

"SATUMAA ON IHMISEN SIELUSSA"

Tutkielma laulun terapeuttisen käytön ulottuvuuksista
Satumaa-tangon kuuntelukokemusten pohjalta.

Musiikkiterapian pro gradu-tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos
Kevät 2001

Mikko Romppanen

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Mikko Romppanen	
Työn nimi "Satumaa on ihmisen sielussa". Tutkielma laulun terapeuttisen käytön ulottuvuuksista Satumaa- tangon kuuntelukokemusten pohjalta.	
Oppiaine Musiikkiterapia	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2001	Sivumäärä 95 + 1 liitesivu
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Työssäni tarkastelen laulun terapeuttisia ulottuvuuksia ja laulun kuuntelua musiikkiterapian välineenä. Tutkimusalue on uusi ja siitä ei juuri ole olemassa aikaisempaa tutkimusta. Tutkimusaluetta lähestytään yhden laulun muodostaman ”tapaustutkimuksen” kautta. Empiirisessä osuudessa tarkastellaan psykiatrisen avohuollon piirissä olevien asiakkaiden kuuntelukokemuksia Satumaa-tangosta. Näiden kuuntelukokemusten kautta pyrin selvittämään millaisista elementeistä kuuntelukokemus muodostuu ja millaisia musiikkiterapian kannalta kiinnostavia näkökohtia materiaalista nousee esiin.</p> <p>Tutkimuksen lähtökohta on fenomenologinen. Aineisto on kerätty käyttämällä puoli-strukturoitua teemahaastattelua tiedonkeruumenetelmänä. Haastattalumateriaali on analysoitu käyttämällä Colaizzin seitsemänportaista aineistoanalyysin metodia. Aineisto jakautuu kuuteen kategoriaan, jotka pitävät sisällään alateemoja. Tutkimuksen luonne on abduktiivinen, jolloin tutkijan aikaisempi tieto on taustana tutkimusaiheen tarkastelussa.</p> <p>Tutkimus osoittaa laulun voivan luoda musiikkiterapian kannalta käyttökelpoisen kosketuspinnan kuulijaan varsin monella eri tavalla. Aineisto tukee näkemystä iskelmästä sanoitustaan ja musiikillista kokonaisuuttaan laajempaan sosiokulttuurisena ilmiönä, joka luo kosketuspinnan kuulijaansa useita eri reittejä. Laulun teksti, musiikki, esittäjä, säveltäjä ja sen edustama musiikinlaji kulttuurisine sidoksineen osoittautuivat mahdollisiksi kosketuspinoiksi haastateltaville. Niinikään Satumaatangoon itseensä liittyvät tai sen herättämät muistot muodostuivat kosketuspinnaksi koehenkilöille. Myös laulajan tulkinta osoittautui tärkeäksi tekijäksi kuulijan ja laulun muodostamalle suhteelle. Tutkimustulokseni tuo esiin laulun sekä yksilöllisenä, henkilökohtaisena elämyksenä että toisaalta laajempaan sosiokulttuuriseen kontekstiin liittyvänä kollektiivisena ilmiönä. Aineisto tukee näkemystä, jonka mukaan laulun kuuntelu keskustelun alustukseksi helpottaa keskustelun siirtymistä terapeuttiselta kannalta merkityksellisten sisältöjen äärelle. Samaistuminen on keskeinen käsite kuulijan peilattaessa omaa elämäänsä ja persoonaansa laulun eri elementteihin.</p>	
Asiasanat Satumaatango, tango, laulu, musiikkiterapia, lyriikka, kulttuuri, tanssimusiikki, symbolit, samaistuminen	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
2. Musiikkikokemuksesta	4
2.1 Absoluuttinen ja referentiaalinen musiikkikäsitys.....	4
2.2 Musiikkikokemus kulttuurisidonnaisena ja yksilölliseen henkilöhistoriaan liittyvänä ilmiönä	7
2.2.1 Musiikki ja Identiteetti.....	7
2.2.2 Neljä musiikillisen kokemisen aluetta	9
2.2.3 Mikro- ja makrokulttuurit musiikkikokemuksen määrittäjinä.....	15
2.2.4 Musiikkikokemus sosiaalisen hierarkian symbolina	19
3. Laulu terapeuttisena välineenä	21
3.1 Laulutekstien psykologiasta ja sosiokulttuurisista merkityksistä	23
3.1.1 Lauluteksti yhteiskunnan heijastajana – ”heijastusteoria”	24
3.1.2 Laulu tunteiden tulkkina	25
3.1.3 Idea ja ilmaisu – lyriikan ja esitystavan suhde laulun kokemisessa	27
3.2 Laulun esittäjä samaistumisen ja projektoiden kohteena	29
3.3 Laulun kuuntelu musiikkiterapian muotona	32
4. Suomalainen Tango	34
5. Satumaa-tango	37
5.1. Satumaan melodisesta sisällöstä	38

5.2	Satumaan lyriikka ja sen tulkintaa	39
6.	Tutkimuksen suorittaminen.....	45
6.1	Tutkimuksen filosofinen ja metodologinen viitekehys	45
6.2	Tutkimusongelma	47
6.3	Tutkimusmenetelmä	48
7.	Aineiston kuvaus ja syntyneet kategoriat	53
7.1	Henkilökohtainen problematiikka	54
7.2	Suhde vastakkaiseen sukupuoleen	60
7.3	Mononen ja Taipale heijastuspintoina	67
7.4	Muistot	71
7.5	Satumaan maantiede	79
7.6	Satunmaa musiikkiesityksenä	82
8.	Lopuksi	85
	Lähdeluettelo	90

Liite 1: Satunmaa-tangon teksti

Motto: *"Anna minun tehdä kansalle laulut, niin en välitä siitä kuka säätää lait"* (Platon)

1 JOHDANTO

Tutkimuksessani tarkastelen laulun terapeuttisia ulottuvuuksia sekä laulun kuuntelua musiikkiterapeuttisena menetelmänä. Lähestyn asiaa tutkimalla yhden teoksen kuuntelun perusteella syntyneitä kokemuksia. Koeasetelmassa käyttämäni kappale on Unto Monosen Satu-maa-tango. Erilaisten musiikkiterapiamenetelmien joukossa on musiikin kuuntelulla keskeinen osa ja musiikkiterapeutit käyttävät kaikenlaista instrumentaali- ja vokaalimusiikkia potilasryhmissään mielikuvien, tunteiden ja muistojen herättäjinä. Olen itse viime vuosina ohjannut lukuisia ryhmiä, joissa keskeisenä metodina on ollut laulujen kuunteleminen. Halusin tutkia tätä keskeistä musiikkiterapian menetelmää ottamalla yhden kappaleen herättämät kuuntelukokemukset suurennuslasin alle. Kun musiikkiterapeutti käyttää musiikin kuuntelua välineenä kliinisessä työssään, hänellä ei useinkaan ole mahdollisuuksia syvällisellä tavalla havainnoida kuuntelutilanteeseen liittyviä erilaisia elementtejä ja sitä, mitkä tekijät kuullussa kappaleessa kulloinkin vaikuttavat kuulijaan ja terapeuttiseen prosessiin. Tällöin terapeutti toimii paremminkin intuitiivisesti ja hän joutuu huomioimaan monia tekijöitä yhtä aikaa.

Tällaisessa yhteen kappaleeseen paneutuvassa tapaustutkimuksessa pyrin selvittämään kuulijan ja hänen reaktioidensa suhdetta kuunneltuun kappaleeseen sekä tarkastelemaan mielikuvien syntymistä ja keskustelun etenemistä terapeuttisessa tilanteessa. Tutkin sitä, millaisia ajatuksia, mielikuvia, tunteita ja muistoja yksi tietty laulu voi kuulijassaan herättää. Pyrin selvittämään, minkä tyyppisiä samankaltaisuuksia ja minkä tyyppisiä eroja saman kappaleen inspiroimissa henkilökohtaisissa tunteissa ja mielikuvissa on. Pohdin myös, millä tavoin asosiaatiot syntyvät ja etenevät ja kuinka henkilökohtaisia tai yleisiä sisältöjä niihin liittyy.

Tutkimusaiheeseen paneutuessani sain huomata, että nimenomaan laulun kuuntelua musiikkiterapeuttisessa mielessä on tutkittu todella vähän. Instrumentaalimusiikin käytöstä tuntui saatavilla olevan enemmän materiaalia. Lehtosen ja Niemelän (1997) tutkimus psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemasta musiikista osoittautui yhdeksi harvoista laulun terapeuttisia merkityksiä käsittelevistä tutkimuksista. Niemelä (1998) on jatkanut teemaa saman materiaalin pohjalta omassa lisensiaatinyössään. Ravattinen (1999) on tutkinut musiikkiterapeuttisesta näkökulmasta venäläisten siirtolaisten tärkeäksi kokemaa musiikkia pro gradu-työssään. Ruud (1998) ja Bright (1993) ovat käsitelleet musiikkikokemuksen muodostumi-

seen liittyviä elementtejä tutkimusaiheeni kannalta mielenkiintoisella tavalla. Näitä näkemyksiä käsittelen työssäni omassa luvussaan.

Ruudin tutkimus musiikin merkityksestä musiikkiterapiaopiskelijoille ja Stigen (1998) tutkimus psykiatristen asiakkaiden musiikkikokemuksista ovat aihepiiriltään tietystä mielessä rinnakkaisia oman tutkimukseni kanssa. Ne ovat kuitenkin musiikillisia kokemuksia laajan haastattelumateriaalin pohjalta tarkastelevia mittavia projekteja. Itse paneudun tässä työssä aiheeseeni yhden laulun ja ainutkertaisten kuuntelukokemusten kautta. Tämän kaltaista laulun kuuntelukokemusta analysoivaa tutkimusasetelmaa en ole kirjallisuudesta löytänyt. Musiikkitieteen ja musiikkiantropologian piiristä onnistuin löytämään laulun lyriikkaa ja sosiaalipsykologisia elementtejä käsittelevää tutkimusta, jolla nähdäkseni on merkitystä myös musiikkiterapian näkökulmasta (mm. Frith 1987 ja 1996, Merriam 1964 ja Sairanen 1998).

Satumaa-tango on mielestäni otollinen kappale tämän tyyppiseen tutkimukseen. Unto Monosen legendaarinen tango on saavuttanut jo kauan sitten kansanlaulun aseman ja voidaan hyvällä syyllä olettaa sen olevan tuttu ainakin jossain määrin useimmille suomalaisille. Tähän suomalaisten kansallistangoon voi täten odottaa jo valmiiksi liittyvän monenlaisia muistoja, mielikuvia ja tunteita. Halusin käyttää kappaletta, joka olisi osoittanut kestävyytensä kansansyvien rivien parissa. Tällaisella laululla voidaan mielestäni katsoa olevan sisältöä, joka puhuttelee suomalaista ihmistä. Minulla oli siis lähtökohtana se, että käyttämäni kappale on kollektiivisesti hyväksytty ikivihreä teos.

Siihen, että valitsin juuri tangon tähän tarkoitukseen vaikutti myös se, että musiikkiterapian maisterikoulutukselle esitettiin toive tangomusiikin terapeuttisten vaikutusten tutkimisesta. Tutkimuksellani voi toivoa olevan merkitystä myös tangomusiikin terapeuttisen aspektin selvittämisen kannalta. Monosen Satumaa-tangoa on niinkään analysoitu ja tutkittu verraten paljon eri yhteyksissä ja siinäkin mielessä se on otollinen kappale laulun terapeuttista ulottuvuutta luotaavaan tutkielmaan. Satumaa-tangoa käsittelevässä luvussa luon katsauksen tuohon monenkirjavaan materiaaliin, jota vasten on mahdollista peilata oman tutkimukseni aineistoa.

Useilla kansoilla näyttää olevan jokin erityinen musiikinlaji, joka erityisesti tuo esiin melankolisia ja surumielisiä tunteita ja sisältöjä, esimerkiksi portugalilainen fado, espanjalainen flamenco ja Pohjois-Amerikan mustasta väestönosasta noussut blues. Suomessa tangolla on

ollut selkeä rooli kansamme melankolian ja kaihomielen tulkitsijana. Tangon roolista suomalaisen melankolian tulkkina ovat kirjoittaneet erityisesti Ammond (1994 ja 1999) ja Kukkonen (1996 ja 1997). Jos tangolle halutaan antaa jotain erityismerkitystä terapeuttisena musiikinlajina nousee tuo merkitys juuri tästä sekä henkilökohtaisen että kollektiivisen surun käsittelemisen mahdollisuudesta tangomusiikin kautta. Surua ja melankoliaa käsitellään toki muissakin musiikinlajeissa, mutta tangon kohdalla tämä piirre on erityisen korostunut..

Kohderyhmäni tutkimuksessa oli asiakaskunta, jonka kanssa muutoinkin teen pääsääntöisesti työtä eli avohoidon piirissä olevat pääkaupunkiseudulla asuvat psyykepotilaat. Heidän parissaan olen työskennellyt useita vuosia sekä Niemikotisäätiön puitteissa että Helmi ry:ssä Helsingissä. Kaikki koehenkilöt ovat osallistuneet ohjaamiini ryhmiin, joten koetilanne oli tiettyllä tavalla jatkoa musiikkiterapeuttiselle suhteellemme. Henkilökohtaisilla kuuntelukokemukseen välittömästi liittyvillä haastatteluilla pyrin autenttiseen kokemusten taltioimiseen. Tällöin tutkijan ja aineiston välille muodostuu intiimi suhde, jonka puuttumisen Niemelä (1998) näkee kyselylomakkeilla kerätyn tutkimusaineistonsa ongelmaksi. Tutkimus on luonteeltaan fenomenologinen. Fenomenologia tutkii ilmiöitä sellaisena kuin ihmiset ne kokevat. Painopiste on siis ihmisten sisäisissä kokemuksissa eli alueella, missä myös terapia-työssä liikutaan. Tarkoituksena on pikemminkin ymmärtää ilmiöiden luonnetta kuin todistaa tiettyjä hypoteeseja oikeiksi tai vääriksi. Tässä tutkielmassa on siis kiinnostuksen kohteena yhden laulun herättämä inhimillisten kokemusten kirjo.

Kuvaan työni teoriaosuudessa ensin lyhyesti musiikkikokemukseen liittyviä näkökulmia. Sitten esittelen musiikin kokemiseen liittyviä sosiokulttuurisia ja yksilölliseen henkilöhistoriaan kytkeytyviä lähtökohtia. Tämän jälkeen kuvaan laulutekstien psykologisia ja sosiokulttuurisia merkityksiä, esiintyjien merkitystä transferenssihahmoina sekä laulun terapeuttisen käytön menetelmiä. Omassa luvussaan kuvaan suomalaisen tangon tunnemaisemaa ja esittelen sen jälkeen pähkinänkuoressa Satumaa-tangoon liittyviä eri tutkijoiden näkemyksiä. Työni empiirisessä osuudessa esittelen oman tutkimusaineistoni ja keskeiset tutkimustulokset. Myös työni teoriaosuus pohjautuu paljolti aineistoanalyysissä esiin nousseisiin teemoihin.

2 MUSIIKKIKOKEMUKSESTA

2.1 Absoluuttinen ja referentiaalinen musiikkikäsitys

Musiikintutkimuksen piirissä on kaksi erilaista lähestymistapaa musiikkiin. Puhutaan musii-
kin *absoluuttisesta* tai *referentiaalisesta* merkityksestä. Tällainen erottelu on aikaa myöten
lieventynyt, mutta se on kuitenkin vielä olemassa. (Meyer 1956, 1; Pavlicevic 1997, 20)

Absolutistisen näkemyksen mukaan musiikki ei viittaa mihinkään muuhun kuin ainoastaan
itseensä. Merkitys on luonnostaan musiikin formaaliin aspektiin kuuluva. Rytmi, melodia ja
harmonia yhdessä toimivina elementteinä tekevät musiikista merkityksellistä kuuntelijalle.
Absolutisteille merkitys on vain musiikissa eikä missään muualla. Se ei ole kuuntelijan si-
sällä, eikä sillä ole tekemistä muun kuin musiikin kanssa. (Pavlicevic 1997, 20-21; Meyer
1956 1-2; Nattiez 1990, 102-110.)

Referentiaalisen näkemyksen mukaan musiikin merkitys on tekemisissä sen ”kontekstin” ja
”assosiaatioiden” kanssa paremminkin kuin vain musiikin itsensä. Tällöin kuuntelija tuo jo-
tain ei-musiikillista kuuntelukokemukseen ja se tekee musiikin merkitykselliseksi kuulijalle.
Tämä voi merkitä vaikka sitä, että kuullessamme musiikkikappaleen, koemme saman tunteen
kuin kuullessamme kappaleen joskus aikaisemmin. Musiikki voi myös palauttaa mielen jon-
kin tietyn tapahtuman tai tilanteen siihen liittyvine tunteineen. Ihminen voi muistaa jostain
laulusta tietyn juhlatilaisuuden, lomamatkan, päivällisen tai muun vastaavan kokemuksen.
Tällainen kokemus voi olla henkilökohtainen eikä sillä tarvitse olla juurikaan tekemistä mu-
siikin itsensä kanssa. Referentiaalinen merkitys ei kuitenkaan ole ainoastaan henkilökohtai-
nen, vaan se liittyy myös *kulttuuriin*. Joissakin kulttuureissa tietyllä musiikilla ja musiikilli-
silla tapahtumilla on tiettyjä ei-musiikillisia merkityksiä. Absolutistien olisi Pavlicevicin
(1997) mukaan vaikea hyväksyä näkemystä, jonka mukaan musiikilla ei ole merkitystä itses-
sään, vaan ainoastaan sen nimenomaisessa sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa. (Pav-
licevic 1997, 21-22; Meyer 1956, 1-3; Nattiez 1990, 102-110.)

Meyer (1956) ehdottaa, että musiikilla voi olla sekä referentiaalista että absoluuttista merki-
tystä. Se voi herättää kuuntelijan omasta kokemuksesta nousevia assosiaatioita ja sivumer-
kityksiä kuuntelijassa. Kuitenkin musiikki voi samanaikaisesti tuoda esiin oman merkityk-

sensä kuuntelijalle luoden odotuksia musiikissa myöhemmässä vaiheessa ilmenevistä musiikillisista tapahtumista. (Meyer 1956, 1-2; Pavlicevic 1997, 23.) Tunnereaktion ilmeneminen ei riipu yksin ärsykkeestä eikä yksin sen vastaanottajasta, vaan näiden kahden välisestä suhteesta. Ärsykkeen tulee olla sen kaltainen, että se saa organismissa aikaan tendenssin ajatella tai käyttäytyä tietyllä tavalla. Emootiota ei kuitenkaan aina ilmene edes silloin kun tendenssi tähän on saatu herätetyksi. Meyerin mukaan emootio tai affekti syntyy silloin kun ylläke reagoida estetään tai pidätetään. Esimerkiksi tupakoitsija kokee tunnereaktion, kun yllättäen ei voikaan tyydyttää automaattiseksi muodostunutta tupakoinnin tarvettaan. Vastaavalla tavalla voidaan musiikissa luoda tilanne, jossa ensin luotuihin odotuksiin ei vastatakaan suoraan, vaan kuulijan odotuksia eriasteisesti turhautetaan ennen ratkaisun ilmaantumista. (Meyer 1956, 13; Erkkilä 1996, 119.)

Meyerin teorian mukaan musiikin miellyttävyys tai epämiellyttävyys perustuu siihen, että miellyttävä emotionaalinen kokemus on aina ratkaistu. Ratkaisu on sitä, että emotionaalisen kokemuksen aiheuttanut estetty tai estynyt pyrkimys saa ratkaisun samassa ärsykeyhteydessä eli toisin sanoen se purkautuu. Emotionaalisen kokemuksen miellyttävyys tai epämiellyttävyys siis ratkeaa vasta kun kyseinen kokemus on ohi. Emootion miellyttävyys ei kuitenkaan näyttäisi olevan kiinni niinkään ratkaisusta itsestään, vaan uskosta siihen, että ratkaisu tulee. Meyer toteaaakin, että tunne kontrollista on oleellinen siinä, koetaanko tunne miellyttäväksi vai epämiellyttäväksi. Esimerkiksi putoaminen ilman halki voi olla erittäin epämiellyttävä kokemus, jos loppuratkaisusta ei ole tietoa. Sen sijaan samanlainen kokemus huvipuiston laskuvarjohypyn yhteydessä voi olla mitä miellyttävintä kokemus, koska siihen liittyy tunne tilanteen hallinnasta. Meyer liittyy siis musiikin kyvyn herättää tunnevaikutuksia siihen, että musiikki luo kuulijassa erilaisia odotuksia ja jännitteitä, joihin hän odottaa vastauksia. (Meyer 1956, 19-20; Erkkilä 1996, 119 ja 1997, 46-47.)

Pavlicevic (1997) toteaa, että musiikkiterapian piirissä näyttää olevan toisenlainen merkityksen taso, joka osuu ulkopuolelle koko referentiaalisesta ja absoluuttisesta merkityksestä käytävän keskustelun eikä se toisaalta ole niistä täysin erillinenkään. Hänen mukaansa molemmat lähestymistavat musiikkikokemukseen ovat olennaisia musiikkiterapian kannalta. Oleellisempaa musiikkiterapeuteille lienee se, ettemme asettaisi absolutismia ja referentiaalisuutta vastakkain ja ajattelisi niitä toisiaan poissulkevin. Meidän ei tulisi jättää huomiotta myöskään sitä, mikä ei asetu helposti vain jompaan kumpaan leiriin. On helppo yhtyä Pavlicevicin kantaan, että olisi varmasti hyödyllisempää ajatella erilaisia musiikin merkityksiä

toisiaan täydentävinä. Ne rikastuttavat ymmärrystämme siitä, miksi ja kuinka ihmiset kokevat musiikin merkityksellisenä ja merkityksiä omaavana. (Pavlicevic 1997, 26-27.)

Erkkilän (1996) mukaan nämä kaksi perusnäkökulmaa ovat keskeisessä asemassa musiikkiterapian kannalta ajateltuna. Jos musiikkiterapeutti pyrkii vaikuttamaan suoraan asiakkaan tunteisiin on absoluuttinen näkökulma silloin se, joka avaa tähän mahdollisuuksia. Tällöin keskeistä ovat musiikkivalinnat ja etenkin musiikin rakenteelliset tekijät. Puhtaimmillaan tätä näkökulmaa voidaan hyödyntää instrumentaalimusiikin yhteydessä. Tällöin poistuu rinnakkaisen informaatiojärjestelmän yhteisvaikutuksesta johtuva hämmennys. Tällaisen manipuloinnin mahdollisuudet ovat kuitenkin rajalliset ja perustuvat paremminkin kokonaisvaltaisiin piirteisiin ja tuntemuksiin kuin yksittäisiin tunnetiloihin tai tarkasti rajattuihin emootioihin. Erkkilä painottaa myös kyseisten käsitteiden teoreettisuutta ja sitä ettei niitä käytännössä voida tarkastella toisistaan täysin irrallisina (Erkkilä 1996, 15-16; ks. myös Meyer 1956, 1-2).

Musiikkiterapiassa referentialistinen ajattelu liittyy moniin eri tekniikoihin. Terapeutti käyttää tämän lähestymistavan mukaisesti musiikkia keinona nostaa esiin alitajuista materiaalia silloin, kun on tarkoitus saada tietoa yksilön subjektiivisesta kokemusmaailmasta. Tällöin mikä tahansa musiikki voi toimia referentiaalisti. Oleellista on se, että musiikilla on potilaalle henkilökohtaista merkitystä. Musiikin ja sanojen yhteiskäyttöä ei Erkkilä niinkään näe ongelmana. Keskeistä on se, *mitä terapian kohteena olevassa yksilössä tapahtuu*. (Erkkilä 1996, 17.) Lehtonen (1985) on niinkään väitöskirjassaan kertonut, että on terapatilanteissa käyttänyt mahdollisimman monipuolisesti sekä konserttimusiikkia että kevyttä musiikkia. Mukana on ollut sekä absoluuttista instrumentaalimusiikkia että sanoituksia sisältävää kevyttä musiikkia. Tarkoituksena on ollut kokeilla mahdollisimman monipuolisesti erilaista musiikkiterapiakäytäntöön soveltuvaa musiikkia sekä ohjata prosessia asiakkaalta saadun informaation perusteella kohti yhä yksilöllisempiä ja soveltuvampia käytäntöjä. (Lehtonen 1985, 322.)

Musiikkiterapian yhteydessä lienee ensiarvoisen tärkeää suhtautua ennakkoluulottomasti erilaisten musiikkityylien käyttöön. Ensisijaisena päämääränään pitäisi olla nimenomaan terapatilanteen kannalta otollisimman lähestymistavan löytäminen. Tutkielmani kannalta on referentiaalinen näkemys musiikkiin keskeinen. Kuvaahan koeasetelmassani esiinnoussut materiaali nimenomaan yhteen tiettyyn musiikkikappaleeseen liittyviä yksilöllisiä sekä kult-

tuurillisia referentiaalisia merkityksiä. Referentiaalit merkitykset korostunevat juuri iskelmämusiikin kohdalla, koska tällöin käytössä olevien musiikillisten keinojen kirjo on selkeästi rajatumpi kuin esim. klassisen instrumentaalimusiikin kyseessä ollessa.

2.2 Musiikkikokemus sosiokulttuurisena ja yksilölliseen henkilöhistoriaan liittyvänä ilmiönä

Musiikkikokemuksessa näyttää mielenkiintoisella tavalla yhdistyvän mitä syvin henkilökohtainen kokemus kaikkein monisäikeisimpään yhteisöllisyyteen. Musiikkikokemus näyttää olevan toisaalta kaikkein henkilökohtaisin mahdollinen elämys ja toisaalta suuressa määrin yksilöä ympäröivän sosiokulttuurisen viitekehyksen sävyttämä ja muokkaama. Nämä kaksi ”kokemisen tasoa” eivät ole toisiaan pois sulkevia. Voi ajatella myös niin, että yksilöllistä musiikkikokemusta on helpompi ymmärtää kun se asetetaan sosiokulttuuriseen viitekehykseensä ja tarkastellaan kaikkia siihen vaikuttavia eri tekijöitä. Monet tutkijat korostavat tällaisen musiikillisen kulttuurikehyksen tuntemisen tärkeyttä juuri musiikkiterapian kontekstissa. Onhan ravintolassa nautittu ateriakin jokaisen ruokailijan henkilökohtainen kokemus, vaikka se samalla jaetaan toisten ravintolavieraiden kanssa ja sen pohjana on viime kädessä koko elämän jatkunut oppiminen ja tottuminen. Musiikkikokemus vaikuttaa myös ihmisen identiteetin muovautumiseen ja toisaalta identiteetti vaikuttaa siihen, kuinka koemme musiikin. (ks. mm. Ruud 1998; Pavlicevic 1997; Bright 1993; Lehtonen-Niemelä 1997 ja Sairanen 1998.)

2.2.1 Musiikki ja identiteetti

Ruud (1998) on käsitellyt monipuolisella tavalla ihmisen identiteettiä sekä musiikin ja identiteetin muodostumisen suhdetta. Hän tuo voimakkaasti esiin musiikkikokemuksen sosiaalista ja kulttuurisidonnaista puolta. Samoin musiikkikokemuksen ankkuroituminen kuuntelijan henkilökohtaiseen elämänhistoriaan on keskeinen teema Ruudin esiintuomissa näkemyksissä. Hänen mukaansa musiikkia ei voida erottaa sen sosiokulttuurisesta kontekstista pohdittaessa sitä, kuinka yksilö kokee musiikin. Ruud kuvailee ihmistä erilaisissa viitekehyksissään *organismina*, yksilöllisenä *persoonana* sekä *sosiaalisena* olentona. Hän käsittelee ihmistä myös improvisoivana (luovana) olentona ja ottaa esiin vielä ekologisen näkökulman

ihmisen kokonaishahmoon. (Ruud 1997, 19-47.) Musiikin ja minuuden välinen suhde on niinikään Lehtosen ja Niemelän (1997) lähtökohtana heidän psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia koskevassa tutkimuksessaan (Lehtonen-Niemelä 1997). Myös Stige (1985) on tutkinut musiikkikokemuksen muodostumista ja sen nivoutumista yksilön henkilöhistoriaan pohjaten osaltaan Ruudin näkemyksiin (Stige 1998, 32-50).

Ruud katsoo, että ihmistä ei voi lähestyä ainoastaan organismina ja fyysis-biologisena yksikönä, vaan tarvitaan kokonaisvaltaisempaa, holistista näkemystä ihmisyyteen. Tähän liittyy se, että yksilö nähdään ajattelevana ja kokevana persoonana. Luonnontieteellisessä lähestymistavassa ihminen nähdään lähinnä biologisten prosessien määrittelemänä olentona, mutta tämä antaa vain kapean tai osittaisen kuvan ihmisestä. Tällöin myös musiikin rooli terapiassa painottuu keskittymisen ja huomiokyvyn stimuloimisen, informaation siirtämisen tai toimintojen strukturoimisen kaltaisiin tekijöihin. Persoonallista ihmistä korostavassa humanistisessa lähestymistavassa musiikin merkitys laajenee ja korostetaan sen symbolista merkitystä ja mahdollisuuksia välittää monimerkityksisiä viestejä. Musiikki nähdään välineenä elämäkokemusten tutkimiseen ja niiden tekemiseen konkreettisiksi ja käsiteltäviksi. Musiikki voi tuoda toivoa ja luoda merkitystä elämään. Joissakin ajattelusuuntauksissa voidaan myös korostaa voimakkaasti ihmisen henkistä puolta ja nähdään hänet aineen sijasta energiana ja tällöin nähdään musiikki välineenä erilaisten ”energioiden” stimuloimiseen ja muokkaamiseen. (Ruud 1998, 19-25.)

Ruud korostaa ihmisen roolia sosiaalisena olentona, joka on voimakkaassa vuorovaikutuksessa kulttuurisen ympäristönsä kanssa. Hänen mukaansa musiikkiterapian piirissä laajempia sosiaalisia аспекteja ei riittävästi oteta huomioon. Ruudin mukaan musiikkiterapian iso ongelma on se, että ihminen nähdään *organismina* tai *persoonana* hänen sosiaalisen taustansa jäädessä etäiseksi. Jos musiikkiterapia eristetään sen laajemmasta kulttuurisesta ja sosiaalisesta kontekstista se ei kykene vaikuttamaan kulttuuriin kysymyksiin liittyen yleiseen terveyden edistämiseen yhteiskunnassa. (Ruud 1998, 25-26). Myös Niemelä (1998) korostaa identiteetin sosiaalista rakentumista. Ihmisen suhde häntä ympäröivään yhteisöön on olennaista identiteetin rakentumiselle ja elämän mielekkyyden kokemukselle. (Niemelä 1998, 43-100; ks. myös Alanen 1993, 167-168.)

Mitä ilmeisimmin on olemassa syvällinen yhteys sen välillä, minkälaisesta musiikista pidämme ja keitä me olemme ihmisinä. Viittamme äänitekokoelmiimme ”omana musiik-

kinamme” ja joskus meistä saattaa tuntua, että musiikki peilaa jotain syvää osaa itsestämme – ”todellista itseämme”. Loukkaannumme, jos joku arvostelee musiikkimakuamme. Jaottemme toisia ihmisiä sosiologisiin kategorioihin heidän musiikkimakunsa perusteella. Tähän liittyy usein huomioita siitä, kuinka he pukeutuvat, puhuvat ja liikkuvat. Käyttäydymme kuin tämän kaltainen lokerointi olisi mahdollista. (Ruud 1998, 31.) Musiikkimaun avulla voi ihminen liittää itsensä laatutietoiseen yläluokkaan tai tulla sijoitetuksi vulgäärin tai banaalin musiikkimaun omaavana alempaan kastiin. Bourdieun (1985) mukaan musiikkikokemuksen juuret ovat syvällä kaikkein primitiivisimmässä ruumiillisessa kokemuksessa. Tämän vuoksi suhteemme musiikkiin on hyvin herkkä. Ruud tiivistää nämä näkemykset toteamukseen: ”*Kerro minulle mistä musiikista pidät, niin minä kerron sinulle kuka sinä olet*”. (Bourdieu 1985, 137-138; Lehtonen 1984, 226; Ruud 1998, 31.)

Sternin (1985) teoria varhaislapsuuden identiteetin muodostumisesta luo pohjan useiden musiikkiterapian tutkijoiden näkemyksille ja teorianmuodostukselle. Lapsen minuuden kehitymisessä ja siihen liittyvässä varhaisessa kokemusmaailmassa voidaan nähdä yhteyttä musiikillisten elementtien kanssa. Lapsen ydinminuus muotoutuu jo hyvin varhain vuorovaikutuksessa lähiympäristön kanssa. (ks. mm. Ahonen-Eerikäinen 1999, 18-21; Lehtonen 1996 67-74; Lehtonen-Niemelä 1997, 32-38 ja 125-126; Ruud 1998, 38; Stern 1985 9-12.) Tietty musiikki on lapsuudessa ja nuoruudessa kehittyneen sisäisen maailman, etenkin määrättyjen opittujen tunnetilojen ilmentymänä minuutta koskevan jatkuvuuden ja samuuden ylläpitäjä vielä aikuisenakin. Oman menneisyyden merkittävin musiikki toimii aluksi identiteetin rakennusaineena ja on lopulta osa henkilökohtaista aikuisidentiteettiä. (Meyer 1956, 10; Sairanen 1997, 41 ja 54.)

2.2.2 Neljä musiikillisen kokemisen aluetta

Ruud oletti musiikilla ja sillä, kuinka suhtaudumme itseemme ja ilmaisemme itseämme, olevan yhteyttä keskenään. Tekemässään tutkimuksessa hän pyysi musiikkiterapian opiskelijoita laatimaan itsestään eräänlaisen musiikillisen elämänkerran. Opiskelijoita pyydeltiin valitsemaan ja äänittämään nauhalle 10-15 elämänsä kannalta keskeistä musiikkikappaletta. Tämän lisäksi opiskelijat haastateltiin tuon nauhan pohjalta. Osa opiskelijoista liitti kappaleten mukaan kommentaarin valitsemastaan musiikista. (Ruud 1998, 31-32.)

Saadun materiaalin Ruud kävi läpi ja jaotteli aineiston neljän pääkategorian alle (Ruud 1997, 38-46). Kuvaan tässä nuo kategoriat. Tämä nelijako käy monilta osin yhteen myös oman aineistoni pohjalta nostamani jaottelun kanssa. Eri teemaryhmiksi jakamani kuuntelukokemukset asettuvat varsin luonnollisella tavalla myös Ruudin esittelemien kategorioiden alle. Kategoriat ovat tavallaan varsin laajoja kattokategorioita, mutta niissä on varsin osuvasti jaoteltu ihmisyyteen liittyviä ”peruskokemustiloja”. Ruudilla oli mukana myös lukuisia alakategorioita. Pääkategorioiden esittely kuitenkin riittää rungoksi, joka auttaa hahmottamaan musiikkikokemuksen eri ulottuvuuksia. Myös näiden kategorioiden yhteydessä korostuu ihmisen identiteetin ja musiikin välinen suhde.

Henkilökohtainen alue (identiteetti, tunne, ja kehotietoisuus)

Tähän alueeseen liittyy varhainen identiteetin muodostuminen, ihmisen tunne-elämä ja kehoalliset kokemukset. Tämä on *henkilökohtaisen* ja *sisäisen* kokemisen aluetta. Kirjallisuudessa on varsin selkeä konsensus identiteetin sosiaalisesta luonteesta. Ruud hyväksyy Sternin (1985) näkemyksen siitä, että lapsella on olemassa jonkinlainen ”ydinminuus” jo hyvin varhain, mutta näkee sosiaalisten suhteiden olevan keskeinen asia ihmisen tulemiselle tietoiseksi omista käsityksistään. (Ruud 1998, 38; ks. Stern 1985, 9-12). Ruudin mukaan tarvitsemme toisia ihmisiä, jotta tulisimme ”näkyviksi itsellemme”. Sosiaaliset suhteet ovat keskeisessä asemassa prosessissa, jossa yksilön identiteetti muodostuu. Tämän varhaisen vuorovaikutuksen ymmärtäminen on vaikuttanut myös musiikkiterapeuttien näkemyksiin, joiden mukaan on olemassa yhteys lapsen varhaisen vuorovaikutuksen ja musiikkiterapeuttisen improvisaation välillä. Vuorovaikutussuhteet ovat keskeisiä sekä poikien että tyttöjen identiteetin muodostumisessa. (Ruud 1998, 38). Ruud viittaa Eriksonin (1982) määritelmään identiteetistä, jonka mukaan minäidentiteettimme on luottamusta siihen, että sisäistä samuutta (samana pysymistä) ja jatkuvuutta vastaa samuus ja jatkuvuus yksilön merkityksessä toisille ihmisille (Erikson 1982, 249; Ruud 1998, 38).

Ihmisten ensimmäisissä musiikkimuistoissa tulevat usein esille vanhempien tai isovanhempien laulamat *kehtolaulut*. Näihin muistoihin liittyy voimakas tunne ”pidellyksi” ja ”tuetuksi” tulemisesta luottamuksellisessa ihmissuhteessa. Laulut tuovat usein mieleen voimakkaita muistoja niihin liittyvistä henkilöistä tai ne symboloivat tuota tunnetta luottamuksesta ja uskosta elämään. Laulua saatetaan muistella elämän pelottavissa tilanteissa, jotta siitä saataisiin voimaa selvittää eteenpäin. Laulun esittämiseen liittyy voimakkaita myönteisiä tunteita läm-

möstä ja harmoniasta. Tällaisissa musiikillisissa vuorovaikutustilanteissa on keskeistä se, että lapsi ”tulee nähdyksi” aikuisen taholta. Lapsi saa tällaisessa tilanteessa aikuisen jakamattoman huomion ja sitä kautta tällainen intiimi vuorovaikutus saa lapsen hyväksymään itsensä ja tuntemaan olonsa turvalliseksi. (Ruud 1998, 39; ks. myös Stige 1998, 45)

Ruudin mukaan on olemassa yhteys ihmisen *tunteiden* ja minäkäsityksen välillä. Tunteita voidaan pitää informaatiojärjestelmänä, joka kertoo siitä kuinka ihminen viihtyy maailmassaan ja kuinka hänen kehonsa on sopeutunut vallitseviin olosuhteisiin. Ruud kuvaa tutkimusaineistossaan esille tullutta yhteyttä tunne-elämän muovautumisen ja varhaisten musiikillisten kokemusten välillä. Lapsuudessa laulujen kautta koetut ja toisten ihmisten kanssa jaetut tunnekokemukset voidaan ymmärtää tietynlaisena ”harjaantumisenä” tunne-elämään ja tunteiden käsittelyyn. (Ruud 1998, 40.) Smejsters toteaaakin tunteiden kokemisen tarpeen olevan yksi keskeinen musiikin käyttöön liittyvä inhimillinen tarve (Smejsters 1995, 389).

Musiikillisissa elämänkerroissa kuvattiin musiikkiin liittyviä sisäisiä kokemuksia metaforilla kuten ”yksityinen tila” tai ”sisäinen ydin”. Musiikkikokemukset ovat siten hyvin henkilökohtaisia ja vievät ihmisen helposti alueelle, jonka hän kokee hyvin henkilökohtaiseksi ja yksityiseksi. Tällaisen ”todellisen minän” saattaa kohdata yllättäen jokin tunnetila musiikissa, laulajan ääni tai artisti. Usein musiikkiin liitetään myös voimakkaita onnistumisen ja hallitsemisen kokemuksia. Musiikin kautta on voitu kokea onnistumista perhepiirissä tai laajemmin oman yhteisön piirissä. Tällaiset osaamisen, hallitsemisen ja onnistumisen positiiviset kokemukset vahvistavat yksilöä ja ovat siten keskeisiä identiteetin muodostumiselle. (Ruud 1998, 40-41; ks. myös Lehtonen-Niemelä 1997, 73.)

Sosiaalinen alue

Tälle alueelle kuuluvat ihmisten väliset *sosiaaliset suhteet* ja näiden vaikutukset yksilöön. Ruudin mukaan identiteetin interpersoonallisten aspektien tunnistaminen johtaa tietoisuuteen siitä laajemmasta kulttuurisesta kontekstista, jossa identiteetti muodostuu. Identiteettimme olemusta on etsittävä myös suhteistamme kanssaihmissimme. Jokainen meistä on osa laajempaa kokonaisuutta. Elämme tietynä historiallisena aikakautena tiettyssä maantieteellisessä paikassa. Osana ihmisten muodostamaa sosiaalista ryhmää kuulumme tiettyyn sosiaaliluokkaan, etniseen ryhmään ja sukupuoleen. Käytämme musiikkia luodaksemme raja-aitoja ja erottautuaksemme toisista ihmisryhmistä Musiikin avulla myös liitämme itsemme osaksi

laajempaa ”sosiaalista maisemaa” Voimme musiikkivalintojemme kautta myös kuvata arvojamme suhteessa kanssaihmissiimme. (Ruud 1998, 41-42.)

Identiteetin juuret muotoutuvat varhaisessa lapsuudessa. Usein pienemmät lapset jakavat vanhempiensa musiikkimaun. Joissakin tapauksissa lapsi saattaa jo varhain tulla tietoiseksi musiikkimaun käsitteestä, jos hänen vanhemmillaan on ristiriitaisia mieltymyksiä musiikin suhteen. Suuntautuessaan ulos perheestään lapsi joutuu mukaan musiikista käytävään yleiseen keskusteluun ja hän vertaa omaa musiikkimakuaan yhteisönsä jäsenten ja siihen kuuluvien ryhmien makuun. Musiikki saattaa muodostua hänelle osaksi oman identiteetin etsintää. Musiikillisessa keskustelussa mukana oleminen antaa yksilölle tietoa sosiaalisesta todellisuudesta ja täten hän omaksuu sosiaalisia perusvalmiuksia ja kommunikointitaitoja. (emt. 1998, 42.)

Teini-ikään tultaessa musiikki on nuorelle väline ottaa etäisyyttä vanhempiinsa. Musiikkimakunsa avulla nuori rakentaa uutta itsenäisempää roolia suhteessa vanhempiinsa ja liittää itsensä osaksi omaa vertaisryhmäänsä. Nuori voi käyttää identifikaatioprosessissaan musiikillisia idolejaan kokeillakseen erilaisia identiteettejä. Tovereiltaan saamaansa palautteen kautta hän saa rakennusmateriaalia identiteettinsä muodostamiseen. (Ruud 1998, 42; ks. myös Pavlicevic 1997, 36 ja Grossberg 1995, 42-47.) Myös Lehtosen ja Niemelän (1997) mukaan karismaattisten esiintyjien rooli ”kasvattajana” voi monelle nuorelle olla merkityksellisempi kuin heidän omien vanhempiensa rooli. Tällaisten idolien esittämä musiikki toimii myöskin eräänlaisena ”aikakoneena”, joka varsin välittömästi palauttaa mieliin tuohon aikaan kytkeytyvät, voimakkaalla viettienergialla ladatut tunne-elämykset, kokemukset ja kasvuprosessit. (Lehtonen-Niemelä 1997, 111.) Joillekin ihmisille tietyn tyyppisenä rockfanina oleminen muodostuu niin tärkeäksi tekijäksi, että se voi olla jopa hallitseva osa hänen identiteettiään (Grossberg 1995, 43).

Ruudin aineistossa oli kokemuksia tilanteista, joissa musiikki oli ikään kuin avannut yksilölle uuden ”todemman ilmauksen” elämästä. Musiikki oli ikään kuin antanut ”vastauksen” johonkin, jota henkilö oli ”aina etsinyt”. Musiikki oli antanut muodon jollekin, joka oli aina ollut olemassa, mutta jolle kuuli ei ollut kyennyt antaman muotoa aikaisemmin. Erityisesti tytöt raportoivat siitä, että joku tietty laulaja oli auttanut heitä tuntemaan itsensä voimakkaiksi ja riippumattomiksi. (Ruud 1998, 42-43.) Niemelä (1998) toteaa, että naisen suhteessa mu-

siikkiin näkyy marginaalissa syntyvä omankaltaisensa identiteettiprosessi tunteiden, irratio-naalisen ja ruumiillisen kokemuksen korostuessa naiseudessa. (Niemelä 1998, 44.)

Vaikka musiikki rajaa, merkitsee ja välittää sosiaalisia arvoja ei Ruudin mielestä voi sanoa musiikin ainoastaan heijastelevan sosiaalista luokkaa, ekonomista statusta tai koulutustasoa. Hän viittaa kuitenkin tutkimukseen, jonka mukaan musiikkimaun avulla on mahdollista jos-sain määrin tehdä sosiaalista tyypittelyä. Tässä hän viittaa mm. Bourdieuhun (1985), jonka mukaan musiikkimaku on sidoksissa sosiaaliseen luokkajakoon ja on sen ilmaisua. Bourdie-un mukaan jopa musiikista keskusteleminen on hienovarainen. älyllinen peli, joka paremmin kuin mikään muu mahdollistaa oman ”hienouden” esittelemisen. Musiikkimaku on sidoksis-sa ”habitukseen”, joka määräytyy sosiaalisen viiteryhmän mukaan. (Ruud 1998, 42-43; Bourdieu 1985 137-141.)

Ajan ja paikan alue

Tälle alueelle liittyvät *kotiseutu, kansallisuus ja muistot* ja näihin liittyvät kokemukset. Ihmi-sen identiteetti liittyy voimakkaasti siihen, missä maantieteellisessä ympäristössä hän on kasvanut ja mistä hän on kotoisin. Siihen liittyy myös eletty elämä, johon hän tuntee kuulu-vansa. Musiikkikokemus sijoittuu aina tiettyyn aikaan ja tiettyyn paikkaan. Näin aika ja paikka intiimillä tavalla liittyvät musiikkikokemukseen. Musiikilliset kokemukset liittyvät eri tavoin yksilön henkilöhistoriaan ja ne saattavat olla ikään kuin ”merkkipaaluja” oman elämän polun varrella. Musiikkiin liittyvät muistot auttavat yksilöä jäsentämään omaa histo-riaansa ja täten hän pystyy peilaamaan omaa historiaansa yleiseen historiaan. Näin elämä muodostuu mielekkääksi kokonaisuudeksi, jossa on alku, keskikohta ja päätös. (Ruud 1998, 43-44. ks. myös Kukkonen 309-310) Musiikilliset muistot voidaan jakaa yksilön omakohtai-siin eli episodisiin ja toisen käden kautta omaksuttuihin eli semanttisiin muistoihin (Sairanen 1997, 48; Lehtonen 1996, 63).

Ruud huomauttaa myös, että joskus tärkeät henkilökohtaiset muistot voivat liittyä asioihin, jotka saavat myöhemmin myös laajempaa yhteiskunnallista tai historiallista merkitystä. Jokin tietty konsertti voi esimerkiksi olla voimakas henkilökohtainen elämys, mutta samalla se voi muodostua laajemminkin jonkin aikakauden, asian tai muutoksen symboliksi. Tällöin jonkun henkilön episodinen muisto voi olla laajemman ihmisryhmän semanttinen muisto. Musiikki auttaa myöskin jäsentämään aikaa itseään toistavaan ”sykliseen aikaan”. Radio- ja TV-

ohjelmat jäsentävät viikon tietynlaiseen toistuvaan muottiin ja tiettyihin juhlapyyhiin kuuluu tietty musiikillinen perinne. (Ruud 1998, 44)

Ihmisen elämäntarinassa on keskeistä se, mistä hän on kotoisin. Musiikki voi symbolisoida kansallisuutta mm. kansallishymnien ja kansanmusiikin muodossa. Tämä korostuu erityisesti silloin, kun henkilö on poissa kotimaastaan. Tällöin mikä tahansa omasta kansallisuudesta muistuttava musiikki voi herättää ihmisessä kansallisia tunteita. Tällöin ei korostu ainoastaan kansallisuus, vaan myöskin se nimenomainen paikkakunta tai maantieteellinen seutu, johon tuntemme kuuluvamme. Ruudin aineistossa oli mainintoja siitä, että jotkut henkilöt olivat äänittäneet kotiseutunsa musiikkia ja kuunnelleet sitä lievittämään koti-ikävänsä. Tällöin kansanmusiikin merkitys korostuu. (Ruud 1998, 44-45.) Edellä kuvatun ilmiön olen havainnut todeksi myös omassa elämässäni. Nuoruudessani vietin muutaman vuoden poissa Suomesta ja tuolloin kotimaan musiikki ja jopa haikeat kansanlaulut olivat meille nuorille korostuneen tärkeitä. Usein lauloimme yhdessä suomalaista musiikkia ja todennäköisesti kansanlaulujen osuus oli suurempi kuin senikäisten nuorten musiikkivalikoimassa muutoin olisi ollut.

Transpersoonallinen alue

Ruudin näkemyksen mukaan identiteetin käsitteeseen on liitettävä myös transpersoonallinen alue tai taso. Tämän alueen kautta ihminen liittyy osaksi jotain laajempaa kokonaisuutta, *transendentaalista* tai *uskonnollista ulottuvuutta*. Joskus musiikki voi saada kuuntelijassa aikaan vaikeasti määriteltäviä kokemuksia, joita ei ole helppo kuvata kielen avulla. Tällainen kokemus vie meidät arkitajuntamme ulkopuolelle ja saattaa ikään kuin liittää meidät johonkin suurempaan kokonaisuuteen. Tätä kuvataan usein kokemuksella ”oman itsen ulkopuolelle” siirtymisestä sekä ajan ja paikan ulkopuolelle siirtymisestä. Näihin kokemuksiin voi liittyä voimakkaita kehollisia tuntemuksia ja nämä kokemukset saattavat myös olla laadultaan terapeuttisia. (Ruud 1998, 45.)

Maslowin (1968) mukaan ihminen on tällaisessa ”huippukokemuksessa” kaikkein lähimpänä omaa todellista itseään (Maslow 1968, 103). Voidaan sanoa, että tämän kaltaisiin huippukokemuksiin liittyy eräänlainen muuntunut tietoisuuden tila. Bonny (1990) on kuvannut tällaista ”muuntunutta tietoisuuden tilaa” esitellessään omaa GIM-terapiamenetelmäänsä, joka hyvin pitkälle perustuu eräänlaiselle tietoiselle tajunnan laajentamiselle musiikkia hyväksi

käyttäen (Bonny-Savary 1990). Tällaisissa tiloissa ihminen kokee tavanomaisen kokemuksen muuttuvan ja symbolien menettävän tavanomaiset merkityksensä. Ihmiset kuvailevat näitä kokemuksia esimerkiksi sanomalla, että he kokivat jonkin ”jumalallisen” läsnäolon tai kokivat olevansa osa jotain ”elämää suurempaa”. Tämä ilmiö lisää eksistentiaalisen ulottuvuuden identiteettiimme. Se saa meidät tuntemaan itsemme ankkuroituneeksi itsemme ulkopuoliseen todellisuuteen. Identiteettiimme juurtuu täten transpersoonalliselle alueelle. (Ruud 1998, 46)

Ruudin musiikkikokemuksen nelijako kattaa varsin laajasti inhimillisen kokemusmaailman eri puolet. Siinä tulee huomioiduksi ihmisen suhde itseensä sekä kanssaihmiin ja yhteiskuntaan. Hän huomioi yksilön henkilöhistorian ja sen ajallisen perspektiivin myös suhteessa laajempaan historialliseen perspektiiviin. Samoin ihmisen suhde henkisyteen ja hengellisyteen ja erilaiset psyykkiset kokemukset tulevat huomioiduiksi. Ruudin jaottelussa tulee esille tuo musiikkiin liittyvä henkilökohtaisen kokemuksen ”sisäinen tila” ja toisaalta toisten kanssa jaettu yhteinen, ”sosiaalinen tila”.

2.2.3 Mikro- ja makrokulttuurit musiikkikokemuksen muokkaajina

Bright (1993) on esitellyt oman näkemyksensä musiikkikokemusta määrittelevistä kulttuurisista tekijöistä. Hänen esille nostamansa musiikkikokemukseen liittyvät kulttuuriset osa-alueet limittyvät luontevasti myös edellä esiteltyyn Ruudin tekemään jaotteluun. Brightin lähtökohtansa on se, että musiikkiterapeuttien tulee olla tietoisia sekä musiikin että ihmisen käyttäytymisen kulttuurillisista aspekteista, mikäli he aikovat antaa asiakkaalle mahdollisimman suuren hyödyn musiikkiterapiasta. Brightin mukaan musiikkia ei voi ajatella ”universaalina kielenä”, jonka kaikki kokevat samalla tavalla. Oma merkityksensä musiikin sävyn havaitsemiseen on sellaisilla tekijöillä kuin etnisyys, henkilökohtainen kokemus ja psykopatologia. (Bright 1993, 193).

Musiikille ei voida antaa emotionaalisia merkityksiä huomioimatta kuuntelijan kulttuuritaustaa tai henkilökohtaisten assosiaatioiden vaikutusta yksittäisten kappaleiden kohdalla. Yhtenäisen kulttuuritaustan omaavassa populaatiossa voidaan kenties ennustaa, että useimmat tuon yhteisön jäsenet kokevat samantyyppisesti jonkun tietyn kappaleen. Tästä säännöstä on kuitenkin paljon poikkeuksia. Kontekstista riippuen voidaan termille kulttuuri antaa erilaisia merkityksiä. Bright on eritellyt kuusi erilaista aluetta, joille voidaan antaa tietyn-

laista kulttuurista merkitystä. (Bright 1993, 193-194.) Olen liittänyt Brightin kulttuurialueiden kuvauksiin niitä Ruudin musiikkikokemuksen nelijaossa vastaavan alueen sulkeisiin osoittaakseni millä tavalla olen mieltänyt heidän ajattelunsa yhteydet.

1. **Etninen alkuperä:** Ihmisen synnyinpaikka ja kansallisuus vaikuttavat hänen sosiaalisiin normeihinsa, kieleensä ja käyttäytymiseensä samoin kuin siihen, millaisen musiikkityylin tai -rakenteen parissa hän tuntee olonsa kotoisaksi. (Ajan ja paikan alue)
2. **Uskonnollinen kulttuuri:** Tämä voi olla yhteydessä joko etniseen kulttuuriin tai siten ei. Uskonnollinen kulttuuri tulee ottaa joka tapauksessa huomioon, koska hengelliset uskomukset vaikuttavat vammaisuutta ja sairautta kohtaan tunnettuihin asenteisiin jopa silloin kuin *näennäisesti työskentelemme niiden ulkopuolella*. (Sosiaalinen alue ja transendentiaalinen alue)
3. **Koulutuksellinen, perhe- ja sosiaalinen kulttuuri:** Nämä tekijä vaikuttavat voimakkaasti musiikillisiin mieltymyksiin, luovuuteen ja käyttäytymiseen ja voivat olla *voimakkaampia kuin etninen alkuperä*. Perheen harrastama musiikkikulttuuri voi olla voimakkaammin musiikkitottumuksia muokkaava tekijä kuin ympäröivä kansallinen musiikkikulttuuri. (Henkilökohtainen alue ja sosiaalinen alue)
4. **Kronologinen ikä:** Tämä on yhteydessä muihin kulttuurillisiin tekijöihin; etniseen alkuperään, koulutukseen, sosiaaliluokkaan sekä perheen ja vertaisryhmän mikrokulttuuriin. Myös kronologinen ikä itsessään voi vaikuttaa siihen, minkä tyyppisestä musiikista nautimme. (Ajan ja paikan alue)
5. **Henkilökohtaisen kokemuksen kulttuurilliset aspektit:** Useimmilla meistä on tiettyihin musiikkikappaleisiin tai musiikkityyleihin liittyviä omia assosiaatioita olimmepa sitten musiikinterapeutteja, asiakkaita, muusikoita tai vapaa-ajallaan musiikkia kuuntelevia ihmisiä. Näillä assosiaatioilla on syvällisiä emotionaalisia sivumerkityksiä ja ne ovat arvokkaita apukeinoja kommunikoidessa niiden kanssa, jotka kärsivät psyykkisestä sairaudesta. (Henkilökohtainen alue)
6. **Psyykinen sairaus:** Musiikin kokemisen yhteydessä meidän ei sovi unohtaa patologiaa. Tiedämme, että esimerkiksi skitsofrenia voi vaikuttaa voimakkaasti ihmisten

musiikkimieltymyksiin. Voimme nähdä projektion, ajatustoiminnan häiriöiden ja harhaluulojen tai hallusinaatioiden vaikuttavan musiikin merkityksen havainnointiin. (Henkilökohtainen alue) (Bright 1993, 194-195.)

Ruudin (1998) tutkimuksensa pohjalta laatimassa musiikillisen kokemuksen nelijaossa ja Brightin näkemyksissä on paljon rinnakkaisuutta ja heidän näkemyksensä voidaan nähdä toinen toistaan täydentävinä. Etnisen taustan, sosiokulttuurisen viitekehyksen sekä yksilön oman henkilöhistorian merkitys musiikkikokemuksen muodostumisessa tulee esiin molempien tutkijoiden käsityksissä. Musiikilliseen käyttäytymiseen eivät vaikuta vain *makrokulttuuri* ja etnisuus. Siihen vaikuttaa vertaisryhmän aiheuttamien paineiden ja yksittäisen perheen *mikrokulttuuri*, psykososiaaliset häiriöt samoin kuin ihmisen elämässään ja ihmissuhteissaan kokemat asenteet ja kokemukset. (Ruud 1998 38-46; Bright 1993, 194-195; ks. myös Sairanen 1997, 4.)

Pavlicevic (1997) niinkään tuo esille sekä henkilöhistorian, että moninaisten kulttuuristen tekijöiden vaikutuksen yksilön musiikkikokemukseen. Hän painottaa vielä erityisesti globaalia näkökulmaa asiaan ja kuvaa erilaisten musiikkikulttuurien erilaista luonnetta musiikin kokemista muovaavana tekijänä. Hän katsoo kuitenkin, että musiikkikulttuurilliset erot eivät ole ylittämättömiä. (Pavlicevic 1997, 18-45; ks. myös Saunio 24-25.) Tässä on hyvä huomata, että myös saman kulttuurin sisällä on monenlaisia musiikillisia ja sosiaalisia alakulttuureja, joihin törmääminen ja joiden ylittäminen on tavanomainen haaste musiikkiterapeutin kliinisessä työssä. Myös tämän tutkimuksen kohteena oleva Satumaa-tango on osa omaa musiikillista alakulttuuriaan.

Myös Sairanen (1997) on määritellyt Brightin käyttämiä mikro- ja makroympäristöjen käsitteitä viitaten Butcheriin ja Carsoniin (1992) sekä Price-Williamsiin (1985). Makroympäristöt edustavat sosiaalisen elämän ulompaa kenttää ja mikroympäristöt edustavat sen sisäkenttää. *Makroympäristöön* kuuluvat yhteiskunnassa vallitseva kulttuuri ja alakulttuurit. Yksilöihin samalla tavalla välillisesti vaikuttavia tekijöitä ovat myös asuinpaikan sijainti. Tähän liittyy se, asuuko henkilö maaseudulla vai kaupungissa, minkälaiset maantieteelliset ja ilmastolliset tekijät häntä ympäröivät jne. (Butcher - Carson 1992, 7-8 ja 130-136; Price-Williams 1985, 1008-1018; Sairanen 1997 40.)

Eniten elämän varhaisvaiheessa yksilön kehitykseen vaikuttavat kuitenkin lähiympäristö kuten perhe, sukulaiset ja leikkiverit. Lapsen *mikroympäristön* osatekijöitä ovat niinkään vanhempien koulutus, ammatti, asema, varallisuus ja sosiaalinen aktiivisuus. Samanaikaisesti ne ovat kuitenkin myös kanavia, joiden kautta makroympäristö vaikuttaa lapseen. Niinkään musiikki, kirjallisuus, teatteri, taide, televisio sekä sanoma- ja aikakauslehdet ovat osa lapsen arkipäivää alusta lähtien sen mukaan, kuinka vanhemmat niitä arvostavat ja käyttävät. Tässä Sairanen viittaa Newmaniin ja Newmaniin (1991) sekä Schafferiin (1996). (Newman-Newman 1991, 114-124; Schaffer 1996, 585-615; Sairanen 1997, 40.)

Näin siis termillä kulttuuri - silloin kuin sitä sovelletaan musiikilliseen käyttäytymiseen ja mieltymyksiin - on hyvin monimuotoisia seuraamuksia ja merkityksiä. Oma vaikutuksensa on myös sillä, että maailma on jatkuvan globalisoitumisen tilassa ja erilaiset kulttuurit ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Kulttuurissa tapahtuu siis jatkuvaa adaptaatiota ja assimilaatiota kulttuurien saadessa vaikutteita toisistaan ja sekoittuessa toisiinsa. Myös Ravattinen (1999) on kiinnittänyt huomionsa tähän kulttuurisen kohtaamisen näkökulmaan pro gradu-tutkielmassaan, jossa hän tutki syvähaastattelujen avulla venäläisten siirtolaisten tärkeäksi kokemaa musiikkia. (Bright 1993, 195-196; Ruud 1998 38-46; Pavlicevic 1997 34-38; Ravattinen 1999.) Saunio (1982) toteaa jokaisen musiikkityylin olevan jonkin ihmisryhmän kieli ja musiikillisen pääkielen lisäksi on lukuisia alamurteita. Mitä useampia ”musiikillisia kieliä” ihminen hallitsee sen helpompi hänen on myös opetella uusia. Myös oman kulttuurimme sisältämät alakulttuurit ovat haaste musiikkiterapeutin sopeutumiskyvylle. Rockmuusikolle voi tangokulttuurin arvojen ymmärtäminen olla vaikea haaste. (Saunio 1982, 24-32.)

Brightin (1993) mielestä tarvitaan yhä enemmän tutkimusta eri kulttuurien piirissä, jotta saataisiin selville piirteet, jotka saavat ihmiset käsittämään musiikin osat surullisina, onnellisina tai jonakin muuna (Bright. 1993, 203). Pavlicevic (1998, 37) ja Bright (1993, 204) suosittelevat niinkään, että musiikkiterapeuttien tulisi tutustua eri kulttuurien musiikkiin tullakseen tutuksi musiikkikulttuureihin liittyvien erilaisten ”musiikillisten energioiden” kanssa.

Stefani (1985) on pohtinut musiikillista kokemusta jäsentäviä tekijöitä musiikillista kompetenssia koskevassa teoriassaan. Myös hän tuo esiin kulttuuriimme liittyvien *sosiaalisten käytäntöjen* vaikutuksen siihen, kuinka tulkitsemme yksittäisen musiikkiteoksen sisältämiä

viestejä. Hän näkee musiikillisen ilmaisun heijastavan kulttuurin eri sosiaalisten käytäntöjen välisiä suhteita. Stefanin määrittelyn mukaan musiikillinen kompetenssi ei ole vain musiikin tuottamiseen liittyvää kykyä, vaan jotain sellaista musiikin hahmottamiseen ja käsittelemiseen liittyvää kykyä, joka on vaihtelevassa määrin yhteistä kaikille yhteisön jäsenille. (Lehtonen 1996, 54-59; Stefani 1985, 9-21). Lehtonen (1996) näkee Stefanin käsityksissä yhteyden niiden lähinnä musiikkisosiologiaan kytkeytyvien teorioiden kanssa (esim. Bourdieu 1985), joiden mukaan musiikki ja elämä kietoutuvat toisiinsa ja ilmentävät vastavuoroisesti toistensa tapahtumia (Bourdieu 1985, 137-141; Lehtonen 1996, 59).

2.2.4 Musiikkikokemus sosiaalisen hierarkian symbolina

Bourdieu (1985) on esittänyt musiikkiterapian ja musiikkitieteen piirissäkin (mm. Lehtonen-Niemelä 1997, Sairanen 1997, Karttunen 1992) taajaan siteerattuja näkemyksiä taiteen ja myös musiikin merkityksestä inhimillisessä kulttuurissa. Hän painottaa näkemyksissään voimakkaasti musiikin ja ylipäätään taiteen yhteiskunnallista merkitystä nimenomaan luokkaerojen korostajana. Hänen mukaansa ihmisen maku on asia, joka erottaa erilaiset yhteiskunnalliset luokat toistaan. Musiikkimaun avulla yhteiskunnassa ikään kuin erotetaan ”jyvät akanoista”. Ei ole mitään muuta mikä samassa määrin kuin musiikkimaku mahdollistaisi oman ”hienouden” osoittamisen. Minkään muun avulla ei ihminen voi tulla *erehtymättömämmin sijoitetuksi*. (Bourdieu 1985, 137.)

Musiikkimaun avulla voi liittää itsensä laatutietoiseen yläluokkaan tai tulla toisten taholta sijoitetuksi vulgäärin tai banaalin musiikkimaun omaavaan alempaan sosiaaliseen luokkaan. Näin musiikki luo myös tärkeän kollektiivisen samaistumiskohteen, jonka kautta musiikkimaku ja tietyt suosikkikappaleet yhdistävät ihmisiä. Ihminen samaistuu tiettyyn musiikkiin ja tiettyyn sosiaaliseen ryhmään. Musiikin kautta haetaan myös sosiaalista viiteryhmää ja samanlaisen kohtalon jakavia kanssaihmiisiä. (Bourdieu 1985, 137-141; Lehtonen 1997, 226; Lehtonen-Niemelä 1997, 18-24.) Määrätynlainen musiikkikäyttäytyminen liitetään osaksi tiettyä elämäntapaa ja yhteiskuntaluokkaa. Musiikkivirikkeiden, sekä musiikkikäyttäytymisen muotojen laatua ja määrää pidetään näin ollen suoraan verrannollisena muuhun hyvinvointiin (Sairanen 1997, 7.) Musiikkimaailma ei jakaudu pelkästään korkeakulttuuriin ja kansankulttuuriin, vaan myös jazzdiggareihin, punkkareihin, hip-hoppareihin, tangokansaan ja muihin musiikillisiin alakulttuureihin.

Bourdieuun mukaan ei ole mitään muuta makua kenties ruokailumakua lukuun ottamatta, joka olisi yhtä syvällisesti ruumiillista kuin musiikkimaku. Makumme paljastavat meidät paljon paremmin kuin poliittiset käsityksemme. Esteettinen suvaitsemattomuus on Bourdieuun mukaan hirvittävän väkivaltaista. (Bourdieu 1985, 138.) Maku on luokitellut kulttuurin eri muotoja myös meillä. Tässä yhteydessä voi muistaa, että kansankulttuuria ilmaisevan populaarin rillumarein ja korkeakulttuurin välinen kulttuurinen juopa oli voimakas 1950-luvun Suomessa. (Kukkonen 1997, 100.) Saunio (1982) korostaa niinkään musiikkimieltymysten sosiokulttuurisia sidonnaisuuksia ja sanoo kysymyksessä olevan loppujen lopuksi kokonaisen maailmankatsomuksen ja elämänasenteen (Saunio 1982, 32).

Bourdieuun teoriassa (Karttunen 1992) musiikkimaku on näin ollen käytännöllinen jaottelija, joka perustuu syvemmillä ihmisen tajunnassa olevaan järjestelmään. Tätä järjestelmää Bourdieu kutsuu *habituksiksi*. Habitus on kognitiivis-motivatioaalinen rakenteiden järjestelmä, joka on käytännön toimintaa normittavaa ja ohjaavaa. Siihen sisältyvät kulttuuriperintönä opitut objektiiviset säännönmukaisuudet. Habitus voidaan ymmärtää pysyvien suhtautumistapojen järjestelmäksi, joka integroi erilliset kokemukset osaksi kokonaisuutta sillä tavoin, että se toimii havaintojen, arvostusten ja toiminnan viitekehyksenä. (Karttunen 1992, 29.) Ohrankämnen (1997) toteaa habituksen olevan yksi selittävä elementti iskelmätähden ihailussa. Habitukseltaan samantyyppiset ihmiset jakavat kiinnostuksen samaan idoliin. (Ohrankämnen 1997, 73.)

Itse asiassa tällaisia musiikkimaun ja sosiaalisen viiteryhmän yhdistäviä näkemyksiä voi ainakin osittain myös kyseenalaistaa. Onhan usein myös niin, että sama henkilö voi liikkua varsin suvereenistikin erilaisten musiikkityylien alueella ja saada nautintoa niin kevyen musiikin, korkeakulttuurin kuin erilaisten kansanmusiikkienkin piiristä. On varmasti totta, että musiikkimaku toimii jaottelijana yhteiskunnan eri ryhmien ja sosiaalisten kerrostumien välillä, mutta se ei varmastikaan ole ainoa näkökulma asiaan. Mitä ilmeisimmin musiikin kautta kuitenkin vahvistetaan omaa identiteettiä ja liitytään osaksi vertaisryhmää, johon koetaan samaistumista.

3 LAULU TERAPEUTTISENA VÄLINEENÄ

"Laulujen avulla ihmiset tutkivat tunteitaan. Ne ilmaisevat keitä me olemme ja millaiseksi tunnemme olomme. Ne tuovat meidät lähemmäs toisiamme ja ne pitävät meille seuraa kun olemme yksin. Ne ilmaisevat uskomuksemme ja arvomme. Kun vuodet kuluvat, laulut todistavat elämämme kulkua. Ne sallivat meidän vapautua menneestä, tutkiskella nykyhetkeä ja ne antavat äänen tulevaisuuden unelmillemme. Laulut kutovat kertomuksia iloistamme ja suruistamme. Ne paljastavat sisäisimmät salaisuutemme ja ne ilmaisevat toiveemme, pettymyksemme, pelkomme ja voittomme. Laulut ovat musiikillisia päiväkirjojamme, elämämme tarinoita. Ne ovat henkilökohtaisen kehityksemme ääniä." (Bruscia 1998a, 9.)

Tuossa laulun merkitysten kuvauksessa tulee ilmi se tosiasia, että laulut todella ympäröivät meitä läpi koko elämämme kehdestä hautaan. Koska laulut ympäröivät meitä periaatteessa koko ajan eri elämänvaiheissamme on pidetty luonnollisena sitä, että niiden kautta on mahdollista peilata yksilön henkilökohtaista sisäistä maailmaa sekä hänen suhdettaan ympäristöönsä ja ympäröivään kulttuuriin. (katso mm. Gfeller 1990, 67; Sairanen 1997, 15; Karras 1987, 81; Ruud 1998, 41-42; Kukkola 1994, 4.) Laulut aikaansaavat Bruscian (1998) mukaan helpon pääsyn henkilön emotionaaliseen maailmaan, ajatuksiin, asenteisiin, arvoihin ja käyttäytymiseen. Laulut voivat suuresti helpottaa psykoterapiaprosessia ja tuottaa hyvin tehokkaan apuvälineen emotionaalista muutosta ajatellen. On mahdollista soveltaa monia erilaisia metodeja, kun lauluja käytetään psykoterapiaistunnossa. (Bruscia 1998a, 10.)

Lehtonen ja Niemelä (1997) ovat tutkineet psyykepotilaille merkityksellistä musiikkia. He asettavat kysymyksen, olisiko sanoitettua laulelmamusiikkia pidettävä runoina, joita musiikki säestää vai musiikkina, joihin liittyy sanoja. (Lehtonen-Niemelä 1997, 13.) Frith (1987) korostaa runon ja laulutekstin eroa ja pitää olennaisena sitä, että lauluteksti on aina samalla laulajan esitys ja ikään kuin ”henkilökohtainen puheenvuoro” (Frith 1987 97-98). Myös Lehtosen ja Niemelän näkemyksen mukaan on selvää, että laulelmassa sanoitus ja musiikki esiintyvät sellaisena kokonaisuutena, ettei niitä tarkastelussa ole syytä erottaa. Kummankin erillinen tarkastelu ei olisi hedelmällistä. Toisinaan musiikki ikään kuin resessiivisesti jää taka-alalle. Toisinaan se taas pitää kuulijaa otteessaan sanamerkitysten jäädessä taka-alalle. On myös olemassa erilaisia kuuntelijatyyppejä, joista toiset kuuntelevat etupäässä musiikkia ja

toiset sanoja. Lehtonen ja Niemelä lanseeraavat kirjassaan käsitteen "soiden liikkuvat kielikuvat", joiden vaikuttavuus perustuu sekä kielellisten että musiikillisten vuorovaikutusten monivivahteiseen kokonaisuuteen. (Lehtonen-Niemelä 1997, 13-14.)

Tällaiset kielikuvat hallitsevat laulettua ja sanoitettua musiikin kenttää. Rantalaan ja Langeriin nojautuen Lehtonen ja Niemelä muodostavat näkemyksen, että musiikin rakenteellisiin mahdollisuuksiin kytkeytyvä syntaksi antaa itse asiassa rajattomat mahdollisuudet luoda "*mahdollisia maailmoja*". Musiikin esittäminen ja luominen voidaan tulkita tällaisten mahdollisten maailmojen hahmottamiseksi. Tarkoituksena on välittää kuulijoille tietynlaisia potentiaalisia, sisällöstä tyhjiä rakenteita. (Lehtonen 1996, 38; Lehtonen ja Niemelä 1997, 14.) Lisen-siaatintyössään Niemelä (1998) toisaalta asettuu epäilevälle kannalle tällaisten "sisällöistä tyhjien" merkityksien suhteen. Kulttuurisesta näkökulmasta käsin musiikki on hänen mukaansa paremminkin täynnä diskursiivisia merkityksiä, joita yksilöt musiikkikokemuksessaan tulkitsevat, määrittelevät ja muuttavat. (Niemelä 1998, 161.) Molemmat käsitykset pitävät kuitenkin sisällään näkemyksen, että laulun musiikilliseen ja lyyriseen raamiin maalaa kukin kuulija ikään kuin oman elämänsä kuvan tai senhetkisen sisäisen tilansa asetelman. Näin voi eri ihmisten kokemana sama laulu ja teksti saada aivan omat henkilökohtaiset merkityksensä.

Musiikin ymmärtäminen ei vaadi välttämättä erityisen suurta älyllistä kapasiteettia. Se vetoaa suoraan historialliseen kokemuksellisuuteemme puhutellen tällä tavoin tuntevaa minäämme. Näin ollen myös tärkeäksi kokemamme musiikki on minuutemme syvälinen manifestaatio, johon olemme kytkeytyneet *samaistumisprosessin* kautta. Musiikkiin samaistuminen on luonteeltaan pikemminkin ruumiillista kuin kognitiivista. Musiikkiin samaistuessaan ihminen alkaa musiikkia kuunnellessaan ikään kuin vaistomaisesti etsiä itsestään sitä vastaavaa kokemuksellisuutta. (emt.1997, 16 ja 24). Samaistumisen käsite on keskeinen myös tässä tutkimuksessa pohdittaessa yksittäisen laulun herättämää psyykkisten kokemusten kirjoa.

Huolimatta siitä että musiikki puhuu aina ensisijaisesti yksilölle, muodostaa se kuitenkin tärkeän kollektiivisen samaistumiskohteen, jossa ihmisten samanlainen musiikinmaku tai lempimusiikki luovat "näkymättömiä suhteita" ihmisten välille (emt.1997, 21). Samaistumisen kohteena voivat olla myös musiikin esittäjät. Hennion (1990) puhuu "kollektiivisesta projektioista" käsitellessään ihmisten samaistumista populaarimusiikin esittäjiin. Hänen mukaansa artistin persoona on kollektiivinen projektio artistin elämästä ja yleisön elämästä. (Niemelä 1999, 30; Hennion 1990, 198-210.) Musiikki on myös Nolanin (1998) mukaan hedelmällistä

maaperää projektioille. Ihmiset voivat antaa lauluille luonnetta tai mielialaa kuvaavia adjektiiveja ja todeta vaikkapa tietyn valssin olevan ”iloinen” tai jonkun laulun olevan ”paha”. Nolan toteaa, että hyviä ja pahoja projektioita liitetään yleisesti populaarimusiikin lauluihin. Projektiot voivat olla niin voimakkaita, että voidaan pelätä musiikin olevan uhka esimerkiksi nuorisolle. (Nolan 1998, 388-389.)

Psyykepotilaiden suosima musiikki on suomalaisen iskelmän perusohjelmistoa (Lehtonen-Niemelä 1997). Jalkasen (1992) mukaan iskelmämusiikkiin kuuluu rituaalinomainen toisto ja pysyvyys, joka osaltaan luo turvallisuutta. Viihdemusiikki löytää totuutensa toistuvuudesta ja pysyvyydestä. Se haluaa kansanperinteen lailla olla terapeutti ja lohduttaja. Iskelmä on turvarelelu, joka tuo lohtua ja turvaa. (Jalkanen 1992, 15-16.) Laulut saavat jokaisen ihmisen oman henkilöhistorian ja elämäkokemusten kautta aivan oman henkilökohtaisen merkityksensä. Toisaalta laulut myös yhdistävät ihmisiä luoden yhteisiä ”tunnekkenttiä”, joiden avulla voimme eläytyä myös yhteisiin tunnetiloihin ja jakaa yhteisiä kokemuksia.

3.1 Laulutekstien psykologiasta ja sosiokulttuurisista merkityksistä

Merriam (1964) on käsitellyt laulun ja laulutekstin merkitystä eri kulttuureissa. Laulutekstejä käsittelevässä kirjoituksessaan hän kuvailee laulun merkitystä yhteisön jäsenille tavalla joka on kiintoisaa myös musiikkiterapian kannalta. Merriam kiinnittää huomionsa siihen, että laulussa yksilö taikka ryhmä voi ilmeisesti ilmaista syvällisiä tunteita, joita ei ole lupa ilmaista muissa tilanteissa. Hän toteaa, että laulussa voi julkisesti sanoa sellaista, mitä ei muuten voisi sanoa vasten miehen kasvoja yksityisesti. Tämä on hänen mukaansa yksi niistä tavoista, joiden avulla yhteisö pysyy henkisesti terveenä. (Merriam 1964, 190.)

Myös muut tutkijat viittaavat samaan ilmiöön. Kansanlauluissa pystyttiin ja pystytään sanomaan paljon sellaista, mitä puheessa ei voida sanoa. Kansanperinteeseen liittyvissä lauluissa saatettiin käyttää seksuaalisanoja. Häälauluissa saatettiin haukkua vastapuolta, vaikka suorasanaudessa ei voitu olla kriittisiä. Musiikkia käytettiin tunteiden tulkkina myös primitiivisten heimojen parissa ja sen avulla on voitu käsitellä kiellettyjä tai tabuja aiheita ilman sensuuria. Tämä piirre on yhteinen primitiiviselle ja teollistuneelle sivilisaatiolle. Läntisessä kulttuurissa on esimerkiksi monia seksuaalisia tai poliittisesti arkaluontoisia aiheita

voitu avoimesti ilmaista populaarimusiikin keinoin. (Kukkonen 1997, 62; Gfeller 1990, 66.) Poplaulut avaavat oven unelmiin ja ne kertovat asioista, joista on vaiettu virallisissa keskusteluissa. Pop on paitsi unelmien kutoja myös epävirallinen kronikka historiasta. (Niemelä 1999, 28; Hennion 1990, 205.)

Laulut ovat siis toimineet kansankulttuureissa eräänlaisena terapeuttisena paineventtiilinä samalla tavoin eri puolilla maailmaa. Laulun terapeutin käytön kannalta on keskeistä juuri huomio, että laulussa voidaan tuoda esille syvällisiä tunteita ja asioita, joista ei muussa yhteydessä voida puhua. Merriam (1964) toteaaakin, että kielen ja musiikin yhdistelmällä näyttää olevan omat erityispiirteensä ja laulutekstit paljastavat useita psykologisia ongelmia koskien yksilöä ja yhteiskuntaa kokonaisuudessaan. Hän antaa ajattelemisen aiheita myös musiikkiterapian näkökulmasta asiaa tarkastelevalle henkilölle: "Laulutekstit antavat inhimillisen käyttäytymisen tutkijalle yhden rikkaimmista aineistoista, mitä hänellä on olemassa analyysin tekemistä varten, mutta niiden täydet mahdollisuudet jäävät odottamaan löytämistään". (emt.1964, 208.)

3.1.1 Lauluteksti yhteiskunnan peilinä – ”heijastusteoria”

Laulutekstit ovat *heijastusta* kulttuurista, josta ne ovat osa ja niiden avulla voi paljastaa psykologista jännitystä ja ohjata yhteisön hairahtuneita jäseniä. Laulutekstit voivat myös näyttää tietä paljastamaan epätyydyttäviä olosuhteita ja kristallisoimaan uusia vaatimuksia kuten protestilauluissa on tehty. Tekstit heijastelevat psykologisen vapautumisen mekanismeja sekä kulttuurin hallitsevia asenteita ja arvoja antaen täten erinomaiset välineet analyysiä varten. Mytologia, legenda ja historia ovat löydettävissä lauluteksteissä. (Merriam 1964, 207-208.) Frith (1987) toteaa että tekstintekijät aikaisemmillä vuosikymmenillä pyrkivät kirjoittamaan ”yleisesti hyväksytyjä” tekstejä. Tämän takia on tutkijoiden mielestä mahdollista jäljittää laulutekstien perusteella niitä sosiaalisia voimia jotka ne tuottivat. Mooney toteaa (Frith 1987, 79), että vaikka poplaulut usein ovat kuvanneet romanttista rakkautta sen eri muodoissa on niiden katsottu myös heijastelevan ajattelun syvimpiä virtauksia. Arvojen muuttuminen heijastuu myös ideoihin ja käytäntöön rakkaudessa. Mooneyn mukaan iskelmäryiikka heijastelee aikansa emotionaalisia tarpeita. Iskelmien vaihtuvien teemojen kautta voitiin siten jäljittää ”amerikkalaisen mielialan” historiaa. (Frith 1987, 78-79.)

Massayhteiskunnassa eivät kansan syvät rivit enää osallistu musiikin tekemiseen, vaan musiikin tekeminen on keskittynyt asiaan vihkiytyneiden taiteilijoiden tehtäväksi. Ostettujen laulujen ja levyjen valitseminen on silti yhä kulttuurisen ilmaisun väline. Hitit kohtaavat populaarin tarpeen ja niinpä laulutekstit ovatkin muuttuneet niiden tuottamiseen liittyvästä korporatiivisesta kontrollista huolimatta. Tämän iskelmämusiikin ”heijastusteorian” (reflection theory) Frith sanoo olevan yleisemminkin hyväksytty tutkijoiden parissa. Tällöin ajatellaan siis iskelmämusiikin ja popmusiikin lyriikan kuvaavan jollain lailla sitä ympäröivää yhteiskuntaa. (Frith 1987, 79; Merriam 1964, 207; Hennion 205-206) Kukkonen (1997) toteaa niinikään, että musiikki ja laulu ovat yhteiskuntansa peili. Laulut kuvaavat yhteiskuntaa ja sen muutoksia. Kukkonen tuo esille ajatuksen, että jokainen aika myös luo omat sitä kuvastavat laulunsa. (Kukkonen 1997, 330. ks. myös Kukkola 1994, 4.)

Viime vuosina onkin alettu tutkia iskelmää, rockia ja tangoa yhtenä kulttuurin osa-alueena ja nimenomaan aikansa kuvastimena (Kukkonen 1998, 99). Frithin mukaan laulujen voidaan kuitenkin katsoa ilmaisevan autenttista populaaria kokemusta ja tarvetta ainoastaan silloin, kun niillä on todellista läheisyyttä kuluttajiensa kanssa. Tällöin hän tarkoittaa countrymusiikkia, bluesia, soulia ja tiettyjä rockin virtauksia. Massojen ns. ”mainstream”-musiikissa tapahtuu hänen mukaansa jotakin muuta. (Frith 1987, 81.) Tango on esimerkki musiikinlajista, joka kulttuurista ja maasta toiseen siirtyessään on omaksunut itseensä aina uusia piirteitä uudesta kulttuuriympäristöstään säilyttäen kuitenkin samalla jotain alkuperäisestä olemuksestaan. Näin argentiinalainen ja suomalainen tango ovat kummatkin ympäröivän yhteiskuntansa heijastajia omalla ainutkertaisella tavallaan. Samalla ne molemmat ovat syvien ja voimakkaiden tunteiden omaleimaisia tulkintakanavia. (ks. Kukkonen 1997, 266-287.)

3.1.2 Laulu tunteiden tulkkina

Hoaren (Frith, 1987) mukaan soullaulaja, kuten blueslaulajakin, ilmaisee henkilökohtaisia tunteita hyvin yleisellä tavalla. Tällöin laulaja ilmoittaa ongelman ja saa yleisön huomamaan, että laulussa kuvatut ongelmat ovat monella tavalla jaettuina. (Frith 1987, 91.) Tämä kuvaa selkeästi laulun mahdollisuuksia eräänlaisena ”ryhmäterapian” välineenä myös konserttitilanteessa. Samaistumalla laulun tekstiin ja laulajan itsetilitykseen voivat kuulijat todeta esillä olevan problematiikan universaalisuuden ja jakaa kokemuksen laulajan ja toistensa kanssa.

Kulttuurissa, jossa harvat tekevät musiikkia mutta jokainen keskustelee, lauluihin päästään sisään lähinnä niiden lyriikan kautta. Jos musiikki antaa teksteille niiden lingvistisen vitaalisuuden, tekstit antavat lauluille niiden sosiaalisen käyttötarkoituksen. Laulut tukevat kommunikaatiota ja toimivat eräänlaisena tunteiden viestinviejänä ihmisten välillä. Iskelmät antavan sukupuolten väliselle seurustelulle konventionaalisen kielen. Useimmilta ihmisiltä puuttuu taitoa ilmaista syvällisiä tunteita ja siksi julkinen, persoonaton rakkauslyriikka on käyttökelpoista ja jopa tarpeellinen vaihtoehto Laulajasta on tullut ”yhteinen viestinviejä” nuorille rakastavaisille ja populaarimusiikissa on kerrottu tunteisiin liittyvistä mahdollisuuksista. Keskeinen asia on fantasia. Romanttista ideologiaa vasten useimmat ihmiset kuitenkin heijastavat omia toiveitaan. (Frith 1987, 101-102.) Samaan tapaan on myös tangomusiikin todettu antavan ilmaisun jäyhien suomalaisten välisille suhteille ja parinmuodostukselle (Kukkonen 1997, 314).

Rakkauslaulut eivät Frithin (1996) mielestä syötä meille, sentimentaalista ja fatalistista kuvaa rakkaudesta, vaan romanttinen ideologia vaatii sellaista näkemystä ja tekee rakkauslaulut tarpeellisiksi. Romanttiset fantasiat ovat todellisuutta. Ihmiset rakastuvat ja menevät kihloihin. He unelmoivat täydellisestä ja kestävästä suhteesta. Se tosiasia, että rakkaus ei kestä, avioerotilastot ovat korkeita ja että intohimo tuottaa yhtä paljon tuskaa kuin nautintoa ei tarkoita, että romanttiset fantasiat eivät olisi totta. Me rakastumme ja laulut ovat tässä mielessä kertomuksia elämästämme ja fantasioistamme. Frith toteaaakin ”typerien rakkauslaulujen” olleen yhtä tärkeitä itselleen romanssien selvittämisessä kuin niin sanottu musiikillinen realisimikin. (Frith 1996, 164-165.) Onkin mielenkiintoinen kysymys, kumpi on todellisempaa; se millainen maailma on todellisuudessa vai se miten ihminen maailman kokee. Mielestäni tämä on keskeinen asia kun pohditaan iskelmälyriikkaa ja sen merkityksiä. Onko siis väliä sillä, kuinka kaukana todellisuudesta kappaleen lyriikassa näytetään liikkuvan, jos se kuitenkin puhuttelee sitä, mitä tapahtuu ihmisen sisäisessä elämässä.

TV-ohjelmassa ”Liljankukka” (25.8.2000) keskusteltiin iskelmien merkityksistä. Psykohistorioitsija Juha Siltala ja kirjailija Torsti Lehtinen myötäilivät toinen toistaan pohtiessaan sitä, että kenties romanttisen ja ”todellisuuspakoisen” iskelmän maailma onkin itse asiassa todellisempi kuin ns. reaali maailma. Ohjelmassa viitattiin teknokraattiseen virastomaailmaan ja arveltiin, että iskelmä saattaisikin edustaa todellisempaa kokemisen tasoa, joka resonoi ihmi-

sen todellisiin psyykkisiin kokemuksiin ja prosesseihin. On sinänsä mielenkiintoinen ajatus, että iskelmälyriikka olisikin kenties todellisuuden pilkahdus valheellisen maailmamme keskellä ja ”todellisuuspakoinen” iskelmä-romantiikka itse asiassa olisi sielumme kipeästi kaipaamaa realiteettiterapiaa ja ravintoa meitä ympäröivässä epätodellisessa ja valheellisessa maailmassa.

Frith (1987) siteeraa Marcel Proustia, joka kuvaa ”huonon musiikin” merkitystä tunteiden tulkkina: ”Mitä enemmän huonoa musiikkia soitetaan ja lauletaan, sitä enemmän se täyttyy kyynelillä, inhimillisillä kyynelillä. Sen paikka on alhaalla taiteenhistoriassa, mutta korkealla ihmisyyhteisön tunteiden historiassa.” (Frith 1987, 102.)

3.1.3 Idea ja ilmaisu - lyriikan ja esitystavan suhde laulun kokemisessa

Kuunnellessamme iskelmän lyriikkaa kuulemme kolme asiaa yhtä aikaa: *Sanat*, jotka näyttävät antavan laululle itsenäisen semanttisen merkityksen lähteen. Kuulemme myös *retoriikan*, jolloin laulun sanoja käytetään erikoisella, musiikillisella tavalla. Niitä käytetään tavalla, joka vie huomion muotoihin ja puheen ongelmiin. Tämän lisäksi kuulemme laulajan *äänen*. Sen kautta sanat saavat inhimillisen ilmaisuensa, joka on itsessään merkityksellinen. Laululyriikassa ilmenevät siis sanat, niiden musiikillinen ulkoasu ja niiden laulettu esitystapa. Tässä kaikella on merkitystä sille, kuinka koemme iskelmän ja sen lyriikan. (Frith 1996,159.)

Laulut tarttuvat ilmeisesti mieliimme juuri sanojensa kautta, vaikka ne olisivat vain sirpaleita kappaleiden kertosäkeistä ja mieleen painuvimmista kohdista. Populaarimusiikin lyriikkaa voidaan tarkastella eri tavoin. Voidaan ajatella, että suositut laulut ilmaisevat yleisesti hyväksytyjä arvoja ja ne puhuvat ”miljoonille jotka arvostavat niitä”. Vaihtoehtoisesti voidaan nähdä kontrasti tavanomaisen rakkausiskelmän ja monimutkaisemman, yksilöllisemmän laulun välillä. ”Tavanomaisia”, ”sentimentaalisia” ja ”banaaleja” laulun sanoja yleensä arvotetaan vasten ”realistisia” laulun sanoja, jotka koskettavat todellista maailmaa ja koettuja tunteita. Tällainen ero voidaan nähdä esimerkiksi tavanomaisten iskelmien tunteellisen turhuuden ja bluesin ”totuudellisuuden” välillä. (emt. 1996, 159-161).

Frith (1996) tuo esiin mielestäni oleellisen seikan todetessaan, että voidaan kyllä sanoa toisten kappaleiden olevan ”typeriä” ja toisten ”syvällisiä”, mutta että tällaiset arviot ovat kuitenkin tavallisuudesta huolimatta usein hieman erikoisia. Lyriikka, joka toiselle on typerää, voi koskettaa toisen henkilön todellisia tunteita ja päin vastoin. Näin on etenkin silloin kun puhutaan rakkauslauluista. Varmasti monella on henkilökohtaisia kokemuksia siitä, kuinka kenties banaaleimmatkin rakkauslaulut saavat kuin uuden merkityksen ja sisällön, kun niitä kuunnellaan on itse rakastunut. Laulut eivät ole sosiologisten ja psykologisten totuuksien ilmoituksia, vaan henkilökohtaista retoriikkaa. Kysymys on siitä, miksi jotkut sanat kuullaan tosina tai epätosina. Sen vuoksi onkin kiinnitettävä huomiota siihen, *kuinka* asia sanotaan, eikä siihen *mitä* sanotaan. On kuunneltava käytettyä kieltä ja sen retoriikkaa sekä sitä, minkälaisella äänellä asia on ilmaistu (Frith 1996, 163; ks. myös Saunio 1982, 25.)

Frith (1987) tekee eron laulutekstien ja runouden välille. Hänen mukaansa laulu on aina esitys ja laulun sanat ovat puhetta. Lauluissa sanat ovat äänellä merkittyjä. Ne kuullaan jonkun tietyn henkilön tietyllä aksentilla esittäminä. Näin laulut ovatkin enemmän näytelmiä kuin runoja. Laulun sanat toimivat puheena ja puheenvuorona. Niillä on muutakin kuin semanttista merkitystä. Ne ovat myös suoraa tunteen ja karakterin ilmausta. Laulajat käyttävät niin nonverbaalisia kuin verbaalisia keinoja asiansa esittämiseen. He huokailevat, viivyttelevät ja muuttavat äänenväriään. Laulujen sanat sisältävät vetoaumuksia, hymähtelyä, käskyjä. Laulun esitystapa on keskeinen tekijä, kun määritellään laulajan ja hänen yleisönsä suhdetta ja sitä, mitä laulaja heille meille merkitsee. Eivät laulettu sanat, vaan laulajan äänen *laatu* ja *väri* kaikkine vivahteineen kertovat, mitä laulaja todella tarkoittaa (Frith 1987, 97-98 ja 1996, 183; ks. myös Lehtonen-Niemelä 1997, 76-77 ja Stefani 1985, 19) Tässä voi huomata analogian äidin ja lapsen varhaiseen vuorovaikutukseen, jossa keskeistä eivät ole äidin käyttämät sanat, vaan hänen äänensä ja sen sointi. Niiden kautta informaatio ja tunnetila välittyy lapselle (Stern 1992, 49). Äänenväriin välittämä informaatio on siis aivan perustavaa laatua oleva kommunikaation muoto jo ihmisen varhaisvaiheista lähtien.

Lehtonen ja Niemelä (1997) viittaavat siihen, että vasta oikean kappaleen, sanoituksen, tietyn esittäjän ja hänen tulkintansa kautta syntyy juuri se oikea tunnelma, johon ihmisen erilaiset tunteet, muistot, mielikuvat ja kokemukset monin tavoin kytkeytyvät (Lehtonen-Niemelä 1997, 72). Näin kunkin artistin henkilökohtainen retoriikka ja omakohtainen esitystapa ovat keskeinen osa laulun kokemista. Laulu antaa käsikirjoituksen laulajan ja yleisön vuorovaikutukselle. Sama laulu kahden eri esittäjän tulkitsena voi siten saada aivan omanlaisensa

sisällön. Hennion (1983) korostaakin iskelmälaulajan äänessä sen persoonallista ilmaisuvoinman merkitystä vaikka teknisen osaamisenkin kustannuksella (Hennion 1983, 199).

Myös ns. ”protestilaulujen” historiallisia kohtaloita tarkasteltaessa tulee esille se, että laulussa on enemmänkin kyse *ilmaisusta* kuin ideoista. Laulu voi julkisuudessa usein saada sellaisia merkityksiä, joita tekijä ei ole tarkoittanut tai jotka ovat jopa täysin päinvastaisia tekijöiden sanomalle. Esimerkkinä Frith (1996) mainitsee Strawbs-yhtyeen kappaleen ”Part of the Union”, joka oli alunperin tarkistettu ammattiyhdistysvastaiseksi kappaleeksi, mutta jota käytettiin päinvastaisessa merkityksessä. Bruce Springsteenin kappaletta ”Born in the U.S.A.” taas koitettiin valjastaa republikaanisen puolueen vaalikampanjaan vuoden 1984 vaalikampanjassa. Lauluhan on itse asiassa voimakkaan yhteiskuntakriittinen ja amerikkalaisia ”perusarvoja” kyseenalaistava. Keskeinen ajatus Frithillä on se, että Springsteenin kappaleen kertosaäkeen mahtipontinen, voitonriemuinen esitystapa ei tuo esiin tuohon tekstin kohtaan tarkoitettua ironiaa, vaan se voidaan kokea ylpeänä ja itsetietoisena. Juuri sellaisena kansallishenkisenä kerskailuna Ronald Reagan halusi sitä käyttää. (Frith 1996, 165.)

3.2 Laulun esittäjä samaistumisen ja projektoiden kohteena

Esittäjäpersoonallisuudet toimivat samaistumiskohteina, jotka luovat mielikuvia suuntaavia toiveita ja odotuksia. Voimakkaan samaistumisen kohteena olevan idolin levyjä ostetaan ilman ennakkokuuntelua. Samaistumiseen voi liittyä myös idolin jäljittelyä ja jotkut idolit voivat olla kokonaisen sukupolven ihailun ja identifikaation kohteena. Tällainen idoliin samaistuminen ilmenee kaikissa ikävaiheissa, mutta korostuu erityisesti teini-iässä. Musiikilliset idolit tietyllä tavalla toimivat nuorten ”kasvattajina” ja esikuvina. Nuori muokkaa identiteettiään ja sosiaalista rooliaan idoliensa avulla. (Lehtonen-Niemelä 1997, 100-111; Ruud 1998, 42; Grossberg 1995, 43-47)

Artistien elämäntarinoihin samaistutaan ja niitä vasten voidaan peilata omia elämänvaiheita ja omaa elämänkohtaloa. Esiintyjä voi olla ”isähahmo”, romanttisten haaveiden kohde, ”reilu jätkä” tai ystävä. Artistiin heijastetaan mitä moninaisimpia asioita. Yksi merkillepantava seikka on se, että suosittujen artistien persooniin näyttäisi liittyvän myös jotain ristiriitaista

tai vastakkaisia elementtejä kuten ”maskuliinisuus” ja ”feminiinisyys”, ”voima ” ja ”haavoittuvuus” tai ”menestys” ja ”rappio”. (Lehtonen-Niemelä 1997, 100- 106; Niemelä 1999, 84; Ohrankämmen 1997, 70.) Bruscia (1998) mukaan kuulijat projisoivat musiikin herättämiä tunteita ja siirtävät niiden tunteiden herättämiä assosiaatioita kappaleen esittäjään tai säveltäjään (Bruscia 1998a, 389).

Laulujen laulaminen on tarinan kertomista tai näyttelemistä. Niiden esittäjiä verrataan näyttelmän tai elokuvan roolihahmoon. Laulajat ovat omien laulujensa tulkkeja ja samalla niiden ”päähenkilöitä”. Esimerkkinä tästä Frith (1983) mainitsee Edith Piafin. Ihmiset eivät tulleet hänen konsertteihinsa vain kuullakseen hyviä tarinoita hyvin kerrottuna vaan nähdäkseen, kuinka tarina tapahtuu todellisuudessa, ikään kuin tässä-ja-nyt. Piaf oli tällainen ”narrative-in-action”- hahmo, jonka elämän käsikirjoitus oli kuultavissa hänen lauluissaan. Poplaulaja ei ole instrumentalistiin verrattava muusikko tekemässä työtään kappaleen esittämisessä, vaan hänellä on merkittävämpi rooli kappaleen muodostamassa kokonaisuudessa. Hän itse on osa laulamaansa laulua esittämänsä ”roolihahmon” muodossa. Elokuvatähden tavoin laulajan täytyy olla ensimmäisessä persoonassa puhuva ”roolihahmo” tai ”päähenkilö”. Hän ei voi ainoastaan näyttellä osaansa. Laulujen tarinoiden tulee ikään kuin sekoittua hänen omaan elämäntarinaansa, kuten Frith kuvaa Piafin kohdalla. Laulajasta halutaan myös usein tietoisesti antaa sellainen kuva, että hänen ja hänen esittämiensä laulujen välillä on yhteys. (Frith 1996, 170-171; Hennion 1983, 188-189; Kukkonen 1997, 267; Lehtonen-Niemelä 1997, 76; Niemelä 1999, 62.)

Näyttää siis siltä, että laulussa olennaisinta olisi jokin sellainen elementti, jonka nimenomaan laulun esittäjä tuo siihen. Jos laulaja tuo kappaleeseen sen persoonallisuuden ja sanat taas ovat väline laulun sisimmän olemuksen esille tulemiseen, nostaa se elävän ihmisen merkityksen suureksi laulun vaikuttavuutta käsiteltäessä. Laulu olisi siis ymmärrettävä nimenomaan jonkun elävän ihmisen toisille esittämäksi puheenvuoroksi, kannanotoksi tai tilitykseksi.

Ohrankämmen (1997) on tutkinut Joel Hallikaista idolina ja ihailijoiden suhdetta häneen ja Niemelä (1999) vastaavalla tavalla Jari Sillanpäästä ihailijoidensa kokemana. Ohrankämmenten ja Niemelän tutkielmat ovat mielenkiintoisia myös musiikkiterapian näkökulmasta. Ne käsittelevät nimenomaan iskelmien merkitystä tavalliselle ihmiselle ja idoliin merkitystä tunteiden heijastamisen kohteena. Ihmiset heijastavat tunteitaan sekä artistiin että tämän

esittämään musiikkiin. Molemmat tutkijat korostavat samaistumisen merkitystä ihailijan ja idolin välisessä suhteessa. Laulajan persoona saattaa olla jopa tärkein elementti kappaleen suosion kannalta. (Niemelä 1999, 59-62; Ohrankämnen 1997, 21-24.) Molemmat toteavat iskelmätähden ihailun olevan psykososiaalista toimintaa (Niemelä 1999, 84; Ohrankämnen, 73).

Sekä Ohrankämnen että Niemelän mukaan ihailijat käsittelevät laulujen sanojen kautta hyvinkin kipeitä elämäkokemuksia ja kriisejä. Ihailijat liittävät kappaleen oman elämänsä tapahtumiin tavalla, joka osoittaa sanoitusten olevan avoimia monenlaisille eri tulkinnoille. Täten ei yhtä totuutta sanoituksista ole olemassa, vaan tuo totuus luodaan aina uudelleen ihailijoiden tulkinnoissa. Sanoitukset ovat kappaleen merkitysten kannalta olennaisia. Ihailijat kiinnittivät huomionsa kappaleiden sanoituksiin ja käsittelevät sisäistä maailmaansa kappaleiden kautta. Iskelmien teksteihin saatettiin liittää omaan elämään liittyviä henkilökohtaisia merkityksiä. Sanojen saatettiin kokea kertovan jotain merkityksellistä omasta elämästä tai niihin saattoi liittyä henkilökohtaisia merkityksellisiä muistoja kuuntelijan omaan henkilöhistoriaan liittyen. Laulujen sanoihin saattoi liittyä myös muistoja liittyen juuri ihailijan ja idolin väliseen suhteeseen kuten muistoja tietyistä esiintymistilanteista. Laulujen sanat voivat tuoda ihailijoille uskoa huomiseen. Ne lohduttavat ja antavat mahdollisuuden unelmointiin. (Niemelä 1999,59-62; Ohrankämnen 1997, 21-23.)

Myös Ohrankämnen toteaa Ruudin (1998) sekä Lehtosen ja Niemelän (1997) tavoin, että tähden ja ihailijan suhteelle tyypillisiä piirteitä ovat samaistuminen ja kokemuksellisuus. Ihailijoiden samaistuminen idoliinsa voi olla assosiativista, ihailevaa ja sympaattista ja määrittelystä riippuen myös katartista. Ihailijoiden tulkinnat kytkeytyvät läheisesti heidän omiin elämäkokemuksiinsa. (Ohrankämnen 1999, 71.) Samaistuminen ja laulun esittäjään kohdistuvat projektiot ja transferenssitunteet muodostavat näin keskeisen elementin populaarimusiikin kokemisessa. Myös tämä ilmiö tukee ajatusta, jonka mukaan laulu on keskeisesti nähtävä osana sitä laajempaa sosiokulttuurista kehystä, johon se liittyy.

3.3 Laulun kuuntelu musiikkiterapian muotona

Laulun kuuntelu on yksi keskeisiä musiikkiterapian muotoja. Kuunteluun perustuvissa musiikkiterapiamenetelmissä asiakas kuuntelee musiikkia ja vastaa kokemukseen hiljaisuudella, verbaalisesti tai jollain muulla tavalla. Käytetty musiikki voi olla soitettua tai äänitettyä improvisaatiota, esityksiä tai potilaan taikka terapeutin tekemiä sävellyksiä. Musiikkina voi käyttää myös erilaisia kaupallisia äänityksiä esimerkiksi klassisen musiikin, jazzin, rockin tai hengellisen musiikin alueelta. Kuuntelukokemuksessa voidaan keskittyä musiikin fyysiseen, emotionaaliseen, älylliseen, esteettiseen tai hengelliseen aspektiin ja asiakkaan reaktiot käsitellään kokemuksen terapeutin tarkoituksen mukaan. (Bruscia 1998b, 120-121.)

Keskeisinä kliinisinä päämäärinä Bruscia (1998) mainitsee mm. asiakkaan stimuloimisen tai rentouttamisen, affektiivisten tilojen ja kokemusten esilletuomisen, toisiin ihmisiin liittyvien ideoiden ja ajatusten tutkimisen, muistelemisen ja regression helpottamisen, mielikuvien ja fantasioiden esiin nostamisen sekä kuuntelijan liittämisen yhteisöön tai sosiokulttuuriseen ryhmään. Musiikinkuunteluun liittyviä metodeja on monia, mutta esittelen tässä vain ne, jotka suoranaisesti liittyvät työni tutkimusasetelmaan ja menetelmälliseen viitekehykseen. (Bruscia 1998b, 121)

1. **Laulu (musiikki) muistelu:** Musiikin käyttö potilaan elämään liittyvien muistojen ja menneiden tapahtumien ja kokemusten esiin nostamiseksi. Musiikki voi olla laulettua tai instrumentaalista, äänitettyä tai elävänä esitettyä ja sen voi olla valinnut joko potilas tai terapeutti sen mukaan, kuinka se liittyy kiinnostuksen kohteena olevaan ajanjaksoon menneisyydessä. Musiikin kuuntelemisen (tai soittamisen) jälkeen potilas ja terapeutti muistelevat potilaan menneisyyttä.
2. **Laulu (musiikki) kommunikaatio:** Terapeutti pyytää potilasta valitsemaan tai tuomaan mukanaan levytetyn laulun (tai muun musiikkikappaleen), joka ilmaisee tai tuo julki potilaasta jotakin terapian kannalta oleellista. Myös terapeutti voi valita levytyksen, joka viestittää potilaalle jotakin asiaan kuuluvaa. Sitten molemmat osapuolet kuuntelevat levytyksen ja tutkivat, mitä musiikki viestittää asiakkaasta, asiakkaan elämästä tai terapeutin aiheesta.

3. **Laulusta (lyriikasta) keskustelu:** Terapeutti tuo mukanaan laulun, joka toimii ponnahduslautana keskustelulle asiakkaan kannalta olennaisista aiheista. Kuuntelemisen jälkeen potilasta pyydetään analysoimaan lyriikan merkitystä ja tutkimaan (dialogissa terapeutin tai toisten potilaiden kanssa) lyriikan merkitystä potilaalle tai potilaan elämälle.
4. Bruscia esittelee vielä **projektiivisen kuuntelun** metodin. Tässä menetelmässä terapeutti esittelee ääniä ja/tai musiikkia ja pyytää asiakasta tunnistamaan, kuvaamaan, tulkitsemaan niitä ja/tai vapaasti assosioimaan niihin verbaalisin tai nonverbaalisin keinoin. Projektiivisen kuuntelemisen monista muodoista työni kannalta oleellinen on *laulujen valitseminen (song choices)*. Tällöin potilas valitsee ja kuuntelee suosikkilaulujaan tai niitä lauluja, joita eniten haluaa kuunnella. Hän voi myös kuunnella laulua, johon hän voimakkaasti samaistuu tai johon hänellä on voimakas yhteys. (Bruscia 1998b, 123-124.)

Supportiivisessa musiikkiryhmässä ja/tai yksilöterapiassa käytetään keskeisenä metodina kaikenlaisia ohjattuja musiikinkuuntelutilanteita, jotka johtavat keskusteluun musiikin elementeistä, lyriikan sisällöstä, musiikin tunnelmasta ja musiikin valinnan henkilökohtaisesta tulkinnasta. Terapeutti voi myös valita musiikin helpottaakseen etukäteen asetettujen terapeuttien tavoitteiden saavuttamista. (Unkefer 1990, 155). Symbolisena ilmaisuna musiikki voi viitata ideoihin, jotka ovat merkityksellisiä kokonaisuudelle kulttuurille. Koska musiikki asettuu yhteyteen merkityksellisen ja affektiivisen informaation kanssa henkilökohtaisella ja ryhmätasolla, se on erinomainen työkalu ryhmäterapiassa. (Gfeller 1990, 68.)

Lewallen (1987) toteaa, että musiikkia kuunnellaan ryhmässä miellyttävänä kokemuksena ja että se voi olla myös oppimisen, kasvun ja kokemuksen laajentamisen väline (Lewallen 1987, 49). Musiikki on erinomainen tapa luoda menneiden aikojen ilmapiiri. Tätä musiikin ominaisuutta voidaan käyttää hyväksi muisteluryhmissä. Koska musiikkia on levytetty koko tämän vuosisadan ajan, ovat kaikki tämän vuosisadan aikana syntyneet sukupolvet kasvaneet musiikin ympäröimänä ja siitä on tullut universaalisti jaettu osa kulttuuria. Tämän lisäksi musiikki herättää myös menneisyyteen liittyviä tunteita eikä pelkästään muistoja. Musiikki on nautittavaa, se on hyvä motivoija ja se auttaa luomaan nonverbaalin siteen ihmisten välille. Tiettyjen laulujen lyriikkaan paneutumalla on mahdollista päästä paneutumaan elämänta-

pahtumien takana oleviin tunteisiin. (Karras 1987, 81 ja 88.) Sairanen viittaa niinkään levytetyn musiikin laajaan leviämiseen ja toteaa, että tämän seurauksena tietyistä kevyen musiikin suosituimmista tyyleistä on tullut joinakin vuosikymmeninä useimpien muistama *tunne-musiikki* (Sairanen 1997, 8).

Matikka (1994) on kuvannut työtään psykiatrisessa sairaalassa ja kertonut kokemuksistaan avoimista musiikkiterapiaryhmistä, joiden metodina on ollut musiikin ja nimenomaan laulujen kuuntelu. Hän toteaa, että erityisesti pitkäaikaispotilaat haluavat kuunnella usein muistoihinsa liittyviä kappaleita. Myös haaveet ovat hänen mukaansa tärkeitä uskon ja toivon luojina. (Matikka 1994, 129.) Myös Kukkonen (1997) toteaa muistojen ja unelmien luovan kaksi keskeistä teemaa ihmisen aikakaassa ja laulun olevan peili, jonka kautta ihminen jäsentää mennyttä, nykyhetkeä ja tulevaa (Kukkonen 1997, 309.) Laulun terapeuttiselle käytölle voidaan siis löytää lukuisia perusteluja. "Soiden liikkuvat kielikuvat" ja näiden luomat "mahdolliset maailmat" sekä kuuntelijoiden väliset "näkymättömät suhteet" ovat kaikki laulun terapeuttisten mahdollisuuksien ilmentymiä.

4 SUOMALAINEN TANGO

Uudet äänentallennusmenetelmät ja tehostunut tiedonvälitys on globalisoinut myös musiikkimaailmaa. Tänä päivänä Suomi on alttiina monenlaisille musiikkivirtauksille, jotka vaikuttavat kansan musiikkimakuun. Toisaalta tangokulttuuri tangomarkkinoineen ja tango-kuninkaallisineen on edelleen kiinteä osa suomalaisuutta. On esitetty, että tango olisi aina vahvistunut ja noussut voimakkaammin esille juuri aikoina, jolloin oma kansallinen identiteettimme on jollain tapaa "uhattuna" tai voimakkaan vieraan vaikutuksen alainen (Numminen 1998, 59). Jokohan EU-Suomi on kypsä uudelle tangobuumille vai onko suomifilmin menestys ottanut tangon paikan kansallisen identiteetin vahvistajana.

Toivo Kärki vertaa Maarit Niiniluodon toimittamassa elämäkerrassa suomalaista iskelmää Amerikan mustien gospel- ja blueslauluihin. Ne ovat joko kuvailua heidän elämänsä kurjuudesta tai haikailua taivaan onneen pääsystä Kärjen mukaan suomalainen on aidoimmillaan surressaan ja juodessaan. Perisuomalaista oikeutta kaihota onnen maahan Kärki pitää saavu-

tettuna etuna, jota ei koskaan saa ottaa pois työntekijältä. (Niiniluoto 1982, 149-150.) Hautamäki (1994) on niinkään viitannut tangoon ”pohjolan bluesina”. Ensi alkuun ehkä koomiselta tuntuva vertaus ei kenties ole niinkään kaukana totuudesta. (Hautamäki 1994, 3) Suomalaista sielua syvältä kouraisevalla tangolla on nähty olevan myös jonkinlaista kollektiivista terapeutista tai sielunhoidollista merkitystä (Ammond 1999a, 16; Kukkonen 1997, 320)

Gronowin (1996) mukaan ei tangolla ole tänä päivänä enää samaa asemaa kuin aikaisempina vuosikymmeninä ja uudet tangolevytykset eivät enää yleensä nouse myyntilistoille. Teoston tilastoissa tangot ovat kuitenkin kaikkein esitetyimpiä ja radiossa soitetuimpia kappaleita massamme. Seinäjoen vuotuiset tangomarkkinat ovat muodostuneet maamme menestyksellisimmäksi musiikkitapahtumaksi. Useat suomalaiset pitävät tangoa saunan ja hiihtämisen kaltaisena tyypillisenä suomalaisena ilmiönä, vaikka heillä itsellään olisikin muita ensisijaisempia musiikkimieltymyksiä. Joitakin harvoja klassikkoja lukuun ottamatta Suomessa muukaan esitetään ulkomaisia tangoja. Gronowin mielestä tango muodostaa yhden luovimmista osista suomalaista iskelmä. Tango muodostaa oman traditionsa, jolla on oma sisäinen logiikkansa. Tämä on selkeämpää tangossa kuin muissa musiikinlajeissamme. Tietyllä tavalla tango voidaan nähdä toisaalta jatkeena aikaisemmille kansanmusiikin traditioille ja toisaalta edeltäjänä tänä päivänä kukoistavalle suomalaisten kirjoittamalle rockmusiikille. (Gronow 1996, 233.) Suomalainen tango on siis muodostunut aivan omaksi ja erittäin suomalaiseksi ilmiöksi, joka kuten todettua ei ole pelkästään musiikkia, vaan jotain ”suurempaa” tai ”laajempaa”. Tangoa voidaan kuvata myös *mielen tilaksi*.

Argentiinalainen tango syntyi 1880-luvulla Buenos Airesin kaupunkikulttuurissa, joka voimakkaan siirtolaisuuden takia oli muodostunut kansojen sulatusuuniksi. Sen syntyyn vaikutti ratkaisevasti monenkirjava proletariiluokka ja alkuperäisen tangon juuret ovatkin suurkaupungin varjopuolen kansanosan elinolosuhteissa. Suomalaisen tangon kohdalla tilanne oli aivan toinen. Suomalainen tangomme on maaseutukulttuurin tuote. Suomalainen tango ei lähtenyt tulisten tai tappavien suudelmien aiheisiin, vaan se on ammentanut elinvoimansa ensisijaisesti *itkuvirsistä* ja *kansanlyriikasta*. Intohimojen leiskunnan sijalla ovat tangoissamme omasta perinteestämme kohoavat hylätyksi tulemisen ja yksinäisyyden melankoliset tunnot (Ammond 1999b, 81-82; Kukkonen 1997, 266 ja 293.)

Kansallisen tangon täytyi läpäistä suomalainen psyyke noustakseen tuon ajan tanssimusiikin rinnalle. Tuon ajan tanssimusiikkia olivat jenkka, polkka, valssi ja erilaiset foxtrotit. Muuta-

kin piti kuitenkin tapahtua, ennen kuin tango alkoi kohota suosioon. Ammondin (1999) mukaan ilman sotavuosiemme traagista menetyksen maailmaa ja sotiemme jälkeistä kaipuun ja muistojen maanläheistä realismia ei tangomme olisi noussut omaksi lajikseen iskelmiemme joukossa. Tangojemme suosion syynä voidaan pitää niiden kykyä vedota melankolisiin tunnelmalaatuihin. Melankoliaan taas liittyy katoavuuden ilmeneminen kaikessa aikaan sidotussa. Paradoksaalisessa tangoriimissä ”en tahtois olla vailla tätä tuskaakaan” on Ammondin mukaan tavoitettu jotain keskeistä suomalaisesta mielenmaisemasta. Se kuvaa paradoksaaliselta tuntuvaan tuskan nautintoa. (Ammond 1999b, 81-82).

Suomalaista tangorunoutta sävyttää samanlainen surumielinen perusasenne elämään, joka ilmenee jo vanhassa kansanrunoudessamme. Laulun lyyrinen minä on joutunut elämäntilanteeseen, jossa hän kokee syvää yksinäisyyttä. Hänen mielensä täyttävät alakuloiset tai jopa lohduttomat tunnelmat. Lopullisen läpimurron kansan sydämeen suomalainen tango teki aikana, joka erotti ihmiset toisistaan - usein lopullisestikin. Viime sotien pitkät vuodet loivat menetyksen tragiikkaa ja loputonta odotusta. Useat klassisista tangoistamme ovat syntyneet konkreettisissa rintamaolosuhteissa. Tangolyriikkaamme liittyvän selkeän melankolisen kuvaston rakentavat *katoavuus, kodittomuuden tunne ja muistot menetetyistä onnen hetkistä* (Ammond 1994, 41-42).

Tangolla katsotaan kuitenkin olevan nimenomaan hoitava ja terapeuttinen merkitys suomalaiselle kuulijalle. Vaikka maallinen onni ja pysyvyys pakenee meitä virvatulen lailla voimme tangossa hyväksyä tuskamme ja omaan osaamme kuuluvan olemassaolon lain (Ammond 1994, 51). Kukkonen (1997) korostaa tangon sielunhoidollista merkitystä ja näkee sen eräänlaiseksi itkuvirsiperinteen jatkeeksi, jonka avulla ihmiset voivat purkaa ja työstää tunteitaan (Kukkonen 1997, 293; ks. myös Niiniluoto 1982, 17). Suomalainen tango on syvimältä olemukseltaan mielentila, jonka vaikutus on tasapainottava ja terapeuttinen. (Ammond 1999a, 16.)

Suomalaisen tangon eräänlainen ”kohtalon lapsi” on Unto Mononen, jonka elämä oli kuin yksi hänen itkunsekaisista ja tummanpuhuvista tangoistaan. Alkoholi- ja mielenterveysongelmien varjostama elämä kulki mollissa. Mononen ei koskaan tuntunut tässä elämässä löytävän siihen kotiin, ”Satumaahan” tai ”Onnen Saareen”, johon hän koko elämänsä kaipasi ja myös laulujensa lyriikassa toistuvasti palasi. Monosen kultua hänen maallinen omaisuutensa mahtui pariin, kolmeen pahvilaatikkoon. Varhainen traaginen kuolema joko itsemurhan tai

vahingonlaukauksen seurauksena on tehnyt Monosesta legendan ja suomalaisen tangon ikonin, jonka kohtalo koskettaa tietyn ikäpolven kansalaisia kautta linjan. Voi sanoa, että Monosen elämä kulki samoissa ”tummissa vesissä” kuin useimpien tähän tutkimukseen osallistuneiden asiakkaittenikin. (Metsämäki-Pelkki 1997; Lehtonen-Niemelä 1997, 96-98; Bagh-Hakasalo 1993, 443-445; Kukkonen 1997, 293.) Tangot ovat vakavuudessaan eräänlaista sielunhoitoa. Yhtenä esimerkkinä tästä on juuri Unto Monosen Satumaa-tango. (Kukkonen 1997, 320.)

5 SATUMAA - TANGO

Unto Monosen tunnetuin teos ja suomalaisten kansallistango Satumaa levytettiin ensimmäisen kerran helmikuussa vuonna 1955. Solistina oli tuolloin Henry Theel. Varsinaiseen nousuun kappale lähti kuitenkin vasta vuonna 1962, jolloin sen levytti Reijo Taipale. Tähän versioon oli lisätty kuuluisa alkusoitto ja välisoitto, jotka ovat keskeinen osa kappaleen tenhoa. Tämän Reijo Taipaleen levytyksen katsotaan myös aloittaneen maassamme ennennäkemättömän kolme vuotta kestäneen tangobuumin. Samalla Unto Monosesta tuli kansan rakastama tangosäveltäjä. (Bagh-Hakasalo 1986, 443; Metsämäki-Pelkki 1997, 146-147.)

Satumaa-tango oli Suomen myydyin levy vuonna 1963. Sen menestys on kuitenkin jatkunut vuosikymmenestä toiseen. Se oli hyvin esillä Helsingin Sanomien 1995 suomalaisten taide- ja musiikkimakua käsitelleessä kyselytutkimuksessa. Tässä kyselytutkimuksessa Satumaa oli neljännellä tilalla. (Lehtonen-Niemelä 1997, 97.) Vuonna 1999 Monosen Satumaa oli eniten soitettu kappale maassamme Teoston tilaston mukaan. Hämmästyttävällä tavalla tuo kansallistangomme siis jaksaa vedota kuulijoihin vuosikymmenestä toiseen. Neljännellä tilalla kyseisellä Teoston listalla komeili Jari Sillanpään hittikappale ”Satulinna”, joka sekin tematiikaltaan myötäilee satumaa-aihetta. (Teosto ry. / Top 100 teokset 1999.) Sillanpään Satulinna on selkeästi ns. ”piilotango”, joka aivan yhtä hyvin voidaan esittää tangona. Tangoviritteiselle satumaakaihille näyttää siis tilastojen valossa olevan varsin suuri kysyntä myös nyt vuosituhannelta toiselle siirryttäessä.

Satumaatangon melodinen sisältö pohjautuu Monosen jo vuonna 1949 tekemään sävellykseen Fairyland. Tangon melodia-aihe perustuu Metsämäen ja Pelkin (1997) mukaan Mono-

sen soittotunnilta saamaan virikkeeseen. Monosen opettaja oli sointukaavojen asemia opettaessaan pyytänyt Untoa toistamaan tietyt sävelet perässään. Heidän peräjälkeen soittamistaan sävelistä muodostui sävelaihe, jota Unto Mononen sitten kotonaan oli kehitellyt. Näin oli syntynyt sävelaihe, jota myöhemmin laulettiin sanoilla ”Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa.” Sävellyksen jatko on vähän monimuotoisempi, mutta silti varsin kurinalainen ja pelkistetty. Fairyland on ensin merkitty calypsoksi, mutta myöhemmin Mononen muutti sen tangoksi. Sanoituksensa "Fairyland - Satumaa" sai vasta viisi vuotta myöhemmin. Tekstiä Mononen siis odotti pitkään. Hänen oman kertomansa mukaan sanat tulivat kuin ylhäältä annettuina hänen ollessaan saunaa lämmittämässä eräänä kauniina lauantai - iltana kesällä 1954 (Metsämäki ja Pelkki. 1997, 55-56, 69.) Kansallistangomme teksti siis syntyi saunassa, niin kuin suuri osa sen tahdissa tanssilavoilta partneriaan hakenut suomalaineninkin.

5.1 Satumaan melodisesta sisällöstä

Jalkanen (1993) on analysoinut suomalaisen iskelmän musiikillista ilmiä ja myös Satumaa-tangoa. Hän löytää kansallistangomme melodiakuluissa viitteitä kirkkomusiikkiperinteestä. Satumaan melodiakulussa keskeisesti esiintyvä laskeva kvinttimotiivi on ollut yleinen gregoriaanisessa musiikissa. Protestanttisessa perinteessä se on säilynyt sekä liturgia- että virsisävelmissä. Kirkon lauluissa on laskeva kvintti ensimmäisen kerran Suomessa saanut epätoivoa kuvastavan mentaalisen sisällön. Erittäin merkitykselläänä laskeva kvinttiaihe kuuluu niissä mollisävellajissa kulkevissa kansankoraaleissa, joiden aihepiirinä on omaisen kuolema, sota tai ristinkuolema. Tässä on kysymyksessä myös barokin affektiopista periytyvä ns. katabasis-kuva. Tuolloin laskeva kvintti liitettiin Tuonelaan laskeutuvaan Kristukseen. (Jalkanen 1993, 51.) Sjöblom on tutkiessaan Monosen tuotantoa etsinyt yhteyksiä melodiakulkujen ja lyriikan väliltä. Hänenkin mukaansa joissakin Monosen kappaleissa Satumaa-tango mukaan luettuna voi nähdä yhteyden melodian laskevan suunnan ja raskasmielisen tekstin välillä. (Sjöblom 1994, 60.)

Näin synty ja kärsimys on Jalkasen mukaan omaksuttu kansanmusiikkiin. Kalevalainen kvinttijuuri sai uuden tumman merkityksen. Siihen liittyi ahdistus ja pelko. Kvinttijuuresta on tullut *syyllisyyden* ja *raskasmielisyyden* ilmaisija. Tämä merkitys on näyttänyt tarttuvan myös maalliseen laulustoon. Mollikvinttiydin liittyy murhetta tuottaviin asioihin kuten ka-

dotettuun kotiseutuun, menetettyyn rakkauteen 1800-luvun jälkipuolella syntyneissä uusissa kansanlauluissa, arkkiveisuissa ja reki- ja tanssilauluissa. Näin siitä on tullut "kadotetun paratiisin" itkuinen kuvastaja. Tämä ikimyytti kertautuu suomalaisissa iskelmissä vuodesta toiseen. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen nämä iskelmät afroamerikkalaisista impulsseistaan huolimatta nojaavat edellisen vuosisadan mielenmaisemaan. (Jalkanen 1993, 52.)

Jalkanen pitää Unto Monosen Satumaa-tangoa kaikkein tyypillisimpänä katabasis-iskelmänä, jonka hän näkee ilmiselvänä Kyrie Eleison -sävelmän heijastumana. Satumaa on maassamme yksi tunnetuimpia iskelmiä niin tanssikappaleena kuin yhteislaulu- ja karaokenumeronakin. Monosen oma runoteksti kertoo kaukaisesta, kadotetusta paratiisista, jonka voi saavuttaa vain yhdellä tavalla. *"Satumaata erottavaan kuoleman veteen on gregoriaaninen tuskanhuuto piirtänyt syyttävän kvinttiviivan"*. Suomalainen perusiskelmä yhdistää läntisen, yksilökeskeisen helvetinpelon ja Toivo Kärjen kappaleiden edustaman itäisen, kollektiivisen taivasunelman. Taivaan ja helvetin liitto onkin Jalkasen mukaan tyylikausista riippumatta osoittautunut siksi terapiavarastoksi, johon tavallinen suomalainen on voinut lastata regressioon ja eskapismien tarpeensa. Näin elämästä on tullut helpompaa elää. (emt. 1993, 53-54.)

5.2 Satumaan lyriikka ja sen tulkintaa

Satumaa-tangon lyriikka on kirvoittanut monenlaisia tulkintoja eri tutkijoilta. Näissä näkemyksissä on paljolti yhteneväisyyksiä jos kohta myös persoonallisia painotuksia sekä yksilöllisempiä kannanottoja, mutta myös selkeitä mielipide-eroja. Yhtä mieltä tunnutaan olevan siitä, että Satumaa-tangon harras tunnelma ja uskonnollisia mielikuvia herättävä teksti tekevät virrenomaisen vaikutelman. Kappale sopisi esitettäväksi missä tahansa hartaustilaisuudessa ja onhan Satumaata ehdotettu enemmän tai vähemmän vakavasti liitettäväksi virsikirjaan. Tässä yhteydessä voidaan muistaa Jalkasen osoittamat musiikilliset yhteydet Satumaa-tangon ja kirkkomusiikkiperinteen välillä. (Kukkonen 1997, 325; Ammont 1994, 45; Jalkanen 1994, 51.) Tutkielmani liitteenä olevasta Satumaa-tangon tekstistä voi lukija palauttaa mieleensä kappaleen sisällön ja tematiikan.

Satumaa-tangon asema "kansallistangonamme" lienee kiistaton. Se on jo kauan sitten saavuttanut vankan aseman nimenomaan *suomalaisen kaipuun symbolina*. Kaipuu kohdistuu kä-

sitteelliseen paikkaan, jossa ei ole maallisia murheita. Myös muuta Monosen tuotantoa pidetään ainutlaatuisella tavalla suomalaisen sielun tavoittavana. Mononen kirjoitti omasta elämästään ja oli toisissaan. Hänen tangonsa ovat hänen oman elämänsä kärsimysnäytelmää ja koskettavat sen vuoksi suomalaisten sielua. Usein viitataan hänen tangoissaan keskeiseen vesielementtiin, joka on mukana myös Satumaa-tangon symboliikassa aavan meren muodossa. Vesi liitetään tunteisiin ja ihmisen piilotajuntaan. Kukkonen näkee nämä tangot vesitematiikkansa kautta kuin puhdistavina itkuvirsinä ja miehelle sallittuna itkuna. (Bagh- Hakasalo 1986, 443-444; Kukkonen 1997 325-326; Lehtonen-Niemelä 1998, 96; Niiniluoto 1982 149-150.)

Myös Sjöblom (1994) korostaa nimenomaan Monosen tuotannon henkilökohtaisuutta. Sjöblomin pro gradu-tutkielma kietoutuu juuri sen ajatuksen ympärille, että Monosen tuotanto on syvästi henkilökohtaista ja hänen laulunsa tilittävät nimenomaan syviä sisäisiä tunteja. Sjöblom toteaa gradunsa pohdinta-osuudessa, että hänen tutkimuksessaan ilmenee selvä yhteys Monosen elämän ja tuotannon välillä. (Sjöblom 1994, 81.) Metsämäki ja Pelkki (1997) sen sijaan kieltävät elämäkertateoksessaan väitteen, että Mononen olisi kirjoittanut omasta elämästään ja viittaavat siihen, että hän tietoisesti laati tekstejä, jotka kuuluvat iskelmätekstiperinteeseen. Heidän mukaansa hyvissä iskelmäsanoituksissa on aina yleispätevyyttä. Niiden tulee herättää vastakaikua mahdollisimman monessa kuulijassa. Näiden elämäkertakirjailijoiden mukaan Unto Mononen oli lauluntekijä eikä päiväkirjatilittäjä. (Metsämäki-Pelkki 1997, 70-71.) Usein on nähdäkseni kuitenkin niin, että juuri syvin henkilökohtaisuus on samalla kaikkein yleispätevintä ja kaikkien ihmisten sisäistä elämää koskettavaa. Ulkokohtaisuudet taas ovat ulkokohtaisuuksia kaikille muillekin.

Moni lauluntekijä kyllä on mitä ilmeisimmin myös päiväkirjatilittäjä. Joka tapauksessa henkilökohtaiset elämänvaiheet ja henkilökohtainen problematiikka nousevat esiin luovassa prosessissa myös lauluntekijöiden kohdalla Heinonen (1995) on viitannut tutkimuksissaan siihen, kuinka henkilökohtainen lapsuudenkokemuksiin pohjautuva problematiikka nousee yllyttävällä tavalla esiin ja on nähtävissä lauluntekijöiden lyriikkaa ja melodisia ratkaisuja analysoitaessa. (Heinonen 1995, 215-287; ks. myös Lehtonen 1988 47-49 ja 1996, 81-83; Lehtonen Niemelä 1997, 40-41.) Metsämäki ja Pelkki toteavat, että Satumaa on kansallistangon asemaan noustuaan saanut joukon selvitysmiehiä ja että lauluun on säveltäjän kuoleman jälkeen liitetty uusia merkityksiä tulkitsijoiden omista viitekehyksistä käsin. He tuntuvatkin olevan hieman skeptisiä Satumaahan liitettyjen merkityssisältöjen suhteen ja heidän pohdin-

tansa kappaleen kuolemattomuuden syiksi ovatkin jollakin tapaa proosallisempia kuin muilla tutkijoilla. Toisaalta he eivät edes lähde mihinkään syvällisiin teksti tai melodia-analyysihin. (Metsämäki-Pelkki 1997, 70-71.)

Satunmaa-tangon analysoinnissa nousevat esille toisaalta jo mainitut hengelliset ja uskonnolliset aspektit sekä toisaalta eroottisromanttiset korostukset. Ammond (1994) esittää Satunmaa-symboliikkaan liittyvän eroottisen ulottuvuuden, joka hänen mielestään olisi otettava huomioon kansallistangomme liian yksipuolisen tulkinnan välttämiseksi. Samalla se tarjoaa oman yhteytensä myös Monosen taiteilijaluonteeseen. Hän löytää tästä kappaleesta viittauksia vanhoihin kirjoituksiin, joissa naisen erotisoitua ruumista kuvataan samankaltaisilla ilmauksilla kuin Satunmaa-tangon lyriikassa. Ammondin mukaan Satunmaa tai Onnen saari voidaan perustellusti nähdä vuosisadasta toiseen siirtyneen, vanhan symboliperinteen mukaisesti naisen ruumiiseen kohdistuvan sukupuolisen kaipuun symbolina. Hänen mukaansa on täten selvää, ettei Satunmaa-tangon tulkintaa voida jättää pelkästään uskonnollisen kaipuun tasolle. (Ammond 1994, 45-46.) Metsämäki ja Pelkki eivät taaskaan pidä uskottavana näkemystä, jonka mukaan Satunmaa-tango kuvaisi Monosen seksuaalista turhautumista (Metsämäki ja Pelkki 1997, 71).

Tässä Ammond viittaa symbolikieleen, jonka mukaan kukat symboloisivat naisen erotisoitua ruumista (Ammond 1994, 45-46; ks. myös Freud 1968, 314-318). Freudin (1968) mukaan symboliikka ei ole luonteenomaista vain unille, vaan kaikille piilotajuisille kuvitelmiille kuten kansasaduille, myyteille, sananparsille ja sutkauksille. Myös laululyriikka kuuluu mitä ilmeisimmin tähän ryhmään. Tällaisen symbolikielen olemassaoloa ei voitane kiistää, mutta toisaalta symbolien tulkinta on aina viimekädessä tulkitsijan ratkaisu ja yksioikoisia totuuksia on vaikea perustella. Tässä yhteydessä voidaan muistaa, että musiikkiterapiassa käytetyn metodin mukaan pyritään paremminkin tulkitsemaan kappaleen kuuntelijan mielen sisältöjä eli oletetaan symbolien herättämien assosiaatioiden kertovan jotain tulkitsijastaan eikä niinkään paneuduta jonkin yksittäisen sanasymbolin sisältöön. Näinhän toimitaan myös klassisessa unien tulkinnassa psykoterapiatilanteessa (Freud 1968, 296-303). Laulutekstin semioottisessa analyysissä lähtökohta on luonnollisesti hieman toinen.

Uskonnollisesta Satunmaa-tangon tulkinnasta esimerkiksi voi ottaa Huovion (1980) kaunokirjallisesta teoksesta, jossa hän kuvailee omia kokemuksiaan psykiatrisesta sairaalasta potilaan näkökulmasta. Kirjassa on pieni kohta, jossa kirjan kertojaminä tulkitsee itselleen

Satumaa-tangon tekstiä. Aavan meren tuolla puolen oleva maa kuvaa Huovion mielestä ”Taivasta”. Siellä odottava ”oma armas” on Jeesus. Huovion subjektiivisessa laulun tulkin-
nassa korostuu vielä sanan ”vanki” merkitys kontrastina kappaleen herättämään taivaskai-
puuseen. Sanan perään Huovio on kirjoittanut omaa tilannettaan reflektoiden olevansa ”pa-
hempi kuin vanki”. (Huovio 1980, 98-99.) Sana ”vanki” on myös Sjöblomin mukaan kappala-
leen painottunein ilmaus, joka melodiassakin sijoittuu korkeimmalle kohdalle. Tuota sanaa
Sjöblom pitää hyvin olennaisena itse tekstin sisällölle. Sana ”vanki” tuo raskasmielisyyden
tekstiin ja tällä tavoin raskasmielisyys tulee esiin myös Monosen varhaistuotannossa. Laulun
kertoja ei voi ”siivetönnä lentää”, vaan hänen täytyy olla ”maan vanki”. Kertoja on sivulli-
nen ja osaton onneen. (Sjöblom 1994, 32.)

Sjöblom huomioi myös sen, että Satumaa-tangossa melodialinja tukee tekstin sisältöä. Tämä
tulee selvästi esille laulusäkeistön b-taitteessa. Tällöin toiveeseen satumaahan pääsystä liittyy
nouseva melodialinja. Satumaa-tangon tekstissä käsitellään vain nykyhetkeä ja tulevaisuutta.
Tämä yhdistelmä on omiaan luomaan haaveellisen ja odottavan tunnelman. Monoselle tyy-
pillinen vesielementti on mukana merenä ja laineena. Kaiken kaikkiaan kuvaus on Sjöblomin
mukaan hyvin epämääräistä. Paikkaa, henkilöitä tai mitään muutakaan ei kuvata tarkasti.
(Sjöblom 1994, 31-32; ks. myös Ammond 1999a, 10.) Kenties tuo epämääräisyys kautta
linjan palvelee sitä, että Satumaa-tangoon on helppo projisoida paljon omia tunteita ja mieli-
kuvia. Samalla teksti sisältää paljon assosiaatioita herättävää ”perussymboliikkaa”.

Kukkonen (1997) on tarkastellut pikkutarkasti myös Satumaa-tangon lyriikan foneettista il-
maisua. Hän liittää tietyt foneettiset laadut yhteen tiettyjen tunnesisältöjen kanssa ja tulkitsee
tietyn foneettisen muodon tukevan tiettyjä tekstin ilmaisemia sisältöjä. Hän toteaa Satumaa-
tangossa olevan suomen kielen äänteiden luomaa tunnelmaa. Vokaalit aa,e-e,uo e, o-a-i-o, aa
(säkeessä ”aavan meren tuolla puolen jossakin on maa”) ilmaisevat kaipuuta ja mielentilaa.
Tämä on kuin kaipaavan valitusta. Heleä konsonantti (L) on luomassa alkusointua ja sitä
kautta kirkkautta ja valoa. Tämä ikään kuin toistaa linnun lennon keveyttä vastakohtana sii-
vettömyydelle, joka on ihmisen osa (Lennä laulu, lailla linnun liitävän, lähtisi, lentää, lainen,
liplattaa, luo loistettaan. Toiminta ja tekeminen ilmoitetaan k – konsonantilla (onnen kauko-
rantaan laine liplattaa ... kukat kauneimmat luo loistettaan). (Kukkonen 1997, 326-327.)

Satumaa-tangossakin esiintyvää toistoa (lennä laulu ... lennä laulu, oi jospa kerran ... oi jospa
kerran) on kansanperinteessä käytetty tunteen ja magian ilmaisijana. Samalla tavalla toisto

toimii tangoteksteissä tunteen nimeämisessä. Toisto korostaa rytmiä ja luo merkityksiä. Suomen kielen äänteiden foneettinen leikki saa aikaan mieleen jäävän, kansanlaulunomaisen rytmin. Kukkosen mukaan Satumaa-tangossa on temaattisesti Aleksis Kiven Lintukotoa, Impivaaraa ja Kaukametsää. Siinä voidaan nähdä myös romantiikan tradition, onnellisten saari- ja kuolemankaipuun tematiikkaa. Tässä laulussa voi Kukkosen mukaan nähdä myös mytologisia piirteitä sen kaipuussa ”onnen saareen” tai ”tarujen Atlantikselle”. (emt. 1997, 327.)

Kukkonen kysyy myös, onko tango pelkästään eskapistinen teksti vai onko sillä syvälinen sanomansa jopa kuoleman kaipuusta. Samaanhan viittasi Jalkanenkin todetessaan, että Satumaan voi tavoittaa vain yhdellä tavalla. (Kukkonen 1997, 327; Jalkanen 1994, 53.) Monosen varhainen kuolema luo ymmärrettävästi pohjaa myös Satumaa-tangon tulkitsemiselle kuolemankaipuun ilmaukseksi ja ikään kuin ahdistuneen taiteilijan henkiseksi testamentiksi jälkeenjääville. Tässä on hyvä muistaa Satumaa-tangon olevan Monosen nuoruudenteos, vaikka itsetuhoinen elämäntapa jo varhain liittyi hänen ristiriitaiseen persoonaansa.

Vastakohtana edellä esitetyille monimuotoisille pohdinnoille Metsämäki ja Pelkki (1997) toteavatkin realistiseen tyyliinsä näkemyksensä Satumaa-tangon tekstin olevan ”*tyypillistä iskelmien lemmenthepreaa ja nuoren miehen pastissia edeltävän vuosikymmenen parhaasta perinnöstä*”. Ehdotukseksaan ”viimeiseksi totuudeksi” Satumaa-tangosta he esittävät seuraavat viisi kohtaa: ”1) Monosen kokoaa Satumaahan kaipuulaulujen tematiikan, ja kliseetkin. 2) Ei herra Unto Monosella eikä lauluntekijä Unto Monosella ole Satumaassa mitään henkilökohtaista salaviestiä. Sanoitus on yleisyydessään tulkintoja herättävä. 3) Melodia on tarttuva ja helppo laulaa. 4) Satumaassa sanoittajana ja säveltäjänä on sama taiteilija, mikä mahdollistaa melodian ja sanoituksen poikkeuksellisen yhteyden. Tämä yhteys on koko Monosen tuotannon kivijalka. 5) Satumaa on nuoren Monosen mestariteos. Tähän saakka hän oli päässyt jo 23 -vuotiaana.” (Metsämäki-Pelkki 1997, 72-74.)

Nordenstreng on (Apo, 1974) tutkinut iskelmien teemoja. Näitä olivat vuonna 1955 ilmestyneissä iskelmissä mm. *rakkain, laulu, onni, kaipaus, kaunis ja meri*. (Apo 1974, 177-178.) Kaikki myös Satumaa-tangon sisältämiä teemoja. Näin Satumaa-tangon voidaan todellakin nähdä kokoavan sisälleen kaikkein keskeisimpiä ja yleisimpiä iskelmäsanoituksissa esiintyviä käsitteitä. Siinä mielessä Metsämäki ja Pelkki (1997, 72-74) ovat kyllä oikeassa todetes-

saan Satumaa-tangon kokoavan iskelmälyriikan kliseitä ja tekstin olevan täten kautta yleis-pätevyydessään tulkintoja herättävä

Myös eri maantieteellisiä ilmansuuntia on tarjottu Satumaan koordinaateiksi. Metsämäki ja Pelkki (1997, 71) viittaavat myös siihen, että usein satumaaksi on ajateltu Ruotsia, joka sodan jälkeen oli huomattavasti vauraampi maa kuin Suomi. Tyylilleen uskollisena he itse tyr-määvät myös tämän tulkinnan. Lehtonen ja Niemelä (1997, 97) viittaavat Monosen evakko-taipaleelle jouduttuaan menettämään lapsuuden idylliin Karjalassa sekä sen edustamaan eheyteen ja rauhaan, jota Mononen kaipasi koko elämänsä ajan. Karjalahan on hyvä esi-merkki myös tietynlaiseksi kollektiiviseksi satumaaksi muodostuneesta ilmiöstä, jota voi kaihota ja johon voi liittää mahdollisimman paljon hyviä ja kaivattavia elementtejä.

Voisi vielä todeta, että jos Satumaa-tangon tekstiä lähtee ”avaamaan” jungilaisen symbolii-kan kautta voi huomata lyriikan tiiviissä muodossa sisällyttävän itseensä jungilaisen invidu-aatioprosessin keskeiset teemat. ”Piilotajunnan” meri ylitetään linnun hahmossa. Lintu on transendenssin, kuoleman, vapauden tai ajatuksen symboli. Satumaassa odottaa anima tai animus ”oman armaan” hahmossa ja koko Satumaahan pääsy voidaan tulkita yhdistymiseksi omaan korkeampaan minään ja täten sisäisen yhdistymisen ja eheytyksen symboliksi. (Franz 1997, 158-230.) Tämän tapaista jungilaisen symboliikan kautta tapahtuvaa tekstiana-lyysiä ovat toteuttaneet Lehtonen ja Niemelä (1997) psykiatristen potilaiden tärkeäksi koke-maa musiikkia tutkiessaan. Lähinnä he ovat etsineet ja tulkinneet keskeisiä kielikuvia ja symboleja koko laajasta materiaalistaan. Heidän fokuksensa olikin keskeisesti laulujen teks-teissä eikä niinkään ihmisten omakohtaisissa kokemuksissa, mikä taas on tämän tutkimuksen lähtökohta.

Satumaa-tangoa on siis lähestytty tulkinnallisessa mielessä varsin paljon verrattuna iskelmiin yleensä. Kyseessä on tietynlainen suomalaiskansallinen ”arkkiveisu”, joka on kiehtonut tut-kijoiden mieltä. Tulkinnoissa on paljon yhteneväisyyttä jos kohta eriäviäkin näkemyksiä. (vrt. Metsämäki - Pelkki (1997) kontra Sjöblom (1994), Bagh-Hakasalo (1986), Kukkonen (1997). Satumaa-tangon analyyseistä ja eri tulkinnoista voi olla montaa mieltä. Mitä ilmei-simmin on niin, että yhtä ja ainoaa ”totuutta” ei tässäkään asiassa voida esittää. Satumaa-tangon symboliikka on kietoutunut monenlaisiin merkityksiin ja avautuu - kuten moni muu-kin teksti - usealla eri avaimella. Ehkä mielenkiintoisin asia kaikkeen aiheesta kirjoitettuun materiaaliin tutustumisen jälkeen on juuri ilmiö, että tämä kyseinen laulu kaikessa musiikilli-

nessa ja lyyrillisessä yksinkertaisuudessaan on innoittanut tutkijoita niinkin moninaisiin tutkimuksiin ja pohdintoihin. Työni empirisessä osuudessa kuvaan sitä, kuinka tutkimukseni koehenkilöt tämän monitahoiseksi osoittautuneen pienen taideteoksen kokivat.

6 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN

6.1 Tutkimuksen filosofinen ja metodologinen viitekehys

Tutkimukseni peruslähtökohta on fenomenologinen. Fenomenologisessa filosofiassa huomio kohdistuu ihmisen elämismaailmaan eli maailmaan sellaisena kun ihminen sen kokee (Syrjälä-Ahonen-Syrjäläinen-Saari 1994, 116). Fenomenologisessa tutkimuksessa tarkastellaan kokemusta sellaisena kuin se on eletty. Tällöin pyritään valottamaan inhimillisen kokemuksen eri puolia ja siten lisäämään kokemuksen syvällisempää ymmärtämistä. Tätä lähestymistapaa käytettäessä asioita ei tarvitse luokitella oikeiksi tai vääriksi. Kokemukset yksinkertaisesti ovat olemassa ja ovat sen vuoksi tutkimisen arvoisia. Fenomenologia ei siis ole totuuden vaan paremminkin merkityksen ja relevanssin etsimistä. (Forinash 1995, 368.)

Fenomenologiseen tutkimukseen liittyy ajatus, jonka mukaan tutkija ei ole erillinen tutkimustapahtumasta. Pikemminkin molemmat vaikuttavat toisiinsa ja muodostavat suhteen keskenään. Kvalitatiivinen tutkimus on myös aina interpersoonallinen kokemus. Siinä ihmiset tutkivat ihmisiä tai inhimillisiä olosuhteita. Siinä on siis aina kysymys ihmisistä ja sitä ohjaavat ihmiset. Tällainen ihmisten välinen aspekti on kvalitatiivisen tutkimuksen yhteydessä Bruscia (1995) mielestä keskeinen. Tutkija tuo oman ainutlaatuisen näkökulmansa tutkimustapahtumaan. Siksi on tärkeää osana tutkimusprosessia tutkijan tarkastella myös omaa näkökulmaansa ja myöntää sen olemassaolo. (Forinash 1995, 371-372; Bruscia 1995, 394-396.)

Kvalitatiivinen tutkimus on aina intensiivisellä tavalla henkilökohtainen kokemus tutkijalle. Kaikki tutkimukseen liittyvä on tutkijan määrittelemää. Sitä ei ole tehty ennalta määrättyjen tieteen sääntöjen mukaan, vaan tutkimusprosessin aikana saatujen henkilökohtaisten koke-

musten perusteella. Bruscia (1995) katsookin, että jokaista kvalitatiivista tutkimusta voidaan pitää *henkilökohtaisena luomuksena* samaan tapaan kuin musiikkikappaletta voidaan pitää muusikon luomuksena. (Bruscia 1995, 393.) Kvalitatiivisessa tutkimuksessa ja erityisesti fenomenologiassa siis korostuu tutkijan subjektiivinen ote aiheeseensa. Vaikka analyysi olisi pikkutarkkaa ovat monet valinnat ja painotukset aineiston suhteen kuitenkin tutkijan henkilökohtaisia näkemyksiä. Tämä ei mielestäni kuitenkaan vähennä tämäntyyppisen tutkimuksen arvoa. Sen sijaan tämän asian kieltäminen toisi asioiden esittämisen vähintäänkin kyseenalaiseen valoon. Täytyy muistaa, että myös käytännön terapiatyössä ehdottomia totuuksia ja ainoita oikeita toimintamalleja on vaikea perustella.

Kvalitatiivinen tutkija heijastaa työhönsä oman persoonansa ja sisäisyytensä. Tällöin hyödynämme inhimillisiä ominaisuuksiamme ajattelevina, tuntevina ja luovina olentoina. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkimustulokset välttämättä heijastelevat tutkijan omia tunteita, arvoja, erityistaitoja ja kokemuksia. Tutkijan henkilön vaikutusta tutkimustuloksiin ei pyritäkään kontrolloimaan ankarasti. Tutkijan henkilökohtaiset piirteet ovat vuorovaikutuksessa tutkimuskohteen kanssa ja vaikuttavat siihen ratkaisevalla tavalla. (Ahonen-Eerikäinen 1998, 27; Aigen 1995, 296.) Myöskään Bruscian mukaan tätä henkilökohtaista sitoutumista ei yritetä jättää huomiotta, peittää tai kieltää. Tutkija ottaa siitä täyden vastuun ja päinvastoin pyrkii osoittamaan, kuinka läheisesti prosessi ja tutkimuksen tulokset ovat yhteydessä hänen omaan näkökulmaansa. Myös tutkijan oma problematiikka ja alitajuiset prosessit vaikuttavat tutkimukseen ja tulevat jollain tapaa esille tutkimusprosessissa. (Bruscia 1995, 393-394.) Tämän voin huomata todeksi myös omaa tutkielmaani tässä valossa tarkastellessani. Luonnollisesti monet alitajuiset syyt ja prosessit myöskin jäävät minulta itseltäni hämärän peittoon.

Tutkimusotteeni voi katsoa olevan on abduktiivinen. Abduktiivisessa päättelyssä yhdistyvät tutkittavasta todellisuudesta aineiston perusteella tehdyt havainnot ja teorettinen tieto aiheesta. kyseessä on siis aikaisemman *tiedon* ja uusien *havaintojen* vuoropuhelu. (Ahonen-Eerikäinen 1998). Pierren mukaan (Ahonen-Eerikäinen 1998, 21-22) abduktiivinen näkemys on aina suhteessa aikaisempaan tietoon. Uusi näkemys yhdistää jotain vanhaa ja siihen asti tuntematonta. Tutkijan aikaisempi tieto tarjoaa tavallaan hänelle heuristisen apuvälineen ja kehyksen tutkimuksen kohteena olevan maailman selittämiseksi, tulkitsemiseksi ja kuvaamiseksi. Keskeistä on kuitenkin uusien ja kenties siihen asti tuntemattomien käsitteiden etsiminen aineistosta. (Ahonen-Eerikäinen 1998, 21-22.) Tutkimusprosessini edetessä on tullut il-

meiseksi eräänlainen vuoropuhelu aineiston ja aiheesta aikaisemmin kirjoitetun teorian välillä.

6.2 Tutkimusongelma

Tutkin avohoidossa olevien psyykepotilaiden kuuntelukokemuksia koskien Unto Monosen Satumaa-tangoa. Tarkoituksena on yhtä kappaletta koskevan tapaustutkimuksen avulla tarkastella sitä, millaisin eri tavoin yksi laulu (Satumaa-tango) voidaan kokea ja mitkä piirteet kuuntelukokemuksissa nousevat keskeisiksi.

a) Pyrin selvittämään, millainen erilaisten mielikuvien, tunteiden ja muistojen kirjo koehenkilöiden kokemuksista syntyy yhden laulun kuuntelemisen perusteella. Pyrin selvittämään, millaisia yhteneväisyyksiä koehenkilöiden kuuntelukokemuksissa (mielikuvat, tunteet, muistot jne.) on.

b) Tarkastelen sitä, missä määrin esiinnousseiden mielikuvien ja assosiaatioiden voi nähdä liittyvän suoraan kappaleen musiikillisiin tai tekstillisiin sisältöihin ja missä määrin ne näyttävät nousevan muiden tekijöiden pohjalta.

c) Tarkastelen tällaista terapeutista kuuntelutilannetta ja pyrin analysoimaan sitä, kuinka assosiaatiot syntyvät ja etenevät ja kuinka koehenkilö prosessoi mielikuviaan. Tarkastelen missä määrin nousseet mielikuvat, tunteet ja muistot johtavat syvällisempään itsereflektointiin ja minkälaisia henkilökohtaisia painotuksia kuuntelukokemukset saavat.

Tässä tarkoitan terapeutisella kuuntelutilanteella kuuntelutilannetta, missä pyritään hahmottamaan omia kokemuksia, annetaan assosiaatioiden viedä keskustelua eteenpäin ja pyritään hahmottamaan kuunteluelämyksen eri puolia.

6.3 Tutkimusmenetelmä

Käytän intersubjektiivista puolistrukturoitua teemahaastattelua tiedonkeruumenetelmänä. Haastattelun teemaksi käsitetään tässä yhteydessä Satumaa-tangoon liittyvä kuuntelukokemus, jonka ympärille haastattelut rakentuvat. Intersubjektiivisessa haastattelussa haastattelijan oletetaan ymmärtävän omat lähtökohtansa. Hän voi silloin arvioida lähtökohtiensa vaikutusta haastateltavan ilmauksiin ja siihen mitä hän sanoo tai jättää sanomatta. Tarvittaessa hän avartaa kysymystensä viitekehystä saadakseen haastateltavan käsityksen asiasta aitona ja kokonaisena. Intersubjektiivinen luottamus edellyttää, että haastattelija ensisijaisesti kuuntelee, mitä haastateltava kertoo. Hän on aktiivinen kuuntelija, joka paneutuu puhekumppaninsa tarkoituksiin ja huomioi haastateltavan antamat johtolangat tehdessään seuraavia kysymyksiä (Syrjälä ym.1994, 136-137.)

Intersubjektiivinen haastattelu edellyttää että haastateltava luottaa tutkijaan. Vuorovaikutuksen tulisi olla luonteeltaan keskustelua eikä kuulustelua. Jotta haastattelu voisi perustua aktiiviseen kuunteluun ja aiheeseen voitaisiin päästä syvälle, ei sitä etukäteen strukturoida valmiiksi yhteisiksi kysymyksiksi. Käyttämäni haastattelumenetelmä on puolistrukturoitu tai teemahaastattelu. Tämä tarkoittaa sitä, että haastattelija lähtee liikkeelle ennalta päättämistään teemoista, mutta ei käytä valmista kysymyssarjaa. (Syrjälä ym. 1994, 137-138.) Teemahaastattelussa pyritään kuitenkin siihen, että kaikilta haastateltavilta saadaan kootuksi periaatteessa samat tiedot (Syrjälä-Numminen 1988, 100). Olen pyrkinyt haastatteluissa selvittämään sen, millaisena haastateltava koki kuunneltavan kappaleen ja millainen tunne tai tunnelma siihen hänen mielestään liittyi. Täydentävillä kysymyksillä olen pyrkinyt täsmentämään kuulijoiden kokemuksia.

Haastattelutilanteen virikkeenä käytin Satumaa-tangon kuuntelemista ja tämän pohjalta haastattelu eteni keskustelunuomaisesti kuitenkin niin, että varsinkin heti kuuntelutilanteiden jälkeen pyrin antamaan mahdollisimman paljon tilaa sille, kuinka koehenkilö kuvaa kokemustaan ja sen herättämiä välittömiä tunteita ja assosiaatioita. Haastattelun edetessä sen luonne on yleensä tullut keskustelevämmäksi. Tarpeen mukaan olen saattanut esittää kysymyksiä jo haastattelun alussa, jos koehenkilö oli kovin vähäsanainen. Minulla oli puolistrukturoidun haastateltavan mukaan tutkimusongelmiin liittyviä perusteemoja ja muutamia jäsenteleviä kysymyksiä.

Haastattelut suoritin yksitellen koehenkilöiden kanssa Niemikotisäätiön ja Helmi ry:n tiloissa joulukuussa 1998 ja keväällä 1999. Haastateltavia oli kahdeksan. Haastattelutilanteet olivat rauhallisia tilanteita, joissa ensin kuunneltiin lyhyt rentouttavaksi tarkoittamani kappale ja sitten varsinainen tutkimuskohteeni Satumaa-tango. Kuuntelun jälkeen asiakas kertoi sitten mieleensä nousseista tunteista, ajatuksista, muistoista ja mielikuvista samaan tapaan kuin ryhmätilanteissakin tavanomaisen työni puitteissa.

Tutkimuksen valideettia arvioitaessa voidaan kysyä, mikä oli alkumusiikin vaikutus koehenkilön kuuntelukokemukseen. Toisaalta tällaisen koasetelman järjestäminen ei ole aivan yksinkertainen asia. Tärkeää olisi, että tilanne olisi mahdollisimman luonteva ja rentoutunut. En halunnut lähteä suoraan liikkeelle Satumaa-tangosta, koska ajattelin, että näin koehenkilöllä on aika orientoitua tilanteeseen ja tilanne vapautuu mahdollisimman paljon. Yksi vaihtoehto olisi ollut kuunnella useampiakin kappaleita ja sisällyttää niiden joukkoon kappale, jota halutaan tutkia. Tämä olisi ehkä edesauttanut tilanteen rentoutumista ja vapautumista ja tehnyt siitä enemmän tavanomaisen musiikkiterapiatilanteen luonteisen. Tällöin yhden kappaleen vaikutusten tutkiminen olisi kuitenkin ollut vielä vaikeampaa. Tutkimuksen suorittamiseen täytyi valita yksi sopiva menettelytapa tietoisena eri vaihtoehtojen eduista ja haitoista.

Haastateltavat olivat avohoidon piirissä olevia psyykepotilaita. Suurin osa heistä oli pitkään sairastaneita keski-ikäisiä henkilöitä. Mukana oli yksi nuorempi haastateltava. Koska koehenkilöt olivat minulle ohjaamistani ryhmistä entuudestaan tuttuja, voidaan koetilannetta pitää tietyllä lailla aikaisemman suhteemme jatkeena. Uskon tämän helpottaneen kuuntelutilanteiden muotoutumista levolliseen ja luottamukselliseen suuntaan. Yksilöllisellä kuuntelutilanteella pyrin siihen, että kaikkien tutkimukseen osallistuvien ääni pääsisi esille. Tätä ei ryhmässä tapahtuvassa kuuntelutilanteessa olisi voinut taata. Ryhmätilanteessa yleensä joku on aktiivinen ja joku jää hiljaiseksi ja esimerkiksi selkeällä puheenvuorojärjestelmälläkin olisi saattanut olla spontaanisuutta heikentävä vaikutuksensa. Laulettu version jälkeen kuunneltiin vielä instrumentaaliversio Satumaa-tangosta. Asiakkaalla oli täten vielä mahdollisuus täydentää näkemyksiään ja kokemuksiaan. Yksi peruste instrumentaaliversioon käyttöön toisessa kuuntelussa oli se, että ajattelin koehenkilön tällöin voivan helpommin puhua kokemuksistaan vaikka soitetun musiikin päälle. Joidenkin koehenkilöiden kanssa kuuntelin laulettu version toiseen kertaan kokonaan tai osittain, jos he sitä halusivat.

Olen tutkimukseni aineistoanalyysissä soveltanut tarkoituksiini Colaizzin seitsenportaista aineistoanalyysin menetelmää. Colaizzin menetelmän mukaan aineistosta pyritään löytämään tutkittavaan aiheeseen liittyvät ilmaisut ja sanonnat. Pyritään ymmärtämään jokaisen tärkeän ilmaisun merkitys ja epäsuorina esiintyvien ilmaisujen merkitys pyritään paljastamaan. Näistä kootaan tutkimusaineisto teemojen alle ja laaditaan asiasta tyhjentävä selvitys. Colaizzi toteaa, että hänen analyysin tutkimusproseduureja koskevat näkemyksensä on syytä nähdä suuntaa-antavina. Sekä menetelmätapoja että niiden sekvenssejä tulisi tarkastella joustavasti ja vapaasti jokaisen tutkijan toimesta niin, että riippuen lähestymistavasta ja tutkittavasta ilmiöstä hän voi soveltaa menetelmää tarkoitukseensa sopivalla tavalla. (Colaizzi 1978, 58-59.) Colaizzin mukaan ei itse asiassa ole olemassakaan sellaista asiaa kuin ”fenomenologinen metodi”. Hänen mukaansa jokainen yksittäinen psykologinen ilmiö yhdistyneenä kunkin tutkijan erityisten päämäärien ja tavoitteiden kanssa synnyttää oman ainutlaatuisen kuvausmenetelmän. (Colaizzi 1978, 53.)

Eri tutkimusvaiheet ovat työssäni limittyneet toistensa kanssa. On huomioitava, että tämän tyyppinen koeasetelma on varsin herkkä eikä tämän laatuksen materiaalin tulkinta ole yksioikoinen asia. Tämän tyyppisessä tekstin ja musiikin yhdistävässä kuuntelukokemuksessa on olennaisen esiin saamiseksi nähdäkseni pyrittävä näkemään kunkin kokemuksen yksilöllinen tematiikka myös tarkastelemalla keskustelussa esiin tulevia aiheita ikään kuin ”kauempaa” eikä ainoastaan pilkkomalla repliikkejä mahdollisimman pieniin osiin.

Colaizzin aineistoanalyysimenetelmän vaiheet:

1. Luetaan vastaajien kuvaukset ja pyritään ymmärtämään niiden sisältö
2. Kuvauksista poimitaan tutkittavaan ilmiöön kuuluvat sanonnat tai lauseet. Samaa tarkoittavat ilmaisut yhdistetään tai pyritään eliminoimaan. Tärkeät ilmaisut voidaan esittää käsitteellisesti yleisellä tasolla.

3. Merkitykset muodostetaan ymmärtämällä jokaisen tärkeän ilmaisun merkitys. Epäsuorina esiintyvät merkitykset pyritään paljastamaan ja muodostettuja merkityksiä verrataan alkuperäisiin, jotta todellisuus säilyisi todellisena ja oikeana.
4. Muodostetut merkitykset järjestetään teemoihin:
 - a) muodostettuja teemoja verrataan alkuperäisiin kuvauksiin ja tarkistetaan uudelleen, että yhteys alkuperäisiin ilmaisuihin on säilynyt (validointi).
 - b) tässä vaiheessa voi tulla esille, että jotkut muodostetuista merkityksistä eivät sovi teemoihin. Merkityksiä ei saa pakottaa tiettyyn teemaan, eikä niitä saa myöskään hylätä merkityksettöminä.
5. Tulokset yhdistetään tyhjentäviksi kuvauksiksi tulkittavasta asiasta.
6. Tyhjentävästä kuvauksesta muodostetaan yksiselitteinen yhteenveto, jossa ilmenee tulkittavan ilmiön olennainen rakenne.
7. Lopullinen validointi voidaan toteuttaa antamalla tulkittavien arvioida julkilausumaa suhteessa alkuperäisiin kokemuksiin. (Colaizzi 1978, 59-62.)

Lehtovaaran (1995, 81) mukaan fenomenologisessa ihmistieteellisessä tutkimuksessa pidetään tärkeänä sitä, että tutkittava ilmiö tavoitetaan sellaisena kuin se tutkittavalle ilmenee. Tällöin pyritään tutkimuksen keinoin tavoittamaan ihmisen kokemusmaailma ja hänen asioille antamansa merkitykset. Tämä pyrkimys edellyttää, että yksityisen ihmisen kokemaan elämämaailman todellisuuteen ja hänen kokemaansa todellisuuteen suhtaudutaan vakavasti. Fenomenologinen tutkija haluaa antaa tilaa tutkittavien omalle äänelle ja heidän omille merkityksilleen. (Lehtovaara 1995, 81.) Tässä merkityksessä on perusteltua myös tässä tutkimuksessa antaa koehenkilöiden oman äänen kuulua aineistoanalyysin yhteydessä. Näkisin, että tämän tyyppisessä tutkielmassa on tärkeää pystyä myös jollain tapaa kuvaamaan tehtyjen haastattelujen yksilöllistä luonnetta, vaikka en olekaan ottanut mitään haastattelutilannetta tarkemman yksittäisen analyysin alle, vaan olen kuvannut aineistoani kokonaisuutena. Aineiston kuvauksessani seuran usein hetken jonkin tietyn koehenkilön tuottamaa materiaalia enemmän kuin yhden repliikin verran. Näin lukija saa kuvaa keskustelun ja assosiaatioiden

etenemisestä. Samalla hän voi seurata laulun kuuntelun inspiroimaa mielikuvien ja muistojen virtaa ja niiden koehenkilöissä herättämiä pohdintoja.

Koehenkilöideni elämäntilanteen ja tutkimuksen luonteen huomioonottaen en ole katsonut tarpeelliseksi tai mahdolliseksikaan työni validointia luettamalla valmista aineistoanalyysiäni heillä (Colaizzin menetelmän seitsemäs kohta). Koehenkilöni olivat monista psyykkisistä ongelmista kärsiviä ihmisiä ja tutkielmani materiaali sisältää myös varsin intiimiä aineistoa, jonka varjelemiseksi on tärkeää säilyttää heidän anonymiteettinsä myös suhteessa toisiinsa. En myöskään katso, että olisi välttämättä hyvä paneutua kenties kipeisiin sisäisiin teemoihin tällä tavoin (luettamalla valmista analyysiä) erityisesti silloin, kun ei voi olla tarkempaa tietoa kunkin koehenkilön kulloisestakin elämäntilanteesta ja terveydentilasta. Tarkoitin tällä sitä, että esim. psykoottisista oireista kärsivän voi olla vaikea relevantilla tavalla tarkastella ja pohtia tutkielmani aineiston kaltaista materiaalia ja arvioida sitä mielekkäällä tavalla.

Syrjälä ym. (1994) toteavat, että laadullisen aineiston käsittelyyn perustuvassa tutkimuksessa analyysia tapahtuu kaikissa vaiheissa ensilukemisesta lähtien. Analyysia ei näin ollen voi erottaa omaksi erilliseksi vaiheekseen. (Syrjälä ym. 1994, 166.) Näin ollen on aineiston analyysi myös oman tutkielmani kohdalla jakautunut varsin pitkälle ajalle ja eri työvaiheet ovat myös osin sekoittuneet toisiinsa. Aigenin (1995) mukaan erot eri tutkimuslähestymistapojen välillä liittyvät lähinnä tutkimuksen teoriaan eivätkä välttämättä päde voimakkaasti itse tutkimustilanteesta (Aigen 1995, 292). Tutkielmani teoriapuoli on rakentunut pitkälti aineistosta nousseen tematiikan pohjalta, joten siinä mielessä tutkimukseni lähestyy fenomenologisesta otteestaan huolimatta myös Grounded theory-tyyppistä ajattelua. Työni perusta on vahvasti keräämääni aineistoon pohjautuva.

Mielenkiintoni on aineistoanalyysin yhteydessä kohdistunut kuuntelukokemuksissa esiin nousseisiin useammalle koehenkilölle yhteisiin tai henkilökohtaisissa kokemuksissa erityisesti painottuneisiin kokemuksiin, joissa on voimakas persoonallinen *kosketuspinta* kuunteluun kappaleeseen. Aineiston esittelyn yhteydessä painotan tämän tyyppisiä kokemuksia. Kaikkia teemoja ja kokemuksia on mahdoton tässä yhteydessä käydä läpi yhtä tarkasti. Kategoriat eivät ole toisistaan erillisiä kokonaisuuksiaan vaan ovat monin tavoin toisiinsa liittyviä. Kokemusten analysointi tiukasti toisistaan erillisiksi yksiköiksi lienee tämän tyyppisessä aineistossa melko mahdotonta ja tässä tapauksessa ei edes tavoiteltavaa. Muistot,

musiikin herättämät tunteet, lyriikan esi-innostamat mielikuvat sekä kappaleen esittäjään tai tekijään kohdistuvat heijastukset muodostavat toisiinsa kietoutuvan kokonaisuuden, jonka hahmottamista toivon tässä esittämieni kategorioiden helpottavan. Olennaisena olen pitänyt kuuntelukokemuksen ymmärtämistä ja sen musiikkiterapian kannalta kiinnostavien aspektien valaisemista.

7 AINEISTON KUVAUS

KATEGORIAT ALATEEMOINEEN

1. Satumaa-tangon kuuntelun suhde henkilön omaan problematiikkaan

- masennus
- yksinäisyys
- sairaus ja siitä paraneminen

2. Suhde vastakkaiseen sukupuoleen

- Toive puolisosta
- seksi
- ”suurempi rakkaus”

3. Laulun tekijä ja esittäjä heijastuspintoina

- Mielikuvat ja ajatukset liittyen Reijo Taipaleeseen
- Mielikuvat ja ajatukset liittyen Unto Monoseen

4. Muistot

- "kovat paikat"
- muistot vanhemmista
- muistot muusikkoudesta
- tanssilavamuistot

5. Satumaan maantiede – ”punainen tupa”, ”Amerikka” ja ”Taivasten Valtakunta”

- Satumaa konkreettisena paikkana
- Satumaa abstraktina paikkana

6. Satumaa-tango musiikkiesityksenä

- Kommentit musiikillisesta esityksestä
- Kommentit Satumaa-tangosta sen musiikkikulttuurisessa viitekehysessä

7.1 Henkilökohtainen problematiikka

”ei tää elämä niin herkkua aina oo ... vaikka paraniski...” (Asko)

”Satumaa, jota ei tavota sitten pirullakaan ” (Henkka)

”tää oli tuota huomattavasti melankolisempaa ja mullekin tuli tämmösiä surumielisiä ajatuksia tai tunteita” (Eetu)

Satumaa-tangon kuuntelu herätti esiin ajatuksia, tunteita ja mielikuvia liittyen kuuntelijan omaan *henkilökohtaiseen problematiikkaan*. Tällaiset oman itsen ja oman elämän persoonalliset ongelmat ja niihin liittyvät pohdinnat olen rajannut omaksi kategoriakseen. Ruudin (1998) luokittelussa nämä aiheet voisi liittää Henkilökohtaiselle alueelle (Personal space). Tähän persoonallisen problematiikan kategoriaan olen liittänyt aiheet, joissa puhutaan *omasta masennuksesta, yksinäisyydestä, sairaudesta ja siitä paranemisesta*. Tässä teemaryhmässä painottuvat tunteet ja erilaiset sisäiset mielialat ja kokemukset.

Tämän kategorian yhteydessä on keskeistä *samaistuminen* käsite. Samaistuminen voi kohdistua joko musiikkiin tai sen esittäjään (Lehtonen ja Niemelä 1997 24-26; Niemelä 1999, 84; Ruud 1997, 40-41). Satumaa-tangon kuuntelu antoi joissakin tapauksissa heijastuspinnan koehenkilön henkilökohtaiselle problematiikalle, joka sitten nousi esiin käydyssä keskustelussa. Keskustelussa tuli esiin se, että ainakin tangon lyriikka antoi aiheen oman sisäisen ongelmatiikan esiin nousemiselle ja pohdinnalle.

Masennus

Satumaa-tangon teksti ja tematiikka antoi resonanssin koehenkilön (Henkka) *oman masennuksen* esille tulemiselle ja sen pohdiskelulle.

"Kyllä mulle tulee jotain sieltä... ...kyllä tää tällä hetkelläkin sopii mun fiiliksiin nää surumieliset sanat..."

Toisen kuuntelun jälkeen tämä koehenkilö alkaa sitten analysoida tarkemmin suhdettaan kappaleeseen ja hän peilaa samalla omaa mielestään negatiivista käyttäytymismalliaan elämän suhteen Satumaa-tangon tematiikkaan

"Satumaa, joka ei tavota sitten pirullakaan, mutta tota noin mää oon terapeuttien kanssa jutellu niin sen eteen täytyy tehdä jotain, että löytää sanotaan tän Satumaan, ettei huokaile vaan että siivetönä en voi lentää - vaikka lähtee uimaan sitte... mutta sen eteen on tehtävä jotain eikä odottaa. Mulla on just se paha puoli että... jos vähän menee poskelleen joku asia tämmönen niin mä löysään... enkä tappele sen perään, jollonka sen sais niinku kohdalleen sen asian..."

"Että... tota siis alitajuisesti mää oon juuri tämmönen turhan pessimisti joka ei taistele sen oman onnen maan löytämisen puolesta, sanotaanko näin..."

Koehenkilö myös tavallaan kriittisesti ottaa kantaa Satumaa-tangon kertojaminän flegmaattiseen asenteeseen satumaahan pyrkimisen suhteen. Koehenkilö kritisoi kertojaminän flegmaattisuutta ja tunnistaa samalla tässä hahmossa myös itsensä.

"kaivataan ja kaivataan eikä yritetäkään hakee ratkaisua, että siinäpä poika mä lähdenkin nyt sinne satumaahan"

"...turhan flegmaattinen tää kundi nyt siinä. Joo mä tunnistan itteni siinä sillä tavalla just, että mä oon itte juuri tuommonen laiskimus sen Satumaan löytämisessä..."

Tässä Henkka kokee samaistumista laulun kertojaminään ja jakaa kertojaminän asenteen elämää kohtaan. Lehtonen ja Niemelä (1997) ovat kuvanneet tämän tyyppistä musiikin kokemista todeten iskelmien maailmankuvan olevan myyttistä maisemaa, joka samanaikaisesti sekä luotaa että käynnistää kuulijoidensa minuuden prosesseja. Musiikki puhuu aina ensisijaisesti yksilölle huolimatta sosiaalisesta merkityksestään. Yksilö sijoittaa siihen omaan minuuteensa liittyviä muistoja ja muita kokemuksellisia prosesseja. Näin musiikki voi antaa vaikeuksiensa kanssa ponnistelevalle ihmiselle kokemuksen siitä, että hän ei kuitenkaan ole aivan ”yksin”, vaan että ainakin laulun tekijä tai esittäjä ovat kokeneet jotakin samanlaista. Musiikin on mahdollista muodostaa tietynlainen surun, toivon, luopumisen tai itsesäälön näyttämö, joka voi myös mahdollistaa epäonnistumisen, menetyksen ja surun rakentavan työskentelyn. (Lehtonen-Niemelä 1997, 73 -75).

Henkan kokemus osoittaa sen, että hän on löytänyt kappaleesta kaikupohjaa omille syvemmille tunteilleen. Satumaa-tango toimi Henkan kohdalla ikään kuin hänen oman masennuksensa peilinä. Hän näkee tangon kertojaminässä toivottomuutta, johon toisaalta samaistuu ja jota vastaan toisaalta kamppailee. Tämä haastattelu osoittaa mielestäni varsin selkeästi sen, kuinka kuunneltu kappale antaa varsin syvän kaikupohjan kuuntelijan omille sisäisille kokemuksille, jotka voivat olla varsin arkaluontoisia ja vaikeitakin sisäisiä asioita. Laulu ikään kuin ”ehdottaa” joitakin asioita, joihin Henkka sitten ottaa kantaa oman sisäisen maailmansa näkökulmasta.

Tangon on todettu olevan ”miehelle sallittua, puhdistavaa itkua” (Kukkonen (1997, 325). Tämä näkemys sopii varsin hyvin myös Henkan kokemukseen Satumaa-tangosta ja sen resonanssista hänen omaan masennukseensa. Bright (1993) mainitsee psyykkisen sairauden yhtenä musiikkikokemukseen vaikuttavana tekijänä. Mitä ilmeisimmin Henkan oman masennuksen liittyminen Satumaa-tangon esiin nostamaan psyykkiseen materiaaliin todentaa tätä Brightin näkemystä. Tässä Henkka työsti kuuntelukokemustaan paljolti masennuksensa kautta. Tämä koehenkilö on kärsinyt nimenomaan bipolaarisesta psyyken sairaudesta, jonka olemukseen kuuluu depressiivisten ja maanisten tilojen vuorottelu. Tosin on huomioitava se, että tässä eivät henkilön harha-aistimukset, harhaluulot tai muut psykoottisuonteiset oireet vaikuttaneet musiikkikokemukseen. Tällaiset piirteet liittyvät usein psyykkisen sairauden kliiniseen kuvaan. Tämä koehenkilö oli kuitenkin hyvin selkeä ja realistisesti todellisuuteen

orientoitunut. Haastattelussa Henkka reflektoi omaa problematiikkaansa Satumaa-tangon luomaa tunnemaailmaa vasten varsin selkeällä tavalla.

” Joo mä samastuin ... melko täysin... mä oon just tommonen haikailija... ”

Tässä on syytä muistaa myös se seikka, että ihminen kokee miellyttävänä musiikin, joka resonoi hänen oman senhetkiseen mielentilaansa. Usein virheellisesti ajatellaan, että esim. masentunut ihminen ”piristyy”, kun hänelle annetaan sen tyyppistä musiikkia kuunneltavaksi. Nimenomaan oman tunnetilan kokeminen musiikissa on ihmiselle tärkeää. On osoitettu, että surullinen ihminen ei yritä poistaa suruaan ”iloisella” musiikilla, vaan haluaa kuunnella tunnetilansa resonoivaa musiikkia. (Smejsters 1995, 386-387; ks. myös Ravattinen 1999, 57.)

Yksinäisyys

Tässäkin teemassa liikutaan selkeästi tangomusiikin luonnollisessa atmosfäärissä. Tango-musiikkiin yleensä ja Satumaa-tangoon erityisesti liittyvät yksinäisyyden, kaipauksen ja myös eroottisen kaipauksen teemat. Tämän *omasta yksinäisyydestään* kosketuspinnan Satumaa-tangoon saaneen koehenkilön (Eetu) keskeinen tematiikka nousee esiin jo haastattelun alussa ja itse asiassa ensimmäisessä repliikissä. Siinä Eetu tuo esiin näkemyksen jonka mukaan laulussa kerrotaan suomalaisiin naisiin pettyneestä henkilöstä, jonka sitten valtaa kaukokaipuu. Haastattelua ja esiinnoussutta materiaalia kokonaisuutena tarkastellen tulee mieleen, että tuo kaukokaipua poteva suomalaisiin naisiin pettynyt mies voisi hyvin olla Eetu itse.

”ja täss ois nyt se... suomalaisten pohjaton kaukokaipuu että ulkomailla olis parempi kuin Suomessa ja tulee nyt mieleen noista sanoista sanotaan joku mies, joka on pettynyt suomalaisiin naisiin tai ei muuten ole Suomessa tyytyväinen elämäänsä niin tämmönen kaukokaipuu siit tulee...”

Ensiksikin nousevat esiin voimakkaat haaveet ja unelmat ja ajatukset liittyen seksisuhteisiin naisen kanssa. Tähän liittyen myös toiveet perheestä, jotka tosin eivät erityisesti nouse esiin enää haastattelun loppuosassa. Toisaalta nousee esiin myös yksinäisyyden teema ja pettymys suhteessa omiin romanttisiin ja eroottisiin toiveisiin.

”... olenhan mä haaveillut eri asioista. Onhan mulla haaveita niinkun esimerkiks, jos mulla ois perhe niin olis... jos mulla olis vaikka poika tai tyttö, niin sen kanssa olis ja yleensä koko perheen kanssa olis kauhean mukava niin viettää jossain hiihtokeskuksessa hiihtolomaa, tai joku viikonloppu laskettelis ja hiihtelis siellä ... se olis mukavaa. Mutta siis tällä alueella missä toi tango soi, niin tota mä olen... pikkusen liian realistinen, että mä en ole antanut itselleni oikeutta haaveilla pysyvämmästä naisuhteesta tai... siitä että menis naisen kanssa sänkyyn.

Seuraavissa haastattelusitaateissa näkee hyvin, kuinka koehenkilön assosiaatioprosessi etenee lähtien laulun herättämästä tunteesta ja mielikuvista. Niitä seuraa assosiaatio omaan elämään ja lopulta seuraa reflektiivistä pohdintaa omasta tilanteesta.

Ensin tulee esiin *mielikuva* ja *tunne* (a). Sitten seuraa *assosiaatio* (b) oman elämän kokemuspäiriin. Tämän jälkeen seuraa *reflektiivistä pohdintaa* (c) omasta tilanteesta ja problematiikasta.

Eetu jatkaa Satumaa-tangon instrumentaaliversioon kuuntelemisen jälkeen...

” Joo tää oli tuota huomattavasti melankolisempaa ja mullekin tuli tämmösiä surumielisiä ajatuksia tai tunteita (a) esimerkiks se, että tuota ollaan laivalla ja orkesteri soittaa tanssialissa ja vain yksi pari tanssii siellä laivalla ja muut murehtii, märehtii tai mieltii omia asioitaan (a)”.

” Ja toisaalta tuli mieleen semmonen mikä mullekin on monta kertaa käyny että mä oon ollu jossain tansseissa (b) ja on ollu kauhean mukavaa niinku esimerkiks sillon kun mää olin X:ssä (aikaisempi työpaikka) niin siellä järjestettiin henkilöille aina semmosia tietyllä teemalla illanviettoja, joissa oli myöskin tanssia ja siellä mulle avautu tää elämä uudella tavalla ...niissä firman juhlissa ja tota mutta mikä tässä on niinkun melankolista niin aina niistä joutu yksinään lähtemään kotiin (c”).

Kappaleen herättämästä tunteesta ja mielikuvasta Eetu päätyy oman elämänsä reflektointiin ja koko haastattelun keskeisiin teemoihin eli yksinäisyyteen ja eroottiseen frustraatioon. Haastattelutekstissä nousee esiin Eetun jo nuorena kokema yksinäisyys. Hän ei oikeastaan

tietoisesti korosta sitä, mutta tuo teema nousee esiin ikään kuin sivulauseissa tai rivien välis-
tä, mutta kuitenkin hyvin selkeästi.

Jatkossa hän pohtii omaa yksinäisyyttään enemmänkin. Fromm (1994) näkee yhteyden su-
kupuolikäyttäytymisen ja ihmisen subjektiivisen yksinäisyyden kokemuksen välillä. From-
min mukaan ihminen pyrkii seksin kautta pääsemään irti ahdistavasta eksistentiaalisen erilli-
syyden kokemuksestaan. Hän näkee, että ei ainoastaan rakkaus vaan itse asiassa mikä tahan-
sa voimakas tunne voi liittyä sukuviettiin. Mielestäni voi ajatella, että ahdistava yksinäisyy-
den kokemus tässäkin tapauksessa ilmenee myös seksuaalisena kaipuuna. Ehkä viettipaine
on kuitenkin kokemuksellisenä asiana helpompi kestää kuin tunne omasta yksinäisyydestä ja
erillisyydestä. (Fromm 1994, 26-28 ja 80-81.)

Sairaus ja siitä paraneminen

Tämä *omasta sairaudesta ja siitä paranemisesta* kosketuspinnan Satumaa-tangoon saanut
henkilö (Asko) on keski-ikäinen sairaseläkkeellä oleva mies. Kosketuspinta kappaleeseen
muodostuu tässä lyriikan kautta. Samalla voi huomata saman prosessin kuin edellisessäkin
haastattelussa. Lyriikan nostama mielikuva (a) assosioituu oman elämään (b) ja tätä seuraa
reflektiivinen pohdinta (c).

*” siinä niinku satumaasta unelmoitiin meren takana. Tuli ensin mieleen se alussa ett`on
semmonen kirja ett en luvannut sinulle ruusu-tarhaa (a). mä en muista sitä kirjoittajaa... Jos
psykkisistä ongelmista paranee niin kuitenkin se on niin, että en luvannut sinulle ruusutar-
haa (b)... ett kuitenkaan ei se niin helppoa oo mut paranee kuitenkin... ett tulee toimivaks
henkilöks... ja ett ei tää elämä niin herkkua aina oo et ... vaikka paraniski (c)... sitä se tar-
kottaa mun mielestäni se kirja”.*

*” No, siinä unelmoitiin siitä... onko se nyt meren taakse satumaahan tai johonki...ett mulle
tuli mieleen vaan ettt semmonen turha unelmointi, kyllä se hyvä on, mutt ett ei se kummin-
kaan vaikka paranis tämmösestä psykkisestä vammasta niin ei se kuitenkaan mitään ruu-
sutarhaa tartte olla... ett se on sitä tavallista arkielämää jossa on vastoinkäymisiä ja myö-
tämäkeä ja... ett ett sitä turha on odottaa mitään niin kovin herttasta aina” (c).*

Askon kuuntelukokemuksessa on keskeistä psyykkisen tilan muuttumisen teema ja sen merkityksen pohtiminen. Kovin laajasti hän ei kuitenkaan tätä teemaa käsittele. Satumaa-tango veden ylittämiseen liittyvine kielikuvineen liittyy myös ylipäätään psyykkistä muutosta kuvaavaan symbolikieleen. Vesi kuvaa esim. Jungin mukaan ihmisen piilotajuntaa (Franz 1997, 174). Usein vesi liitetään myös tunteisiin ja tunnemaailmaan. Satumaa-tangossa on mukana veden ylittämisen teema ja veden ylittäminen nimenomaan linnun hahmossa. Laulun lyriikassa on Jungin kuvailemaa transendenssisymboliikkaa. Lintu on jungilaisen symbolitulkinnan mukaan osuva transendenssin symboli (Henderson 1997, 151).

Lehtonen ja Niemelä (1997, 133) liittävät veden ylittämisen teeman Satumaa-tangon symbolikielessä psyykkiseen sairastumiseen. Voitaisiinko ajatella niin, että veden ylittämisen symboli voisi liittyä vastaavasti myös psyykkisestä sairaudesta paranemiseen. Tämä teema ja sen pohdinta oli Alpon kokemuksessa keskeinen. Veden ylittämisen voidaan nähdä symboloivan psyykkisen tilan muutosta ylipäätään

Ehkä psyykkisestä sairaudesta toipuvan täytyy tulla takaisin yli sen saman veden, jonka hän on sairastuessaan ylittänyt toiseen suuntaan. Veden ylittäminen ja kaukomaahan lentäminen saattaisivat todellakin assosioitua tuollaiseen psyykkisenkin tilan muutokseen. Ei välttämättä ole kaukaa haettua ajatella, että tuollainen muutossymboliikka herättää ajatuksia, mielikuvia ja assosiaatioita myös kuulijan oman psyykkisen tilan muutoksen suhteen.

7.2 Suhde vastakkaiseen sukupuoleen

”sitä... mitä niinku toivoo sitä etsii loppuun asti... mies on sellanen” (Asko)

”jos on naisen kanssa jossain satumaassa niin ilman muuta siinä on seksiä silloin mukana” (Eetu)

”kyllä mä sitä satumaata voisin verrata vaikka sanotaan rakkauteen... semmonen syvempi rakkaus se ois satumaa” (Henkka)

Satunmaa-tangon kuuntelu toi esille koehenkilöiden tunteita, ajatuksia, mielikuvia ja muistoja liittyen suhteeseen vastakkaiseen sukupuoleen. Rakkauteen ja seksiin liittyvä tematiikka ja tunnemaailma liittyvät tangomusiikkiin elimellisenä osana ja ovat siten myös Satunmaa-tangon luonnollista mielikuva- ja kielikuvaympäristöä.

Ruudin (1998) jaottelussa tämän kategorian voisi sijoittaa sosiaaliselle alueelle (social space). Käydäänhän tällä alueella läpi keskeisesti ihmisen suhdetta kanssaihmiinsä ja näihin suhteisiin liittyviä odotuksia ja kaipausta. Identiteetti ei Ruudin mukaan koske ainoastaan yksilön ”ydintä”, vaan sitä on etsittävä myös suhteestamme kanssaihmiisiin. Sosiaalisen ryhmän osana oleminen sijoittaa yksilön aivan erityisellä tavalla oman kulttuurinsa sisälle ja osaksi tiettyä sosiaalista luokkaa, etnistä ryhmää ja sukupuolta. (Ruud 1998, 41.)

Tähän kategoriaan sisältyy selkeitä seksuaalisia mielikuvia ja toiveita sekä ”vakavampia” pohdintoja puolisoista ja parisuhteen merkityksestä. Tuon sana ”vakavampia” voi mielestäni laittaa lainausmerkkeihin, koska on ehkäpä lyhytnäköistä tai totuudenvastaista liittää seksiin pinnallisuus ja ”ns. ”syvempään rakkauteen” syvällisyys ja vakavamielisyys. Seksi on vakava asia ja nuo kaikki teemat (seksi, rakkaus, parisuhde) ovat tietenkin syvällisellä ja moniulotteisella tavalla toisiinsa nivoutuvia asioita.

Tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, kuinka rakkauslaulujen lyriikka antaa ihmisille välineitä ilmaista tuolle alueelle liittyviä tunteitaan. Rakkauslauluissa ikään kuin ilmaistaan tunteita ihmisten puolesta. (Frith 1987, 101-102; Kukkonen 1997, 314-315.) Asiaa musiikkiterapian näkökulmasta tarkasteltaessa voidaan ajatella, että tuolle alueelle liittyviä tunteita ja ajatuksia on helpompi ilmaista, kun laulussa on ensin asiaa alustettu ja kuulija on kenties jakanut oman henkilökohtaisen kokemuksensa laulajan kanssa samastumalla laulun kertojainaan.

Satunmaa ja toive puolisoista

Satunmaa-tango herätti tässä koehenkilössä esille *toiveen puolison löytämisestä* ja siihen liittyvän pohdinnan.. Asko viittaa tässäkin yhteydessä suoraan laulun tekstiin ajatustensa viritäjänä.

”mut sitte toiseks... siinä niinku unelmoitiin... seuralaisesta tai seurasta... Jokainen mies sanotaan ainakin ett loppuun asti jos ei löydä vaimoa... sitä... mitä niinku toivoo sitä etsii loppuun asti... Mies on sellanen”.

”...musta se on semmosta kuvakieltä mikä tuntuu hyvältä ja mihin niinku ittekin jollain tavalla haluaa mennä mukaan... ett se on semmosta toiveikkuutta”.

”... se voi olla niinku.. sairaudesta selviäminen ja sitten jonkin kumppanin löytäminen ett se on kans satumaa... Tässä hiljattain just jostain luinkin että 90-prosenttisesti se edistää ihmisen elämäntapaa tai niinku elämistä jos on... jos on niinku aviopuoliso tai joku... ett yksinään on kuitenkin aika hankala elää.”

Askolla ei itsellään ole koskaan ollut puolisoa. Askon keskeiset teemat nousivat jotenkin hyvin suoraan ja selkeästi kappaleen tekstin kielikuvista ja aihepiiristä. Tässä Asko työstää turhautumaansa suhteessa vastakkaiseen sukupuoleen. Frith (1996, 165) toteaa, että ”triviaali” tai ”banaali” lemmenlyriikka on ollut hänelle itselleen kaikkein hyödyllisintä rakkauselämän alueella tapahtuneiden pettymysten työstämisessä ja ”itsehoidossa”. Myös Ruudin (1997) mukaan musiikki voi toimia lohduttajana ihmisille, jotka ovat kokeneet pettymyksiä rakkauselämässään. Jokin tietty musiikkikappale saattaa liittyä johonkin tiettyyn rakkaussuhteeseen. On myös mahdollista kokea musiikki lohduttajana tai kokea samaistumista artistiin, joka kertoo lauluissaan vastaavanlaisista kokemuksista. (Ruud 1997, 139). Oma aineistoni antaa tukea näille näkemyksille. Selvästi on havaittavissa, että tämä haastateltava pystyi työstämään ihmissuhteisiinsa liittyvää problematiikkaa Satumaa-tangon lyriikan inspiroimana.

Musiikkiterapian kontekstissa on käsittääkseni syytä huomioida se, että olennaisinta on asiakkaan mielestä esiin nouseva materiaali ja se, että esimerkiksi tunteita ja ihmissuhteisiin liittyviä pettymyksiä päästään työstämään. Jos tähän päästään käyttämällä hyväksi Frithin (1996, 165) mainitsemaa ”triviaalia” tai ”banaalia” lemmenlyriikkaa, on se silloin palvellut tarkoitustaan optimaalisella tavalla.

Seksi ja siihen liittyvä kaipaus ja unelmointi

Seksi sekä siihen liittyvä kaipaus ja unelmointi tulivat esille tämän koehenkilön (Eetu) haastattelun tematiikassa. Seksi tuli esiin varsin monessa kohdassa. Jossakin repliikissä siihen liittyi toive parisuhteesta ja lapsista. Välillä taas kaipaus tuntui olevan puhtaasti seksuaalista luonteeltaan.

Eetun kohdalla esiinnoussutta materiaalia voisi tulkita niinkin, että taustalla on voimakas yksinäisyyden kokemus ja tuo yksinäisyys sitten tulee esiin myös seksin kaipaamisen muodossa. (Kts. Fromm 1997, 26-28 ja 80-81.) Satumaa-tangon kielikuvat ja tangomusiikkiin liittyvät assosiaatiot antoivat tilaa Eetun eroottisille fantasioille ja mielikuville. Seksin tema nousi esiin jo toisessa repliikissä.

”Tangohan on rauhoittavaa musiikkia... mua se rauhoittaa kyllä, mutta tota siis tangosta yleensä tulee mieleen tää makaaminen naisen kanssa...”

Huomio kiinnittyy myös Eetun toteamukseen siitä, että hän kokee tangon rauhoittavana musiikkina. Sen hän mainitsee kahdessa eri kohdassa.

”No yleensä mä on käsittänyt tangon... se niinkun mä sanoin on myöskin rauhoittavaa musiikkia. Se on miellyttävää musiikkia... siis tää on sellanen jumps jumps jumps toi rytmi siinä... tämmönen tangorytmi niin. Suomalainen tango on jotenkin melankolisempaa kuin argentiinalainen tango, mutta tota noinniin kyllä sitä on mukava tanssia...”

Niemelä (1998) kiinnittää huomiota siihen, että moni psykiatrinen potilas oli kuvannut musiikkikokemustaan sanomalla, että musiikki ”rauhoittaa” (Niemelä 1998, 160). Voitaneen olettaa, että ”rauhoittuminen” on jotain, minkä psykepotilas kokee hyvin tavoiteltavana tai miellyttävänä olotilana. Siksi kenties siitä on mainittu myös musiikkikappaleiden yhteydessä. Niemelä toteaa musiikin ja tässä yhteydessä nimenomaan populaarimusiikin jatkuvuuden ja turvallisuuden tuntoihin kytkeytyneenä olevan psykiatrisille potilaille erityisen tärkeää (Niemelä 1998, 160).

Rytmi on keskeinen tekijä ihmiselle tämän varhaisista kehitysvaiheita lähtien. Musiikissa olevilla rytmisillä vaihteluilla voidaan vaikuttaa sekä mielihyvän että mielihäiriön kokemu-

seen. Erkkilä (1995, 1997) arvelee, että säännöllisen ja turvallisuutta tuottavan rytmin korostaminen olisi universaalisti mielihyvän kokemista lisäävää. Näinhän on laita länsimaisessa populaarimusiikissa ja myös tangossa. (Erkkilä 1995, 100-101; 1997, 37). Rytmin voisi näin ajatella olevan yksi tangon ”äidillisistä” ominaisuuksista

Kysyessäni Eetun mahdollisesta satumaasta hän tuottaa pitkän mielikuvaketjun, johon liittyy seksuaalisia toiveita ja toiveita perheestä. Mukana on myös aivan konkreettisia ajatuksia siitä, millainen paikka voisi olla satumaa

”No - ei muille nyt muuta tuu ku toi lämmin aurinkoinen kesäpäivä biitsillä, jossa on suunnattomasti kauniita naisia ja joillakin ei oo rintsikoita ja toisilla taas on...”

”..... ja tota.. no tanssilava nyt ei oo varsinainen satumaa, mutta jos löytäs jonkun kivan tytön, mukavan nuoren naisen sieltä tanssilavalta, niin hänen kanssaan vois sitten lähteä sinne satumaahan”.

Eetu suhtautuu asiaan myös huumorilla ja esittää aiheesta sanaleikin.

”... voisko se johtua vaikka siitä että totanoinniin mun papereissa lukee että mä oon eläkkeellä toistaiseksi (nauraa)”.

Satumaa-tangon sisältämä kaiho ja kaipaus ja tekstissäkin erikseen mainittu "oma armas" luovat edellytyksiä viedä kuulijan mielikuvia ja tunteita romantiikan ja erotiikan piiriin. Tuo tematiikka tuntui saavan ainakin voimakasta resonanssia aikaan Eetun sisäisessä maailmassa. Ammondin (1994) mukaan Satumaa-tangosta voidaan löytää eroottista kuvastoa sisältävää symbolikieltä (Ammond 1994, 46). Ainakin Eetun tuon hetkinen sisäinen maailma resonoi Satumaa-tangossa piilevään eroottiseen lataukseen. Hän tuo esille myös tärkeän huomion seksuaalisuuden merkityksestä ihmiselle.

”No kyllähän seksi on tärkeä asia monella tavalla... psykepotilaalle ihan yhtä tärkeä asia kuin niin sanotulle terveellekin ihmiselle”.

Tämän tutkimuksen materiaalin puitteissa ei kovin korkealentoisia yhteyksiä voi lähteä vetämään Satumaan tekstin semioottisen analyysin, symboliikan ja koehenkilöiden kokemusten

välille. Voidaan kuitenkin todeta se tosiasia, että yleensä kaikki Satumaa-tangon yhteyteen tutkijoiden toimesta liitetyt temaattiset sisällöt; *romantiikka, erotiikka, taivaskaipuu, melankolia ja depressio*, löytyvät myös kokoamassani aineistossa koehenkilöiden kokemuksissa.

Eetukin puhui omista sisäisistä asioistaan ja ongelmistaan varsin avoimesti ja kuuntelujen pohjalta toi esiin sisäisiä toiveitaan ja pettymyksiään ja yksinäisyyttään. Hänen kuuntelukokemustaan analysoidessa huomaa selvästi sen, kuinka kuuntelun herättämä mielikuva tai tunne ikään kuin "synnyttää" omaan elämään liittyviä assosiaatioita, siirtymiä ja muistoja. Esimerkiksi tekstin herättämä ajatus suomalaisen miehen kaukokaipuusta naisiin pettymisen seurauksena kehittyy unelmoinneiksi seksisuhteista ja perheestä. Siitä taas siirrytään oman seksuaalisuuden problematiikkaan sekä oman yksinäisyyden ja oman elämänhistorian pohdintaan. Mitä ilmeisimmin *laulun kuunteleminen keskustelun alustukseksi* luo edellytykset varsin nopealle etenemiselle koehenkilön sisäisten ja merkityksellisten asioiden äärelle.

Satumaa ”suurempana rakkautena”

Myös seuraava koehenkilö sivuaa haastattelussaan rakkauden / ihmissuhteiden teema-aluetta. Hän muistelee nuoruuden rakastumisia tai seurusteluja ja rinnastaa satumaansa toteutuneeseen unelmaan tai haaveeseen ja ”*suurempaan rakkauteen*”.

”Se on pikkusen niinkun turhan toivoton toi satumaa tossa pantu, mutt se on ... joku semmonen, ei se tartte olla isokaan sanotaan unelma tai haave joka toteutuisi”

”kyllä mää sitä satumaata voisin verrata vaikka sanotaan rakkauteen että se ois semmonen syvempi rakkaus... se ois satumaa. Mä muistelen kerran kun oltiin opiskeluaikana, niin tosiaan ku perseaukisia oltiin likkakaverin kanssa pidettiin toisistaan... se oli ihan sama joiko bissee raitsikkakiskoilla vai viskiä parhaassa kapakassa, sitä oli yhtä satumaassa silloin...”

”niin just joo... että... satumaata mä en pidä minään paikkana vaan itseasiassa tunnetilana, sanotaan näin...”

Henkalla on selkeä näkemys siitä, että hänelle satumaa on ennen kaikkea mielentila tai tunnetila eikä mikään konkreettinen paikka. Rakkaus ja seksi niihin liittyvine haaveineen ja toi-

veineen ja kenties muistoinnekin oli keskeistä esiin tullutta materiaalia. Aihepiiri on tietysti syvästi perusinhimillinen. Tässä tulevat varsin suoraan ja hätkähdyttävästikin esiin ihmisen romantiikkaan ja seksuaalisuuteen liittyvät tarpeet riippumatta hänen psyykkisestä sairaudestaan ja elämäntilanteestaan. Kuten yksi koehenkilö totesi : ”*sitä mitä toivoo etsii loppuun asti*”.

Iskelmän rakkaustematiikka voidaan liittää ihmisen sosiaalispsykologisiin tarpeisiin ja vietiämään. Tuo tematiikka voidaan kuitenkin nähdä myös jonkinlaisena sisäisen yhdistymisen tai sisäisen eheytyksen sisäsyntyisenä tarpeena. Satumaa-tangosta voi löytää paljon ”perussymboliikkaa” tukeutumalla vaikkapa Jungin maailmankuvaan ja arkkityyppeihin.

Jung (1997) ja hänen oppilaansa kuvaavat tällaista ihmisen sisäisen koostumisen teemaa. Jungin mukaan monenlaiset symbolit ympäröivät meitä jatkuvasti ja niiden avulla on mahdollista tutkia ihmisen sisäisiä ja piilotajuisia prosesseja. Tämän mukaan aikuinen saavuttaa eheän kokonaisuuden tunteen tietoisuuden ja piilotajuisen mielen sisältöjen yhdistymisen kautta. Tästä yhtymisestä syntyy ns. ”psykyen transendentti funktio”, jonka välityksellä ihminen voi saavuttaa korkeimman päämääränsä eli yksilöllisen itsensä mahdollisuuksien täyden toteuttamisen. Transendenssisymbolit ovat Jungin mukaan symboleja, jotka edustavat ihmisen pyrkimystä tähän suuntaan. Niiden kautta piilotajunnan sisällöt voivat nousta tietoisuuteen ja ne itsessään ovat myös noiden sisältöjen aktiivisia ilmauksia. Satumaa-tangonkin lyriikassakin liihottava lintu on Jungin mukaan kaikkein osuvin transendenssin symboli (Henderson 1964, 149-150.)

Bettelheim (1998) on tarkastellut satujen symbolikieltä psykoanalyttisesta viitekehystä. Linnut pystyvät lentämään korkealla taivaalla ja ne edustavat Bettelheimin mukaan sielun vapautta kohota korkeuksiin näköjään vapaana siitä, mikä sitoo ihmistä maalliseen elämään. Täten linnut edustavat yliminän ja minäihanteen korkeimpia pyrkimyksiä. Valkoiset kyyhkysedustavat uskonnollisessa symboliikassa Pyhää Henkeä. Ne innoittavat sadun sankaria kaikkein korkeimman maanpäällisen aseman saavuttamisessa. Hän saavuttaa sen opittuaan kuuntelemaan kyyhkysia ja tehtyään kuten ne häntä kehottavat. Bettelheimin kuvauksessa lintu on siis ihmisen yliminän edustaja. (Bettelheim 1998, 125-127.)

Vesielementti kuvaa ihmisen piilotajuntaa ja myös tunnemaailmaa, joten Satumaa-tangon meri voisi olla piilotajunnan tai tunteiden meri. Jung kuvaa myös ihmisen piilotajunnasta kä-

sin vaikuttavaa sielun osaa, joka esiintyy vastakkaisen sukupuolen hahmossa. Naisen piilotaajuinen miehinen puoli on animus ja miehen naisellinen puoli vastaavasti on anima. Anima on siis tietyssä mielessä miehen sisäinen ”puoliso”, johon hän hakee yhteyttä koko elämänsä. Siinä mielessä tuo ”loppuun asti etsiminen” voisi saada myös syvempää sielullista merkitystä. Haastattelussa, johon tässä viitataan, ilmenee toisaalta Satumaa-tangon kielikuvaston assosioima toive tai mielikuva paranemisesta eli ”sisäisestä eheytymisestä” ja toisaalta kaipuu ”puolison löytämisestä”. Yhdistyminen sisäiseen naiseen eli animaamaan on osa Jungin teorian mukaista sisäistä eheytymistä, mikä hänen mukaansa on myös ihmisen päämäärä. Tällöin voisi kenties ajatella, että ”paraneminen” olisi tietyssä mielessä sama asia kuin ”puolison löytäminen”. (Franz 1964, 177-188; kts. myös Lehtonen-Niemelä 1997, 133.)

Iskelmä ja tässä tapauksessa Satumaa-tango voi ilmeisesti toimia monella eri tasolla (esimerkiksi eroottisromanttisella, viettielämää sublimoivalla tasolla, persoonallisen psykologian tasolla sekä sisäisellä sielullisella tasolla) ja se voi mitä ilmeisimmin olla totta monella eri tasolla ilman että nämä eri tasojen totuudet sulkisivat pois toisiaan.

7.3 Mononen ja Taipale heijastuspintoina

”... ja mää ymmärtäisin jos argentinalainen veltto latino laulais tän se menis, mutta kun tämmönen reilu tukkijätkä laulaa sen ...” (Henkka).

”raavas mies tekee tämmöstä tekstiä ni se niinku lähinnä ihmetyttää” (Vesa).

”se ei ollu niinku kokonaan karannu käsistä kuitenkaan se satumaa siis ihan tän Taipaleen ansiosta...” (Henkka).

Aineistossani sekä Satumaa-tangon laulaja Reijo Taipale että kappaleen säveltäjä Unto Mononen osoittautuivat hahmoiksi, joidenka persoonat herättivät tunteita ja kannanottoja koehenkilöissä. Koehenkilöt peilasivat heidän kauttaan omaa elämäntilannettaan sekä ilmaisivat heihin kohdistamallaan kannanotoilla omaa sisäistä arvomaailmaansa. Tässä teemaryhmässä

kuvaan koehenkilöiden kokemuksia suhteessa Monoseen ja Taipaleeseen toistensa lomassa samaan tapaan kuin ne tulivat esille haastatteluissa.

Tämä koehenkilö (Henkka) muusikkona tunnisti heti sekä Unto Monosen kappaleen tekijäksi että Reijo Taipaleen kappaleen laulajaksi. Hän otti varsin voimakkaasti kantaa molempien persoonaan. Reijo Taipaleen tulkinnan hän koki hyvin myönteisenä asiana ja painotti sitä useammassa kohdassa.

“tuntuu niinkun toi Reijo Taipale paneutus niihin sanoihin mitä se laulaa myös, joskus kun on sellasia läpilaulettuja kappaleita...”

Määriteltäessä mitä laulaja meille merkitsee ja millaiseksi suhteemme häneen muodostuu ei ole tärkeää ainoastaan se, mitä lauletaan vaan miten se lauletaan (Frith 1987, 97). Tämä ilmiö nousi esiin myös tämän haastateltavan kommentoissa. Hän viittaa spontaanisti myös Monosen kohtaloon. Henkka ottaa aika voimakkaasti kantaa Monoseen. Voisi ehkä ajatella, että Monosen kohtalossa Henkka saattaisi nähdä tai aavistaa omankin depressiotaipumuksensa mahdollisen negatiivisen ilmennyksen.

”Unto Mononen, sillähän oli vähän kolkko kohtalo...”

”ja sitten ampu ittensä perkule vieköön ihan turhan päiten ja ryyppäs ja kaikki senssithän kait sillä oli, mikäli mä ymmärsin oikeen niinkun ton Nummisen mukaan, se on kirjottanu ja kertonu siitä”

”se niinku totanoinniin oli menettäny sen uskonsa - jos se olis lopettanut ryyppäämisen mä pelkään pahoin että siitä olis tullu hyvä säveltäjä se oli löytänytkin sen.. onnenmaansa...”

Tässä voisi ajatella Monosen ikään kuin edustavan Henkan depressiivistä puolta ja periksiantamista ja taas Reijo Taipaleen tavallaan edustavan hänen elämänuskoaan ja pontevuuttaan. Molempiin hahmoihin Henkka ottaa varsin voimakkaasti kantaa ja tuntuu siltä, että heidän persoonissaan on kosketuspintaa myös Henkkaan itseensä. Henkassa itsessäänkin oli tuollaista ”reilua tukkijätkeä”, jollaiseksi hän Reijo Taipalettä kuvaa. Toisaalta räväkän ja tavallaan voimakkaan esiintymisen alla on voimakas depressiotaipumus ja synkkämielisyys

(pessimismi, kuten Henkka toteaa), joka taas oli tyypillistä Unto Monoselle. Myös Henkan Bipolaarinen sairauden luonne tavallaan soveltuu tällaiseen kaksinaiseen tulkintaan.

Esittäjäpersoonallisuudethan toimivat myös toiveita ja odotuksia luovina samaistumiskohteina. Laulajalla on niinikään merkittävä rooli kappaleen muodostamassa kokonaisuudessa esittämänsä ”roolihahmon” muodossa. Laulujen laulaminen on tarinan kertomista tai näyttelemistä. Laulaja on oman laulunsa tulkki ja samalla sen ”päähenkilö”. Laulun tarinan tulisi myös ikään kuin sekoittaa hänen omaan elämäntarinaansa. (Frith 1996, 170-171; Hennion 1983, 188-189 Lehtonen-Niemelä 1997, 111.) Henkka pohtii värikkäästi sekä Taipaleen esitystapaa että laulun hänessä herättämiä ristiriitaisia tunteita.

”Tässä on pikkusen ristiriitaa ton... Reijo Taipaleen pontevan ja semmosen ... siin on kuitenkin semmonen toivehikas ääni ... siis ja tää kappale on vähän tämmönen pessimistinen... Siinä pitäis olla jonkun muunlainen naukuja siinä tilalla kun toi Taipale tosiaankin, että... Tässä on jotenkin tosiaan tää perussuomalainen pessimismi, jota mä itsekin edustan... Tietosesti yritän sitä vastaan skabata, muttei jaksu aina... Kyll` siinä se alakulo on, joka mulle niinkun jää pohjimmaiseksi...”

”... mä ymmärtäisin jos argentinlainen veltto latino laulais tän se menis, mutta kun tämmönen reilu tukkijätkä laulaa sen niin joo tässä on mulla nyt, kun rupes kuunteleen enemmän, niin ristiriita tän todella pontevan, miehekkään laulajan ja vähän nyyhkyn sanotuksen...”

”Itse asiassa pannaan aavistuksen verran kohottavaksi ton Reijo Taipaleen laulun pontevuuden takia. Se niinkun kuitenkin antais semmosta toivoo että se satumaa kuitenkin löytyis ... ett se ei ollu niinku kokonaan karannu käsistä kuitenkaan se satumaa siis ihan tän Taipaleen ansiosta sanotaan näin...”

Tämä sitaatti Henkan haastattelussa voimakkaasti tukee tuota Frithin (1987 ja 1996) näkemystä siitä, että laulajan ääni lopulta kertoo sen, mistä laulussa todella on kysymys. Frithin mukaanhan laulajan äänen laatu ja väri kertovat laulun sanojen sijasta sen, mitä laulaja *todella tarkoittaa*. Hänen mukaansa on lyriikkaa analysoitava nimenomaan esityksenä, eikä siitä erillisenä tekstinä. Lauluteksti on ”puhuttua kieltä” ja osa kuulijan ja esittäjän välistä suhdetta. (Frith 1987, 97-98; 1996, 166).

Oma aineistoni täten tukee tuota näkemystä, jonka mukaan laulajan esitystapa on voimakas tekijä laulun merkityksen välittämisessä ja välittymisessä. Esille tuli siis myös seikka, että laulun lyriikan ja sen esitystavan (laulajan äänen) välillä voi olla ristiriita. Ainakin tässä tapauksessa laulajan painoarvo tuntui voittavan koehenkilön mielessä eli kuulija uskoi mieluummin sitä, minkä Taipaleen äänessä kuuli kuin sitä, mikä laulutekstiin oli kirjoitettu.

Koehenkilöideni kommentit ja kokemukset tukevat niinkään näkemystä laulusta kuulijan ja laulajan välisenä dialogina, jota mm. Frith pitää olennaisena (Kts. Frith 1987 ja 1996). Myös toinen koehenkilö (Arto) kommentoi Taipaletta ja tämän persoonaa myönteisesti. Hän arvasi laulajan olevan Reijo Taipale.

”Täähän nyt on tangolaulaja tää Reijo Taipale jos kuka, mut musta se on semmonen muusikko jollain tapaa... mä kunnioitan sitä siinä että se tekee sen työnsä niinkun pitää... se ei sekaannu mihinkään vieraisiin naisiin... eikä totanoinniin sekaannu viinaan.”

”Mä oon nähnyt sen tuolla Helsingin Pavilla kun se tulee...se tulee autolla... se ajaa autonsa sinne parkkipaikalle, ottaa pukupussin, jossa on noi esiintymisvaatteet, iskee ne niskaan, se laulaa sen määrätyn ajan, sitten tekee saman liikkeen ja lähtee poi.”

Selvästi Taipale edustaa Arton maailmassa hyvin myönteistä hahmoa. Haastattelu tehtiin ennen Taipaleen taannoista rattijuopumustapausta. Julkinen kuva on Taipaleella ilmeisesti ollut varsin myönteinen, eivätkä skandaalit ole häirinneet hänen uraansa. Tähden persoonan Hennion (1990) katsoo muodostuvan kolmesta eri elementistä: *lauluäänestä, tyylistä ja elämäntarinasta*. Ääni, tyyli sekä elämäntarina yhdessä tavallaan puhaltavat hengen tähden persoonaan. Artisti toimii samaistumiskohteena ja samalla hän on jonkinlainen kollektiivinen projektio omasta ja yleisönsä elämästä. Laulaja antaa lauluille niiden persoonallisuuden. (Niemelä 1999, 28 ja 30; Hennion 1990, 198-210.) Nähtävästi Taipaleen edustama ”elämäntarina” ja ”tyyli” edustivat jotain hyvin myönteistä näille koehenkilöilleni. Kenties tällainen artistin kokonaisvaltainen hyväksyminen sitten fokusoituu hänen ”hyvään ääneensä”. Unto Monosen kolkko kohtalo puhutti tätäkin haasteltavaa.

”Siltäkin ois pitäny ottaa se pyssy pois saateri...ku se ammuskeli jo aikasemmin siellä ... Someron raitilla... siinä vaiheessa pyssy pois. No ois se keksiny jonkun muun sitte... millä se ois tehny sen itsarin”.

Myös kaksi muuta koehenkilöä kommentoi Monosen persoonaa. Tässä voi huomata sen, kuinka Monosen kohtalo nivoutuu ikään kuin kiinni Satumaa-tangoon ja laulun kuuntelun myötä voi aktivoitua myös sen tekijän kohtalo jonkinlaiseksi heijastuspinnaksi kuulijalle. Samalla tavoin voi erityisesti kevyen musiikin puolella huomata monen artistin persoonan olevan tietyllä tavoin kiinnipainettuna hänen tuotantoonsa ja se on sitä kautta vaikuttamassa myös musiikin kuulijoissa herättämiin mielikuviin.

7.4 Muistot

”Noi kaks tarinaa kerroin ni se niinku... iskostu mieleen niistä... just ku oli helvetin rankkaa ni... sitt` se niinku jäi mieleen” (Arto)

”... mä muistan sen ...isä tuntu kauheen tukevalta ja semmoselta niinku, että sen kanssa oli hyvä tanssia” (Tiina)

”Kato kukaan ei lähteny joraaman tangoon kun pumppas pianolla, mutt kun otit kurtun syliin, niin kaikki lähti joraamaan” (Henkka)

Satumaa-tangon kuuntelemisen herättämät muistot olivat osa kaikkein keskeisintä psyykkistä materiaalia aineistossani. Muistoja oli monen tyyppisiä ja ne liittyivät yleensä joihinkin henkilökohtaisiin merkityksellisiin tapahtumiin.

Ruudin (1998) jaottelussa tämä sijoittuisi ”Ajan ja paikan alueeseen”. Identiteetti liittyy Ruudin mukaan voimakkaasti siihen, mistä ihminen on kotoisin ja siihen maantieteelliseen paikkaan, johon hän on kiintynyt. Musiikista saatu kokemus liittyy aina tiettyyn aikaan ja paikkaan. Aika ja paikka liittyvät täten intiimillä tavalla musiikilliseen kokemukseen. Musiikilliset kokemukset saattavat tämän näkemyksen mukaan olla elämän *tärkeiden kokemusten merkkipaaluja*. (Ruud 1998, 43-44).

Muistot nivoutuvat luonnollisesti usein myös muiden tutkielmani kategorioiden sisältöihin, mutta olen käsitellyt niitä kuitenkin omassa kategoriassaan. Sairasen mukaan kaikille mieleen palautuville musiikkimuistoille on yhteistä se, että musiikki toimii niissä kaikissa muistivihjeinä, joka aktivoi menneen kokemuksen aiheuttaman muistijäljen. Hän kuvaa muistivihjetä *portiksi, jonka takaa aukeaa suurempi kokonaisuus*. Kuullessaan tietyn musiikin, ihminen muistaa missä paikassa ja missä yhteydessä se kuultiin. Henkilö muistaa kenen kanssa ja millaisten aistimusten ja millaisten tuntemusten vallassa hän oli. Hän muistaa kapaleen esittäjän jne. Henkilökohtaiset kokemukset ja niistä juontuvat assosiaatiot ovat myös Brightin mukaan keskeinen tekijä musiikkikokemuksen muodostumisessa. (Sairanen 1997, 56; Bright 1993, 195). Tätä asiaa kommentoi myös yksi haastateltava.

”Jotkut asiat liikuttaa, niinku esimerkiksi että kenen kansa on kuunnellu jotain tiettyä kapaleetta. Sanotaan just niinku nuorempana rakastetun, niin nää tämmöset asiat mitkä herättää niitä tunnetiloja... liikaakin... joskus”

Yleisin tapa on jakaa muisti *episodiseen* ja *semanttiseen* muistiin. *Episodisella muistilla* eli tapausmuistilla tarkoitetaan pitkäkestoista muistivarastoa, josta löytyvät henkilökohtaiset kokemukset. *Semanttisella muistilla* tarkoitetaan kirjoista tai puheista saatuja tietoja. Semanttisessa muistissa on ylipäättään sellaisista lähteistä saatuja tietoja, jotka opettavat yksilölle jotakin, minkä he joutuvat suhteuttamaan merkityksen perusteella omaan maailmankuvaansa. Esimerkkinä episodisesta muistista voi olla vaikkapa henkilökohtainen kokemus musiikkifestivaaliin osallistumisesta. Niille, jotka eivät henkilökohtaisesti ole paikalla, ovat toisten episodiset muistot lehtiartikkeleiden kautta luettuna semanttisia muistoja, joihin ei liity henkilökohtaista kokemusta. (Sairanen 1997, 48; Lehtonen 1996, 63; Lindsay-Norman 1977, 399-400.)

Jos musiikki saa muistelemaan jotain tiettyä uudelleenkuultuun musiikkiin liittyvää tapahtumaa, on silloin kyse episodisesta muistista (Sairanen 1997, 36; Lindsay-Norman 1977, 399-400). Episodisesta muistivarastosta paljastuu Sairasen mukaan itselle merkittävimpien musiikkimuistojen takaa monenlaisia asioita. Siellä ovat edustettuina suuret tunteet ja voimakkaita aistikokemukset. Sieltä löytyvät *rakkaus, lämpö, hyväksyntä, intohimo, kehontuntemukset, tuoksut, maut, näyt, erotiikka* jne. Yhtä hyvin musiikkimuistot saattavat sisältää myös paljon *kauhua, jännitystä, pelkoa, pettymyksiä ja surua*. (Sairanen 1997, 54).

Episodisia muistoja nousi esiin tekemissäni haastatteluissa varsin paljon. Satumaa-tangon kuuntelutilanne osoitti sen, että Satumaa-tangoon kappaleena tai tangomusiikkiin musiikkin-lajina liittyvät episodiset muistot olivat keskeistä esiin nousevaa materiaalia ja myös musiik-kiterapeuttiselta kannalta ajateltuna ne edustavat käyttökelpoista väylää asiakkaan psyyken sisältöihin ja merkityksellisten tunteiden äärelle.

Sairasen mukaan muistin sisällöt ovat aina ilmaus omasta elintilasta. Se on kooste kaikista niistä asioista, mitä kunkin elämä on siihen asti pitänyt sisällään. Sieltä löytyvät aikaisempi-en havaintojen jäljet, kasvot, musiikit, maisemat, melodiat, kosketukset ja hajut. (Sairanen 1997, 52.)

Kevyen musiikin voidaan olettaa yleistajuisuudessaan olleen kosketuksissa suurimpaan osaan suomalaisista koko 1900-luvun ajan. Kevyempi musiikki on muuntunut nopeimmin kaikissa yhteiskunnan kulttuurisissa ja historiallisissa muutoksissa. Tällöin tietyistä sen suosituimmista tyyleistä on tullut jonkin vuosikymmenen useimpien muistama *tunnemusiikki*. (Sairanen 1997, 8.) Tämä ajatus kollektiivisesti koetusta tunnemusiikista on musiikkiterapian näkökulmasta mielenkiintoinen.

Muistot ”rankoista paikoista”

Merkillepantavaa on ehkä se, että tämän koehenkilön (Arto) molemmat muistot liittyvät jol-lain tapaa "rankkoihin paikkoihin". Tätä voi pohtia suhteessa Satumaa-tangoon ja sen hen-keen. Tässä joka tapauksessa muistojen kautta lähestytään koehenkilön sisäistä maailmaa. Ensimmäinen muisto liittyi nuoruuden kesätyöhön

”Kun mä olin...kotipaikkakunnalla on huonekalutehdas...siellä lautatarhalla olin töissä. Ka-vereilla oli semmonen sen ajan pieni matkaradio, mistä se tuli ja se jäi niin mieleen ku...mielettömän raskaat hommat ja... toi tango jäi niin kun mieleen sieltä.....mä en tiedä koska se on sen säveltäny, mutta mä kuulin sen - 59 kesällä.”

”Mä muistan... muistan niin selvästi...oikeen kuuma toi kesäpäivä ja raskaita lautanippuja kanniskeltiin ... se jäi niin mieleen... Mitäs mä silloin olin...mä olin viistoista. Viistoista. Just

ett mä en saanu tehdä kun kuus tuntii töitäkään sillon, mut ... ne teetti sen kuus tuntii sitten sitäkin raskaammin."

Lautatarhalla työ oli ollut rankkaa ja Arto ja hänen toverinsa olivat joutuneet tekemään töitä aikamiesten lailla. Toinen Satumaa-tangoon liittyvä muisto liittyi Arton armeija-aikaan. Myös tässä muistossa korostuu tilanteen raskaus. Satumaa tuli pienestä matkaradiosta, kun Arto oli tullut rankasta maastoharjoituksesta.

"Mä sen kuulin armeijassa muistan sen kans`. Siellä oli yhdellä kaverilla semmonen pikkunen matkaradio ja tultiin just tst:st, oltiin helvetin hikisiä ja - he he - tää tuli sitte..."

"Maastoharjoituksesta tultiin ja tota ... oikeen oltiin likasia ja hikisiä...- he he - sillon mä kuulin tän yhen kerran... pari ... on ne jääny... todella niinku mieleen että..."

Arton henkilökohtainen suhde Satumaa-tangoon muodostui näiden muistojen kautta. Kysymykseni mahdollisesta satumaastakaan hän ei tuottanut minkäänlaisia mielikuvia tai ajatuksia. Nämä kaksi muistoa olivat Arton keskeisiä kosketuspintoja Satumaa-tangoon. Tässä on esimerkki kuuntelukokemuksesta, joka selkeästi lähtee jostain muusta kuin kappaleen sisällöstä. Silti siitä lähtee heti henkilökohtainen kokemus liikkeelle. Tämän haastattelun yhteydessä voi nähdä sen, että iskelmä musiikkiterapiatilanteessa on musiikillista ja tekstillistä sisältöään laajempi asia. Koehenkilön kosketuspinta kappaleeseen ei nouse kappaleen lyriikasta tai selkeästi musiikillisesta sisällöstä, vaan kosketuspinnaksi muodostuu kappaleen esiin nostama henkilökohtainen muisto.

Näin koehenkilön omaan henkilöhistoriaan liittyvistä kokemuksista nousevat assosiaatiot muodostuivat kosketuspinnaksi Satumaa-tangoon. Brightin (1993) mukaan tämän kaltaisilla henkilökohtaisesta kokemuksesta nousevilla assosiaatioilla voi olla syvällisiä emotionaalisia sivumerkityksiä ja niitä voidaan hyödyntää kommunikoitaessa psyykkisestä sairaudesta kärsivän ihmisen kanssa (Bright 1993, 1995).

Sinänsä on mielenkiintoinen tuo "rankkojen paikkojen" teema. Voisiko ajatella, että laulu on tässä ikään kuin lohduttanut kuulijaansa tai kuulijalla on ollut potentiaalinen kaipaus satumaahan rankoissa olosuhteissa. Molemmat muistot tuntuivat kuitenkin olevan aika eläviä ja voimakkaita. Varmasti radiosta on kuulunut lautatarhalla ja armeija-aikana paljon lauluja.

Kenties satumaa on ”rankoissa paikoissa” ollut lohduttava elementti ja luonut mahdollisuuden helpottavan mielikuvamaailman syntymiselle. Haastateltavan nykyisen elämäntilanteen mahdolliset yhteydet ”rankkoihin paikkoihin” eivät tässä yhteydessä nousseet esille.

Muistot vanhemmista

Tämä koehenkilö (Tiina) muisteli vanhempien kanssa koettuja juhannustanssiaisia. Tilanne oli ollut poikkeuksellinen hänen lapsuuden-perheessään. Muistossa oli selkeästi myönteinen sävy, joka kohdistui erityisesti isän hahmoon.

”...mulle tuli mieleen juhannustanssit, kun me oltiin .. isä eli vielä... Me oltiin äiti ja isä ja minä oltiin jossain juhannustansseissa... tuolla Haukiolla Pornaisten Sipoon, siellä suunnalla...”

”isä haki monta kertaa mua tanssiin ja ... mä en oikeen tarkaan muista... mutta äiti ei oikein pitänyt tanssimisesta”.

” Kaunis muisto se oli isästä .. me hyvin harvoin oltiin yhtään missään...me oltiin aina kotona tai he olivat aina kotona ... sillä tavalla tietysti ollu jotain vieraita. Olihan siellä tuttuja mutt silleen niinku tilaisuuksissa, niin se oli todella harvinaista...”

Kuten Sairanen (1997) on todennut *episodisesta muistivarastosta* löytyvät sekä suuret tunteet että voimakkaat aistikokemukset. Siellä ovat rakkaus, lämpö, hyväksyntä, intohimo ja *kehontuntemukset*, jne. Yhtä hyvin musiikkimuistot saattavat sisältää myös negatiivisia sisältöjä kuten kauhua, pelkoa, pettymyksiä ja surua. (Sairanen 1997, 54.) Tiinan muistoon liittyi tuollainen todennäköisesti kehontuntemuksen ja psyykkisen tuntemuksen yhdistelmä isän turvallisesta läsnäolosta.

”tuli vaan mieleen ne liikkeet, että tuntu niinku hirveen hyvältä tanssia, kun mää oon aina kauheesti tykänny tanssimisesta...”

”mä muistan sen ...isä tuntu kauheen tukevalta ja semmoselta, että sen kanssa oli hyvä tanssia”

Tiinan olemus oli jotenkin hauras. Esiinnoussut tanssilavamuisto ja muistot vanhemmista olivat myös jotenkin hauraita tai herkkiä. Vaikka Tiina oli aika harvasanainen ja varovainen, jäi minulle tunne, että noissa muistoissa oli jotakin Tiinalle tärkeää. Kuten hän itsekin sanoi, oli kyseinen tilanne hänen lapsuudenperheessään hyvin harvinainen. Hän ja hänen vanhempansa eivät yleensä käyneet missään.

Tiinan kuuntelukokemuksesa ei itse Satumaa-tango näyttele ainakaan suoranaisesti erityistä roolia. Voisi ajatella, että mikä tahansa tanssimusiikki tai tangomusiikki olisi tuonut tuon saman assosiaation hänen mieleensä. Lienee myös mahdollista, että esim. kappaleen teksti ja tunnelma vaikuttaa kuulijaan, vaikka kuulija ei suoraan yhdistäisikään kappaletta esiin nousemiin muistoihin tai assosiaatioihin. Yhtäläillä voisi kenties ajatella, että isän kanssa tanssiminen juhannustansseissa tietyssä mielessä saattaisi edustaa "satumaata" Tiinalle. Tilanne oli harvinainen. Molemmat vanhemmat olivat mukana ja isä oli tukeva ja hänen kanssaan oli hyvä tanssia.

Juha Siltalan (TV-ohjelma "Liljankukka" 25.8 2000) näkemyksen mukaan satumaa edustaa vanhemman ja lapsen varhaista toimivaa yhteyttä ja satumaan kaipaus olisi kaipuuta tuohon varhaiseen hyvänolon tunteeseen. Tietyssä mielessä - kenties harvinaislaatuinen - isän läheisyys tanssin yhteydessä myös tietyllä tavalla mahdollisesti symboloi tuollaista joskus koettua turvaa tai sen toivetta. Kenties tuollaisia hyviä muistoja vanhemmista tai isästä ei Tiinalla kovin paljoa ole. Tässä valossa iskelmämusiikissa eroottiseen kaapuun pukeutunut "oman armaan" kaipuu voidaan ajatella myös oidipaaliseksi kaipuiksi äidin tai isän kaikkivaltiaaseen syliin.

Muistot muusikkoudesta

Yksi koehenkilöistä (Henkka) muisteli omia muusikkoaikojaan tanssilavoilla

"No joo, se oli semmonen kunnon perussuomalainen tango, Monosta tais olla ja Taipaletta. Joo se on sikäli mulla tässä pikkusen niinkun vaikee sanoo, kun joutu ittekin joskus soittamaan näitä Satumaita ja oli jazzkundi ja pakko oli soittaa tangoo, että tää oli meille niinkun semmosta pakkopullaa tää tangon soitto ja tää on just sitä..."

”Piano mulla on läheinen mutta sitten nää kaikki kosketinsoittimet, että kurttuukin mää oon joutunu vetämään, mutta tosiaan se oli pakko soitin sillon. Kato kukaan ei lähteny joraamaan tangoo kun pumppas pianolla, mutt kun otit kurtun syliin, niin kaikki lähti joraamaan”.

Näihin muusikkomuistoihin ei sinänsä liittynyt voimakasta tunnelatausta, vaikka niihin mitä ilmeisimmin liittyi myönteisiä onnistumisen ja pätemisen kokemuksia. Musiikin avulla saadut onnistumisen ja osaamisen kokemukset ovat Ruudin mukaan tärkeitä ihmisen identiteetin myönteiselle rakentumiselle. Musiikin avulla voi yksilö saada onnistumisen kokemuksia sosiaalisissa yhteyksissä. (Ruud 1998, 41) Tämän koehenkilön kohdalla päteminen muusikkona ja siihen liittyvät muistot tuntuivat edelleen olevan tärkeä osa hänen identiteettiään. Näistä muistoista keskustelu etenikin sitten varsin henkilökohtaiseen tilitykseen omasta masennuksesta ja sitä vastaan taistelemisesta. Ehkä muusikkonäkökulma myös jollain tapaa ”suojeli” aluksi tätä koehenkilöä liian voimakkailta tuntemuksilta.

Musiikin älyllinen pohdinta ja esityksen analyttinen ruotiminen lienee tyypillinen tapa pitää omat musiikin herättämät tunteet ”kurissa”. Tällainen levyraatisuhde musiikkiin auttaa kenties ohittamaan omat kipeät tunteet ja antaa samalla narsistista tyydytystä pätemisessä Bourdieun (1985) esittelemässä musiikkimaun avulla tapahtuvassa ”luokkataistelussa”.

Tanssilavamuistot

Kuuntelukokemukset herättivät myös muistoja, jotka eivät liittyneet itse ko. kappaleeseen, vaan miljööseen ja kokemuspiiriin, jossa tanssimusiikkia soitetaan ja siellä saatuihin kokemuksiin.

”tuli heti mieleen ne tanssilavat ett semmonen tuttu selkeä melodia tässä. Siihen aikaan 50-luvun lopulla ja 60-luvun alussa...tän tapasia kappaleita aika paljon soitettiin”.

Keveyeen musiikkiin saumattomasti liittynyt tanssilavakulttuuri on Lehtosen ja Niemelän (1997) mukaan ollut olennainen osa monien tavallisten ihmisten elämää ja kehitystä. Kokonaiset sukupolvet ovat tanssilavoilla solmineet ensimmäiset rakkaussuhteensa, saaneet ensimmäiset seksuaaliset kokemuksensa, kokeneet toivon ja pettymyksen kirveleviä tunteja

jne. Lehtonen ja Niemelä siteeraavat tanssimusiikkia, jonka mukaan tanssilavoilla on kaikki ladattu rakkauden, intohimon, suosion ja hyväksytyksi tuleminen odotuksilla, jota musiikin ja sanoituksen luoma tunnelma entisestään kiihottaa. (Lehtonen-Niemelä 1997, 72-73.) Myös Smejsters toteaa sekä tunteiden kokemisen tarpeen että sosiaalisten tarpeiden olevan keskeisiä musiikin käyttöön liittyviä inhimillisiä tarpeita (Smejsters 1995, 389).

Sairanen (1997) mukaan muisto menneestä voi myöskin olla yllykkeenä uusille toiminnoille, jotka ennakoivat mielihyvän mahdollista uusiutumista. Tähän voi myös liittyä halu sukeltaa vaikkapa diskon tai yökerhon hämärään uusintamaan aikaisemmin vastaavissa tilanteissa saman toimintakaavan mukaan tyydyttyneitä seksuaalisia tarpeita jne. (Sairanen 1997, 55.)

Myös omassa aineistossani oli yksi keskeinen esiin nouseva teema tangomusiikin esiin nostamat henkilökohtaiset, episodiset muistot tanssilavoilta tunnelmineen ja tapahtumineen. Oma psykepotilaiden haastatteluista koottu aineistoni toi varsin voimakkaasti esille senkin puolen, että noihin kokemuksiin liittyi heillä myös varsin paljon pettymyksiä sekä yksinäisyyden ja erillisyyden (tai erilaisuuden) kokemuksia.

”Mutt aika usein menin yksin...melkein vallan yksin kävin siellä .. mullahan ei oo si-saruksia niin se on aina se startti yksinään sitten”

Tanssilavoilla ehkä tietyssä mielessä kulminoituu joitakin aikuisuuteen ja parinmuodostukseen liittyviä riittejä. Ihmiselle, joka jostakin syystä kokee itsensä tai joka koetaan erilaiseksi, voivat kokemukset tanssilavojen ”sosiaaliseroottisesta kilpailutilanteesta” olla aika frustroivia ja ankeitakin. Tosin täytyy muistaa, että aineistossani oli koehenkilöillä myös positiivisia tanssilavoihin liittyviä muistoja jopa itse muusikkona niihin osallistumisesta.

Myös Niemelä (1998) on psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia tarkastelevassa lisensiaatin työssään kiinnittänyt huomionsa musiikin ja muistojen yhteyteen. Hän toteaa tällaisen biografisen musiikin merkityksellistymisprosessin olevan luonteeltaan yksilöllis-kulttuurista. Mielimusiikki kytkeytyy subjektiivisen elämänkulun varrelle sen tiettyihin muistoihin ja elämäkokemuksiin. Musiikki ilmentää tällöin sekä sosiaalista identiteettiä että tiettyyn historialliseen ajankohtaan tiivistyvää kulttuurista historiaa. (Niemelä 1998, 145.) Tämän saman ilmiön voi siis havaita myös tämän tutkimuksen aineistossa. Tärkeää on huo-

mata yksilöllisen, henkilökohtaisen kokemuksen nivoutuminen laajempaan sosiokulttuuriseen maisemaan.

7.5 Satumaan maantiede - ”Punainen tupa”, ”Amerikka” ja ”Taivasten Valtakunta”

”semmosen punasen mökin ja puoli hehtaaria viiva hehtaarin maata” (Vesa)

”Kai se vissiin tuolla Atlantin toisella puolella - mene ja tiedä...” (Juha)

”Ihmisen sielussa” (Tiina)

Tähän kategoriaan olen koonnut niitä käsityksiä, joita koehenkilöillä oli satumaasta jonain tietynä paikkana tai jonain mahdollisena paikkana. Paikat saattoivat olla jonkinlaisia konkreettisia paikkoja tai paikkakuntia tai sitten enemmän abstrakteja viittauksia ”mielentilaan”, ”korvien väliin”, ”Ihmisen Sieluun” taikka ”Taivasten Valtakuntaan”.

Ruudin (1998) jaottelussa tämä teemaryhmä liittyisi ”ajan ja paikan alueeseen” sekä mahdollisesti ”transpersoonalliselle alueelle”. Jos transpersoonallinen kokemus määritellään voimakkaaksi uskonnolliseksi, henkiseksi tai keholliseksi kokemuksiksi, ei aineistossani tällaisia löytynyt. Toisaalta kyllä löytyy viittaus ”Taivasten Valtakuntaan”, joskin tässä tapauksessa ehkä enemmän filosofisena kuin elämyksellisenä kommenttina. Tällainen aihepiiri sisältyi myös haastatteluun, jota en koehenkilön puheilmaisun epäselvyydestä johtuen pystynyt litteroimaan. Olen tässä kategoriassa yhdistänyt viittauksia todellisiin, mahdollisiin ja myös käsitteellisempiin ”paikkoihin” ja ”tiloihin”, joilla kuulijoiden mielessä on ollut yhteyttä satumaakäsitteeseen.

Satunmaa konkreettisenä paikkana

Tämä koehenkilö (Vesa) tarkasteli Satunmaa-tangoa kovin analyttisesti ja arvioi musiikillista esitystä ja siihen liittyviä elementtejä varsin yksityiskohtaisesti Pieni fantasia hänellä kuitenkin nousi satunmaapohdinnoista liittyen ”punaiseen tupaan ja perunamaahan”.

"No se olis joo, ett sillon mäe olisin onnellinen... että jos mäe ostan tai vuokraan tuolta jostakin semmosen punasen mökin ja puoli hehtaaria viiva hehtaarin maata ... että kyllä mäe näe kaupungin ihmeet oon jo niinku periaatteessa nähny..."

Toinen koehenkilö (Juha) viittaa Amerikkaan mahdollisena satumaana.

" No tota jos siinä siipiä kaivataan, niin sen täytyy olla tosi kaukoma, että kaiketi se on se sama onnenmaa mihin näe englantilaisetkin ihmiset ... monta kertaa epäsosiaaliset ihmiset lähti sitä parempaa elämää etsimään. Kai se vissiin tuolla Atlantin toisella puolella - mene ja tiedä..."

Tämä haastateltava (Eetu) liikkui kotoisammissa maisemmissa paikallistaessaan Satumaan sijaintia.

"Mikä ois se satumaa... ehkä se ois vaikka Naantalın kylpylä tai Ikaalisten kylpylä tai kylpylä Päiväkumpu Korpilammella. Haavemaa vois olla vaikka Ahveniston kilparata tai Aulangon luonnonpuisto vois olla semmonen... Yyterin tai Kalajoen hiekat... sannat vois olla semmonen satumaa."

Satumaa abstraktina paikkana

Tiina mainitsi satumaan löytyvän *"ihmisen sielusta"* ja Henkka totesi satumaan olevan pikemminkin *"tunnetila"* kuin mikään konkreettinen paikka. Juha jatkaa satumaapohdintojaan viittauksella ihmisen sisäiseen maailmaan, *"korvien väliin"*.

"Must tuntuu, ett se Satumaa on aika paljon kans korvien välissä...- - ... joka ei viihdy täällä ei viihdy kyllä sitten missään ..."

Tämä koehenkilön assosiaatiot saivat myös uskonnollisia tai hengellisiä sisältöjä ja sävyjä.

" mä en oo viime vuosina sitä omasta sisimmästäni ehkä viime vuosina sillä tavalla ettiny enkä löytäny..."

”Taivasten Valtakuntaa sisimmästänne ... mä en oo niin fiksu että mä löytäisin, mutta jollakin tavalla löytäs jonkun mielenrauhan niin se ois se olis yks niitä parhaita juttuja.”

Hän koki, että satumaalla ja Taivasten Valtakunnalla ei ole suurta eroa. Tämän koehenkilön näkökulmat Satumaa-tangoon kävivät läpi eri vaiheita alkaen Amerikasta ja Suomesta. Sitten tuli viittaus omaan ”korvien väliin” ja lopulta hän sai assosiaation ”Taivasten valtakunnasta”. Ruudin kategorioissa oli mukana tuo ”transpersoonallinen alue”. On tulkinnanvaraista voisi-ko tämän Jussin pohdinnan taivasten valtakunnasta liittää tuolle alueelle. Koehenkilön *kokemus* ei varsinaisesti ollut millään muotoa ”transpersoonallinen” tai ”aistien tuolla puolella oleva”. Pohdinta hengellisestä teemasta kuitenkin sivuaa myös tuota aluetta. Tämä koehenkilön kokemus resonoi Monosen kaipuutangojen esiin nostamaan kauneuden ikävään ja sielunrauhan etsintään (Kukkonen 1997, 329).

Myös Bright (1993) huomioi ihmisen uskonnollisen viitekehyksen merkityksen musiikkikokemuksessa. Uskonnollinen kulttuuri, jossa olemme kasvaneet vaikuttaa kokemusmaailmaamme riippumatta siitä, koemmeko olevamme uskonnollisia vai ei. Ihmiset mahdollisesti usein ajattelevat olevansa uskonnollisten vaikutusten ulkopuolella siitä syystä, että eivät esim. usko Jumalaan, mutta Brightin mukaan ihminen ei omalla päätöksellään voi siirtyä uskonnollisenkaan kulttuurin ulkopuolelle. (Bright 1993, 194-195)

Viittaus Taivasten Valtakuntaan liittyy uskonnolliseen kulttuuriin, jossa koehenkilö ja minä olemme molemmat kasvaneet. Siinä mielessä tuollainen sinänsä varsin abstrakti termi voi kuitenkin saada meille molemmille ymmärrettävää merkitystä, vaikka emme tarkemmin tuntsi toistemme maailmankuvaa tai uskonkäsityksiä.

7.6 Satumaa-tango musiikkiesityksenä

”peruskappale ja prototyyppi ja ammattimiesten täydelleen hioma että siitä niinku on tällasen maallikon mitään virhettä turha edes etsiä” (Vesa)

”No joo se oli semmonen kunnan perussuomalainen tango, Monosta tais olla ja Taipaletta” (Henkka)

”Tää oli oikeen hyvä tanssikappale” (Asko)

Satumaa-tangoa lähestyttiin myös arvioiden sitä musiikillisena esityksenä. Erityisesti kaksi koehenkilöä arvioi kappaletta myös musiikilliselta kannalta arvioiden kappaleen esitystapaa, tangoa musiikinlajina, orkesterin ”saundia” jne. Toinen näistä koehenkilöistä ei oikein saanut mitään henkilökohtaista kosketusta kappaleeseen. Keskustelu keskittyi aika paljon kappaleen musiikillisten tekijöiden ulkokohtaiseen tarkasteluun.

Tällaisen analytyttisyyden voisi tulkita kenties myös jonkinlaiseksi defenssiksi, jonka avulla voi pitää kappaleen herättämät tunteet kurissa. Toisaalta tämä henkilö totesi, että Satumaa-tango ei hänessä herättänyt erityisiä tunteita, mutta että musiikki yleensä kyllä tekee sitä paljonkin myös hänen kohdallaan. Hänellä oli kyllä valmiuksia myös musiikin syvempään reflektointiin. Siitä minulla on kokemusta musiikkiterapiaryhmästä, jossa hän on ollut mukana.

Kommentit musiikillisesta esityksestä

Tämä koehenkilö (Vesa) arvioi monisanaisesti Satumaa-tangon musiikillista puolta.

”No joo, sanottasko että tää nyt oli jos nyt sanotaan että tää nyt oli suomalaisen tanssimusiikin ja nimenomaan tangon tällanen eräänlainen niinkun semmonen tuota miten mä nyt sanosin, luokittelisin sellanen peruskappale ja prototyyppi ja ammattimiesten täydelleen hioma että siitä niinku on tällasen maallikon mitään virhettä turha edes etsiä ett tietenkkin paljon kulunu...”

” eiköhän se tällä tavalla niinku tehdä, että se on niinkun joku Mersun kampiakseli (nau-rahtaa) että tuota se on just tämmönen että muuten se ei käy”

Esa tuo esiin myös omaa musiikkitietämystään. Seuraavassa lainauksessa voidaan kenties nähdä esimerkki siitä, kuinka musiikista keskusteleminen tai musiikintietämys on merkittävä yhtenä keskeisenä pätemisen välineenä ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Vesa oli pystynyt musiikkitietämyksellään pätemään työpaikallaan.

”...mä opin tuntemaan sen niin hyvin, että kerran mä olin autonkuljettajna postissa. Siellä radiossa tuli mä en nyt muista, mikä kappale se niistä oli. Se ei kerenny tulla kato kun puoli sekuntia kun mä sanoin että Jose Feliciano soittaa.... Ni yks äijä kerran sano mulle, että jos sä noin hyvin tunnet musiikkia niin mitä sä täällä ratingatkeena teet..”.

Molemmat musiikillisen puolen analysointiin ryhtyneet koehenkilöt olivat joko itse soittaneet tai olleet muuten musiikin ja soittajien kanssa tekemisissä. Musiikin analysointi ja musiikin arviointi on siten ikään kuin heidän ”sosiaalisen habituksensa” luonnollinen jatke. Tässä Henkan arviota Satumaan toteutuksesta.

”mää diggaan itte enemmän argentiinalaisesta kun tää on aika mikstuura simplex juttu vaikka tää on kauniit sanat kyllä tässä ”

”... se kaiho ja kaipuu... mä en nyt niin tarkkaan kuunnellu kun mää kuuntelin taas miten ne skulaa... se on just niin pirullista kun itte soittaa niin sitten totanoiniin?? oisko pystyny tohon lirutukseen ja tolla tavalla että...”

Tässä huomaa myös sen kuinka muusikonäkökulma jopa haittasi alussa Henkan keskittymistä kappaleen tunnelmaan. Voi kysyä missä määrin tällainen älyllinen ja analyttinen suhde musiikkiin toimii defenssinä sisäsyntyisiä tunnekokemuksia vastaan ja missä määrin se on luonnollinen seuraus kognitiivisten musiikillisten valmiuksien kehittämisestä.

Satunmaa-tango musiikillisessa kulttuurissa

Nuorin koehenkilö (Seija) viittasi jonkinlaiseen ”sukupolvien väliseen kuiluun” viitatessaan siihen, ettei oikein saanut kosketuspintaa kappaleeseen.

”no en mä nyt oikeen tiedä... ei tullu yhtään... no ett` joku on jossain ja mä en sinne nyt pääse ja... ett ihan kiva tempo koko piisissä ja siis silleen... ei ehkä mun ikäpolvelle...”

Vanhempi koehenkilö (Asko) sen sijaan koki liittyvänsä nimenomaan Satunmaa-tangon musiikkisukupolveen. Askolle kyseessä on mitä ilmeisimmin hänet oman sukupolvensa kokemuskenttään liittävä Sairasen ehdottama ”tunne-musiikki” (Sairanen 1997, 8).

”mutt tää oli oikeen vanha ja hyvää musiikkii ja mun nuoruudessa no... mä kyllä pidän tästä”

Aineistoanalyysin viimeiseksi havainnoksi nostettakoon Brightin musiikkikokemukseen vaikuttavien kulttuuristen merkitysten jaottelusta näkemys *kronologisen iän* vaikutuksesta musiikkikäyttäytymiseemme. Se on yhteydessä muihin kulttuurisiin tekijöihin, kuten etniseen alkuperään, sosiaaliluokkaan ja koulutukseen sekä perheen mikrokulttuuriin. Se voi myös itsessään vaikuttaa siihen, minkä tyyppisestä musiikista nautimme. (Bright 1993, 194). Myös Niemelän mukaan musiikki ilmentää sosiaalista identiteettiä samanaikaisesti kun se ilmentää tiettyyn historialliseen ajankohtaan tiivistyvää kulttuurista historiaa (Niemelä 1998, 145). Tällainen kronologiseen ikään ja sen myötä syntyviin yhteyksiin liittyvä sukupolvikuilu siis näyttää ilmenevän näiden kahden koehenkilön kokemuksia vertailtaessa.

8 LOPUKSI

Henkilökoh- tainen problema- tiikka	Suhde vas- takkaiseen sukupuoleen	Tekijä ja esittäjä heijastuspinta- toina	Muistot	Satumaan maantiede	Satumaan- tango musiikki- esityksenä
<ul style="list-style-type: none"> • Masennus • Yksinäisyys • Sairaus ja siitä paraneminen 	<ul style="list-style-type: none"> • Toive puolisosta • seksi • ”suurempi rakkaus” 	<ul style="list-style-type: none"> • Mononen heijastuspintana • Taipale heijastuspintana 	<ul style="list-style-type: none"> • ”Kovat paikat” • Muistot vanhemmista • Muistot muusikkoudesta • Tanssilava-muistot 	<ul style="list-style-type: none"> • Satumaa konkreettisena paikkana • Satumaa abstraktina paikkana 	<ul style="list-style-type: none"> • Kommentit musiikillisesta esityksestä • Satumaa sen musiikkikulttuurisessa kehyksessä

Kuvio 1. Satumaa-tangon kuuntelukokemusten analyysistä nousseet kategoriat.

Kuten yllä olevasta kaaviokuvasta voi todeta tutkimukseni osoittaa laulun voivan luoda musiikkiterapian kannalta mielekkään kosketuspinnan kuulijaansa varsin monella eri tavalla. Samalla käy ilmeiseksi se, että laulu on tekstiään ja musiikillista kokonaisuuttaan laajempi kokonaisuus, jossa yhdistyy varsin monta eri elementtiä. Laulun kokemisessa ilmenee tietty dualistisuus sen ollessa samanaikaisesti sekä hyvin henkilökohtainen ja yksilöllinen asia että yhteisöllinen ja kulttuurisidonnainen kokemus. Yhtäläillä tärkeitä ovat henkilökohtainen ja biografinen kokemisen taso sekä toisaalta yhteisöllinen ja sosiokulttuurisen kokemuksen taso. Näyttää ilmeiseltä, että laulu voi toimia ikään kuin eri tasoilla. Se voi olla pinnallinen ajanvietekokemus eroottisromanttisine mielikuvineen tai se voi toisaalta kouraista ihmisen mi- nuutta syvältä muodostuen syvien sisäisten asioiden symboliseksi ilmaukseksi.

Laulun lyriikan kautta voi kuulija saada kosketuspinnan omaan elämäänsä ja sen kautta on mahdollista työstää erilaisia itselle merkittäviä kokemuksia, muistoja tai tunteita. Kuulijan on mahdollista löytää sanoista viittauksia omaan elämäntilanteeseensa tai sanoitus voi resonoida hänen sen hetkiseen psyykkiseen mielenmaisemaansa. Kappaleen musiikillinen kokonaisuus voi herättää tunteita (esim. surumielisyyttä, rauhoittuminen) tai mielikuvia. Myös rytmi mainittiin erikseen rauhoittavana elementtinä laulun kuuntelukokemuksessa. Laulun edustama musiikinlaji (tanssimusiikki) saattoi olla kosketuspinta kuulijalle herättäen mielikuvia tai musi-

toja tanssilavoista ja niihin liittyvistä kokemuksista. Nämä muistot aineistossa olivat lataukseltaan sekä positiivisia että negatiivisia.

Laulun esittäjä ja tekijä osoittautuivat merkittäviksi transferenssihahmoiksi ollen tunteiden heijastamisen sekä projektoiden kohteita. Laulajaan tai lauluntekijään saatettiin kohdistaa erilaisia tunteita ja peilata heitä kohtaan omia moraalikäsitteitä ja omaa mielentilaa. Laulajan tulkinta osoittautui merkittäväksi tekijäksi laulun kokemisessa ja sen ”sisäisen viestin” tai ”todellisen merkityksen” välittymisessä. Laulajan ääni välittää merkittävän laadullisuuden kuulijalle ja se muodostuu osaksi laulun sisältöä. Aineistoni tukee ainakin osittain Frithin (1996) näkemystä siitä, että laulajan ääni viime kädessä kertoo sen, mistä laulussa todella on kysymys. Laulu voidaan ymmärtää myös eräänlaisena laulajan ja kuulijan välisenä keskusteluna, jossa kuulija ”ottaa kantaa” laulajan ”esittämiin väitteisiin”.

Laulun kokemisessa tulee esiin toisaalta voimakas henkilökohtainen kokemus ja toisaalta laulun kokemisen sosiokulttuurinen ja sosiaalinen sidonnaisuus. Iskelmän kokemisessa on kollektiivisia piirteitä samalla kun se koetaan hyvin yksilöllisesti. Nämä kokemistasot ovat myös osittain päällekkäisiä. Kollektiiviseen kokemiseen liittyy mielestäni esimerkiksi kuunnellun kappaleen liittyminen tanssilavakulttuuriin ja siellä saatuihin kokemuksiin. Näihin kokemuksiin liittyy toisten ihmisten kautta sosiaalinen aspekti ja toisaalta noiden kokemusten kehysympäristö on sosiokulttuurisesti määritelty. Toisaalta tällainenkin sinänsä hyvinkin kollektiivinen kokemus voi kokijan subjektiiviselta olla kannalta varsin intiimi ja henkilökohtainen. Samalla on mielestäni mielenkiintoista havaita, että syvimmissä henkilökohtaisuudessa ja laajimmassa yhteisöllisyydessä näyttää olevan jonkinlainen kosketuspinta toisiinsa.

Satun tangoon liittyvät tai sen herättämät muistot olivat yksi keskeinen kosketuspinta kuuntelukokemuksessa. Muistot liittyivät sekä henkilökohtaisiin kokemuksiin että läheisiin ihmisiin. Mitä ilmeisimmin laulun voi kuvata Sairasen (1997) tavoin portiksi kuulijan sisäisyyteen. Muistot saattoivat liittyä kuunneltuun lauluun tai olivat sen nostattamia, vaikka eivät liittyneet itse kappaleeseen. Muistot olivat yleensä episodisia tapahtumia kuulijan elämän varrelta.

Ruudin (1998) musiikkikokemuksen nelijako ja Brightin (1993) musiikkikokemukseen liittämät kulttuuriset alueet muodostavat kehiksen, jota vastaan on luontevaa peilata omaakin ai-

neistoani. Musiikkikokemuksessa nousevat esiin ihmisen suhde itseensä, kanssaihmiinsä, omaan historiaansa ja maantieteelliseen elämänpiiriinsä sekä transpersoonallinen taso ja sitä kautta ihmisen suhde johonkin itseään suurempaan. Tutkijoiden (mm. Ruud 1998, Lehtonen-Niemelä 1997, Niemelä 1998) esiintuoma musiikin ja identiteetin välinen suhde tuo oman näkökulmansa aineistostani esiin nousseeseen materiaaliin. Oman aineistoni voi ainakin joiltain osin nähdä tukevan käsitystä musiikin ja identiteetin välisestä yhteydestä. Lyriikan analyysi siihen liittyvine symbolikieliseen on oma maailmansa, joka tässä tutkimuksessa on vain osa laajempaa kuuntelukokemuksen kokonaisuutta.

Aineistossani saattoi koehenkilöillä jossain määrin havaita tietynlaista kuuntelukokemukseen liittyvää ajatteluprosessin lainalaisuutta. Kuuntelukokemus herätti tunteen tai mielikuvan kuulijassa, tämä aikaansai assosiaation hänen omaan elämäänsä ja sitä seurasi oman elämäntilanteen tai problematiikan reflektiivinen pohdinta. Tämän havainnon voi katsoa tukevan käsitystä, jonka mukaan laulun kuuntelu edesauttaa kuulijalle merkityksellisten asioiden äärelle pääsyä kuuntelutilanteessa ja se antaa viitteitä tuon prosessin etenemisestä. Tämän tyyppistä kuuntelukokemuksesta nousevien assosiaatioiden ja ajatteluprosessien seuraamista voi jossain mielessä rinnastaa unityöskentelyyn klassisessa psykoanalyysissä. Tällöin laulun lyriikka ja muut siihen liittyvät elementit ovat assosiaatioiden lähtökohtana. Erona on se, että uni jo itsessään on noussut kuulijan sisäisyydestä symbolien hahmossa. Freud (1968) kuitenkin huomioi symbolikielen vaikutuksen myös myyteissä, saduissa, sananparsissa jne. Esimerkiksi laulun lyriikkaa tulkitessaan tulkitsee kuulija sitä luonnollisesti oman sisäisyytensä kautta. Aineistostani saatoin havaita sen, että lyriikkaa tulkitessaan ja assosioidessaan koehenkilöt tulkitsivat sitä oman henkilökohtaisen problematiikkansa kautta löytäen kosketuskohtia esimerkiksi oman masennukseensa, yksinäisyyteensä, rakkaushuoliinsa ja seksuaalisiin turhautumiinsa.

Tutkimukseni tukee näkemystä, jonka mukaan laulun kuuntelu alustukseksi edesauttaa terapeuttilta kannalta merkityksellisten sisältöjen esiin nousemista kuuntelutilanteessa. Koehenkilöt peilasivat sisäistä maailmaansa varsin intiimilläkin tavalla laulun eri elementteihin. Tutkijoiden Satumaa-tangosta esittämät analyysit voi nähdä ainakin jossain määrin rinnakkaisina oman tutkimukseni aineiston kanssa. Tutkijoiden näkemyksissä ja koehenkilöideni kokemuksissa nousee esiin samankaltaisia elementtejä. Tosin tämän perusteella ei mielestäni voi ajatella, että tutkijoiden analyysit olisivat millään erityisellä tavalla avain haastateltavieni ko-

kemuksiin, mutta ne voi silti nähdä tarkasteluperspektiiviä laajentavina varsin syvällisellä tavalla työstettyinä kannanottoina.

Puutteen omassa tutkimuksessani näkisin sen, että todella voimakkaasti latautunutta materiaalia aineistossani on loppujen lopuksi aika vähän, vaikka Satumaa-tango herättikin kuulijoissa monenlaisia ajatuksia, mielikuvia ja tunteita. Eräs ystäväni totesikin asiasta keskustellessamme Satumaa-tangon olevan ”jokaiselle jotakin, muttei kenellekään juuri *se* kappale”. Toisen tyyppisellä koeasetelmalla voisi pyrkiä varmentamaan sen, että laulun kuuntelu toisi esiin voimakkaasti latautunutta, kuulijalle merkityksellistä materiaalia. Esimerkiksi kuuntelemalla lauluja, jotka koehenkilö on ilmoittanut etukäteen itselleen merkitykselliseksi voi olettaa saadun materiaalin olevan hieman toisentyypistä. Toisaalta tutkimuksen lähtökohta olisi tuolloin jo hieman toinen. Tällaisessa tekemässäni tietyn musiikinlajin ”arkkityypin” tutkimisessa on toki oma mielenkiintonsa, mutta tällöin ei kappaleen merkitystä kuulijalle voi siinä määrin etukäteen arvioida. Myös koetilanteen poikkeaminen tavanomaisesta musiikkiterapiatilanteesta nauhoituksineen ja vain yhteen kappaleeseen keskittymisineen vaikuttaa varmasti jossain määrin koehenkilöiden kokemuksiin. Toisaalta se, että he olivat minulle entuudestaan tuttuja varmasti edesauttoi tilanteen muodostumista luontevaksi.

Tangomusiikin terapiapotentialin kannalta ei tällaisen yhteen kappaleeseen paneutuvan tapautkimuksen pohjalta voi kovin laajamittaisia arvioita tehdä. Kaiken edellä esittämäni pohjalta voitaneen kuitenkin todeta, että tangomusiikilla lienee varsin voimakas kosketuspinta ainakin tietyn ikäpolven suomalaisen väestöön. Tuollaisen intensiivisen kosketuspinnan kautta juuri on mahdollista päästä myös terapeutista potentiaalia omaavan materiaalin pariin ja saada syviä henkilökohtaisia kokemuksia, joilla on eheyttävää merkitystä.

Mahdollisia jatkotutkimusaiheita on useampia. Jatkotutkimusaiheena näkisin laulun herättämien kuuntelukokemusten kartoittamisen ja analysoinnin niin, että etukäteen on varmistettu kappaleen merkityksellisyys kuulijalle. Tällöin olisi mahdollisuus päästä työskentelmään todennäköisesti vielä voimakkaampia latauksia sisältävän materiaalin kanssa. Koetilanteen laa-
timisessa on tuolloinkin erilaisia vaihtoehtoja. Myös tutkimuksessani esiinnoussut musiikki-
kokemukseen liittyvä psyykinen prosessi (mielikuva-assosiaatio-itsereflektio) kaikkine asi-
aan liittyvine lainalaisuuksineen olisi mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe. Samoin olisi mah-
dollista pohtia lyriikassa esiintyvän symboliikan ja kuulijoissa heränneiden mielikuvien ja
tunteiden suhdetta. Tämä alue oli tässä tutkimuksessa vain pienehkö osa kokonaisuutta.

Henkilökohtaisesti tutkimuksen teko on ollut mielenkiintoinen matka laulun ja ihmisen sisäisen kokemuksen maailmaan. Itselleni on tutkimuksen teon myötä uudella tavalla avautunut laulun ja iskelmän merkitys yllättävän laajana ja monisyisellä tavalla ihmistä koskettavan ilmiönä. Myös kliinisen työn kannalta koen ammatillisesti hyötäneeni siinä suhteessa, että tänä päivänä laulun kuuntelua musiikkiterapian metodina käyttäessäni kykenen entistä laajemmalla tavalla integroimaan asiakkaitteni kokemukset osaksi musiikkiterapiatapahtumaa. Uskon kykeneväni paremmin hyödyntämään kaikenlaista musiikkiterapiasessioissa esiinnoussutta materiaalia.

Myös laulun (kevyen musiikin) ja klassisen instrumentaalimusiikin ero musiikkiterapeuttisina välineinä on selkiytynyt minulle työni tekemisen aikana, vaikka kyseessä ei ollutkaan näitä musiikinlajeja vertaileva tutkimus. Tänä päivänä on minun helpompi mieltää iskelmämusiikki ja klassinen instrumentaalimusiikki omanlaisikseen musiikkiterapian välineiksi. Klassinen instrumentaalimusiikki on ehkä omalla tavallaan mielikuvapotentiaaliltaan vapaampaa ja tässä mielessä rikkaampaa musiikkia. Toisaalta iskelmä on portti kuulijan menneisyyteen ja muistoihin ja avaa monenlaisia edellä kuvaamiani mahdollisuuksia kuuntelukokemusten terapeuttiselle tulkinnalle ja työstämiselle.

LÄHDELUETTELO

- Ahonen-Eerikäinen, Heidi 1998. ”Musiikillinen dialogi” ja muita lasten musiikki-terapeuttien työskentelymuotoja. Väitöskirja. Joensuun Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja, 45. Joensuun Yliopistopaino. Joensuu.
- Ahonen-Eerikäinen, Heidi 1999. Samalle aaltopituudelle. Heidi Ahonen-Eerikäinen ja Kirjayhtymä Oy. Tampere.
- Aigen, Kenneth 1995 Principles of Qualitative Research. Teoksessa B.L. Wheeler (edit.). Music Therapy Research. Quantitative and Qualitative Perspectives. Barcelona Publishers. Phoenixville. 283-364.
- Alanen, Yrjö 1993. Skitsofrenia. Syyt ja tarpeenmukainen hoito. WSOY. Juva
- Ammond, Jukka 1994. Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet. Artikkelilehdessä Musiikin suunta 3/1994, 41-51.
- Ammond, Jukka 1999a. Tango ja Rillumarei - parantavat vastavoimat. Teoksessa Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia. Heinonen, Yrjö & Niemelä, Elin & Savolainen, Pauliina. (toim.). Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen julkaisusarja A 20. 2-28.
- Ammond, Jukka 1999b. Miks'oon mä suruinen? Melankolisuus suomalaisessa tangolyriikassa. Teoksessa Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51, osa 2. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki. 81-93.
- Apo, Satu 1974. Uudistuva iskelmälyriikka. Teoksessa Launonen Hannu - Mäkinen, Kirsti (toim.). Folklore tänään. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Hämeenlinna. 167-183.
- von Bagh, Peter & Hakasalo, Ilpo 1986. Iskelmän kultainen kirja. Otava. Helsinki.
- Bonny, Helen & Savary, Louis 1990. Music and Your Mind. Listening with a New Consciousness. Station Hill Press. New York.
- Bourdieu, Pierre 1985. Sosiologian kysymyksiä. J. P. Roos (suom.). K. J. Gummerus Oy. Jyväskylä.
- Bright, Ruth 1993. Cultural Aspects of Music in Therapy. Teoksessa Heal – Wigram (edit.). Music Therapy in Health and Education. Jessica Kingsley Publishers. London. 193-205.
- Bruscia, Kenneth E. 1995. The Process of doing Qualitative Research: Part 1: Introduction. Teoksessa. Wheeler Barbara (edit.) Music therapy research, Quantitative and Qualitative Perspectives Barcelona Publishers . Phoenixville. 389-399.
- Bruscia, Kenneth E. 1998a. An Introduction to Music Psychotherapy. Kirjassa. Bruscia, Kenneth E (edit.). The Psychodynamics of Musictherapy. Barcelona publishers. USA. 1-15.

- Bruscia, Kenneth E. 1998b. *Defining Music Therapy*. 2.edition. Barcelona Publishers. USA.
- Colaizzi, Paul F. 1978. *Psychological Research as the Phenomenologist Views it*. Teoksessa *Existential-Phenomenological Alternatives for Psychology*: Valle, Ronald S.-King, Mark (edit.) Oxford University Press, New York (USA). 48-71.
- Erikson, Erik H. 1994. *Lapsuus ja yhteiskunta*. Gummerus. Jyväskylä
- Erkkilä, Jaakko 1996: *Musiikki ja tunteet musiikkiterapiassa. Musiikin emotionaalisten vaikutusten kolmidimensiomalli*. Julkaistu liseniaatinityö. Havusalmen kirjapaino. Hankasalmi
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Forinash, Michele 1995. *Phenomenological Research*. Artikkelikirjassa Wheeler, Barbara (edit.). *Music therapy research; Quantitative and Qualitative Perspectives* Barcelona Publishers. Phoenixville. 367-387.
- Franz, M-L. 1997. *Individuaatioprosessi*. Teoksessa (C.G, Jung ja M-L Franz toim.) *Symbolit – piilotajunnan kieli*. 158-229.
- Freud, Sigmund 1968. *Unien Tulkinta*. 3. painos. Erkki Puranen (suom.). Gummerus. Jyväskylä.
- Frith, Simon 1987. "Why do songs have words?" teoksessa *Lost in Music. Culture, Style and the Musival Event*. Avron Levine White (edit.) Routledge & Kegan Paul Ltd. Great Britain. 77-106.
- Frith, Simon 1996 *Performing Rites*. Oxford University press. New York.
- Fromm, Erich. 1994. *Rakkauden vaikea taito*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Gfeller Kate E. 1990: *Cultural Context As It Relates to Music Therapy* . Teoksessa *Music in the treatment of Adults with mental disorders. Theoretical Bases and Clinical Interventions*. Robert E. Unkefer.(edit.). Schirmer Books. A Division of McMillan, Inc. New York. 63-69.
- Gfeller Kate E. 1990 *The Function of Aesthetic Stimuli in the Therapeutic process*. Teoksessa *Music Therapy in the treatment of Adults with Mental Disorders. Theoretical Bases and Clinical Interventions*. Robert. E. Unkefer (edit.). Schirmer Books, A Division of MacMillan, Inc. New York. 70-81.
- Gronow, Pekka 1996 230-234. *Epilogue. The Tango and Finnish popular music*. Teoksessa Kukkonen, Pirjo. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*. Helsinki University Press. Helsinki.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tammer-Paino. Tampere.

- Hautamäki, Tarja. Saatteeksi lukijalle. Artikkelit lehdessä *Musiikin suunta* 3/1994, 2-3.
- Heinonen, Yrjö 1995. Michelle, Ma Belle. Lauluntekeminen psyykkensäisten ristiriitojen sovittajana. Teoksessa Erkkilä, Jaakko ja Heinonen, Yrjö (toim.) 1995. *Avaa mielesi musiikille – kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Jyväskylän yliopiston musiikkitehteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 13. 215-287
- Henderson, Joseph L. 1997. Muinaiset myytit ja moderni ihminen. Teoksessa C.G Jung ja M-L. Franz (toim.) *Symbolit – piilotajunnan kieli*. 104-157.
- Hennion, Antoine 1983. *The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song*. Teoksessa *On Record*. Frith Simon & Goodwin Andrew (edit.). London. Routledge. 185-207.
- Huovio, Vesa 1980. *Särkyneen toiveen katu - raportti mielisairaalasta*. Romaani. Vaasa Oy:n kirjapaino, Vaasa.
- Jalkanen, Pekka 1992. Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmstrenista Liisa Akimoffiin. Jyväskylä, Luovan säveltaiteen edistämissektori/Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka 1993. Suomalaisen iskelmän tyyli. Artikkelit lehdessä *Musiikin suunta* 3/1993, 48-54.
- Karras, Beckie 1987: *Music and Reminiscence. For Groups and Individuals*. Teoksessa. Karras Beckie (edit.) "You Bring out the Music in Me". *Music in Nursing Homes*. The Haworth Press, Inc., New York. 79-91.
- Karttunen, Sanna 1992. Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. Kulttuuriset musiikkiskeemat musiikkikirjastonhoitajien puheessa. Jyväskylän Yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. Jyväskylä.
- Kukkola, Kari 1994. Suomalaisen iskelmän mieskuva. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos.
- Kukkonen, Pirjo 1997, *Ilon ja surun sointu. Folkloresta Poploreeseen*. Yliopistopaino, Helsinki
- Lehtonen, Kimmo 1986: Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä – Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C: 56. Kirjapaino Grafia Oy, Turku.
- Lehtonen, Kimmo 1990. Musiikki elämisen kentällä. "Lewiniläinen" näkökulma musiikin ja musiikkiterapianmerkitykseen. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla*. Jukka Louhivuori & Sormunen, Anu (toim.). Jyväskylän yliopiston musiikkitehteen laitoksen julkaisusarja A. Jyväskylä. 213-228.
- Lehtonen, Kimmo 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopiston musiikkitehteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä.

- Lehtonen, Kimmo 1998. Musiikin ja Psykoterapian suhteesta. 2.painos. Psychiatria Fennican julkaisusarja. Psykiatrian tutkimussäätiö. Helsinki.
- Lehtonen, Kimmo & Niemelä, Merja 1997. Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Turun yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta, julkaisusarja A: 17. Turun yliopisto. Turku.
- Lehtovaara, Maija 1995. Artikkeliteoksessa. Nieminen Juha (toim.). Menetelmävalintojen viidakossa. Pohdintoja kasvatuksen tutkimisen lähtökohdista. Tampereen yliopisto, Jäljennepalvelu, Tampere. 71-90.
- Lewallen, Michael 1987. Adding Life to the Place. Musical Activities in the Nursing Home. Teoksessa. Karras Beckie (edit.). "You Bring out the Music in Me". Music in Nursing Homes. The Haworth Press, Inc., New York. 47-62.
- Lindsay, Peter & Norman, Donald 1977. Human Information Processing. An introduction to Psychology. 2. painos. Academic press, Inc. USA.
- Maslow, Abraham 1968. Toward a Psychology of Being. Second edition. D. Van Nostrand Company. New York.
- Matikka, Tarja 1994 "Avoimet musiikkiterapiaryhmät psykiatrisessa hoidossa" Teoksessa "Taide psykososiaalisen työn välineenä", Heidi Ahonen-Eerikäinen (toim.). Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu, Joensuu. 122-131.
- Merriam, Alan P. 1964. The Anthropology of Music. Northwestern University press. Evanston, Illinois.
- Metsämäki, Heikki ja Pelkki Petteri 1997. Satumaa: Unto Mononen - elämä ja laulut. Gummerus, Jyväskylä.
- Meyer, L. B. 1956. Emotion and Meaning in Music. The University of Chicago Press. Chicago.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990: Music and Discourse. Toward a Semiology of Music. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- Newman, Barbara M., & Newman, Philip R. 1991 Development Through Life. A Psychosocial Approach. 5.painos. Brooks/Cole Publishing Company, USA.
- Niemelä, Elina 1999: "Sinulle mä antaisin sydämen" – Jari Sillanpää populaarikulttuurisena ilmiönä. Musiikkitieteen pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Niemelä, Merja 1998: Musiikkikokemuksen sillalla – musiikin kulttuuriset ja sukupuoleen kytkeytyvät merkitykset psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokeman musiikin valossa. Lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.

- Niemelä, Merja 1999: Kulttuuriset ja sukupuoleen kytkeytyvät merkitykset psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokeman musiikin valossa. Teoksessa Musiikkiterapian monet kasvot. Erkkilä, Jaakko & Lehtonen, Kimmo (toim.). Suomen musiikkiterapia yhdistyksen juhla-julkaisu. Suomen musiikkiterapiayhdistys r.y. Kopijyvä Oy. Jyväskylä.
- Niiniluoto, Maarit 1982. Toivo Kärki - Siks oon mä suruinen. Maarit Niiniluoto, Toivo Kärki. KK laakapaino, Helsinki.
- Niiniluoto, Maarit 1994. On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja Kirjayhtymä Oy. Helsinki.
- Nolan, Paul 1998. Countertransferende in clinical song-writing. Teoksessa Bruscia, Kenneth E. (toim.). The Psychodynamics of Music therapy. Barcelona publishers. USA. 387-406.
- Numminen Mauri A. 1998. Tango on intohimoni. Schildt. Espoo.
- Ohrankämmen, Milla 1997. "Anna vierellesi tulla" – iskelmätahti ihailijoiden silmin. Musiikkitieteen pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Pavlicevic, Mercedes 1997. Music Therapy in Context.meaning and Relationship. Jessica Kingsley Publishers Ltd. England and USA.
- Price-Willians, D. R. 1985 Cultural Psychology. Teoksessa Aronson, Elliot, Lindzney, Gardner (toim.). Handbook of Social Psychology. Vol 2. Sivut 990-1035. 3. painos Newberry Award Records, Inc..US
- Ravattinen, Jaana 1999. "Ne ovat kappaleita, jotka ovat erittäin lähellä sieluni rakennetta". Havaintoja venäläisten maahanmuuttajien käsityksistä merkityksellisestä musiikista ja kulttuurin vaikutus musiikkiterapiaan. Musiikkiterapian pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä
- Ruud, Even 1998: Improvisation, Communication and Culture. Barcelona Publishers. U.S.A.
- Ruud, Even 1997. Musik og Identitet. Universitetsforslaget AS. Oslo
- Sairanen, Jukka 1997: "Discomummoja ja rokkivaareja". Tutkielma suomalaisten musiikkikäyttäytymisestä iän ja erti aikakausien ilmauksena 1990-luvulla. Filosofian lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopiston humanistinen tiedekunta. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- Saunio, Ilpo 1982. "Mitä on etnomusikologia?" teoksessa Mäki-Kulmala Airi (toim.). Musiikki ja yhteisö. Musiikin, yhteisön ja musiikkitelollisuuden suhteista. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen yliopisto. Tampere. 23-36.
- Schaffer, David R. 1996 Developmental Psychology. Childhood and Adolescence. 4. painos, Brooks/Cole Publishing Company. USA

- Sjöblom, Jouni 1994. Kohtalon Tango - Unto Monosen elämän ja teosten yhteys. Pro Gradututkielma. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos. Tampere.
- Sjöblom, Jouni 1994. Unto Monosen tie Satumaasta Kohtalon Tangoon. Musiikin suunta 3 / 1994, 53-61.
- Smejesters, Hank 1995. The Functions of Music in Music therapy. Teoksessa Wigram T., Saperston B., West R.(toim.) The Art and Science of Music Therapy: A Handbook. 1995, OPA (Overseas Publishers Association) Amsterdam B. V. Published in Netherlands by Harwood Academic Publishers GmbH. 385-394.
- Stefani, Gino 1985. Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia? Nylund, Heikki (suom.). Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3. Jyväskylä.
- Stern, Daniel 1985. The Interpersonal World of an Infant. Basic Books. United States of America.
- Stern, Daniel 1992. Maailma lapsen silmin. Jaakkola, Eeva-Liisa. (suom.). Wsoy. Porvoo-Helsinki-Juva.
- Stige, Brynjuh 1998: Qualitative Research Interviews as a Part of the Music Therapy Process. Musiikkiterapia-lehti 2 / 98. Suomen musiikkiterapiayhdistys ry. Kopijyvä Oy, Jyväskylä. 32-50.
- Syrjälä, Leena & Ahonen, Sirkka & Syrjäläinen, Eija & Saari, Seppo 1994. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Tekijät ja Kirjayhtymä Oy. Helsinki. 1.-2. painos
- Syrjälä, Leena & Numminen, Merja 1988. Tapaustutkimus kasvatustieteessä. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia. Oulu.
- Teosto ry. Top 100 teokset 1999. (teosto.fi).
- Unkefer, Robert E. 1990. Taxonomy of Programs and Techniques in Music Therapy for Mental Disorders. Teoksessa Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders. Unkefer, Robert, E. (edit.) Schirmer Books. A Division of McMillan, Inc. New York. 145-169.

SATUMAA (Unto Mononen)

Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa,
missä onnen kaukorantaan laine liplattaa.
Missä kukat kauneimmat luo aina loistettaan,
siellä huolet huomisen voi jäädä unholaan.

Oi, jospa kerran sinne satumaahan käydä vois,
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois.
Vaan siivetönnä en voi lentää vanki olen maan,
vain aatoksen mi kauas entää sinne käydä saan.

Lennä laulu sinne, missä siintää satumaa,
sinne, missä oma armain mua odottaa.
Lennä laulu sinne lailla linnun liitävän.
Kerro, että aatoksissain on vain yksin hän.

Oi, jospa kerran sinne satumaahan käydä vois,
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois.
Vaan siivetönnä en voi lentää vanki olen maan,
vain aatoksen mi kauas entää sinne käydä saan.