



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## MUSIIKINJOHTAMINEN

### Ammattilaismusiikinjohtajien käsityksiä lyöntitekniikasta

Sanna Kuusisto

Opinnäytetyö  
Joulukuu 2015  
Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogi



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogi

KUUSISTO, SANNA:

Musiikinjohtaminen  
Ammattilaismusiikinjohtajien käsityksiä lyöntitekniikasta

Opinnäytetyö 55 sivua, joista liitteitä 1 sivu  
Joulukuu 2015

---

Musiikinjohtajan yksi tärkeimmistä työvälineistä on lyöntitekniikka, jonka avulla hän voi auttaa soittajia ja laulajia musisoimaan laadukkaammin ja toteuttamaan johtajan taiteellista visiota. Lyöntitekniikan kehittyminen toteutuu musiikinjohtajilla yksilöllisesti, ja tämän opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää ammattilaismusiikinjohtajien käsityksiä lyöntitekniikasta ja suhteuttaa saatua aineistoa kirjallisiin lähteisiin. Myös johtajan monet roolit, muun muassa pedagogi ja auktoriteetti, ovat käsittelyn kohteena. Tutkielma on rajattu käsittelemään aihetta vain musiikinjohtajan näkökulmasta, ei esimerkiksi johdettavan muusikon näkökulmasta. Työssä käytetään aihetta käsittelevää kirjallisuutta vertailun, vahvistamisen ja ristiriitaisuuksien osoittamisen pohjana. Aiheesta on tieteellistä tutkimusta vielä melko vähän suhteessa musiikin tutkimuksen määrään.

Tutkielman yhtenä tavoitteena on tuoda ammattikunnan hiljaista tietoa esiin. Alalle tyypillinen kokemusperäisen oppimisen kautta saavutetut tieto ja taito eivät välttämättä siirry eteenpäin, vaan johtajat muodostavat omat tapansa toimia työkentällään. Opinnäytetyön pyrkimys on jakaa näitä ajatuksia ja toimintamalleja laajemmin saavutettaviksi. Tutkielma toteutettiin haastattelumuotoisena. Haastateltaviksi valittiin kolme ammattilaisjohtajaa, joiden haastattelut tallennettiin sekä ääni- että videotallenteena.

Yhteenvedona voidaan nähdä musiikinjohtajien pyrkivän persoonaansa ja tahtoaan ilmentävään ele- ja liikekieleen, jolla he auttavat johdettavia laadukkaampaan musisointiin. Vaikka yksittäisissä elementeissä näkemykset saattavatkin erota, haastateltavat kokivat johtamisprosessin hyvin samankaltaisena. Teostuntemuksen merkitys korostui musiikinjohtajan vision luomisessa ja lyöntitekniikan kehittämisessä. Tutkielman tulokset antoivat aihetta pohtia lisää ammattikunnan sisäisen yhteistyön ja avoimuuden kehittämismahdollisuuksia musiikkikentän dynaamisen tulevaisuuden takaamiseksi.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music  
Option of Music Pedagogy

KUUSISTO, SANNA:

Conducting  
Professional Conductors' Perceptions of Conducting Technique

Bachelor's thesis 55 pages, appendices 1 page  
December 2015

---

One of the most important tools of the conductor is the conducting technique, which the conductor uses to help the musicians fulfil the conductor's artistic vision. The development of conducting technique varies from one individual conductor to another and the aim of this thesis is to study how professional conductors perceive conducting technique and to compare their views to those presented in the literature. In addition to conducting technique, the various roles of the conductor, such as pedagogue or authority, are studied. The thesis studies the subject from the perspective of the conductor, not the musician being conducted. The source literature is used to compare and confirm but also to point out contradictions in the findings of the study. The amount of research available on the subject is currently relatively small compared to the research available on music in general.

One of the goals of this study is to reveal tacit knowledge within the conducting profession. The knowledge and skills conductors typically develop through experience are not always transferred to others and each conductor is forced to develop his/her own style by him/herself. The aim of this thesis is to help transfer this knowledge to a wider audience. The study was carried out by interviewing three professional conductors. The interviews were recorded in video and audio format.

As a result, conductors were found to strive for gestures and motions that express their own persona and convey their intentions in order to help musicians to perform with better quality. Although some conflicting views on individual details were noted, the interviewees were found to have very similar views on the process of conducting in general. Mastering the music being performed was found to be of significant importance for conductors in creating their vision and developing their conducting technique. The results of the study suggest a need to further consider the possibilities to develop cooperation and openness within the conducting profession.

---

Key words: conductor, conducting technique

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	5
1.1	Tutkielman tavoitteet ja tausta.....	5
1.2	Tutkielman rakenne.....	6
1.3	Tutkielman rajausta ja tutkimusmateriaali .....	8
1.4	Tutkimuskirjallisuus.....	9
1.5	Tutkimuskysymykset ja hypoteesi.....	11
1.6	Tutkielman luotettavuus .....	14
2	JOHTAJUUS .....	16
2.1	Musiikillisen johtajuuden historia.....	16
2.2	Johtajan roolit ja status.....	17
2.3	Johtajan työkalut .....	21
3	LYÖNTITEKNIikka .....	23
3.1	Yleinen taso .....	23
3.2	Peruslyöntitekniikka.....	25
3.2.1	Kehon ja käsien asento.....	26
3.2.2	Tempon näyttäminen .....	27
3.3	Lyönnin koko.....	28
3.4	Lyöntikaavat ja lyönnin pohja .....	29
3.4.1	Impulssi.....	32
3.5	Käsien eriyttäminen .....	33
3.6	Lähdöt ja sisääntulot .....	36
3.7	Katseen ja kasvojen käyttäminen.....	37
3.8	Sointi .....	39
3.9	Orkesterinjohton ja kuoronjohton eroja.....	42
4	JOHTAJUUDEN PROSESSOINTI.....	45
4.1	Harjoittelu ja opettaminen .....	45
4.2	Tulkinnallisen käsityksen muotoutuminen.....	48
4.3	Johtajuuden ihanteita.....	49
5	POHDINTA .....	51
	LÄHTEET .....	53
	LIITTEET.....	55
	Liite 1. Haastatteluaiheita ja -kysymyksiä.....	55

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkielman tavoitteet ja tausta

Kuoron- ja orkesterinjohtajan työnkuvaan kuuluu olennaisella tavalla musiikin harjoittamisprosessi, joka useimmiten kulminoituu konserttiin. Musiikinjohtajan tulisi auttaa johdettavia soittajia ja laulajia tuottamaan mahdollisimman laadukkaan ja omaa visioitaan vastaavan soivan lopputuloksen. Hänen on kyettävä johtamaan musisointia käyttämällä fyysisiä eleitä ja liikkeitä, ja tätä työskentelytaitoa kutsutaan johtajan lyöntitekniikaksi.

Lyöntitekniikkaa opettaminen sisältyy kuoron- tai orkesterinjohtajakoulutuksessa opiskelijoiden keskeisiin aiheisiin, mutta opetussisältö saattaa varioida paljon opettajasta ja oppilaitoksesta riippuen. Vaikuttaa yksilölliseltä, miten kukin musiikinjohtaja tätä merkittävää työvälinettä kehittää uransa aikana ja millaiseksi se muotoutuu. Ammattilaisjohtajan lyöntitekniikka hioutuu hänen suuntautumisensa ja karttuneen kokemuksensa kautta omanlaisekseen ja jopa tunnistettavaksi. Lyöntitekniikka on kuitenkin siinä määrin hankalasti sanallistettavissa, että sen käsittely ei usein ole täsmällistä tai jäsentävää, vaan pikemmin ohjaavaa ja omiin valintoihin kannustavaa.

Tutkielmani tavoitteena on selvittää ammattilaismusiikinjohtajien käsityksiä lyöntitekniikasta omassa käyttöteoriassaan, ja suhteuttaa saatua aineistoa kirjalliseen materiaaliin. Työn yksi keskeinen tavoite on tuoda esille niin sanottua hiljaista tietoa, joka perustuu kokemusperäiseen oppimiseen. Ammattilaisjohtajien ja ammattilaisiksi valmistuvien johtajien välillä ei työelämässä välttämättä löydy luonnollista suhdetta ja kommunikointiväylää, jolloin hiljaisen tiedon siirtäminen jää osaltaan vain virallisen koulutuksen mahdollisuudeksi. Työnkuva on usein yksinäinen eikä yhteistyötä ammattilaisjohtajien kesken tehdä ainakaan esimerkiksi viikoittain tai toistuvasti harjoituskauden aikana.

## 1.2 Tutkielman rakenne

Tutkielma toteutettiin haastattelumuotoisena, sillä käsiteltävä aihe vaatii vastaajilta paitsi mahdollisuutta vapaaseen sanalliseen ilmaisuun, myös mahdollisuutta eleiden luontevaan käyttöön. Olennaista ei ollut vain, mitä haastateltavat kertoisivat, vaan myös miten he eleillään ilmaisisivat ja selventäisivät ajatuksiaan johtajuudesta ja lyöntitekniikasta. Pidin erittäin tärkeänä saada haastatteluista äänitallennuksen lisäksi myös videotallennuksen, jotta haastateltavien käsien ja kehon liikkeet tulisivat taltioituiksi. Liikeratojen tarkka muistaminen yhdeltä näkemältä ei ole mahdollista, joten aineiston purkamisessa oli välttämätöntä saada kerrattua nämä liikkeet, joita haastateltavat olivat käyttäneet.

Vapauttaakseni haastateltavat avaamaan ajatuksiaan kerroin välttäväni suorien lainauksien käyttämistä työssäni. Kaikki tutkimuksessa esitellyt ajatukset on muotoiltu heidän kertomansa pohjalta, sillä puheessa tyypillinen lauserakenteiden muotoilemattomuus häiritsee sisällön ymmärtämistä. Tutkielma ei pyri millään tavalla selvittämään haastateltavien reagoitintapoja kysymyksiin tai muuta sellaista, mikä vaatisi nimenomaan painojen tai täytesanojen esilletuomista.

Haastattelut kestivät kukin 1,5 h – 3 h, riippuen haastateltavien aikatauluista ja toisaalta vastausten laajuudesta. Kaikki haastattelut oli järjestetty haastateltavien ehdottamassa paikassa luontevuuden tavoittamiseksi, ja kaikki haastattelut tuntuivat olevan haastateltavan ja kerrotun sisällön kannalta riittävän pituisia. Olin lähettänyt haastateltaville edellisenä päivänä sähköpostilla haastatteluaiheita ja -kysymyksiä, joiden pohjalta haastattelu tapahtui (katso liite 1). Tämän tarkoituksena oli orientoida haastateltavia aiheeseen, jotta he olivat jo hetken ehtineet analysoida ja pohtia ajatuksiaan aiheesta. Tuntui selvältä, että vaikka he alan ammattilaisina ovat Suomen parhaita asiantuntijoita vastaamaan kysymyksiini, eivät he välttämättä päivittäisessä työssään pysähdy miettimään tarkemmin käsityksiään esimerkiksi lyöntinsä variaatioista tai omasta statuksestaan suhteessa johdettaviin tai yleisöön. Valmistautuminen seuraavan päivän haastatteluun saattoi tapahtua vain taustalla, mutta pidin tärkeänä antaa mahdollisuuden tähän.

Seurasin haastattelukysymyslistani vain suurpiirteisesti ja annoin haastateltavan puhua melko vapaasti. Tein tarkentavia kysymyksiä, jos koin tarpeelliseksi, ja aiheen tultua riittävästi käsitellyksi jatkoin seuraavaan kysymykseen ja aiheeseen. Haastateltavat erosivat siinä määrin toisistaan, että toiset antoivat selvästi tiiviimpiä vastauksia ja toiset

laajensivat aihetta myös alkuperäisen kysymyksen ulkopuolelle. Kuitenkin käsittelemäni aihe on niin moniulotteinen, että koin hyväksi olla ohjailematta liikaa suuntaa.

Haastattelut äänitettiin Zoom H4 -laitteella joka tallensi vain ääntä, ja toisella Zoom Q2 -laitteella, joka tallensi äänen lisäksi myös videokuvan. Halusin käyttää kahta tallenninta jo varmistukseksi, jotta materiaali tulee yllättävissäkin tilanteissa talteen. Molemmat laitteet olivat virtajohdossa, jotta paristojen kanssa tulevaa riskiä äänityksen keskeytymisestä ei olisi. Videokuvan sain kohdennettua liikuteltavan jalan avulla niin, että haastateltavan koko kehon käyttö näkyy kuvassa. Kirjoitin haastattelujen aikana muistiinpanoja, joiden pohjalta sain muodostettua alustavan rakenteen käsiteltyjen aiheiden sisällöstä ja vastausten olennaisista asioista. Pidin tätä tekniikkaa erittäin hyödyllisenä, ja jo muistiinpanojen perusteella oli helppo palauttaa mieleen käsiteltyjen aiheiden suunnat.

Kokosin haastatteluaineiston kirjalliseen muotoon ja jäsensin materiaalin alustavasti otsikoiden alle. Erottelin saadusta aineistosta teemoittain osioita, joita yhdistin kirjallisen materiaalin samojen teemojen alle kuuluviin osioihin. Näitä eri lähteistä saatuja aineistoja käsitelin sen jälkeen erittelemällä, vertailemalla ja yleistämällä. Käytän koko ajan työssäni sekä haastatteluaineistoa että kirjallista aineistoa rinnakkain, enkä tee niiden välille lukueroja. Aineistoista esille nousi selkeästi teemoja, joita on mielekästä käsitellä työssäni nimenomaan samanaikaisesti vertaillen, täydentäen ja toisinaan myös ristiriitaisuuksia esille tuoden.

Koko ensimmäinen luku käsittelee itse tutkielmaa katsoen sitä eri kulmista esitellen sen prosessina. Tutkimuksen taustan ja tavoitteiden lähtökohdat, rakenne ja toteutustavat, sekä tutkimuskysymykset ja hypoteesi selviävät tämän luvun alta.

Kokosin toiseen lukuun johtajuuteen liittyviä taustatekijöitä, jotka vaikuttavat työskentelyyn riippumatta siitä, paljonko johtaja itse tiedostaa niiden olemassaoloa. Musiikinjohtamisen historiasta esittelen lyhyen katsauksen taustakuvan luomiseksi ja johtajuuden kehittymisen hahmottamiseksi. Toisessa luvussa käsitelen myös johtajuuteen liittyvien roolien syntymistä ja vaihtelua pohjautuen ensisijaisesti kirjallisiin lähteisiin. Haastatteluaineistoa olen käyttänyt toisessa luvussa ottaessani aiheeksi johtajan statuksen. Sosiaalisissa rakenteissa statuksella on oma lisämerkityksensä, ja halusin käsitellä sitä myös haastatteluissa. Kokoan tähän lukuun myös kirjallisuudesta kumpuavia käsityksiä

ja taustoja, sekä tuon johtajuuskuvaan laajennusta johtamispsykologiaa käsittelevien lähteiden kautta.

Kolmas luku avaa jäsennellysti peruslyöntitekniikkaan kuuluvia elementtejä sekä kirjallisuuden että haastatteluaineiston pohjalta. Käsittelytapa on yksityiskohtiin menevää ja kuvailevaa, ja luvun sisällä pyritään ottamaan huomioon kehon eri osa-alueet johtamistyön eleiden sanallistamisessa. Alaluvuittain käyn läpi näitä osa-alueita esitellen kirjallisuudesta nousevia käsityksiä liittäen niihin eri haastateltavien kertomaa.

Johtajuuteen liittyy perustekniikan lisäksi paljon myös identiteettiin ja henkilökohtaisiin motiiveihin kuuluvia tasoja. Harjoittelemiseen, opettamiseen ja ihanteisiin liittyviä aiheita käsittelen luvussa neljä niiden ollessa yhteydessä voimakkaasti edellä mainittuihin aiheisiin.

Johtopäätökset tutkielman tuloksista ja saaduista vastauksista käsittelen luvussa viisi. Teen yhteenvetoa sekä tutkielman teosta että saaduista tuloksista, ja esitän näkemyksiä ja tavoitteita tämän työn hyödyllisyydestä, onnistumisesta ja tulevaisuuden mahdollisista jatkotutkimuksista.

### **1.3 Tutkielman rajaus ja tutkimusmateriaali**

Olen itse valmistumassa ammattilaiskuoronjohtajaksi, ja olen ollut pitkään kiinnostunut lyöntitekniikkaan liittyvistä ongelmista ja tulkinnoista. Opiskelujeni aikana olen huomannut johtajien käyttävän yllättävänkin erilaista liikekieltä ja he puhuvat lyönnistä hyvin eri näkökulmista. Kuitenkin on samanaikaisesti olemassa käsitys peruslyöntitekniikasta, ja tämä käsitys antaa kuvan paljon yhtenäisemmästä käytännöstä. Olin kiinnostunut selventämään tätä eroa käytännön ja perustekniikan välillä. Tutkielmani kautta halusin saada käsityksen, miten alan ammattilaiset omin sanoin ilmaisevat, avaavat ja analysoivat tätä aihetta. Lyöntitekniikkaan liittyvä pedagogiikka ja didaktiikka on mielestäni mielenkiintoista, mutta sitä ei juuri ole sanallistettu edes oppimateriaaleihin, eikä aiheesta ole kattavaa tutkimuskirjallisuutta.

Aihe rajautui käsittelemään nimenomaan ammattilaismusiikinjohtajien näkemyksiä, enkä halunnut liittää tutkielmaan esimerkiksi ammattimuusikoiden käsityksiä lyöntitek-



niikan seuraamisesta tai heidän johtajaan kohdistuvista odotuksistaan. Tutkielma on rajattu katsomaan aihetta vain johtajan näkökulmasta, ja nämä ajatukset heijastetaan tutkielmassa kirjallisen aineiston näkemyksiin. Esittelen myöhemmin tutkimus- ja opimateriaalikirjallisuuden, jota käytän työssäni.

En käsittele työssäni lainkaan tahtipuikon käyttämiseen liittyvää tekniikkaa, vaan olen rajannut sen työstäni pois viitaten vain lyhyesti aiheeseen. Puikon käyttäminen ei ole välttämätöntä riippumatta johdetaanko kuoroa vai orkesteria. Valintaan käyttää puikko vaikuttaa johdettavan kokoonpanon sijaan enemmänkin musiikin tyyli ja tunnelma. Työssäni en syvenny tähän valintaan, vaan käyn läpi johtamistekniikkaa ja lyöntitekniikkaa, jota voi soveltaa lähtökohtaisesti puikon kanssa tai ilman.

Haastateltaviksi valikoitui kolme suomalaista ammattilaisjohtajaa, jotka ovat kaikki valmistuneet Sibelius-Akatemiasta ja suorittaneet siellä diplomitutkinnon. Haastatteluun oli alunperin tarkoitus ottaa mukaan myös orkesterinjohtoon keskittynyt ammattilainen, mutta aikataulun tiiviiden vuoksi tämä rajattiin pois ja kaikki kolme haastateltavaa toimivat siis ensisijaisesti kuoromusiikin johtajina, vaikka he työskentelevät myös ammattiorkesterien parissa. Heillä on kaikilla pitkä ura takana, ja tämä kokemus ja vankka ammattitaito kuuluivat heidän vastaustensa syvässä ajattelussa. Käytän tutkielmassa heistä nimityksiä haastateltava A, B ja C.

#### **1.4 Tutkimuskirjallisuus**

Suomessa on melko vähän tutkittu musiikinjohtamiseen liittyviä aiheita. Opinnäytetöitä, jotka käsittelevät lyöntitekniikkaa tai yleisemmin johtajuutta, ei juuri löydy. Käytän omassa työssäni ensisijaisesti muutamaa kirjallista päälähdettä, jotka esittelen seuraavassa kappaleessa. Nämä teokset ovat keskenään erityyppisiä ja ne edustavat musiikinjohtamiskirjallisuutta käsittäen väitöskirjan, tekniikkaoppikirjan sekä kaksi johtamista muilla kuin lyöntiteknisellä tasolla käsittelevää kirjaa. Täydennän muilla lähteillä aiheeni käsittelyä laajentaen kuvaa ja tuomalla näkökulmia esimerkiksi sosiaalipsykologian ja didaktiikan suunnalta. Käytän työssäni lähteenä myös opinnäytetöitä, jotka käsittelevät muun muassa lauluinstrumenttia ja musiikinharrastamista Suomessa.

Anu Konttinen (2008) on tehnyt väitöskirjan aiheesta *Conducting Gestures, Institutional and Educational Construction on Conductorship in Finland, 1973–1993*. Tutkijan yhtenä tavoitteena on tarkastella johtajuutta uudesta näkökulmasta, jolloin myyttinen verho kapellimestariudesta siirretään sivuun ja tutkitaan käytännöllistä ydintä johtajuudessa ja elekielessä. Hän keskittyy suomalaisiin kapellimestareihin, jotka ovat olleet Jorma Panulan kapellimestariluokalla vuosina 1973–1993. Konttinen liittää työhönsä sosiologisen puolen, ja näkee johtajan eleiden olevan kommunikointia johtajan ja orkesterin välillä. Hän pyrkii myös selvittämään, millainen sosiaalinen rakenne johtajuus on historiallisesta, sosiologisesta ja käytännöllisestä aspektista. (Konttinen 2008, 10.) Konttisen työ on poikkeuksellinen suomalainen väitöskirja aiheen valinnan haastavuuden ja samalla saavutetun lopputuloksen merkityksellisyyden kannalta.

Kirjassaan *Conducting technique* Brock McElheran (1966) käsittelee lyöntitekniikkaa yksityiskohtaisesti ja yleisesti. Hän käy läpi johtamiseen liittyvää teoriaa kuten lyöntikaavat ja lähtöjen näyttämiset, käsittelee käsien liikeratoja ja kehon asennon käyttöä sekä puhuu harjoituskäytännöistä. Teos on kymmeniä vuosia vanha, mutta sen sisältämät ajatukset ja ohjeet kohtaavat tuoreimpien vastaavien teosten ajatuksia. (McElheran 1966.)

Tone Bianca Dahl (2008) käsittelee kirjassaan *The choir: singing – leading – communicating* monipuolisesti kuoronjohtajan työkenttään kuuluvia aiheita. Hän esittelee käsityksiään äänenmuodotuksesta ja äänenlämmittelystä ja käy läpi eri kuorotyyppien erityispiirteitä. Johtajuudessa hän korostaa johtajan roolia, valmistautumistyötä ja suunnitelmallisuutta. Hänellä on taustalla kysymyksiä johtajan syvemmistä intentioista ja motivaation lähteistä, ja hän käsittelee aiheitaan pureutuen teknistä pintaa syvemmälle. Dahl ei juuri käsittele varsinaista lyöntitekniikkaa, vaan kartoittaa muun muassa psykologisia tekijöitä työskentelyssä. Hän puhuu kirjassaan kommunikoinnista johtajan ja musiikin sekä johtajan ja johdettavien välillä, ja herättää lukijaa pohtimaan omia toimintamallejaan. (Dahl 2008.)

Toinen johtamistekniikkaa käsittelevä teos Frank L. Battistin (2007) *On becoming a conductor* käy läpi johtajuuden vaatimuksia, partituurin lukemista, harjoittamisprosessia, johtajan reflektointikykyä sekä johtamisen opettamista. Teos pohjautuu sekä aiempaan tutkimuskirjallisuuteen että tekijän omaan kokemukseen alalta. (Battisti 2007.)

Työssäni mainittavien opinnäytetöiden tekijät ovat lauluäänen osalta Solja Virta (2012), joka omassa työssään käsittelee äänihäiriöitä sekä Sinikka Päivinen (2015), joka selvittää laulun olemusta instrumenttina (Virta 2012, Päivinen 2015).

Työssäni viitataan näihin edellä mainittuihin töihin ja käytän tätä aineistoa heijastepintana haastattelumateriaalin jäsentelyssä. Osa kirjallisesta aineistosta kuitenkin käsittelee musiikinjohtamista vain kapellimestarin näkökulmasta. Tämä on yleinen tilanne suppeassa johtamiskirjallisuudessa, ja kuoronjohtajan katsantokulmasta käsin on hyvin vähän kirjallista materiaalia. Tämä huomio saattaisi kaivata lisäerottelua työssäni, mikäli aiheeni tuntuisi sitä luonteensa vuoksi voimakkaasti vaativan. Työssäni käsittelen kuitenkin ensisijaisesti perusjohtamistekniikkaan liittyviä osa-alueita niiltä osin kuin käytän kirjallista materiaalia, ja katson sen olevan hyvin samankaltaista riippumatta siitä, johtaako orkesteria vai kuoroa. Esimerkiksi kansainväliset lyöntikaavat ovat samat ja perusmusiikilliset, johtajan näyttöä vaativat asiat ovat hyvin samankaltaisia. Kootun haastatteluaineiston perusteella käsittelen myöhemmin työssäni orkesterinjohtajan ja kuoronjohtajan mahdollisia eroavaisuuksia, mutta muilta osin tässä työssä vallitsee käsitys orkesterinjohtamiseen ja kuoronjohtamiseen liittyvän kirjallisuuden sisällön yleistettävyydestä musiikinjohtamiseen. Käytänkin työssäni käsitettä musiikinjohtajat sisällyttäen siihen sekä orkesterin että laulajien parissa työskentelevät ammattijohtajat. Lyhennän käsitettä musiikinjohtaja käyttämällä usein sanaa johtaja, jolla viitataan nimenomaan musiikinjohtajaan, ei yleistasolla esiintyvään johtajaan paitsi luvussa 2.2, jossa käsitteelen johtajuutta myös sekä työelämälähtöisesti että sosiologisesti kirjallisuutta tukena käyttäen.

## **1.5 Tutkimuskysymykset ja hypoteesi**

Tutkimuskysymykset käsittelevät musiikinjohtajien lyöntitekniikkakäsityksiä ja niiden suhdetta oppikirjateoriaan. Tarkoituksena on siis selvittää, miten johtajat hahmottivat oman työskentelynsä nimenomaan lyöntitekniikan, mutta toisaalta myös johtajuuskäsitteen suhteen. Tutkimuskysymys miten ammattilaismusiikinjohtajat käsittävät lyöntitekniikan omassa käyttöteoriassaan on kantava pohja tutkielman teossa. Toomin (2008) mukaan ammattilaisten taitavaa toimintaa tutkineet Argyris ja Schön puhuvat kahdenlaisista toiminnan teorioista, joilla he kuvaavat ajattelun ja toiminnan monimutkaisuutta. Käyttöteorialla he tarkoittavat hiljaista tietoa tai tietämistä, joka tulee näkyväksi yksilön

toiminnassa. Julkiteorian kautta he käsittävät henkilön kuvailevan ja perustelevan toimintaansa, ja tämä usein eroaa käyttöteoriasta. Kyseiset tutkijat ovat todenneet henkilön usein olevan tiedostamaton sisäisestä ristiriidastaan oman käyttöteorian ja julkiteorian välillä. Itseohjautuvuutta ja reflektiivisyyttä voidaan pitää tukevin ominaisuuksina lähennettäessä näitä teorioita yksilön sisäisessä hahmotuksessa. Muun muassa ulkopuolinen ohjaaja saattaa olla vahvistamassa henkilön vapauttavaa kokemusta tässä prosessissa. Opettajakoulutuksessa käyttöteoria voidaan nähdä opiskelun ja työkokemuksen kautta muodostuneena osaamisena. (Toom 2008, 38–39.) Tarkoitukseni työssäni on selvittää nimenomaan haastateltavien käyttöteoriaa. Käyttöteorialla tarkoitetaan tässä työssä johtajan sisäisiä ja osin tiedostamattomia käsityksiä mielekkäistä johtamiseleistä, johtamiseen liittyvistä positioista ja omista työskentelytavoista. Tarkoituksena on haastattelujen kautta tuoda esille ammattikunnan edustajien sisäisiä näkemyksiä pyrkien saamaan mahdollisimman avointa ja syvälle pureutuvaa haastatteluaineistoa.

Tutkielman tarkoitus on myös selvittää, poikkeako tämä käsitys oppikirjatekniikasta. Oppikirjatekniikalla viitataan tässä työssä kirjallisuuskatsaukseen valittuihin teoksiin ja tutkimuksiin. Musiikinjohtajien ammatilliseen koulutukseen kuuluvaa tai kohdennettua oppikirjallisuutta ei yleisesti käytetä, mutta on kirjoitettu teoksia, jotka käsittelevät muun muassa johtajuutta, lyöntitekniikkaa ja harjoitusprosessia. Tällaiset teokset sisältävät yleisiä ja yksityiskohtaisia ohjeita, näkemyksiä ja kannanottoja. Käyttämässäni lähdeteoksissa viitataan myös muihin teoksiin ja tutkimuksiin paitsi McElheranin teoksessa, joka käsittelee aihetta vain teoksen kirjoittajan pitkään kokemukseen ja taitoon pohjautuen. Käytän tämän lisäksi aineistona työelämän johtajuutta käsitteleviä teoksia sekä didaktiikkaa, kasvattamista ja sosiaalipsykologiaa käsitteleviä teoksia ja tutkimuksia. Tarkoitukseni on heijastaa musiikinjohtajien työnkuvaa laajemmin johtajuuden käsitteeseen, purkaa haastatteluaineistosta esille nousseiden teemojen taustoja ja pohtia musiikinjohtajan rooliin liittyviä didaktisia ja pedagogisia käsityksiä.

Hypoteesina oli, että johtajien käyttöteoria vastaa perustekniikan osalta melko vahvasti oppikirjatekniikkaa. Oletuksena oli heidän tuntevan tämän kirjallisuuden yleiset peruselementit ja niissä esitellyt tekniset ohjeet ja ilmaisut. Johtajuuteen kuitenkin liittyy voimakkaasti niin sanottu johtajan oma kädenjälki, jota ammattikunnan sisällä tunnutaan myös tavoiteltavan. Yhtenä onnistuneen ja ihailtavan johtamisen piirteenä tunnutaan pidettävän persoonallista tapaa lyödä ja tulkita musiikkia. Monella johtajalla on

tavoitteena saada oma sormenjälkensä kuuluviin ja näkyviin taiteellisessa työskentelyssään, ja he saattavat hakea erikoisuutta myös konkreettisissa eleissään.

Johtajaopiskelijoille annetussa palautteessa saatetaan kehottaa tätä hakemaan omaa tapaa johtamiseleisiinsä ja ilmaisuunsa. Useimmiten näitä mahdollisia tapoja ei kuitenkaan konkreettisesti näytetä eikä sanallisesti esitellä. Opiskelijan oletetaan siis itse löytävän persoonallisuutensa myös lyöntityöskentelyssä. Vaihtoehtoja löytää tämä oma tyyli on kuitenkin todennäköisesti vähemmän kuin mitä opiskelijan saama ohje antaa ymmärtää. Mallioppiminen on musiikin alalla erittäin merkittävä väylä viedä tietoa eteenpäin, ja perinteinen mestari-kisälli -asetelma on myös johtamistekniikassa tehokkaimpia metodeja välittää liikeratoja ja kehoilmaisua. Johtajaopiskelijat seuraavat paitsi omia opettajiaan myös ammattikunnan työskentelyä käymällä konserteissa, seuraamassa harjoituksia ja osallistumalla mestarikursseille. Vaikka ohje saattaa antaa vihjeen käyttää liikkeitä vain mielikuvituksen ollessa rajoitteena, usein mielekkäille liikkeille kuitenkin tuntuu olevan jonkinlainen kapeampi asteikko, jonka sisällä voidaan työskennellä ymmärrettävällä tavalla. Mistä löytyy tämä skaala, jonka sisällä voi olla persoonallinen, mutta samalla kansainvälisesti yhä ymmärrettävä? Tutkimusongelmana tämä oli kiinnostava, mutta haastava teema.

Tähän yleiseen omaperäisyyden ja erottumisen tavoitteeseen pohjautuen hypoteesiin kuului myös ammattilaisjohtajien jollain lailla hakeneen näitä piirteitä tekemiseensä. Haastateltavilta oli tarkoitus saada selville heidän tapojaan tehdä perustekniikan ulkopuolelle meneviä liikkeitä. Syventävänä ajatuksena oli saada selville, milloin he kokivat johtaessaan tarvitsevansa erikoisempia liikkeitä tai millaiset piirteet johdettavassa musiikissa vaativat uudenlaista liikekieltä, mitä he eivät perustyöskentelyssään kuvailisi käyttävänsä.

Selvitettävänä oli haastateltavien käsityksiä myös yksityiskohtiin menevällä tavalla, jotta eleiden kuvailu ei jää liian yleiselle tasolle, vaan haastateltava joutui erittelemään teknisiä osioita jakaen liikkeeseen osallistuvia palasia erikseen hahmotettaviksi. Käsitteilyn aiheena oli esimerkiksi sormien tai ranteen käyttö erilaisissa lyönneissä. Haastateltavien aiheeseen syventymistä kuvasti haastattelutilanteessa muun muassa se, miten paljon he elehtivät haastattelujen aikana jatkaessaan käsillään konkretiaan sen, mitä he jäsensivät mielessään kunkin aiheen kohdalla.

## 1.6 Tutkielman luotettavuus

Tutkielma suoritettiin haastattelutyypisenä, jolloin tuloksia arvioitaessa on otettava huomioon tällaiseen metodiin liittyvät keskeiset hyödyt ja toisaalta ongelmat. Tämän tutkielman aiheeseen liittyy olennaisella tavalla haastateltavien eleiden näkeminen ja taltioiminen videolle pelkän sanallisuuden varassa olemisen sijaan. Metodina ei olisi voinut kuvitella käytettävän kyselylomaketta tai kirjallista haastattelua, sillä niissä aineistosta olisi jäänyt keskeinen elementti pois. Aikaisemmissa musiikinjohtamiseen liittyvissä tutkimuksissa ei ole juuri käsitelty johtamistekniikkaa, eikä siis ole muodostunut linjausta lähestyä aihetta. Myös haastateltaville tämä asetti haasteen, eikä tähän haasteeseen olisi voitu vastata etäännyttämällä tutkija tutkittavista.

Aiheen monimutkaisuuden ja moniselitteisyyden vuoksi haastatteluihin liittyi tarve selvittää haastateltavan ajatuksia ja kertomaa, mikä perustelee haastattelun valintaa tutkimusmetodinä (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2014, 205). Yksilölliset näkemykset aiheesta tulivat esille haastatteluja tehtäessä, mutta koska haastateltavilla oli toisistaan tietämättä varsin samanlinjaisia ajatuksia, voidaan pitää mahdollisena jossain määrin myös yleistää heidän näkemyksiään laajemminkin ammattikunnan piirissä. Johtajat ovat omasta osaamisalastaan riippuen painottuneet eri tavoin ja yksilöityvät tunnistettaviksi ammattilaisiksi ja taiteilijoiksi, mutta tutkielman tulokset antavat aihetta katsoa peruselementtien kohtaavan muun muassa heidän työskentelytavoissaan ja johtajuuteen liittyvissä pedagogisissa ja asemallisissa valinnoissa.

Tutkielman tekijän oma aiheen ymmärrys ja ammatillinen valmius käsitellä valittua tutkimusongelmaa vahvisti tutkielman etenemistä mielekkäästi. Haastattelurungon valmistaminen vaati haastattelijalta paneutumista syvällisesti lyönti- ja johtamistekniikan osa-alueisiin, jotta niistä voitaisiin saada selville mahdollisimman yksityiskohtaista ja merkityksellistä tietoa haastateltavilta.

Haastatteluun liittyvä yleinen ongelma saattaa myös joiltain osin esiintyä tässä työssä. Haastateltavilla on taipumus pyrkiä antamaan sosiaalisesti hyväksyttäviä vastauksia, ja joskus he saattavat tiedostamattaankin alkaa arvata, mitä haastatteliija heidän odottaa vastaavan tai mitä muut haastateltavat ovat aiheeseen vastanneet (Hirsjärvi ym. 2014, 206). Musiikinjohtajien ja tässä tapauksessa haastateltavien oman painotusalueen kuoronjohtajien ammattiipiiri on Suomessa jokseenkin kapea, ja voidaan olettaa useimpien

tuntevan toisensa vähintään nimeltä. Tämä tunnistettavuuden mahdollisuus saattoi myös osin vaikuttaa vastausten antoon, ainakin siinä määrin, että he eivät antaneet vastauksiinsa mitään niin jyrkkää näkemystä tutkittavaan aiheeseen liittyen, että sillä voisi olla seurauksia työn valmistuttua ja tultua julkaistuksi.

Haastateltavat tuntuivat kuitenkin hieman hämmentyvän pyydetessä selitystä ilmaisulle johtaa boksien ulkopuolella. Ilmaisua käytetään toisinaan, mutta se jää usein tarkemmin määrittelemättömäksi. Kysyin haastateltavilta, käyttävätkö he ilmaisua ja miten he sen ymmärtävät. Ilmaisua kuitenkin tuntui heistä vieraalta, mutta he pyrkivät sitten antamaan sille sen hetkisen tulkintansa. Tähän hämmennyksen tunteeseen saattoi liittyä silloin paitsi haastateltavan epävarmuus omasta näkemyksestä, pohdinta kysymyksen taustamotiiveista, ajatus haastattelijan mahdollisista sanattomista viittauksista joihinkin tiettyihin johtajiin tai yksinkertaisesti kysymyksen sisällön ymmärtämättä jääminen. Käytin tietoisesti yhtenä osana haastattelurunkoa tätä avoimeksi jätettyä ilmaisua, jonka merkitystä halusin selvittää heidän käsityksensä kautta. En pyrkinyt itse selittämään tätä ilmaisua, vaan annoin heidän selittää sitä heidän käsittämällään tavalla. Haastattelutilanne tuntui niissäkin kohdissa silti pysyvän ilmapiiriltään luottavaisena enkä usko tämän vaikuttaneen sisällöllisesti heidän vastauksiinsa haastattelun edetessä.

On tyypillistä, että jo valokuvauksen yhteydessä toisilla on taipumus jännittyä ja kuvattavana oleminen vaikuttaa heidän luontevan käytöksensä muuttumiseen hillitymmäksi tai varautuneemmaksi. Sama ilmiö saattaa olla vaikuttamassa myös videokuvauksissa. Haastattelut sekä äänitettiin että kuvattiin videolle, ja voisi olettaa tämän tuovan jännitystä haastateltaville. Saatuun aineistoon en usko tämän mahdollisen jännityksen kuitenkaan vaikuttaneen sisällöllisesti, sillä haastateltavat olivat muilta osin tilanteessa mukavuusalueellaan. He olivat itse saaneet ehdottaa haastattelupaikkaa, ja käsiteltävä aihe oli heille erittäin tuttu ja merkityksellinen. Kyseiset haastateltavat ovat tottuneet esiintyvänä taiteilijoina olemaan paitsi katseen alla myös kuvattavana ja äänitettävänä, ja pitkän uransa aikana he ovat löytäneet rentouden myös näissä tilanteissa. Lisäksi haastateltavat ovat nimenomaan ryhmänjohtajia ja heillä on tottumus myös johtaa puhetta, selventää ja ohjata, ilmaista tarkoituksiaan ja valmistelutyönsä aikana myös luoda näkemyksiä ja toiminnan kivijalkoja. Kaikki haastateltavat olivat myös myöntyneet haastateltaviksi omasta halustaan, jolloin voi olettaa heidän myös henkilökohtaisesti haluan jakaa käsityksiään. Nämä erityispiirteet huomioon ottaen haastateltavat melko todennäköisesti pystyivät antamaan kattavasti kuvan omasta käsitysmaailmastaan.

## 2 JOHTAJUUS

### 2.1 Musiikillisen johtajuuden historia

Musiikillisia johtajia on ollut olemassa niin kauan kuin muusikot ovat ryhmässä musi-soineet. Pieniä soitinryhmiä on johdettu katsekontaktilla ja pään nyökkäyksellä, ja toisalta kuoronjohdon traditioon on kuulunut sävelkorkeuksien ja melodisten kaarten näyttäminen käsillä. Edelleen nykyaikanakin musisointia kamarimusiikin parissa voidaan yhteismusisointia johtaa käyttämällä katsetta ja nyökkäyksiä. Vähitellen vuosisatojen kuluessa musisoivien ryhmien jäsenmäärä on kasvanut ja isommat ryhmät ovat alkaneet tarvita aiempaa virallisempaa johtamista sekä isompia eleitä, jolloin on alettu käyttää erilaisia sauvoja näyttämään rytmiä selkeämmin. Sauvat ja puikot ovat olleet myös statussymboleja, ja niitä ovat käyttäneet aikojen saatossa niin paavit kuin armeijan soittokunnan johtajat. Puikkoa on poikkeuksellisesti käytetty myös kuoronjohdossa tiettyissä tilanteissa, mutta yhä nykyäänkin a cappella -kuoroja johdetaan ilman apuvälinettä. (Holden 2003, 94–95.)

Suomessa ei ole samalla tavalla vakiintunutta traditiota johtamisen suhteen kuin monessa muussa Euroopan maassa. Täällä on historiaa johtamispedagogiikasta ja tavasta siirtää johtamistaitoa eteenpäin noin 30 vuoden ajalta, mutta ei samanlaista vanhaa traditiota, joka alkoi 1600-luvulta asti kehittyä muusikon ensemblejohtamisesta vähitellen korokkeella tapahtuvaan tahtipuikkotyöskentelyyn. Suomalaisia sinfoniaorkestereita ei ollut vielä 1800-luvun lopulla montaa ja suomalaista sinfoniamusiikkia on sävelletty vasta samoista ajoista lähtien siinä määrin, että taidemusiikkikulttuuri pääsi kehittymään. Jo nämä olosuhteet ovat määritelleet sen, että Suomessa muusikot ovat tottuneet tekemään montaa asiaa eikä siis ole edelleenkaan tavatonta, että sama henkilö sekä säveltää, soittaa että johtaa. Sibelius Akatemiassa aloitettiin johtajakoulutus 1940-luvulla, mutta vasta Jorma Panulan aikana 1960-luvulla opetuskäytänteet alkoivat saada vakiintuneita muotoja. (Konttinen 2008, 18–20.)



## 2.2 Johtajan roolit ja status

Musiikillinen johtaja toteuttaa työssään useita rooleja, jotka hänen on omaksuttava osaksi toimintaansa. Johtaja on muusikko ja opettaja, ryhmän johtaja ja luonteen arvioija, sekä auktoriteetti että ”käsien heiluttaja” (Dahl 2008, 52). Taiteilija- ja pedagogiroolin nopea vaihtelu harjoittamistyössä on haaste johtajalle. Hänen tulisi määrätietoisesti pyrkiä kohti asettamaansa taiteellista lopputulosta, mutta muistaa johdettaviensa tarvitsevan neuvoja, tukea ja ohjaamista sitä kohti. Mitä ammattimaisemmasta toiminnasta on kysymys, sitä enemmän voidaan antaa vastuuta ryhmälle saavuttaa omin keinoin vaadittu taiteellinen taso, mutta ryhmän sosiaalinen taso ei silti silloinkaan jää pois. Ihmisten välinen kommunikointi ei aina ole mutkatonta, ja johtajan on käytettävä ryhmänsä ohjaamiseen muitakin kuin musiikillisia keinoja saavuttaakseen haluamansa tuloksen.

Johtajan on kyettävä seisomaan sekä musiikillisten että henkilökohtaisten päätöstensä takana ja ilmaistava itseään sekä taiteilijana että persoonana. Kuoro instrumenttina on monimutkainen, sillä sen yksilöillä on jokaisella erilaiset taustat, kokemukset ja pyrkimykset, mutta silti tavoitellaan mahdollisimman yhtenäistä ja johdonmukaista lopputulosta. Dahl (2008) muistuttaa, että kuoro on samanaikaisesti sekä johtajan työkalu että hänen työnantajansa. Johtaja pyrkii inspiroimaan jäseniä erilaisin keinoin yhteiseen taiteelliseen ilmaisuun, mutta lopputulos kuitenkin on yksin johtajan näkemys ilmaisusta. (Dahl 2008, 52).

Johtajalla on oltava tiettyjä persoonallisia ominaisuuksia kyetäkseen työskentelemään ryhmänjohtajana. Battisti (2007) katsoo hyvään johtajaan olevan liitettävissä musiikillisen ja johtamisteknisen osaamisen lisäksi muun muassa intohimo musiikkia kohtaan ja into johtaa. Yhteistyökykyinen ja innostava johtaja saa johdettavansa sitoutumaan ja motivoitumaan työhön. Yksi suuri haaste johtajalla onkin saada ryhmänsä tuntemaan yhteenkuuluvuutta ja halua toimia tehokkaasti yhteisten päämäärien eteen. (Battisti 2007, 80–81.) Pohjanheimo (2012) esittää sosiaalisen identiteetin teorian kautta, että kun ryhmän jäsenyys on ihmiselle itselleen merkittävää, tulee siitä osa hänen identiteettiään. Silloin ihminen pyrkii erottamaan oman jäsenryhmänsä muista ryhmistä positiivisella tavalla vahvistaakseen omaa identiteettiään. Johtajan onkin pyrittävä toimimaan ryhmän edun, ei oman edun hyväksi, sekä määrittämään ja edistämään aktiivisesti ryhmän identiteettiä eikä vain jäädä odottamaan sen syntymistä. (Pohjanheimo 2012, 41–43.)

Battisti (2007) toteaa, että vaikka johtajalla tulee olla itseluottamusta ja rohkeutta tehdä päätöksiä ja saavuttaa menestystä, hän ei saisi menettää kykyä myötätuntoon kanssaan työskenteleviä kohtaan. Tehtävien ja tavoitteiden loppuun vieminen on eräs merkki hyvästä johtajuudesta, ja tähän liittyy myös itsekuri ja visio. Myös karisma liitetään usein johtajuuteen, ja karismaattinen ihminen nähdään viehättävänä ja huomiota keräävänä henkilönä. Näkemykset saattavat erota pohdittaessa onko karisma synnynnäinen ominaisuus vai julkisuuskuvan luomiseen liittyvä asia. Voimakkaat johtajat heijastavat sellaista itsevarmuutta, joka motivoi ihmisiä uskomaan itseensä ja saavutusmahdollisuuksiinsa. Tärkein johtajan tehtävä on pitää toivo elossa. (Battisti 2007, 80–81.)

Lukas Fossin mukaan johtajan tärkeimmät työskentelyvaiheet ovat toiminta, havaitseminen, diagnoosi ja parannuskeino. Tämä kokonaisuus tapahtuu väläyksessä kokeneen johtajan työskennellessä ja hän tuntee heti kuulevan paitsi sen, missä virhe on, myös mitä sille tulee tehdä. Foss lukeekin johtajan olevan opettaja, jonka tehtävänä on erityisesti harjoituksissa opettaa ja ohjata, ja tämä rooli korostuu varsinkin uuden musiikin parissa, jolloin ammattiesittäjätkin tarvitsevat apua jo notaation kanssa. (McElheran 1966, v.)

Ryhtyessään johtajaksi ihminen siirtyy jälleen uuteen rooliin, ja tähän prosessiin sisältyy myös oman identiteetin uudelleenmäärittelyä ainakin sosiaalisen identiteetin osalta, mutta usein tämä heijastuu myös henkilökohtaisen identiteetin puolelle. Identiteetillä tarkoitetaan tässä ihmisen yksilöllistä tapaa olla olemassa sekä kokemusta itsestään ja elämästään. Toisinaan johtajan tehtäviin kuuluu myös epämiellyttävien päätösten tekeminen ja ristiriitojen selvitteleminen. Omat henkilökohtaiset ominaisuudet kuten esimerkiksi ujous tai jämäkkyuden riittämättömyys voidaan kokea työtä haittaavina piirteinä. Johtajan rooli voi siis vaatia toisinaan jotain itselle hankalaa tai harjoitusta vaativaa, mutta se ei ole este johtajuudelle. Tietoisuus omista taipumuksista ja piirteistä luovat mahdollisuuden valmistautua riittävästi tällaisiin haastaviin tilanteisiin. (Pohjanheimo 2012, 66.) Persoonallinen musiikki-identiteetti kehittyy ajan myötä musiikkikoulutuksessa, ja vähitellen se vahvistuu suuntaamaan yksilöä kohti omaa paikkaansa musiikkiyhteisössä, toisella se toteutuu voimakkaammin esimerkiksi kamarimuusikkoudessa ja toisella musiikinjohtamisessa. Ammatillinen identiteetti rakentuu pitkälti sosiaalisen identiteettikehittymisen kautta, ja se tapahtuu sosiaalistumisena omaan ryhmään.

Identiteetti tarvitsee siis osin yhteisöllisen vahvistuksen, tunnustuksen muilta ihmisiltä. (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44.)

Ihmisten hyvä johtaminen yleisellä tasolla työelämässä edellyttää monia samoja ominaisuuksia kuin kohdennetusti musiikinjohtajan työkentällä. Pohdittaessa mitä kompetensseja erilaisissa johtamistilanteissa tarvitaan, voidaan esille nostaa arvojohtaminen, jossa työntekijät voivat kokea, että heistä ja organisaation tulevaisuudesta välitetään. Kompetenssilla viitataan tässä asiantuntevuuteen ja ammatilliseen osaamiseen. Johtamiselta vaaditaan visionäärisyyttä niin, että visiot ovat organisaation voimavaroihin nähden sopivasti innostavia ja haastavia. Johtamiskompetenssit voidaan käsittää sisältävän inhimillisiä voimavaroja tukevia piirteitä, ja niihin voidaan katsoa kuuluvan henkilöstöstä välittäminen, tulevaisuuden visiointi ja tavoitteiden ja haasteiden asettaminen yhdessä esimiehen kanssa. Johtajalta odotetaan muita ominaisuuksia kuin auktoriteettia. Ennemminkin valmentava kuin hierarkiaan perustuva johtamisote vastaa nykyisen toimintaympäristön vaatimuksia. Arvostus ja luottamus ansaitaan viisaudella ja yhteistyökyvyllä. (Pietiläinen & Kesti 2012, 160-161.) Johtamiskompetenssit edellä käsitellyllä tavalla nähtynä voidaan liittää myös musiikinjohtajan työelämään. Verratessa näitä ajatuksia muihin edellä esiteltyihin musiikinjohtamista käsitteleviin ajatuksiin voidaan huomata paljon yhtäläisyyksiä hyvän johtajan ominaisuuskuvauksissa. Johtamista määrittävät siis hyvin samankaltaiset asiat riippumatta täsmennetystä alasta tai substanssista.

Uusin temperamenttitutkimus, jota Suomessa edustaa muun muassa professori Liisa Keltinkangas-Järvinen, tukeutuu geenitutkimukseen ja vahvistaa tiettyjen temperamenttipiirteiden olevan synnynnäisiä. On kuitenkin samalla todettu, että näiden piirteiden yhteys käyttäytymiseen ei ole kausaalista, vaan sosialisatio eli muun muassa kasvatus ja elämäkokemus voivat vahvistaa tai heikentää temperamentin antamia valmiuksia. Voidaan siis luopua ajatuksesta, jonka mukaan vain tiettyntyyppiset ihmiset olisivat luonnostaan parempia johtajia. (Pohjanheimo 2012, 32.)

On tärkeää ryhmätoiminnan sujuvuuden kannalta, että ryhmän jäsenet voivat luottaa johtajansa päätöksien ja toiminnan olevan aina ryhmän parhaaksi. Kun ryhmä kokee mielekkääksi pyrkiä noudattamaan annettuja ohjeita, he ilmentävät halua seurata johtajansa. Sosiaaliin tilanteisiin monesti liittyy statuskysymyksiä, ja johtamistilanteissa on aina taustalla vaikuttavana tekijänä johtajan ja johdettavien suhde ja heidän käsityksensä siitä.

McElheran näkemyksen mukaan johtajan tärkein ominaisuus on kyky inspiroida esiintyjä. Tälle hän antaa useita nimityksiä: johtajuus, hypnoottinen voima, tarttuva innostus ja hyvä opettamistaito. Tiivistettynä hän katsoo johtajan saavan silloin esiintyjän haluamaan tehdä parastaan. (McElheran 1966, 3) Nykyaikainen yleinen käsitys hyvän johtajan ominaisuuksista korostaa motivointia ja kannustamista pelolla hallinnan sijaan. McElheranin ominaisuuslista esittelee paitsi persoonaan liittyviä, tarkemmin määrittelemättömiä ominaisuuksia, myös innostuksen ja pedagogiikan. Millaiseen persoonaan tai johtamistapaan voidaan yhdistää hänen mainitsemansa hypnoottinen voima, ei tule tarkemmin määritellyksi hänen tekstissään. Nämä edellä mainitut johtajan ominaisuudet voidaan kuitenkin liittää yleisesti myös käsitteeseen karisma, ja tästä aiheesta väitelleen Tuomo Takalan (2013) mukaan karismalla viitataan erityisesti ihmisiin, jotka ovat usein ihailun ja huomion kohteena. Takala katsoo karismaan liittyvän olennaisella tavalla muun muassa viehkeyden, mielentyyneyden, mystiikan, positiivisen energian ja sähköisyyden. (Takala 2013, 13.)

Haastateltavilla oli keskenään samankaltaisia ajatuksia johtajan statuksesta ja auktoriteetista. Haastateltava A mielsi johtajan statuksen olevan kiinni hänen lyönnissään ja eleissään. Osoittamalla ammattilaisuutta hyvällä lyöntitekniikalla saavuttaa myös uskottavuuden ja auktoriteetin johtajana. Haastateltava B katsoi uskottavuuden syntyvän luottamuksesta, että tämä henkilö osaa tehtävänsä ja seisoo tekemistensä takana. Haastateltavat korostivat, ettei auktoriteettia pidä hakea despoottimaisella käytöksellä, vaan ammattitaidolla ja luottamuksen herättämisellä.

Suhde johtajan ja yleisön välillä vaikutti jäävän haastateltujen johtajien ajatusmaailmassa melko vähäiselle huomiolle. He tiedostivat konserttiyleisön kenties johtajankin tekemisiä tarkkailevan, mutta eivät kokeneet tarpeelliseksi antaa sen vaikuttaa omaan työkentelyyn. Yksi haastateltava totesi joillain johtajilla olevan enemmän show-elementtejä johtamisessaan, muttei kokenut niiden luontuvan omaan persoonaansa. Yksittäistapauksena hän kertoi saattavansa viedä konsertin viimeisen ja lopettavan lyönnin suureleisesti ylös saadakseen yleisön pysymään hiljaa niin kauan kuin musiikki vielä salissa kaikuu ennen lopullista sammumistaan. Tällä hän haluaa turvata musiikin loppuun asti viedyn kaaren, eikä niinkään luoda mahtipontista johtajanelettä vain eleen itsensä vuoksi.

Toinen haastateltava totesi monesti kuulleen, miten kiinnostavaa yleisölle on seurata johtajaa, sillä hänen liikkeensä ennakoivat tulevaa ja toisaalta ovat yksi ilmaisu musiikille, joka soi. Sen hän katsoi tarkoittavan samalla myös sitä, että johtaja on osana tätä teatteria myös yleisön suuntaan. Haastateltava kuitenkin muistutti rehellisyyden ja aitouden välttämättömyydestä.

### 2.3 Johtajan työkalut

Johtajalla on käytettävissään erilaisia työkaluja, joiden avulla hän kykenee viemään ryhmän toimintaa eteenpäin kohti asetettuja tavoitteita. Oma keho on luonnollisesti tärkein työväline, ja johtaja voikin ilmaista tahtoaan monipuolisesti kehollaan.

Johdettaessa johtaja kuuntelee, vertailee, arvioi, ja eleidensä kautta lopulta kommunikoi saadakseen soittajilta haluamansa. Johtaja siis antaa omilla johtamiseleillään soittajille kuulemansa perusteella sitä, mitä he siinä hetkessä tarvitsevat. Tämän näkemyksen mukaan johtamiseleet ovat toisin sanoen spontaaneja fyysisiä reaktioita juuri kuultuun. (Battisti 2007, 70.) Tällainen valmistelematon ja suunnittelematon johtamiseleiden käyttö vaatii taustalle kokemusta tyypillisesti esiintyvien ongelmien syistä sekä mielekkäistä tavoista käsitellä ja ratkaista niitä. Kokematon johtaja joutuu kokeilemaan tilanne- ja ryhmäkohtaisesti, mitä hänen eleensä tuottavat soivaan kuvaan ja mihin suuntaan hänen kannattaisi niitä muokata päästäkseen lähemmäs tavoittelemaansa. Ammattilaisjohtajalle on syntynyt mieleen rakenteita harjoitusprosesseista, ja hän pystyy jo omaksutun tiedon ja päättelyketjun avulla valitsemaan sopivat ja tehokkaat työskentelytavat.

Harjoitustilanteessa analysoiva ja selkeä sanallistaminen on merkittävä tapa kommunikoida, mutta monet viestit saattavat mennä perille nopeimmin ja tehokkaimmin kehollisilla eleillä. Brewer ohjaa johtajaa keskittymään käyttämiinsä eleisiin ja niiden hallintaan huomauttaen johdettavien toteuttavan tiedostamattaan johtajan kehollisia viestejä. Jos johtaja on rento, tasapainoinen ja hyvin hengittävä, johdettavat peilaavat tämän musisoinnissaan. Tämä tapahtuu jopa riippumatta siitä, millaisia sanallisia ohjeita johtaja antaa. Verbaalisesti voidaan kuitenkin vahvistaa kehollista viestiä ja siten saada aikaiseksi ristiriidaton ja selkeätulkintainen ilmaisu. (Brewer 1997, 10.)

Konttinen (2008) puhuu työssään lähinnä sanattomasta viestinnästä ja eleiden käytöstä, mutta toteaa, ettei ole tavatonta kapellimestarien keskuudessa laajentaa verbaalista il-

maisua kohti visuaalista harjoitusprosessin aikana. Hän kertoo samalla Jorma Panulan erään pääperiaatteen olevan silti ”anna käsien puhua”. Tekemiensä haastatteluiden pohjalta hän kertoo Esa-Pekka Salosen todenneen johtajan joutuvan olemaan joka tapauksessa konsertissakin hiljaa, joten olisi hyvä osata viestiä jo harjoituksissa mahdollisimman paljon non-verbaalisesti. Loppujen lopuksi Salosen mielestä kaikkein kiinnostavimmat asiat voidaan välittää vain sanattomasti. (Konttinen 2008, 230.)

### 3 LYÖNTITEKNIikka

#### 3.1 Yleinen taso

Johtamistekniikka on monimutkainen kokonaisuus, johon liittyy toisaalta johtajan kehon eleet ja liikkeet, toisaalta johtajan ja johdettavien vuorovaikutuksesta heijastuvien tapahtumien hallinta sekä taiteellis-pedagoginen työskentely. Johtajan yksi tärkeimmistä työkaluista on lyöntitekniikka, jonka avulla hän pystyy ilmentämään aikeitaan kansainvälisesti ymmärrettävillä eleillä. Vaikka perustekniikkaan liittyy paljon yleisesti ammattikunnan hyväksymää tapaa ilmaista itseään, johtajien persoona vaikuttaa lyöntiin siinä määrin, että näennäisesti sama ele tai liike alkaakin näyttää eri johtajilla hyvin erilaiselta. Sanalliset ilmaisut saatetaan ymmärtää eri tavoin, eikä perusliikkeen ytimen kuvailu ole yksinkertaista. Holden (2003) toteaaakin johtamiseen liittyvän keskustelun olevan ongelmallista siihen liittyvien väärinkäsitysten ja katsantokantojen eroavaisuuksien vuoksi. Hän korostaa johtajan tärkeimpänä lyöntiteknisenä ansiona selkeyttä. (Holden 2003, 3.)

Konttinen (2008) myöntää omassa tutkimuksessaan, että yleisesti pidetään hankalana määritellä tai tutkia lyöntitekniikkaa, sillä niin monet johtajat käsittävät sen eri tavalla. Jollekulle tekniikka on väylä ilmaista, kun taas jollekulle ylipäänsä käsien heiluttaminen käy johtamisesta. Myös teknisen ja ilmaisullisen eleen erottaminen toisistaan on ongelmallista, ja tähän dilemmaan viittaa moni ammattikunnankin edustaja. (Konttinen 2008, 10.)

Konttinen jakaa johtamiseleet eri lokeroihin, ja hän puhuu muun muassa musiikillisista eleistä, joilla hän tarkoittaa partituurissa olevia ilmiöitä kuten yksittäinen ääni tai rytmi, fraasi tai teema. Nämä voivat siis olla hyvinkin yksityiskohtaisia tai laajaan teksturiin liittyviä kohtia, mutta ne eivät ole vielä konkreettisesti kuultavissa. Kapellimestari voi kuulla päässään ajatuksen tuotetusta äänestä ja hahmottaa sen tarkastikin, mutta se on silti vielä ajatuksen tasolla. Musiikilliset eleet eroavat inhimillisistä eleistä sijoittumalla kommunikaatiotasolle, jolla tarvitaan erityisosaamista ymmärtääkseen ne. Kuka tahansa ei pysty suoraan käsittämään musiikillisten eleiden merkityksiä, vaan tulkinnan kirjon ollessa laaja eleet eivät ole kaikille yksiselitteisiä. (Konttinen 2008, 72.) Konttinen toteaa lisäksi, että motoriset, sosiaaliset, persoonalliset ja tunnepohjaiset tekijät vaikuttavat

musiikillisten eleiden haastavaan analysoivuuteen monimutkaisuutensa vuoksi (Konttinen 2008, 78).

Kun musiikillisesta eleestä tulee nähtävissä ja kuultavissa oleva ele, Konttinen puhuu teknisestä eleestä. Konttinen myöntää olevan haastavaa erotella teknistä ja ilmaisevaa elettä toisistaan, mutta jakaa tutkimuksessaan monen kapellimestarin ajatuksen siitä, että tekninen taso on kaikille johtajille yhteistä, mutta ilmaisulla he tekevät johtamises-taan ja tulkinnastaan yksilöllisen ja omaan persoonansa kytketyn, muistuttaen samalla tämän olevan valittu vaihtoehto nähdä asia. (Konttinen 2008, 78–79.)

Tekninen ele on motorinen ja siten opittavissa oleva käden tai käsien liike, jossa ei vält-tämättä ole lainkaan ilmaisua mukana. Se antaa perusinformaatiota ja ohjeita suoriutua soitosta pitäen tekemisen koossa ja eteenpäin kulkevana. Ilmaisullisilla eleillä johtaja vie musiikin sille tulkinnalliselle tasolle, joka hänen mielestään toteuttaa ensinnäkin säveltäjästä lähtöisin olevaa musiikillista tahtoa sekä hänen omaa yksilöllistä tulkintaansa partituurista. Niiden tarkoituksena on saattaa musiikillisista eleistä lähtenyt prosessi teknisten eleiden läpikuljettamina kohti syvällistä ilmaisua ja toteutunutta soivaa kuvaa. (Konttinen 2008, 80.)

Konttisen yhtenä hypoteesina oli johtajilla olevan eräänlainen eleiden repertuaari, joka on kehittynyt opiskelemalla. Repertuaarin oletettiin olevan siis opittu systeemi, jota jokainen johtaja muuntelee ja täyttää omalla tavallaan. Oman tutkielmani oletukset vas-taavat Konttisen olettamusta. Hänen tulostensa perusteella kuitenkin näytti siltä, että johtajilla on omat eleiden repertuaarinsa, ja nämä eroavat kollegoiden eleiden repertuaa-rista. Konttinen käyttikin ilmaisussaan johtajilla olevan omanlaisensa käsiala, jonka kautta he yksilöityvät ja tulevat jopa tunnistettaviksi. (Konttinen 2008, 228–229.)

Battisti luettelee kolme tapaa, joilla johtaja voi kommunikoida johdettavien kanssa. Tyypillisiksi eleiksi hän katsoo konservatiiviset, kurinalaiset ja koristelemattomat eleet. Ilmaisulliset miimiset eleet taas ovat vapaampia ja sisältävät vaihtelevasti mimiikkaa. Kolmantena kommunikointitapana hän pitää suullista ilmaisua ja ohjeistusta. (Battisti 2007, 69.) Battistin ja Konttisen käsitykset näyttävät olevan samoilla linjoilla molempi-en jakaessa johtajan fyysisesti näkyvät eleet erikseen teknisiksi/koristelemattomiksi ja ilmaisullisiksi. Konttinen käsittelee työssään aihetta tieteellisemmästä näkökulmasta,



mihin viittaa hänen työssään esiintyvä ajatus myös musiikillisen, soimattoman eleen olemassaolosta.

### 3.2 Peruslyöntitekniikka

Kaikki haastateltavat käsittivät peruslyöntitekniikkaan sisältyväksi hyvin samanlaisia asioita, mutta he toivat niitä esille omalla persoonallisella tavallaan ja painotukset siten hieman vaihtelivat. Haastateltavia ei painostettu puhumaan kaikista aiheista yhtä paljon, vaan heidän annettiin itse ilmaista käsityksiään siinä määrin kuin he kokivat sillä hetkellä tarpeelliseksi ja mielekkääksi, joten heidän vastaustensa painotukset selittyvät osin tällä. Pidin tärkeänä olla liikaa johdattelematta haastateltavia, jotta heidän todelliset omaa toimintaansa ohjaavat käsityksensä esimerkiksi tärkeiksi koetuista piirteistä tulisivat esille.

Haastateltava A:n mukaan perustekniikassa on kysymys ensisijaisesti persoonan ja tahdon heijastumasta. Pienempiin palasiin mentäessä johtajan perustekniikka pohjautuu seuraavalla tasolla hänen näkemyksensä mukaan henkilön tapaan seistä, sekä käsien ja muun vartalon suhteeseen. Haastateltava C puhui mieluummin ylipäätään johtamistekniikasta kuin lyöntitekniikasta, sillä hänen mielestään sana lyönti viittaa lähinnä käden liikkeeseen, mutta hänen käsityksensä johtamisesta on paljon tätä laajempi. Johtamistekniikan tärkeimpänä peruselementtinä hän piti käden, kasvojen ja kehon ilmeen vaihtelua. Haastateltava B:n näkemyksen mukaan johtaminen on hyvin kokonaisvaltainen tapahtuma, jonka tulisi olla mahdollisimman luontevaa. Tähän tapahtumaan vaikuttavat muun muassa johtajan oma persoona ja fyysinen rakenne, minkä vuoksi ei voi antaa tarkkaa mallia, miltä pitäisi näyttää. Tärkeää olisi näyttää omalta itseltään ja löytää oman persoonansa ilmaisu. Kaikki haastateltavat toivat persoonan merkitystä esille, ja sitä voidaan pitää yhtenä peruslähtökohdista johtamistekniikassa.

Haastateltava A toi esille myös johtamisen filosofisen tason, ja kehotti johtajia miettimään, mihin he pyrkivät lyönnillään. Hänen näkemyksensä mukaan johtajat usein jakautuvat vahvuuksiltaan sekä niihin, jotka pyrkivät auttamaan laulajia ja soittajia että niihin, jotka pyrkivät kuvaamaan lyönnillään partituuria. Tästä painotuksesta seuraa erityyppistä lyöntiä, kun johtajan pyrkimys asettuu eri valoon. Haastateltava A koki itse

olevansa enemmän niitä, jotka pyrkivät lyönnillään auttamaan, mutta myönsi myös toisen tavan olevan toimiva.

### 3.2.1 Kehon ja käsien asento

Haastateltava C piti merkittävänä kehon hyvää asentoa, ja hänen näkemyksensä mukaan johtajan keho toimii esimerkkinä johdettaville. On tärkeää, että kehon ei anneta mennä kasaan tai pienentyä esimerkiksi näytettäessä pianissimoa. Hän toi esille johdettavien tiedostamattoman imitaation, jonka avulla johtaja saa omalla kehollaan välitettyä toimomaansa kehon käyttöä myös johdettavilleen.

Kaikkien haastateltavien käsitys käsien perusasennosta oli yhteneväinen. He pitivät hyvänä tapana hakea sopivaa ja luonnollista käsien asentoa ensin pitämällä kädet vartalon sivuilla rentoina roikkuen. Haastateltava B piti tärkeänä tarkkailla käsien kierron luontevuutta tässä asennossa. Nostettaessa tästä kädet ylöspäin he myönsivät yleisen opetusmallin kättelyasennosta olevan toimiva, etenkin ajateltaessa tutun ihmisen kättelemistä. Näin kädet nousevat luontevalle korkeudelle luontevassa kulmassa, ja myös luontevan kierron osoittamassa kulmassa. Haastateltava B totesi ihmisten olevan fyysisesti niin erimallisia, että se näkyy myös kämmenen luontevan paikan löytämisessä ja käsi-varren ja ranteen kierron määrässä. Käden tulisi olla sivulla roikkuessaan jännitteetön, ja sellaisena sen tulisi pysyä myös johdettaessa. Tästä seuraa se, että toisilla johtajilla on luontevaa pitää kämmen lähes pystyasennossa, mutta toisilla käsi luontevasti asettuu lähemmäs vaakatasoa. Haastateltavat eivät kuitenkaan kokeneet hyväksi pitää kämmen-tä suoraan alaspäin suunnattuna, sillä se saattaa heidän näkemyksensä mukaan vaikuttaa soivaan musiikkiin niin sanotusti dumpaavasti, eli soinnista katoaa silloin kirkkaus. Ratkaisevana hän kuitenkin käden asennossa piti sitä, miten soittaja tai laulaja siihen pystyy reagoimaan. Omalla kehollaan pitäisi pystyä auttamaan mahdollisimman hyvin johdettaviaan musisoimaan laadukkaasti. Haastateltava C muistutti käsien noston tapahtuvan aina selän lihaksia käyttämällä ja siten käsiä kannatteleamalla, jotta olkapäät eivät ala ylikuormittua. Tämä on tärkeä huomio ammattijohtajan kehonhuollon kannalta. Fyysisen kestävyuden ja toimintakyvyn ylläpito pitkällä uralla vaatii taustalleen hyvän työergonomian, ja johtajalla työasennon säännöllistä tarkastelua.

Haastateltava C piti käsien suhdetta kehoon olennaisena työvälteenä johdettaessa. Esimerkkinä hän kuvaili johtavansa majestoso-karakterin kädet hyvin leveästi auki kenties kämmenet hieman ylöspäin. Intiimin luonteen halutessaan hän tuo kädet lähemmäs toisiaan kasvojen lähetyville, jolloin kädet siirtyvät myös syvyysuunnassa lähemmäs johtajan kehoa. Haastateltavat myönsivät toisinaan tietoisesti vaihtelevansa lyönnissään käden asentoa ja linjausta. Muun muassa haastateltava C kertoi, että halutessaan esimerkiksi voimakkaan atakin lyönnillä hän kääntää kämmensivunsa suoraan alaspäin karatekalyöntimäiseksi, jolloin lyönnin fokus asettuukin käden niin sanotusti terävimpään reunaan. Legatoa korostaessaan hän kertoi lyöntinsä joskus kääntyilevän kaavan sivulaidoissa ranteen kiertoliikkeellä, jolloin saadaan sulavuutta ja lisää virtaavuutta. Yksityiskohtana haastateltava A mainitsi, ettei hän juuri koskaan käytä nyrkkiin puristettua kättä, mutta sen sijaan useinkin kättä, johon hän kuvittelee puikon. Silloin sormet eivät ole puristuksissa, mutta supussa, jolloin lyönnistä on mahdollista saada tarkka ja täsmällinen. Haastateltava B piti vältettävänä asiana muun muassa hajallaan olevia sormia, sillä silloin lyöntiä on vaikea lukea.

### **3.2.2 Tempon näyttäminen**

Johtajan yksi tärkeimmistä lyöntiteknisistä näytöistä on tempon osoittaminen. Teoksen syvällinen tunteminen ja oman tulkinnan hahmottaminen tuovat varmuutta tempovalintaan, ja johtajan sisäinen tempokäsitys muodostuu tarkaksi. Erityisen hitaat tempot on hyvä ajatella jakamalla pulssi ennen valmistavaa lyöntiä, jotta saa tarpeeksi selvän tunnetun (Holden 2003, 9).

Ratkaiseva lyönti on valmistava lyönti, jolla ilmaistaan lähdön lisäksi dynamiikkaa, tempoa ja sävyä. Holden kehottaa johtajaa hengittämään valmistavalla lyönnillä itsekkin riippumatta siitä, johtaako hengitystä käyttäviä muusikoita kuten laulajat tai puhallinsoittajat tai muuta mekanisme instrumentissaan käyttäviä muusikoita kuten jousi- tai lyömäsoittajat. Hengittämällä ilmaistaan koko kehon käyttö musisoidessa. Rento ja vapaa hengitys mahdollistaa nopeuden ja tarkkuuden siinä missä myös esimerkiksi ääri-dynamiikat. Mikäli johdettavat ovat kokeneita ja ammattimaisia, riittää yksi valmistava lyönti, mutta harrastelijoiden kanssa saattaa toisinaan tarvita myös apuvalmistavaa auttaakseen heitä lähtemään yhtenäisesti tarkassa tempossa. Myös haastateltavat korostivat

hengittämisen tärkeyttä, ja haastateltava B puhui hengittävyuden tärkeydestä ja sen näkymisestä johtajan lyönnissä ja kehossa. (Holden 2003, 5.)

### 3.3 Lyönnin koko

Lyönnin koko vaikuttaa ensisijaisesti dynamiikkaan, eli suuri lyönti merkitsee isoa dynamiikkaa ja pieni liike pientä. Kuitenkin tietyissä tapauksissa suuren ja nopean liikkeen ymmärtäminen voi olla hankalaa, joten on tärkeää suhteuttaa lyönnin koko paitsi volyymiin myös osaltaan tempoon. Erittäin nopea lyönti tulee selkeämmäksi lukea, kun sen koko on hallitun pieni. Suuri liike itsessään on hyvä keino pidätellä kiihtyneesti musisoivia sekä tehdä varsinaista hidastusta, sillä massan lisääminen liikkeeseen tuo raskeamman tunteen myös lyöntiä seuraaville. (McElheran 1966, 42–43.)

Konttinen lainaa työssään kapellimestari John Storgårdsia esittäen haastattelun pohjalta, että on yleinen väärinkäsitys ajatella lyönnin koon olevan suoraan samassa suhteessa partituurimerkintöihin. Esimerkkinä hän mainitsee, että suurta crescendoa tehdessä lyönnin ei tarvitse olla suurta. Pienillä ja keskittyneillä eleillä saatetaan saada kommunikointi orkesterin kanssa toimimaan tehokkaammin. (Konttinen 2008, 227.) Tämä antaa ristiriitaisen kuvan suhteessa McElheranin käsitykseen lyönnin koon suurentamisen tarpeellisuudesta. Saattaa olla, että McElheran kuvailee lyönnin kokoa perustekniikkalähtöisesti ja oppimateriaaliorientoituneesti, ja hän pyrkii ohjaamaan kokemattomam- paakin johtajaa hallitsemaan lyöntinsä kokoa. Konttisen haastattelema Storgårds sen sijaan saattaa katsoa aihetta ammattilaiskapellimestarin näkökulmasta, jolloin sekä oma että johdettavien musiikillinen taso on niin korkea, ettei dynamiikkaa juuri tarvitse näyttää lyönnin koolla, vaan intensiteetillä. Storgårds kokee Konttisen mukaan, että johdettaessa musiikin volyymillistä huippukohtaa voiman on tultava paljon syvemmältä kuin vain käden liikuttamisesta. Jos näin ei tapahdu, ei saada aikaiseksi tavoiteltua sointia ja soitto soi yleensä myös myöhässä. Voiman on siis oltava läsnä jo ennen kuin se on kuultavissa käden liikkeen vahvistaessa tämän merkityksen. Käden liikkeen tarkoituksena onkin siis ennen kaikkea saada asiat tapahtumaan täsmällisesti, ei ylimenevinä. (Konttinen 2008, 227.)

Lyönnin koko on haastateltava A:n mielestä osittain yhteydessä myös johtajan fyysiseen kokoon, mutta muistutti myös muun muassa persoonan vaikuttavan tähän. Ensisijaisesti

sointiin keskittyvät johtajat usein käyttävät isompaa lyöntiä saadakseen vuolautta musiikkiin. Liikkeen isontuessa kaavan äärirajat laajenevat, jolloin liikenopeuden on myös oltava suurempaa, jotta ehtii tehdä liikkeet tempossa. Hän koki itse kuuluvansa lähinnä tätä hakeviin johtajiin, mutta myönsi sopivan lyönnin koon olevan tilannesidonnaista. Haastateltava C mainitsi, että lyödessä leveää kaavaa kädet eivät välttämättä tule sisään suuntautuvilla iskuilla kovin lähelle toisiaan, vaan kaavakin siirtyy kauemmas keskivivasta, etenkin halutessa hiljaista tai pehmeää sointia.

Haastateltava B katsoi, että mikäli johtajan oma kehon kannattelu ei ole hyvää ja hänen kehonsa ei toimi mukana lyönnissä kokonaisvaltaisesti, saattaa hän kompensoida tilannetta suurentamalla käsien liikerataa. Lyönnin kokoa tarkasteltaessa hän siis pitikin mielekkäänä pohtia syitä lyönnin koon suurenemiselle enemmän kuin keskittymällä vain varsinaiseen kokoon. Hän uskoi kehon asennon vaikuttavan moneen asiaan lyönnissä, ja asennon korjaamisen olevan järkevä tie korjata myös lyöntiä. Johtaja saattaa lyönnillään provosoida myös äänen prässäämiseen eli liialliseen paineen käyttöön, ja siihenkin hänen mielestään syynä saattaa olla liian suuret eleet keskikehon jäädessä liian passiiviseksi. Yleisneuvona lyönnin koon suunnitteluun hän katsoi olevan mielekästä selvittää johdettavan kappaleen keskinyanssi ja suhteuttaa siihen dynamiikan muut skaalat ja sitä kautta myös lyönnin koko. Hänen mielestään Verdin kirjoittama ffff saattaa näyttää lyönnissä samalta kuin Brahmsin kirjoittama ff, mikäli musiikillinen ilmaisu vaatisi samanlaista äänenkäyttöä riippumatta siitä, ovatko dynamiikkamerkinnot verrattavissa. Tämä ajatus seuraa siten myös lyönnin koon suhteuttamiseen.

### 3.4 Lyöntikaavat ja lyönnin pohja

Johtajille on muodostunut kansainvälinen käden liikesuuntien käyttötapa, jolla he voivat ilmaista tahdin osat vaihtamalla suuntaa, johon lyönti on menossa. Kaavasta voidaan piirtää oppikirjaan perusmalli, joka kuvastaa ensisijaisesti tahdin ensimmäisen osan tulevan aina lyönnissä suoraan ylhäältä alas. Tämä perusmalli on hyvin yksinkertaistettu käsitys kaavasta ja sen käyttömahdollisuuksista, mutta sen avulla voidaan kuvallistaa kaavan perusidea suuntineen. Riippuen siitä, kuinka monta tahdinosaa tahdissa on, käytetään joko yhden-, kahden-, kolmen- tai neljänkaavaa. Riippuen siitä, mitä kaavaa käytetään, lyönnin suunta saattaa esimerkiksi tahdin toisella iskulla vaihdella, joten johtajan ja johdettavien on opeteltava tietämään kaavojen suunnat eri tahtilajeissa. Tahdin en-

simmäinen isku tulee kuitenkin aina ylhäältä alas, joten se on vakioitunut pysymään mahdollisimman tunnistettavana. Jos tahdissa on enemmän kuin neljä osaa, aletaan käyttää niin sanottua jaettua kaavaa, jolloin kaavan iskuja täydennetään toistamalla jokin iskun paikka, jotta saadaan riittävä määrä iskuja ilmaisemaan tahdin pituutta.

Johtajan lyöntikaavoissa tahdin ensimmäisen iskun selkeä lyöminen on tärkeää ja tämän on erotuttava muista iskuista. Tehokkaimman ja vavahduttavimman lyönnin johtaja saa ylhäältä alas, sillä silloin liikkeeseen tulee tehostajaksi myös painovoima (vrt. vasarointi). Sivuttaiset liikkeet tai alhaalta ylös liikkeet eivät saa tuekseen tätä apua ja ovat vain lihasvoiman varassa. Tällainen ensimmäisen iskun suuntaaminen suoraan ylhäältä alas on kansainvälisesti tunnettu peruslyönti. (McElheran 1966, 16–17.) Rytmisesti monimutkaisessa musiikissa tahdin ensimmäisen lyönnin merkitys korostuu, sillä jos muusikko menee tahdin sisäisten osien laskuissa sekaisin, hän etsii välittömästi seuraavan tahdin ykköstä.

Johtajan on tarkoitus näyttää lyönnillään musiikin iskuja, ei yksittäisiä rytmejä. Laulumusiikissa ei siis näytetä tekstin vaihtelua, vaan haetaan toimivin ja selkein pulssiyksikkö, jota näytetään. Jossain kappaleessa saattaa olla mahdollista esimerkiksi 4/4-tahtilajissa lyödä joko neljäsosanuotteja tai puolinuotteja, mutta riippuen musiikin luonteesta ja johdettavien rytmihahmotuksesta johtaja tekee valinnan lyöntiyksiköstä. Aloittelevien johtajien on toisinaan hankalaa luottaa tähän kehotukseen lyödä vain iskuja, mutta yrittäessään osua iskujen väleissä tapahtuviin asioihin johtaja on McElheranin mukaan aina myöhässä vaikuttaakseen enää tapahtuvaan ja samalla hän myös häiritsee johdettavaa. Ihmiselle on luontevaa seurata pulssia, kuten esimerkiksi marssiessa tapahtuu, eikä johtajan siis kannata yrittää lyödä tarpeettomia lyöntejä. (McElheran 1966, 18.)

Lyönnissä on eri vaiheita, joita on nimetty ja joilla on eri funktioita. Käden liikkeen pitäisi olla peruslyönnissä siinä määrin samankokoista, että on erotettavissa se piste, jossa käsi kääntyy takaisin ylöspäiseen liikkeeseen. Tätä kääntöpistettä kutsutaan lyönnin pohjaksi, ja se ilmaisee, milloin musiikin seuraavan iskun pitäisi soida. McElheranin mukaan lyönnin pohjan on oltava luettavissa niin, että kun lyönti tulee alaspäin, se ponnahtaa aina samalta tasolta takaisin ylöspäin kohti seuraavaa iskua. Johdettavien on kyettävä näkemään johtajan liikkeestä, milloin käsi tulee pohjaan eli milloin musiikin seuraavat tapahtumat tapahtuvat. Johtajan lyöntiä on voitava ennakoida, jotta halutut asiat

voisivat tapahtua yhdenaikaisesti ja yhdenmukaisesti. On siis tärkeää näyttää etukäteen, mitä aikoo kohta tehdä, jotta seuraajat voivat sen yhdessä toteuttaa. (McElheran 1966, 19.)

Haastateltava B:n mukaan on tärkeää, että pohja pysyy riittävän alhaalla, sillä pohjan paikka vaikuttaa hengitykseen laulajien ja soittajien peilatesa johtajaa. Hän korosti johtamisessa laulullisuutta, ja hän piti merkittävänä ohjata käsillä ja niiden sijainnilla johdettavien hengitys alas. Kun hengitys näkyy johtajan liikkeistä, laulajan ja soittajan on helppoa musisoida ja se on kuultavissa soundin helppoudessa. Omalla ryhdillä on merkitystä, kun annetaan kehoa kannatteleva vaikutelma ilman jännityksiä. Haastateltava B:n mukaan myös ammattilaistason muusikot reagoivat johtajan kehon asentoon ja hengittävytyteen, vaikka heillä onkin suurempi valmius itse ohjailla omaa musisointiaan kehollaan.

Vaihdellessaan musiikin ilmaisussa lyönnin luonnetta haastateltava C siirtää myös pohjan paikkaa antaessaan erilaisia vaikutelmia. Hän kuitenkin piti tärkeänä silloinkin pitää kehon painopiste alhaalla, jotta hengitys ei lähde nousemaan. Tämä ajatus on siis samoilla linjoilla haastateltava B:n kanssa hyvästä hengitystekniikasta huolehtimisen suhteen, vaikka ensi silmäyksellä heidän ajatuksensa vaikuttavatkin ristiriitaisilta. Voisi siis päätellä olevan tärkeää keholla ohjailla johdettavien hengitystä syvenemään riippumatta siitä, paljonko johtaja haluaa muista syistä vaihtaa pohjan paikkaa. Haastateltava C nosti esille ajatuksen käsien liikkeen keveyden tai raskauden erottamisesta kehon painopisteestä. Keskikehon käyttäminen syvähengitykseen ohjaamisessa ei ole siis sidoksissa käsien liikkeeseen. Tämä tapahtuu erityisesti huolehtimalla, että rintakehä ja hartiat eivät lähde käsien mukana nousemaan, vaan pysyvät rentoina.

Haastateltava A totesi, että jos piirrettäisiin tietokoneella johtajan lyönnin liikkeet ja katsottaisiin sitä ruudulta, voisi huomata johtajan lyönnin pohjan paikan vaihtelevan melkoisesti. Hän piti selvänä, että esimerkiksi kirkossa johdettaessa kuoroa, joka nousee ylöspäin korokkeilla, on mahdotonta pitää lyöntiä alhaalla. Silloin koko lyöntitapahtuma vain nostetaan hieman ylemmäs, mutta hän piti tärkeänä silloin muistaa pitää kyynärpäät alhaalla. Jos nekin nousevat mukana, lyönnistä tulee johtajan lihaksistolle raskas ja samalla myös laulajien hengitys saattaa alkaa peilautuessaan nousta ylös. Taiteellisiin ratkaisuihin kuuluvia perusteluita pohjan nousulle voisi haastateltava A:n mukaan olla hiljaisen dynamiikan tavoittelu, intimiteetin lisääminen tuomalla kädet kasvojen lähelle,

nopeissa tempoissa tahdin jälkimmäisten osien pohjien nousu lyönnin sujuvuuden helpottamiseksi tai halu keventää tahdin tai sanan loppua nostamalla silloin tasaisesti pohjan paikkaa ylöspäin. Hänen mukaansa alaspäin vietyä lyönti tuo lisää painoa ja juurevuutta myös muusikoihin, ja johtajan halutessa painottaa jotain lyönnin on hyvä olla alaspäin suuntautuva. Syvän sävyn ja soinnin saaminen toteutuu helpommin johdettaessa matalammalla pohjalla.

McElheranin mukaan korokkeen käyttäminen on suositeltavaa aina, kun se on mahdollista, sillä johdettavien on tärkeää nähdä kunnolla lyönnin pohja, ei pelkästään johtajan silmät. Tarvittaessa on hyvä siirtää lähimmät muusikot kauemmas, jotta heidän ei tarvitse katsoa johtajan lyöntiä jyrkässä kulmassa ylöspäin. (McElheran 1966, 15.) Käytetty kirjallinen lähde ei puhu pohjan paikan siirtämisen mahdollisuudesta, mutta haastateltavista kaksi kertoivat käyttävänsä tietoisesti pohjan paikan vaihtamista. Tässä voidaan nähdä ero oppikirjatekniikan ja käytännön työskentelyn välillä muistaen kuitenkin kaikkien haastateltavienkin korostaneen kirjallisen lähteen tavoin pohjan paikan mahdollista vaikutusta johdettavien hengittämiseen.

### 3.4.1 Impulssi

Lyöntitekniikan yksi tyypillinen käsite on impulssi. Sillä viitataan lyönnissä tasaisesti virtaavasta liikkeestä erottuvaan lyhyeen hetkeen, jolloin liike nopeutuu ja palautuu taas aiempaan vauhtiin. Tällä lyöntitavalla halutaan esimerkiksi saada aikaan jotain poikkeavaa. Suomalaisessa johtamisopetuksessa käytetään termiä impulssi, mutta termi kuitenkin saatetaan käsittää eri tavoin eikä sitä määritellä erillisenä osana myöskään McElheranin teoksessa. Hän kehottaa olemaan vetämättä kättä ylöspäin kuin kuumalta hellalta, jotta ei provosoida johdettavia soittamaan lyönnin perässä epätarkasti. Tällaista pidempää liikkeen vauhdin nopeuttamista ei kuitenkaan tavoitella sanalla impulssi, vaan sen pitäisi olla hienovaraisempi ele. (McElheran 1966, 33.)

Haastateltava A piti impulssia yhtenä tärkeimmistä lyöntiteknisistä yksityiskohdista. Hänen näkemyksensä mukaan impulssia ei synnytetä ranneliikkeellä, vaan ranne pysyy mahdollisimman paikallaan ja käsivarsi on liikkuva. Hyvän ja vaivattoman impulssi lyönnin opettelu kestää hänen mielestään vuosia, mutta hallitessaan sen pystyy näyttämään tehokkaasti, milloin tapahtuu jotain tärkeää. Vaikka jonkun silmään saattaakin



näyttää siltä, että impulssi suuntautuisi alas kuten vasaran isku, hänen mielestään impulssissa on kyse pohjan jälkeisestä, ylöspäin suuntautuvasta liikkeestä, joka on parin sentin matkalla todella nopea, mutta aiempaan vauhtiinsa sitten heti palaava. Kun liikkeen nopeutta lisätään vain äärimmäisen lyhyen etäisyyden matkalla, silmä ei tulkitse lyönnin perusvauhdin muuttuvan, vaan näkee ainoastaan jotain säpsähdyttävää, mikä kiinnittää huomion. Haastateltavan mukaan impulssin tarkoituksena onkin varoittaa kohta tapahtuvasta ennakkomerkkinä. Impulssi on läsnä valmistavassa lyönnissä, mutta riippuen kappaleen luonteesta sen voimakkuus vaihtelee. Impulssi saattaa tarkoittaa, että kohta alkaa jotain tai kohta jokin päättyy, tai se vihjaisee jostain rytmistä, esimerkiksi synkoopista.

Impulssia haastateltava B piti pienenä ja aivan välttämättömänä tapahtumana lyönnissä. Tämäkin lyönti lähtee kokonaisvaltaisuudesta ja hän piti tärkeänä impulssin olevan kiinni kehossa. Vain kädestä lähtöisin oleva impulssi ei hänen mielestään saa aikaan riittävän hengittävää ja syvää sointia, vaan hallitun tuloksen aikaansaantiin tarvitaan aina keskikehosta lähtevä liike, vaikka impulssi itsessään olisikin hyvin pieni kooltaan. Hänen näkemyksenä mukaan rytmi vaikuttaa siihen, mihin suuntaan impulssilyönti tarkalleen ottaen lähtee. Jos tarvitaan impulssi ilmaistakseen suhteellisen myöhään impulssinannon jälkeen soivaa ääntä, on hyvä ikään kuin lyödä ensin hieman alaspäin liikettä, jotta liike ei suurene liikaa ylöspäin ajan kuluttamisen vuoksi. Jos taas impulssilla on tarkoitus valmistaa melko pian soiva ääni, voi liike lähteä suoraan ylöspäin.

Nämä vastaukset antavat ymmärtää impulssia käytettävän eri tavoin myös ammattilaisten kesken. Hienoinen ero löytyy nimenomaan käsityksessä impulssiliikkeen aloittavasta suunnasta. He kuitenkin pyrkivät sillä aikaansaamaan samanlaisia asioita, joten keino toteuttamistapa kenties hieman varioi, mutta päämäärä on yhteinen.

### **3.5 Käsien eriyttäminen**

Richard Strauss (1864–1949) on historiasta tunnettu yhden käden johtamistyylin edustaja. Hänen mukaansa vasemmalla kädellä ei ole mitään tekemistä johtamisen kanssa, ja hän pitikin sitä liivinsä taskussa. Tämä juontui hänen johtamiskäsityksestään, jonka mukaan on parempi johtaa korvalla kuin kädellä. (Holden 2003, 10–11.) Nykyaikainen

johtamiskäsitys kannattaa molempien käsien käyttöä korvien ohella, mutta yksityiskohdista ollaan toisinaan hieman eri näkökannoilla.

McElheran edustaa vanhempaa kirjallisuutta kuin muut käytetyt lähteet, mutta jo sen mukaan tavoiteltu malli on yhä kannatettu ammattilaisten keskuudessa. McElheranin mukaan on useita koulukuntia vasemman käden käytön suhteen. Yhden mukaan oikea käsi antaa tempon ja vasen käsi näyttää ilmaisun. McElheran kuitenkin kritisoi tätä mallia kysymällä, näkeekö johtajan oikealla puolella olevat todella täysin ilmaisuttoman lyönnin. Toinen vaihtoehto käyttää peilikuvaa on hänen mukaansa hyvien mahdollisuuksien hukkaamista ja pahimmillaan kiusallista ja häiritsevää katsottavaa. Peilikuvalla tarkoitetaan molempien käsien samanlaisen liikkeen peilaavaa, yhtäaikaista käyttöä. Peilikuvan käytössä toistuva informaatio koetaan turhana, ja toisaalta yhtenä vaarana on käsien mahdollinen hienoinen eriaikaisuus ja lyönnin pohjan tason vaihtelu, mikä sekoittaa ja häiritsee antamalla kahta eri informaatiota. Laulaja tai soittaja seuraa silloin usein itseään lähempänä olevaa kättä ja syntynyt soiva kuva heijastaa eriaikaisuutta. McElheran suositteleekin itse käyttämään oikeaa kättä näyttämään kaikkea sitä, minkä se käytännöllisesti voi kuten tempo, volyyymi, karaktääri, fraseeraus ja kaavaan sopivat lähdöt. Vasemman käden tehtävinä hän pitää muun muassa muiden lähtöjen näyttämistä, balansoimista, sivun kääntämistä ja soundin muokkaamista. Vahvistaakseen oikean käden viestiä McElheran kehottaa vasemmalla kädellä korostamaan vaikkapa äkillistä aksenttia tai crescendon huipentumaa. (McElheran 1966, 37.) Holdenin mukaan vasemman käden jäädessä vapaaksi kaavalta johtaja voi sitä käyttää näyttämään sisääntuloja ja dynamiikkoja, syventämään ilmaisua, muotoilemaan fraseerausta ja artikuloimaan tarkemmin. Sillä voi vahvistaa ja hiljentää, hienosäätää ja korostaa. (Holden 2003, 11–12.)

Haastateltava A kertoi orkesteria johtaessaan pitävänsä vasemman käden käytön minimissä, mutta hän koki olevan hyväksi käyttää kuoron kanssa paljon molempia käsiä, vaikkakaan ei peilikuvaa. Laulu on harvoja täysin symmetrisiä toimintoja ja etenkin instrumenttien joukossa harvinaisen keskilinjainen, joten hän piti kannattavana tukea laulajaa johtamalla myös mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Vasemman käden tyypilliseksi liikeradaksi hän kuvaili pyörivän, eteenpäin suuntautuvan liikkeen, joka samalla antaa ymmärtää, että kaikki menee nyt hyvin. Yleisesti ottaen hänen mielestään vasemman käden pitäisi olla kuin vapaa taiteilija tai ballerina, joka voi ottaa niitä vapauksia liikkeissään, mitä oikea käsi ei kaavaan sidottuna voi. Yksityiskohtana hän mainitsi 3/4-

tahtilajin, jossa oikea käsi johtaa kolmen kaavalla ja vasen käsi pyörittää liikettä yhteen, jolloin tasapainotetaan rytmiä ja annetaan virtaavuutta musiikkiin. Haastateltava A ei kokenut mielekkääksi luopua kaavasta ammattilaistenkaan kanssa, vaan hän kertoi käyttävänsä sitä ilmaisten sillä samalla tahtoaan.

Vasenta kättä haastateltava B kertoi käyttävänsä muun muassa rytmiiän ilmaisuun ja laulullisuuden tukemiseen. Hän kuvaili laulaessa kylkien leviävän ja johtajan molempien käsien avautuessa sivulle johdettava heijastaa helposti tätä avautumista myös omassa kehossaan ja musiikillisessa ilmaisussaan. Tästä huolimatta hän muistutti oikean käden olevan niin sanottu puikkokäsi, joka johtaa tapahtumia. Hänen käsityksensä mukaan oikea käsi muun muassa johdattaa vasemman käden impulssiin niin, ettei vasen käsi ole siinäkään liian aktiivinen tai oma-aloitteinen, jos kädet tekevät samaa asiaa.

Haastateltava B ei pitänyt peilikuvan käyttöä lähtökohtaisesti huonona, vaan hänen mielestään siihen tulee puuttua, mikäli se alkaa häiritä seuraamista. Eriyttäminen kehittyä ajan kanssa, ja hänen näkemyksensä mukaan vasemman käden tulisi olla liikkeessä mukana alusta asti. Peilikuvan käytön häiritsevyyttä saatetaan pitää voimakkaampana orkesteriympäristössä, jossa esimerkiksi siitä seuraavat mahdolliset rytmiset epäyhdenmukaisuudet korostuvat jo ryhmän suuremman koon sekä musiikillisen monimutkaisuuden vuoksi. Kuorotekstuuri ei tyypillisesti ole ollenkaan niin roolitettua ja eroteltua kuin orkesteritekstuuri.

Haastateltava C otti esille tärkeän yksityiskohdan termejä käytettäessä. Tyypillisesti puhutaan oikean ja vasemman käden tehtävistä, jolloin pohjaoletuksena on kaikkien johtajien olevan oikeakätisiä tai ainakin opettelevan oikeakätisen tavan johtaa. Hän kuitenkin huomautti monien vasenkätisten johtajien kääntävän käsien tehtävät toisinpäin omassa lyönnissään toteuttaakseen vahvemmalla ja heikommalla kädellään samat asiat kuin oikeakätinen johtaja omallaan. Tästä johtuen hän kertoi käyttävänsä termejä johtava käsi ja avustava käsi. Hänen näkemyksensä mukaan avustava käsi on muun muassa artikulaation vahvistaja, hengityksen ohjaaja ja kulminaatiopisteiden näyttävä. Pidettäessä avustavaa kättä paikallaan se voi esimerkiksi käyttää tilaa ja antaa viestejä dynamiikan ylläpidosta. Jos avustavan käden jättää pois käytöstä hetkeksi, johtajan tulee kuunnella, mitä tarvitaan ja sitten reagoida siihen lyönnillään.

Käsien eriyttämiseen liittyen McElherankin kuvailee käsien erilaisia tehtäviä, mutta jättää käsittelemättä tarkemmin, millaisia liikeratoja voisi käyttää vasemmalta/avustavalla kädellä esimerkiksi fraseeratessaan tai korostaessaan tahdin osaa. Nämä liikeradat vaikuttavat jäävän perustekniikan opettamisen ulkopuolelle ja johtajat omaksuvat itselleen luontevia tapoja näitä käyttää. Osa haastateltavista kuvaili pyydettyä tarkemmin liikeratojaan, ja syvyys suunnassa pyörivä liike vaikutti olevan tyypillistä.

### 3.6 Lähdöt ja sisääntulot

Haastateltava A koki toisinaan lipsuvansa hyvästä lyöntitekniikasta, ja silloin hän kuvasi havainnoivansa tekemisessään turhaa liikehdintää, kuten polvien notkistelua. Hän totesi itsestä tuntuvan usein aivan hyvältä johtaa niin, mutta seuratessaan videolta omaa johtamistaan hän toteaa, ettei se hyödytä, vaan häiritsee. Myös McElheran toteaa, että vaikka kaikki laulajat ja soittajat eivät näekään johtajan liikkeitä kunnolla kuin vyötäröstä ylöspäin, niin yleisö näkee, ja levoton liikehdintä häiritsee katsojaa. Polvien notkistelu tai heiluminen saattaa johtajasta itsestään tuntua eläytymiseltä, mutta se saattaa häiritä katsojan lisäksi myös muusikkoa ja lyönnin pohjan seuraamista, jos pohjan paikka vaihtelee tarpeettoman liikehdinnän vuoksi. (McElheran 1966, 15.)

Kaavan mennessä suttuiseksi seuraa suttuista musisointia johtajan keskittyessä liikaa esimerkiksi ilmaisuun tekniikan ja tarkkuuden kustannuksella. Yhtenä merkittävimpänä päämääränä haastateltava A näkikin silloin palata takaisin selkeyteen muun muassa lähtöjen näytöissä. Vaikka hän haluaisi pehmeän ja ilmavan lähdön hitaassa tempossa, hän piti tärkeänä antaa selkeä pohja valmistavalle, jolloin laulajat uskaltavat lähteä laulamaan nähdessään selkeästi, milloin soi.

Jos soittajalla tai laulajalla on ollut hetken taukoa ennen uutta lähtöään, johtajan kannattaa huomioida tämä stemma näyttämällä lähtö. Näin huomioimalla saadaan tarkennettua lähdön rytmistä yhtenäisyyttä, muistutettua halutusta karakterista sekä nostettua yksilön moraalista halua toteuttaa lähtönsä mahdollisimman puhtaasti sekä hyvällä tekniikalla ja huolellisuudella. Etenkin orkesterimusiikissa tauko ennen uutta lähtöä saattaa olla pitkä, mutta johtaja ei saisi antaa soittajan odottaa lähtönäyttöä, vaan vaatia tätä myös laskemaan itse. Toisinaan liian monta lähtöä sattuu lähekkäin eikä kaikkia pysty näyttämään, ja toisaalta on hankala erottaa, tuliko näyttö todella tietylle stemmalle vai viereisellä

paikalla istuville. Harjoitustilanteessa johtaja voi ehtiä näyttämään lähdön, mutta konserttitilanteessa hän ehkä joutuu huolehtimaan jostain akuutimmasta asiasta kuten balanssista, joten lähtöjen tulee voida luotettavasti tapahtua ilman johtajan näyttöä. Näyttöjä ei siis saisi pitää välttämättöminä, mutta niitä kannattaa silti antaa, vaikka opettaisi-kin ryhmän laskemaan itse. Lähtöjä näyttämällä saadaan kontakti, muistutus ja varmuus siitä, mihin muusikko jo osasi itse valmistautua. (McElheran 1966, 46–48.)

### 3.7 Katseen ja kasvojen käyttäminen

Johtajuuteen liittyy koko ihmisen fyysinen olemus, ja hänen kasvoillaan on iso merkitys muusikoiden reagoimiseen. Persoonerot kuitenkin vaikuttavat johtajien ilmeiden käytön vaihtelevuuteen. Katsekontaktilla voidaan näyttää sisääntuloja, valpastuttaa muusikot ja ilmaisullisena tehokeinona vahvistaa kehon ja käsien viestiä (Holden 2003, 12).

Haastateltava A koki käsien kautta voitavan antaa kenties enemmän informaatiota, mutta katseen teho on hänen mielestään paljon voimakkaampi. Hän pitikin katsetta erittäin merkittävänä osana johtamista. Aina kun johtajalla on asiaa, hän ottaa kiinni sen stemman katseen, jolloin viesti menee tehokkaasti perille. Tämä haastateltava kertoi käyttävänsä usein stemmasta jotakuta tai joitakuuta ikään kuin ukkosenjohdattimina, jolloin hän viestii asian jollekin ja muut ottavat tämän henkilön toiminnasta mallia. Katseen pehmyden asteita hän piti yhtenä keinona vahvistaa johdettavien seuraamista. Pehmeällä katseella hän tarkoitti katsetta, jota ei ole suunnattu kehenkään, silmänympäryslihakset ovat rennot ja yleisilme antaa viestin, että kaikki menee hyvin. Halutessaan tulla tästä tasosta pois katsetta kohdennetaan, ilme jämäköityy ja valmiusaste nousee. Kontaktin otto on tällöin selkeästi erottuvaa pehmeästä yleiskatseesta, ja viesti välittyy selkeästi. Dahl viittaa samaan aiheeseen kuvailemalla johtajan kahta erityyppistä katsetta, joista hän käyttää nimityksiä nuolikatse ja kulhokatse. Nuolikatse on energinen ja kohdetta etsivä, kun taas kulhokatse on sisäänpäin kääntyvämpää. Nuolikatseella johtaja voi lähettää tärkeitä viestejä kohdennetusti, ja halutessaan antaa laulajille enemmän vapauden tunnetta hän käyttää kulhokatsetta. Dahl pitää molempien katseiden käyttöä mielekkäänä, mutta muistuttaa että liika nuolikatseen käyttö saattaa luoda laulajalle ylikontrollidun tunteen ja toisaalta taas kulhokatseen mihinkään kohdistumattomuus voi tuottaa tunteen, ettei heitä johdeta riittävällä määrätietoisuudella ja rohkaisulla. (Dahl 2008, 109.)

Haastateltava B piti erittäin tärkeänä näyttää omalta itseltään myös kasvojen ilmaisun suhteen. Toiset ihmiset ovat luonnostaan liikkuvampia kasvoiltaan kuin toiset ja hän piti luonnollisuutta tässäkin mielekkäämpänä kuin ulkoa tulevien ilmeiden käyttöä. Haastateltava B kertoi käyttävänsä paljon yleiskatsetta, joka ei kohdistu keneenkään niin pitkäksi aikaa, että katseen kokisi olevan suunnattu juuri tietylle henkilölle. Jos hän haluaa korostaa musiikillista nousua, saattaa hän aloittaa pitämällä katsetta alaspäin suunnattuna ja sieltä nostaa musiikinkin noustessa, jolloin avautuminen on hyvin konkreettista.

Katse on myös voimakas ja nopea palautteenantoväylä. Haastateltava A kertoi katsovansa heti kohti stemmaa tai laulajaa, jonka suunnalla tapahtui jotain ei-toivottua. Ilme saattaa olla kulmien kohotus, pieni hymy, jolla viestii, että huomasi, mutta ei häiritse, tai sitten tietyissä tilanteissa yksiselitteisen moittiva katse. Joskus, kun haastateltava A ei halua olla kommunikoimassa mihinkään suuntaan tai kaikki vain toimii ihanasti, saattaa hän haluta sulkeutua musiikkiin laittamalla silmät kiinni. Hän koki johtajan hyvin voivan tehdä näin, ja toisaalta piti sitä merkinä myös laulajille, että kaikki on kohdallaan. Haastateltava A korosti ilmeiden merkitystä johtamisessa ja ilmaisussa, sillä vaikka kädet ilmaisevat paljon, on hankala tulkita, tarkoittaako sama pehmeä liike surumielisyyttä vai haikaa rakastuneisuutta, mutta kasvot määrittävät ja vahvistavat käsien ilmeen. Johtajan ilmaisu on tärkeää paitsi laulajille ja soittajille, mutta myös yleisölle.

Haastateltava B koki harvoin tarpeelliseksi käyttää katsetta ilmaistakseen jollekulle huomanneensa virheen, mutta muunlaisia viestejä hän kertoi korostavansa katseella. Jos esimerkiksi jonkun kanssa on jo harjoituksissa puhuttu liiasta prässäämisestä, hän saattaa johtaessaan rauhoittaa katsellaan tiettyä laulajaa rentouttamaan äänenkäyttöään. Persoonaa vaikuttaa ilmeiden käyttöön, ja hän kuvasi erään johtajan kulmakarvojen kohottamisen merkitsevän omissa eleissään jopa isoa dynamiikkaa, kun joku toinen johtaja saattaisi käyttää hyvinkin voimakasta ilmettä paljon vaatimattomampaa ilmaisua vaativassa kohdassa. Haastateltava B piti mahdollisena, että johdettavat saattavat kuitenkin hämmentyä kovin voimakkaita ilmeitä käyttävän johtajan tavoista, ja se saattaa seurata myös musiikkiin. Yhtä mieltä haastateltavat olivat siitä, että aidosta tunteesta kumpuavat ilmeet ja reaktiot ovat ainoita, jotka todella voivat välittää johtajan toivoman tunteen ja tunnelman.

Haastateltavien ajatukset katseen käyttämisestä ja sen mahdollisuuksista vaikuttavat olevan yhteneväisiä, mutta palautteen antaminen katseen välityksellä tuntui vastauksissa tulevan ilmi hieman eri kulmista. Kaikki haastateltavat kuitenkin pitivät tehokkaimpana palautteenantona positiivista ja kannustaen motivoivaa palautetta. He kokivat moitteet ja etenkin suoraan kohdistetut negatiiviset palautteet lukitsevina. On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, pitääkö johtajan ilmaista johdettavilleen havainneensa tapahtuneita asioita, etenkin virheiden tai epäonnistumisten kohdalla. Jos johtaja ei vaikuta reagoivan juuri mitenkään soiton tai laulun puutteisiin, saattaa johdettaville nousta epävarmuus johtajan aktiivisesta kiinnostuksesta tapahtumia kohtaan. Saattaa myös olla, että luotto hänen ammatilliseen osaamiseensa laskee, jos epäillään, ettei johtaja edes huomannut, kuten haastateltava A viittasi. Voi siis olla tarpeellista ilmaista tilanteeseen sopivalla keinolla, elein, ilmein tai sanoin, tiedostaneensa tapahtuneet ja antaa kuva selkeästä käsityksestä edetä asian suhteen. Palautteenanto on yksi johtajan työnkuvaan liittyvistä tehtävistä, ja onkin mielekästä pohtia sen antotapoja. Mitä halutaan korjata, mistä syystä se ei vielä ole tavoitellulla tasolla ja mitä asialle pitäisi tehdä, että se korjaantuisi? Johtajan on hyvä myös pohtia, mitä arvoja hän pitää tärkeinä antaessaan palautetta. Arvotutkijoiden mukaan yksilön ja yhteisön tavoitellut päämäärät ja toimintatavat eli arvot vaikuttavat toiminnan taustalla. Yhtenä merkittävänä arvona työyhteisöissä pidetään koettua oikeudenmukaisuutta, jolloin nimenomaan yksilöiden kokemukset ovat ratkaisevassa asemassa. Tulkinnat ja päätelmät voivat erota, ja ratkaisut ja menettelytavat saattavat eri yksilöiden näkökulmista vaikuttaa hyvin erilaisilta. (Pohjanheimo 2012, 50, 170.) Musiikinjohtajan edustamat arvot näkyvät muun muassa hänen palautteenannossaan, ja yhteisön arvot ratkaisevat osaltaan suhtautumistavan tähän palautteeseen. On hyvä tiedostaa, että omalla työllään ja esimerkillään johtaja voi tähän vaikuttaa. Arvomaailmoja voidaan vuorovaikutuksen kautta ymmärtää ja lähentää, ja tämä avulla saavuttaa myös taiteellisesti haluttu lopputulos.

### **3.8 Sointi**

Haastateltavien näkemys soinnin rakentamisesta perustui johtajan omasta kehosta lähtevään kannattelevaan liikkeeseen. Heidän vastauksissaan koskien soinnin kehittämistä ja hallinnoimista lyöntitekniikalla korostui pääasiallinen työskentelyalue kuoro. Laulajien äänenkäytön taitava ohjaaminen vaatii ehkä jopa syvempää perehtyneisyyttä verrattuna muihin instrumentteihin, sillä laulaessa instrumenttina toimii laulajan oma keho. Soitin

on siis elävää kudosta, joka on aina muuttuvaa. Laulusta puuttuu moniin instrumentteihin liittyvä käsien ja aivojen yhteistyö, ja ääntä hallitaankin tässä mielessä poikkeuksellisesti. (Päivinen 2015, 11.) Äänihäiriöt vaikeuttavat laulamista monin tavoin, ja tyypillistä on kokea ylä-äänten tuottamisen vaikeutumista. Laulaja saattaa kokea hankalaksi säädellä tarkasti äänenkorkeutta tai volyyymia ja kurkussa saattaa tuntua kipua tai kuivuutta. Äänihäiriöt ovat laulajilla usein funktionaalisia eli toiminnallisia, mikä tarkoittaa, että äänihuulet ovat terveet, mutta äänentuottotavassa on puutteita. (Virta 2012, 13.) Kuoronjohtajan onkin hyvä keskittyä kuuntelemaan laulajien sointia ja ohjata sitä terveeseen äänenmuodostukseen perustuen. Jos johtaja vaatii laulajalta jotain sellaista, mitä tämä ei pysty instrumenttinsa yksilöllisten ominaisuuksien tai teknisten puutteiden vuoksi toteuttamaan, on riskinä laulajan paineinen ja pakotettu äänentuotto. Tällainen äänenkäyttötapa saattaa johtaa äänihäiriöihin toistuessaan säännöllisenä riittävän kauan, ja silloin tilanteen voi korjata vain opettelemalla uusi, terveempi äänenkäyttötapa, mikä voi olla pitkä prosessi.

Haastateltava C:n mielestä hyvä sointi siirtyy johtajan tuntemuksesta omassa kehossaan hänen lyöntiinsä ja sitä kautta se välittyy johdettaville. Jännitteinen hengittäminen ja liikkuminen tuo prässäämistä, joten hän korosti tärkeänä liikkeen vapaata virtaavuutta. Puhuessaan liikkeen vastuksen määrästä hän totesi sen tuovan tiiviyttä sointiin, mutta liikaa käytettynä se voi alkaa tuntua etenkin laulajalla kurkussa aiheutettuaan liian paineista laulamista. Lyödessään suurtakin fortissimoa haastateltava C piti merkittävänä pyrkiä laulajaystävälliseen ja äänenkäytöllisesti hyvään lopputulokseen. Etenkin ammattilaiskuoronjohtajalla on suuri vastuu harrastajalaulajistaan, jotka ovat alttiina tekemään enemmän kuin pystyvät, halutessaan antaa kaikkensa johtajan ja musiikin viemänä. Hän korosti kuoronjohtajan olevan myös laulopedagogi, ja vain luomalla laulajille riittävät tekniset valmiudet saadaan sellaisia tuloksia, joita tavoitellaan.

Haastateltava B:n mielestä olennaista on saada liike ja soiva musiikki saumattomasti yhteen. Hän kuvaili liikkeen vievän musiikkia, jolloin saavutetaan tavoiteltu sointi. Liikkeessä siis pitäisi näkyä se, mikä kulloinkin soi, ja tästä hän antoi esimerkkinä kahdeksanosanuottien lyönnin verrattuna aksentoituihin neljäsosanuotteihin. Hänen lyönnessään tauko näkyi aivan pienenä liikkeen pysähdyksenä liikkeen yläpisteessä, kun taas aksentoidussa, mutta pidemmässä aika-arvossa liike jatkui sulavammin, vaikka pohja oli yhtä napakka ja selkeä. Haastateltava B korosti johtajan lyönnin olevan musiikissa kiin-



ni, ja että siitä seuraa lyönnille soiva vaste, jolloin tällaisen kommunikoinnin kautta syntyy hedelmällinen yhteistyö.

Haastateltava A:n näkemyksen mukaan kauniit kädenliikkeet itsessään tuottavat kaunista ääntä, eikä hän kokenut tarpeelliseksi käyttää juuri mitään erikoista tavoittelevaa omassa johtamisessaan. Hyvänä hän piti lyönneissä käsien keveyden ja raskauden tasapainoista suhdetta sekä orkestraalisen selkeyden yhdistämistä vokaaliseen vuolauteen.

Näyttäessään crescendoa haastateltava B kuvaili käyttävänsä pyörivää liikettä hetkittäin, mutta hän varoitti käyttämästä liian isoa liikettä crescendossa, jottei liikerata tule äärimmilleen käytetyksi ennen kulminaatiopisteen saavuttamista. Kun crescendo on valmis, hän kertoi kannattelevansa saavutettua dynamiikkaa pysäytetyllä vasemmalla kädellä, jolloin lyönti ei enää kutsu lisäämään tai prässäämään, vaan se kantaa pakottamatta. Johtajan on itse tiedettävä, mihin hän on musiikkia viemässä ja milloin se saavuttaa tavoitellun pisteen, ja tämän tulisi olla lyönneistä luettavissa.

Haastateltava A koki tehottomana näyttää crescendoa nostamalla kättä ylöspäin ja diminuendoa vastaavasti laskemalla kättä. Hänen oma tapansa näyttää pianissimoa oli käden paikallaan pito ja sormien pieni liikuttelu, jolloin saa aikaan hyssyttävän vaikutelman, jota hän korostaa katseella. Crescendon hän näyttää mielestään tehokkaimmin pitäen kämmen auki ja ylöspäin käännettynä ja samalla venyttämällä peukalon ja etusormen väliä, jolloin ele näyttää vaativalta. Yleisenä hyvänä sääntönä hän piti ajatusta aloittaa crescendojen tai diminuendojen lyöminen myöhemmin kuin kuoro ne haluaisi aloittaa, jotta tavoiteltua dynamiikkaa ei saavuteta liian aikaisin.

Kysyttäessä haastateltavilta käsitystä ilmaisusta johtaa boksin ulkopuolella, he joutuivat pohtimaan kauemmin vastaustaan. Ilmaisuihin oli vieras eikä heillä ollutkaan yhtenäistä tulkintaa sen merkityksestä. Ilmaisulla ajatella boksin ulkopuolella tarkoitetaan tavallisesta poikkeavaa ja uudesta perspektiivistä katsovaa ajattelutapaa. Tällä haetaan lateraaliin ajatteluun pohjautuvaa tuoretta näkökulmaa tai innovaatiota. Lateraalien käsitteen on lanseerannut Edward de Bono 1950-luvulla, ja sillä tarkoitetaan uudenlaisia ajatuskuluja ja vaihtoehtoisten toimintatapojen kehittämistä. (Järvilehto 2012, 107.) Johtamistekniikkaan vietyä ilmaisua ei kuitenkaan auennut haastateltaville. Haastateltava B:n vastaus sisälsi kuitenkin muutaman merkittävän havainnon lyöntitekniikasta. Hän käsitti ilmaisun johtaa boksin ulkopuolella tavaksi kuvata jonkun johtavan näennäisesti oikein,

mutta ei silti musiikkia, jolloin syntyy ulkopuoliseksi jäämisen vaikutelma. Jos johtaa kaavoja niin kuin ne yleensä piirretään, tulee johtaneeksi mf marcatoa, mutta ilmaistakseen muitakin dynamiikkoja ja karaktäärejä, kaavaa pitää soveltaa.

### 3.9 Orkesterinjohdon ja kuoronjohdon eroja

Kuoroa johdettaessa tärkeä työkalu on laulettava teksti, ja tämä erottaa osin lyönnin kuoroa tai orkesteria johdettaessa. Haastateltava B kuvaili, kuinka sama rytmi soitettuna saattaa onnistua helposti ja tarkasti johtajan näyttäessä terävän impulssin, mutta jos sanan alussa on paljon konsonanteja ennen iskulle tähdättyä vokaalia, tarvitsee laulaja aikaa tuottaa ne, esimerkiksi sanassa Schmerz. Jos johtaja ei tätä huomioi lyönnissä, saattaa laulaja aloittaa konsonantit liian myöhään ja tulla siksi myös iskulle hieman myöhässä. Tämä on estettävissä, kun johtaja lyönnissään ilmaisee konsonanttien lähdön ja antaa tälle vaadittavan ajan. Haastateltava rinnasti tässä johtamisen opiskelun minkä tahansa instrumentin opiskeluun: tekniikka toimii vasta, kun keho toimii. Tavoitteena hän piti saada soivaan musiikkiin sen, mitä johtaja haluaa ilman selityksiä.

Haastateltava B piti merkittävänä saada niin sanotusti teksti käteen, eli lyönnistä pitäisi voida nähdä, miten teksti asettuu. Hänen mielestään johtajan tulisi harjoitella lyöntiään artikuloimalla itsekin äänettömästi, ja nimenomaan niin, että oma lyönti saa johtajan itsensäkin artikuloimaan, eikä niin että lyönti seuraa omaa laulua. Haastateltava muistutti, että vaikka johtajan ei tulisikaan koskaan itse laulaa johdettaviensa mukana, hänen tulisi koska tahansa pystyä ryhtymään laulamaan. Tästä on suuri hyöty esimerkiksi solistin kanssa, jos solisti kadottaa lähtönsä tai lähtee väärällä iskulla. Myös kuorolaulajia tai soittajia voi ohjata laulamalla päälle keskeyttämättä silti musiikin kulkua, jolloin päästään etenemään ilman turhauttavia keskeytyksiä. Voidakseen toteuttaa tällaista harjoittamistapaa johtajan tulee hallita kaikki stemmat ja harmoniat hyvin.

Haastateltava C sen sijaan ei katsonut olevan niinkään merkittävää eroa johtaa kuoroa verrattuna orkesteriin, vaan olennaisimman eron hän löysi harrastelijoiden tai ammattilaisten johtamisesta. Yleisenä sääntönä hän kuitenkin piti aina johtaa sitä asiaa, mihin johtamista kulloinkin tarvitaan ja reagoida siihen, mitä kuulee riippumatta yksityiskohdista tai tuotetun musiikin laadusta. Täsmäntävän eron kuoron ja orkesterin väliltä hänkin löysi tekstistä, ja totesi sen erottavan olennaisimmin nämä kaksi yleisryhmää. Toi-

saalta hengitys on laulajalle erityistä, mutta toisaalta siinä määrin samanlaista kuin puhallinsoittajalle jo ilman välttämättömyyden kautta, että se ei riitä erottamaan orkesteria kuorosta. Hän totesi jousisoittajankin käyttävän hengitystä avukseen, vaikka ei sitä instrumenttinsa äänen tuottamiseen konkreettisesti tarvitsekaan.

Haastateltava A piti orkesterin ja kuoron johtamista erilaisina, vaikka myönsikin monen ammattilaisen olevan toista mieltä. Yhtenä erona omassa johtamisessaan hän kertoi käyttävänsä vasenta kättä mahdollisimman vähän johtaessaan orkesteria, mutta pitävänsä vasemman käden liikkeessä mukana johtaessaan kuoroa. Tätä hän perusteli aiemmin todetulla tavalla laulun keskilinjaisuudella. Hän arvioi myös, että orkesterin sointia ei juuri tarvitse johtaa, mutta jopa ammattilaiskuorot tarvitsevat hänen mielestään soinnin johtamista. Hän kertoi havainnoineensa, miten ammattikuoron edessä vaihtuneet johtajat saivat aikaan merkittäviä eroja myös nimenomaan sointiin, vaikka sen voisi kuvitella ammattilaisilla olevan muuttumattomampaa ja lyönnistä riippumattomampaa.

Tutkielman aineiston sisäiset ristiriidat tai eroavaisuudet ovat olleet melko vähäisiä, mutta haastateltavien eriävät käsitykset orkesterinjohdon ja kuoronjohdon eroista ja samankaltaisuuksista nousevat tutkielman aineistosta esille. On kiinnostavaa havaita heidän mieltävän toisaalta johtamisen riippumattomaksi johdettavien instrumenteista ja toisaalta erottavan laulajan ja soittajan tarpeet selkeästi. Haastateltava C saattaa omassa näkemyksessään erosta ammattilaisen ja harrastajan välillä löytää olennaisen taustatekijän ainakin koskien suomalaista johtamiskulttuuria. Maassamme ammattilaiskuorokulttuuri ei ole juurtunut, vaikka mediassa säännöllisesti asia nostetaankin esille. Kuoromaailma Suomessa on harrastajavaltainen, ja kuoroja arvioidaankin olevan yli 3000. Ammattikuorona toiminut Radion Kamarikuoro lakkautettiin vuonna 2005 muuttuneen taloudellisen resurssitilanteen vuoksi. Tämän kuoron seuraajana on toiminut Helsingin Kamarikuoro, mutta se ei täytä samanlaisia ammattikuoron kriteereitä kuin edeltäjänsä. Savonlinnan Oopperakuoro toimii ammattikuorona tälläkin hetkellä, mutta oopperakuorona sen taiteellista toimintaa johdetaan toisella tavalla kuin kamarikuoroa. Tämän kuoron lisäksi muutamat ammattimaiset kuorot ovat alkaneet saada jalansijaa, mutta useimmilla ei ainakaan toistaiseksi ole resursseja ammattikuorona toimimiseen muuten kuin projektiluontoisesti. (Salmenkangas 2010, 12.)

Musiikin harrastamista käsittelevissä tutkimuksissa kerrotaan sanan harrastaja etymologisten juurien olevan adjektiivissa harras. Tällä tarkoitetaan innokasta ja sydämeltään

jollekin antautunutta. Sanalla harrastelija viitataan usein samaan, mutta se saatetaan kokea halventavaksi, jos se liitetään epämääräiseen ja satunnaiseen tekemiseen. Samanlainen sävy saatetaan liittää myös sanaan amatööri. Syvästi sitoutunut harrastaja kuitenkin tuntee omistautumista ja intohimoa asiaansa kohtaan. (Hietala 2009, 9–10.) Jaottelu ammattilaisen ja harrastajan välillä onkin joissain tapauksissa häilyvää. Muodollinen koulutus, kokemuksen määrä, pääasiallinen elannon lähde ja oma identiteettikäsitys ovat vaikuttamassa siihen, kumpaa nimitystä käytetään.

Harrastajaorkesteriin liittyvät samanlaiset määrittelyhankaluudet ja toisaalta samanlaiset sisäiset tasoerot. Kuitenkin erona kuorolaulajiin useimmat harrastajaorkesterien soittajat ovat käyneet yksityistunneilla ja mahdollisesti suorittaneet instrumenttitutkintoja musiikkiopistossa. Heillä saattaa olla siis pitemmälle kehittyneet instrumentin hallintataidot verrattuna kuorolaulajiin, joilla on vastaavaa kokemusta vähemmän. Tähän vaikuttanee se, että laulukoulutus on useissa opistoissa mahdollista aloittaa vasta 15-vuotiaana, mutta instrumentalistit ovat siihen ikään mennessä soittaneet parhaimmillaan jo kymmenisen vuotta. Harrastajaorkestereilla ohjelmisto saattaa olla jopa osin samaa kuin ammattilaisorkestereilla ja monet harrastajaorkesterit pitävät tavoitteenaan tuottaa mahdollisimman laadukasta musiikkia. Orkesterinjohtajalla on tähänkin valta ja mahdollisuus vaikuttaa. (Hietala 2009, 12). Kuitenkin harvalla harrastajaorkesterilla saati harrastaja-kuorolla on tilaisuutta saada taiteelliseksi johtajakseen koulutettua ammattilaista. Tästä seuraa näiden ryhmien väistämättä jäävän ilman sitä ammattilaisen kouliintunutta erotelukykyä, instrumenttipedagogiikkaa ja musiikillista näkemystä, mikä voisi ryhmän viedä korkeammalle tasolle. Myös lyöntitekniikan seuraamistaidot jäävät kehittymättä niin pitkälle kuin ammattimaisen johtajan kanssa tapahtuisi. Tämä tausta on osaltaan selittämässä kuvaa kuoron- ja orkesterinjohtamisen eroista, sekä toisaalta tilanteen kehittymismahdollisuuksien rajoista.

## 4 JOHTAJUUDEN PROSESSOINTI

Kuinka saat olemuksellasi ja käsilläsi ilmaistua kaiken, mitä päässäsi liikkuu? Olet malttamaton. Haluat tuoda esiin kaiken tietosi ja selostaa monin kääntein visioitasi. On oltava visio, ettei vain ”vispaa” tyhjää, sillä orkesteri vaistoaa sen. Olkoonpa esityskoneisto yhtye, kuoro, opera, sinfoniaorkesteri, mikä vaan, niin joukossa on useita eri tavoin ajattelevia taiteilijoita, joilla on omat mielipiteensä esillä olevasta teoksesta.

(Almila & Panula 2010, 239.)

### 4.1 Harjoittelu ja opettaminen

Johtajan on hyvä säännöllisesti tarkkailla omaa lyöntiään ja johtamistapaansa ja pyrkiä havaitsemaan, miten hän voi vaikuttaa johdettaviinsa. Epäonnistuminen tai virheiden sattuminen ei aina johdukaan muista, vaan johtaja on saattanut omilla tekemisillään saada aikaiseksi jotain sellaista, mitä ei tarkoittanut. Huomatessaan virheensä johtajan tulisi haastateltava B:n mielestä reilusti myöntää tapahtuneen ja jatkaa harjoitusta jäämättä selittelemään sen enempää. Hän myös totesi, ettei persoonan kulmikkuus tai sähköisyys koskaan korvaa osaamattomuutta, vaan tekniikan heikkoudet ovat nähtävissä ja kuultavissa, eikä sitä voi ohittaa niin sanotulla persoonallisuudella.

Opetellessaan uutta johtajan on hyvä harjoitella yksin, aivan kuten hän harjoittelisi minä tahansa instrumentin kanssa. Tahtoessaan kokeilla lyöntitekniisiä asioita kannattaa hänen käyttää apunaan ensin vain paria avustajaa, ja vasta valmistauduttuaan riittävästi hän on valmis siirtymään ison ryhmän eteen johtamaan. (McElheran 1966, viii.) McElheranin mukaan johtaja, joka johtaa käsillään teosta vain orkesterin tai kuoron edessä analysoituaan kappaleen, on sama kuin pianisti, joka tutkii nuottikuvaa ja suunnittelee sormituksia, mutta soittaa teoksen vasta orkesterin kanssa. Johtaminen on erityisen peitollinen ala, sillä johtaja ei aina huomaa esimerkiksi laiskan tai epätarkan musisoinnin saattavan johtua hänen omasta lyönnistään ja hän syyttää muusikoita, kun taas solisti tehdessään virheen tunnistaa sen heti omakseen ja pyrkii korjaamaan sen ensi kerralla. McElheran neuvoillaan saattaa ajatella kehitysvaiheessa olevaa johtajaa, joka tarvitsee vielä lyöntitekniistäkin valmistautumista teoksen sisäistämisen ohella. Haastateltava A:n mukaan ammattilaisjohtaja ei kuitenkaan enää harjoittele teosten johtamista paitsi sellaisissa erikoistapauksissa, jolloin ei ole olemassa perusratkaisua tarjolla. Tällaisia tilan-

teita saattaa uuden musiikin parissa tulla, kun nuottikuva ei ole perinteinen, vaan vaatii soveltamista myös lyönnissä. (McElheran 1966, 9.)

Kun johtajaopiskelija on vielä alkuvaiheessa opintojaan, haastateltava A piti tärkeänä kaavojen huolellista harjoittelua. Jos niiden oikein lyömiseen joutuu antamaan huomioita, tulee samalla luopuneeksi muusta olennaisesta musiikin sisällöstä eikä voi saavuttaa parasta mahdollista lopputulosta. Yleisohjeena hän piti harjoittelussa tutkia teksti, tehdä sointuanalyysi, selvittää teoksen muoto ja sitten miettiä, miten se johdetaan. Johtaja pääsee hyvin vähän varsinaisesti johtamaan lyönnillä, sillä harjoituskaudesta valtaosa kuluu harjoittamistyössä. Haastateltava A totesi, että mitä kokeneempi johtaja on, sen valmiimpi hän on johtamaan vähäisilläkin läpijohtokerroilla, mutta mitä vähemmän on aikaa olla irti pianosta, sen vähemmän johtajalla on varaa tehdä virheitä tai kokeiluja omassa lyönnissään kuoron tai orkesterin edessä.

Täsmennettäessä johtajan keinoja muokata ja kehittää lyöntitekniikkaansa haastateltava C katsoi johtajalla olevan lyönnissään neljä eri elementtiä, joita varioimalla hän muuntaa lyöntinsä ilmaisua. Näin ollen puhuttaessa yksinomaan lyöntitekniikasta nämä neljä muuttujaa ovat ratkaisevia valintojen kohteita haettaessa sopivaa kehollista ilmaisutapaa. Lyönnin variaatiokohteet ovat:

1. Lyönnin koko 2. Lyönnin virtaavuus 3. Lyönnin vastus 4. Lyönnin vauhti

Lyönnin kokoa käsittelin aiemmin luvussa 3. Lyönnin virtaavuudella pyritään kuvaamaan kulmien pehmeyttä, liikkeen jatkuvuutta ja sulavuutta. Tällä pyritään saamaan musisointiin samoja piirteitä, ja ilmaa käyttävien instrumenttien kanssa sillä voidaan tavoitella ilmapirran tasaisuutta. Haastateltava A kertoi aiemmin käyttävänsä nimenomaan virtaavuuden aikaansaamiseksi hieman isompaa lyöntiä kuin muuten tarvitsisi. Lyönnin vastuksella tarkoitetaan käden liikkeen kevyttä jarruttamista, jolloin lihasjännitys hieman kasvaa. Liikkeen jatkuvuuteen ja virtaavuuteen pyritään saamaan kitkan tuntua. Tällaisella liikkeellä tuodaan soittoon ja lauluun kiinteyttä, ja koitetaan saada myös musisointiin samaa vastusta myös konkreettisella tavalla, muun muassa hengitystä instrumentissaan käyttävät kontrolloivat uloshengitystä syvemmin. Myös McElheran käsittelee asiaa ja ohjaa johtajaa tuntemaan painoa käsissään, jolloin lyöntiin saadaan runsauden ja tukevuuden tuntua (McElheran 1966, 33). Lyönnin vauhdilla voidaan ylläpitää, kiihdyttää, hidastaa musiikkia ja vaikuttaa esimerkiksi dynamiikkaan. Kiihtyvä liike antaa vaikutelman energian kasvusta, jolloin johdettavat luontevasti saattavat sekä nopeuttaa tempoa että lisätä volyyymiä.

Haastateltava A korosti alan kokemusperäistä oppimista ja tietämyksen kehittämistä. Hän vertasi johtamisen opettamista laulun opettamiseen, ja totesi niiden eroavan muun muassa sillä, että useimmat arvostetut musiikinjohtamisen opettajat myös itse tekevät alan työtä, mutta sellaisia arvostettuja laulunopettajia löytyy helpommin, joilla ei itsellään ole merkittävää uraa tai näyttöjä. Opettaminen on hänen mielestään jäsentänyt ja selkeyttänyt hänen omaa ymmärrystään ja käsitystään lyöntitekniikasta ja johtajuudesta, kun hänen on pitänyt osata sanallistaa ja pilkkoa palasiksi opetettavia asioita yksinkertaiseen muotoon.

Haastateltava A puhui myös hiljaisen tiedon syntymisestä, millä hän tarkoitti tällä alalle tyypillistä omaan kokemukseen perustuvaa oppimista, havainnointia ja oivaltamista. Kaikkia asioita ei opeteta eikä hänen näkemyksensä mukaan voidakaan opettaa, vaan oman tekemisen kautta luodaan oma tapa tehdä. Hiljaisen tiedon käsite esiintyy muun muassa mestari-oppipoika -suhdetta kuvaavissa teoksissa. Toomin (2008) mukaan käsitteen esitellyt Polanyi kuvasi hiljaisen tiedon olemusta toteamalla, että kun tunnemme henkilön kasvot, voimme tunnistaa ne tuhansien joukosta. Emme kuitenkaan tavallisesti osaa kertoa, kuinka tunnistamme nämä tietämämme kasvot. Toom selvittää aihetta lisää kertomalla, että tutkija Jernström näkee hiljaisen tiedon nousevan erityisesti kokemuksista, mutta molemmat tutkijat myöntävät käsitteen hankalan määriteltävyyden, vaikka heillä molemmilla aiheesta syvälinen, tieteellinen käsitys onkin. Myös taidon omaksuminen voi sisältää hiljaista tietoa. Tästä esimerkkinä kielen oppiminen, jossa sanasto ja kielioppi omaksutaan, vaikka taivutussääntöjä ei eksplikoida eli selitetä. Toom jatkaa vielä, että hiljainen tieto on tutkija Niiniluodon mukaan non-verbaalia, jolloin voidaan toimia sääntöjen mukaan osaamatta niitä muotoilla. Hänkin katsoo hiljaisen tiedon olevan tärkeä osa ihmisen toiminnassa, muun muassa taiteessa. (Toom 2008, 34–35.) Pietiläisen ja Kestin mukaan hiljainen tieto organisaatiossa voidaan nähdä jäävuoren alaosana, valtavana voimavarana, josta voidaan tuoda asioita esille tietoiseen käsittelyyn. Tämä vaatii henkilöiden vuorovaikutusta, jotta käsitteellistäminen alkaa siirtyä toimenpiteiksi (Pietiläinen & Kesti 2012, 176.) Hiljaisen tiedon esille tuominen musiikinjohtajien ammattikunnan keskeltä on myös yksi tämän tutkielman tarkoituksista ja tavoitteista.

## 4.2 Tulkinnallisen käsityksen muotoutuminen

Johtajalla tulisi olla teoksesta hyvä käsitys hänen alkaessaan harjoittaa sitä kuoron tai orkesterin kanssa. Partituurin tunteminen on perusedellytys valmiudelle muodostaa oma tulkintakäsitys ja taiteellisen ilmaisun pohja. Useimmiten johtajat tutustuvat partituuriin pianoa apuna käyttäen, mutta kokenut ammattilainen saa kattavan kuvan teoksesta myös vain lukemalla sitä. Hallitessaan kappaleen tekstuurin ymmärtäen esittäjien ja johtajan tekniset vaatimukset ja tehtyään mahdollisen tekstin kääntämisen ja analyysin, voi johtaja alkaa luoda tarkempia visioita kappaleen taiteellisesta ilmaisusta. Dahl huomauttaa erinomaisten johtajien erottuvan huonommista nimenomaan teostuntemuksellaan. Hyvin valmistautunut johtaja osaa musiikin jo tullessaan harjoituksiin, kun taas heikommin valmistautunut opettelee kappaletta yhdessä johdettavien kanssa. Kun on saanut mielessään muodostettua kuvan säveltäjän tarkoituksista, johtaja hakee omaa tapaansa tuoda musiikki esille tuoden siihen oman värinsä. (Dahl 2008, 56.)

Kokonaisvaltaisen teostuntemuksen, selkeiden tulkintaa koskevien ajatusten ja pitkälle kehittyneen kuuntelutaidon avulla johtaja voi harjoituksissa tehokkaasti havaita väärinsoitetut äänet, heikon intonaation, balanssiepätasapainon tai muun puutteen. On tärkeää analysoida, mitä todella kuulee ja päättää, onko se sitä, mitä haluaa. Huomionarvoista on tiedostaa kuulevansa parhaiten juuri sitä, minne kuuntelemisen kohdistaa. Harjoitusvaiheessa voi olla hyvä pidättäytyä voimakkaan tunneilmaisullisista eleistä, jotta johtaja voi keskittyä ensisijaisesti siinä vaiheessa kuulemaan tapahtumat objektiivisesti. (Battisti 2007, 72.)

Konttinen käyttää termiä konventiot kuvatessaan esimerkiksi yleisesti hyväksytyä tapaa tai jopa historiallisista syistä ainoaksi katsottua tapaa esittää jokin teos tai sen kohta. Tästä poikkeavaa käytäntöä hän kutsuu kapinalliseksi, jolloin esittäjä tietoisesti ottaa käyttöön häiriötä herättävän lähestymistavan. Konventioita vastaan asettuminen saattaa olla hankalaa, sillä ne ovat sidottuja sosiaalisiin tilanteisiin, ja esimerkiksi orkesteri tai tiedostava yleisö saattaa paheksua johtajan valintoja. Kuitenkin hän työssään toteaa neuvottelemisen kautta olevan mahdollista joustaa ja löytää persoonallinen tulkinta, vaikka ympärillä olisikin tiukat kulttuuriset ja sosiaaliset rajat. (Konttinen 2008, 67–68.)

Useat Konttisen haastattelemat johtajat kokivat hyväksi jättää juuri ennen esitystä olevan harjoituksen sillä tavalla auki, että jää mahdollisuus tehdä itse konsertissa jotain eri



tavalla. Se saattaa liittyä esimerkiksi tulkinnallisiin valintoihin tai sitten heidän käyttämiinsä konkreettisiin eleisiin viestiessään orkesterille. Konttinen myös muistuttaa, että yleisö pääsee useimmiten näkemään ja kuulemaan vasta koko prosessin lopputuloksen, vaikka se onkin lähtenyt jo johtajan omasta partituurianalyysistä ja sieltä edennyt orkesterille harjoittamisen kautta esitykseen. Todellinen työ kuitenkin tehdään muualla kuin esityslavoilla. (Konttinen 2008, 15.)

### 4.3 Johtajuuden ihanteita

Johtajan on mahdollista tehdä joka kerta tilanteesta ainutkertaista, ja hän tulee määrittäneeksi paljon mikrotason asioita, vaikka teos olisikin jo hyvin harjoiteltu. Haastateltava A:n mukaan pienten yksityiskohtien improvisaatiota tapahtuu koko ajan, ja johtaja luokin näin teokseen joka kerta itselleen merkityksen. Hän vertasi johtajaa vaikkapa jalkapallovalmentajaan tai teatteriohjaajaan, jotka tietyllä tavalla ulkopuolisina ohjailevat tapahtumia ja suuntia. Erona toki se, että johtaja on lavalla live-esityksessä tekemässä sitä työtä, mitä valmentaja tai teatteriohjaaja ei voi enää tehdä, vaikka kenties haluaisikin. Haastateltava C:n mielestä johtaja tarvitaan ammattilaistenkin eteen tuomaan fraaseerukselle viimeistely ja musisoinnille haluttu energia sekä taiteellinen näkemys, vaikka ryhmä ilmankin johtajaa osaisi tuottaa laadukasta musiikkia.

Puhuttaessa ihanteista ja asenteesta haastateltava B korosti tilan ja arvotuksen antamista kaikille johdettaville eikä vain johtajalle. Tätä suuntausta hänen mukaansa ilmentää muun muassa orkesterin nousu seisomaan rintamasuunta yleisöön päin konsertin loputtua, jotta yleisön osoittama suosio suuntautuu myös heille eikä vain kapellimestarille. Asenne on ratkaisevaa myös johtamisessa, ja haastateltava B korosti nöyryyttä ja avoimuutta musiikin edessä, jolloin se siirtyy kommunikaatioon. Hänen mielestään johtajalla ei ole oikeutta asettaa itseään muiden yläpuolelle.

Haastateltava A tiivistä oman johtajanfilosofiansa kolmeen sääntöön:

1. Rakasta musiikkia
2. Välitä ihmisistä, joiden kanssa sitä teet
3. Ole rehellinen

Hän piti ihailtavana löytää merkitys joka eleeseen, eikä tehdä liikaa turhia asioita, jotka eivät hyödytä. Diktaattorien aika on hänen mielestään mennyttä, mitä hän piti hyvänä asiana. Tavoitteena voisikin pitää kuuntelevaa, viisasta yksinvaltiasta. Hän ei kokenut

myöskään mielekkääksi ajatella perustekniikan olevan riittämätöntä, vaan oikeammin hän katsoi tekevänsä sitä, mitä opettaakin.

## 5 POHDINTA

Tutkielmassa on esitelty johtajuutta ja lyöntitekniikkaa eri näkökulmista, ja saadut tulokset antoivat aiempaa syvemmän kuvan käsitellystä aiheesta. Aineistoa käsiteltiin sekä haastattelumateriaalin että kirjallisuuspohjan avulla, ja löytyi selkeästi yhteneviä linjauksia ja toimintamalleja. Johtajuuden rooleihin liittyvät havainnot nousivat esille vahvistaen käsityksiä pedagogisen ja motivoivan työskentelytavan tehokkuudesta. Auktoriteetin moderni suuntaus näkyi sekä kirjallisuudessa että haastattelutuloksissa. Eroavaisuuksia nousi esille etenkin lyöntitekniikan yksityiskohdissa sekä jonkin verran myös taustalla olevissa teoreettisemmissä ajatuksissa, kuten impulssin ja katseen käytössä tai johtamistekniikan varioinnin tarpeellisuudessa johdettavista riippuen.

Työn alussa esitetty hypoteesi haastattelumateriaalista saadun tiedon kohtaamisesta alan kirjallisuuden kanssa piti siis melko hyvin paikkansa. Oletukseen liittyi kuitenkin myös ajatus, että johtajat ovat uransa aikana vieneet lyöntitekniikkaansa voimakkaasti omaan suuntaansa ja kenties kehittäneet omaksi kokemiaan lyöntitapoja. Myös Konttisen hypoteesi tuki tätä. Hänen olettamuksenaan oli, että johtajilla on eleiden repertuaari, joka on kehittynyt opiskelemalla ja tätä repertuaaria johtaja varioi omanlaisekseen. Tämän tutkielman haastattelujen tulokset eivät kuitenkaan anna juuri pohjaa näiden oletusten varmentamiseksi. Tulokset näyttävät heidän pikemminkin kokeneen perustekniikkaan sisältyvien elementtien varioimisen riittävän ilmaisukanavana, eivätkä he tuoneet esille mitään poikkeuksellista tai omaperäistä lyöntitapaa. Haastateltavat näkivät siis selkeän ja helposti luettavissa olevan lyönnin edut suuremmiksi kuin omaperäisen lyönnin edut, joita voisivat olla johdettavien fokuksen kerääminen tai äärimmäisen ilmaisun esille saaminen. Konttisen tulokset taas antavat kuvan johtajien muuntaneen selkeästi tekniikkaansa omannäköisekseen ja sitä kautta tunnistettavaksi. Voi olla, että Konttisen haastattelemat kapellimestarit ovat urallaan toimineet erilaisessa työympäristössä kuin tähän tutkielmaan valitut johtajat ja sitä kautta heillä on ollut mahdollisuus tai tarve varioida enemmän lyöntiään. He ovat toimineet ammattilaisorkesterien kapellimestareina myös ulkomailla, jolloin työskentelymetodeihin vaikutta voimakkaammin kansainvälinen käsitys johtamisesta sen ollessa arkipäiväinen osa työskentelyä. Olisi kiinnostavaa selvittää samoja aiheita myös orkesterinjohtoon keskittyneiltä johtajilta ja nähdä, muuttuisiko yleinen linjaus silloin vai onko kysymys ennemminkin yksilöiden eroista työken-

tällä. Nyt työn halutun rajauksen vuoksi tämä ei ollut mahdollista ottaa esille. Jatkotutkimukseen tässä voisi olla aihetta.

Tutkielmani yhtenä tavoitteena oli myös niin sanotun hiljaisen tiedon esille tuominen ja ammattikunnan sisäisten käsitysten ja käyttöteorioiden jakaminen. Tämä tavoite saavutettiin saadun haastatteluaineiston käsittelyn kautta. Tärkeää oli haastateltavien alttius avata ajatuksiaan, kokemuksiaan ja taustalla olevia pyrkimyksiään avoimesti. Haastattelumateriaali oli kattava ja yksityiskohtainen. Saaduista vastauksista oli muodostettavissa samansuuntaisia linjauksia esimerkiksi johtajan oman kehon kannattelun ja hengittävyyden osalta. Merkittävä yhteinen havainto oli, että johdettavat peilaavat tiedostamattaan johtajan kehonkuvaa instrumentista riippumatta ja tämä heijastus vaikuttaa soivaan kuvaan.

Kollegiaalinen luottamus ja yhteistyö voisi olla myös tulevaisuudessa voimavara, jonka avulla koko musiikkikenttä ja sen osalliset tuovat asiansa merkittävyyttä esille. Kulttuuriryön yhteys hyvinvointiin on tunnustettua, mutta taloudellisesti usein arvottomatonta. Musiikinjohtajien keskuudessa voisi olla enemmän pohdintaa mahdollisuuksista ja tarpeista jakaa tietoa järjestelmällisemmin ja avoimemmin. Sisäinen kilpailu olisi hyvä jättää sivuun ja nähdä kentän tulevaisuuden vahvistaminen yhteistyöllä tärkeämmäksi.

Musiikillisten asioiden ymmärtämisen merkitys tuntui saavan enemmän painoa kuin alkuun oli oletuksena. Haastateltavat korostivat säännöllisesti asioihin vaikuttavan ensisijaisesti se, millaista musiikkia johdetaan ja miltä soiva kuva kuulostaa johtamisen aikana. Reagointia tähän soivaan kuvaan tulisi tapahtua jatkuvasti. Tämä edellyttää johtajalta paitsi syvällistä partituurin tuntemusta myös selkeää käsitystä siitä, miten hän sen haluaa soivan. Osaamalla musiikin tekniseltä ja analyttiseltä kannalta aukeaa mahdollisuus oman vision luomiseen. Jos jompaakumpaa vaihetta ei työstä kunnolla, ei voi myöskään lyönnillään johtaa musiikkia mihinkään suuntaan. Johtajan on tunnettava teoksen lisäksi siis myös oma käsityksensä siitä, miten fraseeraus tehdään, mihin kappale kulminoituu, millainen dynamiikan skaala on käytössä, millainen sävy tarvitaan tai mitä musiikki hänelle antaa ja merkitsee. Johtaja voi johtaa vain tietäessään suunnan, mitä kohti ryhmänsä haluaa johtaa. Lyöntitekniikkaa opiskeltaessa olisi tärkeää lähteä teostuntemuksesta, sillä vain sitä kautta syntyy mielekkäitä ja merkityksellisiä johtamiseleitä.

## LÄHTEET

- Almila, A. & Panula, P. 2010. Vaistoa on vaikia opettaa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Brewer, M. 1997. Kick-start your choir. 2. painos. Lontoo: Faber Music Ltd.
- Dahl, T.B. 2008. The Choir. Singing – leading – communicating. Stavanger: Cantando Musikkforlag AS.
- Hietala, A. 2009. Harrastajaorkesterissa soittamisen lumo. Ylioppilaskunnan Soittajissa soittavien kokemuksia harrastuksestaan. Sibelius-Akatemia. Musiikinkasvatuksen osasto. Tutkielma.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2014. Tutki ja kirjoita. 19. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Holden, R. 2003. The technique of conducting. Teoksessa Bowen, J.A. (ed.) The Cambridge Companion to Conducting. 1. painos. Cambridge: University Press.
- Huhtanen, K. & Hirvonen, A. 2013. Muusikon polkuja musiikkikasvattajuuteen. Teoksessa Juntunen, M-L., Nikkanen, H. & Westerlund, H. (toim.) Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Järvilehto, L. 2012. Tee itsestäsi mestariajattelija. 4. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Konttinen, A. 2008. Conducting Gestures Institutional and Educational Construction of Conductorship in Finland, 1973-1993. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Väitöskirja.
- McElheran, B. 1966. Conducting technique. New York: Oxford University Press.
- Pietiläinen, V. & Kesti, M. 2012. Johtamisen tilanneherkistyminen ja asiantuntijuus. Teoksessa Perttula, J. & Syväjärvi, A. (toim.) Johtamisen psykologia. Ihmisten johtaminen muuttuvassa työelämässä. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Pohjanheimo, E. 2012. Johda ihmistä. Sosiaalipsykologiaa johtajille. Helsinki: Talentum Oy.
- Päivinen, S. 2015. Laulu instrumenttina. Musiikin koulutusohjelma. Turun ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Salmenkangas, J. 2010. Kuorolaulu hyvinvoinnin edistäjänä. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Proseminarityö.
- Virta, S. 2012. Ongelmia lauluäänessä? Pieni käsikirja laulajille. Musiikin koulutusohjelma. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Takala, T. 2013. Tutkimuksia karismasta eri konteksteissaan. Lapin yliopisto. Väitöskirja.

Toom, A. 2008. Hiljaisen tiedon monimuotoisuus. Teoksessa Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista ja taitavuutta. Kansanvalistus-seura.

## LIITTEET

### Liite 1. Haastatteluaiheita ja -kysymyksiä

#### AIHEALUEITA:

- PERUSTEKNIIKAN ELEMENTIT
- OMA LYÖNTI SIIHEN SUHTEUTETTUNA
- OMAN LYÖNNIN ERITYISYYDET JA POIKKEAMAT
- OMAN LYÖNNIN HARJOITTELU
- STATUS JA IHANNE

#### KYSYMYKSIÄ:

- Mitä ovat mielestäsi lyöntitekniikan peruselementit
- Miten oma tekniikkasi suhtautuu omasta mielestäsi oppikirjalyöntiin
- Muunteletko tietoisesti perustekniikkaa, esim. pohjan paikka
- Mitä erityispiirteitä näet omassa lyönnissäsi
- Miten miellät oman johtajan kädenjälkesi
- Milloin tarvitset johtamiseesi poikkeavaa lyöntiä
- Millaisia liikeratoja silloin käytät
- Oletko kehitellyt uusia, omina pitämiäsi lyöntejä
- Mitä vahvuuksia tai heikkouksia näet omassa lyöntitekniikassasi
- Miten harjoittelet lyöntiä uuteen teokseen
- Teetkö mielestäsi enemmän tietoisia kuin tiedostamattomia valintoja lyönnissä
- Muunteletko lyöntiäsi enemmän korvan kuin itsenäisen harjoittelun kautta
- Miten lyönti liittyy mielestäsi johtajan statukseen
- Mitä asioita pidät merkittävänä hyvässä lyönnissä
- Millaisia piirteitä näet arvostamiesi johtajien lyönnissä