

MIELIKUVAT JA AISTIMUKSET SOITTOKOKEMUKSESSA

Soittajien käsityksiä omasta soittokokemuksestaan

Sakari Kopo

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Jyväskylän yliopisto

Kevätlukukausi 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Sakari Kopo	
Työn nimi Mielikuvat ja aistimukset soittokokemuksessa: Soittajien käsityksiä omasta soittokokemuksestaan.	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kevätlukukausi 2020	Sivumäärä 56 + liitteet
Tiivistelmä <p>Tässä tutkimuksessa kerättiin tietoa ihmisten käsityksistä omasta soittokokemuksestaan ja siitä, miten erilaiset fyysiset ja mielen aistimukset ja tunteet näkyvät tutkittavien käsityksissä omasta soittokokemuksestaan. Soittokokemus on yksilöllinen moniaistillinen tapahtuma, joka on yhtäältä fyysistä suorittamista ja toisaalta luovaa ilmaisullista ajattelua. Ihminen luo itselleen mielikuvia soittimen äänestä ja sen materiaaleista kosketuksen ja näön kautta. Soitossa ihminen ja musiikillinen instrumentti luovat kognitiivisen silmukan, jossa molemmat ovat viestejä antavia ja vastaanottavia osapuolia. Ihminen antaa soittimelle palautteen liikkeen ja musiikillisin tyylikeinoin. Soittaessa ihminen saa palautteita soittimelta sen materiaaleja koskiessaan, sen ääntä kuullessaan ja soittimen ulkomuotoa katsellessaan. Soitin voidaan nähdä ihmisen mielen ja luovuuden luonnollisena jatkeena.</p> <p>Tutkielman aineisto kerättiin neljässä teemahaastattelussa haastatteleamalla vapaamuotoisena keskusteluna kahta musiikillisesti aktiivista ja kahta musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä. Musiikillisen instrumentin soittaminen oli merkittävä osa haastatteluita ja soittimena käytettiin zimbabwelaista sormipianoa eli kalimbaa. Haastattelujen äänitallenteet litteroitiin ja ne analysoitiin fenomenografisen analyysitavan mukaisesti.</p> <p>Tutkimuksessa selvisi, että mitä enemmän haastateltavat tutustuivat soittimeen, sitä lähempänä he kokivat soittimen ja soittamisen itseään. Kun tutkittavat kehittivät kukin omanlaisia musiikillisiä tuotoksia, he eivät kokeneet enää keskittyvänsä yksittäisiin säveliin, vaan mielikuvaan, jonka he olivat luoneet soittimen materiaaleista, äänestä ja ulkomuodosta yhdistettynä omaan musiikilliseen tuotokseensa. Haastateltavien oma musiikillinen tausta loi kullekin omanlaisen lähestymistavan soittamiseen ja valmiuden oppia soittamaan kalimbaa. Tutkimus selventää tutkittavien luomien mielikuvien ja soittimen herättämien tunteiden osaa käsityksissään omasta soittokokemuksesta.</p>	
Asiasanat – soittokokemus, soitin, fenomenografia, teemahaastattelu	
Säilytyspaikka JYX	
Muita tietoja	

Sisällys

1	JOHDANTO	1
2	TEOREETTINEN TAUSTA	4
2.1	Kokeminen, käsitys ja musiikillinen kokemus	4
2.2	Luovuus ja soiton opettelu	7
2.3	Mielikuvat ja aistimukset soittokokemuksessa	10
2.3.1	Mielikuvat äänestä.....	10
2.3.2	Aistimukset soittokokemuksessa.....	11
2.3.3	Soitin-soittaja suhde	12
2.4	Fenomenografia	13
2.5	Tutkimuksen tavoitteet ja merkitys	15
3	TUTKIMUSMENETELMÄT	17
3.1	Millaista tietoa haluan kerätä?	17
3.2	Aineistonkeruumenetelmä	19
3.2.1	Haastateltavien hankinta.....	19
3.2.2	Teemahaastattelut	24
3.3	Aineiston analyysi muodostaminen	28
4	TULOKSET	31
4.1	Tulosten teemoittelusta	31
4.2	Aiemman musiikkitaustan vaikutus soittokokemukseen musiikillisesti aktiivisilla ja ei-aktiivisilla	31
4.2.1	Soiton tavoitteellisuus ja vakava tai kepeä sisällyttäminen elämään	31
4.2.2	Kuinka lähestyä soitinta ja miltä soittaminen tuntuu?	33
4.3	Mielikuvia ja tuntemuksia äänestä ja musiikista	34
4.3.1	Miltä soitin ja sen ääni tuntuvat?.....	34
4.3.2	Viittaukset luontoon	37
4.3.3	Äänen ja musiikin sijainti	40
4.4	Kosketuksen merkitys soittokokemuksessa	43
5	POHDINTA	48
	LÄHTEET	52
	LIITTEET	57
	Liite 1: Haastattelurunko	57
	Liite 2: Suostumusasiakirja (Jyväskylän yliopisto 2019)	58

1 JOHDANTO

Taide luo merkityksiä ihmiselle elämästä, kulttuureista, tavoista nähdä maailmaa ja ihmisen suhteesta ympäröiviin ihmisiin. Taiteessa yhdistyvät ihmisen mieli ja jokin luotu tai muunneltu nähtävä, kuultava tai käsinkosketeltava materiaali. Taidekokemus muotoutuu niin sen tekijälle, kuin myös sen kokijalle, määrittelemättömän ajan sisällä, jossa ihminen havaitsee taidetta, luo käsityksiä sille sekä tekee ja/tai vastaanottaa sitä (Dewey 1934). Ääni, yhtenä taiteen lähdemateriaalina luo ihmisen toiminnan myötä musiikkia. Musiikin luominen on yksilöllinen kokemus, jossa ihmisen mielen ja kehon kanssa yhdistyvät musiikillinen instrumentti sekä yksilön ymmärrys ympäröivästä maailmasta, kulttuureista ja musiikista (Leman 2008, 137–139).

Musiikillinen instrumentti toimii soittajan mielen jatkeena, ja instrumentti on osa ihmisen musiikillista ajattelua ja suunnittelua. Soitin sisältää tiedon musiikillisesta toiminnasta, liikkeistä ja äänestä, jota ihminen tavoittelee ja johon ihminen tutustuu. Ottaessaan soittimen käteen ihminen liittyy soittimen osaksi mielen toimintaa. Tässä kognitiivisessa silmukassa ihmisen aivot sekä tuottavat omatoimisesti luovaa toimintaa, että vastaanottavat ärsykeitä soittimesta, jotka vaikuttavat suoraan ihmisen ajatteluun ja luovaan toimintaan, eli vaikutusten ja seurausten liike on kaksisuuntaista. (Aho, 2016, 28–33.) Soitin toimii siten yhdessä mielen kanssa ja on kognition aktiivinen osapuoli siinä, missä ihmisen aivotkin.

Ihminen luo ympäröivästä fysikaalisesta maailmasta havaintojensa perusteella mielikuvia ja ajatusmalleja (Leman 2008, 13). Osa mielikuvista muodostuu ihmisen tajunnassa sisäisesti, mutta osassa mielikuvien muodostumisesta kehon ulkoiset tekijät ovat suuressa roolissa. Tällöin kehon ulkoiset tekijät vaikuttavat siihen, minkälaisen mielikuvan ihminen asiasta muodostaa sisäisesti ja mielen voidaan todeta laajenevan ympäristöönsä. (Chalmers & Clark 2010, 33.) Kun ihminen soittaa musiikillista instrumenttia, hänen mielensä jatkuu ja levittäytyy instrumenttiin, jota soittaa. Soittokokemuksessa soitin voidaan nähdä luonnollisena mielen ja luovan ajattelun jatkeena. Tällaisessa toiminnassa soitin antaa ihmiselle lisää ulottuvuuksia musiikilliseen ilmaisuun ja mahdollistaa mielen yhdistymisen musiikin kanssa. (Nijs, Lesaffre & Leman 2013.) Ihminen muodostaa mielikuvia myös äänestä ja musiikista kuulemalla ja tuottamalla ääntä itse. Mielikuviin liittyy tunteita ja konkreettisia objekteja koetusta maailmasta, kun tietyt äänet yhdistetään tiettyihin asioihin, kuten esimerkiksi karjunta

petoeläimiin ja uhkaan. (Swanwick 1999, 19–20; Sharps 2003, 57, 68.) Osa äänien synnyttämistä mielikuvista ja asiayhteyksistä ovat abstrakteja kuvitelmia ja tunnesidonnaisia aistimuksia. Soittimen ja soittajan välinen vuorovaikutus on yhtäältä fyysistä ja teknistä suorittamista ja toisaalta abstraktia luovaa toimintaa, taidetta.

Tässä tutkielmassa tutkitaan, minkälaisia käsityksiä ja aistimuksia tutkittavat muodostavat omasta soittokokemuksestaan. Tutkielman aineisto koostuu neljästä yksilöteemahaastattelusta, joiden analysoinnin perustana on fenomenografinen analyysi. Haastatteluissa tärkeänä osana on soittaminen ja haastateltavien omat haastattelutilanteessa syntyvät ajatukset ja kokemus soittamisesta. Tulokset kertovat, miten eri tavoin haastateltavat tuovat ilmi ja kokevat soittotilanteessa itse soittamisen, soittimen, soittimen äänen, soittimeen koskemisen ja soiton ajattelun. Aineiston pohjalta syntyvät päätelmät ja tulokset eivät pyri olemaan yleistettävissä soittokokemuksen teoriaan, vaan tulokset kertovat yksityiskohtaisesti tutkimukseen valittujen henkilöiden omista käsityksistä soittokokemuksistaan. Fenomenografia ei tutki ilmiötä suoraan, vaan tutkittavan näkemyksiä ja käsityksiä ilmiöstä sekä sitä, millä keinoin tutkittava tuo käsityksensä esille (Kakkori & Huttunen 2014, 382–383).

Tutkimuksen aineisto kerättiin teemahaastatteluin, joiden tutkittavat valittiin yliopiston sähköpostilistoille lähetetyn osallistumiskyselyn perusteella. Haastatteluihin osallistui kaksi musiikillisesti aktiivista ja kaksi musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä. Teemahaastatteluiden erityisominaisuutena oli musiikillisen instrumentin soittaminen. Soittimena toimi zimbabwelainen sormipiano eli kalimba, jota haastateltavat soittivat suuren osan haastattelun ajasta.

Tulokset kartoittavat haastateltujen henkilöiden käsityksiä ja aistimuksia omasta soittokokemuksestaan, eli tutkittavien sisältölähtöisiä tapoja tuoda esille omaa käsitystä soitosta. Analyysissa tarkastellaan tutkittavien aistimuksia soittimesta, sen äänestä ja sen soittamisesta. Tuloksiin sisältyy niin fyysisiä tuntoaistiin perustuvia aistimuksia, kuin myös ihmisten mielikuvallisia aistimuksia soitostaan. Tulosten kolme päälinjaa muodostuvat haastateltavien aiemman musiikillisen kokemuksen näkymisestä haastattelutilanteen soittokokemuksessa, heidän muodostamista mielikuvistaan soittimesta ja sen äänestä sekä soittimeen kosketuksesta synnyttäneistä aistimuksista. Kolmen tulokategorian kautta tarkastellaan haastateltavien käsityksiä omasta soittokokemuksestaan.

Seuraavassa luvussa esitellään tutkimuksen teorian taustaa sekä käydään läpi aiheen aiempaa tutkimusta avaten samalla keskeisiä käsitteitä. Kolmannessa luvussa esitellään tutkimuksen aineistonkeruumenetelmä, aineiston analyysimenetelmä sekä käydään yksityiskohtaisesti läpi, kuinka tutkimus suoritettiin. Neljännessä luvussa avataan tutkimuksen analyysin tuottamat tulokategoriat ja niiden sisäiset tulosteemat. Tulosten jälkeen viidennessä luvussa kerrotaan, mitä tutkimuksessa käytiin läpi sekä tehdään johtopäätöksiä tuloksista. Samalla käydään läpi, miten tulokset ovat yhtäältä linjassa aiemman tutkimuksen kanssa ja toisaalta, mitkä tekijät tuovat jotakin uutta aiheen tutkimukseen.

2 TEOREETTINEN TAUSTA

2.1 Kokeminen, käsitys ja musiikillinen kokemus

On vaikea määritellä, onko ihmisellä kokemus ennen käsitystä ilmiöstä, vai käsitys ilmiöstä tai sen elementeistä ennen kuin hän kokee ilmiön. Ihmisen arkikokemuksesta muodostuvat käsitykset luovat alustan sille, miten ihminen ymmärtää uuden kokemuksen. Arkikokemuksen käsityksiä kutsutaan esikäsitteiksi, jotka voivat muodostua hyvin vahvoiksi käsityksiksi ihmiselle ja jopa erheellisiksi käsityksiksi. (Ahonen 1995, 114–115.)

Kokemus voidaan nähdä tilannekohtaisena ja tapahtumasidonnaisena ennakkokäsitysten testaamisena (Backman 2018, 27). Ihminen on lapsesta lähtien rakentanut ymmärrystään maailmasta, ja käsityksiä eri ilmiöistä ja objekteista, elävästä ja elottomasta sekä fyysisestä ja psyykkisestä. Käsitykset pohjaavat opituille todennäköisyyksille, kuten ”aurinko horisontin yläpuolella valaisee”. Ihminen on oppinut käsittämään auringon valoa tuovana lähteenä, kun niin on tapahtunut iästä riippuen satoja ja tuhansia kertoja yksilön elämässä. On hyvin todennäköistä, että auringon ollessa seuraavan kerran kokijaan nähden horisontin yläpuolella, tämä tähti valaisee jälleen. Ihmiselle muodostuu näin käsitys ja todeksi mielletävä uskomus tai ajatus auringosta. Hetkeä, jolloin auringon huomataan valaisevan, voidaan kutsua kokemukseksi.

Musiikillista kokemusta voidaan lähestyä taideteorioiden kautta. Taiteen ymmärtäminen muunakin, kuin taideteoksina, auttaa ymmärtämään taiteellista toimintaa ja toiminnan taiteellisuutta. Taideteorioitsija John Dewey (1934) käsittelee taidetta kokemuksena. Kokemuksella ei ole pääasiallisia alku- tai päätepisteitä ja taidekokemus voi olla niin taiteen tekijällä kuin taiteesta nauttijallakin. Yleisesti puhutaan kokijasta ja hänen taidekokemuksestaan. Taidekokemus muodostuu ihmiselle kolmesta eri elementistä: elävästä ihmisestä, hetkestä ja paikasta, jossa henkilö on sekä kokemuksellisesta ympäristöstä. Ihmisen kokemuksellinen ympäristö voi tarkoittaa koko maailmaa tai vain yhden ihmisen kokemusta omasta elämästään. Hetkeen sidottu ympäristö ja ihmisen aiempi eletty elämä luovat siis taidekokemukselle vankan pohjan. (Dewey 1934, 35–36, 44.) Taidekokemus rakentuu ihmisellä jo taidetta tehdessä tai vaikka taidemuseon asiakkaalla hänen astellessaan museoon sisään ja valmistautumalla kokemaan taidetta. Taidekokemus ei ole välttämättä ennalta

määritelty sillä yhtäältä omia reaktioitaan taiteeseen tai toisaalta taiteilijan toimia ei voi ennustaa.

Niin taidekokemus kuin musiikillinenkin kokemus voidaan nähdä yleisesti esteettisenä kokemuksena, jota määrittävät luovuus ja tunnevaikutteisuus. Siinä missä taidekokemukseen on liitettävissä esteettisyys, on siihen usein liitettävissä myös jokin ei-taiteellinen tai epäesteettinen elementti. (Swanwick 1999, 3–4.) Musiikissa tällaiseksi voidaan katsoa esimerkiksi jatkuva ja järjestelmällinen soiton harjoittelu.

Musiikillinen kokemus ja soittokokemus ovat hankalia määritellä ilmiöinä, koska ne ovat abstrakteja ja jokaiselle ihmiselle omanlaisia sekä tapauskohtaisia. Musiikkia lähestytään subjektiivisesti omien havaintojen, muistojen, tunteiden ja ymmärryksen kautta, jolloin jokainen muodostaa myös omat merkityksensä musiikillisista teoksista. Musiikin säveltäjällä, sen soittajalla/esittäjällä sekä musiikin kuuntelijalla on jokaisella omanlaisensa kokemus ja merkitys teoksesta. (Boyce-Tillman 2009, 186.) Musiikillista kokemusta määrittää musiikin tuttuus tai vieraus sekä sen herättämät tunteet, mutta kokemukseen vaikuttaa myös ympäristö, jossa musiikki on osallisena. Soittajan musiikillista havainnointikykyä ja soitin–soittaja -vuorovaikutusta muokkaavat myös ympäristön muutokset ja mahdolliset häiriöt. Mitä keskittyneempänä ja osallisempana ihminen on soitossaan, sitä vähemmän ympäristön häiriöt ja muutokset voivat vaikuttaa soittajan havainnointiin omasta soitosta.

Musiikillisiin perinteisiin kuuluu kokemus rituaaleista, opituista tavoista ja yhteisestä toiminnasta. Rituaalit musiikissa voidaan katsoa syntyneen ihmisen historian alkuaikoina, jolloin ihminen viesti toinen toiselle ääntein ja äännähdyksin. Tämä antaa ihmisen ääntelylle ja siitä syntyneelle musiikille syyn ja yhden selityksen musiikin alkuperästä. Ääni on viestiä ja kommunikointia toisten ihmisten kanssa. Ihmisen kokiessa esimerkiksi surua, kipua, vihaa tai pelkoa, hän on vuosisadat käsitellyt tunnetta äänin. Äänille on saatu merkityksiä ja niitä on alettu tuottamaan muulloinkin, kuin kohdatessa jokin tunnetila. Arjen tapahtumia on alettu elää tapoina. Ääni on ritualisoitunut, sillä se on otettu osaksi rituaaleja, ja äänestä on ihmisen evoluution aikana muodostunut esimerkiksi se, minkä käsitämme musiikiksi. Taiteellista toimintaa, mukaan lukien äänen tuottaminen, on havaittu kaikissa maapallon ihmisyyhteisöissä. (Dissanayake 2006, 31, 34–38.)

Ihmisellä on luontainen halu olla osallisena musiikin kanssa ja tämä on pohja ja lähtökohta musiikilliselle kokemukselle. Osallisuus voi olla suoraa tai epäsuoraa. Suoraa osallisuutta musiikin kanssa ovat esimerkiksi soittaminen, elävän musiikin kuuntelu sekä itsensä tunteminen yleisön jäseneksi. Kun jokin objekti, kuten nuotti, televisio tai äänentoistolaite, ilmentää tai havainnollistaa musiikkia ihmiselle, kyse on tällöin epäsuorasta osallisuudesta musiikin kanssa. (Leman 2008, 3–4.) Vaikka ihminen pyrkisikin olemaan suoraan osallisena musiikin kanssa, useimmiten epäsuora osallisuus musiikin kanssa tekee kokemuksesta lopulta voimakkaamman, eheämmän tai ymmärrettävämmän. Epäsuoraa osallisuutta musiikin kanssa voi olla esimerkiksi keskustelu vaikeaselkoisesta musiikkiteoksesta tai musiikin tuotantovaiheiden hahmottaminen. Näin ihminen sisäistää teoksen ympärille, teosta synnyttäneitä tekijöitä ja ymmärtää teosta paremmin. Ihminen muodostaa näin merkityksiä kuulemalleen musiikille. Ihminen kokee tärkeäksi jakaa musiikilliset kokemukset sekä tilanteet, joissa musiikki on esillä. Kokemuksen jakaminen on usein se, mikä tekee musiikista tai musiikillisesta kokemuksesta tärkeän ihmisille. (Leman 2008, 6–7.)

Musiikki koostuu aina ihmiskehon ja ympäristön antamien materiaalien vuorovaikutuksesta, oli kyseessä musiikin soittaja tai sen kuuntelija. Materiaaleihin lukeutuvat erilaiset musiikilliset instrumentit, ihmisääneen liitetyt sointivärit, luonnollisen maailman äänet sekä akustinen tila, jossa ääni on. (Boyce-Tillman 2007, 1408.) Musiikillinen kokemus rakentuu ihmisen kehon ja sen ympäristön välisestä vuorovaikutuksesta. June Boyce-Tillman (2007, 1408) määrittää musiikillisen kokemuksen neljän eri kentän summaksi: materiaalit, (musiikin)rakenne, ilmaisu ja arvo. Materiaalit käsittävät sekä soitinten ja ihmisäänen äänenvärien että soitinten rakennusaineet. Rakenteella Boyce-Tillman tarkoittaa kunkin musiikkiperinteen, kuten länsimainen taidemusiikki, sisäisiä motiiveja ja kaavoja, joita ihmiset odottavat ja olettavat kuulevansa. Ilmaisuu musiikillisessa kokemuksessa sisältää hetkeen sidotut yksilölliset ja/tai yhteisölliset mielialat, tunteet, muistot ja ilmapiirin. Musiikin ja musiikillisen kokemuksen arvolla tarkoitetaan yhteiskunta- ja kulttuurisidonnaisia arvostuksen kohteita, joita löytyy itse musiikista sekä musiikin kontekstista. (Boyce-Tillman 2007, 1408–1410.) Musiikillinen kokemus sisältää yhtäältä biologisen ja toisaalta sosiaalisen puolen. Materiaali, esimerkiksi soittimessa, yhdistää ihmisen materiaalin alkulähteeseen. Esimerkiksi puurakenteisen rummun soittaja on aina soittaessaan yhteydessä puuhun, josta rummun materiaali on peräisin. (Boyce-Tillman 2009, 185–186.)

Soittajalle tärkeä osa musiikillista kokemusta on itse soitin ja sen tunteminen fyysisesti tai mielessä. On tutkimustietoa siitä, että ihminen tuntee soittimen antaman vasteen, vaikka soittimeen ei fyysisesti koskettaisikaan soiton aikana. Soittajalle muodostuu näin käsinkosketeltava (engl. *tactile*) illuusio äänestä ja sen lähteestä. (Peters 2013, 155–156.)

2.2 Luovuus ja soiton opettelu

Sen lisäksi, että soittaminen on soittimen teknistä hallintaa, soittamisen ja ympäristön havainnointia sekä musiikillisten tavoitteiden saavuttamista, on musiikki ja soittaminen paljon myös ajattelua itse musiikista, eli musiikin kuvittelua omassa mielessä. Musiikillinen mielikuvitus voidaan sijoittaa ihmisen ajattelun ja luovuuden välille. Mielikuvitus on havaintoa. Luova työskentely sisältää tuottamista, ja mielikuvitus nähdään jonkinlaisena tuotteena, jota luovassa toiminnassa käytetään. (Hargreaves, MacDonald & Miell 2012, 1,3.)

Musiikillinen luovuus voidaan nähdä laajempänä yleismusiikillisena liikehdintänä ja musiikillisten perinteiden luovana käsittelynä tai pienemmässä mittakaavassa yksilön yksilöllisinä ratkaisuina soitossa ja sen ilmaisussa. (Burnard 2012, 5–7.) Musiikillista luovuutta ovat esimerkiksi yksilöllinen tai yhteisöllinen luovuus. Yksilöllinen luovuus tarkoittaa ihmisen henkilökohtaista ja omatoimista ajattelua ja ratkaisuja musiikillisessa toiminnassa. Perinteisesti juuri tällaisen yksilöllisen luovan toiminnan tuotos nähdään arvostettuna korkeana taiteena. Yhteisöllisessä luovuudessa monen ihmisen ajatukset ja ideat luovat yhteisen ongelman/tehtävän ja tästä syntyy yhteistyönä tuotos. Ryhmässä ihmiset toimivat jonkin yhteisesti sisäistetyn mallin ja ohjeiden mukaan, johon jokainen tuo oman luovuutensa mukaan. (Burnard 2012, 15–16.)

Soittamisessa ihmisen ja soittimen välinen suhde on kiinteä. Soitin heijastaa ihmiselle musiikin rakennetta, merkityksiä ja sen viestimistä (Nijs, Lesaffre & Leman 2013, 469). Ihminen kykenee ajattelemaan musiikkia soittamisen ja soitinkosketuksen kautta, jolloin soitin havainnollistaa musiikkia. Ihminen luo musiikillista toimintaansa soittimesta ja soittamisesta saatavien havaintojen kautta. Jotta ihminen voisi luoda pitkiä musiikillisia tuotoksia ja ilmaista niitä hetkessä, soittajan täytyy hallita instrumentin soittotekniset liikkeet ja suoritteet. Hänen täytyy myös tuntea, miltä soitin tuntuu sitä kosketettaessa ja miltä soitin kuulostaa. Kun soittaja hallitsee nämä seikat, hän kykenee havainnoimaan soittoa hetkessä ja luomaan musiikillisia

tavoitteita soitossa. Soittamiseen keskittyneellä ihmisellä tavoitteita syntyy tiedostetusti sekä alitajuisesti tiedostamatta. (Nijs, Lesaffre & Leman 2013, 470–472.)

Soitin vaikuttaa soittajan esiintyessä hänen havainnointikykyynsä ja ajatteluunsa, mitä enemmän ihminen on osallisena soittimen kanssa. Ihminen tuntee soittamisen mielessään ja tunteissaan. Kun soittaja tuntee hallitsevansa soittamisen eli on yhtä soittimen kanssa sekä saavuttaa soitossaan tavoitteet, hän on täysin osallisena soiton kanssa. Tällaista tilannetta voidaan kutsua flow-tilaksi tai -kokemukseksi. Soittimen ja soittajan välisessä vuorovaikutuksessa flow-kokemuksen aikana olennaista on, että soittimesta tulee luonnollinen soittajan mielen ja havainnoinnin jatke. (Nijs, Lesaffre & Leman 2013, 473.)

Niin kuin kaikilla objekteilla yleisesti, myös soittimilla on omia vakiintuneita toiminnan muotoja kuten, miten niistä pidetään kiinni tai miten niitä liikutetaan tai minkälaista toimintaa/liikettä on tehtävä, jotta saadaan toivottu ääni aikaan. Ihminen havainnoi ympäristöään ja ymmärtää yksilöllisesti erilaisia vuorovaikutuksen ja toiminnan mahdollisuuksia ympärillään olevista asioista. Näitä erilaisia tapoja toimia ja olla vuorovaikutuksessa eri objektien kanssa kutsutaan affordansseiksi. (Kaschak & Glenberg 2000, 510–511.) Affordanssit eli toiminnan mahdollisuudet perustuvat James Gibsonin (1977) teoriaan affordansseista. Gibsonin teorian mukaan ympäristö tarjoaa tietoa itsestään elävälle olennolle. Tieto käy läpi ihmisen havainnoinnin ja ymmärryksen asioista. Näin ihminen käsittää ympäristön tarjoaman tiedon toiminnan mahdollisuuksina. (Gibson 1977, 67–68.) Toiminnan muotoon vaikuttavat sen hetkisen ympäristön lisäksi, miten henkilö ymmärtää objektin sekä mitkä ovat henkilön tarpeet ja tavoitteet, joita hän yrittää saavuttaa toiminnallaan.

Affordanssit vaikuttavat paljon ihmisen luovaan ajatteluun ja toimintaan. Kun ihminen havainnoi ympäristöään ja siinä olevia objekteja, tajunta tuottaa uusia luovia toiminnan mahdollisuuksia, joita ympäristö tarjoaa. Affordansseihin vaikuttavat psykologinen ja käytöksellinen toiminnan ulottuvuus. Näiden kautta toimintaan vaikuttavat yksilön henkilökohtaiset tavoitteet ja tunteet sekä materiaalien ja sosiaalisen ympäristön ominaisuudet ja resurssit. Luovuutta voidaan tarkastella toiminnan kautta esimerkiksi, miten yksilö käyttää objekteja tavanomaisesti tai toisaalta poikkeuksellisesti. (Glăveanu & Valsiner 2014, 227.)

Musiikillisilla instrumenteilla on kullakin omia tyylejä, kuinka niitä on totuttu soittaa. Tavat soittaa muotoutuvat tiettyjen liikkeiden ja tavoiteltavan äänenvärin sekä soitettavan musiikin kulttuurin ympärille. Suomalaisessa pelimanniperinteessä esimerkiksi viulua saatetaan pitää rennosti rintakehällä solisluun alapuolella viulu kallellaan (Talvitie-Kella 2010, 107–108). Länsimaisen taidemusiikin 1800-luvulla vakiintuneeseen perinteeseen kuuluu viulun aseointi solisluun yläpuolelle/päälle (Stowell 2003, 52–54). Soittoasento vaikuttaa siihen, miltä soitto kuulostaa ja millaisia tekniikoita soittajan on mahdollista soittaa (Talvitie-Kella 2010, 147), joten asento on omiaan muodostamaan musiikillisia tyylejä ja perinteitä. Kun ihminen opettelee uutta instrumenttia, hän oppii imitoimaan näkemiään liikkeitä ja kuulemiaan soittotapoja muilta soittajilta. Soittaminen rakentuu tietynlaisten omaksuttujen muottien mukaiseksi.

Soittoperinteen mukana tulevien toiminnallisten vaikutusten soittoasennot, -tyylit ja -tekniikat lisäksi myös itse objekti vaikuttaa vuorovaikutuksen ja toiminnan mahdollisuuksiin. Kullakin instrumentilla on itseensä sisältynyt tieto affordansseista, joita ihminen pyrkii oppimaan ja hallitsemaan. Jotta soittimesta kuuluisi ääntä, eli se soisi, sitä täytyy liikuttaa jotakin objektia vasten tai jotakin objektia tai objekteja, kuten esimerkiksi mallettia, sormia tai keuhkojen ilmavirtaa täytyy liikuttaa soitinta vasten. Instrumentista tulee musiikillinen, kun siihen yhdistetään jotain inhimillistä liikettä. (Aho 2016, 28-31, 33.)

Toisten soittimien sisältämät affordanssit ovat helpommin omaksuttavissa kuin toisten soitinten. Jordà (2004) tuo esille eri soitinten oppimiskäyrät ja pohtii niiden kautta uusien elektronisten instrumenttien suunnittelun ongelmia. Joitakin soittimia on helppo aloittaa soittamaan, ja ihminen saa soittimesta nopeasti irti monia asioita. Tällaisilla soittimilla soittotaito kehittyy nopeasti, mutta soittimen itsensä antamat toiminnan mahdollisuudet eivät ole kovin monipuoliset eli niissä ei ole opeteltavaa monien vuosien ajaksi. Toisilla soittimilla soiton aloittaminen on hyvin hankalaa ja ihminen oppii ja kehittyy soitossa hitaasti, mutta pidemmällä aikajaksolla tällaisilla soittimilla voi oppia soittamaan monipuolisemmin ja teknisesti taitavammin. (Jordà 2004.) Soittotaidon laskemisesta tai jaottelusta, mikä on taitavaa ja kehittyntä soittoa ja mikä ei, on aiheellista nostaa kritiikkiä, koska aihe pureutuu taiteen olemuksen peruskysymyksiin; miten taidetta voidaan arvottaa tai mitä on arvokas taide? On selvää, että taiteen, kuin myös soittotaidon arvostaminen on kulttuuri- ja aikasidonnaista, jolloin yhtä ei voida välttämättä nostaa toisen yläpuolelle.

Musiikillisissa instrumenteissa on suurta vaihtelua, kuinka luovasti ja monipuolisesti niillä voi ilmaista musiikillista ajatusta, eikä tällöin yksin ihmisen taidot vaikuta lopputulokseen. Herää kysymys, mikä ja millainen on hyvä soitin, mitä myös Jordà (2004, 59) artikkelissaan kysyy. Osa soittimista on yleisesti hyväksi koettuja ja osa soittimista jää marginaaliin. Tämä ei kuitenkaan välttämättä vähennä marginaaliin jääneiden soittimien arvoa, sillä jollekin ihmiselle harvinainen ja yleisesti arvostamaton soitin saattaa olla luonteva ja mieluinen tapa ilmaista musiikillisia ajatuksia. Vaikka eri instrumenttien arvottaminen toisistaan paremmaksi kuin toinen, on ongelmallista, on huomionarvoista, että vuosikymmenten ja -satojen kuluessa jotkin soittimet ovat säilyneet tulevaisuuteen ja toiset eivät. Jotkin soittimet ovat yksinkertaisesti dynaamisempia, mukautuvaisempia ja soitannollisesti monipuolisempia, kuin toiset. (Jordà 2004, 59.)

2.3 Mielikuvat ja aistimukset soittokokemuksessa

2.3.1 Mielikuvat äänestä

Ihminen luo ympärillään olevasta maailmasta mielikuvia ja ajatusmalleja (Leman 2008, 13). Ihmisen tajunnassa osa mielikuvista syntyy sisäisesti, jolloin ihminen luo käsityksiä, kokemuksia ja mielikuvia itsenäisesti. Osa mielikuvista syntyy ulkoisten tekijöiden vahvasta vaikutuksesta, jolloin mieli ei toimi itsenäisesti, vaan vastaanottaa viestejä ulkopuoleltaan, joilla on suuri rooli siinä, minkälaiseksi mielikuva muodostuu. Tällöin mieli on laajentunut johonkin tai joihinkin ihmistä ympäröiviin objekteihin tai asioihin ympäristössään. (Chalmers & Clark 2010, 33.)

Ihminen muodostaa mielikuvia myös havainnoimistaan äänistä. Osa äänistä saa selkeitä mielikuvia, asiayhteyksiä ja merkityksiä ympäröiviin asioihin, kuten eläinten äänet. Ihmisen evoluutioon jäänteinä koemme vaistomaisesti esimerkiksi uhkaa, kun kuulemme petoeläimen voimakasta huutoa ja ääntelyä. Osalle äänistä taas muodostuu abstrakteja mielikuvia, jotka aistitaan tuntein, muistoin ja esimerkiksi värein. (Sharps 2003, 57, 68) Mielikuvat ovat yksilöllisiä, joten jokaiselle muodostuu omanlaisiansa mielikuvia musiikista ja äänestä (Swanwick 1999, 19–20). Jokaisella soittimella on oma äänenvärinsä, joka muodostuu värähtelyn sävelkorkeudesta, -voimakkuudesta sekä soinnin kestosta. On kuitenkin hyvin hankala kuvailla jotakin ääntä tai kuvailla kahden soittimen äänenvärien eroja riittävästi

käyttämättä ei-musiikillisia sanoja. Ihmisen on helppo kuvailla ääntä mielikuvilla asioista, jotka eivät liity musiikkiin tai ääneen itseensä. (Crowder 2001, 134–135.)

Ihminen kuulee musiikin muutenkin, kuin vain toisiaan seuraavina sävelkorkeuksina ja näiden sarjoina. Kuulokuva on psykologinen representaatio kuullusta äänimaisemasta ja sen sisäisestä akustisesta käyttäytymisestä, kuten esimerkiksi soinnuista ja soitinkokoonpanon äänellisestä koostumuksesta (McAdams 1987, 38). Kuulokuvien lisäksi ääni synnyttää ihmisessä kehon liikettä ja mielikuvia liikkeestä sekä mielikuvia äänen laadusta. Äänen synnyttämät liikkeet ja mielikuvat liikkeistä ovat voimakkaampia, jos ne saavat äänen lisäksi tuekseen visuaalisen ärsykkeen, kuten esimerkiksi tanssimisen. (Wöllner & Hohagen 2018, 74.)

2.3.2 Aistimukset soittokokemuksessa

Ihminen aistii ympäristöään, itseään ja vuorovaikutusta näiden välillä monin eri tavoin. Aistimuksista ja tuntemuksista voidaan muodostaa omia ryhmäjaotteluita niiden ominaisuuksien perusteella. Eksteroseptiiviset eli ulkoapäin kehoon suuntautuvat aistimukset ovat tietoa kaikesta ulkoisesta ympäristöstä mukaan lukien somaattisen eli ruumiilliset aistit ja erityisaistit haju, näkö, maku, kuulo sekä sisäkorvan painovoima- ja liikeaistijärjestelmä. Proprioseptiiviset eli asento- ja liikeaistilliset aistimukset ja tuntemukset ovat ruumiinosien ja kehon liikkeiden havaitsemista tilassa ja ympäristössä. (Campbell 2013, 513.) Viimeisimpänä interoseptiiviset eli kehonsisäiset aistimukset ovat kehon sisäpuolelta tulevien ärsykkeiden kuten verenpaineen, stressin, tunteiden ja tajunnan tuntemista (Garfinkel, Seth, Barrett, Suzuki & Critchley 2015, 65–66; Critchley, Wiens, Rotshtein, Öhman & Dolan 2004, 189–190). Lisäksi aistijärjestelmästä voidaan erikseen erotella ihmisen tiedostamat sekä tiedostamattomat aistit. (Campbell 2013, 513.)

Soitin on taitavalle soittajalle, kuin kehon jatke, mutta myös tajunnan ja mielen jatke. Soitin voidaan nähdä osana ihmisen kognitiivista silmukkaa (engl. *loop*) ihmisen aivojen ja sen hetken ympäristön välillä. Soitin toimii tällöin toiminnallisten muotojen lisäksi musiikillisen ajatuksen ja suunnittelun edistäjänä. (Aho 2016, 6, 31–33.) Osa musiikillisesta ilmaisusta soitimella on liikkeitä ja eleitä ja ne luovat itsessään musiikkia. Liikkeitä ja eleitä on havaittavissa niin soitossa, kuin laulamissakin, mutta soitin tekee musiikillisesta ilmaisemista täysin omanlaisensa kokemuksen. Soitin on jokin lisätty ja eloton lähde musiikilliselle toiminnalle ja

liikkeelle. Ihminen kykenee tuottamaan soitinten avulla musiikkia monin kerroin monipuolisemmin kuin vain laulamalla. (Aho 2016, 21; Crowder 2001, 135.)

Ihminen aistii soittamista kehon ulkoisin liikkein, kuten asentoa vaihtamalla ja elein, kuten tunteita kuvastavat kasvojen ilmeet, sekä kehon sisäisesti eri ruumiin tapahtumien muutoksilla ja tunnetilojen vaihteluilla. Soittamisen ja musiikin aistimisen muotoja ovat myös itse soitto ja musiikillinen tulkitseminen. (Nijs, Lesaffre & Leman 2013, 470.)

2.3.3 Soitin-soittaja suhde

Musiikillisella instrumentilla soittaminen on ihmiselle yhtä aikaa fyysistä, teknistä suoritusta ja luovaa muuttuvaa ajattelun toimintaa. Jokaisella soittimella on oma tapansa inspiroida soittajaa. Instrumentti ohjaa soittajaa siinä missä soittaja ”ohjaa” soitinta soimaan. Soitin ja sen soittaja luovat yhteisen vuorovaikutuksen, jossa molemmat antavat ja vastaanottavat palautteita toiselle ja toiselta. Ihminen vastaanottaa palautteita kuulo-, näkö- ja tuntoaistien. Soittamisessa aistit linkittyvät toisiinsa, koska jokainen palautteista yhdistyy ihmisen aivoissa. Tällöin se, mitä ihminen tuntee kosketuksella, vaikuttaa siihen, mitä hän kuulee tai miten ihminen ajattelee ääntä ja sen sointiväriä. Jos joku palautteista ihmisen ja soittimen välillä estetään, soittokokemus ei ole enää yhtä vahva. (O’Modhrain & Gillespie 2018, 15–19.) Jos ihminen esimerkiksi soittaa kannelta ruuhkaisella kadulla kaupungin keskustassa, ei hän saa kanteleen äänipalautetta yhtä vahvana, kuin hiljaisessa tilassa saisi.

Perinteisissä sormilla soitettavissa soittimissa sormet ovat ensisijainen palaute soittimesta soittajalle ja sormet toimivat näin inspiraation työkaluina (Paynter 1992, 54–56). Sen jälkeen tulevat ääni, soittimen akustiset ja esteettiset ominaisuudet. On tärkeää, että soittimet antavat vahvan ensisijaisen palautteen soittajalle. Muut soittimen palautteet ovat soittokokemusta tukevia elementtejä.

Musiikillisen instrumentin soittaminen ja sen kautta itsensä ilmaiseminen on monimutkainen kehollinen tapahtuma instrumentin äänen ja ihmisen mielen ja kehon välillä. Soiton harjoittelussa notaatio katsotaan olennaiseksi osaksi lopullista musiikillista ja liikkeellistä ilmaisua, mutta vasta kun ihminen irrottautuu notaatioon keskittymisestä, kehon, mielen ja soittimen välinen vuorovaikutus kasvaa vahvimmilleen. (Crnjanski, 2019, 25–26.)

Soittimen ja soittajan välistä vuorovaikutusta on tutkittu laajasti esimerkiksi erilaisten kokeellisten digitaalisten musiikillisten käyttöliittymien kautta (esim. Jensenius & Lyons 2017; Papetti & Saitis 2018). Uusien musiikillisten instrumenttien suunnittelussa tarkastellaan läheisesti sitä, minkälaisen suhteen soitin ja soittaja välilleen luovat (Leonard, Castagné, Cadoz & Luciani 2018, 154–155; Magnusson & Hurtado 2007, 326). Soitin-soittaja -vuorovaikutukseen vaikuttavat fyysinen kosketus soittimeen (haptisuus), kuinka paljon ihminen voi kontrolloida soittoa tai kuinka paljon soitin ohjaa soittoa. Soitin antaa soittajalle erilaisia palautteita ja näiden kautta ihminen luo itselleen mielikuvan siitä, kuinka paljon soitossa on omaa luomista ja kuinka paljon soitin itsessään vaikuttaa tuotoksen ääneen ja ilmaisuun. Jotkin instrumentit saattavat luoda kokemattomammalle soittajalle illuusion siitä, että itse tuottaa laadukasta musiikillista tuotosta, vaikka todellisuudessa soitin saattaa määrittää hyvin paljon sitä, miltä musiikki kuulostaa ja, että ”virheitä” on vaikea soittaa. (Jordà 2003, 2–4.) Soittimen antamat palautteet ja ihmisen mahdollisuudet antaa palautteita soittimelle vaikuttavat siihen, kuinka läheiseksi/yhdistyneeksi ja ilmaisulliseksi ihminen kokee instrumentin ja sillä soittamisen (Nijs 2017, 52–53). Soitin ei ole ulkoinen kuollut objekti, vaan vahvasti ja eloisesti ihmisen tajuntaan vaikuttava kytkös.

2.4 Fenomenografia

Termin *fenomenografia*, nimi tulee sanoista ”ilmiö” ja ”kuvata”. Fenomenografisessa tutkimuksessa tarkastellaan ilmiöiden rakentumista ja ilmenemismuotoja ihmisen tietoisuudessa. Koska tutkimuksen kohteena on ihminen ja hänen käsityksensä ilmiöstä, ovat käsitykset yhdestä ilmiöstä aina henkilökohtaisia, eli tutkittavien kesken vähintään osittain erilaisia. Ihmisen tietoisuus jostain ilmiöstä perustuu hänen käsityksilleen ilmiöstä ja sen elementeistä. (Ahonen 1995, 114.) Yksi henkilö käsittää auringon jokapäiväisenä kuivuutena ja paahteena. Toiselle aurinko on yhtä kuin iloisuus, rakkaat ihmiset ja kauneus. Kolmas henkilö käsittää auringon nykytietoon suhteutettuna virheellisesti Maata kiertävänä taivaankappaleena.

Maailman voidaan katsoa sisältävän elementtejä ja objekteja, joilla on jokin tietty olemus, kuten, että maapallo on tähteä kiertävä kiviplaneetta. Jos huomio kiinnitetään ihmisiin, objektien tai ilmiöiden olemus on toissijaista ja huomio kiinnittyy siihen, millaisina ja millä eri tavoin asiat ilmenevät. Kun tarkastellaan vielä lähemmin, millaisina joku tietty asia ilmenee jollekin henkilölle, ollaan fenomenografian ytimessä. Tyypistetyimmillään fenomenografia on

samojen asioiden eri merkityksiä, jossa asialla tarkoitetaan jotakin, jolla voi olla erilaisia merkityksiä ja tarkoituksia. Tutkimuksen kohteena on ihminen ja se, miten ihminen näkee, kokee ja käsitteellistää eri asioiden merkityksiä. (Marton 2015, 106.)

Fenomenografisella tutkimusotteella on tärkeä suhde hermeneuttiseen ja fenomenologiseen tieteenfilosofisiin suuntauksiin. Jokaista määrittää sen tutkiminen, miten ihminen ymmärtää maailmaa. Hermeneutiikka on viestien ja sanoman tulkintaa ja kokonaisuuden ymmärtämistä moninaisten tulkintojen kautta. Ymmärtäminen luo lopulta asioille niiden merkityksiä. Ymmärtäminen on ihmiselle luontainen tapa elää ja ajatella. Täten yksilön ymmärrys on rajallinen totuus, joka on sidottu aikaan, paikkaan ja traditioon. (Kakkori & Huttunen 2014, 377–379.) Fenomenologiassa tarkastellaan maailmaa kokemuksen kautta. Kokemukset kertovat jotain maailmasta ja sen ilmiöistä. Fenomenografiassa ymmärrystä ei etsitä ilmiöille, vaan ihmisten käsityksistä ilmiöstä. (Kakkori Huttunen 2014, 385–386.) Tällöin fenomenologiassa tutkimuksen kohteena oleva *kokemus* löytyy myös fenomenografiasta, jossa se on kuitenkin vain yksi tutkimuksen työkaluista. Yhteys hermeneutiikan ja fenomenografian välillä on dialogi, joka syntyy tutkijan ja tutkittavien kohtaamisessa. Molemmissa tutkimussuuntauksissa sisäistetään ihmisen oma näkemys tutkittavasta ilmiöstä ja puetaan se yksilön historialliseen ja kokemukselliseen ympäristöön.

Fenomenografinen tutkimus on saanut alkunsa ihmisen oppimista tarkastelevissa tutkimuksissa Göteborgissa 1970-luvulla ja tutkimusmetodia on hyödynnetty runsaasti kasvatustieteen tutkimuksessa (Marton 2005, 141; Kakkori & Huttunen 2014, 381–382.) Musiikin tutkimuksessa on hyödynnetty fenomenografista tutkimustapaa muun muassa musiikkikasvatuksessa (Reid 2001; Newton & Newton 2006; Boyce-Tillman 2009), musiikkiterapiassa (Nyström & Petersson 2011; Lepp, Ringsberg, Holm & Sellersjö 2003) ja tanssitutkimuksessa (Giguere 2011). Soittokokemusta ilmiönä on tutkittu enempi fenomenologian kokemus -viitekehysessä, kuin fenomenografian käsitys -näkökulmasta (esim. Schiavio & Høffding 2015; Godøy, Song, Nymoen, Haugen & Jensenius 2016). On myös erilaisia kvantitatiivisia tutkimuksia, joissa tiettyjen muuttujien vaihtelun kautta tutkitaan ihmisten musiikillista kokemusta ja soittokokemusta (esim. Tucker, Nguyen & Stickgold 2016; Merchel & Altinsoy 2018).

2.5 Tutkimuksen tavoitteet ja merkitys

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selventää tutkimukseen osallistuvien henkilöiden käsityksiä omasta soittokokemuksestaan. Tutkimuksen analyysi kohdistuu tutkittavien puheen asiasisältöihin mielikuvistaan, aistimuksistaan ja tuntemuksistaan omasta soittokokemuksesta. Analyysi toteutui aineistolähtöisesti, jolloin taustalla oleva teoria ei määritä analyysin muuttujia, vaan aineiston annetaan itse tuoda tuloselementit esille, tietyn teoreettisen viitekehyksen valossa.

Tutkimukseni teettää tietoa, joka ei pyri selittämään ilmiötä, vaan kertomaan, mikä on tutkimukseen valittujen ihmisten kokemus ja käsitys ilmiöstä sekä millä tavoin tutkittavat tuovat kokemustaan ilmi. Tulosten avulla on mahdollista tutkia yhtäläisyyksiä aiempaan tutkimukseen tai rinnastaa aineistosta nousevia uusia teemoja aiempaan tietoon, mutta tulokset eivät ole yleistettävissä pienen otannan takia.

Tutkielman tutkimuskysymys on; Mitä käsityksiä haastateltavat luovat soittokokemuksestaan? Aihetta tarkastellaan sen kautta, millä tavoin haastateltavat ilmaisevat mielikuviaan ja aistimuksiaan soittimesta, sen äänestä ja sillä luomastaan musiikista. Tutkimuksen keskiössä ovat haastateltavien omat käsitykset omasta soittokokemuksestaan.

Pohjimmillaan tässä tutkielmassa pohditaan, mikä on musiikillinen instrumentti sekä miten soitin kytkeytyy ihmisen mieleen ja luovaan toimintaan. Aiheen tutkimiseen innoittivat muun muassa: Marko Ahon (2016) teos *The Tangible in Music*, jossa käsitellään, miten ihminen liittyy musiikillisen instrumentin osaksi kognitiivista toimintaansa (Aho 2016). Toinen inspiroiva teos oli Nijsin, Lesaffren ja Lemanin (2013) artikkeli *The musical instrument as a natural extension of the musician*, jossa käsitellään, kuinka soitin voidaan nähdä luonnollisena ihmisen mielen jatkeena, joka laajentaa ihmisen luovan ajattelun soitossa musiikilliseen instrumenttiin (Nijs, Lesaffre & Leman 2013). Oman vaikutteensa tutkimukselle antoi uusien musiikillisten käyttöliittymien suunnittelun tutkijayhteisön laajamittainen tutkimus (NIME 2001–2020) ja toisaalta ajatus siitä, että soittokokemus on jokaiselle ihmiselle yksilöllinen taiteellinen kokemus ja siten hyvin moniulotteinen ilmiö, jonka tutkimusta lienee rajattomasti.

Tämä tutkimus antaa aiemmalle tutkimukselle tueksi uutta tietoa soittokokemuksen rakentumiseen hetkestä, jolloin ihminen aloittaa uuteen musiikilliseen instrumenttiin

tutustumisen hetkeen, jolloin ihminen hallitsee soittimen äänenmuodostuksen ja kykenee tuottamaan sillä itse musiikillisia tuotoksia. Lisäksi tutkimus kertoo, millaisessa osassa ihmisen mielikuvat soittimen materiaaleista, äänestä ja ulkonäöstä ovat käsityksessään soittokokemuksesta.

Fenomenografinen analyysitapa mahdollistaa uudenlaista ymmärrystä soittokokemuksen rakentumisesta, kun tarkastelun kohteeksi otetaan yksilöiden omat käsitykset omasta soittokokemuksesta. Tutkittavien oma havaintomaailma voi luoda jotain sellaista, jota ei aiemmin olla tuotu soittokokemuksesta esille, kun tutkimuksen tulokset tehdään aineisto edellä.

3 TUTKIMUSMENETELMÄT

3.1 Millaista tietoa haluan kerätä?

Tutkielman aineistoksi kerään tietoa suoraan ihmisiltä. Tutkin, millä tavoin ihmiset itse kokevat soittamisen sen kautta, millaisia eri ajatuksia ja aistimuksia soitto heissä aiheuttaa. Jotta pääsisin mahdollisimman lähelle soittajan kokemusta ja itse soittoa, minun täytyy olla suorassa yhteydessä ihmisiin, ilman tietoa välittävää teknologiaa. Paras tapa tähän on tavata ihmisiä suoraan kasvotusten. Näin on mahdollista luoda tilanne, jossa minun ja tutkittavan välille syntyy kyseisessä hetkessä aiheeseen keskittynyt ja toinen toistaan huomioiva vuorovaikutus. Tällöin vuorovaikutus on suoraa, eikä teknologisen järjestelmän luomaa välittyntä/välittyvää vuorovaikutusta (Vartiainen, Kokko & Hakonen 2004).

Tein tutkimuksen empiirisenä laadullisena teemahaastattelututkimuksena, jonka aineistoa tarkastelin fenomenografisen analyysin kautta. Aineistolla oli suuri rooli tutkimuksessa ja annoin aineiston tuoda itsestään analyysin osia. Vaikka aineisto on itsenäinen tutkittava kohde, olin tutustunut ilmiöön ja siihen liittyvään tutkimukseen ja näin kykenin kohdentamaan analyysini olennaisiin seikkoihin tutkimuksen kannalta. En ottanut analyysiin tarkkoja tutkittavia faktoreita aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta, vaan poimin kirjallisuudesta teemoja ja aihepiirejä, joiden ilmenemistä analysoin aineistosta. Aiemman kirjallisuuden antamien teemojen ja aihekokonaisuuksien avulla muodostin myös haastatteluteemat ja -kysymykset.

Haastattelun tyyli ja henkilöjärjestelyt vaikuttavat paljon siihen, millaista tietoa tutkimukseen saa. Keräsin tähän tutkimukseen tietoa ihmisten soittokokemuksista, joten tutkittavien oli hyvä päästä kertomaan omista ajatuksistaan vapaasti. Jos olisin pitänyt haastattelujen kysymykset tarkoin ennalta määriteltynä eli strukturoituina, vapaata keskustelua ei tällöin olisi muodostunut, eikä haastateltavan spontaaneille ajatuksille olisi tällöin ollut tilaa. Avoimen haastattelun tyyli olisi jäänyt kaipaamaan teemahaastattelun tuomia teemoja, joiden ympärillä keskustelu etenee. (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 2016, 208–209.) Fenomenografisessa tutkimuksessa yleisimmin käytetty aineistonhankintamenetelmä on teemahaastattelu (Kakkori & Huttunen 2014, 381) ja myös tässä tutkimuksessa käytetään teemoitettua haastattelua.

Teemat antavat tutkittavalle vapauden puhua juuri niin, kuin itse kokee asiat, mutta pitää keskustelun tiettyjen aihekokonaisuuksien rajoissa, jotka tutkija on etukäteen suunnitellut. Teemahaastattelu antaa tiedonhankinnalle raamit ja tarkkaan harkituilla ja pohjustetuilla teemoilla on mahdollista saada haastateltavilta tietoa hyvin yksityiskohtaisia asioista. Teemoittelu jättää haastateltavalle kuitenkin laajat mahdollisuudet puhua aiheista haluamallaan tavalla ja tuoda keskusteluun mukaan mieleen nousevia sivujuonteita, jotka saattavat osoittautua mielenkiintoisiksi yksityiskohdiksi analyysissä. (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 2016, 208–209.)

Haastattelut on mahdollista järjestää ryhmä- tai yksilöhaastatteluina. Molemmilla henkilöjärjestelyillä saadaan omanlaistaan tietoa. Olennaista on, minkälaista vuorovaikutusta syntyy yhtäältä tutkijan ja haastateltavan välille ja toisaalta monen haastateltavan välille ryhmähaastattelussa. Ryhmähaastattelussa joukko haastateltavia muodostavat keskinäisen vuorovaikutuksen, minkä kautta aineistoa tarkastellaan. Yksilöhaastatteluissa taas nimensä mukaisesti aineisto muodostuu yksilön tuottamaan tietoon. (Pietilä 2017, 111–113.) Ryhmähaastattelu on menetelmänä kustannustehokas, kun tietoa saadaan kerättyä yhtä aikaa monelta henkilöltä. Lisäksi etuna on, että tutkijan rooli on lähinnä tarkkaileva ja organisoiva, jolloin tutkijan vaikutus tutkittavien toimintaan on pienempi, kuin yksilöhaastattelussa. (Pietilä 2010, 212–213.)

Ryhmähaastattelussa voi muodostua tilanne, jossa ryhmän jäsenten keskinen vuorovaikutus kasvaa hyvin kiinteäksi ja jäsenet alkavat luoda vastauksia ryhmänä. Tällöin yksilöiden omat käsitykset ja mielipiteet eivät nouse esille. Ryhmä saattaa alkaa muodostaa yhteisiä vastauksia tai tavoittelemaan jotain valmista vastaustuotetta. (Tuuri & Peltola 2018, 158–160.) Tutkimukseni kannalta hyvä valinta on yksilöhaastattelu. Yksilöhaastattelussa on mahdollista luoda haastateltavan kanssa tilanne, jossa hän keskittyy itsenäisesti omaan soittokokemukseensa ilman, että mahdolliset kanssasoitajat vaikuttavat yksilön kokemukseen. Tutkijan tehtävänä on luoda keskittynyt ja luottavainen ilmapiiri, jolloin tutkittava kykenee ja uskaltaa puhua ja toimia avoimesti tutkimuksen teemoista.

3.2 Aineistonkeruumenetelmä

3.2.1 Haastateltavien hankinta

Tutkimukseen hankittavilla haastateltavilla olisi hyvä olla keskenään toisistaan poikkeavat lähtökohdat tutkittavaan ilmiöön liittyen. Tutkimukseni keskiössä on soittaminen ja soittokokemus, joten valitsin tutkimukseen henkilöitä erilaisilla musiikki- ja soittokokemustaustoilla. Näin pienelläkin tutkittavien määrällä saadaan monipuolista tietoa. Musiikillisen aktiivisuuden jaottelu on ongelmallista, sillä musiikillista toimintaa on hyvin monenlaista, ja esimerkiksi musiikin ammattilaisena voi helposti toimia henkilö, jolla ei ole musiikillista koulutusta. Myöskään musikaalisuutta tai vaikka soittotaitoa, ei voi selittää yksiselitteisesti, sillä termit tarkoittavat eri asioita eri ihmisille. Joku voi konsertoida ammatikseen täysin itseoppineena soittajana, joten musiikillinen koulutus ei välttämättä ole ainoa mittari kertomaan ihmisen musiikillisesta aktiivisuudesta ja ymmärtämisestä tai taidoista soittaa ja toimia musiikin ammattilaisena.

Osassa tutkimuksia jaottelu tehdään suoraan muusikoiksi ja ei-muusikoiksi ihmisen saaman musiikillisen koulutuksen vuosimäärän mukaan (esim. Kishon-Rabin, Amir, Vexler & Zaltz 2001; Liu ym., 2018, 3). Muusikoiksi on valittu näissä tutkimuksissa henkilöt, jotka ovat korkeasti koulutettuja soittajia tai/ja toimivat ammatikseen esiintyvinä muusikkoina. Ei-muusikot ovat muita ”tavallisia” ihmisiä ilman monivuotista musiikkikoulutusta. Koulutus on siis tutkimuksissa muusikkoutta määrittävä tekijä. Tutkimuksessani ihmisten jaottelu soittokokemuksensa mukaan ei tapahdu suoraan koulutuksen mukaan, vaan sen, kokeeko haastateltava itse olevansa musiikillisesti aktiivinen vai vähemmän aktiivinen.

Tässä tutkielmassa käytettiin haastateltavien musiikillisen osaamisen jaotteluna heidän musiikillista aktiivisuutta tai harrastuneisuutta. Kunkin musiikillinen tausta selvisi sähköpostitse. Musiikillisen aktiivisuuden määrittelyssä olennaista oli, kuinka tuttua soittaminen toimintana on haastateltavalle, ja tämän perusteella neljä haastateltavaa jaettiin kahteen eri ryhmään. En pyrkinyt määrittelemään haastateltavia muusikoiksi ja ei-muusikoiksi, vaan määrittelemään, ovatko he musiikillisesti aktiivisia vai ei-aktiivisia. Määrittely perustui sekä siihen, kumpaan kategoriaan haastateltava itse kokee sijoittuvansa, että tämän jälkeiseen arviooni siitä, onko henkilö kertomansa perusteella musiikillisesti aktiivinen vai ei. Jotta saisin mahdollisimman musiikillisesti aktiivisia henkilöitä sekä musiikillisesti ei-aktiivisia henkilöitä,

valitsin halukkaista tutkimukseen osallistujista henkilöt, jotka edustivat kaikkein vahvinten kumpaakin ääripäätä.

Musiikillisen aktiivisuuden jaottelua käyttivät esimerkiksi Godøy, Haga ja Jensenius (2005, 259–260) Ilmapiano-tutkimuksessaan, jossa testattiin teknologia-avusteisen ja ilmaan kuviteltavan pianon soittamista viidellä eri henkilöillä. Osalla ei ollut minkäänlaista soittotaustaa ja osalla oli jonkin verran tai laajaa soittotaustaa pianolla tai useilla eri soittimilla. Myös musiikillinen koulutus otettiin huomioon. Jokainen tutkittava muodosti oman soittokokemuksensa perusteella nimitettävän luokan ja luokat kertoivat kunkin henkilön soittotaustasta:

- A. Aloittelija (ei aiempaa soittotaustaa)
- B. Keskitaso (hieman soittotaustaa eri soittimilla)
- C. Puoliammatilainen (laajaa soittotaustaa useilla soittimilla ja yliopiston musiikkiopintoja)
- D. Puoliammatilainen (laajaa soittotaustaa keskittyen yhteen soittimeen sekä yliopiston musiikkiopintoja)
- E. Ammatilainen (Instrumentalisti ammatiltaan ja laajaa yliopistotason esiintymiskoulutusta)

Samaa jaottelua hyödyntäen, tämän tutkimuksen haastateltavista musiikillisesti ei-aktiiviset kuuluvat edellä mainittuihin luokkiin A-B ja musiikillisesti aktiiviset luokkiin C-E.

Haastateltavien hankinta tapahtui sähköpostikyselyllä, jonka lähetin lokakuussa 2019 viidelletoista Jyväskylän yliopiston oppiaineen/laitosten sähköpostilistalle. Oppiaineita oli edustettuna humanistis-yhteiskuntatieteellisestä, kasvatustieteiden ja psykologian, informaatioteknologian sekä matemaattis-luonnontieteellisestä tiedekunnista. Viestini meni kunkin listan moderaattorille, joka päättää antaako viestin mennä listan ihmisille. Täten en tiedä, kuinka suuren määrän ihmisiä viestini lopulta tavoitti. Sähköpostikyselyssä esittelin itseni ja tutkimukseni lyhyesti ja kerroin haastattelun tiedot. Tämän jälkeen sain yhteenottoja sähköpostitse halukkaista osallistujista. Halukkaiden kanssa kävin lyhyen yksityisviestinvaihdon heidän musiikillisista taustoistaan, jotta pystyin valitsemaan taustoiltaan hieman erilaisia ihmisiä tutkimukseeni.

Tutkimuksesta kiinnostuneita ihmisiä oli lopulta 16, joista kahdella ei ollut musiikkitaustaa, tai sitä oli vain vähän ja neljällätoista oli laajaa kokemusta soittamisesta ja musiikin opinnoista. Alun perin olin suunnitellut valitsevani kolme musiikillisesti aktiivista ja kolme musiikillisesti ei-aktiivista ihmistä haastateltaviksi. En löytänyt kolmatta musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä haastattelujen pitoa varten suunnitellun aikajakson sisällä, joten tyydyin kahteen aiemmin saamaani. Lisäksi valitsin neljäntoista musiikillisesti aktiivisen ilmoittautuneen joukosta kolme henkilöä. Nämä kolme valikoituivat sähköpostikeskusteluiden perusteella, jollaisia jokaisen ilmoittautuneen kanssa kävin. Vastausten perusteella valitsin hieman eri ikäisiä ja eri instrumenttitaustaisia henkilöitä. Kasassa oli viisi haastateltavaa, kaksi musiikillisesti vähemmän aktiivista ja kolme henkilöä, jotka olivat opiskelleet musiikkia ja soittaneet monipuolisesti eri soittimia monen vuoden ajan. Myöhemmin karsin kolmesta musiikillisesti aktiivisten ihmisten haastatteluista yhden pois, jotta sain analyysiin sisällytettyä tasapainoisesti kaksi musiikillisesti aktiivista ja kaksi musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä.

Haastateltavat (Taulukko 1) olivat kaikki suomalaisia, 24-32 vuotiaita naisia ja miehiä. Järjestin haastattelut yksilöhaastatteluina loka-marraskuussa 2019 Jyväskylän yliopistolla tutkimukseen varatussa rauhallisessa huoneessa. Kunkin haastattelun pituus oli noin 60 minuuttia (tarkemmin lyhimmillään 53 min ja pisimmillään 65min). Lähetin jokaiselle haastateltavalle etukäteen tutustuttavaksi tietosuojaselosteen, jossa kerroin yksityiskohtaisesti, mitä tietoja haastateltavista kerään, missä ja kuinka kauan tietoja säilytetään, kenellä on pääsy kerättyyn aineistoon sekä, että haastateltavalla on oikeus peruuttaa suostumus aineistonsa tutkimuskäyttöön tutkimuksen aikana. Jokaisen haastattelun alussa informantit allekirjoittivat suostumuslomakkeen (Liite 2.), jossa hyväksyivät antamiensa tietojen käytön tietosuojailmoituksen mukaisesti. Suostumuslomakkeessa kysyin haastateltavien iän sekä sukupuolen.

TAULUKKO 1. Haastateltavien perustiedot

Haastateltava	Musiikillisesti aktiivinen	Musiikillisesti ei-aktiivinen	Ikä	Sukupuoli
H1	X	-	27	Mies
H2	X	-	32	Nainen
H3	-	X	25	Mies
H4	-	X	25	Nainen

Neljästä haastateltavasta kahdella oli laajaa soittotaustaa ja erilaisia musiikin opintoja yltäen aina korkeakouluopintoihin asti. Kahdella muulla haastateltavalla musiikillista kokemusta oli vähemmän ja heillä oli ollut musiikillista toimintaa elämässään hyvin vähän, jos ollenkaan muutamaan vuoteen ennen haastatteluja. En tuo esille haastateltavien omia nimiä, vaan käytän heistä tunnisteita Taulukon 1. mukaisesti H1, H2, H3 sekä H4, joissa kirjain *h* tarkoittaa sanaa *haastateltava*. Tutkittavat H1 ja H2 ovat musiikillisesti aktiivisia henkilöitä ja tutkittavat H3 ja H4 ovat musiikillisesti ei-aktiivisia henkilöitä. Olennainen tekijä musiikillisesti aktiivisten haastateltavien kohdalla on, että soittaminen ja musiikillinen toimiminen on ollut tavoitteellista heidän elämässään. He ovat pyrkineet oppimaan soittamista ja musiikkia, jotta saavuttaisivat jonkin itselleen asetetun tavoitteen, esimerkiksi pääsyn musiikkipainotteiselle luokalle lukioon. Vaikka haastateltavilla H3 ja H4 on heilläkin aiempaa soittokokemusta, on sitä ollut selvästi vähemmän, kuin kahdella ensimmäisellä haastateltavalla. Vaikka haastateltavat H3 ja H4 eivät toimi tavoitteellisesti ja täysin tosissaan musiikin kanssa, ei voida väittää, että musiikki ei merkitsisi heille mitään tai, että musiikki ei vaikuttaisi heihin. Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena ei ole musiikin merkitys ihmiselle, vaan ihmisen käsitykset omasta soittokokemuksestaan. Seuraavaksi käyn läpi kunkin haastateltavan musiikkitaustoja eritellysti.

H1 opiskelee suomalaisessa yliopistossa musiikkitiedettä. Ennen korkeakouluopintoja hän opiskeli lukiossa musiikkilinjalla. Näiden lisäksi hän on opiskellut sähkökitaransoittoa ja musiikin teoriaa musiikkiopistossa ennen lukioikää sekä lukion aikana. Soittaminen on ollut hänelle tavoitteellista, kun on pyrkinyt oppimaan soittoa paremmin, jotta pääsisi haluamiinsa opiskelupaikkoihin. Soitto ja musiikin parissa toimiminen, kuten tietokoneella musiikin tekeminen, ovat yhä suuri osa hänen ajanviettoaan. H1 on soittanut sähkökitaran lisäksi omatoimisesti syntetisaattoreita ja käyttänyt tietokoneella musiikin tekemiseen MIDI-koskettimistoa ja sävellysohjelmia. Hän pitää soittamisesta, sillä hän kuvailee soittamisen olevan suuri osa hänen vapaa-aikaansa ja soittamisessa hän pitää erityisesti improvisoinnista. Haastatteluissa käytettyä sormipianoa, kalimbaa, H1 ei ollut ennen kokeillut muuta kuin digitaalisena versiona tietokoneella. H1 haaveilee, että hänellä olisi joskus kotonaan kaikki maailman soittimet.

H2 toimii tällä hetkellä musiikkikasvatuksen tohtorikoulutettavana suomalaisessa yliopistossa. Hän on musiikkikasvatuksen maisteri ja lisäksi opiskellut instrumenttiopintoja yliopisto-opintojen aikana ammattiopistossa ja lukion ja peruskoulun aikana musiikkiopistossa. Hän on

saanut soitonopetusta mm. vilusta, alttoviulusta, pianosta, pop-jazzlaulusta, kirkkouruista sekä myös kuoronjohtamisesta. Viulun ja pianon osalta opintoja on kertynyt jo peruskoulusta lähtien, myöhemmin marginaalimpaa soittotaitoa on karttunut muun muassa akustisesta kitarasta, sähköbassosta, rummuista sekä joistain tietokone- ja mobiiliohjelmista, joilla tuotetaan musiikkia. H2 on säveltänyt ensimmäisiä omia teoksia jo lapsena ja musiikillinen toiminta on ollut hänelle aina luontevaa ja mielekästä, etenkin, jos saa itse päättää, millä ja mitä soitetaan. Soittaminen on ollut ja on yhä tavoitteellista, sillä kouluikäisenä hän suoritti monista instrumenteista soittotutkintoja ja hän tarvitsee soittoa runsaasti työssään. Koska soitto ja sen opettaminen muille on suuri osa H2:n työtä, soitto vapaa-ajalla tuntuu ajoittain epämiellyttävältä. Hän on hyvin kiinnostunut soittimien kirjosta ja tutustuu mielellään uusiin soittimiin. Kalimbaa hän on joskus kokeillut, mutta siitä on hänellä vain hatarat muistikuvat.

H3 on tietojärjestelmätieteen opiskelija suomalaisesta yliopistosta. Hänellä ei ole lukion jälkeistä musiikkialan koulutusta eikä hän ole saanut musiikki-instrumenttiopetusta. Kaikki musiikinopetus, jota hän on saanut, on ollut peruskoulun ja lukion musiikinopetusta, mutta hän on soittanut itsenäisesti akustista kitaraa ja sähkökitaraa sekä laulanut. Samoista soittimista sekä kuorolaulusta on hieman kokemuksia myös lukiosta musiikintunneilta. Elektronisten soittimien osalta hänellä on pientä kokeilunomaista kokemusta mobiilisovellus *GarageBandista* sekä tietokoneohjelma *FL Studiosta*. Lukioajoistaan soittaminen on vähentynyt huomattavasti H3:n arjessa, mutta hän soittaa kuitenkin yhä silloin tällöin. Soittaminen on hänelle mieluisaa ja hän kokee musiikin olevan osa hänen identiteettiään, vaikei soittaminen aina läsnä olekaan. Hän mainitsee nähneensä kalimbaa muistuttavan soittimen, muttei ole soittanut itse eikä tiedä miltä soitin kuulostaa tai millaista sitä on soittaa.

H4 on aikuiskasvatustieteen opiskelija suomalaisesta yliopistosta. Hänellä ei ole lukion jälkeistä musiikkialan koulutusta eikä hän ole saanut peruskoulun ja lukion ulkopuolista musiikki-instrumenttiopetusta. H4 ilmoitti olevansa kiinnostunut osallistumaan tutkimukseen ja mainitsi sähköpostissaan, ettei hänellä ole mitään musiikkitaustaa eikä ole luonteeltaan ollenkaan musiikki-ihminen. Haastattelussa kuitenkin ilmeni nopeasti, että hänellä on jotain musiikkitaustaa ja niistä keskusteleminen auttoi häntä palauttamaan soittokokemuksia mieleen. Peruskoulun ja lukion musiikintunneilta hänelle ovat jääneet mieleen erilaisten perkussoiden, rumpusetin ja akustisen kitaran soittaminen. Lisäksi hän soitti kahden vuoden aikana sähkökitaraa alakoulussa kavereiden kesken muodostetussa yhtyeessä. Lisäksi H4 muistelee lapsena soittaneensa kokeilumielessä tuttavien sähköpianoa. H4 toi haastattelussa esille myös

hänen muodostelmaluisteluharrastuksensa, jossa musiikilla on olennainen rooli kilpaohjelmien tunnelmaa luovana elementtinä. Hän kertoo, että musiikki vaikuttaa suuresti koreografioihin ja liikkein ilmaisuun luistelussa. H4:llä ei ole kalimbasta aiempaa kokemusta ja hänen ensireaktionsa soittimesta oli, ettei hän voisi ajatella sen olevan soitin, jos hänelle ei kerrottaisi sen olevan soitin.

3.2.2 Teemahaastattelut

Testatakseni haastatteluni teemoja ja kysymyksiä sekä soittamisen sisällyttämistä haastatteluihin, pidin pilottihaastattelun keväällä 2019. Pilottihaastattelu kesti noin 40 minuuttia ja se osoitti aiheen potentiaalin lisäksi kysymysteni ja haastattelumenetelmäni sopivuuden soittokokemuksen tutkimiseen. Pilottihaastattelussa soittimena toimi klassinen kitara.

Huolellisesti suunniteltujen teemojen ja kysymysten lisäksi haastatteluiden erityisominaisuutena oli musiikillisen instrumentin soittaminen. Soitin, siihen tutustuminen ja sen soittaminen loivat pohjan haastattelulle ja sen päälle luotiin keskustelua soittamisen nostamista ajatuksista ja kokemuksista. Tutkimuksen teemahaastatteluissa käytettiin soittimena zimbabwelaista puista sormipianoa, eli kalimbaa (Kuvio 1), jonka Jyväskylän yliopiston musiikkikasvatuksen emeritusprofessori Jukka Louhivuori ystävällisesti antoi lainaksi tutkimuskäyttöön. Soitin on harvinainen, koska se ei ole perinteinen länsimainen instrumentti ja se ei ole tehdasvalmisteinen sormipiano vaan tehty käsityönä Zimbabwessa.

Haastatteluihin valittavan instrumentin valinta muodostui ajatuksesta, että soittimen olisi hyvä olla haastateltaville entuudestaan osittain tai kokonaan tuntematon. Haastateltavilla tulisi olla mahdollisimman vähän kokemusta haastatteluissa käytetyn soittimen kanssa. Jos olisin valinnut tutkimukseen jonkin perinteisen ja tunnetun soittimen, kuten esimerkiksi kitaran, osalla haastateltavista olisi saattanut olla jo entuudestaan hyvin hioutunut kokemuspohja ja ajatusmaailma soittimesta. Kun soitin on kaikille haastateltaville mahdollisimman tuntematon, tutkittavat lähestyvät soitinta ja tilannetta mahdollisimman samankaltaisin ja mahdollisimman vähäisin taustaoletuksin. Näin kunkin oma aiempi musiikillinen aktiivisuus on vahva tekijä, joka on määrittämässä kunkin soittokokemusta haastattelutilanteessa.

Kyseenomaisessa kalimbassa on viisitoista metallista kosketinta, jotka muodostavat hienosäädettävän asteikon sävelten fis1 ja fis3 välille. Kalimballa soitto on helposti

lähestyttävää, koska äänen saa muodostettua helposti, eli metallikosketinta painamalla tai ”näppäämällä”. Kalimban ääni on melko pehmeä ja hiljainen ja sen puuosa eli runko on mitoiltaan K: 3 cm, P: 20 cm ja L: 16 cm, eli soitinta on helppo pitää käsissä.

Tutkimuksessa käytetyn kalimban yksilöllisenä ominaisuutena on soittimen alaosaan ruuvattu kapea alumiinilevy. Levy pyörii sen keskelle ruuvatun ruuvin ympäri. Levyyn on kiinnitettyä kaksi metallista pullonkorkkia niin, että korkit pääsevät hieman heilumaan ja liikkumaan sekä värisemään. Alumiinilevy ja metallikorkit resonoivat kalimban koskettimia soittaessa tai soittimen rungon iskukosketuksesta toisen kiinteän objektin kanssa. Teemahaastatteluissa metallilevyn ja korkkien resonointi oli vaimennettu teippaamalla, koska resonointiääni olisi häirinnyt haastattelun äänitallenteen puheen erottelua ja soittimeen oli mahdollista tutustua hyvin ilman resonointiäkin.



KUVIO 1. Valokuva kalimbasta ja kynä 14 cm mittakaavana

Haastattelurungon (Liite 1.) teemat rakentuivat soittamisen ympärille. Aluksi pyysin haastateltavia kuvailemaan omaa soittotaustaansa, jonka jälkeen tutustuttiin hitain ja tarkoin askelin tutkimuksessa käytettyyn soittimeen. Haastattelun teemojen valinta perustui soittimeen tutustumiseen vaihe vaiheelta, aloittaen soittimen katselusta, jatkaen ottamalla soitin käsiin ja tunnustelemalla sitä. Haastattelun aikana tutkittavat selvittivät, miten ääni saadaan soittimesta aikaan ja he soittivat ajatuksella yksittäisiä ääniä suuren osan haastattelussa, kunnes pikkuhiljaa siirryttiin pienen melodian löytämiseen soittimesta ja sen soittamiseen. Olennaista oli pientenkin äänien toistaminen ja soittotuntuman hakeminen. En pyrkinyt millään tavoin opettamaan haastateltavia soittamaan jotain ennalta määriteltyä, vaan soitto syntyi mahdollisimman paljon haastateltavien omasta halusta sekä heidän mielensä mukaan. Soitossa kyettiin keskittymään siihen, miltä soitin ja sen tarkat osat sekä itse soittaminen tuntuvat soittajan kehossa ja mielessä. Yksittäisten sävelten ja yksinkertaisten melodioiden toistoilla kyettiin helpottaa haastateltavan omaa kokemuksensa tutkiskelua. Toistamisella päästiin täten mahdollisimman syvälle aiheeseen ja pienien tunnenyanssien havainnointiin.

Tutkimuksen haastattelujen teemat:

- I) Soittajan musiikkitausta
- II) Soittimeen tarttuminen ja sen tarkastelu
- III) Ääni
- IV) Melodia

Ensimmäisen teeman aikana haastateltava sai kertoa tutkijan kysymysten tukemana omista soittokokemuksistaan ja musiikillisesta toiminnastaan. Kävimme yhdessä läpi, minkälaisia eri akustisia ja mahdollisesti elektronisia soittimia henkilö on soittanut ja kuinka kauan. Olennaisia asioita olivat myös mahdolliset musiikillisten instrumenttien opinnot sekä haastateltavan mieltymys soittamiseen ylipäätään sekä mielenkiinto soittimiin. Ensimmäisen teeman aikana selvisi haastateltavan tyyli ja lähtökohta puhua musiikista. Tunteeko haastateltava musiikkitermistöä tai kuinka laajasti hän tuntee eri soittimia, joiden kautta verrata tutkimuksessa mukana olevaa soitinta? Ensimmäisessä teemassa ilmeni yksityiskohtaisesti, minkälainen musiikillinen toiminta on haastateltavalle mieluista tai tärkeää ja millaisesta hän taas ei pidä.

Toisessa teemassa otin kalimban esille ja asetin sen pöydälle haastateltavan katseltavaksi. Aluksi haastateltava tutki soitinta ilman koskemista siihen tai soittimen äänen kuulemista. Haastateltava pohti, miltä soittimen materiaalit saattaisivat tuntua tai miltä soitin kuulostaisi. Kysyin lisäksi, kuinka edistyksellisesti soitettavana instrumenttina haastateltava kuvittelisi soittimen. Kalimban tarkastelu siihen koskematta ja sen ääntä kuulematta loi jo pohjaa haastateltavien soittokokemukselle, sillä soittimen antama visuaalinen palaute kuuluu vahvana osana moniaistillista soitin-soittaja -suhdetta (Berdahl, Pfalz, Blandino & Beck 2018, 172–173). Tämä jälkeen haastateltava sai ottaa soittimen ja tutkia sitä koskemalla ja halutessaan myös muodostamalla äänen sen eri osista. Tämän teeman tarkoitus oli antaa haastateltavalle mahdollisuus tutustua soittimen fysiikkaan ja materiaaleihin, sekä koskettimien sävelten järjestykseen. Samalla haastateltava havainnoi, miten ajatukset soittimesta muuttuivat alun katse havainnoin tarkkailun jälkeen, kun hän sai koskea soittimeen ja tuottaa sillä ääntä. Teeman aikana tarkastelin minkälaisia myönteisiä ja/tai kielteisiä ajatuksia soitin soittajassa herättää.

Siirtymä haastattelun toisesta teemasta kolmanteen teemaan oli häilyvä, sillä toisen teeman aikana haastateltava otti soittimen jo käsiinsä ja hän sai tutkiskella sitä ja ottaa siitä ääniä. Kolmannessa teemassa haastateltava tietää jo, miten ääni saadaan aikaan ja hän keskittyy yksittäisiin ääniin ja niiden soittamiseen. Kolmanteen teemaan sisällytettiin kalimban soitto plektralla ja kynällä. Tämä avulla haastateltava vertaili soittokokemusta sormin soiton ja välineellä soiton kesken. Teemassa haastateltava pohti myös, tuntuuko jokin soittimessa, soittamisessa tai äänessä etäännyttävältä tai vastaisesti mukaansatempaavalta ja perusteluita tuntemuksilleen, sekä tuntee ko haastateltava soittoa tai ääntä minkäänlaisena fyysisenä tuntemuksena kehossa. Teemoissa kolme ja neljä esitin molemmissa kysymykset; tuntee ko haastateltava äänen/musiikin sijaitsevan jossakin, kuten soittimessa, kehossa, ilmassa tai mielessä? sekä ajatteleeko haastateltava äänen olevan jossakin tilassa vai onko se jokin maisema? sekä aiheuttaako soittimen olemus tai sen ääni haastateltavalle jotain mielikuvia?

Neljännessä teemassa haastateltava muodosti kalimballa jonkin yksinkertaisen ja lyhyen melodian tai sävelkehikon, jota sitten toisti moneen kertaan. Teeman aikana haastateltava pohti samoja kysymyksiä, kuin kolmannessa teemassa, mutta nyt melodian osalta. Aluksi annoin haastateltavan itse miettiä ja soittaa haluamaansa melodiaa, mutta jos hän ei halunnut tai kyennyt itse kehittää melodiaa, autoin sellaisen löytämisessä ja neuvoin tarvittaessa sävelten löytämisessä soittimesta. Haastateltavalla oli mahdollisuus myös soittaa jotain toista melodiaa

tai sävelteemaa, kunhan kutakin tuotosta toistettiin tarpeeksi, ja siitä keskusteltiin. Itse musiikillisella laadullisella sisällöllä ei ollut tutkimuksen kannalta merkitystä, joten melodiaksi sopi hyvin kaikki lastenlauluista improvisoituun sointukadensseihin. Olennaista oli, että soitto oli haastateltavalle mahdollisimman mieluista ja musiikillista tuotosta toistettiin.

3.3 Aineiston analyysi muodostaminen

Pidettyäni kaikki haastattelut aloitin aineiston analysoinnin litteroimalla eli kirjoittamalla haastatteluäänitteet tekstiksi. Koska tutkielman lukijalla ei ole mahdollisuutta päästä aineistooni käsiksi, on litteroinnilla ja sen tulosten raportoinnilla olennainen osa aineiston tuomisessa lähemmäksi lukijaa. Litterointia ei aloiteta suunnittelematta, vaan tutkijan on mietittävä tarkasti, millä tarkkuudella ja mikä osa haastatteluaineistosta litteroidaan. (Nikander 2010, 432–435.)

Haastattelun tarjoamasta tiedosta vain osa saadaan talteen. Saatavilla olevaa tietoa rajataan monessa eri tutkimuksen vaiheessa. Kun haastattelu äänitetään, jää taltioimatta haastateltavan sekä tutkijan liikkeet, eleet ja ilmeet. Tutkittava tieto rajautuu entisestään, kun puhe kirjoitetaan ylös äänitteestä. Lisäksi eri litterointitavoilla keskitytään eri asioihin aineistossa. Koska omassa tutkielmassani keskityn asiapohjaisesti siihen, minkälaisia ovat haastateltavien kokemukset tutkittavasta ilmiöstä, ei yksityiskohtainen litterointi ole tarpeellista. (Ruusu vuori 2010, 424–428.) Analyysissäni poisjäävää tietoa olivat haastateltavien liikkeet, eleet ja ilmeet, sillä en taltioinut haastattelutilanteita videolle. Äänitteiden materiaaleista kirjoitin kaiken ylös, mitä tutkittavat ja minä puhuimme. Tutkimuksessani tärkeää oli litteroida kaikki puheen sisältö. Tutkittavien miettiessä tai nauraessa, kirjoitin litterointiin ”mietti” tai ”nauraa”. Olennaista ei ollut, millä äänenpainolla tai kuinka pitkään henkilö esimerkiksi mietti jotakin, vaan olennaista oli mainita, että hän mietti asiaa.

Fenomenografisen tutkimuksen aineiston analyysi ei synny teorian päälle, koska analyysi on aineistolähtöistä. Aineiston luokittelu ja kategorisointi tapahtuu myös ilman etukäteen määritettyjä luokitteluperusteita, sillä aineiston on tarkoitus luoda tieto itse itsestään. Tutkijan täytyy kuitenkin tiedostaa omat kokemukset ja perehtyneisyys tutkittavasta ilmiöstä sekä olla tietoinen aiemmasta teoriasta, koska teoria antaa tutkimukselle suunnan. (Huusko & Paloniemi

2006, 166.) Ennako-oletukset aineistosta tai ilmiöstä eivät ole haitaksi, sillä se on osa aineiston analysointia. Analyysini tulokset syntyivät tämän tavan mukaisesti aineistosta aiemman tutkimusteorian teemojen ympärille.

Litteroinnin jälkeen analyysi jatkui koodaamalla litteroitua materiaalia. Litteroin kaikki haastattelut tekstinkäsittelyohjelmassa kaavioon, jossa oli neljä pystysaraketta, oikealta vasemmalle: aika ja puhuja, puhe, koodit 1 sekä koodit 2. Analyysin koodaus koostui kahdesta vaiheesta, joista ensimmäisessä keräsin kokoon haastateltavan puheesta mieleen nousevia, tutkimuksen kannalta olennaisia ajatuksia, käsitteitä ja pohdintoja haastateltavan esiintuomista kokemuksista ja käsityksistä liittyen soittamiseen. Toisessa vaiheessa tarkastelin ensimmäisessä vaiheessa kirjoittamiani ajatuksia ja etsin näistä toistuvuuksia sekä ilmiötä kuvastavia tekijöitä sekä ryhmittelin usein esiintyvistä koodeista yleisemmän tason kuvauksia. Tapani muodostaa analyysi muodostui yhtäältä Straussilaisen Grounded theoryn (Saldaña 2011, 116), kuin toisaalta myös myöhempien fenomenografisten analyysitapojen pohjalta.

Grounded theoryn analyysi kumpuaa aineistosta ja sen litteroidun materiaalin koodauksesta. Koodeista etsitään erilaisia kategorioita, ja koodit ryhmitetään kukin omaan kategoriaan ja nämä kategoriat kategorisoidaan uudelleen yleisemmille tasoille. Näin analyysista kasvaa johdonmukainen ja asiayhteyksinen malli. Kategorioista voi raportoida sisältö kerrallaan tai muodostaa kategorioista oman kaavion, josta käy ilmi tulosten ankkuroituminen edeltäviin kategorioihin. (Saldaña 2011, 78, 116–117.)

Fenomenografinen analyysi järjestyy Grounded theoryn mukaisesti eri tasoisten kategorisointien ja luokittelujen päälle. Ensin litteroidusta materiaalista poimitaan esiin nousevia mainintoja ja elementtejä, joissa haastateltavat puhuvat tutkittavasta ilmiöstä. Seuraavaksi tutkitaan näitä pieniä tiedon palasia, koodeja, ja ne ryhmitellään eri teemojen alle. Tämä on tulosten ensimmäisen tason kategoria ja siinä pohditaan, mihin kaikkiin eri teemoihin liittyen haastateltavat puhuvat tutkittavasta aiheesta. Nämä tulosteemat liitetään vielä abstraktimman tason kategorioihin, joissa pohditaan yleisemmällä tasolla tuloksia määritteleviä tekijöitä. Tämän jälkeen saatuja abstraktimman tason tulostekategorioita voidaan tarkastella suhteessa muuhun tutkimuskirjallisuuteen ilmiöstä ja muodostaa tutkimukselle johtopäätöksiä. (Huusko & Paloniemi 2006, 166–167.)

Fenomenografinen analyysi pyrkii löytämään merkitysvälitteistä todellisuudenkuvaa. Ilmiötä selitetään siten, miten muut ihmiset (tutkittavat) näkevät ja ajattelevat ilmiön. Tällöin fenomenografinen analyysi on toisen asteen näkökulma ilmiöön tai todellisuuteen. (Huusko & Paloniemi 2006, 165.) Tutkimuksessani toisen asteen näkökulman ilmiöstä antavat haastateltavat. Heidän käsitystensä kautta saadaan tietoa, joka kertoo tutkittavien todellisuuskuvasta suhteessa tutkittavaan ilmiöön eli soittokokemukseen.

4 TULOKSET

4.1 Tulosten teemoittelusta

Aineiston analyysissä saamistani tuloksista muodostui kolme yleisempää tuloskategoriaa, joiden sisällä on yleisempää tasoa kuvailevia pienempiä tulosteemoja. Ensimmäinen tuloskategoria on, kuinka haastateltavien aiempi musiikillinen taustansa näkyi heidän soittokokemuksessaan haastattelutilanteessa. Toisessa kategoriassa käsitellään erilaisia mielikuvia ja vertauskuvia, joita haastateltavat käyttivät kuvaillessaan kalimban ulkonäköä ja rakenteita, ääntä sekä soittamista. Kolmas tuloksista muodostettu yleisempi kategoria on tunnon merkitys soittokokemuksessa. Osa tuloksista on kaikilla haastateltavilla samanlaisiksi nousseita asioita, ja osa tuloksista on kunkin yksilön omia yksittäisiä, toisista tutkittavista jollain tapaa eroavia tuloksia. Osa tuloksista määrittyi haastateltavien musiikillisen aktiivisuuden ja ei-aktiivisuuden mukaan kahdeksi omaksi soittokokemuksesta kuvailevaksi tekijäksi.

4.2 Aiemman musiikkitaustan vaikutus soittokokemukseen musiikillisesti aktiivisilla ja ei-aktiivisilla

4.2.1 Soiton tavoitteellisuus ja vakava tai kepeä sisällyttäminen elämään

Jokaisen haastateltavan kohdalla oli huomattavissa yhtymäkohtia aiemman kokemuksen musiikillisesta toiminnasta ja haastattelutilanteen soittokokemuksen välillä. Aiempi musiikillinen tausta kuului tutkittavien puheessa pienin yksityiskohdin ja selkein yleislinjoin, kuten millä tavoin tutkittava lähestyy tilanteessa soitinta ja soittamista sekä mitkä ovat hänen kokemukselleen vertailukohtia aiemmasta eletystä elämästä. Seuraavaksi käyn läpi esimerkkejä, joissa haastateltavan aiemman kokemuksen heijastuminen haastattelutilanteen kokemukseen on havaittavissa.

Musiikillisesti aktiivisten ja musiikillisesti ei-aktiivisten haastateltavien välillä selkein heidän musiikkitaustojaan kuvaava tekijä oli, onko henkilön musiikillinen toiminta ollut tavoitteellista vai ei tavoitteellista. Tämä ominaisuus teki selkeää haastateltavien jakamisesta musiikillisen aktiivisuuden mukaan. Tavoitteellisuus näkyy musiikillisesti aktiivisilla haastateltavilla siten,

että H1 on soitonopettelulla pyrkinyt pääsemään opiskelemaan musiikkia lisää. Hän otti kitaratunteja, jotta pääsisi lukion musiikkilinjalle. H1 pyrkii myös jatkuvasti löytämään uusia ääniä musiikin tekemiseen tietokoneella ja tässä sävellystyössä erilaiset fyysiset soittimet toimivat innovatiivisina ja kokeellisina raaka-aineina tietokoneella tehtävälle työlle. H2 taas on soittanut monia eri soittimia ja saanut niistä opetusta monissa eri oppilaitoksissa. Hän on hankkinut itselleen musiikinopettajan pätevyyden musiikkikasvatuksen maisteriksi opiskellessaan ja tämän hetken tutkimustyössään musiikilla on merkittävä rooli.

Musiikillisesti ei-aktiivisten elämässä musiikillinen toiminta ei ole ollut toisiin haastateltaviin verrattuna niin suuressa osassa. Suurin osa heidän soittokokemuksestaan tulee peruskoulun ja lukion musiikinopetuksesta ja muu soittokokemus on satunnaisia soitinkokeiluita omaksi vapaa-ajan vietoiksi. H3 on opetellut kitaralla soittoa itsenäisesti muutamien vuosien ajan sekä esiintynyt laulamalla muutaman kerran lukiossa. Haastattelukysymyksiin ei kuulunut kysymys tutkittavan musiikillisen toiminnan tavoitteellisuudesta, mutta H3 toteaa suoraan kitaransoitostaan: ”se ei missään vaiheessa oo sillä tavalla ollut mitenkään tavoitteellista”. Hän kertoo myös, ettei tunne musiikinteoriaa juuri ollenkaan ja puhuu soitostaan ja laulustaan käyttäen sanoja *rämpyttely* sekä *lauleskelu*. Nämä seikat kertovat, ettei H3 ota musiikillista toimintaa kovin vakavasti, eikä toiminta ole tavoitteellista.

Samaan päätelmään päädytään, kun tarkastellaan H4:n aiempaa soittokokemusta ja lähestymistä siihen, mitä on musiikillinen kokemus. Kysyin haastattelun alussa häntä kertomaan musiikkitaustoistaan ja hän vastasi: ”Ei oo, ei oo yhtään, jos ei koulun musiikin tunteja lasketa?”. Kerroin, että myös lukion musiikin oppitunnit lasketaan musiikilliseksi kokemukseksi, johon H4 vastasi: ”No sit sen verran on, mitä nyt on pakollisii musiikin tunteja ollu mut en oo mitenkään musiikil- musiikillinen ihminen, millään tavalla”. H4 kertoo, että suhtautuu soittamiseen ylipäätään neutraalisti, mutta soittaminen tuntuu epämiellyttävältä heti siinä vaiheessa, kun hän kokee, ettei osaa sitä. H4 mainitsee soittaneensa ala-asteella kavereiden kesken muodostetussa yhtyeessä sähkökitaraa. Soitto oli hauskanpitoa kavereiden kesken, ja samankaltaista koulun oppituntien ulkopuolista soittoa hänellä ei ole ollut kyseisen yhtyesoitannon jälkeen.

4.2.2 Kuinka lähestyä soitinta ja miltä soittaminen tuntuu?

Haastatteluissa selvisi, että kaikilla haastateltavilla on jonkinlaista halua tai tarvetta soittaa. Selvisi myös, että onnistumisen ilo tekee soitosta mukaansatempaavaa. Musiikillisessa tavoitteessa onnistuminen, oli se minkä kestoinen tai laatuinen tahansa, luo soittajalle motivaatiota jatkaa soittoa. H3 kokee, että soittaminen on hänelle yleisesti mielekästä, sillä hänelle musiikin kuuntelu on hyvin tärkeää ja soittaessa saa itse tuotettua jotakin, jota on kuullut. Hänellä soittaminen täyttää jonkinlaisen itseilmaisullisen tarpeen ja soitin antaa tähän mahdollisuuden, kun kokee onnistuvansa soitossa. H3 kertoo soittimen antavan tällöin hänelle hyvän *vasteen*. Myöhemmin hän puhuu siitä, kuinka olisi halukas kokeilemaan soittimia hyvin monipuolisesti ja, että soittimien täytyy olla hänen kriteereillään hyvin valmistettuja ja laadukkaita, jotta hän voi nauttia niiden soitosta. Voidaan todeta, että H3 osaa pohtia soitinta laajemmin, kuin että soittimesta saa jonkun melodian ulos. Hän pohtii soittimien äänenlaatuja ja teknisiä ominaisuuksia, kuten pysyykö esimerkiksi kitara vireessä. Hänen kokemuksessaan soittimen antama vaste tuo mielekkään soittokokemuksen.

H4:n suhtautui haastattelutilanteessa soittamiseen innokkaasti, vaikka aluksi oli todennut, että asennoituu soittamiseen yleisesti neutraalisti, mutta jos kokee, ettei osaa soittoa, häneltä menee into soittoon täysin. Haastattelussa H4 kuitenkin oli innolla ja viihtyneenä mukana ja esitti suurta mielenkiintoa soitinta kohtaan. Kun otin toisen teeman alussa soittimen esille, H4 ihmetteli soitinta suuresti ja mietti ääneen, ettei osaisi kutsua sitä soittimeksi, jos kyseenalainen soitin tuotaisi hänen eteensä. H4 kertoi, ettei tiedä ollenkaan, miten tätä soitinta kuuluisi soittaa. Hän oli erittäin kiinnostunut soittimen historiasta ja ylipäättään sen olemassaolosta ja sanoi, että häntä kiinnostaa yleisesti kaikki epätavanomaiset asiat. Innostus jatkui H4:n soittaessa kalimballa. Hän koki, että ääni on helppo saada aikaa instrumentista ja mikä tahansa soittimen koskettimen yksittäinen ääni tai monen koskettimen yhtäaikainen ääni kuulostaa hyvältä: ”se just et ku ne on kaikki tällasii kauniita ääniä ja tämmösi”.

Neljännän teeman melodiaa etsiessä H4 pyysi minua keksimään jonkun melodian ja opastamaan sen soitossa. Opastin hänelle lastenlaulun *Ostakaa makkaraa*, sillä se oli H4:lle tuttu ja siinä käytetään vain kolmea säveltä. H4 tapaili melodiaa ja toisti sitä monta kertaa vain muutamien melodiaan kuulumattomin sävelin. Usean kerran päästessään melodian loppuun, hän lausui tohkeissaan: ”jee”. H4 tuntee onnistumisen iloa ja toteaa: ”Mä oon niin huono aina [soittamisessa], niin kiva onnistua. Nii se oli ihan hauskaa”. H4 peilasi haastattelutilanteen

soittoa jatkuvasti aiempien soittokokemustensa mahdollisiin epäonnistumisen tunteisiin sekä muutenkin omaan luonteeseen, että haluaa tietoisesti välttää tilanteita, joissa hän saattaa kokea epäonnistuvansa. Kun H4 oli toistanut useita kertoja ensimmäistä melodiaa, kysyin, haluaisiko hän kokeilla jotain toista melodiaa, johon H4 vastasi hieman epäröiden: ”No. Joo ota joku helppo, ettei mun tää osaamisen kupla nyt puhkea, se ois ikävää. No ei, saa se olla vähän vaikeempi”. Tämä osoittaa, ettei H4 mielellään hankkiudu epämukavuusalueellensa peläten epäonnistumista. Tällainen suhtautuminen ja tunne voi tehdä soittokokemuksesta epämieluisan, jos soittimeen tarttuminenkin on kynnyskysymys. Toisaalta se, tunteeko ihminen onnistuvansa tai epäonnistuvansa, voi johtua muustakin, kuin soittajasta itsestään ja hänen omasta näkökulmastaan soittoon. Jos esimerkiksi joku kommentoi toisen soittoa alentavasti tai antaa rankaisevaa palautetta, soittaja saattaa luoda liian rajallisen kuva siitä, mikä olisi hyvää musiikkia tai soittoa. On haitallista, jos yleisesti onnistuneeksi soitoksi katsotaan vain jotkin tietyt määreet täyttävä soitto, kuten esimerkiksi täsmällinen nuotinmukainen soittaminen.

4.3 Mielikuvia ja tuntemuksia äänestä ja musiikista

4.3.1 Miltä soitin ja sen ääni tuntuvat?

Jokaisella haastateltavalla kalimba ja sen ääni herättivät jonkinlaisia mielikuvia. He yhdistivät soittimen rakenteellisia osia tai sen ääntä mielikuviin tunteista ja adjektiiveista, mutta myös toisiin objekteista. Suuri osa haastattelussa kului instrumenttiin tutustumisessa ja miettiessä, mitä tunteita ja mielikuvia se herättää. Useimmat kalimbaan, sen ääneen ja sillä soittoon yhdistetyistä mielikuvista liittyi jollain tapaa luontoon tai luonnollisuuteen ja orgaanisuuteen, mutta puheissa esiintyi myös mielikuvia esineistä, tunteista, kulttuureista ja toiminnasta.

Haastateltavat saivat toisen teeman alussa kuvailla soitinta ensin pelkän ulkonäönperusteella ja sitten kosketuksen ja soiton kautta. Ennen käsiin ottamista haastateltavat pohtivat, minkälainen kalimban ääni mahtaisi olla ja minkälaista sitä olisi soittaa? H1 kuvasi soitinta ensinäkemältä näin: ”Aika kuluneen [näköinen], mutta en tiiä että millä tavalla sitä on kulutettu, et onkse ollu silleen halvoista osista tehty, vai muuten vaan tosi vanha tai. Niinku näyttäis et se on vähän ruosteessa kuiteki tuosta niinku [osoittaa soittimen koskettimia]”. H1 aistii soittimen olevan käytössä paljon kulunut ja arvelee seuraavaksi soittimen puuosan tummumisen johtuneen nimenomaan siitä, että sitä on pidetty paljon käsissä. H1 alkaa luomaan soittimelle jonkinlaista luonnetta, jo pelkän visuaalisen havainnoinnin perusteella. Kun hän otti soittimen käteen ja

tunnusteli sen materiaaleja ja ääntä, hän haluaisi siirtää soittimessa tuntuvan kuluneisuuden musiikilliseen tuotokseen, jota kalimballa voisi tehdä:

H1: Siin on vähän semmonen rustiikkinen semmonen oma hmm, miten sen nyt sanois siis tavallaan just semmonen soitin mitä lähtisin äänittää jollain kasettinauhurilla, et se niinku oikeen niinku et sen kuulee sen ruostee sieltä. Mmm, sit tässä ei niinku oo mitää hirveen selkeätä säveliä tai niinku semmosta niinku asteikkoo mitää.

H1 tarkastelee soitinta sen mukaan, minkälaisena hän aistii soittimen siinä hetkessä, mutta ajattelee soittoa luontevimmin oppimansa soittotaustan kautta. H1 mainitsi haastattelun alkupuolella, että improvisointi ja kokeilevampi soittotyylit ovat hänelle läheisiä ja mieluisia. Tämä näkyi haastattelussa niin, että H1 toivoisi löytävänsä soittimesta rosoista äänimaisemaa kokeilemalla kalimban äänitystä tietyin tavoin. Myöhemmin haastattelun neljännessä teemassa, H1 halusi improvisoida ja etsiä kalimbasta dissonoivia säveliä ja jotain hieman karkeampaa äänenväriä, koska koki tarpeelliseksi saada soittimella aikaan jotain muuta, kuin millaista ääntä soittimella on luontevinta saada aikaan.

Jokaisella haastateltavalla oli oma vertauskuvansa kuvaamaan kalimban koskettimia. En kertonut haastateltaville valmiiksi, että soitettavia metalliosia kutsutaan pianon koskettimien tapaan koskettimiksi ja tämän johdosta tutkittavat pohtivat pyytämättä termiä metalliosille, kenties syystä, että soitin oli eksoottinen ja se herätti täten mielenkiintoa. Molemmat musiikillisesti aktiivista haastateltavista kutsuivat molemmat koskettimia lusikoiksi. H3 kutsui koskettimia oivaltavasti kamman piikeiksi, ja H4 näki luovasti koskettimet suksina tai suksen päinä.

Kalimban koskettimien järjestys oli jokaiselle haastateltavalle aluksi hankala sisäistää. H2:lle soittimen sävelten logiikka on avainasemassa sille, että soitosta tulee mitään:

H2: Täs on pikkusen semmonen et okei se [koskettimien järjestys] menee jotenkin tälleen näin mut – – mun lineaariseen loogiseen aivoon se niinku sillee ku on niin tottunut tiettyihi juttuihin miten vaik kosketinsoittimissa menee ni sit se näyttää siltä, että ainii mites tästä saatiinkaan ääni.

Annoin heidän ensin tutustua koskettimien muodostamaan säveljärjestelmään, mutta demonstroin lopulta jokaiselle koskettimien järjestyksen matalimmasta korkeimpaan. Monelle säveljärjestyksen ymmärtäminen oli ratkaiseva ja oivaltava kokemus, joka vei heidän

soittokokemustaan paljon eteenpäin ja he ikään kuin löysivät näin soittimen soitannollisuuden. Järjestyksen kautta soittajilla oli paremmat mahdollisuudet soittaa juuri niitä säveliä, kuin halusivat.

H1 ei halunnut soittaa haastattelussa mitään tiettyjä melodioita, vaan improvisoida ja muodostaa tietynlaisia sävelyhdistelmiä muodostaen niistä kadensseja. Hän toi välillä kuitenkin esille, että haluaisi soittaa esimerkiksi suurempia intervaleja. Näyttäessäni joitain sävelvaihtoehtoja kalimballa H1 totesi pontevan innokkaasti: ”ahaa joojoo”, kun ymmärsi nyt enemmän koskettimien järjestyksestä. H2 ei kyennyt löytämään kalimban koskettimien sävelten järjestyksestä matalimmasta korkeimpaan ilman apuani. Kun kerroin hänelle koskettimien järjestyksen hän soitti jo selkeästi sävelet läpi matalalta korkealle -suunnassa. Selitin H2:lle myös, kuinka sävelkorkeutta voi hienosäätää/virittää, josta hän oli hyvin kiinnostunut, sillä häntä mietitytti soittimen intervallien epäpuhtaus. H2: Aaa! Uuu! – – ”Joo, mielenkiintosta. Mut tää on mielenkiintonen intervalli [soittimen kaksi pisintä kosketinta]. Ku tää ei varsinaisesti oo suuri eikä pieni terssi”. H2 on musiikillisen koulutuksensa myötä tottunut hyvin vahvasti länsimaiseen tonaaliseen sävelasetteluun. Tutkimuksessa käytetyn kalimban koskettimien muodostama asteikko mukailee vain häilyvästi länsimaisesti perinteistä duuriasteikkoa.

H3 koki, että koskettimien järjestyksen ymmärtäminen antoi paljon uutta soittokokemukselle ja soittamisen mahdollisuuksille: ”Tää avas mun maailman ku mä tiän tän järjestyksen”. H4:lle koskettimien järjestyksen opastus ei juuri avannut uusia mahdollisuuksia. Hän ei kokenut asiaa kovin tärkeänä siinä tilanteessa, mutta melodioita soitettaessa hänelle oli merkittävä asia, kun hän löysi soiton opastukseni avuin tavoitellut melodiat soittimesta. Hänelle soittokokemuksessa oli suuri asia pelkästään se, että sai jonkun musiikillisen tuotoksen soitettua soittimella. Tämä osoittaa, kuinka potentiaalista soittokokemukselle on jo se, että joku näyttää, mistä täytyy painaa, henkilölle, joka ei ole vuosiin soittanut mitään, eikä itsenäisesti välttämättä kykenisi ilmaisemaan soittimella haluamaansa musiikkia.

Vaikka kalimban alumiinilevyn ja metallikorkkien resonoinnista johtuneet särinät oli teippaamalla vaimennettu, nämä metalliosat resonoivat yhä silti kalimbaa soitettaessa normaalisti. Jokainen haastateltava kuvaili resonointia epämiellyttäväksi. H1 mainitsee metallilevyn pilaavan soiton, sillä levy on käsien tiellä. Asetimme H1:n kanssa teipatun metallilevyn päälle vielä villasukkan, jolloin resonointia ei enää kuulunut. H1 totesi innokkaasti vain ”Joo!” ja alkoi saman tien soittamaan riemastuneena, eikä metallit ja särinä enää häirinyt.

H2 toteaa jo haastattelun alussa, että hän ei pidä ollenkaan hyvin korkeista äänistä eikä myöskään särölle hajoavista äänistä musiikissa. Hän toteaa, että viihtyisi varmasti soittimen kanssa kauemmin ja useammin, jos siinä ei olisi resonoivia metallilevyjä. H3 ei kommentoi tai mainitse suoraan metallilevyn ja korkkien häiritsevän, mutta hänen mielipiteensä resonointiin on havaittavissa. Hän on tyytyväinen, että teipit pidetään haastattelun ajan soittimessa kiinni, jottei resonointiääntä kuulu. H4:n ei pidä metallilevyn ja korkkien resonointiäänestä. Hänen mielestään ääni: ”kuulostaa ihan tyhmältä”. Haastateltavat kokivat metallilevyjen aiheuttaman resonoinnin häiritsevän soittokokemusta, koska niistä aiheutuva ”häiriöääni” ei tuntunut heistä mukavalta, eikä ääni ollut soittajan hallittavissa. Haastateltavat eivät toivo soittokokemukseensa mitään ylimääräistä tai turhaa.

4.3.2 Viittaukset luontoon

Kalimban ääni ja äänenväri aiheutti haastateltavissa erilaisia mieliyhtymiä luontoon ja maanläheisyyteen. H4 muodosti kalimban äänestä tarkan mielenmaiseman:

H4: – – jos miettii ihan silleen niinkun, niinku vaikka luonnosta tai jostain ni siis kaikki tämmönen, tää on tällain keijukaisen ääni. – – tää on tosi sellast kepeetä – –. Semmosta niinku, sellast hyvän mielen musiikkia ja sit se vaan niinku menee tälleen näin ja sit onki se päivä ja joku puro ja, ja siel on jotain kukkasia tota noin ni kellumassa. Ni sellanen olo. Et sit nää alemmat koskettimet ni nää – – on niinku astetta silleen tummempia [kuin korkeammat sävelet ylärivissä].

Kalimban ylemmän eli korkeampien sävelten rivi merkitsi H4:lle kesäpäivää, ja alempi eli matalampien sävelten rivi kesäiltaa. Hän vertasi kalimban ääntä myös lintuihin ja kuvasi ääntä ystävälliseksi ja unettavaksi. H4:n tapauksessa voidaan todeta, että hän kokee soittimen ja etenkin sen äänen helläksi ja luonnolliseksi, joka tekee hänen käsityksestään omasta soittokokemuksesta lähestyttävän ja mukaansatempaavan.

H2 yhdistää kalimban vahvasti luontoon sen materiaalien takia. Hän kuvailee kalimban puurunkoa vanhaksi ja metalliosien hän arvelee olevan kierrätysmateriaalia ja näistä elementeistä hän luo soittimelle käsitystä sen luonteesta: ”tulee semmonen olo että tää on kuitenkin aika semmonen luonnonläheinen soitin. Et se ei oo tosiaan mikään klininen joka on tullut tehtaalta vaan et se on vähä niinku ehkä handmade”. Myös H2 koki kalimban äänen ja sen soittamisen rauhallisena maisemana veden äärellä: ”se vaa lilluu, vähän niinku joku aallokko. Katselet järvelle ja siinä se, vesi vaan lilluu paikallaan tuulessa. Vähän semmonen

runollinen olo”. H2 koki kalimballa soiton haastattelun loppupuolella hyvin rauhoittavana ja terapeuttisena hetkenä ja toimintana. Hänelle ei ollut tärkeää enää miettiä, mitä säveliä soittaa, vaan nauttia soiton sujuvuudesta ja sen tuomista mielikuvista.

H3 ei puhu äänestä käyttäen siitä suoria vertauksia luontoon, mutta hän liittää tunteita kalimban materiaaleille, puulle ja metallille, jotka ovat raaka-aineita luonnosta. Puuta hän kuvailee kevyeksi, vanhaksi ja kuluneeksi ollen kuitenkin pehmeä ja ihonlämpöinen. Puu miellyttää häntä ja se tuntuu hänestä läheiseltä. Metallikoskettimia H3 kuvailee kylmiksi ja koviksi, mutta antaen kuitenkin hyvän vasteen sormille soittamisesta. Metalliosilla on hyvin tekninen, mutta sormiin tuntuva osa H3:n soittokokemuksessa. Hän liittää tuntemukset materiaaleista myös ääneen. Hän kokee, että puu tuo kalimban ääneen syvyyttä ja lempeyttä ja metalli kimeyttä. Hänen mielestään puu nimenomaa pehmentää muuten metallin kovapintaista ääntä: ”se pehmentää kyl varmaa puu sitä ääntä”. Poikkeuksena muista haastateltavista, H3 mainitsee kalimban hajun: ”tää itseasias tuoksuuki semmoselta vanhalta puulta aika kauaskin että tää ei oo ihan ees lähellä mun nenää mut silti tuli semmonen vanhan puun tuoksu”.

Soittaessaan melodiaa H3 kuvailee kalimban ääntä pyöreäksi ja, että ääntä ympäröi miellyttävän pehmeä vaippa. Hän kokee, että melodian soittamisessa ääni tuntuu kulkevan häneen itseensä sisälle, ja että ääni imaisee mukaansa ja se on rauhoittavaa. Hän kokee kalimballa soiton ja sen äänen surulliseksi, ja yrittää mielenkiinnosta tavoittaa jotakin pirteää soittimella. Hän tavoittelee Italian kansallishymniä, joka on hänelle tuttu, kuitenkaan löytämättä melodiaa kalimban koskettimilla.

Kävin H1:n kanssa keskustelua hänen kokemuksistaan, mieltymyksistään ja käsityksistään akustisista ja elektronisista soittimista. Kysyin, millä tavoin niitä voisi hänen mielestään vertailla ja onko jommassakummassa jotakin, mikä niissä miellyttää. H1 oli selkeästi ennenkin pohtinut asiaa, sillä osasi vastata heti sulavasti ja kyseenalaistaa käyttämäni termit *akustinen* ja *elektroninen*:

H1: Siinä vois käyttää eri termejäkin tavallaan akustinen, tai ootas semmonen niinku, se antaajotenkin sen mielikuvan et se on jotenkin semmonen orgaaninen esine. Ja sitte digitaalinen voi toisaalta olla sit niinku mikä vaan. Et siinä on ehkä semmonen – – niinku valinta ehkä. – – Nii, siinä on vähän puolensa, joku [soitin] on semmonen niinku ehkä aidompi vuorovaikutus versus sit semmonen tavallaan mitä vaan mitä voi. Niinku digitaalisessa maailmassa voi tehdä niin paljon taas kaikkee. Sit se aiheuttaa varmasti jotain uusia ongelmia, mitä niinku analogisessa maailmassa ei sillee oo. Mutta joo. Jatketaan.

H1 käsittää akustisen soittimen jonain objektina, jossa on itsessään tieto omasta luonnollisesta olemuksestaan ja omasta esille tulevasta representaatiosta, kun taas digitaalinen instrumentti edustaa hänelle vapautta valita. Digitaalisuus mahdollistaa loputtomat lopputulokset ja H1 kertoo mieltävänsä soittamisessa ja musiikinteossa siihen, ettei välttämättä tarkkaan tiedä, mitä ääni ja soitto tulee pitämään sisällään. Hän kertoo myös, että samasta syystä improvisointi on hänelle mieluista. Improvisointi mahdollistaa uusien musiikillisten asioiden löytämisen: ”No siinä [improvisoinnissa] on heti joku uus ku ei oo silleen ei tiiä et miten se niinku menee, nii sit siin on jotain niinkun löydettävää enemmän”. H1 toteaa digitaalisuudesta kuitenkin, että vaikka valintoja on loputtomasti, niin tehdyt valinnat rajoittavat aina tietyn verran jatkossa olevien valintojen määrää tai laatua.

H1 pitää kalimbaa täten hyvin orgaanisena instrumenttina, ja näkee siinä itselleen musiikillisia mahdollisuuksia improvisoinnin kautta. Kalimban ääni tuntuu H1:n mielestä lämpimältä ja punaiselta ja äänestä tulevat mieleen linnut. Haastattelun melodioteemassa myös H1:lle piirtyy omanlaisensa maisema mieleen. H2:sta ja H4:sta poiketen, vesi ei liity maisemaan: ”Mä en tiiä mistä aivot aina repii näitä, mutta joku niinku semmonen pelto tai niitty tulee mieleen”.

Kalimban havaittava orgaanisuus ja luonnonläheisyys sai haastateltavat pohtimaan myös soittimen alkuperää. Luonnollisuus ja alkuperä on liitettävissä vahvasti toisiinsa, sillä moni objekti, toiminta ja kulttuuri maailmassa perustuu luonnon ja ympäristön tarjoamiin mahdollisuuksiin. Luonto tarjoaa raaka-aineita ja tiloja ihmisille sekä vaikuttaa suoraan ihmisten tapoihin toimia ja luoda kulttuuria. Esittelin haastateltaville kalimban kertomalla sen nimen ja, että se on Afrikasta Zimbabwesta, joten he loivat tietyn kulttuurisidonnaisuuden instrumentille jo ennen sen soittamista.

Haastateltavat pohtivat kalimban soittotapoja sen synnyinseuduilla ja liittivät kalimbaan sen, mitä heille tuli ensimmäisenä ja vahvimpana mieleen afrikkalaisesta musiikkikulttuurista, eli yhteisöitännan ja kansanperinteen. Heidän näkökulmassaan oli selvä erottelu siihen, että kalimballa ei ole tarkoitus soittaa länsimaisen taidemusiikin perinteen tyyliä sooloinstrumentaalista hiottua, notaatioon ja opiskeluun perustuvaa musiikkia. Heidän käsityksessään kalimban alkuperään liittyy vahvemmin yhteisöllinen soittaminen, jossa kalimba esiintyy säestävänä, perkussiivisena ja tiettyä äänimaailmaa tehostavana instrumenttina.

H2 yhdistää käsittämänsä soittimen perinteen soittokokemukseensa niin, että haluaisi soittaa soitinta jonkun tai joidenkin kanssa yhdessä. Tässä soitossa kalimba ei olisi ollenkaan määräävänä soittimena, vaan tuomassa tunnelmaa: ”Tää on varmaan semmosen yhteisöllisyyden luoja. Mä mietin et jos on vaik jotain perkkoja [perkussioita] ja tanssia ja laulua. Kuoroharmoniaa. Ja sit tätä tuo sinne väliin semmosia jotain hauskoja säveliä”. Hän kokee, ettei yksin välttämättä jaksaisi jatkaa kalimban soittoa, koska soitin tarvitsisi ympärilleen toiset ihmiset ja ehkä muitakin soittimia. H3 pohtii kalimban sävelten välisiä epäpuhtauksia ja epäviirettä kalimban kulttuuriperinteen kautta ja toteaa:

H3: Tääki on varmaan – – tämmönen joku perinnesoitin nii sitte eiks siellä [Afrikassa] oo tosi tärkeitä että yhdessä lauletaan ja soitetaan? – – Ni varmaan kuhan siin on niinku mukana se jonkun näkönen sävel. Vois kuvitella.

H3 ymmärtää, että sävelten väliset intervallit saavat olla hieman suurpiirteisiä, koska hän ei näe sitä soittimen alkuperän kulttuuriperinteessä olennaisena. Häntä ei myöskään häiritse sävelten väliset epäpuhtaudet, kun hän kykenee keksimään sille jonkin luonnollisen selityksen. H1 sisäistää kalimban yhteisöllisen musiikkiperinteen, mutta kokee silti, että haluaisi soittaa sitä nimenomaan itsekseen:

H1: Mä en tiä ku täähän on vissiin joku afrikkalainen soitin mitä varmaa jossain niinku orkestereissakin varmaa afrikassa porukka tanssii ja soittelee, voisin kuvitella sen, mutta tää itelle sit kuitenkin on hirveen semmonen intiimi. – – Meen johonkin nurkkaan soitteleen.

Soittimen alkuperä kertoo soittimen tarinaa ja soittimen kulttuuriperimästä. On kuitenkin hyvin yksilöllistä, miten se vaikuttaa soittimella soittamiseen vai vaikuttaako ollenkaan. Esimerkiksi H4 ei jää pohtimaan tai tarraudu soittimen alkuperään muuten, kuin tiedustelemalla soitettun kalimban ikää.

4.3.3 Äänen ja musiikin sijainti

Pyysin haastateltavia pohtimaan äänen ja musiikin sijaintia soittotilanteessa. Esitin kysymyksen sekä kolmannessa että neljännessä teemassa, eli haastateltavat pohtivat ensin äänen sijaintia soittaessaan yksittäisiä ääniä ja tutustuessaan soittimeen ja toisen kerran soittaessaan melodiaa. Tutkittavien oli aluksi vaikea ymmärtää kysymys, mikä on ymmärrettävää, sillä äänen sijainnin

voi ymmärtää monella tavalla. Yritin kuitenkin haastaa heitä miettimään äänen ja musiikin sijaintia ja mikäli ajatuksia ei tullut, annoin erilaisia vaihtoehtoja, kuten kokeeko haastateltava äänen/musiikin olevan kenties soittimessa, jossain sen osassa, sormissa, käsissä, muussa kehon osassa, korvassa, aivoissa, mielessä, ajatuksissa tai ilmassa? Tämä kysymys oli yksi selkeä tapa päästä tarkastelemaan sitä, miten soittaja pohtii soittamista ja siitä syntyvää ääntä.

Yksittäisiä ääniä soitettaessa ääni koettiin olevan ja tuntuvan soittimessa tai sen ympärillä sekä käsissä ja sormissa. Tutkittavien tuntemuksia hyvin kuvaava oli haastateltavien puhe äänen läheisyydestä tai saavutettavissa olemisesta. H1 tuntee, että äänen ja soittimen värinä tuntuu sormissa ja kulkeutuu niistä käsiin, mutta äänen sijainti on hieman epäselkeä. Hän sanoo äänestä: ”Se jää johonkin – – ku se on korkea ääni nii sit se vähän jotenkin jää leijumaan korkealle se ääni”. H1 tuntee, että ääni on häntä lähellä ja haluaakin pitää soitinta lähellä itseään. Hän kokee kalimballa soiton intiimiksi, sillä soittimen ääni on hänestä herkkä ja salaperäinen, joten se vaatii läheistä tutkiskelua. Myös H2 tuntee soittimen värinän kulkevan käsivarsissaan ja hän mainitsee tämän tuntuvan rentouttavalta, kuin kissan kehräykseltä sylissä. Tässä vaiheessa hänen on hankala tunnistaa äänen sijaintia ja hän pohtii ensin äänen fyysikaalista etenemistä ääniaaltolina soittimesta korvaan ja aivoihin. H2 kertoo tämän jälkeen: ”Mä koen et se [ääni] on niin kun tässä soittimessa ja sen välittömässä läheisyydessä”. Musiikillisesti aktiivisten haastateltavien oli helpompi keksiä soittonsa äänelle sijaintia, kuin musiikillisesti ei-aktiivisten. H1 ja H2 erottelivat erikseen äänen sijainnin ja värinän tuntemisen. Se, että äänen värinä tuntui fyysisesti sormissa, ei kertonut vielä äänen sijaintia. H1 ja H2 puhuivat myös kauemmin ja laajemmin äänen ja musiikin sijainnista, kuin H3 ja H4.

H3 kokee kolmannen teeman aikana äänen olevan hänen edessään, soittimen koskettimien takana ja soittimen ympärillä pyöreässä muodossa. H4:n ponnistelee tunteekseen ja keksiäkseen äänen sijainnin. Autan kysymällä, tuntuuko ääni fyysisesti jossain ja H4 kertoo äänen kulkevan sormia pitkin. Hän vain toteaa äänen olevan: ”tässä”. Tiedustelen tarkemmin mitä hän tarkoittaa ja H4 kertoo äänen olevan: ”tässä ilmassa”. Hän mainitsee ymmärtävänsä, että musiikissa voi kokea olevansa sisällä ja tuntea mahdollisesti flow-kokemuksen, mutta siinä hetkessä soitto ei hänestä tunnu olevan muuta, kuin häntä ympäröivässä ilmassa. Kun tarkastellaan jokaisen haastateltavan tuntemuksia äänen sijainnista yksittäisten äänien soiton kohdalla, ovat kaikki sitä mieltä, että ääni on heidän lähellään, mutta ei heissä. Soitto ei ajatuksen tasolla koske heihin.

Tilanne muuttuu haastattelun neljännen teeman melodiasoitossa, osalla haastateltavista vahvemmin ja osalla lievemmin. Haasteltavat kokevat tärkeäksi ylipäättään sen, että saavat tuottaa jonkin musiikillisen tuotoksen, ettei soitto ole pelkkää satunnaisten äänten luomista. Toiselle musiikillinen tuotos on joku selkeä tuttu melodia, toinen haluaa soittaa sointukadenssia ja jollekin improvisointi on luontevin tapa tehdä musiikkia. Haastateltavat kokevat tärkeäksi oman musiikillisen tavoitteen asettamisen ja siihen pääsemisen. Tavoitettu musiikillinen tuotos tuottaa onnistumisen iloa, ja tekee soittokokemuksesta merkityksellisen.

Melodioita soittaessaan H4 tuntee äänen ja musiikin leijuvaan vielä ilmassa, mutta tuntee sen osittain hänessä ja hänen mielessään. H4 miettii sen johtuvan kenties siitä, että nyt hän joutui keskittymään siihen, mitä tuottaa soittimella. Hän kokee, että keskittyessään melodian soittoon, hän on enemmän musiikissa sisällä ja toisaalta myös musiikin olevan hänessä itsessään. H3 miettii melodian soiton kohdalla myös itsensä sijaintia suhteessa musiikkiin, eikä pelkästään musiikin sijaintia systeemissä, jonka keskiössä olisi hän itse. Hän kertoo, että ääni ja musiikki tuntuvat pyöreänä muotona soittimen ympärillä ja hän kulkee nyt kohti musiikin piiriä: ”Täs ku mä soitan tätä ni kuulostaa siltä että niinku et olis täällä iha. [keskeyttää lauseen ja jatkaa] Jotenki lempeesti vetää [ääni vetää häntä] tänne sisälle siihen siihen piiriin tavallaan, missä se musiikki kuuluu tai se ääni kuuluu”.

H2 kokee melodian soiton aikana musiikin sijaitsevan soittimen ja hänen välisessä tilassa. Hän kokee, että mitä enemmän soittaa, sitä lähemmäksi ääni häntä tulee:

H2: nyt ku mä soittelen tätä vähän enemmän niin se musiikki on ehkä enemmän tai se ääni [painottaa] on ehkä enemmän tässä [osoittaa kädellä eteensä, lähelle rintakehää]. Se on jotenki vahvempi se, et sillon ku soitti jotai yksittäistä ääntä ni mä aattelin et se on niinku tässä [soittimen ympärillä]. Mut nyt ku mä soitan tätä jotain muuta, minun luomani hieno teos [sarkastisesti] niin se tulee jotenkin lähemmäs ja se ehkä enemmän, se ehkä äänikin on vähän kovempi niin se tuntuu et se on tässä [rintakehän edessä].

H2:lle soittokokemus tuntuu läheisemmältä tilanteesta, jossa hän on saanut luotua itse jonkun musiikillisen tuotoksen ja saanut soitettua sen instrumentilla. Hän alkaa ilmaista musiikillista ajatustaan ja kokee, että soitto sekä ääni ovat osa mieltä.

H1 kertoo, että tuntee saman melodian tai musiikillisen kuvion toistamisen tuovan musiikkia lähemmäs häntä. Hän kuvailee tilannetta löytämisenä ja mielikuvina. Hän on löytänyt jonkun

musiikkipalasen, josta syntyy hänelle jokin mielikuva. H1 kokee soittokokemuksen muotoutuvan mielikuvaksi ja tällöin musiikki on hänen mielessään: ”Omassa mielessä ehkä nyt sit enemmän. Nii sitä se niin tavallaan just on, minussa itsessäni”. Haastateltavien oma käsitys äänen ja musiikin sijainnista muuttui yksittäisten äänien soiton ja melodian soiton välillä. Ensin soitto oli enemmän äänien teknistä tuottamista ja soittimen ominaisuuksiin ja luonteeseen tutustumista. Melodiaa soittaessaan tutkittavat siirtyivät miettimään musiikillista tuotosta ja sen ilmaisua sekä mielikuvaa musiikista. Soitosta muodostui luova ajatusmalli, jossa ei enää tuotettu ääniä, vaan soitettiin mielikuvia.

Musiikin mielikuvituksellisen sijainnin pohjustamana kysyin haastateltavilta, tuntevatko he äänen ja/tai musiikin olevan jossain tilassa tai paikassa ja onko äänellä jokin suunta. Musiikillisesti aktiiviset haastateltavat kokivat musiikin tilana ja hetkenä, mutta eivät tunteneet musiikilla olevan suuntaa. Musiikillisesti ei-aktiiviset kokivat musiikilla olevan jonkinlainen suunta, mutta eivät tunteneet musiikille tilaa. H3 kuvailee musiikkia joka puolelle säteilevänä suuntana ja musiikki vetää häntä puoleensa. Hän sanoo musiikin olevan pyöreästi soittimen ympärillä pallona. H4 kertoo musiikin liikkuvan häneen itseän päin sekä soittimesta sen ala- ja yläpuolelle. H2 kokee musiikin olevan sienen muotoinen tila hänen ympärillään, jossa äänellä ei ole suuntaa. H2:n sanojen mukaan ääni vain lilluu hänen edessään. H1 puhuu musiikista ja soittamisesta tilana. H1: ”Nii semmonen ihan maailman pienin huone. Tavallaan missä se on niinkun”. Hän kokee, ettei ääni liiku mihinkään vaan, että se on paikoillaan.

4.4 Kosketuksen merkitys soittokokemuksessa

Tutkimuksessa käytetty kalimba on soittimenä tunnettavissa vahvasti fyysisesti. Kalimbaa soitetaan useimmiten pidellen sitä käsissä ja nojaamalla käsillä kehoon. Kalimba ei siis itse ole nojautuneena jotain vasten tai kiinnitettynä telineeseen eikä se kosketa maata, koska kalimbasta pidetään kiinni käsillä ja kädet kannattelevat sitä. Kalimbaa on kuitenkin mahdollista soittaa muissakin asennoissa ja haastateltavat kokeilivat soittaa sitä esimerkiksi istuessaan polven ja reiden päällä sekä pöydän päällä. Kun tutkittavat laittoivat kalimban pöydälle ja soittivat sitä siinä, he käyttivät koskettimien näppäilyyn etu- ja keskisormiaan, ja käsissä ilmassa soitettaessa he näppäilivät peukaloillaan. Tutkittavat tunsivat käsissä pidellessään kalimban puisen rungon värinän. Tästä voi todeta, että soitin antaa vahvan ja monipuolisen palautteen soittajalle kuulokuvan ja fyysisen värinän kautta sormissa, kämmenissä ja käsissä.

Monen haastateltavan oli helpointa verrata kalimbaa soittimena pianoon. Sekä kalimbassa että pianossa on koskettimia, joita painetaan, mutta kalimbassa painamisen lisäksi koskettimesta täytyy päästää irti, jotta ääni syntyy. Kosketinta jännitetään ensin ylös tai alaspäin, jonka jälkeen vääntynyt ja jännittynyt kosketin vapautetaan päästämällä kosketin irtoutumaan sormesta eli jatkamalla sormen ylös tai alas suuntautuvaa liikettä, kunnes kosketin vapautuu värisemään. Äänenmuodostuksen lisäksi piano ja kalimba eroavat siinä, että kalimbassa kosketin on soittimen soiva, värähtelevä osa, kun pianossa kosketin ei värähtele, vaan välittää koneiston kautta liikkeen kieliin. Haastateltavat kävivät tämänkaltaista kalimban värähteleviin koskettimiin ja soittimen muihin rakenteisiin liittyvää tutkiskelua läpi aistimalla soitinta katseen, kosketuksen ja kuulon avulla.

Tarkemman soitinvertauksen teki H3, joka rinnasti kalimban ensin sormin soitettaessa kampaan ja myöhemmin välineillä soitettaessa ksylofoniin ja marimbaan.

H1 kertoo, että tuntee koskettimessa soittimen ruosteen, koska soittamisen näppäysliikkeeseen kuuluu myös lyhyt vetäisy sormella koskettimen pintaa pitkin ennen, kuin sormi päästetään irti: ”näissä metalleissa tuntee niinku sen pinnan sen niinku ruosteen, ilmeisesti siinä. Mmm, nii siinä kuitenkin sormella joutuu pikkasen niinku niinku viistäämään sitä niinkun pintaa siitä. Mä en tiiä onkse kiva et ne on silleen ruosteessa vai ei”. Kysyn tämän jälkeen, vaikuttaako puu metallin tuomiin tuntemuksiin, johon H1 vastaa: ”kyl se [soitin] ois aika tosi karun tuntunen jos ois jotain metallia tässä [jos runko olisi metallia]”. Hän kokee, että lämmin puu tuo metallin kylmyyteen ja ruosteisuuteen jonkinlaista tasoittavuutta ja pehmeyttä. H1 toteaa lisäksi: ”Kai se vaikuttaa vähän siihen mielikuvaan, miltä se, kuulostaa”. Josta voi päätellä, että soittimen erilaisten materiaalien tunteminen luo soittajan mielikuvaa äänestä ja vaikuttaa täten myös siihen, millaista musiikkia soittaja luo. Kysyn, tuntuuko koskettimet ja soittaminen miellyttävältä vai hankalalta:

H1: Joo siis tosi miellyttävälle sillee just, kun sen kuulee sen äänen niin sit se on miellyttävä. Tai siis niinku jos tästä ei tulis ääntä niin tää ois varmaan aika epämiellyttävä tää, tunne tavallaan raahata sitä sormeaa niinku tässä metallin päällä. Mutta sit ku sen assosioi tähän ääneen sit se on niinku [keskeyttää eikä jatka lausetta].

Hän kokee, että on hyvin oleellista saada soittimesta vastine kosketukselle. Kosketuksen kautta se, mitä soittaja kuulee, yhdistyy siihen, että ääni ja musiikki on osa omaa luovaa ajattelua ja tuotosta. Kosketus on näin olennainen osa H1:n soittokokemusta.

H2 mainitsee soittimen äänenväriinän käsissä, tuntuvaan terapeuttiselta. Itse puurungosta ja metallikoskettimista hän toteaa näin: ”No tää puu on lämmin ku se on tämmönen biomateriaali. – – ja nääki tuntuu yllättävän niinku kivoilta käteen nää koskettimet”. Hän jatkaa myöhemmin metallikoskettimien kuvailua: ”tääkin on yllättävän tämmönen lämmin, mä aattelin et nää ois jotenkin kylmiä ja kovia ja kamalia nää kielet”. H2 pohtii, jos hänellä olisi hieman pidemmät kynnet ja/tai sormien päiden iho kovettuneempaa, ei kosketin tuntuisi niin kovalta tai epämiellyttävältä, kuin se pehmeällä iholla tuntuu: ”se [tuntuma koskettimiin] tuntuu ehkä vähä ikävältäki ku tätä tälleen rämpyttelee”.

H3 tuntee puun hyvin lämpimänä ja sävelten, etenkin matalimpien sävelten, aiheuttaman väriinän puurungossa. Metallikoskettimet hän tuntee hyvin terävinä sormissa, mutta ei satuttavalla, vaan hyvällä tavalla: ”tää puu on – – pehmeä ja kivan tuntunen mut sitte tosta vähän tulee semmonen vaste. Vähän samalla tavalla ku kitaraa ku soittaa ni sormenpäät ku on kieltä vasten”. H3 tuntee tärkeäksi tunnon kautta saatavan vasteen tai palautteen soittimesta ja sen äänestä. Tunto konkretisoi äänen ja sen, että soittaja itse tuottaa äänen.

Haastattelunsa alussa H4 miettii pelkän ulkonäön perusteella, että puu tuntuisi lämpimältä ja metallikoskettimet olisivat joko todella löysiä, jolloin niitä painaessa ne taipuisivat ja vääntyisivät vinoon, tai sitten ne olisivat jäykkiä. Myöhemmin tutustuttuaan soittimeen H4 toteaa puun tuntuvaan miellyttävältä ja metallien kovilta ja sileiltä. Hän mainitsee, että hänestä on hankala miettiä, miltä jokin materiaali tuntuu tai mikä on ero puun ja metallin nostamien aistimusten välillä. Hän tuo kuitenkin esille, että metalliosista syntyvä ääni on täysin erilainen, kuin jos ideana olisi soittaa puurunkoa. Kukaan toinen haastateltava ei nostanut esille näkökulmaa, jossa soittimen soitettava osa olisikin sen puinen runko.

Haastateltavat saivat soittaa kalimbaa sormien lisäksi välineillä, jotka olivat muovinen ja metallinen kuulakärkikynä sekä plektra. pyysin heitä vertaamaan sormin soiton tuntemuksia välineillä soiton tuntemuksiin. Yleinen ajatus oli, että välineet etäännyttävät soitosta ja äänestä, mutta välineillä soitossa on sellaisia mahdollisuuksia, joita ei sormin soitossa ole. H1 toteaa suoraan, että välineet etäännyttävät soittajan soittimesta, kun soittoa ei enää tunne sormessaan:

”no heti vähän semmonen etäisempi fiilis siinä tulee”. Hän sanoo myös, että soitosta häviää se intiimiys, joka sormin on tavoitettavissa helposti. H1 kokee, että väline lähinnä tuntuu haittaavan soittoa. Se enintään antaa jonkinlaisen toisen äänenvärin, jota sormin ei voi saada.

H2 koki kalimban hyvin luonnonläheiseksi soittimeksi. Tämä tuntemus kuitenkin hälventyi, kun hän soitti kalimbaa:

H2: No tää ei tunnu ehkä niin semmoselta luonnonläheiseltä. Tästä tulee vähän semmonen olo just ku soittaa plektralla kitaraa, sit pitää olla tietty asento ja onko sulla nyt sormi oikein siinä ja näin ja sitte vähä et pidäkö mä nyt tätä plektraa oikein tässä? Mutta jotenki että tää sormella se että sulla on tuntuu itse siihen soittimeen ni se on mun mielestä mukavampi ku se että mulla on joku väline siinä välissä.

H2 kokee, että plektra on jokin soitinta ja sen luonnollisuutta etäännyttävä haitta soittajan ja soittimen välissä. Hän katsoo plektran tuovan myös turhaa teknistä haastetta soittoon.

Jos soittaminen ja soitin eivät ole tuttuja, ihminen saattaa luoda luovia ratkaisuja kohdatessaan soittimen ja sillä soittamisen. Kun annoin kynän soittovälineeksi H3:lle, hän vaistomaisesti alkoi iskemään / lyömään kynällä puurunkoa, eikä soittimen koskettimia. Hän soitti tämän jälkeen myös koskettimia, mutta hän soitti niitä kynällä painamalla kynän koskettimia vasten, jolloin kuului vain kynän napsahdus kosketinta vasten. Kosketin ei jäänyt värisemään, koska H3 ei nostanut kynää pois koskettimelta. Hänellä oli oma lähestymistapansa myös plektralla soittoon. H3 käänsi kalimban pohjapuolen omaa vatsaansa vasten niin, että kielet olivat nyt horisontaalisesti, kuin kitaran kielet kitaralla soitettaessa. H3 yhdisti plektran automaattisesti omaan kitaransoittotapaansa ja koki, että myös kalimba täytyy kääntää plektralle soitettavaan asentoon. H3:n tavat toimia ovat erilaisia affordansseja, joissa näkyy selkeästi soittajan aiempi opittu soittotapa plektralla sekä eräänlainen tietämättömyys kalimban tai kynän (jonka voidaan katsoa edustavan lyömäsoitinmallettia) perinteisistä soittotavoista. Tietämättömyys kuitenkin antoi H3:lle mahdollisuuden toimia luovasti täysin omien vaistojen mukaan.

H3 kokee saavansa sormilla soittaessaan vahvan vasteen soittimesta ja kun soitinta pitää käsissä, eikä esimerkiksi pöydällä, niin käsiin välittyy soittimen värähtely. Hän toteaa, että hallitsee soittimen paremmin sormin, kuin välineillä:

H3: tää on tosi hallittava sormilla et jos tällä kynällä oli tosi vaikeeta hallita sitä et mitä soittaa ja plektralla nyt oli niinku, pysty hallitsee sitä niinku et saa sen yhen äänen sieltä mutta nyt sitte jä- (soittaa) Nyt sitte

tota, sormin ku soittaa ni tää tuntuu taas tosi paljon niinku tää on tähän on tosi helppo lähestyä, ku soittaa sormilla.

H3:n on helpompi lähestyä ja löytää lisää intoa soittoon soittamalla kalimbaa sormin, jolloin hän tuntee kielet. Hän puhuu muutenkin kielten kosketuksesta sormiin paljon:

H3: Se [kosketus koskettimeen] on tosi tyydyttävää koska se tulee niin voimakkaasti se ääni ja se on tosi semmonen kuulostaa tosi pehmeeltä toi ääni ja sit siitä, se napsahtaa kivasti, kivasti tohon sormeen.

H3 puhuu, kuinka tuntee koskettimen napsahtavan sormessa. Hän yhdistää tämän fyysisen kosketuksen koskettimeen sekä soittimen antaman palautteen äänestä ja muodostaa niistä mielikuvan äänen pehmeystä.

H4 yhdistää plektran ammattimaiseen soittoon: ”No tää oon heti tälleen, tulee sellanen olo ku ois joku professional -soittaja ku on tää plektra. Ainekin tällaselle epämusikaalisen mielestä”. Tämän jälkeen hän toteaa myös, että plektralla saa soitettua koskettimia voimakkaammin, kuin sormilla, mutta plektralla soitettaessa hän joutuu laittamaan kalimban pöydälle, kun sormin soittaessa kalimbaa voi pitää kädessä.

Haastateltavat eivät enää melodiaa soittaessaan keskittyneet yksittäisten äänten tekniseen suorittamiseen tai, miltä joku yksi kosketin tuntui painaa. He keskittyivät melodian läpi soittamiseen ja soiton jatkuvuuteen ja tuotoksen tyylin ja tunnelman ylläpitoon. Heille muodostui soittimen äänenmuodostuksesta, äänestä ja materiaalien kosketuksesta jonkinlainen kokonaiskuva, josta he loivat ajatuksissaan mielikuvia. Jos soittaja soitti vahingossa sävelen, joka oli hänen musiikillisen tavoitteensa ulkopuolinen sävel eli ”virheääni”, soittajan keskittyminen siirtyi mielikuvista ja soittamisen kokonaiskuvasta takaisin koskettimiin ja yksittäisiin ”virheääniin”, joita hänen ei ollut tarkoitus soittaa.

5 POHDINTA

Tutkimuksessa selvitettiin, minkälaisia ovat ihmisten käsitykset omasta soittokokemuksestaan. Soittokokemusta tarkasteltiin sen kautta, minkälaisia mielikuvia, tunteita ja fyysisiä aistimuksia soitin, ääni ja soittaminen tutkittavissa herättivät. Tutkimus toteutettiin fenomenografiseen analyysimenetelmään nojautuen, jolloin tutkimuksen analyysin kohteena olivat tutkittavien tavat tuoda esille omia käsityksiä soittokokemuksestaan. Jotta tutkimukseen saatiin mahdollisimman erilaisia soittokokemuksia, osallistujiksi valittiin henkilöitä, joille musiikillinen toiminta on hyvin tuttua sekä henkilöitä, joiden elämässä musiikillinen toiminta, etenkin instrumenttien soittaminen, on vähäisessä osassa. Haastateltaviksi valittiin kolme musiikillisesti aktiivista henkilöä sekä kaksi musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä. Yksi musiikillisesti aktiivisten henkilöiden haastatteluista jätettiin analysoimatta, jotta analyysiin saataisiin tasapuolinen jako musiikillisen aktiivisuuden suhteen. Musiikillisesti ei-aktiivisia haastateltavia oli alun perin tarkoitus saada myös kolme henkilöä, mutta koska tutkimuksen aikataulun rajoissa ei saatu kuin kaksi musiikillisesti ei-aktiivista henkilöä, nämä valittiin suoraan.

Soittokokemus on jokaisella ihmisellä omanlaisensa ja kokemuksia soittamisesta on loputtomasti, joten soittokokemuksesta ei voida luoda yhtä kaikenkattavaa mallia tai teoriaa. Soittokokemukseen on kuitenkin liitettävissä tiettyjä tekijöitä ja kognitiivisia tapahtumia, joita tutkimukseni vahvistaa. Haastateltavat loivat erilaisia mielikuvia soittimen välittämistä palautteista koskettamalla ja kuulemalla soitinta sekä pohtimalla soittimen alkuperää ja luomalla soittimelle jonkinlaista luonnonläheistä luonnetta. Tutkimukseni antoi lisää tietoa soittokokemuksen rakentumisesta soittimeen tutustumisen ja luovan tuotoksen soittamisen välille. Tutkimuksessa saatiin myös uutta tietoa siitä, miten soittimen antamat palautteet eli soitin itse, sen ääni ja sen soittaminen, luovat mielikuvia ja kertovat näin haastateltujen käsityksistä omasta soittokokemuksestaan.

Haastateltavien soittokokemus voidaan jakaa toimintana kahteen osaan sen takia, että kalimba, jota tutkittavat soittivat haastatteluissa, oli heille harvinainen, outo ja/tai kokonaan vieras. Ensimmäisessä vaiheessa he tutustuvat heille uuteen instrumenttiin ja selvittävät, miten siitä saa aikaan äänen ja ääniä. Toisessa vaiheessa soittokokemusta soittaja hallitsee soittimen äänenmuodostuksen ja tietää, millainen soittimen ääni on. Nyt soittajan on mahdollista luoda jokin musiikillinen teos omasta mielestään. Soittaessaan musiikkia hänen tajunnassaan

yhdistyvät fyysinen tunto soittimesta, kosketuksesta aiheutuva ääni ja äänen ja kosketuksen muodostama mielikuva musiikista. Soiton aikana yksittäisistä äänistä melodian luontiin, haastateltavat kokivat lähestyneensä musiikin kanssa. Soittaminen muuttui yksittäisten äänten etsimisestä luovaksi toiminnaksi, jossa he musisoivat omia mielikuviansa äänestä ja musiikista.

Haastateltavien kokemukset mielikuvista äänestä, äänen suunnasta tai sijainnista, soittimen materiaalien aiheuttamista tuntemuksista ja musiikillisen tuotoksen luomisen lähentämisestä itseä kohti musiikkia, kertovat samankaltaisesta soittajan tajunnallisesta vuorovaikutuksesta soittimen kanssa, kuin esimerkiksi Aho (2016) kirjoittaa soittimen ja soittajan luomasta molemmiin suuntaisesta kognitiivisesta silmukasta. Tutkimuksen tuloksista voidaan nähdä soitin samankaltaisena mielen ja luovuuden jatkeena, kuin Nijsin, Lesaffren ja Lemannin (2013) tutkimuksessa todettiin. Tutkimukseni valottaa lisää soittimen ja mielikuvien osaa soittokokemuksessa ja tarkastelee soittimesta nousevia yksityiskohtaisia tuntemuksia ja aistimuksia soiton aikana. Otan tuloksissa huomioon tutustumisen musiikilliseen instrumenttiin ja tarkennan näin sitä, miten musiikillinen instrumentti kytkeytyy osaksi ihmisen tajuntaa ja luovaa ajattelua.

Teemahaastattelut mahdollistivat tutkittavien kanssa keskustelun vapaasti ja suoran vuorovaikutuksen tutkittavan ja tutkijan välille. Tutkimuksessa tärkeänä elementtinä toimi musiikillisen instrumentin soittaminen ja soiton tutkiminen oli mahdollista haastattelun keinoin. Järjestämällä yksilöhaastattelu kukin osallistuja sai mahdollisimman itsenäisen ja pitkän ajan tutustua soittimeen. Haastatteluihin osallistujat saatiin yliopiston sähköpostilistojen kautta, joten tämä rajasi tutkimukseen osallistuvat ihmiset yliopistoyhteisöön kuuluviin ihmisiin. Haastateltavien akateeminen tausta ei noussut missään vaiheessa ongelmaksi ja se helpotti haastateltavien hankintaa tutkimuksen ajallisten resurssien puitteissa. Jokaisen yksilön soittokokemus on yksilöllinen, joten tutkimuksen laajentaminen muihin, kuin korkeakouluyhteisöön kuuluviin ihmisiin on helppo tapa monipuolistaa tämän tutkimuksen aihepiiriä.

Teemahaastattelujen tarjoama aineisto tallennettiin äänitallenteena ja tallenne litteroitiin tekstiksi. Analyysi perustui tulkintoihini litteroidusta materiaalista. Aineiston fenomenografisessa analyysissä keskityttiin niihin pieniin yksityiskohtiin, jotka kertoivat kunkin haastateltavan käsityksistä omasta soittokokemuksestaan. Näistä pienemmistä tiedon paloista teemoiteltiin omia tulosteemajoukkoja. Tulosteemoista muodostettiin yleistävämpiä

tuloskategorioita, joita muodostui kolme. 1. Soittajan aiemman musiikillisen taustan vaikutus soittokokemukseen haastattelutilanteessa, 2. Äänen ja musiikin aikaansaamat mielikuvat ja tunteet sekä 3. Kosketuksen merkitys soittokokemuksessa. Käyttämäni analyysimenetelmä tuotti tietynlaisia tuloksia, ja toisenlaisilla aineiston keruu- ja analysointimenetelmillä samastaa tutkimusaiheesta saatettaisiin saada hyvin toisenlaisia tuloksia. Tarkoituksena oli kuitenkin selvittää, kuinka tutkittavat itse ajattelevat oman soittokokemuksen ja teemahaastattelu ja fenomenografinen analyysi tarjosivat tähän istuvan menetelmällisen lähtökohdan.

Tutkittavat eivät nähneet soitinta heti haastattelun alussa. Ensin keskustelua käytiin heidän omasta musiikillisesta taustastaan, jonka jälkeen tutkimuksessa käytetty soitin, kalimba otettiin esille pöydälle. Tutkittavat saivat aluksi vain katsella soitinta ja arvioida, millaiselta se ja sen osat ehkä tuntuisivat käsissä ja miltä se saattaisi kuulostaa. Tämän jälkeen haastateltava sai koskea soittimeen ja soittaa sitä. Ensin keskityttiin siihen, miten ääni muodostetaan, jonka jälkeen haastateltava loi jonkin lyhyen melodian tai muun musiikillisen kuvion. Jos soittimeen tutustumiseen haluttaisiin lisätä vielä yksi vaihe, voisi soittimeen tutustua jossain haastattelun vaiheessa rajaamalla jokin ihmisen aisteista pois ja tutkia, millaisia tunteita soitin ja sen soittaminen tällöin tutkittavassa herättää. Tutkittavan olisi mahdollista esimerkiksi peittää silmät, jolloin soittaja ei saisi soittimesta näköhavaintoa ja olisi vain tunnon ja kuulon varassa. Tai vaihtoehtoisesti soitinta voisi aluksi soittaa jollain välineellä niin, ettei tutkittava koskisi soittimeen ollenkaan. Aisteja poistamalla voisi olla mahdollista lisätä jäljelle jääneiden aistien havaintoherkkyyttä ja tätä kautta voitaisiin lisätä myös tietoa siitä, kuinka tärkeää soittokokemuksessa on mahdollisimman monen aistin antamat tiedot soittimesta soittajalle. Aisteista voisi myös ottaa uusia toiminnallisia elementtejä soittamiseen mukaan. Sen lisäksi, että haastateltavat soittavat soitinta, tunnustelevat ääntä ja pohtivat näistä syntyviä mielikuvia, haastateltavat voisivat tuoda tunteitaan esille visuaalisin keinoin, kuten piirtämällä tai muovailtavaa massaa käsittelemällä.

Eri kulttuureissa taide, musiikki ja soittaminen ajatellaan kussakin omin tavoin ja lisää tietoa muusta, kuin länsimaisen kulttuurin soittajien soittokokemuksista, olisi mielenkiintoista tutkia. Koska eri kulttuureilla on oman soitinperinteen omine sointityyleineen, voisi soittokokemusten kulttuurieroja tutkia esimerkiksi kehoperkussioita tarkastelemalla, sillä tällöin soittimena toimisi ihmisen oma keho. Mieleen nousee myös pöytärummuttaminen, joka voisi olla yksilöllinen, mutta yleinen ja yksinkertainen musiikillisen toiminnan muoto, jota käyttää

tutkimuksessa. Pöytärummuttelu on arjen toimintaa, jota huomaa joskus tekevänsä täysin tiedostamatta. Kaikenlainen soittaminen ja musisointi on ihmiselle hyvin luontaista, mutta silti siihen liittyy paljon kysymyksiä ilman vastauksia. Ihmisen luovuus kertoo meille jostain, mitä emme kokonaan tunne. Ihmisessä heränneet mielikuvat äänestä ovat jatkuva luovuuden lähde. Musiikki, tavat ajatella sitä ja tyyliä toteuttaa sitä eivät koskaan lopu muuntautumasta.

LÄHTEET

- Aho, M. (2016). *The Tangible in music*. New York. Routledge.
- Ahonen, S. (1995). Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa L. Syrjälä, S. Ahonen, E. Syrjäläinen & S. Saari (toim.), *Laadullisen tutkimuksen työtapoja* (s. 113–160). Helsinki. Kirjayhtymä.
- Backman, J. (2018). Äärellisyyden kohtaaminen: kokemuksen filosofista käsittehistoriaa. Teoksessa J. Toikkanen & I. A. Virtanen (toim.), *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (s. 25–40). Rovaniemi. Lapland University Press.
- Berdahl, E., Pfalz, A., Blandino, M. & Beck, S. D. (2018). Force-Feedback Instruments for the Laptop Orchestra of Louisiana. Teoksessa S. Papetti & C. Saitis (toim.), *Musical Haptics* (s. 171–191). Cham. Springer.
- Boyce-Tillman, J. (2007). Spirituality in the Musical Experience. Teoksessa L. Bresler (toim.), *International Handbook of Research in Arts Education* (s. 1405–1421). Dordrecht. Springer.
- Boyce-Tillman, J. (2009). The Transformative Qualities of a Liminal Space Created by Musicking. *Philosophy of Music Education Review*, 17(2), 184–202.
- Burnard, P. (2012). Rethinking ‘musical creativity’ and the notion of multiple creativities in music. Teoksessa O. Odena (toim.), *Musical Creativity: Insights from Music Education Research* (s. 5–27). Surrey. Ashgate.
- Campbell, W. W. (2013). *DeJong’s The Neurologic Examination*. Philadelphia. Wolters Kluwer.
- Chalmers, D. J. & Clark, A. (2010). The Extended Mind. Teoksessa R. Menary (toim.), *The Extended Mind* (s. 27–42). Cambridge. The MIT Press.
- Critchley, H. D., Wiens, S., Rotshtein, P., Öhman, A. & Dolan, R. J. (2004). Neural systems supporting interoceptive awareness. *Nature Neuroscience*, 7(2), 189–195.
- Crnjanski, N. (2019). *Musical Gesture: From Body and Mind to Sound*. The 12th International Conference on Music Theory and Analysis MUSICA MOVET: affectus, ludus, corpus. Belgrad. University of Arts.
- Crowder, R. G. (2001). Auditory memory. Teoksessa S. McAdams & E. Bigand (toim.), *Thinking in Sound. The Cognitive Psychology of Human Audition*, (s. 113–145). Oxford. Oxford University Press.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York. Minton, Balch & Company.
- Dissanayake, E. (2006). Ritual and Ritualization: Musical Means of Conveying and Shaping Emotion in Humans and Other Animals. Teoksessa S. Brown & U. Volgsten (toim.), *Music and manipulation: on the social uses and social control of music* (s. 31–56). New York. Berghahn Books.

- Garfinkel, S. N., Seth, A. K., Barrett, A. B., Suzuki, K. & Critchley, H. D. (2015). Knowing your own heart: Distinguishing interoceptive accuracy from interoceptive awareness. *Biological Psychology* 104, 65–74.
- Gibson, J. (1977). The Theory of affordances. Teoksessa R. Shaw & J. Bransford (toim.), *Perceiving, acting and knowing. Toward an Ecological Psychology* (s. 67–82). New Jersey. Lawrence Erlbaum Associates.
- Giguere, M. (2011). Dancing Thoughts: An Examination of Children’s Cognition and Creative Process in Dance. *Research in Dance Education*, 12(1), 5–28.
- Glăveanu, V. P. & Valsiner, J. (2014). *Thinking Through Creativity and Culture Toward an Integrated Model*. Oxon. Routledge.
- Godøy, R. I., Haga, E. & Jensenius A. R. (2005). Playing “Air Instruments”: Mimicry of Sound-Producing Gestures by Novices and Experts. Teoksessa S. Gibet, N. Courty & J-F. Kamp (toim.), *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation* (s. 256–267). Berlin Heidelberg: Springer.
- Godøy, R. I., Song, M., Nymoen, K., Haugen, M. R. & Jensenius, A. R. (2016). Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience. *Journal of New Music Research*, 45(3), 210–222.
- Hargreaves, D., MacDonald, R. & Miell, D. (2012). Explaining musical imaginations: Creativity, performance, and perception. Teoksessa: D. Hargreaves, R. MacDonald, & D. Miell (toim.), *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception* (s. 1–14). New York. Oxford University Press.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2016). Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kirjayhtymä. 21. uudistettu painos.
- Huusko, M & Paloniemi, S. (2006). Fenomenografia laadullisena tutkimussuuntauksena kasvatustieteissä. *Kasvatus* 37(2), 162–173.
- Jensenius, A. R. & Lyons, M. J. (toim.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Cham. Springer.
- Jordà, S. (2003). *Interactive Music Systems for Everyone: Exploring Visual Feedback as a Way for Creating More Intuitive, Efficient and Learnable Instruments*. Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference (SMAC 03). Tukholma.
- Jordà, S. (2004). Digital Instruments and Players: Part I – Efficiency and Apprenticeship. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (Nime)*, s. 59–63.
- Kakkori, L. & Huttunen, R. (2014). Fenomenologia, hermeneutiikka ja fenomenografinen tutkimus. Teoksessa A. Saari, O-J. Jokisaari & V-M. Värri (toim.), *Ajan kasvatus* (367–401). Tampere. Tampereen yliopistopaino Oy.

- Kaschak, M. P. & Glenberg, A. M. (2000). Constructing Meaning: The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension. *Journal of Memory and Language*, 43(3), 508–529.
- Kishon-Rabin, L., Amir, O., Vexler, Y., & Zaltz, Y. (2001). Pitch Discrimination: Are Professional Musicians Better than Non-Musicians? *Journal of basic and clinical physiology and pharmacology*, 12(1), 125–143.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge. The MIT Press.
- Leonard, J., Castagné, N., Cadoz, C. & Luciani, A. (2018). The MSCCI Platform: A Framework for the Design and Simulation of Multisensory Virtual Musical Instruments. Teoksessa S. Papetti & C. Saitis (toim.), *Musical Haptics* (s. 151–169). Cham. Springer.
- Lepp, M., Ringsberg, K. C., Holm, A-K. & Sellersjö, G. (2003). Dementia – involving patients and their caregivers in a drama programme: the caregivers’ experiences. *Journal of clinical nursing*, 12(6), 873–881.
- Liu, Y., Liu, G., Wei, D., Li, Q., Yuan, G., Wu, S., . . . & Zhao, X. (2018). Effects of Musical Tempo on Musicians’ and Non-musicians’ Emotional Experience When Listening to Music. *Frontiers in Psychology*, 9.
- Magnusson, T. & Hurtado, E. (2007). The Acoustic, the Digital and the Body: A Survey on Musical Instruments. Teoksessa A. R. Jensenius & M. J. Lyons (toim.), *A Nime Reader. Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression* (2017, s. 317–333). Cham. Springer.
- Marton, F. (2005). Phenomenography: A Research Approach to Investigating Different Understandings of Reality. Teoksessa R. R. Sherman & R. B. Webb (toim.), *Qualitative Research in Education: Focus and Methods* (s. 141–161). Oxon. RoutledgeFalmer.
- Marton, F. (2015). *Necessary conditions of learning*. New York. Routledge.
- McAdams, S. (1987). Music: A science of the mind? *Contemporary Music Review*, 2(1), 1–61.
- Merchel, S. & Altinsoy, M. E. (2018). Auditory-Tactile Experience of Music. Teoksessa S. Papetti & C. Saitis (toim.), *Musical Haptics* (s. 123–148). Cham. Springer.
- Newton, D. P. & Newton, L. D. (2006). Could elementary textbooks serve as models of practice to help new teachers and non-specialists attend to reasoning in music? *Music Education Research*, 8(1), 3–16.
- Nijs, L. (2017). The Merging of Musician and Musical Instrument: Incorporation, Presence, and Levels of Embodiment. Teoksessa M. leman, M. Lesaffre & P-J. Maes (toim.), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (s. 49–57). New York. Routledge.

- Nijs, L., Lesaffre, M. & Leman, M. (2013). The musical instrument as a natural extension of the musician. Teoksessa: Castellengo, M., Genevois, H. & Bardez, J-M. (toim.), *La musique et ses instruments - Music and its instruments* (s. 467–484). Sampson. Editions Delatour France.
- NIME. (2001–2020). *Proceedings Archive*. The International Conference on New Interfaces for Musical Expression. Haettu 16.5.2020 osoitteesta <https://www.nime.org/archives/>
- Nyström, M. & Petersson, G. (2011). Music: Artistic performance or a therapeutic tool? A study on differences. *International journal of music education*, 29(3), 229–240.
- Nikander, P. (2010). Laadullisten aineistojen litterointi, kääntäminen ja validiteetti. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 432–445). Tampere. Vastapaino.
- O’Modhrain, S. & Gillespie, R. B. (2018). Once More, with Feeling: Revisiting the Role of Touch in Performer-Instrument Interaction. Teoksessa S. Papetti & C. Saitis (toim.), *Musical Haptics* (s. 11–27). Cham. Springer.
- Papetti, S. & Saitis, C. (toim.). (2018). *Musical Haptics*. Cham. Springer.
- Paynter, J. (1992). *Sound and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peters, D. (2013). Haptic Illusions and Imagined Agency: Felt Resistances in Sonic Experience. *Contemporary Music Review*, 32(2–3), 151–164.
- Pietilä, I. (2017). Ryhmäkeskustelu. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander & J. Ruusuvuori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja* (s. 111–130). Tampere. Vastapaino.
- Pietilä, I. (2010). Ryhmä- ja yksilöhaastattelun diskursiivinen analyysi. Kaksi aineistoa erilaisina vuorovaikutuksen kenttinä. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 212–241). Tampere. Vastapaino.
- Reid, A. (2001). Variation in the Ways that Instrumental and Vocal Students Experience Learning Music. *Music Education Research*, 3(1), 25–40.
- Ruusuvuori, J. (2010). Litteroijan muistilista. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 424–431). Tampere. Vastapaino.
- Saldaña, J. (2011). *Fundamentals of Qualitative Research*. New York. Oxford University Press.
- Sharps, M. J. (2003). *Aging, Representation and Thought. Gestalt and Feature-Intensive Processing*. New York. Routledge.
- Stowell, R. (2003). *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Swanwick, K. (1999). *Teaching music musically*. Lontoo. Routledge.

- Talvitie-Kella, T. (2010). *Hääpolskasta haitarijatsiin. 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Väitöskirja.
- Tanaka, A. & Knapp, B. (2002). Multimodal Interaction in music using the electromyogram and relative position sensing. Teoksessa: A. R. Jensenius & M. J. Lyons (toim.), *A Nime reader: Fifteen years of new interfaces for musical expression* (2017, s. 45–58). Cham. Springer.
- Tucker, M. A., Nguyen, N. & Stickgold, R. (2016). Experience Playing a Musical Instrument and Overnight Sleep Enhance Performance on a Sequential Typing Task. *PlosOne*, 11(7).
- Tuuri, K. & Peltola H-R. (2018). Toinen persoona musiikillisen kuuntelukokemuksen tutkimisessa. Teoksessa J. Toikkanen & I. A. Virtanen (toim.), *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (s. 149–168). Rovaniemi. Lapland University Press.
- Vartiainen, M., Kokko, N. & Hakonen, M. (2004). *Hallitse hajautettu organisaatio: paikan, ajan, moninaisuuden ja viestinnän johtaminen*. Helsinki. Talentum.
- Wöllner, C. & Hohagen, J. (2018). Gestural qualities in music and outward bodily responses. Teoksessa C. Wöllner (toim.), *Body, Soul and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations* (s. 69–88). New York. Routledge.

LIITTEET

Liite 1: Haastattelurunko

I Haastateltavan musiikillinen tausta

Kerro vapaasti omasta musiikki- ja soittotaustastasi?

- Akustiset soittimet
- Elektroniset soittimet

Oletko opiskellut musiikkia/soittoa joskus jossain?

Tykkäätkö soittamisesta?

Tykkäätkö soittimista?

II Soitin esille ja käteen

Miltä soitin näyttää ja miltä se saattaisi tuntua / kuulostaa?

Onko soitin painava / hankala - mukava / helppo pitää sylissä?

Miltä eri osien materiaalit tuntuvat?

Tuntuuko soitin kehossa tai olemuksessa mitenkään?

Onko soitin helppo nähdä soitettavana instrumenttina?

III Ääniä soittimesta

Onko ääni helppo saada aikaan?

Miltä äänen tuottaminen tuntuu?

Miltä äänen tuottaminen tuntuu sormissa?

Saako yhtä ääntä soitettua eri tavoilla? Miten?

Onko soittaminen mukavaa / etäännyttävää / mukaansatempaavaa?

Tunnetko soittimen värinän tai äänen fyysisesti?

Ajatteletko äänen olevan soittimen jossain osassa kuten koskettimissa tai rungossa, tai sormissa, käsissä, kehossa, korvissa, aivoissa, mielessä, ajatuksissa tai ilmassa tai muualla?

Tuntuuko soittaminen soljuvalta tai sujuvalta tai minkälainen ääni on, tai onko äänellä joku suunta?

IV Melodiaa soittimesta

Onko melodian soittaminen mukavaa, helppoa, hankalaa, ikävää..?

Onko soittaminen etäännyttävää / mukaansatempaavaa?

Tunnetko soittimen värinän tai äänen fyysisesti?

Ajatteletko äänen/musiikin olevan soittimen jossain osassa kuten koskettimissa tai rungossa, tai sormissa, käsissä, kehossa, korvissa, aivoissa, mielessä, ajatuksissa tai ilmassa tai muualla?

Tuntuuko soittaminen soljuvalta tai sujuvalta tai minkälainen ääni on, tai onko äänellä joku suunta?

Liite 2: Suostumusasiakirja (Jyväskylän yliopisto 2019)



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

SUOSTUMUS TIETEELLISEEN TUTKIMUKSEEN

Minua on pyydetty osallistumaan tutkimukseen *Tuntoaistin osa soittajan soittokokemuksessa*.

Olen perehtynyt tutkimusta koskevaan tiedotteeseen (tietosuojailmoitus) ja saanut riittävästi tietoa tutkimuksesta ja sen toteuttamisesta. Tutkimuksen sisältö on kerrottu minulle myös suullisesti ja olen saanut riittävän vastauksen kaikkiin tutkimusta koskeviin kysymyksiini. Selvitykset antoi Sakari Kopo. Minulla on ollut riittävästi aikaa harkita tutkimukseen osallistumista.

Ymmärrän, että tähän tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Minulla on oikeus, milloin tahansa tutkimuksen aikana ja syytä ilmoittamatta keskeyttää tutkimukseen osallistuminen tai peruuttaa suostumukseni tutkimukseen. Tutkimuksen keskeyttämisestä tai suostumuksen peruuttamisesta ei aiheudu minulle kielteisiä seuraamuksia.

En osallistu mittauksiin flunssaisena, kuumeisena, toipilaana tai muuten huonovointisena.

Olen tutustunut tietosuojailmoituksessa kerrottuihin rekisteröidyn oikeuksiin ja rajoituksiin.

Tutkittavan ikä: _____

Tutkittavan sukupuoli: Nainen Mies Muu En halua kertoa

Allekirjoittamalla suostumuslomakkeen hyväksyn tietojeni käytön tietosuojailmoituksessa kuvattuun tutkimukseen.

Kyllä

Suostun siihen, että tutkimuksessa käsitellään tutkimushaastattelun aikana kerättyä audio-tallennetta. Audio-tallenne on biometrinen tunnistus, jonka hyväksyn tutkijan käytettäväksi. Tallenne litteroidaan ja litteroitu materiaali analysoidaan. Haastateltava henkilö ei ole tunnistettavissa tutkimuksen raportoinnista. Kerätty aineisto hävitetään tietosuojailmoituksessa ilmoitettuun päivämäärään mennessä.

Kyllä

Allekirjoituksellani vahvistan, että osallistun tutkimukseen ja suostun vapaaehtoisesti tutkittavaksi sekä annan luvan edellä kerrottuihin asioihin.

Allekirjoitus

Päiväys

Nimen selvennys

Suostumus vastaanotettu

Suostumuksen vastaanottajan allekirjoitus Päiväys

Nimen selvennys

Alkuperäinen allekirjoitettu asiakirja jää tutkimuksen vastuullisen johtajan arkistoon ja kopio annetaan tutkittavalle. Suostumusta säilytetään tietoturvalisesti niin kauan kuin aineisto on tunnistellisessa muodossa. Jos aineisto anonymisoidaan tai hävitetään suostumusta ei tarvitse enää säilyttää.