



Orkesteriohjelmisto Pietarin konservatorion kapellimestari- koulutuksessa 1979–2019

Tässä artikkelissa tarkastellaan Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestarikoulutuksessa vuosina 1979–2019 käytettyä orkesteriohjelmistoa konservatorion suomalaisalumnie kokemusten pohjalta. Tutkimuksen aineistona ovat viiden kapellimestarin haastattelut ja kirjoittajan omat opiskeluaikaiset muistiinpanot, joiden pohjalta tutkitaan orkesteriohjelmiston pedagogista luonnetta ja sen suhdetta orkesterimusiikin kaanoniin, sekä vertaillaan suomalaisalumnie opiskelu- ja oppimiskokemuksia. Huolimatta siitä, että haastateltavat opiskelivat konservatoriossa osin eri aikoina ja eri opettajilla, löytyy yhtäläisyyksiä niin ohjelmiston, kuin kokemustenkin osalta. Esiin nousee Beethovenin ja Tšaikovskin teosten merkitys ohjelmistossa, venäläisen ohjelmiston suhteellisen suuri osuus, sekä modernin ohjelmiston niukkuus. Ohjelmisto korreloi kuitenkin hyvin esimerkiksi suomalaisorkestereiden suosiman repertoarin kanssa, samalla kun se tarjoaa hyvän pohjan johtamistekniikan kehittymiselle.

Sasha Mäkilä
Taideyliopisto

Neuvostoliitossa ja Venäjällä koulutettuja kapellimestareita on päätynt sängen paljon merkittäviin aseisiin lännessä (Nice 2003, 200–201). Yksi syy venäläisen kapellimestarikoulutuksen tuloksellisuuteen on se, että suuren maan lukuisat sinfoniaorkesterit, ooppera- ja balettiteatterit, sotilassoittokunnat ja kansansoitinorkesterit ovat tarvinneet kapellimestareita, joita on täytynyt kouluttaa kotimaassa (ibid., 191). Orkesterinjohdon opiskelijoiden ja opet-

tajien suuri määrä onkin leimallista venäläisille konservatorioille (Dollman 2013, 109–110). Myös koulutuksen laatuun on kiinnitetty huomiota ja uusia opetusmenetelmiä kehitetty jo 1930-luvulta lähtien (Ogrizovic-Ciric 2009, 12). Venäläisestä kapellimestarikoulutuksesta tiedetään länsimaissa kuitenkin verrattain vähän. Asiaa selittää toisaalta länsimaisten kapellimestariopiskelijoiden vähyys Venäjällä ja toisaalta kielimuuri (Baltuch 2014, 20). Venäjällä Moskovan ja Pietarin konservatoriot ovat olleet tärkeimpiä kapellimestareiden kouluttajia, ja näiden välillä on myös selviä koulukuntaeroja (Mäkilä 2022, 58).

Opiskellessani orkesterinjohtoa ensin Pietarin konservatoriossa ja sen jälkeen Sibelius-Akatemian kapellimestariluokalla, erosivat opetustavat toisistaan selvästi suhtautumisessa ohjelmistoon. Pietarissa opettaja valitsi ohjelmiston yksilöllisesti jokaisen opiskelijan tarpeisiin, kun taas Sibelius-Akatemiassa koko luokka opiskeli samoja teoksia vuosikursista ja taitotasosta riippumatta. Dollmanin mukaan Pietarin konservatorio on hänen tutkimistaan seitsemästä orkesterinjohtoon koulutusohjelmasta ainoa, jossa opiskelijoilla on yksilöllinen opiskelusuunnitelma. Tästä seuraa selviä hyötyjä, kuten oppilaan yksilöllisen oppimisenopeuden huomioon ottaminen ja suuremman ohjelmistomäärän omaksuminen opetusta seuraamalla (Dollman 2013, 201). Instrumentti- ja laulupedagogiikassa pidetään itsestään selvänä, että ohjelmisto seuraa oppilaan kehitystasoa, mutta näin ei yleisesti ole orkesterinjohtoon pedagogiikassa.¹ Venäläinen pedagoginen käytäntö näyttäytyy täten kansainvälisessä orkesterinjohtoon opetuksen kentässä poikkeuksena (ibid.).

Tässä artikkelissa tarkastelen alumnahaastattelujen ja omien opiskeluaikaisten muistiinpanojeni pohjalta muodostuvaa kuvaa Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestariopinnoissa käytetystä orkesteriohjelmistosta. Kysyn, mitä on se ohjelmisto, jota konservatorion suomalaiset kapellimestarialummit johtivat opiskeluaikanaan ja millaisia olivat opiskelijoiden kokemukset ohjelmiston pedagogisesta käytöstä. Suomalaisalumneihin rajoittuminen on osittain maailmantilanteen sanelema ratkaisu, mutta tämä näkökulma on jo itsessäänkin arvokas. Väitän, että Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestarikoulutuksessa käytetty ohjelmisto tarjoaa hyvän pohjan johtamistekniikan kehittymiselle. Lisäksi ohjelmisto muodostuu orkesterimusiikin kaanoniin kuuluvista teoksista, joiden tuntemuksella on merkitystä ammatillisella kentällä myös Suomessa. Nämä piirteet ovat havaittavissa kaikkien alumnien ohjelmistossa huolimatta siitä, että he opiskelivat konservatoriossa eri aikoina ja eri opettajilla.

Orkesterinjohtoa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa ohjelmistosuositukset jäävät usein reunahuomautuksen tasolle ilman syvällisempää pedagogista pohdintaa. Scot Hanna-Weir (2013, 132) listaa väitöskirjassaan yli sata orkesterinjohtoon opiskeluun sopivaa teosta – joukossa myös paljon kuoromusiikkia. Orkesterinjohtoon oppikirjoja vertailemalla on pääteltävissä, että orkesterinjohtoon pedagogiseen korpukseen kuuluu sellaisia keskeisiä teoksia kuin Beethovenin *Egmont*-alkusoitto, Tšaikovskin 6. sinfonia, Debussyn *Faunin iltapäivä* tai Stravinskyn *Kevätuhri* (Baltuch 2014, 123–124). Oppikirjoissa ohjelmisto on tavallisesti läsnä johtamisteknisten ongelmakohtien lyhyinä katkelmina eikä niissä suoraan vastata kysymykseen, mitä teoksia kapellimestariopiskelijan kannattaisi opiskella. Tämä koskee myös tunnetuimman venäläisen kapellimestaripedagogin Ilja Musinin teoksia. Eleonora Leštšinskaja (2003) on pohtinut perusteita orkesteriohjelmiston luokittelulle eri vaikeustasoihin alkuvaiheen kapellimestariopintojen kannalta, mutta hän pitäytyy kuitenkin vain genreen ja säveltäjien tasolla, ottamatta kantaa yksittäisiin sävelteoksiin. Kirjallisuuden valossa näyttääkin siltä, että orkesteriohjelmiston pedagogista käyttöä kapellimestariopinnoissa on tutkittu vain vähän.

Tutkimuksen kohteena on Pietarin (Leningradin) konservatorion orkesterinjohdon opinnoissa käytetty ohjelmisto niin kuin konservatorion suomalaisalumnit sen muistavat.² Tämä rajaa tutkimuksen ajallisesti heidän opiskeluaikaansa, eli vuosiin 1979–2019.³ Tutkimuksen ongelmakenttä on orkesterinjohdon pedagogiikka. Se myös avaa näkökulman Suomen ja Venäjän musiikkisuhteisiin sekä tuottaa tietoa orkesterinjohdon opetuksen käytännöistä Venäjällä ja suomalaisalumnien kokemuksista toisen kulttuurin ja toisen pedagogisen tradition parissa. Aineiston analyysin metodina on vertaileva tutkimus.

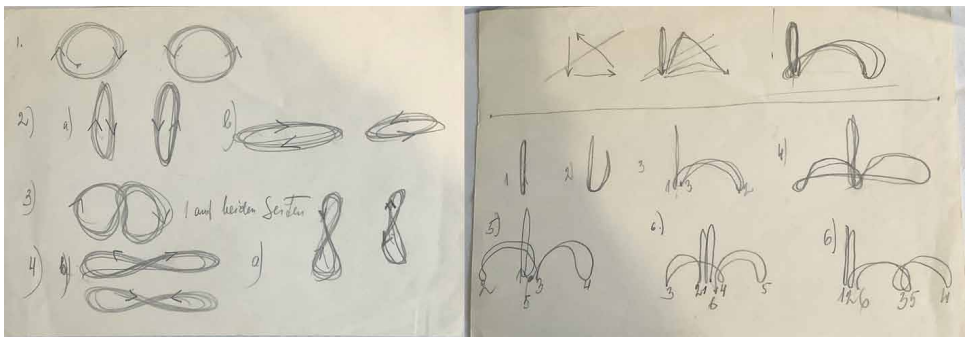
Artikkeli rakentuu seuraavasti: Esittelen aluksi tutkimusaineiston ja tutkimusmenetelmät, minkä jälkeen vertailen haastattelujen pohjalta muodostamiani ohjelmistoja keskenään säveltäjien ja teosten osalta. Tarkastelen ohjelmistoa pedagogisesta näkökulmasta verraten sitä Eleonora Leštinskajan luokitukseen ja Ilja Musinin oppikirjoissaan käyttämiin ohjelmistoesimerkkeihin. Pohdin myös ohjelmiston suhdetta orkesterimusiikin kaanoniin. Esittelen haastatteluista poimittuja alumnien mielipiteitä ohjelmiston pedagogisesta käytöstä ja oppimiskokemuksista. Sen jälkeen tarkastelen, miten tutkimus vastaa sille asetettuihin kysymyksiin.

Tutkimusaineisto ja metodit

Idäntutkimuksen numeron 4/2022 esseetäni ”Venäläinen kapellimestaripedagogiikka Suomessa” varten selvitin, ketkä suomalaiset kapellimestarit saivat koulutuksensa Venäjällä tai Neuvostoliitossa (Mäkilä 2022, 55–57). Tästä 12 kapellimestarin joukosta 8 oli opiskellut Pietarissa tai Leningradissa. Tätä artikkelia varten onnistuin haastattelemaan kaikki vielä keskuudessamme olevat alumnit.⁴ He ovat Alf Nybo, Tuomas Hannikainen, Antti Laasanen, Markku Laakso ja Kara Koskinen (Taulukko 1). Loppututkimon tehnyttä Koskista lukuun ottamatta haastateltujen opiskelijastatus oli *stažor*, joka sananmukaisesti kääntyy harjoittelijaksi.⁵

	Opettaja(t)	Opiskeluvuodet
Alf Nybo (s. 1945)	Arvid ja Mariss Jansons	1979–1980
Tuomas Hannikainen (s. 1965)	Ilja Musin	1990–1992
Antti Laasanen (s. 1967)	Ravil Martynov	1998–2000
Sasha Mäkilä (s. 1973)	Leonid Kortšmar	2001–2004
Markku Laakso (s. 1978)	Leonid Kortšmar	2004–2006
Kara Koskinen (s. 1991)	Aleksander Aleksejev	2015–2021

*Taulukko 1. Tutkimuksessa esiintyvät Pietarin konservatorion suomalaiset kapellimestari-alumnit*⁶



Kuva 1. Arvid Jansonsin piirtämiä harjoituksia ja johtamiskaavoja Alf Nybon arkistosta. Kuvassa vasemmalla puolella valmistavia harjoituksia ranteen liikkuvuuden parantamiseksi, oikealla puolella esimerkkejä eri tahtilajien johtamiseen soveltuvista kaavoista yhden kaavasta kuuden kaavaan asti.

Menetelmänä haastatteluissa oli teemahaastattelu. Halusin haastatteluilla selvittää seuraavanlaisia osakysymyksiä: Mitä ohjelmistoa alumnit opiskelivat Pietarissa (Leningradissa)? Valmistiko ohjelmisto opiskelijaa ammattikentällä toimimiseen? Oliko ohjelmisto pedagogisesti looginen ja etenikö se progressiivisesti? Millaisia kokemuksia alumneilla oli opiskelusta venäläisten pedagogien johdolla?



Kuva 2. Kirjoittajan omaa videoaineistoa vuodelta 2002. Kuva Sasha Mäkilä

Ensimmäisessä puhelinhaastattelussa Antti Laasasen kanssa keskustelimme löyhästi Venäjällä opiskelun ympäriltä ilman ylös kirjoitettuja teemoja, mutta kahta seuraavaa keskustelua varten tein listan kysymyksiä tukilistaksi, jotta kaikki teemat tulisivat läpikäydyiksi. Keskeisimmät haastattelukysymykset koskivat opiskelutapahtumia ja muistikuvia niiden opiskelusta. Toinen haastattelu oli ryhmähaastattelu Kara Koskisen ja Markku Laakson kanssa. Tapasin ryhmähaastattelua varten vielä Alf Nybon ja Tuomas Hannikaisen, ja lisäksi Nybo esitteli minulle muistiinpanojaan, joihin sisältyi muun muassa Arvid Jansonsin häntä varten piirtämiä johtamiskaavoja⁷ ja harjoituksia (Kuva 1).

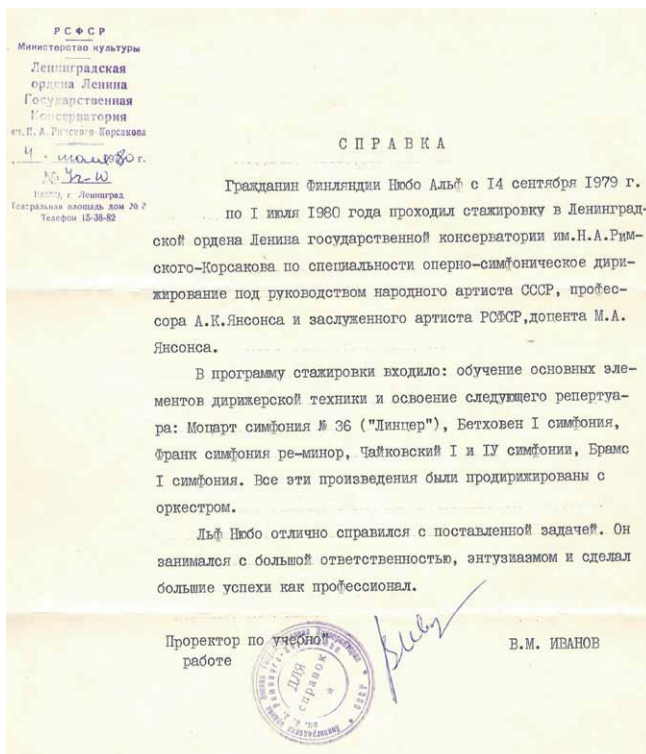
Nybon lukuun ottamatta alumnit turvautuivat muistiinsa ohjelmistosta kertoessaan. Joitakin teoksia on siis saattanut unohtua tai tulla liikaa, mutta ne kaikki ovat todennäköisesti olleet sellaisia, joita luokassa on opiskeltu. Muistitiedon pohjalta muodostin kunkin alumnin ohjelmistolistan analyysini tarpeisiin.⁸ Haastattelutilanteet olivat hyvin kollegiaalisia ja osallistuin itsekin aktiivisesti keskusteluihin, joissa ei tuntunut olevan mitään häiritseviä valta-asetelmia – haastateltavat näyttäytyivät pikemminkin kanssatutkijoina. Haastatteluista syntyi noin kolme tuntia materiaalia, jonka litteroin tutkimuskysymyksiin liittyvin osin.

Haastateltavien muistikuvat itse johdetusta ohjelmistosta olivat ensi vaiheessa yllättävän hataria. Pelkkien haastattelujen perusteella kuva ohjelmistosta muodostui pilvimäiseksi joukoksi muistikuvia säveltäjistä ja joistain yksittäisistä teoksista. Palasin kuitenkin vielä aiheeseen haastattelujen jälkeen ja sain Hannikaiselta, Laasaselta, Laaksoilta ja Koskiselta täydentäviä tietoja.

Oma opiskeluaikainen aineistoni käsittää vuosien 2001–2004 päivämuistiot, kymmeniä päivättyjä videokasetteja oppitunneistani (Kuva 2), sekä syksyltä 2001 peräisin olevan muistivihkon, johon olin tarkasti kuvailut tuntien sisällön ennen kuin minulla oli mahdollisuus videointiin. Merkitsin teoksen lähes aina myös kalenteriini. Aineistosta on mahdollista jälkikäteen muodostaa aukoton lista opiskelemastani ohjelmistosta. Tätä aineistoa ja omia oppimiskokemuksiani tarkastelen autoetnografisesta näkökulmasta. Siinä tutkija on oman tutkimuksensa väline ja kohde, eli kyseessä on sisäpiiriläisen näkökulma (Sirkkilä 2022, 259, 264). Autoetnografisen tutkimusotteen luotettavuus asetetaan toisinaan kyseenalaiseksi, koska kysymys on varsinkin taiteellisen tutkimuksen kohdalla usein hyvin subjektiivisista kokemuksista. Niitä voi kuitenkin todentaa esimerkiksi luettamalla tutkimustuloksia taiteilijakollegoilla (Järviö 2011, 335). Tässä tutkimuksessa omat kokemukseni näyttävät samanarvoisina haastateltujen kollegoiden kokemusten kanssa. Vuoden 2001 muistiinpanojani taas voi tarkastella eräänlaisena kenttäpäiväkirjana, vaikka niitä ei alun perin olekaan kirjoitettu tutkimustarkoituksessa.

Säveltäjät ja teokset alumnien aineistoissa

Alf Nybolla, joka opiskeli Leningradissa Arvid ja Mariss Jansonsin johdolla lukuvuotena 1979–1980, on tallessa alkuperäinen opiskelutodistus, jossa hänen koko ohjelmistonsa on lueteltu (Kuva 3). Nybon lukuvuoden aikana johtamat kuusi teosta olivat: Beethoven: Sinfonia nro 1, Brahms: Sinfonia nro 1, Franck: Sinfonia d-molli, Mozart: Sinfonia nro 36 ”Linziäinen” ja Tšaikovski: Sinfoniat nro 1 ja nro 4. Loppukeväästä 1980 sekä Arvid että Mariss Jansons olivat työmatkalla, jolloin Brahmsin 1. sinfoniaa Nybolle opetti hänen edistyneempi luokkatoverinsa Christian Ewald.⁹ Nybon aikana muut Jansonsien oppilaat johtivat ainakin Rahmaninovin toista ja Beethovenin kolmatta sinfoniaa.¹⁰



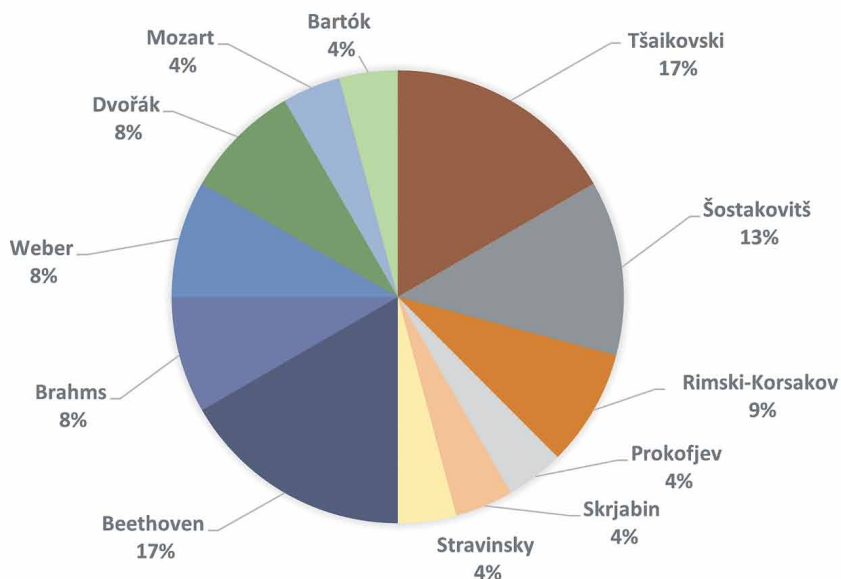
Kuva 3. Alf Nybon opis-
kelutodistus vuodelta
1980.

Tuomas Hannikainen opiskeli Ilja Musinin oppilaana vuodet 1990–1992. Hannikainen ehti kahdessa vuodessa opiskella huomattavasti monipuolisemman ohjelmiston (24 teosta) kuin Nybo. Siihen sisältyi Tšaikovskin, Beethovenin ja Brahmsin teosten lisäksi myös Prokofjevin 1. sinfonia ”Klassinen”, Rimski-Korsakovin *Šeherezade* ja *Capriccio espagnol*, Šostakovitšin 1. ja 5. sinfonia sekä jopa modernimpia teoksia, kuten Stravinskyn *Kevätuhri* ja Bartókin *Konsertto orkesterille* (Kaavio 1). Hannikaisen omasta toivomuksesta peräti puolet hänen ohjelmistostaan oli venäläistä musiikkia, myös Skrjabinia, jonka ensimmäisen sinfonian hän johti Helsingin kaupunginorkesterin debyytissään vuonna 1992 (Helsingin kaupunginorkesteri 2020). Musinin muut oppilaat johtivat Hannikaisen opiskeluaikana myös Tšaikovskin *Mozartianaa*, Prokofjevin *Romeo ja Julia* -baletin musiikkia, Stravinskyn *Petruškaa* ja Wagnerin *Siegfried-idylliä*.

Antti Laasanen opiskeli Ravil Martynovin johdolla kahden ja puolen vuoden ajan vuosina 1998–2001. Laasanen muistelee opiskelleensa ainakin seuraavat teokset. Beethoven: Sinfoniat nro 1, nro 2, nro 5 ja *Coriolan*-alkusoitto; Mozart: Sinfonia nro 39; Prokofjev: Sinfonia nro 1 ”Klassinen”; Šostakovič: Sinfonia nro 9 ja Tšaikovski: Sinfonia nro 4 ja *Romeo ja Julia* -fantasia-alkusoitto. Laasanen yhdeksästä teoksesta neljä oli venäläistä musiikkia ja viisi wieniläisklassisia teoksia. Beethoven oli erityisen hyvin edustettuna neljällä teoksella.

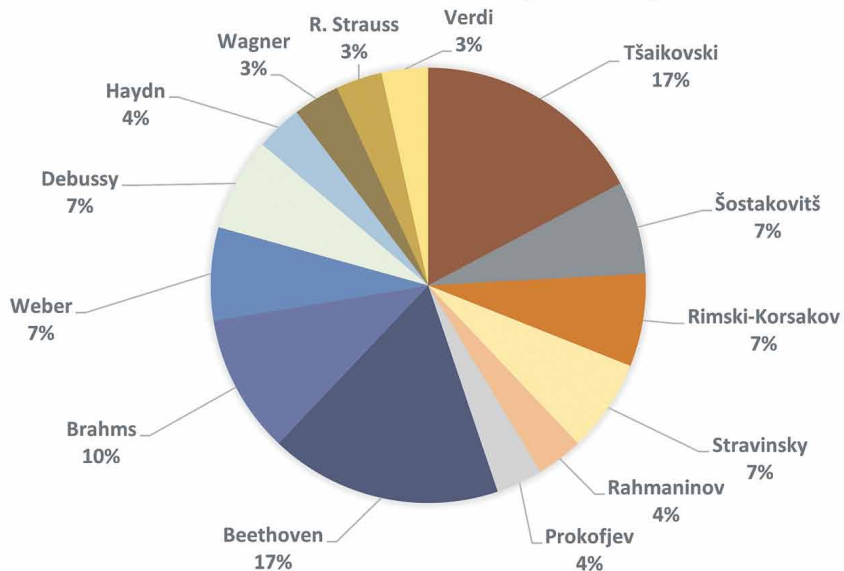
Olin Leonid Kortšmarin *stažorina* virallisesti vuoden 2001 syksystä vuoden 2004 kesään, mutta jatkoin yksityistuntien ottamista ilman katkosta aina vuosien 2004–2005 vaihteeseen asti. Noiden kolmen ja puolen vuoden aikana suosituimmat säveltäjät ohjelmistossani olivat Tšaikovski, Beethoven ja Mozart (kultakin 5 teosta), joita seurasivat Brahms (3 teosta), Weber, Wagner, Stravinsky, Debussy ja J. Strauss (kultakin 2 teosta). Opiskelemistani 35

SÄVELTÄJÄT JA TEOKSET (HANNIKAINEN)



Kaavio 1. Tuomas Hannikaisen opiskeluaikaisen ohjelmiston painotuksia.

SÄVELTÄJÄT JA TEOKSET (LAAKSO)



Kaavio 2. Markku Laakson opiskeluaikaisen ohjelmiston painotuksia

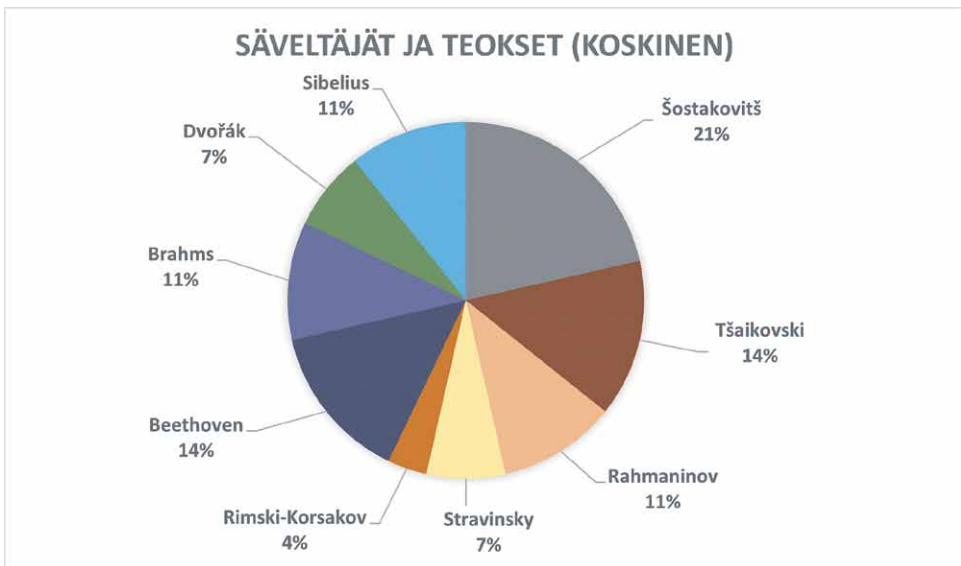
teoksesta venäläistä ohjelmistoa oli 11 ja muuta ohjelmistoa 24 teosta. Venäläisen ohjelmiston pienempi määrä verrattuna muihin alumneihin johtuu kolmannelle opiskeluvuodelle osuneesta kapellimestarikilpailusta, jota varten opiskelin suuren määrän ei-venäläisiä teoksia.

Markku Laakso opiskeli professori Kortšmarin johdolla vuosina 2003–2006 pitkälti samaa ohjelmistoa kuin minäkin. Beethovenin, Tšaikovskin ja Brahmsin osuus oli hänelläkin suuri (Kaavio 2). Ohjelmistoissamme näkyy yhteisen opettajan mieltymyksistä johtuvia yhtäläisyyksiä, kuten esimerkiksi Weberin ja Wagnerin alkusoitot ja Debussyn teokset. Ohjelmistossa Laaksolla oli opintojen päättyessä yhteensä 29 teosta; 13 venäläistä ja 16 muuta.

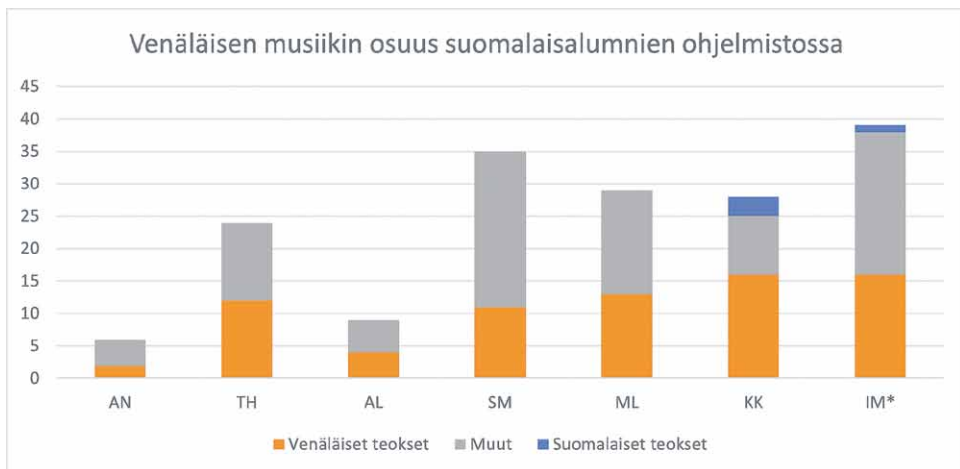
Kara Koskinen opiskeli Aleksander Aleksejevin oppilaana ensin vaihto-opiskelijana, sitten *stažorina* ja lopulta tutkinto-opiskelijana. Koskisen opiskelemassa ohjelmistossa herättää huomiota Šostakovitšin sinfonioiden suuri määrä (6) ja se, että hän on opiskellut myös Sibeliuksen sinfoniaita.¹¹ Tšaikovskilta hänellä on sinfonioiden lisäksi mukana *Manfred*. Venäläisen musiikin osuus on suuri johtuen oppilaan omasta toiveesta. Yhteensä Koskinen opiskeli Aleksejevin oppilaana 28 teosta, joista venäläisiä oli 16, suomalaisia 3 ja muita 9 (Kaavio 3).

Kaaviossa 4 on vertailtu venäläisen musiikin osuutta kaikkien alumnien ohjelmistossa. Yhteen koottuna suomalaisalumnieen johtamassa ohjelmistossa esiintyy kaiken kaikkiaan 68 teosta 23 eri säveltäjältä. Venäläistä musiikkia tästä on 28 teoksen verran, muuta musiikkia 40 teosta.

Taulukossa 2 ovat kootun ohjelmiston suosituimmat teokset. Tšaikovskin 4. sinfonia ja Beethovenin 1. sinfonia ovat olleet jokaisen alumnin nuottitelineellä jossain opintojen vaiheessa. Myös Beethovenin 2. sinfonia, Brahmsin 1. ja 3. sinfonia, Rimski-Korsakovin *Šeherezade*, Šostakovitšin 1. sinfonia, sekä Tšaikovskin 5. sinfonia ja *Romeo ja Julia* -fantasia-alkusoitto ovat tämän otannan perusteella kapellimestariopintojen keskeisintä ohjelmistoa Pietarin konservatoriossa. Taulukko käsittää 18 teosta, joista venäläistä musiikkia on 9 teoksen verran.



Kaavio 3. Kara Koskisen opiskeluaikaisen ohjelmiston painotuksia.



*Kaavio 4. Venäläisen musiikin osuus suomalaisalumnien ohjelmistossa. *Vertailun vuoksi myös Ilja Musinin (IM) musiikkiesimerkeistä koottu ohjelmisto on mukana.*

Kun säveltäjät pisteytetään siten, että saman teoksen jokainen esiintymiskerta alumnien ohjelmistossa otetaan huomioon, saa Beethoven 23 pistettä, Tšaikovski 22 pistettä, Šostakovitš 13 pistettä, Brahms 12 pistettä, Mozart 8 pistettä, Stravinsky 7 pistettä, Rimski-Korsakov 6 pistettä, Weber 6 pistettä, Rahmaninov 5 pistettä, Dvořák 4 pistettä, Prokofjev 4 pistettä ja Debussy 4 pistettä (Kaavio 5). Tällä tavalla pisteytettynä suosituin ohjelmisto jakautuu tasan venäläisen ja ei-venäläisen välillä.

Beethovenin ja Tšaikovskin keskeisyys ohjelmistossa on selvää, sillä näihin kahteen säveltäjään on käytetty selvästi eniten opiskelutunteja suomalaisalumnien opiskeluaikana

	Nybo	Hannikainen	Laasanen	Mäkilä	Laakso	Koskinen
Tšaikovski: 4. sinfonia	X	X	X	X	X	X
Tšaikovski: 5. sinfonia		X		X	X	X
Tšaikovski: 6. sinfonia		X			X	X
Tšaikovski: <i>Romeo ja Julia</i>		X	X	X	X	
Beethoven: 1. sinfonia	X	X	X	X	X	X
Beethoven: 2. sinfonia		X	X	X		X
Beethoven: 4. sinfonia				X	X	X
Beethoven: 7. sinfonia				X	X	X
Brahms: 1. sinfonia	X			X	X	X
Brahms: 3. sinfonia		X		X	X	X
Šostakovitš: 1. sinfonia		X			X	X
Šostakovitš: 5. sinfonia		X			X	X
Rimski-Korsakov: <i>Šeherezade</i>		X		X	X	X
Mozart: 36. sinfonia	X	X		X		
Prokofjev: 1. sinfonia		X	X	X		
Rahmaninov: <i>Sinfoniset tanssit</i>				X	X	X
Weber: <i>Der Freischütz</i> -alkusoitto		X		X	X	
Weber: <i>Oberon</i> -alkusoitto		X		X	X	

Taulukko 2. Suosituimmat teokset alumnien ohjelmistossa (rajana 3 kertaa ohjelmistossa).

Dvořák Brahms
Prokofjev Tšaikovski
Stravinsky Rimski-Korsakov
Debussy Beethoven
Weber Šostakovitš
Rahmaninov Mozart

Kaavio 5. suosituimmat säveltäjät teosten toistuvuus huomioon ottaen (rajana 4 pistettä).

Venäjällä. Šostakovitš on listatuista säveltäjistä myöhäisin, ja hänen korkea sijoituksensa johtunee Koskisen ja Hannikaisen toiveista opiskella näitä teoksia Venäjällä opiskelun aikana. Stravinskyn sijoitus voi sekin johtua opiskelijoiden toiveista, sillä haastateltujen käsitys oli, että *Tulilintua* lukuun ottamatta Stravinskyn teoksia esitetään Venäjällä harvoin.

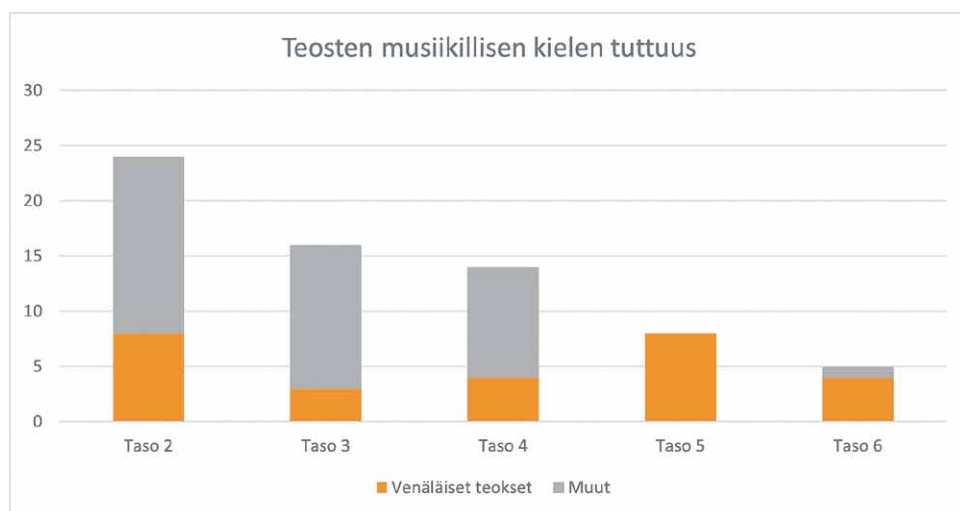
Pedagogisia näkökulmia: Eleonora Leštšinskajan luokittelu ja Ilja Musinin *Vade mecum*

Eleonora Leštšinskaja (2003) käyttää kolmea tapaa järjestellä ohjelmistoa sen musiikillisen tai johtamisteknisen vaikeuden perusteella. Ensimmäinen on musiikin genre eli lajityyppi, joka voi olla yksinkertainen, vaikea tai jotain siltä väliltä. Yksinkertaiseen genreen hän lukee romanssin¹², kuorokappaleet ja miniatyyrisävellykset, vaikeaan taas oopperan, baletin, operetin ja moniosaiset instrumenttisävellykset kuten sinfonian, oratorion tai sarjan. Väli-
genreen jäävät alkusoitot, sinfoniset runoelmat ja yksiosaiset sinfoniat (Leštšinskaja 2003, 102). Orkesterinjohdon opiskelussa käytetään harvoin yksinkertaisen genren sävellyksiä, toisin kuin esimerkiksi kuoronjohdossa. Suurin osa ohjelmistosta on sinfonista musiikkia, eli vaikean genren musiikkia. Suomalaisalumnnien johtamassa 68 teoksen laajuisessa ohjelmistossa esiintyy 48 sinfoniaa tai vastaavaa teosta.¹³ Väligenreä edustaa 20 teosta, joista 16 on perinteisiä alkusoittoja ja loput neljä edustavat sinfonista runoelmaa tai orkesterifantasiaa.¹⁴ Yksinkertaisen genren puuttumisen voi ajatella heijastavan sen asemaa ammattimaisen orkesteritoiminnan kentällä.¹⁵

Toinen Leštšinskajan kategorisointi perustuu musiikillisen kielen tuttuuteen (*blizost*).¹⁶ Luokituksen alimmat, toisin sanoen helppotajuisimmat tai suurelle yleisölle tutuimmat tasot ovat kansanmusiikkia (taso 0) tai vanhoja romansseja (taso 1). Säveltäjäesimerkit alkavat tasosta 2, jonka musiikillisen kielen hän nimeää ”avoimeksi melodisuudeksi” (*otkrytaja melodijnost*). Tätä edustaa muun muassa Tšaikovskin musiikki. Tasoa 3 ”etäntyminen avoimesta melodisuudesta” edustaa Rimski-Korsakov, ”vaikean harmonisen kielen” tasoa 4 puolestaan edustavat Rahmaninov, Richard Strauss, Mahler ja Debussy. ”Dissonoivan musiikin” tasoa

5 edustaa Prokofjev ja ”ultramodernin” tai avantgardistisen musiikin tasoa 6 Stravinsky. (Leštšinskaja 2003, 104–105.) Leštšinskaja ei alemmilla tasoillaan nimeä länsimaisia säveltäjiä, mutta kuvauksista on johdettavissa, että wieniläisklassikot (Haydn, Mozart, Beethoven) kuuluvat tasolle 2 ja varhaisen romantiikan ajan teokset (Brahms, Weber) tasolle 3.

Kun alumnien koottua ohjelmistoa tarkastelee tässä valossa, kuuluu hyvin suuri osa teoksista Leštšinskajan tasolle 2, ja määrä vähenee tasaisesti musiikillisen kielen vaikeutuessa (Kaavio 6). Tämä on ymmärrettävää, koska musiikillisesti haastava teos vaatii opiskelijalta pidempää valmistautumisaikaa. Jossain vaiheessa opettajan täytyy punnita pitkän valmistautumisajan hyötyjä ja haittoja. Opiskelijalle täytyy antaa myös haasteita, mutta tällöin partituurin opiskeluun käytettävä aika on pois johtamistekniikan opettelusta ja ohjelmiston määrän kartuttamisesta. Uudemman musiikin osuus alumnien ohjelmistossa on vähäinen, mutta kaikki Leštšinskajan tasot ovat silti edustettuina.¹⁷



Kaavio 6. Teosten musiikillisen kielen tuttuus alumnien ohjelmistossa.

Lopuksi Leštšinskaja (2003, 106–110) tarkastelee johtamistekniikkaan liittyviä vaikeuksia keskittyen johtamiskaavoihin, mutta jättäen huomiotta erinäiset ylimenot, tempon vaihdokset ja fermaatit¹⁹, jotka myös lisäävät teoksen johtamisteknistä vaikeutta. Hän muodostaa kaksi kategoriaa, joista ensimmäinen sisältää neli-, kolmi- ja kaksijakoiset tahdinlyöntisysteemit (*taktirovanija*) ja toinen, vaikeampi kategoria sisältää kaikki muut eli ne, joissa tahdin sisällä on esimerkiksi 5, 7 tai 11 iskua.²⁰ Johtamisteknisiä vaikeuksia Leštšinskajan tarkoittamassa suppeassa, tahdinlyöntikaavoihin rajoittuvassa mielessä tarjoavat tutkitusta ohjelmistosta ainoastaan Bartókin, Stravinskyn ja Šostakovitšin teokset. Silti jokainen, joka on johtanut esimerkiksi Rimski-Korsakovin *Šherazaden* tai Debussyn *La merin* tietää, että nämä teokset tarjoavat paikoitellen suuria johtamisteknisiä haasteita yksinkertaisista tahtilajeista huolimatta (Kuva 4).

Todellisessa pedagogisessa käytössä olevia ohjelmistolistoja ei näyttäisi löytyvän orkesterinjohton oppikirjoista tai tutkimuskirjallisuudesta. Ilja Musinin (2006) opetusvideon *Conducting lessons of professor Musin* oheiskirjasten ohjelmisto toimii kuitenkin hyvänä vertailukohtana suomalaisalumnien ohjelmistolle. Opetusvideo kuvattiin Musinin viimeisinä

Moderato assai $\text{♩} = 72$

L *Recit.*

1. Solo *lunga*
lento *pp* *rit.* *poco rit.*

ad libitum colla parte

pp *pizz.* *senza ritard. ed acceler.*

pp *pizz.* *ad libitum colla parte*

L *Recit.*

Moderato assai $\text{♩} = 72$

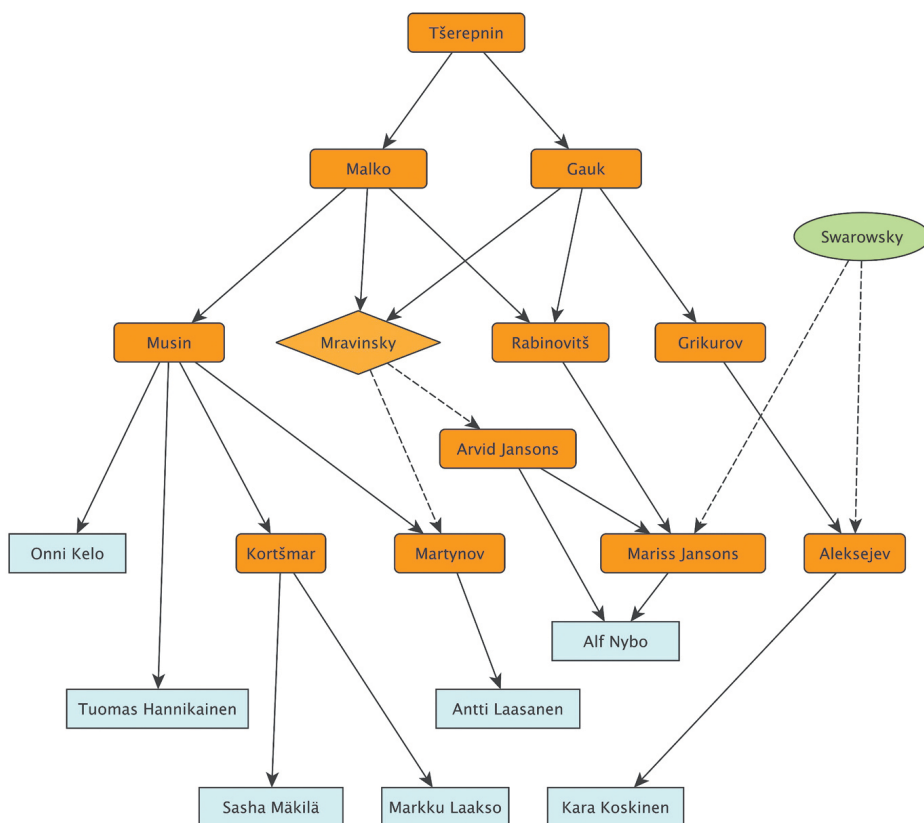
Kuva 4. Teknisesti haastava sivu Rimski-Korsakovin teoksen *Sheherazade* toisesta osasta.¹⁹

elinvuosina, ja sen oheen Vitali Fialkovski kokosi kolmesta Musinin kirjasta yhteenvedon (*konspekt*), jonka alaotsikoksi hän yhdessä tämän oppilaitten kanssa valitsi latinankielisen lauseen *Vade mecum*, ”tule kanssani”.²¹ Yhteenvedossa on kymmeniä musiikkiesimerkkejä, joista suurin osa viittaa mukana seuraavaan 24-sivuisen nuottiliitteeseen (Kuva 5). On todennäköistä, että Musin on käyttänyt esimerkeissään samaa ohjelmistoa, jota hän on opettanut

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	SCORE EXAMPLES
Allegro	V. С. Калинин V. S. Kalinnikov Симфония № 1 Symphony № 1
1	

oppilailleen yli 60-vuotisen uransa aikana, eli otanta edustaisi tällöin Pietarin konservatorion pedagogista korpusta. Vertailu on mielekästä myös siksi, että haastatelluista kuudesta suomalaisalumnista neljä edustaa jollain tasolla ”Musinin koulua” (Kaavio 7).

Kaavio 7 kuvaa tutkimuksen kohteena olevien suomalaisalumnien opettajalinjoja. Klassisen musiikin kentällä opettajalinjojen selvittämistä pidetään tärkeänä tradition siirtämisen näkökulmasta. Kiinteät viivat kuvaavat pysyvää opettaja-oppilassuhdetta ja katkoviivat edustavat vaikutusta, joka ei perustu perinteiseen opettaja-oppilassuhteeseen. Kapellimestari Jevgeni Mravinsky oli tärkeä vaikuttaja Leningradin musiikkielämässä, mutta hänellä ei ollut varsinaisia oppilaita. Kuitenkin niin Arvid Jansons kuin Ravil Martynovkin pääsivät seuraamaan Mravinskyn työskentelyä aitiopaikalta toimiessaan hänen assistentteinaan Leningradin filharmoniaassa. Pietarilaisten/leningradilaisten opettajien ulkopuolelta on tähän kaavioon tuotu itävaltalainen Hans Swarowsky, jonka mestarikursseille Wieniin lähetettiin Neuvostoliiton lupaavimpia nuoria kapellimestareita, kuten Aleksander Aleksejev ja Mariss Jansons. Leonid Kortšmar ja Ravil Martynov kumpikin opiskelivat orkesterinjohtoa myös Moskovan konservatoriossa Leo Ginzburgin oppilaina, Martynov lisäksi Kirill Kondrašin ja Gennadi Roždestvenskin opissa.



Kaavio 7. Pietarin konservatorion suomalaisten kapellimestarialumnien pedagoginen sukupuu.

Musinin esimerkkilistan suosituimmat säveltäjät ovat Tšaikovski ja Beethoven (molemmilta kymmenen teosta), joiden perässä tulee Mozart (kolme teosta), ja sen jälkeen Brahms, Richard Strauss ja Schubert (kaksi teosta kultakin). Venäläisiä ja neuvostosäveltäjiä on seitsemän, joilta esimerkeiksi on päätyntä yhteensä 16 teosta. Länsimaisia säveltäjiä on yhdeksän ja teoksia 23. Stravinsky, Rahmaninov ja Prokofjev eivät esiinny listalla, mutta Venäjällä verrattain suosittu Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia mainitaan. Neuvostosäveltäjät Šostakovitš ja Mjaskovski ovat kumpikin listalla vain yhdellä teoksella.

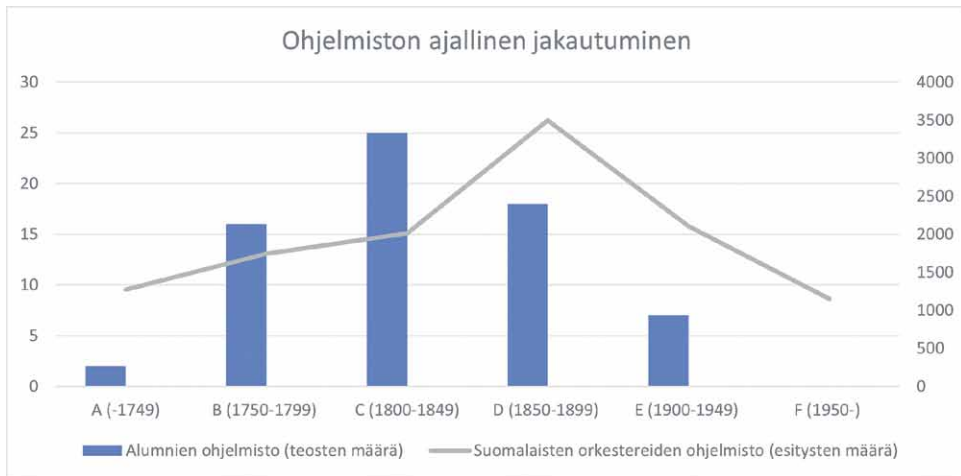
Kun suomalaisalumnie yhteän koottua 68 teoksen listaa vertaa Musinin 39 teoksen listaan, löytyy niistä yhteensä 22 samaa teosta, eli hieman yli puolet. Kun tiedetään, että Musinin listalta puuttuvia Prokofjevia ja Stravinskya (ja todennäköisesti myös Rahmaninovia) tämän tunneilla kuitenkin opiskeltiin, voi yhdistettyä listaa pitää silti melko edustavana. Beethovenin (26 %) ja Tšaikovskin (26 %) osuus sekä venäläisen ja muun musiikin suhde kokonaisuudessa on myös samaa luokkaa. Jos Musinin listaa vertaa kaavion 2 listaan kaikkein suosituimmista teoksista, kaikki paitsi Brahmsin 1. ja 3. sekä Šostakovitšin 1. sinfonia löytyvät listalta. Kaikkein keskeisimmästä pedagogisesta ohjelmistosta ei siis liene erimielisyyttä.

Pedagogisen korpuksen suhde orkesterimusiikin kaanoniin

Klassisen musiikin ammattiopinnoissa tähdätään yleensä siihen, että opiskelija hallitsee valmistuessaan riittävästi konserttielämässä sellaisenaan käyttökelpoista perusohjelmistoa. Ohjelmiston pitäisi siis olla jonkinlainen läpileikkaus klassisen musiikin kaanonista. Orkesteriteosten kaanon on siinä mielessä häilyvä käsite, että kaikkein keskeisimmistä säveltäjistä ja jopa teoksista voidaan olla pitkälti yhtä mieltä, mutta niiden jälkeen painotuksissa on alueellista vaihtelua (Tähkää 2022, 16–17). Kaanonia käsitteän on myös kritisoitu, koska se usein sulkee pois naissäveltäjät, ”pienemstarit” ja pienempien kansakuntien musiikit (Murtomäki 2020). Kaanon ei kuitenkaan ole yksittäisen tai edes yhden sukupolven kollektiivisen päätöksen tulos, vaan se on muodostunut vuosisatojen kuluessa tapahtuneiden lukemattomien valintojen perusteella (Scruton 2007, 16).

Aapo Tähkää (2022) on koonnut 30 teoksen listan kaikkein suosituimmista orkesteriteoksista Suomen orkestereissa. Pietarin ja Leningradin konservatoriossa opetetussa ohjelmistossa on 13 samaa teosta. Jos ajatellaan, että suomalaiselle kapellimestarille kotimainen musiikki on tuttua ja otetaan se – käytännössä Sibelius – pois listalta, niin Tähkään listalle jää 20 teosta, joista puolet eli kymmenen löytyy haastateltujen ohjelmistosta (Tähkää 2022, 48). Tähkään kahdella eri tavalla koostamissa suomalaisten sinfoniaorkestereiden kokonaisuksissa korostuu Beethovenin sinfonioiden osuus. Väljemmin kriteerein kootussa listauksessa myös Brahms, Dvořák, Mendelssohn, Mozart, Prokofjev, Rahmaninov ja Tšaikovski ovat hyvin edustettuina (Tähkää 2022, 62–64). Koska kaikkia edellä mainittuja sisältyy myös alumnie opiskelemaan ohjelmistoon, voi tästä päätellä, että venäläinen koulutus antaa hyvät valmiudet työskennellä myös Suomen orkesterikentällä.

Tähkää on luokitellut teokset myös säveltäjän syntymävuoden mukaan. Vanhinta ohjelmistoa eli A-ryhmää (ennen vuotta 1750 syntyneet säveltäjät) edustaa alumnie ohjelmistossa Haydn kahdella sinfoniallaan ja tuoreinta eli E-ryhmää (syntymävuodet 1900–1949) edustaa ainoana Šostakovitš seitsemän sinfonian voimin. D-ryhmä, joka sisältää 1800-luvun jälkipuoliskolla syntyneet säveltäjät, on Suomessa kaikkein suosituin ja mielenkiinto sisällyttää muiden ryhmien musiikkia konserttiohjelmiin vähenee tasaisesti kumpaankin suuntaan (Täh-



Kaavio 8. Alumnien ohjelmiston ajallinen jakautuminen verrattuna esitysten määrään suomalaisten orkestereiden ohjelmistossa.

käpää 2022, 38). Alumnien ohjelmisto näyttäytyy tässä valossa keskimääräistä konservatiivisempänä, sillä sen keskiössä ovat 1800-luvun alkupuoliskolla syntyneet säveltäjät (Kaavio 8).

Alumnien kokemuksia venäläisestä orkesterinjohdon pedagogiikasta

Etsin haastattelujen kautta tietoa orkesteriohjelmiston pedagogisesta käytöstä Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestariopinnoissa. Kaikki haastatellut kertoivat, että ohjelmistopäätökset teki opettaja, ellei ollut erityistä syytä toimia toisin. Professori Kortšmarilla (Kuva 6) oli selkeä näkemys siitä, mitä teoksia tuli opiskella ja missä järjestyksessä. Oma opiskeluni eteni pitkään hänen suunnitelmaansa noudattaen, mutta kun päätin osallistua ensimmäiseen kapellimestarikilpailuuni, keskityimme siitä lähtien vain kilpailukappaleisiin. Muilla konservatorion suomalaisalunneilla oli samansuuntaisia muistikuvia; hyvästä syystä myös oppilaitten omia ohjelmistotoivomuksia otettiin huomioon.

Ilja Musin (1967) suosittelee kirjassaan *Tehnika dirižirovanija* (suom. ”Orkesterin johtamisen tekniikka”) aloittelevalle kapellimestariopiskelijalle oppimateriaaliksi Beethovenin pianosonaatteja, jotta tämä voisi keskittyä johtamistekniikkaan partituurin opiskelun sijaan.²²Kortšmar käytti samaa menetelmää johtamisen perusteiden opettamiseen minulle ja Laaksolle. Nybon mukaan Jansonsit käyttivät teknisten perusasioiden opettamiseen kolmea välisoihtoa (*Entr’acte*) Bizet’n *Carmen*-oopperasta.

Ensimmäinen Nybon konservatoriossa johtama teos oli César Franckin d-mollisinfonia, jota hän itse piti helppona (”halki, poikki, pinoon”). Nybo ajattelee tämän olleen pedagogisesti perusteltu valinta, joka antoi hänelle mahdollisuuden olla jännittämättä orkesterin edessä. Hannikaisen mukaan aloittavat opiskelijat saivat johdettavakseen usein wieniläisklassisia sinfoniaita ja Schubertia. Laasasen mukaan Martynov käytti opetuksessaan perusohjelmistoa ja klassisen musiikin ”helmiä”, ja teoksia ei useinkaan johdettu tunneilla läpi, vaan keskityttiin niiden ”knoppipaikkoihin”. Harjoitusorkesterin kanssa teokset johdettiin yleensä kokonaan.



Kuva 6. Leonid Kortšmar opettamassa mestarikurssia Suomessa elokuussa 2007. Kuva Mikk Murdvee.

Yhdeksi haastatteluissa esiin tullee pedagogiseksi periaatteeksi nousi kontrastoivan materiaalin vuorottelu. Ensimmäiset Pietarin konservatoriossa opiskelemani teokset olivat järjestyksessä Beethovenin 1. sinfonia, Weberin *Oberon*-alkusoitto, Beethovenin 4. sinfonia, Mendelssohnin *Hebridit*-alkusoitto, Mozartin 36. sinfonia (”Linziläinen”) ja Tšaikovskin 5. sinfonian hidas osa. Ohjelmistossa siis vuorottelivat klassiset ja romanttiset teokset. Eräs haastateltava kuvasi työskentelytapaa seuraavasti:²³

Siinä oli sama periaate, mikä lähtee noista Beethovenin sonaateista, eli toisilleen vastakkaisia asioita. Silleenhän se usein eteni, että siellä oli jotain Beethovenia ja sitten sen vastapainoksi Tšaikovskia, ja sitten Beethovenia ja taas jotain Tšaikovskia. Tämäkin on sitä samaa periaatetta, jollain toisella tasolla, että sen samankin biisin kanssa yhdellä tunnilla pyydetään yhtä ja toisella toista, niin jollain tavalla haetaan niitä ääripäitä myös repertoarin kautta.

Tyypillisesti Pietarin konservatorion kapellimestariopiskelijat saavat orkesterinjohton opetusta kaksi kertaa viikossa (Dollman 2013, 111). Teosten opiskelutahdista yksi haastateltava sanoi seuraavaa:

[Jos opiskellaan] Brahmsin ensimmäinen sinfonia kokonaan, niin ihan tyypillinen tahti on ollut se, että kaksi tuntia menee per osa, yhdeksän tuntia on aika normi. Yleensä se meni silleen, että ensimmäisellä kerralla vaadittiin vähän laveampaa taiteellista otetta ja seuraavalla kerralla vaadittiin enemmän tarkkuutta.

Johtamistunneilla johdettiin kahta pianistia ja lisäksi orkesteriharjoituksia oli eri aikoina tarjolla kerran kahdessa viikossa, kerran kuukaudessa, tai sitten ainoastaan eri maksusta, kuten käytäntö oli 2000-luvun alkupuolella. Pianisteja johtamalla tapahtuva opiskelu koettiin tehokkaaksi ja turvalliseksi metodiksi:

Mä olin siinä näiden kahden daamin kanssa – ne oli aina naispuolisia pianisteja – ja niin sai ihan rauhassa harjoitella ja mokailla ja kokeilla uudestaan, ja sitten kerran kuussa oli orkesterin kanssa se mitä oli käyty pianon kanssa läpi, ja se oli kokonainen sinfonia suurin piirtein joka kerta.

Joskus professori johti melkein koko osankin malliksi. Oli kyllä hienoja demonstraatioita, koska hämmästyttävää oli se, että kun hän johti niitä kahta pianoa, niin hän oli koko ajan niin sataprosenttisesti sen musiikin sisällä.

Pianistien käyttö kapellimestariopetuksen instrumenttina jakaa toisinaan mielipiteitä, mutta kuten Dollman (2013, 52) on nostanut esiin, on sillä suuri merkitys, ovatko pianistit erikoistuneita ammattilaisia, kuten Pietarissa, vai johtavatko opiskelijat esimerkiksi toisiaan. Taitavien harjoituspianistien kanssa johtamistekniikan yksityiskohtia voi hioa tavalla, joka ei orkesteriharjoituksen puitteissa ole mahdollista eikä edes mielekäästä. Pietarin konservatoriossa myös elävän orkesterin kanssa harjoittelun tärkeys tiedostetaan, ja siellä on jo 1950-luvulta asti ollut käytössä pelkästään kapellimestarien opetusta varten palkattu orkesteri (Dollman 2013, 111).

Venäläinen tapa ajatella orkesterinjohdon tekniikasta avasi kaikille alumneille täysin uusia näkökulmia verrattuna heidän muualla, esimerkiksi Suomessa, saamaansa opetukseen:

Yksi merkittävä oivallus oli se, että Suomessa ei ollut juurikaan käsitystä, että mikä on kapellimestarin manuaalinen taito – ei katsottu, että sitä tarvitsee sillä tavalla opetella ja treenata niin kuin esimerkiksi jonkun soittimen soittoa. Venäjällä oppi, että tekniikkaan suhtaudutaan ihan samalla tavalla kuin instrumenttitekniikkaan – se täytyy hioa täydelliseksi.

Luulin, että olin aika paljon satsannut tekniikkaan mennessäni Venäjälle ja sitten olin järkyttynyt siitä, kun opettajani sanoi, että tuohan on vähän mitä sattuu. [Se oli] ikään kuin jonkinlainen hevoskuuri siinä, että on kädet kontrollissa. Siinä oli tietoista ihan eri tavalla se, että mitkä ovat ne periaatteet mitä tulee noudattaa ja mihin niillä pyritään – että siinä mielessä se oli kyllä koulu.

Professori sanoi, että menee päivä tai kaksi kun hän opettaa lyönnit, mutta sitten että mitä tapahtuu niin lyöntien välissä niin siinä menee vuosia. Sen on hyvä näkyä kädessä, mikä on lyönnin sisäinen elämä – ei sen takia, orkesterilla on nuotit, ei orkesterille tarvitse näyttää mitä rytmiä ne soittaa, mutta jotta olisi mahdollisuus vaikuttaa kaikkeen siihen, mitä tapahtuu siellä lyöntien välissä, niin silloin se olisi hyvä, että se olisi kädessä.

Ylipäätään venäläisten opettajien pedagogisia taitoja arvostettiin ja heitä pidettiin myös avarakatseisina ja välittävinä ihmisinä. Tämä on kontrastissa sen mielikuvan kanssa, joka venäläisistä opettajista vallitsee lännessä. Toisinaan kuulee jopa puhuttavan venäläisen

musiikkikoulutuksen ”lihamyllystä”, joka ei huomioi oppilaan yksilöllisiä tarpeita. Tämä käsitys juontanee juurensa neuvostoaikojen systemaattiseen ja kurinalaiseen opetustapaan, johon liittyi olennaisena osana lahjakkaiden lasten lähettäminen sisäoppilaitoksena toimineeseen keskusmusiikkikouluun (Mikkonen 2021, 101). Alumniin kokemukset venäläisestä opetuksesta kuitenkin olivat toisensuuntaisia:

Kyllä minä näen sen venäläisyyden kaikessa opettamisessa. Matkiminen on väärä sana. Se on semmoista valtavaa tiedon kertomista käsin ja tunnepohjaisesti tuotua informaatiota ja tunnepuolta – se on jotakin ihan käsittämätöntä sitten kun se on parhaimmillaan. Ja sitten kun siellä filharmoniaassa tiedät miten ne vetävät parhaimmillaan Tsaikkaria.²⁴ Se on ihan käsittämätöntä mikä saundi sieltä tulee. Se on sellainen ”elämä on tässä ja nyt, mitään muuta ei ole”.

[Koska] hän itse oli sydämellinen ihminen, niin inhimillisyyttä hän toi sinne oppilaidensa pariin. Oli turvallinen olo mennä tunnille, vaikka tiesi, että toinen osaa kaiken ja kaikki on hänelle helppoa, kun siinä iässä jo on ehtinyt tehdä paljon. Silti ei tullut semmoista ahdistusta mennä, kun monesti ehkä jonkun muun oppiin mennessä ahdisti. Hänen kanssaan ei ahdistanut. Saattoi olla hyvin tiukka ja sanoi suoraan, että jos joku oli kamalaa ja aika monesti olikin kamalaa, mutta sitten hän myös osasi sanoa, kun edistystä ilmeni.

Kokonaisvaltainen suhde musiikkiin oli minulle opettajani isoin oppi, että kuinka se oli se läsnäolo musiikin ytimessä kokonaisvaltaisesti. Orkesteria ei niinkään vahvasti pakotettu vaan sitä ikään kuin johdateltiin, ja se orkesteriorganisaatio jotenkin ikään kuin toimii, että sitä ei voi olla väärällä tavalla pakottamassa – jotenkin tartutaan siihen musiikin virtaan ja sitten ohjailtaan.

Vuonna 2009 toimin yhteyshenkilönä, kun Suomen Kuoro-opisto järjesti mestarikurssin Pietarin konservatorion kuoronjohdon professori Tatjana Hitrovan kanssa. Kuoronjohtaja Mikko Sidoroffin havainnot Hitrovan opetuksesta olivat varsin samankaltaisia kuin haastattemieni suomalaisalumniin muistot omista opettajistaan. Sidoroff (2009) kirjoittaa raportissaan Tuntemuksia Tatjana Hitrovan mestarikurssilta 1.–4.9.2009 muun muassa seuraavaa:

[...] lyöntitekniikka ja ylipäätään käsitys musiikin johtamisesta meni aivan uusiksi. Esimerkiksi ajatus siitä, että käden lyönti (ts. isku) saavuttaisi lyönnin pohjan samaan aikaan musiikin iskujen kanssa oli professorille absurdi: Lyönnin täytyy tulla aina ennen musiikkia, sillä miten muuten kuoro voi tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu?

Erityisesti tulkinalliset seikat olivat professorin sydäntä lähellä. Hän oli erittäin tarkka siitä, että tiesimme, mitä musiikki halusi kertoa. ”Käden muoto on musiikin luonne”, hän opetti.

Jälkeenpäin olen pohtinut sitä, mikä teki Tatjana Hitrovasta niin erityisen ja kunnioitettavan pedagogin. Hän kun osasi jollain hämmästyttävällä tavalla voittaa meidät kaikki opiskelijat puolelleen neljän päivän aikana? Hän oli aidosti kiinnostunut ja innostunut meistä! Hänelle ei ollut yhdentekevää, miten me johdimme, tai miten me harjoituitimme. Jos hän näki pienenkin huonon liikkeen, kommentti oli ennalta arvattava: ”NJET!” Välittömästi tämän jälkeen tuli palaute, missä menttiin vikaan ja miten virhe korjataan. Vaikka Hitrova oli tiukka, hän oli tiukkuudessaan ja vaativuudessaan kannustava. Kun ”NJET”

oli kuulunut tarpeeksi monta kertaa, ”HARASHO” tuntui sen jälkeen tavattoman hyvältä.

Tapahtuma päättyi professorin lämpimiin sanoihin, joissa hän puki sanoiksi sen, mitä olimme varmasti tiedostamattomalla tasolla jokainen ajatelleet: ”Musiikissa ei ole olemassa kansallisuuksia.” Tämä on varmaankin viimekädessä meidän kaikkien pelastus!

Johtopäätökset

Tässä artikkelissa tarkastelin alumnihaastattelujen ja omien opiskeluaikaisten muistiinpanojeni pohjalta muodostuvaa kuvaa Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestariopinnoissa käytetystä orkesteriohjelmistosta. Yhtenä syynä tämän nimenomaisen aineiston käyttöön on Venäjän hyökkäyssota Ukrainassa, jonka vuoksi tutkimuksen tekeminen paikan päällä Venäjällä on tällä hetkellä mahdotonta. Alumnien haastatteluista avautui kuitenkin aivan erityinen näkökulma Pietarin (Leningradin) konservatorion opetukseen. Haastattelutilanteissa oli käsin kosketeltavaa, miten jaettu opiskelukokemus yhdistää eri aikoina konservatoriossa opiskelleita alumneja. Oli myös mielenkiintoista huomata, että neljäkymmenen vuoden aikana niin konservatorion opettajien suosima ohjelmisto kuin heidän opetustyyliinsäkin oli alumnien kokemusten perusteella säilynyt kutakuinkin samana.

Tutkimuksen tehtävänä oli selvittää, mitä on se ohjelmisto, jota konservatorion suomalaiset kapellimestarialumnit johtivat opiskeluaikanaan ja millaisia olivat opiskelijoiden kokemukset ohjelmiston pedagogisesta käytöstä. Lähdin väittämästä, että Pietarin (Leningradin) konservatorion kapellimestarikoulutuksessa käytetty ohjelmisto on sen laatuista, että se tarjoaa hyvän pohjan oppilaan johtamistekniikan kehittymiselle ja lisäksi ohjelmisto muodostuu teoksista, joiden tuntemuksella on merkitystä ammatillisella kentällä.

Näen itse, että johtamisen tekniikkaa on tarkasteltava kahden aspektin, motorisen ja psykologisen, kautta. Kokemukseni mukaan psykologinen näkökulma, eli kapellimestarin eleiden niin tiedostettu kuin tiedostamatonkin vaikutus orkesterin soittajiin helposti unohuu, ja syntyy oletus, että muusikko mekanistisesti tulkitsee kapellimestarin elekieltä ilman omaa luovaa panosta (Mäkilä 2018, 86). Venäläinen kapellimestari ja psykologian tohtori Georgi Jeržemski on vastaavasti jakanut johtamisen lingvistiset rakenteet konventionaaliiseen ja ilmaisevaan, joista edelliseen voidaan lukea esimerkiksi johtamiskaavat, kun taas jälkimmäisen alaa ovat kommunikaatio ja vuorovaikutus (Jeržemski 1993, 12). Ongelmana on, että näitä aspekteja ei voi irrottaa toisistaan – motorinen tai konventionaalinen aspekti on hyödytön ilman psykologisen tai ilmaisevan aspektin ymmärtämistä. Kumpaakaan ei voi opiskella irrallaan repertoaarista, ja siksi repertoaarin valinnalla on merkitystä. Ymmärrys oman johtamisen psykologisesta vaikutuksesta johdettaviin musiikoihin kasvaa asteittain, ja sen vuoksi on tärkeää, että ohjelmiston tarjoamia musiikillisia ja teknisiä haasteita kasvatetaan opiskelijan vastaanottokyvyn mukaisesti.

Leštšinskajan luokittelu antaa ohjelmiston pedagogiseen järjestämiseen joitakin hyviä näkökohtia, mutta johtamistekniikan analyysissaan se jää vajaaksi keskittyessään ainoastaan tahtilajien ja johtamiskaavojen näennäiseen vaikeuteen. Muista ongelmista nostaisin esille tiheästi vaihtuvat tahtilajit, tahdin eri osille sijoittuvat aksentit, musiikin tekstuurin vaikutuksen johtamiseleeseen, fraseerauksen, fermaatit, temponvaihdot, rubaton sekä asteittaiset ja yhtäkkiset dynamiikan muutokset.²⁵ Nämä kaikki ilmenevät johtamisessa rytmisenä informaationa. On ymmärrettävää, että Leštšinskaja lyhyessä artikkelissaan rajoittuu tahtilajeihin vaikeustason mittarina – hänhän esittelee ohjelmistoa nimenomaan aloittelijoiden näkökulmasta. On kuitenkin helppo yhtyä Leštšinskajan (2003, 112) johtopäätökseen, jonka

mukaan ohjelmiston luokittelulla ja järjestämisellä vaikeustason mukaan on suuri merkitys sille, miten tehokas oppilaan oppimisprosessi on.

Tutkimuksessa selvisi, että konservatoriossa käytettävä ohjelmisto on hyvin pitkälti klassisen musiikin perusohjelmistoa, mutta venäläisellä painotuksella. Keskimäärin venäläistä musiikkia oli hieman alle puolet kaikista opiskelluista teoksista.²⁶ Voikin sanoa, että verrattuna muualla, esimerkiksi Sibelius-Akatemiassa opiskelleihin kollegoihinsa, Pietarin konservatorion alumneista tuli samalla venäläisen orkesterimusiikin asiantuntijoita. Beethovenin ja Tšaikovskin suuri määrä ohjelmistossa on selitettävissä pedagogisella ajatuksella klassisen, siis rytmisesti suoraviivaisemman, ja romanttisen, vapaammin virtaavan musiikin vuorottelulla. Niin johtamisteknisiä kuin tulkinnallisiakin asioita opeteltiin johtamistunneilla ääripäitten kautta. Periaate kiteytyy Beethovenissa ja Tšaikovskissa ja se heijastuu koko muuhun repertoaariin ja muiden säveltäjien asemaan siinä. Ohjelmistossa esiintyy vaikeustasoltaan monenlaisia teoksia niin musiikillisessa kuin johtamisteknisessäkin mielessä, mutta nykymusiikkiin ja sen vaatimiin epätyypillisiin johtamistekniikoihin ei venäläisessä orkesterinjohdon koulutuksessa lähtökohtaisesti tutustuta.²⁷

Pietarin konservatoriossa käytetty orkesterinjohdon pedagoginen korpus on relevantti myös opiskelun jälkeen ammattiin siirtymisen näkökulmasta. Kun suomalaisalumnie opintojensa aikana johtamia teoksia vertaa Tähkypään (2022) kokoamiin listoihin suomalaisten orkestereiden soitetuimmista teoksista, voi vetää sen johtopäätöksen, että opiskelu Venäjällä on antanut alumneille hyvät valmiudet toimia ammatissaan Suomessa ja todennäköisesti myös kansainvälisellä orkesterikentällä. En näe ohjelmiston suhteellista konservatiivisuutta suurena puutteena, sillä viime kädessä on myös kapellimestarin oma valinta, mihin säveltäjiin tai musiikin lajeihin hän haluaa urallaan keskittyä.

Opiskeluaika Venäjällä näyttäytyi haastatelluille suomalaisalumneille jonkinlaisena elämän käännekohtana – joillekin useassakin mielessä. Johtamisteknisesti kaikille oli avautunut täysin uusi maailma, ja alumnit olivat yhtä mieltä siitä, että venäläinen tapa ajatella orkesterin tai kuoron johtamista, sen tekniikkaa ja psykologiaa, on syvällisyydessään omaa luokkaansa. Myös opettajien ja venäläisten muusikoiden intohimo niin esiintymiseen kuin opettamiseen kosketti monia. Jos jollakulla oli Venäjälle lähtiessään mielessään stereotypia kylmistä ja ankarista opettajista, jotka tekevät oppilaistaan itsensä kopioita, romuttui se hyvin nopeasti. Opettajat olivat lämpimiä ja humaaneja, ja ennen kaikkea heitä kiinnosti taide ja tradition välittäminen seuraavalle sukupolvelle. Opiskelua heidän johdollaan väritti egojen poissaolo ja nöyryys taiteen suuruuden edessä.

Vitteet

- 1 Orkesterinjohdon pedagogiikan osa-alueisiin kuuluu muun muassa partituurien analysoiminen, orkesterimusiikin tulkinta, traditioiden, tyylien ja esityskäytäntöjen tuntemus, konserttien (ja ooppera- tai balettiesitysten) tuotantoon liittyvä osaaminen, ihmisten johtamiseen liittyvät kysymykset, orkesterin harjoittamisen käytännöt ja orkesterin johtamisen tekniikka.

- 2 Koulutusohjelma Pietarin konservatoriossa on nimeltään oopperan- ja orkesterinjohtamisen koulutusohjelma, mutta rajasin aineistoa jättämällä pois baletti- ja oopperaohjelmiston ja keskiittymällä sinfoniseen ohjelmistoon eli alkusoittoihin, sinfonioihin, sävelrunoelmiin ja orkesterisarjoihin. Myös konsertot rajasin pois. Orkesterinjohton viisivuotisen tutkinnon tekijät johtavat Pietarissa myös kokonaisia oopperoita tai baletteja osana opintojaan, mutta *stažirovkaa* eli harjoittelua tekevilla ei tätä mahdollisuutta yleensä ole.
- 3 Yhden haastateltavan, Kara Koskisen viimeinen oppitunti professori Aleksejevin kanssa oli helmikuussa 2019. Professorin sairastuminen ja pandemian alkaminen kuitenkin venyttivät opiskelun virallista päätöstä vuoteen 2021 asti.
- 4 1950-luvulla Leningradissa opiskellut Onni Kelo poistui keskuudestamme vuonna 2015. Ehdin kuitenkin tavata hänet vuonna 2013, kun tuolloin johtamani Mikkelin kaupunginorkesteri juhli 110-vuotista olemassaoloaan. Kelo oli Mikkelin kaupunginorkesterin entisenä kapellimestarina kunniavierana tilaisuudessa.
- 5 *Stažirovka* on Pietarin konservatorion verkkosivuilla käännetty englanniksi käsitteellä ”Special Training Non-degree Course”, ja sen yhtenä pääsyvaatimuksena on aiempi suoritettu tutkinto musiikin alalta. Kyseessä ovat siis jatko-opinnot, jotka eivät tuota tutkintoa.
- 6 Markku Laakson kohdalla viralliset opiskeluvuodet. Laakso aloitti yksityistuntien ottamisen professori Kortšmarilta jo v. 2003.
- 7 Johtamiskaava on kapellimestarin kädellään tai tahtipuikollaan ilmaan piirtämä toistuva kuvio, joka ilmentää musiikin pulssia ja metriä (tahtilajia). Johtamiskaavat ovat siinä määrin vakiintuneita, että kokenut orkesterisoittaja vertaa omaa soittoaan niihin alitajuisesti ja voi näin reagoida nopeasti esimerkiksi tempon tai dynamiikan muutoksiin.
- 8 Kun haastatteluiden keskiössä ovat yksittäiset musiikkiteokset, jotka toistuvat klassisen orkesterimusiikin repertoaarissa vuodesta ja vuosikymmenestä toiseen, voi olettaa muistikuvien olevan melko luotettavia ja ne vahvistuvat aina teosta uudelleen kuunnellessa, soitettaessa tai johdettaessa.
- 9 Christian Ehwald (s. 1953) on nykyään arvostettu pedagogi, ja hän on opettanut orkesterinjohtoa Berliinin Hanns Eisler -musiikkikorkeakoulussa vuodesta 2002.
- 10 Koska opetus oli mestarikurssityyppistä, oli kuuntelemalla omaksuttu ohjelmisto vähintään yhtä laaja kuin itse johdettu. Tämä pitää paikkansa kaikkien Pietarin (Leningradin) alumnien kohdalla. Ks. myös Dollman 2013, 112.
- 11 Sibeliuksen teokset eivät ensimmäistä sinfoniaa ja viulukonserttoa lukuun ottamatta kuulu venäläisten orkesteriiden perusohjelmistoon, joten niitä käytetään opetuksessakin harvoin.
- 12 Romanssi on venäjällä laulun perustyyppi, joka oli suosionsa huipulla 1900-luvun alussa.
- 13 Tähän on laskettu mukaan Bartokin *Konsertto orkesterille*, Debussyn *La mer*, Rahmaninovin *Sinfoniset tanssit*, Rimski-Korsakovin *Šeherezade*, Stravinskyn balettisarjat, sekä Tšaikovskin *Manfred* ja *Serenadi jousille*.
- 14 Richard Straussin *Don Juan*, Debussyn *Faunin iltapäivä*, Tšaikovskin *Italialainen kapriisi* ja Rimski-Korsakovin *Espanjalainen kapriisi*.
- 15 Yksinkertaiseen genreen kuuluvia laulunomaisia lyhyitä kappaleita, kuten esimerkiksi Glazunovin orkesteriserenadeja, saatetaan soittaa ylimääräisenä, mutta harvemmin varsinaisen konserttiohjelman osana.
- 16 Musiikillinen kieli on ilmaisu, jolla saatetaan tarkoittaa monia varsin erilaisia asioita, kuten musiikin-historiallisia tyylikausia, musiikkien kansallisia eroja, populaarimusiikin eri genrejä tai yksittäisten säveltäjien omaksumia sävellystekniikoita. Leštšinskaja viittaa musiikillisen kielen luokittelussaan etupäässä musiikin melodian ja harmonian yksinkertaisuuteen tai monimutkaisuuteen.
- 17 Ohjelmiston musiikillisen kielen vaikeustaso heijastuu myös ammattiorkesteriiden ohjelmistopolitiikassa – enemmistö yleisöstä haluaa kuulla ”helposti avautuvia” teoksia.
- 18 Tästä sivusta tekee haastavan muun muassa tapa, jolla äärimmäiset dynamiikat seuraavat nopeasti toisiaan ja sen jälkeen esiintyvät myös yhtä aikaa, jousiston näppäilyjen jatkuminen määrittelemättömän ajan samassa tempossa samalla, kun fagottisoolo etenee omassa tempossaan, fermaatit, sekä orkesterin saattaminen yhteen soolon loputtua. *Šeherezadea* pidetään Pietarin/Leningradin konservatoriossa vaikeudestaan huolimatta perusohjelmistona, ja käytännössä kaikki opiskelijat opiskelevat sen opiskeluaikanaan.
- 19 Fermaatti on musiikillinen ilmaiskeino, jossa musiikin pulssi hetkeksi pysähtyy. Fermaattien johtamisen vaikeus piilee yleensä siinä, miten saada orkesteri jatkamaan yhdessä pysähdyksen

- jälkeen, ja jokainen musiikillinen tilanne vaatii omat ratkaisunsa. Ilja Musin on luokitellut fermaatit kahteen kategoriaan ja kolmeen eri tyyppiin, minkä lisäksi jokainen tahtilaji ja tahdinosa, jolle fermaatti on kirjoitettu, luovat oman johtamisteknisen variaationsa.
- 20 Leštšinskaja laskee kuusijakoiset tahdit nelijakoisen tahdin alalajiksi, jossa vain toistetaan ensimmäinen ja kolmas isku. Tämä oli myös se tapa, jolla Leonid Kortšmar opetti kuuden lyöntikaavan oppilailleen.
 - 21 Kirjat ovat *O vospitanii dirižora* (1987), *Tehnika dirižirovanija* (1967) ja *Uroki žizni* (1995).
 - 22 Piano-ohjelmiston käytöstä orkesterinjohtoon alkeisopetuksessa, ks. myös Saito 1988.
 - 23 Seuraavat lainaukset ovat peräisin alumnihastatteluilta, jotka taltioin vuoden 2022 marras- ja joulukuussa (ks. lähdeluettelo). Vaikka alumnit muuten esiintyvätkin tässä artikkelissa omalla nimellään, katsoin parhaaksi anonymisoida suorat lainaukset, jotta lukijan fokus pysyisi itse asiassa eikä siinä, kuka minkäkin kommentin on sanonut.
 - 24 Tsaikkari = Tšaikovski. Muusikoilla on lännessä tapana etenkin venäläisten säveltäjien ollessa kyseessä käyttää heistä lempinimiä. Suomessa yleisiä lempinimiä ovat mm. Prokka (Prokofjev), Rahmis (Rahmaninov) ja Sosta (Šostakovič).
 - 25 Musiikin tekstuureilla tarkoitetaan esimerkiksi teoksen moniäänisyyttä tai melodian ja säestyskuvioiden suhdetta toisiinsa. Fraseeraus puolestaan tarkoittaa musiikissa ilmenevien jaksojen, esimerkiksi melodian säkeiden, jäsentelyä ajallisesti ja dynaamisesti. Rubato (it. ryöstetty) tarkoittaa nuottikuvaan merkitsemätöntä, vapaata tempon vaihtelua.
 - 26 Tilannetta voi hyvin verrata vaikkapa Sibelius-Akatemian kapellimestariluokkaan, jolla omana opiskeluaikanaan johdettiin joitakin Sibeliuksen teoksia, mutta muut suomalaissäveltäjät tulivat esiin vain satunnaisesti. Jos suomalaiset kiinnittäisivät kotimaansa muihin säveltäjiin kuin Sibeliuksen yhtä paljon huomiota kuin Venäjällä kiinnitetään muihin kuin Tšaikovskiin, saattaisi myös suomalaisorkesterien ohjelmisto näyttää toisenlaiselta. Siellä olisi silloin Sibeliuksen lisäksi säännöllisesti myös Madetojaa, Melartinia, Klamia ja Palmgreniä.
 - 27 Hannikaisen mukaan uudempaa musiikkia tunneilla ei juuri johdettu, ja hänellä olikin jonkin aikaa käsitys, että se ei kuulu professori Musinin vahvuuksiin. Hän muistelee kuitenkin, että opiskeltaessa Bartókin *Konserttoa orkesterille* ilmeni, että Musin osaa partituurin käytännössä ulkoa.

Aineisto

- Hannikainen, Tuomas ja Nybo, Alf (2022), haastattelu 13.12.2022 kulttuurikeskus Sofian ravintolassa Helsingissä. Haastattelija Sasha Mäkilä. Kesto 1 h 20 min.
- Koskinen, Kara ja Markku Laakso (2022), haastattelu 1.12.2022 Kara Koskisen kotona Helsingissä. Haastattelija Sasha Mäkilä. Kesto 1 h 12 min.
- Laasanen, Antti (2022), puhelinhaastattelu 6.11.2022. Haastattelija Sasha Mäkilä. Kesto 45 min.
- Mäkilä, Sasha (2001), muistivihko syksyltä 2001.
- Mäkilä, Sasha (2001–2004), videonauhat oppitunneilta vuosilta 2001–2004.
- Mäkilä, Sasha (2001–2005), opiskeluaikaiset päivämuistiot vuosilta 2001–2005.
- Nybo, Alf (1980), virallinen opiskelutodistus Leningradin konservatoriosta (Nybon hallussa).

Lähteet

- Baltuch, David (2014), *Orchestral conducting since 1950: A comparative analysis of conducting manuals, practitioners' testimonies and two orchestral performances*. Väitöskirja. Birmingham: Birmingham City University. <<https://www.open-access.bcu.ac.uk/id/eprint/4871>> (Tarkistettu 10.5.2023).

- Dollman, Luke (2013), *Orchestral Conductor Training: An Evaluative Survey of Current International Practice at Tertiary Level*. Väitöskirja. Elder Conservatorium of Music. <<https://hdl.handle.net/2440/119695>>
- Hanna-Weir, Scot (2013), *Developing a Personal Pedagogy of Conducting*. Väitöskirja. University of Maryland. <<http://hdl.handle.net/1903/14085>>
- Helsingin kaupunginorkesteri (2020), *Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882–*. <<https://hri.fi/data/dataset/helsingin-kaupunginorkesterin-konsertit>> (Tarkistettu 23.1.2023).
- Jeržemski, Georgi (1993), *Zakonomernosti i paradoksy dirižirovaniya. Avtoferat*. Sankt-Peterburgski Gosudarstvennyj Universitet. <<https://nauka-pedagogika.com/psihologiya-19-00-13/dissertaciya-zakonomernosti-i-paradoksy-dirizhirovaniya>> (Tarkistettu 9.5.2023).
- Järviö, Päivi (2011), *Laulajan sprezzatura – Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. <<https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-98479-8-6>>
- Leštšinskaja, Eleonora (2003), Znatšenije klassifikatsii muzykalnyh proizvedenii v natšalnyh klassah po dirižirovaniju – *Rossijskaja kultura glazami molodyh utšonyh*. SPB: Kult-inform-press, 100–111.
- Mikkonen, Simo (2021), Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus – rajoja ja mahdollisuuksia. *Musiikki* 51:3, 74–105. <<https://doi.org/10.51816/musiikki.111760>>
- Murtomäki, Veijo (2020), *Romanttisen pianomusiikin kaanon*. Taideyliopiston Musiikin historiaa -artikkelisarja, 5.2.2020. <<https://muhi.uniarts.fi/romanttisen-pianomusiikin-kaanon/>> (Tarkistettu 13.2.2023).
- Musin, Ilja (1967), *Tehnika dirižirovaniya*. Leningrad: Muzyka.
- Musin, Ilja (2006), *Conducting Lessons of Professor Musin* (2DVD). Red. Vitali Fialkovski. St. Petersburg: Compozitor.
- Mäkilä, Sasha (2018), *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting*. Väitöskirja. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. <https://www.ema.edu.ee/vaitekirjad/doktor/Sasha_Makila.pdf> (Tarkistettu 9.5.2023).
- Mäkilä, Sasha (2022), Venäläinen kapellimestaripedagogiikka Suomessa. – *Idäntutkimus* 29:4, 54–60. <<https://doi.org/10.33345/idantutkimus.122312>>
- Nice, David (2003), The Russian tradition. – *The Cambridge Companion to Conducting*. Ed. José Antonio Bowen. Cambridge: Cambridge University Press, 191–201.
- Ogrizovic-Ciric, Mirna (2009), *Ilya Musin's Language of Conducting Gestures*. Väitöskirja. University of Georgia. <https://getd.libs.uga.edu/pdfs/ogrizovic-ciric_mirna_200905_dma.pdf> (Tarkistettu 9.5.2023).
- Saito, Hideo (1988), *The Saito Conducting Method*. Tokyo: Min-On Concert Association. (Japaninkielinen alkuteos julk. 1956).
- Scruton, Roger (2007), *Culture counts: Faith and Feeling in a World Besieged*. New York: Encounter Books.
- Sidoroff, Mikko (2009), Tunteuksia Tatjana Hitrovan mestarikurssilta 1.–4.9.2009. – *Bulletin* 3, 9–10.
- Sirkkilä, Hannu (2022), Autoetnografia. – *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Toim. Outi Fingerroos, Konsta Kajander & Tiina-Riitta Lappi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tähkää, Aapo (2022), *Suomalaisten sinfoniaorkesterien kaanon ja ohjelmistoprofiili 2010-luvulla*. Maisterintutkielma. Jyväskylän yliopisto. <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-202208043986>>