

”Sehän on ihan power tool!”

**Laadullinen tapaustutkimus Vocal Paintingista musiikkikasvattajan
työvälineenä**

Tutkielma (Maisteri)

11.10.2024

Elli Nuutinen

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

<p>Tutkielman nimi</p> <p>”Sehän on ihan power tool!”</p> <p>Laadullinen tapaustutkimus Vocal Paintingista musiikkikasvattajan työvälineenä</p>	<p>Sivumäärä</p> <p>78 + 2</p>
<p>Tekijän nimi</p> <p>Elli Nuutinen</p>	<p>Lukukausi</p> <p>Syksy 2024</p>
<p>Aineryhmän nimi</p> <p>Musiikkikasvatuksen aineryhmä</p>	
<p>Tutkimuksessani käsittelen Vocal Painting -menetelmää musiikkikasvatuksen näkökulmasta. Vocal Painting on Jim Daus Hjernøen kuoroimprovisaatioon suunnittelema käsimerkkikieli. Tutkimukseni tehtävänä on selvittää teemahaastatteluiden avulla Vocal Paintingin ominaisuuksia musiikkikasvattajan pedagogisena työvälineenä ja tarkastella, minkälaisissa tilanteissa Vocal Paintingia käytetään. Tutkimuskysymykseni ovat:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Millaisissa musiikkikasvatuksen käytännöissä ja tilanteissa Vocal Paintingia haastateltavien mukaan käytetään? 2. Millaisia vahvuuksia ja haasteita käyttäjät ovat havainneet Vocal Painting -menetelmässä? <p>Tutkielmani on laadullinen tapaustutkimus ja sen teoreettinen viitekehys koostuu <i>Gestures</i>-teoriasta, ryhmäimprovisaation ulottuvuuksista sekä kolmesta työlleni keskeisimmästä ryhmäimprovisaation menetelmästä: Vocal Paintingista, Soundpaintingista ja Circlesongsista. Työni on suunnattu musiikkikasvattajille, jotka opettavat työssään ryhmiä. Vocal Painting on menetelmänä monipuolinen ja sovellettavissa useaan eri kontekstiin – sen takia en rajaa kohderyhmäkseni ainoastaan kuoronjohtajia.</p> <p>Tutkimukseni mukaan Vocal Paintingilla on paljon annettavaa musiikkikasvattajien, erityisesti kuoronjohtajien, pedagogiikkaan sanattoman kommunikaation välineenä. Menetelmä on joustava ja monipuolinen, sillä merkkikieli on mahdollista ottaa käyttöön vaikkapa vain muutaman yleisimmin käytössä olevan merkin myötä. Käsimerkit konkretisoivat tehokkaasti musiikin eri elementtejä. Vocal Painting luo musiikillisia maailmoja, joita kukaan ei olisi yksin pystynyt luomaan.</p>	
<p>Hakusanat</p> <p>Vocal Painting, Soundpainting, kuoronjohtaminen, musiikkikasvatus, eleet, improvisaatio</p>	
<p>Tutkielma syötetty plagiointitarkastusjärjestelmään</p> <p>11.10.2024</p>	

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
2 Teoreettinen viitekehys	10
2.1 Eleet musiikin kontekstissa	10
2.1.1 Eleet musiikillisessa ilmaisussa	10
2.1.2 Solmisaatiomerkit	12
2.1.3 Eleet kuoronjohdossa	14
2.2 Improvisaation innovatiivisia ohjausmenetelmiä	16
2.2.1 Vocal Painting	16
2.2.2 Soundpainting	21
2.2.3 Circlesongs	25
2.3 Ryhmäimprovisaation ulottuvuuksia	26
2.3.1 Improvisaatio kuorossa	26
2.3.2 Itsekriittisyyden kokemukset	28
2.3.3 Kehollisuuden merkitys	29
2.3.4 Ryhmäflow	30
3 Tutkimusasetelma	33
3.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset	33
3.2 Laadullinen tapaustutkimus	33
3.3 Teemahaastattelu	34
3.4 Analyysi	37
3.5 Tutkimusetiikka	38
4 Tulokset	41

4.1 Tutkimuksen osallistajat.....	41
4.2 VOPA musiikkikasvatuksen kentällä.....	42
4.3 VOPAn vahvuudet	43
4.3.1 Konkretia	43
4.3.2 Luovuus ja leikkisyys	45
4.3.3 Kuulonvaraisuus ja kollektiivisuus.....	46
4.3.4 Eleilmaisuu	48
4.4 VOPAn haasteet	50
4.4.1 Säännöt ja rajoitteet	50
4.4.2 Turvallisen ympäristön luominen ja maltti.....	51
4.4.3 Itsekriittisyys.....	53
4.4.4 Merkistön haasteet	56
4.4.5 Kehollisuus ja eleilmaisun haasteet	59
4.5 VOPA – improvisaatiota, säveltämistä vai sovittamista?	61
5 Pohdinta	64
5.1 Johtopäätökset	64
5.1.1 VOPA musiikkikasvatuskentällä	64
5.1.2 VOPAn vahvuudet ja haasteet	65
5.1.3 Kokonaiskatsaus tuloksiin	67
5.2 Luotettavuustarkastelu.....	68
5.3 Tulevia tutkimusaiheita	70
Lähteet.....	72
Liite 1	79

1 Johdanto

Tutkimusaiheeni on *Vocal Painting* -menetelmä musiikkikasvattajan työvälineenä. Vocal Painting on tanskalaisen professorin Jim Daus Hjernøen kehittämä, erilaisiin käsimerkkeihin perustuva musiikillinen kommunikointiväline, jota käytetään useimmiten kuoroimprovisaation välineenä. Menetelmä perustuu Walter Thompsonin kehittämään *Soundpainting*-merkkikieleen, josta inspiroituneena Hjernøe on muokannut merkkikielisen juuri rytmiseen laulu- ja kuorokontekstiin sopivaksi. Vocal Paintingista käytetään tavallisemmin lyhennettä VOPA (The Intelligent Choir, ei pvm.). Termi on vakiintunut käyttöön sekä suomen- että englanninkielisessä kontekstissa ja on usein ensisijaisesti käytettävä ilmaisu Vocal Paintingiin viitattaessa. Käytän siis jatkossa tekstissäni pääsääntöisesti VOPA-lyhennettä.

Vocal Painting on Suomen musiikkikasvatuskentällä vielä verrattain vähän tunnettu menetelmä. Olen itse tutustunut VOPAAan Musta lammak -kuoron kautta. Mustan lammakan johtaja Ida Olsonen on opiskellut Vocal Paintingia Jim Daus Hjernøen johdolla *The Royal Academy of Music Aarhus/Aalborg*issa ja tuonut menetelmän keskeiseksi osaksi Mustan lammakan toimintaa. Musta lammak toteuttaa usein konserteissaan vähintään yhden ohjelmanumeron kokonaan Vocal Paintingin voimin. Usein kuoro pyytää VOPA-kappaleiden teemoihin inspiraatiota myös yleisöltä. Musta lammak on toteuttanut myös täysin improvisoidun koko illan konsertin Vocal Paintingin avulla. Lisäksi VOPA näkyy kuoron harjoitustilanteissa ikään kuin kuoronjohtajan ”lisätyökalupakkina”. Suurin osa VOPAAan liittyvästä tietotaidostani onkin peräisin Mustan lammakan kautta saaduista opeista ja yhteistyöstä työskenneltyäni pääsääntöisesti Ida Olsosen, mutta myös useaan otteeseen Jim Daus Hjernøen kanssa. VOPAAsta ei ole saatavilla juurikaan tutkimuspohjaista lähdeaineistoa, minkä vuoksi en pysty perustelemaan kaikkea VOPAAan liittyvää tietoa tutkimuksellisesti pätevillä lähdeviittauksilla. Tiedot, joista lähdeviittaukset puuttuvat, perustuvat omiin kokemuksiini VOPA-kentältä muutaman vuoden ajalta.

Tutkielmassani käsitelen VOPAn mahdollisuuksia musiikkikasvatuksessa. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisissa musiikkikasvatuksen käytännöissä ja tilanteissa Vocal Paintingia haastateltavien mukaan käytetään?

2. Millaisia vahvuuksia ja haasteita käyttäjät ovat havainneet Vocal Painting -menetelmässä?

Koska VOPA-menetelmää on tutkittu vasta hyvin vähän, päätin valita tutkimuskysymyksiini aiheet, joiden avulla voin esitellä menetelmän käyttömahdollisuuksia ja ominaisuuksia keskittyen tutustuttamaan lukijan menetelmään mahdollisimman kattavasti.

Aineistoni perustuu kolmen kuoronjohtajan kokemuksiin, eli tutkielmani keskittyy menetelmään nimenomaan VOPAn johtajan näkökulmasta. Vaikka VOPAn kontekstina toimii useimmiten kuoro ja myös omaa aineistoani varten olen haastatellut kuoronjohtajia, olen kuitenkin päättänyt käyttää työssäni useimmiten musiikkikasvattaja-termiä. Tällä valinnalla haluan häivyttää sitä mielikuvaa, että VOPA olisi tarkoitettu ainoastaan kuoronjohdon ammattilaisille. VOPA on menetelmänä hyvin joustava ja monipuolinen, ja haluan tutkielmallani kannustaa musiikkikasvattajia erikoistumisalasta riippumatta tutustumaan menetelmän mahdollisuuksiin.

Kokemukseni VOPAn parissa toimimisesta ovat herättäneet minussa mielenkiinnon työvälinettä kohtaan. Olen todennut menetelmässä olevan paljon mahdollisuuksia monipuoliseksi työvälineeksi sekä laulun- ja soitonharjoittelun kontekstissa että välineenä improvisaation, luovuuden, kuuntelun, kehollisten taitojen ja lukuisan muun osa-alueen kehittämisessä. VOPA-merkit toimivat välineenä musiikilliseen kommunikointiin etenkin musiikin soidessa, minkä myötä musisoijien on mahdollista kommunikoida soivan musiikin aikana ilman tarvetta puhua musiikin päälle.

Maisterintutkielmia kuoronjohdosta on tehty muun muassa äänenkäytöllisestä näkökulmasta (Linna 1999; Rissanen 2010; Nummela 2020), johtajuudesta ja vuorovaikutustaidoista käsin (Karjula 2018; Kiviharju 2022), tunneälyn merkityksen kehyksestä (Talikka 2019) sekä naisnäkökulmasta (Ljungberg 2018). VOPAA on käsitelty Suomessa vain Merzi Rajalan tutkielmassa *The richness of reasons to improvise - finding balance between the technical and artistic aspects in the practice and pedagogy of vocal group improvisation*, jossa hän esittelee VOPAn yhtenä projektissaan käyttämistä improvisaation lähestymistavoista. Tutkimuksen mukaan kaikki ryhmät harrastelijoista ammattilaisiin hyötyvät yhteisestä improvisaatioajattelun perustasta. Yhteiset improvisaation menetelmät ja työkalut voivat auttaa yksilöitä olemaan tietoisempia mahdollisuuksista ja valinnoista, joita he voivat improvisoidessaan tehdä. Myös taiteellisten tavoitteiden sopiminen yhdessä onnistuu helpommin, kun ryhmällä on yhteinen ajattelumalli. (Rajala 2018, 32–34.)

Mittavan tiedonhakuprosessin jälkeen olen löytänyt kaksi kansainvälistä VOPAA käsittelevää tutkimusta. Eva Meådalin norjankielinen maisterintutkielma *Bruk av VOPA i kor*, VOPAn käyttö kuorossa, käsittelee kolmen eri VOPAn ja Soundpaintingiin perustuvan harjoitteen käyttöä osana harrastelijakuorojen harjoituksia. Tutkielma tarkastelee, miltä harjoitteiden käyttö tuntuu kuorolaisista ja kuinka ne sopivat harrastelijakuorolle. Meådal päätyi tutkielmassaan siihen, että harjoitteet voivat tarjota monipuolisia mahdollisuuksia harrastelijakuorojen toiminnan rikastuttamiseen, mutta niiden käyttö vaatii paljon harjoittelua tullakseen osaksi kuoron perustoimintaa. Tärkeintä VOPA-harjoitteissa kuorolaisille oli turvallisuus ja luottamus kuoronjohtajan ja kuorolaisten välillä. Tämä vaatii pitkäjänteistä työskentelyä yhdessä. (Meådal 2018, 44–47.)

Hande Yılmaz ja İlknur Özal Göncü taas selvittivät turkinkielisessä tutkimuksessaan, kuinka VOPA voi soveltua musiikkikasvatukseen koulutukseen. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että VOPA on innovatiivinen menetelmä, jota voi soveltaa musiikkikasvatukseen ja jota voidaan suositella lisättäväksi musiikkikasvatuksen opetussuunnitelmaan. Tutkimuksen mukaan VOPA edistää luovuutta ja vahvistaa itsetuntoa. (Yılmaz & Göncü 2024, 99.)

Soundpainting-menetelmästä on tehty enemmän tutkimuksia Vocal Paintingiin nähden. Soundpainting-eleitä on tutkittu muun muassa Helen Julia Minorsin (2012) tutkimuksessa *Music and Movement in Dialogue: Exploring Gesture in Soundpainting*. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että Soundpainting-kieli tarjoaa mahdollisuuden kommunikoida eri taiteenalojen välillä, mutta kielen sanastossa on tiettyjä epä johdonmukaisuuksia ja rajoitteita. Soundpainting edistää taiteiden välistä vuoropuhelua, jota muut vapaat improvisointimenetelmät eivät ole tutkimuksen mukaan vielä tarjonneet. (Minors 2012, 93.)

Soundpaintingia on tutkittu myös yleisön näkökulmasta. Sonat Coskunerin (2018) tutkielma *Perceptions of Audience on Soundpainting Performance* osoittaa, että Soundpainting-esityksessä yleisö luo orgaanisen yhteyden teoksen ja elämän välille. Yllätysten mahdollisuus tekee esityksestä kuulijoille nautinnollisemman ja tavanomaisesta poikkeavan. Tutkimuksen mukaan yleisö tuntee Soundpainting-esityksessä olonsa onnelliseksi ja vapautuneeksi ja pitää sitä esteettisesti kauniina. Tutkimus toteaa myös, että yleisö uskoo pystyvänsä itsekin tekemään Soundpaintingia. He ovat halukkaita menemään konserttiin uudestaan ja osallistumaan itsekin Soundpaintingin tekemiseen. Yleisö kuitenkin ajattelee, että tekniset ja musiikilliset taidot ovat tarpeellisia Soundpainting-esityksessä. (Coskuner 2018, 146–147.)

The Intelligent Choir -filosofiaa, jonka yksi osa-alue on Vocal Painting, käsitellään Marianne Tovsrud Knutsenin maisterintutkielmassa *Kor, kveding og improvisasjon - Arbeid med stiltrekk i norsk vokal folkemusikk med metodikk fra konseptet The Intelligent Choir*. Tutkielma käsittelee harrastelijakuorojen työskentelyä norjalaisen kansanmusiikin parissa hyödyntäen *The Intelligent Choir* -filosofiaa. (Knutsen 2021, 3.) Tutkielma osoittaa, että *The Intelligent Choir* -lähestymistapa lisäksi motivaatiota niin laulajissa kuin kuoronjohtajassa ja edisti musiikillisen työskentelyn laatua (Knutsen 2021, 76–77).

Tutkielmani anti musiikkikasvatuksen alalle on esitellä VOPAn mahdollisuuksia ja haasteita pedagogisena työvälineenä. Toivon tutkimukseni tulosten toimivan kannustimena Vocal Paintingin käyttöön kaikenikäisten ja -tasoisten oppijoiden kanssa. Lisäksi tavoitteenani on lisätä tietoisuutta VOPAn olemassaolosta ja tuoda menetelmä tieteellisen tutkimuksen kentälle.

Johdannon päätteeksi haluan vielä esitellä tutkielmassani toistuvia keskeisiä termejä.

Taulukko 1 Keskeiset termit selitettynä

<p>Vocal Painting</p>	<p>Jim Daus Hjernøen kehittämä käsi-merkkeihin perustuva musiikillisen kommunikoinnin väline. Käytetään usein kuoroimprovisaation välineenä. Perustuu Soundpaintingiin. (<i>The Intelligent Choir</i>, ei pvm.)</p>
<p>Soundpainting</p>	<p>Walter Thompsonin kehittämä käsi-merkkeihin perustuva musiikillisen kommunikoinnin väline. Käytetään improvisaation välineenä orkesterin, tanssijoiden ja näyttelijöiden kanssa. (<i>Soundpainting</i>, ei pvm.)</p>

<p>Loop</p>	<p>Saumattomasti uudelleen samankaltaisena toistuva lyhyt musiikillinen fraasi. Loopeja kerrostamalla muusikko voi luoda monipuolisia sovituksia reaaliajassa. (McHugh 2023.)</p>
<p>Soundi/Sointiväri</p>	<p>Ominaisuus, jonka perusteella kaksi korkeudeltaan, voimakkuudeltaan sekä kestoltaan samankaltaista ääntä kuulostavat erilaiselta (Finto 2023). Etenkin rytmimusiikin kontekstissa sointiväriä kutsutaan usein soundiksi.</p>
<p>Blendi</p>	<p>Ihanteellinen yhtyesoundi, jossa yksittäiset äänet ovat huomaamattomia (Ekholm 2000, 124).</p>
<p>Groove</p>	<p>Musiikillisen prosessin tulos, jossa luodaan musiikkityylille sopiva rytmisen intensiteetti (Whittall 2015). Tyypillisesti grooveen luo ryhmä muusikoita, jotka työskentelevät yhdessä tuoden jokainen osansa kokonaisuuteen (Zbikowski 2004, 272). Hyvään grooveen pääsemiseen liittyy myös positiivista fyysistä ja emotionaalista kiintymystä (Feld 1988, 75).</p>

Seuraavassa luvussa esittelen työni teoreettisen viitekehyksen, minkä jälkeen kerron tutkimuksessani käytetyistä menetelmistä. Tulosluvussa esittelen tutkimukseni tulokset, minkä jälkeen peilaan niitä teoreettiseen viitekehykseen pohdintaluvussa. Liitteenä työksäni on Iréne Lindbergin (2023) kuvittamia esimerkkikuvia VOPA-merkeistä.

2 Teorettinen viitekehys

Tutkimuksen teoreettisen viitekehysten muodostavat kuoronjohtajan liikekieleen ja eleisiin (*gestures*) liittyvät teoriat. Viitekehyksessä tarkastelen myös Vocal Painting -menetelmää sekä Soundpaintingia, josta Vocal Painting on saanut inspiraationsa. Kyseisessä alaluvussa esittelen myös *Circlesongs*-menetelmän. Osana teoreettista viitekehystä tarkastelen myös muita samantyyppisiä musiikkikasvatuksen menetelmiä, joissa elekieli on opettajan tai musiikinjohtajan kommunikoinnin väline. Yksi näistä on Kodály-metodi. Käsittelen teoreettisessa viitekehyksessä myös improvisaatiota ryhmäkontekstissa itsekkyyden, kehollisuuden ja flow-tilan näkökulmasta.

2.1 Eleet musiikin kontekstissa

Tässä osiossa tutkin eleitä ja sitä, miten musiikinjohtaja voi viestiä toiveitaan non-verbaalisti hyödyntäen erilaisia käsimerkkejä ja eleitä. Luvussa käsitellään *gestures*-teoriaa sekä Kodály-metodiin liittyviä solmisaatiomerkkejä.

2.1.1 Eleet musiikillisessa ilmaisussa

Gesture, ele, määritellään kehon liikkeeksi, jonka tarkoitus on ilmaista jotain tarkoitusta tai ideaa (Godøy & Leman 2010, 5). Eleet voivat toisaalta vahvistaa puhuttujen sanojen merkitystä, mutta myös ilmaista asioita, joita sanat eivät välttämättä tavoita (Staveley 2020, 108). Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) huomasi, että yhdistämällä rytmisiä käsiliikeitä säveltapailuharjoituksiin, hänen oppilaansa lauloivat musikaalisemmin ja tarkemmin (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 18). Analysoidessaan konservatoriossa käytettyjä perinteisiä klassisen koulutuksen opetusmenetelmiä kiinnitti Jaques-Dalcroze huomiota oppilaiden korvakuuloon ja musiikilliseen ilmaisuun. Vaikka oppilaat olivat teknisesti hyvinkin taitavia soittamaan, eivät he välttämättä ilmaisseet taitojaan musikaalisesti. Niinpä Jaques-Dalcroze päätteli, että harjoitusmenetelmät keskittyivät ainoastaan mieleen ja ajatuksiin, eivätkä antaneet oppilaille mahdollisuutta kokea musiikin elementtejä sekä mielen että kehon kattavana kokonaisuutena. Näiden havaintojen jälkeen Jaques-Dalcroze alkoi yhdistelemään kehon liikettä musiikinopetukseen ja huomasi eleiden ja liikkeen vahvistavan oppilaiden musikaalisuutta. Vähitellen hän vakuuttui, että kehittelemiensä harjoitusten avulla olisi mahdollista edistää musikaalisuuden lisäksi myös

oppilaan muiden osa-alueiden kehitystä, kuten itsetuntemusta, mielikuvitusta, fyysisiä taitoja ja ilmaisukykyä. (Juntunen & Westerlund 2011, 4–5.)

Non-verbaali kommunikointi pitää sisällään niin ilmeet, kehon asennon, kehollisen kontaktin, sanattomat äännähdykset kuin eleetkin (Argyle 1988, 1). Pienetkin ilmeet ja eleet voivat välittää tunteita, ajatuksia ja olemusta, tiedostamatta tai tietoisesti (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 63). Musiikillisessa kontekstissa eleet ovat tuttuja niin kuoron- ja orkesterinjohtajien ilmaisusta, bändisoittajien tunnelmoinnista ja yhteismusisoinnin riemusta kuin myös musiikinkuuntelijan rytmisestä naputtelusta tai tanssista. Toisinaan eleet ovat spontaaneja, toisinaan harjoiteltuja liikkeitä. (Godøy & Leman 2010, 5.) On hyvin tyypillistä, että ihmiset reagoivat kehollisesti kuulemaansa musiikkiin. Kehon keinuttelu tai käsien taputus musiikin tahdissa, ilmakitaran soittaminen tai vaikkapa orkesterinjohtajan mimikointi ovat meille kaikille tuttuja ilmiöitä musiikin alkaessa soimaan. Spontaanit, musiikkiin liittyvät eleet tuntuvat olevan yleisiä musiikillisesta koulutuksesta riippumatta. (Godøy & Leman 2010, 3.)

Etenkin käsillä on keskeinen rooli musiikillisessa vuorovaikutuksessa. Musiikkia kuunnellessaan ihmiset käyttävät usein käsiään äänien esittämiseen, muokkaamiseen ja liikkumiseen niiden mukana, ikään kuin kädet artikuloisivat sisäistä musiikkikokemustamme. Kädet ovat tärkeä osa musiikillista vuorovaikutusta: ne voivat paljastaa tietoa musiikin rakenteesta tai esimerkiksi dynaamisista muutoksista sekä ilmaista musiikin tunnetilaa ja energiaa. (Bertolaso & Di Stefano 2017, 176–180.)

Kädet ovat olleet musiikin alan tutkimuksen kohde jo monien vuosikymmenten ajan. Viime vuosina käsien liikkeitä on pystytty analysoimaan yhä enemmän teknologian kehittymisen myötä. Tutkimuksissa on havaittu, että sävelkorkeuksien näyttäminen käsieleillä tukee intervallien parempaa ja nopeampaa tunnistamista ja nopeuttaa melodisten linjojen oppimista. Lisäksi on todettu, että käsieleet voivat toimia visuaalisena välineenä lauluteknisten elementtien, kuten intonaation ja artikulaation, kehittämisessä. Käsieleiden kautta myös laulun fysiologisia mekanismeja on helpompi ymmärtää. (Bertolaso & Di Stefano 2017, 181–187.)



Kuva 1 Guidonian Hand.¹

1000-luvulla elänyt benediktiiniläismunkki Guido Arezzolainen kehitti *Guidonian Hand* -menetelmän, joka takasi taitavan nuotinlukutaidon kuukauden sisällä. Tässä menetelmässä oppilaat koskettivat aina laulaessaan sormiaan ja kämmenselkäänsä kuvastaen asteikon eri ääniä. Guidonian Hand (ks. Kuva 1) lienee varhaisin käsimerkkejä sisältävä musiikkikasvatuksen menetelmä. Arezzolaisen opetusmenetelmät toivat kinesteettisen lähestymistavan nuottien ymmärtämiseen. Käsien käyttö musiikin teorian apuna onkin ollut merkittävä elementti musiikin opetuksessa läpi vuosisatojen. (Shehan 1986, 28.)

2.1.2 Solmisaatiomerkit

Kenties tunnetuin käsimerkkeihin perustuva musiikkikasvatuksen menetelmä on Kodály-metodin solmisaatiomerkit. Yksi Kodály-metodin keskeisimmistä periaatteista on

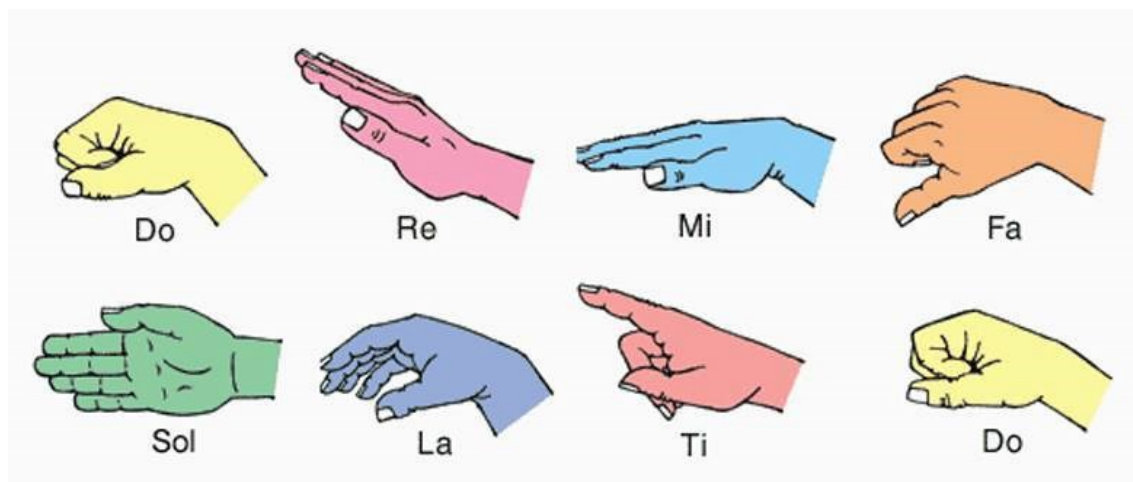
¹ University of California, Berkeley, Music Library. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UCB_Music_Library_MS_1087.jpg, luettu 23.9.2024.

relatiivinen solmisaatio (Szönyi & Weissman 1974, 18). Solmisaatiossa sävelistä puhutaan sävelten nimien sijaan säveltavuilla. Duuriasteikon perussävelen nimi on DO, josta duuriasteikko etenee seuraavanlaisesti: RE, MI, FA, SO, LA, TI (Törmälä, ei pvm.). Relatiivisessa solmisaatiossa DO-sävelen paikkaa voi muuttaa. Duuriasteikoissa asteikon perussävel on DO ja molliasteikoissa LA. (Houlahan & Tacka 2015, 28.) Solmisaatioasteikon sävelten suhteet pysyvät siis samoina, DO ainoastaan sijoitetaan eri lähtösävelelle (von Creutlein 1987, 15). Asteikon muunnosävelet osoitetaan muunneltavilla tavuilla: ylöspäin korotettaessa tavun vokaali muuttuu i-kirjaimeksi ja alennettaessa vokaali muuttuu joko a- tai e-kirjaimeksi (The Vocal Painting App, ei pvm.).

Solmisaatio juontaa juurensa Paulus Diaconiuksen hymniin *Ut queant laxis*. 1100-luvulla Guido Arezzolainen poimi hymnin tekstistä diatonisen asteikon muodostavat ensimmäiset tavut. Ajan kuluessa eri pedagogit tekivät pieniä muutoksia tavuihin, jotka myöhemmin vakiintuivat yleiseen käyttöön. Yksi keskeisimmistä solmisaation kehittäjistä oli Sarah Ann Glover, joka muutti seitsemännen asteen SI-tavun TI-tavuksi ja keksi nimet kromaattisille sävelille. Glover kehitti myös *Tonic sol-fa* -menetelmän, jossa nuottiviivaston nuottien päälle lisättiin kunkin solmisaatiotavun ensimmäinen kirjain. Kun laulajat olivat oppineet laulamaan solmisaatiotavujen avulla, osaaminen oli helppo siirtää myös suoraan nuottiviivastolta luettavaksi. (Martin 1978, 22–23.)

Gloverin kehittelemää työtä taas jatkoi englantilainen John Spencer Curwen. Hän kehitti oman nuotinlukumetodinsa Gloverin *Tonic sol-fa* -menetelmän pohjalta. (Martin 1978, 23). Yksinkertaistaakseen nuotinlukua entisestään, Curwen kehitteli kullekin solmisaatiotavulle sitä vastaavan käsimerkin (ks. Kuva 2) (Szönyi & Weissman 1974, 20). Sävelkorkeuksien erottamisen lisäksi käsimerkit pyrkivät kuvaamaan sävelen persoonallisuutta asteikossa. Esimerkiksi DO:n käsimerkki, nyrkki, kuvastaa vahvuutta ja vakautta ja RE:n, yläviistoon osoittava käsi herättävää, toiveikasta suuntaa. MI ilmaistaan vaakasuuntaisella kädellä kämmen alaspäin kuvastaen vakautta ja rauhallisuutta ja SO-tavulla kämmen osoittaa kohti opettajaa ilmaisten suuruutta ja kirkkautta. Käsimerkkien tarkoitus oli yksilöidä tavut ja antaa jokaiselle sävylle oma persoonallisuus suhteessa pohjasäveleen. Curwen ei tarkoittanut, että hänen kuvauksensa jokaisesta tavusta tulisi olla tarkkaan määrätty juuri hänen ehdotuksensa mukaiseksi. Jokaisella voi olla oma tulkintansa sävelten vaikutuksista. Tärkeintä on kuitenkin tunnistaa, että jokaisella sävelellä on oma ainutlaatuinen luonteensa suhteessa pohjasäveleen. (Zinar 1983, 47.) Merkkejä viittoessa jokaisella solmisaatiomerkillä on oma paikkansa pystysuuntaisella janalla suhteessa

toisiinsa. DO-käsimerkki sijoitetaan lähelle navan aluetta ja oktaavia korkeampi DO taas noin otsan korkeuteen. (Bowyer 2015, 72.)



Kuva 2 Solmisaatiomerkit.²

Curwenin menetelmät löysivät tiensä unkarilaisten musiikinopettajien luokse, jotka sovelsivat ja liittivät käsimerkit Kodály-metodiin (Bowyer 2015, 72). Vaikka Zoltán Kodály'n visio ja filosofia ohjasivat ja inspiroivat Kodály-metodia, kehittivät metodin hänen kollegansa unkarilaisissa kouluissa 1940- ja 1950-luvuilla. Kodály-metodissa ajatellaan, että jokaisella on oikeus musiikinopetukseen. Kodály'n mukaan musiikinopetuksen tulisi aina olla lapsen kehitysvaiheen mukaista ja musiikinopettajien olla opetettavasta ikäryhmästä riippumatta erinomaisia muusikoita. (Bowyer 2015, 70.) Kodálylle tärkeä ajatus oli, että lasten tulisi aloittaa nuotinluku heti, kun he aloittavat muutenkin lukemaan. Hän halusi lähestyä asiaa nimenomaan ihmisäänen kautta. Tämän avuksi hän valjasti *sol-fa*-menetelmän. Kodály'n mukaan paras instrumentti säestämään ihmisääntä on toinen ihmisääni. Kun Kodály lisäsi musiikinopetusta unkarilaisissa kouluissa, sen huomattiin vaikuttavan positiivisesti myös muiden oppiaineiden oppimiseen. Tämä oli kenties Kodály-metodin mullistavin aikaansaannos. (Russell-Smith 1967, 43–44.)

2.1.3 Eleet kuoronjohdossa

Koska ääni on abstrakti instrumentti, kuoronjohtajat ovat riippuvaisia metaforisesta kielestä, jolla he auttavat kehittämään kuorolaisten laulamista ja musiikillista ymmärrystä. Sen sijaan, että kuoronjohtajat rajoittaisivat kommunikaationsa sanalliseen metaforaan,

² <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fonom%C3%ADmia.jpg>, luettu 23.9.2024.

he voivat laajentaa harjoitustekniikoitaan käyttämällä fyysistä metaforaa. (Wis 1999, 26.) Lakoffin ja Johnsonin (1980) mukaan metaforan ydin on, että yhdenlainen asia ymmärretään ja koetaan toisenlaisena. Kuorokontekstissa tämä tarkoittaa sitä, että etsitään ele, joka ilmentää musiikillisen idean olemusta, ja sitten sovelletaan sitä musiikkiin (Wis 1999, 26). On todettu, että fyysinen metafora, toisin sanoen ele, luo selvästi erilaisen tuloksen harjoitteluun kuin verbaalinen ilmaus. Kuoronjohtajan pyytäessä esimerkiksi nostamaan sävelkorkeutta korkeammalle ja tekemällä fyysisen vastikkeen sanalliselle toiveelle, hän voi luoda vahvemman, merkityksellisemmän yhteyden kehon ja mielen välille, mikä voi johtaa välittömään laulun paranemiseen. Lauluteknisten haasteiden käsittelyn lisäksi eleet ovat tehokkaita auttamaan laulajia tuntemaan ja ymmärtämään musiikkia syvemmillä, alkukantaisemmalla tasolla. Liikkeet ja eleet konkretisoivat laulua instrumenttina. Laulajien käsitys musiikista on parempi, kun he liikkuvat: heidän ymmärryksensä rytmistä, fraseerauksesta, suunnasta ja monista muista musiikillisista käsitteistä tulee todellisuudeksi, kun lähtökohtana on fyysinen liike, joka siirretään musiikkiin. (Wis 1999, 27.)

Myös Staveley on esittänyt väitöskirjassaan, että eleet ovat tehokkaita opetusvälineitä, sillä ne konkretisoivat opetettavan asian merkityksen. Kun opettaja käyttää eleitä ilmaisukseen tietoa, auttaa se oppilaita ymmärtämään ja muistamaan opetettavan asian paremmin. Kun eleitä käytetään samanaikaisesti puheen kanssa, viesti on yhä tehokkaampi, sillä tiedon välittämisessä on käytössä kaksi eri ilmaisutapaa. (Staveley 2020, 109.) Wis (1999) suosittelee eleitä käytettävän harjoittelussa säännöllisesti, jotta laulajat sekä oppivat lukemaan elekieltä että tottuvat niiden käyttöön. Ohjelmiston harjoittelun aikana ohjaajan tulisi kohdata mikä tahansa laulullinen tai musiikillinen haaste fyysisen eleen avulla. Fyysisen metaforan perusominaisuus on kahden asian välisten erojen ja yhtäläisyyksien osoittaminen. Kuoronjohtajien on usein hyödyllistä käyttää eleitä saadakseen laulajat tietoisiksi myös siitä, mitä laulussa, kuoron soundissa tai fraseerauksessa ei haluta tapahtuvan. (Wis 1999, 30.)

Eleiden käytössä on useita erilaisia hyötyjä. Keskittymällä eleeseen laulajat pysyvät paremmin kiinni hetkessä eivätkä ajattele liikaa ainoastaan musiikillista päämäärää. Ylitsepääsemättömiltä vaikuttavat tehtävät, esimerkiksi korkean sävelen laulaminen vapaasti ja rennosti, onnistuvat helpommin, kun energia on sävelen sijaan ohjattu johonkin saavutettavampaan asiaan: eleeseen. Eleiden myötä laulajia kehoitetaan kiinnittämään tarkempaa huomiota yksityiskohtiin ja erilaisiin vivahteisiin sekä niiden tuomiin tuntemuksiin omissa äänissään. Nämä käytännöt luovat positiivisen harjoitteluilmapiirin, jossa

tutkitaan ja kehitetään kuoron soundia sen sijaan, että pyrittäisiin vain korjaamaan mahdollisia ongelmia. (Wis 1999, 31.) Kuoronjohdon opettaja John Joist (2011) kirjoittaakin olevansa vakuuttunut siitä, että liike ja eleet ovat avain vapaaseen ja iloiseen ilmapiiriin sekä yhteisöllisyyden tunteeseen missä tahansa kuorossa. Hän uskoo, että kun laulajat tuntevat musiikin eri osa-alueet kehossaan fyysisesti, osallistuvat he vahvemmin musiikin tekemiseen ja samaistuvat henkilökohtaisemmin laulettuun musiikkiin. (Joist 2011, 23.)

Wis (1999) kuvailee kuoronjohtajien olevan ammattilaisia, jotka ovat koulutettuja ajattelemaan käsillään. Eleiden kautta he voivat helposti löytää tapoja, joita sisällyttää harjoitteluvaiheesta myös lopulliseen johtamiskaavaan. Harjoitteluvaiheessa eleet, jotka kuoronjohtaja on todennut toimiviksi esimerkiksi tietyn soundin tavoittamisen suhteen, on helppo siirtää vaikkapa pienennettynä versiona johtamiskaavaan. Myös laulajat alkavat silloin etsiä tarkemmin fyysisiä vihjeitä johtamisesta ja reagoivat herkemmin kuoronjohtajan eleisiin. Tutkimalla eleiden käyttöä myös johtajilla on mahdollisuus löytää entistä enemmän sävyjä musiikista, mikä taas lisää ymmärrystä teoksen ilmaisumahdollisuuksista. Eleiden etsiminen voi olla prosessi, joka johtaa johtajan ja laulajien yhä parempaan ymmärrykseen ja kokemukseen musiikista. (Wis 1999, 32.)

2.2 Improvisaation innovatiivisia ohjausmenetelmiä

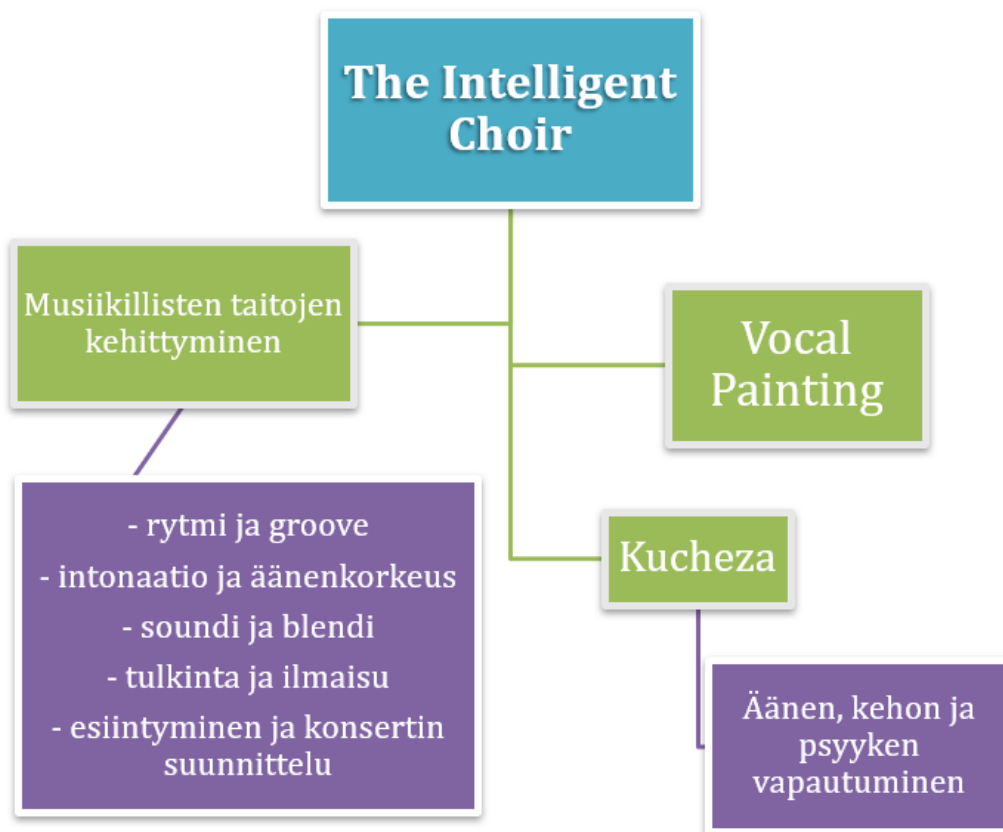
Tässä luvussa käsitelen Vocal Paintingia, Soundpaintingia ja Circlesongia. VOPA on tutkimukseni keskeisin käsite ja seuraavassa alaluvussa esittelenkin menetelmän tarkemmin. VOPAn lisäksi esittelen myös Soundpainting-menetelmän sekä Circlesongs-menetelmän, joiden molempien vaikutukset näkyvät myös Vocal Paintingin kehityksessä.

Niin Vocal Painting, Soundpainting kuin Circlesongskin ovat aiheita, joista on tehty vain yksittäisiä tieteellisiä julkaisuja. Tämän takia tulen käyttämään seuraavissa luvuissa lähteinä myös verkkosivuja. Näitä lähteitä ovat The Intelligent Choir -verkkosivu, Soundpainting -verkkosivu, Circlesongs -verkkosivu sekä Bobby McFerrin -verkkosivu. Osa VOPAA käsittelevästä tekstistäni perustuu omiin kokemuksiini ja havaintoihini kuorokentällä toimiessa. Kyseisissä osioissa ei siten ole lähdeviittauksia.

2.2.1 Vocal Painting

Vocal Painting on erilaisiin käsimerkkeihin perustuva, hetkessä tapahtuva musiikillinen kommunikointiväline. *The Vocal Painting App* -puhelinsovelluksessa esitellään 75

erilaista käsimerkkiä, mutta kehitystyö on edelleen jatkumassa ja uusia merkkejä on syntynyt sovelluksen julkistuksen jälkeenkin. Menetelmän on kehittänyt Jim Daus Hjernø, ja se pohjautuu Walter Thompsonin kehittämään Soundpainting-menetelmään (ks. luku 2.2.2). Professori Jim Daus Hjernø toimii pääopettajana tanskalaisen The Royal Academy of Musicin (RAMA) *Innovative Choir Directing* (innovatiivinen kuoronjohto) -linjalla. Lisäksi hän toimii kansainvälisesti tunnetun *RAMA Vocal Centerin*, Euroopan rytmisen kuoronjohtokoulutuksen keskuksen, johtajana. (The Intelligent Choir, ei pvm.) Hjernø on alkanut kehittää omaa opetusfilosofiaansa, The Intelligent Choiria (TIC), 1990-luvulta alkaen. TIC-filosofiassa keskeistä on laulajan musiikillisen potentiaalinen avaaminen. Tämä näkyy muun muassa laulajalähtöisenä lähestymistapana, sekä yksilön musikaalisuuteen, rentoutumiseen ja vapautuneisuuteen keskittymisenä. (Hjernø 2024, 202.) The Intelligent Choir -metodologia on jaettu kolmeen eri pedagogiseen alueeseen: musiikillisten taitojen kehittyminen, Vocal Painting ja *kucheza* (ks. Kuva 3) (The Intelligent Choir, ei pvm.).



Kuva 3 The Intelligent Choir -filosofian osa-alueet.

Sana *kucheza* tulee swahilin kielestä tarkoittaen leikkiä. TIC-filosofiassa Hjernø kääntää ajatuksen muotoon "*I am music*" – minä olen musiikkia, sillä musiikin tekeminen on

hänen mukaansa kuin leikkimistä. Hjernøe mieltää kucehan liittyvän empatiaan ja inhimillisyyteen, joka taas johtaa laulussa yhä parempaan ilmaisu- ja tulkintakykyyn. Kuceza-harjoittelussa keskitytään laulajan äänen, kehon ja psyyken harjoittamiseen. Kucehan avulla laulajat rakentavat yhdessä musiikillisen yhteisön, joka ajattelee luovasti ja vapautuneesti. (Hjernøe 2024, 203–206.)

Kaikki TIC-filosofian ominaisuudet ovat läsnä myös Vocal Paintingissa. VOPA tarjoaa sekä kuoronjohtajalle että laulajille mahdollisuuden säveltää, sovittaa, vaihtaa sävellajia tai tahtilajia ja niin edespäin esitysten ja harjoitusten aikana, niin sanotusti livenä. Menetelmää voi soveltaa myös ennestään tutun ohjelmiston sovittamiseen ja harjoittamiseen sekä yksityiskohtien tarkentamiseen niin harjoitus- kuin esitystilanteessakin. VOPAA käytetäänkin täydentämään kuoronjohdon perinteisiä tekniikoita. VOPA-merkit ovat helppo ja nopea tapa luoda musiikkia kaiken tasoisten laulajien kanssa yleisön osallistamisesta ammattitason laulutaitteeseen. (The Intelligent Choir, ei pvm.)

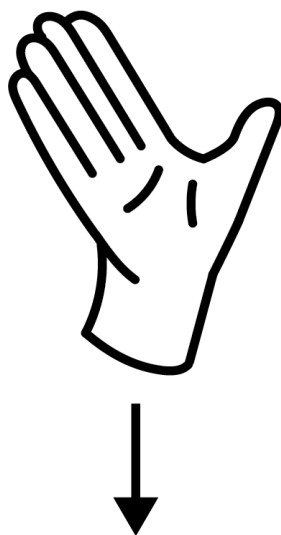
VOPA on loopeihin perustuvaa musiikkia, jossa musiikki rakennetaan pala palalta. Loop-termi perustuu elektronisen musiikin tekniikkaan, joka sai alkunsa, kun säveltäjät yhdistivät teipillä kasettinauhojen päitä toisiinsa. Tämä nauhapala muodosti suuren silmukan, ”loopin”. Kun silmukan kiinnitti kelanauhuriin ja toisti sen, toistui nauhalla oleva ääni automaattisesti yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes säveltäjä pysäytti nauhan. (Freeman 2013, 7–8.) Myös VOPAssa samaa loopia toistetaan aina siihen asti, kunnes johtaja antaa laulajalle komennon lopettaa tai muuttaa toimintaa. Loopeja kerrostamalla on mahdollista luoda yhä monimutkaisempia musiikillisiä kokonaisuuksia.

VOPAA voi toki tehdä lukemattomilla eri tavoilla, mutta kuvailen nyt yhden, omaan kokemusmaailmaani nähden melko tyypillisen VOPA-kappaleen rakennusmalliesimerkin: johtaja tai pari rivilaulajaa luovat vuorollaan muutaman erilaisen, toisiaan tukevan loopin. Muut stemman jäsenet liittyvät oman stemmaryhmänsä edustajan laulamaan loopiin mukaan kopioiden tarkkaan melodian ja rytmiikan lisäksi myös soundin, volyymin ja muut musiikilliset elementit. Johtaja sovittaa tuotosta visionsa mukaan esimerkiksi lyhentämällä loopeja, lisäämällä niille stemmoja tai muuttamalla niiden soundia tai vokaalia. Seuraavaksi johtaja voisi kutsua rivistä laulajan laulamaan sooloa aiemmin kehitellyn taustan päälle. Lopetuksen johtaja voisi tehdä vaikkapa hiljentämällä kuoron volyyymia pikkuhiljaa täyteen hiljaisuuteen. Tämän skenaarion voisi toteuttaa noin kymmenellä VOPA-merkillä.

Perinteisessä VOPA-asetelmassa kuorolaiset seisovat puolikaareissa johtaja edessään. VOPAn johtaja voi syöttää myös itse musiikkia kuorolaisille, jolloin hän tulee valitsemansa stemmaryhmän lähelle laulamaan heille haluamansa melodian tai sävelen. Vaihtoehtoisesti tämän voi tehdä myös mikrofonin avulla. VOPAn yksi keskeisimmistä osa-alueista onkin toisen laulajan kopioiminen ja hänen soundinsa matkiminen. Matkimista tehdään sekä kuoronjohtajalta että vieruskavereilta. Kun joku stemmaryhmäläisistä on luonut *Create*-merkin myötä lyhyen ostinaton, liitetään loput stemmaryhmäläiset usein mukaan laulamaan sitä. Tällöin he kuuntelevat mahdollisimman tarkkaan kaikki laulajan valitsemat vivahteet ja toteuttavat ne parhaimpansa mukaan täysin samanlaisena.

Vocal Painting voikin olla hyvin vahvasti rivilaulajien improvisaatioon perustuvaa, mutta vaihtoehtoisesti menetelmää voi käyttää myös johtajalähtöisesti, tavoitteena vaikkapa rohkeuden, ilmaisun tai lauluteknisen matkimisen harjoittelu. Tässä tapauksessa vastuu musiikillisesta ideoinnista on pitkälti täysin johtajalla ja kuorolaisten tehtävänä varsinaisen luomisen ja improvisoinnin sijaan onkin vain kopioida johtajaa sekä muokata kopioimaansa musiikillista ideaa johtajan näyttämien merkkien mukaan. VOPA-menetelmä onkin pedagogisesti monipuolinen: sitä voi yhtä lailla käyttää sekä alkeistasolla että edistyneiden laulajien kanssa. VOPA-merkkejä voi oppia hyvinkin nopeasti, ja merkkikielistä on mahdollista ottaa käyttöön juuri omaan tarpeeseen sopivat merkit.

Yksi keskeisimmistä merkeistä, *Create* (ks. Kuva 4), tehdään ikään kuin laskemalla oikeassa kädessä oleva juomalasi hellästi hyllyltä alas pöydälle. *Create*-merkki näytetään yleensä yhdelle laulajalle kerrallaan, ja silloin hän saa tehtäväkseen luoda lyhyen, yksinkertaisen ja samanlaisena toistuvan melodian. *Create*-merkkiä käytetään usein myös pidemmän lauseen muodossa, kuten *Create bassline* tai *Create with lyrics*, jolloin laulajalta pyydetään bassolinja tai lyhyt lyriikoita sisältävä loopi.



Kuva 4 Create-merkki, kuvittanut Iréne Lindberg (2023).

Muita keskeisiä merkkejä ovat muun muassa *Volume* (ks. liite 1), jossa johtajan vasen käsi toimii pylväänä ja oikean käden etusormi ja keskisormi kulkevat vasenta kättä pitkin V-kirjaimen muodossa kuvastaen hiljaisen ja kovan äänenvoimakkuuden vaihtelua. Jos kuoro tai osa stemmoista haluttaisiin hetkeksi hiljentää kokonaan, voisi johtaja käyttää *Mute*-merkkiä (ks. liite 1). *Mute*-merkkiä käyttäessään johtaja ikään kuin katkaisee kahdella nyrkillä kepin, jolloin laulajat hiljenevät välittömästi. Laittaessaan nyrgit takaisin vierekkäin, kuorolaiset jatkavat laulamista siitä kohtaa, missä laulu jatkuisi edelleen, ellei sitä olisi aiemmin *Mutella* hiljennetty. Mikäli johtaja haluaa informoida kuorolaisia jostain tulevasta komennosta, voi hän näyttää *Prepare*-merkin (ks. liite 1) avulla, että pian on tulossa esimerkiksi vokaalinvaihdos tai *Mute*-merkki. *Prepare*-merkki mahdollistaa myös useiden eri komentojen samanaikaisen toteutuksen. Johtaja voisi *Prepare*-lauseen avulla valmistaa esimerkiksi soolon alkamisen samaan aikaan, kun muut stemmat vaihtavat vokaalia ja hiljentävät volyyymia.

Olsonen (2024) kuvailee, kuinka VOPA ei ole matemaattinen järjestelmä vedenpitävine yhtälöineen, vaan se voi toisinaan olla hyvin tulkinnanvaraista tai jopa sekavaa. Hän kuvailee VOPA-johtajan rooliaan laivan ohjaamiseksi, jossa on jatkuvasti suunnistettava, mihin suuntaan seuraavaksi lähteä tasapainotellen eri tekijöiden panosten välillä. Tuloksena on kuitenkin ainutlaatuinen teos, jota kukaan ei olisi voinut yksin saavuttaa. (Olsonen 2024.)

Vocal Paintingia käytetään Suomessa vielä harvoissa yhteyksissä. VOPAA kuorotoiminnassa käyttävät aktiivisesti jo aiemminkin mainitsemani Mustan lampaan lisäksi myös jyvaskyläläinen Kipinät-kuoro johtajanaan Kaisa Halmemies. VOPAn pariin on

mahdollista päästä myös Sibelius-Akatemian *Inspiration course in Global Choir leadership* -kurssilla, johon on mahdollista hakea mukaan myös avoimen yliopiston kurssi-tarjonnan kautta. Kurssin vastuopettajana toimii Merzi Rajala, jonka lisäksi kurssilla on useita vierailevia opettajia. VOPAA opetetaan Suomessa toisinaan myös erilaisten työpa-jojen ja täydennyskoulutusten muodossa. The Vocal Painting App -sovelluksen myötä kenen tahansa on mahdollista tutustua VOPAn maailmaan ja opetella merkkikieltä. So-velluksessa Hjernøe opettaa videomuodossa 75 eri merkkiä esitellen lisäksi käytännön esimerkkejä merkkien käytöstä kuoron kanssa. (The Vocal Painting App, ei pvm.)

2.2.2 Soundpainting

Soundpainting on Walter Thompsonin vuonna 1974 kehittänyt elekieli (Soundpainting, ei pvm.). Soundpainting on ikään kuin viittomakielen keinoin käytyä keskustelua johtajan ja yhtyeen välillä: johtaja viittoo yhtyeelle ja he vastaavat äänellä (Thompson 2006, 3). Tällä hetkellä kieleen kuuluu yli 1500 erilaista elettä, joilla Soundpaintingin johtaja, *Soundpainter*, voi pyytää orkesterilta tahtomiaan asioita. Soundpainter säveltää musiikkia reaaliajassa käyttämällä eleitä, jotka muodostuvat kysymyksistä kuka, mitä, miten ja mil-loin. (Soundpainting, ei pvm.) Soundpainterin tehtävä voi vaihtelevasti sisältää niin ka-pellimestarin, säveltäjän kuin esittäjänkin rooleja. Tämä eroaa perinteisen kapellimestarin roolista, jonka tehtävät ovat selkeämmin määritellyt. (Duby 2006, 18.) Thompson kuvai-leekin Soundpainteria johtajaksi ja eräänlaiseksi neuvottelijaksi, koska Soundpainter ei koskaan pysty täysin kontrolloimaan, minkälaista materiaalia esiintyjät tarjoavat (Minors 2012, 87).

Thompson alkoi kehittämään Soundpaintingia opiskellessaan sävellystä ja puupuhalti-mien soittoa *Berklee College of Music*issa. Soundpainting sai alkunsa eräässä silloisen *The Walter Thompson Big Band*in, nykyisen *The Walter Thompson Orchestran* konser-tissa, jossa Thompsonille tuli tarve kommunikoida orkesterinsa kanssa kesken esityksen. Hän ei halunnut huutaa tai puhua musiikin päälle, joten hän päätti kokeilla kommunikoin-tia käsieleiden avulla. Silloin hän viittoi ensimmäisen Soundpainting-lauseensa, muttei saanut soittajilta kaipaamaansa vastausta. Orkesterin seuraavissa harjoituksissa eräs jäsen tuli kuitenkin kysymään Thompsonilta, mitä hän yritti orkesterilleen viittoa. Niinpä Thompson kertoi visiostaan. Orkesterin jäsenet kiinnostuivat konseptista ja alkoivat kan-nustaa Thompsonia kehittämään elekieltä eteenpäin. Seuraavat kymmenen vuotta Thompson kehittänyt elekieltä jazz-perustaiseen improvisaatioon sopivaksi. Sen jälkeen

hän alkoi laajentaa Soundpaintingia myös näyttelijäntyöhön, tanssiin, runouteen ja kuvataiteeseen sopivaksi. (Thompson 2006, 12–13.)

Vuonna 1990 Thompson sai *Lincoln Center*iltä toimeksiannon, jossa järjestäjä pyysi Thompsonia säveltämään teoksen, johon myös yleisön olisi mahdollista osallistua. Niinpä Thompson päätti ottaa toistaiseksi vain muusikoista koostuneeseen orkesteriinsa mukaan myös kaksi näyttelijää. Näyttelijöiden rooli oli reagoida Thompsonin eleisiin yhdistäen niihin sekä ääntä että fyysistä liikettä. Esiytyksen aikana näyttelijät myös kommunikoiivat yleisön kanssa, kun heille annettiin siihen merkki. Välillä yleisö vastasi näyttelijöille takaisin. Tämän kommunikaation Thompson usein innostui sisällyttämään sävellykseensä esimerkiksi lisäämällä yleisöstä tulleen huudahduksen osaksi musiikkia. Kokemus oli Thompsonille jännittävä ja haastava, mutta avasi hänelle kokonaan uudenlaisen säveltämisen maailman. Siitä lähtien näyttelijöistä tuli pysyvä osa hänen orkesteriaan. (Soundpainting, ei pvm.)

Muutamaa vuotta myöhemmin Thompson sai mahdollisuuden kehittää Soundpaintingia myös tanssitaiteeseen. Thompsonin mukaan osa eleistä oli helppo muuntaa tanssiksi, kun taas toisten työstämiseen saattoi mennä useampikin viikko. Kokemuksen myötä Thompson päätti lisätä koreografi Gus Solomonin sekä kaksi muuta tanssijaa orkesteriinsa. (Soundpainting, ei pvm.)

Soundpainting-eleet on ryhmitelty kahteen perusluokkaan: *Sculpting gestures* ja *Function signals* (Thompson 2006, 4). *Sculpting gestures* -eleet osoittavat, minkä tyyppistä materiaali on ja miten se tulisi esittää. *Function signals* -merkit sen sijaan kertovat, kuka suorittaa toiminnon ja milloin hänen tulisi aloittaa. Kuka, mitä, miten ja milloin -kysymykset muodostavat Soundpainting-syntaksin (lauseopin). On tosin hyvin tyypillistä, että Soundpainter tuottaa lauseensa ilman miten-toimintoa, jolloin dynamiikka ja muu materiaalin laatu jää esiintyjän itsensä harkinnan varaan. (Thompson 2006, 4.)

Soundpainting-syntaksi sekä *Sculpting gestures* ja *Function signals* on jaettu vielä kuuteen eri alaluokkaan: *Identifiers*, *Content*, *Modifiers*, *Go gestures*, *Modes*, ja *Palettes* (Thompson 2006, 4).

1. *Identifiers*, tunnisteet, kertovat, kenen Soundpainter haluaa milloinkin esiintyvän. Esimerkkejä näistä merkeistä ovat muun muassa koko ryhmä, puupuhaltimet, vasiksoittimet tai *Rest of the group* eli loput ryhmästä.

2. Content gestures, sisältöeleet, osoittavat minkä tyyppistä improvisaatiota tulee esittää. Näitä tyylejä voivat olla esimerkiksi minimalismi, pointillismi tai pitkät sävelet.
3. Modifiers, muokkaajat, osoittavat, miten jokin toiminto tehdään. Näitä ovat esimerkiksi VOPAssakin tutut *Volume Fader* ja *Tempo Fader*, eli äänenvoimakkuus- ja tempoliu'ut.
4. Go gestures, Go-eelet, osoittavat, milloin sävellykseen tulee liittyä tai milloin siitä tulisi poistua.
5. Modes, tilat, ilmentävät tiettyjä esiintymiseen liittyviä parametreja. Esimerkiksi *Scanning*, skannaus, on tähän kategoriaan kuuluva merkki. (Soundpainting, ei pvm.) Skannauksessa johtaja osoittaa kädellään vuorotellen kutakin esiintyjää, jotka johtajan osoittaman ajan improvisoivat joko täysin oman ideansa tai johtajan aiemmin määrittämän määrään mukaisesti (Thompson 2006, 23).
6. Palettes, paletit, ovat eleitä, joihin liittyy ennalta sävelletty ja/tai harjoiteltu materiaali (Soundpainting, ei pvm.). Paletteja käytetään myös VOPAssa.

Soundpainter käyttää neljää kuvitteellista aluetta ympärillään ilmaistessaan eleitä. Alueet ovat nimeltään *The Neutral Position*, neutraali asento, *The Box*, laatikko, *The Imaginary Staff*, kuvitteellinen nuottiviivasto ja *The Imaginary Stage*, kuvitteellinen lava. (Soundpainting, ei pvm.)

The Neutral position on tila, jossa soundpainterin keho ilmaisee hiljaisuutta tai pysähtyneisyyttä. Tässä tilassa Soundpainter valmistelee elelauseen, jonka hän sitten myöhemmin ilmaisee. The Box taas on kuvitteellinen tila aivan Soundpainterin neutraalin asennon edessä. Tässä asemassa Soundpainter aloittaa toimintansa, lauseidensa kuvailun. Laatikko on noin metrin levyinen ja kahden metrin pituinen. Soundpainter valmistelee kuka, mitä ja miten -lauseensa neutraalista tilasta ja astuu sitten laatikkoon aloittaen lauseen Go-eelellä avulla. (Soundpainting, ei pvm.)

The Imaginary Staff on pystysuora kenttä, joka on 1,5 metriä Soundpainterin edessä. Staff, viivasto, ilmaisee sävelkorkeudet matalista äänistä korkeisiin ääniin sekä tiettyjen eleiden avulla myös nopeasta liikkeestä hitaaseen liikkeeseen. The Imaginary Stage sen sijaan on vaakasuora kenttä noin ¾-metriä Soundpainterin molemmille sivuille. Kenttä sijaitsee suunnilleen Soundpainterin vyötärön korkeudella, aivan hänen edessään.

Kuvitteellinen lava on alue, jossa Soundpainter osoittaa liikesuunnat lavalla: minne liike kulkee ja mistä. (Soundpainting, ei pvm.)

Musiikkiesitysten lisäksi Soundpaintingia voi käyttää myös musiikin opetuksessa (Pellegrini, Guyot, Angles, Mollaret & Mangou 2022, 3). Soundpaintingia käytetään ammattimaisesti ja opetusvälineenä yli 35 eri maassa ympäri maailmaa. Soundpainting on elävä ja kasvava kieli, joka kehittyy aivan kuten muutkin kielet kehittäen uusia sanoja, lyhenheitä ja slangeja. Soundpaintingissa yhdistetään useita eri oppimisen tapoja, kuten verbaalista, visuaalista ja kinesteettistä oppimista luovuuden tutkimisen välineenä. Soundpainting on saavutettava opetusväline kaiken ikäisille oppijoille ja soveltuu myös erityistukea tarvitseville. Se kehittää opiskelijoiden luovaa ääntä useiden rakenteellisten parametrien avulla, mikä mahdollistaa erilaiset ratkaisut eri yksilöiden välillä. (Soundpainting, ei pvm.)

Thompson erittelee Soundpainting-säveltämisen ja perinteisen säveltämisen eroja *Soundpainting Workbook 2* -kirjassaan. Perinteisesti säveltäessä säveltäjällä on mahdollisuus jatkuvasti muokata ja jatkokehittää tekemäänsä työtä, kunnes sävellys on julkaistu. Soundpainting-sävellys sen sijaan on lopullisen valmis siinä hetkessä, kun teoksen esittäminen loppuu: sävellystyötä ei pysty jatkamaan enää seuraavana päivänä, viikkona tai kuukautena. Soundpainting-säveltämisen etu on Thompsonin mukaan sen monenlaiset rakenteet, joita perinteisissä sävellystyöissä on haastavaa nuotintaa ja esittää. Jotkut rakenteet on helpompaa ilmaista nuotintamalla, kun taas toiset toimivat sujuvammin eleiden kautta. (Thompson 2009, 11–12.)

Thompsonin mukaan Soundpainting-säveltämistä ei tulisi ajatella liikaa perinteisen säveltämisen kautta. Silloin säveltäjä tulee helposti ohittaneeksi monet vain Soundpaintingiin sisältyvät erityisyydet. Soundpaintingissa säveltäjän tulee olla valmis sekä odotettavissa olevaan että yllätykselliseen tulokseen. Itse säveltäjä ei pysty olemaan täydessä kontrollissa sävellyksestään, sillä esiintyjien vastaukset eleisiin eivät välttämättä mene aina täsmällisesti säveltäjän oman vision mukaisesti. Thompsonille juuri tämä ilmiö, josta hän käyttää ilmausta *the X-factor*, on yksi jännittävimpiä ja tärkeimpiä elementtejä Soundpaintingissa. (Thompson 2009, 11–12.) Soundpainting-eleet ovat tarkkaan suunniteltuja, eivätkä ne itsessään salli epäselvyyksiä. Merkeillä on mahdollista kuitenkin pyytää hyvin yksityiskohtaisia toimintoja, mutta myös tulkitsijalle paljon tilaa antavia vaihtoehtoja. (Duby 2006, 18.)

Dubyn (2006) mukaan Soundpainting-kokemus vie osallistujat usein musiikin tekemisen peruskysymysten äärelle, jolloin kapellimestari miettii, ovatko hänen eleensä selkeitä ja ymmärrettäviä, kun taas esittäjä puolestaan pohtii, ymmärtääkö hän, mitä häneltä vaaditaan ja onko hän tulkinnut merkit oikein. Thompson kuitenkin korostaa, että Soundpaintingissa on ensisijaisesti kyse yhteisöllisestä kokemuksesta (Duby 2006, 19–20). Luottamus Soundpainterin ja hänen yhtyeensä välillä onkin välttämätöntä. Osallistujien on myös kyettävä heittäytymään yhteiseen flow'hun ja antautua virran vietäväksi, sillä Soundpaintingissa ei ole selkeää suunnitelmaa tai nuotteja, jotka pystyisivät matkaa ohjaamaan. (Duby 2006, 27.)

2.2.3 Circlesongs

Lukuisia *Grammy*-palkintoja voittanut, ympäri maailmaa esiintynyt muusikko Bobby McFerrin on muuttanut työtavoillaan koko a cappella -kentän suuntaa (McFerrin 2023). McFerrinin merkittävin innovaatio lienee Circlesongs-menetelmä (Circlesongs 2023). Toisinaan menetelmästä näkee käytettävän myös *Circle Singing* -termiä. Circlesongs on ryhmälaulutekniikka, joka kutsuu kaikki osallistujat laulamaan, keksimään, kuvittelemaan ja tutkimaan improvisaation ja yhteistyön avulla (Circlesongs 2023). Menetelmä on saanut inspiraationsa erilaisista etnisistä, etenkin afrikkalaisista, laulumuodoista (Hjernøe 2024, 202). Circlesongsissa laulajat luovat sävellyksiä spontaanisti ryhmässä, usein ympyrän tai puolikaaren muodossa. Jokainen osallistuja tuo kappaleeseen oman panoksensa muun muassa erilaisten äänten sävyjen, harmonioiden ja hiljaisuudenkin keinoin. Circlesongissa keskeistä on *call and response*, kutsu ja vastaus. Tässä lähestymistavassa johtaja laulaa malliksi joko kaikille tai osalle ryhmästä lyhyen, yksinkertaisen melodian, jonka laulajat sitten toistavat perässä omilla variaatioillaan. Musiikki voi tyyliltään vaihdella hyvin laajastikin sisältäen vaikutteita jazzista maailmanmusiikkiin ja nykyaikaisiin, kokeellisiin ääniin. (Circlesongs 2023.)

Circlesongia käytetään usein laulunharjoittelun ja improvisaation työkaluna, sekä ryhmäytymisharjoitteena. Menetelmä kannustaa luovaan ilmaisuun, yhteistyöhön ja yhteyden luomiseen musiikin kautta. Circlesongsin tavoitteena onkin luoda kollektiivinen musiikillinen kokemus, jossa jokainen laulaja tuo oman äänensä ja energiansa osaksi kokonaisuutta. Menetelmä antaa yksilölle mahdollisuuden ilmaista itseään luovasti muodostaen samalla merkityksellisiä yhteyksiä myös toisiin ihmisiin. Musiikin luomisprosessi ryhmässä voi olla hyvin voimaannuttava kokemus, joka auttaa rakentamaan yhteisöllisyyden ja yhteenkuuluvuuden tunnetta osallistujien välille. (Circlesongs 2023.)

Circlesongsin vaikutus Vocal Paintingiin on selkeästi havaittavissa. Aivan kuten Circlesongskin, perustuu myös VOPA lyhyisiin improvisoituihin loopeihin. Circlesongsin ja VOPAn arvomaailmoissa yhdistyvät itseilmaisuus, luovuus, yhteys kansalaulajiin ja jokaisen laulajan tuoma panos yhteiseen musiikilliseen tuotokseen. Hjernøen (2024) mukaan VOPA tuokin lisäelementin Circlesongsiin: Circlesongsin evolutiivinen tyyli on hitaasti muokkautuvaa, mihin VOPA-kieli pystyy tarjoamaan vastapainon. Merkkien myötä musiikkia pystyy muokkaamaan hyvin nopeastikin esimerkiksi modulaatioiden tai muiden yllättävien käänteiden kautta. (Hjernøe 2024, 205.)

2.3 Ryhmäimprovisaation ulottuvuuksia

Koska Vocal Painting on improvisaatiotyökalu, halusin liittää myös improvisaation elementtejä osaksi teoreettista viitekehystäni. Tässä luvussa käsitelen ryhmäimprovisatiota, improvisaatioon usein liittyvää jännitystä ja itsekritiikkiä sekä improvisatiota ja kehollisuutta. Lisäksi käsitelen flow-tilaa ja flux-tilaa ryhmätoiminnan näkökulmasta.

2.3.1 Improvisatio kuorossa

Émile Jaques-Dalcrozen mukaan improvisaation tulisi olla keskeinen osa instrumentiopintoja aivan alusta asti, sillä se opettaa oppilaita ilmaisemaan heidän musiikillisia ajatuksiaan ja tunteitaan spontaanisti soittimen välityksellä (Juntunen & Westerlund 2011, 7). Dalcroze-pedagogiikan ohella myös Orff-pedagogiikassa keskeinen lähestymistapa musisointiin on kokeilun kautta oppiminen ja improvisointi. Carl Orffin (1895–1982) pedagogiikka on kokonaisvaltaista, oppijalähtöistä musiikkikasvatusta, jossa keskeistä on kuuntelun, liikkeen, puheen, laulun ja soiton kautta tapahtuva vuorovaikutteisuus. Improvisointi liittyy kaikkiin Orff-pedagogiikan työtapoihin, ja kaikuleikit ja imitaatioharjoitukset toimivat malleina ja muotoina omaan keksimiseen ja improvisointiin. (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 28–29.)

Saarikallion (2009) mukaan musiikki yhdistää parhaimmillaan hyvinkin erilaisia ihmisiä ja edistää sosiaalisten taitojen kehittymistä, sillä musiikillisessa toiminnassa panostetaan yhteiseen päämäärään toiset huomioon ottaen, yhdessä onnistuen (Saarikallio 2009, 227). Myös Juntusen (2013) mukaan ihminen muodostaa improvisoidessaan uutta näkökulmaa itseensä ja rakentaa uusia merkityssuhteita myös toisiin ihmisiin, ympäristöön ja koko elämään (Juntunen 2013, 46).

Ryhmäimprovisoinnissa keskitytään arvaamattomuuden kanssa leikkimiseen. Musiikki syntyy hetkessä ja on luonteeltaan sekä itsemääräämiseen että yhteisohjautuvuuteenkin perustuvaa. (Lampasiak & Welte 2024, 46.) Ryhmäimprovisaatioissa osallistujia rohkaistaan tiedostamaan toisten osallistujien ilmaisu- ja toimintatavat ja kokeilemaan sekä soveltamaan niitä myös itse. Etenkin toimittaessa ilman sanallista vuorovaikutusta on tärkeää virittäytyä ja valmistautua läsnäoloon ja toisten kuuntelemiseen. Lämmittelyn myötä osallistujat tutustuvat toisiinsa, orientoituvat työskentelyyn ja voivat hetkeksi keskittyä itseensä. (Juntunen 2013, 44.)

Siljamäen (2013) mukaan yhä useampi kuoro valitsee ohjelmistoonsa populaarimusiikkia tai muita taidemusiikkiin kuulumattomia tyyliuuntauksia, joiden myötä ohjelmistoon tulee myös improvisatorisia piirteitä (Siljamäki 2013, 40–41). Perinteisesti improvisaatio kuorokontekstissa on tarkoittanut lähinnä äänenavauksessa ja lämmittelyssä toteutettavia imitaatioharjoitteita ja improvisatorisia harjoituksia. Länsimaisessa kuorotraditiossa kuoronjohtajan rooli on toimia musiikin tulkitsijana ja johtaa kuoroa olemuksellaan ja eleillään tuodakseen säveltäjän musiikilliset intentiot kuultaviksi. Kuorolaulajan tehtävä sen sijaan on työskennellä kuoronjohtajan alaisuudessa, toimia hänen instrumenttinaan. Kuorotradition hierarkkisuuutta onkin viime vuosina alettu kritisoida. Improvisatorisessa toiminnassa johtajien tulisi luovuttaa valtansa itse kuorolaisille ja johtaa heidät luovan toiminnan pariin. Tällöin kuorolaiset muuttuvat säveltäjiksi, musiikillisten päätösten tekijöiksi ja kansajohtajiksi. (Siljamäki 2013, 40.)

Siljamäki (2013) kirjoittaa teatteri-improvisaation periaatteiden ja tekniikoiden hyödyntämisestä kuoroimprovisaation kontekstissa. Teatteri-improvisaation periaatteita mukailleen musiikki luodaan aivan samoin kuin näytelty improvisaatio; luomisprosessi tapahtuu siis reaaliajassa ilman ennalta sovittuja rakenteita. (Siljamäki 2013, 39.) Teatteri-improvisaation periaatteita noudattamalla on mahdollista luoda perinteistä kuorohierarkiaa tasa-arvoisempi musiikkiyhteisö, joka kasvattaa kuorolaisten vastuuta musiikillisista päätöksistä, sitouttaa heitä ryhmään ja tuo kuorotoimintaan uudenlaista vuorovaikutukseen perustuvaa intensiteettiä. (Siljamäki 2013, 45.) Useimmat kuoroimprovisaatiomuodot ovat johtajalähtöisiä, ja niissä johtaja ottaa vastuun esimerkiksi musiikin rakenteesta, lauluvooroista tai jopa koko teoksen reaaliaikaisesta säveltämisestä (Siljamäki 2013, 41).

2.3.2 Itsekriittisyyden kokemukset

Juntusen (2013) mukaan improvisaation perimmäisenä tavoitteena on ilmaista omia tunteita ja ajatuksia omalla tavalla luoden jotain uutta itsestä käsin ja rakentaen merkityksiä. Hän kertoo, että musiikillisessa ilmaisussa luottamus itseen ja intuitioon on keskeistä. Improvisaatio voi tuntua pelottavalta, sillä se on jossain määrin aina hallitsematonta. Tehdyt päätökset ovat peruuttamattomia ja etukäteen suunnittelu usein mahdotonta. Tämä voi aiheuttaa jännitystä, epävarmuutta ja itsekriittisyyttä, joka taas rajoittaa luovaa ilmaisua ja aitoa läsnäoloa. (Juntunen 2013, 42.) Myös Siljamäen (2021) mukaan negatiiviset tunteet, ajatukset tai tulkinnat itsestä tai muista vievät huomion itse improvisaatioprosessilta. Nämä tunteet voivat herätä esimerkiksi, kun osallistutaan toimintaan kehollisesti, esiinnyttään yleisölle tai ollaan huolestuneita omasta luovuudesta. (Siljamäki 2021, 233.)

Tarjotakseen itsehallinnan ja kykenevyyden kokemuksia on improvisaatiossa oltava realistiset tavoitteet, selkeä ja myönteinen palautteenanto sekä elämyksiin ja ilmaisuun keskittyvä lähestymistapa. Osallistujien tulisi myös saada mahdollisuus osallistua toiminnan suunnitteluun. Improvisointi edellyttää myös turvallisuuden tunnetta, ja onkin hyvä muistaa, että tehtävän sopiva vaikeustaso ja riittävä raja-alue on tärkeää turvallisuuden tunteen luomiseksi. Tehtävänannon rajaaminen tekee osallistujalle tilanteesta helpommin hallittavan. (Juntunen 2013, 43.) Myös Siljamäki (2021) toteaa, että turvallinen oppimisympäristö on välttämätön improvisaatio- ja ryhmäoppimistilanteissa (Siljamäki 2021, 247).

Jansson, Siljamäki ja Westerlund (2016) osoittavat, että positiivinen tunnekokemus ryhmässä toimimisesta ja ryhmään kuulumisesta voi kasvattaa itseluottamusta ja saada aikaan sosiaalista osallistumista vahvistavaa positiivista kierrettä. Häpeän ja epäonnistumisen pelosta johtuva jännittäminen voi helpottaa, kun oppimisympäristö on turvallinen ja asema osallistujien välillä tasavertainen. (Jansson, Siljamäki & Westerlund 2016, 46.)

Myös Siljamäki (2021) on tutkinut ryhmäimprovisaatiota ja nostaa esiin, että epävarmuuden tunteita voi ilmetä jopa vuosia kestäneen improvisaatiokokemuksen jälkeen. Hän toteaa, että yksilön epävarmuus tai epä mukava olo voi vaikuttaa hänen itsensä lisäksi myös koko ryhmään. Se, miten ryhmä havaitsee ja käsittelee näitä tunteita, voi ohjata improvisaation suuntaa. Siljamäki esittelee myös termin epä mukavuusvyöhyke, jossa improvisoija tasapainoilee epävarmuuden ja turvallisuuden tunteiden kokemusten välillä. Vaikka epä mukavuusvyöhyke voi tuntua improvisoijasta vaikealta, se edesauttaa läsnäoloa ja yhteisimprovisaatioon osallistumista. (Siljamäki 2021, 233–234.)

2.3.3 Kehollisuuden merkitys

Sanatonta, kehollista viestintää tapahtuu aina, kun yksi henkilö vaikuttaa toiseen muun muassa kasvojen ilmeiden tai äänenpainojen avulla (Argyle 1988, 2). Juntusen (2013) mukaan yhteismusisointi on parhaimmillaan jaettua kehollista yhteistoimintaa. Sen on väitetty muuttavan ja muotoilevan ryhmän jäsenten ajattelua ja keskinäisiä suhteita huomattavasti tehokkaammin verrattuna reflektiiviseen tietoisuuteen, ajatteluun ja sanoihin. Vaikka osallistujat hakisivat toisiltaan inspiraatiota tai jopa matkisivat toistensa toimintaa, ei heidän ilmaisunsa siltikään ole täsmälleen samanlaista. Vaikka ryhmäimprovisoidulla musisoinnilla onkin yhteinen perusta, on jokaisen yksilön improvisointi silti ainutlaatuisia. (Juntunen 2013, 44.)

Yksi musiikkikasvatuksen tunnetuimmista lähestymistavoista, Dalcroze-pedagogiikka, perustuu musiikin ja kehon liikkeen yhdistämiseen. Jaques-Dalcroze painottaa, että musiikki on kasvatuksessa sekä päämäärä että väline. Hänen filosofiassaan yhdistyy säveltäminen, kehon rytmisen liike ja improvisointi. Improvisointia harjoitetaan niin liikkuen, laulaen, soittaen kuin joskus myös näytellenkin. ”Tavoitteena on, että oppilaat löytäisivät musisoinnissa saman vapauden kuin heillä on liikkeessään musiikin mukaan.” (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 18–22.)

Jaques-Dalcrozen pedagogiikan mukaan opetuksen tulisi ensin rohkaista oppilasta spontaaneihin ja intuitiivisiin liikkeisiin musiikkia kuunnellessa ja siihen reagoiessa. Vasta sen jälkeen kehollisuutta ja fyysisen ilmaisun muotoa tulisi hienosäätää ja kehittää. Jaques-Dalcrozen mukaan musiikin opiskelu tulisikin aloittaa harjoituksilla, jotka perustuvat rytmisiin liikkeisiin ja mahdollistavat musiikin kokemisen oman kehon kautta. Dalcroze-pedagogiikan tärkein tavoite onkin korostaa ihmisen kehollisuutta ja kehollisia oppimistapoja musiikkikasvatuksessa. (Juntunen & Westerlund 2011, 6–7.)

Juntusen (2010) mukaan kehollinen vuorovaikutus musiikin kanssa voi herättää, muovata ja muuttaa yksilön toimintaa ja ajattelua sekä ihmisen suhtautumista itseensä ja toisiin (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 61). Kun keho toimii vapaasti, puhuu se samaa kieltä mielen ja tunteiden kanssa. Kehollisen vapauden myötä eri kehonosien on mahdollista reagoida spontaanisti erilaisiin impulsseihin ilmeillä tai eleillä. (Juntunen, Perkiö & Simola-Isaksson 2010, 63.) Juuri kehon kautta ihmiset kokevat, oppivat ja kehittyvät (Lampasiak & Welten 2024, 45).

Laulajan instrumentti on hänen kehonsa, eli lauluimprovisaatio on kirjaimellisesti kehollista musiikillista aktiviteettia (Forbes & Cantrell 2023, 333). Improvisoidussa jazz-musiikissa materiaalin hallinta ei tapahdu ainoastaan aivoissa, vaan kehon, mielen ja ympäristön vuorovaikutuksessa (Forbes & Cantrell 2023, 337). Lampasiakin ja Weltenin (2024) mukaan ryhmässä improvisointi luodaan ja havaitaan kehollisuuden kautta. (Lampasiak & Welten 2024, 43). Kun kehotietoisuus kasvaa, lisääntyy myös tietoinen läsnäolo ja sen myötä mahdollisuudet musiikilliseen osallistumiseen, jakamiseen ja havaitsemiin toiminnan ja vuorovaikutuksen tasolla (Lampasiak & Welten 2024, 45).

Vaikka ryhmäimprovisaation ja kehollisuuden tutkimus on vielä vähäistä, voidaan kuitenkin jo todeta, että osallistuminen yhteiseen musiikin tekemiseen voidaan mahdollistaa erityisesti kehollisten, non-verbaalien strategioiden avulla (Lampasiak & Welten 2024, 49). Improvisaatio on tiimityötä, jossa jokaisella tiimin jäsenellä on ainutlaatuinen, yhtäläisen tärkeä rooli improvisaation onnistumisessa. Yhdistämällä ryhmän voimat kenenkään ei tarvitse keksiä kaikkia ideoita yksin. Kun ryhmäimprovisaatio saavuttaa onnistuneen tilan, syntyy kehollinen kokemus, jossa kanssamusisijat ”saavat virtaa” toisistaan ja kaikki pitävät toistensa puolia, tasapainottavat toinen toistaan. Intuitiivinen kehollinen tietoisuus on läsnä, kun muusikot navigoivat yhteisessä flow’ssa. (Forbes & Cantrell 2023, 342.)

Keskittyminen yhteiseen merkityksellisyyden luomiseen ja ongelmanratkaisuun antaa improvisaatiolle jaetun vastuullisuuden tunteen musiikillisen luomisen osalta. Improvisoiva keho, joka toimii ympäristönsä kanssa ja sen kautta, on vapaa liikkumaan vaivattomasti improvisaation ”kiemuroissa” turvallisuuden tunnetta kokien ja muihin tukeutuen. (Forbes & Cantrell 2023, 342.)

2.3.4 Ryhmäflow

Flow-tila on optimaalinen olotila, jolloin ihmisen tietoisuus on täydellisessä harmoniassa ja toteutettavan asian tekeminen on vaivatonta ja lähes automaattista, vaikkakin hyvin keskittynyttä. Ihmiset eri kulttuureista, ikäryhmistä, ammateista tai muista tekijöistä riippumatta pystyvät kokemaan flow-tilan. Flow-tilassa ihminen tietää, mitä hänen on määrä tehdä seuraavaksi, ja tehtävien haastavuustaso on tasapainossa hänen taitotasonsa kanssa. Tekeminen on laadultaan erittäin keskittynyttä ja hetkessä kiinni olevaa, jolloin kaikki epäolennaiset ajatukset kaikkooavat ympäriltä. Flow-tilassa ihmisen liiallinen

itsetietoisuus poistuu, eikä hän pelkää epäonnistumista. Myös ajantaju saattaa helposti kadota. (Csikszentmihalyi 2008, 9–13.)

Matikka (2015) nimeää flow'n ryhmäilmiön sosiaalisesti flow'ksi, yhteisesti koetuksi flow'ksi tai ryhmäflow'ksi (Matikka 2015, 2). Myös Sawyer (2015) puhuu ryhmän yhteisestä mielentilasta ryhmäflow'na (Sawyer 2015, 33). Hänen mukaansa ryhmäflow on kokemus, jossa ryhmä työskentelee parhaalla mahdollisella taitotasollaan. Toiminta on spontaania ja ryhmä keskittyy toiminnan luontaiseen edistymiseen, ei lopulliseen päämäärään. Päästäkseen flow-tilaan jokaisen ryhmän jäsenen on oltava mukana toiminnassa ja kuunneltava aktiivisesti muita osallistujia. Ryhmäflow'n tunne kasvaa, kun osallistujat tuntevat niin autonomiaa kuin yhteenkuuluvuuttakin. Jokaisen osallistujan idea perustuu toisen osallistujan kontribuutioon, jolloin pienet ideat johtavat yhdessä rakennettuihin isompiin innovaatioihin. (Sawyer 2015, 33–39.)

Flow-tilaan pääsy vaatii ryhmiltä usein lämmittelyä. Ryhmäflow on todennäköisempää, kun kaikilla osallistujilla on tasavertainen rooli yhteisössä. Osallistujien taitotason tulisi myös olla suunnilleen yhtenäisellä tasolla. Se, että ryhmän jäsenet tuntevat toistensa toimintatavat, auttaa myös yhteisen flow'n muodostumisessa. Toimittuaan aikansa yhdessä oppii ryhmä tuntemaan toistensa toimintatavat ja sanattomat vihjeet. (Sawyer 2015, 39–42.)

Flow-tilassa on tärkeää, että tehtävien haastetaso on juuri oikea. Mikäli toiminta on liian helppoa, voi se tuntua tylsältä, kun taas liian vaikeat tehtävät voivat aiheuttaa ahdistusta. (Garnett 2017, 142.) Ryhmäflow edellyttää, että osallistujat tietävät, mitä ryhmä yhdessä tavoittelee. Tämä vaatii jatkuvaa kommunikointia. Ryhmäflow toimiikin parhaiten silloin, kun osallistujat toteuttavat teatteri-improvisaation peruseriaa: ”joo, ja...”. Tämän periaatteen mukaisesti jäsen kuuntelee, mitä toinen hänelle tarjoaa, hyväksyy sen ja täydentää sitä omalla ajatuksellaan. (Sawyer 2015, 42–45.) Ryhmäflow'ta voikin olla vaikea ylläpitää musiikkiyhtyeiden välillä, sillä muusikoiden on pystyttävä samanaikaisesti sekä esittämään musiikkia että kuuntelemaan kanssamusisiojia ja reagoimaan heidän toimintaansa. (Sawyer 2015, 37.)

Matikka (2015) nostaa esiin ryhmäflow'n kontekstissa myös syväkuuntelun. Syväkuuntelussa omia sanomisia tai toimintoja ei suunnitella etukäteen, vaan reaktiot ovat spontaaneja, suunnittelemattomia vastauksia kuultuihin asioihin. Syväkuuntelun myötä erilaiset mielipiteet saavat mahdollisuuden nousta esiin ja niitä voidaan punnita rakentavasti, jolloin myös ryhmän etenemismahdollisuudet kasvavat. Syväkuuntelussa ryhmä sitoutuu

yhteiseen tilanteeseen ja sulkee kaiken muun huomionsa ulkopuolelle. Tämä toimintatapa esiintyy vahvana esimerkiksi improvisaatioteatterissa. (Matikka 2015, 36–37.)

Garnett (2017) esittelee flow-tilan lähikäsitteeksi flux-tilan. Flux-tilassa ryhmä kokee flow'n sulautuen yhteiseen kollektiiviseen tilaan. Keskeistä flux-tilassa on ryhmän suhteiden ja valtarakenteen yhdistelmä. Ryhmän jäsenillä on tunnesiteitä toisiinsa, mutta tilannetta hallitsee kuitenkin johtaja, joka käyttää valtaa kaikkiin ryhmän jäseniin. Valtarakenne auttaa säilyttämään ryhmän yhtenäisyyden. Flux-tilassa suhde toisiin jäseniin voi näyttäytyä jopa euforisena. (Garnett 2017, 142.)

Hart ja Di Blasi (2015) ovat todenneet ryhmän yhteisen flow'n heijastavan myös empatian kehitykseen. Yhdistetyn flow'n kokemukset voivat olla siis yhä yksilöllistä flow-tilaa moniulotteisempia. (Hart & Di Blasi 2015, 288.) Tutkimukset myös osoittavat, että flow-tilan saavuttaminen on helpompaa ryhmässä. Tämä voi selittyä muun muassa positiivisten tunteiden tarttumisella muihin. (Matikka 2015, 30.)

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa käsittelen tutkimukseni metodologisia ratkaisuja. Kuvailen tutkimustehtäväni sekä tutkimuskysymykseni ja kerron tutkimusmetodistani. Lisäksi kuvailen aineistontuottamisprosessiani sekä analyysitapaani. Lopuksi pohdin tutkimukseeni liittyviä eettisiä kysymyksiä.

3.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksen tehtävänä on selvittää haastatteluiden avulla VOPAn ominaisuuksia musiikkikasvattajan pedagogisena työvälineenä ja tarkastella, minkälaisissa tilanteissa VOPAA käytetään. Tavoitteenani on tutkimuksen myötä tutustuttaa musiikkikasvattajia VOPA-menetelmään, sekä esitellä sen ominaisuuksia ja mahdollisuuksia työvälineenä.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisissa musiikkikasvatuksen käytännöissä ja tilanteissa Vocal Paintingia haastateltavien mukaan käytetään?
2. Millaisia vahvuuksia ja haasteita käyttäjät ovat havainneet Vocal Painting -menetelmässä?

Ensimmäisen kysymyksen tarkoituksena on tarkastella haastattelemieni asiantuntijoiden tietämyksen avulla VOPAn eri käyttötapoja ja -tilanteita. Tarkoitukseni on hyödyntää tilaisuus keskustella alan asiantuntijoiden kanssa ja sen myötä tuoda tutkielmani kautta tietoon VOPAn eri käytäntöjä.

Seuraava kysymykseni koskettaa tarkemmin tutkielmani ydintä, eli VOPAA musiikkikasvattajan työvälineenä. Kysymyksen tarkoituksena on selvittää, millaisia haasteita ja vahvuuksia VOPA-menetelmässä haastateltavien mukaan on.

3.2 Laadullinen tapaustutkimus

Tutkimukseni lähestymistapa on laadullinen tapaustutkimus. Laadulliset tutkimukset pohjautuvat aiempaan aihetta koskevaan tutkimukseen ja niistä muodostettuihin teorioihin, empiirisiin aineistoihin sekä tutkijan omaan ajatteluun ja päättelyyn. Laadulliselle

tutkimukselle tyypillistä on, että aineisto tuotetaan esimerkiksi haastattelujen, elämäkertojen tai päiväkirjojen avulla. Laadullinen tutkimus ei sisällä ennako-oletuksia, vaan mahdolliset niin sanotut hypoteesit voidaan keksiä pikemminkin analyysin myötä. Laadullisessa tutkimuksessa ei ole tiukkaa formaattia raportoinnista, vaan tulokset voi esitellä vaikkapa kerronnallisesti. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 6–7.) Laadullinen tutkimus on usein analyysivetoista ja sen tulokset nousevat usein aineistosta. Empiirinen aineisto on siis keskeisessä roolissa tutkimuksessa. Aineistoa analysoitaessa tukeudutaan kuitenkin aina johonkin paradigmaan, menetelmään tai teoriaan. Laadullisessa tutkimuksessa vastataankin ensisijaisesti mitä- ja miten-kysymyksiin. (Juhila 2021a.)

Tapaustutkimus valitaan yleensä tutkimuksen näkökulmaksi, kun halutaan ymmärtää kohdetta mahdollisimman syvällisesti (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Tapaustutkimuksessa pyritään saamaan mahdollisimman monipuolinen kuva tapauksesta tutustumalla siihen kokonaisvaltaisesti (Kallinen & Kinnunen 2021). Tutkimuskysymykset, tutkimusasetelma ja aineiston analyysi perustuvat tutkittavan tapauksen määrittelylle (Eriksson & Koistinen 2014, 1). Tapaustutkimuksen aineisto voi olla selkeästi tutkimustarkoituksessa suunnitelmallisesti kerättyä, mutta myös vaikkapa epävirallisten kahvipöytäkeskustelujen muistiinpanoja (Eriksson & Koistinen 2014, 27).

Dawsonin (1997) mukaan erityisesti hiljaisen, sanattoman tiedon keruu edellyttää tutkijalta usein pitkäaikasta läsnäoloa ja myös osallistumista “kentällä” (Eriksson & Koistinen 2014, 27). Kuten jo johdannossakin kirjoitin, on VOPASTa tehty vain yksittäisiä aiempia tutkimuksia. Siksi juuri hiljainen tieto on yllättävän isossa roolissa tutkimuksessani. Tämä aiheuttaa tutkimukseeni luotettavuushaasteita: miten voin perustella jonkin tiedon todeksi, jos minulla ei ole siitä tutkimustietoon perustuvaa lähdettä? Olen tutustunut VOPAAan ja oppinut sen käytännöistä, sanastosta ja ominaisuuksista oman kuoroharrastukseni ja erilaisten työpajojen kautta. Siksi tutkimukseni ohessa kulkee myös käytännön elämästä opittuja ajatuksia ja näkemyksiä.

3.3 Teemahaastattelu

Haastattelu on yleinen tapa tuottaa tutkimusaineistoja, ja sen tavoitteena on tuottaa tietoa ja aineistoa tutkimusongelmaan vastaamiseksi. Haastattelutilanteet eivät kuitenkaan käsittele tutkimuskysymyksiä sellaisenaan, vaan tutkimuskysymyksiin vastaaminen on aina tutkijan tehtävä. Haastattelut vain mahdollistavat tutkimuskysymyksiin vastaamisen.

Haastattelun toteutusta suunniteltaessa on pohdittava, mikä haastattelijan rooli on ja miten haastattelutilanne organisoidaan. (Hyvärinen, Suoninen & Vuori 2021.)

Tutkimukseni aineisto koostuu kolmesta eri haastattelusta. Haastattelin kolmea asiantuntijaa Suomen VOPA-kentältä. Haastateltavien valinnassa käytin harkittua otantaa. Valitsin haastateltavat harkinnanvaraisesti, koska tiedän heidän olevan VOPaan erikoistuneita ja perehtyneitä musiikkipedagogeja sekä koulutuksen että työkokemuksen osalta. Haastateltavien valintaa pohtiessa kartoitin heidän kauttaan tietoa myös siitä, minkälaisissa eri käytänteissä he tietävät VOPaa käytettävän Suomessa ja olisinko kenties heidän kauttaan löytänyt sopivia haastateltavia. Lopulta päädyin kuitenkin siihen, että koska VOPaa on tutkittu vain vähän, haluan ottaa haastateltaviksi alan johtavat asiantuntijat saadakseni luotettavinta mahdollista tietoa aiheesta.

Lähestyin haastateltavia sähköpostin kautta. Kaikki pyytämäni henkilöt lähtivät mielellään mukaan tutkimukseen. Haastattelut järjestin maalis-huhtikuun 2024 aikana. Yhden haastattelun järjestin kasvotusten ja kaksi etäyhteydellä. Haastattelut olivat teemahaastatteluja ja kestivät noin tunnin. Teemahaastattelussa jokaiselle haastateltavalle on valmisteltu samat aihepiirit ja teemat, joiden ympärille keskustelu kohdennetaan, mutta haastattelu ei kuitenkaan etene tarkkojen kysymysten kautta. Teemahaastattelu antaa tilaa haastateltavien vapaalle puheelle ja tulkinnalle. Kaikkien haastateltavien kanssa ei välttämättä puhuta kustakin aiheesta samalla laajuudella, ja keskustelunomaisen tilanteen takia myös puhumisjärjestys on vapaa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Ennen teemahaastattelua tutkija perehtyy tutkimusaiheensa kirjallisuuteen, valitsee tutkimukselleen näkökulman ja päättää sitten, mitkä ovat tutkimuksen kannalta keskeiset teemat. Haastattelutilanteessa tutkija kysyy teemoista vapaasti muotoiltuja kysymyksiä. (Hyvärinen, Suoninen & Vuori 2021.) Onnistuneessa haastattelussa haastattelija kuuntelee ja osaa olla myös hiljaa. Haastattelija ei arvostele haastateltavia ja kannustaa heitä jatkamaan puhetta. (Hyvärinen, Nikander, Ruusuvuori, & Aho 2017, 26.)

Valitsin haastattelumuodoksi teemahaastattelun, sillä halusin antaa asiantuntijoille mahdollisuuden päästä kertomaan kokemuksistaan ja näkemyksistään riittävän vapaassa muodossa, ilman liian tarkan kyselyn tuomia rajoitteita. Koin teemahaastattelun sopivaksi myös itse tutkimuskysymysteni kannalta, sillä tavoitteenani on kerätä tietoa ja näkemyksiä VOPasta, ja koen, että tutkimuksessani on tilaa lähestyä aihetta myös sellaisista näkökulmista, joita en ehkä itse ollut ennen haastatteluja tullut ajatelleeksi.

Haastattelut etenivät seuraavien teemojen pohjalta:

1. Tutustuminen ja taustoitus
 - a. Koulutustausta ja työnkuva
 - b. Missä musiikkikasvatuksen konteksteissa olet itse käyttänyt VOPAA?
 - c. Missä muissa musiikkikasvatuksen konteksteissa tiedät käytettävän VOPAA?
2. Minkälaisia vahvuuksia olet huomannut VOPAn käytössä?
3. Minkälaisia haasteita olet huomannut VOPAn käytössä?
4. Miten johtoliikkeet/eleet toimivat luovan musiikillisen ilmaisun välineenä?
 - a. Mitä vahvuuksia olet huomannut nimenomaan käsimerkeillä kommunikoinnissa suhteessa verbaaliseen ilmaisuun?
 - b. Mitä haasteita olet huomannut käsimerkeillä kommunikoinnissa suhteessa verbaaliseen ilmaisuun?
5. Miten sanoittaisit/miten miellät VOPAn menetelmänä?

Valmistauduin teemahaastatteluun miettimällä useita alakysymyksiä tukemaan tutkimuskysymyksissäni kaipaamaani aineistoa. Tein haastattelutilannetta varten itselleni selkeät muistiinpanot, joihin painotin isommalla tärkeimmät kysymykset ja niiden alle listasin apukysymyksiä antamaan keskustelulle lisäinspiraatiota, mikäli se sitä kaipaisi. Kävin haastattelupohjan läpi tutkielmaseminaarini ohjaajan kanssa ennen haastatteluita. Tärkeimmät kysymykset ja aiheet käsittelin kaikkien haastateltavien kanssa lopulta suunnitteen samassa järjestyksessä, ja haastattelut etenivätkin rakenteellisesti keskenään melko samalla tavalla. En kysynyt jokaisessa haastattelussa kaikkia ala-apukysymyksiäni, vaan käytin niitä kussakin haastattelussa tarpeen mukaan tuomaan esimerkkiä, kehystä tai lisänäkökulmia pääkysymyksilleni.

Koin omat muistiinpanoni erittäin hyödyllisiksi. Pystyin mielestäni hyvin keskittymään keskusteluun palaten vain silloin tällöin muistiinpanojeni pariin hakien niistä kuitenkin selkeyttä ajankäyttöön ja käsiteltävien kysymysten määrään. Haastattelut kestivät noin tunnin ja muistiinpanojeni avulla suhteessa käytettyyn aikaan pystyin säätelemään sitä, että ehdimme varmasti käydä kaikki tarvittavat kysymykset läpi sovitussa ajassa. Koin,

että rajaamani keskusteluaika ja kysymyksiin syventyminen oli sopivassa suhteessa juuri tähän tutkimukseen. VOPA aiheena on toki erittäin mielenkiintoinen sekä itselleni että luonnollisesti myös haastateltaville, ja aiheeseen olisi voinut syventyä vielä paljon enemmänkin. Tutkimukseni aiheena on kuitenkin tutustua VOPAn peruskäytäntöihin: sen vahvuuksiin ja haasteisiin ja haastateltavien kokemuksiin käsimerkkien käytöstä, joten rajamalla haastattelun pituutta ja aiheiden etenemistä pystyin huolehtimaan aineiston sopivasta määrästä ja syvyydestä tähän opinnäytteeseen.

3.4 Analyysi

Aineiston analyysitapana käytin laadullista sisällönanalyysia. Laadullisessa sisällönanalyysissä aineisto pilkotaan osiin, käsitteellistetään ja lopuksi järjestetään uudelleen uudelleenlaisiksi kokonaisuudeksi. Analyysin avulla tutkittavasta ilmiöstä pyritään muodostamaan tiivistetty kuvaus, joka kytkee tulokset ilmiön laajempaan kontekstiin ja aihetta koskeviin muihin tutkimustuloksiin. Aineistoa tarkastellaan eritellen, yhtäläisyyksiä ja eroja etsien ja tiivistäen. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Aloitin aineiston jäsentelyn jo litterointivaiheessa. Litteroidessani haastattelutekstejä värjäsin samaa aihealuetta käsittelevät aiheiden tekstit saman värisiksi. Tätä työskentelytapaa kutsutaan koodaamiseksi, jolla laadullisen tutkimuksen aineiston käsittely usein alkaakin. Yksi perinteinen koodaamisen tekniikka onkin ”värikynä”, jossa tutkija merkitsee väreillä aineistotekstiin samaan luokkaan kuuluvat tekstikohdat. Koodaaminen on järjestämistä ja luokittelua, mikä on varsinaisen analyysin esivaihe. (Juhila 2021b.)

Merkitsemäni väriteemat olivat samat sekä yksittäisten haastattelujen että kaikkien kolmen haastattelun suhteen. VOPAn haasteita käsittelevät osiot värjäsin punaisella ja vahvuuksia käsittelevät osiot sinisellä. Keltaista käytin puheenvuoroihin, jotka käsittelevät VOPA-menetelmää yleisesti. Lisäksi saatoin värjätä jokaisesta haastatteluista tärkeäksi kokemiani ajatuksia esimerkiksi violetilla tai vihreällä nostaakseni ne litteroidusta tekstistä esiin. Koska teemahaastattelun myötä keskusteluaiheet saattoivat välillä vaihdella nopeastikin, auttoi värikoodaus aineiston hahmottamista. Etenkin VOPAn vahvuuksista ja haasteista keskusteltaessa on hyvin luontevaa, että keskustelu välillä vuorottelee vahvuuksien ja haasteiden suhteen. Silloin värikoodauksen myötä pystyin tehokkaasti korostamaan vaikkapa vahvuuksien välissä vilahtavan haasteen ja tuomaan sen oikean katto-teeman alle myöhemmin analyysissäni.

Saatuani kaikki kolme haastattelua litteroiduksi ja värikoodatuksi, aloitin aineiston teemoittelun. Teemoittelussa aineistosta paikannetaan tutkimustehtävän kannalta olennaiset teemat. Teemoittelussa tutkijalla ei Juhilan (2021c) mukaan ole ennakolta tiedossa teemoja, joihin hän aineiston sijoittelee, vaan teemat syntyvät analyysin tuloksena. (Juhila 2021c.) Aloittaessani aineiston jaottelua teemoihin, lähdin tutkimaan, minkälaisia yhteisiä tai muuten haastateltavia puhuttavia teemoja haastattelukysymyksistäni heräsi. Niistä inspiroituneena loin otsikoita haastattelukysymyksiäni alle, joiden alle taas listasin jokaisesta haastattelusta kutakin aihetta koskevat kommentit. Haastatteluista heränneitä teemoja olivat muun muassa ”VOPAn vahvuudet kommunikaation ja yhteyden kannalta” tai ”VOPA ja itsekriittisyys”.

3.5 Tutkimusetiikka

Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan tutkimuksen uskottavuuden perusta on hyvän tieteellisen käytännön noudattaminen (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 21). Olen sitoutunut noudattamaan tutkimuksessani Tutkimuseettisen neuvottelukunnan määrittelemää hyvää tieteellistä käytäntöä sekä Taideyliopiston eettisiä periaatteita (Taideyliopisto, ei pvm.). Hyvän tieteellisen käytännön peruseriaatteita ovat luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (TENK 2023, 11). Olen pitänyt tarkasti huolta selkeästä, avoimesta ja turvallisesta kommunikoinnista haastateltavien kanssa. Olen hoitanut kommunikoinnin hyvissä ajoin ja antanut haastateltavilleni tilaa ja aikaa vastata viesteihin. Lisäksi olen ilmaissut, että minulta saa aina kysyä lisätietoja, jos jokin haastatteluun osallistumisessa mietityttää.

Ennen haastatteluja kävin jokaisen haastateltavan kanssa läpi suostumus- ja tietosuojalomakkeet, jossa kerroin muun muassa siitä, että haastateltavalla on missä tahansa vaiheessa tutkimusta oikeus perua suostumuksensa osallistumiseen. Perehtyneesti annettu suostumus tarkoittaa, että haastateltavalle on kerrottu kaikki oleellinen tieto tutkimuksesta ja sen vaiheista, haastateltava on ymmärtänyt hänelle annetun informaation ja osallistuu tutkimukseen vapaaehtoisesti (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 22). Kuulan (2011) mukaan erittäin keskeistä on myös informoida haastateltavia siitä, mitkä tahot ovat vastuussa tutkimuksesta ja kehen ottaa yhteyttä lisätietojen saamiseksi (Kuula 2011). Nämä kyseiset tiedot kävivät ilmi kokoamastani tietosuojalomakkeesta.

Lähetin kaikille haastateltaville tietosuoja- ja suostumuslomakkeet etukäteen, jonka jälkeen kävimme ne läpi vielä juuri ennen haastattelun alkamista. Sovimme suostumuksesta suullisesti. Annoin haastateltaville myös mahdollisuuden lomakkeiden allekirjoittamiseen, mutta emme kuitenkaan kenenkään kanssa nähneet sitä tarpeelliseksi luottaen suullisen sopimuksen riittävyteen. Kaksi haastatteluista toteutettiin videoyhteyden välityksellä, jolloin allekirjoittaminen olisi ollut myös lähitilannetta haastavampaa. Tutkimukseni aiheet eivät ole erityisen arkaluontoisia, minkä myötä yhteistyössä tehty suullinen sopimus toimii riittävänä toimintatapana. Kuulan (2011) mukaan tutkimuksen yhteydessä laillisesti sitovia ovat yhtä lailla tilanteet, joissa tutkittava suostuu osallistumaan tutkimukseen, vaikka kirjallisia sopimuksia ei missään vaiheessa allekirjoitettaisi. Laillisesti pätevä suostumus syntyy, vaikka tutkija ja tutkittava eivät edes kohtaisi kasvoitensa. Käytännössä siis jo tutkimuksesta informointi muodostaa suostumuksen sisällön, johon nojautuen tutkittavat jakavat tietojaan, ajatuksiaan ja mielipiteitään. Haastattelutilanteessa suostumuksen sisältö muodostuu sekä ilmoitustekstistä että tutkittaville suullisesti annetuista lupauksista. (Kuula 2011.) Näistä lupauksista olen pitänyt tarkasti kiinni. Lisäksi lähetin tutkimukseni luettavaksi jokaiselle haastateltavalle ennen työn lopullista julkaisua ja annoin heille mahdollisuuden vielä vaikuttaa kommenttiensa sisältöön.

Tallensin jokaisen tekemäni haastattelun kahdella eri laitteella. Pyysin luvan tallentamiseen jokaiselta haastateltavalta. Olen pitänyt huolen siitä, että tallenteet pysyvät vain minun saatavillani, ja kootessani aineistoa yhtenäiseen, salasanalla suojattuun tiedostoon, käytin haastateltavista nimen sijaan nimimerkkejä. Kun tutkimukseni on valmis, poistan kaikki tallenteet asianmukaisin keinoin. Käytin haastatteluiden litteroinnissa avuksi *Word*-ohjelman litterointipalvelua. Myös tämän käyttöön pyysin jokaisen haastateltavan luvan.

Olen käyttänyt työssäni hyödyksi kahta eri tekoälymallia, *ChatGPT*:tä ja *Keeniousta*. *ChatGPT*:tä käytin pääsääntöisesti vieraskielisten lähteiden kääntämiseen suomeksi. Liitin chatiin osioita lähdeaineistostani, jotta niihin tutustuminen olisi minulle helpompaa. Toisinaan saatoin hyödyntää *ChatGPT*:tä myös lähdetekstien tiivistämiseen. Tiivistysten myötä sain nopeasti selville, onko aineiston tutkiminen relevanttia oman työni kannalta.

Keenious-tekoälyä hyödynsin lähteiden etsimiseen. Syötin tekoälylle hieman vapaamuotoisesti kirjoitettua tekstiä tutkimukseni aiheista, jonka jälkeen tutkin sen minulle ehdottamaa lähdekirjallisuutta. Koin molempien tekoälymallien käyttämisen erittäin hyödyllisenä ja tehokkaana apuvälineenä tutkielman edistämiseksi. Etenkin kääntämisapu on ollut

minulle erittäin tarpeellista. Olen kuitenkin käyttänyt palveluja kriittisellä otteella ja peilannut tarkkaan käännöksiä alkuperäiseen tekstiin. Mikäli olen kirjoittanut työtäni tekoälyn kääntämien käännösten avulla, olen aina tarkastanut, vastaako käännös myös omaa tulkintaani alkuperäisestä tekstistä. En ole koskaan syöttänyt tekoälylle tekstiä omasta tutkimuksestani tai muista arkaluontoisista lähteistä.

4 Tulokset

Tässä luvussa raportoin tutkimukseni tulokset. Jaan tulosluvun viiteen eri osioon, joista ensimmäisessä esittelen haastattelemani henkilöt. Seuraavat luvut keskittyvät haastateltavien ajatuksiin VOPAn vahvuuksista ja haasteista sekä heidän kokemuksiinsa eleillä ilmaisusta. Tutkimukseni aineisto perustuu kolmen eri kuoronjohtajan kokemuksiin, joten tutkimuksen näkökulma on johtajapainotteinen. Kuvaukset VOPAn vahvuuksista ja haasteista perustuvat siis johtajien omiin kokemuksiin työkalun käyttämisestä ja heidän havainnoistaan ja ajatuksistaan musiikkikasvatuksen näkökulmasta.

4.1 Tutkimuksen osallistujat

Tutkimukseeni osallistui kolme suomalaista kuoronjohtoalan ammattilaista, Ida Olsonen, Kaisa Halmemies ja Merja ”Merzi” Rajala. Jokainen haastateltava on valmistunut Tanskalaisen The Royal Academy of Musicin Innovative Choir Directing (MA) -maisterilinjalta, vaikkakin tutkinnon nimi onkin muuttunut useaan kertaan läpi vuosien (Rajalan valmistuessa *Vocal Leadership*, Olsosen valmistuessa *Rhythmic Vocal Leadership* ja Halmemiesen valmistuessa *Innovative Rhythmic Choir Leading*). RAMAn Innovative Choir Directing -opinnoissa noudatetaan The Intelligent Choir -filosofiaa (ks. luku 2.2.1), jonka yksi kolmesta osa-alueesta on Vocal Painting.

RAMAn tutkinnon lisäksi Olsonen on valmistunut Sibelius-Akatemiasta musiikin kandidaatiksi ja maisteriksi pääaineenaan musiikkikasvatus, sekä Helsingin Konservatoriolta muusikoksi. Hän työskentelee kuoronjohtajana, kuorojen ja kuoronjohtajien kouluttajana, säveltäjänä ja sovittajana sekä laulu- ja lauluyhtyeopettajana.

Halmemies on RAMAn lisäksi valmistunut Jyväskylän konservatoriolta muusikoksi pääaineenaan pop/jazz-laulu, sekä musiikkipedagogiksi Jyväskylän ammattikorkeakoulusta kaksi kertaa erikoistuen sekä kuoronjohtajaksi että laulunopettajaksi. Lisäksi hän on tehnyt opintoja musiikkikasvatuksesta ja draamakasvatuksesta. Halmemies työskentelee kuoronjohtajana ja laulunopettajana, kouluttajana työpajojen parissa, sekä säveltäjänä ja sovittajana.

Rajala on koulutukseltaan klassisen musiikin kuoronjohtaja (AMK) sekä musiikin maisteri RAMAn lisäksi myös Sibelius-Akatemian *Global Musicin* osastolta. Rajala on valmistunut pop/jazz-laulunopettajaksi Helsingin Pop & Jazz Konservatoriolta ja opiskellut

kuoronjohtoa Kuubassa *Universidad de Artesissa* sekä erilaisilla leireillä ja kursseilla Suomessa. Rajala työskentelee Sibelius-Akatemian Global Musicin aineryhmän lehtorina ja opettaa improvisaatiota, ilmaisua ja kommunikaatiota, kuoronjohtoa ei-klassisesta näkökulmasta sekä ohjaa *Community Engagement* -projekteja. Lisäksi hän työskentelee muusikkona, säveltäjänä, sovittajana ja tuottajana.

Sovimme yhteistyössä haastateltavien kanssa, että kukin heistä esiintyy tutkielmassa omalla nimellään. Tarjosin haastateltaville mahdollisuutta pseudonymiteettiin, mutta koska jokainen haastateltava piti ajatusta omalla nimellä esiintymisestä mielekkäänä, päädyimme lopulta hylkäämään pseudonymiteetin. Koska VOPAn tekijöitä Suomessa on vain hyvin vähän, koen merkittäväksi mahdollisuuden nostaa alan asiantuntijoita esiin työni kautta. Pseudonymisointi olisi ollut myös haastavaa, mikäli olisin kuitenkin tuonut esiin haastateltavien koulutustaustan ja työnkuvan, minkä koen työni kannalta merkittäväksi tiedoksi. Koska VOPAn tekijöitä Suomessa on vain vähän, olisi tieto jättänyt VOPA-kenttää tunteville mahdollisuuden päätellä haastateltavien identiteetit.

4.2 VOPA musiikkikasvatuksen kentällä

Tässä luvussa käsittelen haastateltaviltani kerättyä tietoa heidän kokemuksistaan VOPAn käytöstä musiikkikasvatuksen eri konteksteissa: missä eri musiikkikasvatuksen tilanteissa he ovat itse käyttäneet VOPAA ja missä he tietävät sitä käytettävän.

Jokaisella haastateltavalla oli omakohtaisia kokemuksia kuoronjohtamisesta VOPA-merkein niin harjoitus- kuin esiintymistilanteissa. Sekä Olsonen että Rajala kertoivat opettaneensa VOPAA myös muille kuoronjohtajille. Myös Halmemies on pitänyt VOPASTA pieniä työpajoja. Kaikki kolme haastateltavaa ovat toimineet laulajina VOPA-kuorossa RAMA-opintojensa myötä, Rajala myös Hjernøen kokoamassa, kansainvälisesti esiintyvässä ryhmässä niin solistilaulajana Hjernøen johdolla kuin itsekin johtaen. Rajala kertoo myös esimerkin siitä, kuinka hän käytti VOPAA toimiessaan luennoitsijana Suomen kieltenopettajien konferenssissa. Hän rakensi konferenssiin Sibelius-Akatemian Global Choir -kuoronsa kanssa installaation käyttäen Vocal Paintingia. Rajala puhui luennollaan non-verbaalisen kommunikaation tärkeydestä ja mahdollisuuksista.

Halmemiehellä on kokemusta VOPAn käytöstä myös lasten parissa. Hän on käyttänyt VOPA-merkkejä johtamansa lasten lauluryhmän kanssa sekä pitänyt VOPA-työpajoja päiväkotii-ikäisille ja ala-astelaisille. Myös Rajala ja Olsonen ovat kuulleet VOPAn

käytöstä lasten musiikkikasvatuksessa. Olsonen kertoi tietävänsä VOPAA käytettävän myös peruskoulun ja lukion musiikinopetuksessa, luokkahuonetilanteessa. Myös Halmemies tietää VOPAA käytettävän koulukontekstissa ja että sen käyttöä kehitetään ja opetetaan luokanopettajille. Rajalakin kertoo, että Hollannissa on juuri menneillään projekti, jossa kehitetään VOPAn viemistä koululuokkaan.

Olsonen kokemus on, että VOPAA käytetään läpi eri taitotasojen spektrin aina hyvin alussa olevista laulajista ammattilaisiin asti. Eri käyttötilanteiden kirjo on laaja lähtien harjoitustilanteista esiintymistilanteisiin, yksityisistä tilaisuuksista julkisiin. Myös Halmemies nostaa esiin, että VOPAA voi käyttää niin suuren kuoron kuin pienen lauluyhtyeenkin kontekstissa.

Rajala on kuullut VOPAA käytettävän myös vanhustyössä. Lisäksi hän tietää VOPAA käytettävän eri estetiikoissa, rytmimusiikin lisäksi esimerkiksi klassisen kuorolaulun estetiikassa. Rajala on sekä kuullut että päässyt myös itse kokeilemaan tilanteita, missä kommunikaatio on kohdennettu laulajien lisäksi myös instrumentalisteihin.

”Aina sitten joskus on ollut itse opettamassa [VOPAA], vähän päästämässä alulle näitä uusia ihmisiä, niin sitten kuuleekin sitä innostusta, että minäpä kokeilenkin muskarissa ja että musta tuntuu, että moni innostuu ja kokeilee tosi monessa kontekstissa.” (Rajala)

Haastateltavien mukaan VOPA soveltuu siis menetelmäksi lukuisiin eri ympäristöihin ja erilaisten tekijöiden pariin. VOPA toimii työkaluna niin aloittelijoiden kuin ammattilaistenkin kanssa ja menetelmää voi käyttää niin harjoittellessa kuin myös esiintymistilanteissa.

4.3 VOPAn vahvuudet

Tässä luvussa käsittelen VOPAn vahvuuksia. Jaottelen aineiston haastatteluista heränneiden, eri haastateltavien ajatuksista löytyneiden yhtenäisten teemojen alle.

4.3.1 Konkretia

Kaikki haastateltavat nostivat yhdeksi VOPAn vahvuuksista menetelmän konkreettisuuden. Olsonen nostaa esiin, että koska musiikki ja ääni ovat kokemuksina hyvin abstrakteja ilmiöitä, voi niiden hahmottaminen etenkin alkuvaiheessa olevalle laulajalle olla vaikeaa.

Tällaisissa tilanteissa VOPA-merkit ovat Olsosen mukaan hyvä apuväline oppia hahmotamaan musiikkia ja laulua konkreettisesti eri asioita kuvaavien merkkien avulla. Myös Rajala iloitsee, että on kehitelty juuri spesifisti laulajan näkökulmasta mietitty, laulunstrumentille täsmällisesti suunniteltu työkalu.

Sekä Olsonen että Halmemies nostavat esiin VOPAn visuaalisen konkreettisuuden ja merkkien loogisuuden ja intuitiivisuuden: merkit näyttävät visuaalisesti usein siltä, mitä ne tarkoittavat musiikillisestikin. Siten merkkien muistaminen on myös verrattain helppoa, varsinkin jos harjoitteluvaiheessa kokeilee myös itse viittoa merkkejä. Myös Rajalan mukaan VOPA-merkkien, itse teknisen välineen, opettelu ja muistamisen prosessi on melko lyhyt ja helppo.

Olsonen kokee hienoksi VOPAssa myös musiikin teoriaan ja hahmotukseen liittyvän konkreettisuuden:

”musta on ihan nerokasta, että käsimerkeillä ollaan vakioitu jotkut tietyt merkitykset niille [musiikin abstraktit elementit kuten äänenvoimakkuus, äänen pituus tai korkeus] ja että sitten tavallaan tehdään ikään kuin semmoisia teoreettisia asioita tavallaan leikiksi ja sitten se saadaan kokea vielä musiikkina kaupan päälle, että se on parhaimmillaan ihan jotenkin hirvittävän myös semmoinen niinku hyvä paketti, hirvittävän myyvä paketti, siihen nähden, että katsottaisiin paperilla vaikka jotain kahdeksasosia.” (Olsonen)

Olsonen pohtiikin, että jos ajatellaan ihmistä, jolla ei ole vielä paljon stemmalauluosaamista tai teknisiä edellytyksiä esimerkiksi toistaa samaa fraasia monta kertaa tai ylläpitää pulssia, voi hänkin parhaimmillaan oppia VOPAn äärellä musiikillisia ilmiöitä, kuten eri sävyjen, voimakkuuksien, pituuksien tai paikallaan pysyvän sävelen eroja. Olsosen mukaan fyysinen tuntuma ilmaisuun voi parhaimmillaan tarjota uudenlaisen reitin musiikin eri elementtien oppimiseen:

“se on jotenkin jopa jossain määrin koreografista se VOPAn tekeminen. Siinä voi puolivahingossa myös tulla oppineeksi jotain semmoista dynamiikkaa ja harmoniaan ja ilmaisuun liittyvää niitä merkkejä käytettäessä.” (Olsonen)

Myös Halmemies nostaa yhdeksi VOPAn vahvuudeksi musiikillisten termien ja parametrien, kuten legaton, staccaton ja nyanssien, oppimisen. Halmemiehen mukaan VOPAssa pääsee vahvistamaan musiikillista perusosaamista ja myös nopeasti työskentelemään musiikin eri elementtien kanssa.

4.3.2 Luovuus ja leikkisyys

Olsonen kertoo, että VOPA opettaa ryhmälle luovuutta ja eri ideoiden yhteen saattamisen taidokkuutta. VOPA sekä kehittää että haastaa omaa hahmotusta ja läsnäoloa. Koska VOPA perustuu loopeihin, pääsee pienillä musiikillisilla ideoilla alkuun ja nopeasti kiinni musiikin tekemiseen ja improvisointiin. Rajala nostaakin esiin, että VOPA toimii työkaluna taitotasosta huolimatta. VOPAn vahvuus on hänen mukaansa se, että VOPA mahdollistaa pedagogisesti eri tasoisten ryhmien taiteellisen kehityksen eteenpäin kuljettamisen.

“Ja just se, että jos me nyt lähdetäisiin, että “no improvisoidaanko nyt tästä sun kanssa jotain”, niin ekaksi tulee se, että mitä se sitten on. Että kuka sen sanoo, mitä on improvisaatio. Niin tavallaan toi [VOPA] on semmoinen tarpeeksi väljä ja tarpeeksi rajattu freimi [kehys], missä pääsee nopeasti saman kielen pariin.” (Rajala)

Halmemies kertoo, että monille voi olla helpotus, että improvisaatiota voi tehdä näin ”pienesti”. Hänen mukaansa VOPA soveltuu sekä musiikin luomiseen ”täysin tyhjästä” kuin jo valmiin pohjan kontrastoinnille. Kontrastien luominen herättääkin osallistujat yhtäkkiä huomaamaan, että nyt tapahtuu jotain uutta. Halmemiehen mukaan VOPA on leikillinen työväline, jonka myötä flow-tilan saavuttaa kuin luonnostaan. Seuraaminen ja tarkkana oleminen auttaa keskittymään ja myös kohdistamaan keskittymisen musiikkiin. Myös Rajala kehuu leikkiä hyväksi välineeksi rohkaisemaan meitä yhteyteen toistemme kanssa ja vapautumaan olemaan tilanteessa avoimin mielin. Rajalan mielestä VOPAn voi hyvin siirtää leikin kontekstiin ”ihan itsessään”.

Myös Halmemiehen mukaan leikkisyys voi auttaa tilanteessa rentoutumiseen ja heittäytymiseen:

”[VOPAssa] pääsee myöskin kokeilemaan omalla äänellä tosi erilaisia soundeja, ja se on semmoista leikkimistä, niin siinä helpommin hylkää sen, että ”mun nyt pitää laulaa tällaisella tietyllä tekniikalla”. Sitten omasta äänestä pääseekin oppimaan yhtäkkiä jotain, että ”ai niin, musta voi lähteä tällaisista ääntä ja soundia”, kun kokeilee ja lähtee mukaan johonkin hassuun soundiin.” (Halmemies)

Olsonen kertoo, että VOPAssa koetaan hyvin toisenlaisia asioita, kuin kirjoitettua nuottikuvaa parhaimmallakin mahdollisella tavalla toteutettaessa. Hän kuvailee, että VOPA

aikaansaa aivan erityyppistä energiaa ja ”sähköä” kuin läpisävelletyn, ennalta päätetyn asian loistokaskin toteutus.

4.3.3 Kuulonvaraisuus ja kollektiivisuus

Kaikki kolme haastateltavaa nostavat VOPAn vahvuudeksi kommunikaation ryhmän kesken. Halmemies kertoo, että ison ryhmän kanssa non-verbaalisti kommunikoinnissa on ”jotain taikaa”. Myös Olsonen kuvailee VOPA-kokemuksiaan vastaavanlaisesti:

”parhaimmillaan kun on ollut semmoinen olo, että valmistautuneena yhdessä mennään kohti tuntematonta improa, niin sitten se parhaimmillaan oikeasti tuo ihan hitosti energiaa ja semmoista jotenkin onnistumista ja itsensä ylittämistä ja semmoista syvää musiikillista tyydytystä, ja myös ryhmän omaa iloa ja energiaa esille. Että onnistuessaan se on hirveän semmoinen jotenkin humalluttava ryhmäkokemus, joka tietenkin on mahdoton puhua koko ryhmän tai minkään koko ryhmän puolesta ikinä, mutta että se vaikutelma on, että hirveän kollektiivisesti tempaudutaan ja iloitaan ja ollaan jotenkin semmoisessa yhteisessä flow’ssa.” (Olsonen)

Olsonen kertoo, että VOPAssa on vastaanotettava ja prosessoitava tietoa kuulonvaraisesti, kun informaatiota siitä, mitä tulisi laulaa, ei saakaan nuottipaperista. Kuulonvaraisuus ja korvien avaaminen ohjaavat kokonaisvaltaiseen kommunikaatioon ja kontaktiin muiden laulajien kanssa. Myös Halmemiehen mukaan loopeihin perustuvan musiikin tekeminen opettaa kuuntelemista ja siihen reagointia:

”just vaikka se, että kun joku keksii jonkun loopin, niin sitten tärkeätä on myöskin kopioida se soundi millä se laulaa, niin sitten opitaan myöskin toisten äänen väreistä, miten voi matchaa siihen toisen soundiin. Sitten myöskin [oppii] semmoista, että on vastuussa siitä rytmiikasta ja siitä että pysyy tempo, koska siinä ei johtaja yleensä johda sitä tempoa välttämättä. Tää on kanssa semmoinen tärkeä. -- Niin kuin se taika on siinä, että mulla on tää joku idea ja sitten siihen tulee toinen mukaan ja sitten se rupeaa kuulostaa ihan erilaiselta.” (Halmemies)

Halmemies hehkuttaakin loopailun hienoutta ja kollektiivisuuden kokemusta, kun saa musisoida muiden kanssa ja kuulla heidän uniikkeja ideoitaan, joita ei itse olisi tullut

ajatelleeksi. Hänen mielestään VOPAn kauneus piilee toisille annetuissa impulsseissa ja ideoissa. Vastaavanlaisia kokemuksia jakaa myös Rajala:

“Mun mielestä on hauskaa se, että “ai toi lähtikin tuohon suuntaan, mielenkiintoista”. Musta se on kivaa, että ihmisillä on niin monenlaisia ideoita. Joskus mä oon tehnyt näitä perusharjoituksia missä kerrotaan tarinaa yhdessä, että pitää suostua toisten kertomuksiin, niin siinä VOPAssa on vähän se sama, et pitää suostuu [toisten ideoihin]. Ja improvisaatiossa muutenkin, että sehän on kaikista kiinnostavinta silloin kun se on just ihan kakofoniaa -- että miten tästä kuitenkin aina löydetään se valo.” (Rajala)

Halmemies pohtii, että on erittäin inspiroivaa päästä myös näkemään, kun joku toinen johtaa VOPAA: ”että niin joo, voisihan tehdä tälleenkin. Ja vau, se keksi tolleen tehdä, mulla olisi tullut enemmän taas tällöinen idea. Niin se on kyllä kivaa!” (Halmemies)

Myös Olsonen kertoo, että VOPAssa tulee luotua maisemia, mitä kukaan ei olisi yksin pystynyt säveltämään:

“itse olen ajatellut, että nimenomaan sellaiset, kun VOPAssa ikään kuin monesti kerrostetaan niitä ideoita ja -- on alussa on vähän auki, että mihin ollaankaan menossa, riippuen toki leaderin agendasta, että liidaako tavallaan kohti jotain tiettyä maisemaa vai onko se avoimempi setti, mutta etenkin semmoiset tavallaan yhteiset tutkiskelunhetket, jossa ei ole niin tiukasti kirjoitettua agendaa, niin se on jotenkin hirveän mielenkiintoista ja ihanaa ryhmällekkin nähdä, että hei, jos sä tuot tän pienen palasen pöytään ja sitten tää toinen assosioi sen tonne ja tuo tuon palasen, niin tavallaan miten voidaan päätyä sellaisiin musiikillisiin maisemiin ja paikkoihin, jotka sitten yhtäkkiä yhdessä onkin yllättävän nerokkaita, tai yllättäviä tai hauskoja ja yhteisesti omistettuja sitä kautta myös. Mutta tavallaan ne ei välttämättä ole sellaisia maisemia mitä kukaan yksin olisi säveltänyt tai luonut tai tehnyt. Et se jotenkin vahvistaa sitä semmoista voimaannuttamista ja yhteisen tekemisen ja luomisen ja keksimisen ja löytämisen vahvistamista.” (Olsonen)

Myös Rajala pohtii musiikin omistajuutta VOPA-tilanteessa. Hän kertoo, että oikein fasilitoituna jokainen pystyy osallistumaan tilanteeseen tasa-arvoisesti ja kehittymään yhteisessä musiikin tekemisen kokemuksessa. Tämän johdosta osanottajien omistajuus tekemiseen kasvaa, mikä taas heijastuu positiivisesti myös siihen tilanteeseen, kun ei olla tekemisissä VOPAn, vaan jo valmiiksi tuotetun materiaalin ilmaisemisen kanssa. Rajalan

mukaan myös VOPA-toimintaan liittyvä musiikin luomisen ja yhdessä tekemisen riemu vahvistavat tekijän omistajuutta musiikkiin, mikä lisää rohkeutta osallistua yhteisen materiaalin tuottamiseen. VOPA on hyvä työkalu siirtää musiikin tekemisen omistajuutta sekä taitojen kehittymisen ja muusikkouden prosessia kuorolaisille. Tämän Rajala näkee ehdottomana vahvuutena VOPAssa.

Rajalalle tärkeä vahvuus VOPAssa on myös sen inklusiivisuus. Rajalan mukaan VOPA-kieli on universaalisti ymmärrettävissä ja siihen on mukava kutsua muita mukaan. VOPA sopiikin laulajalle kuin laulajalle riippumatta musiikkityylistä tai taitopohjasta. Eri maista, eri taitotasoista, estetiikoista, iästä ja taustoista tulevat ihmiset voivat olla samassa yhteydessä, tuomassa tasavertaisesti osansa improvisaatioon. Rajala ei kuitenkaan halua verrata, että VOPA olisi yhtään muita ”musiikillisia viittomakieliä” parempi työkalu.

4.3.4 Eleilmaisu

Kaikki haastateltavat ovat yhtä mieltä siitä, että non-verbaalasti kommunikointi hyödyntäen eleitä on tehokas tapa ilmaista asioita. Olsonen pohtii, että eleiden avulla ilmaiseminen on hyvin leikillistä: jo pienikin lapsi voi ymmärtää vaikkapa volyymin tai pitkän ja lyhyen nuotin eroja VOPA-merkeillä ilmaistuna. Eleillä leikkittelyn myötä voi oppia paljon musiikista, sen sävyistä, dynamiikasta, seuraamisesta ja kontaktista. Myös Halme mies on huomannut lasten kanssa toimiessaan, että VOPA toimii ikään kuin leikkinä, jota ei tarvitse selittää: täytyy vain katsoa ja seurata.

Olsonen mukaan eleillä kommunikointi on parhaimmillaan erittäin tehokasta tavoittaen mahdollisesti sävyjä tai vaihteluita jopa paremmin kuin puhumalla. Hänen mukaansa eleillä pystyy parhaimmillaan ilmaisemaan asioita myös hyvin taloudellisesti:

”juuri toissatreeneissä nuottiin oli merkattu *svellari*³, jonka pitäisi alkaa *subitopianosta*⁴, mutta siellä ei lukenut subito, vaan pelkkä piano. Nyanssi ennen sitä oli selkeästi isompi. Niin kyllä minä niin tyytyväinen olin, kun tajusin näyttää [näyttää VOPA-merkki *Volumen* avulla nopean muutoksen pianoon]. Ja sitten se oli hieno, tai että se toteutui tosi hyvin. -- Jotenkin ehkä,

³ Svellarilla tarkoitetaan äänenvoimakkuuden nousua (jota seuraa äänenvoimakkuuden lasku).

⁴ Subitopiano tarkoittaa yhtäkkiä äänenvoimakkuuden muutosta hiljaiseksi.

että jos sä joudut selittämään tuon saman sanallisesti, niin sulla menee 10 sanaa ainakin. Näyttämällä saat sen siihen hetkeen. Siinä on paljon samaa kuin perinteisessä johtamisessa, että hyvin näyttämällä, oikeaan kohtaan ajoitettuna, niitä tiettyjä asioita saa tosi tehokkaasti tehtyä.” (Olsonen)

Myös Rajala kokee saavansa viestinsä hyvin perille eleiden kautta. Toki hän uskoo sen riippuvan siitä, miten eleitä käyttää ja mitä niillä yrittää sanoa.

”Mä tykkään, että kaikki johtaminen ja käsillä tekeminen ja toi, niin mitä vähemmän puhuu, sen tarkempia ja tarkkaavaisempia ihmiset on. Mitä enemmän puhuu, sen vähemmän ne jaksaa kuunnella ja keskittyä, että siinä mielessä minusta se on kauhean kiva, että VOPAA voi käyttää just harjoitusteknisenä välineenä myös. Että sotkea näitä [VOPAA ja perinteisiä kuoronjohdon eleitä]. -- Esimerkiksi VOPASTA löytyy fermaatti ja se, että voidaan harjoittaa ylimenoja eri sointujen kesken ilman että tarvii -- aina puhuu, niin se on tosi kiva, se edistää sitä harjoittamisen flow’ta.” (Rajala)

Myös Halmemies nauttii siitä, että asioita pystyy ilmaisemaan ilman, että niitä on selitettävä sanoin. Hänkin kokee non-verbaalin kommunikoimisen johtavan usein flow-tilaan: ”ei tarvitse sanoja, vaan voidaan kommunikoida elekielellä ja on se yhteinen kieli, niin se siinä jotenkin kiehtoo.” (Halmemies)

VOPA-eleiden vahvuudeksi Rajala nostaa myös sen, etteivät merkit sisällä ennakkokäsitystä mistään estetiikasta. Rajalan mukaan klassisen kuoronjohtoperinteen tapaan johtaminen kuulostaa joillekin ihmisille heidän mielikuvissaan ”jo tietyltä”, koska visuaalinen kuva näyttää joltain, mihin on ennestään tottunut. Silloin laulajat alkavat tuottamaan myös sellaista tekstuuria, miltä käsieleet näyttävät suhteessa heidän kokemusmaailmaansa ja estetiikkaansa. Jollain toisella tapaa johtaen alkavat laulajatkin mitä todennäköisemmin laulamaan enemmän eleitä vastaavaa tyyliä kuvastaen. VOPA-merkeille ei ole ennestään olemassa esteettistä kontekstia, ja Rajalan mukaan onkin mielenkiintoista seurata, miten tämä vaikuttaa ilmaisuun.

Kuten jo luvussa 4.3.2 todettiin, Rajalan mukaan VOPA on tarpeeksi väljä, mutta myös tarpeeksi rajattu kehys, jossa kaikki osallistujat pääsevät nopeasti saman kielen pariin. VOPA on uusi kieli, eikä se nouse ennalta olemassa olevasta, pitkästä traditiosta. Jotkut merkit ovat vapaita siitä, millaisia muita merkityksiä joku toinen perinne saattaisi tuoda:

”sanotaan, että forte jossain toisessa perinteessä, joka jo tiedetään, edustaa silloin sen kaltaista fortea, kun siinä perinteessä, josta se merkki tulee. Ja taas tää [VOPA] on vapaa niistä ennakkomerkityksistä, koska tää on uusi erilainen merkki, että se vapauttaa sitä sen kontekstin tulkintaa.” (Rajala)

Rajala kertoo, että valmistavan lyönnin ajatuskaari on VOPAssa samanlainen kuin missä tahansa muussakin kuoronjohdossa. Hän kuvaileekin, että liike on sama, kädessä on vain ”eri lapanen”. Perinteisessä kuoronjohdossa valmistava lyönti sisältää aina karaktääriin siitä, mitä on tulossa. Hän pohtii, että myös VOPAssa on mahdollista huomioida tämä elementti ja käyttää sitä sellaisenaan yhtenä työvälineenä. Näyttämällä merkkejä haluamansa mielentilan mukaisesti on mahdollista kommunikoida vaikkapa energisyyttä tai rauhallisuutta pelkän neutraalin elekielen sijaan. Rajala opettaakin opiskelijoillensa, että johtajan tulisi olla mahdollisimman rauhallisen näköinen ja ilmaistava, miten hän nauttii ympärillään tapahtuvista asioista. Mikäli johtaja on kehollisesti yliaktiivinen, tulee kommunikaatiokin sotkuiseksi ja vie paljon energiaa itse musiikilta. Yhdeksi hyväksi esimerkiksi erittäin selkeästä, mutta kuitenkin melko minimalistisesta ilmaisusta Rajala nostaa VOPAn kehittäjän Jim Daus Hjernøen

4.4 VOPAn haasteet

Tässä luvussa kerron haastateltavien ajatuksista VOPAn liittyvistä haasteisista. Jaottelen luvun haastatteluista nousseiden teemojen alle.

4.4.1 Säännöt ja rajoitteet

VOPA perustuu yhdessä sovittuihin sääntöihin eri merkkien tarkoituksista. Olsonen nosti yhdeksi VOPAn vahvuudeksi esiin jopa humalluttavan ryhmäkokemuksen, jossa yhdessä korvakuulolta kommunikoidessa tempaudutaan jaettuun flow-tilaan. Nuotittomuus ja merkistösääntöjen parissa toimiminen on Olsosen kokemuksen mukaan kuitenkin myös yksi VOPAn liittyvistä haasteista. Olsonen kertoo, että nuotittomuus on iso haaste monelle, joka on tottunut saamaan turvaa nuotista. Hän kertoo omien opetuskokemuksensa perusteella huomanneensa, että suomalaiset ovat hyvin sääntöorientoituneita, mikä toisinaan johtaa hyvinkin tarkkoihin kysymyksiin ja sääntöjen ”syynäämiseen”. Myös Halmemies on huomannut saman ilmiön.

“Kyllä siihen VOPAn omaksumisen prosessiin ainakin tässä kulttuurisessa ympäristössä, jossa mä toimin, niin siihen ihan väistämättä liittyy hirveän paljon selittämistä myös. Ja ihmisillä on myös tarve saada selitettyä -- ikään kuin se, että saadaan tavallaan varmistettua se, tai etenkin ehkä että oppijalle tulee semmoinen olo, että me ollaan *on the same page* sen merkin sisällöstä niin se yleensä helposti vähän silleen ehkä jopa kaatuu liiallisen selittämisen puolelle” (Olsonen)

Olsonen kuitenkin kokee, että jos oppija tämän tiedon tarvitsee ja haluaa, on johtajan tärkeää se myös oppilaalle tarjota.

Halmemies on joskus kokenut, että VOPA voi tuntua laulajalle tylsältä, kun tehtävänä on usein toistaa samaa fraasia melko pitkäänkin. Laulajalle voi helposti tulla halu kehittää omaa tekemistä jo paljon pidemmälle. VOPAssa tarvitseekin Halmemiehen mukaan malttia, ettei samaan kappaleeseen kerrosteta liikaa ideoita. Halmemies sanoo, että sen kanssa, mikä riittää, on aina tasapainoteltava.

Olsonen mukaan improvisaation johtaminen eroaa kirjoitetun musiikin johtamisesta. Hän kertoo, kuinka improvisaation maailmassa on ajatuksellisesti hyvin erilaista olla.

“Vaikka siinä on paljon samaa niin siinä on tosi paljon eriä, että kun ei ole ihan sovittu että minne mennään tai välttämättä ei olla sovittu ollenkaan, niin sitten jotenkin se, että miten niinku hallinnoida niitä semmoisia impulseja ja miten ylipäättänsä kyetä olla läsnä ryhmän ideoille ja omille ideoille, ja miten ylipäättänsä hallinnoida sitä olemassa olevaa, tässä hetkessä tapahtuvaa. Se on jotenkin tosi semmoinen jännä ja kehittävä ja myös haastava maailma.”

(Olsonen)

Olsonen mukaan VOPA sekä kehittää että haastaa paljon omaa hahmottamista ja läsnäoloa. Myös Rajala kertoo, että informaatio, mitä mieli VOPAA tehdessään käsittelee, on määrällisesti melko suurta, tai ainakin erilaista mihinkään muuhun verrattuna. Johtajan on tehtävä isoja päätöksiä esityksen suunnasta.

4.4.2 Turvallisen ympäristön luominen ja maltti

Olsonen mukaan VOPA on ”korkean kynnyksen lähtökamaa”, sillä VOPAn lähtökohtainen vaatimus on, että ryhmä pystyy laulamaan yhdessä samaa ja toistamaan sitä. Halmemies taas nostaa esiin, että rytmiikan ylläpitoa on harjoiteltava ryhmän kanssa melko paljon. Sekä Halmemies että Olsonen ovat huomanneet, että monesti laulajat saattavat

loopeja luodessaan tehdä liian monimutkaisia aihioita, joita he eivät pysty itsekään toistamaan tai jotka eivät ole rakennettu selkeään pulssiin. Halmemies sanookin, että olisi hyvä oppia siihen, että loopia keksiessä idea voi olla hyvinkin yksinkertainen. Kun loopiin jättää tilaa, muut pystyvät rakentamaan sen päälle helpommin lisää musiikkia. Halmemies kertoo myös, että laulajia täytyy usein muistuttaa maltista: kun joku on keksinyt loopin ja laulajan tehtävänä on liittyä siihen mukaan, tulisi laulajan kuunnella loopia ensin rauhassa ja tulla vasta johtajan merkistä mukaan. Halmemiehen kokemuksen mukaan laulajille saattaa usein tulla hätä, että nyt pitäisi mennä mahdollisimman nopeasti jo eteenpäin.

Kaikki kolme haastateltavaa painottavat VOPAn teossa lämmittelyn tärkeyttä. Olsosen mukaan improvisaatio voi olla jännittävää ja tuottaa jatkuvasti epämukavuuden ja “kiemurtelun” tunteita. Tämän hän uskoo liittyvän eniten siihen, onko ryhmä valmis improvisaatiolle ja ovatko edellytykset oikeat: ovatko laulajat läsnä tilanteessa ja hyvin lämmitelleitä, onko haastetaso oikea, onko tehtävä tarpeeksi selkeä ja saadaanko yhdessä rakennettua turvallinen ilmapiiri? Halmemiehen mukaan on oltava tarkkana, ettei VOPAssessioon lähde liikkeelle liian suurin harppauksin. VOPAsta on helppo innostua, mutta mikäli tekeminen on uutta ja jännittävää, on tärkeää, että tilannetta lähdetään rakentamaan pienin askelin huolehtien turvallisuudesta olemisen ja tekemisen tilasta. Halmemiehen mukaan osalle on helpompaa ja luontevampaa heittäytyä, kun taas osalla on heittäytymiseen todella iso kynnyks. Johtajan on otettava tämä aspekti huomioon ja luotava yhteisen lämmittelyn kautta hyvä ilmapiiri, jossa laulajat uskaltavat osallistua yhteiseen tekemiseen. Myös Olsonen pohtii, että turvallisuuden tunteen, selkeyden siinä, miten ja mitä asioita pyytää, sekä tehtävien sopivan haastavuustason jatkuva punnitseminen on johtajan näkökulmasta yksi VOPAn haastavuustekijöistä. Olsosen mukaan on hyvin tärkeää, että laulajalle annettu tehtävä on selkeä ja että oppijalla on sellainen olo, että hän pystyy “hyppäämään mukaan” tekemiseen ja hänen panoksensa otetaan vastaan hyvin ja hyväksytään. Ja vaikka jotain tehtäisiinkin niin sanotusti väärin, ei sekään ole vakavaa.

Rajala kertoo, että VOPAn pitkäaikaisessa käytössä on oltava hyvin tarkkana, miten tilannetta fasilitoi. Myös Rajalan mukaan on pidettävä huolta, että kaikilla on turvallinen olo ja että jokainen saa riittävästi tekemistä ja impulsseja. On myös oltava tarkkana, että haasteet ovat sopivalla tasolla laulajien suhteen. Rajala kokee, että tavoitteena on päästä kiinni musiikin riemuun:

”jotta päästään siihen musiikin riemuun, niin silloin se johtaja, minä ainakin, astun ulos siitä VOPA-kuviosta, niinkun että mä sitten musisoin sen päälle, jolloin mä pystyn nostamaan tavallaan sitä sen musiikin ikään kuin kokemusta, että tulipas tästä nyt vielä enemmän musaa kuin että jos mennään vaan sieltä ihan vasta-alkajien ensimmäisistä yrityksistä – niin sekin on hieno kokemus – mutta jotta saa sen oikein sen flow’n siihen, niin siihen pitää osallistua itsekin, koska tiukasti VOPAssahan se johtaja ei laula eikä tuota sitä materiaalia.”
(Rajala)

Olsonen on kokenut, että varsinkin pienessä ryhmässä on haastavaa rakentaa VOPA-kappale niin, että se on sekä äänellisesti, kestollisesti ja musiikillisesti mielekästä että äänellisesti myös tervettä ylläpitää pidempiä aikoja. Halmemiehen kokemuksen perusteella harrastajien on vaikeampi sietää toisteisuutta ja kyllästyminen tulee nopeammin ammattilaisiin verrattuna. Kuten luvussa 4.3.5 kerrottiin, VOPA on kuulonvaraista toimintaa ja saa sen takia aikaan aktiivisen kontaktin kanssalaulajiin. Olsonen sanookin, että vaikka VOPA “avaakin korvia” ympäristön havainnointiin, voi se toisaalta myös sulkea ja täsmentää keskittymisen pelkkiin vieruskavereihin. Tämä voi johtaa muun muassa siihen, että he eriytyvät omaan tempoonsa suhteessa muuhun kuoroon.

4.4.3 Itsekriittisyys

Itsekriittisyys VOPA-kontekstissa tulee haastateltavien mukaan esiin niin rivilaulajissa kuin johtajassa itsessäänkin. Halmemies nostaa esiin, että monille VOPA ja improvisaatio ylipäätään voi olla hyvin jännittävää ja esimerkiksi soolomerkin saaminen voi saada laulajan helposti lukkoon. Rajala kertoo, että improvisaatio voi jo pelkkänä sanana herättää osallistujissa varautuneisuutta:

”riippuu tietenkin missä kulttuurissa me ollaan, että jos me tullaan vaikka Suomen näkökulmasta, Eurooppalaisen musiikkikoulutuksen näkökulmasta, joka on hirveän suorituskeskeinen ollut ja hirveän sellainen sääntökeskeinen, niin siinä tietenkin täytyy vähän olla semmoista hyggeyttämistä siihen alle -- että nyt tässä ei olla niistä samoista arvoista lähdössä. Mutta sitten taas jos tullaan jostain toisesta estetiikasta, niin ei ole välttämättä mitään semmoisia ennakkoaajatuksia että ”apua, nyt mä improvisoin”, että meillähän siihen improvisaatio-sanaan liittyy hirveän iso painolasti, että mä aina sanon niinku

että me keksitään musiikkia. Mä en edes käytä sanaa improvisaatio, jos mä ajattelen, että joku siitä saa jonkun taantuman.” (Rajala)

Kuten edellisessä luvussa todettiin, VOPA vaatii taidokkaan fasilitoinnin ja tilanteeseen valmistautumisen, jotta tekijät voivat “hypätä mukaan” toimintaan rohkeasti. Rajalan mukaan VOPA itsessään ei välttämättä lisää rohkeutta, vaan voi itseasiassa johtaa jopa suoranaiseen jäätymiseen. Myös Halmemies tunnistaa etenkin pidemmällä olevien laulajien luomispaineen siitä, ovatko omat ideat tarpeeksi hyviä. Toki hän uskoo näitä ajatuksia olevan myös harrastelijalaulajilla, mutta ne eivät ehkä tule heillä ilmi samalla tavalla kuin ammattilaisten kanssa työskennellessä. Halmemiehen mukaan loopia saa kehitellä rauhassa, eikä sen tarvitse olla heti täydellinen. Loopia voi hetken aikaa improvisoida vaikka ääneenkin, hakea sille sopivaa muotoa ja vasta sitten päättää lopullisen version. Pidemmällä oleville laulajille Halmemies antaa vastuuta enemmän, jotta jokainen pääsee myös itse harjoittelemaan keksimistä. Harrastelijoiden kanssa hän ottaa itse enemmän vastuuta musiikin tuottamisesta.

Halmemiehen mukaan on hienoa, että halutaan luoda yhdessä hyvää musiikkia. Kuulijalle ei olisi mielekäästä kuunnella, mikäli kuoro ei välittäisi, mitä lopputuloksesta tulee. Halmemiehen mukaan on kuitenkin tärkeää pitää balanssi siinä, että myös virheet kuuluvat improvisaatioon.

“Mokat kuuluu siihen improvisaation, se on myöskin semmoista pientä riskien ottamista. Se on tosi OK, että sitten niistä tulee osa sitä musiikkia, jos siellä tapahtuu jotain pientä.” (Halmemies)

Olsosen mukaan VOPAssa on laulajien toimesta usein läsnä toisteisuuden pelko: “kuka jaksaa kuunnella, kun me ollaan 12 minuuttia samassa sointukierrossa?” Vaikka Olsonen toteaa näiden ajatusten olevan täysin valideja, ei niihin keskittyvä mielentila kuitenkaan auta häntä johtajana tekemään mielenkiintoisempaa, elämyksellisempää tai inspiroivampaa VOPAA. Jos nämä ajatukset pääsevät tekemisen hetkessä hänen “päänsä sisään”, on varmaa, ettei luominen onnistu läsnäolevassa ja vapautuneessa tilassa. Olsonen kokeekin, että ylipäänsä “yhtään minkäänlaisen” musiikin rakentaminen VOPAn keinoin on jännittävän äärellä olemista ja vaatii siksi hyvän luottamuksen ryhmän jäsenten välille. Se, että laulajat uskaltavat osallistua toimintaan ilman, että kokevat oloaan epämääräisen ahdistuneeksi, vaatii tarkan rajauksen pyydetystä tehtävästä ja sen vaikeustasosta.

Myös Halmemies nostaa esiin, että VOPA-merkeillä ilmaisussa voi toisinaan tulla sellainen olo, että pitäisi koko ajan keksiä jotain uutta ja käyttää kaikkia olemassa olevia merkkejä. Johtajan pitäisi malttaa mielensä ja muistaa keskittyä eleiden monipuolisen käytön sijaan itse musiikkiin:

“että malttaa olla siinä musiikissa, ja se ei ole se tapahtumien määrä [tärkeä] vaan se fiilistely. Ja ylipäänsä improvisaatio saakin olla vähän semmoista *slow cooking* myös, vaikka totta kai se voi olla myös tykitystä. Mutta se että ei käytä niitä merkkejä vaan sen vuoksi, että nyt pitää keksiä joku uusi juttu ja “apua, onko mennyt liikaa aikaa nyt tässä ja pitää nyt tehdä jotain eriä”. Että sitten tulee semmoinen rauha, mutta sehän on semmoinen mikä tulee sitten just tekemisen kautta. Ja sitten tietty omaa käsialaa jotenkin, että mistä merkeistä tykkää, mitkä nyt tuntuu omilta ja näin.” (Halmemies)

Myös Rajala toteaa kaikista haastavinta VOPAssa olevan itse tilanteeseen rauhoittuminen. Aina se ei välttämättä onnistu, vaan toisinaan vastaan voi tulla hetkiä, jolloin ei tiedä, mitä haluaisi tilanteessa tehdä. Silloin Rajala pyytää ideoita laulajilta: ”tää ei ole mun musiikkia, vaan tää on kollektiivista musiikkia.” Joskus Rajala kertoo myös innostuvansa liikaa, jolloin tilanne ”menee vähän niinku naamalle”, eikä Rajala malta innostuksen vuoksi pysytellä omalla tontillaan etäisesti, kuten hän itseltään toivoisi.

Olsonen kertoo, että johtajana hän tulee VOPAA tehdessään hyvin tietoiseksi myös omista manereistaan. Oma sanavarasto ja työkalut ajavat usein tekemistä tiettyyn suuntaan. Myös Rajala pohtii erilaisia VOPAn tekemisen tyylejä. Hän ei koe omaavansa mitään omaa selkeää tyyliä ja kokeekin, että mikäli tällainen tyyli muodostuisi, olisi kyseessä oikeastaan ennemminkin ”harjoitusprosessiestetiikka”.

”Mä ajattelen, että jos näin käy, että on tiettyjä niinku VOPA-tyylejä, manereita, niin mä uskon, että se johtuu ehkä enemmänkin siitä harjoitusprosessista, kun siitä mitä siellä lavalla viuhdotaan. Että tavallaan jos mä sanon sulle, että hei tässä on nyt tällanen loopi, niin miten mä niinku lanseeraan jonkun asian, niin sitä sieltä rupeaa tulemaan. Että se on siitä harjoitusprosessista musta enemmänkin, kuin siitä viittelöinnistä. Ja taas tavallaan sitä, että mikä estetiikka tähän liikkeeseen yhdistyy, miltä tää kuulostaa? Niin jos aina kun minä teen näin [näyttää *create*-merkin], niin laulan sinulle jonkun bassorytmiloopin jossa on vähän beatboxia, niin sinäkin rupeat tekemään sitä. Koska mä annan esimerkin ja silloin tulee sanattomasti jo

niinku ”ahaa, tuonne suuntaan”, niin mä luulen, että se tulee sieltä harjoitusprosessista se. Ikään kuin jos olisi VOPA-taiteilijuus, niin se olisi niinku VOPA-harjoittajataiteilijuus.” (Rajala)

Olsosen mukaan johtajan roolissa on jatkuvasti läsnä epämukavuuden, suorittajuuden, ylianalytyttisyyden ja tarpeettoman itsekriittisyyden vastavaikuttaminen. Itsensä nolaamisen häpeä on jatkuvasti läsnä sekä ohjaajalla että ohjattavilla. Halmemiehen mukaan laulajia voi usein jännittää myös merkkien ymmärtämättömyys:

“voi tulla paniikkia siitä, että “apua jos mä en näekään sitä merkkiä tai muista justiin oikein niin mitä mä sitten teen, ja mitä jos mä mokaan” tai muuta niin sitten siinäkin aina se, että se kuulokuvahan on se mitä me luodaan, se musiikki. Että se ei ole loppujen lopuksi ykkösjuuttu, että sä nappaat sen merkin justiin niinku täydellisesti, vaan se että sä oot mukana siinä musiikissa. -- Tai että se on kuitenkin improa ja siinä on sitä vapautta sitten kaikessa ihanuudessaan myöskin.” (Halmemies)

Myös Rajala tunnistaa hyvin yleisiksi huoliksi johtajille muun muassa sen, onko laulajilla tylsää tai tuleeko musiikista yhtään mitään. Usein laulajan kannalta VOPAn tekeminen on mukavaa, mutta johtaja saattaa olla huolissaan musiikin laadusta. Rajala haluaakin painottaa, että VOPA-musiikki on rakenteeltaan hitaasti kehittyvää.

Rajala kertoo kysyvänsä omien kuorojensa jäseniltä, onko ryhmän jäsenillä jotain rooleja, mitä eivät juuri sinä päivänä halua ottaa. Sitten hän opiskelee vastaukset mielessään tarkasti ja toimii johtajana niiden mukaisesti. Joku saattaisi vaikkapa sanoa, ettei halua tänään tehdä sooloa. Silloin jokainen kuorolainen on kuitenkin muusikkona mukana, mutta heidän ei välttämättä aina tarvitse tuottaa materiaalia. Rajalan mukaan on tärkeää miettiä, miten kuhunkin tilanteeseen pedagogina astuu ja miten osallistujat tulisi valmistaa. Oma tuottaminen ja esiintymis- tai harjoitustilanteetkin voivat jännittää, jolloin johtajan tehtävä on auttaa osallistujia kunnioittavasti kohti rentoutuneempaa, jännityksestä vapaampaa oloa.

4.4.4 Merkistön haasteet

Olsosen mukaan kaikessa luovan alan metodologiassa on vahvasti läsnä menetelmän luojan oma näkemys. Esimerkiksi VOPAn sanavarasto on Olsosen näkemyksen mukaan keskittynyt grooven puolelle. VOPAssa näkyy vahvasti paitsi rytmimusiikin perinne, myös Hjernøen oma maailma, lähestymistapa ja preferenssit. Vaikka Olsonen kokeekin, että

VOPA-merkistössä voisi olla kaikenlaista pientä kehitettävää, on hänen mielestään kuitenkin enemmän kyse siitä, osaako merkkejä itse sanallistaa järkevästi. Olsosella ei itsellään ole tapana käyttää merkkejä, joita hän ei koe merkitykselliseksi. Hänen mukaansa joihinkin merkkeihin liittyy näennäistä epäloogisuutta, kuten esimerkiksi runsaasti käytettyyn *Externalize*-merkkiin, joka tarkoittaa alusta aloittamista (yleisin merkitys), mutta myös sävelillä laulamista (ilman säveliä, eli puhuen laulamisen vastakohtana).

”Ihan vaikkapa tän *Externalize*-merkin ensinnäkin nimi, brändi, esimerkiksi ja sitten se, että sama merkki on sekä sävelillä että alusta, tai että on siinä kaikenlaisia tuollaisia, tai vaikka tää *With* joka taitaa siis ymmärtääkseni liittyy siihen Soundpaintingiin, mutta kun ainakin täällä meidän kulttuurissa kyllä näyttää lähinnä kielloilta ⁵ – mut musta se on tosi ymmärrettävää. Jotenkin kun ihmisen luoma järjestelmä, tai että ihan samalla tavalla kun kielioppikin on hassua ja epäloogista, niin eihän tällaiset hommat rakennu sillai, tai että kun ne on kuitenkin siis myös historiallisesti ja ajallisesti rakentuneita asioita, niin tietenkin siellä se tuotekehittely elää ja siinä on kerrostumia.” (Olsonen)

Myös Rajala toteaa, että *With*-merkillä on jossain toisessa “musiikillisessa viittomakielessä” juuri päinvastainen merkitys. Hän ei kuitenkaan koe tätä varsinaiseksi ongelmaksi tai haasteeksi, vaan ajattelee, että merkit on vain selitettävä ja opeteltava juuri VOPA-kielen mukaisesti.

“Mutta kyllä mä silloin aikanaan kun Jim [Daus Hjernøe] näitä kehitteli, jaksoin vaahdota siitä, että mikä näyttäisi siltä ja mikä täältä. Mutta nyt mä vaan ajattelen että no nyt nää on niinku tällaisia merkkejä, nää nyt vaan opetellaan näin ja sovitaan yhdessä, et en ole jaksanut sitä kritisoida sitten sen koommin. -- Jokaisella kuitenkin on vähän se oma käsialansa näissä asioissa. Mutta en suosittelen turhan omaa käsialaa, koska tarkoitus ja hienoahan olisi jos olisi sellainen universaali väline.” (Rajala)

Halmemies kertoo, ettei hänelläkään ole ollut varsinaisia haasteita merkistön kanssa, vaikka toisinaan hän saattaa ohimennen miettiä, että “miksi tää on tällä tavalla”. Välillä vastaan on tullut myös tilanteita, jossa Halmemiehen kaipaamalle ilmiölle ei ole olemassa vastaavaa merkkiä.

⁵ *With*-merkissä kädet menevät ristikkäin muodostaen ison X-kirjaimen.

Rajalan mukaan on hyvä tiedostaa, että VOPAlla saa aikaan hyvin tietyn tyyppistä improvisaatiota. VOPAssa on oma musiikkityylinsä, joka johtaa tietynlaiseen lopputulokseen. Tämä johtuu siitä, että VOPA perustuu loopeihin – se siis myös tuottaa loop-estetiikkaa. VOPAlla ei voi improvisoida mitään vaan, minkälaisista vaan lopputulemista. Tämä ei kuitenkaan Rajalan mielestä ole välttämättä huono asia, mutta kuitenkin tärkeä elementti tiedostaa.

Rajalan mukaan VOPAn opettelu alkupuolen yksi haasteista on saada laulajat rohkaistumaan merkkien tulkintaan.

“Ajatellaan, että sä oot nyt just muuttanut semmoiseen maahan minkä kieltä sä et puhu -- jos muuttaisin Japaniin. Mä osaisin 70 niinku *core*-sanaa [ydinsanaa] japanista ja sitten mun pitäisi niillä kommunikoida, niin miten mä niinkun yhdistäisin niitä sanoja että mua ymmärrettäisi, -- että mä opetan sulle nyt 70 tärkeintä sanaa mun kielestä ja sitten mä yhdistelen niitä silleen, että sä yrität ymmärtää tai toisinpäin, niin se on aika hyvä vertaus musta tuossa että laulajat rohkaistuu siihen tulkittamiseen ja että ne oivaltaa sen, että jokaiselle asialle ei ole erikseen tässä kielessä sanaa, vaan tässä on rajattu määrä symboleja ja sit voi koittaa arvata jos niitä laittaa peräkkäin, mitä toi kryptinen sarja tarkoitti. Ja sitten myöskin se että ei ole oikeata eikä väärää.” (Rajala)

Rajala sanookin, että johtajan tehtävä on hoitaa “homma kotiin”. Jos laulaja tekee jotain muuta kuin mitä häneltä pyydettiin, on johtajan tehtävä saada hänet näyttämään loistavalta. Rajala mainitseekin, että vaikka itse teknisen välineen, viittomisen ja merkkien ymmärtämisen, opettelu onkin “helppo ja lyhyt polku”, voi laulajien ja johtajan oman taiteellisen kehityksen kannalta “polku olla hyvin pitkäkin”.

Olsosen mielestä on hienoa, ettei VOPAA ole kytketty kontrolloituihin opetuslisensseihin, kuten vaikkapa CVT⁶- tai Estill⁷-metodeihin. Tämä tuo kuitenkin mukanaan sen haasteen, että sopimukset merkkien merkityksistä saattavat saada paikallisesti hyvinkin erilaisia merkityksiä, kun säännöllistä, kollektiivista sanaston ja metodin

⁶ CVT, Complete Vocal Technique, on kokonaisvaltainen lähestymistapa laulunopetukseen. Metodin on kehittänyt lauluäänen tutkija Catherine Sadolin ja se sopii käytettäväksi kaikissa musiikkityyleissä. (Sadolin 2000.)

⁷ Estill Voice Training on Josephine Estillin kehittämä laulunopetuksen metodi. Estill-metodissa keskeistä on äänen anatomian ymmärtäminen. (Steinhauer, Klimek & Estill 2017.)

päivittämismahdollisuutta ei ole tarjolla. Pahimmillaan tämä johtaa siihen, että ihmiset, jotka ajattelevat puhuvansa samaa kieltä, eivät kohdatessaan kuitenkaan ajattele asioista samankaltaisesti. Olsonen kuitenkin pohtii, että ehkä sen, että VOPAA ylipäätään harjoitetaan niin laajalti ja erilaisissa yhteisöissä, voi nähdä lähinnä ”luksusongelmana”. On olemassa erilaisten näkemysten jana, jonka välillä pohditaan, onko tärkeämpää ”pitää kiinni” vähän epäloogisistakin periaatteista vai nimenomaan ylläpitää kansainvälistä kielitaitoa. Tähän ei Olsosen mukaan ole olemassa formaalia systeemiä, vaan ratkaistakseen asian olisi oikeastaan vain oltava aktiivisesti tekemisissä kielen kehittäjän Hjernøen kanssa.

4.4.5 Kehollisuus ja eleilmaisun haasteet

Olsonen kertoo, että merkkien tekeminen ja hahmottaminen tuottaa yllättävän usein haasteita VOPAn tekijöille. Haasteet voivat olla motoriikkaankin perustuvia. Olsosen mukaan laulajat joutuvat yllättävän vähän itse näyttämään kuoronjohdollisia elementtejä eleillä. Hänen on usein pitänyt opettaa kuorolaisille tai lauluyhtyeille, että tekemisen aloittaminen on näytettävä hyvin selkeästi. Johdonmukaisen näytön osaaminen ei Olsosen mukaan ole suinkaan aina intuitiivista ja simppeleä kaikille. Hän on kokenut, että johdonmukaista näyttämistä on pitänyt ”vääntää rautalangasta” myös ammattimuusikoille. Voi olla välillä todella yllättävää, kuinka oman ajattelun, hahmottamisen ja toiminnan välinen ketju missäkin tilanteessa toimii. Myös Halmemies nostaa yhdeksi eleillä kommunikoinnin haasteeksi ennakkoinnin. Johtajan on muistettava itse ennakoida tarpeeksi näyttämiään asioita ja oltava riittävän selkeä, jotta suuri laulajajoukko sekä näkee johtoliikkeet että on varmasti ”hetkessä mukana”.

Ilmeinen haaste VOPA-kommunikoinnissa on myös visuaalisen kontaktin välttämättömyys. Olsosen mukaan tietyllä merkkikielellä kommunikoitaessa on myös oltava yhteisymmärrys sanastosta ja tottumus merkkien käytöstä. Mikäli kuoro on ”kiinni nuoteissa”, ovat verbaaliset ilmaisut huomattavasti selkeämpiä eleisiin verrattuna. Olsonen sanookin, että on täysin merkityksetöntä viittelöidä kuoron edessä yhtään mitään, jos laulajilla on jostain syystä tarve ohjata katse muualle, kuten vaikkapa nuottipaperiin.

Olsonen kertoo käyttävänsä myös paljon muutakin ohjeistusta kuin pelkkää elekieltä. Hänen kokemuksensa mukaan merkkien käyttäminen onnistuu parhaiten, kun tehtävään vastaamiselle on asetettu riittävät raamit tai fokuksipiste. Näitä voisi olla esimerkiksi muista inspiroituminen, vuorovaikutus, tai ”eka joka tulee mieleen” tarkoittaen ensimmäiseen

mielessä syttyvään impulssiin tarttumista. Myös Halmemies kertoo välillä sanallisesti tarkoitusperästään. Hän saattaa esimerkiksi huomata, että laulajat eivät muistaneet jonkun tietyn merkin tarkoitusta tai tekivät virheen. Silloin sanallinen muistuttaminen on tarpeellista. Halmemies myös kokee, että mitä pidempää ohjeistuslausetta hän VOPA-merkeillä näyttää, sitä riskialttiimpaa on, onko lopputulos juuri hänen toiveensa mukainen. Monesti läsnä on myös epäselvyyttä siitä, milloin laulajien tulisi toimia merkkien mukaisesti. He joko saattavat unohtaa Halmemiehen käyttäneen *Prepare*-merkkiä, jonka tarkoituksena on valmistautua ohjeen mukaisesti johonkin tulevaan, ja vasta seuraavasta merkistä toteuttavat pyynnön, tai menevät muuten eteenpäin malttamattomasti.

Olsonen kertoo, että nykypäivänä eleiden kautta ilmaisu on hänelle luontevaa. Hän kuitenkin kokee, että kesti verrattain pitkään saada merkit haltuun ja kokea tekeminen mielekkääksi niin, että hän pystyi perustelemaan ”jutun juonen” myös itselleen. Olsonen kertoo, ettei oikein enää muista ensimmäisiä kokemuksiaan VOPAn johtamisesta, mutta liittää niihin kuitenkin tietynlaisen riittämättömyyden ja sen, että ”ajatus kulkee jossain ja kädet jossain muualla”. Hän huomaa kuitenkin edelleen, että jos valmistautuminen on ollut vajavaista tai muuten olotila epämieluisa, päätyy hän toisinaan toimimaan hieman levottomasti:

”kyllähän mä niinku häsään ihan hirveän paljon, että mä johdan epäselvästi ja että ei oo ihan kirkas ajatus ja valmistan vaikka merkit vähän huonosti. Tai rupean hösäämään jotain semmoista epärealistista, että joku merkki jota jengillä ei todellakaan ole tuoreessa muistissa tai näin.” (Olsonen)

Myös Halmemiehelle eleillä ilmaisu tuntuu luontevalta ja omalta. Jo ennen VOPAA hänen harjoittamassaan kuoronjohtajuudessa oli ylipäätään läsnä paljon samoja elementtejä. Halmemies haluaa näyttää mahdollisimman paljon asioita kehonkielellään. Hänkin muistelee jännittäneensä aluksi VOPAn tekoa ja miettineensä, että tekeekö asiat oikein. Hän on joskus kokenut johtotilanteissa käsien tärinää, etenkin jännityksen purkautuessa.

”Totta kai just se, että on tosi jännittävää tätä tehdä, uusia juttuja sillä tavalla, että siellä on paljon porukkaa jotka kiinnittää huomiota suhun, sä oot vastuussa ja näin. Mutta sitten siinä on se puoli myöskin, että vitsi ne odottaa sitä, kuorolaiset, orkesterilaiset odottaa sitä että ne saa jotain ohjeita ja pääsee toteuttamaan sitä niin se on kyllä hienoa.” (Halmemies)

Sekä Halmemies että Olsonen nostavat esiin, että vaatii paljon harjoittelua saada olonsa mahdollisimman luontevaksi eleillä ilmaisun kanssa. Sitä, että oman viestin saa perille pelkkien eleiden kautta, ei pysty harjoittelemaan yksin harjoitushuoneessa. Keskeinen nimenomaan eleilmaisuun liittyvä haaste onkin usein liian vähäiset mahdollisuudet päästä harjoittelemaan kommunikointia ryhmän kanssa. Halmemies kertoo, että hänen kuoronjohto-opintojensa aikana johtamista kuvattiin paljon videolle. Halmemiehen mukaan johtaja saattaa usein itse kuvitella olevansa jo todella selkeä johtamisessaan, mutta videolta tuleekin huomanneeksi, etteivät omat päänsisäiset ajatukset välttämättä vastanneet kehollista ilmaisua. Videoiden myötä johtaja pystyy saamaan konsensuksen siitä, miltä johtaminen näyttää ja miltä se itsestä tuntuu.

Olsonen harmittelee sitä, kuinka kuoro saattaa toisinaan reagoida VOPA-merkkeihin paremmin kuin perinteisiin kuoronjohdon eleisiin. Kuoro saattaa esimerkiksi lukea äänenvoimakkuuden vaihtelut paremmin VOPA-merkeillä ilmaistuna kuin perinteisen kuoronjohdon tyyliin johdettuna. VOPA-merkit siis saattavat toisinaan antaa hänen toivomalleen asialle paremman vasteen ja siten perinteinen kuoronjohtokaava kokea niin sanottua inflaatiota. Hän kuitenkin kokee, että asian voi ratkaista harjoittelemalla peruskuoronjohdon näyttöjä yhä enemmän.

4.5 VOPA – improvisaatiota, säveltämistä vai sovittamista?

Tässä luvussa kerron, miten haastateltavat mieltävät VOPA-menetelmän. Tämä teema ei ole osa tutkimuskysymyksiäni, mutta nousi silti luontevasti esiin jokaisessa haastattelussa. Soundpaintingin kehittäjä Walter Thompson on sanonut mieltävänsä Soundpainting-toiminnan säveltämiseksi (ks. luku 2.2.2). Halusin siis kysyä haastateltaviltani heidän näkemyksiään ja ajatuksiaan siitä, mieltävätkö he VOPAn improvisaatioksi, säveltämiseksi vai kenties sovittamiseksi.

Olsonen mukaan VOPA on yhdessä luomista ja yhdessä kokemista; väline siihen, että ryhmä rakentaa jotain yhdessä. Pedagogisesta näkökulmasta hän ajattelee, että VOPA on hyvä väline uusien oivallusten ja uusien löydösten, erilaisten oppimiskokemusten tuottamiseen. Olsonen haluaa olla tarkkana siitä, että VOPA ja improvisaatio pidetään käsitteinä erossa toisistaan. Hän ajattelee, että VOPA on näppärä työkalu improvisaation tekemiseen kuorossa, mutta se ei kuitenkaan itsessään vastaa mahdollisiin improvisaatioissa herääviin luovuuden haasteisiin. Jos on kiinnostunut siitä, miten laulajat saa luomaan, viihtymään ja nauttimaan musiikista, ei VOPA itsessään vastaa kysymyksiin esimerkiksi

turvallisen ilmapiirin luomisesta tai siitä, miten tehdä keksimisestä lähestyttävää. Olsonen mieltää VOPAn ikään kuin metodiksi.

Halmemies kokee hieman haastavaksi VOPAn määrittelyn, sillä se on eri tilanteissa niin erilaista. VOPAA voisi kuitenkin hänen mukaansa kuvailla säveltämiseksi ”siinä hetkessä” ja valintojen tekemiseksi.

”Vaikea sanoa, -- kun se voi olla tosi vapaata että lähdetään ihan tyhjästä liikkeelle ja sitten jos on semmoisia tyyppejä kenen kanssa ollaan paljon tehty, niin se voi olla tosi vapaata. Mutta myöskin se voi olla justiin niinkun, tavallaan mitä enemmän harrastajia on niin sitä suunnitellumpaa se kannattaa olla ja näin. Mutta mulla ei oikein ole tohon semmoista yhtä vastausta.”
(Halmemies)

Halmemiehelle VOPA toimii kuitenkin hyvänä pedagogisena työkaluna. Hän käyttää VOPA-merkkejä kuorojensa kanssa myös perusohjelmiston harjoittelussa ja kokee merkit hyödyllisiksi myös kyseisessä kontekstissa.

Rajala kertoo kokeilleensa VOPASTA ”yhtä ja toista näkökulmaa” ja kertoo myös määrittelyn riippuvan siitä, miten työkalua milloinkin käyttää. Rajala kokee säveltämisen pidemmäksi, selektiiviseksi prosessiksi, johon toki VOPAn avulla voi saada hyviä aihioita jatkotyöstämistä varten. Rajala kuitenkin määrittäisi VOPAn improvisaation rajatuksi työkaluksi. Hän ajattelee, että johtajan tehtävä on sovittaa, ei luoda yhteistä matkaa, ja että luomisen vastuu annetaan kuorolle ja kollektiiville.

”Minusta se johtajan rooli on ikään kuin antaa sinne impulsseja, jotka on sovituksellisia. Että mun mielestä tässä olisikin nyt makea, jos toi sun makea juttu nyt harmonisoitaisi. Tai voisitko sä tehdä jonkun homman, joka liittyy tuohon? Tai ai vitsi nyt olisi kiva, jos joku laulaisi tähän tekstillä jonkun kertsin - niin on musta niinku sovituksellisia ideoita.” (Rajala)

Rajalalle VOPA on yksi työkalu muiden joukossa. Hän on iloinen, että työkalu on olemassa ja on halunnut mielellään paneutua siihen, muttei koe VOPAA tärkeimmäksi työvälineekseen. Hän ajattelee, että on toisinaan mukavaa ottaa VOPAn rinnalle myös muuta vapaata improvisaatiota, kuten vaikkapa Circlesongsia, täydentämään VOPAn mahdollisesti hieman rajatuksi jäävää materiaalia.

”Mä suosittelen kyllä sitä [VOPAA] kaikille pedagogeille, koska siinä on just tää pedagoginen ja taiteellinen puolensa, että sehän on ihan *power tool*, mutta jotenkin sitten siinä niinku kuitenkin... Itse olen löytänyt sen, että se on asettunut yhdeksi työvälineeksi sinne pakettiin: monitaiteellisen pedagogin ja kuoronjohtajan, taiteilijan työkalupakkiin.” (Rajala)

Rajala kaipaa omaan taiteelliseen ilmaisuunsa “vähän vaarallisempaa kamaa” verrattuna pelkän VOPAn käyttämiseen. Hän nauttii itse enemmän sellaisesta työskentelystä, jossa ei ole hierarkkista suhdetta johtajan ja kuoron välillä. Rajala onkin kokeillut VOPAn käyttöä myös niin, että jokainen osallistuja saa tuoda musiikilliset ideansa esiin heti niiden syntyessä. Tällöin jokaisella on myös lupa kommunikoida toisten ryhmäläisten kanssa merkkejä käyttäen.

5 Pohdinta

Tässä luvussa pohdin tutkimukseni onnistumista ja tutkimustulosteni merkitystä. Ensimmäisessä alaluvussa (5.1) kertaan tutkimuskysymykseni ja teen johtopäätöksiä sekä tarkastelen tuloksiani peilaamalla niitä teoreettisessa viitekehyksessä esittämiini tutkimuksiin. Seuraavassa alaluvussa (5.2) tarkastelen tutkimukseni luotettavuutta. Viimeisessä alaluvussa (5.3) pohdin jatkotutkimusaiheita.

5.1 Johtopäätökset

Tutkimukseni tehtävänä oli selvittää haastatteluiden avulla VOPAn ominaisuuksia musiikkikasvattajan pedagogisena työvälineenä ja tarkastella, minkälaisissa tilanteissa VOPAA käytetään. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisissa musiikkikasvatuksen käytännöissä ja tilanteissa Vocal Paintingia haastateltavien mukaan käytetään?
2. Millaisia vahvuuksia ja haasteita käyttäjät ovat havainneet Vocal Painting -menetelmässä?

Keskityin vastaamaan kysymyksiin tulosluvussa. Ensimmäiseen kysymykseen vastasin luvussa 4.2. Toisen tutkimuskysymyksen tuloksia käsittelin luvuissa 4.3 (VOPAn vahvuudet) ja 4.4 (VOPAn haasteet).

5.1.1 VOPA musiikkikasvatuskentällä

Vocal Paintingia käytetään työvälineenä ennen kaikkea kuorokentällä, onhan VOPA menetelmänä suunnattukin nimenomaan kuorokontekstiin. VOPAA voi opiskella Royal Academy of Music Aarhus/Aalborgin Innovative Choir Directing -maisteriohjelmassa, joka on suunnattu kuoronjohtajille. VOPAA käytetään improvisaation ja jo olemassa olevan musiikin kanssa niin harjoitusvälineenä kuin esiintymistilanteissakin.

Tutkimukseni tulosten mukaan VOPAA voi käyttää kaikenikäisten ja kaiken tasoisten oppijoiden kanssa. VOPAA on käytetty päiväkotikäisten kanssa, peruskoulussa ja lukiossa, ja menetelmän käyttöä jatkokehitellään parhaillaan nimenomaan koululuokkaan sopivaksi. Vaikka VOPA on tyyliltään lähtökohtaisesti rytmimusiikkipainotteista, on VOPAA

todettu käytettävän myös klassisen kuorolaulun kontekstissa. VOPaan on mahdollista liittää laulajien lisäksi myös instrumentalisteja.

Vaikka tutkimukseni osoittaa, että VOPA on monikäyttöinen menetelmä niin ikään kuin taitotasoonkin nähden, ei menetelmä silti ole vielä löytänyt suurta käyttäjäkuntaa Suomessa. Uskon tämän johtuvan siitä, että mahdollisuuksia VOPaan tutustumiselle on vain harvassa ja menetelmän opettelu itsenäisesti on käytännössä mahdotonta. Merkit on toki mahdollista opetella esimerkiksi The Vocal Painting App -sovelluksen kautta, mutta itse VOPAn johtaminen ja musiikin tuottaminen vaatii toteutuakseen myös riittävän suuren laulajaryhmän. Tämä taas vaatii sinnikästä oma-aloitteisuutta, jotta riittävän kokoisen ja motivoituneen, heittäytymiskykyisen lauluryhmän onnistuu ylipäättään kokoamaan.

5.1.2 VOPAn vahvuudet ja haasteet

VOPAn vahvuuksissa korostuu menetelmän konkreettisuus, hyvä kommunikaatio kansalaulajiin ja sanattoman kommunikoinnin tuoma flow-tila. Jokainen haastateltava nosti esiin, kuinka innostavaa on seurata, miten musiikki voi muuttaa täysin suuntaansa, kun eri laulajat kerrostavat siihen omia ideoitaan. VOPA voikin toimia matalan kynnyksen työvälineenä keksimiseen, sillä ideoiksi riittävät vain pienet ja lyhyet musiikilliset ideat. VOPA opettaa luovuutta ja innostaa yhteismusisointiin.

Teoreettisessa viitekehyksessä esittelin Bertolason ja Di Stefanon (2017) havaintoja siitä, miten käsieleet tukevat musiikin oppimista ja ymmärtämistä (Bertolaso & Di Stefano 2017, 181–187). Tutkimustulokseni osoittavat, että VOPA toimii konkreettisena välineenä musiikin ilmiöiden hahmottamiseen. Koska laulu on abstrakti instrumentti, voivat VOPA-merkit auttaa konkretisoimaan lauluun liittyviä ilmiöitä ja tavoittamaan sävyjä, joita pelkällä sanallisella ilmaisulla ei välttämättä pystyisi täysin löytämään. VOPA-merkit voivat auttaa myös musiikin teorian hahmottamisessa. Myös Wis (ks. luku 2.2.2) osoittaa saman: fyysiset eleet luovat selvästi erilaisen tuloksen harjoitteluun verrattuna pelkkään verbaaliseen ilmaisuun. Eleet auttavat ymmärtämään musiikkia syvemmillä tasolla ja konkretisoivat laulua instrumenttina. (Wis 1999, 27.)

VOPA kutsuu osallistujat ”avaamaan korvansa” musiikille ja prosessoimaan tietoa kuulonvaraisesti, ilman olemassa olevia nuotteja. VOPAn tekeminen voi johtaa ”maisemiin”, joita kukaan ei olisi pystynyt yksin luomaan. Haastateltavat kertovat, että VOPA johtaa-kin parhaimmillaan yhteiseen flow-tilaan, jossa ryhmä luo yhdessä jotain erityistä,

yhteisesti omistettua. Myös Sawyerin (2015) mukaan ryhmäflow'n tunne kasvaa, kun osallistujat tuntevat sekä autonomiaa että yhteenkuuluvuutta. Jokaisen osallistujan idea perustuu toisen osallistujan kontribuutioon, jolloin pienet ideat johtavat yhdessä rakennettuihin isompiin innovaatioihin. (Sawyer 2015, 39.)

Mainitsemisen arvoista on myös VOPAn inklusiivisuus. VOPA-kieli on universaalisti ymmärrettävissä, eikä se sisällä ennakkokäsitystä mistään olemassa olevasta estetiikasta. VOPA kutsuu mukaansa laulajat riippumatta heidän taitotasostaan tai taustoistaan. Jokainen voi tasavertaisesti tuoda oman panoksensa osaksi yhteistä tuotosta. Tutkimustulosteni mukaan VOPA-merkit ovat pääpiirteittään loogisia, ja visuaalinen vastike kuvaa hyvin musiikillista tapahtumaa. Tämän myötä VOPA-merkkien oppiminen on myös suhteellisen helppoa ja nopeaa.

Juntunen (2013) painottaa lämmittelyn merkitystä työskentelyyn orientoitumisen välineenä. Lämmitellessään osallistujat sekä tutustuvat toisiinsa että pystyvät myös keskittymään hetken vain omaan itseensä. (Juntunen 2013, 44.) Myös VOPA-sessioon valmistautuminen vaatii hyvän lämmittelyn. Jotta osallistujat osallistuisivat hyvillä mielin VOPAan, vaatii se usein johtajalta lämmittelyä ennen varsinaista työskentelyä sekä kannustusta luottamaan rohkeasti omaan musiikilliseen ajatteluun, päätöksentekoon ja merkkien tulkintaan.

VOPAn haasteet painottuvat merkkikielen sääntöihin, joidenkin elementtien vaativuuteen ja osallistujien mahdolliseen itsekriittisyyteen. Myös eleillä ilmaisussa on omat haasteensa. VOPAn osallistuvat jäsenet vaativat toisinaan hyvinkin tarkkaa tietoa merkkien tarkoituksista ja käyttömahdollisuuksista. VOPA vaatii osallistujilta myös malttia, sillä toisinaan samaa loopia on laulettava hyvin pitkään ilman muutosta tai variaatioita. Johtajan onkin toisinaan muistutettava laulajia rauhallisuudesta ja kiireettömyydestä. Improvisaation mahdollisesti tuoma paine saattaa johtaa laulajat tekemään hätiköityjä tai turhan haastavia ratkaisuja, mikä puolestaan voi hankaloittaa ryhmän yhteistä flow'ta. Jotta osallistujat pystyvät VOPAssa täydentämään toistensa ideoita, on laulajien tarjottava yhteiseen tuotokseen riittävän yksinkertaisia loopeja.

Sekä Csikszentmihalyi (2008) että Garnett (2017) painottavat, että ryhmälle annettujen tehtävien haastetaso on oltava juuri oikea ja niiden on oltava tasapainossa myös osallistujan oman taitotason kanssa (Csikszentmihalyi 2008, 10–11; Garnett 2017, 142). Tutkimustulosteni mukaan myös VOPAA tehtäessä on oltava hyvin tarkkana, että annettujen tehtävien haastavuustaso on ryhmälle sopiva. On pidettävä huolta, että jokaisella

osallistujalla on turvallinen olo ja että kukin saa tarpeeksi tekemistä ja impulsseja. Johtajalle voi toisinaan olla haastavaa pitää huolta, että VOPA-kappaleet ovat mielekkäitä niin äänellisesti, kestollisesti kuin musiikillisestikin. Johtajan on jatkuvasti tehtävä päätöksiä musiikin suunnasta ja samaan aikaan huolehdittava, että tilanne pysyy turvallisena ja luotettavana. Haastatteluiden mukaan haastavinta VOPA-tilanteessa onkin itse tilanteeseen rauhoittuminen.

VOPA voi aiheuttaa niin osallistujissa kuin johtajassakin itsekriittisyyttä. Improvisaatio voi tuntua jännittävältä, ja mikäli omalle kohdalle osuu kutsu luoda uusi luuppi (*Create*) tai laulaa soolo (*Solo*), voi olo olla yhtäkkiä hyvinkin paineinen ja epämukava. Kuten luvussa 2.3.2 esittelin, voi myös Juntusen (2013) mukaan improvisaatio tuntua hallitsemattomuutensa takia pelottavalta. Tehtyjä päätöksiä ei ole mahdollista perua, ja etukäteen suunnittelukin on harvoin mahdollista, mikä voi aiheuttaa epävarmuutta ja itsekriittisyyttä johtaen läsnäolon ja luovuuden rajoittumiseen. (Juntunen 2013, 42.) Tutkimukseni osoittaa, että musiikin rakentaminen VOPAn keinoin vaatii hyvän luottamuksen ryhmän jäsenten välille ja taidokkaan fasilitoinnin. Myös Juntunen (2013) ja Siljamäki (2021) toteavat, että turvallinen oppimisympäristö on välttämätön improvisaatiotilanteissa (Juntunen 2013, 43; Siljamäki 2021, 247).

5.1.3 Kokonaiskatsaus tuloksiin

Tutkimukseni mukaan Vocal Paintingilla on paljon annettavaa musiikkikasvattajien, erityisesti kuoronjohtajien, pedagogiikkaan sanattoman kommunikaation välineenä. VOPA herättää kuuntelemaan ja kutsuu kontaktiin. Menetelmä on joustava ja merkkien oppiminen nopeaa. Merkit konkretisoivat musiikin abstrakteja ilmiöitä ja voivat myös tavoittaa sävyjä, joita pelkällä verbaalisella ilmaisulla ei välttämättä olisi mahdollista saavuttaa. Parhaan tuloksen saavuttaakseen VOPA tarvitsee turvallisen ympäristön, sillä sen improvisatorinen luonne voi herättää osallistujissa jännityksen tunteita.

VOPAn voi määritellä niin improvisaation, säveltämisen kuin sovittamisenkin kautta, ja menetelmää voikin hyödyntää useista eri näkökulmista. Pohjimmiltaan VOPA on kuitenkin väline yhdessä luomista ja yhdessä kokemista varten. VOPA-menetelmä sisältää niin pedagogisen kuin taiteellisenkin osa-alueen, joka tekee siitä monipuolisen ja monikäyttöisen työkalun. VOPAssa on läsnä hierarkkinen asetelma johtajan ja kuoron välillä, jota on kuitenkin mahdollista pyrkiä häivyttämään antamalla mahdollisuus merkkien käytölle

myös koko osallistuvalla ryhmällä. Lähtökohtaisesti VOPA kuitenkin vaatii taidokasta fasilitointia ja ryhmänhallintaa.

Vaikka työssäni esitelläänkin VOPAn haasteita, on kuitenkin selkeää, että menetelmän lukuisat hyödyt ovat painoarvoltaan haasteita merkittävämpiä. Kyseessä on siis monia mahdollisuuksia sisältävä työväline, joka monipuolisuutensa ansiosta ansaitsisi mielestäni paljon lisää näkyvyyttä ja tietoisuutta niin muusikoiden kuin musiikkikasvattajienkin parissa.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Läpi työni olen kertonut avoimesti valitsemistani ratkaisuista työn eri osien suhteen. Keskeinen luotettavuushaaste työssäni on lähteiden ja aiempien tutkimusten puute. Tiedonhausta huolimatta en löytänyt aineistoa siitä, kuinka tulisi kirjoittaa tutkielma uudesta aiheesta, johon viittaavaa lähdemateriaalia on vain vähän tai ei ollenkaan tarjolla. Sain kuitenkin työskentelyyn apua tutkielmaseminaarin yhteydessä. Sain ohjeeksi muun muassa selvittää, mitkä teemat liittyvät VOPAn tai ovat sitä lähellä. Tämän myötä päädyin käsittelemään teoreettisessa viitekehyksessäni VOPAn läheisesti liittyviä menetelmiä sekä eleitä ja ryhmäimprovisaatiota. Teoreettisen viitekehysten luominen ja viitekehukseen päätyvien teemojen rajaaminen olikin yksi työn haastavimmista osioista.

Kuten jo johdannossa esittelin, on VOPAsta tehty vain yksittäisiä tutkimuksia. VOPAsta saatava informaatio on kautta linjan hyvin vähäistä, mikä johtaa työssäni toisinaan lähteiden yksipuolisuuteen. Vaikka olen pyrkinyt löytämään luotettavan lähteen esittelemiini taustatietoihin, en sitä välttämättä ole pystynyt aina tarjoamaan. Näin ollen etenkin VOPAA ja Circlesongia käsittelevät kappaleet perustuvat aiemmista tutkimuksista kootun tiedon sijaan lähinnä menetelmiä esitteleviin verkkolähteisiin. Olen kuitenkin tuonut pitkien työtäni esiin lähdekirjallisuuteen liittyvät haasteet, jonka myötä lukija saa mahdollisuuden lukea työtäni kriittisellä otteella.

Olen kautta linjan arvioinut lähdeaineistoni luotettavuutta kriittisesti. Huomasin eräässä suomenkielisessä lähdekirjassani hieman kieliopillista kömpelyyttä. Tämä sai minut kyseenalaistamaan lähteen luotettavuuden. Tutkin kuitenkin kirjan ja kirjailijan taustoja ja havaitsin kirjan olevan myynnissä lukuisissa eri kirjakaupoissa, ja kirjailijan ammattitaidosta ja kattavasta perehtyneisyydestä aiheeseen löytyi useita päteviä todisteita. Lisäksi kirjan loppuun oli merkitty asianmukainen lähdeluettelo. Tämän vuoksi koin voivani

luottaa lähteeseen ja käyttää sitä osana lähdeaineistoani. Muissa epävarmoissa tilanteissa, kuten Circlesongs-verkkosivulähteessä, tutkin aihetta myös muuta kautta (esimerkiksi blogikirjoitukset, sosiaalinen media, omat aiemmat tiedot aiheesta) tavoitteenani selvittää, ovatko kuvailut aiheesta yhdenmukaisia eri lähdeaineistoissa. Kun yhteys eri kontekstien välillä löytyi, oli tieto arvioni mukaan riittävän pätevää tutkimuksessa ilmaista-vaksi.

Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan luotettavuutta pohdittaessa on mietittävä, ovatko tutkimuksen luonne ja tutkimusaihe mahdollisesti vaikuttaneet tutkimukseen osallistuneiden vastauksiin (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Kokemukseni mukaan haastateltavat käsittelevät tutkimusaiheitani neutraalisti pohdiskellen ja monipuolisesti aiheita lähestyen. VOPA toimii jokaiselle haastateltavalle yhtenä työvälineenä muiden joukossa, minkä myötä he tarkastelevat aihetta monesta eri näkökulmasta myös kriittisesti lähestyen. Lähestyin myös itse aihettani kriittisesti huomioiden haastatteluissa myös menetelmän mahdolliset haasteelliset puolet.

Koska kyseessä oli ensimmäinen koskaan tekemäni haastattelututkimus, jännittivät haastattelutilanteet minua etukäteen. Itse haastateltavat ottivat minut kuitenkin hyvin vastaan, mikä helpotti tilanteessa rennosti olemista. Olin myös valmistautunut hyvin muistiinpainoin, joihin pystyin tukeutumaan, jos ajatus tuntui karkaavan. Jälkeenpäin katsottuna olisin voinut pohtia haastattelukysymyksiä vielä paremmin ja tuoda selkeämmin esiin etenkin neljännen haastatteluteemani kehityksen (ks. luku 3.3). Aineistoa analysoidessani lopulta huomasin, että vastaukset neljänteen haastatteluteemaan ja silloiseen, nyt poistettuun, kolmanteen tutkimuskysymykseeni (Miten johtoliikkeet/eleet toimivat luovan musiikillisen ilmaisun välineenä?) jäivät turhan suppeiksi ja olivat osittain päällekkäisiä verrattuna aiempiin kysymyksiin VOPAn vahvuuksista ja haasteista. Tilanne aiheutti minulle hetkeksi huolta, mutta onnistuin korjaamaan sen jättämällä kolmannen tutkimuskysymyksen pois ja tuomalla yhä monipuolisempia näkökulmia tutkimuskysymykseen numero 2.

Kuten jo luvussa 3.5 kerroinkin, annoin jokaiselle haastateltavalle mahdollisuuden lukea tutkielmani tulokset läpi ennen työn lopullista julkaisua. Tämän myötä sain muutaman korjausehdotuksen selkeyttämään entisestään haastateltavien ajatuksia. En siis poistanut tekstiä tai lisännyt uusia ajatuksia, vaan ainoastaan tehostin jo haastatteluissa käytyjen asioiden ymmärrettävyyttä.

Tärkeä kritiikin kohde työskentelyssäni on oma innostukseni aiheeseen. Olen todella kiinnostunut VOPAsta ja näen siinä paljon mahdollisuuksia monipuoliseksi, erittäin toimivaksi työvälineeksi useisiin erilaisiin konteksteihin. Siksi olen työn jokaisessa vaiheessa, etenkin haastattelukysymyksiä suunnitellessani ja itse haastatteluja toteuttaessani, ollut tarkkana ennakko-oletusteni ja omien ajatusteni kanssa. Haastattelutilanteissa keskityin tarkasti siihen, että pysyn neutraalina toimijana ja etten omalla innostuksellani ohjaa haastattelua sellaiseen suuntaan, millaisia vastauksia olen ehkä olettanut saavani. Koen onnistuneeni ajatusteni neutralisoinnissa ja innostus aiheeseen onkin toiminut ennen kaikkea hyvänä motivaationa tutkielman edistämiseksi.

Koska aineistoni perustuu vain kolmeen haastatteluun, on otanta verrattain pieni, joskin maisterintutkielman laajuuteen katsottuna sopiva. Vastaukset tutkimuskysymyksiini perustuvat siis juuri haastateltavieni kokemusmaailmoihin, enkä ole pystynyt tutkielmassani ottamaan huomioon jokaisen eri VOPAn käyttäjän näkökulmaa ja kontekstia. Haastattelututkimuksen myötä sain kuitenkin syvällisemmän katsauksen aiheeseen ja mahdollisuuden pohtia teemoja monipuolisemmalla tasolla esimerkiksi suuremman otannan tarjoavaan kyselytutkimukseen verrattuna. Toisaalta VOPAn tekijöitä on Suomessa vain vähän, minkä takia kyselytutkimukseenkaan aineisto olisi tuskin kasvanut kovin suureksi.

Aiempien VOPA-aiheisten tutkimusten vähäisyyden vuoksi on mahdotonta tehdä kattavaa katsausta oman tutkimukseni tuloksiin suhteessa aiempiin tutkimustuloksiin aiheesta. Kuitenkin sekä Meådal (2018) että Yılmaz ja Göncü (2024) osoittavat, että VOPA-harjoitteilla voi olla positiivisia vaikutuksia osallistujiin ja että VOPA on suositeltava lisä musiikkikasvatukseen (Meådal 2018; Yılmaz & Göncü 2024). Tätä narratiivia tukevat myös oman tutkimukseni tulokset. Vaikka olenkin esitellyt työssäni myös VOPAn liittyviä haasteita, on kuitenkin selvää, että menetelmä on uusi innovatiivinen lisä niin improvisaation parissa työskentelylle kuin kuoronjohtajien perustyökalupakkiinkin.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tutkimuksessani keskityin nimenomaan kuoronjohtajilta keräämiini kokemuksiin ja näkemyksiin Vocal Paintingista. Seuraavaksi VOPAA voisi tutkia siis osallistujan näkökulmasta: minkälaisia kokemuksia VOPAn osallistujilla menetelmästä on? Myös tämän tutkimuksen voisi toteuttaa teemahaastattelun keinoin, jolloin osallistujilla olisi

mahdollisuus kertoa ajatuksistaan esimerkiksi strukturoitua haastattelua vapaamuotoisemmin. Toisaalta laajempi otanta ja aineistonkeruu esimerkiksi kyselylomakkeen muodossa voisi olla myös perusteltua osallistujien kokemuksia tutkittaessa. Tällöin olisi mahdollista saavuttaa mahdollisimman laaja kirjo erilaisia kokemuksia, eikä otanta jäisi yksipuoliseksi. Kuitenkin siihen nähden, ettei VOPA-tutkimusta ole vielä tehty juurikaan eikä VOPAn tekijöidenkään määrä Suomessa ole kovin suuri, voisi syväluotaava haastattelututkimus tutustuttaa lukijoita siihen, mistä VOPAssa pohjimmillaan on kyse.

VOPA-eleiden tutkimista voisi jatkaa vielä tarkemmin eleiden tulkinnan suuntaan. Minkälaisia käsityksiä VOPAn osallistujilla merkeistä on, ja miten he niitä tulkitsevat? Kuten tutkimustulokseni osoittavatkin, on johtajien toisinaan selitettävä hyvinkin tarkkaan merkkien tarkoitusta ja muistutettava osallistujia siitä, että eleitä saa rohkeasti tulkita oman musiikillisen ajattelun mukaisesti. Kvalitatiivinen tutkimus VOPA-eleiden käsityksistä voisi auttaa ymmärtämään nykyistä syvällisemmin osallistujien kokemuksia osallistumisesta VOPAn.

VOPA-eleitä voisi tutkia myös johtajan käsialan kautta. Miten erilaiset tavat johtaa VOPA-merkkejä vaikuttavat lopputulokseen? Johtaako tietynlainen käsiala tietynlaiseen musiikkiin ja olisiko johtajan mahdollista myös pelkällä käsialan vaihtelullaan saada esiin erilaisia musiikillisia maailmoja?

Tutkielmassani osoitin, minkälaisia vahvuuksia ja haasteita VOPAssa menetelmänä on. Yhdeksi jatkotutkimusaiheeksi olisi mahdollista valita myös VOPAn tutkiminen eri konteksteissa: miten vahvuudet ja haasteet näyttäytyvät esimerkiksi lasten kanssa työskennellessä tai miten ne korostuvat vaikkapa harrastelija- ja ammattiryhmien välillä? Lisäksi aiheetta voisi lähestyä myös kulttuurisesta kontekstista käsin ja selvittää, millaisia eroja on esimerkiksi VOPAn kotimaan Tanskan ja Suomen välisessä VOPA-kulttuurissa. Samaa teemaa voisi tutkia myös laajemmassa kehyksessä, jossa vertailun kohteena olisi selkeästi pohjoismaista eroava kulttuuri.

Kokemukseni mukaan VOPA on herättänyt paljon mielenkiintoa musiikkikasvatuksen opiskelijoiden parissa. Toivon tutkimukseni toimivan hyvänä pohjana jatkotutkimukselle ja herättävän muissa musiikkikasvatuksen opiskelijoissa ja ammattilaisissa erikoistumisalaan katsomatta innostuksen ja rohkeuden tutustua Vocal Paintingin moniin mahdollisuuksiin.

Lähteet

Argyle, M. 1988. *Bodily communication* (2nd ed.). London: Routledge.

Bertolaso, M., & Di Stefano, N. 2017. (toim.). *The Hand: Perception, Cognition, Action*. Cham: Springer International Publishing.

Bobby McFerrin. Bobby McFerrin. <https://bobbymcferrin.com/>, luettu 16.8.2024.

Bowyer, J. 2015. More than solfège and hand signs: Philosophy, tools, and lesson planning in the authentic Kodály classroom. *Music Educators Journal*, 102(2), 69–76.

Circlesongs. Circlesongs. <https://circlesongs.com/>, luettu 16.8.2024.

Coskuner, S. 2018. Perceptions of Audience on Soundpainting Performance. *Journal Of Education And Training Studies*, 6(10), 142–147. <https://doi.org/10.11114/jets.v6i10.3445>, luettu 25.6.2024.

von Creutlein, T. 1987. Relatiivisen säveltapailun historiaa ja henkilöitä. Suomen Kodályseuran tiedotuslehti. <https://www.suomenkodalyseura.fi/p/arkisto-1980-2018.html>, luettu 26.8.2024.

Csikszentmihalyi, M. 2008. *Flow: The psychology of optimal experience* (1st Harper Perennial Modern Classics ed.). Harper Perennial.

Duby, M. 2006. *Soundpainting as a system for the collaborative creation of music in performance*. Doctoral dissertation. University of Pretoria. <https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/26959/Complete.pdf?sequence=9>, luettu 12.8.2024.

Ekholm, E. 2000. The Effect of Singing Mode and Seating Arrangement on Choral Blend and Overall Choral Sound. *Journal of Research in Music Education*, 48(2), 123–135. <https://doi.org/10.2307/3345571>, luettu 8.8.2024.

Eriksson, P., & Koistinen, K. 2014. *Monenlainen tapaustutkimus*. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/a8adc2c5-9541-449d-88f9-72e97cf60a7a/content>, luettu 10.11.2023.

Feld, S. 1988. Aesthetics as iconicity of style, or ‘lift-up-over sounding’: Getting into the Kaluli groove. *Yearbook for traditional music*, 20, 74–113.

https://sites.unimi.it/gpiana/dm13/feld/feld_aesthetics_as_iconicity_of_style.pdf, luettu 8.8.2024.

Finto. 2023. Sointiväri. <https://finto.fi/yso/fi/page/p26459>, luettu 2.9.2024.

Forbes, M. & Cantrell, K. 2023. Choose your own adventure: Vocal jazz improvisation, conceptual metaphor, and cognitive embodiment. *Musicae Scientiae*, 27(2), 332–347. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/10298649211062730>, luettu 22.8.2024.

Garnett, L. 2017. Choral pedagogy and the construction of identity. *The Oxford handbook of choral pedagogy*, 129–148.

Godøy, R. I., & Leman, M. (toim.). 2010. *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203863411>, luettu 29.1.2024.

Hart, E., & Di Blasi, Z. (2015). Combined flow in musical jam sessions: A pilot qualitative study. *Psychology of Music*, 43(2), 275–290. <https://doi.org/10.1177/0305735613502374>, luettu 30.5.2024.

Hjernøe, J. D. 2024. Innovative Choral Approaches: “The Intelligent Choir” and the “HyFlex” Method. Teoksessa R. Blunnie & C. Crilly (toim.), *Perspectives on Conducting*. Taylor & Francis Group.

Houlahan, M. & Tacka, P. 2015. *Kodály today: A cognitive approach to elementary music education (Second edition.)*. New York: Oxford University Press.

Hyvärinen, M., Suoninen, E. & Vuori, J. 2021. Haastattelut. Teoksessa J. Vuori (toim.) *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/laadullisen-tutkimuksen-aineistot/haastattelut/>, luettu 15.8.2024.

Hyvärinen, M., Nikander, P., Ruusuvuori, J., & Aho, A. L. 2017. *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino.

Jansson, S.-M., Westerlund, H., & Siljamäki, E. 2016. Taide sosiaalisena oppimismuotona: opiskelijoiden kokemuksia jännittämisestä. *Aikuiskasvatus*, 36(1), 37–49. <https://doi.org/10.33336/aik.88473>, luettu 26.6.2024.

Juhila, K. 2021a. Laadullisen tutkimuksen ominaispiirteet. Teoksessa J. Vuori (toim.), Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullinen-tutkimus/laadullisen-tutkimuksen-ominaispiirteet/>, luettu 15.8.2024.

Juhila, K. 2021b. Koodaaminen. Teoksessa J. Vuori (toim.), Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus>, luettu 15.5.2024.

Juhila, K. 2021c. Teemoittelu. Teoksessa J. Vuori (toim.), Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus>, luettu 15.5.2024.

Juntunen, M.-L., & Westerlund, H. 2011. The legacy of music education methods in teacher education: The metanarrative of Dalcroze Eurhythmics as a case. *Research Studies in Music Education*, 33(1), 47–58. <https://doi.org/10.1177/1321103X11404653>, luettu 24.6.2024.

Juntunen, M., Perkiö, S., & Simola-Isaksson, I. 2010. *Musiikkia liikkuen*. Helsinki: WSOYpro.

Juntunen, M-L. 2013. Kuuntele, liiku, keksi ja kokeile – improvisointi ja säveltäminen musiikkiliikunnan kontekstissa. Teoksessa J. Ojala & L. Väkevä (toim.), *Säveltäjäksi kasvattaminen: Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Helsinki: Opetushallitus.

Karjula, A. 2018. Kuoronjohtaja vuorovaikuttajana: Laadullinen tapaustutkimus kuoronjohtajan työhön sisältyvästä vuorovaikutuksesta. *Musiikkikasvatuksen maisterintutkielma*. Sibelius-Akatemia. <https://uniarts.finna.fi/Record/uniarts.995027504206249?sid=3289134357>, luettu 20.12.2023.

Kiviharju, H. 2022. Esimerkki, innoittaja, peili: Kuoronjohtajien käsityksiä johtajuudesta aikuisten alkeisoppijoiden kuororyhmissä. *Musiikkikasvatuksen maisterintutkielma*. Sibelius-Akatemia. https://uniarts.finna.fi/Record/taju.10024_7759?sid=3289134357, luettu 20.12.2023.

- Knutsen, M. T. 2021. Kor, kveding og improvisasjon: Arbeid med stiltrekk i norsk vokal folkemusikk med metodikk fra konseptet The Intelligent Choir. University of South-Eastern Norway. <https://hdl.handle.net/11250/2771046>, luettu 25.6.2024.
- Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys (2. uud. p.). Tampere: Vastapaino.
- Lampasiak, A. & Welte, A. 2024. Embodied musical improvisation: How the body fosters improvising groups. Journal de recherche en éducation artistiques (JREA), (2), 41–52. https://www.researchgate.net/publication/378015305_Embodied_musical_improvisation_How_the_body_fosters_improvising_groups, luettu 22.8.2024.
- Lindberg, I. 2023. Musta lammas – Vapaa pudotus -konsertin käsiohjelma.
- Linna, P. 1999. Näkökulmia äänenkäytön opettamiseen kuorolle: kuuden suomalaisen kuoronjohtajan näkemyksiä. Musiikkikasvatuksen maisterintutkielma. Sibelius-Akatemia. <https://uniarts.finna.fi/Record/uniarts.991639844206249?sid=3289134357>, luettu 20.12.2023.
- Martin, L. 1978. Solmization: Getting the facts straight. Theory and Practice, 3(2), 21–25. <http://www.jstor.org/stable/41330128>, luettu 20.12.2023.
- Matikka, L. 2015. Yhteinen flow. Helsinki: Intimare Oy.
- McHugh, K. 2023. What is looping in music? How to use loops in music production. <https://blog.native-instruments.com/loops-in-music/>, luettu 2.9.2024.
- Meådal, E. 2018. Master i Musikk og ensembleledelse - Bruk av VOPA i kor. NORD universitet. <https://nordopen.nord.no/nord-xmlui/bitstream/handle/11250/2575303/MeadalEvaMarie.pdf?sequence=1>, luettu 20.12.2023.
- Minors, H. J. 2012. Music and Movement in Dialogue: Exploring Gesture in Soundpainting. Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 13(1-2), 87–96. <https://doi.org/10.7202/1012354ar>, luettu 24.6.2024.
- Nummela, I. 2020. Terveellinen äänenkäyttö kuorossa: kolmen kuoronjohtajan kokemuksia heidän mahdollisuuksistaan vaikuttaa kuorolaistensa äänenkäytön kehittymiseen. Musiikkikasvatuksen maisterintutkielma. Sibelius-Akatemia. <https://uniarts.finna.fi/Record/uniarts.995244183306249?sid=3289134357>, luettu 20.12.2023.

- Olsonen, I. 2024. Vocal painting – how to make a choir improvise. Finnish Music Quarterly. <https://fmq.fi/articles/vocal-painting-how-to-make-a-choir-improvise>, luettu 5.8.2024.
- Pellegrini, T., Guyot, P., Angles, B., Mollaret, C. & Mangou, C. 2022. Towards sound-painting gesture recognition. In Proceedings of the 9th Audio Mostly: A Conference on Interaction With Sound (pp. 1-6). <https://hal.science/hal-03684147/document>, luettu 13.8.2024.
- Rajala, M. 2018. The Richness of Reasons to Improvise: Finding balance between the technical and artistic aspects in the practice and pedagogy of vocal group improvisation. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rissanen, J. 2010. Kuoronjohtajien käsityksiä äänenkäytön opettamisesta: tapaustutkimus kuoronjohtamisen laulupedagogisesta työstä. Musiikkikasvatuksen maisterintutkielma. Sibelius-Akatemia. <https://uniarts.finna.fi/Record/uniarts.994125484206249?sid=3289134357>, luettu 20.12.2023.
- Russell-Smith, G. 1967. Introducing Kodály principles into elementary teaching. Music Educators Journal, 54(3), 43–45.
- Saaranen-Kauppinen, A., & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/metelmaopetus>, luettu 17.11.2023.
- Saarikallio, S. 2009. Musiikki ja nuoren psykososiaalinen kehitys. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.), Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Jyväskylä: Atena, 221–232.
- Sadolin, C. 2000. Complete vocal technique. Kööpenhamina: Shout Publishing.
- Sawyer, K. 2015. Group Flow and Group Genius. NAMTA Journal, 40(3), 29–52. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1077079.pdf>, luettu 26.6.2024.
- Shehan, P. K. 1986. Major approaches to music education an account of method. Music Educators Journal, 72(6), 26–31.
- Siljamäki, E. 2013. Suomen improvisaatiokuoro: Teatteri-improvisaatio yhteistoiminnallisen musiikin luomisen menetelmänä kuorossa. Musiikin suunta, 35(2), 35–45.

https://www.academia.edu/4354968/Musiikin_suunta_2_2013_Teatteri_improvisatio_yhteistoiminnallisen_musiikin_luomisen_menetelmana_Suomen_improvisaatiokourossa, luettu 14.8.2024.

Siljamäki, E. 2021. Plural possibilities of improvisation in music education - An ecological perspective on choral improvisation and wellbeing. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Soundpainting. Soundpainting. <http://www.soundpainting.com/soundpainting>, luettu 17.11.2023.

Staveley, R. M. 2020. Embedding embodied cognition and neuroscience in music pedagogy. Australia: University of Technology Sydney.

Steinhauer, K., Klimek, M. M., & Estill, J. 2017. The Estill voice model: Theory & translation. Estill Voice International.

Szőnyi, E., & Weissman, J. 1974. Kodály's principles in practice: An approach to music education through the Kodály method (2nd ed.). Corvina Press.

Taideyliopisto. Taideyliopiston eettiset periaatteet. <https://www.uniarts.fi/yleistieto/taideyliopiston-eettiset-periaatteet/>, luettu 13.9.2024.

Talikka, C. 2019. Tunneäly lapsi- ja nuorisokuorojen johtajien työssä. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019121648396>, luettu 20.12.2023.

TENK. 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Helsinki: Tutkimuseettinen neuvottelukunta.

The Intelligent Choir. The Intelligent Choir. <https://theintelligentchoir.com/>, luettu 30.10.2023.

The Vocal Painting App (versio 2.0.2). [Sovellus]. Popweb.

Thompson, W. 2006. Soundpainting: The Art of Live Composition. Workbook I.

Thompson, W. 2009. Soundpainting Workbook 2.

Törmälä, J. Tonic Sol-fa. <https://web.uniarts.fi/aleatori/index72ee.html?id=276&la=fi>, luettu 26.8.2024.

Whittall, G. 2015. Groove. Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>, luettu 8.8.2024

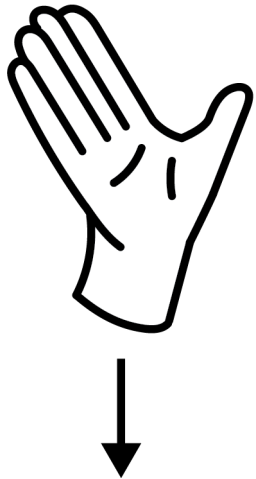
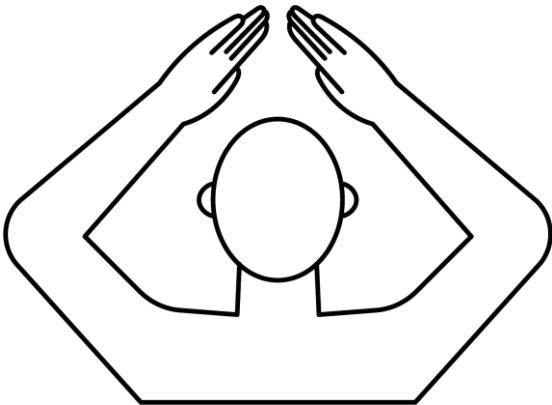
Wis, R. M. 1999. Physical metaphor in the choral rehearsal: A gesture-based approach to developing vocal skill and musical understanding. *The Choral Journal*, 40(3), 25–33.

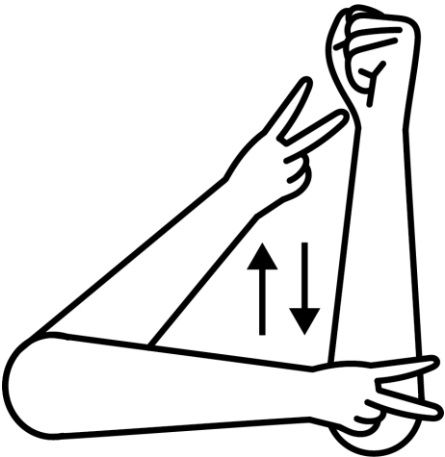

Yılmaz, H., & Göncü, İ. Ö. 2024. Vocal Painting Yöntemi ja Vocal Painting'in Eğitimsel Boyutlarla İncelenmesi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(103), 87–101.

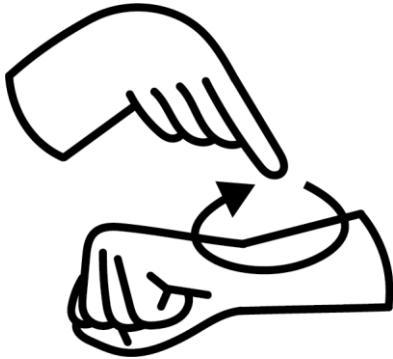
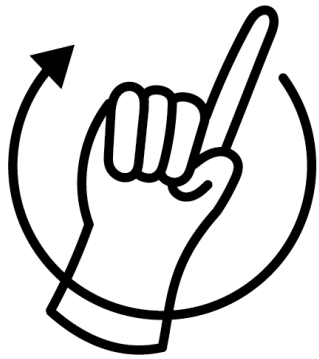
Zbikowski, L. M. 2004. Modelling the groove: Conceptual structure and popular music. *Journal of the Royal Musical Association*, 129(2), 272–297.



Liite 1



Vocal Painting -merkkejä, kuvittanut Iréne Lindberg (2023).

	
<p><i>Create</i></p>	<p><i>Whole Group</i></p>

	
<p><i>Volume</i></p>	<p><i>Mute</i></p>

	
<p><i>Prepare</i></p>	<p><i>Solo</i></p>

	
<p><i>Long notes</i></p>	<p><i>Short notes</i></p>

	
<p><i>Who</i></p>	<p><i>Harmonize</i></p>