

Soittamisen hetkenä:

Huomion suuntaaminen ja sen vaikutus kanteleen soittamiseen
somaesteettisenä kokemuksena

Katriina Loisa

Maisterin opinnäytteen kirjallinen työ

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansanmusiikin koulutusohjelma

Kevät 2026

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Soittamisen hetkenä: Huomion suuntaamisen vaikutus kanteleen soittamiseen somaesteettisenä kokemuksena	21
Tekijän nimi	Lukukausi
Katriina Loisa	Kevät 2026
Koulutusohjelman nimi	
Kansanmusiikin koulutusohjelma	
Tiivistelmä	
<p>Tämä kirjallinen työ on osa kansanmusiikin maisteriopintojeni opinnäytettä, johon kuuluu myös taiteellinen osio, maisterikonserttini toukokuussa 2026. Työni käsittelee 10-kieliselle kanteleelle säveltämäni kappaleen soittamista, ja tutkin tässä kirjallisessa työssä sen avulla luotua <i>yhteyden kokemusta</i> niin itseeni, musiikkiin kuin ympäristööni ja yleisöön. Työssäni käsitelen somaesteettistä eli kehollista kokemusta sävellykseni soittamisesta. Työni tavoite on tutkia, kuinka soittokokemukseni muuttuu, kun muutan huomioni suuntaamista. Pohdin työssäni seuraavia kysymyksiä:</p> <p>Mitä tapahtuu, kun avaan huomioni sävellystä soittaessani kohti tilaa ja muita ihmisiä? Muuttuuko musiikki, sen muuntelu ja oma kokemukseni?</p> <p>Auttaako musiikkiin uppoaminen minua kohtaamaan ihmisiä yleisössä esitystilanteessa ja miten?</p> <p>Tuntuuko kappaleen soittaminen esittämiseltä, jos itsekkin olen kokemassa ja yllätyksessä siitä mitä tapahtuu?</p> <p>Käsitellen työssäni kantelesävellyksen soittamista kolmen tammikuussa 2026 kuvaamani videon sekä kirjoittamani työskentelypäiväkirjan avulla. Havainnoin sekä soittamaani musiikkia että omaa soittokokemustani soittaessani kappaletta. Ensimmäisessä videossa soitan sävellyksen tilassa, jossa olen yksin pitäen huomion itsessäni ja musiikissa koko kappaleen ajan. Toisessa videossa soitan kappaleen tilassa, jossa olen yksin avaten huomioni kohti tilaa. Kolmannessa videossa soitan kappaleen yleisölle, jota kohti avaan huomioni.</p> <p>Pohdin kysymyksiäni keskustellen muun muassa pienkanteleimprovisaation tutkimuksen sekä somaesteettisen esitystaiteen tutkimuksen kanssa. Tutkimusmenetelmiini kuuluivat taiteellinen työskentely, autoetnografia sekä somaattinen harjoitus, jossa havainnoin huomioni suuntautumista taiteellisen työskentelyn aikana.</p>	
Hakusanat	
kansanmusiikki, kantele, somaestetiikka, yhteys, pienkanteleimprovisaatio, taiteellinen tutkimus	
Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään	
13.05.2026	

Sisällys

1 Johdanto.....	3
2 Teoreettinen asemointi	5
2.1 Pienkanteleimprovisaatio ja huomion suuntaamisen vaikutus musiikkiin.....	5
2.2 Somaestetiikka ja esitystaide	7
3 Tutkimusprosessin kuvaus	8
3.1 Aineistot	8
3.2 Tutkimusmenetelmä.....	9
4 Sävellykseni soittaminen erilaisissa olosuhteissa	10
4.1 Huomion pitäminen sisäänpäin kääntyneenä	10
4.2 Huomion avaaminen kohti tilaa	11
4.3 Huomion avaaminen kohti yleisöä	13
5 Lopuksi.....	17
Lähteet.....	19

1 Johdanto

Tämä kirjallinen työ on osa kansanmusiikin maisteriopintojeni opinnäytettä, johon kuuluu myös taiteellinen osio, maisterikonserttini, jonka esitän toukokuussa 2026. Maisterikonserttini teemana on yhteys, jota haluan tutkia musiikin, improvisaation ja tanssin kautta esityksessä sekä valmiina sävellyksinä että hetkessä tapahtuvina kokemuksina. Konserttia varten olen työstänyt kantelesävellystä 10-kieliselle kanteleelle, ja tutkin tässä kirjallisessa työssä sen avulla luotua *yhteyden kokemusta* niin itseeni, musiikkiin kuin ympäristööni ja yleisöön. Työssäni käsittelen somaesteettistä eli kehollista kokemusta sävellykseni soittamisesta. Työni tavoite on tutkia, kuinka soittokokemukseni muuttuu, kun muutan huomioni suuntaamista.

Kantelesävellystä soittaessani olen harjoitellut keskittymään ja kuuntelemaan sitä, mihin teos kussakin hetkessä muuntelun ja variaation kautta vie. Kun soittotekniikat ovat automatisoituneet sormissani, minusta on tullut paitsi kappaleen soittaja, myös kuulija ja kokija. Kanteletunneilla olemme usein keskustelleet aiheesta, ja opettajani Hanna Rynnänen on jakanut omia ajatuksiaan tällaisen musiikin soittamisesta. Olen samastunut hänen kokemuksiinsa (ks. myös Rynnänen 2023).

Musiikinopintojeni ulkopuolella olen harjoittanut useita kehotietoisuutta vahvistavia menetelmiä, kuten joogaa, meditaatiota, chi kungia ja kontakti-improvisaatiota. Osana maisteriopintojani olen tehnyt opettajani Reetta-Kaisa Ilesin ohjaamia harjoituksia, joissa liike- ja/tai lauluimprovisaatiossa pyrin pitämään huomioni samaan aikaan kehossani, sen painossa ja liikkeessä, äänessäni, musiikissa sekä tilassa, jossa olen ja sen yksityiskohdissa.

Kanteletta soittaessani koen luontevasti syntyvän yhteyden musiikkiin, itseeni ja tunteisiini. Samalla tavalla kuin havainnoin sitä, miten musiikki tapahtuu kuin itsestään sormieni välityksellä, aistin oman kehoni, sen liikkeitä, hengitystä, tunnetilojani ja kehoni painon siirtoa. Kehotietoisuus on tullut kuin itsestään osaksi kokemustani myös kantelesävellykseni kohdalla, ja aistihavainnot hetkessä osaksi impulsseja, jotka tuottavat muuntelua kappaleeseen.

Halusin yhdistää kantelesävellyksen ”sisäänpäin kääntyvän” luonteen (Laitinen 2003; Kastinen 2022) harjoitukseen, jossa syvennyttyäni musiikkiin useiden minuuttien ajan tutkin, mitä tapahtuu, jos avaan huomiotani sisältä ulospäin esimerkiksi avaamalla silmät ja katsomalla yleisöä. Tämän työn puitteissa pohdin seuraavia kysymyksiä:

- Mitä tapahtuu, kun avaan huomioni sävellystä soittaessani kohti tilaa ja muita ihmisiä? Muuttuuko musiikki, sen muuntelu ja oma kokemukseni?
- Auttaako musiikkiin uppoaminen minua kohtaamaan ihmisiä yleisössä esitystilanteessa ja miten?
- Tuntuuko kappaleen soittaminen esittämiseltä, jos itsekin olen kokemassa ja yllättymässä siitä mitä tapahtuu?

2 Teoreettinen asemointi

2.1 Pienkanteleimprovisaatio ja huomion suuntaamisen vaikutus musiikkiin

Olen opinnoissani syventynyt karjalaiseen pienkanteleimprovisaatioon, ja kantelesävellykseni estetiikka pohjaa siihen vahvasti. Pienkanteleimprovisaatiosta ovat kirjoittaneet muun muassa musiikintutkija ja muusikko Arja Kastinen (2020; 2022) ja kansanmusiikin professori Heikki Laitinen (2003). Kastinen (2020, 87) kuvaa vanhakantaisella pienkanteleimprovisaatiolla runolaulukulttuurissa eläneiden kanteleensoittajien yhdysasentoisella tekniikalla soittamaa pienkantelemusiikkia, jonka elementit pohjautuivat etenkin improvisaatioon. Laitisen (2003, 153,158) mukaan tällaisessa soittotavassa kappaleiden melodia ja säestys limittyvät toistensa kanssa, minkä takia melodialinjan erittely voi olla vaikeaa. Melodian säestysääniä on sekä sen ylä- että alapuolella, ja näin syntyy jatkuvasti muuntuva sävelten kudus (Laitinen 2003,153).

Sävellykselleni – kuten myös karjalaiselle pienkanteleimprovisaatiolle – on ominaista sisäänpäin kääntynyt luonne, jota Laitinen kuvaa suhteessa perinteisiin kanteleimprovisaatioihin näin:

“Useimmiten soittaja tai laulaja lauloi tai soitti vain itselleen. Häntä ei kiinnostanut, kuunteliko häntä joku vai ei. Jos joku kuunteli, musisoijaa ei kiinnostanut, mitä kuuntelija musiikista ajatteli. Ja kiinnostus vain väheni, mitä pitemmälle musiikki eteni. Se oli sisäänpäinkääntynyttä hiljaista hurmioitumista, itse musiikin valtaan joutumista. Tämä kuului esityksessään. Siinä oli merkillisen sisäistynyt sävy. Siinä oli kaikki pelissä, koko ihminen.” (Laitinen 2003, 250–251.)

Laitisen kuvauksesta näkyy soittajan huomion keskittyminen täysin musiikkiin, ja kuinka musiikki oli tärkeintä, ei se, kuuleeko sitä joku toinen. Musiikkiin uppoaminen oli esimerkiksi musiikintutkija Armas Otto Väisäsen (1990 [1943], 43) kuvauksen mukaan niin kokonaisvaltaista, ettei soittaja saattanut soittaessaan huomata edes ympärillä tapahtuvia epätavallisia asioita, kuten valokuvausta 1900-luvun alussa.

Vaikka karjalaiset kanteleensoittajat soittivat tällaista niin sanottua yksinäistä, sisäänpäin kääntynyttä improvisaatiota, voi sen Kastisen (2022) mukaan nähdä myös yhteytenä ja sisäisenä kommunikaationa. Hänen kokemuksensa mukaan improvisoiva muusikko vaeltaa ajatustensa sisään sallien niiden liikkua vapaasti. Soittaja ei ajattele miten tai mitä kuuluisi soittaa. Automatisoitu soittotekniikka pitää huolen soittimesta ja muuntaa muusikon sisäisen matkan musiikiksi. Välillä syntyvä musiikki vaikuttaa kumpuavan alitajunnasta tietoisien mielen sijaan. (Kastinen 2022)

Tämän kirjallisen työni puitteissa tutkin sitä, kuinka ympäristöni ja sen huomioiminen vaikuttaa sävellykseni soittamiseen. Tuomas Rounakari (2024, 140) kirjoittaa taiteellisen tohturityönsä kirjallisessa osiossa siitä, kuinka hän siirtyi ideaalin tulkinnan tavoittelusta harjoittelemaan sen sijaan ideaalin mielentilan saavuttamista, jossa kokee olevansa musiikin kautta vuorovaikutuksessa kaiken ympärillä olevan kanssa. Kappale ei koskaan toistu samalla tavalla, vaan siihen vaikuttavat fyysinen ympäristö, emotionaaliset ja mentaaliset tekijät sekä henkiset tasot. Soittohetkessä ovat läsnä

kappaleen oma tarina, ja siihen vaikuttaneet moninaiset tekijät. Ympäristö vastaa jo ensimmäiseen soitettuun ääneen omalla ainutkertaisella tavallaan, mikä määrittää koko kappaleen suuntaa. (Rounakari 2024, 140.)

2.2 Somaestetiikka ja esitystaide

Olen pohtinut tutkimuskysymyksiäni myös suhteessa esitystaiteen kontekstissa tehtyyn taiteelliseen tutkimukseen. Mirva Mäkinen (2018) on taiteellisessa tohtorityössään tutkinut kontakti-improvisaation arvoja somaesteettisen esityksen kehityksessä. Kontakti-improvisaatio on improvisoitua tanssia kahden tai useamman tanssijan kesken. Tanssijat ovat fyysisessä kontaktissa keskenään ja heidän liikkeensä on suhteessa painovoimaan, liikevauhtiin ja kitkaan. Kontakti-improvisaation harjoitteluun liittyy kehojen välisen kontaktipisteen seuraaminen, toisen ihmisen kehon painon tukeminen ja oman kehon painon antaminen tanssiparille. (Mäkinen 2018, kappale 4.2.)

Somaestetiikka on filosofi Robert Shustermanin (2012) käyttämä ilmaisu, joka tarkoittaa sisäistä kehotietoisuutta ja keskittyy kehon ja mielen vuorovaikutteiseen yhteyteen. Keho on toimintamme ja havaintojemme keskeinen välittäjä. Kehotietoisuutta voidaan harjoittaa somaattisella työskentelyllä, mikä parantaa myös ymmärrystä itsestä ja omasta käyttäytymisestä. Tietoisuutta harjoittaessa kyky vastaanottaa kehon aistimuksia paranee, ja aistein havaittava maailma on merkittävä tekijä somaattisessa kokonaisuudessa. (Shusterman 2012, 197.) Somaatiikka tarkoittaa sekä kehollisia kokemuksia hyödyntäviä liikkeellisiä harjoittelumuotoja tai kehoterapioita että näihin käytäntöihin liittyvää tutkimusaluetta (Mäkinen 2018, kappale 3.2).

Tutkimuksessaan somaesteettisestä esityksestä Mäkinen (2018) käsittelee useita aiheeseeni liittyviä teemoja, kuten somaattinen läsnäolo esittäessä, hetken kuunteleminen, katsominen ja katsottavana oleminen, yhteyden kokemus sekä luottamus ja kokemuksen muuttuminen riippuen siitä, onko kyseessä harjoitus- vai esitystilanne. Nämä ovat olleet minulle merkityksellisiä näkökulmia, koska kuten tanssi-improvisaatioissa, myös musiikkia improvisoidessa ympäristö, oman kehon ja

mielen sen hetkiset tuntemukset, sekä tilassa läsnä olevat muut ihmiset ja heihin liittyvät ajatukset vaikuttavat niin soittokokemukseen kuin musiikkiin ja sen muunteluun.

3 Tutkimusprosessin kuvaus

3.1 Aineistot

Aineistoni koostuu kolmesta tammikuussa 2026 kuvaamastani videosta, joissa soitan kantelesävellystäni "Hetkiä" 10-kielisellä kanteleella, sekä työskentelypäiväkirjasta, jota kirjoitin välittömästi videoiden kuvaamisen jälkeen. Sävellys on luonteeltaan improvisoiva ja sen yksinkertaista teemaa lukuisilla tavoilla varioiva. Se koostuu kolmesta osasta, joista ensimmäisen soitan käyttäen enimmäkseen näppäilytekniikkaa, toisen sekatekniikkaa ja kolmannen taas näppäilytekniikkaa.

Näppäilytekniikka tarkoittaa soittotapaa, jossa soittajan kädet nojaavat kanteleen reunoille mahdollistaen sen, että sormet voivat näppäillä kieliä ylöspäin rentoina. Sormet eivät palaa kielille sammuttamaan ääntä ennen kuin kyseinen kieli soitetaan uudelleen. Sekatekniikka puolestaan on yhdistelmä näppäilytekniikkaa sekä sulkutekniikkaa, jossa vasemman käden sormet lepäävät osan kielistä päällä sammuttaen ne, ja oikealla käden sormella tai sormilla soitetaan useita kieliä yhdellä vedolla. Tällöin soimaan jäävät kielet, joita ei ole sammutettu. Sekatekniikassa vasemman käden sormet sekä sammuttavat osan kielistä että välillä näppäilevät niitä. (Kastinen 2014, 6–8, 22–23, 30.)

Videot on kuvattu Musiikkitalossa tammikuussa 2026, ja kussakin videossa minulla on kappaleen soittamiseen liittyvä itselleni antama erilainen tehtävä. Ensimmäinen video on kuvattu tilassa, jossa olen yksin. Tehtävänäni on soittaa koko kappale pitäen silmäni kiinni tai kohdistettuna kanteleen kielille. Pidän huomioni suuntautuneena sisäänpäin itseäni, kehooni, soittimeeni ja musiikkiin, jota soitan.

Myös toinen video on kuvattu tilassa, jossa ei ole muita ihmisiä. Tehtävänäni on soittaa kappaleen ensimmäinen ja toinen osa samalla tavalla kuin edellisessä videossa, eli huomioni on täysin soittimessani, musiikissa sekä itsessäni ja kehossani. Kolmannen

osan alussa avaan katseeni ja laajennan huomioni kohti tilaa, jossa olen, siinä olevia esineitä sekä ulkoa ikkunasta näkyviä asioita. Kolmas video on kuvattu niin, että tilassa on muita ihmisiä, joille esitän kappaleen. Tehtävänäni on soittaa kappaleen ensimmäinen ja toinen osa kuten edellisissä videoissa ja kappaleen kolmannen osan alussa avata katseeni ja laajentaa huomiotani kohti tilassa olevia muita ihmisiä.

3.2 Tutkimusmenetelmä

Taiteellisessa tutkimuksessa, toisin kuin monilla tieteenaloilla, ei ole selkeästi nimettyjä metodeja, joiden avulla pyrittäisiin vastaamaan tutkimuskysymyksiin. Taiteilija voikin usein joutua keksimään itse sellaisen tutkimusmenetelmän, joka perustuu hänen omaan taiteelliseen osaamiseensa. Sen sijaan, että taiteellinen prosessi antaisi vastauksia tai selityksiä, tuottaa se enemmänkin kysymyksiä, keskustelua ja mahdollisia näkökulmia. Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellinen työskentely voi olla samaan aikaan sekä tutkimisen kohde, väline että lopputulos. (Gröndahl 2023.) Soittamani kantelesävellyks toimii omassa taiteellisessa tutkimuksessani samoin sekä tutkimusmenetelmänä että -tuloksena.

Esseessään “Processual Attention in Somatic Practice as Research / Artistic Research” tanssin tutkija Jane Bacon (2019) kehottaa käyttämään eräänlaista somaattisen harjoituksen muotoa taiteellisen tutkimuksen menetelmänä. Bacon ehdottaa, että vaikka subjektiivinen kokemus on somaattisen lähestymistavan perusta, voi somatiikka toimia myös metodologiana taiteellisessa tutkimuksessa. Tässä menetelmässä taiteilija harjoittelee kiinnittämään huomiota siihen, mihin asiaan kussakin hetkessä kohdistaa huomionsa. (Bacon 2019.)

Olen pohtinut tästä näkökulmasta kantelesävellystäni, ja sitä, mihin tietoisesti kiinnitän huomiota sitä soittaessani. Onko huomio itsessäni ja kehossani, onko painoni jakautunut tasaisesti, pysynkö paikoillani vai liikunko? Kuinka kuulen ja soitan musiikkia, kun huomioni kiinnittyy kehooni ja sen tuntemuksiin? Entäpä kun avaan näköaistini kohti tilaa tai muita ihmisiä? Aistini vastaanottavat valtavasti informaatiota, ja se, mihin suuntaan tai suuntiin hetkessä niitä kohdistan, vaikuttaa myös soittooni.

Baconin (2019) kuvaama tapa oppia herkistymään hetkessä tapahtuvalle kokemukselle ja tahdonalaista huomiointia taiteellisen työskentelyn aikana on menetelmänä hidas, enkä tämän työn puitteissa ole ehtinyt syventymään siihen kuin lyhyen aikaa. Näen kuitenkin yhtäläisyyksiä hänen ajatuksiensa ja jo harjoittamani praktiikan välillä, ja hänen esseensä lukeminen on kirkastanut myös taiteellista prosessiani kantelesävellykseni soittamisen kanssa. Pohdin asettamiani tutkimuskysymyksiä näiden harjoitusten ja havaintojeni kanssa käyttäen apunani tallentamiani videoita soitostani sekä työskentelypäiväkirjaani. Tutkimusmenetelmäni on siis autoetnografinen, sillä keskeisenä osana tutkimustani ovat omat henkilökohtaiset kokemukseni ja huomioni (Porkola 2023).

4 Sävellykseni soittaminen erilaisissa olosuhteissa

4.1 Huomion pitäminen sisäänpäin kääntyneenä

Ensimmäisessä videossa (ks. Video 1) soitan sävellykseni harjoitusluokassa, jossa olen yksin. Tavoitteeni on keskittyä soittaessani musiikkiin ja kehooni koko kappaleen ajan eli pysytellä sävellykselle luontaisessa sisäänpäin kääntyneessä tilassa. Kappale kestää tällä videolla noin 9,5 minuuttia.

Kappaleen alussa kehoni liike on hyvin pientä ja minulla on silmät kiinni. Soiton edetessä kehossani alkaa näkyä hetkittäin pientä liikettä, joka kasvaa sekatekniikkakohdassa ylävartaloni eteen- ja taaksepäin suuntautuvaksi keinumiseksi. Keinumisliikettä vapauttaa, kun hengitän tietoisesti syvään ja kehoni rentoutuu (Video 1, 5.30). Työskentelypäiväkirjani mukaan musiikki alkoi viedä minua mukanaan vasta sekatekniikkakohdassa, kun taas alun näppäilyosassa ajatukseni lähtivät välillä harhailemaan (Päiväkirja 28.1.2026).

Lopun näppäilyosassa liikkeenä pienenee. Koin, että herkkä kosketus ja pienet vaihtelut riittivät, kun keskityin vain siihen, mitä kuulen. Soitossani kuuluu selkeitä teemoja, joiden äärelle pysähdyn, sekä aaltoilevaa dynamiikkaa.

Soittamisen loppupuolella kuulin tilan ulkopuolelta ääniä, jotka palauttivat minut takaisin paikkaan ja aikaan, jossa soitan. Äänet saivat minut myös jännittämään, että mitä jos joku tuleekin harjoitusluokkaan sisään kesken soittamiseni. Niin sanottu kupla, jossa soitin ja koin soittamaani sävellystä ja sen variaatioita puhkesi ympäristön vaikutuksesta. Kenties tästä syystä juuri ennen kappaleen loppua avaan silmät (Video 1, kohta 9.18)

Kastisen (2022) mukaan karjalainen pienkanteleimprovisaatiomusiikki oli tarkoitettu eletäväksi hetkessä, ja jokainen hetki oli erilainen, kuten myös jokaisen kuulijan oma kokemus siitä. Aiemman esityksen toisintaminen tai kopioiminen täsmälleen samanlaisena ei enää vastaisi improvisaation ideaa ja filosofiaa (Kastinen 2022). Tällaista kokemusta itsekin soittaessani tavoittelin, ja hetkittäin pääsinkin syventymään hetkeen ja kokemaan sormieni välityksellä tapahtuvan musiikin.

“Tuntui tosi hyvältä jäädä vain musiikkiin kun oli päässyt siihen, ettei tarvinnut tehdä mitään muuta.” (Päiväkirja 28.1.2026.)

Improvisoivan musiikin soittaminen vaatii erilaista keskittymistä ja hetkessä läsnäoloa kuin läpisävelletyn musiikin soittaminen. Näen samaa Rounakaran (2024, 104) ajatuksissa parhaasta mahdollisesta soivuuden tilasta, jossa kappale ei koskaan toistu samalla tavalla, vaan muuttuu aina suhteessa ympärillä olevan kanssa, sen sijaan että kappaleella olisi jokin muuttumaton ja paras mahdollinen tapa esittää.

4.2 Huomion avaaminen kohti tilaa

Myös toisessa videossa (ks. Video 2) soitan sävellykseni harjoitusluokassa yksin. Tehtäväni on soittaa kappaleen ensimmäinen ja toinen osa pitäen huomioni itsessäni ja musiikissa, ja kolmannen osan alussa avata huomioni ja katseeni kohti tilaa, jossa olen. Tässä videossa kappale on pisin kaikista kolmesta versiosta, noin 12 minuuttia.

Alussa soitan paikoillani, sekatekniikkakohdassa kehoni liikkuu enemmän ja keinuu edestä taakse. Kappaleen lopussa pääni pyörii katseeni mukana eri suuntiin.

Kokemukseni mukaan soitto tuntui tahmealta. Keskittyminen herpaantui monessa kohtaa, mutta pääsin myös välillä todella kuuntelemaan tilaan. Pystyn videota katsoessani itse erottamaan hetken, jona herkistyn tarkempaan kuunteluun (Video 2, kohta 2.58). Keskittymisen herpaantuminen luultavasti vaikutti siihen, että kappale oli tällä soittokerralla muita pidempi.

“Monessa kohtaa ajatukset lähtivät karkaamaan kauas ja kappale tapahtui taustalla, etäällä.” (Päiväkirja, 27.1.2026.)

Tässä kohtaa vastaan kysymykseeni siitä, muuttuuko musiikki ja kokemukseni, kun avaan huomioni kohti tilaa.

Huomion ja katseen avaaminen tilaan sai minut soittamaan voimakkaammin (Video 2, kohta 9.12). Katson myös ikkunasta ulos. Katseeni liikkuu välillä maisemassa ja välillä luokassa esineestä toiseen. Päiväkirjani (27.1.2026) mukaan annoin katseeni kohteista, kuten kansallismuseon tornista ja bassovahvistimesta, muodostua mielikuvia, jotka vaikuttivat soittoon. Tuntui, että tylsistyin helpommin, mikä tuotti huomattavampaa muuntelua ja suuria muutoksia soittooni. Näköaistin käyttöönotto vei tilaa huomiointikyvyiltäni, kun enää en pystynyt täysin keskittymään vain musiikkiin, vaan ulottuvillani oli kaikki se uusi informaatio, jota silmäni näkivät.

Pianonsoiton professori Thomas Lanners (2015) kirjoittaa artikkelissaan “With Our Eyes Closed” soittamisesta silmät kiinni. Silmien sulkeminen nostaa merkittävästi tietoisuutta äänistä, joita tuotamme sekä siitä, kuinka kehomme liikkuvat suhteessa soittimiimme. Hänen mielestään kaikki, mikä auttaa meitä kuuntelemaan soittoamme tarkemmin, tekee meistä parempia muusikoita. Silmien sulkeminen herkistää myös tuntoaistia, mikä auttaa todella tuntemaan soittimen kielet. Lannersin mukaan kenties tärkeintä silmien sulkemisessa ja huomion sisäänpäin kääntämisessä on se, kuinka soittajan on silloin helpompaa kokea yhteyttä sisimpäänsä. (Lanners 2015, 16–19.)

Kastinen (2022) kuvaa näköaistin, tai pikemminkin sen puutteen olleen merkityksetöntä perinteisten kanteleensoittajien keskuudessa. Osa kanteleensoittajista oli sokeita. Sokeus vaikutti ennemminkin vahvistaneen musiikin merkitystä, ja myös ne soittajat, jotka näkivät, eivät seuranneet katseellaan kanteleen kieliä tai sormiaan, vaan tuijottivat tyhjyyteen. (Kastinen 2022.) Kuten edellisessä luvussa totesin, tuntuu itsestänikin soittajana mukavalta pitää kantelesävellystäni soittaessani huomio sisäänpäin kääntyneenä.

On kuitenkin kiinnostavaa nähdä, mitä uutta silmien avaaminen tuo musiikkiin. Myös laulaja ja musiikin tohtori Outi Pulkkinen (2014, 78) on pohtinut “silmät kiinni vai silmät auki esiintyessä” -kysymystä soittaessaan ja laulaessaan vanhemman kansanmusiikkiperinteen kappaleita. Pulkkinen oli suunnitellut erään konserttinsa siten, että aloittaisi esityksen ääni-improvisaatiolla piilossa yleisöltä ja loppupuolen runolaulun laulaisi katsoen yleisöä. Hänen kokemuksensa mukaan kontaktin ottaminen yleisöön tuntui kuitenkin vaikealta alun omissa oloissaan improvisoimisen jälkeen. Runolauluun vaihtaminen tuntui väkinäiseltä, eikä hän lopulta halunnutkaan laulaa suoraan yleisölle. Pulkkinen mietti, onko ihmisten katsominen lopulta niin tarpeellista, jos itse tahtookin hetkessä olla katsomatta heitä. (Pulkkinen 2018, 78–79)

Kun itse kuitenkin avasin soittaessani silmät, havaitsin, että huomioni sekä jakaantuu soiton ja katsomisen välillä että pysyy molemmissa yhtä aikaa. Kansanmusiikin tohtori Emilia Lajunen (2023) on kehittänyt käsitteen monikanavainen kuuntelu, joka tarkoittaa soittamisen ja tanssimisen yhdistämisestä syntyvää erillistä olotilaa.

Monikanavaisessa kuuntelussa aktiivinen huomio on soittamisen ja tanssimisen keskellä, ei vain toisessa niistä. Lajunen kokee monikanavaisen kuuntelun kehollisena tilana, jossa tanssiminen ja soittaminen ovat symbioottisesti sidoksissa toisiinsa.

(Lajunen 2023, 36–37.) Ajattelen, etteivät soittaminen ja katsominen ole verrattavissa soittamisen ja tanssimisen yhdistämiseen, mutta näen silti huomion jakaantumisen tuottavan uuden tilan musiikille tapahtua.

4.3 Huomion avaaminen kohti yleisöä

Kolmannessa videossa (ks. Video 3) kappaleen soittamiseen liittyvä tehtäväni oli soittaa se tilassa, jossa on paikalla yleisöä. Kuvasin videon kansanmusiikin maisteriseminaarissa maisterikonserttini luonnosvaiheen esittelyssä, ja yleisönä toimivat muut seminaarin opiskelijat sekä opettaja. Soitan sävellyksen ensimmäisen ja toisen osan pitäen huomioni musiikissa ja itsessäni, ja kolmannen osan alkaessa avaamini huomioni ja katseeni kohti yleisöä. Tälläkin soittokerralla kehoni liike oli suurinta sekatekniikkakohdassa.

Heikki Laitinen (2003, 251) kirjoittaa artikkelissaan ”Hiljaisuuden ääniä” karjalaisen kanteleimprovisaation sisäänpäin kääntyneestä luonteesta. Laitisen mukaan entisajan soittaja eli jokaisen soittamansa sävelen ja oli niin syvällä musiikissa, että muiden tilassa olevien ihmisten mielipiteet soitosta menettivät merkityksensä musiikin tullessa niin syvältä.

Soittaessani itse kantelesävellystäni maisteriseminaarissa muiden opiskelijoiden kuullen pysyi muiden ihmisten läsnäolo tietoisuudessa koko kappaleen ajan. Siitä huolimatta koin pääseväni hetkittäin sellaiseen kuuntelun tilaan, jossa musiikki vain vei ja tapahtui. Muiden ihmisten läsnäolo vaikutti kappaleen tempoon ja pituuteen. Kyseinen versio kappaleesta oli kaikkein lyhin, noin seitsemän minuuttia, ja nopeimmin kiihtyvä.

Myös Kastisen (2022) kokemuksen mukaan musiikkia esittäessä sen funktio muuttuu muusikon yksityisestä matkasta yleisölle suunnatuksi esitykseksi. Hänen parhaat kanteleensoittokokemuksensa ovatkin niitä, joissa paikalla ei ole ollut yleisöä tai tallennusvälineitä, ainoastaan hän yksin kokemassa soiton hetken.

Tässä kohtaa vastaan kysymykseeni siitä, muuttuuko musiikki ja kokemukseni, kun avaamini huomioni kohti muita ihmisiä.

Kuten päiväkirjassani huomioin, silmien avaaminen oli merkityksellinen hetki (video 3, kohta 5.50):

”Kun avasin silmäni, näin osan ihmisistä katsovan minua, osa silmiin, osa kanteleen kielille. Ihmisten ilmeet näyttivät vakavilta ja päähäni tuli ajatus,

että onkohan nuo ihan kyllästyneitä tähän biisiin jo ja kuinka pitkään kehtaan vielä soittaa.” (Päiväkirja 26.1.2026.)

Yleisön katse sai minussa aikaan kriittisiä ajatuksia itseäni ja soittoani kohtaan. Huomioni siirtyi pois musiikista hetkeksi kokonaan siihen, mitä muut mahtavat ajatella. Tutkimustuloksissaan kontakti-improvisaation esittämisestä Mäkinen (2018, kappale 8) toteaa ilmiön olevan yleistä tanssijoiden keskuudessa. Tanssijasta voikin tulla hetkellisesti itse itsensä luoma katsottava objekti, joka pyrkii valinnoillaan miellyttämään yleisöä.

Silmät avattuani katsoin ihmisiä silmiin, mutta katsoin myös tilaa ja yksityiskohtia ihmisissä, esimerkiksi sormien liikettä (Päiväkirja 26.1.2026). Osa yleisöstä kuunteli soittoani silmät kiinni eikä täten huomannut, että katson heitä. Huomion avaaminen sai aikaan erilaista muuntelua kappaleeseen, aluksi katseeni liikkui nopeasti pisteestä toiseen ja soitin suuremmalla äänenvoimakkuudella vaihdellen soittamiani säveliä tiheämmin. Mäkinen (2018) kirjoittaa vastaavanlaisista havainnoista liittyen tanssimiseen katseen alla. Tietoisuus siitä, miltä liike näyttää katsojan silmissä sai aikaan energisempää liikettä, eikä kontakti-improvisaatiassa kontaktipiste tanssijoiden välillä pysynyt pitkään samana (Mäkinen 2018, kappale 5.2.6).

Tässä kohtaa vastaan kysymykseeni siitä, tuntuuko kappaleen soittaminen esittämiseltä, jos itsekkin olen kokemassa ja yllättymässä siitä mitä tapahtuu. Käsittelen myös kysymystäni siitä, auttaako musiikkiin uppoaminen minua kohtaamaan ihmisiä yleisössä esitystilanteessa, ja miten.

Koska katseen nostaminen oli niin suuri teko, piti kuunteleminen rakentaa jossain määrin uudelleen, ennen kuin asetuin taas kappaleen äärelle ja herkistyin tarkemmin sille, miten musiikki elää käsissäni vaikuttuen nyt myös koko tilasta, jossa olen. Tämä ei luultavasti olisi ollut mahdollista, ellen olisi tietoisesti harjoitellut katseen avaamista ennen tätä kyseistä soittokertaa. Tiesin jo valmiiksi, että ihmisten katsominen esiintyessä ei ole minulle helppoa, joten olin mielikuvaharjoitellut katseen avaamista kohti ihmisiä, sekä soittanut kappaletta opettajilleni havainnoiden, mitä minussa tapahtuu, kun katson opettajaa soittaessani. Silmiin katsomisen ja siten suoran

kontaktin ottaminen, kenties jonkin yhteyden luomisen toivominen, ihmisiin tuntuu usein niin suurelta muutokselta, että se peittää alleen ennen katsekontaktin ottamista läsnäolleen tietoisuuden omasta kehostani ja musiikista, jota soitan. Kun taas katson ihmisiä enemmän yksityiskohtaisina objekteina tilassa, ilman painetta mistään tietynlaisesta kohtaamisesta, mahdollistuu samanaikainen läsnäolo ja huomion kohdistaminen sekä itseeni että itseni ulkopuolelle. Näen omassa harjoituksessani samaa kuin Mäkisen (2018) työryhmän harjoituksissa, jotka keskittyivät aistikkuuteen ja aistimiseen:

“Pohdimme, kuinka voisimme tulla nähdyksi ja kuinka voisimme samanaikaisesti havaita omaa somaattista kokemustamme. Pyrimme säilyttämään yhteyden aisteihin katsottuna ollessamme ja pyrimme huomaamaan nokkelan mielen, joka usein haluaisi viihdyttää katsojaa tai yleisöä. Havaitimme, kuinka helposti menneisydessä opittu tapa tulla nähdyksi ottaa tilanteessa usein vallan. Joissakin hetkissä oli vaikeampi luottaa omaan aistimaailmaan ja uskoa siihen, että se riittää myös silloin, kun on katsottuna. Huomasimme, kuinka silmien liikkeellä oli merkitystä havaitsemisen prosessissa ja kuinka havainnoiminen oli usein avain aistisuuden säilyttämiselle.” (Mäkinen 2018, kappale 5.3.)

Kehoni tuntemusten aistiminen ja yleisön katsominen pyrkien välttämään oletuksia siitä, kuinka kriittisesti he minua katsovat, muuttaa myös omaa tapani katsoa yleisöä. Kun katson sellaista yleisön jäsentä, joka kuuntelee soittoani silmät kiinni, tuleekin minusta katsoja ja yleisön jäsenestä tietämättään katsomisen kohde. Huomaan näissä hetkissä, että oma tapani katsoa toista ihmistä on lempeä, myötätuntoinen ja utelias.

Tanssin kentällä käytetään termiä “empaattinen katse” autenttinen liike - työskentelyssä. Autenttinen liike on kehotietoisuuden syventymistä ja ymmärtämistä tukeva metodi, jossa liikkujan eletyn kehon kokemuksen reflektio tulee toisen ihmisen nähtäväksi ja todistettavaksi. Empaattisella katseella tarkoitetaan hyväksyvää katsomisen tapaa, joka luo hyvin sallivan ilmapiirin. Mäkisen mukaan empaattisen katseen harjoittaminen helpotti esiintymisen aikaista läsnäoloa, joka syntyi rehellisestä motivaatiosta tehdä sitä, mitä oli tekemässä. Tanssijoiden kehotietoisuus esiintyessä

vahvistui, ja tekemisen ja tekijän välille saattoi syntyä hienovarainen ja erityislaatuinen suhde. Tanssija oli sekä tietoinen ympäristöstään että läsnä omassa kehossaan. (Mäkinen 2018, kappale 5.3.1.)

Kuten Mäkisen huomioissa, myös omassa kokemuksessani tapa, jolla esiintyjänä katson muita ihmisiä, vaikuttaa kokemukseeni. Katsoessani yleisön jäseniä hyväksyvästi ja sallivasti on minun havaintojeni mukaan helpompi pysyä läsnä musiikissa ja omassa kehossani verrattuna siihen, kun otan suoran katsekontaktin yleisön jäseniin. Herääkin kysymys siitä, voisinko luottaa siihen, että yleisökin katsoo minua ilman kritiikkiä, niin kuin minä katson yleisöä? Voisiko se mahdollistaa ja helpottaa yhteyden kokemuksen syntymistä itseni ja yleisön välille?

Mäkisen työryhmän havaintojen mukaan tanssijoiden välinen yhteyden kokemus oli jotakin sellaista, jonka voi havaita, mutta harvoin sellaista, jonka voisi väkisin luoda. Yhteys oli enemmänkin yhteyden kokemuksen havainnoimista ja siitä tietoiseksi tulemistä. (Mäkinen 2018, kappale 5.2.8.)

5 Lopuksi

Laulaja ja musiikin tohtori Soila Sariolan (2025) mielestä taiteellisen työn ja omien tuntemusten sanallistamisen haasteena on se, että suuri osa prosessista tapahtuu taiteilijan omassa mielessä. Kaikkea ei pysty sanallistamaan, eikä teksti tavoita taidehetkien moniaistisuutta, harjoitus- ja esitystilanteen soinnillisuutta tai ympäristön ja yleisön vuorovaikutusta. Puuttumaan jää *“se, miten taide elää ja väreilee tilassa.”* (Sariola 2025, 87.) Koin tämän työn kirjoitusprosessia aloittaessani, etten millään pystyisi löytämään tarpeeksi hyviä sanoja kuvaamaan kaikkia tuntemuksiani ja kokemuksiani, jotka liittyvät kantelesävellykseni soittamiseen. Tuntui lohdulliselta lukea esimerkiksi Sariolan tekstistä, etten ole kokemukseni kanssa yksin.

Tätä työtä kirjoittaessani ja aineistoni videoiden kuvaamisen jälkeen olen jatkanut taiteellista työskentelyä kantelesävellykseni parissa. Koska kappale on luonteeltaan improvisoitu, voi sitä samanaikaisesti pitää aina valmiina ja aina keskeneräisenä. Versiot, jotka videoilla soitin, olivat sen hetkisiä valmiita versioita kappaleesta, mutta teos voi käsissäni saada aikaan loputtomasti uusia muotoja, jos haluan jatkaa sen tutkimista. Myös Kastinen (2022) kuvaa omia videoita improvisaatioistaan vain esimerkeiksi ohikiitävistä hetkistä.

Kun aloin säveltää kappaletta joulukuussa 2024, oli sen melodialinja itselleni todella selkeä. Harjoittelin soittaessani painottamaan siihen kuuluvia säveliä ja rytmiä niin, että se erottuisi kuulijallekin. Kun nykyään soitan kappaletta, on se muuntunut alkuperäisestä niin paljon, ettei tätä melodialinjaa välttämättä kuule juuri yhtään. Olen jopa miettinyt, että onko kyseessä enää sama kappale, jos mukaan tulee niin paljon aivan uusia variaatioita. Olen päästänyt irti siitä ajatuksesta, että kappaleen kuuluisi mennä millään tietyllä tavalla. Sävellys on alkanut elää omaa elämäänsä, enkä enää aloittaessani sen soittamista osaa välttämättä aavistaa, mihin se vie.

Videoiden kuvaamisen jälkeen olen tutkinut, miltä tuntuu soittaa kappaletta erilaisissa asennoissa, sekä miltä tuntuu soittaa kappale sen jälkeen, kun olen vapaasti improvisoinut kanteleella esimerkiksi selälläni maaten. Eri asennoissa soittaminen on saanut minut entistä tietoisemmaksi kehostani ja kohdista, joilla se koskettaa pintoja,

kuten lattiaa, tuolia tai seinää. Myös suhteeni tilaan muuttuu soittoasennon vaihtuessa.

Laura Gröndahl (2023) ajattelee, ettei taiteellinen tutkimus välttämättä koskaan lopullisesti tavoita kohdettaan. Taiteellinen tutkimusprosessi ei koskaan lopu, vaan tutkimustulokset voivat olla uusia ihmeteltäviä ilmiöitä (Gröndahl 2023). Esitän kantelesävellykseni maisterikonsertissani, joka on tästä kirjoitushetkestä vielä puolentoista kuukauden päässä. Tätä kirjallista työtä aloittaessani ajattelin, että konsertissakin voisin soittaa kappaleen samalla tavalla kuin esitin sen maisteriseminaarissa kanssaopiskelijoille, eli avaten huomioni kohti yleisöä sävellyksen viimeisessä osassa. Koska teos on viime kuukausien aikana lähtenyt kehittymään entistä vapaampaan suuntaan, en enää tiedä, haluanko asettaa itselleni yhtä tarkkaa tehtävää kappaleen esittämisestä maisterikonsertissa, vai haluanko vain antaa hetken viedä.

Lähteet

Aineistot

Video 1. Kuvattu 28.1.2026. Aineisto Katriina Loisan hallussa.

Video 2. Kuvattu 27.1.2026. Aineisto Katriina Loisan hallussa.

Video 3. Kuvattu 26.1.2026. Aineisto Katriina Loisan hallussa.

Työskentelypäiväkirja. Aineisto Katriina Loisan hallussa.

Äänitteet

Ryynänen, Hanna. 2023. *Taite*. HRY001.

Kirjallisuus

Bacon, Jane. 2019. "Processual Attention in Somatic Practice as Research / Artistic Research". Teoksessa *Researching in/as Motion – A Resource Collection*, toimittaneet Vida L Midgelow, Jane Bacon, Paula Kramer ja Rebecca Hilton, ei sivunumeroita. Nivel 10. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Gröndahl, Laura. 2023. *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Kastinen, Arja. 2022. "Connected Alone – An Ancient Musical Culture As a Tool For Self-Expression Today". *RUUKKU Studies in Artistic Research* 18.

<https://www.researchcatalogue.net/view/1088859/1088860>

Kastinen, Arja. 2020. "Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki". *Satasarvi. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja* 1 (1), 87–107. https://etno.net/wp-content/uploads/2021/08/satasarvi_2020_1_kokonaan.pdf

Kastinen, Arja. 2014. *Pienkanteleiden luova käyttö musiikkikasvatuksessa*. Varsinais-Suomen kulttuurirahaston rahoittaman projektin loppuraportti.

https://www.temps.fi/wp-content/uploads/2015/05/Pienkanteleiden-luova-k%C3%A4ytt%C3%B6-musiikkikasvatuksessa_Kastinen2014.pdf

Laitinen, Heikki. 2003. *Iski sieluihin salama: Kirjoituksia musiikista*. Toimittaneet Hannu Tolvanen ja Riitta-Liisa Joutsenlahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lanners, Thomas. 2015. "With Our Eyes Closed". *American Music Teacher* 64 (5), 16–19.

Mäkinen, Mirva. 2018. *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehyksessä*. Acta Scenica 53. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Porkola, Pilvi. 2023. *Omaehtoaisuus taiteellisessa tutkimuksessa*.

Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Pulkkinen, Outi. 2014. *Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 24. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Rounakari, Tuomas. 2024. *Karhun katseella laulan – Haltioitunut muusikko ja myyttinen dialogi*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 41. EST-julkaisusarja 79. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Sariola, Soila. 2025. *TAIDE KULKI LÄVITSENI!: Monitaiteinen improvisaatio muusikkouden syventäjänä*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 42. EST-julkaisusarja 92. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Shusterman, Richard. 2012. *Thinking through the body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Väisänen, Armas Otto. 1990 [1943]. Laulu ja soitto kansanelämässä. Teoksessa *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*, toimittanut Erkki Pekkilä, 42–46. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.