

Claude Debussyn pianomusiikki –
Näkökulmana kuulijan mielikuvat ja teosten kuvailevat otsikot

Outi Räsänen
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2014
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Outi Räsänen	
Työn nimi – Title Claude Debussyn pianomusiikin kuulijassa herättämät mielikuvat	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year 05/2014	Sivumäärä – Number of pages 39
Tiivistelmä – Abstract <p>Musiikki on yksi kommunikaation keino, jonka avulla voidaan välittää viestejä ja merkityksiä kuulijalle. Musiikin kuulijassa herättämät mielikuvat ovat osa musiikillista kommunikaatiota, jossa säveltäjän ilmaisemat asiat välittyvät teoksen avulla kuulijalle. Musiikista puhuttaessa käytetään yleisesti metaforisia mielikuvia, jotka antavat musiikilliseen kokemukseen erilaisen näkökulman kuin analyttiset kuvaukset.</p> <p>Tässä tutkimuksessa tarkasteltiin, millaisia mielikuvia Claude Debussyn pianomusiikki herättää kuulijoissa, ja onko niillä yhteyttä kappaleiden alkuperäisiin otsikoihin, jotka ovat säveltäjän itsensä antamia. Lisäksi tarkasteltiin musiikkianalyysin avulla sitä, onko kappaleiden nuottikuvista löydettävissä mielikuvia selittäviä tekijöitä. Tutkimuksen aineisto kerättiin teettämällä koehenkilöillä kuuntelukoe, jossa heitä pyydettiin kirjoittamaan mielikuvia Debussyn vesiaiheisen pianomusiikin pohjalta. Aineisto käsiteltiin sisällönanalyttisesti jakamalla mielikuvat aineistosta nousseiden teemojen alle.</p> <p>Tutkimuksen tulokset osoittivat, etteivät koehenkilöiden mielikuvat kunkin musiikkinäytteen kohdalla olleet sattumanvaraisia vaan niistä löytyi samankaltaisuutta teemojen muodossa. Mielikuvat musiikkinäytteiden välillä olivat kuitenkin erilaisia, minkä täytyy johtua katkelman musiikillisesta materiaalista. Kaikista kolmesta näytteestä löytyi yksi määrällisesti hallitseva mielikuva, ja kaikki näytteet herättivät myös vesiaiheisia mielikuvia, jotka liittyvät kappaleiden otsikoihin. Musiikkianalyttisessä tarkastelussa kappaleiden nuottikuvista löytyi melodiaan, harmoniaan, rytmiin ja muotoon liittyviä tekijöitä, jotka saattavat olla syntyneiden mielikuvien takana.</p> <p>Tutkimus vahvistaa aiempien tutkimusten tuloksia siitä, että musiikin herättämät mielikuvat eivät ole täysin sattumanvaraisia vaan niistä voidaan löytää yhteisiä piirteitä. Tutkimusta voisi jatkaa tarkastelemalla, onko musiikkikoulutuksella vaikutusta musiikin herättämiin mielikuviiin ja tapaan kuvaille musiikkia sanallisesti.</p>	
Asiasanat – Keywords mielikuva, metafora, Claude Debussy, sisällönanalyysi	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

Sisältö

1	JOHDANTO	1
2	MUSIIKIN SISÄINEN JA ULKOINEN MERKITYS	3
3	MUSIIKIN HERÄTTÄMÄT MIELIKUVAT	5
3.1	Multimodaalisuus	5
3.2	Kognitiivinen näkökulma.....	6
3.3	Ekologinen näkökulma	7
3.4	Metaforat musiikin kuvailussa.....	8
4	DEBUSSYN MUSIIKIN MIELIKUVAT	9
4.1	Teosten kuvailevat otsikot	9
4.2	Debussyn oma käsitys säveltämisen estetiikasta	10
4.3	Impressionismin ja symbolismin vaikutus Debussyn musiikkiin	11
4.4	Sävellystyylin erityispiirteet.....	13
5	TUTKIMUSASETELMA	14
5.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä	14
5.2	Aineiston analyysitapa ja tutkimuksen luotettavuus.....	16
6	AINEISTON ANALYYSI	18
6.1	Mielikuvien teemoittelu	18
6.2	Reflets dans l'eau (Heijastuksia vedessä).....	19
6.3	Jardins sous la pluie (Puutarhat sateessa).....	21
6.4	Voiles (Purjeet).....	22
7	MIELIKUVIEN MUSIIKKIANALYYTTINEN TULKINTA	23
7.1	Reflets dans l'eau (Heijastuksia vedessä).....	24
7.2	Jardins sous la pluie (Puutarhat sateessa).....	26
7.3	Voiles (Purjeet).....	28
8	PÄÄTÄNTÖ	30
	LÄHTEET	37
	Liite: Tutkimuslomake	39

1 JOHDANTO

Musiikilla on kyky herättää kuulijoissa mielikuvia, muistoja ja tunnetiloja, jotka tekevät siitä kuulijalle läheisen ja tärkeän. Musiikki on yksi kommunikaation keino, ja sen avulla voidaan välittää viestejä ja merkityksiä vastaanottajalle. Musiikki koetaan merkityksellisenä silloin, kun se herättää kuulijassa esimerkiksi mielikuvan tai tunnereaktion; silloin kun sen välittämä viesti ymmärretään. Musiikista puhuttaessa käytetään yleisesti metaforisia mielikuvia, jotka antavat musiikilliseen kokemukseen erilaisen näkökulman kuin analyttiset kuvaukset.

Tutkimukseni kannalta olennaisia käsitteitä ovat siis mielikuva ja metafora, joiden voidaan katsoa olevan osa musiikillista kommunikaatiota. Mielikuvan määrittelyminen käsitteenä ei ole aivan yksinkertaista, mutta J.C. Rowland (2007) viittaa tekstissään Nigel Thomasin (2001) määritelmään, jonka mukaan mielikuva on mielen sisäinen kokemus, joka muistuttaa havaintokokemusta, mutta voi tapahtua myös ilman havaintoon tarvittavaa aistiärsykettä. Usein tällaiset mielikuvat käsitetään kaikuina ja uudelleenmuodostumina jo aiemmin tapahtuneista aidoista havaintokokemuksista tai ne liittyvät tulevaisuuden tapahtumien kuvitteelliseen ennakointiin. (Rowland 2007, 17.) Omassa tutkimuksessani mielikuvien katsotaan muodostuvan kuuloaistin kautta havaittavan musiikin herättäminä. Näiden musiikin herättämien mielikuvien verbalisointi on usein metaforista, jolloin ilmaisuissa yhdistyy kaksi suoraan toisiinsa liittymätöntä asiaa. W. Cokerin (1972) määritelmän mukaan metafora on ilmaisu, joka linkittää toisiinsa kaksi erillistä asiaa, joilla on laadullisia tai rakenteellisia samankaltaisuuksia (Coker 1972, 152).

Musiikin pohjalta heräävät mielikuvat ovat subjektiivisia ja yksilöllisiä, sillä jokaisella kuulijalla on erilainen musiikillinen tausta sekä kokemushistoria. Tämän takia voisi ajatella, että mielikuvat ovat niin toisistaan poikkeavia, ettei niitä kannata vertailla toisiinsa tai yrittää löytää niistä yksimielisyyttä. Kuitenkin eräiden tutkimusten mukaan musiikin kuulijoissa herättämät mielikuvat eivät ole sattumanvaraisia, vaan niistä voidaan löytää samankaltaisuutta. Marion Guckin (1982) tutkimuksessa selvitettiin metaforisten mielikuvien osuutta musiikin ymmärtämisessä sekä niiden käyttöä musiikin analysoinnissa. Tutkimuksen koehenkilöt tuottivat samankaltaisia vastauksia tilanteessa, jossa pyydettiin kertomaan intuitiivisia mielikuvia Chopinin preludin h-molli, op. 28/6 pohjalta. Samankaltaisia tuloksia saatiin Philip Taggin (2003) tutkimuksessa, jossa koehenkilöille soitettiin tuntemattomia elokuvien ja TV-ohjelmien tunnusmusiikkeja ja pyydettiin kirjoittamaan kuvauksia niistä. Koehenkilöiden vastaukset olivat hyvin yhdenmukaisia kunkin tunnusmusiikin kohdalla.

Myös Riitta Raution (2007) tutkimus, jossa koehenkilöiltä pyydettiin kirjoittamaan lyhyiden musiikinäytteiden herättämiä mielleyhtymiä, tuotti yhteneväisiä vastauksia.

Oma tutkimusaiheeni keskittyy Claude Debussyn musiikkiin, sillä säveltäjällä oli tapana nimetä teoksensa kuvailevin otsikoin, mikä viittaa musiikin pyrkimykseen herättää kuulijassa mielikuvia. Oma tutkimukseni yhtyy aiempiin tutkimuksiin olettaen, että musiikki herättää ihmisissä mielikuvia ja niistä on löydettävissä samankaltaisuuksia. Tutkimukseni yhdistää musiikkipsykologisen näkökulman mielikuviin sekä Debussyn sävellyksellisen taustan, mitä aiemmissa tutkimuksissa ei toistaiseksi ole tehty.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut siitä, millaisia mielikuvia Debussyn pianomusiikki herättää kuulijoissa ja onko niillä yhteyttä säveltäjän musiikillaan kuvailemiin asioihin. Kiinnostukseni juuri Debussyn musiikkiin on lähtöisin kokemuksistani soittajana: pianistina minulle avautuu Debussyn musiikin kautta mielenkiintoinen aisti- ja havaintomaailma, joka on täynnä mielikuvia, jotka sanallistuvat parhaiten metaforisina ilmaisuina. Tutkimukseni tavoitteena on Debussyn musiikin kuulijan kokemuksen kuvaaminen ja ymmärtäminen. Haluan tarkastella, miten musiikin taustatekijät, kuten säveltäjän oma käsitys musiikin luonteesta ja tarkoituksesta, heijastuvat musiikissa ja sitä kautta sen välittämässä mielikuvissa. Mielikuvien tulkinnassa hyödynnän perinteisempää musiikkianalyysia etsiessäni kappaleiden nuottikuvista mahdollisia mielikuvien muodostumiseen vaikuttavia tekijöitä.

Tutkimukseni empiirinen aineisto kerättiin kuuntelukokeen avulla, jossa koehenkilöt saivat vapaasti kuvailla Debussyn musiikin herättämiä mielikuvia kirjallisesti. Kuuntelumateriaalina toimi neljä Debussyn otsikoltaan vesiaiheista kappaletta, joista soitettiin lyhyehköt katkelmat. Kuuntelukokeen aineisto analysoitiin sisällönanalyysin keinoin jakamalla mielikuvat aineistosta nousevien teemojen alle.

2 MUSIIKIN SISÄINEN JA ULKOINEN MERKITYS

Musiikki voidaan nähdä yhtenä kommunikaation keinona, jonka välittämät merkitykset ja viestit välittyvät parhaassa tapauksessa kuulijalle asti. Musiikin merkityksiin on olemassa lukuisia erilaisia näkökulmia, esimerkiksi semiotiikan viitekehys, kun halutaan tarkastella musiikkia alun perin kielitieteen piiristä lainattujen merkkijärjestelmien avulla. Cokerin (1972) mukaan musiikin voidaan ajatella koostuvan erilaisista ääneen perustuvista merkeistä, joiden merkityksen vastaanottaja tulkitsee. Tämä tulkinta voi vaihdella vastaanottajan ja tilanteen mukaan. Musiikillisena viestin välittävänä merkinä voi toimia mikä tahansa ääni tai muutos äänen korkeudessa, kestossa, sointivärisissä tai intensiteetissä. (Coker 1972, 2–4.)

Usein esitetty kahtiajako musiikin merkityksiin koskee musiikin sisäistä ja ulkoista merkitystä, jotka eivät tosin sulje toisiaan pois vaan voivat esiintyä yhtä aikaa. L.B. Meyer (1956) tiivistää sisäisen ja ulkoisen merkityksen peruseron olevan se, että sisäisessä musiikin merkitys muodostuu pelkästään teoksen sisäisten rakenteiden ja suhteiden havaitsemisesta ja ulkoisessa musiikki välittää myös merkityksiä, jotka voivat viitata musiikin ulkopuolisiin asioihin (Meyer 1956, 1). Musiikin sisäinen merkitys muodostuu siis siitä, että teos viittaa itseensä ja omiin tapahtumiinsa, ja ulkoinen merkitys siitä, että musiikillinen tapahtuma tuo mieleen jonkin ulkomaailman kohteen tai ilmiön.

Musiikin sisäisessä merkityksessä on kysymys musiikin tyylin tuntemuksesta ja oppimisen kautta muodostuvasta käsityksestä siitä, mitkä tapahtumat seuraavat musiikissa yleensä toisiaan. Meyerin (1956) mukaan kuulijalla on odotuksia siitä, kuinka tietty musiikkiteos etenee, ja kun teos poikkeaa näistä odotuksista, syntyy tunnereaktio (Meyer 1956, 31). Musiikin aiheuttamat tunnereaktiot syntyvät siis suoraan vuorovaikutuksessa musiikillisten tapahtumien ja sellaisen kuulijan välillä, joka ymmärtää musiikin tyylin. Meyerin (1956) mielestä musiikin kuulijoissa herättämät mielikuvat ovat ongelmallisia, sillä on vaikeaa saada selville, mikä musiikillinen ärsyke on aiheuttanut kulloisenkin mielikuvan (Meyer 1956, 257). Tämän näkemyksen mukaan musiikin herättämät mielikuvat ovat sattumanvaraisia, sillä ei voida osoittaa luotettavasti yhteyttä mielikuvan ja musiikin rakenteen välillä.

A. North ja D. Hargreaves (2008) kritisoivat kuulijan odotuksiin vaikuttamiseen perustuvaa merkitysteoriaa huomauttaessaan, että jos odotukset ovat olennaisia tunnereaktioiden muodostumiseksi musiikin pohjalta, niin kuinka on mahdollista kokea tunteita kuunneltaessa yhä uudestaan jo tuttua musiikkia, jonka kaikki tapahtumat ovat etukäteen tiedossa. Ongelmallista musiikin sisäisessä merkityksessä on myös se, että ihmisten

tunnereaktiot samaan musiikkiin voivat vaihdella, ja myös sama kuulija voi reagoida musiikkiin eri tavalla eri kuuntelukerroilla, mikä ei sovi oppimiseen ja tyyliintuntemukseen perustuvaan teoriaan (North & Hargreaves 2008, 133). Näiden ristiriitaisuuksien ja puutteellisten selityksien vuoksi musiikin merkityksiä on tarkasteltu myös toisesta eli ulkomusiikillisesta näkökulmasta.

Musiikin ulkoisella merkityksellä tarkoitetaan sitä, että musiikki viittaa itsensä ulkopuolelle: musiikillinen tapahtuma tuo kuulijalle mieleen jonkin ulkomaailman kohteen tai ilmiön. Cokerin (1972) mukaan ulkomusiikillinen merkitys syntyy, kun kuulija tulkitsee musiikillisen eleen viittaavan ei-musiikilliseen objektiin, kuten asenteisiin, ajatuksiin, fyysisiin objekteihin ja tapahtumiin tai niiden ominaisuuksiin (Coker 1972, 147). Musiikin kyvyn viitata ulkomaailman asioihin voidaan katsoa johtuvan esimerkiksi musiikin yleisten käyttöyhteyksien synnyttämistä konnotaatioista, jotka ovat yhteisiä saman kulttuurin ihmisryhmille. Esimerkiksi TV-sarjojen tunnusmusiikit tai hää- ja hautajaismusiikki merkitsevät monille ihmisille samankaltaisia asioita.

Ulkomusiikilliset merkitykset ja mielikuvat voivat syntyä myös siten, että musiikillisessa tapahtumassa on samankaltaisia ominaisuuksia kuin ulkomaailman kohteessa, esimerkiksi liike. Northin ja Hargreavesin (2008) esimerkin mukaan hidas musiikki voi vaikuttaa uneliaalta, sillä sen rauhallinen ja tyyni tunnelma on samankaltainen kuin mielikuva unesta. Ulkomusiikillisen merkityksen voidaan katsoa olevan sidoksissa musiikin rakenteeseen, jolloin saman musiikin pitäisi tuoda kuulijoille mieleen samankaltaisia assosiaatioita. (North & Hargreaves 2008, 134.) Erikseen ovat tietenkin musiikilliset tapahtumat, joilla säveltäjä on tarkoituksellisesti halunnut imitoida ulkomaailman kohteita, esimerkiksi matkia linnunlaulua soittimia käyttäen. Vaikka näkökulmissa musiikin sisäiseen ja ulkoiseen merkitykseen on ristiriitaisia ja yhteensovittamattomia argumentteja, voi musiikki sisältää sekä sisäisiä että ulkoisia merkityksiä samaan aikaan. Jako onkin melko keinotekoinen, joten ehkä pitäisi puhua vain musiikin merkityksistä kuulijalle, johon voi kuulua erilaisia osatekijöitä.

3 MUSIIKIN HERÄTTÄMÄT MIELIKUVAT

Musiikin herättämät mielikuvat ovat yksi osa musiikin merkityksiä. Mielikuvien välittyminen kuulijalle voidaan nähdä myös kommunikaatioketjuna, jossa säveltäjän ilmaisemat asiat välittyvät vastaanottajalle musiikin kautta. Mielikuvien tutkiminen on haastavaa, sillä niitä ei voi mitata objektiivisesti esimerkiksi aivokuvantamisella vaan niitä täytyy tarkastella koehenkilöiden kuvausten perusteella. Musiikin herättämien mielikuvien tarkastelu on lähinnä kuulijan kokemuksen sekä musiikin vastaanoton tutkimista. Mielikuvien muodostumista voi tarkastella useasta eri näkökulmasta joskaan niiden muodostumisen mekanismista ei voida esittää yhtä totuutta.

3.1 Multimodaalisuus

Rowland (2007) kirjoittaa ympäristön havaitsemisen tapahtuvan kaikkien aistien yhteistyönä, millä voidaan selittää myös musiikin pohjalta muodostuvia mielikuvia, joiden koetaan usein muistuttavan visuaalista kokemusta. Ympäröivän maailman kokeminen ja ymmärtäminen perustuu kaikkien aistien välittämän aistitiedon arviointiin ja sulauttamiseen. Ei tunnu todennäköiseltä, että ihminen pystyisi musiikkia kuunnellessaan sulkemaan pois kaikki muut aistitiedon käsittelyn osat vain siksi, että musiikki on ääntä ja välittyy meille kuuloinformaationa. (Rowland 2007, 8.) Mielikuvat ovat siis multimodaalisen prosessoinnin tulos, vaikka aistitieto välittyisikin meille pääasiassa yhden aistikanavan kautta.

Musiikin multimodaalista prosessointia tukee myös Rowlandin (2007) huomio siitä, että musiikki ympäröi meitä jatkuvasti arkielämän monissa ympäristöissä, vaikka emme sitä tietoisesti kuuntelisikaan. Nämä ympäristöt, kuten kaupat ja ravintolat, sisältävät musiikin lisäksi paljon muuta aisti-informaatiota, joten musiikki assosioituu väistämättä ja jopa tiedostamatta ympäristön ärsykkeisiin, kuten näköhavaintoihin, tuoksuihin ja makuihin. (Rowland 2007, 23.) Nämä assosiaatiot voivat sitten aktivoitua myöhemmin muissa tilanteissa, joissa kuunneltu musiikki tuo niitä mieleen.

Musiikin multimodaalisessa prosessoinnissa korostuu yhteys näkö- ja kuulohavaintojen välillä. Ihmisen hallitsevin aisti on näköaisti, jonka avulla varmistetaan ja täydennetään muiden aistien kautta saatua informaatiota ympäristöstä. Erityisesti äänten ja musiikin prosessoinnissa tietyt yhteydet näkö- ja kuuloaistin välillä vaikuttavat olevan kaikille ihmisille yhteisiä. R.E. Cytowicin (2009) mukaan tapa kokea korkeat äänet kirkkaina ja

matalat tummina vaikuttaa olevan sisäsyntyinen, sillä kyky on olemassa jo varhain lapsuudessa. Muut yhtäläisyydet, kuten äänenväri ja sen lämpö tai kylmyys sekä äänenkorkeus ja äänen koko, ilmenevät ihmisten kokemuksissa myöhemmällä iällä ja vaikuttavat perustuvan kokemukseen. (Cytowic 2009, 169.) Tällaiset havaintoassosiaatiot jokainen voi varmasti vahvistaa oman kokemuksensa kautta. Esimerkiksi orkesterimusiikissa pikkulohuilun osuus tuo suurimmalle osalle mieleen kirkkauden ja pienen koon, kun taas tuuban tai kontrabasson ääni koetaan tummana ja massiivisena.

3.2 Kognitiivinen näkökulma

Musiikin herättämiä mielikuvia voidaan tarkastella kognitiivisesta näkökulmasta, joka perustuu ihmisen tiedonkäsittelyyn, kuten oppimiseen ja muistamiseen. Kognitiivisen näkökulman mukaan musiikki herättää kuulijoissa tunteita ja mielikuvia, jotka perustuvat aiempiin kokemuksiin esimerkiksi musiikin tyylilajin säännöistä tai musiikin käyttöyhteyksistä (esim. Meyer 1956). Tämän näkökulman mukaan musiikki ei ole universaali kieli siinä mielessä, että se voisi välittää tunteita ja merkityksiä yli kulttuurirajojen, vaan kuulijoiden reaktiot musiikkiin ovat pääasiassa oppimisen tulosta.

Musiikin merkityksiä kognitiivisesta näkökulmasta tarkastelee myös J. P. Burkholder (2007), joka esittelee oman, assosiaatioihin perustuvan mallinsa musiikin välittämistä merkityksistä.. Hän tiivistää musiikin kuuntelutapahtuman viisiportaiseksi prosessiksi: Ensimmäisessä vaiheessa kuuliija keskittyy tunnistamaan musiikista elementtejä, jotka ovat hänelle tuttuja, kuten tyylilaji tai melodia. Nämä tutut elementit pitävät jo sisällään tiettyjä assosiaatioita yhdistyessään aiemmin kuultuun musiikkiin. Sen jälkeen, kun kuuliija on tunnistanut musiikin tutut piirteet ja liittänyt ne aiempiin kokemuksiinsa, hän tarkastelee, kuinka näitä elementtejä on käytetty juuri tässä teoksessa – kuinka niitä on muunneltu tai rinnastettu uuden materiaalin kanssa jonkin uuden luomiseksi. Viimeisessä vaiheessa kuuliija tulkitsee kaiken informaation, joka sisältää tuttujen elementtien mukanaan tuomat assosiaatiot sekä teoksen uudet elementit. Tästä muodostuu kuulijan tulkinta ja kuullun merkitys, jotka ovat jokaisella kuulijalla yksilöllisiä ja erilaisia. (Burkholder 2007, 78–79.)

3.3 Ekologinen näkökulma

Ekologinen lähestymistapa musiikin merkityksiin poikkeaa kognitiivisesta, oppimista ja tiedonkäsittelyä korostavasta näkökulmasta. Ekologisen teorian mukaan havaitseminen on havaitseijan ja ympäristön välinen vastavuoroinen suhde, johon liittyy kiinteästi myös havaintojen merkitys. Havaitseminen tapahtuu poimimalla ympäristöstä jo valmiiksi jäsentynyttä tietoa ilman, että tarvitaan kokemuksen kautta muodostuneita sisäisiä malleja ja tietuedustuksia, kuten kognitiivinen näkökulma esittää. (Clarke 2005, 6–7; 17.) Havaitseijan ei siis tarvitse järjestää päässään sekavaa ympäristöä, vaan ainoastaan poimia jo valmista tietoa ja antaa sille merkitys yrittämällä ymmärtää, mitä tapahtuu ja mistä on kyse.

Ekologinen teoria painottaa liikettä sekä havaitsemisen ja tekemisen välistä yhteyttä musiikin merkityksen ja musiikin herättämien mielikuvien yhteydessä. Koska Clarcken (2005) mukaan jokapäiväisen elämän äänet ilmentävät kohteidensa ominaisuuksia, myös musiikilliset äänet ilmentävät väistämättä liikkeitä ja eleitä. Nämä liittyvät musiikin tuottamiseen mutta myös konkreettiseen ympäristöön, johon kuuluvia liikkeitä ja eleitä musiikki tuo mieleen (Clarke 2005, 74). Kuinka musiikki sitten voi ilmentää liikettä ja mitkä musiikin ominaisuudet vaikuttavat liikemielikuviin? Clarcken (2005) mukaan ihmisen kuulojärjestelmä on tarkasti viritetty tunnistamaan liikkeeseen liittyviä ääniä, jotta selviytyminen ennakoimattomassa ympäristössä olisi mahdollista. Tähän perustuen myös musiikillisilla äänillä on kyky ilmentää liikettä tai liikkumattomuutta. Musiikista heräävien liikemielikuvien laatuun vaikuttavat ainakin atakki, äänenväri, dynamiikka sekä äänenkorkeus. (Clarke 2005, 74–75.)

Musiikin kyvystä kuvata liikettä puhuu myös Meyer (1956), jonka mukaan kokemuksemme musiikillisista ärsykkeistä ei ole erillään muista ympäristön ärsykkeiden kokemisesta. Niin musiikki kuin elämäkin koetaan dynaamisina kasvun ja pienenemisen, aktiivisuuden ja levon sekä jännitteen ja purkautumisen prosesseina. Samankaltaisuus arkipäivän ympäristön liikkeen ja musiikissa esiintyvän liikkeen laadussa saa aikaan musiikin kuulijassa herättämät liikemielikuvat tai konnotaatiot. (Meyer 1956, 261.) Nopeatempoisen ja rytmisesti tasainen musiikki voi tuoda mieleen esimerkiksi juoksemisen tai pakenemisen, sillä tempo yhdistyy kuulijan omaan kokemukseen juoksemisesta. Toisaalta rauhallinen ja rytmiltään kolmijakoinen, keinuva musiikki voi tuoda mieleen veden liikkeen tai aaltojen keinuttaman veneen, jossa kuulija itse istuu.

3.4 Metaforat musiikin kuvailussa

Ihmiset käyttävät musiikkia kuvaillessaan monenlaista sanastoa, mutta yhteistä kuvailuille on usein se, että ne ovat metaforisia. Metaforalla tarkoitetaan ilmausta, joka linkittää kaksi erillistä asiaa, joilla on laadullisia tai rakenteellisia samankaltaisuuksia (Coker 1972, 152). Metaforan voi myös suomentaa sanalla kielikuva, jossa kahta toisiinsa suoraan liittymätöntä asiaa verrataan ilman kuin-sanaa. Tapa kuvailla musiikkia sanallisesti on tietenkin yhteydessä musiikin tuntemukseen ja musiikkikoulutukseen, mutta kuten Marion Guck (1982) huomauttaa, käyttävät myös musiikin ammattilaiset, kuten säveltäjät, esiintyjät ja tutkijat, poikkeuksetta metaforia kuvaillessaan havaintojaan ja reaktioitaan musiikista (Guck 1982, iii). Guck tosin käyttää tutkimuksessaan metaforaa ja mielikuvaa synonyymeinä eikä tee eroa niiden välille.

Musiikin kuvailemisen voidaan katsoa olevan epätarkkaa ja mielivaltaista, kuten silloin, kun henkilö kuvailee musiikkia esimerkiksi sanoilla 'sininen' ja 'lainehtiva'. Miksi kuitenkin myös musiikin ammattilaiset käyttävät metaforista puhetta musiikkia kuvaillessaan? Guckin (1982) mukaan metaforien täytyy tarjota musiikista jotain sellaista tietoa, joka ei välity pelkästään musiikin teoreettista kieltä käyttäen. Metaforat tulevat puheeseen mukaan silloin, kun muusikot kuvailevat intuitiivisia reaktioitaan musiikkiin, ja toisten muusikoiden on myös helppo ymmärtää näitä kuvauksia. (Guck 1982, iii–iv.) Musiikin herättämien mielikuvien voidaan katsoa olevan pitkälti metaforisia, ja tällaisiin kuvauksiin kykenevät myös ne, joilla ei ole musiikkikoulutusta.

Perinteisessä musiikkianalyysissä käytetty kieli on teknistä ja kuvailee musiikin rakennetta ja siinä tapahtuvia asioita musiikin teoreettisin termein. Lähemmin tarkasteltuna myös osa perinteiseen musiikkianalyysiin vakiintuneista ilmaisuista on metaforisia, vaikka sitä ei ensin huomaakaan. Usein puhutaan musiikin etenemisestä ja liikkeen suunnasta sekä musiikin kasvamisesta ja hiipumisesta tai johonkin päämäärään pyrkimisestä, jotka kaikki ovat metaforisia kuvauksia. Guck (1982) kirjoittaakin, että musiikin metaforinen ja tekninen kuvailu eivät ole täysin toisistaan erillisiä, vaan näiden kahden sanaston sekoittamisella voidaan lisätä teoksen ymmärryksen syvyyttä, sillä sanastot täydentävät toisiaan teoksen rakenteen ja etenemisen kuvailussa (Guck 1982, 116–117). Pelkät metaforiset kuvaukset eivät yksinään ole riittäviä esimerkiksi teoksen tarkkojen yksityiskohtien tai harmonisten tapahtumien kuvaamiseen, mutta kuten R. Scruton (1997) kirjoittaa, muuttuu musiikillisen kokemuksen kuvaaminen mahdottomaksi, jos metaforat otetaan pois käytöstä. Metafora ilmaisee juuri sen, mitä kuulemme, kun kuulemme äänet musiikkina. (Scruton 1997, 92; 96.)

4 DEBUSSYN MUSIIKIN MIELIKUVAT

Haluan tutkielmassani keskittyä Claude Debussyn musiikin herättämiin mielikuviin, ja tutkimukseni aineisto onkin kerätty Debussyn musiikkia kuuntelukokeessa käyttäen. Debussyn musiikissa korostuu persoonallinen ja ajalleen vallankumouksellinen sävellystyyl, jolla on vahvat yhteydet aikansa hallitseviin taidesuuntauksiin, impressionismiin ja symbolismiin. Myös musiikin ohjelmalliset otsikot ja niiden yhteys luontoon viittaavat musiikin visuaaliseen aspektiin sekä pyrkimykseen kuvata tai heijastaa ympäröivän maailman kohteita. Debussyn musiikilla voidaan näin ollen katsoa olevan vahva pyrkimys herättää kuulijassa mielikuvia.

4.1 Teosten kuvailevat otsikot

Lähes kaikilla Debussyn säveltämällä teoksilla on hänen itsensä antama kuvaileva otsikko, joka viittaa useasti luontoon, johonkin ilmiöön tai konkreettiseen asiaan, kuten *Pilvet*, *Sumu*, *Meri* tai *Purjeet*. Tällaiset otsikoidut teokset voidaan laajassa mielessä katsoa kuuluvaksi ohjelmalliseen musiikkiin, vaikka niiden yhteyteen ei useinkaan ole liitetty erityistä kerronnallista tarinaa. Ohjelmamusiikki voidaan määritellä kerronnalliseksi tai kuvailevaksi musiikiksi, johon kuuluu kaikki musiikki, mikä pyrkii edustamaan ulkomusiikillisiä asioita ilman laulettuja sanoja (Scruton 2013).

Scruton (2013) kirjoittaa, että ohjelmallisen musiikin käsite vakiintui Lisztin sinfonisten runojen myötä, joihin hän halusi liittää ohjelmallisen selityksen teoksen sisällöstä. Kirjallisen selityksen tarkoituksena oli ohjata kuulijaa kohti oikeanlaista tulkintaa kuulemastaan musiikista. (Scruton 2013.) Ohjelmallisuus sinänsä on vanha ilmiö musiikin historiassa alkaen aina Vivaldin vuodenaajoista ja Couperinin kosketinsoitinsarjoista, mutta eniten sitä ovat käyttäneet romantiikan ajan säveltäjät 1800-luvulla. Impressionistiset säveltäjät, kuten Ravel ja Debussy, ovat epäilemättä saaneet vaikutteita edeltäjiensä ohjelmallisesta musiikista, mutta heidän oma lähestymistapansa on enemmän miellelyhtymiä herättävä kuin suoran kerronnallinen (Scruton 2013). Myös 1900-luvun alun pyrkimys päästä eroon konventionaalisista musiikin muodoista synnytti teoksia, jotka ovat ohjelmamusiikkia sanan laajemmassa merkityksessä ilman varsinaista kertovaa kuvailua (Tucker & Chalmers 2013).

Avain Debussyn kuvaileviin otsikoihin ja niiden funktioihin voi löytyä hänen suhteestaan luontoon sekä vahvasta kiinnostuksestaan kuvataiteisiin, mikä selittäisi otsikoiden visuaalisuuden. Caroline Potterin (2003) mukaan tapa, jolla Debussy lähestyy luontoa musiikissaan, on pohjimmiltaan mielikuvia herättävä. Debussy ei kuitenkaan hyväksynyt elävien kohteiden suoraa imitointia, joten hän suosi musiikissaan enemmän ajattomia luonnon elementtejä, kuten merta. Luontoaiheisissa teoksissaan Debussy pyrki löytämään yhteyden luonnon ja mielikuvituksen välillä ennemmin kuin käyttämään luonnonilmiöitä romantikkojen tapaan tunteiden herättäjinä. Esimerkkinä toimii orkesteriteos *La Mer*, joka on pikemminkin objektiivinen kuvaus myrskystä merellä kuin romanttinen kuvaus myrskystä säveltäjän mielialaa ilmaisemassa. (Potter 2003, 149–150.) Hieman toisenlaisen näkökulman kuvaileviin otsikoihin antaa Stefan Jarocinski (1976), joka käsittelee Debussyn musiikin yhteyksiä ajan yleisiin taidesuuntauksiin, impressionismiin ja symbolismiin, ja haluaa osoittaa musiikin kuuluvan vahvasti jälkimmäiseen. Niinpä hän tulkitsee myös teosten otsikoita symbolismin valossa. Jarocinski näkee teosten nimien olevan enemmän runollisia kuin kuvailevia, ja ne ennemminkin kätkevät kuin ilmaisevat musiikin todellisia tarkoituksia. (Jarocinski 1976, 154.)

Siitä, voiko musiikki ylipäättään edustaa mitään itsensä ulkopuolella olevaa samalla tavalla kuin kuvataide tai kirjallisuus, ei olla yksimielisiä, mutta Debussyn teosten nimet ovat kuitenkin säveltäjän itsensä antamia, joten niillä vaikuttaisi olevan jonkinlainen funktio. Kumpi sitten syntyi ensin säveltäjän mielessä, teoksen otsikko vai musiikki? Paul Robertsin (2008) mukaan ulkomaailman tuottamat aistihavainnot tarjosivat Debussylle virikkeitä ja muuntuivat hänen mielikuvituksessaan musiikiksi (Roberts 2008, 172–173). Ehkä teosten aiheet ovat toimineet enemmänkin inspiraation lähteenä Debussyn sävellystyölle ilman, että musiikki aina kuvaisi suoraan otsikon aihetta.

4.2 Debussyn oma käsitys säveltämisen estetiikasta

Debussyn mielipiteitä säveltämisestä ja musiikin estetiikasta on mahdollista tarkastella hänen omista kirjoituksistaan, sillä hän kirjoitti artikkeleita ja musiikkikritiikkejä joihinkin omana aikanaan ilmestyneisiin lehtiin. Nämä kirjoitukset kertovat Debussyn musiikillisesta ajattelusta sekä musiikillisista esikuvista ja auttavat ymmärtämään hänen musiikkinsa tarkoitusta. Ehkä Debussyn omaperäinen musiikillinen ajattelu heijastuu myös kuulijan musiikista saamiin vaikutelmiin.

Debussyn omissa kirjoituksissa heijastuu vahvasti luonnon tärkeys säveltäjälle ja sen suora yhteys musiikilliseen ilmaisuun. Debussy (2001, 21) kirjoittaa, että häntä miellyttää sinfoniamusiikkia enemmän egyptiläisen paimenen huilun muutama sävel, sillä paimen tekee yhteistyötä maiseman kanssa ja kuulee harmonioita, joita ei löydy mistään oppikirjoista. Muusikot kuuntelevat vain mestarisäveltäjien kirjoittamaa musiikkia eivätkä sitä, mikä on kirjoitettu luontoon. Hän jatkaa luonnon ja musiikin yhteydestä toteamalla, että useiden vanhojen mestareiden musiikki ilmaisee syvästi maiseman kauneutta siksi, että se ei pyri luonnon suoraan imitointiin vaan luonnon näkymätön voima välittyy musiikissa tunnetasolla. Hän käyttää luonnona esimerkkinä luonnon suorasta imitoinnista Beethovenin Pastoraalisinfoniaa. (Debussy 2001, 89.) Luonnon vapaus rinnastuu myös säveltäjän haluun päästä eroon musiikin perinteisistä, kaavamaisista muodoista, vakiintuneista harmonioista sekä säveltämiseen liittyvistä säännöistä. Caroline Potterin (2003) mukaan Debussy piti perinteisiä musiikin muotoja, kuten fuugaa ja sonaattimuotoa, steriileinä ja akateemisina rakenteina eikä elävinä kokonaisuuksina, joille on löydettävissä vastineet luonnosta. Näkemys musiikin muodosta ja sisällöstä erillisinä asioina oli Debussylle käsittämätön, sillä sävellystapa, jossa sisältö sovitetaan tiettyyn kaavaan, johtaa hengettömään ja matemaattiseen musiikkiin. Debussy käsitti musiikin elävänä ja orgaanisena taiteena, joka oikeastaan oli olemassa vain esitettynä eikä paperilla. Lisäksi yleisön kokemus teoksen vähittäisestä kasvusta oli hänelle olennainen osa musiikillista kokemusta. (Potter 2003, 138.)

4.3 Impressionismin ja symbolismin vaikutus Debussyn musiikkiin

Debussy on perinteisesti musiikin historiassa luokiteltu impressionistiksi, ja häntä on pidetty tyylin kehittäjänä ja jopa modernin musiikin aloittajana. Debussyn musiikki irtautui romantiikan säveltäjien perinteestä laajentamalla muotokäsitettä ja rikkomalla harmonian sääntöjä niin, että sointiväristä tuli aiempaa tärkeämpi elementti. Hänen musiikissaan näkyvät myös kiinteät yhteydet 1800- ja 1900-lukujen vaihteen muihin taiteisiin, etenkin runouteen ja kuvataiteisiin sekä yleisemmin ajan hallitseviin taidesuuntauksiin, impressionismiin ja symbolismiin.

1800- ja 1900-lukujen vaihteen Pariisi oli merkittävä kuvataiteilijoiden, kirjailijoiden ja säveltäjien kohtauspaikka. Debussyn yhteydessä usein käytetty termi 'impressionismi' viittasi alun perin taidesuuntaukseen, jota ranskalaisten maalareiden ryhmä (Monet, Renoir, Pissarro, Sisley ja Degas) edusti. Nämä taiteilijat halusivat kuvata vaikutelmansa ja

kokemuksensa todellisuudesta niin, ettei älyllisyys päässyt turmelemaan niitä. (Jarocinski 1976, 5.) Jarocinskin mukaan muutamat kriitikot kirjoittivat ensin impressionististen maalausten ja Debussyn musiikin vastaavuudesta, ja yleisö omaksui vähitellen tämän käsityksen, koska oli jo tottunut impressionististen maalareiden tyyliin. Jo vuoden 1905 jälkeen Debussyn musiikkia kutsuttiin yleisesti Ranskassa impressionistiseksi. (Jarocinski 1976, 15–16.)

Toinen merkittävä taidesuuntaus vuosisadan vaihteessa oli symbolismi, joka oli kiinnostunut ihmisen alitajunnasta, mielikuvituksesta ja unista ja jonka mukaan todellisuuteen päästään käsiksi epäsuorien keinojen, kuten symbolien ja metaforien, kautta. Pariisin taidepiireissä, joissa Debussy oli vahvasti mukana, vaikuttivat myös symbolistisiin runoilijoihin luettavat Baudelaire, Mallarmé ja Verlaine. Debussyn musiikki oli symbolististen runoilijoiden arvostamaa, ja monet heistä olivat Debussyn pitkäaikaisia ystäviä. Jarocinski kirjoittaa, että symbolismin ollessa vahvimmillaan nostivat maalarit ja runoilijat musiikin parhaiten mielikuvitusta ohjaavaksi taiteenlajiksi. He halusivat ottaa musiikin luovan työnsä malliksi, sillä sen avulla voitaisiin välittää ihmisille sellaisia merkityksiä, joita mikään muu keino ei tavoita. (Jarocinski 1976, 70–71.)

Debussyn aktiivisimman ajan Pariisissa vaikuttaa olleen ihanteellisen inspiroiva ilmapiiri luovaa työtä, kuten säveltämistä, ajatellen. Paul Roberts (2008) huomauttaa Debussyn seuranneen tiiviisti aikansa taide-elämää. Aikakaudelle lähes pakkomielteeksi muodostui ajatus taiteiden välisestä keskinäisestä riippuvuudesta, joka oli seurausta Wagnerin kokonaistaideteoksen käsitteestä sekä 1800-luvun romantiikan ihanteista. (Roberts 2008, 132.) Roberts (1996) kirjoittaa säveltäjän liikkuneen vaivattomasti kirjailijoiden ja maalareiden joukossa, jotka kokoontuivat usein samoissa kahviloissa, gallerioissa tai kirjakaupoissa. Esimerkkinä hän mainitsee Mallarmén asunnolla tapahtuneet poikkitaiteelliset tiistai-kokoontumiset, joissa Debussy oli vakituinen osallistuja. (Roberts 1996, 20; 136.)

Kirjoituksissa Debussyn aikakauden taideilmapiiristä vahvimmin nousee esille kuitenkin kuvataiteiden ja musiikin yhteys. Robertsin (1996) mukaan kuvataiteista lumoutuminen näkyy Debussylla juuri hänen teostensa visuaalisissa otsikoissa ja siinä, että hän mietti, kuinka voisi soveltaa maalaustaiteen tekniikoita omaan sävellystyöhönsä (Roberts 1996, 42). Usein Debussyn musiikin yhteydessä puhutaankin sointivärillä maalailusta, mikä viittaa suoraan kuvataiteiden ja musiikin yhteyteen. Kuinka poikkitaiteellisuus ja impressionismin sekä symbolismin vaikutteet sitten näkyvät konkreettisesti Debussyn musiikissa? E. Robert Schmitzin (1950) mukaan läheinen ystävyys useiden impressionististen maalareiden sekä symbolististen runoilijoiden kanssa on vaikuttanut Debussyn estetiikkaan ja

tuonut siihen käytäntöjä, kuten sekoittamattomien värien kontrastin, väritäplätekniikan, vastaavuuksien käytön tosiasioiden sijaan ja ärsykkeen aiheuttaman tunteen kuvaamisen kohteen sijaan. (Schmitz 1950, 14). Maalaustaiteen tekniikoiden soveltaminen säveltämiseen on tietenkin vertauskuvallista, mutta Debussyn musiikille on tyypillistä juuri sointiväriin korostunut asema muiden musiikin parametrien, kuten rytmin ja muodon, jäädessä enemmän taka-alalle. Debussyn musiikissaan käyttämät ilmaisukeinot, kuten epäsuoran kerronnan ja vastaavuuksien käyttö sekä kohteen havaittajassa aiheuttaman reaktion kuvaaminen, kuuluvat myös symbolistien tyypilliseen ilmaisuun. Jarocinski (1976) mukaan Debussyn musiikki ei pyri vastaamaan kysymyksiin eikä ehdota vastauksia, vaan se vaikuttaa kuulijaan enemmän alitajuisesti. Debussy ei kiinnosta maisema vaan sen havaitseminen, ei kukka vaan sen kukkaan puhkeaminen (Jarocinski 1976, 150; 153.)

4.4 Sävellystyylin erityispiirteet

Roberts (2008) käsittelee Debussylle tyypillisiä musiikillisia keinoja, jotka tekevät säveltäjän tyylistä perinteestä poikkeavan ja tunnistettavan. Jo opiskeluaikanaan Debussy rikkoi äänenkuljetuksen sääntöjä ja sävelsi niin kuin halusi, vaikka se herätti pahennusta opettajissa, jotka eivät hänen töitään juuri arvostaneet. Hän teki kokeiluja rinnakkaisharmonioilla ja modaalisuudella, joista tulikin myöhemmin tunnusomaisia piirteitä Debussyn musiikille. Nämä musiikilliset keinot eivät noudata kuulijalle tuttua harmonian etenemistä, joten kuuntelukokemus muuttuu erilaiseksi: ajan kokeminen musiikissa muuttuu, kun harmonian jännitteet ja purkaukset eivät muodosta samanlaista rakennetta kuin perinteisemmässä musiikissa. (Roberts 2008, 40–41.)

Jarocinski (1976) puolestaan kiinnittää huomiota Debussyn musiikissaan käyttämään dynamiikkaan ja artikulaatioon. Romantikoilla ilmaisu on usein sidottuna äänenvoimakkuuteen, mutta Debussyn musiikissa ilmaisu tapahtuu enemmän äänenväriin kuin voimakkuuden muutosten kautta. Äänenvoimakkuudella aikaansaatuja huippukohtia on vähemmän, ja dynamiikkamerkinnot painottuvat hiljaiselle puolelle. Myös artikulaatioon kiinnitetään paljon huomiota: kaikki Debussyn sävellykset sisältävät huomattavan paljon tarkkoja artikulaatiomerkkejä ja sanallisia ohjeita, joiden avulla säveltäjä pystyy tarkasti ilmaisemaan haluamansa vivahteet. (Jarocinski 1976, 139.)

Debussyn musiikki ei ensivaikutelmaltaan ole ilmaisullisesti niin radikaalia kuin esimerkiksi 1910-luvulta eteenpäin päätään nostanut ekspressionismi, mutta sen estetiikka ja

sävellystekniset keinot eroavat huomattavasti 1800-luvun romantiikasta. Debussyn vaikutusta musiikin historian kulkuun voisi kutsua enemmänkin hiljaiseksi vallankumoukseksi. Schmitz (1950) mainitsee Debussyn omaperäisen tyylin koostuvan diatoniikasta, bitonaalisuudesta ja polytonaalisuudesta, ikivanhoista moodeista, kromatiikasta, pentatoniikasta, kokosävelasteikoista, rinnakkaiskuluista sekä urkupisteistä (Schmitz 1950, 27–29). Toki jo romantikot käyttivät joitakin näistä keinovaroista, kuten kromatiikkaa, enenevässä määrin tultaessa kohti 1900-lukua, mutta Debussyn sävellystyylillä vie kuulijan vähitellen uudelle ja oudolle alueelle, jonka periaatteelliset lähtökohdat ovat erilaiset kuin romantikkojen.

Myös Debussyn tapa säveltää pianolle poikkeaa romantikoista, jotka olivat edenneet soittajan inhimillisen suorituskyvyn rajoille musiikin virtuoosisuudessa ja ilmaisuvoimassa. Debussyn pianokappaleet lähestyvät instrumenttia soinnillisen kokeilun näkökulmasta ja onnistuvatkin siinä niin, että ääni ei välillä kuulosta enää tulevan ollenkaan käytetystä soittimesta. Schmitz (1950) toteaa, että Debussy onnistuu ottamaan käyttöön kaikki pianon resurssit ja orkestraaliset efektit sävellystekniikan muuntelulla. Pianon monipuolisuus tuodaan esille käyttämällä sen koko äänialaa, dynamiikan vaiheluja välillä pppp–fff, useita eri artikulaatiotapoja päällekkäin, kuten staccatoa, portamentoa ja legatoa, sekä käyttämällä kaikkia kolmea pedaalia hienovaraisesti. (Schmitz 1950, 35–36.)

5 TUTKIMUSASETELMA

5.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä

Hankkiakseni tutkimukseeni empiirisen aineiston teetin koehenkilöillä kuuntelukokeen, jossa pyysin heitä kuvailemaan soitettavan musiikin herättämiä mielikuvia. Tutkimukseni näkökulmaan kuuluu ajatus kuulijan subjektiivisesta kokemuksesta, johon vaikuttavat kulttuuriset tekijät, sosiaaliset tekijät sekä kunkin yksilön kokemukset ja elämänhistoria. Näin ollen en pyri tutkimustuloksissani erityiseen yleistettävyyteen tai toistettavuuteen vaan lähinnä tekemään kokoavia johtopäätöksiä aineistoni pohjalta. Tarkoitukseni on siis tarkastella ja ymmärtää kuulijan kokemusta keskittyen musiikin herättämiin mielikuviin.

Laajempaan ajatuksena tutkimusasetelman taustalla voidaan katsoa olevan kommunikaation, jossa säveltäjän ajatukset välittyvät kuulijalle musiikin kautta. Nattiez

(1990) esittelee Molinon (1975) perinteisen kommunikaatiomallin, jolla voidaan kuvata ketjua musiikin tekemisestä musiikin vastaanottamiseen seuraavalla kaaviolla:

Säveltäjä → Teos → Vastaanottaja (Nattiez 1990, 16.)

Se, miten suoraviivaisesti säveltäjän musiikillaan kuvailemat asiat välittyvät kuulijalle, ei ole yksiselitteistä, mutta tämän perusmallin mukaan kommunikaation aloittajana toimii säveltäjä, joka käyttää teosta keinonaan välittää viestejä vastaanottajalle eli kuulijalle.

Tutkimuskysymyksiksi muotoutuivat seuraavat kysymykset:

Millaisia mielikuvia Debussyn pianomusiikki herättää kuulijoissa?

Millaisia samankaltaisuuksia mielikuvista löytyy teosten alkuperäisiin aiheisiin nähden?

Voidaanko kappaleiden nuottikuvista löytää mielikuvia selittäviä tekijöitä?

Varsinaista tutkimushypoteesia minulla ei ole, mutta ennako-oletukseni on, että koehenkilöille samasta musiikista heräävät mielikuvat eivät ole täysin sattumanvaraisia vaan niistä voidaan löytää yhteisiä piirteitä. (ks. Guck 1982; Tagg 2003; Rautio 2007).

Saadakseni tutkimuskysymyksiini vastauksen teetin koehenkilöillä kuuntelukokeen, jossa pyysin heitä kirjoittamalla kuvailemaan vapaasti musiikin herättämiä mielikuvia. Kuuntelumateriaaliksi valitsin neljä Debussyn vesiaiheista pianokappaletta: *Reflets dans l'eau* (*Heijastuksia vedessä*), *Jardins sous la pluie* (*Puutarhat sateessa*), *Voiles* (*Purjeet*) sekä *Poissons d'or* (*Kultakalat*). Nämä kappaleet ovat tunnelmaltaan erilaisia, mutta kuvaavat mielestäni hyvin veden liikettä ja ominaisuuksia. Näistä neljästä kappaleesta soitettiin n. 30 s katkelma kahteen kertaan, minkä jälkeen koehenkilöt saivat kirjoittaa ajatuksiaan vastauspaperiin. Ohjeistin kuuntelukokeessa koehenkilöitä kirjoittamaan musiikin pohjalta herääviä visuaalisia mielikuvia, sillä ajattelin sen ohjaavan vastauksia enemmän musiikin ulkopuolisiin asioihin ja karsivan pois esimerkiksi musiikin rakenteen kuvauksia, joista en tällä kertaa ollut kiinnostunut. Kerroin myös vastaustavan olevan hyvin vapaa, joten vastaukset voisivat koostua yksittäisistä sanoista tai sitten pidemmistä kuvauksista. Vastauslomakkeessa oli erillinen vastaustila kullekin neljälle musiikinäytteelle sekä kysymys, tuntee ko kuuli kysyksen kappaleen tai sen säveltäjän (ks. liite).

Pohdin sitä, mitä koehenkilöiden tulisi olla – sellaisia, jotka eivät ole paljoakaan musiikin kanssa tekemisissä vai enemmän musiikinopiskelijoita, jotka eivät tunne etukäteen kuuntelukokeeni kappaleita. Jos kappaleet tunnistaa ja tietää etukäteen niiden otsikon, se voi vaikuttaa kuunteluun ja ohjata liikaa mielikuvien muodostumista. Päädyin lopulta musiikinopiskelijoihin, sillä he ovat musiikkiin suuntautuneita ja tottuneita kuvailemaan musiikkia sanallisesti. Kuuntelukokeen koehenkilöinä toimivat Jyväskylän yliopiston

musiikin laitoksen opiskelijat, ja kuuntelukoe oli helpoin tehdä ryhmätilanteena, jolloin vastauksia saataisiin kerralla useita. Paikalla oli 25 opiskelijaa, jotka kaikki halusivat osallistua kuuntelukokeeseen. En kertonut kuuntelukokeen yhteydessä, minkä säveltäjän musiikkia siinä käytän, enkä myöskään maininnut kappaleiden otsikoita, sillä olin kiinnostunut myös siitä, tuleeko koehenkilöille mieleen mitään samankaltaista kappaleiden alkuperäisiin otsikoihin nähden. Vastausten perusteella kappaleet eivät olleet koehenkilöille tuttuja.

Tutkimukseni aineisto on siis sanallista ja sitä käsiteltiin sisällönanalyysin keinoin. Aineistoni vastaukset vaihtelevat muutaman sanan mittaisista kuvauksista, jotka ovat usein adjektiiveja tai verbejä, aina pidempiin kuvauksiin musiikin ulkopuolisista kohteista jopa pieninä tarinoina. Tutkimuksessani ei pitäisi tulla eettisiä ongelmia, sillä koehenkilöt kirjoittivat vastauksensa nimettöminä, eikä heiltä kysytty mitään henkilökohtaisia taustatietoja, kuten ikää, sukupuolta tai koulutusta. Koska vastausten perusteella ei pysty tunnistamaan koehenkilöitä, en pyytänyt tutkimukselleni varsinaista tutkimuslupaa tai koehenkilöiden allekirjoitettua suostumusta, vaan tutkimuslomakkeeni lopussa oli teksti, jossa luki, että jättämällä tämän lomakkeen suostuu osallistumaan tutkimukseen (ks. liite).

5.2 Aineiston analyysitapa ja tutkimuksen luotettavuus

Tutkimuksessani tarkastelin aineistoani näytenäkökulmasta, sillä en pyri yleistettävään tietoon mielikuvien muodostumisesta, vaan kaikki vastaukset ovat arvokkaita ja merkityksellisiä. Kuuntelukokeen esitestauksen perusteella varmistuin siitä, että vastausten teemoittelu olisi sopiva lähestymistapa aineistoon, sillä mielikuvista löytyi samankaltaisuutta, jolloin niiden jakaminen ryhmiin olisi mahdollista. Teemat, joiden alle mielikuvat järjestyivät, määräytyivät kerätyn aineiston perusteella. En siis käyttänyt analyysissäni mitään valmista luokittelua mielikuviin, joka olisi peräisin jostakin teoriasta tai aiemmasta tutkimuksesta. Analyysi ja mielikuvien teemoittelu eteni pääasiassa vastauksien ehdoilla. J. Tuomen ja A. Sarajärven (2009) mukaan teemoittelussa on kyse laadullisen aineiston pilkkomisesta ja ryhmittelystä erilaisten aihepiirien mukaan, jolloin on mahdollista vertailla tiettyjen teemojen esiintymistä aineistossa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 93). Tarkkoja ohjeita teemoittelun tekemiseen on laadullisen tutkimuksen oppaista vaikea löytää, sillä teemoittelu on aina tutkimuskohtaista ja riippuu aineiston laadusta. Tapauksesta riippuen esimerkiksi teemojen alle menevien

yksiköiden lukumäärällä on tai ei ole merkitystä. Omassa analyysissäni halusin saada esiin kaikki teemat, joita aineistossa esiintyy, mutta katsoin myös lukumääriä saadakseni selville, mikä tai mitkä teemat nousevat määrällisesti hallitseviksi kussakin kuuntelunäytteessä.

Vaikka tutkimukseni analyysi on kiinteästi sidoksissa aineistoon, on se kuitenkin osittain teoriasidonnaista, jolloin puhutaan abduktiivisesta päättelystä. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan teoriaohjaavassa analyysissä on teoreettisia kytkentöjä, jotka voivat toimia apuna analyysin etenemisessä, mutta ne eivät pohjautu yhteen tiettyyn teoriaan (Tuomi & Sarajärvi 2009, 96). Omassa analyysissäni teorialähtöistä on se oletus, että musiikki herättää kuulijoissa mielikuvia, ja mielikuva on se yksikkö, joita vastauksista analyysissä etsitään. Myös ajatus etsiä aineistosta pääasiassa samankaltaisuuksia eikä erilaisuuksia on teorialähtöinen, sillä aiempien tutkimusten mukaan musiikin herättämistä mielikuvista on löydettävissä samankaltaisuutta ja niitä voidaan ryhmitellä teemojen alle.

Laadullisen aineiston analyysissä voidaan yleisellä tasolla katsoa olevan kaksi eri vaihtetta: aineistossa olevien havaintojen pelkistäminen jollakin tavalla, kuten luokittelemalla, ja havaintojen pohjalta tehtävä aineiston tulkinta. Professori Pertti Alasuutari (1999) puhuu aineiston tulkinnasta arvoituksen ratkaisemisena, joka tarkoittaa sitä, että tutkittavasta ilmiöstä tehdään merkitystulkinta käytettävissä olevien vihjeiden ja johtolankojen avulla (Alasuutari 1999, 44). Omassa tutkimuksessani mielikuvien jakaminen teemojen alle on havaintojen pelkistämistä, sillä vastaukset ovat usein pidempiä kuin muutaman sanan mittaisia, jolloin vastauksista erotetaan vain avainsanat eli mielikuvat. Havaintojen pelkistämisen jälkeen seuraa aineiston tulkintavaihe, jossa tarkoitukseni on vastata tutkimuskysymyksiin ja pohtia mahdollisia selityksiä tietynlaisten mielikuvien heräämiseen kunkin kuuntelunäytteen kohdalla. Tässä vaiheessa mukaan tulee teoreettinen viitekehys, josta on tarkoitus etsiä perusteluja ja vahvistusta tulkinnoille. Käytän tulkinnan apuna myös musiikkianalyttistä selittämistä, jossa kunkin kuuntelunäytteen nuottikuvasta etsitään syitä tietynlaisten mielikuvien syntymiseen juuri kyseisen musiikin kohdalla.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta arvioidaan yleensä erilaisilla kriteereillä kuin perinteistä luonnontieteellistä tutkimusta, joka perustuu tilastolliseen selittämiseen ja jonka aineisto on muutettavissa numeeriseen muotoon. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan laadullista tutkimusta arvioidaan kokonaisuutena, jolloin sen sisäinen koherenssi on erityisen tärkeää. Tutkijan tulee antaa lukijoille riittävästi tietoa siitä, miten tutkimus on tehty, jotta tulosten arviointi on mahdollista. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 140; 141.) Tutkimuksen johdonmukaisuus ja raportoinnin tarkkuus on siis olennainen arviointikriteeri laadullisessa tutkimuksessa erityisalasta riippumatta.

Omassa tutkimuksessani erityistä on aineiston keruun tilanne, kuuntelukoe, joka poikkeaa perinteisemmistä menetelmistä, kuten haastattelusta, kyselystä tai havainnoinnista. Kukin koehenkilö tulee tilanteeseen erilaisen taustan kanssa, kuten musiikillisten kokemusten, assosiaatioiden ja etenkin yksilöllisten odotusten kanssa (Meyer 1956, 73). Niinpä koehenkilöiden vastaukset eivät voi olla samanlaisia, mutta tämä ei ole sinänsä ongelma aineiston luotettavuuden kannalta, sillä tarkoituksena ei ole löytää tutkittavasta ilmiöstä yleistettäviä lainalaisuuksia. Sillä voi olla kuitenkin merkitystä vastausten kannalta, kuinka hyvin koehenkilöt pystyvät sanallisesti ilmaisemaan musiikin herättämät mielikuvansa ja ovatko ne ylipäänsä sanallistettavissa. Rowland (2007) kirjoittaa, että kuuntelutilanteessa rajoittavana tekijänä voi olla koehenkilöiden erilainen kyky muuttaa musiikin herättämät kokemukset sanalliseen muotoon ja toisaalta se, että se pitäisi tehdä musiikin etenemisen myötä lyhyessä ajassa (Rowland 2007, 85-86). Omassa kuuntelukokeessani ajankäyttö ei muodostunut ongelmalliseksi, sillä näytteet ovat lyhyitä eikä koehenkilöiden tarvinnut kirjoittaa yhtä aikaa soivan musiikin kanssa.

6 AINEISTON ANALYYSI

6.1 Mielikuvien teemoittelu

Aloitin aineistoni analyysin numeroimalla vastauspaperit ja kokoamalla kunkin näytteen kohdalla kirjoitetut vastaukset allekkain, jotta vastauksien tarkastelu kokonaisuutena olisi helpompaa. Tämän jälkeen aloin merkitä kustakin näytteestä eri väreillä samankaltaisia asioita ja mielikuvia, jotta löytäisin sopivia teemoja, joiden alle mielikuvia voisi koota. Teemojen löytäminen mielikuvista oli melko helppoa, sillä vastauksissa oli paljon samoihin aihepiireihin liittyviä sanoja kunkin kuuntelunäytteen sisällä. Poikkeukseksi muodostui neljäs eli viimeinen näyte, jonka vastauksissa oli eniten hajontaa, eikä niistä löytynyt juuri yhteisiä tekijöitä. Tämä voi johtua näytteen lyhyydestä, sillä se oli vain 18 s pitkä muiden näytteiden kestäessä vähintään 30 s. Kyseinen näyte (*Poissons d'or, Kultakalat*) saattoi olla myös musiikillisesti kaikista vaikein, mistä kertoo vastausten lyhyys verrattuna muihin näytteisiin. Niinpä jätän viimeisen näytteen pois analyysistä, sillä vastaukset eivät mahdollista määrällistä tarkastelua, koska niistä ei löydy selkeitä teemoja, joiden alle mielikuvia voisi koota.

Ensimmäiseksi teemaksi muodostui jäljelle jäävissä kolmessa näytteessä kappaleen otsikkoon liittyvät mielikuvat, sillä ne oli helppo erotella vastauksista. Myös tutkimuskysymykseeni, millaisia samankaltaisuuksia mielikuvista löytyy teosten alkuperäisiin aiheisiin nähden, pystyn myöhemmin vastaamaan tämän kategorian avulla. Toinen teema, joka nousi kaikkien kuuntelunäytteiden kohdalla esiin, oli liikkeeseen liittyvät mielikuvat. Liikemielikuvat ovat suurelta osin muiden kohteiden kuin ihmisten liikettä ja liittyvät usein luonnonilmiöiden kuvailuun. Kolmas teema, joka löytyi kaikista näytteistä, oli adjektiiviset mielikuvat, joilla tarkoitan tässä värejä, muotoja ja tekstuureja. Neljänneksi yhteiseksi teemaksi muodostui emotionaaliset mielikuvat, joita näytteissä oli kuitenkin melko vähän verrattuna mielikuvien kokonaismäärään.

Mielikuvat järjestyivät kaikissa kolmessa näytteessä seuraavien teemojen alle: Kappaleen otsikkoon liittyvät mielikuvat, Liikemielikuvat, Adjektiiviset mielikuvat sekä Emotionaaliset mielikuvat. Jokaisesta näytteestä nousi vielä erikseen esiin yksi määrällisesti hallitseva mielikuva, josta muodostui oma teemansa. Tämä hallitseva mielikuva oli jokaisen näytteen kohdalla erilainen, ja se johtuu selvästi näytteiden erilaisesta musiikillisesta materiaalista. Näytteen 1 (*Reflets dans l'eau*) hallitseva mielikuva oli kappaleen otsikkoon eli veteen liittyvät mielikuvat, näytteen 2 (*Jardins sous la pluie*) pakenemiseen liittyvät mielikuvat ja näytteen 3 (*Voiles*) unimaailmaan liittyvät mielikuvat. Vaikka kuuntelutilanteessa pyysin koehenkilöitä kirjoittamaan musiikin pohjalta herääviä visuaalisia mielikuvia, jätän tämän termin kuitenkin pois analyysistä, sillä vastaukset sisältävät paljon laajemman kirjon mielikuvia. Mielikuvien luokittelu visuaalisiin ja ei-visuaalisiin ei olisi ollut toimiva ratkaisu tässä aineistossa. Seuraavaksi esittelen analyysin tulokset näyte kerrallaan käsitellen heränneitä mielikuvia temakohtaisesti esimerkkien avulla.

6.2 Reflets dans l'eau (Heijastuksia vedessä)

Koehenkilöiden *Reflets dans l'eau* -kuuntelunäytteeseen kirjoittamat vastaukset ovat yleisilmeeltään runollisia, ja niissä on erittäin paljon luontoon liittyviä kuvauksia ja sanoja. Vastausten pituus vaihtelee muutamasta yksittäisestä sanasta aina muutaman lauseen mittaisiin kuvauksiin. Vastauksissa esiintyville skenaarioille yhteistä on rauhallinen tunnelma, luontokuvaukset, tilan tuntu sekä ihmistekijän passiivisuus. Seuraavassa joitakin esimerkkejä kokonaisista vastauksista:

- *Valoisa, korkeakattoinen avara huone. Ikkunasta näkyy järvi, joka lainehtii rauhallisesti.*
- *Metsän keskellä on lähde, josta pulppuaa vettä, tunnelma on pysähtynyt ja rauhallinen.*
- *Hiljalleen virtaava vesi kevään ensi päivinä.*
- *Tyyni meri iltahämärässä, horisontissa näkyy taivas*

Kuuntelunäytteen määrällisesti hallitsevaksi teemaksi nousi veteen liittyvät mielikuvat, sillä 17 vastauksessa 25:stä esiintyi vettä sen eri olomuodoissa. Lisäksi vastauksissa oli runsaasti mielikuvia, joiden voi katsoa liittyvän veden ominaisuuksiin, kuten värit ja liikkeen laatu. Veteen liittyvät mielikuvat liittyvät tietenkin myös kappaleet otsikkoon, joten tässä näytteessä musiikin sisältämä merkitys on välittynyt kuulijoille asti. Seuraavassa esimerkkejä veteen ja kappaleen otsikkoon liittyvistä mielikuvista:

Lähde, josta pulppuaa vettä; Kevätpuro, joka alkaa tunkea jään läpi; Järvi, joka lainehtii rauhallisesti; Kimmeltävä meri/järvi; Aallot; Sade; Aurinko välkehtii; Tyyni meri; Kirkkaus; Valo; Sininen taivas; Valtava tila; Vesivärit; Pilvenhattaroita; Lumisade, isoja hiutaleita laskeutuu jäähän; Lumet sulavat

Kuuntelunäytteen herättämät liikemielikuvat viittaavat myös veden ominaisuuksiin, ja liikkeen laaduissa on jotakin samankaltaista:

Lainehtii; Pulppuaa; Virtaa; Sulaa; Välkehtii; Rauhallinen liike; Kevyt liike; Leijuva; Pysähtynyt

Kuuntelunäytteeseen liitetyt adjektiiviset mielikuvat koostuvat väreistä ja valoisuutta sekä tilaa kuvaavista sanoista:

Sininen; Valkoinen; Vesivärit; Valoisa; Vaaleus; Kirkkaus; Kimmeltävä; Avara; Valtava tila

Emotionaalisia mielikuvia näytteeseen oli liitetty kaikkien vähiten, mutta niille on yhteistä onnellisuus ja rauhallisuus:

Tunnelma on pysähtynyt ja rauhallinen; Onnellinen tunnelma; Rakkaus

6.3 Jardins sous la pluie (Puutarhat sateessa)

Jardins sous la pluie -kuuntelunäytteen pohjalta kirjoitetut vastaukset vaihtelevat myös pituudeltaan muutamasta sanasta muutamaaan lauseeseen, mutta ovat luonteeltaan ja tunnelmaltaan täysin päinvastaisia edelliseen näytteeseen nähden. Näyte on melkein kaikissa tapauksissa tuonut vastaajalle mieleen tapahtumaketjun, jossa ihmistekijä kamppailee jonkin vastoinkäymisen kanssa. Näille skenaarioille on yhteistä pakeneminen, pelko, epävarmuus sekä kiireinen ja uhkaava tunnelma. Kuvauksien taustana korostuvat harmaus ja tummat värit:

- *Mustavalkoinen elokuva, jossa hätäntynyt nainen kiirehtii päämäärättömästi johonkin.*
- *Perhe pakenee jotakin kaupungin ihmisvilinän keskellä, värisävyt ovat harmaata ja ruskeaa.*
- *Kiire, pelko, epävarmuus, asiat ovat jotenkin hullusti, etsin ja etsin enkä silti löydä jotain, mitä tarvitsisin.*

Tämän kuuntelunäytteen hallitsevaksi teemaksi nousi pakenemiseen liittyvät mielikuvat, kuten 'pako', 'pelko' ja 'kiire' sekä niihin liittyvät tunne- ja laatusanat. 13 vastauksessa 25:stä esiintyi pakenemiseen liittyviä mielikuvia. Tässä näytteessä määrällisesti hallitsevat mielikuvat eivät liity suoraan kappaleen otsikkoon, vaikka joidenkin näistä mielikuvista, kuten kiireisyyden, voi katsoa liittyvän myös sateeseen. Seuraavassa esimerkkejä teeman mielikuvista:

Pakoon juokseva henkilö; Ihmislaumat juoksevat, törmäilevät; Pakokauhu; Uhkaava vaara; Umpikuja; Hätäntynyt; Kiirehtii päämäärättömästi; Sekasorto; Hysterinen; Hätäisyys, pakahduttava tunne; Turvattomuus; Kiire, pelko, epävarmuus

Kuuntelunäytteessä oli myös kappaleen otsikkoon, eli veteen liittyviä mielikuvia, mutta määrällisesti niitä esiintyi vähemmän kuin pakenemiseen liittyviä mielikuvia.

Sateinen kaupunki, joka tulvii voimakkaasti; Rankka vesisade; Ilma on harmaa; Aivan kuin musiikki seuraisi vesipisaran tippumista taivaalta; Myrsky, meri kiehuu tai hirveä sade; Lainehtiva

Jardins sous la pluie -näytteen liikemielikuvat viittaavat nopeaan liikkeeseen, ja osa niistä kuvaa myös selkeästi veden liikettä:

Kiivas; Törmäilevät; Vilkkkaus; Tulvii; Lainehtiva; Tippumista; Soljuvuus

Näytteen adjektiiviset mielikuvat ovat lähes pelkästään värejä ja voivat liittyä sekä pakeneminen-teemaan sekä kappaleen otsikkoon eli sateeseen:

Harmaa; Hämärä; Mustavalkoinen; Värisävyt ovat harmaata ja ruskeaa; Tummien värien sekasorto; Öinen

Kuuntelunäytteen emotionaaliset mielikuvat puolestaan kertovat pelosta ja epävarmuudesta:

Hätäntynyt; Sekasorto; Hysterinen; Pakahduttava tunne; Turvattomuus; Pelko; Pakokauhu; Asiat hullusti; Muutoksen ilmapiiri; Juonittelua

6.4 Voiles (Purjeet)

Kolmannen kuuntelunäytteen pohjalta kirjoitetut vastaukset ovat luonteeltaan ja tunnelmaltaan samankaltaisia, ja niissä korostuu unenomainen tunnelma, luontokuvaukset sekä etenkin veteen ja sinisen sävyihin liittyvät kuvaukset. Vastausten pituus vaihtelee muutamasta sanasta muutamaan lauseeseen. *Voiles*-kuuntelunäytteen vastauksissa esiintyville skenaarioille on yhteistä unenomainen, epätodellinen tunnelma sekä yksinäisyys ja alakuloisuus. Kohtausten liike on hidasta ja ihmistekijä on niissä passiivinen.

- *Näen unta, joka on sopivalla tavalla absurdia ja todentuntuista. Tapahtumat ovat verkkaisia, totuttelen ympäristööni ja siellä ilmentyviin kummajaisiin. Hyvä, kevyt olo. Tiedän, ettei asiat ympärilläni ole totta.*
- *Usvainen näkymä, kenties jostain vuoristosta tai metsästä. Ei ketään ihmistä missään. Harmaa ja alakuloinen tunnelma.*
- *Unta, epänormaalien tapahtumien sarjaa, kulkua labyrintissä, taianomainen.*
- *Mystinen metsä. Myrkyllisiä, eksoottisia kukkia. Hämärää ja hieman pelottavaa. Kukilla mustat varret ja varjot ja ne peittävät koko maiseman. Usvaa.*

Kuuntelunäytteen määrällisesti hallitsevaksi teemaksi muodostui unimaailmaan liittyvät mielikuvat, joita esiintyi 10 vastauksessa 25:stä. Mielikuvat viittaavat suoraan unen näkemiseen tai liittyvät muuten unen ominaisuuksiin, kuten epätodellisuuteen ja outoihin tapahtumiin:

Unimaailmaan astuminen; Epätodellinen; Absurdia; Unta, epänormaalien tapahtuminen sarjaa; Liisa eksynyt ihmemaahan; Tiedän, ettei asiat ympärilläni ole totta; Hidastettu aika; Kummajaiset; Ihania, kamalia hahmoja; Salainen paikka; Taianomainen

Unimaailmaan liittyvien mielikuvien lisäksi määrällisesti lähes yhtä monessa vastauksessa oli kappaleen otsikkoon liittyviä mielikuvia, eli veneessä olemiseen tai laajemmin veteen ja sen ominaisuuksiin liittyviä mielikuvia:

Olen veneessä, aallokko, keinu kun soudan; Usvainen näkymä; Hämärää; Keinahtelee; Kirkkaan vaaleansininen taivas; Laaja kuvakulma aukeaa; Kirkas tähtitaivas; Tähdet tuikkivat ja kuu valaisee; Veden pinta aaltoilee; Sinisiä värisävyjä; Veden pinnalla olevat vesikirput liikkuvat

Voiles-kuuntelunäytteen liikemielikuvat ovat yhteydessä veden liikkeeseen ja rauhallisuuteen: Keinahtelee; Aaltoilee; Solisee; Tipahtelee; Verkkainen; Viipyilevä; Putoilee hiljalleen; Sammuva

Adjektiiviset mielikuvat näytteessä kuvaavat lähes pelkästään värejä ja ympäristön valoisuuden astetta:

Kirkkaan vaaleansininen; Veden sininen; Sininen, kylmä sininen; Sinisiä sävyjä; Tumma; Öinen; Harmaa; Usvainen; Varjot; Hämärä; Pimeys; Kylmä valo

Kuuntelunäytteen emotionaaliset mielikuvat vaihtelevat yksinäisyydestä ja ahdistuneisuudesta positiivisesti latautuneisiin mielikuviiin:

Alakuloinen; Yksinäinen; Ahdistunut tunnelma; Pelottava; Absurdi; Taianomainen; Mystinen; Jännittävä; Salaperäinen; Huumaantuminen

7 MIELIKUVIEN MUSIIKKIANALYYTTINEN TULKINTA

Tässä luvussa pohdin mahdollisia syitä kuuntelunäytteiden pohjalta heränneisiin mielikuviiin ja etsin musiikkianalyttisen selittämisen avulla kuuntelunäytteiden musiikillisesta materiaalista asioita, jotka voisivat olla kuulijoille heränneiden mielikuvien takana. Kaikkien kolmen kuuntelunäytteen mielikuvat on luettavissa Cokerin (1972) sekä Northin ja Hargreavesin (2008) käsittelemiin musiikin ulkokerkityksiin, sillä ne viittaavat musiikin

ulkopuolisiin kohteisiin ja tapahtumiin. Mielikuvissa ei esiintynyt lainkaan musiikin teoreettisia termejä käytäviä kuvauksia, joiden voidaan katsoa kuuluvan Meyerin (1956) käsittelemiin musiikin sisämerkityksiin. Sisämerkitysten puuttuminen johtuu luultavasti kuuntelukokeen tehtävänannosta, jossa pyysin koehenkilöitä kirjoittamaan visuaalisia mielikuvia, mikä ohjaa ajatukset enemmän musiikin rakenteen ulkopuolisiin asioihin.

Tutkimukseni tulokset ovat samansuuntaisia kuin aiempien tutkimusten, sillä mielikuvat eivät olleet sattumanvaraisia vaan niistä on löydettävissä samankaltaisuutta. Lisäksi kuuntelunäytteiden herättämät mielikuvat olivat keskenään erilaisia, minkä täytyy olla seurausta näytteiden musiikillisesta materiaalista. Vastausten samankaltaisuus kunkin näytteen sisällä on ristiriidassa Meyerin (1956, 257) esittämän väitteen kanssa, jonka mukaan musiikin herättämät mielikuvat ovat sattumanvaraisia, eikä voida olla varmoja, mikä musiikillinen tapahtuma on ne aiheuttanut. Paremmiin tulosten kanssa yhteen sopii Northin ja Hargreavesin (2008, 134) huomio siitä, että musiikin herättämät mielikuvat voivat olla seurausta musiikillisen tapahtuman ja jonkin ulkomaailman kohteen ominaisuuksien samanlaisuudesta. Erittäin tärkeäksi näistä musiikin ja ulkomaailman kohteen samanlaisista ominaisuuksista nousee liike, josta puhuvat myös Clarke (2005, 74–75) ja Meyer (1956, 261). Liikkeen havaitseminen musiikissa perustuu musiikillisen materiaalin rinnastumiseen kuulijan oman kokemuksen kanssa ympäristön objektien tai oman kehon liikkeestä. Kuuntelunäytteissä esiin nousseet teemat: vesi, pakeneminen ja uni, ovat kaikille koehenkilöille tuttuja omasta elämästä, ja niihin liittyy tiettyjä yhteisiä ominaisuuksia, joita musiikki on tuonut tässä tapauksessa mieleen.

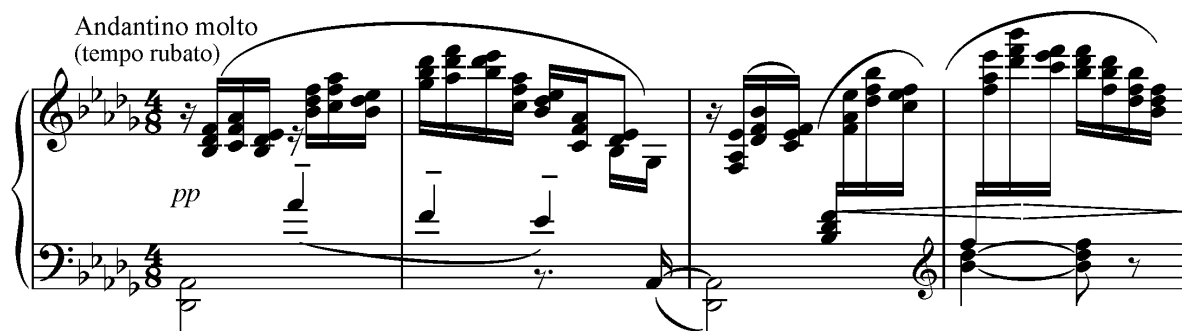
Seuraavaksi analysoin kuuntelunäytteitä nuottimateriaalia hyödyntäen ja pohdin kunkin näytteen kohdalla, mitkä musiikilliset tapahtumat ja parametrit voisivat selittää muodostuneita mielikuvia.

7.1 Reflets dans l'eau (Heijastuksia vedessä)

Reflets dans l'eau -kappale on osa *Images I* -pianosarjaa, joka on sävelletty vuosien 1905 ja 1907 välillä. Kappaleelle on tyypillistä pehmeä sointi ja pianon ääri rajoille menevät hiljaiset sävyt ja resonanssit. (Roberts 1996, 34.) Kuuntelukokeessa käyttämäni katkelma tästä kappaleesta käsittää tahdit 1–8. Kahdeksan tahdin katkelma jakaantuu kahteen täysin samanlaiseen neljän tahdin fraasiin, jotka voidaan vielä jakaa pienempiin kahden tahdin

fraaseihin. Tahdit 1–8 koostuvat siis kahdesta säeparista, joista muodostuu pienoismuotona parillinen lauseke.

Katkelman musiikillinen materiaali koostuu vasemman käden urkupisteestä ja sen yllä kuudestoistaosin liikkuvista kolmi- ja nelisoinnuista. Kahdeksan tahdin katkelma on kokonaan kappaleen pääsävellajissa, Des-duurissa, eikä tilapäisiä etumerkkejä käytetä ollenkaan. Vasemmassa kädessä urkupisteenä on kvintti des-as, joka kestää muutamia taukoja lukuun ottamatta koko katkelman ajan, mikä tuo musiikkiin staattisuutta ja pitää perusharmonian toonikana, vaikka soinnut urkupisteestä yläpuolella vaihtuvatkin. Oikean käden vaihtuville soinnuille voidaan löytää Des-duurin sointuasteet, jolloin niissä esiintyy paljon II, III, IV ja VI astetta, mutta joukossa on myös kvanttirakenteisia sointuja. Katkelman musiikillinen materiaali kulkee aaltoliikettä ylös ja alas kahden tahdin välein, sillä kuudestoistaosin vaihtuvat soinnut ja väliäänien kirjoitettu eniten melodiaa muistuttava sävelkulku nousevat ja laskevat urkupisteestä yllä. Katkelman rytmi on tasainen ja rauhallinen, ja kappaleen tahtiosoitus on tasajakoinen.



Nuottiesimerkki 1: *Reflets dans l'eau*, tahdit 1–4.

Useissa näytteen mielikuvissa kuvaillaan vettä ja sen liikettä, kuten 'pulppuava lähde', 'lainehtiva järvi' ja 'jään läpi tunkeva kevät puro'. Näissä mielikuvissa veden liike on rauhallista ja tasaisesti aaltoilevaa. Veteen ja sen liikkeeseen liittyvät mielikuvat on voinut saada aikaan musiikin rauhallinen, tasainen rytmi sekä säännöllisesti kahden tahdin jaksoissa aaltoliikettä muistuttavasti liikkuvat oikean käden sointukulut. Rauhallista tunnelmaa korostaa urkupiste, eikä musiikkiin synny vahvoja funktionaalisia kulkuja sointujenkaan osalta, sillä ne eivät seuraa toisiaan purkausta vaativin suhtein. Liikemielikuvat, kuten 'lainehtii', 'pulppuaa', 'virtaa' ja 'sulaa', ovat selvästi seurausta musiikin jäljittelemästä aaltomaisesta liikkeestä sekä

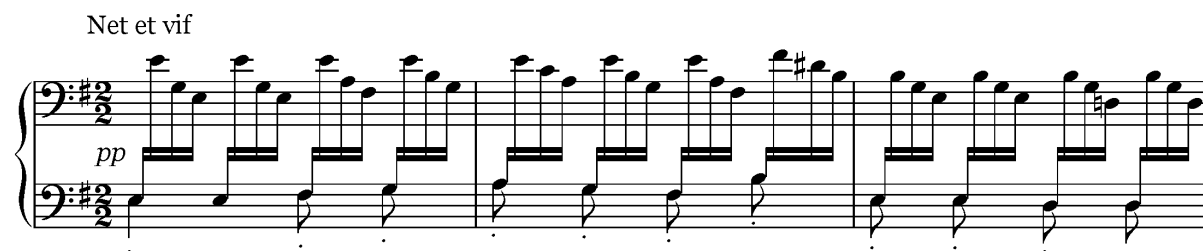
tasaisesta rytmistä ja parillisista fraaseista. Liikkeen rauhallisuutta korostaa lisäksi kappaleen tempomerkintä, *andantino molto*.

Näytteen herättämät adjektiiviset mielikuvat ovat veteen liittyvien värien, kuten sinisen, lisäksi valoisuutta ja tilaa kuvaavia sanoja. Esimerkiksi mielikuvat 'valoisa' ja 'kirkkaus' voivat olla seurausta kappaleen duurisävellajista ja harmonian pysymisestä toonikana koko kahdeksan tahdin ajan. Tilan tunnun katkelmaan ja kuvaukset avarasta ja valtavasta tilasta voi saada aikaan basson eli urkupisteen liikkumattomuus ja sen yllä nousevat ja laskevat sointukulut.

7.2 Jardins sous la pluie (Puutarhat sateessa)

Jardins sous la pluie on viimeinen osa kolmiosaisesta pianosarjasta *Estampes*, joka valmistui vuonna 1903. Puutarhat sateessa -kappaleen alkumateriaalina on käytetty kahta ranskalaista lastenlaulua, mutta lopputulos tuo pikemminkin mieleen Bachin musiikin ja toccata-sävellykset kosketinsoittimille modernisoituna versiona. (Roberts 2008, 160–161.) Kuuntelukokeen puolen minuutin katkelma tästä kappaleesta käsittää tahdit 1–26, joista muodostuu nopeatempoisen kappaleen ensimmäinen taite.

Katkelman musiikillinen materiaali koostuu pelkästään kuudestoistaosaryhmistä, jotka on jaettu käsien välille niin, että vasen käsi soittaa jokaisen ryhmän ensimmäisen äänen ja oikea loput kolme. Kappaleen melodia muodostuu näistä vasemman käden korollisista äänistä, ja ne kuulija erottaa parhaiten alla breve -tahtiosoituksen alla rullaavasti liikkuvasta musiikista. Kappaleen etumerkintänä on e-molli, mutta jo viiden ensimmäisen tahdin jälkeen musiikki siirtyy pois alun sävellajista. Siitä eteenpäin, tahdeissa 7–15, on käytetty lähinnä lineaarista harmoniaa, sillä kolmi- ja nelisoinnut liikkuvat asteittain melodian ehdoilla eivätkä asetu yhteen sävellajiin. Tahdista 16 eteenpäin soinnut muuttuvat entistä kromaattisemmiksi ja melodia etenee tahdin mittaisina sekvensseinä tersseittäin ylöspäin. Tämä kiihkeä kulku huipentuu ja päättyy tahteihin 25–26, joissa A-duurisointu vakauttaa tilanteen ja valmistelee modulaatiota ja siirtymistä seuraavaan taitteeseen. Muodon tahdeille 1–26 antaa koko taitteen mittainen vähittäinen crescendo, joka alkaa alun pp:sta ja päättyen tahtien 24–25 forteen.



Nuottiesimerkki 2: *Jardins sous la pluie*, tahdit 1–3.

Jardins sous la pluie -kuuntelunäytteessä oli eniten pakenemiseen liittyviä mielikuvia, kuten 'hätäntynyt nainen kiirehtii päämäärättömästi johonkin' tai 'perhe pakenee jotakin ihmisvilinän keskellä', joissa korostuu ahdistunut tunnelma ja nopea liike. Nämä pakenemiseen liittyvät mielikuvat on voinut saada aikaan katkelman nopea tempo sekä motorinen kuudestoistaosaaliike, jossa nuottiryhmien ensimmäisiä, korollisia ääniä muut äänet seuraavat. Korollisista äänistä muodostuva melodia voi tuoda kuulijalle mieleen juoksuaskeleet, joiden kannoilla seuraa jokin säestysäänien muodossa. Myös koko katkelman läpi kestävä pitkä, vähittäinen crescendo luo kuvan etenemisestä ja päämäärään suuntautuvasta liikkeestä.

Kuuntelunäytteen herättämät emotionaaliset mielikuvat liittyvät suoraan tai epäsuorasti pakenemiseen, ja niissä toistuu pelko, epävarmuus ja ahdistuneisuus. Nopean ja pakenemisen mieleen tuovan liikkeen lisäksi katkelman harmoniat muuttuvat alun e-mollin jälkeen loppua kohden entistä kromaattisemmiksi, mikä voi tuoda epävarman ja ahdistuneen tunnelman. Harmonian muutokset eivät ole täysin ennakoimattomia, mutta lineaarisen harmonian käyttö ja sen suunnan muutokset saattavat vaikuttaa epävakailta. Katkelman loppua kohden tunnelma tihentyy melodian ja sen myötä sointujen liikkua tahdin mittaisina sekvensseinä ylöspäin ja huipentuessa dynaamisesti voimakkaimpaan kohtaan, mikä on voinut aiheuttaa sellaiset mielikuvat, kuten 'pakokauhu', 'sekasorto' ja 'hysterinen'.

Kuuntelunäyte herätti kuulijoissa myös kappaleen otsikkoon eli sateeseen ja yleisemmin veteen sekä sen ominaisuuksiin liittyviä mielikuvia. Näihin mielikuviiin, kuten 'rankka vesisade' tai 'voimakkaasti tulviva sateinen kaupunki', on liitettävissä samoja ominaisuuksia kuin pakomielikuviiin, kuten 'nopea, tasainen liike' sekä kasvava äänenvoimakkuus sateen voiman muuttuessa. Tasaisesti rullaava musiikki ja lineaariset harmoniat ovat myös voineet tuoda mieleen veden ominaisuuksia, kuten liikemielikuvissa esiintyvät 'lainehtiminen' ja 'soljuvuus' sekä adjektiivisten mielikuvien 'harmaus' sekä 'hämäryys'.

7.3 Voiles (Purjeet)

Voiles-kappale on toinen osa *Préludes I* -kokoelmaa, joka ilmestyi vuonna 1910. Tämä kokoelma sisältää 12 lyhyehköä kappaletta, jotka jatkavat romantikkojen, esimerkiksi Chopinin, perinnettä, jossa preludista kehittyi itsenäinen kappale aikaisemman suuremman teoksen johdannon sijaan. (Schmitz 1950, 129.) Kuuntelukokeen katkelma käsittää kappaleen loppupuolelta 16 tahtia, tahtit 48–63. Valitsin katkelman kappaleen alun sijaan sen lopusta, sillä alussa musiikillista materiaalia on aika vähän, ja lisäksi ajattelin tämän kappaleen olevan mahdollisesti joillekin koehenkilöille tuttu, jolloin katkelma kappaleen loppupuolelta olisi vaikeammin tunnistettavissa.

Katkelman musiikillinen materiaali rakentuu kolmesta kerroksesta: bassossa on urkupisteenä b-sävel koko katkelman ajan, väliäänessä on kokosävelasteikosta rakentuvia nopeita kulkuja, joiden esitysohjeena on soittaa ne kevyen glissandon tapaan, ja diskantissa melodia liikkuu urkupisteen ja väliäänen yläpuolella. Koko 16 tahdin katkelma rakentuu pelkästään kokosävelasteikolle, josta on muodostettu sekä melodia että säestävät soinnut. Musiikin tahtiosoitus on tasajakoinen, mutta musiikin pohjana toimivan urkupisteen hidas pisteellinen rytmii saa musiikin kuulostamaan keinuvalta. Katkelma alkaa välikkeellä, ja melodia tulee mukaan kolmannessa tahdissa. Melodiassa on paljon sidekaaria, myös tahtien yli, mikä tekee sen rytmistä epäsäännöllisen ja leijuvan. Katkelman dynamiikkamerkintä on *pp* eikä crescendoja tai diminuendoja ole. Katkelman yleistunnelma on pysähtynyt, ja se etenee ilman selkeitä rajakohtia tai taitteita alusta loppuun.

Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin

Nuottiesimerkki 3: *Voiles*, tahtit 58–61.

Voiles-kuuntelunäyte herätti kuulijoissa paljon unimaailmaan liittyviä mielikuvia, kuten 'unen näkeminen', 'unimaailman kummalliset ja epätodelliset tapahtumat' sekä tunteen hidastetusta ajasta. Uneen ja sen ominaisuuksiin liittyvät mielikuvat on voinut synnyttää musiikin kokosävelasteikko, jonka käyttö saa aikaan pysähtyneen ja duurista sekä mollista poikkeavan kuulokuvan, sillä musiikki ei ole vahvasti menossa minnekään purkausta vaativien puolisävelaskelten puuttuessa. Kokosävelasteikkoon yhdistyy hiljainen dynamiikka sekä epäsäännöllinen ja hieman arvaamattomasti etenevä rytmi, jotka yhdessä voivat tuoda mieleen unen kummalliset ja epätodelliset tapahtumat.

Unimaailmaan liittyvien mielikuvien lisäksi vastauksissa oli määrällisesti lähes yhtä paljon kappaleen otsikkoon eli veneessä olemiseen tai laajemmin veteen ja sen ominaisuuksiin liittyviä mielikuvia. Veneen keinuminen ja veden aaltoilu on voinut tulla mieleen musiikin hitaasta pisteellisestä rytmistä sekä nopeista väliäänien arpeggio-kuluista, jotka muistuttavat aaltoja. Näytteen liikemielikuvat liittyvät myös veden ominaisuuksiin, kuten 'keinahtelu' ja 'aaltoilu', sekä liikkeen rauhallisuuteen, kuten 'verkkainen' ja 'viipyilevä'.

Näytteen adjektiivisissa mielikuvissa korostuvat veteen liittyvät siniset värisävyt, mutta myös 'hämäryys', 'harmaus' ja 'usvaisuus'. Nämä viimeiset mielikuvat sekä emotionaalisten mielikuvien alakuloisuuden, ahdistuneisuuden ja salaperäisyyden on voinut saada aikaan myös kokosävelasteikon käyttö, staattisuus sekä leijuva ja epäsäännöllinen melodian rytmi. Nämä mielikuvat olisivat ehkä olleet erilaisia, jos katkelma olisi ollut duurisävellajissa.

8 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, millaisia mielikuvia Claude Debussyn pianomusiikki herättää kuulijoissa ja onko näillä mielikuvilla yhteyttä kappaleiden otsikoihin. Musiikkianalyysin avulla tarkasteltiin sitä, löytyykö kappaleiden nuottikuvista joitakin mielikuvia selittäviä tekijöitä. Ennako-oletuksena tutkimuksen tuloksista oli se, että saman musiikin pohjalta heräävät mielikuvat eivät ole täysin sattumanvaraisia vaan niistä voidaan löytää yhteisiä piirteitä. Seuraavaksi esitän koonnin tutkimuksen päätuloksista ja vastaan niiden avulla esittämiini tutkimuskysymyksiin.

Koehenkilöiden vastaukset kuuntelukokeessa käyttämiini kolmeen musiikinäytteeseen olivat subjektiivisia ja yksilöllisiä vaihdellen muutaman sanan mittaisista vastauksista aina pieniin tarinoihin. Kuitenkin kunkin kuuntelunäytteen sisällä vastauksista löytyi samankaltaisuutta samanlaisina aihepiireinä. Kaikista kolmesta näytteestä löytyi yksi määrällisesti hallitseva mielikuva, *Reflets dans l'eau* -näytteessä vesi, *Jardins sous la pluie* -näytteessä pakeneminen ja *Voiles*-näytteessä uneen liittyvät mielikuvat. Lisäksi viimeisessä näytteessä esiintyi määrällisesti lähes yhtä paljon veteen liittyviä mielikuvia kuin hallitsevan teeman mielikuvia.

Debussyn pianomusiikin kuulijassa herättämät mielikuvat eivät siis olleet sattumanvaraisia vaan niistä löytyi kunkin kuuntelunäytteen kohdalla selkeitä yhdistäviä teemoja. Kaikki mielikuvat eivät tietenkään sopineet näiden yhdistävien teemojen alle, mutta kussakin kuuntelunäytteessä hallitsevan teeman mielikuvia löytyi 40–70% vastauksista aineiston koostuessa 25 vastauksesta. Vastauksena tutkimuskysymykseen, millaisia mielikuvia Debussyn musiikki herättää kuulijoissa, voidaan siis todeta, että mielikuvat ovat yksilöllisiä, mutta lähemmin tarkasteltaessa niistä löytyy samankaltaisuutta yhteisinä teemoina. Kuitenkin kunkin kuuntelunäytteen mielikuvat olivat keskenään hyvin erilaisia, mikä saattaisi johtua kappaleiden erilaisesta musiikillisesta materiaalista.

Kaikki kolme kuuntelukokeen kappaletta olivat vesiaiheisia, sillä niillä on säveltäjän itsensä antama kuvaileva otsikko. Siitä, miten suoraan säveltäjä on ajatellut kappaleiden musiikin vastaavan otsikkoa, ei tietenkään ole varmuutta, mutta voidaan ajatella, että vesi on toiminut musiikille ainakin inspiraation lähteenä, sillä se on mukana kaikkien teosten nimessä (*Heijastuksia vedessä, Puutarhat sateessa, Purjeet*). Toinen tutkimuskysymykseni kohdistui juuri siihen, välittyvätkö säveltäjän musiikillaan ilmaisemat asiat, tässä tapauksessa vesi, kuulijalle saakka. Kuuntelukokeen vastaajista kukaan ei tutkimuslomakkeen perusteella ollut tunnistanut kappaleita eikä tiennyt niiden otsikkoa etukäteen.

Tarkastelin siis sitä, millaisia samankaltaisuuksia koehenkilöiden mielikuvista löytyi kappaleiden otsikoihin nähden. Kaikissa kolmen kuuntelunäytteen vastauksissa oli vesiaiheisia mielikuvia, jotka näin ollen liittyvät kappaleiden alkuperäisiin aiheisiin. Vesiaiheisten mielikuvien perusteella voi todeta, että musiikin sisältämät merkitykset ovat välittyneet hyvin musiikin vastaanottajille. Debussy on onnistunut säveltämään musiikkinsa niin, että se pystyy välittämään säveltäjän ajatuksia kuulijoille asti.

Kolmas tutkimuskysymykseni koski kappaleiden musiikillisen materiaalin tekijöitä, jotka ovat voineet vaikuttaa tietynlaisten mielikuvien syntymiseen. Kaikkien kolmen kappaleen nuottikuvista oli löydettävissä melodiaan, harmoniaan, rytmiin ja muotoon liittyviä musiikillisia tekijöitä ja tapahtumia, jotka voivat olla kuulijoissa heränneiden mielikuvien takana. Etenkin näytteen hallitsevien mielikuvien taustalla vaikuttaneet musiikilliset elementit oli mahdollista tunnistaa nuottikuvista.

Tutkimukseni tulokset ovat samansuuntaisia aiempien tutkimusten kanssa (ks. Guck 1982; Tagg 2003; Rautio 2007), joissa saman musiikin herättämissä mielikuvista ja assosiaatioista oli löydettävissä yhteisiä piirteitä. Myös oman tutkimukseni mielikuvissa oli samankaltaisuutta, eivätkä ne olleet täysin sattumanvaraisia. Guckin, Taggin ja Raution tutkimukset eroavat hieman toteutustavaltaan toisistaan, mutta kaikissa niissä koehenkilöiltä on pyydetty vapaita verbalisointeja musiikin mieleen tuomista asioista. Oman tutkimukseni näkökulma poikkesi aiemmista tutkimuksista siinä suhteessa, että se keskittyi juuri Claude Debussin musiikkiin mielikuvien herättäjänä ja tarkasteli lisäksi sitä, kuinka säveltäjän ajatukset välittyivät kuulijoille musiikin kautta vertaamalla mielikuvia säveltäjän teoksille antamiin otsikkoihin.

Seuraavaksi pohdin tutkimukseni tuloksia suhteuttaen niitä teoriataustaan vertaamalla erilaisia näkökulmia mielikuvien syntymisestä oman tutkimukseni mielikuviin. Lisäksi tarkastelen Debussin sävellyksellisen taustan mahdollista vaikutusta syntyneisiin mielikuviin. Musiikin merkityksiä koskeva hieman teoreettinen jako sisäiseen ja ulkoiseen merkitykseen (Meyer 1956; North & Hargreaves 2008) näkyy omassa aineistossani niin, että valtaosa koehenkilöiden mielikuvista on luettavissa musiikin ulkoiseen merkitykseen, sillä ne kuvailevat ulkomaailman kohteita, tapahtumia ja niiden ominaisuuksia, aivan kuten Coker (1972, 147) ulkoista merkitystä luonnehtii. Aineistoni mielikuvissa näkyy vähemmän Meyerin (1956, 31) käsittelemiä musiikin etenemiseen ja kuulijan odotuksiin perustuvia emotionaalisia mielikuvia, jotka Meyer nimeää musiikin sisäiseksi merkitykseksi. Oman tutkimukseni mielikuvissa musiikin ulkoinen ja sisäinen merkitys kuitenkin sekoittuu, sillä vaikka mielikuvien verbalisoinnit koskevat pääasiassa musiikin ulkopuolisia kohteita, oli

kappaleiden nuottikuvista löydettävissä rakenteellisia asioita, jotka luultavasti ovat syntyneiden mielikuvien takana. Syntyneille mielikuville löytyi siis selitys nuottikuvasta, eli musiikin rakenteelliset asiat ja musiikillisten tapahtumien toisiaan seuraaminen synnyttivät kuulijoissa samantyyppisiä mielikuvia. Tässä prosessissa on taas kyse Meyerin (1956) teorian sisäisestä merkityksestä, jossa musiikin aiheuttamat assosiaatiot syntyvät vuorovaikutuksessa musiikillisten tapahtumien ja kuulijan välillä.

Tutkimukseni teoriataustassa mielikuvien muodostumista musiikin herättämänä tarkasteltiin multimodaalisena prosessina, jossa mielikuvat syntyvät useamman aistin yhteistyönä, ja ne liittyvät myös arkielämässä tapahtuvaan tiedostamattomaan oppimiseen (Rowland 2007). Tämä näkökulma sopii selittämään myös oman aineistoni mielikuvia, jotka kuvailevat usein tarkastikin jotakin ulkomaailman kohdetta tai tapahtumaa, joissa kuvauksen kirjoittaja on joskus itsekkin mukana. Osa kirjoitetuista kuvauksista voisi olla henkilöiden aiemmin kokemia tapahtumia, jotka musiikki on nyt kuuntelutilanteessa tuonut uudelleen mieleen. Henkilöiden kuvailemissa tapahtumissa tuskin on tietoisesti kuunneltu juuri Debussyn musiikkia, joka toisi tapahtuman uudelleen mieleen, vaan musiikki muistuttaa jotenkin tilanteeseen liittyneitä muita aistiärsyksiä, kuten Rowlandin (2007) mainitsemia näkö- ja kuulohavaintoja, jotka palauttavat tapahtuman muistiin. Näkö- ja kuulohavaintojen yhteyden korostuminen musiikin prosessoinnissa (Cytowic 2009) näkyy oman aineistoni mielikuvissa siten, että kaikki kuuntelunäytteet herättivät runsaasti väreihin ja valoisuuden asteeseen liittyviä mielikuvia. Pelkät kuulohavainnot musiikin muodossa toivat mieleen värejä ja valoa tai sen puutetta, ja nämä mielikuvat olivat samantyyppisiä kunkin näytteen sisällä mutta erilaisia näytteen kesken. Cytowicin (2009) mainitsema sisäsyntyinen tapa kokea korkeat äänet kirkkaina ja matalat tummina on havaittavissa myös omassa tutkimuksessani. Esimerkiksi *Reflets dans l'eau* -näyte herätti mielikuvia kirkkaudesta ja valosta, kun taas *Jardins sous la pluie* -näyte kuvattiin harmaaksi ja tummaksi. Tämä ero voi johtua siitä, että ensiksi mainitun näytteen musiikillinen materiaali liikkuu paljolti kaksi- ja kolmiviivaisessa oktaavialassa, kun taas jälkimmäinen pysyttelee matalammalla.

Mielikuvien muodostumista käsiteltiin teoriataustassani myös kognitiivisesta ja ekologisesta näkökulmasta. Kognitiivisen näkökulman mukaan keskeistä musiikin merkityksen syntymiselle on oppiminen, joka liittyy musiikin tyylilajin sääntöihin sekä musiikin käyttöyhteyksiin. Meyerin (1956) teoria kuulijan odotuksiin vaikuttamisesta sopii parhaiten klassismin ja romantiikan ajan musiikkiin, mutta huonommin impressionistiseen musiikkiin, jota tutkimuksessani käytin. Vaikka impressionismi on länsimaista tonaalista musiikkia, ovat musiikilliset tapahtumat siinä vaikeammin ennakoitavissa kuin sitä edeltävien

tyylikausien musiikissa, sillä esimerkiksi harmoniset funktiot, rytmi ja kadenssit ovat menettäneet aiemman vahvan merkityksensä musiikin jäsentäjinä klassismin ja romantiikkaan verrattuna. Lisäksi kuuntelukokeen näytteet olivat niin lyhyitä, ettei musiikillisten tapahtumien ennakoitua välttämättä ehdi tapahtua. Oman tutkimukseni mielikuvat ovat siis syntyneet jonkin muun mekanismin kuin kuulijan odotuksiin vastaamisen tai vastaamattomuuden seurauksena. Paremmin tutkimukseni luonteeseen sopii kognitiivisen näkökulmaan kuuluva Burkholderin (2007) assosiaatioihin perustuva malli, jolla musiikki välittää merkityksiä kuulijoille. Kuuntelukokeeni vastauksissa oli useita kuvauksia, joissa vastaaja oli sijoittanut itsensä tapahtumien keskiöön, esimerkiksi soittamaan kyseistä kappaletta konserttisalin lavalle. Näissä tapauksissa musiikki on yhdistynyt suoraan aiempiin kokemuksiin ja aiemmin kuultuun musiikkiin, joten sen merkitys on muodostunut tuttujen assosiaatioiden kautta.

Kognitiivisesta näkökulmasta poikkeava ekologinen lähestymistapa musiikin merkityksiin (Clarke 2005) sopisi selittämään oman tutkimukseni tuloksia etenkin liikemielikuvien kohdalla. Clarken (2005, 74) mukaan myös musiikilliset äänet voivat ilmentää konkreettisen ympäristön kohteita muistuttamalla niihin liittyvien liikkeiden ääniä. Kaikki kolme kuuntelunäytettä herättivät liikemielikuvia, ja luultavasti myös näytteiden hallitsevat mielikuvat ovat syntyneet siitä, että musiikin äänet muistuttavat veden liikkeestä, juoksemisesta tai unen pysähtyneisyydestä. Tämä oletukseni sai vahvistusta nuottikuvien analysoinnista, jossa niistä löytyi veteen liitettävää aaltomaista liikettä, juoksuaskelia sekä liikkeen pysähtyneisyyttä ilmentävää kokosävelasteikkoa. Tutkimukseni löydösten valossa Meyerin (1956, 261) argumentit saivat tukea, kun hän kirjoittaa, että on luonnollista kokea musiikki dynaamisena kasvun ja pienenemisen, aktiivisuuden ja levon sekä jännitteen ja purkautumisen prosessina, jossa pohjimmiltaan on kyse liikkeestä.

Tutkimuksessani koehenkilöiden vastauksista löytyi paljon metaforisia ilmaisuja, eli musiikin mieleen tuomia asioita on verbalisoitu musiikin teoreettisten termien sijaan metaforisesti mielikuvien muodossa. Guckin (1982) mukaan musiikin metaforinen kuvailu on luonnollista myös musiikin ammattilaisille, kun he kuvailevat intuitiivisia reaktioitaan musiikkiin. Koehenkilöiden mielikuvista selvimmän metaforisia ovat kaikki liikemielikuvat sekä adjektiiviset mielikuvat, joissa on rinnastettu kaksi toisiinsa suoraan liittymätöntä asiaa, joilla tarkemmin katsottuna on Cokerin (1972) mainitsemissa laadullisia tai rakenteellisia samankaltaisuuksia. Esimerkiksi *Reflets dans l'eau* -näytteen mielikuvat lainehtimisesta, pulppuamisesta ja virtaamisesta ovat metaforisia, sillä musiikki ei konkreettisesti liiku mihinkään. Kuitenkin näille mielikuville löytyi kappaleen nuottikuvasta rakenteellinen

vastaavuus, aaltomainen äänten nouseminen ja laskeminen, joten nämä mielikuvat eivät olleet sattumanvaraisia vaan musiikillisten tapahtumien ilmaisua metaforisessa muodossa.

Debussyn musiikin ohjelmallinen aspekti (Scruton 2013; Tucker & Chalmers 2013) eli teosten kuvailevat otsikot, viittaa musiikin pyrkimykseen heijastaa ja kuvata ulkomaailman kohteita. Omassa tutkimuksessani tarkastelin myös sitä, kuinka kuuntelukokeessa käyttämäni pianokappaleiden alkuperäiset aiheet välittyvät kuulijoille. Valitsin *Heijastuksia vedessä*, *Puutarhat sateessa* ja *Purjeet* -kappaleet niiden vesiaiheisuuden takia, jotta vertailu niiden perusteella kirjoitettujen vastausten välillä olisi myös mahdollista. Kukaan kuuntelukokeeseen osallistujista ei tuntenut näitä kappaleita etukäteen eikä tiennyt niiden alkuperäistä otsikkoa, sillä kysyin tätä tutkimuslomakkeessa. Tästä huolimatta kaikki kolme kuuntelunäytettä herättivät runsaasti vesiaiheisia mielikuvia, joten säveltäjä on onnistunut luomaan musiikkinsa niin, että se pystyy välittämään viestejä ja merkityksiä kuulijoille asti. Sitä voi kuitenkin miettiä, onko vesi sellainen elementti, jonka kuvaaminen musiikillisesti on helpompaa kuin monen muun ulkomaailman kohteen. Vesi on kaikille ihmisille tuttu ja läheinen elementti, jonka ilmaiseminen musiikin keinoin esimerkiksi liikkeen kautta voi onnistua paremmin kuin jonkin tarkemman ja konkreettisemmän kohteen, kuten puutarhan tai purjeen.

Potter (2003) puhuu Debussyn läheisestä suhteesta luontoon ja siitä, että hän pyrki löytämään yhteyden luonnon ja mielikuvituksen välillä. Huomattavan monet Debussyn teosten nimistä liittyvätkin juuri luontoon. Omassa tutkimuksessani huomiota herättävää oli se, kuinka paljon koehenkilöiden vastauksissa oli luontoon liittyviä sanoja ja kuvauksia. Lähes kaikki *Heijastuksia vedessä* -näytteen mielikuvat olivat luontoaiheisia, vaikka eivät aina liittyneetkään veteen. Myös *Puutarhat sateessa* ja *Purjeet* -näytteet herättivät paljon luontoaiheisia kuvauksia. Näkipä Debussyn teosten nimet sitten suoran kerronnallisina tai Jarocinskin (1976) tapaan enemmän runollisina kuin kuvailevina, on niillä jonkinlainen yhteys kuulijan kokemukseen musiikin vastaanottajana.

Debussyn läheinen suhde luontoon on nähtävissä myös hänen omista kirjoituksistaan (Debussy 2001), joissa hän vertaa musiikkia ja säveltämistä yhteistyöhön maiseman kanssa ja pyrkii välittämään luonnon näkymättömän voiman musiikissaan tunnetasolla. Tämän ajatuksen voi tulkita niin, että säveltäjä on tietoisesti pyrkinyt vaikuttamaan kuulijaan musiikillaan ja jakamaan hänen kanssaan oman taianomaisen luontoyhteytensä. Oman tutkimukseni valossa Debussyn aikomus on onnistunut suuresta luontoaiheisten vastausten määrästä päätellen. Luonnon vapaus on rinnastunut Debussyn sävellystyössä haluun päästä eroon musiikin perinteisistä, kaavamaisista muodoista, vakiintuneista harmonioista sekä säveltämiseen liittyvistä säännöistä. Potterin (2003) mukaan näkemys musiikin muodosta ja

sisällöstä oli Debussylle käsittämätön, sillä hänelle musiikki oli orgaaninen taidemuoto, joka oli olemassa oikeastaan vain esitettynä (Potter 2003,138). Kuulijan kokemus on siis keskiössä myös säveltäjän itsensä mielestä, ja olisikin mielenkiintoista verrata kuuntelijoiden vastauksia Debussyn musiikin ja jonkun muun säveltäjän musiikin välillä sen suhteen, näkyvätkö mielikuvissa säveltäjän pyrkimykset irtautua perinteestä ja päästä yhteyteen luonnon kanssa. Oman tutkimukseni aineisto ei anna vastausta tähän kysymykseen.

Vertailevaa tutkimusta tarvittaisiin myös tarkasteltaessa sitä, kuinka impressionismin ja symbolismin vaikutteet mahdollisesti heijastuvat kuulijoiden mielikuviin Debussyn musiikista. Omassa tutkimuksessani koehenkilöt eivät ole rinnastaneet Debussyn musiikkia muihin taiteenlajeihin, kuten maalaustaiteeseen tai kirjallisuuteen, mutta suurin osa heidän kuvauksistaan on tunnelmaltaan runollisia, ja niissä käytetty kieli on kaunista. Kuuntelukokeen ohjeistus, jossa pyysin koehenkilöitä kirjoittamaan musiikin pohjalta herääviä visuaalisia mielikuvia, on toiminut hyvin, sillä kokonaiset vastaukset muodostavat maalauksellisia skenaarioita etenkin *Reflets dans l'eau* ja *Voiles* -näytteidensä kohdalla. Debussyn musiikki on myös herättänyt koehenkilöissä mielikuvia ilmeisen helposti, sillä vastaukset olivat usein runsaita, kun ottaa huomioon sen, että kuuntelunäytteet olivat lyhyehköjä. Debussyn musiikin visuaalisesta aspektista ja kyvystä herättää kuulijoissa mielikuvia kertoo se, ettei 75 yksittäistä näytettä koskevan vastauksen joukossa ollut yhtään sellaista, jossa musiikki ei olisi herättänyt mielikuvia tai mielikuvien muodostumisen olisi raportoitu olleen vaikeaa.

Tutkimukseni luotettavuutta voi pohtia siltä kannalta, että kuuntelukoe poikkeaa haastattelusta, kyselystä sekä havainnoinnista, jotka ovat perinteisempiä laadullisen tutkimuksen menetelmiä. Koehenkilöiden erilainen musiikillinen tausta ja musiikkikoulutuksen määrä sekä tilanteeseen kohdistuvat odotukset voivat vaikuttaa vastauksiin. Myös koehenkilöiden kyky muuttaa musiikin herättämät kokemukset ja mielikuvat sanalliseen muotoon voi vaihdella. Oman tutkimukseni koehenkilöt olivat musiikinopiskelijoita, jotka ovat tottuneet kuvailemaan musiikkia sanallisesti. Tämä heikentää mahdollisuutta yleistää tuloksia koskemaan kaikkia ihmisiä. Nämä seikat voivat olla kuuntelukokeen rajoittavia tekijöitä, mutta eivät sinänsä heikennä aineiston luotettavuutta, sillä tarkoitukseni ei ollut löytää tutkittavasta ilmiöstä yleistettäviä lainalaisuuksia.

Tutkimukseni tuloksia ei voida yleistää koskemaan sitä, millaisia mielikuvia musiikki herättää kuulijoissa tai edes sitä, millaisia mielikuvia Debussyn musiikki herättää kuulijoissa keskimäärin. Voidaan kuitenkin todeta, että oman aineistoni puitteissa kuulijoiden mielikuvista löytyi yhdistäviä teemoja, joista osa liittyi aiheiltaan kappaleiden alkuperäisiin

otsikoihin. Lisäksi kappaleiden nuottikuvista oli löydettävissä musiikillisia tekijöitä ja tapahtumia, jotka saattavat olla syntyneiden mielikuvien takana. Tutkimukseni sopii hyvin ajatukseen kommunikaatiosta, jossa säveltäjän ajatukset ovat ainakin osittain välittyneet kuulijoille musiikin kautta.

Tutkimustani voisi laajentaa keskittymällä seuraavaksi siihen, kuinka esimerkiksi musiikinopiskelijoiden ja muiden alojen opiskelijoiden vastaukset eroavat toisistaan, eli onko musiikkikoulutuksella vaikutusta musiikin herättämiin mielikuviin ja tapaan kuvailla musiikkia sanallisesti. Samoin voisi tutkia sitä, kuinka Debussyn musiikin herättämät mielikuvat poikkeavat mahdollisesti jonkun toisen, eri aikakautta edustavan säveltäjän musiikin mielikuvista. Tällöin Debussyn sävellystyylin ja muiden taiteiden vaikutusta kuulijoiden mielikuviin olisi mahdollista tarkastella paremmin vertailukohdan avulla kuin tässä tutkimuksessa.

LÄHTEET

- Alasuutari, P. (1999). *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Burkholder, J. P. (2007). A Simple model for associative musical meaning. Teoksessa B. Almén & E. Pearsall (toim.) *Approaches to meaning in music* (76–106). Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Coker, W. (1972). *Music & Meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*. New York: The Free Press.
- Cytowic, R. E. (2009). *Wednesday is indigo blue. Discovering the brain of synesthesia*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Debussy, C. (2001). *Monisieur Croche – Antidiletantti*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Guck, M. A. (1982). *Metaphors in musical discourse: The contribution of imagery to analysis*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
- Jarocinski, S. (1976). *Debussy – Impressionism and Symbolism*. London: Eulenburg books.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Potter, C. (2003). Debussy and Nature. Teoksessa S. Trezise (toim.) *The Cambridge Companion to Debussy* (86–104). New York: Cambridge University Press.
- Rautio, R. (2007). Musiikin merkitys ja sen verbalisointi: kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan. *Musiikki*, 37:2, s.3–22.
- Roberts, P. (2008). *Claude Debussy*. London: Phaidon Press Limited.
- Roberts, P. (1996). *Images: The piano music of Claude Debussy*. Portland (OR): Amadeus Press.
- Rowland, J. C. (2007). *Listen and see: The musical provocation of visual imagery*. Ann Arbor: Princeton University Press.
- Schmitz, E. R. (1950). *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Scruton, R. (2013). *Programme music*. Grove Music Online. Oxford Music Online: Oxford University Press. Haettu 15.11.2013 osoitteesta
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394?q=programme+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Tagg, P. (2003). *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tucker, G. M. & Chalmers, K. (2013). *Programme music*. The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online: Oxford University Press. Haettu 15.11.2013 osoitteesta
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370?q=programme+music&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Liite: Tutkimuslomake**Tutkimuslomake**

20.1.2014

OR

Kirjoita kunkin näytteen kohdalle musiikin sinussa herättämiä visuaalisia mielikuvia. Vastaustapa on vapaa; se voi olla yksittäisiä sanoja tai kokonaisia lauseita.

Kirjoita myös kunkin näytteen kohdalle kappaleen nimi ja sen säveltäjä, jos ne ovat sinulle tuttuja.

Näyte 1

(säveltäjä ja teos)

Näyte 2

(säveltäjä ja teos)

Näyte 3

(säveltäjä ja teos)

Näyte 4

(säveltäjä ja teos)

Jättämällä tämän vastauslomakkeen annan suostumukseni tutkimukseen osallistumiseen.