

PAKENEVAT NÄYT.
KUULIJOIDEN KOKEMUKSIA SERGEI PROKOFJEVIN
KAPPALEESTA VISION FUGITIVE OP. 22 NRO 3.

Musiikkitieteen pro gradu -työ
Jyväskylän yliopiston
musiikkitieteen laitos
kevät 2001

Mari Taivalmaa

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Laitos
HUMANISTINEN	Musiikkitieteen laitos
Tekijä	
MARI TAIVALMAA	
Työn nimi	
PAKENEVAT NÄYT. Kuulijoiden kokemuksia Sergei Prokofjevin kappaleesta Vision fugitive Op. 22 nro 3.	
Oppiaine	Työn laji
Musiikkitiede	Pro gradu
Aika	Sivumäärä
kevät 2001	60
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Tutkimuksen tavoitteena on selvittää ja kuvata millaisia kokemuksia Sergei Prokofjevin kappale Vision Fugitive op.22 nro 3 kuulijoissa herättää. Kuuntelukokemusta lähestytään fenomenologisen psykologian näkökulmasta. Kokemus määritellään subjektiiviseksi tajunnalliseksi ilmiöksi, joka sisältää yksilöllisiä merkityssuhteita ja näiden yhteenkietoutumia. Subjektiivisen kokemuksen ilmeneminen vuorovaikutussuhteessa tapahtuu kielellisesti. Fenomenologisen tutkimussuuntauksen mukaisesti tutkimuksessa ei aseteta etukäteisiä hypoteeseja, sillä tarkoituksena on pyrkiä kuvaamaan subjektiivista kokemusta mahdollisimman tarkasti ilman teoreettisia käsitteitä.</p> <p>Tutkimuksen aineisto koostuu kuudesta yksilöhaastattelusta, jotka on toteutettu fenomenologisen tutkimusmetodin vaatimusten mukaisesti strukturoimattomina. Tehtävänannossa tutkittavaa pyydetään omin sanoin ja vapaamuotoisesti kuvaamaan kuunnellun teoksen herättämiä kokemuksia mahdollisimman tarkkaan. Haastatteluaineisto analysoidaan Juha Perttulan esittämän fenomenologisen analyysimenetelmän mukaisesti.</p> <p>Fenomenologisen analyysimenetelmän avulla tulokseksi muodostuu kullekin tutkittavalle oma yksilökohtainen merkitysverkosto, joka kuvaa hänen kokemuksiaan kappaleesta.</p> <p>Tuloksissa korostuu kuulijoiden referentialistinen ja synesteettinen tapa kokea musiikkia. Tulosten voidaan nähdä noudattelevan tärkeimpien merkitysteorioiden käsityksiä musiikkikokemuksista, mutta niiden perusteella ei voida tehdä yleistyksiä. Tulosten yleistäminen ei ylipäänsä kuulukaan fenomenologian perustavoitteisiin. Tutkimuksen arvioinnissa korostuu myös koko tutkimusprosessin reliabiliteetin ja validiteetin pohdinta.</p>	
Asiasanat	
fenomenologia, fenomenologinen analyysi, kokemus, kuuntelu	
Säilytyspaikka	
Musiikkitieteen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. NÄKÖKULMIA MUSIIKILLISIIN MERKITYKSIIN	4
2.1. Kolme tutkimussuuntausta	4
2.1.1. Kognitiivinen näkökulma	4
2.1.2. Psykoanalyttinen näkökulma	6
2.1.3. Filosofinen näkökulma	8
2.2. Mitä on fenomenologia?	9
2.2.1. Fenomenologia musiikintutkimuksessa	11
2.2.2. Fenomenologia tässä tutkimuksessa	15
3. AINEISTON KERUU JA FENOMENOLOGINEN ANALYYSIMENETELMÄ	18
3.1. Haastattelujen suorittaminen	18
3.2. Fenomenologinen analyysimenetelmä lyhyesti	19
4. ANALYYSIN ETENEMINEN	23
4.1. Vaihe I.1 – aineiston litterointi ja avoin lukeminen	23
4.2. Vaihe I.2 – sisältöalueiden muodostaminen	24
4.3. Vaihe I.3 – merkitysyksiköiden erottelu	24
4.4. Vaihe I.4 – merkitysyksiköiden muuntaminen yleiskielisiksi	26
4.5. Vaihe I.5 – merkitysyksiköiden sijoittaminen sisältöalueisiin	34
4.6. Vaihe I.6 – merkitystihentymien etsiminen	37
4.7. Vaihe I.7 – yksilökohtainen merkitysverkosto	39
5. TULOKSET ELI YKSILÖKOHTAISET MERKITYSVERKOSTOT	40
5.1. ”Juhani”	40
5.2. ”Johanna”	41
5.3. ”Susanna”	41
5.4. ”Tuomas”	43
5.5. ”Hannele”	43
5.6. ”Matias”	44

6. YLEISEN MERKITYSVERKOSTON ETSINTÄ	46
6.1. Vaihe II.1 – yksilötasolta yleiselle	46
6.2. Vaiheet II.2 ja II.3	47
6.3. Vaiheen II lopputuloksena yhteenveto	47
7. PÄÄTÄNTÖ	50
LÄHTEET	56
LIITTEET	60

1. JOHDANTO

*"In every fugitive vision, I see worlds
full of the changing play of rainbow hues."*

Konstantin Balmont

Minkälainen käsitys Sinulla on Sergei Prokofjevin (1891-1953) musiikista? Entä minkälaisia kokemuksia se Sinussa herättää? Tuntuuko musiikki brutaalilta kauhukakaran tekeleeltä, kuten säveltäjän aikalaisista kuuntelijoista ja kriitikoista, vai koetko Prokofjevin olleen sävyisän mielenkiintoista musiikkia tehtaillut sivistynyt mies? Nykypäivän musiikin kuuntelijaa ei luultavasti enää kovinkaan helposti saa suoranaisesti järkyttymään kuulemastaan, mutta kokemuksia musiikki meissä aina herättää. – Prokofjevin aikanaan herättämien ristiriitojen suhteen meidän aikamme tutkijat ovat muuten todenneet, että musiikin materiaali on kyllä lähtökohdiltaan vahvasti traditioista nousevaa, mutta silloisen ristiriitaisen vastaanoton aiheuttivat mm. yllättävät tonaaliset ja harmoniset yhdistelmät sekä näiden käyttötapa. (Jaffé 1998; Minturn 1997; Nestyev 1961.)

Kahdenkymmenen miniatyyrikokoisen pianokappaleen sarjan nimen *Visions Fugitives*, ”*Pakenevat näyt*” (opus 22, säv. 1915-17) säveltäjä lainasi runoilija Konstantin Balmontin tekstistä. Nimi kuvaakin osuvasti opuksen rikasta sisältöä – kappaleiden kirjo vaihtelee laulavan lyyrisistä rytmisen dramaattisiin ja tanssillisen humoristisiin hetkiin. Prokofjev itse sanoi pyrkiensä tässä opuksessa tuomaan esille kykyjään säveltää myös lyyristä musiikkia –”there is a certain softening of temper”–, ja vasta noihin aikoihin alettiinkin hänen mukaansa yleisemmin tunnustaa, että hän todella osasi kirjoittaa myös lyyristä musiikkia (Prokofiev s.a., 44).

Omaan tutkimukseeni halusin löytää teoksen, joka pystyy yllättämään tai hämmentämään kuulijaa, ja siksi tartuin juuri Prokofjevin musiikkiin. Kappale op. 22 nro 3 on mm. Prokofjev-tutkija Nestyevin (1961, 132-133) mukaan opuksen parhaimmistoa. Se on esimerkki kappaleesta, jossa rytmisen yksinkertaisuus ja yllättävät harmoniset käänteet yhdistyvät; teoksesta käy myös hyvin ilmi Prokofjeville karakteristinen tapa lyhyessäkin kappaleessa vaihtaa tunnelmaa äärilaidasta toiseen –

tässä alun pehmeän lyyrinen keinunta muuttuu äkkiä scherzomaiseksi tanssiksi, mutta vie kuulijan myöhemmin jälleen takaisin alkuperäiseen tunnelmaan.

Musiikin kuuntelun tutkimisen aihetta ei ole onnistuttu ammentamaan loppuun huolimatta siitä, että tutkimuksia on tehty todella valtava määrä useista eri näkökulmista, sekä kvalitatiivisilla että kvantitatiivisilla menetelmillä. Tämän kaikkia ihmisiä koskettavan alueen tutkimusasetelmat liittyvät usein jollakin tavalla psykologiatieteeseen tukeutuen sen moninaiisiin teorioihin ja alan tutkimusmenetelmiin. Tutkimusasetelmat ovat monelta osin melko pitkälle strukturoituja, jolloin ne on luokiteltava lähinnä kvantitatiivisiksi. Tosin kvalitatiivisuus on viime aikoina yhä enemmän alkanut vallata sijaa mm. musiikkiterapian alueella tehtävässä kuuntelututkimuksessa. (Erkkilä 1995.)

Kuuntelututkimuksen avulla on pyritty selvittämään esimerkiksi oppimisen ja kulttuurierojen vaikutuksia musiikin vastaanottamisessa, erilaisia fysiologisia tai psykologisia reagoimistapoja ja musiikin herättämiä tunnevasteita sekä näiden aiheuttajia. Tutkittavina ovat olleet sekä musiikin ammattilaiset että täysin naiivit kuulijat, aikuiset ja lapset eri kulttuureista. Luonnollisesti vertailuasetelmia muodostuu myös tutkimuksissa käytettyjen esimerkkiteosten erilaisten tyylien välille.

Jonkinlainen kahtiajako tutkimusasetelmissa voidaan vetää tutkimuksen keskipisteen suhteen; fokuksessa voi olla erityinen musiikkiteos (objekti) ja sen ominaisuudet, tai tutkimus voi keskittää huomionsa lähinnä kuulijassa (subjektissa) tapahtuviin psyykkisiin ja fyysisiin reaktioihin. Tutkimusasetelman näkökulma kuunteluun voi olla vaikkapa kognitiivinen, psykoanalyttinen, sosiologinen tai filosofis-teoreettinen. Kuuntelun tutkimukseen liittyy lähes aina olennaisesti juuri musiikin kokeminen ja sen sisältämien/herättämien merkitysten tarkastelu. Erilaisia merkitysten syntyä selittäviä tutkimuksia ja teorioita onkin muodostunut koko joukko. Niiden näkökulma ja oletukset sekä selitysvoima vaihtelevat huomattavastikin eri tarkastelulähtökohtien mukaan.

Itseäni kiinnostaa eniten ihminen musiikin vastaanottajana ja kokijana, ja ehkä juuri tästä syystä ajauduin fenomenologian pariin. Fenomenologia on pohjimmiltaan filosofinen suuntaus; se voisi olla nimeltään myös kokemus- tai tajuntatieteellistä tutkimusta (Perttula 1995). Fenomenologisen tutkimuksen perusteeksi on muodostunut suuntauksen ”isän” Edmund Husserlin lause, ”zu den Sachen selbst”. Tällä

hän viittaa pyrkimykseen päästä lähelle ihmisen välitöntä subjektiivista kokemusta, jota pitää kaiken totuuden perustana. Husserl siis tavoitteli fenomenologiallaan mahdollisuutta tutkia maailmaa ihmisen kokemuksen kautta. (Perttula 1995,7.)

Fenomenologia on lähestymistapa, joka painottaa ilman ennakkohypoteeseja tehtävää observointia ja tutkittavan ilmiön kuvailua, ei niinkään objektiivisten tosiasioiden eksplikointia. Tutkijan kuuluu lähestyä tutkittavaa kuuntelemalla häntä ja pyrkiä unohtamaan oma asenteensa tutkittavaan ilmiöön. Tutkittavaa pidetään aktiivisena, intentionaalisen ja ympäristöstään tietoisena yksilönä, jolla on oma ainutlaatuinen mielellinen, kehollinen ja situationaalinen tilansa. Tavoitteena on tehdä ymmärretyksi, tematisoiduksi ja eksplisiittiseksi eletty tunne tai jokin välitön kokemus. Fenomenologisen tutkimusraportin luonne on siis olla merkityksellinen ja deskriptiivinen kuvaus ilmiöstä, joka todellistuu tutkittavan tarjoaman ymmärryksen ja hahmotuksen kautta. (Mm. Barrell, Aanstoons, Richards & Arons 1987; Bullington & Karlsson 1984; Becker 1992; Heinämaa 1996; Perttula 1995; Weckowicz 1981.)

Yleistämisen tavoitetta ei fenomenologiassa perinteisessä mielessä aseteta, eikä konkreettisen ihmisen tajunnassa olevia asioita pyritä yleistämään. Objektiivisuuden käsitekin saa uudenlaisen merkityksen: objektiivisuus fenomenologisessa tutkimuksessa tarkoittaa lähinnä tutkijan omien ennakkokäsitysten mahdollisimman hyvää eksplikointia (Becker 1992, 32). Fenomenologinen tutkimus voidaan luokitella luonteeltaan joko empiiriseksi tai hermeneuttiseksi, jotka eroavat toisistaan lähinnä aineistotyypeiltään. Tieteellisyyteen pyrkivän metodin mukaisesti aineistoja pyritään aina käsittelemään ja lukemaan systemaattisesti

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaisia kokemuksia ja merkityksiä Prokofjevin kappale op. 22 nro 3 kuulijoissa synnyttää. Lähestyn tutkittavaa ilmiötä fenomenologisesta näkökulmasta pohjaten pääosin Juha Perttulan (1995) eksplikoimaan teoreettiseen taustaan ja analyysimetodiin. Kerään analysoitavan aineiston haastattelemalla tutkittavia ilman ennakkohypoteeseja. Haastattelun kautta saamani kielellisesti ilmenevät kokemukset käyn läpi em. fenomenologisen analyysimenetelmän mukaisesti, jolloin tuloksena on yksilökohtainen merkitysverkosto kunkin tutkittavan kokemuksista. Mahdollisesti niiden pohjalta voi jatkaa analyysiä subjektiivista kokemusta yleisemmälle tasolle muodostamalla kaikista yksi yleinen tason merkitysverkosto.

2. NÄKÖKULMIA MUSIIKILLISIIN MERKITYKSIIN

Musiikin reseptio-, kokemis- ja merkitystutkimusten kirjo on laaja, mutta alueen tutkimuksessa ei juurikaan metodologisesti ole hyödynnetty fenomenologiaa, mistä johtuen juuri omaa tutkimustani läheisesti sivuavaa materiaalia ei kovin runsaasti ole olemassa. Lisäksi puhtaasti fenomenologista musiikintutkimusta on tehty pääosin ulkomailla, minkä vuoksi näiden lähteiden käsiin saaminen on melko hankalaa ja kallista. Esittelen lukijalle ensin joitakin yleisesti käytettyjä merkitystutkimuksen lähtökohtia ja linjoja siitäkin huolimatta, että ne eivät aivan suoraan liitykään tämän tutkimuksen pääasiallisena viitekehyksenä olevaan fenomenologiaan.

Musiikin merkitystutkimuksiin tutustuessa on mahdotonta olla huomaamatta, miten kaikissa esiintyvät käsitteet *emootio*, *merkitys*, *kuuntelu* ja *vastaanottaminen* eli *reseptio* nivoutuvat toisiinsa. Merkitys voidaan tietysti määritellä monella tavalla, mutta usein sen ymmärretään ilmenevän juuri emotionaalisina reaktioina. Erkkilän (1997) mukaan emotionaalisen merkityksen selitysmalleissa on ollut havaittavissa pääosin kahta tutkimusnäkökulmaa; kognitiivinen ja psykoanalyttinen. Lisäksi aihetta voi lähestyä filosofis-teoreettisesti.

2.1. Kolme tutkimussuuntausta

2.1.1. Kognitiivinen näkökulma

Kognitiotiede tutkii ihmisen tietämistä, taitamista ja toimintaa. Sen mukaan musiikki muodostuu olevaksi fyysikaalisen äänen ja ihmisen mielen vuorovaikutuksen kautta. Se pyrkii erityisesti kokeellisen todentamisen avulla esittämään perustellun käsityksen siitä, miten ihminen hankkii tietoa ympäristöstään, miten tieto ihmiselle esittyy ja miten se vaikuttaa ihmisen toimintaan. (Toiviainen 1999.)

L.B. Meyer yhdistää psykologista ja kognitiivista lähestymistapaa merkityksen syntymiseen perustaen käsityksensä olettamukseen, että kuulija enemmän tai vähemmän tietoisesti odottaa musiikin etenevän hahmolakien periaatteiden mukaisesti. Tästä

lähtökohdasta katsottuna merkityksen syntymisen määrittelyssä voidaan erottaa kaksi päälinjaa, jotka L.B. Meyer on esittänyt seuraavasti: 1) musiikillinen merkitys syntyy, kun kuulija mentaalisesti vastaanottaa objektin (eli musiikillisen ärsykkeen), joka taas viittaa musiikillisessa jatkumossa tulevaan seuraavaan tapahtumaan (Meyer 1956, 32-35). Tämän ns. absolutistisen ajattelun rinnalla esiintyy toinen, 2) referentialistinen näkökulma merkitykseen, jonka mukaan se syntyy musiikin muodostamista viittauksista ulkomusiikillisiin käsitteisiin, toimintoihin ja emotionaalisiin tiloihin (Meyer 1956, 1-3). Hahmolait lähtökohtanaan hän on muokannut skeemateoriaansa, jota käsittelee laajasti kirjassaan ”Style and Music” (1989).

Musiikkitieteen kannalta päämääränä kognitiivisessa tutkimuksessa on musiikillisen ajattelun eri muotojen ymmärtäminen sekä se, miten ihminen toimii musiikillisessa ympäristössä. Musiikin reseptiota rinnastetaan asetelmassa usein muihin psyykkisiin toimintamekanismeihin, kuten esim. kielelliseen ajatteluun ja toimintaan. Teoreettisena viitekehyksenä kognitiivinen psykologia käyttää tärkeää skeemateoriaansa musiikin alueelle sovellettuna. Kognitiivinen tutkimus hyödyntää leimallisesti myös uusinta teknologiaa, mm. keinotekoisia hermoverkkoja. (Toiviainen 1999.)

Kognitiivisen psykologian kannalta ihminen näyttäytyy tavoitteellisesti toimivana ja tietoa hankkivana olentona. Ihminen muokkaa, tulkitsee ja varastoi ympäristöstään saamaa tietoa aktiivisesti. Nämä toiminnot ovat olennaisia tekijöitä toimintaa ohjaavien ”sisäisten mallien” eli skeemojen muodostumisessa. Kognitiiviset mallit ovat mm. Lehtosen mukaan (1993b, 89) onnistuneet syventämään ja lähentämään toisiinsa monia muitakin musiikin tarkastelun perspektiivejä ja musiikkia on ryhdytty tarkastelemaan yhä enemmän prosessina, jonka alkuperä ja merkitykset ovat löydettävissä yksilön kognitiivisesta ja symbolisesta toiminnasta.

Kognitiivinen musiikintutkimus on yleisesti ollut kokeellisesti orientoitunutta, mistä johtuen sillä on omat rajoituksensa. Kovinkaan usein ei alueen tutkimus käytä sanoja ”elämys” tai ”holistinen”, sillä ymmärrettävästi näin laajat käsitteet ovat mahdoton perusta rakentaa luotettavaa kokeellista tutkimusasetelmaa. Kokeellista tutkimusta voidaan kuitenkin luontevasti yhdistellä naturalistisen tutkimuksen kanssa (esim. vertaileva musiikintutkimus, joka käyttää tutkimusmateriaalinaan oikeaa olemassaolevaa musiikkia, josta etsitään kognitiivisesti yleistettäviä säännönmukaisuuksia). (Eerola 1999.)

Esimerkkeinä musiikillisten merkitysten käsittelystä perinteisen musiikkianalyysin alueella mainittakoon musiikki- ja kielitieteilijät Lerdahl ja Jackendoff (1983), jotka ovat kiinnittäneet huomiota musiikin merkityksen syntymiseen kuulijan mentaalisenä ilmentymänä. He ovat pyrkineet eksplikoimaan eräänlaiset musiikillisen kieliopin säännöt, joita kuulija intuitiivisesti käyttää ymmärtääkseen kuulemaansa. Taustalla on Meyerin tapaan ajatus hahmolakien olemassaolosta ja musiikin vastaanottamisen kognitiivisesta luonteesta. Musiikin havaitsemisen tason musiikkianalyysissä huomioivat myös Judy Lochhead ja Dawid Lewin. Hekin ovat pyrkineet tuomaan inhimillisen musiikkikokemuksen ja sen merkityksen osaksi perinteistä musiikkianalyysiä (Ks. Lochhead 1989, 1995; Lewin 1986.)

2.1.2. Psykoanalyttinen näkökulma

Niin kognitiivisesti kuin psykoanalyttisestikin orientoitunut tutkimus on jo pitkään ollut kiinnostunut ihmisen luovuudesta ja ajattelusta sekä niiden ilmenemisestä säveltämisessä ja soittamisessa. Lehtonen (mm. 1986) puhuu musiikin ja tiedostamattoman välisestä yhteydestä, joka näyttäytyy mielenkiintoisena ja tutkimuksen arvoisena alueena. Moderni kognitiivinen suuntaus pyrkii laajentamaan ja täsmentämään toimenkuvaansa tähän ”mielen maailman” tutkimukseen, siis lähemmäs psykoanalyttistä asennetta (Lehtonen 1993b, 90-92). Myös Heinonen (1990, 117) huomauttaa, että molempien näkökulmien pohjalta tehtävässä tutkimuksessa olennaisena asiana on tietoisien ja tiedostumattoman käsittelyprosessin rakenteiden erottaminen.

Tehtäessä reseptiotutkimusta psykoanalyttisesta näkökulmasta peruslähtökohtana on, että musiikki on jatkuvasti ja monipuolisesti yhteydessä ihmisen persoonallisuuteen (Lehtonen 1993a). Psykoanalyttiseltä kannalta musiikin merkitys näyttää olevan sen kyvyssä symbolisoida psyyken sisältöjä, sekä tietoisia että alitajuisia. Näkökulma ei keskity siihen, millä keinoin musiikki rakenteellisesti nämä emootiot tuottaa, vaan siihen miksi ihminen kokee niinkuin kokee. Psykodynaamiset tutkijat ovat nykyään melko yhtä mieltä siitä, että musiikki todella voi symbolisoida ihmisen tunne-elämän sisältöjä ja siten toimia myös tekijälleen jonkinlaisena itseterapiaprosessina (Lehtonen

1993a; Erkkilä 1997, 36; Heinonen 1995, 216-219). Psykoanalyttinen näkökulma korostaa erityisesti äskeisen tilanteen ja aikaisempien tapahtumien muiston välistä sidosta (Heinonen 1995, 216-219). Siten musiikillinen taideteos ja merkitys ovat toisistaan riippuvia ilmiöitä joiden välinen suhde tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden ”elää” läpi erilaisia egon tasoja (Lång 1995, 254-256).

Vaikka psykoanalyttinen teoria on tunnettu ja sitä hyödynnetään paljon eri alueiden tutkimuksissa, yksilöllisen musiikkikokemuksen tutkiminen on nimenomaan musiikintutkimuksen alueella ollut suhteellisen vähän harrastettua (lukuunottamatta melko uutta musiikkiterapian suuntausta). Suurena syynä tähän lienee ollut musiikkiin soveltuvien, yleisesti pätevänä pidettyjen metodien puute ja ehkä yleinen tieteen tekemisen asenne eli pyrkimys objektiiviseen tietoon, johon subjektiivinen kokemus ei yksinkertaisesti kovin hyvin ”istu”.

Nykyään pyritään aktiivisesti hyödyntämään jo olemassaolevia teorioita sekä rakentamaan niistä selitysvoimaisia synteesejä. Yrjö Heinonen on työssään keskittynyt yhdistämään kognitiivista ja psykoanalyttistä näkökulmaa musiikillisten merkitysten tutkimuksessa. Hän korostaa nimenomaan yksilötasolla tapahtuvan tutkimuksen tärkeyttä. Hän on esitellyt freudilaiseen ajatteluun perustuvan musiikkianalyysimetodin, jossa tutkimuksen kohteeksi asettuu itse musiikkiteoksen lisäksi sen takana olevan tekijän yksilöhistoria, tiedostetut ja tiedostamattomat mentaaliset prosessit. Hän tutkii siis ts. musiikin tekijän omalle musiikilleen antamia merkityksiä. (Heinonen 1995, 216-219; 1998, 421-429.)

Heinosen itseanalyttinen psykoanalyttistä teoriaa hyödyntävä tutkimus (ks. Heinonen 1999) oman sävellyksensä synnyssä vaikuttaneista tekijöistä lähestyy osittain tämän tutkimuksen viitekehyksenä olevaa fenomenologiaa, jonka esittelen myöhemmin tässä luvussa. Heinonen jäljittää teoksessa olevia piilosisältöjä seuraamalla assosiaatioitaan, jotka liittyvät teoksen syntyvaiheisiin. Tavoitteena on osoittaa sävellyksen synty kokemuksellisten ja elämänhistoriallisten faktojen kautta. Hän tekee tulkintojaan osittain myös jungilaisen analyttisen psykologian arkkityyppiajattelun pohjalta. Fenomenologia eroaa tästä siinä, että se ei pyri tulkintaan, vaan ainoastaan pelkkään ilmiön kuvaukseen.

2.1.3. Filosofinen näkökulma

Kokemuksen merkitysluonnetta voidaan selvittää myös filosofisesta näkökulmasta, jolloin keskitytään pohtimaan musiikin olemisen ja ilmenemisen luonnetta abstraktilla, ontologisella tasolla. Erilaisten taideobjektien merkitysten synnyn ja toiminnan selvittäminen on erityisesti semioottisen tutkimussuuntauksen peruskysymyksiä. Semioottisessa tarkastelussa perusajatuksena on korostaa teoksen ja subjektin musiikillista kommunikaatioprosessia.

Gino Stefani määrittelee semiotiikkaa seuraavin eri tavoin: semiotiikka on musiikin tutkimista merkkeinä ja/tai kielenä, se voi olla kommunikaation tutkimusta musiikissa tai se voi olla tieteellisen teorian laatimista ja soveltamista musiikin analysoimiseen ja tulkintaan. Semioottinen työskentely ottaa Stefanin mukaan lähtökohdaksi sen, että musiikki kertoo todellisuudesta ja erityisesti sitä ympäröivästä kulttuurista. Oletuksena on myös, että musiikissa kaikki on, tai voi toimia merkinä moninaisista kulttuurillisista ilmiöistä. Semiotiikan pyrkimyksenä on tämentää, millä tavoin merkin ilmaisu ja sisältö muodostavat korrelaationsa. Korrelaatioiden selittämisessä voi olla useita näkökulmia riippuen tutkijan intresseistä; niitä voidaan tarkastella havainto- ja ajattelumekanismien ilmentymänä, sisältöanalyysin avulla, tarkastelemalla musiikin perusmuotoja ja niiden funktioita erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa jne. (Stefani 1985, 164-165.)

Filosofi Susanne Langer on kuvannut musiikkiteoksen merkitysluonnetta *symboli*-käsitteen avulla. Musiikissa symboli on Langerin mukaan ajattelun väline, jonka avulla käsitetään kohde; erityisen tärkeää on huomata, että musiikin symbolilla ja sen kohteella on yhteinen looginen muoto. Langerin mukaan musiikissa on muotoiltuna säveltäjän idea tai käsitys tietystä tunteesta ja sävellys perustuu aina erityiseen tietoon jostakin tunteesta. (Langer 1953, 27-40.) Musiikilla on aivan erityinen kyky jäsentää tunnetta ja muotoja, joita kieli ei voi tavoittaa. (Vuorinen 1997, 130.) Koska taideteos ei ole diskursiivinen symboli, vaan eräänlainen ”tunteen kuva”, sen sisältöä ei voi erottaa sen ilmaisevasta muodosta. Siten teos tajutaan mieluummin tarkasteltaessa sitä kokonaishahmona, ei pilkottuna osiin. Myös musiikintutkija Karl Leichter on todennut, että taideteoksen merkityksen syntymisessä on keskeistä ymmärtää taideteokseen

asettunut ”totuus” sellaisena kuin se on taiteilijasta lähtöisin olevana siihen asettunut (Lehtonen 1993a, 29.)

2.2. Mitä on fenomenologia?

Syyt kiinnostukseeni tutkia musiikkia juuri kokemuksena johtuvat ammatistani. Toimiessani soitonopettajana joudun jatkuvasti miettimään, miten voisin (–vai voinko mitenkään–) syventää oppilaan ymmärrystä musiikista laajemmin kuin pelkästään yksittäisen kappaleen tasolla, sillä opetustyössä paras keino saavuttaa tuloksia on aina pyrkiä tuottamaan musiikista oppilaalle omakohtainen kokemus.

Fenomenologinen tutkimussuuntaus tarjoaa mielestäni sopivan lähtökohdan lähestyä hankalaa aihetta; sen avulla voi kuuntelua tutkia mahdollisimman läheltä nimenomaan kuulijaa ja lisäksi sen piirissä on kehitetty systemaattinen tapa analysoida verbaalisesti ilmaistua kokemusta. Intuitiivisesti voin myöskin hyväksyä suuntaukseen liittyvän oletuksen siitä, että jokaisella on oma tapansa kokea musiikkia, mutta samalla kaikkien kokemuksessa on jotain yhteistä, koska kaikilla ihmisillä on samanlainen tajunnallinen tapa olla suhteessa maailmaan.

Koska fenomenologia pyrkii olemaan tutkimussuuntaus, joka lähestyy inhimillistä kokemusta, mahdollisuudet hyödyntää sitä tutkimuksessa ulottuvat kaikille niille tieteenaloille joissa tutkimuskohteena on ihminen. Yleisimmin fenomenologista tutkimusta on tehty kasvatustieteiden, hoito- ja psykologiatieteen alueilla. Tutkimuskohteina ovat olleet esim. sosiaaliset ympäristöt työssä ja vapaa-aikana, jonkin tietyn ikäkauden elämäntilanteen kokeminen, kokemukset työssä jaksamisesta jne. Puhtaasti fenomenologista tutkimusta musiikin alueella ei Suomessa ole käytännöllisesti katsoen tehty lainkaan. Ulkomaisia tutkimuksia ja artikkeleita aiheesta sen sijaan löytyy.

Fenomenologia on alunperin puhtaasti filosofiaa. Jokapäiväisen elämän näkeminen fenomenologisesti juontaa juurensa 1800- ja 1900 –luvulla eläneisiin eksistentiaalisen näkökulman huomioineisiin filosofiin, kuten Sören Kierkegaardiin (1813-1855), joka toi tärkeänä esiin ajatuksen subjektin ymmärtämisestä ainutlaatuisena yksilönä. Fenomenologian suuntauksen perustan luonut teoreetikko oli Edmund Husserl. Hänen lauseensa ”*zu den Sachen selbst*” kuvaa fenomenologian perusajatusta

ja se viittaa tutkimuksen ensisijaiseen tavoitteeseen kuvata asioita ilman teoreettisia ja metafysisiä käsitteitä. Pääajatuksena on, että ihmisen välitön subjektiivinen kokemus on totuuden eittämätön perusta. Fenomenologia pyrkii olemaan täydentävä näkökulma esim. behavioristiselle ja psykoanalyttiselle näkökulmalle. (Becker 1992, 22.)

Periaate tietoisuuden ja sen objektien välillä vallitsevasta ehdottomasta keskinäisestä korrelaatiosta kuuluu Husserlin keskeisiin ideoihin. Tästä seuraa se, että objekti edellyttää tietoisuutta ja tietoisuus objektia. Tietoisuudella on aina jokin objekti, sillä Husserlin käsityksen mukaan on turhaa ja mieletöntä pohtia oliota, jota mikään ei voi tiedostaa. (Huttunen 1995; Weckowicz 1981.) Myös Beckerin (1992, 11) mukaan fenomenologinen tutkimusnäkökulma perustuu juuri näihin oletuksiin; ensinnäkin kokemus on pätevä ja hedelmällinen tiedonlähde ja toiseksi se on kaiken subjektiivisen tietämyksen ja käyttäytymisen perusta.

Husserlin mukaan ulkoista maailmaa on mahdollista tutkia ainoastaan ihmisen tajunnan kautta, jossa ulkomaailma oikeasti ilmenee. Tämä ulkoinen maailma välittyy ihmiselle nimenomaan kokemuksina. Fenomenologia on siis kiinnostunut ihmisen tavoista jäsentää ulkomaailmaa. (Perttula 1995.) Fenomenologisesti painottunut filosofia on kiinnostunut myös niistä rakenteellisista edellytyksistä, joita kokemuksen olemassaolo edellyttää. Kokemusten tulkinta sen sijaan ei kuulu fenomenologiaan.

Fenomenologisen tutkimuksen kohteena on konkreettinen ihminen konkreettisesti maailmassa. Tätä Husserl tarkoittaa käsitteellään *elämismaailma*. Elämismaailma viittaa siihen, että ihminen elää aina väistämättä arkipäivän persoonallisessa ja konkreettisesti maailmassaan, joka on kaiken tapahtuvan taustalla. Tähän näkemykseen pohjautuu myös fenomenologisen tutkimuksen ihmiskäsitys. Suomalaisissa fenomenologisissa tutkimuksissa taustalla oleva ihmiskäsitys on esitetty usein Lauri Rauhalan (1983) esittämän ns. holistisen ihmiskäsityksen sanoin. Sen mukaan ihminen todellistuu kolmessa olemisen perusmuodossa; tajunnallisesti, situationaalisesti ja kehollisesti.

2.2.1. Fenomenologia musiikintutkimuksessa

Fenomenologia alkaa paitsi subjektin määrittelyllä (vrt. ed. ihmiskäsitys), myös tutkimuskohteen määrittelyllä. Taiteen kentällä tunnetuin fenomenologisesta

suuntauksesta vaikuttanut kokonaisvaltainen yritys selittää taideteoksen ontologista luonnetta on Roman Ingardenin luoma taideteoria. Musiikintutkijoista mm. Carl Dahlhaus on yhtynyt Ingardenin näkemykseen fenomenologian mahdollisuuksista teosidentiteetin ongelman ratkaisussa. Hän on tosin esittänyt kritiikkiä Ingardenin väitteelle siitä, että pelkkä nuottiteksti takaisi musiikillisen teoksen identiteetin. Dahlhaus on omissa kirjoituksissaan käsitellyt mm. musiikin havainnon fenomenologiaa Husserlin ajan tietoisuuden analyysin pohjalta. (Huttunen 1995, 200-202.) Kaiken kaikkiaan fenomenologian rooli on ollut merkittävä erityisesti saksalaisessa musiikkitieteessä, ja ajatussuuntauksella on ollut vaikutusta pyrkimyksiltään hyvinkin erilaisiin tutkijoihin, mm. Hugo Riemanniin ja Guido Adleriin. (Huttunen 1995, 198-199.)

Husserlin keskeinen ajatus on tietoisuuden ja objektin välillä vallitseva ehdoton keskinäinen korrelaatio. Siten objektien, esim. musiikkiteoksen, olemuksen voidaan katsoa konstituoituvan tietoisuudessa. Smith (1979) perustaa näkemyksensä paljolti tähän seikkaan korostaessaan fenomenologista näkökulmaa musiikintutkimuksessa; musiikin tulisi antaa itse puhua itsestään, sillä olemassa olevat symbolien ja kategorioiden avulla toimivat analyysimenetelmät eivät pysty selittämään kokemusta, joka kuitenkin on musiikin olemuksen kannalta perustavaa laatua oleva ilmiö. Samoin toteaa myös Partain (1994); ”the premise of the phenomenological approach to music is that music occurs within human beings as they interact with sound, and that musical meaning is a product of that interaction.”

Keskustellessamme jostakin sävelteoksesta emme enää siinä vaiheessa koko ajan luo sitä uudelleen, vaan teoksen merkitys ja olemassaolo on yleensä jo valmiiksi muodostunut. Teoksen olemassaolo täytyy perustua myös johonkin pysyvämpään kuin vain yksilön psyykkisiin reaalisiin akteihin. Teoksella on intersubjektivisuuden kautta muotoutuva alkuperä, yleiseen käsitykseen pohjautuva *genesis*. Ts. sillä on vakaa eksistenssi, josta voidaan keskustella. Keskustelemalla teoksesta saadaan aikaan yhtenäinen ja rationaalinen pohja, koska sen tietty eksistenssin perustaso on jo olemassa useiden subjektien tietoisuudessa. Tämä eksistenssi on kuitenkin vain perustasolla, jolloin on täysin sallittua ja mahdollista, että teoksesta esitetään useita erilaisia näkemyksiä. Musiikin havainnoinnissa ja tulkinnessa voidaan siis erottaa yksilöllinen ja

yhteisöllinen reseptio, joiden tutkimus on perinteisesti ollut yksi reseptiohistorian ja musiikkikritiikin perustehtävistä. (Huttunen 1995, 205-207.)

Fenomenologisen musiikintutkimuksen tavoite ei ole musiikillisten efektien, teknisten yksityiskohtien eikä yhteisöllisen reseption tasolla. Päämääränä on osoittaa, mikä musiikillisen tapahtuman havaitsemisessa on yksilölliselle subjektille olennaista tai ensisijaista. Havainnon kuvaus ei koskaan ole puhtaasti subjektiivista eikä objektiivista. Objektiivisuuden vaatimuksen kumoaa yksilön välttämätön mukanaolo, sillä huomio ei kiinnity pelkästään paperilla olevaan nuottitekstiin. Puhdas subjektiivisuus taas häviää sillä, että fenomenologiseen metodiin kuuluu ennakkoluuloisen, pelkästään subjektiivisen kuvauksen välttäminen. (Danner 1991, 79-80.)

Thomas Clifton on yksi merkittävimmistä musiikkia fenomenologisesta näkökulmasta lähestyneistä tutkijoista (Danner 1991, 79). Cliftonin mukaan fenomenologinen tutkimus asettaa tutkimuskohteelleen (siis musiikille) joitakin lähtöoletuksia. Ensinnäkin oletetaan, että musiikista voidaan puhua, ja että sanat pystyvät jollakin tavalla lähestymään musiikissa olevia asioita. Toiseksi oletetaan, että musiikki tarvitsee olemassaoloansa varten aina yksilön, joka kokee sen musiikiksi. Kolmanneksi on oletettava että sanat musiikki ja musiikillinen objekti viittaavat johonkin inhimillisen maailman olevassaolevaan osaan. Clifton määrittelee musiikin äänten ja hiljaisuuksien järjestetyksi kokonaisuudeksi, jonka merkitys on enemmän esittävä (*presentative*) kuin ulkoiseen maailmaan viittaava (*denotative*). Tällainen määritelmä erottaa musiikin sävellystekniikasta ja äänistä puhtaasti fysikaalisena ilmiönä. (Clifton 1983, 1.)

Kuuntelija ei musiikin kuuntelun aikana ainostaan kuuntele ääntä, vaan hän vastaanottaa, tulkitsee, arvioi ja tuntee. Voidaan sanoa, että kuulija kokee musiikillisia merkityksiä äänen avulla tai sen kautta. Musiikillinen kokemus ei Cliftonin mukaan vaadi erityistä tietämystä tai tiedostusta äänistä jonkin symboleina tai jotakin esittävinä. Musiikilliset merkitykset viittaavat vain itseensä. Tällä Clifton yrittää osoittaa, että musiikki ei ole fakta tai asia maailmassa, vaan merkitystä jonka ihminen muodostaa. Musiikki itsessään ei myöskään ole empiirinen objekti. Se ilmenee todellisena kokemuksena vasta kuulijan kautta. (Clifton 1983; 4-5, 79.)

Toisaalta Clifton määrittelee musiikin ilmenevän vastavuoroisessa suhteessa subjektin, hänen käyttäytymisensä ja soivan objektin välillä. (Vrt. esim. Smith 1979 ja Partain 1994.) Fenomenologinen tulkinta perustuu siihen, että tulkinta ilmiöstä on riittämätön, ellei se ota huomioon myös tulkitsijan roolia. Musiikkia ei tämän mukaan voida määritellä merkitykselliseksi tai merkityksettömäksi mistään historian objektiivisista linjoista käsin, vaan kunkin teoksen merkitys paljastuu siinä, kokeeko kuulija sitä kohtaan jotain vai ei. (Clifton 1983, 10.)

Musiikin kuvaaminen on Cliftonin mielestä tärkeää ja oikeutettua, sillä hänen mukaansa kuvaamalla kuulemaansa ihminen pääsee kommunikoimaan itsensä kanssa. Samalla voi puolivahingossa tulla eksplisiittiseksi latenttia tietoa, joka paljastaa asioita myös muusta maailmasta kuin pelkästään musiikista. Löytämällä itsestään uusia asioita ihminen voi kehittää musiikillista herkkyyttään. Clifton siis näkee musiikista kommunikoimisen muiden kanssa tärkeänä asiana. Musiikista voi puhua myös ei-verbaalisesti, esim. kehon kielellä. (Clifton 1983, 7.)

Musiikillinen objekti ja siitä saatu kokemus ovat ilmiöitä, ja näiden ilmiöiden kuvaaminen on fenomenologiaa. Fenomenologinen kuvaus ei keskity faktoihin, vaan olennaisuuksiin ja niiden löytämiseen. Fenomenologinen kuvaus voi ideaalitalanteessa pystyä pureutumaan syvemmälle kuin pelkkään observoijan ja observeitavan vastavuoroisuuteen, sillä se ottaa huomioon myös tiedon ja havainnoinnin yhteyden; kuulijan on tiedettävä jotain musiikista, että hän voi vastaanottaa sitä. Se voi siis paljastaa esille teoksessa ja/tai kuulijassa olevaa implisiittistä tietoa.

Clifton (1983, 50-51) tekee mielenkiintoisen vertailun fenomenologian ja schenkeriläisen *Hintergrund* -käsitteen välillä. *Hintergrund* tarkoittaa sävellyksen syvintä mahdollista rakenteellista olemusta. Schenkerin käsitteessä on kuitenkin lukuisia heikkouksia ja vaikka se ottaa huomioon tilan, ajan ja liikkeen olemisen, *Urmie* ei löydy läheskään kaikista modernin musiikin kappaleista sellaisena, kuin hän sen määritteli. Musiikillinen tila, aika ja liike ovat Cliftonin mukaan kyllä oleelliset, mutta eivät ainoat elementit musiikin olemisen kannalta; tarvitaan myös inhimillinen tunne ja intuitiivinen ymmärtäminen, jotka tekevät musiikin ”lihaksi”.

Esittelen lukijalle seuraavaksi joitakin esimerkkejä fenomenologisesta näkökulmasta tehdyistä tutkimuksista.

Lawrence Ferrara (1984) on laajentanut musiikkianalyttistä näkökulmaa fenomenologialla. Perusajatuksena hänellä on musiikin ihmislähtöisyyden huomioinnon ottaminen musiikkianalyysiprosessissa, sekä pätevän metodin esittely atonaalisen ja elektromusiikin analysoimiseksi. Hän käsittää musiikkiteoksen edustavan Langerin tapaan säveltäjän maailman symbolista ilmaisua.

Tutkimuksessa teokseksi oli valittu Varèsen *Poème électronique*. Ferrara oli itse sekä tutkija että tutkittava (ns. itsereflektoivaa tutkimusta), jolloin hän itse kuuntelemalla kappaletta järjestelmällisesti ja keskittymällä musiikin eri tasoihin pyrki saamaan selville syvempää tietoa. Teoksen kuuntelu intuitiivisesti aluksi kokonaisena antoi mielelle mahdollisuuden poimia sieltä kaikkea mahdollista, jota tutkija kirjasi ylös. Seuraavissa vaiheissa hän tietoisesti keskittyi vuorollaan teoksen syntaktiseen, semanttiseen ja ontologiseen puoleen, pyrkien kuvaamaan niitä kuten kokonaisuuttakin. Lopuksi kuuntelu tapahtui vielä kerran kokonaisuudessaan, jolloin teos oli tutkijan mukaan jo avautunut monella eri tasolla. Lopuksi oli mahdollista muodostaa teoksesta syventynyt kokonaiskäsitelmä, jossa kaikki olemispuolet olivat yhtä aikaa mukana.

Alfred Pike on käsitellyt musiikin vastaanottoa ja kokemista keräämällä fenomenologisesta lähtökohdasta käsin empiiristä aineistoa kuulijoiden affektiivisista reaktioista. Hän keskittyy Meyerin tapaan tutkimaan kuulijan tietoisella tasolla ei-referentialistisesti muodostuvia merkityksiä, jotka siis nousevat suoraan musiikin sisäisistä tapahtumista. Fenomenologisen analyysin tarkoituksena on hänen mukaansa tuoda eksplisiittiseksi alkuperältään implisiittistä tietoa, joka on kokemuksena luonteeltaan syvempää kuin välitön musiikin aiheuttama reaktio (Pike 1972; 1974, 434).

Peter Smith (1995) on syventänyt Schenkerin musiikkianalyttistä teoriaa fenomenologisella analyysillä musiikkiteoksen harmonisen rakenteen tutkimuksessa. Hänen mukaansa fenomenologia voi selvittää analyttisiä tulkintoja erityisesti musiikin rakenteellisten ominaisuuksien yksityiskohdista ja niiden merkityksestä. Musiikkianalyttisen näkökulman laajennukseen pyrkii myös Antonio Serravezza (1989), joka on tutkinut Schönbergin teoksessa ”*Harmonielehre*” esittämiä teoreettisia ja musiikinhistoriallisia käsitteitä. Serravezza toteaa, että Schönbergin ajatuksista musiikkiteoksen universaalien perimmäisen idean (*Grundgestalt*) olemassaolosta on olemassa suoria yhteyksiä Husserlin fenomenologian perusideaan.

Fenomenologiseen näkökulmaan nojaututaan useissa väitöskirjatasoisissakin tutkimuksissa. (MUSE-tietokannasta (päivitys Nov. 1999, julk. NISC National Informations Services Corporation) löytyvät abstraktit mm. seuraavista amerikkalaista väitöskirjoista: Nelson 1994; Pederson 1994; Partain 1994; sekä ranskalainen väitöskirja Cossette 1991.) Huomiota kiinnittää se, että kaikissa jaotellaan kuuntelun ilmiötä erilaisiin osa-alueisiin, mutta kukin tutkija on tehnyt jaon itsenäisesti omista lähtökohdistaan ja aineistoistaan käsin, jolloin ne muodostuvat aina hyvin erilaisiksi eivätkä siten ole vertailukelpoisia keskenään.

2.2.2. Fenomenologia tässä tutkimuksessa

Tutkimuksen keskeiset käsitteet *kokemus* ja *merkitys* sekä näiden suhde toisiinsa on määriteltävä fenomenologisesta lähtökohdasta käsin. Tässä vaiheessa on myös tärkeää tehdä ero fenomenologisen filosofian ja fenomenologisen psykologian välille. Perttulan mukaan (1995, 38) ne tarkastelevat todellisuuden eri tasoja ja niiden tavoitteet ovat erilaiset. Filosofia tutkii todellisuuden rakenteellista tasoa (mitä tiedostetaan?), kun taas psykologia keskittyy todellisuuden reaaliseen ja sisällölliseen tasoon ihmisten kokemuksissa (miten tiedostetaan?). (Huttunen 1995, 204). Oma tutkimukseni kuuluu selkeästi fenomenologisen psykologian piiriin.

Määrittelen tässä tutkimuksessa kokemuksen tajunnalliseksi ilmiöksi, joka sisältää yksilöllisiä merkityssuhteita ja näiden yhteenkietoutumia. Tutkimussuuntaukseen omaksutun ihmiskäsityksen mukaan ihminen on perusolemukseltaan tajunnallinen olento, jolle tajunnan myötä muodostuu reaalisesti olemassaolevia kokemuksia, jotka välittyvät kielellisesti. Kokemuksen tutkimus on näin ollen tutkittavan ilmaisussa olevien merkityssisältöjen tavoittelemista ja paljastamista (Perttula 1995; Rauhala 1983).

Varton (1992, 55-56) mukaan merkitys on se, jona tutkimuskohteesta saatava laatu yhteyksineen ja rakenteellisine ominaisuuksineen tutkimuksessa esiintyy. Merkitykset ovat niitä, joilla tutkija operoi; joita hän määrittelee, tarkentaa ja pyrkii saamaan raportoiduksi ja ymmärretyksi myös muille. On siis lähdettävä siitä, että ihmisen maailma on merkitysten maailma. Merkitysmaailman ero esinemaailmaan on

siinä, että esinemaailma on kaikille suurinpiirtein sama ja yksitasoinen, mutta merkitysmaailma niin monikerroksinen ja –tahoinen, että on mahdotonta ajatella sen muodostuneen kaikille samannäköiseksi.

Kielellisen ilmaisun pakollinen olemassaolo myönnetään fenomenologisessa tutkimuksessa, mutta sitä ei pidetä ongelmana. Varton mukaan tutkimustilanteessa ovat mukana ainakin seuraavat yksittäiset suhteet: jokin ihmismieli jolle sisältö on olemassa, jokin kokemuksen kohde ja siitä muodostunut mielellinen sisältö, sekä kieli, johon tämä sisältö voidaan kiinnittää. (Varto 1992, 57.) Langer on todennut kielestä kokemuksen ilmentäjänä seuraavasti: ”ilman sanoja aistikokemus on vain vaikutelmien virtaa, ja vasta sanat tekevät siitä objektiivista, veistävät sen esineiksi ja tosiasioiksi... kieli antaa ulkoiselle kokemukselle sen muodon ja tekee siitä määrittyä ja selvää” (suom. Vuorinen 1997, 134).

Toiviaisen (1999) mukaan suuri osa musiikillisesta toiminnastamme ei ole lainkaan kielellisesti kuvattavissa; opimme mm. soittamaan enimmäkseen esimerkin avulla, emme niinkään opettelemalla joukon kielellisesti ilmaistuja sääntöjä. Muusikoiden onkin usein melko hankalaa analysoida omaa soittoaan, sillä musiikilliset toiminnot ovat aistimukseltaan kokonaisvaltaisia ja siksi hyvin vaikeasti toisistaan erotettavissa olevia. Havaitseminen on kuitenkin olennainen osa musiikillista toimintaa sekä kuunneltaessa että soittaessa. Lisäksi kuuliija rakentaa itse oman havaitsemisensa avulla suuren osan musiikillisesta tietämyksestään. Fenomenologisessa tutkimuksessa aineisto on perustaltaan aistimuksellinen, mutta ilmenemismuodoltaan kielellinen.

Fenomenologinen lähtökohta määrittää käsitykset tutkittavista kohteista, niin subjektista kuin objektistakin. Perttulan (1995) mukaan nämä käsitykset on fenomenologisessa tutkimuksessa aina eksplikoitava. Yleisesti fenomenologisen tutkimuksen lähtöoletuksiin on Suomessa liitetyn em. Rauhalan esittämästä holistisesta ihmiskäsityksestä (situationaalinen – kehollinen - tajunnallinen) erityisesti tajunnallinen puoli korostuu, sillä oletan musiikin todellistuvan ihmisen tajunnassa, mitä kautta sen olemusta on myös mahdollista lähestyä.

Keräsin ja analysoin aineiston mahdollisimman tarkasti fenomenologisen tutkimusotteen vaatimusten mukaisesti. Tutkimuksen mielenkiinto kohdistuu naiiviin kuulijaan ja hänen kokemuksiinsa tietystä kappaleesta. Tutkimustarve nousee paitsi siitä tosiasiaasta, että musiikin kokeminen on tutkijoiden keskuudessa jonkinlainen

ikuisuusaihe, myös siitä että kuuntelututkimus ei vielä tähän mennessä ole hyödyntänyt fenomenologian mahdollisuuksia lähestyä ilmiötä. Esimerkkisäveltäjäksi valitsin intuitiivisesti Sergei Prokofjevin, sillä hänen musiikkinsa on sekoitus traditiota ja modernia, tuttua ja yllättävää, ymmärrettävää ja käsittämätöntä, ehkä myös helppoa ja vaikeaa. Lisäksi tätä musiikkia on tutkittu lähinnä vain perinteisen analyyttisesti, vaikka ihmislähtöisempi metodi saattaisi antaa varsin mielenkiintoista selvennystä ongelmakohtiin. Prokofjevin tuotanto on laajalti tunnustettu korkeatasoiseksi ja siksi oletan sen tarjoavan kuulijalle mielenkiintoisen kokemuselämyksen.

3. AINEISTON KERUU JA FENOMENOLOGINEN ANALYYSI-MENETELMÄ

3.1. Haastattelujen suorittaminen

Tutkimukseni lähtökohtana on Prokofjevin sävellys *Vision fugitive* op. 22 nro 3 (ks. LIITE 1). Opus kuuluu säveltäjän nuoruuden tuotantoon, mutta sitä on yleisesti pidetty hyvin monipuolisena ja onnistuneena osoituksena hänen säveltäjänkyvyistään. Prokofjev on itse sanonut halunneensa tuoda tässä opuksessa esiin lyyrisemmän puolensa, joka oli aikaisempien teosten vastaanoton perusteella jäänyt kuulijoilta yleensä ymmärtämättä. Jotta teos esittyisi tutkittaville mahdollisimman alkuperäisen ajatuksen mukaisesti, käytin haastatteluissa tallennetta säveltäjän omasta esityksestä.

Tutkittavien valinnassa kiinnitin erityistä huomiota siihen, että he eivät ole millään erityisellä tavalla tekemisissä musiikin kanssa. Usein kuuntelututkimuksissa tutkittavina olleiden musiikin ammattilaisten on ajateltu antavan ”tavallista kuulijaa” monipuolisempaa tietoa kappaleesta. Fenomenologisen menetelmän vaatimukseen ei kuitenkaan kuulu tutkittavan erikoisosaaminen, joten päätin tässä yhteydessä valita tutkittavikseni ”vain tavallisia ihmisiä”. Tutkittavat olivat minulle ennestään tuttuja henkilöitä, ei kuitenkaan musiikkipiireistä vaan muista yhteyksistä. Koska tunsin haastateltavat ennestään, osasin etukäteen olettaa että he osaavat ilmaista itseään selkeästi ja ymmärrettävällä tavalla. Haastateltavia kertyi yhteensä kuusi ja heidän ikäjakaumansa oli 14-30 vuotta. Sukupuoleltaan tutkittavat jakautuivat tasan: kolme miestä ja kolme naista.

Suoritin haastattelut yleensä tutkittavien kotona tai muussa tutussa ja rauhallisessa paikassa kahden kesken. Haastattelu oli hyvin vapaamuotoinen eli strukturoimaton. Tutkittavalla oli mahdollisuus omatoimisesti kuunnella kappaletta haluamansa määrän kertoja sekä käyttää apuna nuottitekstiä, jos koki siitä olevan jotain apua itselleen. Mainittakoon tässä yhteydessä, että kukaan haastateltavista ei halunnut tukeutua nuotteihin, vaan kaikki keskittyivät selvästi kuunteluun.

Haastattelutilanteessa kiinnitin erityistä huomiota siihen, että aineiston keruu tapahtuisi mahdollisimman pitkälle fenomenologisen menetelmän edellyttämällä

tavalla; ilman ennakkohypoteeseja ja antamalla tutkittavalle mahdollisimman suuri vapaus ilmaista itseään ja kokemuksiaan haluamallaan tavalla. Sillä jos haastattelussa pysytään tiukasti ennalta määrätyissä teemoissa, on samalla jo etukäteen päätetty, mitkä seikat ilmiötä luonnehtivat (Perttula 1995, 112).

Tehtävänannossa pyrin ilmaisemaan haastateltavalle selkeästi, että hänen tulee keskittyä omiin musiikista saamiinsa/musiikin herättämiin kokemuksiinsa ja pyrkiä kuvailemaan niitä vapaamuotoisesti ja omin sanoin mahdollisimman perusteellisesti, yksityiskohtaisesti ja kattavasti. Tavoitteenani oli koko haastattelun ajan rohkaista tutkittavia ilmaisemaan kaikkia ja mitä tahansa kokemuksia. Haastattelujen kesto oli lyhimmillään puoli tuntia ja pisimmillään runsaan tunnin. Tutkittava sai itse ilmaista halunsa päättää haastattelu.

Oma roolini haastatteluissa oli lähinnä pyrkiä syventämään esille nousseiden asioiden tarkastelua. En kokenut varsinaisesti olevani haastattelija, vaan lähinnä utelias kuuntelija. Omat käsitykseni ja mielipiteeni kappaleesta pyrin tietoisesti pitämään mahdollisimman taka-alalla. Lukija voi arvioida niin haastattelujen kuin niiden analyysinkin onnistuneisuutta myöhemmin esitettävien esimerkkien avulla.

3.2. Fenomenologinen analyysimenetelmä lyhyesti

Käsittelen haastatteluaineiston Juha Perttulan esittämän fenomenologisen psykologian analyysimenetelmän mukaisesti. Perttula pohjaa oman analyysimallinsa erityisesti Amedeo Giorgin aikaisempaan työhön fenomenologian alueella. Hän on pyrkinyt kehittämään Giorgin esittämää melko suurpiirteistä aineiston analyysimallia tekemällä siihen joitakin lisäyksiä ja tarkennuksia. Perttula (1995) esittää aineiston analyysin kulun lyhyesti seuraavasti:

1. vaihe - aineiston transkribointi ja avoin lukeminen
2. vaihe - muodostetaan koko aineistoa jäsentävät sisältöalueet mahdollisimman laajana
3. vaihe - erotellaan aineistosta merkitysyksiköt, jotka sisältävät vain yhden laajan tai spesifioidumman merkityksen

4. vaihe - muunnetaan merkitysyksiköt tutkijan kielelle siten että maksimaalinen intersubjektivisuus säilyy
 - tutkijan kieli ei saa olla teoreettista, tarkoituksena on selkeästi ilmaista kunkin yksikön ydinmerkitykset
5. vaihe - sijoitetaan jokainen merkitysyksikkö ja siitä tehty muunnos johonkin sisältöalueeseen, mahdollisesti useampaankin
6. vaihe - muodostetaan sisältöaluekohtainen merkitysverkosto liittämällä merkityssuhteita yhteen tietyn sisältöalueen sisällä
7. vaihe - asetetaan edellisessä vaiheessa muodostetut sisältöalueet toistensa yhteyteen jolloin tuloksena on yksilökohtainen merkitysverkosto
 - tämä vaihe ei aina ole välttämätön, jos aihe on muodostunut spesifiksi jo aikaisemmin. Vaihe voi olla luonteeltaan myös edellisen tarkentamista.

Perttula on omassa tutkimuksessaan jatkanut analyysiä vielä pidemmälle, yleisen merkitysverkoston etsinnän tasolle. Yleinen taso muodostuu yksilökohtaisten merkitysverkostojen pohjalta edeten samoin vaihein kuin ensimmäisessä vaiheessa. Tätä varten yksilökohtaisista merkitysverkostoista poistetaan ilmauksista kaikki yksilöllisyys ja ne käsitetään esimerkeiksi mahdollisista kokemuksista. Yleisen etsintä ei tutkimuksesta riippuen välttämättä ole aina mielekästä.

Esittelen fenomenologiseen menetelmään sisältyviä muutamia muita keskeisiä käsitteitä Perttulan pohjalta seuraavassa lyhyesti.

Deskriptiolla viitataan fenomenologisessa psykologiassa kahteen asiaan. Ensinnäkin sillä tarkoitetaan tutkittavan antaman kuvauksen mahdollisimman suurta vastaavuutta hänen alkuperäisen kokemuksensa kanssa. Tässä merkityksessä deskriptio käytännössä liittyy tutkittavan tapaan tuottaa tutkimusaineistoa. Deskriptio toinen merkitys viittaa tutkijan pyrkimykseen kuvata tutkittavan kokemus mahdollisimman alkuperäisessä muodossa. Tällöin käsitteen merkitys nousee esille erityisesti aineiston analyysivaiheessa. Fenomenologinen psykologia ottaa huomioon sen väistämättömän tosiseikan, että toisen ihmisen kokemuksen täydellinen tavoittaminen on mahdoton tehtävä. Täydelliseen deskriptiivisyyteen pyrkimistä pidetään kuitenkin ideaalina tavoitteena.

Reduktion avulla tutkija pyrkii hahmottamaan tutkittavan tajunnassa ilmenevän kokemuksen sisältöjä; tutkija pyrkii siis ymmärtämään tutkittavaa niin hyvin ja syvästi

kuin mahdollista. Reduktio sisältää tutkijan omien ennakkokäsitysten sulkeistamista ja mielikuvatasolla tapahtuvaa muuntelua. *Sulkeistamisessa* tutkija pyrkii tietoisesti irtautumaan luonnollisesta asenteestaan sekä tutkittavaan henkilöön että ilmiöön. Hänen on siis pyrittävä tunnistamaan oman persoonansa piirteet, niiden olemassaolo ja vaikuttaminen tutkittavan ilmiön ymmärtämiseen. Sulkeistamisella pyritään tavoittamaan (tutkittavan) mieli, jossa ilmiö koetaan. Mieli määritellään siksi, jonka avulla ymmärrämme asiat joksikin; siksi joka antaa merkityksen kokemillemme asioille ja ilmiöille (Rauhala 1983, 27).

Reduktion kautta pyritään löytämään tekijät jotka muodostavat kokemuksen olemuksen. Käytännössä reduktio tarkoittaa sitä, että tutkija pitää aineistoaan analyysivaiheessa tutkimuksen kohteena riippumatta aineiston laadusta. Tutkittavan vääristyneitä tai epätodennukaisia kuvauksia ei siten saa sulkea analyysin ulkopuolelle. Reduktio ei ulotu tutkittavan tapaan tuottaa tai kuvata kokemuksia, ainoastaan tutkijan tapaan analysoida aineistoa ja jäsentää alkuperäistä kokemussisältöä.

Perttula käyttää myös käsitteitä *merkitystihentymä* ja *merkitysverkosto*. Merkitystihentymällä hän viittaa merkitysten välisiin sisällöllisiin yhteyksiin ja merkitysverkosto viittaa suurempaan kokonaisuuteen, jonka merkitystihentymät yhdessä muodostavat. Näillä käsitteillä hän omien sanojensa mukaan haluaa tuoda selkeästi esiin sen, että ihmisen tajunnassa merkitystihentymät ja -verkostot ovat toisiinsa tiiviisti kietoutuneita kokonaisuuksia. Tämä tajunnan ominaisuus on otettava huomioon, kun lähdetään tutkimaan siinä ilmeneviä kokemuksia.

Mainittakoon, että Teun van Dijkin eksplikoimalla diskurssianalyysimenetelmällä ja fenomenologisella analyysillä on samantapainen lähestymistapa tekstimuotoisen aineiston merkitystutkimukseen ja käsittelyyn. Diskurssianalyysi perustuu vuorovaikutukselliseen tulkintaan kielen käytöstä ja korostaa erityisesti siinä esiintyvien kognitiivisten rakenteiden ja representaatioiden huomioonottamista. Analyysi on kiinnostunut vuorovaikutuksen (puheen) teemoista ja pääaiheista, ylipäänsä laajoista semanttisista kokonaisuuksista. Sisällöllisiä kokonaisuuksia johdetaan mikrostruktuureista makrostruktuureiksi tarkkojen sääntöjen mukaisesti. Tosin säännöt ovat vain työkalupakki, josta tutkija voi käyttää tarvitsemaansa. (Hoikkala 1995.)

Edes van Dijkn muotoilemat formaalit säännöt eivät sulje pois kvalitatiivisessa tutkimuksessa aina mukana olevaa tulkintaa, sillä niiden soveltaminen joka kohdassa on

nimenomaisesti tulkintaa tutkijan suorittamana (Mäkelä 1995, 59). Fenomenologia tarjoaa tutkijalle vielä väljemmät raamit aineiston analysointiin, joten tutkijan on alusta lähtien jatkuvasti tiedostettava suuri vastuunsa ja vaikutuksensa tulevan tutkimuksen kaikissa vaiheissa. Olennaisena erona mainittujen menetelmien välillä on fenomenologian erityisesti korostama tietoinen pyrkimys reduktioon ja sulkeistamiseen.

4. ANALYYSIN ETENEMINEN

Seuraavassa kuvaan empiirisen analyysin etenemistä fenomenologisen metodin kaikissa vaiheissa. Jotta lukija saisi selkeämmän kuvan analyysin kulusta, esittelen vaiheet esimerkkien avulla. Tutkimuksen lukijan kannalta ei ole järkevää esittää koko aineiston kaikkia analyysivaiheita, sen sijaan esitän yhden haastateltavan aineiston käsittelyn kokonaisuudessaan. Mainittakoon tässä vaiheessa sekin, että fenomenologisen analyysin eteneminen perustuu koko ajan vahvasti tutkijan intuitiivisesti tekemiin ratkaisuihin, joita lukijan voi olla tekstistä vaikea ja raskas seurata ja ymmärtää täsmällisesti. Esittämieni esimerkkien avulla pyrin kuitenkin siihen, että lukija niin halutessaan voisi arvioida analyysissä tekemiäni ratkaisujen perusteluja ja niiden onnistuneisuutta.

Kävin aineiston läpi aiemmin esittelemäni Perttulan laatiman ja käyttämän analyysimetodin mukaisesti. On kuitenkin tärkeää huomata, että metodi täytyy muotoilla aina kyseessä olevan tutkimusprosessin mukaisesti. Perttulan metodi laajennuksineen tarjosi itselleni siis lähtökohdan, jonka pohjalta analyysiä lähdin tekemään. Eri vaiheiden merkitys painottui ja täsmentyi sitä mukaa kun analyysi eteni ja pystyin muodostamaan itselleni yhä selkeämpää kuvaa siitä, millainen aineisto minulla oli, ja millä keinoin voisin järkevimmin sitä käsitellä.

Metodi jakautuu kahteen päävaiheeseen, joista ensimmäisen tavoitteena on muodostaa yksilökohtainen merkitysverkosto. Toisessa vaiheessa tavoitteena on muodostaa yleinen merkitysverkosto. Ensimmäinen päävaihe jakautuu seitsemään osavaiheeseen, jotka esittelen seuraavassa.

4.1. Vaihe I.1 – aineiston litterointi ja avoin lukeminen

Ensimmäisessä vaiheessa tutkija tutustuu tutkimusaineistoonsa avoimen lukemisen avulla. Aineistoon tutustuminen avoimesti tapahtui luonnollisesti sen litterointivaiheessa, jossa jouduin kuuntelemaan C-kaseteilla olevan aineiston läpi kokonaisuudessaan huolellisesti. Litteroinnissa on fenomenologisen tutkimuksen kannalta tärkeää, että aineisto kirjoitetaan ylös mahdollisimman sanatarkasti. Perttulan

(1995, 119) mukaan tutkijan ei kuitenkaan välttämättä tarvitse kirjata ylös kuin puhuttu kommunikaatio. Siten en kirjannut ei-kielellisiä ilmaisuja lainkaan. Nauhan purkuvaiheessa aineistoon jäi joitakin kohtia, jotka jäivät epäselviksi. Nämä kohdat merkitsin aineistoon sulkeissa olevalla kysymysmerkillä (?). Epäselviksi jääneitä kohtia oli vain muutamia ja ne olivat pääsääntöisesti laajuudeltaan yksittäisiä sanoja. Kirjasin aineistoon ylös myös kappaleen kuuntelukertojen lukumäärän, koska ajattelin tiedon olevan mahdollisesti merkityksellinen jossakin myöhemmässä analyysivaiheessa.

Aineistoa litteroidessani ja lukiessani pyrin parhaani mukaan tietoisesti omaksumaan avoimen asenteen aineistoa kohtaan ja uppoutumaan tutkittavan ilmaisuihin hänen näkökulmastaan. Pyrin tiedostamaan ja sulkeistamaan omat käsitykseni sekä tutkittavasta henkilöstä että tutkimastani ilmiöstä (teoksesta). Omien käsitysten täydellinen tunnistaminen ja sulkeistaminen on luonnollisesti kuitenkin mahdoton tehtävä. Sulkeistamisen onnistuneisuutta en voi myöskään millään tavalla konkreettisesti osoittaa. Tässä vaiheessa tutkimusta en vielä tarkoituksellisesti ollut tarkemmin tutustunut aikaisempiin tutkimuksiin ja teorioihin. Tällä pyrin siihen, että itselleni ei muodostuisi liian spesifioituja käsityksiä tutkimastani ilmiöstä. Uskon, että lukija voi analyysin kulkuun tutustuessaan ja esimerkkejä lukiessaan parhaiten muodostaa käsityksen koko tutkimusprosessista ja siihen liittyneistä ennakkokäsityksistäni ja taustaoletuksista.

Koin vaikeaksi yksityiskohtaisesti eritellä omia ennakkokäsityksiäni tutkittavasta ilmiöstä ennen analyysin aloittamista. Oletan niiden kuitenkin muodostuneen ammatillisen musiikkikoulutuksen myötä sekä omista kokemuksistani opettajana usean vuoden ajalta. Seuraavissa vaiheissa pyrin lukemaan aineistoa tiedostamalla itseäni siten, että aikaisempi kokemus, koulutus tai lukemani kirjallisuus aiheesta ei vaikuttaisi aineiston ilmaisemien merkitysten löytymiseen tai muotoutumiseen.

4.2. Vaihe I.2 – sisältöalueiden muodostaminen

Ennakkokäsitysteni sulkeistamisen ja avoimeen aineistoon tutustumisen jälkeen muodostin koko aineistoa jäsentävät sisältöalueet. Perttulan mukaan aineisto on tässä vaiheessa pyrittävä teemoittelemaan sisältöalueisiin kokonaisuudessaan siten, että

mikään aineiston osa ei jää sen ulkopuolelle. Siksi sisältöalueet on muotoiltava mahdollisimman laajoiksi. Ne eivät tässä vaiheessa saa spesifioida tai tulkita mitään aineistossa esiintyviä merkityksiä. Niiden tehtävänä on lähinnä auttaa tutkijaa hahmottamaan aineistoaan selkein kokonaisuuksin.

Aineisto jäsenyi useamman lukukerran jälkeen erilaisiin tasoihin, joista merkitykset nousivat. Sisältöalueet muodostuivat lopulta sen mukaan, millaiseen kokonaisuuteen tutkittava kokemuksillaan viittasi ja mikä oli kokemusten lähtökohtana. Perttulan mukaan tutkijan on muodostettava sisältöalueet lähinnä intuitionsa mukaan. Itse päädyin kuitenkin muodostamaan ja nimeämään sisältöalueet Ferraran (1984) tutkimuksen pohjalta syntaktisiin, semanttisiin ja ontologisiin alueisiin. Valmiin luokittelun käyttäminen tässä vaiheessa ei mielestäni rajoittanut tulevia vaiheita, koska pystyin vaivatta sijoittamaan koko aineiston näihin luokkiin, ts. luokittelu ei rajannut mitään aineiston osaa analyysin ulkopuolelle. Luokkien merkitys esittyy kuitenkin hieman erilaisena kuin Ferraralla ja nimitykset eroavat termien yleisestä käytöstä esim. kielitieteen alueella. Määrittelen nimeämieni sisältöalueiden merkitystä seuraavaksi tarkemmin.

Syntaktisten merkitysten sisältöluokkaan sijoitin lausunnot, joiden koin nousevan esiin sävellyksen itsensä pohjalta, siis ilman viittauksia teoksen ulkopuolelle. Tällaisia olivat mm. huomiot teoksen rakenteesta tai yksittäisistä sävelkuluista sekä niiden kokemisesta. Tähän sisältöluokkaan sijoitin myös ne ilmaisut, joissa oli tulkittu musiikkia, mutta tulkinta oli tehty suhteuttamalla ja vertaamalla teoksen sisäisiä asioita keskenään.

Semanttisten merkitysten sisältöluokka koostuu ilmaisuista, joissa lähtökohtana on jokin kappaleen/musiikin ulkopuolinen seikka. Näissä merkityksissä musiikissa olevia asioita on selitetty ja/tai tulkittu kuvaamalla ja vertaamalla niitä johonkin ko. teoksen ulkopuoliseen seikkaan tai muuten selvästi ulkomusiikillisiin asioihin.

Ontologisten merkitysten sisältöluokka käsittää ne ilmaisut, joissa tutkittava käsittelee teosta laajana kokonaisuutena, lähinnä kokonaisena kappaleena. Tämän alueen ilmaisujen ero edellisiin sisältöluokkiin on siis lähinnä kokemusten esittymisen taustan laajuudessa. Olen pyrkinyt sijoittamaan ontologiseen luokkaan ne ilmaisut, joissa tutkittavan kokemus nousee kappaleen muodostamasta kokonaisuudesta käsin ja joissa hän sitä kautta jäsentää teosta kokonaisuutena tai pienemmissä osissa.

4.3. Vaihe I.3 – merkitysyksiköiden erottelu

Kolmannessa vaiheessa jaoin aineiston kokonaisuudessaan merkitysyksiköihin. Jakaminen tapahtui käytännössä lukiessani aineistoa läpi ja samalla intuitiivisesti merkiten vinoviivalla (/) kohdat, joissa koin merkityksen eli tutkittavan kuvaaman asian vaihtuvan. Yhden merkitysyksikön laajuus muodostui siis lähinnä intuitiivisesti ollen pääsääntöisesti muutamasta tutkittavan sanasta useampaan repliikkiin. Perttulan mukaan tähän vaiheeseen ei kannata käyttää liikaa aikaa, koska sen merkitys lopullisessa tuloksessa ei ole suuri. Vaiheen tarkoituksena on ensisijaisesti jäsentää aineistoa edelleen pienempiin osiin, jotta tutkija kykenee vaihe vaiheelta lähestymään tutkittavan kokemusmaailmaa.

Tässä vaiheessa tutkija joutuu Perttulan mukaan myös tekemään itselleen selväksi, mistä erityistieteellisestä näkökulmasta hän tutkimustaan tekee. Tämä nimenomaan siksi, että laadullista aineistoa voi aina lähestyä useammasta näkökulmasta käsin. Tässä vaiheessa koin itse analysoivani aineistoa yksilöpsykologisesta näkökulmasta, jonka kautta halusin tarkastella nimenomaan yksilöä ja hänen kokemuksiaan. Toisaalta koin tarkastelevani myös itse musiikkiteosta kuulijan kautta. Tutkimustani ei kuitenkaan voi luonnehtia musiikkianalyttiseksi siinä mielessä, kuin termi yleensä käsitetään.

Kiinnitin nyt erityistä huomiota siihen, että otin huomioon sellaiset tutkittavan ilmaukset, joiden ilmaisema merkitys selkeästi oli peräisin häneltä itseltään. Siten en huomionnut repliikkejä, joissa hän lyhytsanaisesti vastasi johonkin itse esittämäni kommenttiin.

Tekemiini merkitysyksikköjakoihin lukija voi tutustua seuraavassa aluvuussa olevan esimerkin avulla. Esitän siinä yhden tutkittavan osalta haastattelun kokonaisuudessaan. Esimerkissä merkitysyksikköjen vaihtuminen on osoitettu vinoviivalla (/).

4.4. Vaihe I.4 – merkitysyksiköiden muuntaminen yleiskielisiksi

Neljännessä vaiheessa muutetaan edellisessä vaiheessa erotetut merkitysyksiköt tutkijan kielelle. Käytännössä tämä tarkoittaa puhekielisten ilmausten muuntamista

yleiskielisiksi siten, että muunnetut lauseet ilmaisevat puheen alkuperäisen merkityksen mahdollisimman muuttumattomana, intersubjektiivisena ja informatiivisena. Mahdollisimman täsmällisen kielellisen ilmaisun avulla tutkija pyrkii tuomaan merkityksen julki yksiselitteisesti ja ymmärrettävällä tavalla. Korostettakoon vielä, että tarkoituksena ei ole tulkita tai selittää merkityksiä.

Sulkeistamisen vaatimus on tässä vaiheessa huipussaan, koska tutkittavan ilmaisut kohtaavat tiiviisti tutkijan oman maailman. Tutkijan mahdolliset ennakkokäsitykset ja/tai väärin ymmärretyt merkitykset vääristävät tästä eteenpäin koko tutkimusta. Kokemukseni mukaan tähän vaiheeseen voisi käyttää loputtomasti aikaa, mikä kertoo mm. siitä, että analyysimetodin yhtenä ongelmana on kielellisten ilmaisujen ikuinen tulkinnanvaraisuus. Tutkijan on kuitenkin välttämättä toimittava kielen ehdoilla. Lukijan ainoaksi keinoksi arvioida vaiheen onnistuneisuutta on itse huolellisesti tutustua aineistoon ja tutkijan siitä tekemään käännökseen.

Merkitysyksikköjä käänttäessäni huomasin useasti, että edellisessä vaiheessa muodostamani jako merkitysyksiköihin ei suinkaan ollut ainoa mahdollinen tai yksiselitteinen. Jouduinkin monesti palaamaan edelliseen vaiheeseen ja miettimään merkitysyksikköjakoja uudelleen. Lisäksi joissakin kohdissa merkitykset olivat kietoutuneet toisiinsa siten, että niitä oli vaikea erottaa omiksi yksiköikseen. Tällaisissa tapauksissa muodostin yhdestä merkitysyksiköstä useita virkkeitä, joissa pyrin ilmaisemaan yhden asian kussakin. Tavoitteena oli ilmaista ydinmerkitykset mahdollisimman intersubjektiivisesti.

Seuraavassa kuvaan yhden tutkittavan koko haastattelun, johon olen erottanut merkitysyksiköt (/) ja kirjoittanut perään niistä tekemäni yleiskielisen muunnoksen. Muunnoksen perässä sulkeissa oleva maininta kertoo sen, mihin sisältöalueeseen (O = ontologinen, Se = semanttinen, Sy = syntaktinen) olen kunkin merkitysyksikön sijoittanut. Tutkittavan puheenvuorot on kursivoitu. Lihavoitu merkintä esim. **1x** tarkoittaa kuuntelukertojen lukumäärää.

1x

Joo, tuota ensinnäkin, ensimmäinen asia, en tiedä kuuluuko tämä rahina tähän musiikkiin?

Ööö, rahina kuuluu sen takia että äänitys on vuodelta -35.

Aha, selvä. Se oli ensimmäinen, ensimmäinen semmonen huomio oli tavallaan niinku se rahina ja nimenomaan sehän tavallaan niinkun jotenkin vei ajatukset ikäänkuin tavallaan niinkun kauemmas,

/ENSIMMÄISEKSI HUOMIO KIINNITTYY LEVYN RAHINAAN.

RAHINA JOHDATTELEE AJATUKSEN KEHITTELYÄ ETEENPÄIN. (O)

ja tota noin, siis mulle tuli tavallaan mieleen siitä niinkun semmonen tietynlainen kuva, jossa oli tavallaan niinkun ranta jossa oli joki tavallaan, taikka semmonen joki ja vesipisarat ja semmonen sade ja sitten tavallaan niinkun tässä yhdessä kohtaa tavallaan niinku jotenkin se ikäänkuin mulle assosioitui jotenkin tavallaan niinkun ikäänkuin että se ei ollukkaan enää vettä vaan se oliko tavallaan jäätä, elikkä se tavallaan niinku jääty se vesi. Se oli ehkä semmonen tavallaan niinkun ensimmäinen vaikutelma ja mitä mulle tuosta tuli mieleen.

/MUSIIKISTA TULI MIELEEN KUVA, JOKA LIITTYI VETEEN (JOKI, VESIPISARAT, SADE).

KAPPALEEN EDETESSÄ VESI MUUTTUU MYÖHEMMIN JÄÄKSI. (Se)

Mutta minäpä kuuntelen tuon uudestaan. Mä laitan volyyymiä tänne suuremmalle.

2x

Joo, no nyt tota, nyt kun sen kuunteli toisen kerran, niin nyt jollain tavalla mulle tuli semmonen ajatus että alkokes se noin matalalta ja olikos se tavallaan noin tommonen niinkun alakuloinen ja alavireinen,

/TOISELLA KERRALLA TEOS KUULOSTI ÄSKEISTÄ ALAKULOISEMMALTA JA ALKAVAN MATALAMMALTA. (Sy, O)

ja totasit se jotenkin niinku tavallaan, sit se muuttu niinku tavallaan iloisemmaksi

/MUSIIKIN LUONNE MUUTTUU TEOKSEN EDETESSÄ ILOISEMMAKSI. (O)

mutta nyt tavallaan se oli jotenkin niinkun semmonen kuvaton tämä tunne tästä musiikista, jollain tavalla niinkun enemmän semmonen tunteen asia kuin kuvien asia.....

/NYT MUSIIKKI VÄLITTÄÄ ENEMMÄN TUNNETTA KUIN KUVAA. (O, Se)

ja sitte se tavallaan tossa lopussa, se jotenkin jollain tavalla siitä tuli semmosta ilon ja surun ahdistusta, tai joku semmonen, tai vähä niinku semmonen....tietyllä tavalla jotenkin tämmöseen ahdistukseen jotenkin niinku tavallaan menevä, semmosen niinkun jonkun vapautumisen tunne siinä oli mutta en tiedä oliko se sitte niinkun jotenkin se oli semmonen vapautuminen, joka ei kuitenkaan ollut vapautumista.

/KAPPALEEN LOPUSSA ON AHDISTUSTA JOKA PYRKII VAPAUTUMAAN.

VAPAUTUMINEN JÄÄ KUITENKIN NÄENNÄISEKSI. (O)

Eli sinne jäi ristiriita?

Sinne jäi joku semmonen ristiriita, tavallaan että asiat ratkaistiin tavallaan niinkun nyt vähän turhan nopeasti....voi tietysti johtua siitä että kappale on noinkin lyhyt, mutta semmonen tunne tuli siitä.

/AHDISTUKSEN RATKAISU LOPUSSA TAPAHTUU LIIAN NOPEASTI OLLAKSEEN USKOTTAVA. (O)

Mites se kun toi kappale, sehän on aika lyhyt, alle minuutin ei ole pitkä, niin saaks siitä kokonaiskäsityksen, onks sulla nyt siitä joku kokonaisuus?

No ehkä näitten kahden kerran jälkeen omalla tavallaan on, mutta se on jotenkin koska se on niin lyhyt, niin jotenkin se jollain tavalla vähän ärsyttää, koska se on niin lyhyt, tietyllä lailla.

/KAPPALEEN LYHYYS ON ÄRSYTTÄVÄ PIIRRE.

SE MYÖS HAITTAA KOKONAISKUVAN MUODOSTAMISTA. (Sy, O)

Onks se sen takia- siitä ei saa niinku kiinni...

Niin, niin tavallaan, ehkä siinä ei tarpeeksi oo jotain semmosta tota tavallaan tietynlaista niinku toistoa, tai ne tavallaan ne asiat mitä siellä pyöritellään ne tavallaan niinkun että kun tavallaan on jotakin niin heti sen jälkeen se muuttuu joksikin toiseksi. Et se niinku menee aika nopeesti.

/KAPPALEESSA ON ERILAISIA ASIOITA JOTKA MUUTTUVAT NOPEASTI, EIKÄ NIITÄ TOISTETA RIITTÄVÄSTI KOKONAISKUVAN SAAMISEKSI. (Sy,O)

Onks sielä, kuuletsä sen soundissa jotain semmosta niinku, muuttuiks se kappale niinku jollakin tavalla sen kuullun aikana...kun se lähtee, mikä tunnelma siinä on siinä alussa, mistä se lähtee?

Siis se lähtee semmosesta niinkun tavallaan niinkun just semmosesta mata- jostakin niinkun matalasta ja sellaisesta niinkun alavireisestä ja surullisestakin ja sit se tavallaan niinkun, se muuttuu semmoseksi tavallaan niinkun just semmoseksi keveydeksi jolla tavallaan niinkun yritetään ratkaista niinkun,

/KAPPALE ALKAA MATALASTA JA ALAKULOISESTA, MUTTA MUUTTUU SITTEN KEVEYDEKSI. (Sy,O)

siihen tulee semmonen keveys mukaan ja sit se tavallaan keveys niinkun ja tämä raskaus yhdistyy ja se keveys ei kuitenkaan oo semmosta niinkun oikeeta keveyttä ja sit siitä tulee se ristiriita. Jotain tällästä.

/KEVEYS YHDISTYY ALUN RASKAUTEEN, JOLLOIN VAIKUTELMA OIKEASTA KEVEYDESTÄ HÄVIÄÄ.

TILANNE SYNNYTTÄÄ RISTIRIIDAN KEVEYDEN JA RASKAUDEN VÄLILLÄ. (O)

Missä kohdassa – laitappas vaikka uudestaan se biisi ja sano, puhu siihen päälle, että missä kohdassa se tulee se kevyt ja näin, että saadaan pikkusen niinku paikallistettua näitä juttuja...

3x

Eli täs on niinku jotain semmosta niinkun matalaa ja surullista, ja niinku tosi, tosi matalaa.....nyt se tavallaan niinkun...nyt se rupee tavallaan niinkun tulemaan tämmönen niinkun....tämmönen tietynlainen keveys ja semmonen niinkun, jollain tavalla semmonen keikarointi tai semmonen, niinkun semmonen tietynlainen tavallaan niinku lirkuttelu tai tällänen....ja nyt ne tavallaan menee kohti jonkinlaista symbioosia ja sit se niinku loppuuki.....tai sehän loppu jo, aivan.

/T. 3-4 ON MATALAA JA SURULLISTA, T. 4 ON TODELLA MATALAA.

T. 9 ETEENPÄIN TULEE MUKAAN KEVEYS JA KEIKAROINTI.

T. 25 ALKAA MUODOSTUA SURUN JA KEVEYDEN SYMBIOOSI.

KAPPALEEN LOPPU TULEE MELKO NOPEASTI. (Sy)

Minkäslaista se on kun sä puhuit että se lähtee matalasta, tarkottaako se matala fiilistä vai onko se ääni, äänen korkeus vai mikä....?

No kyllä se mun mielestä se ääni, se on aika matala ja jollain tavalla semmonen tunnelmakin, mutta jollain tavalla mä mietin sitä enemmän niinku sillätavalla että niinkun miten matalalta se soitetaankaan, et ihan niinkun semmonenkin havainto siitä tuli mieleen.

/ALKU KUULOSTAA ENEMMÄN SILTÄ ETTÄ SE SOITETAAN MATALILLA ÄÄNILLÄ, KUIN ETTÄ YKSIN PELKKÄ TUNNELMA OLISI MATALA. (Sy)

No mites sitten kun ajattelee että siellähän on niinkun- niin...miten sä kuulet sen melodian, kuuletsä sen yksäänisenä, kuuletsä useita ääniä...jos sä katot nuottitekstiä niin siellähän on kuitenkin aika monta ääntä, jos kattoo näin niinkun pystysuoraan jotain kohtaa, niin siellä soi useita ääniä yhtäaikaan, mutta kuuletsä sieltä yhden vain kuuletsä niinku sen koko satsin...mihin se huomio kiinnitty?

Jollain tavalla se huomio kiinnittyy tavallaan niinkun siis niin että siinä on tavallaan niinkun mä alussa kuvasin että on tavallaan, mulle siinä on kaksi aluksi tavallaan niinkun yksittäistä ja sitten ne tavallaan niinku menee lomittain täs niinkun lopuksi, että mä en tästä nyt sitten osaa sanoa että onko se tavallaan, onko se oikeesti niin, mutta siis niinkun semmonen siis ikäänkuin semmonen tunne siitä niinkun tuli,

/ALUSSA HÄN KOKEE OLEVAN KAKSI YKSITTÄISTÄ JA ERILLISTÄ ASIAA, JOIHIN HUOMIO KIINNITTYY.

NÄMÄ ASIAT YHDISTYVÄT KAPPALEEN LOPUSSA MENEMÄLLÄ LOMITTAJAIN.
(Sy,O)

että tavallaan niinku sellasta varsinaista melodiaa niin se on ehkä tavallaan niinkun....se on ehkä ainoastaan tavallaan siellä missä mä sanoin että on sellasta keikarointia tai semmosta niinkun lirkuttelua....

/VARSINAISTA MELODIAA ON HÄNEN MIELESTÄÄN VAIN KAPPALEEN KESKIJAKSOSSA. (Sy)

Mmm, niin se tat-taa...

Niin kyllä, just se....mutta sitte jotenkin tavallaan se on enemmän vaan sellasia niinkun sointuja, ehkä tässä alussa matalana ja sitte sielä lopussa sitte tavallaan sellasena niinkun loppuhuipennuksena.

/KOKO KAPPALE ETENEE MELODIAN SIJASTA ENEMMÄNKIN SOINTUINA, JOTKA ALUSSA KULKEVAT MATALAMPANA JA EROTTUVAT LOPUSSA KORKEAMPANA, LOPPUHUIPENNUKSENA. (Sy)

Joo, mä voi näyttää sulle, se on sielä toisen – täällä on ne nopeet kuviot....tämä mikä näyttää niinkun mustemmalta, missä on noita palkkeja enemmän, ne on just ne nopeet....et mitä enemmän niitä palkkeja on, tässä on kaksi, niin sitä nopeempia ne on, jos on kaks palkkia niin se on puolet nopeempi kun jos on yksi ja kun ei oo mitään niin sitte tää on taas puolet hitaampi kun tämä, että se menee niinku, tiedät missä mennään, se nopee kohta on sielä toisen sivun ylhäällä, kolme ekaa riviä tokalta sivulta.

Aivan, aivan....joo-o.

No miltäs tämä kappale noin niinkun, pidätsä tästä?

Siis johtuen siitä tavallaan tietynlaisesta tavallaan valmiiksi tulemattomuudesta niin se tavallaan jää niinkun vähän, jollain tavalla se jää vähän niinkun auki tai se tavallaan jää vähän niinkun vaivaamaan,

/TEOKSELLE EI TULE KUNNOLLISTA LOPPURATKAISUA, SE TUNTUU JÄÄVÄN KESKENERÄISEKSI.

SIKSI SE JÄÄ MYÖS HIEMAN VAIVAAMAAN. (O)

mutta tavallaan jossain mielessä se on niinkun semmonen....semmonen tuota kiinnostava, koska siis pianomusiikki yleensäkin on semmosta niinkun, koska se jotenkin tavallaan jättää aika paljon semmosta niinkun tilaa niinkun semmoselle tavallaan niinkun- koska se on kumminkin semmosta aika pientä niin se niinkun jättää tilaa just tämmöselle niinkun maalaamiselle jollain lailla....et koska siinä on vain ikäänkuin vain yksi soitin niin siinä ei tavallaan tuu sitte niinkun niitä muita semmosia....tavallaan siinä kiinnittää huomionsa vain siihen oleelliseen koska se on pianomusiikkia....että joku orkesterimusiikki on paljon niinkun semmosta toisentyypisempää, se on paljon niinkun semmosta mahtipontisempää ja tavallaan niinkun ehkä siinä ei välttämättä sitten kuitenkaan, se ei oo niin semmosta niinkun luovaa kun mitä tällänen yksinkertainen musiikki voi sitten toisaalta olla....

/PIANOMUSIIKKI JÄTTÄÄ ORKESTERIMUSIIKKIA ENEMMÄN TILAA KUULIJAN AJATUKSILLE, KOSKA SEN SATSISSA ON VAIN VÄLTTÄMÄTÖN MATERIAALI.

KUULIJA VOI PIANOMUSIIKISSA KESKITTYÄ VAIN OLEELLISEEN. (Se)

Mmm, onks tää luova kappale?

Kyllä se on, koska se herättää semmosta niinkun tota.....semmosta tietynlaista niinkun, se herättää reaktioita kuitenkin että se ei oo semmosta jollain tavalla tasapaksua

/KAPPALEESSA OLEVAT VAIHTELUT HERÄTTÄVÄT REAKTIOITA. (Sy)

ja jotenkin tavallaan niinkun, mitenkä mä nyt sen sanoisin.....jollain tavalla voisin ajatella että jos on tietyssä tilanteessa, että jos on tavallaan joku semmonen niinku hetki että itte tavallaan joutuu niinkun olemaan sellasessa ehkä tietyssä kiireen tilassa taikka semmosessa, niin tää voi tavallaan semmosena taustamusiikkina, ehkä tää tavallaan tulee niin lähelle, että tää niinkun ärsyttää....

/KAPPALE SAATTAISI MUODOSTUA ÄRSYTTÄVÄKSI, JOS SITÄ JOUTUISI KUUNTELEMAAN EPÄSOPIVASSA, ESIM. KIIREISESSÄ, TILANTEESSA. (O)

mut sitte se, että kun tavallaan niinkun keskittyy niinkun tässä on nyt keskittyny, niin siihen ikäänkuin suhtautuu niinkun tavallaan avoimemmin ja sillälaililla avarammin ja sitte sitä niinkun jotenkin sen musiikin saa an- se puhuu enemmän, ja varmaan tää on ehkä yleinen ongelmakein juuri tälläisessä musiikissa että kun tätä oppii kuuntelemaan niin tästä myöskin varmasti oppii tykkäämään.

/TÄLLAINEN MUSIIKKI VAATII KUULIJAA KESKITTYMÄÄN JA SUHTAUTUMAAN SIIHEN AVOIMESTI.

MUSIIKKI PUHUU ENEMMÄN, JOS OSAA KUUNNELLA SITÄ OIKEIN.

KUN TÄLLAISTA MUSIIKKIA OPPII KUUNTELEMAAN, SIITÄ MYÖS OPPII PITÄMÄÄN. (O)

Mennäas siihen tarinaan, minkä sä puhuit...oli vettä ja jäätä jakerroppas siitä vielä, vieläks se tuntu se sama sielä?

Joo, ehkä tavallaan jonkin verran siis tuota... kun mä mietin sitä että se aivan ensimmäinen vaikutelma, mä en tiedä johtuuko siitä jollain tavalla, mulle ehkä tuli niinkun, mulle tuli mieleen tota siis niinkun maalaus, siis tavallaan tämmönen ihan niinkun...siis maalaus, taideteos, joku ja... tota en tiedä miltä ajalta tämä musiikki on mutta mä olisin tavallaan niinkun että jos mä saisin tästä niinkun ajatella ihan niinkun niin mä jonnekin tonne 1900-luvun vaihteeseen voisin kuvitella ja mä jotenkin ajattelisin että tavallaan niinkun... mulla tulee siis mieleen ihan joku tämmönen niinkun joku Ranska esimerkiksi... jollain lailla ja nimenomaan sitten ehkä niinkun senaikaiset niinkun maalaukset joissa vielä ollaan niinkun – no se on ehkä tämmönen niinkun taidehistoriaa nyt hyppysellisen tietävänä niin ennen tämmöstä ekspressionismia semmonen ikäänkuin, tässon vähän samanlaista semmosta niinkun tämmöstä vaikutelman luontia....et siinä on tavallaan semmosia, tämmösiä niinkun, jotain semmosia esittäviä aineksia, mutta sitte se kuitenkin tavallaan rupee menemään niinkun semmoseksi vähän niinku jo sitte että se ei oo enää sitte niin esittävää tietyllä lailla.

/AIVAN ENSIMMÄISEKSI TULI MIELEEN RINNASTAA TEOSTA MAALAUKSEEN, JOSSA LUODAAAN VAIKUTELMAA JOSTAIN.

TEOSTA VOISI RINNASTAA MAALAUKSEEN, JOSSA ON HIUKAN ESITTÄVIÄ AINEKSIA MUTTA JOKA EI KUITENKAAN VARSINAISESTI OLE ESITTÄVÄ. (Se)

Mmm, tarkottaaks se sitä että tästä kappaleesta on vaikea saada kiinni?

Jollain tavalla kyllä, koska se on tavallaan niinkun, siinä on jotain- se on tietyllä tapaa niinkun tuttua mutta sitte tavallaan niinku ikäänkuin ei sitten kuitenkaan saa kiinni, että se on sitte yks asia mikä siinä herättää, saa aikaa semmosen pienen semmosen niinkun tietynlaisen ärsyttävyyden että se on tavallaan niinkun joku semmonen että minkä tavallaan vois pureksia mutta sitte ei kuitenkaan voikaan pureksia että se menee

semmoseksi niinkun... ei ookaan tavallaan tietyllä tavalla semmosta niinkun, ettei tiedä miten se musiikki jatkuu ja miten se niinku päättyy... se on kumminkin jo niin semmonen irrallinen tai semmonen että sitä ei voi ennakoida.

Mmm, tää kappale on siis semmonen että sä et pysty ennakoimaan sitä, sieltä voi tulla niinkun ihan mitä tahansa?

Joo, en, en pysty ennakoimaan... se on ihan siis se että kaikki niinkun alusta pitäen niin ei yhtään pysty sanomaan että mitä tuleman pitää että...

/TEOKSESSA ON JOTAIN TUTTUA MUTTA EI TARPEEKSI, JOTTA TEOKSEN JATKUMISTA OSAISI ENNAKOIDA.

ENNUSTETTAVUUDEN PUUTTUMINEN HIEMAN ÄRSYTTÄÄ. (Se, O)

Muodostaaks se jonkun loogisen kokonaisuuden siinä kaikessa hämärydessään kuitenkin, vai onks se ihan, tuntuuko että siinä on irrallisia paloja?

Siis....

Vai koetsä sen niinku jotenkin että ne liittyy toisiinsa?

No nyt siis....tietysti ainahan on niin että tässä niinku jotenkin tuntuu että on tavallaan ne kaksi ääripäätä ja tavallaan ne kaks ääripäätäjän eräällä tavalla muodostaa kokonaisuuden, koska ne on tavallaan ääripäitä. Ja sitte sielä on tavallaan sellanen niinkun ikäänkuin tavallaan tämmönen symbioosi tai semmonen niinkun sielä lopuksi että sillä tavallahan se on kokonaisuus niinkun jos niin voi ajatella, mutta kyllä se tietysti aika semmoseksi lyhyeksi, lyhyeksi kyllä niinkun jää, että se on just semmonen niinkun puhuin tässä taiteesta, niin semmonen vaikutelma, siis lyhyt vaikutelma jostakin, siis joku semmonen niinkun... se jollain tavalla ehkä vähän niinkun semmonen nopeasti tehty joku semmonen niinkun tavallaan niinkun kuvaus jostakin ja sen jälkeen mennäänki jo seuraavaan asiaan. Joku semmonen siitä tulee mieleen.

/KAPPALEEN KOKONAISUUDEN MUODOSTAVAT KAKSI TOISILLEEN VASTAKKAISTA ASIAA JA LOPULTA NIIDEN YHDISTYMINEN.

KOKONAISUUS JÄÄ LYHYEKSI, NOPEASTI OHIMENEVÄKSI VAIKUTELMAKSI TAI KUVAUKSEKSI JOSTAKIN.

KOKONAISUUDESTA JÄÄ TUNNE, ETTÄ SEN LOPUTTUA SIIRRYTÄÄN HETI SEURAAVAAN ASIAAN. (O)

Mmm, aika mielenkiintosta. Laitappas vielä uudestaan vaikka ja, mietippä vielä että niinku että kiinnitätsä huomiota johonkin niinku johonkin pikkuseikkoihin vai kuunteletsä kokonaisuutta vai mikä sielä niinkun ottaa sun korvan huomion.

Minä ilmeisesti....no mä puhun vaikka tähän päälle sitten kun oli....

Joo puhu vaan päälle.

4x

Täs on tää yks matala ääni mihin mä kiinnitän huomiota, se menee tavallaan tosi alas.....

/T. 4 MATALAT SÄVELET KIINNITTÄVÄT HUOMION. (Sy)

sitte tuola alkaa tavallaan toi tommonen hakkaaminen tuola taustalla niin se tavallaan niinkun, se niinkun ikäänkuin se lähtee ja sitte se kasvaa niinkun jollakin lailla.....

/T. 9 TAUSTALLA ALKAA KUULUA HAKKAAMINEN, JOKA KASVAA. (Sy)

täs on tämmönen niinku hyppely, elikkä tota....elikkä se on tavallaan just semmonen elikkä että ihan niinkun, ikäänkun että niinku tavallaan yhdellä sormella, voisit kuvitella, sitä ei kuitenkaan niin tehdä mutta se kumminkin tuntuu niinku siltä....

/T. 14 ALKAA KUULOSTAA HYPPELYLTÄ, JOKA TUNTUU SILTÄ ETTÄ SE SOITETAAN YHDELLÄ SORMELLA. (Sy, Se)

ja täs on taas niinku vähän niinku hyppelyt on hypitty mutta se kumminkin se pikkusen hyppelee sielä mukana....ja tää loppuu tavallaan niinkun jotenkin niin tavallaan niinku sillai pienesti taikka niinkun pieneen et se niinku toi loppu on niinku vaan tommonen niinku kolme tommosta pientä asiaa.

/T. 25 HYPPELYVAIHE ON OHI.

KAPPALE LOPPUU VÄHÄÄN, AIVAN LOPUSSA ON VAIN KOLME PIENTÄ ASIAA. (Sy)

Mmm, loppuiks se loogisesti?

No nyt kun lopun, tos toi raja nyt on tietysti aika pieni, niin se tavallaan niinkun loppuu jotenkin niinku jollain tavalla se loppuu vähän niinkun... mitenkähän mä nyt sen sanoisin, jotenkin sillai vähän niinkun jännästi tai niinku... et se vähän niinkun siihen tyliin että eihän tässä nyt paljon mitään sanottavaa ollutkaan... hah, hah... semmonen tulee niinkun...

Tuleeko-mitätöikö se tavallaan kaiken mitä on ollu?

Ei se mitätöi mutta tota....se niinkun, se on jotenkin semmonen niinkun hassu, siis ehkä se on juuri tavallaan niinku se että se on se vaikutelma ja niinku tavallaan että se siitä, se siitä sitten ja et sitten niinkun seuraavaa vaikutelmaa kohti.

/KAPPALEESTA JÄÄ VAIKUTELMA ETTÄ KAIKKI EDELLÄOLEVA ON OLLUT VAIN OHIMENEVÄÄ EIKÄ ENÄÄ JÄLKEENPÄIN KOVIN TÄRKEÄÄ. (O)

Eli periaatteessa sittenhän se on aika tehokas loppu?

On, on...

Sit se lopettaa sen.

Kyllä, kyllä, joo, siinä mielessä kyllä, tietysti se että koska tota... ääää, se toinen biisi tavallaan alkaa, että siinä on just nyt se että se mikä tosta nyt tavallaan niinkun... mitä ehkä niinkun tavallaan niinkun itte kun tämmöstä musiikkia kokee niin ehkä siinä tavallaan on juuri se että, että tavallaan niinkun itse asiassa aika tärkeätä on se hiljaisuus ennen biisiä ja hiljaisuus sen biisin jälkeen. Elikkä tavallaan että siihen tulee niinkun semmonen, et siinä saa niinkun kasata sen kokemuksen jollain lailla... että ehkä sillätavalla niinkun tässä tilanteessa, tai se ei välttämättä ihan niin hyvin toimi mutta tota...

/TÄLLÄISEN MUSIIKIN KUUNTELUSSA ON TÄRKEÄÄ, ETTÄ ON TILAISUUS ENNEN JA JÄLKEEN KUUNTELUN RAUHASSA KOOTA AJATUKSENSA JA KOKEMUKSENSA KAPPALEESTA. (O)

Niin se on tossa levyllä, siinä on älyttömän pienet raot, se pitäis niinkun onnistua pysäyttämään just siinä lopussa... mäpä voin kokeilla sillai että, mistä se pysäytetään?

Siinä on stoppi-

Niin mäpä voin kokeilla pysäyttää sen siihen mihin se loppuu sillai että sieltä ei pääse sitä seuraavaa enää tulemaan.

Kyllä, joo.

Okei, pannaas kerta vielä.

Kyllä kyllä, kerran vielä käy. 5x Täsön täs aluksi on tiettyä harmoniaa...

/ T. 4-5 MUSIIKKI ON HARMONISTA. (Sy)

ja... tit-taa, tällänen keikarointi, tilulilu...

/ T.13 KUVIO TUO MIELEEN KEIKAROINNIN. (Sy, Se)

joo nyt se toimii, nyt tää toimii niinkun tavallaan mulle jotenkin, nyt toi loppu niinku sanoit, niin nyt sen tavallaan niinku hokaa justiin että nyt sinne tavallaan tuli ne

/KUN TEOS LOPPUU HILJAISUUTEEN, KOKEMUS SIITÄ SELVENEÄ. (O)

tuli tavallaan tuli vähän niinku tuli että tyttö ja poika ja sitte ne yhdessä tai semmonen niinku... nyt mulle tuli semmonen niinku uusi tällänen, mikä on koko ajan niinkun ollu jotenkin, että kun mä puhuin tästä keikaroinnista tai tämmösestä, niin mulla tuli tavallaan mieleen niinkun baletti ja tämmönen niinkun, et siinä on niinkun.....

/NYT KAPPALEESTA TULI MIELEEN NÄYTTÄMÖESITYKSEEN VIITTAAVA AJATUS ESIM. BALETTIESITYKSESTÄ. (Se)

siinä on semmosta niinkun jotakin semmosta niinkun miehistä aluksi niinkun... onko se sitte vähä jotakin tyyliin päivänsäde ja menninkäinen –meininkiä, että on tavallaan tämmönen niinkun iso ja matala ja tumma ja sitten tulee tämmönen niinkun just semmonen aivan niinkun että se kävelee aivan niinkun että just ottaa jalankärjet maahan ja niinkun pyörii ja on ja sitte tavallaan niinku.....

Mmm, onks se sitte feminiini?

On on, ja tavallaan että siinä on semmonen feminiini ja semmonen hyvin kevyt ja ohut ja sellanen niinkun hento

/MUSIIKISSA ESIINTYY KAKSI HAHMOA; TOINEN ON MASKULIININEN (ISO, MATALA, TUMMA) JA TOINEN FEMINIINI (KEVYT, OHUT, HENTO). (Se)

ja sitte tavallaan ne niinku jotenkin, ne tavallaan hakee niinku semmosta niinkun yhteistä ja sitten ne niinku lopuksi, et se tavallaan niinkun se tarina niinku jätetään tavallaan semmoseksi arvoitukseksi että, että tavallaan niinkun tossa lopussa niinkun että molemmat vähän niinkun esittää ja sitte tavallaan tulee sitte sielä kerran et niinkun yhdessä, mutta se on niinku aika semmosta niinku... et hirveen semmosta viitteellistä, eikä tavallaan niinkun... että tarina ei todellakaan kerro sitä että he elivät elämänsä onnellisina loppuun saakka, vaan se niinkun tavallaan jää niinku auki, että.....se jäi auki.

/HAHMOT ESIINTYVÄT ENSIN ERIKSEEN, MUTTA HAKEVAT YHTEYTTÄ.

JUONI EI ETENE SELVÄÄN LOPPURATKAISUUN ASTI JA KAIKKI TAPAHTUMAT ESITETÄÄN JOKSEENKIN VIITTEELLISESTI. (Se)

Mitäs vielä siitä pitäis kertoa?

Ei tarvi mitään, jos ei.....joo, siis tää on niinku...hirveesti tosi mielenkiintosa juttuja sä oot sanonu.

Joko mä saan tietää että kuka tän säveltäjä on ja koska tää on tehty?

Joo, kyllä saat tietää, tää on Sergei Prokofjev 1916.

Venäjä... jess, kymmenen vuoden tarkkuudella... tai melkein kymmenen vuoden tarkkuudella.

4.5. Vaihe I.5 – merkitysyksiköiden sijoittaminen sisältöalueisiin

Viidennessä vaiheessa sijoitetaan jokainen merkityksen sisältävä yksikkö johonkin sisältöalueeseen. Tehtävää hankaloitti erityisesti se, että merkitysten sijoittaminen sisältöalueisiin on harvoissa tapauksissa yksiselitteistä. Perttulan mukaan (1995, 135) epätarkoissa tapauksissa voi monimerkityksisen yksikön sijoittaa kaikkiin niihin sisältöalueisiin, joihin se luonnollisesti sijoittuu. Menettely ei vääristä tuloksia,

pikemminkin se antaa paremman kuvan merkitysten yhteenkietoutuneesta luonteesta ja jatkossa tutkija voi huomioida merkityksestä juuri tietyille sisältöalueelle ominaisen seikan.

Käytännössä toteutin vaiheen vanhanaikaisesti käyttäen leikkaa-liimaa –menetelmää ja A3-paperiarkkeja, sillä aineiston laajuus oli kokonaisuudessaan kuitenkin niin suppea, että tällainen menettely oli mahdollista. Tässä vaiheessa aineisto saa muodon, jossa jokainen sisältöalue muodostuu omaksi ”tiedostokseen”(–siis A3 –paperiarkiksi). Sijoitin merkitysyksikköjä melko runsaasti kuuluvaksi useaan sisältöalueeseen, sillä koin niiden perustellusti olevan tulkittavissa ja saavan merkityksensä useammasta kuin yhdestä sisältöalueesta käsin. Merkitsin edelleen näkyviin myös kussakin kohdassa olleen kappaleen kuuntelukertojen lukumäärän. Seuraavassa esimerkkinä edellä esitetyn haastattelun tässä vaiheessa saama muoto.

Syntaktinen sisältöalue

2x

/Toisella kerralla teos kuulosti äskeitä alakuloisemmalta ja alkavan matalammalta.

/Kappaleen lyhyys on ärsyttävä piirre. Se myös haittaa kokonaiskuvan muodostamista.

/Kappaleessa on erilaisia asioita jotka muuttuvat nopeasti, eikä niitä toisteta riittävästi kokonaiskuvan saamiseksi.

/Kappale alkaa matalasta ja alakuloisesta, mutta muuttuu sitten keveydeksi.

3x

/T. 3-4 on matalaa ja surullista.

T. 4 on todella matalaa.

T. 9 eteenpäin tulee mukaan keveys ja keikarointi.

T. 25 alkaa muodostua surun ja keveyden symbioosi.

Kappaleen loppu tulee melko nopeasti.

/Kappaleen alku kuulostaa enemmän siltä että se soitetaan matalilla äänillä kuin että pelkkä tunnelma olisi matala.

/Alussa hän kokee olevan kaksi yksittäistä ja erillistä asiaa, jotka menevät lopussa lomittain.

/Varsinaista melodiaa on vain keskijaksossa (”lirkuttelujakso”).

/Koko kappale etenee melodian sijasta enemmänkin sointuina, jotka alussa erottuvat matalampina ja lopussa korkeamana, loppuhuippenuksena.

/Kappaleessa olevat vaihtelut herättävät reaktioita.

4x

/T. 4 matalat sävelet kiinnittävät huomion.

/T. 9 taustalla alkaa hakkaaminen, joka kasvaa.

/T. 14 alkaa hyppely, joka kuulostaa siltä että se soitetaan yhdellä sormella.

/T. 25 hyppelyvaihe on ohi. Kappale loppuu pieneen, lopussa on vain kolme pientä asiaa.

5x

/T. 4-5 musiikki on harmonista.

/T. 13 kuvio tuo mieleen keikaroinnin.

Semanttinen sisältöalue

1x

/Kappaleen alussa mieleen tuli kuva joka liittyy veteen (joki, vesipisarat, sade). Teoksen edetessä vesi muuttuu myöhemmin jääksi.

3x

/Pianomusiikki jättää orkesterimusiikkia enemmän tilaa kuulijan ajatuksille, koska siinä on vain välttämätön materiaali. Siksi kuuliija voi pianomusiikissa keskittyä vain oleelliseen.

/Teoksesta tulee ensin mieleen rinnastus maalaukseen, jossa luodaan vaikutelmaa jostakin. Teosta voisi rinnastaa tauluun, jossa on hiukan esittäviä aineksia, mutta joka ei kuitenkaan ole varsinaisesti esittävä.

/Teoksessa on jotain tuttua mutta ei tarpeeksi, jotta teoksen jatkumista osaisi ennakoida. Ennustettavuuden puute hieman ärsyttää.

5x

/Mielikuvana kappaleesta tulee mieleen näyttämöesitykseen viittaava ajatus baletista.

/Musiikissa esiintyy kaksi hahmoa; toinen on maskuliininen (iso, matala, tumma) ja toinen feminiini (kevyt, ohut, hento).

/Nämä esiintyvät ensin erikseen, mutta hakevat yhteyttä. Juoni ei kuitenkaan etene selvään loppuratkaisuun asti ja kaikki tapahtumat esitetään jokseenkin viitteellisesti.

Ontologinen sisältöalue

1x

/Ensimmäiseksi huomio kiinnittyy levyn rahinaan. Rahina johdattelee ajatuksen kehittelyä eteenpäin.

/Kappaleen alussa mieleen tuli kuva joka liittyy veteen (joki, vesipisarat, sade). Teoksen edetessä vesi muuttuu myöhemmin jääksi.

2x

/Toisella kerralla teos kuulosti äskeistä alakuloisemmalta ja alkavan matalammalta.

/Musiikin luonne muuttuu teoksen edetessä iloisemmaksi.

/Nyt musiikki välittää enemmän tunnetta kuin kuvaa.

/Kappaleen lopussa tuntuu ahdistusta joka pyrkii vapautumaan. Vapautumisen tunne jää kuitenkin näennäiseksi.

/Ahdistuksen ratkaisu lopussa tapahtuu liian nopeasti ollakseen uskottava.

/Keveys yhdistyy alun raskauteen, jolloin vaikutelma oikeasta keveydestä häviää. Tilanne synnyttää ristiriidan keveyden ja raskauden välillä.

/Kappaleen lyhyys on ärsyttävä piirre. Se myös haittaa kokonais kuvan muodostamista.

/Kappaleessa on erilaisia asioita jotka muuttuvat nopeasti eikä niitä kokonais kuvan saamiseksi toisteta riittävästi.

/Kappale alkaa matalasta ja alakuloisesta, mutta muuttuu sitten keveydeksi.

3x

/Teokselle ei tule kunnollista loppuratkaisua, se tuntuu jäävän keskeneräiseksi. Siksi se jää myös hieman vaivaamaan.

/Alussa hän kokee olevan kaksi yksittäistä ja erillistä asiaa, jotka menevät lopussa lomittain.

/Kappale saattaisi muodostua ärsyttäväksi, jos sitä joutuisi kuuntelemaan kiireisessä tilanteessa.

/Tällainen musiikki vaatii kuulijaa keskittymään ja suhtautumaan siihen avoimesti. Musiikki puhuu enemmän jos osaa kuunnella sitä oikein. Kun tällaista musiikkia oppii kuuntelemaan siitä myös oppii pitämään.

/Pianomusiikki jättää orkesterimusiikkia enemmän tilaa kuulijan ajatuksille, koska siinä on vain välttämätön materiaali. Siksi kuulija voi pianomusiikissa keskittyä vain oleelliseen.

/Kappaleen kokonaisuuden muodostavat kaksi toisilleen vastakkaista asiaa ja lopulta niiden yhdistyminen. Kokonaisuus on lyhyt, nopeasti ohimenevä vaikutelma tai kuvaus jostakin. Kappaleen jälkeen siirrytäänkin heti seuraavaan asiaan.

/ Teoksessa on jotain tuttua mutta ei tarpeeksi, jotta teoksen jatkumista osaisi ennakoida. Ennustettavuuden puute hieman ärsyttää.

4x

/Kappaleen loputtua jää vaikutelma, että kaikki edelläoleva on ollut vain ohimenevää eikä enää jälkeensä kovin tärkeää.

/Tällaisen musiikin kuuntelussa on tärkeää että on tilaisuus ennen ja jälkeen kuuntelun rauhassa koota ajatuksensa ja kokemuksensa kappaleesta.

5x

/Kun teos loppuu hiljaisuuteen, käsitys siitä selvenee.

4.6. Vaihe I.6 – merkitystihentymien etsiminen

Tässä vaiheessa integroidaan kunkin sisältöalueen sisällä olevat mahdolliset samanlaiset merkitykset toisiinsa ja tiivistetään sisältöalueet luettavaan muotoon yhtenäiseksi tekstiksi. Tämän vaiheen tarkoituksena on löytää toistuvat merkitystihentymät ja asettaa ne toistensa yhteyteen. Tässä vaiheessa liitin merkityssisältöjä yhteen melko varovaisesti, sillä oletin jatkavani tiivistystä seuraavassa vaiheessa ja varoin toistaiseksi pudottamasta tietoa pois. Niistä merkitysyksiköistä, jotka olin sijoittanut useaan sisältöalueeseen, pyrin huomioimaan juuri kyseisen alueen kannalta keskeisen merkityksen. Seuraavassa esimerkkinä edellisen vaiheen sisältöalueet tiivistetyssä muodossa.

Syntaktinen sisältöalue

Teos alkaa alakuloisesti ja sen yleisilme on matala, sekä sävelkorkeudeltaan että tunnelmaltaan. Mataluus ja alakuloisuus muuttuvat kuitenkin keveydeksi (t. 9 eteenpäin)

ja ”keikaroinniksi” (kuvio t. 13). Alussa (t. 4-5) musiikki on harmonisen kuuloista. Teoksen alussa esiintyy kaksi yksittäistä ja erillistä asiaa, jotka lomittuvat kappaleen lopussa. Tahdissa 9 taustalla alkaa kuulua eräänlaista hakkaamista, joka kasvaa. ”Keikarointi” muuttuu tahdeissa 14-25 hyppelyltä kuulostavaksi jaksoksi. ”Hyppely” kuulostaa siltä kuin se soitettaisiin yhdellä sormella. Varsinaista melodiaa hän erottaa vain keskiosassa. Muuten kappale tuntuu etenevän melodian sijasta enemmänkin sointuina, alussa matalina ja lopussa korkeampina. Tahdissa 25 alkaa muodostua alusta lähtien esiintyneiden surun ja keveyden piirteiden symbioosi. Kappaleen loppu tulee nopeasti. Loppu on jotenkin ”pieni”, se muodostuu kolmesta asiasta (soinnusta). Kappaleessa olevat vaihtelut herättävät erilaisia reaktioita. Kappaleen lyhyys on ärsyttävä piirre ja se haittaa kokonaiskuvan muodostamista. Kokonaiskuvaa ei muodostu myöskään siksi, että kappaleessa on paljon erilaisia asioita jotka muuttuvat liian nopeasti.

Semanttinen sisältöalue

Aluksi kappaleesta tulee mieleen kuva vedestä; ensin vesi virtaa jokena tai sateena, mutta muuttuu olomuodoltaan kappaleen lopussa jääksi. Toisaalta teoksesta tulee mieleen maalaus, joka ei varsinaisesti ole esittävä, mutta jossa kuitenkin on jotain esittäviä aineksia. Maalauksessa luodaan vaikutelmaa jostakin. Musiikki voisi kuvata myös näyttämöesitystä, jossa esiintyy kaksi hahmoa.

Hahmot ovat toisilleen vastakkaisia; maskuliininen (iso, matala ja tumma) ja feminiini (kevyt, ohut, hento). Ne esiintyvät ensin erikseen, mutta hakevat musiikin edetessä yhteyttä. Tarinan juonen loppuratkaisu ei kuitenkaan ole selvä ja loppujen lopuksi kaikki tapahtumatkin esitetään vain viitteellisesti. Musiikissa on hänen mielestään jotain tuttua mutta ei riittävästi, jotta musiikin jatkoa osaisi ennakoida. Tämä ennakoitavuuden puute on ärsyttävä piirre.

Pianomusiikki ylipäänsä jättää tilaa kuulijan ajatuksille, koska siinä on melko vähän soivaa materiaalia verrattuna esimerkiksi orkesterimusiikkiin. Kuuntelija voi pianomusiikissa keskittyä vain oleelliseen kun musiikissa on vain kaikki oleellinen.

Ontologinen sisältöalue

Äänitteen rahina johdattelee ajatuksia kappaleesta. Ensin tulee mieleen kuva vedestä ja jäästä, mutta toisella kerralla musiikki välittääkin enemmän tunnetta kuin kuvaa. Kappale kuulostaa toisella kerralla alakuloisemmalta ja alkavan matalammalta, se kuitenkin muuttuu myöhemmin iloisemmaksi, keveydeksi. Kappaleessa on kaksi yksittäistä ja erillistä asiaa, jotka lomittuvat lopussa. Kokonaisuus muodostuu näistä kahdesta vastakkaisesta asiasta ja lopulta niiden yhdistymisestä. Teoksen lopussa on ahdistusta, joka pyrkii vapautumaan. Ahdistus syntyy, kun alun keveys yhdistyy raskauteen ja vaikutelma keveydestä häviää. Tilanteessa syntyy ristiriitatilanne keveyden ja raskauden välillä. Vapautuminen ei tapahdu kunnolla; se jää näennäiseksi ja liian nopeaksi ollakseen uskottava. Teoksen loppu ylipäänsä jää avonaiseksi, mikä seikka jää vaivaamaan.

Teos on kokonaisuutena lyhyt, ohimenevä vaikutelma tai kuvaus jostakin, joka loppuessaan ei jätä pitkää ”jälkimakua”. Kappaleen loputtua jää vaikutelma, että kaikki on ollut vain ohikiitävää eikä edes niin kovin tärkeää. Kappaleen lyhyys on osaltaan ärsyttävä piirre, joka myös haittaa kokonaiskuvan muodostamista. Toisaalta kappaleessa on paljon asioita, jotka muuttuvat nopeasti. Niitä ei kuitenkaan toisteta riittävästi, jotta kokonaisuus hahmottuisi. Musiikkia on myös vaikea ennakoida.

Kappale saattaisi muodostua ärsyttäväksi, jos sitä joutuisi kuuntelemaan vääränlaisessa tilanteessa. Tällainen musiikki vaatii kuulijalta aikaa ja keskittyneisyyttä sekä avointa asennetta. Silloin musiikki puhuu enemmän ja siitä voi kuuntehun kautta oppia pitämään. Soolosoitinmusiikkina kappale sisältää vain tarpeellisen määrän materiaalia ja siksi kuulija voi keskittyä juuri oleelliseen. Kuuntelussa on tärkeää on myös se, että on aikaa rauhassa koota ajatuksensa ja kokemuksensa kappaleesta. Kun teos alkaa ja loppuu hiljaisuuteen, käsitys siitä selvenee.

4.7. Vaihe I.7 – yksilökohtainen merkitysverkosto

Seitsemännessä vaiheessa tavoitteena on asettaa edellisen vaiheen sisältöalueet toistensa yhteyteen. Pyrin lisäksi vielä tiivistämään tekstiä yhtenäisemmäksi ja luettavampaan muotoon. Tutkimuksen tärkeimmät tulokset ja tavoitteena olleet yksilökohtaiset merkitysverkostot syntyvät tässä vaiheessa. Kaikkien kuuden tutkittavana olleen henkilön yksilökohtaiset merkitysverkostot esitän seuraavassa luvussa.

5. YKSILÖKOHTAISET MERKITYSVERKOSTOT

5.1. ”Juhani”

Aluksi kappaleesta tulee mieleen kuva vedestä; ensin vesi virtaa jokena tai sateena, mutta muuttuu olomuodoltaan lopussa jääksi. Toisaalta teoksesta tulee mieleen maalaus, joka ei varsinaisesti ole esittävä, mutta jossa kuitenkin on jotain esittäviä aineksia. Maalauksessa luodaan vaikutelmaa jostakin. Musiikki voisi kuvata myös näyttämöesitystä, jossa esiintyy kaksi hahmoa.

Hahmot ovat toisilleen vastakkaisia; maskuliininen (iso, matala ja tumma) ja feminiini (kevyt, ohut, hento). Ne esiintyvät ensin erikseen, mutta hakevat yhteyttä. Juonen loppuratkaisu ei ole selvä ja loppujen lopuksi kaikki esitetään vain viitteellisesti. Musiikissa on hänen mielestään jotain tuttua, mutta ei riittävästi, jotta jatkoa osaisi ennakoida. Ennakoitavuuden puute on ärsyttävä piirre.

Pianomusiikki ylipäänsä jättää tilaa kuulijan ajatuksille, koska siinä on (orkesterimusiikkiin verrattuna) melko vähän soivaa materiaalia. Pianomusiikissa kuuntelija voi keskittyä oleelliseen.

Teos alkaa alakuloisesti ja sen yleisilme on matala, sekä sävelkorkeudeltaan että tunnelmaltaan. Mataluus ja alakuloisuus muuttuvat kuitenkin keveydeksi (t. 9) ja ”keikaroinniksi” (t. 13). Alussa (t. 4-5) musiikki kuulostaa harmoniselta. Tahdissa 9 taustalla alkaa kuulua eräänlaista hakkaamista, joka kasvaa. ”Keikarointi” muuttuu (t.14) hyppelyltä kuulostavaksi jaksoksi. ”Hyppely” kuulostaa siltä kuin se soitettaisiin yhdellä sormella. Varsinaista melodiaa hän erottaa vain keskiosassa. Muuten kappale tuntuu etenevän melodian sijasta enemmänkin sointuina, alussa matalina ja lopussa korkeampina. Tahdissa 25 alkaa muodostua alusta lähtien esiintyneiden surun ja keveyden piirteiden symbioosi. Kappaleen loppu tulee nopeasti ja ”pienesti” kolmena asiana (sointuna). Kappaleessa olevat vaihtelut herättävät erilaisia reaktioita. Kappaleen lyhyys on ärsyttävä piirre ja se haittaa kokonaiskuvan muodostamista kuten myös liian nopeasti muuttuvat erilaiset asiat.

Äänitteen rahina johdattelee ajatuksia kappaleesta. Ensin tulee mieleen kuva vedestä ja jäästä, mutta sitten musiikki välittääkin enemmän tunnetta kuin kuvaa; kappale kuulostaa alakuloiselta ja alkavan matalalta mutta muuttuu myöhemmin iloisemmaksi, keveydeksi. Kokonaisuuden muodostavat toisilleen kaksi yksittäistä, erillistä ja vastakkaista asiaa, jotka yhdistyvät lopussa. Teoksen lopussa on keveän ja raskaan välisestä ristiriidasta johtuvaa ahdistusta, joka pyrkii vapautumaan. Vapautuminen jää näennäiseksi ja liian nopeaksi ollakseen uskottava. Teoksen loppu ylipäänsä jää avoimeksi ja vaivaamaan. Kokonaisuus on lyhyt, ohimenevä vaikutelma, josta ei jää pitkää ”jälkimakua”. Kaikki on ohikiitävää eikä edes niin kovin tärkeää. Lyhyys on osaltaan ärsyttävä piirre ja se haittaa kokonaiskuvan muodostamista. Kappale saattaisi muodostua ärsyttäväksi, jos sitä joutuisi kuuntelemaan vääränlaisessa tilanteessa.

Tällainen musiikki vaatii kuulijalta aikaa ja keskittyneisyyttä sekä avointa asennetta. Silloin musiikki puhuu enemmän ja siitä voi kuuntelun kautta oppia pitämään. Kuulija voi keskittyä juuri oleelliseen. Kuuntelussa on tärkeää että voi

keskittyä oleelliseen, ja että voi rauhassa ja hiljaisuudessa koota ajatuksensa ja kokemuksensa kappaleesta.

5.2. ”Johanna”

Kappale muistuttaa mykkäelokuvien pianomusiikkia. Alussa musiikki tuo mieleen aaltojen todentuntuisen ylösalaisen liikkeen pikkuhiljaa voimistuvaksi myrskyksi ja sitten tyyntyen pois. Vesimassat liikkuvat raskaina ja hitaina verrattuna toisen sivun levottoman tanssilliseen jaksoon. Toisella sivulla musiikki nopeutuu ja kuvaa kevyttä ja pientä tanssijaa, keijun askeleita. Loppua kohti tuntuu siltä, että keijuja ilmestyy lisää. Keijujen tanssin kuvaus kestää, kunnes kappale loppuu ja liike pysähtyy.

Kappaleesta muodostui heti selkeä kuva, mutta kuuntelukertojen myötä ja kappaleen tullessa tutummaksi mielikuva muuttuu sekavammaksi ja epävarmaksi. Mitään uutta ei enää tule mieleen mutta konkreettinen aaltoajatus voisi pikemminkin olla keijuille kontrastoivan massiivisen hahmon liikkeen kuvausta. Kappaleen kokonaisuus muodostuu raskaasta ja keveydestä. Kappale voisi kuvata jotain muutakin - musiikissa on mahdollisuuksia selittää sitä eri tavoin jossakin toisessa tilanteessa.

Musiikista syntyvä myrskyvaikutelma muodostuu erityisesti sointujen dynamiikan kasvusta ja aaltovaikutelma syntyy satsin ylös-alas -liikkeestä. Ensimmäisellä sivulla massa liikkuu hitaammin ja raskaammin verrattuna toisen sivun keijuvaikutelmaan, jonka keveys syntyy rytmin nopeutumisesta. Lopussa musiikki rauhoittuu. Kappaleen kokonaisuus muodostuu näistä rytmin ja tempon keveyden ja raskauden vaihteluista. Kappale rakentuu kuuluvasta melodiasta ja säestävistä soinnuista. Näiden sijainti vaihtelee jatkuvasti kädestä toiseen. Sointujen merkitys kappaleessa vahvistuu silloin kun ne voimistuvat. Kappaleesta löytyy paljon mielikuvia synnyttäviä yksityiskohtia.

Ensivaikutelmassa korostuu kappaleen lyhyys. Levyn rahina johdattelee ajatuksia. Lyhyiden ansiosta muodostuu heti tietty mielikuva ja kokonaisuus, jossa on kaksi toisilleen vastakkaista osaa. Alku ja loppu eroavat kuin raskas ja kevyt. Musiikissa on levottomuutta, mutta myös rauhallisuutta. Kappale on kaunis ja se etenee kokonaisuutena kunnes liike pysähtyy. Yksityiskohtia ei erityisesti nouse esiin. Kuuntelukertojen myötä mielikuvan selkeys alkaa hämärtyä. Musiikista voisi tulla mieleen jotain muutakin, mikä tekee kappaleesta mielenkiintoisen. Tiettyssä tilanteessa ja mielialassa kuunneltuna kappale saattaisi muodostua jotenkin levottomaksi.

5.3. ”Susanna”

Heti kappaleen alussa olisi tärkeää päästä mukaan tunnelmaan ja saada jokin käsitys musiikista. Kappaleesta ei oikein helposti muodostu mitään mielikuvaa, vaikka sellainen yleensä musiikista syntyy. Syynä voi olla kappaleen lyhyys. Kuuntelun aikana voi kuitenkin pyrkiä kehittämään erilaisia ajatuksia musiikista ja näin ”pidentää” sen kestoja mielikuvien avulla. Aluksi musiikki tuntuu etenevän kohti jotain hyvää asiaa, mutta toisella sivulla melodian epäselvyys ja tempon nopeutuminen saavat aikaan

vaikutelman kiireestä. Kiire tuntuu osittain ristiriitaiselta, koska musiikissa on myös hitaita aika-arvoja. Alussa ja lopussa voisi kuvitella olevan perhosen lentoa. Alku ja loppu ovat samanlaisia, onnellisen tuntuisia. Keskiosassa musiikki muuttuu niin paljon, että sitä on vaikea sovittaa yhteen alun ja lopun kanssa. Kappale etenee levottomasta levolliseen tunnelmaan, mutta toisaalta se ei ehkä olekaan niin onnellinen kuin voisi ajatella. Tunne musiikissa muuttuu koko ajan. Lisäksi ”väärät” sävelet häiritsevät kauniin mielikuvan luomista. Lopussa asiat tuntuvat jäävän auki, ratkaisematta.

Kappale tuntuu muuttuvan koko ajan, siinä on erilaisia jaksoja. Alun teema on helppo erottaa ja erityisesti tahdit 11-12 jäävät helppona kohtana mieleen. Toisella sivulla tempo nopeutuu ja melodia ja tunnelma muuttuvat kiireisemmäksi ja epäselvemmäksi. Lopussa alun teema kertautuu - rakenne on siis aika selvä. Musiikki tuntuu etenevän pisteestä pisteeseen. Toisella sivulla häiritsevät aika-arvojen isot vaihtelut joiden merkitys jää epäselväksi. Mielikuva kiireestä ei oikein sovi hitaisiin (neljäsosa)nuotteihin, vaikka ne eivät varsinaisesti rauhoitakaan menoa niinkuin voisi olettaa. Kuunnellessa odottaa, että musiikki muuttuisi taas selkeäksi.

Alkua on helpompi kuunnella kuin toista sivua, jota on vaikea hahmottaa. Se ei oikein tunnu liittyvän alkuun mitenkään. Jotta se yhdistyisi alkuun paremmin, siellä pitäisi olla teeman kehittelyä. Ylipäänsä teemaa pitäisi käsitellä enemmän. Keskiosasta saisi ehkä paremman käsityksen jos se olisi pidempi tai alun kanssa temaattisesti yhdenmukaisempi. Osat tuntuvat vaihtuvan liian nopeasti, eikä musiikkia pysty ennakoimaan. Lopussa aivan viimeinen sointu eroaa liiaksi sitä edeltävästä satsista, eikä se siksi oikein tunnu istuvan paikalleen. Käsien satsit ovat itsenäisiä ja eroavat toisistaan. Tämä seikka rikastaa musiikkia oleellisesti. Joskus satsit sekoittavat toisiaan, mikä hankaloittaa ymmärtämistä. Joskus erottuu selkeämmin vasen, ja joskus oikea käsi. Lopussa ne tuntuvat sulautuvan toisiinsa. Melodian paikka vaihtelee jatkuvasti. Melodian erottaa erityisesti sen rytmistä. On yllättävää, että kuuluvain ääni ei välttämättä olekaan ylin ääni. Vasen käsikin liikkuu epätavallisen korkealla. Säestyksellä on merkittävä osuus vaikka se kuuntelussa jääkin melodian alle.

Usean kuuntelukerran jälkeen voi vähitellen hahmottaa kappaleesta eri ääniä ja pystyy muodostamaan kokonaisuuden, josta käsitys koko ajan parantuu. Keskiosakaan ei tunnu enää niin kiireiseltä. Harmonisesti musiikissa on aina välillä jokin ”väärä” sävel, joka muuttaa tunnelmaa. Tämä häiritsee leppoisuuden tuntua ja luo kappaleeseen ristiriitaa.

Tämän tyyppinen kappale edustaa modernia tyyliä, mikä ei ole kaikkein mieluisinta.

Kappaleen tunnelma vaihtelee koko ajan jaksosta toiseen, eikä musiikki vaikuta kovin yksinkertaiselta. Toisaalta lyhyessäkin kappaleessa on oltava vaihtelua ja sen on pakko tapahtua nopeasti. Vaihtelujen ennakoiminen ei onnistu. Kappaleesta ei muodostu mitään tiettyä konkreettista mielikuvaa. Kokonaisuuden kannalta ongelmana on lyhyys; teeman esittelylle ja kehittelylle pitäisi olla enemmän aikaa. Säestys on tärkeässä asemassa ja se rikastaa musiikkia huomattavasti. Usean kuuntelukerran jälkeen kokonais käsitys paranee, eivätkä aluksi häirinneet asiat enää korostu. Kappale ei lopulta ole kovinkaan onnellinen, eikä loppu ei tuo sille kunnollista ratkaisua.

5.4. ”Tuomas”

Kappaleesta ei heti muodostu mitään mielikuvaa, sillä hän ei osaa liittää musiikkia mihinkään muuhun yhteyteen. Muutaman kuuntelukerran jälkeen musiikkiin kuitenkin voi kehittää jonkinlaisen tarinan, joka pohjautuu ennestään tuttuihin kertomuksiin. Ensisijaisesti kokonaisuus kuvaa merenkäyntiä, aaltojen liikettä ylös-alas ja laineiden liplatusta. Meriajatus liittyy matkustamiseen ja sitä kautta kaukana poissa olemiseen. Tarinassa on iloinen tapahtuma keskivaiheilla. Silloin mollitunnelma muuttuu iloiseksi ja kevyeksi, keijukaisen hypyiksi. Mutta ilo jää lyhyeksi ja tunnelma palaa takaisin mollisävyytyn. Tempon hidastuminen luo jonkinlaisia odotuksia tarinan lopulle, mutta kappale loppuu jotenkin epämääräisesti kesken, eikä tarinassa kaikki mene odotusten mukaisesti. Musiikin rytmiin pääsee hyvin mukaan ja se antaa vihjeitä siihen, mitä teos voisi kuvata. Kappale sopisi tempomuutoksineen myötäilemään esimerkiksi elokuvan henkilöiden tapahtumia. Musiikissa olisi varmasti muitakin vaihtoehtoja selittää sitä. Kappaleessa on slaavilaista tunnelmaa. Loppujen lopuksi on vaikea kuvitella mitä säveltäjä on musiikillaan tarkoittanut. Hänelle kappale aukee em. tarinan muodossa.

Kappale kuulostaa ensin tasapaksulta, myöhemmin erottuu lähinnä tempon ja dynamiikan vaihteluja. Aluksi musiikissa on toiveikkautta ja odottamista, mutta musiikki muuttuu pian surumielisemmäksi. Keskiosassa (t.12) tunnelma on iloisempi, koska tempo nopeutuu ja sävelkorkeus nousee. Tahdissa 26 alkuperäinen tunnelma palaa takaisin. Tempon hidastuminen luo ennako-odotuksia siitä, millainen loppu tulee olemaan. Vasta aivan lähellä loppua selviää, että odotukset iloisuudesta eivät täyty. Kappale tuntuu jäävän osittain kesken.

Kappale edustaa modernia, ei-esittävää tyyliä, mikä ei ole hänen mielilajinsa. Musiikki kuitenkin kuuntelukertojen myötä muuttuu jotenkin klassisemmaksi ja siitä on pikkujiljaa yhä helpompi saada käsitystä. Mielikuva pysyy jatkossa samana mahdollisista vaihtoehdoista huolimatta. Tällaista musiikkia täytyy osata kuunnella tai olla tottunut siihen, jolloin siitä voi oppia pitämään. Se myös vaatii kuulijalta keskittymistä, eikä se sovi jokaiseen hetkeen.

Teos on enemmän surumielinen ja haikea kuin iloinen. Tarina päättyy samaan surumielisyyteen mistä se alkoi, keskiosa muodostaa kontrastin alulle ja lopulle. Kappale ei erityisesti kuvaa mitään konkreettista ja osittain siksi se on ajaton. Kuuntelussa voi käyttää mielikuvitustaan vapaasti. Sisältö tuntuu sijoittuvan lähinnä henkilökohtaiselle tasolle, ainakaan sitä ei suoraan osaa liittää mihinkään ulkopuoliseen yhteyteen.

5.5. ”Hannele”

Kappale vaikuttaa olevan osa suurempaa kokonaisuutta. Kappale selkiintyy tarinaksi parin kuuntelukerran jälkeen. Tarina kuvaa ihmisen elämää. Instrumentaalimusiikkia kuunnellessa siitä yleensä muodostuu jokin ihmisestä kertova tarina. Tämä kappale voisi kuvata sekavaa mielentilaa tietynä lyhyenä hetkenä. Tarinan ihminen kävelee luonnossa niittymaisemassa. Alussa hahmo kävelee alakuloisena eteenpäin, ajatukset kiertävät kehää ja musiikki junnaa paikoillaan kuin käveltäisiin portaita ylös-alas

pääsemättä mihinkään. Korkeampien sävelien ja riitasointujen ilmestyminen alkaa muuttaa tilannetta. Kun musiikkiin ilmestyy valoisampia sävyjä, hahmo katselee taivasta ja kuulee linnunlaulua. Tarinan ihminen huomaa ympäristössä olevia mielenkiintoisia asioita yhä enemmän. Levottomuus ja ristiriitaisuus muuttuvat lopussa iloisuudeksi ja keveydeksi. Synkemmät ajatukset tulevat vielä uudestaan esiin, mutta ristiriitainen tunne kuitenkin häipyä pois, kuva kirkastuu ja tilanne selviää. Loppu tuntuu lupaukselta paremmasta. Kokonaisuudessaan kappaleesta jää helpottunut olo. Mielikuva pysyy samana ja vahvistuu entisestään uusien kuuntelukertojen aikana. Tarinan voi kuunnella ”nähdä” filminä.

Ensimmäisellä kerralla ei erottunut kohokohtaa josta olisi saanut kiinni. Syntyä vaikutelma tajunnanvirrasta, jossa ei ole edes pyritty saamaan aikaan harmonista kokonaisuutta. Alussa matalat sävyt ovat voitolla ja musiikki kuulostaa monotoniselta. Toisella sivulla tulee muutoksia; melodian kuvio rikkoontuu eikä siitä saa enää kiinni, rytmi nopeutuu ja sävelkorkeus nousee. Tästä syystä alussa ollut ahdistuksen tunne muuttuu enemmänkin levottomuudeksi. Loppua kohti rytmi nopeutuu ja korkeammat sävelet voittavat alun matalat sävyt, ajatus selkiytyy ja kirkastuu. Loppusointu jää mieleen valoisana. Kappaleessa on paljon ”väärää” säveliä, joista syntyy riitasointuvaikutelma.

Riitasoinnun tuntua on erityisesti rytmin nopeuduttua korkeiden sävelien kohdalla. Riitasoinnut puhdistuvat vasta aivan lopussa.

Kappale on jonkinlaista sekavaa tajunnanvirtaa, jolla ei ole alkua eikä loppua. Se tuntuu koko ajan hakevan paikkaansa. Tällainen musiikki ei ole hänelle mieluisinta mahdollista kuuntelumusiikkia, mutta se sopii tiettyyn mielentilaan silloin, kun itsellä on samankaltainen olo musiikissa olevan tunnelman kanssa. Kappaleessa on monenlaisia tunteita. Ensivaikutelma on irrallisen sekava ja ristiriitainen tunnelma, jossa päällimmäisenä on levottomuus. Ajatukset harhailevat ahdistuneen synkkänä ja levottomana erityisesti toisella sivulla. Ristiriita teoksessa syntyy akselien ahdistus-alakulo ja toiveikkuus-iloisuus välillä. Lopussa levottomuus vaihtuu iloisempaan ja keveämpään tunnelmaan. Loppu kirkastuu vihdoin valoisaksi, se tuntuu olevan lupaus paremmasta. Kappaleesta jää helpottunut olo. Teos vaikuttaa osalta suuremmasta kokonaisuudesta. Ensikuulemalta sisällöstä ei oikein saa kiinni, mutta tarinan myötä kappale selkenee ja tuntuu pidemmältä kuin mitä sen todellinen kesto on. Riippuu suuresti omasta mielentilasta, mitä musiikissa kuulee. Tässä kappaleessa perustunne on vahva, ja se luultavasti pysyisi samana eri tilanteissakin kuunneltuna. Teos vetää kuulijan tehokkaasti mukaansa omaan mielentilaansa ja tunnelmaansa. Se ei muistuta mitään hänelle tuttua kappaletta, mutta vaikuttaa jotenkin melko vanhalta ja slaavilaisen surumielisyytensä vuoksi mahdollisesti venäläiseltä.

5.6. ”Matias”

Musiikista tulee heti mieleen raikas metsä, jossa liikkuu koira. Alussa musiikin tunnelma ja leikittelevä sävy jäävät mieleen. Musiikki kuvaa koiran puuhailuja metsämaisemassa. Mielikuva metsästä tulee ehkä siitä, että musiikki tuntuu etenevän jotenkin varovasti ja hennosti. Muut mielikuvat lähtevät kehittymään metsän ajatuksesta. Alussa metsä on kirkas, mutta välillä sen sävy muuttuu tummemmaksi ja

salamyhkäiseksi. Koira juoksee kappaleen aikana metsän halki. Toisella sivulla se hyppelee purojen yli, silloin musiikin sointi on raikas. Myöhemmin mielikuva palaa taas alun metsään. Välillä sointukulun muuttuessa arvaamattomammaksi metsän tyyppi vaihtuu ja sinne ilmestyy perhonen. Koira keskittyy seuraamaan perhosta, jonka leikittelevä lento on kuitenkin vain ohimenevä episodi tarinassa. Silti juuri perhonen kiinnittää kappaleessa eniten huomiota, kunnes se häviää korkeuksiin. Metsämaisemassa näkyy myös puroja ja kallioita. Kappaleen lopussa maisema on laaja puuton alue ja metsä on jäänyt taakse. Metsän tyyppi jää kappaleesta hyvin mieleen. Tarina ja musiikki muistuttavat piirrettyjä filmejä. Tarina päättyy lopussa onnellisesti ja kappaleesta jää kevyen rauhallinen olo. Tarina pysyy koko ajan samana, sillä se tuntuu sopivan musiikkiin hyvin. Useamman kuuntelukerran perusteella mielikuvien yksityiskohdat tarkentuvat. Liikaa kuunnellessa mielikuvat saattaisivat sumentua.

Kappaleen alku kuulostaa avaralta ja tasaiselta, loppu hieman tukkoisemmalta. Tahtien ensimmäiset äänet erottuvat, sillä ne aloittavat aina uutta ja niiden ympärille tulevat muut äänet. Alussa mielikuva metsästä on kirkas, mutta se muuttuu tummemmaksi ja salamyhkäisemmäksi soundin myötä. Toisen sivun raikas sointi ja mielikuva perhosen lennosta kiinnittävät huomion. Perhonen tulee heti mieleen arvaamattomista kohdista, joissa musiikkia ei pysty ennakoimaan. Silloin musiikki muuttuu kirkkaaksi ja leikitteleväksi, se pyrähtelee nopeasti eri suuntiin. Toisen sivun kolmannella rivillä musiikin tyyli muuttuu taas selkeämmäksi ja mielikuva palaa alun tunnelmiin. Perhosen lennon ja alun kontrasti erottuu vasta, kun keskittyy kuuntelemaan. Pitkät äänet lopussa luovat rauhallista tunnelmaa.

Kappale kulkee kauttaaltaan varovaisesti ja hennosti ja siitä tulee heti mieleen metsämaisema, joka on lähtökohta tarinalle. Heti alusta voi päätellä tunnelmaa ja tarinaa, myös pelkän nuottikuvan perusteella. Tunnelma on pysyvän rauhallinen. Kontrastit huomaa vasta, kun keskittyy kuuntelemaan. Kappale on kokonaisuudessaan sopivan kevyt ja se jää hyvin mieleen. Se on myös selkeä, kun siitä luo itselleen mielikuvan. Kokonaisuutena kappale on hiukan aavistamaton mutta samalla leikkisä. Siinä ei ole taustalla varsinaista suurempaa tai merkittävämpää ajatusta. Se on yksittäinen teos, joka ei liity mihinkään muuhun.

6. YLEISEN MERKITYSVERKOSTON ETSINTÄ

6.1. Vaihe II.1 – yksilötasolta yleiselle

Yleisen merkitysverkoston tavoitteena on siirtää analyysi yksilötasolta yleiselle tasolle. Kaikki tutkittavien merkitykset irrotetaan alkuperäisestä yhteydestään ja ne mielletään esimerkkeinä mahdollisista merkityksistä ja näiden avulla tarkastellaan niiden yhteistä olemassaoloa. (Perttula 1995, 154.)

Yleistä merkitysverkostoa laatiessani minulle vähitellen selvisi, että oman tutkimusaiheeni kannalta ei ehkä olekaan järkevää yrittää ankarasti pysyä Perttulan metodissa. Otinkin tavoitteekseni tässä vaiheessa pyrkiä muodostamaan tiivistelmän tapaisen esityksen yksilökohtaisista merkitysverkostoista. Toteutin sen mukaillen Perttulan metodia, jonka toisessa vaiheessa käydään läpi vastaavat operaatiot kuten ensimmäisessä vaiheessa. Erona on, kuten jo totesin, se että merkitykset käsitetään nyt yleisen tason esimerkeiksi, joista subjektiivisuus pyritään häivyttämään.

Muutin kaikki vaiheessa I muodostuneet merkitysverkostot jakamalla ne jälleen merkityksen sisältäviin yksiköihin ja tekemällä näistä ”käännöksen”, jossa yksilöllinen kokemus ei enää ole esillä. On huomattava, että aineisto eroaa olennaisesti ensimmäisen vaiheen aineistosta, sillä nyt se on tutkijan muotoilemaa, ei alkuperäistä.

Seuraavassa esitän analyysin ensimmäisen vaiheen esimerkeistä tutuksi tulleen tutkittavan yksilökohtaisesta merkitysverkostosta muodostetut yleisen tason merkitysyksiköt. (Sulkeissa olevat merkinnät virkkeiden perässä liittyvät vaiheeseen II.3.)

Yleisilme alakuloinen ja matala. Muuttuu myöhemmin keveäksi ja keikaroivaksi. (Tu)

Alussa esiintyy kaksi erilaista asiaa jotka myöhemmin lomittuvat. (Tu)

Etenee sointuina, alussa matalana ja lopussa korkeampana. (Sy)

Melodia ei pääasia. (Sy)

Musiikissa kaksi yksittäistä, erillistä asiaa jotka lopussa yhdistyvät. (Sy)

Kappale loppuu ”pienesti”. (Sy)

Kokonaiskuvan muodostamista haittaavat lyhyys ja liian nopeasti vaihtuvat erilaiset asiat. (Sy)

Kappale ei suoranaisesti ole esittävä, pikemminkin vain vaikutelman luomiseen pyrkivä. (Tu)

Kappaleessa viitteellinen tarina kahdesta hahmosta. (Ta)
Tarinalla ei selvää loppuratkaisua. (Ta)
Ennakoitavuuden vaikeus on haitta. (O)
Kappaleessa (pianomusiikissa) ei turhaa materiaalia. (O)
Musiikki välittää pääsääntöisesti enemmän tunnetta kuin kuvaa. (Tu)
Kokonaisuus muodostuu kahdesta toisilleen kontrastoivasta asiasta. (Tu)
Kontrastin muodostama ristiriita jää ratkeamatta. (Tu)
Teoksen merkitys jää lyhyen vaikutelman tasolle. (Tu)
Teoksessa ymmärtämistä vaikeuttavia piirteitä; lyhyys, nopeat muutokset, ennakoinnin vaikeus. (Sy)
Kappale ei sovi joka tilanteeseen. (O)
Kuuntelu vaatii keskittymistä. (O)
Tällaisesta musiikista voi oppia pitämään. (O)

6.2. Vaiheet II.2 ja II.3

Vaiheessa II.2 tutkija muodostaa avoimen lukemisen jälkeen koko aineistoa jäsentävät sisältöalueet. Päädyin pysyttelemään jo ensimmäisessä analyysissä tekemässäni sisältöaluejaossa (syntaktinen – semanttinen – ontologinen), sillä en kokenut tarpeelliseksi luokitella aineistoa uudelleen. Tässä vaiheessa tuntui siltä, että analyysi muotoutuu uudella tavalla ja pyrkii lähestymään itse teosta syvemmälle kuin vain esitellen tutkittavien kokemuksia siitä. Tämä seikka oli itselleni sikäli mielenkiintoinen kokemus, että aivan ensimmäinen intuitiivinen ajatukseni tutkimusta aloiteltaessa oli pyrkiä pääsemään mahdollisimman lähelle myös itse teosta.

Joitakin muutoksia tein seuraavaksi (vaihe II.3) sijoittamalla toisen vaiheen merkitysyksikköjä sisältöalueisiin uudelleen aikaisemmasta poiketen. Tässä vaiheessa myös jaoin semanttisen alueen kahteen osaa, jotka otsikoin nimillä ”tunne” ja ”tarina”. Mielestäni jako selvensi semanttista sisältöaluetta ajatuksellisina kokonaisuuksina.

6.3. Vaiheen II lopputuloksena yhteenveto

Perttulan metodin mukaista vaihetta II.4 en useista yrityksistäni huolimatta saanut ”istumaan” aineistooni. Kukin sisältöalue olisi nyt pitänyt pilkkoa pienempiin osasiin, jotta saataisiin esille spesifimpejä merkityksiä. Koska totesin, että vaihe ei sovellu

omaan tutkimukseeni, päädyin tästä eteenpäin soveltamaan metodia oman aineistoni mukaisesti. Analyysini päämäärä varmistui nyt lähinnä yhteenvedon laatimiseksi tarkasti laaditun yleisen merkitysverkoston sijaan.

Tässä vaiheessa yhdistelin sisältöalueittain löytämiäni merkitystihentymiä toisiinsa, jolloin sain muodostettua merkitysyksiköistä yhtenäisen tekstin. Sisällytin tekstiin kaikki mukana olleet merkitykset, jotta myös aineistossa olevat ristiriidat ja toisistaan eroavat merkitykset jäisivät näkyviin. Lopuksi vielä tiivistin tekstiä ja liitin alaotsakkeiden alla olleet kappaleet yhtenäiseen muotoon. Pyrin suhteuttamaan sisältöalueiden merkitysverkostoja keskenään siten, että turhia päällekkäisyyksiä ei tekstiin jäisi. Lopullisessa yhteenvedossa on näkyvillä joitakin ajatuksellisia päällekkäisyyksiä, mutta koska ristiriidat olivat olemassa, niiden pois karsiminen olisi johtanut aineiston ”väärentymiseen”. Toivon, että lukija saa yhteenvedosta suppean, mutta silti helposti ymmärrettävän yleisen käsityksen tutkimastani ilmiöstä. Seuraavassa esitän yhteenvedon kaikkien tutkittavien kokemuksista.

Yhteenvedo kuulijoiden kokemuksista Prokofjevin kappaleesta Vision fugitive op.22 nro3

Teos rakentuu melodiasta ja sitä säestävistä soinnuista. Melodia ei ole teoksessa pääasia, vaikka se pääosin kuuluu säestystä voimakkaampana. Teos etenee suurelta osin sointukulkujen varassa. Sointujen merkitys painottuu erityisesti dynaamisesti voimakkaissa kohdissa. Käsien satsien roolit ovat toisiinsa verrattuna erilaiset ja siksi merkittäviä mielikuvien luomisen kannalta. Myös säestävällä äänellä on kappaleessa merkittävä osuus.

Kokonaiskuvan muodostamista ja teoksen ymmärtämistä haittaavat lyhyt kesto ja liian nopeasti vaihtuvat erilaiset asiat sekä musiikin kulun ennakoimisen vaikeus. Teoksessa havaittavien osien ja ylipäänsä koko kappaleen pitäisi käsityksen muodostamiseksi olla pidempi.

Musiikki muuttuu koko ajan ennakoimattomasti ja kappaleessa erottuu vaihtelevia jaksoja. Kokonaisuus muodostuu pääasiassa kahdesta toisilleen kontrastoivasta osasta; alku ja loppu (suurpiirteisesti määriteltynä 1. ja 2. sivu) ovat keskenään erilaiset. Kontrastit syntyvät rytmin ja dynamiikan sekä satsin liikkeen vaihteluista. Toisella sivulla satsi on jotenkin epäselvempää, eikä se ajatuksellisesti oikein luontevasti yhdisty alun kanssa. Toisen sivun melodiset ja rytmiset muutokset aiheuttavat levottoman tunnelman. Vaihtelevuutensa ansiosta musiikki sopisi hyvin esim. elokuvaan. Musiikissa on myös riitasointuvaikutelmaa ja ristiriitaa luovia, häiritseviä ”vääriä” säveliä. Riitasoinnut puhdistuvat vasta aivan lopussa. Kappaleen lopetus kiinnittää huomion sillä se ei välttämättä ole odotetun kaltainen; se ei tunnu loogiselta muuhun satsiin nähden tai siitä jää jotenkin keskeneräinen tuntu. Toisaalta lopun voi kokea luonteeltaan myös ristiriitaa puhdistavana.

Musiikin yleisilme on vaihteleva ja teoksen kokonaisuus muodostuu kahdesta toisilleen kontrastoivasta osasta; aluksi musiikissa on ahdistusta, levottomuutta, alakuloa ja surumielisyyttä mutta myöhemmin myös valoisampaa ja tanssillisempaa keveyttä, toiveikkuutta ja iloisuutta. Vaikutelma voi jäädä myös jokseenkin epäselväksi tajunnanvirtamaiseksi teokseksi, jossa tunteet muuttuvat jatkuvasti, eikä selviä yksityiskohtia tai kohokohtaa varsinaisesti erotu. Kappale ei suoranaisesti ole esittävä, sisältö esittyy pikemminkin vaikutelmanomaisesti ja vahvan tunnelman kautta, kuin selkeästi esittävänä kuvana.

Lopussa tapahtuu odotettu seestyminen ja selkiytyminen, kun kirkas ja valoisa sävy voittavat matalan ja ahdistuneen ristiriidan tunteen. Kappaleen jälkeen jää helpottunut ja rauhallisen lupaava tunne paremmasta. Toisaalta kappaleen lopussa ristiriidan ratkaisu tuntuu jäävän jotenkin keskeneräiseksi, eikä vaikutelma kokonaisuudesta siten välttämättä lopulta olekaan kovin onnellinen.

Kappaleesta ei välttämättä helposti synny mielikuvaa, sillä se ei varsinaisesti ole esittävää musiikkia. Musiikin sisältö esittyy pääasiassa henkilökohtaisella tasolla. Musiikissa kuitenkin on yksityiskohtia, joiden pohjalta mielikuvia voi syntyä. Kuuntelemalla kappaletta se selkiintyy huomalla siihen musiikkia mukailevan tarinan. Näin saa kiinni musiikin sisällöstä. Tarina on pääasiassa kahden hahmon tai erilaisen liikkeen kontrastin kuvausta. Ensimmäinen mieleen tullut kuva toimii taustana tarinan jatkokehittelylle. Mielikuvana voivat olla esim. meren aallot vs. keijunkeveä tanssi tai yhden tai useamman hahmon varassa kulkeva kertomus. Kappaleen aikana mielikuvia saattaa olla useita ja ne voivat myös olla toisilleen ristiriitaisia, ne myös saattavat joko tarkentua tai hämärtyä kuuntelun myötä. Mielikuvan muutokset johtuvat mm. tempon, rytmin, dynamiikan ja niistä seuraavien musiikin tunnelmien muutoksista. Kappaleen lopussa tarina jää jotenkin keskeneräiseksi, sillä musiikki ei oikein tunnu tuovan sille kunnollista ratkaisua.

Ensivaikutelmia kappaleesta ovat sen kaksiosainen rakenne sekä teoksen lyhyt kesto. Musiikin ennakoitavuuden vaikeus on kuuntelua haittaava tekijä. Siksi siitä on ensin vaikea muodostaa mielikuvaa. Musiikkia voisi kuvata tajunnanvirran omaisesti eteneväksi, jolloin yksityiskohtia ei erityisesti nouse esille. Useiden kuuntelukertojen myötä kokonaisuuden ymmärtäminen kuitenkin helpottuu ja mielikuvat kappaleesta tarkentuvat. Mielikuvien muodostuminen on oleellista musiikin ymmärtämiselle. Musiikista voi koko ajan nousta uusia, erilaisia mielikuvia ja sisällön selitysvaihtoehtoja, mikä tekee kappaleesta mielenkiintoisen.

Tämän tyyppistä modernin tyylin mukaista musiikkia täytyy oppia kuuntelemaan. Kuuntelu vaatii keskittymistä. Tällaisesta musiikista voi myös oppia pitämään. Tämä kappale ei kuitenkaan sovi aivan joka tilanteeseen, se vaatii kuulijalta tiettyä mielentilaa. Teos voisi myös olla osa suuremmasta kokonaisuudesta, vaikka selvästi mainittavia yhteyksiä muihin kappaleisiin tai asioihin ei tunnu olevan.

7. PÄÄTÄNTÖ

Koska fenomenologisen tutkimuksen tulokset esitetään täydellisimmillään yhtenäisessä tekstimuodossa ja kukin merkitysverkosto itsenäisenä osanaan, niitä on verraten hankalaa kuvata lukijalle enää missään muussa muodossa. Laatimani yhteenveto luvussa 6 on pyrkimys mahdollisimman suppeaan esitykseen. Esitän seuraavassa varsinaisten yksilökohtaisten merkitysverkostojen tuloksista joitakin mielestäni huomionarvoisia kommentteja.

Tulokset osoittavat erityisesti musiikin rytmisten ominaisuuksien merkityksen kokemisen olleen tutkittavilla samantapainen. Rytmien nopeutuminen ja/tai aika-arvojen tiheneminen koetaan kiihtymyksenä ja näiden hidastuminen taas rauhoittumisena. Rechartin (1998, 396) mukaan rytmisten kokemusten samankaltaisuutta voidaan selittää mm. kiihtymyksen ja rauhoittumisen kaltaisten tunnetilojen yleisinhimillisestä luonteesta, joka ei riipu kulttuuri- eikä ikäeroista. Rytmia pidetäänkin yleisesti musiikin primitiivisimpänä elementtinä. Se on kuitenkin vain yksi musiikin useista samanaikaisesti vaikuttavista parametreista. Siten on mahdotonta perustellusti väittää tutkittavien kokemusten rauhallisesta tai kiihtyneestä tunnelmasta johtuvan pelkästään rytmisestä parametrasta.

Rytmien lisäksi teoksen muotorakenne havaittiin helposti (AB tai tarkemmin ABA'). Huomattavaa on, että kappaleen muotorakenne selventyi tutkittaville erityisesti tunnelman kautta; alku koettiin surumielisen ahdistavana ja levottomana, jota kontrastoivat toisen sivun keveys, toiveikkaus ja valoisuus.

Mielenkiintoinen seikka oli mielestäni sekin, että moni tutkittava koki teoksessa olevan ristiriidan. Musiikki ei heidän mielestään lopulta ratkaissut siinä itsessään esiintyvää ristiriitaa. Samalla myös tarinamuodossa oleva tulkinta teoksesta jäi tutkittavien mielestä keskeneräiseksi. Teosta koettiin monella tavalla, mutta sen ”arvoitus” ei kokonaan kuulijoille ratkennut. Selkeän loppuratkaisun puuttumisen tutkittavat kokivat epävarmuutta ja rauhattomuutta aiheuttavana ominaisuutena, joka hyvin pitkälle määräsi myös kappaleesta lopulta jäävää kokonaisvaikutelmaa.

Vaikka moni mainitsi teoksen tuntuvan ensin jotenkin sekavalta, kaikilla tutkittavilla kokemus lopulta muodostui verbaalisesti kuvattavaksi tarinaksi. Heillä oli selvästi pyrkimys ymmärtää teosta tarinan muodossa ilmenevän loogisen jatkumon

kautta. Jotkut tutkittavista kuvailivat tarinassa tapahtuvia/olevia asioita hyvinkin yksityiskohtaisesti. Miksi näin, vaikka enhän erityisesti pyytänyt ketään muodostamaan kertomusta? Musiikkiteoksen kokonaisvaltainen tajuaminen tuntuu näiden tulosten perusteella olevan riippuvainen sen jonkinlaisista kerronnallisista ominaisuuksista. Tuloksista voisi tulkita kaikille tutkittaville olleen musiikillisen ajattelun ominaispiirteen mukaisesti (ks. Rechartt 1998, 395) keskeisintä järjestää kaoottista äänimassaa ymmärrettävään muotoon.

Kuunteluprosessit esittyvät aineistossa ja tuloksissa hämmästyttävän selkeästi lähtökohdaltaan referentialistisina. Yksittäisistä sävelistä tai pienistä motiiveista tutkittavat eivät juurikaan kommentoi mitään. Musiikki sai selkeästi merkityksensä vasta kun kaikki osaset pystyttiin suhteuttamaan toisiinsa kokonaisuuden kautta. Lopulta kun ymmärrys loogisesta kokonaisuudesta oli muodostunut, kokemus teoksesta pysyi sen jälkeen perustaltaan melko samana. (Vrt. Langer: teos tajutaan kokonaishahmona, ei niinkään osiin pilkottuna.) Kokemus tuntui myös olevan luonteeltaan voimakkaasti synesteettinen, ts. paitsi että kuulija kuulee äänen, hän samalla myös ”näkee” sen. (Vrt. Smith (1979; 154, 194), joka on huomionnut musiikillisen kokemuksen ominaispiirteeksi sen ilmenemisen voimakkaasti visuaalisena.) Onko siis pohjimmiltaan niin, että musiikin absoluuttiset, sisäsyntyiset merkitykset luovat kokemuksen tunnetason, jonka kuulija helpommin itseään ja kokemustaan ymmärtääkseen ikäänkuin ”kääntää” referentialistiseen, kerrottavaan muotoon? Ainakin tässä tapauksessa ”pakenevat näyt” muuttuivat kuuntelun aikana tarinoiksi.

Suurimpana ongelmana tulosten tulkinnan suhteen nähdäkseni on se, voidaanko muodostunutta tarinaa todella pitää kokemuksen ilmauksena, vai onko se sittenkin enemmän kognitiivisesti muodostunut tulkinta teoksesta ilman erityisesti merkitsevää kokemuspohjaa? Entä miten paljon kuulija itse juuri keksimillään verbaalisilla selityksillään kahlitsee kokemuksensa ilmenemistä seuraavassa hetkessä?

Meyer puhuu musiikin affektiivisesta kokemisesta sekä mielikuvaprosesseista. Tämän tutkimuksen tuloksissa korostuvat selvästi mielikuvat, joiden kautta tutkittavat kokemustaan kuvaavat. Vaikka mielikuvaprosessit ovat tietoisia, on ymmärrettävästi lähes mahdotonta jäljittää niiden aiheuttajat teoksessa itsessään, sillä musiikki yksinkertaisesti tarjoaa liikaa vaihtoehtoja (Meyer 1956, 257-258). Saattaa myös olla

niin, että musiikin parametrit (esim. muoto) eivät olekaan suorassa vaikutussuhteessa mielikuviin; affektit saattavat herättää tietyt mielikuvat, jotka taas lähtevät kehittymään omille poluilleen riippumatta musiikista.

Tulosten luotettavuusongelma rönsyilee edelleen eteenpäin; miten voi tietää, mikä osa tutkittavan kertomassa on todella lähtöisin juuri musiikin aiheuttamasta kokemuksesta ja miten paljon yksilön mieli lisää tarinaan omia ulkomusiikillisia assosiaatioitaan? Entä miten olisi mahdollista ymmärtää näitä kuulijan assosiaatioita ja päästä käsiksi tausta-ajatuksista muodostuneisiin piilosisältöihin, joista henkilökohtainen kokemus muodostuu? Toisaalta aivan mielivaltaisilta ja täysin toisistaan poikkeavilta kuulijoiden kertomukset eivät vaikuttaneet. Tuloksien voi nähdä tukevan hyväksytyä käsitystä, jonka mukaan kuuntelun avulla ihminen saa musiikista ”hiljaista tietoa”, jonka säveltäjä on tavalla tai toisella koodannut musiikkiin (Heinonen 1999, 296). Fenomenologiselle musiikintutkimukselle tämän hiljaisen tiedon olemus ja laatu voisi olla mahdollinen ja varsin kiintoisa jatkotutkimuskohde.

Kokemusta kuvaavien tarinoiden yksityiskohdat eroavat selvästi toisistaan, mutta jollakin symbolisella, metaforisella tasolla niillä on yhteneväisyyksiä. Silmiinpistävintä on teoksen kokonaisuuden kuvaaminen eräänlaisen binaarisen rakennelman tai kontrastien kautta (esim. feminiini - maskuliini, ahdistus - iloisuus, matala - korkea) ja ristiriidan esiintyminen. Tutkittavat myös selvästi käyttivät musiikin ulkopuolisia, voisiko sanoa kulttuurisia ilmiöitä ja asioita tukena kuvatessaan musiikillista kokemustaan. Yksi tutkittavista mm. mainitsi, miten hänellä oli vaikeuksia muodostaa käsitystä teoksesta, koska musiikki ei tuntunut sopivan mihinkään ennalta tuttuun elokuvaan tai kertomukseen. Ovatko tällaiset musiikin referentialiset ominaisuudet tavallisen kuulijan vaakakupissa painavampia kuin ajatellaankaan? (Edellä olevaan liittyen Meyer puhuu käsityksestään, jonka mukaan kaikissa kulttuureissa on taipumusta assosoida musiikillinen kokemus ulkomusiikilliselle tasolle. Vaikka tämä konnotatiivinen ”lisämerkitys” musiikkikokemuksessa ei olekaan mikään väistämätön itsestäänselvyys, se on kuitenkin ilmetessään aina syntynyt muiden kulttuuristen kokemusten kautta ja sen muoto riippuu siten kuulijan kulttuurisesta taustasta sekä persoonallisista tekijöistä.)

Musiikkia voi kokea myös ilman verbaalisesti esitettyjä arvioita pelkkinä tunteina ja mielialoina (Meyer 1956, 262-269). Tutkittavista moni mainitsikin musiikin

merkityksen heille ilmenevän lähinnä tunne- ja yksilötasolla. Kukaan ei pyrkinyt eksplikoimaan kokemuksensa merkitystä suhteessa johonkin ”yleisempään totuuteen”. Tarinan funktiona oli siis ilmeisesti toimia enemmän tunteen kuvaajana kuin juoneltaan tärkeänä. Ne eivät kuitenkaan välttämättä vaikuttaneet kovinkaan syvältä henkilökohtaiselta pohjalta muodostuneilta, vaan pikemminkin itsen ulkopuolisten asioiden kautta syntyneiltä. Tähän saattoi syynä olla se, että kuunneltu teos ei ollut tutkittavan itsensä valitsema, eikä sillä näin ollen ollut hänelle mitään syvempää henkilökohtaista merkitystä.

Tässä suhteessa tutkimusmetodin peräänkuuluttamat henkilökohtaiset merkitysverkostot eivät ehkä toteutuneet niiden perimmäisen tarkoituksen mukaisesti. Metodi saattaa siis olla ristiriidassa aineiston keruun ja laadun kanssa. Ehkä fenomenologinen tutkimus edellyttääkin hyvin onnistuakseen hieman syvempää ja omakohtaisempaa tutkittavan henkilön ja ilmiön välistä sidettä, mikä taas osaltaan rajaa tutkimusasetelman tekoa monella tavalla. Tutkijan valmiiksi määrittämät tekijät (tässä tapauksessa siis kuunneltavan kappaleen valinta) saattavat vääristää tai heikentää tuloksia olennaisesti. Tulokset olisivat voineet näyttäytyä toisenlaisina, jos tutkittavat olisivat saaneet puhua kokemuksistaan vapaasti valitsemastaan musiikista. Nyt saatu tulos kertoo siis oikeastaan ehkä astetta ”objektiivisemmän” tason kokemuksista, kuin mihin fenomenologia pohjimmiltaan pyrkii.

Jotta kuulijan mielen sisäisiin tapahtumiin pääsisi luotettavammin käsiksi, tarvittaisiin tässä tutkimuksessa käytetyn lisäksi jotain muuta metodia tukemaan analyysiä. Heinosen esittämä psykomusiikkianalyttinen menetelmä jungilaisine lisäyksineen saattaisi osaltaan toimia tällaisena lisätukena fenomenologiselle analyysille. Sillä ilmeisen tärkeää fenomenologisen tutkimuksen selitysvoiman parantamiseksi olisi pyrkiä aktiivisesti ottamaan huomioon subjektin piilotajuisia prosesseja, jotka rakentuvat aikaisempien kokemusten pohjalle ja siten muokkaavat kokemuksia ja ajatuksia jatkuvasti.

Fenomenologisessa tutkimuksessa koko tutkimusprosessin onnistumisen arviointi on itse tulosten kanssa yhtä tärkeässä asemassa. Tulosten deskriptiivisyyden onnistumisesta voin jo (em. lisäksi) omasta puolestani vain todeta pyrkineeni analyysissä huolellisuuteen ja tarkkuuteen. Tyypillisen kvalitatiivisen tutkimuksen tapaan on tässäkin tutkimuksessa kuitenkin mahdotonta määrittää, missä menee raja

harmittoman tiivistämisen ja haitallisen, liiallisen tekstin karsimisen välillä, jolloin aineisto menettää ontologisen relevanttiutensa.

Entä tämän tutkimuksen reliabiliteetti ja validiteetti; vastaavatko aineisto ja tulokset totuutta ja käyttötarkoitustaan? Tynjälän (1991) mukaan laadullisen tutkimuksen reliabiliteetin arviointi tarkoittaa tutkimustilanteen perinpohjaista arviointia. Tutkimuksen validius taas perustuu koko tutkimusprosessin yksityiskohtaiseen kuvaukseen (Grönfors 1982, 178), jonka avulla voidaan arvioida antaako menetelmä vastauksia tutkittavina oleviin kysymyksiin. Koska tutkimukseni nojautuu vahvasti aineistoon, nähdäkseni paras tapa osoittaa em. ominaisuudet on raportoida koko tutkimuksen kulku mahdollisimman tarkkaan. Omaa osuuttani (ennakkokäsityksiäni) analyysin kulussa en edelleenkään tyhjentävästi pysty selvittämään; ehkä kuitenkin erityisesti mieleeni nousee oma suhteeni valitsemaani Prokofjevin kappaleeseen, joka oli henkilökohtaisempi kuin tutkittavilla ja siten aivan koko tutkimuksen kulun kautta ratkaisevasti vaikuttamassa tuloksiin.

Pyrkimys reduktioon ei takaa tutkimukselle objektiivisuutta, mutta kuten aiemmin on tullut ilmi, tämä myönnetään fenomenologisen tutkimuksen perusteissa. Fenomenologisesti suuntautuneen tutkijan (kuten myös tutkimusraportin lukijan!) tulee siis koko ajan tietää, että tutkittavan kokemukset ovat aina täydempiä, rikkaampia ja hieman erilaisia kuin minä hän itse ne ymmärtää ja kuin minä tutkimuksen tulokset ne esittävät. (Becker 1992, 33-36). Käytännössä fenomenologisen tutkimuksen tulokset jäävät aina yksilökohtaisten merkitysverkostojen tasolle (kuten selvästi kävi tässäkin tutkimuksessa). Perttulan (1995, 184) mukaan tiettyjä merkitysverkostoja voidaan muotoilla keskenään yleiselle tasolle, mutta kaikkia ei. Näitä toisiinsa palautumattomia merkitysverkostoryhmiä voitaisiin kutsua merkitysverkostotyypeiksi tai -typologioiksi. Yleisesti ottaen ei kuitenkaan ole mielekästä häivyttää yksilöä täysin näkyvistä, sillä silloinhan ilmiötä voitaisiin yhtä hyvin tutkia vaikkapa tilastollisilla menetelmillä.

Laajemmalla aineistolla olisi tästäkin nyt tutkimastani musiikin kokemisen ilmiöstä ehkä mahdollista muodostaa juuri tällaisia kokemustypologioita, joilla olisi enemmän yleistettävyyttä. Tämän tyyppinen tutkimus on kuitenkin erittäin työlästä ja vaatisi mielestäni useiden tutkijoiden panosta. Analyysiä tehdessäni olisin monesti kaivannut toisenkin henkilön mielipidettä tekemistäni ratkaisuista. Nyt voin vain toivoa, että lukija saa tästä tutkimusraportista käsityksen tekemistäni ratkaisuista ja

perusteluista sekä niiden onnistumisesta. Olen onnistunut, jos lukija tavoittaa yksilökohtaisissa merkitysverkostoissa jonkinlaisia ”sijaiskokemuksia” alkuperäisistä kokemuksista.

Tämä tutkimus lienee yksi eksploratiivinen osoitus siitä, miten musiikin kokemisen tutkimus voi hyödyntää empiirisesti kerättyä aineistoa. Fenomenologinen tutkimussuuntaus osaltaan tarjoaisi laajemmassa muodossa suoritettuna varmasti mielenkiintoista täydentävää tietoa vaikkapa kognitiivisesti suuntautuneelle reseptiotutkimukselle. Fenomenologinen tutkimus saattaa tulevaisuudessa olla vartenotettava vaihtoehto myös uuden musiikin analyysille, sillä yhä selkeämmin erilaisiin sointiväreihin perustuvan musiikin analysointi ei välttämättä enää tule onnistumaan vanhojen menetelmien perinteisen nuottitekstin käydessä vähemmän tärkeäksi.

Tutkimuksen olennaisin merkitys uudenlaista tietoa luovana lähestymistapana lienee kuitenkin yksilökohtaisen kokemuksen merkityksen korostamisessa ja yleistettävän tiedon merkityksen vähemmässä painottamisessa. Oma tavoitteeni päästä lähemmäs ja ymmärtää musiikillista kokemusta täytyi ainakin sillä tasolla, että koen kuvanneeni kuuden tutkittavan kokemuksen metodin mahdollistamalla tavalla. Myös subjektiivisella tasolla tämänkaltainen tutkimus saattaa olla merkittävä kokemus. Sillä keskustellessani tutkittavien kanssa jälkikäteen ilokseni huomasin, että he kokivat ymmärtäneensä musiikista haastattelutilanteen kautta jotakin uutta, itselleen merkityksellistä.

LÄHTEET

- BARRELL, J., AANSTOONS, C., RICHARDS, A. & ARONS, M. 1987. Human science research method. *Journal of Humanistic Psychology* 27 (4), 424-457.
- BECKER, C. 1992. *Living and relating: an introduction to phenomenology*. Newbury Park: Sage.
- BULLINGTON, J. & KARLSSON, G. 1984. Introduction to phenomenological psychological research. *Scandinavian Journal of Psychology* 25, 51-64.
- CLIFTON, T. 1983. *Music as heard. A study in applied phenomenology*. New York: Yale University Press.
- DANNER, G. 1991. A phenomenological approach for teaching 20th-century music analysis. *Journal of Music Theory Pedagogy*. Vol. V/1, 79-93.
- EEROLA, T. 1999. Kohti kulttuurienvälistä kognitiivista musiikintutkimusta. *MUSIIKIN SUUNTA* 1/1999.
- ERKKILÄ, J. 1995. *Musiikki ja tunteet musiikkiterapiassa: musiikin emotionaalisten vaikutusten kolmidimensiomalli*. Lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopisto.
- ERKKILÄ, J. 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylä *Studies in the Arts* 57. Jyväskylän yliopisto.
- FERRARA, L. 1984. Phenomenology as a tool for musical analysis. *Musical Quarterly, USA*. Vol. LXX/3, 355-373.
- GRÖNFORS, M. 1982. *Kvalitatiiviset kenttätömenetelmät*. Juva: WSOY.
- HEINONEN Y. 1990. *Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin*. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla. Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*. Toim. J. Louhivuori. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- HEINONEN, Y. 1995. *Michelle, ma belle – lauluntekeminen psyykkisten ristiriitojen sovittajana*. Teoksessa *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Toim. J. Erkkilä ja

- Y. Heinonen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- HEINONEN, Y. 1998. 'Hello little girl' – John Lennonin ensimmäinen laulu ja sen psykoanalyttinen tulkinta. MUSIIKKI 4/1998.
- HEINONEN, Y. 1999. Lemmekkään muusan ruususen uni . Charlies – klassikko Pikku Musta ja sen psykodynaaminen tulkinta. Teoksessa Musiikkiterapian monet kasvot, toim. J. Erkkilä ja K. Lehtonen. Jyväskylä: Suomen musiikkiterapiayhdistys.
- HEINÄMAA, S. 1996. Ele, tyyli ja sukupuoli. Tampere: Gaudeamus.
- HOIKKALA, T. 1995. Teun A. van Dijkkin diskurssianalyysi. Teoksessa Mäkelä (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- HUTTUNEN, M. 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma; pohdintoja reseptiohistorian perusteista. MUSIIKKI 3/1995.
- JAFFÉ, D. 1998. Sergey Prokofiev. Singapore: Phaidon Press Limited..
- LANGER, S. 1953. Feeling and Form. New York: Scribner's.
- LEHTONEN, K. 1986. Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista. Annales Universitatis Turkuensis C:56. Turku: Turun yliopisto.
- LEHTONEN, K. 1993a. Musiikin ja psykoterapian suhteesta. Psychiatria Fennican julkaisusarja, raportti nro 79.
- LEHTONEN, K. 1993b. Onko musiikki ajattelun varhaismuoto? Kognitiivinen näkökulma musiikkikokemukseen. Psykologia 28, 89-97.
- LERDAHL, F. & JACKENDOFF, R. 1983. A generative theory of tonal music. Cambridge, Mass. The MIT Press.
- LEWIN, D. 1986. Music theory, phenomenology and modes of perception. Music Perception, USA. Vol. III/4, 327-392.
- LOCHHEAD, J. 1989. Temporal structure in recent music. Teoksessa Understanding the musical experience, s. 121-166. New York: Gordon and Breach.
- LOCHHEAD, J. 1995. Hearing new music: Pedagogy from a phenomenological perspective. Philosophy of Music Education Review. Vol. III/1, 34-42.

- LÅNG, M. 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. MUSIIKKI 3/1995.
- MEYER, L.B. 1956. Emotion and Meaning in Music. Chicago: The University of Chicago Press.
- MINTURN, N. 1997. The music of Sergei Prokofjev. Yale University Press.
- MÄKELÄ, K. 1995. Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Mäkelä (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- NESTYEV, I.V. 1961. Prokofiev. California: Stanford University Press..
- PARTAIN, G. 1994. The performer as listener: A study of four keyboard works based on a phenomenological approach to analysis and interpretation. Väitöskirjan abstrakti MUSE-tietokannassa, päivitys Nov. 1999, NISC (National Informations Services Corporation).
- PERTTULA, J. 1995. Kokemus psykologisena tutkimuskohteena. Johdatus fenomenologiseen psykologiaan. Tampere: SUFI.
- PIKE, A. 1972. A phenomenological analysis of emotional experience in music. Journal of Research in Music Education, USA. Vol. XX/2, 262-267.
- PIKE, A. 1974. Foundational aspects of musical perception: a phenomenological analysis. Philosophy and Phenomenological Research, USA. Vol. XXXIV/3, 429-434.
- PROKOFIEV, S. s.a. Autobiography, articles, reminiscences. Moscow.
- RAUHALA, L. 1983. Ihmiskäsitys ihmistyössä. Kolmas painos. Helsinki: Hakapaino.
- RECHARDT, E. 1998. Musiikin kokemus mielen eheyttäjänä. MUSIIKKI 4/1998.
- SERRAVEZZA, A. 1989. A phenomenological interpretation of the works of Arnold Schönberg. Teoksessa Understanding the musical experience, s. 101-119. New York: Gordon and Breach.
- SMITH, J. 1979. The experiencing of musical sound. Prelude to a phenomenology of music. New York: Gordon and Breach.
- SMITH, P. 1995. Structural tonic or apparent tonic?: Parametric conflict, temporal perspective, and a continuum of articulative possibilities. Journal of Music Theory, Vol. XXXIX/2, 245-283.

- STEFANI, G. 1985. Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 3.
- TOIVIAINEN, P. 1999. Musiikin kognition mallintaminen keinotekoisilla hermoverkoilla. MUSIIKKI 1/1999.
- TYNJÄLÄ, P. 1991. Kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien luotettavuudesta. Kasvatus 22, 5-6, 387-397.
- VARTO, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Helsinki: Kirjayhtymä.
- VUORINEN, J. 1997. Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- WECKOWICZ, T. 1981. The impact of phenomenological and existential philosophies on psychiatry and psychotherapy. Teoksessa Royce, J. & Mos, L. (ed.): Humanistic psychology: concepts and criticism, s. 49-76. New York: Plenum.

ÄÄNITTEET

Prokofiev plays Prokofiev. GEMM CD 9470. Pavilion Records Ltd. England.

LIITTEET

LIITE 1 Vision Fugitive op. 22 nro 3.

PROKOFIEV, Sergei 1989. Visions fugitives opus 22 for piano.

Authentic edition. Boosey & Hawkes, London.

7

6

III.

Allegretto.

1916.