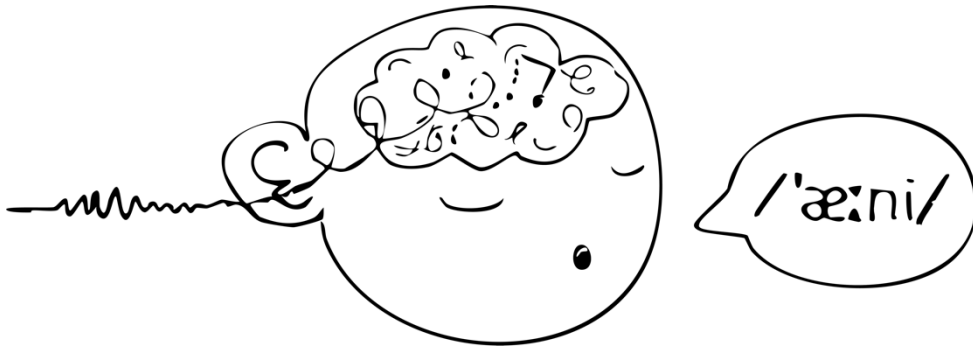


Ääni puhuttuna

Äänen sanallistamisesta, kielellistämisestä ja
merkityksenannosta

JANNA HYRYNKANGAS



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 30.4.2025

TEKIJÄ Janna Fiona Annikki Hyryn kangas	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänisuunnittelun maisteriohjelma
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Ääni puhuttuna – Äänen sanallistamisesta, kielellistämistä ja merkityksenannosta	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 67 s.
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Aikuisten tyttöjen jytähumpakerho – THE SHOW! Henna Mäki-Filppula, Janna Hyryn kangas, Pinja Juhola, Miia Junes, Minna Koponen, Toini Nissinen, Taru Tuomola. 27.2.2025 Teatterikorkeakoulu, Studio 1, Helsinki. Täytä myös erillinen kuvailutietolomake (dvd-kansi) Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>	
<p>Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa tutkin äänestä puhumista taiteellisissa työryhmissä, ääntä ilmiönä sekä siihen liittyvää käsitteellistämistä. Pohdin äänikeskustelun koettua haastavuutta, sekä mahdollisia syitä siihen.</p> <p>Kirjoitan äänisuunnittelun opiskelijan näkökulmasta ja käsittely painottuu ensisijaisesti suomenkieliseen ryhmätyöskentelyyn, mutta totean myös äänen teorian painottumisen englanninkielisiin teksteihin. Avaan ääneen liittyvää peruskäsitteistöä ja pohdin erilaisia tapoja sanallistaa ja käsitteellistää äänikokemuksia, sekä äänen subjektiivisten ja affektiivisten ulottuvuuksien vaikutuksia niihin.</p> <p>Esittelen ääntä esityksen kontekstissa, erityisesti teatteriin painottuen, sekä avaan äänisuunnittelijan keinoja vaikuttaa kuulokuvaan. Hahmottelen erilaisia tapoja sanallistaa ääntä äänikokemuksen, sen ominaisuuksien sekä lähteen mukaan ja esittelen joitain äänen kuvailemiseen liittyviä erityissanastoja. Lisäksi pohdin kielen, sanojen ja puheen merkitystä äänen käsitteellistämässä sekä kuvailemisessa.</p> <p>Esitän, että keskustellakseen äänistä on osattava kuunnella, ja koska kuuntelemisella ja kuuntelulla on määritelmästä tai määrittelijästä riippuen vivahte-eroja, esittelen tekstissäni myös joitain erilaisia kuuntelemisen moodeja.</p> <p>Ehdotan äänikeskusteluun ja ryhmätyöskentelyyn työkaluiksi vuorovaikutteisuutta, sekä dialogisuuden ja tuntoisuuden käsitteitä. Pohdin kuuntelukäytännön ja muuttuneiden ääniympäristöjemme merkitystä osana sitä, miten ääniin suhtaudutaan yhteiskunnassamme nykyaikana.</p> <p>Tuntoisuuden käsitteeseen sekä kuuntelemisen tapoihin ja merkitykseen perehtyessäni olen oppinut, että vaikka kokemusmaailmamme on visuaalisuuteen painottuvassa kulttuurissamme sidottu vahvasti näkökykyyn, liittyy tiedonmuodostuksemme ja kokemisemme kokonaisvaltaiseen keholliseen aistimiseemme. Ääniä kuuntelemalla saamme informaatiota ympäristöstämme, mikä on tiedonmuodostuksemme ja tiedon jäsentelyn kannalta keskeinen osa maailmassa olemistamme. Voimme vaikuttaa havaintoihimme tietoisella orientoitumisella äänien havainnointiin ja siten haastaa alitajuisten prosessien vaikutusta kuulokokemuksiin.</p> <p>Äänikokemusten subjektiivisten tulkintojen eroavaisuuksista huolimatta kuulemisen fysiologiset prosessit yhdistävät suurta osaa ihmisistä, ja näennäisen fyysinen ilmiö, ääni, kytkeytyy syvällisellä tavalla vuorovaikutukseemme ympäristömme ja toistemme kanssa.</p> <p>Opinnäytteeni kirjallisen osion tarkoitus on olla ymmärrettävissä myös muille, kuin äänisuunnittelijoille, joten paikoitellen siinä on oppikirjamaisia piirteitä. Olen kuitenkin pyrkinyt sisällyttämään siihen myös omia havaintojani ja kokemuksiani äänien affektiivisista vaikutuksista.</p> <p>Esittelen kirjallisen osion lopussa pääpiirteittäin opinnäytteeni taiteellisen osion, ryhmälähtöisen esityksen <i>Aikuisten tyttöjen jytähumpakerho – THE SHOW!</i></p>	
ASIASANAT Ääni, äänen sanallistaminen, kielellistämisen, merkityksenanto, äänen fysiikka, affektiivisuus, dialogisuus, subjektiivisuus, tuntoisuus, kokemuksellisuus, kuunteleminen, vuorovaikutus, kommunikaatio, taiteellinen ryhmätyö	

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	4
2. LÄHTÖKOHTIA	8
2.1. <i>Mitä ääni on</i>	10
2.1.1. <i>Objektiivisesti</i>	13
2.1.2. <i>Subjektiiivisesti</i>	14
2.1.3. <i>Esityksessä</i>	15

3. KUUNTELEMINEN	18
4. ÄÄNEN SANALLISTAMINEN	20
4.1. <i>Ääntä kuvaavia erityissanastoja</i>	22
4.2. <i>Äänen kuvailemisen strategioita</i>	24
4.2.1. <i>Äänikokemuksen kuvaileminen</i>	25
4.2.2. <i>Äänen ominaisuuksien kuvaileminen</i>	26
4.2.3. <i>Äänilähteen kuvaileminen</i>	27
4.3. <i>Eli ehkä sittenkin?</i>	29

5. ÄÄNISUUNNITTELIJAN KEINOJA VAIKUTTAA KUULOKUVAAN	31
6. ÄÄNESTÄ PUHUMINEN TAITEELLISISSA TYÖRYHMISSÄ	34
6.1. <i>Äänisuunnittelusta ja äänentoistosta puhumisesta</i>	36
6.2. <i>Miten ja mistä ehkä kannattaisi puhua</i>	39
6.2.1. <i>Dialogisuus</i>	42
6.2.2. <i>Tuntoisuus</i>	44
6.2.3. <i>Vuorovaikutteisuus</i>	46

7. KYSYMINEN ÄÄNISUUNNITTELIJAN TYÖKALUNA	48
8. LOPUKSI	51
9. TAITEELLINEN OPINNÄYTE	54
9.1. <i>Aikuisten tyttöjen jytähumppakerho – THE SHOW!</i>	54

10. KIITOKSET	63
LÄHTEET	64
LIITTEET	66

1. JOHDANTO

Olen pitkään pohtinut, miksi äänestä keskustellaan taiteellisissa työryhmissä niin vähän. Huomaan usein kaipaavani työryhmissä työskennellessäni syvällisempää yhteistä keskustelua äänistä ja äänisuunnittelusta. Olen havainnut, että työryhmissä kokemus äänen merkityksestä ilmiönä, tai esityksen kontekstissa esimerkiksi dramaturgisena työkaluna, ei ole aina jaettu. Työryhmissä, joissa olen toiminut äänisuunnittelijana, ääni on usein sivuutettu dramaturgisissa keskusteluissa, tai keskustelua on käyty tavalla, jonka olen kokenut hämärtävän taiteellista toimijuuttani, ja asettavan minut suunnittelijan sijaan teknisen toteuttajan rooliin.

”Voisiko tässä kohtaa olla ruoskan iskun ääniä?”

”Tässä voisi olla jotain iloista ääntä.”

Ihmettelin äänikeskustelun vähäisyyttä jo kandidaatin tutkintoni aikana, jolloin kirjoitin opinnäytteeni äänisuunnittelijan roolin ”hämäisyydestä”. Silloin ehdotin mahdolliseksi selitykseksi äänikeskustelun vähäisyydelle melko yleisesti jaettua kokemusta siitä, että äänistä on vaikea keskustella. Koska äänistä keskustelu työryhmissä on yhä edelleen tuntunut epämääräiseltä, on opinnäytteeni kirjallisen osion tarkoituksena tutkia, miten äänestä puhutaan tai millä tavoilla äänestä on mahdollista puhua, ja sitä kautta pyrin hahmottamaan, mistä ääntä koskevan keskustelun haastavuuden kokemus voisi johtua. Määrittääkö keskustelua yhteisen kielen tai sanaston puuttuminen? Minkälaisin keinoin keskustelua voisi kenties lisätä, ja voisivatko nämä keinot auttaa tarkentamaan äänestä käytävää keskustelua?

Opinnäytteeni alkuperäinen ajatus oli tutkia äänen sanallistamista ja sen mahdollista haasteellisuutta. Koska kokemukseni äänen sanallistamisen haasteista liittyvät ensisijaisesti äänistä puhumiseen taiteellisissa työryhmissä, on opinnäytteen painopiste siirtynyt pikemmin äänen merkitykseen ilmiönä sekä osana esitystä. Keskeisiksi kysymyksiksi ovat nousseet varsinaisen äänen sanallistamisen sijaan äänen affektiiviset mahdollisuudet sekä äänistä puhuminen osana taiteellista ryhmätyötä. Osa keskustelun haasteista onkin paikantunut äänistä keskustelemisen sijaan työryhmän yhteiseen,

prosessissa muodostuvaan kieleen: erilaisten valintojen ja niiden taustojen sanoittamiseen tai sanoittamattomuuteen ja eri osa-alueiden väliseen kommunikaatioon.

Kommunikaatiomme perustuu kieleen. Kieli on monimutkainen symbolien ja merkitysten verkosto, joka elää ja muuttuu tarpeiden mukaan. Havaintojen jakaminen on yhteisten merkitysten välittämistä, ja jos havaitsemisemme on puutteellista, ei sanavarastostamme kenties löydy merkityksiä jaettavaksi. Kokemusmaailmamme on länsimaisessa ajattelussa sidottu vahvasti visuaalisiin aistiärsykkeisiin, joille ääni jää helposti toissijaiseksi. Suhtautumisemme ääniin on yhteiskunnan ja teknologisen kehityksen myötä muuttunut – vaikka äänet yhä välittävät tietoa ympäristöstämme, emme havainnoi niitä yhtä tarkkaavaisesti kuin ennen, sillä olemme tottuneita jatkuvaan meluun. Elämme lisäksi visuaalisen viriketulvan aikakautta, sillä älylaitteet ja digitaaliset mainostaulut vyöryttävät verkkokalvoillemme jatkuvaa videoiden ja kuvien virtaa.

Äänen sanallistaminen on yllättävän monimutkaista: ääni on subjektiivisuuden, mielipiteiden ja tunteiden värittävä muodoton kokemus. Tiedonmuodostuksemme kuitenkin kytkeytyy visuaalisten ärsykkeiden lisäksi hyvin vahvasti myös äänien välittämiin affekteihin sekä tuntoisuuteen. Affekteihin ja tuntoisuuteen liittyvät kokemukset ovat usein melko vaikeasti sanallistettavia, epämääräisiä tuntemuksia. Ehkä pohjimmiltaan kyse onkin siitä, miten alitajuisia monet ääneen liittyvistä prosesseista ovat.

Aina äänikeskustelun ongelma ei siis ole sen puute, vaan ehkä enemmän laatu – se, miten keskustelu keskittyy lähinnä subjektiivisiin kokemuksiin yksittäisistä äänistä ja jättää pidemmät äänelliset kuljetukset ja äänen affektiiviset ominaisuudet huomiotta. Tällainen keskustelu ei välttämättä tarjoa äänisuunnittelijan kannalta olennaista informaatiota. Alun perin epäilin, että ongelma paikantuisi kielen ja äänen väliseen suhteeseen, mutta tätä opinnäytettä kirjoittaessa olen havainnut, että äänellisiä ilmiöitä on myös mahdollista käsitteellistää ja sanallistaa hyvinkin tarkasti, joten pohdin mahdolliseksi selitykseksi myös sitä, että äänelliset ilmiöt ja niitä havainnollistavat käsitteet ovat vain rajatun joukon kiinnostuksen kohteena.

Uskon, että taiteellisissa työryhmissä keskustelua hyödyttäisi perehtyminen äänellisiin termeihin. Toivonkin, että opinnäytteeni olisi ymmärrettävä myös muille, kuin äänisuunnittelijoille, joten voidakseni käsitellä äänien sanallistamista, kielellistämistä ja äänistä puhumista, koen tarpeelliseksi esitellä ääneen liittyvää peruskäsitteistöä. Määrittelen siis, mitä tarkoitan äänellä niin objektiivisesti, subjektiivisesti, kuin osana esitystä. Esittelen äänisuunnittelun keinoja ja pohdin miten äänisuunnittelija voi edesauttaa ääntä koskevaa vuoropuhelua. Lisäksi pyrin avaamaan äänen merkitystä osana esityksen dramaturgista kokonaisuutta, ja hahmottelen mahdollisia työkaluja äänikeskustelun käymiseksi – haaveilen, että voisin opinnäytteessäni löytää kysymyksiä ja lähestymistapoja helpottamaan äänestä kommunikoimista.

Käsittelen opinnäytteessäni rinnakkain sekä äänen sanallistamista että merkityksenantoa erilaisissa konteksteissa. Äänen sanallistaminen liittyy äänitapahtumien kuvailemiseen ja merkityksenanto siihen, mitä informaatiota äänet meille välittävät ja miten sitä tulkitsemme, eli mitä äänet meille tarkoittavat tai mitä ne meissä herättävät. Molemmissa on siis sinänsä kyse kielellistämisestä, mutta ero on siinä, sanallistetaanko ääniä pyrkimyksenä välittää tietoa niiden laadusta, siis siitä, miltä ne kuulostavat, vai siitä, mitä äänet meille merkitsevät.

Tutkin aihetta äänisuunnittelun opiskelijan näkökulmasta. Viitekehyksenäni toimii äänisuunnittelu esittävässä taiteissa erityisesti teatterin kontekstissa, hieman myös tanssia sivuten. Keskityn ensisijaisesti suomenkieliseen keskusteluun, mutta osa ääneen liittyvistä termeistä on myös lainasanoja.

Keskeisimpiä lähteitä, joiden kanssa keskustelen: Säveltäjä Päivi Takala käsittelee väitöstutkimuksessaan *Äänen tunto: Elokuvaäänien kokemuksellisuudesta ääntä suhteessa elokuvaan*, mutta monet hänen esittämistään ilmiöistä ja käsitteistä on havaittavissa ja sovellettavissa myös esittävien taiteiden äänisuunnittelun kontekstissa. Helka-Maria Kinnusen väitöstutkimus ”Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa” ehdottaa työryhmien yhteiseksi työkaluksi dialogisuuden käsitettä – ajattelen, että juuri dialogisuus voisi olla avain keskusteltaessa äänestä taiteellisissa ryhmäprosesseissa. Musiikin tohtori, musiikkikasvattaja Olli-Taavetti Kankkunen käsittelee väitöskirjassaan kuuntelukasvatuksen merkitystä suomalaisessa perusopetuksessa, ja

uskon, että monet havaitsemistani ilmiöistä suhtautumisestamme ääneen voivat liittyä juuri kuuntelukasvatuksen asemaan yhteiskunnassamme. Lisäksi keskeiseksi lähteeksi nimenomaan äänellisen merkityksenannon suhteen on noussut kanadalaisen säveltäjä, ääniteknologi ja pedagogi Andrew Czinkin maisterintyö *Sound Means: Towards an Epistemology of Auditory Experience*.

Eli jotenkin näin: Miten ääntä voi ylipäättään sanallistaa? Miten keskustella äänestä taiteellisessa työryhmässä? Voisiko äänestä keskustelemalla selkeyttää äänisuunnittelijan roolia työryhmässä tai lisätä muun työryhmän ymmärrystä äänestä ja sen mahdollisuuksista? Onko keskeistä puhuminen, vai ennemminkin kuunteleminen – dialogisuus, subjektiivisuus, tuntoisuus, kokemuksellisuus?

2. LÄHTÖKOHTIA

Opiskellessani Teatterikorkeakoulussa äänisuunnittelun koulutusohjelmassa kandidaatin- ja maisterintutkintoa olen toiminut äänisuunnittelijana niin ryhmä- kuin tekstilähtöisissä produktioissa. Olen toteuttanut äänisuunnittelun neljään näytelmään ja yhteen tanssiesitykseen, joissa yhtä lukuun ottamatta työryhmät ovat koostuneet yksinomaan opiskelijoista. Yhdessä produktioista näyttelijät, valosuunnittelija ja minä olimme opiskelijoita, muut ammattilaisia. Lisäksi olen toiminut äänisuunnittelun assistenttina ammattilaisista koostuvassa työryhmässä. Tätä opinnäytettä kirjoittaessani olen mukana koreografian taiteellisen opinnäytteen työryhmässä äänisuunnittelijana. Opiskelijastatus määrittää siis kokemuksiani ja havaintojani merkittävällä tavalla.

Tarkastelen ääntä ensisijaisesti opiskeluaikaisten työryhmien kontekstissa. Koulussa työryhmät koostuvat pääsääntöisesti opiskelijoista, joten havaintoni työryhmien suhtautumisesta ääneen eivät välttämättä kuvasta alalla yleisesti vallitsevia asenteita, vaan heijastavat ensisijaisesti opiskeluun liittyvää toimintaa ja liittyvät varmasti myöskin omiin tapoihini toimia ja sanottaa työskentelyäni.

Opiskelijatyöryhmissä on ymmärrettävää, että keskittyminen on nimenomaan omassa osa-alueessa; keskeneräisyys on osa oppimisprosessia ja vaikuttaa myös siihen, kuinka tietoisia työryhmässä ollaan eri osa-alueiden merkityksestä osana esityksen kokonaisuutta. Toisaalta keskustelut niin opiskelija- kuin ammattilaiskollegoiden kanssa ovat osoittaneet, että kokemus äänikeskustelun haastavuudesta on myös jaettu ja jossain määrin yleinen ilmiö. Vastaavia epämääräisyyksiä äänistä keskustellessa on noussut esiin myös niissä työryhmissä, joissa on toiminut ammattilaisia.

Uskon, että jossain määrin äänen sanallistaminen ja siihen liitetty haastavuuden kokemus liittyvät äänen subjektiiviseen ja melko abstraktiin luonteeseen. Ääni on arkisessa kokemusmaailmassamme näkymätöntä, eivätkä sen kvalitatiiviset ominaisuudet ole yhtä helposti havaittavia ja objektiivisesti kuvailtavissa, kuin vaikkapa kuvien tai objektien visuaaliset ominaisuudet. Takala esittää, että näköaisti ja visuaalisuus on nostettu länsimaisessa filosofiassa ylimmäksi aistiksi, jolloin ääni on aina näköaistille alisteisessa asemassa, ja ehdottaa äänen teoriassa havaittavan aukon

liittyvän tähän historialliseen asetelmaan (Takala 2014, 27). Puuttuuko meiltä kenties tämän vajavaisen teorian takia sanoja, joilla kuvailla ääntä tarkasti – onko kielen ja äänen välinen yhteys lähtökohtaisesti saavuttamattomissa?

Oma taustani on musiikissa, ei niinkään teatterissa – vuosien musiikkiharrastuksen myötä musiikkitermit ovat minulle jossain määrin tuttuja ja äänellisen ilmaisuni voisi yksinkertaistaen kuvailla sijoittuvan musiikillinen–ei-musiikillinen-akselilla sen musiikilliseen pätyyn. Äänimaailmani on usein hyvinkin musiikillista: käytän materiaalina tyypillisesti melodisia elementtejä, harmonioita, rytmejä sekä musiikkisampleja, joista on tunnistettavissa soittimia. Tämä saattaa kehystää materiaalini kuulijan mielessä musiikiksi, vaikka rakenteellisesti usein rikonkin perinteisiä musiikillisia kaavoja ja käytän musiikkia pikemminkin materiaalina äänimaisemien rakentamisessa. Olen toki myös säveltänyt ja tuottanut esityksiin perinteisiäkin rakenteita noudattavia kappaleita, joko yksin tai yhteistyössä esimerkiksi muusikoiden kanssa.

Kenties musiikista onkin helpompi keskustella kuin ei-musiikillisista äänistä. Musiikin kuunteleminen on läsnä arjessamme – altistumme musiikille päivittäisessä elämässämme välillä tahtomattammekin esimerkiksi ruokakaupassa tai julkisilla kulkuvälineillä matkustaessa. Musiikinopetus alkaa jo peruskoulussa, missä musiikkia kuunnellaan ja analysoidaan, joten musiikinteorian peruskäsitteet, kuten duuri ja molli ovat monille tutumpia ja helpommin ymmärrettäviä, kuin äänen kokemisen psykologiaan, fysiologiaan ja (psyko)akustiikkaan liittyvät käsitteet.

Opiskellessa työnkuvaani äänisuunnittelijana kuuluu taiteellisen suunnittelun, eli äänellisen sisällön tuottamisen ja valitsemisen lisäksi niin äänentoistojärjestelmän suunnitteleminen, rakentaminen, kaluston roudaaminen kuin äänien ajaminen esityksissä. Dramaturgi ja kirjoittaja Juha-Pekka Hotinen kutsuu näitä tehtäviä ”toteuttaviksi, suorittaviksi tehtäviksi” (Hotinen 2002, 351). Miellän tehtävät tärkeäksi osaksi työskentelyäni, koska ne mahdollistavat äänen käyttämisen taiteellisen ilmaisuni välineenä. Silloin, kun muu työryhmä ajattelee nämä toteuttavat tehtävät ainoaksi tehtäväkseni ja mieltävät äänien ideoimisen ja ehdottamisen kuuluvan kaikille, koen kadottavani osan taiteellisesta, luovasta toimijuudestani.

Teatteriäänisuunnittelija Saija Raskulla ja yhteisöteatteriohjaaja Kati Sirén esittävät, että lähtökohtaisesti teatteriesityksiä valmistetaan moniammatillisena, luovana ryhmätyönä (Raskulla & Sirén 2023, 18), joten uskon, että työskentelyä auttaisi, että ymmärrys kaikista esityksen osa-alueista olisi jaettua. Kenties koulutuksessa olisi paikka tällaiselle osa-alueet ylittävälle ”perusopetukselle”.

Taiteellisessa ryhmätyössä äänisuunnittelijan tehtävä tuntuu usein sekoittuvan ääniteknikon rooliin eikä taiteellisen suunnittelun ja dramaturgisen ajattelun osuutta äänisuunnittelijan työnkuvassa ymmärretä. Ehkä juuri siksi olen toistuvasti perustellut itselleni, miksi olen äänisuunnittelijana ensisijaisesti taiteellinen suunnittelija, ja että äänellinen ilmaisuni on perustava osa esityksen kokonaisdramaturgiaa.

Äänellä voi vaikuttaa katsojan tunteisiin ja siihen, mihin tai kehen esityksen näkökulma paikantuu. Äänellä voi välittää hahmojen sisäistä maailmaa, luoda jännitteitä ja purkaa niitä. Äänellä voi korostaa ja häivyttää, ilmentää aikaa ja paikkaa sekä muutoksia niissä. Nämä kaikki ovat osa esityksen kokonaisdramaturgiaa, ja vaikei kaikkea voi aina ennakoida ja ennalta määrittellä, olisi äänen ilmaisuvoima ja dramaturgiset mahdollisuudet mielestäni tärkeä tiedostaa taiteellisissa työryhmissä.

Ääni on sekä fysikaalinen ilmiö että ajallisuuden, tilallisuuden ja kehollisuuden määrittämä subjektiivinen kokemus ja minulle sen hahmottaminen on vaatinut aikaa. Lähdän siis liikkeelle äänen määrittelemisestä niin ilmiönä, kuin esityksen kontekstissa, voidakseni sitten pureutua varsinaiseen aiheeseeni, eli siihen, miten äänistä puhutaan.

2.1. Mitä ääni on

Ääni on värähtelyä välittäjäaineessa, kuten ilmassa tai vedessä, minkä ihmiskorva muuttaa erilaisten solujen ja hermojen avulla aivoissa muodostuvaksi kuulokokemukseksi; kokemus äänestä syntyy kuuloaivokuorella, minne se päättyy biosähköisenä informaationa kuulo- eli Cortin elimen kautta kuulohermoja pitkin aivorungon kuulotumakkeiden ja väliaivojen talamuksen kautta. Talamus ohjaa aistihavainnot aivokuoren oikeille alueille. Kuulorata on myös yhteydessä tunteiden säätelykeskukseen, limbiseen järjestelmään ja mantelitumakkeeseen, mikä viittaa ihmisen prosessoivan ääniä tunteiden, muistin ja huomion keskittämisen kautta.

Keskushermosto luokittelee äänet merkityksellisiksi ja merkityksettömiksi aiempien kokemustemme perusteella, eivätkä kaikki äänet täten saavuta tietoisuuttamme. (Peltomaa & Saine 2014, 81–83) Czink kuvaa, että limbinen järjestelmä on keskeinen nimenomaan ajatusten, ideoiden ja konseptien muodostamisen kannalta, eikä siis liity vain välittömiin tarpeisiimme (Czink 2013, 12).

Kuulon avulla saamme informaatiota ympäristöstämme, ja äänet ovat läsnä kaikkialla. Hiljaista ei ole edes kaiuttomassa tilassa, jonka sanotaan olevan hiljaisin mahdollinen tila, vaan sielläkin kuulemme oman kehomme ääniä: hengityksen, sykkeen, veren kohinan korvissa, syljen liikkumisen suussa ja nielaisemisen äänet. Seuraavaksi hiljaisinta sanotaan olevan lumisessa metsässä, missä lumi ja ympäröivät puut absorboivat, kirjaimellisesti siis imevät, eli vaimentavat paljon ääniä. Oman kokemukseni mukaan metsä tuntuukin jopa hiljaisemmalta, kuin oman sisäisen äänimaisemani kyllästämä kaiuton huone, sillä metsässä hiljaisuus on täynnä luonnon ääniä. Talvisessa metsässä talvitakin ja toppahousujen kahina ja korvia peittävä pipo myös vaimentavat oman kehon ääniä – luonnon äänet ympärillä tuntuvat äänekkäältä hiljaisuudelta.

Ihminen on evolutiivisesti erikoistunut kuulemaan ja kuuntelemaan toisia ihmisiä: ihmisen kuulo on herkimmillään sillä taajuusalueella, mille ihmispuhe sijoittuu. Kuuloa voi myös harjaannuttaa: esimerkiksi ammattimuusikko voi harjoittelun myötä havaita musiikista enemmän yksityiskohtia kuin harjaantumaton kuuntelija. Yksilölliset erot kuulemisessa niin fyysisesti kuin harjaantuneisuudessa vaikuttavat siihen, mitä ääniä havaitsemme ja minkälaisiin asioihin äänessä kiinnitämme huomiota. (Peltomaa & Saine 2014, 81–83)

On siis varsin ymmärrettävää, että äänisuunnittelija voi havaita äänissä ominaisuuksia, jotka jäävät muilta työryhmässä huomaamatta, sillä heidän huomionsa saattaa suuntautua esityksin muihin osa-alueisiin. Koska prosessoimme kuulokokemuksia omien huomioidemme, muistojemme ja tunteidemme kautta, perustuvat havaintomme ja kokemuksemme ensisijaisesti henkilökohtaisiin käsityksiimme ja tunteisiimme, eli äänen kokeminen on hyvin subjektiivista – ”Ääni kantaa sisällään syvälle ruumiiseen

kietoutuneita merkityksiä. Ne eivät ole pelkästään tunteita, emootioita, vaan ennen kaikkea jäsentynyttä tietoa maailmasta.” (Takala 2014, 61).

Teemu Taira kuvailee affekteja esipersonallisena aine-energiana ja intensiteettinä, erona emootioihin, jotka ovat ”sosiaalisia, affektien osittaisia ilmauksia” (Taira 2007, 49). Tieteen termipankin affektiteorian kuvauksen mukaan äänien ja erityisesti musiikin välittämät tunteet vaikuttavat kehoomme ja tunteisiimme, ja nämä tunnetilat muokkaavat reaktioitamme ja tulkintojamme maailmasta (Tieteen termipankki). Nämä mekanismit ovat kollektiivisia ja hyvin alitajuisia, eli emme välttämättä tiedosta, kuinka vaikkapa ympäristön äänet meihin vaikuttavat. Esimerkiksi luonnon äänet voivat nostattaa eri ihmisissä hyvin erilaisia tunnetiloja: usein äkillinen ukkosen jyrähdys aiheuttaa jännitystä tai pelkoa, mutta joissain se saattaa herättää myös mielenkiintoa ja innostusta.

Äänet assosioituvat eri ihmisillä erilaisiin asioihin, kuten muistoihin. Esimerkiksi itselleni tervapääskyjen sirkutus aiheutti pitkään voimakasta haikeuden tunnetta. Kului useampi vuosi, ennen kuin tajusin yhdistää tämän haikeuden tunteen siihen, että olin eräänä alkukesänä muuttanut paikkakunnalta toiselle tervapääskyjen sirkuttaessa. Tervapääskyjen ääni oli siis yhteydessä muutokseen ja luopumiseen. Nyt olen asunut yli vuosikymmenen alueella, jossa pesii paljon tervapääskyjä, ja niiden ääni tuo jälleen mieleen lähinnä lämpimät kesäpäivät – lintujen äänet viestivät vuodenaikojen rytmisestä vaihtelusta.

Usein äänien vaikutus tunnetiloihimme on kuitenkin paljon epämääräisempää ja vaikeammin sanallistettavissa. Merkitykset voivat olla niin moniulotteisia, ettei niitä välttämättä tavoita sanoilla. Ääni toimii alitajuisella ja affektiivisella tasolla, eikä ole siis vain kuultava ilmiö, vaan myös kokonaisvaltaisesti koettavia tuntemuksia. Takala toteaa, että vaikka äänen herättämät kysymykset on usein sivutettu alitajuntaan ja tunteisiin liittyvänä, juuri kokemuksellisuus on merkitysten muodostumisen kannalta ensisijaista (Takala 2014, 61). Äänet eivät ainoastaan kerro meille ympäristömme tapahtumista, vaan ovat olennainen osa sitä, miten olemme maailmassa ja ymmärrämme itseämme suhteessa siihen. Czink kuvaa, että muodostamme suhteen fyysiseen tilaan

ympäristön äänien kautta – suhteemme äänympäristöömme on kriittinen tekijä maailman ymmärtämisessä (Czink 2013, 22).

2.1.1. Objektiivisesti

Puhekielessä ääni viittaa yleensä korvan havaitsemaan ääneen, eli kuulokokemukseen. Fyysisesti ajateltuna ääni on välittäjäaineessa etenevää värähtelyä, siis paineenvaihtelua. Ihmisääni muodostuu, kun ilma kulkee keuhkoista äänihuulien ja suun ja nenän kautta ulos ja äänihuulet värisevät aikaansaaden värähtelyä. Äänen perusmuoto on yksittäinen ääniaalto, siniääni eli äänes, mutta luonnossa äänet koostuvat useista osäänneksistä: äänen perussävelestä sekä harmonisista tai epäharmonisista yläsävelistä.

Äänen taajuus kuvaa pohjimmiltaan ääniaaltojen värähtelyn nopeutta, joka vaikuttaa siihen, kuinka korkeana tai matalana havaitsemme äänen: nopeampi värähtely tuottaa korkeamman äänen, ja hitaampi värähtely matalamman äänen. Taajuutta mitataan hertseissä (Hz). Äänen voimakkuutta, eli kuinka kovana tai hiljaisena äänen havaitsemme, mitataan desibeleissä (dB), joka on suhteellinen mittayksikkö. Äänen dynamiikalla viitataan voimakkaiden ja hiljaisten äänien suhteisiin ja vaihteluun.

Myös ympäristö vaikuttaa siihen, miltä ääni kuulostaa. Äänen heijastumista pinnoista kutsutaan kaiuksi ja erilaiset pinnat heijastavat ääntä eri tavoin: huokoiset tai pehmeät pinnat absorboivat ja siten vaimentavat ääniä ja suuret, kovat pinnat heijastavat sitä. (mm. Augoyard & Torgue 2005, 113) Mitä suurempi tila, sitä pidempi aika äänen ja heijastuksen välillä, eli pidempi kaiku. Viive taas on audioprosessointitekniikka, missä ääni toistetaan jonkin ajan kuluttua uudestaan kerran tai useammin – viive ja kaiku tuntuvat joskus keskusteluissa sekoittuvan toisiinsa. Tehosteena käytettävään viiveeseen viitattaessa käytetään usein englanninkielistä sanaa ”delay”. Viiveellä voidaan tarkoittaa myös äänentoistoon liittyvää viivettä äänessä, kun eri etäisyyksillä olevista kaiuttimista toistettu ääni saavuttaa kuulijan hieman eri aikaan.

Tulkitsemme ääniä aistiemme ja aivojemme avulla ja äänen piirteet vaikuttavat siihen, millaisena äänen koemme. Esimerkiksi äänen taajuus vaikuttaa siihen, kuinka voimakkaana sen koemme: korkeammat taajuudet tuntuvat samalla äänenpainetasolla kovemmilta kuin vastaavan voimakkuuden matalammat äänet. Korkeimpien ja

matalimpien äänien sävelkorkeutta voi olla vaikea hahmottaa. Samat äänen ominaisuudet voivat yksilön kokemuksesta ja ympäristöstä riippuen herättää hyvinkin erilaisia tuntemuksia.

Koska ihmisellä on kaksi korvaa eri puolilla päätä, ääni saapuu eri korviin hieman eri aikaan, ja pystymme niin sanotun suuntakuulon avulla päättelemään, mistä suunnasta ääni kuuluu. Lisäksi ääntä harvoin kuullaan muista äänistä irrallisena, vaan sen kanssa samanaikaisesti kuuluu myös muita ääniä: ympäristön ääniä, ihmisten ja muiden elollisten ääniä, sähkö- ja ilmastointilaitteiden ääniä. Lähes samalla taajuudella soivista äänistä erotamme vain voimakkaamman. Psykoakustiikka tutkii näitä äänien havaitsemiseen ja tulkitsemiseen liittyviä ilmiöitä.

2.1.2. Subjektiivisesti

Siihen miten reagoimme ääniin vaikuttavat kaikki kokemuksemme: se, missä olemme syntyneet, mitä olemme kokeneet, tunteneet ja aistineet. Kokemuksemme ja muistomme vaikuttavat meihin usein niin alitajuisesti, ettemme aina edes tunnista, minkälaisia kehollisia ja psykologisia reaktioita äänet meissä herättävät.

Äänien havaitsemiseen, eli kuulokokemukseen vaikuttavat yksilölliset eroavaisuudet niin fysiologisesti kuin harjaantuneisuudessa ja tottumuksissa. ”Kuulo vaihtelee yksilöstä toiseen sen mukaisesti, kuinka sitä käytetään ja minkälaisessa ympäristössä se kehittyy. Aivot harjaantuvat parhaiten kuulemaan ääniä, joita niille eniten tarjoillaan.” (Peltomaa & Saine 2014, 85) Lisäksi kuulohavaintoja ja niiden herättämiä tuntemuksia muovaavat esimerkiksi esteettiset mieltymykset ja maku.

Myös kulttuurisidonnaisuus vaikuttaa kokemukseemme äänestä. Ranskalainen filosofi, musikologi ja kaupunkisuunnittelija Jean François Augoyard sekä ranskalainen muusikko Henry Torgue esittävät, että puheen kehityksen kytkös äidinkieleen vaikuttaa siihen, miten suhtaudumme puheäänien korkeuteen – eri kielet suosivat eri taajuuksia. (Augoyard & Torgue 2005, 53). Myös Kankkunen esittää, että ”kulttuurineutraalia ääntä ei ole: emme ainoastaan havaitse värähtelyjä, vaan ymmärrämme ja annamme äänelle subjektiivisia ja yhteisöllisiä, kokemuksellisia ja kulttuurisesti assosioituja sosiaalisia merkityksiä” (Kankkunen 2018, 116).

Äänien toiminnallinen ja symbolinen arvo on ollut jaettu ja koko yhteisön muovaama jo metsästäjä-keräilijäyhteisöissä (Augoyard & Torgue 2005, 3). Kuuloaisti onkin tietyllä tapaa primitiivinen aisti, sillä historiallisesti se on ollut merkittävässä roolissa ihmisten selviytymisen kannalta välittäen informaatiota ympäristöstämme. Takala toteaa, että vaikka teoreettista pohjaa äänien yhteiselle kokemiselle on vaikea löytää, äänien kokeminen kuitenkin myös yhdistää meitä, niin arjessa kuin taiteen kontekstissa (Takala 2014, 24). Äänen kokemuksellisuudesta johtuvista yksilöllisistä eroista huolimatta fysiologisesti ja neurologisesti ajatellen kuulokokemukset muodostuvat hyvin samankaltaisesti.

Czink esittää, että näennäisen fysiologisella kuulemisen tapahtumalla on merkittäviä vaikutuksia tietoisuuteemme itsestämme, sekä käsitykseemme maailmasta. Vaikka tieto on lähtökohtaisesti sidoksissa näkökulmaan, ei kaikki tieto kuitenkaan ole puhtaasti subjektiivista. Suuri osa tiedostamme on jaettua, sillä tapamme saada tietoa maailmasta on kehollisuutemme kautta samankaltaista – hermostomme, aivojemme toiminta ja korviemme sijainti eri puolilla päätä määrittävät, miten kuulokokemus muodostuu. (Czink 2013, 19–20) Kenties eroavaisuudet äänien kokemisessa syntyvätkin juuri toiminnasta, siis siitä, kuinka tietoisesti suhtaudumme prosesseihin, joiden avulla saamme tietoa.

Tätä taustaa vasten keskeiseksi nouseekin ero kuuntelun ja kuulemisen välillä. Suomalaiset musiikkitieteilijät Tuomas Eerola ja Kai Tuuri esittävät, että kuuleminen on passiivista äänen vastaanottamista, kun taas kuunteleminen on intentionaalista ja tarkkaavaista äänikokemukseen perustuvaa merkitysten luomista. Sama ääni voi vaikuttaa meihin eri tavoilla riippuen siitä, miten sitä kuuntelemme. Ääniä ei myöskään havaita irrallisina tapahtumina, vaan ne liittyvät aina tiettyyn tilanteeseen, ympäristöön ja vuorovaikutukseen. (Eerola & Tuuri 2012, 138)

2.1.3. Esityksessä

Tutkija ja luennoitsija George Home-Cook esittää, että teatteriesityksen kokeminen ja havaitseminen tapahtuu hetkessä, ei vain katsomalla tai kuulemalla, vaan myös tietoisesti kuuntelemalla ja kokonaisvaltaisesti aistimalla. Tässä lähtökohtaisesti

monitulkintaisessa havaitsemisprosessissa ovat keskeisessä roolissa myös esityksessä havaittavat äänet. (Home-Cook 2015, 7–9)

Kaikenlaiset esityksen aikana kuultavat äänet muodostuvatkin osaksi esityskokemusta – myös esimerkiksi yleisön äänet ovat osa esityksen tapahtumallista luontoa. Olen jakanut äänen esityksen kontekstissa kolmeen kategoriaan: akustiset äänet, kaiutinäänet sekä tilan äänet.

Akustiikalla voidaan viitata ääntä tutkivaan tieteenalaan ja vaikkapa huoneakustiikkaan, mutta esityksen kontekstissa sanalla akustinen viitataan usein ääniin, jotka tuotetaan ilman sähköistä vahvistusta. Toimiva sana akustisen tilalle voisi olla myös esimerkiksi suora ääni, mutta koen akustisen olevan silti toimivampi, sillä jokaiseen suoraan ääneen vaikuttaa myös tilan akustiikka, kuten kaiut, joten koen selkeäksi jaottelun kaiutinääni – akustinen ääni.

Suuri osa esitysten akustisista- sekä kaiutinäänistä ovat osa esityksen äänisuunnittelua; kolmantena kategoriana ovat tilan äänet, eli äänet, joihin ei välttämättä ole mahdollista vaikuttaa.

1. Akustiset äänet.

Akustisesti tuotetut äänet ovat usein hyvin keskeinen osa esityksiä, sillä ne kytkeytyvät vahvasti niin esiintyjien kehollisuuteen, esitystilaan kuin esityksen materiaalisuuteen – akustiset äänet ovat myös poikkeuksetta läsnä esityksessä kuin esityksessä, sillä kaikki toiminta niin näyttämöllä kuin yleisössä synnyttää jonkinlaista ääntä.

Akustiset äänet voivat olla esimerkiksi esiintyjien tuottamia kehon ääniä, kuten hengitys, puhe, laulu, yskiminen tai taputus, tai ne voivat syntyä vuorovaikutuksesta tilan ja siellä olevien materiaalien ja esineiden kanssa, kuten askeleet lattialla, seinän koputtaminen, tuolin liikuttaminen lattiaa vasten tai ovien avautuminen ja sulkeutuminen.

Erilaiset pinnat ja materiaalit vaikuttavat syntyvän äänen laatuun, joten myös lavastuksellisilla valinnoilla voidaan vaikuttaa esityksen äänelliseen estetiikkaan. Akustisia ääniä voidaan tuottaa myös soittimilla ja niitä voi tuottaa esiintyjien lisäksi vaikkapa äänisuunnittelija tai -teknikko.

Akustisia ääniä synnyttää kaikkien tilassa olevien ihmisten (ja muiden elollisten) toiminta, kuten yleisön puhe, nauru, hengitys, yskähdykset, aplodit ja liike. Mitä

enemmän tilassa on ihmisiä, sitä enemmän siellä on myös ääniä vaimentavaa massaa, mikä on hyvä huomioida esitystä suunnitellessa, sillä esimerkiksi musiikki kuulostaa hiljaisemmalta täydessä, kuin tyhjässä salissa. Yleisön aplodit voivat myös peittää esityksen ääniä, mikä voi vaikuttaa esiintyjiin, mikäli äänien kuuleminen on keskeistä esimerkiksi toiminnan kannalta. Yleisön reaktiot, kuten aplodit voivat vaikuttaa myös kohtausten kestoihin ja tunnelmaan.

Akustisia ääniä voidaan myös vahvistaa sähköisesti, jolloin yleisössä voidaan suoran äänen voimakkuudesta ja etäisyydestä yleisöön riippuen kuulla joko sekä suora- että kaiutinaäni, tai pelkkä vahvistettu kaiutinaäni.

2. Kaiutinaäni

Kaiuttimesta toistetut äänet ovat usein hyvin keskeinen osa esityksen äänimaisemaa – monesti äänisuunnittelijan työn ajatellaankin olevan lähinnä kaiuttimista kuultavan materiaalin valitseminen, tuottaminen ja järjestäminen.

Kaiutinaänillä voidaan täydentää, peittää tai vahvistaa akustisesti syntyviä ääniä ja luoda erilaisia tunnelmia ja paikkoja. Kaiuttimista voidaan toistaa erilaisia ääniä, kuten äänimaisemia, äänitehosteita, mikrofoneilla vahvistettuja esiintyjien tai instrumenttien ääniä tai musiikkia. Musiikki voi olla valmista ”listamusiikkia” tai esitystä varten sävellettyä.

3. Tilan äänet

Teatteritekniikan äänet, kuten valaisimet, savukoneet, tuulettimet ja erilaiset liikkuvat lavarakenteet, pyöröt ja nostimet ovat usein yllättävän äänekkäitä, erityisesti kun niitä on päällä samanaikaisesti useita. Teatteritekniikan äänet ovat osa esityksen äänellistä maisemaa siinä missä kaiutinaänetkin, ja niihin voi suhtautua eri tavoin, esimerkiksi pyrkimällä peittämään niitä, tai vaikkapa korostamalla niitä mikrofonien ja äänentoiston avulla.

Tilan tekniikan äänet, kuten ilmastointi- ja sähkölaitteet tuottavat myös ääntä, ja vaikkei niihin välttämättä aina kiinnitetä erityisemmin huomiota, vaikuttavat nekin tilan äänelliseen luonteeseen.

Tilan ulkopuolelta kantautuvat äänet, kuten liikenteen melu tai ulkopuolella olevien ihmisten keskustelu voivat myös kantautua esitystilaan ja ne voivat muistuttaa esityksen ulkopuolisesta maailmasta tai luoda kokemukseen esitystilaa laajentumisesta sen seinien ulkopuolelle.

3. KUUNTELEMINEN

Vaikka emme voi sulkea korviamme ääniltä, kuten voimme sulkea silmämme, pystymme silti jättämään valtavan määrän ympäristömme äänistä huomiotta. Aivomme suodattavat jatkuvasti ääniä, jotka ne tulkitsevat epäolennaisiksi, esimerkiksi vaarattomiksi. Czink esittää, että auditiivinen kokemisemme on alitajuista ja sen huomioiminen jää taka-alalle keskittyessämme toimintaamme – otamme aistihavaintomme itsestään selvinä (Czink 2013, 54).

Kuuntelumme on siis usein passiivista – vastaanotamme ääniä, mutta emme tarkastele niitä tietoisesti. Tämä tottumus voi osin selittää, miksi ääni-informaatioon suhtaudutaan toisinaan merkityksettömänä, ja miksi hienovaraisimmat äänelliset nyanssit jäävät helposti huomaamatta. Äänien havainnointi vaatii niiden tietoista tarkkailemista, siis kiinnostusta ja orientoitumista tietoiseen kuuntelemiseen. Äänien vaikutukset ja niiden syvempi merkitys jäävät usein vaille huomiota, koska emme kuuntele, vain kuulemme.

Kuunteleminen vaatii aktiivisuutta ja äänien tietoista tarkkailemista, siis pysähtymistä havainnoimaan – ei vain vastaanottamaan, vaan myös kokemaan ja analysoimaan ääniä. Amerikkalaisen tieteen ja teknologian filosofin Don Ihden mukaan kuuntelemalla voi havaita asioita, joita ei voi nähdä, samoin kuin äänettömiä, mutta visuaalisesti ilmeneviä asioita voi havaita näkemisen kautta. Ääntä voi ajatella tapahtumana, jonka vaikutuksia havaitsemme – samalla tapaa, kuin tuulen voi nähdä sen vaikutuksissa, kuten heiluvissa puun lehdyissä. Fenomenologinen kuuntelu edellyttää äänien tietoisesta tarkastelusta lisäksi tietoisuutta uskomuksista ja ennakkokäsityksistä, jotka voivat vaikuttaa siihen, millaisena äänet kuulemme. (Ihde 2007, 50–52) Kuunteleminen ei ole siis vain aistimista, vaan tietoista toimintaa, jossa ääni on osa kokonaisvaltaista tapaamme jäsentää maailmasta saatavaa tietoa.

Äänimaisematutkimuksen saralla on jo pitkään kehitetty erilaisia kuunteluharjoitteita, joissa havainnoidaan ympäristön ääniä ja määritellään niitä erilaisin kriteerein, kuten etäisyyden, kestojen ja toistuvuuden kautta. Kankkunen selittää Pauline Oliveroksen syväkuuntelun (Deep Listening) olevan kuuntelutapahtumaan keskittymistä, jonka ideaalina on äänen älyllisen tarkastelun ja kehollisen kokemuksen yhdistäminen ja jota harjoittaessa on mahdollista saavuttaa tietoa äänestä itsestään. Keskeistä ei ole niinkään henkilökohtainen, vaan yhteisöllinen kokemus – kuuntelemista ajatellaan laajemmin vuorovaikutuksena. (Kankkunen 2018, 120)

Myös Czink korostaa kuuntelemisen vuorovaikutteisuutta ja esittää, että kuuleminen luo yhteyden itsemme ja muiden, merkkien ja tarinoiden välille. Kuuntelemista voi siis ajatella myös mahdollisuutena syventää yhteyttämme sekä ympäristöömme että toisiimme. Tietoisesti kuuntelemalla voimme havaita sellaisiakin ääniä, jotka saattaisivat passiivisesti kuunnella jäädyä huomioimatta. Äänet voivat välittää tietoa ympäristömme tilasta, ja kuunteleminen on keino jäsentää tätä tietoa. Korvaa voikin ajatella kuuntelemisen mahdollistavan objektin sijaan tiedon tuottajana. Miten ja mitä kuuntelemme, on keskeinen osa sitä, miten ymmärrämme maailmaa ympärillämme, ja paikkaamme siinä. (Czink 2013, 24; 54)

Kankkunen esittää, että ääneen liittyvä tieto on sosiokonstruktivismin mukaisesti yksilöiden ja yhteisön yhdessä rakentamaa, joten kuuntelutaitoa voidaan sekä oppia että opettaa. (Kankkunen 2018, 197) Hän kuvailee myös äänen affordanssi-luonnetta, eli opittua tapaa, miten ja minkälaisella toiminnalla reagoimme ääniin ja esittää, että myös näiden reaktioiden havaitsemista ja tulkitsemista voidaan oppia. (Kankkunen 2018, 115). Kuuloaisti on toisaalta myös erehtyväinen: selektiivinen kuulo vaikuttaa siihen, mihin kuulemistamme asioista keskitämme huomiomme –vaikka voimme kuulla useita ääniä yhtenä kokonaisuutena, korvallamme on myös taipumus suosia ääniä toisten äänien kustannuksella (Augoyard & Torgue 2005, xiv; 74).

Home-Cook esittelee teoksessa *Theatre and aural attention* Pierre Schaefferin neljä kuuntelemisen moodia: kuunteleminen, havaitseminen, kuuleminen ja ymmärtäminen. Kuunteleminen viittaa kuulokokemukseen, havaitseminen passiiviseen havainnointiin, joka ei tähtää kokemuksen käsitteellistämiseen, kuuleminen viittaa huomion kiinnittämiseen äänien ominaisuuksiin ja laatuihin, ja ymmärtäminen semanttiseen merkityksenantoon. Michel Chion on luokitellut näiden neljän moodin pohjalta kolme kuuntelemisen intentiota, joiden pohjalta Home-Cook esittää kolme kuuntelemisen tapaa: kausaalinen, eli pyrkimys ymmärtää ilmiötä selittäviä syitä, semanttinen, pyrkimys ymmärtää tiettyjä merkityksiä, sekä tiivistetty, pyrkimys havaita ääni itsensä. (Home-Cook 2015, 139–140)

Kuunteleminen–kuuleminen sanapari tuntuukin painottuvan eri yhteyksissä eri tavoin. Itsekin ajattelen äänien ja ääniympäristön havainnoinnin yhteydessä kuuntelemisen tietoisena ja kuulemisen passiivisena toimintana, mutta toisaalta ihmisten välisen dialogin yhteydessä (kappaleessa 6) miellän kuuntelemisen passiivisempänä ja kuulemisen syvällisempänä sanotun omaksumisena – ”I hear you”.

4. ÄÄNEN SANALLISTAMINEN

Tässä kappaleessa pohdin äänen sanallistamisesta yleisellä tasolla ja esittelen esimerkkejä sanallistamiseen vakiintuneista sanastoista. Esimerkkien jälkeen esittelen kehittämäni jaottelun äänen sanallistamisen strategioista kolmeen kategoriaan sen mukaan, minkälaisen ilmiöiden perusteella ääntä usein sanallistetaan: äänikokemuksen kuvaileminen, äänen ominaisuuksien kuvaileminen ja äänilähteen kuvaileminen.

Äänten kokeminen liittyy niin valtavaan merkitysyhteyksien verkostoon, että äänistä keskusteleminen objektiivisesti on haastavaa – voi olla hyvin vaikea sanallistaa, miksi jokin ääni tuntuu vaikkapa kiinnostavalta tai ahdistavalta. Äänen sanallistaminen on myös tilannesidonnaista ja siihen vaikuttaa olennaisesti mitä ääntä sanallistetaan – esityksen kontekstissa puhutaan usein hyvin toisentyyppisistä äänistä kuin arkisissa tilanteissa, kuten kotona naapurista kuuluvaa kolinaa puolisolle kuvailtaessa.

Alun perin ajattelin, että äänistä käytävän keskustelun haastavuus paikallistuisi nimenomaan kielen ja äänen väliseen kommunikaatiokatkokseen, eli että kielessämme olisi jonkinlainen aukko äänien sanallisen kuvaamisen alueella. On kiinnostavaa, miten pystymme foneettisia kirjoitusasuja tulkitsemalla lausumaan meille entuudestaan vieraita, vieraskielisiä sanoja, mutta emme osaa pukea joitain kuulemistamme äänistä sanoiksi ainakaan, mikäli sanallistetun äänen ja sen kuvailun tulisi olla laadullisesti yhteneväisiä.

Tietynlaiset raamit äänen sanallistamiseen asettavat käytössämme olevat aakkoset: suomen kielessä kirjaimia on 28 ja erot niiden äänellisten nyanssien välillä ovat melko hienovaraisia. Selkein kuultava ero on ”pehmeältä” kuulostavien vokaalien ja ”kovalta” kuulostavien konsonanttien välillä ja siitä edelleen pehmeiden ja kovien konsonanttien välillä. Vokaalitkin sisältävät suhteellista informaatiota taajuuksista, sillä vokaalit muodostetaan asettamalla suu ja kieli eri asentoihin, mikä vaikuttaa ääniväylän muotoon ja kokoon ja siten resonanssiin, eli eri vokaaleissa korostuvat eri formantit. Karkeistetusti ii kuulostaa korkeammalta kuin yy, uu kuulostaa matalammalta kuin yy ja oo uutakin matalammalta.

Käytössä olevista aakkosistamme on mahdollista muodostaa sanoja: virallisesti Suomen kielen sanastossa on noin sata tuhatta sanaa, mutta sijamuodot mukaan lukien sanoja on jopa 1,5 miljoonaa (Kinnunen 2025). Suomen onomatopoeettisen sanaston tutkimuksen alalta tohtoriksi väitellyt Jeongdo Kim käsittelee äännesymboliikan typologiaa sanojen semiotiikkaa käsittelevässä pro gradu tutkielmassaan ja esittää, että kielestämme löytyy äänneasullaan ilmaisevia sanoja, eli ekspressiivisanoja, jotka on mahdollista jakaa edelleen onomatopoeettisiin sanoihin, joissa ääntä jäljitellään fonologisesti, sekä deskriptiivisiin sanoihin, joissa jäljittely kohdistuu olemuksen tai tuntemuksen jäljittelyyn. Deskriptiivisanat ovat siis sävyltään affektiivisia ja siten onomatopoeettisia sanoja subjektiivisempia, mutta näiden välinen ero ei ole aina tarkkaa. (Jeongdo 2013, 11, 14)

Kirjaimet ja sanat siis itseasiassa mahdollistavat hyvin yksityiskohtaisenkin äänellisen informaation välittämistä ja kielemme on varsin ketterä tapa jakaa ja kuvailla havaintojamme. Kielestämme löytyy paljon yllättävänkin täsmällisesti myös ääniä kuvaavia sanoja ja monet sanat liittyvät semioottisesti äänellisiin ominaisuuksiin eli sinällään ääni ja kieli ovat myös vahvasti kytköksissä. Onomatopoeettiset sanat pyrkivät äänneasullaan jäljittelemään äänen ominaisuuksia ja perustuvat äänen imitoimiseen (Kim, 2019), eli ne pitävät sisällään informaatiota siitä, miltä ääni kuulostaa: humina, humm humm.

Ihmisiäänellä voi matkia monenlaisia ääniä, ja imitoiminen voi olla hyödyllinen keino välittää tietoa äänellisistä ominaisuuksista. Kaikkien havaitsemiemme äänien imitointi täsmällisesti ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä ihmisäänen taajuusalue sijoittuu noin 80 ja 10 000 hertsin alueelle ja pystymme havaitsemaan ääniä 20–20 000 hertsin alueella. Imitoiminen ei myöskään ole suoranaisesti äänen sanallistamista, eikä äänen sanallistetun muodon välttämättä tarvitse kuulostaa samalta, kuin miltä itse ääni kuulostaa, ja silti sanallistettu kuvaus voi välittää tietoa äänen laadusta tai ominaisuuksista. Kun imitoiminen ei onnistu, voimme käyttää sanoja, ja mikäli yksittäistä ääntä ei voi kuvata yhdellä sanalla, voimme kuvailla sitä monipuolisemmin useita eri sanoja käyttäen.

Puheilmaisulla voidaan lisäksi välittää erilaisia, esimerkiksi affektiivisiä merkityksiä muillakin kuin äänneisiin ja äänneyhdistelmiin liittyvillä keinoilla, kuten intonaatioita eli sävelkulkuja, rytmiä, kestoja, nopeutta ja sävyä säätelemällä. Näiden prosodiaksi kutsuttujen foneettisten keinojen hyödyntämistä käytetään esimerkiksi puheen tehon ja vaikuttavuuden tavoittelussa. (Tieteen termipankki) Prosodian keinoin voidaankin tehostaa sanojen ilmaisuvoimaa myös äänien kuvailuissa.

4.1. Ääntä kuvaavia erityissanastoja

Erilaisia äänellisiä ilmiöitä käsitteellistävästä sanastosta löytyy arkikielisten äänisanojen lisäksi niin äänimaisemateorian, kuin musiikintutkimuksen alueelta. Esittelen tässä niistä joitain esimerkkejä.

Kirjasta *Sonic Experience: A Guide to everyday sounds*, löytyy varsin kattava listaus erilaisista äänellisistä ilmiöistä (”sonic effects”), missä on määritelty erilaisia ääneen liitettyjä termejä kaikuisuudesta anamneesiin, kompressioon ja doppler-ilmiöön. Kirjoittajat määrittelevät listauksen työkaluksi kuultavan ääniympäristön aistimisen ja toiminnan, havainnoinnin ja käsitteellistämisen sekä analyysin ja luovan toiminnan yhdistämiseksi (Augoyard & Torgue 2005, 11) ja se onkin varsin pätevä tapa tutustua erilaisiin äänellisiin ilmiöihin sanallistettuina, joskin joidenkin sen määritelmien ymmärtäminen vaatii mielestäni jonkin verran perehtyneisyyttä äänen peruskäsitteistöön. Vastaavaa, yhtä kattavaa listausta ei löydy suomenkielisenä, mikä on melko tyypillistä ääneen liittyvän teorian suhteen – suuri osa teoriasta on englanninkielistä ja melko raskassoutuista ainakin omasta näkökulmastani äänen parissa työskentelevänä.

Säveltäjä Pasi Lyytikäinen tutkii tohtorintutkielmassaan hälyisyyttä ja määrittelee sävelien, hälyn ja melun eroja: **sole** kuvaa ääntä, joka muodostuu samanaikaisesti hälyn ja sävelen kaltaisista äänistä. **Sävel** on ääni, joka on *määritelty* säveleksi ja joka on säännöllinen, säilyttää taajuutensa ja siniäännet pois lukien sisältää jonkin verran hälyä; **häly** on säveltasoltaan määrittymätön ääni ja **melu** ei-toivottu ääni, joka voi olla mitä vain edellä mainituista. (Lyytikäinen 2025, 24–25)

Myös musiikin puolelta löytyy hyvinkin tarkkoja äänellisiin ominaisuuksiin liittyviä termejä. Musiikkitermejä on listattu esimerkiksi pianopedagogi Hilikka Piipposen internetsivuilla: osa niistä liittyy soittajan toimintaan, kuten **attacca**: ”jatketaan ilman keskeytystä osien välillä”, tai tempoon liittyviä määritteitä kuten **allegro**: ”nopeasti”, sekä adjektiivien kautta, jokseenkin tulkinnanvaraa jättävinä kuvauksia, kuten **dolce** – ”suloisesti”, tai äänen voimakkuutta kuvaamaan: **mezzopiano** ”melko hiljaa” (Piipponen 2016).

Musiikkitermeistä voi jossain tilanteissa olla hyötyä äänestä keskustellessa, mutta tämä sanasto on hyvin vahvasti alaan liittyvää, usein italiankielistä, erityissanastoa eikä siten kovin laajasti käytössä lukuun ottamatta joitain poikkeuksia, kuten kappaleen nopeutta kuvaava **tempo**. Lisäksi musiikkitermeissä on myös päällekkäisyyksiä, kuten hitaasti soittamista kuvaavat **lento**, **adagio** sekä **largo**, ja näiden erilaisten kuvauksien vivahdeerojen tunteminen vaatii jo melkoista perehtymistä.

Myös audiofiilien, eli äänentoistojärjestelmiä harrastavien parissa, on oma, käyttöön vakiintunut, äänentoiston laatua kuvaavien ilmausten sanasto. Audiophile on -sivuston koostaman listauksen sanat eivät sinänsä välttämättä ole erityisen ilmaisuvoimaisia, mutta keskeistä niissä on nimenomaan niiden vakiintuminen käyttöön – alan harrastajat ymmärtävät, miltä kuulostaa ”**crisp**” eli kirkas tai sen vastakohta ”**muddy**” eli mutainen tai epäselvä. Jotkut sanoista ovat melko yksiselitteisiä, kuten ”**natural**”: kuulostaa siltä miltä ”pitääkin”, eli samalta kuin ääni kuulostaisi luonnossa, mutta jotkut määritelmistä on toisaalta melko tulkinnanvaraisia ja kenties kuulijan mieltymyksistä tai kuulosta riippuvaisia, kuten ”**balance**”, eli miten eri taajuudet ovat suhteessa toisiinsa tasapainoissa. (Audiophile on, s.a.)

Lintuharrastajien ja -asiantuntijoiden parissa lintujen laulua kuvaavat sanat välittävät hyvinkin tarkkaa informaatiota sekä äänestä, että sen äänilähteestä. Jotkut näistä kuvauksista, kuten talitiaiseen viittaava ’**ti-ti-tyy**’, ovat yleiskielessäkin niin vakiintuneita, että moni saattaa tunnistaa niistä jopa lintulajin. Talitiaisen tuottama ti-ti-tyy kuulostaa tietenkin hyvin erilaiselta, kuin ti-ti-tyy ihmisen sanomana, sillä lintujen äänentuottamisrakenne poikkeaa omastamme merkittävästi – on huomattavasti

helpompaa sanoa ti-ti-tyy, kuin matkia talitiaisen ääntä täsmällisesti, vaikka sitäkin taitoa monet ovat hioneet hämmentävän tarkaksi.

Sanastoa ja käsitteistöä siis on olemassa, mutta usein ne liittyvät vahvasti eri alojen asiantuntijuuteen tai harrastuneisuuteen. Monet äänien kuvailemiseen käytetyistä sanoista liittyvät nimenomaan tällaisiin erityissanastoihin, eivätkä niiden merkitykset ole kovin laajalti tunnettuja. Keskeistä niissä tuntuukin olevan nimenomaan sanojen vakiintuminen käyttöön – äänikokemuksista keskustelemista hankaloittaa, etteivät kaikki ääneen liittyvät käsitteet ole yleistietoa, vaan iso osa tiedosta on melko eriytynyttä pienen piirin erityissanastoa.

4.2. Äänen kuvailemisen strategioita

Äänen kuvailemiseen vaikuttaa, kuvailemmeko ääntä, jonka kuulemme kuvailuhetkellä, ääntä, jonka olemme kuulleet aiemmin, vai ”kuviteltua” ääntä, jonka kuvittelemme mielessämme ilman tarkkaa referenssiä tietystä äänestä, kuten esimerkiksi ohjaajan ehdottaessa esitykseen ääntä, jota ei vielä ole tuotettu: ”tähän kohtaan voisi tulla sellaista ahdistavaa ääntä”.

Jos kuvailemme ääntä, jonka kuulemme kuvailuhetkellä, pystymme todennäköisesti kuvailemaan sitä tarkemmin, kuin muistiin palautettua ääntä kuvaillessamme.

Kuvaillessamme ääntä, jonka olemme kuulleet aiemmin, kuvailemme muistoa äänestä, ja äänen kuvaus liittyy kenties enemmän tuntoisuuteen tai kokemuksellisuuteen, kuin äänessä varsinaisesti kuultaviin ominaisuuksiin. Kuviteltujen äänien kuvaukset liittyvät yleensä vahvasti johonkin tavoiteltuun affektiin tai assosiaatioihin, ja ovat usein hyvin epämääräisiä.

Välillä äänikokemukselle ei tahdo löytyä sanoja, vaan adjektiivit ja kuvaukset tuntuvat kiertävän ääntä sitä oikein tavoittamatta. Sanallistamiseen voi käyttää erilaisia strategioita, joita esittelen seuraavaksi: 1. äänikokemuksen kuvaileminen, 2. äänilähteen kuvaileminen sekä 3. äänen ominaisuuksien kuvaileminen. Jossain määrin näiden kategorioiden välillä on myös päällekkäisyyksiä: se millaisena äänen koemme, voi liittyä äänen ominaisuuksiin ”kova ääni”.

4.2.1. Äänikokemuksen kuvaileminen

Koska kokemuksemme äänistä ovat subjektiivisia, on niiden kuvaileminen analyttisesti ja yksityiskohtaisesti jossain määrin haastavaa. Pyrkiessämme kuvailemaan ääntä analyttisesti tulemme usein käyttäneeksi ilmaisuja, jotka eivät lopulta ole niin tarkkoja, kuin kuvittelemme, sillä yhdelle kiinnostava ääni saattaa olla toiselle epämiellyttävä. Mielestäni monitulkintaisetkin pyrkimykset sanallistaa ääniä ovat silti tärkeä askel äänien analyttisemmän tarkastelun ja äänistä puhumisen suuntaan.

Äänien kuvaileminen nimenomaan äänikokemuksen ja sen herättämien tunteiden ja mielikuvien kautta on hyvin tyypillinen tapa pyrkiä välittämään ääneen liittyviä ominaisuuksia ja yksityiskohtia käyttämällä etuliitteenä esimerkiksi adjektiiveja, kuten tumma, ilmava, rauhallinen, painostava. Kuvauksissa käytetyt adjektiivit ovat usein juuri tunnesanoja, kuten ”ahdistava ääni”, mutta joskus myös visuaalisia ominaisuuksia, kuten värejä tai muotoja kuvaavia sanoja ”kulmikas ääni”.

Äänen laatuun liittyvät adjektiivit voivat myös välittää olennaista tietoa kuvatusta äänestä. Esimerkiksi adjektiivi ’musiikillinen’ viittaa jonkinlaiseen sävelisyyteen ja erottaa äänen hälystä, ’rytmisyys’ voi puolestaan viitata jonkinlaiseen toisteisuuteen, pulssiin tai sykkeeseen erottaen äänen yksittäisestä tai pitkään samanlaisena pysyvistä staattisesta äänestä.

Ääniä kuvaillaan myös vertailun, vertauskuvien sekä assosioimisen kautta. Kuvaus ”ääni, kuin kivi kolahtaisi metalliin” voi synnyttää jossain määrin yhteneviä mielikuvia äänestä, vaikka kyseinen ääni voikin syntyä hyvin monella eri tapaa, ja siten se voi kuulostaa todella monenlaiselta. Vertauskuvat ovat silti varsin tehokas tapa luoda mielikuvia sen kautta, mitä ääni muistuttaa.

Adjektiivien ja tunnesanojen lisäksi ääniä kuvaillaan usein myös affektien kautta, eli kuvailemalla laajemmin äänen herättämiä tuntemuksia. Jotain yhtäläisyyttä tuntuukin olevan affektien ja äänien välillä: affekti on vaikeasti hahmottuvan äänikokemuksen tapaan määrittymättömämpi ja vaikeammin sanallistettavissa, kuin tarkemmin

määritellyt tunteet. Affektien kuvaileminen onkin vahvasti kytköksissä äänen luonteeseen, sillä äänet vaikuttavat meihin usein nimenomaan affektiivisella tasolla.

Äänen kuvaileminen ääntä matkimalla tai imitoimalla ei ole varsinaisesti sanallistamista, mutta silti yksi tapa jakaa havaintoja äänistä. ”Kun kykenemme matkimaan, äänteleämään, toisin sanoen tuottamaan äänellisiä kaltaisuuksia, ilmennämme sitä välitöntä tuntoa, joka meillä äänestä kokemuksellisesti on. – Kun annamme äänelle sanallisia merkityksiä, liitymme kielelliseen diskurssiin, luomme uusia merkitystasoja alun perin kokemukselliselle merkitykselle.” (Takala 2014, 63) Onomatopoeettiset sanat ovatkin hausalla tavalla samanaikaisesti sekä äänen sanallistamista, että sen jäljittelyä.

Äänen kokemista voidaan ajatella ”akustisena kenttänä”, eli miltä asiat kuulostavat tietyissä olosuhteissa tietyssä tilassa (Czink 2013, 17). Äänikokemuksen kuvaus voi siis liittyä myös äänen akustisiin ominaisuuksiin: ”kaikuinen ääni” voi viitata äänen kuulumiseen suuressa tilassa tai kaukana. Vastaavasti ”hiljainen ääni” voi kuulostaa etäiseltä, sillä äänen voimakkuus pienenee etäisyyden kasvaessa. Äänikokemus liittyy siis vahvasti kuulijan ympäristöön, mutta myös kuulijan tapaan määrittellä ja nimetä äänen ominaisuuksia sekä siihen, minkälaisen kokemuksen tai mielikuvan erilaiset äänelliset ominaisuudet kuulijassa herättävät.

4.2.2. Äänen ominaisuuksien kuvaileminen

Ääntä voidaan kuvailla sen fysikaalisilla ja akustisilla ominaisuuksilla, kuten taajuudella, voimakkuudella ja kaiulla. Tilojen akustiset ominaisuudet vaikuttavat niissä kuultavien äänien ominaisuuksiin. Äänen ominaisuudeksi voi ajatella myös äänitapahtuman luonnetta, eli onko se yksittäinen vai useammin toistuva, jatkuuko se samanlaisena vai muuttuuko se, tai onko se esimerkiksi luuppi (loop), eli ääni, joka alkaa loputtuaan uudestaan alusta ja toistuu samanlaisena yhä uudelleen. Näihin kuvauksiin vaikuttavat sekä äänen ajallinen että tilallinen olemus.

Äänien kuvaileminen fysikaalisten ominaisuuksien kautta voi kuitenkin olla vaikeasti ymmärrettävää, sillä termit, kuten ”taajuus” eivät ole kaikille tuttuja. En itsekään osaa äänen kuullessani tarkasti määrittellä kaikkia siinä kuuluvia taajuuksia. Taajuutta

tunnutaan kuvailtavan usein asteikolla matala–korkea. Tämä asteikko on varsin suhteellinen, sillä jos jaetaan ihmisen kuuloalue kahtia mataliin ja korkeisiin ääniin, kattavat molemmat alueet hyvin laajan skaalan eri taajuuksia. Taajuutta voidaan tarkastella tarkemmin esimerkiksi spektrin avulla, jonka voi esittää visuaalisesti spektrogrammina. Spektrin avulla voidaan siis tarkastella äänen taajuusjakamaa, eli minkälaista äänellistä informaatiota on eri taajuuksilla ja kuinka tiheästi äänienergia jakautuu eri alueille.

Kuvaamalla ääntä korkeaksi tai matalaksi ei siis välttämättä välitä kovin tarkkaa tietoa äänen todellisesta taajuudesta. Huomionarvoista onkin, kuten Czink esittää, ettei ääni ole vain fyysikaalisia tapahtumia, vaan on myös sidoksissa sosiaalisiin ja ihmistenvälisiin tekijöihin, joten äänen fyysiset ominaisuudet eivät ole arkikokemuksissamme kuulemisen kannalta yhtä merkittäviä kuin se, mitä ääni meille merkitsee (Czink 2012, 27).

4.2.3. Äänilähteen kuvaileminen

Ääntä voi sanallistaa määrittelemällä sen lähde. Äänilähde voi olla esimerkiksi ihminen, koira, soitin, luonnonilmiö tai vaikkapa tuoli. Mitä tarkemmin äänilähteen määrittelee, sitä enemmän kuvauksesta voi päätellä äänilähteen tuottamasta äänestä. Äänilähteen koko, muoto, materiaali sekä äänenmuodostumisen tapa vaikuttavat sen tuottaman äänen laatuun. Kuvaus ”linnunlaulu” pitää sisällään sekä äänilähteen (lintu), että äänen muodostumisen tavan (laulu), mutta vielä tarkempi kuvaus olisi esimerkiksi ”mustarastaan laulu”. Olennaista on myös, onko äänilähteitä yksi tai useampia, ovatko ne kaikki samanlaisia ja tuottavatko ne samoja vai erilaisia ääniä.

Äänilähteitä, kuten soittimia, voidaan jaotella äänenmuodostuksen perusteella. Esimerkiksi Sachs-Hornbostel-luokittelujärjestelmässä soittimet jaetaan idiofoneihin (värähtely tapahtuu soittimen omassa massassa), membranofoneihin (ääni muodostuu kalvon värähtelystä), kordofoneihin (äänen aiheuttaa kielen värähtely), aerofoneihin (ilmasoittimet), sekä elektrofoneihin (sähkösoittimet) (Cultural equity 29.4.2025). Muitakin objekteja voidaan määritellä äänenmuodostuksen mukaan. Äänilähteen tuottama ääni riippuu sen materiaalista, koosta ja äänenmuodostustavasta. Äänilähteen

ollessa vaikkapa kattila, riippuu sen tuottama ääni siitä, miten ääni syntyy: paukutetaanko kattilan pohjaa, kolistellaanko sen kylkeä tai täristetäänkö sen kantta.

Materiaalisuudet pitävät sisällään hyvinkin ominaisia äänellisiä laatuja. Metallinen kapula kuulostaa aivan erilaiselta, kuin puinen, ja umpinainen puinen laatikko kuulostaa erilaiselta kuin ontto. Myös äänilähteen koko voi vaikuttaa ääneen: yksinkertaistettuna suuremmat äänilähteet voivat tuottaa suurempia värähdyksiä, eli matalampia ääniä. Äänilähteen koko ei kuitenkaan aina suoraan korreloi äänenkorkeuden kanssa: esimerkiksi kontrabassolla voi soittaa melko korkeitakin ääniä, vaikka se onkin suuri, kun taas siitä pienemmällä sellolla voi soittaa suhteellisen mataliakin ääniä.

Äänentoistolaitteet, kuten kaiuttimet, vaikuttavat myös äänen laatuun ja sointiin. Kaiuttimen tyyppi vaikuttaa muun muassa äänen taajuuksiin ja suuntaavuuteen. Bassokaiuttimella voidaan toistaa huomattavasti matalampia taajuuksia, kuin pienellä bluetooth-kaiuttimella. Excitereilla, eli tietynlaisilla värähtelevillä elementeillä voidaan käyttää kaiuttimena mitä tahansa kiinteää ainetta, kuten vaikkapa lattiaa tai pöytää, jonka värähtelijä saa resonoimaan. Retrokaiuttimet, kuten torvikaiuttimet kuulostavat kapeamman taajuuskaistansa ja avauskulmansa takia hyvin erilaiselta verrattuna nykyaikaisiin hifikaiuttimiin. Myös kaiuttimien määrä ja asemointi suhteessa kuulijaan vaikuttavat kuulokokemukseen: esimerkiksi takaa tuleva ääni voi tuntua uhkaavalta ja ympäröivä monikanavainen äänentoisto luo toisenlaisen kokemuksen kuin vaikkapa yksittäinen, silmän korkeudelle sijoitettu äänilähde.

Takalan mukaan äänen nimeäminen äänilähteen mukaan voi peittää alleen soivan äänen sisältämiä nyansseja (Takala 2014, 57). Toisaalta nimeäminen voi olla tehokas tapa havaintojen ja informaation välittämiseen ja yhteisen ymmärryksen lisäämiseen. Esimerkiksi kuvaus ”Ääni, jossa korostuvat formantit taajuuksilla 240 ja 2400 hertsiä” ei välttämättä avaudu kaikille kuulijoille yhtä helposti, kuin kuvaus ”ihminen sanoo ii”.

Vielä äänilähdettä tarkemman kuvauksen voi välittää liittämällä äänilähteeseen adjektiivin, mikä auttaa herättämään tarkkojakin mielikuvia äänen laadusta. Mitä täsmällisemmin äänilähde on kuvailtu, sitä helpommin voi kuvitella, miltä ääni kuulostaa. Esimerkiksi eri soittimilla on omat sointivärinsä ja äänialansa: ”hiljainen

torvi” on epämääräinen, sillä ”torvi” voi viitata useaan eri soittimeen, mutta kuvaus ”hiljainen tuuba” on jo selvästi tarkempi. Samoin ”alttoviulu” on tarkempi kuvaus, kuin yleisluonteisempi ”jousisoitin”.

Äänilähdettä kuvailevien referenssien kautta voi olla mahdollista kuvailla soivan äänen nyansseja, vaikka kuvailtava ääni ei olisikaan esimerkiksi tietyllä soittimella tuotettu. Sana ”ininä” kuvaa usein taajuudeltaan hyvin korkeita ääniä, mutta ininöitäkin on erilaisia, eli tarkempaan kuvaukseen tarvitaan täsmentäviä sanoja, kuten vaikkapa ”hyttysen ininä”.

4.3. Eli ehkä sittenkin?

Tarkimpiin kuvauksiin äänistä todennäköisesti päästään yhdistämällä useita eri kuvailustrategioita silloin, kun pyritään kuvailemaa ääntä mahdollisimman täsmällisesti. Ja toisaalta, kenties äänen taajuusjakauman tai sointivärien välittämistä keskeisempää on pikemminkin havaintojen, merkitysten, tulkinnan, ja niiden herättämien tunteiden ja affektien jakaminen. Äänen kuvaileminen voi teknisten yksityiskohtien luettelemisen sijaan olla hyvinkin mielikuvituksellista ja maalailevaa, sillä tarkoitus on herättää mielikuvia, ja siinä kielellinen ilmaisu on oiva väline.

Voi myös olla vaikea tavoittaa, miltä ääni oikeastaan edes kuulostaa ja mistä se koostuu. On hyvin vaikea välittää ajatusta, jota ei osaa kuvailla sanallisesti, mutta havaintoja voi pyrkiä välittämään esimerkiksi assosiatiivisesti kuvailemalla. Toisaalta joskus ajatuksien ja assosiaatioidenkin sanallistaminen on todella vaikeaa, ei vain äänien. Pohjimmiltaan äänen sanallistamisen vaikeudessa saattaakin siis olla kyse kommunikaatiosta, havaintojen välittämisestä ylipäätään ja siitä, kuinka jaettuina sanojen ja merkitysten tulkinnat ovat.

Kenties äänien sanallistamiseen liittyvä haaste ei siis olekaan äänen ja kielen välinen, vaan liittyy enemmänkin tapaan, jolla suhtaudumme ääniin ja ymmärrämme tapaa, joilla niitä havainnoimme sekä miten ne meihin vaikuttavat. Takala toteaaakin, että ”sanallistamiseen, tai sanallistamattomuuteen vaikuttavat niin monet tekijät, että pelkästään kielellisiä merkityksiä ja kielen käytäntöjä pohtimalla ei saa ratkaistuksi äänen kanssa työskentelyyn liittyviä ongelmia.” (Takala 2014, 27).

Äänien sanallistaminen liittyy siis myös käsitteellistämiseen – pystymme käsitteellistämään mitä monimutkaisempia ilmiöitä. Lyytikäinen esittää, että kaikki käsitteet ovat ennen käsitteellistämistään ”hiljaista tietoa”, eli on myös mahdollista sanallistaa sellaisia ilmiöitä, joita ei ole aiemmin ole sanallistettu (Lyytikäinen 2025, 37). Ääneen liittyvät käsitteet kuvailevat usein hyvin monimutkaisia psykologisia ja fysiologisia prosesseja. Esimerkiksi Czink kuvailee kuulokokemusta transduktiivisena muuntumisen prosessina, jossa mekaaninen energia kirjaimellisesti muuntuu sähkökemiallisiksi impulsseiksi, eli energian muoto muuttuu toiseksi, mutta vertauskuvallisesti tämä muuntumisen prosessi jatkuu konseptien, uskomusten ja halujen ilmaantumisenä (Czink 2013, 63).

Tätä transduktiivista muuntumista ei tapahdu vain aivoissa, vaan vastaavaan perustuu myös esimerkiksi mikrofoniin ja kaiuttimien toiminta: mikrofonit muuttavat ilmanpaineen vaihtelua sähköisiksi signaaleiksi ja kaiuttimet sähköisiä signaaleja vastaavasti ilmanpaineen vaihteluksi. ”I will suggest that not only do technologies like the microphone transduce acoustical energy into electrical energy, but also that we ourselves transduce material energy into knowledge and meaning, and in a fully duplex process we also transduce aspects of consciousness (understanding, beliefs, concepts, passions, dreams etc.) into material forms.” (Czink 2013, 5)

5. ÄÄNISUUNNITTELIJAN KEINOJA VAIKUTTAA KUULOKUVAAN

Tyypillinen oppikirjamääritelmä äänen tehtävistä teatterissa pitää yleensä sisällään esimerkiksi tunnelman, paikan, ajan ja aikasiirtymien ilmentämistä. Äänellä voi myös rakentaa dramaturgiaa ja välittää sellaisia asioita, joita muilla keinoilla ei voi välittää, kuten tehdä kuuluvaksi hahmojen sisäistä maailmaa, tunteita tai ajatuksia.

Tanssitaiteilija Aino Purhonen kuvailee maisterin opinnäytteessään esitystä tilaan levittäytyväksi olosuhteeksi – aistittavaksi ilmapiiriksi tai atmosfääriksi. Teoksen aistiminen on tämän olosuhteen ja sen muutoksien havainnoimista. (Purhonen 2019, 29) Äänellä on mahdollista vaikuttaa tähän olosuhteeseen: voimakas, laivan sumutorven matala jyly luo hyvin erilaisen äänellisen olosuhteen, kuin vaikkapa hitaat, toistuvat aaltojen rantahiekkaan osumisen äänet.

Teatteritilan äänet, kuten sähköisten laitteiden sirinä ja surina, voivat joskus tehdä esityksen kokijan hyvinkin tietoiseksi teatteritilasta ja omasta roolistaan katsojana – ikään kuin tiputtaa kokijan esityksen maailmasta todellisuuteen. Mikäli esitys kaipaa fiktion maailman kannattelua, voi näitä esityksen maailmasta irrallisia ääniä häivyttää äänisuunnittelun keinoin, esimerkiksi erilaisilla tilaa ja tilannetta kuvittavilla äänimaisemilla tai vaikkapa tasaisilla huminoilla. Toisaalta esityksissä, joissa neljättä seinää ei tarvitse tietoisesti tai keinotekoisesti pitää yllä, voi olla kiinnostavaakin tarkkailla esityksen tapahtumia näitä teatterin ääniä kuunnellen.

Yksi äänisuunnittelijan keskeisistä työkaluista on rytmi. Pitkään tasaisena jatkuneen rytmien äkillinen muutos on yksinkertainen, mutta tehokas keino ilmentää muutosta esityksen tilanteessa tai tunnelmassa. Tällä keinolla voi vaikuttaa ihmisen kokemuksellisuuden ytimeen, sillä kun ennakoitavuus lakkaa ja muuttumattomana pysynyt tilanne muuttuu, alamme jäsentää uutta tietoa muuttuneesta tilanteesta ja havaita sen uusia rytmejä. Yksinkertaisimmillaan tämän voi toteuttaa esimerkiksi taputtamalla käsiä yhteen pitkään tasaisessa tempossa ja muuttamalla sitä äkillisesti hitaammaksi tai nopeammaksi. Tällainen muutos on yksinkertaisuudessaankin

huomattava ja vaikuttaa katsojiin perustavanlaatuisella tavalla, koska se hyödyntää ihmisen tapaa kokea ja hahmottaa maailmaa.

Myös toistolla voidaan vaikuttaa katsojan kokemuksiin, sillä aiemmin kuultu äänimateriaali on myöhemmin toistuessaan jo rytmeiltään tuttu – se on ehtinyt tuottaa affektiivisia kokemuksia. Saman äänimateriaalin toistuminen eri kohtauksissa voi siis synnyttää affektiivisia yhteyksiä esityksen eri aikana koettavien tapahtumien välillä.

Äänisuunnittelijan on mahdollista muokata kuulokokemusta myös käsittelemällä ääntä erilaisin audioprosessoinnin keinoin, kuten taajuuskorjauksen, kaikujen ja viiveiden avulla. Lisäämällä esimerkiksi mikrofoniin vahvistettuun ihmisääneen pitkä kaiku, voidaan luoda kokemus suuremmasta tilasta tai siitä, että ääni kuuluu esimerkiksi hahmon pään sisällä.

Äänisuunnittelija voi käsitellä äänimateriaalia tai musiikkia samplaamalla eli käyttämällä lyhyitä ääninäytteitä osana äänimateriaalia tai musiikkia. Myös transponoimalla, eli sävelkorkeutta muuttamalla, voi vaikuttaa siihen, miltä äänimateriaali kuulostaa. Ääntä voi myös esimerkiksi luupata, eli toistaa samaa ääntä peräkkäin, sekä muokata sitä ajallisesti, kuten hidastamalla tai nopeuttamalla. Äänimateriaalinen toistuminen aiempaa nopeammalla tempolla voi luoda kokemuksen kiihtyneestä tahdistista.

Ääni, josta on suodatettu korkeita taajuuksia pois, voi tuntua kuuluvan seinän takaa, sillä eri taajuudet kulkevat kiinteässä aineessa eri tavoin: matalat taajuudet saavat seinän värähtelemään eli resonoimaan, kun taas korkeat taajuudet vaimentuvat seinämateriaalin absorboidessa ne. Vedessä matalat taajuudet kulkevat korkeita taajuuksia kauemmas, joten bassovoittoisella äänellä voi myös syntyä mielikuva vedenalaisuudesta. Silloin kun toistetaan esimerkiksi musiikkia tai muita ääniä samanaikaisesti puheen kanssa, voidaan puheen kuulemistä helpottaa suodattamalla musiikista tai äänistä taajuuksia pois siltä alueelta, mikä on puheesta selvän saamisen kannalta olennaisin.

Usein pelkästään äänen voimakkuutta säätämällä voi vaikuttaa siihen, mitä jokin äänellinen elementti tuottaa: todella kovalla kuultava ääni voi tuntua esimerkiksi

epämiellyttävältä tai uhkaavalta, kun taas kovin hiljaisen äänen kuullakseen pinnisteleminen voi tuntua turhauttavalta. Hiljaiset äänet voivat tuntua myös kaukaisilta. Taajuudeltaan korkeammat äänet tuntuvat hiljaisia kovemmilta.

Hiljaisten ja kovien äänien vaihtelulla, dynamiikalla, voidaan myös vaikuttaa esityksen rytmiin ja tunnelmaan. Ääni voi alkaa hiljaisena ja kasvaa voimakkaaksi, koko kuulokuvan täyttäväksi massaksi ja luoda hyvin intensiivisen muutoksen tunnelmassa. Äänien alkaminen ja loppuminen tehdään usein joko äänen voimakkuudella ”feidaamalla” eli häivyttämällä, tai taajuuksia vähitellen suodattamalla, tai sitten suoraan leikaten, eli niin, että ääni alkaa tai loppuu täydellä voimakkuudellaan.

Myös äänentoistolla on suuri merkitys kuulokuvaan. Kaiuttimien sijoittelulla voidaan luoda ympäröivä, immerssiivinen äänikenttä, tai lokalisoida ääniä kuuluvaksi jostain tietyistä pisteistä. Ääniä voi myös panoroida, eli liikuttaa tilassa esimerkiksi vasen-oikea-akselilla tai vaikka koko tilan ympäri kaiuttimesta toiseen kiertävänä äänenä.

Teatteritaiteen tohtori, professori Pauliina Hulkko kuvaa, että ääni voi olla elokuvatermein diegeettinen, eli kuulua esityksen maailmassa, tai ei-diegeettinen, eli kuulua vain yleisön todellisuudessa (2013, 249). Äänilähteen sijainti vaikuttaa sen tulkintaan. Mikäli äänilähde on näkyvillä esimerkiksi näyttämöllä, äänen tulkitsee todennäköisesti kuuluvan myös hahmojen esityksen maailmassa. Mikäli ääni kuuluu lähinnä katsomoon suunnatuista kaiuttimista, sen voi tulkita olevan kumpaa tahansa, riippuen äänimateriaalista ja miten esiintyjät reagoivat ääneen.

6. ÄÄNESTÄ PUHUMINEN TAITEELLISISSA TYÖRYHMISSÄ

Toisinaan huomaa pohtivani, tarvitseeko taiteellisissa työryhmissä ylipäättään puhua äänistä. Ääni kun taipuu kielelliseen muotoon joka tapauksessa rajallisesti eikä siihen liittyvä käsitteistö ole kaikille tuttua. Lisäksi voin äänisuunnittelijana kommunikoida työryhmälle puheen sijaan suoraan välineelläni, äänellä, eli tuottamalla ja toistamalla ääntä muiden kuultavaksi.

Äänestä kuitenkin välillä myös puhutaan – jossain määrin se mielletään osa-alueeksi, jolla kaikki työryhmän jäsenet ovat tekijöitä – ja usein työryhmissä ehdotellaan tai ’tilaillaan’ tietynlaisia ääniä tiettyihin kohtauksiin. Koen tällaisen keskustelun hämärtävän äänisuunnittelijan toimijuutta ja pahimmillaan se johtaa Hotisen (2002, 351) kuvailemaan hierarkkiseen erotteluun suunnittelevien ja toteuttavien välillä, missä äänisuunnittelijan tehtävä on lähinnä toteuttaa muiden äänellisiä ideoita.

Epäilen, että matalampi kynnyksen ehdottaa äänellisiä elementtejä liittyy osin äänen tietynlaiseen ketteryyteen ja nopeaan muokattavuuteen. Siinä missä lavasteita ei kesken harjoitusten välttämättä noin vain muuteta ja valo-olosuhteisiin vaikuttaminen saattaa vaatia valaisimien siirtämistä tai lisäämistä, äänelliseen olosuhteeseen on mahdollista tehdä isoja muutoksia napinpainalluksella. Lisäksi esimerkiksi esiintyjä ei näyttämöltä käsin välttämättä havaitse valon vaikutuksia katsomoon välittyvään näyttämökuvaan, kun taas ääni kuuluu esitystilassa yleensä lähes kaikkialla. Jollain tavalla keskusteluun äänestä voi olla siis helpompaa osallistua, koska auditiivinen tila on esitystilassa jaettu ja äänen kokeminen yhdistää meitä niin fysiologisella, kuin psykologisella tasolla.

Eräässä esityksessä näyttämöllä liikutettiin suuria elementtejä, joiden liikuttelun ääni tuntui ohjaajasta häiritsevältä. Vaikka itselleni ääni oli jo itsessään kiinnostava elementti, tuotin ohjaajan toiveesta kohtaukseen kaiuttimista toistettavaa äänimassaa häivyttämään vesitankkien liikuttelun ääniä. Tämä äänellinen ”häivyttäminen” tuntui lopulta itseasiassa kiinnostavalla tavalla korostavan kohtauksen hivenen uhkaavaa olosuhdetta. Ohjaajan pyyntö oli tässä tapauksessa selkeä ja konkreettinen (ei-toivotun

äänen peittäminen). Lisäksi se jätti taiteellisen valinnanvapauden itselleni, joten sen pohjalta oli helppo toteuttaa meitä molempia tyydyttävä äänellinen ele.

Vaikka yksittäisiin ääniin kytkeytyvät keskustelut ovat joskus monitulkintaisia ja subjektiivisia uskon, että kaikenlaiset pyrkimykset luoda yhteistä kielellistä maastoa äänestä puhumiseen ovat arvokkaita. Pienillä tarkennuksilla tätä keskustelua voisi laajentaa koskemaan esityksen kokonaisdramaturgiaa ja äänen osallisuutta sen rakentumisessa. Esimerkiksi pelkän äänilähteen määrittämisen sijaan voi kuvailla, mitä tarkoitusta palvelemaan ääntä kaivataan – mikä on se tunne tai tunnelma, jonka vahvistamista tilanne tuntuu kaipaavan.

Olen havainnut, että äänistä käytävä keskustelu vaatii yleensä sen, että itse ehdotan sitä. Aloitteellisuuden äänestä käytävän keskustelun suhteen ei kuitenkaan välttämättä tarvitsisi olla yksin äänisuunnittelijan vastuulla, sillä myös äänen, siinä missä vaikka tekstin ja toiminnan, on mahdollista olla koko työryhmän tarkastelun kohteena. Esitys on monen osa-alueen yhteistoiminnallisesti muodostama kokonaisuus, joten kaikkien osa-alueiden suhteista toisiinsa tulisi keskustella vuorovaikutteisesti.

Jokaisessa työryhmässä muodostuu prosessin aikana oma kieli: tavat kommunikoida, tuottaa, ajatella ja luoda. Näistä työskentelytavoista on tärkeä käydä keskustelua ja niitä on osin mahdollista sopia ennalta. Työskentelyn lopullinen muoto riippuu kuitenkin myös tekijöistä, joita ei voi ennakoita, kuten ihmisten välisistä suhteista ja hierarkioista. Olen kuitenkin taiteellisessa työryhmässä äänen asiantuntijan roolissa, joten voin omalla toiminnallani vaikuttaa siihen, millä tavalla keskustelua käydään. Esityksen valmistamiseen liittyvät aikataulupaineet ja tuotannon resurssit vaikuttavat työskentelyyn usein yllättävilläkin tavoilla. On yleisesti tunnustettu tosiasia, että erityisesti harjoituskauden loppupuolella tapahtuu ”tiivistymistä” (eli kiirettä, kompromisseja ja hampaiden kiristelyä), joten ennalta sovitut työskentelytavat saattavat muuttua paljonkin prosessin edetessä.

Äänisuunnittelijoiden sanavarastosta löytyy ymmärrettävästi enemmän ääneen liittyvää sanastoa kuin muilla työryhmässä. Epäilen kokemukseni kommunikaation katkoksesta itseni ja muun työryhmän välillä liittyvän osin juuri siihen, että ääneen liittyvät käsitteet

ja teknologia ovat monille työryhmässä vieraampia. Yliopisto-opettaja Jaakko Antikainen esittää pro-gradu tutkielmassaan, että äänen laatuun liittyvien havaintojen välittäminen on yhteisten käsitteiden ja niiden merkitysten jakamista (Antikainen 2012, 100), mutta jos yhteisiä käsitteitä ei löydy, ei löydy jaettavaakaan. Voin siis pyrkiä taiteellisessa työryhmässä artikuloimaan ääneen liittyviä ilmiöitä joko sanallisesti tai konkreettisella toiminnalla havainnollistamalla, ja siten mahdollistaa kommunikaatiota.

6.1. Äänisuunnittelusta ja äänentoistosta puhumisesta

Oma tapani työstää esityksen äänisuunnittelua on hyvin intuitiivinen ja liittyy vahvasti tunnelmiin – usein luon äänellä nimenomaan olosuhteita. Ensimmäiset äänelliset luonnokseni liittyvätkin yleensä juuri esityksen lähtökohtien, kuten aiheen tai tekstin, herättämiin tunnelmiin. Luonnostelen äänensävyjä ja -laatuja, rytmejä ja tuntuja. Tilallinen näkökulma on suunnittelussani keskeinen, ja äänentoiston lisäksi mietin myös mahdollisia näkökulmia, joita äänellä voisi korostaa.

Lopullisen muotonsa äänet ottavat kuitenkin vasta harjoitusten aikana.

Ennakkosuunnittelu on usein kovin itsenäistä, ja koska koko esitys on silloin vasta ideatasolla, suunnitelmissa ja mielikuvatauluissa (moodboard), toimin pitkälti mielikuvituksen varassa. Ymmärrettävästi suunnitelmiin voi silloin tulla paljonkin muutoksia työskennellessä vuorovaikutuksessa kaikkien osa-alueiden kanssa. Kokematta kaikkia osa-alueita yhdessä on mahdotonta ennustaa kaikkia tilanteita ja niiden äänellisiä tarpeita.

Kaipaani siis konkretiaa, eli yhteistoiminnallista, vuorovaikutteista työskentelyä voidakseni ottaa äänellä suhdetta näyttämön tapahtumiin sekä havainnoida, miten äänimateriaali vaikuttaa muuhun näyttämömateriaaliin. Toisinaan olen kokenut olevani ”huono äänisuunnittelija”, koska en ole osannut ennalta täsmällisesti sanallistaa, miltä esityksen äänisuunnittelu tulee kuulostamaan. Äänimateriaalini kuitenkin muovautuu työskentelyn aikana suhteessa kaikkeen materiaaliin – ehkei kaikkia ääneen liittyviä kvaliteetteja tarvitsekaan määritellä ennalta.

Äänistä puhuminen ei ole aina helppoa itsellenikään. Äänimateriaalin kuvaileminen ennakkoon silloin, kun se on vasta ideatasolla tuntoisuutena, tunnelmina ja kuviteltuina ääninä, on haastavaa. Voin kuvitella mielessäni hyvinkin abstrakteja ääniä ja äänimaisemia, mutta näiden mielikuvien välittäminen sanallisesti tuntuu välillä lähes mahdottomalta. Käytänkin äänien kuvailemiseen toisinaan kapellimestarimaisia kädenliikkeitä yrittäessäni selittää, minkälaista äänellistä massaa, kuljetuksia ja muutoksia olen suunnitellut. Nämä pyrkimykset raottaa äänellistä estetiikkaani muulle työryhmälle ovat kenties adjektiivijakin epämääräisempiä, ja konkreettiset äänelliset esimerkit välittävät ajatuksia aina tehokkaammin.

Löydän itseni yllättävän usein tilanteista, joissa keskustelu äänisuunnittelusta koskee lähinnä äänentoistoa. Näissä tilanteissa joudun yleensä perustelemaan tilaratkaisun vaikutusta äänentoistoon selittäen hyvin teknisiä yksityiskohtia esimerkiksi bassokaiuttimen toiminnasta tai mikrofonien suuntakuvioista. Olen usein miettinyt, onko tällainen keskustelu todella tarpeen.

Haastavaa äänentoistosta keskustellessa on, että minulle selkeät akustiikkaan ja äänentoistoon liittyvät asiat eivät ole välttämättä muille selviä, ja joudun usein selittämään asioita juurta jaksan, ilman että keskeisimmät argumenttini tulisivat kuitenkaan lopulta ymmärretyksi. Sanasto, joka minulla on käytössä, on sellaista, ettei muu työryhmä välttämättä ymmärrä mitä yritän sanoa.

Koulussa produktioita tehdessä olen havainnut, että perinteisen frontaalisen katsomönäyttämö-asetelman uudelleenajatteleminen on varsin yleistä. Katsojat pyritään asettamaan tilaan erilaisin tavoin, kuten ympyrän muotoon, eri kulmiin, pöytäryhmiin tai liikkumaan vapaasti eri puolilla tilaa. Äänentoisto ja tekniikka halutaan myös usein piilottaa tai ripustaa niin, että se ei vie tilaa esiintyjiltä.

Mielestäni laadukas äänentoisto vaikuttaa olennaisesti siihen, mitä ääni tuottaa niin katsojissa kuin esiintyjissä. Siksi on tarpeen osata perustella, miksi kaiutinten asettelu kannattaa huomioida jo tilaratkaisua mietittäessä. Äänentoiston voi ratkaista monin eri tavoin myös erilaisissa katsomoratkaisuissa, mutta katsomoiden määrää lisättäessä kasvaa myös tarvittavien kaiutinten määrä.

Kouluproduktioissa on usein melko tiivis aikataulu ja esityksen tekniikka sekä tilalliset elementit, kuten katsomo ja lavasteet, rakennetaan alusta asti tyhjään tilaan, niin sanottuun black boxiin. Jokainen ylimääräinen kaiutin siis vaikuttaa siihen, kuinka paljon rakentamiseen kuluu aikaa, ja kun harjoitusaika halutaan maksimoida, pitää äänentoisto rakentaa mahdollisimman nopeasti.

Työskentelyyn vaikuttaa siis myös eri osa-alueiden rakentamisen eriaikaisuus. Lavastukseen liittyy usein isojakoin rakenteita, kuten nousevat katsomot, ja siksi kattoon ripustettavat asiat, kuten kaiuttimet täytyy saada ripustettua mahdollisimman nopeasti, ja kun kaiuttimet on kerran ripustettu, ei niihin aikataulusyiden ja suurien rakennettujen elementtien takia voi välttämättä vaikuttaa enää myöhemmin.

Tässä kohtaa keskeiseksi nouseekin juuri kommunikaatio, eli että osaisin selittää, minkälaisen äänentoiston olen suunnitellut, miksi se on tärkeää, ja että mikäli tilaratkaisu vaikuttaa äänentoistoon, tämä kannattaa ottaa myös tilaratkaisussa huomioon. Konkreettiset esimerkit, kuten äänentoistoon liittyvien ilmiöiden havainnollistaminen ja nimeäminen käytännössä, voivat auttaa tässäkin niiden sanallistamista tarkemmin. Tätä kautta on myös mahdollista luoda yhteistä sanastoa äänestä keskustelemiseen.

Äänentoistokeskustelu on tosin ilmennyt lähinnä sellaisissa tilanteissa, joissa esitys tehdään tilaan, jossa ei ole valmista äänentoistoa. Laitosteattereissa äänentoisto on yleensä valmiiksi olemassa, eikä katsomoratkaisua välttämättä pysty sen suuremmin muuttamaan. Tällöin on teoriassa mahdollista keskittyä enemmän kysymykseen ”mitä” kuin ”miten”, mutta toisaalta laitosteatterien äänisuunnittelijoiden tehtäviin kuuluu usein myös paljon äänitekniisiä tehtäviä, joten taiteelliseen suunnitteluun ei välttämättä käytännössä ole lopulta ylen määrin aikaa.

Elokuvaäänestä puhuessaan Takala kuvailee ilmiötä, jonka olen havainnut myös teatterissa, eli sitä, miten äänellinen paalupaikka on lähes aina varattu sanoille (Takala 2014, 104). Puheen ensisijaisuus vaikuttaa myös teatteriäänisuunnittelijan materiaaliin. Mikäli ajatellaan, että kaikesta puheesta on saatava selvää, on kehitettävä erilaisia

strategioita puheen ja abstraktimman äänen vuorottelemiseksi, jotta äänellinen materiaali ei veisi akustista tilaa puheääneltä. Tämän voi toteuttaa esimerkiksi niin, että muut äänet ovat kokonaan poissa tai hyvin hiljaisella äänenvoimakkuudella puheen aikana, tai niin, että puheen kanssa samaan aikaan toistettavat äänet ovat selkeästi eri taajuuskaistalla, kuin puheesta selvän saamisen kannalta keskeiset taajuudet.

Esitys on ajatusten herättämistä katsojissa, ja ajatuksia on mahdollista herättää myös sanattomasti. Kaikkia ajatuksia ei välttämättä tarvitse pureksia yleisön puolesta valmiiksi – äänen affektiivinen luonne mahdollistaa tuntujen ja emootioiden välittämisen taukoamattoman puheen sijaan katsojan mielessä jäsenyvinä tuntuina ja kehollisina tuntemuksina, jotka jättävät katsojalle kenties tekstiä enemmän varaa myös omalle tulkinnalle.

6.2. Miten ja mistä ehkä kannattaisi puhua

Purhonen kuvailee teoksen maailman muodostumista suhteessa kieleen: ”Kieli synnyttää todellisuutta ja todellisuus kieltä, joten jos teosmaailma on luonteeltaan enemmänkin tunnelma kuin maailma, kuinka tätä kielellistä tasoa tulisi lähestyä?” (Purhonen 2019, 29). Näistä tunnelmista keskusteleminen tuntuukin työskentelyni kannalta keskeiseltä – minkälaiset tunnelmat tuntuvat teoksen kannalta keskeisiltä ja mihin ne liittyvät.

Purhonen esittää, että kielellä ja sanoilla on tärkeä rooli työryhmän välisessä kommunikaatiossa. Oman ja muiden toiminnan herättämistä assosiaatioista puhuminen on keskeistä muodostettaessa yhteistä kieltä sekä käsitystä teoksesta ja sen olosuhteista. Prosessissa käytetty kieli vaikuttaa siihen, millaiseksi esityksen maailma muotoutuu, ja valintojen sekä havaintojen tarkka sanoittaminen selkiyttää yhteistä käsitystä teoksesta. (Purhonen 2019, 52) Usein kaipaankin nimenomaan dramaturgista keskustelua tällaisista assosiativisista havainnoista ja tulkinnoista, sillä niiden kautta on helpompi hahmottaa, mitä äänellä halutaan ilmentää ja minkälaisia dramaturgisia eleitä ääneltä kaivataan

Kenties äänestä puhumisen keskeisin kysymys onkin juuri siinä, puhutaanko valinnoista, äänistä itsessään tai esimerkiksi äänellisistä ideoista. Valinnoista

puhuttaessa ja niitä sanottaessa voidaan pyrkiä täsmällisyyteen ja kommunikoiavuuteen, kun taas äänestä tai äänellisistä ideoista puhuttaessa ei täsmällisyys kenties ole mahdollista. Huomionarvoista on siis, mistä puhutaan: puhutaanko havainnoista, joita on mahdollista kommunikoida sanallisesti ja joilla on jaettuja merkityksiä, vai affektiivisista, assosiatiivisista tulkinnoista, joita määrittää myös kokemustemme subjektiivisuus. On siis hyvä pyrkiä myös määrittelemään, mistä puhutaan.

Äänentoistosta keskusteleminen onkin hyvä esimerkki keskustelusta, joka täytyy usein jossain vaiheessa käydä, ja jonka yhteydessä yhteinen kieli ja ymmärrys on tärkeää. Äänentoistokeskustelu havainnollistaa myös hyvin, miten erilaisiin asioihin keskustelu voi painottua. On eri asia, puhutaanko kuultavista äänistä, aiemmin kuulluista äänistä, ääneen liittyvistä toiveista ja ideoista, esityksestä ylipäätään, valinnoista, havainnoista vai tulkinnoista ja missä vaiheessa prosessia näistä asioista keskustellaan.

Koska yhteisen kielen ja sanaston merkitys on työskentelyn kannalta hyvin keskeinen, on sen rakentamiseen hyvä käyttää aikaa. Usein työryhmissä käydäänkin työskentelyn alussa jonkinlainen keskustelu työtavoista. Tämä on mielestäni hyvä tilaisuus ehdottaa tapoja keskustella äänestä ja kertoa, millä tavalla toivoo ääniä yhdessä tarkasteltavan. Koska kaikki äänisuunnittelijat eivät kaipaa palautetta äänistä, olen kokenut tärkeäksi sanottaa ääneen toiveeni kommunikaatiosta.

Itselleni palaute äänimateriaalista ja sen herättämistä mielikuvista voi antaa ja kertoa paljon. Jos joku sanoo, että ”tästä äänimateriaalista tulee tosi outo olo”, niin mikäli kyseinen äänimateriaali on kohtauksessa, jonka on tarkoitus esittää vaikkapa arkipäiväistä tilannetta, jossa ei ole tarkoitus olla mitään outoa, palaute voi viestiä, että kohtauksessa voisi kokeilla toisen tyyppistä materiaalia. Aina äänien merkitys ei ole kommunikoitavissa, sillä kuten todettu, ääni vaikuttaa usein kovin affektiivisella ja assosiatiivisella tasolla. Erilaisten tuntemuksien ja tuntujen sanottaminen kertookin äänisuunnittelijalle enemmän, kuin yksinkertaiset ”toimii–ei toimi” arvotukset.

Keskustelua on hyvin vaikea, ellei mahdotonta käydä, mikäli ei ole lainkaan yhteisiä käsitteitä tai keinoja jakaa havaintoja, merkityksiä ja tulkintoja. Aina on kuitenkin mahdollista kysyä ja tarkentaa, mitä käsitteillä tarkoitetaan. Työtapakeskustelun aikana

onkin mahdollista pyrkiä luomaan työryhmään kysymisen ilmapiiriä ja kannustaa tarkentamaan, mikäli jokin asia on epäselvä. Tämän voisi kuvitella olevan itsestään selvää, mutta aina ihmiset eivät uskalla sanoa, mikäli eivät ymmärrä. Ennakoimalla näitä tilanteita voi pyrkiä keskustelelevampaan työskentelyyn. Keskusteleva ja kysymiseen kannustava ilmapiiri auttavat yhteisen teoksen tarkastelemista samasta suunnasta. Käsitteiden ja termien selittäminen auttavat erityisesti keskusteltaessa niinkin abstraktista asiasta, kuin ääni.

Äänisuunnittelijan ja muun työryhmän väliseen kommunikaatioon ja dialogisuuden mahdollisuuteen toteutua vaikuttaa keskeisesti myös äänisuunnittelijan sijoittuminen tilaan, erityisesti harjoituskaudella. Laitosteattereissa ääniä ajetaan yleensä katsomon perältä, ja jos äänisuunnittelija työskentelee harjoitusten aikana sieltä käsin, on vaikea osallistua keskusteluun eri osa-alueiden herättämistä havainnoista. Valosuunnittelija on toki usein siinä vieressä, ja valo ja ääni yhdessä tekevätkin usein yhteisiä muutoksia ja iskuja. Työskentelyn ja kommunikaation kannalta on kuitenkin tärkeä pyrkiä työskentelemään niin, että keskustelu onnistuu koko työryhmän kesken.

Työskennellessäni äänisuunnittelijana Helsingin Kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä *Maratontanssit* -produktiossa (2024), asetuin työskentelemään aluksi katsomoon lähelle näyttelijöitä ja ohjaajaa. Käytännön syistä, kun äänimateriaalia piti alkaa siirtää ajopisteen tietokoneelle, siirryin kauemmas toiminnasta ja kommunikaatiosta tuli todella haastavaa. Pystyin kyllä toistamaan ääniä, mutta ohjaajan kanssa keskustelu oli lähes mahdotonta fyysisen etäisyyden takia. Meidän ei ollut toivoakaan kuulla toisiamme, niin konkreettisesti kuin ajatuksenkaan tasolla. Huomasin toimivaksi ratkaisuksi kipittää näyttämölle silloin, kun jostain yksityiskohdasta tarvitsi keskustella – kasvokkain keskustelu on kommunikaation kannalta huomattavasti parempi vaihtoehto, kuin kymmenien metrien päästä huhuilu.

Toisaalta konkretia, eli sanojen sijaan toiminnalla ja välineellä kommunikoiminen, edistää prosessia usein keskustelua tehokkaammin. Kaikki kokemukset, havainnot ja tieto eivät välttämättä ole ylipäättään sanallistettavissa, vaan vaativat havainnollistamista pikemminkin välineen, kuin sanojen avulla. Erityisesti ideoista keskustellessa tuntuu joskus, että niiden jakamiseen ja sanallistamiseen käytetään kohtuuttoman paljon aikaa

ja keskustelu tuntuu helposti ajautuvan sivuraiteille mielipiteiden perustelemiseen ja hierarkkisiin valtakamppailuihin.

Välillä onkin hyvä tarkastella nimenomaan sitä, miten keskustellaan. Tähänastisen kirjoitusprosessin aikana olen alkanut kallistua ajatukseen, että puhumisen ja äänen ominaisuuksien tarkan määrittämisen sijaan kaikista keskeisintä on kuunteleminen, eikä niinkään puhuminen. Ei siis vain äänien kuunteleminen, vaan myös kaikkien työryhmän jäsenten ajatusten ja näkökulmien kuunteleminen ja niiden huomioiminen yhteisessä toiminnassa.

Voidakseen keskustella äänistä, on osattava kuunnella – niin ääniä itsessään kuin muita sekä itseä. Kuunteleminen ja kuuleminen on keskeistä, kun yritetään yhdessä artikuloida asioita esimerkiksi esityksen keinoin. Seuraavaksi siis ehdotan taiteelliseen ryhmätyöhön työkaluiksi dialogisuuden sekä tuntoisuuden käsitteitä sekä vuorovaikutteisuutta.

6.2.1. Dialogisuus

Tanssitaiteen tohtori Tiina Jalkasen mukaan maailmassa olemisen voi ajatella jatkuvana elollisten sekä elottomien kohtaamisena ja vuorovaikutuksena; dialogin toteutuminen riippuu kohtaamisissa toteutuvasta reaktiivisuudesta: kuuntelemisesta, kohtaamisesta ja vaikuttumisesta (Jalkanen 2018, 51). Uskon tämän kuuntelemisen, kohtaamisen ja vaikuttamisen, eli dialogisuuden olevan kenties keskeisin työkalu äänistä (ja toki kaikesta muustakin) keskusteltaessa, sillä se mahdollistaa uuden ymmärryksen muodostumisen.

Teatteritaiteen tohtori Helka-Maria Kinnunen käsittelee taiteellisessa väitöstutkimuksessaan dialogisuuden käsitettä, ja määrittelee dialogin taiteellisessa toiminnassa tekijöiden suhteena toisiin tekijöihin, aiheeseen tai esineisiin (Kinnunen 2008, 65). Itse yhdistän tässä yhteydessä dialogisuuden käsitteen nimenomaan ihmisten väliseen kommunikaatioon.

Kinnusen tapaan ajattelen, että taiteellinen työskentely on parhaimmillaan, kun se on dialogista ja dialogiseen asenteeseen pyrkivää (Kinnunen 2008, 65). Juuri dialogista

asennetta kaipaen taiteellisissa työryhmissä työskennellessäni. Uskonkin, että haasteellisiksi kokemissani äänikeskusteluissa on hiertänyt nimenomaan ei-dialogisuus. Kaikilla työryhmän jäsenillä on luonnollisesti omat mielikuvat ja toiveet esityksen lopputuloksesta, mutta argumentoinnin motivaattorina ei mielestäni pitäisi toimia ainoastaan halu saada omia ideoita läpi, vaan tärkeää olisi kuunnella ja aidosti kuulla myös muiden ajatuksia.

Dialogisuus rinnastuu mielestäni tietoisesta kuuntelemiseen ja passiivisen kuulemisen kanssa: dialoginen kuunteleminen pitää sisällään pyrkimyksen ymmärtää ja omaksua toisen ajatuksia, kun taas ei-dialoginen kuuleminen on passiivista vastaanottamista, ilman pyrkimystä oman ajattelun muuttumiseen. Kuten tavallisessa kuuntelemisessä, jossa ääni-informaatiota passiivisesti vastaanottaessa aivot suodattavat merkityksettömäksi tulkitsemaansa informaatiota päätyvästä kuulokuorelle saakka kuulokokemukseksi, ei-dialogisessa kuulemisessa ajatukset eivät saavuta ymmärryksen tasoa, eikä mikään ajattelussa muutu. Näitä yhdistää siis myös intentio – dialoginen kuunteleminen vaatii tietoisesta kuuntelun tapaan orientoitumista tietoiseen vastaanottamiseen.

Purhonen viittaa Purovaaraan ja kuvailee dialogisuutta mielestäni osuvasti rinnastamalla sen monologiseen keskusteluun, jossa mielipiteitä arvotetaan ja keskustelun tavoite on lähinnä ideoiden hyväksyminen tai torjunta. Dialogisuudessa taas pyritään rakentamaan uudenlaista ymmärrystä, jonka muodostumisessa tarvitaan kaikkien keskustelijoiden näkökantoja. (Purovaara Purhonen 2019, 53 mukaan) Tämän uudenlaisen ymmärryksen muodostumiseksi on siis oltava altis toisen ajattelun syvällisemmälle tarkastelulle ja siitä vaikuttumiselle.

Purhonen jatkaa, että dialogisuudessa keskeistä on yhteisen sanaston ja kielen avaaminen keskustelulle, mikä auttaa ymmärtämään eri näkökulmia, joista käsin teoksen rakentamista voi lähestyä (Purhonen 2019, 54). Uskon, että tässä on avain ryhmätyöskentelyn potentiaalin toteutumiselle: eri osa-alueiden hierarkkisen arvottamisen sijaan tunnustetaan ryhmän jäsenten erilaiset kulmat lähestyä esitystä. Eli Purhosen sanoin: tunnustetaan toisen ammattitaito ja pidetään tätä tietoa merkityksellisenä näkökulmasta riippumatta (Purhonen 2019, 53).

Teatteriesityksen tuottama tulos on katsojan mielessä syntyneitä ajatuksia (Raskulla & Sirén 2023, 20), mutta ennalta ei voi absoluuttisesti määritellä, minkälaisia nämä katsojan mielessä heräävät ajatukset ovat, sillä teoksen lopullinen tulkinta ja sen herättämät ajatukset ovat jokaisen katsojan subjektiivinen kokemus. Tätä subjektiivisuutta ja kokemuksellisuutta on mahdollista yhdessä tutkia kokeilemalla ja keskustelemalla, ja sitä kautta hahmotella, mihin suuntaan erilaiset materiaalit näyttämöllä yhdessä toimiessaan ajatuksia vievät ja mitä esitys työryhmässä herättää. Myös tässä keskustelussa on keskeistä nimenomaan dialoginen asenne ja omista ennako-oletuksista luopuminen, sillä prosessin myötä voi hyvinkin avautua myös aivan uusia tulkintoja ja näkökulmia esityksen maailmasta.

Keskeinen kysymys ryhmätyöskentelyssä tuntuu usein olevan: mitä haluamme tällä teoksella sanoa? Kinnunen siteeraa Bohmia ja Peatia määritellessään dialogin tapahtuvan kahden subjektin välisessä tilassa ja erottaessaan sen tavallisesta keskustelusta tavassa, jolla näkemyksiin suhtaudutaan: tavallisessa keskustelussa pyritään lähinnä vakuuttamaan muita omilla näkemyksillä, jolloin lopputuloksena on joko sopimus, kompromissi, ratkaisemattomia vastakkainasetteluita tai aiheiden karttamista. Tällainen keskustelu ei synnytä, vaan pikemminkin tukahduttaa luovuutta. (Bohm & Peat Kinnunen 2008, 62 mukaan) Dialoginen asenne voisikin auttaa myös teoksen keskeisen ydinsanomaa määrittelyssä, sillä vaikka näkökulmamme ja mielipiteemme poikkeaisivat toisistaan, voimme dialogisuuden kautta tulla tietoisiksi näistä eroavaisuuksista ja hahmotella jaettua kokemuspintaa ja päämääriä.

6.2.2. Tuntoisuus

Pyrkimyksissäni ymmärtää äänistä puhumisen vaikeutta olen todennut äänien hahmottamiseen oivalliseksi välineeksi tuntoisuuden käsitteen. Sen lisäksi, että äänikokemuksemme ovat subjektiivisia, on äänien, ja maailman ylipäättään, kokeminen pohjimmiltaan myös tuntoista.

Takalan mukaan ymmärrämme maailmaa tuntoisuutemme avulla. Ymmärryksemme ei siis perustu vain loogiseen ja käsiteperäiseen päättelyyn, vaan myös kehomme ja aistiemme kautta syntyvään tietoon. Jäsennämme maailmaa rytmien ja toistuvuuksien

kautta, jolloin keho ja sen kokemukset nousevat keskeiseksi tiedon lähteeksi. Keskeistä on keskittyminen äänen kokemiseen, sen luomiin merkityksiin ja siihen, miten nämä merkitykset ilmenevät. (Takala 2014, 29; 62)

Näin ajatellen äänien sanallistamista ja tarkkaa kuvailemista hyödyllisemmäksi voi ajatella nimenomaan tunteista, affekteista ja tuntoisuudesta keskustelemisen. Kun äänikeskustelua käydään äänen tuntoisuus tiedostaen, on mahdollista päästä käsiksi syvällisempään tietoon ja kokemuksellisuuteen kuin vaikkapa yksittäisistä äänistä ja niiden sointiväreistä keskustellessa – keskustelu painottuu siis merkityksenantoon sanallistamisen sijaan.

Vaikka tunteet ovat subjektiivisia, on niiden jakaminen hyvä tapa tutkia, minkälaisia havaintoja ja kokemuksia äänikokemuksesta nousee. Affekteista ja assosiaatioista keskustelemalla voidaan pureutua äänen ytimeen, tuntoisuuteen, sillä mitään stabiilia sisältöä tai merkitystä äänillä ei ole. Äänellä voidaankin nimenomaan kommunikoida asioita, joita ei muilla keinoin voida välittää, tai toisin sanoen, äänen avulla on mahdollista herättää tunteita, jotka eivät esimerkiksi sanallisesti artikuloitujen olisi välitettävissä.

Tuntoisuuden voi ajatella olevan jäsentynyttä tietoa maailmasta ja sen rytmeistä. Takala kuvaa, kuinka ymmärryksen synty alkaa jo kohdussa, kun äidin ympäristön ja vuorokausirytmien toisteisuus ilmenee vauvalle rytmillisinä, soinnillisina ja melodisina ulottuvuuksina. Toisteisuus luo ennakoitavuutta, ennakoitavuudesta tulee jäsentyneisyyttä, jäsentyneisyys on ymmärrystä. Tuntoisuuden voi näin ollen ajatella olevan varhaisin ymmärryksen muoto. (Takala 2014, 61)

Aiemmin epämääräiseksi tuomitsemani adjektiivitkin osoittavat siis hyödyllisyytensä, kun pyrimme sanallistamaan äänen meissä herättämiä tuntemuksia. Assosiaatioiden kuvaileminen voi tuottaa hyvinkin keskeistä tietoa esityksen maailmasta tai tunnelmasta auttaen hahmottamaan havaitsemiamme merkitysyhteyksiä ja vastaavuuksia, raottaen siten koko laajaa kokemusmaailmamme verkostoa: miten asiat meissä ilmenevät, mihin me ne liitämme.

Takala puhuu elokuvaäänien mahdollisuudesta vaikuttaa katsojakuulijan kykyyn ennakoita ja yhdistellä teoksen maailmasta tehtyjä havaintoja, ja hänen mukaansa äänen kanssa työskenneltäessä ollaan emootioiden lisäksi tekemisissä monipuolisen ymmärryksen kanssa, joka auttaa katsojakuulijaa orientoitumaan teoksen maailmaan. (Takala 2014, 61) Teatterissa vastaavaa kutsutaan usein lukuohjееksi. Ääni voikin olla erinomainen lukuohje esitykselle: heti alussa äänellinen kerronnan tapa voi paljastaa esityksen olosuhteesta ja luonteesta katsojalle paljonkin ja esityksen äänellisiä rytmejä havainnoimalla sen maailma jäsentyy ja tulee koetuksi kokonaisvaltaisena, kehollisena aistimisena.

Takalan esittämää toisteisuudesta jäsentyvää ymmärryksen ja tuntoisuuden muotoutumisen prosessia voisi soveltaa myös työryhmätyöskentelyn dynamiikkaan, jolloin ympäristönä toimii työryhmä, jonka toiminnassa ilmenevistä toistuvuuksista kokemuksia jäsentelemällä voi havaita ennakoitavuuksia, jotka jäsentyessään muuttuvat ymmärrykseksi, ja näin työryhmänä matkataan kohti tuntoisuutta, lopputulemana jäsentynyttä tietoa työryhmästä ja työskentelyn aikana tutkituista ilmiöistä ja aiheista esityksen muodossa. Tällainen tuntoisuuden tiedostaminen vaatii toteutuakseen myös dialogista asennetta, jotta tuntoisuuteen on mahdollista syventyä.

6.2.3. Vuorovaikutteisuus

Puhuessani tässä yhteydessä vuorovaikutteisuudesta taiteellisissa työryhmissä erotan ajatuksen tasolla ihmisten välisen vuorovaikutuksen ja eri osa-alueiden sekä toiminnan välisen vuorovaikutuksen toisistaan. Vuorovaikutteisuus ei ole mikään uusi ilmiö, vaan on esimerkiksi tanssitaiteen tohtori Kirsi Törmin mukaan ollut nykytaiteen virtaus dialogisuuden ohella jo jonkin aikaa (Törmi 2016, 26).

Hahmotan dialogisuuden ensisijaisesti ihmisten välisenä vuorovaikutuksena, kun taas vuorovaikutteisuudella viittaa eri osa-alueiden vaikuttamiseen ja vaikuttumiseen toisistaan, eli esimerkiksi siihen, miten ääni on suhteessa valoon ja valo ääneen, tai miten ääni vaikuttaa esiintyjiin ja esiintyjät ääneen.

Ajattelen, että dialogi on edestakaista ja ihanteellisesti äänisuunnittelu toimii saman logiikan mukaan vuorovaikutteisesti niin, että äänisuunnittelija vaikuttuu muista osa-

alueista ja muut osa-alueet vaikuttuvat äänestä. Esimerkiksi niin, että esiintyjä liikkuu ja äänisuunnittelija tuottaa sen perusteella materiaalia, tai toisinpäin, kun äänisuunnittelija toistaa tilassa ääntä ja esiintyjä ottaa ääneen suhdetta ja liikkuu tai käyttää ääntään äänen tuottamien impulssien pohjalta. Vuorovaikutteisuus on siis interaktiivista, eli pitää sisällään potentiaalin interaktioon toiminnan lisäksi tapahtumien kanssa – yhtäaikaisten, edeltävien ja seuraavien.

Vuorovaikutteisuus liittyy siis taiteellisen ryhmätyöskentelyn mahdollisuuteen käydä keskustelua sanojen sijaan välineellä. Usein sanallistamisen sijaan huomattavasti konkreettisempi keino havainnollistaa äänellisiä ideoita on kommunikoida niitä äänellisesti. Vaikka kuinka tarkasti kuvailisin, että ”tähän kohtaukseen ajattelin sellaista 500 hertsin huminaa, joka toistetaan kaikista kaiuttimista, niin, että äänimaisema ympäröi katsojat, äänenvoimakkuus on niin kovalla, että se peittää puheäänien alleen ja humina on tasaista” havainnollistuvat tällaisen äänen tuottamat kokemukset vasta konkreettisena toimintana, äänenä.

Vasta ääntä toistamalla ja kuuntelemalla on mahdollista päästä kiinni sen tuntoisuuteen ja miten se vaikuttaa muihin elementteihin. Tällaista konkreettista, havainnollistavaa vuorovaikutusta on mahdollista käydä myös äänellisten referenssien kautta ja vaikka referenssi olisikin vain ”place holderina” eli markkeeraamassa, minkä tyylistä ääntä on tarkoitus käyttää, tarjoaa se todennäköisesti enemmän informaatiota, kuin sanallistettu kuvaus äänestä.

Ajattelen vuorovaikutteisuuden liittyvän olennaisesti siihen, miten esityksen äänet rakentuvat sellaisiksi, että ne kommunikoivat yhdessä esityksen muiden osa-alueiden kanssa – joskus kannatellen esitystä, joskus tukien tarinaa, aihetta, ja sitä mitä esityksellä halutaan välittää tai sanoa. Vuorovaikutteisuuden toteutuminen vaatii sen tietoista tutkimista ja sitä, että tähän tutkimiseen käytetään aikaa: kokeillaan erilaisia asioita ja keskustellaan kokeiluista heräävistä havainnoista.

7. KYSYMINEN ÄÄNISUUNNITTELIJAN TYÖKALUNA

Ääneen liittyviin kokemuksellisuuden ja tuntoisuuden käsitteisiin syventyessäni olen havainnut, että tiettyjä erityissanastoja lukuun ottamatta ääntä kuvaavilla ilmauksilla on harvoin denotatiivista merkitystä, eli merkitystä, joka on yhteinen kaikille kielenkäyttäjille. Siksi uskon, että äänisuunnittelijan ehkä tärkein työkalu on kysyminen. Jo yksinkertaisilla kysymyksillä kuten mitä, miksi ja miten on mahdollista pureutua esimerkiksi yksittäisestä äänestä lausuttuihin havaintoihin syvällisemmin ja purkaa ääneen liittyviä kokemuksia ja merkityksiä yhdessä tarkasteltavaksi.

Äänestä puhuttaessa väärinymmärrykset ja kommunikaatiokatkokset saattavat aiheuttaa työskentelyssä hankausta. Erään esityksen harjoitusprosessin aikana ohjaaja ehdotti äänellistä estetiikkaa lähettämällä paljon erilaisia musiikkireferenssejä ja ”tilasi” esitykseen hyvin tarkkoja äänellisiä elementtejä. Kun sitten tuotin referenssien pohjalta materiaalia, ohjaaja turhautui – tulkintani mukaan siksi, että ehdotukseni eivät vastanneet hänen odotuksiaan. Kenties en ollut tavoittanut niitä ominaisuuksia, jotka häntä referensseissä olivat puhutelleet.

Jälkiviisaana olen todennut, että ratkaisu olisi ollut yksinkertainen. Olisimme välttyneet monelta turhautuneelta hetkeltä, kun vain olisimme pysähtyneet kysymään ja keskustelemaan, minkälaisia eleitä ääneltä kaivataan. Olisin itse voinut esittää referensseihin liittyen tarkentavia kysymyksiä, kuten ”mikä tässä materiaalissa on olennaista” tai ”minkälaista elettä palvelemaan kaipaavat tätä kyseistä ääntä”? Ohjaaja puolestaan olisi voinut referenssejä lähettäessään kuvailla, mikä kyseisessä materiaalissa tuntuu keskeiseltä tai kutsuvalta ja kenties artikuloida, minkälaisia dramaturgisia eleitä hän ääneltä kaipaa.

Onko olennaista se, miltä ääni kuulostaa, vai kenties se, minkälaisen tunteen ääni kuulijassa herättää? Mitä sillä halutaan herättää ja kenessä: yleisössä, esiintyjissä, kaikissa työryhmän jäsenissä? Onko äänellä jokin semioottinen tarkoitus, mitä se symboloi?

Esimerkiksi äänen symboliarvo ei ole aina yksiselitteinen tai jaettu, joten on hyvä pohtia, missä määrin ääni voi ylipäättään toimia symbolina. Augoyard ja Torgue kuvaavat, että äänen merkkiarvo voi liittyä esimerkiksi tietyn paikan äänellisten erityispiirteiden ominaisuuksien ilmenemiseen. Tällaiset ”äänelliset symbolit” (sonic symbols) toimivat kuitenkin mikrososiaalisella tasolla ollen hyvin paikallisia, eivätkä siis ole universaalisti jaettuja. (Augoyard & Torgue 2005, 125–126)

Yksi lähtökohta tämän opinnäytteen kirjoittamiselle oli haave listasta kysymyksiä, joita esittämällä voisi helpottaa äänistä käytävää keskustelua ja äänisuunnittelijoiden työskentelyä. Seuraavassa esitän siis kysymyksiä, joita tämän kirjoitusprosessin aikana on hahmottanut. Kenties näitä kysymyksiä esittämällä prosessien eri vaiheissa voisi olla mahdollista päästä käsiksi siihen, mistä oikeasti puhutaan, kun puhutaan äänestä.

- Mistä äänestä puhutaan? Jostain esityksessä jo kuultavasta, aiemmin kuullusta, sellaisesta, joka haluttaisiin kuulla?
- Miltä ääni kuulostaa?
- Mistä ääni kuuluu?
- Mikä äänessä korostuu?
- Affektiivinen taso:
 - o Mitä ajatuksia ääni herättää?
 - o Mitä tunteita äänestä herää?
 - Mitä sen toivotaan herättävän?
 - o Miltä ääni tuntuu?
 - Minkälaisia tuntemuksia tai affekteja ääni herättää?
 - o Mihin se assosioituu?
 - o Miten se kehollistuu?
 - o Mitä ääni muistuttaa?
- Miksi tämä tietty ääni: merkityksenä, tunnelmana, tehosteena, symbolina?
 - o Minkä symbolina?
 - o Onko symboliarvo jaettu?
- Mikä juuri tässä äänessä on oleellista?
- Jos ääntä kuvaillaan adjektiivilla: mitä ääntä kuvaavalla adjektiivilla tarkoitetaan?

- Onko äänen tarkoitus kuulostaa adjektiivilta, herättää adjektiivin kaltaisia tunteita?
- Löytyykö referenssejä äänestä, jotka vastaavat tätä adjektiivia?
- Mitä näkökulmaa halutaan korostaa, häivyttää, painottaa?
- Onko äänellä jokin semioottinen tarkoitus?
- Mihin äänen kerrokseen fokusoidaan, mihin zoomataan?
- Yksityiskohdat: mihin huomio kiinnittyy? Mitä äänessä kuuluu?
- Onko äänellä jokin merkitysfunktio? Vai onko se virtaava, hahmoton tai ajallinen, hetkessä tapahtuva tapahtuma?
- Miksi juuri tietyn äänen tulisi kuulua esityksessä, mitä äänellä halutaan ilmentää?
- Mistä äänessä on kyse suhteessa esityksen dramaturgiaan, teemaan ja rakenteeseen?
- Mistä äänessä on kyse, mikä siinä on olennaista? Itse äänitapahtuma, materiaalisuus, se mitä äänen ajatellaan merkitsevän vai se, mitä ääni herättää?

8. LOPUKSI

Tämän kirjoitusprosessin alussa ajattelin, että äänistä keskustelemisen haaste liittyisi ennen kaikkea äänen tarkan sanallistamisen mahdottomuuteen. Syventyessäni aiheeseen ja uusiin näkökulmiin äänien merkityksestä ja prosesseista, joilla jäsenämme tietoa maailmasta äänien avulla, olen kallistunut siihen, että kyse on pikemminkin koko työryhmän asennoitumisesta dialogiseen, vuorovaikutteiseen työskentelyyn ja että äänikeskustelun haasteellisuus kytkeytyy tarkan sanallistamisen sijaan laajempiin yhteiskunnallisiin kehityskulkuihin sekä tapaamme suhtautua ääniin nykyaikana.

Haaveilenkin, että kuunteleminen olisi tulevaisuudessa jälleen keskeisemmässä roolissa niin teatterin tekemisessä, taiteessa kuin arjessammekin. Äänen merkityksen tiedostaminen ja tietoinen kuunteleminen voisivat tuoda tasapainoa visuaalisen ärsyketulvan keskelle. Kenties haaveeni on kuitenkin utopistinen, sillä esimerkiksi älylaitteiden yleistymisen myötä maailmamme on entistäkin visuaalisempi.

Aistiärsykkeiden jatkuva tulva lisää nuorten pahoinvointia (Mäntymaa 2019) ja vähentyneen keskittymiskyvyn takia nuoret lukevat yhä vähemmän, minkä seurauksena heidän sanavarastonsa köyhtyy (Lipasti 2025). Uutiset ovat yhä useammin ilman ääniraitaa katsottavaksi suunniteltujen videoiden muodossa ja katukuvassa maisemaa hallitsevat digitaaliset mainostaulut pyörittävät äänettämiä videomainoksia, mikä tuntuu entisestään korostavan visuaalisen tiedonvälityksen ensisijaisuutta.

Kenties ratkaisu olisikin juuri kuuntelukasvatuksen lisääminen ja visuaalisen ärsyketulvan kriittinen tarkastelu. Kuuntelukasvatus voisi sisältyä vahvemmin jo peruskoulun opetukseen, mutta myös Teatterikorkeakoulussa voisi olla enemmän kuuntelukasvatuksellisia opintoja muillakin, kuin äänisuunnittelun opiskelijoilla. Teatterilla on tietynlainen muutosvoima, yhteiskunnallinen tehtävä ja vaikuttamisen mahdollisuus, joten kenties asennemuutos voisi lähteä juuri teatterista. Teatterin keinoin on mahdollista luoda uutta ja vaikuttaa ajatteluamme.

Kinnunen (2008, 250) ehdottaa teatterin näkymien kirkastamista ajattelemalla sitä uudelleen, yhdessä, ja kyseenalaistaa hierarkian, raja-aitojen, tuotantopaineiden,

ohjelmistojen ja aikataulujen valtaa teatterin toiminnassa. Uskon, että joskus hierarkia ja selkeät rajaukset osa-alueiden suhteen voivat olla myös hyödyllisiä, kun työnjako ja vastuu on selkeästi osoitettu. Erilaisia hierarkkisia asetelmia myös muodostuu väistämättä. Olen silti samaa mieltä Kinnusen kanssa, että meidän tulisi ”säilyttää matkallaolo, ei-tietämisen, keskeneräisyyden ja yhdessä uneksimisen avaruus.” (Kinnunen 2008, 250).

Teatterin kontekstissa keskeistä tuntuukin olevan nimenomaan dialoginen asenne – kuunteleminen ja kuuleminen. Ajattelen, että esittävien taiteiden ryhmätyöprosesseissa olisi hyvin sovellettavissa Törmin kasvatukseen liittämä ajatus tasavertaisen dialogin mahdollisuuksista uuden oivaltamiseksi ja luomiseksi, missä ”valta-asetelma ja vastakkainasettelu on korvattu dialogisella vuorovaikutussuhteella, jossa uuden tietämisen on mahdollisuus kehkeytyä” (Törmi 2016, 49). Tasavertainen dialogi ja kuuleminen prosesseissa mahdollistavat päätyminen ei-tietämisestä uuden tietämiseen, enkä tarkoita, että täysi hierarkiattomuus olisi tämän pyrkimyksen kannalta ainoa tapa. Myös hierarkkisessa asetelmassa kaikkien osapuolten on mahdollista kuulla toisiaan ja omaksua uutta tietoa, kun keskiössä on ennakkoluuloton oman ajattelun haastaminen ja jatkuva tiedon uudelleenjäsentäminen.

Äänisuunnittelun kannalta ajattelen, että olennaista on sen tiedostaminen, että äänikokemukset ovat fysiologisista samankaltaisuuksistamme huolimatta subjektiivisia. Affektiivisten kokemusten tarkastelu on siis tärkeämpää, kuin äänentoistosta keskusteleminen, äänien yksityiskohtainen kuvaileminen tai äänien ajatteleminen puhtaasti niiden merkkiarvon kannalta. Jos olemisemme ytimessä on tuntoinen tapamme hahmottaa maailmaa sen rytmien kautta vuorovaikutteisessa suhteessa ympäristömme kanssa äänellisinä toimijoina, tulisi äänen tarkastelussa keskittää huomio nimenomaan näihin äänellisiin suhteisiin. Myös puheen ja tekstin ensisijaisuutta voisi siis tarkastella, ja kenties harkita uudelleen työryhmien rakkautta loputtomana jatkuvaan puheeseen.

Tuntoisuus ja äänellinen toimijuus koskettavat koko esitystä ja sen valmistamisprosessia aina äänisuunnittelijasta kaikkiin työryhmän jäseniin sekä katsojiin. ”Kun tekijöiden maailma ja maailmat yhdistyvät ilmaisuksi, tulee yhtenäinen

teoksen maailma näkyväksi. Se mikä on subjekteista lähtöisin, liittyy yhteen teoksen epämääräisen olemuksen kanssa synnyttäen jotain, jonka voi kokea erityisenä, ainutkertaisena teoksena.” (Purhonen 2019, 25) Äänisuunnittelijalla on mahdollisuus tuoda esille tätä näkökulmaa työryhmissä työskennellessään. Erilaiset näkökulmat subjekteista lähtevään ilmaisuun pitävät esittävässä taiteissa sisällään kaikki erilaiset tavat aistia, kokea ja jakaa tietoa ja ajatuksia. Aistiminen kytkeytyy koko kehollisuuteemme ja kaikkiin aisteihimme – ei ainoastaan näköhavaintoihin.

Allekirjoitan Czinkin ajatuksen auditiivista kokemuksista ainutkertaisena ymmärryksen muotona ja niiden merkityksen tiedonmuodostuksessa. Hän esittää, että kuuntelemalla ja havainnoimalla ympäristömme ääniä, voimme virittyä sen kanssa samalle taajuudelle ja olla sen kanssa yhteydessä ainutlaatuisella tavalla. Czink yhdistää tietoisien kuuntelemisen myös tietoiseen läsnäoloon (Czink 2013, 1–2), jonka hyvinvointia ja terveyttä lisäävistä vaikutuksista on runsaasti tutkimusnäyttöä (Raevuori 2016).

Czink esittää, että tietoisien kuuntelemisen kautta voisimme olla tietoisempia yhteydestämme ympäristöömme ja sen tapahtumiin, ja että kuuntelemisen modality tekee meistä vastaanottavaisempia ja tietoisempia itsestämme (Czink 2013, 55). Lopetan siis Czinkin tapaan kysymällä: entäpä jos päättäisimmekin tietoisesti kuunnella enemmän – kuunnella itseämme, ympäristöämme ja toisiamme?

9. TAITEELLINEN OPINNÄYTE



Musiikki ja tekniikka estetiikkana (Aikuisten tyttöjen jytähumppakerho – THE SHOW.
Valokuva: Sami Hyrynkangas.)

9.1. Aikuisten tyttöjen jytähumppakerho – THE SHOW!

Mistä on pienet tytöt... eiku hyyii!

Tein taiteellisen opinnäytteeni äänisuunnittelijana ryhmälähtöisessä teoksessa *Aikuisten tyttöjen jytähumppakerho – THE SHOW!* Esityksen lähtökohtana oli työryhmän koollekutsujana toimineen äänisuunnittelijan ideoima konsepti ”teatterikonsertti”, jonka tarkoituksena oli rakentaa äänilähtöinen, teatterin sekä livekeikan keinoja yhdistelevä fragmentaarinen esitys. Esitys tuotettiin ryhmälähtöisesti, eikä materiaalina ollut valmista tekstiä.

Esittelen prosessin pääpiirteittäin sellaisena, kuin sen itse koin ja koitan lopuksi löytää joitain linkkejä kirjallisen ja taiteellisen opinnäytteeni välillä. Ryhmälähtöisessä tavassamme työskennellä oli monia alueita, kuten tekstimateriaalin tuottaminen, joista vastattiin kollektiivisesti.

Taiteellisen opinnäytteen osiota kirjoittaessa monet työskentelyyn liittyvistä havainnoistani ovatkin todennäköisesti liittyneet juuri ryhmätyöskentelyn prosessissa nousseisiin, erityisesti aikataulullisiin haasteisiin ja niiden vaikutuksiin kommunikaatiossa. Esitys oli monen työryhmän jäsenen taiteellinen opinnäyte, mikä kenties lisäsi työskentelyyn ja kommunikaatioon vaikuttaneita suorituspaineita. Pyrin kuitenkin tarkastelemaan taiteellista opinnäytettä myös suhteessa äänistä puhumiseen taiteellisissa työryhmissä.

Prosessista

Ennakkosuunnitteluvaiheessa ennen harjoituskautta suunnittelimme yhdessä esityksen toisen äänisuunnittelijan kanssa tilan äänentoistoa, laadimme kanavalistan ja ideoimme esityksen mahdollista äänimaisemaa. Keskustelimme paljon äänisuunnittelun miesvaltaisesta historiasta juontuvasta teknisyyden olettamasta ja omista kokemuksistamme suhteessa siihen. Pohdimme, että voisimme yhdessä tutkia ja haastaa näitä konventioita, ja toteuttaa äänisuunnittelun omalla tavallamme. Haaveilimme kokeilevasta, tutkivasta tavasta tehdä esitystä yhdessä, ilman vaatimusta tiettyjä konventioita ja kaavoja noudattavasta rakenteesta.

Kun työryhmä oli kasassa, aloitimme työskentelyn yhteisellä työpajalla. Kuuntelimme 1990- ja 2000-lukujen naisartistien esittämää musiikkia, askartelimme esitykseen liittyvistä haaveista kollaasitekniikalla ”unelmakarttoja” ja kävimme keskustelua työtavoista. Keskusteluissa nousi esille yhteisesti jaettu haave matalan hierarkian työskentelystä ja yhteisestä tutkimisesta, kokeilemisesta ja leikkimisestä tapana tuottaa materiaalia – haave siitä, että työskentely olisi kivaa.

Eryteisesti harjoituskauden alkupuolella työskentely tuntuikin vastaavan alkuperäisiä tavoitteitamme. Teimme kokeilevia, liikkeellisiä harjoitteita, luimme yhdessä tyttöyden teemaan liittyviä tekstejä, tuotimme tekstiä yhdessä erilaisten kirjoitusharjoitusten kautta ja keskustelimme kokemuksistamme. Tuntui, että jaettuna pyrkimyksenä oli ymmärtää ja oppia niin toisistamme, aiheestamme, kuin itsestämme. Haave leikkisyydestä konkretisoitui esimerkiksi yhteisissä ”haaveilupajoissa”, joissa kirjoitimme paperilappusille erilaisia tyttöyteen liittyviä haaveitamme, joita käytimme myöhemmin materiaalina kohtauksille. Myös erilaisten turhautumien jakaminen

humoristisessa hengessä tuotti tekstimateriaalia hauskalla, leikkisällä tavalla. Tuntui, että todella kuuntelimme toisiamme niin keskustellessa kuin kohtauksia luonnostellessa.

Keskeistä konseptissa oli livemusiikki, joten harjoituskauden alussa perustimme bändin. Alkuperäinen ajatus oli, että myös minä soittaisin esityksessä. Olin kuitenkin lähtökohtaisesti epäileväinen sen suhteen, miten ääniä olisi mahdollista suunnitella ja ajaa näyttämöltä käsin. Totesinkin, että livemusiikin miksaamisen, äänien ajamisen sekä esityksen äänien taiteellisen suunnittelun ollessa minun vastuullani, ei ainakaan näin lyhyellä aikataululla ollut järkevää lisätä tehtävälistaan vielä soittamista. Miksaamisen ja äänien ajamisen logistiikan kannalta totesin siis järkeväksi työskennellä perinteisemmin katsomosta käsin.

Työskentelimme suuren osan harjoituskaudesta vaihtuvissa tiloissa ja tanssisaleissa, bänditreeneit pidettiin erillisessä musiikkiluokassa. Harjoitusaika varsinaisessa esitystilassa oli lyhyempi, kuin aiemmissa esityksissä, joissa olen toiminut äänisuunnittelijana, joten äänentoiston, lavastuksen ja valojen rakentaminen piti toteuttaa todella tiiviillä aikataululla, jotta materiaalin tuottamiseen ja esityksen harjoitteluun jäisi mahdollisimman paljon aikaa. Esitystilaan siirtyminen tuntuikin muuttavan työskentelyn luonnetta perustavanlaatuisella tavalla, ja aiemmin leikkisä ja lempeä ilmapiiri muuttui kireämmäksi. Kokeileva, tutkiva tapa työskennellä tuntui muuttuvan suorittamiskeskeisemmäksi, kun paine esityksen valmiiksi saamisesta alkoi kasvaa.

Olimme alun perin hahmotelleet työnjakoa niin, että minä vastaisin esityksen ”äänisuunnittelullisesta” materiaalista sekä äänien ajamisesta, ja toinen äänisuunnittelija vastaisi musiikista. Haaveilimme, että voisimme työstää näitä eri osa-alueita myös yhdessä. Harjoitusten alkupuolella ja bänditreeneissä sävelsimmekin musiikkia yhdessä ja keskustelimme, miten livemusiikki ja esityksen muu äänimateriaali olisi suhteessa toisiinsa.

Kumpikaan meistä ei ole aiemmin miksannut livemusiikkia, joten sen vaatima työmäärä yllätti meidät molemmat. Olin etukäteen ymmärtänyt, että voisimme tutkia myös näitä alueita yhdessä, mutta toisen äänisuunnittelijan huomio keskittyi näyttölemisen lisäksi

esimerkiksi musiikin säveltämiseen. Mikserin ohjelmointi ja musiikin miksaaminen oli siis kokonaan minun vastuullani. Tämän takia taiteellisen opinnäytteeni painopiste siirtyi taiteellisesta suunnittelusta teknisempään toteuttamiseen kuin olin ajatellut. Koska opintoihini ei ole sisältynyt musiikin miksaamisen opintoja, aikaa kului paljon uuden opetteluun. Jälkikäteen ajateltuna tämä on varsin hyödyllinen uusi taito, mutta prosessin aikana se tuntui melko kuormittavalta.

Yritin ilmaista kaipaavani miksaamisen kanssa apua, mutta kenties kiireen takia en onnistunut täsmentämään, mitä sillä tarkoitan. Toinen äänisuunnittelija ymmärsi minun ehdottavan, että hän luopuisi roolistaan esiintyjänä, vaikka tosiasiallisesti yritin ilmaista kaipaavani apua nimenomaan musiikin miksaamiseen liittyvään ohjelmointiin harjoitusten aikana. Työskentelin siis mikserin kanssa yksin videotutoriaalien varassa. Aina eivät siis äänisuunnittelijatkaan keskenään äänestä puhuessaan osaa ilmaista kaikkea täsmällisesti.

Pitkälle harjoituskautta materiaali oli luonteeltaan hyvin fragmentaarista ja useat kohtauksista sanattomia, liikkeellisiä kohtauksia. Lopullisen muotonsa esitys sai vasta ensi-iltaa edeltävällä viikolla, jolloin esitykseen tuotettiin improvisaation kautta uusia teatterillisiä ja juonellisia kohtauksia. Nämä draamalliset kohtaukset kaipasivat mielestäni huomattavasti enemmän esityksen maailmaa kuvittavaa ja kannattelevaa ääntä kuin mitä olin harjoituskauden aikana suunnitellut. Toteutin siis perinteisemmän, teatterillisen äänisuunnittelullisen materiaalin muutamassa päivässä miksausohjelmalla. Keskusteluja dramaturgiasta käytiin tässä vaiheessa aikataulupaineiden takia hyvin kiireessä.

Äänellisistä valinnoistani

*Okei, minä olen tyttö. Vai onko sittenkin niin, että joskus olin ja nyt en enää ole?
... vai onko tyttöys sittenkin vielä minussa, jossain ytimessä, joku ydin, jonka ympärille ja päälle kaikki muu on kerrostunut?*

Alkukohtauksen tekstinä toimi yhteisen kirjoitusharjoituksen yhteydessä kirjoittamani tekstipätkä tyttöydestä. Sen sisältämä ajatus siitä, miten olen ”yhä uudelleen ja uudelleen tyttö” tuntui itselleni keskeiseltä lukuohjelta koko esityksen kannalta. Tämän

vuoksi pyrin tukemaan toisteisuuden teemaa äänellisesti heti esityksen alkukohtauksessa, missä käytin noin 15 sekuntia kestävästä kerroksellista äänimaisemaluuppia, joka kuulosti mielestäni samanaikaisesti sekä kuplivalta että haikealta.

Luupin lyhyt kesto teki mahdolliseksi havaita, kun se toistuu alusta. Tämä tuki mielestäni hyvin aina uudelleen pinnalle nousevia tyttöyteen liittyviä teemoja. Kohtauksissa, joissa esiintyjät esittivät rokkitähtihevostähtöisiä leikkiviä lapsia, käytin erilaisia versioita tästä samasta äänimaisemasta, korostaen sekä lapsuuden tasoa, että ajatusta siitä, miten tyttöys kulkee mukana aikuisuudessakin.

Esityksen lähtökohtana oli haave toteuttaa esitys, jossa ”tyypillisesti tyttöyteen liitettyjä elementtejä” voidaan juhlistaa ja tunnelmoida, ilman vähättelyä. Tyttöys ei kuitenkaan mielestäni ole yksi, yhtenäinen universaali kokemus. Vaikka jaettujakin kokemuksia toki löytyy, pitää tyttöys sisällään hyvin yksilöllisiä ja toisistaan poikkeavia tarinoita. Koska puvuissa, maskeerauksissa ja tekstissä oli paljon tyttöyden teeman kautta ideoituja, kepeitä elementtejä, valitsin äänisuunnittelun lähtökohdaksi tuoda kuuluvaksi myös hahmojen sisäistä maailmaa ja tutkia äänen keinoin myös sisäistä ristiriitaa suhteessa tyttöyteen. Tätä teemaa käsiteltiin esityksessä myös tekstin tasolla noin esityksen puolivälin kohdalle sijoittuvassa monologissa.

Halusin äänellä viestiä, että vaikka pinta voi näyttäytyä iloisena, kepeänä ja höttöisenä, saattaa sisällä silti möyriä epämiellyttävä tunne, ettei ole sellainen kuin kokee, että pitäisi olla. Korostin tätä näkökulmaa matalalla, hienovaraisella jylyllä, joka toistui esimerkiksi siirtymissä kohtauksista toiseen, sekä joidenkin kohtausten taustalla. Kontrasti toimi mielestäni hyvin, tuoden syvyyttä iloiseen ja leikkiliseen sisältöön.

Äänimateriaalin keskeisiksi lähtökohdiksi nousivat livemusiikin lisäksi jo ennakkosuunnitelmissani hahmottelemani putkikellojen ”kimmeltävät” äänet, soittorasiat, sekä näiden vastaparina matalat, möyrivät ja kehossa tuntuvat taajuudet. Yksi vahva lapsuuteen liittyvä äänellinen muisto oli juuri putkikellojen ääni satukasettikirjoissa kohdissa, joissa kertoja kehottaa lukijaa kääntämään sivua. Tästä muodostui esitykseen äänellinen elementti, joka toistui niin kaiutinäänissä, kuin

näyttämölle tuotujen fyysisten objektien muodossa. Käytin putkikellojen ääntä useassa kohtauksessa sellaisenaan, sekä vahvasti käsiteltynä.

Esityksen lapset leikkivät asuvansa ”ihanassa timanttilinnassa, jossa ei tapahdu mitään pahaa”. Tein timanttilinnalle oman äänellisen maiseman täydentämään pyörölle asetettujen tuuli- ja putkikellojen luomaa kimaltelevaa äänimaailmaa. Putkikellojen äänet toistuivat esityksessä tehostemaisesti, esimerkiksi silloin, kun leikissä tapahtui siirtymiä kuvitteellisesta paikasta toiseen.

Yksi keskeisin kysymys itselleni olivat siirtymät teatterillisen fantasiamaailman ja livekeikan tilanteiden välillä, sillä nämä kohtaukset tapahtuivat tavallaan eri todellisuuden tasoilla, livekeikan ollessa vahvemmin sidottu esityksen todellisuuteen ja tapahtuessa ”nyt-hetkessä”. Näitä tutkittiin teknisessä läpimenossa yhdessä keskustellen, melko kiireessä. Vaikka joissain kohdissa siirtymät suorasta äänestä vahvistettuun mikrofoninäyteen olivat havaittavissa, uskon niiden heijastelleen alkuperäistä ajatusta fragmentaarista, totuttuja konventioita ja rakenteita haastavasta esityksen muodosta.

Koska yhteisen keskustelun painopiste oli erityisesti harjoitusten loppupuolella pääasiassa näyttelijäntyöhön, tekstiin ja toimintaan liittyvissä yksityiskohdissa, tein osan äänellisistä ratkaisuksista melko itsenäisesti ja keskustelin ratkaisuksista lähinnä ohjaavan opettajani kanssa.

Teknisestä toteutuksesta

Pää-äänentoisto koostui kahdesta stereoparista kaiuttimia, joista toinen sijoitettiin katsomon eteen ja toinen näyttämön perälle, näin myös esiintyjät olivat äänikentässä. Näyttämön perälle keskeisesti sijoitetut kaiuttimet mahdollistivat äänen hienovaraisen panoroinnin myös näyttämön takaosassa. Käytin kahta bassokaiutinta, toista musiikkia, ja toista tehostemaisia matalia taajuuksia varten.

Laulumikrofoneiksi valitsimme perinteiset Shuren SM58 -mikrofonit, sillä niiden ja xlr-johtojen tietynlainen retrous ja ”kämäisyys” tuntuivat sopivan esitykseen suunniteltuun punk -estetiikkaan. Kaikille esiintyjille oli lisäksi monitorikaiuttimet. Keskustelimme

yhdessä työryhmän kesken, että koska keskeistä konseptissa oli livemusiikki ja viittaukset keikkaestetiikkaan, saivat kaiuttimet ja teknologia olla rehdisti näkyvillä.

Katossa oli tilamikrofoni, josta ajoin esimerkiksi yleisön huudattamiskohtauksessa ”*mikä teil on meininki*” suureen stadiontilaan ja spektaakkeliin viittaavia kaikuja. ”*Kirje ystävälle*” -monologissa käytin viivettä tehosteena ilmaisun tueksi korostamaan näkökulmahenkilön päänsisäistä maisemaa dramaturgisesti keskeisissä kohdissa, kuten ”*aina nuo muut, mutten IKINÄ MINÄ*”. Tein valintoja suhteessa näyttelijän ilmaisuun, eli sanat, joita hän painotti tai korosti prosodisin keinoin, saivat vahvistusta viiveistä.

Suunnitellessamme äänentoistoa päädyimme stereosysteemiin, sillä uskoimme sen olevan musiikkiin painottuvassa esityksessä toimiva ratkaisu. Ajatus oli myös pitää äänentoisto kevyenä, sillä soittimien ja laulajien mikittäminen vaati paljon aikaa ja huomiota. Olisin lopulta kuitenkin kaivannut surround -tyyppistä äänentoistoa, sillä esityksen teatraalinen fantasiamaailma olisi mielestäni hyötynyt immersiivisemmästäkin äänikuvasta. Kaiuttimia ei kuitenkaan ollut enää tässä vaiheessa mahdollista lisätä, koska esitystilan takaosan kattoon ei jo rakennetun katsomorakenteen takia päässyt.

Alkuperäinen ajatus oli toistaa kaikki livemusiikki katsomon edessä olevista kaiuttimista viittauksena suurten stadionkeikkojen äänentoistoestetiikkaan, mutta pienessä black boxissa efekti ei ollut toivotun kaltainen, vaan pikemminkin vieraannuttava, kun esiintyjien laulu paikallistui katonrajaan. Koin siksi tarpeelliseksi lisätä näyttämölle kaksi kaiutinta sinne, missä musiikkia esitettiin, jotta laulu paikantuisi esiintyjiin, eikä kattoon.

Koska näyttämö oli tässä vaiheessa jo melko täynnä tavaraa, tulivat kaiuttimet kovin lähelle mikrofoniin etulinjaa. Vaati jonkin verran mikrofoniin ja kaiuttimien kääntelyä, sekä ihmettelyä mikserin ääressä, että sain toistettua laulua riittävän kovaa ilman, että se käy kiertämään. Olin kuitenkin lopulta melko tyytyväinen kuulokuvan tilallisuuteen.

Keikkamaisuuden tavoittelemisen esityksessä äänentoiston keinoin pienessä studiotilassa osoittautui siis suunnitelmiamme työläemmäksi. Äänentoisto

havainnollistuu aina konkreettisimmin vasta käytännössä – erityisesti uusien asioiden parissa työskennellessä ei välttämättä osaa ottaa kaikkea huomioon ennalta.

Taiteellisen opinnäytteen prosessi suhteessa kirjalliseen opinnäytteeseen

Esitystä työstäessämme ajatukseni äänen sanallistamisesta ja äänikeskustelun käymisestä aiheena kirjalliselle opinnäytteelleni olivat vasta ideatasolla. En siis ollut vielä tutustunut kaikkiin käsitteisiin ja työkaluihin, joiden olen kirjoitusprosessin aikana havainnut kenties toimivan äänien osallistamiseksi esityksen dramaturgiseen prosessiin.

Koen, että erityisesti harjoituskauden alkuvaiheessa työskentelymme oli hyvinkin dialogista. Tuotimme materiaalia yhteisten keskusteluiden, jaettujen kokemusten sekä yhdessä lukemiemme tekstien herättämien aiheiden pohjalta ja jaoimme havaintojamme myös tyttöyteen liittyvistä affektiivisista tuntemuksista.

Ryhmätyöhön liittyvien haasteiden sekä aikataulupaineiden takia työskentelymme muuttui myöhemmin ei-dialogisemmaksi – kiireentuntu siirsi työskentelyn fokuksen kullakin lähinnä omaan vastuualueeseen, mikä lienee melko tyypillistä erityisesti taiteellisissa opinnäytteissä. Valon ja äänen vuorovaikutteisuutta tutkimme valosuunnittelijan kanssa yhteisistä iskuista keskustellessamme.

Viimeisten viikkojen yhteisille dramaturgisille keskusteluille oli melko rajallisesti aikaa ja ne käytiin näyttelijöiden ohjaavan opettajan johdolla. Ehkä tästä syystä dramaturgiset keskustelut painottuivatkin pääosin näyttelijäntyöllisiin seikkoihin. Keskustelin siis loppupuolella äänisuunnittelusta lähinnä oman ohjaavan opettajani kanssa, jolta sainkin tärkeitä havaintoja sekä tukea äänellisten valintojeni suhteen.

Totuttua lyhyempi harjoituskausi vaikutti varmasti osaltaan erityisen paineistettuun aikataulun tiivistymiseen. Uskon, että paineet lopputuloksesta liittyivät osin myös tavoitteeseen luoda speaktaakkeli – speaktaakkelimaisuuden luominen olisi mielestäni kaivannut enemmän aikaa ja yhteistä tutkimista, kokeilemista sekä keskustelua. Eniten uskon paineiden kuitenkin liittyneen siihen tosiasiaan, että monelle kyseessä oli taiteellinen opinnäyte.

Harjoituskauden alkupuolella mietimme äänisuunnittelun ja livemusiikin välistä suhdetta. Tässä vaiheessa esityksen kokonaisuus oli vasta toisistaan irrallisia kohtausluonnoksia. Koska emme vielä olleet päässeet harjoitustilaan ja musiikkia harjoiteltiin muusta materiaalista erillään musiikkiluokassa, ei tästä suhteesta ollut vielä mahdollista tehdä kovin tarkkoja havaintoja.

Eniten yhteistä ääneen liittyvää keskustelua käytiinkin ennakkosuunnitteluvaiheen lisäksi musiikkikappaleiden dramaturgian näkökulmasta, kun yhdessä hahmotelimme minkälaisia tunnelmia ja energioita kappaleissa voisi esityksen eri vaiheissa olla. Koin keskustelun toisen äänisuunnittelijan kanssa ennakkosuunnitteluvaiheessa helpoksi, sillä puhuimme ”samaa kieltä” teknisistäkin yksityiskohdista, esimerkiksi äänentoistosta.

Väärinymmärryksiä ilmeni ainoastaan musiikin miksaamisesta keskusteltaessa, mikä liittyi kenties siihen, että se oli meille molemmille uusi aihealue ja yhteinen käsitteistö ei kattanut kaikkea siihen liittyvää. Musiikkikappaleiden dramaturgiasta keskustelun työryhmän kesken koin luontevaksi, sillä olimme ehtineet muodostaa yhteistä sanastoa kappaleiden sisällöistä ja tunnelmista niitä harjoitellessamme sekä tuottaessamme. Ehkäpä olimme ehtineet muodostaa jonkinlaista tuntoisuuteenkin perustuvaa tietoa.

Uskon sekä konseptissa että työskentelytavoissamme olleen potentiaalia uuden synnyttämiselle yhdessä uneksimalla. Pyrkimyksemme oli tutkia ja kyseenalaistaa totuttuja tapoja toimia – vaikka aikataulut sekä valmiiksi saamisen paine toivat harjoituskauden loppupuolella työskentelyyn haasteita dialogisuuden toteutumiselle, oli materiaalin tuottamisessa yhdessä haaveilemalla jotain ihanan anarkistista tässä suoritus- ja yksilökeskeisessä ajassa. Totuttujen konventioiden haastaminen esityksen kaavoja ja rakennetta rikkoen tuntuu todelliselta teatterin uudelleen ajattelemiselta.

Aiheena tyttöyden teema on laaja. Uudessa, keikan ja teatterin keinoja yhdistävässä konseptissa on myös itsessään paljon tutkittavaa. Yhteinen, ääniin liittyvä keskustelumme painottuikin juuri keikan ja musiikin dramaturgiaan, mikä tuntui synnyttävän kiinnostavaa estetiikkaa. Keskusteluissa esitystä katsomassa käyneiden ystävien ja kollegoiden kanssa kuulin sen herättäneen ilahduttavaa, konventioita haastavaa ilmaisua.

10. KIITOKSET

On ollut ilo ja kunnia työskennellä kirjallisen opinnäytteeni ohjaajan, äänisuunnittelun professori emeritus Jari Kauppisen kanssa. Kiitos erinomaisista lukusuosituksista, syväluotaavan tarkoista havainnoista ja kommentteista tekstini sekä ajatteluni suhteen. Sydämeni pohjasta kiitos.

Kiitos taiteellisen opinnäytteen ohjaavalle opettajalle ja roolimallilleni Iida Hägglundille tarkoista havainnoista, kannustuksesta ja henkisestä tuesta.

Sydämelliset kiitokset kotijoukoille Samille ja Kosmolle pitkien päivien päätteeksi kotona odottavista haleista ja halihassutteluista, kiitos mauppailuista, pallokävelyistä ja keinupeffistelyistä – ilman teidän mahdollistamaa irrottautumista kouluajatuksista olisi tämän opinnäytteen kirjoittaminen, sekä koko viisi opiskeluvuotta, tuntuneet huomattavasti raskaammalta. Kiitos matkaseurasta, repun kantamisista, unohtuneiden tavaroiden tuomisesta koululle. Kiitos arjen pyörittämisestä silloin, kun itse olen ollut kiinni proggiksissa. Kiitos keskusteluista ja loputtomien monologiini kuuntelemisesta – kiitos tuesta, lohdutuksista ja kannustuksesta. Kiitos rakkaudesta.

Kiitos äidille ja isälle kaikesta – keskusteluista, kannustuksesta ja tuesta sekä äidille avusta kieliopin hiomisessa. <3

Kiitos kaikille ihanille opiskelijakollegoille keskusteluista ja vertaistuesta. En olisi voinut toivoa parempia matkakumppaneita. Erytiskiitos opponentille ja rakkaalle ystävälle Miia Junekselle avantouinneista, metsäkävelyistä, maratonpuheluista ja kaikista kauniista hiljentymisen hetkistä, sekä ennen kaikkea triangelistä ja siitä, miten olet osannut sanallistaa vahvuuksiani niinä hetkinä, kun en itse ole niitä nähnyt.

Kiitos Professori Tuomas Fräntille parhaimmasta opetuksesta mitä voi toivoa, sekä kaikesta tuesta, kannustuksesta ja viisaista, lempeistä sanoista erinäisten prosessien erinäisissä vaiheissa. Olen uskomattoman kiitollinen, että olen saanut suorittaa koko viisivuotiset äänisuunnittelun opintoni näin ammattitaitoisessa ja ymmärtäväisessä opastuksessa. Kiitos.

Kiitos myös opinnäytteen tarkastajille Hanna Rajakankaalle sekä Satu Kankkoselle.

LÄHTEET

- Audiophile on: *How to describe sound - An audiophile terminology guide*
<https://www.audiophileon.com/news/how-to-describe-sound-an-audiophile-terminology-guide> haettu 18.4.2025 21:30
- Antikainen, Jaakko. 2012. *Äänikuvaa luonnehtivien adjektiivien merkitykset ja rakenne Hifimaailma-lehden vuoden 2010 kuunteluarvioissa*. Turku: Kieli- ja käännöstieteiden laitos
- Augoyard, Jean-François & Torgue, Henry. 2005. *Sonic Experience. A guide to everyday sounds*. Kanada: McGill-Queen's University Press
- Cultural equity: *Sachs-Hornbostel Classification of Musical Instruments*.
<https://www.culturalequity.org/sites/default/files/2020-08/Sachs-Hornbostel%20Classification%20of%20Musical%20Instruments.pdf> haettu 29.4.2025 15:16
- Czink, Andrew. 2013. *Sound Means: Towards an Epistemology of Auditory Experience*. Kanada: Simon Fraser University.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Suunnittelija*. Teoksessa *Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like Kustannus. 185
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Jalkanen, Tiina. 2018. *Tyttötrilogiasta kokemusten kirjoa avaavaan taidepedagogiikkaan*. Acta Scenica 54. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus
- Lipasti, Roope. 2025. ”Valtio maksaa apurahoja osinkoja jakaville yrityksille, samaan aikaan lapset eivät opi lukemaan”.
<https://yle.fi/a/74-20146138> Haettu 23.4.2025
- Lyytikäinen, Pasi. 2025. *Säveltäjänä rajapinnoilla. Hälyisyydestä sävelisyyteen*. Est-julkaisusarja 87. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kankkunen, Olli-Taavetti. 2018. *Kuuntelukasvatus suomalaisessa perusopetuksessa – kohti yhteisöllistä äänellistä toimijuutta*. Studia Musica 75. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
- Kim, Jeongdo. 2013. *Suomen kielen ekspressiivisten sanojen muodostusta ja neutraalistumista sekä juoru-, hymy-, hyrrä- ja kapina-sanojen etymologioita*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kim, Jeongdo. 2015. ”Onomatopoeettisuuttako vain? Uusia lainaetymologioita suomen onomatopoeettisille sanoille.”
<https://journal.fi/sananjalka/article/view/86740/45488> haettu 17.3.2025

- Kinnunen, Hanne. 2025. ”Monet suomen kielen sanat on lainattu naapurista sellaisenaan”
<https://yle.fi/a/3-7686761> Haettu 3.4.2025 12:25
- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Raskulla, Saija & Sirén, Kati. 2023. *Me tiedetään kaikki et se paine kasvaa jossain vaiheessa*. Tampere: Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry
- Raevuori, Anu. 2016. ”Mindfulnessin terveysvaikutukset - mitä lääkärin on hyvä tietää?” <https://www.duodecimlehti.fi/duo13356> haettu 23.4.2025 16:04
- Peltomaa, Miikka & Saine, Sarita. 2014. *Kuulo – ensimmäinen ja viimeinen aisti*. Teoksessa Huutoja hiljaisuuteen – ihminen ääniympäristössä. Tampere: Gaudeamus.
- Purhonen, Aino. 2019. *Merkintöjä maailmoista: Esiintyjän toimijuus ja työkalut suhteessa teoksen maailman muotoutumiseen*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu
- Piipponen, Hilikka. 2019. ”Musiikkisanasto”
<https://hilkkipiipponen.com/musiikkisanasto/> haettu 18.4.2025 21:24
- Taira, Teemu. 2007. “Energian ja emotion välissä: Affekti ja kulttuuritutkimus” niin & näin -lehti <https://netn.fi/wp-content/uploads/2012/06/netn072-13.pdf>
Haettu 27.4.2025
- Takala, Päivi. 2014. *Äänen tunto: Elokuvaäänen kokemuksellisuudesta*. Helsinki: Aalto Arts books.
- Tieteen termipankki: prosodia – suprasegmentaaliset piirteet
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:prosodia> haettu 25.4.2025 7:30
- Tieteen termipankki: prosodia
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:prosodia> haettu 25.4.2025 7:38
- Tieteen termipankki: affekti
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti> haettu 28.4.2025 18:13
- Tuuri, Kai & Eerola, Tuomas. 2012. *Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening*. Journal of New Music Research. Jyväskylä: University of Jyväskylä
- Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografisen prosessi vuorovaikutuksena*. Acta scenica 46. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Kansikuva Janna Hyrynkangas

LIITTEET

Liite 1. Kuvaus Taiteellisen opinnäytteen teknisestä toteutuksesta – Tekninen raideri ja pohjakuva (seuraavalla sivulla)

Livebändi

- Sähkökitara + vahvistin Orange crush pro 60 + mikki SM57
- sähköbasso + DI-boksi BSS AR 133 + vahvistin Peavey basic 60
- rumpusetti + mikitys (overhead L ja R AKG C480, bassorumpu Shure beta 52A ja snare SM57)
- kolme laulumikkiä SM58
- 3 kpl kulmamonitoreita L-Acoustics 8XT
- lavaboksi Yamaha Rio1608-D

Äänentoisto

- Kaksi stereoparia kaiuttimia: RCF TT08A
 - o näyttämön takana kapeampi “centerinä”, ja panorointiin
 - o näyttämön etuosassa, katsomon “pää-PA”
- Kaksi bassokaiutinta:
 - o musiikkia varten L-acoustics SB15
 - o tehostekäyttöön RCF HDL 18-AS
- Kaksi kaiutinta laulun paikallistumiseksi sinne, missä soitetaan L-Acoustics 8XT
- Katossa tilamikrofonina AKG C480 puheäänien tehosteita varten
- Mikseri Yamaha QL1
- Äänikoneena MacBook Pro + Ableton Live 11

