

TRIO

Vol. 14 nro 1

Kesäkuu 2025



TRIO vsk. 14 nro 1

Kesäkuu 2025

Toimituskunta:

MuT dosentti Laura Wahlfors, päätoimittaja; VTT dosentti Kaarina Kilpiö; FM Henri Wegelius, toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (KMH), KT emeritaprofessori Inkeri Ruokonen (TY), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT professori Susanna Välimäki (HY)

Kansi: Leena Julin, *Nefesh* (kirjottu kankaalle, yksityiskohta)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2025

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)



SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

LAURA WAHLFORS

Muusikot ja instituutiot: kritiikkiä, luovaa kehittelyä, yksityisiä ja jaettuja kokemuksia..4

ARTIKKELIT

ANN WERNER, CECILIA FERM ALMQVIST, TUIRE KUUSI, KRISTI KIILU, GERGELY FAZEKAS

Power and responsibility in higher music education. Issues of bullying and harassment7



AVA IMOGEN GRAYSON, LEENA JULIN

Two approaches to relationality in experimental notation23



JENNI LAPPALAINEN

Ilmari Hannikaisen kokemuksia kotimaan konserttikiertueella 1921.....53



LEKTIOT

MINNA LEINONEN

Säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus83

ANNA PULLI-HUOMO

Jumalanpalveluksen musiikki osallisuuden vahvistajana93

NAIARA DE LA PUENTE VADILLO

Artistry of the concert accordion in contemporary chamber music.
A performer's journey through shaping artistic identity..... 102

MARIA PUUSAARI

“Leading” in contemporary music performance-practice 114

ABSTRACTS IN ENGLISH..... 123

Muusikot ja instituutiot: kritiikkiä, luovaa kehittelyä, yksityisiä ja jaettuja kokemuksia

Käsillä oleva *Trio* tarjoaa monipuolisen kimaran musiikintutkimusta peräti kolmen-toista eri kirjoittajan voimin: erilaisia aiheita, paradigmoja ja näkökulmia, kirjoittamisen tyylejä ja tapoja, yksin ja yhteistyössä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian lisäksi tutkimusta on tehty Aalto-yliopistossa, Viron musiikki- ja teatteriakatemiassa, Budapestin Liszt-akatemiassa sekä Uppsalan, Södertörnin ja Göteborgin yliopistoissa. Vaikka tiedeyliopistojenkin edustajia on kirjoittajissa mukana, tutkimusten toteutus on keskittynyt taidekorkeakouluihin.

Musiikkikorkeakoulu sekä muut muusikkojen koulutukseen ja työnkuvaan vaikuttavat instituutiot ovat kirjoituksissa myös tutkimuksen kohteena. Yhteisenä juonteena numeron artikkeleista voisikin poimia yksilöiden kokemukset musiikki-instituutioissa ja suhteessa niihin. Kokemukset ja suhteet näyttäytyvät myös jännitteisinä. Niihin pureudutaan kriittisen tapaustutkimuksen ja instituutiokriittisen taiteellisen tutkimuksen keinoin sekä tarkentamalla yksilön kokemukseen.

Kolmesta vertaisarvioidusta artikkelista ensimmäinen, ”Power and responsibility in higher music education. Issues of bullying and harassment”, tarkastelee musiikkikorkeakoulujen menettelytapoja kiusaamis- ja häirintätapausten käsittelyssä Virossa, Suomessa ja Unkarissa. Nelivuotiseen *Conservatory Cultures* -hankkeeseen perustuvan artikkelin ovat kirjoittaneet hankkeen tutkijat neljästä Euroopan maasta: Ann Werner, Cecilia Ferm Almqvist, Tuire Kuusi, Kristi Kiilu ja Gergely Fazekas. Kansainvälisessä yhteistyössä tehty tutkimus, jonka tapausesimerkit ovat peräisin kolmesta eri musiikkikorkeakoulusta, rikastaa ajankohtaista keskustelua epäasiallisesta käytöksestä ja siihen liittyvistä vallan ja vastuun kysymyksistä musiikki-instituutioissa. Tapausten tutkimisessa on sovellettu kokemusten jakamiseen perustuvaa feminististä menetelmää, ja artikkelin teoriakehys nojaa Sara Ahmedin ajatteluun.

Artikkeli havainnollistaa kiusaamis- ja häirintätapausten käsittelyyn liittyviä haasteita. Vaikka kaikissa esimerkki-instituutioissa oli menettelytavat epäasialliseen kohteluun puuttumiseksi, käytännössä prosessit eivät onnistuneet. Tutkijat pohtivat, miten musiikkikorkeakoulut voisivat kehittää työtään kiusaamisen ja häirinnän ehkäisemiseksi, jotta ne voisivat tarjota turvallisen ja tukea antavan ympäristön. Tutkimusasetelman feministinen yhteistyön eetos ulottuu myös tarjottuihin ratkaisuehdotuksiin, joissa painottuu sinnikkään yhdessä toimimisen tärkeys.

Ava Imogen Graysonin ja Leena Julinin yhteisartikkeli ”Two approaches to relationality in experimental notation” luo sekin kriittisen katseen musiikki-instituutioon, joskin eri kannalta ja toisenlaisen tutkimusparadigman puitteissa. Kirjoittajat

haastavat länsimaisen klassisen musiikin nuottien tulkinnan ja esittämisen normeja ja konventioita, jotka he kokevat paitsi luovuutta rajoittaviksi myös eettisesti haitallisiksi. Taiteellista tutkimusta edustavassa artikkelissaan he kuvailevat ja reflektoivat omia prosessejaan kokeellisen notaation kehittämisen parissa. Niin piirtyy esiin kaksi toisenlaista polkua: Julinille perinteisen notaation muokkaaminen kuunteluun perustuvan musisoinnin mukaan ja Graysonille säveltämisen ja esittämisen uudelleenajattelu jatkuvana neuvotteluna materiaalien ja toimijoiden välillä. Tutkimusten moniaineellinen ja eklektisesti sovellettu filosofinen kehys painottaa sitä, että ääni ja kuuntelu ovat luonteeltaan ajallisesti ja tilallisesti suhteellisia.

Artikkeli toteuttaa eetostaan ja tavoitteitaan myös performatiivisesti kokeilevan dialogimuodon keinoin: taiteilija-tutkijat kirjoittavat kumpikin omasta väitöstutkimuksestaan, välillä unisonossa, välillä ratkeamattomassa suhteessa rinnakkain. Yhteisenä sanomanaan kirjoittajat tähdentävät pyrkimystä luopua monistisesta, autoritaarisesta näkökulmasta ja suosia sen sijaan moninaisia toiminnan ja tietämisen tapoja, sekä perinteisempiä että kokeellisempia.

Numeron kolmas artikkeli, Jenni Lappalaisen ”Ilmari Hannikaisen kokemuksista kotimaan konserttikiertueella 1921” edustaa perinteisempää musiikin historian tutkimusta, mutta myös siinä näkyy taiteilija-tutkijan – pianisti-tutkijan – kädenjälki. Lappalainen tarkastelee säveltäjä-pianisti Ilmari Hannikaisen laajaa konserttikiertuetta Suomessa helmi–maaliskuussa 1921. Hän rekonstruoi kiertueen kokonaisuuden ohjelmistoineen tutkimalla Hannikaisen kiertuepäiväkirjaa. Analyysi täydentyy kirjeiden, sanomalehtiaineiston, konserttiohjelmien, tilitysdokumenttien ja sävellyskäsikirjoitusten avulla. Aineiston tulkinnassa Lappalainen hyödyntää omaa kokemustaan konserttipianistina. Valokeilassa on esiintyjän oma kokemus, jota kirjoittaja jäljittää herkästi kuulostellen empaattisen, myötäelävän lukutavan avulla. Vaikka ajallista etäisyyttä ja sen tuomaa näkökulmien eroa ei voikaan kuroa umpeen, hän tunnistaa Hannikaisen kertomassa samastuttavia piirteitä.

Esittäjän kokemukseen syventyminen on uusi näkökulma Hannikais-tutkimukseen ja haastaa osaltaan Suomen musiikin historian tutkimuksen keskittymiä. Artikkelin osoittaa, että intiimin päiväkirja-aineiston avulla on mahdollista päästä lähelle vuosisata sitten vaikuttaneen pianistin yksityistä kokemusta yleisölle soittamisesta. Myös ajan kulttuuriympäristö ja sisällissodan jälkeen Suomessa vallinneet olosuhteet valottuvat esiintyvän muusikon näkökulmasta. Numeron edeltävien artikkelien taustaa vasten on mielenkiintoista sekin, millaisena tässä hahmottuu yksittäisen muusikon suhde ajan musiikki- ja konserttielämän instituutioihin.

Artikkelien lisäksi numero sisältää neljä taiteellisten tohtorintutkintojen *lectio praecursoriaa*, joissa tekijät kertovat prosesseistaan musiikin käytäntöjen taiteilijatutkijoina, kehittäjinä ja kriittisinä koettelijoina. Säveltäjä Minna Leinonen (”Säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus”) selvitti, millainen nykymusiikin nuottinumerus on kommunikoivaa ja kuinka siihen päästään. Tutkimuksessa korostui säveltäjän ja esittäjän yhteistyön ja vuorovaikutuksen merkitys.

Anna Pulli-Huomo (”Jumalanpalveluksen musiikki osallisuuden kokemuksen vahvistajana”) tutki urkumusiikkia liturgisessa kontekstissa aiheenaan ranskalainen liturginen urkumusiikki suomalaisessa jumalanpalveluksessa. Keskeinen kysymys oli, miten kirkkomuusikko voi tehdä jumalanpalveluksesta luovan, dialogisen prosessin, joka rakentaa yhteistä kokemusta.

Naiara De La Puente Vadillo (”Artistry of the concert accordion in contemporary chamber music”) puolestaan syventyi konserttiharmonikan rooliin ja taiteellisiin mahdollisuuksiin kamarimusiikin esittämiskäytännöissä ja nykyrepertuaarissa. Hänen tutkimuksensa käsitteli myös harmonikansoittajien taiteilijaidentiteettiä, sen kehitystä ja tulevaisuuden mahdollisuuksia.

Viulisti Maria Puusaari (”Leading’ in contemporary music performance-practice”) tutki liidaamista kommunikaatio- ja vuorovaikutusmuotona nykymusiikin esityskäytännöissä. Liidaaminen eli muusikon kehollinen viestintä ja vuorovaikutus näyttäytyi monimuotoisena prosessina tutkimuksen eri konteksteissa: kamariyhtyeen johtamisessa, sooloviuluesityksen johtamisessa ja multimediaesityksen johtamisessa.

Pidemmittä puheitta toivotan *Trion* lukijoille monenkirjavia lukuelämyksiä ja kaunista kesää.

Helsingissä 22.6.2025

Laura Wahlfors

Power and responsibility in higher music education. Issues of bullying and harassment

The topic of power and responsibility in higher music education (HME) institutions, and specifically with regard to bullying and harassment as processes of inequality, has been discussed for quite some time (Carter 2011; Bull 2021), and the issues gained even more attention after the global #MeToo movement in 2017. Research into the issues of bullying and harassment in higher music education has been focusing on, for example, bullying of and discrimination against students, sexual harassment, and the power structures that enable these.

This article is based on the project *Conservatory Cultures*, and was written by all five researchers in the project, based in four European countries.¹ The project investigated belonging in terms of nation and gender in the Western Art Music programmes of three HME institutions in Estonia, Finland, and Hungary. The project's empirical material consisted of interviews with students, teachers, and leaders, together with participant observations of concerts, classes, and rehearsals. Further, it analysed webpages and written policy documents on equality, diversity, and ethics from the three institutions. All three institutions had such documents to prevent bullying and harassment. The results of those analyses are reported elsewhere (Werner & Ferm Almqvist *forthcoming* 2025). Here, we – all of the project members – engage in a reflection on four cases that, on one hand, provided examples of bullying and harassment in HME, and, on the other hand, displayed the institutional response to the cases in question. The cases occurred despite the existence of policies designed to curtail such activity, and we ask what discussions and actions these cases led to in the HME institutions, and what the outcomes of the institutional processes were. In doing so we engage with challenges related to gender equality, diversity, and work environment issues in HME today.

The article does not explicitly draw on interviews, observations, or policy documents included in the material analysed in the research project *Conservatory Cultures*. Instead, it is the result of a collaborative workshop in the project research

¹ Funded by The Foundation for Baltic and East European Studies between 2021–2024.
<https://ostersjostiftelsen.se/>

group. Three members of the research group, who were based at the involved HME institutions, shared cases in which these institutions dealt with issues of harassment, bullying, and power, all issues that affect the work environment of HME institutions. With this article we hope to highlight that incidents such as the ones discussed here can occur in HME despite the existence of policy meant to curtail them, and that the incidents can sometimes happen suddenly. We also want to underline that such incidents always need to be taken seriously and dealt with appropriately, despite this not always being clear-cut and easy. In addition, we hope to provide suggestions for how HME institutions can approach bullying and harassment in the future by taking responsibility, considering power in the institutions, and by learning from our analysis of the four cases presented in this article.

AIMS, MATERIAL, AND METHOD

The aim of the article is to review higher music education (HME) institutions' actions in handling power and taking responsibility regarding issues of bullying and harassment. The questions asked are: What are the challenges that HME institutions face in becoming genuinely supportive and safe environments? And how can these challenges be met?

The current article was initiated in a workshop and a research-based group discussion between the five authors on-site at one of the HME institutions in January 2024. The discussion was based on earlier findings from the project and on the personal experiences of the authors. Before the discussions, all participants had submitted themes from the project findings that interested them. All five authors contributed to the discussion, even though Ann Werner mainly moderated, and Cecilia Ferm Almqvist mainly wrote minutes, since neither of them work in a HME institution. Drawing on collaborative feminist methods of sharing experience and analysing together (Pratt 2010), the group workshop allowed different specialities and different national cultures of HME to meet in discussions of themes that were identified as important challenges in HME institutions. In the workshop, the authors used the method of sharing experiences in the vein of feminist consciousness-raising methodology (Sankofa 2025). By using pre-set themes – initially several, but narrowed down to racism, sexual harassment, and bullying during the workshop – the participating authors talked about their experiences of working in HME.² The authors took turns talking, and the moderator lead the discussion when necessary and ensured the safety of the space by making an initial agreement about keeping the

² The terminology was changed to “bullying and harassment” when working on the article, following Ahmed (2021). This terminology includes all kinds of power abuse, and therefore racism and sexual harassment, but also more forms of abuse. We chose to not call it misconduct because misconduct implies (by the term “mis”) a rather clear distinction between right and wrong.

discussions between the five, until agreed otherwise. Safety is crucial for the feminist collaborative method to work (Sankofa 2025, 88), and the fact that the five authors already knew each other from being in the same project for three years helped with safety. As stated, the cases were gathered through three of the authors' experiences of HME institutions. The stories told in the four cases analysed here also mirrored the results from the material in the larger project, where similar incidents were brought up in interviews by students, teachers, and leaders in HME institutions.

After choosing the cases the group discussed the problems of responsibility and power, and finally this discussion was used as the start of a collaborative writing process in which all five researchers worked on the very first drafts of different sections of this article in the same room. The initial workshop was followed by a collaborative writing process continued over 2024, conducted online in shared documents and with regular meetings.

In feminist methodologies of collaboration for music research, participants that are not researchers can be involved in creating the questions, material, and analysis (Olszanowski 2012). As mentioned, the cases and conclusions of this article are based on the researchers' experiences, but they were acting as participants in a workshop that coincided with the final conference conducted after three years of project collaboration between the authors of this article. Letting participants speak about their experiences and drawing on differences to empower and promote equality is the ethos of feminist methods for teaching, community building, and research (hooks 2003; Shrewsbury 1993). Further, the feminist epistemology of collaborative research methods, including action research, states that knowledge claims are situated (Haraway 1991), thus neither objectively false nor true but partial truths from the perspectives of the participants. In our method for writing this article we used the perspectives of the researchers as insiders of their HME institutions and outsiders as researchers analysing those institutions from the perspective of the article's aim (for further discussion, see Collins 1986).

ETHICAL CONSIDERATIONS

As already presented above, this article builds on four cases from HME institutions in Estonia, Finland, and Hungary. The appropriate administrative bodies of the three HME institutions involved had all given their formal consent to participate in the research project *Conservatory Cultures*. Two of the cases included experiences from persons who were close to the authors and had confided in them. In these two cases, informed consent was given by all participants (both authors and non-authors). In the other two cases the analysed material was firsthand experiences of the authors. Further, all cases were de-identified: firstly, by excluding names of persons and places and genders of persons, and secondly by omitting details and information

that could provide clues as to what places, institutions, and persons were involved.

In addition to the important research ethics practices of informed consent and de-identification, the cases were also analysed with an emphasis on how they were handled by the HME institution and what conclusions they led to. The authors of the article are working with the HME institutions, not doing work about them, an approach suggested as ethical in de-colonial music education research (Kallio 2020). The focus in our analysis is not on the individuals, or what was “wrong” in the actual incidents, but on the HME institutions, their actions, and what could be done to promote equality and prevent bullying and harassment. By focusing on the structural level, we aim to avoid any further harm to the persons involved. This focus also helps us deal with the ethical dilemma of autoethnography, where one person’s narrative becomes the “truth” (Nichols 2016).

THEORETICAL BACKGROUND

In this study, the theoretical understanding of practices for handling bullying and harassment in HME institutions is that such practices are part of larger processes of identity formation, power, and norms in contemporary culture. On a meta level, Yuval-Davis (1997) argues that institutions of culture always take part in forming representations of gender and nation, reproducing and reshaping power structures in society. Yuval-Davis uses language and museums as examples where national images and gendered differences come to matter in the European context. Ahmed (2021) has theorised the processes of reporting and investigating unequal or unjust working conditions and abuses of power such as harassment and bullying in UK higher education (HE). In her conceptualisation, the policy work of HE that forbids bullying and harassment is non-performative, in that it does not perform what it says it will (Ahmed 2021, 30). She argues that university complaint procedures are silencing the complaints and complainants through institutional mechanisms, the way the institutions deal with complaints. Ahmed’s starting point for examining the complaint process is Black feminist thought. Using the figure of the complaining Black woman, Ahmed (ibid., 3) argues that “[r]acism is often enacted by the dismissal of racism as complaint”, and this starting point motivates her to listen to complaints of bullying and harassment across the UK’s HE by employing a feminist ear.

Ahmed states that making complaints about sexual harassment or racism at universities takes a lot of work, and that lack of anonymity poses a large risk to those complaining. Complaints, she argues, also go further when they are posed by those higher up in the academic hierarchy (Ahmed 2021, 6). Therefore, students are in the most vulnerable positions. She is guided by investigating the institutional mechanics, focusing on how HE institutions handle or stop complaints. The way the mechanisms work, she argues, is to ultimately reproduce and reaffirm the institu-

tions (ibid., 100). The tools of the complaint procedures can also be used to bully or harass those who have complained, or others who support them, since power always operates in contradicting ways (ibid., 24).

Drawing on Crenshaw (1990) in understanding how power trajectories such as gender, race, and class are co-constructed, Ahmed (2021, 24) contends that investigating complaints requires an intersectional lens. One way of applying this lens is to investigate “bullying and harassment”, as we do here, without a predefined idea about what power trajectories will be involved. In this way of approaching institutional mechanisms around complaint, the idea is that it is not always clear if abuse of power is sexist, racist, ableist, or other. In her conclusions, Ahmed (2021) argues for collectivity in activism as the tool to use to change the institutional mechanisms ruling HE institutions today. Collectivity defies the traditional individualisation of abuse, with one victim and one perpetrator, to identify and highlight patterns and ways of working together.

We draw on Ahmed’s concepts in the analysis and conclusions of this article. When we analyse the institutions’ actions in the four cases, we discuss what modes of collectivity might do to improve the work against bullying and harassment in HME today. We recognise that the cultural critique of institutions, as articulated by Ahmed, is simultaneously a critique of power in culture and society in general. It will be impossible for a single institution to end bullying, harassment, and inequality, but what they can do is to develop strategies to handle their power and take responsibility, and act as models for others’ behaviour.

BULLYING AND HARASSMENT IN HIGHER MUSIC EDUCATION: THE STATE OF THE ART

Even though bullying and harassment in higher education has been widely studied, it remains difficult to address (Higgins 2024, 30). This is also true for music educational settings, where bullying seems to be a common scenario in the parts of the world that have been investigated, such as Northern America, Australia/New Zealand, as well as parts of Europe. Researchers have been looking more closely at both gender (Ramstedt 2023a; Hennekam & Bennett 2017) and race (UK Music 2020) as power trajectories. For instance, the common band situation in US music education has been explored by focusing on students’ peer victimisation connected to physical, verbal, and socially aggressive acts (Rawlings & Young 2021; Rawlings 2015; 2016; Elpus & Carter 2016).

Research findings show that HME students are exposed to power dynamics resulting in bullying and harassment, and that such experiences have not been in focus for teachers and leaders in HME (Büstle et al. 2024). The small groups and individualised learning cultures that characterise HME have been identified by researchers

as sources of risk for bullying and harassment of students (Wickström 2023, 57). When it comes to marginalised groups defined by race or gender, Fitzpatrick et al. (2014) discovered that students from such marginalised groups did not get the support they needed to prepare for admission to, nor retention in, a music degree programme. In line with these findings, researchers in the US have argued that there is a need for music teachers to gain an understanding of various forms of harassment and consider their role in creating a welcoming and secure environment for students (Carter 2011; 2013). Still, in recent years advancements have been made in examining bullying and harassment in terms of power in HME – for example, by The Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) in the project PRIhME (see Büstle et al. 2024). Proposals have been made on how to improve HME; these have included revising existing pedagogical approaches (Wickström 2023). At the same time, researchers have suggested that the recent move to discuss inequality in HME might not automatically lead to change (Scharff 2021).

Bull (2021) has mapped hierarchies of values in the UK, using them as an explanation for why behaviours of bullying or harassment can be seen as “normal” in music educational settings. She suggests that hierarchies of value in music education can be based on real or perceived differences on macro-, meso-, and micro-levels. On the macro-level, we recognise discrimination categories such as ethnicity, gender, disabilities, sexuality, et cetera; on the meso-level, study levels, genres, instruments, prizes, and such symbolise values within the institution; and finally, on the micro-level, there are personal or inter-relational differences. Bull (2021) underlines that the three levels are intertwined, and stresses that, for instance, status within the institution is easier to achieve for some social groups, such as white people or men, than others. Further, Bull (ibid.) found that these hierarchies of value are often maintained through invisible scenarios, where accepted behaviours are visible as bullying and harassment only to those subject to it.

In relation to these findings, Bull, Calvert-Lee and Page (2021) have suggested a changed process for complaints in UK HE to put the student in focus. As a counter action, Page et al. (2019) have also established the concept “slow activism”, where making a map of connected scenarios at the three visible levels constitutes one part of the action. Further, slow activism builds on a collective process, as recommended by Ahmed (2021). Fernández-Morante (2018), who has performed a literature review on the subject, states that psychological and sexual harassment takes place in European HME institutions in current times, and Özevin (2022) has also identified the same in Turkey.

According to Ramstedt (2023a), emotional abuse, including verbal abuse and emotional neglect, have been normalised in Western classical music culture. In her interview study with Finnish (female) classical music students and graduates, she found that experiences of emotional abuse ranged from maleficent demeaning

comments and rejection to intentionally being set up for failure. Based on theories similar to Bull's (2021), Ramstedt (2023a, 215) claims that the prevention of emotional abuse needs to take place not only in classrooms but also more broadly on institutional and cultural levels by a critical consideration of how power hierarchies in Western classical music culture may contribute to harmful social norms. Further, Ramstedt (2023b) argues that the power asymmetries of students and teachers in HME contributed to the occurrence of sexual misconduct in Western classical music training.

While the hierarchical relational situations within the frames of HME identified in research put students at risk of bullying and harassment in general, assessment situations are special risk situations, well known for functioning as arenas where teachers risk misusing their power. As stated by Boud et al. (1999), assessment influences learning, and a poorly designed assessment, with possibly only one teacher misusing their power, can undermine the positive features of the course work. If assessment criteria are not collegially discussed, and used professionally, there are risks of teachers favouring, or oppressing, any student, or even their fellow teachers in the assessment committees (Ferm Almqvist & Kiilu 2024; Sandberg-Jurström 2022; Harrison et al. 2012).

THE FOUR CASES

The following four sections describe the cases we will proceed to analyse in this article. We describe them in such a way that the institution or persons are de-identified in the descriptions.

Case one

A young queer student experienced sexual harassment by a leading professor in their field. According to the student, this consisted of rude, insulting, and degrading remarks about their appearance, body, and clothing. After experiencing such insults on a couple of different occasions, they decided to approach the HME institution staff member responsible for handling cases of bullying, harassment, and discrimination with a complaint. The institution had implemented a policy requiring equal treatment of students, as well as a set of rules on how to deal with these problems when they occur. The complaint was dealt with in accordance with the rules and the case was closed as resolved. Exactly what was recommended in the investigation is confidential and unknown to the authors. However, the professor did not issue a mandatory apology, as was required in the finalising of the case. This is known since the student was asked if they had received said apology. The student's contact with the professor was also reduced, but could not be completely cut off because the professor, as the head teacher of their specialisation, was a member of several evaluation committees.

Six months later, the student still felt that nothing had changed in terms of substance, and thought that it would not be possible to change people's prejudices and worldview. They had learnt to keep a "low profile" – trying to dress like everyone else and look as ordinary as possible so as not to give anyone a reason to bully them. They also kept their distance from the professor in charge because they sensed their hostility. Now, they still feel that the professor judges their musical contributions not on the basis of their musical skills, but on personal prejudices. Other professors in the field have told them in private that they would support a higher evaluation (a higher grade) of the student's musical performances, but since the leading professor is against it, nothing more can be done.

Case two

Assessment at university: The HME institution uses a committee of professors and lecturers to assess examinations in a way where each member assesses individually first, without discussing or consulting their assessment with others. Then the marks are averaged to produce the examination result. Individual grades are not supposed to be disclosed to other members of the committee.

A student of a senior professor did not obtain as high marks from the examination committee as they had expected because one member, a lecturer, had assessed the student lower than others. The senior professor whose student was assessed was not satisfied with this, and became so irritated that they attacked the lecturer verbally, accusing them of deliberate unequal treatment of the student, jealousy, arrogance, incompetence, and lack of responsibility. The professor was emotionally and verbally aggressive, raised their voice, shouted angrily, and gave the lecturer no opportunity to explain their assessment. This critical situation was witnessed by other members of the examination committee, who made no attempt to intervene. This one-sided exchange of words ended with the departure of the "humiliated lecturer". Because of the scene, one of the evaluation committee members, a junior lecturer, upgraded their mark of the student, fearing that the same situation could happen to them.

The victim of the brutal verbal attack lodged a complaint with the HME institution staff member responsible for handling cases of bullying, harassment, and discrimination, and the complaint was dealt with according to the protocol. The proper handling of the complaint included hearing the parties and discussing their positions, and it resulted in the senior professor receiving a formal reprimand and being obliged to apologise to the lecturer, which they have not done to date. The relations between all lecturers in the field, particularly around assessment, are tense.

Case three

The third case shows how bullying, assessment, and career prospects are linked. It happened a few years ago in one of the institutions. It was during a doctoral defence that was expected to go smoothly. Both opponents praised the dissertation in their written statements, which meant that the process could not be officially halted. The defence was a strictly choreographed event: the opponents read out their statements, the candidate read out their response, and this was the moment when the chair asks the other two members of the committee if they would like to speak. One of them, a respected scholar and professor, took the floor.

It was not an impulse that they wanted to take part in the discussion: they pulled out their written notes, which they had prepared beforehand. Their very first comment was offensive: “This is not a dissertation, but a parody of a dissertation” – a statement that seemed strange, as everyone present thought they were at the defence of a real dissertation, a document that must go through many filters over the years before it is finalised. The dissertation admittedly contained provocative thoughts, as the two opponents had noted; that was one of its attractions. But neither of them questioned the high academic quality of the text. If the claim that it was not a dissertation had been true, if a “parody of a dissertation” could have gone through the entire multi-filtered process, it would have profoundly undermined the reputation of doctoral education at the institution. Therefore, this was not only an insult to the candidate but also to the institution itself.

According to the professor, one of the weak points of the “dissertation” was that it was too long and had too much detail. One of the opponents mentioned that some parts could have been shorter and that some secondary topics had been dealt with in too much detail. The professor, however, summarised their opinion as follows: “You write and write and write, and at some point, the reader feels like they are being raped.” The candidate’s face contorted, the whole room, which was full of people (professors, students, family members of the candidate), was in a silent state of shock. The professor wanted to continue, but the chair stopped them: “No one is in a position to accuse others of rape, not even figuratively”, the chair said, “and your words carry all the more weight since you are accusing a doctoral candidate from the authoritative position of a member of the defence committee.” The professor decided not to share their opinion any further, and from that moment on, the pace of the process quickened. The tension remained, but the defence was ultimately successful. The candidate was awarded the doctorate.

The effect of the defence was ruinous for the mood of the institution. Some of the master students in attendance talked about their misgivings about applying to the doctoral programme, as they did not want such an experience in their lives. The professors debated what the institution should do. The PhD candidate, who was supposed to be celebrating after achieving a goal they had worked hard towards for years, almost broke down mentally because the day that was supposed

to be the most glorious start to a presumably brilliant career was ruined once and for all.

For some (but not all) members of the doctoral education at the institution, it was obvious that an immediate response was needed. Through correspondence, online and offline meetings, and after much discussion, the institutional body managing doctoral education decided to release a statement. Some members of the institutional body, who had other official connections to the professor in question, wanted to soften the message of the statement, while others felt it should be stern and specific. The final text was published on the institution's website a few weeks after the event. It was a compromise that did not name the professor or the case, but it was clear to the community to what and whom it was referring. Essentially, it emphasised the importance of humane behaviour in teaching and assessment. By the time the text was published, the professor in question had already resigned from their position. However, the story was not over yet. Due to the shortage of professors with doctoral degrees in the institution, the professor in question was rehired a year later without any debate, as if nothing had happened.

Case four

One HME institution took steps to concretise its strategy for equality work and, especially, anti-racist work. The need for the latter emerged particularly among students. If there were cases of racism motivating their wishes for more anti-racist work, they were not put forward. The institution decided to discuss the issue in a joint meeting of two high-level bodies of the institution. Both bodies included representatives from the academic and administrative staff as well as students of the institution, and one of the bodies also included members from outside the institution. The top management of the institution participated as well. Since the institution had lectures on anti-racism as educational material for the staff and students, a link to the material was included as preparatory reading before the meeting. The discussion focused on identifying concrete steps the institution should take to strengthen equality work and anti-racism.

The discussion revealed that there was racism within the institution, even though specific cases were not discussed. The agreed-upon point of view in the discussion was that all members of the institution were responsible and should learn to recognise the various levels of racism and to know how to address them as part of their institutional role. Recognising one's own prejudices and attitudes was identified as a first step, together with participating in anti-racism training.

The discussion also revealed difficulties in reporting racism. Even if the feedback channels were easy to find and use, and even if the instructions on how to handle inappropriate behaviour were clear and well internalised, the institution should have a follow-up mechanism to make sure that change actually takes place. The responsibility for making sure that things change is too often left to the victim, which makes

cases of racism (and other bullying and harassment) very burdensome and unfair for the victims.

As part of the outcome of the discussion, a list of suggestions for short-term and long-term actions was created. The short-term actions included defining racism in a clear way, making anti-racism education compulsory for each member of the institution's community, creating clear and quick mechanisms for handling cases, and giving support to the victims. One of the long-term actions suggested that the management should attempt to make anti-racism a part of the funding mechanisms of the institution and its units. The discussion and the outcomes were reported to the community in the institution.

At the moment of writing this article in late 2024, the suggested discussion with the institution's community is still not achieved, but other discussions between bodies of the institution (e.g. with the student union) have taken place. The HME institution has repeatedly informed the community of campaign materials dealing inappropriate treatment, safe space, and responsible behaviour.

ANALYSIS

We have so far presented four cases of how power and responsibility played out in HME institutions when dealing with bullying and harassment. Three of the cases showed how the bullying and harassment of an individual was dealt with and what the consequences were, and one showed a more general approach to dealing with power in a structural way by the institution. Analysing the four cases above against the background of this study's theoretical approach and the previous research, the first significant finding is that bullying and harassment of individuals (and patterns that could lead to bullying and harassment in case four) exist in HME institutions today. As Ahmed (2021, 30) notes, the language of zero tolerance has not stopped bullying and harassment, nor has it provided the institutions with the tools to handle it satisfactorily. Our cases prove her point that a simple statement that institutions are opposed to bullying and harassment does not stop it. Further, there are procedures for dealing with complaints (addressed in cases one, two, and four), and there is also action taken by bystanders (in case three).

Returning to Ahmed's (2021) core question about what happens with the complaints in the institutional mechanisms, there are different outcomes in the different cases. As such, our research shows that complaints are not always silenced. In the first two cases it appears that not much change happened to the advantage of the complainants; they went through a time-consuming and difficult process without results. This is in line with Ahmed's (*ibid.*) findings about the outcomes of complaints in UK HE. The first two cases are also constructed as dealing with the individual level – because they were experienced by an individual that complained

about another individual, and because they were handled as individual conflicts by the institutions. Bull (2021) has argued that there is always interaction between the (individual) micro-level and the meso- and macro-levels of power in HME. Yet, focusing on the micro-level may obscure the other two levels and make the bullying and harassment seem individualised, as if the problem was about one bad person. In cases one and two the solutions were not perceived as helpful by the persons making the complaints. The outcomes were not understood as placing responsibility on the perpetrator or the institution, but rather as silencing the problem.

In line with institutional policies, cases one and two were dealt with confidentially. In cases three and four a larger number of persons were involved, and confidentiality was not an option. According to Ahmed (2021), the confidential treatment intended to protect the complainant (and accused) from further harm might, instead, protect the institution, since no information is available for outsiders to scrutinise. And, when the case is unknown, other complainants cannot come forward. The problems of bullying and harassment in the institution remain hidden, and the policy of zero tolerance may seem true. Nobody knows about the ongoing cases and thereby the institution appears to be “good”.

In cases three and four confidentiality was not an option, since they happened in institution organs or public events. The institutions involved became accountable to the public. Therefore, it was impossible to keep the processes secret, or to blame the persons exposed to (patterns of and actual) bullying and harassment. This creates a different situation where collective action, as described by Ahmed (2021) as the most efficient tool against bullying and harassment, can be used. Therefore, the outcomes of cases three and four were (initially) significant. Change was implemented and communicated in both cases. It is worth noting here, however, that the professor in case three has since returned to the institution, and that the continuation of the process in case four has consisted of events other than those discussed in the meeting. Creating long-lasting changes to prevent bullying and harassment on macro-, meso-, and micro-levels is here shown to be difficult. It is especially important to uphold momentum in the collective processes to change the mindset of whole institutions.

CONCLUSIONS

The cases included in this article showed that HME institutions do work to promote equality and prevent bullying and harassment; the work involves various levels of the institution. It is sometimes possible to make decisions quickly, but it takes time to involve the whole community in the discussions and to make sure that all members of the community become aware of both the problems and the possible solutions. Confidentiality is important for the victim. Yet, since it is not possible to

tell anyone about the ongoing cases (and sometimes one cannot even tell anyone after they are concluded), or about how they are dealt with, the institution's general knowledge does not increase. General discussions without a specific case involving members of the community can be organised, but such discussion remains on a general level and might not get to the heart of the problems.

It is difficult to reach everyone working in a HME institution. Even when the discussions take place in central bodies of an institution (as in case four), they are accessible to a limited number of employees. And, even if there is public documentation of the discussions and the decisions, it is difficult to disseminate the documentation in a way that the members of the community read it and integrate the content into their professional activity. Often those who are already aware of inequality issues read instructions, participate in training, and maintain discussions, while those who do not feel the need to participate are not as knowledgeable and would probably benefit most from doing so.

We have seen that there are policy documents in the HME institutions, and we know the institutions are also bound by national legislation on working life. Yet, following Ahmed (2021), we have also seen that documents are enough neither to prevent bullying and harassment nor to create confidence that the institution is able to deal with the problems and handle complaints in a proper way. As Ahmed (*ibid.*) states, the confidential treatment is intended to protect the involved parties from further harm, but at the same time it keeps the cases, processes, and outcomes hidden from the community. Sometimes the power relations between individuals or on meso-level have existed for a long time and are relatively well known, but the institution's community lacks the courage, support, skills, or strength to work on the problems. How, in such cases, could the victims be encouraged to report on bullying and harassment, and how could they get involved in a process that would support them psychologically, occupationally, and legally?

The cases analysed in this article showed that inappropriate behaviour can take place in private situations, in small-group discussions, or in public events. This presents challenges for HME institutions, as sometimes (as in case three) the situation can be very unexpected and need a quick, yet appropriate, reaction – a situation that is demanding for all participants. To meet these challenges, we propose that clear instructions should be given to, and early discussions on the issues should be held in, all groups of the institutions, as this will help prepare all participants. Another suggestion is to make bystander training part of the diversity and anti-racist materials of HME institutions. Taken together, the anti-racism work, acceptance of diversity, and efforts to create a genuinely supportive and safe environment without any bullying or harassment is a challenge that requires continuous effort in the institution. Equality work is a marathon – it takes a long time to reach the finish line, but being on the move is important, and needs to be done in groups and continuously.

REFERENCES

- Ahmed, Sara 2021. *Complaint!* Durham: Duke University Press.
- Boud David, Ruth Cohen & Jane Sampson 1999. Peer Learning and Assessment. *Assessment and Evaluation in Higher Education*, 24(4), 413–427. <https://doi.org/10.1080/0260293990240405>
- Bull, Anna Louise 2021. *Power Relations and Hierarchies in Higher Music Education Institutions*. Research Report, 1–5. <https://eprints.whiterose.ac.uk/178369/>
- Bull, Anna, Georgina Calvert-Lee & Tiffany Page 2021. Discrimination in the Complaint Process: Introducing the Sector Guidance to Address Staff Sexual Misconduct in UK Higher Education. *Perspectives: Policy and Practice in Higher Education*, 25(5), 72–77. <https://doi.org/10.1080/13603108.2020.1823512>
- Carter, Bruce Allen 2011. A Safe Education for All Recognizing and Stemming Harassment in Music Classes and Ensembles. *Music Educators' Journal*, 97(4), 29–32. <https://doi.org/10.1177/0027432111405342>
- 2013. “Nothing Better or Worse Than Being Black, Gay, and in the Band”: A Qualitative Examination of Gay Undergraduates Participating in Historically Black College or University Marching Bands. *Journal of Research in Music Education*, 61(1), 26–43. <https://doi.org/10.1177/0022429412474470>
- Collins, Patricia Hill 1986. Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Social Problems*, 33(6), 14–32. <https://doi.org/10.2307/800672>
- Crenshaw, Kimberlé 1991. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Elpus, Kenneth & Bruce Allen Carter 2016. Bullying Victimization Among Music Ensemble and Theatre Students in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 64(3), 322–343. <https://doi.org/10.1177/0022429416658642>
- Fernández-Morante, Basilio 2018. Psychological Violence in Current Musical Education at Conservatories. *Revista Internacional de Educación Musical*, 6(1), 1–61. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2018-6-p013-02>
- Ferm Almqvist, Cecilia & Kristi Kiilu 2024. Music Conservatory Assessment Approaches. Distribution and Negotiation of Values. *Baltic Worlds*, 17(3), 60–72. <https://balticworlds.com/distribution-and-negotiation-of-values/>
- Fitzpatrick, Kate R., Jacqueline C. Henninger & Don M. Taylor 2014. Access and Retention of Marginalized Populations Within Undergraduate Music Education Degree Programs. *Journal of Research in Music Education*, 62(2), 105–127. <https://doi.org/10.1177/0022429414530760>
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Harrison, Scott D., Don Lebler, Gemma Carey, Matt Hitchcock & Jessica O'Bryan 2012. Making Music or Gaining Grades? Assessment Practices in Tertiary Music Ensembles. *British Journal of Music Education*, 30(1), 27–42. <https://doi.org/10.1017/S0265051712000253>
- Hennekam, Sophie & Dawn Bennett 2017. Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change. *Gender, Work & Organisation*, 24(4), 417–434. <https://doi.org/10.1111/gwao.12176>
- Hennessy, Anna E. M. 2012. LGBTQ Music Majors' Experiences of Social Climates and Developing Identities in Music Education Settings. Master's thesis. James Madison University, Virginia.

- Higgins, Patricia 2024. "I don't even recognize myself anymore": An Autoethnography of Workplace Bullying in Higher Education. *Power and Education*, 16(1), 29–41.
<https://doi.org/10.1177/17577438231163041>
- hooks, bell 2003. *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*. New York, NY: Routledge.
- Kallio, Alexis Anja 2020. Decolonizing Music Education Research and the (Im)Possibility of Methodological Responsibility. *Research Studies in Music Education*, 42(2), 177–191.
<https://doi.org/10.1177/1321103X19845690>
- Nichols, Jeananne 2016. Sharing the Stage: Ethical Dimensions of Narrative Inquiry in Music Education. *Journal of Research in Music Education*, 63(4), 439–454.
<https://doi.org/10.1177/0022429415617745>
- Olszanowski, Magdalena 2012. What to Ask Women Composers: Feminist Fieldwork in Electronic Dance Music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 4(2), 3–26.
<https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.00>
- Page, Tiffany, Anna Bull & Emma Chapman 2019. Making Power Visible: "Slow Activism" to Address Staff Sexual Misconduct in Higher Education. *Violence Against Women*, 25(11), 1309–1330. <https://doi.org/10.1177/1077801219844606>
- Pratt, Geraldine 2010. Collaboration as Feminist Strategy, *Gender, Place & Culture*, 17(1), 43–48.
<https://doi.org/10.1080/09663690903522214>
- Ramstedt, Anna 2023a. Emotional Abuse in Classical Music Education in Finland: A Study of Finnish Women Musicians' Experiences. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 22(3), 198–226. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198>
- 2023b. "You just had to learn to live with it": Gendered and Sexual Misconduct in Classical Music Culture in Finland. *Musiikkikasvatus – The Finnish Journal of Music Education*, 26(2), 40–55. <https://fjme.journal.fi/issue/view/11143/2435>
- Rawlings, Jared R. 2015. *The Effect of Middle School Music Ensemble Participation on the Relationship between Perceived School Connectedness, Self-Reported Bullying Behaviors, and Peer Victimization*. Doctoral dissertation, University of Michigan.
- 2016. Middle School Students' Perception of Bullying. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 209, 7–26.
<https://doi.org/10.5406/bulcouresmusedu.209.0007>
- & Jacob Young 2021. Relational Aggression and Youth Empowerment within a High School Instrumental Music Program. *Psychology of Music*, 49(5), 1102–1116.
<https://doi.org/10.1177/0305735620923140>
- Sandberg-Jurström, Ragnhild 2022. Creating Space for Reflection: Meaning-Making Feedback in Instrumental/Vocal Lessons. *Frontiers in Education*, 2022(7), 1–12.
<https://doi.org/10.3389/feduc.2022.842337>
- Sankofa, Nicole 2025. Revisiting an Historic Tool of Participatory Action Research: Consciousness-Raising as a Methodology for Transformative Change. *Action Research*, 23(1), 71–91.
<https://doi.org/10.1177/14767503241248569>
- Scharff, Christina 2021. From Unspeakability to Inequality Talk: Why Conversations about Inequalities May Not Lead to Change. *Open Library of Humanities*, 7(2), 1–21.
<https://doi.org/10.16995/olh.4674>
- Shrewsbury, Carolyn M. 1993. What Is Feminist Pedagogy? *Women's Studies Quarterly*, 21(3–4), 8–16. <http://www.jstor.org/stable/40022001>
- UK Music 2020. *Diversity Report 2020*. <https://www.ukmusic.org/wp-content/uploads/2020/11/Diversity-2020-Spreads.pdf> (20241119)

- Werner, Ann & Cecilia Ferm Almqvist [forthcoming] 2025. *Nation and Gender in Higher Classical Music Education: Intersectional Perspectives*. New York, NY: Routledge.
- Wickström, David-Emil. 2023. Inside Looking In: Strategies to Counteract Misconduct in Artistic Teaching within Higher Music Education. In Anna Bull, Christina Scharff & Laudan Nooshin (eds.) *Voices for Change: Tackling Inequalities and Exclusions in the Classical Music Profession*. Oxford: Oxford University Press. 54–68.
- Yuval-Davis, Nira 1997. *Gender & Nation*. London: Sage.
- Özevin, Banu 2022. Music Class and Abuse. *Athens Journal of Education*, 9(4), 575–592.
<https://doi.org/10.30958/aje.9-4-3>

Two approaches to relationality in experimental notation

This article emerges from a shared desire to explore and experiment with more holistic approaches to musicking than is generally offered within music institutions – practices in which listening, composing, performing, and reflecting are entangled and inseparable. In our respective artistic research processes, notation is treated as a relation of dynamic variables whereby music creation can be challenged and reimaged, thereby going beyond its conventional function of communication. Through a series of examples from our respective doctoral research projects, we engage with various implications of composing and performing within the Western classical music tradition, while seeking possible alternatives that add diversity to common hierarchical conventions. Rather than positioning the composer as an absolute authority – as is often reinforced through *Werktreue* approaches – we propose a multi-dimensional and relational understanding of musical authorship and interpretation, grounded in our own artistic processes.

Leena Julin conducts art-based action research where art is used both as a tool for experimentation and as a means of transmitting knowledge,¹ focusing on the religious-philosophical question of a possible shared humanity within Christian culture and contemporary secular humanism. Working to free religious language for everyone's use, she views it as an expression of humanity rather than a truth-telling system, while acknowledging the multitude of ways it can be understood and used. Julin has come across similar convention-based traditions in Christian and Western classical music traditions. Through addressing these issues and translating religious-philosophical questions into art, she has produced the by-product of relational notation that she introduces in this article through four pieces composed for her first artistic research event, *Sonic sanctuaries*.² Julin's work arises from a discussion with, among others, liberal theologian John Shelby Spong and cultural theorist Christoph Cox, combining philosophical considerations within theology and sound arts into a framework of simultaneously existing transience and permanence. Her practice

¹ On art-based action research, see Jokela & Huhmarniemi 2020. On experimentation in artistic research, see Bippus 2013, 123, 127.

² *Sonic sanctuaries* was the first artistic publication of Julin's doctoral degree, taking place 8.11.2024 in Helsinki. <https://www.uniarts.fi/en/events/leena-julin-sonic-sanctuaries/>. The pieces will be published by Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto, Sulasol.

leans on traditional notation but aims to use it without certain restrictions of the convention. Julin also offers a relational notation she developed, still relying on semiotic conventions traditionally used in Western art music practice.

Ava Imogen Grayson's work focuses on the embedded negotiations that emerge from the act of creation. They perceive their work as an extension of their accumulated life experience: composer, artistic researcher, university educator, performer; nonbinary, queer, neurodivergent; a European-descended Settler from Turtle Island (Canada) living in Finland; and someone with a strong DIY ethos. Their research opens up critical, reflexive spaces³ within the field through various points of co-creation, and they consider these materially-based "notational actants" as diffractive etudes that serve as an access point to various forms of dialogue. In this article, they discuss relationality and the entangled processes of making and knowing predominantly through the works of writer and researcher Salomé Voegelin, philosopher Jane Bennett, and anthropologist Tim Ingold. They implement these theories through discussing the hands-on experimentation and conversation that took place both alone and with musician/collaborator Heli Hartikainen during a residency in Saari in late 2024.

Following discussions of our respective work, we concluded that co-authoring this article acknowledges what we believe to be frictions in our histories as classically-trained performers and composers. Additionally, we feel the need to address what we find to be a lack of suitably alternative approaches to notation, composition, and performance within our shared traditions. Despite the differences in our works, they share similar goals: both are attempts to broaden the possible entry points to musicking within institutionalised Western music practices (secular and religious), as well as many of the surrounding processes.

We acknowledge that this article also navigates a tension between our desire to decentre fixed authority and the academic conventions that often reassert it – a relationship which we choose to leave transparent as part of our inquiry. Through six subsections, we reflect on the philosophical and practical aspects of relative notation, drawing on both our shared and divergent approaches and practices. We begin by situating our personal and professional experiences within the broader discourse on Western art music. The second section, "Relationality as being in timespace", explores the philosophical and theological underpinnings of the temporality and perception that shape our understanding of sound. In the section "Being in that reality" we examine how presence, attunement, and active listening inform our compositional and notational choices. The section "Relationality as a nuanced reality" proposes an alternative to linear time and fixed meaning by foregrounding non-binary and interpretive approaches to notation. In "Semiotics", we reflect on the

³ See Hannula, Suoranta, and Vadén (2005) for an in-depth framing of artistic research as a means of criticality/reflexivity.

communicative potential of notational forms, drawing from material affordances and emergent gestural vocabularies. Finally, “Materials” considers how the physical characteristics of scores – texture, scale, medium – contribute to relational listening and co-creation in performance.

OUR EXPERIENCES AND THE ONGOING DISCUSSION

We are musicians and composers educated in Western classical music. Despite our university settings, we are not tied to one identity within these traditions: we simply make music.

Throughout our education, and perhaps even still, our perceptions of theory and analysis have not lined up with many of the standard methods we were taught – what we heard and what we were expected to hear were two different realities. We both had the experience of barely scraping by in advanced ear training classes, for example, because of this disparity. Many universities still value one kind of epistemological experience, centred on gender, ethnicity, or learning style. In our experience – as well as within recent ongoing conversations already taking place in the academic sphere – these sentiments are often reflected quietly and privately between those who experience these frictions, but are rarely openly addressed due to fears of inadequacy in honouring traditions of *Werktreue*.⁴

I should have been the mediator of the intentions of canonised composers. [...] In Goehrian terms, at the heart of the art music world is a musical work. This idea was born during the Romantic period and has carried on to the present day. Art music appears largely as a tradition of canonised white male compositions and major works requiring loyalty. (Lampela 2023, 241–242.)⁵

We cannot help but question how harmful these frictions were to our own over-all progress as creatives. Our research – and Grayson’s pedagogical stance – are a direct challenge to questions of this tradition’s values, who has the right to determine these values, and how these aspects affect all of us in all spaces of Western classical music practices. Fortunately, we are certainly not the only ones participating in the discussion and practical work of expanding the concepts and applications of musicking. Among others, Hyytiäinen (2022), Leinonen (2025), and Talvitie (2023) have contributed to this through their work on various notational practices and

⁴ *Werktreue* (fidelity to the work) is a concept that has been present in Western classical music practices since around the turn of the 19th century, and is often applied retroactively to works that came before this value appeared in Western conventions. An excellent in-depth exploration of this concept is presented in Lydia Goehr’s writings (see Goehr 2007).

⁵ Transl. Leena Julin.

understandings of composition, while Lampela (2023) and Chorell (2024) have focused on performance.⁶ Additionally, scholars such as Ewell (2023) and Ramstedt (2024) have addressed the challenges inherent in Western classical music culture.

Seeing the *why* that underlies the *how* is a difficult process, often requiring a lot of unlearning. We are usually enculturated from a very young age, and we cannot see past our own assumptions if we are not offered plural possibilities. Many of the challenges we address parallel that of religious indoctrination. Juxtaposing Western classical music tradition and religiousness is not unheard of (see e.g. Lampela 2023). For example, by substituting religion with music in the following quote, one could understand how the considerations of Jablónski, Lans & Hermans could apply:

[T]oo strong of an involvement with a religious tradition may lead to an overfamiliarity with certain religious narratives; dulled reactions to what can become clichés; and at times rather blinkered inability to decipher different ways of expressing religious matters, with adherence to only those representations of religious concepts that are held in one's religious group. (Jablónski, Lans & Hermans 1998, 290.)

The cultivation of criticality induces discomfort – addressing these challenges also means acknowledging the disliked and complicated aspects of the musical culture that we ourselves may embody or perpetuate. As noted by Dylan Robinson, our listening positionality brings “privilege, listening biases, and listening ability that are never wholly positive or negative” (2020, 10–11). There is no neutral or ideal listening stance: a listener always listens with their own history of listening (Basanta 2016). In gaining awareness of our internalised norms, we also discover the multiplicity of cultures that exist inside of us and inform the ways we understand ourselves as musicians and creators – cultures that parallel, offset, or even contradict each other. This intersectional approach includes aspects like ability, nationality, gender, race, and generational identity, all of which inform our ways of creating and performing music.

Decentring aspects of Western art music concepts such as *Werktreue* does not mean we need to neglect the entire tradition. In proposing these value shifts, we attempt to further an ethical stewardship of the culture that we are a part of. Despite its challenges, this field has also offered us so much throughout our careers that could not be found elsewhere. The work we discuss is an attempt to better understand which aspects of our training we wish to use as a source of remixing and experimentation, while also avoiding the perpetuation of the dogmatic aspects of

⁶ In the search for new ways of musicking within, with, or coming from the Western classical music tradition, one should not forget either the importance of the European contemporary improvisation scene. See e.g. Bailey 1993; Onttonen 2023; University of the Arts Helsinki 2025.

our musical heritage.

Through our philosophical and practical approaches, we propose a shift away from an authoritarian system where truth comes from above (and often from the past) and toward a more intra-active⁷ network where each agent influences the rest. “[A]ll bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations,” says Jane Bennett, “and in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may very well be to harm oneself” (2009, 13). There are distinct entities with differing agential abilities, but in the process of intra-action, these agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement (Barad 2007, 33). Rather than focusing on linear progress or the idea of the body as a means of channelling the perfect ideas of long-dead composers, could we not focus instead on the qualities of attunement, presence, and context? “Rather than insisting artists are good or right, it asks artists to be present” (Lace 2021, 178).

PRACTICE AND THINKING

JULIN

The starting point of my artistic research is a view of religion as a representation of humanity, limiting my research to the Christian tradition. Regardless of personal convictions, human beings share the experience of limited life and the questions we are faced with due to it. Thus, I am using Christian culture and its verbalisations as one reference point in approaching a multidimensional view of our surroundings and being in a relation with it. I find that Christian language is not limited to a specific group of people interpreting it in a particular way. Instead, it serves as a verbal expression of a rich culture that addresses the fundamental questions of human existence.

Within this research I am using art to address and examine how to be present in this world, at the intersection of transience and eternity. This topic focuses on presence, perception, and awareness.⁸ The key concepts in this quest, both musically and philosophically, are *signal and noise*, and *listening*. I am using the concepts of signal and noise to approach the relationship between linearity and non-linearity, or transience and eternity. I am interested in how they co-exist, and how they can be seen in and through each other. The latter has to do with actu-

⁷ See Barad 2007.

⁸ I am asking if there are, in the Christian tradition, elements or aspects that can offer a present-day, secular person an environment or setting that enables them to be present – or simply, just be. In addition, could Christian culture offer a setting to contemplate concepts such as eternity, holiness, or divinity without added dogma.

alisation, where signal is understood to come perceivable from noise. Perceiving again takes us to the viewpoint of the perceiver, where I am offering listening as a way to be in relation with one's surroundings.

Being inspired by the similarities between the sonic philosophies of signal and noise and religious-philosophical re-imaginings of transience and eternity, as well as meditative traditions, especially singing and chanting in monasteries, I aimed to find (sonic) forms that would create a space of being, free from execution, and even from the sense of time passing. I found traditions of listening-based music and prayer chanting as a way to join the non-linear constantly-existing, not only through the musical solutions but also through "the movement of mind between the audible and inaudible world in the meditation" (Vuori 2019).

I called these spaces *sonic sanctuaries*, including four notated pieces: *Esse est percipi*, *Anerkennung*, *Nefesh*, and *Jubel*, which can be realised as acoustic or electro-acoustic versions. The pieces aim to embody these concepts of the-constantly-existing becoming tangible, perceiving beyond the first signal, and joining the constantly existing.

GRAYSON

As a composer, the perspective I present comes naturally from my experiences of the many choices that must be made (purposely or inadvertently) when creating any new work. Composing, listening, and performing within a musical realm are inherently relational and entangled acts.

The majority of these choices are often left implicit, remaining subject to mystification or simply being referred to as "composer's intuition". As a student, receiving the answer "I compose intuitively" from teachers whose processes I wanted to better understand demonstrated at best an inability to articulate inner working processes and at worst the outright gatekeeping of knowledge. In the case of the latter, it can also serve to reinforce the hierarchical and meritocratic structures inherent in concepts like *Werktreue*.

The possibility exists to demystify and decentre absolute authority within music creation and realisation in a way that re-enchants these practices without losing agency, accountability, or fidelity. It is also a means of subverting the success or failure of a piece by basing it solely on a composer's capacity: time limitations, the ongoing accumulation and shift of knowledge, and factors of other agencies (materials, performers, conductors, instrumentation, the individual instruments

themselves, and even the performance spaces) are all aspects that a composer should be attuned to when making a piece. When creating what composer Denis Smalley (2007, 48) terms “perspectival space”, the attributes are a combination of sonic qualities and techniques, many of which are only partially within a composer’s control.

The challenge with this approach is that it is time intensive and requires attunement and communication skills that require practice. However, the goal with this line of thinking is ultimately to encourage a wider kind of empathy or understanding of agents and circumstances that bring a performance or work into being.

Another aspect of my ethos is that of non-binariness or non-duality. I do not propose one new, “right” way of approaching music-making – which runs the very real risk of becoming its own binary dogma. Rather, I suggest an open-ended exploration of the many ways of defining, practising, and communicating. This kind of simultaneity allows for the presence of parallel knowledges, perceptions of time and space, or traditions, all of which have the ability to enrich and inform each other.

RELATIONALITY AS BEING IN TIMESPACE

We need to slow down; allow experiences of perception to take the time they take. To not rush over them and barely notice, but to taste them fully and allow the experience to unfold at its own pace.

(Van der Wielen-Honinckx 2021, 92.)

JULIN

I attempt to integrate philosophical reflections on signal and noise within sound arts with liberal theological and religious-philosophical concepts of transience and eternity. Despite the difference in language, I see parallels in both of my fields of expertise: music and theology.

Upon engaging with sound art, I was immediately drawn to the conceptualisation of sound as a continuous and dynamic backdrop to human perception and material reality (see e.g. Cox 2018, 4). In seeking to approach realities both within and beyond perception, I found the terminology of signal and noise particularly fruitful – especially when noise is understood not as unwanted sound, but as “the hubbub that occupies silence” (Serres 1995, 13), from which the perceivable – signal – emerges. Noise is a constantly existing potential of sonic forces, which can, for example through contrast or interaction, enter

into relationships that allow them to cross the threshold of perception (Cox 2018, 118). Consequently, signal is an actualised form of something that already existed.

Extending this to an existential dimension, Serres writes that “background noise may well be the ground to our being” (1995, 13) and that noise “is to the *logos* what matter used to be to form” (ibid., 7). While Serres might have used the term *logos* in a Western philosophical context, it is difficult to overlook the intriguing comparison to the biblical concept of creation and Christ’s role.⁹ Traditional Christian theology, however, often risks or even suffers from the limitation of providing a concrete explanation of the incarnation of *logos*. Therefore, I find it more productive to compare this incarnation with Michel Henry’s philosophy and John Shelby Spong’s liberal theology.

Henry speaks of the invisible becoming visible in different times and places, the incarnation of already (and always) existing matters.¹⁰ Spong, on the other hand, has highlighted the idea (neither new nor radical in Jewish tradition) that “being Christ” is not limited to a single historical figure. What is essential is *what* incarnates or becomes reality, not in whom. Spong sees the birth of Jesus as “a sign that the infinite could be known in the finite” (Spong 1998, 190; see also xi, 189).

Thus, signal and noise can also be seen as analogous to concepts such as transience and eternity, or temporality and permanence. I offer this perspective as an alternative perspective on the predominantly religious discussion about eternity, not as a place beyond or after our lives, or as a god’s realm, but something inherent to reality. Serres, Henry, Spong, as well as Cox, all talk more or less about the same thing: how the constantly existing invisible reality, may it be noise, flux, life, *nefesh*,¹¹ or eternity, incarnates or actualises in time and space into *logos*, the visible, signal, or Christ.¹² I am proposing that these concepts all touch upon the reality of the-constantly-existing and share the intention to reach beyond immediate, actualised reality.

Not only do I see sameness in the different ways of naming the-constantly-existing, I also see sameness in the constant and the transient. Serres formulates that “as soon as a phenomenon appears, it leaves the

⁹ See e.g. John 1:1–3; Gen. 1:1; connection also to Prov. 8:22–26.

¹⁰ Henry uses the term incarnation, see e.g. 2002, 13–41. He draws on Kandinsky’s idea of the internal, linking it with “invisible,” “life,” and “pathos” to describe a contrast between external phenomena and the interior experience of being (Henry 2009, 7). In discussing *logos*, he uses Christian terms, describing incarnation as the manifestation of the divine word in Christ (Henry 2002, 31–32).

¹¹ See the chapter “Relationality as a nuanced reality” of this article.

¹² Could also be compared to thoughts on virtual reality, see e.g. Leibniz 1996, Deleuze 2007.

noise” (1995, 13), but I see no separation. What actualises is part of the-constantly-existing; thus, actualising reality (transience, temporality) and the-constantly-existing reality (eternity, permanence) are the same. I want to emphasise not the separation of signal from noise in the actualisation but these two being the same reality, just differing in manifestation and (human) perception.

GRAYSON

By emphasising the oft unheralded approach of foregrounding emergent processes within predominantly dualistic, outcome-oriented ways of musicking, a more complex perspective of sound emerges. I argue that just as the act of composing is inherently a negotiation of agents, sound is similarly an emergent process, where seemingly opposing aspects are actually intertwined. Sound is not an object, but a complex relationship that occurs via the interactions of space, time, and material.

This inextricably relational happening is summed up well in the term *timespace*, in which the temporal aspect of sound is “neither time as opposed to space nor is it time *plus* space” (Voegelin 2010, 124). Inversely, the spatial aspect is neither in opposition to nor taking precedence over temporality. As Voegelin (ibid.) states, “these are not terms of contradiction or even paradoxes. Rather they reveal how time and space extend each other and produce each other.”

The concepts of time and space were not always a deeply implicit or neglected part of the treatment of notation: earlier composers, such as those from the *ars nova* and *ars subtilior*,¹³ often applied notation in ways that caused the score to seem somehow self-aware through playfulness, contextual and architectural specificity, and the materiality (i.e. the score as an object to be held and touched). This kind of approach, I argue, could redress musical abstraction and might work to counter stifling self-seriousness: rather than instruments and voices (and human bodies) being vessels of transmission, we could think of the music they produce as occurring through co-creation. In contemporary composition, many composers whose works transcend the general public’s definitions of music¹⁴ have already proven that expanding the Western

¹³ Works like *Tractatus de musica Guidonis d’Arezzo* or *Chantilly Codex* are excellent examples of how the space, place, and body were a larger element of musicking, containing works like the Guidonian Hand and Canonic Ballade on a Labyrinth, “En la maison Dedalus”.

¹⁴ John Cage or Pauline Oliveros, for example. I name these two specifically because of their career trajectory from more traditional to highly experimental composition methods, and also because there is abundant litera-

art music canon through radically transdisciplinary and intercultural imagination can take place without diminishing previously-established practices. Forgetting that everything was a novel experiment at some point is to forget how to keep playing.

Example: Esse est percipi

*Esse est percipi*¹⁵ features a traditional psalm cantillation. The use of time is guided by the use of the text.¹⁶ I link this piece with the idea of simultaneously existing eternity/transience and the thought of signal actualising noise – the signal paints the all-the-time-existing noise visible. The temporal makes visible what is permanent; eternity is perceived in time. I like Serres’s thought of noise as the ground of our being, but propose a different aspect to the relationship between signal and noise. This would mean that nothing actualises from eternity *into* time; rather, eternity actualises *in* and through time.

The piece features a sonic background created by bordunas,¹⁷ a lead singer “painting” the background visible (see Picture 1), and other singers echoing and colouring the scenery further. As more things are being actualised, the perception of the “eternal” background changes: as more notes are being sung, it changes the harmonies.

Example: the detritus of materiality

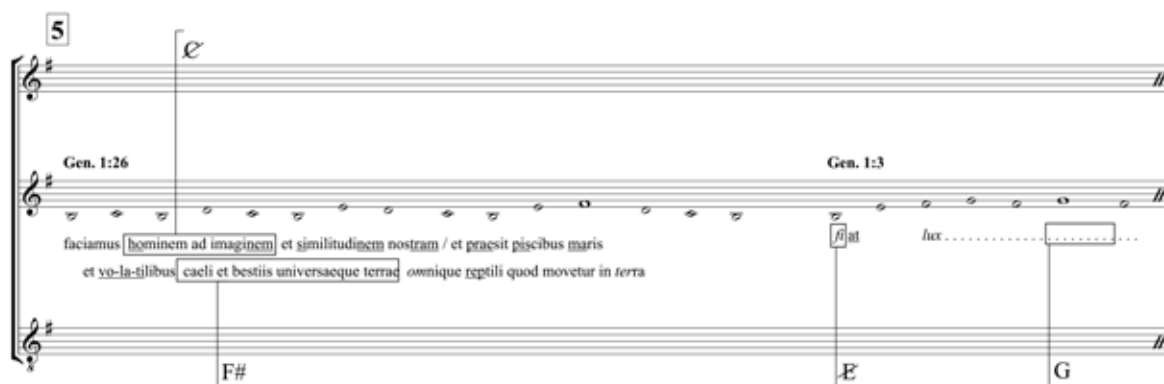
“Systems work because they do not work. Nonfunctioning remains essential for functioning”, says Serres. “If the relation succeeds, if it is perfect, optimum, and immediate; it disappears as a relation.” (2007 [1982], 79.) In terms of the inherently co-constituent relationships of time/space, transient/eternal time, and signal/noise, Serres concisely shows us the non-dualistic possibility that noise – or in the case of the physical score, detritus or damage – are as inherent as the information they aim to convey. Cestino (2021, 90) also makes explicit these aspects: “Their material transformations can constantly be caused by humans (restorers, librarians, etc.), non-humans (for instance mold or woodworms), and atmospheric agents (like humidity or heat).” Each

ture on their methods and works.

¹⁵ The phrase means “to exist is to be perceived”.

¹⁶ In this piece, time is the only relative component. That is, the pitches follow standard conventions of Western classical music, with an emphasis on the richness of different phonemes and the overtones they produce.

¹⁷ The bordunas can be played by any suitable instrument, including voice. In the artistic event of my doctoral research, they were made with handbells using the singing bell technique.



Picture 1. Example from *Esse est percipi*. The bordunas (marked with a pitch name) can be played by any suitable instrument (handbells as singing bells, organ, string instruments, shruti-boxes, etc.) and their octave range can be freely chosen. The boxed lyrics indicate the timespan when the bordunas should start (note name at the end of the line) or stop (note name strikethrough).

of these agents has the potential to alter the readability and usability of a score. Although noise frequently carries with it negative moral connotations, I also view noise as not just inevitable but necessary.

In the context of my work, detritus or “material noise” is embedded in my working process. These notations can be held in one or both hands, and through years of working with objects of this scale I have become aware of the incredible sensory ability of the average human finger, which transports the mind into a near-microscopic terrain where a grain of sand can be as obvious to the senses as a stone in one’s shoe. It is this kind of sensitivity, along with a material’s distinct thing-power,¹⁸ that has the potential to subvert compositional agency in various ways.

In the three days I worked closely with Heli Hartikainen in late 2024, there was a moment in our conversation while listening to the recorded interpretations of various notational actants (see Picture 2) when I realised that a certain repeated motif was caused by this kind of material noise. Asking Hartikainen about a certain musical gesture that I could not place on the score they had played, it came to light that this something unexpected – a so-called glitch – was caused by a small sliver of linoleum shaving that was still stuck to a part of the score. While touching the notation, Hartikainen had been so taken

¹⁸ Thing-power is a term referring to the vibrant and dynamic agency or influence that traditionally-inert matter or objects possess (see Bennett 2009).



Picture 2. A series of notational actants created during 2024 at the Kone Saari Residency. Scores in this image are made from paper, reclaimed linoleum, wood (ash), and recycled candle wax.

by the contrast in texture of this little sliver that it became an integral part of the interpretation. Curious and bemused by my own annoyance with this “accident”, it became a fruitful conversation for me to reflect on how my own expectations in my role can differ from the performer, even in experimental notations where there is no standardised precedent.

BEING IN THAT REALITY: LISTENING AND PRESENCE

To hear is to let the sound wander all the way through the labyrinth of your ear; to listen is to travel the other way to meet it. It's not passive but active, this listening. It's as though you retell each story, translate it into the language particular to you, fit it into your cosmology so you can understand and respond, and thereby it becomes part of you.
(Solnit 2013, 193.)

JULIN

After picturing a world consisting of the simultaneous constantly-existing and its temporal actualisations, how can we position ourselves in it? And where? These two inseparable entities suggest a mutual im-

manence: the permanent within the temporal, and the transient within the eternal. According to Cox (2018, 115), “it is from this background that any signal comes to the fore, temporarily drawing our attention to it and away from the background noise.” However, I would like to change the ending from “away from the background noise” to making it tangible, visible, perceivable. Something similar echoes in Cox’s formulation of Leibniz’s thoughts on minute perceptions: “[E]ach conscious perception is the local registration of the entire state of the universe at any given moment” (ibid., 116).

For me, the key to positioning oneself in relation to signal and noise – or transience and eternity, or linearity and non-linearity – is to be present and perceive beyond the first signal that catches our attention. Such presence can be reached through listening, understood more broadly than just a physical happening, rather as a state of mind, much like in meditation where the intention of listening “is towards three directions: oneself, others and the echoing space” (Vuori 2019). Listening is an active and creative engagement; it “discovers and generates the heard” (Voegelin 2010, 4); it is being in a relation with the reality and forming a view of it.

The constantly-present background is often ignored or unnoticed, requiring special attention to shift focus from signal to noise. However, the signals are perceiver-dependent, as different things act as signals to different people. What is a signal to whom, and why? Furthermore, can we see or hear beyond the primary signal? Or notice our own tendencies? Voegelin (2010, 3) states that sensory interactions filter and shape the perceived object through the senses used, making it hard to recognise these filters.

Listening as being in space surpasses the thought of merely hearing sonic happenings. Oliveros writes that “if you are [...] sounding, then you are sending. Are you receiving what you send and also receiving the whole of the space/time continuum of sound?”, making listening “a spatial/temporal phenomenon” (2005, 13, 16). Van der Wielen-Honinckx expands on Oliveros’ concept of deep listening by introducing deep perception, which “requires another relation to time”, as truly engaging with the ambiguity of one’s environment demands a willingness to dwell in and attune to it (2021, 91). Perception should unfold rather than be directed.

GRAYSON

In my eight years lecturing in the field of sound art, my definition of listening has broadened significantly. It is now often replaced by *attunement*, which can largely relate to concepts of negotiation and presence. All of these actions require intent, focused attention, and an active role (however passive it may appear externally). These are also relational actions that develop over time. In other words, listening is not simply a bodily function – the ear is a palimpsest of ideological, cultural, political, and experiential layers that shape how we understand our audition. Furthermore, we can also reframe that there are passive or even extractive ways to listen, and other ways of listening that are in and of themselves an act of creation. Similar to my own practices, fellow sound artist (and field recordist) Lawrence English argues that this calls for a theory of relational listening (2020, 10–11). Despite English using this concept within the context of field recording, he states throughout his writings on perceptual politics that listening has the potential to be a creative act of transmission, whereby “the way in which sounds act upon a listener in place is critical as sound’s affective forces encourage the listener to seek emergent understandings and appreciations” (2020, 3). In the context of my work, the places where understandings or misunderstandings emerge are embedded in notational actants. The notations are not just a score: they are a site where material, gesture, association, and our listening histories come to fruition in the form of musicking and conversation. As in the aforementioned idea of timespace, these notational actants are a site where multiple temporalities and negotiations take place.

In working with these notational processes, I recognise that they have been a tool primarily for reflection. As I mentioned previously, the music in and of itself is something that – at least for the moment – is a by-product of these etudes.

In working with materials that are primarily used in other fields (e.g. sculpture or design), I place myself in a position of having to learn (for the first time) or relearn (through a synthesis of practices) in what ways I negotiate and listen, aurally and haptically. Tim Ingold refers to this concept as *correspondence*: “In making, the maker follows the material and that process of following the material is a correspondence between the flow of the material and the movement and flow of the maker’s consciousness” (2007b, 64).

This creates an agential feedback loop in a material sense, but also in the sense of our listening histories. It is a mutual making-with, further reinforcing this notion of “things thinging in a world worlding”: the

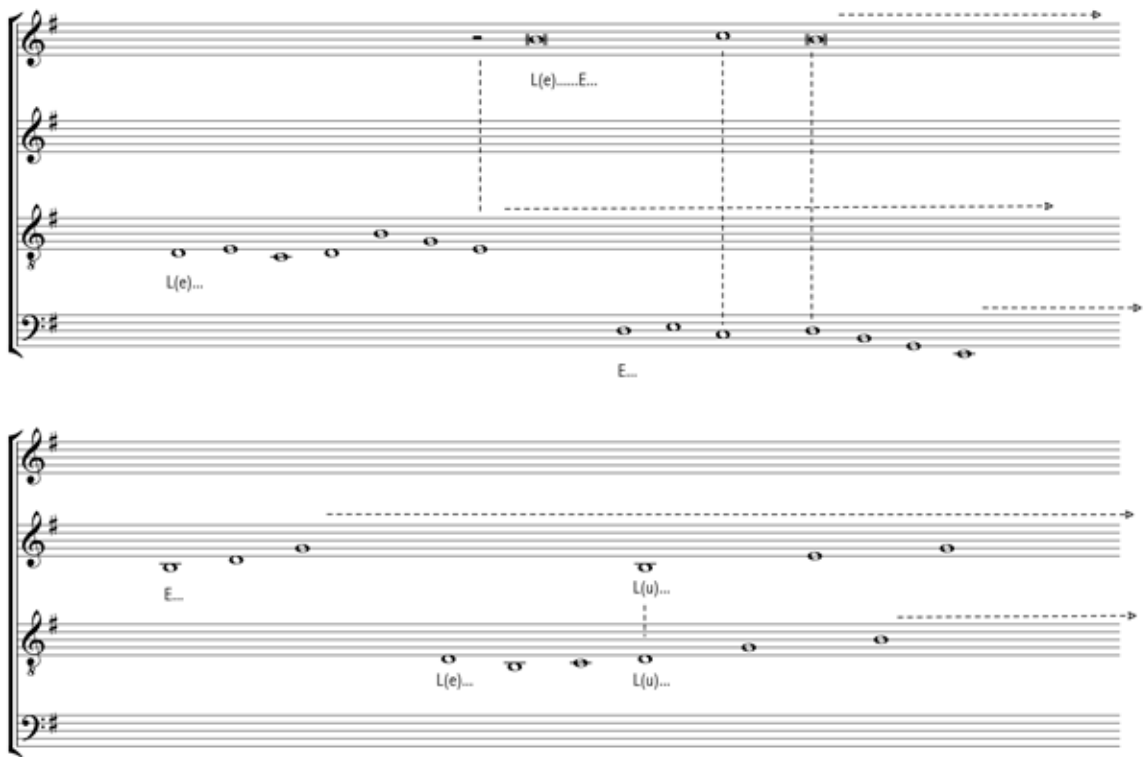
maker is not just conversing with matter but is in a process of *becoming* alongside their materials, coupling their very life with the same forces that bring about their own creation (Ingold 2012b, 435). The thing-power of materiality thinging asks us to listen as a thing among things from *within* the worlding: “[W]e do not hear rain, but hear in it... we should say of the body, as it sings, hums, whistles or speaks, that it is *ensounded*” (Ingold 2007a). This sentiment is also frequently shared by Voegelin, who – much like Ingold – has been heavily influenced by Heidegger. “The sonic thing as a doing ‘substance’ is not sublimated to the noun in the sentence. Rather it abandons the hierarchy and becomes the noun as a thinging being.” (Voegelin 2010, 19.)

Examples: Anerkennung and Jubel

Two of the pieces, *Anerkennung* and *Jubel*, share a common theme of exploring the reality beyond the first signals we perceive. Both compositions focus on overtones, illustrating how they interact with subtle changes in the fundamental note or phoneme.¹⁹ They invite listeners (including musicians) to slow down and perceive our surroundings. This invitation is further emphasised by free use of time – naturally while interacting with each other. The text is one word, “Immanuel” (in *Anerkennung*), and “Alleluia” (in *Jubel*), which slowly evolves over the course of the whole piece (see Picture 3). Each phoneme is sounding, as are the consonants, which allows changing overtone harmonics within the word.²⁰ Linger on a word, making it the foundation of both sound and presence, can also be seen as a way of taking part in the-constantly-existing, as “words are not ours to begin with, they were spoken before, and continue to reverberate in and through us” (Pomarico et al. 2021, 236–237).

¹⁹ As in *Esse est percipi*, the pitches follow standard conventions of Western classical music, but the use of overtone variation is significantly more pronounced. In addition, *Jubel* made stronger use of electronics, incorporating convolution alongside reverb, painting an even stronger background harmony with the singers’ tones, as was done through bordunas in *Esse est percipi*. I also included two vaguely choral-like passages where the electronics were reduced to just reverb, and a common pulse guided the singing, uniting the singers through a different parametre.

²⁰ I would like to thank overtone singer and teacher Wolfgang Saus for inspiring me many years ago with the idea of music hidden within words. This concept has stayed with me ever since and has finally manifested into sound through these pieces.



Picture 3. Example from *Jubel*, slow change of phonemes. Vertical dashed lines indicate simultaneous happenings, mostly changes of the fundamental note. From the guidelines of the piece: “Linger on notes, especially on note changes and phoneme changes. Enjoy them. Take the time on each note to listen to what happens. You can pause between or during the notes if you feel like it. Especially enjoy the changes of pitch. Take the time between themes to listen to what happens. (Pause between the themes for at least 10–15 seconds, but don’t count. Just be and listen.)”

RELATIONALITY AS A NUANCED REALITY

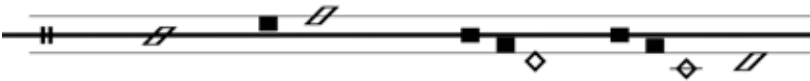
Among primitive peoples, sound was attributed to the gods. It was considered sacred and reserved for priests, who used it to enrich their rites with mystery. Thus was born the idea of sound as something in itself, as different from and independent of life. And from it resulted music, a fantastic world superimposed on the real one, an inviolable and sacred world. [...] We must break out of this limited circle of sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds. (Russolo 1986, 23, 25.)

The idea that the-constantly-existing and the actualising share the same nature leads me to the concept of time. We can distinguish such a background canvas for these happenings in the thoughts of Cox, Henry, Leibniz, Serres, and Spong, where it is different from the thought of linear time in an essential way. The invisible that becomes visible in a certain time but also exists outside of that time. Within such thinking, the signal is not the only truth, the entire truth, or the only happening, but one possible actualisation within a wider reality. Different invisibilities may become visible in different times, in different places, and through different means.²¹

Example: three-lined staff

The three aforementioned pieces utilise traditional Western classical notation, albeit with an effort to introduce flexibility. To move towards a more relative approach, I created a three-lined staff that aims at singing and playing based on listening and gestures rather than technical implementations and producing certain (correct) notes. While it clearly stems from the Western classical tradition and is easily adaptable, it does not require the ability to read sheet music.

The three-lined staff (Picture 4) does not indicate exact pitches, but is based on a pedal point. The initial idea is to use an environmental pedal point, like a loud air conditioner or another noise-producing machine, transforming a space with disruptive, constant sound into a sonic sanctuary. Alternatively, the pedal point can be established on a pitch agreed upon by the performers, using for example an organ, shruti box, or handbell.



Picture 4. Example of the 3-lined staff. The middle line of the staff indicates the pedal point. The first spaces under and above the central line indicate “a very close” pitch (to the focal pitch), the lines under and above the central line “a relatively close” pitch, the spaces lowest and highest “a further away” pitch, and the ledger lines indicate “a far away” pitch.

²¹ An example of a Christian viewpoint on nonlinear time is the connection of all the saints, meaning every Christian who ever lived, for example in the moment of communion. The act of communion is decisive; it is there that the connection and presence can be found, not in physical co-existence in time and place. Furthermore, I am reminded of Marc Chagall’s paintings with biblical themes, where events from different times are depicted simultaneously. For example, in *The Sacrifice of Isaac* (1960–1966), as an angel stops Abraham from sacrificing Isaac, Jesus is shown carrying his cross on the way to Golgotha.

Only the pedal point remains fixed throughout the piece, while other notes are relative to it. Also, the octave range is flexible and should be adapted by each singer. There are three types of notes indicating relative lengths: a rather short note, a rather long note, and a long/resting note. Before or during any longer note, one can pause to listen to the focal pitch, and before changing pitch, one should listen to the harmonics present. The text can be freely chosen, whether it be a single word, one sentence or more, or just phonemes. The rhythmic handling of the text is at the singer's discretion.

Nefesh sonically manifests the idea of taking part in the-constantly-existing, which is not separate from this world but an integral part of it. The name of the piece, *Nefesh* (Engl. *Nephesh*), is biblical Hebrew, meaning roughly the breath of life, also referring to the soul. It approaches the thought of life itself: the very being that penetrates all living reality.²² It can be compared to Chinese philosophy, where “Chi is the energy of the universe that flows through and around all living things” (Oliveros 2005, 94). A similar musical approach can be found, for instance, in Indian tradition, with “the notion of *Nda-Brahman*, which conflates the metaphysical absolute (*Brahman*) with sound (*nda*). [...] Through meditation and the intense contemplation of music, the Indian tradition teaches, one can ascend to this unstruck sound.” (Cox 2018, 126.)

SEMIOTICS

We are motivated to inhabit a different mode, to diverge from the (hetero)normative, exclusionary, hyper productive space and structure, one that we criticize and contest as inherently unjust and oppressive. And yet, after all, are we truly prepared to reverse the dynamic usually at stake in the classroom, the museum, the tribunal, the institution, the nuclear family, the neoliberal university, the factory, the office, the marketplace? There spaces seem to have leaked into any and every other space, including that of our imagination.
(Pomarico et al. 2021, 233.)

GRAYSON

As a young composer, I was fascinated with how to successfully convey ideas that necessitate approaches that go beyond standard musical terminology and symbols. The spectrum can vary dramatically, and is

²² See e.g. Spong 1998, 60–62.

entirely contingent on the needs of the work. I came to understand notational processes like an aperture that focused on a certain idea: this aperture could be as narrow or as wide as the composer chose (in terms of precision and performative agency), but it was up to them to communicate their intent clearly and with purpose. All the better if the final score is also aesthetically engaging.

Throughout my research, I have avoided creating a new notational system; new musical or symbolic languages that require literacy are not desirable. Over time, a shift toward feminist, ecological, and queer ways of working and living have subsequently caused my notational approaches to evolve similarly. Linguistic or semiotic patterns would still emerge: in fact, I assume this to be inevitable. A quote I had read years ago in an interview with sound artist and composer Annea Lockwood echoed through my mind while thinking about the semiotics of this research: “Eventually, all styles of performance music become languages, even Cage’s anti-linguistic works, as people become more and more familiar with his intentions and sound worlds” (as quoted in Aldrich 2012, 15). However, my approach focuses on simplifying the ability to see more clearly the underlying *processes* of thinking and creating. What are the stories we are telling when performing scores like these, and what stories are we using to tell those stories? What previous traditions do we perpetuate when building new traditions?²³

My main question during the Saari Residency was how to understand semiotics as something that emerges from material negotiation itself, not as form imposed on inert matter. The two concepts that I feel best answer this in my work are affordance and vitality forms: the former dealing more with the material aspect of transmitting intent, and the latter dealing with the intent itself.

Originally referring to what a surrounding environment offers (in other words, what an individual organism can do within a given environment) (Gibson 1966, 285), it was later adopted into the field of design to refer specifically to actionable possibilities a user or actor can perceive, given the qualities of an object or interface:

Affordances can signal how an object can be moved, what it will support, and whether anything will fit into its crevices, over it, or under it. Where do we grab it, which parts move, and which parts

²³ I am borrowing from Donna Haraway (2016, 12): “It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties.”

are fixed? Affordances suggest the range of possibilities, constraints limit the number of alternatives. (Norman 1988, 81.)

Materials themselves can be loosely approached as one might negotiate with the affordances of a musical instrument: given any material or object, there are limitation and liberties. However, this still does not fully answer what kind of idea can be transmitted or communicated through a notational actant. This is where vitality forms come in.

Vitality forms are a concept proposed by developmental psychiatrist Daniel Stern. The concept of vitality is framed as a mental integration of various internal and external factors and events. Unlike the original usages of the concept of vitalism, this particular version of vitality necessitates both a physical action and a mental process that are *traceable*, and which occur from an encounter with dynamic events (Stern 2010, 4, 7). Even though vitality forms can occur without content,²⁴ they always contain movement, which in turn contains force, time, space, and intention (expressed as directionality) (ibid.).

Between what is possible with a material and the performance that occurs every time we run our fingers over a materially-based notation, it is now possible to see how the qualities of the material we interact with could produce something signifying a gesture. I settled on thinking in terms of working with material affordance to create gestures of “terrain” (i.e. shaping the surface of a material to be convex or concave, curved, textured) and using the simplest forms of symbols – the line and the dot. Even with these very basic ideas, it emerged that the interpretative possibilities could become extremely complex, and that only through repeated musicking could one begin to understand the emergent patterns: a notational, co-creative understanding, potentially always in flux.

Example: idiolects

In my observations and our conversations with saxophonist Heli Hartikainen, it became clear that interpreting these scores clearly demanded processes of relearning. They were not touching the scores nearly as much as I would have anticipated, often propping them up on a table so they could view from a close distance. I was also surprised to see that when the scores were handled, the trajectory of the “reading” often had a left-to-right, up-to-down hierarchy.

²⁴ See Stern 2010, 23.



Picture 5. A notational actant made of wax, created in late 2022.

By the third day, however, something began to emerge from our working processes: when listening again to the recordings, a musical idiolect began to emerge. A shared co-understanding was establishing itself. There were moments when a musical choice – a sudden compound melody, an increase in intensity, or a timbral shift – were possible to locate and follow on the surface of the notation. These moments were often brief, but through repeated listenings I could follow many aspects of their interpretive choices while also having some understanding of their reasoning.

JULIN

The practical work was guided by listening-based, relational music-making in both composition and performance, rather than by score-based or performative approaches – where the latter rely on prescribed, imposed instructions meant to be executed. I aim to shift the focus from the parametres to what they produce, not only as sound but as an experienced reality. I perceive sounds affecting the space. As sounds change, it also changes the space. I see floating masses of sound, superposed, overlapping, and interlacing. They are space, not in space.²⁵ This shifts my focus to gestures over details. Gestures can communicate and form shapes without strict, detailed definitions, enabling non-linearity. Gesture-forms emerge from reactive relationality, not bound by pulse or metre, or a specific point in time.

²⁵ “Music is not in visible space, music erodes visible space, surrounds it, and causes it to shift” (Merleau-Ponty 1974, 234).

My musical focus is on transformations, on the changes of the hardly-moving, the evolution of notes, rather than the notes themselves. As Eliane Radigue puts it, “[e]verything is an interval, we are always in-between” (2019, 51). One does not have to add happenings as things are (reality is) already happening all the time. It is a stream we can join.

In a way, I employ two opposite approaches: zooming in on minimal changes, the in-between states, and zooming out to observe gestures and shapes, avoiding fixation on singular events. I am trying to let these aspects co-exist. Instead of following an external concept or rule, everything is based on being in a relation to something and reacting to it, termed as reactive or sensory listening.²⁶ Notation, while intended for performers, can also impact the audience by creating a shared space.

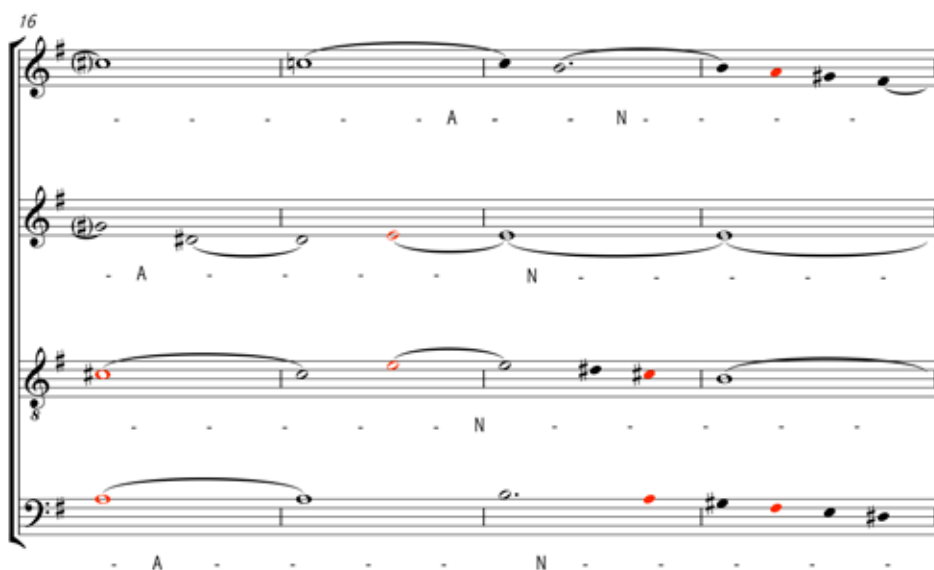
A key challenge is notating listening-based music. I use traditional Western classical notation, but adapt it so that listening guides the musicians, just as it guides me during composing. This endeavour also led to the creation of the aforementioned three-lined staff. Regarding notation, I pondered two aspects. Firstly, how to achieve a timeless feeling through verbal instructions. I experimented with various approaches, from traditional Italian terminology (“*Como senza tempo*”) to more descriptive phrases (“Sing as if the notes are already floating in the air”), and even quite poetic formulations (“There is no time. Nor hurry.”).²⁷

My second question was how to notate without a set tempo or coherent rhythm indication. The cue to “act” is not supposed to be a specific point of time, like a particular beat of the bar, but rather previous and simultaneous events. I used text, patterns, and coloured notes as cues for the musicians to evolve their pitch or initiate a gesture simultaneously, leaving the timing to their discretion (see Picture 6). This unfixed temporality encourages concentrated co-musicking, where “the other’s vagueness [...] is defining rather than preventing the sense of community, a connection that is formed by a space that is constructed by perception and time” (Buzzi et al. 2021, 61).

The pieces are designed to be open and flexible regarding the number of singers, the use of live electronics, whether some parts are sung

²⁶ The latter is my own term, referring to the earlier mentioned listening that involves not just physical hearing but a sensory experience and a state of being, taking part in reality.

²⁷ After the first practical experiments, it became apparent that the willingness and openness of the musicians to expose themselves to such meditative and reactive approaches to musicking is perhaps more important than what constitutes the written instructions.



Picture 6. Example from *Anerkennung*, using red notes as indications of simultaneity, but the notes do not refer to a fixed use of time.

or played, the choice of instruments, the choice of key, and whether the pieces are performed non-metrically, fully metrically, or somewhere in between. My intention is to create notational methods that enable listening-based music-making among both professional and amateur musicians trained in the Western classical tradition, without excluding those without such training.

MATERIALS

Assuming such a way of thinking, we can identify a constant counterpoint between things and processes...in which both humans and things lose their supremacy over each other and engage in a flow with one another. If we accept that humans and things correspond, we can easily re-include notational artifacts in every music-related process.

(Cestino 2021, 86–87.)

JULIN

In addition to notational solutions and descriptive texts, I wanted to test the impact of alternative materials on the performance practice of



Picture 7. Excerpt from *Nefesh* embroidered on fabric.

classically trained musicians. *Esse est percipi* was printed on fibre paper, and I used laser cutting on plywood in *Anerkennung*, UV-printing on fabric in *Jubel*, and embroidery on fabric in *Nefesh* (Picture 7).

All of the materials can be held in hand and felt, providing a multi-sensory experience that fosters presence in the moment, rather than merely interpreting and executing instructions from paper or a screen. Additionally, these materials are silent, which is beneficial in the subtle soundfield that encourages active and attentive listening, presence, and meditative awareness.

GRAYSON

My stance on increasing the status of materials and their thingness is tied to ethical duty: as a denizen of this planet, I see a need to shift towards more nuanced and humane ways of co-creating and existing. In turn, I would hope that in the future whatever imbalances might come of these ways of thinking would be redressed and reconsidered. The point is that the trouble begins when we propose a singular right way of going about musicking.

I am not alone in this moral impetus for proposing such ideas: I acknowledge my work is one example of a multitude of artists, theorists, and authors calling for similar paradigm shifts across the humanities. Jane Bennett, who is well known for her writings on vital materialism, as well as other current authors and philosophers (such as Donna Haraway and Karen Barad), propose the need to understand ourselves not only in relation to other beings and materials, but also understanding ourselves as complex entities comprised of materials. Recognising matter as active also connotes rethinking the status of human beings – not by diminishing the accountability of human agency, but by viewing those effects as evidence that we, too, are composed of vital material (Bennett 2010, 10).

In a very similar vein to our objections to the prioritisation of *Werk-treue* culture, we are not the first to discuss potential imbalances within

approaches to material cultures. Tracing this imbalance back to Aristotle, the hylomorphic model permeates many art practices, of which music making is no exception. Being an amalgam of matter (*hylē*) and form (*morphē*), every created thing results from the combination of form and matter – form being the intended design and matter the raw, formless substance shaped by it. The worldview of matter being passive, merely a vessel that receives the form imposed upon it, is an oversimplification that has the ability to engender subtle but deep consequences within musicking (Ingold 2012, 432).

In my process of composing, material negotiation is a thinking done elsewhere in my body and brain. I cannot access many of the routes previously available to me. This seeming “inability to think straight” also means that there is no possibility for me to truly lay claim to a hylomorphically-oriented will over these materials, and in turn this negates my ability to enforce the *Werktreue*. I see this emergent kind of attuned music-making as an extremely valuable kind of co-creation that any craftsperson already knows well. Anyone who works regularly in any hands-on activity has an understanding of the “creative materiality with incipient tendencies and propensities, which are variably enacted depending on the other forces, affects, or bodies with which they come into close contact” (Bennett 2010, 56).

This sentiment is shared by Voegelin in many of her works, also echoing Ingold’s Heideggerian influences; “The sonic thing as a doing ‘substance’ is not sublimated to the noun in the sentence. Rather it abandons the hierarchy and becomes the noun as a thinging being” (Voegelin 2010, 19).

CONCLUSION

Our works emerge from a framework of relationally-based listening practices and open-ended questioning, manifested in parallel choices to create music scores that emphasise materiality and exist beyond two dimensions. Through these approaches, we align our values with intra-action, presence, and listening that goes beyond our conventional training.

Rather than reject our Western classical music training, we wish to enrich the canon and practices within the Western music institutions we are a part of. We recognise existing practices as inherently complex systems of agents and relations, and further challenge the common fixation on the *Werktreue*, its tendency toward anonymous authority, and its privileging of certain forms of knowledge over others. In this way, we reframe our ways of thinking about musicking as an unfolding,

multidimensional relationship that happens in affective atmospheres, lived-in and intimate zones framed within both space and location that open us up to new ways of knowing (English 2017, 5). In this place, a score is an agent of facilitation that contains histories of materiality, acts of listening, and certain possibilities for a dynamic and experiential performative interplay.

Engaging with philosophies and practical choices as music makers, we embrace complexity through our alternative approaches to notation, which call into question the agencies of composer, performer, and audience, as well as the composition or score itself. We also attempt to re-situate all potential listening within a sonic unfolding based on these entangled relations. By de-emphasising our separateness, we may become open to completely new ways of experiencing even familiar works, as was the case in Hilikka-Liisa Vuori's "Body, Soul and Sound" workshop (which focused on meditative approaches to the chants of Hildegard von Bingen): "[T]he listening to the echo and the overtones have a relaxing, concentrating, meditative and refreshing effect on the singers and the listeners – which in the best case are the same persons" (Vuori 2019). As Haraway (2016, 12) reminds us, "[i]t matters what stories we tell to tell other stories with" and, we might add, it matters how we listen in order to make room for new forms of musical presence.

Within this musical lineage, there exist many threads: scholars and musicians who seek to accurately represent these works (such as through Historically Informed Performance) as well as those for whom radical experimentation is key. We claim that both ends of this spectrum hold a particular importance within Western classical music – convention without questioning promotes dogma, and innovation without historical basis lacks richness and maturity. In short, there is room for plural approaches to exist and inform each other.

Despite convention's place in our traditions, we recognise that continuing to uphold anonymous authority and rigid musical orthodoxy has the potential for great harm: this authoritarian, colonial approach not only harms those from outside these traditions who would otherwise provide us a wealth of learning opportunities (often treating them with indifference or even contempt), but also alienates individuals inside the system who do not fit the status quo. It is a matter of agency – fitting into a narrow tradition can mean relinquishing one's own sense of self, body, or voice. As Tanja Tiekso describes, we are "disturbed by the institution that intervenes between the music and the listener, its studied mannerisms, pre-given schematic frameworks of performances, the expressions, sounds and movements of the audience, the distance between the players and the audience" (2024, 37).²⁸ In other words, unquestioning tradition has the capacity to fracture us even from ourselves. A lack of criticality sets up coming generations for failure: a student being given rules without context is different than being given tools with the explanation of how they came to

²⁸ Transl. L. Julin.

be and what functions they have.

Ultimately, we do not offer fixed answers. Our work is rather an invitation toward diffractive and critical dialogues, toward an ongoing attunement to the intra-actions of notation, sound, and perception. Within this place that exists beyond ideas of right and wrong, the richness and complexity of all involved are multiplied.

FINAL THOUGHTS

JULIN

In my research I am interested in listening as being, and listening to happenings, entities, or phenomena we do not notice at first glance.²⁹ My interest lies in sonic events occurring in a non-linear, multidimensional reality, as well as in the psychological aspects of perception. Integrating this thinking into music-making, I shift from two-dimensional, linear analysis and performance toward relational engagement with the environment – while still working within the semiotics of Western classical music. I am not writing fully-controlled and fixed compositions because, in terms of just music, I do not think music can be fixed. Most of all, I am trying to take part in something that is alive and constantly present. Rather than replacing traditional notation, I offer an alternative. While conventional music emphasises harmony, pitch, and rhythm, this approach invites near-stillness – focusing on what happens between notes and within evolving tones. It calls for listening that guides the happenings, not just analyses them.

GRAYSON

Integrating theories of vital materialism, material culture, and sound philosophy together alongside more practical aspects of affordance theory and vitality forms, I offer one possible approach to ways we can reevaluate aspects of Western classical music that are presently not as accessible to some (due to education, ability, or non-normative ways of thinking and knowing). This approach hopes to contribute to a larger conversation around musicking that does not prioritise the hylomorphic model and *Werktreue* over interpretive agency and creative fidelity. These views also have the potential to reframe our relationship to the ways we create and co-create music, as well as the ways in which we

²⁹ I am naturally not the first person on this path. For example, the famous piece *4'33"* by John Cage is asking us, in Cox's (2018, 124) words, "to shift our auditory focus from foreground to background, from one field of sounds to another".

should understand sound: namely, that sound is neither a commodity nor an object, but is an entangled emergence happening between time, space, place, and entities.

REFERENCES

- Bailey, Derek 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Second edition. New York, NY: Da Capo Press.
- Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Basanta, Adam 2016. Sound is a Process, and Other Field Notes. *Continent*, 5(3), 0. <https://continentcontinent.cc/archives/issues/issue-5-3-2016/sound-is-a-process-and-other-field-notes>
- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bippus, Elke 2013. Artistic Experiments as Research. In Michael Schwab (ed.) *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 121–134.
- Buzzi, Martina, Nicolas Buzzi & Li Tavor 2021. Hello, and Welcome to Pain. In Carolyn F. Strauss (ed.) *Slow Spatial Reader: Chronicles of Radical Affection*. Amsterdam: Valiz. 60–71.
- Cestino, Giovanni 2021. Experiencing Notational Artifacts in Music-making: Towards a Theoretical Framework. *Music Theory & Analysis*, 8(1), 45–72. <https://doi.org/10.13130/sss14249>
- Chantilly Codex. Chantilly, Musée Condé MS 564.
- Chorell, Hanna 2024. *Winterreise* laulajanaisten matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan. *Trio*, 13(1), 34–60. <https://doi.org/10.37453/tj.144510>
- Cox, Christoph 2018. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles 2007. The Actual and the Virtual. In Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues II*. Transl. Eliot Ross Albert. New York, NY: Columbia University Press. 148–152.
- English, Lawrence 2017. Relational Listening: A Politics of Perception. *Contemporary Music Review*, 36(3), 145–155. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1395141>
- Ewell, Philip 2023. *On Music Theory and Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.12050329>
- Gibson, James J. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Goehr, Lydia 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Henry, Michel 2002. *Inkarnation: Eine Philosophie Des Fleisches*. Transl. Rolf Kühn. Freiburg: Verlag Karl Alber.
- 2009. *Seeing the Invisible: On Kandinsky*. Transl. Scott Davidson. New York, NY: Continuum.
- Hyttiäinen, Miika 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-singer Communication*. Doctoral dissertation. EST 64. DocMus Doctoral School, Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.

- Ingold, Tim 2007a. Against Soundscape. In Angus Carlyle (ed.) *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Association Double Entendre. 10–13.
- 2007b. An Ecology of Materials. In Susanne Küchler & Adam Drazin (eds.) *The Power of Material – Politics of Materiality*. London: Routledge.
- 2012. Towards an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, 427–442. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>
- Jablónski, Przemysław, Jan van der Lans & Chris Hermans 1998. Metaphor Theories and Religious Language Understanding. *Metaphor and Symbol*, 13(4), 287–292. https://doi.org/10.1207/s15327868ms1304_4
- Jokela, Timo & Maria Huhmarniemi 2020. Taideperustainen toimintatutkimus soveltavan taiteen kehittämisen välineenä. In Timo Jokela, Maria Huhmarniemi & Jaana Paasovaara (eds.) *Luontokuvaus soveltava taiteena*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 38–61. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020050424787>
- Lace, Bronwyn 2021. Find the Less Good Idea. In Carolyn F. Strauss (ed.) *Slow Spatial Reader: Chronicles of Radical Affection*. Amsterdam: Valiz. 174–181.
- Lampela, Anu 2023. Tunteen jumala ja pianonsoiton ahdistus. Autoetnografinen tutkimus muusikon kasvusta ja varhaiserännäisyyden piirteistä. In Johanna Talasniemi & al. (eds.) *“Her Creative Process”: Pathways to Music History and Performance. Festschrift for Anne Kaup-pala*. Helsinki: Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki. 241–243.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 1996. *New Essays on Human Understanding*. Ed. and transl. Peter Remnant & Jonathan Bennett. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leinonen, Minna 2025. *Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia – säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus*. EST 86. Doctoral dissertation. DocMus Doctoral School, Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
- Lockwood, Annea 2003. Interview with Annea Lockwood. In Nathaniel B. Aldrich (ed.) *What is Sound Art?* New York, NY: Harvestworks.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Phenomenology of Perception*. Transl. Donald A. Landes. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Norman, Don 1988. *The Psychology of Everyday Things*. New York, NY: Basic Books.
- Oliveros, Pauline 2005. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. New York, NY: iUniverse.
- Onttonen, Esa 2023. Collaborative Live Composition with Frankie. In Anthony Paul de Ritis & al. (eds.) *TENOR: 8th international conference on technologies for music notation & representation*, Boston 2023. 123–130. <https://doi.org/10.17760/D20511476>
- Pomarico, Alessandra, with Kū Kahakalau & Kate Morales 2021. Holding Space, Together. In Carolyn F. Strauss (ed.) *Slow Spatial Reader: Chronicles of Radical Affection*. Amsterdam: Valiz. 230–242.
- Radigue, Eliane 2019. Time is of no importance. In François J. Bonnet & Bartolomé Sanson (eds.) *Spectres. Volume 1: Composer l’écoute / Composing listening*. Rennes: Shelter Press. 49–52.
- Ramstedt, Anna 2024. *Classical Music, Misconduct, and Gender: A Feminist Study on Social Imaginaries and Women Musicians’ Experiences of Gender Inequality in Finland*. Doctoral dissertation. University of Helsinki.
- Robinson, Dylan 2020. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Russolo, Luigi 1986. *The Art of Noises*. Transl. Barclay Brown. New York, NY: Pendragon Press.

- Serres, Michel 1995. *Genesis*. Transl. Genevieve James & James Nielson. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- 2007 [1982]. *The Parasite*. Transl. Lawrence R. Schehr. London & Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Solnit, Rebecca 2013. *The Faraway Nearby*. London: Granta.
- Spong, John Shelby 1998. *Why Christianity Must Change or Die: A Bishop Speaks to Believers in Exile. A New Reformation of the Church's Faith and Practice*. San Francisco, CA: HarperSan Francisco.
- Stern, Daniel 2010. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. EST 73. Doctoral dissertation. DocMus Doctoral School, Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
- Tiekso, Tanja 2024. *Äänten apokalypsi. Essee kuuntelemisesta*. Helsinki: Bokeh.
- Tractatus de musica Guidonis d'Arezzo*. The Berkeley manuscript (olim Phillipps 4450).
- University of the Arts Helsinki 2025. Doctoral researcher Libero Mureddu is a spokesperson for improvisation. <https://www.uniarts.fi/en/articles/interviews/doctoral-researcher-libero-mureddu-is-a-spokesperson-for-improvisation/> [read 6.5.2025]
- Van der Wielen-Honinckx, Alice 2021. Space as Atmosphere: Floating in a Molecular Bath. In Carolyn F. Strauss (ed.) *Slow Spatial Reader: Chronicles of Radical Affection*. Amsterdam: Valiz. 86–97.
- Voegelin, Salomé 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY & London: Continuum.
- Vuori, Hilkka-Liisa 2019. Body, Soul and Sound Workshop – a Meditative Approach to Hildegard of Bingen's Chants. *Musiikin suunta*, 2/2019. <http://musiikinsuunta.fi/2019/02/body-soul-and-sound-workshop/>

Ilmari Hannikaisen kokemuksia kotimaan konserttikiertueella 1921

*Melkein tyhjä huone, mutta olin mainiolla soittotuulella ja annoin palttua kaikelle
muulle kuin taiteelle.* (Hannikainen päiväkirjassaan 5.3.1921.)

Säveltäjä-pianisti Ilmari Hannikaisen (1892–1955) päiväkirjan sivuilta erottuu omaksi saarekkeekseen yhdeksän merkintää konserttikiertueelta, jonka kokonaisuutta on mahdotonta hahmottaa. Hannikainen ei kerro kaikkia konserttipaikkakuntia, ei nimeä konserttitiloista yhtäkään, mainitsee soittamastaan ohjelmasta vain yhden sävellyksen ja luettelee tapaamiaan ihmisiä kertomatta heistä tarkemmin. Sen sijaan päiväkirjaan on tallentunut jotain, mikä tavanomaisesti pysyy konserttiyleisöltä salassa: esiintyvän pianistin sisäinen maailma ja soittamisen jälkeiset välittömät reaktiot.

Artikkelissani tutkin Ilmari Hannikaisen konserttikiertuetta Suomessa helmimaaliskuussa 1921.¹ Konsertit muodostivat Hannikaisen ensimmäisen pitkäkestoisen soolokiertueen, joka sisälsi 20 paikkakuntaa ja konserttia ja levittyi laajasti Suomen alueelle ulottuen pohjoisessa Rovaniemelle, idässä Sortavalan ja lännessä Kristiinankaupunkiin.

Rekonstruoin pianistin kokemuksen konserttikiertueesta ja rakennan sen ympärille kiertueen kokonaisuuden. Täydennän päiväkirjamerkintöjä kirjeillä, sanomalehtiaineistoilla, konserttiohjelmillä, sävellyskäsikirjoituksilla ja konserttitalityksillä. Kysyn, millaisissa olosuhteissa Hannikainen matkusti ja esiintyi, mitä ohjelmistoa hän soitti ja miksi. Keskeisin tutkimuskysymykseni on, millainen kiertue oli Hannikaisen itsensä kokemana.

Historiantutkijan ei ole mahdollista rakentaa autenttisia rekonstruktioita menneisyydestä. Menneisyyden ihmisen kokemus ei ole universaali eikä kulttuurisesta ja yhteisöllisestä taustastaan riippumaton. (Kivimäki & Toivo 2022, 74–75.) Hannikaisen kiertueen kirjeitä ja intiimiä päiväkirja-aineistoa valottamalla voidaan kuitenkin päästä lähelle esiintyjän sanallistettua kokemusta. Erityisesti päiväkirjoissa historiantutkijoita kiinnostavatkin menneisyyden tapahtumien ja eletyn arjen lisäksi koetut tunteet (Sjö & Leskelä-Kärki 2020, 31).

Esiintyjän kokemuksen tarkastelu tuo uuden tulokulman paitsi Hannikais-tutkimukseen myös Suomen musiikin historian tutkimukseen, jonka perinteisiä läh-

¹ Kiitän kahta anonymia referee-lukijaa tekstiä koskevista huomioista sekä professori Markus Manteretta tutkimuksen ohjauksesta.

tökohtia ovat olleet kansallisen kertomuksen rakentaminen, miessäveltäjien elämät, teosanalyysi ja reseptiohistoria. Artikkelini tutkimuskysymyksiin ja johtopäätöksiin liittyen väitänkin, että esittävien taiteilijoiden elämänkerronnallinen aineisto tarjoaa tutkimukselle mahdollisuuden saada aikaan rikkaampi ja monisävyisempi kuva esittävän säveltaiteen historiasta kuin mitä olemassa oleva historiallinen tutkimus tarjoaa.

Ilmari Hannikainen oli kansainvälisesti konsertoiva pianisti, säveltäjä ja merkittävä pedagogi.² Useita hänen sävellyksiään on yhä julkaisematta, sävellystuo-
tannosta ei ole toimitettu systemaattista teosluetteloa eikä laajaa biografista tutki-
musta ole tehty lainkaan. Hannikainen esitellään monissa suomalaisissa klassisen
musiikin yleisesityksissä (mm. Ranta 1945; Aaltoila 1958; Salmenhaara 1996) sekä
Kansallisbiografiassa, mutta häneen keskittyvää tutkimusta ovat ainoastaan Marja
Ollilan (1977) musiikkitieteen pro gradu -tutkielma ”Kolme Ilmari Hannikaisen
julkaisematonta sävellystä”,³ Taina Sulkasen (1994) Sibelius-Akatemian kirkkomu-
siikin koulutusohjelman kirjallinen opinnäytetyö ”Ilmari Hannikaisen hengellisiä
lauluja op. 38” ja Marjo Suomenen (2017) tutkimusartikkeli ”Ilmari Hannikainen ja
pianokonsertto 1917–1920”. Artikkelini tuo uutta tietoa Hannikaisen konserttitoi-
minnasta, ohjelmistosta ja sävellyksistä ja kuroo osaltaan umpeen elämäkerrallisen
tutkimuksen vajetta.

Konserttikiertueet olivat 1700-luvun jälkipuoliskolta alkaen merkittävä osa pia-
nistien ammatillista toimintaa ja länsimaista taidemusiikkikulttuuria.⁴ Karkeasti
rajaten pianistit soittivat konserteissa lähes yksinomaan omia sävellyksiään Beetho-
venin aikakauteen saakka (Kehler 1982, xxxi). Pitkällä 1800-luvulla valtaosa pianis-
teista oli saanut sävellyskoulutusta ja liitti konserttiohjelmiinsä omien sävellystensä
lisäksi omia tai toisten pianistien virtuoosisia sovituksia oopperoista, sinfonioista ja
yksinlauluista. Säveltäjän ja pianistin roolit eriytyivät vasta 1900-luvulle tultaessa.
Konsertoivien pianistien ohjelmat muuttuivat asteittain 1800-luvun jälkipuoliskol-
la soolonumeroita, laulu-, kamari- ja orkesterimusiikkia yhdistävistä sekaohjelmista
yhden soittajan ja soittimen resitaaleiksi. (Weber 2008, 247–249; Kehler 1982, xx-
xii–xxxiii.) Margit Rahkonen (2004, 91–92) huomauttaa Suomessa vielä 1880-lu-
vun lopulla olleen poikkeuksellista, että pianisti uskoi voivansa yksin ylläpitää ylei-
sön mielenkiintoa kokonaisen konsertin ajan.

Tutkimukseni sijoittuu musiikin kulttuurihistorian kenttään mutta hyödyntää
myös kokemushistorian ja päiväkirjatutkimuksen näkökulmia. Musiikin kulttuuri-

² Hannikainen opiskeli pianonsoittoa ja sävellystä Helsingin musiikkiopistossa 1911–13, Wienin keisarilli-
sessa musiikkiakatemiassa (nyk. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) 1913–14 ja Pietarissa
yksityisesti 1916–17. Hannikainen aloitti tuntiopettajana Helsingin musiikkiopistossa 1912, ja 1939 hänet ni-
mitettiin Sibelius-Akatemiaksi muuttuneen oppilaitoksen ensimmäiseksi pianonsoiton professoriksi.

³ Ollilan työssä analysoidut kolme sävellystä ovat pianosonaatti op. 1 (valmistunut 1912, julkaistu 2019), *Bas-
so-ostinato ja fuuga* op. 4 nro 1 (valm. 1914, julk. 1978) ja *Variations fantasques* op. 19 (valm. 1923, julk. 1981).

⁴ Pianistien elämäkerrat sisältävät lukuisia kuvauksia konserttikiertueista. Rajaan kiertueiden laajemman tar-
kastelun tämän artikkelin ulkopuolelle. Suomalaisten pianistien kiertueista Suomessa ks. esim. Välimäki 2022,
175–180.

historiassa musiikilliseen analyysiin yhdistyy ymmärrys tutkimuksen aihepiiriin liittyvästä sosiaalisesta, kulttuurisesta ja poliittisesta dynamiikasta (Fulcher 2011, 12).⁵ Kokemukset rakentuvat niin ikään suhteessa erilaisiin sosiaalisiin, kulttuurisiin ja tilannekohtaisiin vaikutteisiin ja tulevat näkyviksi ja historiallisesti tutkittaviksi kielen välityksellä (Kivimäki & Toivo 2022, 60). Hyödynnän aineiston tulkinnassani pitkää kokemustani konserttipianistina, sillä useat Hannikaisen päiväkirjassaan käsittelemät teemat tunnistan ammattikuvaan kuuluviksi. Tutkin siis itselleni tuttua elämämpiiriä ja ammatillista toimintaa reilun vuosisadan takaa, mutta väistämättä omasta ajallisesta horisontistani. Kuten Danielsbacka, Hannikainen ja Tepora (2022, 10) tähdentävät: ”Historioitsija on osa kokemusmaailmaansa ja rakentaa tulkintaa tutkimastaan menneisyydestä.”

Arkistoaineistojen luennassa käytän lähiluvun menetelmää eli tarkkaa ja toistuvaa lukemista ja tulkintaa suhteessa aineistojen historialliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin (Lahtinen ym. 2011, 17; Pöysä 2015, 30–32). Luentaani ohjaa myös tietoisuus Hannikaisen elämäkerrallisesta kokonaisuudesta.

Tarkastelen ensin Hannikaisen säilyneiden päiväkirjojen kokonaisuutta sekä päiväkirjaa ja kirjeitä, joita hän kirjoitti kiertueella. Tämän jälkeen avaan konserttikiertueen kokonaisuutta. Käytän kiertueen päiväkirja-aineistoa kronologisena runkona, jonka ympärille kokoan Hannikaisen kokemuksista kumpuavia teemoja. Katson yksityisen kokemuksen kautta ympäröivää aikaa ja vallitsevia olosuhteita 1920-luvun Suomessa.

KIERTUEEN PÄIVÄKIRJA JA KIRJEET

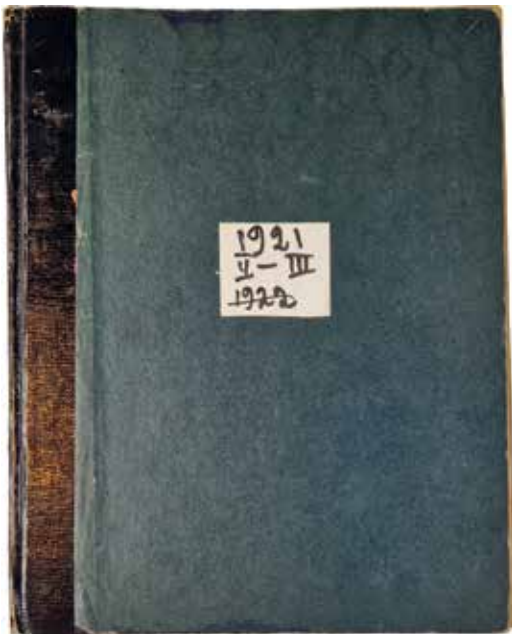
Hannikaisen päiväkirjoja on arkistoitu kuusi kappaletta satunnaisilta vuosilta 1921–1942. Lisäksi tiedossani on kolme suvun hallussa olevaa päiväkirjaa, joihin olen saanut tutustua lyhyesti.⁶ Vaikka päiväkirjakirjoittamiselle on luonteenomaista satunnaisuus tai epäsäännöllisyys (Lejeune 2006, 20), herättää vain yksittäisten päiväkirjojen säilyminen viideltä vuosikymmeneltä epäilyksen kadonneista tai tuhotuista päiväkirjoista. Hannikaisen viimeisimpiin piano-oppilaisiin Sibelius-Akatemiassa kuulunut Rainer Palas (1933–2021) kirjoittaakin Hannikaisen polttaneen talvisodan aattona 1939 kotonaan takassa joukon päiväkirjoja ja käsikirjoituksia (Palas 1979, 204).⁷

⁵ Tuore musiikin kulttuurihistorian tutkimuksen kuusiosainen kokonaisuus, *A Cultural History of Western Music* (2024), määrittelee itsensä länsimaisen musiikin kulttuurihistoriaksi. Teos välttää musiikin historian perinteistä tyylikausiajattelua ja tarkastelee musiikkia antiikista nykypäivään käytäntöjen kokonaisuutena, joka on osa laajempaa kontekstia, perinteitä tai merkitysjärjestelmiä.

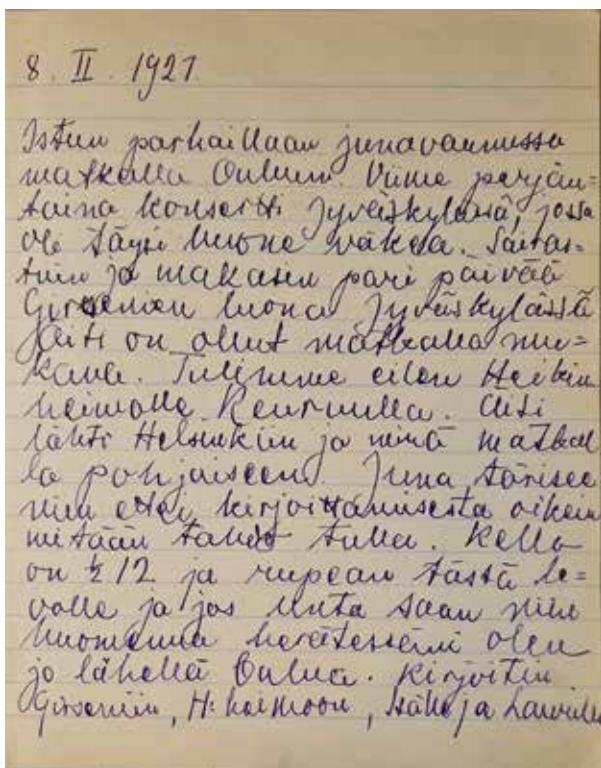
⁶ Osin epätarkasti ajoitettavat päiväkirjat noin vuosilta 1909 ja 1913 sisältävät vain muutamia, pääosin päiväämättömiä merkintöjä. Nämä kaksi päiväkirjaa ovat Ilmari Hannikaisen veljen, Arvo Hannikaisen, lapsenlapsen Tuomas Hannikaisen hallussa. Kolmas, vuonna 1951 kirjoitettu päiväkirja on Ilmari Hannikaisen puolison, Göta Tingvald-Hannikaisen (1896–1982), adoptiotyttären tyttären Marja Pettsin hallussa Englannissa.

⁷ Tiedot pohjautuvat oletettavasti Palaksen itsensä tekemiin Göta Tingvald-Hannikaisen haastatteluihin v. 1974–76.

Säilyneet päiväkirjat ovat erikokoisia mustia vihkoja, joihin Hannikainen kirjoitti pääosin kesäpaikassaan Piilopirtissä Päijänteen rannalla lähellä Kuhmoista. Päiväkirjat 1920- ja 1930-luvuilta sisältävät luonnonkuvausta, kahvinkeittoa, purjehtimista, pohdintaa elämästä ja uskonnosta sekä rajatusti tietoa sävellystyöstä ja pianonsoitosta. Vaikka jotkin merkinnöistä kertovat Hannikaista vuosikymmeniä vaivanneista kalvavasta unettomuudesta ja syvästä alakulosta, Piilopirtin rauhassa kirjoittamisessa merkinnöissä hän vaikuttaa olevan onnellisimmillaan. Ehkä tästä syystä Hannikainen päätyi säästämään juuri Piilopirtin muistoja sisältävät päiväkirjat. Talvikausina Hannikainen kirjasi vain muutamia muistiinpanoja. Runsaan kirjeenvaihdon, konsertoinnin ja raskaaksi kokemansa opetustyön (Lappalainen 2021, 9) vuoksi hän ei mahdollisesti jaksanut pitää päiväkirjaa tai päätyi tuhoamaan kyseiset päiväkirjat. Osa päiväkirjoista on saattanut myös kadota lukuisten muuttojen yhteydessä.



Kuva 1a. Ilmari Hannikaisen päiväkirja 1921. Päiväkirjan vastakkaisessa kannessa on tosinpäin samanlainen valkea ja neliskulmainen etiketti, jossa teksti 1921 | X – XII. Päiväkirjan lukemisen voi aloittaa molemmista päistä. Sivut on viivoitettu vaakasuoraan vaaleansinisillä viivoilla. Ensimmäiselle sivulle oikealla on merkitty violetilla musteella ainoastaan: *Ilmari Hannikainen* | *Päiväkirja*. | 8pv. Helmik. 1921 (pystyviiva merkitsee rivin vaihtoa). Päiväkirjan kääntöpuoli alkaa *Ilmari Hannikainen* | *MATKAPÄIVÄKIRJA* | 8. X. 21. Merkinnät on kirjoitettu violetilla, sinisellä ja mustalla musteella, yhdellä sivulla on korjaus punaisella puukynällä. Hannikaisen käsiala on selkeää ja helposti luettavaa. Tekstiasu on viimeisteltyä, korjauksia ja lisäyksiä on vähän. Päiväkirjan koko: L 15 cm, K 20 cm.



Kuva 1b. Päiväkirjamerkintä
8.2.1921.

Hannikaisen päiväkirjoja voi luonnehtia termillä *journal intime* eli intiimi päiväkirja. Tämä sisäisen tunnemaailman erittelyyn keskittyvä päiväkirjakirjoittamisen muoto kehittyi Euroopassa 1700-luvun puolivälistä alkaen. (Sjö & Leskelä-Kärki 2020, 19.)⁸ Hannikaisen melko suppeasta päiväkirjamateriaalista kotimaan viiden viikon konserttikiertueella kirjoitetut 20 sivua erottuvat omaksi asiakokonaisuudekseen. Yksittäiset merkinnät ovat pituudeltaan yhdestä kuuteen sivua.

Kiertueella kirjoitettu päiväkirja olisi mahdollista määritellä muista Hannikaisen päiväkirjoista poiketen matkapäiväkirjaksi. Yksinkertaisimmillaan matkapäiväkirja on matkalla kirjoitettu päiväkirja (Lahtinen & Larva 2020, 249). Matkapäiväkirjoja usein luettiin muille, ja niitä julkaistiin paljon. Hannikainen itse nimeää päiväkirjansa matkapäiväkirjaksi kuitenkin vasta saman päiväkirjan kääntöpuolella lokakuussa

⁸ Sjö ja Leskelä-Kärki (mt., 28) erottelevat päiväkirjagenret seuraavasti: henkilökohtainen/intiimi päiväkirja, opiskelupäiväkirja, muistikirja, matkapäiväkirja, kirjailija-/taiteilijapäiväkirja, poliittinen päiväkirja, sääpäiväkirja, luontopäiväkirja, lokikirja, sotapäiväkirja, sota-ajan päiväkirja, sairauspäiväkirja ja traumapäiväkirja. Miia Vaska (2005, 39–57) luokittelee päiväkirjan historialliset lajit matkapäiväkirjoihin, hengellisiin päiväkirjoihin ja maallistuvan minän henkilökohtaisiin päiväkirjoihin. Tero Norkola (1995, 116) puolestaan luonnehtii SKS:n ”Päiväkirjat tutkimuskäyttöön” -keräyksen kokoelman perusteella neljä päiväkirjatyyppiä: muistikirjamainen päiväkirja, raporttipäiväkirja, tunnustuksellinen päiväkirja ja estetistinen päiväkirja. Päiväkirjagenret limittyvät usein toisiinsa ja esiintyvät harvoin puhtaana.

1921 aloittaessaan matkan Hangosta Englantiin.⁹ Merkinnät jäävät yhteen laivamatkan kuvaukseen.

Käytän artikkelissani kiertueajan merkinnöistä nimitystä *kiertuepäiväkirja*, sillä merkinnät kiertueelta eivät sisällä matkapäiväkirjalle tyypillisiä elämyksellisiä ja ympäristöä kuvailevia piirteitä. Hannikainen on pitkällä matkalla, näkee paikoin uusia maisemia ja paikkakuntia mutta ei kuvaile päiväkirjassaan mitään näkemäänsä. Vain kirjeessään kotiin (15.2. KK) hän kirjoittaa, kuinka hämmästyntynyt oli Rovaniemen komeudesta kivimuureineen.

Hannikaiselta on säilynyt satoja kirjeitä kymmenille yksityishenkilöille vuodesta 1900 aina kuolinvuoteen 1955 saakka.¹⁰ Suuri osa arkistoiduista kirjeistä (KA, KK) on osoitettu perheelle, johon vuodesta 1936 alkaen lukeutui myös Hannikaisen vaimo, Göta Tingvald-Hannikainen.¹¹ Vuoden 1921 konserttikiertueelta on arkistoitu vain viisi kirjettä, joista kolme Hannikainen osoitti isälleen, yhden äidilleen ja yhden ”kotolaisille”.¹² Kirjeet on kirjoitettu asemilla junaa odottaessa tai junamatkan aikana. Hannikaisen lapsuudenperheen lämpimät ja toisistaan huolehtivat välit käyvät ilmi kaikesta perheen keskinäisestä kirjeenvaihdosta. Voisi olettaa, että kiertueelta lähetettyjä kirjeitä myös luettiin kotona kollektiivisesti.

Päiväkirjojen ja kirjeiden lukemiseen ja tulkintaan liittyy erityisiä eettisiä kysymyksiä. Mikä oikeuttaa käyttämään toisen kirjoittamaa, lähtökohtaisesti yksityistä materiaalia tutkimuksessa? Hannikaisen päiväkirjat ja kirjeet sijaitsevat julkisessa arkistossa ja ovat kenen tahansa saatavilla ilman erillistä tutkimuslupaa. Ne on tietoisesti tallennettu tulevia sukupolvia ajatellen. (Sjö & Leskelä-Kärki 2020, 35–36.) Kansallisarkiston Ilmari Hannikaisen arkiston kaikista aineistoista on nähtävissä, että Hannikaisen leski Göta Tingvald-Hannikainen on lukenut ne tarkasti läpi ennen arkistoon luovuttamista. Hänen käsialallaan tehtyjä merkintöjä esiintyy satunnaisesti; jälkikäteen on esimerkiksi korjattu vuosia tai päivämääriä tai lisätty henkilöiden nimiä.¹³

⁹ Hannikainen esiintyi Lontoossa Proms-festivaalilla 18.10.1921 Rahmaninovin ensimmäisen pianokonserton solistina (KA, kotelo 8).

¹⁰ Hannikaisen laajan kirjeenvaihdon tarkastelu kirjetutkimuksen metodologian keinoin vaatisi oman artikkelinsa. Rajaam Hannikaisen kirjeaineistojen analyysin tämän artikkelin ulkopuolelle. Kirjeistä historian tutkimuksessa ks. Lahtinen ym. 2011.

¹¹ Göta Tingvald ja Ilmari Hannikainen avioituivat toukokuussa 1937.

¹² Kiertueelta lähetetyt kirjeet: 8.2. ”Rakas Isä”, 15.2. ”Rakkaat kotolaiset”, 27.2. ”Rakas isä”, 9.3. ”Rakas äiti”, 12.3. ”Rakas Isä”. Ilmari Hannikaisen isälleen, äidilleen ja veljilleen lähettämiä kirjeitä on tuntemattomasta syystä kopioitu pienellä käsialalla ja sinisellä kuulakärkikynällä lähes 400 sivua Kansalliskirjaston toimesta. Jotkin alkuperäisistä kirjeistä kuuluvat Kansallisarkiston Ilmari Hannikaisen arkistoon. Useiden kirjeiden, kuten Hannikaisen kiertueella kirjoittamien, nykyinen sijainti tai säilyminen ei ole tiedossani. Tämän takia kiertuekirjeiden alkuperäistä kirjoitusasua ja sivumäärää ei ole ollut mahdollista tarkistaa. Tutkimukseni kuluessa en ole toistaiseksi onnistunut löytämään ystäville, kollegoille tai muille tahoille kiertueelta mahdollisesti lähetettyjä kirjeitä.

¹³ Tingvald-Hannikainen on tehnyt arvokkaan työn toimittaessaan Hannikaisen aineistoja eri arkistoille, kuten sävellyskäsikirjoituksia ja nuotteja Jyväskylän konservatorion (nyk. Jyväskylän Suomalainen musiikkikampus) kokoelmiin.

Artikkelissani käytän kirjeitä ja erityisesti päiväkirjaa Hannikaisen kokemuksen tulkinnassa. Kiertuepäiväkirja on ainoa säilynyt yksityinen ja omaääninen kuvaus Hannikaisen monista konserttikiertueista. Sen tarkastelussa pyrin Maarit Leskelä-Kärjen kuvaamaan empaattiseen eli myötäelävään lukutapaan, joka tarkoittaa jatkuvaa eettistä asennetta ”aina arkistoinaistojen keräämisestä tietojen koostamiseen, kirjoittamisen prosessiin ja tulkintojen muotoiluun asti” (2021, 117).

KIERTUEELLA 1920-LUVUN SUOMESSA

Upseereiden, tohtorien ja konsuleiden seurassa ”8. II. 1921”

Hannikainen aloittaa kiertuepäiväkirjansa tärisevässä yöjunassa matkalla Jyväskyläs-tä Ouluun. Äiti Alli Hannikainen (1867–1949) on tähän saakka ollut matkaseurana ja läsnä kiertueen ensimmäisessä konsertissa mutta palannut kotiin Helsinkiin. Ensimmäinen konsertti on järjestetty neljä päivää aiemmin Hannikaisen lapsuus- ja koulukaupungissa Jyväskylässä, jonka Kunnallistalon sali on ollut täynnä yleisöä. Sanomalehti *Saarijärven Paavo* (5.2.) arvioi suosionosoitusten nousseen ohjelman lopulla ”vallan myrskyisiksi”. Nimimerkki L:n mukaan Hannikainen on päässyt ”asteelle, jolla tuskin ainoakaan pianistimme tällä hetkellä on”. L. myöntää, että ”[t]ietysti täällä pianistin kotikaupungissa lämpimällä myötätunnolla seurataan hänen kehitystään ja toivotaan, että se veisi hänet yhä korkeammalle taiteessaan”. Detalji-na nimimerkki huomioi ”konsertinantajan” taidokkaan pedaalinkäytön, jonka olettaa juontuvan Hannikaisen kuuluisalta opettajalta, Alexander Silotilta (1863–1945).¹⁴

Hannikainen kirjoittaa yöjunasta isälleen P. J. Hannikaiselle (1854–1924) Jyväskylän konsertin olleen suorastaan loistava siitä huolimatta, että ”[v]esi juoksi silmistä ja nenästä koko ajan soittaessani ja se tietenkin kovin minua häiritsi”. Hannikainen jatkaa joutuvansa perumaan kaksi seuraavaa konserttia, mistä koituu ”ekonomista tappiota”. Ikävältä tuntuu myös hankaluuksien aiheuttaminen ”konserttipilettinsä” jo lunastaneille.¹⁵ (8.2. KK.) Päiväkirjaansa Hannikainen kirjoittaa sairastaneensa Jyväskylän konsertin jälkeen muutaman päivän lapsuudenystäviensä Girsénin tyttöjen luona.¹⁶

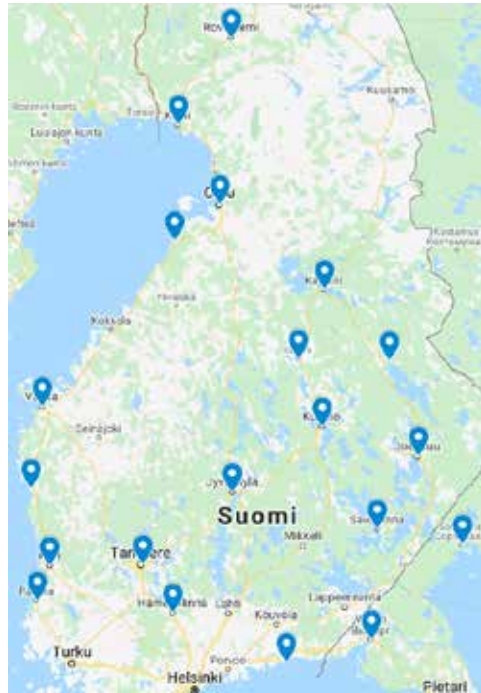
Kiertue oli kokonaisuudessaan seuraavanlainen:

¹⁴ Käytän Silotin nimestä hänen itsensä lännessä käyttämää kirjoitusasua. Hannikainen opiskeli Pietarissa yksityisesti pianonsoittoa, sävellystä ja orkestrointia helmikuusta 1916 kesäkuuhun 1917. Silotin ohella häntä opetti mm. säveltäjä Maksimilian Steinberg (1883–1946).

¹⁵ Alkujaan konserttipaikkakuntia oli 21, mutta Mikkelin konsertti peruuntui kokonaan Hannikaisen sairastuttua. Sairastumisen takia Vaasan (6.2. -> 8.3.) ja Kristiinankaupungin (7.2. -> 10.3.) konsertit siirtyivät helmikuulta maaliskuulle. Hannikainen viittaa toisella peruuntuneella konsertilla oletettavasti joko Vaasan tai Kristiinankaupungin siirtyneeseen konserttiin.

¹⁶ Hannikaisen lapsuudenystävät Jyväskylässä olivat Anna ja Alice ”Ami” Girsén. Tyttöjen äiti oli myös nimeltään Anna.

- 4.2. JYVÄSKYLÄ, Kunnallistalo.
 9.2. OULU, Oulun Suomalaisen Lyseo.
 10.2. KEMI, Yhteiskoulu.
 11.2. ROVANIEMI, Palokunnantalo(?).
 13.2. RAAHE, Kauppakoulu.
 17.2. KAJAANI, Kaupungintalo.
 18.2. IISALMI, Keskikoulu.
 20.2. KUOPIO, Kaupungintalo.
 21.2. SAVONLINNA, Kaupungintalo.
 22.2. SORTAVALA, Kaupungintalo.
 23.2. JOENSUU, Kaupungintalon teatterisali.
 25.2. NURMES, Kauppalan talo
 28.2. KOTKA, Suomalainen Yhteiskoulu.
 1.3. VIIPURI, Kansakoulun juhlasali.
 2.3. HÄMEENLINNA, Raatihuone.
 3.3. TAMPERE, Kaupungintalo.
 4.3. RAUMA, Yhteislyseon juhlasali.
 6.3. PORI, Palokunnantalo.
 8.3. VAASA, Kaupungintalo.
 10.3. KRISTIINANKAUPUNKI, Raatihuone.



Kuvat 2a ja 2b. Kiertuepaikkakunnat ja konserttitilat 1921.¹⁷

Kiertueen suurimmat kaupungit ja maaseutupaikkakunnat erosivat toisistaan konserttipaikkoina. Lapin alueella eteläisempi Kemin kaupunki oli Rovaniemeä merkittävämpi keskus vielä vuosisata sitten. Viipuri puolestaan oli noin 30 000 asukkaan monikielinen ja vilkas kulttuurikaupunki, jonne ulkomaiset taiteilijat pyysähtyivät Helsingin ohella konsertoimaan matkallaan Pietariin.¹⁸

Sisällissodan levottomimman ajan päättymisestä oli kulunut noin kaksi vuotta (Tikka 2008, 11), mutta erityisesti maaseudulla paikallisten suojeluskuntien rooli järjestyksen ylläpitäjänä ja epävirallisena poliisina saattoi korostua ja synnyttää konflikteja (mt., 192). Sisällissodan kärsimysten varjoon jääneeseen pandemiaan, espanjantautiin, oli kuollut 1918–1920 arviolta 25 000–33 000 suomalaista (Linnanmäki 2005, 163). Tammikuussa 1918 puhjennut, yhteensä noin 38 000 suomalaisen hengen vaatinut sota (Meinander 2012, 27) keskeytti myös Helsingin musiikkiopiston toiminnan. Pianonsoiton ensimmäisenä opettajana eli pääopettajana

¹⁷ Rovaniemeä ja Nurmesta lukuun ottamatta kaikki kiertuepaikkakunnat olivat kaupunkeja. Rovaniemi sai kauppalaioikeudet 1929, ja siitä tuli kaupunki 1960. Nurmeksien kauppalaista tuli kaupunki 1974. Rovaniemen konsertin todennäköisimmäksi paikaksi Palokunnantalon nimesi rovaniemeläinen musiikkipedagogi Esa Tikkala. Myöhemmin samalla paikalla oli Valistustalo. Kiitän kartanteko-ohjeesta FT Nuppu Koivisto-Kaasikia.

¹⁸ Ennen Hannikaisen maaliskuista konserttia Viipurissa konserttoi 12.2. maailmankuulu sveitsiläinen säveltäjä-pianisti Edwin Fischer (1886–1960) (*Karjalan Aamulehti* 12.2.1921).

syksystä 1917 alkaen toiminut Hannikainen (Dahlström 1982, 334; ansioluettelo KA) joutui palvelukseen Uudenmaan Rakuunarykmentin ensimmäiseen eskadroonaan ja myöhemmin sotaministeriöön, josta vapautui syyskauden loppupuolella 1918. Hannikaisen itsensä laatiman ansioluettelon mukaan hänelle myönnettiin Helsingin valtauksen muistomitali. Hän sävelsi vuonna 1918 *Valkokaartin marssin* (KK, Ms.Mus 163, 3/4), ja hänen käsikirjoituksistaan löytyy omakätisesti kopioitu Sibeliuksen *Jääkärimarssi* (KA).

Hannikaisen valkoisuus, sosiaalinen luokka ja kulttuurinen tausta välittyvät kiertuepäiväkirjasta. Hän viettää aikaa apteekkareiden, maistereiden, lehtoreiden, upseereiden ja konsuleiden kanssa. Myös päiväkirjan kirjoittaminen kertoo osaltaan koulutuksesta ja yhteiskuntaluokasta (Lejeune 2006, 22; Sjö & Leskelä-Kärki 2020, 20, 37–38).

Konserttihuoneet ”13 p.v. II. 21. Raahessa”

Toinen päiväkirjamerkintä on tehty viisi päivää myöhemmin keskiyöllä Raahen konsertin jälkeen. Hannikainen kirjoittaa konsertin olleen ”miellyttävä ja mieliala innostunut”. Niin ikään Kemin konserttiin hän on tyytyväinen.



Kuva 3. Ilmari Hannikainen esiintyi Kemissä Lukuhuoneentalossa toimineen yhteiskoulun juhlasalissa, joka palveli myös kaupungin juhlasalina. Koulun ohella kaupungin virastotalona toiminut talo rakennettiin alkoholin myynnistä saaduilla varoilla vuonna 1896. Kuva on 1920-luvun alusta. Rakennus tuhoutui tulipalossa vuonna 1931. Lähde: Kemin historiallisen museon valokuva-arkisto.

Hannikainen palaa Oulun konserttiin, jossa yleisöä on ollut paikalla ”melkein täysi huone”. Läpi kiertueen hän huomioi yleisön määrän ja käyttää konserttitiloista sanaa ”huone”. Rovaniemellä on ollut vastassa ”jääkylmä huone”. Yleisö on istunut turkeissa, mutta Hannikainen on joutunut soittamaan palellen frakissa ja vilustunut yhä enemmän. Hannikaisen havainnoista ilmenee, kuinka yleisön kanssa jaettu materiaallinen ympäristö vaikuttaa esiintyjän kokemukseen. Konserttitila on osa kokemusta ja myös ohjaa sitä (Kivimäki & Toivo 2022, 63).

Rovaniemellä Hannikainen on ehtinyt ajaa porolla ja nauttia kauniista Ounasvaaran luonnosta. Ihmiset ovat ystävällisiä, erityisesti Hannikaisen majoittava vieraanvarainen apteekkari Castrén. Hannikainen kirjaa myöhemmin päiväkirjaansa antaneensa lupauksen lähettää Castrénille valokuvansa.¹⁹ Jo neljän ensimmäisen konsertin jälkeen Hannikainen pysähtyy 12.2. ”loppuunväsyneenä” Ouluun.

Rautateillä ”16 p.v. klo ½ 8. Kajaanissa”

Kolmannen kerran Hannikainen tarttuu päiväkirjaansa Kajaanissa. Hän palaa Raahen konsertin jälkeisiin matkapäiviin. Matka Raahesta Seinäjoelle on ollut ”erinomaisen miellyttävä” ja ”junavaunu vallan kontinentaalinen”. Hannikainen tutustuu nuoreen vaasalaiseen herraan nimeltä Buur. ”Tupakoimme ja juttelimme kaikenlaista filosofisista aiheista ja niin kului matka hupaisasti aina Seinäjoelle saakka.” Hannikainen kopioi päiväkirjaansa Hugo Buurin ruotsinkielisen, runomuotoisen elämänohjeen, jonka kokee ehkä tilanteessa puhuttelevaksi.²⁰

Seinäjoelta Haapamäelle saavutaan keskiyöllä. Seuraavaa junaa on määrä odottaa kello neljään saakka aamuyöllä, mutta juna on myöhässä, ja Hannikainen istuu kylmässä ja puolipimeässä asemahuoneessa 38 asteen kuumeessa lopulta aamukuuteen. Jyväskylään hän saapuu kahdeksalta ja viettää päivän jälleen Girsénien luona nukkuen. Sieltä hän jatkaa matkaa seuraavana aamuna Kajaaniin ”terveys parempana, mutta ei levänneenä”. Mikkelin konsertin (15.2.) peruunnuttua Fazer-konserttitoimiston laatiman liian tiivistähtisen matkustusaikataulun sekä Hannikaisen heikon terveydentilan vuoksi hän lepää Kajaanissa ”tämän yön ja huomisen päivän. Se on ihana asia.”

Päiväkirjojen ja kirjeiden perusteella Hannikainen matkusti paikkakunnalta toiselle pääosin junalla. Ajan matkustusolosuhteiden mittapuulla konsertointitahti oli ripeä. Vuonna 1921 Suomen rautatieverkoston pitkittäisradat olivat valtaosin olemassa mutta poikittäisradat vasta valmisteilla. Hannikainen joutuikin matkaamaan

¹⁹ Oletettavasti kyseessä on visiittikorttikuva tai postikortiksi painettu taiteilijakuva, joita molempia on Hannikaisen valokuvien joukossa Hannikaisen suvun yksityisissä arkistoissa.

²⁰ ”Låt ej hatet din själ förstöra och all glädje i ditt lif förgöra. Wänd tappert ögat mot varje fara och låt dig ej lockas i farlig svara. Hav ständigt vakt mot mörka tankar, och låt ej missmod din kraft förlama. – Hugo Buur.” Hannikaisella oli tapana kirjata elämänohjeita ja mietelauseita irtopapereille ja pieniin vihkoihin.



Kuva 4. Suomen rautatieverkko 1921. Katkoviivoin merkityt radat ovat valmisteilla. Suomen Matkailijayhdistyksen julkaiseman *Turistin* (nro 3, talvi 1921/1922) liitekartta. Kyseinen julkaisu sisälsi rautateiden aikataulut ja höyrylaivojen kulkuvuorot. Sakari K. Salon yksityinen kotiarkisto.

sahaten rautateitä pitkittäissuunnassa ja tekemään useita junanvaihtoja Haapamäellä, joka oli Suomen rataverkon tärkeä solmukohta. ”Kyllä tämä Haapamäki on kauhea paikka. Täällä ei pääse yli eikä ympäri odottamatta vaikka kuinka koettaisi”, kirjoittaa Hannikainen kotiin valvoessaan öisellä asemalla (15.2. KK). Junat kulkivat koivuhaloilla tai kivihieilellä, ja esimerkiksi matka tavarajunaa kaksi tuntia nopeamman postijunalla Iisalmesta Kuopioon vei kaksi tuntia ja 44 minuuttia, kun nykyjunnilla taipaleen taittaa noin tunnissa (Hirvensalo & Salo 2025).²¹

Soittovireessä ”22 p.v. Sortavala”

Neljäs merkintä on kirjoitettu noin viikkoa myöhemmin. ”Kajaanissa oli hyvin hauska konsertti. Paljon väkeä ja hauskaa yleisöä. Oli hauskaa että he tuntuivat kaikki nauttivan soitostani ja että tunsin heidän olevan mukana.” Iisalmessa Hannikainen on majoittunut tohtori ja rouva Hämmäläisen vieraanvaraisessa kodissa: ”Harvoin saa tavata niin miellyttäviä ja kultivoituja ihmisiä. Konsertissa en ollut disponeerattu²².” Kuopioon hän kirjoittaa tulewansa aina mielellään. ”Konsertti oli onnistunut ja suuri menestys vaikka en ollutkaan oikein disponeerattu.”

Hannikainen havainnoi soittonsa aikana mielenliikkeitään ja kehollisia tuntemuksiaan ja kirjaa jälkikäteen ajatuksiaan. Toisinaan hän kokee olleensa parhaassa vireessä, toisinaan tarkemmin määrittelemätöntä oikeaa olotilaa on ollut vaikeaa tavoittaa. Hannikainen käyttää ilmaisuja ”disponeerattu”, ”vireessä” ja ”stämningissä” mielestäni synonyymisesti. Tulkitsem kaikki soittovireeksi, konsertin tunnelmaan pääsemiseksi ja läsnäoloksi. On kuitenkin mahdotonta tietää tarkalleen, mitä sanat merkitsivät Hannikaiselle.

Kuopion konsertin jälkeisenä aamuna on noustava kello viisi Savonlinnaan vievään junaan. ”Savonlinna oli minulle yllätys. Loppuunmyyty huone, äärettömän innostunut yleisö ja minä parhaassa vireessä.” Konsertin jälkeen Hannikainen lähtee vielä samana iltana kohti Sortavalaa. Hän yöpyy Elisenvaarassa ja saapuu Sortavalaan iltapäivällä kello kolme. Konserttipäivä kuluu ahdistuneissa tunnelmissa:

Jo asemalta hotelliin ajaessani oli minulla epämiellyttävä tunne. Tunsin että täällä en tule onnistumaan. Omituinen konsertti-arrangööri [paikallinen järjestäjä] tässä kaupungissa. En ole vilaustakaan hänestä nähnyt. Konsertissa saivat vieraat henkilöt tulla sanomaan koska oli alettava j.n.e. Yleisöä vähän ja jääkylmää. Olin kuitenkin mielestäni hyvässä vireessä, enkä ymmärtänyt miksi ei soittoni tehnyt

²¹ Kiitän TT Iiro Hirvensaloo ja rautatieasiantuntija Sakari K. Saloa rautateiden historiaa koskevista tiedoista, joita tämän artikkelin puitteissa on mahdollista tuoda esiin valitettavan vähän.

²² Sana juontuneen ruotsin kielen sanasta, *disponerad*, joka sanakirjan mukaan kääntyy muun muassa vastaanotettava, halukas, vireessä; *sångerskan var inte disponerad* – laulajatar ei ollut vireessä (Cantell 2007).

mitään vaikutusta. [Lisztin] 6:des Rapsodia teki tietysti tavan mukaisen furorinsa [myrskyisä menestys]. – Olen kuitenkin sen oppinut että en tänne enää koskaan tule. Bertta Relander²³ ei ollut konsertissa. Istun yksin hotellihuoneessani ja tunnen itseni väsyneeksi ja huonolla tuulella. Huomenna lähdén Joensuuhun ja on minulla tunne että siellä onnistun yhtä huonosti.

Tässä vaiheessa konsertteja on takana kymmenen ja kiertue on ehtinyt puoliväliin.²⁴

Hannikainen kuulosteleé ennakkoon tunteitaan tulevasta Joensuun konsertista ja pelkää epäonnistumista. Vaikka esiintyvä ammattimuusikko löytää yhä vuosisata myöhemmin samastumispintoja Hannikaisen kokemuksiin, on silti hätkähdyttävää lukea kansainvälisesti kokeneen konsertoijan epävarmuudesta ja jännittämisestä pienten paikkakuntien kansakouluilla.

Hannikaisen kirjeaineistosta on löydettävissä mainintoja esiintymiseen liittyvästä jännityksestä koko konserttiuran ajalta. Hän kirjoittaa serkulleen Elli Pitkäselle 11.9.1913 (KA) pian koittavasta Helsingin konsertista: ”Sydäntäni nyt jo niin kouristaa kun sitä ajattelen. Mitenkähän käy sitten edempänä.” Lontoosta Hannikainen kirjoittaa vanhemmilleen 24.10.1920 (KK): ”Ensi lauantaina soittamme [Silotin kanssa] yhdessä ehkä juuri samalla hetkellä kun tämän kirjeen saatte [--] Minulla on tietysti jo kova ’skakku’.”²⁵ Vaimolleen hän kirjoittaa 13.9.1944 (KA): ”Kun esiintymistä ajattelen lyö sydän ilkeästi ja veri tulvahtaa päähän.”

Erilaiset yleisöt ”Joensuu 24 p.v. (torstai)”

Viidennessä merkinnässä Joensuun konsertin jälkeisenä päivänä Hannikaisen pahat aavistukset ovat haihtuneet:

Ennakkotunteeni, joka minulle ilmoitti että täällä onnistuisin yhtä huonosti kuin Sortavalassa ei puhunut totta. Päinvastoin. Konsertti oli kaikinpuolin onnistuneimpia mitä tällä matkalla olen antanut. Väkeä miltei täysi huone ja niin innostunut että en sellaista innostusta vielä ole nähnyt. Yleisö ei poistunut salista ennen kuin olin soittanut 7 ylimääräistä numeroa ja toistanut puolet ohjelmaani. Kaikin puolin hauska konsertti. Oli kerrankin taas oikein ilo soittaa.

Hannikainen aistii herkästi soittonsa yleisössä synnyttämiä reaktioita. Yleisö

²³ Bertta (myös Bertha) oli Hannikaisen ensimmäinen piano-opettaja Jyväskylässä äiti Alli Hannikaisen jälkeen. Tri Relander puolestaan oli konsertissa, vaikka rouva oli sairaana (kirje 27.2. KK).

²⁴ Hannikaisen vannonoma olla palaamatta Sortavalaan kumoutui seuraavalla kotimaan kiertueella 7.10.1924.

²⁵ Ramppikuume, jännitys. Hannikainen esiintyi Silotin kanssa Wigmore Hallissa 30.10.1920.

näyttäytytty hänen mielessään paikoin jääkylmänä tai hyvin innostuneena. Viileä ja välinpitämätön vastaanotto onnistuneeseen konserttiin saa hänet purkamaan turhautumistaan päiväkirjassaan kiihkein sanankääntein. Joensuun runsaslukuisen yleisön hullaantumiseen hän vastaa soittamalla lukuisia ylimääräisiä ja toistamalla sävellyksiä ohjelmastaan. Hannikaiselle merkityksellistä on vuorovaikutus kuulijoiden kanssa, kokemus siitä, että yleisö nauttii ja ”on mukana”.

Kiertueen ohjelmat

Kiertuepaikkakunnilla ilmestyvien sanomalehtien konsertti-ilmoituksia ja -arvosteluja tarkastelemalla ilmenee, että Hannikainen esitti kahta ohjelmaa. Kiertueella myydyt, 50 penniä maksaneet päiväämättömät ohjelmat lukeutuvat Hannikaisen arkistoituihin konserttiohjelmiin (KA).

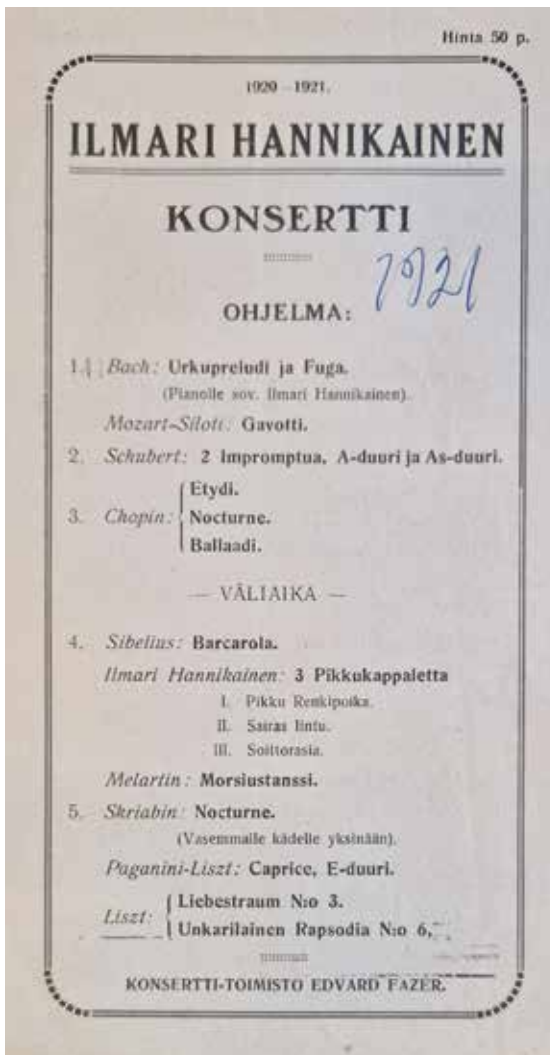
Ohjelma 1 kuultiin neljällätoista paikkakunnalla: Jyväskylässä, Oulussa, Kemissä, Raahessa, Kajaanissa, Iisalmessa, Kuopiossa, Savonlinnassa, Sortavalassa, Joensuussa, Kotkassa, Tampereella, Raumalla ja Kristiinankaupungissa. Ohjelman 2 Hannikainen soitti Viipurissa, Porissa ja Vaasassa. Kahdestakymmenestä konsertista kolmen – Rovaniemen, Hämeenlinnan ja Nurmeksen – tarkkaa ohjelmaa en onnistunut sanomalehtiaineiston perusteella selvittämään. Konsertista ei joko kirjoitettu tai ilmoitettiin vain paikka ja aika. Nurmeksen asioista kirjoittivat vaihtelevasti Joensuussa ilmestyneet *Suur-Karjala* ja *Karjalainen*. Sanomalehti *Rovaniemi* alkoi ilmestyä joulukuussa 1921.

Rakenteeltaan ohjelmat muistuttavat toisiaan: kumpikin sisältää viisi osastoa, kestää noin 70 minuuttia, alkaa Hannikaisen Bach-sovituksella ja päättyy Lisztin virtuoosinumeroon. Bach-sovituksen ja Lisztin kuudennen rapsodian lisäksi yhteisiä teoksia ovat Schubertin impromptu B-duuri (op. post. 142), mahdollisesti Chopinin balladi ja nocturne, Skrjabinin nocturne vasemmalle kädelle, Melartinin *Morsiuustanssi*, Hannikaisen kolme omaa sävellystä sekä Lisztin *Liebestraum*.²⁶

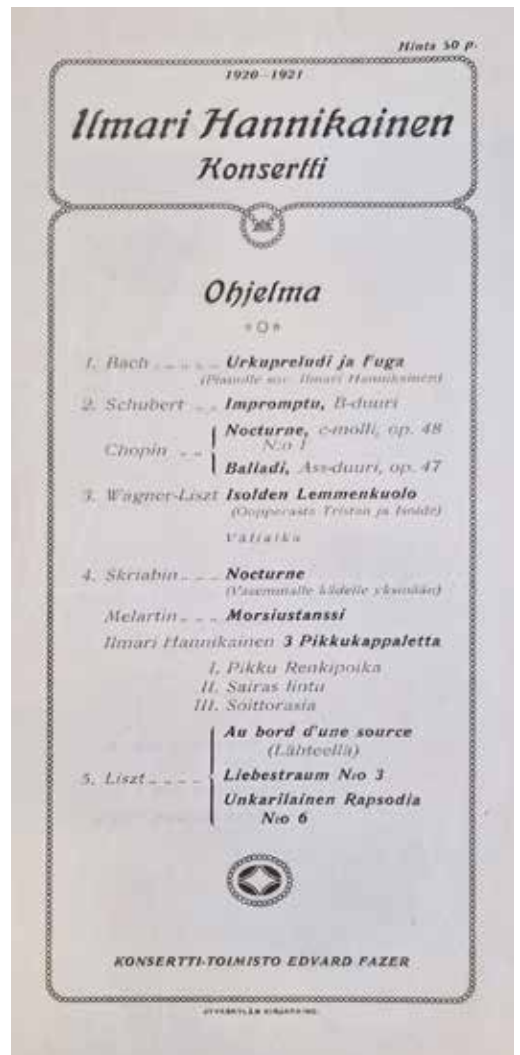
Ohjelman 1 Chopin-osasto jättää avoimeksi, minkä etydin, nocturnen ja balladin Hannikainen soitti.²⁷ Ajan käsiohjelmat saattoivat olla epätarkkoja, eikä niissä aina ilmoitettu sävellajeja ja opusnumeroita kuten nykyisin. Yksilöimättömät Chopinin

²⁶ Schubertilla ei ole ohjelmaan 1 merkittyä A-duuri-impromptua, vaan kyseessä lienee käsiohjelman ruotsinkielisellä kääntöpuolella ja ohjelmassa 2 näkyvä B-duuri-impromptu. Ohjelmassa 1 on Franz Lisztin Paganini-etydi ”Caprice, E-duuri”. Lisztin kuuden etydin kokoelma *Grandes études de Paganini* sisältää kaksi etydiä E-duurissa: etydin nro 4 Paganinin ensimmäisen kapriisin mukaan ja etydin nro 5 ”La Chasse” yhdeksännen kapriisin mukaan. Ohjelmasta ei siis ole pääteltävissä, kumman etydeistä Hannikainen soitti. Hannikaisella oli kuitenkin matineassaan Vanhalla ylioppilastalolla su 20.1.1918 Lisztin ”Paganini-etyydi N:o 5”. Mahdollisesti juuri tämä etydi kuultiin myös kotimaan kiertueella.

²⁷ *Etelä-Suomi* (26.2.) kirjoittaa arvostelussaan, että Hannikainen soitti Kotkassa Chopinin nocturneista c-mollin (op. 48 nro 1) ja balladeista As-duurin (op. 47). Hannikainen soitti Kotkassa ohjelman 1, jossa Chopinin sävellyksiä ei yksilöidä.



Kuva 5a. Ohjelma 1.



Kuva 5b. Ohjelma 2.²⁸

balladit, masurkat, preludit, nocturnet, poloneesit ja valssit antoivat esittäjälle liikku-
matilaa myös muuttaa ohjelmaa viime hetkellä.²⁹ Pitkillä kiertueilla oli mahdollista
päivän soittokunnan mukaan vaihtaa vaativampi etydi teknisesti helpompaan.

²⁸ Päiväämättömiä ohjelmia käytettiin oletettavasti etenkin kiertueilla ja yksittäisissä konserteissa alussa lu-
kevan konserttikauden aikana. Konserttikausi alkoi syksyllä ja päättyi keväällä. Käsi-ohjelmat ovat useimmiten
kaksipuolisia ja -kielisiä, ruotsiksi ja suomeksi. Kiertueen ohjelmia ei ole liimattu Hannikaisen leikekirjoihin
eikä kiertueelta ole arkistoitu sanomalehtileikkeitä.

²⁹ Ks. mm. ”pianovirtuosi” Irene Enerin konsertti Yliopiston juhlasalissa 21.9.1917. Väliajan jälkeen ohjelmas-
sa Chopinin ”2 etydiä, Nocturne, Mazurka, 2 valssia”. (KK, Fazer-konserttitoimiston arkisto.)

Kiertueella kuultiin Hannikaisen oma sovitus Johann Sebastian Bachin urku-preludista ja fuugasta g-molli (*Syd-Österbotten* 12.3.1921).³⁰ Suuren ja romanttisen sovituksen preludi on preludista ja fuugasta BWV 535 (1708–1717?), mutta alkuperäisen fuugan tilalle Hannikainen on vaihtanut varhaisemman g-molli-fuugan BWV 578 (ennen 1707?), johon ei kuulu preludia. Sovitus on toistaiseksi julkaisematon, ja siitä on säilynyt kolmen eri arkiston käsikirjoituksia yhdistäen kaksi käsikirjoitusversioita (MO, KA, SMK) sekä pieniä muutoksia lisälehdillä (SMK).³¹ Ensimmäisen version fuugan loppuun Hannikainen on kirjoittanut päiväyksi 4.5.1913. Toiseen versioon on hän merkinnyt omistuksen pitkäaikaisimmalle pianonsoiton opettajalleen Elli Rängman-Björlinille (1882–1951).³² Toisen version käsikirjoitusta ei ole päivätty, mutta Hannikaisen käyttämän nuottipaperilaadun perusteella sovitus on vuoden 1919 jälkeiseltä ajalta.³³ On siis mahdollista, että Hannikainen soitti toista, hieman kevennettyä versiota kiertueellaan.³⁴ Konsertoivana pianistina ja taitavana improvisoijana³⁵ Hannikainen kuitenkin muokkasi jatkuvasti uudelleen sekä julkaistuja että julkaisemattomia sävellyksiään, joten kotimaan kiertueella kuultu versio saattoi muuntua jopa konsertista toiseen.³⁶ Hannikainen soitti Bach-sovitustaan ilmeisen mielellään, sillä se esiintyy hänen konserttiohjelmissaan 1950-luvulle saakka.

Ohjelman 1 toinen sovitus, Alexander Silotin sovitus Mozartin *Idomeneo*-oopperan gavotista, on vain viisisivuinen ja teknisiltä vaatimuksiltaan helppo, mutta sisältää laajoja yli oktaavin otteita, jotka ovat tyypillisiä suurikätisen Silotin sovituksille.³⁷ Hannikainen mahdollisesti oikoluki sovituksen käsikirjoituksen tai oikovedoksen

³⁰ Kaikkiaan Hannikaiselta on säilynyt viisi Bach-sovitusta: Koraalialkusoitto *Christ lag in Todesbanden* BWV 625, Passacaglia ja fuuga c-molli BWV 582, po. preludi g-molli BWV 535 ja fuuga g-molli BWV 578, preludi ja fuuga g-molli BWV 558 (sov. 1951) sekä preludi ja fuuga c-molli BWV 549. Risto-Matti Marin valmistelee parhaillaan romanttisten suomalaisten Bach-sovitusten kokonaislevytystä, joka sisältää myös Hannikaisen sovituksia.

³¹ Ensimmäisen version fuugan kolme viimeistä käsikirjoitussivua olen löytänyt Arvo Hannikaisen tyttären Marja Ollilan yksityisestä järjestämättömästä kotiarkistosta (MO). Sovituksen alkuosan käsikirjoitus (KA) on musteella puhtaaksikirjoitettu, mutta yleisilmeeltään sekava. Siinä on useita korjauksia ja päällekirjoituksia eri värein. Toisen version käsikirjoitus (SMK) on viimeistelty, ja sovitusta on yksinkertaistettu. Pienet muutokset lisälehdillä (SMK) on nuottipaperin merkistä päätellen mahdollisesti kirjoitettu Yhdysvalloissa 1948. Toisen version käsikirjoituksesta valmistamani julkaisematon editio kuultiin jatkotutkintokonsertissani Helsingin yliopiston juhlasalissa 4.12.2023.

³² Rängman-Björlin oli 1900-luvun alun tunnetuimpia suomalaisia pianisteja. Hän soitti mm. Lisztin sonaatin Suomen ensiesityksen 1906. Ks. lisää Rahkonen 2019, 16–21.

³³ Sovitus on kirjoitettu nuottipaperille ”O/Y Fazer’in Musiikkikauppa, Helsinki”. Fazerin musiikkikauppa perustettiin 1919.

³⁴ Elämäkerronnallisissa lähteissä ei ole merkintää toisen version syntyajankohdasta.

³⁵ Margaret Kilpinen kuvaa Hannikaisen ihastusta herättänyttä, taidokasta improvisointia kirjeessään Sigrd Schnéevoigtille 24.3.1950 (Rahkonen 2023, 356–357).

³⁶ Ks. esim. pianosävellyksen *Ilta* eri versiot (SMK, KK).

³⁷ Risto-Matti Marin (2010, 151–172) on käsitellyt soittimellisuuden kannalta Silotin versiota Franz Lisztin kuudennesta Paganini-etydistä. Myös Marin olettaa Silotin olleen suurikätinen soittaja (mt., 155).

Antwerpenissa kesällä 1920 jatkaessaan opintojaan Silotin johdolla. Hannikainen kirjoittaa äidilleen 8. elokuuta (KA, k2):

Päivittäin olen Silotin seurassa ja pidän suurena onnena saada usein olla sellaisen henkilön lähellä. Usein kertoo hän minulle menneistä ajoista ja uusista tuumistaan. Hän on tehnyt paljon uusia ”redaksioneja”³⁸ Mozartin ja Lisztin teoksista ja panee aina minut !!! tarkastamaan ne. Hän on lahjoittanut minulle paljon nuotteja ja on kaikin puolin niin hyvä ja hellä minua kohtaan.³⁹

Kiertueen teosvalinnoissa näkyvät Hannikaisen sosiaaliset ja ammatilliset verkostot. Paitsi opettajia, Erkki Melartin⁴⁰ ja Alexander Siloti olivat Hannikaisen läheisiä ystäviä ja tärkeitä tukijoita hänen urallaan. Jean Sibeliuskin kuului Hannikaisen tuttavapiiriin.

Sanomalehtien mukaan kuulijoita viehättivät erityisesti Hannikaisen omat sävellykset *Pikku renkipoika*, *Sairas lintu* ja *Soittorasias*. Kokoelmaan *Pieniä runoelmia pianolle* op. 14 kuuluvat sävellykset saivat kiertueella suuren menestyksen, ja ne mainitaan erikseen lähes jokaisessa arvostelussa. *Suur-Karjala* kirjoittaa 24.2. Joensuun konsertista:

Kotimaisista sävellyksistä herättivät Sibeliuksen Barcarolen ja Melartinin Morsiustanssin ohella erikoista mieltymystä hra Hannikaisen omat pikkukappaleet *Pikku renkipoika*, *Sairas lintu* ja *Soittorasias*, joista jokainen oli toistettava, vieläpä ensisimainittu ohjelman loputtua kolmannenkin kerran esitettävä.

Miksi Hannikainen valitsi omasta tuotannostaan noin minuutin mittaisia lastenkappaleita eikä suurimuotoisia teoksia, virtuoosinumeroita tai myöhäisromanttisia tunnelmakuvia? Helmikuuhun 1921 mennessä Hannikaisen kantaesittämiä sävellyksiä olivat muun muassa neliosainen pianosonaatti, Teema ja yhdeksän variaatiota, *Basso ostinato ja fuga*, *Ilta*, *Virvatuli* ja *Keijukaistanssi*.⁴¹ Kiertueen aloitusviikolla ennen Jyväskylän konserttia Hannikainen oli maanantaina 31.1. soittanut Helsingin yliopiston juhlasalissa edellisenä vuonna julkaistut sävellyksensä *Suibkulähteellä* ja *Unohtunut sävel*, mutta ei liittänyt niitäkään kiertueohjelmiinsa.

Läpi uransa Hannikainen liitti omia sävellyksiään ohjelmiinsa niukasti. Kiertue-

³⁸ Olen muuntanut Hannikaisen käyttämät rivinaliset lainausmerkit („xx”) nykykäytännön mukaisiksi.

³⁹ Kirjeen kirjoituskuukausi on korjattu jälkikäteen oletettavasti Göta Tingvaldin toimesta oikeaksi, syyskuusta elokuuksi. Hannikainen kirjoittaa alkavista Antwerpenin olympialaisista, jotka järjestettiin elo-syyskuussa 1920. Hannikainen kertoo kirjoittavansa kirjettä sunnuntaina. Korjattu päiväys 8.8.1920 oli sunnuntai.

⁴⁰ Erkki Melartin opetti Hannikaiselle sävellystä Helsingin musiikkiopistossa 1911–13.

⁴¹ Teeman ja 9 variaation käsikirjoituksesta on säilynyt vain neljä ensimmäistä sivua (SMK). Hannikainen laajensi variaatiot 19 variaation teokseksi *Variations fantasques*. Virtuosoisen *Keijukaistanssi* vuodelta 1913 on yhä julkaisematta (käsikirjoitus SMK).

ohjelmien tavoin konserttiohjelmat (KA) Helsingin ensikonsertista yliopiston juhlasalissa 3.11.1914 aina 1950-luvulle saakka sisältävät usein vain muutamia hänen sävellyksiään. Hannikainen kantaesitti itse pääosin kaikki pianosävellyksensä ja sävellykset, joihin sisältyy piano-osuus.⁴² Suurimuotoisimmat teokset, kuten piano-sonaatti, pianokonsertto, pianokvartetto ja *Variations fantasques*, eivät kuitenkaan juuri esiinny Hannikaisen ohjelmistossa tai muiden pianistien konserttiohjelmissa kantaesitystensä jälkeen.

Pienten sävellysten valinnalle kiertueohjelmistoon lienee useita syitä. Raskaalla kiertueella Hannikainen saattoi säästää voimiaan lyhyillä numeroilla. Ollessaan riippuvainen lipputuloista hän oletettavasti huomioi ohjelmistosuunnittelussa myös yleisön maun. Hän ehkä tiesi pienten sävellystensä miellyttävän laajaa kuulijakuntaa ja ansaitsi rahaa julkaisujensa uusintapainoksilla. *Pieniä runoelmia pianolle* oli julkaistu melko hiljattain vuonna 1919. Miniatyyrit ja salonkikappaleet tekivät kaupansa harrastelijoille, ja niitä kustannettiin paljon. Konserttien jälkeen yleisö saattoi ostaa tai tilata nuotit kuulemaansa sävellykseen. Pienimuotoiset karaktäärikappaleet on myös mahdollista mieltää säveltäjän eräänlaisiksi musiikillisiksi käyntikorteiksi aikana ennen radiota ja äänentoiston yleistymistä.

Hannikainen ei kuitenkaan räätälöinyt kiertueohjelmia maakuntiin sopiviksi, mikä ilmenee verrattaessa kotimaan kiertueen ohjelmia Helsingin konserttien vastaaviin. Huomion kiinnittää ainoastaan suuren klassisen sonaatin tai suurimuotoisen teoksen pois jättäminen. Hannikainen ei liioin esittänyt kiertueella itselleen uutta ohjelmistoa vaan oli jo koetellut valtaosaa kappaleista erilaisten yleisöjen edessä.⁴³ Hän koki ohjelmistonsa kiertueen kontekstissa vaativaksi ja kuvaa isälleen sitä rasittavaksi (KK 15.2.).

Kansainvälisen koulutuksen saaneena pianistina Hannikaiselle oli luontevaa esittää kiertueella monipuolisesti pianokirjallisuutta eri aikakausilta. Kaksi kiertueohjelmaa sisältää useita jo 1860-luvulta saakka piano-ohjelmiin juurtuneita piirteitä. Teoksessaan *The Piano in Concert* George Kehler (1982) esittelee 14 708 konserttiohjelmaa 1700-luvun lopulta 1970-luvun loppupuolelle alkaen Muzio Clementistä ja Mozartista aina Grigori Sokoloviin ja Krystian Zimermaniin saakka. Myös Ilmari Hannikainen on yksi kirjan pianisteista (mt., 514).⁴⁴ Kehlerin kirjassa on useita Hannikaisen kiertueohjelmien tavoin koottuja ohjelmia, jotka alkavat Bach-sovituksella, jatkuvat klassismin, romantiikan, vallitsevan aikakauden ja pianistin omilla sävellyksillä päättyen Lisztin virtuoosinumeroon.⁴⁵

⁴² Kaikista julkaisemattomien laulujen, pianosävellysten ja sovitusten kantaesityksistä ei ole säilynyt tietoa. Yksittäisiä sävellyksiä on mahdollisesti yhä kantaesittämättä.

⁴³ Bach-sovitus ja Lisztin kuudes unkarilainen rapsodia olivat aloitus- ja päätösnumeroita jo Helsingin ensikonsertissa 1914. Unkarilainen rapsodia säilyi Hannikaisen kantaohjelmistossa 1950-luvulle saakka.

⁴⁴ Hannikaiselta on kirjassa viisi Helsingissä soitettua (konserttitiloja kirja ei nimeä) ohjelmaa: 3.11.1914; 7.2.1916; 24.1.1921; ilman päiväystä 1922–23; 29.4.1925.

⁴⁵ Sergei Rahmaninov soitti samankaltaisen ohjelman Yhdysvalloissa Montclair High Schoolin auditoriossa

Kiertueen sanomalehtiarvosteluissa viitataan ”yli ohjelman annettuihin” kappaleisiin niitä nimeämättä. Kuopiossa *Savon Sanomat* (22.2.) tunnistaa ylimääräisenä soitettun Chopinin cis-molli-valssin. Sanomalehti *Suur-Karjala* (24.2.) jatkaa Joensuuun konsertista Hannikaisen soittaneen ylimääräisenä sävellyksensä *Barcarole*, Sibeliuksen laulun *Säf, säf, susa* Palmgrenin sovituksena sekä kansanlaulun ”Sä kasvoit neito kaunoinen”⁴⁶.

Vaihtuvat koskettimistot ”Nurmes. 26. II. 1921. Postilassa”

Kuudennessa merkinnässään Hannikainen on saapunut sukulaistensa luo⁴⁷ kaksi päivää aiemmin ja soittanut edellisenä iltana. ”Illalla konsertti, joka oli minulle suuri yllätys. Väkeä täysi huone ja innostunutta. Oikein hauska soittaa, vaikkakin soitettava olikin vanha pianorämä.”

Kiertueella kohtaamistaan soittimista Hannikainen kirjoittaa niukasti, vaikka jokaisella paikkakunnalla oli vastassa erilainen piano tai flyygeli. Iisalmen keskikoulun Duysen-flyygeliä Hannikainen kuvailee ”epäsympaattiseksi”, ja Nurmeksen Kauppalan talon soitinta hän nimittää suorastaan ”pianorämäksi”. Kirjeessään isälleen (KK 8.2.) hän mainitsee, että matkalla on mukana ”mykkä piano” eli äänetön harjoituskoskettimisto. ”Huomaan että siitä on jo mulle ollut hyötyä. Painava se pahus on kuitenkin aikalailla.”

Kiertueen kymmenistä sanomalehtikritiikeistä mainitaan konserttipaikkojen soitin tai sen kunto vain muutamissa. Tampereen kaupungintalon ”flyygelin viritys jätti yhtä ja toista toivomisen varaa”, kirjoittaa *Maaseudun Sanomat* (4.3.) arviossaan. *Pohjolan Sanomat* (12.2.) puolestaan kiittää Hannikaisen taiturimaista kosketusta, joka herätti Kemin yhteiskoulun vanhan flyygelin ”ikäänkuin raskaasta unesta”. *Karjalaisen* (24.2.) mukaan Joensuun kaupungintalon ”[w]anha flyygeli soi hurmaavasti mestarin, jommoisia ei ole monta maailmassa, käsissä.” Viipurin kansakoulun salissa tiedetään olleen käytössä Fazerin musiikkikaupan hankkima uudenaikainen Steinway-flyygeli.⁴⁸ Pianistit tekivät konserttikiertueita myös oma soitin mukanaan mainostaen samalla pianotehtaita.⁴⁹ Tiedossani ei ole, että Hannikainen olisi mat-

12.1.1921 (mt., 1016, ohjelma 8419): Bach-Busoni: Chaconne; R. Schumann: Papillons; Mozart: Theme and Variations; Chopin: Nocturne *f#*, Valse *F*, Mazurka *A flat*, Polonaise *c*; Rachmaninov: Polichinelle, Barcarolle; Liszt: Rhapsodie No. 2. Ks. myös esim. Ernst von Dohnanyi 9.12.1897 ohjelma (o.) 2653 s. 315; Emil von Sauer 20.1.sa., o. 9480 s. 1140; Ignaz Friedman 8.1.1920, o. 3488 s. 408; Ernst Schelling 8.3.1924, o. 9620 s. 1157.

⁴⁶ Kyseessä on olettavasti Hannikaisen oma sovitus. Sävellyskäsikirjoitus on osittain viimeistelemätön lyijynällä tehty puhtaaksikirjoitus (SMK).

⁴⁷ P. J. Hannikaisen isä oli toiminut Nurmeksen kanttorina. Nurmeksessa asuivat mm. Ilmarin täti Edla sekä serkut Sirkku ja Elli Pitkänen.

⁴⁸ Ks. esim. *Karjalan Aamulehti* 16.2. ja *Wiborgs Nybeter* 28.2.1921.

⁴⁹ Yhdysvaltalainen säveltäjä-pianisti Louis Moreau Gottschalk (1829–69) tunnettiin amerikkalaisen pianovalmistaja Chickeringin taiteilijana, joka kiersi kaksi Chickering-flyygeliä matkassaan (Jackson 1989, 364–365).

kustanut konsertoimassa oman soittimensa kanssa.

Matkaa jatkettuaan Hannikainen kirjoittaa isälleen (27.2. KK) junasta Nurmeksen ja Lieksan väliltä:

Nurmeksen konsertti oli myös suuri yllätys minulle. Piletit loppuunmyytyt ja eivätkä riittäneetkään. Väkeä siis aivan täysi huone. Ja ihmeellisintä kaikesta että tuntuivat pitävän ja nauttivan soitostani ja eivätkä pitkästyneet. Päinvastoin kun konsertti oli lopussa ei yleisö ottanutkaan lähteäkseen salista joten vielä ylimääräisiäkin oli soitettava. Lopuksi soitin Karjalaisten laulun⁵⁰ ja se tietysti nosti oikein suosionosoitusten myrskyn. Minulle ei mikään tuota sen suurempaa tyydytystä kuin se että huomaa yksinkertaisenkin kansan voivan nauttia soitostani (vaikka se onkin vain ”pianonsoittoa”) ja innostuvan siitä.

Kiertueelta kotiin kirjoittamissaan kirjeissä Hannikainen ei paljasta epävarmuuttaan ja ailahtelevia mielentilojaan kuten päiväkirjassaan. Kirjeistä välittyy vanhempiensa kanssa läheinen, yhä esimerkillinen ja reipas poika, joka tuottaa mielummin kunniaa kuin huolta.

***Iloiset konserttikaronkat ja sosiaaliset rasitukset
”Viipuri 28 p.v. II. 21. klo 10 a. p.”***

Seitsemännessä merkinnässään Hannikainen kirjoittaa saapuneensa Viipuriin edellisenä päivänä ”klo ½ 10 illalla”⁵¹ matkustettuaan Nurmeksesta aamukuudesta lähtien. Hän majoittuu hotelli Andraan haluamatta tavata ketään. ”Sydämeni on rauhallinen ja tahtoisin vetäytyä joksikin aikaa pois maailmasta. Helsinkiin en kaipaa.” Levätyään yön Viipurissa Hannikainen matkaa Kotkaan, jossa soittaa konsertin jo samana iltana.

Konserttien jälkeen vietetään usein karonkkaa. Kieltolaki oli astunut voimaan 1. kesäkuuta 1919, mutta sitä rikottiin yleisesti (Virrankoski 2001, 801). Näin voi tulla myös Hannikaisen päiväkirjamerkinnöistä, joissa viitataan konsertin jälkeiseen teen eli mahdollisesti alkoholin juontiin hotellissa, hauskaan konserttikaronkkaan Kuopion klubilla, konsuli C:n illalliskutsuun Kotkan klubille, iltaan rakuunaupseereiden kanssa ja skruuvien pelaamiseen aamuviiteen tohtori Hervan luona. Yksinäisellä kiertueella sosiaalisuus ja konserttikaronkat tuovat iloa mutta muuttuvat vähitellen myös velvollisuuksi.

⁵⁰ Sävel ja sanat P. J. Hannikainen.

⁵¹ 24 tunnin aikajako tuli Suomessa virallisesti käyttöön 1928.

Uupumus ja sairastaminen ”Maaliskuu, 5 p.v. Porissa”

Kahdeksas ja toiseksi viimeinen merkintä on kirjoitettu viisi konserttia myöhemmin. Hannikainen palaa soittamiinsa Kotkan, Viipurin, Hämeenlinnan, Tampereen ja Rauman konsertteihin. Kotkan konsertista hän kirjoittaa: ”Väkeä kohtalaisesti ja enkä ollut erittäin kunnossa. Korvani olivat aivan tukossa ja se minua vaivasi niin että en voinut minkäänlaiseen tunnelmaan päästä. Yleisö tuntui kyllä tyytyväiseltä.” Viipurin konsertti on ”loistava suorastaan. Väkeä paljon. Ääretön menestys. Paljon kukkia.” Konsertissa ovat läsnä Hannikaisen ystävät Ernest ja Nina Pingoud sekä Viipuriin asettunut Alexander Silotin poika Lefko⁵². Pietarista 1918 emigroitunut säveltäjä Ernest Pingoud oli Hannikaisen tapaan opiskellut Silotin oppilaana.

Hämeenlinnan konsertin Hannikainen kuittaa päiväkirjassaan lyhyesti ”onnistunut”. Huomion saavat konsertin ulkopuoliset tapahtumat kuten Kaupunginhotellin epäonnistunut hevoskyyti matkatavaroille, jotka jäävät ”hölmölinnan kaupunkiin”. Tampereella paikallinen järjestäjä ”lystikäs 60:vuotias ’Grand Dame’” neiti Holmberg, onnistuu kuitenkin järjestämään Hannikaiselle lainafrakin. Kaupungintalolla on ollut ”[m]elkein tyhjä huone, mutta olin mainiolla soittotuulella ja annoin palttua kaikelle muulle kuin taiteelle.” Seuraavana iltana myös Raumalla on vastassa ”melkein tyhjä huone. Hyvä onneni on kääntynyt.”

Yleisön vähäisyys näyttää vaikuttavan Hannikaisen omaan kokemukseen soittamisesta eri tavoin: Tampereella soittotuuli on vielä mainio, mutta Rauman konsertin jälkeen koko kiertueen jatko tuntuu epävarmalta. Jyväskylässä, Nurmeksessa ja Viipurissa sukulaisten ja läheisten ystävien läsnäolo vaikuttaa innoittaneen Hannikaisen parhaimpaansa väsymyksestä ja kuumeesta huolimatta.

Kiertueen loppua kohden Hannikaisen päiväkirjamerkinnot harvenevat matkustustahdin kiihtyessä entisestään. Hannikainen merkitsee mekaanista aikaa, nukkumista, valvomista, lähtö- ja saapumisaikoja, minuuttien tarkkuudella kuin hallitakseen tihentyvää aikatauluaan. Porin merkinnän hän lopettaa uupuneena: ”Hyvä Jumala. Auta minua kaikesta pahasta ja vahvista minua taistelemaan kaikkea pahaa vastaan.”

Hannikainen sairastaa läpi kiertueen. Hän kirjoittaa äidilleen Seinäjoelta (9.3. KK) matkan loppumetreiltä:

Korvani ovat ruvenneet reistailemaan aivan vimmatusti. Kotkan konsertissa olivat korvani niin tukossa että soittaessani en voinut kuulla yhtä selvää ääntä. Kaikki oli yhtä huminaa vain. Arvaatte miten oli tuskallista soittaa koko pitkä ohjelma ja koettaa olla ”stämningissä”. Voimasuhteet täytyi tehdä arvaamalla. Se oli vallon kauheata. Olen kuitenkin joka paikkakunnalla käynyt lääkärissä, korvia on penslailtu ja pistetty ja on oikea korvani taas kokolailla kunnossa jotavastoin vasemmalla korvallani en tahdo paljon mitään kuulla. Mutta ei kai se mitään vaarallisempaa ole ja kun tästä nyt rauhaan pääsen niin rupean niitä oikein kunnolla hoitamaan.

⁵² Venäjäksi nimi on Levko, mutta Hannikainen translitteroi nimen päiväkirjassaan ääntämyksen mukaan.

Korvasäryt vaivasivat Hannikaista masennuksen ja unettomuuden ohella koko ammattiuran ajan.

Tienestit ”12 p:n Perjantai. (Yöllä torstain ja Perjantain välillä 1, 10 – 14.)”

Kiertueen viimeisiä konsertteja Porissa, Vaasassa ja Kristiinankaupungissa Hannikainen ei kuvaa päiväkirjassaan.⁵³ Yhdeksäs merkintä on kirjoitettu viimeisen konsertin jälkeen sairauden ja uupumuksen rajamailta. Hannikainen kirjoittaa yöllä herättyään painajaisuniin veljistäan Laurista ja Taunosta: ”En voi niitä edes muistiin kirjoittaa niin kamalia olivat. Auttakoon Jumala etteivät mitään merkitsisi.”⁵⁴

Raskas ja kuluttava kiertue lieenee ensisijaisesti ollut keino ansaita rahaa. Hannikainen oli tauolla opetustyöstään ja oli viettänyt edellisen vuoden huhtikuusta alkaen ulkomailla opiskellen ja konsertoiden.⁵⁵ Suomessa vallitsi sodan jälkeinen voimakas inflaatio ja suoranainen ruokapula. Toisinaan Hannikaisen vanhemmatkin joutuivat rahahuolineen kääntymään poikansa puoleen.⁵⁶ Vaikka syyt kiertueeseen olivat taloudelliset, ei Hannikainen kirjoita konserttien tuotoista päiväkirjassaan saakaan. Yleinen ilmapiiri ja taloudellinen taantuma eivät myöskään välity päiväkirjasta millään tavalla.⁵⁷ Vain isälleen Hannikainen mainitsee kirjeessään (27.2. KK) Nurmeksien konsertin rahallisen tuloksen kuuluneen kiertueen parhaimpiin siihen saakka. Kiertueen alussa hän harmittelee isälleen peruuntumisista aiheutuvaa taloudellista tappiota.

Kiertueelta säilyneistä viidestätoista Fazer-konserttitoimiston ”tilinteko”-dokumentista⁵⁸ ilmenee, että taiteilija vastasi itse useista kuluista, kuten salivuokrasta, instrumentin vuokrasta ja kuljetuskuluista, valaistuksesta, vahtimestarista, lehtimainoksista, painotuotteista, poliisimaksumista, puhelin- ja siivouskuluista. Veloitetut kululajit erosivat toisistaan konserttipaikasta riippuen. Fazer näyttää hoitaneen vain kiertuepäivien organisoinnin, konserttipaikkojen varaamisen etukäteen sekä

⁵³ Kirjeessään äidilleen 9.3. (KK) Hannikainen kuvaa Vaasassa olleen ”miltei täysi huone väkeä”. Porin konsertti on ollut Viipurin kaltainen suuri menestys, Raumalla vain kourallinen yleisöä.

⁵⁴ Vuoden 1921 lopulla Hannikaisten viiden pojan ja yhden tyttären sisarusarjan esikoinen, Lauri Hannikainen, hukkui Petsamossa rajankäyntikomission matkassa pelastaessaan paikallista opasta jäistä.

⁵⁵ 1920 huhtikuu Berliini, touko–kesäkuu Pariisi, heinä–syyskuu Antwerpen, loka–marraskuu Lontoo, joulukuu Tukholma ja Helsinki.

⁵⁶ Kirje 25.9.1920 äidille (KA, kotelo 3). Ilmari kertoo saavansa pian Westerlundilta 500 mk:n sävellyspalkkion, jonka lupaa lähettää isälleen toivoen jonkun voivan lainata heille rahaa siihen saakka.

⁵⁷ Vain kirjeessä kotiin 15.2. (KK) viitataan lyhyesti henkilökohtaiseen materiaaliseen niukkuuteen. Hannikainen ei onnistu enää paikkaamaan vanhan ja harsoiseksi kuluneen matkapukunsa reikiä. Äiti lähettää kotoa keskelle kiertuetta sinisen sheviottipuvun eli mahdollisesti cheviot-lampaan villasta tehdyn puvun.

⁵⁸ Kiertueen 20 konsertin tilityksistä on säilynyt 15 (KA): Kemi, Nurmeks, Jyväskylä, Oulu, Rovaniemi, Raahe, Sortavala, Kajaani (oletus, sillä päivätty 17.2. mutta paikkakunnan nimi puuttuu), Joensuu, Kotka, Viipuri, Hämeenlinna, Tampere, Vaasa, Kristiinankaupunki.

KONSERTTI-TOIMISTO EDVARD FAZER HELSINKI		KONSERT-DIREKTION EDVARD FAZER OMISTAJA HELGE MÖRCK Innehållare HELSINGFORS	
TILINTEKO 1921 — 19		REDOVISNING	
Konsertista		Konsert	
na 1 p. huuto klo 8 ip.		dagen den kl. e. m.	
TULOJA — INKOMSTER:		MENOJA — UTOIFTER:	
Lippuja — Biljetter: Myyty — Sällda 17- 1050 - 17- 1225 - 17- 642 60 - 17- 639 - 17- 194 52 - 17- 265 - 4085 60		Salinmaksu — Salinvara 100 - Vale — Belyning 25 - Vahimustat — Bejzing 25 - Pianotukra — Pianetyre Pianokuitetna — Pianotransport Asustajat — Medverkande Annokset — Annons Rayala 90 - 17- 1225 - 17- 1225 - 573 -	
Ohjelmia — Program: Myyty — Sällda 270 kpl / 135 -		Paimenit — Tryckerier: Lupa — Biljetter Ohjelmat — Program 20 - 16 - Poimimaksu — Poimafgift Ohjelmuksen — Biljettporajsa Porikajsa — Porä Sähkönomia — Telegram Puhelin — Telefon Muuta kust. — Div. utgifter	
Tekstiainoja — Texter: Myyty — Sällda Mk. 4220 60 4220 60		Järjestys — Arrangement: 10 % brutto 4085 60 Minus Mk. 782 50 3233 60	
Tappio — Forlöst Samma Mk. 4220 60		Voitto — Netto Mk. Samma Mk. 3233 60	
No		1921	
KONSERTTI-TOIMISTO EDVARD FAZER		KONSERT-DIREKTION	

Kuva 6. Viipurin konsertin 1.3.1921 "tilinteko" (KA). Eri hintaisia pääsylippuja myytiin yhteensä 375 ja ohjelmia 270 kappaletta.

tiedottamisen lehdistölle.⁵⁹ Vastineeksi tästä se otti 10 % bruttotuloista eli lippujen

⁵⁹ Laulajatar Alma Kuula kirjoittaa postuumisti julkaistussa päiväkirjassaan 7.10.1915 kiertueen järjestämisestä: "Fazerin konserttitoimiston kautta tulee niin kalliiksi, ettei kannata järjestää." (Kuula 1968, 283.)

ja ohjelmien myynnistä.⁶⁰

Kiertuepaikkakuntien sanomalehdet tiedottivat konsertista etukäteen lähes yhdenmukaisin sanankääntein suitsuttaen Hannikaisen aiempaa kotimaista ja kansainvälistä menestystä. Hannikainen konsertoi omalla taloudellisella riskillä luottan kiertueen tuottoon tunnettuna taiteilijana ja ajankohtaisena nimenä.

Tilinteko-dokumenttien mukaan konsertit tuottivat vaihtelevasti. Yleisömenestys oli suurinta Viipurin kansankoululla 1.3., kun taas Tampereen kaupungintalolla 3.3. Hannikainen joutui esiintymään pienemmälle yleisölle ansaiten vain noin kymmenesosan Viipurin palkkiostaan. *Aamulehti* läksyttikin tamperelaisia 4.3.1921:

Meillä juhlitaan ja palvotaan isänmaallisuutta, pöyhkeillään kotimaisuudella, lyödään rintoihin ja ollaan ylpeitä, mutta armas kun omanmaalainen taiteilija – tosi-taiteilija – tahtoo saada myötätuntoa osakseen, niin, – kaikki piiloilee ja antaa viis kotimaisuudelle, sen taiteelle ja taiteilijoille. Tämänlaisen surullisen näyn tarjosi eilinenkin konsertti-ilta. Ilmari Hannikainen, kotimainen pianotaituri ja kotimaisen taiteemme voitokas viestinviejä ulkomaisilla soittotantereilla, tuli tänne ja näki kourallisen kuulijoita, urheitten kotimaalaistensa parvesta. Surullista, mutta totta! (I. W.)

Hannikaisen näkemys Tampereen konsertin ”melkein tyhjästä huoneesta” ja *Aamulehden* kuvaama ”kourallinen kuulijoita” tuntuu kuitenkin yllättävän vaatimattomalta arviolta nykypäivän konserttiyleisöihin nähden. Tampereen tilityksestä eivät ilmene lippujen hinnat eikä myytyjen lippujen lukumäärä. Sen sijaan 50 penniä maksaneiden ohjelmien myynti tuotti 32,5 markkaa, minkä mukaan ohjelmia ostettiin 65 kappaletta. Kaikki lipun lunastaneet eivät ostaneet ohjelmaa, vaan niitä myytiin tilitysten perusteella aina pääsylippuja vähemmän. Kiertueen muissa konserteissa, joissa ohjelmia meni kaupaksi 62–67 kappaletta, myytiin 83–117 lippua.⁶¹ Tampereen kaupungintaloon kerääntyi siis jokseenkin satapäinen yleisö – suomalaisen nykypianistin näkökulmasta verrattain onnistunut määrä kuulijoita väliajalliselle pianokonsertille kaikkialla Suomessa.⁶²

⁶⁰ Nurmeksen ja Kemlin konserteista Fazer veloitti 5 % bruttotuloista.

⁶¹ Raahe 62 ohjelmaa & 117 lippua, Sortavala 66 & 94, Kemi 67 & 83. Muut kiertueen konsertit, joiden tarkat myyntitiedot on merkitty tilityksiin: Jyväskylä 193 ohjelmaa & 319 lippua, Oulu 90 & 171, Nurmeks 86 & 155, Kotka 92 & 141, Hämeenlinna 88 & 135. Lippujen hinnat ja hintakategoriat vaihtelivat paikkakunnittain.

⁶² Viidentoista konsertin tuotto kahdestakymmenestä oli 18 500 mk, jota vastaava rahamäärä v. 2024 oli 7 507,64 € (Tilastokeskuksen rahanarvonmuunnin <https://stat.fi/tup/laskurit/rahanarvonmuunnin.html>, haettu 27.3.2025).

JOHTOPÄÄTÖKSET

Ilmari Hannikaisen kiertuekokemuksessa näyttäytyy inhimillisten tunteiden kirjo innoituksesta ahdistukseen. Pitkät junamatkat, valvominen, sosiaalisuus ja karonkat uuvuttavat sairastavan Hannikaisen nopeasti. Kuumeesta ja kuulon ongelmista huolimatta Hannikainen saattaa kiertueen loppuun ja kokee täyttäneensä velvollisuutensa kunnialla.

Tiivistähtisen matkustamisen ja konserttoinnin aiheuttama väsyminen ei ole tavatonta: historialliset ja nykypäivän pianistit ovat kuvanneet pitkien ja monotonisten kiertueiden aiheuttaneen ahdistusta, uupumusta ja jopa hermoromahduksia. Puolalainen Ignacy Paderewski (1860–1941), joka vuosina 1891–1895 teki kolme kiertuetta Yhdysvalloissa ansaiten yli puoli miljoonaa dollaria, tunnusti menettäneensä pitkäksi aikaa kaiken kiinnostuksensa kidutukselta tuntuvaan soittamiseen ja alkaneensa vihata pianoa. (Macleod 2001, 64, 68.) Valtaosan urastaan kiertueilla viettänyt Louis Moreau Gottschalk totesi kyynisesti jatkuvan junamatkustamisen tuottavan pianovirtuoosille veturin käytöstävät ja matka-arkun sielun (Jackson 1989, 362).⁶³

Hannikaisen kiertuekokemuksessa erityistä on, kuinka hän esiintyjänä reflektoi päiväkirjassaan ja kirjeissään konserttitilanteita ja millaisena Suomi vuonna 1921 pianistille näyttäytyy. Hannikaiselle olennaista on vuorovaikutus yleisön kanssa. Resitaali on hänelle nykyisyydestä tulkittuna romanttisen aikakauden tuote, jossa taiteilijan musiikillisten elämysten odotetaan välittyvän kuulijoille. Merkityksellistä on niin ikään saada ”yksinkertainenkin kansa” nauttimaan pianonsoitosta. Seminaarin musiikin lehtorin poikana ja Helsingin musiikkiopiston opettajana Hannikainen omasi ajan sanomalehdistäkin tunnistettavia kansanvalistuksellisia arvoja.

Resitaali oli 1920-luvun alussa vielä suhteellisen nuori konserttimuoto Suomessa, ja vain pieni osa yleisöstä tunsi hyvin pianomusiikkia. Yleisön kokemattomuus pienemmillä paikkakunnilla saattaa osittain selittää Hannikaisen ajoittain kuvaamaa viileää reagointia; konserttien tapakulttuuri ei ollut vakiintunutta kaikkialla Suomessa, ja kuulijoiden käytös oli epävarmaa. Tutkimusaineistoissa esiintyvien paikallisten konsertinjärjestäjien ammattitaito, määrä ja verkostot herättävät kysymyksiä ja vaatisivat oman tutkimuksensa. Myös 1900-luvun alkupuoliskon konserttikäytössä ollut pianokanta on toistaiseksi kartoittamatta.

Esiintymiseen liittyy vaikeasti sanoitettavia ja kokonaan kielen ulottumattomissa olevia kokemuksia ja tunteita, mikä tekee sen tarkastelusta haastavaa. Hannikaisen elämäkerronnallisista aineistoista heijastuu myös aikakaudelle ominainen tapa käyttää kieltä ja kuvata kokemuksia ja tunteita. Ammatillisesta elämänpiiiristäni tunnistan kuitenkin Hannikaisen taipumuksen tarkkailla itseään ja musiikillisten elä-

⁶³ Gottschalk piti ranskaksi päiväkirjaa, joka julkaistiin postuumisti hänen sisarensa Claran editoimana nimellä *Notes of a Pianist* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1881).

mysten välittymistä yleisölle konsertin kuluessa. Jatkotutkimuksen kannalta olisikin hedelmällistä pohtia tapoja ja teoreettista viitekehystä, joiden avulla tutkia konsertissa yksin esiintyvän taiteilijan kokemuksen ylihistoriallisia piirteitä.

Kiertuepäiväkirjan tulkinnan kannalta keskeinen kysymys on, miksi kirjoittaja kertoo tarinaansa (Norkola 1995, 116). Hannikaisen kohdalla perusteita näyttää olleen kaksi: välittömien kokemusten prosessointi ja tapahtuneen dokumentointi. Nuoresta iästään huolimatta Hannikainen oli jo tunnettu taiteilija Suomessa. Päiväkirja saattoikin olla ainoa yksityinen tila, johon hän kykeni kiertueella pakenemaan sosiaalisuutta, muiden ja itsensä odotuksia. Hannikaisella vaikuttaa olleen tarve ja pyrkimys dokumentoida kiertueen koko kulku alusta loppuun, sillä hän palaa päiväkirjamerkinnöissään jo soittamiinsa konsertteihin.

Muistot vuoden 1921 kiertueesta olivat Hannikaiselle ehkä hyviä ja merkityksellisiä, sillä hän päätti säästää kiertuepäiväkirjan polttamiselta. Hannikaisen elämässä kiertue ajoittuu dynaamiseen ja toiveikkaaseen ajanjaksoon, jona hän suunnitteli muuttavansa pysyvästi ulkomaille. Hengästyttävien vaiheiden keskellä hän ehkä piti päiväkirjaa myös muistaakseen, ollakseen unohtamatta.

Kirjeessään vaimolleen 26.1.1955 (KA) Hannikainen katselee mennyttä kiertue-elämää lopen uupuneena:

...ja vuoteen 27 konsertoin mielelläni vaan sitten liian varhain saavutettu maineeni tuli sietämättömäksi taakaksi ja jo silloin halusin vetäytyä pois johonkin rauhallisempaan elämään, mutta en vaan päässyt irti. Olen nyt konsertoinut suurin piirtein vdsta 1913 joka vuosi täällä ja muualla vuoteen 36. Eikö se riitä yhden miehen osalta. Ja kaikki ne pitkät kiertueet jotka panivat minua stimuloimaan myrkyllä (alkoholilla) jaksakseni eteenpäin. Nyt olen siinä tilassa että en voi kuulla mitään musiikkia. Mutta en ole toivoton.

LÄHTEET

Arkistolähteet

Kansallisarkisto (KA), Jyväskylä:

Ilmari Hannikaisen arkisto. Sisällön mukaan järjestetyt asiakirjat.

Kirjeet Alli Hannikaiselle (kotelot 2 ja 3).

Kirjeet P. J. Hannikaiselle (kotelo 3).

Kirjeet Elli Pitkäselle (kotelo 4).

Kirjeet Göta Tingvald-Hannikaiselle (kotelo 5).

Päiväkirjat 1921–1922, 1922–1923, 1925–1927, 1933, 1933–1935, 1941–1942 (kotelo 7).

Konserttitilitykset ja ansioluettelo (kotelo 7).

Leikekirjat (kotelo 8).

Konserttiohjelmat (kotelo 9).

Kansalliskirjasto (KK):

Fazer-konserttitoimiston arkisto.

Konserttiohjelmat (kotelo 1917–1921).

P. J. Hannikaisen arkisto.

Ilmari Hannikaisen kirjeet isälle, äidille ja veljille (Coll. 308.26)

[Ei alkuperäisiä, Kansalliskirjaston käsin kopioimia, kopioinut Iina Närevuori].

Kemin historiallinen museo:

Valokuva-arkisto.

Sakari K. Salon yksityinen kotiarkisto.

Nuottimateriaalit

Kansallisarkisto, Jyväskylä:

Ilmari Hannikaisen arkisto (kotelo 14).

Kansalliskirjasto:

Ms.Mus 163, Hannikainen (kotelot 1/4 ja 3/4).

Marja Ollilan yksityinen kotiarkisto (MO) [osittain tutkijan hallussa].

Suomalainen musiikkikampuksen kirjasto, Jyväskylä (SMK):

Keski-Suomen musiikin edistämisseuran käsikirjoituskokoelma.

Ilmari Hannikaisen sävellyskäsikirjoitukset.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Kansalliskirjasto, digitaaliset aineistot:

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>

1921

Aamulehti

Björneborgs Tidning

Etelä-Suomi

Hufvudstadsbladet

Hämeen Sanomat

Kaiku

Kajaanin Uutiset

Kaleva

Karjala

Karjalainen

Karjalan Aamulehti

Karjalan Maa

Karjalan Ääni

Länsi-Suomi

Maaseudun Sanomat

Pohjolan Sanomat

Raahen Seutu

Rauman Sanomat

Saarijärven Paavo

Salmetar

Satakunnan Kansa

Satakunnan Lehti

Savo

Savon Jääkäri

Savonmaa

Savon Sanomat

Suur-Karjala

Svenska Tidningen

Syd-Österbotten

Työn Voima

Uusi Aura

Uusi Suomi

Vaasa

Vapaus

Vasabladet

Wiborgs Nyheter

Tutkimuskirjallisuus

- Aaltoila, Heikki 1958. Ilmari Hannikainen. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Lautupaino. 550–563.
- Cantell, Ilse, Anu Hietala, Jenni Hurri, Johanna Mänsus & Anja Sarantola 2007. *Ruotsi-suomisuursanakirja: Svensk-finsk storordbok*. Helsinki: WSOY.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Danielsbacka, Mirkka, Matti O. Hannikainen & Tuomas Tepora 2022. *Avaimia menneisyyteen: opas historiantutkimuksen menetelmiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Fulcher, Jane F. 2011. Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. Teoksessa Jane F. Fulcher (toim.) *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. New York, NY: Oxford University Press. 3–14.
- Irving, David R. M. & Alexander Rehding 2024. *A Cultural History of Western Music*. London & New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Jackson, Richard 1989. More Notes of a Pianist: A Gottschalk Collection Surveyed and a Scandal Revisited. *Notes*, 46(2), 352–375. <https://doi.org/10.2307/941074>
- Kehler, George 1982. *The Piano in Concert. Volume I, A–L. Volume II, M–Z*. Metuchen, NJ & London: The Scarecrow Press.
- Kivimäki, Ville & Raisa Toivo 2022. Kokemuksen historia. Teoksessa Mirkka Danielsbacka, Matti O. Hannikainen & Tuomas Tepora (toim.) *Avaimia menneisyyteen: opas historiantutkimuksen menetelmiin*. Helsinki: Gaudeamus. 59–76.
- Kuula, Alma & Sinikka Kuula-Marttinen (toim.) 1968. *Virta venhettä vie. Päiväkirja vuosilta 1901–1919*. Porvoo: WSOY.
- Lahtinen, Anu, Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Vainio-Korhonen & Kaisa Vehkalahti 2011. Kirjeiden uusi tuleminen. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (toim.) *Kirjeet ja historiantutkimus*. Helsinki: SKS. 9–27.
- Lahtinen, Susanna & Ritva Larva 2020. Matkapäiväkirjaa aistien – Maria Graham 1820-luvun Brasiliassa ja Martta Keravuori 1950-luvun Japanissa. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Karoliina Sjö & Liisa Lalu (toim.) *Päiväkirjojen jäljillä*. Tampere: Vastapaino. 237–253.
- Lappalainen, Jenni 2021. Olen ollut tuhlari ja fantastikko – Ilmari Hannikaisen päiväämätön elämäkertaluonnos. *Pianisti* 2021, 4–17.
- Lejeune, Philippe & Catherine Bogaert 2006. *Le journal intime. Histoire et anthologie*. Paris: Les éditions Textuel.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2021. Empatia historioitsijan työvälineenä. *Historiallinen Aikakauskirja*, 119:1, 115–117. <https://doi.org/10.54331/haik.140786>
- Linnanmäki, Eila 2005. *Espanjantauti Suomessa. Influenssapandemia 1918–1920*. Helsinki: SKS.
- Macleod, Beth Abelson 2001. *Women Performing Music: The Emergence of American Women as Classical Instrumentalists and Conductors*. Jefferson, NC & London: McFarland.
- Marin, Risto-Matti 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt–Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyryrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Marvia, Einari 1947. *Oy Fazerin Musiikkikauppa 1897–1947*. Helsinki: Oy Fazerin Musiikki-kauppa.

- Meinander, Henrik 2012. *Tasavallan tiellä: Suomi kansalaissodasta 2000-luvulle*. Suom. Paula Autio. Helsingfors: Schildt.
- Norkola, Tero 1995. ”Tavallisten ihmisten” päiväkirjat – merkintöjä kirjallisuuden marginaalissa. Teoksessa Anna Makkonen & Teemu Ikonen (toim.) *Karnevaali ja autiomaa. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 1. Helsinki: Yliopistopaino. 111–134.
- Ollila, Marja 1977. Kolme Ilmari Hannikaisen julkaisematonta pianosävellystä. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Palas, Rainer 1979. Ilmari Hannikainen, taiteilija ja ihminen. Teoksessa Reijo Pajamo (toim.) *Ihminen musiikin valtakentässä: julkakirja professori Timo Mäkiselle 6.6.1979*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 203–217.
- Pöysä, Jyri 2015. *Läbiluvun tieto: näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg: suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 2019. Voimakas ja rohkea Elli Rängman-Björlin 1882–1952. *Pianisti* 2019, 16–21.
- 2023. *Margaret Kilpinen. Pianisti, pedagogi, puoliso*. Helsinki: SKS.
<https://doi.org/10.21435/tl.285>
- Ranta, Sulho 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY. 551–563.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia. 3, Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Porvoo: WSOY. 97–102.
- Sjö, Karoliina & Maarit Leskelä-Kärki 2020. Päiväkirja, minuuks ja historia. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Karoliina Sjö & Liisa Lalu (toim.) *Päiväkirjojen jäljillä*. Tampere: Vastapaino. 11–38.
- Sulkanen, Taina 1994. Ilmari Hannikainen: Hengellisiä lauluja op. 38. Kirkkomusiikin koulutus-ohjelma, laulun kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Suominen, Marjo 2017. Ilmari Hannikainen ja pianokonsertto 1917–1920. Teoksessa Ulla Tuomarla, Iwona Piechnik & Bernadett Bíró (toim.) *FINLAND SUOMI 100: Language, Culture, History*. Kraków & Helsinki: Jagiellonian Library & University of Helsinki. 268–282.
https://tuhat.helsinki.fi/ws/portalfiles/portal/97036135/Finland_Suomi_100_final.pdf
- Tikka, Marko 2008. *Terrorin aika: Suomen levottomat vuodet 1917–1921*. 2 painos. Jyväskylä: Ajatus.
- Vatka, Miia 2005. *Suomalaisten salatut elämät. Päiväkirjojen ominaispiirteiden tarkastelua*. Helsinki: SKS.
- Virrankoski, Pentti 2001. *Suomen historia 2*. Helsinki: SKS.
- Välimäki, Susanna 2022. Romantiikan pianisti-säveltäjä Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi III. Pianonsoiton historia Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 155–202.
- Weber, William 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.

MINNA LEINONEN

Säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus

Lectio praecursoria

Minna Leinosen taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 29.3.2025 Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aiheena oli nykymusiikin nuotinnuksen kommunikointi musiikin ammattilaisille ja harrastajille suunnatussa musiikissa. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluvan tutkielman otsikko: Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia – säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi professori Veli-Matti Puumala. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Veli Kujala. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoi MuT Jyrki Lähteenmäki.

Musiikkiesitykset lektion aikana, videotallenteita teoksista (katkelmia):

Alma!-liikeopera (kantaesitysstriimi 17.2.2021 Tampere Biennale 2.1)
Olga Heikkilä, sopraano, Tuuli Lindeberg, sopraano, Suvi Eloranta, tanssija-sopraano, CHANGEensemble ja Jutta Seppinen, kapellimestari, Tanssiteatteri MD ja Petri Kekoni Company, tanssi, Hanna Weselius, libretto, Jussi Suonikko, äänisuunnittelu.

Maa, jonka jätämme huilulle ja multimedialle (tallenne 16.9.2023 Tampere-talon Pieni Sali/Ville Hautakangas)
Malla Vivolin, huilu, Touko Hujanen, video, Jussi Suonikko, äänisuunnittelu.

From Me to View (tallenne 16.9.2023 Tampere-talon Pieni Sali/Ville Hautakangas)
defunensemble, Heta Kuchka, video, Timo Kurkikangas, äänisuunnittelu, Anders Pohjola, elektroniikka.

Piilo (tallenne Pyynikki-sali, Tampere helmikuussa 2022/Centre de Ville Oy.)
Kalle Oittinen, saksofoni.

Piilo 3 (tallenne Pyynikki-sali, Tampere helmikuussa 2022/Centre de Ville Oy.)
Johannes Sorsamo, saksofoni.

Videokatkelma:

Heta Kuchkan dokumentti *Making of From Me to View*

Videoklippejä:

Hanna Rantala ja oktaavimultifonitekniikka (Google Drive -tiedosto 17.7.2023)

Hanna Rantala ja keskeneräinen ”Tunteja, tunteita” -osa (Google Drive -tiedosto 27.10.2023)

Musiikkiesitys lektion lopuksi:

”Taipua” (osa VI monodraamasta *Rakkaat*)

Hanna Rantala, sopraano ja Fanny Söderström, piano.

Osallistuin 2000-luvun alussa Sibelius-Akatemian maisteriopiskelijana työpajaan, jossa nykymusiikkia esittävä yhtye harjoitteli teostani. Olin tyytymätön yhteen kirjoittamaani sävelkulkuun ja kysyin soittajalta, voisimmeko muuttaa säveliä. Musiikko vastasi minulle: ”mutta kun nuotissa lukee niin”. Meni hetken ennen kuin ymmärsin, että esittäjä ajatteli nuotin automaattisesti olevan oikein eikä minulla säveltäjänä ollut enää siihen vaikutusta. Lyhyen, kenties molemminpuolisen hämmennyksen jälkeen tilanne raukesi, ja sain muuttaa nuotteja seuraavaan harjoitukseen. Muistan jo tuolloin miettineeni, kuinka nuotin, säveltäjän ja esittäjän välinen vuorovaikutus voisi toimia sujuvammin.

KOHTI KOMMUNIKOIVAA NUOTINNUSTA ERI KONTEKSTEISSA

Aloittaessani taiteellista tohtorintutkintoa koin notaatiotekniikkani puutteelliseksi. Notaatio eli nuotinnus on musiikin merkkijärjestelmä, jonka avulla säveltäjä välittää musiikilliset ajatuksensa esittäjälle ja lopulta yleisölle. Monien nykymusiikissa käytettyjen soitto- tai laulutekniikoiden, eli nykytekniikoiden, kaikki merkit eivät ole vakiintuneet, mikä voi hidastaa ja vaikeuttaa nuottiin tutustumista.

Nuotinnus oli työskentelyssäni pakollinen tekninen osa ajatusteni välittämisessä, ja nyt kun katson asiaa taaksepäin, tein toisinaan notaatioratkaisuja varsin intuitiivisin perustein. Tuolloin minulle riitti se, että teoksen kantaesittäjä ymmärsi merkintäni. Kuitenkin usein uusien esittäjien kanssa jouduin korjaamaan jo kertaalleen viimeisteltyjä teoksia. Koin nuotinnustekniikkani kehittämisen välttämättömäksi, jotta musiikkini voisi kommunikoida paremmin pelkän nuotin välityksellä. Aloin tarkastella taiteellisen tutkimuksen keinoin, millainen nykymusiikin notaatio on kommunikoivaa ja kuinka siihen päästään.

Työni eteni prosessimaisesti. Tutkimusta aloittaessani tavoitteeni oli tehdä omasta notaatiotekniikastani kommunikoivaa tarkastelemalla sitä eri konteksteissa. Lähtökohtaisesti ajattelin siis tutkivani nuottikuvaa yksityiskohtaisesti. Lopulta kommunikoivan notaation tutkimus oli paljon muutakin kuin nuottien tarkastelua. Tutkintoni aikana huomasin, että keskeistä kommunikoivan notaation tarkastelussa oli ensiksi kriittisesti havainnoida, millaiset tekijät ohjaavat minua tekemään no-

taatioratkaisuja. Esimerkiksi nuotinnusohjelma voi pahimmillaan kahlita säveltäjän ajattelua. Toiseksi aloin ymmärtää, millainen vaikutus ilmaisuuni on säveltämisprosessin kokeilevammalla alkuvaiheella, jossa ideat eivät ole vielä kiinnittyneet notaatioon. Kolmanneksi määrittelin notaation kommunikoivuudelle kriteerit, joiden avulla tarkensin nuotinnustani – tämä oli sitä nuottikuvan tarkastelua. Neljänneksi havaitsin, että kun rakentaa kommunikoivaa nuotinnusta, prosessiin kuuluu luontevasti säveltäjän ja esittäjän yhteistyö.

Alma!-liikeopperassa tarkastelin lauluäänen nykytekniikoita ja niiden notatiota yhteistyössä kahden sopraanon, Olga Heikkilän ja Tuuli Lindebergin kanssa. *Alma!* kuvaa taiteilijana olemista kahdella aikatasolla, Alma Mahlerin aikaan ja nykyaikana.

SÄVELTÄJÄN JA ESIINTYJIEN AVOIN YHTEISTYÖ KOKO LUOMISPROSESSIN AJAN

Eräs muusikko kertoi minulle tutustuneensa yhteen aikamme suomalaiseen teokseen. Hän ei ymmärtänyt kaikkia nuotin merkintöjä ja oli yhteydessä teoksen kantaesittäjään. Kantaesittäjä sanoi, ettei hänkään ymmärtänyt merkkejä, mutta kannusti esittäjää ”soittamaan vaan jotain”. Tapauksessa korostuvat säveltäjän ja esiintyjän eriytyneet roolit ja sosiaalisen kanssakäymisen rajoittuneisuus. Emeritaprofessori Liisa Keltikangas-Järvinen esitti Helsingin Sanomissa maaliskuussa, että yltyökyllöllinen yhteiskunta polarisoituu ja kykymme sosiaaliseen kanssakäymiseen heikentyy (Hallamaa 2025). Myös ekososiaalisen sivistyksen näkökulmasta yksilökeskeinen kehitys on välttämätöntä katkaista.

Taidemusiikin säveltäminen on perinteisesti mielletty yksin tehtäväksi työksi. Yhteistyötä tehdään, mutta sen määrä ja laatu vaihtelevat. Usein tilanne on se, että valmiin teoksen kanssa edetään teoksen harjoituksiin ja kantaesitykseen. Etsiessäni vastauksia tutkimuskysymyksiini yksin tehtävän sävellystyön rinnalle tuli dialogista vuorovaikutusta esittäjien ja taiteidenvälisissä projekteissa teoksen muiden tekijöiden kanssa. Dialogisella vuorovaikutuksella tarkoitan avointa prosessia, johon kaikki projektin osapuolet voivat liittyä taitoineen, kokemuksineen ja näkemyksineen toisiaan kuunnellen, arvostaen ja asiantuntijuutta jakaen (ks. Buber 1993 [1923]; Anttila 2003, 320; 2017; Kauppi 2012, 95; Talvitie 2023, 109).

Teoksessa *Maa, jonka jätämme* tein yhteistyötä huilisti Malla Vivolinin, valokuvaaja Touko Hujasen, äänisuunnittelija Jussi Suonikon sekä lapsikuoro Tactuksen ja kuoronjohtaja Emmi Kleemolan kanssa.

Säveltäjän on mahdotonta hallita kaikkien soittimien kaikkia nyansseja, mutta säveltäjän ja esittäjän yhteistyössä voidaan kuvitella uusia tekniikoita ja ilmaisuja (ks. Habbestad 2022). Tutkintoni taiteellisissa projekteissa menimme esiintyjien ja työryhmien kanssa kohti sellaista, mitä emme vielä tienneet tai hallinneet. Myös



Kuva 1. Huilisti Malla Vivolin tulkitsee teosta *Maa, jonka jätämme* Tampere-talossa (kuva: Ville Hautakangas).

sattumalle oli tilaa. Nuotinnettuna musiikilliset ajatukset voivat vaikuttaa valmiilta, vaikka säveltäjän mielessä ne olisivat vasta suuntaa antavia. Opin kommunikoimaan aiempaa paremmin myös sävellyksen keskeneräisessä vaiheessa ilman perinteistä nuottikuvaa. Tämä piti teoksen pitempään vapaana liikkumaan ja samalla mahdollisti riskinoton, epäröinnin, epäonnistumisen ja yhteisen mielikuvittelun. Teosten syntyprosessi haastaa perinteiset sävellyksen ja esittämisen rajat ja korostaa säveltäjän ja esittäjän välisen vuorovaikutuksen merkitystä koko luomisprosessin ajan.

Yhteistyö voi myös laajentua kollaboratiiviseksi yhteistekijyydeksi. Teoksessa *From Me to View* sävellyksen aiheet tulivat defunensemblen muusikoiden improvisoinneista, jotka nuotitsin, tulkitsin ja muokkasin sävellykseksi. Teoksen alkusäyksenä oli muusikoille esitetty kysymys ”kun suljet silmäsi, mitä näet?”. Vastauksena kysymykseen muusikot veivät työparini Heta Kuchkan lempimaisemiinsa, joiden

innoittamina he improvisoivat maisemilleen.

Nuotinsin, tulkitsin ja muokkasin muusikoiden improvisaatiot sävellykseksi, ja jossain kohtaa ne alkoivat tulla osaksi omaa ilmaisuani. Lopuksi kukin muusikko kävi soittamassa osuutensa lempimaisemalleen. Tämä osuus äänitettiin ja videoitiin lopulliseen videota, ääniraitaa ja elävää musiikkia sisältävään teokseen.



Kuva 2. Huilisti Hanna Kinnunen soittamassa maisemalleen teoksessa *From Me to View* Tampere-talossa (kuva Markku Uusitalo).

NYKYTEKNIIKOITA TUTUIKSI JO ALKUOPETUKSESSA

Tutkimukseni taustalla on huoli nykymusiikin eriytyneestä asemasta yhteiskunnassa. Nykyaikamusiikki alkaa marginalisoitua jo ruohonjuuritasolla. Nykymusiikin asemaan voisi merkittävästi vaikuttaa pedagogisella työllä instituutioissa. Pidän tärkeänä, että musiikkiopistojen ja musiikkikasvatuksen resurssit säilyvät, jotta yleisöä ja esiintyjiä voidaan kasvattaa myös elävien säveltäjien musiikin pariin. Nykymusiikin elinvoima nousee vuorovaikutuksesta säveltäjien, esiintyjien ja soitonopettajien välillä. Vuorovaikutushan on huomattavasti helpompaa elävän säveltäjän kanssa, kun nuotista ja teoksesta voi vielä keskustella. Tätä resurssia voisi käyttää huomattavasti nykyistä enemmän, sekä pedagogisessa että ammattilaisille suunnatussa musiikissa.

Saksofonisti Kalle Oittinen tilasi minulta ammattilaiselle ja harrastajille suunnattuja teoksia saksofonille, joissa käytettäisiin nykYTEKNIIKOITA. NykYTEKNIIKOITA esiintyy vain vähän pedagogisessa musiikissa, ja monilla soitonopettajilla on käsitys, että niiden toteuttaminen on vaikeaa (ks. Almela 2019, 1; Orduz 2011, 1). Uusiin tekniikoihin ja niiden nuotinnukseen tutustuminen voi tuntua siltä kuin opiskelisi uutta instrumenttia. Sävelsin *Piilo*-teoksesta kolme eri taitotasolle suunnattua versiota.

Kalle Oittinen totesi projektin alussa: ”Mä kokeilin omilla oppilailla niitä tekniikkoja ja musta tuntui, että yllättävän nopeasti tosi alussakin olevat oppilaat oppivat mun vaikeiksi mieltämiä tekniikoita” (Oittinen 2020).

The musical score for *Piilo 3* is written in 4/4 time. It begins with a tempo marking of *Misterioso* and a range of 92–108 bpm. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, *sf*, *f*, *mp*, and *mf*. There are also instructions for performance, including *airry*, *ord.*, *key clicks* and blowing noise in free rhythm*, *accel.*, *a tempo*, and *bisbigliando*. The score is divided into systems with measure numbers 1, 5, 8, 11, and 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, *sf*, *f*, *mp*, and *mf*. There are also instructions for performance, including *airry*, *ord.*, *key clicks* and blowing noise in free rhythm*, *accel.*, *a tempo*, and *bisbigliando*. The score is divided into systems with measure numbers 1, 5, 8, 11, and 16.

Kuva 3. *Piilo 3* -nuotin alkua (julkaisuja Fennica Gehrman Oy, Helsinki).

Oittisen vahva muusikkous ja opettajuus yhdistettynä hänen kiinnostukseensa nykymusiikkia kohtaan olivat ihanteellinen lähtökohta työskentelylleni, ja sain tehdä pedagogisten *Piilo*-teosten taiteelliset ratkaisut niin, että ne tuntuivat rajoitteiden sijaan mahdollisuuksilta. Aloin *Piilojen* valmistuessa pohtia, kuinka tukea soittoharrastajia uusien tekniikoiden opettelussa. Suunnittelin avuksi *Piilo-kortit*, joissa *Piilossa* esiintyviin nykytekniikoihin tutustutaan itse kokeillen, improvisoiden ja säveltäen. Kokeilimme *Piilo-kortteja* Oittisen kanssa neljässä työpajassa, joihin osallistui eri-ikäisiä lapsia ja nuoria sekä soitonopettajia.

Nykytekniikat ja niiden notaatiot tuntuivat kaikista osallistujista helpoilta. Nykytekniikoita voi käyttää pedagogisessa musiikissa, ja ne voivat toimia hyvin soittoharrastuksen alusta alkaen. *Piilo*-projekti on yksi askel lähemmäs perimmäisen tavoitteeni saavuttamista: tehdä nykymusiikkia lähestyttäväksi sen aktiivisella roolilla

jo instrumentin alkuopinnoissa ilman, että taiteellisesta ilmaisusta tai substanssista tarvitsee tinkiä. Jos nykYTEKNIKOITA esiintyisi pedagogisessa ohjelmistossa nykyistä enemmän, ne voisivat olla luonteva osa soittoharrastusta koko muusikkouden ajan ja auttaisivat lähestymään aikamme musiikkia myös kuulijana.

Tutkimukseni lisää ymmärrystä pedagogisen musiikin säveltämisestä, ja tekemäni päätelmät voivat auttaa myös muita säveltäjiä kirjoittamaan uutta pedagogista musiikkia nykYTEKNIKOITA käyttäen. Tekemällä yhteistyötä soitonopettajan ja soittoharrastajien kanssa säveltäjä voi löytää kyseiselle taitotasolle ominaista ilmaisua ja välttää soitoteknisiä karikoita tai liian vaikeaksi muodostuvaa kokonaisuutta.

Monipuolinen nykysäveltäjä voisi tehdä sekä nykymusiikkia ammatilaisille että pedagogisia sävellyksiä, molempia korkealla profiililla. Esitellessäni pedagogista *Piilo*-projektia Taideyliopiston Sibelius-Akatemian tohtoriopiskelijoiden sävellysseminaarissa professori Veli-Matti Puumala (2021) sanoi, että tällainen ruohonjuuritasolla vaikuttaminen on ”tärkeintä musiikkipoliittista työtä, mitä säveltäjä voi tehdä”. Sillä, mitä tapahtuu pedagogisella tasolla, on kumulatiivinen vaikutus nykymusiikin kiinnostuksen lisääntymiseen, konserttien ohjelmistovalintoihin, ammatinvalintaan ja yleisökasvatukseen – laajasti ottaen yhteiskuntaamme ja kulttuuriimme.

UUTTA TIETOA NOTAATION KOMMUNIKOIVUUDESTA

Tutkintoni viimeisen taiteellisen osion, monodraaman *Rakkaat* aikana notaationi tarkentui niin kommunikoivaksi kuin mihin tutkintoni aikana pääsin. Aiemmin tekniseltä välttämättömyydeltä tuntunut notaatio alkoi näyttäytyä hallittuna keinona tavoittelemani ilmaisun välittämiseksi. Yhtenä kommunikoinnin välineenä käytimme sopraano Hanna Rantalan kanssa videoklippejä, joita Rantala lähetti minulle projektin aikana.

Taiteellinen tutkimukseni pohjautuu omaan taiteelliseen työhöni ja tämänhetkiseen tyylilliseen maailmaani. Selvitin teosteni avulla, millainen nuotinnus on kommunikoivaa ja kuinka kommunikoivuuteen päästään. Pohjasin käsitykseni notaatiosta teosteni esittäjien näkökulmiin, alan kirjallisuuteen ja tutkimuksiin, nuotigraafikon näkökulmaan sekä muiden säveltäjien tekemiin ratkaisuihin. Myös taiteellisella lautakunnalla oli vaikutusta tutkintoni etenemiseen.

Tutkielmani tuotti uutta tietoa notaation kommunikoivuudesta. Määrittelin notaation kommunikoivuudelle viisi kriteeriä:

- 1) Täsmällisyys. Notaation tulee kommunikoida tarkasti. Yksilöllisen notaatioilmeen keksiminen ei auta muusikkoa, vaan voi päinvastoin vieraannuttaa häntä nuotista. Ongelma kumuloituu, kun säveltäjät käyttävät epäselvää nuotinnusta sisältäviä teoksia referenssinä etsiessään vastauksia notaatiokysy-

Andante, leggiero $\text{♩} = \text{c. } 69$

sf whisper *p* tongue click (t. cl.)

Soprano

quasi parlando

tun - te - ja - tun

4 **Con moto, liberamente**
ppp - p
sotto voce, marmur
like talking to yourself, mouth nearly closed

tun - te - ja tu - tus - tun sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä jii → u

6 **Con moto, liberamente**
sotto voce sim.

sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä si - nus - sa tun - tua sii - hen mi - kä mi - nus - sa

7 **Tempo I**
mp

ossia: with vocal fry ad lib.

f *p* t. cl.

quasi parlando

tun - te - ja

Kuva 4. "Tunteja, tunteita" -osan alkua monodraamasta *Rakkaat*.

myksiin ja erilaiset merkinäytävät jatkavat leviämistään.

- 2) Ekonomisuus. Notaation tulee olla niin yksinkertaista ja tehokasta kuin mahdollista, ja siinä tulee välttää ylimääräistä informaatiota.
- 3) Kommunikoiva notaatio perustuu vallitseville käytännöille. Uusi notaatio ei saa olla ristiriidassa perinteisen notaation kanssa, vaan sen tulisi laajentaa sitä ja tukeutua sille. Näin säästetään notaation omaksumisaikaa.
- 4) Kommunikoiva notaatio on yhteensopiva muiden käytettyjen merkkien kanssa ja erottuu niistä. Toisin sanoen samaa merkkiä ei tule käyttää eri merkityksissä ja merkkien tulee olla keskenään riittävän erilaiset. Tämä tekee notaatiosta muistettavaa.
- 5) Kommunikoivan nuotin ulkoasu on huoliteltua. Tarkoituksenmukaista notaatiota on miellyttävä lukea, kun taas epämääräinen ulkoasu, kuten ylitieheä informaatio tai väärän kokoinen nuottiviivasto, vaikeuttaa lukukokemusta. (Ks. Gould 2011, xiii–xv; Dimpker 2013, 2–5.)

Vaikka kaikki kriteerit eivät ole sellaisinaan yleistettävissä koskemaan kaikkia muiden säveltäjien partituurimusiikissa tekemiä ratkaisuja, ne voivat antaa uutta ymmärrystä nykymusiikin notaation luonteesta ja vaihtelevista käytännöistä. Kommunikoiva nuotinnus voisi olla avain nykymusiikin lähestymiseen ja auttaisi säveltäjiä, instrumenttiopettajia ja musiikin esittäjiä ymmärtämään nykymusiikkia syvällisemmin.

Koen nykyisen kulttuurisen ja pedagogisen ilmapiirin otollisena nykymusiikin eristäytyneisyyden purkamiselle. Tutkimukseni tuo säveltäjä–esittäjä-yhteistyön dialogisuutta laajemmin säveltäjien ja muusikoiden tietoisuuteen sekä pedagogisella että ammattilaistasolla. Nykymusiikin elinvoimaiseksi tekemiseen tarvitaan säveltäjien, esittäjien, soitonopettajien, soittoharrastajien ja kulttuuri-instituutioiden tavoitteellista ja dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvaa yhteistyötä, uusien taiteidenvälisten yhteishankkeiden kehittämistä ja nykymusiikin aktiivista esittämistä.

Sitran (2025) tuore raportti kertoo, että suomalaisten tulevaisuudenusko horjuu. Taiteen ja taideharrastusten on lukuisissa tutkimuksissa todettu parantavan ihmisen hyvinvointia. Tästä huolimatta kulttuurialaan ja musiikkiopetukseen kohdistuu ennennäkemättömiä leikkauksia. Tulevaisuuteen uskomisen tarvitsee suomalaisen kulttuurialan kestävää ja kaukonäköistä tukemista.

Muuttuva maailma muuttaa myös taidetta, eikä perinteinen notaatio riitä ilmaisemaan kaikkia nykymusiikin tarpeita. Vakiintumattomat notaatiotekniikat aiheuttavat haasteita sekä säveltäjälle että nuotin lukijalle. Niitä ymmärtämään tarvitaan uutta tutkimusta sekä uusien toimintamallien kokeilua ja kehittämistä. Lopulta notaatiossa on kyse ajatusten välittämisestä ihmiseltä toiselle. Ihmiseltä toiselle ajatusten välittäminen on parhaimmillaan silloin, kun ihmiset toimivat avoimessa kulttuurisessa ympäristössä yhdessä toisiaan arvostaen.

LÄHTEET

- Almela, José Carlos Domínguez 2019. The Role of Contemporary Classical Music in Music Education in Andalusia. Experiences of a clarinet teacher and performer. Seminar Thesis: Teacher's Pedagogical Studies. Tampere University. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020092875956>
- Anttila, Eeva 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-76-8>
- Anttila, Eeva, Raisa Foster, Teija Löytönen, Heli Kauppila & Hanna Pohjola 2017. *Ihmisen ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101868>
- Buber, Martin 1993 [1923]. *Minä ja Sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.
- Cain, Tim & Pamela Burnard 2012. Teachers and Pupils as Researchers: Methods for Researching School Music. In Chris Philpott and Gary Spruce (eds.) *Debates in Music Teaching*. London: Routledge. 239–257. <https://doi.org/10.4324/9780203117446-27>

- Dimpker, Christian 2013. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Wien: Lit Verlag GmbH & Co.
- Gould, Elaine 2011. *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. London: Faber Music Ltd.
- Habbestad, Bjørnar 2022. *Chasing the Collaborative. Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music*. PhD Dissertation. Oslo: NMH Publications.
<https://hdl.handle.net/11250/3024509>
- Hallamaa, Laura 2025. Itsekkäiden yhteiskunta. (Liisa Keltikangas-Järvisen haastattelu.) *Helsingin Sanomat* 4.3.2025. <https://www.hs.fi/elama/art-2000011014464.html>
- Kauppila, Heli 2012. *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen läbestymistapaan baletinopetuksessa*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6795-92-8>
- Oittinen, Kalle 2020. Keskustelut *Piilo*-projektin aikana. Keskustelumateriaali (muistiinpanot, sähköpostit) tutkijan hallussa.
- Ordaz, Ana Maria 2011. *Integrating Contemporary World Music into our Teaching: Discussion on the Pedagogical Value and Performance Practice of Seven Commissioned Pieces by four Colombian Composers*. DMA Dissertation. Iowa City, IA: University of Iowa.
<https://doi.org/10.17077/etd.joohfway>
- Puumala, Veli-Matti 2021. Taideyliopiston tohtoriopiskelijoiden sävellysseminaari 2.6.2021. Muistiinpanot tutkijan hallussa.
- Sitra 2025. Tulevaisuusbarometri 2025: Suomalaisten tulevaisuuskato notkahti – luottamus kunta- ja aluedemokratiaan heikoissa kantimissa. Tark. 20.5.2025.
<https://www.sitra.fi/uutiset/tulevaisuusbarometri-2025-suomalaisten-tulevaisuuskato-notkahti-luottamus-kunta-ja-aluedemokratiaan-heikoissa-kantimissa/>
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-311-3>

ANNA PULLI-HUOMO

Jumalanpalveluksen musiikki osallisuuden kokemuksen vahvistajana

Lectio praecursoria

Anna Pulli-Huomon taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 23.11.2024 Johanneksenkirkossa sekä Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aihe oli "Venez Esprit-Saint, et envoyez-nous du ciel un rayon de votre lumière – ranskalaisen liturgisen urkumusiikin soveltaminen suomalaisessa jumalanpalveluksessa". Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluvan tutkielman otsikko: Jumalanpalvelus urkurin silmin, korvin, jaloin, sormin. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi professori Timo Kiiskinen. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Peter Peitsalo. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoivat MuT Marianne Gustafsson Burgmann sekä TT Mika K. T. Pajunen.

Musiikkiesitykset Johanneksenkirkossa:

Jeanne Demessieux (1921–1968): "Les eaux" (*Sept Méditations sur le Saint-Esprit*)

Olivier Messiaen (1908–1992): "Les mains de l'abîme" (*Livre d'Orgue*)

Virsi 228: 2,4

Charles-Marie Widor (1844–1937): Cantilène (*Symphonie romane*, op. 73)

Veni Sancte Spiritus et emitte / Saavu Henki taivaasta -helluntain sekvenssi

Jeanne Demessieux: *Veni Creator*, op. 8

Anna Pulli-Huomo, urut, esilaulaja Inka Kinnunen sekä läsnä ollut seurakunta.

Aloitin tämän *lectio praecursoriani* Johanneksenkirkossa ranskalaisen säveltäjän Jeanne Demessieux'n kuvauksella Raamatun ensijakeiden tapahtumista. Musiikkiosuuteen valitsemani musiikit muodostivat liturgisesti yhtenäisen mutta läsnäolijoille vapaasti tulkittavan kokonaisuuden. Satunnainen joukko ihmisiä kokoontui Johanneksenkirkon kirkkotilaan kokemaan yhdessä musiikkia, jonka viittaukset kristinuskon teemoihin olivat luettavissa käsiohjelmasta. Urkurina olin tilaisuudessa niin solistina, improvisoijana ja säestäjänä kuin myös musiikin suunnittelijana ja johtajana.

Esittelen tässä tutkimukseni "*Venez Esprit-Saint, et envoyez-nous du ciel un rayon de votre lumière* – ranskalaisen liturgisen urkumusiikin soveltaminen suomalais-

sa jumalanpalveluksessa” kohteen, tavoitteen ja viitekehyksen. Lisäksi nostan esille huomioitani tutkivasta urkurista, musiikinteologisen tutkimuksen merkityksestä tämän päivän Suomessa sekä jumalanpalveluksen musiikista osallisuuden kokemuksen vahvistajana.

RANSKALAINEN URKUMUSIIKKI SUOMALAISESSA JUMALANPALVELUKSESSA

Taiteellisen tutkimukseni aiheena on ranskalainen 1800–1900-luvuilla sävelletty urkumusiikki ja sen soveltaminen suomalaisessa jumalanpalveluksessa. Tutkimuksen kohteena on siis ollut aiheen mukaisesti rajattu musiikki osana uskonnollista rituaalia, jolla tässä tutkimuksessa tarkoitetaan Suomen evankelis-luterilaisen kirkon vuonna 2000 käyttöön ottaman kirkkokäsikirjan mukaisia jumalanpalveluksia.

Tutkimukseni taiteellinen osio on käsittänyt viisi jumalanpalvelusta viidessä eri kirkossa viiden erilaisen soittimen äärellä. Näistä jumalanpalveluksista kaksi oli kyseisten seurakuntien sunnuntai klo 10 -messuja, kaksi erikseen järjestettyjä iltamessuja ja yksi vesper eli iltarukous. Taiteellisen osioni jumalanpalvelukset ja toimintani niissä ovat olleet myös tutkimusmateriaalia; tutkielmani *Jumalanpalvelus urkurin silmin, korvin, jaloin, sormin* on rajautunut erityisesti urkurin näkökulmaan kyseessä olevasta jumalanpalveluksen muodosta.

Tohtorintutkimukseni tavoitteena on tutkimussuunnitelman mukaisesti ollut

- 1) tuoda ranskalaista ohjelmistoa esille jumalanpalveluskäytössä
- 2) käyttää erilaisia soittimia osana tutkintoa
- 3) syventää omaa asiantuntijuuttani
- 4) kiinnittää tutkimuksen jumalanpalvelusten suunnittelussa ja toteutuksessa huomioita musiikin rooliin osana jumalanpalvelusta sekä yhteistyön merkitykseen.

Tutkielmani tavoitteena on ollut sanoittaa jumalanpalvelusta urkurin roolista nähtynä. Sen tutkimuskysymyksenä on, minkälaisin eri tavoin urkuri on vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksessa ja suhteessa jumalanpalvelukseen. Tutkielma rakentuu musiikillisesta, liturgisesta sekä vuorovaikutuksen teorioihin perustuvasta viitekehyksestä.

Musiikillisen viitekehyksen ovat luoneet ensisijaisesti tutkimuksen kohteena ollut ranskalainen historiallinen roomalaiskatolisen kirkon urkumusiikki, siihen liittyvä gregoriaaninen ohjelmisto sekä kyseisen musiikin vaikutuksesta syntyneet urkuimprovisaationi. Tutkielman liturginen viitekehys on rakentunut jo edellä mainitusta suomalaisesta evankelisluterilaisesta jumalanpalveluksesta. Tähän viitekehykseen liittyvät suomalaisen jumalanpalveluksen kaava, historia, sävelmät ja käytänteet. Musiikillista ja liturgista viitekehyistä tukevana tekijänä ovat olleet musiikin

teologiset taustat suomalaisessa jumalanpalveluksessa. Tutkielmani tutkimuskysymys nostaa kolmanneksi viitekehyyksi vuorovaikutuksen tematiikan. Sitä lähestyn erityisesti dialogisuuden ja osallisuuden kokemuksen teorioiden avulla.

Jumalanpalvelustutkimus taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta on uutta. Sitä ovat Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa aikaisemmin tehneet vain Martti Laitinen ja Hanna Remes. Erityisesti urkurin roolin näkökulmasta jumalanpalvelusta ei ole kuitenkaan aiemmin tutkittu. Taiteellinen tutkimus on jo itsessään vahva strateginen valinta saada tietoa tutkimuskohteesta, koska tieto perustuu usein taiteelliselle tekemiselle, taiteen tekijyydelle ja tekemisen reflektoinnille. Omassa tutkimuksessani saatu tieto määrittäykin rajatusti minun urkuriuteeni, minun tekijyyteni kautta. Siksi autoetnografinen tutkimusote oli luonteva valinta tutkielman ensisijaiseksi tutkimusmenetelmäksi.

Pysähdyn tässä lektiossani tutkimuksestani nousseisiin kolmeen huomioon: 1) tutkivasta urkurista ja taiteellisesta tutkimuksesta jumalanpalveluskontekstissa, 2) musiikin teologisen tutkimuksen roolista tulevaisuuden jumalanpalvelustutkimuksessa ja 3) jumalanpalveluksen musiikin merkityksestä osallisuuden kokemuksen vahvistajana.

TUTKIVA URKURI

Tohtorintutkinnossani on korostunut tutkiminen soittaen. Tutkielmani otsikon mukaisesti olen tutkinut jumalanpalvelusta urkurina lukien, kuunnellen sekä soittajana koken. Lukemiani tekstejä ja nuotteja sekä soittamiani ja kuulemiani tutkimuksen säveliä olen peilannut tutkimuskysymyksiini osana viitekehyyksiäni.

Muusikkona haluankin korostaa muusikon luontaista tapaa työskennellä ja ajatella tutkimuskysymysten äärellä konkreettisesti musiikkia tehden. Tanssipedagogiikan professori Eeva Anttila (2011, 170–171) on todennut, että taiteen tieto syntyy kohtaamisessa – siihen ei välttämättä tarvita sanoja. Kun urkuri kohtaa musiikin kaikilla aisteillaan, hän prosessoi saamaansa tietoa. Yhtä lailla kuin tieteellinen tutkimus, myös taiteellinen tutkimus edellyttää tutkimusyhteisön lainalaisuuksien osaamista. Taiteellista tutkimusta tehdessä tulee pyrkiä sanallistamaan tutkimustansa mahdollisimman tarkasti ja avoimesti, jotta myös ulkopuolinen pystyy sitä seuraamaan.

Omassa tutkimuksessani erityisesti ranskalaiseen 1800–1900-lukujen urkumusiikkiin sekä aikakauden soittimiin perehtyminen on vaikuttanut minuun urkurina ja tutkijana. Syventyminen yhteen musiikin tyylilajiin ja siihen liittyviin soittimiin on vahvistanut omaa taiteilijuuttani ja sen myötä myös luovuuden merkitystä osana tutkimustani. Tietynlaiseen musiikkiin perehtyminen on myös korostanut sitä, miten jumalanpalveluksen urkurina toimin juuri käsillä olevassa tilanteessa, huomioiden sen sisällön ja läsnä olevan yhteisön.

Esimerkkinä mainittakoon se, miten urkurina vastaan jumalanpalveluksen hengittävydestä – eli miten musiikki sykkii osana tilaisuutta, tilaisuuden sisältöä ja yhteisön kanssa. Tähän vaikuttavat urkurin tapa hallita käytössä olevaa soitinta, kyky kuunnella tilannetta, mikrotason rytmin käsittely sekä intuitio ja tieto kirkkotilasta, sen akustiikasta ja läsnä olevasta yhteisöstä. Konkreettisimmillaan on kyse siitä, miten urkuri johtaa yhdessä laulettavien osuuksien säerajoja tai siitä, kuinka koko jumalanpalveluksen niin sanottu pulssi sykkii. Vaikka pulssi sykkii eri tavoin tilaisuuden eri vaiheissa, pidän kuitenkin tärkeänä, että hengittävyys mikrotasolta kokonaisuuteen olisi seurattavissa puolin ja toisin niin kirkon penkissä, alttarilla kuin urkujenkin äärellä. Minusta olisikin mielenkiintoista jatkaa tutkimusta jumalanpalveluksen hengittävyyden parissa esimerkiksi tutustumalla kansatutkimuksen antamiin mahdollisuuksiin.

MUSIIKINTEOLOGINEN TUTKIMUS

Toiseksi huomioksi tutkimuksestani nostan jumalanpalvelukseen liittyvän musiikinteologisen tutkimuksen. Tutkimukseni kuluessa olen havahtunut sen vähäiseen määrään 2000-luvun vaihteen Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalvelusuudistuksen jälkeen.

Suomalaisen jumalanpalveluksen historiaan on pitkään kuulunut opillisten näkökulmien painottaminen. Tämä on nähtävissä myös edellä mainitun jumalanpalvelusuudistuksen yhteydessä kirjoitetuissa musiikinteologisissa teksteissä. Jumalanpalvelusuudistuksenkin taustalla ollut kansainvälinen 1900-luvun liturginen uudistusliike nosti kuitenkin esille myös kokemuksen merkityksen osana hengellisyyttä. Opillisten näkökulmien rinnalla on kokemuksen merkitys evankeliumin julistamisen muotona siten saanut myös Suomessa entistä enemmän sijaa. Tämä on tunnistettavissa jo jumalanpalvelusuudistuksessa, mutta varsinkin sen jälkeen toteutetuissa jumalanpalvelushankkeissa.

Samalla on todettava, että viimeisen 20 vuoden aikana muutokset yhteiskunnassa ja siten myös musiikkimaailmassa ovat vaikuttaneet huomattavasti myös kirkon musiikkiin. Tämä tulee esille erityisen selvästi hautajaisten ja häiden musiikkitoiveiden moninaistumisena, mutta myös jumalanpalvelusuudistuksen myötä niin sanottujen ”etuliitemessujen”, kuten klassinen messu, pop-messu, kelttimessu, tangomessu ja niin edelleen, yleistymisenä. Viime lokakuun lopussa julkaistu evankelis-luterilaisen kirkon nelivuotiskertomus (Salomäki ym. 2024) vahvistaa sitä hengellistä todellisuutta, jota on jo pitkään seurattu Suomessa. Havainnot kertovat voimakkaasta uskonnollisen kulttuurin murroksesta, jossa kirkon ja kristinuskon merkitys asemoituvat uudella tavalla osana katsomuksellista moninaisuutta. Uusimman kyselyaineiston perusteella vain kaksi viidesosaa suomalaisista ylipäättään uskoo enää jollain tavoin Jumalaan ja noin puolet identifioi itsensä joko kristityksi, humanistiksi, luterilaiseksi

tai henkiseksi ihmiseksi. (Mt. 300–304.) Tällä muutoksella on vaikutusta myös kirkon musiikkiin.

Toimiessani kirkkomuusikkona jumalanpalveluksessa minun tulee pohtia sitä, mikä on musiikin, esimerkiksi urkumusiikin rooli osana tämän päivän jumalanpalveluselämää. Onko tuo sanaton musiikki täytettä, viihdettä, vetonaula, väline julistaa evankeliumia vai jotain muuta? Tarvitsemmekin myös uutta tätä aikaa refleктоivaa musiikinteologista tutkimusta ja keskustelua tukemaan seurakuntatyötä. Musiikin filosofisen tutkimuksen lisäksi tarvitaan monitieteellistä musiikinteologista tutkimusta laajentamaan ymmärrystä musiikin roolista osana jumalanpalvelusta tai ihmisten hengellisyiden harjoittamisen muodoista. Mitä ovat esimerkiksi mystiikka ja älyllisyys jumalanpalveluksen kontekstissa musiikin näkökulmasta? Mikä on musiikin rooli 2020-luvun hengellisessä elämässä? Tai mitä on musiikinteologia 2030-luvulla?

Tämä pohdinta on korostunut tutkimuksessani, jossa on ollut paljon juuri soitinmusiikkia eli musiikkia ilman sanoja. Näenkin musiikin, ja erityisesti soitinmusiikin, mahdollisuutena vahvistaa jumalanpalvelukseen ja hengelliseen elämään liittyvää monimuotoista kokemusta. Tästä tarvitaan kuitenkin lisää tutkimusta.

OSALLISUUDEN KOKEMUS JA VUOROVAIKUTUS JUMALANPALVELUKSESSA

Osallisuuden kokemus nähdään merkittävänä tekijänä pohdittaessa, miksi ihminen haluaa olla osa yhteisöä. Yhteiskunnallisessa keskustelussa ja Suomen evankelis-luterilaisen kirkon dokumenteissa osallisuus määritellään usein aktiivisena toimimisena ja mahdollisuutena vaikuttaa. Yhtenä esimerkkinä aktiivisesta toimimisesta jumalanpalveluksessa on perinteisesti mainittu virsien yhdessä laulaminen. Toinen esimerkki viime vuosilta ovat monissa seurakunnissa toimivat niin sanotut jumalanpalvelusryhmät. Niissä seurakuntalaiset ovat päässeet vaikuttamaan messun suunnitteluun muun muassa valitsemalla virsiä. Mutta mitä on osallisuuden kokemus jumalanpalveluksessa silloin, kun siinä on paljon soitinmusiikkia, jossa ei ole sellittäviä sanoja, jonka seurakunta ”vain kokee” ja jota se ei ole itse valitsemassa tai toteuttamassa? Voidaankin kysyä, jääkö musiikki silloin ulkokohtaiseksi ja vieraaksi.

Luovuus ja luova toiminta voivat Laura Huhtinen-Hildénin ja Anna-Maria Isolán (2018) mukaan rakentaa hyvinvointia ja lisätä siten osallisuuden kokemuksia. Voisiko runsas soitinmusiikin kuuntelemisen kokeminen ollakin eräänlaista luovaa toimintaa, joka rakentaa kokemusta osallisuudesta? Kokemus osallisuudesta määritellään heidän tutkimuksessaan subjektiivisena kokemuksena, jossa henkilö kokee olevansa osa yhteisöä. Kokemusta ovat liittyminen, kuuluminen, yhteisyys, osallistuminen ja vaikuttaminen. Luova tekeminen rakentaa Huhtinen-Hildénin ja Isolán mukaan merkityksellisyyden, mahdollisuuksien ja osallisuuden tilaa. Tämä osallisuuden tila muodostuu tarpeiden, resurssien ja vuorovaikutuksessa syntyvien

merkityksellisyyskokemusten myötä. Ilmaisuu, leikkiminen, luovuus ja mielikuvat rakentavat ja laajentavat kokemuksellista tilaa, jonka kautta elämääme avautuu uusia ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia. (Mt.)

Osallisuuden tilan kokemukseen ja siten hyvinvointiin vaikuttavat siis tarpeet, resurssit ja vuorovaikutus. Nostan tässä yhteydessä esille erityisesti vuorovaikutuksen; onhan luterilainen jumalanpalvelus lähtökohdiltaan dialoginen, ja sille on siten ominaista vuoropuhelu. Pysähdyn tässä kohtaa hetkeksi määrittelemään, mitä vuoropuhelu ja vuorovaikutus voivat olla jumalanpalveluksessa.

Jumalanpalveluksen opas kuvailee vuoropuhelua seuraavasti: ”Kuultavan ja näkyvän sanan välityksellä kolmiyhteinen Jumala puhuttelee meitä ja tekee meidät osalliseksi kaikista pelastuksen lahjoista. Rukouksissa, virsissä ja lauluissa ihminen vastaa Jumalan puhutteluun.” (Kirkkohallitus 2009, viii.) Muusikon näkökulmasta vuoropuhelu jumalanpalveluksessa on konkreettisimmillaan vuorolauluja, vuorovirsiä, vuorovaikutusta seurakunnan ja urkurin yhteistyössä – kuuntelua, reagointia sekä teknistä soittimen hallintaa suhteessa yhteisöön ja tilaan. Laajemmin ajatellen jumalanpalveluksessa ovat vuorovaikutuksessa keskenään kaikki sen erilaiset elementit, kuten Raamatun tekstit, rukoukset, virret, symbolit (eleet, kirkkotila, taide) sekä äänimaisema kussakin akustiikassa. Toisin sanoen jumalanpalveluksessa ovat läsnä lausutut, laulettu, soitettu taiteen ja hiljaisuuden sanat sekä paikalla oleva yhteisö.

Vuoropuhelu voidaan nähdä myös tapana olla vuorovaikutuksessa. Kielitoimiston sanakirja määrittelee vuorovaikutuksen sanoilla ”keskinäinen, vastavuoroinen vaikutus”.¹ Dialogisuusfilosofian keskeisen hahmon, itävaltalais-israelilaisen Martin Buberin mukaan dialogi voi olla teknistä, ennalta määriteltä tai jopa vuoropuheluksi naamioitua monologia, jossa osallistujat eivät liity toistensa keskusteluun. Sen sijaan dialogisuudessa perusedellytyksenä on toisen kuunteleminen ja kääntyminen toista kohden tarkoituksena luoda elävä keskinäinen vuorovaikutusyhteys. Puhetta tai kieltä ei välttämättä tarvita siinä lainkaan. Pyrkimys dialogiseen suhteeseen on siten avautumista toiselle ja toisen kokemukselle. (Buber 2004 [1947], 3, 22.) Pidänkin merkityksellisenä huomiota, että vuorovaikutus ei ole vain puhuttuja sanoja vaan jaettua ja koettua kokemusta – siis sitä, mitä taiteen kokeminen voi olla. Myöskään reformaattori Martin Lutherille uskominen ei ollut vain tietämistä vaan tiedon soveltamista affektiivisesti. Lukeminen, kuuleminen ja laulaminen eli evankeliumin kokeminen oli hänelle merkityksellistä.

Mitä dialogisuus sitten on jumalanpalveluksessa? Ja miten dialogisuus – avautuminen toisen kokemukselle – liittyy musiikkiin osallisuuden kokemuksen vahvistajana jumalanpalveluksessa?

Huhtinen-Hildénin ja Isolan (2018) teorian mukaan osallistuminen luovaan prosessiin vahvistaa henkilön kokemusta yhteisöön kuulumisesta. Prosessin osia ovat

¹ Kielitoimiston sanakirja, Kotimaisten kielten keskus. Luettu 21.5.2025. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi>

seuraavat askeleet: virittäytyminen, etäännyttäminen, sanoittaminen, jakaminen sekä palaute ja hyväksyntä. Näiden kesken kulkee jatkuva ihmisen oma reflektointi suhteessa kyseiseen tilanteeseen, mikä teorian mukaan vahvistaa osallisuuden kokemusta. Esittelen seuraavaksi tämän teorian suhteessa jumalanpalveluksen musiikkiin.

JUMALANPALVELUS LUOVANA PROSESSINA

Ensimmäisenä askeleena prosessissa mainitaan *virittäytyminen* eli miten luodaan jumalanpalvelukselle turvallinen viitekehys. Tämä tuntuu kokemukseni mukaan jäävän usein vaillinaiseksi. Näen turvallisen viitekehysten erityisen merkityksellisenä vaikuttajana pohdittaessa, miten ihminen voi liittyä satunnaiseen yhteisöön, joka jumalanpalvelusyhteisö usein on. Jumalanpalveluksen rakenne itsessään antaa ainakin sen toimittajille sekä usein osallistuville viitekehysten, jossa toimia ja osallistua. Mikäli jumalanpalveluksessa on paljon esimerkiksi soitinmusiikkia tai muuta poikkeavaa, on tärkeää valmistella eri tavoin myös läsnä oleva yhteisö tilanteeseen – on se sitten ennakkoviestintää, selittävää käsiohjelmaa tai sanallisia pieniä huomioita matkan varrella.

Toinen askel prosessissa on *etäännyttäminen*. Jumalanpalvelus itsessään on mahdollisuus kokea jotain pyhää ja siten etäännyä arjesta. Taide, esimerkiksi soitinmusiikki, osana jumalanpalvelusta voi vahvistaa tätä arjesta etäännyttämistä. Joskus taide voidaan kokea myös vieraannuttavana tekijänä. Tällöin mielestäni on kyse siitä, ettei edellä mainittua viitekehystä ole valmisteltu kunnolla.

Kolmas askel on *sanoittaminen*. Kun kaikkea ei voi eikä tarvitse opillisesti ymmärtää jumalanpalveluksessa, voi sen kokea taiteen kautta. Taide koettaessa osana jumalanpalveluksen tekstejä, kirkkotilaa, symboleja ja muun muassa eleitä sanoittaa usein sitä, mitä ei pysty sanallistamaan. Sanoittamista on ollut myös se, miten olen tutkimukseni jumalanpalveluksissa pyrkinyt luomaan soittamani musiikin sisälle yhteneväisiä jatkumia. Ne ovat olleet esimerkiksi saman musiikillisen teeman käyttämistä eri osissa jumalanpalvelusta tai tyyllisesti yhteneväisten musiikillisten ratkaisujen käyttämistä kaikessa messun musiikissa, mukaan lukien virsien ja messusävelmien säestykset. Olen siis käyttänyt messun solistisesta musiikista nousseiden musiikillisten ilmaisujen ja motiivien toistoa improvisaatioissani halutessani luoda yhteneväistä sanoittamista. Kutsun näitä toistuvia ilmaisuja ja motiiveja tutkimuksessani musiikillisiksi sanoiksi.

Neljäs askel eli *jakaminen* voidaan nähdä keskusteluna yhteisestä kokemuksesta. Minusta se voi olla myös jaettua yhteistä kokemusta, jossa kirkkotilassa yhdessä hiljennytään, istutaan, rukoillaan, kuunnellaan, lauletaan ja noustaansisomaan.

Prosessin viimeinen askel on *palaute ja hyväksyntä*. Merkityksellistä luovan prosessin kokemisessa ja sitä kautta osallisuuden vahvistamisessa on hyväksynnän ilmapiiri, jonka pitäisi olla lähtökohtana kaikissa jumalanpalveluksissa.

SANOITTAMISEN MONINAISUUDESTA

Luovuus osana jumalanpalvelusta voi olla mahdollisuus vahvistaa satunnaisen yhteisön jäsenen osallisuuden kokemusta. Tämä on mahdollista, vaikka tilaisuuteen osallistuja ei itse olisikaan aktiivinen vaikuttaja vaan ennemminkin aktiivinen taiteen koki, joka on vuorovaikutuksessa liturgian ja muiden paikalla olijoiden kanssa.

Jumalanpalveluksen toimijoina – kantoreina, pappeina ja muina toimijoina – on ensinnäkin merkityksellistä luoda edellä mainittu viitekehys, jonka rakentamisessa täytyy tuntea kyseessä oleva tilanne ja yhteisö. Yhtä lailla jumalanpalveluksen musiikin sisältö ja sen toteutus tulee rakentaa suhteessa yhteisöön, niin että taide voi luoda enemmän mahdollisuuksia kokea pyhää kuin vieraannuttaa siitä.

Toiseksi on osattava sanoittaa työtänsä monella eri tasolla ja eri tavoin. Kyse on urkurina siitä

- miten sanoitan valitsemani musiikkia ja sen merkitystä osana kokonaisuutta työkaluilleni samalla, kun pystyn vuorovaikutuksessa kuulemaan myös heidän kokemuksensa tilaisuudesta
- kuinka rakennan musiikin kokonaisuutta osana tilaisuutta
- miten rekisteröin urut suhteessa musiikkiin ja tilaan olemassa olevalla soittimella
- miten aloitan soittoni ensimmäisen sävelen – ehtiikö kuulija ymmärtää sen ja saada kiinni siitä
- kuinka hengittävää ja elävää soittoni on, on se sitten solistista, improvisoimista tai säestämistä
- miten fraseeraan virsisoitossa jalkiollani ja tuen siten seurakunnan laulua
- miten voin kuitenkin elää urkurina liturgiaa osaltani enkä vain suorittaa.

Tämä kaikki sanoittaminen on verrannollista myös jumalanpalveluksen lausuttujen ja hiljaisten sanojen käyttöön – eli siihen, mitä jumalanpalveluksessa puhutaan ja milloin hiljaisuudelle on paikkansa.

Taiteellinen tutkimus, jossa täytyy pystyä sanallistamaan tutkimustaan, onkin herättänyt minut huomaamaan sanoittamisen merkityksen myös tutkimuksen ulkopuolella. Kirkon työssä ollaan jatkuvasti tekemisissä yhteisön, erilaisten ihmisten ja jonkin sanoittamattoman, Pyhän, kanssa. Onkin merkityksellistä huomioida sanoittamisen – lausutun tai soivan – kieli aina suhteessa sen kontekstiin, jossa keskustelua käydään. Ja kuten inhimillisessä elämässä yleensäkin, aina sanoitus ei onnistu – esimerkiksi silloin, kun improvisoidessa reagoidaan hetkeen ja tilanteeseen. On improvisointi soittoa tai puhetta toisen ihmisen kanssa, auttaa siihenkin turvallinen viitekehys, joka on yhdessä luotu. Tämän monimuotoisen sanoittamisen mahdollistaa luovuus.

LUOVUUS JA DIALOGISUUS OSANA VUOSISATAISTA TRADITIOTA

Suomalaisessa evankelisluterilaisessa jumalanpalveluksessa työskentelevällä kirkkomuusikolla on lähes rajaton mahdollisuus olla luova. Ylipäätään jumalanpalveluksessa on sen toteuttajilla paljon mahdollisuuksia olla luova, vaikka kunkin työtä määrittävät kirkkokäsikirjan raamit. Olennaista on tietää, mitä tekee.

Haluankin kannustaa muusikoita ja muita jumalanpalveluksen toimijoita luovuuteen tunnistettujen rajojen puitteissa. Haluan myös kannustaa pohtimaan vuorovaikutusta juuri dialogisuuden näkökulmasta jumalanpalveluksessa. Mitä on jaettu ja koettu kokemus jumalanpalveluksessa? Tarvitsemme tämän päivän jumalanpalveluksessa tietoa ja oppia sekä kokemuksellista liturgian elämistä – sellaista, joka sykkii elämää osana vuosisataista traditiota.

Urkurina ja kirkon muusikkona haluan lopuksi siteerata Olivier Messiaenia, joka 47 vuotta sitten luennoi musiikin olemuksesta Pariisin Notre Damen katedraalissa. Messiaenin mukaan musiikki voidaan nähdä osana pyhää kolmella eri tavalla: liturgisena, uskonnollisena sekä sellaisena, joka äänenväreillään murtautuu kohti tuonpuoleista, kohti näkymätöntä ja sanoin kuvaamatonta, jolloin se tuottaa samanlaisen häikäistymisen kokemuksen kuin keskiaikaiset lasimaalaukset ja ruusuikkunat. (Messiaen 1978, 2, 14–15.)

LÄHTEET

- Anttila, Eeva 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa Eeva Anttila (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 151–174. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-64-5>.
- Buber, Martin 2004 [1947]. *Between Man and Man*. Engl. Ronald Gregor-Smith. London & New York, NY: Routledge.
- Huhtinen-Hildén, Laura & Anna-Maria Isola 2018. Luovuus osallisuuden tukena – luovan ryhmätoiminnan malli. Teoksessa Laura Huhtinen-Hildén ja Minna Lamppu (toim.) *Odottamattomia aarteita: ilmaisua, leikillisyyttä ja luovaa toimintaa ryhmässä*. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. 8–13. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-328-097-7>.
- Kirkkohallitus 2009. *Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas*. 3. uudistettu painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Messiaen, Olivier 1978. *Conférence de Notre-Dame*. Paris: Alphonse Leduc.
- Salomäki Hanna, Kimmo Ketola, Jyri Komulainen, Veli-Matti Salminen & Jussi Sohlberg 2024. *Kirkko epävarmuuksien ajassa 2024. Suomen evankelis-luterilainen kirkko 2020–2023*. Suomen ev.-lut. kirkon tutkimusjulkaisuja 147. Helsinki: Kirkon tutkimus ja koulutus. <https://julkaisut.evl.fi/catalog/Tutkimukset%20ja%20julkaisut/r/4419>.

NAIARA DE LA PUENTE VADILLO

Artistry of the concert accordion in contemporary chamber music. A performer's journey through shaping artistic identity

Lectio praecursoria

The public examination (Artistic Programme) of Naiara De La Puente Vadillo was held on 28 September 2024 at the Camerata Hall of Helsinki Music Centre. The subject of the doctoral degree and the title of the written thesis: An Overview on the Artistry of the Concert Accordion in Contemporary Chamber Music. A Performer's Journey Through Shaping Artistic Identity. The Chair was DMus Assi Karttunen. The statement of the demonstration of artistic proficiency was presented by the Chair of the Artistic Board DMus Veli Kujala. The statement of the written thesis was presented by PhD Diāna Zandberga.

Musical performances during the lectio:

Audiovisual excerpts:

Jukka Tiensuu (b.1948): *Plus I* (1992) for clarinet and accordion

Pascal Gaigne (b.1958): *Avant la nuit* (2002) for string quartet and accordion

Sofia Gubaidulina (b.1931): *In croce* (1979) for cello and accordion

Sofia Gubaidulina (b.1931): *Silenzio* (1991) for violin, cello and accordion

Performers: Angel Molinos, Annemarie Åström, Eeva Oksala, Maria Puusaari, Siljamari Heikinheimo, Tomás Nuñez-Garcés, Hanna Hohti, and Naiara De La Puente.

Live performances:

Erkki Jokinen (b.1941): *Rise V* (2002) for flute and accordion.

Georgina Derbez (b.1968): *La Forza, il Sparvier* (2007) for recorders and accordion.

Performers: Iryna Gorkun-Silén, Eero Saunamäki, and Naiara De La Puente Vadillo.

When considering the significance of my pursuit of an artistic doctorate in chamber music, it is crucial to explore the events that have shaped my growth as an accordionist. Some of these events include the nature of my first musical studies, the process of my academic formation, and my involvement in several musical institutions over the years, as well as in diverse artistic projects. It is from these experiences that I drew the inspiration to broaden and intensify my comprehension of chamber music and to reflect upon its significance. Furthermore, my doctoral studies have served as a transformative process that has allowed me to shape and enrich my own artistic identity.

This process of reflection led me to ultimately write a section of my thesis dedicated to the formulation of what I call the artistic identity of the 21st-century concert accordionist. From this point of view, I looked back at the instrument's history, focusing on the figure of the accordionist as a subject, as well as providing an overview of the most significant historical developments of the accordion, tracing its evolution to the concert accordion as we know it today. Without a doubt, the evolution of the accordion has impacted the role of its performers; and, conversely, the increased skill and new needs of the accordionist have spurred further research in and improvements to the instrument.

This doctoral project included four concerts and an artistic thesis, comprised of an integrative chapter with three interrelated thematic sections. Section One is entitled "The accordion in contemporary chamber music repertoire", and delves into the artistic considerations that informed my study of the accordion in the context of contemporary chamber music. In Section Two, "Forming an artistic identity – an ever-changing path", I provide an overview of the transformative changes in the musicianship of professional accordionists, analysing and examining the evolution of the accordionist's artistic identity formation. In addition, it forms the foundation for the final section, where I present a personal perspective on the evolving role and potential needs of concert accordionists in today's musical landscape, and propose steps for their future growth and development. Besides drawing on personal experiences and insights, I have also relied on valuable research that has explored various aspects of the concert accordion, as well as interviews with prominent accordionists and pedagogues.

This doctoral research makes an original contribution to the field by exploring new knowledge and understanding related to artistic identity formation, specifically within the community of concert accordionists. Moreover, by integrating artistic processes, outcomes, documentation, interviews, and text, this research aims to provide new insights and findings for the field of artistic research and a more comprehensive understanding of the complexities and possibilities of modern accordion performance, professional career paths, and education.

It is important to note that this work is not intended to be a manual for accordionists. Rather, my goal is to provide thoughtfully argued guidelines and ideas that

can inspire and be applied to specific pieces, but more importantly to encourage exploration and innovation in accordion studies. I hope that this research will be inspiring for others who wish to study chamber music, and that it will encourage accordionists to push the boundaries of their art, to engage in artistic research, and to construct new types of knowledge that can benefit the wider community.

AN OVERVIEW OF THE THESIS

The first section of the thesis reports on the concerts' content and context, artistic goals, and implications. Through these concerts, I address key research questions that delve into the role and integration of the accordion in contemporary chamber music. These include exploring the significance of the accordion within this genre and examining how composers harness its technical and artistic potential in ensemble settings. Additionally, I investigate the performance practices relevant to the accordion when playing alongside other instruments, as well as how these practices shape musical outcomes. Another focus is on understanding how the diverse cultural and historical contexts of accordion music influence composers' approaches to writing for the instrument. Lastly, I reflect on the challenges and opportunities inherent in collaborating with other musicians within a chamber music framework.

To address these questions, and bolster my statements and reflections, I analyse significant musical examples from the artistic components of my doctoral project, illustrating the diverse musical languages explored and the collaborative processes developed with my chamber music partners. Using the musical excerpts and audiovisual material, I present the collaborative musical decisions made, the resulting musical outcomes, the challenges encountered, and the strategies employed to overcome them. Throughout my analysis, I concentrate on highlighting how to effectively approach the key elements and sections of the score, identifying the features that I believe are most critical to achieving a compelling and accurate musical result. This audiovisual material is available on the Research Catalogue platform and is organised by instrumental formations, categorised as follows: accordion and clarinets, accordion and flute, accordion and recorder, and accordion and bowed string instruments.

The second and third sections of the thesis analyse and discuss the evolution of the accordionist's artistic identity formation, and provide a personal perspective on the evolving identity of concert accordion players. My research explores the professional outlook of 21st-century accordionists, concentrating on the emergence of new artistic identities they can adopt in the modern world. Central to this investigation are questions such as, what is the current state of the accordion within the classical music panorama, and what are the professional demands and expectations faced by accordionists in today's landscape. Additionally, the research identifies the qualities and

proficiencies necessary to excel in the professional accordion field. Finally, it considers the skills that concert accordionists must master to meet the demands of the classical and contemporary music scene and successfully achieve their artistic goals. Building on this question, I further inquire what areas should be improved in the early stages of accordion education, and what subjects should be included at the university level of accordion education to help students achieve their future goals in music.

The primary methodological perspective of this project is grounded in the discipline of artistic research. One of the primary objectives of artistic research is to shed light on the insider's expert perspective on art making and to explore the implicit knowledge embodied in the creative process. As I delved deeper into the nuances of artistic research, I came to realise that my own experiences and perspectives formed an integral component of the study and a crucial source of knowledge.

In my research, I examine, reflect upon, and experiment with music as an embodied experience. To gather data, I described my artistic processes and analysed these elements within my practice as a performer, striving to develop new insights into the embodied accordion interpretation. The artistic research approach framed concerts and rehearsals as a distinctive experimental setting, where new ideas could be observed and tested to attain the best musical outcomes and collect pertinent data for the thesis. To formulate the first section of this study, I drew upon a wide range of artistic research and the cognitive theory of embodiment as a theoretical frame of reference for my research.

Documented rehearsals with my chamber music partners, along with subsequent reflections, provided insights and ideas regarding the working process, including communication and body language, as well as consideration of the relationship between their instruments and my accordion playing. Their way of shaping various musical details has also opened new avenues for approaching these works.

For the second and third sections, I have relied on the valuable work conducted by accordionists, manufacturers, and pedagogues, in addition to interviews with leading figures in the field of accordion performance and pedagogy, with the aim of uncovering deeper insights into the subject and obtaining a first-person account of the topic in question. To substantiate my arguments and address the research questions, I have consulted reflective and critical texts by experts in the accordion field on contemporary topics including pedagogy, professional development, and personal reflections on the field of the concert accordion.

To sum up the theoretical and methodological framework, this study is rooted in the discipline of artistic research, with research methods aligned to the autoethnographic tradition, utilising self-reflection as a tool to examine my own artistic work and profile. Additionally, I employed semi-structured narrative interviews, undertook a detailed analysis of the performed scores, and documented rehearsals, all of which contributed to a comprehensive understanding of the subject. Finally, this research has been conducted in accordance with the guidelines for responsible conduct of research.

THE ACCORDION IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC REPERTOIRE: PERSPECTIVES ON THE ARTISTIC POSSIBILITIES OF THE CONCERT ACCORDION

In the artistic part of my doctoral degree, discussed in the first section of the thesis, I aimed to comprehensively examine various aspects of performance practices related to the concert accordion's role in different chamber music ensembles, while also exploring the artistic possibilities this versatile instrument offers to composers, and how they have harnessed its richness to develop their own musical language.

In chapter one of the first section of the thesis I present the artistic components of my doctoral work. These concerts were intricately linked to the subject matter of my written work, with new music serving as the overarching theme that unites the four performances. Each concert showcased a range of musical expressions and aesthetics, with carefully curated instrument combinations – including duos, trios, and string quartets with accordion – that created a unique sonic journey. Furthermore, every concert featured at least one renowned composition, selected from the solo accordion repertoire as a representative work.

With respect to the performed works, I carefully selected a cross-section of stylistically diverse pieces from different periods within the original literature for my instrument – I aimed to create musical connections and showcase the versatility of the accordion within each concert programme. I believe that the diverse languages and timbres offered by the different chamber groups added depth and richness to each performance. The criteria for selecting the works were the following: high-quality compositions that have stood the test of time; works composed by renowned composers that have made significant contributions to the accordion repertoire; compositions that challenged me to explore and develop specific technical or musical aspects in a detailed and insightful manner; and compositions that require meticulous attention to the specific aspects I aimed to develop.

In addition to curating the selection of works, I took care in considering the concert venues and provided artistic ideas for the lighting design for each performance. In essence, my choice of certain colours or atmospheres was informed by the character of the work and its intended impact on the audience. Finally, each concert was structured around a thematic concept, namely “Accordion Meets Composers”, “Mysticism – The Perennial Yearning”, “Contrasts – Finnish Chamber Music for Accordion”, and “Sonorities. Coloring the Horizon”.

Winds of expression. The significance of the bellows

Moving on to the second chapter of the section, I concentrate on the fundamental role of the bellows, aiming to highlight its significance in accordion playing and its

crucial role as the instrument's mode of expression.

My aim was to illustrate the diverse ways the bellows are applied, adapting to different musical contexts, while also highlighting its evolving role in contemporary playing techniques throughout 20th and 21st-century music. Additionally, I sought to address the primary challenges I faced in mastering the bellows, particularly its use as a tool for shaping phrasing, expression, dynamic richness, and articulation.

To provide further insight, I supplement my arguments with audiovisual material from several compositions, including works by Sofia Gubaidulina (b.1931), Georgina Derbez (b.1968), Otto Romanowski (b.1952), and Yūji Takahashi (b.1938).

The artistic core of the doctoral degree: the four doctoral concerts

My first doctoral concert, entitled “Accordion Meets Composers”, featured a selection of significant compositions that represent some of the earliest engagements that composers had with the classical concert accordion, such as the renowned Toshio Hosokawa (b. 1955) and Sofia Gubaidulina who, throughout their careers, have dedicated significant attention to this instrument. Other prominent names featured in this concert were Isang Yun (1917–1955), Tapio Nevanlinna (b.1954), and Gérard Grisey (1946–1998).

I believe that a retrospective analysis of the accordion's historical trajectory provides a valuable insight into its early development, including the ways in which performers and composers collaborated. Moreover, it allows me to trace the evolution of the accordion's repertoire over time and demonstrates respect for the pioneering efforts of those who established the accordion within the realm of classical music.

Each of these works has its own unique style and demonstrates a distinctive use of the accordion, demonstrating these pioneering composers' approaches to understanding and exploring the instrument's technical and sonic capabilities and its potential applications, particularly during the latter half of the twentieth century. As an example of the music performed at this concert, I presented an excerpt from *In croce* (1979), Gubaidulina's composition for accordion and cello.

The second doctoral concert, titled “Mysticism – The Perennial Yearning”, highlighted a range of compositions written by both established and emerging composers who have dedicated themselves to the concert accordion. Similarly to my first recital, this concert demonstrated a stylistic diversity that included compositions from distant cultural backgrounds, including Spain, Finland, Japan, and Brazil. The concert theme revolves around mysticism and spirituality, which serve as a common thread throughout the pieces. Gubaidulina uses symbolism related to ascension, while Takahashi's composition for accordion and viola takes its spiritual themes from Dhammapada, a collection of Buddha's verses. Edler-Copês bases his piece on three of *The Cantigas de Santa María* by Alfonso X, el Sabio, while Kaipainen and Gaigne drew inspiration from a variety of texts and poems related to Mother Earth.

Working with a string quartet in Gaigne's composition was one of my greatest artistic goals for this project. In this chamber music setting, I was particularly interested in developing communication through body language and fostering mutual understanding. My experience was especially enlightening, as it presented the challenge of becoming an integral part of the quartet rather than simply an external performer. Subtle gestural communication and reciprocal listening played a crucial role in achieving this deep level of integration within the ensemble.

For my third doctoral concert, "Contrasts – Finnish chamber music for accordion", I curated a selection of works that showcase the Finnish accordion repertoire by renowned composers born in the 1940s and 1950s, including Magnus Lindberg (b.1958), Jouni Kaipainen (1956–2015), and Pehr-Henrik Nordgren (1944–2008). These composers were pioneers in the concert accordion scene in Finland, and their work was instrumental in fostering collaborations with Finnish accordionists. Another piece in the concert was *Hiding* (1994), Otto Romanowski's composition for accordion and tape, acting as a musical bridge between the two solo works.

The concert began with *Rise V* (2002) for accordion and flute by Erkki Jokinen (b.1941). This composition served as a case study for the rich colours and articulations achievable in this duo combination, showcasing a vibrant and dynamic character with deep contrasts and interplay between the two instruments. The performance of the entire composition presented the musical and artistic outcomes of the collaborative work.

The last concert, "Sonorities. Coloring the horizon", showcases music from distant regions across three continents: Europe, Asia, and North America. This versatile chamber music programme presented a diverse palette of works from composers with vastly different backgrounds. Reflecting on my studies, I sought out new musical collaborations and explored the potential of different partners for the accordion, such as in Mexican composer Georgina Derbez's work for accordion and recorders. The clarinet and accordion come together in Jukka Tiensuu's *Plus* series, while the cello serves as the perfect partner for exploring the meditative world of Yuri Takahashi's music. To provide a compelling contrast, Ramón Lazkano's solo composition highlighted the instrument's virtuosity in its upper register while exploring its full range. An important aspect of this project was highlighting the work of women composers, as well as the performers. To that end, I included Gubaidulina's *Silenzio* (1991) for violin, cello, and accordion, as well as Derbez's duo *La Forza, il Sparvier* (2007). Before our performance, I briefly introduced Derbez's work and offered an overview of our collaborative efforts.

Derbez's duo for accordion and alto and tenor recorders pushes the boundaries of both instruments. The structure of the work is readily discernible and features a combination of delicate, melodious passages that build up through the layering of accordion notes. This technique creates clusters with varying sonorities and densities, leading to multiple climaxes throughout the piece. Derbez makes use of the

entire dynamic range to establish each section's atmosphere, transitioning smoothly between them and creating a coherent discourse.

In preparing this work, we focused on preserving the stylistic integrity of the piece. A key aspect on the accordion was the subtle manipulation of the bellows to enhance phrasing, creating constant dynamic fluctuations and swift changes in articulation that reinforced the recorder's prominent solo role. These nuanced adjustments allowed us to maintain the expressive quality of the original piece while bringing out the distinctive voice of each instrument. One of the elements I emphasised was ensuring that the dynamic capabilities of the accordion were carefully matched with those of the recorders. This allows both instruments to blend seamlessly, resulting in a well-balanced interplay of phrasing and musicality.

In addition to the compositions performed and the audiovisual resources utilised during this presentation, the study also incorporates musical excerpts from several other works featured in the concerts. All of these resources are accessible through the Research Catalogue.

In the section centred on bowed string instruments, I included excerpts from works representing diverse aesthetics, such as Nordgren's *Distance-Dreams* (1998) and Kaipainen's *Elemental Chanting* op.87 (2009), with its four movements of contrasting and descriptive character. To further complement the bowed string family, Takahashi's *The Dream Carp* (1992) for cello and accordion, and *Like swans leaving the lake* (1995) for viola and accordion, were also analysed. Finally, under the category of accordion and clarinets, we have the composition by Japanese composer Toshio Hosokawa, alongside *Plus I* by the esteemed Finnish composer Jukka Tiensuu.

As a conclusion to this first section, throughout this study I have drawn upon my personal experiences as a performer to shed light on innovative ways of playing and reflecting that align with the principles of artistic research. In doing so, I have also sought to understand the meaning and implications of incorporating the concept of embodiment into musical practice.

FORMING AN ARTISTIC IDENTITY – AN EVER-CHANGING PATH

In the second section of the thesis, "Forming an Artistic Identity – An Ever-changing Path", I provide an overview of the transformative changes in the musicianship of professional accordionists.

To gain a deeper understanding of the characteristics and qualities of a modern accordionist's identity in the current musical landscape, it is necessary to examine the transformative changes that accordionists have experienced throughout the history of the instrument, identifying the key features that have influenced the shift in the accordion's status and accordionists' professional opportunities.

To address the questions that arise and bolster my reflections and statements, I drew upon a diverse selection of research articles and accordion literature as sources of information. Additionally, the historical perspective and knowledge on the development of organology and repertoire for the concert accordion was presented through the works of Matti Rantanen, who provides a first-hand view of the development of the accordion and its pedagogy, particularly in Finland, but also in Europe. In addition, I deemed it pertinent to engage in conversation with Finnish concert accordionist and pedagogue Marjut Tynkkynen, since she embodies the first generation of students in the accordion class at the Sibelius Academy. Lastly, throughout the text my personal and professional background and education in Spain and Finland also serve as a source of data.

So, what kind of artistic identities did accordionists have before the emergence of the concert accordion? Can we affirm that accordionists' musical identity has undergone a significant process of transformation throughout its relatively brief history?

The first chapter of this section, titled "Brief historical overview", delves into various key stages of the accordion's evolution, beginning with the origin of the accordion and continuing through the first accordionists' identities in the 19th century and the connection between the accordion and folklore. It also highlights the initial signs of an original repertoire, marking the early steps towards a new identity for accordion players in classical music. It then addresses the evolving identity of accordionists in the early and mid-20th century, emphasising the interplay between traditional and classical music. Finally, the text explores the accordion as a symbol of ethnic identity, noting its strong associations with traditional music worldwide and its role in shaping community identity.

Following this, I briefly examine the development of the accordion into a concert instrument, and I refer to the expansion of the accordion's sound spectrum through innovations such as the quarter-tone accordion and the electroacoustic accordion. This second section of the research served as the foundation for understanding the diverse aspects that may shape an accordionist's artistic identity in the 21st century. Additionally, it provides essential context for the final section, helping to clarify its purpose and the reasoning behind its focus.

THE ARTISTIC IDENTITY OF PROFESSIONAL ACCORDIONISTS IN THE 21ST CENTURY

In the third and final section, I explore and reflect on the professional perspectives of the accordion in the 21st century, examining the new artistic identities that accordionists can adopt in today's music world. The inspiration for this chapter came from my years of observation of the diversity of work that a musician of our time can undertake, the variety of professional paths that accordionists have opened, and the

diverse skills that this artistry may require. So, what does it mean to be an accordionist in the 21st century? With reference to the title of this chapter, it is important to note that one's artistic identity is a dynamic entity that is constantly evolving, shaped by a range of cultural, educational, personal, and even political factors.

Thus, formulating this artistic identity involves understanding the evolving role of accordionists throughout history, as the historical development of the accordion has significantly impacted the status of accordion players and reshaped the role of the performer. Therefore, in the opening chapter of this section, I examine the establishment of the concert accordion and its impact on accordionists' musicianship, exploring how pioneers shaped the evolution of the instrument in classical music. Their efforts, along with those who followed, have opened new possibilities, transformed the role of the accordionist, and pushed the boundaries of what the instrument can achieve.

In the subsequent chapter, I address the transformation of the accordionist's role from an entertainment musician to a concert performer, marking a crucial turning point in the instrument's history. Although it is not my objective to provide a comprehensive historical account, it is clear that key moments have significantly shaped the accordion's evolution and influenced the status of accordionists, opening new avenues for their practice.

In this context, as the accordion transitioned from a folk instrument to a concert instrument, important questions arise: did early pioneers have to distance themselves from its folk associations to establish it as a legitimate concert instrument? I was interested in understanding the particularities of the Finnish context and comparing them with my own experiences, and through my conversations with Rantanen I gained a valuable understanding of how the concert accordion embraced the instrument's folk origins while simultaneously expanding into classical and contemporary repertoires.

The last chapter, entitled "Formulating the Artistic Identity of a Professional Concert Accordionist", draws from my own professional background and experiences, as well as numerous observations, reflections, and insights gathered over the years. I also address questions related to educational aspects and examine certain cultural influences that have shaped my musical education and, ultimately, my current artistry. Indeed, reflecting on my own education in comparison to that of other professional accordionists has served as the inspiration for this chapter.

One of the key starting points was the inquiry into whether the professionalisation of the accordion has led to new opportunities for collaboration and performance. As I reflect on the varied roles that accordionists can play in today's professional world, it becomes necessary to consider what skills and knowledge these performers require. Is there a need to develop a specific skill set to succeed in the professional accordion music scene? This question has prompted me to explore this issue in my work, while also examining what might be considered ideal in shaping

an accordionist's education. In order to address these questions, I engage in personal reflection on the potential qualities, challenges, and opportunities that define the role of today's concert performer. In addition, I draw upon conversations and collaborative reflections with Veli Kujala and Niko Kumpuvaara to inform the analysis of the identifying characteristics and labour needs of the modern concert accordionist.

Additionally, throughout this chapter, I have referenced the work of several accomplished accordionists, presented their reflections, and engaged in scholarly dialogue with them on specific topics outlined in their literature, with the aim of formulating the Artistic Identity of a Professional Concert Accordionist. To that end, careful observation of the current landscape, discussions held with my peers, and an analysis of the existing literature have revealed that versatility, adaptability, and a high level of technical skill are some of the defining characteristics of today's professional accordionists.

This new generation of accordionists is not only accomplished, but also often possesses an entrepreneurial spirit and an innovative approach, which have led to the creation of new artistic projects and opportunities, further contributing to the evolution of the accordionist's identity. Furthermore, they are deeply committed to pedagogy and the development of high-quality educational materials. In recent years, they have also undertaken a critical examination of key topics relevant to the accordion, as reflected in their published books and articles.

This section provides an overview of the challenges and opportunities facing modern accordionists, including artistic and career-related aspects. The ability to adapt and transform one's identity as a musician is crucial to establishing a successful career. By carving out new spaces for the accordion, performers elevate the instrument's status, bringing it into new venues and increasing its visibility. In doing so, they not only enhance their own careers but also contribute to the instrument's ongoing evolution. It is my hope that this research will not only deepen our understanding of the accordion's role in modern music but also stimulate critical thinking and reflection, thereby better preparing future accordionists for a dynamic and fulfilling professional career.

A LOOK INTO THE FUTURE OF THE CONCERT ACCORDION SCENE

In the final chapter, as I look ahead to the future of the concert accordion music scene, I offer both a personal reflection and an analysis complemented by existing literature and insights from interviews. I discuss the key aspects that, in my view, would benefit students as they prepare for their professional careers, emphasising the teacher's pivotal role in shaping well-rounded future accordionists.

In relation to the key topic of this work, chamber music, I assert that education in this area should be regarded as a fundamental component of the curriculum

from the early stages of musical training, allowing students to experience the benefits of performing within multi-instrumental ensembles and collaborating closely with other musicians. The strengthening of subjects such as ensemble playing and free accompaniment in university-level training would be beneficial for developing musical skills and enhancing students' artistic potential. Additionally, I address the importance of teaching students how to collaborate effectively with composers, as well as the growing need for entrepreneurial education to equip aspiring accordionists with the skills to navigate the modern music industry.

Along the same line, an education that promotes equity and is diverse and open-minded is beneficial in developing more proficient musicianship, but it should not be limited to this; it should also be about identifying opportunities and preparing students to take advantage of them. In doing so, they will be empowered to chart their own paths, define their preferences, and make their own choices.

I concur with the idea proposed by accordion Professor Geir Draugsvoll of combining forces and knowledge to further advance the future of the accordion's musical landscape.¹ It is my firm conviction that looking towards the future by exerting one's best effort and placing emphasis on musical excellence above any other consideration would help achieve greater success.

In summary, this thesis provides an overview and understanding of the challenges and opportunities of modern accordion performance and education, identifying the key qualities and proficiencies that appear to be needed to excel in this field. Furthermore, it promotes artistic freedom and innovation, encouraging the development of new approaches and techniques and fostering artistic research within the field to enrich the existing literature and broaden the horizons of accordionists, readers, and audiences.

Audiovisual material related to the thesis and lectio can be found in the following exposition at the Research Catalogue:

<https://www.researchcatalogue.net/view/2094503/2094504>



¹ Draugsvoll, Geir 2013. "Perspectives on Accordion Pedagogics on Academic Level". In Claudio Jacomuzzi (ed.) *Modern Accordion Perspectives* 1. Cava dei Tirreni: Grafica Metelliana. 22–24 (pp. 24).

MARIA PUUSAARI

“Leading” in contemporary music performance-practice

Lectio praecursoria

The public examination (Artistic Programme) of Maria Puusaari was held on 24 March 2025 at the Camerata Hall of the Helsinki Music Centre. The subject of the doctoral degree and the title of the written thesis was: “Leading” as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice on the violin. The Chair was Professor Mieko Kanno. The statement of the demonstration of artistic proficiency was presented by the Chair of the Artistic Board, DMus Anu Lampela. The statement of the written thesis was presented by Professor Barbara Lüneburg.

Musical performances during the lectio:

Jarkko Hartikainen (b. 1981): *Baby-talking jive* (2022)

Maria Puusaari, violin, Anna-Sofia Anttonen, saxophone.

Jouni Hirvelä (b. 1982): *Gesti* for violin, electronics and video (2020), first movement. Video performance from the second doctoral concert on 26 November 2020.

Maria Puusaari, violin, Jon-Patrik Kuhlefeldt, sound design.

My artistic doctoral degree work, “Leading’ as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice on the violin”, consisted of five concerts, two peer-reviewed research articles, and a summary, which contextualised the concert series and the two research articles within the overall doctoral project.

The artistic component of my doctoral work, the concert series “At the Edge of the Sound – Violin as a Medium for Composers’ Expression”, consisted of chamber music and solo violin works that ranged from pieces composed after the Second World War to the newest music of today. My main interest was to explore

the rich repertoire of this specific era and to develop my skills as a violinist. In the five concerts, I presented varied composers and their different compositional styles and performed contemporary classics as well as some rarely heard music. I also commissioned five new works from the composers Jukka Koskinen, Jouni Hirvelä, Maija Hynninen, Jarkko Hartikainen, and Veli Kujala, whose works extended the violin repertoire by featuring electronics, video, lights, and varied performative elements.

In my practice-based doctoral study, I explored leading as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice. Leading is an elementary musical, non-verbal, and multimodal bodily skill that is used to direct and synchronise an ensemble performance by physical gestures, gazes, and instrumental movements while playing an instrument. There was not much artistic research on this topic, and therefore leading in contemporary music provided a fascinating topic to study.

LEADING CONTEMPORARY MUSIC – PERSPECTIVES, RESEARCH METHOD, DATA COLLECTION

Based on my own experiences and discussions with other musicians, leading in contemporary chamber music ensemble is often considered more challenging than leading in classical chamber music. Complex rhythmic and harmonic structures, new notations and tuning systems, extended playing techniques and using electronics offer varied challenges for performing and leading (Heaton 2012, 778–797). Typically, rhythmically complex and technically very demanding works without a clearly audible pulse are the most challenging ones to be led. Moreover, leading in contemporary music often requires physical leading gestures that compete against the playing gestures used in performing one's own part.

In my study, I approached leading from two different perspectives. The first research article focused on leading in a chamber ensemble context. The second research article explored leading in a solo violin performance.

The research method of my practice-based study was grounded in an introspective first-person perspective and my own bodily knowledge that emerged during my performance-practice. My method was influenced by the sensory interview method developed by Nummi-Kuisma (2010), who approached playing and interviewing as an intersubjective system to elicit and verbally reflect on a musician's implicit knowledge. I analysed and tested my observations and ideas in my daily practice and performances. I used my notes, a rehearsal diary, audio and video recordings, annotated scores, discussions with my fellow musicians, and multiple studies of musicians' gestures as reference materials, against which I reflected on my knowledge and insights in leading.

LEADING IN A CHAMBER MUSIC ENSEMBLE CONTEXT

In the first article “Leading’ as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice”, published in *Trio* journal in 2021, I approached leading through the theory of expressive alignment as a method of enactment by Leman (2016, 26–32, 134–135). According to Leman, expressive interaction is based on flexible multimodal, crossmodal, and multisensory interactive processes, where information is sent and received in multidirectional interactions between the performers. I used three case-studies of my own practice to explore and explain the musical, gestural, visual, audible, social, and interactive elements of leading. My aim was to answer two research questions: What kind of leading techniques are used to express different musical features when leading chamber ensembles in contemporary music? And, what factors affect leading?

First, I categorised different musical ensemble roles as a leader, a co-leader, a supportive leader, and a follower to describe their different functions in a chamber ensemble. These different ensemble roles depend on various musical and practical factors such as instrumentation, musical material, seating, audibility and visibility between the players, instrumental and interactive affordances, the performers’ experience and personal leading skills, and their familiarity with each other and the performed music (Goodman 2002, 155–157, 164–165; King 2013, 253).

I divided leadership into designated and shared leadership, and provided examples of stable and varied leading practices among different ensembles. A *leader-follower ensemble* is organised with one designated leader and ensemble members that follow the leader’s gestural cues. A *supportive co-leading ensemble* may have one designated main leader, but there might be another co-leader, and other ensemble members may support the leading with their bodily gestures and occasionally take turns in leading. In *shared leadership*, leading responsibility is shared, alternated, and rotated between the ensemble members. Shared leadership requires individual instrument-specific leading skills from each ensemble member, and typically verbal communication on taking turns in leading (Goodman 2002, 155). In my case-studies, even the ensembles that began their rehearsal process with one designated leader began to function as a supportive co-leading ensemble, and to share and rotate the leadership when needed.

I divided leading techniques into two main categories: temporal and expressive leading techniques. *Temporal leading technique* often imitates a conductor’s beat patterns to indicate temporal musical features such as entries and exits, tempo, pulse, upbeats and downbeats, tempo and time changes, divided beat patterns, and agogics. *Expressive leading technique* includes a combination of both intentional and non-intentional, multifunctional bodily gestures and postures, gazes and facial expressions, instrument movements, playing techniques, and breathing to communicate expressive musical features such as direction of phrasing, dynamics, articulation, and

musical gestures and characters. Typically, expressive leading technique was combined with temporal leading, for example by indicating an articulation or dynamics within a beat pattern.

Varied works included different extended playing techniques which often constrained leading gestures and required an extended leading technique, a set of new leading gestures. Due to the constrained leading gestures, the leadership also had to be rotated among the ensemble members.

Through the case-studies I demonstrated how leading techniques must be consciously practised and embedded in the body language as separate, instrument-specific playing techniques. I provided several practical examples of my own leading practices, such as using a metronome to time and measure the amplitude and pace of my leading gestures.

I recognised several notational, instrument-specific, temporal, sensorimotor, socio-cultural, and acoustical factors that affected my leading practices. The possibilities and limitations of leading depend on varied factors such as the musical material, the size of the ensemble, its leadership style and ensemble roles, the ensemble members' listening skills and their experience in performing and leading contemporary music, familiarity with the performed work, and instrumental and interactive affordances (MacRitchie et al. 2017, 154–155). Socio-cultural aspects such as general working atmosphere, trust and familiarity with each other, nervousness, and other emotional aspects have a great impact on ensemble playing (King 2013, 266–268). Furthermore, the level of concentration differs in rehearsals and in a performance, which affects the gestural performance and the amount and quality of leading gestures.

Timing culture and reactions to tempo indication vary in different ensembles. The size of the ensemble, its leadership style, and different ensemble roles produce different timing reactions; for example, a leader's tone onset time tends to be earlier than the onset time of a follower. Moreover, the instruments' playing manners and their different onset times affect the speed of the sound, which in turn affects the musicians' reactions and timing. (Timmers et al., 6–8.) Acoustics also affects the performers' mutual audibility and the need for visual leading gestures.

I continued to explore different leading practices within the chamber music works in my concert series. Generally, I asked myself what to lead, how to lead, when to lead, when not to lead, and when to alternate the different ensemble roles.

Leading gestures had different functions in different works. In works without a clearly audible pulse, temporal leading gestures functioned as a general temporal reference, “a gestural metronome”. In works with a clearly audible pulse, temporal and expressive leading gestures confirmed, amplified, and characterised the perceived audible information. I also used breathing as a physical, supportive gesture in leading and violin playing. This kind of breathing with gestures also occurred in the ensemble context as *ensemble breathing*, when the ensemble unified their leading and

playing gestures with the help of collective breathing.

It is not possible to hear everything while playing, and hence leading is needed to help the performers coordinate and synchronise their musical actions, and to listen to their performance in the temporal frame defined by the leader.

LEADING IN A SOLO VIOLIN PERFORMANCE AND IN A MULTIMEDIA CONTEXT

The second research article, “Leading’ as a strategy in the performance-practice of contemporary solo violin music”, published in *Music Performance Research* in 2024, emerged from my observation of the diverse focus-of-attention conditions that occurred during my chamber ensemble and solo performances. Focus-of-attention refers to what one is thinking about and focusing on during a performance. The constrained action hypothesis by Wulf, McNevin and Shea (2001, 1144, 1152) suggests that external focus-of-attention on the targets that are further from a performer’s own body produce more automatic and efficient movements than internal focus-of-attention on the targets that are close to the performer. Hence, focus-of-attention has a great impact on learning and performing different physical and musical skills (see Mornell & Wulf 2019, 385–387).

Generally, playing and performing require both internal and external focus-of-attention. Multidirectional interaction in leading a chamber ensemble automatically involves some externally focused attention. A solo performance allows more internal focus-of-attention, which typically led me to focus more on my instrumental playing gestures and inner sensations than in a chamber ensemble performance. However, I was often more satisfied with my chamber ensemble performances. That led me to ask whether I could use leading and a leader’s attitude as a performance-practice strategy, and which temporal and expressive leading techniques could be applied and used in a solo violin performance. I had two goals: to improve my own performance by leading myself, and to better communicate music to the audience.

The theoretical framework for my study was based on music-related studies of focus-of-attention and physical gestures (see Jensenius et al. 2009). I approached leading in a solo violin performance both as a metaphorical concept and a physical performance-practice strategy.

The first case-study, *Toccatina* for solo violin (1986) by Helmut Lachenmann, is known for its soft sounds produced by extended playing techniques that require gestural control. Executing these playing techniques and reaching the correct pitches required internally focused attention on internal simulation of what will happen next, a kind of an “internal singing and listening ahead”, and also internal focus-of-attention on playing techniques and gestures and listening to the sounds that these techniques produce.

However, executing extended playing techniques often disturbed my sense of pulse and the temporal flow of music. Therefore, I used temporal leading technique as an “internal metronome” to indicate the pulse to myself and to time my musical actions. I combined an expressive leading technique with a temporal leading technique to emphasise phrasing, articulation, and dynamics. I used metaphors such as *breathing with gestures*, which changed the tactile quality of my physical gestures. Leading myself helped me to focus my attention more externally on projecting soft sounds towards the audience, and listening to the sounding result in the hall.

The second case-study, *Gesti* (2020) for violin, electronics and video by Jouni Hirvelä, offered me new insights into leading in a solo violin performance. In addition to the leading gestures, the pedal-pressing gestures in launching the electronics and video and other theatrical foot gestures and body postures had a specific temporal and expressive role in leading my own performance, and in synchronising my playing with the electronics. The most surprising finding in my study was my unconscious adaptation to alternating chamber ensemble roles. Inspired by this observation, I began to consciously alternate the roles of a leader, co-leader, and follower. The bodily active leader and co-leader roles resulted in more alert anticipation and reactions, which helped me to time my musical actions and synchronise with the electronics. In the follower role, my internal sense of pulse became uneven, and the timing with my reactions with the electronics became unstable.

Finally, I provided a leading-based approach to a solo violin performance, in which a performer first classifies the performing gestures in relation to the notational practices of the score (see Kanno 2007; Orning 2012) and then immediately integrates the temporal and expressive leading gestures into practice. This expands the understanding of gestural-sonic possibilities in performing music (see Godøy 2006, 155–156) and leading the performance. Next, using varied metaphors nurtures the performer’s musical and gestural-sonic imagination, affects the tactile quality and character of the performance gestures, and provides a more external focus-of-attention condition for the performance. Finally, different focus-of-attention conditions are alternated already during the practice in order to create more variable performance models.

Within the works of my concert series, I realised that my approach to the works for solo violin and electronics was often more similar to a chamber ensemble performance than a mere solo performance. Therefore, I argue that leading as a method of interaction and communication involves three different orientations and contexts: leading in a chamber ensemble context, leading in a solo performance, and leading a solo violin performance in a multimedia context, the latter including electronics, live-electronics, video, and other types of media.

The leading-based approach and leading myself clarified the musical structures and offered varied gestural associations and intertextual musical references to other works. I used this kind of *associative leading* to analyse and interpret the music. I

used *intentional leading* as a strategy to emphasise the musical expression by intentional bodily and instrumental movements, gazes, and theatrical performance gestures. I also used *orchestral leading* and applied the multidirectional leading gestures of an orchestra section leader in my solo practice, which helped me to activate my whole body and to focus my attention externally towards the audience.

Listening is based on multisensory, audio-visual perception, which means that visual performance gestures and facial expressions have a great impact on how a listener hears and interprets the music (Platz & Kopiez 2012, 77). Therefore, I argue that leading in a solo performance is not a mere metaphor but an essential performance-practice strategy.

FURTHER THOUGHTS

My doctoral study offers new information on leading in all three leading contexts. In a chamber ensemble context, a conscious practice of leading improved my leading skills. However, the leading-orientated approach turned out to be far too limited to allow me to fully understand the interaction network required in each performance. Consequently, shared, alternated, and rotated leading practices became the most elementary part of my performance-practice.

I argue that temporal and expressive ensemble leading techniques can be used and applied in a solo violin performance and in a multimedia performance. The metaphors of a *leader's attitude* and *leading myself* facilitated better timing of my musical actions and helped me to approach my performance-practice from a third person's perspective, as if I was an ensemble member adapting myself to my own leading. Moreover, metaphors such as *the audience as my ensemble* increased my sense of connectedness with the audience and helped me to focus my attention externally.

I argue that the ability to recognise varied leading practices, ensemble roles and different factors affecting leading can help musicians improve their personal leading skills and create more effective leading practices. Personal leading skills also help musicians understand and support the other performers' different leading practices and to adapt to the different ensemble roles.

Improved leading practices provide a temporal and gestural framework that help the ensemble accelerate the learning process for new repertoire and improve their musical and physical performance skills, such as mutual listening, the anticipation and perception of music, gestural interaction, and the communication of contemporary music. For a solo performer, leading and a leader's attitude provide tools to analyse and interpret music and lead one's own performance. Consequently, advanced leading practices help musicians to better communicate the music to the audience. Therefore, every musician can and should learn leading.

These observations of my violin-specific leading practices can be used and applied by other musicians as part of their performance-practice. However, it would be interesting to learn more about other performers' leading practices in contemporary music contexts, and hence there is a need for further practice-based studies on leading. In particular, exploring ways to teach leading to students and professionals without a background in contemporary music would provide salient topics for further studies.

REFERENCES

- Godøy, Rolf Inge 2006. Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer's Conceptual Apparatus. *Organised Sound: An International Journal of Music Technology*, 11(2), 149–157. <https://doi.org/10.1017/s1355771806001439>
- Goodman, Elaine 2002. Ensemble Performance. In John Rink (ed.) *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 153–167.
- Heaton, Roger 2012. Instrumental Performance in the Twentieth Century and Beyond. In Colin Lawson and Robin Stowell (eds.) *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 778–797.
- Jensenius, Alexander Refsum, Marcelo M. Wanderley, Rolf Godøy & Marc Leman 2009. Musical Gestures. Concepts and Methods in Research. In Rolf Inge Godøy & Marc Leman (eds.) *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. Taylor & Francis. 12–35.
- Kanno, Mieko 2007. Prescriptive Notation: Limits and Challenges. *Contemporary Music Review*, 26(2), 231–254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>
- King, Elaine 2013. Social Familiarity: Styles of Interaction in Chamber Ensemble Rehearsal. In Elaine King & Helen M. Prior (eds.) *Music and Familiarity. Listening, Musicology and Performance*. Surrey: Ashgate. 253–270.
- Leman, Marc 2016. *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MacRitchie, Jennifer, Manuel Varlet & Peter E. Keller 2017. Embodied Expression through Entrainment and Co-representation in Musical Ensemble Performance. In Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes & Marc Leman (eds.) *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York, NY: Routledge. 150–159.
- Mornell, Adina & Gabriele Wulf 2019. Adopting an External Focus of Attention Enhances Musical Performance. *Journal of Research in Music Education*, 66(4), 375–391. <https://doi.org/10.1177/0022429418801573>
- Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire: intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietäydin soittamiseen*. Doctoral dissertation. Studia Musica 43. Sibelius Academy, Helsinki.
- Orning, Tanja 2012. Pression – A Performance Study. *Music Performance Research*, 5, 12–31. <https://musicperformanceresearch.org/wp-content/uploads/2020/11/Orning-Vol.5-12-31.pdf>
- Platz, Friedrich & Reinhard Kopiez 2012. When the Eye Listens: A Meta-Analysis of How Audio-Visual Presentation Enhances the Appreciation of Music Performance. *Music Perception*, 30(1), 71–83. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.1.71>

- Timmers, Renee, Satoshi Endo, Adrian Bradbury & Alan M. Wing 2014. Synchronization and Leadership in String Quartet Performance: A Case Study of Auditory and Visual Cues. *Frontiers in Psychology*, 5(1), 1–9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645>
- Wulf, Gabriele, Nancy McNevin & Charles H. Shea 2001. The Automaticity of Complex Motor Skill Learning as a Function of Attentional Focus. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 54 A(4), 1143–1154. <https://doi.org/10.1080/02724980143000118>

ANN WERNER, CECILIA FERM ALMQVIST, TUIRE KUUSI, KRISTI KIILU & GERGELY FAZEKAS

Power and responsibility in higher music education. Issues of bullying and harassment



This article is based on the four-year project *Conservatory Cultures*, and was written by all five researchers in the project, based in four different European countries. The aim of the article is to review higher music education (HME) institutions' actions in handling power and taking responsibility regarding issues of bullying and harassment in Estonia, Finland, and Hungary. All of the institutions discussed in the article had procedures and organisational bodies for handling such cases.

The article presents and analyses four cases with experiences of incidents related to bullying and harassment and macro structures aimed at preventing such issues. The research questions asked are: What are the challenges for HME in becoming a genuinely supportive and safe environment? And how can these challenges be met?

The article is based on a collaborative feminist method where the authors investigated their own experiences. Previous studies of bullying and harassment in music education, and Ahmed's (2021) work on complaint, are the theoretical starting points. It concludes with providing recommendations to HME institutions on how to develop their work in handling bullying and harassment.

Keywords: bullying, harassment, Higher Music Education, classical music

About the authors:

Ann Werner is senior lecturer in musicology at Uppsala University and associate professor in gender studies at Södertörn University, Sweden.

Cecilia Ferm Almqvist is professor of education and music education at Södertörn University and visiting professor in education at Gothenburg University, Sweden.

Tuire Kuusi is professor of music research at the Sibelius Academy of Uniarts Helsinki, Finland.

Kristi Kiilu is professor of music education at the Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia.

Gergely Fazekas is a musicologist, and associate professor at the Liszt Academy in Budapest, Hungary.

AVA IMOGEN GRAYSON & LEENA JULIN



Two approaches to relationality in experimental notation

Written by artist-researchers whose musical upbringing is in Western classical music, this article contributes to the ongoing discourse reflecting on norms of music creation and performance, specifically in terms of authenticity, agency, and ways of knowing. We approach these challenges through the discussion of our respective research projects addressing experimental notation practices. These projects answer similar needs and challenges through differing practical approaches.

Our approaches to experimental notation challenge common attitudes within institutionalised classical music by emphasising sound and listening as inherently relational in terms of time and space. Through our compositional processes, we show two possible paths forward: modifying pre-existing conventional musical notation through a strong emphasis on listening-based music performance, and reframing composing and performing as an ongoing negotiation between materials and agents.

We wish to redress disparities in our tradition's practice by rejecting the monistic, authoritarian perspective, which we find ethically and creatively harmful to our field. Instead, we argue for plural, simultaneous approaches and knowledges that hold conventional or experimental ways of music-making as valuable in their own rights. We thus provide more points of access to engaging with works in our canon, and enrich the possibilities of contributing to both the preservation and development of Western classical music.

Keywords: relationality, temporality, materiality, composing, conventions, reimagining

About the authors:

Ava Imogen Grayson is lecturer of sound art & sonic arts in the University of the Arts Helsinki, and a doctoral researcher at Aalto University, Department of Art & Media.

Leena Julin is a doctoral researcher at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, DocMus Doctoral School.

JENNI LAPPALAINEN



Ilmari Hannikainen's experiences on a domestic concert tour in 1921

This article explores the concert tour of composer-pianist Ilmari Hannikainen (1892–1955) in Finland in February and March 1921, examining the content, themes, and effects of Hannikainen's tour and placing it in the cultural and social context of his time. The primary research material is Hannikainen's surviving diaries and letters, the content of which is analysed thematically.

The diary entries and letters from the tour period are used to reconstruct Hannikainen's experience of the tour. By complementing the life-writing material with newspaper accounts, concert programmes, composition manuscripts, and salary records the entirety of the tour is reconstructed. The central question of the article is what the tour was like as experienced by Hannikainen himself.

The results show that analysing the tour diary provides valuable insights into Hannikainen's experiences as a performer, audience encounters, and musical perceptions, which deepens our understanding of his career and the development of Finnish musical life in the 1920s.

Keywords: cultural history of music, Ilmari Hannikainen, concert tour, experience, diary, history of piano playing, Finland 1921

About the author: Jenni Lappalainen is a pianist and doctoral researcher at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Her artistic and historical research focuses on Finnish composer-pianist Ilmari Hannikainen. The research is funded by the Finnish Cultural Foundation.

LECTIONES PRAECURSORIAE

MINNA LEINONEN

Composer, notation, and dialogic interaction

Through artistic research, I examined what kind of notation in contemporary music is communicative and how to achieve constructive communication. As this doctoral work shows, the study of communicative notation is much more than just looking at the notes. When building communicative notation, the process inherently involves a collaboration between the composer and performer.

Keywords: artistic research, composing, contemporary music, dialogic interaction, notation

About the author: DMus Minna Leinonen is a composer and music instructor. She likes to work with many kinds of people in versatile projects.

ANNA PULLI-HUOMO

Music in worship as a means of strengthening the experience of inclusion

This artistic doctoral research centred on organ music in the liturgical context. The topic of the degree was “*Venez Esprit-Saint, et envoyez-nous du ciel un rayon de votre lumière* – French liturgical organ music in the Finnish liturgical service”. Its artistic element comprised two main parish Masses, two evening Masses, and one vespers service, which were conducted between 2017 and 2022. The thesis focused on the perspective of the organist of the Mass.

Keywords: Lutheranism, worship, church music, liturgical music, organists, inclusion, dialogue

About the author: DMus Anna Pulli-Huomo is an organist, church musician, and educational instructor at The Church Institute for Research and Advanced Training in the Evangelical Lutheran Church of Finland.

NAIARA DE LA PUENTE VADILLO

Artistry of the concert accordion in contemporary chamber music. A performer’s journey through shaping artistic identity

In my doctoral research, I examined the role of the accordion in contemporary chamber music performance practices through a process of observation, exploration, examination, and reflection as an accordionist.

The project comprised four concerts and an artistic doctoral thesis, which delved into the artistic possibilities of the concert accordion in contemporary chamber music repertoire and the accordionist’s artistic identity formation. It also provided a personal perspective on the evolving identity of concert accordion players and their potential needs within the field, proposing steps for their continued growth and development in the future.

Keywords: artistic research, embodiment, classical contemporary music, chamber music, accordion, artistic identity

About the author: DMus Naiara De La Puente Vadillo is a concert accordionist and researcher with a primary focus on contemporary accordion music. She is dedicated to promoting and advancing classical and contemporary music through close collaboration with composers.

MARIA PUUSAARI

“Leading” in contemporary music performance-practice

This artistic doctoral project explored leading as a mode of communication and interaction in contemporary music performance-practice. Leading was approached as a multi-directional, multimodal and crossmodal interactive process in three different contexts: leading in a chamber ensemble, leading in a solo violin performance and leading in a multimedia performance. The doctoral degree work included five concerts, two peer-review articles and a summary.

Keywords: chamber ensemble, contemporary music, embodied interaction, focus-of-attention, leading, leadership, solo performance

About the author: Violinist, DMus Maria Puusaari is a member of the Finnish Radio Symphony Orchestra and the Uusinta Ensemble. Her artistic research focuses on the performance-practice of contemporary music.