

**"SOUNDI ITESSÄÄNKI ON SEMMONE MUSIIKILLINEN STATEMENT" –
KITARISTIEN NÄKEMYKSIÄ SOINTIVÄRIN MERKITYKSISTÄ
MUSIIKIN ILMAISUSSA**

Joonas Pihala
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevätlukukausi 2016
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Joonas Pihala	
Työn nimi – Title ”Soundi itessäänki on semmone musiikillinen statement” – Kitaristien näkemyksiä sointivärin merkityksistä musiikin ilmaisussa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year 05/2016	Sivumäärä – Number of pages 29
Tiivistelmä – Abstract <p>Tämän laadullisen tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää kitaristien kokemuksia ja näkemyksiä sointivärin ja sen varioinnin merkityksistä musiikin ilmaisussa. Tutkimuksessa selvitettiin sointivärin erilaisia rooleja ja mahdollisuuksia sekä millaisiin asioihin kitaristi kiinnittää huomiota muodostaessaan sointiväriä.</p> <p>Tutkimusta varten haastateltiin kahta populaari- ja jazzmusiikin parissa toimivaa ammattikitaristia. Sointiväriä tarkasteltiin kitaristien subjektiivisista tulkinnoista käsin liittyen sekä heidän omaan soittoonsa että myös heidän näkemyksiinsä kitaran soittamisesta yleensä. Haastatteluaineisto analysoitiin teoriaohjaavan sisällönanalyysin avulla.</p> <p>Tuloksista kävi ilmi, että erityyppisillä kitaran sointiväreillä on useita vakiintuneita rooleja, jotka voivat pitää sisällään erilaisia ilmaisullisia merkityksiä. Tuloksissa korostui myös mielikuvien merkitys sekä sointivärien muodostamisessa että myös musiikin rakenteiden välittämisessä sointivärin avulla. Lisäksi erityisenä huomiona nousi esiin kitaran sointivärin variaation tarjoamat monipuoliset mahdollisuudet korostaa haluttuja musiikillisia rakenteita tai rikkoa kitaransoittoon liittyviä konventioita.</p>	
Asiasanat – Keywords sointiväri, ilmaisu, ilmaisullisuus, kitara	
Säilytyspaikka – Depository Jyx	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1	JOHDANTO	1
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS	3
2.1	SOINTIVÄRI.....	3
2.1.1	<i>Sointiväri, emootiot & mielikuvat</i>	4
2.1.2	<i>Kitaran sointiväri</i>	5
2.2	ILMAISULLISUUS.....	7
3	TUTKIMUSASETELMA	11
3.1	TUTKIMUKSEN TAVOITE.....	11
3.2	TEEMAHAASTATTELU AINEISTONKERUUMENETELMÄNÄ.....	12
3.3	HAASTATELTAVAT JA HAASTATELUIJEN TOTEUTUS.....	12
3.4	AINEISTON ANALYYSI.....	14
4	TULOKSET	15
4.1	SOINTIVÄRIN ROOLI JA MERKITYS MUSIIKIN ILMAISUSSA.....	15
4.1.1	<i>Sointiväri emootioiden ilmentäjänä</i>	16
4.1.2	<i>Sointiväri erottavana tekijänä ja tyyllillisenä yllätyksellisyytenä</i>	17
4.1.3	<i>Sointivärin konventio ja sen rikkominen</i>	18
4.1.4	<i>Sointiväri ja mielikuvat</i>	20
4.2	SOINTIVÄRIN MERKITYS KÄYTÄNNÖN SOITTAMISESSA JA ESITTÄMISESSÄ.....	21
4.2.1	<i>Kokoonpano ja soittotila</i>	21
4.2.2	<i>Sointivärin muodostaminen</i>	22
5	PÄÄTÄNTÖ	24
	LÄHTEET	27

1 JOHDANTO

Koko historiansa ajan sähkökitaralle on ollut ominaista sen runsaat mahdollisuudet sointiväriin varioimisessa. Soittotekniikoiden lisäksi sointiväriä ollaan kehitelty ja uudistettu lukuisten kitaramallien, vahvistimien ja efektilaitteistojen myötä, yhä kiihtyvissä määrin aina tähän päivään saakka. Tässä tutkimuksessa sointiväriä lähestytään jazz- ja populaarimusiikin konteksteista, joissa se voidaan nähdä myös eri musiikkityylejä ja aikausia toisistaan erottavana, sekä jopa soittajien identiteettejä muovaavana tekijänä. Jo pitkän aikaa on tunnustettu, että sointiväri on populaarimusiikissa etusijalla musiikillisten merkitysten tuottamisessa (ks. esim. Blake 2012).

Sointiväri ja sen varioiminen on isossa roolissa musiikin ilmaisussa¹. Sointiväriin ilmaisullisuutta on tutkittu usein yhdessä muiden musiikillisten parametrien kanssa ja valtaosa pelkästään sointiväriinkin keskittyvistä tutkimuksista on lähestynyt ilmiötä lähinnä määrällisin menetelmin (ks. esim. Bernays & Traube, 2010, 2013). Haastattelun keinoin sointiväriin merkityksiä on tutkittu varsin vähän. Prem, Parncutt, Giesriegl & Stigler (2012) ovat selvittäneet jazz-laulajien näkemyksiä ideaalista jazz-lauluäänestä ja Patricia Holmes (2012) tutki klassisen kitaran sointiväriä esittäjän näkökulmasta puolistrukturoidun haastattelun keinoin.

Huolimatta tutkijoiden kasvavasta kiinnostuksesta sointiväriä kohtaan, aihetta on lähestytty varsin niukalti esiintyvien muusikoiden näkökulmasta. Näin ollen tutkielmani pyrkiikin laajentamaan käsitystä siitä, millaisia ilmaisullisia merkityksiä sointivärillä voi olla juuri soittajan näkökulmasta. Tutkimukseni aineisto koostuu soitossa pitkälle edenneiden, populaari- ja jazzmusiikin parissa toimivien kitaristien haastatteluista. Tarkastelen sointiväriä siis ammattimaisten kitaristien omista tulkinnoista käsin liittyen sekä heidän omaan soittoonsa että myös heidän näkemyksiinsä soittamisesta yleensä. Käsittelen soittajien näkemyksiä sointiväriin muodostamisen mahdollisuuksista ja sen roolista ja merkityksistä musiikin soittamisessa ja ilmaisemisessa. Tämän ohella pyrin

¹ (ks. esim. Juslin & Timmers 2010; Barthelet, Depalle, Kronland-Martinet, & Ystad, 2008)

kasvattamaan ymmärrystä myös siitä, kuinka tietoisia ja kuinka spontaaneja kitaristien sointiväriä koskevat ratkaisut ovat. Pyrin tuomaan esiin miksi sähkökitara on populaarimusiikin oleellisimpia soittimia juuri rikkaan sointivärin ja sointivärin laajojen variaatiomahdollisuuksien vuoksi.

Aihetta on tärkeää tutkia, sillä sointivärin merkitystä osana musiikillista ilmaisua on tutkittu vähiten riippumatta sen kiistattomasta oleellisuudesta. Tämän lisäksi juuri soittajien näkökulma tutkimuksissa on jäänyt pienemmälle huomiolle ja huomattava osa teoriasta käsittelee aihepiiriä lähinnä taidemusiikin näkökulmasta. Laajempaa ymmärrystä sointiväristä musiikin ilmaisussa voitaisiin näin ollen soveltaa muussa musiikintutkimuksessa. Aiheen tutkimisella on myös suurempaa yhteiskunnallista merkitystä, sillä tietoa voidaan soveltaa esimerkiksi soitonopetuksessa.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1 Sointiväri

Sointiväri (engl. timbre; äänenväri, äänensävy, sointi) on äänen ominaisuus, joka kattaa useita havaitsemiseen liittyviä piirteitä, jotka eivät ole selitettävissä äänenkorkeudella, voimakkuudella, kestolla tai ympäristöön liittyvillä piirteillä kuten kaiulla (McAdams & Giordano 2008, 72). Sointiväri on siis ominaisuus, jonka perusteella voidaan erottaa esimerkiksi pianon ja kitaran äänet toisistaan, vaikka äänten korkeudet ja kestot olisivat samat. Samalla tavoin harjaantuneen kuulijan on mahdollista erottaa sointiväriin perusteella myös esimerkiksi kaksi eri kitaraa tai kahdella eri soittotekniikalla soitetut äänet toisistaan.

Termiä sointiväri käytetään eri tavoin eri ihmisten toimesta, sekä eri tavoin erilaisissa konteksteissa (McAdams, Depalle & Clarke 2004, 190). Esimerkiksi populaarimusiikin soittajien keskuudessa sointiväriä ei terminä juurikaan käytetä, vaan asiaan viitataan usein termillä "soundi" ja englannin kielessä termeillä *tone* tai *tone color*. Sointiväriä kuvaillaan usein hyvin intuitiivisesti erilaisin metaforin. Parncuttin (2013, 766-767) mukaan sointiväriin kuvailu viittaa usein fyysiseen ympäristöön, ihmiskehoon sekä puheeseen.

Parncutt (2013, 766) on esittänyt, että sointiväri on äänilähteen ominaisuus, jonka havaitseminen voi riippua samanaikaisesti kaikista asiaankuuluvista aisteista: kuulosta, näöstä, kosketuksesta ja liikkeen havaitsemisesta. Havaintoon sointiväristä riippuu myös useimmiten havaitsijan kuvitelluista visuaalisista ja tuntoaistillisista äänilähteiden ominaisuuksista sekä kuulijan niihin liittyvistä aiemmista kokemuksista. Esimerkiksi klarinetin sointiväri varioi suuresti riippuen oktaavialasta jolla soitetaan, mutta ääni tunnustetaan silti klarinetiksi. Tämä viittaa siihen, että kokemukseen sointiväristä vaikuttavat useimmiten spontaanit, opitut kategoriat. (Parncutt 2013, 766-767.) Kitaran ollessa populaari- ja jazzmusiikissa valtavasti käytetty soitin, näitä opittuja kategorioita voidaan kitaran kohdalla jakaa luontevasti useampiin alakategorioihin. Näitä kategorioita voi olla esimerkiksi akustinen kitara, särökitara tai jazzkitara, jolloin

esimerkiksi tietyn tyyppiset sointivärin piirteet voidaan yhdistää tietynlaiseen kitaraan tai soittoperinteeseen.

Soittaminen ja erilaiset soittotekniikat ovat aina yhteydessä liikkeeseen ja kehollisuuteen, ja näin ollen myös sointivärin varioimiseen. Parncutt (2013, 764) esittää, että kehittyneimmät hienovaraiset motoristiset liikkeet soittaessa ovat pitkälti tiedostamattomia, mutta soittajan havaintoa tuottamastaan sointiväristä ja liikkeistä ja eleistä liittyen sen tuottamiseen ei voida kuitenkaan erottaa toisistaan. Tällä tavoin esimerkiksi pianistin havaintoa sointiväristä ei voida erottaa niistä liikkeistä jotka liittyivät sen tuottamiseen (Parncutt 2013, 764).

2.1.1 Sointiväri, emootiot & mielikuvat

Sointivärillä on todettu olevan merkitys myös emootioiden havaitsemiseen musiikista. Tiettyjen harmonisten rakenteiden on nähty olevan yhteydessä tiettyjen emootioiden havaitsemiseen musiikista — tästä esimerkkinä rikkaiden yläsävelsarjojen yhteys vihaan, inhoon, pelkoon ja yllättyneisyyteen (Gabrielsson & Lindström 2010, 389). Myös tiettyjen soitinten on havaittu olevan voimakkaampia tiettyjen tunteiden ilmentämisessä (Hailstone, et al. 2009; Gabrielsson & Lindström 2010, 389). Koska kitaran sointiväri on monipuolinen ja laajasti varioitavissa, sille ei ole välttämättä mielekästä määrittää tietynlaista roolia yksittäisten emootioiden näkökulmasta, vaan paremminkin kartoittaa sen erilaisia mahdollisuuksia.

Eerolan, Allurin ja Ferrerin (2008, 488) tutkimuksessa todettiin, että kuulijat olivat kykeneviä arvioimaan johdonmukaisesti lyhyitä ja yksittäisiä sointivärinäytteitä havaittujen emootioiden näkökulmasta. Samassa tutkimuksessa havaittiin myös, että kuulijoiden arviointia näytteistä voitiin ennustaa pienellä joukolla sointivärin akustisia (spektrisiä ja ajallisia) ominaisuuksia (Eerola, Alluri ja Ferrer 2008, 488). Ollaan myös havaittu, että soittajat käyttävät sointiväriä ilmaisullisin tarkoituksin yhtä paljon kuin rytmisiä tai voimakkuuksiin liittyviä keinoja (Barthet, Depalle, Kronland-Martinet & Ystad, 2008).

Blake (2012, 3) korostaa, että juuri populaarimusiikissa havainto sointiväristä on usein suuressa yhteydessä kulttuuriseen kontekstiinsa, eivätkä sointiväritutkimuksen määrälliset menetelmät kuten spektrografi kykene selittämään sointiväriin kaikkia merkityksiä. Blake (2012) on myös esittänyt, että sointiväri on tärkein parametri ilmaisemaan eroa mainstream ja indiemusiikin välillä.

Musiikki herättää kuulijassa usein myös mielikuvia, joiden on voitu nähdä olevan osana musiikin herättämiä emootioita (Juslin 2007, 102-104). Muusikoiden on myös havaittu käyttävän usein mielikuvia herättääkseen emootioita esitystä varten (Woody & McPherson 2010, 413). Holmesin (2005) tekemä haastattelututkimus viittaa siihen, että auditiiviset mielikuvat ovat erottamaton ja välttämätön osa sekä musiikin oppimista, esittämistä ja siihen valmistautumista. Tutkimuksen haastateltavat kuvittelivat äänen laadun mielessään ennen sen tuottamista (Holmes 2005, 225). Aivojen toiminnallisen magneettikuvauksen (fMRI) avulla ollaan saatu näyttöä myös siitä, että tietynlaisen sointiväriin kuvittelemisen herättää kokijassa vastaavanlaisia kognitiivisia representaatioita kuin konkreettinen havainto kyseisestä sointiväristä (Halpern, Zatorre, Bouffard & Johnson 2004). Musiikkiin liittyvät mielikuvat ovat kuitenkin hyvin subjektiivisia, mikä tuo myös haasteita niiden tutkimiselle.

Näyttöä on löydetty myös sille, että vasteet hyvin taidokkaiden soittajien kuuloaivokuorella ovat korostuneita heidän oman pääsoittimensa sointiväriin verrattuna sellaisen soittimen sointiväriin, jonka soittoa he eivät ole harjoitelleet (Pantev, Roberts, Schulz, Engelen & Ross 2001, 172-173). Traube ja Depalle (2004) osoittivat tutkimuksessaan, että juuri kitaristit ovat erityisen herkkiä yhdistämään kitaran ääniä tiettyihin vokaaleihin. Nämä tutkimustulokset viittaavat siihen, että kokeneet kitaristit käsittelevät ja kokevat sointiväriin voimakkaasti juuri oman instrumenttinsa kautta.

2.1.2 Kitaran sointiväri

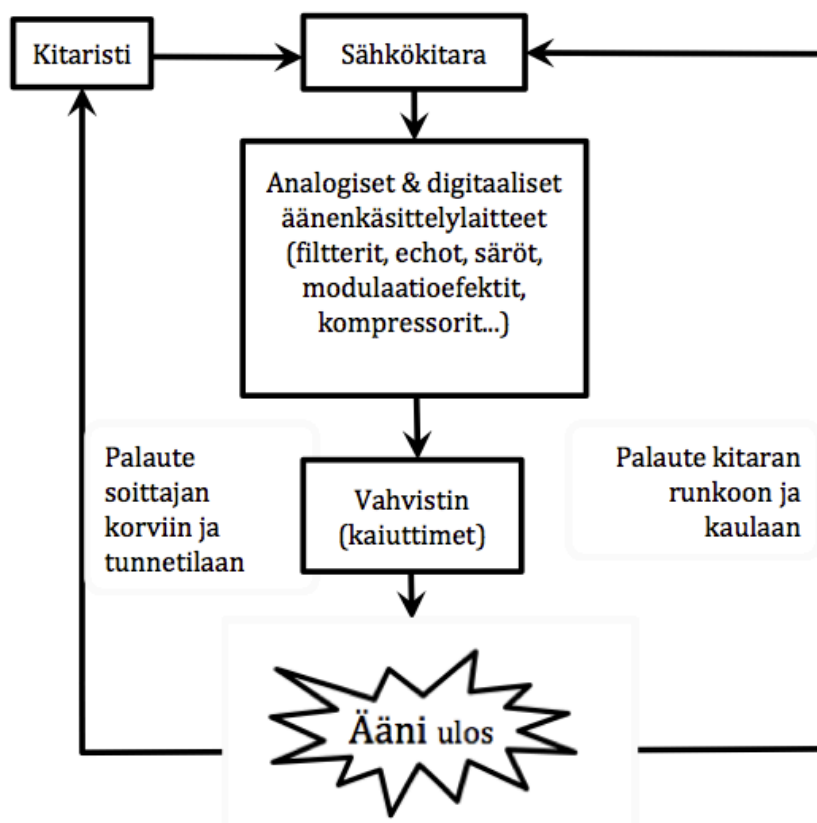
Populaari- ja jazzmusiikissa käytetään sekä akustisia että sähkökitaroita juuri sointiväriin liittyvistä syistä ja sama soittaja saattaa vaihdella näiden instrumenttien välillä myös konserttien aikana. Tämän vuoksi kitaransoitto käsitellään tässä

tutkimuksessa näiden molempien instrumenttien kautta. Kitaran ja etenkin sähkökitaran näkökulmasta sointiväriin ja sen variaatioon liittyy poikkeuksellisen useita aspekteja. Sähkökitara on historiansa aikana käynyt läpi laajamittaisen kehityksen myös kehittyneen elektroniikan osalta aina analogisesta elektroniikasta digitaaliseen (Lähdeoja, Navarret, Quintas & Sedes 2010, 42).

Äänen tuottamisen perusta sähkökitaralla on kuitenkin hyvin samanlainen akustisen kitaran kanssa, jossa soittajan molemmat kädet ovat mukana alkuperäisen äänen tuottamisessa (Lähdeoja 2008, 54). Tätä äänen perustaa kuitenkin laajennetaan ja varioidaan esimerkiksi erilaisin mikrofonein, efektipedaalein, vahvistimin ja kaiuttimin, sekä nykyisin yhä enemmissä määrin myös tietokoneiden avulla (Lähdeoja, Navarret, Quintas & Sedes 2010). Vaikka efektilaitteistojen ja vahvistimien käyttö yhdistetään useimmiten sähkökitaraan, on niiden käyttö lisääntynyt myös akustisen kitaran kanssa.

Tämä soittimien ja laitteistojen muodostama kokonaisuus on soittajan hallittavissa ja mahdollistaa äänen ominaisuuksille laajoja variointimahdollisuuksia (ks. esim. Lähdeoja et al. 2010; Lähdeoja 2008). Huomioitavaa tämän tutkimuksen kannalta on, että kaikki nämä sointiväriin variointiin liittyvät aspektit eivät ole aina soittajan reaaliaikaisessa hallinnassa. Esimerkiksi kitaraa on vaikea vaihtaa kesken kappaleen toiseen, eivätkä soittajan kädet riitä vaihtamaan vahvistimen asetuksia.

Tässä tutkimuksessa sointiväriin ja sen variaatio ymmärretään siis sekä soittotekniikan, instrumentin, efektilaitteiston, vahvistimen ja soittotilan kokonaisuutena, jossa kaikki osatekijät ovat kytköksissä toisiinsa. Tämän kokonaisuus luo soittajalle hyvin laajat variaatiomahdollisuudet sointiväriin näkökulmasta. Alla oleva kuvio havainnollistaa tätä kokonaisuutta:



Kuvio 1: (Lähdeoja, Navarret, Quintas & Sedes 2010, 40)

2.2 Ilmaisullisuus

Käsitteelle ilmaisu (expression) ei ole yhtä yleisesti hyväksyttyä määritelmää ja termiä ollaan käytetty eri tavoin erilaisissa yhteyksissä (Juslin, Friberg, & Bresin 2002, 64; Juslin & Timmers 2010, 454). Ilmaisulla ollaan tarkoitettu (a) esittäjän tuottamaa tulkintaa ja variaatiota äänten ajoituksessa (timing), voimakkuudessa (dynamics), sointivärisessä (timbre) ja sävelkorkeudessa (pitch), jotka muodostavat esityksen mikrostruktuurin (*microstructure*), sekä (b) näiden variaatioiden suhdetta kuulijoiden havaintoon ja käsitykseen esityksestä (Palmer 1997, 118; Gabrielsson & Juslin, 1996 viitattu lähteestä Juslin & Timmers 2010, 454). Kolmanneksi ilmaisullisuudella ollaan tarkoitettu esittäjän soittamista 'suurella ilmaisulla' (playing with great expression), jonka voidaan nähdä viittaavan esittäjän musikaaliseen ymmärrykseen ja herkkyyteen, tai ilmauksiin joissa korostetaan esittäjän "suurta musikaalisuutta" (London 2002, 24). Kolmannen viittauksen voidaan nähdä liittyvän esittäjän yksilöllisyyteen ja musiikilliseen identiteettiin.

Musiikkiesitys on moninainen prosessi, jonka ilmaisullisuuteen vaikuttaa lukematon määrä eri tekijöitä (Juslin, Friberg, Schoonderwaldt & Karlsson 2004, 251-252). Juslinin ja Timmerssin (2010, 454) mukaan ilmaisu musiikkiesityksen kontekstissa olisi ymmärrettävä alatekijöihin jaettavana moniulotteisena ilmiönä, joka vaikuttaa esityksen esteettiseen vaikutelmaan. Ilmaisullisuuden ominaisuudet voivat toimia erilaisissa ja joskus vastakkaisissa funktioissa (Juslin, Friberg, Schoonderwaldt & Karlsson 2004, 252). Musiikinopiskelijoille teetetyssä kyselytutkimuksessa opiskelijat määrittelivät ilmaisullisuuden pääasiallisesti tunteiden välittämisen ja 'tunteella soittamisen' näkökulmista (Lindström, Juslin, Bresin & Williamon 2003). Samaan tutkimukseen osallistuneet nostivat ilmaisullisuuden myös musiikkiesityksen tärkeimmäksi ominaisuudeksi (Lindström et al. 2003).

Juslinin (2003) mukaan ilmaisullisuus musiikkiesityksessä koostuu viidestä päätekijästä, joiden kokonaisuudesta puhutaan GERMS -mallina:

1. Produktiiviset säännöllisyydet (*Generative rules*), jotka välittävät musiikillista rakennetta kuulijalle mahdollisimman suoralla tavalla. Tällä tarkoitetaan soittajasta lähtöisin olevia, mutta säännönmukaisia muutoksia nimellisestä nuotinnoksesta. (Juslin 2003, 281-282.) Produktiivisilla säännöllisyydellä voidaan lisätä musiikin emotionaalista vaikutusta, mutta vain kappaleen rakenteellisille ominaisuuksille luontaisella tavalla (Juslin, Friberg, Schoonderwaldt & Karlsson 2004, 253).
2. Emotionaalinen ilmaisu (*Emotional expression*), joka toimii emootioiden välittäjänä kuulijoille. Käsittelemällä esitykseen liittyviä musiikillisia ominaisuuksia kuten sointiväriä, tempoa ja dynamiikkaa, taitavan esittäjän on mahdollista toistaa teoksen samat rakenteelliset piirteet välittämällä erilaisia emootioita kuulijoille. Soittaja voi esimerkiksi haluta ilmaista lempeyttä hitaalla temmolla tai 'pehmeällä' sointivärillä. (Juslin 2003, 282.)
3. Satunnainen variaatio (*Random variability*), joka heijastaa ihmisen rajoituksia motorisessa tarkkuudessa. Tällä viitataan musiikkiesityksessä aina läsnä oleviin,

vähintään pieniin arvaamattomiin soiton vaihteluihin kuten soittovirheisiin. Vaikka tällainen vaihtelu on tahatonta ja useimmiten hyvin hiuksenhienoa, se toimii kuitenkin osana musiikkiesitystä ja on tekemässä jokaisesta musiikkiesityksestä ainutlaatuisen. (Juslin, Friberg, Schoonderwaldt & Karlsson 2004, 253.)

4. Liikkeen periaatteet (*Motion principles*), joiden mukaan tempon muutoksien tulisi seurata ihmisen luonnollisia kehon liikkeitä, kuten eleitä (Juslin, Friberg, Schoonderwaldt & Karlsson 2004, 253). Esimerkiksi Friberg ja Sundberg (1999, viitattu lähteestä Juslin 2003, 283) osoittivat, että musiikkiesitysten viimeiset ritardandot, jotka olivat myös kuulijoille mieluisimmat, seurasivat samaa matemaattista mallia kuin juoksijoiden hidastamiset (Juslin 2003, 283).
5. Tyyllinen yllätyksellisyys (*Stylistic unexpectedness*), joilla viitataan emootioita herättäviin musiikillisiin tapahtumiin, jotka rikkovat kuulijan musiikilliset odotukset. Tämä voi tapahtua esimerkiksi soittajan poiketessa teoksen tai esityksen tyyllillisistä konventioista. (Juslin 2003, 283-284.)

GERMS -malli tuo selkeyttä ilmaisullisuuden käsittelemiseen esittäjän ja sointiväriin näkökulmasta. Tutkiessa soittajan kokemuksia ja näkemyksiä laadullisin keinoin, päästään parhaiten käsiksi mallissa esitettyihin produktiivisiin sääntöihin, emotionaaliseen ilmaisuun ja tyyllilliseen yllätyksellisyyteen, joka on Juslinin (2003, 284) mukaan mallin vähiten tutkittu ilmaisullisuuden tekijä. Sekä populaari- että jazzmusiikki lukuisine alakulttuureineen sisältävät paljon erilaisia ilmaisuun liittyviä konventioita ja esityskäytänteitä. Ei voida esimerkiksi olettaa, että poikkeuksellisella tavalla esitetty tunnettu tango tai jazz-standardi saa samanlaisen vastaanoton erilaisilta yleisöiltä.

Juslin (2003, 278) on jakanut musiikkiesityksen ilmaisullisuuten vaikuttavat tekijät teokseen, instrumenttiin, esittäjään, kuulijaan ja kontekstiin liittyviin tekijöihin. Sointiväriin ja sen variaation merkitys on löydettävissä kaikista kyseisistä yläluokista. Esimerkiksi tietyltä kappaleelta tai tyyllilajilta voidaan odottaa tietynlaisia sointivärejä ja esityspaikan akustisilla ominaisuuksilla on suuri merkitys instrumentin sointiin, joka

puolestaan vaikuttaa soittajan havaintoon ja sen kautta myös mahdollisesti soittotapaan. Kuten Evens (2005, 5-6) toteaa, sointiväri ei koostu esittäjän näkökulmasta vain pelkästä instrumentista, vaan huomioon on otettava myös instrumentti kyseisessä soittotilassa yhdessä muiden mahdollisten soittimien ja niiden ilmaan tuottamien värähtelyjen kanssa.

3 TUTKIMUSASETELMA

3.1 Tutkimuksen tavoite

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää kitaristien kokemuksia ja näkemyksiä sointivärin ja sen varioinnin merkityksistä musiikin ilmaisemisessa. Sointiväriä siis tarkastellaan ammattimaisten kitaristien subjektiivisista tulkinnoista käsin liittyen sekä heidän omaan soittoonsa että myös heidän näkemyksiinsä soittamisesta yleensä. Haastatteluilla pyritään löytämään vastauksia seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Millainen rooli sointivärillä on musiikin ilmaisemisessä?
2. Miten ja millaisiin asioihin kitaristi kiinnittää huomiota sointiväriä muodostaessa?

Koska tutkimus on otannaltaan suppea ja luonteeltaan eksploratiivinen, paremminkin tutkittavien kokemuksia ja näkemyksiä kartoittava, tarkoituksena ei ole pyrkiä löytämään yksiselitteisiä vastatauksia edellä mainittuihin tutkimuskysymyksiin. Mielenkiinnon kohteena on siis paremminkin sointiväriin liittyvien ilmiöiden laadullinen tarkastelu ja uusien ajatusten aukominen. Pyrin siis kasvattamaan ymmärrystä esimerkiksi siitä kuinka sponttaania ja kuinka tietoista sointivärin varioimisen eri aspektit voivat olla.

Huomioitavaa on, että tutkimus on rajattu kohdistumaan vain populaari- ja jazzmusiikin parissa toimivien kitaristien näkemyksille ja kokemuksille. Tutkimuksen tavoitteena on näin ollen myös kasvattaa soittajan ja populaarimusiikin näkökulmaa sointivärin ja musiikillisuuden ilmaisullisuuden tutkimuskentässä. Tämä on tärkeää, sillä valtaosa löytämästäni teoriataustasta käsittelee sointiväriä ja ilmaisullisuutta lähinnä taidemusiikin näkökulmasta.

3.2 Teemahaastattelu aineistonkeruumenetelmänä

Tutkimuksen aineistonkeruumenetelmänä käytettiin teemahaastattelua, sillä se soveltuu hyvin aiheelle, josta ei ole paljoa tietoa entuudestaan (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35-36). Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, jolle on ominaista, että sen kaikkia näkökohtia ei ole lyöty ennalta lukkoon (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47). Teemahaastattelussa tarkastellaan yleensä tutkittavan ilmiön perusluonnetta ja ominaisuuksia, eikä pyritä todentamaan ennalta asetettuja hypoteeseja (Hirsjärvi & Hurme 2008, 66).

Teemahaastattelun edetessä yksityiskohtaisten kysymysten sijaan keskeisten teemojen varassa, se ottaa keskeisesti huomioon haastateltavien tulkinnat ja merkityksenannot (Hirsjärvi & Hurme 2008, 48). Haastateltavien vastauksia on vaikea ennakoida, jonka vuoksi puolistrukturoitu haastattelu antaa riittävää joustavuutta aiheen käsittelylle. Sointiväriin tuottaminen ja ilmaiseminen ovatkin aiheita, josta haastateltava ei ole välttämättä tottunut ilmaisemaan itseään verbaalisti. Tämän vuoksi haastattelun on hyvä olla luonteeltaan teemahaastattelun tapaan keskustelevaa, jotta vapaalle puheelle annetaan riittävästi tilaa.

Tutkimuksessa käytetty haastattelurunko teemoittain:

- Haastateltavan taustatiedot
- Hyvä sointiväri (millaista sointiväriä tavoitellaan)
- Sointiväriin tuottaminen
- Sointiväriin rooli musiikillisessa ilmaisussa
- Sointiväriin tunnistettavuus

3.3 Haastateltavat ja haastattelujen toteutus

Tutkimuksen aineisto koostuu kahden ammattimaisen sähkökitaristin haastattelusta. Valitsin tutkimukseeni haastateltavia, joiden voitiin olettaa olevan asiantuntevia ja motivoituneita keskustelemaan tutkimukseni aihepiiristä. Tutkimuksen taustalla oli siis oletus, että erityisesti ammattimaiset ja kokeneet soittajat ovat huomioineet sointiväriin

ja sen varioimiseen liittyviä seikkoja. Toteutin myös yhden suppeamman pilottihaastattelun, jonka myötä rakensin lopullisen haastattelurungon. Pilottihaastattelun antamia tuloksia ei analysoida tässä tutkimuksessa.

Ensimmäinen haastateltavista M1 työskentelee päätoimisesti freelancer –muusikkona ja toinen haastateltavista M2 opiskelee musiikkipedagogiikkaa ammattikorkeakoulussa. Molemmat haastateltavat ovat valmistuneet koservatorion ammatillisesta koulutuksesta pääinstrumenttinaan sähkökitara. Haastateltavien musiikkitaustaa yhdistää myös kiinnostus ja osittainen suuntautuminen jazz –musiikkiin. Molemmat haastateltavat ilmaisivat mielenkiintonsa haastattelun aihepiiriä kohtaan jo haastattelun sopimisvaiheessa ja keskustelua syntyi myös haastattelun abstraktimmeistakin aiheista.

Joissain aihealueissa pyrin aloittamaan keskustelun yleisemmältä tasolta ohjaten sen aina tarkentavilla kysymyksillä kohti haastateltavan omaa soittoa ja kokemusmaailmaa. Pyrin myös saamaan haastateltavat tuomaan tutkimuksen ilmiöitä ja käsitteitä esiin oma-aloitteisesti, jotta omat käsitykseni ja odotukseni eivät vaikuttaisi haastateltavien ajatuksiin ja painotuksiin. Esitin tapauskohtaisesti temahaastattelun tapaan myös syventäviä lisäkysymyksiä, joilla pyrin hankkimaan lisätietoa tai kasvattamaan ymmärrystä kyseisen ilmiön tai kokemuksen laadusta.

Lisäksi pyrin välttämään tieteellisiä kielenkäyttöä, jotta termien mahdollisia väärinymmärryksiä ei koituisi ja haastattelu pysyisi sujuvana. Esimerkiksi tutkimuksen pääkäsitteestä sointiväri käytin koko haastattelun ajan kitaristien arkikielessä esiintyvää termiä "soundi". Tätä voitaisiin pitää tutkimuksen onnistumisen kannalta ongelmallisena, mutta kaikki aineistosta analysoimani ilmaukset on palautettavissa johdonmukaisesti alkuperäiseen käsitteeseen. Huomioitavaa on myös, että toinen haastateltavista käytti rohkeasti ja oma-aloitteisesti myös arkikielestä jokseenkin poikkeavia ilmaisuja kuten "*musiikillinen identiteetti*", "*musiikillinen interaktio*" ja "*tulkinnalliset keinot*".

3.4 Aineiston analyysi

Kerätty haastatteluaineisto analysoitiin teoriaohjaavan sisällönanalyysin keinoin. Teoriaohjaavassa sisällönanalyysissä on läsnä aikaisemman tiedon vaikutus, mutta sen merkitys ei ole teorian testaamisessa vaan paremminkin uusien ajatusurien aukominen (Tuomi & Sarajärvi 2009, 97). Analyysi suoritettiin aineiston ehdoilla, mutta kuitenkin teoriaan nojaten. Tässä tutkimuksessa teorian lopullinen rooli lukkiutui siis vasta analyysivaiheessa.

Analysoin litteroitua haastatteluaineistoa etsien erilaisia näkökulmia ja painotuksia tutkimuskysymyksiin nähden. Ryhmittelin haastateltavien antamia vastauksia esiin nousseiden teemojen mukaisiksi. Koska otanta on pieni ja harkinnanvarainen, tarkoituksena ei ollut tuoda haastatteluaineistosta esiin yleistyksiä tai tyyppiesimerkkejä. Olen tiivistänyt osaa tutkielman tulososiossa käytettävistä haastateltavien lainauksista poistamalla asiasisällöstä riippumattomia taukoja ja ajattelun tuottamia täytesanoja ja huokauksia lukemisen helpottamiseksi.

4 TULOKSET

Haastatteluissa käytetty haastattelurunko toimi eräänlaisena siltana tutkittavien asioiden esiin saamiseksi ja eri teemoihin liittyviä vastauksia syntyi haastattelun useissa vaiheissa. Toisin sanoen samaan tulosryhmään saattoi päätyä vastauksia usemmastakin haastattelun aihealueesta. Tämä saattoi johtua käsiteltävien ilmiöiden monimuotoisuudesta ja abstraktisuudesta. Sointiväriin eri aspektien ollessa useimmiten suorassa yhteydessä toisiinsa myös käytännön soittamisessa, ei ole ihme että haastateltavan yksittäinen puheenvuoro saattoi sisältää näkökulmia useampaankin haastattelun teemaan. Annoin haastattelujen myös edetä teemahaastattelun tapaan hieman poiketen alkuperäisestä haastattelurakenteesta, jotta keskustelu sujuisi mahdollisimman vapautuneesti ja teemat painottuisivat haastateltavan ohjaamalla tavalla.

Näiden asioiden vuoksi esitän sisällönanalyysin tuloksien, enkä alkuperäisten haastattelurungon muodostamassa teemoittelussa. Tuloksien ensimmäinen osa koostuu sointiväriin erilaisista mahdollisuuksista ja merkityksistä musiikin ilmaisemisessa. Toisessa osassa käsitellään sointiväriin merkityksiä käytännön soittamisessa ja esiintymisessä.

4.1 Sointiväriin rooli ja merkitys musiikin ilmaisussa

Vaikka en ollut haastattelun alussa vielä maininnutkaan ilmaisullisuutta, ensimmäinen haastateltavista kuvaili hyvää ja tavoittelemaansa sointiväriä juuri ilmaisullisuuden näkökulmasta:

M1: Syvä, ilmaisuvoimainen, sen tyyppinen että, siinä soundin sisällä jo, saattaa tapahtua jotain, et se ei ois välttämättä semmonen pötkylä, vaan jo jonkinlaista kaarta jo itsessään.

Ensimmäinen haastateltavista kuvaili tavoittelemaansa sointiväriä myös termillä puheääninen. Haastateltava ikään kuin vertaa puheäänisyyttä suoraan ilmaisun voimakkuuteen:

M1: Semmonen *puheääninen... ilmaisuvoimainen*, keskialueeltaan esimerkiksi vai miten se leikkaa ylhäältä. Et miten se tulee esiin, *välitty*. Mikä siinä on semmonen, mihin sitä *keskittyy*.

Haastateltava jatkoi puheäänisyyden kuvailua seuraavalla tavalla:

M1: Melkeinpä kaikkein *isoimmat asiat* tuntuu tapahtuvan siellä keskellä että ne on ne asiat mihin pystyy, ihmisenä eniten, tavallaan samaistumaan. Jotenkin se keskialue varmaan juuri sen takia et se ihmisen puheääni jollain tasolla liikkuu siinä niin paljo.

Tämä on kiintoisaa, sillä Juslin ja Laukka (2003) ovat esittäneet, että piirteiltään samankaltainen ihmisen puheääni ja soittimen muodostama sointiväri voidaan myös kokea samalla tavalla. Tämä viittaa myös Trauben ja Depallen (2004) havaintoon siitä, että kitaristit ovat erityisen herkkiä yhdistämään kitaran ääniä tiettyihin vokaaleihin. Myös Holmesin (2012) tapaustutkimuksessa klassisen kitaran soittaja assosio sointiväriin puheeseen.

Sointiväriin merkitys nähtiin olevan myös tietyllä tapaa itseisarvoinen musiikin ilmaisussa:

M1: Joissain asioissa se soundi on itsessään myös se fokus.

M1: ...soundi itessäänki on semmone musiikillinen statement.

4.1.1 Sointiväri emootioiden ilmentäjänä

Lähdin molemmissa haastatteluissa liikkelle yleisemmällä kysymyksellä siitä, millainen ylipäätään on hyvä sointiväri. Tällä pyrin pääsemään käsiksi siihen, millaisia merkityksenantoja sointivärielle etukädessä annetaan. M1 toi ensimmäisenä esiin sointiväriin merkityksen tunteiden välittäjänä ja osana kommunikaatiota:

M1: Se tuo jotain siihen kontekstiin... se auttaa sitä musiikkia tavallaan ilmaisemaan niitä tunteita, välittämään juuri niitä asioita mitä musiikki voi välittää.

Vaikka sointiväriin merkitys tunteiden välittäjänä nousi ensimmäisen haastattelun alussa esiin haastateltavalta oma-aloitteisesti, aiheesta ei syntynyt keskustelua kovin pitkälti, eikä toisessa haastattelussa emootioihin viittavia ilmauksia tullut esiin lainkaan. Myös Holmesin (2012, 316-317) haastateltavana ollut klassisen kitaran soittaja koki yksittäisten sointivärien kuvailemisen haastavaksi emootioiden näkökulmasta. Ensimmäinen haastateltavista toi kuitenkin myöhemmin haastattelussa esiin hyvin intuitiivisen esimerkin sointiväristä kuvaamassa kappaleen emotionaalista sisältöä:

M1: Käytin sen tyyppistä soundia että vein kitaran lähelle vahvistinta milloin syntyy sitä staattista hurinaa, ehkä jossain viidenkymmenen herzin alueella. Se oli semmonen soundi mitä hyödynsin, tavallaan tuoden ilmi sitä tiettyä, *kipuilua, mitä kappaleekin sanoillaan minun mielestäni yrittää ilmaista.*

Tämän kaltainen sointiväriin käyttö on kappaleen rakenteen välittämistä poiketen sille alunperin asetetuista säännönmukaisuuksista ja se voidaan nähdä toimivan myös GERMS-mallin mukaisena tyyllisenä yllätyksellisyytenä. Toisaalta M1 kertoo pyrkimyksistään tuoda ilmi juuri sitä mistä kyseisessä teoksessa hänen omasta mielestään on kyse.

4.1.2 Sointiväri erottavana tekijänä ja tyyllisenä yllätyksellisyytenä

Molemmissa haastatteluissa nousi vahvasti esiin soittajien pyrkimykset sekä erottautua muiden soittimien joukosta, että erottaa esimerkiksi tiettyjä fraaseja omasta soitostaan juuri sointiväriin avulla. Tämän lisäksi sointiväriin ajateltiin mahdollistavan kuulijan yllättämisen ja vaihtelun tuomisen entuudestaan tuttuun kappaleeseen. Haastatteluissa nousi painokkaasti esiin myös efektipedaalit, joiden funktio ilmaisullisuudessa nähtiin olevan juuri esimerkiksi jonkun tietyn fraasin korostaminen tai kuulijan yllättäminen:

M1: Aika usein niillä saa sekä *korostettua* semmosia asioita mitä haluaa tai sitten voi tuoda jotain ihan *hämmäntävää* ja uutta siihen.

M2: Se niinkun oikein *pomppaa sieltä esiin* ja sille se soundi niin se voi olla hyvä semmone vähä *päällekyvä*... jos hakee sitä siinä soolossa. Sit se voi olla ihan oikea valinta.

Erilaisin vaihtelevin sointivärein voidaan tuoda ikään kuin jotain uutta tuttuun musiikilliseen kontekstiin:

M1: Se on *hauska tapa* inspiroida tai ylipäättänsä vain *tuoda* jotain uutta siihen palettiin.

Molemmat puhuivat vastaavanlaisesta vaihtelevuudesta myös soittotekniikkaan liittyvin seikoin:

M1: *...jotenki yrittää ajaa pois normeista*, se ilman mitään noita efektejäki se sähkökitaralla onnistuu jo pelkästään sillä että, mistä soittaa. Tai soittaako vaikkapa ilman plektraa tai vastaavia asioita.

Näiden kaikkien voidaan nähdä olevan vahvasti osana GERMS -mallin *tyylillisiä yllätyksellisyyksiä* (Juslin 2003). Molemmat haastateltavista myös intuitiivisesti luettelivat efektejä niiden erilaisissa funktioissaan. Toinen haastateltavista pohdiskeli efektien merkitystä myös oman jazztrionsa ilmaisun kautta:

M2: Just jotkut tietyt efektit vaikka niin on aika tärkeessä roolissa... joissain tietyissä piiseissä.

4.1.3 Sointiväriin konventio ja sen rikkominen

Haastatteluissa korostuivat kitaran sointiväriin konventio ja sen tarkoituksenmukainen rikkominen. Tietyissä musiikillisissa konteksteissa, esimerkiksi tiettyjä tyylilajeja uskollisesti mukailen, kitaran sointiväreillä nähtiin olevan tiettyjä rooleja joita pyritään jäljittelemään mahdollisimman autenttisesti (kts. S. 8 produktiiviset säännöt, Juslin 2003). Molemmat haastateltavat toivat esiin tärkeyden tuottaa sähkökitaralle ominaisia sointivärejä:

M1: Että pystyy luomaan niitä *sähkökitaralle tyypillisiä* tai *tuttuja* soundeja.

M1: Se riippuu monesti myös siitä musiikkitalanteen *luonteesta*. Jos soittaa esimerkiksi *bilemusiikkia* tai vastaavaa... missä on semmonen rooli jotenki selkeämpänä koska piisitkin on usein tuttuja.

Joissain konteksteissa soittaja voi päinvastoin pyrkiä rikkomaan sähkökitaran konventiota huomattavastikin, jonka voidaan nähdä liittyvän GERMS –mallin tyyllisiin yllätyksellisyyksiin. Toinen haastateltavista kertoi teoskohtaisella esimerkeillä sähkökitaran konvention rikkomisesta, jossa eri kontekstista tuotu sointiväri lisätään toiseen:

M2: ...siinä on *tosin härski fuzzisoundi siinä melodiassa...* tosi päällekyvä semmone. Mikä on, vähä niinku erossa siitä muusta piisin kontekstista. Vähän tietenki semmone, tummanpuhuva mut sit se pomppaa aina sieltä esiin tosi karusti, mikä tuo semmosen *hyvän kontrastin*.

Ensimmäinen haastateltavista kuvaili esimerkkitapausta jossa hän pyrki tuomaan jazzkeikalle ei-jazztyyppistä kitarasointiväriä:

M1: ...että sais soundin missä pystyn koko ajan *erottautumaan*. Siellä on sähköbasso tai kontrabasso, rummut, piano tai Rhodes ja alto- tai sopraanosaxofoni niin pitää olla semmone *oma sävy* että olisin selkeästi sähkökitara, siellä joukossa. Tarkoitus ei ollut tehdä semmosta *jazzkitaralle ominaista* yritystä, tavoitella puhaltajasoundia tai yritystä kuulostaa pianistilta sointujen soitossa tai edes tavotella semmosta *tylppää*, niinku jazzkitarasoundia vaan olla semmone *rohkeasti sähkökitaramainen*, lievästi rock-perinteestä lähtevä...

Näissä kahdessa viimeisessä esimerkissä Parncuttin (2013) mainitsemat sointivärien opitut kategoriat saavat uuden ulottuvuuden niiden esiintyessä niille epäkonventionaalisissa konteksteissa. Syitä näille poikkeavuuksille voi olla useita. Ensimmäisesessä esimerkissä epäkonventionaalisuutta perustellaan yllätyksellisyydellä, joka tuo teokseen “hyvän kontrastin”. Toisessa esimerkissä epäkonventionaalisuutta perusteellaan soittotilanteeseen ja ehkä myös soittotilan akustiikkaan liittyvällä käytännöllisyydellä, jolloin on tärkeää erottua muiden soittimien joukosta (kts. kohta 4.2.1).

Molemmat haastateltavista toivat esiin, että erityisesti freelancer -muusikon on osattava toimia sointiväriin suhteen monipuolisena “kameleonttina”:

M2: Jos halua olla Suomen kovin freelancer muusikko niin sillon sun pitää vähän niinku olla semmonen kameleontti joka saa aina sen tietyn soundin esiin siellä tietyllä keikalla.

M1: Mieleen tulee semmonen *haastattelu*_minkä luin kitaristilta joka soittaa Pharrel Williamssin bändissä. Siitä jäi hyvin vahvasti mieleen se miten siellä painotettiin että on *tärkeitä* löytää erilaisia, eri artistien tunnetuksi tekemiä soundeja nopeesti että sieltä- Pharrel Williams saattaa yhtäkkiä kitaristilta tilata että nyt tarvitaan Chuck Berryä tai... nyt tarvittas pikkusen semmosta *James Brownia* tähän näin. Niin semmosessa yhteydessä...

Nämä vastaukset kertovat siitä, kuinka paljon ammattikitaristilta voidaan vaatia erilaisten sointivärien hallitsemisen suhteen. Mielenkiintoinen huomio on myös se, että kitaran sointiväreistä keskustellaan usein eri soittajien tunnetuksi tekemien sointivärien myötä soittajien nimillä.

4.1.4 Sointiväri ja mielikuvat

Molemmat haastateltavat toivat painokkaasti esiin kitaran sointivärien merkityksen mielikuvien välittäjänä. Haastateltavat myös luettelivat useita esimerkkejä erilaisista mielikuvista ja tuntuivat olevan hyvin tietoisia niiden käytöstä myös omassa soitossaan. Näitä mielikuvia tunnuttiin liitettävän pääasiassa isompiin kokonaisuuksiin kuten eri musiikkityyleihin tai populaarimusiikin aikakausiin, mutta vähän myös omakohtaisten mielikuvien kautta:

M1: Toki siinä on myös että jotkut soundit tuo ihmisten mieleen tiettyjä mielikuvia.
Semmonen... *dempattu*, wahilla tarjoiltu nakutus antaa semmosta tiettyä, *funkin leimaa*...

M2: Ne niinku aikalailla... muodostaa osan siitä mielikuvasta... mikä tulee... jos puhuu jostain musiikkityylistä.

Mielikuvien merkitys korostui myös sointivärien muodostamisessa (kts. kohta 4.2.2).

4.2 Sointiväarin merkitys käytännön soittamisessa ja esittämisessä

4.2.1 Kokoonpano ja soittotila

Keskusteltaessa millaisiin asioihin sointiväarin tuottamisessa kiinnitetään huomiota, molemmat haastateltavista painottivat soittotilan akustiikan ja kokoonpanon merkitystä. Nämä sointiväariin liittyvät aspektit ovat aina läsnä esitystilanteissa ja vaikuttavat suoralla tavalla soittajan tapaan ja mahdollisuuksiin käsitellä sointiväriä.

M2: ...ensinnäki et se kuuluu sieltä jos soitan bändin kanssa, se on niinku ehkä se ykkösprioriteetti. Et se erottavuus tulee läpi.

M2: Se on ehkä hyvä kitarasoundi semmone mitä ei ees välttämättä huomaa, et se ei paista sieltä läpi niin vahvasti ehkä, riippuu niin paljon musasta.

Nämä tekijät myös rajoittavat tai avartavat soittajan ilmaisua sointiväarin näkökulmasta, kuten alla oleva lausunto antaa ymmärtää:

M2: Se on semmone (hyvä sointiväri) joka... sopii siihen ympäröivään, musiikkiin. Et hyvä soundi voi olla itessään... karseen kuulonen, yksinään. Jos siihen ottaa ne loput soittimet siihen rinnalle, niin se voi alkaa toimimaan siinä ympäristössä. Ja usein se näin meneekin.

Toisin kuin isompien kokoonpanojen kohdalla, pienten yhtyeiden ajateltiin sallivan luonnollisesti enemmän mahdollisuuksia sointiväarin varioinnissa:

M2: Varsinkin kun jos soittaa triolla jolla niinku meki soitetaan niin, siinä on hyvä *täyttää sitä tilaa* jollain lailla.

Keskusteltaessa soittotilanteeseen liittyvistä seikoista toinen haastateltavista toi esiin, että myös oma kokemus sointiväaristä voi vaikuttaa tapaan soittaa. Näin ollen myös esimerkiksi soittotilan akustiikka voi vaikuttaa suurestikin ilmaisun luonteeseen. Haastateltava ilmaisi hyvän kokemuksen sointiväaristä vaikuttavan suoraa "rohkeuteen soittaa":

M2: Kyllä sen pitää kuulostaa myös omaan korvaan kumminki hyvältä... että sitte huonolla soundilla ku soittaa niin ei ehkä uskalla soittaa enää niin paljo ku pelkää sitä mille se kuulostaa.

4.2.2 Sointiväriin muodostaminen

Keskusteltaessa sointiväriin muodostamisesta molemmat haastateltavista toivat esiin mielikuvien merkityksen. Tämä on yhteydessä aiempaan tutkimukseen muusikoiden mielikuvien käytöstä (Woody & McPherson 2010; Holmes 2005). Haastateltavat kuvailivat näitä mielikuvia runsain ja rikkain metaforin hyvin vapautuneesti:

M1: Musiikkiesityksen lomassa aika usein tulee sellaisia hetkiä että ehtii miettimään ...
Vaikkapa jos on se tilanne että kappaleessa on soolo-osa tai joku teema... minä ja kitara olen pinnalla jollain asialla niin sitä saattaa mieltä että miten se tulee esiin, et tarviiko sen olla sellanen kuiva vai märkä... tarvitseeko tilaa vai miten se... haluaako soundiin sellaista pörröä vai jotain karheutta vai pitäisikö olla pehmeä. Tumma vai kirkas...

Toinen haastateltavista kuvasi pyrkimyksiään sointiväriin muodostamisessa hyvin intuitiivisesti. Hän kokee tavoittelevansa sointivärejä mielikuvien kautta pidemmälläkin tähtäimellä ja arvioi näiden mielikuvien muovautuvan ja kehittyvän jatkuvasti musiikin kuuntelemisen ja soittamisen myötä. Hän toi tämän kautta esiin myös sointiväriin merkityksen myös sävellysprosessissa:

M2: Jotenki alitajunnassa on semmone jonkilainen tietty soundi mitä yrittää tavoitella ja ei ehkä ikinä saa sitä kiinni. Ku säveltää niin mieltii että millä soundilla tän vois soittaa "tää vois olla aika päheen kuulosta"... kyllä se ehkä on sillee jotenki alitajunnassa.

M2: Se voi olla niistä jostain omista esikuvista ja mitä on kuunnellu mitä musaa että... must tuntuu että semmone soundi-ihanne syntyy siitä mitä sä kuuntelet...

Sointiväriin spontaani varioiminen korostui molempien haastateltavien vastauksissa juuri improvisaatiotilanteissa. Molemmat haastateltavista kokivat tekevänsä sointiväriin liittyviä muutoksia hyvinkin spontaanisti kesken musiikkiesityksen:

M1: Soundikin on improvisoitavissa, tai yks semmonen asia miten ilmaisee itseään improvisoidessa. Toisinaan jos miettii vaikka improvisoitua tilannetta, että se saattaa tapahtua vaikka siinä kesken linjaa tai linjojen välissä.

M2: Mä aika paljon elän hetkissä varsinki oman bändin keikoilla... mä niinku tykkään siitä *vaaran tunteesta* että mä saatan keikallakin vielä kokeilla jotain juttuja mitä mä en yhtään tiiä, että tuleeko ne toimimaan... kokeilee eri soundin sieltä ottaa. Niinku improvisoin niidenkin kanssa.

Molemmat haastateltavat kokivat sointiväriin omassa soitossaan koostuvan kuitenkin enimmäkseen harjoittelun tuloksista ja esitykseen valmistautumisesta:

M1: Kyllä se on vähä sellane että... se soundi tapahtuu, ehkä 70% siinä, jonkinsortin valmisteluvaiheessa ja 30% siinä tekohetkellä.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää kitaristien kokemuksia ja näkemyksiä sointivärin ja sen varioinnin merkityksistä musiikin ilmaisemisessa. Tutkimusta varten kerätyllä haastatteluaineistolla pyrittiin löytämään vastauksia siihen millainen rooli sointivärillä on musiikin ilmaisemisessa sekä miten ja millaisiin asioihin juuri kitaristi kiinnittää huomiota sointiväriä muodostaessa. Analyysin tuloksista voidaan sanoa, että sointiväri on kitaristin näkökulmasta erittäin moniulotteinen ja olennainen osa musiikillista ilmaisua. Haastateltavien vastaukset painottuivat erityisesti Juslinin (2003, 283-285) GERMS-mallissa esitettyihin produktiivisiin sääntöihin ja tyyllisiin yllätyksellisyyksiin.

Tuloksista kävi ilmi, että useilla tietyn tyyppisillä kitaran sointiväreillä on vakiintuneita rooleja populaarimusiikin kentällä, jotka voivat pitää sisällään useita erilaisia merkityksiä. Parncuttin (2013, 766-767) mainitsemat sointivärin havaitsemiseen liittyvät opitut kategoriat voidaan nähdä kitaran suhteen näin ollen useina alakategorioina. Tilanteesta riippuen näitä erilaisia opittuja sointivärejä pyritään tuottamaan teoksen tai tyyllilajin ehdolla mahdollisimman autenttisesti (kts. produktiiviset säännöllisyydet s. 8). Toisaalta joissain tilanteissa näistä konventioista voidaan pyrkiä myös selkeästi eroamaan esimerkiksi tuomalla jotain uutta ennestään tuttuun kontekstiin. Sointiväriin liittyvä autenttisuuden tavoittelu korostui myös jazz-laulajille tehdyssä haastattelututkimuksessa (Prem, Parncutt, Giesriegl & Stigler, 2012), jolle tässä tutkimuksessa saatujen tulosten voidaan nähdä olevan jatkoa.

Toisena erityisenä huomiona tuloksista nousi esiin se, kuinka paljon erilaisia tyyllisiin yllätyksellisyyksiin liittyviä seikkoja haastateltavat toivat esiin keskusteltaessa sointivärin rooleista ja mahdollisuuksista. Haastateltavien mukaan sointivärin variaatiolla voidaan pyrkiä yllättämään kuulija samalla soitto ”pomppaamaan esiin” tai jopa ”hämmentämään” kuulija. Tuloksien mukaan sointivärillä voidaan pyrkiä myös korostamana tiettyjä fraaseja, tuomaan ”jotain uutta” tuttuunkin teokseen ja toisaalta myös rikkomaan kitaralle muodostuneita konventioita hyvinkin rohkeasti. Tämä on tärkeä huomio myös siksi, että Juslinin (2003) mukaan juuri tyyllilliset yllätyksellisyydet ovat jääneet tutkimuksissa pienemmälle huomiolle. Tyyllillisissä

yllätyksellisyyksissä onkin aihetta tarkemmille ja yleistykseen pyrkiville jatkotutkimuksille, joihin kitara tuntuu osoittautuvan hyväksi tutkimuskohteeksi.

Myös sointiväriin merkitys emootioiden ilmentäjänä nousi toisessa haastattelussa esiin, mutta suoranainen keskustelu aiheesta jäi kuitenkin hyvin vähäiseksi. Tämä on kiintoisaa, sillä molemmat haastateltavista puhuivat sointiväristä kuitenkin hyvin intuitiivisesti ja myös henkilökohtaisella tasolla. Tämä on jatkoa myös Holmesin (2012) tutkimukselle, jossa haastateltavana ollut kitaristi koki yksittäisten sointivärien kuvailemisen vaikeaksi emootioiden näkökulmasta. Toisaalta emootioiden ja sointiväriin yhteyden käsitteleminen suoraan haastattelun keinoin voidaan nähdä olevan vaikeaa jo pelkästään siksi, että havaintoa ja kokemusta sointiväristä on vaikea erottaa muista musiikin ominaisuuksista kuten melodioista ja harmonioista jotka ovat aina läsnä lähes kaikessa musiikissa.

Molemmissa haastatteluissa nousi voimakkaasti esiin myös mielikuvat. Mielikuvat ovat usein läsnä sointivärien muodostamisessa, ja soittajat ikään kuin ajavat takaa näitä subjektiivisia mielikuvia. Tulosten perusteella sointiväriin muodostamiseen liittyvät mielikuvat voivat liittyä yksittäisiin tilanteisiin, mutta niihin voi liittyä myös pidemmän aikavälin tavoitteita. Mielenkiintoista myös on, että molemmat haastateltavat toivat sointiväriin muodostamisen lisäksi mielikuvat esiin myös musiikin merkityksien välittämisessä kuulijoille. Tuloksien mukaan mielikuvat voivat olla osana sointiväriin hienovaraisimminkin variaatioissa, mutta toisaalta mielikuvista puhuttiin myös viitaten isompiinkin kokonaisuuksiin kuten musiikkityyleihin. Nämä tulokset antavat tukea sille, että mielikuvat ovat olennainen osa musiikin oppimista, esittämistä ja siihen valmistautumista (Holmes 2005; Woody & McPherson 2010, 413). Jatkotutkimuksen kannalta olisi kiintoisaa selvittää tarkemmin millä tavoin sointiväriin liittyvät mielikuvat jäsentyvät ja ovat osana soittajan harjoittelua ja kehitystä. Lisäksi voitaisiin yrittää kartoittaa miten erilaisia populaarimusiikin tyyllilajeihin ja -piirteisiin liittyviä mielikuvia yksittäisillä kitaran sointiväriäyhteillä voidaan kuulijassa herättää.

Tuloksien myötä kitaristien voidaan nähdä pyrkivän erilaisiin sointiväreihin tiettyjen merkitysten luomiseen myös hyvin tietoisesti. Kitaristin tapa muodostaa sointivärejä on

enimmäkseen rutiinia ja harjoituksen tuottamaa tulosta, mutta myös tilanteesta riippuen enemmän tai vähemmän suunniteltua. Soitto- ja etenkin improvisaatiotilanteessa sen variaatiossa tapahtuu kuitenkin myös hyvin spontaaneja ja mahdollisesti myös tiedostamattomia ratkaisuja. Näin ollen kitaristin sointiväriin muodostaminen ja variointi pitäisi ymmärtää sekä hetkessä tapahtuvana spontaanina toimintana, mutta myös pitkän ajan tavoitteellisena prosessina. Tämä olisi otettava tarkemmin huomioon sekä sointiväriin että ilmaisullisuuden tutkimuskentissä sekä mahdollisesti myös soitonopetuksessa. On myös esitetty (Lindström, Juslin, et al. 2003), että ilmaisullisuus tarvitsisi enemmän huomiota musiikinopetuksessa. Tähän viittaa myös haastateltavan esiin tuoma hyöty käydystä haastattelusta:

M1: Huomaa että ajatukset jotenki kultivoituu tai selkeytyy kun tästä puhuu näin ääneen. Just siitä soundista ilmaisukeinona. Voi myös olla että nytkun tätä on näin pohtinu ja sen jälkeen menee johonki treeneihin tai sit muuten vain soittamaan niin sitä keskittyy taas vähän eri tavalla.

LÄHTEET

- Barthet, M., Depalle, P., Kronland-Martinet, R. & Ystad, S. (2008). From performer to listener: an analysis of timbre variations.
- Bernays, M. & Traube, C. (2010). Expression of piano timbre: Gestural control, perception and verbalization. *Proceedings of CIM09: The 5th Conference on Interdisciplinary Musicology*. Paris, France.
- Bernays, M. & Traube, C. (2013). Expressive production of piano timbre: Touch and playing techniques for timbre control in piano performance. *Proceedings of the 10th Sound and Music Computing Conference*. (s. 341-346). Stockholm, Sweden.
- Blake, D. K. (2012). Timbre as Differentiation in Indie Music. *A Journal of the Society for Music Theory*, 18(2), 1-18.
- Eerola, T; Alluri, V & Ferrer, R. (2008). Emotional Connotations of Isolated Instruments Sounds. Teoksessa K. Miyazaki, Y. Hiraga, M. Adachi, Y. Nakajima & M. Tsuzaki (toim.), *Proceedings of International Conference of Music Perception and Cognition*, 483-489. Sapporo, Japan.
- Evens, A. (2005). *Sound ideas: Music, machines and experience*. USA: University of Minnesota Press.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 367–400). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Halpern, A. R., Zatorre, R. J., Bouffard, M. & Johnson, J. A. (2004). Behavioral and neural correlates of perceived and imagined musical timbre. *Neuropsychologia*, 42(9), 1281–1292.
- Hailstone, J., Omar, R., Henley, S. M. D., Frost, C., Kenward, M. G. & Warren, J. D. (2009). It's not what you play, it's how you play it: Timbre affects perception of emotion in music. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 62(11), 2141-2155.
- Hirsijärvi, S. & Hurme, H. (2008). Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Holmes, P. (2005). Imagination in practice: A study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation

- processes of two solo instrumentalists. *British Journal of Music Education*, 22(3), 217–235.
- Holmes, P. A. (2012). An exploration of musical communication through expressive use of Timbre: The performer's perspective. *Psychology of Music*, 40(3), 301-323.
- Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3), 273–302.
- Juslin, P. N. (2007). From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music. Teoksessa D. Miell, R. Macdonald & D. Hargreaves (toim.), *Musical communication* (s. 85-115). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770-814.
- Juslin, P. N., Friberg, A. & Bresin, R. (2002). Toward a computational model of expression in music performance: The GERM model. *Musicae Scientiae*, 5(1), 63–122.
- Juslin, P. N., Friberg, A., Schoonderwaldt, E., & Karlsson, J. (2004). Feedback learning of musical expressivity. Teoksessa A. Williamon (toim.), *Musical excellence* (s. 247–270). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 453–489). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Lindström, E., Juslin, P. N., Bresin, R. & Williamon, A. (2003). 'Expressivity comes from within your soul': A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, 20(1), 23–47.
- Lähdeoja, O. (2008). An Approach to Instrument Augmentation : the Electric Guitar. Teoksessa A. Camurri, S. Serafin & G. Volpe. (toim.), *Proceedings of the 2008 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME08)* (s. 53-56). Genova, Italy.
- Lähdeoja, O., Navarret, B., Quintans, S. & Sedes, A. (2010). The Electric Guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(2), (37-54).
- McAdams, S., Depalle, P. & Clarke, E. F. (2004). Analyzing musical sound. Teoksessa E. F.

- Clarke & N. Cook (toim.), *Empirical musicology: Aims, methods, prospects* (s.157–196). Oxford, UK: Oxford University Press.
- McAdams, S. & Giordano, B. (2008). The Perception of Timbre. Teoksessa S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (toim.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (s.72-80). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115-38.
- Pantev, C., Roberts, L. E., Schulz, M., Engelien, A. & Ross. B. (2001). Timbre-specific enhancement of auditory cortical representations in musicians. *Cognitive Neuroscience And Neuropsychology*, 12(1), 169-174.
- Parncutt, R. (2013). Piano touch, timbre, ecological psychology, and cross modal interference. Teoksessa *Proceedings of the International Symposium of Performance Science* (s. 763–768). Brussels, Belgium: European Association of Conservatoires.
- Prem, E., Parncutt, R., Giesriegl, A. & Stigler, H. J. (2012). The Ideal Jazz Voice Sound: A Qualitative Interview Study. Teoksessa E. Cambouropoulos, C. Tsougras, P. Mavromatis & K. Pasiadis (toim.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of music*, 23-28.7. (s. 809-812). Thessalonki Greece.
- Traube, C. & Depalle, P. (2004). Phonetic gestures underlying guitar timbre description. Teoksessa S. D. Lipscomb, R. Ashley, R. O. Gjerdingen & P. Webster (toim.), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition, Northwestern Universty, Evanston, Illions, 3-7.8.* (s. 658-661). Adelaide, Australia: Causal Productions.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.
- Woody, R. H. & McPherson. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 401–424). Oxford, UK: Oxford University Press.