, ja taiteellinen opinnäyte oli vain yksi osa prosessia. (Ks. Liite 1.)

Toteutin kirjallisen osuuden opinnäytetyöstä ajallisesti osittain lomittain taiteellisen opinnäytteen valmistamisen rinnalla. Kirjallinen osuus opinnäytteestä on kuitenkin suureksi osaksi kirjoitettu taiteellisen opinnäytetyökonsertin jälkeen. Kirjallinen osuus opinnäytetyöstäni perustuu alan kirjallisuuden lähteiden ohella harjoitusprosessin dokumentoinnista kertyneeseen materiaaliin. Koko opinnäytetyöprosessin ajan pidin oppimispäiväkirjaa omasta harjoittelustani sekä orkesterin, kuoron ja solistien harjoittamisesta syntyneistä ajatuksista ja oivalluksista. Tämän lisäksi videoin orkesteriharjoitukset sekä konsertin. Kirjoitin kaikista harjoituksista kuvatuista videoista videoanalyysin, jossa sanallistin omaa johtamistani (sen onnistumisia sekä puutteita).

Kirjallisessa työssä en ole nähnyt tarpeelliseksi nimetä sitä, missä harjoituksissa käsitellyt havainnot on tehty. Suurimmaksi osaksi en ole myöskään ole eritellyt sitä, onko havainto peräisin oppimispäiväkirjasta vai videoanalyysistä. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että olen usein kokenut samat teemat merkityksellisiksi ja siten tallentanut ne sekä analyysiin että oppimispäiväkirjaan, kuitenkin eri näkökulmasta. Nämä tallennusmuodot ovatkin palvelleet kirjallista prosessia hyvin ja toimineet tiedonlähteinä eri näkökulmista. Toinen syy valitsemalleni työskentelytavalle pohjautuu käsitykseeni harjoittamisesta syklisenä ja orgaanisena prosessina (myös Colson, 2014), missä olennaiset käsitellyt asiat ovat toistuneet eri muodossa läpi jokaisen harjoituksen.

Kirjalliset videoanalyysit harjoitustilanteista koko prosessin ajalta sekä kattavat oppimispäiväkirjat ovat mahdollistaneet prosessin eri vaiheisiin palaamisen myös itse opinnäytetyökonsertin jälkeen. Kirjallinen työskentely on myös mahdollistanut aineiston ja

lähteistä nousevan käsitteellisen pohdinnan kietoutumista yhteen mielekkäiksi uusiksi ajatuksiksi.

3 PROSESSIN KUVAUS

Tässä luvussa käydään läpi opinnäytetyökonserttiini valmistautumista, ohjelmistovalintoja ja erityisesti harjoitusprosessia johtajan näkökulmasta. Ohjelmisto ja siten myös analyysi keskittyivät orkestraaliseen materiaaliin, mutta sivuan myös kuoron harjoitusprosessia sekä vertailen eri instrumenttien harjoittamisen ja johtamisen erityispiirteitä.

3.1 Ohjelmistovalinnat ja niihin vaikuttaneet tekijät

Pääteoksiksi valikoituivat Michel Corretten urkukonsertto, d-molli (op. 26 no 6) sekä Joseph Haydnin Missa Brevis (tunnetaan myös nimellä Pieni urkumessu). Messussa on kuoron (Kamarikuoro Näsi) ja orkesterin (TAMKin opiskelijoista tätä konserttia varten koottu Kuulas Ensemble) lisäksi myös sopraanosolistiosuus, jonka lauloi Aleksiiina Turtiainen. Lisäksi konserttia täydentämään valittiin konserttimestari Heidi-Annina Nikkilän ohjelmistosta J. S. Bachin a-molli-viulukonsertto. Konsertin loppusoittona kuultiin Josef Rheinbergerin Abendlied. Konsertti pidettiin Pispalan kirkossa la 1.10.2016 klo 18.

Konserttiohjelman lähtökohtana oli rakkaus vanhaan musiikkiin ja halu tutkia vanhan musiikin esityskäytäntöjä. Ohjelmiston suunnittelussa lähdin liikkeelle urkuri Anni Nousiaisen valinnasta (Corretten urkukonsertto, d-molli). Tämän ympärille lähdin rakentamaan sopivan tasoista ja kestoista, kiinnostavaa kokonaisuutta. Selvää oli, että molemmat (Anni ja minä) haluaisimme lisäksi jotain Bachia, sillä jaamme Annin kanssa kiinnostuksen affekteihin ja niiden esiin saamisen erityisesti continuon kanssa työskentellessä.

Hyvin nopeasti hahmottui kolmanneksi haettavaksi palaseksi joku klassismin ajan messu. Halusin keventää ja kuulastaa kokonaisuutta klassismin ajan ohjelmistolla, ja tiesin sen myös sopivan erinomaisesti käytettävissä olevan kamarikuoron sointiin, ja toisaalta haastavan minulle entuudestaan tuttua kuoroa juuri sopivalla tavalla. Kävin läpi kymmeniä klassismin ajan lyhyitä messuja. Monet niistä jouduin hylkäämään epäsopi-

van kokoonpanon (liikaa tai liian vähän soittimia) vuoksi. Toisena kriteerinä oli tietenkin musiikillinen kiinnostavuus. Niin paljon kuin Mozartista pidänkin, monet hänen messuistaan tuntuivat liian kepeiltä ja iloisilta suhteutettuna tekstiin. Haydnin pienessä urkumessussa oli sopivan kokoonpanon lisäksi minulle mieluista kuulautta ja toisaalta messukontekstissa arvostamaani ylväyttä.

3.2 Oma valmistautuminen

Oma taiteellinen valmistautuminen produktioon alkoi jo keväällä 2016 ohjelmiston suunnittelulla (ks. edellinen alaluku). Heti lukittuamme kappalevalinnat, aloin harjoitella omaa johtamista. Keskityin koko prosessin ajan erityisesti lyönnin kokoon sekä musiikillisten linjojen näyttämiseen. Johtajan valmistautuminen ei koskaan ole vain teknistä, vaan edellytyksenä kunkin fraasin johtamiselle on kirkas musiikillinen ajatus. Johtajan oma harjoittelu on siis pitkälti partituurin lukemista, partituurin soittamista pianolla ja fraseerauksen miettimistä. Vasta kun fraseeraus ja kokonaismuoto on selvä, voi johtaja todella johtaa kappaletta. Toki esim. aloitusnäyttöjä voi harjoitella ”kuivan teknisesti”, mutta yleensä ottaen johtamisen harjoittelu vaatii pohjalle kappaleen analyysia ja musiikillista ajatusta.

Kun kuoro- ja orkesteriharjoitukset alkoivat, olin perehtynyt kappaleisiin hyvin: niiden stemmojen lisäksi niiden tempoihin ja musiikillisiin suuntiin. Jo ensimmäisissä harjoituksissa huomasin mitkä asiat (esim. lähdöt, yhdenmukaisuus tietyissä rytmisissä kuvioissa, ym.) kuorolle ja orkesterille tuottivat vaikeuksia, ja tämän tiedon avulla pystyin harjoittelemaan omaa johtamistani täsmällisesti, ja auttamaan orkesteria ja kuoroa mahdollisimman hyvin. Joskus ko. asiat oli helppo korjata, joskus kohtasin vaikeuksia oman tekniikkani hiomisessa näin nopealla harjoitusaikataululla. Esimerkkinä tällaisesta pulmallisemmasta teknisestä asiasta, jonka kanssa kamppailin koko prosessin ajan, oli lyönnin koko (lyönti oli paikoitellen turhan isoa, mikä vaikeutti tempon yhtenäisyyttä ja tarkkuutta). Toki prosessin aikana lyönnin selkeys parani (välitön kuulokuva antaa rehellisimmän palautteen siitä mikä toimii ja mikä ei), ja suurena apuna tässä oli myös oman johtamisen videointi ja näiden videoiden analysointi prosessin aikana. Myös Colson kannustaa johtajia nauhoittamaan harjoituksia ja siten analysoimaan orkesterin ja johtajan omaa työtä ja koko prosessia (Colson 2012, 17).

3.3 Eri instrumenttien johtamisen erityispiirteet

Keskityn tässä alaluvussa tarkastelemaan niitä erityispiirteitä, joita kohtasin johtaessani opinnäytekonserttiani. Käytössä minulla oli orkesteri, johon kuului viuluja, alttoviulu, sello, kontrabasso, huilu ja urut. Johdin konsertissa myös hyvätasoista kamarikuoroa sekä orkesterin kanssa että a cappella. Lisäksi työskentelin kolmen eri solistin kanssa (laulu, urut ja viulu). Tässä alaluvussa erittelen ensin orkesterin ja kuoron johtamisen eroja, jonka jälkeen käsittelen myös solistin johtamisessa huomioon otettavia asioita.

Kuoron ja orkesterin johtamisen ilmeisimmät eriävyydet johtuvat vokaalimusiikin erityispiirteistä. Vokaalimusiikissa teksti sekä sointi ovat parametrejä, joita johtaja ei voi ohittaa. Teknisesti ajatellen laulajia johtaessa yhdenaikaisuus vaatii johtajalta hengityksen yhdenaikaisuuden mahdollistavaa lyöntiä. Vastaavasti orkesteria johtaessa huomasin, että valmistava lyöntini saattoi ulottua ajallisesti turhan kauas: laulajia johdattaessa johdan oikeastaan hyvän hengityksen, jota taas orkesteri ei välttämättä kaipaa. Toki orkesterikin hengittää, mutta jos halutaan löytää optimaalinen tapa saada musiikki käyntiin, on hengitys hieman erilaisessa roolissa orkesterilla kuin kuorolla. Sen sijaan orkesteri olisi kaivannut välillä isokokoisempaa valmistavaa lyöntiä. Valmistava lyönti on tekninen suoritus, mutta se on musiikin tekemisen ytimessä auttaen muusikkoja löytämään yhteisen tempon ja sävyn heti musiikin syttyessä. Tässä (niin kuin monessa muusakin tapauksessa) paras palaute on välitön audittiivinen palaute: yhtenäinen lähtö kertoo, että johtaja on tehnyt jotain oikein. Kullekin instrumentille sopivien valmistavien lyöntien harjoittelu oli erittäin antoisaa ja opettavaista. Käsittelen lähtöjä teknisestä näkökulmasta vielä tarkemmin luvussa 5.

Hengityksen ohella toinen ilmeinen ero kuoron ja orkesterin johtamisen välillä muodostuu lyriikoista. Sanojen johtamiseen liittyy useita teknisiä ja musiikillisia haasteita, joita johtaja ei voi ohittaa. Ensinnäkin sanat tuovat musiikkiin uuden merkitysulottuvuuden, josta johtaja täytyy muodostaa oma mielipide. Johtaessaan vokaalimusiikkia johtajan täytyy olla valmis esittämään oma tulkintansa siitä miten säveltäjä on halunnut musiikillaan kommentoida teoksen tekstiä. Sanat ovat väylä musiikin sieluun, ja niiden kautta

johtaja voi hahmottaa teoksen kokonaisrakenteen huippukohtineen ja sävyineen.

Yksityiskohtaisemmalla tasolla eri kielten johtamisessa on myös omat erikoisuutensa. Suomi on kielenä poikkeuksellinen, sillä sanapainot ovat aina sanan alussa. Usein nimenomaan sanapainojen kautta jokaiseen musiikilliseen lauseeseen on löydettävissä kullekin laulettavalle kielen ominainen, kaunis muoto. Toki myös orkesteria johdattaessa jokaisessa tahdissa on painollisia ja painottomampia osia, jotka johtaja näyttää. Vokaalimusiikissa asia täytyy kuitenkin erityisesti huomioida, sillä vaikkapa suomalainen laulaja ei useinkaan toteuta painoa muualle kuin sanan ensimmäiselle tavulle, kun taas instrumentaalimusiikissa painotukset ovat universaalimmin hahmotettavissa.

Laulaja tuottaa äänen aina jonkin äänteen muodossa. Esimerkiksi saksan kielessä konsonantit ovat kovia, ja konsonanttiyhdistelmät voivat olla suomalaiselle kuorolle hankalia. Johtajan täytyy päättää mm. tulevatko konsonantit iskulle vai äännetäänkö konsonantit juuri ennen iskua, jotta vokaali syttyisi iskulla. Lisäksi diftongien (saman tavun sisällä olevien vokaalivaihdosten) samanaikaisuus vaatii johtajan huomiota. Vaikka nämä saatavat tuntua asiaan perehtymättömälle mitättömiltä asioilta, niin vokaalimusiikin vaikutavuus perustuu kuitenkin usein juuri kuoron yhtenäisyyteen, joka itse asiassa tarkoittaa usein juurikin äänneiden yhtenäisyyttä ja yhdenaikaisuutta.

Kun laulaja tuottaa musiikin äänneiden muodossa, tekee jousisoittaja saman jousensa avulla. Jousitus ja jousen yhdenmukainen käyttö on orkesterinjohtajalle olennainen yhdenmukaisuuteen ja musiikin linjoihin ja painoihin vaikuttava tekijä (myös Colson, s. 224). Usein konserttimestari vastaa jousituksen yhdenmukaisuudesta, mutta toki johtajankin täytyy huomioida asia vähintään ajankäytössä. Jousituksesta sopiminen on usein johtajalle mahdollisuus välittää orkesterille fraasin suuntaa ja painotuksia. Esimerkiksi jos fraasi ei tunnu yhtenäiseltä tai toimivalta, niin ratkaisu voi löytyä jousitusta muuttamalla.

Colsonin (2012) mukaan yksi teknisiä prioriteetteja harjoittamisprosessissa on sointi. Sekä kuoron että orkesterin sointi rakentuu usein pitkien aikojen (vuosien) työn myötä, ja sointipaletti laajenee erilaisten ohjelmistojen kautta. Kuitenkin kuoron ja orkesterin soinnin muodostumisprosessissa on myös nähtävissä eroja. Yhtenä, vakiintuneena erityis-

piirteinä kuoron harjoittamiseen on äänenmuodostuksen opettaminen (esim. vokaaliharjoitukset äänenavauksen yhteydessä), joka mahdollistaa kuoronjohtajalle yhteinäisen, ohjelmistoon sopivaa soinnin kehittämisen.

Niin orkesterille kuin kuorollekin klassismi on soinnillisesti hyvin erilaista kuin opinäytetyöohjelmistoni muut aikakaudet barokki tai romantiikka (Rheinberger). Klassismin sointi ei saa olla liian ylitsepursuavaa, vaan ilmaisu on hallitumpaa ja selkeämpää. Kuoron harjoittamisprosessissa Haydniin sopivan soinnin hakeminen oli varmasti suurin yksittäinen haaste. Sain kuitenkin työskennellä Kamarikuoro Näsin kanssa runsaasti alkusyksystä, ja yhteinen sointi kehittyi oikeaan suuntaan. Itse konsertissa sointi oli puhdasta ja kirkasta, ja olin siihen erittäin tyytyväinen.

Työskentely solistien kanssa oli erittäin palkitsevaa ja kiinnostavaa. Solisteja konsertissa oli kolme: Anni Nousiainen (urut), Heidi-Annina Nikkilä (viulu) sekä Aleksina Turtiainen (laulu). On tärkeää, että solisti tuntee olevansa vapaa tekemään teoksesta omannäköisensä. Jokaisen solistin kanssa kävimme runsaasti neuvotteluja erityisesti tulkinnallisista asioista, kuten teosten muodosta ja temposta. Kunkin solistin kanssa harjoitusprosessissa painottuivat kunkin instrumentin erityispiirteet. Anni Nousiaisen kanssa keskusteltiin eniten tempoista, erityisesti urku-instrumentin rytmisestä luonteesta, joka vaatii vapauksia. Soittimen luonne ei anna (rekisteröintiä lukuun ottamatta) muita kuin ajallisia keinoja ilmaisuun. Kuitenkin Corretten urkukonsertto vaati, musiikillisen muodon säilyttääkseen, myös tiukasti tempossa pysyviä ja eteneviä jaksoja. Päädyimme Nousiaisen kanssa ritornello-muotoa toimivasti palvelemaan kompromissiin, jossa urkusolisti otti rytmisiä vapauksia soolo-osuuksiensa aikana, jotka usein päättyivät fermaatimomaiseen pieneen pysäykseen. Nämä solistiset osuudet vaihtelivat ryhtiä tuovien, tutti-osuuksien kanssa, jotka kulkivat a tempo.

Urkujen johtamiseen liittyy monia seikkoja, joita tämä konsertti opetti minulle. Urut ovat ainutlaatuinen soitin, ja on erittäin tärkeää, että mahdollisimman varhaisessa vaiheessa päästään harjoittelemaan konsertissa käytettävällä instrumentilla. Tämä ei suinkaan aina ole mahdollista, mutta urkujen ainutlaatuisuus on silti otettava huomioon. Kun oikean urun ääreen päästään, on varattava tarpeeksi aikaa orkesterin, johtajan ja mahdollisten peilien asetteluun, jotta näkyvyys urkurin ja johtajan välillä on saumaton.

Auditiivisesti olisi ihanteellista, että continuon muut soittajat voisivat olla lähimpänä urkuja. Fyysisen asettelun lisäksi urkuri tarvitsee johtajan aikaa ja huomiota rekisteröinnin suhteen. Soinnillisesti paras rekisteröinti ei usein ole volyymitaan sopivin, joten molemmilta osapuolilta vaaditaan joustavuutta, jotta paras lopputulos löydetään. On myös tärkeää, että johtaja kuuntelee orkesterin ja urkujen sointia kauempaa, sillä kirkkojen akustiikka voi yllättää. Urkujen kanssa työskenneltäessä on myös otettava huomioon mahdollinen soittimen oma viive. Useimmat soittajat pystyvät huomioimaan tämän viiveen, mutta yhteisen harjoitusajan merkitys konsertti-instrumentin kanssa korostuu myös tästä näkökulmasta.

Sopraano Aleksiiina Turtiaisen kanssa yhteistyö sujui myös erinomaisesti. Hänen soolosuutensa oli lyhyehkö, ja käytimme kahdenkeskisen harjoitusaikamme lähinnä korukuvioiden suunnitteluun sekä laulullisiin yksityiskohtiin kuten sanapainojen ja fraseerauksen hiomiseen. Lisäksi kävimme läpi lausumisen (saksalainen latinan lausuminen) sekä hengityspaikkoja.

Konserttimestarinakin toimineen viulusolistin, Heidi-Annina Nikkilän, kanssa käytimme erittäin paljon aikaa Bachin viulukonserton sävyjen ja fraaserauksen miettimiseen. Yhteistyö oli todella hedelmällistä, ja autoimme toinen toistamme syventymään kappaleen merkityksiin. Kävimme läpi esimerkiksi ensimmäisen osan lukemattomien modulaatioiden ja sävellajien erilaisia karaktäärejä. Pohdimme tarkkaan huippukohdat, ja suhteutimme ne myös toisiinsa. Kävimme läpi milloin kasvu kuhunkin huippukohtaan alkaa. Myös McElheran korostaa johtajan ja solistin yhteistyötä ja tulkinnallisten linjojen ja yksityiskohtien sopimisen tärkeyttä (McElheran 1964, 110), ja hedelmällinen keskusteluyhteytemme loikin erinomaisen ilmapiirin koko harjoitusprosessille.

Eri instrumenttien johtamisessa vaikuttaa soitinten erityispiirteiden lisäksi tietenkin myös muusikkojen osaamistaso. Harjoitusaikataulun laatimisessa ja ohjelmistovalinnoissa tämän osaamistason huomioiminen oli erittäin olennaista. Prosessin tulisikin palvella kutakin ryhmää. McElheranin mukaan sopivat harjoitustavat ja ohjelmisto tulee valita ryhmän kokoonpanosta ja sen taidoista riippuen (McElheran 1964, s. 103). Niinkin myöhään kuin elokuun lopussa tehtiin alkuperäiseen ohjelmistoon vielä yksi olennainen muutos. Tällä muutoksella pyrittiin (onnistuneesti) tasaamaan orkesterin ja kuo-

ron harjoitusajan epätasapainoa. Ohjelmiston vaativuuteen ja kuoron / orkesterin osastamiseen nähden kuorolla oli liikaa materiaalia, kun taas kävi selväksi, että varatussa harjoitusajassa orkesteri saisi kasaan isommankin ohjelmiston. Tästä syystä vaihdoin J. S. Bachin motetin Lobet den Herrn niin ikään Bachin a-molli-viulukonserttoon, joka oli konserttimestarin ohjelmistossa.

3.4 Analyysi konserttitilanteesta

Oma, aktiivinen valmistautuminen konserttitilanteeseen alkoi viisi päivää ennen konserttia, tiistaina. Tunsin, että konserttiohjelmisto soi mielessä ja lukuisat yksityiskohdat vaativat huomiotani. Päätin keskittyä omalla ajallani (viimeisiin harjoituksiin valmistautumisen ohella, tietenkin) erityisesti aloituksiin. Konserttiohjelmiston soimista mielessä ei oikein voi estää, joten pyrin tietoisesti kääntämään energian mielekkääksi harjoitukseksi. Kun joku kohta alkoi soida mielessä, kelasin osan alkuun: sen tempoon, sävyyn, tunnelmaan ja nämä sisältävään valmistavaan näyttöön. Yritin keskittää mielestäni myllertävän tiedon osasta ja sen karakteristista juuri ennen osan alkua olevaan hetkeen. Tämä mielikuvaharjoitus rauhoitti minua, ja antoi minulle hallinnan tunteen keskellä konserttiviikon velvollisuuksia ja kymmenten muusikkojen ohjaamista huippusuoritukseen. Juuri ennen konserttia, kun jännitys meinasi saada minusta otteen, keskityin jälleen vain lähtöihin, ja erityisesti ensimmäisen teoksen tunnelmaan. Näin sain rauhoitettua itseni. Näin olin myös ladannut itseni täyteen rauhaa ennen jokaista osaa: olin päättänyt että jokaisen osan alussa minulla on oikeus ja velvollisuus kasata itseni ja tuntea osan karakteri, tempo ja sävy ennen valmistavaa lyöntiä. Itse konserttitilanteessa tämä alkuihin fokuosoiminen osoittautui minulle erittäin toimivaksi tavaksi, jota aion varmasti hyödyntää myös jatkossa.

Itse konsertti onnistui mielestäni hyvin. Orkesteri, kuoro sekä solistit ylsivät kaikki omaan huippusuoritukseensa. Musiikissa oli kuultavissa latausta ja suuntaa, fraseeraus oli selkeää ja yhdenmukaista sekä harkittua. Paljon oli kuitenkin myös sellaista, jonka voisi tehdä vielä paremmin. Monet toteuttamamme ajatukset, olisi voinut tehdä vieläkin selkeämmin. Esimerkiksi Bachissa continuo kokonaisuudessaan olisi voinut soittaa

vielä ilmavammin (vaikka continuon ilmavuuteen kiinnettiinkin erittäin paljon huomiota prosessin aikana, ja kehitystä tapahtui huomattavasti). Samoin Correttessa painotamat tahdin osat olisivat saaneet olla vielä kevyempiä ja lyhyempiä. Monet laskevat sekvenssit olisivat kestäneet vielä huomattavampaa hiljentämistä. Vastaavasti nousevat sekvenssit olisivat voineet lähteä vielä pienemmästä. Omassa johtamistekniikassa oli parannettavaa ainakin vasemman käden (avustavan käden) käytössä sekä lyönnin koossa. Toisaalta lähdöt olisivat voineet olla isompia, mutta kaiken kaikkiaan varsinkin fortin tai crescendon lyönti kasvoi usein epäoptimaalisen isoksi ja vähensi lyönnin selkeyttä. Samoin käden vauhtiin kaipaamaan vielä tasaisuutta. Käden vauhti ei aina pysy tasaisena (varsinkaan hyvin pienessä dynamiikassa ja hitaassa tempossa) tai toisaalta juuri crescendossa tai hyvin voimakkaassa dynamiikassa.

Kaiken kaikkiaan kuitenkin koin, että harjoitusprosessi oli ollut riittävän syvälinen: saimme musiikista irti sen mitä halusimmekin. Nautin musiikin tekemisestä näiden upeiden muusikkojen kanssa. Minulla on johtajana vielä todella paljon opittavaa, mutta olen kiitollinen siitä, että olen saanut arvokasta kokemusta tästä prosessista.

4 JOHTAMISTEKNISIÄ NÄKÖKULMIA

Tässä luvussa keskityn erityisesti prosessin aikana nousseisiin johtamisteknisiin havaintoihin, joiden kanssa olen työskennellyt. Hyödynnän luvussa Colsonin harjoittamisprosessin prioriteetteja (2012, 7), joista keskityn erityisesti 1) tempoon ja orkesterin yhtenäisyyteen (alaluvut 4.1.-4.4.) sekä 2) fraseeraukseen ja musiikillisiin linjoihin (alaluku 4.5.).

4.1 Continuoan rytmisen yhdenmukaisuus

Tässä alaluvussa keskityn erityisesti continuoan johtamiseen. Oppimispäiväkirjani sekä harjoituksissa nauhoittamieni videoiden avulla käyn läpi sitä, minkälaiset paikat olivat vaikeita saada rytmisesti yhtenäisiksi sekä sitä, minkälainen lyönti niissä auttoi.

Ensimmäisistä orkesteriharjoituksista lähtien tuntui, että selloa, kontrabassoa ja urkuja täytyi raahata perässä. Tämä rytmisen tendenssi näkyi haasteena orkesterin yhtenäisyydelle koko prosessin ajan. Ensiapuna tähän käänsin huomioni enemmän continuoon: ajattelin johtavani continuoa, viulut kuvittelin leijumaan continuoan päälle. Se auttoi heti. Toinen, teknisempi lääke oli keveys tahdin toiseen iskuun ($\frac{3}{4}$ ja $\frac{2}{4}$ -tahtilajeissa). Liikeratana harjoittelin sellaista kakkosiskua, jolla ei ole pohjaa, vaan isku suihkaisee pohjan ohi. Tällaisen lyönnin tarkoituksena on keventää toisen (usein painottoman) iskun merkitystä ja viestittää soittajille enemmänkin sitä, että ollaan menossa kohti seuraavaa ykköstä. Kolmantena apuna rytmiseen raskauteen käytin “accelerando”-tyyppistä lyöntiä, jossa ilman rannepohjaa erityisesti painottomilla iskuilla nostetaan kättä suhteessa tempoon turhan nopeasti ylös. Tällainen erikoislyönti viestittää orkesterille eteenpäin menemistä ja keveyttä.

Nämä lääkkeet autoivat, mutta rytmisen yhdenmukaisuuden kanssa taistelimme koko prosessin ajan. Colson korostaakin palautteen antamisen ja toisaalta sinnikyyden merkitystä teknisten ja musiikillisten ongelmien ratkaisemisessa (Colson 2012, 13).

4.2 Valmistavat lyönnit

Lähdöt ovat tärkeä asia jokaiselle johtajalle. Selkeän lähdön näyttäminen on taitavuutta vaativa laji. Harjoituspäiväkirjassa ja videoanalyysissä on lukematon määrä kommentteja eri osien aluista esim:

“Älä yhtään jää odottamaan, vaan continuokin mukaan heti tahdin 3 alusta temposta”
(8.9.)

“Alku ei toimi. Oma lyönti antaa liikaa periksi kolmoselta ykköselle. Asetan allegrossa liikaa.” (8.9.)

“Alku: Täytyy tulla mun kutsuun mukaan.” (8.9.)

“Omasta näytöstä: Alut isommin.” (14.9.)

Johtaminen on Esa-Pekka Salosen (2013) mukaan sidoksissa aikaan: johtajan täytyy koko ajan ajatella sitä mitä on tulossa. Johtaja näyttää lähdöt, sisääntulot, tempomuutokset sekä dynamiikat ennen kuin ne tapahtuvat. Lisäksi johtajan täytyy pystyä pitämään kasassa teoksen osan, ja koko teoksen muoto. Näin ollen johtajan aikajänne on usein pidempi kuin vain seuraavaan fraasiin asti. Kuitenkin, kuten Kuusisto (2015) määrittelee (ks. myös luku 2.2), on johtajuudessa kyse myös vuorovaikutuksesta. Hyvä johtaja toisaalta ohjaa soittajia yhteiseen suuntaan, toisaalta antaa soittajien soittaa. Tilan antaminen on kuitenkin aina ehdollista: johtajan täytyy koko ajan kuunnella mihin orkesteri / kuoro on menossa, ja olla valmiina ottamaan tarvittaessa tiukemmat ohjat. Paras johtaja ei pitele ohjaksia koko ajan tiukalla, vaan antaa muusikoiden musisoida, mutta kuitenkin jos epäyhdenmukaisuutta olisi odotettavissa, on johtaja paikalla ehkäisemässä ennalta mahdolliset karikot.

Tämän tasapainon etsimisestä on paljon kyse myös omissa muistiinpanoissani. Kun kirjoitan “älä jää yhtään odottamaan”, tarkoittaa tämä sitä, että olen jäänyt kuunnellut orkesteria alun näytössä, ja tämä on näkynyt sekunnin murto-osan epäröintinä valmistavan lyönnin ja ensimmäisen varsinaisen lyödyn iskun välissä. Johtajan täytyy uhkia itseluottamusta: kun on aika mennä, silloin mennään. Pienikin epäröinti soittajien lähtemisestä vaikuttaa kehon kieleen, ja siten luo epävarmuutta soittajiin. Tällöin lähtö on mitä luultavimmin epäyhdenmukainen. Myös sekunnit lähdön jälkeen ovat olennaisia:

niiden aikana perustetaan tempo.

Pysähdytään vielä hetkeksi käsitteen 'itseluottamus' äärelle. On selvää, että johtajakin voi välillä tuntea olonsa epävarmaksi. Hän voi kuitenkin silti vaikuttaa siihen, minkälaista viestiä hän antaa muusikoille. Joskus toimiva ratkaisu on, että johtaja myöntää avoimesti oman virheensä tai huolensa. Kun johtaja näyttää inhimillisen puolensa kuorolle tai orkesterille, voi pulma voi ratketa yhdessä tekemällä (esim. uudella jousituk-sella). Johtaja ei kuitenkaan saa epäröidä jatkuvasti. Epävarma johtaja horjuttaa kuoron ja orkesterin luottamusta johtajan osaamiseen ja siten tulevaan konserttiin, tai jopa koko yhtyeen tulevaisuuteen. Epävarmuuden näyttäminen voi siis myös olla turhaa. Koen, että johtajan tehtävä on myös emotionaalisesti suojella ryhmää. Usein johtajan epävarmuus lisää epävarmuutta myös soittajien ja laulajien suorituksissa, ja silloin johtaja on tehnyt hallaa yhtyeen osaamiselle.

Teoksen tai osan alun näytöissä epävarmuudella harvoin saavutetaan mitään positiivista. Erittelen tässä vielä millä keinoin johtaja voi viestiä päämäärätietoisuutta ja omalla toiminnallaan kannustaa yhtenäiseen ja positiivisesti latautuneeseen lähtöön. Jaan huomioitavat seikat kolmeen eri aika-alueeseen sen mukaan milloin kyseinen tekijä täytyy huomioida.

Ennen valmistavaa lyöntiä:

1. Käsien nostaminen

Orkesterille se, että johtaja nostaa kätensä valmiusasentoon on merkinä siitä että kohta lähdetään. Ennen käsien nostamista johtajan on hyvä katsoa konserttimestariin (ja solistiin) ja varmistaa, että kaikki ovat valmiina aloittamaan. Kun kädet sitten nostetaan lähelle lähtöasentoa, on tärkeää että lupaus tulevan musiikin merkityksistä on aistittavissa. Johtaja esimerkiksi kuvitella, että musiikki on jo valmiina ladattuna käsissä. Jotkut johtajat nostavat ensin kädet leveämmin ja rauhallisemmin ylös, ja sitten kun he ovat valmiina aloittamaan, tiivistävät he asentoaan ja lataavat sillä tavoin energian ja orkesterin yhteen. Pelkät kädet eivät tässä riitä, vähintään yhtä tärkeä elementti on katsekontakti.

2. Katsekontakti

Mitä suurempi yhtye on, sitä aktiivisemmin johtajan täytyy ulottaa kutsunsa koko orkesteriin, aina viimeisiin pultteihin asti. Katseen täytyy olla sekä vaativa

että kannustava. Katseen täytyy viestiä, että johtaja uskoo soittajiin, ja että jokainen on tärkeä.

3. Oma keskittyminen

Oma keskittyminen alkaa tietenkin jo kauan ennen käsien nostamista, mutta tiivistyy näihin valmistavaa lyöntiä edeltäviin hetkiin. Alkavan teoksen tai osan tempon sisäistäminen kiireettömästi on erittäin tärkeää (ks. myös luku 3.4.). Jännitystilassa usein tempot saattavat tulla mieleen vahingossa liian nopeina. Usein kannattaakin miettiä jokaisesta kappaleesta valmiiksi joku tietty kohta, jossa tempo ja teoksen karaktääri ovat itselle ilmeisimpiä, ja josta halutun tempon voi vaivattomasti palauttaa mieleen.

4. Viesti lähdön karaktääristä

Johtajan täytyy ennen valmistavaa iskua kasata orkesterin keskittyminen täyteen mittaansa edellä kuvatuilla tavoilla. Lisäksi tässä hetkessä tulisi jo näkyä sävy, missä johtaja haluaa musiikin alkavan.

Juuri ennen musiikkia:

1. Valmistavan lyönnin koko

Karaktääristä huolimatta lyönnin täytyy olla sen verran iso, että se näkyy hyvin kaikkialle (myös perimmäiseen pulttiin). Toisaalta lyönti ei saa olla liian suuri, vaan siinä täytyy säilyä tiivis keskittymisen tunnelma. Toki lyönnin koon täytyy myös korreloida lähdön dynamiikan kanssa.

2. Valmistavan lyönnin vauhti ja suunta

Valmistava lyönnin pitäisi kertoa tuleva tempo nimenomaan liikkeen vauhdin avulla. Lyönnin suunta riippuu luonnollisesti tahdin osasta.

3. Avustavan käden rooli

Yleensä avustava käsi tukee lähdössä samansuuntaisella liikkeellä kuin johtava käsikin. Kuitenkin avustavalla kädellä saattaa valmistavassa lyönnissä olla myös muita erityisiä tehtäviä. Erityisesti jos musiikki alkaa iskujen välissä, on tarpeen näyttää nk. apuvalmistava lyönti. Johtavalla kädellä suoritettavan apuvalmistavan lyönnin avulla määritellään kokonaisen iskualan mitta. Avustavan käden tärkeänä tehtävänä on pysyä paikallaan tämän apuvalmistavan lyönnin ajan, ja ehkäistä kenenkään liikkeelle lähtöä ennen aikojaan. Lähdön merkinä avustava

käsi lähtee mukaan valmistavalla iskulla, jolloin yhdenaikainen lähtö toteutuu myös iskujen välisissä lähdöissä mutkattomasti.

4. Käsien ja kasvojen elekieli

Tempon ja dynamiikan lisäksi valmistavan lyönnin aikana niin kädet kuin kasvoinkin valmistavat tulevan musiikin tunnelmaan.

Musiikin alettua:

1. Tempon perustaminen

On tärkeää, että johtaja vakiinnuttaa tempon heti ensimmäisten tahtien aikana. Erityisesti tahdin ensimmäiset iskut on tarpeen näyttää isosti ja selkeästi aivan kappaleen alussa. Hyvin perustettu yhteinen pulssi kantaa koko kappaleen läpi tuoden varmuutta ja energiaa yhteissoittoon.

Musiikkiin valmistautumisen voi siis nähdä monipuolisena prosessina, jossa auttaa ainakin syvällinen tuntemus käsillä olevan kappaleen temposta ja karakterististä sekä toistot valmistavan lyönnin harjoittelussa.

4.3 Fermaatit

Fermaatti on usein kuulijalle tai soittajallekin hetken pysähdystauko, mutta johtajalle se on usein teknisesti haastava paikka. Fermaatille tullessa on hyvä tiedostaa, minkälaisen fermaatin johtaja haluaa tehdä. Onko kyseessä täyspysähdys, vai onko enemmänkin pieni hengähdys? Entä jatketaanko fermaatilta suoraan vai tauon jälkeen? Ratkaisevaa on myös millä tahdinosalla fermaatti on. Johtajan selvitettyä nämä kysymykset itselleen voi hän alkaa miettiä miten fermaatti kannattaisi näyttää. Joskus teknisesti tyylipuhdas ratkaisu ei johonkin tilanteeseen sovikaan, ja vain kokeilemalla löydetään paras ratkaisu kuhunkin tilanteeseen. Tässä luvussa käsittelemme opinnäytetyökonserttini sisältämiä fermaatteja musiikillisesta ja teknisestä näkökulmasta.

Michel Corretten urkukonsertton myötä pääsin tutustumaan läheisesti urkumusiikin ilmaisun keinoihin. Kappaleen kokonaismuodon kannalta urkurin ottamat rytmiset vapaudet tuntuivat aluksi haastavalta. Oma käsitykseni tuttu-osuukista oli hyvin energinen ja

eteenpäin menevä. Musiikki on hyvin affekti-rikasta, ja elävää. Keskusteltuamme syvällisesti urkuri Nousiaisen kanssa, löysimme yhteisymmärryksen siitä, miten musiikki pääsee oikeuksiinsa. Ritornello-muotoa tukemaan annoimme solo-osuuksille urkuinstrumentin erityispiirteiden vaatimusten mukaisesti enemmän aikaa, ja toisaalta tutti-osuukista teos sai ryhtiä ja energiaa. Päätimme useat solo-osuudet fermaattiin, ja painottomilla tahdin osilla lähtevät tutti-osuudet tuottivat ensin minulle (ja orkesterille) päänvaivaa (esim. kolmannen osan tahdissa 83). Ratkaisu kuitenkin löytyi liikkuvista fermaateista.

Teknisesti tämä tarkoittaa sitä, että fermaatin alkaessa avustava käsi jää paikoilleen iskun pohjalle, mutta johtava käsi liikkuu koko fermaatin ajan. Fermaatti-isku toteutetaan kuin hidastettuna, ja kun on aika lähteä, näytetään valmistava normaalisti ja napakasti orkesterille. Harjoitusprosessin aikana nimenomaan orkesterille tämä liikkuva fermaatti tuntui vastaavissa paikoissa lisäävän osumatarkkuutta. Liikkuva fermaatti antaa viestin, että musiikki jatkuu myös fermaatin läpi, jolloin myös jatkaminen on helpompaa.

Ohjelmistossa oli myös toisenlaisia fermaatteja. Mm. Haydnin Benedictuksessa ja toisaalta Bachin viulukonserton kolmannessa osassa oli kadenssaalinen fermaatti, jolle orkesteri jäi solistin tehdessä kadenssia. Näiden paikkojen johtamisessa solistin kuunteleminen oli olennaista. Jos kadenssille tultaessa orkesteri jäi paikalleen ja vain solistilla oli liikettä, jäin molemmilla käsillä iskun pohjalle pitäen avustavaa kättä paikallaan ja näyttäen johtavalla kädellä pohjan suuntaisesti liikettä, jotta sointi pysyy elävänä (näin esimerkiksi Bachin kolmannen osan tahdeissa 88-89). Sitten kun solisti saapui varsinaiselle fermaatille (tahdin 90 ensimmäiselle iskulle), niin pidin edelleen avustavan käden paikoillaan mutta osoitin johtavan käden etusormella fermaatin alkamisen. Sen jälkeen tein jälleen liikkuvan fermaatin (eli hidastetun ensimmäisen iskun tahdissa), jonka jälkeen näytin uudelleen kipakan ykkösen pohjan nyt molemmilla käsillä, jonka jälkeen continuo tiesi lähteä jatkamaan tempossa.

4.4 Hitaat osat

Jo ohjelmistoa valitessani olin tietoinen Haydnin messun osien tempojen hitaudesta. Kaiken kaikkiaan Pieni urkumessu koostuu suhteellisen hitaista osista, mikä toisaalta oli osa koko teoksen viehättävyyttä. Olinhan nimenomaan etsinyt leikkisän allegro-messun

sijasta harrasta, eheää teosta. Haydnissa haastavimmat osat olivat adagio-tempomerkin-tään kirjoitettu Kyrie sekä moderatossa kulkeva Benedictus. Molemmat näistä olivat neljakoisia, ja johdin ne jaetusti neljään (eli kahdeksaan). Pulmia tuotti myös Bachin viulukonsertton kaunis toinen osa, tempomerkinään andante.

Haydnin Kyrie oli johtajan lisäksi myös laulajille haastava. Hitaassa tempossa mielekkäiden fraasien tuottaminen ja suunnan ylläpitäminen vaativat laulajalta hyvää tekniikkaa ja toisaalta vahvaa musiikillista ajattelua. Sanapainojen harjoittamisen avulla fraasit saatiin kuitenkin onnistumaan. Benedictus-osassa hitaan tempon lisäksi pulmia aiheuttivat myös urkurin soolo-osuudet, joihin urkuri halusi ottaa aikaa. Hitaan tempon kirittäminen taas kasaan solististen osuuksien jälkeen osoittautui haastavaksi, muttei kuitenkaan mahdottomaksi.

Harjoitusprosessin aikana pyrin antamaan solisteille niin paljon vapauksia kuin mahdollista, kuitenkin sillä reunaehdolla, että kokonaismuoto ei kärsi. Useimmiten tempon käsittelyyn löytyi helposti yhteinen, luonteva tulokulma, ja kaiken kaikkiaan yhteistyö solistien kanssa oli mutkatonta ja sujuvaa. Myös orkesterin ohjaamisessa käsitelimme paljon tempoja ja sen elämistä. Erityisesti hitaissa osissa orkesterin täytyi tiedostaa, että jos välillä otetaan hieman aikaa jonkun olennaisen asian ilmaisemiseen, niin sen jälkeen täytyy antaa hieman enemmän energiaa ja ottaa kiinni (mieluiten saman tahdin aikana) se aika, joka varastettiin. Poikkeuksiakin tähän tietenkin on (kuten esimerkiksi päättävät kadenssit, jotka yleensä ansaitsevat hieman levennystä soidakseen ylväästi), mutta yleensä ottaen rytmin käsittelyssä sitoutuminen tempon noudattamiseen ja ylläpitämiseen oli yksi harjoitusprosessin suurimmista haasteista.

Kaikkiin näihin pulmiin paras lääke on johtajan käden vauhdin vääjäämättömyys. Jos käsi pysyy koko ajan tasaisessa liikkeessä, antaa se vahvan viestin soittajille, että musiikki etenee. Toinen olennainen seikka on hitaassakin musiikissa näyttää mahdollisimman paljon fraasin suuntia.

4.5 Yhteiset linjat

Musiikki on fraaseja, joista muodostuu fraasipareja, joista muodostuu kappaleita. Jokaisessa fraasissa on suunta. Se voi olla ylös tai alas, joskus harvoin fraasi voi myös olla

staattinen. Jokaisella fraasilla on oma kappaleen sisällä oma roolinsa. Jotkut fraasit aloittavat jotain, jotkut kasvattavat, jotkut vievät huippukohtaan, jotkut jäähyttelevät, jotkut lopettavat. Musiikki on muotoja.

Yhteissoittamisessa kaikkein vaikuttavimpaan lopputulokseen päästään, jos kaikki soittajat tietävät kunkin fraasin suunnan ja funktion kokonaisuudessa ja osaavat toteuttaa sen myös soittaen. Myös Colsonin (2012, 7) mukaan eräs harjoitusprosessin musiikillisista prioriteeteista on nimenomaan fraseeraus ja musiikilliset linjat. Harjoittamisprosessin aikana käytin erittäin paljon aikaa nimenomaan fraasien suuntien hiomiseen ja näiden suuntien yhdenmukaisuuteen. Tuntuu että tämä työ ei koskaan ole valmis, sillä vaikka päälauseet olisikin löydetty ja hiottu, niin väliin mahtuu aina joku pienempi lause, jonka funktio ei ole täysin kirkastettu. Ja jokaisen lauseen voisi rakentaa vielä yhdenmukaisemmin ja kirkastetummin. Voin silti olla lopputulokseen tyytyväinen, sillä ainakin itselle nämä teokset näyttivät omat, kauniit kasvonsa sen myötä, miten ne rakennettiin.

5 POHDINTA

Tässä luvussa pohdin opinnäytetyötäni prosessina, sen eri vaiheita ja oppimistuloksia. Vaikka kyseessä ei olekaan varsinainen tieteellinen opinnäyte, niin esittelen kuitenkin työni aikana esiin nousseita mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

5.1 Opinnäytetyö oppimiskokemuksena

Tämän produktion musiikki on puhutellut minua syvältä, ja olen tuntenut koko prosessin ajan itseni hyvin onnekkaaksi, että saan tehdä sitä näin hienojen muusikkojen kanssa. Opinnäyteprosessi on altistanut minua perusasioille, ja yhdeksi tärkeäksi kysymykseksi on noussut oman roolin pohtiminen johtajana. Mikä on johtajan merkitys musiikin esittämisessä? Onko johtaja vain prosessin käynnistäjä, kokoonkutsuja, musiikin lähtöön laskija?

Näen johtajan ydintehtävänä mahdollistaa muusikkojen tekemistä. Se että yksi henkilö on nimetty päättämään, milloin harjoitukset ovat, mitä niissä tehdään, missä järjestyksessä ja miten, vähentää puheen määrää harjoituksissa ja säästää aikaa musiikille. Samalla johtaja voi parhaimmillaan kirkastaa yhteistä näkemystä soitettavan musiikin luonteesta ja vaikkapa suunnista.

Tähän liittyy tietenkin myös haasteita: välillä fraaseja voi rakentaa useammallakin hyvällä tavalla. Niistä täytyy joku valita, ja joskus prosessissa hyviäkin vaihtoehtoisia tulokintoja jää käyttämättä. Se ei mielestäni kuitenkaan ole suurin riski. Johtaja voi myös omalla toiminnallaan passivoida ja riistää muusikoilta oman musikaalisuuden hyödyntämisen ja vastuun kantamisen. Varsinkin pienellä kokoonpanolla soittajat pystyisivät keskenään soittamaan kenties jopa yksimielisemmin kuin kapellimestarin johdolla, herkistymään toistensa soitolle ja ottamaan enemmän vastuuta yhteissoitosta. Pahimmassa tapauksessa johtaja siis estää muusikoita tekemästä parhaansa.

Kirjallisessa opinnäytteessä keskityin erityisesti johtajan työhön teknisestä näkökulmasta. Koko prosessin ajan minulle on ollut selvää, että johtaja ei voi jättää muita osa-

alueita työstään tekemättä. Jos johtaja ei johda ihmisiä, ei instrumentti voi toimia. Välillä työhöni valitseman näkökulman kapeus tuntui rajoittavalta, mutta lopulta olen iloinen siitä, että uskalsin pitäytyä rajatussa aiheessa. Johtajan työn kuva on hyvin laaja, ja jokainen osa-alue ansaitsi huomiota, mutta silloin ei olisi mahdollisuutta keskittyä tärkeimpään.

Näitä haasteita ja toisaalta oivalluksia olen pohtinut opinnäyteprosessin aikana. Päiväkirjan pitäminen ja harjoitusten videointi olivat minulle hedelmällisiä työkaluja pohtia omaa tekemistäni syvällisemmin, ja tarjosivat minulle rehellisen ja opettavaisen heijastelupinnan. Työni näkökulma sai minut miettimään musiikin tekemisen lähtökohtia, johtajan roolia ja fraasin rakentamisen työvälineitä yhä uudelleen, ja haastoi minut myös näkemään omaa tekemistäni uudesta näkökulmasta.

Musiikin tekeminen tekee nöyräksi. Johtajan on oltava vahva mutta vieläkin tärkeämpää on, että johtaja osaa vetäytyä pois tieltä. Paras johtaja antaa muusikoiden soittaa ja laulaa, auttaa siellä missä tarvitaan, paikkaa ja vahvistaa. Hän luo mielikuvia, terävöittää niitä, ja sitten muistuttaa niistä, kutsuu mukaan. Mielikuvien yhtenäisyys ja niiden muistamisen samanaikaisuus voi vahvistaa musiikillista ajatusta ja merkityksiä. Sitä kohti, fraasi kerrallaan!

5.2 Jatkotutkimuksen aiheita

Orkesterin tai kuoron harjoittamisprosessia voisi tutkia hyvin monesta eri näkökulmasta. Samankaltaisella aineistolla voisi tutkia esimerkiksi johtajan tehtävien toteutumista prosessuaalisesta näkökulmasta (Colson, 2012). Tällöin korostuisi teknisen sijaan holistisempi lähestymistapa johtajuuteen, kun käsiteltäisiin orkesteriyhtyeen muodostumista yhtenäisyyden, oppimisen tai esiintymiskokemusten kannalta.

Jos musiikin tekemistä halutaan tutkia prosessuaalisesta näkökulmasta, niin johtajan erilaisten roolien tutkiminen antaisi tutkijalle kiinnostavan lähtökohdan. Kiinnostavaa olisi myös tutkia johtajan työn vaikutusta orkesterin ja kuoron kokemukseen (esimerkiksi suh-

teessa musiikin sisältöihin, oppimiseen, työhyvinvointiin tai vaikkapa esiintymisen arviointiin). Myös pelkän kuoron / orkesterin prosessin itsearviointin kautta voitaisiin päästä kiinnostaviin tutkimusasetelmiin.

Johtamisteknisestä näkökulmasta kiinnostavia tutkimusnäkökulmia voisivat tarjota esimerkiksi johtajan käden liikkeen ja orkesterin kuoron äänen syttymisen viiveen tai yhdenmukaisuuden vertailu, musiikillisten fraasien tuottamisen keinojen analysointi, tai vaikkapa balanssin johtamisen keinojen tarkastelu. Musiikki ja sen tekeminen on merkityksiltään erittäin rikas kenttä, joka tarjoaa tutkijalle lukemattomia kiinnostavia tutkimusaiheita.

LÄHTEET

Brewer, M. 1997. Kick-start your choir. 2. painos. Lontoo: Faber Music Ltd.

Colson, J. F. 2012. Conducting and Rehearsing the Instrumental Music Ensemble. Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.

Konttinen, A. 2008. Conducting Gestures Institutional and Educational Construction of Conductorship in Finland, 1973-1993. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Väitöskirja.

Kuusisto, S. 2015. Musiikinjohtaminen. Ammattilaismusiikinjohtajien käsityksiä lyöntitekniikasta. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

McElheran, B. 1966. Conducting technique. New York: Oxford University Press.

Salonen, E-P. 2013. Lontoon Filharmonisen orkesterin tuottama videoitu haastattelu. <https://www.youtube.com/watch?v=ILkYMD8zuH8>

LIITTEET

Liite 1. Opinnäytetyön toteuttamisaikataulu

Syksy 2015

Idea opinnäytetyön aiheesta ja muodosta syntyi

Opinnäytetyöseminaariin osallistuminen

Muiden opiskelijoiden opinnäytetyöprosessien ja tuotosten seuraaminen

Kevät 2016

Ohjelmiston valinta

Orkesterin ja kuoron kokoaminen, solistivalinnat

Konsertti- sekä harjoitusaikojen varaaminen Pispalan kirkosta

Harjoitus- ja konserttiaikataulujen sopiminen muusikoiden kanssa

Oma harjoittelu ja konserttiohjelmistoon tutustuminen

Elokuu 2016

Oma johtamisharjoittelu sekä harjoitussuunnitelmien tekeminen

Kirjallisen opinnäytetyön aloittaminen (opinnäytetyösuunnitelma sekä perehtyminen viitekehykseen)

Oppimispäiväkirjan pitäminen

Harjoituspaikkojen varaaminen konservatoriolta (mahdollista 15.8. alkaen)

Syyskuu 2016

Harjoitukset kuoron kanssa

Harjoitukset orkesterin ja urkusolistin kanssa

Sopraanosolistin harjoittaminen

Yhteisharjoitukset

Oma harjoittelu ja harjoitusten suunnittelu

Oman harjoittelun sekä harjoittamisprosessin dokumentoiminen oppimispäiväkirjan sekä videokameran avulla

Markkinointi TAMKIn tuottajan avulla

Loka-marraskuu 2016


1.10.2016 klo 18 opinnäytetyökonsertti Pispalan kirkossa

Kertyneen materiaalin analyysi viitekehyksen avulla

Kirjallisen opinnäytteen palauttaminen viimeistään joulukuussa 2016.

Liite 2. Käsiohjelman tekstit.

MIKKELINPÄIVÄN AATON
KUULAS ILTASOITTO



Bach
Corrette
Haydn
Rheinberger

Michel Corrette Konsertto d-molli, op. 26 nro 6

Anni Nousiainen, urut

J. S. Bach Viulukonsertto, a-molli

Heidi-Annina Nikkilä, viulu

Joseph Haydn Missa Brevis Sancti Joannes de Deo Hob.XXII:7

Aleksiina Turtiainen, sopraano

Josef Rheinberger Abendlied, op. 6, nro 3

*Anni Nousiainen, urut
Heidi-Annina Nikkilä, viulu
Aleksiina Turtiainen, sopraano
Kuulas Ensemble
Kamarikuoro Näsi
johtaa Saara Ruuska*

Haydn: Missa Brevis**Kyrie**

Herra armahda, Kristus armahda,

Herra armahda

Gloria

Kunnia Jumalalle korkeudessa,

ja maassa rauha, ihmisille hyvä tahto.

Me kiitämme sinua,

me sinua rukoilemme, me ylistämme ja

kunnioitamme sinua,

me sinua kiitämme sinun suuren

kunniasi tähden.

Oi Herra Jumala, taivaallinen kuningas,

Isä, kaikkivaltias Jumala.

Oi Herra, kaikkein korkeimman ainoa poika, Jeesus Kristus

Oi Herra Jumala, Jumalan karitsa, Isän Poika,

joka pois otat maailman synnin, armahda meitä.

Sinä yksin olet pyhä, sinä yksin olet Herra,

sinä yksin olet Korkein,

Jeesus Kristus, Pyhän hengen kanssa,

Isän Jumalan kunniasa. Aamen.

Credo

Uskon yhteen Jumalaan, Isään,

Kaikkivaltiaaseen, taivaan ja maan,

kaikkien näkyväisten ja näkymättömien

Luojaan, ja yhteen Herraan, Jeesukseen Kristukseen, Jumalan ainoaan Poikaan,

joka ennen aikojen alkua on Isästä syntynyt, Jumala Jumalasta, Valkeus Valkeudesta, tosi Jumala tosi Jumalasta, syntynyt, ei luotu, joka on samaa olemusta kuin Isä ja jonka kautta kaikki on saanut syntynsä, joka meidän ihmisten ja meidän pelastuksemme tähden astui alas taivaista, tuli lihaksi

Pyhästä Hengestä ja neitsyt Mariasta ja syntyi ihmiseksi, meidän edestämme ristiinnaulittiin Pontius Pilatuksen aikana, kärsi kuoleman ja haudattiin, nousi kuolleista kolmantena päivänä, niin kuin oli kirjoitettu, astui ylös taivasiin, istuu Isän oikealla puolella ja on kirkkaudessa tuleva takaisin tuomitsemaan eläviä ja kuolleita, ja jonka valtakunnalla ei ole loppua.

Uskon Pyhään Henkeen, Herraan ja eläväksi tekijään, joka lähtee Isästä [ja Pojasta] ja jota yhdessä Isän ja Pojan kanssa kumarretaan ja kunnioitetaan ja joka on puhunut profeettojen kautta. Uskon yhden, pyhän, yhteisen ja apostolisen seurakunnan. Tunnustamme yhden kasteen syntien anteeksiantamiseksi, odotamme kuolleiden ylösnousemusta ja tulevan maailman elämää.

Sanctus

Pyhä, pyhä, pyhä Herra Sebaot!

Taivas ja maa on täynnä kirkkauttasi.

Hoosianna korkeuksissa!

Benedictus

Siunattu olkoon hän, joka tulee Herran nimessä.

Hoosianna korkeuksissa!

Agnus Dei

Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin, armahda meitä.

Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin, armahda meitä.

Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin, anna meille rauha.

Rheinberger: Iltalaulu

Jää meidän luoksemme, sillä ilta joutuu ja päivä on jo laskemassa.
(Luuk. 24:29)

Tämän produktion musiikki on puhutellut minua syvältä, ja olen tuntenut koko prosessin ajan itseni todella onnekkaaksi että saan tehdä sitä näin hienojen muusikkojen kanssa. Opinnäyteprosessi on altistanut minua perusasioille, ja yhdeksi tärkeäksi kysymykseksi on noussut oman roolin pohtiminen johtajana. Mikä on johtajan merkitys musiikin esittämisessä? Onko johtaja vain prosessin käynnistäjä, kokoonkutsuja, musiikin lähtöön laskija?

Näen johtajan ydintehtävänä mahdollistaa muusikkojen tekemistä. Se että yksi henkilö on nimetty päättämään milloin harjoitukset ovat, mitä niissä tehdään, missä järjestyksessä ja miten, vähentää puheen määrää harjoituksissa ja säästää aikaa musiikille. Samalla johtaja voi parhaimmillaan kirkastaa yhteistä näkemystä soitettavan musiikin luonteesta ja vaikkapa suunnista. Tähän liittyy tietenkin myös haasteita: välillä fraaseja voi rakentaa useammallakin hyvällä tavalla. Niistä täytyy joku valita, ja joskus prosessissa hyviäkin vaihtoehtoisia tulkintoja jää käyttämättä. Se ei mielestäni kuitenkaan ole suurin riski. Johtaja voi myös omalla toiminnallaan passivoida ja riistää muusikoilta oman musikaalisuuden hyödyntämisen ja vastuun kantamisen. Varsinkin pienellä kokoonpanolla soittajat pystyisivät keskenään soittamaan kenties jopa yksimielisemmin kuin kapellimestarin johdolla, herkistymään toistensa soitolle ja ottamaan enemmän vastuuta yhteissoitosta. Parhimmassa tapauksessa johtaja siis estää muusikoita tekemästä parhaansa.

Tässäkin mielessä musiikin tekeminen tekee nöyräksi. Johtajan on oltava vahva mutta vieläkin tärkeämpää on, että johtaja osaa vetäytyä pois tieltä. Paras johtaja antaa muusikoiden soittaa ja laulaa, auttaa siellä missä tarvitaan, paikkaa ja vahvistaa. Hän luo mielikuvia, terävöittää niitä, ja sitten muistuttaa niistä, kutsuu mukaan. Mielikuvien yhtenäisyys ja niiden muistamisen samanaikaisuus voi vahvistaa musiikillista ajatusta ja merkityksiä. Sitä kohti, fraasi kerrallaan!

Saara Ruuska

Tässä konsertissa minua kuullaan kahdessa eri roolissa: solistina ja continuo-soittajana. Minua kiinnostaa tavattomasti näiden kahden eri roolin suhde. Kirjallinen opinnäytetyöni keskittyy kuitenkin continuo-soittoon.

Basso continuo on barokin aikana vallinnut säestyskäytäntö. Continuo-ryhmä voi olla hyvin vaihtelevan kokoinen, mutta yleensä siihen kuuluu ainakin yksi matala melodiasoitin (esim. sello tai gamba) ja yksi sointusoitin (esim. cembalo, luuttu tai urut). Continuo-urkuri saa eteensä yksiaänisen bassostemman, johon on merkitty eri intervaleja tarkoittavia numeroita. Perinteisesti urkuri improvisoi tämän numeroidun basson perusteella sointusäestyksen orkesterin pohjalle. Tällaisen haasteen edessä tarkasti notatoituun musiikkiin tottunut nykyurkuri on ymmällään; mistä minä tiedän, mitä minun kuuluisi soittaa?

Tarkasti määritetyn harmonian mukainen, äänenkuljetussääntöjä noudattava sointusatsi on haastava tuottaa improvisoiden. Nykyurkurin vaihtoehtona on nuotintaa sointusatsi tarkasti itse. Tätä nuotinkirjoitusprosessia käsittelen työssäni. Sekä continuo- että soolosoittajan rooleissa pääsen toteuttamaan antoisaa ja mieluisaa tehtävää, musisoimaan yhdessä muiden lahjakkaiden soittajien ja laulajien kanssa!

Anni Nousiainen

Anni Nousiainen (s. 1994) aloitti urkujensoiton 17-vuotiaana lukiolaisena musiikkilukiossa. Pian hän hylkäsi konserttipianistihaaveensa ja aloitti kirkkomusiikkiopinnot Tampereen ammattikorkeakoulussa. Siellä hän on saanut monipuolista opetusta ja toiminut niin urkurina, pianistina, cembalistina, klarinetistina, laulajana kuin kuoronjohtajanakin. Urut ovat kuitenkin Annille rakkain soitin ja loppumaton innoituksen lähde. Urkulehtori Anne Nietosvaaran hermot ovat usein koetuksella, kun Anni etsii soittoonsa pyhää huolettomuutta, mutta mukavaa heillä on yhtä kaikki.

Anni haaveilee jatko-opinnoista Sibelius-Akatemiassa ja Saksassa ja harjoittaa kanttorin jaloa ammattia aina kun opinnoiltaan ennättää.



Heidi-Annina Nikkilä opiskelee viulunsoittoa Tampereen Ammattikorkeakoulussa esittävän säveltaiteen linjalla opettajanaan Laura Vikman. Ammattiopintojen aikana Heidi-Anninan opettajina ovat toimineet myös Juhani Palola (Lahden Konservatorio 2008-2011), Juho Laitinen (2011-2013) ja Nikolai Fadeev (TAMK 2013-2015).

Sopraano **Aleksiina Turtiainen** aloitti lauluopintonsa vuonna 2008 Savonlinnassa. Hän opiskeli laulua Lahden konservatoriossa vuosina 2013-2015. Vuodesta 2015 Turtiainen on opiskellut laulua ja laulupedagogiikkaa Tampereen ammattikorkeakoulussa Ulla Raiskion johdolla.



Saara Ruuska viimeistelee kuoronjohdon opintojaan TAMKissa Markus Yli-Jokipiin johdolla.

Tamperelais-helsinkiläinen kuoronjohtaja työskentelee tällä hetkellä Teiskon mieslaulajien sekä perustamansa, monikulttuurisen Maailma-kuoron taiteellisena johtajana. Ruuska on vanhan musiikin lisäksi kiinnostunut mm. nykytaidemusiikista, kansanmusiikista sekä musiikin yhteiskunnallisista ulottuvuuksista.

Kuulas Ensemble on koottu nuorista, lahjakkaista Tampereen Musiikkiakatemian opiskelijoista, joille vanhan musiikin yhteissoittaminen on kiinnostuksen keskipisteessä.

Viulu

Heidi-Annina Nikkilä
Elina Seppänen
Saara Suominen
Veera Hölsö
Tuiki Latvala
Pessi Jouste
Roope Jokinen

Alttoviulu

Teele Jantsikene

Huilu

Saara Lehtonen

Sello

Jyri Häkkinen

Kontrabasso

Paula Nääppä

Urut

Anni Nousiainen

Kamarikuoro Näsi on tamperelainen kamarikuoro, joka koostuu musiikin ammattilaisista ja opiskelijoista sekä kokeneista harrastajamuusikoista. Kuoro toimii myös TAMKin kuoronjohdon opiskelijoiden harjoituskuorona. Kuoroa johtaa Markus Yli-Jokipii.

Kiitokset:

Pekka Ruuska
Markus Yli-Jokipii
TAMK Musiikkiakatemian kirjasto & Leeni Pukkinen
Yhteistyössä TAMK Musiikki ja Tampereen ev.lut. seurakunnat

Liite 3. Opinnäytetyön audio-taltiointi.

Audio-taltiointi on saatavilla TAMKin kirjastossa sekä sähköisesti pyydettyäessä.