

**MENTAALINEN KUVITTELU JA METAFORAT
ORKESTERIMUUSIKON TYÖSSÄ**

Outi Räsänen

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Kevät 2016

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Outi Räsänen	
Työn nimi – Title Mentaalinen kuvittelu ja metaforat orkesterimuusikon työssä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 68
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Orkesterimuusikon työ koostuu useasta eri osa-alueesta: se sisältää harjoittelua yksin ja yhdessä muiden soittajien kanssa kulminoituen esitystilanteeseen, jossa kommunikoidaan yleisölle. Harjoittelun tarkoituksena on saavuttaa teknisesti ja tulkinnallisesti mahdollisimman hyvä soittosuoritus, mutta muusikolta vaaditaan myös ymmärrystä siitä, mitä musiikissa sisällöllisesti tapahtuu ja mistä se kertoo. Yksi muusikon työkalu soittosuorituksen hiomisessa on mentaalinen kuvittelu, joka on mentaalisten mielikuvien käyttöä apuna soittosuorituksen parantamisessa. Musiikin sisällön löytämisessä ja ymmärtämisessä taas voidaan hyödyntää metaforia, jotka tulevat esiin musiikin ja musiikillisen kokemuksen sanallistamisessa.</p> <p>Tässä tutkimuksessa tarkasteltiin, millainen osuus mentaalilla kuvittelulla ja metaforilla on orkesterimuusikon työssä. Tutkimus toteutettiin haastattelemalla Jyväskylä Sinfonian muusikoita, mistä saatiin tutkimuksen empiirinen aineisto. Haastatteluaineisto analysoitiin sisällönanalyysin keinoin hyödyntäen haastatteluteemoja aineiston jaottelussa.</p> <p>Tutkimuksen tulokset osoittivat, että mentaalisia mielikuvia käytetään monipuolisesti soittosuorituksen teknisen puolen tukena niin omassa harjoittelussa kuin yhteissoittotilanteissa. Teknisesti mahdollisimman hyvä soittosuoritus mahdollistaa musiikin sisällön esiin tuomisen ja välittämisen eteenpäin kuulijoille. Muusikot käyttivät musiikin sisällön löytämiseen ja ymmärtämiseen metaforia omassa työskentelyssään, ja metaforat toimivat lisäksi kapellimestarin ja muusikoiden välisen kommunikaation keinona.</p> <p>Tutkimustuloksia voidaan pohtia eteenpäin esittäen, että mentaalilla kuvittelulla ja metaforilla on merkittävä osuus musiikillisessa kommunikaatiossa esittäjältä kuulijalle: ne toimivat apukeinoina musiikillisen sanoman löytämisessä, korostamisessa sekä välittämisessä kuulijalle. Tästä tiedosta voisivat hyötyä sekä muusikot että musiikin opettajat siten, että mentaalisten mielikuvien ja metaforien käytön tarkoitus tiedostettaisiin paremmin ja niitä hyödynnettäisiin aktiivisemmin. Tutkimusta voisi syventää jatkossa tarkastelemalla mentaalisten mielikuvien laatua ja toimintaa yhteissoittotilanteessa sekä tutkimalla metaforien käyttöä kapellimestarin ja muusikoiden välisessä sanallisessa kommunikaatiossa.</p>	
Asiasanat – Keywords orkesterimuusikko, mentaalinen mielikuva, metafora	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1	JOHDANTO	1
2	MENTAALINEN KUVITTELU	3
2.1	Mikä on mentaalinen mielikuva?	3
2.2	Mentaalinen kuvittelu soittosuorituksen tukena	4
2.3	Mentaaliharjoittelu	5
3	MUSIIKIN SANALLISTAMINEN JA YMMÄRTÄMINEN METAFORIEN AVULLA	8
3.1	Metaforat osana musiikin merkityksiä	8
3.2	Käsitteellinen metafora	11
3.3	Metaforien käyttö musiikin yhteydessä	12
3.4	Metaforat musiikin oppimisessa ja opettamisessa	15
3.5	Musiikin herättämät mielikuvat	18
3.6	Metaforien ja mielikuvien suhde toisiinsa ja yhteys kommunikaatioon	20
4	TUTKIMUSASETELMA	24
4.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä	24
4.2	Haastatteluaineiston keruu	25
4.3	Haastateltavat	28
4.4	Aineiston analyysi ja tulkinta	28
4.5	Tutkimuksen luotettavuus	31
5	MENTAALINEN KUVITTELU JA METAFORAT MUUSIKON TYÖSSÄ	34
5.1	Mentaaliset mielikuvat ja metaforat harjoittelussa	34
5.2	Mentaalinen kuvittelu orkesterisoitossa ja esiintymisessä	36
5.3	Mentaaliharjoittelu soittosuorituksen hiomisessa	38
5.4	Musiikin sanallistaminen ja ymmärtäminen metaforien avulla	40
5.6	Kapellimestareiden metaforien käyttö	45
5.7	Metaforisten mielikuvien merkitys musiikista puhuttaessa	47
5.8	Kommunikaatio orkesterimuusikon työssä	49
6	PÄÄTÄNTÖ	53
	LÄHTEET	62
	Liite	65

1 JOHDANTO

Tämän tutkimuksen keskiössä on orkesterimuusikon työ. Orkesterimuusikon työ koostuu monesta osa-alueesta: se sisältää harjoittelua yksin ja yhdessä muiden soittajien kanssa kulminoituen esitystilanteeseen, jossa kommunikoidaan yleisölle. Harjoittelun tarkoituksena on saavuttaa teknisesti ja tulkinnallisesti mahdollisimman hyvä soittosuoritus. Musiikin teknisessä toteutuksessa yksi työkalu on mentaalinen kuvittelu, jossa eri aisteihin liittyviä mentaalisia mielikuvia käytetään soittosuorituksen tukena. Mentaalinen kuvittelu on soittajan pään sisäistä työskentelyä, jolla vaikutetaan esimerkiksi soiton tekniseen ja tulkinnalliseen toteutukseen sekä esiintymistilanteen hallintaan.

Musiikin teknisen toteutuksen kautta muusikko muuntaa musiikin sisällön ja musiikillisen kokemuksen ulkoiseen kommunikaatioon, jonka kuulija vastaanottaa. Yksi näkökulma siihen, kuinka muusikko ymmärtää soittamaansa musiikkia, ovat metaforat, jotka tulevat esiin musiikin ja musiikillisen kokemuksen sanallistamisessa. Musiikkiin liittyvissä metaforissa musiikki tai musiikillinen kokemus yhdistetään johonkin musiikin ulkopuoliseen tekijään, kohteeseen tai toimintaan. Musiikkia kuvailevia metaforia tarkastelemalla voidaan saada tietoa tavasta ymmärtää abstraktia musiikkia ja kokea se merkitykselliseksi.

Aikaisemmat tutkimukset aiheesta ovat keskittyneet esimerkiksi mentaalisten mielikuvien käyttöön soittotilanteessa (Cook 1990; Gregg, Clark & Hall 2008; Keller 2012) sekä muusikon mentaaliharjoitteluun (Immonen 2007; Lotze 2013). Metaforisia ilmauksia musiikin yhteydessä on puolestaan tarkasteltu siten, kuinka niiden avulla ymmärretään musiikkia (Zbikowski 2002), millaista tietoa niillä voidaan musiikista välittää (Guck 1982) ja kuinka metaforia voidaan hyödyntää musiikkipedagogiikassa (Barten 1998; Schippers 2006; Woody 2002; 2012). Aikaisemmissa tutkimuksissa ei kuitenkaan ole luotu kokonaiskuvaa ammattimuusikon, etenkin orkesterimuusikon, työn eri osa-alueilla käyttämästä mentaalista kuvittelusta. Aiemmat tutkimukset eivät myöskään keskity siihen, millainen osuus mentaalilla kuvittelulla ja muusikoiden käyttämällä metaforilla on musiikillisessa kommunikaatiossa, jonka voidaan nähdä olevan muusikon työn keskiössä.

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan orkesterimuusikon työhön liittyvää mentaalista kuvittelua sekä musiikin sanallistamista ja ymmärtämistä muusikoiden subjektiivisesta näkökulmasta. Tutkimus toteutettiin yhteistyössä Jyväskylän Sinfonian kanssa haastatteleamalla orkesterin muusikoita, mistä saatiin tutkimuksen empiirinen aineisto. Tutkimuksen avulla

muodostuu erilainen näkökulma orkesterimuusikon työhön ja sen taustalla vaikuttavaan syvempään, subjektiiviseen tasoon, johon mentaalinen kuvittelu ja metaforat kuuluvat.

Tutkimukseni kannalta avainkäsitteitä ovat mentaalinen mielikuva ja metafora. Mentaalisella mielikuvalla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa mielensisäistä kokemusta, jolla on aistiulottuvuus. Mielikuvat esiintyvät ilman varsinaista aistiärsykettä, ja ne voivat koskea esimerkiksi näkö-, kuulo-, tunto- ja liikeaistia. Mentaalisella kuvittelulla tarkoitetaan mentaalisten mielikuvien käyttöä, joka sisältää myös mentaaliharjoittelun, eli tietoisien mielikuvilla työskentelyn ilman soitinta. Metafora puolestaan voidaan määritellä ilmaisuksi, joka yhdistää toisiinsa kaksi erillistä asiaa, joista voidaan kuitenkin löytää laadullisia tai rakenteellisia samankaltaisuuksia. Metafora voidaan nähdä kielellisenä ilmiönä, mutta myös käsitteellisenä ilmiönä, jolloin sen juuret ovat ihmisen käsitteellisessä ajattelussa (Lakoff & Johnson 1980). Tässä tutkimuksessa mentaalisen mielikuvan ja metaforan käsitteet menevät välillä limittäin, sillä joissakin aiemmissa tutkimuksissa niistä molemmista käytetään pelkkää mielikuva-nimitystä, vaikka kyse on erilaisista ilmiöistä. Niinpä päädyin käyttämään selvyuden ja ymmärrettävyyden vuoksi pelkkää mielikuva-termiä haastatteluissa, joissa keskusteltiin muusikon työn eri osa-alueista arkikielellä. Haastateltavien esiin tuomat mielikuvat voidaan jälkepäin luokitella joko mentaaliseksi mielikuviksi tai metaforiksi. Itse käytän tutkimuksessa myös mielikuvan ja metaforan yhdistävää metaforinen mielikuva -termiä. Se viittaa musiikkiin liittyvien mielikuvien metaforiseen luonteeseen, joka tulee esiin viimeistään metaforien sanallistamisen yhteydessä.

Tämä tutkielma alkaa teoreettisella katsauksella, jossa käsitellään omissa osioissaan mentaalista kuvittelua sekä metaforia. Teoriataustan jälkeen esitellään tutkimuskysymykset sekä tutkimuksen kulku aineiston hankinnasta sen analyysiin. Tämän jälkeen aineistoa käsitellään jäsentäen se muusikon työn eri osa-alueiden mukaan ja aineiston analyysia havainnollistetaan haastateltavien omilla sitaateilla. Päättäntöluvussa yhdistetään tutkimuksen anti ja pohditaan saatujen tulosten merkitystä ja sovellusmahdollisuuksia.

2 MENTAALINEN KUVITTELU

2.1 Mikä on mentaalinen mielikuva?

Mentaalinen mielikuva (*mental imagery, mental image*) on ihmisen mielensisäinen kokemus, jota on haastavaa tutkia tai mitata objektiivisesti. Virpi Kalakosken (2006, 8) mukaan mielikuvat ovat muistiedustuksia, jotka sisältävät havaintotietoa. Alan Richardson (1969, 2–3) määrittelee mentaalisen mielikuvan viittaavan kaikkiin aistikokemuksiin, joista olemme itse tietoisia, mutta jotka esiintyvät ilman varsinaista aistiärsykettä. Kyseessä on siis mielensisäinen kokemus, joka muistuttaa oikeaa aistihavaintoa, mutta se syntyy ilman todellista aistiärsykettä, jollainen oikean havainnon syntymiseen tarvittaisiin. Toisen määritelmän mukaan mielikuvaksi voidaan kutsua kaikkia sisäisiä representaatioita, joilla on aistiulottuvuus. Mielikuvat voivat koskea näkö-, kuulo-, haju-, maku-, tunto- ja liikeaistia. (Horowitz 1970, 3.) Uudemmat mentaalisia mielikuvia koskevat tutkimukset puhuvat mielikuvista Richardsonin ja Horowitzin määritelmien kaltaisena ilmiönä (ks. Kalakoski 2006, Immonen 2007).

Mentaalisella kuvittelulla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa kaikenlaista mentaalisten mielikuvien käyttöä. Mentaaliset mielikuvat ovat olennainen osa muusikoiden työskentelyä, ja nämä mielikuvat voivat olla auditiivisia, visuaalisia sekä kinesteettisiä (Holmes 2005, 225). Auditiivinen mielikuva viittaa musiikin ja äänten sisäiseen kuulemiseen ja kuvittelemiseen, ja visuaaliset, näköaistiin liittyvät mielikuvat voivat koskea esimerkiksi soittamisen tai nuottien visualisointia. Kinesteettiset mielikuvat puolestaan ovat liikeaistiin ja toimintaan liittyviä mielikuvia. Patricia Holmes tosin huomauttaa, että eri aisteihin liittyvät mielikuvat ovat kiinteässä yhteydessä toisiinsa, joten niitä ei voida pitää toisistaan täysin erillisinä (Holmes 2005, 225). Voidaan tiivistää, että mielikuva edustaa yhtä tai useampia aisteja tai monien aistien synteisiä, joka tarkoittaa kinesteettisiä, kuuloon, näköön ja jopa hajuihin liittyviä mentaalikokemuksia (Immonen 2007, 37). Horowitzin (1970) mukaan täytyy kuitenkin muistaa, että mielikuvat eivät ole oikeiden aistihavaintojen kopioita, vaan lähinnä muistin fragmentteja, uudelleenmuodostuksia ja tulkintoja sekä symboleja, jotka edustavat ulkomaailman kohteita, tunteita ja ideoita (Horowitz 1970, 4). Mielikuvat eivät siis välitä suoraa tietoa ympäröivästä maailmasta, ja ihmiset voivat yleensä muodostaa niitä tietoisesti ja haluamallaan hetkellä.

2.2 Mentaalinen kuvittelu soittosuorituksen tukena

Musiikin tuottaminen ja esittäminen vaatii soittajalta monimuotoista osaamista. Instrumentin hallinnan sekä musiikin teknisen ja tulkinnallisen toteuttamisen lisäksi täytyy hallita omat psyykkiset reaktionsa ja emotionaaliset tilansa. Outi Immosen (2007) mukaan musiikin esittäminen vaatii korkeaa motorista suoritustasoa sekä luotettavaa ja tarkkaa muistia. Musiikin tuottamiseen osallistutaan kokonaisvaltaisesti, ja siihen kuuluvat mielikuvat, mielikuvitus, musiikin rakenteellinen ymmärtäminen, motivaatio sekä esiintymisen tuottamat fyysiset ja psyykkiset muutokset. (Immonen 2007, 4.) Näiden lisäksi yhteissoittotilanteessa jatkuvan huomion kohteena ovat kanssasoitajat, jotta soiva lopputulos olisi yhtenäinen. Lehmannin, Slobodan ja Woodyn (2007) mukaan yhteissoitto vaatii pitkälle erikoistuneita musiikillisia taitoja. Usean soittajan erillisten osuuksien yhdistäminen yhdeksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi edellyttää tarkkoja havainnoinnin ja tarkkaavaisuuden prosesseja. (Lehman et al. 2007, 166.)

Muusikon mentaalisten mielikuvien käyttö tähtää soittosuorituksen paranemiseen. Mentaalisella kuvittelulla voidaan vaikuttaa esimerkiksi teknisesti vaikean kappaleen opetteluun, vireystilan säätelyyn tai itsevarmuuden säilyttämiseen. (Gregg, Clark & Hall 2008, 231.) Eri aisteihin liittyvien mentaalisten mielikuvien käytöstä harjoittelussa ja esiintymisessä antaa esimerkkejä Holmesin (2005) tutkimus. Auditivisia mielikuvia käytetään uuden teoksen oppimisen ja muistamisen kaikissa vaiheissa ja tämän lisäksi auditiviset mielikuvat osallistuvat äänen tuottamiseen soittimilla. Kinesteettiset mielikuvat puolestaan liittyvät liikkeiden kuvitteluun ja tuntemiseen, ja myös näillä oli olennainen osuus musiikin oppimisessa, muistamisessa sekä esittämisessä. (Holmes 2005, 225; 227.)

Peter Keller (2012) tarkasteli tutkimuksessaan mentaalisten mielikuvien roolia musiikin esittämisessä. Kellerin mukaan musiikin esittämisessä käytettävät mielikuvat ovat luonteeltaan ennakoivia mielikuvia, jotka mahdollistavat toiminnan suunnittelun ja liikkeiden toteutuksen ja joille yhteistä on tehokkuus, ajallinen tarkkuus sekä taloudellisuus. Ennakoivat mielikuvat voivat lisäksi helpottaa yhteissoittotilanteissa soittajien keskinäistä koordinaatioita ja ajoitusta. (Keller 2012, 206.) Ennakoivat mielikuvat eroavat luonteeltaan esimerkiksi mentaaliharjoittelun mielikuvista siinä, että niitä muodostetaan konkreettisesti soittotilanteessa hieman ennen liikkeen tai muun toiminnon toteuttamista, kun taas mentaaliharjoittelu tapahtuu erillään konkreettisesta soittotilanteesta. Keller (2012) havainnollistaa erilaisten mielikuvatyyppeiden eroa puhumalla musiikin esittämisestä erillään

olevista mielikuvista offline-mielikuvina ja esittämisen aikana käytettävistä mielikuvista online-mielikuvina (Keller 2012, 207).

Ennakoiviin mielikuviiin kuuluu myös auditiivisia mielikuvia, joissa mahdollisesti muodostetaan kuva halutunlaisesta äänestä, sen voimakkuudesta ja sävystä, juuri ennen sen toteuttamista soittimella. Ennakoivat auditiiviset mielikuvat voivat helpottaa soivan lopputuloksen toteuttamista ja vähentää yllättävien ja sattumanvaraisten äänten määrää. Lehmann et al. (2007) mukaan yhteissoiton vaativuus keskittyy juuri muusikoiden kykyyn säädellä ja sovittaa yhteen oman soittonsa äänenkorkeus, rytmi, artikulaatio sekä voimakkuus muiden soittajien vastaaviin parametreihin (Lehmann et al. 2007, 177). Ennakoivat auditiiviset mielikuvat eivät kuitenkaan ole täydellisiä, vaan käsittävät vain osan halutusta musiikillisesta lopputuloksesta, kuten Nicholas Cook (1990) kirjoittaa. Soittotilanteessa yhdistyvistä visuaalisista, kinesteettisistä ja auditiivisista mielikuvista muodostuu kuitenkin muusikon tietoisuus tuotettavista äänistä, vaikka mielikuvat eivät olekaan yhteneviä todellisen havaintokokemuksen kanssa. (Cook 1990, 93–94; 103.)

Musiikin esittämisessä käytettävälle mentaaliseen kuvittelulle on siis tyypillistä ennakoivuus ja reaaliaikaisuus yhdessä soittotapahtuman kanssa. Keller (2012) tiivistää musiikin esittämisessä käytettävien mielikuvien hyödyt seuraavasti: Ennakoivien auditiivisten, kinesteettisten ja visuaalisten mielikuvien käyttö soittamisen aikana helpottaa soiton ajoituksen, intensiteetin, artikulaation sekä intonaation hallintaa. Lisäksi kanssasoittajien toiminnan ennakointi mielikuvien avulla parantaa yhteissoiton laatua. Yksilölliset erot ennakoivien mielikuvien käytössä voivat Kellerin mukaan olla musiikin ilmaisullisen taidon sekä taitavan yhteissoittokyvyn takana. (Keller 2012, 211.)

2.3 Mentaaliharjoittelu

Muusikon työhön liittyy kiinteästi varsinainen mentaaliharjoittelu, josta voidaan myös käyttää nimeä mielikuvaharjoittelu. Mentaaliharjoittelu on tietoista mielikuvilla työskentelyä, joka tapahtuu ilman soitinta tai konkreettista soittotilannetta. Immosen (2007) mukaan mentaaliharjoittelun kohteina voivat olla esimerkiksi liikkeet, liikesarjat, tekniikan hiominen ja suoritusten automatisointi sekä tilanteiden kuvittelu ja psyykkisten rajojen laajentaminen (Immonen 2007, 7–8). Mentaaliharjoittelu on siis kokonaisvaltainen ilmiö, jossa pyritään tietoiseen asioiden työstämiseen ja tavoitellaan liikkeiden ja suoritusten henkistä kontrollia niiden fyysisen toteuttamisen sijaan. Immosen mukaan mentaaliharjoitteluun voi kuulua

musiikin sisäistä kuuntelemista, soittamisen visualisointia, fyysisten liikeratojen ja tuntoaistimusten harjoittamista mielessä sekä eläytymistä esiintymistilanteisiin ja niihin liittyviin tunnetiloihin. Mentaaliharjoittelu ei ole pelkästään muusikoiden yksinoikeus, vaan sitä käyttävät myös esimerkiksi urheilijat fyysisen harjoittelunsa tukena. (Immonen 2007, 5; 7–8.)

Mentaaliharjoittelussa mukana ovat kaikkiin aisteihin liittyvät mielikuvat, sillä Immosen (2007) mukaan mentaaliharjoittelu on erilaisten auditiivisten, visuaalisten ja kinesteettisten representaatioiden ja skeemojen prosessointia ja yhteistyötä. Skeeman käsite on mentaaliharjoittelussa keskeinen, sillä mielikuvien voidaan olettaa syntyvät relevantin skeeman virittymisen myötä. Immonen määrittelee skeeman abstraktiksi tietorakenteeksi, joka vaikuttaa havaintoihin, motorisiin toimintoihin, ajatteluun, emootioihin ja minäkäsitykseen. (Immonen 2007, 17; 22–23.) Kaikkien aistien yhteistyö vaikuttaa olevan mentaaliharjoittelun ydintä, sillä myös Martin Lotze (2013) kuvailee mentaaliharjoittelun mielikuvien olevan motoristen, somatosensoristen, auditiivisten sekä visuaalisten mielikuvien yhdistelmiä (Lotze 2013, 1).

Millaisena mentaaliharjoittelu sitten näyttäytyy muusikon näkökulmasta? Pirre-Pauliina Maijalan (2003) väitöstutkimukseensa haastattelemat muusikot kuvailivat pohtivansa teosten vaatimia teknisiä ja tulkinnallisia ratkaisuja sekä lukevansa ja opettelevansa nuotteja ilman soitinta. Mentaaliharjoittelun avulla löydettiin esimerkiksi sormituksia teknisesti vaikeisiin paikkoihin, oivallettiin teosten rakenteellisia seikkoja sekä valmistauduttiin henkisesti esiintymisiin. (Maijala 2003, 142.) Se, minkä verran muusikot käyttävät mentaaliharjoittelua työssään, on varmasti yksilöllistä, mutta halutessaan sen avulla voi siis työstää useita soittamiseen ja esiintymiseen liittyviä osa-alueita. Immosen (2007) tutkimukseensa haastattelemat muusikot toivat lisäksi esille mentaaliharjoittelun käytön teosten ulkoa oppimiseen, muistissa säilyttämiseen, keskittymiseen, esiintymisjännityksen minimointiin sekä ideaalien suoritusten kuvitteluun (Immonen 2007, 143). Ideaalin suoritusten kuvitteluun liittyvät olennaisesti liikemielikuvat, jotka koostuvat kinesteettisestä informaatiosta. Immosen mukaan kinesteettinen informaatio viittaa kehonosien paikallistamiseen, kehon liikkeeseen itseensä, kehon kontaktiin erilaisiin objekteihin kuten soittimeen, lihasten liikkeisiin sekä jänne- ja niveltuntemuksiin (Immonen 2007, 96).

Mentaaliharjoittelua käytetään tavallisimmin fyysisen, soittamalla tapahtuvan harjoittelun lisänä. Pelkästä mentaalista harjoittelustakin on hyötyä, mutta parhaiten se toimii yhdistettynä fyysiseen harjoitteluun. Harjoittelutapojen yhdistäminen on useissa tutkimuksissa osoittautunut paremmaksi kuin pelkästään fyysisesti harjoittelun saavutettu

tulos. (Immonen 2007, 61; Lotze 2013, 4.) Käytännön syitä mentaaliharjoittelun käyttämiselle voivat olla oleskeleminen paikassa, jossa ei ole mahdollista soittaa tai soitin ei ole soittajan ulottuvilla. Esimerkiksi lyhyellä varoitusajalla keikalle tuleva orkesterisoittaja saattaa konserttipaikalle matkustaessaan lukea nuotteja ja työstää musiikkia mielessään soittomahdollisuuden puuttuessa. Lisäksi fyysisesti raskaiden soitinten soittajat voivat vähentää omaa kuormitustaan käyttämällä osan harjoitteluajasta mentaaliin työskentelyyn, tai rasitusvammasta kärsivä soittaja voi harjoitella soittimeen koskemattakaan. Mentaaliharjoittelun käyttämistä puoltaa myös se, että Immosen (2007) mukaan pelkkä suorituksen kuvitteleminen voi saada aikaan fyysisiä, mitattavia muutoksia hermosoluissa ja lihaksistossa, ja näin ollen mentaalinen ja fyysinen harjoittelu olisivat pohjimmiltaan analogisia (Immonen 2007, 62).

Mentaaliharjoittelun hyötyä on kuitenkin vaikea mitata tarkasti, eikä siitä ole yksimielisyyttä, hyötyvätkö kaikki soittajat harjoittelumuodosta. Lotzen (2013) mukaan liikemielikuvien käyttö harjoittelussa edellyttää aiempaa käytännön kokemusta liikkeen toteuttamisesta ja hallinnasta, eikä mielikuvaharjoittelua tulisi käyttää pelkästään liikkeiden oikean toteuttamisen korvikkeena (Lotze 2013, 1-2). Mentaaliharjoittelun osuutta suorituksessa on myös vaikea osoittaa, etenkin jos harjoittelussa yhdistyy mentaalinen ja fyysinen muoto. Immosen (2007) mukaan mentaaliharjoittelu on helpompaa niille muusikoille, jotka ovat alttiita suggestioille ja joille etenkin visuaalisten ja auditiivisten mielikuvien muodostaminen on vaivatonta (Immonen 2007, 20; 62).

Mentaaliharjoittelun käyttö edellyttää muusikon omaa kokemusta sen toimivuudesta ja halua käyttää harjoittelu-aikaa pelkästään mielen sisällä tapahtuvaan työskentelyyn. Oma luottamus mentaaliharjoitteluun on olennaista, sillä se ei ainakaan ole sen nopeampaa tai helpompaa kuin fyysinen harjoittelu, vaan vaatii kognitiivista kapasiteettia jopa enemmän kuin fyysinen harjoittelu. Mentaaliharjoittelun ongelmana on se, kuten myös Immonen toteaa, että kun suoritus ei toteudu konkreettisesti, jää välitön palaute, erityisesti auditiivinen palaute, saamatta. Mentaaliharjoittelijan omat kokemukset ja kuvaukset ovat ainoa keino arvioida sitä, onko mentaaliharjoittelu suoritettu oikein ja mikä on ollut sen intensiteetti. (Immonen 2007, 172.) Immosen (2007) haastattelututkimuksessa kuitenkin ilmeni, että mentaaliharjoittelulla voi olla edullisia vaikutuksia nuottitekstin opetteluun, soittotekniikkaan, ulkooppimiseen, muistissa säilyttämiseen, tulkintaan, hermoston toimintaan sekä esittämiseen ja psyyken hallintaan (Immonen 2007, 167). Laajemmin mentaaliharjoittelu voidaan nähdä psyykkisen valmentautumisen ja itsesäätelyn muotona, joka tähtää ideaaliin musiikin toteuttamiseen, soitto-suoritukseen sekä esiintymiseen.

3 MUSIIKIN SANALLISTAMINEN JA YMMÄRTÄMINEN METAFORIEN AVULLA

Metaforan käsite tulee tähän tutkimukseen mukaan silloin, kun tarkastellaan haastateltavien tapaa puhua musiikista ja sanallistaa esimerkiksi musiikin herättämiä mielikuvia. Wilson Cokerin (1972, 152) määritelmän mukaan metafora on ilmaisu, joka linkittää toisiinsa kaksi erillistä asiaa, joilla on laadullisia tai rakenteellisia samankaltaisuuksia. Käytännössä metaforisissa ilmaisuissa musiikki tai musiikillinen kokemus yhdistetään johonkin musiikin ulkopuoliseen tekijään tai kohteeseen. Marion Guck (1982) määrittelee metaforan olevan kielellinen assosiaatio kahden erillisen kohteen välillä, jossa yhtä asiaa kutsutaan ilman selitystä toisen asian nimellä. Tällainen metaforinen kieli käsitetään usein tarkan ja konkreettisen kielen vastakohtana. (Guck 1982, 10.)

Metaforiin on olemassa kaksi perustavasti erilaista näkökulmaa: Metafora voidaan käsittää pelkkänä assosiaationa, miellelyhtymänä, jossa kaksi asiaa yhdistetään toisiinsa ehkä sattumanvaraisesti. Toisen näkökulman mukaan metafora ei ole pelkkä assosiaatio, vaan käsitteelliseen ajatteluun pohjautuva tapa ymmärtää jotakin kohdetta tai kokemusta toisen kokemusalueen avulla (käsitteellinen metafora). Tässä tutkimuksessa metaforien oletetaan olevan jälkimmäisen näkökulman mukaan luonteeltaan käsitteellisiä, ei pelkästään kielellisiä assosiaatioita.

3.1 Metaforat osana musiikin merkityksiä

Musiikkifilosofisemmasta näkökulmasta tarkasteltuna metaforat voidaan laskea osaksi musiikin merkityksiä. Jean-Jacques Nattiez'n (1990, 9) merkityksen yleisen määritelmän mukaan mikä tahansa asia tai kohde saa merkityksen silloin, kun se sijoitetaan omaan havaintomaailmaan suhteessa muihin eletyn elämän kokemuksiin. Musiikin merkityksistä puhuttaessa kontekstisidonnaisuus syntyy esimerkiksi kuulijan henkilökohtaisesta kokemushistoriasta, persoonallisuudesta ja musiikin käyttöyhteydestä. Cokerin (1972) mukaan musiikin voidaan ajatella koostuvan erilaisista ääneen perustuvista merkeistä, joiden merkityksen vastaanottaja tulkitsee, ja tämä tulkinta voi vaihdella vastaanottajan ja tilanteen mukaan. Musiikillisen viestin välittäjänä voi toimia mikä tahansa ääni tai muutos äänen korkeudessa, kestossa, sointivärisssä tai intensiteetissä. (Coker, 1972, 2–4.)

Perinteinen musiikin merkitysten jaottelu koskee merkitysten jakamista musiikin sisäiseen ja ulkoiseen merkitykseen. Leonard B. Meyer (1956) kuvailee jakoa seuraavasti: musiikin sisäinen merkitys on ainoastaan teoksessa itsessään muodostuen teoksen sisäisten suhteiden havaitsemisesta, kun taas musiikin ulkoisella merkityksellä tarkoitetaan musiikin kykyä viitata itsensä ulkopuolisiin asioihin, kuten käsitteisiin, toimintaan tai emotionaalisiin tiloihin. Ensimmäisen näkökulman kannattajia kutsutaan absolutisteiksi ja jälkimmäisen referentialisteiksi. (Meyer 1956, 1.) Tällainen jako musiikin sisäiseen ja ulkoiseen merkitykseen on sinänsä havainnollinen, mutta hieman keinotekoinen. Useiden musiikin herättämiä mielikuvia tarkastelleiden tutkimusten mukaan (esim. Guck 1982, Rautio 2007) koehenkilöille heränneiden, musiikin ulkoiseen merkitykseen luokiteltavien, mielikuvien taustalla olivat kuitenkin musiikin rakenteelliset seikat, jotka selittivät musiikin pohjalta heränneiden mielikuvien sisältöä, eivätkä mielikuvat tällöin olleet sattumanvaraisia. Näissä tapauksissa musiikin sisäinen ja ulkoinen merkitys ovat ikään kuin sekoittuneet: ulkomusiikillisten mielikuvien lähtökohta löytyi musiikin sisäisestä merkityksestä. Myös Adrian North ja David Hargreaves (2008) lieventävät tätä kahtiajakoa toteamalla, että musiikki voi aivan hyvin saada sekä sisäisiä että ulkoisia merkityksiä, vaikka periaatteellisella tasolla näiden näkökulmien välillä on yhteensovittamattomia argumentteja (North & Hargreaves 2008, 135).

Vaikka musiikin merkitysten jako sisäiseen ja ulkoiseen voi vaikuttaa epäolennaiselta, on keskustelu musiikkifilosofian ja -estetiikan piirissä liikkunut tämän kysymyksen ympärillä jo kauan. Meyerin (1956) mukaan väittely on keskittynyt siihen, voiko musiikki kuvailla tai viitata musiikin ulkopuolisiin käsitteisiin, mielikuviiin, kokemuksiin tai tunteisiin. Absolutistien mielestä musiikin merkitys on erityisesti, tai jopa ainoastaan, musiikillisissa prosesseissa, eli musiikki ei heidän mielestään kuvaa mitään. (Meyer 1956, 33.) Myös Tia DeNora (1986) käsittelee tätä kahtiajakoa kuvaillen kumpaakin näkemystä yhtä epätydyttäväksi ääripääksi (DeNora 1986, 84). Arkikokemuksen perusteella absolutistien edustama näkökulma, jossa musiikki on täysin abstraktia eikä ilmaise mitään, tuntuu kummalliselta. Valtaosa musiikin arkipäiväisestä käytöstä liittyy luultavasti tunteiden kokemiseen, käsittelyyn ja säätelyyn musiikin avulla, ja jos musiikki käsitetään absoluuttiseksi, ei tällaisen pitäisi olla edes mahdollista. Tunnekokemusten lisäksi musiikki vaikuttaa herättävän juuri mielikuvia sekä esimerkiksi ajatuksia ja muistoja.

Käsitystä absoluuttisesta musiikista voidaan kritisoida toteamalla, että jos musiikki ei viittaisi itsensä ulkopuolelle, me emme tekisi sitä, reagoisi siihen, laulaisi tai tanssisi sitä, eikä meillä olisi siitä minkäänlaista mielipidettä, kuten Philip Tagg asian ilmaisee. Absoluuttisen

musiikin tekee mahdottomaksi se, että musiikin on aina kirjoittanut joku, sitä on esitetty tietyssä historiallisessa kontekstissa tietylle yleisölle sekä yhdistetty teatteriin, sanoihin ja tanssiin. (Tagg 2003, 12; 14.) Omassa tutkimuksessani musiikin ajatellaan voivan viitata itsensä ulkopuolisiin kohteisiin, ja absoluuttisen musiikin käsittely tässä yhteydessä osoittaa ainoastaan sen, että musiikin merkityksistä ja sen kyvystä viitata itsensä ulkopuolisiin kohteisiin on olemassa hyvinkin vastakkaisia näkökulmia. Coker (1972) selventää musiikin ulkoisen merkityksen olevan seurausta kuulijan ja musiikin välisestä vuorovaikutuksesta. Ulkoinen merkitys muodostuu, kun kuulija tulkitsee musiikillisen eleen tai musiikin ominaisuuksien viittaavan johonkin teoksen ulkopuoliseen asiaan tai toiseen musiikkiteokseen. Musiikin ulkopuolisia kohteita voivat olla siis asenteet, arvot, ajatukset, tunteet sekä fyysiset objektit ja tapahtumat. (Coker 1972, 147.)

DeNora (1986) pureutuu artikkelissaan ristiriitaan musiikin merkitysten kokemisen ja niiden empiirisen tutkimisen välillä. Kuulijan näkökulmasta musiikki vaikuttaa epäilyksettä välittävän merkityksiä, mutta niiden tutkiminen yhdistämällä musiikillisia tapahtumia ja niiden saamia merkityksiä ei ole ollut tuloksellista. DeNora ottaa musiikin merkityksiin sosiologisen näkökulman esittämällä, että musiikin merkitys ei ole jotakin, mikä vastaanotetaan, vaan se muodostetaan vuorovaikutuksessa musiikin ja sitä ympäröivien kontekstuaalisten tekijöiden kanssa. (DeNora 1986, 84; 90–91.) Aiemmin esitelty musiikin sisäinen ja ulkoinen merkitys eivät sellaisinaan ota huomioon esimerkiksi musiikin kuuntelutilannetta, käyttötarkoitusta tai musiikin esittäjiä, joilla voi olla huomattava vaikutus siihen, millaisena musiikki koetaan ja mitä se tuo kuulijoille mieleen. DeNora (1986) mukaan musiikin merkityksen muodostumiseen vaikuttavia kontekstuaalisia tekijöitä ovat esimerkiksi esittäjien henkilöllisyys sekä heidän eleensä ja pukeutumisensa, musiikin esityspaikka, kapellimestarin toiminta, muu yleisö, tiedollinen puoli säveltäjästä sekä käsiohjelma (DeNora 1986, 91–92). Kontekstuaalisten tekijöiden vaikutus musiikin kokemiseen on hyvä huomioida, sillä ne voivat vaikuttaa kuulijaan hänen tiedostamattaan. Samakin musiikki saa luultavasti erilaisia merkityksiä, jos sitä kuunnellaan yksin äänitteeltä tai toisaalta ulkoilmakonsertissa yleisömassan ympäröimänä.

Huolimatta erilaisista ja myös yhteensovittamattomista näkökulmista musiikin merkityksiin ja niiden muodostumiseen eivät musiikin merkitykset synny kuulijassa aivan itsestään ja automaattisesti. Kari Kurkela (1990) kirjoittaa musiikin merkityksen ymmärtämisen edellyttävän mielikuvituksen käyttöä. Hän tosin jatkaa, että yleisesti ei voida puhua musiikin merkityksen ymmärtämisestä, sillä musiikki voi olla kuulijalle merkityksellistä monella tavalla, eikä musiikilliseen kokemukseen välttämättä liity

minkäänlaisia käsitteellisesti eriteltäviä tai kuvattavia elementtejä. (Kurkela 1990, 13.) Tämän voi jokainen varmasti vahvistaa oman kokemuksensa pohjalta, sillä musiikillista kokemusta on välillä vaikea ellei jopa mahdoton pukea sanoiksi. Silti musiikki tuottaa kuulijalle elämyksiä ja tuntuu merkitykselliseltä. Kurkelan (1990) mukaan mielikuvitusta tarvitaan musiikin merkityksen ymmärtämiseen, kun siirrymme äänten primaariominaisuuksien tasolta tasolle, jossa musiikki ilmaisee, puhuttelee ja koskettaa (Kurkela 1990, 15). Mielikuvitusta tarvitaan siis musiikin ymmärtämiseen, sillä pelkistä soivista äänistä itsestään voi olla vaikea löytää musiikin merkitystä. Sen, mitä nämä merkitykset sitten ovat, sen päättää jokainen kuuliija omassa kokemusmaailmassaan.

3.2 Käsitteellinen metafora

Kaikki tutkijat eivät käsittele metaforaa pelkästään kielellisenä ilmiönä, jossa kaksi toisiinsa suoraan liittymätöntä asiaa yhdistetään toisiinsa. Erilaisen näkökulman metaforiin tuo niiden näkeminen käsitteellisinä ilmiöinä, joiden juuret ovat ihmisen havaintokokemuksissa sekä biologisissa ja kulttuurisissa kokemuksissa. Käsitteellisen metaforan (*conceptual metaphor*) teorian esittelivät George Lakoff ja Mark Johnson (1980), joiden mukaan käsitteellinen järjestelmämme on luonteeltaan metaforinen, joten inhimillinen ajattelu, kokeminen ja toiminta perustuvat pitkälti metaforien käyttöön. Metaforan ydintarkoitus on asioiden, käsitteiden ja kokemusten ymmärtäminen, joka tapahtuu rakentamalla ymmärrystä yhdestä kokemusalueesta toisen kokemuksen avulla. (Lakoff & Johnson 1980, 3; 5–6.) Käsitteellinen metafora määritellään prosessina, jossa kohdealueen (*target domain*) ja lähdealueen (*source domain*) välille muodostetaan yhteyksiä (Lakoff & Johnson 1999, 58). Zoltán Kövecsesin (2010) mukaan käsitteellisessä metaforassa kahden käsitteellisen kohteen välillä nähdään systemaattisia vastaavuuksia; yksi käsitteellinen asia ymmärretään toisen käsitteellisen asian avulla (Kövecses 2010, 324).

Käsitteellisen metaforan kahdesta kokemusalueesta toinen on yleensä abstrakti ja toinen konkreettisempi, lähempänä arkielämän kokemuksia oleva kohde. Kun Kövecsesin (2010) mukaan halutaan ymmärtää jotakin abstraktia käsitettä syvällisesti, se onnistuu paremmin luomalla yhteyksiä toiseen konkreettisempaan ja käsinkosketeltavaan asiaan. Kokemuksemme meitä ympäröivästä maailmasta toimivat luonnollisena ja loogisena perustana abstraktimpien käsitteiden ja kokemusten ymmärtämisessä. (Kövecses 2010, 14; 29.) Kövecses käyttää havainnollisena esimerkkinä Lakoffin ja Johnsonin metaforaa "elämä

on matka", jossa elämä on abstrakti ja moniulotteinen käsite, joka tehdään helpommin ymmärrettäväksi vertaamalla sitä konkreettisempaan käsitteeseen, matkaan. Metaforan kohdealueen, elämän, ja lähdealueen, matkan, välille luodaan yhteyksiä näkemällä ne molemmat liikkeenä, jonkin tekijän kulkemisena paikasta toiseen niin, että matkan sekä elämän varrelle mahtuu kaikenlaisia tapahtumia.

Koska kieli on käsitteellisen ajattelun väline, voidaan Lakoffin ja Johnsonin (1980) mukaan metaforisia kielellisiä ilmauksia tarkastelemalla saada tietoa metaforisten käsitteiden luonteesta (Lakoff & Johnson 1980, 7). Metaforiset käsitteet puolestaan pohjautuvat inhimilliseen toimintaan ja kokemuksiin, joista Lakoff ja Johnson antavat lukuisia esimerkkejä. Abstrakteista käsitteistä saadaan helpommin ymmärrettäviä yhdistämällä niitä esimerkiksi oman kehon liikkumisesta ja toiminnasta peräisin oleviin kokemuksiin tilasta sekä suunnista, vaikkapa siten, että käsitteiden koetaan olevan ylhäällä tai alhaalla, edessä tai takana, sisällä tai ulkona. Abstrakteja käsitteitä ja kokemuksia voidaan myös ajatella esineinä tai aineina, jolloin niitä voidaan luokitella, ryhmitellä tai paloitella osiin. Tyypillistä on myös abstraktien käsitteiden elollistaminen, jolloin ymmärrystä haetaan inhimillisen toiminnan luonteesta ja tavoitteista. (Lakoff & Johnson 1980, 14–16; 25–26; 33–34.) Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa siis vaikeammin hahmottava, vähemmän konkreettinen käsite tai kokemus ymmärretään helpommin hahmottuvan ja konkreettisemmän käsitteen tai kokemuksen kautta, joilla on suora yhteys omiin kokemuksiin. Abstraktit käsitteet ja kokemukset, joita metaforien kautta ymmärretään, ovat esimerkiksi tunteet, mielen toiminta, ajan käsite, työ ja sosiaaliset suhteet (Lakoff & Johnson 1980, 177).

3.3 Metaforien käyttö musiikin yhteydessä

Useissa tutkimuksissa on käsitelty yleisesti sitä, miten ihmiset puhuvat musiikista ja millä tavoin he kertovat reaktioistaan siihen. Musiikkia kuvailtaessa käytetään monenlaista sanastoa, mutta yhteistä näille ilmaisuille on usein se, että ne ovat luonteeltaan metaforisia, jolloin taustalta paljastuu käsitteellinen metafora, jonka avulla musiikkia, abstraktia ilmiötä, yritetään ymmärtää. Lawrence Zbikowski (2002) soveltaa Lakoffin ja Johnsonin käsitteellisen metaforan teoriaa musiikkiin. Zbikowskin mukaan yhteyksien luomisella kahden eri kokemusalueen välille (*cross-domain mapping*) on merkittävä osuus musiikin ymmärtämisessä. Yhteyksien luominen mahdollistaa musiikin ja musiikillisen kokemuksen rinnastamisen muihin kokemuksen alueisiin, jotka liittyvät arkipäivän toimintaan, jolloin

abstrakti, vaikeastikin tavoitettava musiikki muuttuu helpommin ymmärrettäväksi. Yhtenä esimerkkinä käsitteellisestä metaforasta Zbikowski käyttää sävelkorkeuksien sijoittamista vertikaaliseen tilaan ylhäällä-alhaalla, mikä perustuu kehon liikkeeseen ja toimintaan ympäristössä. (Zbikowski 2002, 64; 66–67.)

Musiikin ja liikkeen välisestä yhteydestä metaforien synnyssä puhuvat useat kirjoittajat, kuten Steve Larson 2012 ja Eric Clarke 2005. Larson (2012) kirjoittaa musiikin merkityksen syntyvän siitä, että koemme sen liikkeenä, joka metaforisesti rinnastuu oman kehomme liikkeeseen. Käytämme jatkuvasti liikettä kuvaavia sanoja musiikista puhuessamme, kuten nousevat ja laskevat sävelkulut, melodiset hyppyt tai musiikin pyrkiminen johonkin päämäärään. (Larson 2012 1–2; 50.) Myös Clarken (2005) mukaan musiikillisilla äänillä on kyky kuvata liikettä ja eleitä aivan kuten jokapäiväisen ympäristömme äänillä heijastaa kohteidensa liikettä. Hänen mukaansa musiikin kyky kuvata liikettä on tosin suoraan havaitsemiseen liittyvä seikka eikä pelkästään metaforinen vertaus. Ihmisen kuuloaisti on adaptiivisista syistä pitkälle erikoistunut tunnistamaan ympäristön liikkeitä äänten perusteella, joten musiikillisia ääniä tunnistetaan samalla tavoin kuin ympäristön ääniä. (Clarke 2005, 74–75.) Musiikin ja liikkeen välinen yhteys on yksi varteenotettava selitys musiikkiin liittyvien metaforien syntymisestä, sillä metaforisia liikkeen ilmaisuja, joilla musiikkia kuvailemme, on helppo löytää runsaasti, kuten monet tempoon ja musiikin tyyliin liittyvät ilmaisut.

Larsonin (2012) mukaan kaikenlaiset fyysisen liikkeen lajit ovat sovellettavissa musiikkiin ja sen kokemiseen. Musiikin koetaan liikkuvat jotakin nopeutta, ja tämä metaforinen nopeus on musiikin tempo. Niin musiikin kuin fyysisen liikkeenkin voidaan kuvailla olevan vaikkapa matelevaa, keinuvaa, lennokasta, syöksähtävää tai kiihtyvää. (Larson 2012, 69.) Silloin, kun musiikki tuo mieleen liikettä, se rinnastuu kuulijan kokemuksiin fyysisestä liikkeestä, joko oman kehon tai ympäristön kohteiden liikkeestä. Musiikilliset äänet muistuttavat jollakin tapaa fyysisen ympäristön liikkeiden ääniä, jolloin musiikki herättää kuulijassa liikemielikuvia.

Marion Guck (1982) tarkasteli tutkimuksessaan metaforien osuutta musiikin ammattilaisten analyttisessä puheessa musiikista. Hänen mukaansa musiikin ammattilaiset käyttävät runsaasti metaforia kuvatessaan havaintojaan ja reaktioitaan musiikkiin epävirallisissa keskusteluissa, vaikka heillä olisi mahdollisuus käyttää myös musiikkispesifejä termejä. Guckin mukaan metaforien täytyy tarjota musiikista jotain sellaista tietoa, joka ei ole ilmaistavissa pelkästään teknistä tai konkreettista kieltä käyttäen. Metaforilla voidaan kuvata musiikin rakennetta, mutta myös sitä, kuinka musiikki vaikuttaa meihin fyysisesti ja

emotionaalisesti. (Guck 1982, iii; vi; vii.) Metaforiset kuvaukset eivät kaikissa tapauksissa sovi tietenkään musiikista puhumiseen, kuten silloin, kun analysoidaan esimerkiksi teoksen sointurakennetta tai käytettyä muotokaavaa. Metaforista ja teknistä kieltä yhdistelemällä voidaan kuitenkin ymmärtää syvemmin teosta, sen rakennetta ja musiikillista prosessia (Guck 1982, 116).

Useissa tutkimuksissa on tarkasteltu sitä, kuinka muusikoiden ja ei-muusikoiden tapa puhua musiikista eroaa toisistaan. Näiden tutkimusten tulokset ovat keskenään osin ristiriitaisia. Steven J. Morrison ja Cheung Shing Yeh (1999) vertailivat tutkimuksessaan kolmea eri kulttuuritaustaa edustavien muusikoiden ja ei-muusikoiden musiikkimieltymyksiä sekä musiikin pohjalta kirjoitettuja kuvauksia. Heidän tulostensa mukaan muusikot kulttuuritaustasta riippumatta käyttivät enemmän analyttisiä kuin metaforisia tai musiikkia arvottavia kuvauksia arvioidessaan tutkimuksen musiikkinäytteitä. (Morrison & Shing Yeh 1999, 6; 11.) Roseanne Rosenthal, Manju Durairaj ja Joyce Magann (2009) puolestaan saivat erilaisia tuloksia tutkimuksessaan, jossa he analysoivat ammattimuusikoiden ja musiikkia harrastavien lukiolaisten kuvauksia musiikkiteoksen harjoittelusta. Molemmat koehenkilöryhmät käyttivät analyttisiä kuvauksia, mutta ammattimuusikoiden kuvaukset sisälsivät enemmän metaforisia kuvauksia, kun taas harrastajat käyttivät enemmän konkreettista kieltä ja omaa suoritusta arvioivia kuvauksia. (Rosenthal et al. 2009, 37; 46.) Nämä tutkimukset eivät ole keskenään täysin vertailukelpoisia, sillä niissä on tutkittu musiikkiin liittyvää kielenkäyttöä eri tilanteissa: toisessa on pelkästään kuunneltu musiikkia ja toisessa myös tuotettu sitä itse. Molemmissa tutkimuksissa on kuitenkin vertailuasetelma muusikoiden ja ei-ammattimuusikoiden välillä, mikä on kiinnostavaa oman tutkimukseni kannalta.

Kaikki kolme edellä mainittua tutkimusta antavat viitteitä siitä, että ammattimuusikot käyttävät luontevasti myös metaforisia mielikuvia musiikista puhuessaan, vaikka heillä olisi mahdollisuus pitäytyä pelkästään konkreettisten ja tarkkojen musiikinteoreettisten kuvausten käytössä. Rosenthal et al. perustelee metaforien käyttöä seuraavasti: teoreettinen ilmaus ei tavoita tarpeeksi hyvin musiikin ilmaisullista ideaa tai teoksen musiikillista ajatusta, mihin metafora ylittää jo paremmin. Metafora voi myös antaa uudenlaisia, luovia näkökulmia musiikin tulkintaan. (Rosenthal et al. 2009, 47.)

Myös Guck (1982) kysyi tutkimukseensa osallistuneiden muusikoiden omia ajatuksia metaforisten mielikuvien hyödyllisyydestä ja niiden suhteesta musiikin kuvailuun teknisin termein. Muusikoiden mukaan metaforat ovat musiikin ymmärtämisessä olennaisia niin yleisölle kuin esittäjälle. Sekä metaforille että teknisille kuvauksille on oma paikkansa, mutta

musiikin vaikutusta ihmiseen ja sen aiheuttamia reaktioita ei voi kuvata käyttämällä ainoastaan teknistä kieltä. (Guck 1982, 185; 293.) Musiikista puhuttaessa metaforisen ja teknisen kielenkäytön erottamisen lisäksi näkökulmaa musiikin sanallistamiseen metaforien avulla voidaan laajentaa edelleen, kuten Scruton (1997) tekee. Hänen mukaansa metaforia ei voida poistaa musiikin kuvailusta kokonaan, koska pohjimmainen ymmärryksemme musiikista perustuu musiikin ja sen ulkopuolisten kohteiden ja kokemusten yhteyteen. Metafora kuvaa täsmälleen sitä, mitä kuulemme, kun kuulemme äänet musiikkina. (Scruton 1997, 92; 96.)

Millaisia metaforisia kuvauksia koehenkilöt sitten ovat tutkimuksissa musiikista käyttäneet? Rosenthalin et al. (2009) tutkimuksessa, jossa tuotettiin musiikkia itse, suurin metaforaryhmä oli liikkeeseen liittyvät metaforat, kuten lentävä, juokseva, aaltoileva ja hiipuva. Seuraavaksi useimmin esiintyi tunteisiin ja emootioihin liittyviä metaforia. Myös pidempiä, runollisia kuvauksia käytettiin, mutta ne olivat liikemetaforia ja tunteisiin liittyviä metaforia harvinaisempia. (Rosenthal et al. 2009, 44; 46.) Guck (1982) puolestaan luokitteli muusikoiden puheessa esiintyneet metaforiset mielikuvat tekstuuria (esim. tiheä) kuvaileviin ilmaisuihin, vertaileviin metaforiin (esim. liikkuva–pysähtynyt), tapahtumaskenaarioita kuvaaviin metaforiin, emotionaalisiin metaforiin, fyysisiin ilmaisuihin (kuvaavat kehon liikettä), ulkomaailman kohteiden liikettä kuvaaviin metaforiin sekä visuaalisiin metaforiin (valoisuus, muoto ja värit) (Guck 1982, 27). Musiikin kuvailussa käytettävien metaforien kirjo on siis laaja ja monipuolinen, mutta yhteistä näille ilmaisuille on se, että ne linkittävät musiikin tai musiikillisen kokemuksen johonkin musiikin ulkopuoliseen tekijään tai kohteeseen.

3.4 Metaforat musiikin oppimisessa ja opettamisessa

Metaforisten mielikuvien käyttöä musiikin oppimisessa ja opettamisessa on tutkittu tarkastelemalla, millaista musiikillista tietoa mielikuvilla voidaan ilmaista ja kuinka niiden avulla voidaan välittää tulkinnallisia tai ilmaisullisia ohjeita. Oma tutkimukseni ei varsinaisesti kohdistu musiikin opettamiseen, mutta tutkimustuloksia voisi mahdollisesti soveltaa, kun tarkastellaan muusikoiden itsenäistä musiikin ja uusien teosten opiskelua sekä kapellimestareiden mielikuvien käyttöä orkesteria harjoituttaessa.

Huib Schippers (2006) tarkastelee artikkelissaan metaforien käyttömahdollisuuksia musiikin teknisten aspektien, rakenteen sekä merkitysten ilmaisemisessa ja välittämisessä.

Schippersin mukaan kielellinen metafora vaikuttaa olevan olennainen osa musiikillista ajattelua ja toimintaa, sillä muusikot ja säveltäjät käyttävät laajasti metaforisia mielikuvia ilmaistessaan konkreettisen ja loogisen ajattelun ohi meneviä musiikillisia asioita. Metaforia voidaan kyllä käyttää teknisten asioiden opetuksessa, mutta yleisemmin niissä yhdistyy teknisen ohjeen lisäksi esteettinen tavoite, tai sitten metafora koskee pelkästään ilmaisua tai musiikillista merkitystä. (Schippers 2006, 210–212.) Metaforisia mielikuvia käytetään siis yleisesti musiikin opetuksessa ja niillä ilmaistaan usein jotain muuta kuin pelkästään musiikin tekniseen toteutukseen liittyviä ohjeita. Sybil Barten (1998) huomauttaa, että metaforinen kieli sopii erityisen hyvin musiikin esteettisen sisällön ja kokemuksen kommunikointiin opetustilanteessa. Metaforien avulla oppilasta voidaan kannustaa tähtäämään tietynlaiseen kokemukseen tai esityskäytäntöön omassa soitossaan. (Barten 1998, 89.)

Metaforisia mielikuvia käytetään musiikin opettamisessa erityisesti silloin, kun opettaja yrittää saada oppilaan tiedostamaan musiikin emotionaalisen sisällön tai kokemaan itse tiettyjä tunteita musiikin esittämisen aikana, kuten Robert Woody (2002, 214) kirjoittaa. Tällainen metaforien käyttö tähtää musiikin ekspressiivisyyden esiintuomiseen ja korostamiseen. Woody viittaa ekspressiivisyydellä esittäjän poikkeamiseen äänenvoimakkuuden, tempon, artikulaation ja intonaation mekaanisesta yhtenäisyydestä (Woody 2012, 214). Ekspressiivisten eli ilmaisullisten keinojen käyttö tekee musiikista elävää ja erottaa soittajat toisistaan tehden jokaisesta esityksestä ainutlaatuisen. Woodyn mukaan musiikin opettajat käyttävät hyväkseen musiikillisten äänten ja soittajan tunteiden ja liikkeiden välisiä samankaltaisuuksia korostaen niitä kuvailevilla metaforilla. Tällainen kuvaileva kielenkäyttö on pedagogisesti tehokasta, sillä se auttaa oppilasta ymmärtämään musiikkia laajemmalla toiminnallisella tasolla yksittäisten sävelten ja fraasien sijaan. (Woody 2002, 216.) Metaforisten mielikuvien käytölle musiikin opetuksessa vaikuttaa olevan oma käyttöalueensa, ja niitä hyödynnetään silloin, kun halutaan ohjata oppilaan huomio ja ajatukset välittömän nuottitekstin ulkopuolelle, esimerkiksi musiikin tunnesisältöön tai laajempaan esteettiseen kokemukseen.

Woody (2006) vertaili tutkimuksessaan erilaisten opetustyylien vaikutusta musiikin opiskelijoiden soiton tulkintaan. Vertailussa olleet ohjeiden antamisen tyylit olivat kuulonvaraisen mallin antaminen, sanallinen ohjeistus koskien konkreettisesti musiikillisia parametreja, kuten äänenvoimakkuutta ja tempoa, sekä sanallinen, metaforia käyttävä ohjeistus. Tutkimuksen tulosten mukaan mikään kolmesta opetustyylistä ei ollut johdonmukaisesti toisia parempi soittoesitysten tulkintaa arvioitaessa, mutta ne tuottivat erilaisia lopputuloksia. Metaforisten mielikuvien nähtiin soveltuvan parhaiten laajan

ilmaisullisen tiedon välittämiseen musiikista, kun taas konkreettisella ohjeistuksella ja kuulonvaraisilla malleilla voitiin päästä paremmin käsiksi yksityiskohtiin. (Woody 2006, 21–22; 32–33.) Erilaisella kielenkäytöllä opetustilanteessa voidaan siis välittää erilaista informaatiota musiikista ja pyrkiä vaikuttamaan oppilaan soiton laatuun. Opetustyylien vertailu saattaa olla tosin hieman keinotekoista, sillä pedagogit tuskin käyttävät pelkästään yhtä opetustapaa, kuten malliksi soittamista, ilman sanallista ohjausta. Opetustilanteissa luultavasti sekoittuvat erilaiset tavat ilmaista ja välittää musiikillista tietoa opettajalta oppilaalle.

Millaisia musiikkipedagogiikassa käytettävät metaforiset mielikuvat sitten käytännössä voivat olla? Bartenin (1998) mielestä musiikin kuvaileminen esimerkiksi kasvavaksi, laajentuvaksi, kireäksi tai itsevarmaksi tavoittaa esteettisen kokemuksen ytimen. Musiikillinen fraasi voi olla menossa jonnekin ja musiikillinen jakso muuttua lämpimämmäksi tai olla läpinäkyvä. Näissä metaforisissa mielikuvissa yhdistyy usein liikkeen sekä affektin ilmaisu. (Barten 1998, 90; 91.) Musiikin kuvailu esimerkiksi laajentuvaksi voi saada oppilaan tavoittamaan soittoonsa oikeanlaisia suurentuvia kehon liikkeitä sekä tunnetilan siitä, kun jokin laajenee, vaikkapa maisema, joka avautuu korkealta paikalta. Normaalin elämän kokemukset laajentuvasta liikkeestä ja tunnetilasta aktivoituvat metaforisen mielikuvan avulla ja siirtyvät parhaassa tapauksessa oppilaan soittoon.

Musiikkipedagogiikassa käytettävien metaforien tulee olla kuitenkin tilanteeseen ja käyttöyhteyteen sopivia. Metaforista ei ole paljonkaan hyötyä, jos oppilas ei tavoita sitä, mitä niillä haetaan. Schippersin (2006) mukaan metafora on epäonnistunut eikä pysty välittämään tietoa silloin, kun sen vastaanottajalta puuttuu tarvittava tulkinnallinen viitekehys. Metafora voi olla liian yksinkertainen ja lattea tai toisaalta liian monimutkainen ja epämääräinen. (Schippers 2006, 213.) Metaforien käyttö musiikin opetuksessa ei siis itsessään ole itseisarvo, vaan niiden täytyy palvella tarkoitusta ja lisätä oppilaan ymmärrystä musiikista. Taitavasti käytettynäkään metaforat eivät ole yksiselitteisiä, sillä jokainen tulkitsee ne omalla tavallaan ja siirtää tulkinnan soivaan musiikkiin eri tavoin. Schippers tiivistääkin metaforien funktion: ne osoittavat oppilaalle tavoiteltavan asian olevan konkreettisen tason tuolla puolen, mutta ne eivät kuitenkaan anna yksiselitteistä vastausta siitä, kuinka tavoitteeseen päästään. Tavoite ilmaistaan sanallisesti, mutta oppilaan pitää itse etsien löytää tiensä valitsemaansa musiikilliseen toteutukseen. (Schippers 2006, 214.)

Kapellimestarin orkesterin harjoittamista voisi myös pitää eräänlaisena opetustilanteena perinteisen oppilas–opettaja-asetelman lisäksi. Orkesterimuusikon työssä kapellimestarin ohjaus on olennainen osa työtä, sillä viime kädessä kapellimestari muotoilee

soivan lopputuloksen valmiiksi esitystä varten. Kapellimestarin metaforisten mielikuvien käytöstä orkesterin kanssa ei juuri ole tehty tutkimuksia, mutta aihetta sivuavat Sabine Boerner ja Christian Freiherr von Streit (2007) artikkelissaan korkeatasoisen orkesterisoiton edellytyksistä. Boerner ja Freiherr von Streit tarkastelivat kapellimestarin transformatiivisen johtamistavan ja muusikoiden positiivisen mielialan yhteyttä orkesterisoiton laatuun. Heidän mukaansa kumpikaan tekijöistä ei yksinään edistä orkesterin taiteellista tasoa, mutta vuorovaikutuksessa transformatiivinen johtamistyyli sekä muusikoiden positiivinen ryhmähenki ovat tehokkaita korkeatasoisten esitysten takaajia. Artikkelissa transformatiivisen johtamistyylin määritellään koostuvan kapellimestarin karismasta sekä muusikoiden motivoinnista ja älyllisestä stimuloinnista. Motivointi ja älyllinen stimulointi eivät tapahdu pelkästään omaa näkemystä sanellen vaan vakuuttamalla muusikot omista visioista ja taiteellisista päämääristä esimerkiksi mielikuvien avulla, jolloin voidaan saada täysin uusia näkökulmia tuttuihin teoksiin. (Boerner & Freiherr von Streit 2007, 134–137.) Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole tarkoitus arvioida kapellimestareiden johtamistyyliä, mutta edellinen tutkimus antaa viitteitä siitä, että mielikuvien käytöllä orkesterin harjoittamisessa voidaan motivoida muusikoita ja antaa heille uusia näkökulmia soitettaviin teoksiin.

3.5 Musiikin herättämät mielikuvat

Musiikin herättämiä mielikuvia käsitellään tässä tutkimuksessa metafora-otsikon alla, sillä mielikuvat ovat luonteeltaan metaforisia silloin, kun musiikki yhdistetään johonkin sen ulkopuoliseen kohteeseen tai toimintaan. Monet musiikin herättämiä mielikuvia tarkastelevat kirjoittajat eivät käsittele mielikuvia metaforina, mutta musiikin ja jonkin toisen kokemusalueen yhdistymisessä on pohjimmiltaan kyse käsitteellisistä metaforista. Mielikuvien muodostumista musiikin pohjalta on käsitelty useasta eri näkökulmasta sekä pohdittu sitä, kuinka musiikki ylipäättään pelkkinä soivina ääнинä voi tuoda kuulijoille mieleen myös suoraan musiikkiin liittymättömiä asioita.

Multimodaalisuus eli moniaistisuus viittaa käsitteenä useamman aistin yhteistyöhön kokemuksen muodostumisessa ja jäsentämisessä. Joseph Rowlandin (2007) mukaan käytämme kaikkia aistejamme yhteistyössä, kun arvoimme ympäröivää maailmaa ja toimimme siinä. Tällainen multimodaalinen informaatio muodostaa ymmärryksemme maailmasta, joka koskee myös äänen havaitsemista, jossa ovat samaan aikaan mukana muutkin aistit kun vain kuuloaisti (Rowland 2007, 8). Multimodaalisuuden yhteydessä

Rowland käsittelee pääasiassa visuaalisia mielikuvia, jotka heräävät kuullun musiikin virittäminä. Visuaalisessa mielikuvalla Rowland (2007) tarkoittaa näköaistimuksen sisäistä edustusta, mielensisäistä prosessia ja maisemaa. Hän perustelee musiikin kykyä herättää visuaalisia mielikuvia aistien välisillä luonnollisilla yhteyksillä, näköaistitiedon hallitsevuudella ihmisen tiedonkäsittelyssä sekä musiikin kyvyllä aktivoida visuaalisessa muodossa mieleen tallentuneita muistoja. (Rowland 2007, 65; 87.)

Kuulo- ja näköaistin välinen yhteys vaikuttaa uskottavalta, sillä jokainen musiikin kuuntelija on luultavasti itse tehnyt samankaltaisia havaintoja, joista Rowland (2007) kirjoittaa, kun hän käsittelee visuaalisen sanaston käyttöä musiikin kuvailussa: Äänenkorkeutta ja -väriä kuvaillaan usein kirkkaaksi tai tummaksi; korkeat äänet ovat kirkkaampia kun taas matalat tummia. Myös eri soitinten äänet saavat helposti visuaalisiksi luettavia ominaisuuksia: matalat vasket ja kontrabassot ovat tummia, puupuhaltimet ja viulut kirkkaita. (Rowland 2007, 38.) Jotkin näkö- ja kuuloaistin välisistä yhteyksistä saattavat olla jopa synnynnäisiä, sillä Richard Cytowicin (2009) mukaan äänen kirkkauden ja voimakkuuden yhdistäminen esiintyy lapsilla jo varhaisessa iässä, kun taas myöhemmin kokemuksen myötä muodostuu taipumus kuvailla ääniä eri värisiksi, kokoisiksi ja lämpimiksi tai kylmiksi (Cytowic 2009, 169).

Musiikin kyvystä herättää kuulijassa mielikuvia on esitetty multimodaalisuuden lisäksi myös muunlaisia teorioita. Teoreettiset näkemykset käsittelevät laajemmalla tasolla sitä, miten musiikki voi aikaansaada kuulijassa mielikuvia sekä erilaisia reaktioita. Kognitiivinen näkökulma mielikuviin korostaa ihmisen tiedonkäsittelyä, kuten oppimista ja muistamista. Kuulijoiden reaktiot musiikkiin ovat pääasiassa oppimisen tulosta, eikä musiikki ole tämän näkökulman mukaan universaali kieli, joka voisi välittää tunteita ja merkityksiä kulttuurirajojen yli. Meyerin (1956) mukaan musiikin saama merkitys on seurausta odotuksista, jotka koskevat sen etenemistä. Musiikin etenemistä koskevat todennäköisyydet opitaan tietyn kulttuurin sisällä kuuntelemalla ja harjoittamalla musiikkia lapsesta lähtien. (Meyer 1956, 35; 62.) Meyerille musiikin ensisijainen merkitys ovat sen herättämät tunnereaktiot, mutta hänen mukaansa musiikki voi kuitenkin myös esteettisten ja affektiivisten kokemusten lisäksi tuoda epäsuorasti mieleen jo unohtuneita muistoja ihmisistä, paikoista ja kokemuksista sekä herättää mielikuvia musiikin ulkopuolisista kohteista. (Meyer 1956, 43; 256.)

Hargreaves, Hargreaves & North (2012) puolestaan puhuvat vastavuoroisen palautteen mallista musiikin kuuntelutilanteessa, jonka mukaan reaktiomme, kuten mielikuvat, musiikkiin syntyvät kuunneltavan musiikin ominaisuuksista, kuulijasta itsestään sekä

kuuntelutilanteesta. Nämä kaikki kolme osatekijää ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja vaikuttavat yhdessä kuulijan vasteeseen musiikista, kuten fysiologisiin, kognitiivisiin, sosiaalisiin ja emotionaalisiin reaktioihin. (Hargreaves et al. 2012, 169.) Kuulijan reaktiot musiikkiin ovat siis seurausta monen tekijän yhteisvaikutuksesta, eikä pidä unohtaa sitä, että musiikin kuunteleminen tai kuuleminen tapahtuu aina myös sosiaalisessa ja kulttuurisessa ympäristössä. Lehmann et al. (2007) mukaan kuulijan musiikin aikaisempi tuntemus sekä ikä ja sukupuoli vaikuttavat musiikin vastaanottoon ja sen kokemiseen esimerkiksi monimutkaisena, tuttuna tai kiinnostavana. Erilaisiin elämäntapahtumiin muistissa assosioitunut musiikki herättää voimakkaita reaktioita ja voi tuoda muistot elävinä mieleen. (Lehmann et al. 2007, 220.) Näiden edellä käsiteltyjen mallien mukaan samakin musiikki voi eri tilanteissa ja eri aikoina herättää erilaisia reaktioita ja mielikuvia.

Rowlandin (2007) mukaan mielikuvien syntyminen vaatii kuulijalta jonkinlaista aktiivista osallistumista kuunteluprosessiin, sillä mielikuvat syntyvät harvoin eitahtonaisesti kuulijan ollessa passiivinen. Mielikuvien muodostuminen vaatii aina jonkin yhteyden musiikillisten äänien ja kuulijan omien kokemusten välillä, joten Rowlandin mukaan mielikuvia ei synny silloin, kun musiikissa ei ole kuulijalle mitään kiinnekohtaa omaan sisäiseen maailmaan tai musiikki etenee niin nopeasti, ettei aikaa mielikuvien muodostamiselle ole. (Rowland 2007, 67–69.) Musiikki ei siis herätä mielikuvia taianomaisesti tyhjästä ilman kuulijan ajattelua, vaan kyseessä on vuorovaikutusprosessi musiikin kanssa. Kuulija ei välttämättä tiedosta vuorovaikutusprosessin olemassaoloa musiikin ja omien kokemustensa välillä, mutta ilman vuorovaikutusta musiikki jää soivien äänten tasolle. Mielikuvat eivät myöskään ole välttämättä erillinen, omassa lokerossaan sijaitseva tiedonkäsittelyn muoto, vaan mielikuvat voivat olla kiinteässä yhteydessä esimerkiksi tunteisiin. Horowitz (1970) huomauttaa, että mielikuvia voidaan muodostaa vastauksena tunnereaktioihin ja mielikuvat voivat myös ilmaista sekä herättää tunnereaktioita (Horowitz 1970, 73).

3.6 Metaforien ja mielikuvien suhde toisiinsa ja yhteys kommunikaatioon

Tutkimukseni teoreettisessa taustassa mentaalaisia mielikuvia ja metaforia on tarkasteltu toisistaan erillisinä ilmiöinä siten, että mentaalinen mielikuva on olemukseltaan lähellä aistihavaintoa, kun taas metaforassa kaksi erillistä kokemusaluetta yhdistyy toisiinsa käsitteellisellä tasolla. Kuitenkin näiden kahden mielensisäisen asian välille voidaan

muodostaa linkki, kuten Raymond Gibbs (2006) on tutkimuksessaan tehnyt. Gibbsin mukaan mentaaliset mielikuvat toimivat ikään kuin metaforien rakennusaineena, sillä ihmisten on helppo muodostaa lähellä aistihavaintoja ja konkreettista toimintaa olevia mentaalisia mielikuvia, jotka myöhemmin metaforassa käännetään kokemusalueelta toiselle. Mentaaliset mielikuvat konkreettisesta toiminnasta toimivat myös reittinä ymmärtää metaforista kieltä. Gibbs selittää asiaa seuraavan esimerkin kautta: metafora idean tai ajatuksen pureskelusta sen miettimiseksi ymmärretään muodostamalla mentaalinen mielikuva konkreettisesta toiminnasta, kuten purukumin pureskelusta. Konkreettisen toiminnan kuvittelu auttaa rakentamaan ymmärrystä metaforan abstraktista alueesta, ideasta. (Gibbs 2006, 435; 444–445.) Voidaan siis ajatella, että metaforien rakentamiseen ja toisaalta niiden ymmärtämiseen tarvitaan mentaalisia mielikuvia, jotka ovat lähellä aistihavaintoa olevia yhden kokemusalueen mielikuvia. Mentaalisesta mielikuvasta muodostetaan metafora soveltamalla sitä toiseen, abstraktimpaan kokemusalueeseen, joka samalla muuttuu helpommin lähestyttäväksi ja ymmärrettäväksi. Tällaisen ajatuksen kautta mentaalisten mielikuvien ja metaforien välille voidaan muodostaa yhteys, mutta tutkimukseni kannalta kiinnostavaa on myös se, millainen suhde mentaalisen kuvittelulla ja metaforilla on kommunikaatioon.

Tässä tutkimuksessa musiikin siis oletetaan olevan luonteeltaan kommunikatiivista erityisesti siten, että musiikin esittämisessä on kyse jonkintasoisesta kommunikaatiosta esittäjän ja kuulijan välillä. Yhden näkökulman mukaan orkesterimuusikon työssään käyttämä mentaalinen kuvittelu sekä metaforiset mielikuvat voivat toimia apukeinoina musiikillisen sanoman löytämisessä, korostamisessa sekä kuulijalle välittämisessä. Jean-Jacques Nattiez (1990) esittelee perinteisen teoreettisen mallin musiikillisesta kommunikaatiosta, jossa kommunikaation aloittajana toimii säveltäjä, kommunikaatiota jatkaa esittäjä ja sen vastaanottajana on kuulija. Kyseessä on prosessi, jossa säveltäjä luo teoksen, jonka sisältämät viestit ja merkitykset esittäjä välittää kuulijalle. Nattiez tosin huomauttaa, että kommunikaatio on harvoin näin suoraviivaista, vaan kommunikaatioprosessiin vaikuttavat esittäjän ja kuulijan tulkinnat teoksesta. (Nattiez 1990, 16–17; 72–73.) Tässä teoreettisessa mallissa kommunikaation aloittajana on siis säveltäjä, joka haluaa ilmaista musiikillaan asioita ja välittää niitä eteenpäin. Säveltäjällä on käytössään erilaisia musiikillisia ja sävellyksellisiä tekniikoita, joilla hän voi korostaa esimerkiksi haluamiaan tunnetiloja ja tehdä viittauksia ulkomusiikillisiin kohteisiin (ks. esim. Coker 1972, 149–150; Meyer 1956, 259–260), mutta tässä tutkimuksessa painopiste on esittäjän ja kuulijan välisessä kommunikaatiossa.

Orkesterimuusikon työ on musiikin esittämistä yleisölle, ja muusikkojen tehtävänä voidaan katsoa olevan musiikin sisältöjen välittäminen kuulijoille. Lehmannin, Slobodan ja

Woodyn (2007) mukaan ekspressiivisyys ja musiikin tulkinta toimivat esittäjän kommunikaation välineinä kuulijalle. Ekspressiivisyys viittaa hienovaraisiin vaihteluihin esimerkiksi ajoituksessa, dynamiikassa, artikulaatiossa ja vibratossa, joita soittajat käyttävät esityksessään. Tulkinnalla taas puolestaan tarkoitetaan jokaisen esittäjän yksilöllistä ekspressiivisten keinojen valintaa ja käyttöä musiikin esittämisen aikana. (Lehmann et al. 2007, 86; 89.) Muusikon täytyy siis itse valita keinot, joilla korostaa musiikin sisältöä, jotta se tulisi parhaiten esiin ja välittyisi kuulijoille. Tässä apuna toimivat tietenkin nuottikuva, säveltäjän esitysmerkinnät sekä kapellimestari, joka päättää musiikin kollektiivisesta tulkinnasta orkesterin kohdalla. Maijala (2003) kirjoittaa kuitenkin, että harkittukaan musiikin tulkinta ei ole koskaan täysin säädeltyä, sillä muusikko tekee paljon sellaista, mistä hän ei välttämättä ole tietoinen. Tulkintaan tarvitaan aisti- ja tunne-elämyksiä sekä mielikuvia, joita musiikin keinoin halutaan ilmaista. Lisäksi tulkinnalla on yhteyttä soittajan kehon eleisiin sekä omiin tunteisiin. (Maijala 2003, 151.)

Musiikillinen kommunikaatio on monimutkainen prosessi säveltäjän, esittäjän ja kuulijan välillä, kuten Roger Kendall ja Edward Carterette 1990 huomauttavat. Heidän mukaansa musiikin esittäjä tekee aina oman tulkintansa teoksesta nuottikuvan perusteella, ja toisaalta kuulija voi löytää musiikista merkityksiä, joita säveltäjä eikä esittäjä ole tarkoittanut välittää. Musiikillinen dialogi esittäjän ja kuulijan välillä voi toisinaan edetä melko kauaskin siitä, mitä säveltäjä alun perin oli ajatellut. (Kendall & Carterette 1990, 130; 135.) Musiikillisen kommunikaation monitulkintaisuus on ymmärrettävää, sillä musiikin välittämät viestit ja merkitykset eivät ole samalla tavoin yksiselitteisiä kuin kielelliset viestit, kuten Joseph Swain (1997, 45) kirjoittaa. Vaikka musiikin esittäjä haluaisi välittää säveltäjän sanoman muuttumattomana eteenpäin, ei hän voi tietää varmasti, mitä säveltäjä on halunnut musiikillaan ilmaista, etenkin jos säveltäjän omia kommentteja teoksesta ei ole olemassa. Esittäjä lisää väistämättä oman jälkensä esitettävään musiikkiin sitä tulkitessaan, vaikka säveltäjän ajatukset teoksesta olisivatkin tiedossa.

Alf Gabrielsson ja Patrik Juslin (1996) selvittivät tutkimuksessaan, kuinka muusikot onnistuivat kommunikoimaan tiettyjä tunnesisältöjä musiikilla kuulijoille. Tutkimuksen mukaan kuulijat tunnistivat musiikista hyvin muusikoiden tarkoittamia tunteita, joskin toiset tunnesisällöt olivat helpompia välittää ja tunnistaa kuin toiset. (Gabrielsson & Juslin 1996, 68.) Tämä tutkimus keskittyy siis kommunikaatioketjua ajatellen musiikin esittäjän ja kuulijan väliseen viestintään. Gabrielssonin ja Juslinin (1996) mukaan muusikot ovat yleisesti taitavia kommunikoimaan tunteita kuulijoille musiikin kautta, mutta perustunteet, kuten ilo, suru ja viha, vaikuttavat olevan helpompia välittää kuin esimerkiksi juhlallisuus tai ironia.

Tunteiden ilmaisuun musiikillisesti muusikot käyttivät sopivina yhdistelminä jo aiemmin mainittuja ekspressiivisiä keinoja, kuten vaihteluja tempossa, dynamiikassa, ajoituksessa, artikulaatiossa ja äänenvärissä. (Gabrielsson & Juslin 1996, 87–88.) Tunteet ovat tietenkin vain yksi osa musiikillista kommunikointia esimerkiksi mielikuvien ja ajatusten lisäksi, mutta niidenkin välittämisessä olennaisia ovat ekspressiiviset keinot.

Mitä muusikot itse sitten ajattelevat musiikillisesta kommunikaatiosta; kokevatko he olevansa viestien välittäjiä, siis osa kommunikaatioketjua? Maijalan (2003) tutkimukseensa haastattelemista muusikoista useat kokivat toimivansa säveltäjän viestien tulkkina ja välittäjänä. Muusikoiden mukaan musiikkiteoksessa on aina viesti säveltäjältä, ja he kokivat olevansa etuoikeutettuja välittämään tätä viestiä säveltäjältä yleisölle. Osa tutkimuksen muusikoista taas koki enemmän välittävänsä omaa elämäntarinaansa musiikin avulla kuin viestiä säveltäjältä. He kokivat pystyvänsä kertomaan vain sen oman tarinansa, sillä jokainen kuulee ja tulkitsee musiikin eri tavoin, joten olisi mahdotonta, että säveltäjä ja esittäjä ajattelisivat siitä samoin. (Maijala 2003, 149; 153.) Suoraviivainen musiikillinen kommunikaatio ei vastaa ainakaan Maijalan haastattelemien muusikoiden käsityksiä musiikillisesta viestinnästä. Musiikin avulla ajatellaan voitavan välittää viestejä kuulijoille, mutta ne eivät aina ole välttämättä samoja, mitä säveltäjä alun perin on ajatellut. Myös muusikon oma käsitys yksilöllisyyden korostamisesta musiikillisessa ilmaisussa voi vaikuttaa siihen, halutaanko oma persoona pitää taka-alalla ja keskittyä säveltäjän viestien välittämiseen vai halutaanko muokata musiikista täysin oman näköinen tulkinta, joka välitetään kuulijoille.

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä

Tämän tutkimuksen tavoitteena on tarkastella orkesterimuusikon mielen sisäisiä asioita ulkoisesti havaittavan käyttäytymisen ja toiminnan sijaan. Tarvitaan tietoa siitä, miten mentaalista kuvittelua käytetään ja mitkä ovat sen päämäärät, sillä aiemmissa tutkimuksissa ei ole luotu kokonaiskuvaa orkesterimuusikon työnsä eri osa-alueilla käyttämästään mentaalista kuvittelusta. Lisäksi on syytä tarkastella sitä, kuinka metaforat toimivat orkesterimuusikon työssä musiikin sanallistamisen ja ymmärtämisen välineenä. Metaforia voidaan lähestyä tarkastelemalla esimerkiksi musiikin herättämiä mielikuvia sekä kapellimestarin käyttämiä mielikuvia orkesteria harjoituttaessa. Tällaista taustaa vasten tutkimuskysymykseni muotoutuivat seuraaviksi:

- Millä tavalla mentaalista kuvittelua käytetään soittosuorituksen teknisessä hiomisessa?
- Miten metaforat toimivat musiikin sisällön sanallistamisessa ja ymmärtämisessä?

Keräsin tutkimukseni empiirisen aineiston haastattelemalla Jyväskylä Sinfonian muusikoita. Tein haastatteluja yhteensä 6 kappaletta, ja ne olivat muodoltaan teemahaastatteluja. Eskolan ja Suorannan (2008) mukaan teemahaastattelussa vastaaja pääsee halutessaan puhumaan vapaamuotoisesti, mutta haastattelussa käytettävät teemat takaavat sen, että jokaisen haastateltavan kanssa tulee puhuttua samoista asioista, sillä etukäteen päätetyt teema-alueet käydään läpi jokaisen haastateltavan kanssa (Eskola & Suoranta 2008, 86–87). Haastattelun teemojen valintaa ohjasi tutkimukseni teoreettinen tausta, sillä teema-alueiden koonti osittain kirjallisuuden viitoittamana helpottaa saatujen tulosten suhteuttamista teoriataustaan. Myös haastatteluissa käyttämäni käsitteet, kuten mielikuva ja mentaaliharjoittelu, ovat teoreettisesta taustasta lähtöisin.

Haastattelut litteroitiin ja analysoitiin käyttäen apuna haastattelun teemarunkoa. Eskola ja Suoranta ehdottavat haastatteluaineiston järjestämiseen koodausta ja teemoittelua, jossa liitetään aineiston määriteltyihin tekstijaksoihin merkkejä tutkijan tulkinnan mukaisesti ja järjestetään haastateltavien vastauksia erilaisten teemojen alle (Eskola & Suoranta 2008, 155; 175). Haastattelussa käyttämäni teemarunko antoi lähtökohdan aineiston järjestämiselle ja teemoittelulle, mutta aineistosta itsestään nousi esiin myös uusia näkökulmia, joita ennen

haastattelujen tekoa en ollut osannut ajatella. Aineiston analyysi ja tulkinta yhdistyvät tulosteni raportoinnissa, sillä rakensin tutkimuksen tulososuuden niin, että käytin siinä haastateltavien sitaatteja tehdäkseen niistä analyttisiä sekä tulkinnallisia huomioita.

Tutkimukseni haastateltavat olivat luonnollisesti Jyväskylä Sinfonian muusikoita, koska tein työni yhteistyössä orkesterin kanssa. Haastateltavista kolme oli miespuolisia ja kolme naispuolisia muusikoita. Haastateltavat valikoituivat tutkimukseen oman kiinnostuksensa perusteella, sillä he vastasivat myöntävästi sähköpostilla muusikoille lähettämiini haastattelupyyntöihin. Haastattelut tehtiin pääasiassa Jyväskylä Sinfonian harjoitus- ja toimistotiloissa ja haastattelut nauhoitettiin haastateltavien suostumuksella. Pyysin haastateltaviltani myös kirjallisen suostumuksen haastatteluun, jossa selitin lyhyesti tutkimuksen tarkoituksen, tietojen luottamuksellisen käsittelyn ja anonymiteetin takaamisen. Haastattelut kestivät tunnista puoleentoista tuntiin ja sujuivat kaikki ongelmitta.

4.2 Haastatteluaineiston keruu

Haastattelu tiedonkeruun menetelmänä poikkeaa monesta muusta menetelmästä siinä, kuten Eskola ja Suoranta (2008) huomauttavat, että haastattelu on vuorovaikutusta, jossa molemmat osapuolet vaikuttavat toisiinsa (Eskola & Suoranta 2008, 85). Haastattelijä vaikuttaa väistämättä haastattelun kulkuun sekä haastateltavan vastaustapaan, vaikka hän yrittäisi toimia haastattelutilanteessa mahdollisimman neutraalisti ja haastateltavan ehdoilla. Hirsjärvi ja Hurme (2000) muistuttavatkin, että haastatteluvastauksissa heijastuvat aina haastattelijan läsnäolo, hänen tapansa kysyä kysymyksiä sekä edeltävät kysymykset ja vastaukset (Hirsjärvi & Hurme 2000, 49). Haastatteluilla ei siis voida saada samalla tavalla objektiivista tietoa tutkittavasta kohteesta kuin kokeellisella tutkimuksella, mutta se ei ole tämän tutkimuksen tarkoituksenakaan. Tavoitteena on kuvata ja ymmärtää tutkittavaa ilmiötä parhaalla mahdollisella tavalla niin, että myös lukija pääsee hetkeksi uppoutumaan orkesterimuusikon työhön soittajan näkökulmasta. Tarkastelen aineistoani näytenäkökulmasta, jolloin sitä ei pidetä väittämänä todellisuudesta eikä todellisuuden heijastumana vaan tutkittavan todellisuuden osana (Alasuutari 1999, 114).

Tein elämäni ensimmäiset haastattelut tämän tutkimuksen yhteydessä. Vaikka olin toki lukenut useita haastattelun tekemistä koskevia oppaita ennen haastattelujen tekoa, tulivat haastattelutilanteet silti eteeni yllätyksellisinä. Haastateltavani olivat henkilöinä luultavasti helppoa päästä, koska he kaikki olivat suhteellisen puheliaita, aktiivisia sekä tutkimukseni

aiheesta kiinnostuneita. Silti mieltäni kalvoi epäluulo siitä, osaisinko kysyä oikeita asioita ja oikealla tavalla siten, että saisin itselleni mielenkiintoista materiaalia, ja sen lisäksi haastattelusta muodostuisi positiivinen kokemus myös haastateltavalle. Kaikki haastattelut sujuivat hyvässä hengessä ja jouhevasti, mutta haastavinta mielestäni oli tasapainoilla sen välillä, että osaisin sopivasti johdatella haastateltavaa pohtimaan haluttuja puhumatta kuitenkaan liikaa haastateltavan puolesta. Musiikin herättämät ja muusikon työssä käytettävät mielikuvat olivat varmasti kaikille haastateltaville ymmärrettävä ja henkilökohtainen keskustelunaihe, mutta jos mielikuvia ei ollut koskaan aiemmin miettinyt tietoisesti, niiden tunnistaminen ja sanallistaminen siinä hetkessä saattoi olla vaikeaa. Useampi haastateltavista sanoikin haastattelun aluksi, ettei ollut aikaisemmin tietoisesti ajatellut musiikin herättämiä tai omassa työssään käyttämiään mielikuvia. Ennakoin tällaisen tilanteen eteen tulemisen, ja tämän takia olin miettinyt valmiiksi joitakin kysymyksiä, joilla johdattelisin haastateltavan miettimään aihepiiriä ja ehkä oivaltamaan jotain sellaista, mitä hän ei aiemmin ollut tullut ajatelleeksi.

Tällaisen välillä johdattelevan haastattelutavan takia haastatteluni eivät ehkä olleet tyylipuhtaita teemahaastatteluja, joissa etukäteen on päätetty ainoastaan teemat, mutta ei muotoiltu valmiita kysymyksiä. Hirsjärvi ja Hurme (2000) puhuvat "itseäänkorjaavasta" haastattelusta silloin, kun haastattelija tulkitsee haastateltavan kuvausta jo haastattelun aikana, jolloin haastateltavalla on kuitenkin mahdollisuus vahvistaa tai hylätä esitetty tulkinta (Hirsjärvi & Hurme 2000, 137). Seuraavassa esimerkki siitä, kuinka käytin itseäänkorjaavan haastattelun ideaa omissa haastatteluissani:

Haastattelija: Orkesterisoittoon liittyvät mielikuvat?

Haastateltava: Vaikka jos mä haluan soittaa jonkun kanssa yhdessä, että mua ei oikeestaan kuulu, puupuhaltimissa kun on erilaisia sävyjä, äänet syntyy eri tavalla, niin paljon mieltii sitä, jos mä nyt soitan uniksessa ton kaa, niin haluanko mä olla X:ssä (oma instrumentti) semmonen pehmeä kuori, joka ympäröi sen saundin, vai haluunks mä olla pistävämmin sen kanssa kimpassa vai haluunks mä olla enemmän sellanen matto siinä alla vai haluunks mä jyrätä, käytännössä peittää.

Haastattelija: Tarkoitko, että tollasten mielikuvien avulla haet oman roolisi siihen tilanteeseen sopivaksi?

Haastateltava: Joo. Ne on sellasia henkimaailman juttuja, joita ei oikein muulla voi hakea.

Muodostin siis haastateltavan vastauksesta kysymykseen kokoavan tulkinnan, jonka haastateltava vahvisti oikeaksi. Pyrin käyttämään tällaista menettelytapaa etenkin silloin, kun haastateltavan vastaus kysymykseen oli monisanainen ja polveileva, eikä sen ydinmerkitys tullut aivan helposti esille. Tällöin varmistin kysymällä ja tekemällä vastauksesta kokoavan tulkinnan, olinko ymmärtänyt haastateltavan vastauksen oikein. Joskus haastateltava myös

hylkäsi tekemäni tulkinnan, mikä taas ohjasi haastateltavaa tarkentamaan ja selventämään sanomisiaan.

Haastattelujen kuluessa oma haastattelutapani muuttui selvästi kehittyen enemmän kuuntelemaan suuntaan. Olin suunnitellut haastattelujen olevan keskustelunomaisia tilaisuuksia ja kertonut tämän etukäteen myös haastateltavilleni. Olin luonnollisesti ensimmäisessä haastattelussa hieman hermostunut ja puhuin melko paljon, minkä huomasin kuunneltuani nauhoituksen jälkikäteen. Seuraavissa haastatteluissa uskalsin jo vetäytyä enemmän pelkästään kuuntelijan rooliin ja antaa haastateltavalle enemmän tilaa. Pyrin myös antamaan heille enemmän miettimisaikaa kysymyksiini ilman, että olisin täyttänyt pitkiksikin venyvät tauot omalla puheellani. Haastatteluja tehdessään tutkijan täytyy myös päättää, suhtautuuko haastateltavaansa enemmän tietoa antavana informanttina, joka antaa aiheesta valmiita vastauksia, vai siten, että tutkija ja haastateltava yhdessä keskustellen ja pohtien päätyvät johonkin lopputulokseen asiasta ehkä jotain uuttakin oivaltaen. Itse yritin noudattaa jälkimmäistä asennetta olettaen, että haastateltavilla ei ole valmiita, yksiselitteisiä vastauksia kysymyksiini, vaan niihin etsitään vastauksia yhdessä keskustellen. Yritin haastatteluissa kannustaa puhujaa tuomaan vapaasti esiin omia ajatuksiaan ja etenkin tuntemuksiaan mielikuvista, sillä olin kiinnostunut myös mielikuvien kokemuksellisesta puolesta.

Valitsin haastattelumuodoksi teemahaastattelun, sillä se liikkuu sopivasti avoimen ja strukturoidun haastattelun välimaastossa. Ennakoin, ettei haastattelun aihepiiri välttämättä ole aivan arkipäiväinen keskustelunaihe, joten teemojen käyttö saattaisi auttaa haastateltavia jäsentämään ajatuksiaan ja huomaamaan jotain, mitä he eivät avoimessa haastattelussa olisi ehkä tulleet ajatelleeksi. Haastattelun teema-alueet koostin osin aiemman tutkimuskirjallisuuden pohjalta ja osittain intuition ohjaamana, eli haastattelurungon taustalla ei ollut yhtä yhtenäistä teoriaa. Jari Eskola ja Jaana Vastamäki (2001) kirjoittavatkin, että teemoja mietäessä on olennaista muistaa tutkimusongelma, johon on hakemassa vastausta, sillä se sitoo kokonaisuuden yhteen ja oikeuttaa erilaisten teorioiden yhdistelyn (Eskola & Vastamäki 2001, 33).

Haastattelututkimuksessa täytyy aina miettiä haastateltavien lukumäärää tutkittavan ilmiön perusteella. Omassa tutkimuksessani päädyin kuuteen haastateltavaan ja haastatteluun, sillä haastattelujen loppupäässä esiin ei enää tullut täysin uusia teema-alueita. Laadullista syvyyttä aineistoon olisi toki saanut lisää uusilla haastatteluilla, sillä jokaisella on ainutlaatuinen kokemusmaailmansa, mutta kuuden haastattelun jälkeen koossa oli jo määrällisesti melko paljon aineistoa yhden tutkimuksen tarpeisiin. Useat kirjoittajat puhuvat tutkimusoppaissa kvalitatiivisen aineiston koon määrittämisestä. Aineiston kylläntymisestä

eli saturaatioista puhutaan silloin, kun uudet tapaukset eivät tuota enää tutkimusongelman kannalta mitään uutta tietoa, eli tietty määrä aineistoa riittää tuomaan esiin sen peruskuvion, joka tutkimuskohteesta on mahdollista saada. (Eskola & Suoranta 2008, 62; Hirsjärvi & Hurme 2000, 60; Tuomi & Sarajärvi 2009, 87). Yhtä oikeaa vastausta siihen, milloin laadullista aineistoa on tarpeeksi ei ole, vaan tutkijan täytyy itse määrittää ja päättää, milloin aineiston keruun voi lopettaa ja millaista aineistomäärää yhden tutkimuksen puitteissa on mahdollista käsitellä ja raportoida.

4.3 Haastateltavat

Tässä tutkimuksessa identifioin haastateltavani hyvin yleisellä tasolla. Haastateltaville annetaan numerokoodit, jotta lukija pystyy seuraamaan aineiston analyysiosiota lukiessaan, ketä haastateltavaa siteerataan ja kuka on kulloinkin äänessä. Numerokoodit on annettu haastateltaville haastattelujen tekojärjestyksen mukaan.

Kaikki haastateltavani työskentelevät vakituisesti Jyväskylän Sinfonian soittajina, ja heillä kaikilla on takanaan useiden vuosien ellei vuosikymmenten mittainen ura ammattimaisena orkesterimuusikkona. Kukaan soittajista ei ole uransa alkuvaiheessa, ja heillä on taustallaan samankaltainen solistinen koulutus musiikkikorkeakoulussa, joten tässä mielessä heistä muodostuu taustatiedoiltaan samankaltainen ryhmä. Haastateltavista kaksi soittaa orkesterissa puupuhallinta ja neljä muuta erilaisia jousisoittimia.

Haastateltavat 1, 5 ja 6 (H1, H5, H6) ovat orkesterin naispuolisia muusikoita ja haastateltavat 2, 3 ja 4 (H2, H3, H4) orkesterin miespuolisia muusikoita.

4.4 Aineiston analyysi ja tulkinta

Aineistoni koostuu siis kuudesta teemahaastattelusta, joiden analyysissä käytettiin apuna teemoittelua sekä merkitysten antamista ja tiivistämistä. Mietittyäni mistä näkökulmasta lähestyisin aineistoani ja mitä olen siitä hakemassa, tulin siihen tulokseen, että haluaisin yhdistää analyysissä faktanäkökulman sekä kokemuksellisuuden. Myös tutkimuskysymykseni tukevat tätä ajatusta, sillä niihin vastauksia etsittäessä pyritään kuvaamaan mentaalisen kuvittelun käyttöä, mutta myös löytämään metaforien subjektiivisia merkityksiä.

Sen lisäksi, että tietää, mitä aineistosta on hakemassa, täytyy analyysin alkuvaiheessa selvittää itselleen myös se, hakeeko aineistosta erilaisuutta vai samanlaisuutta (Tuomi &

Sarajärvi 2009, 93). Oman aineistoni pohjalta tarkoitukseni on saada mahdollisimman kattava kuva mentaalisen kuvittelun sekä metaforien käytöstä ja laadusta muusikon työn eri osa-alueilla. Tässä mielessä etsin aineistostani erilaisuutta, haastateltavien antamia erilaisia vastauksia samasta aihepiiristä. Toisaalta käyttämäni teemahaastattelu tuo aineistoon väistämättä myös samanlaisuutta, koska keskustelin kaikkien kanssa samoista teema-alueista ja kysyin heiltä samantyyppisiä kysymyksiä. Tarkoituksena ei ole kuitenkaan laskea samankaltaisten vastausten lukumääriä, esimerkiksi neljä vastaajaa kuudesta oli samaa mieltä, koska tällainen ei yleensä kuulu laadullisen tutkimuksen luonteeseen etenkin haastateltavien määrän ollessa pieni.

Jari Eskolan (2001) esittämässä haastatteluaineiston analyysissä ensimmäinen vaihe on aineiston järjestäminen teemoittain, minkä jälkeen seuraa varsinainen analyysi, jossa tutkija esittää tulkintansa aineistosta. Hän ehdottaa menettelyksi muistiinpanojen kirjoittamista paperikopioiden reunaan sekä merkittäviltä tuntuvien haastatteluiden kohtien alleviivausta. (Eskola 2001, 143–145.) Tällainen vaikuttaa toimivalta menettelyltä, sillä rinnakkain näkyvät alkuperäiset haastattelusitaatit sekä niistä tehdyt muistiinpanot ja tulkinnat, jolloin vertailu niiden välillä on myöhemminkin mahdollista. Aloitin siis oman teemoitellun aineistoni käsittelyn merkitsemällä tekstin oikealle puolelle pelkistetyt ilmaisut haastattelusitaateista ja tekstin vasemmalle puolelle muut muistiinpanot samoista sitaateista. Eskolan (2001) mukaan tässä vaiheessa aineistoon kannattaa liittää kaikenlaisia muistiinpanoja, kuten teoreettisia kytkentöjä, ihmettelyjä, ideoita ja pohdintoja. Analyysin tavoitteena on tiivistää ja jäsentää aineisto siten, että mitään olennaista ei jää pois, vaan sen informaatioarvo kasvaa. (Eskola 2001, 146.) Seuraavassa on joitakin esimerkkejä haastattelusitaattien analyysistä, mikä ei tule näkymään sellaisenaan varsinaisessa aineiston raportointiosuudessa.

Teema: Musiikin herättämien mielikuvien luonne

Haastateltava: Se on itsestäänselvyys, mitä tuolla pyörii... ja ne on sellasia, jotka pyörii tuolla jossain tajunnan laitamilla, siinä on miljoona asiaa, jotka pyörii siinä pinnemmassa, niin sit sun pitää kaivaa ne sieltä seasta. Ja sit sellasta, jotka menee niin vahvasti tunneasioiden kanssa kimppaan, että niitä on hankala erotella... Ei toista voi kytkee pois ja jättää toisen tai huomioida niitä erikseen.

Pelkistetty ilmaus: Tunne ja mielikuva liittyvä yhteen

Muut muistiinpanot: Mielikuvat osa alitajuntaa?

Teema: Mielikuvat harjoittelussa

Haastateltava: Joo, jos on joku soolo, tuntuu ettei se soolo aukee sulle, sä et saa siitä mitään. Sitten sä rupeet miettimään, että tää säveltäjä oli italialainen, ja sitten Roomassa, aika lämmintä, ihanaa, katukahvilat on auki ja suihkulähteet pulppuaa, kevät on pitkällä ja kohta on kesä... Se on niinkun tiedätsä se elokuva, että sä menet sen kankaan sisään, sä oot siellä leffassa. Vähän samanlainen fiilis pitää olla, sä menet, astut sinne Italiaan, Roomaan. Sit se rupee aukeemaan sulle...

Pelkistetty ilmaus: Eläytyminen soitettavaan teokseen mielikuvien avulla, aktiivisen kuvittelun kautta sisältöä musiikkiin

Muut muistiinpanot: Itse luodut mielikuvat apukeinona päästä sisään teokseen, joka ei meinaa aueta.

Vaikka tutkimukseni analyysi on kiinteästi sidoksissa aineistoon, on se kuitenkin osittain teoriasidonnaista, jolloin puhutaan abduktiivisesta päättelystä ja teoriaohjaavasta analyysistä. 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). Teorialähtöistä analyysissäni on tietenkin haastattelun teemarunko, joka toimi myös pitkälle apuna aineiston jaottelussa. Hirsjärvi ja Hurme (2000, 136) kirjoittavat, että abduktiivisessa päättelyssä tutkijalla on valmiina joitakin teoreettisia johtoideoita, joita pyritään todentamaan aineiston avulla. Tuomi ja Sarajärvi (2009) puolestaan toteavat, että teoriaohjaavassa analyysissä on tunnistettavissa aikaisemman tiedon vaikutus, mutta sen merkitys ei ole teoriaa testaava, vaan pikemminkin uusia ajatusuria aukova (Tuomi & Sarajärvi 2009, 96–97). Teoriaohjaava analyysi sijoittuu siis teoriasidonnaisen ja aineistolähtöisen analyysitavan välille, ja tämä teoriaohjaavuus näkyy omassa analyysissäni pääasiassa aineiston analyysin pääotsikoissa.

Laadullisessa tutkimuksessa aineiston analyysi ja tulkinta eivät useinkaan ole erillisiä vaiheita, vaan menevät limittäin. Haastattelututkimuksessa tulkinta alkaa väistämättä jo haastattelutilanteessa, sillä haastattelijä ohjaa usein haastattelun kulkua ja tekee kokoavia tulkintoja haastateltavan sanomisista. Hirsjärven ja Hurmeen (2000, 152) mukaan kvalitatiivisessa tutkimuksessa tulkintaa tehdäänkin koko tutkimusprosessin ajan. Hirsjärvi ja Hurme jatkavat, että aineiston tulkinta on onnistunutta silloin, kun lukija omaksumalla saman näkökulman aineistoon kuin tutkija voi löytää sieltä samat asiat riippumatta siitä, onko hän samaa mieltä näkökulmasta vai ei (Hirsjärvi & Hurme 2000, 151). Aineiston analyysin ja tulkinnan täytyy olla siis johdonmukaista, ja siinä käytetyt periaatteet ja menetelmät pitää selittää auki lukijaa varten. Omassa raportissani analyysistä käytän alkuperäisiä haastattelusitaatteja oman tekstini seassa havainnollistamassa ja perustelemassa tulkintoja sekä elävöittämässä tekstiä. Lyhyet sitaattit olen sijoittanut oman tekstini sisään kursivoituina ja pidemmät sitaattit ovat omina osioinaan perustekstistä sisennettynä. Sitaattien merkintätapa

on valittu selkeyden ja luettavuuden parantamiseksi, eivätkä kursivoidut ja sisennetyt sitaatit eroa toisistaan painoarvoltaan.

4.5 Tutkimuksen luotettavuus

Haastattelua aineistonkeruun menetelmänä käytettäessä tulee aina muistaa, että haastattelu on vuorovaikutusta, jossa molemmat osapuolet vaikuttavat toisiinsa. Haastateltava ja tutkija rakentavat yhdessä vuorovaikutuksen kautta kielellisen todellisuuden, eikä tutkija voi sulkea pois omaa vaikutustaan tiedon tuottamisen tilanteessa. Koska tutkijan osuutta haastattelussa ei voida eliminoida, täytyy tutkijan tiedostaa oma asemansa ja suhtautumisensa haastateltaviin. Haastattelutapa, kysymysten valinta ja itse haastattelutilanne vaikuttavat siihen, millaisia vastauksia haastateltavat antavat. Toisaalta haastattelun käyttämisessä on myös positiivisia puolia, kuten Hirsjärvi ja Hurme (2000) mainitsevat: haastattelutilanteessa voidaan suoraan suunnata tiedonhankintaa haluttuun suuntaan, ja haastateltavan ei-kielelliset vihjeet auttavat ymmärtämään vastauksia ja merkityksiä jopa toisin, kun alussa ajateltiin (Hirsjärvi & Hurme 2000, 34). Omassa tutkimuksessani ainoa järkevä aineistonkeruun tapa oli haastattelu, sillä mentaalista kuvitteluja ja metaforia on vaikeaa tarkastella objektiivisesti, vaan täytyy turvautua muusikoiden sanallisiin, subjektiivisiin raportointeihin. Myöskään esimerkiksi kyselylomaketta käyttäen en olisi saanut rikasta sanallista aineistoa, sillä tutkimukseni aihepiiri ei ollut sellainen, jota kaikki tutkimukseen osallistujat olisivat aiemmin tietoisesti miettineet. Näin ollen he eivät olisi pystyneet antamaan kirjallisesti läheskään samankaltaisia vastauksia, mitä heiltä keskustelunomaisessa haastattelussa sain.

Haastattelua tiedonhankinnan menetelmänä käytettäessä aineiston analyysi ja tulkinta eivät ole erillisiä vaiheita, sillä aineiston tulkinta alkaa lähes väistämättä jo haastattelutilanteen vuorovaikutuksessa. Steinar Kvalen (2007) esittämän haastatteluaineiston kuusivaiheisen analyysin kolme ensimmäistä vaihetta sisältyvät jo itse haastattelutilanteeseen. Niissä analyysiin kuuluu jo se, että haastateltava löytää haastattelun aikana uusia yhteyksiä asioiden välille sekä näkee merkityksiä kokemissaan asioissa oman reflektionsa kautta. Tämän lisäksi haastatteliija tiivistää ja tulkitsee haastateltavan sanomisia ja välittää ne takaisin haastateltavalle, jolloin tämä kommentoi tulkintaa mahdollisuutenaan myös vahvistaa tai kieltää sen oikeellisuus. (Kvale 2007, 102.) Kvalen ajatus on samankaltainen jo aiemmin esitetyn itseäänkorjaavan haastattelun kanssa. Analyysin alkamisella jo haastattelutilanteessa on hyvät puolensa, kuten se, että haastateltavan sanomisia voidaan selventää ja yhdessä

keskustellen löytää aiheeseen uusia näkökulmia. Vaarana tässä on se, jos haastattelija on liian aktiivinen ja tekee pitkälle menevää tulkintaa haastateltavan puolesta. Tällöin haastateltavan oma tila kapenee ja haastattelusta tulee liian johdatteleva, jolloin haastattelija voi halutessaan saada ulos sellaisia vastauksia, kuin oli ennakkoon ajatellutkin haluavansa. Omissa haastatteluissani tiedostin tämän vaaran ja yritin pysyä tulkinnoissani maltillisena antaen haastattelun edetä aina haastateltavan ehdoilla.

Vaikka tutkimukseni aihepiiri ei ole mitenkään arkaluontoinen eikä haastatteluissa käsitelty kenenkään henkilökohtaisen elämän asioita, on tärkeää, että annettuja tietoja käsitellään luottamuksellisesti. Haastateltavat puhuivat avoimesti henkilökohtaisista kokemuksistaan ja tuntemuksistaan, joten haluan säilyttää tutkimuksessa haastateltavien anonymiteetin, sillä tutkimusaiheen tai -kysymysten kannalta haastateltavien tarkka identifiointi ei ole olennaista. Eskola ja Suoranta (2008) kirjoittavat, että luottamuksellisuus ja anonymiteetti ovat keskeisiä niin tietojen käsittelyssä kuin niiden julkistamisessa. Jos tietoja hankittaessa on luvattu niiden nimettömyys, on tutkittavien henkilöllisyys salattava myös tuloksia julkistettaessa. (Eskola & Suoranta 2008, 56–57.) Haastateltavien identifiointi tapahtuu kertomalla muusikon sukupuoli sekä se, minkä soitinryhmien soittajia heissä on. Haastateltaville annetaan numerokoodit, jotta lukijan on mahdollista seurata analyysiraportissa, kenen puheenvuoroa kulloinkin siteerataan.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta arvioidaan yleensä erilaisilla kriteereillä kuin luonnontieteellistä tutkimusta, sillä niiden toteutustavat sekä tavoitteet ovat erilaiset. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan laadullisessa tutkimuksessa painottuu sen sisäinen johdonmukaisuus, eli tutkimusraportin eri osioiden pitää olla suhteessa toisiinsa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 140). Tutkimuksen lukijalle täytyy siis käydä selväksi, miksi ja miten tutkimus on tehty, millaisiin teoreettisiin periaatteisiin se nojaa ja kuinka tutkija on päätenyt aineistonsa perusteella tietynlaisiin tuloksiin. Eskola ja Suoranta (2008) puhuvat tutkimuksen sisäisestä ja ulkoisesta validiteetista. Tutkimus on sisäisesti validi, kun sen teoreettiset lähtökohdat, käsitteiden määrittely sekä menetelmälliset ratkaisut ovat loogisessa suhteessa keskenään. Ulkoinen validiteetti taas viittaa tehtyjen tulkintojen ja johtopäätösten sekä aineiston väliseen pätevyYTEEN. (Eskola & Suoranta 2008, 213.)

Tutkimukseni tuloksia ei voida yleistää, sillä kyseessä on laadullinen haastattelututkimus ja haastateltavien määrä on pieni. Tulosten yleistämisen sijaan tavoitteenani on enemmänkin kuvata ja ymmärtää tutkittavaa ilmiötä kuin muodostaa yleistettäviä periaatteita. Yleistämisen sijaan on parempi puhua tulosten siirrettävyydestä johonkin toiseen kontekstiin. Eskolan ja Suorannan (2008) mukaan siirrettävyydellä

tarkoitetaan tutkimuksen havaintojen soveltumista toiseen toimintaympäristöön, toiseen tapaukseen, jolloin myös lukijan tehtäväksi jää arvioida, kuinka hyvin tämä on mahdollista (Eskola & Suoranta 2008, 68). Oman tutkimukseni tulokset voisivat olla siirrettävissä koskemaan jonkin toisen sinfoniaorkesterin muusikoiden mentaalisten mielikuvien ja metaforien käyttöä, sillä muusikoiden taustakoulutus ja työtehtävät sekä työympäristö ovat samankaltaisia myös muissa orkestereissa. Mentaalisen kuvittelun käyttö soveltuvin osin sekä musiikin sanallistaminen ja ymmärtäminen metaforien kautta voisivat soveltua kuvaamaan myös muusikoiden toimintaa yleisemmin.

5 MENTAALINEN KUVITTELU JA METAFORAT MUUSIKON TYÖSSÄ

5.1 Mentaaliset mielikuvat ja metaforat harjoittelussa

Haastateltavien harjoittelussa käyttämät mentaaliset mielikuvat toimivat usein apukeinoina musiikin tulkinnessa tai soittoteknisten haasteiden ratkaisussa. Lisäksi esiin tuli metaforisia mielikuvia, joiden avulla etsitään ja löydetään musiikin sisältöjä. Useampi haastateltavista kertoi aloittavansa uuden teoksen harjoittelun kuvittelemalla, mitä musiikissa tapahtuu ja mistä se kertoo, H1: *...sillon kun mä alan kattomaan jotain uutta kappaletta, silloin mä alan luomaan niitä mielikuvia.* Itse luotujen metaforisten mielikuvien avulla musiikki muuttuu merkitykselliseksi ja soitettaviin teoksiin saadaan lisää sisältöä. Etenkin silloin aktiivinen kuvittelu otetaan käyttöön, kun musiikki ei tunnu aukeavan soittajalle helposti:

H2: "Sitten sä rupeet miettimään, että tää säveltäjä oli italialainen, ja sitten Roomassa, aika lämmintä, ihanaa, katukahvilat on auki ja suihkulähteet pulppuaa, kevät on pitkällä ja kohta on kesä...Se on vähän niinku elokuva, että sä menet sen kankaan sisään, sä oot siellä leffassa. Sit se rupee aukeemaan sulle."

Edellisen haastateltavan sitaatti tuo esiin sen, että metaforisten mielikuvien syntyminen vaatii aktiivista osallistumista ja vuorovaikutusta musiikin kanssa, mistä myös Rowland (2007, 67–69) puhuu. Mielikuvat syntyvät harvoin kuulijan ollessa passiivinen, vaan niiden luominen voi vaatia aktiivista kuvittelua. Mielikuvien luomisessa uuteen kappaleeseen voi olla mukana myös tiedollinen puoli, jolloin sävellyksen ja säveltäjän taustojen tunteminen toimii apuna mielikuvien luomisessa ja sisällön löytämisessä:

H3: "Tämmöset (tiedolliset) mielikuvat motivoi mua ainakin hirveesti, soittamaan ja antamaan itsestään parasta. Se, että on huonosti valmentautunut, ei tarkoita pelkästään sitä, että on harjoiteltu teoksen teknisesti hyvin, mutta sit sulla ei mitään muuta ajatuksissa liiku, ku 'soita nyt oikein, soita nyt oikein', toivottavasti tää menee hyvin."

Harjoitteluprosessin aikana mielikuvat soitettavasta teoksesta voivat muuttua, H4: *...se tavallaan kehittyä sekin puoli siinä koko ajan ja sit sieltä löytää koko ajan uusia juttuja, ja sama teos voi herättää erilaisia mielikuvia eri aikoina, H1: ...jotkut omatki ajatukset voi muuttuu, on luonu mielikuvan, et joku kohta ois tietynlainen, niin sekin saattaa muuttua sitten.* Harjoitteluprosessin aikana soittajan suhde teokseen kehittyä ja muuttuu sitä mukaa, kun teos tulee tutummaksi ja oma stemma yhdistyy kokonaisuuteen orkesteriharjoituksissa.

Haastateltavien mielestä metaforiset mielikuvat liittyvät orkesteriharjoituksia enemmän omaan, yksin tapahtuvaan harjoitteluun. Yhteisharjoituksissa joutuu keskittymään enemmän musiikin tekniseen toteutukseen, H4: *...orkesterissa pitää keskittyä niin paljon*

kaikkean muuhunkin ettei siinä ihan pysty niin paljon mielikuvien kanssa pelaamaan. Myös soitettavan teoksen vaikeus vaikuttaa siihen, jääkö mielikuville resursseja:

H5: "...jos on tosi vaativaa, mitä nyt on ollu Lindbergiä ja muita, että on joutunu keskittymään todella kovaa, tietää, että siellä on paljon jakolaskujuttuja, siinä ei resursseja riitä. Mutta sit ihan tavalliset sinfoniat ja muut, niin kyllähän niissä jonkun verran."

Orkesterisoitto kuormittaa kognitiivista kapasiteettia, jolloin tilanne on aivan erilainen kuin musiikin kuuntelijalla, joka voi täysin keskittyä musiikin mieleen tuomiin asioihin. Teosten teknisen vaikeuden koetaan siis osittain vievän tilaa soittajan tunteilta ja mielikuvilta. Haastateltavien kommentit ovat samansuuntaisia kuin Immosen (2007, 4), jonka mukaan mielikuvat kuuluvat musiikin tuottamiseen, mutta sen lisäksi vaaditaan korkeaa motorista suoritustasoa, tarkkaa muistia ja musiikin rakenteellista ymmärtämistä. Näiden lisäksi, kuten Lehmann et al. (2007, 166) huomauttaa, yhteissoitto vaatii tarkkoja havainnoinnin ja tarkkaavaisuuden prosesseja. Vaikuttaa siis luonnolliselta, että metaforiset mielikuvat ovat enemmän läsnä omassa, yksin tapahtuvassa harjoittelussa, sillä huomiota vieviä asioita on vähemmän kuin kapellimestarin johtamissa orkesteriharjoituksissa.

Muusikoiden harjoittelussa mentaalisilla mielikuvilla on osuutensa musiikin teknisessä toteutuksessa omalla instrumentilla; tietynlaisten äänten tuottamiseen soittimella liittyy liikkeellisiä mielikuvia,

H4: "...jos mä haluan jonkun määrätyn saundin, mikä sitten vaikuttaa siihen, miten mä soitan sen fraasin, niin mä haen sen saundin jostain, osaks mielikuvan kautta, osaks lihasmuisista tai jostain. ...yllättäväkin fyysisiä saundeja, että mä tiedän kropassani, miltä sen pitäis kuulostaa sen saundin. (...) ...jotkut perkussiiviset jutut, niissä mä nään usein sellaset liikeradat."

Useampi muusikko kuvaili käyttävänsä mielikuvia juuri äänentuoton apukeinona:

"Kun saundin muuttaminen puhaltajilla on fyysisesti kiinni jostain resonanssiontelosta, niin käytännössä ainoa, miten sä pääset niihin käsiksi on hakee se tunnetila tai mielikuva, miltä sä haluat kuulostaa."

Nämä haastatteluissa esiin tulleet äänentuottoon liittyvät mentaaliset mielikuvat ovat ennakoivia visuaalisia, auditiivisia ja kinesteettisiä mielikuvia, joita myös Keller (2012, 206) ja Cook (1990, 93–94; 103) käsittelevät. Mentaalisia mielikuvia muodostetaan konkreettisesti soittotilanteessa hieman ennen liikkeen tai muun toiminnon suorittamista, ja ne mahdollistavat toiminnan suunnittelun ja liikkeiden toteutuksen. Muusikko siis luo soittosuoritusta helpottavia mielikuvia, mutta myös ulkopuolelta annetut musiikin sisältöä ja luonnetta koskevat mielikuvat voivat auttaa teknisessä toteutuksessa:

H1: "Mä ainakin tiedän aika tarkalleen, mitä mun pitää teknisesti tehdä, jos joku juttu pitää saada kuulostamaan pirtsakammalta. (...) pitääkö tehdä crescendoja tai diminuendoja, pitääkö jotain painotuksia, kaarituksia, kaikkia tämmösiä, et miltä sitten halutaan, että se kuulostaa."

Toisaalta yhden haastateltavan mukaan mielikuvilla voidaan päästä myös eroon soiton teknisestä ja mekaanisesta suorittamisesta, jolloin ajatukset ohjataan tietoisesti musiikin ja välittömän soittamisen ulkopuolelle. Tässä ajattelutavassa on yhtäläisyyksiä Woodyn (2002, 216) kuvailemaan mielikuvien pedagogiseen käyttöön, jossa tavoitteena on ymmärtää musiikkia laajemmalla tasolla yksittäisten sävelten ja fraasien sijaan. Mielikuvat ohjaavat huomion nuottitekstin ulkopuolelle, kuten musiikin tunnesisältöön tai esteettisen kokemuksen kommunikointiin, mutta tämä edellyttää tietenkin, että musiikin tekninen toteutus on harjoittelun kautta osittain automatisoitunut, jolloin siihen ei tarvitse kiinnittää niin paljon huomiota.

5.2 Mentaalinen kuvittelu orkesterisoitossa ja esiintymisessä

Orkesterisoittoon ja esiintymiseen liittyvistä mentaalisista mielikuvista pyysin haastateltavia kertomaan yhtenä kokonaisuutena, sillä molemmissa tilanteissa on kyse yhteismusisoinnista ja ryhmässä tapahtuvasta työskentelystä, joka eroaa huomattavasti yksin tapahtuvasta harjoittelusta tai esiintymisestä. Muusikot yhdistivät orkesterisoittoon ja esiintymiseen runsaasti mielikuvia, jotka liittyvät esiintymistilanteen käsittelyyn ja hallintaan sekä yhteissoiton onnistuneeseen toteuttamiseen.

Esimerkiksi omaa roolia teokseen voidaan hakea mielikuvien avulla, haluaako olla enemmän esillä vaiko säestävämässä roolissa:

H6: "...paljon miettii sitä, jos mä nyt soitan uniksessa ton kaa, niin haluanko mä olla sellanen pehmeä kuori, joka ympäröi sen saundin vai haluunks mä olla pistävämmin sen kanssa kimpassa vai haluunks mä olla enemmän sellanen matto siinä alla vai haluunks mä jyrätä, käytännössä peittää."

Lehmannin et al. (2007, 177) mukaan yhteissoiton vaativuus keskittyy muusikoiden kykyyn säädellä ja sovittaa yhteen oman soittonsa äänenkorkeus, rytmi, artikulaatio sekä voimakkuus muiden soittajien vastaaviin parametreihin. Edellisen haastateltavan oman roolin hakeminen soitettavaan kohtaan mielikuvien avulla tähtää juuri oman soiton säätelyyn suhteessa muihin soittajiin. Soittaja, jolla on paljon taukoa omassa stemmassaan, voi käyttää mielikuvia sisääntuloa ja poistumista helpottaakseen. H6: *...paljon mä sellasta käytän, että hyppäänks mä niiden mukaan kuin junaan, että juoksen siinä vieressä ja hyppään, vai meenks mä niiden mukaan silleen liukuen.* Tällaiset mielikuvat eivät ole musiikin herättämiä, vaan soittaja on yhteissoitollisesti opetellut toimimaan tiettyjen mielikuvien avulla, kuten sama haastateltava sanoo. Cook (1990, 93–94) kirjoittaa, että soittotilanteessa muusikon tietoisuus tuotettavista äänistä muodostuu visuaalisista, kinesteettisistä ja auditiivisista mielikuvista, joita myös

haastateltavien esimerkit sisältävät. Mielikuvien avulla soittaja voi myös rakentaa toimintasuunnitelman johonkin teokseen visuaalista havainnointia ja kontaktinottoa harjoitellakseen:

H2: "...saat kontaktia, sä näät jotain, esimerkiksi basson pizzicaton, tai sit sä voit kattoo kapellimestaria, että hei mä oon täällä, kohta on mun soolo. Tai kapellimestari kattoo sua, että hei mä oon hereillä, koska sulla alkaa kohta soolo, ollaan yhdessä. Tätäkin voi mielikuvissaan harjoitella kotona ilman orkesteria. Sit kun sä oot harjoituksissa, niin sit sä oot tavallaan jo harjoitellu sen etukäteen."

Esiintymistilanne itsessään on ainutlaatuinen ja vaativa, jossa pienetkin asiat ja muutokset voivat vaikuttaa soittajan suoritukseen ja siten koko konsertin onnistumiseen. Useampi haastateltavista kertoi käyttävänsä mielikuvia oikeanlaisen tunnelman tai mielentilan saavuttamiseksi esiintymistilanteessa, H2: *...sulla pitää olla se mielikuva, että loppujen lopuks tää on helppoa, tää on kivaa, nuo halua kuulla, tuolla on yleisö täynnä ihmisiä.* Myös optimaalista vireystilaa haetaan välttämällä ylyrittämistä, H2: *Jos sä sit taas menet sinne takki auki, mähän osaan, niin se tulee poskille nopeesti sieltä,* mutta toisaalta H2: *Semmonen pieni jännitys pitää olla, muuten se tulee epäonnistumaan se homma.* Oman mielentilan säätelyyn esiintymistilanteessa liittyvät mielikuvat voidaan laskea myös Immosen (2007) käsittelemään tietoiseen mentaaliharjoitteluun, johon voi kuulua eläytymistä esiintymistilanteisiin ja niihin liittyviin tunnetiloihin mielessä.

Esiintymistilanteessa koetaan myös velvollisuutena yleisöä kohtaan heittäytyä musiikkiin ja soittaa mahdollisimman hyvin, vaikka musiikki ei aina olisi itselle mieluista. Tällainen asenne on osoitus muusikon ammattitaidosta ja kunnioituksesta yleisöä kohtaan, kuten yksi haastateltava asian tiivistää. Esiintymistilanteessa tärkeäksi koetaan luottamus toisiin soittajiin ja aito halu soittaa yhdessä. H4: *...ensin bändi puhaltaa yhteen hiileen ja sitten yritetään vielä puhaltaa sen kapellimestarin kanssa samaan hiileen, niin sitten se vasta alkaa pelittää.* Orkesterissa työskentely vaatii aina diplomatiaa ja kompromisseja, sillä H4: *Välillä tulee semmonen, että ei edes halua soittaa jonkun kanssa yhteen, koska muka ollaan oikeessa, mutta kuka sitten oikeesti on oikeessa, ei kukaan tiedä*

Esiintymistilanteessa on haastateltavien mielestä tärkeää kiinnittää huomiota myös siihen, millaisen mielikuvan orkesteri luo itsestään yleisölle käytöksellään ja ulkoisella olemuksellaan, H2: *Konsertti on visuaalinen tilanne, sun pitää näyttää, vaikka sua jännittäis ihan hirveesti, sä oot vaan ilosen näkönen, koska kuulijalle tulee silloin hyvä olla.* Visuaalisuus on erittäin tärkeä aspekti konserteissa, koska yleisö tulee katsomaan soittajia ja soittamista, H2: *...että sä oot koko ajan mukana siinä, vaikka sulla ei ois soittamista. Se tiedostamatta antaa yleisölle semmosen, että toi on messissä, munki pitää keskittyä tai jos se*

on nukahtanu, niin mäkin voin nukkua. Vaikka musiikki olisi kuinka hyvää, vaikuttaa konsertin visuaalisuus kuulijan mielikuviin ja musiikin vastaanottoon:

H3: "...sehän on se ensivaikutelma, joka on ihmisille tärkeä. No esimerkiksi se, että sulla on asu korrektisti ja hiukset. Ja hyvä ryhti, kun sä astut sinne lavalle, että sä et oo siellä jo valmiiksi semmosen näkösenä, että mä oon menossa mestauslavalle, anteeks, että mä oon täällä."

Haastateltavistani moni toi visuaalisuuden merkityksen esiin ja sanoi tietoisesti miettivänsä omaa olemustaan ja soittoaan yleisön näkökulmasta.

5.3 Mentaaliharjoittelu soittosuorituksen hiomisessa

Mentaali- tai mielikuvaharjoittelu oli käsitteenä kaikille haastateltaville tuttu, ja kaikki tunnistivat käyttävänsä sitä työssään ainakin jonkin verran. Mentaaliharjoittelun määrä vaihteli suuresti, mutta sen yleisimpiä kohteita olivat musiikin hahmottaminen ja opettelu nuoteista ilman soitinta sekä esiintymistilanteeseen valmistautuminen:

H1: "Ehkä konserttitilanteisiin, en niinkään siihen soittosuoritukseen. Jos mulla on vaativa konsertti tulossa, niin miltä musta tuntuu, kun mä kävelen sinne lavalle, mitä mä teen, että saan pidettyä itteni rauhallisena."

Mentaaliharjoittelulla esiintymistilanteeseen valmistautuminen tähtää oman mielentilan säätelyyn, esiintymisjännityksen hallintaan sekä tilanteen tutuksi tekemiseen ennen varsinaista esiintymistä, H6: *...mielikuvituselän sen tilanteen niin monta kertaa, niin sitten kun se koittaa oikeasti, niin se tilanne on tuttu.* Myös Immosen (2007, 7–8) mukaan mentaaliharjoittelulla voidaan eläytyä esiintymistilanteisiin ja niihin liittyviin tunnetiloihin. Mentaaliharjoittelua käytetään lähinnä soolokonsertteihin sekä muihin solistista soittoa vaativiin esiintymisiin:

H4: "...kun sitä soolosoittoa on niin vähän nykyisin, että sit kun joku sellanen tulee, niin mä jännitän sitä ihan hulluna. Niin kyllä mä sit yritän tehdä niitä mentaali (harjoituksia), joskus ne auttaa, joskus ne ei auta yhtään."

Esiintymistilannetta orkesterin kanssa taas ei välttämättä koeta niin vaativaksi, että sitä täytyisi käydä mielikuvissa läpi. Ja toisaalta, H2: *sanotaanko, että sitä konserttitilannetta ei oikeestaan voi harjoitella, koska se on sitten ainutlaatuinen tapahtuma.*

Useat haastateltavista käyttivät mentaaliharjoittelua teosten hahmottamiseen, opetteluun sekä muistamiseen. Käytännössä tämä tarkoittaa usein nuottien lukemista ilman soitinta. Pelkällä visuaalisella kontaktilla nuottiin voi opetella uudenkin teoksen osittain, H2: *...vaikka sulla ei ois soitinta, niin yhtäkkiä kun sä tuut harjoituksiin, niin tiedät, jotenkin se vaan jää mieleen, ainiin, tuon soittimen jälkeen tulen minä, se on sulla näpeissä jo, kun sä oot lukenu sitä nuottia.* Ammattimuusikko muodostaa tietenkin myös kuulomielikuvan teoksesta

nuotin perusteella eli soittaa sitä mielessään, mikä mahdollistaa harjoittelun ilman soitinta, H4: *Mä soitan sitä biisiä, mä luen sitä nuottia ilman soitinta vaan, mulla menee ne sormitukset päässä ja laulan sitä päässäni.* Nuottien lukemisesta ennen konserttia haetaan varmuutta teoksen oppimiseen ja muistamiseen:

H3: "...asiat menee tuolla aivokopassa muistiin paremmin ja sit sä oot paljon valveutuneempi siinä konsertissa. Ne nuotit ei tuu sulle eteen yhtäkkisenä, apua, mitäs nyt, vaan sun ajatus on koko ajan muutama tahti eteenpäin."

Myös Maijalan (2003, 142) tutkimukseensa haastattelemat muusikot kuvailivat pohtivansa teoksen vaatimia teknisiä ja tulkinnallisia ratkaisuja sekä lukevansa ja opettelevansa nuotteja ilman soitinta.

Mentaaliharjoittelua käytetään myös soittoteknisesti ja hahmotuksellisesti vaikeiden paikkojen harjoitteluun, H2: *...jos on joku vaikee rytmi, jota mä en uskalla soittaa kunnolla, mä vähän bluffaan ja jään taka-alalle, koska mä en ymmärrä siitä rytmistä mitään. Sitten mä voin kävellä tuolla jossain, olla vaikka ruokakaupassa, niin mä mietin ja taputan sitä rytmiä.* Eräs haastateltava myös yhdistää kekseliäästi mentaaliharjoittelun ja fyysisen harjoittelun vaikeiden paikkojen opettelussa:

H6: "...jos mulla on joku vaikea kohta, niin mä joko teen siitä vielä vaikeemman ja soitan sitä silleen, mutta kuvittelen soittavani alkuperäistä, jolloin alkuperäisestä tulee itsessään helpompi vähän ajan päästä. Toinen vaihtoehto on, että mä helpotan vaikean kohdan, soitan sitä, mutta kuvittelen soittavani alkuperäistä."

Tällainen harjoitustapa vaatii taitoa ja harjaantumista, kun kuvitellaan jotain muuta, kuin mitä tosiasiasa soitetään. Toisaalta raja tietoisien mentaaliharjoittelun ja tiedostamattoman musiikin prosessoinnin välillä on häilyvä, sillä esimerkiksi intensiivisen harjoittelujakson aikana musiikki voi pyöriä päässä jatkuvasti:

H6: "...jos on se tilanne, että mä oon solistina kahden viikon päästä, eihän mulla oo sitä aikaa, jolloin mä harjoittelen ja sitä aikaa, jolloin mä en harjoittele, vaan sehän pyörii koko ajan tuossa taustalla, sä mietit koko ajan, että miten ratkaista tämä ongelma tuossa kohti ja miten mä voisin tehdä, että tuosta tulis parempi, laulavampi ja kauniimpi."

Haastateltavien kuvauksissa mentaaliharjoittelun muodoista esiin tulivat useat myös Immosen (2007, 7–8) luettelemista mentaaliharjoittelun muodoista, kuten musiikin sisäinen kuunteleminen, soittamisen visualisointi, fyysisten liikeratojen ja tuntoaistimusten harjoittaminen mielessä sekä esiintymistilanteisiin valmistautuminen. Mentaaliharjoittelu on kuitenkin melko työlästä, sillä usea haastateltavista sanoi, että pitäisi käyttää sitä enemmän, mutta on helpompaa kaivaa soitin kotelosta ja harjoitella tavallisesti soittaen. Mentaaliharjoittelun merkitys voi korostua soittimissa, joiden soittaminen on fyysisesti raskasta: *...meillä puhaltajilla tämä kestävyys on ikuinen aspekti tässä soitossa, joka on aina otettava huomioon, niin me käytetään mentaaliharjoittelua käytännön syistä, jos ei vaan jaksa*

soittaa enempää. Erään haastateltavan mielestä mentaaliharjoittelun pitäisi olla ehdottomasti osana muusikon koulutusta jo senkin takia, että aina ei ole mahdollista harjoitella tavallisesti, H2: *esimerkiksi keikkalainen saa omat nuotit kopiona, niin se junassa lukee sitä jo, miten se menee, se merkkää sinne jopa sormituksia. Sit kun se tulee paikalle, niin se tavallaan on jo 20, 25 prosenttia valmis.*

Mentaaliharjoittelusta koettiin yleisesti olevan hyötyä, osalle sen osuus ja merkitys omassa työssä on suuri, toisille hieman vähäisempi. Toiset käyttävät sitä säännöllisesti työssään, kun toisilla se liittyy erityisesti haastaviin ja solistisiin esiintymisiin. Eräälle haastateltavalle mentaaliharjoittelu toimii lähinnä fyysisen harjoittelun korvikkeena ajanpuutteen vuoksi:

H4: "sanotaanko, että mä en tekis sitä niin paljon, jos mulla ois aikaa oikeesti reenata enemmän. Mut se on jonkinlainen korvike ja totta kai se nyt jotain auttaa. Vaikka mä silloin aikoinaan ehdinkin kunnolla reenaamaan, niin silti mä tein sitä pikkasen, koko ajan se on siinä rinnalla kulkenu."

Edellisen haastateltavan toimintatapaa tukevat myös tutkimustulokset (Immonen 2007, 61 ja Lotze 2013, 4), joiden mukaan mentaalisen ja fyysisen harjoittelutavan yhdistäminen on osoittautunut paremmaksi kuin pelkästään fyysinen harjoittelu. Pelkän mentaaliharjoittelun tulos voi olla epävarma, sillä siitä puuttuu normaali auditiivinen palaute soittimesta:

H4: "...siinä ei tuu ollenkaan sitä vuoropuhelua mun ja sen soittimen välillä, niin sit mä en voi tietää, jos se x (oma instrumentti) on vaikka huonolla tuulella ja se joku ääni ei sytykään, vaikka se mun päässä syttykin ihan kirikkaasti, niin sit mä joudun korjailemaan asioita."

Myös Immosen (2007, 172) mukaan mentaaliharjoittelun ongelmana on se, että kun suoritus ei toteudu konkreettisesti, jää auditiivinen palaute saamatta. Mentaaliharjoittelun hyötyä on vaikea mitata, joten tarvitaan soittajan oma kokemus ja usko harjoittelun hyödyllisyyteen. Usealla haastateltavalla mentaaliharjoittelu on ollut mukana koko muusikon uran ajan, joten sen täytyy olla hyödyllinen työskentelytapa ainakin osalle muusikoita.

5.4 Musiikin sanallistaminen ja ymmärtäminen metaforien avulla

Musiikin sanallistamiseen ja ymmärtämiseen metaforien avulla voidaan päästä käsiksi tarkastelemalla musiikin haastateltavissa herättämiä mielikuvia. Mielikuvissa niiden metaforinen luonne tulee esiin silloin, kun musiikki yhdistetään johonkin sen ulkopuoliseen kohteeseen. Seuraavissa alaluvuissa käytän pelkkää mielikuva-nimitystä metaforista, sillä keskustelimme haastateltavien kanssa asiasta selvyiden vuoksi mielikuvista metaforien sijaan.

Kaikki haastatteleman muusikot tunnistivat musiikin herättävän heissä mielikuvia. Joillakin mielikuvien tunnistaminen ja kuvailu oli helppoa, mutta muutama haastateltava puolestaan joutui miettimään niitä pidempään selvästi pohtien, mitä mielikuvalla tarkoitetaan ja liittyykö se omaan musiikilliseen kokemusmaailmaan. Mielikuvien herättäjinä toimivat yhdellä haastateltavalla tutut ja aiemmin soitetut teokset, toinen mainitsi etenkin ohjelmalliset teokset, joissa säveltäjän intentiot välittyvät mielikuvina, H2: *Tietysti se säveltäjä on antanu vihjeen, että tää on vaikka niitty, mutta kyllä sen pystyy aistimaan sen heinän liikkumisen siinä, jos säveltäjä on onnistunu siinä. Ja se herättää sen mielikuvan siitä.* Mielikuvien esiintymisen määrä myös vaihtelee ja niiden sisältö voi muuttua:

H4: "...sanotaanko, että sitten kun sitä tekee duunikseen joka päivä, se vaihtelee hirveesti. Mut totta kai herättää, koko ajan pyörii asioita päässä. (...) ...jos me reenataan Sinfoniassa viikko jotain biisiä, niin ne, mitä mulla alkaa päässä liikkua siinä voi vaihdella yllättävänkin paljon viikon aikana."

Mielikuva ei ole käsitteenä tarkkarajainen eikä välttämättä ensisijainen musiikillisen kokemuksen määrittäjä. Muutama haastateltavista puhui välillä selvästi mielikuvasta ja tunteesta synonyymeina tai toi ilmi, että mielikuvat liittyvät tunnekokemuksiin eikä niitä voi täysin erottaa toisistaan, H6: *...sellasta, jotka menee vahvasti limittäin tunneasioiden kanssa, että niitä on hankala erotella. Ei toista voi kytkee pois ja jättää toisen tai huomioida niitä erikseen.* Tunne ja mielikuva esiintyvät usein yhdessä, kuten silloin, kun musiikin herättämään tunteeseen liittyy tapahtumakonteksti, H6: *...mitä mä oletan, että on mielikuvia, niin on enemmän sellasia, että miltä musta tuntuu keväällä tai miltä musta tuntuu kesällä.* Myös Horowitz (1970, 73) kirjoittaa mielikuvien ja tunteiden kiinteästä yhteydestä; mielikuvia voidaan muodostaa vastauksena tunnereaktioihin ja mielikuvat voivat herättää tunnereaktioita. Useampi haastateltavista sanoi myös, ettei ollut aiemmin ajatellut tietoisesti mielikuvia, joten he joutuivat haastattelutilanteessa tekemään oman kokemusmaailmansa uudenlaista reflektointia ja sanallistamista, H1: *...itse ei niitä sillälaila tietoisesti ajattele (...)* *Hyvin pitkälle varmaan tapahtuu sitä tiedostamatonta mielikuvien käyttöä.*

Keskusteluissa haastateltavien kanssa esiin nousseet yhteiset ja yleiset mielikuvatyyppit olivat visuaaliset mielikuvat sekä liikemielikuvat. Haastateltavien visuaaliset mielikuvat ovat valokuvallisia tarinoita, H1: *Otetaan nyt korni esimerkki, että lintuja lentää taivaalla ja on aurinkoinen kesäpäivä* tai elokuvamaisia kohtauksia. Usealla haastateltavalla musiikin ja elokuvan yhteys tuli selkeästi esiin: musiikki tuo mieleen jonkin elokuvan siinä käytetyn musiikin samankaltaisuuden takia tai musiikki itsessään vihjaa jollain tapaa elokuvallisuudesta. Visuaaliset mielikuvat voivat muodostua myös tiedollisen oppimisen kautta, esimerkiksi erään haastateltavan mukaan Sibeliuksen musiikki tuo mieleen

kansallisromanttisia maalauksia ja maisemia. Visuaaliset mielikuvat voivat toisaalta olla myös abstrakteja, H4: *Mää en nää mielessäni mitään määrättyä maisemaa tai leffamaista tapahtumaa. Se voi olla ihan abstraktia, jota mä visuaalisesti ajattelen.* Visuaalisiin mielikuviin voidaan laskea myös värit, joita musiikki saattaa joskus tuoda kuulijoiden mieleen. Kukaan haastatelluista ei kuitenkaan tuonut esiin värejä, ainoastaan yhdelle muusikolle musiikki tuo mieleen eri valoisuuden asteita, H4: *Mä ehkä nään, en värejä vaan valon sävyjä, jotkut on kirkkaampaa musaa ja jotkut on tummempaa, hämäämpää musaa, jotkut valoisampaa.* Joillekin muusikoille taas musiikki ei tuo ollenkaan mieleen vahvoja visuaalisia mielikuvia.

Liikemielikuvat, joita musiikki tuo haastateltavien mieleen, liittyvät soittamiseen ja äänen tuottamiseen instrumenteilla, mutta musiikki tuo mieleen myös ympäröivän elämän liikettä. Musiikillinen ääni tuo helposti mieleen jonkin arkiseen ympäristöön liittyvän äänen, josta syntyy mielikuva. Liikkeen kuullaan olevan suoraan musiikissa, H6: *...tänään tuli musiikista mieleen kevät puro, mut mä tavallaan kuulen sen puron siinä musiikissa.* Samasta ilmiöstä puhuu Clarke (2005, 74–75), kun hän käsittelee jokapäiväisen ympäristön äänien ja musiikillisten äänien yhteyttä mielikuvien muodostumisessa; musiikillinen ääni tuo mieleen jonkin ympäristön äänen niiden samankaltaisuuden takia. Haastateltavilla erityisesti oman soittimen kuuleminen saa aikaan liikkeellisiä mielikuvia, H2: *...kun sä kuuntelet jotain, missä on x [oma instrumentti], tulee sellanen valmiustila, niinkun rupeisit soittamaan.* Sama haastateltava sanoo tämän olevan syynä siihen, miksi ammattimuusikko ei kuuntele välttämättä paljonkaan musiikkia, koska se ei rentouta: *...mutta muusikko ei laita silmiä kiinni, vaan se kuuntelee sitä, sen oma kroppa tekee töitä koko ajan, vaikka se ei tiedosta sitä.* Lisäksi toisen muusikon näkeminen soittamassa voi saada aikaan liikemielikuvia omassa kehossa, H3: *Että kokisin, mitä tossa ton soittajan lihaksistossa tapahtuu, onko se rentona tai...totta kai tulee.* Useampi haastateltavista toi myös esiin musiikin herättävän halun tanssia ja sen, että ihminen on luotu liikkumaan musiikin kautta.

Yleisemmällä tasolla liike-metafora sopi haastateltavien mielestä kuvaamaan hyvin musiikkia ja sen etenemistä, liike kuuluu osaksi musiikkia, H6: *...musiikissa jos jossain on semmonen jatkuva liike, tai sitten vaihtelu sen kanssa, miten se rytmittyy.* Liikkeen koetaan olevan luonnollinen osa musiikkia, erityisesti klassista musiikkia, H6: *En mä tiedä, onko semmosta ihmistä, jolle ei tuu mieleen jotain keinumista tai tanssimista, jos musiikki on keinuvaa tai tanssivaa...* Yksi haastateltavista arvelee liikkeen olevan monelle visuaalisten mielikuvien lisäksi kaikkein tärkein musiikin mieleen tuoma asia.

Millaisia edellytyksiä mielikuvien herääminen musiikista sitten vaatii ja millaisena haastateltavat kokevat musiikin herättämät mielikuvat? Yhden haastateltavan mukaan mielikuvien herääminen vaatii sen, että musiikista pitää ja sitä jotenkin elää, sillä H4: *...mistä mä en kovin paljon tykkää, sellasia biisejä, niin ne on aika blancoja sit mun päässäkin.* Yleensäkin musiikki, joka herättää mielikuvia, muistoja ja tunteita, koetaan läheiseksi ja tärkeäksi, sillä teoksiin muodostuu jonkinlainen kiintymyssuhde. Toisaalta musiikin herättämät mielikuvat eivät aina ole positiivisia, vaan ne voivat olla niin epämiellyttäviä, ettei teoksia halua kuunnella ja niitä on ahdistava soittaa, H4: *On olemassa semmosta musaa, joka ei herätä niin kivoja mielikuvia, hyvinkin painostavaa musaa, jota mä en sitten jaksaa oikein kuunnella ollenkaan.* Musiikin tehtävänä on toisen haastateltavan mukaan herättää mielikuvia, mutta niihin vaikuttaa myös kuuntelukonteksti sekä oma mielentila. Mielikuvien herääminen musiikista vaatii nähtävästi myös jonkinlaista vapaata ajatuksen tilaa ja luovuutta, sillä yksi haastateltavista oli huomannut stressin ja yleisen kiireen vaikuttavan negatiivisesti oman soiton lisäksi mielikuviin:

H4: "...jopa omaks pettymykseksi yllättävän vähän mä koen meillä töissä sellasia selkeitä mielikuvasioita. Ennen huomattavasti enemmän, nykyisin on ehkä osaks aistittavissa jonkinlaista työuupumusta, että ei vaan meinaa jaksaa enää elää niin sitä musaa."

Muutama haastateltavista toi esiin musiikin herättävän mielikuvien lisäksi vahvasti omaelämäkerrallisia muistoja. Musiikin herättämät omaelämäkerralliset muistot vievät takaisin omaan nuoruuteen, H5: *...mä palaan takaisin siihen elämään ja siihen kaikkeen, mitä silloin on tapahtunu. Kaikki tuoksut tulee ja kaikki ruoat.* Tietty musiikki vie ajatukset oman elämän eri aikakausiin, saa pohtimaan omaa elämäntähtäystä ja ihmissuhteita. Myös Lehmannin et al. (2007, 220) mukaan erilaisiin elämäntapahtumiin muistissa assosioitunut musiikki herättää voimakkaita reaktioita ja voi tuoda muistot elävinä mieleen. Kuitenkin usealle muusikolle omaan henkilökohtaiseen elämään liittyvien muistojen sijaan musiikki tuo enemmän mieleen muistoja muusikon uran varrelta. Aikaisemmin soitettujen teosten kuuleminen voi herättää muistoja ja tunteita soittotilanteista, kansasoittajista ja kapellimestarista:

H2: "...muistaa ne paikat, jos on oltu joskus kiertueella, niin muistaa melkein tarkalleen, mitä on soitettu ja kuka oli kapellimestari. Tommoseen normaaliin elämään, en mä niitä mitenkään liitä."

Kysymys eri musiikkityylien herättämistä mielikuvista sai haastateltavat pohtimaan suhdettaan etenkin klassisen musiikin tyyliin. Usean haastateltavan mielestä eri tyylikausien herättämät mielikuvat ovat perusluonteeltaan erilaisia:

H2: "Jos puhutaan barokista, mä pidän sitä yllättävän kuivana, mutta se on hieno laji. Sanotaanko romanttinen musiikki, se antaa hirveesti mahdollisuuksia sun mielikuvaan. Sit kun puhutaan

nykymusiikista, niin vaikka nyt ammattimuusikko olenkin, niin suurin osa nykymusiikista on...en saa siitä mitään."

Romantiikan ajan musiikki tuo usealle haastateltavalle helpoiten asioita mieleen, ja toisaalta uusi musiikki koetaan vaikeimmin avautuvana. Soittajan näkökulmasta uuden musiikin tekniset haasteet syövät musiikin sisältöä:

H4: "...varsinkin se ongelma on siinä soittaessa, uus musa on yleensä niin vaikeeta soittaa, että ei siinä ehdi meneen mihinkään...eri asia on sitten, jos pääsis johonkin konserttisaliin istumaan ja kuuntelemaan, niin se vois totta kai herättää paljon enemmän mielikuvia."

Musiikin tekninen ja älyllinen haastavuus vaikuttaa siis siihen, kuinka paljon mielikuville jää kognitiivisia resursseja ja vapaata ajatuksen tilaa. Kaikki haastateltavat eivät kuitenkaan liittäneet mielikuvia eri musiikkityyleihin, vaan H5: *ne on ne tunteet, jotka herää, ei mikään tyylisi sen enempää herätä mielikuvia.*

Eräällä haastateltavalla tiedollinen puoli musiikin historiasta ja aikakausista vaikuttaa vahvasti teoksista herääviin mielikuviin:

H3: "Kyllähän barokin aika herättää tietynlaisen mielikuvan heti, liikutaan jo ihan erilaisessa maailmassa, eri arkkitehtuurissa, miten ihmiset kanssakävivät keskenään ja miten ansaitsivat elantonsa. Kun taas siirrytään romanttiseen aikaan, niin ollaan jo ihan eri mentaliteetissa, huomaa, että yhteiskunnat on kehittyneet, sotia on käyty ja asioita tuhottu..."

Myös muusikon oma musiikillinen tausta ja mieltymykset voivat vaikuttaa musiikin herättämiin mielikuviin, H4: *Sanotaanko, että semmonen perusklassinen herättää mussa yllättävän paljon aika klinejä ja siloteltuja mielikuvia, mä en löydä siitä välttämättä niin isoa tunnelatausta kun mä löydän sitten jostain muusta musasta.* Edellinen puhuja kokee kaikkein lähimmäksi muun kuin klassisen musiikin, mutta toinen haastateltava puolestaan kertoi, ettei populaarimusiikki herätä hänessä juurikaan mielikuvia tai tunteita, H1: *...no vähemmän kuin toi klassinen musiikki mulle, et ne on mulle vähän enemmän semmosta kertakäyttötavaraa, en mä niitä sillai kuuntele.* Edellisten haastateltavien ajatuksissa tulee esiin se, että musiikin vastaanottoon vaikuttavat sekä musiikki, sen kuuntelija että kuuntelutilanne, jota voidaan verrata Hargreavesin et al. (2012) musiikin vastavuoroisen palautteen malliin.

Keskustelu musiikkityylien herättämisestä mielikuvista kulminoitui monen haastateltavan kohdalla nykymusiikkiin. Nykymusiikin sanottiin kyllä herättävän mielikuvia, H4: *...enemmän semmosia kaupunkimaisia, urbaani ympäristö* tai H6: *...mä kuulen enemmän nykyajan ilmiöitä, kaupunkeja tai liikennevaloja tai kansanmurhia tai mitä ikinä,* mutta tavallisemmin esille tuli jollakin tavalla ongelmallinen suhde uuteen musiikkiin. Uuteen musiikkiin on usein vaikea päästä sisälle, ja oma hahmotuskyky uuden musiikin suhteen koetaan kehittymättömäksi vanhempaan ohjelmistoon verrattuna, H6: *...meidän kannalta katsottuna vanha musiikki on porautunut niin meidän kulttuurin muistiin, että me jotenkin*

hahmotetaan se paremmin. Se, mitä musiikkiin sisälle pääseminen tarkoittaa, ei ole yksiselitteistä, mutta se on yhteydessä musiikin herättämiin tunteisiin ja mielikuviin, H2: ...jos sä et pääse sisään siihen kappaleeseen, sä et saa sieltä mitään, niin et sä tykkääkään siitä. Samankaltaisen päätelmän haastateltavien kanssa esittää Rowland (2007, 67–69), jonka mukaan mielikuvia ei synny silloin, kun musiikissa ei ole kuulijalle mitään kiinnekohtaa omaan sisäiseen maailmaan tai musiikki etenee niin nopeasti, ettei aikaa mielikuvien muodostamiselle ole. Ongelmallisena koettiin myös soittoteknisesti vaativien nykyteosten lyhyt harjoitusaika, mikä voi lisätä negatiivisuutta tyylilajia kohtaan, H6: *...meidän se harjoitusperiodi on viikko enimmillään, niin musta tuntuu, että mä en vaan jotenkin, se kappale ei ala puhua mulle, että mikä sen syvin olemus on.*

5.6 Kapellimestareiden metaforien käyttö

Kaikki haastateltavani toivat esille kapellimestarien käyttävän metaforia orkesteria harjoituttaessaan. Yksilökohtaisia eroja metaforien käytössä toki on, H1: *On semmosia, jotka kertoo pitkiä tarinoita siitä, mitä siinä kappaleessa saattaa tapahtua, ja sit toiset soitattaa, ei niinkään kerro niitä omia fiiliksiään, sekä asioiden ilmaisutavassa, H6: Jotkut kommentoi enemmän ylipäättään puhuen, jotkut kommentoi enemmän sen musiikin kautta ja käsillä, ilmeillä ja eleillä.* Haastateltavien mukaan kapellimestarit käyttävät metaforia silloin, kun jonkin asian ilmaisuun ei löydy musiikinteoreettista termiä, H2: *...jos ei löydy mitään musiikin kieltä, sanastoa, millä sen pystyy sanomaan, niin sitten käytetään just tällasta, että se saundi pitää olla kuin kiree pakkaneen tai viima.* Myös Barten (1998, 89) kirjoittaa, että metaforisen kielenkäytön avulla voidaan ohjata soittajaa juuri tietynlaiseen kokemukseen tai esityskäytäntöön soitossaan. Kapellimestarin käyttämät metaforat ovat usein peräisin elävästä elämästä, H2: *...se on avioparin riita, siinä huudetaan, kummatkin huutaa, joka herättää heti, et pitää olla tollanen meininki.* Musiikillisen tapahtuman vertaaminen normaalin elämän asiaan havainnollistaa sitä, sillä vertauksessa musiikillinen ääni rinnastuu kaikille tuttuihin ympäristön ääniin sekä toimintaan. Myös Woodyn (2002, 216) mukaan musiikin ohjauksessa kuvailevilla metaforilla korostetaan musiikillisten äänten ja soittajan tunteiden ja liikkeiden välisiä samankaltaisuuksia.

Haastateltavien mukaan muusikot ymmärtävät kapellimestareiden metaforien tarkoituksen helposti, ja he kokivat niiden käytön poikkeuksetta positiivisena asiana, H5: *...kyllähän ne on äärimmäisen kuvaavia ne niitten jutut, ja sitten on paljon helpompi lähteä*

soittamaan. Metaforien käytöllä kapellimestari osoittaa myös olevansa teoksen ymmärryksessä teoreettista ja rakenteellista tasoa syvemmillä:

H3: "...se motivoi soittajaa se mielikuva, ensinnäkin sillä tavalla, että ahaa, toi kapellimestari tietää, mistä tässä musiikissa on kyse ja mihin hän haluaa tällä musiikilla päätyä"

Haastateltavat puhuvat samankaltaisesta ilmiöstä kuin Boerner ja Freiherr von Streit (2007), joiden tutkimuksen mukaan kapellimestari voi metaforien käytöllä motivoida ja stimuloida muusikoita, jolloin voidaan saada esimerkiksi uusia näkökulmia soitettaviin teoksiin. Metaforien käyttö vaatii myös kapellimestarilta jonkinlaista heittäytymistä ja uskallusta, koska esiin voi tulla henkilökohtaisia asioita ja tunteita, mutta samalla oman maailman avaaminen metaforien keinoin voi lähentää kapellimestaria ja muusikoita tunnetasolla:

H1: "Koska silloin on vaan niin paljon helpompaa päästä siihen tunnelmaan mukaan ja toisekseen se luo mukavaa fiilistä sinne harjoituksiin, jos kapellimestari kertoo oman näkemyksensä jostain, koska ne on aika henkilökohtaisia asioita sitten, siinä mennään ihmisen pintaa syvemmälle, et siinä joutuu sit paljastamaan näitä omia ajatuksiaan ja tunteita. niin se on mun mielestä semmosta heittäytymistä, mistä mä tykkään kovasti."

Ongelmallista metaforien käyttö voi soittajan kannalta olla, jos omat ajatukset ja kapellimestarin näkemys ovat kovin erilaisia. Silloin soittajan täytyy laittaa oma näkemyksensä sivuun, mutta olo voi jäädä ristiriitaiseksi, H4: *...joskus voi tulla, esimerkiksi, että jossain joku avautuu ja sit itte kokee, että ei avaudu ollenkaan vielä tässä, vasta jossain myöhemmin, joskus aiheuttaa tällasta ristiriitaa.*

Kapellimestareiden metaforien käyttö koetaan kuitenkin pääsääntöisesti soittoa ja musiikin tulkintaa helpottavana tekijänä, H4: *...totta kai se kapellimestarin mielikuva kasaa siitä jonkinlaisen kollektiivisen tulkinnan, se on senkin puolesta hyvä asia.* Metaforien käytöllä musiikin tulkinnan koetaan syvenevän, sillä kapellimestarin luomat metaforat päästävät soittajat sisään teokseen samalla lailla, kuin hän itse musiikista ajattelee. Orkesterisoitossa voi olla välttämätöntäkin, että musiikin tulkintaan liittyvät metaforat tulevat lopulta kapellimestarilta, sillä kyseessä on suurehko ryhmä soittajia, H5: *...en mä usko, että sitä yhtenäistä mielikuvaa pelkän soiton kautta tulee, vaan se on se ulkopuolinen tekijä, joka luo meille sen tietyn mielikuvan.* Harjoituksissa käytetyt metaforat saattavat muistua mieleen konserttitilanteessa, jolloin ne vaikuttavat suoraan soittoon. Osuvasti käytetyt metaforat voivat jäädä mieleen pitkäksi aikaa:

H4: "...kun mä olin ekalla keikalla RSO:ssa, niin siellä soitettiin Haydnin 101; siinä on fagotille kirjoitettu ihan tasasia kaheksasosia, mutta kapellimestari haluskin niistä ei-tasaisia, niin se selitti sille fagotistille, että sen pitää kuvitella, että ontuva mies kävelee, niin sitten sitä kautta se sai epätasaisuuden niihin."

Metaforien käyttö orkesteria harjoituttaessa on taitolaji, sillä aina kapellimestarin metaforat eivät ole onnistuneita tai eivät kuvaa jotakin teoksen kohtaa tai musiikillista ilmiötä

niin, että myös soittajat tavoittaisivat sen, H6: *Mä oon kuullu urani aikana paljon mielikuvia, joita mä en oo tavoittanut, mutta hyvin paljon myös sellaisia, jotka on ollu musta ihan ilmiselviä.* Myös Schippers (2006, 213) puhuu metaforien sopivuudesta tilanteeseen ja käyttöyhteyteen musiikin ohjauksessa. Schippersin mukaan metafora on epäonnistunut eikä pysty välittämään tietoa silloin, kun sen vastaanottajalta puuttuu tarvittava tulkinnallinen viitekehys. Metafora voi olla liian yksinkertainen ja lattea tai toisaalta liian monimutkainen ja epämääräinen. Eräs haastateltavista tiivisti erinomaisesti sen, että sekä metaforia että teoreettisia ilmaisuja tarvitaan orkesterin harjoittamisessa, sillä niille on omat käyttöalueensa:

H6: ...jotkut asiat sun täytyy selittää mielikuvilla ja jotkut asiat sä voit selittää mielikuvilla, mutta sä säästät monta minuuttia päivästä, kun sä sanot vaan, että hiljempaa, nopeempaa, hitaampaa. En mä usko, että kumpaakaan ilman voi pärjätä.

Välillä siis metaforien käyttö koetaan turhana, sillä jokin muu ilmaisu tai pelkästään nonverbaali ilmaisutapa toimisi tehokkaammin ja selkeämmin kyseiseen kohtaan teosta, mutta oikeissa paikoissa taitavasti käytettynä metaforat ovat hyödyllisiä. Haastateltavan havainnot ovat samankaltaisia, kuin Woodyn (2006) tutkimuksessa, jossa vertailtiin erilaisia opetustyyliä, ja metaforien nähtiin soveltuvan parhaiten laajan ilmaisullisen tiedon välittämiseen musiikista, kun taas konkreettisella ohjeistuksella voitiin päästä paremmin käsiksi musiikin yksityiskohtiin.

5.7 Metaforisten mielikuvien merkitys musiikista puhuttaessa

Keskustelimme muusikoiden kanssa haastatteluissa myös siitä, millainen merkitys metaforien käytöllä on musiikista puhuttaessa; miksi niitä heidän mielestään käytetään ja millaista tietoa niillä välitetään. Haastateltavien mukaan muusikoiden on helppo ymmärtää metaforisia ilmaisuja, ja usein metafora koetaan paremmin musiikkia havainnollistavana kuin teoreettisempi ilmaisu. Nämä ajatukset ovat samansuuntaisia kuin Guckin (1982), jonka mukaan musiikin ammattilaiset käyttävät runsaasti metaforia kuvatessaan havaintojaan ja reaktioitaan musiikkiin, vaikka heillä olisi mahdollisuus käyttää myös musiikin teoreettisia termejä. Yhden haastateltavan mukaan metaforat luovat esimerkiksi soitettavasta teoksesta hahmotuksellisia kokonaisuuksia paremmin kuin teoreettinen ilmaisu:

H1: "...tulee parempi kokonaisuus, ymmärtää ne fraasit eri tavalla. Jos siihen fraasiin liittyy joku, mitä siinä halutaan sanoa, niin sen fraasin ymmärtää paljon paremmin, ne ei oo vaan niitä ääniä peräkkäin."

Edellisestä sitaatista välittyy ajatus siitä, että metafora tavoittaa teoreettista ilmaisua paremmin musiikin tulkinnallisen idean tai teoksen musiikillisen ajatuksen, mistä myös

Rosenthal et al. (2009, 47) kirjoittaa. Eräs haastateltavista havainnollisti hyvin, kuinka jonkin teoksen esitysohjeiden erilainen, metaforisia mielikuvia hyödyntävä, sanallistaminen voi toimia vakiintuneita musiikkitermejä paremmin:

H2: "...tiettyjä kohtia, sä voit kirjoittaa sinne, että 'raaka', ei sitä millään musiikkitermillä pysty, tai sitten joku 'kuiva'... Sen tajuaa heti, mut jos sä yrität löytää jotain hienoa musiikkitermiä, niin ei se välttämättä mee niin nopeesti sulle, sä et välttämättä omaksu sitä. Jos laitat sinne jotain, että 'perkeleen kovaa', niin silloin se on jumalauta kovaa! Jos sä laitat sinne ffff, niin joo....Jos pitäis soittaa mahdollisimman hiljaa, niin 'pirun pientä pihinää'. jos on joku vaikee paikka, yks kohta, joka voi kaataa koko sinfonian, niin sä rentoutat ittes, koska siellä lukee 'pirun pientä pihinää'. Jos siellä on kolme p.tä. niin tulee semmoinen kauhu, apua..."

Toisen haastateltavan mukaan metafora antaa juuri jonkinlaista lisäarvoa tai ainakin uudenlaisen näkökulman kyseessä olevaan musiikkiin:

H5: "Mä en yhtään tykkää siitä, että tekkää tässä kohdassa crescendo, tässä diminuendo tai muuta, mut sit kun ne sanoilla tai jonkun tilanteen kertoo mitenkä, niin totta kai se luo sen, että hei tässä on tämmönen henki tässä kohtaa."

Edellinen haastateltava kuvaa metaforan vaikuttavan soittajiin emotionaalisesti, ja samankaltainen ajatus voidaan löytää Guckilta (1982, vii), sillä hän kirjoittaa, että metaforilla voidaan kuvata musiikin rakennetta, mutta myös sitä, kuinka musiikki vaikuttaa meihin fyysisesti ja emotionaalisesti.

Useampi muusikoista toi esiin musiikillisen tapahtuman ja arkielämän rinnastamisen hyödyllisyyden, sillä abstraktin musiikin ja konkreettisten, kaikkia soittajia lähellä olevien arkielämän kokemusten vertautuminen toisiinsa tekee musiikista helpommin lähestyttävää. Haastateltavien kokemuksen sopivat hyvin yhteen Kövecsesin (2010, 14; 29) kuvauksen kanssa käsitteellisten metaforien luonteesta. Kun halutaan Kövecsesin mukaan ymmärtää syvällisesti jotakin abstraktia käsitettä, kuten tässä tapauksessa musiikkia, se onnistuu paremmin luomalla yhteyksiä toiseen konkreettisempaan ja käsinkosketeltavaan asiaan.

Jotkut haastateltavista sanoivat metaforien voivan auttaa myös musiikin teknisessä toteutuksessa, vaikka niiden sisältö ei suoraan siihen viittaisikaan:

"...joku lainehtiva homma...silloin tietää suurin piirtein, mitä pitää teknisesti tehdä, että saadaan kuulostamaan siltä, että se musiikki lainehtii. Että periaatteessa ne (mielikuvat) on epätarkempia, mutta itse ainakin tiedän, mitä mun pitää tehdä, jotta saan sen kuulostamaan siltä lainehtimiselta. Joku voi sit tarvita, sille ei aukee tää lainehtiminenkaan, että alota hitaalla jousella ja käytä sitten vähän nopeempaa ja sitten hidasta taas sitä jousta"

Edellisen sitaatin kuvauksessa yhdistyy musiikin sisällöllinen luonnehdinta sekä tieto sen toteuttamisesta omalla soittimella, mikä vaatii aiempaa tietoa ja kokemusta vastaavasta tapauksesta sekä yhteyden löytämistä veden lainehtimisen ja musiikin liikkeen välillä.

Metaforien käytössä ja niiden ymmärtämisessä on tietenkin henkilökohtaisia eroja, mihin jo edellisen sitaatin haastateltava myös viittaa. Muusikoilla on erilaisia tapoja lähestyä musiikkia, toisilla teoreettisempi, toisilla enemmän metaforinen:

H4: "Tavallaan jokainen tuo sitä omaa juttuaan siihen, miten ne sitä musaa käsittelee. Ne keskustelut kollega A:n kanssa on todella teoreettisia ja pohdiskelevia ja sit taas kollega B:n kanssa me jutellaan oikeesti sit enemmän niistä saundeista ja moodeista, viemisistä ja tuomisista ja tällasista käsitteistä, kun taas siitä, että voidaanko ottaa 1/32-osa..."

Musiikin ja soittamisen hahmottamistavassa on luonnollisesti eroja, mutta orkesterissa täytyisi löytää jonkinlainen yhteisymmärrys, sillä soivan lopputuloksen pitäisi olla hyvinkin samankaltainen:

H4: "Totta kai siinä on olemassa joku kultainen keskitie sit kun pitäis soittaa jonkun kanssa tismalleen samalla lailla yhdessä, niin pakko siinä on löytää jonkinlainen välimaasto. Mut meillä on tosi, tosi erilaiset ne, miten me aatellaan asiota. Kollega A soittaa ihan julmetun hyvin, mutta se aattelee asiat niin eri kautta kun mä, että sen takia on välillä hankalaa."

Toisille soittajille toimii siis metaforinen ja toisille teoreettinen ilmaisu samasta asiasta parhaan lopputuloksen saavuttamiseksi. Myös Guck kysyi tutkimukseensa osallistuneiden muusikoiden omia ajatuksia metaforisten mielikuvien hyödyllisyydestä ja niiden suhteesta musiikin kuvailuun teknisin termein. Muusikoiden mukaan metaforat ovat olennaisia niin yleisölle kuin esittäjälle musiikin ymmärtämisessä. Sekä metaforille että teknisille kuvauksille on oma paikkansa, mutta musiikin vaikutusta ihmiseen ja sen aiheuttamia reaktioita ei voi kuvata ainoastaan teknistä kieltä käyttäen. (Guck 1982, 185; 293.)

5.8 Kommunikaatio orkesterimuusikon työssä

Keskustelimme haastateltavien kanssa siitä, kokevatko he musiikin olevan ylipäätään luonteeltaan kommunikatiivista ja jos kyllä, niin millaiseksi he kokevat oman roolinsa musiikillisten viestien välittäjänä. Kaikki haastateltavat kokivat musiikin olevan kommunikatiivista; musiikilla voidaan kommunikoida joko muiden soittajien kanssa tai välittää musiikin avulla viestejä kuulijoille, H1: *Muusikothan kommunikoi sen soittamisen kanssa tuolla koko ajan, sitähan se on, vuoropuhelua niin toisten soittajien kuin yleisön kanssa.* Musiikin koetaan olevan erilaista kommunikaatiota kuin kielen, sillä se tavoittaa ihmiset eri tasolla kuin puhe:

H1: "...joskus tuntuu, että on helpompikin kommunikoida joidenkin ihmisten kanssa sen musiikin kautta, että saattaa olla joku työkaveri täälläki, jonka kanssa harvemmin juttelee tai ei oo niin paljon tekemisissä, mut sit sen musiikin kautta keskustelee ja ei oo mitään ongelmaa."

Yleisölle kommunikoinnissa kyse on siitä, että halutaan herättää kuulijassa erilaisia reaktioita, tunteita, mielikuvia, ajatuksia eli ylipäätään jonkinlaista vastetta soitettuun musiikkiin. Kommunikoinnissa koetaan epäonnistuneen silloin, jos musiikki ei herätä kuulijassa mitään reaktiota, H5: *Kyllähän me aina yritetään sanoa jotain. Me yritetään herättää ne...sehän ois*

kamalaa, jos ihmiset ei konsertissa tuntis yhtään mitään, silloinhan me ollaan epäonnistuttu. Sekinhän jo, että toi oli ihan kauhea kappale, silloinhan se on jo herättänyt jotain. Myös Maijalan (2003, 153) tutkimukseensa haastattelemat muusikot näkivät poikkeuksetta musiikin kommunikaation keinona: joko säveltäjän lähettämien viestien välittämisenä tai oman elämäntarinan välittämisenä musiikin kautta.

Mielikuvaa kommunikoinnista yleisölle voidaan käyttää myös apukeinona esiintymistilanteen hallinnassa:

H2: "...sä valitset sieltä yleisöstä yhden ihmisen, jolle sä soitat. Sä haluat kertoa sille, se poistaa vähän jännitystä, vaikka se ei tiedäkään, että sä soitat sille. Siinä tulee tietynlaista läheisyyttä, sä voit kommunikoida sen musiikin avulla hänelle, luulet kommunikoivas, että se ymmärtää."

Ajatus vaikean kohdan jakamisesta tietyn kuulijan kanssa auttaa soittajaa rentoutumaan ja saamaan ajatukset pois soitettavan kohdan vaikeudesta, mutta H2: *sitten kun se teos loppuu, niin se ihminen häviää.* Soittaja voi aistia kommunikoinnin onnistumisen yleisön reaktioista, H1: *...konserttitilanteessa jotenkin se on jännä tunne sit kun tajuaa, että yleisö on ihan täysillä mukana tässä.* Onnistumisen tunne konsertissa voi olla kiinni yleisön palautteesta kommunikointiin, ja onnistunut kommunikointi lähentää soittajia tunnetasolla sekä antaa motivaatiota työhön, H1: *...varsinkin konserttitilanteessa ne onnistumisen hetket ja yhdessä soitettut ja kommunikoidut jutut jotenkin lähentää, ihan hirveesti lähentää (...) tulee valtava yhteenkuuluvuuden tunne.* Tunne musiikilla kommunikoinnista yleisölle voi kuitenkin olla myös tilannesidonnaista, H6: *Joskus se on enemmän kommunikaatiota, joskus se on enemmän esittämistä. Se vähän vaihtelee riippuen musiikista, tilanteesta ja yleisöstä.* Tunne kommunikoinnista korostuu, jos soittaja saa yleisöltä jonkinlaisen vastareaktion. Toisaalta kaikki soittajat eivät tunne vahvasti kommunikoivansa yleisölle ainakaan tarjoten yhtä oikeaa tapaa ymmärtää musiikilliset viestit, H4: *...totta kai sitä yrittää tarjota jonkinlaista ja kuvitella, mitä ne vois aatella, mut sit kuitenkin ne saa aatella ihan mitä ne haluaa. En välttämättä koe niin kommunikoivani yleisön kanssa.*

Musiikilla kommunikointi korostuu erityisesti kamarimusiikissa, missä soittajien välisen kommunikaation koetaan usean haastateltavan mukaan olevan tiiviimpää kuin orkesterisoitossa soittajien pienemmän määrän takia. Yksi haastateltava toivoi saman tiiviyyden ajatusta myös orkesterisoittoon, H3: *...myös toi sinfoniaorkesterissa soittaminen, se pitäis ajatella, että se on kamarimusiisointia. Se on kamarimusiisointia ensiks mun ryhmän sisällä, me ollaan kontaktissa keskenään, me ei liu'uta omille teille.* Musiikillinen, ja myös eleellinen kommunikointi on luonnollisesti orkesterissa tiiviimpää lähellä olevien soittajien kanssa, sillä jo fyysinen välimatka rajoittaa esimerkiksi äärilaidoilla istuvien soittajien

toistensa näkemistä ja kuulemista. Orkesterisoitossa kommunikointia johtaa luonnollisesti kapellimestari, mutta parhaimmillaan kommunikaatio orkesterin ja kapellimestarin välillä on osittain spontaania ja ennalta harjoittelematonta:

H5: "...se (kapellimestari) teki konsertissa sellaisia musiikillisia juttuja, mitä me ei oltu kertaakaan tehty harjoituksissa. Kuitenkin kun kaikki on niin hereillä, niin kaikki toteutti sitä, mitä hän teki, eli hän maalasi omilla käsillään ja me reagoitiin siihen. Se taas antaa kapellimestarille lisää, että hei, näähän toteuttaa mua!"

Haastatteluissa esittelin muusikoille myös teoreettisen ajatuksen kommunikaatioketjusta säveltäjän, esittäjän ja kuulijan välillä ja kysyin, mitä mieltä he ovat siitä. Usean haastateltavan mukaan hyvät säveltäjät pystyvät välittämään asioita musiikillaan ja esittäjän tehtävänä on välittää niitä eteenpäin. Soittaja on viestinviejä, joka välittää säveltäjän mielikuvia kuulijoille:

H2: "...jos se säveltäjä on kertonu esimerkiksi siitä niitystä, sulla on mielikuva siitä niitystä, sä näät, että heinä heiluu siellä ja on kaunis kesäpäivä ja silloin sä välität sen viestin kuulijalle, mitä säveltäjä on tarkottanu, sä oot viestinviejä. Muutenhan kuulija ei tiedä sitä. Sitten sä mietit, miten sä saat sen viestin vietyä säveltäjältä kuulijalle, menet tavallaan sen kuulijan housuihin, miten sä kuulisit sen"

Hyvien säveltäjien musiikista mielikuvat nousevat usealle muusikolle helposti esiin eikä niitä tarvitse juuri hakemalla hakea, jolloin mielikuvat on myös helppo välittää kuulijoille. Usean haastateltavan mielestä musiikillinen kommunikaatio ei kuitenkaan etene suoraviivaisesti siten, että säveltäjän ajatukset välittyisivät esittäjän kautta kuulijalle. Kommunikaatioketjussa säveltäjän lisäksi musiikin esittäjällä ja kuulijalla on oma roolinsa:

H1: "Eiköhän se (kommunikaatio) oo yhdistelmä sitä säveltäjän näkemystä ja sitten niitä esittäjän tulkintoja. Ja sitten toisaalta kuulija kun vastaanottaa sitä kuulemaansa, miten se taas muokkaa omassa päässään, miten kaukana se on siitä, mitä säveltäjä on alun perin ajatellut."

Myös Nattiez (1990, 72–73) huomauttaa, että musiikillinen kommunikaatio on harvoin suoraviivaista, vaan kommunikaatioprosessiin vaikuttavat esittäjän ja kuulijan tulkinnat teoksesta. Haastateltavan kanssa samoin ajattelevat Kendall ja Carterette (1990, 130; 135), joiden mukaan musiikin esittäjä tekee aina oman tulkintansa teoksesta nuottikuvan perusteella, ja toisaalta kuulija voi löytää musiikista merkityksiä, joita säveltäjä eikä esittäjä ole tarkoittanut välittää. Teoreettinen ajatus suoraviivaisesta kommunikaatioketjusta ei haastateltavien mielestä toimi useinkaan käytännössä, ja toisaalta kaikki muusikot eivät myöskään halua tarjota kuulijoille valmiita mielikuvia tai alleviivata säveltäjän viestejä:

H4: "No optimaalisessa tilanteessa toki ois hienoa, jos pystys toimimaan jonkinlaisena tulkkina, mut sit taas karusti sanottuna mä en halua vääntää rautalangasta yleisölle sitä säveltäjän, tavallaan se yleisökin joutuu miettimään sitä. Että ei välttämättä halua tarjota valmista mielikuvaa yleisölle."

Kommunikaatioketjusta puhuttaessa tulee ilmi säveltäjän mahdollinen tavoite viestiä musiikillaan. Haastateltavat eivät olleet yksimielisiä siitä, kuuluuko sävellystyön lähtökohtiin musiikin vastaanoton huomiointi, toisin sanoen se, ajattelevatko säveltäjät kuulijoita

musiikkia tehdessään, H1: *...luulen, että ne on aika pitkälti niitä säveltäjien omia tunnetiloja, ajatusten virtaa, mitä sinne paperille tulee, että en mä usko, että ne kauheesti ajattelee (...)* kyllä se on enemmän sen oman maailman tuottamista. Toisaalta joidenkin haastateltavien mielestä säveltäjällä täytyy olla vahva sanoma musiikissaan, jotta se olisi kommunikatiivista, H4: *...osa säveltäjistä aattelee vaan sitä musaa, mut ne biisit kyllä sitten erottaa yllättävän helposti.* Säveltäjän välinpitämättömyys musiikin vastaanottoa kohtaan korostuu uudessa musiikissa, jossa ei haastateltavien mukaan ole aina ajateltu teoksen esittäjiä eikä kuulijoita, ja musiikista on vaikea löytää eteenpäin välitettävää sanomaa.

Haastateltavat kokevat oman roolinsa kommunikaatioketjussa olevan lähinnä musiikillisten viestien löytämisen ja eteenpäin välittämisen. Orkesterisoitossa oman lisänsä musiikin tulkintaan tuo tietenkin kapellimestari, sillä

H5: "Kapellimestaritan yrittää nimenomaan säveltäjän näkemystä tulkita ja laittaa meidät soittamaan niin, miten säveltäjä haluaa. Tietysti on paljon kapellimestareita, jotka haluaa ottaa sen vapauden omiin käsiin, mutta se lähtökohta ois niin, miten se säveltäjä on tehnyt, niin me yritetään tuoda julki."

Yksittäisen esittäjän kohdalla hänen tehtävänä on välittää musiikin sisältämiä viestejä eteenpäin, mutta esittäjä lisää viestintään väistämättä oman äänensä, H6: *...pohjimmiltaan musta esittäjän rooli on olla semmonen välittäjä tai antenni, joka vaan muokkaa sen asian sellaseen muotoon, että ne ihmiset voivat ymmärtää sen. Mutta eihän sitä voi tehdä lisäämättä siihen jotain omaa.* Toisaalta joillekin haastateltaville esittäjän oma panos kommunikaatioketjussa on merkittävämpi, H4: *Mä meen kuuntelee, miten se esittäjä esittää sen sävellyksen, mä en mee kuuntelemaan sitä sävellystä. Mä meen nimenomaan kuuntelemaan, mitä se soittaja haluaa sanoa.* Maijalan (2003, 149; 153) haastattelemissa muusikoista osa koki toimivansa säveltäjän viestien välittäjänä yleisölle, kun taas osa koki enemmän välittävänsä omaa elämäntarinaansa musiikin avulla, sillä jokainen kuulee ja tulkitsee musiikin eri tavoin, joten olisi mahdotonta, että säveltäjä ja esittäjä ajattelisivat siitä samoin. Vielä yhden näkökulman kommunikaatioketjuun toi esille eräs haastateltava, jonka mukaan musiikillinen viestintä ei ole alun perin lähtöisin pelkästään säveltäjältä, vaan musiikki on kaikkea ympäröivä isompi voima, joka konkretisoituu säveltäjissä ja esittäjissä:

H6: Mä hirveen vahvasti koen, että niin ne säveltäjät kuin me esittäjät ollaan tavallaan vaan sellasia antennejä, jotka saa jostain sen musiikin ja meidän tehtävä on kertoa se, tuoda se soivaksi tuotteeksi. Että kuka uskoo mihinkin uskoon, mä uskon siihen musiikkiin.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella orkesterimuusikon työhön liittyvää mentaalista kuvittelua sekä metaforien käyttöä. Tutkimuksen alussa lähdettiin hakemaan vastauksia siihen, millä tavalla mentaalista kuvittelua käytetään soittosuorituksen teknisessä hiomisessa sekä siihen, millä tavoin metaforat toimivat apuna musiikin sanallistamisessa ja ymmärtämisessä. Seuraavaksi esitän tutkimukseni päätulokset kootusti vastaten yhteen tutkimuskysymykseen kerrallaan. Päätulosten jälkeen esitän oman tulkintani siitä, mikä laajempi merkitys mentaalilla kuvittelulla ja metaforien käytöllä on orkesterimuusikon työssä.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni, millä tavalla mentaalista kuvittelua käytetään soittosuorituksen teknisessä hiomisessa, sisältää muusikon työn osa-alueista oman harjoittelun, yhteisharjoitukset sekä esiintymisen. Haastateltavien harjoittelussa käyttämät mentaaliset mielikuvat toimivat apuna musiikin tulkinnassa ja teknisessä toteutuksessa, esimerkiksi äänentuoton apukeinona. Tällöin mielikuvat ovat ennakoivia mielikuvia, joita muodostetaan hieman ennen liikkeen tai toiminnon suorittamista. Ennakoivat mentaaliset mielikuvat, kuten visuaaliset, audittiiviset ja kinesteettiset mielikuvat, toimivat yhteistyössä ja auttavat soittajaa halutunlaisen lopputuloksen saavuttamisessa. Näitä tutkimustuloksia tukee myös Holmes, joka puhuu audittiivisten mielikuvien osallisuudesta äänen tuottamiseen soittimilla sekä kinesteettisten mielikuvien käytöstä liikkeiden kuvittelussa ja tuntemisessa (Holmes 2005, 225; 227). Esimerkiksi puhaltaja voi käyttää mentaalista kuvittelua äänentuotossa, sillä ääni täytyy kesken orkesteriteoksen saada syttymään välittömästi. Oikeanlaista ääntä ole mahdollista etsiä tai korjailta kovinkaan paljon jo sen soidessa, sillä se kuuluu yleisölle virheellisenä tai epäpuhtaana soittona.

Muusikot yhdistivät orkesterisoittoon ja esiintymiseen runsaasti mentaalisten mielikuvien käyttöä, ja ne liittyivät esiintymistilanteen käsittelyyn ja hallintaan sekä onnistuneen yhteissoiton toteuttamiseen. Mentaalisen kuvittelun käytöstä yhteissoiton koordinoinnissa samaan tapaan kirjoittaa myös Keller, jonka mukaan ennakoivat mielikuvat voivat helpottaa soittajien keskinäistä koordinaatiota ja ajoitusta (Keller 2012, 207). Haastatteluissa esiin tullut mentaalisten mielikuvien käyttö omaa sisääntuloa tai poistumista helpottamaan yhteissoittotilanteessa toimii esimerkkinä yhteissoiton koordinoinnista mielikuvien avulla. Soittaja, jolla on taukoa omassa stemmassaan, liittyy muiden mukaan hyödyntäen mielikuvaa musiikillisen liikkeen laadusta ja siitä, kuinka sovittaa oman liikkeensä musiikin virtaan. Kokonaisuudessaan tutkimuksessa esiin tullut ennakoivien

mentaalisten mielikuvien käyttö myötäilee Kellerin tutkimustuloksia, joiden mukaan auditiivisten, kinesteettisten ja visuaalisten mielikuvien käyttö soittamisen aikana helpottaa soiton ajoituksen, intensiteetin, artikulaation ja intonaation hallintaa (Keller 2012, 211).

Varsinaista mentaaliharjoittelua, eli tietoista mielikuvilla työskentelyä erillään konkreettisesta soittotilanteesta, käyttivät kaikki haastateltavat työssään vaihtelevassa määrin. Harjoittelun yleisimpiä kohteita olivat musiikin hahmottaminen ja opettelu nuoteista ilman soitinta sekä esiintymistilanteeseen henkisesti valmistautuminen. Mentaaliharjoittelu koettiin pääasiassa hyödyllisenä harjoittelumuotona, mitä voidaan perustella myös Immosen mukaan sillä, että pelkkä suorituksen kuvittelemisen voi saada aikaan mitattavia muutoksia hermosoluissa ja lihaksistossa, joten näin ollen mentaalinen ja fyysinen harjoittelu olisivat pohjimmiltaan analogisia (Immonen 2007, 62). Mentaaliharjoittelussa olennaista on musiikin sisäinen kuunteleminen, mikä mahdollistaa harjoittelun ilman soitinta. Musiikin sisäinen kuuntelu esimerkiksi nuottia lukemalla ja seuraamalla on mahdollista auditiivisten mielikuvien kautta. Teknisesti ja hahmotuksellisesti haastavien paikkojen harjoitteluun puolestaan saattaa liittyä kinesteettisiä mielikuvia; tuntoaistimusten ja liikeratojen kuvittelua. Esiintymistilanteisiin henkisesti valmistautuminen taas sisältää eläytymistä esiintymisen aiheuttamiin tunnetiloihin ja mahdollisten negatiivisten tai häiritsevien tunteiden ja ajatusten eliminoimista tai korvaamista positiivisemmilla tunteilla ja ajatuksilla.

Kokonaisuutena mentaaliharjoittelussa pyritään tietoiseen asioiden työstämiseen ja tavoitellaan liikkeiden ja suoritusten henkistä kontrollia niiden fyysisen toteuttamisen sijaan. Voidaan kuitenkin pohtia, miksi kaikki haastattelemani muusikot eivät käytä runsaasti mentaaliharjoittelua työssään, jos se kuitenkin tutkimuksissa on osoittautunut hyödylliseksi harjoittelutavaksi. Tätä voidaan perustella sillä, että mentaaliharjoittelun tulokset eivät ole aina selkeästi havaittavissa toisin kuin soittamalla harjoiteltaessa. Myös Immosen mukaan mentaaliharjoittelun ongelmana on välittömän palautteen puute, joten muusikon omat kokemukset ovat ainoa keino arvioida harjoittelun tehokkuutta (Immonen 2007, 172). Mentaaliharjoittelun hyödyllisyyden vaikean arvioinnin lisäksi muusikot ovat tietenkin yksilöitä, joilla on erilaiset toimintatavat, keskittymiskyky sekä persoonallisuus. Immonen huomauttaakin, että mentaaliharjoittelu on helpompaa niille muusikoille, joille etenkin visuaalisten ja auditiivisten mielikuvien muodostaminen on vaivatonta (Immonen 2007, 20; 62). Voidaan kuitenkin ajatella, että mentaaliharjoittelu on hyödyllinen ja varteenotettava harjoittelumuoto ainakin osalle muusikoita, sillä sekä muusikoiden omat kokemukset että tutkimustulokset puhuvat sen käyttämisen puolesta.

Toinen tutkimuskysymykseni keskittyi siihen, millä tavoin metaforat toimivat apuna musiikin sanallistamisessa ja ymmärtämisessä. Metaforien merkitys muusikoiden omassa harjoittelussa keskittyy musiikin sisällön löytämiseen siten, että itse luotujen mielikuvien avulla musiikki muuttuu merkityksellisesti ja soitettaviin teoksiin saadaan lisää sisältöä. Kapellimestareiden metaforien käyttö harjoitustilanteissa koetaan lähes poikkeuksetta positiivisena, soittoa ja musiikin tulkintaa helpottavana tekijänä. Yhteistä haastateltavien kuvailemalle metaforisten mielikuvien käytölle esimerkiksi omassa harjoittelussa tai kapellimestarin orkesteria harjoituttaessa on, että niiden taustalta voidaan löytää Lakoffin ja Johnsonin (1980) teorian mukaisia käsitteellisiä metaforia. Haastateltavien mukaan metaforien kautta musiikkia ymmärretään syvemmin, se muuttuu merkitykselliseksi, ja sen tulkinta helpottuu. Käsitteellisten metaforien käyttö musiikin yhteydessä vaikuttaa jopa luonnolliselta, sillä ihmisen käsitteelliselle ajattelulle tyypillistä on pyrkimys ymmärtämiseen, joten metaforilla saadaan tuotua abstrakteja asioita, kuten musiikkia, lähemmäs omaa konkreettista kokemusmaailmaa.

Musiikin muusikoissa herättämät mielikuvat ovat myös luonteeltaan metaforisia, sillä niissä abstrakti käsite, musiikki, yhdistetään johonkin sen ulkopuoliseen asiaan, kuten ympäristössä nähtäviin kohteisiin, toimintaan tai liikkeeseen, joko oman kehon tai ympäristön kohteiden liikkeeseen. Käytetään tästä esimerkkinä yhden haastateltavan kuvausta siitä, että musiikki toi hänelle mieleen eräässä tilanteessa kevätpuron. Haastateltavan esimerkissä musiikki on abstrakti kohdealue, joka yhdistetään konkreettisempaan lähdealueeseen, kevätpuroon, joka on silmin nähtävissä, kuultavissa ja kosketettavissa. Musiikin ja kevätpuron toisiinsa yhdistämisen pohjalla on luultavasti äänellinen samankaltaisuus, musiikilliset äänet tuovat mieleen veden liikkumisesta syntyvän äänen. Musiikkia ymmärretään siis yleisesti liikkeen ja ulkomaailman havaittavien kohteiden avulla, sillä yleisimpiä metaforia olivat visuaaliset sekä liikemetaforat. Musiikin ja liikkeen välistä metaforista yhteyttä voidaan selittää Larsonin mukaan siten, että koemme musiikin liikkeenä, joka metaforisesti rinnastuu oman kehomme liikkeeseen. Musiikin koetaan liikkuvan jotakin nopeutta, ja tämä metaforinen nopeus on tempo. Niin musiikin kuin fyysisen liikkeen voidaan kuvailla olevan vaikkapa matelevaa, keinuvaa, lennokasta, syöksähtävää tai kiihtyvää. (Larson 2012, 1–2; 69.)

Haastateltavien mukaan muusikot ymmärtävät metaforia helposti, ja niiden koettiin olevan musiikkia paremmin havainnollistavia kuin teoreettisten ilmaisujen. Samankaltaisia ovat Guckin (1982) tutkimustulokset, joiden mukaan metaforien täytyy tarjota sellaista tietoa, joka ei ole ilmaistavissa pelkästään teknistä tai konkreettista kieltä käyttäen. Haastateltavat

itse toivat esiin käsitteellisen metaforan ytimenä toimivan yhteyksien muodostamisen kahden eri kokemusalueen välille, vaikka heillä tuskin oli teoreettista tietoa siitä, mitä käsitteellisellä metaforalla tarkoitetaan. Haastateltavien puheessa tuli selkeästi esiin samankaltainen kokemus metaforien tarkoituksesta ja käytöstä, vaikka he eivät puhuneet ilmiöstä tietenkään teoreettisin termein vaan arkikielellä.

Mentaalisten mielikuvien ja metaforien käyttö voi olla myös päällekkäistä silloin, kun puhutaan ekspressiivisten eli tulkinnallisten keinojen valinnasta. Lehmannin et al. mukaan ekspressiivisyys ja tulkinta toimivat esittäjän kommunikaation välineenä kuulijalle (Lehmann et al. 2007, 86). Muusikon täytyy siis itse päättää vaihteluista soiton ajoituksessa, dynamiikassa, artikulaatiossa ja vibratossa, jotta haluttu musiikin sisältö tulisi parhaiten esiin ja välittyisi kuulijoille. Metaforat vaikuttavat näiden ekspressiivisten keinojen käyttöön ja siten musiikin tulkintaan, sillä niiden kautta löydetään ja ymmärretään musiikin sisältö, joka halutaan välittää eteenpäin. Ekspressiivisten keinojen käyttö ja musiikin tulkinta eivät välttämättä ole aina tietoisesti harkittua ja analysoitua, mutta haastatteluissa tuli esiin se, että metafora voi välittää soittajalle tietoa musiikin teknisestä toteutuksesta ilman, että metaforan sisältö sitä suoraan ilmaisisi.

Seuraavaksi tarkastelen tutkimukseni tuloksia pohtimalla, mitä muusikon työssään käyttämä mentaalinen kuvittelu sekä metaforat merkitsevät laajemmin. Yksi näkökulma siihen, mitä tarkoitusta mentaalinen kuvittelu sekä musiikin sanallistaminen metaforien kautta palvelevat, on musiikillinen kommunikaatio. Jo teoriataustassani käsiteltiin lyhyesti ajatusta musiikista kommunikaationa siten, että sen kautta voidaan kommunikoida muiden soittajien kanssa tai välittää musiikin avulla viestejä kuulijoille. Mentaalisten mielikuvien voidaan katsoa olevan yksi työkalu muusikoiden ammattiosaamisessa, sillä niiden käyttö tähtää soittosuorituksen paranemiseen niin teknisesti, tulkinnallisesti kuin yhteissoitollisesti. Metaforien avulla taas etsitään ja löydetään musiikin sisältöjä, yritetään ymmärtää abstraktia musiikkia, ja tämän sisällön esiin tuomisessa apukeinona toimivat mentaaliset mielikuvat mahdollisimman hyvän soittosuorituksen kautta. Näin ollen mentaalisen kuvittelun ja metaforien käytön voidaan nähdä palvelevan musiikillista kommunikaatiota, jossa musiikin esittäjä toimii kommunikaation aloittajana.

Kuten tutkimuksessani tuli ilmi, koostuu muusikon työn kommunikaatio useasta osa-alueesta: muusikoiden välisestä kommunikaatiosta, muusikoiden ja kapellimestarin välisestä kommunikaatiosta sekä muusikoiden kommunikoinnista yleisölle. Muusikoiden välistä kommunikaatiota ei ollut mahdollista tarkastella tässä tutkimuksessa kovinkaan paljon, mutta se koostuu eleellisestä ja musiikillisesta viestinnästä, ja kommunikaation tarkoituksena ja

tavoitteena on eheä yhteissoittosuoritus. Muusikoiden keskinäinen kommunikointi toimii lähinnä välivaiheena kommunikaatioketjussa esittäjältä kuulijalle.

Muusikoiden ja kapellimestarin välinen kommunikaatio puolestaan on luonteeltaan tietenkin eleellistä, mutta myös sanallista silloin, kun kapellimestari ohjeistaa orkesteria harjoituksissa esimerkiksi metaforien avulla. Haastateltavat kuvailivat kapellimestarin käyttävän harjoitustilanteessa metaforia silloin, kun jonkin asian ilmaisemiseen ei löydy sopivaa teoreettista ilmaisua. Tämä havainto on samankaltainen kuin Schippersin, jonka mukaan metaforia voidaan käyttää teknisten asioiden ohjauksessa, mutta yleisemmin niissä yhdistyy teknisen ohjeen lisäksi esteettinen tavoite, tai sitten metafora koskee pelkästään musiikillista merkitystä (Schippers 2006, 210–212). Haastateltavat kokivat lisäksi, että metaforilla voidaan luoda soitettavasta teoksesta hahmotuksellisia kokonaisuuksia, jota voidaan verrata Woody'n tutkimukseen, jonka mukaan metaforinen kielenkäyttö on pedagogisesta tehokasta, sillä se auttaa ymmärtämään musiikkia laajemmalla toiminnallisella tasolla yksittäisten sävelten ja fraasien sijaan (Woody 2002, 216). Haastateltavien esimerkeissä kapellimestarien käyttämistä metaforista esiin tuli musiikillisten äänten ja soittajan tunteiden ja liikkeiden välisten samankaltaisuuksien korostamista, mistä puhuu myös Woody (2002, 216). Esimerkiksi musiikkia kuvaavat metaforat "pakkanen", "viima" ja "riita" sisältävät sekä tunne- että liikeaspektin. Metaforan avulla muusikon oma kokemus edellä mainituista tilanteista siirtyy parhaassa tapauksessa musiikin tulkintaan. Bartenin (1998, 89) mukaan kapellimestari voi yrittää metaforien avulla kannustaa muusikoita tähtäämään tietynlaiseen kokemukseen tai esityskäytäntöön soitossaan, ja tämä ilmiö on selvästi havaittavissa myös omien haastateltavieni kuvauksissa ja kokemuksissa kapellimestarin kommunikoinnista metaforien kautta.

Tutkimuksessa tuli esiin mielenkiintoinen havainto siitä, että kapellimestarien sanallisessa kommunikaatiossa muusikoille metaforien käyttö ei sinänsä ole itseisarvo, vaan niiden täytyy olla tarkoituksenmukaisia ja lisätä ymmärrystä musiikista. Haastateltavat kertoivat, että metaforat eivät aina ole onnistuneita eivätkä ne kuvaa jotakin teoksen kohtaa tai musiikillista ilmiötä niin, että myös soittajat sen tavoittaisivat. Välillä eleellinen kommunikaatio havainnollistaisi musiikillisen idean paremmin kuin sen kuvaaminen sanallisesti. Schippers kuvaa metaforien epäonnistunutta käyttöä siten, että metafora ei pysty välittämään tietoa silloin, kun sen vastaanottajalta puuttuu tarvittava tulkinnallinen viitekehys. Metafora voi olla liian yksinkertainen ja lattea tai toisaalta liian monimutkainen ja epämääräinen. (Schippers 2006, 213.)

Muusikon työn voidaan katsoa kulminoituvan kommunikaatioon esittäjän ja kuulijan välillä. Muusikoiden keskinäinen kommunikointi ja kapellimestarin ja muusikoiden välinen kommunikaatio toimivat tässä ikään kuin välivaiheina kohti viestien välittämistä kuulijalle. Esittäjältä kuulijalle suuntautuvan kommunikaation sisältö muodostuu orkesterisoitossa muusikon omista sekä kapellimestarin esiin tuomista metaforista, joiden sisältö välitetään soivana musiikkina sopivia tulkinnallisia keinoja käyttäen. Musiikin sisällön välittämisen edellytyksenä on teknisesti mahdollisimman hyvä soittosuoritus, jossa mentaalilla kuvittelulla on olennainen osuus. Tässä tutkimuksessa kommunikaatioketjun tarkastelu päättyy musiikin esittäjän lähettämiin viesteihin, sillä sitä, kuinka kuulija vastaanottaa ja ymmärtää hänelle suunnatun kommunikaation, ei ollut mahdollista tarkastella tämän tutkimuksen puitteissa. Voidaan kuitenkin todeta, että kuulija tekee oman tulkintansa musiikillisesta kommunikaatiosta ja voi löytää musiikista viestejä, joita esittäjä ei ole tarkoittanut välittää, kuten Kendall ja Carterette (1990 130; 135) toteavat. Toisaalta tutkimukseni haastateltavat toivat esiin, että kuulijalle ei välttämättä halutakaan välittää valmiita viestejä musiikin kautta, vaan kuulijat itse saavat tehdä omat tulkintansa musiikin sisällöstä. Ideaalissa tapauksessa musiikillinen kommunikaatio voisi haastateltavien mukaan edetä niin, että esittäjä löytää musiikista säveltäjän viestit ja välittää ne eteenpäin kuulijalle, joka ymmärtää viestit. Todellisuudessa kommunikaatioon vaikuttaa kuitenkin sekä esittäjän että kuulijan tulkinnat, mikä on luonnollista, sillä musiikilliset viestit eivät ole yksitulkintaisia toisin kuin kielelliset viestit.

Kaikki haastateltavista pitivät musiikkia yhtenä kommunikaation muotona ja useat heistä kokivat viestivänsä musiikilla kanssasoittajien ja yleisön kanssa. Tämä antaa tukea omalle tulkinnalleni mentaalisen kuvittelun ja metaforien osuudesta musiikillisessa kommunikaatiossa, tai ainakin voidaan olettaa, ettei se ole ristiriidassa haastateltavien oman käsityksen kanssa musiikin ja muusikkouden viestinnällisestä aspektista. Muusikot eivät itse välttämättä tietoisesti ajattele mentaalisen kuvittelun tai metaforien palvelevan musiikillista kommunikaatiota, mutta mentaalisen kuvittelun voidaan lopulta nähdä tähtäävän mahdollisimman hyvään soittosuoritukseen niin teknisesti kuin tulkinnallisesti, jotta metaforien kautta löydetty musiikin sisältö voidaan tuoda esiin ja välittää eteenpäin joko kanssasoittajille tai kuulijoille.

Orkesterimuusikon työssään käyttämä mentaalinen kuvittelu ja metaforat toimivat siis apukeinoina musiikillisen sanoman löytämisessä, korostamisessa sekä välittämisessä kuulijalle. Haastateltavieni mukaan yleisölle kommunikoinnissa on kyse siitä, että halutaan herättää kuulijassa erilaisia reaktioita: tunteita, mielikuvia, ajatuksia eli ylipäätään jonkinlaista

vastetta soitettuun musiikkiin. Kommunikaatio terminä vie ajatukset usein ensin sanalliseen viestintään, mutta musiikillinen viestintä on eri tason kommunikaatiota kuin puhe. Musiikillisen kommunikaation apuna käytettävillä mentaalilla mielikuvilla ja metaforilla on erilainen suhde kieleen, sillä mentaalisia mielikuvia ei välttämättä tavallisesti sanallisteta ollenkaan, mutta metaforat ilmaistaan kielen avulla. Mentaaliset mielikuvat ovat jokaisen muusikon pään sisäisiä asioita, eikä niitä ole tarvetta jakaa muille. Metaforilla puolestaan voidaan ilmaista ja välittää tietoa musiikista ihmisten välillä, kuten silloin, kun kapellimestari käyttää metaforia kommunikoidakseen muusikoille tietoa musiikista. Mentaaliset mielikuvat ovat siis lähinnä musiikillisen kommunikaation edistäjiä, kun metaforilla taas voidaan suoraan ilmaista ja kommunikoida sanallisesti tietoa ja ymmärrystä musiikista.

Musiikillisen kommunikaation näkökulmasta mentaalilla kuvittelulla ja metaforilla on siinä merkittävä osuus. Mentaalinen kuvittelu on yksi työkalu muusikon ammattiosaamisessa, joka mahdollistaa ideaalin soittosuorituksen tavoittelun myös paineen alaisena. Ideaalia soittosuoritusta taas tarvitaan, jotta voidaan tuoda esiin ja korostaa eteenpäin välitettävää musiikin ajatuksellista sisältöä. Äänen kautta musiikillisten viestien välittämiseen tarvitaan teknistä osaamista sekä tulkinnallisten keinojen harkittua käyttöä, joiden valintaan vaikuttaa se, mitä musiikilla halutaan ilmaista ja kommunikoida. Musiikin ajatuksellinen sisältö, se, mitä musiikissa tapahtuu ja mistä se kertoo, on luontevasti löydettävissä metaforien kautta. Musiikin merkitysten näkökulmasta metaforat puolestaan liittävät musiikilliseen kommunikaatioon musiikin ulkoisia merkityksiä, sillä metaforissa musiikki yhdistetään johonkin sen ulkopuoliseen asiaan, kuten kokemukseen, tunteeseen tai toimintaan. Jo käsitteellisen metaforan määritelmässä tulee esiin musiikin ulkoisen merkityksen idea silloin, kun metaforaa sovelletaan musiikkiin. Musiikillinen kommunikaatio siis tukeutuu metaforien kautta musiikin ulkoisiin merkityksiin, mutta niiden lisäksi musiikilliseen kommunikaatioon vaikuttavat DeNoran (1986, 91–92) mainitsemat kontekstuaaliset tekijät, kuten esittäjien henkilöllisyys ja heidän eleensä, musiikin esityspaikka, kapellimestarin toiminta ja muu yleisö. Musiikillinen kommunikaatio ei siis koskaan ole yksiselitteistä, ja siihen vaikuttaa esittäjän intentioiden lisäksi myös monia muita tekijöitä.

Oma tulkintani mentaalisen kuvittelun ja metaforien käytön palvelemisesta musiikillista kommunikaatiota voidaan myös kyseenalaistaa, sillä voi olla hieman harhaanjohtavaa puhua mentaalisten mielikuvien ja metaforien käytöstä aktiivisena toimintana, sillä se ei välttämättä useinkaan ole tietoista varsinaista mentaaliharjoittelua lukuunottamatta. Myös useampi haastateltavista toi esiin sen, että mielikuvien käyttö on usein

tiedostamatonta eivätkä useat haastateltavista olleet aiemmin tietoisesti ajatelleet esimerkiksi musiikin herättämiä mielikuvia tai mentaaliharjoittelun muotoja, vaikka niitä keskustelujen kuluessa alkoi tulla esiin vaikka kuinka paljon. Mentaaliset mielikuvat ja metaforat eivät ole siis useinkaan tietoisesti valittuja työkaluja soittosuorituksen parantamiseen, musiikin ymmärtämiseen tai musiikilliseen kommunikaatioon, vaan ne tulevat enemmän itsestään, hyviksi havaittujen toimintatapojen ja kokemuksen myötä.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta pohtiessa täytyy tutkimusta tarkastella kokonaisuutena. Tärkeintä on, että lukija voi johdonmukaisesti seurata tutkimuksen kulkua ja löytää selkeät perustelut tehtyjen valintojen ja tulkintojen taustalta. Oman tutkimukseni luotettavuutta voi heikentää haastattelujen käyttäminen aineistonkeruun menetelmänä, koska haastatteluissa tutkija vaikuttaa tahtomattaankin tiedonhankinnan tilanteeseen paljon enemmän kuin monen muun tutkimusmenetelmän kohdalla. Toinen tutkija ei luultavasti saisi samanlaista aineistoa, vaikka kysyisi samankaltaisilta haastateltavilta täysin samoja kysymyksiä, kuin mitä omissa haastatteluissani kysyin. Haastattelutilanteet ovat aina ainutlaatuisia, eikä tutkimukseni näin ollen ole toistettavissa samanlaisena. Myös laajan haastatteluaineiston analyysissä jouduin tekemään valintoja ja karsintaa siitä, mitkä haastattelusitaatit koin tärkeämmäksi kuin toiset ja mitkä niistä lopulta päätyivät lukijoiden näkyville osaksi analyysiosuutta, sillä kaikkea aineistoa ei ollut mahdollista eikä mielekästäkään raportoida.

Laadullisessa tutkimuksessa lukija on siis tutkijan armoilla, sillä hän ei näe alkuperäistä aineistoa eikä siis voi täysin verrata, kuinka tiettyihin tulkintoihin ja päätelmiin on aineiston perusteella päädytty. Haastattelututkimuksessa aineiston tulkinta alkaa lisäksi väistämättä jo haastattelutilanteen vuorovaikutuksessa. Voidaan myös pohtia sitä, asettiko haastattelu aiheensa puolesta tutkimukseen osallistujat eriarvoiseen asemaan, sillä musiikin ja musiikillisen kokemuksen kuvaileminen sanallisesti ei ole helppoa. Esimerkiksi musiikin herättämät mielikuvat tai mentaaliharjoittelu eivät ole kaikkein arkipäiväisimpiä keskustelunaiheita. Jos haastattelun aihealueita ei aiemmin ollut tietoisesti miettinyt, saattoi olla, että juuri haastattelutilanteessa mieleen ei tullut kaikkea aiheeseen liittyvää tai haastateltavat eivät löytäneet siinä hetkessä sopivaa tapaa sanallistaa omia kokemuksiaan. Kerroin haastateltaville etukäteen tutkimukseni aiheen, mutta en tarkemmin haastattelun teemoja enkä pyytänyt heitä mitenkään valmistautumaan haastatteluun etukäteen, mikä oli tietoinen valinta. Halusin, että haastateltavien puhe olisi mahdollisimman spontaania eivätkä vastaukset olisi etukäteen pitkälle mietittyjä ja muotoiltuja.

Tutkimuksen kuluessa pääsin sukeltamaan orkesterimuusikoiden ajatusmaailmaan ja työhön sellaisesta näkökulmasta, jota en ole esimerkiksi aiemmista tutkimuksista löytänyt. Muusikot antoivat tutkimusaiheeseeni omiin kokemuksiinsa pohjautuvan ja käytännönläheisen näkökulman, ja omasta puolestani vein ajatusta eteenpäin esittämällä oman tulkintani siitä, että mentaalinen kuvittelu ja metaforat palvelevat musiikillista kommunikaatiota. Ajattelen, että tutkimustulokseni voisivat olla hyödyllisiä yleisemmällä tasolla muusikoille ja musiikin opettajille. Mentaalisella kuvittelulla varsinaisen tietoisien mentaaliharjoittelun lisäksi voi olla yllättävän suuri rooli esimerkiksi soittimen tekniikan hallinnassa sekä yhteissoiton koordinoinnissa, joten mentaalisen kuvittelun parempi tiedostaminen voisi auttaa soittajaa suorituksensa parantamisessa. Myös mentaaliharjoittelun käyttöä yhtenä harjoitusmenetelmänä voisi jokainen soittaja pohtia omalla kohdallaan, koska se on useissa tutkimuksissa osoittautunut toimivaksi harjoitustavaksi. Mitä tulee musiikin yhteydessä käytettäviin metaforiin, niin myös niiden merkitys musiikin ymmärtämisen välineenä kannattaisi muusikoiden ja musiikin opettajien tiedostaa paremmin, sillä niiden avulla musiikkiin voidaan saada monenlaista sisältöä. Metaforat eivät ole pelkästään sattumanvaraisia assosiaatioita vaan looginen keino käsitellä ja ymmärtää musiikkia paremmin.

Tutkimukseni herätti myös useita jatkotutkimusideoita. Nykyinen tutkimukseni yhdistelee useampaa aihealuetta: musiikin herättämiä mielikuvia, muusikon työssä käytettävää mentaalista kuvittelua sekä musiikin sanallistamista ja ymmärtämistä metaforien avulla, joista jokainen olisi oman jatkotutkimuksensa arvoinen. Esimerkiksi mentaalisen kuvittelun osalta voitaisiin tarkastella tarkemmin visuaalisten, auditiivisten ja kinesteettisten mielikuvien käyttöä ja toimintaa yhteissoittotilanteessa. Kiinnostavaa olisi myös tarkastella metaforien käyttöä kapellimestarin näkökulmasta, kun hän antaa ohjeita orkesterille ja yrittää selittää muusikoille, mistä musiikissa on hänen mielestään kyse. Myös orkesterimuusikon mentaaliharjoittelua voisi tutkia laajemmalla otoksella esimerkiksi kyselylomakkeella, jotta saataisiin esille harjoittelun yleiskuva, jota voisi verrata aiempiin tutkimuksiin solististen muusikoiden mentaaliharjoittelusta.

LÄHTEET

- Alasuutari, P. (1999). *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Barten, S. S. (1998). Speaking of music: The use of motor-affective metaphors in music instruction. *Journal of Aesthetic Education*, 32(2), 89–97.
- Boerner, S. & Freiherr von Streit, C. (2007). Promoting orchestral performance: The interplay between musicians' mood and conductor's leadership style. *Psychology of Music*, 35(1), 132–143.
- 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 (N.Y.): The Free Press.
- Cook, N. (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cytowic, R. E. (2009). *Wednesday is indigo blue: discovering the brain of synesthesia*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- DeNora, T. (1986). How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for "work". *Sociological Theory*, 4(1), 84–94.
- Eskola, J. (2001). Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa J. Aaltoila & R. Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (s. 133–156). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (2008). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Eskola, J. & Vastamäki, J. (2001). Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa J. Aaltoila & R. Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle* (s. 24–42). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Gabrielsson, A. & Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24(1), 68–91.
- Gibbs, R. W. (2006). Metaphor interpretation as embodied simulation. *Mind & Language*, 21(3), 434–458.
- Guck, M. A. (1982). *Metaphors in musical discourse: the contribution of imagery to analysis*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International.
- Gregg, M. J.; Clark, T. W. & Hall, C. R. (2008). Seeing a sound: An exploration of the use of mental imagery by classical musicians. *Musicae Scientiae*, 12(2), 231–247.

- Hargreaves, D. J.; Hargreaves, J. J. & North, A. C. (2012). Imagination and creativity in music listening. Teoksessa D. J. Hargreaves, D. E. Miell & R. A. R. MacDonald (toim.), *Musical imaginations: Mulidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception* (s. 156–172). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2000). *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Holmes, P. (2005). Imagination in practise: a study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation processes of two experienced solo performers. *British Journal of Music Education*. 22(3), 217–235.
- Immonen, O. (2007). *Muusikon mentaaliharjoittelu: haastattelututkimus konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Horowitz, M. J. (1970). *Image formation and cognition*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Kalakoski, V. (2006). *Constructing skilled images*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Keller, P. E. (2012). Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. *The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory. Annals of the New York Academy of Sciences*. 206–213.
- Kendall, R. A. & Carterette, E. C. (1990). The communication of musical expression. *Music Perception*, 8(2), 129–164.
- Kurkela, K. (1990). Musiikki ja mielikuvitus. Teoksessa K. Kurkela (toim.), *Näkökulmia musiikkiin* (s. 9–25). Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Kvale, S. (2007). *Doing interviews*. Los Angeles, (Calif.); London: SAGE.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: a practical introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, III: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: motion, metaphor, and meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehmann, A. C.; Sloboda, J. A. & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press.
- Lotze, M. (2013). Kinesthetic imagery of musical performance. *Frontiers in Human Neuroscience*. 7:280.

- Maijala, P. P. (2003). *Muusikon matka huipulle: soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago. The University of Chicago Press.
- Morrison, S. J. & Shing Yeh, C. (1999): Preference responses and use of written descriptors among music and nonmusic majors in the United States, Hong Kong and the People's Republic of China. *Journal of Music Education*, 47(1), 5–17.
- 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.
- Rautio, R. (2007). Musiikin merkitys ja sen verbalisointi: kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan. *Musiikki*, 37(2), 3–22.
- Richardson, A. (1969). *Mental imagery*. New York: Springer publishing company, Inc.
- Rosenthal, R, Durairaj, M. & Magann, J. (2009). Musicians' descriptions of their expressive musical practise. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 181, 37–49.
- Rowland, J. C. (2007). *Listen and see: The musical provocation of visual imagery*. Ann Arbor: Princeton University Press.
- Schippers, H. (2006). 'As if a little bird is sitting on your finger...': metaphor as a key instrument in training professional musicians. *International journal of Music Education*, 24(3), 209–217.
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Swain, J. P. (1997). *Musical languages*. New York: Norton.
- Tagg, P. & Clarida, B. (2003). *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Woody, R. H. (2002). Emotion, imagery and metaphor in the acquisition of musical performance skill. *Music Education Research*, 4(2), 213–224.
- Woody, R. H. (2006). The effect of various instructional conditions on expressive music performance. *Journal of Research in Music Education*, 54(1), 21–36.
- Zbikowski, L. (2002). *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford; New York: Oxford University Press.

LIITE

Haastattelujen teemarunko

1. Musiikin herättämät mielikuvat

- Musiikin herättämä mielikuvat, ajatukset, muistot
- Eri musiikkityylien ja tyylikausien herättämät mielikuvat

2. Mielikuvat muusikon työssä

- Mielikuvat harjoittelussa
- Mielikuvat orkesterisoitossa
- Mielikuvat esiintymisessä
- Kapellimestareiden tapa harjoittaa orkesteria ja viestiä asioita

3. Musiikki kommunikaationa

- Musiikin kommunikatiivinen luonne
- Kommunikaatio säveltäjältä esittäjän kautta kuulijalle

4. Mentaaliharjoittelu

- Mentaaliharjoittelun käyttö
- Mentaaliharjoittelun kohteet
- Mentaaliharjoittelun mahdollinen hyöty

5. Musiikista puhuminen

- Tapa puhua musiikista esimerkiksi muiden soittajien kanssa
- Metaforien sopivuus musiikin kuvailuun