

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mieli kuvittaa kuulemansa

Sanat ja kuvat musiikin havainnollistamisen välineinä

Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän median ja teatterin yksikkö

OKSA, ANTTI: Mieli kuvittaa kuulemansa: sanat ja kuvat musiikin

havainnollistamisen välineinä.

Pro gradu -tutkielma, 67 sivua.

Musiikintutkimus

Toukokuu 2015

Tutkielmani aihe on musiikin käsitteellistäminen ja havainnollistaminen. Työn tarkoitus on selvittää, millä tavoin kahteen eri ryhmään (lapset ja aikuiset) jaetut länsimaisen kulttuurin ihmiset kuvaavat kuulemaansa musiikkia? Vastaan kysymykseen etsimällä keräämästäni aineistosta eri tapoja, joilla ihminen käsitteellistää musiikkia, hahmottaa kuulemaansa ääntä ja sanoittaa tai kuvittaa omaa tulkintaansa musiikista.

Tutkimukseni perusta on aineistolähtöinen analyysi, jossa lähdän liikkeelle keräämästäni aineistosta, sen kvalitatiivisesta analyysistä ja kahden eri ryhmän tulosten vertailusta. Tutkimukseni pääpaino on keräämässäni aineistossa, mikä tarkoittaa sitä, että analyysimetodi tai analyysin työkalut eivät ole ennalta määrättyjä. Näen aineistoni osana ihmisen tapaa havainnollistaa kuulemaansa kappaletta ja sen musiikillista materiaa, eli soivaa ainesta. Aineiston sanavalinnat ja piirrokset ovat niitä käsitteitä ja merkityksiä, joita aineistoni tuottaneet henkilöt musiikille antoivat. Analysoin aineistoa luokittelemalla ja vertailemalla sitä aiheesta aiemmin tehtyyn tutkimukseen.

Käytän analyysissä hyväkseni 1980- ja 1990 -luvuilla tehtyä tutkimusta siitä, kuinka ihminen hahmottaa, käsitteellistää ja luokittelee jotakin ympäröivän todellisuuden osaa, kuten musiikkia. Tätä kysymystä lähestyn musiikin kognitioita tutkivan Rita Aiellon (1994) sekä laajemmin käsitteellistämistä ja luokittelua tutkivan George Lakoffin (1987) tutkimusten avulla. Tutkin analyysissäni musiikin käsitteellistämistä myös arvottamisen, mielikuvien selittämisen ja semiotiikan näkökulmasta. Näitä näkökulmia työssäni edustavat Steven Feldin (2005) ja Philip Taggin (2012) tutkimukset. Edellä esittelemäni teoriakirjallisuuden yhteinen hakusana on moniaistisuus, jolla tarkoitan sitä, kuinka yhtä asiaa havainnoidaan useilla eri aisteilla. Aistiminen, joka muuttuu tulkinnan jälkeen käsitteellistämiseksi, on siis se musiikin hahmottamisen ketju, jota tässä työssä pyrin selvittämään.

Keskeisimmät musiikin hahmottamisen tavat, jotka löysin aineistostani ovat kappaleiden arvottaminen, kuulemansa saundin kuvailu kulttuuristen konventioiden avulla, musiikin aiheuttamien emootioiden käsitteellistäminen sekä kommunikaatio soivan aineksen kanssa. Aikaisemmissa tutkimuksissa nimettyjä ihmisen keinoja tähän hahmottamiseen ovat äänimetaforat ja musiikin yhdistäminen esimerkiksi liikkeeseen, ruumiillisuuteen, emootioihin tai luontoon. Näiden tulosten myötä tiedämme taas hiukan enemmän siitä, mitä musiikista voidaan sanoa tai miten musiikkia voidaan selittää, hahmottaa ja käsitteellistää.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO JA KYSYMYKSENASETTELU	6
2. AINEISTO JA MENETELMÄ	9
3. TEORIA, KÄSITTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS	12
3.1. Synestesia ja moniaistisuus musiikillisen kokemuksen kuvailussa	13
3.2. Kognitio ja käsitteellistäminen: miten opimme oman kulttuurimme	15
3.3. Kommunikaatio: mielikuvan selittäminen itselle ja toiselle	18
4. ANALYYSI	22
4.1. Arvottaminen, ikä ja institutionaalisuus	22
4.2. Kulttuuriset konventiot merkitysten antajina	30
4.3. Kommunikaatio: musiikin herättämien tunteuksien käsitteellistäminen	36
4.4. Miltä musiikki tuntuu ja näyttää? Musiikin soiva materia sanoina ja kuvina	43
5. JOHTOPÄÄTÖKSET JA REFLEKTIO	57
5.1. Jako hyvään tai huonoon aloittaa arvottamisen	58
5.2. Auringon piirtäminen selittää oman tulkinnan itselle ja muille	59
5.3. Järkeily ja järjettömyys käsitteellistämisen mahdollistajina	60
5.4. Äänenpaine on yhtä kuin liidunpaine	61
5.5. Reflektio	66
LÄHTEET	69

1. JOHDANTO JA KYSYMYKSENASETELU

”Musiikista kirjoittaminen on sama kuin yrittäisi tanssia arkkitehtuuria.”

Elvis Costello haastattelussaan *Musician magazinessa* (White 1983: 52.)

Toukokuussa vuonna 2013 lupauduin Orimattilan Jokivarren koululle pitämään kaksipäiväistä musiikkityöpajaa. Päiväohjelmaa miettiessäni, oli mielessäni jo tuleva tutkimukseni, ja siksi laitoin lapset piirtämään levyttä soittamaani musiikkia (sen värejä ja muotoja) paperille ja paperin palauttaessaan kuvailemaan minulle yhdellä lauseella minkälaisia kaksi soittamaani kappaletta heidän mielestään olivat. Lapsille soittamani kappaleet olivat Beethovenin yhdeksäs sinfonia D-mollissa (tai tarkemmin sen ensimmäiset viisi minuuttia) ja Skrillex-yhtyeen kappale *Scary Monsters and Nice Sprites*. Suurin osa paperien kääntöpuolille kirjaamistani lasten sanallisista kuvauksista olivat vain jakoja hyvään ja huonoon, ilman sen kummempia perusteluita. Joukossa oli kuitenkin muutamia mielenkiintoni herättäneitä ilmauksia, kuten ”harmaa”, ”kuiva”, ”laiska”, tai ”värikä”, ”nopea”, ja ”robottimainen”. Piirroset tukivat sanallisia määreitä ollen väreiltään ja muodoiltaan yllättävänkin samanlaisia, vaikka lapset eivät kappaleiden aikana piirtäessään nähneetkään toistensa papereita, ja valittavana oli ainakin kymmenestä erivärisestä liidusta. Kymmeniä eri papereita selaillessani ja samankaltaisuuksia etsiessäni minulle valkeni, että haluan kerätä gradutyöni aineiston vastaavanlaista kuvailutehtävää apunani käyttäen.

Näistä aiheeseen johdattelevista avausmietinnöistä muotoutuu myös tämän tutkielman tutkimuskysymys. Tutkimuskysymykseni on, millä tavoin kahteen eri ryhmään (lapset ja aikuiset) jaetut oman kulttuurini ihmiset kuvaavat kuulemaansa musiikkia? Tähän tutkimuskysymykseen pyrin löytämään vastauksia aineistostani, jonka keräsin laatimalla kahdelle ryhmälle tehtävän, jossa pyysin heitä kuvittamaan ja sanallistamaan soittamani musiikkikappaleet. Kuvailutehtävän teki 32 ihmistä, jotka jaoin kahteen ryhmään. Aikuisten ryhmässä oli 16 eläkeläistä ja lasten ryhmä koostui 16 lapsesta. He kuulivat luokahuoneolosuhteissa samat kappaleet, jotka heidän piti kuvailla sanallisesti ja esittää visuaalisesti esimerkiksi piirtämällä musiikkikappaleet paperille väreinä tai muotoina. Tätä aineistoa analysoin aiheesta kirjoitetun

kirjallisuuden perusteella selvittäen, kuinka hyvin oma aineistoni tukee aikaisempien tutkimusten teorioita tai miltä osin ja miksi se mahdollisesti riitelee niiden kanssa.

Musiikista puhuminen, siitä kirjoittaminen sekä sen käsitteellistäminen ja kuvaileminen ovat aina kiinnostaneet minua. Aloin kuunnella vuoden 2013 kesän aikana junissa, linja-autoissa, kaduilla ja ravintoloissa intensiivisesti, kuinka ihmiset puhuivat musiikista. Minua kiinnosti, mitä sanoja ja ilmaisuja he käyttävät jonkin musiikin hahmottamisessa ja oman tulkintansa esittelemisessä toiselle ihmiselle. Useita erilaisia musiikin soundia kuvaavia sanoja keräillessä, aloin myös miettiä, mitä eroja on esimerkiksi aikuisen ja lapsen tavassa puhua musiikista tai kuvailla sen soundia. Tämä ikäsidonlainen lähestymistapa antoi minulle yhden näkökulman ja lisätyökalun aiheen pohtimiseen.

Omassa musiikkiharrastuksessani olen usein kohdannut esimerkiksi tietynlaisen kitarasoundin sanallistamista monin bändiyhteisöimme hyväksymin konvention, kuten ”kuiva”, ”rouhea”, ”ontto” tai ”terävä”. Todellisuudessa eri siniaalloista koostuva ääniaalto, jonka kuulemme sähkökitaran säröefektinä, ei vastaa mitään edellä mainituista adjektiiveista, mutta yhtyeeni omaksumassa puhettavassa, eli musiikin kuvaamisen koodistossa jokaiselle adjektiiville löytyy sitä vastaava kitarasoundi. Tämän ilmiön lisäksi olen usein törmännyt tilanteeseen, jossa nimitän jotakin musiikkikappaletta tai sen osaa jonkin väriseksi. Selitän yhtyetovereilleni, että jonkin laulun pianovetoinen A-osa on kirkas, keltainen ja pehmeästi kelluva, mutta kun rummut ja sähkökitarat tulevat B-osassa mukaan, muuttuu äänikuva sysimustaksi, raskaaksi ja painostavaksi. Tämän kaltainen kuulemani äänen kuvailu ei suinkaan aina saa vastakaikua. Moni soittokumppanini puhuu mieluummin esimerkiksi A-osan duurista ja B-osan mollista. Meni monta vuotta, ennen kuin kuulin, että tarpeeni värittää musiikkia saattaa liittyä ilmiöön nimeltä synestesia.

Tätä taustaa vasten oli selvää, että tutkielmani tulisi jollakin tavalla liittymään moniaistisuuteen. Tarkastelen työssäni ihmisen taipumusta hahmottaa musiikin soundia moniaistisuuden avulla. Selitän aistien sekoittumista kulttuurisena ilmiönä ja selvitan, kuinka joukko ihmisiä kuvailee kuulemaansa musiikkia sanallisesti sekä kuvan, värin että piirretyn muodon avulla. En käsittele moniaistisuutta psykologisena tai neurologisena ilmiönä, vaan ainoastaan sinänsä abstraktin kokemuksen, kuten

musiikin kuuntelun sanallistajana sekä kuvittajana. Tutkielmani keskittyy siis musiikin soundin kuvaamiseen ja musiikinkuuntelun kokemuksellisuuteen sekä siihen, miten musiikkia kielellistetään tai kuvitetaan. Tutkielmani keskiössä ovat siis kysymykset siitä, mitä musiikista ylipäättään voidaan sanoa ja miten sitä voidaan kuvailla. Näihin kysymyksiin vastaan esittelemällä erilaisia kulttuurisesti rakentuneita musiikkikokemuksen ja siitä virinneiden tulkintojen havainnollistamisen tapoja.

Tutkin musiikin havainnollistamista vahvasti soundilähtöisesti. Haluan selvittää, kuinka länsimaisen kulttuurin ihmiset kuvailevat sitä musiikillista ainesta, jota notaatiot eivät tavoita. Musiikin soundia ja sen ominaisuuksia selitetään tässä tutkielmassa paljon käyttäen erilaisia sanoja, muotoja ja hahmotelmia, joiden avulla aineistoni tuottaneet henkilöt kuulemaansa kuvaavat. Tarkoitukseni on pohtia, miten tuo kuvailun prosessi etenee ja mistä erilaiset soundin kuvailemisen tavat mahdollisesti muodostuvat. Onko jonkin kitarasoundin nimittäminen karheaksi kulttuurisesti rakentunut konventio, kommunikaatiota musiikin kanssa vai esimerkiksi jonkin instituution sanelema opittu tapa, jolla puhun musiikin soundista?

Valitsemani tutkimusaihe on mielestäni merkityksellinen, koska tulosten avulla saadaan lisää tietoa siitä, miten aikuiset ja lapset käsitteellistävät kuulemaansa musiikkia. Lisäksi pyrin ymmärtämään kognitiotieteen käsityksiä aiheesta osoittamalla yhteyksiä kuullun musiikin ja sitä havainnollistamaan valittujen sanojen, värien sekä muotojen välillä. Olemassaolomme on vuorovaikutusta ympäröivän maailman kanssa. Tämä vuorovaikutus ei onnistu ilman kommunikaatiota, kuvailua ja käsitteellistämistä. Kokemuksen havainnointi ja sitä selittävä käsite on kaiken kommunikaation perusta. Edellä mainituista syistä on mielestäni perusteltua kerätä musiikin hahmottamisesta, havainnollistamisesta ja kuvailusta enemmän aineistoa ja verrata sitä analyysin kautta aiempaan tietoon. On tärkeää tietää kuinka musiikista puhutaan ja millä keinoin yksilöllinen sekä abstrakti kuuntelukokemus tuodaan osaksi käsitteellistä kokemusmaailmaa. Siten voimme vahvistaa jälleen muutamaa näkökulmaa siitä, kuinka ihmiset kokevat, käsitteellistävät ja kuvittavat musiikkia.

2. AINEISTO JA MENETELMÄ

Tässä luvussa esittelen tutkielmani aineiston sekä menetelmän, jolla aineisto on kerätty. Aineistonkeruumenetelmänäni oli kuvailutehtävä, jossa keräsin empiiristä aineistoa musiikkiin liittyvistä kokemuksista pyytämällä vastaajia kirjoittamaan ja piirtämään kokemuksistaan. Soitin kahta valitsemaani kappaletta kahdelle ihmisryhmälle pyytäen heitä kuvittamaan ja sanallistamaan kuuntelukokemuksen herättämät mielikuvat paperille. Kerron tässä luvussa, mitkä seikat vaikuttivat tekemiini valintoihin aineistonkeruunettelyn osalta ja esittelen aineiston tuottaneet kappaleet, kuvailutehtävätilanteen sekä aineiston tuottaneiden henkilöiden muodostamat kaksi ryhmää että niille antamani ohjeistuksen.

Tutkielmani aineisto koostuu yhteensä 32 kaksipuolisesta paperiliuskasta, joihin kahteen eri ryhmään jaetut henkilöt kuvailivat kuulemiaan kahta kappaletta. Molemmat ryhmät tuottivat aineistoon 16 vastauspaperia siten, että paperin toisella puolella on kahden kappaleen sanallista ja toisella puolella kuvallista kuullun musiikkikappaleen havainnollistamista. Ensimmäinen ryhmä koostui kymmenen vuotiaista neljäsluokkalaisista lapsista. Lasten ryhmä, eli Nekalan normaalikoulun luokka 4A suoritti kuvailutehtävän vuoden 2014 helmikuussa omissa luokkahuoneessaan Tampereen Nekalassa. Lapsia oli kaikkiaan 16 ja he istuivat jokainen yksin oman pulpettinsa ääressä. Ohjeistin tehtävän siten, että jokainen tekisi mahdollisimman itsenäistä työtä eikä toisten sanoituksia tai kuvituksia saisi tehtävän aikana katsoa.

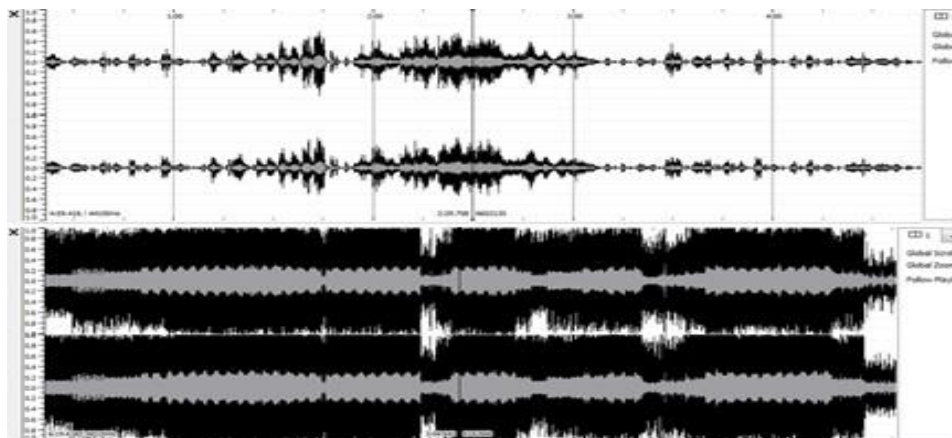
Soitin molemmat kappaleet kuvailutehtävän aikana kaksi kertaa. Ensimmäisellä kuuntelukerralla tehtävänä oli kuvata kuulemaansa musiikkia visuaalisen esityksen avulla. Ohjeistin lapset siten, että visuaalinen esitys voisi olla mitä tahansa kuvitusta, mitä kappale vain suinkin tuo mieleen. Korostin heille sitä seikkaa, ettei oikeaa tai väärää vastausta ole, vaan mikä tahansa abstrakti tai esittävä visuaalinen esitys kelpaa. Koon A4 paperi jaettiin ennen kuuntelua ja piirtämistä kahtia vertikaaliviivalla siten, että paperin vasemmalle puoliskolle tuli piirros, jonka piirtämisen aikana kuunneltiin Claude Debussyn *Clair de lune* ja paperin oikean puoleiselle osiolla piirtyi visuaalinen esitys, jonka tekemisen aikana luokkahuoneessa soi Man With No Name

-yhtyeen *Silicon Trip*. Kappaleiden toiset kuuntelukerrat ohjeistin sanalliselle ilmaisulle. Kerroin, että toisella kuuntelukerralla tarkoituksena ei ole piirtää, vaan kirjoittaa. Ohjeistin lapset siten, että kaikkia mahdollisia sanoja tai lauseita saa käyttää kuvaamaan niitä tuntemuksia ja mielle yhtymiä, joita kuultu kappale itsessään herättää. Paperin vasen puolisko oli jälleen varattu Debussyn kappaleelle ja oikealle puolelle lapset listasivat niitä sanoja, jotka tulivat mieleen Man With No Name:n kappaleen soidessa.

Toinen vastaajien ryhmä oli aikuisten ryhmä. Aikuisten ryhmä koostui 16 henkilöstä, joista nuorin oli 35 vuotias (ryhmän ohjaaja) ja vanhin 75 vuotias. Aikuisten ryhmä suoritti kuvailutehtävän vuoden 2014 lokakuussa Tampereen työväenopisto Sampolan luokkahuoneessa, jossa kyseinen senioriryhmä viikoittain kokoontuu. Minulle oli tärkeää, että tehtävä olisi molemmille ryhmille mahdollisimman samankaltainen. Ohjeistin heidät tekemään mahdollisimman itsenäistä työtä ja kiinnitin huomiota siihen, että paperista lukemani ohjeistus kuului sanasta sanaan samalla tavalla kuin lasten ryhmänkin kuvailutehtävässä. Myös aikuisten ryhmä kuunteli siis kappaleet kaksi kertaa, joista ensimmäisen aikana pyysin visuaalisia esityksiä ja toisen kuuntelukerran aikana ohjeistin ryhmän käyttämään kirjoitettua sanallista ilmaisua.

Valitsemani kaksi musiikkikappaletta olivat Claude Debussyn *Clair de lune* ja Man With No Name -yhtyeen *Silicon Trip*. Valitsin kappaleet sillä perusteella, että ne poikkeavat toisistaan edustaen kahta keskenään erilaista genreä. Näiden kahden kappaleen tärkein yhdistävä tekijä on se, ettei kummassakaan ole laulua, sanoja tai minkäänlaista ihmisääntä, jotka voisivat ohjata kuulijan mielikuvia johonkin tiettyyn suuntaan. Tästä syystä minulle oli myös tärkeää, etteivät vastaajat saaneet tietää kappaleiden nimiä kuuntelutilanteen aikana, sillä kuunvalo ja silikonimatka saattaisivat sanoina vaikuttaa henkilöiden valitsemiin väreihin, piirroksiin ja tietysti myös kuuntelukokemuksen kielellistämiseen. Molemmat kuvailutehtävässä levyiltä soittamani musiikkiesitykset ovat siis instrumentaalikappaleita, mutta muilta osin niillä ei juuri ole yhtäläisyyksiä. *Clair de lune* -kappaleesta soittamani äänite pitää sisällään vain yhden pianoraidan, kun taas *Silicon Trip* koostuu kymmenistä ääniraidoista. Ensimmäisen pelkästään pianolla soitetun tallenteen saundi ja äänimaisema ovat orgaanisia ja minimalistisia, kun taas jälkimmäinen on vahvasti kompressoitu, kokonaan synteettinen (tässä keinotekoisesti tuotettu)

konemusiikkituotos. Claude Debussyn *Clair de lune* on kolmas osa säveltäjän neliosaisesta pianoteoksesta nimeltä *Suite bergamasque*, joka on ensiesitetty ja julkaistu vuonna 1905. Kestoltaan se on viiden minuutin mittainen pianokappale. Man With No Name -yhtyeen alun perin vuonna 1995 ja myöhemmin 2010 uudelleen miksattu ja masteroitu versio (jota kokeessani käytin) kappaleesta *Silicon Trip* on luokiteltu yhtyeen omilla kotisivuilla Goa Trance -genren musiikiksi. Kärjistetysti kiteytettynä kappaleiden ero on siinä, että toisessa on todella paljon äänimateriaa (*Silicon Trip*) ja toisessa (*Clair de lune*) hyvin vähän. Nämä yhtäläisyydet ja eroavaisuudet olivat lähtöajatukseni ja pääasialliset kriteerini kappaleita valitessani. Kappaleiden saundin keskeisin ero käy selkeästi ilmi alla olevasta tietokoneavusteisen saundianalyysin kuvakaappauksesta. Jo pintapuolisella tarkastelulla huomataan, että ensimmäinen kappale *Clair de lune* (yllä) näyttäytyy tietokoneavusteisessa saundianalyysissä pienenä ja ohuena äänenä, kun taas *Silicon Trip* -kappaleen vastaava kuvio (alla) näyttäytyy paksuna ja täytenä. Tietokoneohjelma osoittaa, että *Clair de lune* -äänitiedosto on saundiltaan varsin käsittelemätön, kun taas *Silicon Trip* on erittäinkin kompressoitu (kappaleen dynamiikka pienennetty kompressoinnin avulla, eli äänenpainetta ja voimakkuutta kasvatettu ilman, että suurin äänenvoimakkuus kasvaa), kaiutettu ja siloteltu nykystudiotekniikan tuotos. Nämä kaksi ääniraitaa vierekkäin osoittavat, että siinä missä ensimmäisen amplitudikuvaaja on vienompi, toisessa riittää enemmän massaa ja informaatiota, mikä näkyy ohjelmassa paksumpana kuviona. Kuvien yksi ja kaksi spektrit siis ikään kuin kertovat meille, miltä ääni näyttää, ja tämän vuoksi ne ovat mainio apuväline musiikin tutkimisessa. Tämänkin teknologia on silti vain ihmisen aikaansaannos ja spektreissä on kyse vain subjektiivisesta tulkinnasta. Yhtä hyvin voisin väittää, että yhden aineistoni tuottaneen henkilön piirustukset ovat riittävä kuvaus kuulluista kappaleista.



Kappaleiden *Clair de lune* ja *Silicon Trip* amplitudikuvaajat Sonic Visualizer -ohjelmassa.

3. TEORIA, KÄSITTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Keskeistä tutkielmassani on aineistolähtöinen analyysi. Lähden liikkeelle keräämästäni aineistoista, sen kvalitatiivisesta analyysistä ja kahden eri kuvailutehtävään osallistuneen ryhmän tulosten vertailusta. Aineistolähtöisen analyysin pääpaino on keräämässäni aineistossa, mikä tarkoittaa sitä, että analyysimetodi tai analyysin työkalut eivät ole ennalta määrättyjä. Näen aineistoni osana ihmisen tapaa havainnollistaa kuulemaansa kappaletta ja sen musiikillista materiaa, eli soivaa ainesta. En tutki aineistoani faktanäkökulmasta, vaan analysoin vastaajien tuottamia sanoja ja kuvia kulttuuristen jäsenysten näkökulmasta. Pertti Alasuutarin kirjan *Laadullinen tutkimus* vuoden 2011 painoksessa näiden kahden näkökulman välinen ero nostetaan kirjoittajan toimesta tärkeään rooliin tutkimuksenteon kannalta. Oma tutkimukseni nojaa keräämääni aineistoon ja tutkimuksen kaikki tulokset ja väitteet ovat tosia vain oman aineistoni perusteella. Mitään universaalia tai yleistävää ja aineistoni ulkopuolelle menevää johtopäätelmää en pysty tämän tutkimuksen analyysiluvussa esittämään. Alasuutarin (2011: 114) mukaan näytenäkökulmassa totuudenmukaisuus ja rehellisyys eivät ole relevantteja käsitteitä, joiden avulla tarkastella aineistoa, koska aineisto kelpaa tutkimuskohteeksi sellaisenaan. Aineistoni tai siihen pohjautuva analyysini ei siis ole väittämä todellisuudesta eikä todellisuuden heijastuma, vaan tutkittavan todellisuuden osa (Alasuutari, 2011: 114).

Etenen aineistoni kanssa yksittäisistä havainnoista yleisempiin väitteisiin. Pyrin tässä tutkimuksessa välttämään yleistyksiä ja keskittymään aineiston yksilöllisiin sisältöihin. Minua kiinnostavat aineistossa juuri partikulaarit, eli yleiskäsitteiden yksittäiset ilmentymät ja niiden eri muodot. Aineistolähtöisen lähestymistapani lähtökohtana ei siis ole minkään teorian tai hypoteesin testaaminen tai aineistosta tekemieni yksilöllisten havaintojen yleistäminen.

Rakennan tutkielman teoriaosuuden siten, että esittelen analyysissäni käyttämäni lähteet kronologisessa järjestyksessä. Aloitan tutkimuskysymyksen pohtimisen selvittämällä, minkälaista keskustelua etnomusikologit ovat käyneet musiikin havainnollistamisesta ja käsitteellistämisestä 1900-luvun puolivälin jälkeen. Lähden liikkeelle Alan P. Merriamin vuonna 1964 ilmestyneestä teoksesta *The Anthropology*

of Music, jonka jälkeen esittelen 1980- ja 1990 -luvulla tehtyä tutkimusta siitä, kuinka ihminen hahmottaa, käsitteellistää ja luokittelee ympäröivää todellisuutta, kuten musiikkia. Tätä kysymystä lähestyn musiikin kognitioita tutkivan Rita Aiellon vuonna 1994 julkaistun *Musical Perceptions* -tutkimuksen sekä laajemmin kognitiota, käsitteellistämistä ja luokittelua tutkivan George Lakoffin vuonna 1987 ilmestyneen *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* -teoksen avulla. Tutkin analyysissäni musiikin käsitteellistämistä myös arvottamisen, mielikuvien selittämisen ja semiotiikan näkökulmasta. Nämä näkökulmat avautuvat hyvin musiikintutkija Steven Feldin esseessä *Communication, Music and Speech about music* vuodelta 2005 sekä Philip Taggin vuonna 2012 ilmestyneessä kirjassa *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Tämä kronologinen logiikka antaa analyysiäni ohjaavan teoreettisen viitekehyksen esittelylle suunnan. Selventääkseni musiikin havainnollistamista ja käsitteellistämistä tutkivan työni teoreettista taustaa lähdän liikkeelle keskeisten käsitteiden määrittelystä ja edellä mainitsemieni aiempien tutkimusten esittelystä.

3.1. Synestesia ja moniaistisuus musiikillisen kokemuksen kuvailussa

Synestesia on käsitteenä vaikeasti määriteltävä. Synestesiasta löytyy paljon aiempaa tutkimusta ja myös suomenkielisiä psykologian aloille tehtyjä tutkimuksia ja neurotieteellisiä artikkeleita on runsaasti. Alan P. Merriam toteaa vuonna 1964 ilmestyneessä teoksessa *The Anthropology of Music*, että synestesia asettuu suurimmaksi osaksi psykologian tutkimuskenttään, mutta ilmiönä se on kiinnostanut laajalti myös musiikintutkijoita (Merriam 1964: 85). Kerroin johdannossa, että haluan ymmärtää kognitiotieteen käsityksiä musiikkikokemuksen havainnollistamisen moniaistisuudesta ja peilata näitä näkemyksiä aineistooni. Tästä syystä on luontevaa aloittaa teoreettisen viitekehyksen rakentaminen synestesia-käsitteen erittelemisestä.

Merriam (1964: 86) haluaa tehdä eron todellisen ja assosioituneen, kulttuurista johdetun synestesian välille toteamalla, että todellinen synestesia on musiikin havainnollistamisessa väritettyä kuuloa, jossa henkilö näkee värejä, kun korvaa stimuloidaan, siinä missä assosioitu synestesia on pinnallista kuullun äänen kuvittamista tai värittämistä kuulijan omasta kulttuurista johdetuin konventioin

(Merriam, 1964: 86). Tässä tutkimuksessa keskeistä on musiikin saundin kuvaaminen kuvin, värein, muodoin sekä sanoin. Klassisessa etnomusikologiassa kyseinen kuvailuprosessi on nähty pitkään siten, että ihminen pyrkii havainnoimaan abstraktia asiaa (kuten musiikkia) useilla eri aisteilla kommunikoiden kokemastaan muille kulttuurisesti rakentuneiden aistimuskonventioiden avulla (Merriam 1964: 100-101). Seuraavassa kappaleessa pyrin tiivistämään edellä mainitun etnomusikologisen näkökulman synestesiaan ja moniaistisuuteen. Pyrin myös avaamaan moniaistisuuden eri ilmenemismuotoja, ja sitä miksi valitsin sen kuullun äänen havainnollistamista tutkivan työni teoreettiseksi avainkäsitteeksi.

Tässä tutkimuksessa puhun synestesian sijasta moniaistisuudesta, eli siitä, kuinka yhtä asiaa havainnoidaan useilla eri aisteilla. Moniaistisuus käsittää myös Merriamin (1964: 86) esittelemät kolme synestesian ilmenemismuotoa, joista jälkimmäinen jakautuu kahteen alaluokkaan. Ensimmäinen ilmenemismuoto on niin sanottu todellinen synestesia. Siinä yhden aistin stimulointi herättää jonkin toisen aistin. Ihminen kuulee musiikkia, mutta näkee samalla mielessään värejä. Toisessa, eräänlaisessa aistilainasynestesiassa yksi aistimus voimistuu ja tarkentuu, kun siihen lisätään jonkin toisen aistimuksen ärsykeitä. Esimerkkinä tästä Merriam (1964: 87) mainitsee sen, että ihminen kuuntelee musiikkia intensiivisemmin ja tarkemmin pimeässä huoneessa kuin valaistussa (Merriam, 1964: 87). Tämä johtuu siitä, että eri aistien stimuloinnista syntyvät häiriötekijät vievät toisiltaan tilaa tajunnassamme. Kolmas synestesian ilmenemismuoto on aistinsisäinen siirtyminen. Siinä samaa asiaa ilmaistaan eri aistihavainnoilla. Kuten aiemmin todettua, aistinsisäinen siirtyminen jakautuu kahteen alaluokkaan. Ensimmäinen niistä on aistimuksen luova esittäminen toisen aistin avulla: esimerkkinä koehenkilöiden ryhmä, joille soitetaan sama musiikkinäyte. Heitä pyydetään piirtämään kuulemansa äänet johonkin muotoon. Tuloksena viivoja, käyriä ja kuvioita, joiden samankaltaisuuksista voidaan tehdä päätelmiä siitä, millä graafisilla elementeillä ihminen pyrkii havainnollistamaan vaikkapa musiikkinäytteen ambitusta ja tempoa. Toinen aistinsisäisen siirtymisen alaluokka on tarkkaileva yhdistely. Tarkkailevasta yhdistelystä käy esimerkkinä koehenkilöiden joukko, joille soitetaan pianolla eri säveliä ja samalla heitä pyydetään osoittamaan kuulemansa sävel ennalta annetusta värien ryhmästä. Tuloksena oli se, että suurin osa ilmaisi matalia säveliä tummilla väreillä ja korkeita säveliä esimerkiksi keltaisella ja punaisella. (Merriam, 1964: 86-93).

Edellä referoimani Merriamin tiivistelmä synestesian ilmenemismuodoista on käyttökelpoinen johdatus käsitteen eri tasoille, mutta synestesian kaltaisen eri aisteja yhdistelevän ja vielä kovin vähän tunnetun ilmiön kiteyttäminen tähän tutkielmaan on sangen mahdoton tehtävä. Lisäksi on syytä ottaa huomioon, että synestesia-käsitteen neurologinen luonne ohjaa analyysiäni väärään suuntaan, ja siksi onkin luontevampaa käyttää moniaistisuuden käsitettä. Tutkimukseni kannalta on selkeää ottaa lähtökohdaksi moniaistisuus juuri kulttuurisena ilmiönä ja rajata se vielä siten, että tulkitsen aineistoni tuottaneiden ihmisten ilmauksia ja piirroksia osana länsimaista kulttuuria. Mielestäni on kuitenkin myös aiheellista pyrkiä ymmärtämään kognitiotieteen näkökulmia aiheeseen, ja tästä syystä musiikin käsitteellistämisen mahdollistava moniaistisuus esiintyy tutkimuksessani niin kulttuurisena kuin kognitiivisenakin ilmiönä.

3.2. Kognitio ja käsitteellistäminen: miten opimme oman kulttuurimme?

Länsimaisen kulttuurin ihmiset jakavat monia samankaltaisia kulttuurisia konventioita, eli yhteisesti jaettuja merkityksiä, puhuessaan musiikista. Keskeisiä kysymyksiä kulttuuristen konventioiden käytössä ovat se, mitä musiikista voidaan sanoa, ja millä kommunikatiivisilla keinoilla omaa tulkintaansa kuullusta äänestä voi havainnollistaa toiselle ihmiselle. Näihin kysymyksiin on musiikintutkimuksessa etsitty vastauksia tuomalla Merriamin perinteisen etnomusikologian vierelle kognitiivisen psykologian käsitteitä ja tutkimusmenetelmiä. Rita Aiellon tutkimus *Musical Perceptions* vuodelta 1994 käsittelee musiikin tulkintaa kommunikaationa ja tuota kommunikaatiota psykologisena prosessina. Yksi kirjan avainkäsitteistä on kognitio, jolla Aiello tarkoittaa niitä mielen ilmiöitä, joita voi kuvata tai selittää informaation prosessointina. Synestesia on eräs tällainen mielen ilmiö. Sen avulla ihminen prosessoi musiikin saundin sisältämää informaatiota, eli selittää sitä, mitä kuuluu musiikki itselle merkitsee ja tarkoittaa. Neuropsykologinen lähestymistapa musiikin semantiikkaan on Aiellon mukaan kuitenkin vaillinainen, sillä vaikka viime vuosina on saatu paljon tietoa siitä, mitä aivoissa tapahtuu, kun vastaanotamme musiikkia, on tieteilijöillä silti vain ontto käsitys siitä, mitä musiikki merkitsee ihmiselle, ja miksi jokin saundi tulkitaan tarkoittamaan jotakin tiettyä emotiota?

Aiello pohtii kirjassaan kielen ja musiikin suurimpia eroavaisuuksia merkitysten välittäjinä. Kielellinen kommunikaatio voi Aiellon mukaan tapahtua vain, mikäli osapuolet ymmärtävät samaa kieltä ja jakavat sen semantiikan. Musiikki sen sijaan ylittää tämän kuilun, koska sen saundissa on emotionaalista sisältöä, jota tulkitsemme aina musiikkia kuullessamme sekä tiedostaen että alitajuisesti. Musiikin emotionaalinen sisältö -käsitteellä Aiello tarkoittaa sitä, että musiikki ilmaisee tunteita ja tarkoitusta eri äänien ominaisuuksien sekä äänten välisten suhteiden avulla. Musiikin emotionaalinen sisältö takaa siis itsessään sen, että kuulemamme ääni käynnistää välittömästi aivoissamme monimutkaisen tulkintaprosessin, jossa alamme määrittää kuullulle musiikille henkilökohtaista ja pluralistista merkitystä yhtäaikaisesti. (Aiello, 1994: 54-55).

Kun edellä kuvailtu aistimuksen tulkinta syntyy, täytyy se pukea sanoiksi, väreiksi, muodoiksi tai tuntemuksiksi, jotta musiikin emotionaalisen sisällön kanssa voisi kommunikoida. Aiellon (1994: 55) näkökulma musiikin havainnollistamiseen on se, että ihmiset pyrkivät vahvistamaan ja tukemaan subjektiivista mielikuvaansa musiikista kommunikoimalla toistensa kanssa muista asiayhteyksistä tutuin (oman kulttuurinsa sisällä hyväksytyin) termein (Aiello, 1994: 55). Aiellon tutkimuksessa usein esiintyvä käsite äänimetafora tarkoittaa sitä, että kuvailemme musiikin saundia esimerkiksi teräväksi, pehmeäksi, vahvaksi, karheaksi tai siniseksi. Äänimetaforan ajatus perustuu siihen, että ääni pyritään selittämään jonkin toisen aistin koodilla ja yleisenä normina pidetyllä, aiempiin kokemuksiin perustuvalla tuntemuksella. Esimerkiksi kylmä tai karhea ovat kosketuksessa syntyviä aistimuksia, joiden avulla pyritään ilmaisemaan jostakin äänestä itselle syntynyt vaikutelma toiselle siten, että toinenkin sen tajuaisi samoin. (Aiello, 1994: 55-56.)

Käytän äänimetaforia usein omassa yhtyetoiminnassani, koska tiedän soittokumppaneideni jakavan kanssani jokseenkin samat kulttuuriset konventiot. Kappaleen saundin kuvaaminen kylmäksi ja tunnelman nimeäminen talviseksi ovat omassa yhtyeessäni toimivia metaforia, koska olemme kaikki suomalaisia ja meillä on jaettu kokemus pakkastalvista. Päiväntasaajalla koko ikänsä asuneiden ihmisten muodostamalle yhtyeelle edellä mainitut kuvaukset eivät varmaankaan toisi toivomiani mielleyhtymiä ja silloin viestintä vaikeutuisi. Minun tulisi tässä tapauksessa löytää tarkoittamaani äänimaisemaa kuvaava metafora paikallisesta

arkitodellisuudesta. Äänimetaforan käsite on kuitenkin aineistoani analysoidessa tärkeä, sillä pyytäessäni vastaajia kuvailemaan kappaleita listaamalla kuuntelun aikana mieleen tulleita sanoja, käyttivät he usein juuri keskenään yhteneviä äänimetaforia, jotka muodostuivat havainnollistamaan kuultuja ääniä mahdollistaen kommunikaation musiikista Aiellon kuvaamalla tavalla.

Aiellon kognitiotutkimus saa tukea George Lakoffin vuonna 1987 ilmestyneestä teoksesta *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, jossa kirjoittaja pohtii sitä, kuinka ihminen oppii oman kulttuurinsa. Jonkin asian merkitys määrittyy Lakoffin (1987: 118) mukaan kognition, eli mielessä tapahtuvan informaation prosessoinnin kautta (Lakoff 1987: 118). Tuo prosessointi pitää sisällään nimeämistä, vertailua ja kategorisointia, joka on juuri sitä toimintaa, jota aineistoni tuottaneet henkilötkin kuvailutehtävässä harjoittivat. Lakoff (1987: 371) korostaa, että ihmisen tulkinnat ympäröivästä maailmasta eivät järjesty vaivattomasti selkeisiin kategorioihin, vaan affektin aiheuttama kognitio ja siitä muodostuva tulkinta on ihmiselle lopulta aina subjektiivinen tapa ymmärtää ja käsitteellistää vastaanottamaansa informaatiota. Aineistossani vastaajat havainnollistavat musiikin kaltaista multimodaalista ja abstraktia ilmiötä sanoin ja kuvin, eli symbolein. Lakoffin (1987: 372) mielestä symboli itsessään ei merkityksellinen, mutta sen muodostumisen taustalla olevat rakenteet ovat (Lakoff 1987: 372). Tämä seikka käy ilmi analyysiluvun affektia ja kognitiota pohtivassa osuudessa (luku 4.3.), jossa osoitan, kuinka sama henkilö päätyi kuvailemaan musiikkia selkeästi yleistajuisten sanavalintojen (”nopea” tai ”hidas”) lisäksi myös erittäin yksilöllisin ja monimutkaisin symbolein, kuten ”kevyt kuin höyhen” tai ”pelastaja saapuu”. Jälkimmäinen nimittäjäpari on mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka yksittäinen metafora tai symboli voi olla merkityksistä tyhjä, mutta kontekstiinsa asetettuna selkeä osa subjektin loogista tulkintaprosessia.

Aiellon ja Lakoffin tutkimat kognitiot ja niistä seuraava musiikin käsitteellistäminen nivoutuu läheisesti myös emotion käsitteeseen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen professori Tuomas Eerola on tutkinut musiikkikokemuksen aiheuttamien tuntemusten ja mielikuvien käsitteellistämisen suhdetta emotion. Eerola (2010: 188) toteaa vuonna 2010 ilmestyneessä *Handbook of music and emotion* -kirjan artikkelissaan *Self-report measures and models of musical emotions*,

että musiikin ihmisessä aiheuttamat tuntemukset jakautuvat kahteen tyyppiin: oivaltavaan (perceived) ja tunnettuun (felt) emotioon (Eerola 2010: 188). Niiden ero on Eerolan (2010: 188) mukaan siinä, että oivaltavassa emotiossa ihminen kokee musiikin olevan esimerkiksi surullista tai ilmaisevan surullisuutta, kun taas tunnetussa emotiossa musiikki tekee ihmisen surulliseksi (Eerola 2010: 188). Ymmärrän tämän niin, että oivaltavassa emotiossa ihminen ikään kuin järkeilee ja erittelee musiikkikokemustaan miettien, minkälaisia tuntemuksia jonkin musiikin eri piirteet ihmisissä aiheuttavat. Tunnetussa emotiossa ihminen sen sijaan ei järkeile, vaan reagoi musiikkiin tuntien kyseistä emotiota itse. Palaan kognitioon ja tunnetiloihin tarkemmin luvussa 4.3., etsien Aiellon, Lakoffin ja Eerolan tutkimia musiikin aiheuttamien tunnekokemusten käsitteellistämisiä omasta aineistostani.

3.3. Kommunikaatio: mielikuvan selittäminen itselle ja toiselle

Edellä esittelemäni Merriamin (1964) perinteinen etnomusikologinen musiikin kuvailua selittävä jako, Lakoffin (1987) kognitioajattelu ja Aiellon (1994) neuropsykologinen lähestymistapa sekä Eerolan (2010) musiikin ja emotion suhdetta pohtiva tutkimus saavat seurakseen semiotiikkaa ja sosiaalista vastaanottoprosessia korostavan näkökulman. Musiikintutkija Steven Feldin (2005: 79) essee *Communication, Music and Speech about music* käsittelee tutkielmani kannalta keskeistä ongelmaa, eli sitä, mitä musiikista voidaan sanoa, ja miten musiikkia kulttuurisesti merkityksellistetään ja sanallistetaan? Feldin (2005: 85) mukaan musiikin merkitys on usein sosiaalista, koska musiikki rakentuu sosiaalisen prosessin avulla ja musiikin merkitykset määrittyvät vasta sosiaalisessa vastaanottoprosessissa ja kommunikaatiossa, joka voi tapahtua vain tulkinnan kautta (Feld, 2005: 85). Tulkinta on siis aktiivinen, mutta suurilta osin alitajuinen prosessi, johon vaikuttavat henkilön oma kulttuuri, ympäristö ja historia. Tulkinta on konventioiden käyttöä, joka alkaa välittömästi, kun kuulemme musiikkia. Äänien kuuleminen alkaa muodostaa meissä välittömästi rakenteellisia ja historiallisia assosiaatioita (Feld, 2005: 85).

Feldin (2005: 87) esseen keskeinen käsite on tulkinnalliset liikkeet. Tulkinnalliset liikkeet syntyvät, kun kuulija peilaa omaa identiteettiään, maailmankuvaansa ja historiaansa kuulemaansa musiikkiin, ja muodostaa siitä siten itselleen jonkinlaisen

kuvan. (Feld, 2005: 87-88). Feld (2005: 92) kertoo artikkelissaan laajasti, kuinka sanat, soinnut, soittimet, sijainti ja monet muut seikat ohjailevat kuulijan tulkinnallisia liikkeitä, jotka ovat siten aina seurausta kunkin omasta kulttuurista. Tulkinnalliset liikkeet alkavat usein vertaamisesta, rinnastamisesta ja erottelusta (”tämä on erilaista kuin...”, ”tämähän on vähän kuin...”, tai ”tämä muistuttaa minua tästä eräästä artistista...”), joiden avulla ihminen assosioi musiikkikokemuksen aiempaan ymmärrykseensä aiheesta (Feld, 2005: 92). Tämän jälkeen tulkinnalliset liikkeet jatkuvat intuitiivisella itselleen selvittämisellä, jolla Feld (2005: 95) tarkoittaa sitä, että ihminen arvottaa ja hahmottaa musiikkia kategorisoimalla, assosioimalla ja refleктоimalla kuulemaansa itsen kanssa merkitsemällä äänen ominaisuuksia jollakin merkillä (Feld, 2005: 95). Tästä syystä oma tutkimuksenikin on aineistolähtöistä.

Tutkimuksessani on kyse siitä, miten ymmärrän aineistoni osana länsimaisen kulttuurin ihmisten tapaa kuvailla musiikkia. Feldin (2005: 94) mukaan merkitys annetaan merkitsemällä ja merkitseminen tapahtuu merkkien avulla. Merkit ovat usein jotakin ennestään tuttua, oli se sitten väri, kuvio, esittävä kuva tai jokin sana. Merkin tehtävä on erilaistaa ja erotella jokin musiikin piirre omaksi oliokseen, eli ikään kuin tuoda kuunnellessa syntynyt tulkinta pois abstraktista maailmasta ja asettaa se osaksi todellista kokemusmaailmaa. Täten merkki on siis tulkinnallisten liikkeiden lopputulema ja ihmisen tapa kuvailla musiikkia. (Feld, 2005: 94-95.)

Philip Tagg (2013: 233) toteaa vuonna 2013 ilmestyneessä kirjassaan *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, että museemi on musiikin pienin yksikkö, joka sisältää merkitystä antavia ominaisuuksia (Tagg, 2013: 233). Museemit alkavat kommunikoida kuulijan mielen kanssa musiikkia kuunnellessa välittömästi, kuten vaikkapa a cappellana esitetyn kansallislaulun ensimmäinen sekunti, joka pitää jo sisällään avaussävelen ja laulajan soundin (Tagg, 2013: 235). Tutkielmani kuuntelukokeissa käyttämäni esimerkkikappaleet sisältävät lukemattomia museemeja, jotka kommunikoivat kuulijan kanssa läpi kappaleen, ja vielä sen päättymisen jälkeenkin. Tutkielmani keskittyy siihen, mitä erilaisia merkityksiä ihmiset musiikille antavat, ja minkälaisilla merkeillä näitä merkityksiä pyritään havainnollistamaan. Musiikin kulttuurisesti muovautuvaa merkitystä pohtiessa lähdän siitä, että musiikkikappale on viesti, jonka vastaanottaja on sen tulkitsija. Tulkinta riippuu vastaanottajan (kuulijan) taustasta, kulttuurista, arvoista, historiasta ja monesta muusta

osatekijästä. Tagg (2013: 238) soveltaa klassisen semiotiikan termejä musiikin kentälle siten, että musiikilliset museemit ovat äänen merkkejä, joilla teos kommunikoi kuulijan kanssa antaen soivalle ainekselle merkityksiä.

Kitaralla otettu sointu on denotaation tasolla merkki, ja sen herättämät tuntemukset, assosiaatiot sekä mielikuvat ovat merkin musiikillisia konnotaatioita. Musiikin kuuntelukokemus on Taggin (2013: 238) mukaan samaan aikaan sekä julkinen että yksityinen. Kun kuuntelen musiikkia, peilaan kuulemaani itseäni subjektina, mutta samalla haen merkityksiä myös itseni ulkopuolelta (esimerkiksi tilan, paikan, toiminnan, esittäjän tai mahdollisen kuunteluseuran, kulttuurin tai keskustelun kautta) aktiivisesti. Taggin (Tagg 2013: taulukko s. 238) mukaan kuulija hakee musiikin sosiaalista merkitystä soivan aineksen ja ympäröivän todellisuuden välillä yhtäaikaaisesti niin yksityisesti kuin julkisestikin. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että musiikille löytyisi aina merkityksiä saati, että ne olisivat aina samanlaisia. Kirjallisen tekstin ja puheen semiotiikassa vastaanotto on usein aivan erilainen kuin lähettäjä viestillään tarkoitti, mutta musiikissa tämä pitää paikkansa vieläkin suuremmalla todennäköisyydellä (Tagg, 2013: 245). Kuulija käyttää musiikin merkityksellistämiseen useampaa kuin yhtä aistia, ja kuullulle kappaleelle annetut merkit ovat sopimuksen mukaisia kulttuurisia konventioita, jonka takia tulkintamerkit, vertailut ja konnotaatioketjut usein sekoittuvat keskenään (Tagg 2013: 238).

Musiikin rakenteelliset elementit voidaan luokitella joko semioottisesti merkityksettömiin, latentteihin rakenteisiin tai merkityksiä kantaviin museemirakenteisiin (Tagg, 2013: 260). Kuten aiemmin todettua, olen tutkielmassani kiinnostunut juuri museemeista, tai tarkemmin museemijonoista ja -kerroksista, jotka muodostavat musiikin saundimaailman ja herättävät kuulijassa konnotaatioita, joita hän pyrkii havainnollistamaan paperille sanoin, värein ja kuvin. Kuvailutehtävässä kuultujen musiikkikappaleiden pienimmätkin merkityksillä ladatut museemit (Tagg 2013) kommunikoivat ihmisen kanssa. Tuo kommunikaatio johtaa kuultujen äänien sanalliseen ja kuvalliseen esitykseen paperilla. Nämä symbolit ovat moniaistisuuden eri ilmenemismuodoin (Merriam 1964) toteutettuja tulkinnallisia liikkeitä (Feld 2005) ja äänimetaforia (Aiello 1994), jotka antavat musiikille merkityksiä. Näitä merkityksiä ja emotioiden aiheuttamia käsitteellistämisiä, arvotuksia ja kategorioita (Eerola 2010) löydän aineistostani vertailemalla ja yhdistelemällä niitä piirustuksia, värejä,

muotoja, kuvia ja sanoja, joita vastaajat kuvailutehtävässä kappaleita kuunnellessaan käyttivät. Ne ovat kaikki edellä kuvailemani prosessin kautta syntyneitä merkkejä, joiden avulla oman kulttuurini ihmiset kuvaavat ja havainnollistavat musiikkia. Omaa aineistoani analysoidessa ei välttämättä ole suurta merkitystä sillä, ovatko vastaajien papereista löytämäni merkit aistinsisäistä siirtymistä, luovaa esittämistä tai tarkkailevaa yhdistelyä, vai ovatko ne Aiellon (1994) suosimia äänimetaforia, vai kenties Feldin (2005) tulkinnallisia liikkeitä. Merkkejä voidaan tulkita näillä kaikilla teorialuvussa selitetyillä käsitteillä, mutta analyysissäni tarkoitan edellä mainituilla käsitteillä samaa asiaa, eli sitä, kuinka juuri jokin tietty sana, väri, muoto tai kuva on paperilla havainnollistamassa kuultua kappaletta ja sen saundia.

Teorialuvussa olen esitellyt aiheestani aikaisemmin tehtyä tutkimusta ja sitä kirjallisuutta, jota vasten aion analyysissäni omaa aineistoani peilata. Olen tässä luvussa esitellyt aiemmin käytyä keskustelua perinteisen etnomusikologian käsityksestä musiikkikokemuksen moniaistisuudesta sekä tuonut sen rinnalle kognitiivisen psykologian käsityksiä kuullun musiikin havainnollistamisesta. Lisäksi esittelin, kuinka ihminen kommunikoi musiikin kanssa tuomalla abstraktin kokemuksen osaksi havaittavaa todellisuutta käyttämällä tulkinnallisia liikkeitä, jotka määrittyvät musiikkikonnotaatioiden perusteella.

4 ANALYYSI

Tässä luvussa analysoin aineistoani neljästä näkökulmasta. Analyysin tarkoituksena on selvittää, millä keinoin aineistoni tuottaneet eri-ikäiset ihmiset jäsentävät, tulkitsevat ja havainnollistavat kuvailutehtävässä kuulemaansa musiikkia. Etenen analyysissäni yleisistä jäsenyksistä yksityisiin kokemuksen havainnollistuksiin siten, että ensimmäisessä alaluvussa etsin aineistostani musiikin arvottamisen tapoja keskittyen ainoastaan aineiston sanallisiin tuotoksiin. Vertailen kahden ryhmän aineistoa vastaajien iän perusteella ja pohdin, kuinka ikä, institutionaalisuus ja erilaiset arvotukset näkyvät aineistossa, ja mistä ne voisivat johtua Toisessa alaluvussa tuon sanallisten kuvailujen rinnalle henkilöiden tuottamat visuaaliset esitykset ja pohdin musiikin hahmottamista sosiaalisesti rakentuneiden konventioiden kautta. Kolmannen alaluvun näkökulma aineistoon on se, että vastaajien tuottamat sanat sekä kuvat ovat kommunikaatiota subjektin (itseys) ja musiikin (toiseus) välillä. Analyysiluvun neljännessä ja viimeisessä alaluvussa keskityn siihen, kuinka aineistoni havainnollistaa musiikin soivan materian ja ruumiillisen kokemuksen välistä yhteyttä. Tutkin multimodaalista aineistoa moniaistisuuden näkökulmasta, eli pyrin selvittämään, mikä aineiston piirroksissa ja sanavalinnoissa kertoo eri aistien sekoittumisesta ja aistimuksia kuvaavien ilmaisujen yhdistelystä.

4.1. Arvottaminen, ikä ja institutionaalisuus

Jo pintapuolinen perehtyminen keräämääni aineistoon osoittaa, että arkielämästä tuttu eronteko hyvän ja huonon välillä sekä asioiden arvottaminen mieluisiksi tai epämieluisiksi on myös luonteva tapa hahmottaa musiikkia. Se, että pitää tai ei pidä kuulemastaan musiikista, on tietysti yksilöllinen ja monimutkaisen ajatusprosessin tuottama mielipide enkä tässä tutkimuksessa pyrikään selvittämään, kumpi kuvailutehtävän kappaleista oli ryhmien mielestä parempi tai mikä tehtävään osallistuneille henkilöille soittamissani kappaleissa oli heidän mielestään hyvää tai huonoa. Keskityn analyysissäni siihen, millä eri tavoilla arvottaminen aineistossani näkyy ja minkälaisia arvottamisen muotoja kuvailutehtävään osallistuneet henkilöt vastauspapereissaan käyttivät. Minua kiinnostavat syyt arvottamisen takana. Esittelen

aluksi muutamia aineistosta löytämiäni arvottamisen muotoja, ja pohdin arvottamisen prosessia yleisesti. Tämän jälkeen tarkastelen, kuinka henkilön ikä vaikuttaa kahden eri aikakauden musiikkikappaleiden arvottamiseen. Koska kappaleet saivat osakseen varsin selkeitä arvoituksia sekä lasten että senioreiden ryhmissä, on luontevaa eritellä aineistoa henkilöiden iän perusteella ja miettiä sitä, miksi eri-ikäiset ihmiset suhtautuivat musiikkikappaleisiin aineiston osoittamalla tavalla. Syitä arvoitusten takana analysoin tässä alaluvussa pohtimalla instituutioiden roolia ihmisen maailmankuvan ja kulttuurirepertuaarin rakentajina. Institutionaalisuuden käsitteellä viittaa siihen, kuinka aineistonkeruutehtäväni tapauksessa esimerkiksi koulussa opitut musiikista puhumisen tavat näkyvät aineistossani.

Steven Feld (2005: 92) toteaa arvottamisen olevan ensimmäinen askel ihmisen ja musiikin välisen kommunikaatiomuurin murtamisessa (Feld, 2005: 92). Tästä syystä arvottamisnäkökulma on myös luonteva tapa aloittaa tämän tutkimuksen analyysiosio. Omakohtainen kokemukseni osoittaa, että minulle on esimerkiksi mahdotonta analysoida ja perustella sitä, miksi pidän sähkökitaran säröäänestä. Pitkällinenkään itsereflektio ei tuota muuta vastausta kuin, että minä vain yksinkertaisesti pidän siitä. Moni ulkopuolinen on onnistunut analysoimaan rakkauttani särökitarraan huomattavasti onnistuneemmin. Opiskelijakollegani ovat todenneet minulle, että kotona lapsuudessani soivat blueslevyt ja 1960- sekä 1970 -lukujen sähkökitaravetoinen rock-musiikki ovat tehneet särösaundista luonnollisen osan musiikinkuunteluhistoriaani ja kulttuurirepertuaariani. Kollegoiden mukaan myös ikäni (1990-luvulla vietetty varhaisnuoruus) on merkittävä tekijä siinä, miksi pidän esimerkiksi grunge-musiikkigenren suosimasta orgaanisesta bändisaundista enemmän kuin 2000-luvun valtavirtamusiikissa yleistyneestä synteettisestä äänimaisemasta. Myös instituutioihin sidonnaiset konventiot näkyvät siinä tavassa, jolla puhun musiikista ja havainnollistan kuulemaani. Jo ala-asteella omaksuin sen, kuinka 1800-luvun taidemusiikki liitetään korkeampiin yhteiskuntaluokkiin ja esimerkiksi ylevinä pitämiini jousisoittimiin, ja kuinka rock-musiikki liitetään rahvaanomaiseen työväenluokkaan ja sähkökitaraan. Myös tutkimassani aineistossa ilmenee samankaltaista vastakkainasettelua, vaikkei yhteiskuntaluokkajakoa sinällään voi aineistosta todentaa. Joitain rippeitä korkeammasta yhteiskuntaluokasta (Debussin kappaleeseen liitettävä kuvasto) on aineistosta silti löydettävissä, mikäli tulkitsee aineistoa luokkajakoa korostavasta arvottamisnäkökulmasta. Peruskoulun

musiikkikasvatuksessa oli luontevaa oppia samaistamaan levynkansia katsomalla esimerkiksi Vivaldin vuodenaikoja kullekin vuodenajalle tyypilliseen säätilaan tai maisemaan, kun taas kotona nähdyt populaarimusiikkivideot (joiden kulta-aikaa 1990-luku oli) kuvittivat rock-kappaleet tiiliseinillä, autoilla, naisilla ja kerrostalojen katolla soittavalla resuisella bändillä. Iän lisäksi edellä mainitut instituutiot, kuten koulu tai media ovat vahvoja arvottamisen ja mielikuvien säätelijöitä. Totesin aiemmin, etten itse pysty erittelemään, miksi arvotan musiikkia vaikkapa hyvään ja huonoon saundiin, mutta opiskelijakollegoiden huomiot iästäni ja instituutioiden säätelevästä vaikutuksesta auttoivat minua löytämään vastaavia arvottamisen syitä keräämästäni aineistosta. Henkilökohtaista arvottamisen prosessia on vaikea analysoida, mutta kuvailutehtävään osallistuneiden henkilöiden mielipiteiden ja niitä muokkaavien syiden erittely aineistoni perusteella oli jo helpompaa, koska pääsin tutkimaan aineistoani ikään kuin ulkopuolelta katsoen.

Mikäli ihmistä pyydetään kuvailemaan musiikkia, aloittaa tämä prosessin usein seuraavilla fraaseilla: ”tämä on vähän kuin...”, ”muistuttaa minua hiukan...”, ”en osaa oikeastaan sanoa, mutta...” tai ”jotenkin tulee mieleen...”. Tämän kaltaisia puolustelevia ja kierteleviä fraaseja on olemassa paljon ja niiden avulla me ikään kuin ostamme itsellemme tulkinnallista aikaa, jonka jälkeen yritämme pakottaa tietoisuuden musiikista sanoiksi. Kommunikaatiomuuri tarkoittaa sitä, ettemme pysty ilmaisemaan sanoin sitä, minkä musiikki ilmaisee ilman sanoja, mutta muuri murtuu, kun kiertelyaloitusten jälkeen päästään arvioimaan kuultua musiikkia. Epämääräiset fraasit saavat jatkoa esimerkiksi seuraavan kaltaisista ilmauksista: ”tämä ei ole yhtä hyvää kuin...”, ”pidän siitä, että tässä on...”, jolloin pakotamme itsemme sanomaan edes jotain näennäisen konkreettista suhteestamme kappaleeseen. (Feld, 2005: 92-93).

Kuten Feldin artikkelista käy ilmi, on musiikin merkityksellistäminen ja soivan kappaleen kanssa kommunikointi usein vaikeaa, mutta arvottaminen antaa hankalaan tehtävään työkalun, jonka avulla pääsemme aina alkuun. Koen olevani oikeutettu sanomaan jotain musiikkia hyväksi ja toista huonoksi. Koen luontevaksi ilmoittaa pyydetessä (tai joskus pyytämättäkin), että jokin musiikki kuulostaa samalta tai erilaiselta kuin jokin toinen. Vertailu ja arvottaminen ovat siis abstraktin kokemuksen sanallistamista helpottava lähtökohta. On siis helppoa sanoa ilman analyysyjä ja täysin subjektiivisesti pitääkö kuullusta kappaleesta vai eikö pidä. Jos minulta arvottamisen

jälkeen kysytään jatkokysymyksenä, miksi pidin tai en pitänyt kappaleesta, olen jälleen vaikeuksissa.

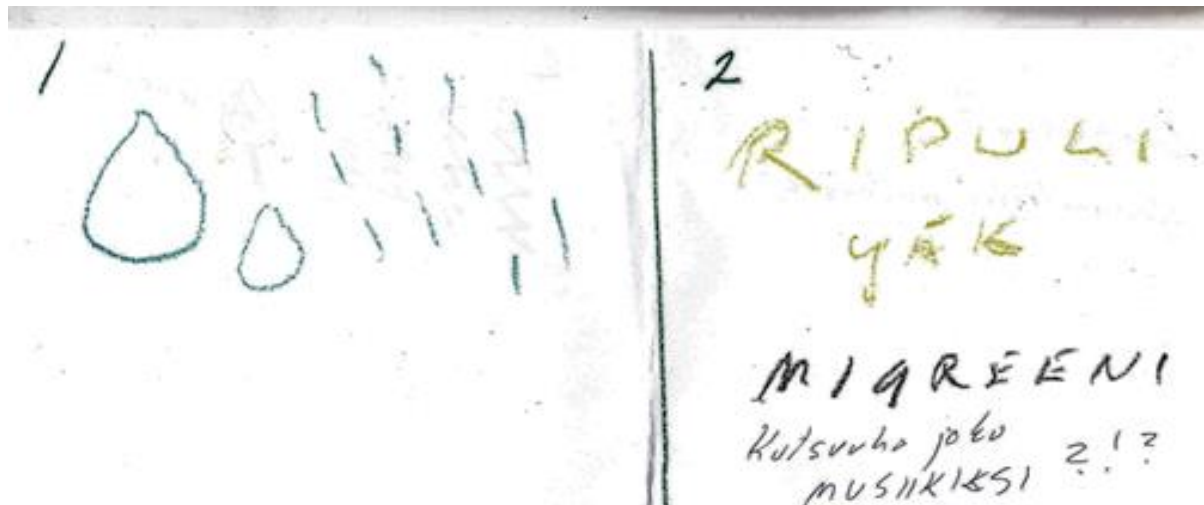
Philip Tagg kirjoittaa, että musiikin kuuntelu on samaan aikaan sekä julkinen että yksityinen kokemus (Tagg, 2013: 238). Tällä Tagg tarkoittaa sitä, kuinka musiikkia kuunnellessani peilaan kuulemaani itseeni subjektina, mutta samalla haen merkityksiä aktiivisesti myös itseni ulkopuolelta esimerkiksi tilan, paikan, toiminnan, esittäjän tai mahdollisen kuunteluseuran, kulttuurin tai keskustelun kautta. Tagg toteaa, että kuulija hakee musiikin sosiaalista merkitystä soivan aineksen ja ympäröivän todellisuuden välillä yhtäaikaisesti niin intersubjektiivisesti kuin interobjektiivisesti. (Tagg 2013: 238.)

Yksityisen ja julkisen kokemuksen samanaikaisuus on mielestäni syy siihen, että oma mielipide musiikista saattaa olla hankalaa ilmaista ja vielä hankalampaa perustella. Feld (2005) ja Tagg (2013) kuvaavat onnistuneesti sitä myllerrystä, mikä ihmisen ajatusprosessia hallitsee, kun tätä pyydetään kuvailemaan musiikkia. Arvottaminen on siis helppo tapa päästä prosessissa alkuun, mutta syitä arvotusten taustalla on vaikea eritellä.

Aineiston nopea jaottelemisen arvottamisen perusteella osoittaa, että lasten ryhmä käyttää kuunneltujen kappaleiden jakamista hyvään ja huonoon senioriryhmää vähemmän. Lasten ryhmässä vain kolme vastaajaa kuudestatoista oli kirjannut paperiinsa selkeästi arvottavia termejä, kuten ”huono”, ”hyvä”, tai ”paras”. Aikuisten ryhmässä sen sijaan vastaavia termejä löytyi kahdeksasta paperista, eli tasan puolet jakoi kuulemansa hyvään tai huonoon. Toinen kiinnostava huomio on se, että lasten ryhmässä kaksi kolmesta arvottajasta piti Man With No Namen kappaletta hyvänä ja Debussyn kappaletta huonona ja yksi näki asian päinvastoin, kun taas senioriryhmässä kaikki kahdeksan hyvä/huono -jakoon turvautunutta nimesi Man With No Namen kappaleen huonoksi ja Debussyn hyväksi. Laskin tähän tilastoon vain selkeät arvottamiset joko hyvään tai huonoon musiikkiin enkä ottanut mukaan papereita, joissa kappaleita kuvattiin esimerkiksi tylsäksi, kauniiksi tai häiritseväksi. Se, miksi hyvä/huono -jakoa esiintyi lasten ryhmässä huomattavasti senioreiden ryhmää vähemmän, on osittain selitettävissä juuri iän ja instituutioiden kautta. Feld (2005: 87-88) esittelee artikkelissaan esimerkkejä amerikkalaisten suhtautumisesta

oman kansallislaulunsa ”The Star-Spangled Banner” eri versioihin (traditionaalinen versio, pilailuversio tai Jimi Hendrixin sähkökitaraversio) ja toteaa, että kuullun kappaleen jako hyvään, huonoon, hauskaan, mauttomaan tai loukkaavaan tapahtuu yksilöittäin vaihtelevista syistä, mutta aina se kuitenkin tapahtuu (Feld 2005: 88). Omassa aineistossani on selkeästi havaittavissa, kuinka senioriryhmä arvottaa 1900-luvun alun taidemusiikin hyväksi ja kauniiksi tuomien 2000-luvun konemusiikin huonoksi. Selkeimpiä syitä tämän arvottamisen takana ovat ryhmien ikä ja institutionaalisuus. Senioriryhmälle tuttu yhteiskunnan luokkajako näkyy musiikkikappaleiden luokkajakona (Debussy korkeakulttuuria, Man With No Name matalaa ja populaaria) ja klassinen sävellys saa senioriryhmän tuottamassa aineistossa usein osakseen institutionaalisesti opittuja tutuksi koettuja kuvauksia (”hienoa taidetta”), kun taas 2000-luvun konemusiikkia nimitetään vieraaksi, oudoksi tai huonoksi (”kutsuuko joku musiikiksi?”), koska heidän kouluaikaanaan dubstep-saundia ei vielä ollut missään kuultavissa eikä senioriryhmältä siksi löydy siihen koulussa opettuja kuvailu- tai suhtautumistapoja toisin kuin lasten ryhmässä.

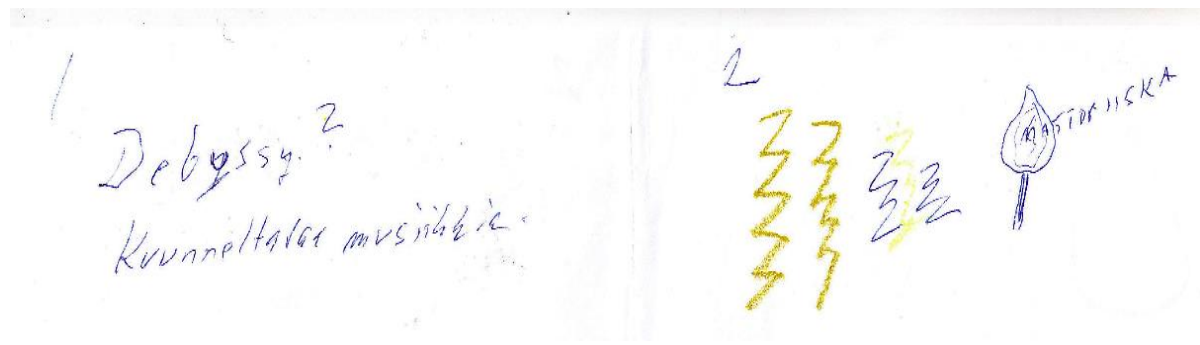
Kuva 1



Kuvassa 1 on erään senioriryhmäläisen vastauspaperin ensimmäistä kuuntelukierrosta kuvaava puolisko. Ensimmäisellä kerralla ohjeistuksena oli siis piirtää ja kuvittaa kuulemansa kappaleet ja vasta ennen toista kuuntelukertaa mainitsin sanojen käyttämisen ohjeistuksessani. Paperi ei ole siis antamani ohjeistuksen mukainen, mutta se osoittaa selkeästi, kuinka Debussyn kappaletta kuunnellessa kommunikaatio musiikin kanssa tuotti paperille sinertäviä sadepisaraa muistuttavia muotoja, mutta

Man With No Namen kappaleen soidessa vastaaja turvautuu ohjeistuksen vastaisesti sanoihin havainnollistaakseen musiikin herättämiä tunteita, mielikuvia ja kysymyksiä. Osuvalla värillä kirjattu sana ”ripuli” ja sen alla oleva ”yäk”-ilmaus kuvaavat inhoa soivaa musiikkikappaletta kohtaan. Mustalla liidulla kirjattu ”migreeni” alleviivaa mielipidettä ja lopulta henkilö muotoilee paperille vielä kysymyksen siitä, kutsuuko joku tätä musiikiksi? Alla on saman paperin kääntöpuoli, jossa ohjeistin vastaajaa tekemään asiat päinvastoin kuin ensimmäisellä kerralla. Debussy saa tässä esimerkissä osakseen koko ryhmän ainoan esittäjä tunnustuksen ja kuunneltavaa musiikkia -myönnytyksen, Man With No Namen ollessa kuvallisena esityksenä viisi teräväkulmaista pystykuviota ja mattopiiska.

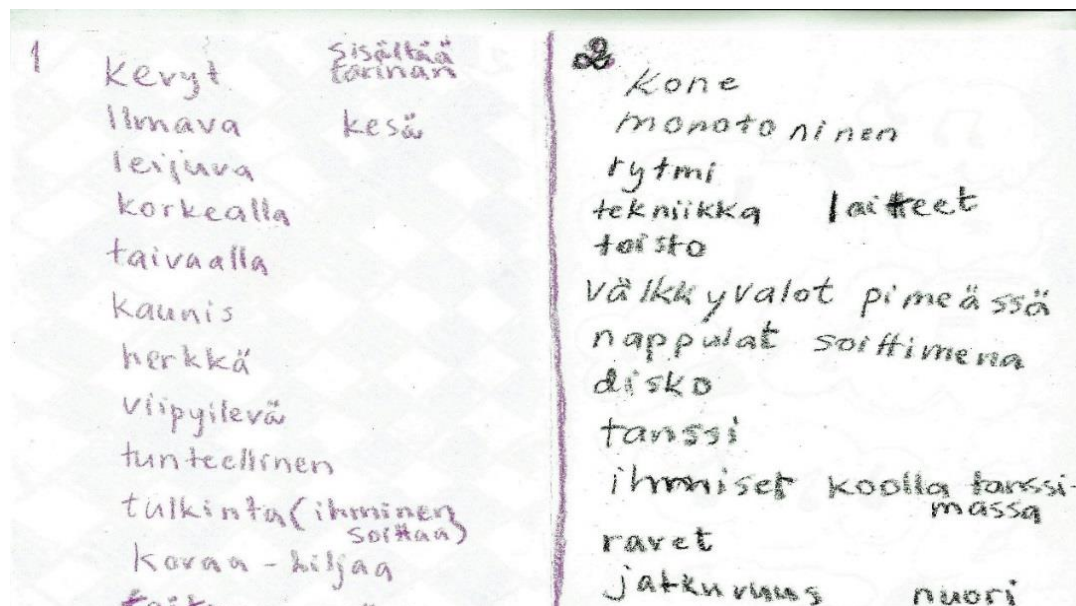
Kuva 2



Kuvat 1-2 osoittavat ainakin sen, että musiikki herättää kuulijassa vahvoja tunteita sekä voimakkaita arvottamisen prosessiin perustuvia reaktioita. En laskenut paperia edellä esittelemääni selkeään hyvä/huono -jakoon perustuvien arvottamispaperioiden joukkoon, mutta otin sen esille kuvakaappausten kera siitä syystä, että siitä käyvät hyvin ilmi niin Feldin (2005) kuvailema kommunikaatiokamppailu ihmisen ja musiikin välillä kuin Taggin (2013) havainto siitä, että musiikin kuuntelu on samanaikaisesti sekä julkinen että yksityinen kokemus, jossa ihminen hakee yksityisille tunteuksilleen vahvistusta ympäristöstään. Oheisessa vastauspaperissa toistuva ohjeistuksesta poikkeaminen, omien vapauksien ottaminen ja ”yäk”-termin käyttäminen ovat tulkintani mukaan esimerkkejä musiikin kanssa kommunikoinnin hankaluudesta ja kommunikaatiomuurin murtamisesta arvottamiseen (halveksunta) ja instituutiosidonnaisiin konventioihin (Debussyn esittäminen sateena) turvautuen. ”Kutsuuko joku musiikiksi?” -kysymyksen esittäminen taas on hyvä esimerkki Taggin väitteestä, jonka mukaan ihminen hakee yksityiselle

arvottamiselle vahvistusta ja hyväksyntää ympäriltään (Tagg, 2013: 238). Kuvan 1 tapauksessa kyseessä on lähinnä retorinen tehokeino eikä varsinaista vastausta odottava kysymys.

Kuva 3



Kuvassa 3 on senioriryhmään kuuluneen henkilön toisella kuuntelukerralla (sanallinen kuvailu) toteutettu paperinpuolisko. Paperi on monimuotoinen yhdistelmä teorialuvussa esiteltyjä havainnollistamisen tapoja. Henkilö on käyttänyt äänimetaforia, kuten ”kovaa” tai ”hiljaa” sekä affektiin perustuvia tulkintoja, kuten vaikkapa Debussyn kokeminen ”korkealla” ja ”taivaalla” tai trance-kappaleen kuvaaminen ilmauksella ”välkkyvalot pimeässä”. Henkilö on myös tehnyt eroja kappaleisiin kulttuuristen konventioiden avulla jaottelemalla kappaleita luonnosta johdettujen kuvauksien (”kesä”) avulla sekä vertauksilla rakennettuun todellisuuteen (”disko”, ”ravet”, ”tekniikka” ja ”laitteet”). Iän, instituutioiden ja arvottamisen näkökulmasta eriteltynä vastauspaperista käy ilmi monia kommunikaatiokeinoja. Kuvan alalaidasta näemme, kuinka senioriryhmän vastaaja liittyy Man With No Namen trance-musiikin tiettyyn ikäryhmään sanalla ”nuori”. Ikää ilmaisevan luokittelukeinon tueksi hän ottaa instituutioiden avulla opittuja musiikista puhumisen tapoja. Tällaisia ovat esimerkiksi Debussyn pianokappaleen luokittelu tulkinnaksi, jossa ihminen soittaa tai eroa tekevänä kääntöpuolena tälle trance-musiikin kuvaaminen ilmaisuilla ”kone” ja ”nappulat soittimena”. Nämä tulkinnat ovat todennäköisiä ja mahdollisia, koska esimerkiksi koulun musiikintunnit tai

televisio-ohjelmat ovat opettaneet (ja vuosikymmenestä toiseen vahvistaneet) meille keskeisiä eroavuuksia vaikkapa orgaanisen pianomusiikin ja musiikinteko-ohjelmalla luodun synteettisen musiikin välillä. Tästä syystä tämä instituutioiden kautta opittu hahmottamisen tapa on ihmiselle kätevä työkalu myös tehtävässä, jossa musiikkia pitää kuvailla sanoin tai kuvin.

Feld (2005: 94) toteaa arvottamisen olevan aina vertailua ja erontekoa. Keinoja tähän prosessiin opitaan esimerkiksi sen kautta, kuinka eri instituutiot esittävät musiikkia. Media opettaa meille tapoja puhua musiikista radiossa, lehdissä, television levyraadeissa ja internetin mielipidefoorumeilla. Media on vahvasti representaatioita käyttävä instituutio, jonka viestintävälineissä pyritään tehokkaisiin ja ymmärrettäviin esityksiin esimerkiksi luokittelujen, yleistämisen, kärjistyksen ja stereotyyppien avulla. Vastaanotamme arjessamme edellä mainituilla tehokeinoilla pelaavia mediarepresentaatioita päivittäin. Onkin luontevaa ajatella, että pyydettyä havainnollistamaan Debussyn *Clair de lune* -kappaletta vaikkapa videokuvana, päätyisin kuvaamaan todennäköisemmin pianoa soittavaa ihmistä tai taivasta pilvineen kuin vaikkapa ihmisjoukkoa tanssimassa diskossa. Kuvassa 3 näkyy monia tämän kaltaisia ilmaisuja, joilla henkilö vahvistaa jonkin instituution (edellisessä esimerkissä vaikkapa median) opettamaa havainnollistamistapaa.

Arvottamisen prosessissa käytettäviin instituutiosidonnaisiin konventioihin lukeutuvat myös musiikillisten ominaisuuksien tunnistaminen ja nimeäminen. Molemmat tutkielmani kuvailutehtävässä soitettut kappaleet sisältävät lukemattomia museemeja, jotka kommunikoivat kuulijan kanssa läpi kappaleen, ja vielä sen päättymisen jälkeenkin. Tagg (2013: 238) toteaa musiikkikappaleen olevan viesti, jonka vastaanottaja on sen tulkitsija. Tulkinta riippuu vastaanottajan (kuulijan) taustasta, kulttuurista, arvoista, historiasta ja monesta muusta osatekijästä (Tagg, 2013: 238). Nämä nimeämistä ohjaavat osatekijät yhdistyvät esimerkiksi koulussa, jonka musiikkiopetus ja yleissivistykseen pyrkivät oppisisällöt ovat klassinen esimerkki instituutiosidonnaisista konventioista, joita ihminen hyödyntää kuvaillessaan musiikkia. Kuvan 3 oikeassa sarakkeessa näkyvät ilmaisut, kuten ”monotoninen” tai ”toisto” ovat selkeästi opittuja termejä, joiden avulla henkilö nimeää musiikin piirteitä. Vasemmassa sarakkeessa listatut ilmaukset ”kaunis”, ”herkkä”, ”viipyilevä” ja ”tunteellinen” taas ovat hyviä esimerkkejä niistä konventioista, joilla 1800-luvun taidemusiikkia esimerkiksi median ja koululaitoksen instituutioissa kuvaillaan. Kuvan

3 tuottanut henkilö erittelee pianokappaletta myös toteamalla, että se ”sisältää tarinan”. Tämä runollinen ilmaus on vain yksi satunnainen tapa nimetä ja havainnollistaa kuulemaansa, mutta siinä on silti vahva instituutiosidonnainen lataus. Kummankaan instrumentaalikappaleen siniaalloista koostuva ääniaaltomassa ei sinällään sisällä tarinaa, mutta institutionaalisesti opitussa tavassa puhua musiikista on täysin luontevaa todeta kappaleen sisältävän tarinan.

Valitsin arvottamisen yhdeksi neljästä aineistoanalyysini näkökulmasta, koska sitä esiintyi aineistossani paljon ja arvottamisen tapoja oli helppo löytää. Ryhmien ikärakenteen ja kuvailutehtävän koululuokkaolosuhteiden vuoksi ikä- ja instituutiosidonnaiset musiikista puhumisen tavat valikoituivat tämän näkökulman keskeisimmiksi analyysin kohteiksi. Kuvailutehtävä ja aineisto osoittivat, ettei ohjeistuksessa pyytämäni kaltainen kommunikaatio musiikin kanssa ole ihmiselle helppoa, mutta arvottaminen sekä jaottelemine mieluisan ja epämieluisan välillä auttaa meidät tässä prosessissa alkuun.

4.2. Kulttuuriset konventiot merkitysten antajina

Länsimaisen kulttuurin ihmiset jakavat tietyiltä osin samat kulttuuriset konventiot puhuessaan musiikista. Musiikintutkija Richard Middleton (2000: 87) toteaa *Repercussions*-lehdessä vuonna 2000 julkaistussa artikkelissaan ”*Who May Speak?*”, että on olemassa tiettyjä puhetapoja esimerkiksi tehtäessä eroa korkean ja matalan kulttuurin välille puhumalla vaikkapa taiteesta tai populaarista (Middleton 2000: 87). Edellisessä luvussa osoitin, että tämän kaltainen jako löytyi myös omasta aineistostani, mutta nyt onkin aika miettiä, mitä musiikista voidaan sanoa, ja millä kommunikatiivisilla keinoilla omaa tulkintaansa kuullusta äänestä voi havainnollistaa toiselle ihmiselle. Tähän kysymykseen vastaan kulttuuristen konventioiden käsitteellä. Kulttuurisilla konventioilla tarkoitan tässä tutkimuksessa sellaisia sopimuksia ja mielle yhtymiä tai yleisiä havainnollistamisen tapoja ja näkemyksiä, joita samankaltaisen kulttuurirepertuaarin omaavat henkilöt käyttävät ilmaistessaan mielikuviaan musiikista. Tämä ilmaisu tapahtuu aineistossani aina joko sanoja käyttämällä tai jonkinlaista visuaalista esitystä piirtämällä. Kulttuuriset konventiot

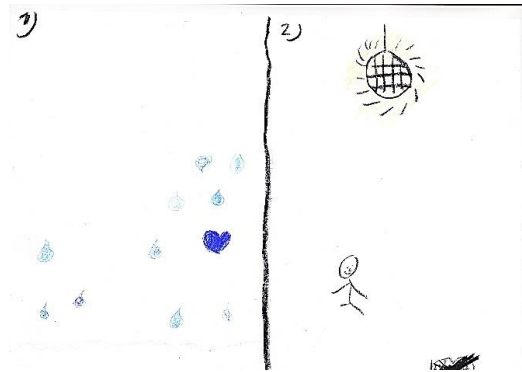
ovat tutkimuksessani siis kuvailutehtävään osallistuneiden henkilöiden käyttämiä sosiaalisesti rakentuneita kulttuurisia jäsenyyksiä.

Pertti Alasuutari (2011: 118) ei näe kulttuurin koostuvan tietyistä objektiivisista rakenteista tai binaarisista oppositioista, joita esimerkiksi musiikki heijastaa siten, että niiden löytäminen musiikista olisi helppoa. Oletus kulttuurin olennaisista ja alkuperäisistä rakennusaineista on Alasuutarin (2011: 118) mukaan kovin metafyyminen ja spekulatiivinen. Strukturalistisen ehdottomuuden sijasta Alasuutari (2011: 118) antaa tutkijalle luvan käyttää kulttuurista esiymmärrystään löytääkseen tutkittavasta kohteesta olennaiset erottelun ulottuvuudet (Alasuutari 2011: 118). Tämä kulttuurinen esiymmärrys näkyy aineistoanalyysissäni intuitiivisena yhdistelyinä. Aineistossani esiintyviä kulttuurisia konventioita analysoidessa on siis tärkeää kertoa, mitä haen ja miten. Haen aineistostani kulttuurisia jäsenyyksiä, kuten musiikin aiheuttamia mielikuvia luonnosta, ilmastosta tai ihmisen rakentamasta todellisuudesta. Näitä jäsenyyksiä kutsun kulttuurisiksi konventioiksi, joiden ilmenemismuotoja haen omasta aineistostani edellä mainitun intuitiivisen yhdistelyn sekä oman kulttuurisen esiymmärrykseni avulla.

Intuitiivisella yhdistelyllä tarkoitan sitä, että hyväksyn itseni osana teettämäni kuvailutehtävää ja keräämäni aineistoa, mutta pyrin löytämään aineistosta tuloksia siitä, minkälaisia havainnollistamisen, erottelun, selittämisen ja artikulaation ulottuvuuksia aineistoni tuottaneet henkilöt ovat käyttäneet tuodessaan abstraktia kuuntelukokemustaan osaksi havaittavaa todellisuutta sanojen tai piirrosten avulla. Alasuutarin (2011: 118) mukaan kulttuuristen jäsenyyksien tutkiminen on näkökulma aineistoon, ei valmis tutkimusmetodi. Kulttuuriset jäsenyykset ovat kuitenkin hyvä näkökulma aineistoni analyysin avuksi, sillä niiden kautta pystyn luokittelemaan muutamia selkeitä ja aineistossani usein toistuvia tapoja havainnollistaa musiikkia. Alasuutari (2011: 121) korostaa, että kulttuurisia jäsenyyksiä tutkittaessa tutkitaan sitä, miten ihmiset – tai tekstit – itse asioita jäsentävät. Analyysini tarkoitus ei siis ole väittää, että Claude Debussin *Clair de lune* (kuva 4, ensimmäinen piirros vasemmalla) olisi yleisesti tai edes vastaajien mielikuvissa rinnastettavissa sateeseen ja siniseen väriin tai että Man With No Name -yhtyeen *Silicon Trip* (kuva 4, toinen piirros oikealla) tulisi paperille diskopalloina tai tanssivana ihmisenä. Kyseiset kuullun kuvitukset tai sanoitukset ovat ainoastaan siinä hetkessä kullekin henkilölle

jostain syystä mieleen tulleita merkitysrakenteita. Nämä merkitysrakenteet, niiden nimeäminen, luokittelu ja yhdisteleminen ovat kuitenkin hyvä keino jatkaa tätä analyysiä.

Kuva 4



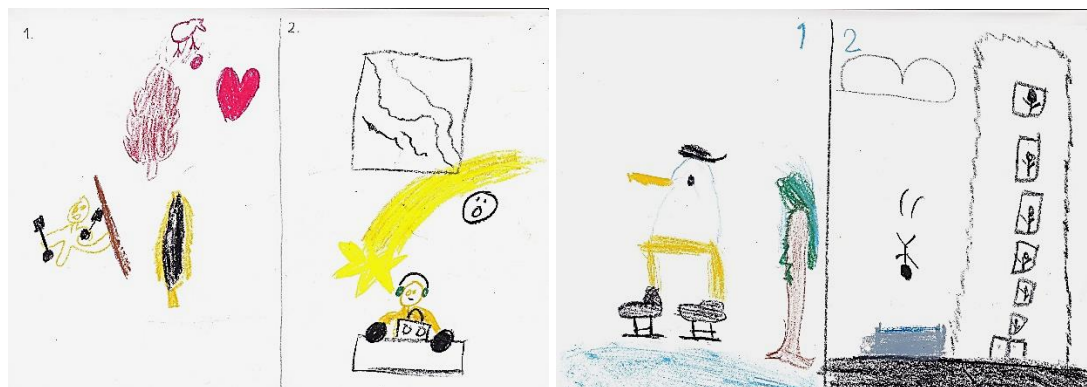
Kuva 5



Kuvassa 5 on vierekkäin kahden lasten ryhmäläisen paperit. Nostin ne esille esimerkkinä molempien ryhmien yleisimmästä kulttuurisesta konventiosta, eli jäsenyyksestä, jossa luonto, ilmasto ja säätila ovat henkilön valinta pyydettyä visuaalista esitystä kummastakin musiikkikappaleesta. Lasten ryhmän 16 paperin joukossa oli viisi paperia, joissa molemmat kappaleet on kuvattu sään avulla. Näistä kolmessa säätilat on eroteltavissa toisistaan siten, että vasemmalla (Debussyn kappale) on aurinkoinen tai poutaisen seesteinen sää, kun taas oikealla (Man With No Name:n kappale) on myrskyisää, salamoivaa tai sateista. Kahdessa paperissa asetelma oli jotakuinkin päinvastoin, sillä niissä vasemmalle oli piirretty sadetta ja putoavia syksyn kellastamia lehtiä ja oikealle auringonpaistetta. Kolmessa paperissa säätilapiirrosta oli käytetty vain toisen kappaleen kuvailemiseen. Näissä kaikissa

kolmessa puolittain sään avulla havainnollistetussa paperissa sääpiirros löytyi vasemmalta puolelta, eli säätilaa oli piirretty Debussyn kappaleen aikana. Näiden paperien oikealla puolella oli vaihtelevaa ihmisen rakentamaa todellisuutta esittävää kuvastoa, kuten autoja, aurinkolaseja, diskopalloja, radioita, teitä tai taloja. Lasten ryhmästä kuitenkin puolet valitsi sään vähintään toisen kappaleen kuvaajaksi. Aikuisten ryhmässä säätilaa esittäviä kuvia oli vain kahdessa paperissa viidestätoista. Näissä kahdessa paperissa esiintyneet säätilat olivat molemmat sadetta kuvaavia piirroksia. En väitä aineistoni perusteella, että henkilöt liittivät soittamani musiikkikappaleet juuri luontoon. Sen sijaan väitän, että luontokuvan tai säätilan piirtäminen on yksi kulttuurinen konventio, johon ihminen voi tukeutua joutuessaan havainnollistamaan kuulemaansa musiikkia piirtämällä. Toisaalta lapset piirtävät usein juuri maisemia.

Kuva 6



Kuvassa 6 on rinnakkain kaksi lasten ryhmästä lähinnä selkeän skannausjäljen perusteella valitsemaani paperia, joissa musiikkikappaleen kuvallinen esitys on jonkinlaista ihmisen toimintaa havainnollistava piirros. Lasten ryhmässä kaikkiaan 11 paperia piti sisällään piirroksen ihmisen toiminnasta. Suurimmaksi osaksi abstrakteja kuvioita piirtäneillä aikuisilla vastaava luku oli vain kaksi. Ihmisten toimintaa kuvaavat piirrokset ovat tulkintani mukaan lähes kaikissa tapauksissa liikettä havainnollistavia. Luistelua, kerrostalosta putoamista, DJ-toimintaa, tanssimista tai juoksemista esittävistä piirroksista koostuva ihmisen toimintaa havainnollistava paperijoukko ei edelleenkään kerro mitään kuvailutehtävään osallistuneista henkilöistä tai itse musiikkikappaleista, mutta siitä käy ilmi, että koskemattoman luonnon piirtämisen lisäksi ihmisen rakentaman todellisuuden ja ihmisen toiminnan

visuaalinen esittäminen on toinen selkeä kulttuurinen konventio, jolla ihmiset kuvaavat kuulemaansa musiikkia.

Auringon, sadepisaran tai syksyisen maiseman piirtäminen on sosiaalisesti rakentunut kulttuurinen konventio, koska se on jotain yhteisesti sovittua ja usean ihmisen kesken jaettua kokemusmaailmaa, jota piirtämällä ihminen voi havainnollistaa itselle ja toisille omaa mielikuvaansa kappaleesta. Musiikintutkija Juha Torvinen kirjoittaa Suomen etnomusikologisen seuran vuoden 2012 vuosikirjassa julkaistussa artikkelissaan *Johdatus etnomusikologiaan: musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella*, musiikilla ja luonnolla olevan keskenään pitkä toisiinsa kietoutunut historia. Torvisen (2012: 11) mukaan luonto on vanhimpia musiikin aiheita ja musiikin tutkimuksessa luonto/musiikki-suhteiden löytämisellä on yhtä pitkä historia kuin musiikkia koskevilla kirjallisilla luonnehdinnoilla ylipäätään (Torvinen 2012: 11).

Steven Feldin (2005: 81) mukaan kuuntelukokemukseen kuuluu aina monia ihmisen ympäristössä ja kulttuurissa tapahtuvia asioita, jotka kussakin ajassa ja paikassa (eli kuuntelutilanteessa) muovautuvat tulkinnallisiksi liikkeiksi ja havainnollistamisen rutiineiksi, joiden avulla ihminen selviää tilanteesta, jossa häntä pyydetään tulkitsemaan ja selittämään (interpret) kuulemaansa. (Feld, 2005: 81). Ymmärrän tämän seikan siten, että kulttuurinen konventio on ikään kuin jotain helppoa, yleismaailmallista ja ihmisten kesken hyväksyttyä, jonka avulla ihmisen on luontevaa edetä esimerkiksi aineiston keruussani käyttämässäni kuvailutehtävässä.

On siis täysin hyväksyttävää ja jossain määrin (ainakin osittain saman kulttuurirepertuaarin jakavien ihmisten kesken) yleisesti ymmärrettävää kuvittaa Debussin kappaletta jollakin luontoon liittyvällä asialla, kuten vaikkapa auringolla, sadepisaralla tai syksyisellä puulla (kuva 7). Yhtä lailla helppo ja kuvailutehtävätilanteen piinasta päästävä kulttuurinen konventio on ihmisen toiminnan piirtäminen. Diskopallon alla tanssivat ihmiset tai heidän vieressään pauhaava radio ovat luonnon ja säätilan kaltaisia yleisesti jaettavissa olevia kulttuurisia konventioita (kuva 7).

Kuva 7



Oman tutkimukseni kannalta erittelemäni kulttuuriset konventiot ovat ennen kaikkea oma erottelujärjestelmäni, jonka avulla yritän päästä analyysissäni liikkeelle. Tällaiset tyypittelyt (Alasuutari, 2011: 120) ovat tutkijan omaan kulttuuriymmärrykseen pohjautuvia luokittelutyökaluja. Tyypittelyssä pyritään siihen, että tyypit enemmänkin nousisivat aineistosta kuin että tutkija pakottaisi tapaukset tiettyyn lokerikkoon. On silti muistettava, että kyse on tutkijan luomasta typologiasta. Luokittelukriteerien tulisi tietysti olla mahdollisimman yksiselitteisiä, niin että kuka tahansa samoja kriteerejä käyttävä päätyisi samaan tulokseen. (Alasuutari, 2011: 120).

Kuvan 7 visuaalisia esityksiä tyypitellessä on selvää, että luokittelukriteeri on yksiselitteinen. Vasen piirros esittää luontoa, puuta ja kenties syksyä, kun taas oikean puoleinen piirros esittää radiota ja kenties tanssivaa ihmistä. Edellä mainitut nimeämiset ovat kuitenkin vain omaa tulkintaani aineistosta. Oikean puoleisen kuvan tulkitseminen diskopallon alla radion pauhussa tanssivaksi ihmiseksi on siis vain oma tyypitykseni aineistosta. En voi väittää, että kaikki tutkijat, joille kuva 7 näytetään, tyypittelisivät piirroksen samoilla kriteereillä. Alasuutari (2011: 120) korostaa, että kulttuurisia jäsennyksiä tutkittaessa kyse ei ole aineiston jakamisesta joillakin

kriteereillä eri luokkiin, vaan tarkoituksena on tutkia mitä erontekomahdollisuuksia tekstit (tässä tapauksessa musiikkikappaleet) sisältävät. Kulttuuriset konventiot ja niiden löytäminen aineistostani ei siis kerro, mihin eri luokkiin aineiston tai kuvailutehtävään osallistuneet henkilöt voisi jakaa, mutta ne antavat esimerkkejä siitä, millä tavoilla ihmiset tekevät eroja kahdelle kuuntelutilanteeseen valitsemalleni kappaleelle. Tässä luvussa analysoimani kulttuuriset konventiot ovat siis ihmisten käyttämiä erontekoja kahden kappaleen välille.

4.3. Kommunikaatio: musiikin herättämien tuntemuksien käsitteellistäminen

Löydän aineistostani lisää kulttuurisia konventioita, kun tarkastelen aineistoa sosiaalisena kanssakäymisenä ja kommunikaationa. Kommunikaatio on mahdollista käsitteiden avulla, ja nuo käsitteet ovat otsikoita, joita annamme musiikin meissä herättämille tuntemuksille, kun merkityksellistämme musiikkia. Kommunikaation käsitteellä tarkoitan tässä tutkimuksessa sitä, kuinka ihminen reagoi kuuntelemaansa kappaleeseen, ja miten hän tuota reaktiota käsitteellistää. Kuvailutehtävän ohjeistuksessa vaadin osanottajia reagoimaan soivaan kappaleeseen jollakin tavalla ja ilmaisemaan omia reaktioitaan paperille sanoin ja kuvin. Reagoinnin vaatimus, reaktion syntyminen ja reaktion havainnollistaminen paperille ovat mahdollisia, koska musiikki aiheuttaa ihmisessä tuntemuksia ja tunnetiloja.

Kognitiivisen psykologian näkökulmasta musiikin merkityksiä tutkiva Rita Aiello (1994: 10) toteaa musiikin herättävän vastaanottajassa tuntemuksia ja tunnetiloja siten, että ihminen kommunikoi esimerkiksi musiikin tempon, dynamiikan, instrumentaation, laulun, sanoituksen tai sounditekstuurin kanssa, peilaten näitä musiikillisiä ominaisuuksia omiin tunne-elämänsä elementteihin, kuten eri mielialoihin tai assosiaatioihin (Aiello, 1994: 10).

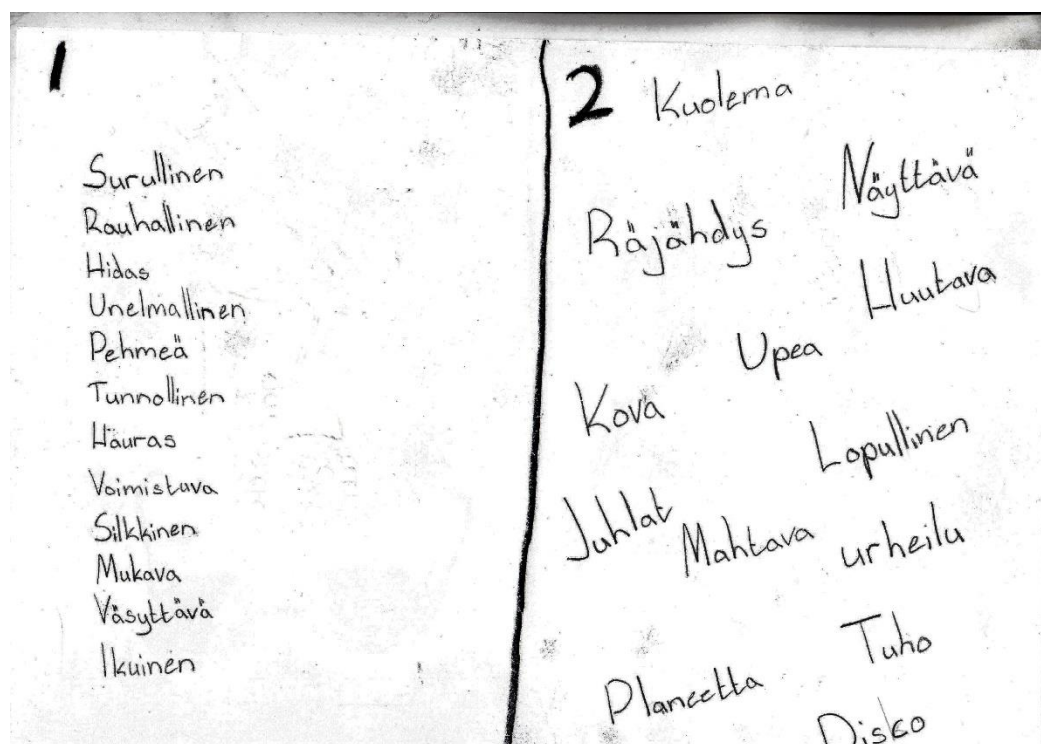
Aiellon (1994: 10-11) mukaan musiikin kanssa kommunikointi omia mielialoja soivaan kappaleeseen peilaten on ihmisen tapa jäsentää ja antaa merkityksiä kuulemalleen kappaleelle, ja se tulee erottaa siitä monimutkaisesta psykologisesta prosessista, jonka mukaan ihmisen mielialat ja niiden muutokset missäkin hetkessä määrittyvät. (Aiello, 1994: 10-11). Tämä tarkoittaa siis sitä, että musiikkikappaleen

kuvaileminen tunnetilan avulla esimerkiksi surulliseksi ei indikoi siitä, että ihminen tulisi oikeasti surulliseksi kyseisen kappaleen kuullessaan tai että surullisuus johtuisi tuosta kappaleesta. Surullisuus on vain eräänlainen koodi ja nimittäjä, jolla ihminen voi havainnollistaa musiikkikappaleen piirteitä siten, että toimivaa kommunikaatiota syntyy. Toimivalla kommunikaatiolla tarkoitan sitä, että esimerkiksi Debussyn pianokappaleen kuvaaminen surulliseksi resonoi ihmisen oman mielikuvan kanssa ja on ymmärrettävä sosiaalisesti rakentunut konventio myös muiden ihmisten kanssa jaettuna. Tällöin sanan ”surullinen” kirjoittaminen paperille kuvailutehtävässä tarjoaa ihmiselle työkalun, jolla hän pyrkii vahvistamaan ja tukemaan subjektiivista mielikuvaansa musiikista kommunikoimalla itsensä ja kappaleen välillä sekä muiden samassa tilanteessa (kuvailutehtävä) olevien kanssa muista asiayhteyksistä tutuin (oman kulttuurinsa sisällä hyväksytyin) termein. Aiellon (1994:11) mukaan sillä kokeeko ihminen oikeasti jonkin kappaleen kuullessaan olevansa vaikkapa surullinen, väsynyt tai iloinen, ei juurikaan ole merkitystä, vaan tunnetilaa kuvaavien sanojen käyttäminen on vain tapa reagoida ja havainnollistaa omaa reaktiotaan siten, että kuvaus täyttää edellä kuvatut toimivan kommunikaation ehdot. Tuomas Eerola (2010: 188) sen sijaan jakaa musiikin ihmisessä aiheuttamat tuntemukset kahteen emotion tyyppiin, jotka ovat oivaltava ja tunnettu emotio. Sanan ”surullinen” kirjoittaminen kuvailutehtävässä johtuu siis joko siitä, että ihminen järkeilee kappaleen pyrkivän aiheuttamaan surun tunnetta (oivaltava emotio) tai kokee kappaleen kuullessaan oikeasti surullisuuden tunnetta (tunnettu emotio). Seuraavan sivun kuvassa 8 on löydettävissä monia Aiellon (1994) ja Eerolan (2010) kuvailemia emotion käsitteellistämisiä, kuten esimerkiksi sanan ”väsyttävä” käyttäminen. Aiellon (1994) mukaan kyse on kommunikaatiosta, Eerolan (2010) mukaan sana on valikoitunut vastauspaperille joko sen vuoksi, että Debussyn kappale on väsyttänyt kuulijaa tai tämä on tulkinnut sen ilmaisevan väsymystä.

Aiellon (1994) käsite äänimetafora tarkoittaa sitä, että kuvailemme musiikin soundia esimerkiksi teräväksi, pehmeäksi, vahvaksi, karheaksi tai siniseksi. Äänimetaforan ajatus perustuu siihen, että ääni pyritään selittämään jonkin toisen aistin koodilla ja yleisenä normina pidetyllä, aiempiin kokemuksiin perustuvalla tuntemuksella. Esimerkiksi kylmä tai karhea ovat kosketuksessa syntyviä aistimuksia, joiden avulla pyritään ilmaisemaan jostakin äänestä itselle syntynyt vaikutelma toiselle siten, että toinenkin sen tajuaisi samoin. (Aiello, 1994: 55-56). Äänimetafora on mielialaa

kuvaavan sanan tai piirroksen lisäksi keskeisiä kommunikaation mahdollistavia sosiaalisesti rakentuvia konventioita. Mielialasanojen ja äänimetaforan lisäksi musiikkia voi toki kuvailla monin muin keinoin, sillä soiva aines synnyttää Aiellon mukaan ihmismielessä assosiaatioita joka hetki. Suurin osa noista assosiaatioista jää kuitenkin abstraktin tasolle eikä ikinä järjesty mihinkään kommunikaation mahdollistavaan muotoon (Aiello, 1994: 13).

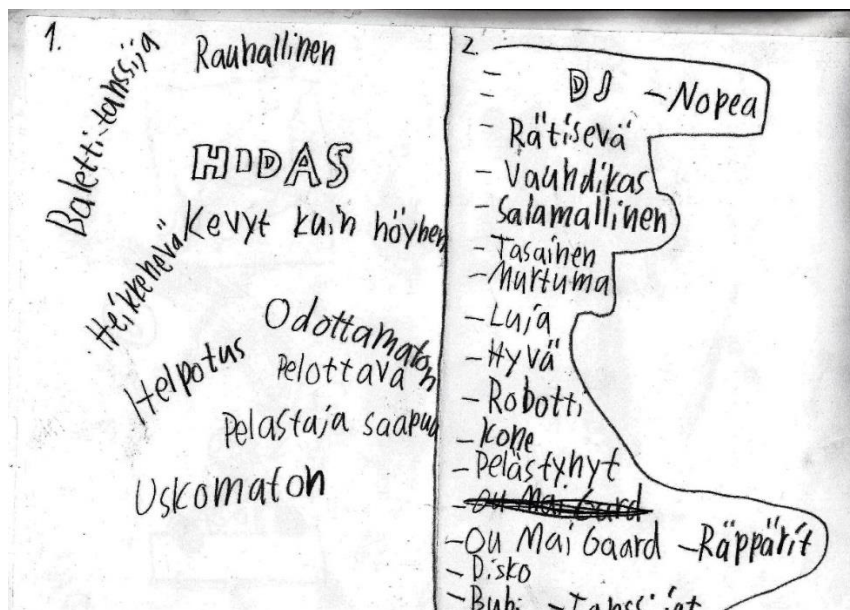
Kuva 8



Kuvassa 8 on satunnaisesti valittu lasten ryhmään kuuluneen henkilön paperinpuolisko, jolta löytyy tehtävänannon mukainen kahden musiikkikappaleen sanallinen kuvailu. Huomaamme välittömästi, että sanojen joukossa on mielialaa (mood) kuvaavia ilmaisuja, kuten surullinen, rauhallinen, tai väsyttävä. Paperilla on myös äänimetaforia, joiden avulla henkilö kommunikoi kappaleiden saundin kanssa antaen soivalle ainekselle nimittäjiä esimerkiksi tuntoaistin alueelta lainatuilla metaforilla, kuten ”pehmeä”, ”silkinen” tai ”kova”. Vastaajan äänimetaforien käyttö laajenee välittömän tuntoaistilainan ulkopuolelle esimerkiksi sanojen ”räjähdys” tai ”tuho” avulla, kuvaten silti kappaleen soivaa ainesta tavalla, joka tyydyttää ihmistä itseään tarpeeksi synnyttäen musiikin kanssa tarpeeksi toimivaa kommunikaatiota, jotta sanat voi kirjoittaa paperille kokien, että suoriutuu kuvailutehtävältilanteen

tehtävänannosta. Kuvan 8 tuottanut henkilö löytää omasta sosiaalisesti rakentuneiden konventioiden paletistaan myös äänimetaforat kuvaamaan Debussyn kappaleen tempoa ("hidas") ja dynamiikkaa ("voimistuva"). Lisäksi on mielenkiintoista havaita, kuinka hän kuvaa yli sata vuotta sitten sävelletyn pianokappaleen kuulemista sanalla "ikuinen" ja 2000-luvun konemusiikkia sanalla "lopullinen". Siinä missä henkilö kommunikoi Debussyn kappaleen kanssa lähinnä joko mielialavertauksen tai äänimetaforan luokkaan putoavin adjektiivein, saa tämän hetken konemusiikkia edustava *Silicon Trip* osakseen merkitsijöitä, joita ei varsinaisesti voi sijoittaa kumpaankaan Aiellon käyttämään kommunikaatiokeinon kenttään. Sanoilla "kuolema", "juhlat", "urheilu", "planeetta" ja "disco", henkilö antaa merkityksiä kuulemalleen musiikille, mutta ei tee sitä ihmisten kesken helposti jaettavissa olevien mielialavertauksen tai äänimetaforien keinoin, vaan valitsee esimerkiksi sanat "kuolema" ja "juhlat" havainnollistamaan samaa kappaletta. Tätä ongelmaa Aiello (1994: 34) nimittää affektin ja merkityksen subjektiiviseksi suhteeksi (Aiello, 1994: 34). Siinä, missä äänimetaforan tai mielialaa kuvaavan sanan käyttö on Aiellon (1994: 34) mielestä kommunikaatiota musiikin kanssa intellektuellin ajatusprosessin kautta, on affektin ja merkityksen subjektiivinen suhde mielivaltaisempi tapa valita jokin merkitsijä (aineistoesimerkissä vaikkapa planeetta tai kuolema) kuvaamaan kuultua musiikkia.

Kuva 9



Ymmärrän Aiellon eronteon intellektuellin ja affektiin perustuvaan kommunikaatioon siten, että ensimmäinen tapa havainnollistaa kuulemaansa on sosiaalisesti

rakentuneiden konventioiden käyttäminen, kun taas toinen tapa on enemmän henkilökohtainen, tilannesidonnainen ja mielivaltainen. Kuvan 9 esimerkistä käy ilmi, kuinka Debussyn pianomusiikin kuvailu ”rauhalliseksi” tai ”kevyeksi kuin höyhen” on selvästi intellektuellin kommunikaation alueelle asettuvaa emotionin ja äänimetaforan käyttöä, kun taas samasta kappaleesta tehty tulkinta ”pelastaja saapuu” on enemmän subjektiivinen affektin tuottama merkitys ja mielikuva. Psykologian kielessä affektilla tarkoitetaan tunnepurkausta tai mielenliikahdusta (Aiello, 1994: 35). Mielenliikahdus on mielestäni hyvä termi juuri musiikin aiheuttaman reaktion ja sen sanallistamisen tai kuvittamisen analyysiin, sillä se kuvaa osuvasti juuri esimerkiksi omaa musiikkikappaleen kuuntelukokemustani, jonka aikana ajatusprosessit etenevät nopeasti mielikuvasta toiseen.

Mielenliikahdusta ja affektia päädyin pohtimaan, kun suoritin aineistonkeruussa käyttämäni kuvailutehtävän itselleni. Huomasin, ettei mielikuvilla välttämättä ole mitään selkeää suhdetta ympäristööni tai toisiinsa, ja juuri tästä syystä esimerkiksi Man With No Namen *Silicon Trip* -kappaletta kuunnellessani saatan sanoittaa paperille sinänsä järjettömiä mielikuviani havainnollistavia sanoja, kuten kuivausrumpu, ilmalukko tai galaksi. Kaikki kolme substantiivia ovat minulle subjektiivisia hetkessä syntyneitä mielikuvia, jotka eivät perustu minkäänlaiseen tarpeeseen tulla ymmärretyksi. En siis käytä kyseisiä substantiiveja äänimetaforana tai mielialan kuvaajana. Näiden sanojen käyttö perustuu tässä tapauksessa juuri affektiin, eli hetkessä tapahtuneisiin mielenliikahduksiin, mutta se ei tee niistä yhtään vähemmän musiikkia kuvailevia kuin vaikkapa paperini oikeanpuoleisesta sanaryppäystä löytyvistä järkeilyyn perustuvista äänimetaforista, kuten kylmä, muovinen tai metallinen.

Kuvan 9 tuottanut henkilö otti itseni tavoin äänimetaforien joukosta avukseen muutaman ilmaisun ja siirtyi sen lisäksi käyttämään affektien aiheuttamia merkitysijöitä, kuten ilmaisut ”robotti” tai ”ou mai gaard räppärit” osoittavat. Jo johdannossa kerroin, kuinka kuulemamme musiikin soundit koostuvat vain erilaisista siniaalloista ja niiden muodostamista ääniaalloista, joiden nopeus (liike ajassa ja tilassa) on vakio, mutta siitä huolimatta annamme niille kuullessamme merkityksiä ja laadullisia nimityksiä, kuten esimerkiksi nopea tai hidas tempo. Kuvailutehtävässä soittamani kaksi kappaletta koostuvat molemmat samoista äänen elementeistä, mutta

kuultuamme ja tulkittuamme soivaa ainesta, muuttuu musiikki heti vastaanottohetkellä erilaisiksi mielikuviksi ja merkitsijöiksi. Järjestämäni kuvailutehtävä vaati aineiston tuottaneita henkilöitä ilmaisemaan nuo mielikuvat ja merkitsijät paperille sanoina sekä kuvina, ja siitä syystä esimerkiksi kuvan 9 sanat kirjoittanut henkilö päätyi laittamaan paperille affektin (mielenliikahduksen) aiheuttaman mielikuvan räppäreistä ja roboteista, vaikka kumpaankaan näistä kahdesta merkitsijästä ei kappaleen soivassa aineksessa viitata.

Instrumentaalikappaleessa ei siis ole vokaaliraitaa, jossa esiintyisi räppäreitä tai esimerkiksi vocoder-efektoitua robottimaisen kuuloista puhetta tai laulua, mutta silti vastaaja päätyi käyttämään kyseisiä ilmaisuja havainnollistaakseen kuunteluhetkellä tapahtunutta ajatus- ja tulkintaprosessiaan.

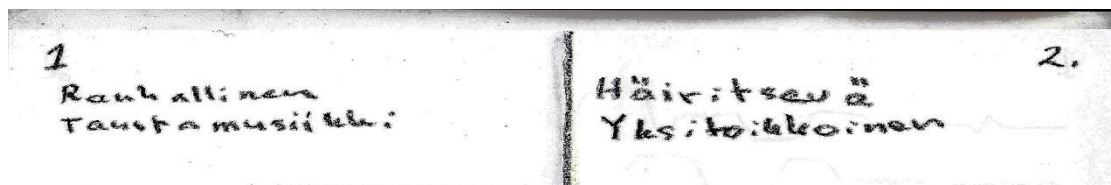
Edellä esittelemäni kommunikaation käsite tarjoaa aineistoanalyysiini uuden näkökulman. Ymmärrän Aiellon (1994) käyttämän kommunikaation käsitteen eräänlaisena prosessina, jossa ihminen pyrkii vakuuttelemaan itselleen, että musiikin kuuntelun aiheuttamat mielikuvat ovat järkeen käyviä tai muuten hyväksyttäviä tapoja havainnollistaa itsessään varsin abstraktia ja kuuloaistimusta lukuun ottamatta kokemusmaailman ulkopuolelle jäävää asiaa, kuten jonkin kappaleen saundi.

Kuvan 9 sanavalinnat ovat symboleita, joiden avulla ihminen kategorisoi ja erottelee kahden eri kappaleen saundia. George Lakoff (1987) ei näe yksittäisellä sanalla yhtä suurta merkitysarvoa kuin Aiello (1994), vaan haluaa katsoa kognitioiden muodostamia sanavalintoja osana ihmisen monimutkaista tulkintaprosessia.

Teorialuvussa totesin, ettei symboli itsessään ole Lakoffin mukaan merkityksellinen, mutta sen muodostumisen taustalla olevat rakenteet ovat (Lakoff 1987: 372). Näitä rakenteita voidaan Lakoffin (1987: 292) mielestä ymmärtää, kun jotakin vähemmän yleistajuista ihmisen käyttämää ilmaisua tarkastellaan rinnastettuna muihin hänen valitsemiinsa kategorisoiviin nimityksiin (Lakoff 1987: 292). Kuvan 9 tapauksessa esimerkiksi kappaleen saundin hahmottamisen kannalta merkityksettömältä tuntuva ”pelastaja saapuu” -nimitys näyttäytyy hiukan loogisempaan päättelyketjun osana, kun se laitetaan kontekstiinsa ja rinnastetaan samasta vastauspaperista löytyviin sanoihin, kuten ”pelottava”, ”uskomaton” ja ”odottamaton”. Mikään sana tai symboli ei ole merkityksellinen itsessään, mutta merkitys muodostuu heti, kun subjekti päättää jollakin asialla olevan merkitystä itselle (Lakoff 1987: 292).

Hyvä käsitepari ja työkalu siihen, kuinka aineistoni tuottaneet vastaajat antavat merkityksiä musiikille ovat itseys ja toiseus. Feld (2005: 79) näkee musiikin merkityksellistämisen kommunikaationa itseiden ja toiseuden välillä. Feldin mukaan musiikin merkitykset muodostuvat muun muassa siitä, että kappaleen kuullessaan ihminen alkaa miettiä, mitä sen tekijä tai esittäjä sillä tarkoittaa tai mitä merkityksiä muut vastaanottajat kappaleelle antavat (Feld, 2005: 79. Näihin ajatusprosesseihin ihminen peilaa itseään ja samalla omat näkemykset kappaleesta sekoittuvat olettamuksiin siitä, mitä säveltäjä tai laulaja kenties haluaa kappaleella viestiä tai mitä muut mahdollisesti samassa tilanteessa kappaleen vastaanottavat ihmiset siitä ajattelevat. Omien mielikuvien ja muiden puolesta tulkitsemisen tuottamat merkitysajat menevät tällaisessa ajattelussa päällekkäin ja sekoittuvat siten, että ihminen ikään kuin arvailee, mitä kappale tarkoittaa tai mitä toiset kappaleeseen liittyvät ihmiset tarkoittavat. Tästä kaikesta syntyy lopulta tulkinta, jonka ihminen voi omia ja hyväksyä tuottamukseen kommunikaatioksi musiikin kanssa hyödynnettyään itsen ja toisen välistä suurilta osin kuvitteellista vuoropuhelua. Tuloksena on musiikkia havainnollistava kuvaus, kuten vaikkapa kuvassa 10 näkyvät ilmaisut, jonka mukaan Debussyn kappale oli vastaajan mielestä ”rauhallinen taustamusiikki” ja Man With No Namen kappale ”häiritsevä yksitoikkoinen”.

Kuva 10



Feldin (2005: 85) mukaan musiikin merkitys on usein sosiaalista, koska musiikki rakentuu sosiaalisen prosessin avulla ja musiikin merkitykset määrittyvät vasta sosiaalisessa vastaanotto-prosessissa ja kommunikaatiossa, joka voi tapahtua vain tulkinnan kautta (Feld, 2005: 85). Tulkinta on siis aktiivinen, mutta suurilta osin alitajuinen prosessi, johon vaikuttavat henkilön oma kulttuuri, ympäristö ja historia. Tulkinta on konventioiden käyttöä, joka alkaa välittömästi, kun kuulemme musiikkia. Äänien kuuleminen alkaa muodostaa meissä välittömästi rakenteellisia ja historiallisia assosiaatioita (Feld, 2005: 85).

Kuvailutehtävässä kahteen kappaleeseen keskittyvät henkilöt alkavat ajatuksissaan kommunikoida musiikin kanssa välittömästi sitä kuullessaan. Kommunikaation keskiössä Feldin (2005: 87) esseessä ovat tulkinnalliset liikkeet. Tulkinnalliset liikkeet syntyvät, kun kuulija peilaa omaa identiteettiään, maailmankuvaansa ja historiaansa kuulemaansa musiikkiin, ja muodostaa siitä siten itselleen jonkinlaisen kuvan. (Feld, 2005: 87-88).

Tulkinnalliset liikkeet ovat siis keino kommunikoida itsen ja soivan musiikin kanssa. Ne alkavat heti, kun ihminen kuulee musiikkia, ja usein tulkinnan lähtökohtana onkin vertailua ja erottelua esimerkiksi saundin tuttuuden tai outouden välillä. Kun kuvailutehtävän ohjeistuksena on kuvailla musiikkia sanoin, tuottavat tulkinnalliset liikkeet musiikille esimerkiksi kuvissa 8, 9 ja 10 näkyviä sanallisia nimittäjiä.

Tässä alaluvussa olen käynyt läpi sitä, kuinka kuulija käsitteellistää niitä tuntemuksia, joita musiikkikokemus hänessä herättää. Analysoin tunteiden käsitteellistämisen prosessia kommunikaation kattokäsitteen alla. Totesin, että kommunikaatio alkaa reaktioista ja reaktiot jalostuvat tulkinnoiksi. Aineistoni taustalla olevassa kuvailutehtävätilanteessa tuo tulkinta voi olla sinänsä järjetön, spontaani ja abstrakti sanallinen tai kuvallinen purkaus tai järkeilyyn ja itselle selittämiseen perustuva sosiaalisesti rakentuvan konvention käyttäminen. Kommunikaation tulokset, eli aineistoni muodostavat ihmisten piirroksia ja sanoitukset ovat tässä tutkimuksessa kommunikaation mahdollistavia käsitteellistyskäsitteitä, jotka ovat aina yksilöllisiä itsestä, ympäristöstä, kulttuurista ja historiasta johdettuja tulkinnallisia liikkeitä, joilla ihminen rakentaa suhdetta itsen (subjekti) ja toisen (musiikki) välille.

4.4. Miltä musiikki tuntuu ja näyttää? Musiikin soiva materia sanoina ja kuvina

Kuten johdannossa kerroin, musiikin saundin kuvaaminen ja havainnollistaminen on vaikeaa. Notaatio tai vastaava transkriptio on yritys merkitä musiikissa tapahtuvat asiat visuaaliseksi esitykseksi, mutta ne eivät tavoita kovinkaan paljoa musiikin saundista ja siitä soivasta materiaalista, joka määrittelee sen, miltä musiikki kuulostaa. Kysymys siitä, miltä musiikki kuulostaa, asettaa jo lähtökohtaisesti sen oletuksen, että

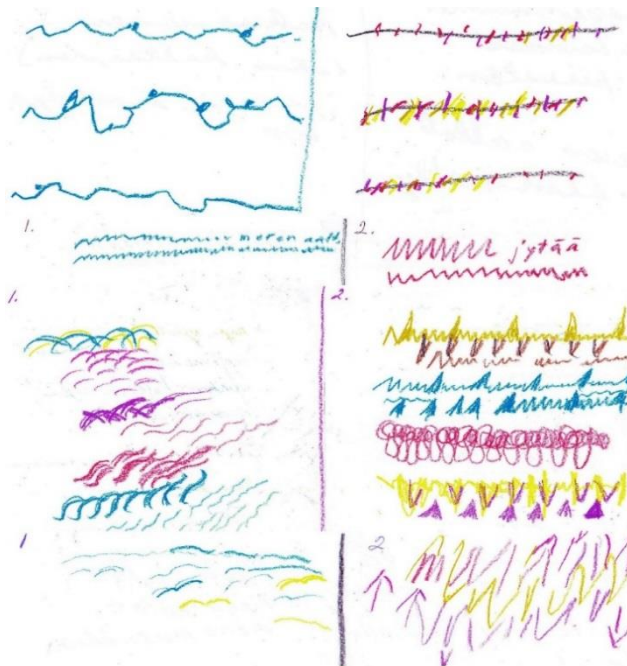
musiikin on kuulostettava joltain. Musiikin saundia pitää siis verrata johonkin. Keräämäni aineiston perusteella ei voida sanoa paljoa siitä, miltä musiikki kuulostaa ja, miten ihminen havainnollistaa musiikin soivaa materiaa sanoiksi ja kuviksi. Debussyn ja Man With No Namen kappaleet voivat siis kumpikin aivan yhtä hyvin kuulostaa norsulta, hiireltä, mankelilta tai vaikkapa kahvinkeitineltä. Kyseiset sanat ovat vain otsikoita, joiden käyttöä olen tähän asti analyysissäni yrittänyt eritellä kulttuuristen konventioiden kautta. Kulttuuristen konventioiden näkökulmasta ajateltuna on ymmärrettävää, miksi vaikkapa Debussyn pianokappale otsikoidaan sanalla ”keveä” ja Man With No Namen paljon kompressoitua äänimateriaa sisältävä kappale sanalla ”raskas”. Analyysini neljännessä alaluvussa menen kuitenkin hiukan aiempien lukujen konventioajattelun ulkopuolelle ja yritän selvittää kuvailutehtävään osallistuneiden henkilöiden käyttämiä sanavalintoja ja kuvituksia moniaistisuuden näkökulmasta. Analyysin neljäs alaluku käsittelee siis sitä, miten ihminen yhdistelee musiikillista kokemusta kuvatessaan eri aisteja toisiinsa.

Musiikin saundin kuvaaminen kuvin, värein, muodoin ja sanoin on nähty klassisessa etnomusikologiassa pitkään siten, että ihminen pyrkii havainnoimaan abstraktia asiaa (kuten musiikkia) useilla eri aisteilla kommunikoiden kokemastaan muille kulttuurisesti rakentuneiden aistimuskonventioiden avulla. Tässä tutkimuksessa moniaistisuuden käsitteellä tarkoitetaan sitä, että yhtä asiaa havainnoidaan useilla eri aisteilla. Etsin moniaistisuuden ilmenemismuotoja aineistostani erittelemällä kuvailutehtävän vastauspapereita teorialuvussa esittelemieni synestesiakäsitteiden alle. Teorialuvussa esittelemäni käsitteet ovat todellinen synestesia, aistilainasynestesia sekä aistinsisäinen siirtyminen, jonka kaksi alaluokkaa; aistimuksen luova esittäminen toisen aistin avulla sekä tarkkaileva yhdistely, ovat kaikki synestesian eri ilmenemismuotoja (Merriam, 1964: 86-93).

Oman aineistoni analysoimisen kannalta ei ole kuitenkaan merkitystä, onko henkilö päätenyt käyttämään esimerkiksi sinistä väriä ja jotakin muotoa todellisen synestesian (hän on oikeasti nähnyt soivan musiikin sinisenä ja jonkin muotoisena) johdattamana, vai onko sininen väri ja liidun jälki aistimuksen luovaa esittämistä toisen aistin avulla (tilanne, jossa henkilö kokee jostakin syystä vaimean äänenpaineen ja sinisen värin välillä yhteyden, ja päättyy piirtämään sinisellä liidulla painaen liitua paperiin omasta mielestään musiikin äänenpainetta vastaavalla voimalla). Omassa aineistossani

tärkeintä on huomata, että musiikin ja ihmisen ruumiillisen toiminnan välillä on selkeä yhteys ja erilaisen kehollisen aistimisen nimitykset toimivat aineistossa myös musiikin saundin kuvaajina. Tämän kaltainen moniaistisuus käy ilmi kuvasta 11, johon on yhdistelty neljän eri vastauspaperin kuvallisen esityksen puoliskot. Niiden avulla havainnollistan moniaistisuuden näkymistä omassa aineistossani.

kuva 11



Kuva numero 11 on yhdistely neljästä senioriryhmän vastauspaperista siten, että vasemmalla puolella on *Clair de lune*-kappaleen visuaaliset esitykset ja oikealla *Silicon Trip*-kappaleen aiheuttamien mielikuvien havainnollistukset. Yhdistin nämä neljä esitystä samaan kuvaan sillä perusteella, että niissä kaikissa henkilöt valitsivat abstraktin kuvallisen esityksen toteutustavakseen. Ensimmäiseksi havaitsen, että vasemmalla kuvattu *Clair de lune* kuvittuu pääosin sinisenä, kun taas *Silicon Trip* saa osakseen enemmän punertavia ja keltaisia värejä. Merriamin (1964: 86) mukaan ihminen alkaa välittömästi täydentää kuuloaistimustaan muiden aistimusten keinoilla käsitellessään musiikin saundin kaltaista abstraktia asiaa siten, että esimerkiksi visuaalisen aistin ärsykkeet stimuloituvat auditiivisen vastaanoton aikana suurilta osin alitajuisesti assosiaatioksi, kuten joksikin väriksi (Merriam, 1964: 86).

En voi tietää, ovatko kuvassa 11 näkyvät siniset tai punaiset värit henkilöiden tietoista valintaa tai heidän todellisuudessa näkemiään värejä kappaleita kuunnellessaan. Aineistoni kaikki piirroksiset ja sanavalinnat ovat subjektiivista ja suurilta osin

satunnaista tulkintaa enkä voi vetää johtopäätöksiä kappaleissa esiintyvien äänien taajuuksien, voimakkuuksien, äänten esiintymistiheyksien tai niiden muodostaman musiikillisen materian ja ihmisen värinäön tai visuaalisen hahmotuskyvyn välillä. Voin kuitenkin osoittaa sen, että musiikin soivan aineksen kuvaaminen jollakin värillä oli kuvailutehtävässä kaikkien 32 vastaajan valinta visuaalista esitystä pyydettyä eikä kukaan päätenyt jättämään paperia valkoiseksi (tyhjäksi) tai käyttämään esimerkiksi pelkkää lyijykynää. Ohjeistuksessa sanoin, että ”kuvittakaa kappale haluamallanne tavalla”. Kaikilla oli väriliitujen lisäksi pöydällä lyijykynä (jolla useimmat merkitsivät esimerkiksi kappaleiden järjestysnumerot) enkä pyytänyt värejä erikseen, vaan ohjeistin myös, että ”paperin saa jättää tyhjäksi, mikäli mitään mielikuvia ei tule”. En siis väitä, että yksi kappale on sininen tai toinen punainen, mutta osoitan, kuinka pelkän värin ja abstraktin muodon käyttäminen musiikin havainnollistajana on yhtäläinen valinta muiden analyysissä esittelemieni kommunikaatiotapojen kanssa.

Värin lisäksi myös kuvioiden muodot ovat tärkeä osa kuullun esittämistä visuaalisesti. Toinen moniaistisuutta koskeva havaintoni aineistosta koskee kuvioiden muotoja. Kuvassa 11 melkein kaikki vasemmalle piirretyt viivat ja kuviot ovat muodoltaan kaarevampia ja kulmien asteluvuiltaan suurempia kuin oikealle piirretyt sahalaitaiset ja teräväkulmaiset kuviot. Tätä ilmiötä Merriam (1964: 87) nimittää aistinsisäiseksi siirtymiseksi. ”Yhden aistin stimuluksen presentaatio voidaan representoida toisen aistin tuntoalueen avulla niin, että kahden aistimuksen välinen suhde tiedostetaan (Merriam, 1964: 87).” Ymmärrän edellä lainaamani lauseen siten, että kuvailutehtäväni edellyttämässä toiminnassa ihminen antaa kuulemalleen äänelle muodon tiedostaen samalla sen, että oman aistimisen ajattelu pitää muodon piirtämiseksi ohjata kuulemisen sektorilta näkemisen sektorille. Täten voin siis musiikkia kuvatessani päättää, että representaationi kuulemastani on vaikkapa pyöreä pallomainen kuvio. Saatan hakea tuolle ajatukselle jonkinlaista kaikupohjaa musiikin soivasta materiaasta päättäen, että esimerkiksi matalilla taajuuksilla soiva pasuuna näyttää minulle pyöreänä. Merriam (1964: 91) muistuttaa, että ihminen pystyy pyydettyä kuvaamaan toista aistia toisen aistin representaatiolla, mutta se ei välttämättä tarkoita sitä, että ihminen näkisi oikeasti kyseisen muodon kappaletta kuunnellessaan (Merriam 1964: 91). Kuvaa 11 analysoidessa merkittävää on

kuitenkin huomata, kuinka neljä vastaajaa valitsi kappaleen visuaaliseksi esitykseksi juuri aaltoillen tai teräväkulmaisesti etenevän vaakaviivan.

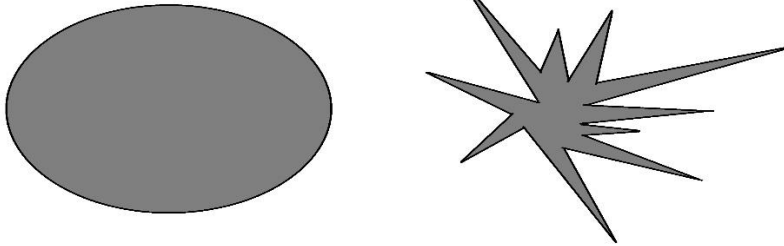
Ääni etenee ajassa ja tilassa saaden ihmisessä aikaan kuuloaistimuksen. Neljä vaakatasoon vedettyä ja eriasteisin kulmin muokattua viivaa esittävää piirrosta on osoitus siitä, että vastaaja käyttää tarkoituksellisesti kuuloaistimuksen esityksessä visuaalisen aistimuksen representaatiota. Yhteys kahden eri aistimusesityksen välillä on tiedostettu ja tarkoituksellinen, koska henkilöt ovat toteuttaneet kuvan 11 kuvat pyydettäessä kuvittamaan musiikkikappale haluamallansa tavalla. Mainitsemassani pasuunaesimerkissä tämä tarkoittaisi sitä, että piirrän pasuunan saundin kuvaajaksi jonkin abstraktin mielestäni kyseiseltä ääneltä näyttävän kuvion esimerkiksi norsun sijasta. Kuten analyysin ensimmäisessä luvussa tuli ilmi, norsun käyttäminen pasuunasaundin representaationa sijoittuisi kulttuurisen konventioiden, tässä tapauksessa luonnosta johdettujen metaforien piiriin.

Kun puhutaan musiikin visualisoimisesta moniaistisuuden näkökulmasta, on paneuduttava myös siihen, mikä soivassa aineksessa aiheuttaa tietynlaisia värejä tai muotoja. Se, minkä takia kuvan 11 tuottaneet neljä henkilöä valitsivat Debussin pianokappaleen kuvaajiksi kaarevat ja Man With No Namen trancen kuvaajiksi teräväkulmaiset sahalaitaviivat on tietysti monimutkainen tulkintaprosessi, mutta suuntaa antavan ja käyttökelpoisen aineistoanalyysin työkalun tarjoaa niin kutsuttu Maluma ja Takete -efekti. Neurotieteilijä Vilayanur S. Ramachandran ja psykologi Edward M. Hubbard esittelivät Maluma ja takete -efektiksi nimeämänsä koetulokset vuonna 2001 julkaistussa tutkimuksessaan Synaesthesia: A Window Into Perception, Thought and Language. Journal of Consciousness Studies -lehden numerossa 12/2001 julkaistu tutkimus käsittelee äänen yhteyttä muotoon.

Maluma ja Takete -kokeessa koehenkilöille näytetään kaksi muotoa (kuva 12), joista toinen on pyöreä ja toinen kulmikas. Koehenkilöille ilmoitetaan että toisen muodon nimi on Maluma ja toisen Takete. Heille ei kuitenkaan kerrota, kumpi on kumpi. Tämän jälkeen koehenkilöitä pyydetään nimeämään muodot joko Malumaksi tai Taketeksi. Noin 95 prosenttia vastaajista valitsee teräväkärkisen kuvion Taketeksi ja pyöreämuotoisen kuvion Malumaksi. Tämä johtuu ihmisen niin kutsutusta protokielellisestä hahmotuskyvystä. Protokielellisyys tarkoittaa sitä, että piirretyn

kuvan terävät ja kulmikkaat muutokset kuvion linjojen suunnassa muistuttavat sanan ”takete” lausumisessa tapahtuvia äänensävyn muutoksia, kuten esimerkiksi kielen teräviä kosketuksia suulakeen. Pehmeästi äännettäessä soiva ”maluma”-sana sen sijaan vertautuu mielessämme kaarevampiin muotoihin. (Ramachandran & Hubbard 2001: 19).

Kuva 12

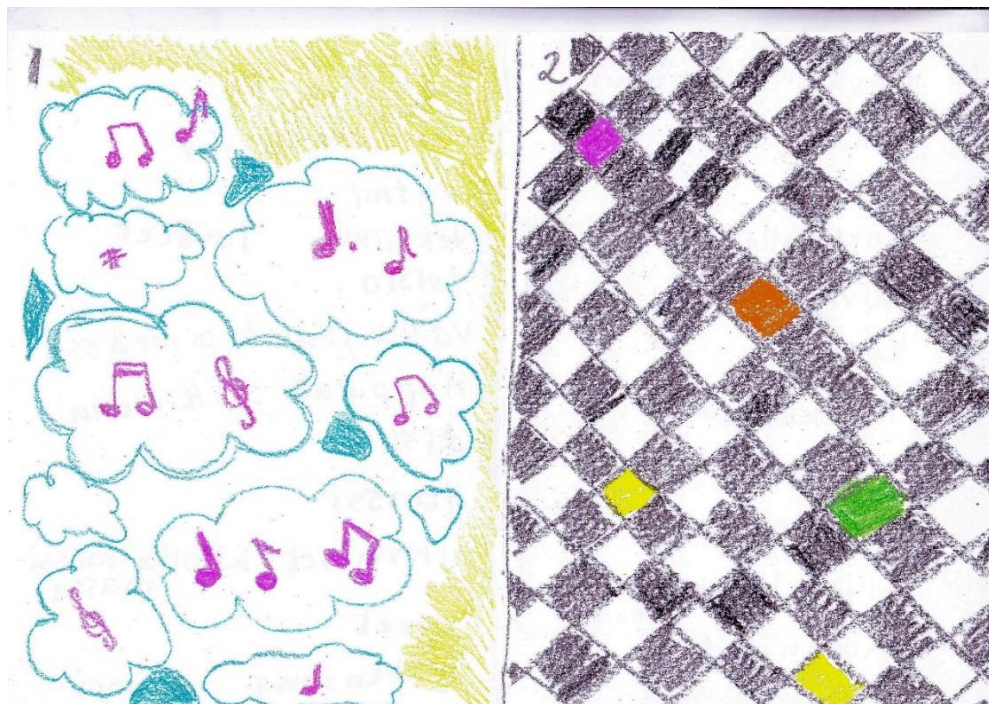


Maluma ja Takete -efekti toistuu aineistossani useassa eri vastauspaperissa juuri siten, että Debussyn kappale visualisoidaan Maluma-osaston pyöreämpiä muotoja käyttäen ja Man With No Namen musiikkia kuvataan teräväkulmaisemmilla kuvioilla. Kuvassa 11 ääni-objekti -yhteys käy ilmi siten, että kaksi alimmaista vastauspaperia representoivat Debussyn kappaletta pelkillä laajakulmaisilla kaariviivoilla. Laveat liidunkäännökset paperilla kuvaavat siis kuvailukokeeseen osallistuneiden henkilöiden tulkinnan mukaan kappaleen musiikillista materiaa. Oman tulkintani mukaan yksittäinen pianoraita ilman lyömäsoittimia mahdollistaa tämän kaltaisen Maluma-pyöreäyden musiikin kuvallisessa representaatiossa, kun taas vastaavasti Man With No Namen kappaleessa esimerkiksi usealle eri raidalle jaetut lyömäsoitinsamplet, monotoninen bassolinja tai enemmän rytmiä kuin melodiaa korostavat tahdin jokaiselle iskulle osuvat ylä-äänit näkyvät kuvallisessa esityksessä sahalaitana ja terävinä kulmina, eli Takete-kuvion kaltaisina musiikin soivan materiaan visuaalisina esityksinä.

Kolmas havaintoni kuvasta 11 on piirrosten määrän ja piirtojäljen voimakkuuden vaihtelu. Havaitseen, että kuvan 11 vasemmassa sarakeessa on kaikissa neljässä vastauspaperissa vähemmän piirroksia kuin oikeanpuoleisessa sarakeessa. Lisäksi kahden eri sarakkeen välillä on merkittävä ero piirrosjäljen selkeydessä. Vasempaan sarakeeseen piirretyt kuvat ovat vaimeita ja hennolla otteella tehtyjä, kun taas oikeanpuoleisessa sarakeessa painojälki on paksumpi, sillä liitua on piirrettäessä

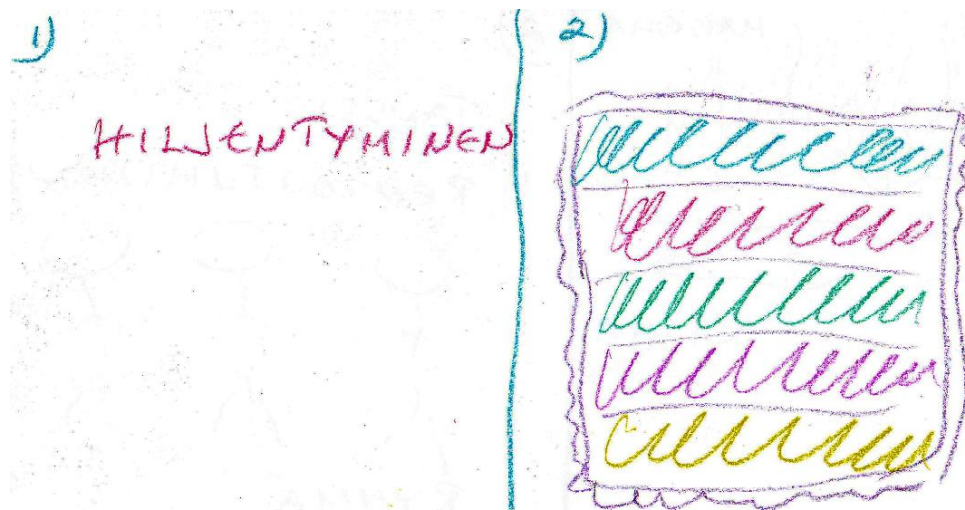
painettu paperia vasten kovemmallalla voimalla kuin vasemman sarakkeen kuvioissa. Tämä seikka ei käy kuvasta kovin selkeästi ilmi, sillä jouduin muokkaamaan kuvan vasemman sarakkeen terävyyttä kuvankäsittelyohjelman avulla, jotta kuvat erottuisivat valkoisesta taustasta paremmin tähän Word-dokumenttiin kopioituna. Alkuperäispiirroksista kyseisen eron voi kuitenkin selkeästi todeta. Kuvan 11 neljä vastauspaperia osoittavat, että ääniraitojen määrä, äänenpaine ja musiikkikappaleen amplitudi, eli ääniaallon värähdyslaajuus vaikuttavat moniaistisuuden näkökulmasta katsottuna musiikin saundin visuaaliseen esitykseen. Aineisto ja menetelmä -luvusta muistamme, että Debussyn kappale *Clair de lune* näyttäytyi tietokoneavusteisessa saundianalyysissä pienenä ja ohuena viivana, kun taas *Silicon Trip* esittäytyi Sonic Visualizer -ohjelmassa paksuna ja ruudun täyttävänä kuviona. Nämä kaksi ääniraitaa vierekkäin osoittivat, että siinä missä ensimmäisen amplitudikuvaaja on vienompi, toisessa riittää enemmän massaa ja informaatiota, mikä näkyy ohjelmassa vahvempina väreinä ja paksumpana kuviona. Tietokoneavusteisen analyysin ja vastaajien piirrosten välillä on aineistossani yhteys, sillä kuvan 11 piirtojälki on ensimmäisen kappaleen kohdalla hennompi ja vähäisempää, ja toisen kappaleen esityksessä voimakkaampaa ja täydempää. Sama käy ilmi kuvista 12 ja 13, joskin hiukan eri tavoilla.

Kuva 12



Kuvasta 12 on löydettävissä edellä eritellyt tavat, joiden avulla vastaaja visualisoi ensimmäisen kappaleista sinertäväksi ja hennommaksi, pyöreitä muotoja sisältäväksi esitykseksi, kun taas toisen kappaleen hän havainnollistaa terävin kulmikkain muodoin sekä tummin vahvasti toteutetuin värein. Kuvassa 13 on taas ohjeistuksen osalta väärinymmärretty, mutta silti selkeästi eroa tekevä tulkinta kahdesta kappaleesta. Ensimmäinen sai aikaan sanan ”hiljentyminen”, toisen kirvoittaessa vastauspaperille monia värejä sisältävän abstraktin kuvion.

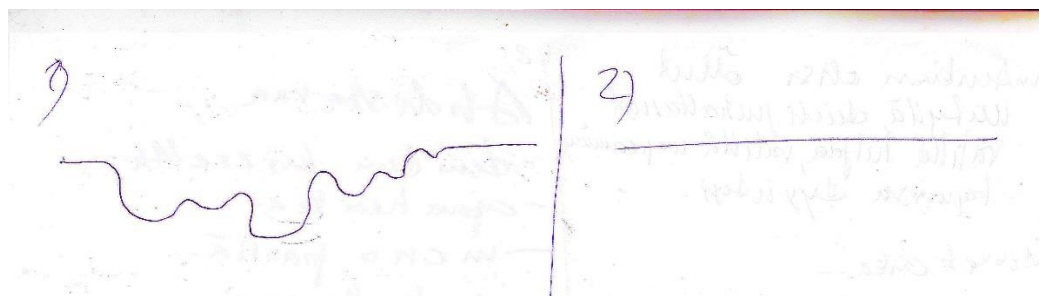
Kuva 13



Liitteenä löytyvistä vastauspaperien piirroksista voidaan löytää näytteitä siitä, kuinka kahden eri ryhmän henkilöt esittävät kahta kuulemaansa kappaletta visuaalisesti. Näytteiden perusteella voi todeta, että kaikki vastaajat päätyivät piirtämään kahdelle eri kappaleelle erilaiset ja toisistaan poikkeavat esitykset. Kukaan ei siis piirtänyt molempien kappaleiden sarakkeisiin samaa kuvaa vain suorittaakseen tehtävän, vaan kaikki pyrkivät visuaalisessa esityksessään tuomaan julki havaitsemiaan eroavaisuuksia kappaleiden saundissa. Kuva 14 on tästä eronteosta hyvä esimerkki. Kuvan 14 tuottanut senioriryhmän vastaaja on sivuuttanut koko hänen pöydälleen jakamani liitupaletin eikä tarkoituksellisen löyhä ohjeistukseni kappaleiden visuaalisesta esittämisestä ole antanut hänelle syytä esimerkiksi kuvan 12 kaltaiseen toteutukseen. Kuvan 14 tuottanut henkilö toimi kuitenkin ohjeistuksen mukaisesti ja tuotti paperille esitykset siitä, miltä kaksi eri kappaletta hänen mielestään näyttävät. On oman tulkintani varassa pohtia, mitä musiikin ominaisuuksia mikäkin piirrettyjen viivojen ominaisuus vastauspaperissa kuvastaa, mutta tärkeintä kuvassa 14 on mielestäni havaita, kuinka jo yksinkertaisinkin visuaalinen esitys tekee eroja kahden

kappaleen välille ja kuvastaa musiikin kuuntelemisen ja ruumiillisen toiminnan yhteyttä. Kaikki tästä eteenpäin tehtävät johtopäätökset ovat vain tutkijan subjektiivista tulkintaa.

Kuva 14



Voin antaa kuvassa 14 näkyvien viivojen ominaisuuksille omaan tulkintaani perustuvia nimityksiä, kuten mutkitteleva ja suora tai vaihteleva ja monotoninen. Voin nimetä viivojen olevan moniaistisia valintoja, jotka ovat syntyneet vastaamaan ihmisen mielikuvia musiikista havainnollistaen kuuloaistimuksen ärsykeitä visuaalisin keinoin. Voin tulkita suoran viivan olevan juuri se kuvio, jonka henkilö näki kappaleen kuullessaan (todellinen synestesia) tai voin selittää viivan vaikkapa aistinsisäisen siirtymisen avulla, jolloin vastaaja olisi pyrkinyt graafisilla elementeillä (pelkkä suora viiva) havainnollistamaan musiikkikappaleen melko ahdasta ambitusta. Tässä tapauksessa tulkintani suorasta viivasta olisi siis se, ettei vastaaja ole löytänyt Man With No Namen kappaleen sävelissä merkittäviä eroja korkeimman ja matalimman sävelen välillä, jolloin visuaalinen esitys saattaisi olla enemmän suunnanvaihdoksia sisältävä viiva, kuten esimerkiksi saman henkilön piirtämä Debussyn kappaleen kuvaaja kuvan 14 vasemmassa sarakkeessa. Nämä kärjistetyt ja puhtaasti subjektiiviseen tulkintaani pohjautuvat erittelyt osoittavat kuitenkin vain sen, ettei mitään universaalia tai yleistävää johtopäätöstä kannata tämän tutkimuksen analyysiluvussa esittää.

Alasuutarin (2011: 114) mukaan oma aineistoni on näyte todellisuudesta ja analyysini aineistosta on tulkintani tuosta näytteestä. Alasuutari (2011: 114) toteaa, että näytenäkökulmassa totuudenmukaisuus ja rehellisyys eivät ole relevantteja käsitteitä, joiden avulla tarkastella aineistoa, koska aineisto kelpaa tutkimuskohteeksi sellaisenaan. Tämä tarkoittaa tutkimukseni kontekstissa sitä, että piirretyn viivan ja musiikin ominaisuuksien välillä näkemäni yhteydet ovat yhtäläillä todellisuutta kuin

itse viiva tai musiikkikappalekin, joka mahdollistaa edes jonkinlaiset johtopäätökset siitä, kuinka vastaajat musiikkia moniaistisuuden näkökulmasta havainnollistavat.

Kuvallisen esittämisen lisäksi moniaistisuuden näkökulmaa voidaan soveltaa myös aineistoni sanallisten osioiden analyysissä. Tagg ymmärtää aineistossani näkyvän moniaistisuuden (esimerkiksi värejä tai muotoja kuvaavat sanat) laajemmin osana musiikkisemioottista havainnollistamisprosessia. Tagg (2013: 238) soveltaa klassisen semiotiikan termejä musiikin kentälle siten, että musiikilliset museemit ovat äänen merkkejä, joilla teos kommunikoi kuulijan kanssa antaen soivalle ainekselle merkityksiä. Taggin analyysissä museemi on musiikin pienin yksikkö, joka sisältää merkitystä antavia ominaisuuksia (Tagg, 2013: 233). Museemeista koostuu siis kappaleen jokainen sävel, sointu ja soittimen soundi tai rytmisoittimen isku ja esimerkiksi näistä koostuu kappaleen musiikillinen materia, jota aineistoni tuottaneet henkilöt pyrkivät moniaistisuuden näkökulmasta katsottuna havainnollistamaan esimerkiksi sanoilla ”hiljainen”, ”kova”, ”suuri” tai ”pieni”. Taggin musiikkisemiotiikassa museemien muodostama pianolla soitettu sointu on denotaation tasolla vain musiikillinen merkki (esimerkiksi A-molli), ja sen herättämät tuntemukset, assosiaatiot sekä mielikuvat ja niitä havainnollistavat sanavalinnat (esimerkiksi ”surullinen”) ovat musiikillisia konnotaatioita Tagg (2013: 238).

Kuva 15



Kuvaan 15 olen yhdistänyt lasten ryhmän kahden henkilön sanalliset kuvailut kuunnelluista kappaleista. Yhdistin vastauspaperit samaan kuvaan, koska niiden sanavalinnat ovat pitkälti samoja kuin lähdekirjallisuutena käyttämissäni Merriamin

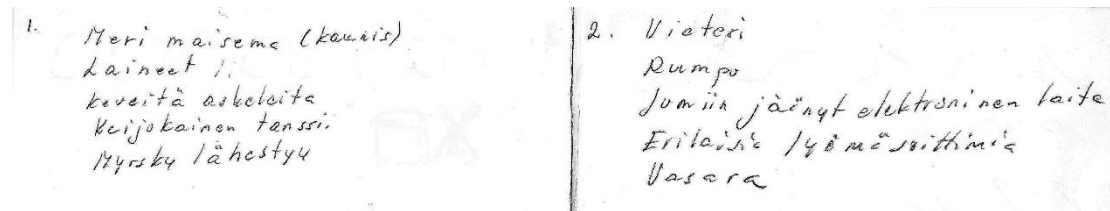
(1964) ja Taggin (2013) tutkimuksissa esiintyvät esimerkki-ilmaisut, mutta myös siksi, että konnotaatioissa korostuvat kahden subjektin vastakohtaiset assosiaatiot ja niitä kuvaamaan valitut toisen paperin kanssa ristiriidassa olevat sanavalinnat. Tämä osoittaa sen, että vaikka musiikkikappaleen kuvaileminen surulliseksi tai iloiseksi on ihmiselle tavanomainen tapa käsitellä kuulemaansa moniaistisuuden avulla (sekä myös länsimainen kulttuurinen konventio vrt. luku 4.2.), voivat kyseisiä käsitteitä käyttäneiden kahden ihmisen näkemykset olla keskenään täysin päinvastaiset. Merriamin (1964: 94) mukaan niin ääntä, väriä kuin tuoksuakin voi esimerkiksi kuvata sanalla ”kirkas”, mutta se minkälaista ääntä ihminen nimittää kirkkaaksi, on henkilön subjektiiviseen tulkintaan perustuva valintaprosessi.

Kuvassa 15 ensimmäinen vastaaja (yllä) on nimennyt ensimmäisen kappaleen iloiseksi, kun taas toinen vastaaja (alla) koki saman kappaleen surullisena. Ensimmäinen henkilö nimesi jälkimmäisen kappaleen iloiseksi ja toinen henkilö saman kappaleen vihaiseksi. On myös kiinnostavaa huomata, kuinka ensimmäinen vastaaja päätyi kuvaamaan kappaleiden tempoja sanoilla ”hidas” ja ”nopea” tai nimesi kappaleet väreiltään siniseksi tai punaiseksi, kun taas toinen ei käyttänyt ainoatakaan liikenopeutta tai väriä kuvaavaa sanaa. Merriamin (1964: 96) mukaan synestesiajohdannainen sanavalinta musiikista puhuttaessa on yleinen osa deskriptiivistä terminologiaamme, koska se tapahtuu aina silloin, kun ihminen kuvailee kuulemaansa ei-auditivisella sanalla lainaten esimerkiksi näköaistin kuvaamiseen käytettyä sanaa. Aineistossani tämä näkyy siten, ettei 32 vastauspaperista löydy ainuttakaan kilinää, kolinaa, särinää tai surinaa merkitsevää sanaa ja vain muutama äänenpainetta tai -korkeutta kuvaava ilmaus, mutta näkö- ja tuntoaistin alueelta lainaavia sanoja löytyy lähes jokaisesta paperista.

Analyysiosioni kolmessa ensimmäisessä alaluvussa tutuksi tullut kulttuuristen konventioiden näkökulmasta katsottuna looginen tapa kuvailla musiikkia vaikkapa toimintana, paikkana, maisemana, liikkeenä tai mielialana ei moniaistisuuden näkökulmasta ole sen loogisempi kuin esimerkiksi aineistoni toisen musiikkikappaleen nimeäminen siniseksi ja toisen punaiseksi. Kyse on vain eron teosta ja oman mielikuvan havainnollistamisesta jollain ymmärrettävällä keinolla, kuten tässä esimerkissä väriä kuvaavalla sanalla. Vaikka moniaistisuuden näkökulmasta katsoen mitä tahansa aistihavaintoa ilmentävä sana on ymmärrettävä

tapa kuvalla musiikin soundia, voi moni aineistoni sanavalinta olla huomattavasti monimutkaisemmin selitettävissä kuin vaikkapa pelkän väriä tarkoittavan sanan käyttäminen.

Kuva 16



Kuvan 16 esimerkissä molempien musiikkikappaleiden sisältämät musiikilliset ominaisuudet saavat kuulijassa aikaan tulkinnallisia liikkeitä, joita havainnollistavia kulttuuristen konventioiden kautta muodostettuja nimittäjiä vastauspaperin sanalliset ilmaisut ovat. Moniaistisuuden näkökulmasta kuvan kaikki sanat ja useita sanoja peräkkäin sisältävät ilmaisut voi nähdä eri aistimusten havainnollistajina, jotka on valittu vastauspaperiin, koska ne vastaavat ja selittävät kuvailutehtävään osallistuneen henkilön mielestä kappaleen soivaa ainesta ja musiikillista materiaa tehden rajanvetoja kappaleiden välille sekä kuvaten eroavaisuuksia niiden soundien välillä.

Kuvassa 16 tuo yksittäisten sanojen mahdollistama erottelu tapahtuu siten, että Debussyn *Clair de lune* -kappale assosioituu aaltoihin ja mereen, siinä missä Man With No Namen *Silicon Trip* rumpuun ja vasaraan. Toisiinsa rinnastettuina sanojen *meri* ja *vasara* herättämät assosiaatiot kuuluu ääneen, tuntoaistin avulla aistittuun tuntemukseen tai näköaistin havaitsemiin visuaalisiin elementteihin poikkeavat toisistaan, ja täten syntyy eron teko kahden eri musiikkikappaleen soundin välille. Yksittäisiä sanoja enemmän affektiin perustuvia eri aistimuksia yhdisteleviä mielikuvia kuvan 16 esimerkissä kuvaavat Debussyn kappaleeseen liitetyt ilmaisut ”keijukainen tanssi”, ”keveitä askeleita” ja ”myrsky lähestyy” tai Man With No Namen kappaletta paperilla vastaava ilmaus ”jumiin jäänyt elektroninen laite”. Nämä ilmaisut sisältävät eri aistimusten piiriin kuuluvia sanoja, koska keveät askeleet voi kuulla tai myrskyn lähestymisen kuulla ja nähdä. Myös jumiin jäänyt elektroninen laite on nähtävissä, kuultavissa tai koskettavissa. Tämän kaltainen eri aistihavaintoja yhdistelevä abstraktin kohteen kuvaileminen tekee Steven Feldin (2005: 94) mukaan moniaistisuuden avulla käsittämättömästä käsitettävän. Feld (2005: 94) toteaa, että merkitys annetaan merkitsemällä ja merkitseminen tapahtuu merkkien avulla. Merkit

ovat usein jotakin ennestään tuttua, oli se sitten väri, kuvio, esittävä kuva tai jokin sana. Merkin tehtävä on erilaistaa ja erotella jokin musiikin piirre omaksi oliokseen, eli ikään kuin tuoda kuunnellessa syntynyt tulkinta pois abstraktista maailmasta ja asettaa se osaksi todellista kokemusmaailmaa. Täten merkki on siis tulkinnallisten liikkeiden lopputulema ja ihmisen tapa kuvailla musiikkia. (Feld, 2005: 94-95).

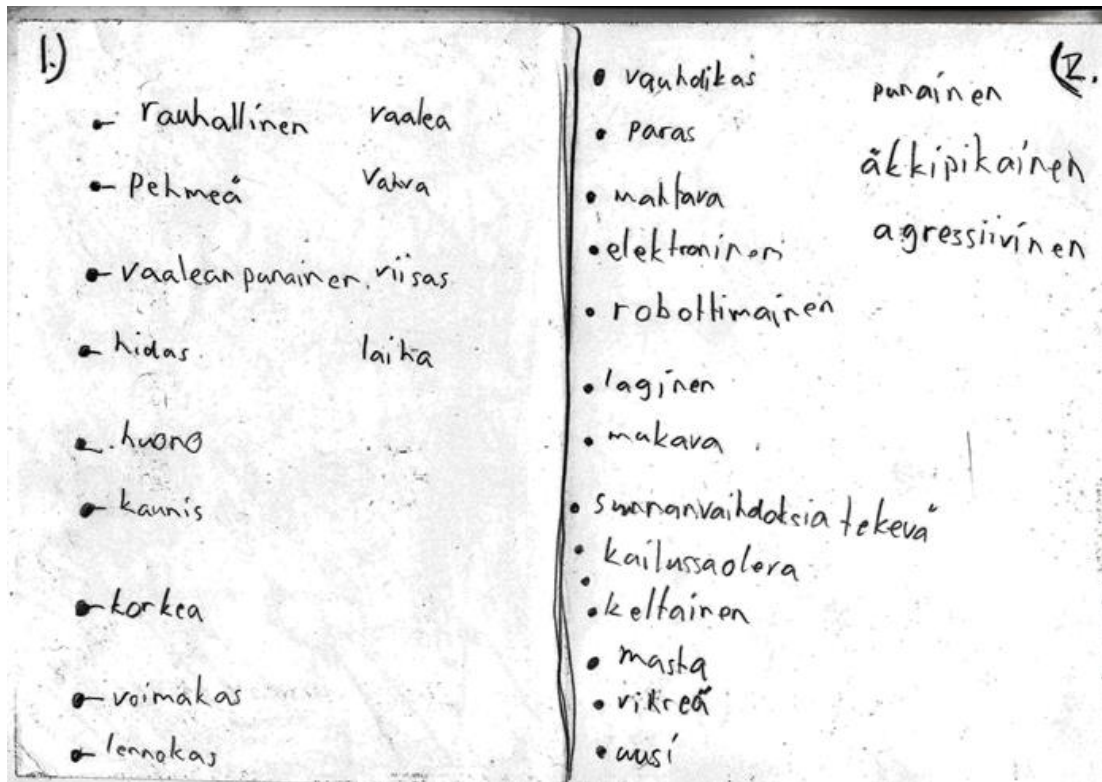
Feldin edellä tiivistämästä syystä esimerkiksi niinkin oudolta tuntuva ilmaisu kuin kuvan 16 esimerkissä vastaajan käyttämä ”keijukainen tanssii” on moniaistisuuden näkökulmasta täysin hyväksyttävä ja normaali tapa nimittää kuullun musiikin ominaisuuksia. Kuten teoriaosiossa kävi ilmi, musiikin ääniaallot eivät itsessään pidä sisällään esimerkiksi erilaisia nopeuksia. Kuuloaistimuksen aiheuttava ääniaalto liikkuu tilassa ja ajassa samalla nopeudella kappaleen temposta (tahti-iskujen tai määrättyjen nuottien, kuten neljäsosien määrä minuutissa) riippumatta. Musiikkikokemuksen moniaistisessa tulkintaprosessissa esimerkiksi nopeudet tulevat mukaan musiikin aistimiseen, kun kuulija erottaa vaikkapa tihein rummuniskuun tempoon 160 soitetun kappaleen esimerkiksi tempon 80 kappaleesta tulkitsemalla näistä musiikillisen materiaalin osasista itselle syntyvää liikenopeuden aistimustaan (mielikuvaa liikenopeudesta) ja nimeämällä kappaleen joko nopeaksi tai hitaaksi.

Feld (2005: 95) toteaa, että puhe musiikista on aina riippuvainen verbaalisista tulkinnallisista liikkeistä, jotka metaforisesti paikantavat, kategorisoivat, assosioivat, heijastavat tai arvioivat ihmisen musiikkikokemusta. Avain tähän kaikkeen on Feldin (2005: 95) mukaan erottelu. Ymmärrän erottelun siten, että musiikkia kuvaillessa ja omia tulkintojaan itselle ja toisille havainnollistaessa pitää aina rinnastaa jokin saundi johonkin ymmärrettävään ja tehdä eroa muihin saundiin, jota tämä kyseinen sillä hetkellä havainnollistettava saundi ei ainakaan ole. Vaikka synestesianäkökulma on musiikin merkityksellistämistä tutkittaessa usein hyvin kontroversiaalinen, on se silti mielestäni varsin luonteva osa tätä analyysia.

Havainnollistan vielä lopuksi analyysin neljää näkökulmaa kuvan 17 avulla. Lasten ryhmään kuuluneen vastaajan paperin sanallisen kuvailun puoliskosta löytyy paljon ilmaisuja, jotka sopivat tässä analyysiluvussa esiteltyihin kaikkiin neljään (tai osaan niistä) aineiston tulkinnassa käyttämäni näkökulmaan. Siinä missä kolmen ensimmäisen analyysiluvun esittelemät konventionäkökulmat pyrkivät selittämään

sanavalintaa vaikkapa ihmisen kulttuurin tai ympäristön avulla, ei moniaistisuuden näkökulma pakota miettimään, miksi vastaaja on käyttänyt ilmaisua ”robottimainen”, vaan moniaistisuuden näkökulmasta tutkijan on vain hyväksyttävä, että henkilölle syntyi musiikillisesta materiaasta eri aistien sekoituessa robottimaisuuden mielikuva ja siksi tälle henkilölle tämä kyseinen kappale on robottimainen.

Kuva 17



5. JOHTOPÄÄTÖKSET JA REFLEKTIO

Analyysiluvun yhteenvedona todettakoon, että olen eritellyt aineistoni vastauspapereista löytyviä kuvallisia ja sanallisia tulkintoja ensin kulttuuristen konventioiden kautta, sitten kommunikaation välineinä ja kolmanneksi arvottamisen työkaluina ja instituutioiden vaikutusten osoittajina. Neljännessä alaluvussa otin mukaan moniaistisuuden näkökulman, jonka avulla pääsin yksityiskohtaisesti toteamaan, mitä musiikin ominaisuutta joku vastaaja on jollain tuntemusta kuvaavalla kuvalla tai sanalla mahdollisesti havainnollistanut. Yksilötasolla yksityiskohtaisien ja selkeiden erontekojen löytämisen mahdollistava moniaistisuuden näkökulma ei kuitenkaan tuota mitään universaalia tai yleistävää ja aineistoni tuottaneiden yksilöiden tulkintojen ulkopuolelle menevää johtopäätelmää, joten siksi se on analyysini neljästä näkökulmasta lopulta kaikkein epävarmin ja epämääräisin. Moniaistisuudesta puhuminen tässä tutkimuksessa on mielestäni kuitenkin perusteltua etenkin Pentti Alasuutarin (2011) esittelemien laadullisen tutkimusten ominaispiirteiden vuoksi. Analyysin tekeminen kulttuurisien konventioiden, kommunikaation ja arvottamisen näkökulmasta on turvallisempi tapa eritellä aineistoa yleisellä tasolla, mutta näiden näkökulmien heikkoudet löytyvät taas yksilöllisesti suurta vaihtelua osoittavista aineiston osista, kuten vastaajien värivalintojen sekä keskenään joskus suuressakin ristiriidassa olevien adjektiivien selittämisestä. Aineistoa analysoidessani minua kiinnostivat yleistyksien sijasta partikulaarit ilmiöt, ja tämän vuoksi myös moniaistisuuden näkökulmasta tehdyt hieman kärjistetyt ja ehkä liiankin suoraviivaiset johtopäätökset (sen hyväksyminen, että jokin musiikissa on jonkun mielestä vihreää) ovat oiva lisä analyysiin, jossa on tarkoitus ymmärtää vain kahden ryhmän ja kuvailutehtävään osallistuneiden eri yksilöiden tapoja kuvailla musiikkia visuaalisesti tai sanallisesti.

Tutkimukseni tarkoitus oli eritellä niitä tapoja, joilla ihmiset pyrkivät kuvaamaan kuulemaansa musiikkia. Analyysini perusteella voin todeta, että ihminen tuottaa mielikuvia musiikista kommunikoiden toisten kanssa selittäen abstraktia asiaa omaa tulkintaa havainnollistavien sanojen, kuvien, värien ja muotojen avulla. Aineistostani kävi ilmi, että tämä prosessi pitää usein sisällään musiikkikokemuksen arvottamista, erottelua, vertailua ja mielikuvien otsikointia

5.1. Jako hyvään tai huonoon aloittaa arvottamisen

Aloitin aineistoni analyysin erittelemällä sitä aluksi yleistajuisemmasta arvottamisen näkökulmasta ja pyrin keskittymään pelkkiin henkilöiden tuottamiin sanallisiin kuvauksiin, joissa ihminen selkeästi ilmaisee arvottavan mielipiteensä kuunnellusta kappaleesta. Arvottamisen näkökulmasta tarkasteltuna aineistosta voi vetää kaksi selkeää johtopäätöstä. Ensimmäinen päätelmä on se, että kuullun musiikkikappaleen nimeäminen mieluisaksi tai epämieluisaksi on ihmiselle helppo ja luonteva tapa aloittaa kommunikaatio itsensä ja toisen (musiikin tai muiden ihmisten) välillä. Tätä väitettä tukee se, että jokaisessa vastauspaperista oli löydettävissä jonkinlainen hyvä/huono- jaoksi tulkittava arvottamista osoittava sanavalinta.

Toinen päätelmäni arvottamisesta on se, että senioreiden ryhmä oli huomattavasti lasten ryhmää ehdottomampi nimeämään kappaleet hyväksi tai huonoksi. Lasten ryhmässä vain kolme vastaajaa kuudestatoista oli kirjannut paperiinsa selkeästi arvottavia termejä, kuten ”huono”, ”hyvä”, tai ”paras”. Aikuisten ryhmässä sen sijaan vastaavia termejä löytyi kahdeksasta paperista, eli tasan puolet jakoi kuulemansa hyvään tai huonoon. Tähän liittyi myös huomio siitä, että lasten ryhmässä kaksi kolmesta arvottajasta piti Man With No Namen kappaletta hyvänä ja Debussyn kappaletta huonona ja yksi näki asian päinvastoin, kun taas senioriryhmässä kaikki kahdeksan hyvä/huono -jakoon turvautunutta nimesi Man With No Namen kappaleen huonoksi ja Debussyn hyväksi.

Selkeimpiä syitä arvottamisen taustalla ovat ikä ja institutionaalisuus. Aineistosta kävi ilmi, että kaksi eri-ikäistä ryhmää ovat oppineet erilaiset tavat suhtautua musiikkiin ja arvottaa sitä. Senioriryhmälle tuttu yhteiskunnan luokkajako näkyi vastauksissa musiikkikappaleiden luokkajakona, jossa 1905-vuonna kantaesitetty Debussy-sävellys nähtiin korkeakulttuurina ja 2000-luvun konemusiikki matalana populaarikulttuurina. Ensin mainittu klassinen sävellys sai siis senioriryhmän tuottamassa aineistossa usein osakseen institutionaalisesti opittuja (peruskoulu, media) tutuksi koettuja kuvauksia, kuten ”hienoa taidetta”, siinä missä 2000-luvun konemusiikkia nimitetään vieraaksi, oudoksi tai huonoksi kysymällä, ”kutsuuko joku tätä musiikiksi?”. Tämä selittynee

sillä, ettei senioriryhmän peruskouluaikeiden musiikinopetuksessa dubstep-saundia vielä ollut kuultavissa, joten heiltä ei löydy yhtä paljon kyseisen saundin kuvailuun opittuja nimeämistapoja kuin lasten ryhmältä.

5.2. Auringon piirtäminen selittää oman tulkinnan itselle ja muille

Konventioiden näkökulmasta merkittävää oli huomata, kuinka eri vastaajien tuottamat tulkinnat voi selittää yleistajuisilla ja yhteisesti sovituilla jonkin musiikkisaundin ja merkitsijän välisillä suhteilla. Aineistosta erittelemäni aurinkoa esittäneet piirrookset olivat sosiaalisesti rakentuneita konventioita, joilla henkilö toi abstraktin kuuntelukokemuksen osaksi ympäröivää arkitodellisuutta jonkun symbolin avulla. Sosiaalisella rakentumisella tarkoitan sitä, että esimerkiksi auringon, sadepisaran tai syksyisen maiseman piirtäminen on sosiaalisesti rakentunut kulttuurinen konventio, koska se on jotain yhteisesti sovittua ja usean ihmisen kesken jaettua kokemusmaailmaa, jota piirtämällä ihminen voi havainnollistaa itselle ja toisille omaa mielikuvaansa. Steven Feldin (2005: 81) mukaan kuuntelukokemukseen kuuluu aina monia ihmisen ympäristössä ja kulttuurissa tapahtuvia asioita, jotka kussakin ajassa ja paikassa (eli kuuntelutilanteessa) muovautuvat tulkinnallisiksi liikkeiksi ja havainnollistamisen rutiineiksi, joiden avulla ihminen selviää tilanteesta, jossa häntä pyydetään tulkitsemaan ja selittämään kuulemaansa. (Feld, 2005: 81).

Feldin (2005: 81) käyttämä ilmaisu ”selvitä” oli tutkimukseni kannalta kiinnostava, sillä aineistonkeruu tapahtui ennalta sovitussa ja ohjeistetussa kuvailutehtävässä, jonka tarkoitus oli nimenomaan tuottaa mielikuvat paperille joko sanoin tai visuaalisena esityksenä. Täten vaikkapa auringon piirtäminen toimi vastaajille kulttuurisena konventiona, joka on ikään kuin jotain helppoa, yleismaailmallista ja ihmisten kesken hyväksyttyä, ja sen avulla oli luontevaa selvitä kuvailutehtävän piirrososioista. On siis täysin hyväksyttävää ja jossain määrin (ainakin osittain saman kulttuurirepertuaarin jakavien ihmisten kesken) yleisesti ymmärrettävää kuvittaa Debussyn kappaletta jollakin luontoon liittyvällä asialla, kuten vaikkapa auringolla, sadepisaralla tai syksyisellä puulla. Sillä, minkä kuvan henkilö mihinkin kappaleeseen valitsee, ei välttämättä ollut analyysini toisessa alaluvussa merkitystä. Tärkeintä oli osoittaa, että musiikin saundin rinnastaminen esimerkiksi luontoon tai

infrastruktuuriin on yksi tapa havainnollistaa musiikkia, ja sekä lähdekirjallisuuden että aineistoni perusteella näin todella on.

5.3. Järkeily ja järjettömyys käsitteellistämisen mahdollistajina

Kulttuuristen konventioiden löytämisen jälkeen tein analyysiäni etsien aineistostani erilaisia käsitteellistämisen ja kommunikaation keinoja. Käsitteellistämisen mahdollistavat juuri edellä esitellyt sosiaalisesti merkityksensä saavat symbolit, joita aineistostani löytämäni merkitsijät (sanat ja kuvat) tulkintani mukaan ovat.

Kommunikaation käsitteellä tarkoitin tässä tutkimuksessa henkilön reagointia kuuntelemaansa kappaleeseen. Kuvailutehtävän ohjeistuksessa vaadin osanottajia reagoimaan soivaan kappaleeseen jollakin tavalla ja ilmaisemaan omia reaktioitaan paperille sanoin ja kuvin. Siksi aineiston sanat ja kuvat voi tästä näkökulmasta katsoen nähdä tulkintana.

Kommunikaatio itsen (subjekti) ja toisen (musiikki) alkaa yksilön kognitioreaktioista, jotka jalostuvat tulkinnoiksi. Vastaajat kuvaavat tulkintojaan aineistossani sanallisin tai visuaalisin symbolein. Lähdekirjallisuuden avulla jaoin näitä sanallisia ja kuvallisia symboleita kahteen eri luokkaan. Analyysini mukaan tulkinta voi olla joko spontaani ja abstrakti sanallinen tai kuvallinen purkaus tai järkeilyyn ja itselle selittämiseen perustuva sosiaalisesti rakentuvan konvention käyttäminen (Aiello 1994: 34). Tämän asian ilmaisen yllä näkyvässä otsikossa siten, että kommunikaation itseyyden ja toiseuden välillä mahdollistavat joko järkeily tai järjettömyys.

Aineistostani löytyi esimerkkejä näistä molemmista kommunikaation ja tulkinnan tavoista ja kuvailutehtävään osallistuneiden henkilöiden käyttämät merkitsijät olivat suurilta osin samankaltaisia kuin lähdekirjallisuudessakin esitetyt esimerkit.

Esimerkiksi analyysiluvun kuva 9 osoittaa, että kappaleita kuvailtiin aineistossani niin yleisesti ymmärrettävillä ilmauksilla (esimerkiksi ”hidas” ja ”nopea”) kuin yksilöllisemmälläkin sanavalinnoilla (”helpotus” ja ”murtuma”). Tällaisen kommunikaation kahtiajaon (Aiello 1994: 34) järkeilyyn ja mielivaltaisuuteen voi löytää kaikista aineistoni vastauspapereista (ks. liitteet).

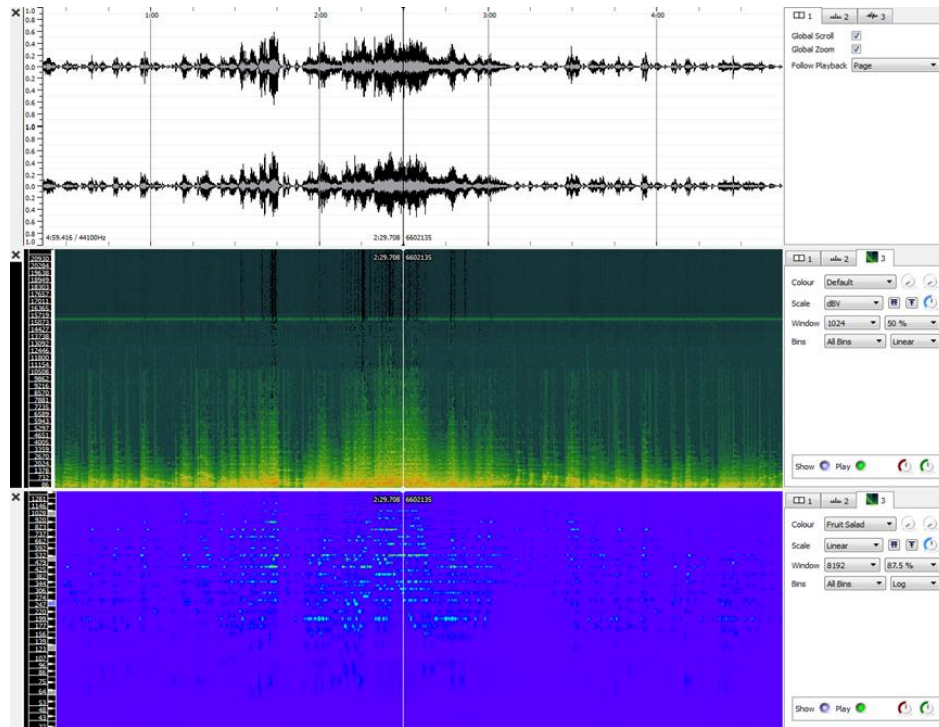
Käsitteellistämisen ja kommunikaation mahdollistavien tulkintojen kahden eri ilmenemismuodon lisäksi analyysini kolmannesta alaluvusta on tärkeää ymmärtää, että kuvailutehtävässä vaaditun kaltainen musiikin havainnollistaminen edellyttää aina sitä, että ihminen kommunikoi kuulemansa musiikin kanssa ensisijaisesti selittäen omia reaktioita itselleen, ja vasta sitä kautta mahdollisesti toisille. Tämä prosessi voi tapahtua vain, mikäli kommunikaatio pääsee jollakin tavalla alkuun. Steven Feld näkee alkuun pääsemisen kommunikaatiomuurin murtumisena, joka tapahtuu usein erottelun tai arvottamisen kautta (Feld, 2005: 87-88). Tämä sitoo analyysini ensimmäiset kolme alalukua (arvottaminen, konventiot ja kommunikaatio) toisiinsa siten, että oman tulkinnan selittäminen itselle ja toisille tapahtuu aineistossani usein niin, että vastaaja käyttää kaikkia kolmea havainnollistamisen tapaa samanaikaisesti.

5.4. Äänenpaine on yhtä kuin liidunpaine

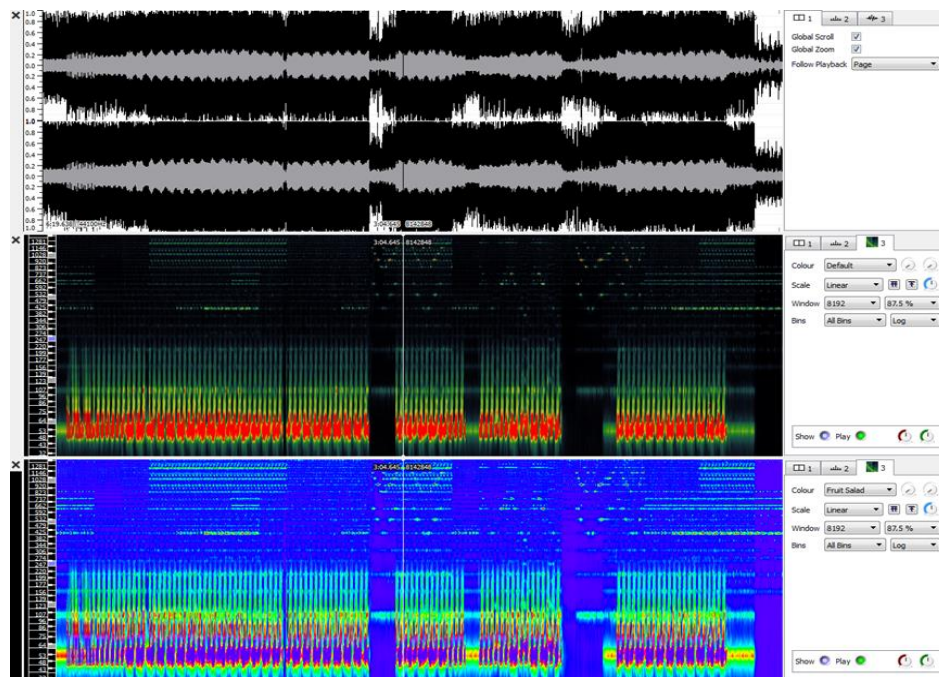
Musiikin määrittely, sen havainnollistaminen ja kuvaileminen on oman näkemykseni mukaan vaikea tehtävä, joka lähtee aina tulkinnasta, on kauttaaltaan tulkintaa ja päättyy tulkintaan. Tämä on samanaikaisesti tutkijalle vapauttava ja kahlitseva tosiasia, sillä tulkintoja on lukemattomia eikä yksi ole sen enempää oikea tai väärä kuin toinenkaan. Ennen kuin päästin kuvailutehtävään osallistuneet henkilöt hahmottelemaan kahta edellä mainittua kappaletta värin, muodon, kuvan ja sanan avulla, päätin perehtyä kappaleisiin Sonic Visualizer -musiikkianalyysiohjelman avulla.

Sonic Visualizerin analyysinäköymässä pääpaino on äänen visualisoimiseen pyrkivällä amplitudikuvaajalla, joka pyrkii mallintamaan ääntä kuvallisesti hyödyntäen värejä, muotoja ja kuvioita. Äänen kaltaisen abstraktin aineksen määrittelyongelmasta pyritään eroon esittämällä kappaleen saundi kuvana. Kaikki näytölle ilmestyvän kuvan komponentit ovat tietysti ihmisen ohjelmoimaa koodia ja kyseessä on vain yksi teorialuvussa esitellyistä merkkijärjestelmistä, joiden avulla kuultua musiikkia pyritään havainnollistamaan. Sonic Visualizerin kuvaajat kahdesta valitsemastani kappaleesta ovat tutkielmani johtopäätösten kannalta kiinnostavia, koska analyysini tarkoituksena oli selvittää, miten aineistoni tuottaneet vastaajat kappaleita havainnollistavat.

Kuva 19: Sonic Visualizer -näkyvä; Claude Debussy: *Clair de lune*



Kuva 20 Sonic Visualizer -näkyvä; Man With No Name: *Silicon Trip*



Jo pintapuolisella tarkastelulla huomataan, että ensimmäinen kappale *Clair de lune* (kuva 19) näyttäytyy tietokoneavusteisessa saundianalyysissä pienenä ja ohuena äänenä, kun taas *Silicon Trip* -kappaleen vastaava kuvio (kuva 20) näyttäytyy paksuna ja täytenä. Nämä kaksi ääniraitaa vierekkäin osoittavat, että siinä missä ensimmäisen

amplitudikuvaaja on vienompi, toisessa riittää enemmän massaa ja informaatiota, mikä näkyy ohjelmassa vahvempina väreinä ja paksumpana kuviona.

Kuvissa 19 ja 20 on siis ylhäältä katsoen ensimmäisenä mustavalkoisina kappaleiden kaksikanapaiset (kaiutinparin molemmille ulostuloille omansa) aaltokuvaajat. Keskimmäisenä näkyvät viherpunamustat spektrikuvaajat, joista käy ilmi kappaleissa esiintyvien äänien taajuudet, taajuuksien voimakkuudet ja esiintymistiheydet (tiheys ja voimakkuus pienestä suureen esitetty tietokoneohjelmassa väreillä vihreästä, keltaiseen ja aina punaiseen). Alimmaisena kuvissa yksi ja kaksi näkyy sinertävällä pohjalla melodinen spektrikuvaaja, joka on siis tietokoneohjelman yritys kuvata, havainnollistaa ja määrittää kappaleiden melodiaa, eli sitä, mitä säveliä äänikuvassa esiintyy missäkin järjestyksessä.

Tietokoneohjelman kuvakaappauksia katsoessa on syytä muistaa, että ohjelman ulkoasusta ja visuaalisesta esityksestä vastaa ihminen tai joukko ihmisiä. On kiinnostavaa havaita, kuinka musiikin soivaa ainesta pyritään analyysiohjelman näkymässä havainnollistamaan erilaisin värein ja graafisin kuvioin.

Tietokoneavusteisen analyysin ja aineistooni keräämieni piirrosten vertaileminen osoittaa ainoastaan sen, että musiikkikappaletta voi kuvailla visuaalisen esityksen avulla, ja ihminen, eli tässä esimerkissä joko tietokoneohjelman ulkoasun suunnitellut ammattilainen tai liidulla mielikuviaan paperille tuottanut neljäsluokkalainen, havainnollistaa pyydettyä musiikkia esimerkiksi värein, abstraktein visuaalisin muodoin tai esittävin kuvin.

Kuvien 19 ja 20 spektrit siis ikään kuin kertovat meille, miltä ääni näyttää, ja tämän vuoksi ne ovat mainio apuväline musiikintutkimisessa. Kyse on silti vain ihmisen tekemästä tulkinnasta, joka on aina subjektiivista, joten yhtä hyvin voisinkin väittää, että yhden vastaajan piirustukset ovat riittävä kuvaus kuulluista kappaleista. Kuvassa 21 on satunnaisesti valitsemani lasten ryhmän henkilön piirros kappaleista, siten että *Clair de lune* on vasemmalla ja *Silicon Trip* oikealla. On kiinnostavaa huomata, kuinka henkilö reagoi tietokoneohjelmankin osoittamaan äänenpaine-eroon kahden kappaleen välillä tuottaen vasempaan kuvaan hennompaa kaksiväristä ja oikean puoleiseen paksumpaa sekä värikkäämpää liidunjälkeä.

Kuva 21



Moniaistisuuden näkökulmasta tarkasteltuna keskeisin johtopäätös aineistosta oli ihmisen aistimiskyvyn multimodaalisuus, eli se, ettei kuullusta musiikista tulkintaa tehdessä yksi aisti ikinä dominoi, vaan käytämme musiikin kaltaisen abstraktin ilmiön saundia havainnollistaessamme kaikkien aistimusten tuottamia, todellisuutta selittäviä nimityksiä. Aineistoni oli täynnä eri aistialueilta lainattuja ja toisiaan täydentäviä äänimetaforia, mutta kiinnostavinta oli huomata, kuinka vähän vastaajat käyttivät varsinaisia kuuloaistimusta kuvaavia ilmaisuja (kuten kuvasta 8 löytyvät ”voimistuva” tai ”huutava”) musiikin saundin havainnollistamiseen. Sen sijaan näkö- ja tuntoaistimusta ilmentäviä sanoja, kuten ”punainen, ”pehmeä” tai ”suunnanvaihdoksia tekevä” (esimerkiksi kuva 17) esiintyi kaikissa vastauspapereissa selkeästi eniten.

Sanojen lisäksi moniaistisuus näkyi aineistossani visuaalisina esityksinä. Ottamatta kantaa siihen, näkivätkö vastaajat kappaleet oikeasti piirtäminään väreinä ja muotoina, on kuitenkin selvää, että musiikin havainnollistaminen jollakin värillä tai kuvalla on ihmiselle luonteva tapa antaa abstraktille ilmiölle muotoja sekä merkityksiä. Tätä perustelen sillä, että kuvailutehtävän ohjeistuksessa oli myös vaihtoehtona paperin jättäminen tyhjäksi, mutta siitä huolimatta kaikki vastaajat päätyivät jonkinlaiseen visuaaliseen esitykseen.

Visuaalisia esityksiä analysoidessa hyvä apuväline oli niin kutsuttu Maluma ja Takete -efekti (sivut 25-26), joka yhdistää äänen ominaisuuksia kielellisiin äänteidenmuodostumismalleihin. Maluma ja Takete -efekti toistuu aineistoni useassa eri vastauspaperissa juuri siten, että Debussyn kappale visualisoidaan Maluma-osaston pyöreämpiä muotoja käyttäen ja Man With No Namen musiikkia kuvataan teräväkulmaisemmilla kuvioilla (kuvat 11, 12 ja 13). Tämä todistaa sen, että ihmisen toiminnalla ja musiikilla on myös vastaanotto-prosessissa selkeä yhteys ja tulkinnalliset liikkeet (Feld 2005: 95) alkavat järjestämässäni kuvailutehtävässä heti, kun vastaaja kuulee musiikkikappaleen ensimmäisen sekunnin ja ottaa kynän käteen.

Yhteenvedon lopuksi on hyvä huomata, että esimerkiksi alla olevan kuvan 22 analysoiminen pelkästään yhdestä käyttämästäni näkökulmista olisi liian yksipuolista ja eri tulkintoja poissulkevaa. Kulttuuriset konventiot, kappaleiden kanssa kommunikoimiseen valitut työkalut sekä mielikuvien erottelut ja värin, muodon sekä liikkeen assosiaatiot (eli kaikkia tutkielmani analyysi- ja johtopäätösluvuissa mukana olleita näkökulmia edustavat työkalut) ovat kaikki löydettävissä kuvasta jo yhdellä vilkaisulla. Kuva 22 osoittaaakin tutkielman otsikon todeksi. Mieli kuvittaa kuulemansa.

Kuva 22



5.5 Reflektio

Tutkimukseni pääkysymys oli, millä tavoin kahteen eri ryhmään (lapset ja aikuiset) jaetut länsimaisen kulttuurin ihmiset pyrkivät kuvaamaan kuulemaansa musiikkia? Tutkimuksen ansioksi on luettava se, että onnistuin vastaamaan tähän kysymykseen oman aineistoni perusteella neljästä eri analyysinäkökulmasta. Kritiikkiä on vastaavasti syytä esittää näkökulmien päällekkäisyydestä ja muutamien analyysin osien vaikeaselkoisuudesta. On hankalaa erottaa, miksi vastaajat valitsivat jonkin äänimetaforan, emotiota kuvaavan käsitteen tai arvottavan toteamuksen musiikkia käsitteellistessään. Tekijät ja syyt aineistoni sanavalintojen ja piirrosten taustalla ovat moninaisia ja tutkijan on mahdoton päätellä, johtuiko kappaleiden otsikoiminen vaikkapa punaiseksi, siniseksi, iloiseksi tai surulliseksi henkilön iästä, sukupuolesta, kulttuurihistoriallisesta repertuaarista, moniaistisuudesta vai musiikinkuunteluun millään tavoin liittymättömästä kyseisen päivän mielialasta. Tästä syystä johtopäätösten tekeminen ja aineiston eritteleminen oli minulle paikoin varsin hankalaa. Selkeää kuitenkin on, että kaikki edellä kuvatut musiikin käsitteellistämisen ja havainnollistamisen tavat olivat löydettävissä keräämästäni aineistosta ja osa teorialuvussa esittelemistäni aiemman tutkimuksen väitteistä osoittautui todeksi myös oman analyysini jälkeen. Kommunikaatio aiemman tutkimuksen kanssa onnistui siis tyydyttävästi ja moni analyysi- ja johtopäätösluvuissa esittelemäni musiikin käsitteellistämisen tapa esiintyi tässä tutkimuksessa samanlaisena kuin aiemmassakin musiikintutkimuksessa, johon tässä työssä viittasin.

Kerroin teorialuvun lopuksi, että tämä tutkimus ja sen tulokset perustuvat keräämääni aineistoon ja kaikki tutkimuksen väitteet ovat tosia vain oman aineistoni perusteella. Kuitenkin esimerkiksi ruumiillisuuden ja musiikkikokemuksen yhteyksiä etsittäessä keskeisenä sisältönä toimiva aistien sekoittuminen ja sen näkyminen aineistoni tuottaneissa tulkintapapereissa on niin monimutkainen, yksilöstä lähtevä prosessi, että esimerkiksi suoran suhteen näkeminen tulkittavan kappaleen äänenpaineen ja liidun painojäljen paksuuden välillä tuntuu lähinnä arvailulta. Paksumpi piirrosjälki voi näet johtua vain siitä, että kyseinen henkilö on tottunut piirtäessä painamaan kynää paperia vasten kovempaa eikä yhteyttä tuon tavan ja musiikillisen materian välillä voida todistaa. Tämän esimerkin kautta haluan vielä kerran korostaa, että olin itse osa tutkittavaa aineistoani ja monet löytämäni musiikin havainnollistamisen tavat olivat

suurelta osin omaa tulkintaani. Koin kuitenkin moniaistisuuden näkökulman mukana pitämisen analyysin tärkeäksi ja tuloksia yhteen nivovaksi osioksi. Analyysiluvun ensimmäisen kolmen alaluvun keskeisien teemojen, eli arvottamisen, kulttuuristen konventioiden ja kommunikaatiokeinojen etsiminen aineiston sanoista ja piirroksista oli helpompaa, kun tajusin musiikinkuuntelukokemuksen sekä ihmisen aistimiskyvyn monimuotoisuuden ja hyväksyin sen seikan, että samaa asiaa aistitaan, tulkitaan ja selitetään monilla eri aisteilla. Tästä syystä analyysin neljäs alaluku oli merkittävä lisä konventiosidonnaisten näkökulmien tueksi ja eräänlaiseksi uudeksi avaukseksi tutkimuksen tulosten analyysissä.

Arvioidessani tutkielmaani, sen aiheen rajausta ja analyysin onnistumista jälkeenpäin, voin heti havaita muutamia asioita, jotka tekisin toisin esimerkiksi jatkotutkimusta suorittaessani. Saattaisin hylätä aineiston piirrososion liian pienenä, monimutkaisena ja sattumanvaraisena otantana ja keskittyä analyysissä ainoastaan kappaleiden sanalliseen kuvailuun. Saattaisin myös muuttaa tarkoituksellisen väljää kuvailutehtävän ohjeistustani hivenen suljetumpaan ja johdattelevampaan muotoon, jossa pyrkisin saamaan vastaajat perustelemaan sulkeisiin, miksi he valitsivat jonkin arvottamiskeinon kappaletta kuvaamaan. Täten saisin tietää, oliko Debussyn otsikoiminen hienoksi ja yleväksi tai Man With No Namen kuvaaminen roskaksi tietoinen peruskoulun musiikinopetuksen tai median länsimaisiin ihmisiin iskostama ajattelutapa, jossa musiikki kategorisoidaan korkeaan ja matalaan kulttuuriin. Kirjoitin tämän kaltaisen väitteen ja sitä tukevat havainnot analyysiluvun arvottamista käsittelevään alalukuun (4.1.), mutta en voi täysin varmasti sanoa, mistä arvottamisen syyt lopulta ovat peräisin. En myöskään halunnut ohjeistuksessa johdatella vastaajia nimeämään mitään musiikista tulkitsemaansa ominaisuutta yksinkertaisella joko/tai - jaottelulla vaan halusin aineiston olevan mahdollisimman intuitiivisesti ja vapaasti tuotettua. Koen, että tällainen suurilta osin abstrakti ja yksilöllinen aineisto korreloi lopulta enemmän itse musiikin kanssa kuin selkeästi erotteluja tekevä ja ennalta jaottelevasti ohjeistettu aineisto, jossa kuulijoita olisi vaikka pyydetty nimeämään musiikkikappaleet joko surulliseksi tai iloiseksi. Tulokset eivät tällä menetelmällä ole tilastoitavissa tai edes keskenään kovinkaan vertailukelpoisia, mutta yksittäisinä näytteinä ne ovat toisaalta hyvin monimuotoisia ja analyysin kannalta kiinnostavan yksityiskohtaisia.

Sain myös tutkielmaa tehdessäni kritiikkiä siitä, että analyysini sekoittaa kulttuurisen ja yksilöllisen diskurssin toisiinsa lähes jokaisessa näkökulmassa ja alaluvussa. On kuitenkin mahdotonta tehdä ero sen välille, onko vastauspaperiin valikoitunut aurinkoa kuvaava sana tai piirros henkilön subjektiivinen tulkinta vai ympäröivästä kulttuurista johtuva konventio, sillä se on mielestäni aina molempia. Yksilöt tuottavat kulttuurin ja kulttuuri muokkaa yksilöitä. Rajapinta on häilyvä ja siitä syystä myös analyysissäni puhun usein samanaikaisesti kahdesta näkökulmasta käsin.

Valitsemani tutkimusaihe on edelleen mielestäni merkityksellinen, koska on tärkeää selvittää, miten ihminen käsitteellistää musiikkia ja kuinka tuo aistimisen, tulkinnan ja havainnollistamisen prosessi etenee. Tutkimukseni pyrki omalta osaltaan ymmärtämään ja selittämään ihmisaivoja osoittamalla yhteyksiä kuullun musiikin ja sitä havainnollistamaan valittujen sanojen, värien sekä muotojen välillä. Olemassaolomme on vuorovaikutusta ympäröivän maailman kanssa. Tämä vuorovaikutus ei onnistu ilman kommunikaatiota, kuvailua ja käsitteellistämistä. Käsite on tämän tutkimuksen keskeisin sana, koska se on kaiken kommunikaation perusta. Edellä mainituista syistä on mielestäni perusteltua kerätä musiikin hahmottamisesta, havainnollistamisesta ja kuvailusta enemmän aineistoa ja verrata sitä analyysin kautta aiempaan tietoon. On tärkeää tietää kuinka musiikista puhutaan ja millä keinoin yksilöllinen sekä abstrakti kuuntelukokemus tuodaan osaksi käsitteellistä kokemusmaailmaa. Tämän kaltainen tutkimus on 2000-luvun edetessä tärkeämpää kuin koskaan aikaisemmin, sillä se on avain musiikin ja taiteen alojen julkituomiseen, medialukutaitoon, markkinointiin ja yhteiskunnalliseen keskusteluun. On tärkeää kysyä, mitä sanavalintoja missäkin tilanteissa käytetään, ja minkälaisia vaikutelmia milläkin käsitteillä pyritään luomaan ja miksi. On tärkeää tietää, mitä musiikista voidaan sanoa, ja miten se sanotaan, jotta viestintä olisi toimivaa ja ymmärrettävää. Vuorovaikutus ja kommunikaatio ovat mahdollisia, kun tiedämme musiikin käsitteellistämisen periaatteet. Tästä syystä käsitteellistämistä ja sen eri ilmenemismuotoja sekä niiden syitä, käyttötarkoituksia ja seurauksia tulisi mielestäni tutkia alallamme lisää.

LÄHTEET

Aiello, Rita (1994) *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press, Inc.

Alasuutari, Pertti (1993) *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Eagleman, David M. ja Cytowic Richard E. (2009) *Wednesday is indigo blue: discovering the brain of synesthesia*. Boston: Massachusetts Institute of Technology.

Eerola, Tuomas (2010) Self-report measures and models of musical emotions. Teoksessa Eerola, Tuomas, Juslin, Patrik, Sloboda, John & Zentner, Marcel (toim.) *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press.

Feld, Steven (2005) Communication, Music, and Speech about Music. Teoksessa Feld, Steven, Keil Charles (toim.) *Music Grooves: essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.

Merriam, Alan P (1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Middleton, Richard (2000) *Who May Speak? From a Politics of Popular Music to a Popular Politics of Music*. Berkeley: University of California, Department of Music.

Ramachandran, V.S. & Hubbard, E.M. (2001) *Synaesthesia: A Window Into Perception, Thought and Language*. Exeter: Imprint Academic.

Tagg, Philip (2012) *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press.

Torvinen, Juha (2012) Johdatus ekomusikologiaan: musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja 2012*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

White, Timothy (1983) *Musician Magazine: A Man Out of Time Beats the Clock*. New York: Billboard Publications.