

Vocal Painting kuoroimprovisoinnin välineenä

Tutkielma (Maisteri)
10.03.2025
Tuuli Mäkiranta
Musiikkikasvatuksen aineryhmä
Sibelius-Akatemia
Taideyliopisto

Tutkielman nimi Vocal Painting kuoroimprovisoinnin välineenä	Sivumäärä 67
Tekijän nimi Tuuli Mäkiranta	Lukukausi Kevät 2025
Aineryhmän nimi Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
<p>Maisterintutkielmani tarkastelun kohteena oli <i>Vocal Painting</i> (VOPA). Se on Jim Daus Hjernøen kehittämä kuoromusiikkiin sovellettu merkkikielistö, jonka avulla kuoronjohtaja voi kommunikoida sanattomasti laulajille haluttuja musiikillisia määreitä, kuten äänenvoimakkuutta ja nuottien pituuksia. VOPA pohjautuu Walter Thompsonin luomaan, poikkitaiteelliseen <i>Soundpainting</i> -merkkikielistöön. VOPAn tavoitteena on mahdollistaa musiikin luominen reaaliaikaisesti yhdessä kuorolaisten kanssa. Johtaja voi joko esittää musiikilliset ideat itse tai antaa tilaa kuorolaisten improvisoinnille.</p> <p>Tutkimukseni tarkasteli kuorolaulajien kokemuksia VOPA-menetelmästä, keskittyen etenkin kokemuksiin improvisaatiosta ja osallisuudesta menetelmän yhteydessä. Tutkimuskysymykset olivat:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Minkälaisia kokemuksia kuorolaulajilla on <i>Vocal Painting</i> -menetelmästä osana kuorotoimintaa? <ol style="list-style-type: none"> 1.1. Millaisia kokemuksia laulajilla on menetelmän käytöstä koskien improvisointia? 1.2. Millaisia kokemuksia laulajilla on menetelmästä suhteessa osallisuuteen? <p>Tutkimuksen teoreettisessa viitekehyksessä tarkastelen Soundpainting-menetelmää ja sen pohjalta kehitettyä Vocal Painting -menetelmää, ryhmä- ja kuoroimprovisaatiota sekä osallisuuden osa-alueita kuorotoiminnassa. Tutkimus oli laadullinen tapaustutkimus. Keräsin aineiston haastattelemalla kolmea laulajaa, jotka olivat osallistuneet Vocal Painting -menetelmää hyödyntävään kuorotoimintaan vähintään vuoden ajan. Analysoin aineiston laadullisen sisällönanalyysin keinoin.</p> <p>Tulokset osoittavat, että VOPA on hyödyllinen työväline kuorolaisten musiikillisten taitojen kehittämiseen. Se sopii erityisesti rytmin ja harmonian hahmottamiseen sekä kuulonvaraiseen oppimiseen. Kuorolaulajat kokivat menetelmän käytön edistäneen sekä kuoron toimintaa, että laulajien musiikillista kehitystä. Lisäksi VOPAn koettiin vahvistaneen kuoron yhteisöllisyyttä. Toisaalta menetelmän käyttö herätti myös haasteita, kuten häpeän ja eriarvoisuuden kokemuksia, eikä musiikillisen luomisen vastuutehtävät jakautuneet tasaisesti kuoron sisällä. VOPA tarjosi mielekkään lähestymistavan improvisaatioon, mutta turvallisen luomistilan varmistamiseksi, kuoronjohtajan rooli koettiin keskeiseksi. Tulokset viittaavat siihen, että VOPA sisältää osallisuutta vahvistavia elementtejä, mutta samalla siihen liittyy riskejä toimijuuden kokemuksen rajoittumiselle. Kuoronjohtajan vastuulla on tasapainottaa tätä jakamalla luovaa valtaa ja vastuuta kuorolaisille.</p> <p>Koska VOPAsta ei juurikaan ole aikaisempia tutkimuksia, tutkielmani on etenkin aiheen näkökulmasta merkityksellinen musiikkikasvatuksen ja sen tutkimuksen kentällä.</p>	
Hakusanat Vocal Painting, kuorolaulu, kuoronjohto, improvisointi, osallisuus	
Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään 10.03.2025	

Sisällys

1 Johdanto	5
2 Vocal Painting	8
2.1 Soundpainting Vocal Paintingin perustana	8
2.2 Vocal Painting kuorotoiminnan tukena.....	11
3 Improvisaatio ja osallisuus kuorokontekstissa	17
3.1 Kuoroimprovisaatio.....	17
3.2 Osallisuus kuorotoiminnassa.....	20
4 Tutkimusasetelma	23
4.1 Tutkimuskysymykset	23
4.2 Laadullinen tapaustutkimus	23
4.3 Aineiston tuottaminen	24
4.4 Aineiston analyysi.....	26
4.5 Tutkimusetiikka	28
5 Tulosluku	30
5.1 Vocal Painting kuoron toimintana	30
5.1.1 Vocal Painting tavoitteellisena musiikillisena toimintana	30
5.1.2 Menetelmän käytön koetut hyödyt.....	33
5.1.3 Menetelmän käytön koetut haasteet.....	35
5.1.4 Vocal Painting pedagogisena työvälineenä.....	38
5.2 Vocal Painting kanavana kuorolaisen luovuuteen	39
5.2.1 Improvisaatio ja luova tekeminen Vocal Paintingissä	39
5.2.2 Johtaja luomisen mahdollistajana ja rajoittajana	43
5.3 Kuorolainen aktiivisena toimijana	46
5.3.1 Osallisuuden mahdollisuudet ja haasteet Vocal Paintingissä.....	46
5.3.2 Sisäiset roolit.....	50
5.3.3 Johtajan rooli ja vaihtumisen vaikutukset Vocal Paintingissä.....	52

6 Pohdinta	55
6.1 Johtopäätökset.....	55
6.2 Luotettavuustarkastelu	59
6.3 Tulevia tutkimusaiheita.....	61
Lähteet.....	62
Liite 1	65

1 Johdanto

Tämän maisterintutkielman aiheena on *Vocal Painting* -menetelmä. *Vocal Painting* (lyhenteeltään VOPA) on käsimerkkeihin perustuva työkalu, jonka avulla kuoronjohtaja voi ohjata laulajia ja välittää heille halutut musiikilliset ohjeet ilman puhetta. Menetelmän on kehittänyt Jim Daus Hjernøe (Royal Academy of Music, Denmark). VOPA on kehitetty lisäämään kuorolaisten vastuuta ja osallisuutta musiikin luomisessa. VOPA sisältää improvisaation elementtejä, ja sen tavoitteena on luoda musiikkia reaaliaikaisesti. Sen avulla voidaan improvisoida kokonaisia lauluja tai sovittaa hetkessä ennestään tuttuja kappaleita. Metodi on pedagogisesti monipuolinen, ja sitä voi käyttää sekä alkeistasolla että jo pitkällä olevien laulajien kanssa. (The Intelligent choir, ei pvm.) VOPAn käsimerkeillä voidaan hallita esimerkiksi ryhmän volyymitasoja, tempoa ja laulettujen sävelien pituuksia. Niiden avulla voidaan myös pyytää kuorolaista luomaan jokin uusi musiikillinen idea.

VOPA perustuu Soundpainting-menetelmään, joka on muusikoille, näyttelijöille, tanssijoille sekä kuvataiteilijoille suunnattu universaali kommunikointitapa (Millà 2021,1). Soundpaintingin on luonut säveltäjä ja pedagogi Walter Thompson. Tämä menetelmä sisältää yli 1500 käsimerkkiä, joiden avulla johtaja säveltää teosta reaaliajassa. (Millà 2021, 3.) VOPAn kehittäjä Jim Daus Hjernøe on koonnut VOPA-merkkikielen soveltamalla Soundpainting-menetelmän merkkikielistöä kuorolle sopivaksi. Lähes kaikki VOPA-merkit löytyvät siis myös Soundpaintingin sanastosta. VOPA ei siis ole täysin uusi merkkikieli, vaan pieni sovellettu osa suurempaa Soundpainting-merkkikieltä. Sekä VOPAssa että Soundpaintingissä johtaja voi määrittää, mitä hän haluaa osallistujien tuottavan. Mutta se, miten osallistujat luovat materiaalia, on heidän itsensä päätettävissä.

Olen itse laulanut kuorossa, jossa VOPA on hyvin keskeisessä osassa. Lähes jokaisissa treeneissä hyödynsimme VOPAn merkkikielistöä improvisaation merkeissä. Oma kokemukseni oli se, että se haastoi kuuntelemaan ja olemaan läsnä eri tavalla, kuin ennalta määrättyjen kappaleiden laulaminen. Minulla on ollut haastava suhtautuminen improvisointiin aikaisemmissa musiikkiopinnoissani, mutta VOPAn osallistuminen on tuntunut matalamman kynnyksen lähestymistavalta lauluimprovisointiin. Tästä syystä minua kiin-

nosti tutkia, millaisia kokemuksia muilla laulajilla on aiheen tiimoilta. Suuremmassa mitakaavassa kiinnostavaa on se, miten VOPAsa voisi soveltaa pedagogisia toimintatapoja muihinkin musiikillisiin konteksteihin kuin kuorotoimintaan.

Tutkimukseni tehtävänä oli tarkastella, millaisia kokemuksia VOPAn osallistuvilla laulajilla on ollut menetelmän käytöstä. Yleisen tason kokemusten lisäksi syvennyin myös tarkastelemaan osallistujien kokemuksia VOPAsa improvisaation ja osallisuuden näkökulmista. Omien tietojeni mukaan VOPA-metodista ei ole aikaisempaa tutkimusta, mikä on ymmärrettävää, sillä kyseessä on verrattain uusi menetelmä. VOPAA kuitenkin hyödynnetään kuorokontekstissa ja musiikkikasvatuksen kentällä, ja sen käyttö lisääntyy jatkuvasti. Suomessa esimerkiksi kuorot Musta lammas ja Kipinät käyttävät VOPAA toiminnassaan. Kummatkin kuorot hyödyntävät VOPAA rytmimusiikin kontekstissa. Uskon tämän menetelmän käytön kasvavan varsinkin suomalaisella kuorokentällä. Se näkyy jo esimerkiksi kuoronjohtajien koulutuksessa. Muun muassa Sibelius-Akatemian järjestämällä Global Choir Leadership -kurssilla oli tutustuttu VOPA-merkkikielistöön. Tämän vuoksi halusin tutkimuksessani avata VOPA-metodia ja lisätä tietoisuutta sen olemassaolosta musiikkikasvatuksen kentällä.

Improvisaatio ja kuorolaisten luovuuden hyödyntäminen ovat keskeisiä elementtejä VOPAsa. Kuoroimprovisaatiosta tutkimusta on aiemmin tehnyt muun muassa Eeva Siljamäki (2021). Siljamäen tutkimus käsittelee improvisointia ja sen teoretisointia sosio-ekologisesta näkökulmasta musiikkikasvatuksen kentällä. Tutkimuksessa aihetta tarkastellaan muun muassa tutkimalla kahta kuoroa, joissa luovaa tekemistä lähestyttiin improvisaatioteatterin keinoin. (Siljamäki 2021, 1–3.) Myös Patrick K. Freer (2010) käsittelee artikkelissaan kuoroimprovisointia ja sitä, millaisia esteitä ja toisaalta ratkaisuja siihen löytyy kuoromaailman rakenteista. Freer tutkii asiaa kuoronjohtajan näkökulmasta. (mt., 20.) Hänen mukaansa kuorossa improvisointi voi auttaa laulajaa irtautumaan nuotista ja luomaan musiikkia ilman huolta esimerkiksi nuotin asettamista äänivaatimuksista. Se voi antaa tilaa laulajalle tuottaa ääntä niin, että se kohtaa yksittäisen laulajan tarpeet. Lisäksi se voi auttaa varsinkin musiikkiuransa alussa olevaa laulajaa pääsemään lähemmäksi musiikin tekemistä. (Freer 2010, 24–25.) Kuoroimprovisaatioon perehdytään tarkemmin luvussa 3.1.

Ainoa Suomessa VOPAn liittyvä julkaistu työ on Elli Nuutisen (2024) maisterintutkielma, jossa hän käsittelee VOPAA hyödyntävien kuoronjohtajien näkemyksiä menetel-

män käyttämisestä. Tulokset osoittavat, että VOPA on hyödyllinen pedagoginen työväline kuoronjohtajien toiminnan tueksi. VOPA on joustava työväline, sillä sen käytön laajuutta voidaan muokata sitä käyttävän ryhmän tarpeiden mukaan. (Nuutinen 2024.)

Tutkimukseni keskeisiä käsitteitä ovat *Soundpainting* sekä siihen pohjautuva *Vocal Painting*. Työn teoreettisen viitekehyksen muodostavat kuoroimprovisaatio sekä osallisuus erityisesti musiikkikasvatuksen ja kuoropedagogiikan näkökulmista. Tarkastelen näitä kaikkia teemoja seuraavissa luvuissa.

2 Vocal Painting

2.1 Soundpainting Vocal Paintingin perustana

Tutkimukseni tarkastelun kohteena oleva VOPA perustuu Soundpainting-menetelmään, joka on säveltäjä ja pedagogi Walter Thompsonin kehittämä strukturoidun improvisaation ja reaaliaikaisen taiteen tekemisen työkalu. Merkkikieli on luotu muusikoille, tanssijoille, näyttelijöille, runoilijoille ja kuvataiteilijoille. Kyseessä on universaali merkkikieli, jonka avulla johtaja kommunikoi yhtyeen jäsenille, minkälaista improvisoitua materiaalia hän haluaa heidän tuottavan. (Thompson 2006, 2.) Soundpaintingin johtajaa kutsutaan nimellä Soundpainter. Soundpainter luo teoksen muodostamalla merkkisarjoja ja -lauseita, joiden avulla hän kommunikoi ryhmälle, millaista materiaalia heidän tulisi tuottaa. Soundpaintingin merkkikieltä voi hyödyntää, kun osallistujilla on yhteinen ymmärrys siitä, mitä sen eleet ja syntaksit, eli merkeistä muodostuvat lauseet, merkitsevät. Merkkikieli perustuu improvisaatioon, ja tarjoaa tekijälle mahdollisuuden luoda taidetta reaaliaikaisesti sekä toteuttaa johtajan antamia ohjeita omien taitojensa puitteissa. (Yerlikaya & Coskuner 2016, 65.)

Säveltäjä, kapellimestari ja musiikkipedagogi Thompson sai idean Soundpainting-merkkikielen luomiseen johtamansa orkesterin The Walter Thompson Big Bandin esityksessä vuonna 1984. Thompson oli kymmenen vuotta aikaisemmin Woodstockissa New Yorkissa kehitellyt muutamia eleitä ryhmäimprovisaatiotyöpajojen pohjalta. Hän yritti orkesterin esityksen aikana kommunikoida soittajille näiden aikaisemmin kehittämiensä käsi-merkkien avulla esiintymiseen ja soittamiseen liittyviä ohjeita. Soittajat eivät kuitenkaan reagoineet näihin eleisiin, sillä he eivät tieneet, mistä oli kyse. Kun hän selitti heille myöhemmin harjoituksissa eleiden merkityksiä, he rohkaisivat Thompsonia kehittämään tätä kieltä pidemmälle. Seuraavat kymmenen vuotta Thompson kehitti Soundpainting-menetelmää reaaliaikaisen säveltämisen ja improvisaation työkaluksi. 1990-luvun alkupuolella Soundpainting laajeni myös muille taiteenaloille ja mukaan tulivat näyttelijät, tanssijat, runoilijat sekä kuvataiteilijat. (Thompson 2006, 12–13.)

Soundpainting-merkit voidaan jakaa kahteen kategoriaan: Muotoileviin eleisiin (*Sculpting gestures*) sekä toiminnallisiin eleisiin (*Function gestures*). Muotoilevat eleet kommunikoiivat esiintyjälle, minkälaista materiaalia tai improvisaation laatua heitä pyydetään tuottamaan (*What*) ja millä tavalla se halutaan esitettävän (*How*). Toiminnalliset

eleet puolestaan kertovat esiintyjälle, kuka tuottaa tätä haluttua materiaalia (*Who*) ja milloin hänen tulisi aloittaa (*When*). Johtaja muodostaa näistä valinnoista syntakseja eli lauseita. Nämä syntaksit voidaan taas jakaa kuuteen osaan. Syntaksi alkaa siitä, että määritetään, *kuka* esiintyy eli toteuttaa seuraavan toiminnon (*Identifiers*). Tämän jälkeen määritetään, *mitä* improvisoitua materiaalia tuotetaan (*Content*). Sen jälkeen määritetään, *miten* tämä materiaali tuotetaan (*Modifiers*). Tätä vaihetta ei kuitenkaan aina oteta käyttöön. Silloin esiintyjällä on valta päättää, miten ja minkä laatuista materiaalia hän tuottaa. Neljännessä vaiheessa määritellään, *milloin* esiintyminen aloitetaan (*Go gestures*). (Thompson 2006, 4.)

Näiden edellä mainittujen kategorioiden lisäksi Soundpainting-eleissä on kaksi elementtiä: *Modes* ja *Palettes*. *Modes* -vaihe koostuu parametreista, jotka vaikuttavat siihen, miten tiettyjä eleitä toteutetaan. *Palettes* -vaihe taas koostuu tietyistä ennalta määräytyistä musiikin, tekstin, koreografian tai kuvataiteen osioista, joita voidaan lisätä improvisoinnin lomaan. Soundpainting-lauseet vaihtelevat yksinkertaisista kolmen vaiheen lauseista hyvin kompleksisiin monen määreen lauseisiin. (Thompson 2006, 4.) Paletit ovat etukäteen sävellettyjä tai suunniteltuja osioita, joita voidaan esityksissä merkkien avulla esittää ja muokata. Soundpaintor voi myös hyödyntää merkkiä nimeltä *Memories*. Tällä tavoin Soundpaintor voi etukäteen tai esityksen aikana tallentaa taiteellisia ideoita, joita voidaan Soundpainting-esityksessä myöhemmin hyödyntää. (Minors 2012, 93.) Soundpainting-eleet saavat eri merkityksiä riippuen siitä, missä kohtaa syntaksia, eli lausetta, ne ovat sijoitettuna (Minors 2012, 88).

Soundpaintor voi halutessaan näyttää ryhmälle esimerkiksi vain ensimmäisen ja neljännen vaiheen eleet (katso Taulukko 1). Hän voisi esimerkiksi käyttää eleitä ”*koko ryhmä*” (*whole group*) ja ”*pois*” (*off*), jolloin kaikkien osallistuvien taitelijoiden tulisi lopettaa tekemänsä toiminnon tekeminen. Soundpaintorin rooli on tärkeä, sillä kaikki esiintyjät eivät välttämättä kuule tai näe, mitä esityksessä tapahtuu. Soundpaintor toimii esiintyjien taiteellisten tuotosten fasilitaattorina, eli toiminnanjohtajana ja materiaalin muokkaajana. Soundpaintor ei kuitenkaan pysty täysin hallitsemaan sitä mitä tapahtuu, sillä loppujen lopuksi materiaalin tuottavat esiintyvät taitelijat. (Minors 2012, 88.) Soundpainting on soundpaintorin ja esiintyjien välistä dialogia. Vaikka soundpainter antaisi saman ohjeen kahdelle esiintyjälle, heidän vastauksensa samaan ohjeeseen on luultavasti erilainen. Soundpainter ei siis pysty ennustamaan, minkälaista materiaalia esiintyjä tuottaa hänen esittämiin ohjeisiin. (Coskuner 2016, 16.)

Taulukko 1. Soundpaintingin vaiheet selitettynä Walter Thompsonin Workbook 1 sekä Soundpainting -nettisivujen pohjalta.

Soundpainting vaihe	Vaiheen kategoria	Mitä se määrittää?	Esimerkkejä merkeistä
1. Identifiers	Toiminnallinen ele	Määrittää kuka tekee.	Koko ryhmä (<i>Whole group</i>) Puhaltimet (<i>Woodwinds</i>) Ryhmä 1 (<i>Group 1</i>)
2. Content	Muotoileva ele	Määrittää minkälaista materiaalia valittu ryhmä tuottaa.	Minimalismi (<i>Minimalism</i>) Pitkää linjaa (<i>Long tone</i>) Sävelaskel ylös/alas (<i>Pitch up/down</i>)
3. Modifiers	Muotoileva ele	Määrittää miten materiaalia tuotetaan.	<i>volume</i> <i>tempo</i>
4. Go gesture	Toiminnallinen ele	Määrittää milloin toiminta aloitetaan tai lopetetaan.	Pois (<i>Off</i>) Soita (<i>Play</i>) Hitaasti sisään (<i>Enter slowly</i>)
5. Modes	Muotoileva ele	Määrittävät tarkemmin joitakin eleitä.	Skannaus (<i>Scanning</i>)
6. Palettes	Muotoileva ele	Nämä ovat etukäteen harjoiteltuja palasia, joita voidaan aktivoida improvisoitujen materiaalien päälle.	Voivat olla esimerkiksi valmiita tekstiä, sävellyksiä, valmiita koreografioita tai muuta etukäteen määriteltyä.

Soundpaintor ei kerro esiintyjille täsmälleen, mitä heidän pitää tehdä. Hän tarjoaa ohjeita siitä, minkä laatuista materiaalia hän toivoo esiintyjien tuottavan. Se, mitä esiintyjät lo-

pulta tuottavat, on heidän valintansa. Kaiken tasoisten taiteilijoiden panos on Soundpaintingissä yhtä kiinnostava ja tärkeä. Tämä tekee merkkikielistöstä monipuolisen työkalun erilaisiin taiteellisiin ja pedagogisiin konteksteihin. Soundpainting on kollektiivinen prosessi, sillä se on monen eri taitelijan yhteinen tuotos. Ilman esiintyjien materiaalia soundpaintor ei voi luoda. (Millà 2021, 4.)

Soundpaintingin yli 1500 merkkiä tulkitaan eri tavoin taiteenlajin mukaan. Yksi esimerkki Soundpainting -merkistä on *long tone*. Jos tämän merkin näyttää musiikkia esittävälle taiteilijalle, hänen tulisi pidentää yksittäisen sävelen kestoja. Jos taas tanssijalle näyttäisi tämän saman merkin, hänen tulisi tällöin jatkaa tekemäänsä liikettä samalla laadulla ja volyyymilla tämän ohjeen mukaisesti. (Yerlikaya & Coskuner 2016, 65.) *Long tone* -merkki on muotoileva merkki, koska sillä kommunikoidaan esiintyjälle minkälaista materiaalia hänen tulisi tuottaa (Thompson 2006, 4). Minors (2012) kirjoittaa artikkelissaan Soundpaintingin soveltuvan liikkeen ja musiikin välisen dialogin löytämiseen. Menetelmä tukee näiden taiteenalojen yhdistämistä, sillä se on suunniteltu luomaan dialogia ja yhteistä kieltä taiteenlajien väliseen kommunikointiin. Soundpaintingissä myös usein yhdistellään ääntä ja visuaalisuutta. (mt., 87.) Esiintyjät tulkitsevat merkkejä omasta taiteenlajistaan käsin, mutta heidän on pystyttävä esityksen sisällä myös löytämään yhtäläisyyksiä taiteenlajien välillä (mt., 93).

Walter Thompson on julkaissut neljä Soundpaintingia käsittelevää ohjekirjaa (*Workbook*), joissa hän selittää auki merkkejä ja niiden käyttöä. Ensimmäiset kaksi kirjaa keskittyvät nimenomaan musiikin kanssa työskentelyyn ja loput kaksi laajentuvat muihin taiteenaloihin. (Soundpainting, ei pvm.) Suomessa Soundpainting-merkkikielistöä hyödyntää Sonja Korkmanin johdolla Helsinki Soundpainting Ensemble. Tämä vuonna 2007 perustettu improvisaatioyhtye koostuu helsinkiläisistä laulajista ja soittajista. Yhtyeen yhteydessä on perustettu myöskin Suomen Soundpainting yhdistys ry.

2.2 Vocal Painting kuorotoiminnan tukena

Vocal Painting on tanskalaisen Jim Daus Hjernøen kehittämä kuorotoimintaan modifioitu kommunikointiväline. Se on luotu täydennykseksi kuoronjohtajien perinteisten johtotekniikoiden rinnalle. VOPA koostuu noin 75 erilaisesta käsimerkistä joiden avulla johtaja voi kommunikoida sanattomasti kuorolaisten kanssa. VOPAn avulla pyritään luomaan musiikkia reaaliaikaisesti vastuuttaen sekä kuoronjohtajaa että kuorolaisia musiikillisten

ideoiden luomisessa. VOPAn merkkejä voidaan hyödyntää joko uuden luomisen tai jo olemassa olevien kappaleiden sovittamiseen. Se on sekä pedagoginen työväline että lähestymistapa solistiseen ja luovaan kuorotyöskentelyyn. (The Intelligent choir, ei pvm.) Kuten johdannossa mainittiin, VOPA perustuu Walter Thompsonin luomaan *Soundpainting* -merkkikieleen.

VOPA on pienempi, kuoro- ja laulutoimintaan sovellettu merkkikielistö, joka on saanut vahvasti inspiraationsa Soundpaintingistä. VOPA eroaa Soundpaintingistä monin tavoin. VOPAssa on Soundpaintingiä huomattavasti suppeampi merkkikielistö, jota lähtökohtaisesti hyödynnetään ainoastaan musiikin ja kuorolaulun kontekstissa. Soundpainting toimii nimenomaan poikkitaiteellisessa ympäristössä, vaikka sitä voidaan hyödyntää myös pelkästään musiikin kontekstissa. VOPA-merkkejä ei myöskään ole erikseen jaoteltu erilaisiin luokkiin, kuten Soundpaintingissä. Samankaltaisuuksia kuitenkin löytyy. Sekä VOPAssa että Soundpaintingissä johtaja fasiltoi tilannetta taiteilijoiden ja kuorolaisten edessä, ja kertoo käsielein, kuka tekee mitäkin, millaisella laadulla ja milloin. VOPAssa erilaisten laatujen määrä on vain suppeampi kuin Soundpaintingissä. VOPAssa voidaan myös Soundpaintingin tavoin määritellä, milloin muusikon tulee aloittaa toiminnan tekeminen.

VOPAssa ja Soundpaintingissä on jonkin verran samoja merkkejä. Esimerkiksi merkit *valmistaudu (prepare)*, *ilman (without)* sekä *glissando* ovat molemmissa merkkikielissä samat. Jotkut eleet ja toiminnot puolestaan ovat samoja VOPAssa ja Soundpaintingissä, mutta merkkien nimet ovat hieman eriäviä. Esimerkiksi kummassakin merkkikielessä sama ele merkitsee sitä, että taitelijan täytyy laittaa oma toimintansa tauolle. Soundpaintingissä tätä toimintoa kutsutaan nimellä *break*, mutta VOPAssa se on nimeltään *mute*. Suurin osa VOPAn merkeistä on jossakin muodossa löydettävissä Soundpainting-merkkikielistöstä. VOPAn kehittäjä Jim Daus Hjernøe on soveltanut Soundpaintingin merkkikielistöä niin, että se soveltuisi nimenomaan laulamiseen ja kuoronjohtamistekniikoiden tueksi. Hän on myös luonut merkkejä, joita ei löydy Soundpaintingistä. Tällaisia merkkejä ovat muun muassa viittä eri musiikin osa-aluetta ilmentävät merkit, joita Hjernøe hyödyntää myös omassa kuoropedagogiikassaan. Nämä osa-alueet avataan tarkemmin seuraavassa kappaleessa.

VOPA-merkkikielen muodostanut Jim Daus Hjernøe on kuoronjohtaja ja musiikkipedagogi. Vuodesta 2002 lähtien Hjernøe on kehittänyt omaa kuoronjohtajille suunnattua pedagogista konseptia nimeltään The Intelligent Choir. Tämän pedagogisen metodin keskiössä on ajatus siitä, että kuoronjohtajan tulisi antaa enemmän vastuuta kuorolaisille, ja innostaa heitä osallistumaan musiikilliseen luomiseen. Tähän ajattelumalliin liittyy vahvasti myös VOPA, ja se on isossa osassa Hjernøen pedagogiikkaa. Hän jakaa musiikillisten taitojen kehittämisen viiteen osa-alueeseen: rytmi ja groove, intonaatio ja sävelkorkeus, sointi ja blendi, tulkinta ja ilmaisu sekä esityksen ja konsertin suunnittelu. (The Intelligent Choir.) Blendaamisella (*Choral blend*) tarkoitetaan kuorokontekstissa sitä, kun laulajat pyrkivät yhteiseen kokonaissoundiin ilman, että yksittäisten kuorolaisten äänet kuuluvat läpi (Ekholm 2000, 124). Nämä musiikillisten taitojen osa-alueet näkyvät myös VOPAssa. Niille on olemassa oma merkki, jossa jokainen oikean käden sormi edustaa eri musiikin osa-aluetta. Näiden avulla johtaja voi pyytää kuorolaisia improvisoimaan (*freestyle*) esimerkiksi grooveen tai sävelkorkeuksien kanssa osoittamalla tiettyä sormea.

Hjernøen pedagoginen metodi, The Intelligent Choir (lyhenteeltään TIC), jakautuu kolmeen pedagogiseen alueeseen: musiikillisten taitojen kehittämiseen (*development of musical skills*), VOPaan sekä *Kuchezaan* (*I am music*). Musiikillisten taitojen kehittäminen kattaa edellä mainitut musiikin osa-alueet, jotka yhdessä muodostavat musiikillisen osaamisen eri ulottuvuudet. *Kucheza* on Hjernøen mukaan ajatus siitä, että me kaikki olemme musiikkia. Tässä osa-alueessa pyritään vapauttamaan keho, ääni, mieli ja sielu, jotta kuorolaiset pystyisivät ilmaisemaan itseään mahdollisimman vapaasti. (The Royal Academy of music, ei pvm.) Hjernøe on keskittynyt toiminnassaan ja pedagogiikassaan nimenomaan pop/jazz- ja rytmimusiikin kuorotoimintaan. TIC-pedagogiikka ja VOPA perustuvat samaan perusajatukseen: kuorolaisten osallistamiseen ja yhteisen musiikin luomiseen.



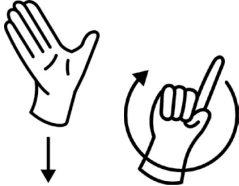
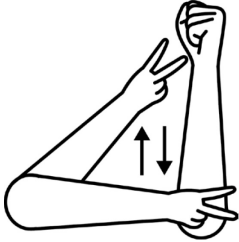
VOPAssa pyritään eleiden avulla muokkaamaan ja kommunikoimaan musiikillisia parametrejä, kuten nuottien pituuksia (*long notes, short notes*), äänenvoimakkuutta (*volume*) ja harmoniaa (*harmonize*). Merkkien avulla voidaan myös pyytää laulajaa luomaan jokin uusi musiikillinen idea (*create*). Vaikka merkkejä käytetään usein itsenäisesti, niitä voi myös yhdistellä lauseiksi, kuten *create + with + short notes*, mikä tarkoittaa, että laulajan tulee luoda uusi musiikillinen idea käyttäen lyhyitä nuotteja. (Olsonen 2024.)

Taulukossa 2 on selitettynä muutamia VOPA -merkkejä, niiden eleitä sekä sitä, mitä merkit viestivät kuorolaisille. Elekuvat on tehnyt Iréne Lindberg (2023). Johtaja voi näyttää merkkejä joko koko kuorolle, stemmaryhmälle tai yksittäiselle laulajalle. Lisäksi johtaja voi kysyä kuorolaisilta, kuka (*who*) voisi luoda uuden musiikillisen idean (*create*) tai vaikka soolon (*solo*). Tällöin päätös jää kuorolaisille, jotka voivat ilmaista halukkuutensa näyttämällä sitä osoittavaa merkkiä. VOPAssa voidaan siis määritellä kuka tekee, milloin musiikillinen toiminto aloitetaan ja millaisella laadulla musiikillinen materiaali tuotetaan.

VOPA perustuu pääasiassa looppien, eli lyhyiden, toistettavien musiikillisten fraasien luomiselle. Loopit voivat tulla joko johtajalta tai kuorolaisilta, ja niitä muokataan sekä yhdistellään merkkien avulla. Olsonen (2024) kertoo kolumnissaan kannustavansa laulajia hyväksymään ensimmäisen idean, joka tulee mieleen. Yhteisessä improvisaatiossa on tärkeää luoda tarpeeksi yksinkertaisia musiikillisia rakenteita, jotta muut laulajat voivat helposti toistaa ne. (mt.) Loopit on myös hyvä muodostaa niin, että niitä jaksaa toistaa tarvittaessa pitkiäkin aikoja.

VOPAssa voidaan määritellä, milloin jokin musiikillinen elementti otetaan käyttöön. Välikäädillä laulajalla on siihen vapaat kädet, mutta usein johtaja pyytää yhtä tai useampaa laulajaa valmistelemaan (*prepare*) jonkin uuden idean (*create*) tai stemman (*harmonize*) ja vasta myöhemmin laittaa nämä ideat yhtä aikaa käyntiin merkillä *energize*, joka useimmiten tarkoittaa, että musiikilliset ideat ja toiminnot aktivoidaan yhtä aikaisesti. *Energize* merkillä voidaan myös pyytää kuoroa lähtemään alusta, jos kuoro on vaikka ollut tauolla (*mute*). *Energize*-merkki tarkoittaa lähtökohtaisesti sitä, että laulajilla olevat loopit lähtevät alusta ja *prepare*-merkillä näytetyt toiminnot aktivoituvat.

Taulukko 2 Vocal Paintingin merkkien selityksiä.

Merkin nimi	Ele	Merkitys	Lopputulos
Create		Luo lyhyt musiikillinen fraasi.	Kuorolainen laulaa lyhyen musiikillisen fraasin, johon muut stemman jäsenet tulevat mukaan.
Mute		Tauko, mutta pidä mielessä missä fraasi on menossa.	Kuorolainen lopettaa laulamisen, mutta pitää mielessään fraasin, mitä on laulamassa, jotta voi johtajan näytöstä palata takaisin laulamaan omaa osuuttaan.
Create + solo		Luo solo.	Kuorolainen improvisoi sooloa, usein kuoron laulaman musiikillisen materiaalin päälle.
Volume		Muokkaa äänenvoimakkuutta.	Kuorolainen nostaa tai laskee äänenvoimakkuutta johtajan näyttämän tason mukaan. Tämän avulla voidaan myös toteuttaa äkillisiä crescendoja tai diminuendoja.

Olsosen mukaan (2024) yksi VOPAn aloittamisen haasteista on varmistaa, että ryhmä ymmärtää merkit samalla tavalla. Merkit ovat tulkinnanvaraisia ja tilannesidonnaisia, eikä niitä voi toteuttaa absoluuttisesti oikein tai väärin. Tästä syystä ryhmän kesken voi syntyä erimielisyyttä niiden toteuttamisesta, ja sellaisissa hetkissä lopputulos ei välttämättä aina ole kovin selkeä. Ryhmän kesken voi esimerkiksi syntyä erimielisyyttä siitä, missä laulettu musiikillisen kontekstin toonika, eli sävellajin pohjasävel on, kun VOPAn johtaja pyytää ryhmää siirtymään sinne (*go to tonic root*). Koska merkit ovat monitulkintaisia, VOPAn tekemiseen tarvitaan laulajilta sitä, että he luottavat omaan musiikilliseen osaamiseensa ja intuitioonsa. Epäselvissä tilanteissa on johtajan vastuulla muokata musiikillisesta materiaalista toimiva kokonaisuus merkkien avulla. (Olsonen 2024.)

VOPAsta on kehitetty puhelinsovellus (*The Vocal Painting App*), jossa Hjernøe esittelee 75 erilaista käsimerkkiä ja niiden kanssa toimimista yhdessä kuoron kanssa. Puhelinsovelluksessa kuka tahansa voi tutustua merkkeihin ja niiden käyttöön. (The Intelligent Choir.) Tämä sovellus oli tutkimusta tehdessä ainoa lähde, mistä merkit voi julkisesti löytää. VOPA-menetelmästä järjestetään myös kuoronjohtajille suunnattuja kursseja, joita Hjernøe ja hänen koulutuksensa käyneet kuoropedagogit opettavat.

Kuten aiemmin todettiin, VOPAn ydinajatuksena on kuorolaisten ja johtajan yhteinen musiikin luominen. Menetelmässä on yhtäläisyyksiä ryhmäimprovisaatioon, ja sen toteuttaminen edellyttää kuorolaisilta rohkeaa heittäytymistä. Tällainen improvisaatio vaatii sekä johtajalta että kuorolaisilta aktiivista osallistumista ja kuuntelua. VOPAssa musiikilliset ideat voivat syntyä joko kuoronjohtajalta tai kuorolaisilta, minkä vuoksi lopputulosta ei voi ennustaa etukäteen. Jokainen uusi idea voi muuttaa musiikin suuntaa. Johtajan rooliin kuuluu erilaisten ideoiden yhdistäminen ja kokonaisuuden ohjaaminen samalla, kun hän itsekin tuo esiin omia musiikillisia ehdotuksiaan. (Olsonen 2024.) Seuraavassa luvussa tarkastellaan ryhmä- ja kuoroimprovisaation keskeisiä elementtejä sekä osallisuutta ja sen eri ulottuvuuksia kuorotoiminnassa.

3 Improvisaatio ja osallisuus kuorokontekstissa

3.1 Kuoroimprovisaatio

Musiikki-improvisaatio ei ole uusi ilmiö, mutta kuten Frances Farrell (2016) kuvaa artikkelissaan, se yhdistetään usein jazzmusiikkiin ja siihen keskittyviin yhteisiin kuorokontekstin sijaan. Farrellin mukaan improvisaatio kuorotyössä tarjoaa kuoronjohtajalle tilaisuuden edistää oppijalähtöistä oppimista. Lisäksi se voi auttaa kuorolaisia hahmottamaan itsensä aktiivisina toimijoina musiikillisessa prosessissa sen sijaan, että he kokisivat roolinsa passiivisena osallistujana. Improvisaation tekeminen edellyttää turvallista tilaa, jotta kuorolaiset uskaltavat kokeilla, ja se voi parhaimmillaan vahvistaa kuorolaisten välisiä suhteita ja yhteisöllisyyden kokemusta. Se myös tarjoaa mahdollisuuden yksilön oman lauluilmaisun tutkimiseen. (Farrell 2016, 33–34.) Kuoroimprovisaatio on usein johdettua improvisaatiota, missä johtaja toimii perinteisen kuorotoiminnan malliin tilanteen fasilitoijana (Yun & Willingham 2013, 240).

James Andeanin (2022) mukaan yksin improvisointi ja ryhmässä improvisointi ovat kaksi eri taiteenlajia. Vaikka niiden kummankin tarkoituksena on luoda musiikkia reaaliaikaisesti, keinot tämän päämäärän saavuttamiseksi ovat hyvin erilaiset. Ryhmässä improvisointi vaatii taitoa välittää musiikillista viestiä pelkän äänen kautta muille esiintyjille. Ryhmässä improvisoivan esiintyjän täytyy osata ottaa vastuuta luomisesta ja tuoda oma musiikillinen panos rohkeasti esiin. Lisäksi ryhmäimprovisaatioon osallistuvan muusikon on annettava tarpeeksi tilaa muille esiintyjille. (Andean 2022, 106–107.)

Kuoroimprovisaation tekeminen asettaa kuorolaisen erilaiseen rooliin kuin perinteisessä kuorotoiminnassa. Perinteisesti kuorolaisen vastuulla voidaan ajatella olevan äänentuottaminen, virittäminen sekä muihin kuorolaisiin blendaaminen. Kuoroimprovisaatiossa kuorolaisen valinnanvapaus ja vastuu laajenee, ja nämä perinteiset kuorolaisen vastuut saavat uusia merkityksiä. (Yun & Willingham 2013, 243.) Perinteinen kuorotoiminta perustuu valmiista materiaalista laulamiseen ja tähtäimessä on usein mahdollisimman virheetön suoritus. Kuoronjohtaja toimii näiden tilanteiden vastuunkantajana ja tarjoaa ratkaisuja siihen, miten kuoro pääsee parempiin lopputuloksiin. Kuoroimprovisaatiossa on nähtävissä samankaltaisia elementtejä kuin perinteisessä kuorotoiminnassa, mutta toiminnassa on myös suuria eroja. Improvisaatiossa on oltava tilaa kokeilulle ja epäonnistumiselle, jotta sen tekeminen on mahdollista. Tällaisen tilan luominen vaatii johta-

jalta ja kuorolaisilta musiikillista empatiaa (*musical empathy*) ja kykyä antaa tilaa kaikkien musiikillisille ideoille. Improvisaation tuominen osaksi kuorotoimintaa auttaa valaisemaan kuorolaisten ja johtajan välisiä rooleja ja niiden hierarkisia käytänteitä. (Yun & Willingham 2013, 240–241.)

Ryhmäimprovisaatio voi vahvistaa ryhmän välistä musiikillista yhteyttä ja tuoda jaettua merkityksellisyyden kokemusta. Burnardin mukaan (2002) ryhmäimprovisaatiossa korostuu musiikillisten päätösten kollektiivisuus sekä riskien ottaminen. Pyrkimyksenä on, että ryhmän jäsenet kokisivat olevansa osana kokonaisuutta, jossa kaikkien onnistumiset ja epäonnistumiset ovat yhtä arvokkaita. Ryhmän johtajalla on vastuu varmistaa, että ryhmän jäsenillä on vastuuta ja vapautta vaikuttaa tällaisessa spontaanissa ja improvisatorisessa yhteismusisoinnissa. (Burnard 2002, 168–169.)

Carol J. Ottin tutkimuksessa (2015) tarkasteltiin vuoden ajan yhdysvaltalaisista kuoroa, jossa vapaa improvisointi lisättiin osaksi kuoron toimintaa. Tutkimuksessa havaittiin, että säännöllisen improvisoinnin harjoittaminen kuoron treeneissä lisäsi kuoron soundin yhtenäisyyttä. Esimerkiksi tekstin painotukset ja vokaalivärit olivat yhtenäisempiä. Kuorolaiset kuuntelivat toisiaan herkemmin. Improvisointi myös lisäsi kuorolaisten keskittymistä ja läsnäoloa. Opiskelijoiden pelko improvisointia kohtaan vaihtui vuoden aikana uteliaisuudeksi. Kuorolaisten reflektioivista keskusteluista kävi ilmi, että he kokivat vahvempaa yhteyttä toisiinsa ja musiikkiin, kun he olivat vuoden ajan harjoituksissa improvisoineet yhdessä. (Ott 2015, 41–43.)

Improvisaation sekä harmonisoinnin lisääminen osaksi kuoroharjoituksia voi Bellin (2004) mukaan rikastuttaa kuoron musiikillista osaamista ja kuorolaisten luovuutta. Monet kuorolaulajat ovat tottuneet laulamaan nuoteista, mikä voi heikentää heidän kykyään muodostaa harmonioita reaaliaikaisesti pelkän kuulon varassa. Kuoronjohtaja voi lyhyiden, mutta säännöllisten lämmittelyharjoitteiden avulla lisätä improvisaatiota osaksi kuoron toimintaa. Harjoitteet on hyvä aloittaa pienistä ja yksinkertaisista toistotehtävistä, jonka jälkeen voi vähitellen siirtyä kohti monimutkaisempia ja vapaampia improvisaatio-harjoitteita. Hän korostaa, että kuoronjohtajalla on tärkeä rooli turvallisen ilmapiiirin luojana, jotta kuorolaiset uskaltavat kokeilla, eivätkä pelkää epäonnistumista. Improvisaatio- ja harmonisointitaitojen opettelu voi auttaa laulajia hahmottamaan muoto- ja sointurakenteita sekä tuomaan esiin heidän luovuuttaan. (Bell 2004.)

Kuorotoimintaa ja luovuutta on tutkinut myös David W. Langley (2018). Hän tutki opettajien ja kuorossa laulavien oppilaiden käsityksiä luovuudesta ja siitä, miten luovuus mahdollisesti näkyy kuorotoiminnassa. Oppilaiden mielestä kuoroharjoitteissa oli luovuutta, mutta he eivät osanneet tarkemmin määritellä, missä harjoitteissa tai miten se tuli esiin. Tutkimukseen osallistuneet opettajat taas toivat esille, että heidän on haastavaa lisätä luovuutta ja improvisaatiota sisältäviä harjoitteita kuoroharjoituksiin. He kokivat, että heillä ei ollut tarpeeksi työkaluja tai rohkeutta tällaisten harjoitteiden lisäämiseen osaksi kuoron säännöllistä toimintaa, vaikka he pitivät luovuutta suuressa arvossa. (Langley 2018, 446–458.) Vaikka improvisaation lisääminen nuottipohjaiseen kuorolauluun voi olla opettajalle haastavaa, Farrell näkee siinä merkittäviä pedagogisia mahdollisuuksia. Improvisaatio tukee luovan ilmaisun kehittämistä ja musiikillisten taitojen oppimista, jotka ovat keskeisiä tavoitteita monille kuoronjohtajille. (Farrell 2016, 37.)

Kuten johdannossa todettiin, Siljamäki (2021) on tutkinut vapaan improvisaation mahdollisuuksia osana kuorotoimintaa. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että improvisointi turvallisessa ympäristössä on kaikille ikäryhmille hyvä lähtökohta musiikin tekemiseen. Erityisesti korostuu turvallisen tilan merkitys: ilman sitä improvisointi ei välttämättä tue osallistujan hyvinvointia, vaan saattaa jopa heikentää sitä. Toisaalta parhaimmillaan improvisointi leikkisässä ja hyväksyvässä ilmapiirissä voi auttaa vapautumaan luovuuden esteistä sekä laajentaa käsitystä musiikin tekemisestä ja sen mahdollisuuksista. (Siljamäki 2021, 247–248.)

Hirschornin (2019) tutkimuksessa tarkasteltiin kuorolaisten kokemuksia vapaan improvisaation lisäämisestä osaksi kuorotoimintaa. Vapaan improvisaation parissa työskentely herätti osallistujissa samaan aikaan sekä haavoittuvuuden että vapautumisen tunteita. Vapautumisen kokemukset syntyivät erityisesti siitä, kun he saivat päättää, mitä nuotteja he laulavat. Tämä tuotti heille nautintoa ja improvisaatio toimi heille itseilmaisun kanavana. Toisaalta improvisaation ennustamattomuus aiheutti epävarmuuden tunteita ja saattoi lisätä esiintymiseen liittyvää ahdistusta. Kuitenkin näiden haasteiden kohtaaminen koettiin toimijuutta vahvistavana tekijänä. (Hirschorn 2019, 59–60.) Seuraavassa luvussa tarkastellaan osallisuuden rakentumista sekä sitä, kuinka kuoronjohtaja voi toiminnallaan tukea ja vahvistaa kuorolaisten osallisuutta.

3.2 Osallisuus kuorotoiminnassa

Osallisuus on moniulotteinen käsite. Isola kollegoineen (2017) kuvailee osallisuuden olevan muun muassa yhtenäisyyttä, osallistumista, mukaan ottamista ja suhteessa olemista. Heidän mukaansa osallisuus on sitä, että yksilö pystyy vaikuttamaan oman elämänsä kulkuun ja tuntee kuuluvansa joukkoon, jossa hänellä on merkityksellisiä ja hyvinvointia lisääviä vuorovaikutussuhteita. Osallisuus liittyy myös toimijuuteen ja toimijuuden kokemukseen. Se on lisäksi ihmisten välillä tapahtuvia asioita kuten katseita, kosketusta ja liikettä. (Isola ym 2017, 3–5.) Raivio ja Karjalainen (2013) puolestaan kirjoittavat, että osallisuuden voidaan nähdä edistävän yksilön hyvinvointia ja sitä kautta lisäävän sosiaalista kestävyyttä yhteiskunnassa. Se voi edistää yksilön hyvinvointia, mutta kontekstista riippuen osallisuuden kokemus voi myös olla tavoite itsessään. (mt., 12.)

Leemannin, Kuusion ja Hämäläisen (2015) mukaan sekä osallisuus että osattomuus ovat yksilöllisiä, koettuja tunteita. Niitä ei voi toisen puolesta määritellä. Osallisuus ei ole pysyvä tila, vaan se on jatkuva prosessi, johon konteksti ja elämäntilanne vaikuttavat vahvasti. Osallisuus myös usein sekoitetaan osallistumiseen. Ne eivät kuitenkaan ole sama asia. (Raivio & Karjalainen 2013, 14–15.) Osallistuminen voi lisätä osallisuutta, sillä osallistuminen voi mahdollistaa tunneperäistä yhteen kuuluvuuden kokemusta. Osallistuminen on keino osallisuuden kokemuksen saavuttamiseksi, mutta osallisuus on laajempi prosessi. Se myös vaihtelee yksilöstä riippuen. Samaan tilanteeseen osallistuvilla ihmisillä voi olla aivan erilainen kokemus osallisuudesta. (Leemann, Kuusio & Hämäläinen 2015, 5.) Myös Särkelä-Kukko (2014) kirjoittaa samasta aiheesta. Osallisuuden kokemukseen vaikuttaa muun muassa yksilön ihmiskäsitykset ja identiteetti. Se on monisyinen tuntemisen, kuulumisen ja tekemisen muodostama kokonaisuus. (Särkelä-Kukko 2014, 35–36.)

Raivio ja Karjalainen (2013) jaottelevat osallisuuden rakentumisen kolmeen osa-alueeseen; taloudellinen osallisuus (*having*), toiminnallinen osallisuus (*acting*) sekä yhteisöllinen osallisuus (*belonging*). Osallisuus ei täysin toteudu, jos jokin näistä perusrakenteista uupuu. Osallisuuden puute lisää riskiä osallisuuden vastapariin eli syrjäytymiseen. (Raivio & Karjalainen 2013, 16–17.) Särkelä-Kukko (2014) puolestaan jakaa osallisuuden elintason (*having*), kuulumisen (*loving*) ja itsensä toteuttamisen (*being*) ulottuvuuksiin. Nämä ulottuvuudet pohjautuvat inhimillisten toimintamahdollisuuksien teoriaan, jonka lähtökohtana on oikeudenmukaisuus ja yksilön mahdollisuudet resurssien hyödyntämi-

seen. Tämä teoria näkee ihmisen aktiivisena yksilönä, jolle inhimilliset toimintamahdollisuudet ovat tärkeä osa hyvinvoinnin rakentumista. Näiden toimintamahdollisuuksien avulla pyritään edistämään tasa-arvoa, yhteiskunnan eheyttä ja hyvinvointia. (Särkelä-Kukko 2014, 37.)

Salminen (2021a) avaa artikkelissaan sitä, miten kuoronjohtaja voi toimillaan vahvistaa kuorolaisten osallisuuden kokemusta (ks. Taulukko 3). Hänen mukaansa kuoronjohtajan on annettava tilaa, jotta kuorolaisen toimijuus voi rakentua. Samalla tulee kuitenkin pitää huolta yhteisestä kuuluvuuden tunteen saavuttamisesta, mikä liittyy yhteisölliseen osallisuuteen (*belonging*). Lisäksi tulee pitää huolta turvallisuuden ja kulttuurisen pääoman hakemisen tavoitteesta, mikä liittyy hyvinvoinnin osallisuuteen (*having*). Tämän balanssin hakeminen voi olla kuoronjohtajalle haastava tehtävä. (Salminen 2021a, 68.) Yhteislaulu itsessään voi luoda kuorolaisten keskuuteen yhteisyyden kokemusta (*belonging*). Yhdessä laulamisen yhteen tuovat vaikutukset on nähtävissä ihmiskunnan historiassa monin tavoin. Kuorolaulu voi parhaimmillaan tuoda ihmisiä lähemmäksi toisiaan erimielisyyksistä huolimatta. Siinä ollaan samaan aikaan yksin ja yhdessä. (Salminen 2021a, 74–75.)

Toisessa artikkelissaan Salminen (2021b) toteaa, että kuoronjohtajan roolissa on paljon samankaltaisuutta opettajuuteen. Samalla kuoronjohtajan työhön kuuluva luova työskentely vaikuttaa siihen, että kuoronjohtaja voidaan nähdä myös taiteilijana, joka toteuttaa ryhmän kanssa omaa taiteellista visiotaan. Tämä vaikeuttaa kuoronjohtajan pedagogiikan tarkastelua. Kuoronjohtajan pedagogiikkaan liittyvissä tutkimuksissa osallisuuden eri osa-alueet (*having, acting & belonging*), eivät juurikaan ole nähtävillä tai eivät ainakaan ole huomion keskipisteenä. Osallisuutta varmasti koetaan myös taiteellisesti korkeatasoisissa kuoroissa, vaikkei se olekaan fokuksessa, mutta kuorojen toimintaan ja kuoronjohtajan pedagogiikkaan voisi varmasti lisätä osallisuutta vahvistavia toimintamalleja. (Salminen 2021b, 80–82.)

Toiminnallinen osallisuus (*acting*) voidaan musiikkikasvatuksen kontekstissa hahmottaa musiikillisen toimijuuden ja minäpystyvyyden käsitteiden kautta (Salminen 2021a, 68). Karlсенin (2011) mukaan musiikillinen toimijuus on käsitteenä laajasti käytetty ja sillä on monia eri määritelmiä ja miellelyhtymiä. Esimerkiksi musiikkifilosofiassa musiikillinen toimijuus voidaan ymmärtää yksilön kykynä navigoida sosiaalisissa ja subjektiivisissä todellisuuksissa musiikin avulla. Musiikkipsykologiassa se taas voidaan ymmärtää

olevan osa yksilön identiteetin muodostumista. Vaikka määritelmiä toimijuuden käsitteelle onkin monia, näille eri käsityksille yhteistä on se, että musiikillinen toimijuus hahmotetaan yksilön kykyä toimia suhteessa musiikkiin tai musiikkiin liittyvässä kontekstissa. (Karlsen 2011, 108–109.)

Kuoron ohjelmiston tulkintaan liittyvä tunteiden käsittely voi tukea kuorolaisen tunnetaitojen kehittymistä. Jotta kappaleiden tunneilmaisuus välittyisi ilman, että musiikillinen ilmaisuus kärsii, kuorolaisen on tärkeää oppia hallitsemaan omia tunteitaan. Tunnetaitojen kehittämistä pidetään yksilön hyvinvointia lisäävänä tekijänä. Tällainen draamallinen työskentely ja tunteiden käsittely kaikki osaltaan edistää kuorolaulajan osallisuuden rakentumista. (Salminen 2021a, 77–80.) Salminen puhuu artikkelissaan siitä, miten useasti joutuu kohtaamaan vastakkainasettelua kuoron osallisuutta edistävän tehtävän ja taiteellisen tavoitteellisuuden välillä (Salminen 2021a, 57). Kuorotoiminnassa itsessään on osallisuutta edistäviä tekijöitä, mutta kuoronjohtajan rooli on keskeinen osallisuuden toteutamisessa ja vahvistamisessa. Kuoronjohtajan pedagogiset valinnat vaikuttavat siihen, kuinka osallisuutta tukevat tekijät, kuten toimijuus, yhteisyys ja turvallisuus rakentuvat osaksi kuorotoimintaa. Kun kuorolaiset voivat hyvin, he todennäköisemmin saavuttavat yhdessä asetetut taiteelliset tavoitteet. Osallisuuden vahvistaminen ja korkean taiteellisen tason tavoittelu eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan voivat tukea toisiaan. (Salminen 2021a, 81.) Kuoropedagogisia toimia osallisuuden vahvistamiseksi esitetään Taulukossa 3.

Taulukko 3. Esimerkkejä kuoropedagogiikan toimista osallisuuden vahvistamiseksi. Taulukko on tehty mukailen Salmisen (2021a) ajatuksia osallisuuden vahvistamiseen pyrkivästä kuoropedagogiikasta.

Osallisuuden osa - alue	Having	Acting	Belonging
Merkitys	Hyvinvointi ja turvallisuus	Toimijuus ja valtaisuus	Yhteisyys ja jäsenyys
Esimerkkejä kuoropedagogiikan toimista, jotka voivat vahvistaa osallisuuden osa-alueita	-Tunnetyöskentely -Yhteislaulu stressinsäätelyn keinona -Laaja-alaiset ohjelmistovalinnat -Kuunteleminen	-Sopivat vastuutehtävät -Yhdessä laaditut tavoitteet -Luovat tehtävät -Minäpystyvyyden rakentaminen	-Ryhmyttävät harjoitteet -Leikkiminen -Leiritointa ja matkat -Ryhmien vaihtelu

4 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkimustehtäväni ja tutkimuskysymykseni. Avaan myös tutkimukseni metodologisia valintoja sekä aineiston keräämiseen ja analysointiin liittyviä menetelmiä. Lopuksi käsittelen tutkimusetiikkaa ja tutkimukseeni liittyviä eettisiä kysymyksiä.

4.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimustehtävänäni oli tarkastella *Vocal Painting* -menetelmään osallistuneiden kuorolaulajien kokemuksia menetelmän käytöstä. Kokemuksella tarkoitan tässä myös kuorolaulajien käsityksiä ja näkemyksiä menetelmän soveltamisesta kuorotoimintaan. Kokemusten yleisen tason tarkastelun lisäksi syvennyin erityisesti improvisoinnin ja osallisuuden näkökulmiin.

Tutkimuskysymykseni olivat:

1. Minkälaisia kokemuksia kuorolaulajilla on *Vocal Painting* -menetelmästä osana kuorotoimintaa?
 - 1.1 Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä koskien improvisointia?
 - 1.2 Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä suhteessa osallisuuden?

4.2 Laadullinen tapaustutkimus

Kvalitatiivisessa eli laadullisessa tapaustutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat usein tutkimukseen osallistuvien henkilöiden kokemukset, ajatukset, tunteet ja ihmisten niille luomat merkitykset. Tarkastelemalla näitä, tutkija pyrkii ymmärtämään tarkasteltavaa ilmiötä tutkimukseen osallistuvan henkilön näkökulmasta. Laadullinen tutkimus pitää sisällään monia eri menetelmiä, joita yhdistää induktiivisuus. Tämä tarkoittaa, että johtopäätökset pyritään muodostamaan aineistosta käsin. Useat laadullisen tutkimuksen menetelmät ovat lähellä fenomenologiaa, jossa kiinnostuksen kohteena ovat ihmisten kokemukset ja heidän niille rakentamat merkityssuhteet. (Puusa & Juuti 2020.) Laadullisen

tutkimuksen tarkoituksena on pyrkiä avaamaan tutkittavaa ilmiötä tutkimuksen kohteena olevien henkilöiden näkökulmasta. Tutkijan ei ole tarkoitus pyrkiä selittämään tai tarkkailemaan heidän toimintaansa ulkopuolelta. (Juhila 2021.)

Laadullinen tapaustutkimus koostuu monista eri lähestymistavoista ja menetelmistä, jotka tuottavat erilaista tietoa riippuen siitä, mistä näkökulmasta ne tarkastelevat todellisuutta (Vuori 2021c). Näille eri lähestymistavoille on kuitenkin kaikille yhteisiä ominaispiirteitä, joita ovat muun muassa subjektiivisuuden arvostaminen, analyysivetoisuus sekä tutkijan position reflektointi. Näiden eri ominaispiirteiden painottaminen riippuu siitä, millainen näkökulma kyseiselle tutkimukselle on valittu. (Juhila 2021.) Laadulliseen tutkimukseen on monia lähestymistapoja, joista tutkijan on valittava sellaiset menetelmät, joiden avulla parhaiten voidaan vastata tutkimustehtävään ja -kysymyksiin. Tutkija joutuu työnsä aikana tekemään monia valintoja siitä, millaiset näkökulmat otetaan mukaan tutkimukseen ja mitkä rajataan pois. Nämä näkökulmat ohjaavat sitä, miten tutkimuksessa tuotetaan tietoa ja tarkastellaan todellisuutta. (Jokinen 2021.)

Laadullisen tutkimuksen tavoitteena ei ole tuottaa määrällistä tietoa ilmiön esiintyvyydestä, vaan tuoda esiin monipuolisia näkökulmia aiheesta. Aineisto pyritään keräämään siten, että tutkittavasta ilmiöstä saadaan syvällistä ja yksityiskohtaista tietoa. Tätä tietoa hankitaan usein ihmisiltä, jotka toimivat omassa luonnollisessa ympäristössään. (Puusa & Juuti 2020.) Tutkimuksen tulokset ovat aina kontekstisidonnaisia ja riippuvat tutkimusmenetelmästä ja tutkimuksen tekijästä. Tätä kutsutaan tutkimuksessa tehtyjen havaintojen teoriapitoisuudeksi. (Tuomi & Sarajärvi 2017.)

Tämä tutkimus toteutettiin laadullisena tutkimuksena hyödyntäen elementtejä fenomenologiasta. Tutkimuksen kohteena olivat haastateltavien kokemukset ja käsitykset. Useissa laadullisen tutkimuksen menetelmissä on piirteitä fenomenologiasta. Täten tulkintaan ja ymmärtämiseen liittyvien prosessien tarkastelu korostuu. Tällaisen aineiston tulkinnessa tutkijan omat näkemykset voivat vaikuttaa siihen, millaisia asioita aineistosta nousee esiin. (Puusa & Juuti 2020.) Seuraavaksi avaan tarkemmin tutkimukseni kulkua.

4.3 Aineiston tuottaminen

Tämän tutkimuksen aineisto tuotettiin puolistrukturoidun haastattelun avulla. Puolistrukturoitu haastattelu antaa haastattelutilanteessa tilaa sille, että haastatteluista voi nousta esiin asioita ja teemoja, joita ei etukäteen suunnitellut käsiteltävän. Näin tutkijalla on

mahdollisuus saada haastateltavilta heidän näkemyksensä tutkittavaan ilmiöön niin, miten haastateltavat haluat sen muotoilla. (Puusa & Juuti 2020.) Puolistrukturoidussa haastattelussa kysymykset on laadittu ennakkoon, mutta haastateltavat saavat vastata niihin vapaamuotoisesti (Hyvärinen, Suoninen & Vuori 2021). Tässä tutkimuksessa kaikilla haastateltavilla oli samat ennakkoon muodostetut kysymykset, mutta jokaisen haastateltavan kohdalla seurasimme tarvittaessa myös aineistosta esiin nousseita sivupolkuja.

Tutkimukseen osallistui kolme kuorolaulajaa, joilla kaikilla oli pitkäaikainen ja monipuolinen kokemus VOPA-työskentelystä. Heillä jokaisella oli laaja musiikillinen tausta, johon kuului musiikin ammattiopintoja sekä vahvaa laulupohjaa ja kokemusta laulun ammatillisesta opiskelusta. Kaikki haastateltavat olivat tutkimuksen aikana osana samaa kokoonpanoa, jossa VOPA oli olennainen osa kokoonpanon toimintaa niin harjoituksissa kuin konserteissa. Kokoonpanon työskentely keskittyi rytmimusiikin kontekstiin, ja haastateltavat olivat käyttäneet VOPAA säännöllisesti vähintään kahden vuoden ajan. Osalla haastateltavista oli kuorotaustaa jo kouluiältä lähtien, ja osalla VOPA oli integroitu myös heidän omaan pedagogiseen työhönsä. Anonymiteetin säilyttämiseksi haastateltavat esiintyvät tekstissäni kirjaimilla A, B ja C.

Kun aineisto tuotetaan haastattelujen avulla, voidaan hyödyntää harkinnanvaraista otantaa. Tämä tarkoittaa sitä, että tutkimukseen valitaan henkilöitä, joilla on kokemusta tutkittavasta ilmiöstä. (Puusa & Juuti 2020.) Valitsin kyseiset henkilöt tutkimukseeni, koska tavoitteena oli saada monipuolinen kuva siitä, millaisia kokemuksia laulajille kertyy säännöllisestä VOPA-työskentelystä pitkällä aikavälillä. Lisäksi halusin valita henkilöitä, joilla oli musiikillista taustaa muualtakin kuin kuorotoiminnasta, jotta tutkimuksessa voitiin tarkastella työkalun erityispiirteitä moninaisista näkökulmista. Valintaperusteisiin kuului myös se, että haastateltavien kokemukset VOPASTA olivat tutkimusta tehdessä tuoreina muistissa, mikä mahdollisti syvällisemmän ja tarkemman analyysin.

Puolistrukturoitu haastattelu valikoitui sillä perusteella, että halusin haastattelutilanteeseen jäävän tilaa sille, että voimme tarvittaessa seurata haastateltavan kokemusten tarjoamia sivupolkuja. Halusin kuitenkin, että haastattelussa on valmis strukturi, jotta pysyisimme joissain raameissa. (Puusa & Juuti 2020.) Halusin myös tällä varmistaa, etten asettaisi liikaa ennakkokäsityksiä siitä, millaisia kokemuksia haastateltavilla ”pitäisi” olla. Pyrin muodostamaan haastattelukysymykset niin, etteivät omat ennakkokäsitykseni vai-

kuttaisi niihin. Haastattelutilanteessa verbalisoin haastateltavilleni, ettei kysymyksiin ollut oikeita tai vääriä vastauksia, vaan tutkimuskohteena ovat heidän näkökulmansa juuri niin, kun he itse haluavat ne kertoa.

Haastattelut järjestettiin syksyn 2024 aikana. Haastateltavat olivat täyttäneet etukäteen suostumus- ja tietosuojalomakkeen. Lisäksi haastateltavat saivat halutessaan tutustua haastattelukysymyksiin etukäteen. Haastatteluissa oli kaikille ennalta määrättyjä kysymyksiä, mutta jokaisen haastateltavan kohdalla syvennyimme tarkemmin esiin nousseihin teemoihin. Haastattelut toteutettiin Musiikkitalon kirjaston kuunteluhuoneessa, ja jokainen haastattelu kesti noin tunnin ja vartin. Haastattelut sijoituivat aamu- ja iltapäiviin. Äänitin haastattelut kahdella eri laitteella niin, ettei muilla ollut niihin pääsyä. Aineiston litteroinnin ja analyysin jälkeen poistin litteroiduista tiedostoista kaikki tiedot, joiden avulla haastateltavat olisi mahdollista tunnistaa.

4.4 Aineiston analyysi

Analysoin aineiston hyödyntämällä laadullista sisällönanalyysia (Vuori 2021b). Laadullisessa sisällönanalyysissa keskiössä ovat aineiston tarjoamat aiheet ja teemat, eli tässä tapauksessa haastateltavien ajatukset. Näitä sisältöjä lähestytään koodauksen avulla. Aineistosta etsitään yhteisiä ja eroavia tekijöitä, ja aineiston sisällöstä pyritään muodostamaan kuvaus. Tämän kuvauksen perusteella aineistosta muodostetaan johtopäätöksiä, joiden avulla pyritään vastaamaan tutkimuskysymyksiin. Aineistosta pyritään löytämään tutkimustehtävän kannalta olennaiset ja kiinnostavat asiat. (Mt.)

Lähestyin yleisten kokemusten ja käsitysten analysointia aineistolähtöisesti, joka on yksi laadullisen sisällönanalyysin muodoista. Tämä analysointitapa valikoitui, sillä VOPA on hyvin uusi ilmiö, eikä tutkimuspohjaa tai teoriaa sille juurikaan ole olemassa. Aineistolähtöisessä analyysissä olemassa olevalla teorialla ja tiedolla ei tule olla tekemistä analyysin toteuttamisen kanssa. Analyysin jokaisessa vaiheissa on tärkeää säilyttää aineiston alkuperäisdata mukana. Tutkijan tulee olla tarkka siitä, ettei anna omien ennako-oletusten ohjailta aineiston analysointia. Luvussa 6.2 olen avannut omia ennakkokäsityksiäni ja niiden mahdollisia vaikutuksia tutkimuksen kulkuun. Tämän avulla pyrin osoittamaan, että tiedostan oman positioni ja olen ottanut sen huomioon aineiston käsittelyn jokaisessa vaiheessa. (Tuomi & Sarajärvi 2017.)

Hyödynsin työssäni osin myös teorialähtöistä analyysiä. Tämä tarkoittaa sitä, että analyysin luokittelussa otetaan huomioon aikaisempi teoria tai malli. (Tuomi & Sarajärvi 2017.) Osallisuuden ja improvisaation teemoja läpikäydessä peilasin ainestoa teoreettisessa viitekehyksessä kuvaamaani teoriaan ja kirjallisuuteen. Nämä teoriamallit ohjasivat sitä, millaisia näkökulmia nostin esiin osallisuuden ja improvisaation teemojen käsittelyssä.

Aineistolähtöinen sisällönanalyysi voidaan tiivistää kolmeen tärkeään työvaiheeseen: aineiston pelkistämiseen, aineiston ryhmittelyyn sekä teoreettisten käsitteiden luomiseen. Ensimmäisessä vaiheessa, eli pelkistämässä, tutkijan on löydettävä aineistosta tutkimusongelman valossa kiinnostavat ja tärkeät asiat, ja kerättävä ne yhteen. Kaikki muu sisältö aineistosta jätetään tutkimuksen ulkopuolelle. Seuraavassa vaiheessa, ryhmittelyssä, tutkimuksen kannalta tärkeät asiat jaotellaan erilaisten kategorioiden ja alaluokkien alle. Näille alaluokille annetaan käsitteet, jotka alustavasti kuvailevat tutkittavaa ilmiötä. Näistä pienemmistä alaluokista lopulta muodostetaan pääluokkia, joiden avulla jäsennetään aineistosta esiin tulevia asioita. Viimeisessä vaiheessa aineisto käsitteellistetään, eli luokitellusta ja valikoiduista aineistosta muodostetaan teoreettisia käsitteitä sekä johtopäätöksiä. (Tuomi & Sarajärvi 2017.)

Aloitin aineiston analyysin litteroimalla aineistot tarkasti. Laadullisessa tutkimuksessa aineiston analyysiä tapahtuu usein jo aineistoa tuotettaessa (Hakala 2018). Tutustuin aineistoon lukemalla litteroituja haastatteluja läpi useaan otteeseen. Samalla tutkin, millaisia teemoja jokaisesta haastattelusta nousi esiin. Tämän jälkeen kokosin keräämäni ja litteroimani aineiston eri luokittelujen alle tutkimuskysymysteni mukaisesti. Muodostin aineiston erilaisten luokittelukategorioiden alle, jotka määräytyivät sekä haastattelukysymysten että aineistosta nousseiden teemojen perusteella. Keräsin aineistosta kaiken tutkimusongelmani kannalta kiinnostavan sisällön ja vertasin eri haastatteluista esiin tulleita teemoja keskenään. Etsin niistä yhteneväisyyksiä sekä eroavaisuuksia, ja toisaalta pyrin tutkailemaan jokaista haastateltavaani omana kokonaisuutena. Aineistosta löytyi hyvin paljon samankaltaisuutta eri haastateltavien välillä, mutta myös eroavaisuuksia löytyi. Aloin muodostamaan luomieni kategorioiden alle pelkistettyä kuvausta siitä, mitä aineistosta nousi esiin. Analyysin viimeisessä vaiheessa kokosin nämä tulokset yhteen ja muodostin niistä johtopäätökset, joiden avulla pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini mahdollisimman monipuolisesti. Lopuksi tarkastelin tutkimukseni tuloksia suhteessa teoreettisessa viitekehyksessä esitettyihin käsitteisiin.

Tuloslukuun lisäsin haastateltavilta suoria lainauksia tuodakseni esiin heidän omakohtaisia kokemuksiaan juuri siinä muodossa, kuin he itse ne halusivat kertoa. Olen karsinut lainauksista toistoa, mutta säilyttänyt niiden sisällön mahdollisimman tarkasti. Haastattelut saivat tutustua valmiiseen tutkimukseen ennen sen julkaisua, jotta varmistin aineiston säilymisen mahdollisimman luotettavana (Tuomi & Sarajärvi 2017).

4.5 Tutkimusetiikka

Noudatin tutkimuksessani hyvää tieteellistä käytäntöä. Sen neljä tärkeää peruspilaria ovat luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto. Näiden periaatteiden saavuttamiseksi on pyrittävä suunnittelemaan, toteuttamaan sekä dokumentoimaan tutkimusprosessi mahdollisimman läpinäkyvästi. Hyvässä tieteellisessä käytännössä tutkijat osoittavat arvostusta muiden tutkijoiden työtä kohtaan käyttämällä asianmukaista viittaustekniikkaa. (TENK 2023.)

Tutkijan tulee suhtautua haastateltaviin tasa-arvoisesti ja kunnioittavasti. Vaikka tutkija ei olisi samaa mieltä aiheesta, se ei saa vaikuttaa tutkimuksen tulkintaan. Hyvään tieteelliseen käytäntöön kuuluu yleinen huolellisuus ja tarkkuus jokaisessa työvaiheessa. Noudattamalla näitä periaatteita tutkija voi tuottaa kestäväää tietoa. (Vuori 2021a.) Tiedostin oman positioni ja sen, etten lähestynyt aihetta täysin objektiivisesti. Minulla oli oma kokemukseni VOPAn tekemisestä, ja siksi oli tärkeää olla tietoinen siitä, etten antaisi sen ohjata aineiston keruuta tai tulkintaa.

Sain haastateltaviltani asianmukaiset luvat tutkimuksen toteuttamiseen, ja olin läpinäkyvä aineiston käsittelytavoista. Haastateltavat saivat mahdollisuuden tutustua tutkimukseni tuloksiin ja lainauksiin ennen työn palauttamista. Näin varmistin, että aineiston analyysi heijasti todenmukaisesti sitä, mitä haastateltavat halusivat sanoillaan viestiä. Kerroin ennen tutkimusta siihen osallistuville, että pseudonymisoin aineiston, jotta heitä ei voida tunnistaa. Tutkimukseni aihe on hyvin uusi, eikä VOPA-menetelmän käyttäjiä ole Suomessa vielä kovin paljon. Aineiston käsittelyssä pyrin häivyttämään haastateltavien sukupuolen, tarkemmat taustat sekä muut tunnistettavat piirteet, jotta voisin parhaani mukaan varmistaa haastateltavien anonymiteetin.

Olen pyrkinyt tarkistamaan tutkimuksen jokaisessa vaiheessa, etten johdattele tutkimusta omien ennakkokäsitysteni mukaan, vaan pyrin lähestymään aihetta mahdollisimman mo-

nipuolisesti ja kriittisesti. Haastattelutilanteessa pyrin muodostamaan teemat ja kysymykset niin, etten ohjaisi keskustelua tiettyyn lopputulokseen, vaan antaisin haastateltaville tilaa avata aihetta heidän näkökulmastaan. Aineiston analyysivaiheessa pyrin parhaani mukaan käsittelemään aineistoa objektiivisesti haastateltavien käsityksiä esille nostaen.

Tutkijan on myös hyvä reflektoida, miksi kyseinen aihe on valikoitunut ja minkälaisin perustein. Jaana Vuoren (2021a) mukaan tutkimuksen eettiseen tarkasteluun kuuluu myös pohdinta siitä, tuottaako tutkimus merkityksellistä ja uutta tutkimustietoa. (mt.) Koen, että tutkimukseni käsittelee sellaista musiikkikasvatuksen osa-aluetta, jota ei ole juuri-kaan käsitelty varsinkaan tutkimuskentällä. Tästä syystä koen aihevalinnan olevan perusteltu. Aiheen uutuus toisaalta aiheuttaa myös sen, ettei teoreettista tutkimuspohjaa juuri-kaan vielä ole. Tämä aiheutti haasteita tutkimukseni rakentamiselle ja etenkin teoreettisen viitekehyksen kokoamiselle. Toisaalta tällainen aihevalinta voi tuottaa uutta tietoa musiikkikasvatuksen kentälle. Yksi tutkimukseni keskeisistä tavoitteista olikin VOPA-menetelmän esittely.

5 Tulosluku

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni aineiston keskeisimmät tulokset. Pyrin vastaamaan esittämiini tutkimuskysymyksiin, jotka olivat: Minkälaisia kokemuksia kuorolaisilla on *Vocal Painting* -menetelmästä osana kuorotoimintaa? Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä koskien improvisointia? Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä suhteessa osallisuuteen? Jokaiseen tutkimuskysymykseen vastataan yksitellen omassa alaluvussaan. Käytän haastatelluista nimiä Haastateltava A, Haastateltava B ja Haastateltava C.

5.1 Vocal Painting kuoron toimintana

5.1.1 Vocal Painting tavoitteellisena musiikillisena toimintana

Haastateltavat määrittivät VOPAn olevan musiikillinen kommunikointiväline, jonka avulla voidaan luoda musiikkia yhdessä. Haastateltavat kokivat, että VOPA sisältää improvisatorisia elementtejä, mutta se ei välttämättä ole täysin improvisoitua. He kuitenkin ajattelivat sen olevan tapa luoda musiikkia kuorokontekstissa. Osa haastateltavista yhdisti VOPAn looppeihin, eli lyhyisiin toistettaviin musiikillisiin fraaseihin, ja he ajattelivat sen olevan omanlainen musiikkityylinsä. Haastateltava A kuvaili VOPAn olevan merkkikielistö ja sanaton kommunikointiväline. Hän ajatteli sen olevan nuottien tavoin tapa viestiä, mitä, miten ja milloin kuoron halutaan laulavan. Vaikka merkkikielistö on universaali, haastateltavat ajattelivat sen vaativan yhteistä ymmärrystä merkkien merkityksestä, jotta VOPAA voidaan käyttää.

Haastateltavat olivat tutkimuksen aikana kaikki osana kokoonpanoa, jossa VOPA oli harjoitusten lisäksi osana myös useita konserttikokonaisuuksia. VOPAA tehtiin siis melko tavoitteellisesti, ja sitä valmisteltiin esitettävään muotoon. Haastateltava A:n mukaan se näkyi myös siinä, miten merkkikielistöä hyödynnettiin kuoroharjoituksissa:

Niinku mä ehkä sanoinkin jo aiemmin, mulla on semmoinen olo, että VOPAA tehdessä on kuitenkin jollain tapaa aina tiedossa se, että tätä tehdään sitten myös keikoilla. Siinä on eri tavalla se tavoite, että me päästään tässä semmoiseen yhteisymmärrykseen, että meillä on luottavainen olo tehdä tätä myös yleisön edessä. (Haastateltava A)

Haastateltava C:n mukaan sekä harjoituksissa että keikoilla VOPA-sessioista muodostui usein kokonaisia kappaleita. Tällöin VOPA oli usein muodoltaan lähempänä valmista kappaletta kuin täysin vapaata improvisointia. Hän myös kertoi VOPAn olleen välillä valmiin ohjelmiston introna. Haastateltavien mukaan VOPAn dramaturgia saattoi olla etukäteen suunniteltua konserttitilanteissa, mutta musiikillinen sisältö muodostui vasta esiintymisen aikana. Kuoronjohtaja saattoi useasti kertoa etukäteen millaisia merkkejä mahdollisesti käytettäisiin, jotta laulajat pystyivät valmistautumaan.

Haastateltavat kokivat VOPAn soveltuvan hyvin kuoron harjoituskäyttöön, sillä sen avulla oli mahdollista kommunikoida myös valmiiksi kirjoitetun musiikin lomassa haluttuja toimia, kuten voluunitasoa tai tietynlaista soundia. VOPAn koettiin olevan toimiva työväline improvisaation ulkopuolella myös valmiiden kappaleiden kanssa, esimerkiksi konserttitilanteessa. Sen ajateltiin säästävän aikaa, kun kuoronjohtajaa halusi esimerkiksi kuorolaisten äänihuulisulkua kiinteämmäksi tai huokoisemmaksi. Tällaisen pitkän ohjeistuksen sai tarvittaessa tiivistettyä yhteen käsillä tehtävään eleeseen.

Haastateltava B:n mielestä VOPAn onnistunut toteutus edellytti ennen kaikkea ryhmää laulajia, jotka olivat perehtyneet merkkikieleen ja olivat valmiita reagoimaan johtajan antamiin merkkeihin. Hänen mukaansa laulajat saivat myös ajoittain vaikuttaa musiikilliseen lopputulokseen, esimerkiksi täydentämällä harmoniaa tai luomalla loopin. Tämän kuitenkin koettiin edellyttävän vahvaa musiikillista hahmotuskykyä, jotta luodut elementit palvelisivat kokonaisuutta. Toisinaan tämä tarkoitti myös oman idean sivuuttamista yhteisen lopputuloksen hyväksi. Kaikki haastateltavat kokivat, että VOPAssa kuorolaisen rooli oli erittäin aktiivinen ja edellytti herkkää kuuntelua. Haastateltava B:n mukaan tämä näkyi harjoituksissa konkreettisesti siten, että kuorolaisten tuli jatkuvasti kuunnella ympäröivää sointia, pyrkiä tuottamaan musiikilliseen kontekstiin sopivia elementtejä ja toisinaan pyrkiä parhaansa mukaan imitoimaan stemmakaverin laulua.

Kaikkien haastateltavien vastauksissa korostui, kuinka vahvaa läsnäoloa VOPA edellytti kuorolaisilta. He kokivat, että kuorolaisen oli aktiivisesti seurattava johtajaa ja tämän antamia merkkejä pysyäkseen mukana musiikillisessa prosessissa. Haastateltavat toivat esiin, että huolimattomassa johtajan seuraamisessa jokin oleellinen viesti saattoi jäädä huomaamatta. Tämä saattoi johtaa tilanteisiin, joissa laulaja esimerkiksi aloitti kohdassa, jossa kaikkien oli tarkoitus olla hiljaa. Vaikka muiden mukana uiminen ja korvan avulla ennustaminen on tällaisessa musisoinnissa mahdollista, sen koettiin olleen huomattavasti

haastavampaa kuin valmiiksi kirjoitetun ohjelmiston kanssa työskennellessä. Haastateltava A kuvasi VOPAA "läsnäolon taiteeksi" ja painotti, että se vaatii kuorolaisilta keskittymiskykyä ja muuntautumista. Koska nuotteja tai valmista musiikillista kontekstia ei ole, oli erityisen tärkeää seurata tarkasti sekä johtajan että muiden kuorolaisten toimia:

Kuorolaiset osallistuu VOPAn tekemiseen olemalla aktiivisesti läsnä, kuuntelemalla, katsomalla, havainnoimalla ja toteuttamalla sitten parhaan taitonsa mukaan sitä mitä pyydetään. Ja välillä se on matkimista, niin että sä kuulet jotain ja sitten sun pitää sulautua siihen. Välillä se on sitä, että luot jotain uutta ihan tyhjän päälle. Välillä se on sitä, että luot jotain uutta olemassa olevaan kudokseen. Osallistuminen on aika monipuolista ja mun mielestä aika aktiivista. (Haastateltava A)

Kaikki haastateltavat toivat esille, miten tärkeä osuus VOPAAan osallistuvien laulajien musiikin hahmotuksellisilla taidoilla oli. Mitä kehittyneemmät laulajien hahmotukselliset taidot olivat, sitä laajemmin johtaja pystyi hyödyntämään merkkejä. He kokivat hahmotuksellisten taitojen avaavan uusia mahdollisuuksia kompleksisempaan musiikilliseen tekemiseen. Kokoonpanossa, jossa haastateltavat tekivät VOPAAa, musiikin tekeminen oli ammattimaista, ja suuri osa laulajista oli muusikoita tai muuten vahvasti musiikkiin suuntautuneita. He kokivat kuorolaisten hahmotuksellisten taitojen olevan melko pitkällä. Haastateltava B:n mukaan yksi VOPAssa tarvittavista hahmotuksellisista taidoista oli syke ja groove. Hän koki niillä olleen keskeinen rooli tässä looppeihin perustuvassa musiikillisessa toiminnassa. Pällekkäisten musiikillisten ideoiden toimivuus oli riippuvainen yhteisen sykkeen löytämisestä. Hän koki, että VOPAAan ja etenkin uuden luomiseen kuorolaisilla piti olla taitoja ilmentää ryhmälle rytmikkaa ja sykettä nonverbaalisin, kehollisin keinoin:

Ja mitä oon huomannut, että myös semmoinen keskeinen asia tuossa tuntuu olevan se yhteisen grooven pääseminen, joka ehkä tarvitsee myös ainakin joiltain osallistujilta semmoista kehollista eläytymistä siihen musiikkiin. Koska sitten taas jos kaikki on kehollisestikin tosi paikallaan, niin sitten on tosi vaikea ehkä päästä siihen yhteiseen sykkeeseen. (Haastateltava B)

VOPASTA voi haastateltava A:n mukaan syntyä hienoja kokonaisuuksia, vaikka ei olisi ymmärtänyt kaikkia merkkejä tai vaikka olisi ymmärtänyt johtajan näyttämän toiminnon

väärin. Hän koki, että kun hän oli osannut päästää irti onnistumisen tai täydellisen osaamisen paineesta, hänen osallistumisensa VOPaan oli aikaisempaan verrattuna läsnäolevampaa ja rennompaa. Tämä oli mahdollistanut sen, että oma ajattelu oli siirtynyt näyttämisen tarpeesta yhteiseen tekemisen tavoitteluun. VOPassa laulajien oli välillä pystyttävä luopumaan omista ideoistaan, jotta kuoron luoma kokonaisuus toimisi paremmin. Kuten seuraavasta sitaatistakin nousee esiin, kuorolaisen tekemisen liiallinen monimutkaisuus ei välttämättä palvele VOPAn tarkoitusta:

Ja mä oon saanut niitä kokemuksia siitä, että ”hei se että mä tein tällaisen tosi yksinkertaisen asian tähän, niin se antoi myös tuolle seuraavalle, joka loi jotain, se anto sille tilaa tehdä siihen päälle tosi siistin asian”. Koska sitten jos kaikki lähtee tekemään jotain tosi monimutkaista sooloilua, niin siihen on tosi paljon vaikeampi rakentaa päälle. (Haastateltava A)

5.1.2 Menetelmän käytön koetut hyödyt

VOPAn oli koettu vaikuttaneen myönteisesti sekä kuoron toimintaan että haastateltavien omaan laulajaidentiteettiin. Se oli erityisesti kehittänyt ”musiikillista korvaa”, kuuntelutaitoja, groovea sekä kykyä sulautua osaksi ryhmän sointia. Koska VOPassa ei käytetä nuotteja tai valmista musiikillista kontekstia, johtajan ja muiden kuorolaisten tarkka seuraaminen ja kuunteleminen korostuivat merkittävästi. Kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä, että tällä työskentelytavalla oli merkittävä vaikutus koko kuoron toimintaan.

VOPAn myötä kehittyneiden hahmotustaitojen koettiin tukeneen myös kirjoitetun ohjelmiston esittämistä, sillä ne auttoivat kuorolaisia kuuntelemaan aktiivisemmin toisiaan sen sijaan, että keskittyminen kohdistuisi pelkästään omaan stemmaan. Yhden haastateltavan mielestä VOPAn harjoittaminen oli vaikuttanut valmiiksi kirjoitetun ohjelmiston toimivuuteen, koska VOPAn tekeminen kehittää yksilön musiikillisia taitoja. Kokoonpanossa jossa haastateltavat tekivät VOPaa, kuorolaisilla oli erilaisia musiikillisia taustoja. Osa oli suorittanut musiikin ammattiopintoja, kun taas osa oli innokkaita harrastajia. Haastateltava A kuvasi VOPAn opettaneen monipuolisia musiikillisia taitoja lähes huomaamatta, osana harjoitusprosessia. Hän koki, että yksilön hahmotuksellisten taitojen kehittyminen hyödyttää koko kuoroa.

Haastateltavien mukaan VOPAssa on tavoitteena kopioida omaa stemmaryhmää mahdollisimman tarkasti. Yksittäinen laulaja keksii loopin, joka muiden täytyy kopioida korva-kuulon perusteella. VOPA perustuu korvan varaiseen hahmottamiseen, eikä nuottikuvaa ole saatavilla. Haastateltava B kertoi tämän tyyppisen kopioinnin auttaneen häntä löytämään uusia ulottuvuuksia omasta äänestä:

Mä uskon, että se kehittää tosi paljon laulajuutta ja muusikkoutta. Koska siinä VOPAssa on tarkoitus kopsata kaikki, se melodia, rytmiikka, soundi, kaikki mahdollinen. Niin kyllähän siinä voi löytää omasta äänestä jotenkin uusia juttuja. Ja sitten yhtäkkiä hyppää vaikka jonkun toisen sellaisen soundimaailmaan, mikä voi itselle tuntua vieraalta. Ja sitten yrittää tehdä sitä, niin voi löytyä jotain semmoisia niin kun uusia ulottuvuuksia omasta äänestä, mikä on varmasti tosi hyvä juttu koko kuorolle. (Haastateltava B)

VOPA oli tarjonnut haastatelluille mahdollisuuden tuoda esille erilaista osaamista ja soundimaailmaa, jotka eivät välttämättä päässeet esiin perinteisen ohjelmistotyöskentelyn yhteydessä. Haastateltava B koki VOPAn auttaneen häntä tutustumaan toisiin kuorolaisiin ja heidän musiikilliseen maailmaansa. Hän koki, että se oli laajentanut hänen omaa luovuuttaan erilaisten soundien ja harmonioiden käytössä. Myös haastateltava C koki, että VOPAn tekeminen oli monipuolistanut hänen äänenkäyttötapaansa, kun oli uskaltanut kokeilemaan uusia soundeja. VOPAA tehdessä stemmaryhmät saattavat vaihdella keskenään ja haastateltavat kokivat välillä päätyneensä käyttämään ääntä laaja-alaisemmin kuin omalle stemmaryhmälle kirjoitetuissa valmiissa kappaleissa. He olivat tätä kautta päässeet kuulemaan muiden kuorolaisten musiikillisiä maailmoja ja ideoita.

Kaikki haastateltavat kokivat VOPAn vahvistaneen keskeisiä, kuorotoiminnassa tärkeitä musiikillisiä taitoja. VOPAA pidettiin tehokkaana työkaluna etenkin yhteisen soinnin eli blendaamisen kehittämisessä. Se oli auttanut hahmottamaan musiikin muotorakenteita ja niihin liittyviä elementtejä. Lisäksi VOPA oli tukenut rytmiikan hahmottamiseen ja grooven käsittelyyn liittyviä taitoja. VOPAn koettiin vieneen kuoron aivan erityisen hyvän musiikillisen kommunikaation äärelle, jollaista ei pysty harjoitellun ohjelmiston kanssa samalla tavalla saavuttamaan. VOPAn tekeminen oli myös vapauttanut laulajat irti nuotteista, jolloin he pystyivät olemaan paremmin kontaktissa toisiinsa. Koska VOPA-toiminnassa kuorolaisten piti pystyä tilanteessa aistimaan esimerkiksi kappaleen tahtilajia tai harmoniamailmaa, se oli tuonut itsevarmuutta haastateltavien musiikillisen tekemiseen.

VOPA lisäsi kuoroon yhteisöllisyyttä, ja osallistujat kokivat sen antavan mahdollisuuden olla osa suurempaa kokonaisuutta. Heidän mukaansa VOPAssa luotu musiikki rakentuu pienistä, toisiinsa sulautuvista osista. Oli tärkeää kuunnella muita, mutta samalla muistaa oma rooli ja sovittaa se ympärillä olevaan musiikkiin. VOPA kehitti kuorolaisia ymmärtämään, kuinka toimia yksilönä osana ryhmää ja auttoi hahmottamaan, miten pienistä elementeistä voidaan rakentaa paras mahdollinen lopputulos.

Että mulla aukesi silloin muutama vuosi sitten tää looppimaailma. Ja tää niin kun, että miten tuollaisista noin pienistä asioista voi lähteä just rakentamaan musaa. Että ei sen tarvitse olla tuon isompaa. Ja sitten yhtäkkiä me voidaan olla jossain aivan sairaan hyvässä ja hienossa biisissä. (Haastateltava B)

5.1.3 Menetelmän käytön koetut haasteet

VOPAn toteuttaminen kuorotoiminnassa oli herättänyt myös pelkoja ja jännitystä, etenkin harjoittelun alkuvaiheessa, jolloin merkkikieli ei ollut vielä hyvin hallussa. Pelko liittyi myös kokemukseen kontrollin puutteesta. Toiminnan improvisatorinen luonne toi mukanaan sen, ettei omaa toimintaa voinut suunnitella etukäteen. Pelko mahdollisesta epäonnistumisesta oli aiheuttanut epävarmuutta, ja epäonnistumisen kokemukset myös häpeää. VOPAn pitkäjaksoinen tekeminen oli kuitenkin ajan saatossa auttanut haastateltavia näiden tunteiden käsittelyssä.

Epäonnistumisen ja häpeän tunteita lisäsi haastateltavien mukaan se, että ryhmä oli taitava ja jokaisella oli edellytykset luoda vaikuttavia sooloja ja looppeja. Haastateltavat kokivat, että tämä taitava ryhmä toimi usein inspiraation lähteenä, mutta se saattoi myös johtaa itsensä ja omien improvisoitujen osuuksien vertailuun muiden suorituksiin. Haastateltava A nosti esiin, että VOPA tuo esille tietynlaisia vahvuuksia, kuten improvisaatio-
taustan. Hän koki, että ryhmässä oli monenlaisia osaajia, joista kaikki vahvuudet eivät kuitenkaan päässeet samalla tavalla esiin tämän työskentelytavan kautta. Tämä puolestaan saattoi pahimmillaan luoda eriarvoisuuden kokemuksia, erityisesti silloin, jos omat vahvuudet painottuivat muualle kuin improvisaatioon. Haastateltava B:lle sooloihin tarttuminen oli puolestaan haastavaa, koska ympärillä oli taitavia laulajia, joilla oli mahdollisesti enemmän kokemusta soolon laulamista. Hän koki, että se sai hänet välillä vetäytymään soolojen kokeilusta, etenkin kun sooloihin sai itse asettua vapaaehtoiseksi. Myös

haastateltava C kertoi jännittäneensä omien tuotosten esiin tuomista, kun ympärillä olevat laulajat olivat niin taitavia.

VOPAssa kuorolaiset voivat osallistua luomiseen joko tekemällä loopin, eli lyhyen musiikillisen fraasin, jota toistetaan, tai laulamalla soolon. Johtaja voi joko näyttää suoraan yksittäiselle laulajalle, että ”*create loop*” eli ”luo lyhyt musiikillinen, toistettava fraasi” tai ”*create solo*” eli ”luo soolo”. Johtaja voi myös kysyä, että *who* eli kuka olisi valmis luomaan loopin tai soolon. Tässä jälkimmäisessä tilanteessa kuorolaiset voivat merkin avulla ilmoittaa itsensä vapaaehtoiseksi toteuttamaan jompaakumpaa näistä. (Olsonen 2024.) Haastateltava B:n mukaan soolojen tekemiseen ei tarjoutunut kaikille kuorolaisille yhtä paljon mahdollisuuksia kuin looppien luomiseen. Hän koki, että lyhyiden musiikillisten fraasien luominen oli helppoa, mutta soolon aloittaminen – ja erityisesti vapaaehtoiseksi ilmoittautuminen – tuntui haastavalta. Hän mainitsi, että sooloon tarttumista vaikeutti pelko siitä, ettei hahmottaisi musiikillisen taustan harmoniamailmaa riittävän hyvin. Lisäksi hän koki, että sooloesityksessä laulaja oli enemmän esillä, mikä teki siitä hetken, jossa täytyi uskaltaa ottaa tilaa ja näyttää muille omaa osaamistaan:

Ja sitten vaikka tulee se create, kun se on niin lyhyt, että mun raja on venynyt siihen. Ei enää sellainen tunnu miltään. Se on lyhyt ja yksinkertainen, ja tavoitteenakin on tehdä semmoista yksinkertaista, mihin muut pystyy lisäämään. Se ajatus on itsellä se, että ei tän tarvitse olla mikään: ”Nyt mä tässä näytän mun muusikon kaikki taidot”, vaan se on yks pala tätä kokonaisuutta. Niin sen takia se tuntuu tosi paljon helpommalta. Mutta ehkä toi soolo- tilanne on taas se. Siinä helposti saattaa tullakin semmonen, että ”nyt mun pitää näyttää ne kaikki muusikon taidot”. (Haastateltava B)

VOPAn toimintaan sisään pääseminen saattoi aluksi olla haastavaa. Merkkien opettelun lisäksi VOPAn koettiin liittyvän paljon ryhmän sisäistä estetiikkaa, joka kehittyi ja tarttui laulajaan ajan myötä. Menetelmässä oli runsaasti tulkinnanvaraisuutta, mikä saattoi aluksi tuntua vaikealta – erityisesti silloin, kun muut kuorolaiset olivat jo osa yhteistä musiikillista maailmaa. Vaikka menetelmä mahdollisti sanattoman kommunikoinnin ja sen monet hyödyt, se edellytti haastateltavien mukaan myös herkkyyttä kuulla ja aistia asioita, joita ei voinut oppia pelkästään merkeistä. VOPA-merkit eivät myöskään aina pystyneet tarjoamaan tarkkaa ohjeistusta siitä, mitä johtaja halusi kuorolaisilta. Jos laulaja

jäi liikaa kiinni siihen, tekeekö hän oikein vai väärin, osa läsnäolosta ja yhteisestä tekemisestä saattoi haastateltavien mukaan kadota. Tietämättömyyden ja epävarmuuden sietäminen nähtiin yhtenä VOPAn suurimmista haasteista. Tällainen epävarmuus ilmeni erityisesti silloin, kun laulaja ei vielä hallinnut merkkejä. Kuorolaisen oli VOPAssa luotettava omaan musiikilliseen intuitioonsa.

Sitten just se, että jos tarttuu liikaa siihen, että ymmärsinkö oikein, tulkit-senko oikein, teenkö väärin. Jos semmoinen kela lähtee, niin se tietysti estää sitä semmoista hyvän flown, yhteisen flow saavuttamista. (Haasteltava B)

VOPAn tekemisen koettiin olleen välillä äänellisesti haastavaa, koska samaa musiikillista fraasia piti välillä toistaa minuuttikaupalla. Tämä koettiin erityisen haastavaksi, jos kuorolaiselle tarjottu fraasi kulki oman äänialan äärirajoilla. Nopeassa tilanteessa eri ääni-tyyppien ja äänialojen huomioon ottaminen saattaa olla johtajalle haastavaa. VOPAssa on kuitenkin käytössä merkki, jonka avulla laulajat voivat osoittaa, että eivät pysty to-teuttamaan tai ymmärrä, mitä johtaja heiltä yrittää pyytää.

Kaikki haastateltavat kokivat, että vastuu kuorolaisten kesken ei aina jakautunut tasai-sesti. Toisten kuorolaisten reagointikyky ja valmius asettua vapaaehtoiseksi koettiin no-peammaksi kuin toisen kuorolaisen. Nopean luomistilanteen keskellä johtajan nähtiin va-litsevan usein sen, kuka ensimmäisenä tarjoutui vapaaehtoiseksi. Vapaaehtoiseksi asettu-misen koettiin vaatineen kuorolaiselta rohkeutta etenkin, kun kyse on sooloista. Haasta-teltava C mukaan erityisesti konserttitilanteissa johtaja valitsi usein ihmisiä, jotka olivat aikaisemmin osoittaneet vapaaehtoisuutta. Tällaisten tilanteiden koettiin muodostaneen helposti rooleja siitä, kuka kuorossa teki mitäkin. Tämän ei kuitenkaan koettu olevan to-denmukainen kuva siitä, mitä kukin kuorolainen haluaisi tai pystyisi tekemään. Tämä johti pahimmillaan tunteeseen, ettei itse pääse ikinä tekemään, vaikka tahtotilaa löytyisi. Haastateltava C toi kuitenkin myös esiin sen, miten kuoro oli täynnä aikuisia ihmisiä, jotka olivat kykeneväisiä käsittelemään nämä mahdolliset pettymyksen kokemukset. Hän koki, että etenkin jännittävissä tilanteissa kuoronjohtaja saattoi nojautua vanhoihin, totut-tuihin malleihin:

Sitten koska se tilanne on aika vauhdikas kun sitä musiikkia tehdään, eikä ole aina aikaa jäädä odottelemaan, että kukas nyt tarjoaisi, että ”minä voin keksiä jotain”. Niin se nopein ja innokkain ja se joka aina keksii, niin usein

saa sen homman, että saa luoda uuden melodialinjan tähän pätkään. Niin se ei aina jakaudu tasaisesti se luomisen vastuu, varsinkaan konserttitilanteissa. Koska silloin myöskin sekä kuorolainen että liidaaja usein tuntuu palaavan sellaiseen tuttuun kaavaan, jonka osaa toteuttaa. Ja se voi tarkoittaa sitä, että pyytää samoilta tyypeiltä niitä uusia ideoita. Niin siinä voi jäädä kuorolaiselle sellainen olo, että ”mä en saa ikinä tehdä mitään” ja että ”mä aina vaan näitä samoja stemmoja toistan, joita joku muu luo”, joka voi tehdä sellaista vähän ikävää asetelmaa siitä, että toiset saa ja toiset ei. (Haastateltava C)

5.1.4 Vocal Painting pedagogisena työvälineenä

VOPAn tekeminen oli myös kulkeutunut tutkimukseen osallistuneiden kuorolaulajien omaan pedagogiikkaan. He olivat hyödyntäneet VOPAA työkaluna erilaisissa musiikkikasvatuksen konteksteissa. VOPAn koettiin olevan hyödyllinen työkalu monenlaisten ryhmien kanssa musiikillisesta taustasta riippumatta. VOPAn johtaminen koettiin tehokkaaksi työkaluksi merkkien opetteluun. Johtaminen oli myös muuttanut käsityksiä siitä, mitä kaikkea VOPA voi olla.

Vaikka VOPAssa nähtiin runsaasti pedagogisia mahdollisuuksia, sen käytön tavoitteet haastateltavien kuorokontekstissa olivat enemmän taiteellisia kuin pedagogisia. Uusien ryhmien kanssa käytettävien merkkien määrä oli huomattavasti suppeampi, mikä rajoitti musiikillisen ilmaisun monimutkaisuutta. Tätä pidettiin tehokkaana pedagogisena ratkaisuna, mutta samalla koettiin, että omien taitojen kehittyessä halu hyödyntää laajempaa merkkivalikoimaa kasvoi. Haastateltava C:n mukaan merkkien hallinnan taso vaikutti suoraan siihen, kuinka luovasti VOPAA voitiin ryhmässä hyödyntää. Kun kuorolaisten musiikilliset taidot olivat riittävän kehittyneet, VOPA ei enää ensisijaisesti toiminut musiikillisten taitojen opetusvälineenä, vaan pikemminkin keinona musiikin luomiseen ja yhteiseen tekemiseen.

VOPAn koettiin olevan hyvä työkalu harmonian ja stemmalaulun opettamiseen, mikä voi joillekin olla hyvin jännittävä kokemus. Kuorossa VOPAA oli hyödynnetty musiikillisen käsitteistön opettamiseen, ja sen koettiin olevan hyvä tapa opettaa asioita, joita voi olla vaikea sanallistaa. Haastateltava A koki, että menetelmä auttoi tuomaan esiin hänen pedagogisten ryhmiensä vahvuuksia ja musiikillista osaamista, jotka voisivat toisessa yh-

teydessä jäädä piiloon tai olla vaikeammin saavutettavissa. VOPAn koettiin olevan monipuolinen työkalu, sillä sitä pystyi käyttämään sekä hyvin pitkällä olevan ammattimaisen ryhmän kanssa että vasta-alkajien kanssa. Se nähtiin toimivaksi työkaluksi kaiken tasoisissa konteksteissa.

VOPAn pedagogiset käyttömahdollisuudet koettiin ulottuvan myös kuorokontekstin ulkopuolelle. Merkkejä voitiin käyttää uuden luomisen ja improvisoinnin lisäksi kommunikointikeinona, esimerkiksi silloin, kun opettaja ei jaksanut huutaa ryhmän ylitse ohjeita. VOPAn vahvuus nähtiin sen nonverbaalisessa viestinnässä, jossa asioita voitiin välittää ryhmälle ilman, että musiikki keskeytyi. Haastateltava B koki VOPAn tulleen osaksi hänen ammatillista elämäänsä: ”Kyllä ja mä uskon, että se tulee näkyä kyllä mun ammatillisessa elämässä varmasti aina.”

5.2 Vocal Painting kanavana kuorolaisen luovuuteen

5.2.1 Improvisaatio ja luova tekeminen Vocal Paintingissä

Kuten aiemmin mainittiin, VOPA voi sisältää improvisatorisia elementtejä, jolloin laulajien suhtautuminen heittäytymiseen ja improvisointiin nousee keskeiseen rooliin. Onnistuneen VOPA-session nähtiin mahdollistuvan, kun laulajat olivat valmiita heittäytymään. Oli tärkeää, että laulaja sitoutui omaan, hetkessä syntyneeseen ideaan, vaikka se ei olisi kaikkein innovatiivisin tai toimivin. Toisaalta VOPAssa rohkean heittäytymisen ja omien ideoiden tuomisen vastapainona korostettiin sitä, että osasi päästää omista ideoista irti ja antaa tilaa muille. VOPAn koettiin vaatineen kuorolaiselta musiikillista tilannetajua ja yhteiseen tekemiseen luottamista. Haastateltavat kokivat tärkeäksi, että kuorolaiset luottivat johtajan ammattitaitoon siinä, että pienistä palasista muodostuu toimiva kokonaisuus.

Haastateltavilla ei ollut juurikaan kokemusta kuorotoimintaan liittyneestä improvisaatiosta aikaisemmin VOPAn ulkopuolelta. Joitakin pieniä improvisoituja sooloja oli kirjoitetun ohjelmiston sisällä. Kuorossa oli ollut myös joitakin biisintekoharjoitteita, mihin oli liittynyt luovia ja improvisatorisia elementtejä. Improvisatorisia elementtejä löytyi toisinaan myös kuoron lämmittelyharjoitteista. Kuoron kirjoitetun ohjelmiston laulamissa kuoron toiminta puolestaan oli hyvin tarkkaa ja etukäteen suunniteltua. Vaikka VOPA

poikkesi kuoron kirjoitetun ohjelmiston työstämisestä, haastateltavat kokivat improvisoinnin olleen kuitenkin luonnollinen osa kuoron toimintaa.

Haastateltavat kokivat tärkeäksi sen, että laulajat uskaltaisivat tuoda omia ideoitaan esille ilman pelkoa epäonnistumisesta. Tämän koettiin olleen mahdollista, kun ryhmässä vallitsi ilmapiiri, jossa "mokaaminen" oli sallittua, eikä looppia luova laulaja pelännyt muiden arvostelua. VOPAn koettiin edellyttäneen laulajalta rohkeutta epäonnistua. Epäonnistumisella viitattiin esimerkiksi tilanteeseen, jossa laulajan hetkessä syntynyt idea ei sovi muiden looppien kanssa yhteen tai jos jokin johtajan merkki jää huomaamatta. Haastateltava C painotti, että laulajien oli tärkeää tiedostaa, että tämän tyyppinen ”epäonnistuminen” ollut merkittävää. Hän koki uskaltaneensa heittäytyä rohkeammin, kun oivalsi, että VOPAn tekeminen ei ollut vakavaa.

Ja luulen myös, että on helpompi uskaltaa kokeilla nykyään, kun on huomannut, että pahin mitä siitä niin sanotusta mokaamisesta voi seurata on se, että joku vähän naurahtaa. Yleensä itse ja sitten jatketaan. Että sen pahemmin ei voi käydä. Että vaikka hukkais sävellajin ja rytmin ja ihan kaiken mahdollisen, niin kyllä siellä löytää takaisin. (Haastateltava C)

Laulajien tuli luottaa omaan musiikilliseen tekemiseensä ja siihen, että kaikki, mitä he tekivät, oli hyvää. Uuden luominen vaati ryhmältä leikillisyyttä ja kokeilunhalua. Kuten seuraavasta sitaatista käy ilmi, tällaisessa ennustamattomassa ympäristössä heittäytyminen edellytti turvallista ryhmää ja osaavaa tilanteen fasilitoijaa.

...sen tekeminen ehdottomasti edellyttää turvallista ilmapiiriä siellä porukassa tai tilassa. Että se jos VOPAA tehdään, niin on oltava sellainen olo, että kaikki mitä mä teen on hyvää ja kelpaa. Koska jos ruvettaisiin tuomitsemaan sitä mitä kukaan missään vaiheessa luo, niin se muuttaa sen fiiliksen kyllä täysin. Ja improvisoidessa ei muutenkaan pitäisi joutua pelkäämään sitä, että onkohan tää nyt riittävän hyvä. Vaan kaikki on hyvää ja sitten sitä voidaan kehitellä lisää. (Haastateltava C)

VOPAn improvisatorinen luonne aiheuttaa sen, ettei musiikillisen materiaalin onnistumista voida taata. Vaikka keskittyminen ja läsnäolo olisivat olleet vahvoja, VOPAssa

syntyneen kappaleen ei aina koettu toimivan. Onnistumisen koettiin riippuvan hyvin pienistä tekijöistä, joita oli vaikea määritellä. Tämä voi olla kuorolaisille haastavaa, sillä on vaikea sanallistaa, kuinka VOPAssa syntyneen kappaleen saa toimimaan. Haastateltava B näki onnistumisen olleen sidoksissa hetkeen ja yhteiseen flow-tilaan. Hänen mukaansa välillä tuntui, ettei VOPAssa syntynyt kappale toiminut, vaikka kaikki mihin pystyi vaikuttamaan olisivatkin olleet kohdallaan:

Mä en tiedä mistä kaikista ominaisuuksista se koostuu toi asia, mutta mä koen, että siinä on joku sellainen taikaelementti, joka tulee vaan milloin mistäkin. Se on varmaan osittain jokaisessa yksilönä, ja sitten tietysti siinä yhteisessä meiningissä ja kaikkien jotenkin energiatasoissa ja semmoisessa läsnäolon mahdollisuudessa. Mutta se on yks sellainen asia, että se vaan joskus on ja joskus se vaan ei ole. Yleensä se on, yleensä niinku kaikki on jotenkin kyllä kohdillaan ja se taika tavallaan on siellä ja semmoinen heittäytymisen taika ja muu. (Haastateltava B)

Kaikki haastateltavat olivat kokeneet VOPAn kontekstissa improvisoinnin ja uuden luonnin hyvin mielekkäänä. He olivat kokeneet sen olleen kehittävää ja mielekäs tapa hyödyntää omaa luovuuttaan. Haastateltava A koki erityisen mukavaksi haasteeksi tekstillisen improvisaation. Kyseisessä kuorossa on tapana luoda VOPAn avulla musiikillinen tausta, jonka päälle yhdestä kolmeen solistia improvisoi yleisöstä kerättyä tekstiä hyödyntäen. Haastateltava A koki, että VOPA -taustan päälle laulaminen oli ihan erilainen kokemus verrattuna muunlaiseen improvisointilauluun.

Mutta se on tosi eri asia, kun sitä tekee VOPA -taustan päälle. Että sitten jos mulla olisi impro -pianisti taustalla soittamassa, niin ei se ole läheskään yhtä siistiä kuin se. Että siinä on jotain niinku maagista. Ehkä se on se, että siitäkin voi kasvattaa niin, että siellä rivilaulajat ottaa myös niitä sanoja ja siihen kudokseen tulee sitä. Niin se on ollut musta niinku kaikkein hauskinda itsensä haastamis-hupia. (Haastateltava A)

Haastateltava B koki löytäneensä VOPAn kautta oman tapansa improvisoida. Hän oli kokenut improvisoinnin haastavaksi muilla instrumenteilla ja muissa musiikillisissa konteksteissa, eikä hänellä ollut siitä laajaa kokemusta. VOPA oli tarjonnut hänelle toimivan työkalun oman luovuuden kanavointiin. Hän näki sen omana tapanaan toteuttaa improvisaatiota muusikkona. Hän kertoi huomanneensa, että improvisaatioon oli liittynyt paljon vaikeita tunteita ja paineita, erityisesti muusikoiden keskuudessa. VOPAn tekeminen oli

kuitenkin auttanut häntä vapautumaan näistä paineista, sillä menetelmä oli tarjonnut mielekkään ja hänen tarpeisiinsa sopivan lähestymistavan improvisaatioon:

Ja se tuntuu olevan tosi monille semmoinen niinku mörkö, koska siihen liittyy paljon paineita. Siihen liittyy ehkä paljon semmoista näyttämisen tarvetta ja muuta. Niin se tuntuu tosi hyvältä, että on löytänyt semmoisen oman tavan mistä voi olla silleen, että ”tän improvisaation tavan mä ownaan” ja niinku tää riittää myös, että mulla on tää juttu. (Haastateltava B)

Haastateltava A koki VOPAn syventäneen hänen suhdettaan improvisointiin ja sen merkityksellisyyteen. Se oli auttanut häntä vaalimaan keskeneräisyyttä. VOPAn tekeminen oli auttanut häntä näkemään, miten ryhmäimprovisaatio koostuu pienistä palasista, eikä kyseessä ole yksittäisen ihmisen suoritus vaan yhteistyö. Hänen mukaansa tämä kaikki oli heijastunut myös muihin improvisaatiotilanteisiin ja -konteksteihin. Myös haastateltava C:lle VOPAn tärkeä anti oli ollut keskeneräisyyden näyttäminen ja siitä ammentaminen. VOPAssa musiikillisiä ideoita ei juurikaan suunnitella etukäteen, vaan usein kun merkki on näytetty, niin muutaman tahdin päästä laulaja jo esittelee idean. Tämän oli koettu johtaneen siihen, etteivät ideat useinkaan olleet valmiita ja aina laulaja ei ehtinyt miettiä mitä tekee. Tämän koettiin kehittävän uskallusta tuoda esiin ideoita, vaikka ne olisivat keskeneräisiä. Haastateltava C:n mukaan keskiössä oli yhdessä tehty musiikki, eikä yksittäisen ihmisen onnistuminen:

Oon saanut myöskin luottamusta siihen, että se mitä mä luon on riittävän hyvää riippumatta siitä, millaista se on. Vaikka se ei olisi parasta, mitä mä oon luonut, tai vaikka olisi huonointa, mitä mä oon koskaan luonut, niin se on silti riittävän hyvä siihen tilanteeseen. Ja sitten sitä kehitellään, siitä tehdään yhdessä osa sitä musiikkia. (Haastateltava C)

VOPA nähtiin hyvänä työkaluna improvisaatiota ja luovuutta vaativien tehtävien tekemisessä, ja sitä oli voitu hyödyntää myös muissa musiikillisissa konteksteissa kuin kuoro-kontekstissa. Haastateltava B koki sen soveltuneen vaihtoehdoksi jos tuntui, että uuden luomiseen oli vaikea tarttua. Se oli auttanut häntä luottamaan omaan osaamiseensa. VOPAn nähtiin olevan turvallinen tapa kokeilla improvisaatiota, sillä mukana oli johtaja ja muut kuorolaiset tukemassa. Musiikillisen idean ei tarvinnut olla pitkä tai monimutkai-

nen. Haastateltava C koki, että VOPAn kautta improvisointi ja uuden luominen oli kasvattanut hänen varmuuttaan omista taidoista. Hänen mukaansa muusikoiden keskuudessa saattoi helposti kokea osaamattomuuden tunteita, kun kaikki ympärillä loivat hienoja juttuja. VOPAn tekeminen oli vahvistanut hänen minäpystyvyyden kokemustaan:

Ja mä tähänkin biisiin tein tällaisen osuuden ja se kuulosti hyvältä, niin miksensä mä osaisin enemmänkin. Että sitten on itse kokenut saavani siitä itseluottamusta myöskin siihen omaan luomiseen, vaikka se on välillä myös tosi jännää. (Haastateltava C)

5.2.2 Johtaja luomisen mahdollistajana ja rajoittajana

Vaikka VOPA yhdistyy vahvasti kuoroimprovisointiin ja uuden luomiseen, haastateltavien ajatukset VOPAn improvisatorisuudesta eivät olleet yksiselitteisiä. Kaikki haastateltavat kokivat, että VOPA voi olla luovaa toimintaa riippuen siitä, kuka johtaa ja millaisia merkkejä hän käyttää. He kokivat, että VOPAA oli mahdollista tehdä ilman, että kuorolaisten luovuutta hyödynnettiin. Johtajan näkökulmasta VOPAn nähtiin ehdottomasti olleen luovaa toimintaa. Vaikka merkit olisi suunnitellut etukäteen, VOPAn kulkua koettiin olevan vaikea suunnitella, sillä tällaisessa musiikkityylissä oli paljon ennustamattomia, muuttuvia tekijöitä. VOPAn merkkien monitulkintaisuus teki haastateltava A:n mielestä siitä luovaa toimintaa. Johtajan näyttämään merkkiin saattoi kukin kuorolainen reagoida hieman omalla tavallaan. Haastateltava C toi esiin kokevansa, että VOPA ei itsessään ole improvisointia, mutta se voi olla osa sitä:

Että VOPAn avulla voi improvisoida kuorossa, mut ehkä VOPA itsessään ei ole improvisointia. VOPA on merkkikieli. (Haastateltava C)

Kaikki haastateltavat kokivat kuoronjohtajan roolin uuden luomisen tilanteessa hyvin tärkeäksi. Kuoronjohtajan tuli tuntee ryhmänsä taidot hyvin ja johtajalla oli oltava tarkka korva sille, miten kuorolaisilta saatuja elementtejä oli hyvä yhdistellä. Johtajalla oli valta määrittää, kuinka luovaa toimintaa se oli kuorolaisten näkökulmasta. Johtaja teki valinnan, antoiko hän valmiina kaikki ideat vai pyysikö hän kuorolaisten musiikillisia ideoita mukaan. Vaikka johtaja antoi vain ensimmäisen idean, se saattoi haastateltavien mukaan luoda tunnelman koko kappaleelle. Johtajalla nähtiin olleen suuri vastuu siinä, paljonko hän antoi vapauksia kuorolaisille ja miten kokonaisuus toimi. Kaikki haastateltavat olivat

sitä mieltä, että VOPAn improvisatorisuus kuorolaisen näkökulmasta riippui paljon siitä, kuka tilannetta fasilitoi.

Haastateltavat kokivat, että välillä VOPA oli kuorolaisen näkökulmasta enemmän ohjeiden toteuttamista, kun improvisaatiota, mikä ei heidän mukaansa ollut välttämättä huono asia. VOPAn tekeminen koettiin mielekkääksi myös silloin, kun ei itse ollut päässyt mukaan luomiseen. Vaikka toiminta ei perustunut improvisaatioon, VOPAn kappaleet koettiin olleen reaaliaikaisesti luotuja, yhteisiä teoksia. Haastateltava C kuvaili asiaa seuraavasti:

Etä kuorolaisella se vaihtelee tosi paljon ja välillä on kyllä tuntunut siltä, että kun puhutaan, että kokonaan improvisoitu, niin ei se nyt kokonaan improvisoitu oikeastaan oo, eikä siinä monikaan kuorolainen lopulta aina välttämättä improvisoi. Mutta se, että pystytään luomaan yhdessä siinä hetkessä jotain musiikkia, jota ei ole mihinkään kirjoitettu nuoteille, niin on mun mielestä kyllä silti ihan yhtä lailla arvokasta. (Haastateltava C)

Luovaan tuottamiseen osallistuminen nähtiin vaihtelevana. Joskus laulaja saattoi laulaa samaa fraasia useita minutteja, vaihdellen välillä vokaaleja. Toisinaan laulajalle annettiin mahdollisuus luoda kolmen minuutin solo, lyhyt musiikillinen fraasi tai stemma. Luovuuden määrä vaihteli myös stemmaryhmien välillä. Esimerkiksi bassolle ja beatboxille annettiin usein merkki, kuten "*create bassline*" tai "*create beatbox*", jonka sisällä he saivat tuottaa materiaalia melko vapaasti. Toisille stemmaryhmille johtaja puolestaan antoi herkemmin valmiimpia ideoita.

Haastateltavat kokivat tulkitsevansa johtajan musiikillista estetiikkaa ja suhteuttavansa omaa toimintaansa ja luovaa tekemistään siihen. Heidän mukaansa johtajilla oli kuultavissa heidän oma musiikillinen estetiikkansa esimerkiksi sävellajien, moodien tai tahtilajien kautta. Uuden johtajan kanssa työskentelyä hankaloiti se, jos ei tuntenut johtajan musiikillista estetiikkaa. Tämä vaikeutti VOPAn ennustettavuutta. Haastateltava A koki johtajan vaikuttaneen siihen, millaista materiaalia VOPAssa itse tuotti, kun siihen tarjoutui mahdollisuus:

Et myös esimerkiksi jos itse saa jonkun creatin, niin kyllä mä veikkaan, että siinä on yllättävän iso jotenkin vaikutus siihen, että kuka sitä liidaa, että

millaista lähtee itse tekemään. Että se semmoinen estetiikan peilaaminen ja näin edespäin. Ja sitten kuitenkin olisi kiva, että silloin kun on mahdollisuus luoda itse, niin olisi sitten kiinni myös siinä omassa estetiikassa. Ja mikä se on, niin siinäpä vasta kysymys. (Haastateltava A)

Kaikki haastateltavat kertoivat toisinaan kokeneensa, että heillä olisi ollut enemmän annettavaa kuin mitä he pääsivät toteuttamaan. VOPAn johtaja saattoi välillä ohjata prosessia täysin omilla ideoillaan ja välillä pyytää ideoita kuorolaisilta, mutta kaikki eivät saaneet mahdollisuutta luoda stemmoja tai looppeja jokaisessa harjoituksessa. Haastateltava A nosti esiin, kuinka joinakin päivinä innostus osallistua luomiseen oli erityisen suuri, mutta omaa vapaaehtoisuutta ei välttämättä huomattu. Hän koki tämän aiheuttaneen yllättävän voimakkaita sivuutetuksi tulemisen tunteita. Toisaalta haastateltava A muistutti, että VOPAn tavoitteena on yhteinen tekeminen, ei yksilöllisen luovuuden korostaminen.

Johtajien toimintatapojen nähtiin myös vaihtelevan riippuen siitä, jännittikö johtajaa vai ei. Haastateltavat kokivat, että jännittäessään johtajat turvautuivat usein tuttuihin ja varmoihin ratkaisuihin ja saattoivat antaa luomisen mahdollisuuksia henkilöille, jotka olivat usein ilmoittautuneet vapaaehtoisiksi. Haastateltavat kertoivat välillä kokevansa, että kuorolaisille voisi antaa enemmän vapauksia. Samaan aikaan he totesivat, ettei VOPA ole hetki omalle improvisaatiolle, vaan johtajan ja kuorolaisten yhteiselle tekemiselle:

Mutta sitten jos on vaikka porukka, jossa on 20 henkeä ja kaikilla olisi tarve ensisijaisesti vaikuttaa koko ajan siihen, että miten tää vopa etenee ja mitä tässä tapahtuu, niin mä en ehkä itse haluaisi olla siinä vopassa. Jos on itsellä koko ajan tarve vaikuttaa, niin helposti jättää huomioimatta muiden tarpeet. (Haastateltava B)

Haastateltava B kertoi toivovansa, että välillä luomisen vastuu jakautuisi enemmän kuorolaisille johtajan sijaan. Hän koki, että VOPAn tarkoitus oli vähentää hierarkiaa johtajan ja kuorolaisten välillä osallistamalla kuorolaisia luomisprosessiin. Hän koki improvisaation olleen VOPAn ytimessä, vaikka se ei olisi ollut sitä jokaisen kuorolaisen näkökulmasta. Hänen mukaansa VOPA oli tapa tuoda esiin kuorolaisten musiikillista taituruutta eri tavalla, kun miten se pääsi esiin valmiiksi harjoitellussa ohjelmistossa.

5.3 Kuorolainen aktiivisena toimijana

5.3.1 Osallisuuden mahdollisuudet ja haasteet Vocal Paintingissä

Kuten käsitteellisessä viitekehityksessä nousi esiin, VOPA on luotu vastuuttamaan rivi-kuorolaisia enemmän ja antamaan heidän ideoilleen ja musiikilleen enemmän tilaa (The intelligent Choir). Kaikki haastateltavat kokivat VOPAn tekemisen lisänneen kuorolaisen vastuuta. VOPA-merkkien opetteluun koettiin vastuuttaneen kuorolaista, sillä ilman niiden hallitsemista ei pysynyt mukana tekemisessä. VOPAAan oli haastavaa osallistua, jos ei ollut perillä merkeistä. Toisaalta haastateltava A koki, että kun merkit olivat hallussa, pystyi VOPAAan osallistumaan rennosti ja etukäteen valmistautumatta. VOPAn tekeminen vaati laulajalta tarkempaa läsnäoloa ja seuraamista kuin kirjoitettujen biisien laulaminen ja sen koettiin tuoneen kuorolaiselle erilaista vastuuta. Siinä ei voinut haastateltavien mukaan pärjätä ilman, että seurasi johtajaa tarkasti. Ohjelmistotyöskentelyssä taas koettiin, että saattoi pärjätä kuuntelemalla ja seuraamalla nuottia. Seuraamisen puolesta VOPAn nähtiin vastuuttavan kuorolaista.

Vaikka haastateltavat kokivat johtajalla olleen suuri merkitys siihen, millainen kuorolaisen rooli oli missäkin VOPA hetkessä, heidän mukaansa kuorolaisella oli mahdollisuuksia vaikuttaa siihen, miten aktiivisesti osallistui prosessiin. Haastateltava A:n mukaan VOPAssa oli mahdollista säädellä oman osallistumisen ja aktiivisuuden määrää sen mukaan, mikä jaksamisen taso oli kuoroharjoituksissa. Tätä pystyi ilmentämään asettumalla vapaaehtoiseksi uusien looppien, stemman tai soolon luomiseen tai olemalla passiivisempi osallistuja. Katsekontaktin avulla koettiin voivan vaikuttaa siihen, antoiko VOPAn johtaja juuri kyseiselle laulajalle tehtäviä vai ei.

Haastateltavat kokivat, että he olisivat välillä halunneet osallistua enemmän VOPAn tekemiseen ja etenkin uuden luomiseen kuin mihin heille tarjoutui mahdollisuus. Heidän kertomansa mukaan välillä oman halukkuuden ilmentäminen ei ollut kuitenkaan johtanut toivottuun tulokseen. Joko johtaja ei ollut huomannut heidän halukkuuttaan tai tällä oli ollut mielessä jokin toinen visio, eikä kuorolaista täten osallistettu prosessiin. Näistä tunteista huolimatta he kokivat saaneensa osallistua VOPAn tekemiseen, ja kokivat heidän panoksensa merkitykselliseksi. Kuoron pienen koon vuoksi jokaisen panoksella tuntui olleen väliä riippumatta siitä, oliko joku luonut jotakin uutta vai ei. Haastateltava B toi esiin sen, miten näin pienessä ryhmässä jokaisella oli tahtomattaankin vastuu kokonai-

suudesta, ja hän kertoi kokeneensa olleen tärkeä osa sitä. Haastateltavien mukaan vastuunkannon määrä riippui siitä, paljonko johtaja antoi sille tilaa. Toisaalta haastateltava A toi esiin sen, että ei ajatellut VOPAn olevan alusta oman äänen kuuluviin saamiselle. Hän koki, että sille oli olemassa muut hetket ja kanavat:

Ja se, että kenenkään ei tarvitse kehittää jotain ihmeellistä, vaan se yhteistyö ja joukon voima, se on mulle se VOPAn isoin suola. Ei niinkään se, että mä haluan kokea, että mä pääsen tuottamaan ja olemaan jotenkin kuultuna. Se on ihanaa välillä silloin, kun siihen on niinku aika ja paikka, niin välillä se on todella palkitsevaa, todella ihanaa. Mut mulle se ei ole se minkä takia mä haluaisin VOPAA tehdä. (Haastateltava A)

Haastateltavat kokivat VOPAn kuoroa yhdistäneeksi aktiviteetiksi. VOPAn ennalta arvaamattomuus toi haastateltavien mukaan ryhmää yhteen. He kokivat siinä olleen enemmän riskin elementtejä kuin ohjelmiston laulamisessa. Toiminnan improvisatoriset elementit aiheuttivat sen, ettei ennakkoon tiedetty, mitä tuli tapahtumaan. Kaikkien toimintaan osallistuvien koettiin olleen yhtä lailla jonkun tuntemattoman äärellä, josta yhdessä mentiin ryhmänä eteenpäin. Erityisesti yhteiset onnistumisen kokemukset yhdessä luodusta ja improvisoidusta kappaleesta, kasvattivat ryhmän yhteishenkeä. Haastateltava A:n mukaan kuoroa yhdisti se, että VOPA oli vielä verrattain uusi ja harvinainen ilmiö Suomessa. Hän koki tämän uniikin taidon rakentaneen kuoron identiteettiä. Haastateltava C toi esiin, että sen käyttö laajentui myös kuorolaisten vapaa-ajan viettoon. Hän koki sen luoneen vahvaa yhteisöllisyyden kokemusta. Haastateltavat kokivat VOPAn myös yksinkertaisesti hauskana tapana musisoida yhdessä. Haastateltava C kuvaili yhteisöllisyyden lisääntyneen, kun VOPAn tekeminen ulottui myös kuoron toiminnan ulkopuolelle:

Se ei jää treenitilaan eikä konserttisaliin, vaan se tulee mukaan jatkoille ja se tulee mukaan vapaa-ajan viettoon ja se on mukana niinku elämässä muutenkin. Niin sekin lisää sitä kuoroyhteisön yhteenkuuluvuuden tunnetta. Taikka sitä niinku kuoron vaikutusta. Ja sellaista niin, sellaista musiikin yhdistävää voimaa. (Haastateltava C)

Kaikki haastateltavat kokivat, että heidän äänensä oli tullut kuuluviin, joskin jokaisella heistä oli kokemusta siitä, että heillä olisi välillä ollut enemmän sanottavaa kuin mihin he

saivat tilaa. Jos oma vapaaehtoisuus tai idea jätettiin huomioimatta, se oli välillä aiheuttanut osassa haastateltavia torjutuksi tulemisen kokemuksia. Haastateltava C mainitsi, että jos osallistui aktiivisesti ja läsnäolevasti VOPAn tekemiseen, hän koki osallisuuden tunnetta. Jos hän oli mukana hyvällä energialla, hän koki osallisuutta yhteisestä tekemisestä. Väsyneenä ja alakuloisena hän puolestaan saattoi kokea merkityksettömyyden kokemuksia varsinkin silloin, jos omalle kohdalle ei sattunut vastuutehtäviä. Hänen mielestään näihin merkityksettömyyden kokemuksiin liittyi myös ulkomusiikillisia aspekteja. Haastateltava B ehdotti, että kuorolaisten vaikutusvaltaa voisi lisätä luomalla kulttuurin, jossa he voivat milloin tahansa tuoda esiin omia ideoitaan. Tälle ilmiölle on olemassa oma merkki, jonka kuorolaiset pystyvät näyttämään johtajalle. VOPAssa on olemassa myös joitakin merkkejä, joiden tavoitteena on tuoda jokaisen osallistuvan laulajan ääni esiin. Tällainen merkki on esimerkiksi *scanner* eli skanneri. Siinä johtaja käy rivistöä läpi ja jokaisen laulajan on tuotettava jotakin omaa äänimaisemaa radiokanavien tapaisesti.

VOPAn koettiin luoneen erityisiä mahdollisuuksia musiikin yhteiseen luomiseen. Lähes jokaisissa treeneissä kuorolaiset olivat päässeet luomaan jotakin uutta, joista jotkut jäivät elämään ja kehittyivät kappaleiksi, ja jotkut musiikilliset ideat jäivät kuorolaisten yhteiseksi muistoksi. Haastateltava A koki VOPAn vahvistaneen yksilön yhteisöllisyyden ja osallisuuden kokemusta. Hänen mukaansa VOPAA tehdessä parhaimmillaan saattoi kokea olleensa osa jotain tärkeää:

Koska ne semmoiset onnistumisen kokemukset, mitä voi saada porukkana VOPAssa, ja ne semmoiset ”vau” -fiilikset mitä se voi parhaimmillaan tuottaa, ja usein tuottaakin, niin kyllähän ne kasvattaa myös yhteishenkeä. Siitä tulee semmoinen ”vitsi miten me kuulostettiin noin upealta”. Ja se yhteisöllisyyden kokemus siinä, että ”hei mä tein itse asiassa aika pientä yksinkertaista juttua, mut sitten kun nää pienet yksinkertaiset jutut laitettiin tässä yhdessä päällekkäin, niin näistä tuli se siisti juttu”. Kokemus siitä, että on osa jotain suurempaa ja jotain tärkeätä, ja sen saa kokea yhdessä ja sitä saa yhdessä fiilistellä ja hypettää, niin kyllähän se luo yhteyden kokemusta koko porukkaan. (Haastateltava A)

Ensimmäisen musiikillisen fraasin luojan koettiin vaikuttaneen merkittävästi kappaleen muotoutumiseen. Erityisen suuri vaikutus oli sillä, jos johtaja esitti ensimmäisen idean

itse. Haastateltava C korosti, että oli merkittävää, aloittiko johtaja vai kuorolainen. Johtajan aloittaessa hänellä oli yleensä mielessään koko musiikillinen konteksti, kuten rytmikka, alajaot ja harmonia. Sen sijaan, kun idea tuli rivikuorolaiselta, mukana oli enemmän avoimia muuttujia, ja sävellystyö tapahtui yhteisöllisemmin.

Haastateltava B puolestaan koki, että yksittäinen elementti saattoi muuttaa merkittävästi musiikillista kokonaisuutta, varsinkin jos tämä lisätty elementti vaikutti esimerkiksi kapaleen rytmikäsitukseen tai harmoniaan. Hän kertoi tällaisen vaikutuksen olleen erityisesti beatboxilla. Haastateltava A:n mukaan musiikillinen materiaali kuitenkin muovautui jokaisen kerroksen myötä erilaiseksi, ja lopputulos oli usein monen eri tekijän summa, ellei johtaja tarjonnut kaikkia ideoita itse. Haastateltava C koki, että VOPAn kudokseen vaikuttaminen tuntui arvokkaalta silloinkin, kun sai miettiä, millainen idea voisi olla hyvä lisätä jo olemassa olevaan kudokseen:

Se on arvokasta kun pääsee tavallaan säveltämään sitä teosta yhdessä improvisoiden. Ja että pääsee toteuttamaan sitä musiikillista visiota, joka nousee, kun sitä massaa kuuntelee. Ja sitten tulee idea, että ”tää olisi muuten hyvä lisä tähän”. Kun sen saa tuoda, niin se on tosi jotenkin arvokasta. Ja sellainen, että kokee olevansa osa sitä hommaa. (Haastateltava C)

Haastateltavien mukaan turvallinen tila oli keskeinen edellytys VOPAn onnistumiselle. He korostivat keskinäisen luottamuksen merkitystä erityisesti tilanteissa, joissa kuorolaiset osallistuivat aktiivisesti musiikin luomiseen. He kokivat, että ryhmässä sekä muut kuorolaiset että kuoronjohtaja tukivat heidän tekemistään. Tämä yhteinen luottamus mahdollisti sen, että haastateltava C uskalsi heittäytyä ja kokeilla. Kaikki haastateltavat kokivat, että VOPAssa oli tärkeää luottamus kuorolaisten välillä siinä, että kaikkien ideat vastaanotettiin, eikä muiden tekemiä tuotoksia arvosteltu.

Haastateltava B koki VOPAssa olleen paljon hyvinvoinnillisia elementtejä. Hänen mukaansa VOPAA tehdessä pystyi parhaimmillaan pääsemään yhteiseen musiikilliseen flow-tilaan, mikä auttoi unohtamaan hetkeksi ulkopuolisen elämän. Kaikki haastateltavat kokivat VOPAn olleen myös yhteistä hauskanpitoa ja yhteismusisointia. Haastateltava B koki yhteisen flow-tilan löytämisen erityisenä, hyvinvointia ja yhteisöllisyyttä lisäävänä elementtinä:

Että monesti vaikka mitä olisi meneillään elämässä, niin silloin kun tulee se hetki et tehään VOPAA, niin ei kyllä tule ajateltu yhtään mitään muuta. Että silloin se vie mut ainakin henkilökohtaisesti tosi helposti siihen imuun, joka on jossain määrin jotenkin semmoista terapeutista. Tai ainakin, että se antaa hetkeksi tauon kaikesta muusta mitä on meneillään. Ja heittämällä suurimmalla osalla kerroista, niin sen jälkeen on tosi sellainen hyvä jotenkin pöhinä ja pärinä päällä. Se jotenkin rentouttaa, koska se on vaan tosi hauskaa yleensä. (Haastateltava B)

5.3.2 Sisäiset roolit

Vaikka kaikkien kuorolaisten tasapuolinen osallistuminen nähtiin tavoitteena, aineiston mukaan VOPAAan osallistuneiden kuorolaisten välillä oli sanomattomia rooleja. Toiminnan edetessä laulajat alkoivat helposti profiloitumaan erilaisiin musiikillisiin rooleihin ja vastuutehtäviin. Näin ollen esimerkiksi luomisen vastuu ei välttämättä jakautunut tasaisesti eri laulajien välillä, vaan jotkut ottivat luomisesta enemmän vastuuta kun toiset. Toiset taas tulivat mieluummin mukaan toisen luomaan juttuun kuin loivat omaansa. Eli toisilla musiikillinen aloitteellisuus oli luontevampaa, kun taas toiset ottivat mieluummin seuraajan roolin. Roolit jakoutuivat myös sen mukaan, millaisia asioita kuorolaisilla oli tarjota yhteiseen tekemiseen, kuten käy ilmi seuraavasta sitaatista:

No koen, etenkin nyt tuossa porukassa jossa VOPAA on eniten tehnyt, niin kyllä mun mielestä rooleja helposti muodostuu. Vähän samaan tapaan kuin mä sanoin niistä, että riippuen johtajasta on jonkinlainen käsitys siitä, että ”millaista toi tekee”, niin ”millaista se ehkä haluaa”, ”mihin suuntaan tässä ollaan menossa”, niin yhtä lailla jos tuntee laulajia, kanssalaulajia hyvin, niin sieltä saattaa nousta aika selkeitä käsityksiä että ”aa nyt tässä on tällainen juttu, niin toi on varmaan se joka tää, tähän olisi hyvä” tai ”aa toi nyt varmaan luo tähän tällaisen jutun”. (Haastateltava A)

Myös kuoron vastuutehtävät jakoutuivat välillä epätasaisesti vastuun jäädessä vain muutamien ihmisten varaan. Erilaisiin rooleihin profiloituminen myös vaikeutti uuden roolin tai vastuualueen kokeilemistä. Tämä korostui erityisesti soolo-tilanteissa: Soolot keskittyivät helposti niille, jotka aktiivisesti halusivat niitä ja onnistuivat niissä. Toiset eivät taas uskaltaneet tällöin enää edes kokeilla. Yksi haastateltavista kuvasi asiaa seuraavasti:

Että sitten kun tietää myös, että jotkut on vaan hullun hyviä siinä, niin sitten tuntuu vaikealta olla silleen: ”olen tehnyt tätä vähän, haluaisin tulla kokeilemaan”. Että jotenkin kun sitten tietää, että näiltä tulee, täältä tulee hiton hyvä ja näin päin pois. Niin sitten jotenkin ehkä se, että kun ne myös vaikiintuu ilman mitään kirjoittamatonta sääntöä. Että se vaan johtuu siitä, että ne on valmiita siihen. Ja niitä on sitten harmillisen vähän ehkä, jotka on valmiita. Niin ehkä se kertoo siitä, että sitä pitäisi jotenkin harjoittaa siellä koko kuorolla, sitten sitä asiaa enemmän. (Haastateltava B)

Laulajien vapaus ja oma-aloitteisuus tuli esiin jokaiselta haastateltavalta. He kokivat hyvänä asiana, että kuorossa oli mahdollisuus asettua vapaaehtoiseksi, mutta sen koettiin välillä myös vahvistaneen näitä sanomattomia rooleja. Jotkut olivat valmiimpia asettumaan vapaaehtoiseksi kuin toiset, mikä saattoi johtaa siihen, että samat kuorolaiset olivat usein luomassa uusia musiikillisia ideoita. Haastateltavat kokivat, että johtaja saattoi toiminnallaan tarkoituksella tai tarkoituksettomasti vahvistaa näitä rooleja. Tämä korostui erityisesti konserttitilanteissa. Vaikka tavoitteena oli kaikkien osallistuminen, sooloihin liittyvä vapaaehtoiseksi asettuminen kuitenkin nosti kynnystä etenkin, jos kokeneemmat ilmoittautuivat vapaaehtoisiksi. Näin laulajan oma-aloitteisuudelle jäi suuri rooli, eivätkä kaikki välttämättä saaneet mahdollisuutta harjoitella soolojen tekemistä.

Stemmaryhmien sisällä koettiin olleen vaihtelevuutta siinä, kuka milloinkin otti vastuuta. Haastateltava A:n mukaan stemmaryhmä saattoi yhdessä seurata yhtä henkilöä ryhmän sisältä, sillä heillä oli luottamus siihen, että kyseinen henkilö ymmärtäisi merkkejä hyvin. Hän koki laulajien vireystilan vaikuttaneen myös siihen, kuka milläkin hetkellä otti vastuuroolia stemman sisällä. Tärkeäksi koettiin se, että jollain olisi energiaa kannatella, sillä jos kellään ei ollut energiaa vastuunkantoon, VOPAn tekeminen muuttui raskaaksi. Haastateltava C koki, että nämä vastuutehtävät saattoivat tahattomasti kasaantua jopa yhden ryhmän jäsenen varaan.

Eri stemmaryhmien välillä nähtiin olleen eroja siinä, kuinka paljon vapauksia oli tarjolla. Kuten aikaisemmin nousi esiin, esimerkiksi bassosektiolla oli erilaiset vapaudet oman tonttinsa suhteen verrattuna altoihin tai sopraanoihin. Toisaalta esimerkiksi soolojen tekemiseen tarjoutui vähemmän mahdollisuuksia bassolle ja beatboxille, jotka toimivat useiden kappaleiden pohjana. Stemmaryhmät olivat myös keskenään eri kokoisia, mikä vaikutti siihen, kuinka paljon tilaisuuksia stemmaryhmän sisällä yksittäiselle laulajalle

tarjoutui. Esimerkiksi bassossa ja beatboxissa oli vain kolme laulajaa, kun taas sopraanossa laulajia oli useimmiten kahdeksan.

5.3.3 Johtajan rooli ja vaihtumisen vaikutukset Vocal Paintingissä

Kuorossa olemisen aikana haastateltavat olivat työskennelleet eri VOPA-johtajien kanssa. Kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että johtajan vaihtumisella oli vaikutus VOPAn tekemiseen. He näkivät suurina eroina johtajien käsialan sekä musiikillisen estetiikan. Johtajien väliset erot näkyivät myös siinä, mitä merkkejä kukin johtaja käytti mieluiten. Haastateltava B koki, että johtajien omat musiikilliset estetiikat näkyivät esimerkiksi musiikillisten valintojen, kuten moodien ja tahtilajien valinnoissa.

VOPAssa koettiin olleen rajatut mahdollisuudet sille, paljonko yksittäisellä laulajalla oli valtaa vaikuttaa. Johtajalla oli pääasiassa vastuu ja päätösvalta siitä, mitä tapahtuu. Kahdenkymmenen laulajan ryhmässä ei olisi haastateltava A:n mielestä ollut mahdollista ottaa jokaiselta ideaa mukaan yksittäiseen, VOPAn avulla improvisoituun kappaleeseen. Hän koki, ettei VOPAn ollut tarkoitus olla yksittäisen rivissä olevan laulajan hetki vaikuttaa kaikkeen ympärillä tapahtuvaan. Kuoronjohtajan tehtävänä oli huolehtia kokonaisuudesta ja sovittaa laulajien tuomat ideat yhteen toimivaksi kokonaisuudeksi. Haastateltava C koki, että VOPAssa toteutettiin johtajan taiteellista visiota, jotta se pysyisi kasassa. Hänen mukaansa päätösvalta oli johtajalla, joka saattoi tilanteesta riippuen pyytää laulajilta ideoita:

Se on kuitenkin sen VOPAn liidaajan taiteellinen visio, jota siinä toteutetaan, että se pysyy jotenkin kasassa. En koe, että VOPAssa olisi tarkoitus tehdä sellaista improvisaatiota, että joku vaan seisoo edessä ja näyttää välillä, että laulakaa hiljempaa. Vaan se pointti on nimenomaan se, että se on jonkun käsissä se kokonaisuus. Mutta sitten voidaan pyytää elementtejä kuorolaisilta. (Haastateltava C)

Haastateltavat olivat sitä mieltä, että merkkien näyttämässä oli eroja, vaikka ne ovatkin universaalit ja niiden näyttämistavat olivat ennalta määritetyt. Liikkeen pehmeys ja tarkkuus vaikuttivat siihen, miten merkkien osoittamia toimia toteutettiin. Johtajan käsiala vaikutti myös siihen, että ymmärsikö kuorolainen itselleen tuttua merkkiä, jos oli tottunut näkemään sen hieman eri tavalla toteutettuna. Haastateltava C koki, että uuden johtajan käsialaan kesti tottua ja etenkin siirtymät merkistä toiseen saattoivat olla johtajien välillä

hyvinkin erilaisia. Haastateltavat mainitsivat, että tästä syystä uuden johtajan kanssa työskentely tuntui aluksi jännittävältä. Toisaalta haastateltava B oli kokenut tämän aiheuttaneen erityistä aktiivisuutta, kun piti keskittyä löytämään itselleen tutut elementit toisen käsialasta. Jotkut merkit myös muistuttivat vahvasti toisiaan ja tämä tuntui haastateltavista hämmentävältä uuden johtajan kanssa työskennellessä. Esimerkkeinä mainittiin merkit *spoken word*, *a-vokaali* sekä *freestyle*, jotka ovat eleiltään samantyylliset, mutta toimintoina hyvin erilaiset.

Kuoron- ja musiikinjohtamisessakin havaittavat erot näkyivät haastateltava C:n mukaan myös siinä, miten eri johtajat näyttivät merkkejä ja merkeistä toiseen siirtymisiä. Hän uskoi näiden erilaisten johtamiskäsialojen vaikuttaneen myös siihen, miten VOPAssa luotu musiikillinen materiaali soi. Johtajan merkkien näyttämisen terävyys vaikutti siihen, miten kuorolainen toteutti merkin antamia ohjeita. Myös haastateltava B koki, että johtajien elekielissä on eroja. Hän koki, että joidenkin johtajien merkkien näyttämisen elekieli oli pienieleisempää kuin toisten. Tämä oli aiheuttanut paikoitellen pelkoa siitä, ettei pysy mukana. Toisaalta hän koki, että merkit olivat lähtökohtaisesti ymmärrettävissä riippumatta siitä, kuka edessä oli johtamassa.

Pitkäaikainen yhteistyö tietyn johtajan kanssa auttoi kehittämään kyvyn aistia ja ennakoita johtajan musiikillisia valintoja. Kuorolaiset oppivat tunnistamaan ja tulkitsemaan myös johtajan non-verbaaliset viestit. Johtajan esteettisen ajattelun ymmärtäminen helpotti osallistumista VOPaan. Tuttu johtaja tunsi millaiset merkit ja merkkiyhdistelmät olivat ryhmälle tuttuja ja mitkä taas eivät. Silloin kuorolaiset osasivat tarjota sellaista musiikillista materiaalia, mitä ajattelivat johtajan pyytävän. Kuten seuraavasta sitaatista käy ilmi, uuden, itselleen tuntemattoman johtajan kanssa saattoi jännittää sitä, ettei ymmärrä mitä kuorolaiselta pyydetään:

Jos ajatellaan että VOPA on kieli, niin sit mä ajattelen, että jokaisella johtajalla on oma slangi. Että millaisia juttuja hän yleensä tekee. Mitkä on niitä hänen niinku taipumuksia siinä mihin suuntaan hän menee. Ja on se käsitys siitä, että millaista tuolta ehkä voisi tulla. Ja se luottamus rakentuu siinä, että jos on semmoinen olo että mä tunnen mitä toi tekee ja toi tuntee mut, niin mulle ei ehkä heitetä mitään sellaista mihin, tai tälle porukalle ylipäättään, ei ehkä heitetä mitään sellaista mikä ei lähde. (Haastateltava A)

Uuden johtajan kanssa saatettiin kokea tarvetta osoittaa omaa osaamista, mitä tutumman johtajan kanssa ei samalla tavalla ollut. Tutumpi johtaja osasi ennustaa, millaiset merkit todennäköisesti ymmärretään ja hänellä oli tuntemus siitä, millaiset asiat olivat ryhmälle haastavia. Uuden johtajan kanssa kuorolainen saattoi kokea epäselvyyttä siitä, millaista osaamista ja materiaalia häneltä vaadittiin, mikä lisäsi VOPA-tilanteen jännittävyyttä. Luottamus kuorolaisten ja johtajan välillä rakentui siitä, että johtaja tunnisti ryhmänsä osaamisen ja tiesi, millaista materiaalia kuorolaiset tuottavat, mikä koettiin erityisen tärkeäksi.

6 Pohdinta

Tässä luvussa esittelen tutkimuksen kannalta tärkeät johtopäätökset. Lisäksi rinnastan tutkimuksen tuloksia teoreettiseen viitekehykseen ja pohdin tulosten merkityksiä. Tässä luvussa tarkastelen myös tutkimukseni luotettavuutta ja esitän mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

6.1 Johtopäätökset

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää, millaisia kokemuksia Vocal Paintingiin osallistuneilla laulajilla on menetelmästä. Lisäksi tutkin millaisia kokemuksia menetelmään osallistuneilla laulajilla oli improvisaation ja osallisuuden näkökulmista.

Tutkimuskysymykseni olivat:

1. Minkälaisia kokemuksia kuorolaulajilla on *Vocal Painting* -menetelmästä osana kuorotoimintaa?
 - 1.1 Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä koskien improvisointia?
 - 1.2 Minkälaisia kokemuksia osallistuneilla on menetelmästä suhteessa osallisuuden?

Yleiset kokemukset Vocal Paintingistä

Haastateltavat määrittelivät VOPAn olevan musiikillinen kommunikointiväline, jonka avulla voidaan sekä luoda musiikkia improvisaation keinoin että kommunikoida sanattomasti musiikillisia määreitä, esimerkiksi tietynlaista soundia harjoitustilanteessa. Tämän tutkimuksen kontekstissa VOPA koettiin tavoitteellisena musiikillisena toimintana, jonka kokonaisuuksia valmisteltiin yleisön eteen. Tulosten perusteella voidaan todeta VOPAn edellyttävän laulajilta merkkeihin perehtymistä, musiikinhahmotuksellisia taitoja sekä aktiivista läsnäoloa. Sen tekeminen vaatii laulajilta sekä kykyä tarjota omia luovia ideoita, että kykyä aistia, milloin on hyvä luopua omasta ideasta ja antaa tilaa muille. VOPA vaatii yhteisen kokonaisuuden hahmottamista.

Tulokset osoittavat, että VOPAlla on monia laulajalle hyödyllisiä ominaisuuksia. Se kehittää osallistujien musiikillista kuuntelukykyä ja kokonaisuuden hahmottamista. Lisäksi VOPA vahvistaa kuorolaisten musiikin hahmotustaitoja ja kuulonvaraista oppimista. VOPAn tekeminen oli monipuolistanut haastateltavien äänenkäyttötapoja ja auttanut vahvistamaan kuoron yhteistä soundia eli blendiä. VOPAn nähtiin myös tukevan kirjoitetun ohjelmiston laulamista. Haastateltavat toivat useaan otteeseen esiin, että VOPA lisäsi kuoron yhteisöllisyyttä ja vahvisti yhteenkuuluvuuden tunnetta. Kokonaisuudessaan VOPAn koettiin vaikuttaneen positiivisesti sekä kuoron toimintaan että laulajien omaan musiikilliseen kehitykseen.

Tulosten perusteella VOPA soveltuu monipuolisesti erilaisiin pedagogisiin konteksteihin. Se on tehokas työkalu musiikin hahmotustaitojen, kuten rytmikan ja stemmalaulamisen, opetteluun. VOPA toimii hyvin eritasoisten ryhmien kanssa, sillä sen avulla musiikillisen tekemiseen pääsee mukaan, vaikka musiikilliset taidot eivät olisi vielä niin kehittyneet. Toisaalta musiikillisten taitojen ollessa tarpeeksi pitkällä, VOPAn rooli on enemmän taitteellinen kuin pedagoginen. Mitä kehittyneemmät musiikin hahmotukselliset taidot ovat, sitä monipuolisemmin erilaisia merkkejä voidaan hyödyntää. Tulokset viittaavat siihen, että ryhmän musiikillisten taitojen kehittyessä VOPAn avulla voidaan toteuttaa yhä monimutkaisempia musiikillisia rakenteita ja ilmaisutapoja.

Vaikka VOPAn tekeminen koettiin monella tapaa mielekkäänä ja hyödyllisenä, sen ennalta määrättömyys aiheutti välillä epävarmuuden ja häpeän tunteita. Erityisesti taitavassa ryhmässä toimiminen saattoi lisätä painetta suoriutua korkeatasoisesti, mikä vaikutti siihen, kuinka rohkeasti laulajat heittäytyivät improvisaatioon. Ryhmä nähtiin sekä inspiroivana että paineita luovana tekijänä uuden luomisen äärellä. Lisäksi VOPA-merkkien epäselvyys ja monitulkintaisuus koettiin haasteena varsinkin VOPAn aloittamisen yhteydessä. Haastateltavat kokivat VOPAn liittyvän paljon musiikillista estetiikkaa ja sanomattomia sääntöjä, jotka laulajan on opeteltavat tunnistamaan ajan saatossa.

Tulokset osoittavat, että kuorotoiminnassa soolojen luomiseen ei tarjoutunut yhtä paljon mahdollisuuksia kuin looppien luomiseen. Tämä saattoi olla syynä siihen, että sooloihin tarttuminen koettiin haastavaksi. VOPAn koettiinkin perustuvan enemmän looppeihin kuin vapaaseen improvisointiin. Vaikka laulajat olivat alussa jännittäneet looppien luomista, harjoitusten myötä toiminnasta tuli luontevaa. Tutkimuksen valossa näyttää kuitenkin siltä, että soolojen tekemiseen ryhtyivät ensisijaisesti ne laulajat, joilla oli joko

aikaisempia kokemuksia tai valmiuksia toiminnasta. Voidaankin ajatella, että sooloihin tarttuminen olisi kaikille helpompaa, jos kaikilla laulajilla olisi tasapuoliset mahdollisuudet harjoitella niitä.

Kokemukset improvisaatiosta

Kaikilla tutkimukseen osallistuneilla laulajilla oli myönteisiä kokemuksia improvisaatiosta VOPAn yhteydessä. He kokivat sen mielekkääksi työkaluksi yhteiseen improviointiin ja se tuntui luonteelta osalta kuoron toimintaa. VOPA oli syventänyt heidän suhdettaan improvisaatioon, ja tuonut itsevarmuutta luovaan tekemiseen myös muissa konteksteissa. Tulosten perusteella VOPA näyttytyy matalan kynnyksen tapana lähestyä improvisaatiota. Lisäksi nousi esiin, että tällainen improvisaatio auttoi haastateltavia siemään keskeneräisyyttä, sillä sen tavoitteena ei ollut yksilön virheettömyys, vaan yhteisen lopputuloksen tavoittelu.

Yun ja Willingham (2013) korostavat, että toisin kuin perinteisessä kuorotoiminnassa, kuoroimprovisaatiossa on olennaista, että laulajat uskaltavat mokata ja kokeilla (Yun & Willingham 2013, 241). Tutkimustulokset osoittavat, että epäonnistumisen pelko voi estää VOPAn tekemistä. Ryhmän sisällä tulee vallita yhteinen luottamus siihen, että kaikki, mitä tuodaan yhteiseen teokseen, on riittävän hyvää. Tuloksissa korostui myös, ettei VOPAssa ole oikeaa tai väärää – laulajien tulee tehdä omat intuitiiviset valintansa ja luottaa niihin. Sekä Farrellin (2016) että Bellin (2004) mukaan kuoroimprovisaatio vaatii kuoronjohtajalta turvallisen ilmapiirin luomista. VOPAssa turvallisen tilan luominen oli haastateltavista ensiarvoisen tärkeää, jotta laulajat uskaltavat tuoda omaa luovaa puoltaan esiin.

Tutkimuksessa nousi esiin, että kuoronjohtajan rooli luovan prosessin ohjaajana on haastava. Vaikka VOPA koettiin yhteiseksi toiminnaksi, se herätti ajoittain myös sivuutetuksi tulemisen kokemuksia. Laulajat olisivat toisinaan toivoneet enemmän mahdollisuuksia uusien ideoiden luomiseen. Tulokset osoittavat, että vaikka VOPA sisältää luovuutta vaativia elementtejä, se ei välttämättä tarkoita improvisaatiota laulajien näkökulmasta. Haastateltavat eivät aina kokeneet sitä improvisaationa omalta osaltaan, vaan välillä enemmän ohjeiden toteuttamisena. Kuoronjohtaja määrittää pitkälti sen, kuinka paljon kuorolaiset pääsevät osallistumaan improvisaatioon omilla ideoillaan, minkä vuoksi

heidän roolinsa luovassa prosessissa vaihtelee. Tästä huolimatta haastateltavat kuvailivat VOPAn olevan hyödyllinen työväline improvisaation harjoitteluun.

Kokemukset osallisuudesta

Teoreettisessa viitekehyksessä esittelin Salmisen (2021b) näkemykset Raivion ja Karjalaisen (2013) osallisuuden osatekijöistä ja siitä, miten kuoropedagogi voi vahvistaa osallisuuden kokemusta. Näitä osallisuuden osa-alueita ovat hyvinvointi ja turvallisuus (*having*), toimijuus ja valtaistuminen (*acting*) sekä yhteisyys ja jäsenyys (*belonging*) (kts. Taulukko 3). Tutkimustulokset viittaavat siihen, että VOPAssa on tekijöitä, jotka voivat tukea näitä osallisuuden osa-alueita. Toisaalta VOPAssa voi olla myös tekijöitä, jotka saattavat estää osallisuuden kokemuksen toteutumista.

Tutkimuksessa laulajat kokivat turvallisuuden tunteen olleen edellytys sille, että he uskalsivat heittäytyä improvisaatiota vaativaan VOPAn. Turvallinen tila rakentui kuorolaisten keskinäisestä luottamuksesta ja arvostuksesta, sekä kuoronjohtajan ja kuorolaisten välisestä luottamuksesta. VOPAn koettiin lisäävän kuorolaisten läsnäoloa ja tuovan kuorolaisia parempaan kontaktiin toistensa kanssa kuin kirjoitetun ohjelmiston laulaminen. Lisäksi VOPAlla nähtiin myös olevan hyvinvointia edistäviä elementtejä. Nämä havainnot tukevat Salmisen (2021b) esittämiä keinoja, joilla voi vahvistaa kuorolaisten hyvinvoinnin ja turvallisuuden osa-alueita (*having*).

Tutkimustulokset korostavat VOPAn yhteisöllisyyttä vahvistavaa vaikutusta. Sen koettiin tuovan kuoroharjoituksiin leikkisyyttä, kokeilun vapautta ja yhteistä riskinottoa, mikä syvensi kuoroyhteisön yhteenkuuluvuuden tunnetta. Parhaimmillaan VOPAn nähtiin luovan kokemuksen osallisuudesta yhteiseen kokonaisuuteen. Yhteinen musisointi ja uuden musiikin luominen loivat parhaimmillaan ryhmään yhteisiä onnistumisen kokemuksia. VOPAsta tuli myös kuoron yhteinen vapaa-ajan aktiviteetti. VOPAn yhteisöllisyyttä lisäävä vaikutus voidaan nähdä vahvistavana tekijänä yhteisyyden ja jäsenyyden kokemuksille (*belonging*).

VOPAn tekeminen edellyttää laulajalta luovaa tekemistä ja heittäytymistä. Sen koettiin vastuuttavan kuorolaista enemmän kuin kirjoitetun ohjelmiston laulaminen. Parhaimmillaan VOPAn koettiin vahvistavan minäpystyvyyden kokemuksia sekä lisäävän itsevarmuutta ja musiikillista toimijuutta. Laulajalla nähtiin olevan mahdollisuuksia vaikuttaa

siihen, kuinka aktiivisesti hän osallistuu toimintaan. Haastateltavat kokivat VOPAn yhteiset tavoitteet selkeiksi: pyrkimyksenä on yhdessä luotu teos, jossa jokainen osallistuja on merkittävä. Näin VOPAn harjoittaminen voi tukea laulajan toimijuutta ja valtaistumista (acting).

Toisaalta tutkimustulokset toivat esiin myös VOPAn liittyviä riskejä laulajan toimijuuden kokemuksen rajoittumiselle. Haastateltavat kokivat VOPAn lisänneen kuorolaisten vastuuta verrattuna kirjoitetun ohjelmiston laulamiseen, mutta samalla heidän vaikutusmahdollisuutensa vaihtelivat merkittävästi. Joissain tilanteissa haastateltavat kokivat, etteivät olleet saaneet riittävästi vastuuta. Lisäksi VOPAn nähtiin aiheuttavan eriarvoisuuden kokemuksia, kun vastuu kuoron sisällä ei jakautunut tasapuolisesti. Kuoronjohtajalla koettiin olevan keskeinen rooli kuorolaisten osallistumisen mahdollistajana.

Jim Daus Hjernøe on kehittänyt VOPA-menetelmän vahvistaakseen kuorolaisten ja kuoronjohtajan yhteistä musiikillista vastuuta (The Intelligent Choir, ei pvm.). Tutkimustulokset osoittavat, että kuoronjohtajalla on merkittävä valta siinä, miten kuorolaiset voivat osallistua VOPAn tekemiseen. Haastateltavat kokivat vastuun olevan ensisijaisesti kuoronjohtajalla, joka voi halutessaan osallistaa myös kuorolaisia. Lisäksi he kokivat heijastelevansa vahvasti kuoronjohtajan estetiikkaa ja musiikillista maailmaa. Tutkimustulokset osoittavat, että VOPAn toteutus nojaa vahvasti kuoronjohtajan musiikilliseen estetiikkaan ja henkilökohtaisiin mieltymyksiin.

Johtopäätöksenä voidaan todeta, että VOPA on hyödyllinen työkalu kirjoitetun ohjelmiston työstämisen rinnalla. Se tarjoaa laulajille mahdollisuuden tuoda matalalla kynnyksellä omaa luovuuttaan esiin, ja kuorolaiset tulevat samalla kehittäneeksi musiikin hahmotuksellisia taitoja. VOPAn tekeminen koetaan koko kuoroa yhdistäväksi tekijäksi sekä tasapainottavaksi vastapainoksi valmiiksi kirjoitetun ohjelmiston tarkalle työstämiselle. Samalla VOPA asettaa kuoronjohtajalle entistä suuremman vastuun tilanteen fasilitaattorina. Mikäli uuden luomiseen tarjottu tila jakautuu epätasaisesti, voi se pahimmillaan johdattaa kuorolaisten kokemuksiin sivuutetuksi tulemisesta ja eriarvoisuudesta. Kuoronjohtajan on hyvä varmistaa, että kaikkien laulajien ääni pääsee tasapuolisesti kuuluviin.

6.2 Luotettavuustarkastelu

Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan tulee tarkastella tutkimuksensa luotettavuutta. Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta tarkastellaan usein reliabiliteetin ja validiteetin

kautta, joskin näiden käsitteiden käyttöä on myös kritisoitu, sillä laadullisessa tutkimuksessa harvoin etsitään absoluuttisia totuuksia tai oikeaa ja väärää. Tutkimusta tulisi pyrkiä arvioimaan kokonaisuutena ja katsoa, miten tutkimuksen eri osa-alueet ovat suhteessa toisiinsa. Jotta lukija voi perehtyä tutkimuksen tuloksiin, tutkijan tulee tarjota lukijoille tietoa siitä, miten tutkimus on tehty. (Tuomi & Sarajärvi 2017.) Tutkija osoittaa luotettavuutta osoittamalla, että hänen tekemänsä valinnat ja menetelmät ovat perusteltuja tutkimusongelman ratkaisemisen kannalta. Mitä tarkemmin ja selkeämmin tutkija kuvaa omaa prosessiaan, sitä luotettavampi ja läpinäkyvämpi tutkimus on. (Puusa & Juuti 2020.) Olen pyrkinyt olemaan läpinäkyvä tutkimukseni etenemisestä ja tekemistäni valinnoista sekä osoittamaan kunnioitusta tiedeyhteisöä kohtaan varmistamalla asianmukaisen viittaustekniikan käytön. Tutkimusprosessiani ja -menetelmiäni avataan tarkemmin luvussa 4.

Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan esiymmärrys vaikuttaa siihen, miten hän tulkitsee tutkittavaa ilmiötä. Tutkija ei pysty täysin irtautumaan omista ennako-oletuksistaan, mutta tutkija voi pyrkiä laajentamaan omaa käsitystään ja olemaan avoin uusille näkökohdille, joita tutkimus tuo esiin. (Puusa & Juuti 2020.) Oma asiantuntijuuteni aiheeseen vaikuttaa tutkimuksen luotettavuuteen. Toisaalta ymmärsin, mitä VOPA on, ja pystyin hyödyntämään omaa tietämystäni käsitteen määrittelyssä. Tämä kuitenkin tarkoitti, etten voinut lähestyä aihetta täysin objektiivisesti. Oma positioni teki aiheen tarkastelemisesta ulkopuolisen näkökulmasta haastavaa. Pyrin kuitenkin analysoimaan aineistoa mahdollisimman objektiivisesti ja tiedostaen oman vaikutukseni. Analysointi vaiheessa pyrin jatkuvasti palaamaan alkuperäiseen aineistoon varmistaakseni, että tekemäni tulkinnat olivat linjassa aineiston kanssa. Haastateltavat saivat myös tutustua tutkimuksen tuloksiin ennen niiden julkaisua. Halusin, että heidän ajatuksensa tulivat esiin ilman, että omat ennakkokäsitykseni vaikuttivat analyysiin liikaa.

Tutkimukseni luotettavuutta heikentää aiemman tutkimustiedon puute. Luvussa 2.1 hyödyntämäni lähteet eivät ole vertaisarvioituja, sillä kyseiseltä aihealueelta ei ollut saatavilla tällaisia lähteitä. Olen kuitenkin pyrkinyt tutkimukseni aikana avoimesti tuomaan esiin sen, että aiheesta ei vielä ole olemassa vakiintunutta tutkimuspohjaa. Käsitteen määrittelyssä olen tukeutunut vahvasti omaan asiantuntijuuteeni ja kokemuspohjaani. Minulla on kokemusta VOPAn kanssa työskentelystä usean vuoden ajalta. Olen ollut rivilaulajana sekä johtanut itse VOPAA. Olen myös työskennellyt VOPAn luoneen Jim Daus Hjernøen kanssa ja ollut seuraamassa hänen pitämiään työpajoja, jotka keskittyvät VOPA-menetelmään. Uskon oman kokemuspohjani auttaneen minua avaamaan VOPAn käytänteitä.

Hyödynsin tekoälyä tekstien kieliopillisten virheiden tarkastamisessa ja joidenkin lauseiden muotoilussa. Lisäksi pyörittelin tuloslukuni otsikoita tekoälyn avulla. Käyttäessäni kyseistä teknologiaa tiedostin sen puutteellisuuden. Kaikki lopulliset muotoilut ja ratkaisut tein itse. En syöttänyt tekoälylle mitään herkkäluonteista, kuten esimerkiksi käsittelemätöntä aineistoa tai henkilötietoja.

6.3 Tulevia tutkimusaiheita

VOPAn vähäisen tutkimuspohjan vuoksi kaikenlainen tutkimus siihen liittyen on tarpeen. Musiikkipedagogiikan näkökulmasta olisi kiinnostavaa saada tietoa siitä, miten VOPA-menetelmän soveltuu erilaisiin musiikillisiin ja pedagogisiin konteksteihin. Vielä tarkemmin olisi kiinnostavaa saada lisätietoa siitä, miten VOPAA voitaisiin hyödyntää apuvälineenä laulutekniikan opettamisessa. Kuoropedagogiikan näkökulmasta olisi kiinnostavaa saada lisää tutkimustietoa siitä, miten VOPAn toimii kuoroimprovisaation työkaluna. VOPAn ulkopuolella kiinnostaisi perehtyä tarkemmin kuorolaisten sisäisiin rooleihin sekä sanomattomiin vastuihin.

Tämän tutkimuksen tuloksista nousi esiin, miten johtajan musiikillinen estetiikka vaikutti siihen, millaista luovaa materiaalia kuorolaiset tuottivat. Johtajan roolin tarkastelu musiikin luovan tuottamisen ja improvisaation ohjaajana olisi kiinnostava tutkimuskohde. Kuoroimprovisaatiosta löytyi jonkin verran tutkimustietoa, mutta olisi kiinnostavaa saada tietää, millaisia muita työkaluja rytmimusiikin genreä edustavilla kuoroilla on improvisaatiopohjaiseen työskentelyyn. Tutkimustulokset osoittavat, että kuoronjohtajalla on iso vaikutus siihen, miten aktiivisesti kuorolaiset saavat osallistua yleiseen kuoroimintaan ja etenkin luovaan prosessiin. Tämän valtasuhteen tutkiminen olisi mielestäni tärkeää etenkin luovan tuottamisen näkökulmasta, mutta myös yleisellä tasolla.

Olisi myös kiinnostavaa syventyä tarkemmin VOPAn luomisprosessiin ja siihen vaikuttaviin tekijöihin. Haastateltavat toivat esiin, kuinka menetelmässä hyödynnetään tietynlaista musiikkityyliä tai jopa genreä. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia, mistä elementeistä tämä musiikkityyli rakentuu ja mistä se on saanut vaikutteita. Lisäksi olisi hyödyllistä saada tutkimustietoa siitä, miten VOPAA sovelletaan erilaisissa kuoroissa, ja löytyykö näiden ryhmien välillä eroja VOPAn toteuttamisessa. Erityisesti olisi mielenkiintoista analysoida, kuinka paljon johtaja vaikuttaa VOPAn luomiseen ja millainen rooli laulavalla ryhmällä itsellään on musiikin muotoutumisessa.

Lähteet

- Andean, J. 2022. Group performance paradigms in free improvisation. Organised sound : an International Journal of Music Technology, 27, 2, 106–116. Saatavilla: <https://doi.org/10.1017/S1355771823000092>
- Bell, C. L. 2004. Harmonizing and improvising in the choral rehearsal: A Sequential Approach. Music Educators Journal 90, 4, 31–36. Saatavilla: <https://research-ebSCO-com.ezproxy.uniarts.fi/linkprocessor/plink?id=46124b12-809f-3ba4-a7c2-1f945a54e580> [Viitattu 01.10.2024]
- Burnard, P. 2002. Investigating children's meaning-making and the emergence of musical interaction in group improvisation. British Journal of Music Education 19, 2, 157–172. Saatavilla: <https://doi.org/10.1017/S0265051702000244>
- Coskuner, S. 2016. Affect of sound painting lesson in increasing the motivation for listening to aleatoric music. Middle-East Journal of Scientific Research 24, 1, 15–21.
- Ekholm, E. 2000. The effect of singing mode and seating arrangement on choral blend and overall choral sound. Journal of Research in Music Education 48, 2, 123–135. Saatavilla: <https://doi.org/10.2307/3345571>
- Freer, P. K. 2010. Choral improvisation: Tensions and resolutions. The Choral Journal 51, 5, 18–31. Saatavilla: <https://www-jstor-org.ezproxy.uniarts.fi/stable/23560514?seq=10> [Viitattu 29.09.2024]
- Farrell, F. 2016. In search of a new tradition – Improvisation in choral settings. Canadian Music Educator 58, 1, 33–38.
- Hakala, J. 2018. Toimivan tutkimusmenetelmän löytäminen. Teoksessa Raine Valli (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1, Metodien valinta ja aineistonkeruu: Virikkeitä aloittelevalle tutkijalle (5. uudistettu painos.). PS-kustannus.
- Hirschorn, D. N. 2019. Research report: Vocal improvisation and the development of musical self-efficacy and musical self-image in adolescent choral musicians. The Choral Journal 60, 5, 53–62.
- Hyvärinen, M., Suoninen, E. & Vuori, J. 2021. Haastattelut. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/laadullisen-tutkimuksen-aineistot/haastattelut/> [Viitattu 03.03.2025]

- Isola, A., Kaartinen, H., Lars, Leemann., Lääperi, R., Schneider, T., Valtari, S. & Ketotokoi A. 2017. Mitä osallisuus on? Osallisuuden viitekehystä rakentamassa. Työpaperi 33/2017. Helsinki: Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. Saatavilla: https://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/135356/URN_ISBN_978-952-302-917-0.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Viitattu 15.09.2024]
- Jokinen, A. 2021. Laadullisen tutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullisen-tutkimus/laadullisen-tutkimuksen-nakokulmat/> [Viitattu 22.02.2025]
- Juhila, K. Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet. Teoksessa J. Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Saatavilla: [Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet - Tietoaarkisto](#) [Viitattu 30.10.2023]
- Karlsen, S. 2011. Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education* 33, 2, 107–121. Saatavilla: <https://doi.org/10.1177/1321103X11422005>
- Langley, D., W. 2018. Students' and teachers' perceptions of creativity in middle and high school choral ensembles. *Music Education Research* 20, 4, 446–462. Saatavilla: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2018.1433150> [Viitattu 03.02.2025]
- Leemann, L., Kuusio, H. & Hämäläinen, R.-M. 2015. Sosiaalinen osallisuus. Sosiaalisen osallisuuden edistämisen koordinaatiohanke (Sokra). Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. Saatavilla: www.thl.fi/sokra. [Viitattu 13.09.2024]
- Millà, A. 2021. Soundpainting sign language: Possibilities and connections with tactieology. *Philosophies (Basel)* 6, 3, 69. Saatavilla: <https://doi.org/10.3390/philosophies6030069>
- Minors, H.J. 2012. Music and movement in dialogue: Exploring gesture in Soundpainting. *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique* 13, 1-2, 87–96. Saatavilla: <https://doi.org/10.7202/1012354ar>
- Nuutinen, E. 2024. ”Shän on ihan power tool!” Laadullinen tapaustutkimus Vocal Paintingista musiikkikasvattajan työvälteenä. Maisterin tutkielma. Sibelius-Akatemia.
- Olsonen, I. 2024. Vocal Painting - how to make a choir improvise. *Finnish Music Quarterly*. Saatavilla: <https://fmq.fi/articles/vocal-painting-how-to-make-a-choir-improvise> [Viitattu 15.02.2025]

- Ott, C. J. 2015. Connection, communication & context: improvisation in a choral setting. *The Choral journal* 56, 1, 38–45.
- Puusa, A. & Juuti, P. 2020. Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät. *Gaudeamus*.
- Raivio, H. & Karjalainen, J. 2013. Osallisuus ei ole keino tai väline, palvelut ovat! Teoksessa Era, T. (toim.) *Osallisuus - Oikeutta vai pakkoa?* Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. 12–34.
- Salminen, S. 2021a. Kuoropedagogiikkaa uusin silmin: tavoitteena osallisuus ja taiteellinen taso. *The Finnish Journal of Music Education* 24, 1, 2018, 57–88.
- Salminen, S. 2021b. *Musiikkiharrastuksella osallisuuteen*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Siljamäki, E. 2021. Improvisaation monet mahdollisuudet musiikkikasvatuksessa: Ekologinen näkökulma kuoroimprovisaatioon ja hyvinvointiin. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Saatavilla: https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7330/HAN21_060_978-952-329-240-6_e-versio%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Viitattu 29.10.2023]
- Soundpainting. Soundpainting. <https://www.soundpainting.com/soundpainting/> Luettu 12.02.2025.
- Särkelä-Kukko, M. 2014. Osallisuuden eriarvoisuus ja eriarvoistuminen. Mistä puhumme, kun puhumme osallisuudesta? Teoksessa A. Jämsén & A. Pyykkönen (toim.) *Osallisuuden jäljillä*. Saarijärvi: Pohjois-Karjalan Sosiaaliturvayhdistys ry. 34–51.
- TENK 2023. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet. Saatavilla: https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf [Viitattu 01.03.2024]
- The Intelligent Choir. Vocal Painting App. Saatavilla: <https://theintelligentchoir.com/vocal-painting-app/> [Viitattu 30.10.2023]
- The Royal Academy of Music. The Intelligent Choir (TIC). Saatavilla: <https://musikons.dk/en/programmes/jazz-pop/innovative-choir-leading/rama-vocal-center/the-intelligent-choir-tic/> [Viitattu 01.11.2023]
- Thompson, W. 2006. *Soundpainting Workbook I : The art of live composing*.
- Tuomi, J., & Sarajärvi, A. 2017. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi (Uudistettu laitos)*. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

- Vuori, J. 2021a. Tutkimusetiikka ihmistieteissä. Teoksessa Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. (2006). KvaliMOTV- Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskunnallinen tietoarkisto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimuseiikka/tutkimuseiikka-ihmistieteissa/> [Viitattu 28.08.2024]
- Vuori, J. 2021b. Laadullinen sisällönanalyysi. Teoksessa Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. (2006). KvaliMOTV- Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskunnallinen tietoarkisto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimuseiikka/tutkimuseiikka-ihmistieteissa/> [Viitattu 17.01.2025]
- Vuori, J. 2021c. Johdatus laadulliseen tutkimukseen ja verkkokäsikirjaan. Teoksessa Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. (2006). KvaliMOTV- Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskunnallinen tietoarkisto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimuseiikka/tutkimuseiikka-ihmistieteissa/> [Viitattu 18.01.2025]
- Yerlikaya, M. & Coskuner, S. 2016. Analysis of soundpainting sign language visuals. Arts and Music in Cultural Discourse Proceedings of the International Scientific and Practical Conference 64–74.
- Yun, G. & Willingham, L. 2013. JABBLE! Choral improvisation: A model of shared leadership. The Phenomenon of Singing 9, 238–250.

Liite 1

Haastattelurunko

Taustatiedot

- Kuka olet, minkä ikäinen olet ja mitä teet?
- Musiikillinen tausta omin sanoin kuvailtuna.

- Millainen on sinun kuorotaustasi?

Mitä on Vocal Painting?

- Kuvaile omin sanoin, mitä on Vocal Painting.
- Kuvaile kuorolaisen roolia Vocal Paintingissä.
- Miten kauan ja millaisissa rooleissa olet tehnyt VOPAA?
- Millaisessa muodossa VOPAA hyödynnetään omassa kuorossasi?
- Oletko tehnyt Vocal Paintingiä muuallakin kun omassa kuorossasi? Onko kokemuksissa jotain eroja?
- Miten johtajan vaihtuminen vaikuttaa Vocal Paintingin tekemiseen?
- Millaiset asiat mahdollistavat Vocal Paintingin tekemisen? Mitä se mielestäsi edellyttää?
- Miten koet Vocal Paintingin vaikuttavan kuoron toimintaan? Esimerkkejä?
- Millaisia kokemuksia sinulla on Vocal Paintingin tekemisestä nykyään verrattuna siihen, millaista sen tekeminen oli aluksi? Onko suhtautumisesi siihen muuttunut?
- Minkälaisia haasteita koet Vocal Paintingiin liittyvän? Millaisia haastavia kokemuksia Vocal Paintingin tekemiseen omalla kohdallasi liittyy?

Improvisointi

- Koetko, että Vocal Painting on luovaa toimintaa? Miksi tai miksi ei?
- Onko Vocal Paintingin tekeminen mielestäsi improvisointia? Miksi tai miksi ei?
- Onko sinulla kokemuksia improvisoinnista tai luovasta toiminnasta osana kuoro-toimintaa Vocal Paintingin ulkopuolella?
- Millaisia kokemuksia sinulla improvisoinnista tai uuden luomisesta osana Vocal Paintingiä?
- Onko siihen liittynyt jotain haasteita?
- Oletko kokenut Vocal Paintingin muuttaneen suhtautumistasi improvisointiin tai uuden luomiseen?
- Onko Vocal Paintingin kautta improvisointi tuonut jotain muuhun musiikilliseen tekemiseesi? Jos kyllä, niin mitä?

Osallisuus

- Miten kuorolaiset osallistuvat Vocal Paintingin tekemiseen?
- Millaisia rooleja Vocal Paintingin sisällä on laulajan näkökulmasta?
- Koetko että olet päässyt osallistumaan Vocal Paintingin tekemiseen? Jos olet niin kuinka paljon?
- Koetko, että oma äänesi tulee kuulluksi Vocal Paintingin tekemisessä? Miksi tai miksi ei?
- Koetko, että kuorolainen saa vaikuttaa siihen, mitä Vocal Paintingissä tapahtuu? Miksi tai miksi ei?
- Koetko, että Vocal Painting lisää kuorolaisen vastuuta? Miksi tai miksi ei?
- Miten Vocal Paintingin tekeminen vaikuttaa mielestäsi kuorolaisten väliseen vuorovaikutukseen?
- Koetko, että Vocal Painting on lisännyt yhteisöllisyyttä kuorolaisten kesken? Miksi tai miksi ei?

Lopuksi

- Koetko, että Vocal Painting on vienyt sinua muusikkona tai laulajana eteenpäin? Jos kyllä, niin miten?
- Koetko, että Vocal Painting on vienyt kuoroa eteenpäin? Jos kyllä, niin miten?
- Onko vielä jotain mitä haluaisit kertoa omista kokemuksistasi Vocal Paintingiin liittyen?