

TRIO

Vol. 14 nro 2

Joulukuu 2025



TRIO vsk. 14 nro 2

Joulukuu 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)

Kannen kuva: Miika Hyytiäinen, *Vatsastapuhuja-Žižekit*

Taitto: Paul Forsell

Paino: Grano

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

Musiikin tekemisen käytännöt tutkimisen kohteina, keinoina ja tuloksina.....4

ARTIKKELIT

MIIKA HYYTIÄINEN

Composing anti-acousmatically: an autoethnography.....7



PILVI JÄRVELÄ

Jos talonpojalla olisi ollut piano – pelimannimusiikin estetiikka pianistin
musiikillisen ilmaisun laajentajana30



ELINA P. ARLIN, KATRI LIIRA, MARJA-LEENA JUNTUNEN

Opiskelijoiden kokemuksia mieli-keho-yhteyttä tukevista harjoituksista osana
pop/jazz-laulun opiskelua musiikkikorkeakoulussa53



LEKTIOT

VISA-PEKKA OSKARI MERTANEN (VISA OSCAR)

Jazz-improvisointi syntetisaattoreilla.....76

JOHANNA TALASNIEMI

Erityisesti ja erityinen: Sibelius-laulaja Aulikki Rautawaara83

ABSTRACTS IN ENGLISH.....93

Musiikin tekemisen käytännöt tutkimisen kohteina, keinoina ja tuloksina

Tämänkertaisessa *Triossa* kukoistaa ilahduttavan laaja musiikinlajien ja -tyylien kirjo: nykymusiikki ja romantiikan ajan musiikki, kokeellinen musiikkiteatteri, kansanmusiikki, pop-musiikki ja jazz-fuusio. Musiikin tekemisen tavoista ovat esillä säveltäminen, pianon, viulun, harmonikan, saksofonin ja syntetisaattorien soittaminen, laulaminen sekä laulunopiskelu ja -opetus.

Numeron kolme vertaisarvioitua artikkelia edustavat *Trion* ydinaluetta – kirjoittajat ovat muusikoita ja/tai musiikkikasvattajia, jotka tutkivat omaa käytäntöään, taiteellisia tai pedagogisia prosesseja. Lähestymistavoiltaan keskenään erilaiset ja eri tutkimuskentillä eri keskusteluihin osallistuvat artikkelit osoittavat jälleen kerran, miten monin tavoin musiikin tekemisen käytännöt voivat toimia paitsi tutkimuskohteina myös tutkimisen tapoina ja tuloksina. Teorian ja käytännön suhteet näyttäytyvät artikkeleissa niin ikään moninaisina, monen suuntaisina, toisiaan ruokkivina, jopa samaksi sulautuvina.

Säveltäjä Miika Hyytiäisen artikkeli ”Composing anti-acousmatically: an autoethnography” käsittelee autoetnografisella otteella hänen musiikkiteatteriteoksensa *Žižek Says!* luomisprosessia. Filosofi Slavoj Žižekin ja Kapteeni käskee -leikin innoittama teos on sävelletty puhuvalle harmonikansoittajalle ja laulavalle saksofonistille. Artikkelin päätarkoituksena on esitellä anti-akusmaattisen säveltämisen prosessi. Hyytiäinen pohjustaa ja selittää tämän konseptinsa suhteessa akusmaattiseen estetiikkaan ja post-akusmaattisiin käytäntöihin. Anti-akusmaattinen säveltäminen tunnustaa ja samalla haastaa akusmaattisen estetiikan ohjaamalla yleisön huomion tarkoituksellisesti kohti äänilähdettä. Toisin kuin monet digitaalisen median alueella toimivat post-akusmaattiset käytännöt, anti-akusmaattinen sävellys toimii myös analogisissa tekniikoissa. *Žižek Says!* -teoksessaan Hyytiäinen on tutkinut näiden tekniikoiden mahdollisuuksia. Autoetnografia kertoo, kuinka ne toimivat teoksen vatsastapuhumista ja Kapteeni käskee -leikkiä muistuttavissa teatterillisissä akteissa, saksofonistin esittämässä lauluosassa ja esiintyjien kehojen lähes intiimissä lähekkäisyydessä.

Hyytiäisen tutkimuksessa äänen filosofia ja estetiikka – akusmaattisuuden, post-akusmaattisuuden ja anti-akusmaattisuuden teoreettinen tarkastelu – kietoutuu erottamattomasti säveltämisen ja esityksen valmistamisen prosessiin kaikkine käytännön kysymyksineen. Filosofia on myös sävellyksen materiaalia. Autoetnografialle ominaisesti Hyytiäinen kirjoittaa prosessia näkyviin muun muassa työpäiväkirjoitein. Artikkelinä näyttää, miten säveltäminen tällaisena alusta alkaen autoetnografisena tutkimusprosessina stimuloi luovuutta. Säveltäjän itselleen asettama tehtävä poiketa vallitsevasta akusmaattisesta estetiikasta kyseenalaisti säveltämisen vakiin-

tuneita hierarkioita, esimerkiksi käsityksiä esittäjästä ja lauluäänestä. Lopulta se teki esittäjän toimijuuden entistä näkyvämmäksi. Hyytiäisen taiteellisesta tutkimuksesta välittyikin instituutioita kriittisesti uudistava eetos.

Taiteellista tutkimusta edustaa myös Pilvi Järvelän artikkeli ”Jos talonpojalla olisi ollut piano – pelimannimusiikin estetiikka pianistin ilmaisun laajentajana”. Järvelä kertoo siinä vuonna 2023 soittamastaan konsertista ja sen valmistamisprosessista, jossa hän työskenteli pelimannimusiikkiin perehtyneen viulistin kanssa. Prosessissa hän tutki, miten pelimanniviulistin tyyliin pohjautuvia soittamisen tapoja on mahdollista hyödyntää pianoilmaisussa. Artikkelitekee näin näkyväksi kansanmusiikkia soittavan pianistin työtapaa, jossa jonkin toisen soittimen kansanomaista tyyliä ja estetiikkaa siirretään pianolle. Tässä riittää tutkittavaa, koska pianoa ei perinteisesti ole mielletty kansansoittimeksi ja sen laajemmalla käytöllä kansanmusiikkisyhteisöissä on lyhyt historia. Artikkeliin on linkitetty videonäytteitä tutkimuksen kohteena olleesta konsertista. Niiden avulla voi tutustua Järvelän artikkelissaan käsittelemiin taiteellisen tutkimuksen tuloksiin myös soivassa muodossa.

Järvelä löysi tutkimuksessaan käytännön soittoteknisiä ratkaisuja, miten erilaisia kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteitä on mahdollista toteuttaa pianolla. Työskentelytapa ei rajoittunut yksityiskohtiin, vaan artikkeli osoittaa kiinnostavasti, miten sen avulla ilmaisu laajenee kohti kokonaisvaltaista tapaa ilmentää kansanmusiikin estetiikkaa pianolla. Järvelän tavoitteena onkin ollut avata pelimannimusiikin estetiikkaa ja sen sovellusmahdollisuuksia kaikille pianisteille. Tutkimuksessa kehitellyillä pelimannimusiikin estetiikkaan ja kuulonvaraisuuteen pohjautuvilla työskentelytavoilla on sovellusmahdollisuuksia musisoinnissa laajemminkin.

Myös numeron kolmas artikkeli, Elina P. Arlinin, Katri Liiran ja Marja-Leena Juntusen ”Opiskelijoiden kokemuksia mieli-keho-yhteyttä tukevista harjoituksista osana pop/jazz-laulun opiskelua musiikkikorkeakoulussa” kiinnittyy musisoinnin käytäntöihin. Tutkimuksen tarve on noussut tutkija-opettajien opetustyöstä: pyrkimyksestä kehittää pop/jazz-laulunopetusta varsinkin ilmaisun osalta. Artikkelissa raportoidaan kokeilevaa tapaustutkimusta, jossa opiskelijoita ohjattiin käyttämään mieli-keho-yhteyttä tukevia harjoitteita sisältävää äänitettä osana itsenäistä lauluharjoitteluaan. Tutkija-opettajien valmistaman äänitteen keskeiset osatekijät olivat keskittyminen (tietoinen läsnäolo), kehotietoisuus ja minäpuhe (KKM). Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa toteutettuun tutkimukseen osallistui kahdeksan maisteriopiskelijaa, joiden kokemukset dokumentoitiin oppimispäiväkirjojen ja kohdennetun ryhmähaastattelun keinoin. Aineisto analysoitiin laadullista sisällönanalyysiä ja tutkijatriangulaatiota hyödyntäen.

Vaikka kirjoittajat toteavat tutkimuksen luotettavuutta rajoittavan pienen otoksen ja yhden oppilaitoksen kontekstin, tulokset olivat lupaavia. Opiskelijoiden vastaukset osoittivat, että kehotietoisuus, keskittyminen ja minäpuhe kietoutuvat tiiviisti yhteen kokemuksellisessa kokonaisuudessa. KKM-harjoittelu lisäsi opiskelijoiden kehotietoisuutta, tuki keskittymistä myös laullisissa tehtävissä sekä auttoi tun-

nistamaan ja säätelemään negatiivista minäpuhetta. Tämä vahvisti heidän itseluotamustaan, lisäsi tietoisien läsnäolon kokemusta ja suuntasi sisäistä puhetta myönteisemmäksi. Harjoittelu auttoi lisäksi rauhoittumaan, vähentämään jännitystä ja kiinnittämään huomiota kehon tuntemuksiin. Tutkimus, jonka antia esitellään myös opiskelijoiden omin sanoin päiväkirja- ja haastattelusitaateissa, korostaa tulokseen kehollisten menetelmien merkitystä laulajien koulutuksessa. Se avaa jatkotutkimuksen mahdollisuuksia ilmiön tarkastelulle paitsi laajemmalla aineistolla myös esimerkiksi suhteessa esiintymisjännitykseen ja esiintymistilanteisiin.

Artikkelien lisäksi tässä numerossa julkaistaan kaksi *lectio praecursoriaa*. Visa-Pekka Mertanen luotasi ja kokeili taiteellisessa tohtorintutkinnossaan jazz-syntetisaattori-improvisaatioiden luovia mahdollisuuksia. Johanna Talasniemen musiikin kulttuurihistoriaa ja elämäkerrallisia menetelmiä soveltavan väitöskirjan aiheena puolestaan oli sopraano Aulikki Rautawaaran konserttiura Jean Sibeliuksen laulujen esittäjänä vuosina 1927–1957.

Toivotan kaikille *Trion* lukijoille antoisia hetkiä tämän monipuolisen ja -äänisen lukupaketin parissa.

Helsingissä 17.12.2025

Laura Wahlfors

Composing anti-acousmatically: an autoethnography

This autoethnography documents my compositional process of discovering new artistic possibilities by challenging the aesthetic concept of acousmatics as proffered by Pierre Schaeffer (2017). I define this “composing anti-acousmatically” as composing that is informed by acousmatic aesthetics also but intentionally guides the listener’s attention toward the audio source, unlike acousmatics. It can be seen as one of the post-acousmatic practices (Adkins et al. 2016). I composed *Žižek Says!* anti-acousmatically by referencing ventriloquism and the game of “Simon Says”, both of which choices were inspired by Slavoj Žižek, or his pop culture presence. *Žižek Says!* was composed for a singing saxophone player, Joonatan Rautiola, and a speaking accordionist, Niko Kumpuvaara. The 10-minute piece represents experimental music theatre, and was commissioned for its premiere at the Tampere Biennale in April 2024.

THE AUTOETHNOGRAPHIC LENS AND TOO MANY ŽIŽEKS

Autoethnography has shown considerable potential for putting into words the experiences of artists, especially musicians (see Carless 2020; Beirnes & Randles 2023; Liu et al. 2024). More specifically, Scarffe (2020) and Fornhammar and Hyytiäinen (2025) have used auto-ethnographic and duo-ethnographic methods, respectively, to analyse the experiences of composers working in a transdisciplinary manner. Gouzouasis and Wiley (2025) have explored an even broader spectrum of possibilities for reflective forms in the field of music, including, but not limited to, analysing the artistic processes of composers, performers – i.e., singers, instrumentalists, and conductors – and even creating autoethnography as art.

In this research, autoethnography is employed in a somewhat conservative manner, emphasising the documentation of the process through a working diary while also reflecting on the aesthetic choices that lead to “composing anti-acousmatically”. This has guided the path of finding the right flavour of autoethnography for this pursuit. Ellis et al. (2010, 1) characterise autoethnography as a text or method “to describe and systematically analyse (*graphy*) personal experience (*auto*) in order to understand cultural experience (*ethno*)”, which has been my very crude starting point. Adams et al. (2015, 1), on the other hand, list the following six characteristics

of autoethnography (numbered here for readability): 1) the researcher's personal experience describes and critiques cultural beliefs and practices, 2) relationships with others are acknowledged, 3) there is self-reflection on the intersection between self and society, 4) the nature of the research is processive, 5) balance is negotiated between intellectual work, emotion, and creativity, and 6) the need to strive to make our lives better.

This definition has accompanied me in reflecting on many focal aspects of this work. I will describe the background in detail later, but for now it is sufficient to say that the primary data provided are derived from my personal experience as a composer of contemporary classical and experimental music theatre, in relation to that of performers and other composers. To maintain their authorship, the article refers to artists by their names, and they have had the possibility to read and correct the parts concerning them.

Another corner of the methodology of this project comes from the work of Slavoj Žižek, but it is used artistically more-so than academically. In *Žižek Says!* roughly half of the spoken or sung text comes from Žižek himself, with his idea of voice as ventriloquism being used for the dramatic structure of the piece. Here, Žižek is a caricature or a symbol – one of pop culture's žižeks endlessly copied on t-shirts and memes – rather than the actual Slovenian philosopher Slavoj Žižek referred to in an academic context. This can be understood on different levels: starting from the name of the piece, Žižek is Simon (Simon Says!) or, in the Finnish version, The Captain ("Kapteeni käskee!"). This Žižek-Simon-Kapteeni is the one issuing the commands. As in the original children's game, there is no time to consider the task's validity or meaning: authenticating Simon is all that is essential. However parodied the superstar-philosopher is here, the quotes come directly from a source, namely from the popular TV programme *The Pervert's Guide to Cinema* written by Žižek (Fiennes 2006).

Chart 1 illustrates the structure of the final piece, enabling the reader to understand the text references and the results of the composition process. "Sax." stands for saxophonist and "Acc." for accordionist. The text is quoted as it is in the score. Sections marked with "Žižek" are my own transcriptions from *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes 2006); the other texts are written by me.

Žižek speaks here of the human voice as a visitor that possesses the body, reminding him of the act of ventriloquism. This is not the first occurrence of his theory; ten years earlier he wrote: "It is as if the speaker's own voice hollows him out and in a sense speaks 'by itself,' through him" (Žižek 1996). This idea inspired the music theatre work on many levels: scenic actions, where the musicians were the ventriloquist and the puppet; musical gestures, such as the "Žižek Says!" motif, or extreme vocal material that possesses the body; and the material overlapping those two, such as the game of Simon says! providing the format. These are described in the chapter on the composition process.

Chart 1. The structure of *Žižek Says!*

Part	Initiation	Connection	Description and text
Prelude. Not an organic part	Acc. speaks the correct signal	Sax. as a ventriloquist puppet for acc.	Žižek: “Voice is not an organic part of a human body. It is coming from somewhere in-between your body.”
1. Foreign intruder	Acc. speaks the correct signal	As above, but getting some freedom in the end	Žižek: “[...]the human voice, not as the sublime, ethereal medium for expressing the depth of human subjectivity, but the human voice as a foreign intruder.”
2. Sing, move and speak	Acc. speaks the incorrect signal Miika says	Sax. is free to move and sing from the power of acc.	“Instrumentalists are proper musicians, but we can easily change that: make them sing! Only one thing could be worse: make them move and speak!”
3. Chords	Sax. sings, correct	Musically together	-
4. Quickies 1	-	Short musical bursts that the players try to mimic	-
5. Domesticate it	Acc. speaks, correct	Sax. sings the message of the text	Žižek: “Or, since we cannot simply get rid of it, how to domesticate it, how to anyway transform this voice into a means of expressing humanity, love, and so on.”
6. Acc. is not fooled	Sax. sings, incorrect	Acc. does not follow	-
7. Vibrati	Acc. speaks, correct	Musical mimicry	-
8. Obscene dimensions	Acc. speaks, correct	Sax. sings the text and emotions	Žižek: “[...] but who possessed her? A voice. A voice in its obscene dimensions.”
9. Acc. looks like a puppet	Acc. plays, incorrect	Sax. mocks acc.	“Accordion already looks like a weird puppet that the player tries to control, but it just screams!”
10. Quickies 2	-	As in number 4	-
11. Chords 2	Acc. plays, correct	Musically together	-
12. Phallic object	Acc. speaks, correct	Sax. performs the text, using the instrument as if it were a puppet	“Thank god the saxophone goes peep, that is the only excuse to hang around in public with such a phallic object.”
13. Sax. is bored	Acc. plays, incorrect	No connection, Sax. does social media	-
14. Breathing	Sax. sings, correct	Musically together	-
Postlude. The key	-	Musically together	-

ACOUSMATICS

Using the above-mentioned methods, I attempt to shed new light on the much-used concept of the acousmatic, finally abandoning it in favour of the working method of “composing anti-acousmatically”.

In 1966, Pierre Schaeffer published *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (*Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*), in which he presented the concept of “acousmatic” and left his permanent mark on how we write and think of sound. In the chapter “Acousmatics”, Schaeffer (2017, 64–69) opens with two definitions from the *Larousse* dictionary: “Acousmatic’ as in the name given to students of Pythagoras, who were not allowed to see their teacher, and later, ‘Acousmatic’, as an adjective: a noise that is heard without the causes from which it comes being seen” (Schaeffer 2017, 64). Schaeffer saw the potential of repurposing this ancient word in a modern context, not only because of his background as an audio engineer, but also as a composer and developer of *musique concrète* – a compositional technique that uses recorded sounds as raw material. Audio technology, which had been advancing by leaps in the preceding years, had allowed for the recording of sound, superimposing it on other sounds or on itself, changing the dynamic, pitch, and speed, techniques that Schaeffer and other composers quickly applied artistically, an evolution which can be seen in their writings (Schaeffer 2017).

As the separation of sound and its source was given a name, Schaeffer further developed the theoretical idea of a “sound object”: pure sound, independent of its source (such as a saxophone or a voice) and the possible technical medium (such as magnetic tape or a memory stick) full of artistic potential, as a compositional material according to the newly-found techniques. The technical and aesthetic have intertwined, as Windsor describes: “The acousmatic was intended not just as a description of how listeners would perceive sounds, but of an attitude composers should develop towards their material” (Windsor 2000, 8). This research relates more to the aesthetic aspect. There has been a plethora of literature on different facets of the concept, such as acousmatic listening (Barreiro 2010; Marty 2019), music (Gorne 2024; Camilleri 2024) and composition (Andean 2014), and as electronic music is now a prominent part of the composer’s conservatory education, Schaeffer’s ideas are also included in curricula worldwide. Adkins et al. (2016) show that this has created an aesthetic with an evolutionary process and reactions of its own. “This definition considers the ‘acousmatic’ not merely as an approach to listening but also as one towards the treatment of sonic materials and their presentation in concert – in essence the establishing of a well-defined musical practice” (Adkins et al. 2016). Because of the magnitude of the literature, only a few aspects can be highlighted.

Acousmatic sound can be intriguing or powerless

In the original mythos of Pythagoras' academy, hiding the teacher guarantees the student's focus on the speaker's words. Analogously, the core of Schaeffer's idea is that we can concentrate on acousmatic sound optimally and not be disturbed by things that should not play a role in the listening experience. Roger Scruton and Erwin Straus go further by arguing that music primarily exists when the sound and the source are detached, either by being acousmatic or by becoming detached in our perception (Kane 2014, 136–137). Chion (1999) and Kane (2014) are less idealistic about the human reaction: while they admit that hiding the source of the sound might enhance the concentration on the sound object, they also emphasise the opposite. Kane (2014, 81–83) presents an example of people in a small village hearing acousmatic choral voices and interpreting them as supernatural. This phenomenon captured the interest of the villagers, and later even the national press, but the focus was on the invisible sound source rather than the sound object.

Acousmatics uses different technical and, more rarely, practical means of detaching the sound from the source. In the case of acousmatic music, this detached element is usually the instrument or the singer's body. *Musique concrète* was born from this detachment and flourishes with it, but there are also non-electronic examples of creating acousmatic music for reasons that do not seem to be purely musical.

Kane (2014, 99–113) paints a partly covered historical *tableau* in front of our eyes: in Italy in the 17th and 18th centuries, it was forbidden for a nun to be seen outside of her convent, and the sight of nuns doing physical exercise, such as playing an instrument or singing, was especially problematic. Still, there were extremely musically talented and educated nuns in the convents. As a result, walls were created in the performance venue, allowing the audience to experience the music being played and sung by nuns without the sexually provocative and, hence, disturbing sight of their bodies. Interestingly, when the philosopher Jean-Jacques Rousseau attended these concerts, he drastically yearned to see the performers that he eroticised in his mind, thus exemplifying the counterbalancing technique mentioned above (Kane 2014, 108–110). Similarly, in the case of *Žižek Says!*, I used an unclear audio source to guide the listener's attention toward finding it.

The special relationship between acousmatic sound and voice

As in the previous story, voice plays a special role in *Žižek Says!*. Indeed, working with voice has influenced my professional identity, so discussing it in the context of acousmatic sound and composition is justified. After referring to Pythagoras' veiled voice, Schaeffer's (2017) emphasis seems to be on audio sources other than voice. Luckily, the acousmatic voice is further analysed by different authors: Dolar (2006) proposes a new theory of voice grounded in philosophy and developed from the ideas of Lacan. Before analysing the voice in Kafka's and Freud's works, he refers

to Schaeffer and Pythagoras. According to Dolar, voice creates the most straightforward mechanism of pure spirit without the body, and hence it is of great power and beauty. The potential of singing even troubles him, because it reverses the hierarchy and allows the voice to dominate the meaning. In *Sound Unseen* (2014) Kane writes about the history of acousmatics, including an in-depth analysis of the minute variations in definitions he cites from different sources, which has been a source of inspiration for this article. Other researchers of acousmatic voice may also be interested in his analyses from Husserl and Heidegger to Derrida, as well as in the psychoanalytic voice in general.

Chion's *The Voice in Cinema* (1999), on the other hand, provides an endless source of interesting references from early cinema, which was fascinated by the relationship between voice and image. He lists Mabuse in *The Testament of Mabuse* (1933), the mother in *Psycho* (1960), and the wizard in *the Wizard of Oz* (1939), which he parallels with Darth Vader in *Return of the Jedi* (1983) as "acousmètre", French for acousmatic being. They are all characters with acousmatic voices that give them special powers. Curiously, they also lose these powers in the process of "de-acousmatisation", where the veil that makes the sound acousmatic is suddenly torn off to reveal the source in all its physicality (Chion 1999). After showing some central aspects of acousmatics, I will now define composing anti-acousmatically and contextualise it.

FROM ACOUSMATIC LISTENING TO COMPOSING ANTI-ACOUSMATICALLY

Composing anti-acousmatically

After introducing these earlier theories, I now present the concept of "composing anti-acousmatically" as follows: *composing informed by acousmatic aesthetics and intentionally guiding the listener's attention towards the audio source*. Being informed could involve dialogue with acousmatic aesthetics or even the utilisation of some of the tools of acousmatics. This definition does not comment on whether the sound itself is acousmatic; the audio source may be visible to the audience or not. The definition also allows ample freedom in the composition's medium, as demonstrated below.

I want to illustrate the definition with two examples. Mozart composed a concert aria, "Popoli di Tessaglia", to showcase the exceptional skills of Aloysia Weber, his sister-in-law (Gidwitz, 1991). Clearly, Mozart did not compose anti-acousmatically, as he wanted to emphasise the performer's skills for their own merit, not to challenge the Schaefferian aesthetic, which had not yet been invented. For another example, let us imagine a contemporary composition based solely on a recorded and manipulated composer's voice describing the recording process and commenting on how it feels to produce the material: "Oh, it does so hurt to sing this high!" This

is composed anti-acousmatically, because we can assume the composer to be aware of the acousmatic inventions and to challenge them intentionally, asking us not to observe the sound as a pure sound object. Quite the opposite, the words make us aware of how it feels to create the sounds. Interestingly, we could also slightly adjust the imaginary composition to make it analogical but still acousmatic (the composer-performer sings live from behind a screen) or even non-acousmatic (the composer-performer sings and is visible). These variations are also composed anti-acousmatically.

At this point, I want to draw a comparison with established terminology from theatre. Brecht (1964) describes *Verfremdungseffekt* as acting “in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play” (Brecht 1964, 91). Ergo, the director, or the other people involved in the production, make the audience aware that they are watching performers playing roles. For Brecht, the distancing allowed the audience to focus on the play’s political message, often aiming to impart a more active role for the proletariat (Morgan 2013). Analogously, in *Žižek Says!* the audience is invited to notice the audio sources, the performers’ bodies, and made more aware of the musicians’ creative role in the artistic process. Still, this is just an analogy, and there are many differences as well.

Before proceeding to contextualise this definition, I want to add an autoethnographic comment. Composing precisely in this way was my intention from the very early stages of this production. At first, it was just a somewhat vague idea, but quickly the more concrete manifestation emerged. Simultaneously, putting the definition into words has been one of the most challenging parts of this process, and it required numerous rewritings.

On terminology and context

After defining the process, I will now contextualise it using existing terminology and theories. “Anti-acousmatically” seemed like an intuitive choice of name, because I was intentionally composing against the acousmatic aesthetics, but I am obviously not the first researcher with somewhat similar ideas. Adkins et al. (2016, 108) suggest “Post-acousmatic practices” that are influenced by, augment, or critique Schaeffer’s heritage. They suggest five “nods”, a loose categorisation of musical parameters, that differentiate specific post-acousmatic practices from acousmatic ones. The nods and their respective original acousmatic descriptions are 1) Time (linear musical time), 2) Performance (separating compositional and performance time), 3) Form (avoiding simple forms and regularity), 4) Production (valuing the craft of quality and sound design), and 5) (Dis)functional harmony and melody (ignoring the concepts of harmony and melody) (Adkins et al. 2016, numbering and description by me). The article then lists examples of post-acousmatic works and practices that

decisively operate against the nod in question. For instance, post-acousmatic works by Richard Chartier, Taylor Deupree, and TU M' that extend the traditional linear temporality are categorised under the first nod.

Later, Holbrook and Rudi (2022) suggest a similar approach, concentrating on the term “computer music”, which makes it challenging to apply their terminology more generally. An analogous, earlier argument is presented by Simon Waters (2000), who promises to go “beyond the acousmatic” by thematising the different cultures of using sound: either acousmatic (sound as abstract material) or sampling (concerned with context) (Waters, 2000, 56). According to him, sampling culture has problematised the acousmatic one, which has led to a cultural shift. Although Waters raises the social question of the background of the sound that the composer uses, his examples of sampling culture seem like comments on Schaeffer's work rather than an actual critique from the outside.

These cases are interesting, but somewhat distant from *Žižek Says!*. Examples of post-acousmatic practices still assume the use of electronics and the digital manipulation of sound, closely related to Schaeffer. It could, nevertheless, also be argued that acousmatic composition as an aesthetic movement and style has gained such importance that its effects are no longer tied to the original medium: it affects all living composers and also the way we can sometimes hear analogical music as sound objects, forgetting the performer. As a result, it can also be challenged from the outside, using the non-digital tools of music theatre rather than its own native tools of electronic music. With this concern in mind, it seems that “composing anti-acousmatically” belongs to the category of post-acousmatic practices, although it is not a typical one.

The exact concepts “anti-acousmatic” or “composing anti-acousmatically” have been used surprisingly seldom, considering the seminal role of acousmatics in studying sound in the academic context. Vincent Tiffon (2006) mentions that the use of sonography provides a paradox of acousmatic music and an anti-acousmatic analysis method (“une méthode d'analyse anti-acousmatique”) but does not define it further. Outside of academia, I found isolated references to the “anti-acousmatic” from artists of different disciplines. Ricardo Cilment (2014) claims that in his *Silent Era*¹ (2002) he “wanted to evoke a sense of ‘anti-acousmatic composition’ by sculpting a gesture-less musical work as a continuous single movement evolving through time while setting points of no return.”

Composer Asbjørn Blokkum Flø (2010) mentions planning “anti-acousmatic Schaefferian sound structures” for the Grønland Chamber Music Festival in 2010. He explains: “[In] *Everyday Filter* (2010), I wanted to explore a harsher sound-world. At the time, I found large parts of the canon of electroacoustic music to be too nice, pretty, dry and academic. Also slightly manipulative on a musical struc-

¹ In a ironic twist, EMDoku has categorised this work as “fixed media, acousmatic” (www.emdoku.de/en/work/emdoku/23652)

tural level” (private communication, 22 January 2025). For Flø, “anti-acousmatic” is a reaction to the overly-polished acousmatic aesthetic. As an interesting side note, the transdisciplinary influence of acousmatics is evident in Christine Sun Kim’s *The Grid of Prefixed Acousmatics* (2017). It is a collection of clay figures named Acousmatics with various prefixes (Hood Museum website 2018).

I summarise here, and in Chart 2, the above-mentioned concepts related, contrasting, or analogous to “composing anti-acousmatically”: Acousmatic sound is an abstract starting point for the aesthetic field of acousmatic composition, to which “composing anti-acousmatically” is opposed. “Composing anti-acousmatically” can also be seen as a special case of post-acousmatic practices, although the examples above emphasise the use of electronic media. Deacousmatisation of the Voice and *Verfremdungseffekt* are techniques of film and drama, respectively, that function in a way analogous to “composing anti-acousmatically”, just for different goals. “Composing anti-acousmatically” forbids acousmatic aesthetics to reveal the performer’s authorship; the deacousmatisation of the voice forbids the acousmatic voice to reveal the character’s powerlessness; and the *Verfremdungseffekt* forbids the audience’s identification with the characters to reveal the political power structures.

THE COMPOSITION PROCESS

In the following chapter, I describe how the new concept is used in praxis; but first, I will give some autoethnographic context for my relation to the performers and the audience, which affected the composition. In many ways, I represent the cliché of a composer: I was born into a middle-class Finnish family in 1982 and am a homosexual cis man. I graduated with a master’s degree in mathematics and a bachelor’s in musicology from the University of Helsinki, followed by a diploma in composition at the Berlin University of the Arts. I completed my doctoral degree at the University of the Arts Helsinki, in the DocMus doctoral school. It involved creating the Voice Map Method, which enhances singer-composer communication. My income comes from various sources, and my work history is somewhat fragmented. As for the performers, Joonatan Rautiola and Niko Kumpuvaara seem to come from the same social bubble as I do, working partly as freelance artists, partly academically, and in international contexts.

Composing for a specific performer and recognising their skills, personality, and body in the tailoring of the composition is the cornerstone of my creative process. I have previously shown that, paradoxically, this method creates music that can also be performed by other musicians (Hyytiäinen 2022). This has been evident in dance, theatre, and music theatre, where pieces are often created in close collaboration (Rymer 2017; Chu 2021). As for their relationship to the audience, composers –

Chart 2. Relationships of different terminologies related or analogous to “composing anti-acousmatically”.

Name	Description	The user	Example	Motivation for utilising this technique
Acousmatic sound (abstract)	An abstract <u>description</u> of sound, its source and the source's visibility	Not eligible	A person hears a sound coming from another room and can not see the source.	There is no general motivation, as acousmatic sounds can occur intentionally or unintentionally.
Acousmatic composition (aesthetic)	A <u>composition</u> of acousmatic sound in a way that relates to other acousmatic compositions	Composer	As part of their studies, a student creates an acousmatic composition of digitally manipulated recorded sound.	Following Schaeffer's ideas, acousmatic compositions have guided the listener's attention towards listening to sound objects.
Post-acousmatic practice	<u>Practices</u> related to the Schaefferian historical heritage	Composer, performer, etc.	A group improvisation jam that combines live singing, pre-recorded material and digital manipulation of sound.	Using the artistic possibilities of acousmatic composition but recognising the artistic and technical possibilities that emerged since Schaeffer.
De-acousmatisation of the voice	A <u>technique</u> for creating a dramaturgical art of a character	Author, etc.	When the Wizard in <i>Oz</i> only exists as a voice, he seems mighty; when his body is revealed, less so.	The fall of a character is underlined by first giving it all the might of the abstract voice and then forcing it to the limitations of the body.
<i>Verfremdungseffekt</i>	A <u>technique</u> used in dramaturgical work to make the audience aware that they are watching a performance	Director, etc.	The choir is commenting on the theatrical piece they are performing.	Making the audience aware that they are watching a performance helps to project the social message.
Composing anti-acousmatically	A <u>technique</u> to make the listener aware of the audio source	Composer (director, librettist)	In <i>Žižek Says!</i> , I emphasise the sound coming from the performer's body to make the audience more aware of the performer.	By directing the audience's attention to the performer (rather than the abstract sound objects), I emphasise the performer as an active subject.

indeed all artists – have specific approaches, and many claim that they do not think of the audience at all (see e.g. Sloboda 2015; Zobl 1983).

The collaboration and chronology of creating the piece up to the intended premiere are outlined in Chart 3.

Although the first artistic initiative came from Rautiola, Kumpuvaara, and me, the production was planned in collaboration with Minna Leinonen, the artistic director of the Tampere Biennale. It was Rautiola who asked for the Voice Map Analysis, because he wanted to learn more about his registers. The Voice Map Method was created exactly for this kind of collaboration (Hyytiäinen 2022), but I thought I already knew the voice well enough. In reality, many register changes inspired sur-

Chart 3. Production schedule.

When and Where	What	Who
June 2022 Helsinki, Finland	Practising other vocal music by Hyytiäinen	Hyytiäinen, Rautiola
Early 2023	Kumpuvaara suggests a collaboration	Kumpuvaara, Rautiola, Hyytiäinen
March 2023 online	Production (application for money from Teosto)	Rautiola, Kumpuvaara, Hyytiäinen, Minna Leinonen
May 2023 online	Grant is issued / Official agreement from Tampere Biennale	Rautiola, Kumpuvaara, Hyytiäinen, Leinonen
June 2023 Helsinki, Finland	Practising other vocal music by Hyytiäinen	Hyytiäinen, Rautiola
August-December 2023	Planning the structure and text	Hyytiäinen
January 2024 Helsinki	Meeting for testing the instruments and scenic options	Rautiola, Kumpuvaara, Hyytiäinen
February 2024 Kaukonen, Finland	Planning the structure, text and musical motives	Hyytiäinen
Mid-February 2024 Helsinki	Voice Map Method	Hyytiäinen and Rautiola
March 2024	Composition of the piece	Hyytiäinen
April 2024 Helsinki	Musical rehearsals	Rautiola, Kumpuvaara
9 April 2024 Helsinki	Final rehearsals	Rautiola, Kumpuvaara, Hyytiäinen
10 April 2024 Tampere, Finland	Premiere (planned)	Rautiola, Kumpuvaara, Hyytiäinen

prises, and this also made the production atypical. When I was doing preliminary research for the composition (from late 2023 to early 2024) I realised that I would like to write about the process as an autoethnography, so while reading theoretical texts to better compose the piece I was simultaneously creating the theoretical basis for this article.

In the writing process, it became evident that a lot of work was needed. I mention this since it must have affected my compositional process and how I recorded it. At first, I made short, easily quotable remarks with witty language for my journal. After realising this, I started to swear a lot, just to make a difference, albeit a pointless one. These stylistic nuances show how, with the autoethnographic method, the process of being a researcher and simultaneously part of the process being analysed can be complex and self-referential (Butz & Besio 2009). The artistic process was not always simple, as demonstrated by the following notion triggered by my preparations for meeting both performers simultaneously for the first time.

Here we go again! Yet another middle-aged, white cis-man is telling people what to do. And how am I any better as a composer, commanding people to do things with their bodies? I'm also one of the "žizeks" — a game of Kapteeni käskee where Hyytiäinen and Žizek are each one of the "captains", or "simons", who are in command.² (Working Journal, 10.1.2024)

The plan was that I would test the technical possibilities of the instruments and experiment with the performative or scenic aspects. Exploring the possibilities of the instruments is a typical part of many composers' processes (Zembylas & Niederauer 2017), and since this piece was to include some specific theatrical aspects, it was essential to also learn their typical body movements, both individually and in relation to one another. To offer a concrete example, I gave the fractionally taller Rautiola the role of the puppet and the somewhat shorter Kumpuvaara the role of the ventriloquist, which created a comical effect. When revisiting the entries for this day and the preceding days, I was able to locate the source of my insecurity: in the performance, I would ask the performers to not only play their instruments and sing (re: Rautiola) but also to play a specific role and to enact the choreography and speaking (re: Kumpuvaara). The abstract and complex repertoire planned for the premiere must have blinded me, as I had already seen them individually perform their hearts out during theatrical performances.

This movement was then tested on how Kumpuvaara and Rautiola would look as a ventriloquist and a puppet, respectively. While testing different positions, they intuitively used sounds and movements that were short and had strong attacks. I composed this material for the prelude, as seen in Example 1, where Kumpuvaara recites the text in a staccato manner while Rautiola opens his mouth as if he were the one speaking.

The image shows a musical score for two staves, labeled 'V.' (Violin) and 'Acc.' (Accordion). The tempo is marked as '♩ = 66'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 9/8. The music is written in a staccato style with short, sharp notes. Above the first staff, the text 'mechanically, fake happy' is written. Below the staves, the lyrics 'Voice is not an or - ga - nic part of hu - man bo - dy.' are written, with hyphens under the words 'or', 'ga', 'nic', 'hu', 'man', and 'bo'.

Example 1. Measures 4–5 of *Žizek Says!* (Hyytiäinen 2024), the accordionist's spoken staccato material.

A second task was to find a musical motif that I would use as a "Simon Says!" of the game, which will be explained a bit later. The motif has components of timbre, rhythm, and pause or inhale that can be produced by both instruments, the speak-

² This and all the following journal entries were written originally mainly in Finnish, translated by me.

ing (acc.), or singing (sax.). Examples 2a, 2b, and 2c show this “Žižek Says!” motif spoken by the accordionist, sung by the saxophonist, and played by the accordionist.³ Example 2d is a faux version of this.

10 $\text{♩} = 112$ speak, proud *f* Besserwisser *mf*

Voice
Accordion

Ži - žek says: the hu man voice

Example 2a. Measures 10–11, “Žižek Says!” motif spoken by the accordions.

27 $\text{♩} = 66$ *f* *mf*

Voice
Saxophone

3 i 3 ε k (ho) s ε ε ε z:
ref: [Ži žek Says]

Example 2b. Measures 27–28, “Žižek Says!” motif sung by the saxophonist.

Accordion

f

Example 2c. Measures 110–111, “Žižek Says!” motif played by the accordionist.

Finding the musical material was rather intuitive, but settling on the right choreography and positions was not always easy; this proved to be an important source of energy and intensity in the piece, as the following excerpts from the working journal testify.

These musicians are dudes. Being in each other's arms is intimacy, and thus a bit awkward, testing the natural distance between Finnish straight men. Perhaps that is why it is also intense and interesting. We try it out in the rehearsals, and when I take a picture of the situation for my own reference, the accordion player fools around and makes a vic-

³ The saxophonist never plays the motif in the final piece. We found a very nice way for the instrument to play it, but finally it was not required dramaturgically.

The musical score shows two staves. The top staff is for Voice Saxophone, starting at measure 55 with a tempo of 66 and a dynamic of *mf*. The melody consists of eighth notes with lyrics 'i ε i ε i i ε i ε i'. A red 'X' is placed above the first measure. The bottom staff is for Accordion, which is mostly silent with rests, except for a final measure where it plays a half note with a dynamic of *pp*. A note on a ledger line above the staff is marked '8va'. Text annotations are placed between the staves: 'look at the sax player skeptically, that wasn't "Zizek says!" motif' and 'play without even noticing it avoiding eye contact with Sax'.

Example 2d. Measures 55–57, the saxophonist singing a fake version of the “Žižek Says!” motif.

tory sign to lighten up the situation. [...] Technical competence is also a theme, one of the symbols of success. However, it is passed over quickly, and people are prepared to take risks and show themselves to be in the risk zone. (Working Journal, 18.1.2024)

It would be interesting, although unfortunately beyond the scope of this study, to thoroughly analyse why this closeness – one person controlling the other like a puppet master, and a voice coming out of the body – feels so extreme in a somewhat uncomfortable but also intriguing way. I can only try to classify certain components that I find crucial to the set-up: the performers are on the concert stage mainly as musicians; the intensity of the sensation would drastically diminish if the piece was contextualised as performance art, theatre or opera. My claim is that the audience tends to see the musician purely as a musician. While people are not used to perceiving “the accordion player” as a role, this leap comes more easily in regard to singers – after all, singers have a role in operas. However, when performing an art song singers also often act with their voices, and to some extent with their bodies (Pallanch & Amaral 2022).

The matter is further complicated by the different hierarchies between instrumentalists and singers, especially when one person performs both functions. Finally, the fact that both persons involved in this particular piece are cis-male ups the ante on the intensity of the performance. This closeness between male bodies makes us aware of them in a way that we are not accustomed to. Rautiola’s body, as the puppet, is being controlled by Kumpuvaara’s body, as the ventriloquist. Surely, as a homosexual man, I might be differently aware of the intimacy between men, which I can utilise as a tool of composing anti-acousmatically.

Anti-acousmatic composition in Žižek Says!

From these descriptions, we arrive at the specifics of the anti-acousmatic composition. I knew that many composers would attend the premiere, and that the piece would be performed in concert and festival settings alongside other contemporary works. This lent a certain gravity to the composition process, and in the journal I used some fairly dramatic phrases like “my statement” and “What do I want to say” (“Mitä mä haluun sanoo”, Working Journal, 9.12.2023). This gravity was further intensified by reading Kane’s *Sound Unseen* (2014), which exhausted me with its extensive theoretical input, mentioned above.

How did acousmatic [thinking and composing] influence contemporary music, and, for instance, the Darmstadt School? The pressure must have been tremendous for various reasons: 1) historical – the need to move away from communal singing and the performers’ bodies, 2) Schaeffer and co. are strongly present, aesthetically and technically, and 3) the whole world became “acousmatic” as radio and tape recordings became commonplace. Perhaps that influenced how vocal music is used and how it treats the singer (e.g. by forgetting the singer and thinking of them almost acousmatically). (Working Journal, 22.1.2024)

That somewhat jumpy journal entry reveals some of my own simplistic analyses of complex historical and aesthetic developments, which may be worth a closer look. It states that the so-called Darmstadt School was oriented toward acousmatic thinking and composing, placing less emphasis on the performer’s embodiment. The composers sought to distance themselves from the communal singing that the preceding national socialists had misused. I leave this claim to the mercy of music historians. The idea that the abstract aesthetic of Schaeffer fit the Darmstadt and that the time was right has more basis, although the relationship between the French and the German was not an easy one (see e.g. Palombini 1993; Toop 2014).

The last claim is that contemporary composers often try to compose abstractly, almost forgetting the singer and their body. This comes from my critical view of what young composers usually learn about voice, and the general problems with communication (Barker & Huesca 2018; Fornhammar & Hyytiäinen 2025; Hyytiäinen 2022). There are also striking examples of composers who have aesthetic roots in the Darmstadt School but have still been able to communicate splendidly with singers and to consider them when composing (Mösch 2017). On the subsequent page of the journal, this tantrum has already found its creative manifestation:

Who commands and why? Create a game about which sound or voice is which > force the audience to look for the source of the sound or voice and to find it > force them to listen in an anti-acousmatic way (in a way that is idiomatic to you). (Working Journal, 22.1.2024)

This quote is a good description of anti-acousmatic composition, and the line “force them to look for” is a first try at describing my intention: I wanted the audience to be aware of the body that produces that sound, and some kind of manipulation was needed from my side. One method would have been the de-acousmatisation of Chion (1999, 23), reconnecting the acousmatic voice to its original source, as mentioned before. It would have been dramatic to start the piece behind curtains or screens, and only at a certain point reveal the performers. However, I felt that an acoustic concert would not have been the right place for this. More importantly, I assumed that the practical aspects of theatre would have taken up the audience’s concentration and that the voice would have been somewhat secondary. I preferred the performance to take place in the context of chamber music, although with some concealed theatrical elements.

Instead, the trick is ventriloquism, heavily inspired by Žižek’s idea of voice as ventriloquism, or the possessing of a body. At first, in the Prelude and Part 1, Kumpuvaara speaks and Rautiola moves like a puppet. Later, in Parts 9 and 12, Rautiola holds the instrument like a puppet as he sings. In both cases, the ventriloquism trick makes the audience aware of the sound source because they notice the simple trick very soon, or at least by the end of Part 1, when Rautiola starts to move independently of the spoken text. The trick itself is childish, but the point is not to fool the audience – quite the opposite, it is to assure them that they are very much aware of the sound source.

As for the game, I created a musical version of “Simon Says!”, which I already hinted at. The game’s signal was musical (see examples 2a, 2b, 2c), and the command was always the same: “Repeat what I’m doing.” After performing the correct signal, the musician would perform different music that the other person would have to mimic as closely as possible. If the signal was wrong, this mimicry would not occur. The game would make the sources evident, as the different instruments and voices had to mimic each other. In a way, the ventriloquism was a special version of this, where mimicry happened without any delay. Also, here the system is simple, literally a children’s game, but it was not about making it challenging to follow who is doing what.

On the contrary, in this type of game, with its clear rules, it is even more evident that the first sound comes from the first player and is then mimicked by the second. At a very early stage I did play with the idea that the performers would somehow actually play the game, that they would not know if the signal was correct and whether they would need to mimic the music. I decided I still wanted to maintain control as a composer, but Parts 4 and 10 are concentrated versions of this earlier idea, as the musicians jump to random boxes and need to follow each other. Nevertheless, the uncertainty of the game’s nature would remain for the audience.

Although these two musical ideas or games are implied, one more fundamental aspect was necessary for them to work and to grab the audience’s attention. Al-

though both performers were highly skilled in playing instruments, they were also willing to do the scenic aspects. The accordionist was also willing to speak in various expressive ways, but, most significantly, the saxophonist would sing some rather complex music, including using extended vocal techniques and extreme range. He is also trained as a tenor, and through the Voice Map Method I identified certain striking ranges and effects in his voice. Even though the programme booklet mentioned a singing saxophonist, the first, and later the most extreme notes, must shock the audience at the premiere: to hear that the person they know as a contemporary saxophone player also has a trained tenor voice (see e.g. Healy 2018; Livorsi 2023; Schubert & Wolfe 2016).

This was part of my anti-acousmatic plan – the audience is more aware of the saxophonist’s body when, surprisingly, it is simultaneously the singer’s body. The surprises function on different levels: the accordionist’s speaking changes the aural function from music to speaking (Healy 2018). For the saxophonist, the aural function remains the same: both playing and singing are making music, but the change from the saxophonist to the singer undergoes a different transformation, especially since, during the piece, he does much more singing than playing. One way to describe the difference between bursting into song and starting to speak is described by Chion (1999), who explains how the silent film acquired sound. He mentions filmed operas as some of the very first examples of movies with sound, but “[s]inging is one particular mode of vocal production. For singing, the entire body mobilises around the voice [...]” (Chion 1999, 128.)

In contrast, “the spoken utterance, which conveys words, emotions, or a message, makes all the more apparent the cinema’s diversion of attention from the ‘whole’ human being to just its [sic] voice” (Chion 1999, 128; italics omitted). *Žižek Says!* functions very differently from film, but this description captures the essence of how I wanted the surprise to function. My goal was to emphasise the performer’s body and personality behind the role, giving them authorship.

To conclude, I employed at least the following techniques to compose anti-acousmatically: In the performance, the musicians were contextualised as instrumentalists, then I extended the function of the accordionist to that of a speaking actor and the saxophonist to a singing actor. The musicians’ bodies were closer to each other than the social norm would allow, making us more aware of them. The theme of ventriloquism sets the stage for questions of who is playing and what is being played: first, the saxophonist is a puppet for the accordionist, then the saxophone is played like a puppet by the saxophonist. According to Žižek, the chain of control continues, though, and the saxophonist’s body has been solely a puppet for his voice all this time. The game of “Simon Says!” raises questions about roles again: are the musicians really playing, or is it all an act?

THE FUTURE

The uncontrollable nature of composition was present in the production of *Žižek Says!*. It is humbling to be reminded that, as much as we imagine composing for future generations, or simply attempt to plan how the audience will react to the music in the premiere performance, there are many steps between our imagination and reality, many of which we cannot foresee. We scheduled only one proper rehearsal of the piece, the day before the planned premiere, but Rautiola was rather ill. Still, he played and sang his part skilfully. All possible preparations were made, but the following day it was evident he was not fit to travel to the festival or to perform there.

The rehearsals went very well, but [Rautiola] was tired and a bit ill. “Miika says!” does not apply; [Rautiola] cannot recover just because I say so. It is scary to lose control, but also kind of comforting. If a performer cannot perform due to illness or whatever, the whole piece does not exist. My responsibility has, in a way, ended. (Working Journal, 9.4.2024)

At the time of writing, there are plans for a premiere in Paris in 2026. It is even possible, although fortunately unlikely, that the piece will never be premiered. Composers can plan and set up the musical dramaturgy in a certain way, but the performance, and moreover, the audience’s experience, is fundamentally out of our control; furthermore, it is not something we can ever thoroughly know. Studying the audience’s experience is relatively new and still developing. Burland and Pitts (2014) collected some of the most convincing techniques and ideas between the early 1990s and 2014, and since then the evolution has been ever more striking (Emerson 2023; Tschacher et al. 2023; Young et al. 2023).

Achieving the abstract level at which I was operating made me question the whole nature of the project. I was using acousmatic tools to go beneath the veil and reach anti-acousmatic composition, but would the audience follow me, or would they remain in the comfort of something they were used to?

As continuous reflection is very much a part of the creative process in art (Guillemier 2016), artistic research (Kanno et al. 2022; Mäkelä et al. 2011), and autoethnographic research (Adams et al. 2015), I questioned my motivation. Why did I find it necessary to develop and put into use the process I call composing anti-acousmatically? In the Working Journal entries that led to the intended premiere, I was at times critical of my motivation, and I challenged it in order to refine its intellectual and emotional background. In the entries quoted above, I have problematised some of the social issues that can arise with acousmatic composition (Working Journal, 22.1.2024), and also with mindlessly following the commands of the composer, or anyone with too much power (Working Journal, 10.1.2024). Even if this early reflection duly alters the process of composing anti-acousmatically, it never truly ques-

tions whether I should compose in that way. I recognise this structure, as it applies to most of my larger-scale artistic processes; they begin with a non-musical concept or idea that is developed but never abandoned.

Thankfully, the autoethnographic process has given me the opportunity and the tools to further reflect on these processes. In light of this, I find creative energy and much potential – some of it realised – in the arguably dogmatic idea of composing anti-acousmatically. It can make the performer's agency more evident and give new options for the composer's authority by embodying the music-making. I hope that this manner of composing resonates intriguingly, if not irritatingly, with other musicians and researchers.

Conclusions

Challenging, and even opposing, acousmatic sound has created interesting dissonances in the creative process and helped me articulate my intentions and the challenges that lie ahead, prior to their realisation. Composing anti-acousmatically has allowed me to view the rehearsal and performance process more empathetically. This wrestling has a value of its own, since the composer's thinking process is seldom shown in public. Also, it created a natural flow of drama in the piece, with some fruitful frictions. Combining the game-like structure with simple musical structure created a novel dramaturgy, a music theatre hide-and-seek.

This rather proves that composing anti-acousmatically is not simply composing against a specific theory for petty personal reasons. Instead, adding the “anti-” in front of acousmatic can be seen as a positive constraint, forcing the artist to look ever deeper for artistic ideas, meta levels, and references, such as Žižek's theory of the ventriloquist voice. Defining composing anti-acousmatically has also shed new light on what it means to compose acousmatically, and to perform contemporary music in an embodied manner that gives agency to the musicians. Curiously, this also created a potential link between acousmatic composition and the challenges for the system of higher education of composers and singers, a theme still too little studied. More research into the audience's experience and the composer's artistic process is also much needed. Still, I hope my input, at times personal, has brought us a step closer to better describing and understanding compositional processes.

REFERENCES

Primary material

- Hyttiäinen, Miika 2024. *Žižek Says!* Score.
— Working Journal for *Žižek Says!* August 2023 – August 2025.

Literature

- Adams, Tony E., Stacy Linn, Holman Jones & Carolyn Ellis 2015. *Autoethnography*. New York, NY: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1002/capr.12111>
- Adkins, Monty, Richard Scott & Pierre Alexandre Tremblay 2016. Post-Acoustic Practice: Re-evaluating Schaeffer's heritage. *Organised Sound*, 21 (2), 106–116. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000030>
- Andean, James 2014. Sound and Narrative: Acoustic Composition as Artistic Research. *Journal of Sonic Studies* 7. <https://doi.org/10.22501/JSS.86118>
- Barker, Paul Alan & Maria Huesca 2018. *Composing for Voice: Exploring Voice, Language and Music*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315277172>
- Barreiro, Daniel L. 2010. Sonic Image and Acoustic Listening. *Organised Sound*, 15 (1), 35–42. <https://doi.org/10.1017/S1355771809990240>
- Bearnes, Sean & Clint Randles 2022. A Music Teacher's Blended Teaching and Learning Experience during COVID-19: Autoethnography of Resilience. *International Journal of Music Education*, 41 (1), 69–83. <https://doi.org/10.1177/02557614221091829>
- Brecht, Bertolt 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Translated by John Willett. New York, NY: Hill and Wang.
- Burland, Karen & Stephanie Pitts 2014. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Burlington, VT: Ashgate.
- Butz, David & Kathryn Besio 2009. Autoethnography. *Geography Compass*, 3 (5), 1660–1674. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2009.00279.x>
- Camilleri, Lelio 2024. The Genesis of Acoustic Music – Espaces Inhabitables by François Bayle. *Musica/Tecnologia*, 18 (1), 73–84. https://doi.org/10.36253/music_tec-15337
- Carless, David 2020. Mathew and Me: A Musical Performance Autoethnography Exploring Same-Sex Attraction in Sport. *Qualitative Inquiry*, 27 (8–9), 1095–1101. <https://doi.org/10.1177/1077800420978731>
- Chion, Michel 1999 [1982]. *The Voice in Cinema*. Translated by Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- Chu, Priscilla 2021. Recent Developments in Hong Kong's New Music Theater Scene: Interviews with Three Local Artists. *Asian Education and Development Studies* 10 (4), 504–514. <https://doi.org/10.1108/AEDS-01-2019-0001>
- Cilment, Ricardo 2014. Programme notes in the concert “Sound Lab Presents Edit-Point”, 4 April 2014.
- Dolar, Mladen 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner 2010. Autoethnography: An Overview. *Astrolabio: Nueva Época*, 0 (14), 249–273. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>

- Emerson, Gina 2023. *Audience Experience and Contemporary Classical Music: Negotiating the Experimental and the Accessible in a High Art Subculture*. New York, NY: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003142874>
- Fiennes, Sophie, Slavoj Žižek, Brian Eno & Tony Myers 2006. *The Pervert's Guide to Cinema Parts 1, 2, 3*. Amoeba Film, Lone Star Productions, and Mischief Films. London: P Guide.
- Fornhammar, Lisa & Miika Hyytiäinen 2025. Towards a Collaborative Higher Music Education Curriculum: A Singer-Composer Duoethnography. *Nordic Research in Music Education*, 6 (June), 46–69. <https://doi.org/10.23865/nrme.v6.6136>.
- Gidwitz, Patricia 1991. "Ich bin die erste Sängerin": Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos. *Early Music*, 19 (4), 565–579.
- Gorne, Annette V. 2024. Space, Sound, and Acousmatic Music. The Heart of the Research. *Musica/Tecnologia*, 18 (1), 35–49. https://doi.org/10.36253/music_tec-15335
- Gouzouasis, Peter & Christopher Wiley (eds.) 2024. *The Routledge Companion to Music, Autoethnography, and Reflexivity*. 1st ed. New York, NY: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780429330049>
- Guillaumier, Christina 2016. Reflection as Creative process: Perspectives, Challenges and Practice. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15 (3–4), 353–363.
<https://doi.org/10.1177/1474022216647381>
- Healy, Kristine 2018. *Imagined Vocalities: Exploring Voice in the Practice of Instrumental Music Performance*. Doctoral thesis, University of Huddersfield.
- Holbrook, Ulf & Jøran Rudi 2025. The Expanding Fields and Practices of Technology-Based Music. In Jøran Rudi and Monty Adkins (eds.) *The Routledge Handbook to Rethinking the History of Technology-Based Music*. New York, NY: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003430599>
- Hyytiäinen, Miika 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-Singer Communication*. Doctoral thesis. EST 64. Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-276-5>
- Kane, Brian 2014. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kanno, Mieko, Guadalupe López-Íñiguez & Heidi Westerlund 2022. Composers' Reflections on the Relevance of Artistic Doctoral Education in Finland: From Self-Development towards Knowledge Exchange and Knowledge Creation. *Trio*, 11 (1–2), 39–60.
<https://doi.org/10.37453/tj.120925>
- Liu, Lu, Sergio Garcia-Cuesta, Laura Chambers, Sergej Tchirkov & David G. Hebert 2024. Rethinking "Musical Excellence" from a Decolonial Perspective: Disruptive Autobiographical Experiences among Doctoral Scholars. *International Journal of Music Education*, 0 (0).
<https://doi.org/10.1177/02557614241281992>
- Livorsi, Paola 2023. *Human Voice and Instrumental Voice: An Investigation of Voicelikeness*. Doctoral thesis. Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki.
- Marty, Nicolas 2019. The Study of Acousmatic Listening Behaviours. *Organised Sound* 24 (1), 8–19.
- Morgan, Margot 2013. *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe. Critical Political Theory and Radical Practice*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1057/9781137370389_3
- Mäkelä, Maarit, Nithikul Nimkulrat, D. P. Dash & Francois Nsenga 2011. On Reflecting and Making in Artistic Research. *Journal of Research Practice*, 7 (1).
<https://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/download/280/241-inline=1.html>

- Mösch, Stephan 2017. *Komponieren Für Stimme von Monteverdi Bis Rihm: Ein Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Pallanch, Julia & Heloisa Amaral 2022. The Singing Performer: Who Am I on Stage When Not Singing? Master research by Julia Pallanch, Royal Conservatoire of the Hague. Exposition. KC Research Portal. <https://www.researchcatalogue.net/view/1424432/1510130/0/0>. <https://doi.org/10.22501/koncon.1424432>
- Palombini, Carlos 1993. Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music. *Computer Music Journal*, 17 (3), 14–19. <https://doi.org/10.2307/3680939>
- Rymer, Jess 2017. An Argument for Investigation into Collaborative, Choreomusical Relationships within Contemporary Performance: A Practical and Theoretical Enquiry into the Distinct Contributions of a Collaborative, Co-creative Approach. *Avant*, 8, 181–196. <https://doi.org/10.26913/80s02017.0111.0017>
- Scarffe, Joe William 2020. *Conceptualising Musical Graphic Performance: An Investigative Journey of Self-Reflective Artistic Practice and Autoethnography*. Doctoral thesis. Birmingham City University.
- Schaeffer, Pierre 2017 [1966]. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Translated by Christine North & John Dack. Oakland, CA: University of California Press.
- Schubert, Emery, & Joen Wolfe 2016. Voicelikeness of Musical Instruments: A Literature Review of Acoustical, Psychological and Expressiveness Perspectives. *Musicae Scientiae*, 20 (2), 248–262. <https://doi.org/10.1177/1029864916631393>
- Sloboda, John 2015. The Composer and the Audience. In Peter Wiegold & Ghislaine Kenyon (eds.) *Beyond Britten: The Composer and the Community*. Martlesham: Boydell and Brewer. 175–189. <https://doi.org/10.1515/9781782045076-020>
- Tiffon, Vincent 2006. La représentation sonographique est-elle une aide pour l’analyse perceptive de la musique électroacoustique? *LIEN: L’analyse perceptive des musiques électroacoustiques*. Editions Musiques & Recherches, 2006, 3–16. <https://www.musiques-recherches.be/fr/publication/1211-lien-l-analyse-perceptive-des-musiques-electroacoustiques>
- Toop, Richard 2014. Paris, Darmstadt, New York: The Beginnings of the “New Music” Quartet. *Contemporary Music Review* 33 (3): 318–335. <https://doi.org/10.1080/07494467.2014.975552>
- Tschacher, Wolfgang, Steven Greenwood, Sekhar Ramakrishnan, Martin Tröndle, Melanie Wald-Fuhrmann, Christoph Seibert, Christian Weining & Deborah Meier 2023. Audience Synchronies in Live Concerts Illustrate the Embodiment of Music Experience. *Scientific Reports*, 13 (1), 14843. <https://doi.org/10.1038/s41598-023-41960-2>
- Waters, Simon 2000. Beyond the acousmatic: hybrid tendencies in electroacoustic music. In Simon Emmerson (ed.) *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate. 56–83.
- Windsor, Luke W. 2000. Through and Around the Acousmatic: The Interpretation of Electroacoustic Sounds. In Simon Emmerson (ed.) *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate. 7–35.
- Young, Gareth W., Néill O’Dwyer, Mauricio Flores Vargas, Rachel Mc Donnell & Aljosa Smolic 2023. Feel the Music! – Audience Experiences of Audio–Tactile Feedback in a Novel Virtual Reality Volumetric Music Video. *Arts*, 12 (4), 156. <https://doi.org/10.3390/arts12040156>
- Zembylas, Tasos & Martin Niederauer 2017. *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*. Abingdon, Oxon & New York, NY: Routledge.
- Žižek, Slavoj 1996. “I Hear You with My Eyes”; Or, The Invisible Master. In Renata Salecl & Slavoj Žižek (eds.) *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham & London: Duke University Press
- Zobl, Wilhelm 1983. Composer and Audience. *Interface*, 12 (1–2), 115–118. <https://doi.org/10.1080/09298218308570411>

Web sources

Flø, Asbjørn 2010. Professional web page, section “Concert at Grønland Chamber Music Festival”. www.asbjornflo.net/en/ Accessed 19.2.2025

Hood Museum 2018. Christine Sun Kim.
<https://hoodmuseum.dartmouth.edu/publication-chapters/christine-sun-kim>
Accessed 10.2.2025

PILVI JÄRVELÄ

Jos talonpojalla olisi ollut piano – pelimannimusiikin estetiikka pianistin musiikillisen ilmaisun laajentajana

Pianoa ei ole perinteisesti mielletty kansansoittimeksi. Kansanmusiikkia soittavana pianistina olen kuitenkin ollut jo vuosien ajan kiinnostunut kansanmusiikin ja pianon vuorovaikutuksesta. Tässä artikkelissa avaan tutkimustani, jossa tarkastelen taiteellisen työskentelyn keinoin, miten pelimanniviulistin tyyleihin pohjautuvia soittamisen tapoja on mahdollista hyödyntää pianoilmaisussa. Tutkimustehtävänäni on ollut selvittää, millaiset soittotekniset ja ilmaisulliset elementit saavat pianon instrumenttina kuulostamaan kansanomaiselta. Klaveerisoittimia alkoi rantautua Suomeen 1700-luvun loppupuolella, ja säätyläispiireissä pianonsoittotaitoa pidettiin tärkeänä osana erityisesti tyttöjen kasvatusta (Järvi 2016, 54). Pianoforteja hankittiin etenkin kartanoihin ja pappiloihin. Piano oli kallis hankinta, mikä saattoi osaltaan vaikuttaa siihen, ettei se kuulunut kansansoittajien soittimistoon. Rahvaan käytössä valtasoittimina soivat viulu ja klarinetti, ja musiikki levisi kuulon- ja muistinvaraisesti (Leisiö & Westerholm 2006, 448). Edes vuonna 2006 julkaistussa kansanmusiikin yleisteoksessa (Asplund ym. 2006) ei ole mainintaa pianosta kansanmusiikkikäytössä. Nykyään pianoa käytetään kansanmusiikissa usein vapaaseen säestykseen perustuvana sointu- ja säestyssoittimena, mutta tässä tutkimuksessa tarkasteluni kohteena on erityisesti melodiasoitto ja sen ympärille muodostuva tyyllinen kokonaisuus.

Kosketinsoittimista harmoonia¹ alettiin käyttää pelimannien keskuudessa säestyssoittimena 1800-luvun loppupuolella, erityisesti Keski-Pohjanmaalla Perhonjokilaakson ja Etelä-Pohjanmaalla Järvisseudun alueella (Westerholm 2010, 10). Myöhemmin 1900-luvulla harmooninsoittajat saattoivat säestää kansansoittajiaan pianolla, jos julkisissa tiloissa kuten seurantaloilla oli sellainen harmoonin sijaan. Pääsääntöisesti pianoa käytettiin kuitenkin täysin samalla tavalla kuin harmoonia. Tästä esimerkkinä Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKUsta löytyy 1950-luvulta peräisin olevia ensimmäisiä kansanperinteeseen painottuneita pia-

¹ Vaikka soittimen nykyinen yleiskielinen kirjoitusasu on *harmoni*, sen soittajat käyttävät instrumentistaan yhä pääosin vanhakantaista muotoa *harmooni*. Käytän tässä artikkelissa jälkimmäistä kirjoitusasua, sillä se vastaa sekä soittimen perinteistä nimitystä että nykyistä kansanmusiikin alalla vakiintunutta muotoa.

noäänitteitä, joissa Kaustisen purppuripelimannien ensimmäinen harmooninsoittaja Veli Valo (1914–1998) säestää Konsta Jylhää (1910–1984) pianolla (AK/3864). Kaustislaista pelimannia Mauno Järvelää haastatellessani nousi esiin sama asia:

Kyllä minä muistan kun Veli Valokin tämmäsi pianolla kun harmoonia ei sattunut olemaan lähettyvillä. Mutta samalla tavalla hän sitä soitti kuin harmooniakin, samat sointuotteet ja käännökset. Ei hän melodioita soitellut. (Järvelä 2021.)

Yksittäisenä poikkeuksena mainittakoon teerijärveläinen kaupan alan yrittäjänä ja johtajana työskennellyt Uno Granholm (1900–1977), jonka soolona pianolla soittamia purppurikappaleita² on samaisessa arkistossa tallennettuna vuodelta 1974. Hän oli oppinut kappaleita muun muassa viulua soittaneelta isältään Karl-Johan Granholmilta (1866–1930) (Granholm 1974). Läheisen maantieteellisen sijainnin takia voitaneen olettaa hänen ohjelmistonsa ja soittotapansa saaneen myös vaikutteita Perhonjokilaakson lähikuntien vahvasta pelimannimusiikkikulttuurista, johon purppuri olennaisena osana kuului. Sotien jälkeen hyvinvointivaltioksi rakentuvassa Suomessa yhä useammasta kodista oli mahdollista löytää piano. Uno Granholmin suhteesta musiikkiin ja yhtenä esimerkkinä sen ajan perheiden musisointikulttuurista kerrotaankin, että ”[m]usiikki oli hänellä lähellä sydäntä ja hän hallitsi useita soittimia kornetista pianoon. Hänen perheensä muodosti kokonaisen orkesterin.”³ (Granholm 2018, käännös kirjoittajan.)

Vaikka on mahdollista, että kuvatun kaltaisia yksittäisiä esimerkkejä pianon käytöstä pelimannimusiikissa on Suomessa ollut enemmänkin, pianon laajempi käyttö kansanmusiikkisyhteisöissä alkoi vasta 1990-luvun alussa kansanmusiikin koulutuksen ja uuden ammatillaiskentän kehittymisen myötä. Tässä vaiheessa kansanmusiikin harjoittaminen oli laajentunut pääosin harrastuspohjalta soittavista ja itseoppineista pelimanneista myös koulutuksen piiriin, musiikkiopistotasolta korkeakouluun saakka. Muutoksen myötä kansanmusiikki oli saanut myös uuden merkityksen esittävänä taiteena, jota oli mahdollista nähdä ja kuulla esimerkiksi konserttisaleissa ja klubeilla. Timo Alakotila (s. 1959) on ensimmäisiä alan pioneereja ja tehnyt suuren työn pianon tämänhetkisen aseman saavuttamiseksi kansanmusiikin kentällä. Alakotila on luonut säestystyylin, joka hyödyntää uudemman perinteen pelimannimusiikissa käytettyä rytmiiikkaa soveltaen samalla pianon monipuolisia mahdollisuuksia ja laajentaen pelimannimusiikissa perinteisesti käytettyä harmoniaa. Pääinstrumenttinaan pianoa soittavia ammattikansanmuusikoita on Suomessa edelleen vasta alle kymmenen.

² Purppuri on useista pikkutansseista koostuva ketju, joka oli 1900-luvun alussa keskeinen tanssi kummallakin kielialueella Pohjanmaalla ja Keski-Pohjanmaalla (Asplund 2006, 333).

³ Musiken låg honom varmt om hjärtat och han behärskade ett flertal instrument från kornett till piano. Hans familj bildade en hel orkester.

Artikkelissa syvennyn kansanmusiikkia soittavan pianistin työtapaan, jossa toisen soittimen kansanomaisesta tyyliä ja estetiikkaa siirretään pianolle. Tätä käytäntöä on alettu hyödyntää kansanmusiikin parissa toimivien taiteilijoiden ja opettajien keskuudessa erityisesti sellaisten soitinten kohdalla, joita ei tavanomaisesti ole mielletty kansansoittimiksi. Työtapa tarjoaa perinnelähtöisen välineen tutkia kansanmusiikista kumpuavia ilmaisen mahdollisuuksia. Viulun asema keskeisenä kansansoittimena, sen monipuoliset ilmaisumahdollisuudet sekä oma soittohistoriani viulistien kanssa vaikuttivat siihen, että valitsin viulun tyylipiirteiden omaksumisen kohteeksi. Tutkimukseni välityksellä pyrin tarjoamaan syventävän esimerkin kansanmusiikkia soittaville pianisteille sekä avaamaan pelimannimusiikin estetiikkaa ja tyylipiirteiden soveltamista myös sellaisille pianisteille, jotka eivät lähtökohtaisesti ole kansanmuusikoita. Tutkimuksessani sain selville, miten pianistina voin toteuttaa pelimannimusiikille ominaista estetiikkaa. Tämän pohjalta ehdotan, että tällaisen kuulonvaraiseen omaksumiseen perustuvan työskentelyprosessin avulla voi rikastuttaa pianistista ilmaisuja ja laajentaa soittajan ymmärrystä kansanmusiikin ilmaisullisista mahdollisuuksista.

Tavoitteeni hahmottaa, millaiset soittotekniset ja ilmaisulliset elementit saavat pianon kuulostamaan kansanomaiselta, on käytännössä tarkoittanut viulun tyylipiirteiden analysointia ja siirtämistä pianolle. Taiteellisen työskentelyni keskiössä ovat näin olleet soittotyylit, niiden havainnointi soittaen ja imitoiden sekä imitoinnin ja omaksumisen seurauksena muodostuva musiikillinen kokonaisuus. Lopullinen tavoitteeni ei kuitenkaan ole ollut tietyn historiallisen soittajan tai maantieteellisen alueen tyylin imitoiminen. Sen sijaan imitointi on toiminut työvälineenäni pyrkiesäni syventämään ymmärrystäni siitä, kuinka erilaisten kansanmusiikin tyylipiirteiden hyödyntäminen voi rikastuttaa pianoilmaisuja. Kansanmusiikissa elänyt arvostus lukuisia persoonallisia soittotyyliä kohtaan sekä moninaiset soittamisen tavat (Leisiö & Westerholm 2006, 447–448) itsessään antavat tilaa ja painoarvoa soittajan omille musiikillisille valinnoille. Näin ollen kansanmusiikkiin on ikään kuin sisäänrakennettuna mahdollisuus päästä käsiksi luovaan ja soveltavaan musiikin tuottamisen tapaan.

Artikkelini vastaa seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Millainen työskentelyprosessi tukee kansanomaiselle viulunsoitolle ominaisten tyylipiirteiden ja soittotavan tunnistamista ja siirtämistä pianonsoittoon, ja miten näitä piirteitä voidaan soveltaa pianistin käytännön musisoinnissa?
2. Millä tavoin lisääntynyt ymmärrys pelimannimusiikin estetiikasta ja kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteistä sekä niiden soveltamisesta vaikuttaa pianistin ilmaisuun?

Jos talonpojalla olisi ollut piano -konsertti 3.4.2023 Annalan huvilassa Helsingissä muodostaa tämän artikkelin tutkimuskohteen ja keskeisen sisällön. Konsertti oli

taiteelliselle tutkimukselle tyypilliseen tapaan sekä tutkimusaineiston osa että tutkimustulosten soiva esittely, ja se heijasti samalla myös omaa taiteellista ajatteluaani (Gröndahl 2023). Konsertin valmistamisprosessissa tarkastelin pelimanniviulistimin soittotapoja ja imitoin ja sovelsin niitä pianolle. Soitin konsertin yhdessä viulisti Arto Järvelän kanssa. Meillä molemmilla on yliopistokoulutus kansanmusiikista (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia), ja lähestymme tätä aihetta kansanmusiikin parissa työskentelevinä ja alalle kouluttautuneina ammattilaisina. Kuulonvaraisen työskentelyn praktiikka on ollut molemmille keskeinen työskentelytapa erilaisissa musiikillisissa yhteyksissä sekä läsnä koulutuksessamme. Arto Järvelä on myös osa kaustislaisen Järvelän pelimannisuvun jatkumoa, jossa kansanmusiikki on kulkenut elävänä perintönä sukupolvelta toiselle. Tässä tutkimuksessa hän toimi läntisessä Suomessa käytettyjen historiallisten viulunsoittotyylien informanttina sekä yhtenä esimerkkinä pelimanniviulistista. Suomessa kansanomaisen viulunsoiton lukuisat paikalliset tyylit ovat vaihdelleet alueellisesti suurestikin, mutta myös jokaisella soittajalla on ollut oma yksilöllinen tapansa soittaa (Mäkelä 2006, 476–478). Siksi on tärkeää huomioida, että Arto Järvelän soittotapa on vain yksi esimerkki kansanomaiselle viulunsoitolle tunnusomaisten tyylikeinojen käytöstä. Mikäli olisin toteuttanut konsertin toisen viulistin kanssa, lopputulos olisi todennäköisesti ollut hyvinkin erilainen. Konsertissa soitimme vanhoja läntisestä Suomesta kerättyjä perinnesävelmiä pianolla ja viululla. Konserttiprosessista keskeisiksi nousseet yhdessä soittamisen sekä kuulonvaraisen omaksumisen teemat läpileikkaavat artikkelia.

Artikkelini jakaantuu neljään osaan. Ensin avaan soittotyylin merkitystä kansanomaisen estetiikan viitekehyksessä ja kartoitan pelimannimusiikin historiallisia ja kulttuurisia lähtökohtia. Toiseksi käsittelen taiteelliseen praktiikkaani pohjautuvaa tutkimusmenetelmää konserttiprosessin näkökulmasta ja kerron käyttämästäni aineistosta. Viimeisissä luvuissa pureudun soittotyyliin kuvaamalla kansanomaiselle viulunsoitolle tunnusomaisia tyylipiirteitä sekä niiden imitointia ja soveltamista pianolle. Analyysi syventää ymmärrystä soittotyylin ja -tavan merkityksestä kansanmusiikissa, ylittäen pelkän sävelmistön ja repertuaarin tarkastelun.

KANSANOMAISUUS MUSIIKIN TYYLIN MÄÄRITTELIJÄNÄ

Kansanmusiikin käsite vakiintui sääty-yhteiskunnassa kansanvalistuksen aikakaudella 1800-luvulla, kun muutamaa prosenttia Suomen väestöstä edustaneet säätyläiset erottelivat niin sanotun tavallisen kansan musiikin omastaan (Asplund ym. 2006, 11). Sääty-yhteiskunnan jyrkistä luokkaeroista huolimatta säätyläiskulttuuri ja valtaväestön rahvaankulttuuri olivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Musiikin alalla tämä merkitsi sitä, että säätyläiset ja rahvas lainasivat toisiltaan soitimia, sävelmiä ja tansseja sovittaen ne omaan *esteettiseen järjestelmäänsä* (Laitinen 2003, 331). Kansansoittajat muokkasivat sävelmiä ajan kuluessa paikallisten soitto-

tyyliin vaikuttamina (Leisiö & Westerholm 2006, 448). Kun säätyläiset opettelivat Euroopan hoveista kulkeutuneita kappaleita nuoteista, rahvaan soittama musiikki eli ”pelimannimusiikki” levisi kansan keskuudessa kuulon- ja muistinvaraisesti (Hill 2007, 53). Pelimannit soittivat pääosin itselleen, perheelleen, naapureilleen sekä kulkumatkoillaan ja eri elämäntilanteisiin liittyvissä seremonioissa. Kansanvalistuksen ajan soittajilta säilynyt musiikki kertoo ohjelmiston koostuneen suurelta osin tanssisävelmistä, mutta myös lauluista ja virsistä. Sävelmistö oli ajan myötä rakentunut erilaista lähteistä, kuten säätyläisten taidemusiikista ja painetuista nuoteista, sotilassoittokunnilta ja kansansoittajilta. (Leisiö & Westerholm 2006, 447–448, 462.) Laitisen (2003, 331) esille tuoma esteettinen järjestelmä 1800-luvun säätöyhteiskunnan musisointikulttuurissa kuvastaa hyvin, miten eri yhteiskuntaluokkien musisoimisen tavat, käytännöt ja käyttötarkoitukset muokkasivat musiikkia. Vaikka sävelmistö oli säätyläisten ja rahvaan musiikin keskuudessa osittain samaa, musiikillinen kuulokuva oli toisistaan poikkeava. Aikanaan Kokkolan ja sen entisen ympäryskunnan Kaarlelan ruotsinkielisen väestön musiikin harrastuksen voimahahmo ja dir. mus. Lennart Witting (1880–1959) on kertonut Penssarin veljesten, Pohjanmaan tunnettujen mahtisoittajien tapaamisesta häissä Jävigissä: ”Soittotapaan kuului entisajan raskas, huomiota herättävä tyyli [...] Se oli selkeää ja vailla minkäänlaista sentimentaalisuutta. [...] Sen ajan musiikin tuli ennen kaikkea panna lapikkaat nousemaan lattiasta.” (Witting 1977 [1945], 21.)

Kansanomaisella estetiikalla viitataan eräänlaisena kattokäsitteenä siihen musiikilliseen kokonaisuuteen, joka muodostui alemman säädyn ja säätöjärjestelmän ulkopuolella vaikuttaneiden musisoijien eli kansansoittajien ja -laulajien keskuudessa. Tämä kokonaisuus rakentui heidän soitto- ja laulutavoistaan ja -tyyleistään sekä aikakautena vallinneista kulttuurisista ja musiikillisista käytänteistä. Kansanmusiikin historiallisiin kerrostumiin liittyy eri aikakausille tunnusomaisia soittotapoja ja musiikillisia ilmiöitä, jotka ovat vaihdelleet ajallisesti ja paikallisesti sekä soittaja- että laulajakohtaisesti. (Asplund ym. 2006.) Tutkimuksessani keskityn kansanmusiikin uudempaan historialliseen kerrostumaan 1600-luvulta eteenpäin. Tänä aikana runolaulun aikakauden kanteleiden, jouhikoiden ja paimensoittimien kulttuuri muuntui vähitellen, kun viulut, klarinetit sekä muut uudemmat soittimet valtasivat soittimiston. Runolaulusta siirryttiin rekilauluihin ja muihin uusimuotoisiin lauluihin, joiden rakenne muotoutui säkeistömuotoiseen suuntaan. (Asplund ym. 2006, 12.)

Pelimannimusiikin, siihen liittyvän estetiikan ja kansanomaisen viulunsoiton käsitteet rajautuvat kansanmusiikin uudemman historiallisen kerrostuman soitinmusiikkiin. Piia Kleemolan (2010) mukaan kansanomaisen viulunsoitto tarkoittaa historiallista kansanmusiikkia, jota itseoppineet viulistit ovat esittäneet esimerkiksi tanssi- ja häätilaisuuksissa 1700–1900-luvuilla. Siihen aikaan soiton tunnusmerkkejä ovat olleet muun muassa kuulonvaraisesti välittyminen, soolosoitto, muuntelu ja yksinäisyys. Melodia oli soiton keskiössä, ja siihen lisättiin erilaisia musiikillisia elementtejä, kuten pariääniä ja erilaisia muuntelevia jousenkäyttötapoja. Soittotavat

koostuivat sekä yksittäisten soittajien persoonallisista soittotyyleistä että paikallisista tyyleistä, jotka usein muodostuivat yhteisössään arvostetun soittajan ympärille (Mäkelä 2006, 476). Tästä kuvaavana esimerkkinä Mauno Järvelä kirjoittaa Ullavan kansanmusiikin historiasta kertovan kirjan nuottiliitteessä paikallisen pelimannin Aatu Vähälän (1874–1965) soitosta näin:

Aatu Vähälän tyylinä tuntuu johdonmukaisesti olevan, että kaksoisotteissa melodiaääni soi voimakkaammin. Toinen hänen soittamissaan tanssikappaleissa huomioitava seikka liittyy kahdeksasosanuottien, valsseissa ja masurkoissa myös neljäsosanuottien soittotapaan. Niiden pituutta ja painotuksia määrittää tanssittavuus, ne eivät ole pitkiä, mutta eivät liioin lyhyitäkään. Keinuvaksikin hänen tyyliään on kuvailtu. (Järvelä ym. 2023, 58.)

Pelimannien moninaisista soittotavoista on tunnistettu yksittäisiä tyyllisiä elementtejä, jotka toistuvat useiden kansansoittajien musisoinnissa. Niitä on käsitelty kansanomaiseen viulunsoittoon keskittyvissä tutkimuksissa (esim. Mäkelä 2006; Kleemola 2010). Pelimannimusiikki eli ja kehittyi saaden koko ajan vaikutteita muualta. Musiikillisia ärsykeitä ei tullut kuitenkaan samoissa määrin tai joka puolelta kuten nykypäivänä, vaan vaikutteita otettiin toisilta soittajilta ja laulajilta, ympäröivästä luonnosta ja elämänpiiristä.

Soittajat yhdistelivät tarpeen ja tilanteen mukaan erilaisia tanssiin soveltuvia jaksoja (Mäkelä 2006, 478), ja Laitinen (2003, 323) mieltääkin 1800-luvun pelimannien hahmottaneen musiikkinsa rakenteita ensisijaisesti vapaasti yhdisteltävinä repriiseinä eli osina. Nuotinlukutaito alkoi levitä myös pelimannien keskuuteen 1800-luvun lopulla syrjäyttäen osittain kuulon- ja muistinvaraisen musiikin välittymisen kulttuuria (Rantanen 2013, 77; Leisiö & Westerholm 2006, 448). Laitinen (2003, 323) tulkitsee kappaleajattelun siirtyneen pelimannimusiikkiin sen seurauksena, että säätyläismusiikkitaustaiset kansanperinteen kerääjät nuotinsivat musiikkia. Nuottikirjoituksen ja -luvun yleistyessä repriisit lukkiutuivat tietyn vakiodidun rakenteen muodostamiksi kappaleiksi (Mäkelä 2006, 478).

Kansanvalistuksen aikaan 1860-luvun Suomessa alkoi levitä kansakunnan omaksi katsotusta perinnöstä virikkeitä etsinyt romanttinen tyyliuuntaus. Kansanrunoutta, -tarinoita ja luontoa ihannoitiin säätyläisten taiteessa. Kansallisromanttinen ajattelu johti siihen, että kansanlauluista ja -soitteista on tehty paljon sovituksia ja transkriptioita pianolle. Salmenhaaran (1996, 26) mukaan säveltäjä ei aina itse luonut teemojaan vaan välillä lainasi niitä sävelmäkokoelmista ja muokkasi taidemusiikin muotoon. Näitä taidemusiikin estetiikan mukaisia tunnettuja pianosovituksia ovat tehneet muun muassa Oskar Merikanto (1868–1924) ja Erkki Melartin (1875–1937). Kansanomaisuuden pois jättäminen oli tietoista osana kansanvalistuksen tavoitteita, joiden avulla sivistyneistö pyrki valistamaan ja opettamaan maaseudun väkeä ja samalla yhdistämään sekä rakentamaan koko kansakuntaa (Ollila 1994, 54).

Säätyläistön musiikillinen maailmankuva valittiin uudeksi yhdistäväksi näkemykseksi, jota pyrittiin omaksumaan laajemmin. Tämä musiikkikulttuuri sisälsi joitakin piirteitä talonpoikaisväestön musiikista, mutta rikkaan musiikillisen kulttuurin ja musiikin tekemisen tavan sijaan nämä piirteet olivat muun muassa yksinkertaistavia nuotinnoksia ja melodioita. (Laitinen 2003, 332; Rantanen 2013, 77.) Tallentajina toimivat nuotinkirjoitustaidon hallitsevat keräilijät, jotka usein kuuluivat eri yhteiskuntaluokkaan kuin tallennettavat kansansoittajat ja -laulajat. Yksinkertaistaminen tapahtui siinä vaiheessa, kun pitkistä ja joissain tapauksissa polveilevistakin esityksistä merkittiin muistiin lähes poikkeuksetta vain yhden laulu- tai soittoäkeistön melodia. Tämän seurauksena kansansoittajille ja -laulajille tyypilliset omaehtoiset, esityksen sisällä tapahtuvat variaatiot jäivät dokumentoimatta. (Laitinen 2003, 327–328.) Sama tapahtui myöhemmin myös ensimmäisissä äänitallennuksissa, sillä harvinaisia ja arvokkaita äänityslaitteita tuli käyttää säästeliäästi. Näiden yksinkertaistettujen nuotinnosten tai äänitteiden pohjalta taidemusiikin säveltäjät käsittelivät melodioita ja rakensivat musiikillisia kokonaisuuksia oman estetiikkansa mukaisesti.

Minua puhuttelee etnomusikologi Juniper Hillin (2012, 98) käyttämä käsite *stylistic language*, jonka käännän tässä muotoon tyylillinen kieli. Hill on käyttänyt käsitettä pohtiessaan säveltäjien ja improvisojien uuden materiaalin tuottamista tietyn musiikkityylin sisällä. Koen käsitteen kuvaavan hyvin kokonaisvaltaisuutta, jossa soittaja omaksuu tyylin niin kattavasti, että pystyy käyttämään sitä puhutun kielen tapaan. Tämä voi tarkoittaa luovaa musiikin tuottamista tiettyjen tyylillisten raamien sisällä siten, että lopputulos muodostaa ymmärrettävän musiikillisen kokonaisuuden. Etnomusikologian väitöskirjassaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* Hannu Saha (1996, 341) esittää samansuuntaisen huomion: hän kuvaa tyylin perustuvan luovan musisoinnin hallintaan, kykyyn ja taitoon. Tyylin, kuten kielenkin, omaksumiselle on etua erilaisista oppimisympäristöistä, joissa soittaja altistuu tietylle musiikkityylille. Esimerkkeinä näistä ovat yhä vahvat perinnealueet ja modernit kansanmusiikkiyhteisöt, joissa kansanmusiikki edelleen elää vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, sekä kotiympäristöt, joissa musiikki on osa arkea soittamisen, kuuntelun tai muun osallistumisen myötä.

Nykypäivänä kansanmusiikki ei enää ole suoraan sidoksissa yhteiskuntaluokkiin tai sosiaalisiin hierarkioihin. Näin ollen kansanomaisuuden käsite määrittyy tässä tutkimuksessa suhteessa historiallisiin tapoihin soittaa ja lähestyä musiikkia. Kansansoittajien soittotavat ja musiikillinen kieli ovat jatkuneet, vaikka yhteiskunta on muuttunut ja musiikin harjoittaminen on osaltaan siirtynyt myös instituutioihin. Kun kansanomaista estetiikkaa ilmennetään soittimella, jolla ei ole historiaa perinteisenä kansansoittimena, keskiöön nousevat soittotyylien merkitys ja niiden muodostama musiikillinen kuulokuva. Sana ”kansanomainen” tuo tyylien ja kulttuurihistorian vaikutuksesta miellelyhtymän tietynlaiseen kuulokuvaan, joka ei ole ollut pianomusiikille ominaista. Kansanomaisuus onkin juuri tässä tutkimuksessani olennainen käsite: se luo kontrastia ja vertailukohtaa nykypäivänä yleisesti pianolla

soitettuun taide-, jazz- ja populaarimusiikkiin. Kaikilla näillä on oma vahva musiikilajille ominainen tyylinsä ja musiikin tuottamisen tapansa, joka poikkeaa kansanomaisesta kuulokuvasta.

Norjalainen pianisti Ingfrid Breie Nyhus (2022) esittää ekspositiomuotoisessa taiteellisen tutkimuksen artikkelissaan samankaltaisia kysymyksiä oman tutkimukseni kanssa. Kysymyksenasettelu ja lähtökohta tutkimuksissamme ovat samankaltaiset: me molemmat pohdimme, miten pianon ja kansanmusiikin kohtaaminen voi synnyttää soittimelle uusia soittotapoja ja samalla luoda uutta musiikillisia ilmaisuja. Lähestymistapani taiteelliseen ilmaisuun on kuitenkin selvästi erilainen kuin Nyhusilla, joka artikkelissaan lähestyy musiikkia muun muassa sävellellisten motiivien ja tietynlaisen flyygelin sointi-ihanteen näkökulmasta. ”Suuruus kuuluu flyygelin. Virtuositeetti kuuluu klassiseen pianismiin, sen on tarkoitus kimaltaa ja loistaa, sormissa on oltava nopeutta ja tasaisuutta”⁴ (Nyhus 2022, käännös kirjoittajan). Musiikillinen eroavaisuus ilmenee siinä, mitä itse koen olennaiseksi kansanmusiikissa.

Toisin kuin Nyhusilla, oma pyrkimykseni oli nimenomaan päästää irti flyygelin suuruudesta ja tavoitella soittoa ja rytmiä, joka sulautuu kansansoittajien musiikkiin. Imitoidessani kansansoittajaa sävelkieltä vahvemmassi nousee *kansanomainen kuulokuva*, joka syntyy tavassani soittaa ja ilmaista itseäni perinmemusiikin tyylikeinoin. Käytän tätä kuulokuvaa oman työskentelyni apuvälineenä, sillä koen sen avulla pääseväni lähemmäs sitä kansanomaisuutta, jota pianosta haen. Soittaja lähestyy kansanomaisuutta kuulokuvaa aina omasta näkökulmastaan, sillä hän on itse musiikin kuulija ja kokija samalla kun luo musiikkia. Tällöin soittajan omat mielikuvat ja käsitykset kansanmusiikin käyttötavoista ja tarkoituksista sekä tavat käyttää perinmemusiikin tyylikeinoja rakentavat musiikillisen ilmaisun. Kuulokuva rakentuu soittotavan ja musiikillisen ilmaisun pohjalta, ja sen tavoitteena on herättää kuulijassa miellejyhtymiä kansanomaiseen musisointiin. Oman kansanmusiikkipianistin kokemukseni pohjalta muun muassa poljento, rouheus ja juurevuus vahvistavat mielikuvia kansanomaisesta musisoinnista pianoilmaisussa. Näihin käsitteisiin palaan jäljempänä.

TUTKIMUSMENETELMÄT JA AINEISTOT

Taiteellinen tutkimus avaa väylän sellaiseen ymmärrykseen, jossa taiteilijan kokemusperäinen tieto saadaan näkyviin. Tutkimukseksi taiteellinen prosessi muodostuu, kun taiteilija tarkastelee käytännön työtään kriittisesti ja johdonmukaisesti ja kun sen vaiheet voidaan jälkikäteen tunnistaa ja kuvata. Tavoitteena on muodostaa selitettävissä ja ymmärrettävissä oleva polku, jota ohjaavat ammattitaidon mahdol-

⁴ Det grandiose hører till flygelet. Det virtuose hører til i den klassiske pianismen, det skal glitre og skinne, fingerne skal ha rapiditet og egalitet.

listamat valinnat ja ratkaisut, aiemman tiedon ja tavan soveltaminen, sattuma, intuitio ja taustalla vaikuttavat tekijät. (Varto 2020, 46.) Taiteellisessa tutkimuksessa teoksen ensisijainen päämäärä ei ole yleisölle suunnattu lopputulos, vaan ajattelun ja ymmärryksen syventäminen taidetta tekemällä (Gröndahl 2023). Lähestymistavassani yhdistyvät nämä taiteelliselle tutkimukselle ominaiset piirteet sekä käytäntölähtöinen tutkimus (*practice-based research*), jota hyödynnetään musiikintutkimuksessa monin tavoin (esim. Doğantan-Dack 2015; Schippers 2007). Tarkastellessaan käytäntölähtöisen tutkimuksen mahdollisuuksia eri taiteenlajeissa Linda Candy ja Ernest Edmonds (2018, 63) kirjoittavat painopisteen olevan luovassa prosessissa ja sen kautta syntyvän uuden tiedon muodostumisessa, ja tunnistan tämän ajatuksen myös omassa tutkimuksessani. Olen toteuttanut käytännönläheistä muusikon praktiikkaa, johon sisältyy soittamista ja taiteellisen prosessini dokumentointia ja analysointia. Näin on muodostunut menetelmä, jonka avulla saan ja tuotan tietoa soittaen ja musisoiden havainnoimalla.

Menetelmäni on sisältänyt taiteellisen prosessin työskentelytapojen tunnistamista ja kansanmusiikin tyylipiirteisiin kytkeytyvien löydösten havainnointia sekä näiden sanallistamista. Kansanomaisuuden käsitteen hahmottaminen käytännössä ja sen siirtäminen pianolle on vaatinut analyttistä huomiointia, kokeilua ja erehdystä, kuuntelemista ja vielä paremmin kuuntelemista. Paremmin kuuntelemisella haluan painottaa sitä, että soittajan aikaisemmin omaksumat soitto- ja toimintatavat voivat vaikuttaa vahvasti siihen, että hän kuvittelee tekevänsä jotain tai kuulostavansa joltain, joka todellisuudessa kumpuaakin vanhoista tottumuksista. Vielä tarkemmin kuuntelemalla, analysoimalla ja purkamalla asioita pienemmiksi kokonaisuuksiksi on mahdollisuus heittäytyä kokeilemaan itselle uusia soittamisen tapoja kuulemansa perusteella.

Toisilta soittajilta omaksuminen ja vuorovaikutteinen yhdessä soittaminen on yksi kuulon- ja muistinvaraisen pelimanniperinteen elävyyden, monimuotoisuuden ja elävänä säilymisen mahdollistajista. Kansanmusiikin tutkija Matti Mäkelä (2006, 476) kuvaa soittotyylien välittymistapaa kansanmusiikissa näin: ”Pitkään yhdessä soittaneet [pelimannit] omaksuivat piirteitä toisiltaan. Jos pitkäaikaisin soittokumppani oli ollut klarinetin, harmonin tai haitarin soittaja, viulunsoiton tyyliin oli voinut tulla näille instrumenteille ominaisia piirteitä.” Tämä myös perustelee tutkimusmetodini, jossa soittamalla ja imitoimalla tutkin perinteisille kansansoittimille tyypillisiä tyylikeinoja, tekniikoita ja tapoja sekä soitinten estetiikkaa siirtäen näitä pianolle ja omaan soittooni. Emilia Lajunen (2023, 71) korostaa, että uuden kansanmusiikin syntymiseen tarvitaan vahvat juuret perinteessä. Ne toimivat ikään kuin vankkana pohjana, josta uudet ideat voivat kasvaa ja kehittyä samalla kunnioittaen menneisyyttä ja perinteen merkitystä. Tutkimuksessani tämä ilmenee kansanomaisen estetiikan tyylipiirteiden hyödyntämisessä uudella tavalla, toisella soittimella. Pianonsoittajilta puuttuu oman soittimensa traditio ja historialliset esikuvat kansanmusiikin kontekstissa. Tämä ohjaa työtapaan, jossa soittaja ammentaa toisen

soittimen soittotyylejä omalle, täysin erilaiselle instrumentille. Siitä syntyvä musiikillinen ilmaisu nojaa perinteeseen mutta on samalla vahvasti kiinni nykyhetkessä; se hyödyntää sekä pianon tarjoamia mahdollisuuksia että tämän päivän koulutettujen pianistien valmiuksia.

Kuunteleminen, soittaminen ja soittamalla imitoiminen nousevat keskiöön yksittäisen soittajan tyylin omaksumisen prosessissa (Talvitie-Kella 2010, 58). Pauliina Syrjälä (2018, 46) korostaa, että imitoinnin jälkeen seuraava askel onkin ymmärtää, mitkä musiikilliset yksityiskohdat muodostavat tietyn soittotyylin ja sen jatkumona taidon varioida näillä elementeillä samaan tapaan kuin alkuperäinen soittaja. Nämä vaiheet ovat toimineet tutkimukseni menetelmällisenä lähtökohtana, ja ne toteutuvat myös siirrettäessä ja sovellettaessa näitä musiikillisia elementtejä toiselle soittimelle. Lisäksi on kyettävä huomiomaan oman instrumentin lainalaisuudet, hyödyntämään niitä ja samalla säilyttämään imitoitujen tyylipiirteiden ominaisuudet. Saman soittimen soittajalta voi havainnoida, miten soittaja käyttää tiettyä tyylikeinoja instrumentillaan. Kun tyylikeino siirretään toiselle soittimelle, olennainen osa on ymmärtää, mikä musiikillinen piirre on toteuttamistavan takana. Tästä seuraava askel on saada tuotettua mahdollisimman saman kuuloinen elementti omalla soittimella. Nämä vaiheet muodostavat siirtymisen ja soveltamisen prosessin kokonaisuuden.

Taiteelliselle tutkimukselle ominaisesti sekä oma taiteellinen prosessini että sen tuotokset ovat osa tutkimusaineistoa (Gröndahl 2023). Olen dokumentoinut konsertin syntyprosessia työskentelypäiväkirjaan noin puolen vuoden aikavälillä loka-kuusta 2022 huhtikuuhun 2023. Dokumentoin päiväkirjaan muun muassa taustatietoja kappaleista ja jousitustavoista sekä pohdintaa yhteissoiton ja harjoitusvaiheen kuulonvaraisen työskentelytavan vaiheista ja kokemuksesta itselleni. Lisäksi olen tallentanut Arto Järvelän soolosoittoa videoimalla ja äänittämällä, pätkeä yhteisistä harjoituksista Järvelän kanssa sekä omista harjoituksistani yksin pianolla. Näitä harjoitusaikaisia videoita on reilu viisikymmentä, kestoiltaan kahdesta kahdeksaan minuuttia. Kun analysoin aineistoa ja palasin sen pariin vielä uudemman kerran, huomasin tallenteiden merkityksen korostuvan niiden musiikillisen informaation ja soitossa käytettyjen tyylikeinojen vuoksi. Konsertista tehtiin videotallenne, josta olen liittänyt tähän artikkeliin lyhyitä ääninäytteitä konkretisoimaan musiikillista kuulokuvaa. Kuten olen edellä todennut, Arto Järvelä toimi viulun kansanomaisten tyylien asiantuntijana ja vanhoihin nuottikirjoihin syvällisesti perehtyneenä tutkivana muusikkona. Tutkivan muusikon työskentelytapoihin kuuluu nuottimateriaalin ohella myös muuhun arkistoaineistoon ja historiallisiin kirjoituksiin perehtyminen (Laitinen 2003, 336). Taiteellisen osion keskeisen aineiston avaamiseksi seuraavassa luvussa kertoessani konsertista.

JOS TALONPOJALLA OLISI OLLUT PIANO

Tutkimukseni aineisto syntyi työstäessäni konserttia *Jos talonpojalla olisi ollut piano*. Soitimme konsertin yhdessä Arto Järvelän kanssa 3.4.2023 Annalan huvilassa, Helsingissä. Konserttia valmistellessani minua ohjasivat kysymykset siitä, miltä olisi voinut kuulostaa pianopelimannin soitto aikana, jolloin soitin kuului vielä vain sääteläisten kulttuuriin, ja mitä hän olisi voinut omaksua sen ajan muilta kansansoittajilta. Kuten olen edellä tuonut esille, konserttia valmistellessani pyrin kiinnittämään huomioni Arto Järvelän käyttämiin viulunsoiton tapoihin, tyylikeinoihin ja sointiin, joita siirtämällä ja soveltamalla pianolle saisin pianolla soitettun musiikin kuulostamaan pelimannimusiikin tyylikeinoja palvelevalta, kansanomaiselta. Prosessin edetessä ymmärrykseni syveni siitä, kuinka keskeiseksi kansanomaisuus muodostui omalle ilmaisulleni. Vaikka kansanomaisuuden käsite oli tuossa vaiheessa minulle vielä vaikeasti hahmotettavissa, näyttäytyi se kuitenkin keskeisenä osatekijänä siinä, millaiseksi halusin pianoilmaisuni muotoutuvan. Etsin kansanomaisuutta pianon sointiin ja soittotapaan muun muassa erilaisten fraseerausten ja pariäänien imitoinnin avulla, etsimällä soittoteknisiä toteutustapoja yksittäisten pelimanniviulismille tyypillisten jousitustekniikoiden ilmentämiseen sekä tutkimalla pedaalin käytön ja sen käyttämättömyyden vaikutusta sointiin ja artikulointiin. Prosessin aikana syntyi uutta tietoa siitä, millä tavoin kansanomaisten tyylien omaksuminen laajentaa pianistin ilmaisullisia ja musiikillisia taitoja.

Taiteellisen osion ohjelmisto oli sävelmistöä muun muassa Isaac Wasbohm (1694)⁵, Samuel Rinda-Nickolan (1809) sekä Maria Helena Spooftin (1791–1803)⁶ nuottikirjoista. Nämä käsikirjoitukset ovat aikakaudelta, jolloin erilaiset klaveerisoittimet kehittyivät ja saapuivat nykyisen Suomen alueelle. Nuotinkirjoitus oli muistiinmerkitsemisen väline, ja edellä mainitut kokoelmat olivat nuotinkirjoitustaitoitteiden ihmisten henkilökohtaisia muistiinpanoja. Sävelmien tallentaminen nuoteille ei vaikuttanut musiikin välittymiseen kansansoittajien keskuudessa, vaan se tapahtui kuulon- ja muistinvaraisesti. Hallussani on alkuperäisistä nuottikäsikirjoista otetut valokuvat digitaalisessa muodossa. Konserttiohjelmistoon kuului myös myöhemmin muistiin kirjoitettua sävelmistöä, kuten vuonna 1923 tallennettu kappale *Finlands svenska folkdiktning* -kokoelman Yngre dansmelodier -osasta (1975). Omaa sävellystäni Menuettia lukuun ottamatta kaikki esitetyt sävelmät olivat aikakaudelta, jolloin pääasiallinen kansanmusiikin välittymisen muoto oli vielä kuulonvaraisesti siirtyminen.

Konsertin harjoitusprosessin lähtökohtana oli tilanne, jossa viulupelimanni soit-

⁵ Nuottikäsikirjoituksessa esiintyy vuosiluvut 1692 ja 1694.

⁶ Eero Nallinmaa (1969, 38–39) on väitöskirjassaan *Erik Ulrik Spooftin nuottikirja* päätellyt muun muassa käsialan perusteella, että nuottikäsikirjan yhden osion kokonaisuudessaan on kirjoittanut Erik Ulrikin sisar Maria Helena Spooft vuosina 1791–1803. Tätä Erik Ulrik Spooftin nuottikokoelman osaa on sittemmin alettu kutsua nimellä Maria Helena Spooftin nuottikirja.

taa kappaleita ja minä pianistina ja kanssasoitajana omaksun ne häneltä kuulonvaraisesti hahmottaen ja yhdessä soittaen. Työtapa tuki ajatusta siitä, että pelimannit ovat usein soittaneet yhdessä toistensa ja itsensä iloksi, vaikka tässä tapauksessa päämääränä olikin konserttitilanne. Arto Järvelä ei juurikaan ohjaillut soittoani sanallisesti vaan lähinnä kertoi soittamiensa kappaleiden taustoista ja soittotavoista. Minulle jäi vapaus ja vastuu kuunnella sekä kiinnittää huomiota siihen, mitä hän soittaa ja miten.

Aiemmat yhteissoittomme Arto Järvelän kanssa ovat olleet harvalukuisia ja tapahtuneet useamman soittajan kokoonpanoissa, joissa itse soitin harmoonia. Tilanteissa ei ollut päässyt syntymään tämän konserttiprosessin kaltaista kahden soittajan välistä vuorovaikutusta. Nyt raamit yhteiselle musisoinnille löytyivät yhdessä tekemällä. Alusta asti musiikillinen kommunikointi tapahtui ilman nuotteja, ja kappaleiden rakenteet alkoivat muotoutua soittamisen aikana. Yhteisten toimintatapojen ja musiikillisen yhteisymmärryksen löytymisen helppous johtui oletettavasti siitä, että eri ikäpolvista ja taustoista huolimatta pelimannimusiikki on kuulunut merkittävänä osana kummankin elämään. Olemme lisäksi läpikäyneet saman yliopistokoulutuksen ja toimineet ammattilaisina kansanmusiikin kentällä. Molemmilla oli myös käsitys soittamiemme sävelmien historiallisista lainalaisuuksista; koska olimme soittaneet ja opiskelleet paljon kansanmusiikkia, jaoimme yhteisen ymmärryksen musiikin tekemisen tavasta, jossa sävelmien käsittely ei ollut sidottu pysyviin kappalerakenteisiin. Kappaleen tyylin ja estetiikan tunteminen ja tunnistaminen olivat suuressa roolissa sovituksellisen raamien ja musiikin tekemisen tapojen löytymisessä.

Valitsin konserttiin sävelmiä kahdella tavalla: nuoteista opetellen sekä Arto Järvelältä kuulonvaraisesti omaksuen. Selasin ja soitin sävelmiä vanhoista nuottikirjoista etsien itseäni miellyttäviä ja pianolle luontevia melodioita. Valtaosan konsertissa esitetyistä kappaleista opin kuitenkin Järvelältä. Riippumatta kappaleen valintatavasta kuulonvaraisuus oli heti alusta asti mukana kappaleen omaksumisessa, ja äänitin heti nuoteista valikoituneet sävelmät myös Järvelän soittamina. Prosessin kannalta olennaista ei siis ollut se, tapahtuiko ensimmäinen tutustuminen sävelmään nuottilähtöisesti vai kuulonvaraisesti. Keskeiseksi nousi valintaa seurannut työskentelytapa, joka perustui kuulonvaraisuuteen, yhdessä soittoon ja musiikilliseen kommunikaatioon Järvelän kanssa. Kuulonvaraiseen omaksumiseen perustuvan työskentelytavan keskiössä ei ollut itse sävelmä tai kappaleen melodia, vaan tapa käsitellä sävelmää kansanomaisen estetiikan ja kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillisten soittotapojen keinoin. Nuotteihin oli kirjoitettu kappaleen melodia, mutta Järvelän soitosta sain käsityksen erilaisten tyylikeinojen muodostamasta kokonaisuudesta, jota kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillinen soolosoitto sisältää. Näitä tyylikeinoja ovat muun muassa erilaiset jousitustekniikat, niiden luoma fraseeraus, pariäänten käyttö ja rytmin käsittely. Jatkoin kappaleiden työstämistä itsekseni äänitteiden avulla. Halusin saada nuotin rinnalle heti kuulokuvan, sillä usein nuotista opetellessa taustalla vaikuttavat vahvemmin omat aikaisemmin opetellut soittotavat ja -tyylit. Kyse on sil-

loin nuottikuvan tulkitsemisesta oman ilmaisun tyylietietoisuuden raameissa. Koen, että kuulonvaraisuuteen pohjautuva omaksuminen valjasti kohdallani valppauden ja herkkyyden toisen kuuntelemiseen luoden samalla tilaa keskittyä tarkemmin siihen, *miten* soitetaan.

Konsertin työstövaiheen asetelmassa minä pianistina imitoin viulistia poimien häneltä pelimanniviulismien tyyllisiä piirteitä, mutta imitointiprosessin jälkeen jatkoimme konserttikokonaisuuden rakentamista yhdenvertaisina muusikoina. Opituani sävelmän aloin soittaa kappaleita molemmilla käsillä lisäten näin harmonista osuutta käyttäen hyväksi pianon ominaisuuksia. Pianon ääniala on monta oktaavia viulua laajempi ja ulottuu mataliin rekistereihin, joten minun oli luonnollista käyttää niitä harmonian luonnissa. Joskus se tarkoitti toisen äänen soittamista, toisessa sävelmässä soituihin pohjautuvaa säestystä vasemmalla kädellä, ja eräissä kappaleissa harmonia rakentui bordunan päälle. Borduna on kansanmusiikissa vakiintunut käsite urkupisteelle. Se tarkoittaa samana pysyvää säveltä, joka usein soi harmoniakudoksen alimpana äänenä ja jota vasten ylemmät äänet liikkuvat. Lähestyin harmonian luomista eri kappaleissa eri tavoin, joita avaan seuraavassa luvussa.

Konserttiprosessista nousi imitoinnin ohella esiin myös yhdessä soittamisen merkitys, jolloin keskeiseksi tulee soittajien välinen kommunikaatio. Rytmin käsittely tapahtui toisaalta yhteisen poljennon luonnollisena jatkumona, mutta myös kuulonvaraisen ja kehollisen seuraamisen tuloksena. Konsertissa kappaleiden dynaamiset muutokset tapahtuivat etukäteen sopimatta, hetkessä toista seuraten.

PIANISTIN ILMAISU VIULUPELIMANNIN TYYLIEN POHJALTA

Viulun ja pianon äänenmuodostustekniikat ovat lähtökohtaisesti hyvin erilaiset. Pianon ääni syntyy, kun soittaja antaa kosketinta painamalla huopapehmustetulle vasaralle liike-energiaa, jonka vaikutuksesta ääni muodostuu vasaran lyödessä kieleen. Kun vasaralle annetaan erilaisilla kosketustavoilla vauhtia, äänen väri ja voimakkuus muuttuvat. Viulussa äänen tuottamiseen käytetään näppäilyä tai pääosin jousta, jonka liike kieltä vasten aiheuttaa kielen värähtelyn muodostaen äänen. Pianolla tai flyygelillä on mahdollisuus myös muunlaiseen äänen tuottamiseen kuin koskettimien avulla, esimerkiksi kieliä näppäillen tai soitinta preparoiden. Taiteellisessa prosessissani kuitenkin keskityin koskettimilla muodostettavaan ääneen, sillä se on yleisin tapa soittaa pianoa.

Pelimannimusiikin esteettisistä piirteistä olen halunnut poimia soittooni rouheuden, juurevuuden ja poljennon. Nämä kuvailevat sanat liittyvät erityisesti äänen muodostamiseen ja rytmiseen tulkintaan. Rouheus syntyy esimerkiksi itseoppineiden pelimannien jousenkäyttötapojen tuottamasta äänestä. Omaleimaista rouheaa ilmaisua voi kuvata myös karheana tai rosoisena, vastakohtana silotellulle äänelle. Poljentoon liittyvä olennaisena osana pelimannimusiikin funktio muun muas-

sa tanssimusiikkina, jolloin iskuja korostavat jousenkäyttötavat tukivat tanssijoita (Mäkelä 2006, 476). Pelimannimusiikin rytmikka ja sen joustavuus muodostavat poljennon, joka tuo musiikkiin tanssia tukevaa imua. Musiikillisen juurevuuden koen edellä mainittujen yhdistelmänä, mutta juurevuuden ajatus voi olla myös abstraktimpi. Musiikilla on juuret ja historia, ja samalla musiikilla on mahdollisuus juurruttaa tämän päivän soittaja edellisten sukupolvien jatkumoon, yhteiseen historiaan ja kulttuuriperintöön. Näissä kaikissa kolmessa sanassa heijastuu pelimannimusiikin kiinteä yhteys tanssiin ja tanssittavuuteen. Kansantanssien juurevuus ja rouheus voivat ilmetä esimerkiksi tanssijoiden matalalla pysyvässä painopisteessä tai siinä, miten tanssijat saavat askelten, hyppyjen ja polkujen voiman lattiasta (Kettu 2025). Musiikki ei ole toiminut vain tanssin säestäjänä, vaan musiikki ja tanssi ovat olleet jatkuvasti toisiaan ruokkivia ja täydentäviä elementtejä. Näin ollen kansantanssin ja -musiikin vuorovaikutteisuus on ollut molempia muokkaava ja määrittävä tekijä.

Seuraavaksi tarkastelen kansanomaisen viulunsoiton tyylikeinoja, joita havaitsin Arto Järvelän soitosta. Näistä keskeisimmiksi nousivat melodian fraseeraus ja siihen liittyvät erilaiset jousenkäyttötavat, kuten puntitus, sekä sointi ja pariäänit. Kuvaan, miten toteutin näitä soittoteknisiä ja ilmaisullisia elementtejä pianolla, ja lopuksi syvennyn pianistin toisen käden roolin tarkasteluun ja sen erilaisiin toteutustapoihin.

Ensimmäisenä tarkasteluni kohteena on *melodian fraseerauksen* tuottaminen imitoimalla viulistin jousen käyttöä.

Ääniesimerkki kappaleesta *Engelska från Korpo*:

<https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Pelimanniviulismille tunnusomaisia tyylipiirteitä ovat muun muassa erilaiset rytmiä korostavat jousenkäyttötavat. Matti Mäkelä kuvailee yhtä monista pelimannien käyttämistä viulunsoiton tyylipiirteistä näin:

Viulunsoiton artikulaatio tapahtuu ensisijaisesti jousikäden kautta. Taidemusiikissa pyritään mahdollisimman tasaiseen perusääneen liiallista aksentointia välttämällä. Kansansoittajat taas pyrkivät soittamaan sykkeen pääiskut ajassa mahdollisimman säännöllisesti, jotta tanssijoiden oli helppo seurata musiikkia. (Mäkelä 2006, 476.)

Jousen alukkeesta tulee voimakkaampi ääni. Tämän imitoiminen pianolla tarkoittaa painavampien ja kevyempien äänten vaihtelua erilaisten kosketusten avulla. Pianon soitossa keskeistä on paino, jolla äänen soittaa, ja se, missä suhteessa ääni on edelliseen soitettuun ääneen. Näitä vaihtoehtoisia kosketuksia on lukemattomia, ja painon kontrollointi yksittäisten äänten välillä vaatii paljon harjoitusta. Äänenpainojen variointi ja äänten keskinäiset suhteet ovat olennainen osa rytmistä käsittelyä, ja rytmin käsittely pääiskuja korostamalla tuo musiikkiin tanssittavuutta.

Jousitusta ja jousen käännöistä muodostuvia kaarituksia imitoidessani lähtökohdiana on tiivis legato, josta pienillä artikulaatioväleillä⁷ tuon esiin samat kaaritukset. Ääni kaaren lopussa kevenee soiden kuitenkin mahdollisimman pitkään, jolloin artikulaatioväli pysyy hyvin lyhyenä. Mielestäni irrotus tai *portato*⁸ ovat liian vahvoja termejä kuvaamaan syntyvän tauon teknistä toteutusta, sillä artikulaatioväli on enemmänkin kevennys kuin varsinainen tauko. Samoin kuin usein viululla kansanmusiikkia soittaessa, jousenkääntö ei pysäytä sointia eli taukoa ei synny. Tämä on ominaista tanssittavuutta tukevalle pelimannimusiikille, jossa koko ajan liikkuva jousenkäyttötapa pitää pääiskut tasaisina. Soittaja kuitenkin varioi jousen käyttötapaa sävelmän luonteen mukaisesti muun muassa tauoin ja pysäytyksin. Tällöin pianisti voi mukailla jousituksen taukoja pidentämällä artikulaatioväliä irrotukseksi.

Puntti on yksi suomalaisen kansanomaisen viulunsoiton tunnusomaisimmista tyylipiirteistä, jolla tarkoitetaan tahdin painottomien iskualojen korostamista jousenkäytön avulla. Yhdessä jousenvedossa tai -työnnössä aksentoidaan heikkoja tahdinosia antamalla jouselle painoa ja vauhtia jousen jatkaessa samaan suuntaan. (Kleemola 2010.) Pianon mekaniikka ei kuitenkaan mahdollista äänen muokkaimista enää sen jälkeen, kun ääni on syttynyt. Kuten aiemmin totesin, imitoinnin avulla soveltamisessa on pyrittävä muodostamaan käsitys tyylipiirteen olemuksesta ja kuulokuvasta sekä soveltamaan se omalle soittimelle säilyttäen tyylipiirteen tärkeimmät ominaisuudet. Puntituksessa on olennaista tahdin painottomien iskualojen aksentointi. Esimerkiksi eräässä konsertin kappaleessa toteutin saman kuulokuvan aksentoimalla vasemman käden borduna-ääntä.

Toisena tarkastelen *sointia*, johon vaikuttavat erilaiset kosketustavat, pedaalin käyttötavat sekä sävelten väliset keskinäiset soinnilliset suhteet. Imitoidessa pyrki myksenä on tuottaa mahdollisimman saman kuuloista sointia kuin alkuperäisellä soittajalla. Tämä voi poiketa soittimen tyypillisestä sointi-ihanteesta. Pedaalin käyttötapa on mielestäni yksi olennainen tarkastelun kohde, kun tutkitaan pianolla toteutettavaa kansanomaista kuulokuvaa. Ääneen vaikuttaa suuresti kaiku- eli sustain-pedaalin käyttö tai tarkemmin ottaen sen mahdollinen käyttämättömyys. Pedaali nostaa kaikkien kielten sammuttimet sekoittaen äänten yläsävelsarjat keskenään, mikä tekee pianon äänestä kaikuisan ja avaran. Mieleen tulee luonnollisesti iso konserttisoitin eikä rouhea kansansoitin. Ilman pedaalia äänten alukkeet tulevat selvemmin esille, ja tämä tuo mielestäni musiikkiin tanssittavuutta.

Kansanomaisessa viulunsoitossa on esiintynyt pelimannista ja paikkakunnasta riippuen erilaisia tapoja käyttää *pariääniä*: sekä kaksoisäänien käyttöä että niin sanottua borduna-soittoa. Melodian ohella on voitu soittaa jompaakumpaa vie-

⁷ Artikulaatiolla tarkoitetaan soitinmusiikissa usein peräkkäisten sävelten erilaisia yhdistelytapoja (Viramo 1987, 28). Cembalisti Anna-Maaria Oramo (2016, 162) on käyttänyt käsitettä *artikulaatioväli* kuvaten cembalolla kahden peräkkäisen äänen eri tavoin muodostettavia välejä.

⁸ Taidemusiikissa käytetään käsitettä *portato* kuvaamaan sitovan legaton ja lyhyen staccaton välistä soittotapaa.

rekkaïsistä vapaista kielistä tai vaihtoehtoisesti sormittaa kieltä kaksoisottein. Itä-Suomessa yleisemmin esiintyneessä ja käyttötavaltaan vahvemmin vanhempaan jouhikkoperinteeseen nojaavassa borduna-äänien käytössä melodian viereinen vapaa kieli soi mukana koko ajan ikään kuin säestyksen tapaan. (Mäkelä 2006, 478; Klee-mola 2010.) Käytän käsitettä *pariääni* molemmissa käyttötarkoituksissa. Kun sovellan pianolle soittotapaa, jossa toinen ääni pysyy suuren osan aikaa alhaalla, kuten esimerkiksi borduna-soitossa, se vaikuttaa pianon sointiin. Pariääniä ja sormipedaalia⁹ käyttämällä äänten yläsävelsarjat alkavat soida ja ääni soi pidempään. Vaikka soitettu pariääni häipyä vähitellen pois, vaikutus yläsävelsarjojen sointiin jatkuu. Näillä tavoilla muodostettu kaiku on maltillisempaa ja erottelevampaa kuin sustain-pedaalilla tuotettu kaiku, sillä kaiun muodostavat vain samalla hetkellä soitettavien äänten yläsävelsarjat. Hyödynnän pedaalia kuitenkin tilanteissa, joissa sormitekniikka ei yksin riitä sitomaan haluttuja ääniä, esimerkiksi kun melodia sisältää laajoja yli oktaavin intervaleja.

Pariäänten ja fraseerauksen imitointia on helpompi toteuttaa modernilla flyygelillä kuin pystypianolla. Flyygelin koneisto mahdollistaa saman sävelen nopean toiston niin, että kielen sammuttaja ei ehdi koskettaa kieltä ja näin ollen vasara lyö kieleen, joka vielä soi. Tämä kuulostaa mielestäni vielä enemmän jousen luomalta jatkuvalta soinnilta kääntöineen. Pariääniä käyttämällä sävelmään syntyy harmonia, ja niitä eri tavoin rytmittämällä saadaan säestyksellisiä elementtejä.

Koen, että yksi kansanmusiikkipianistin tärkeimmistä ja haastavimmista tehtävistä on toiselle kädelle sopivan soitettavan löytäminen esitettävään sävelmään. Pianolla soitettaessa toisen käden mukaan tuominen vaikuttaa merkittävästi musiikilliseen kokonaisuuteen, kun lähtökohtana on kansanomaiselle viulunsoitolle tyyppinen soolosoitto. Kun ääneen lisätään toinen tai useampia ääniä, syntyy harmonia. Tyyllillisen kielen omaksuminen ja aikaisempi kokemukseni kansanmusiikkona vaikuttavat harmonia- ja tyylikäsitykseni sekä samalla tapaan käyttäen toista kättä, tässä tapauksessa vasenta. Vasemmalla kädellä soitetaan yleensä melodian alapuolella kulkevia säveliä, jotka usein ovat matalia bassosäveliä ja muuta harmoniaa. Olen soittanut paljon kansanmusiikkia harmoonilla ja pianolla sekä perinteisin harmooninsoittajien käyttämin tyylein että luovasti perinnettä nykypäivään soveltaen. Olen aikanani saanut vaikutteita myös kuuntelemalla omassa nuoruudessani 1990-luvulta eteenpäin pohjoismaisia kansanmusiikkiyhtyeitä, joissa on käytetty etenkin kontrabassoja, kitaraa ja pianoa. Harmonian käsittelyyn vaikuttaa oletettavasti myös taide-musiikin soittaminen lapsuudessani ja nuoruudessani. Musiikillinen näkemykseni ja tyyllillisen kielen toteuttaminen toimivat lähtökohtina myös siinä, mitä tein yksin ja yhdessä Arto Järvelän kanssa muodostaessamme kappaleen sovituksen, jolloin

⁹ Pianonsoitossa sormipedaalilla tarkoitetaan koskettimen pitämistä pohjassa pidempään kuin äänen varsinainen aika-arvo, jolloin ääniä soitetaan päällekkäin. Sointiefekti on kaikupedaalin kaltainen, mutta vähemmän kaikuista. Pariäänten soittaminenkin on siis jollain tapaa sormipedaalin käyttöä.

kahden tai kolmen osan sävelmistä muotoutui useamman minuutin mittaisia kokonaisuuksia. Näin kappaleen sovituksellinen kokonaisuus syntyi kansanomaisen viulunsoiton estetiikan raameissa.

Arto Järvelän kanssa työskennellessä viulunsoiton tyylikeinot ohjasivat valintojani myös vasemman käden käyttöön liittyen. Polonessa nro 3 -kappaleessa Maria Helena Spoofin nuottikirjasta aloin imitoida Järvelän käyttämää bordunamaista paikallaan pysyvää pariääntä vasemmalla kädelläni rytmittäen, rytmillisesti muunnellen ja hyödyntäen eri oktaavialoja. En siis valinnut pianonsoitolle tyypillistä vasemman käden säästävää osuutta, vaan sovelsin molempien käsien luoman kokonaisuuden Järvelän viulunsoitosta.

Ääniesimerkki sikermästä Spoofin Polonessat 19 & 3 (Polonessa nro 3 alkaa kohdasta 3:27): <https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Kappaleessa Sam. Rinda-Nickola valitsin vasemmalle kädelleni selkeästi säestyksellisen roolin, johon otin vaikutteita sen aikakauden säätyläisten pianomusiikista, josta soittamani kappale oli peräisin. Vaikutteet liittyivät soitettaviin ääniin ja harmoniaan. Rytmiiikka, poljento, tyyli ja vasemman käden muunteleva soittotapa saivat kuitenkin vaikutteita kansanomaisesta viulunsoitosta Järvelän soiton välityksellä. Koen, että lopputulos oli enemmän kansanmusiikin kuin taidemusiikin kuuloista.

Ääniesimerkki kappaleesta Sam. Rinda-Nickola:
<https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Arto Järvelä käyttää soitossaan melodisesti ja rytmisesti muuntelevaa soittotapaa. Pyrin siirtämään saman muuntelevuuden vasemmalle kädelleni. Löydän myös yhtymäkohtia vasemman käden alati muuttuvan ja mukautuvan soittotavan sekä usein molemmilla käsillä tapahtuvan vapaan säestyksen välillä. Vapaa säestys voidaan käsittää säästämiseksi korvakuulolta ja sointumerkeistä jonkin musiikkityylin mukaisesti (Rikandi 2012, 18). Lähtökohtaisesti pianonsoittajalla on vapaus ja vastuu valita, mitä ääniä hän soittaa harmonian ja tyylin puitteissa.

Kaikki nämä yllä mainitut elementit, joita imitoin ja sovelsin Järvelän kanssa soittaessani – melodian fraseeraus, sointi, pariäänet ja muuntelu – ovat toisistaan riippuvaisia ja toisiinsa vaikuttavia tekijöitä, jotka yhdessä ja yksittäin muodostavat rouheaa ja juurevaa kansanomaista kuulokuvaa pianolla. Nämä elementit muodostavat myös sanastoa, joka luo perustan tyyllilliselle kielelle. Niitä varioimalla ja luovasti hyödyntämällä pianisti voi tuottaa omaa taiteellista ilmaisua tiettyjen tyyllisten raamien sisällä.

POHDINTA

Pohdin artikkelissani, miten erilaisten kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillisten tyylipiirteiden hyödyntäminen voi laajentaa pianoilmaisua, ja tarkastelin, millaisen työskentelyprosessin avulla se on mahdollista toteuttaa. Lähtökohtana tutkimukselleni on ollut, että myös ei-perinteisellä kansansoittimella on mahdollisuus tyylipiirteiden soveltamisen avulla tuottaa musiikkia, joka luo siltaa tämän päivän ja historiallisten musiikin tekemisen tapojen välille. Artikkelin tarkoitus on lisätä ymmärrystä pelimannimusiikin estetiikan mahdollisuuksista pianonsoittajan musiikillisessa ilmaisussa. Oman taiteellisen prosessini tarkastelu on mahdollistanut niiden elementtien tunnistamisen ja tutkimisen, joiden avulla pyrin tarjoamaan laajemmaltikin näkökulmia kansanomaiseen estetiikkaan ja kuulonvaraisuuteen pohjautuvien musiikin tekemisen tapojen mahdollisuuksiin tämän päivän musisoinnissa.

Artikkelini ensimmäinen tutkimuskysymys oli: millainen työskentelyprosessi tukee kansanomaiselle viulunsoitolle ominaisten tyylipiirteiden ja soittotavan tunnistamista ja siirtämistä pianonsoittoon, ja miten näitä piirteitä voidaan soveltaa pianistin käytännön musisoinnissa? Luvussa ”Jos talonpojalla olisi ollut piano” tarkastelin työskentelyämme, jossa yhdessä soittamisen kokemus sekä kuulonvarainen ja keholinen omaksuminen nousivat prosessin keskiöön. Vaikka kuulonvaraisuus on kulkenut mukanani yhtenä vahvana toimintatapana pienestä pitäen, prosessi kuitenkin laajensi käsitystäni kuulonvaraisesta oppimisesta kokonaisvaltaiseen omaksumiseen. Koin kuulonvaraisuuden yhdeksi olennaisimmista toimintatavoista työskentelyssäni, joka edesauttoi omaa tyyliä kielen (Hill 2012, 98) omaksumisprosessiani. Tämän yksittäisen taiteellisen prosessin pohjalta näen, että kuulonvaraisuuteen pohjautuva työskentelytapa avaa mahdollisuuksia kokonaisvaltaiseen musiikin sisäistämiseen monenlaisissa olosuhteissa. Esimerkiksi opetustilanteiden rakentaminen kuulonvaraisuutta painottaen voi tukea syvää musiikillista sisäistämistä opintopolun alkuvaiheista lähtien. Lopulta tämä luo edellytyksiä tyyliä kielen vaikuttaman oman persoonallisen taiteellisen ilmaisun rakentumiseen.

Löysin taiteellisen projektini avulla käytännön soittoteknisiä ratkaisuja siihen, miten erilaisia kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteitä on mahdollista toteuttaa pianolla. Luvussa ”Pianistin ilmaisu viulupelimannin tyylien pohjalta” kuvasin, miten toteutin pianolla tiettyjä Arto Järvelän soitosta havaitsemiani ja samalla kansanomaisesta viulunsoitosta tunnistettuja laajemmin käytettyjä tyylipiirteitä. Näistä hahmottuivat pianonsoiton kannalta keskeisimpinä melodian fraseeraus ja siihen liittyvät erilaiset jousenkäyttötavat, sointi ja pariäänät. Esittelin, kuinka toteutin näitä soittoteknisiä ja ilmaisullisia elementtejä pianolla. Lisäksi syvennyin pianistin vasemman käden rooliin ja sen moninaisiin toteutustapoihin.

Toinen tutkimuskysymykseni oli: millä tavoin lisääntynyt ymmärrys pelimannimusiikin estetiikasta ja kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteistä sekä niiden soveltamisesta vaikuttaa pianistin ilmaisuun? Taiteellinen prosessi osoitti, että työ-

kentelytapa, jossa pianonsoittoon sovelletaan tyylipiirteitä toiselta soittimelta, ei kuitenkaan lopulta rajoitu yksityiskohtiin, vaan sen avulla ilmaisu laajenee kohti kokonaisvaltaista tapaa ilmentää kansanmusiikin estetiikkaa pianolla. Imitointi ja soveltaminen ovat minulle keskeisiä keinoja, joiden avulla koen löytäneeni kansanomaisuutta soittooni. Ne osoittautuivat työkaluiksi ja taiteellisen prosessin vaiheiksi, joiden myötä avautui tie omaan luovaan työskentelyyn pelimannimusiikin estetiikan hengessä. Pianoa soittavana kansanmusiikin ammattilaisena olin harjoittanut tätä lähestymistapaa entuudestaan, mutta tämän taiteellisen prosessin myötä pystyin kuitenkin kaivautumaan syvemmälle viulunsoiton tyylipiirteisiin sekä analysoimaan ja sanallistamaan prosessin vaiheita. Tavoitellessani kansansoittajien musiikissa ilmeneviä sointeja ja rytmejä oivalsin, millä tavoin ne tuovat soittooni tavoittelemaani kansanomaisuutta ja kuinka voin ilmentää sitä pianolla.

Tutkimus vahvisti omaa käsitystäni soittotyylien merkityksestä kansanomaisen kuulokuvan luomisessa. Soittotavalla, jonka olin pohjannut viulun kansanomaisiin tyylihin, sain ilmennettyä pelimannimusiikin estetiikassa itselleni olennaisia ilmaisukeinoja: poljentoa, rouheutta ja juurevuutta. Koska nämä käsitteet ovat minulle henkilökohtaisesti keskeisiä pelimannimusiikin musiikillisen ytimen hahmottamisessa, koen, että kansanomaisen musisoinnin mielikuva välittyy niiden avulla myös pianonsoitossani. Se avarsi näkemystäni myös siitä, miten luvussa ”Pianistin ilmaisu viulupelimannin tyylien pohjalta” kuvaamani tietyt soittotekniset ratkaisut vaikuttavat pianistin ilmaisuun viulustin tyylipiirteitä imitoidessa. Olen vakuuttunut siitä, että pelimannimusiikin tyylipiirteiden syvälinen ymmärtäminen ja siihen pohjautuvat pelimannimusiikin tulkitsemistavat voivat rikastuttaa edelleen pianonsoiton jo moninaista kulttuuria ja ilmaisumahdollisuuksia laajemmaltikin. Tässä tutkimuksessa pureduin pelimannimusiikissa käytettyjen viulun tyylipiirteiden imitointiin pianolla, mutta sama työskentelytapa on mahdollista toteuttaa myös jollakin toisella ei-perinteisellä kansansoittimella tai jonkin toisen soittimen tai laulun tyylipiirteisiin ja musiikin tekemisen tapoihin syventyen.

Työstäessäni konserttia pohdin samalla, minkälaisia taitoja ja musiikin ilmentämisen keinoja pelimannimusiikin soittaminen pianistissa vahvistaa. Koen, että kuulonvaraista työskentelykulttuuria vahvistamalla musiikin auditiivinen hahmottaminen kehittyy sekä yksityiskohtien että laajemmin musiikin rakenteiden ymmärryksen tasolla. Kokemukseni mukaan kuulonvaraisuuteen perustuva toimintatapa herkistää myös aistit musiikillisille impulsseille yhdessä soittaessa. Huomioni keskipiste kiinnittyy musisoinnin alusta asti nuottien sijaan toiseen soittajaan ja hänen välittämäänsä musiikilliseen informaatioon, ja koen kuuntelevani tarkemmin. Toisin sanoen kuulonvaraisuus näyttäytyy keskeisenä tekijänä soittajan pyrkiessä kuuntelemaan, kommunikoimaan ja reagoimaan yhdessä musisointiin.

Jos talonpojalla olisi ollut piano -konsertin valmistamisprosessi sekä tämä artikkeli ovat yksi askel lähemmäs lopullista tavoitettani: mahdollistaa pedagogisen materiaalin myötä kansanmusiikin moninaisten käytänteiden ja musiikin tekemisen

tapojen hyödyntäminen osana pianonsoiton instrumenttiopintoja. Oppimateriaali tulee tarjoamaan lähestymistapoja pääosin pianonsoiton alkeet jo hyvin hallitseville pianisteille, mutta sitä voivat hyödyntää kaikki pianonsoittajat ja pedagogit, jotka haluavat laajentaa tai syventää ilmaisuaan suhteessa kansanmusiikin estetiikkaan.

Koen, että tyylipiirteet ovat pianistille konkreettisia musiikillisia yksityiskohtia ja tarttumapintaa, joiden avulla lähestyä kansanomaisuutta käytännön tasolla. Näitä piirteitä luovasti soveltamalla pianistin on myös mahdollista tuoda esiin omaa persoonallista ilmaisuaan. Nyhus (2022) näkee kansanmusiikin sävelmien soittamisen tuovan niiden tulkitsijan osaksi musiikillisen perinteen jatkumoa. Hän pohtii, miten perinteisen materiaalin esittäminen tuo mukanaan historiallisen kerrostuman, musiikin, joka sisältää myös ne aiemmat äänet, jotka ovat osallistuneet kappaleen syntyyn ja historiaan. Uskon, että kansanmusiikin harjoittaminen ei tarjoa pelkästään musiikillista sisältöä vaan voi myös lisätä tietoisuutta omasta kulttuuriperinnöstä ja antaa mahdollisuuden osallistua siihen omalla toiminnalla. Harjoittamalla kansanmusiikkia ja samalla kiinnittämällä huomiota soitettavan musiikin historiallisiin taustoihin, aikakauden tapoihin, tottumuksiin ja elinympäristöihin on mahdollista syventää ymmärrystä kulttuuriperinnöstä myös musiikin ulkopuolella. Näin jotkin tutkivan muusikon (ks. Laitinen 2003, 336) työskentelyyn sisältyvät toimintatavat voivat olla osana musiikin tekemistä ja kokemista jo soittopolun alusta asti. Musiikki toimii tässä eräänlaisena arkistona, jonka välityksellä soittaja voi käsitellä historiallista kulttuuria osana omaa kokemustaan ja musisointiaan. Tällaisen musiikillisen ja historiallisen jatkumon ymmärtäminen rikastuttaa soittajan kokemusta musiikin tekemisestä.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Arkistolähteet

Granholm, Uno Leo 1974. AK/3136. Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKU.
Valo, Veli & Konsta Jylhä 1950-luku. AK/3864. Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKU.

Haastattelut

Järvelä, Mauno 2021. Suullinen haastattelu 27.1.2021. Tallenne kirjoittajan hallussa.
Kettu, Paula 2025. Sähköpostihaastattelu 5.11.2025. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Taiteellisessa osiossa käytetyt nuottiaineistot

Rinda-Nickola, Samuel 1809. Nuotti-kiria. Julkaistu vuonna 1975 teoksessa Ilmari Krohn (toim.)
Vanhoja Pelimannisävelmiä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 5–100.
Spoof, Maria Helena 1803. Nuottikirja. Julkaistu vuonna 1969 teoksessa Eero Nallinmaa:
Erik Ulrik Spoofin nuottikirja. Tampere: E. Nallinmaa.
Wasbohm, Isaac & Andreas Höök. Isaac Waasbohms notbok / Anteckningar från åren
1718–1740 rörande inkomster och utgifter. Painamaton lähde. Universitetsbiblioteket,
Lunds universitet.
<https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A261088&dswid=-8196>

Tutkimuskirjallisuus

Asplund, Anneli, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm
2006. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
Candy, Linda & Ernest Edmonds 2018. Practice-Based Research in the Creative Arts:
Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo* 51 (1), 63–69.
https://doi.org/10.1162/LEON_a_01471
Doğantan-Dack, Mine 2015. Introduction. Teoksessa Mine Doğantan-Dack (toim.)
Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. London: Routledge. 1–8.
<https://doi.org/10.4324/9781315568041>
Granholm, Ole 2018. Uno Granholm. *Karlebynejden – Ett Företagsamt folk*.
www.karlebynejden.fi/huvudsakliga-affarsman/uno-granholm. Luettu 11.9.2025.
Gröndahl, Laura 2023. Miten teen taiteellisen tutkimussuunnitelman. Teoksessa Laura Gröndahl
(toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston
Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus>. Luettu 19.11.2025.
Hill, Juniper 2007. "Global Folk Music" Fusions: The Reification of Transnational Relationships
and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music.
Yearbook for Traditional Music 39. Cambridge University Press. 50–83.
— 2012. Improvisation, Exploration, Imagination: Techniques for Composing Music
Orally. *Revue de musicologie* 98 (1), 85–106.
Järvelä, Mauno, Pekka Rauhala, Pentti Siirilä & Outi Järvi 2023. *Ullavan tyyllillä –
Ullavan kansanmusiikin historiaa ja nuottikirja*. Ullavan Kotiseutuyhdistys ry.

- Järvi, Elisa 2016. Kaikuja parin vuosisadan takaa. Teoksessa Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi – pianonsoiton historiaa Suomessa*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 8. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 54–70.
- Kleemola, Piia 2010. Mutkankiverä – sukellus suomalaiseen pelimanniviulismiin. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://etno.net/en/julkaisu/opinnaytteet/tohtoriopinnot/mutkankivera-sukellus-suomalaiseen-pelimanniviulismiin>. Luettu 19.11.2025.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lajunen, Emilia 2023. *Kylällinen riivattuja pelimanneja: arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 38. EST 78. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-335-9>
- Leisiö, Timo & Simo Westerholm 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm (toim.) *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY. 446–504.
- Mäkelä, Matti 2006. Viulun kansanomaisesta soitosta. Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm (toim.) *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY. 476–478.
- Nallinmaa, Eero 1969. *Erik Ulrik Spoofin nuottikirja*. Tampere: Eero Nallinmaa.
- Nyhus, Ingfrid Breie 2022. Trødering, oppløsning. *VIS – Nordic Journal for Artistic Research*, 8. <https://doi.org/10.22501/vis.1522119>
- Ollila, Anne 1994. Naisliike, nationalismi ja kansanvalistus: miksi Martta-yhdistys halusi riveihinsä ”kaikkien kansanluokkien naiset”? Teoksessa Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin (toim.) *Naisten hyvinvointivaltio*. Tampere: Vastapaino. 53–65.
- Oramo, Anna-Maaria 2016. *Soljuen sormista sieluun – näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa*. EST 28. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-036-5>.
- Rantanen, Saijaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1980-lvulta suurlakoon*. Studia Musica 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-44-4>.
- Rikandi, Inga 2012. *Negotiating Musical and Pedagogical Agency in a Learning Community: A Case of Redesigning a Group Piano Vapaa Säestys Course in Music Teacher Education*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-31-4>.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Schippers, Huib 2007. The Marriage of Art and Academia: Challenges and Opportunities for Music Research in Practice-based Environments. *Dutch Journal of Music Theory* 12 (1), 34–40.
- Syrjälä, Pauliina 2018. Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred: tikkusoittotradition soiva tyyliintutkimus. *Etnomusikologian Vuosikirja* 30, 35–65. <https://doi.org/10.23985/evk.70101>
- Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Hääpolskasta haitarijatsiin – 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8293-9>.
- Varto, Juha 2020 [2017]. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Espoo: Aalto ARTS Books.

- Viramo, Keijo 1987. *Otavan musiikkitieto A–Ö*. Helsinki: Otava.
- Westerholm, Simo 2010. Historiaa. Harmoonin valmistuksen ja leviämisen vaiheista lyhyesti. Teoksessa Timo Alakotila & Timo Valo (toim.) *Tämmäysopas*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. 9–16.
- Witting, Lennart 1977 [1945]. Kansanmusiikista ja pelimanneista entisajan Kaarlelassa. Suom. Heikki Laitinen. *Kansanmusiikki* 2/1977, 17–23.

Opiskelijoiden kokemuksia mieli–keho-yhteyttä tukevista harjoituksista osana pop/jazz-laulun opiskelua musiikkikorkeakoulussa

Lauluääni on musiikillisena instrumenttina kokonaisvaltainen, koska se on osa kehoa ja siten suorassa yhteydessä tunteisiin ja yleiseen hyvinvointiin (esim. Paparo 2016; Ruiz-Blais 2023). Ääneen väistämättä vaikuttavat esimerkiksi mielentilojen ja tunteiden vaihtelut (Baltz 2020, 20). Silti monissa tutkimuksissa ja oppikirjoissa laulamista tarkastellaan usein puhtaasti fyysisenä toimintana eikä kokonaisvaltaisena tunteiden, mielen ja fyysisen kehon yhteistyönä (Gill & Herbst, 2016). Esiintymistilanteissa mieli–keho-yhteys korostuu: kyky olla tietoisesti läsnä hetkessä ja henkiset valmiudet määrittävät pitkälti, pystyykö esiintyjä hyödyntämään musiikillisia ja teknisiä taitojaan täysimääräisesti – puhumattakaan kyvystä nauttia samanaikaisesti esiintymisestä ja musiikista (ks. myös Allan 2013, 1; Emmons & Thomas 1998, x).

Viime vuosina laulamisen kehollisuutta ja kokemuksellisuutta on tutkittu laulupedagogiikan kontekstissa enenevässä määrin (esim. Juntunen, Arlin & Liira 2023; Koistinen 2025; Tarvainen & Järviö 2019). Koistisen (2025) tutkimus nuorten lauluharrastajaryhmässä osoitti kehonhallinnan, hengityksen ja rentoutumisen merkityksen laulamiselle ja kokonaisvaltaiselle hyvinvoinnille. Emmons ja Thomas (1998, 11) ovat puolestaan tunnistanee itseluottamuksen, myönteisen asenteen, sisäisen rauhan tunteen, keskittyneisyyden, kontrollin tunteen, rentouden ja kehotietoisuuden merkityksen optimaaliselle lauluesitykselle. Monet näistä tekijöistä kuuluvat tietoisien läsnäolon piiriin, jota tarkastellaan nykyään aktiivisesti sekä tieteellisessä tutkimuksessa että ammatillisissa käytännöissä ja hyvinvointikeskustelussa (esim. Creswell 2017). Esiintymistä haittaavia tekijöitä vastaavasti ovat esiintymisjännitys, itseluottamuksen puute, täydellisyyden tavoittelu ja ylianalysointi (Allan 2013, 1). Monet musiikkialan yliopistot ja korkeakoulut, Sibelius-Akatemia mukaan lukien, ovat tiedostaneet edellä kuvatut haasteet ja tavoitteet sekä tunnistanee tarpeen kehittää musiikinopiskelijoiden keskittymisen ja kehotietoisuuden taitoja. Tämän seurauksena ne ovat alkaneet tarjota erilaisia kehotietoisuus-, esiintymisvalmennus- ja ilmaisukursseja. Haasteena on kuitenkin kirjoittajien mielestä edelleen se, että opetus ainoastaan erillisinä opintojaksoina ei välttämättä integroidu soiton tai laulun opiskeluun.

Tässä artikkelissa raportoidaan laulunopetukseen ja sen kehittämiseen liittyvää kokeilevaa tapaustutkimusta. Kokeilu sai alkunsa kahden ensimmäisen kirjoittajan¹ käytännön kokemuksista pop/jazz-laulunopetuksesta Sibelius-Akatemiassa sekä pohdinnoista, jotka koskivat erityisesti lauluilmaisua ja sen opettamista. Viimeaikaisten tutkimusten (esim. Koistinen 2025; Paparo 2016, 2022; Tarvainen & Järviö 2019) kanssa samansuuntaisesti nuo kokemukset nostavat esiin kehollis-mielellisten taitojen, kuten keskittymisen, tietoisien läsnäolon, kehotietoisuuden ja positiivisen minäpuheen merkityksen lauluilmaisussa. Kokeilussa opiskelijoita ohjattiin harjoittelemaan juuri näitä taitoja osana heidän itsenäistä lauluharjoitteluaan.

TUTKIMUKSEN KESKEISET KÄSITTEET

Keskittyminen ja tietoinen läsnäolo

Arjaksen (2002, 2014) mukaan keskittymisellä tarkoitetaan tietoisuuden kohdistamista olennaiseen, sillä hetkellä työn alla olevaan asiaan. Keskittymisen parantaminen nostaa kaiken harjoittelun ja tekemisen laatua, ja opiskelijan tulisikin vaatia itseltään keskittymistä työn alla oleviin asioihin. Syvää keskittymistä vaativaa työskentelyä ei myöskään voi tehdä koko päivää, sillä keskittyminen on henkisesti hyvin rankkaa työtä ja vaatii vastapainoksi palautumisaikaa. Keskittymistä häiritsevät ärsykkeet voidaan jakaa ulkoisiksi eli ympäristöstä tuleviksi ja sisäisiksi eli omasta itsestä lähteviksi. (Arjas 2002, 45–46; Arjas 2014, 48–56.)

Tietoisesta läsnäolosta on kirjoitettu enenevässä määrin eri tieteenaloilla etenkin viimeisten 20 vuoden aikana (Molins-Macau 2025; Morris 2024). Vahva tietoisuus, sisäinen rauhallisuus, keskittyneisyys ja vaivaton hallinnan tunne liittyvät kaikki olennaisesti tietoisien läsnäolon käsitteeseen. Läsnaolokouluttaja ja tutkija Salla-Maarit Volanen (2024, 15) kuvaa syviä tietoisien läsnäolon hetkiä ”väkevinä eheyden ja elossa olemisen kokemuksina, jolloin saamme yhteyden itseemme ja muistamme keitä olemme ja mikä on oma paikkamme maailmassa”. Tietoinen läsnäolo on siis yhteyttä itseen. Se on myös itsetietoisuudesta nousevaa itsetuntemusta, joka samalla mahdollistaa syvemmän yhteyden toisiin ihmisiin ja kaikkeen elävään (mt., 16). Tietoista läsnäoloa harjoitetaan usein meditaation avulla. Aivotutkimusten mukaan meditaation vaikutukset näkyvät muun muassa tarkkaavuuden ja toiminnan ohjaamiseen liittyvällä aivoalueella sekä käyttäytymisen ja tunteiden säätelyyn liittyvillä alueilla; ne parantavat ennen kaikkea eriytyneiden tarkkaavuuden järjestelmien yhteistoimintaa ja sen hioutumista (Luukkainen-Markkula 2025; ks. myös Szaszko & Tran 2025).

¹ Artikkelin kaksi ensimmäistä kirjoittajaa ovat yhdessä vastanneet tutkimusaineiston tuottamisesta, aineiston analyysistä ja tulosten raportoinnista. Heillä on ollut päävastuu myös muista tutkimuksen ja raportoinnin osista. Kolmas kirjoittaja on ohjannut tutkimusprosessia ja osallistunut kirjoittamis- ja editointityöhön.

Meditaation molemmissa pääsuuntauksissa, joita ovat avoin tarkkailu (*mindfulness*) ja keskittynyt huomio (keskittyminen mantraan tai asiaan), pidetään tärkeänä tunnistaa mielen harhailu ja lempeästi palauttaa huomio käsillä olevaan hetkeen (DeBruyn 2020, 138). Psykologi Robert Wrightin (2017, 45–47, 86–90) mukaan keskittyneessä ajattelussa aivojen eri lohkot toimivat yhteistyössä, kun taas vaeltelevassa ajattelussa eri lohkot työskentelevät eri aikoihin. Tosin vaelteleva mieli on usein myös luova ja älykäs (mt., 150). Volanen (2024, 114–115) korostaa, että meditaatiossa keskeistä on hyväksyvä asenne omia ajatuksia kohtaan sekä tietoisien läsnäolon (*mindfulness*) harjoittamisen myötä kehittyvä kyky palauttaa huomio nykyhetkeen ja päästää irti negatiivisista ajatuksista. Tietoisuustaitojen, kuten meditaation, säännöllisen harjoittamisen myötä tietoisuus nykyhetkestä paranee (Raevuori 2016, 1890) ja itsereflektioaktiiviteetti vähenee (Lutz ym. 2016, 21). Nykyajassa tietoisien läsnäolon merkitys korostuu, sillä nykyinen ympäristömme haastaa jatkuvasti kykyä keskittyä olennaiseen ja omaksua uutta (Volanen 2024, 19–20). DeBruynin (2020) mukaan meditaatio voi auttaa laulajaa luomaan syvemmän yhteyden omiin tunteisiin ja itseen, mikä puolestaan selkeyttää ilmaisua sekä yleisölle että kanssaesiintyjille. Meditaatio voi myös kehittää kykyä unohtaa nopeasti esiintymistilanteessa mahdollisesti tapahtuva virhe ja oppia esiintymään itseä arvostelematta. Meditointi voi myös auttaa muokkaamaan ei-toivottuja ajattelumalleja. (Mt.)

Kehotietoisuus

Kehotietoisuudella tarkoitetaan ”ihmisen tietoista kokemusta omasta kehollisuudesta, joka syntyy tarkkaavaisuuden suuntaamisesta kehon tuntemuksiin” (Klemola 2004). Kehotietoisuus auttaa ohjaamaan omaa käyttäytymistä yhdistämällä ympäristön ja oman kehon aistimukset toiminnan tavoitteisiin (Leigh-Post 2014, 15). Laulaessa toiminnallinen muutos lähtee intentiosta eli toiminnan tavoitteesta ajatuksen tasolla (Blades & Nelson 2020, 50–51; Hensel 2020, 30). Keskeistä on kehon aistimusten tunnistaminen, niiden tiedostaminen sekä kehon toiminnan ymmärtäminen ja tarkoituksenmukainen käyttö (Koistinen 2025, 23). Apuna toimii kinesteettinen aisti, joka välittää tietoa kehon asennoista ja liikkeistä. Haasteena kuitenkin on, että vaikka ihminen saa jatkuvasti tällaista tietoa, hän ei usein ole siitä tietoinen (Tuthill & Azim 2018). Esimerkiksi laulaessa käsitys omasta toiminnasta ei välttämättä vastaa todellisuutta (Gilman 2014; Hensel 2020; Kellowei 2021).

Kehotietoisuutta kehittäviä menetelmiä on useita. Tunnetuimpia ovat Alexander-tekniikka, Feldenkrais-metodi, Body Mapping ja jooga. Niiden tavoitteena on mieli-keho-yhteyden vahvistaminen ja sen myötä kehon toiminnallisen tasapainon tukeminen. Toiminnallinen tasapaino edellyttää usein aiemmin opittujen toimintatapojen uudelleenarviointia (esim. Blades & Nelson 2020, 49, 50–51), kehotietoisuuden lisäämistä ja tietoisien läsnäolon syventämistä. Kehotietoisuusharjoitusten on todettu muokkaavan minäkuvaa myönteisesti, vahvistavan itsetuntoa, tukevan tun-

teiden säätelyä ja vähentävän stressiä (Gyllensten & Palmer 2010; Koistinen 2025; Rodríguez-Jiménez ym. 2022).

Alexander-tekniikassa korostetaan erityisesti kehon sisäisten suhteiden havainnointia ja kehittymistä kohti kokonaisvaltaista kehotietoisuutta. Tätä lähestymistapaa kuvataan usein termein *whole-body* tai *whole being*. Laulamisen yhteydessä tämä tarkoittaa pyrkimystä toimia kokonaisena olentona – mielellä, keholla ja sydämellä – yhtäaikaaisesti. Tavoitteena on, että laulaminen tapahtuu jatkuvasti kokonaisvaltaisen läsnäolon tilasta käsin. Keskeinen periaate Alexander-tekniikassa on myös niin sanottu *ei-tekemisen tavoite*, jonka mukaan parempia lopputuloksia saavutetaan, kun tarpeetonta ponnistelua vältetään. (Hensel 2020, 45.) Laulamisesa tavoitellaan tilannetta, jossa ääni soi vapaasti ja mahdollisimman vähäisellä ponnistelulla, ilman kehon jännitystiloja (Kellowei 2021; Neely 2012; Prokop 2020).

Laulajan kehotietoisuutta tukee realistinen kehokartta (somaattinen kartta, Gilman 2014) eli aivojen sisäinen malli kehon rakenteesta, toiminnasta ja koosta (Gilman 2014; Moreno 2016; Prokop 2020). Tarkka ja todellista anatomiaa vastaava kehokartta auttaa vapautumaan lihasjännityksistä ja tuottamaan liikettä ja ääntä vaivattomasti. Tällöin liikkeet ovat sujuvia ja joustavia. Epätarkka kartta puolestaan voi johtaa liikkeen jäykkyyteen ja altistaa rasitusvammoille. (Moreno 2016; Prokop 2020.)

Kehotietoisuusharjoittelussa, kuten pilateksessa ja joogassa, hengityksellä on usein keskeinen rooli. Harjoittelu tukee hengityskontrollin kehittymistä, aktivoi parasympaattista hermostoa, rauhoittaa, rentouttaa ja edistää keskittymiskykyä ja on täten laulajalle hyödyllistä (Iyengar, Evans & Abrams 2006; Lister 2020; Peltola 2024). Joogassa hengitykseen integroitujen kehollisten harjoitusten tavoitteena on valmistaa keho henkisiin harjoituksiin, kuten meditaatioon ja positiivisten mantrojen toistamiseen. Näiden harjoitusten pyrkimyksenä on vahvistaa yksilön minäpystyvyyden tunnetta ja tietoista läsnäoloa (Lister 2020, 79–80). Hengitysharjoituksia suositellaan tehtäväksi myös silloin, kun mieli on rauhallinen, jolloin niiden hyödyntäminen on vaivattomampaa rauhoittumista vaativissa tilanteissa, kuten esiintymisessä (Peltola 2024, 202–203).

Minäpuhe

Minäpuheella, josta käytetään myös termejä sisäinen puhe ja itsepuhe, tarkoitetaan yksilön tietoista tai tiedostamatonta sisäistä puhetta, joka voi olla luonteeltaan myönteistä, kielteistä tai neutraalia ja jonka sisältö kohdistuu omaan toimintaan, tunteisiin ja minäkäsitykseen (Hardy 2006; Kim ym. 2021; Tod, Hardy & Oliver 2011). Toisinaan minäpuheen tutkimuksessa erotetaan myös ohjeistava minäpuhe, joka keskittyy toiminnan teknisiin tai strategiaan näkökohtiin, sekä motivoiva minäpuhe, joka vahvistaa itseluottamusta, motivaatiota ja suoritukseen sitoutumista (Hardy 2006, 88; Hatzigeorgiadis ym. 2011, 349; Tod ym. 2011, 666). Tutkimus-

näyttö (Kim ym. 2021, 1) viittaa siihen, että sisäinen puhe tukee keskittymistä, tunteiden säätelyä ja suorituskkyä erilaisissa konteksteissa, kuten urheilussa, akateemisessa toiminnassa ja mielenterveyden tukemisessa. Positiivinen minäpuhe on yhdistetty parempaan psykologiseen hyvinvointiin ja kognition säätelyyn, kun taas negatiivinen minäpuhe korreloi usein emotionaalisen pahoinvoinnin kanssa (mt.).

Urheilupsykologian tutkimuksen meta-analyysien (Hatzigeorgiadis 2011, 349; Tod ym. 2011, 669) perusteella positiivisella, motivoivalla tai ohjeistavalla minäpuheella voi muokata huomion suuntaa, tulkintoja ja vireystilaa ja täten parantaa suoritusta. Minäpuheen laatu tulisi valita sen perusteella, mihin minäpuhetta sovelletaan. Esimerkiksi haastavaa teknistä kohtaa harjoiteltaessa on hyvä käyttää ohjeistavaa minäpuhetta (esim. ”rentouta vatsa ja pidennä niska”), kun taas esiintymistilanteissa itsevarmuutta voi vahvistaa motivoivalla itsepuheella (esim. ”Minä osaan tämän!”). (Tod ym. 2011, 675.) Yllättävää on, että urheilualan tutkimuksissa negatiivisen minäpuheen ei ole havaittu heikentävän suoritusta (Tod ym. 2011, 675, 678; ks. myös DeWolfe, Scott & Seaman 2020). Negatiivinen minäpuhe voi urheilussa jopa parantaa suoritusta siten, että se lisää ponnistelua ei-toivotun lopputuloksen välttämiseksi ja vahvistaa motivaatiota (Kim 2021). Aiheesta on tosin toistaiseksi vain vähän tutkimusta varteenotettavien johtopäätösten tekemiseksi (Tod ym. 2011).

Urheilupsykologian piirissä minäpuheen tutkimusta on tehty pitkään, mutta viime aikoina minäpuheen merkityksestä on kirjoitettu enenevässä määrin myös musiikkipedagogiikan kontekstissa (mm. Allan 2013; 2016; Bertain 2023; Koistinen 2025; McIntyre 2023; Tang & Ryan 2020). Laulupedagogiikassa sisäisen puheen merkitys on tunnistettu erityisesti esiintymisvarmuuden ja tunteiden säätelyn näkökulmasta. Allanin (2013, 16) mukaan myönteinen, realistinen minäpuhe voi auttaa laulajaa esiintymään itsevarmasti, vaikka esiintymistilanne tuntuisi stressaavalta. Emmonsin ja Thomasin (1998) mukaan esiintyjät, jotka hyödyntävät sisäistä puhetta ajattelun, tunteiden ja käyttäytymisen säätelyyn koko esitystapahtuman ajan, raportoivat usein rauhallisemmasta olotilasta ja paremmasta kyvystä toimia paineen alla. Sama kääntäen todettiin Tangin ja Ryanin (2020, 6) tutkimuksessa, jossa pianistit, joiden negatiivinen sisäinen puhe oli vilkasta, tekivät enemmän virheitä, kärsivät enemmän kohonneesta pulssista ja ahdistuneisuudesta ja nauttivat vähemmän esiintymisestä kuin ne, joiden sisäinen puhe oli rauhallisempaa (ks. myös McIntyre 2023, 11). Negatiivisten ajatusten aktiivinen huomioiminen voi myös johtaa niiden vahvistumiseen, mikä puolestaan lisää ahdistusta ja turhautumista (Allan 2013, 16). Edellä mainittujen lähteiden valossa vaikuttaa siltä, että negatiivisen minäpuheen haitalliset vaikutukset korostuvat sorminäppäryyttä vaativassa musiikillisessa toiminnassa. Tätä väitettä tukee Hatzigeorgiadisin kollegoineen (2011, 349) tekemä meta-analyysi, jonka mukaan minäpuheella on suurempi merkitys hienomotorisissa tehtävissä kuin urheilussa tyypillisissä karkeamotorisissa tehtävissä.

METODOLOGIA

Tutkimusasetelma

Tutkimus toteutettiin kokeilevana tapaustutkimuksena (*exploratory case study*, Yin 2018), joka on tarkoituksenmukainen lähestymistapa, kun tutkitaan ilmiötä, josta on vain vähän ennakkotutkimusta tai vakiintuneita hypoteeseja. Tutkimuksessa pilotoitiin uutta pedagogista käytäntöä (ks. Mills, Durepos & Wiebe 2009), jossa keskittymis-, kehotietoisuus- ja minäpuheharjoittelu (jatkossa KKM-harjoittelu) yhdistetään laulua opiskelevien korkeakouluopiskelijoiden itsenäiseen lauluharjoitteluun ohjeistetusti äänitteen avulla. Tutkimus kohdistui kokeiluun osallistuneiden opiskelijoiden kokemuksiin. Tutkimuskysymyksenä oli: miten musiikin korkeakouluopiskelijat kokevat KKM-harjoittelun ja sen vaikutukset lauluharjoitteluunsa?

Tutkimuskysymysten tieteenfilosofisena kehyksenä on pragmatismi (Dewey, 1910), jonka mukaan tieto rakentuu sosiaalisessa toiminnassa ja kokemuksissa. Tämä ajattelu on linjassa tutkimuksemme kanssa, jossa ymmärrystä rakennetaan teoriaa ja käytäntöä yhdistäen ja jossa oppiminen tapahtuu konkreettisten kokemusten, kokeilun ja reflektiivisen ajattelun kautta. Oppimista tarkastellaan tässä tutkimuksessa pragmatismiin kytkeytyvän sosiokonstruktivistisen oppimisteorian (esim. Hakkarainen ym. 2004) näkökulmasta. Sosiokonstruktivismiin mukaan oppiminen on ensisijaisesti osallistumista yhteisiin käytäntöihin sekä merkitysten ja tulkintojen rakentamista sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Tämä teoreettinen viitekehys auttaa ymmärtämään, miten tutkimuksemme opiskelijat tulkitsevat tilanteita ja rakentavat kokemuksiaan ja merkityksiään sosiaalisessa ympäristössä.

Tutkimuksen toteutus, tavoite ja sisältö

Tutkimus toteutettiin Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa kevätlukukaudella 2024. Osallistujat rekrytoitiin kutsulla, joka lähetettiin sähköpostitse niille kandi- ja masterivaiheen opiskelijoille, jotka opiskelivat pop/jazz-laulua ja kokivat keskittymisen haasteita lauluopinnoissaan, halusivat syventää mieli-keho-yhteyttä ja/tai olla paremmin läsnä laulaessaan. Tutkimukseen osallistui yhteensä kahdeksan maisteriopiskelijaa. Ennen tutkimuksen alkua osallistujat kutsuttiin alkutapaamiseen, jossa kaksi ensimmäistä kirjoittajaa esittelivät tutkimuksen sisällön tutkimuksesta kiinnostuneille opiskelijoille. Tilaisuudessa tehtiin yhdessä KKM-harjoitus, ja osallistujille esiteltiin sähköinen oppimispäiväkirja, johon heidän oletettiin vastaavan tutkimuksen aikana. Samalla osa opiskelijoista allekirjoitti suostumuksensa osallistua tutkimukseen, ja lopuilta suostumukset kerättiin sähköisesti.

Tutkimuksessa pop/jazz-laulun opiskelijoita pyydettiin tekemään viiden minuutin mittainen KKM-harjoituskokonaisuus tähän tarkoitukseen valmistetun äänitteen (ks. liite 1) avulla jokaisen itsenäisen lauluharjoittelun alussa kolmen kuukau-

den ajan. KKM-harjoitus koostui kolmesta toisiinsa integroituneesta teemasta:

1. Läsäoloharjoitus, jossa huomio suunnattiin hengitykseen ja kehollisiin aisti-
muksiin
2. Kehotietoisuusharjoitus, jossa tarkkaavaisuus ohjattiin systemaattisesti kehon
eri osiin
3. Minäpuheharjoitus, jossa opiskelijoita ohjattiin päästämään irti mahdollisista
negatiivisista ajatuksista ja vahvistamaan myönteistä sisäistä puhetta.

Teemat valikoituivat kirjallisuuden sekä opetustyössä tehtyjen havaintojen pe-
rusteella. Kaksi ensimmäistä kirjoittajaa käsikirjoittivat ja nauhoittivat äänitteen
mp3-tiedostona. Ennen äänitystä he testasivat ohjeistuksen omassa opetuksessaan
sellaisten laulunopiskelijoiden kanssa, jotka eivät osallistuneet tutkimukseen, ja te-
kivät testauksen perusteella tarvittavat muutokset.

Tutkimusaineisto

Tutkimusaineisto muodostui opiskelijoiden oppimispäiväkirjamerkinnoistä ja ryh-
mähaastattelusta. Opiskelijoita pyydettiin refleктоimaan kokemuksiaan KKM-har-
joittelusta ja sitä seuranneesta lauluharjoittelusta jokaisen harjoituskerran jälkeen ja
kirjaamaan havainnot oppimispäiväkirjaan säännöllisesti (noin 2–3 kertaa viikossa)
kolmen kuukauden ajan. Osallistumista tuettiin kuitenkin painottamalla osallistu-
misen tärkeyttä merkintöjen määrän tai tiheyden sijaan. Oppimispäiväkirjamerkin-
töjä ohjasivat tutkijoiden ennalta määrittelemät reflektion kohdealueet, jotka liit-
tyivät keskittymiseen, kehon tuntemuksiin ja sisäiseen puheeseen lauluharjoittelun
aikana (ks. taulukko 1). Oppimispäiväkirjaohjeistus oli sama jokaisella harjoitusker-
ralla.

Päiväkirja-aineisto ei täysin vastannut tutkijoiden odotuksia: aktiivisimmat osal-
listijat kirjasivat kokemuksiaan yhteensä viidestä seitsemään kertaa, kun taas joilta-
kin saatiin vain yksittäisiä vastauksia. Oppimispäiväkirjavastauksia saatiin yhteensä
26, noin 11 sivun verran.

Taulukko 1. Opiskelijoiden päiväkirjaohjeistus.

Havainnoi ja kirjaa:
1. Kokemuksia ja havaintoja tuntemuksista kehossa harjoituksen aikana
2. Kokemuksia ja havaintoja laulamisesta harjoituksen aikana
3. Kokemuksia ja havaintoja keskittyneisyydestä harjoituksen aikana
4. Kokemuksia ja havaintoja sisäisestä puheesta harjoituksen aikana
5. Mahdollisia muita havaintoja ja huomioita harjoituksesta.

Tutkimusaineistoa täydennettiin ryhmähaastattelulla (60 min.), jonka tavoitteen-
na oli syventää päiväkirjoista esiin nousseita teemoja sekä pohtia niihin liittyvien

kokemusten merkityksiä osallistujien kesken. Kuten Hirsjärvi ja Hurme (2022, 3.4) toteavat, useiden tutkimusmenetelmien yhdistäminen voi parantaa tutkimuksen luotettavuutta ja tuoda esiin laajempia näkökulmia. Haastattelu toteutettiin harjoitusjakson päätyttyä toukokuussa 2024. Haastatteluun kutsuttiin neljä opiskelijaa, jotka olivat aktiivisesti täyttäneet päiväkirjaa. Kahdelle heistä osallistuminen oli mahdollista. Haastattelu toteutettiin kohdennettuna haastatteluna (Merton, Fiske & Kendall 1990). Se soveltuu osallistujien kokemusten tarkasteluun erityisesti tilanteissa, joissa tutkijat ovat jo hahmottaneet tutkimuskohteen keskeiset piirteet, rakenteet, prosessit ja yleisen ymmärryksen aiheesta ja tuntevat siten tutkimusaiheen ennalta. Tässä tutkimuksessa tutkijat olivat perehtyneet aiheeseen sekä kirjallisuuden että oman opetustyön kautta. Heillä oli alustava ymmärrys myös opiskelijoiden kokeilussa syntyneistä kokemuksista oppimispäiväkirjamerkintöjen perusteella. Vaikka haastattelun teemat ja kysymykset perustuivat oppimispäiväkirjojen vastausten kautta tunnistettuihin ilmiöihin ja tutkimuksen teemoihin (keskittyminen / tietoinen läsnäolo, kehotietoisuus, minäpuhe), haastattelussa esiin nousevia näkökulmia ei voitu ennustaa. Ryhmähaastattelu litteroitiin sanasta sanaan tutkijoiden toimesta.

Tutkimusaineiston analyysi

Tutkimusaineisto, johon sisältyivät sekä oppimispäiväkirjamerkinnot että litteroidut haastattelut, analysoitiin hyödyntäen aineistolähtöistä sisällönanalyysiä (ks. Elo, Kajula, Tohmola & Kääriäinen 2022). Valittu analyysitapa sopi hyvin tutkimuksen sosiokonstruktivistiseen näkökulmaan, jossa oppiminen nähdään merkitysten rakentamisena. Sisällönanalyysi mahdollisti näiden merkitysten systemaattisen jäsentämisen sekä teoriaohjautuneen että induktiivisen lähestymistavan avulla.

Kuten Elo ja Kyngäs (2008) ehdottavat, valmisteluvaihe aloitettiin analyysiyksikön valinnalla. Analyysiyksiköksi valikoitui aineistosta hahmotetut ajatuskokonaisuudet. Tämän jälkeen aineistoon perehdyttiin huolellisesti, mikä antoi kokonais kuvan aineistosta ja helpotti analyysin aloittamista. Tutkimuskysymystä pohdittiin sen varmistamiseksi, että siihen voitiin vastata aineiston perusteella.

Seuraavaksi alkuperäisilmaukset pelkistettiin ja koottiin luokiksi. Varsinainen analyysivaihe aloitettiin esittämällä tutkimuskysymys aineistolle ja poimimalla aineistosta valitun analyysiyksikön mukaiset ajatuskokonaisuudet (ks. Elo & Kyngäs 2008). Kun tutkimuskysymykseen vastaavat alkuperäisilmaukset oli poimittu aineistosta, ne pelkistettiin poistamalla ylimääräiset täytesanat ja muokkaamalla murre-sanat kirjakielen ilmauksiksi (ks. Kylmä & Juvakka 2014). Aineisto koodattiin eli aineistoon tehtiin värimerkinnät teemoittain. Ryhmittely- ja luokitteluvaiheessa vertailtiin muodostettuja pelkistettyjä ilmauksia keskenään ja etsittiin samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia (ks. Elo & Kyngäs 2008; Kyngäs 2020). Analyysi eteni siten, että samaa tarkoittavat pelkistetyt ilmaukset vietiin samaan alaluokkaan ja

alaluokat nimettiin. Analyysin kulkua alkuperäisilmauksista alaluokkiin on kuvattu taulukossa 2. Lopuksi alaluokkia vertailtiin keskenään ja samansisältöiset alaluokat yhdistettiin keskenään ryhmiksi eli yläluokiksi. (Elo ym. 2008; Kyngäs 2020.) Yläluokiksi muodostuivat lopulta oppimispäiväkirjojen kysymysten mukaisesti *keskittyminen*, *kehotietoisuus* ja *minäpuhe* sekä neljäntenä yläluokkana *lauluharjoittelun jäsentyisyys ja tehokkuus*.

Taulukko 2. Analyysin kulku alkuperäisilmauksista alaluokkiin.

Alkuperäisilmaus:

Äänite ehdottomasti paransi keskittymistä. Sen kautta pääsen asennoitumaan siihen, että nyt harjoittelen laulua, enkä tee muuta. Ehdottomasti myös lyhyempi treeni aika helpottaa jaksamista ja keskittymistä.

Alkuperäisilmaukselle esitetty tutkimuskysymys:

Miten opiskelijat kokevat KKM-harjoittelun ja sen vaikutukset lauluharjoitteluunsa?

Ajatuskokonaisuudet:

Kokemus siitä, että äänite ehdottomasti paransi keskittymistä.

Kokemus siitä, että KKM-harjoittelun aikana pääsee asennoitumaan siihen, että nyt harjoittelee laulua eikä tee muuta.

Kokemus siitä, että lyhyempi treeniaika ehdottomasti myös helpottaa jaksamista.

Kokemus siitä, että lyhyempi treeniaika ehdottomasti myös helpottaa keskittymistä.

Pelkistys:

Kokemus siitä, että äänite paransi keskittymistä.

Kokemus siitä, että KKM-harjoittelun aikana pääsee asennoitumaan siihen, että nyt harjoittelee laulua eikä tee muuta.

Kokemus siitä, että lyhyempi harjoittelu-aika helpottaa jaksamista.

Kokemus siitä, että lyhyempi harjoittelu-aika helpottaa keskittymistä.

Alaluokkiin sijoittelu:

Kokemus siitä, että äänite paransi keskittymistä.

→ **keskittyminen**

Kokemus siitä, että KKM-harjoittelun aikana pääsee asennoitumaan siihen, että nyt harjoittelee laulua eikä tee muuta.

→ **keskittyminen, suunnitelmallisuuden kehittäminen**

Kokemus siitä, että lyhyempi harjoittelu-aika helpottaa jaksamista.

→ **rauhottuminen, maadoittuminen**

Kokemus siitä, että lyhyempi harjoittelu-aika helpottaa keskittymistä.

→ **keskittymishaasteiden ratkaiseminen**

Tutkimuksen uskottavuuden ja luotettavuuden parantamiseksi analyysissa käytettiin sekä analyysitriangulaatiota että tutkijatriangulaatiota (Tuomi & Sarajarvi 2002). Aineistotriangulaatiossa yhdessä tutkimuksessa käytetään useita eri aineistoja (tässä oppimispäiväkirjat ja haastattelu), ja tutkijatriangulaatiossa useampi tutkija tutkii sa-

maa ilmiötä ja on mukana joko osassa tutkimusta tai koko tutkimusprosessissa. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 141–142.) Kaksi ensimmäistä kirjoittajaa analysoivat aineiston itseenäisesti, minkä jälkeen tuloksia tarkasteltiin yhdessä sovittaen tulkinnat yhteen.

Tutkimuksessa noudatettiin Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK 2023) ohjeita hyvästä tieteellisestä käytännöstä. Opiskelijoiden osallistuminen oli vapaaehtoista. He saivat etukäteen tiedon tutkimuksen tarkoituksesta sekä mahdollisuudesta keskeyttää osallistuminen milloin tahansa ilman seuraamuksia. Aineisto tuotettiin ja analysoitiin siten, ettei yksittäisiä vastaajia ole mahdollista tunnistaa raportoinnista. Tutkimus ei edellyttänyt erillistä eettisen toimikunnan ennakoarviointia, koska sensitiivisiä henkilötietoja ei kerätty. Tekoälysovellusta hyödynnettiin lähteiden etsimisessä ja oikoluvussa.

TUTKIMUKSEN TULOKSET

Seuraavassa tutkimuksen tulokset esitetään analyysin yläluokkien mukaan. Kukaan teemaan liittyvät keskeiset tulokset on tiivistetty taulukoksi. Muutamat suorat lainaukset aineistosta pyrkivät lisäämään tulkinnan uskottavuutta ja tuomaan esiin opiskelijoiden oman äänen. Ne on koodattu: Op1 (= opiskelija 1) ja niin edelleen.

Huomion tietoinen suuntaaminen keskittymisen tukena

KKM-harjoittelun jälkeistä oloa opiskelijat kuvasivat yhtä aikaa keskittyneeksi ja virittyneeksi. Keskittymiseen liittyvät opiskelijoiden kokemukset on tiivistetty taulukoon 3. Opiskelijat kertoivat KKM-harjoittelun auttaneen tiedostamaan keskittymisen tilaa harjoittelun aikana sekä tukeneen rauhoittumista ja maadoittumista niin henkisesti kuin fyysisestikin. Rauhoittumisen myötä he pystyivät tunnistamaan paremmin kehon jännityksiä ja harhailevia ajatuksia sekä reagoimaan niihin rentouttamalla kehoa ja keskittymällä äänitteen ohjeisiin. Suurin osa opiskelijoista koki KKM-harjoittelun edistäneen keskittymistä myös lauluharjoittelussa. Harjoittelu mahdollisti miellyttävän ”laskeutumisen” harjoittelutilanteeseen ja toimi ”porttina treenimoodiin”, kuten eräs opiskelija kuvasi. Lisäksi äänitteen avulla tehdyt harjoitukset virittivät ajatuksia ja johdattivat heitä rituaalinomaisesti kohti lauluharjoittelua. Opiskelijat kommentoivat päiväkirjoissaan:

Äänite ehdottomasti paransi keskittymistä. Sen kautta pääsen asennoitumaan siihen, että nyt harjoittelen laulua, enkä tee muuta. Ehdottomasti myös lyhyempi treeni aika helpottaa jaksamista ja keskittymistä. (Op3)

Uskon, että alun KKM-harjoitus paransi keskittymistäni, ja toimi ikään kuin ”lämmittelynä” juuri keskittymisen kannalta! (Op1)

Joillekin keskittyminen oli ollut erityisen vaikeaa, mutta hekin olivat haasteen tiedostettuaan onnistuneet saavuttamaan keskittyneisyyden tilan harjoitusta muokkaamalla. Yksi vastaajista kuvasi kokemuksiaan seuraavasti:

KKM-harjoituksen aikana oli tänään vaikea keskittyä. Sen takia oli varmasti tänään erityisen hyväksi tehdä se. En sen aikana päässyt täysin flow-tilaan, mutta ajatukset rauhoittuivat kuitenkin. (Op3)

Osassa kommentteista kävi ilmi, että vaikka opiskelija olisi päässyt KKM-harjoituksen aikana hyvään keskittyneisyyden tilaan, keskittyminen oli kuitenkin herpaantunut lauluharjoituksen aikana. Useimmiten syynä olivat olleet ulkoiset tekijät, kuten puhelimen ilmoitukset tai soiminen, harjoitusluokan ohi kulkevat ihmiset, liian lyhyt harjoitteluaika ja sitä seurannut kellon vilkuilu sekä kotona harjoittellessa esimerkiksi sotkuisuus ja odottavat kotityöt.

Taulukko 3. Keskeiset havainnot keskittymisestä ja tietoisesta läsnäolosta.

Teema	Keskeiset havainnot
Keskittyneisyyden tiedostaminen	KKM-harjoittelu lisäsi tietoisuutta omasta keskittymisen tilasta ja mahdollisti sen tarkoituksenmukaisen säätelyn, esimerkiksi harjoitusta muokkaamalla.
Keskittymisen paraneminen KKM-harjoituksen ansiosta	KKM-harjoittelu auttoi virittäytymään lauluharjoitteluun, vähensi häiriötekijöitä, selkeytti tavoitetta ja lisäsi tietoista läsnäoloa.
Keskittymisen häiriöt	KKM-harjoittelu auttoi rauhoittumaan, vähensi jännittyneisyyttä ja stressiä sekä tuki keskittymistä erityisesti silloin, kun keskittyminen oli vaikeaa.
Keskittymisen ylläpitäminen	Harjoittelun suunnittelu ja aikarajat, huomion tietoinen suuntaaminen sekä liikkeen integrointi tukivat keskittymistä.
Flow-tilan kokemukset	Syvä keskittyminen ja luovuuden tila lisäsivät harjoittelun mielekkyyttä.
Keskittymisen vaikutus minäpuheeseen ja kehotietoisuuteen	Syvämpi keskittyminen vähensi negatiivista minäpuhetta, ja KKM-harjoittelu lisäsi kehotietoisuutta, mikä ohjasi huomiota kehon toimintaan myös lauluharjoittelussa.

Kehotietoisuuden syveneminen

Opiskelijoiden kehotietoisuuteen liittyvät kokemukset on tiivistetty taulukkoon 4. Opiskelijat raportoivat kehotietoisuuden syvenemisestä ja aktiivisemmasta kehollis-

ten kokemusten havainnoinnista sekä KKM- että lauluharjoittelun aikana. KKM-harjoituksissa osallistujia pyydettiin keskittymään kehon linjaukseen ja rentouttamiseen sekä joustavuuden saavuttamiseen. Moni osallistuja raportoi pystyneensä jatkamaan niiden havainnointia myös lauluharjoittelun aikana. Opiskelijat olivat onnistuneet havainnoimaan tarkasti myös vireystilaansa sekä KKM- että lauluharjoittelussa ja tekemään tarvittaessa muutoksia kohti optimaalista vireystilaa. Hengityksellä koettiin olleen iso rooli kehon rauhoittumisessa, etenkin KKM-harjoittelun aikana. Seuraavassa muutama ote päiväkirjoista näihin havaintoihin liittyen:

KKM-harjoituksen aikana oli aluksi hankalaa pysyä paikallaan, ja auttoi keskittymään, kun liikuin hieman harjoituksen aikana. Aluksi huomasin että olin melko stressaantunut, sillä tänään on paljon tekemistä ja tiukka aikataulu, mutta etenkin lopun hengitykset ja ajatuksista irti päästäminen auttoivat rauhoittumaan, ja harjoituksen jälkeen tuntui rauhallisemmalta. (Op1)

KKM-harjoituksen aikana: harjoituksen aluksi olo vähän levoton olo, mutta se rauhoittui harjoituksen edetessä. (Op4)

Opiskelijat raportoivat tunnistaneensa kehossaan muun muassa jännityksiä, levottomuutta, tiettyjen lihasten yliaktiivisuutta ja muita laulamisen kannalta epäsuotuisia asioita. Vaikeuksia koettiin myös luonnollisen asennon löytämisessä ja vapaasti virtaavassa hengityksessä. Mieltä kuormittanut stressi ja väsymys oli heijastunut koko kehon toimintaan ja vireystilaan. Tiedostamisen jälkeen jännitysten purkaminen, kehon rauhoittaminen ja asennon tasapainottaminen koettiin helpommaksi, ja samalla myös mieli tyhjentyi huolista. Yksi vastaajista kertoi kokemuksistaan seuraavasti:

Huomasin, että vatsa meinasi jännittyä vähän väliä ja oli hankala löytää rentoa seisoma-asentoa, muuten KKM-harjoitus tuntui hyvältä ja rauhoittavalta. Lauluharjoituksen aikana tuntui melko vapaalta ja hyvältä, välillä jokin kohta jännittyi, mutta huomasin sen ehkä herkemmin kuin tavallisesti. (Op4)

Opiskelijat kokivat kokonaisvaltaisen mieli-keho-yhteyden positiivisena asiana KKM-harjoittelussa, joka johdatti heidät fokusoimaan ajatuksia kehoon. Useissa vastauksissa korostui, että kehon huomiointi rauhoitti myös mieltä. Myös kun opiskelijat raportoivat havainnoistaan ja kokemuksistaan laulamisesta KKM-harjoittelun jälkeen, vastauksissa korostui kehotuntemuksien havainnointi. Moni laulaja kommentoi kiinnittäneensä erityistä huomiota kehon rentouteen ja keho-yhteyteen:

Laulaminen tuntui tänään melko hyvältä, kiinnitin tänään erityistä huomiota hengitykseen ja kehon joustoon ja rentoutuen työstämissäni kappaleissa. Huomasin, että

haastavilta tuntuneissa kohdissa keho joko jännittyi tai ei muuten ollut mukana, ja sen huomioiminen helpotti. (Op4)

Kehokontakti löytyi hyvin harjoituksen aikana, mutta huomasin, että treenin lopussa se ei ollut enää ehkä yhtä vahva. Ääni väsyi. (Op3)

Taulukko 4. Keskeiset havainnot kehotietoisuudesta.

Teema	Keskeiset havainnot
Kehotietoisuuden lisääntyminen	KKM-harjoittelu paransi kehotietoisuutta ja herkisti havainnoimaan kehon tilaa, kuten jännityksiä, rentoutta, joustavuutta ja linjausta, sekä auttoi tunnistamaan ja säätämään vireystilaa kohti optimaalista. Osa opiskelijoista koki kehotietoisuuden heikentyneen lauluharjoittelun aikana, mutta osa onnistui palauttamaan sen hyödyntämällä KKM-harjoituksissa saavutettuja tuntemuksia.
Kehon rentous ja joustavuus	KKM-harjoittelun aikana kehon koettiin pitenevän ja tulevan joustavammaksi ja rennommaksi. Tätä olotilaa pystyttiin ylläpitämään lauluharjoittelussa vaihtelevasti.
Kehotietoisuuden ja laulutekniikan yhteys	Kehollinen havainnointi auttoi joitakin opiskelijoita tasapainottamaan äänenkäyttöä, vähentämään jännitystä ja korjaamaan laulutekniikkaa. Haastava ohjelmisto vei huomiota pois kehosta. Laulukokemusta kuvattiin pääosin kehotuntemusten, ei ulkoisen kuulokuvan, perusteella.
Kehotietoisuuden vaikutus keskittymiseen ja mieleen	Hengitys ja rauhoittavat liikkeet edistivät keskittymistä harjoitukseen, ja kehon rentoutuminen rauhoitti mieltä.

Minäpuheen tiedostaminen

Opiskelijoiden minäpuheeseen liittyvät kokemukset on tiivistetty taulukkoon 5. Aineiston perusteella opiskelijoiden minäpuhe lauluharjoittelun aikana oli varsin kriittistä, jopa kielteistä, vaativaa ja moittivaa. Monille opiskelijoille oli silmiä avaavaa tunnistaa omaa negatiivista minäpuhetta ja ymmärtää, että siihen voi vaikuttaa. Opiskelijat kertoivat onnistuneensa äänitteen ohjaamana puhumaan itselleen positiivisesti ja kannustavasti. KKM-harjoittelu auttoi tunnistamaan ja havainnoimaan sisäistä puhetta, reagoimaan kielteiseen minäpuheeseen ja erottamaan sen todellisuudesta. Opiskelijat kirjoittivat:

Sisäinen puhe on aina aika negatiivista ja moittivaa [laulu]harjoitteluni aikana. Taas tämän treenin aikana sitä tuli useaan kertaan, mutta aina kyllä tunnistan sen. Pidän äänitteessä erityisesti sisäistä puhetta käsittelevästä osuudesta. Se ikäänkuin ohjaa jättämään negatiivisen sisäisen äänen treenin ulkopuolelle ja käsittelemään sitä tietoisesti. Tässä varmasti on paljon työtä, jotta sisäinen puhe muuttuisi pysyvämmiin kannustavammaksi tai edes neutraaliksi. Erityisesti sisäinen puhe koittaa lannistaa. ”Miten en jo osaa tätä” ”Ei noin” ja sellaista, että lannistuu oman treenin aikana, eikä pysty keskittyä olennaiseen. (Op3)

Tosta vielä tuli se mieleen se positiivisten ja sit niiden negatiivisten poistaminen... Huomasin, että monet niistä ajatuksista oli sellaisia et ne oikeesti saattaa vähän ahdistaa treenatessa ja tuntu hyvältä saada niitä pois ja varmistus siihen itseltä ja vähän niinku tuestusti koska se ääni [nauhalta] kannustaa siihen. (Op2)

Jos treenin aikana joku asia ärsyttää tai alkaa sättiä itseään, niin sit ajatteli, että tää on nyt sitä negatiivista puhetta itselleni eikä sitä, että kaikki on kauheeta ja mä oon ihan huono. (Op1)

Opiskelijat kertoivat haastattelussa, että heidän kriittisessä minäpuheessaan toistuivat usein samat teemat ja pelot. Opetuskokeilun aikana opiskelijat kehittivät keinoja irrottautua negatiivisesta minäpuheesta ja keskittyä myönteisiin ajatuksiin. Oppimispäiväkirjoista kävi ilmi, että kielteinen minäpuhe syntyy opiskelijoilla luontevasti, kun taas myönteistä on tuotettava tietoisesti. Seuraavissa lainauksissa opiskelijat reflektoivat ajatuksiaan sisäisestä puheesta:

Huomaan ehdottomasti KKM-harjoituksen aikana sekä myönteistä että kielteistä puhetta, kun niitä pyydetään. Kielteinen puhe tulee hyvin luonnostaan ja myönteistä joudun tietoisemmin etsimään, mutta kyllä se löytyy. [...] Alussa sisäinen puhe oli ns. hiljaa, mutta harjoituksen edetessä se muuttui ikäväksi ja kriittiseksi. Mielessä sanoin muun muassa, että ”tää kuulostaa ihan kamalalta” ja sain itseni heti siitä kiinni. (Op3)

Opiskelijat kokivat positiivisen minäpuheen aluksi teennäisenä ja keinotekoisena, mutta huomasivat sen silti vaikuttaneen positiivisesti ajatuksiinsa laulaessa. Harjoituskertojen myötä käsitys positiivisen minäpuheen merkityksestä muuttui niin, että opiskelijat kokivat sen tärkeäksi osaksi laulunopiskelua, kuten tulee esille seuraavassa aineistolainassa:

Että nyt vasta pikkubiljaa itekin rupee ymmärtämään, miks tää on nimenomaan laulussa tosi tärkeä juttu. Et jos sulla on mielessä koko ajan, että ”mä en pysty tähän” niin sit on koko mieli jäkissä ja sit sä et varmasti pysty siihen. Mut sit tavallaan... Niin, et sen pitäis olla kaiken perusta ja musta on ihanaa et te teette tällaista oppimateriaalia.

Et se ei olis vaan ihan sattumanvaraista, et joku opettaja ehkä muistaa joskus sanoa että luota itseesi... (Op1)

Lauluharjoittelussa positiivisen minäpuheen ylläpitäminen koettiin kuitenkin haastavaksi. Joillakin negatiivinen minäpuhe oli pysynyt kokonaan poissa silloin, kun keskittyminen harjoiteltavaan asiaan oli ollut intensiivistä ja innostunutta. Toisilla myönteinen minäpuhe yhdistyi kehon virittäytyneeseen vapautumiseen:

Tänään keskityin aika vahvasti työstämään biisiin, en niinkään miettinyt miten itse suoriudun enkä ehkä havainnoinut juurikaan tänään sisäistä puhettani. Olin treenatesani aika innostunut ja inspiroitunut, ehkä sisäinen puhe oli myös jotain sellaista. (Op4)

Ajan ottaminen itselle ja oman kehon tuntemusten havainnoinnille on tosi tärkeää varsinkin keskellä kiireistä arkea. Tänään erityisen tärkeältä tuntui harjoitteen ohjaama myönteinen minäpuhe ja se tuntui myös kehossa – olo oli harjoitteen jälkeen vapautunut, mutta samalla keskittynyt ja virittynyt. (Op5)

Taulukko 5. Keskeiset havainnot minäpuheesta.

Teema	Keskeiset havainnot
Minäpuheen tiedostaminen	KKM-harjoitus edisti tietoisuutta sisäisen puheen sävystä myös lauluharjoitusten aikana. Tiedostamisen myötä puhetta voitiin muokata tavoitteellisemmaksi.
Negatiivinen minäpuhe	Minäpuhe sisälsi usein vaativuutta, moittimista ja itsensä arvostelua erityisesti teknisesti vaativissa kohdissa. Negatiivista minäpuhetta esiintyi useammin kuin myönteistä minäpuhetta, ja se usein voimistui lauluharjoituksen edetessä ja sisälsi toistuvia teemoja.
Positiivinen minäpuhe	Positiivinen minäpuhe lisäsi harjoittelun iloa, rauhoitti ja vahvisti itseluottamusta. KKM-harjoitus tuki siirtymistä kannustavaan puheeseen erityisesti harjoituksen alkuvaiheessa ja onnistumisten yhteydessä. Aluksi keinotekoisena koettu puhe muuttui toistojen myötä luontevaksi.
Keskittymisen ja kehotietoisuuden vaikutus minäpuheeseen	Negatiivinen minäpuhe väheni merkittävästi tai puuttui kokonaan, kun keskittyminen oli intensiivistä ja kohdistui selkeästi harjoiteltavaan asiaan.
Minäpuheen merkitys opiskelijoille	Myönteisen minäpuheen vahvistaminen rauhoitti mieltä ja kohotti itseluottamusta. Sisäisen puheen laatu oli yhteydessä koettuun onnistumiseen: sujuvaksi koettu laulusuoritus liittyi myönteiseen puheeseen, kun taas haasteita sisältänyt suoritus liittyi negatiiviseen puheeseen.

Lauluharjoittelun jäsentyneisyys ja tehokkuus

Lauluharjoittelun jäsentyneisyyteen ja tehokkuuteen liittyvät opiskelijoiden kokemukset on tiivistetty taulukkoon 6. Sekä oppimispäiväkirjojen että haastatteluiden vastauksissa toistui ajatus siitä, että KKM-harjoittelun jälkeen lauluharjoittelu tuntui suunnitellulta ja keskittyneeltä. KKM-harjoittelu oli toiminut ikään kuin siltana arkiaskareista tai muusta toiminnasta lauluharjoitteluun.

Tehtyään KKM-harjoitukset opiskelijat tunsivat mielensä kirkkaammaksi ja kokivat, että olo oli rauhallisempi ja keskittyneempi – valmiimpi oppimaan. Harjoitukset olivat myös auttaneet jättämään arkielämän muut asiat sivuun harjoittelun ajaksi. Moni raportoi, että opetuskokeilu kaiken kaikkiaan oli tuonut struktuuria ja suunnitelmallisuutta lauluharjoitteluun. Muutama vastaaja kertoi harjoitelleensa aiempaa ahkerammin, useammin ja suunnitelmallisemmin, osin velvollisuudentun-
nosta tutkimusta kohtaan

Nimenomaan [KKM-harjoitus] jäsentää ja antaa sellaisen pätevyyden tunteen, että tämä ei ole hutiloitua ja just se saa sen kokemuksen siitä että ei hutiloi... Antaa sen freimauksen, että tämä on nyt ihan oikea treeni ja antaa siihen sen pätevyyden tunteen itselle että tämä meni hyvin. (Op2)

Opiskelijat toivat esiin myös rutiinien merkityksen. Saman harjoituksen toistuminen useita kertoja koettiin mieltä ja kehoa rauhoittavana positiivisena asiana:

Se oli rauhoittavaa, tosi tosi rauhoittavaa [että treeni pysyi samana], että oli joku asia mikä pysyi samankaltaisena, koska tosi tosi moni asia ei pysy samanlaisena elämässä ja koulussakin ja näin. Se oli myös sellainen turvallinen, maadoittava, kun se ei vaatinut jotain uutta. (Op2)

Taulukko 6. Keskeiset havainnot lauluharjoittelun jäsentyneisyydestä ja tehokkuudesta.

Teema	Keskeiset havainnot
Lauluharjoitteluun keskittyminen	Lauluharjoittelu koettiin KKM-harjoittelun ansiosta suunnitelmallisemmaksi ja strukturoidummaksi, osittain myös oppimispäiväkirjan pitämisen seurauksena.
Harjoittelun aloittaminen	KKM-harjoittelusta muodostui rutiini, joka toimi siltana lauluharjoitteluun ja lisäsi sen mielekkyyttä. Kokeiluun osallistuminen loi positiiviseksi koetun velvollisuuden tunteen, sai harjoittelun tuntumaan ammattimaisemmalta ja vahvisti pätevyyden kokemusta.
Harjoittelun tehokkuus	KKM-harjoittelun koettiin parantaneen keskittymistä sekä valmiutta ja virittyneisyyttä oppimiseen; sen avulla häiritsevät ajatukset voitiin jättää syrjään harjoituksen ajaksi.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä kokeilevassa tapaustutkimuksessa pilotoitiin uutta opetuskäytäntöä, jossa keskittymis-, kehotietoisuus- ja minäpuheharjoittelu (KKM) integroidaan musiikki- korkeakoulun opiskelijoiden lauluharjoitteluun. Tutkimus kohdistui opiskelijoiden kokemuksiin tästä käytännöstä ja sen vaikutuksista. Opiskelijoiden kokemusten kuvauksissa kehotietoisuus, keskittyminen ja minäpuhe linkittyvät saumattomasti toisiinsa, mikä kertoo siitä, että ne eivät toimi erillisinä ilmiöinä vaan kytkeytyvät yhtenäiseksi kokemukselliseksi kokonaisuudeksi.

KKM-harjoittelu lisäsi opiskelijoiden kehotietoisuutta, tuki keskittymistä myös lauluharjoittelussa ja auttoi tunnistamaan ja säätelemään negatiivista minäpuhetta. Tämä vahvisti itseluottamusta ja tietoista läsnäoloa sekä muutti sisäistä puhetta positiivisempaan suuntaan. Tutkimuksessa havaittiin myös, että intensiivinen keskittyminen harjoiteltavaan asiaan vähensi negatiivista minäpuhetta, mikä puolestaan vahvisti opiskelijoiden itseluottamusta. Tämä täydentää aiempia psykologisen valmennuksen tutkimuksia (Kim 2021; McIntyre 2023; Tod ym. 2011; Tang ym. 2020). Kaiken kaikkiaan tutkimus havainnollistaa kehollisten menetelmien merkitystä laulajien koulutuksessa, erityisesti laulunopetukseen integroituen. Laulunopettajien asiantuntijuuden vahvistamiseksi näiden osa-alueiden tulisi sisältyä olennaisina sisältöinä myös laulunopettajankoulutukseen.

KKM-harjoittelun osa-alueet (kehotietoisuus, keskittyminen ja minäpuhe) säilyivät opiskelijoiden fokuksessa myös lauluharjoittelun aikana. KKM-harjoittelu auttoi heitä rauhoittumaan, vähentämään jännitystä ja suuntaamaan huomion kehon tuntemuksiin lisäten näin tietoisien läsnäolon kokemusta. Tämä viittaa siihen, että keholliset menetelmät voivat olla merkittävä tuki laulamisen ja esiintymisen kokonaisvaltaisessa oppimisessa, kuten aiemmatkin tutkimukset esittävät (ks. mm. McIntyre 2023; Tarvainen & Järviö 2019). Minäpuheen tiedostaminen oli tutkimukseen osallistuneille suhteellisen uusi taito, ja he kokivat, että sillä oli heidän harjoittelunsa tehokkuuteen sekä mielekkyyteen merkittävä vaikutus.

Aineistosta kävi ilmi, että tutkimukseen osallistuneilla opiskelijoilla oli jo tutkimuksen alussa monipuolisten opintojensa myötä valmiudet oman vireystilan tunnistamiseen ja säätelyyn, mikä on oppimisen kannalta tärkeää (ks. Peltola 2024). Optimaalisessa vireystilassa tunteet ovat usein neutraaleja ja myönteisiä ja sympaattinen ja parasympaattinen hermosto toimivat tasapainossa keskenään, kun taas yli- tai alivireystilassa mieli ja keho eivät toimi parhaalla mahdollisella tavalla. (Peltola 2024, 193–204.) Tutkimuksessa opiskelijat kuvasivat säädelleensä vireystilaansa KKM-harjoittelussa kehollista liikkumistaan varioiden: alivireystilassa he saattoivat tehdä harjoituksia reippaasti liikkuen, kun taas ylivireystilassa he hyödynsivät hengitystä paikalla seisten rauhoittaakseen mieltään ja suunnatakseen keskittymisensä kohti lauluharjoittelua. Vastaava mielentilan säätelyn ja kehon liikkeiden yhteys tunnisteetaan esimerkiksi Feldenkrais-kehotietoisuusmenetelmässä (Feldenkrais 1980).

Tutkimuksesta voidaan vetää myös pedagogisia johtopäätöksiä: Uusien asioiden opiskelun ohella jo hallittujen taitojen sanoittaminen ja harjoittelu tukee oppimista ja minäpystyvyyden tunnetta (ks. Barefield 2012; Siefen 2024). Lisäksi tutkimus haastaa laulunopettajia tiedostamaan, painottuuko omassa opetuksessa vahvuukseen vai heikkouksien kehittäminen. Heikkouksiin keskittyminen voi olla hyödyllistä esimerkiksi virhesuoritusten korjaamisessa, mutta vahvuuslähtöinen oppiminen lähtökohtaisesti tukee paremmin oppimista, koska se vahvistaa opiskelijan käsitystä itsestä osaajana, lisää motivaatiota ja tukee myönteistä asennoitumista oppimiseen (Siefen 2024). Koska esiintyvältä taiteilijalta odotetaan avointa, vuorovaikutuksellista ja itsevarmaa esiintymistä (Emmons & Thomas 1998), vahvuuslähtöisen oppimisen merkitys korostuu myös esiintymisvalmiuksien kehittämisessä. Lisäksi myös harjoittelukäytäntöjen suunnittelu yhdessä opiskelijan kanssa on tärkeää. Tässä tutkimuksessa selkeä ohjeistus ja tarpeeksi lyhyet harjoittelukokonaisuudet tukivat laulunharjoittelua.

Tämä kokeileva tapaustutkimus tuottaa tarpeellista tietoa laulupedagogiikkaan, mutta sen luotettavuutta rajoittaa pieni otos ja rajautuminen vain yhteen oppilaitoskontekstiin. Tutkimuksen luotettavuuden arvioinnissa on huomioitava myös, että kaksi ensimmäistä kirjoittajaa opettivat kolmea tutkimukseen osallistunutta opiskelijaa, tosin haastatteluun osallistuneet opiskelijat eivät olleet heidän oppilaitaan. Tutkimuksen luotettavuutta parantaa se, että kaksi ensimmäistä kirjoittajaa toteuttivat sisällönanalyysin kumpikin itsenäisesti ja päätyivät hyvin samansuuntaisiin tulkitointeihin ja johtopäätöksiin. Erimielisyyksiä ei ilmennyt, ja monet johtopäätökset tarkentuivat kahden ensimmäisen kirjoittajan välisen keskustelun ja yhteisen pohdinnan kautta, mikä vahvistaa tutkijatriangulaatiota: sekä itsenäinen analyysi että jaettu tulkintaprosessi tukivat tulosten luotettavuutta.

Jatkotutkimuksissa olisi tärkeää tarkastella KKM-harjoittelua ja vastaavia menetelmiä laajemmissa konteksteissa, suuremmilla otoksilla, eri oppilaitoksissa ja pidemmällä aikavälillä. Lisäksi olisi hyödyllistä tutkia, miten kehotietoisuus ja sisäinen puhe ovat yhteydessä esiintymisjännitykseen ja esiintymiseen. Jatkossa tarvitaan lisää tutkimusta myös kehollisuuden ja mielenhallinnan harjoitteiden pitkäaikaisista vaikutuksista sekä niiden sovellettavuudesta erilaisissa musiikinopetuksen ympäristöissä. Tutkimus nosti esiin positiivisen minäpuheen merkityksen laulunopetuksessa, mikä herättää kiinnostuksen tutkia, miten opettajat voisivat parhaalla tavalla tukea opiskelijoiden myönteistä minäpuhetta ja itsetunnon rakentumista samalla vahvistaen itsereflektiotaitoja ja muita laulajan perustaitoja.

LÄHTEET

- Allan, Diana 2013. The Empowered Singer: Singing Your Best When It Matters Most. Teoksessa Ki Adams & Andrea Rose (toim.) *The Phenomenon of Singing* 9. Newfoundland, Canada: Memorial University. 12–22.
- 2016. Mental Skills Training for Musicians. *International Journal of Music and Performing Arts* 4 (1), 7–20. <https://doi.org/10.15640/ijmpa.v4n1a2>
- Arjas, Päivi 2014. *Varmasti lavalle – muusikoiden esiintymisvalmennus*. Jyväskylä: Atena.
- 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Väitöskirja. Jyväskylä studies in the arts 82. Jyväskylän yliopisto.
- Baltz, Andrew 2020. Foreword. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 16–17.
- Barefield, Robert 2012. Fear of Singing: Identifying and Assisting Singers with Chronic Anxiety Issues. *Music Educators Journal* 98 (3), 60–63. <https://doi.org/10.1177/0027432111434588>
- Bertain, Esther 2023. Overwhelming Prevalence of Music Performance Anxiety in Conservatory Musical Theatre Singers: Associated Symptoms of Negative Self-Talk, Tension, and Increased Heart Rate in Performance. Master's thesis. Boston Conservatory at Berklee, Boston, MA.
- Blades, Elizabeth, L. & Samuel H. Nelson 2020. The Feldenkrais Method. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 49–72.
- Creswell, J. David 2017. Mindfulness Interventions. *Annual Review of Psychology* 68, 491–516.
- DeBruyn, Michelle M. 2020. Meditation. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 168–199.
- Dewey, John 2010. *How We Think*. Boston, MA: D. C. Heath & Co.
- DeWolfe, Christopher E. J., David Scott & Kevin A. Seaman 2020. Embrace the Challenge: Acknowledging a Challenge Following Negative Self-Talk Improves Performance. *Journal of Applied Sport Psychology* 33 (5), 527–540. <https://doi.org/10.1080/10413200.2020.1795951>
- Elo, Satu, Outi Kajula, Anniina Tohmola & Maria Kääriäinen 2022. Laadullisen sisällönanalyysin vaiheet ja eteneminen. *Hoitotiede* 34 (4), 215–225.
- Elo, Satu & Helvi Kyngäs 2008. The Qualitative Content Analysis Process. *Journal of Advanced Nursing* 62 (1), 107–115. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2007.04569.x>
- Emmons, Shirlee & Alma A. Thomas 1998. *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*. New York, NY: Oxford University Press.
- Feldenkrais, Moshe 1980 [1972]. *Awareness through Movement*. New York, NY: Penguin Books.
- Gill, Brian P. & Christian T. Herbst 2016. Voice Pedagogy – What Do We Need? *Logopedics Phoniatrics Vocology* 41 (4), 168–173.
- Gilman, Marina 2014. *Body and Voice: Somatic Re-education*. San Diego, CA: Plural.
- Gyllensten, Amanda Lundvik, Lisa Skär, Michael Miller & Gunvor Gard 2010. Embodied Identity – A Deeper Understanding of Body Awareness. *Physiotherapy Theory and Practice* 26 (7), 439–446. <https://doi.org/10.3109/09593980903422956>
- Hakkarainen, Kai, Kirsti Lonka & Lasse Lipponen 2004. *Tutkiva oppiminen*. Porvoo: WSOY.
- Hardy, James 2006. Speaking Clearly: A Critical Review of the Self-talk Literature. *Psychology of Sport and Exercise* 7 (1), 81–97. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2005.04.002>

- Hatzigeorgiadis, Antonis, Nikos Zourbanos, Sofia Mpoupaki & Yannis Theodorakis 2009. Mechanisms Underlying the Self-talk–Performance Relationship: The Effects of Motivational Self-talk on Self-confidence and Anxiety. *Psychology of Sport and Exercise* 10 (1), 186–192. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2008.07.009>
- Hensel, Larry Lee 2020. Alexander Technique for Singers. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 25–48.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2022. *Tutkimusbaastattelu: teemabaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
- Iyengar, Bellur K. S., John J. Evan & Douglas Abrams 2006. *Light on Life: The Yoga Journey to Wholeness, Inner Peace, and Ultimate Freedom*. New York, NY: Rodale Books.
- Juntunen, Marja-Leena, Elina P. Arlin & Katri Liira 2023. Expression in Popular Music Singing as Embodied and Interpersonal. *Frontiers Education* 8:1092736. <https://doi.org/10.3389/educ.2023.1092736>
- Kim, Junhyung, Joon H. Kwon, Joohan Kim, Eun J. Kim, Hesun E. Kim, SunghyonKyeong & Jae-Jin Kim 2021. The Effects of Positive or Negative Self-talk on the Alteration of Brain Functional Connectivity by Performing Cognitive Tasks. *Scientific Reports* 11 (1), 14873. <https://doi.org/10.1038/s41598-021-94328-9>
- Kelloway, Larissa Simone 2021. *Investigating the Role of Pilates in the Posture and Vocal Production of Singers*. Doctoral dissertation. Macquarie University, Sydney. <https://doi.org/10.25949/23557215.v1>
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Koistinen, Mari 2025. *Ryhmäläuluopetus nuorten kokonaisvaltaisen hyvinvoinnin edistäjänä*. Väitöskirja. JYU Dissertations 915. Jyväskylän yliopisto.
- Kylmä, Jari & Taru Juvakka 2014. *Laadullinen terveystutkimus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kyngäs, Helvi 2020. Inductive Content analysis. Teoksessa Kristina Mikkonen & Maria Kääriäinen (toim.) *Content Analysis in Systematic Reviews*. Cham: Springer. 13–22. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30199-6_2
- Leigh-Post, Karen 2014. Awareness and Optimal Performance: Cognitive Neuroscience for Singers. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 223–263.
- Lister, Linda 2020. Yoga For Singers. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 73–98.
- Lutz, Jacqueline, Annette B. Brühl, Hanne Scheerer, Lutz Jäncke & Uve Herwig 2016. Neural Correlates of Mindful Self-awareness in Mindfulness Meditators and Meditation-naïve Subjects Revisited. *Biological Psychology* 199, 21–30. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2016.06.010>
- McIntyre, Lindsay Maria 2023. *Talking Back: An Exploration of Negative Self-talk in Undergraduate Voice Majors*. Doctoral dissertation. University of Toronto. <https://doi.org/10.25318/991031446521002976>
- Merton, Robert K., Marjorie Fiske & Patricia L. Kendall 1990. *The Focused Interview: A Manual of Problems and Procedures*. New York, NY: Free Press.
- Mills, Albert James, Gabrielle Durepos & Elden Wiebe (toim.) 2009. *Encyclopedia of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412957397>

- Molins-Macau, Núria 2025. Body-Mind Methods and the Singing Voice: A Literature Review. *Revista de Logopedia, Foniatria y Audiología* 45 (4), 100528. <https://doi.org/10.1016/j.rlfa.2025.100528>.
- Moreno, Max A. 2016. *Body Mapping in the Vocal Studio: A Practical Guide in Refining Alignment, Breath, and Resonance*. Doctoral dissertation. University of Miami, FL. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Body-Mapping-in-the-Vocal-Studio/991031447521002976>
- Morris, Stephen G. 2024. *The Scientific History of Mindfulness: 1938 to 2020*. Doctoral thesis. University of Kent. <https://doi.org/10.22024/UniKent/01.02.106240>
- Neely, Dawn W. 2012. *Body Conscious: A Comparative Study of Body Awareness and Body Alignment Methods for Singers and for Teachers Integrating Them into Their Teaching*. Doctoral dissertation. University of Alabama, Tuscaloosa, AL.
- Paparo, Stephen A. 2016. Embodying Singing in the Choral Classroom: A Somatic Approach to Teaching and Learning. *International Journal of Music Education* 34 (4), 488–498. <https://doi.org/10.1177/0255761415569366>
- 2022. Singing with Awareness: A Phenomenology of Singers' Experience with the Feldenkrais Method. *Research Studies in Music Education* 44 (3), 541–553. <https://doi.org/10.1177/1321103X211020642>
- Peltola, Anna 2024. *Tunnetaartunta*. Jyväskylä: Tuuma.
- Prokop, Jan 2020. Body Mapping. Teoksessa Matthew Hoch (toim.) *So You Want to Sing with Awareness: A Guide for Performers*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 98–117.
- Raevuori, Anu 2016. Mindfulnessin terveysvaikutukset – mitä lääkärin on hyvä tietää? *Duodecim* 132 (20), 1890–1897.
- Rodríguez-Jiménez, Rosa-María, Manuel Carmona, Sonia García-Merino, Begoña Díaz-Rivas & Israel J. Thuissard-Vasallo 2022. Stress, Subjective Wellbeing and Self-knowledge in Higher Education Teachers: A Pilot Study through Bodyfulness Approaches. *PloS one* 17 (12), e0278372. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0278372>
- Ruiz-Blais, Sebastian 2023. *Neuro-physiological Responses in Vocalisation: Technologies for Affect Regulation and Social Closeness*. Doctoral thesis. Queen Mary University of London. <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/84248>
- Siefen, Hanna 2024. *Tiedä mitä osaat. Osaamisen tunnistamisen psykologia*. Jyväskylä: Tuuma.
- Szaszkó, Bence & Ulrich S. Tran 2025. The Mind's Abyss: Exploring the Adverse Effects of Distinct Forms of Meditation. *Academia Mental Health and Well-Being* 2 (2). <https://doi.org/10.20935/MHealthWellB7666>
- Tang, Yiqing & Lee Ryan 2020. Music Performance Anxiety: Can Expressive Writing Intervention Help? *Frontiers in Psychology* 11, 1334. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01334>
- Tarvainen, Anne & Päivi Järviö 2019. Preface: Somaesthetics and Sound. *The Journal of Somaesthetics* 5 (2), 4–7.
- TENK 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf
- Tod, David, James Hardy & Emily Oliver 2011. Effects of Self-talk: A Systematic Review. *Journal of Sport and Exercise Psychology* 33 (5), 666–687. <https://doi.org/10.1123/jsep.33.5.666>
- Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuthill, John C. & Eiman Azim 2018. Proprioception. *Current Biology* 28 (5), R194–R203. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2018.01.064>

Volanen, Salla-Maarit 2024. *Huomio hetkeen*. Helsinki: Kirjapaja.

Wright, Robert 2017. *Why Buddhism is True: The Science and Philosophy of Meditation and Enlightenment*. New York, NY: Simon & Schuster.

Yin, Robert. K. 2018. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Liite 1. Äänitteen käsikirjoitus

Seuraavat 5 minuuttia saat keskittyä vain tähän hetkeen ja omaan itseesi.

Nyt voit sulkea silmäsi ja ottaa mukavan seisoma-asennon. Hengitä rauhallisesti nenän kautta sisään ja suun kautta ulos. Kokeile pidentää hengitystäsi. Jokaisella sisäänhengityksellä varmista, että vatsasi on rento ja anna hengityksen virrata ja laskeutua hetki hetkeltä syvemmälle. Anna myös rintakehäsi joustaa hengityksen mukana.

Hengittäessäsi rauhallisesti lähde seuraavaksi keinuttelemaan painoa hitaasti varpailta kantapäille ja takaisin. Tunne, kuinka paino siirtyy päkiöiltä kantapäille ja taas takaisin. Vähitellen pienennä liikettä kunnes löydät sopivan tasapainoisen asennon. Anna polviesi tuntua pehmeiltä ja energian virrata kohti lattiaa. Ajattele, että lattia kannattelee sinua, ja hengityksesi saa virrata edelleen vapaasti. Lähde kääntämään lantiotasi eteen ja taakse, kunnes löydät lantiolle sopivan paikan. Anna lantiosi levätä tasaisesti jalkojesi päällä. Linja häntäluusta päälakeen asti on vahva ja elastinen, ja takalinja joustaa yhtäaikaan ylöspäin ja alaspäin. Pyörittele hartioita ja anna niiden pysähtyä kohdassa, jossa kätesi tuntuvat rennoilta. Käännä nyt päätäsi lempeästi sivulta toiselle ja tunne, kuinka niskasi vapautuu. Seuraavaksi vie rauhallisesti leukasi rintaan ja tämän jälkeen nosta hitaasti leukasi ylös – toista tämä liike muutaman kerran. Pääsi nyökyttelee vapauttaen samalla niskaa. Etsi päällesi sopiva paikka ja anna levätä rennosti selkärangan jatkeena. Pääsi tuntuu kevyeltä. Nyt voit rentouttaa myös kasvot, leukaperät ja kielen.

Tunne edelleen vahvat jalkapohjat, avonainen rintakehä ja pitkä niska. Kehosi venyy lonkista alaspäin ja päälakea ylöspäin. Jalat tuntuvat todella painavilta. Vatsasi saa olla edelleen täysin rento, ja hengitys pääsee virtaamaan vapaasti. Nauti siitä, että hengitys täyttää sinut.

Jokaisen uloshengityksen myötä voit päästää irti ajatuksista, jotka yrittävät vaikuttaa sinuun negatiivisesti. Vapauta mielesi yksi uloshengitys kerrallaan. Jos haluat, voit ottaa uloshengitykseen mukaan ääntä tai pysytellä pelkässä hengityksessä. Yksi ajatus tai yksi asia kerrallaan päästät irti negatiivisista ajatuksista tai uskomuksista.

Sisäänhengityksen aikana voit täyttää itsesi positiivisella energialla ja levollisuudella. Hengityksesi virtaa vapaasti ja tuo mukanaan lisää itseluottamusta. Luottoa siihen, että riität sellaisena kuin olet ja se mitä teet on merkityksellistä. Jokaisella sisäänhengityksellä voit miettiä, minkä positiivisen ajatuksen tarvitsisit itsellesi tänään. Ajatukset voivat liittyä laulamiseen tai mihin tahansa muuhun asiaan. Jokainen sisäänhengitys tuo mukanaan jonkin positiivisen ajatuksen.

Kiitä itseäsi siitä, että päätit antaa aikaa itsellesi ja keskittyä tähän harjoitukseen. Nyt voit siirtyä oman normaalin harjoituksesi pariin.

VISA-PEKKA OSKARI MERTANEN (VISA OSCAR)

Jazz-improvisointi syntetisaattoreilla

Lectio praecursoria

Visa-Pekka Oskari Mertanen taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 31.1.2025 Musiikkitalon Black Box -salissa Helsingissä. Tutkinnon aihe ja kirjallisen työn otsikko oli Perspectives on Jazz Synthesizer Improvisation: Analyzing Recorded Solos by Jan Hammer, Joe Zawinul, George Duke, Chick Corea, and Michael Brecker. Lausunnon taiteellisesta osuudesta antoi MuT Jarno Kukkonen. Lausunnon kirjallisesta työstä antoi professori Erkki Huovinen. Tilaisuuden valvojana toimi professori Jukkas Uotila.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Billy Strayhorn (1915–1967): ”Ballad for Very Tired and Very Sad Lotus Eaters”
(katkelma)

Visa Oscar (s.1976): ”The Door of No Return”

Pat Metheny (s.1954): ”Antonia”

Visa Oscar (s.1976): ”Armando’s Flamenco”

Visa Oscar (s.1976): ”Chromatic Rhythm”

Ville Vannemaa, tenorisaksofoni ja vibrandoneon; Tuure Koski, kontrabasso ja sähköbasso; Jussi Lehtonen, rummut; Visa Oscar, koskettimet, syntetisaattorit, yhtyeen johto.

SYNTETISAATTORIA KUULEE KAIKKIALLA, MUTTA JULKAISUJA LÖYTYY HEIKOSTI

Syntetisaattorit ovat läsnä kaikkialla nykyaikaisessa yhteiskunnassa. 1970-luvulta lähtien yhä suurempi osa populaarimusiikista – autoradioiden, hotellien aulojen ja työpaikkojen kahvihuoneiden äänimaailmasta – sisältää syntetisaattorin ääntä. 2000-luvun populaarimusiikissa syntetisaattorit ovat saavuttaneet selvästi suuremman merkityksen kuin aiempi kilpailijansa sähkökitara. Jopa silloin, kun musiikki kuulostaa niin sanotuilta perinteisiltä (eli akustisilta) instrumenteilta, siinä saattaa olla mukana laitteita (esimerkiksi sampleri, sample-kirjastot tms.), joiden toimin-

taperiaate hyödyntää jonkinlaista synteesiä tai syntetisaattorin toiminnallisia osia. Koska syntetisaattorit ovat saavuttaneet merkittävän aseman nykyajan populaarimusiikissa, voisi odottaa, että kuulisimme tuhansia upeita syntetisaattorisooloja ja löytäisimme runsaasti uskottavia oppaita ja oppikirjoja, jotka opettaisivat erinomaisen syntetisaattorisoolon salat.

On olemassa muutamia kirjoja, kuten *Synthesizer Technique* (Milano 1987), joka kokoaa yhteen syntetisaattorin käyttöön ja ominaisuuksiin liittyviä artikkeleita. Onpa mukana myös George Duken ja Jan Hammerin neuvoja syntetisaattorilla improvisointiin. Tuoreempi esimerkki on Adam Holzmanin *Creative Synthesizer Technique* (2020). Holzman tunnetaan legendaarisen Miles Davisin kosketinsoittajana. Nämä kirjat sisältävät paljon arvokasta ja laaja-alaista tietoa. Silti ne ovat lähes ainoita laatuaan ja keskittyvät pääasiassa siihen, *mitä* teknisesti tehdään / on tehty, eivätkä niinkään musiikilliseen analyysiin siitä, *miten* asiat tehdään.

Tutkijat, kuten Trevor Pinch ja Nick Wilson, ovat julkaisseet syntetisaattoreita käsitteleviä akateemisia artikkeleita (Pinch & Zittel 2002; Wilson 2020), mutta niiden tavoite on käsitellä syntetisaattoreita kulttuurintutkimuksen tai sosiologian näkökulmasta. Kuitenkaan tiedossani ei ole yhtään kirjaa, jossa olisi parhaita jazz-syntetisaattorisooloja nuotinnettuina ja analysoituina. Perinteisille jazzinstrumenteille on runsaasti tällaista kirjallisuutta saatavilla. Älkää ymmärtäkö väärin – upeita syntetisaattorisooloja niin jazzissa kuin muissakin tyylilajeissa on olemassa sekä studio- että live-äänityksinä.

MATKA KOHTI SYNTETISAATTOREITA JA MITEN KAIKKI ALKOIKAAN

Syntetisaattorit, sähköurut ja kosketinsoittimet olivat merkittävä osa nuoruuttani, ja olen aina pitänyt itseäni kahden instrumentin soittajana – pianon ja syntetisaattorin. Aloitin Yamaha Electone -urkujen soiton seitsemänvuotiaana ja aloin pian sen jälkeen opiskella pianonsoittoa. Ensimmäisen syntetisaattorini, Roland D-20:n, sain vuonna 1988. Siitä lähtien musiikkiteknologian maailma on kulkenut mukanani, yhdessä valtavan kiinnostukseni kanssa akustiseen pianoon ja sen perinteisiin. Matkani kohti jazzin perinnettä alkoi tunnetuista jazz-fuusio-äänitteistä, kuten Miles Davisin 1980-luvun levyt, Chick Corean yhtyeet Chick Corea Elektric Band ja Return to Forever, Herbie Hancockin The Headhunters, Michael ja Randy Breckerin Brecker Brothers ja Weather Report.

1960-luvun lopulla jazzmuusikot alkoivat tutkia ja hyödyntää populaarimusiikin, rockin ja funkin instrumentteja, rytmejä ja muotokieltä. Heidän joukossaan oli Miles Davis, joka teki kuuluisan *In a Silent Way* -levyn äänityssession 18. helmikuuta 1969. Davis ja tuottaja Teo Macero muokkasivat näistä sessioista studiotekniikoita hyödyntäen myös toisia albumeja, joista osa julkaistiin vasta huomattavasti myö-

hemmin. Näissä äänityssessioissa oli mukana useita Davisia nuoremman sukupolven jazzmuusikoita. Heihin kuuluivat kosketinsoittajat Herbie Hancock, Chick Corea ja Joe Zawinul, saksofonisti Wayne Shorter ja kitaristi John McLaughlin, joista tuli myöhemmin uuden jazz-rock- tai jazz-fuusio-genren tienraivaajia. Yleisesti tunnustetaan, että juuri nämä äänityssessiot toimivat yhtenä alkusysäyksenä esimerkiksi omina esikuvinani mainitsemilleni jazz-fuusion suurille nimille.

TOHTORINTUTKINNON RAKENNE JA METODOLOGIA

Jazz-fuusio ja syntetisaattori olivat siten luonnollinen suunta minulle, kun muutama vuosi Sibelius-Akatemian jazz-osastolla suorittamani maisterintutkinnon jälkeen aloin etsiä oman jazz-ilmaisuni suuntaa. Olen aina ollut kiinnostunut erilaisista instrumenttiäänistä eli soundeista ja siitä, miten ne vaikuttavat melodioiden esittämiseen. Jotta improvisoiduista melodioista tulisi mahdollisimman ilmeikkäitä, kaipasin myös kykyä taivuttaa nuottien sävelkorkeutta, lisätä vibratoa ja muokata syntyneen nuotin sointiväriä. Ne olivat kaikki ominaisuuksia, jotka ylittivät akustisen pianon tarjoamat ilmaisumahdollisuudet.

Aloitin tohtoriopinnot elokuussa 2012 tavoitteenani kehittyä jazz-syntetisaattori-improvisoinnin huippuosaajaksi. Tutkimussuunnitelmaani olin työstänyt ylimääräisen opiskelijan statuksella koko edellisen vuoden yhdessä professori Jukkis Uotilan kanssa. Valitsin pääasialliseksi tutkimusmenetelmäkseni kuulonvaraisen imitaation, taiteellisen tutkimuksen menetelmän, joka oli minulle ennestään tuttu ja jota olin käyttänyt menestyksekkäästi aiemmissa opinnoissani. Kuulonvarainen imitaatio tulee suoraan jazzperinteestä, ja se on olennainen osa vuosisatoja vanhaa mestari–kisälli–oppimiskonseptia. Tähän mennessä mestari–kisälli-malli on ollut menestyksekkäin tapa siirtää jazzperinnettä seuraaville sukupolville. Useat merkittävät jazzpedagogit ovat kehittäneet kuulonvaraisen imitaation menetelmää edelleen. Näihin kuuluvat esimerkiksi trumpetisti Clark Terry *imitation–assimilation–innovation* -konseptillaan ja saksofonisti David Liebman *complete transcription process* -menetelmällään. Päätin käyttää näiden kahden yhdistelmää pääasiallisena tutkimusmenetelmänäni.

Kun syvennyin jazz-fuusioäänitteisiin, huomasin, että vain harvat muusikot olivat onnistuneesti soveltaneet jazz-improvisointitaitojaan syntetisaattorille. Yksinkertaisesti sanottuna hyviä jazz-syntetisaattorisooloja ei ollut kovin paljon. Vaikka useat muusikot käyttivät syntetisaattoria värittämään yhtyeensä sointia, vain harvat omaksuivat sen pääinstrumenttikseen jazz-improvisointia varten. Tästä suhteellisen pienestä muusikkoryhmästä valitsin Jan Hammerin, Joe Zawinulin, George Duken, Chick Corean ja Michael Breckerin virtuaalisiksi mestareikseni, jazz-syntetisaattorien pioneereiksi, joiden improvisointityylin, syntetisaattorisoundit ja estetiikan päätin ottaa tutkimukseni kohteeksi. Logististen syiden ja sen surullisen tosiasia-

an vuoksi, että kaksi heistä oli jo menehtynyt aloittaessani tohtoriopintoni ja kaksi menehtyi niiden aikana, he eivät voineet olla mestareitani tosielämässä. Tutkimalla heidän soittoaan äänitteiltä oli kuitenkin mahdollista paljastaa paljon tietoa siitä, kuinka he improvisoivat syntetisaattorilla.

Taiteellisille tohtoriopinnoille tyypillisesti työni yhdisti akateemisen tutkimuksen ja taiteellisen työskentelyn. Taiteellisen työn ohjaajia oli kaksi, professori Jukkas Uotila ja kosketinsoittaja/säveltäjä James Arthur ”Jim” Beard, joka valitettavasti yllättäen menehtyi keväällä 2024. Kokonaisuudessaan taiteellinen tohtorintutkintoni koostui kuudesta osasta. Neljä ensimmäistä taiteellista osaa olivat 75–90 minuutin mittaisia julkisia konsertteja, jotka taiteellinen lautakunta arvioi heti konsertin jälkeen. Näissä konserteissa esitettiin tutkittavien muusikoiden sävellyksiä ja heidän usein esittämiään teoksia. Viides taiteellinen osa oli omaa sävellystuotantoani sisältävä albumi *Looking Back, Reaching Forward* (Sibis Jazz / Sony Music Entertainment Finland, 2022). Kuudes osa oli tutkielma, jossa olen kuulonvaraisesti opetellut, nuotintanut ja analysoinut viisi tohtorikonserttiohjelmista valittua syntetisaattorisooloa.

Taiteellista, käytäntöön perustuvaa tutkimusmenetelmää hyödyntäen yhdistin (Terryn) *imitation–assimilation–innovation-* ja (Liebmanin) *complete transcription process* -menetelmät. Imitointivaiheessa opettelini ensin laulamaan soolot, sitten soittamaan ne, ja lopulta nuotinsin ne. Assimilointivaiheessa pilkoin soolot osiin, erotin yksittäisiä fraaseja ja käytin niitä teknisinä harjoitusetydeinä. Tämän jälkeen analysoin transkriptioita musiikinteorian keinoin, tutkien funktionaalista harmoniaa ja improvisoitujen melodiodien kuvaamien sointuvaihdosten suhdetta säestäviin instrumentteihin. Lisäksi sisällytin analyysiin tekstipohjaisen tarkastelun, joka sisältää huomioita melodisista motiiveista, muodosta, jännitekaaresta ja yhtyeen jäsenten välisestä vuorovaikutuksesta.

Valitsin konserttiohjelman kuuntelemalla kaikki saatavilla olevat valittujen muusikoiden julkaistut äänitteet ja videot sekä muutaman epävirallisen ”bootleg”-äänitteen. Sopivien kappaleiden löytämiseksi käytin seuraavia kriteerejä: kappaleissa tuli olla vahva rytminen ilmaisu (groove), hienostunut melodis-harmoninen sisältö teemassa ja sooloissa (esimerkiksi jazzin eri improvisointikielten suvereeni hallinta) sekä oivaltavia syntetisaattorisoundeja ja nyansointia, joka pitää syntetisaattorisoundin elävänä. Näiden kriteerien pohjalta suunnittelin neljä tohtorikonserttia, joista kukin keskittyi yhteen muusikkoon, paitsi neljäs konsertti, joka yhdisti Jan Hammerin ja George Duken. Konsertteihin tekemäni 19 koko yhtyeen transkriptiota ja useat osittaiset transkriptiot muodostivat myöhemmin myös keskeisen osan tutkielmani tutkimusmateriaalia.

Konserteissa yhtyeeni esitti ohjelmiston kappaleet mahdollisimman samalla tavalla kuin ne olivat esikuviksi valituilla tallenteilla. Pysin jäljittelemään kaikkea niin tarkasti kuin mahdollista, mukaan lukien improvisointityyli, fraseeraus ja syntetisaattorisoundit. Transkriptioiden lisäksi sain myös paljon ensi käden tunneko-

kemusta siitä, miltä näiden kappaleiden julkinen esittäminen tuntuu. Huomionarvoista on, että vaikka jäljittelimme alkuperäisiä äänitteitä mahdollisimman tarkasti, kaikki konsertissa soitetut soolot silti improvisoitiin. Innovoin siis uusia melodioita alkuperäisten soolojen imitaatio- ja assimiloititutkimukseni pohjalta. Mielestäni alkuperäisäänitteiltä kopioitujen soolotranskriptioiden julkinen esittäminen konsertissa olisi vakavasti vaarantanut näiden taiteellisten osioiden jazzmusiikillisen uskottavuuden.

SYNTETISAATTORIN TOIMINTA JA KESKEISET OMINAISUUDET

Jotta ymmärtäisimme paremmin tutkimukseni tuloksia ja tarkastustilaisuudessa käytäviä keskusteluita, meidän on perehdyttävä hieman syntetisaattorin toimintaperiaatteeseen ja keskeisiin ominaisuuksiin. Analoginen syntetisaattori tuottaa ääntä sähköpiirillä, jota kutsutaan oskillaattoriksi. Sillä on siis sama tehtävä kuin kitaran kielellä, joka värähtelee monta kertaa sekunnissa tuottaen ääntä. Oskillaattori tuottaa jännitteen nopeaa vaihtelua positiivisen ja negatiivisen välillä. Kun jännitteen vaihtelu johdetaan kaiuttimen sähkömagneettiin, kaiuttimen kartio työntää ilmamolekyylejä yhteen (korkea paine) ja erilleen (matala paine). Tämän paineen vaihtelun kuulomme aistii äänenä. Analoginen oskillaattori tuottaa useita erilaisia aaltomuotoja, joista jokaisella on ominainen yläsävelten rakenne. Näin syntetisaattorilla voidaan jäljitellä esimerkiksi tuttuja akustisten instrumenttien ääniä. Subtraktiivisessa synteesissä oskillaattorin aaltomuodon tuottamaa äänispektriä voidaan rajoittaa erilaisilla filtereillä, jotka suodattavat signaalista vain osan kuuluviin.

Analogisen oskillaattorin raaka ääni on kuitenkin ”liian täydellinen” ihmiskorvalle, ja sellaisenaan se saattaa jättää epämiellyttävän tunteen. Loppujen lopuksi juuri pienet epätäydellisyydet tekevät akustistenkin soittimien äänistä nautittavia. Siksi syntetisaattorisoihtajan on jatkuvasti elävöitettävä oskillaattorien tuottamaa raakaa ääntä. Yleisimpiä tapoja elävöittää oskillaattorien tuottamaa ääntä ovat

- käyttää useampaa oskillaattoria unisonossa ja virittää ne pieneen epävireeseen
- lisätä melugeneraattorilla tuotettua melua ääneen (noise generator)
- taivuttaa ääntä pitch bendillä
- lisätä ääneen matalataajuusoskillaattorilla (LFO) tuotettua vireen huojuntaa eli vibratoa esimerkiksi modulaatiopyörällä
- muuttamalla yläsävelten suhdetta liikuttamalla filtlerin leikkaustaajuutta (filter cutoff)
- muuttamalla soinnin pituutta suhteessa koskettimien painallukseen muokkamalla vahvistimen vaippakäyrää (amplifier envelope generator)
- muuttamalla yläsävelten suhdetta suhteessa koskettimen painallukseen muokkamalla filtlerin vaippakäyrää (filter envelope generator).

Samat peruseriaatteet pätevät osittain myös muihin synteessimenetelmiin, vaikka ne hyödyntäisivät digitaalisesti ohjattuja oskillaattoreita tai muita digitaalisia äänten tuottotapoja.

TUTKIMUKSEN JOHTOPÄÄTÖKSET JA KESKEISET HAVAINNOT

Tutkielmani johtopäätöksissä yhteenvedo tutkittavien soolojen analyyseistä osoittaa, että jazzperinteen improvisointikielien hallinta on keskeisessä osassa kaikkien tutkimuksessa käytettyjen muusikoiden ilmaisua. Jokaisen muusikon ainutlaatuinen tapa elävöittää syntetisaattorin ääntä luo ilmaisuun tunnistettavuutta. Keskeinen periaate on, että soitotapa sopeutetaan aina valittuun soundiin. Tällainen ”sovittajamainen” ajattelu oli olennainen osa esimerkiksi Joe Zawinulin ilmaisua.¹ Sävelkorkeuden, äänensävyjen ja dynamiikan jatkuva muuntelu on olennaista mukaansatempaavan esityksen kannalta, mikä edellyttää syntetisaattorin parametrien intuitiivista hallintaa. Tuloksista voidaan myös päätellä, että etukäteissuunnittelu ja valitun soundin soitettavuuden perusteellinen tutkiminen ovat merkittävä osa syntetisaattori-improvisoinnin harjoittelua.

Tutkimukseni kohteena ollutta ajanjaksoa 1972–1989 seurannut teknologian kehitys on laajentanut luovia mahdollisuuksia tarjoten huomattavasti laajemman valikoiman erilaisia synteessimenetelmiä, laitteita, soundeja ja tekstuureja. Tämä runsaus kuitenkin tuo mukanaan haasteita, jotka vaativat soittajilta tarkkaa ja valistunutta näkemystä valita juuri sellaisia soundeja, jotka mahdollistavat monipuolisen jazzilmaisun.

Vaikka merkittävä osa työstäni keskittyy itseni kehittämiseen, haluan jakaa tutkimukseni tuottamaa tietoa koko jazz-yhteisölle. Kehotan kaikkia kokeilemaan kuulonvaraista imitaatio–assimilaatio–innovaatio (IAI) -prosessia keinona syventää omaa osaamistaan musiikissa tai soveltaen muilla elämän aloilla.

Kun tarkastellaan tutkielmani vaikutuksia ja erityisiä kohderyhmiä, jotka voivat hyötyä löydöksistäni, haluaisin nostaa seuraavat ryhmät:

1. Jazz-syntetisaattorisoiittajat

Eniten hyötyä tutkimuksestani on luonnollisesti omille kollegoilleni, sillä he voivat tutkia tekemiäni analyyseja ja harjoitella transkriptioita sekä tehdä tutkimushenkilöiden käyttämiä soundeja antamieni ohjeiden mukaan itse ja sisällyttää mieleisensä ideat suoraan omaan ilmaisuunsa.

¹ Joe Zawinul: ”An instrument is not important. It is the way one plays that is important. Instruments don’t play by themselves. A piano is certainly not a better instrument than a synthesizer, but if a synthesizer is played like a piano, it becomes a very bad instrument. It doesn’t work. You can’t play a trumpet like a violin – it doesn’t go. That’s the problem – the players, not the instrument.” (Prasad 1997.)

2. Jazzmuusikot

Instrumentista riippumatta jazzmuusikot voivat hyödyntää tekemiäni transkriptioita ja niiden analyysia oman ilmaisun ja näkemyksen kehittämiseen.

3. Jazzpedagogit ja tutkijat

Haluan pitää yllä aktiivista keskustelua menetelmistä, käsitteistä ja parhaista käytännöistä jazz-improvisoinnin analyysissa. Näistä olen transkriptioissa esittänyt oman näkemykseni.

4. Syntetisaattoriharrastajat

Vaikka jazzmusiikki ei olisikaan tuttua, voi syntetisaattoreista kiinnostunut silti löytää mielenkiintoista tietoa tutkittavien muusikoiden laitteistoista ja soundeista.

5. Suuri yleisö

Tutkimukseni lisää tietoisuutta syntetisaattorin historiasta, ominaisuuksista, mahdollisuuksista ja tietysti käytöstä jazzmusiikissa.

Vaikka olisin joka tapauksessa lähtenyt tutkimusmatkalle jazz-syntetisaattorimprovisointiin, en voi sanoin kuvata, kuinka kiitollinen olen siitä, että sain jakaa sen uskomattomien ohjaajieni, opettajieni ja opiskelutovereideni kanssa ja että minulla oli pääsy Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ja MuTri-tohtorikoulun resursseihin. Kannustuksenne ja tukenne ovat auttaneet minua syventämään tutkimustani ja nostaneet sen tasoa merkittävästi. On ollut valtavan palkitsevaa olla osa tätä yhteisöä, ja arvostan aidosti kaikkia niitä tapoja, joilla olette myötävaikuttaneet kasvuuni jazzmusiikkona ja tutkijana.

LÄHTEET

- Holzman, Adam 2020. *Creative Synthesizer Technique*. Fenton, MO: Mel Bay Publications.
- Milano, Dominic (toim.) 1987. *Synthesizer Technique*. Rev. ed. The Keyboard Synthesizer Library. Milwaukee, WI: H. Leonard Books.
- Pinch, Trevor & Claus Zittel 2002. Emulating Sound. What Synthesizers Can and Can't Do: Explorations in the Social Construction of Sound. Teoksessa Claus Zittel (toim.) *Wissen Und Soziale Konstruktion*. Wissenskultur Und Gesellschaftlicher Wandel, Bd. 3. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung.
- Prasad, Anil 1997. Joe Zawinul – Man of the People. *Innerviews: Music Without Borders*. Haettu 4.3.2024. <https://www.innerviews.org/inner/zawinul-1>.
- Wilson, Nick 2020. *Interpreting the Synthesizer: Meaning through Sonics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Erityisesti ja erityinen: Sibelius-laulaja Aulikki Rautawaara

Lectio praecursoria

Johanna Talasniemen tieteellinen (tutkijakoulutus) väitöskirja Aulikki Rautawaaran konserttiura Sibeliuksen laulujen esittäjänä 1927–1957 tarkastettiin 13.5.2024 Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Väitöstilaisuuden vastaväittäjänä toimi professori Tomi Mäkelä ja valvojana professori Anne Kauppala.

Musiikkiesitys lektion aikana:

Jean Sibelius (1865–1957): *Aus banger Brust* op. 50 nro 4 (1906)

Aulikki Rautawaara, sopraano & Jussi Jalas, piano [1949]. Äänilevyllä *Aulikki Rautawaara Collection*, 1991. Finlandia Records FACD 807. Tallenne on kuunneltavissa esimerkiksi Yle Areenassa <https://areena.yle.fi/1-64688171>.

Sopraano Aulikki Rautawaara (1906–1990) oli Suomen kiertueella syksyllä 1941. Hän konserttoi yhteensä kymmenellä paikkakunnalla, joista useassa hän ei ollut esiintynyt koskaan tai ainakaan pitkään aikaan. Syyskuun puolivälissä hän konserttoi Mikkeliissä, jossa Puolustusvoimien päämaja tuolloin sijaitsi. Käynnissä oli edellisessä kesäkuussa alkaneen Suomen ja Neuvostoliiton välisen jatkosodan hyökkäysvaihe. Rautawaara konserttoi haavoittuneiden hyväksi. Kuva 1 on silloisesta Mikkelin Kaupungin juhlasalista ja todennäköisesti juuri tästä mainitusta konsertista. Pianistina on Rolf Bergroth. Eturivissä istuu marsalkka Mannerheim, joka kuului Rautawaaran taiteen ihailijoihin.

Aus banger Brust saksankielisestä opuksesta 50 oli Rautawaaran sotavuosina eniten esittämä Sibeliuksen laulu. Laulun nimi on käännetty muotoon Raskain sydämin tai Pelokkain sydämin. Laulu oli ohjelmassa myös syksyn 1941 kiertueella ja edellä mainitussa Mikkelin konsertissa. Rautawaara levytti laulun 1940-luvun lopulla, todennäköisesti vuonna 1949. Pianistina levytyksessä on todennäköisesti Jussi Jalas.



Kuva 1. Aulikki Rautawaaran konsertti Mikkelissä. TK. O. Pietinen. SA-kuva.

KOLME VUOSIKYMMENTÄ KONSERTTIURAA

Aulikki Rautawaaran konserttiura kesti 30 vuotta. Se alkoi ensikonsertilla Helsingissä vuonna 1927, kun Rautawaara oli 20-vuotias ja päättyi 51-vuotiaana 1957. Rautawaara tuli tunnetuksi erityisesti ja erityisenä Sibeliuksen laulujen esittäjänä.

1930-luvulla työ painottui kuitenkin vielä oopperaan. Rautawaara oli kiinnitetty Suomalaiseen oopperaan kaudelle 1932–1933. Syksyllä 1933 Rautawaara muutti ulkomaille luomaan uraa, mikä toteutui nopeasti elokuva- ja levytyskiinnityksinä sekä oopperatehtävinä Mozart-rooleissa Glyndebournen ja Salzburgin musiikkijuhlilla. Hänellä oli pitkä levytysura, joka alkoi Suomessa Terttu Raijan nimellä 1930. Levytyssoopimus saksalaisen Telefunken-yhtiön kanssa jatkui 10 vuotta. Vuonna 1948 Rautawaara levytti Sibeliusta englantilaiselle Parlophone-levymerkille. Rautawaaralla oli kolme avioliittoa, muttei lapsia.¹ Konserttiuransa jälkeen hän opetti laulua nuorille ammattilaisille yksityisesti ja kuului Lappeenrannan laulukilpailujen tuomaristoon.

¹ Upseeri ja journalisti Reino Palmroth 1928–1931, upseeri ja kartanonisäntä Gunnar Aminoff 1938–1954, säveltäjä Erik Bergman 1956–1958.

Monet säveltäjät omistivat Rautawaaralle lauluja: Sibeliuksen ohella esimerkiksi Leevi Madetoja, Armas Järnefelt, Erik Bergman sekä ruotsalaiset Ture Rangström ja Gösta Nystroem. Juuri nämä Rautawaaralle omistetut sävellykset johdattivat minut alun perin Rautawaaran jäljille. Kiinnitin freelance-laulajavuosiinani huomiota siihen, että moni itseäni kiinnostava laulu oli Rautawaaralle omistettu, esimerkiksi Gösta Nystroemin laulusarja *Sångers vid havet* ja Erik Bergmanin laulusarja *Med dig*. Myös Sibeliuksen laulut innostivat itseäni laulajana. Toimitin Rautawaaran henkilökuvan Yle Radio 1 -kanavalle 2007. Samana vuonna valmistui myös Taite ry:n tuottama kaksikielinen musiikkiteatteriesitys, johon kokosin materiaalia ja olin näyttämöllä Aulikki Rautawaaran äidin ja källyn sivurooleissa. Vähitellen kiinnostuin tutkimuksen mahdollisuuksista porautua laulajan elämään ja uraan.

Rautawaara on ollut esillä musiikinhistoriankirjoituksessa vain vähän. Hänen monipuolinen uransa antaa kuitenkin runsaasti vaihtoehtoja laulajan toiminnan tarkasteluun. Väitöstutkimukseni fokukselle inspiraation antoi Rautawaaran oma toteamus siitä, että hän esitti Sibeliuksen lauluja lähes kaikissa konserteissaan. On mielenkiintoinen piirre muusikon urassa ja työssä, jos hän esittää tietyn säveltäjän teoksia jokaisessa konsertissaan. Se, että tämä säveltäjä on poikkeuksellisen kansallisen ja kansainvälisen aseman saanut Sibelius, luo lisää mahdollisia merkityksiä. Halusin lähteä selvittämään, missä määrin väite piti paikkansa ja ennen kaikkea mitä tällainen yhden säveltäjän tuotannon esittämisen juonne oikeastaan merkitsi Rautawaaran uralle.

TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -AINEISTOT

Tässä tutkimuksessa tarkastelen, miten Aulikki Rautawaaran konserttiura Sibeliuksen laulujen esittäjänä toteutui toisen maailmansodan ja sitä ympäröivien vuosikymmenien aikana. Lähestyn kysymystä kolmesta eri tarkastelukulmasta, joita ovat Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto, konserttitilanteet sotavuosina ja vastaanotto esiintyvänä taiteilijana sodan jälkimainingeissa. Kolmea artikkelia ovat ohjanneet kysymykset, mitä Sibeliuksen lauluja Rautawaara esitti (Sibelius-ohjelmisto 1927–1957), missä hän niitä esitti (konserttitoiminta 1939–1944) ja miten hänet esiintyvänä taiteilijana otettiin vastaan (ura toisen maailmansodan jälkeen). Kuvassa 2 esitän tutkimuskysymysten hierarkian siten, että artikkelien varsinaiset tutkimuskysymykset näkyvät alimmissa laatikoissa.

Aineistoni ytimen muodostavat Aulikki Rautawaaran kymmenen leikekirjaa. Ne on talletettu Turussa sijaitsevan Sibelius-museon arkistoon. Leikekirjoihin on koottu konserttiohjelmia, kritiikkejä sekä muita erilaisia lehtiartikkeleita uran varrelta (kuva 3). Olen täydentänyt tietoa muista konserttiohjelmien kokoelmista²

² Sibelius-museo, Fazer Konserttitoimisto, Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 2. Tutkimuskysymykset.

sekä sanomalehtikokoelmista³. Rautawaaralta on jäänyt erittäin kiinnostavaa kirjeaineistoa, vaikka suurin osa on sukulaisten mukaan poltettu Rautawaaran toiveesta hänen kuolemansa jälkeen. Säilyneet kirjeet ovat yksityisarkistossa suvun hallussa. Täydentävinä aineistoina olen käyttänyt äänitteitä ja nuotteja sekä erilaisia arkistokokoelmia esimerkiksi Puolustusvoimien ja Yleisradion arkistoissa sekä Saksan liittovaltion arkistossa Berliinissä.

LAULAJATUTKIMUSTA KULTTUURIHISTORIALLISELLA OTTEELLA

Musiikintutkimuksen keskiössä ovat pitkään olleet suuret miessäveltäjät ja heidän teoksensa (Sarjala 2002, 119–125). Teksti- ja teoslähtöisyys ovat hallinneet tutkimusta (Goehr 2007). Esiintyjiin kohdistuvan kiinnostuksen herääminen (musiikin

³ Kansalliskirjastot.



Kuva 3. Sivu Aulikki Rautawaaran leikekirjassa Tidningsurklipp II 1939–1942. Sibelius-museon arkisto. Kuvaaja Johanna Talasniemi.

esittämisen tutkimus) liittyy toisaalta musiikintutkimuksen ja toisaalta historian tutkimuksen käännteisiin 1980-luvulta alkaen, ja tämä kiinnostus näkyy monipuolistuneina tutkimusaiheina ja metodeina (Carter 2014, 16; Fulcher 2011; Väyrynen & Pulkkinen 2016).

Musiikintutkimuksen alalla paradigman muutokset ovat synnyttäneet musiikin kulttuurihistorian, jonka ajurina on ollut ymmärtää sosiaalisten, poliittisten ja taiteellisten ilmiöiden välisiä, usein monimutkaisia sidoksia. On kiinnostuttu erityisesti kulttuurisista käytänteistä (Fulcher 2011, 3–4). Kulttuurihistoriallisten näkökulmien tutkimukseen erityisen kiinnostava toimintaympäristö on löytynyt oopperasta (Fulcher 2011, 12). Myös laulajatutkimus on 2000-luvulla monimuotoistunut muun (musiikin) historian tutkimuksen tapaan. Tutkimus on kohdistunut paljolti juuri oopperamaailmaan, mutta laulajien toiminnan kulttuurihistoriallinen taustoittaminen on ollut keskeistä. Oopperalaulajia on tarkasteltu ajan kulttuurisia, poliittisia ja sosiaalisia virtauksia vasten, kuten esimerkiksi Susan Rutherfordin (2006) prima-donna-tutkimuksessa.

Esittämiseen kohdistuneen paradigman muutoksen seurauksena on kiinnostuttu myös konserttiohjelmistoista. William Weberin (2008, 1) mukaan konserttiohjelman laatiminen on väistämättä myös poliittinen prosessi, jossa täytyy ottaa huomioon erilaiset yleisöt, muusikot, maut ja siten myös sosiaaliset paineet. Laura Tunbridge (2018, esim. 44) on todennut, että poliittiset käännteet ja yhteiskunnalliset päämäärät ovat vaikuttaneet myös laulajien ohjelmistosuunnitteluun. Väitöskirjaani sisältyvissä tutkimusartikkeleissa olen pyrkinyt selvittämään, mitä tämä on tarkoittanut Rautawaaran tapauksessa.

Katson tekeväni laulajatutkimusta kulttuurihistoriallisella otteella. Tämä tarkoittaa sitä, että huomioin ajan kulttuuriset, poliittiset ja sosiaaliset virtaukset sekä niiden vaikutukset kohdehenkilön toimintaan, mutta tutkimuksen pääpaino on laulajassa. Laulajatutkimusta on tehty toistaiseksi etupäässä oopperatutkimuksen yhteydessä, ja ajallisesti se on painottunut 1800-lukuun (esim. Kauppala ym. 2017). Oma tutkimukseni käsittelee konserttiuraa ja ajallisesti se sijoittuu 1900-luvulle. Vaikka en tutki Sibeliuksen lauluja sinänsä, vaan niiden esittäjänä toteutettua konserttiuraa, hyödynnän myös Sibelius-tutkimusta (esim. Mäkelä 2011). Tärkeää on myös kukaan ajanjaksoa käsittelevä historian ja musiikin historian tutkimuskirjallisuus (esim. Carlberg 2016). Yksittäistä laulajaa tutkimalla pyrin saavuttamaan tietoa laajemmin laulajan urasta ja sen suhteesta ajalliseen taustaan.

EMPATIA JA KRIITTISYYS LÄHESTYMISTAPANA

Tutkimukseni on siis kulttuurihistoriallisella otteella toteutettua laulajatutkimusta yksilönäkökulmasta. Koska kyse on yksilöhistoriasta, perustan lähestymistapani kulttuurihistoriallisella otteella toteutettuun elämäkertatutkimukseen ja siinä erityi-

sesti empaattiseen ja kriittiseen lukutapaan. Sen filosofinen perusta on hermeneutiikassa ja periaatteet laajasti historian tutkimuksessa tunnustettuja (ks. Kalela 2000; Kinnunen 2014, 213–214; Leskelä-Kärki 2006, 78–85). Elämäkertatutkimuksessa empatian käsitettä on Suomessa pohtinut erityisesti Maarit Leskelä-Kärki (esim. 2006; 2012). Empatia tarkoittaa omassa tutkimuksessani sitä, että pyrin tarkastelemaan tilanteita Rautawaaran näkökulmasta ja hahmottamaan hänen motiivejaan (ks. Kinnunen 2014, 210; Leskelä-Kärki 2006, 636). Se tarkoittaa tutkimuskohteen kunnioittamista ja ymmärtämään pyrkivää asennetta (Leskelä-Kärki 2006, 78–85, 633).

Empaattisen lukutavan ei kuitenkaan tule johtaa tulkintoihin, joissa tutkija tekisi ainoastaan tutkimuskohdetta myötäileviä tulkintoja (Vainio-Korhonen 2017, 43). Tämä on yksi osa empatian parina hahmottamaani kriittisyyttä. Myös lähteitä on arvioitava kriittisesti analysoimalla niiden syntytapaa, riittävyyttä, sisältöön vaikuttaneita tilanteita ja tyylilajeja (Danielsbacka ym. 2018, 14). Tutkijan kriittisyyttä on myös tietoisuus ajallisesta etäisyydestä (ks. Kalela 2000, esim. 85, 135). Tutkija tarkastelee aineistojaan eri ajasta ja kokemusmaailmasta käsin (Leskelä-Kärki 2012, 41). Yksilöhistorian osalta aineistot ovat väistämättä rajallisia ja näkyvissä on vain pieni jälki siitä, mitä ihmisen elämä kokonaisuudessaan oli. Empatia on tutkimuksessani tulkinnan väline, ja sen parina on analyttinen kriittisyys. Historiantutkimuksessa keskeisen kontekstualisoinnin voi nähdä jonkinlaisena synteessinä empaattisen ja kriittisen näkökulman toteutustavasta: taustoittaminen on kriittisen analyysin väline ymmärtää tutkimuskohdetta. Tutkittava ilmiö pyritään kuvailemaan yhteiskunnallisissa, kulttuurisissa ja poliittisissa yhteyksissään (Danielsbacka ym. 2018, 14).

Henkilöhistoriallisessa tutkimuksessa eettiset kysymykset saattavat olla muuta tutkimusta hankalampia. Esitämme tulkintoja toisesta ihmisestä. Aineistomme saattavat olla henkilökohtaisia, sellaisia, joita ei ole tarkoitettu julkisiksi (Leskelä-Kärki 2017, 15; Vainio-Korhonen 2017, 40–41). Käytämme valtaa tutkimuskohteen, aineiston ja käsittelytavan valinnassa (Leskelä-Kärki 2006, 635). Valinnan voi nähdä olevan aina myös poliittinen teko (Hakosalo ym. 2014, 17), ja se on joka tapauksessa kiinni omassa ajassamme. Hermeneuttisesti suuntautuneessa tutkimuksessa olennaista on tutkijan oma positio ja se, kuinka hyvin kykenemme tiedostamaan ja refleктоimaan oman suhteemme tutkimuskohteeseen.

Tutkijalla on siis eettinen velvoite paitsi menneisyydessä elänyttä toista ihmistä myös lukijoitaan ja tutkimuksen kenttää kohtaan (Leskelä-Kärki 2006, 636). Tutkijan tekemillä eettisillä valinnoilla voi olla vakaviakin seurauksia tutkittavan henkilön maineelle tai elossa oleville sukulaisille (Possing 2014, 75). Tutkijan tuleekin pitää huolta siitä, ettei muistamisen taakka tule jälkeläisille kohtuuttomaksi, mutta myös siitä, etteivät merkitykselliset menneisyyden ilmiöt jää eettisten valintojen vuoksi kokonaan käsittelemättä (Koskivirta & Lidman 2017, 20). Koska historian tutkimus on peruslähdekohdiltaan tulkintaa ja edellyttää valintoja, siinä onnistuminen edellyttää myös eettisiä pohdintoja. Leskelä-Kärjen (2012, 46) mukaan aineistoon

tukeutuminen, tutkijan aseman tiedostaminen, positiointi ja lähdekritiikki auttavat mahdollisten ristiriitojen yli.

SOTA-AIKA URAN VEDENJAKAJANA

Rautawaaran 30 vuotta kestäneen uran aikana käytiin kuusi vuotta toista maailmansotaa. Sotavuosien olosuhteet ja tapahtumat muovasivatkin Rautawaaran konserttiuraa selvästi sekä sotavuosina että niiden jälkeen. Hänen uraansa vaikuttaneita yhteiskunnallisia muutoksia oli kuitenkin muitakin, kuten 1930-luvun alun lama, kansallissosialistien valtaannousu Saksassa 1933, Suomessa tapahtunut poliittinen käännös sodan jälkeen ja pula-aika. Rautawaara jatkoi konserttiuraansa kaikissa näissä käänteissä sopeutumalla niihin sekä tekemällä valintoja ja ratkaisuja, jotka näki kussakin tilanteessa mahdollisiksi. Rautawaaran konserttiura onkin osoitus siitä, että konserttilaulaja tekee väistämättä työtään suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan.

Rautawaara asui ja työskenteli vuorotellen Saksassa ja Isossa-Britanniassa vuodesta 1934 vuoteen 1938. Saksassa kansallissosialistien valta ja rakenteet ulottuivat yhä laajemmalle. Kansallissosialistiset kulttuuritoimijat tarjosivat Rautawaaralle kuitenkin työtilaisuuksia. Avioitumisen ja Suomeen muuton myötä vuonna 1938 konserttien osuus Rautawaaran työssä kasvoi. Lopullisen muutoksen uran painotuksiin teki toinen maailmansota, ja Rautawaara keskittyi konserttiuraansa. Sodan suhdanteet vaikuttivat kuitenkin siihen, missä esiintyminen oli mahdollista. Rautawaara konsertoi Suomessa, Ruotsissa, Saksassa ja sen liittolaismaissa. Hän konsertoi vaihtelevissa olosuhteissa: vaikka sairaana tai pommitettujen raunioiden keskellä. Rautawaara koki palvelevansa isänmaataan parhaiten laulamalla, esittämällä Sibeliuksen lauluja ja viemällä suomalaista laulutaidetta maailmalle.

Sibeliuksen laulujen esittäminen oli keskeisessä asemassa Rautawaaran uralla myös toisen maailmansodan päätyttyä. Rautawaaralla ja Sibeliuksen vävyllä pianisti ja kapellimestari Jussi Jalaksella oli kolme Sibelius-konserttia Helsingissä Sibeliuksen 80-vuotissyntymäpäivän vaiheilla joulukuussa 1945. Tällöin Sibelius myös omisti 1909 sävelletyn mutta julkaisematta jääneen laulunsa *Hymn to Thäis* Rautawaaralle. Vuonna 1949 Rautawaaralla ja Jalaksella oli Sibelius-resitaali Edinburghin musiikkijuhlilla.

Toisen maailmansodan tapahtumat löivät kuitenkin leimansa Rautawaaran uraan myös sotavuosien jälkeen. Poliittisten suhdanteiden muututtua kansallissosialistisen Saksan kanssa yhteistyötä tehneiden toimia arvioitiin uudelleen. Lehtijulkisuudessa nousivat toistuvasti esiin esiintymiset miehitystyössä Norjassa sekä erityisesti kiertue Pohjois-Norjaan ja Pohjois-Suomeen lokakuussa 1942 saksalaista miehityshallintoa johtaneen Josef Terbovenin seurueessa. Rautawaaran levyt olivat sodan jälkeen radiokiellossa ainakin Suomessa ja Norjassa. Rautawaaran taiteellisia ansioita ei kuitenkaan kiistetty eikä musiikkielämän tuki Rautawaaralle horjunut.

Tutkimukseni tuo näkyville yhden musiikinhistorian tutkimuksen aiemmin paljolti syrjään jättämän hahmon sekä hänen toimintansa. Tällä tavoin se monipuolistaa käsitystämme 1900-luvun musiikki- ja kulttuurielämästä. Sibelius oli kanonisoitu säveltäjä, mutta Rautawaara esitti Sibeliuksen lauluohjelmistoa tunnetuinta ydintä laajemmin ja opetteli ja esitti itselleen uutta Sibelius-ohjelmistoa uransa loppuun asti. Tällä työllään hän myös lisäsi Sibeliuksen laulujen tunnettuutta. Sibeliuksen laulujen esittäminen oli Rautawaaralle musiikillisesti ja taiteellisesti kiinnostavaa, ja lisäksi siitä tuli väylä toteuttaa kansainvälistä uraa muuttuvissa yhteiskunnallisissa tilanteissa.

LÄHTEET

- Carlberg, Anders 2016. *Hitlers lojala musiker: hur musiken blev ett vapen i Tredje rikets propaganda*. Stockholm: Santérus.
- Carter, Tim 2014. What is Opera? Teoksessa Helen M. Greenwald (toim.) *The Oxford Handbook of Opera*. New York, NY: Oxford University Press. 15–32.
- Danielsbacka, Mirkka, Matti O. Hannikainen & Tuomas Tepora 2018. Teoriaton historia? Teoksessa Matti O. Hannikainen, Mirkka Danielsbacka & Tuomas Tepora (toim.) *Menneisyyden rakentajat: teorial historiankirjoituksessa*. Helsinki: Gaudeamus. 9–19.
- 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.
- Goehr, Lydia 2007 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hakosalo, Heini, Seija Jalagin, Marianne Junnila & Heidi Kurvinen 2014. Johdanto. Teoksessa Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junnila & Heidi Kurvinen (toim.) *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 7–23.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kauppala, Anne, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager (toim.) 2017. *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kinnunen, Tiina 2014. ”Taistelevat sisaret”. Kaksoiselämäkerta Ellen Keystä ja Alexandra Gripenbergistä eurooppalaisina feministeinä. Teoksessa Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junnila & Heidi Kurvinen (toim.) *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 205–222.
- Koskivirta, Anu & Satu Lidman 2017. Historioitsija eettisten valintojen äärellä. Teoksessa Satu Lidman, Anu Koskivirta & Jari Eilola (toim.) *Historiantutkimuksen etiikka*. Helsinki: Gaudeamus. 11–25.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2006. *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2012. Samastumisia ja etäntymisiä: Elämäkerta historiantutkimuksen kysymyksenä. Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Turun yliopisto. 25–48.

- 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Vantaa: Avain.
- Mäkelä, Tomi 2011. *Jean Sibelius*. Kääntänyt Steven Lindberg. Woodbridge: The Boydell Press.
- Possing, Birgitte 2014. Elämä pelissä. Biografian historia ja vastuu. Jyrki Laitinen (suom.). Teoksessa Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila & Heidi Kurvinen (toim.) *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 62–78.
- Rutherford, Susan 2006. *The Prima Donna and Opera 1815–1930*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tunbridge, Laura 2018. *Singing in the Age of Anxiety: Lied Performance in New York and London between the World Wars*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Vainio-Korhonen, Kirsi 2017. Vastuullinen historia. Teoksessa Satu Lidman, Anu Koskivirta & Jari Eilola (toim.) *Historiantutkimuksen etiikka*. Helsinki: Gaudeamus. 29–47.
- Väyrynen, Kari & Jarmo Pulkkinen 2016. Johdanto. Teoksessa Kari Väyrynen & Jarmo Pulkkinen (toim.) *Historian teoria: lingvistiksestä käänteestä mahdolliseen historiaan*. Tampere: Vastapaino. 7–14.
- Weber, William 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York, NY: Cambridge University Press.

MIIKA HYYTIÄINEN



Composing anti-acousmatically: an autoethnography

This autoethnographic study introduces the process of composing anti-acousmatically, as exemplified in the creation of a music-theatre work, *Žižek Says!*, for a speaking accordionist and a singing saxophone player. Composing anti-acousmatically acknowledges and simultaneously challenges the acousmatic aesthetic, intentionally guiding the audience's awareness toward the sound source. It can be seen as one of the so-called post-acousmatic practices, but it extends the possibilities outside digital media. In *Žižek Says!*, anti-acousmatic composition is present in numerous analogical techniques: ventriloquism-like theatrical acts inspired by Slavoj Žižek, a music-theatre derivative of the children's game "Simon Says", a challenging vocal part performed by the saxophonist, and the performers' bodies positioned almost intimately close to each other.

The autoethnography reveals how using self-imposed constraints stimulated creativity and questioned established compositional conventions and hierarchies, ultimately making the performer's agency more evident. Part of the creative reflection also involved asking how the crucial role of acousmatic aesthetics has affected composers' ideas of voice and performer, which is evident even in the rehearsal process. Thus, anti-acousmatic composition can help explore new creative pathways and address social questions in contemporary classical music.

Keywords: composition, acousmatic, anti-acousmatic, experimental music theatre, autoethnography

About the author: Miika Hyytiäinen is a composer and researcher of transdisciplinary art forms and a facilitator of communications between composers and performers, especially singers.

PILVI JÄRVELÄ



Imagining the peasant at the piano: folk music aesthetics as an expansion of pianistic expression

The piano has not traditionally been considered a folk instrument, and its broader use in folk music contexts emerged only in the early 1990s alongside the development of folk music education. This article examines the artistic process behind a 2023 concert per-

formed with a violinist specialised in Finnish *pelimanni* music. Employing practice-based and artistic research methods, I explore how the stylistic and aesthetic qualities of *pelimanni* violin playing can be applied to piano expression.

Through my artistic work, I developed practical techniques for translating traditional violin features into piano expression, revealing that such adaptation extends beyond technical solutions to a holistic approach to folk music aesthetics. The study offers insights for pianists engaging with folk music, and opens perspectives on aurally based music-making practices in contemporary musical expression.

Keywords: Finnish folk music, piano, folk music pianist, aurality, pianist's practice, folk-like character

About the author: Pilvi Järvelä is a pianist and harmonium player. Her primary research focus is on the affordances of the piano in folk music, with particular emphasis on its pedagogical applications and potential. Järvelä is also actively involved in *Näppäri* activities (a folk music-based educational philosophy).

ELINA P. ARLIN, KATRI LIIRA & MARJA-LEENA JUNTUNEN

Students' experiences of practices supporting mind–body unity as part of pop/jazz voice studies in higher music education



This article reports on an experimental case study conducted in a pop/jazz vocal pedagogy context at the Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki. In the study, pop/jazz vocal students were guided to practise skills that support the mind–body connection by using a specially prepared audio recording, created by the teacher-researchers, as part of their independent vocal practice. The core components of this practice were concentration/presence, bodily awareness, and self-talk (CBS). The study was motivated by the teacher-researchers' perceived need to further develop pop/jazz vocal instruction, particularly from the perspective of vocal expression. The research question was: *How do students experience CBS practice and its effects on their vocal training?* Eight master's-level music education students participated in the study. The data consisted of the students' learning diary entries and a transcribed focused group interview. The material was analysed using qualitative content analysis, supported by researcher triangulation.

The students' responses showed that bodily awareness, concentration, and self-talk are closely intertwined, forming a unified experiential whole. CBS practice increased the students' bodily awareness, supported concentration in vocal tasks, and helped them recognise and regulate negative self-talk. This strengthened their confidence, enhanced their sense of presence, and oriented their inner speech in a more positive direction. The prac-

tice also helped students to calm down, reduce performance-related tension, and attend to bodily sensations, highlighting the importance of embodied methods in vocal training. The reliability of the study is limited by the small sample size and the single-institution context. Future research would benefit from a larger dataset, and from examining how bodily awareness and self-talk relate to performance situations such as performance anxiety.

Keywords: body awareness, concentration, higher music education, popular music singing, mindful presence, self-talk, pop/jazz vocal pedagogy

About the authors:

Elina Arlin is lecturer in popular music singing at the University of the Arts Helsinki, Finland, where she is also a doctoral researcher in the MuTri Doctoral School. Her doctoral study focuses on vocal pedagogy, vocal expression, and embodiment.

Katri Liira is lecturer in popular music singing at the University of the Arts Helsinki, where she is also a doctoral researcher in the MuTri Doctoral School. Her doctoral study, in a joint project with Arlin, focuses on vocal pedagogy, vocal expression, and embodiment.

Marja-Leena Juntunen (PhD) is professor of music education at the University of the Arts Helsinki. Her research in music education covers a wide range of topics, including embodiment in learning, teaching, and expressing music.

LECTIONES PRAECURSORIAE

VISA-PEKKA OSKARI MERTANEN (VISA OSCAR)

Jazz improvisation on synthesizers

This doctoral work examines jazz synthesizer improvisation through transcriptions and analyses of solos by Jan Hammer, Joe Zawinul, George Duke, Chick Corea, and Michael Brecker. Using artistic research and aural imitation, it reveals how jazz synthesizer pioneers crafted their distinctive voices through sound choices, phrasing, and creative use of the synthesizer. It stresses that great improvisation arises from combining jazz tradition with imaginative sound design and expressive playing techniques.

Keywords: jazz, synthesizer, improvisation, artistic research, transcription, imitation

About the author: Visa-Pekka Mertanen (Visa Oscar) is a Finnish jazz musician, composer, and producer who researches and develops expressive jazz synthesizer improvisation.

JOHANNA TALASNIEMI

Distinct and distinguished: Sibelius singer Aulikki Rautawaara

This doctoral research explores soprano Aulikki Rautawaara's concert career as a performer of Jean Sibelius' songs between 1927 and 1957. Employing the methods of the cultural history of music and biographical research, the study examines her repertoire choices, wartime performances, and reception after the Second World War. Performing Sibelius' songs was musically and artistically interesting for Rautawaara, and it also became a way to pursue an international career in changing social situations.

Keywords: Aulikki Rautawaara, biographical research, concert repertoire, cultural history of music, Second World War, Sibelius' songs, singer research

About the author: Johanna Talasniemi works as a senior lecturer at the Metropolia UAS and as a researcher at the University of Helsinki.