

# JAAKKO ERKKILÄ



Musiikin merkitystasot  
musiikkiterapian teorian  
ja kliinisen käytännön  
näkökulmista

Jaakko Erkkilä

Musiikin merkitystasot  
musiikkiterapian teorian ja  
kliinisen käytännön näkökulmista

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Musican salissa M103  
toukokuun 30. päivänä 1997 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1997

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 57

Jaakko Erkkilä

Musiikin merkitystasot  
musiikkiterapian teorian ja  
kliinisen käytännön näkökulmista



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1997

Editor  
Kaarina Nieminen  
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8723-7  
ISBN 978-951-39-8723-7 (PDF)  
ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-0004-5  
ISSN 0075-4633

Cover  
Design: Juha Tikkinen  
Painting: Lasse Pulli

Copyright © 1997, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,  
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore 1997

*Omistan tämän työn vanhemmilleni, Laila ja Erkki Erkkilälle.*

## ABSTRACT

Erkkilä, Jaakko

The meaning levels of music from the point of view of the theory and the clinical practise of music therapy

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1997. 145 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 57)

ISBN 951-39-0004-5

English Summary

Diss.

In my dissertation, I first present a theoretical model of the different levels of meaning in the context of music therapy. Based on my clinical experience as a music therapist, I have observed that the ambiguous character of music makes it necessary to have a wide and flexible view as to the psychological frame of reference in the background of music therapy. With the help of the *three-dimensional model* that I have formulated, it is possible to take into account the different musical meanings in the therapeutical process with a wider view.

The three-dimensional model is composed of three levels specifying musical meanings: the vitality affect level, the psycho-dynamic level, and the cognitive level. In fitting together these levels of meaning, recent research findings in the developmental psychology (mainly according to Daniel Stern [1985]), the brain dominance theory as well as the psychoanalytical theory on reformulating the primary and secondary process thinking (Eva Basch-Kahre [1985]) are utilized.

After this I deal with clinical improvisation in music therapy by first defining the character of clinical improvisation and then continuing with the related methodological and interpretative possibilities. This examination is based on the theoretical frame of reference according to the three-dimensional model. Kenneth Bruscia (1987), Nordoff & Robbins and Mercedes Pavlicevic (1989) have also influenced my concepts on clinical improvisation in music therapy.

As a conclusion, I present a case study of the music therapy process of an eleven-year-old boy suffering from language disorders. The main methods used in the therapy process were clinical improvisation, drawing, and cognitive-motoric rhythm and melody exercises. The therapy process proved that the holistic approach that takes into account not only the cognitive-motoric exercises (cognitive meaning level) but also creative self-expression (psycho-dynamic meaning level and vitality affect level) was justified. Moreover, it became evident that the progress achieved in the cognitive-motoric rhythm and melody exercises also influenced the clinical improvisation, adding to the expressive ways and developing interaction.

Keywords: music therapy, clinical improvisation, psycho-dynamic, cognitive

## ESIPUHE

Musiikkiterapia on muutaman vuosikymmenen aikana muuttunut keilu- ja harrastusluonteisesta toiminnasta vakavasti otettavaksi terapia-muodoksi. Ammattiin johtavia koulutuksia on useita ja uusia on perusteilla. Kiinnostus musiikkiterapiaa kohtaan on myös koko ajan lisääntynyt. Tällainen tilanne luo paineita koulutusten sisällölliseen kehittämiseen ja uudistamiseen. Myös musiikkiterapian tutkimukseen kohdistuu lisääntyvässä määrin sekä laadullisia että määrällisiä paineita. Jyväskylän yliopiston musiikkiterapiakoulutus on ollut maamme ainoana yliopistollisena koulutuksena luonteva vaihtoehto opiskelijoille, jotka ovat kiinnostuneet alan perusopintojen ohella myös tutkimuksen tekemisestä.

Vuoden 1997 syksystä alkaen Jyväskylän musiikkiterapiakoulutus muuttuu aikaisempaa selvemmin tutkimukseen painottuvaksi, kun perusopetuksesta ollaan kokonaan luopumassa. Jyväskylän koulutus voi näin tarjota perusopintonsa muualla jo suorittaneille mahdollisuuden jatkaa opintojaan yliopistolliseen loppututkintoon ja siitäkin eteenpäin. Omalta kohdaltani – Jyväskylän musiikkiterapiakoulutuksen perusopinnot suorittaneena – tunnen hiukan haikeuttakin näiden muutosten edessä. Järkeä ja tunteita kun eivät aina ole täydessä sopusoinnussa.

Väitöskirjaa valmistellessani olen usein ajatellut miten erilainen tilanteeni olisi voinut olla, jos minulla olisi ollut enemmän vertailukohtia ja vuorovaikutusmahdollisuuksia muiden oman alan jatko-opiskelijoiden kanssa. Suuri vapaus ja lukuisat mahdollisuudet kun tuovat muassaan myös runsauden pulaa ja tätä kautta toisinaan ahdistaviakin sävyjä. Helpotusta on tuonut se, että vaikka väitöskirjani onkin ensimmäinen musiikkiterapiaa pääaineena lukeneen tekemä, se ei kuitenkaan ole ensimmäinen musiikkiterapiaa käsittelevä väitöskirja Suomessa. Jo vuonna 1986 ilmestyi Kimmo Lehtosen väitöskirja "Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä." Tämä pioneerityö, jota edelleen ahkerasti siteerataan, on ollut monessa mielessä esikuvana myös minulle. Lisäksi Kimmo Lehtonen on henkilökohtaisesti antanut sekä apuaan että tukeaan tutkimustyöni eri vaiheissa. Hän antoi myös lisenssiaattityöni toisen tarkastajan ominaisuudessa runsaasti neuvoja ja vinkkejä, jotka olivat suureksi hyödyksi matkallani eteenpäin.

Jäsenyyteni yhteispuhjoismaisessa musiikkiterapian tohtorikoulutusohjelmassa (NORFA) vaikutti myös monella tasolla työhöni. Sain tavata alamme kansainvälisesti merkittävimpiä tutkijoita sekä mahdollisuuden kokonaiskuvan muodostamiseen siitä, missä musiikkiterapian tutkimuksessa muualla mennään. NORFA-koulutuksen järjestelyiden päävastuun kantoi Ahlborgin yliopisto Tanskassa. Koska NORFA-ohjelmaan liittyi ko-

vin monia ihmisiä, kohdistan kiitokseni kollektiivisesti kaikille siellä vaikuttaneille.

Kiitän myös professori Kenneth Brusciaa, joka luennoidessaan Jyväskylän yliopistossa antoi minulle työnohjausta kiireisestä aikataulustaan huolimatta.

Työtäni on eteenpäin kannustanut monella tavalla myös Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen innostava tiedeyhteisö. Professori Matti Vainio on toiminut ohjaajanani useissa väitöskirjaani liittyvissä kysymyksissä. Hän on myös innostanut ja kannustanut eteenpäin työssäni. Apulaisprofessori Jukka Louhivuori on vaikuttanut merkittävästi aikoinani tekemääni päätökseen ryhtyä jatko-opiskelijaksi. Hän on myös antanut asiantuntija-apuaan jatko-opintojeni kaikissa vaiheissa. Yliassistentti Yrjö Heinosen kanssa olen käynyt monia keskusteluja, joilla on ollut suuri merkitys ideoideni kypsyttelyssä. Lehtori Pekka Kuokkalan kanssa olemme niin ikään useat kerrat pohtineet tutkimustyöhöni liittyviä kysymyksiä. Hän on auttanut minua myös työni oikoluvussa. Kaikille edellä mainituille henkilöille kiitokseni.

Englannin kielen käännökset väitöskirjaani on tehnyt Risto Kurra. Kirjan kansikuva perustuu ystäväni Lasse Pullin maalaukseen. Kumpaisellekin kiitokseni.

Olen tehnyt tutkimustyötä koko ajan muun työni ohessa. Sekalainen työskentäminen on vuosien aikana koostunut musiikkiterapeutin työstä, musiikkiterapia-aineiden opetuksesta sekä muusikon töistä. Matkustelua on riittänyt. Apurahoja minulla on ollut yksi ja sen myönsi Keski-Suomen kulttuurirahasto. Siitä kiitos.

Jatko-opintojeni aikana olen ajoittain ollut melko tiukalla, kuten kansanomaisesti tavataan sanoa. En ole läheskään aina jaksanut ajatella muiden parasta. Näistä lieveilmiöistä on minun tapauksessani eniten joutunut kärsimään perheeni. Niinpä luulen, että isukin on pikkuhiljaa aika alkaa lunastaa lupauksiaan Pilville ja Samulille. Kesällä pitää mennä landioihin.

Lopuksi haluan erityisesti kiittää vaimoani Tarjaa, joka on kaiken tämän kestänyt ja vieläpä musiikin opettajan työnsä ohella auttanut minua työn oikoluvussa.

Jyväskylässä 12.5.1997





## Korjaus

Kuudennen luvun liitteinä olevien piirustusten järjestys on osittain sekaantunut. Oikeaan tulokseen päästään ottamalla luettaessa huomioon seuraavat oikaisut:

Kun sivulla 101 puhutaan piirustuksesta numero 5, tarkoitetaan numeroa 4.

Piirustussarjat 17-21 ja 22-26 ovat vaihtaneet paikkaansa. Kun sivulla 117 puhutaan piirustuksista 17-21, ne sijaitsevat liitteessä numeroina 22-26. Vastaavasti, kun tekstissä viitataan piirustuksiin 22-26, ne sijaitsevat liitteessä numeroina 17-21.

## VÄITÖSKIRJAN POHJANA OLEVAT ARTIKKELIT

Väitöskirja rakentuu seuraavista julkaisuista:

- Artikkeli I Erkkilä, Jaakko 1995. Musiikkipohjaiset tunteet ja musiikkiterapia. Teoksessa *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa* (sivut 75-135). Toimittaneet Jaakko Erkkilä ja Yrjö Heinonen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkimuksia ja raportteja 13. Jyväskylä 1995.
- Artikkeli II Erkkilä, Jaakko 1996. Improvisaatio musiikkiterapiassa. Osa I. *Musiikkiterapia*, 1 (2), 6-15.
- Artikkeli III Erkkilä, Jaakko 1996. Improvisaatio musiikkiterapiassa. Osa II. *Musiikkiterapia*, 2 (2), 6-22.
- Artikkeli IV Erkkilä, Jaakko 1997. Saku 11 vuotta: "Äidinkieli on hiukka vaikeeta." *Musiikkiterapia*, 1 (2), 6-28.

Väitöskirja on kirjoitettu yhtenäiseen muotoon ja siinä esitetään tiivistystyesti artikkelijulkaisujen keskeisen sisältö. Asiakokonaisuuden hahmottaminen ei näin ollen edellytä alkuperäisjulkaisuihin perehtymistä. Luvut 2, 3 ja 4 pohjautuvat artikkeliin I, luvut 4 ja 5 artikkeleihin II ja III ja luku 6 artikkeliin IV.

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	13
2	AIVOFYSIOLOGISIA JA PSYKOLOGISIA PERUSTEITA ERILAISILLE MUSIIKILLISILE MERKITYSTASOILLE .....	17
2.1	Aivodominanssiteoria musiikkipohjaisten tunteiden näkökulmasta .....	17
2.1.1	Vasen aivopuolisko ja musiikki .....	18
2.1.2	Oikea aivopuolisko ja musiikki .....	19
2.2	Primaari- ja sekundaariprosessi-ajattelu aivodominanssiteoriaan ja musiikillisiin merkityksiin suhteutettuna .....	20
3	MUSIIKILLINEN MERKITYS VITAALIAFFEKTITEORIAN SEKÄ PSYKODYNAAMISEN JA KOGNITIIVISEN NÄKÖKULMAN KONTEKSTEISSA .....	27
3.1	Vitaaliaffektiteoria .....	28
3.1.1	Amodaalinen ja fysionominen havaitseminen musiikin varhaisen kokemuksen selittäjinä .....	29
3.1.2	Vitaaliaffektit .....	31
3.1.2	Vitaaliaffektit ja musiikin esiemotionaalinen kokeminen .....	32
3.2	Psykodynaaminen lähestymistapa musiikillisen tunnekokemuksen ja merkityksen selittämisessä .....	34
3.2.1	Musiikin merkitys psykoanalyysin teorian näkökulmasta .....	34
3.2.2	Mielihyväperiaate ja musiikin elementit .....	37
3.2.3	Kritiikkiä mielihyväperiaatteen dominoivasta roolista musiikillisen merkityksen selittäjänä .....	39
3.3	Kognitiivinen psykologia musiikillisen emotion selittämisessä .....	43
3.3.1	Odotuspohjainen suuntaus musiikillisen merkityksen ja emotion selityksessä .....	43
3.3.2	Sisäinen ja osoittava musiikillinen merkitys Meyerin mukaan .....	45
3.3.3	Tunteet ja musiikin sisäinen rakenne Meyerin ja Mandlerin teorioissa .....	46
3.3.4	Skeemat, akkomodaatio ja assimilaatio musiikin emotionaalisen kokemuksen selittäjinä .....	47
3.3.5	Musiikin käyttö mielialojen tuottamisessa – musiikillisten rakenteiden välitön vaikutus .....	50
3.3.6	Musiikin vaikutus mielialaan ja sen määräytymiseen .....	51
4	KOLMIDIMENSIONALINEN MUSIIKILLISTEN MERKITYSTEN JA TUNNEVAIKUTUSTEN SELITTÄMISESSÄ .....	55

4.1	Musiikin emotionaaliset merkitystasot .....	57
4.2	Yhteenvedo kolmidimensiomallin teoreettisesta perustasta .....	60
5	KOLMIDIMENSIOMALLIN SOVELTAMINEN KLIINISEEN IMPROVISAATIOON .....	65
5.1	Musiikkiterapeuttinen improvisaatio .....	66
5.2	Musiikkiterapeuttisen improvisaation symboliluonne .....	67
5.3	Musiikin elementtien psykodynaamisia merkityksiä .....	70
5.3.1	Rytmi .....	70
5.3.2	Tonaaliset komponentit ja niiden symbolinen merkitsevyys .....	71
5.3.3	Rakenne .....	73
5.4	Kliinisen improvisaation määrittelyä .....	75
5.5	Kliinisen improvisaation menetelmällisiä mahdollisuuksia kolmidimensioajattelun näkökulmasta .....	77
5.5.1	Kliinisen improvisaation tekniikoita .....	78
5.5.2	Ulkomusiikillinen ja musiikillinen lähtökohta kliinisen improvisaation aiheen valinnassa .....	80
5.5.3	Soittamisen merkitys Nordoff & Robbins-menetelmässä lähtökohtana kliiniselle improvisaatiolle .....	80
5.6	Kliinisen improvisaation tulkinnallisia mahdollisuuksia ..	81
5.6.1	Kliinisen improvisaation luonne tietoisuuden eri tasojen kautta tarkasteltuna .....	83
5.6.2	Dynaamiset muodot kliinisen improvisaation ilmaisun elementteinä .....	86
5.7	Perusteita musiikillisen ja kuvallisen ilmaisun yhteiskäytölle musiikkiterapiassa .....	88
5.7.1	Fysionominen havaitseminen taiteellisen kokonaishahmon muodostumisessa .....	88
5.7.2	Onko musiikin vaikutuksesta syntyvä kuva musiikin fysionominen hahmo? .....	90
6	SAKU, 11 VUOTTA: "ÄIDINKIELI ON HIUKKA VAIKEETA"...	92
6.1	Tavoitteet ja menetelmät .....	93
6.2	Teoreettinen orientaatio .....	94
6.3	Aineiston keruu ja analyysimenetelmät .....	95
6.4	Vaihe I – Etsintä .....	95
6.5	Vaihe II – Sisällöllinen kehittäminen .....	98
6.6	Huomioita vaiheiden I ja II piirustuksista .....	100
6.7	Vaihe III	
6.7.1	Improvisaatioiden merkitys kasvaa – rentoutusharjoitukset .....	101
6.7.2	III vaiheen piirustukset ja yhteenvedo .....	103
6.8	Vaihe IV .....	103

6.8.1	Improvisointia rummuilla, lyömäsoittimilla ja kosketinsoittimella – rytmiharjoituksia .....	103
6.8.2	IV vaiheen piirustukset ja yhteenvetoa .....	107
6.9	Vaihe V .....	108
6.9.1	Kellopeli, improvisaatiot ja piirtäminen – toimiva kokonaisuus löytyy .....	108
6.9.2	Kellopeliharjoitukset .....	109
6.9.3	V vaiheen improvisaatiot .....	112
6.9.4	V vaiheen piirustukset .....	117
6.10	Yhteenveto Sakun terapiaprosessista .....	117
7	PÄÄTÄNTÖ .....	132
	LÄHDELUETTELO .....	136
	SUMMARY .....	142

# 1 JOHDANTO

Musiikkiterapiaa perusteltaessa viitataan usein musiikin tunnevaikutuksiin ja sen yhteyksiin ihmisen mielensisältöihin. Musiikki nähdään monimuotoisena symbolisena kielenä, jonka keinoin on mahdollista ilmaista kaikkein syvimpiä inhimillisiä tunteja ja kokemuksia – sellaisiakin, joihin puhutun kielen ilmaisukeinot ovat riittämättömiä. Jo pitkään ovat musiikkiterapeutit tehneet menestyksestä työtään perustaen sen usein juuri näihin näkökohtiin. Kliinisen kokemuksen kautta noussut yksimielisyys musiikin symbolisesta ilmaisuvoimasta ja sen terapeuttisesta hyödyntämisestä ei kuitenkaan ulotu yhtä selkeänä musiikkiterapian teorian muodostuksen puolelle. Erilaisia selitysmalleja ja taustateorioita on melkoinen joukko. Ääripäissään ne voivat olla kaukanakin toisistaan. Joitakin selityksiä leimaa myös kapea-alaisuus. Kun musiikilliset merkitykset pyritään selittämään esimerkiksi yhden, tavallisesti psykologisen lähestymistavan kautta havaitaan, että parhaimmatkin selitykset ovat enemmän tai vähemmän osatotuuksia. Teoreettinen tausta-ajattelu, joka ajattelun jäsentämisen kannalta sinänsä on välttämätöntä voikin muodostua musiikin laaja-alaisen terapeuttisen hyödyntämisen esteeksi.

Kenties juuri tästä johtuen – vaikeudesta sovittaa musiikki yksi yhteen useimmiten suoraan psykologiasta lainattujen lähestymistapojen kanssa – musiikkiterapian teorian muodostus on viime aikoina suuntautunut yhtäältä kohden erilaisten teoreettisten lähestymistapojen yhdistelemistä (synteesien muodostamista), toisaalta kvalitatiiviseen tutkimukseen, jolloin musiikkiterapian teoriaa kehitellään kliinisten prosessien tutkimiseen perustuen.

Yhdysvalloissa, missä musiikkiterapiatutkimuksella on jo pitkät perinteet, filosofis-teoreettisen musiikkiterapiatutkimuksen osuus on vuosikymmenten kuluessa ollut vähenemään päin. Samaan aikaan kvalitatiivi-

sen tutkimuksen asema ihmistieteissä on jatkuvasti vahvistunut ja myös sen tutkimusmenetelmät ovat nopeassa tahdissa kehittyneet. Tältä pohjalta voidaan ennustaa, että musiikkiterapiainkin tutkimus tulee lähitulevaisuudessa painottumaan entistä enemmän kliinisiin prosesseihin. Tällainen kehityskulku synnyttää useista hyvistä puolistaan huolimatta huolen filosofis-teoreettisen tutkimuksen asemasta ja säilymisestä.

Nyt käsillä oleva väitöskirjatyöni heijastelee osaltaan pohjoismaiselle musiikkiterapiatutkimukselle tyypillistä "teorian rakkautta". Määritelmä on peräisin amerikkalaiselta, alamme kansainvälisesti tunnetuimpiin tutkijoihin kuulavalta professori Kenneth Bruscialta, kun hän pohti, miten musiikkiterapiatutkimuksen painopistealueet vaihtelevat eri puolilla maailmaa.

Työni pohjautuu neljään artikkeliin, joista ensimmäinen tiivistää lisensiaattityöni keskeisen sisällön. Lisensiaattityössäni keskityin rakentamaan teoreettista mallia, jonka avulla musiikkiterapian kliinisessä kontekstissa esiinnousevia erilaisia musiikillisia merkityksiä voitaisiin huomioida mahdollisimman laaja-alaisesti. Tämä malli, josta käytän nimitystä "*musiikin emotionaalisten vaikutusten kolmidimensiomalli*", pohjaa nimensä mukaisesti kolmeen erilaiseen musiikillisiin merkityksiä erottelevaan tasoon, jotka ovat *vitaaliaffektitaso*, *psykodynaaminen taso* ja *kognitiivinen taso*.

Tasojen yhteen sovittamisessa lähtökohtanani on psykodynaamiselle lähestymistavalle ominainen ajattelu, jonka mukaan ihmisen käyttäytymistä ohjaavat alitajuiset konfliktit ja halut ja edelleen, että lapsuuden kokemuksilla on myöhempää käyttäytymistä ohjaavaa merkitystä. Tälle näkökulmalle ei kuitenkaan alisteta kaikkea merkityksen muodostumista. Viimeaikaisen kehityspsykologisen tutkimuksen ja psykoanalyysin teorian muotoilujen perusteella on syytä olettaa, että esimerkiksi mielihyväperiaatteella ei olekaan havaintojen, toimintojen ja käyttäytymisen ohjautumisessa niin dominoivaa roolia, kuin aikaisemmin on ajateltu – edes varhaislapsuudessa. Perinteiseen freudiaaniseen käsitykseen primaari- ja sekundaariprosessiajattelusta on niin ikään esitetty tarkennuksia, jotka viittaavat siihen, että ihminen sisäsyntyiseen psyykkiseen rakenteeseensa perustuen muodostaa kokemusmaailmaansa paljolti myös kognitiivisella (operationaalisella) tasolla, ilman että kaikki inhimillinen toiminta välttämättä juontaisi "halujen psykologiaan". Myös aivodominanssiteoria, joka tosin viime aikoina on ollut spekulatiivisenkin kohteena, tukee edellä esitettyjä näkemyksiä psykodynaamisen ja kognitiivisen tason erillisestä, mutta monimuotoisesti vuorovaikutuksellisesta olemassaolosta.

Kolmidimensiomallin avulla pyrkimyksenäni on rakentaa silta oppimisteoreettisen ja psykodynaamisen lähestymistavan välille. Musiikkiterapian nykytilannetta katsottaessa käytäntö on pitkälti sellainen, että oppimisteoreettinen viitekehys vaikuttaa keskeisimmin kehitysvammaisten parissa työtään tekevien musiikkiterapeuttien taustaorientaationa. Psykiatrian kentällä taas psykoanalyysin teoria ja sen pohjalta syntynyt psykodynaaminen lähestymistapa vaikuttavat keskeisesti musiikkiterapian taustalla. Tällainen kahtiajako nojaa tietysti mielessä tarkoituksenmukaisuuteenkin. Onhan selvää, että kehitysvammaisten terapioiden tavoitteet useimmiten liittyvät tietojen ja taitojen oppimiseen, kun taas psykiatriassa terapeuttinen inter-

ventio liittyy selkeämmin psyyken hoitoon. Ongelmiin voidaan kuitenkin törmätä sellaisissa tilanteissa, joissa kognitiivisen ja psyyken tasojen problematiikka kytkeytyy toinen toisiinsa. Esimerkiksi erilaiset neurologiset häiriöt heijastuvat usein kognitiivisiin toimintoihin vaikeuttaen oppimista jollakin, vaikkapa kielellisellä osa-alueella. Häiriöihin voi liittyä kuitenkin myös psyykkistä oirehdintaa – esimerkiksi traumaattisia tilanteita epäonnistumisen ja oman erilaisuuden kokemisen yhteyksissä sekä näistä seuraten ahdistusta ja alisuorittamista. Musiikillisten merkitystasojen monitorointi hyödyntäminen tällaisessa tilanteessa voi kokemukseni mukaan johtaa kokonaisvaltaiseen kehitykseen sekä kognitiivisella että psykodynaamisella tasolla. Artikkelissa IV kuvaamani kielellisistä häiriöistä kärsivän pojan musiikkiterapiaprosessi perustuu juuri tällaiseen kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan.

Kolmidimensiomallin kannalta keskeisistä vaikuttajista mainittakoon psykoanalyttikko, tutkija, Daniel Stern, jonka tutkimustoiminta on paljolti keskittynyt varhaislapsuuden kokemus- ja merkitysmailman selvittämiseen. Kolmidimensiomallin vitaaliaffektitaso pohjautuu suoraan Sternin teoriaan vitaaliaffekteista.

Toinen tämän työn kannalta keskeinen psykoanalyysin teorian uudistaja on Eva Basch-Kahre, joka on muotoillut uudelleen psykoanalyysin perinteistä käsitystä ajattelusta primaari- ja sekundaariprosessiin jakautuvana. Basch-Kahre on tuonut tähän dikotomiaan lisää ajattelun muotoja, jotka ovat kolmidimensiomallin kannalta erityisen merkityksellisiä. Basch-Kahren teorialla on keskeinen merkitys kolmidimensiomallin psykodynaamisen elementin kannalta, mutta se toimii myös linkkinä kognitiivisen ja psykodynaamisen tason välillä. Itse asiassa sekä Stern että Basch-Kahre, vaikka ovatkin psykoanalyttikkoja, tukevat kolmidimensiomallin kognitiivista näkökulmaa.

Kolmidimensiomallin kolmas peruselementti, kognitiivinen näkökulma musiikin emotionaaliseen merkitykseen, perustuu pitkälti kahden tutkijan, L. B. Meyerin ja G. Mandlerin perusteorioihin musiikillisten merkitysten muodostumisesta. Kummatkin tutkijat ovat painottaneet erityisesti emotionaalista merkitystä. Joistakin vivahde-eroista huolimatta kummasakin teoriassa on vahvasti esillä musiikin emotionaalinen merkitys postkognitiivisena ilmiönä. Tämän näkökulman mukaan musiikillisten emotionoiden katsotaan syntyvän musiikillisen ärsykkeen tai ärsyketetjun aiheuttaman kognitiivisen prosessin seurauksena. Täten onkin luontevaa, että näissä teorioissa musiikki käsitetään opittuna, kulttuurillisena ilmiönä, jolloin myös musiikkiperäisen (non-referentiaalinen) emotionin syntymisen katsotaan edellyttävän musiikillisen rakenteen tunnistamista. Musiikkiterapian näkökulmasta tämänkaltaiset merkitykset nivoutuvat luontevimmin oppimisterapeuttisiin suuntauksiin.

Musiikin merkitystutkimuksen (semiotiikan) näkökulmasta, jossa merkitykset jaetaan sisäisiin ja viittaaviin merkityksiin, kolmidimensiomallin kognitiivinen osuus keskittyy ennen kaikkea musiikin sisäisen rakenteen pohjalta syntyviin emotionaalisiin merkityksiin. Psykodynaaminen osuus ja vitaaliaffektiteoria liittyvät sen sijaan ennen muuta viittaaviin (ulkomusiikillisiin) emotionaalisiin merkityksiin.



Vaikka kolmidimensiomallin yhteydessä käsitellään paljon musiikin emotionaalisia merkityksiä, katson, että merkitystasoja voidaan soveltaa myös painottamatta erityisesti tunnevaikutuksia. Rajanveto merkitysten ja emotionaalisten merkitysten välillä on musiikin kontekstissa toisinaan vaikeaa. Esimerkiksi kognitiivisen tason merkitykset sisältävät havaintopohjaisia merkitystyyppisiä, jotka eivät sinänsä kytkeydy tunteisiin. Samoin on laita vitaaliaffektitason merkityksissä. Merkitystasojen ajatteleva sinänsä, ilman etuliitettä emotionaalinen, voikin siten tietyissä tapauksissa sekä helpottaa asian ymmärtämistä että laajentaa merkitystasojen sovellettavuutta.

Artikkeleissa II ja III tarkastellaan kliinistä improvisaatiota musiikki-terapian kontekstissa. Kliininen improvisaatio on eräs keskeinen musiikki-terapian menetelmä, joka koulukunnasta riippuen varioi sekä metodisesti että tulkinnallisesti. Lähestymistapaeroista huolimatta kliinisen improvisaation keskeinen ominaisuus on sen laaja-alainen sovellettavuus. Tämä perustuu siihen, että kliininen improvisaatio lähtee asiakkaan omasta ilmaisun tasosta liikkeelle eikä edellytä, etenkään alkuvaiheessa, musiikkilista harjaantuneisuutta. Omassa sovellutuksessani olen hyödyntänyt kolmidimensiomallin mukaista ajattelua, mutta monilta osin näkemystäni kliinisestä improvisaatiosta integroituu jo pitkään musiikkiterapian kentällä vaikuttaneisiin periaatteisiin ja käytäntöihin. Merkittäviä musiikkiterapia-alan vaikuttajia näkemysteni taustalla ovat Nordoff & Robbins, Mary Priestley, Kenneth Bruscia ja Mercedes Pavlicevic.

Väitöskirjatyöni päättyy kolmidimensiomallin esittelyyn ja sen pohjalle rakentuvan improvisaatiomenetelmäkuvauksen jälkeen yksilömusiikkiterapian tapauskertomukseen. Se perustuu artikkeliin IV. Tapauskertomuksessa kuvatus musiikkiterapiaprosessin pituus on yli kaksi vuotta, joten se soveltuu hyvin sekä kolmidimensiomallin eri merkitystasojen tutkimiseen kliinisessä kontekstissa että niissä tapahtuvien ajallisten muutosten tarkasteluun. Tapauskertomuksen musiikkiterapiaprosessi (kuten useat muutkin tutkimustyöni aikaan sijoittuneet musiikkiterapiani) on monella tavalla toiminut erilaisten ideoiden "testipenkinä" – kuin myöskin palvellut menetelmien edelleen kehittämistä.

Tapauksittomuksen erityisnäkökulmana on tarkastella kognitiivisten harjoitusten ja kliinisen improvisaation toisiinsa vaikuttavuutta dysfasiasta kärsivän lapsen terapiaprosessissa. Menetelmänään ne keskittyvät melko selkeästi eri merkitystasoille (kognitiiviset harjoitukset painottuvat kognitiiviseen merkitystasoon, kliininen improvisaatio painottuu vitaaliaffekti- ja psykodynaamiseen tasoon). Improvisaatioiden ja niiden pohjalta syntyneiden kuvien sekä kognitiivissa harjoituksissa edistymisen kronologinen keskenään vertailu antaa tukensa sille, että terapiaprosessin aikana käytetyt menetelmät ovat sekä yhteensopivia että toisiaan täydentäviä.

## 2 AIVOFYSIOLOGISIA JA PSYKOLOGISIA PERUSTEITA ERILAISILLE MUSIIKILLISILLE MERKITYSTASOILLE

### 2.1 Aivodominanssiteoria musiikkipohjaisten tunteiden näkökulmasta

Ihmisaivojen tutkimuksessa vallitsi etenkin 1960-luvulla käsitys, että toisaalta puhe ja kieli, toisaalta musiikki ovat kaksi erilaista auditiivisen prosessoinnin osasuoritusta, joista edellinen kuuluisi vasemman, jälkimmäinen oikean aivopuoliskon alueelle. Uudempi tutkimus on kuitenkin kyseenalaistanut näin jyrkän jaon (esim. Richter, Petsche, Filtz 1993; Hofman, Klein, Arlazoroff 1993; Strong 1992). Richter ym. (1993) osoittivat case-tutkimuksellaan, että luova henkinen prosessi<sup>1</sup> ei sijoitu yksittäiselle kortikaaliselle alueelle, vaan edellyttää useiden, toisistaan etäistenkin, kortikaalisten alueiden yhteistyötä (katso myös Baumgarte & Franklin 1981; Bever & Chiarello 1974; Rainbow & Herrick, 1982; Reineke 1981).

Toistaiseksi ei kuitenkaan ole pystytty kiistämään lateralisaation perusajatusta, jonka mukaan vasen ja oikea aivopuolisko ovat evoluution kuluessa keskittyneet erityyppisiin tehtäviin toimien silti monimuotoisessa yhteistyössä musiikin prosessoinnissa (Esim. Reineke 1979; Joseph 1988). Tehtävien eriytyminen aivopuoliskoille mahdollistaa hypoteesin, että musiikkiperäinen tunnekokemus voi saada ärsykkeensä musiikin rakenteen pohjalta kulttuurisesti opitun perusteella, mutta myös ihmisen mielen sisällöistä henkilöhistorian merkittäviin kokemuksiin (jotka musiikki ak-

---

<sup>1</sup> Heidän tutkimuksessaan musiikin säveltäminen ja kuunteleminen.

tivoi) pohjaten. Aivodominanssiteorian pohjalta voidaan myös olettaa, että nämä tunnetyypit voivat aivopuoliskojen yhteistyöhön ja simultaaniseen prosessointiin perustuen kytkeytyä ja vaikuttaa toisiinsa.

### 2.1.1 Vasen aivopuolisko ja musiikki

Vasen aivopuolisko on suurimmalla osalla väestöstä erikoistunut sellaisiin tehtäviin, kuin ilmaisevaan puheeseen, kieliopillisiin tietoihin ja ajatteluun, matemaattiseen ja analyyttiseen päättelyyn sekä tietoisuuden temporaalis-sekventiaalisiin ja rytmisiin aspekteihin. Se huolehtii informaation järjestelämisestä ja luokittelusta erillisiin temporaalisiin yksiköihin. Tällaisia ovat esimerkiksi sormen, käden ja käsivarren jaksoittainen kontrollointi. Vasen aivopuolisko kontrolloi myös artikulatorisia liikkeitä ja vastaa sellaisen materiaalin havaitsemisesta ja eri tasoihin sijoittamisesta, joka voidaan koodata lingvistisesti tai joka on jaotettavissa lineaarisesti ja jaksoittaisesti aikayksikköjen (frame) rajoissa. Näin ollen vasen aivopuolisko dominoi kieleen rinnastettavien ilmaisuun ja vastaanottamiseen liittyvien toimintojen (ns. lingvistisen toiminnan) useimpia aspekteja. Tällaisia ovat esimerkiksi kielioppi, syntaksi, lukeminen, kirjoittaminen, puhuminen, tavaaminen, nimeäminen, verbaali ymmärtäminen ja verbaali muistaminen. Itseasiassa, vasemmassa aivopuoliskossa on yksi alue, joka kontrolloi laajasti puhumiseen liittyvää kapasiteettia ja toinen alue, joka välittää kykyä ymmärtää puhetta. Näitä alueita nimitetään Brocan ja Wernicken alueiksi. (Joseph 1988, 630-632.)

Vasen aivopuolisko näyttäisi omaavan paljolti niitä ominaisuuksia, jotka liittyvät musiikkiin kognitiivisena organisaationa. Musiikissahan on paljon "lingvistisiä" ominaisuuksia, jotka eivät välity sisäsyntyisesti, vaan vaativat harjaantumista, kokemusta ja oppimiskykyä. Musiikkia kirjoitetaan ja luetaan, sillä on tyylinmukaiset kirjoitussääntönsä ja kirjoitusjärjestelmänsä (notaatio) jne. Sikäli kun puhutaan musiikin opetuksesta perinteisesti ymmärrettynä, toimitaan aivodominanssiteorian näkökulmasta pääosin vasemman aivopuoliskon alueella. Tällöin tulee myös ymmärrettäväksi se ero, mikä on musiikin esittäjän ja vastaanottajan välillä. Kun koulutettu soittaja on käyttänyt vuosia aikaa harjoitteluun eli edellä mainittujen musiikin lingvististen elementtien hallinnan kehittämiseen, maallikkokuuntelija voi silti helposti ymmärtää ja arvostella kuulemaansa – pystymättä silti "kieliopillisesti" perustelemaan kenties yhtäkään nuottikulkua.

Kysymys lienee samasta ilmiöstä, kuin puheenkin kehityksen kohdalla: jo muutaman vuoden ikäinen normaalisti kehittynyt lapsi ymmärtää äidinkieltään, mutta sen kirjoittamisen taito tulee vasta paljon myöhemmin ja todellisia kirjakielen asiantuntijoita on aikuisväestössäkään sangen vähän. Mihin tämä ilmiö neuropsykologisesti sitten perustuu? Vastausta kysymykseen ei löydy, jos rajoitamme tarkastelun vain vasemman aivopuoliskon tarkasteluun. Musiikki jäisi tällöin sisällöllisesti mekaaniseksi, vailla tunteisiin, kokonaisuuksiin ja ilmaisuun liittyviä nyanseja olevaksi organisaatioksi, jonka olemassaoloa sinällään olisi hyvin vaikea perustella. Mihin tällaista järjestelmää tarvittaisiin?

## 2.1.2 Oikea aivopuolisko ja musiikki

Lingvistinen ilmaiseminen käsitetään usein lähinnä kielioppia ja sanastoa koskevaksi kokonaisuudeksi, joka tällöin kuuluisi selkeästi vasemman aivopuoliskon toiminta-alueelle. Lingvistinen ilmaisu sisältää kuitenkin myös kolmannen perussisältöluokan, jonka avulla puhuja voi välittää (ja kuuntelija vastaanottaa) aikomusta, asennetta, tunnetta, kontekstia ja merkitystä. Tällä tarkoitetaan, että kielessä on myös kuvaava ja emotionaalinen puolensa. Kuuntelijan havainnot eivät rajoitu pelkästään siihen, mitä on sanottu, vaan sisältävät myös sen, miten on sanottu - mitä puhuja tuntee. Tuntemisen ilmaisemiseen puheessa on useita erilaisia keinoja, käsitteäänäpä tuntemisella sitten surua, iloa, vihaa, sarkasmia, empatiaa tms. Tunteita voidaan ilmaista lennokkuudella, äänen korkeudella, äänen vaihtelulla, sävyllä, puheen "melodially" ja äänen painoilla. Vastaavia ilmaisumuotoja musiikissa ovat laulaminen (ilman osoittavia sanoja), tonaalisten kuvioiden havaitseminen, äänen väri, voimakkuus, harmoniset rakenteet, surina ja muut non-verbaalit ääni-ilmaisut (Zatorre, 1984). Vältettäessä intonaation vaihtelua, kielestä tulee monotonista ja sävytöntä, jolloin vastaanottajalla on vaikeuksia erottaa puhujan asennetta, kontekstia, tunnetta ja aikomusta. Tämäntyyppinen puhe on seurauksena oikean aivopuoliskon tiettyjen alueiden vaurioitumisesta tai oikean aivopuoliskon puuduttamisesta. (Joseph 1988, 633).

Oikea aivopuolisko on siis vasempaan nähden ylivoimainen erottelessa, tulkinassa ja äänenpainollisten nyanssien prosessoinnissa. Se pystyy määrittelemään ja päättelemään mitä henkilö tuntee siitä mitä on sanomassa, mutta myös sen, miksi ja mihin kontekstiin sanominen liittyy – jopa vaikka sanastoon perustuvat ja muut osoittavat lingvistiset sisällöt suljettaisiin pois. Joseph ottaa esimerkiksi aivopuoliskojen eriytymisestä kolmisanaisen ilmaisun "*haluatko mennä ulos*". Vaikka kumpikin aivopuolisko on kykeneväinen määrittelemään onko ilmaisu kysymys vai tiedotus, oikea aivopuolisko analysoi äänen paralingvistisiä sisältöjä määritelmäläseen onko "ulosmeneminen" hauskaa vai olisiko ennemminkin syytä loukkaantua. Etenkin jos ilmaisun lingvistinen sisältö jää hämäräksi ja viestiä tulisi tulkita etupäässä äänen laatua tulkiten, vasen aivopuolisko on ylivoimaisen tehtävän edessä. Oikean aivopuoliskon vaurioitumisesta kärsivillä onkin usein suuria vaikeuksia prosessoida tai jopa tunnistaa non-verbaaleja nyansseja ja he ovat usein hyvin konkreettisia ja kirjallisia. Esimerkiksi ilmaisu "hänellä oli hyvin raskas sydän" johtaa tällaiset henkilöt ajattelemaan symbolisen surun ilmauksen sijasta tavallista suurempaa sydänlihasta. (Joseph 1988, 633-634).

Josephin mukaan aivan vastaavasti kuin aivojen vasemmassa frontaalissa ja temporaalis-parietaalisissa lohkoissa sijaitsevat alueet, jotka välittävät osoittavan ilmaisun ja ymmärtämisen ja kielen temporaalis-sekventiaalisia, kieliopillis-syntaktisia aspekteja, on olemassa alueet, joiden rajoissa oikea aivopuolisko välittää emotionaalista puhetta ja ymmärtämistä – ja juuri nämä alueet aktivoituvat silloin, kun prosessoidaan kompleksia, non-verbaalia ärsykettä. (Joseph 1988, 634.)

Edellä mainitun perusteella voidaan olettaa, että musiikin prosessointi aivoissa kohdistuu oikeaan aivopuoliskoon voimakkaimmin silloin, kun

musiikkia pyritään ymmärtämään kokonaisuutena, konteksteineen ja emotionaalisine sisältöineen. Tällaisessa tapauksessa varsinainen kognitiivinen, tietorakennetason prosessointi ja siihen liittyvä ymmärtäminen, joka liittyy etupäässä musiikin lingvistiseen puoleen, on jo saavutettu. Soittajan näkökulmasta tämä tarkoittaa tilannetta, jossa soittamiseen liittyvä tekninen suoritus ei enää rajoita luovaa, ilmaisevaa ja kokemuksellista tai emotionaalista puolta. Ajatusta tukee myös Gates & Bradshawin (1977) tekemä havainto, että jotkut muusikot pyrkivät käyttämään vasemman aivopuoliskon dominanssia vastaanottaessaan tietyyntyyppistä musiikkia. Ilmiö rajoittuu kuitenkin sellaisten soittajien ryhmään, joilla on vasta muutaman vuoden kokemus tai jotka vielä harjoittelevat – toisin sanoen ajattelevat musiikkia analyysin kohteena.

Aivodominanssiteorian pohjalta näyttää ilmeiseltä, että kun musiikkia kohdellaan kielen oppimiseen rinnastettavana tai kun sen matemaattinen ja temporaalis-sekventiaalinen sisältö korostuu, vasen aivopuolisko tulee voimakkaasti esiin musiikin tuottamisessa ja havaitsemisessa. Mutta aivan samoin kuin oikea aivopuolisko toimii tärkeänä osatekijänä kielellisen ilmaisun havaitsemisessa ja ilmaisemisessa, se toimii myös musiikin kohdalla (ks. Joseph 1988, 638). Esimerkiksi Springlerin & Deutschin (1985) mukaan kummatkin aivopuoliskot osallistuvat yhtäaikaaisesti ja yhteistyössä musiikillisen ärsykkeen prosessointiin. Nachmanin, Sternin ja Bestin (1986) mukaan tutkimukset aikuisten muistista osoittavat, että semanttis-kognitiivinen ja affektipohjainen muistisysteemi ovat kaksi rinnakkaista muistisysteemiä, jotka voivat operoida riippumattomasti, mutta ovat voimakkaissa kytkennöissä toisiinsa. Myös nämä aivodominanssiteorian ulkopuolella tehdyt huomiot viittaavat siis aivopuoliskojen eriytyneisiin tehtäviin ja yhteistyöhön.

## 2.2 Primaari- ja sekundaariprosessiajattelu aivodominanssiteoriaan ja musiikillisiin merkityksiin suhteutettuna

Psykoanalyysin alkuperäisen teorian mukaan tiedostumattomasta ja tietoisesta ajattelusta käytetään nimitystä primaari- ja sekundaariprosessiajattelu (esim. Tähkä 1986, 15 ja 20). Psykoanalyysin teorian kehittymisen myötä tällainen tiukka kahtiajako tietoiseen ja tiedostumattomaan havaittiin kuitenkin liian jyräksi ja syntyi tarve *esitietois*en ajattelun käsitteelle. Esitietoisesta ajattelun katsotaan sijaitsevan tiedostumattoman ja tietoisesta ajattelun välimaastossa. Esitietoista ajattelua ja sen yhteyttä musiikkiperäisiin emootioihin on tarkastellut musiikkiterapian kontekstissa mm. David John (1992). Psykoanalyysin teorian kehittäjiä ei ole kuitenkaan täysin tyydyttänyt esitietoisena käsite, vaan primaari- ja sekundaariprosessiajattelulle on kehitetty lisää ajattelun "alalajeja". Eva Basch-Kahren (1985) malli ajattelun tyypeistä on tämän työn kannalta erityisen keskeinen, koska hänen kehittämänsä ajattelutyypit antavat tukea ajatukselle musiikkiperäisen tunnekokemuksen sekä kognitiivisesta että psykodynaamisesta selitystavasta – ei erillisinä ja toisensa poissulkevinä teoreettisina malleina, vaan

jopa samanaikaisesti henkiseen kokemukseen vaikuttavina. Eva Basch-Kahren mallia ovat aikaisemmin tarkastelleet musiikin yhteydessä mm. Yrjö Heinonen (1990) ja Kimmo Lehtonen (1993).

Basch-Kahre hyväksyy lähtökohdakseen primaari- ja sekundaariprosessin käsitteet, mutta esittää näihin kuuluviksi lisäksi kaoottisen, operationaalisen ja emotionaalisen sensomotorisen ajattelun mallit. Perusteina uusille malleille hän esittää, että kokemus psykoanalyysista ja psykoterapiasta psykoottisten potilaiden, rajatilapersoonallisuuksien tai psykosomaattisista sairauksista kärsivien kanssa on osoittanut, että psykoanalyysin teoria ajattelun jakautumisesta primaari- ja sekundaariprosessiin on riittämätön. (Basch-Kahre 1985, 468-469.)

*Operationaalinen ajattelu* on konkreettista ja loogista, siinä ei ole tilaa tunteille, vertauskuville ja symboleille. Tämän ajattelun keinoin on mahdollista saavuttaa korkea abstraktiotaso, esimerkiksi ymmärtää matemaattisia ja teknisiä ongelmia. Basch-Kahren mukaan operationaalinen ajattelu on aivojen sisäsyntyisen loogisen systeemin tuottamaa. Kliinisen kokemuksen perusteella operationaalinen ajattelu ei tule integroiduksi muiden ajattelun mallien kanssa sellaisilla henkilöillä, jotka ovat kokeneet varhaisia ja ankaria traumoja. He eivät kykene verbalisoimaan tunteita, ymmärtämään vertauksia ja ovat alttiita kehittämään rajatilapersoonallisuuden tai psykosomaattisia häiriöitä. (Ibid 457-459.)

*Emotionaalinen sensomotorinen ajattelu* on elämän varhaisvaiheille tyypillistä ajattelua, jossa keskeisinä tekijöinä ovat aistilliset vaikutelmat, motoriset ja spatiaaliset kokemukset sekä vahvat emootiot. Nämä kokemukset muodostavat pysyvän muistihahmon niille potilaille, jotka muistavat syntymäaikaisia kokemuksia. Nämä hahmot ovat myös toistettavissa useita kertoja. Potilaat saattavat myös modifioida tällaista muistohahmoa ja käyttää sitä toisessa kontekstissa ilmaisemaan jotakin muuta, jonka katsovat mahdolliseksi verbalisoida. Tämä ajattelun tyyppi on primaari, mahdollisesti synnynnäinen ja sille ominaisia ovat tunteet, metaforat ja symbolit. (Ibid 459-461.)

*Kaoottisella ajattelulla* tarkoitetaan vastasyntyneen lapsen tyypillistä ajattelua, kun hän kohtaa sisäisten ja ulkoisten ärsykkeiden ylivoiman (tämä ajattelu on tyypillistä myös monille regressiivisille potilaille). Tällöin hän halkoo kuvia (representations) ja ajatusprosesseja aina pienempiin ja pienempiin fragmentteihin – kaoottisiin fragmentteihin. Ne muodostavat eriytymätöntä, psyykkistä jännitystä, josta lapsi yrittää vapautua projektion keinoin. Projektio voi olla merkityksellinen vain, jos lapsella on objekti, joka kykenee pidättämään tai hillitsemään näitä fragmentteja. Tätä prosessia voidaan pitää projektiivisen identifikaation tyyppinä. Analyysitilanteessa voidaan havaita, kuinka analyytikon hillitsevä läsnäolo mahdollistaa kaoottisten fragmenttien tiivistymisen rykelmiksi, saaden takaisin merkitystä ja muuntuen emotionaaliseksi sensomotoriseksi hahmoiksi. (Ibid 461.)

Musiikkiterapian yhteydessä Basch-Kahren rakentama malli on moniulotteinen. Kysymykseen musiikillisen emootion "sijainnista" tietoisuuden ja tiedostumattoman välillä se antaa vähintäänkin suuntaa-antavia vastauksia. Esimerkiksi autisteja hoitaneille lienee valaiseva ja selittävä operationaalisen ajattelun malli. Samoin kuin Basch-Kahren (1985) kuvauksessa rajatilapotilaiden operationaalisesta ajattelusta, voidaan autisteil-

lakin havaita kyvyttömyyttä ymmärtää vertauskuvia, tunteita ja symboleita. Heidän, kuten myös rajatilapotilaiden kohdalla, on havaittavissa turvautumista Basch-Kahren kuvaamaan pseudo-verbaalisuuteen, jolla tarkoitetaan sellaisten vertauskuvien, tunteiden ja symbolien kielellistä käyttöä, joiden sisältöä tai merkitystä he eivät kuitenkaan voi ymmärtää. Rajatilapotilaat ovat pienessä määrin kyvyllisiä käyttämään ja ymmärtämään symboleja ja primaariprosessiajattelua, mutta paineen alla he kuitenkin pilkkovat symbolit, samoin kuin emotionaaliset sensomotoriset hahmotkin, fragmenteiksi. Tällaisissa tapauksissa unet, hallusinaatiot ja toiminnot ovat poissa heidän kontekstistaan ja menettäneet symbolisen merkityksensä ja niitä käytetään aggressiivisella ja tuhoavalla tavalla. (Basch-Kahre 1985, 463.)

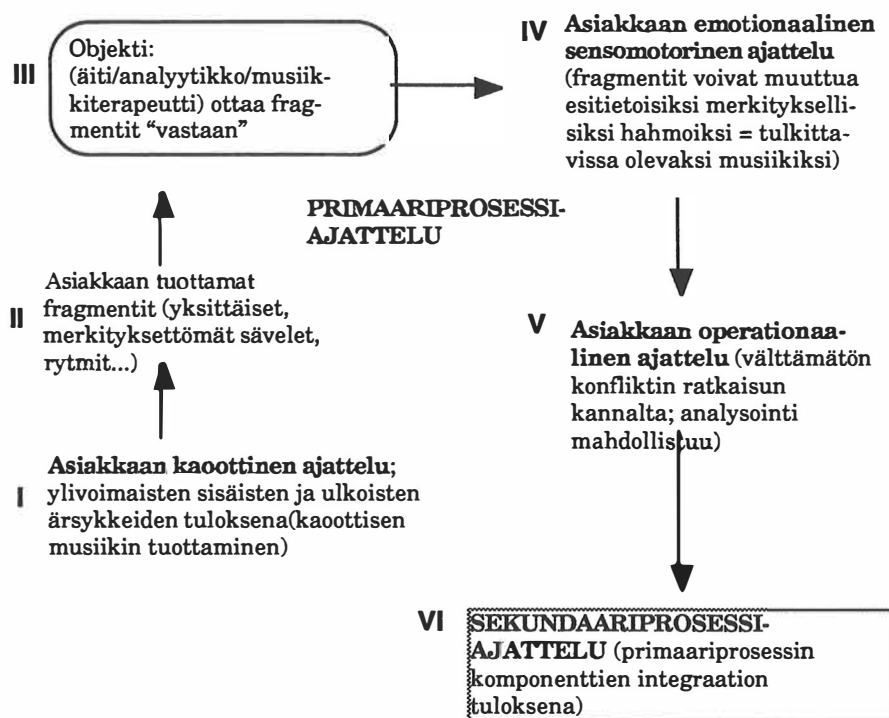
Mielenkiintoinen kysymys on, onko musiikki, jota psykoanalyysin kontekstissa usein verrataan uneen, näille ihmisille merkityksentöntä, koska musiikin ilmaisutapa nojaa nimenomaan symboleihin, vertauskuviin ja tunteisiin? Kuitenkin esimerkiksi useimmat autistit nauttivat musiikista ja joidenkin tutkimusten mukaan pystyvät tuottamaan ja vastaanottamaan sitä lähes normaalisti (Aldridge 1993, 26-28).

Vaikka operationaaliseen ajatteluun fiksoitunut henkilö ei pystyisiäkään kokemaan musiikkia symbolisella tavalla mielekkäänä, musiikki voi tarjota keinon toteuttaa kaoottista ajattelua, jolloin terapeutti objektina, ikäänkuin äidin edustajana, voi auttaa kaoottisen ajattelun muuntumisessa emotionaaliseksi sensomotoriseksi ajatteluksi. Näkemykseni mukaan tämä voi tapahtua esimerkiksi improvisaation muodossa, joka on hyvin tyypillinen ilmaisutapa musiikkiterapiassa. Siinä yksittäiset äänet tai muutaman äänen merkityksettömät ryhmät voivat olla Basch-Kahren kuvaamia kaoottisia fragmentteja. Niillä ei ole mieltä sen enempää terapoitavalle kuin terapeutillekaan. Kun terapeutti ottaa vastaan nämä fragmentit, palasista koostuvan merkityksettömän äänimassan, hän voi, kuten Basch-Kahre asian ilmaisee, "asettaa itsensä empaattisen unelmoinnin tilaan", aivan kuten äiti tekisi lapselleen, jolloin kaoottiset fragmentit voivat ryhmittyä ja muuntua emotionaaliseksi sensomotoriseksi konfiguraatioiksi. Improvisation näkökulmasta kaoottisten fragmenttien vastaanottaminen ei vaadi terapeutilta muuta kuin tilan antamista terapoitavan musiikilliselle purkaukselle. Terapeutin kannalta tärkeintä on empaattisuus, ei älyllinen ymmärtäminen. Musiikkiterapiatilanteessa empaattisuus voi olla esimerkiksi improvisaatioon osallistumista huomaamattomalla, tilaa antavalla tavalla.

Basch-Kahren mukaan monet potilaat eivät edes tarvitse analyytikon verbalisointia, vaan he tekevät sen itse syntyneiden emotionaalisten sensomotoristen konfiguraatioiden avulla, vähän kerrallaan (Ibid 462). Hahmottoman improvisoinnin näkökulmasta kyseiset konfiguraatiot voivat olla järjestyneitä muotoja musiikissa, musiikista nousevia mielikuvia, ajatuksia tms., jotka ovat jollakin tavalla merkityksellisiä. Basch-Kahre muistuttaa, että kaoottisten fragmenttien "hyökkäys" projektion muodossa aiheuttaa terapeutissa usein tunteen tapahtumattomuudesta ja/tai edistymättömyydestä, joka on kuitenkin näennäistä. Näennäinen tapahtumattomuus terapiassa ei saisi tästä syystä aiheuttaa terapeutissa sellaista motivoitumattomuutta terapiaa kohtaan, joka johtaa välinpitämättömyyteen ja

henkiseen poissaolevuuteen, koska staattiselta vaikuttava tilanne kätkee usein pintansa alle jännitettä, joka vain odottaa oikeata hetkeä purkautuakseen.

Primaariprosessiajattelulle välttämätön symbolin muodostus syntyy Basch-Kahren mukaan emotionaalisen sensomotorisen ja operationaalisen ajattelun yhteisvaikutuksesta. Emotionaaliset sensomotoriset konfiguraatiot ovat välttämättömiä, jotta lapsi pystyisi hallusinoimaan viettityydytyksen ja myös välittämään sen objektille, mutta tämän ajattelun kautta lapsi ei voi koskaan löytää ratkaisua emotionaalisiin konflikteihinsa. Siihen tarvitaan operationaalista ajattelua, jolla lapsi kykenee analysoimaan sisäistä ja ulkoista todellisuutta. Tästä johtuen emotionaalinen sensomotorinen ja operationaalinen ajattelu ovat välttämättömät varhaisen ajattelun komponentit, joiden liitosta luodaan uusi uniikki ajattelutyyppi – primaariprosessi-ajattelu. (1985, 465.) Kuviossa 1 havainnollistan Basch-Kahren mallia sovellettuna musiikkiterapiatilanteeseen.



KUVIO 1 Basch-Kahren malli ajattelun rakenteista musiikkiterapiaan sovellettuna.

Kuviossa esitetty vaihe I on tyypillinen etenkin musiikkiterapiaprosessia aloitettaessa. Mikäli terapiassa aikaansaadaan tilanne, jossa asiakas instrumenttia tai vaikkapa oman ääntään käyttäen ryhtyy tuottamaan improvisoitua musiikkia, tuotos voi olla vaiheen II tyyppistä merkityksetöntä sävel- ja rytmimassaa. Tätä vaihetta voidaan kuvata sisäisten ja ulkoisten ärsykkeiden paineen muuntumisena musiikillisiksi fragmenteiksi. Terapeutti toimii tilanteessa eräänlaisena heijastuspintana (vaihe III), mutta ei pysty



tulkitsemaan eikä ymmärtämään asiakkaan tuotosta. Mahdollisesti tiedostamattaan terapeutti kuitenkin edustaa tilanteessa objektiä, joka auttaa asiakasta muotoilemaan fragmenteista, tarkoituksettomista sävelistä ja/tai rytmeistä pieniä kokonaisuuksia (vaihe IV), jotka ensimmäisen kerran tarjoavat mahdollisuuden ymmärtämiseen ja tulkintaan. Nämä ymmärryksen ns. alkeisosaset voivat olla esimerkiksi tietoisuudesta tukahdutettuja tunteita, jotka terapeutti kokee asiakkaan musiikillisesta tuotoksesta.<sup>2</sup>

Ilman operationaalista ajattelutyyppiä asiakas itse ei pystyisi milloinkaan ratkaisemaan konfliktia, saati analysoimaan tuotostaan. On siis huomattava, että tietoisiksi tulemisen kannalta vaiheiden IV ja V välinen vuorovaikutus on välttämätöntä. Musiikkiterapeutti voi auttaa ja ohjata asiakasta tulkitsemisprosessissa ja usein se on tiedostumisen kannalta välttämätöntäkin. Terapeutin tulkinta- ja ohjausapu sijoittuisi todennäköisesti juuri siihen esitietoiseen vaiheeseen, jossa emotionaaliset konfiguraatiot ovat kuultavissa (esim. nauhoitettuna) ja analysoitavissa, mutta eivät ole vielä tulleet asiakkaalle tietoisiksi. Johnin (1992) mukaan musiikkiterapia-tuotoksen analysointivaiheessa verbaali raportointi on hyvin keskeisessä asemassa, jotta voitaisiin välttää materiaalin palaaminen takaisin alitajuntaan sen tulematta missään vaiheessa tiedostetuksi.

Vaihe VI eli tietoisien ajattelun vaihe edellyttää primaariprosessiajattelua kokonaisuutena, jota kehän tapahtumat komponentteineen edustavat. Musiikkiterapiatilannetta ajatellen tällä tarkoitetaan, että rakentavien, hoidollisten ja asiakkaan itsetuntemusta lisäävien päämäärien saavuttamiseksi psyykkisten konfliktien tukahdutettuine tunteineen on tultava tietoisiksi, jotta niitä pystyttäisiin käsittelemään.

Kuviota 1 sekä Basch-Kahren ajattelutyyppejä tarkasteltaessa on otettava huomioon, että niissä oleva asettelu pohjaa ideaaliin malliin. Todellisuudessa ajattelun eri komponentit ovat jatkuvasti eri tavoin vuorovaikutuksessa. Ylipäänsä tämänkaltainen jako toimii parhaiten työhypoteesina, kliinisen kokemuksen pohjalta nousevana yrityksenä selkeyttää ihmismielen toimintaa (Heinonen 1990, 105). Se tuo kuitenkin merkittävän lisän primaari- ja sekundaariprosessi -dikotomiaan. Musiikkiterapian teorian näkökulmasta se auttaa osaltaan sen ymmärtämisessä, mitä musiikillinen merkitys ja erityisesti emotionaalinen merkitys voi olla ja mihin se perustuu. Kiinnostava piirre mallissa on lisäksi sen antamat viitteet sitä, että pieni lapsi omaa, mahdollisesti jo syntymävarustuksenaan, paljon esikielellistä ajattelukapasiteettia. Myös Sternin vitaaliaffektiteorian yhteydessä, jonka käsittelyyn siirrymme myöhemmin, tulee sama asia esiin, hieman eri näkökulmasta tosin.

On perusteltua otaksua kuitenkin jo Basch-Kahren mallin pohjalta, että primaariprosessin tasolla oleva pieni lapsi pystyy kokemaan musiikissa omia, eriytymättömiä merkityksiään, mahdollisesti kaoottisten fragmenttien muodossa, mutta ennen kaikkea emotionaalisten konfiguraatioiden tasolla. Näyttää kuitenkin siltä, että tässä varhaisessa musiikin kokemistavassa on kyse hyvin erilaisesta prosessista kuin mihin myöhempi oppimiseen pohjaava musiikillinen tieto perustuu. On myös luultavaa, että toimi-

<sup>2</sup> Ilmiötä on kliiniseen kokemukseensa perustuen esitellyt myös David John 1992.

essaan kuvion esittämällä tavalla, musiikki edellyttää itsensä lisäksi myös objektin. Pienellä lapsella itsellään ei vielä ole psyykkistä valmiutta "purkaa" musiikillista kokemusta. Luonnollisesti tämä objektin tarve korostuu silloin, kun kysymyksessä on terapatilanne. Basch-Kahren mukaan on mahdollista, että varhaiset traumat ovat olleet niin voimakkaita, että yksilö vielä aikuisiässä operoi pääasiassa jollakulla tietyllä primaariprosessiin kuuluvalla ajattelun komponentilla.

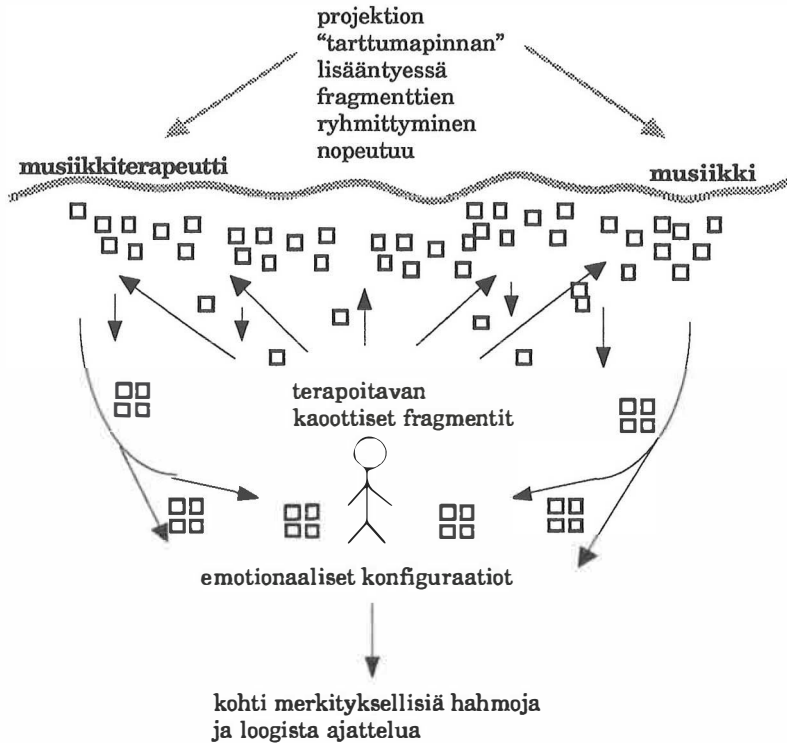
Musiikkiterapian kannalta haastellista olisi tutkia erityisesti operationaaliseen ajatteluun (esim. rajatila, psykosomaattiset oireet, autismi) fiksoituneiden terapioiden. Näiden potilaiden kohdalla musiikillisen kokemuksen ei pitäisi perustua symboleihin, metaforiin ja tunteisiin, koska he eivät niitä kykene ymmärtämään. Musiikki joutuisi tällöin nopeasti hyökkäyksen ja tuhoamisen kohteeksi ja sen sisältämät symbolit joutuisivat pilkkomisen kohteiksi. Tässä prosessissa kaoottisten fragmenttien projektion kohteeksi joutuisi musiikkiterapeutin lisäksi myös itse musiikki. Voidaan olettaa, että tällöin musiikkiterapeutti, ikään kuin vastuun jakautumisen muodossa (terapeutille ja musiikille), voi säilyttää suuremman objektiivisuuden, kuin ilman musiikkia olevassa tilanteessa (kuvio 2). Näin terapeutin on helpompi välttää projektion kohteeksi joutumisen riskit, joita psykoanalyysin kliinisen kokemuksen perusteella ovat esimerkiksi terapeutin väsymys, turhautuminen ja älyllinen herpaantuminen. (Basch-Kahre 1985, 462-463.)

Seurauksena voi olla myös nopeampi eteneminen kohti rakentavaa vaihetta, jolloin potilas mahdollisesti itse alkaa käsitellä emotionaalisia hahmoja. Musiikin käytön etuna on myös sen vahvuus; musiikkia ei voi tuhota eikä vahingoittaa (Rechardt 1984, 87). Tämä on usein potilaan pohjimmainen halu ja herättää myös terapeutissa voimakkaita kokemuksia. Toisaalta potilas voi olla tietoinen mahdollisuudestaan vahingoittaa terapeuttia ja jollei hän sitä halua tehdä, saattaa seurauksena ilmetä pidättymistä ja sulkeutumista. Musiikkia kohtaan taas ei vastaavalla tavalla voi osoittaa myötätuntoa.

Edellä esitetyssä kehittämissä primaari- ja sekundaariprosessiajattelun välimaastossa sijaitsevat ajattelutyyppit ovat tulkittavissa myös aivodominaanssiteorian peruslähtökohtia tukeviksi, jolloin emotionaalinen sensorimotorinen ajattelutyyppi kuuluisi erityisesti oikean ja operationaalinen ajattelutyyppi vasemman aivopuoliskon tehtäväalueeseen. Näin ollen on ajateltavissa, että näiden ajattelutyyppien patologisia ulottuvuuksia saavuttava epätasapaino on selitettävissä trauma- ja konfliktiperäisyyden ohella myös tiettyjen aivovauriotyyppien seurauksena.

Musiikkiperäinen tunnekokemus voi sitoutua enemmän vasemman aivopuoliskon tehtäväalueeseen, jolloin erilaiset kognitiiviset prosessit (musiikin rakenteelliset ominaisuudet stimuluksen aiheuttajana) johtavat emotionaaliseen kokemukseen. Basch-Kahren esittämistä ajattelutyypeistä parhaiten vasemman aivopuoliskon tehtäviä kuvaa operationaalinen ajattelu. Niin ikään on osoitettu, että musiikin synnyttämä tunnekokemus voi pohjautua enemmän oikean aivopuoliskon tehtäväalueeseen, jolloin ihmiselle ominainen symbolinen prosessi ja tätä kautta musiikin assosiativiset merkitykset voivat nousta tunnekokemuksen selittäjiksi. Basch-Kahren ajattelutyypeistä oikean aivopuoliskon tehtäväalueisiin soveltuu parhaiten

emotionaalinen sensomotorinen ajattelu. Tässä tyypissä musiikin rakenne sinänsä ei ole keskeinen määrittäjä tunteen syntymisessä, vaan enemmänkin se, mitä musiikki yksilöllisellä tasolla kuuntelijalle (soittajalle) edustaa.



KUVIO 2 Kaaottisten fragmenttien jakautuminen kahdelle objektille: musiikkiterapeutille ja musiikille.

Tämän kaltaisessa määrittelyssä käytetään usein kahtiajakoa absolutismi-referentialismi, jossa absolutismilla tarkoitetaan juuri musiikin merkitysten tutkimusta sisäisen rakenteen näkökulmasta, referentialismilla taas ulkomusiikillisiä (viittaavia) merkityksiä. Kognitiivisperäiset musiikilliset tunnekokemukset kuuluisivat tämän analogian perusteella siten lähinnä absolutismin selityspiiriin, psykodynaamiset tunnekokemukset taas enemminkin referentialismin.

### 3 MUSIIKILLINEN MERKITYS VITAALIAFFEKTI- TEORIAN SEKÄ PSYKODYNAAMISEN JA KOGNITIIVISEN NÄKÖKULMAN KONTEKS- TEISSA

Edellä esitetyn perusteella musiikkiterapian perinteisistä taustateorioista psykodynaaminen ja kognitiivinen (oppimisteoreettinen) viitekehys ovat erilaisista asetelmistaan huolimatta yhteensovittavissa, vaikka edustavatkin erilaisia näkökulmia ihmisen mielensisäisiin prosesseihin. Otettaessa nämä viitekehukset yhteistarkasteluun niiden keskinäinen vuorovaikutuksellisuus hyväksyen, on muodostettavissa kokonaisuus, joka tarjoaa laajan näkökulman musiikkiperäisiin tunnekokemuksiin. Kliinisen musiikkiterapian yhteyksissä havaitsee kuitenkin usein jyrkkää fundamentalismia kyseisten viitekehysten kannattajien kesken tavalla, joka on johtanut terapian kohderyhmien kaventumiseen ja kapea-alaisten metodien kehittämisen erilaisiksi koulukunniksi. Oppimisteoriasta ammentavat musiikki-terapeutit suuntautuvat pääasiassa lasten ja kehitysvammaisten terapioihin ja psykodynaamisesti orientoituneet taas psykiatrian kentälle. Ongelmia syntyy oikeastaan vasta siinä vaiheessa, kun kohderyhmien valinta ei olekaan mahdollista ja musiikkiterapeutti "joutuu" ikään kuin väärään leiriin. Jyrkkä oppimisteoreettinen terapiaote ei ole välttämättä paras mahdollinen psykiatristen potilaiden hoidossa, eikä perinteiseen psykoanalyysin teoriaan pohjaava musiikkiterapia kehitysvammaisten terapioissa.

Musiikin hyödyntäminen mahdollisimman täysipainoisesti terapiatyön välineenä edellyttää laajempaa viitekehysperustaa, jolloin musiikkiterapian menetelmät ovat muokattavissa kulloiseenkin tilanteeseen. Seuraavassa esitän katsauksen kolmeen erityyppiseen teoreettiseen näkemykseen musiikkiperäisistä tunnekokemuksista, jotka kombinaationa muodos-

tavat kokonaisuuden, jossa huomioidaan ihmismielen rakenne kokonaisvaltaisesti – myös kehityspsykologinen näkökulma. Kukin näistä kolmesta teoreettisesta näkökulmasta muodostaa oman kulmakivensä myöhemmin esitettävään musiikin tunnevaikutusten kolmidimensiomalliin.

Ensimmäisenä tarkastelen Daniel Sterniltä peräisin olevaa vitaaliaffektiteoriaa musiikkiin sovellettuna. Vitaaliaffektiteoria kuuluu itse asiassa psykoanalyttisen teorian kehittelyn piiriin, mutta sisältää niin paljon elementtejä viimeaikaisesta kehityspsykologisesta tutkimuksesta ja myös kognitiivisen psykologian alueelta, että on perusteltua esittää se omana itsenäisenä osionaan – eräänlaisena psykodynaamisen ja kognitiivisen lähestymistavan sulauttajana. Vitaaliaffektiteoria keskittyy selvittämään varhaislapsuuden kokemustyypppejä ja niiden luonnetta. Toiseksi tarkastelen musiikillista tunnekokemusta psykodynaamisen lähestymistavan pohjalta ja kolmannessa osiossa musiikin emotionaalisia merkityksiä kognitiiviseen psykologiaan perustuvien teorioiden pohjalta, joista mainittakoon erityisesti L.B. Meyerin ja G. Mandlerin teoriat.

### 3.1 Vitaaliaffektiteoria

Daniel Stern on psykoanalyysin teorian kehittäjä, joka on muotoillut uudelleen tai hylännyt eräitä psykoanalyysin teoriaan juurtuneita keskeisiä käsitteitä. Sternin kritiikin kohteeksi joutuvat Mahlerin käsitteet varhaislapsuuden normaali autismi, äidin ja lapsen välinen normaali symbioottinen vaihe sekä Freudin käsitys viettien dominoinnista varhaislapsuudessa. Viimeksimainittuun viitattiin jo edellisessä luvussa käsiteltäessä Sternin käsitystä varhaislapsuuden merkittävien kokemusten muodostumisesta, jolloin todettiin kokemuksen kaikkien elementtien voivan vaikuttaa kokemuksen syntymiseen. Stern ei hyväksy yleisten globaalien viettien, kuten libidon, yksinomaista dominoivuutta ja operoimista vain tietyllä anatomisella alueella, vaan esittää, että mikäli libidoteoriasta ylipäänsä pidetään kiinni libido tulee ajatella sekä toiminnallisesti että anatomisesti hyvin fragmentoituneena jo elämän alkuminuuteista lähtien (myös Spitz 1985, 154-155).

Vitaaliaffektiteoriansa hän pohjaa viimeaikaisten kehityspsykologisten tutkimusten sekä omien tutkimuksiensa tuloksiin. Itse käsite vitaaliaffekti ei ole sovellutus mistään vallitsevasta emotioteoriasta, vaan muodostaa aivan oman käsitteistönsä, eräänlaisen pohjan, jonka perustalta myöhemmin kehittyvät emotiot syntyvät. Vitaaliaffektiteorian syntyyn ovat vaikuttaneet ne viime vuosikymmenien aikana saavutetut tutkimustulokset, jotka osoittavat, että vastasyntyneen lapsen kokemusmaailma on huomattavasti aikaisemmin oletettua rikkaampi (esim. Stern 1985, 52; Basch-Kahre 1985, 456). Ennen varsinaisiin vitaaliaffekteihin siirtymistä, käsittelen joitakin niistä kehityspsykologian keskeisistä tuloksista, jotka ovat avanneet tien uudelleenlaiseen ajatteluun ja tuoneet kehityspsykologiaan uuden käsitteen, amodaalisen havaitsemisen.

### 3.1.1 Amodaalinen ja fysionominen havaitseminen musiikin varhaisen kokemisen selittäjinä

1970-luvun loppupuolella tehdyt useat kokeet antoivat kauan kaivattuja vastauksia kysymykseen, miten pieni lapsi hahmottaa maailmaa ja yhdistää kokemuksia, eli miten elämämme alkutaipaleella tulemme tietoisiksi, että jokin nähty, kuultu ja koskettu on yksi ja sama ilmiö. Kokeet paljastivat, että pienen lapsen kapasiteetti siirtää havaintokokemus yhdestä sensorisesta modaliteetista toiselle on automaatio jo hyvin varhaisista vaiheista lähtien. Esimerkiksi Meltzoff ja Borton (1979) osoittivat, että kolmeviikkoiset vauvat pystyvät siirtämään kosketusaistin perusteella saadun tiedon visuaaliseksi tiedoksi ilman uutta opetteluvaihetta. He peittivät vauvojen silmät ja antoivat niiden tämän jälkeen imeä tietyn muotoista tuttia. Ennen kuin side poistettiin, tutti asetettiin toisen, eri muotoisen tutin viereen. Tuttien suuhun kuuluvat osat olivat täysin erilaisia. Siteen poistamisen jälkeen, vauvat katsoivat lyhyen visuaalisen vertailun jälkeen pidempään sitä tuttia, joka oli ollut heidän suussaan.

Piaget'laisen näkemyksen mukaan oppimisen pitäisi tapahtua mainitussa tapauksessa eri skeemojen pohjalta. Ensin pitäisi muodostaa skeema siitä, miltä tutti tuntuu (kosketusskeema) ja tämän jälkeen erikseen siitä, miltä se näyttää (visuaalinen skeema). Tämän jälkeen skeemojen tulisi olla vuorovaikutuksessa (molemminpuolinen assimilaatio), jonka pohjalta vasta visuaalis-haptinen (koskettamiseen perustuva) skeema voi syntyä. Tutkimukset ovat selkeästi osoittaneet piaget'laisen hypoteesin kiistanalaiseksi ja on hyvin ilmeistä, että lapsella jo syntyessään on valmiudet siirtää havaintoja modaliteeteista toiseen ilman toistamista vaativia kokemuksia (Bower 1972, 1974, 1976; Moore ja Meltzoff 1978; Meltzoff ja Moore 1983).

Lewcowicz ja Turkewitz (1980) ovat osoittaneet, että pienet lapset pystyvät harhautusyrityksistä huolimatta yhdistämään valon voimakkuuden ja äänen intensiteetin toisiinsa. Tässä tutkimuksessa käytettiin sydänkäyrää mittarina. Voimakkaan valon yhteydessä vauvat automaattisesti odottivat myös voimakasta ääntä. Samaa mittaria käyttäen on tutkittu myös aikaa koskevaa havaitsemista. On kyetty osoittamaan, että vauvat tunnistavat auditoris-temporaalisen tapahtumajakson (esim. säännöllinen rytmi) ja vastaavan visuaalis-temporaalisen tapahtumajakson (esim. säännöllisesti vilkkuva valo) yhteenkuuluvuuden (Stern 1985, 48-49).

Näätäinen (1997) on tutkinut sikiön kuulon erottelukykyä ns. mismatch-tekniikalla ja kyennyt luotettavasti osoittamaan, että jo sikiövaiheessa lapsen reaktiot ovat voimakkaammat omaan äidinkieleen kuin vieraaseen kieleen.

Musiikkiin oleellisesti kuuluva käsite, dynamiikka, näyttäisi edellisen perusteella olevan jo muutaman viikon ikäisen vauvan havaittavissa. Vauva pystyy aistimaan mekaanisesti säädetyn äänen voimakkuuden lisäksi myös hiljaisten ja voimakkaiden kohtien vaihtelun musiikkikappaleen sisällä. Tämän analogian mukaan dynamiikaltaan rauhallinen tasaisella äänen voimakkuudella soitettu musiikki rinnastuu lapsen mielessä automaattisesti, ilman erityistä oppimisen vaihetta, hämärään valaistukseen ja voi näin edesauttaa rauhoittumisessa esimerkiksi nukuttamisen yhteydessä.

Valolla ja äänellä suoritettavat temporaaliset kokeet liittyvät musiikin käsitteistössä suoraan keston, tempoon ja rytmiin. Näiden perusteella on aihetta olettaa, että näitä elementtejä sisältävä ja niitä eri tavoin hyödynnettävä musiikki on tältä osin lapsen ymmärrettävissä. Myös E. H. Spitz (1985), joka on tutkinut taidetta ja psyykeä psykoanalyysin ja estetiikan pohjalta omaten kuitenkin melko kriittisen asenteen Sternin argumentteihin myöntää, että mikäli Sternin huomioilla on relevanttuita taiteellisen kehittymisen suhteen, niiden informaatioarvo on juuri siinä, että jo hyvin pieni lapsi on saavuttanut herkkyyden sellaisille ominaisuuksille ympäristössä kuin muoto, hahmo, väri, sointi ja valo. Lapsella näyttäisi olevan myös elämän varhaisista hetkistä lähtien halua ja kapasiteettia reagoida niihin.

Edellä esitetyn pohjalta voidaan päätellä, että erot vastasyntyneiden, pienten lasten ja aikuisten välillä ovat merkityksellisiä sen suhteen miten vastaan otettavia, ulkoisen ärsyksen tasoja säädellään. On jopa mahdollista, että aikuisen näkökulmasta suurta keskittymistä vaativa, vaikeasti avautuva musiikki, voi olla pienelle lapselle erilaisten dynaamisten tapahtumien ja käännteiden kautta hyvin mielenkiintoista.

Selittäessään vitaaliaffekteja, Stern ottaa avuksi amodaalisen havaitsemisen lisäksi myös *fysionomisen* havaitsemisen tyyppin. Tällä Heinz Werneriltä (1948) peräisin olevalla käsitteellä tarkoitetaan pienen lapsen erilaisia amodaalisten havaintojen lajeja. Wernerin mukaan amodaaliset laadut ovat paremmin selitettävissä eräänlaisina kategorisina affekteina kuin pelkästään havainnoitavina laatuina, kuten muotoina, intensiteettinä ja lukuina. Esimerkiksi yksinkertainen kaksiulotteinen linja, väri tai ääni voidaan tulkita onnelliseksi, surulliseksi tai vihaiseksi. Tämä on mahdollista edellä esitetyn kokemisen amodalisuuden perusteella, jonka mukaan vauva voi muuntaa aistimuksen yhden modaliteetin alueella suoraan toisen modaliteetin alueelle ilman uutta oppimisen vaihetta (Stern 1985, 53). Tässä Sternin teorian kehittäminen kohtaa olennaisella tavalla Langerin käsitykset taiteellisesta muodosta tuntemisen symbolina. Langerin mukaanhan se mikä on ilmaistu taiteessa ja aiheuttaa reaktion kokijassa, on koettu ja eletty kokemus muunnettuna – Sterniä siteerataksemme kokemus muunnettuna modaliteetista toiseen (Langer 1953, 29-33; 47-50; 67). Musiikillisessa kokemuksessa tämä tarkoittaa mielentilan (tunteen) transformoitumista musiikilliseksi ilmaukseksi (ja päinvastoin) ihmiselle luontaiseen amodaaliseen havaitsemiseen perustuen.

Siinä missä Langerin pohdinta jää teorian tasolle edustaen lähinnä esteettisfilosofista näkökulmaa, Stern pyrkii löytämään teorialle tukea kehityspsykologian viimeisimmistä tutkimustuloksista ja tätä kautta todistamaan teorian käytäntöön soveltuvaksi. Sternin kehittämisessä on niin ikään liittymäkohtia Rene Spitzin konestesian käsitteeseen, jolla tarkoitetaan varhaisia ruumiillisia merkityksiä, joita sittemmin on liitetty myös musiikillisten merkitysten tutkimisen yhteyteen (esim. Rechart 1984, 86). Ellen H. Spitz (1985) näkee Sternin teorian yrityksenä keksiä säännöt tälle useissa teoreettisissa suuntauksissa esiin nousseelle kokemisen transformaatioperiaatteelle. Taiteeseen sovellettuna tämä tarkoittaa yritystä johtaa taiteellisen kokemuksen alkuperät sekä taiteilijan että vastaanottajan näkökulmasta. Fysionomisen havaitsemisen käsitteellä on yhtymäkohtansa myös

Ekmanin (1992) emootioteoriaan, jossa emootioiden tutkimus liittyy nimenomaan kasvon ilmeisiin.

### 3.1.2 Vitaaliaffektit

Sternin mukaan tarvitsemme vielä kolmannen kokemuslaadun amodaalisen ja fysionomisen havaitsemisen lisäksi pystyäksemme selittämään niitä lukuisia tuntemisen laatuja, joita ei voida löytää mistään olemassa olevasta affektitaksonomiasta. Tätä kokemuslaatua hän nimittää vitaaliaffekteiksi, joiden laadut ovat ilmaistavissa dynaamisten, kineettisten termien avulla, kuten aaltoilu, häipyminen, virtaaminen, räjähtävyys, crescendo/diminuendo, katkeaminen, puhkeaminen jne. Tällaiset kokemisen laadut ovat ominaisia hyvin pienille lapsille ja niillä on suurta päivittäistä, jopa hetkitäistä merkitystä. Juuri nämä tuntemukset paljastuvat motivationaalisten tilojen muutoksina ja jännitteinä. (Stern 1985, 54.)

Stern liittää lähtökohtansa Langerin (1967) käsitykseen, jonka mukaan kokemuksen psykologisessa selittämisessä tulee kiinnittää huomiota tuntemisen moniin muotoihin, jotka ovat sisältyneinä kaikkiin elämän vitaaaliin prosesseihin kuten hengittämiseen, nälkäiseksi tulemiseen, eliminoimiseen, valvetilan ja nukahtamisen väliseen siirtymään, heräämiseen ja tietoisuuteen tulevista tai meneillään olevista emootioista ja ajatuksista. Langerin mukaan emme ole milloinkaan ilman näiden kokemismuotojen läsnäoloa, olemme niistä tietoisia tai emme. Sternin mukaan vauva pystyy kokemaan näitä laatuja sekä omassa että myös muiden ihmisten käyttäytymisessä. Ne näkyvät arkielämän toiminnoissa, esimerkiksi siinä miten äiti nostaa lapsensa tai harjaa omaa tai lapsensa tukkaa (Stern 1985, 54).

Vitaaliaffekteja ei voida luontevasti liittää vallitseviin emootioteorioihin, koska ne eivät täytä niille yleisesti asetettuja perusedellytyksiä, joihin Sternin mukaan voidaan pitää ainakin aktivaatiota ja hedonisuutta. Edellisellä viitataan intensiteetin summaan tai tuntemuslaadun tärkeyteen kun taas hedoninen sävy viittaa laadun miellyttävyyteen tai epämiellyttävyyteen. Aktivaatio ja virittyminen kyllä ilmenevät, mutta niitä ei koeta vastaavalla tavalla kuin myöhemmissä affekteissa, vaan ennemminkin dynaamisina käänteinä tai muutoksina. Vitaaliaffektit ilmenevät myös sekä kategoristen affektien läsnä- että poissa ollessa. Stern käyttää esimerkkeinä "ryntäystä" vihassa tai rakkaudessa, valon havaittuna tulvana ja ajatusten kiihdyttävänä sekvenssinä. Hän käyttää myös musiikillista esimerkkiä: musiikin aikaansaamaa mittaamatonta tunteiden aaltoa, joka voidaan kokea ryntäyksenomaisena. (Stern 1985, 55.)

On kuitenkin huomattava, että ilmauksellisuus vitaaliaffektina ei ole rajoitettu kategoriisiin affektisignaaleihin. Tällä Stern tarkoittaa, että esimerkiksi räjähtävyys voidaan liittää yhtä hyvin hymyyn (ilo, onni) kuin vihaankin, vaikkapa räjähtävään tuolista nousemiseen. Kuvaavana esimerkkinä vitaaliaffekteista Stern esittää vertauksen nukketeatterista, jossa nukkeilla on vähän tai ei lainkaan kapasiteettia ilmaista affekteja kasvillisilla signaaleilla. Tällöin nukkien luonteet ja tunnetilat esitetään erilaisilla liikukumistavoilla, vitaaliaffekteina; joku voi olla unelias nuokkuvine raajoi-neen ja roikkuvine päineen, toinen voimansa tunnossa suorine ryhteineen, kolmas vilkas ja eloisa. (Stern 1985, 55-56.)



Stern käyttää tanssia ja musiikkia esimerkkeinä vitaaliaffektien loistavasta ilmaisevuudesta. Tanssin ja musiikin ilmaisun tekniikka paljastavat vastaanottajalle moninaiset vitaaliaffektit eri variaatioineen paljastamatta kuitenkaan erityistä tuntemisen sisältöä, ennemminkin tuntemisen tapaa. Pienen lapsen, tarkkaillessaan vanhempiensa käyttäytymistä, voidaan kuvitella olevan ikään kuin "balettinäytöksessä", jossa sisältöä huomattavasti merkityksellisempää ovat näytöksen ulkoisesti aistittavat piirteet. Sosiaalinen maailma on lapselle siten jotakin vastaavaa kuin tanssiesityksen kokeminen aikuiselle, valmiista sisällöistä tyhjien kokemusten luokka, ensisijaisesti yksi vitaaliaffekteista ennen vähittäistä muuntumistaan muodollisten toimintojen maailmaksi. (Stern 1985, 57; ks. myös Stefani 1985.)

Vitaaliaffektien aikaluonne tekee niistä erityisen käyttökelpoisia musiikillisten merkitysten yhteydessä – onhan myös musiikki mitä suurimmassa määrin "aikataidetta." Sternin mukaan vitaaliaffekteja luonnehtivat muutokset tuntemisen intensiteetissä suhteessa aikaan tai aktivaatiomuotoihin. Nämä muutokset ovat adekvaatteja selittämään räjähdyksiä, häipymisiä ja ryntäyksiä, olipa muutoksen lähteenä sitten aktuaalinen käyttäytyminen tai hermostojärjestelmä. Olennaista on, että ihminen pystyy soveltamaan näitä aktivaatiomuotoja tietyistä käyttäytymisen muodosta (amodaalisesta muodosta) toiseen. Näennäisesti hyvin erilaisia tapahtumia voidaan siten sitoa yhteen, perustuen modaliteetista toiseen siirtymiseen (intermodaalisuuteen), niin kauan kuin ne jakavat tuntemisen laadun eli vitaaliaffektin. Stern kuvaa tällaista tapahtumaa esimerkillä, jossa äiti tyynnyttää lasta toistaen vaikkapa sanoja "äiti tässä, äiti tässä" painottaen sanaparin alkuosaa ja heikentäen loppuosaa ja silittäen samalla lapsen hiuksia analogisella tavalla. Näin nämä kaksi erilaista tyynnyttämistapaa voivat lapsesta tuntua samalta ja johtaa samaan vitaaliaffektikokemukseen. (Stern 1985, 57-59.)

### 3.1.3 Vitaaliaffektit ja musiikin esiemotionaalinen kokeminen

Vitaaliaffektiteoria vahvistaa havainnollisella tavalla käsitystä siitä, että musiikki on merkityksellistä jo hyvin varhaisissa elämän vaiheissa. Musiikin kokeminen vitaaliaffekteina liittyy sen saumattomasti muuhun havaintoympäristöön amodaalisen havaitsemisen kautta. Näin musiikkikokemukseen ei tarvitse liittää väkisin psykoanalyysin teoriasta peräisin olevaa mielihyväteriaatin kaavaa, vaan sitä voidaan tarkastella rinnakkaisena ilmiönä elämän vitaalisille prosesseille. Hengitysrytmin vaihtelu yhdistettynä sen vaihtelua aiheuttaviin tekijöihin (pelästyminen, hengästyminen, rauhoittuminen tms.) tekee siitä psykofyysisen kokemuksen, joka on symbolisesti ilmaistavissa myös musiikissa. Tällä tavoin musiikin rytmin vaihtelu rinnastuu toisaalta ruumiin toimintoihin, mutta myös sellaisiin ympäristöllisiin ilmiöihin, joissa vallitsee samankaltainen lainalaisuus (kiihaat askeleet–rauhalliset askeleet, nopeat liikkeet–hitaat liikkeet, kiihtynyt puhe–rauhallinen jutustelu).

Vitaaliaffektit poistavat musiikin yhteydessä tarkasteltuna myös painetta, että musiikilla olisi jo varhaisista vaiheista jotakin muusta ympäristöstä poikkeavaa, syvää ja erityistä emotionaalista merkitystä. On todennäköistä, että pieni vauva ei ymmärrä musiikkia taiteena tai kieleen rinnastet-

tavana ilmiönä lainkaan – nämä vaativat avautuakseen kokemusta, oppimista ja kompleksia kognitiivista prosessointia.

Niissä kokeissa, joissa on testattu koehenkilöiden musiikin kokemista esimerkiksi polariteettiprofiilien avulla, on saatu toisinaan hyvin yhtenäisiä vastauksia koehenkilöiden kesken riippumatta otoksen heterogeenisyydestä. Nämä tulokset saavat lisäulottuvuutta ja uusia tulkintamahdollisuuksia vitaaliaffektiteorian kautta tulkittuna. Koska musiikillisen kokemisen yleistettävimmät piirteet ovat usein palautettavissa hyvin varhaiseen kokemistyyppiin, on luontevaa olettaa, että vitaaliaffektipohjainen musiikillinen kokeminen säilyy läpi elämän ja ohjaa ainakin jonkin verran aikuisiälle ominaista älyllistä, kokemukseen ja oppimiseen perustuvaa tulkintaa (myös emotionaalista), toisinaan mahdollisesti jopa dominoi sitä. Tällaisia hyvin yhtenäisesti koettavia piirteitä ovat mm. musiikin tempo, ääniala, äänen voimakkuuden vaihtelu, ambitus jne. Vitaaliaffektiteorian perusteella esimerkiksi rauhallinen musiikki samaistettaisiin helposti vastaaviin ulkomusiikillisiin ilmiöihin ja musiikin pohjalta syntyvät mielikuvat ja assosiaatiot ohjautuisivat tämän lähtökohdan mukaisesti. Mutta kun kuulija liittyy musiikkiin kontekstuaalisen tai välillisemmän yhteyden kautta yksilöllisen elämäkokemuksensa, vitaaliaffektipohjainen tulkinta ei enää olekaan oikea, ei välttämättä edes mahdollinen. Juuri tässä on perusta sille, että tietyistä yhtenäisyydestä huolimatta musiikki voidaan kokea myös hyvin yksilöllisesti – etenkin jos koetilanteessa korostetaan vapaan assosioinnin mahdollisuutta ja luovutaan pitkälle strukturoiduista ja vaihtoehtoja karsivista kaavakepohjaisista koemenetelmistä.

Vitaaliaffekteja ei nimestään huolimatta voida musiikin kohdalla rinnastaa miellyttävyyteen tai epämiellyttävyyteen, jotka perinteisen psykoanalyttisen tulkinnan mukaan ovat varhaista kokemista voimakkaasti ohjaavia. Enemminkin on niin, että pieni lapsi tunnistaa musiikista niitä piirteitä, jotka ovat rinnastettavissa ja löydettävissä myös muusta ympäristöstä ja tekee musiikista havaintoja luontaisen, sisäsyntyisen kykynsä avulla. Lapsi ei siis valitse havainnon kohteitaan pelkästään mielihyväperiaatteen ohjaamana, vaan tekee kokonaisvaltaisia havaintoja ennemminkin havaintokohteiden dynaamisten käännteiden ja muutosten perusteella. Milloin nämä käännteet ovat vitaaliaffektien lainalaisuuksiin soveltuvia, pieni lapsi tekee jatkuvia havaintoja ympäristöstään valikoimatta sen kummempin informaatiolähdettä.

Tiivistäen ilmaistuna, pieni vauva tulkitsee ympäristöään hyvin samankaltaisen prosessin mukaisesti riippumatta siitä onko havainnon kohde puhetta, musiikkia, liikettä, valoa tms. Hän ei ymmärrä puheeseen sisältyvää viestiä, musiikin lajia tai tarkoitusta sen enempää kuin liikkeen päämääriä. Sen sijaan vauva ymmärtää näihin ilmaisulajeihin liittyviä kokemuksellisia (vitaaliaffektiivisia) sävyjä – ja juuri nämä sävyt ovat se pohja, johon vauvan mielenkiinto kohdistuu ja joka on myös kaiken myöhemmän kokemisen ja oppimisen perusta.

Vitaaliaffektiteoria on musiikkiterapeuttisesti arvokas myös siitä näkökulmasta, että sen avulla voidaan perustella musiikkiterapiaa sellaistenkin yksilöiden kohdalla, jotka eivät ole perinteisesti käsitettynä musiikillisesti lahjakkaita tai harjaantuneita, tai jotka ovat niin nuoria, ettei mahdollista lahjakkuutta ole edes vielä havaittavissa. Tällöinkin lähes jokainen

pystyy kuitenkin muodostamaan vitaaliaffektitason merkityksiä. Saattaa olla, etteivät merkitykset kaikilla, kuten syvästi kehitysvammaisilla, tästä alkeellisen kokemuksen tasosta paljoakaan iän myötä kehity, mutta toisaalta musiikin merkityksellinen kokeminen ei sitä välttämättä edellytäkään.

## 3.2 Psykodynaaminen lähestymistapa musiikillisen tunnekokemuksen ja merkityksen selittämisessä

### 3.2.1 Musiikin merkitys psykoanalyysin teorian näkökulmasta

Psykoanalyysin luonne kliinisenä psykologiana ja sen melko myöhäsyntyinen soveltaminen musiikkiin lienevät mahdollisia syitä sille, että musiikkia koskevat psykoanalyttiset kirjoitukset pyrkivät usein kokonaisselityksiin. Pureutuminen johonkin yksittäiseen ongelmaan, esimerkiksi musiikilliseen emootioon, on suhteellisen harvinaista. Musiikin merkityksen ja tulkinnan ongelma yleisemmin käsitettynä näyttää olevan psykoanalyysin näkökulmasta keskeisempi tarkastelutapa. Tämä onkin ymmärrettävää, kun ajatellaan niitä lukuisia ongelmia ja erityispiirteitä, joihin tutkijat joutuvat soveltaessaan psykoanalyysin käsitteitä musiikkiin, jonka sisältö ei ole paljastettavissa samalla periaatteella kuin ihmismielen.

Psykoanalyttinen teoria on kuitenkin musiikkiterapian taustateorianä nykyisin yleinen ja näyttää siltä, että se on myös yleisesti hyväksytty musiikkiterapiaan soveltuvaksi. Musiikin tai musiikkiterapian ja psykoanalyttisen teorian suhdetta ovat parin viime vuosikymmenen aikana käsitelleet useat tutkijat (esim. Rechartdt 1984; Lehtonen 1986; Heal 1989; Salomonsson 1989; Heinonen 1990; John 1992; Galimany 1993; Priestley 1994). Näin siitä huolimatta, että Freud itse ikäänkuin "kielsi", kuten jälkikäteen on tulkittu, musiikin vaikutuksen itseensä, todeten mm. ettei saa musiikista juuri mitään mielihyvää. Freudin lausuntoa ei pidä kuitenkaan tulkita siten, että musiikki ei vaikuttanut häneen emotionaalisesti. Eräässä harvoista musiikkia koskevista lausunnoistaan Freud toteaa nimittäin näin:

*"[...] aina milloin en pysty tekemään sitä (perustelemaan mihin jokin vaikutus perustuu) kuten esimerkiksi musiikissa, olen melkein kyvytön kokemaan mielihyvää. Jokin rationalistinen, tai ehkä analyttinen, mielenkäänte minussa kapinoi liikkumista vastaan, jollei minulla ole tietoa siitä, miksi olen näin vaikuttunut ja mikä se on, joka vaikuttaa". (Freud 1914, 211.)*

Perussyys musiikin vähäiselle osuudelle alkuperäisessä psykoanalyysin teoriassa lienee kuitenkin muualla kuin Freudin henkilökohtaisessa problematiikassa.

Benenzon (1981) viittaa todennäköisempään selitykseen etsiessään syitä psykoanalyysin kehittäjien laimeaan mielenkiintoon musiikkia kohtaan. Hänen mukaansa äänen (sound) psykologia on yksi musiikkiterapian tärkeimmistä, mutta myös kompleksimmista lähtökohdista. Musiikin ongelmallisuus psykoanalyysin kannalta pohjaa juuri tähän musiikin erityi-

seen, jopa muista taiteista poikkeavaan luonteeseen. Benenzon siteeraa R. Sterbaa, joka on sanonut, että musiikki itsessään ei edusta ulkomusiikillisen maailman objekteja, kuten suuri osa muista taiteista tekee, ja että juuri nämä objektit ja niiden keskinäiset suhteet ovat keskeisiä psykoanalyysin kannalta. (Benenzon 1981, 16.) Heinosen (1990) mukaan musiikin epäkiitollisuus psykoanalyysin kannalta voi johtua myös musiikin aikaluonteesta. Tällä tarkoitettaneen, että siinä missä esimerkiksi kuvataideteokset ovat välittömästi valmistumisensa jälkeen konkreettisessa muodossa ja lopullisesti vastaanotettavissa, musiikkiteos "virtaa" ajassa vaatien teoksen keston mittaista ajallista läsnäoloa tullakseen kokonaan hahmotetuksi (Langer 1953).

Mielenkiintoista kyllä, se mitä Sterba esittää selityksenä psykoanalyysin kehittäjien musiikin "ohittamiseen," tuntuu kuitenkin saaneen nykyiset psykoanalyysin ja musiikin tutkijat tarttumaan haasteeseen. Musiikki näyttää kiinnostavan psykodynaamisesti orientoituneita tutkijoita juuri abstraktin merkityssisältönsä takia. Esimerkiksi Rechartin mukaan musiikin kokemisesta voidaan löytää yhtäläisyyttä psyyken sisältöjen kanssa ja tästä syystä musiikissa on mahdollista kokea myös emootioita (Rechart 1988, 135; Lehtonen 1989, 84-85). Tätä hän selittää vertaamalla musiikillista ilmaisua sisällöllisesti tyhjiin, ei kerronnallisiin merkitysskeemoihin, joihin ihminen lajilleen ominaisen symbolisen prosessin kautta voi sijoittaa omia yksilöllisiä merkityssisältöjään, esimerkiksi tunteitaan ja fantasioitaan (Rechart 1988, 144-145).

Ajatus musiikin vertaamisesta matemaattisiin kaavoihin on lähtöisin Langerin (1953) filosofiasta. Hänen mukaansa taideteos sisältää tunteita, mutta ei itse tunne niitä. Myös musiikkiterapeutti David John (1992), jonka viitekehys pohjaa psykoanalyysin teoriaan, on kehittänyt oman vertauskuvansa musiikista suhteessa ihmispsykyen sisältöihin. Hänen mukaansa musiikkia voidaan ajatella karttana, jossa tunteet ja fantasiat on mahdollista paikallistaa (John 1992, 12).

Yhtä kaikki, musiikin merkitys psykoanalyysin kannalta näyttää olevan sen kyvyssä symbolisoida psyyken sisältöjä - ei vain tietoisia, vaan ennen kaikkea alitajuisia. Lehtonen (1989) onkin verrannut musiikkia uneen näiden elementtien samankaltaisuudesta johtuen. Hän toteaa:

"[...] sillä sekä unityöskentelyn että "musiikillisen ajattelun" muodot ovat lähes täydellisesti vastaavia keinoja lähestyä ja ymmärtää ihmisen symbolisten transformatioprosessien hallitsemaa tiedostamattoman piilotajunnan järjestelmää." (Lehtonen 1989, 86-87.)

Näin toimiessaan musiikilla on suuri merkitys alitajuisen materiaalin esiintuomisessa. Tästä syystä psykodynaamisesti orientoituneen musiikki-terapeutin kiinnostuksen kohde on ennen muuta siinä, miksi terapoitava tuntee niinkuin tuntee, ei niinkään siinä, mikä on kokemuksen nostattaneen musikäillisen rakenteen osuus absoluuttisesta näkökulmasta. Absolutistisen näkemyksen mukaanhan musiikillinen rakenne (musiikin formaali sisältö) itsessään aiheuttaa tunnekokemuksen viittaamatta itsestään pois päin eli ulkomusiikilliseen todellisuuteen.

Heinonen (1990), joka on tutkinut sävellysprosessia psykoanalyttisen lähestymistavan näkökulmasta, on myös kiinnittänyt huomiota siihen tapaan, miten musiikkia tähän mennessä on ko. lähestymistavan puitteissa tutkittu ja käsitelty. Hänen mukaansa tutkimus on toisaalta kiinnittänyt huomiota biograafis-kausaaliseen selittelyyn ja toisaalta rinnastanut luovan prosessin varhaisiin primaariprosesseihin – ei niinkään musiikin formaaleihin aspekteihin. Tutkimuksen tämänkaltaisessa suuntautumisessa on olemassa vaara, että etäännyttään hyvin kauaksi objektiivisesta todentamisesta ja empiriikasta, jolloin kaikki väitteet ja tulkinnot ovat karrikoiden ilmaistuna sekä oikeita että vääriä.

Psykodynaamisesti orientoituneet musiikin tutkijat näyttävät olevan yhtä mieltä siitä, että musiikki voi symbolisoida ihmisen tunne-elämän sisältöjä. Ikäänkuin jatkona tälle esitetään usein myös väite, että musiikin avulla on mahdollista saada "materiaalia" suoraan alitajunnasta psyyken kontrollimekanismit ohittaen. Tällä tavoin ajateltuna musiikki olisi tietenkin erinomainen väline psykoterapiassa; tuloksiin päästäisiin nopeammin ja terapiasuhteessa normaalisti vallitsevat esteet ja hidasteet (vastustus, puolustusmekanismit, vuorovaikutuksen esteet) terapeutin ja potilaan välillä olisivat ohitettavissa. On kuitenkin huomattava, että myös psykodynaamisen musiikkiterapian kritiikki keskittyy juuri näihin väitteisiin. Esimerkiksi Even Ruud (1980) tiivistää psykodynaamisen musiikkiterapian kritiikin kahteen perusongelmaan:

- (a) Miten voidaan selittää, että musiikki todellakin edustaisi eri muodoissaan suorasti tai epäsuorasti ihmisen alitajuntaa ja heijastaisi tiedostamattomia konflikteja?
- (b) onko mahdollista, että tällaiset alitajunnan henkilökohtaisia merkityksiä täynnä olevat musiikkiviestit ollenkaan läpäisisivät yliminän kontrollikynnystä ja olisivatko ne senkään jälkeen millään tavoin tulkittavissa tai ymmärrettävissä edes tuottajalleen itselleen.

Vaikka Ruudin esittämä kritiikki on perusteltua, on myös huomioitava hänen kirjansa jälkeen ilmestyneet aihetta käsittelevät kirjoitukset, joissa puolustetaan kliinisen aineistoon ja kokemukseen perustuen musiikin alitajuisia ulottuvuuksia (esim. Lehtonen 1986). Toisekseen koko psykoanalyttista teoriaa voitaisiin epäilemättä kritisoida Ruudin esittämin argumentein, koska kriittisesti ottaen ja tieteellistä näkökulmaa korostaen, koko teoria nojaa pitkälti hypoteettisiin käsitteisiin, joita on vaikea eksaktisti näyttää toteen. Näin ajateltuna musiikin soveltaminen psykoanalyysin teoriaan perustuu vain saman "oletuskielen" käyttöön – kliinisestä kokemuksesta saadun tiedon kautta – kuin psykoanalyysikin ja saa aikanaan statuksensa musiikkipsykoterapiatyön tuloksellisuutta vastaan tarkasteltuna.

Symbolisaatiota ei nähdä ainoastaan mahdollisuutena musiikissa, vaan ainoana selityksenä sen kyvyille välittää merkitystä abstraktista luonteestaan johtuen (Lehtonen 1991, 102-103; Galimany 1993, 383). Lehtonen (1991) on jopa katsonut musiikkiterapiaa käsittelevän väitöskirjansa keskeisintä tieteellisestä antia olevan huomion musiikin kyvystä kiihdyttää symbolista prosessia.

Peruslähtökohtana psykodynaamisessa musiikkiterapiassa siis pidetään vain ihmiselle ominaista symbolista prosessia, joka mahdollistaa mm. kyvyn käsitellä poissaolevaa läsnäolevana ns. transitionaaliobjektin avulla. Tämä Winnicotin psykologiaan tuoma käsite tarkoittaa alle vuoden vanhan lapsen kykyä aikaansaada illuusio äidin läsnäolosta esimerkiksi puristamalla pehmeää esinettä, imemällä peukalooan tai äänтелеillä ja jotellemalla. Psykoterapian kannalta musiikin keskeisimpinä vaikutuksina Rechartt pitää sen kykyä luoda transitionaalikokemuksia, kuvitteellisuuden ja leikin maailmaa (Rechartt 1988, 138-139).

### 3.2.2 Mielihyväperiaate ja musiikin elementit

Useat psykodynaamisesti orientoituneet musiikin tutkijat pitävät mielihyvämielipaha-dikotomiaa lähtökohtanaan käsitellessään musiikkia ja tunne-elämää. Recharttin mukaan muodoton, kaoottinen rauhattomuus (rytmittömyys) ja siihen liittyvä hallinnan menetys on pelottavinta mitä ihminen voi kokea. Normaalisti pienen lapsen elämän alkuvaiheisiin liittyvät luontaisesti erilaiset elämysmaailman perusrhythmit, kuten hyvän ja pahanolon tunteiden rytminen vaihtelu ja ruokintaan ja hoitoon liittyvä vaihtelu. On havaittu, että lapsi, jota ei rauhoiteta alkaa itse rauhoittaa itseään heijaamalla edestakaisin. Jos elämysmaailman järjestyneisyys edistyy normaalisti, rytmiin sisältyy lisääntyvästi mielihyvänsävyisiä sisältöjä ja erilaisia emotionaalisia sävyjä. Recharttin mukaan musiikissa olevaa rytmiä voidaan käyttää vastaavasti sekä mielihyvän että mielihävän tuottamiseen rytmisiä elementtejä eri tavoin säätelemällä (Rechartt 1988, 136-137).

Recharttin mukaan musiikin rytmin aikaansaamat elämykset ovat melko yhdenmukaisia eri kuulijoilla. Kun rytmin nopeutuminen koetaan kiihtymyksenä aina hallinnan ryöstäytymiseen ja paniikkiin saakka, sen hidastuminen koetaan kiihtymyksen lakkaamisena, rauhana, pysähtymisenä ja kuolemana. Rytmin keskeisyyttä ihmiselle Rechartt kuvaa esimerkiksi psykoottisesta henkilöstä, joka keskellä kaoottisuuttaan saattaa tehdä rytmistä liikettä ja tehostaa sitä hakkaamalla päätään seinään. (Rechartt 1984, 85.)

Rytmi heijastaa musiikissa näin tulkiten hyvin varhaisia yleisinhimillisiä kokemuksia ja sillä on yhteyttä mielihyvän ja mielihävän kokemiseen. Tämä johtaa ajattelemaan, että säännöllisen ja turvallisuutta tuovan rytmin korostaminen musiikissa olisi universaalisti mielihyvän kokemista lisäävää. Länsimainen populaarimusiikki todistaa olemassaolollaan tämän puolesta. Sen useissa suuntauksissa on tyylejä, joista lähes kaikki muu kuin rytmi on jätetty pois. Tietokoneiden tultua musiikin tekemiseen, on useissa tyyleissä siirrytty jopa absoluuttiseen, koneelliseen rytmiin, jolloin kaikki inhimillinen "epärytmisyys" on voitu poistaa. Kaikki ihmiset eivät todennäköisesti kuitenkaan koe mainittua musiikin lajia miellyttävänä. Onko heidän kohdallaan kysymys yhteyden kadottamisesta primariiprosessiin vai jostakin muusta?

Tutkimuksessani, jossa testattiin erilaisen musiikin tunnevaikutuksia eri ikä- ja sosiaaliryhmiin, käytin musiikkia, joka oli varta vasten koetilanetta varten sävellettyä ja josta oli tarkoituksellisesti minimoitu voimak-

kaasti kategorisoivat tyyliä. Kappaleessa, joka oli rakennettu pelkästään erilaisista rytmisoittimista ja jonka runkona oli säännöllinen perusrhythmi, eläkeläisten ryhmä sai valenssiluokassa korkeimman pistearvon. Tämä tarkoittaa tiivistetysti, että eläkeläiset kokivat kappaleen muihin ryhmiin verrattuna miellyttävämpänä. Muut ryhmä koostuivat nuoremmista ihmisistä. (Erkkilä 1992, 82, 114-115.)

Kuusamo (1984) viittaa kuvataiteen tyyleistä puhuessaan mielihyväperiaatteeseen tavalla, joka liittyy mielenkiintoisella tavalla edellä esitettyyn. Hänen mukaansa väite, että ekspressionismi, dada ja surrealismi sekä abstrakti ekspressionismi olisivat osoitus mielihyväperiaatteen valta-asemasta, on vähintäänkin ongelmallinen, koska tyyllisen normin paineet tulevat myös muualta kuin tiedostamattomasta. Hän pitää selvänä, että tyylin omaksuminen ja sen käsittely sekundääriprosessin tasolla on helppoa tyylin tultua yleisesti hyväksytyksi. (Kuusamo 1984, 98.) Näin ollen on todennäköistä, että tietoiset mekanismit erilaisine yksilöllisine arviointi- ja arvotusmekanismeineen voivat vaikuttaa niin paljon musiikin kokemukseen, että ihminen ei alistu eikä altistu esimerkiksi rytmin vaikutukselle. Mielihyvää tuottaakseen, rytmin tulisi yhdistyä esteettisesti hyväksyttävään musiikkityyliin tai olisi muulla tavoin aikaan saatava siinä määrin avoin tilanne, ettei sekundääriprosessiajattelu peittäisi primaariprosessiajattelua.

Recharldtin oletus rytmin homologisesta vaikutuksesta eri kuulijoihin voi siis olla perusteiltaan oikea, mutta vaatii lisäyksen, että ihmisen kyky ja tahto altistaa itsensä tälle vaikutukselle vaihtelee ja edelleen, että erilainen kokemusmaailma voi muuttaa Recharldtin kuvaamaa "originaalia", homologista vaikutusta. Toisin sanoen, pystyäkseen nauttimaan musiikista, kuuntelija edellyttää siltä vaihtelevia rakenteita yksilöllisen ymmärtämisen ja omaksumiskykynsä mukaisesti ja tämä koskee myös rytmiä. Tällöin esille nousevat yksilöllisesti vaihtelevat opitut suhtautumistavat ja täten enemmänkin sekundääriprosessiin kuin primaariprosessiin painottuva puoli. Recharldt itsekin viittaa tähän todetessaan:

"Kuulija haluaa, että leikki on riittävän houkuttelevaa...ei liian vaivalloista...täytyy herättää mielihyvää ja seuraamisen halua, jotta leikin vaikeatkin käänneet pysyisivät houkuttelevina...helppoon ja tyydyttävään musiikkiin on saatava aines, joka tekee siitä riittävän jännittävän." (Recharldt 1984, 87.)

Sitaatti on ymmärrettävä kognitiivisen näkökulman (vrt. oppimisteoreettisen) hyväksymisenä osaksi musiikillista merkitystä.

On houkuttelevaa tehdä jostakin musiikin elementistä merkityksen selittäjä, etenkin kun esimerkiksi rytmin kohdalla analogia primaariprosessiin ja mielihyvän/mielipahan kokemuksiin tuntuu niin luonteelta ja itsestäänselvältä, jopa yksinkertaiselta. Sitä se ei kuitenkaan todennäköisesti ole. Daniel Stern (1988) kritisoi mielihyväperiaatteen ylivaltaa varhaisen muistojen selittäjänä. Hän on esittänyt useita todisteita siitä, että pienen lapsen varhaisimmat affektiiviset kokemukset eivät olisikaan niin täysin hedonismien dominoimia. Seuraavassa esittelen Sternin mallin henkisen kokemuksen determinanteista ja sovellan sitä musiikkiin.

### 3.2.3 Kritiikkiä mielihyväperiaatteen dominoivasta roolista musiikillisen merkityksen selittäjänä

Perinteinen psykoanalyysin käsitys on, että lapsen ensimmäiset muistiin tallentuvat kokemukset ovat kokonaan hedonisen periaatteen (mielihyväperiaatteen) sanelemia. Lapsen kehittyessä ärsykekynnykset tulevat vähemmän operanteiksi ja vasta tällöin lapsi voisi ottaa mielihyvän ja mielipahan ulkopuolisia tapahtumia huomioon – edelleen kuitenkin yhteydessä asteittaisiin mielihyvän ja mielipahan kokemuksiin. Tällöin ovi näyttäisi olevan avoinna uudennaisille eletyille kokemuksille ja representaatioille, mutta edelleenkin vain osittain, sillä hedonisen periaatteen hallinta ei milloinkaan luovuta. Kokemuksen muut attribuutit (kognitio, motiivi, toiminta, havainto) hyväksytään kyllä osiksi kokemuksesta, mutta vain jonkinlaisina satelliitteina suhteessa hedoniseen periaatteeseen. Sternin mukaan tällainen ajattelu tuo mieleen ajatuksen "normaalisti autistisesta" lapsesta, koska kaikki eletyt kokemukset määritellään mielihyvä/mielipahajajaottelun mukaisesti, muiden elettyyn kokemukseen liittyvien attribuuttien jäädessä huomaamatta. (Stern 1988, 234.)

Ymmärtääksemme paremmin mitä Stern tarkoittaa henkisellä kokemuksella, otan hänen mallinsa lähemmän tarkastelun kohteeksi. Aluksi on oletettava, että vauva voi kokea affektiivisen, henkisen kokemuksen ensimmäistä kertaa, jolloin se säilyy muistiin ja on nyt todellisuudessa tapahtuneen muisto. Kokiessaan useita kertoja tilanteen, jossa jotkut osiot pysyvät samanlaisina, lapsen mieli alkaa operoida muistoilla, tunnistaa muistiryhmittymiä ja yrittää saada selville, mitkä ovat muistikokemuksia yhdistäviä piirteitä. Lapsi siis etsii muistojen yhteisiä sisältöjä, jotka muodostavat ns. varioimattoman sisällön. Muutokset aikaisempiin muistoihin taas muodostavat varioivan sisällön, joka voidaan hylätä yhdistellystä muistosta. Tätä yhdisteltyä tai sekoitettua muistoa Stern nimittää prototyypiksi muistoksi. Esimerkkinä prototyypisestä muistosta hän käyttää koetta, joka tehtiin 10 kuukauden ikäisille lapsille. Heille näytettiin kasvokuvia esittäviä piirroksia, joissa jokaisessa silmien sijoittaminen, nenän pituus tai korvien sijainti oli erilainen. Lopulta vauvoja "pyydettiin" (erityistä mieltymys-tottumus paradigmat soveltaen) valitsemaan kuvista se, joka parhaiten edustaa koko sarjaa. Vauvat valitsivat kuvan, jota eivät itseasiassa olleet koskaan nähneet, mutta joka edusti eräänlaista matemaattista keskiarvoa kaikista nähdystä kuvista. (Stern 1988, 233.)

Vaikka äskeinen esimerkki oli toteutettu kuvia käyttäen, voimme Sternin mukaan ottaa tarkastelun kohteeksi myös paljon komplisoidumman, affektiivisesti ladatun kokemustyyppin. Hän ottaa esimerkiksi Sunnuntai-iltapäivän kokemuksellisen käsitteen, johon sisältyy useita erilaisia komponentteja, kuten karkeasti ennustettavissa olevat asiat, ateriat, rituaalit, keskustelutyyppit, tuntemukset, äänet jne. Huolimatta kokemuksen kompleksisuudesta, voimme tunnistaa tietyt varioimattomat piirteet ja muodostaa prototyypin Sunnuntai-iltapäivästä, joka voidaan myöhemmin palauttaa mieleen. Hyvin pienellä lapsella esimerkkinä voitaisiin käyttää otetta hänen jokapäiväiseen elämäänsä liittyvästä tyyppillisestä kokemuksesta, leikintäyteisestä tapahtumasta, johon liittyy nauramalla kommunikointi hoitajan (äidin) ja lapsen välillä. Kun tällainen tilanne toistuu useita



kertoja ja kertyy valtava määrä esimerkkejä tästä positiivisena koetusta kokemuksesta, muodostuu prototyyppi siitä, millaista on olla tilanteessa, jossa nauraa jonkun kanssa. (Stern 1988, 234.)

Näissä esimerkeissä, joita voidaan nimittää affektiivisiksi tapahtumiksi, kysymys on itseasiassa henkisistä tapahtumista, jotka sisältävät affektien lisäksi myös motiiveja, kognitioita, toimintoja ja havaintoja. Sternin mukaan huomion tulisi kiinnittyä sen pohtimiseen, mitkä varioimattomat kokemuksen osiot (affekti, motoriset toiminnot ja havainnot) vauva kykenee rekisteröimään tai mahdollisesti huomaamaan ja tunnistamaan. Onko todellakin niin, että joillakin kokemuksen invarianceista (psykoanalyysin perinteisen käsityksen mukaan affektilla) olisi dominoiva vaikutus prototyyppiin ja sen representaation muodostamisessa? Ennenkuin perehdymme Sternin vastaukseen, tarkastelen hänen mallinsa soveltuvuutta musiikilliseen kokemukseen.

Samoin kuin pienellä lapsella saattaa olla lukuisia kokemuksia leikki-tapahtumista joita säestää nauramisella kommonikointi äidin kanssa, lapsella saattaa olla päivittäin useitakin eri tilanteita joissa hän joutuu tekemisiin musiikin kanssa. Jos vielä tarkastelemme erityisesti rytmiä musiikin elementtinä, lapsella on täsmälleen yhtä monta mahdollisuutta joutua tekemisiin musiikin rytmin, kuin sen muidenkin elementtien kanssa. Tällöin rytmi tietysti tulee käsittää mahdollisimman väljästi, alkaen pelkästään esimerkiksi äidin säestyksettömään lauluun liittyvänä, jolloin rytminen rakenne voi tulla sanarytmistä, äänenpainoista tms.

Erkkilän ja Laakson (1990) tutkimuksessa vauvamusiiikkikurssin vaikutuksista ilmeni, että suomalaiset vanhemmat (pääosin äidit) vielä nykyisinkin laulavat vauvoilleen melko yleisesti, esimerkiksi koe- (n=10) ja kontrolliryhmän (n=8) vanhemmista yli 90% lauloi vauvoilleen päivittäin. Vaikka ryhmät ovat tilastollisten johtopäätöksiensä kannalta pieniä, antaa tulos kuitenkin tukea käsitykselle, että vanhempien laulaminen vauvoilleen ei ole historian unhoon jäänyt ilmiö. Tämän lisäksi vauvat joutuvat päivittäin tilanteisiin, joissa musiikkia kuuluu radiosta, kaseteilta, levyiltä, mutta ennenkaikkea televisiosta, jonka katselu (ja kuuntelu) täyttää useiden tutkimusten perusteella yhä suuremman osan ihmisten vapaa-ajasta.

On siis ilmeistä, että useimmat vauvat joutuvat päivittäin useita kertoja musiikin rytmille alttiiksi. Koska rytmi musiikin elementeistä on kenties helpoiten havaittavissa ja sillä ilmeisesti on lähtökohtansa jo sikiövaiheessa äidin sydämenlyöntien ja aineenvaihdunnan äänien kautta, on ymmärrettävää, että pieni vauva jo hyvin varhain havaitsee musiikissa rytmisen elementin. Sternin kuvaama muiston prototyyppi voi syntyä rytmistä aivan samoin kuin muistakin aiemmin kuvatuista kokemuksista. Kuultuaan toistuvasti musiikkia, jossa rytmisen elementti vaihtelee, vauva voi verrata kuulemaansa rytmiä aikaisempiin kokemuksiin, jättää varioivan sisällön huomioimatta (esim. yhtäkkiset rytmin vaihtelut ja vaikeatajuiset rytmiosiot) ja huomioida variomattoman sisällön. Tätä kautta musiikin rytmistä muodostuu prototyyppinen muisto, joka ei välttämättä ole mikään aiemmin kuultu, vaan eräänlainen matemaattinen keskiarvo kaikista kuuntelukokemuksista.

Mielenkiintoinen anekdootti tässä yhteydessä on universaali havainto siitä, että ollakseen rauhoittavaa, jopa pulssia alentavaa, musiikin tempon

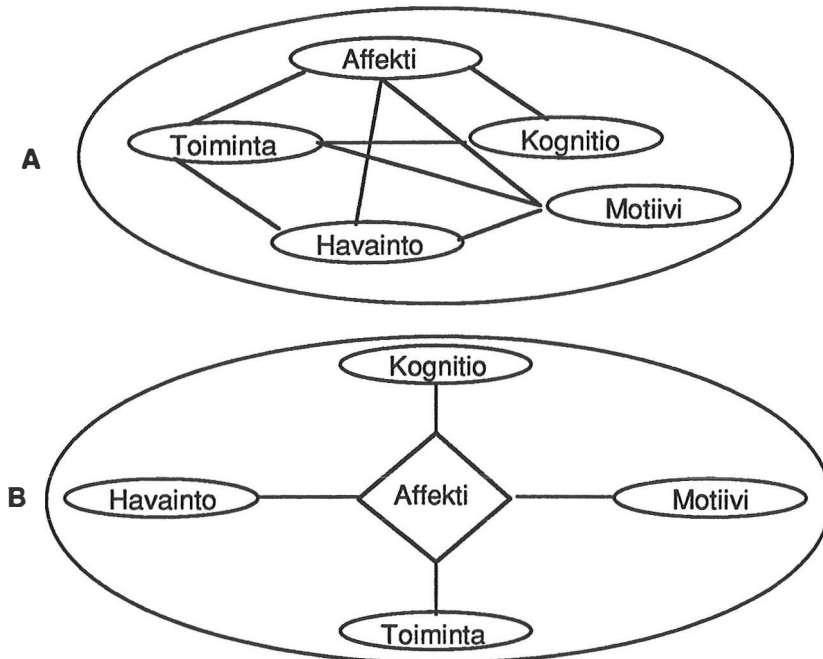
tulisi olla yhtä kuin keskimääräinen lepopulssi (72/min.) tai mieluummin sen alle (McLellan 1988, 183-184). Ilmiötä tulkiten luonnollisin selitys lienee matemaattinen keskiarvo siitä keskimääräisestä pulssista, jolle sikiö äitinsä sydämenlyöntifrekvenssin perusteella altistuu.

Edellisen perusteella on aiheellista olettaa, että vauva voi aistia rytmin myös pelkästään musiikkiin kuuluvana ilmiönä muiston prototyyppi-mekanismin avulla jo hyvin varhaisista vaiheista lähtien. Toinen edelliseen pohjaava oletus on, että musiikillisen kokemuksen, tässä yhteydessä musiikin rytmin, ei tarvitse olla affektiivisesti ladattu tullakseen muistoksi. Nachman, Stern & Best (1986) tutkivat, muistavatko vauvat nukan paremmin viikon kuluttua sen näyttämisestä, mikäli nukkeen tutustuminen sävytetään positiivisella affektilla, kuin jos tutustumistilanne sävytetään neutraalilla affektilla. Tulokseksi saatiin, että vauvat muistivat kummassakin tapauksessa nukan yhtä hyvin, ts. positiivisen affektin läsnäolo ei tehnyt muistamista yhtään helpommaksi. Tämän kaltaiset tutkimustulokset, jos eivät suoraan kiellä hedonisen periaatteen vaikutusta henkisen kokemuksen syntyyn, ainakin kyseenalaistavat hedonisen periaatteen (mielihyväperiaatteen) dominoivuuden.

Äskeisessä analogiassa henkisen kokemuksen prototyyppistä suhteessa musiikkiin keskityttiin yksipuolisesti rytmin käsittelyyn. On kuitenkin todennäköistä pienenkään lapsen havainnot eivät ole niin diskriminoivia. Luultavaa on, että henkiseen kokemukseen rytmistä liittyy myös muita tekijöitä. Siteeratakseni Sternin esimerkkiä sunnuntai-iltapäivästä, voi musiikin rytmi osana musiikkia ja musiikki taas osana kokonaisvaltaisempaa elämystä liittyä tilanteisiin, joissa henkisen kokemuksen syntyyn vaikuttaa useita tekijöitä: läsnäolevat ihmiset, ympäristö, vuorokauden aika jne. Joutuessaan toistuvasti tilanteisiin, joissa musiikki (ehkä vielä tietyn tyyppinen musiikki) on osa kokemuksen varioimatonta sisältöä, syntyy prototyyppi musiikillisesta kokemuksesta, jonka rakennusosina voivat olla affekti, kognitio, toiminta, havainto ja motiivi.

Stern esittää mallin, jonka mukaan millekkään näistä rakennusosista ei tarvitsisi antaa keskeistä roolia. Mikäli muisti on osallisena henkisessä kokemuksessa, voisi olla mahdollista, että kaikki kokemuksen osatekijät olisivat toisiinsa nähden tasaveroisia. Tämä malli nousee esille erityisesti, milloin on kysymys kliinisesti relevantin representationaalisen maailman luomisesta - kliinisessä tilanteessahan on useimmiten kysymys siitä, että esimerkiksi affektit esitetään muistoina, kertomuksina tms., eli niitä ei ilmaista itse tilanteessa. Sternin malli sallii myös joustavuuden ja liikkumattilan representationaalisten rakenteiden keskenään kytkeytymisessä ja on näin lähinnä sitä mitä pidetään kliinisenä todisteena. (Stern 1988, 236-237.)

Kuviossa 3 havainnollistetaan näiden mallien olemusta ja eroja toisiinsa nähden. Musiikkiin suhteutettuna mallin A kirjaimellinen soveltaminen tarkoittaa luopumista siitä dominoivasta ajatuksesta psykoanalyytisessä musiikin tulkinnassa, että musiikin merkitys, myös emotionaalinen, olisi sidoksissa etupäässä mielihyväprinsiippiin. Emotionaalisessakin musiikillisessa kokemuksessa on mukana, mahdollisesti tasavertaisessa määrin, myös muita ominaisuuksia. Toisaalta mahdollistuu myös ei-emotionaalisten musiikillisten kokemusten rekisteröityminen muistoksi



KUVIO 3 Henkisen kokemuksen ominaisuuksien suhteet A) toisiinsa nähden tasavertaisina ja B) yhden ominaisuuden dominoimana Sternin mukaan.

edellä kuvatun prototyyppi-periaatteen mukaisesti, toisin sanoen, arkipäiväisetkin varhaiset musiikkikokemukset voivat usein toistuessaan muodostaa henkisen kokemuksen, joka on mahdollista palauttaa muistiin jälkeensä ilman mielihyväprinsiippiä.

Mallin B (kuvio 3) soveltaminen musiikkiin tarkoittaa, että yksi henkisen kokemuksen ominaisuuksista on dominoiva. Kuvion esimerkissä dominoiva ominaisuus on affekti, mutta se voisi yhtä hyvin olla mikä tahansa muista ominaisuuksista. Kun affektin sijasta dominoivaksi ominaisuudeksi otetaan motiivi, pääsemme tutkimuksen alueelle, jossa on edetty paljon sitten Freudin ajoista, jolloin pienen lapsen motivationaalisten systeemien katsottiin pohjautuvan pääasiassa libidinaalisiin ja aggressiivisiin vietteihin (Zeneah, Anders, Seifer, Stern 1989, 659). On havaittu, että syntymän hetkestä lähtien vauvat aktiivisesti etsivät stimulaatiota, erityisesti sosiaalista stimulaatiota. Wolffin (1966) merkittävä työ, joka käsitteli valppaan toimettomuuden (alert inactivity) merkitystä oppimisessa, oli alku tutkimussuuntaukselle, jossa useat tutkijat ovat parivertailua ja habitutatio-paradigmoja hyödyntäen korostaneet pienten lasten mieltymystä uutuudenviehätykseen näiden havainnoissa toisten lasten kykyä (Zeneah ym. 1989, 659). Stern on esittänyt todisteita parivertailujen pohjalta siitä, että uutuudenviehätystä sisältävissä olosuhteissa jopa aivan pienimmät lapset mieluummin katsovat kuin laittavat suuhunsa (syövät), joka selkeästi osoittaa uteliaisuuden merkityksen perusmotivationaalisissa systeemeissä.

Äskeisen perusteella musiikillinen henkinen kokemus voi olla mahdollinen myös motiivin näkökulmasta. Musiikki, joka sisältää uteliaisuutta

herättäviä aineksia, esimerkiksi uudenlaista rytmistä ainesta, voi herättää vauvan uteliaisuuden ja olla siinä mielessä mielenkiintoinen tuttavuus. Vaikka tässä kokemuksessa affekti voi olla osana (joskaan ei välttämättä), se on selvästi alisteinen motiiville. On ilmeistä, että musiikillisen merkityksen tutkimuksessa psykoanalyysin näkökulmasta on keskitytty liiaksi yksiselitteisiin malleihin ja erityisesti hedonismille on annettu aivan liian suuri rooli. Tällä on luonnollisesti vaikutuksensa myös musiikillisen affektin kannalta.

### **3.3 Kognitiivinen psykologia musiikillisen emotion selittämisessä**

Kognitiivinen psykologia on nykyisellään useita erilaisia teoreettisia suuntauksia sisältävä ala. Laajasti ymmärrettynä koko ihmismielen toiminta perustuu erilaisiin kognitiivisiin prosesseihin, myös syvyyspsykologiset prosessit. Tässä mielessä kognitiivista psykologiaa sivuava tarkasteluni edellyttää hieman käsitteen määrittelyä. Tässä työssä tarkoitan kognitiivisella pitkälti oppimiseen liittyviä prosesseja. Aikaisemmin olen aivodominanssi-teorian ja Eva Basch-Kahren (1985) ajatusten kautta tuonut esiin niitä aivo-fysiologisia ja psykologisia perusteita, jotka viittaavat kahteen rinnakkaiseen systeemiin – oppimispohjaiseen ja syvyyspsykologiseen. Nämä ovat kaksi erilaista ihmiselle ominaista, sisäsyntyistä merkityksen muodostumistapaa. Lähtökohtani nojaa täten ennemmin psykoterapiayhteyksistä tuttuun tapaan tarkastella kognitiota, kuin varsinaiseen kognitiotieteeseen.

Kun seuraavaksi siirryn tarkastelemaan kognitiivista prosessia musiikillisen emotion synnyttäjänä, se ei tarkoita että olisi erikseen olemassa kognitiivisia ja syvyyspsykologisia emotionioita. Kysymys on ennemminkin siitä, että edellä kuvatut ihmiselle ominaiset rinnakkaiset merkityksen muodostumissysteemit sitoutuvat nyt esille otettavassa tarkastelussa toinen toisiinsa. Kognitiivinen prosessi toimii siinä musiikillisen ärsyketetjun kautta emotionaalisen kokemuksen synnyttäjänä. Tällä tavalla syntyvä emotionio määritellään post-kognitiiviseksi – kognitiivisen tapahtumaketjun seuraukseksi.

#### **3.3.1 Odotuspohjainen suuntaus musiikillisen merkityksen ja emotion selityksessä**

Mandlerin & Gaverin (1987) näkemyksen mukaan musiikki on olemassa vuorovaikutuksena organisoidun äänen ja ymmärtävän mielen välillä. Musiikilla, jonka nähdään muodostuvan erilaisten sointien ryhmistä, tulee olla objektiivinen rakenne, joka vastaa sosiaalisesti hyväksyttäviä musiikillisia rakenteita. Vaikka siis kaikilla sointiryhmillä on rakenne, vain tietyt rakenteet tunnustetaan kulttuurisesti merkityksellisinä ja vain osajoukko näistä musiikillisina rakenteina. (Mandler & Gaver 1987, 261-262.)

Tämän tarkoituksellisesti rajatun näkökulman mukaan musiikin määrittely on yksinkertaista. Todellinen musiikillinen kokemus on mah-

dollinen vain rakenteen tunnistamisen seurauksena. Täten sellainen musiikki, jossa rakenteelliset tekijät eivät suo mahdollisuuksia tunnistettavuuteen, on musiikkia oikeastaan vain sen takia, että sitä on päätetty pitää musiikkina. (Ibid, 262.)

Rakenteen tunnistaminen on erittäin keskeistä, koska sekä Mandlerin että Meyerin mukaan musiikin merkitys perustuu tulevan ennakkointiin eli odotuksiin. Odotuksia tulevasta ei tietenkään voi syntyä mikäli emme ymmärrä kuulemaamme. Asiaa voi konkretisoida kuuntelemalla vieraan musiikkikulttuurin musiikkia. Se saattaa kuulosta sisäisen merkityksen näkökulmasta merkityksettömältä, koska emme voi kuulemamme perusteella luoda ennustetta tulevista musiikillisesta tapahtumista.

Mikäli odotukset eivät täyty, eli ärsyketilanteessa on epämääräisyyttä ja kummallisuutta, mikä tahansa mahdollisuuksien rajoissa oleva ratkaisu, joka kääntää takaisin selkeyden tielle tulee hyväksyttäväksi. Odotuksen tyydyttymättömyys on olennaisesti tulevien tapahtumien tunnistamattomuuden tuote. Tunnistamattomuus voi syntyä ja jatkua, jos tämänhetkiset tapahtumat musiikissa esittelevät useita vaihtoehtoisia ja yhtä mahdollisia ratkaisuja tai koska tämänhetkiset tapahtumat ovat niin tavattomia ja häiritseviä, että mitään ennustetta tulevaisuuteen ei voida tehdä, ts. tapahtumia ei voida ymmärtää. Mitä pidempään epäselvyys ja epäily jatkuu sitä suuremmaksi epätietoisuus ja ratkaisemattomuus kasvaa. Tämä tila voi pitkälle vietyinä aiheuttaa jopa pelokkuutta. Musiikillisella ratkaisemattomuudella näyttääkin olevan suora analogia kokemuksiin yleensä: se saa meidät tuntemaan voimattomuutta ja merkityksettömyyttä kohtalon selittämättömien töiden edessä (Meyer 1956, 26-28). Meyerin mukaan ihminen pyrkii tällaisessa tilanteessa suhteuttamaan kuulemansa joillakin seuraavista tavoista:

- (a) mieli saattaa antaa ratkaisemattoman tuomion, eli luottaminen siihen mitä seuraa selvittää odottamattoman ratkaisun merkityksen,
- (b) jos mitään selvennystä ei tule, mieli saattaa hylätä koko stimuluksen ja seuraa ärtymys,
- (c) odottamaton tapahtuma voidaan nähdä päämäärätietoisena kömmähdyksenä. (28-29.)

Todennäköinen reaktio vieraan musiikkikulttuurin tuotteeseen lienee kohdassa b) esitetty, mutta ärtymyksen sijasta lienee mahdollista reagoida ärsykkeeseen kognitiivisen arviointiprosessin jälkeen myös välinpitämättömyydellä, ts. teoksella ei ole mitään merkitystä eikä se myöskään jaksaa kiinnostaa. Länsimaisessa musiikissa tietyt odotukset ovat hyvin ilmeisiä, esim. viidennen asteen purkautuminen toonikaan. Mutta odotuksen ei tietenkään tarvitse olla juuri tietty sointu, sen ei tarvitse täytyä tiettyssä ajassa ja odotus voi olla myös yleisluontoisempi, jolloin useammat erilaiset ratkaisut tulevat mahdollisiksi. Edellytyksenä on ainoastaan tyyliä pysyminen. (Meyer 1956, 25-26.)

### 3.3.2 Sisäinen ja osoittava musiikillinen merkitys Meyerin mukaan

Meyer käyttää musiikin sisäisestä sisällöstä puhuessaan termiä *sisäinen merkitys* (embodied meaning) ja ulkomusiikillisesta merkityksestä termiä *osoittava merkitys* (designative meaning). Osoittavaksi merkityksen tyyppiä kutsutaan sellaista, joka jo edellä määriteltiin ulkomusiikilliseksi sisällöksi. Ärsyke voi osoittaa tapahtumia ja ratkaisuja, jotka ovat erilaisia kuin se itse, kuten sana tarkoittaa tai perustuu objektiin tai tapahtumaan, joka ei ole itsessään sana. Sisäiseksi merkitystyyppiä kutsutaan tapausta, jossa ärsyke voi osoittaa tai merkitä tapahtumia tai ratkaisuja, jotka ovat samasta luokasta kuin ärsyke itse. Lähes kaikki inhimillisen kommunikation merkitykset ovat kuitenkin osoittavaa tyyppiä lingvistisine ja ikonistisine merkkeineen. Musiikin kannalta on kuitenkin tärkeää myös sisäisen merkityksen luokka. Tästä näkökulmasta musiikillisella tapahtumalla on merkitys, koska se perustuu toiseen musiikilliseen tapahtumaan ja saa meidät odottamaan sitä. Absolutistien näkökulma on juuri tämä. (Meyer 1956, 35.)

Sisäinen musiikillinen merkitys on myös Meyerille odotuksen tuote. Jos aikaisemman kokemuksen perusteella nykyinen ärsyke johtaa meidät odottamaan enemmän tai vähemmän määriteltyä seurausta musiikillisen tapahtuman muodossa, silloin tällä ärsykkeellä on merkitys. Koska odottaminen on pääosiltaan tyyllillisen kokemuksen tuote, musiikkityyli, joka on meille täysin outo, on meille myös merkityksetön. Vähäisimmätkin tutut piirteet teoksessa saavat kuuntelijan tekemään parhaansa suhteuttaakseen sen tyyliin ja tätä kautta ymmärtääkseen sen merkityksen. Musiikillisessa prosessissa myöhemmin esiintyvät merkitykset, jotka ovat aikaisemmin esiintyneiden ärsykkeiden toisin korostettuja suhteita, sekoittuvat muistissa ja yhdistyvät ja tätä kautta muodostavat teoksen merkityksen totaalina kokemuksena. (Meyer 1956, 36-37.) Tässä kohtaa Meyerin näkemykset ovat hyvin lähellä Mandlerin skeemaselitystä. Meyer jakaa merkitykset kolmeen luokkaan:

- (1) Oletetut merkitykset ovat niitä, jotka nousevat odottamisen aktin aikana. Odotus perustuu tyyliin, mutta tyyli mahdollistaa useita vaihtoehtoisia hypoteettisia merkityksiä ja todellinen seuraus on mahdollisesti jokin näistä.
- (2) Ilmeiset merkitykset ovat niitä, jotka on liitetty aikaisempaan hahmoon kun seurauksesta tulee psyko-fyysinen fakta ja kun suhde aikaisemman ja tapahtuvan seurauksen välillä on vastaanotettu. Koska ärsykkeen seurauksesta itsestään tulee seurauksella varustettu ärsyke, ilmeinen merkitys sisältää myös musiikillisen kehityksen myöhempiä portaita, joiden on oletettu olevan kausaaliketjun tuotteita. Asiaa voidaan selvittää sekvenssillä: Ä1 (ärsyke)...S1 (seuraus) Ä2 ... S2Ä3 ...jne. Ilmeinen merkitys ei siis nouse ainoastaan suhteesta Ä1:n ja S1:n välillä, vaan myös suhteesta Ä1:n ja kaikkien myöhempien seurausten välillä, niin kauan kuin Ä1:stä löytyy suhteutettavaa. On otettava huomioon, että liike Ä1...S1 voi itse tulla hahmoksi ja antaa nosteen aavistetuille ja aktuaalisille seurauksille tullen täten termiksi tai

hahmoksi triadisten suhteiden toisella tasolla. Ilmeinen merkitys on väritetty ja suhteutettu oletetulla merkityksellä. Aktuaaliset suhteet hahmon ja sen seurauksen välillä suhteutetaan aina odotettujen suhteiden valossa. Kuuntelija jopa korjaa mielipidettään oletetusta merkityksestä mikäli ärsyke ei toteuta odotettua seurausta.

- (3) Rakentuvat merkitykset ovat niitä, jotka nousevat oletettujen ja ilmeisten merkitysten sekä musiikillisen kehityksen myöhempien portaiden välisistä suhteista. Rakentuva merkitys nousee siten vasta sen jälkeen, kun teos on ajaton muistissa – vasta sitten kun kaikki merkitykset, joita ärsykkeellä on ollut erityisessä kokemuksessa, on realisoitu ja niiden suhteet toisiinsa vertailtu niin täydellisesti kuin mahdollista. (Meyer 1956, 37-38.)

Mahdollisesti kaikki tämä prosessointi tapahtuu suurimmalta osalta tiedostamattomasti kuten monet muutkin havainnon tekemiseen ja tiedonkäsittelyyn liittyvät prosessit. Meyerin teoria musiikillisen merkityksen muodostumisesta on siinä mielessä erityisen kiintoisa, että se suo musiikille eräänlaista itseisarvoa. Musiikki voi olla todellakin merkityksellisesti olemassa viittaamatta mihinkään itsensä ulkopuoliseen tai edes konkreettiseen asiaan tai seuraukseen. Tärkeä näkökulma on myös, että musiikki voi olla olemassa älyllisesti. Sointiryhmien järjesteleminen (säveltäminen/sovittaminen) tavalla, joka välittää kuulijalle merkitystä edellyttää sinänsä monimutkaisten, abstraktien rakenteiden hallintaa, eli pitkää oppimis- ja opetteluprosessia. Näin ollen myös musiikin älyllinen ymmärtäminen edellyttää oppimista ja opettelua.

Narmour (1990), jota voidaan pitää Meyerin seuraajana, on myöhemmin edelleen kehittänyt tämän teoriaa ja onnistunut myös empiirisesti näyttämään toteen Meyerin teorian keskeisiä sisältöjä.

### 3.3.3 Tunteet ja musiikin sisäinen rakenne Meyerin ja Mandlerin teorioissa

Koska musiikki ei ärsyketasolla viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen eli se on non-referentiaalia, musiikillisen merkityksen täytyy olla, kuten äsken osoitettiin, jotakin muuta kuin esimerkiksi kielellinen merkitys. Musiikin ilmaisukeinoinhan on mahdotonta ilmaista esimerkiksi lausetta: "Tämä on puu". Niinpä sekä Mandler että Meyer ovat laajasti keskittyneet kuvaamaan musiikillista merkitystä tunteiden näkökulmasta. Meyer perustaa oman emootioteoriaansa ns. emootion konfliktiteoriaan, jonka pohjalta määrittelee emootion syntymisen seuraavasti: "*Emootio tai affekti ilmenee kun pyrkimys reagoida pidätetään tai ehkäistään.*" (Meyer 1956, 13-14). Emootion miellyttävyyttä tai epämiellyttävyyttä perustuu siihen, että miellyttävä emotionaalinen kokemus on aina ratkaistu. Ratkaisulla tässä yhteydessä tarkoitettaneen, että estetty tai estynyt pyrkimys, joka aiheuttaa emotionaalisen kokemuksen saa ratkaisun samassa ärsykeyhteydessä, ts. jännite purkautuu. Voimme siis tietää oliko emotionaalinen kokemus miellyttävä vai ei vasta kun se on ohi. Näyttää kuitenkin siltä, että emootion miellyt-

tävyys ei ole niin paljon kiinni ratkaisusta itsestään, vaan tiedosta, joko oikeasta tai väärästä, että ratkaisu tulee (Meyer 1956, 19).

Musiikin yhteydessä tämä tarkoittaa, että mikäli pystymme luomaan odotuksia tulevasta musiikillisesta kehityksestä aikaisemman perusteella, emotionaalinen kokemus syntyy tilanteissa, joissa odotukset eivät toteudukaan aavistamallamme tavalla. Jotta musiikillinen rakenne olisi mahdollisimman "emotionaalinen", sen tulee sisältää kuulijalle riittävästi yllätyksellisyyttä, joka on kuitenkin sopivassa suhteessa kuulijan omaksumiskykyyn. Jos kuunneltava tyyli on ennestään liian tuntematon tai sisältää kuuntelijan kokemukseen nähden liikaa uutta informaatiota, on todennäköistä, että odotuksia ei voida emotionaalisen edellyttämällä tavalla luoda. Tällaista musiikillista kokemusta pidetään usein epämiellyttävänä tai tylsänä. Tältä pohjalta voidaan vetää johtopäätös, että musiikkia ei voi luokitella objektiivisesti emotionaaliseen ja ei-emotionaaliseen kategoriaan. Yksilön oma ymmärryskyky, henkinen tila ja kokemustausta määrittelevät emotionaalisesti merkittävän musiikin. Erilaisiin musiikkityyleihin (jazz, pop, rock, klassinen jne.) on myös mahdollista eriytyä, jolloin niiden puitteissa voi kehittyä poikkeuksellisen hyvä tyylin tuntemus sekä emotionaalisen ymmärtämisen kyky (Meyer 1956, 20).

### 3.3.4 Skeemat, akkomodaatio ja assimilaatio musiikin emotionaalisen kokemisen selittäjinä

Mandler & Gaver (1987) käyttävät skeeman käsitettä kuvaamaan musiikin representationaalista rakennetta. Skeemat ovat eräs kognitiivisen psykologian alalla syntynyt selitysmalli ihmiselle ominaisesta tavasta luoda merkityksiä. Vaikka Meyer ei vielä tuohon aikaan puhunut skeemoista, hänen teoriansa muistuttaa huomattavasti Mandlerin käyttämää skeema-selitystä. Meyer (1956) käyttää musiikillisista kuvioista nimitystä *pattern*. Nämä muodostavat musiikillisen kokemuksen mahdollistavia havaintoyksiköitä ja niiden yhteensovittamisesta muodostuu musiikillinen merkitys.

Mandlerin & Gaverin mukaan skeemat ovat rakennetun representaation (henkisen kokemuksen) yhtenäisiä yksiköitä, jotka organisoivat kokemusta. Ne eivät ole kopioita kokemuksesta, vaan abstrakteja representatioita ympäristössä vaikuttavista säännöllisyyksistä. Skeemat vaihtelevat konkreettisista, lukien mukaansa primitiivisimmät havaintokokemuksen luokat, aina abstrakteimpiin, jotka representoivat merkityksen yleisiä tasoja, kuten rakkaus tai oikeus. Abstraktit skeemat edellyttävät enemmän konkreettisia skeemoja, joten tuloksena oleva rakenne on siis hierarkkinen. Esimerkiksi skeema, jota käytetään representoimaan tietoja klassisesta musiikista yleensä voi omata yhtenä osana skeeman, joka kuvaa sonaattia, jolla taas voi olla skeema sonaatin tulkinnaalle jne. Skeemat voivat sisältää kuvailevia etukäteisasetelmia kuten: "menuetti on kolmijakoinen" yhtä hyvin kuin arvostelevia: "punk-rock on suurta musiikkia." Johtuen skeemaattisen representaation hierarkkisesta luonteesta, hyvin harvat kokemukset, jos mitkään, sisältävät vain yksittäisiä skeemoja. Näin ollen mikä tahansa yksittäinen pala musiikista voidaan osittaa useisiin eri skeemoihin. (Mandler & Gaver 1987, 264.)



Edellä kuvattua tilannetta, jossa odotukset eivät täytykään musiikillisessa ilmaisussa eli tapahtuu jotakin yllättävää ja odottamatonta, Mandler & Gaver selittävät yhdenmukaisuuden puutteena skemaattisessa prosessissa (Mandler & Gaver 1987, 265). Toisin sanoen, käytettävissä olevat tai aktivoituneet skeemat eivät sovellukaan uuden informaation edellyttämään ymmärtämiseen. Tällainen tilanne on autonomisen hermoston virittymisen yksi syy eli emotionaalisen kokemuksen perusta. Mandler & Gaver edustavat näkemystä, jossa emootiolla katsotaan olevan biologinen perusta (autonomisen hermoston virittyminen ns. poikkeavissa tilanteissa) ja ympäristön uusiin vaatimuksiin sopeuttava merkitys. Myös tässä kohtaa Mandlerin ja Meyerin käsitykset yhtenevät, sillä myös Meyer edellyttää emotionin syntymiseltä ns. konfliktivaihetta. Emootioteoriat, joita on kymmeniä, jakautuvat erilaisiin pääluokkiin, joista Mandlerin ja Meyerin näkemykset ovat lähinnä evolutionaarista<sup>3</sup> teorialuokkaa Plutchick 1980, 3-8).

Skeemat kehittyvät Mandlerin & Gaverin mukaan kokemuksen kautta. He ovat lainanneet Piaget`lta assimilaation ja akkomodaation termit selittämään sitä prosessia, millä skeemat kehittyvät, monipuolistuvat ja myös sitä miten emootiot konkreettisesti liittyvät skeemojen syntyyn ja muokkautumiseen. Piaget`n mukaan skeema kehittyy oppimisen ja kokemisen kautta siten, että uusi informaatio pyritään sijoittamaan aktivoituun skeemaan. Tämä ns. assimilaatioprosessi muodostaa vähitellen henkisen kokemuksen luokan edellyttäen, että uudet elementit sopivat aktivoituun skeemaan. Kun henkilö kuulee esimerkiksi uuden iskelmä-kappaleen ja oletetaan, että hän on kuullut muita iskelmiä aikaisemmin, uusi kappale sopii assimilaation termein "iskelmäskeemaan" mikäli tämä uusi kappale ei edellytä iskelmäkäsitteen (skeeman) muuttamista tai muokkaamista. Jos taas uusi iskelmä ei sovellu aktivoituun skeemaan, eli kappale sisältää elementtejä, jotka vaativat iskelmäkäsitteen uudelleen muotoilua, syntyy tarve akkomodaatiolle eli skeemaan muuntamiselle tai muokkaamiselle. Jos akkomodaatio on riittävän suuri, voi syntyä myös kokonaan uusi skeema. (Mandler & Gaver 1987, 265-266.)

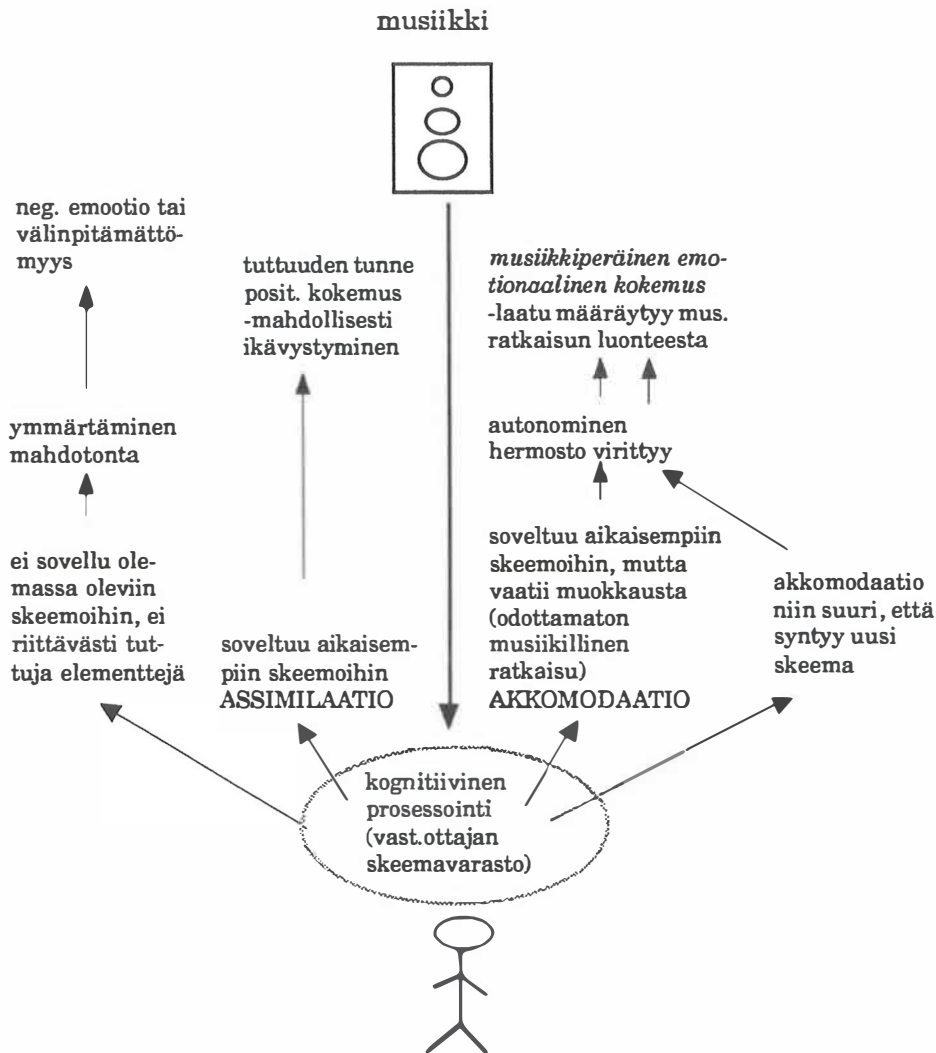
Mainittuun iskelmäesimerkkiin viitaten voisi ajatella, että iskelmä-musiikin luokassa tapahtuu melko harvoin sellaista uudistumista, joka aiheuttaisi akkomodaatioprosessin. Useimmat iskelmät lienee mahdollista kuitata "yhtä ja samaa" -reaktiolla tai nimittämällä uutta yritelmää "renkukukseksi". Ajoittain kuitenkin syntyy tälläkin musiikin saralla mielenkiintoisia uusia oivalluksia, jotka vaativat uudelleen ajattelua. Eräs tällainen piirre on viime aikoina ollut etnosävyjen ilmaantuminen myös iskelmä-musiikkiin. Ensimmäiset etnosävyt iskelmä-musiikissa saattoivat hyvinkin aiheuttaa kuuntelijoissa vähintäänkin iskelmäskeeman akkomodaatiota tai mahdollisesti jopa skeeman luomista uudelle musiikkigenrelle.

Jos kappale on emotionaalisesti sytyttävä, sen tulisi Mandlerin & Gaverin mukaan sisältää elementtejä, jotka aiheuttavat skeemojen akkomodaatiota. Mistä sitten johtuu tunnettu tosiasia, että monet ihmiset kuun-

---

<sup>3</sup> Käytetään myös nimitystä psykoevolutionaarinen.

televat jopa satoja kertoja omia mielikappaleitaan ja vaikka osaisivat ennustaa jokaisen yksittäisen nuotinkin, kokevat siitä huolimatta mielihyvää? Tätä Mandler & Gaver selittävät ”tuttuusilmioillä”, jossa tuttuus saa aikaan primitiivissävyisen positiivisen arvioinnin: pidämme siitä mitä tiedämme (Mandler & Gaver 1987, 268). Tämä ns. tietämisen ilo, mahdollisesti jopa turvallisuuden tunne, on kuitenkin todennäköisesti arkipäiväisempi ja emotionaaliselta vahvuudeltaan heikompi verrattuna tilanteeseen, jossa kysymyksessä on akkomodaatioprosessi termin varsinaisessa merkityksessä. Kuviossa 4 havainnollistetaan musiikin emotionaalisen merkityksen syntyminen Mandlerin & Gaverin mukaan, vain keskeisimmät elementit huomioiden. Kuvio pohjaa osin myös Meyerin näkemyksiin.



KUVIO 4 Emotionaalisen kokemuksen synty musiikin sisäisen rakenteen pohjalta. Tämän mallin keskeiset teoreettiset lähtökohdat perustuvat Mandlerin & Gaverin, Piagetin ja Meyerin teorioihin.

Olisiko edellä esitetty tulkittava niin, että mitä enemmän kappale sisältää monimutkaisia rakenteita sitä varmemmin se on emotionaalisesti sytyttävä? Kysymys johtaa pohtimaan myös musiikin arvottamista. Onko ns. taidemusiikki kaikessa monimuotoisuudessaan soveltuvampaa musiikki-terapiakäyttöön kuin yksinkertainen instrumentaalimusiikki?

Mandlerin & Gaverin mukaan useiden tutkimusten perusteella voidaan esittää eräänlainen nyrkkisääntö, jonka mukaan sellaiset kompleksin rakenteen omaavat kappaleet, jotka eivät ole entuudestaan tuttuja tulevat pidetyiksi vasta sen jälkeen kun niitä on kuunneltu useita kertoja. Jos halutaan maksimoida musiikkinautinto, uudet mutta yksinkertaiset ja vanhat mutta kompleksin rakenteen omaavat kappaleet olisivat suositeltavimpia. Kokonaan toinen asia on se, onko musiikin rakenteellinen kompleksisuus yhtä kuin sen psykologinen kompleksisuus. Näyttää siltä, että näin ei aina ole. Kappaleen rakenteellinen kompleksisuus on helppo mitata vaikkapa tapahtumien määränä ajassa. Saattaa kuitenkin olla, että vastaanottaja ei koe paljon tapahtumia sisältävää musiikkia vaikeatajuisena esimerkiksi syystä, että hänelle käytetyt rakenteet ovat tuttuja tai että esimerkiksi teeman variaatiot ovat sellaisia, että ne eivät sanottavasti vaikeuta seuraamista. Kysymys psykologisesta kompleksisuudesta näyttääkin näin olevan riippuvainen useista tekijöistä, eikä siis ole perusteltua vetää johtopäätöksiä suoraan kappaleen fyysisen kompleksisuuden pohjalta. (Mandler & Gaver 1987, 273-275.)

### 3.3.5 Musiikin käyttö mielialojen tuottamisessa – musiikillisten rakenteiden välitön vaikutus

Useat tutkimukset ovat raportoineet musiikin kyvystä vaikuttaa mielialoihin<sup>4</sup> (esim. Thaut & de Étoile & 1993; Stratton & Zalanowski 1991; Boltz & Schukind & Kantra 1991). Mielialalla tarkoitetaan tässä yhteydessä emotionioon verrattuna pidempiaikaista, pysyvämpää tilaa (esim. Meyer 1956, 8). Kliinisesti ajateltuna mielialalla voidaan liittää esimerkiksi masennustilaan, joka voi kestää tunteja, päiviä, viikkoja, jopa kuukausiakin. Täten myös musiikin mielialalla (moodilla) tarkoitetaan lähinnä sitä perussävyä, joka kappaleella on ja jonka se mahdollisesti pystyy välittämään kuuntelijaan. Musiikkiteosta ajatellaan näin kokonaisuutena, joka ilmaisullisten elementtiensä kautta johdonmukaisesti viittaa tiettyyn mielialaan tai emotionin näkökulmasta, yhteen tunnetilaan. On kuitenkin otettava huomioon, kuten myöhemmin tulee ilmi, että myös useat ei-musiikilliset tekijät voivat vaikuttaa vastaanottajassa syntyvään mielialaan eikä aina ole kovinkaan yksinkertaista määritellä musiikin osuutta prosessissa.

Kratus (1993) on tehnyt yhteenvedon kautta aikain tehdyistä musiikin emotionaalisia vaikutuksia koskevista tutkimuksista ja esittää niihin tukeutuen, että musiikin kaksi vahvinta emotionaalista elementtiä ovat tempo ja sävellaji. Muut emotionaaliset elementit ovat artikulaatio, dynamiikka, harmoninen kompleksisuus, korkeustaso (korkea/matala) ja pulsstin vahvuus (4). Lapsia koskevassa tutkimuksessaan hän osoitti, että rytmisen aktiivisuus selitti yli 80% eroista koehenkilöiden, jotka olivat lapsia,

<sup>4</sup> Näitä tutkimuksia käsitellään tarkemmin edempänä.

tulkinnoista sekä ilo - suru- että jännittävä - rauhallinen osioissa. Kratus huomauttaakin, etenkin musiikkiterapeutteja ajatellen, että 6-12 vuotiaiden lasten kohdalla tulisi erityisesti huomioida rytmin emotionaaliset vaikutukset (16-18). Riippumatta siitä, mitkä näiden ilmaisullisten elementtien kytkennät ovat yleisinhimillisesti havaittaviin amodaalisiin laatuihin (vrt. vitaali-affektit), näyttää siltä, että kognitiivisen ymmärtämisen tasolla ihminen ei yhdistä näitä musiikillisia elementtejä nimettyihin tunteisiin (viha, suru, ilo, jne) automaattisesti, vaan vasta tietyn kehitystason saavuttuaan.

Terwogtin ja van Grinsvenin (1991) tekemän tutkimuksen mukaan viisivuotiaiden emotionaaliset käsitteet olivat eriytymättömämpiä kuin vanhempien lasten ryhmällä. Pääasiallisena selityksenä tälle tutkijat pitivät sitä, että yleisesti ottaen vanhemmat ihmiset omaavat suurempaa kokemusta musiikista ja musiikillisista konventioista. He havaitsivat myös, että kolme helpoiten tunnistettavaa tunnetta musiikissa ovat onnellisuus (ilo), suru ja viha (suuttumus), tässä järjestyksessä. Pelon tunnistaminen tuotti jo suurempia vaikeuksia (Terwogt & Grinsven 1991, 108). Kratoksen (1993) tutkimus osoitti samat tunteet helpoiten tunnistettaviksi, mutta tässä tutkimuksessa nuorimmat koehenkilöt olivat kuusivuotiaita. Hän ei havainnut eroja tunteiden tunnistamiskyvyssä ikäryhmien välillä.

Nämä tutkimukset viittaavat siihen, että musiikin rakenteellisilla elementeillä helpoiten ilmaistavissa olevien tunteiden tunnistamiskyky stabilisoituu normaalisti kehittyneillä lapsilla noin kuuden ikävuoden paikkeilla. Yllättävää kyllä, harjaannuksen ja kokemuksen määrällä ei näytä olevan vaikutusta tunteiden tunnistamiskykyyn. Tämä ilmeni sekä Kratoksen (1993) että Terwogtin & Grinsvenin (1991) tutkimuksista. Vaikka näissä tutkimuksissa käytetään usein nimitystä emotio ja musiikin emotionaalisuus, tutkimustavat osoittavat, että kysymyksessä on kuitenkin ollut lähinnä musiikin ilmentämä kokonaissävy eli mieliala.

### 3.3.6 Musiikin vaikutus mielialaan ja sen määräytymiseen

Mielialan indusoinnista musiikin keinoin vallitsee jossakin määrin ristiriitaisia käsityksiä. Käsityserot liittyvät lähinnä siihen, miten itsestään selvää musiikin vaikutus mielialaan on. On olemassa empiiristä tietoa, jonka mukaan musiikki olisi ylivertainen mielialan indusoiija verrattuna muihin tekniikoihin, joihin on käytetty mm. hypnoosia, onnellisia tai surullisia kokemuksia kuvaavien kertomusten lukemista ja onnellisten tai surullisten tarinoiden kuuntelemista (Albersnagel, 1988). Käytettäessä musiikkia, saavutetaan näiden tulosten mukaan suurempaa tilanteeseen omistautumista ja keskittymistä. Näin aikaansaadun mielialan on myös todettu omaavan suuremman intensiteetin ja pidemmän keston verrattuna muilla tekniikoilla aikaansaatuihin mielialoihin. Musiikin eduksi mielialan indusoimisessa on katsottu edelleen määrävien luonteenpiirteiden ja sukupuolierojen vähäiset vaikutukset tuloksiin. Mainitut tekijät ovat ongelma käytettäessä muita indusointitekniikoita (Thaut & de l'Etoile 1993, 73-74).

Strattonin ja Zalanowskin (1991) tutkimus osoitti toisaalta, että musiikin aiheuttamat mielialat ovat epämääräisiä ja kognitiivisista prosesseista riippuvaisia. Heidän mukaansa koehenkilöiden ennalta vallitseva mieliala

ohjaa tuloksia ja toisaalta yhdistettäessä musiikki onnelliseen tai surulliseen tarinaan, tämä "kognitiivinen instruktio" (itse tarina) vaikutti enemmän koehenkilöiden mielialoihin kuin musiikilliset valinnat. Stratton ja Zalanowski päätyivät kuitenkin käsitykseen, että musiikilla on vaikutuksia mielialaan, mutta he kuvaavat tätä vaikutusta ns. emotionaalisen vahvistamisen termein – toisin sanoen, musiikki voi johtaa kognitiiviseen viritymiseen tai lisätä sitä. Tutkijat olettavat kuitenkin, että musiikki on korvattavissa suuremmalla kognitiivisella instruktioilla ja että tärkeintä näyttäisi olevan, mikä ärsyke useista käsillä olevista tulee primaariksi mielialaa määrittäväksi tekijäksi. Strattonin ja Zalanowskin mukaan ärsykkeistä se, jolla on esiintyöntyvin osoitettu kognitiivinen rooli ja vähäisin epämääräisyys, saa etusijan mielialaa määrävänä tekijänä (Stratton & Zalanowski 1991, 126-127).

Strattonin ja Zalanowskin tutkimusasetelman suurin ero edellä mainittuihin tutkimuksiin on se, että he ovat käyttäneet yhtäaikaaisesti kahta erilaista ärsyketyyppiä, musiikkia ja puhetta. Etenkin silloin kun erilaiset ärsyketyypit ovat sanomaltaan toisiinsa nähden ristiriidassa, on ymmärrettävää, että vastaanottaja joutuu ikäänkuin valintatilanteeseen. Meyerin (1956) mukaan vastaanottaja pyrkii tällöin löytämään tilanteesta ulospääsyn turvautumalla helpoiten tunnistettaviin elementteihin viestistä. Koska puheella tällaisessa tilanteessa on konkreettisempi ja suurempi merkitys, kuuntelija valitsee keskittymisensä kohteeksi todennäköisimmin sen. Täten kysymyksessä ei tarvitse olla musiikin vähäisempi emotionaalinen merkitys, vaan ristiriita informaatioissa, joka laittaa ihmisen luonnostaan etsimään selkeyttä. On huomattava, että ilmaisumuotojen yhdistäminen Strattonin ja Zalanowskin esittämällä tavalla mielialan indusoimiseksi asettaa kummankin ärsyketyypin kognitiivista prosessointia edellyttäväksi, eli kumpaankin ärsyketyyppiin suhtaudutaan kieleen verrattavana järjestelmänä, jolloin samanaikaisuuden ongelma vielä korostuu.

Aivodominanssiteorian näkökulmasta kielellisesti ilmaistun emotionaalisen tarinan seuraaminen vaatii emotionaalisesta sisällöstään huolimatta vasemman aivopuoliskon aktiivista toimintaa, jotta tarinan looginen seuraaminen onnistuisi. Tällöin aivotoiminta on voimakkaasti sitoutunut kielen merkitysten kognitiiviseen prosessointiin ja musiikin kautta välittyvä kokonaisvaltaisempi ja emotionaalisempi sisältö jää väistämättä vähemmälle huomiolle – jopa merkityksettömäksi mikäli musiikki ei tue tarinan loogista mielialaa.

Johtopäätöksenä edellämainituista tutkimuksista voitaneen todeta, että mikäli musiikin avulla pyritään vaikuttamaan mielialaan, parhaisiin tuloksiin päästään vältettäessä toisen rinnakkaisen kommunikaatiomuodon käyttämistä, etenkin mikäli niiden mielialat ovat toisiinsa nähden ristiriidassa. Mikäli käytetään esimerkiksi laulumusiikkia, on mahdollista, että edellä kuvatuinen kognitiivinen prosessi, joka liittyy tekstillisen informaation analysointiin, rajoittaa musiikin emotionaalisen sisällön vaikutusta. Lisäksi olisi hyvä huomioida Strattonin ja Zalanowskin ohje

"Musiikkiterapeutit käyttävät usein musiikkia ohjaamaan mielialojen muutoksia. Muiden mielialaan vaikuttavien ärsykkeiden läsnäolo, mukaan lukien asiakkaan aja-

tukset ja muistot, voivat kuitenkin myös vaikuttaa tapaan, jolla musiikki tulkitaan ja jopa siihen, reagoidaanko musiikkiin ollenkaan.”(Stratton & Zalanowski 1991, 126)

Useiden tutkijoiden näkemykset yhtyvät siinä, että musiikilla voi olla emotionaalista sisältöä vahvistava vaikutus, kun se yhdistetään sopivalla tavalla muihin ilmaisumuotoihin, esimerkiksi maalaukseen, elokuvaan tai tekstiin (esim. Gfeller 1990; Thaut 1990; Bolz, Schikind, Kantra 1991; Stratton & Zalanowski 1991). Tätä musiikin ominaisuutta on käytetty tehokkaimmin, yllättävää kyllä, viihdetuotannossa ja mainonnassa. Mitä kaupallisempia päämääriä esimerkiksi elokuvalle asetetaan sitä varmimmin kyseisessä elokuvassa soi musiikki, usein suurimman ajan elokuvan kestosta.

Musiikin aiheuttaman emotionaalisen intensiteetin kasvun lisäksi viime aikoina on virinnyt tutkimussuunta, joka on keskittynyt musiikin vaikutusten yhteyksistä muistitoimintoihin. Boltz ym. (1991) ovat tutkineet taustamusiikin vaikutusta filmattujen tapahtumien muistamiseen ja heidän mukaansa kaksi yleisintä keinoa korostaa elokuvien dramaattisia tapahtumia ovat ennaltavihjaaminen (foreshadowing) ja säestäminen (accompaniment). Edellisellä tarkoitetaan tilannetta, jossa musiikillinen ilmaisu muuntuu seuraavan kohtauksen luonteenmukaiseksi ennen itse kohtausta, jolloin katselijassa herää odotuksia seuraavan kohtauksen tapahtumista (esim. neutraali kohtaus - uhkaava musiikki - siirtyä uhkaavaan kohtaukseen). Jälkimmäisellä keinolla tarkoitetaan reaaliajassa tapahtuvaa musiikillista dramatisointia. Musiikin vaikutus tässä tekniikassa riippuu paljon siitä, toimiiko se kontrastina todellisille tapahtumille, jolloin vaikutus on usein neutralisoiva tai joskus satirisoiva (ns. ironinen kontrasti, esim. Bonnie & Clyde-elokuva), vai käytetäänkö musiikkia vahvistamaan kohtauksen tapahtumia (Boltz ym. 1991, 593-594).

Boltz ym. kiinnostuksen kohteena oli se, mitkä musiikilla varustetut kohtaukset filmeistä muistetaan parhaiten; ne, jotka tukevat skemaattisia odotuksia vai ne, jotka "häiritsevät" odotusskeemoja. Esimerkiksi Meyerin ja Mandlerin teorioissahan emotionin intensiteetti on suorassa yhteydessä odotusskeeman häiriintymiseen. Smithin ja Graesserin (1981) tekemien kokeiden perusteella ilmeni niinkään, että ei-tyypillisiä toimintoja sisältävät suoritukset muistetaan pääsääntöisesti paremmin kuin ns. rutiinisuuritukset pyrittäessä palauttamaan suorituksia mieleen jälkikäteen.

Bolzin ym. tutkimus osoitti, että taustamusiikilla<sup>5</sup> voidaan vaikuttaa filmattujen tapahtumien parempaan muistamiseen verrattuna taustamusiikittomaan kohtaukseen, mikäli musiikin ja filmatun kohtauksen mieliala ovat yhdenmukaisia ja musiikin sijoittamisessa kohtauksen tapahtumiin nähden on onnistuttu. Lisäksi havaittiin, että positiiviset tapahtumat muistettiin negatiivisia paremmin (Boltz ym. 1991, 600). Näiltä osin Strattonin ja Zalanowskin havainnot musiikin mielialavaikutuksista ovat yhdenmukaisia Bolzin ym. tulosten kanssa; musiikin vaikutus, koski se sitten mielialaa tai muistamista, on voimakkaimmillaan muihin kommunikatiomuotoihin yhdistettynä silloin, kun ilmaisumuotojen emotionaalinen sisältö on yhdenmukainen.

5

Tässä tarkoitetaan säestävää musiikin käyttöä, ei siis odotuksiin perustuvaa, jossa ristiriitainen ratkaisu suhteessa odotukseen parantaa muistamista.

Tämä pätee kuitenkin vain silloin kun musiikkia käytetään säästävänä elementtinä. Bolzin ym. mukaan ennaltavihjaavassa musiikin käytössä, jossa operoidaan odotusten luomisella ja nimenomaan taustamusii-kin mielialadimensioita korostaen, parhaiten muistetaan sellaiset tilanteet, jotka eivät toteudukaan musiikin luomien odotusten pohjalta (600). Tämä huomio on yhdenmukainen kognitiivisen psykologian yleislinjan kanssa (Meyer 1956; Smith & Graesser 1981). Ilmiön teoreettinen selitys perustuu todennäköisimmin huomion kiinnittymis- ja muistiin varastoitumisk- faktoreihin. Koska huomion kiinnittyminen (ennaltavihjaamistapaukses- sa) ohjataan musiikin avulla kohden vielä tuntematonta tapahtumaa, mikä tahansa informaatio, joka poikkeaa havaitsijan odotuksista, kiinnittää huomiota. Huomioinnista tulee tällöin analyttisempää ja se ohjautuu alemman tason detaljeihin asti prosessissa, jossa yritetään selvittää mitä on tapahtumassa. Nämä tekijät – odotushäirintä-yllätys ja kasvanut selektiivinen huomion- tonta – tuottavat erottelevampaa ja yksityiskohtaisempaa muistikoodia, joka soveltuu paremmin paljastuneen tapahtuman käsittelyyn. (Boltz ym. 1991, 602.)

Bolzin ym. eräs tärkeä huomio oli, että positiiviseen affektiin liittyvät muistitehtävät muistettiin pääsääntöisesti paremmin kuin negatiiviseen affektiin liittyvät. Ilmiötä on selitetty ihmiselle tyypillisen rationaalisen selviytymistragian avulla. On myös esitetty, että positiivinen affekti rakentuisi kognitiivisesti eri tavalla kuin negatiivinen. Tämän selitystavan perusteella positiivinen affekti integroituu paremmin muistiin ja suhteutuu samanlaisen materiaalin hermoverkkoon. Täten se on kyvyllinen johtamaan laajaan luokkaan relevantteja odotuksia ja tapahtumia. Negatiivisen affektin taas uskotaan varastoituvan eristyksiin muista muistoista ja olevan näin kyvyllinen liittymään vain pieneen joukkoon kokemuksia, jotka ovat erityisiä tietyille emootiolle (Boltz ym. 1991, 602-603). Onkin houkuttelevaa verrata kognitiivista selitystä psykoanalyysin käsitteistöä peräisin olevaan mielihyväperiaatteeseen. Kenties kysymys on yhdestä ja samasta ilmiöstä – vain eri lähtökohdista selitettynä.

## 4 KOLMIDIMENSIOMALLI MUSIIKILLISTEN MERKITYSTEN JA TUNNEVAIKUTUSTEN SELITTÄMISESSÄ

Aikaisemmin esitetyn perusteella on osoitettu, että riippuen siitä mistä teoreettisesta näkökulmasta musiikkiiperäisiä emootioita tarkastellaan, lopputulokseksi saadaan hyvin erilaisia tulkintoja. Kun tietyissä emootioteoria-suuntauksissa korostuvat emotion psykkiset determinantit ja sen fysiologisia ulottuvuuksia ei pidetä keskeisinä tai luotettavina merkkeinä emootiosta (esim. Meyer 1956), joissakin suuntauksissa emootio nähdään välttämättä fysiologiaan kytkeytyvänä. Ääripäässä on teoria, jonka mukaan emotion uskotaan olevan geneettiseen ohjelmointiin perustuva (Clynes 1989). Eräänlaisena kompromissina voidaan todeta, että emootio kaikessa monimuotoisuudessaan operoi sekä henkisellä että fyysisellä osa-alueella. Tämän työn kannalta keskeisempää kuin emotion olemuksen selvittäminen, on kuitenkin se, miten musiikkipohjainen emootio syntyy.

Eräänä keskeisenä musiikillista emootiota määrittelevänä seikkana päädyttiin mm. Meyerin (1956) ja Narmourin (1990) edustamien käsitysten pohjalta teoriaan, jonka mukaan emootio syntyy odotushäiriö-prosessin pohjalta. Näin tarkasteltuna emootio on helppo erottaa heikompitehoisimmista tuntemuksista ja kestoltaan pidemmistä mielialoista. Jonkinlaisena yhteenvetona psykodynaamisen ja kognitiivisen osuuden pohjalta voidaan todeta emotion olevan voimakas tunnekokemus ja tältä pohjalta eräs keskeisimmistä ihmisen toimintaan vaikuttavista ja sitä ohjaavista tekijöistä. Esimerkiksi psykoanalyysin emootioteorian pohjalta voidaan todeta, että mikäli egon puolustusmekanismit eivät onnistu emootioiden virran säätelyssä ja hallinnassa, seurauksena on psyykkisen tasapainon häiriintyminen.



Tämän työn kannalta on kuitenkin tärkeää ottaa kantaa myös emootioita heikompitehoisimpiin tunnevaikutuksiin, kuten tuntemuksiin ja mielialoihin. Sisällytän malliin myös puhtaasti opitut "tunnekoodit", jotka voidaan tunnistaa musiikillisesta rakenteesta, mutta joita ei todellisuudessa koeta. Ylipäätään tunteiden voimakkuuden ja absoluuttisen laadun selvittäminen on hyvin ongelmallista, koska luotettavia mittausmenetelmiä ei ole olemassa. Jatkossa käytänkin ilmaisua musiikin emotionaalinen vaikutus eräänlaisena yleisnimityksenä musiikin tunnevaikutuksista kontekstin paljastaessa minkä laatuista vaikutuksista kulloinkin on kysymys.

Musiikin katsotaan olevan niin monikerroksinen ja monimuotoinen ilmaisumuoto, että se on myös oivallinen "sisällyttämään" vastaavaa kompleksisuutta edellyttävän emotionaalisen ilmaisun. Musiikkiterapia perustuu pitkälti juuri tähän oivallukseen. Koska merkittävät psyykkiset kokemukset usein omaavat myös emotionaalista sisältöä, musiikin avulla on pystytty terapiatilanteessa palauttamaan tietoisuuteen tarvittavaa psyykkistä materiaalia. Tapahtumaan liittyvällä emootionaalisella sävyllähän on edellä esitettyissä empiirisissä tutkimuksissa todettu olevan muistamista parantavaa vaikutusta.

Äsken esitettyyn voitaneen kenties hyvinkin perustaa sellainen musiikkiterapia, joka on rinnastettavissa ns. perinteiseen psykoterapiaan, esimerkiksi psykoanalyysiin. Ongelmat tulevat vastaan siinä vaiheessa, kun kohdataan se potilasaines, joka on tyypillisintä musiikkiterapeuttien asiakaskuntaa ja jonka kohdalla monimuotoiseen symboliikkaan ja itseoivallukseen perustaan ei voida päästä hoidollisiin tuloksiin. Esimerkiksi Aldridgen (1993) mukaan suuri osa modernista musiikkiterapiatutkimuksesta ja kirjallisuudesta on syntynyt lasten terapioiden pohjalta. Suomalaisen musiikkiterapeuttien yleisimpiä kohderyhmiä taas ovat kehitysvammaiset, erilaisista neurologisista häiriöistä kärsivät ja ylipäänsä vaikeavammaiset. Psykiatrisia nuoriso- ja aikuispotilaita suomalaiset musiikkiterapeutit hoitavat lähinnä psykiatristen laitosten perustamien harvalukuisten toimien ja virkojen puitteissa.

Kun psykoterapeutit yleensä keskittyvät mielenterveyshäiriöiden hoitamiseen, musiikkiterapeutti siis joutuu työskentelemään, etenkin toimiesaan vapaana palvelun tuottajana, useiden erilaisten kohderyhmien parissa. Ei ole harvinaista, että sama musiikkiterapeutti antaa terapiaa lapsi-, aikuis-, ja vanhusasiakkaille, neurologisista häiriöistä kärsiville ja kehitysvammaisille. Musiikkiterapeutti ei voi tällöin välttyä määrittelyongelmilta, jotka koskevat sitä miten hänen kussakin tapauksessa tulisi suhtautua musiikin vaikutukseen, merkitykseen ja – erityisesti tämän työn kannalta keskeiseen – tunnesisältöön. Kun samaa terapiavälinettä, musiikkia, käytetään kaikkien mainittujen kohderyhmien terapioidessa, olisi arveluttavaa uskotella, että sen vaikutus olisi kaikilla ryhmillä samanlainen. Onkin todennäköisempää, että mikäli sama musiikki on emotionaalisesti merkityksellistä kaikille näille ryhmille, selityksen täytyy perustua musiikin kykyyn samanaikaisesti välittää usean tyyppistä emotionaalista merkitystä, joista kukin merkitystyyppi selittyy teoreettisesti erilaisilla tavoilla.

## 4.1 Musiikin emotionaaliset merkitystasot

Valitsemani tapa tarkastella näitä erilaisia emotionaalisia merkitystasoja, on jakaa ne kolmeen luokkaan, joista primaarisin ja varhaisinta kehitysvaihetta edustava on vitaaliaffektien taso (VT). Tätä tasoa voitaisiin myös kutsua esiemotionaaliseksi, koska vitaaliaffektit muodostavat kokemustyyppin, jota ei voida suoraan rinnastaa myöhemmin kehittyviin emootioihin. Vitaaliaffektien taso perustuu amodaaliseen havaitsemiseen, jossa tietyn aistimodaliteetin (näkö, kuulo, kosketus) kautta saavutettu kokemus on suoraan siirrettävissä toiseen aistimodaliteettiin, ilman erillistä oppimisen vaihetta. Tämä merkitystyyppi muodostaa musiikillisen merkityksen perustan ja on ihmisellä synnynnäisenä varustuksena. Niinpä kun lapsi jo ensimmäisinä elinpäivinänsä osaa reagoida ja tunnistaa pimeän ja valoisan, meluisan ja hiljaisen tai nopean ja hitaan välisiä vaihteluita, hänen ei tarvitse oppia niitä erikseen jokaisessa aistimodaliteetissa. Täten on loogista väittää, että musiikin havaitseminen ei tee eroa tässä suhteessa. Musiikki voi olla vauvalle merkityksellistä, koska hän pystyy yhdistämään siinä olevia auditiivisia tapahtumia muihin ympäristön tapahtumiin, vaikkapa visuaalisesti hahmotettuihin.

Toista emotionaalista merkitystasoa nimitän psykodynaamiseksi tasoksi (PT). Myös tämä taso voi ilmetä jo hyvin varhaisessa kehitysvaiheessa, mutta se leimaa musiikillisia merkityksiä voimakkaasti läpi koko elämän. Primaariprosessivaiheessa PT-merkitykset ovat mielihyväperiaatteen hallitsemia, mutta egon rakenteiden kehittyessä emotionaaliset kokemukset rikastuvat ja monipuolistuvat aikaisemmin esitetyn psykoanalyysin emootioteorian mukaisesti. Tälle tasolle ovat keskeisiä voimakkaat, merkitykselliset kokemukset – perinteisen psykoanalyttisen käsityksen mukaisesti traumat ja konfliktit, mutta myös voimakkaat positiiviset kokemukset. PT-merkitykset ovat yksilöllisiä, henkilökohtaiseen, vaikka lyhyeenkin, elämänhistoriaan liittyviä. Ne eivät siis ole yleistettävissä ja todellisten merkitysten selvittäminen vaatiikin analyttistä terapiaotetta tulkittoineen, koska nämä merkitykset ovat usein myös kokijalleen tiedostamattomia. Musiikkiterapeutille PT-merkitykset ovat samoista syistä myös vaikeimmin ennustettavia, koska musiikin laji tai ylipäänsä musiikin rakenne eivät tässä tasossa välttämättä ratkaise syntyneen tunnekokemuksen laatua ja intensiteettiä.

PT-merkitysten yleistettävintä tyyppiä edustanee Recharardtinkin (1984) esiin tuoma musiikin rytmin kokeminen. PT-merkitysten mukaan rytmi voi tuottaa voimakasta mielihyvää, koska se tuo järjestystä kaaokseen tai palauttaa varhaisiin sikiövaiheen kokemuksiin, jolloin äidin tasainen sydämen lyönti rinnastui rauhallisuuteen, turvallisuuteen ja mielihyvään. Myöhemmässä yksilönkehityksessä PT-merkitystä voi kuvata äidin usein vauvalleen laulama kehtolaulu, joka voi selittämättömällä tavalla tuoda mielihyvää vielä aikuisenakin, vaikka laulun alkuperäinen konteksti olisi jo unohtunutkin. PT-merkitykset voivat olla myös ulkomusiikillisia, jolloin esimerkiksi tietty musiikillinen ilmaisukeino voi muistuttaa jostakusta merkittävästä kokemuksesta tai tapahtumasta. Tällaista tapausta voi-

daan kuvata esimerkiksi lapsuudessa koetulla traumaattisella tilanteella, jota ovat leimanneet kovat äänet ja joka nyt aktivoituu musiikissa esiintyvien kovien äänien kautta.

Kolmatta emotionaalista merkitystasoa nimitän kognitiiviseksi tasoksi (KT). Toisin kuin aikaisemmat tasot, KT-merkitykset kehittyvät hitaasti oppimisen kautta. Tämä taso edellyttää älyllistä toimintaa ja on tietystä mielessä verrattavissa puhuttuun kieleen. Samoin kuin lapselta kuluu useita vuosia oman äidinkielen hallitsemiseen, kuluu vuosia myös musiikin "kielen" omaksumiseen. Monimutkaiset muotorakenteet ja abstraktit sisällöt ovat älyllisesti ymmärrettävissä vasta pitkän kokemuksen ja oppimisprosessin jälkeen. KT-merkitykset ovat sidoksissa kokonaiskehitykseen ja ns. kehityspsykologisiin tasoihin. Tarkoitin tällä, että KT-merkityksissä kuten muussakin kehityksessä saavutetaan ensin alemman tason taitoja ja vasta tätä kautta korkeampia abstraktiotasoja. KT-merkityksiä määräävät skeemat. KT-merkitysten lähtökohta on, että vastasyntynyt ei ymmärrä musiikista loogisena järjestelmänä mitään. Sellaisena se on kuin intiankieli keskivertosuomalaiselle.

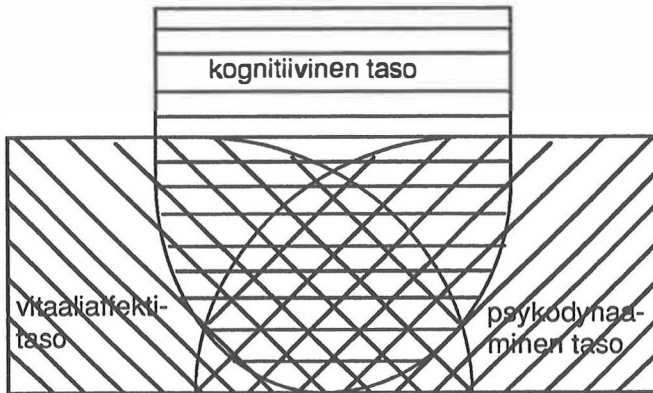
KT-merkitykset voivat syntyä kahdella tavalla, ns. välittömällä ja odotuspohjaisella. Välittömät emotionaaliset merkitykset ovat niitä musiikillisia ilmaisukeinoja, joilla kulttuurin musiikillisessa järjestelmässä ilmaistaan tiettyjä tunteita. Länsimaisessa musiikissa selvimpiä tämän tyyppin koodeja ovat duuri yhdistettynä nopeaan tempoon (ilo) ja molli yhdistettynä hitaaseen tempoon (suru). Eri tyylikausilta on löydettävissä pyrkimystä musiikilliseen tunnelmaisuun erilaisia koodijärjestelmiä käyttämällä. Tällaisesta esimerkkinä mainittakoon Barokin affektioppi. Yhtä kaikki, tämäntyyppiset järjestelmät vaativat oppimista tullakseen ymmärretyksi.

Odotuspohjaiset emotionaaliset merkitykset syntyvät myös musiikin rakenteen tunnistamisen kautta, joka mahdollistaa ennusteen luomisen tulevasta. Ne ovat hyvin yksilöllisiä riippuen kuuntelijan musiikillisesta kokemuksesta, mielenkiinnosta ja huomiokyvystä. Odotuspohjaiset emotionaaliset kokemukset vaativat keskittymistä ja kuuntelijan kannalta haastavaa musiikkia. Niin sanotut kognitiiviset kulminaatiopisteet, jotka toimivat emotionin laukaisijoina, eivät ole mitään tiettyjä, kaikille yksilöille samoja, vaan määräytyvät hyvin yksilöllisesti ja musiikkiterapeutin kannalta usein myös ennustamattomasti. Odotuspohjaiset emotionaaliset kokemukset ovat intensiteetiltään voimakkaita ja luonteeltaan positiivisia. Odotuspohjaiset emotionaaliset merkitykset pohjaavat tässä työssä Meyerin ja Mandlerin teorioihin.

Normaalisti kehittynyt yksilö, joka on saavuttanut aikuista vastaavan henkisen tason, on musiikkia vastaanottaessaan (mahdollisesti myös tuottaessaan) tilanteessa, jossa hän voi operoida kuvion 5 esittämällä tavalla periaatteessa millä tahansa kolmesta merkitystasosta.

VT- ja PT-merkitykset ovat kehityspsykologisesta näkökulmasta kummatkin hyvin varhaisista vaiheista lähtien vallitsevia. Tästä syystä ei ole perusteltua asettaa niitä hierarkiassa päällekkäisille tasoille. Käytännössä VT-merkitykset ovat kuitenkin varhaisia kehitysvaiheita dominoivia. Ne sisältävät PT-merkityksiä laajempialaisia merkityksiä, eivätkä ole sidoksissa mielihyväperiaatteeseen. Toisaalta PT-merkitysten rooli korostuu

enemmän myöhemmissä kehitysvaiheissa ja saavuttaa hyvin kompleksisen tason emootioiden monipuolistuessa egon kehityksen myötä.



KUVIO 5 Musiikin emotionaaliset merkitystasot.

Musiikkiterapeutilla on rajalliset mahdollisuudet tietää, mistä musiikin kokemisen tasosta milloinkin on kysymys. Myös kuuntelijalle itselleen kulloisenkin tason dominoiminen on usein tiedostamatonta. Tasot voivat myös olla erilaisissa kytkennöissä toisiinsa. On esimerkiksi mahdollista, että kognitiivisella tasolla syntynyt emotionaalinen kokemus aktivoi tietyn tunnetilan, joka taas johdattaa ajatukset johonkin vastaavan tunnetilan omaavaan menneisyyden merkitykselliseen kokemukseen. Suuntaa antavasti on kuitenkin mahdollista tehdä tulkintoja siitä, mistä merkitystasosta kulloinkin on kysymys. Mikäli musiikin rakenteelliset tai ilmaisulliset ominaisuudet eivät millään tavalla tue syntynyttä emotionaalissävyytteistä kokemusta, voidaan olettaa kysymyksessä olevan PT-merkityksen. Tilanne voi olla tällainen esimerkiksi silloin, kun voimakas kokemus syntyy musiikista, jonka ei voida olettaa olevan kuuntelijan näkökulmasta haastavaa tai mikäli syntynyt kokemus on ilmeisessä ristiriidassa musiikin kulttuurillisen merkityksen kanssa. VT-merkitykset ovat taustavaikuttajina todennäköisesti sellaisissa tapauksissa, joissa kokemukset myötäilevät musiikin ilmaisukeinoja. Esimerkkinä mainittakoon rauhallisesta ja harmonisesta musiikista syntyneet mielikuvat, joissa kuuntelija esimerkiksi kokee lipuvansa hiljaa virran kuljettamana eteenpäin, leijuvansa pilven päällä hiljaisuuden vallitessa tms.

Selkeämmäksi erottelu tulee niissä tapauksissa, joissa ei voida olettaa merkitystasojen saavuttaneen toisiinsa nähden tasavertaista suhdetta. Mikäli musiikkiterapian kohteena on esimerkiksi alle kaksivuotias lapsi tai vastaavalla älyllisellä tasolla oleva kehitysvammainen, voidaan olettaa ainakin KT-merkitysten olevan erittäin kehittymättömiä ja edelleen, että todennäköisin ja vallitsevin taso on VT. Mitä tulee PT-merkityksiin, voidaan olettaa, että musiikin kokeminen on kyseisissä tapauksissa hyvin pelkistetyllä tasolla (mielihyvä-mielipaha) ja palautettavissa menneisyyden merkityksellisiin kokemuksiin.

## 4.2 Yhteenveto kolmidimensiomallin teoreettisesta perustasta

Viimeaikainen kehityspsykologinen tutkimus tukee käsitystä, että ihmisen henkinen systeemi sisältää rinnakkaisia, toisiaan täydentäviä osa-alueita, joiden toimintaperiaate on kuitenkin hyvin erilaatuinen. Eräänä rinnakkaisuuden selittäjänä nähdään aivopuoliskojen eriytyminen erilaisiin tehtäviin. Suurimmalla osalla väestöstä vasen aivopuolisko on eriytynyt kielipillisiin tietoihin ja ajatteluun, matemaattiseen ja analyyttiseen päättelyyn sekä tietoisuuden temporaalissekventiaaliin ja rytmisiin aspekteihin. Oikea aivopuolisko taas vastaa sellaisista tekijöistä jotka liittyvät kokonaisvaltaisempiin suorituksiin. Tällaisia ovat esimerkiksi aikomusten, asenteen, tunteiden, kontekstin ja merkityksen tunnistaminen.

On kenties liian kategorisoivaa jakaa merkitystasot yksinomaisesti jommankumman aivopuoliskon tehtäväksi, mutta karkeasti ottaen PT-merkitykset kuuluvat edellä esitetyn tehtäväerittelyn mukaan etupäässä oikean aivopuoliskon tehtäväalueeseen, KT-merkitykset taas vasemman aivopuoliskon. Etenkin KT-merkityksistä on kuitenkin todettava, että emootio – vaikka olisikin postkognitiivinen, eli kognitiivisen prosessin seurausta – vaatii myös oikean aivopuoliskon osallisuutta siinä vaiheessa kun varsinainen emootio koetaan. Emootio voidaan toki tunnistaa ja tiedostaa, jolloin sitä ei varsinaisesti koeta, mutta se tunnistetaan musiikillisesta rakenteesta aikaisemmin opitun perusteella. Tällaisesta "tiedollisesta" emootiosta on kysymys, kun musiikkikappaleen todetaan olevan surullinen, surun silti välittymättä kokemustasolla kuuntelijaan.

VT-merkityksiä on mahdoton sijoittaa etupäässä jompaan kumpaan aivopuoliskoon. Onkin todennäköistä, että aivodominanssi ei VT-merkityksissä näytele selkeätä roolia. Määrittelyä vaikeuttaa myös se, että vitaa-liaffektit eivät ole varsinaisia emootioita, vaan enemmänkin kehityksen varhaisvaiheelle ominainen merkitys- ja kokemustyyppi, eräänlainen ympäristön kokonaisvaltainen, affektiivinen hahmottamistapa.

Viimeaikaisesta psykoanalyysin teorian kehityksestä on myös löydettävissä tukea rinnakkaisten henkisten systeemien olemassaololle. Niin ikään psykoanalyysin teorian kehityksessä on havaittavissa lähentymistä kohti kognitiivista psykologiaa. Eva Basch-Kahren lisäykset primaari- ja sekundääriprosessi-ajatteluun ja Daniel Sternin empiiriset kokeet ovat tästä selkeä näyttö. Psykoanalyysin teorian alkuvaiheissa ja pitkään sen jälkeenkin teorianmuodostuksen "polttoaine" saatiin paljolti aikuispotilaita tutkimalla – syntyi teoreettinen käsitteistö, jonka avulla selitettiin myös lapsen henkinen rakenne. Myöhempi kehityspsykologinen tutkimus, erityisesti Sternin tutkimukset ja teoria, on sitten päätynyt tekemään empiiristen tutkimustulosten pakottamina tarpeellisia lisäyksiä perinteiseen teoriaan.

Kolmidimensiomallin kannalta keskeiseksi muodostuu Sternin tekemä hedonistisen periaatteen uudelleenmuotoilu. On olemassa vakuuttavaa näyttöä siitä, että henkinen kokemus ei ole psykoanalyysin aikaisemman käsityksen mukaisesti pelkästään mielihyväperiaatteen hallitsema, vaan että kokemuksen muut attribuutit, kognitio, motiivi, toiminta ja havainto ovat myös tärkeässä asemassa. On jopa todennäköistä, että joissakin

ovat myös tärkeässä asemassa. On jopa todennäköistä, että joissakin musiikillisissa kokemuksissa mielihyväperiaatteella ei ole mitään roolia. Olisihan absurdia ajatella kehittyvää lasta eräänlaisena mielihyväperiaatteen orjana, jolloin suuri osa ympäristön tapahtumista jäisi jatkuvasti hänen havaintojensa ja kokemusmaailmansa ulkopuolelle.

Pidän siis lähtökohtana, että pienen lapsen kokemusmaailmaa kartuttavat henkisen kokemuksen kaikki elementit ja että millä tahansa elementeistä voi olla dominoiva rooli. Näin ajateltuna varhaiset PT-merkitykset pohjaavat etupäässä niihin kokemuksiin, joissa affektilla on ollut keskeinen rooli. PT-merkityksillä voidaan kuitenkin selittää vain osa musiikillisista kokemuksista. Tämän perusteella musiikkiterapeutti ei voi yksipuolisesti tulkita asiakkaalleen ominaisia merkityksiä hakemalla vastauksia ainoastaan viettiperustasta, vaan hänen tulisi hyväksyä myös merkitykset, joiden alkuperä on neutraali - mieluummin kognitiiviseen prosessointiin kuin viettienergiaan palautuva.

Pohja musiikille kognitiivisena rakenteena nojaa yksilön varhaiskehityksen vaiheisiin. KT-merkitykset syntyvät näin itseasiassa rakenteiden eli musiikillisten ilmaisukeinojen oppimisen jälkeen sekä kulttuurillisena perintönä (ns. tunnekoodit) että taiteellisten ratkaisujen seurauksena (odotushäiriö-prosessi). Keskeistä KT-merkitysten kannalta on, että musiikin havaitseminen kognitiivisena rakenteena voi alkaa myös ilman sidosta mielihyväperiaatteeseen.

Kolmidimensiomallin kannalta keskeiseksi muodostuu myös Eva Basch-Kahren tekemät lisäykset psykoanalyysin teorian perinteiseen käsitykseen primaari- ja sekundaariprosessiajattelusta sekä esitietoisesta ajattelusta. Basch-Kahren malli sisältää mielenkiintoisia liittymäkohtia sekä aivodominanssiteorian että Sternin ideoiden kanssa. Heinonen (1990) on soveltanut Basch-Kahren mallia sävellysprosessin tutkimuksessa ja todennut siinä yhteydessä mallin toimivan parhaiten, kun raja tiedostumattoman ja tietoisesta ajattelun välillä pidetään liukuvana. Basch-Kahren tuomat uudet ajattelumallit ovat kaoottinen, emotionaalis-sensomotorinen (ESM) ja operationaalinen ajattelu. Näistä erityisesti ESM- ja operationaalinen ajattelu käyvät yksiin aivodominanssiteorian ja Sternin käsitysten kanssa. ESM-ajattelu muistuttaa Sternin vitaaliaffekti-mallin mukaista kokemista ollen niin ikään elämän varhaisvaiheille tyypillistä ajattelua keskeisinä tekijöinä aistilliset vaikutelmat, motoriset ja spatiaaliset kokemukset ja vahvat emootiot. Vaikka vitaaliaffekteilla ei tarkoiteta varsinaisia emootioita, niillä on silmiinpistävä yhteys ESM- ajattelun muihin elementteihin. Esimerkiksi Sternin käsitykset amodaalisesta havaitsemisesta käyvät yksiin ESM:lle ominaisten kehollisten ja aistillisten ajattelumuotojen kanssa.

Basch-Kahre pitää ESM-ajattelua hyvin primaarina, mahdollisesti synnynnäisenä ja sille ominaisia ovat tunteet, metaforat ja symbolit. Myös Sternin käsitykset vitaaliaffekteista ja amodaalisesta havaitsemisesta sisältävät oletuksen sisäsyntyisyydestä. Sternin ja Basch-Kahren käsityksistä on täten muodostettavissa eräänlainen kombinaatio, edellyttäen että se mitä Basch-Kahren puhuu vahvoista emootioista ja tunteista, korvataan Sternin vitaaliaffekteilla. Näin etenkin silloin, kun puhumme hyvin varhaisista kehitysvaiheista, joiden yhteydessä psykoanalyysin perinteisenkin tulkin-

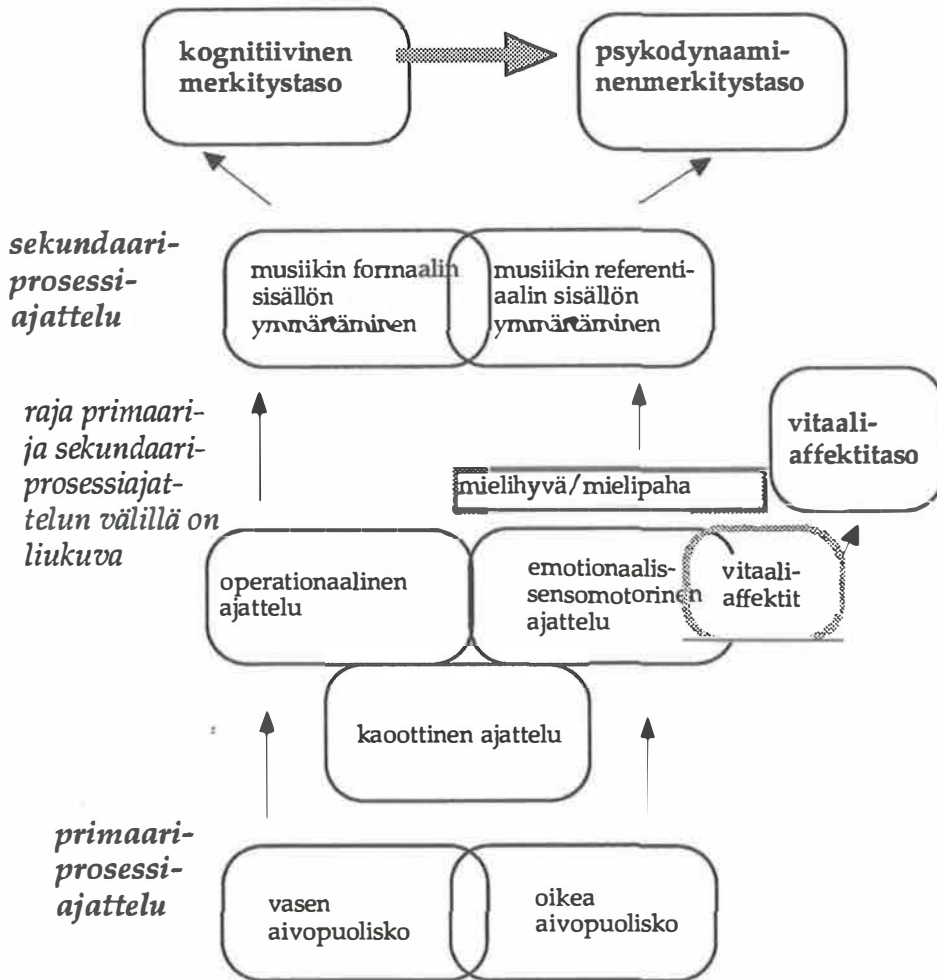
nan mukaan on liian varhaista puhua varsinaisista emootioista, jotka edellyttävät egon rakenteiden kehittyneisyyttä.

ESM-ajattelu, joka operoi tunteilla, metaforilla ja symboleilla, liittyisi aivodominanssiteorian perusteella selvästi sellaiseen tehtäväalueeseen, joka on liitettävissä oikean aivopuoliskon toimintoihin. Operationaalinen ajattelu taas on konkreettista ja loogista ja sen keinoin on mahdollista ymmärtää matemaattisia ja teknisiä ongelmia, mutta ei tunteita, metaforia eikä symboleita. Basch-Kahre viittaakin operationaalisen ajattelun sisäsyntyisyyteen aivojen loogiseen systeemiin kuuluvana. Operationaalinen ajattelu sijoittuu määritelmiensä perusteella luontevimmin vasemmalle aivopuoliskolle ominaisiin tehtävätyyppeihin.

On todennäköiseltä, että musiikki voi yhtäaikaisesti edustaa sekä KT-, VT- että PT-merkityksiä. On ilmeistä, että käytämme musiikin prosessoinnissa kahta rinnakkaista järjestelmää, jotka ovat kompleksisessa vuorovaikutuksessa keskenään. VT-merkitysten yleistettävyyttä (universaalisuus) on suurinta, koska ne pohjaavat yleisinhimillisiin, ympäristöllisiin lainalaisuuksiin, jotka voivat muuntua myös musiikillisiksi ilmauksiksi. Musiikin emotionaalisten vaikutusten tutkimus on kuitenkin pääsääntöisesti epäonnistunut yrityksissään osoittaa musiikin emotionaalisen kokemisen yleisiä lainalaisuuksia. Tämä johtuu ilmeisesti juuri muiden emotionaalisten merkitystasojen vaikutuksesta. Kun jotkut koehenkilöistä reagoivat etupäässä vitaaliaffektipohjaisesti, toisten kokemukset voivat olla joko sekoituksia eri merkitystasoista tai jonkun muun tason dominoimia. Edelleen voidaan olettaa, että etenkin koetilanteissa KT- ja VT-merkitysten pinnallisimmat ilmenemismuodot voivat saada ratkaisevan roolin. Näin selityisivät niiden koasetelmien tulokset, jotka hyvin strukturoitujen menetelmien avulla ovat saaneet jossakin määrin yleistettäviä tuloksia musiikin vaikutuksista. Tällaisten tutkimusten, joissa usein käytetään rasti ruutuun- tai numeropohjaisia menetelmiä, yhtenäiset tulokset koehenkilöiden kesken voivat johtua esimerkiksi jännityksestä, joka johtaa älylliseen asennoitumiseen, keskittymiskyvyn puutteesta, joka sulkee pois mahdollisuuden antautua "musiikin kuljetettavaksi" tai kaavakkeesta, joka voi olla liian strukturoitu salliakseen rönsyilevät ja yksilölliset vastaukset.

Musiikillinen ilmaisu muodostuu tunteista, metaforista ja symboleista, mutta samanaikaisesti se on tiukan looginen, kieliopin tuntemusta edellyttävä järjestelmä, jota siihen perehtymättömän on mahdoton ymmärtää. Musiikin merkitystutkimuksen piirissä näitä erilaisia merkitysulottuvuuksia on perinteisesti kuvattu referentiaalilla (ulkomusiikillisella) ja absoluuttisella (musiikin sisäisellä) merkityksellä. Kolmidimensiomallin näkökulmasta asia voidaan ilmaista siten, että musiikki sisältää ei vain kahta, vaan kolmea erilaista emotionaalista merkitystyyppiä, jotka voivat olla keskenään monimuotoisessa vuorovaikutuksessa musiikillisen kokemuksen prosessoinnissa.

Kuvion 6 avulla esitetään lopuksi, ikään kuin "pähkinänkuoressa", kolmidimensiomallin keskeiset rakenteet. Harmaalla nuolella, joka lähtee KT-merkityksistä ja osoittaa PT-merkityksiin tarkoitetaan välillistä emotionaalista merkitystä, jolloin kognitiivisen prosessin seurauksena (musiikin rakenteen pohjalta) syntynyt emootio voi aktivoida tapahtuman tai muiston, jota sävyttää sama emootio.



KUVIO 6 Musiikin emotionaalisen merkityksen kolmidimensiomalli kaaviokuvana.

Kolmidimensiomalli voidaan nähdä yrityksenä yhdistää musiikillisten merkitysten eri tyyppisiä teoreettisesti toisiinsa. Mallin peruslähtökohtana ovat emotionaaliset merkitykset. Paikka paikoin on kuitenkin vaikea tehdä eroa musiikin merkityksen yleensä ja emotionaalisen merkityksen välillä. Etenkin vitaali-affekti-merkitysten kohdalla yhteys varsinaisiin emootioihin on epäsuora. Mallin soveltaminen onkin selkeintä silloin, kun emootio käsitetään mahdollisimman laaja-alaisesti. Keskeisempää kuin musiikkiperäisen emotionaalisen kokemuksen intensiteetin selvittäminen, on terapian kontekstissa usein itse merkitystason jäljittäminen.

Musiikkiterapeutti on terapiatilanteessa usein välillisen informaation varassa, jolloin hän analysoi asiakkaansa musiikillisiä merkityksiä jälkikäteen kerrotun (tai tekstien, piirrosten, kertomusten, improvisaatioiden analysoinnin tms.) kautta. Tällöin on mahdollista tehdä johtopäätöksiä hallitsevasta merkitystasosta tai tasoista, mahdollisesti myös kokemuksen voi-



makkuudesta, mutta varsinainen emootio laatuineen voi jäädä itse kokemuksen sisällön varjoon. Kolmidimensiomalli ei siten tuo varsinaisesti mitään uutta itse emootiotutkimukseen, mutta terapiassa syntyneiden tuotosten analysointiin kylläkin. Mikäli musiikkiterapiaprosessin tarkoituksena on esimerkiksi pyrkiä ohjaamaan asiakasta musiikkia käyttäen kohden psykodynaamisen tason merkityksiä, terapeutti voi terapiassa syntyneitä tuotoksia analysoimalla päätellä, minkälainen musiikki tai musiikillinen prosessi on asiakkaan kannalta otollinen kyseisen merkitystason saavuttamiseksi.

Kolmidimensiomallin perusteella on myös tehtävissä johtopäätös, että musiikkiterapian teoreettisen perustan, etenkin sen psykologisen viitekehysten, tulisi olla riittävän joustava ja salliva. Tämä on välttämätöntä, jotta musiikin kaikkia merkitystasoja voitaisiin terapiaprosessissa huomioida ja terapeutillisesti hyödyntää.

## 5 KOLMIDIMENSIOMALLIN SOVELTAMINEN KLIINISEEN IMPROVISAATIOON

Musiikkiterapiakirjallisuuteen perehdyttäessä voi havaita, että improvisaatiolla on musiikkiterapiassa hyvin keskeinen asema. Erilaisia musiikkiterapeuttisia improvisaation tekniikoita on runsaasti – vuoteen 1987 mennessä niitä löytyi englannin kielelle käännettynä 64 kappaletta (Bruscia, 1987). Useat musiikkiterapeuttiset menetelmät saavatkin ominaisleimansa juuri niiden suhteesta musiikilliseen improvisaatioon. Menetelmät eroavat toisistaan mm. seuraavien tekijöiden suhteen: mitä instrumentteja käytetään, minkälaisia musiikillisia ominaisuuksia nostetaan esille, miten improvisaatiota analysoidaan ja tulkitaan sekä minkälaisia psykologisia ja psykoterapeuttisia viitekehyksiä käytetään. On ilmeistä, että improvisaatio, monine mahdollisuuksineen, heijastaa musiikillisten ilmaisukeinojen joukosta erityisen hyvin niitä ilmaisun ja kommunikaation aspekteja, jotka ovat musiikkiterapiaprosessin kannalta keskeisiä.

Tietoteoksissa improvisaatiota on pelkistetysti ja kansantajuisesti määritelty mm. seuraavilla tavoilla:

*”Esityshetkellä tapahtuva musiikillinen keksintä, joka voi olla kokonaan itsenäistä tai sidottua annettuihin soituihin tai teemoihin ”(Sävelten maailma, 1994)*

*”Tarkoitamme improvisaatiolla tiettyjen musiikillisten ulottuvuuksien enemmän tai vähemmän valmisteleamatonta luomista, joka tapahtuu musiikkia esitettäessä” (Ottavan iso musiikin tietosanakirja, 1978).*

Toiviainen (1995) määrittelee improvisaation spontaanisti luotavan musiikin taiteeksi soitettaessa tai lauletaessa. Hänen mukaansa improvisaation taide saavuttaa korkeimman tason jazz-muusikoiden keskuudessa, koska

siinä soittaja improvisoi melodisella ja harmonisella, yhtä hyvin kuin rytmiselläkin tasolla. Toiviainen, jonka erityisnäkökulmana on improvisaation tarkastelu tietokoneavusteisen, keinotekoisen hermoverkkomallintamisen avulla, pitää jazz-improvisaatiota kognitiivisesta näkökulmasta suunnattoman kompleksisena toimintona. Soittajan on näet otettava huomioon välttämättömyyksiä useilta erilaisilta hierarkkisilta tasoilta. Toiviaisen mukaan keinotekoista improvisaatiomallia rakennettaessa on useita prosessin aspekteja jätettävä huomiotta; esimerkiksi monet tyyllilliset ja tulkinnalliset aspektit täytyy, ainakin ensimmäisellä tasolla, jättää tunnistamatta. (Toiviainen 1995, 399-400.)

## 5.1 Musiikkiterapeuttinen improvisaatio

Edellä kuvatut näkökulmat musiikillisesta improvisaatiosta assosioituvat helposti muusikkouden ideaan – jotta pystyisi improvisoimaan, tulisi hallita musiikillisia sääntöjä, soittotekniikoita ja ylipäänsä jokin instrumentti. Musiikkiterapiaa ei kuitenkaan rajata, eikä voitaisikaan rajata, koskemaan vain sellaisia ihmisiä, jotka ovat musiikillisesti harjaantuneita.

Usein tilanne musiikkiterapiassa on sellainen, että asiakas ei ole aikaisemmin soittanut eikä osoita välttämättä erityistä kiinnostusta tai lahjakkuuttakaan musiikkia kohtaan. Musiikkiterapian kliininen käytäntö on kuitenkin osoittanut, että musiikillinen improvisaatio on mahdollista myös tällaisissa tilanteissa. Niinpä vastausta musiikkiterapeuttisen improvisaation olemukseen tulee etsiä myös muusikkouden ja kompleksien kognitiivisten prosessien ulkopuolelta, vaikka nämäkin toki ovat musiikkiterapeuttisen improvisaation osatekijöinä. Toiviaisen mainitsemat tyyllilliset ja tulkinnalliset aspektit, jotka tuottavat ongelmia improvisaation keinotekoisessa mallintamisessa, ovatkin musiikkiterapeuttisen improvisaation juuri kenties olennaisinta sisältöä.

Lähestymme nyt myös kysymystä siitä, mikä on musiikin esittämisen ja musiikkiterapiassa tapahtuvan soittamisen ero. Toisin kuin musiikin esittämisessä, musiikkiterapiatilanteessa tapahtuvan soittamisen keskeinen tavoite ei ole niinkään saavuttaa teknisesti tai taiteellisesti korkeatasoista ilmaisuja, vaan tärkeämpää kuin itse kuultava lopputulos on prosessi sinänsä. Ylipäänsä, musiikkiterapiassa musiikin funktio on sekä käyttötavoiltaan että päämääriltään paljolti erilainen verrattuna muusikkouteen.

Musiikkiterapeuttisessa improvisaatiossa on usein tärkeämpää pohtia sitä, mitä improvisaatio (symbolisesti) esittäjästään ja vuorovaikutustilanteesta kertoo kuin sitä mikä improvisaation taiteellis-tekninen anti on. Osin tästäkin syystä musiikkiterapeutin työ on erityisen kuluttavaa ja vaativaa. Musiikkiterapeutti ei useinkaan kohtaa työssään omaan muusikkouteensa liittyviä haasteita ja lisäksi pitkäjänteinen musiikkiterapia-prosessi, jota tietystä mielessä voidaan verrata esiintyvän muusikon harjoitteluvaiheeseen, ei useinkaan johda kliimaksiin, esimerkiksi esitystilanteeseen.

## 5.2 Musiikkiterapeuttisen improvisaation symboliluonne

Taiteen terapeuttinen hyödyntäminen, olipa sitten kysymyksessä musiikki, runo, kuvataide, draama tms., perustuu pohjimmiltaan sen kykyyn edustaa symbolisesti mielen sisältöjä ja erityisesti siihen kliinisen kokemuksen kautta saatuun tietoon, että taiteellisen ilmaisun ja vuorovaikutuksen avulla on mahdollista ohittaa syvällisen itseilmaisun esteinä olevia kognitiivisia prosesseja (Purdie 1993, 23). Näin on mahdollista tavoittaa ikään kuin suoraan ihmisen sisäinen persoona. Analyttisessä musiikkiterapiassa puhutaan tässä yhteydessä usein musiikin kyvystä ohittaa kahlitsevia ja jarruttavia puolustusmekanismeja.

Taideterapeuttisen prosessin tavoitteena on ensisijaisesti muutos, johon pyritään Itsen luovan ilmaiseamisen kautta korvaamalla sanat symboleilla (Sayers 1993, 23). Sanojen korvaaminen symboleilla ei sinällään ole mitenkään vaikeasti hahmotettava idea, ovathan sanat itsessäänkin symboleja; niillä viitataan johonkin itsensä toisella puolella olevaan, joka ei ole olemukseltaan sana. Se, että sanojen (puheen) lisäksi tarvitaan muitakin ilmaisumuotoja perustuu paljon etenkin taideterapeuttisessa kirjallisuudessa esillä olevaan käsitykseen, jonka mukaan sanoilla on mahdollista vain rajoitetusti ilmaista mielen sisältöjä (esim. John 1992).

Sanat edustavat tiettyä täsmällisyyttä, kommunikaatiovoimaa ja usein konkreettisuuttakin ja ovat näin välttämätön jokapäiväisen vuorovaikutuksen väline. Tämän ns. arkitodellisuuden lisäksi ihmisen mielensisällöt ja niistä kumpuava käyttäytyminen sisältävät paljon myös sellaista, jota on vaikea sanallisesti selittää; epäloogisuuksia, epämääräisyyttä ja tunteiden ohjauvuutta. Etenkin psyykkisissä häiriötilanteissa tällaiset voimat voivat ottaa vallan ja yksilö voi menettää osittain tai kokonaan psyykkisen tasapainonsa. Näissä tilanteissa sanojen käyttöön perustuva ilmaisu voi käydä riittämättömäksi eikä itsehoidollisilla, tietoisilla ponnisteluilla ehkä päästä käsiksi ongelman ratkaisuun. Tarvitaan ulkopuolista apua ja mahdollisesti jotain abstraktimpaa ilmaisukanavaa, sellaista, joka on lähempänä alitajunnan kieltä ja symboliikkaa. Suttonin (1993) mukaan kaikista taiteen lajeista musiikki on kaikkein abstraktein. Se ei edellytä merkkiä paperilla, ei hahmoa savessa, ei myöskään liikettä tai hahmoa nähtäväksi eikä henkilöä katsottavaksi (Sutton 1993, 25).<sup>6</sup>

Psykoanalyysi, jonka alkuperäisenä perusvälineenä on nimen omaan verbaali ilmaisu, tulee paikka paikoin teoriamuotoiluissaan varsin lähelle musiikkiin oleellisesti liittyviä sisältöjä. De Alvarez De Toledo (1996) ottaa artikkelissaan esille vastatransferenssi-tilanteessa esiintyvän emotionaalisen kielen, jolla tarkoitetaan sellaisia potilaan tiedostamattomia impulsseja, jotka manifestoituvat analyttikon elämyksissä ja emootioissa. Nämä vas-

<sup>6</sup> Tässä yhteydessä on syytä korostaa, että myös puheilmaisu voi johtaa ongelman ratkaisun lähteille, mutta tällaisessa prosessissa on tehtävä ero puheen ilmiön ja sen piilomerkitysten välillä. Yleensä vain harjaantunut analyttikko voi auttaa puheeseen liittyvän alitajuisen symboliikan selvittämisessä niin, että näennäisen epäloogisuuden ja epämääräisyyden alta voidaan löytää syitä patologiselle käyttäytymiselle.

taavat analysoitavan tiedostamattomia fantasioita. Oleellista on, että analysoitavan puheen sisällön ei tarvitse olla yhteydessä tähän emotionaaliseen kieleen. Kaikkein suorimmin tiedostamattomiin fantasioihin sidoksissa olevat emotionaaliset reaktiot eivät usein olekaan perusteltavissa sisällön perusteella. (De Alvarez De Toledo 1996, 291-292.) Tällöin analyytikon suhde puheeseen muistuttaa musiikkiterapeutin suhdetta musiikilliseen improvisaatioon esimerkiksi tilanteessa, jossa pyrkimyksenä on analysoida potilaan musiikillisen improvisaation merkitystä. Vasta ilmaisun symbolisen sisällön selvittäminen johtaa merkityksellisiin tulkintoihin.

Mary Priestley kuvaa tällaista musiikkiterapiaprosessia esimerkillä 24-vuotiaan naisen terapiasta, jossa kysymys oli ahdistusneuroosista ja konversio-oireista. Nämä oireet tulivat esiin musiikillisessa improvisaatiossa valtavana nopeutena ja pakonomaisena tarpeena käyttää aina samaa instrumenttia (ksylofonia). Terapeutilla oli vaikeuksia pysytellä potilaansa soiton mukana ja ainoaksi mahdollisuudeksi jäi vain sirotella sointuja potilaan luoman musiikillisen rakenteen vahvistamiseksi. Terapeutti tulkitsi potilaan soiton runsaasti ahdistusenergiaa sisältäväksi ja toisinaan he yhdessä saivat kontaktin joihinkin fantasioihin tai muistoihin, jotka sijaitsivat ahdistuksen takana. Priestleyn mukaan tässä prosessissa potilas osoitti sietävänsä ahdistusta musiikillisessa ilmaisussa, jolloin musiikki edustaa superegon kannalta hyväksyttävää aktiviteettia. Yliminä vapautti otettaan tukahdutetusta sisällöstä sallien aika ajoin näkymän oireiden takana oleviin ahdistuksen alkusyihin. (Priestley 1994, 128.)

Priestley kuvaa myös vastatransferenssi-tilannetta musiikkiterapiassa esimerkillä 27-vuotiaan maanis-depressiivisen miehen terapiasta. Hoito alkoi juuri kun maaninen vaihe oli häipymässä, mutta potilaan käytös oli yhä vielä onnipotenttia ja osoitti mustamaalaavaa asennetta terapeuttia kohtaan. Terapeutti koki potilaansa ksylofonin ja rumpujen soiton sellaiseksi, johon oli hyvin vaikea osallistua luontevasti. Terapeutissa syntyi voimakas kokemus lamauttavasta hyödyttömyydestä. Myöhemmin, näiden tunteiden läpityöskentelemisen jälkeen, syntyi myös positiivinen transferenssi-suhde ja potilas alkoi suhtautua musiikin tekemiseen (improvisaatioon) vuorovaikutuksellisesti. Priestleyn mukaan kysymyksessä olivat aluksi defensiiviset mekanismit: projektio ja mustamaalaaminen, josta edettiin viettien sublimaation kautta positiiviseen äiti-transferenssiin. (Ibid, 128-129.)

Takaisin psykoanalyysiin mennäksemme analyttikko ei siis aina saa apua sanojen ja ajatusten formaalista merkityksestä, vaan hänen on tarkasteltava itsessään herääviä emotionaalisia reaktioita. Nämä abstraktit, mahdollisesti hyvin hahmon omaiset (emotionaaliset) kokemukset ja reaktiot vasta johdattavat analyytikon potilaansa mielen sisältöjen äärelle. Musiikkiterapeutisessa improvisaatiossa, jossa sanoja ei käytetä ollenkaan, ollaan kuitenkin jo lähtötilanteessa tämän abstraktin ja kuten usein kuulee määriteltävän, esitietoisien materiaalin äärellä. Tuntemukset, jotka eivät ole tarpeeksi tietoisia muodostuakseen sanoiksi, voidaan ilmaista soinnissa ja kun emotio on näin saanut hahmon, sen verbalisointikin voi tulla mahdolliseksi (John 1992; Priestley 1994, 136).

De Alvarez De Toledon ajatukset herättävät musiikkiterapian kontekstissa myös ajatuksen siitä, onko analyttisissä verbaaliterapioissa suurempi

vaara sisällöllisiin virhearviointeihin kuin musiikkiterapiassa, jossa usein ollaan yksinomaisesti non-verbaalin materiaalin kanssa tekemisissä – materiaalin, joka ei puheilmaisuuden tavoin sisällä semanttisia harhautusyrityksiä. Musiikkiterapeuttinen improvisaatiohan mahdollistaa Priestleyn sanoin esittäjälleen täydellisen mahdollisuuden välttää kurinalaisuutta ja sääntöjä vapauttaen näin spontaanisuuteen ja itseilmaisuuksiin (Priestley 1994, 127).

De Alvarez De Tolodon mukaan puhuminen sinänsä, erotuksena sisällöstään, tyydyttää libidinaalisia impulsseja. Puhumisen akti korvaa kontaktin ensimmäisen muodon eli imemisen. Esimerkiksi verbaalinen aktiivisuus voidaan käyttäytymisenä nähdä oraalisia impulsseja (imemistä, puremista, nielemistä ja pureskelua) yhdistävänä ja täyttävänä toimintana. Puhumista voidaan näin pitää aktina, joka lukee mukaansa ja yhdistää kaikki inhimilliset rakenteelliset tasot ja sanat ovat lopputulos affektin, aktin ja mielikuvan synteestistä, jonka avulla ihminen projisoi itsensä ulkomaailmaan ja yhdistyy objektien kautta. (De Alvarez De Tolodo 1996, 294-295.) Näin ollen De Alvarez De Tolodon käsitykset sanojen ja puheen sisällön takaisista merkityksistä muistuttavat analyttisen musiikkiterapian käsitteitä musiikin vastaavista merkityksistä. Vaikka puhuminen sisällöllisesti olisi hyvinkin konkreettista ja täsmällistä, sen piilotajuinen kerronta liittyy, samoin kuin musiikillisen improvisaationkin, fantasioihin, emotioneihin, varhaisiin libidinaalisiin impulsseihin tms. esikielellisiin ja esitietoihin sisältöihin.

Musiikillisen ilmaisun alkuperä juontaa analyttisessä katsantokannassa samoihin periaatteisiin kuin puheenkin. Ääni, oli se sitten puhetta tai musiikkia, toimii kommunikaatiokanavana ulkomaailman kanssa, porttina, joka on pysyvästi auki sekä miellyttävälle että epämiellyttävälle ärsykkeille (Ibid, 297). Kuten Daniel Sternin (1985) vitaaliäffektiteoriassa on esitetty, varhaislapsuudessa ei tehdä myöhempiin kehitysvaiheisiin rinnastettavissa määrin eroa äänikvaliteettien välillä. Vauvaikäinen ei täten tee eroa ympäristön äänien, puheen tai musiikin välillä, vaan kaikista näistä poimitaan kehityksen alkuvaiheessa niitä yhdistäviä dynaamisia muotoja, joiden avulla muodostetaan merkityksiä.

Toisaalta musiikillisella ilmaisulla on aikuisiässäkin (jopa nimenomaan silloin) vielä suuri merkitys. Kun puheilmaisuus on kehittänyt huippuunsa syntaksi-semantiikka-tasoisien merkityskielen, jotta kehittynyt, täsmällistä kommunikaatiota edellyttävä kulttuuri olisi voinut syntyä, sen on ollut jätettävä taka-alalle abstraktit ja emotionaalisperäiset merkityssisällöt. Kenties puheilmaisuuden tietynlainen monotonisuus on tarkoituksenmukainen juuri täsmällisen ilmaisun näkökulmasta. Mikäli puheilmaisuus lainaisi enemmän musiikilliselle ilmaisulle ominaisia dynaamisia hahmoja, sen täsmällisyys vaarantuisi. Toisaalta tähän ei ole tarvettakaan, koska toinen auditiivinen ilmaisumuoto, musiikki, on olemassa tarjoten kanavan alkuperäisempiin, puheen avulla usein tavoittamattomiin sisältöihin. Musiikin kehittyminen omaksi taiteenlajikseen lukuisine tyyleineen ja ilmaisukeinoineen, jotka edustavat erilaisia abstraktiotasoa, perustelee siis jo olemassaolollaan kahden toisiaan tukevan ja täydentävän auditiivisen ilmaisukanavan (puheen ja musiikin) tarpeellisuuden.

### 5.3 Musiikillisten elementtien psykodynaamisia merkityksiä

Psykoanalyttiseen traditioon sidoksissa olevissa musiikin selityksissä yksittäisille musiikillisille elementeille on annettu merkityksiä sen mukaan, mitä ne edustavat (symboloivat) suhteessa psykoanalyysin teoriaan pohjautuvaan käsitteistöön. Näissä selityksissä on olemassa lähinnä kaksi erilaista lähestymistapaa, joista toisessa pyritään selittämään yleisempiä linjoja, jolloin musiikillista merkitystä lähestytään pääasiassa kokonaisvaikutuksensa tai olemuksensa kautta (Esim. Kurkela 1994; Rechartd 1984; Lehtonen 1986, 1988, 1996; Priestley 1994), toisessa taas hyvin eritellysti ja tarkasti kaikkien musiikillisten parametrien symboliset merkitykset huomioiden (esim. Bruscia 1987; Salomonsson 1989).

#### 5.3.1 Rythmi

Rytmin symbolisesta merkityksestä löytyy kenties eniten selityksiä ja se lienee musiikin elementeistä myös se, jonka merkitys on tunnetuin. Suomalaisessa kirjallisuudessa rytmin psykodynaamisesta merkityksestä kirjoittaa mm. Kari Kurkela (1994):

”Ehkä eräänlaisen ensimmäisen jäsentävän taustastruktuurin todellisuuden auditiiviselle hahmottamiselle luovat äidin sydämen äänet ja auditiivis-kinesteettisesti hänen kävelynsä rytmii [...] ääni siis jo sangen varhain liittyy tasaiseen sykkeeseen, turvalliseen ja tuttuun heijausliikkeeseen sekä pelon ja fysiologisen pahanolon tunteen voittamiseen [...] eipä siis ihme, että äiti vaistomaisesti [...] ottaa rauhattoman lapsen syliinsä, heijaa häntä kävelyn tahdissa, laulaa rauhallisella pulssilla etenevää tuutulaulua...” (Kurkela 1994, 413-414).

Näin ollen musiikissa olevan rytmin katsotaan liittyvän varhaiseen turvallisuuden tunteeseen, joka juontaa aina sikiövaiheeseen saakka.

Bruscia, joka jakaa musiikin rytmiset elementit useisiin alalajeihin, puhuu tässä yhteydessä lähinnä musiikin pulssista, joka rytmin komponenttina edustaa ajan jakamista tasaisesti, säännöllisesti uusiutuviin segmentteihin. Sellaisena se edustaa homeostaasia tai kontrolloitua, miellyttävää tasapainotilaa – samanlaista kuin kohtuvaiheen kokemus äidin sydämenäänistä. Kurkelan tavoin Brusciakin tulkitsee rytmin (pulssin) merkityksen turvaa, pysyvyyttä ja ennustettavuutta antavana sekä ikään kuin vakuutuksena siitä, että viettivoimat tai energia eivät muodostu ylivoimaiseksi tai häviä. Bruscian mukaan rytmiset komponentit käsitetäänkin usein viettienergian manifestaatioiksi. Täten rytmin komponentit, kuten pulssi, metri, pulssin alajaot, rytmiset kuviot ja aksentit tulkitaan viettienergian suunnan ja virtauksen symbolisiksi johdannaisiksi. (Bruscia 1987, 450-451.)

Musiikkiterapeuttisessa improvisaatiossa terapeutti voi näin rytmiin ja etenkin sen alalajeista pulssiin vaikuttamalla tarvittaessa ohjata improvisaatiota joko kohti turvallisia rakenteita – tai rikkomalla ja/tai hävittämällä pulssin lisätä turvattomuutta (kaoottisuutta). Turvallisuuden tunteen luominen lienee paikallaan ainakin terapiaprosessin alkuvaiheessa ja potilailla, joiden käyttäytyminen (psykkinen ja/tai fyysinen) osoittaa tar-

vetta jäsentämiseen. Toisaalta, turvarakenteiden rikkomisella voitaneen vaikuttaa ainakin fiksaatio-ongelmien käsittelyssä, joka voi soittamisessa ilmetä esimerkiksi pakonomaisena tarpeena pysyä kiinni toistuvassa ja junnaavassa peruspulssissa. Tällainen käytös voi viitata eri syistä johtuvaan itseluottamuksen ja autonomian puutteeseen ja tästä johtuen henkilö on pakotettu pysymään rutiinikäyttäytymisessä ja välttämään turvallisen peruspulssin rikkomista.

Rytmisillä kuvioilla, joilla tarkoitetaan sellaisia rytmihahmoja, jotka eivät ole pulssin kanssa yhtäaikaisia, voidaan pohjalla olevasta pulssista huolimatta tulla hetkellisesti pois sen vaikutuksesta. Tällä tavoin voidaan tahallisesti synnyttää energiakokonaisuus "häiritsemällä" pulssia ja hetkellisesti jättää hoivaava ympäristö. Tilannetta voidaan verrata äidin ja lapsen väliseen suhteeseen, jossa lapsi tekee eriytymisyrittäjiä äidistään (=rytmisen kuvio musiikissa) ollen kuitenkin tämän välittömässä läheisyydessä (=pulssin vaikutuksessa). (Bruscia 1987, 451-453.)

### 5.3.2 Tonaaliset komponentit ja niiden symbolinen merkitsevyys

Tonaalisilla komponenteilla tarkoitetaan sellaisia musiikillisia ominaisuuksia kuin tonaliteetti, melodia, harmonia ja asteikot. Kaikki nämä ovat keskinäisissä vaikutussuhteissa toisiinsa. Luonnollisesti sitä enemmän mitä tiukemmin musiikillinen improvisaatio perustuu olemassaoleviin musiikillisiin konventioihin. Harmonialla tarkoitetaan lähinnä melodian säestysääniä (sointuja). Ne äänet, joita melodialla ja harmonialla on käytössään pohjaavat käytettävään asteikkoon (ns. moodiajattelu). Asteikot voivat olla hyvin omaleimaisiakin ja juuri niistä muodostuu tietty perussävy tuloksena olevalle musiikille. Puhutaan pentatonisista asteikoista, joilla voidaan viitata esimerkiksi blues- ja jazzperinteeseen. Puhutaan myös itämaisesta mollista ja luonnollisesta mollista. Yhtä kaikki, tietyt asteikot voivat olla musiikillisen improvisaation lähtökohtia ja ne voivat sinällään johdattaa improvisaatiota tiettyihin eriteltyihin tunnelmiin, vaikka melodisia ja säestyksellisiä periaatteita ei olisikaan etukäteen sovittu.

#### *Tonaliteetti*

Tonaliteetilla tarkoitetaan sävelten ja sointujen välistä suhdejärjestelmää, perussäveltä ja muiden sävelten suhdetta perussäveleen. Tonaliteettiin ja sen periaatteiden hallitsemiseen liittyy musiikillista erityisosaamista, joten musiikkiterapiatilanteessa on usein liikuttava joko pelkästään perusasioiden ympärillä tai unohdettava esim. tonaliteettiin liittyvät säännöt kokonaan. Koska tonaliteetin kohdalla kysymys on kuitenkin musiikkikulttuurin toimintamallista, on mahdollista, että musiikkiterapeutti käyttää tonaalisia perusperiaatteita vaikkapa asiakkaan improvisaation säestyksessä. Tällöin asiakas, vaikkei olisikaan musiikillisesti harjaantunut, tunnistaa tonaliteettiin liittyviä musiikkikulttuurillisia lainalaisuuksia, jotka siten vaikuttavat myös hänen soittoonsa.



### *Asteikko*

Asteikkojen löytämiseen on olemassa useita apukeinoja. Pianon mustat koskettimet muodostavat pentatonisen asteikon ja valkoiset koskettimet taas muodostavat haluttaessa vaikkapa kaikki kirkkosävelajit. Esimerkiksi yhden oktaavin pituinen asteikko on helppo rajata koskettimistolta käyttämällä ohuita paperisuikaleita, jotka upotetaan asteikon kumpaankin päähän koskettimien välisiin rakoihin merkeiksi käytössä olevasta alueesta. Nykyisiin syntesoijiin voi myös ohjelmoida haluamiaan asteikkoja. Kokonaan uuden ulottuvuuden tuovat irroitettavia paloja sisältävät soitimet (esim. ksylofonit ja kellopelit), jolloin sävelsuhteita voidaan muuttaa mielin määrin. Raine (1996) käyttää kehitysvammaisten terapioissa pitkiä ksylofoneja, joihin palat on järjestetty niin, että kokonainen laulumelodia syntyy soittaessa palat järjestyksessä alhaalta ylös.

### *Melodia*

Bruscian (1987) mukaan melodian psykodynaaminen merkitys on spesifin tuntemuksen ilmaisu. Se on toive tai halu, joka on kiinnittynyt sitä pukevaan rytmiseen impulssiin. Melodia lisää avaruudellisen dimension rytmiiin ja paljastaa milloin tuntemukset ovat suhteessa Itseen. (Bruscia 1987, 453.)

Koska melodia luodaan (yleensä) asteikon äänistä, melodialla ja asteikolla on oma erityinen suhteensa, ns. kuvio-perusta-suhde, jossa melodia muodostaa kuvion ja asteikko perustan tai pohjan. Asteikon tehtävänä on esitellä mahdollisten äänten valikoima ja ne intervallit, joita melodiaan on sisällytettävissä. Näin tehdessään asteikko rajoittaa tai hillitsee tunteita, jotka melodiassa voidaan ilmaista. Asteikko siis tuottaa eräänlaisen emotionaalisen matriisin melodiassa ilmaistaville tunteille. Mitä läheisempi melodian suhde on asteikkoon, sitä enemmän se "uppoaa" perustaansa – ei siis nouse kovin esiintyntyväksi musiikillisesta kokonaisuudesta. Kun melodia uppoaa asteikkoon, tuntemukset eivät ole eriytyneet emotionaalisesta kontekstista tai moodista, josta ne saavat alkunsa. Jos taas melodia työntyy esiin, "nostetaan" asteikosta, se on erotettu kontekstistaan ja sillä on selkeä määritelmä ja suunta. (Ibid, 453.)

Edellä mainittu lienee tulkittavissa niin, että mikäli asiakas ei tyydy siihen tunteiden ilmaisumahdollisuuteen, jonka käytössä oleva asteikko emotionaalisine matriiseineen luo, hän poikkeaa asteikosta ilmaistakseen tämän tuntemuksensa. Samalla hän tuo käsiteltäväksi emotionaalista materiaalia, joka ei liity vallitsevaan kontekstiin – se on siis jostain muusta kontekstista lähtöisin.

Mikäli melodia ei koskaan muutu, kysymyksessä on Bruscian mukaan tunteeseen liittyvä pakkomielle, tai menneisyyden toistamiseen liittyvä pakkotoiminto. Jos toisaalta melodiat muuttuvat jatkuvasti, tunteet ovat häilyviä, epästabilleita tai muotoilemattomia. (Ibid, 453.)

## Harmonia

Toinen tonaalinen komponentti, joka johdetaan asteikosta ja melodiasta on harmonia. Se ilmaisee kuinka tunne melodiassa tuntee. Harmonia paljastaa asenteita tai arvoja siitä mitä melodiassa on ilmaistu. Kun soinnut ja melodia pohjautuvat samaan asteikkoon kysymyksessä on konsonanssi, kun soinnut ja melodia pohjautuvat eri asteikkoon kysymyksessä on dissonanssi. Näin harmonia voi integroida melodian esittelemää tunnetta emotionaaliseen kontekstiinsa tai toisaalta osoittaa sen poikkeamat siitä. Kun harmonia liikkuu nopeasti se antaa melodialle kiireellisyyden tunnun inspiroiden toimintaa, mutta kun harmonia liikkuu hitaasti, se rauhoittaa melodian ja houkuttelee esiin reflektion. Ilman harmonian tukea melodia kiittää mielijohteina ilman perustaa todellisuudessa – ja ilman reaalista sitoutumista Itseltä. Esimerkiksi kun harmonia poikkeaa asteikosta, se destabilisoi melodian ja kytkee sen pois Itsestä. (Ibid, 453-454.)

Tonaliteetti tuottaa melodiaan ja harmoniaan nähdn toimintojen hierarkian. Melodia ja harmonia liikkuvat eteenpäin tonaliteetin osoittamiin suuntiin. Tonaliteetti määrää myös jokaisen äänen ja soinnun suhteellisen tärkeyden ja ohjailee niiden suuntaa, kunnes lopulta tullaan taukoon. Samalla kun asteikko tuottaa emotionaalisen matriisin, tonaliteetti tuottaa emotionaalisen keskuksen hilliten ja ohjaten tunteiden avautumista. Näin tonaliteetti on kontrolloiva, organisatorinen rakenne. Se määrittelee äänten hierarkkiset suhteet asteikon sisällä ja spesifioi taukopisteet ja päämäärät melodian ja sointujen matkassa ajan halki. (Ibid, 454.)

Edellä esitetyn perusteella ei ole suinkaan samantekevää, millaisen näkökulman musiikkiterapeutti ottaa suhteessa improvisaation tonaalisiin elementteihin. Mikäli improvisaation lähtökohta on täysin vailla tonaalisia periaatteita, tai ne ovat täysin sattumanvaraisia myös terapeutin puolelta, improvisaatio voi johtaa sisällöttömyyteen. Improvisaatiosta voi tulla niin kaoottista, että sen analysointi käy mahdottomaksi. Asiakkaassa saattaa herätä ahdistus johtuen siitä, että ei ole mahdollisuuksiakaan ilmaista mitään spesifiä tunnetta – tai ei ole sääntöjä, joista voisi poiketa. On tietysti tilanteita, joissa tällainenkin lähtökohta voi olla perusteltu. Voihan käydä niinkin, että asiakas (tarkemmin ottaen terapeutin ja asiakkaan välinen vuorovaikutus) vähitellen synnyttää tiettyjä tonaalisia ilmaisukategorioita,<sup>7</sup> joille voidaan löytää merkityksiä ajan kuluessa.

### 5.3.3 Rakenne

Kolmas keskeinen musiikin psykodynaamiikkaan vaikuttava elementti, vai pitäisikö sanoa ominaisuus, on rakenne ja suhde rakenteeseen. Rakenteen merkitystä on niin ikään pohdittu paljon analyttisessä musiikkiterapiaperinteessä. Musiikkiterapeuttisessa improvisaatiossa tämä liittyy paljolti kysymykseen siitä, valitaanko improvisaatiolle joitakin rakenteellisia lähtökohtia, esimerkiksi sointukuvio, rondo-muoto, blues-muoto, asteikko,

<sup>7</sup> Kategorioiden havaitseminen edellyttää yleensä improvisaation analysointia – siis vähintään improvisaation nauhoittamista ja uudelleen kuuntelemista. Mahdollisesti myös erityisen improvisaation analysointimenetelmän käyttöä.

rytminen kuvio, tietyt käytössä olevat äänet tms. Toisaalta voidaan kysyä, onko improvisaatio milloinkaan vapaa tietyistä rakenteellisista periaatteista, vaikka lähtökohta olisikin vapaa – ihminenhän itse omalla luonteenomaisella toimintatavallaan pyrkii luomaan rakenteita toimintaansa, erityisesti kun kysymyksessä on vuorovaikutustilanne.

Bruscian mukaan rakenteen psykodynaamisina tehtävinä ovat toimintasuunnitelman organisointi, hallinnointi ja toimeen paneminen. Se tuottaa strategian, jolla jokainen laatu tai osa saavuttaa päämääränsä ja löytää paikkansa. Rakenne on roolien ja roolitoimintojen systematisointia. (Bruscia 1987, 454-455.)

Priestley edustaa näkemystä, jonka mukaan musiikillisten rakenteiden käyttö terapeutisessa improvisaatiossa tulee aina erityisen tarkasti harkita,<sup>8</sup> koska on olemassa vaara, että rakennesidonnaisuus johtaa potilaan tunteet ja mielikuvat pois omista mielensisällöistä, eli siitä materiaalista, jonka kanssa tulisi lopulta kuitenkin työskennellä. Tietyissä tilanteissa em. rakenteellisilla tekijöillä on kuitenkin oma terapeutinen merkityksensä; rakenne voi ottaa esimerkiksi egon synteettisen tehtävän. Tällöin yliminä, joka vaatii tiettyjen ei hyväksyttävien emootioiden tukahduttamista saattaa kuitenkin olla valmis hyväksymään tehtäväasetelman, kuten esimerkiksi soittamisen tietyssä asteikossa tai moodissa. Tämän jälkeen tukahduttamisprosessi on mahdollista kumota askel askeleelta rakenteen suoman turvan avustuksella ja vähitellen voidaan ilmaista joitakin aikaisemmin sietämättömiä emootioita. (Priestley 1994, 130-131.)

Toisaalta Priestley (1994) spekuloi totaalisen vapauden käsitteellä musiikkiterapeutisessa improvisaatiossa. Hänen mukaansa jäykempää rakennetta on vaikeampi löytää, kuin sellaisen potilaan kehittämä, jolla ei ole aikaisempaa musiikillista kokemusta. Näin voidaan ajatella, että totaalinen vapaus voi muodostua paineeksi musiikillisessa ilmaisussa ja johtaa korostuneen tiukkaan, soittajasta itsestään lähtevään rakenteeseen. Näinhän tapahtuu myös muussa elämässä – totaalinen vapaus on taipuvainen tuottamaan ahdistusta, joka voi johtaa äärikäyttäytymiseen.

Priestley ei käytä terapiatyössään musiikillisia muotorakenteita (esim. rondo-muoto tai blues-muoto), vaan tukeutuu lähinnä moodi- ja asteikkotason rakenteisiin. Toki hänenkin terapioidessaan potilaat ovat taipuvaisia etsiytymään tunnettuihin musiikillisiin muotorakenteisiin, esimerkiksi AB- ja ABA-rakenteisiin, mutta tällaisissa tilanteissa muodot ovat potilaan sanelemia, ei terapeutin määräämiä. (Priestley 1994, 131.) Priestleyn edustama käsitys tulee ymmärrettäväksi, mikäli ajatellaan, että juuri musiikillinen muoto on rakenteista erityisen rajoittava. Tämän ajattelutavan mukaan potilaan omat mielensisällöt eivät saa vapaata ilmaisukanavaa ja muotorakenne alkaa ohjata ikään kuin "ulkoa päin".

Joseph J. Morenon (1993) analyysi bluesin terapeutisesta käytöstä avaa mielenkiintoisen lisänäkökulman Priestleyn muotokäsityksiin. Vaikka

<sup>8</sup> Priestley tarkoittaa erityisesti sellaisia kahlitsevia rakenteita, jotka ovat esimerkiksi terapeutin ennalta määräämiä. Luonnollisesti jokaisessa improvisaatiossa, oli lähtökohta kuinka vapaa tahansa, syntyy ns. spontaaneja, usein asiakkaan itsensä tai vuorovaikutusprosessin synnyttämiä rakenteita, joiden merkitystä Bruscia (1987) erittelee.

blues-musiikki sisältää paljon myös soitannollista improvisaatiota, Moreno keskittyy lähes yksinomaisesti erittelemään bluesin lyriikan terapeutista merkitystä. Itseilmaisun korkeimpana muotona bluesissa hän pitää kokeiden blueslaulajien improvisoituja bluessanoituksia. Näillä hän tarkoittaa laulajan esityspaikalla ja -tilanteessa tekemiä sanoituksia esimerkiksi sellaisista aiheista, jotka liittyvät laulajan sen hetkisiin tunteisiin tai ympäristöllisiin tapahtumiin (Moreno 1993, 22).

Tarkoituksellista tai ei, Morenon ajatuksia tulkittaessa syntyy käsitys, että musiikillisilla tekijöillä on bluesissa, ainakin terapeutisessa mielessä, toissijainen merkitys. Aivan kuin musiikillisesti tiukka muotorakenne ja improvisaatiota vahvasti määrittävä pentatoninen asteikko omaisivat vain lyriikkaa säestävän eli ilmaisullisesti rajatumman roolin. Mikäli tämä tulkinta on oikean suuntainen, lauluttoman bluesmuodon käyttö musiikkite-rapiassa voisi todellakin Priestleyn ajatuksia myötäillen, ainakin tietyissä tilanteissa, köyhdyttää itseilmaisua vähentäen käytössä olevien musiikillisten muotojen ja rakenteiden määrää. Näin ajatellen bluesmuodon terapeutinen käyttö edellyttää lyriikan mukaan ottamista – ja kun niin tehdään, on välttämätöntä rajoittaa toista (eli musiikkia) auditiivisista ilmaisujärjestelmistä,<sup>9</sup> jotta verbaalille ilmaisulle saadaan riittävästi tilaa. Seikalle, että erilaisten ilmaisukeinojen päällekkäisessä käytössä (ko. tapauksessa musiikki ja sana) toisella on oltava enemmän tai vähemmän säestävä tai emotionaalista samansuuntaisuutta tukeva rooli haluttaessa välttää informatiivista ristiriitaa, löytyy myös tutkimuksellista pohjaa (ks. esim. Boltz & Schukind & Kantra 1991).

## 5.4 Kliinisen improvisaation määrittelyä

Musiikillinen ilmaisu pitää sisällään ominaisuuksia, joiden kautta tietoisuuden tiloissa voi tapahtua laajentumista. Bonny (1975) käyttää ilmaisua *altered states of consciousness* artikkelissaan, jossa hän käsittelee musiikin roolia ohjattuun mielikuvitukseen perustuvassa tekniikassa (GIM-tekniikka). Tämän tekniikan avulla pyritään ylittämään arkitodellisuuden kognitiivis-painotteinen ajattelu ja saavuttamaan fantasia- ja mielikuvatasa. Vaikka improvisaatiotilanne poikkeakin GIM-tekniikan asetelmasta, joka perustuu valmiiksi äänitetyn musiikin kuunteluun, voidaan kuitenkin olettaa, että tietyt tajuntaa laajentavat ja kronologisen aikakäsityksen ylittävät musiikin ominaisuudet vaikuttavat improvisaatiotilanteessakin.

Michel (1951) on todennut, että musiikillisella kielellä on kyky ilmaista lukuisia ideoita yhdessä ja samassa hetkessä, toisin kuin puhutulla kielellä, jolla ilmaistaan vain yksi idea kerrallaan. Tämän kyvyn selitetään usein liittyvän juuri musiikin symboliluonteeseen ja sen aika- sekä tietoisuuden tasoja ylittäviin ominaisuuksiin. Kuten Noy (1967) toteaa:

9 Bluesissahan rajoituskeinoina toimivat tiukka muotorakenne, moodi sekä skaala (duurin ja mollin "sulautus" = ilon ja surun paradoksaalinen, päällekkäinen eksistenssi?)

"[...] esteetikot näkevät musiikin symbolisena kielenä ilmaisemassa tunteita ja sisältöjä, psykoanalyttinen teoria pitää sitä kielenä, joka lainaa symbolisen ilmaisun tiedostamattomille sisällöille...psykoanalyttisesti ajattelevat kirjoittajat katsovat, että musiikin voidaan katsoa rakentuneen enemmän tai vähemmän samoja lainalaisuuksia noudattaen kuin unenkin"

Musiikkiterapeutin vuosieni aikana olen yhä enemmän mieltynyt kokonaisvaltaiseen näkemykseen improvisaatiosta ja sen tulkinnasta. Katson, että erilaiset ajattelun rakenteet, kuten taustalla vaikuttavat psykologiset viitekehukset ja tekniikoihin ja menetelmiin liittyvät seikat ovat ensiarvoisen tärkeitä, mutta niiden tulisi olla tarpeeksi laaja-alaisia, jotta uudet ideat ja haasteet voitaisiin niihin sisällyttää. Mielessäni rinnastan tämän näkemykseni oppimisteorioista tuttuihin skeema-rakenteisiin. Tällöin musiikkiterapeutin improvisaatio muodostaisi musiikkiterapeutin ammattitaidon osa-alueista erään hierarkiassa ylärakenteisiin kuuluvan skeeman. Se pitää sisällään menetelmiä, tekniikoita, teoreettisen viitekehysten ja analyysimetodeja. Nämä taas edustavat "musiikkiterapeutin improvisaatio"-skeemaan nähden hierarkisesti alempien tasojen skeemoja.

Mikäli kohtaisin työssäni tilanteen, jossa käyttämäni improvisaatiomenetelmä ei syystä tai toisesta toimisikaan, olisin tilanteessa, jossa lähinnä kaksi vaihtoehtoa tulisi kysymykseen:

- a) Akkomodaatio-tilanne, jossa uusi tilanne muistuttaa sen verran kokemustaan liittyviä, että vanhan skeeman muokkaaminen riittää tilanteesta selviämiseen. Tällöin ajattelun rakenteita ei tarvitse muuttaa, ainoastaan laajentaa tarpeen mukaan, jotta uusi tilanne voitaisiin selvittää.
- b) Assimilaatiotilanne, jossa uusi tilanne ei yhdisty aikaisempaan kokemustaan ja syntyy tarve kokonaan uudelle skeemalle.

Ammatillisessa mielessä jälkimmäinen vaihtoehto lienee se kuluttavampi. Näin ollen voin hyvin yhtyä Unkeferin (1990) laaja-alaisen määritelmään yksilömusiikkiterapeutin improvisaation perusolemuksesta:

"[...] tekniikka, jossa musiikki-instrumentteja käytetään non-verbaalin, rakenteellisen kommunikaation aikaansaamiseen sekä ajatusten ja tunteiden ilmaisuun yhtä hyvin kuin todellisuus- ja aistimääritteisten käyttäytymismallien kuvaamiseen asiakkaan ja terapeutin välillä" (Unkefer 1990, 153).

Selittäessään tarkemmin määritelmänsä, Unkefer tuo esiin erään – toisinaan hyvinkin tärkeäksi nousevan – lisämääritelmän improvisaatioon:

"Rajoitettua huomiota osoitetaan myös muodollisten musiikillisten taitojen opetteluun ja harjoitteluun" (Unkefer 1990, 154).

Kognitiivisten valmiuksien kehittäminen voikin ratkaisevasti lisätä asiakkaan ilmaisullista valikoimaa ja vapauttaa taitojen automatisoituessa laajempaan emotionaaliseen ilmaisuun.

## 5.5 Kliinisen improvisaation menetelmällisiä mahdollisuuksia kolmidimensioajattelun näkökulmasta

Musiikkiterapeutilla on käytössään useita keinoja, joilla hän voi ohjata ja tukea asiakkaansa musiikillista ilmaisua – sellaisissakin tilanteissa, joissa asiakas on musiikillisesti harjaantumaton. Tarkoituksenmukaisten keinojen löytäminen edellyttää kuitenkin, että terapeutti säilyttää sensitiivisyytensä asiakkaan improvisaatiotilanteessa esiin tuoman luovan ilmaisun suhteen. Terapeutin on välttämätöntä osata myös kuunnella.

Bruscia (1994) viittaa musiikkiterapeutille välttämättömään kuuntelemisen taitoon kertoessaan kolleegansa kokemuksesta:

”Hän improvisoi potilaansa kanssa soittaen pianoa koko koskettimistoa käyttäen. Äkkiä hänen mieleensä tuli ajatus siitä, että hänen vastatransferenssinsa on hänen oikeassa kädessään. Tämän jälkeen hän ajatteli, ettei hän enää soita tiettyä koskettimiston kohtaa ylempää. Hän jatkoi improvisointia tällä tavalla, mutta vieläkin vastatransferenssi tuntui olevan oikeassa kädessä. Hän ajatteli soittavansa liian monia nuotteja ja tästä eteenpäin hän soitti vain yhtä nuottia kerrallaan. Häntä kuitenkin edelleen vaivasi ajatus vastatransferenssista oikeassa kädessä ja tästä syystä hän luopui oikean käden käytöstä kokonaan. Nyt hän soitti vain vasemmalla kädellä, jolloin hän alkoi huolestua siitä, että vastatransferenssi oli nyt siirtynyt hänen vasemman käteensä. Hän kävi läpi edellä kuvatut vaiheet myös vasemman kätensä kanssa ja päätyi tilanteeseen, jossa hän soitti vain yhtä nuottia vasemmalla kädellään. Ajatus vastatransferenssista ei kuitenkaan hellittänyt ja se tuntui olevan juuri tuossa nuotissa. Tämän jälkeen hän lakkasi soittamasta ja alkoi kuunnella” (Bruscia, 1994, 7.)

Toisinaan käy niin, että asiakkaalla on alusta pitäen hyvin määrätietoinen käsitys improvisoinnissa käyttämistään tekniikoista. Tällöin improvisaatio ei tarvitse pitkää etsiskely- ja kehittelyvaihetta. Musiikkiterapeutti voi lähteä liikkeelle asiakkaan tekniikoista ja aikaa myöten tarjota niihin pohjavia ja niistä nousevia uusia tekniikoita.

Shoemark (1991) kuvaa improvisaatioprosessia, jossa hänen asiakkaanaan oli kehityksellisesti viivästynyt 6-vuotias poika. Tämä ei kyennyt verbaaliin vuorovaikutukseen, mutta osoitti musikaalisuutta kyeten toistamaan useita säkeitä pitkiä melodiakulkuja sanoineen. Piano-improvisaatioista poika oli kovin innostunut ja keksi jatkuvasti uusia tapoja lähestyä soitinta. Terapeutin saatua käsityksen pojan valmiuksista ja perusilmaisun tasosta, improvisaation ”aineksiksi” muodostui kehittelyvaiheen jälkeen neljä tekniikkaa, joista kukin perustui pojan omiin ilmaisullisiin lähtökohtiin. Tekniikoita sovellettiin tempoa, äänen voimakkuutta ja rekisteriä vaihdellen. Tekniikat olivat:

- a) Ääniklusterit. Poika tuotti näitä joko suljetulla nyrkillä tai avokämmenellä, jopa koko käsivarrellaan. Hän myös liutteli mustista koskettimista valkoisiin.
- b) Sormien käyttö. Poika soitti kahta tai kolmea sormea yhtä aikaa tai eristi sormet mustille ja valkoisille koskettimille.

- c) Glissandot. Poika liutti sormiaan tai käsiään yli koskettimien sekä ylöspäin.
- d) Trillit. Poika vaihtoi nopeasti kahden etusormen välillä tai kokokäsi-klusterien välillä. (Shoemark, 1991, 33-34.)

Tekniikoiden sisäistymisvaiheen jälkeen, kun poika pystyi käyttämään niitä vaivattomasti eri tempossa, voimakkuustasoissa ja rekistereissä, hän alkoi käyttää hallitsemiaan tekniikoita myös emotionaaliseen ilmaisuun, esimerkiksi vihan, hämmennyneisyyden, frustraation ja ilon ilmaisemiseen (Shoemark, 1991, 35).

Tapausesimerkistä on täten eroteltavissa alkuvaiheen kognitiivis-motorinen ja vuorovaikutuksen syntymiseen liittyvä vaihe sekä myöhemmin esiin nouseva erittelevän emotionaalisen ilmaisun vaihe. Tässä prosessissa alun kognitiivis-motorinen vaihe oli välttämätön ns. valmistelevana vaiheena, jota tavoitteellinen ja erilaisia merkityssisältöjä välittävä emotionaalisen itseilmaisun vaihe edellytti.

On myös terapiaprosesseja, joissa asiakkaan motoris-kognitiiviset edellytykset musiikilliseen ilmaisuun ovat huomattavasti paremmat kuin äskeisen tapausesimerkin pojalla, mutta luova ilmaisu on muista syistä rajoittunutta, estynyttä tai defensiivisten psyykkisten mekanismien takia jumiutunutta. Tällöin terapeutilta edellytetään ohjaavampaa roolia improvisaation toisena osapuolena. Onhan terapiaprosessin pohjimmaisena tavoitteena muutos ja sen kautta kehittyminen sekä uuden löytäminen. Toisaalta, musiikillinen ilmaisu voi edustaa asiakkaalle myös jotakin uutta ja pelottavaa, jolloin tilanne niin ikään esiin kutsuu terapeuttia käyttämään ammatillista erityisosaamistaan.

### 5.5.1 Kliinisen improvisaation tekniikoita

Seuraavassa otan esiin joitakin niistä mahdollisuuksista, joita musiikkiterapeutilla on käytössään improvisaatiotilanteessa. Esille tuomani luettelo perustuu valikoimaan Bruscia (1987) esittämästä tekniikkojen kokoelmasta – toisin sanoen, siihen repertuaariin, jonka olen käyttämässäni improvisaatio-menetelmässä kokenut käyttökelpoisimmaksi. Selitän tekniikoita lähinnä sen perusteella miten itse olen niitä kliinisessä työskentelyssäni käyttänyt ja ne sisäistänyt. Osittain selitykset perustuvat myös van den Hurkin ja Smeijstersin (1991) muotoilujen pohjalle.

Omaan näkemykseeni improvisaatiotekniikoista on vaikuttanut se, että useimmat asiakkaistani ovat musiikillisesti harjaantumattomia. Täten musiikillista erityisosaamista asiakkaalta edellyttävät tekniikat ovat automaattisesti jääneet vähemmälle huomiolle.

**Synkronointi.** Pyrkimystä irti erillisyydestä, kokemuksesta, että terapeutin ja asiakkaan musiikillinen ilmaisu kulkevat omia raiteitaan millään tavoin tahdistumatta. Synkronointia voi toteuttaa musiikin eri elementtejä hyödyntäen.

**Rytminen pohjustaminen.** Pyrkimystä jäsentää improvisaatiota rytmisesti esimerkiksi jotakin säännöllistä rytmistä komponenttia käyttäen (peruspulssia, rytmikuviota tms.).

**Tonaalinen keskittäminen.** Pyrkimystä rajata improvisaatio tietyn aiheen tai aihepiirin ympärille keinoina musiikin tonaaliset komponentit: tonaliteetti (esim. jokin sointukierto), asteikko, melodia ja harmonia. Mahdollista soveltaa asiakkaan taitotason mukaan vaikkapa käyttämällä avoimia kvinttejä tai pianon mustia koskettimia tms.

**Eriyttäminen.** Improvisointia asiakkaan kanssa tavalla, joka on erillistä, selvästi erotettavaa ja riippumatonta, mutta kuitenkin vielä yhteensopivaa asiakkaan musiikin kanssa.

**Väliin tuleminen.** Asiakkaan jättämien aukkojen täyttäminen.

**Kontrastointi.** Päinvastoin toimimista. Esimerkiksi harmonia-disharmonia, forte-piano.

**Integroiminen.** Pyrkimystä sulauttaa improvisaation osapuolien ilmaisu toisiinsa kuitenkin itsenäinen panos säilyttäen. Vertaa myös synkronointiin.

**Imitointi.** Jäljittelyä.

**Toistaminen.** Samojen rytmien, melodioiden, liikeratojen tms. jatkuva tai ajoittainen toistaminen.

**Muovaileminen.** Esimerkiksi asiakkaan musiikillisen teeman lainaamista ja sen muotoilemista alkuperä kuitenkin säilyttäen.

**Tilan tekeminen.** Tilan jättämistä, jonka asiakas täyttää.

**Laajentaminen.** Mihin tahansa musiikillisen ilmaisun osa-alueeseen liittyvää laajentamispyrkimystä. Esimerkiksi houkuttelua laajemman ambituksen käyttöön tai useammista nuoteista koostuvien melodioiden käyttöön.

**Loppuun suorittaminen.** Asiakkaalta kesken jääneen ilmaisun saattamista.

**Muutoksen esittely.** Uuden musiikillisen tai ilmaisullisen materiaalin tuomista ja tätä kautta uuden suunnan ehdottamista improvisaatiolle.

**Rauhoittaminen.** Esimerkiksi tempon hidastamista, nuottien pitkittämistä ja taukojen käyttämistä.

**Intensifiointi.** Dynamiikan, tempon, rytmisen ja melodisen jännitteen sekä ilmaisuun liittyvän energian kasvattamista.

**Tuplaaminen.**

**Liioittelu.** Jonkin musiikillisen tai ilmaisullisen idean ylikorostamista.

**Tauottaminen.**

**Vaihtaminen, siirtyminen.** Siirtymistä uuteen, paluuta vanhaan tms. valitsevista asioiden tiloista toisiin siirtymistä tai vaihtamista.

**Vetäytyminen.** Vetäytymistä aktiivisesta musiikillisesta roolista taustavaikeuttajaksi tai jopa kokonaankin.

**Johtaminen.**

**Kokeileminen.** Uusien musiikillisten ja/tai ilmaisullisten keinojen testaamista. (Bruscia 1987; Hurk & Smeijsters 1991; Erkkilä 1996.)



### 5.5.2 Ulkomusiikillinen ja musiikillinen lähtökohta klinisen improvisaation aiheen valinnassa

Vaikka varsinaista improvisaatiotapahtumaa ei pyrittäisikään ennalta säätelemään, on olemassa useita lähtökohtiin liittyviä mahdollisuuksia, joilla improvisaatio on mahdollista kytkeä ulkomusiikillisiin ilmiöihin. Priestley (1994) antoi eräälle aikuispotilaalleen, jolla oli avioeroprosessi käynnissä, improvisaatioaiheeksi ”erillisuus”. Omissa terapioissani 6-12 vuotiaiden lasten kanssa käytän ulkomusiikillisiä aiheita improvisaatioiden pohjana melko harvoin. Olen havainnut, että useissa tilanteissa ns. ohjelmaton lähtökohta avaa mahdollisuudet spontaanimpaan ilmaisuun ja dynaamisempiin muutoksiin improvisaatioissa. Tietyn ulkomusiikillisen aiheen mielessä pitäminen voi lapsi-ikäisille olla myös hankalaa. Sen sijaan jostakin musiikillisesta aiheesta, esimerkiksi muutaman nuotin teemasta tai rytmikuvioista, aloittaminen voi olla hyvinkin hyödyllistä.

Aiheita, jotka viittaavat ulkomusiikillisiin ilmiöihin kutsutaan musiikin terminologiassa referentiaaleiksi (viittaaviksi) ja aiheita, jotka itse ovat musiikillisia ja viittaavat muihin musiikillisiin tapahtumiin, ei niiden ulkopuolelle, kutsutaan non-referentiaaleiksi. Musiikkiterapiakirjallisuudessa esiintyvissä menetelmissä tapaa tässä suhteessa vaihtelevaa käytäntöä. Esimerkiksi Alvin (1966) suosii nimeämätöntä ja ei-viittaavaa lähtökohtaa improvisaatioissa, mutta hyväksyy aiheet ja viittaavuudet mikäli asiakas niistä hyötyy tai niitä haluaa. Tämä on muotoutunut myös omaksi periaatteekseni.

### 5.5.3 Soittamisen merkitys Nordoff & Robbins-menetelmässä lähtökohtana kliiniselle improvisaatiolle

Lapsen kyky sanalliseen itseilmaisuun on rajallinen. Kun kysymyksessä on vammaisen lapsi, voi olla jopa niin, että verbaali ilmaisu on kokonaan poissuljettu. Soittaminen voi tällöin olla korvaamattoman arvokas itseilmaisun kanava. Oma näkemykseni musiikin roolista kliinisessä improvisaatioissa on paljolti saanut vaikutteita Nordoff-Robbins menetelmästä (N/R), vaikka taustateoreettinen orientaationi eroaakin melkoisesti N/R-menetelmän steinerilaisista ja antroposofisista periaatteista.

N/R-menetelmässä musiikki käsitetään terapiana (music as therapy), ei terapiassa (music in therapy). N/R-menetelmässä painotetaan erityisesti sitä, että on tärkeää saada asiakas itse tekemään musiikkia (Nordoff & Robbins, 1971).

Aktivoimisella soittamisen kautta pyritään lapsen huomion vangitsemiseen, aktiiviseen liittymiseen, henkilökohtaiseen sitoutumiseen sekä kääntämään sisäiset kokemukset ulospäin suuntautuviksi kokemuksiksi. N/R:n mukaan lapsen pysyessä aktiivisena musiikki voi säilyttää ominaisuutensa heijastaa muutosta. Muutokset musiikissa vaikuttavat kääntäen myös siten, että ne pitävät lapsen emotionaalisen kokemusmaailman jatkuvan muuntumisen ja liikkeen tilassa, jolloin niiden tutkiminen tulee mahdolliseksi. (Bruscia 1987, 24.)

N/R-menetelmä on kehittynyt pääosin kehitysvammaisten lasten terapioista saadun klinisen kokemuksen kautta. Kenties juuri tästä syystä

improvisaation luova vastuu siinä on terapeutilla. Terapeutti käyttää menetelmässä pääasiallisesti pianoa ja omaa ääntään, kun taas asiakkaan instrumentit ovat useimmiten rumpuja tai perkussioinstrumentteja oman äänen lisäksi (Nordoff & Robbins 1977).

Käyttämässäni menetelmässä painotan N/R-menetelmään nähden enemmän asiakkaan omaa luovaa vastuuta. Tämä tulee esiin mm. siinä, että myös asiakas soittaa kosketinsoitinta. Tällainen käytäntö mahdollistaa kokemukseni mukaan huomattavasti monipuolisemman ilmaisun. On kuitenkin huomauttava, että vaatimustason asettaa asiakkaan lähtötaso ja henkilökohtaiset edellytykset, ei terapeutti. Mikäli asiakaskuntani koostuisi enemmän kehitysvammaisista, muuntaisin menetelmäni luovan ilmaisun suhteen todennäköisesti enemmän N/R:n periaatteiden suuntaan.

Käsitykseni improvisaation yleisestä merkityksestä musiikkiterapiassa on niin ikään pitkälti yhdenmukainen N/R:n muotoilemien peruseriaatteiden kanssa. Niiden mukaan improvisoitu musiikki voi näyttää toteen kommunikaation, kehittää inhimillistä vuorovaikutussuhdetta, alkuunpanna tai laajentaa puheilmaisua, karkottaa patologisia käyttäytymismalleja ja rakentaa vahvempaa, rikkaampaa persoonallisuutta (Nordoff & Robbins 1964, 310).

## 5.6 Kliinisen improvisaation tulkinnallisia mahdollisuuksia

Improvisaation menetelmällisiin näkökulmiin nähden kysymys siitä mitä improvisaatio todella kertoo, tai toisin sanoen, miten sitä tulisi tulkita, on huomattavasti monimutkaisempi. Näkemuseroja syntyy jo siitä, tulisiko musiikkiterapeutista improvisaatiota ylipäänsä tulkita. Musiikillinen ilmaisu, silloin kun sitä tarkastellaan muista kommunikaatiomuodoista (esim. kielestä) irrallisena, on taiteen kaikista lajeista abstraktein – puhumattakaan improvisoidusta musiikista, joka ei välttämättä noudata mitään musiikkityylillisiä tai -kulttuurillisia konventioita, jotka sentään tietyssä määrin auttavat sävelletyn musiikin hahmottamista.

Freudin jälkeiset psykoanalyysin ja psykodynaamisen teorian kehittäjät ovat sittemmin tarttuneet musiikin tulkinnan haasteeseen ja tehneet useita yrityksiä musiikin merkityssisällöllisen arvoituksen ratkaisemiseksi (Noy 1966, 126). Tämän työn olemus voidaan ilmaista pähkinänkuoressa Coplandin (1952) sanoin:

”Vain harvoin olen lukenut sellaista vakavassa mielessä ilmaistua lausuntoa musiikin merkityksestä, jolla ei olisi jotain totuusperustaa. Teen tästä johtopäätöksen, että musiikki on monia puolia sisältävä ja sitä voidaan lähestyä useista erilaisista näkökulmista.”

Coplandin lausuma yli 40 vuotta sitten kuvastaa hyvin tämänkin päivän tilannetta – etenkin kun teoreettisten rakennelmien määrä on nyt tuohon aikaan verrattuna moninkertainen. Kenties juuri Coplandin mainitsema yhteys totuuteen on eri näkökulmissa se tekijä, joka synnyttää uusia rakennelmia ja pitää yllä uskoa tulkittamisen ”taiteeseen”. Musiikkiterapia on

ammattiala, jonka kannalta jokainen uusi askel musiikillisen merkityksen selvittämisen suuntaan on erityisen tärkeä. Niinpä musiikkiterapian tutkijat tekevät paljon itsekin merkitysanalyysiä ja erityisesti kliininen improvisaatio on yhä keskeisemmin noussut tutkimustoiminnan kohteeksi.

Itse edustan näkemystä, jonka mukaan useissa tapauksissa on hyödyllistä tutkia improvisaation musiikillisen tapahtumisen lisäksi myös niiden mahdollisia yhteyksiä ulkomusiikillisiin, usein symbolisiin sisältöihin. Jotta nämä sisällöt aukenisivat tietoiselle ajattelulle ja voisivat tätä kautta johtaa oivallukseen, pelkkä improvisaatiotapahtuma sinänsä on tiedostumisprosessin kannalta usein liian abstrakti – etenkin, mikäli asiakkaan tilanne edellyttää psykoterapeuttisesti orientoitunutta terapiaotetta. Ilman improvisaation analyysi- ja tulkintaprosessia, jossa perinteisimmin käytetään sanoja, syntyy vaara, että improvisoinnin aikana esitietoisien alueella operoivat tunteet ja dynaamiset hahmot palaavat takaisin alitajuntaan tulematta ollenkaan tietoisien ajattelun piiriin (John 1992; Priestley 1994, 131-133; Erkkilä 1995, 71).

Priestleyn (1994) mukaan pelkkien tuntemusten ilmaisu ja kokeminen improvisaatiotilanteessa eivät yksin riitä. Hän myöntää, että musiikin kautta saatava katarittinen vapautus jännitteistä voi antaa hetkittäistä huo-jennusta, vaikka tuntemusten alkuperää ja olemusta ei pyrittäisikään analysoimaan. Ilman sanojen kautta tulevaa ymmärrystä jännite voi kuitenkin kasvaa uudelleen, joka johtaa uuteen huojennuksen tarpeeseen – ilman tietoa ja näin orvavanpyörä on valmis. Liikkeestä jännitteen ja huojennuksen välillä tulee eräänlaista acting out- tai ennemminkin acting in-toimintaa. Priestley tiivistää periaatteensa lausumaan, joka on hyvin samansisältöinen Johnin (1992) näkemyksen kanssa:

”Tuntemukset, jotka eivät ole tarpeeksi tietoisia muodostuakseen sanoiksi voidaan ilmaista soinnissa, ja kun emotio on täten ikäänkuin puettu, sanat kykenevät ottamaan tunteiden ilmaisuuden jälleen kerran” (Priestley 1994, 136).

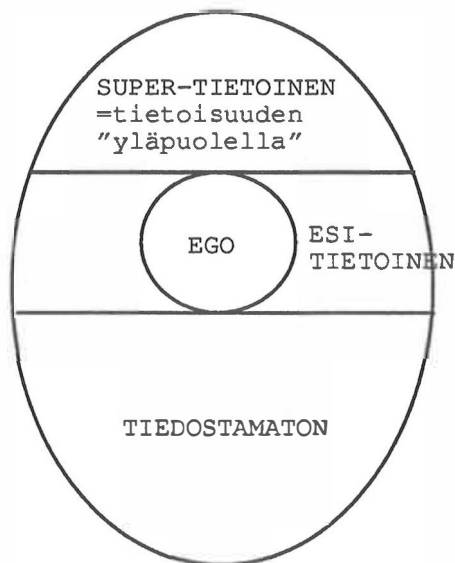
Improvisaation sanallinen analysointi ja tulkinta ei ole kuitenkaan mikään itsestäänselvyys musiikkiterapian eri suuntauksissa. Esimerkiksi Nordoff & Robbins-menetelmän periaatteena on luottaa musiikillisen vuorovaikutuksen voimaan sinänsä. Psykologisia tulkintoja ja selityksiä asiakkaasta pyritään yleensä välttämään ja ne korvataan aina kun mahdollista puhtaasti kuvailevilla lausunnoilla, joissa pitäydytään asiakkaan musiikillisessa kommunikatiivisuudessa (Bruscia 1987, 35). Suhde sanalliseen tulkintaan liittyy luonnollisesti myös taustalla vaikuttaviin teoreettisiin viitekehyksiin. N/R- menetelmän taustafilosofiasta juontuen sen kehittäjät katsovat, että musiikilliset reaktiot sinänsä voidaan nähdä peilinä henkilön psykologisesta ja kehityksellisestä tilasta. Musiikilliset reaktiot paljastavat sekä progressiivisia että patologisia ominaisuuksia ja omaavat täten myös diagnostisia sisältöjä. (Bruscia 1987, 31-32.)

Johtopäätöksenä edellä esitetystä voidaan sanoa, että musiikkiterapian erilaiset suuntaukset omaavat erilaisia näkemyksiä siitä, mitä musiikillinen ilmaisu (improvisaatio) itsessään kertoo, samoin kuin myös sen yhteyksistä mielen sisäisiin tapahtumiin. Toisaalta on ymmärrettävääkin, että suuntaukset, jotka ovat syntyneet ja kehittyneet pääosin kehitysvammais-

ten terapioiden pohjalta (esim. Nordoff-Robbins ja Toiminnallinen musiikkiterapia), ovat olleet kohderyhmän rajalliset edellytykset huomioon ottaen ikään kuin pakotettuja pysyttäytymään non-verbaalin ilmaisun alueella. Vastaavasti, vai pitäisikö sanoa kääntäen, psykiatrian alueella vaikuttavat analyttiset musiikkiterapiasuunnaukset korostavat tiedostumisprosessia, jossa ajattelun ja sanojen merkitys nousee keskeisesti esille – kysymyksen on jälleen kohderyhmän edellytysten huomiointista. Voidaan kuitenkin aiheellisesti kysyä, olisiko eri näkökulmilla oppimista toinen toisistaan? Onko esim. analyttisellä musiikkiterapialla vaarana turvautua liiaksi sanalliseen tulkintaan musiikillisen ilmaisun kustannuksella?

### 5.6.1 Kliinisen improvisaation luonne tietoisuuden eri tasojen kautta tarkasteltuna

Havainnollistaakseni kliinisen improvisaation ominaisluonnetta, lähdän liikkeelle Bonnylta (1975) peräisin olevasta mallista (kuviokuva 6), jonka avulla hän on kuvannut freudiaanista ajattelutapaa tietoisuuden teorioista. Esitietoinen sisältää ne tietoisuuden alueet, jotka liittyvät päiväunelmiin, vapaaseen muisteluun, kuvakieleen jne. Laajaa aluetta esitietoisuuden alapuolella kutsutaan tiedostamattomaksi minäksi tai syvän tietoisuuden minäksi. Tämä alue lukee mukaansa syvän unen, muistumattomat unet ja suuren määrän menneisyyden tukahdutettuja kokemuksia. Pienen alueen



KUVIO 6 Tietoisuuden teoria freudiaanisen ajattelun mukaan: super-tietoisuus, esitietoinen ja ohjaileva ego kaaviokuvana (Bonny 1975, 125).

esitietoisuuden yläpuolella on freudiaanisessa ajattelussa katsottu edustavan yliminää, joka on kehittynyt sisäistämämme auktoriteettihahmojen kautta. Se on myös transpersoonallinen minä, jonka alueella uskonnolliset tai transpersoonalliset kokemukset ilmenevät. Ohjailevaa tai tarkkailevaa roo-

lia vaaliva ego operoi alueella, joka sivuaa pieneltä osin tiedostamatonta, pieneltä osin super-tietoista, mutta, jonka pääasiallinen toiminta-alue muodostuu esitietoisesta alueesta. (Bonny 1975, 123-126.)

Lehtonen (1996) toteaa musiikin egofunktion ominaisuuksia käsitellessään, että egon kenties keskeisin ominaisuus on rationaalisuus ja älyllinen hallinta. Hänen mukaansa rationaalinen ote musiikissa perustuu pelkistetyimmillään siihen, että musiikki on materiaalia, jonka rakenteet analysoidaan perusteellisesti ja palautetaan tiettyihin, enemmän tai vähemmän valmiisiin loogisiin kaavoihin. Lehtonen tuo samassa yhteydessä esiin myös näkemyksensä egolle alistetusta musiikista, jolla hän tarkoittaa sellaista musiikkia, joka palvelee intohimoisesti egoa. Usein tällaisessa musiikissa musiikista itsestään tulee pääasia, vaikka sen pitäisi olla vain välikappale, tapa esittää ja ilmaista omia tunteita ja näkemyksiä muille. (Lehtonen 1996, 16.)

Kliinisen improvisaation perustehtävä on vaarassa hämärtyä, mikäli improvisaatio valjastetaan pelkästään intohimoiseen egon palvelemiseen. Musiikkiterapeuttisen improvisaation keskeisiä tehtäviä menetelmästä riippumatta on, tai ainakin tulisi olla, heijastaa luovan itseilmaisun, vuorovaikutuksellisuuden ja prosessiluonteisuuden kautta asiakkaan henkisyysistä tilaa. Tätä kautta improvisaatiolla voi olla monenlaisia diagnostisia ja hoidollisia ulottuvuuksia.

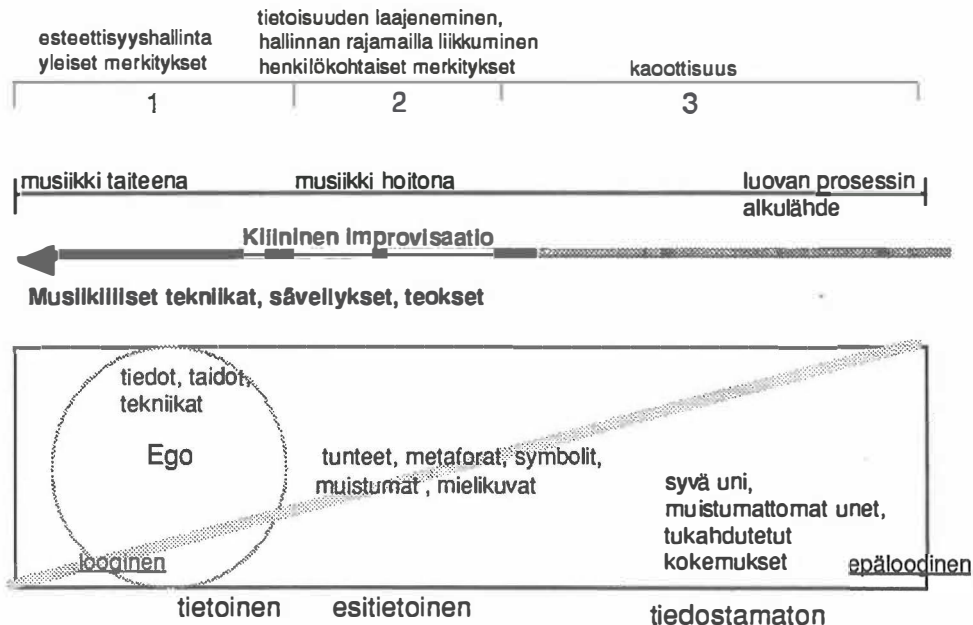
Tarkasteltaessa sävellettyä, suurelle yleisölle tarkoitettua musiikkia – musiikkitaidetta – sen funktiot ovat kliiniseen improvisaation nähden laajempialaisia. Osa yleisöstä saattaa kokea musiikin esteettisenä taidenautintona, osa saattaa keskittyä musiikkiin kognitiivisena ilmiönä (kriittikkonäkökulma), mutta saattaa yleisössä olla sellaisiakin, jotka kokevat musiikin itsehoidollisena ja sijoittavat siihen omia tunteitaan ja fantasioitaan.

Kuviossa 7 musiikki sijaitsee erilaisilla tietoisuuden tasoilla riippuen siitä, suhtaudutaanko siihen taide- vai hoitonenäkökulmasta. Valmiit sävellykset konsertin tai äänitteen kuuntelutilanteessa voivat sijaita tietoisuuden tasoilla lähes millä kohtaa tahansa tasojen 1 ja 2 välillä. Näin ollen sävellettyä musiikkia voi mainiosti hyödyntää myös musiikkiterapiatilanteissa, mutta tällöin terapeutti yleensä pyrkii suuntamaan kuunneltavan musiikin funktion tason 2 mukaisesti. Kysymys on siis musiikin käytöstä tietoisuuden laajentumisen palveluksessa (ASC), jonka edellä kerrottiin olevan musiikkiterapiassa hyvin tunnetun GIM-tekniikan ensisijaisena päämääränä. Ongelmaksi voi kuitenkin nousta musiikin Ego-funktioon liittyvä tarve hallintaan. Etenkin mikäli musiikin kokeminen syystä tai toisesta pysyttää tasolla 1 – jolloin sen prosessointi tapahtuu lähinnä kognitiivisella merkitystasolla – vastaanottajan reaktioita voi leimata pinnallisuus. Assosiaatiotkin liittyvät todennäköisesti musiikista suoraan nouseviin mielikuviin.

Kliininen improvisaatio, joka usein käsitetään musiikillisesta osaamisesta enemmän tai vähemmän vapaaksi itseilmaisun muodoksi, ei sellaisenaan edes yllä kuviossa 7 esitetyn perustein musiikin taiteellisen funktion alueelle. Kliininen improvisaatio ei sisällä niitä taideteoksen<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Tässä yhteydessä määrittelen taiteen sen egofunktio-ominaisuuksien perusteella Lehtosen (1996) mukaan.

elementtejä, jotka perinteisimmin liitetään yleiseen kiinnostavuuteen. Tällaisia elementtejä kuulijan näkökulmasta ovat mm. esteettisyys, hallinnan kokemus (seurausta tiettyjen tunnistettavien rakenteiden kautta saavutetusta ymmärryksestä), yleiset merkitykset (yleinen kommunikoi- vuus) sekä osaamiseen liittyvät elementit, kuten tiedot, taidot ja tekniikat. Näin ollen kliininen improvisaatio sijaitsee terapeuttisen kontekstinsa näkökulmasta



KUVIO 7 Musiikin erilaiset tehtävät esittävän taiteen ja hoidon näkökulmista freudiaani- seen tietoisuuden teoriaan sovellettuina.

pääasiallisesti tasolla 2 (kuvio 7), mutta yhteys tasoon 3 on kuitenkin ole- massa. Tällöin, ideaalitulanteessa, kliinisen improvisaation voidaan katsoa toimivan alitajuisen materiaalin vähittäisen esiintulemisen vielä muok- kaamattomana (esitietoisena) maaperänä<sup>11</sup>.

Mikäli kliininen improvisaatio perustuisi tarkkoihin musiikillisiin lainalaisuuksiin ja tekniikoihin (esimerkiksi Bebop-tyyppinen jazz-impro- visaatio), joiden hallinta edellyttää komplekseja kognitiivisia prosesseja, syntyisi vaara, että siirryttäisiin liiksi tason 1 (kuvio 7) alueelle ja samalla liian kauaksi tasoilta 2 ja 3. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö myös kliinisellä improvisaatioilla voisi olla musiikillisia rakenteita ja lähtökoh- tia aiemmin esitetyn mukaisesti. Niiden tulee kuitenkin olla sen laatuasia, että luovalle itseilmaisulle jää riittävästi tilaa.

<sup>11</sup> Väitöskirjani luvussa 2.2 on jo aiemmin käsitelty kliinistä improvisaatiota. Siinä yh- teydessä kliinistä improvisaatiota tarkasteltiin Basch-Kahren (1985) malliin sovel- lettuna. Sovelluksessa kuvattiin sitä, miten kliininen improvisaatio voi toimia psyy- keä eheyttävästi, väylänä tiedostamattomasta tietoiseen.

Tietyissä tilanteissa kuitenkin tasolla 1 (kuvio 7) pysyttäytyminen myös improvisaation puitteissa voi olla perusteltua. Toisinaan on näet ensisijaisen tärkeätä tarjota asiakkaalle hallinnan kokemuksia myös musiikin egofunktion ominaisuudessa. Tällaisia tilanteita kohdataan esimerkiksi oppimisvaikeuksista kärsivien lasten terapioidessa, jolloin onnistumisen ja hallinnan kokemuksella voi olla tärkeä merkitys kuntoutumisprosessin kannalta. Liian avoin lähtökohta improvisaatioon voisi siten olla ahdistusta aiheuttava. Suhtautumisessa improvisaatioon musiikkiterapiassa tuleekin näin ollen tarkoin huomioida asiakkaan yksilölliset ongelmat ja terapeutin prosessin vaihe.

### 5.6.2 Dynaamiset muodot kliinisen improvisaation ilmaisun elementteinä

Sternin (1985) vitaaliaffektiteoriassa mainitsemat dynaamiset muodot ovat myös kliinisen improvisaation merkityksikköjä (ks. luku 3.1). Pois häipyminen, virtaaminen, puhkeaminen, ryntääminen jne. ovat sisältöjä, joita jokainen pystyy hahmottamaan myös auditiivisina ilmiöinä.

Pavlicevic (1989) on kuvannut artikkelissaan dynaamisten muotojen merkitystä omassa kliinisen improvisaation sovellutuksessaan, joka pohjimmiltaan perustuu N/R-menetelmään. Siinä tulee esiin seikka, että Nordoff & Robbinsin kehittämät ajatukset kliinisen improvisaation merkityksestä ja ilmaisullisesta kielestä ovat muotoiluissaan varsin lähellä myös dynaamisten muotojen periaatteita, vaikka Sternin teoriaa ei tuohon aikaan vielä tunnuttakaan.

Pavlicevicin mukaan terapeutti käyttää erityisiä musiikillisia tekniikoita tuomaan esiin dynaamisia muotoja. Terapeutti on harjaantunut luomaan improvisaatioita, joissa on intensiteetin laaja kirjo (harmonisuus, dynamiikka, rytmisyys), muoto (melodinen hahmo, harmoniset muodot), aika (tempomuutokset) ja liike (illuusio erilaisesta temposta rytmisten alajakojen kautta). Terapeutin tehtävänä on myös harjoittaa kurinalaista ja herkkää kontrollointia näiden osatekijöiden suhteen. Hän luo kliinisen improvisaation potilaan kanssa "lukemalla" potilaidensa dynaamisten muotojen ilmauksia ja reagoimalla niihin musiikillisesti, erityisenä päämääränään liikkua kohti intersubjektivistista suhdetta heidän kanssaan. Pavlicevic painottaa, että kliininen improvisaatio ei välttämättä symboloi emotionaalista tilaa sellaisenaan. Esimerkiksi nopea tempo voi osoittaa kiireyttä, ylijännittyneisyyttä tai pakkomielleisyyttä yhtä hyvin kuin valpautta, leikkisyyttä ja keveyttä. Pavlicevic tiivistääkin, että kliininen improvisaatio on yksinkertaisesti tilanne, jossa tulee esiin asiakkaan kapasiteetti organisoida dynaamisia muotoja, kokeilla niitä erilaisilla tavoilla, luoda uudelleen niiden sidoksia ja kokeilla uusia muotoja. Tämä kaikki tulee mahdolliseksi asiakkaan ja terapeutin vuorovaikutussuhteen (jaetun tilan) kautta. (Pavlicevic 1989, 6.)

Pavlicevic kuvaa aikuisten terapioidessa käyttämäänsä kaksivaiheista kliinisen improvisaation menetelmää, jota hän nimittää dynaamiseksi yhteissoitoksi (dynamic interplay). Ensimmäisessä vaiheessa terapeutti pyytää asiakasta aloittamaan soittamisen. Terapeutti kuuntelee tarkasti asiakkaan musiikillista ilmausta: tempo, rytmistä rakennetta (tai sen puutetta); me-

lodista hahmoa, fraseerausta sekä pulssin tai iskutuksen laatua (säännöllinen, säännötön, ajoittaisesti säännöllinen ja säännötön). Juuri näissä ensimmäisissä hetkissä paljastuu asiakkaan kapasiteetti organisoida dynaamisia muotoja. Terapeutti lähtee tämän jälkeen mukaan soittamiseen tavalla, joka heijastaa tai täydentää potilaan soiton aspekteja. Ensimmäisenä päämääränään hänellä tulee olla asiakkaansa musiikin kohtaaminen, joka mahdollistaa sen, että improvisaatio on kummankin soittajan näkökulmasta järkevää. (Ibid, 6-7.)

Toisessa vaiheessa, kun jaettu tila (vrt. Winnicotin potentiaalisen tilan käsitteeseen) on luotu, terapeutti voi tarjota variaation olemassaolevasta musiikillisesta materiaalista esimerkiksi laajentamalla rytmiä tai tarjoamalla tempovariaation. Tällaista laajentamista tai musiikin muuttamista terapeutin taholta kutsutaan kliiniseksi interventioksi (vrt. edellä esitettyihin improvisaatiotekniikoihin). Intervention kannalta ratkaisevaa on, että sen tulee olla tarkoituksenmukainen edeltävään musiikilliseen kontekstiin nähden. (Ibid, 7.)

Terapeutin kliiniset interventiot auttavat häntä tarkistamaan asiakkaan kapasiteetti olla joustava suhteessa sointien kautta ilmaistuihin dynaamisiin muotoihin. Pystyykö asiakas sallimaan kulloisenkin muodon? Salliiko hän jännitteen kasaamisen? Tulisiko hidastaa nopeasti vai pikku hiljaa? Tätä kautta terapeutti saa näkymän asiakkaansa emotionaaliseen profiiliin – hän ikäänkuin testaa improvisaation interaktiivista potentiaalia. On tärkeitä harrastaa myös itsekritiikkiä sen suhteen, onko valittu interventio tarkoituksenmukainen juuri siinä musiikillisessa kontekstissa. Monesti kun on helpompaa tulkita asiakkaan vastustelevan, kun itse asiassa terapeutti aiheuttaa rajoituksia molemminpuolisen suhteen kehitymiselle. (Ibid, 7-8.)

Pavlicevic näkee tärkeäksi improvisaatioiden nauhoituksen, jotta kaikki relevantti materiaali tulisi huomioiduksi. Näin on myös helpompi suunnitella seuraavan kerran istuntoa, kun tiettyjä teemoja tai improvisaation dynaamisia muotoja voidaan ottaa edellisen kerran perusteella jatko-työstöön. Pavlicevic spekuloi verbalisoinnin osuudesta improvisaatioiden purkamisessa. Hän edustaa näkemystä, että, koska emotionin dynaamiset muodot nousevat improvisaatiossa välittömästi esiin ollen huomion keskipisteessä, referentiaalien merkitysten antaminen noille muodoille ei ole kovin tarpeellista. Toisaalla hän tuo kuitenkin esiin seikan, että puhutun vuorovaikutuksen arvoa ei kuitenkaan tulisi väheksyä. Pavlicevic ei allekirjoita rigidiä ortodoksiaa musiikkiterapiassa, jota hänen mukaansa kuvaa tunnuslause: *“Ei sanoja kiitos! Tämä on musiikkiterapiaa”* (Pavlicevic 1989, 9). On kuitenkin havaittavissa, että Nordoff-Robbinsin melko ehdoton näkemys puheen käytön tarpeettomuudesta musiikkiterapiassa on vaikuttanut Pavlicevicin näkemyksiin.

Pavlicevicin improvisaatiomenetelmä soveltuu mielestäni erinomaisen hyvin aikuistenkin terapiaprosesseihin, mutta niiden kohdalla korostaisin kyllä enemmän verbaalin vuorovaikutuksen merkitystä improvisaation käsittelyvaiheessa. Verbalisointiin kykenevät ja tottuneet aikuiset saavat usein huomattavan paljon irti sanallisesta kommunikaatiosta, joka kuitenkin nousee improvisaatiosta. Sanallinen käsittely voi myös edelleen laajentaa käsiteltävien asioiden tai tunteiden aihepiiriä ja myös tällöin tera-



peutin on mahdollista tehdä kliinisiä interventioita – ei tosin enää musiikin keinoin, vaan sanallisesti. Tätä kautta musiikillisen materiaali on oman itseisarvonsa lisäksi toiminut mielenliikkeitä stimuloivana, jolloin syntynyt sanallinen mielikuva tai assosiaatio voi synnyttää uuden, tämä taas uuden. En näkisi erityistä syytä jarruttaa sanallista vuorovaikutusta mikäli se tuntuu luontevalta.

Suhtaudun myös Pavlicevicia hieman epäilevämmiin näkemykseen emootioiden dynaamisten muotojen terävyydestä ja suorasta ymmärrettävyydestä improvisaatiossa. Tällaisia ”kirkkaan tietoisuuden” hetkiäkin voidaan improvisaatiossa kohdata, mutta usein emootiot ilmenevät esitietoisella tasolla ja ovat täten erilaisessa määrin tiedostumattomaan materiaaliin kytkeytyneitä. Tällöin niiden pelkkä kokeminen (ilman tiedostumista) ei välttämättä vie prosessia eteenpäin (John 1992; Priestley 1994). Tässä tulee esiin ilmeisesti myös Pavlicevicin ja esimerkiksi Johnin ajattelun taustalla vaikuttavat eri tyyppiset psykologiset viitekehukset.

Dynaamiset muodot voivat kuitenkin olla terapeuttisesti hyödyllisiä, tulkitaanpa niiden merkitystä mistä tahansa viitekehyksestä käsin. Dynaamiset muodot luovat improvisaation merkityskielen pohjan. Musiikkiterapian tavoitteena voi toisinaan hyvinkin olla pelkästään kognitiivisen alueen taitojen kehittyminen, jolloin improvisaatiossa esiintyvien dynaamisten muotojen tarkastelu saa aivan toisenlaisen merkityksen kuin ns. syvyyspsykologisessa tarkastelussa: kiinnostuksen kohteeksi voikin nousta dynaamisten muotojen tekninen rakentuminen, kehittyminen, lukumäärä ja motorinen vaativuus.

## **5.7 Perusteita musiikillisen ja kuvallisen ilmaisun yhteiskäytölle musiikkiterapiassa**

### **5.7.1 Fysionominen havaitseminen taiteellisen kokonaishahmon muodostumisessa**

Musiikillisen merkityksen ongelma ja erityisesti musiikin tunteisiin vetoavuus on ollut filosofisen mielenkiinnon kohteena jo pitkään. Rosar (1994) on artikkelissaan kuvannut musiikillisen ilmaisun luonteen selvittämistä aina kreikkalaisten éthos-opista sekä Aristoteleen ja Platonin kirjoituksista barokin affektioppiin ja sieltä Ganzheit- ja Gestalt-psykologiaan saakka. Rosarin selvitystyön pohjalta voidaan havaita, että vaikka pohdinta eri aikoina on johtanut mitä erilaisempiin sovellutuksiin, tietynlainen punainen lanka siitä on selkeästi löydettävissä. Pohdintaa yhdistää näkemys, jonka mukaan Galileon ja Locken ajatuksiin perustuva geometris-tekninen käsitys havaintoatribuuttien jakamisesta ns. primaari- ja sekundaarilaatuihin ei selitä esteettistä havaitsemisprosessia kuin osittain. Primaarilaadut sisältävät sellaisia ominaisuuksia kuin koko, muoto ja lukumäärä, sekundaarilaadut ominaisuuksia kuten väri, sointi ja maku. (Rosar 1994, 157).

Werner (1948) on fysionomisen havaitsemisen teoriallaan tuottanut tähän asti kenties uskottavimman selityksen esteettisen kokemuksen luon-

teesta<sup>12</sup>. Hänen mukaansa tarvitaan vielä kolmas havaitsemisen laatu mikäli halutaan selittää taiteellista havaitsemista. Rosarin mukaan Gestalt-psykologit adoptoivat oman tertiäärilaatu-käsitteensä suoraan Werneriltä. Werner on käyttänyt fysionomisen havaitsemisen luonnetta kuvatessaan esimerkkinä kasvollisten ilmausten havaitsemista. Hän kuvaa oivallisesti niitä puutteita, joita rajoittuminen primaari- ja sekundaarilaatuihin havaitsemisprosessissa toisi. Werner toteaa:

”On mahdotonta täydellisesti määritellä kasvoja pelkästään objektiivisten piirteiden kuten pystynenä, siniset silmät, vaalea iho tms. perustella. Ne ovat fysikaalisia tai geometrisiä ominaisuuksia. Mutta kasvoilla on myös fysionomiset ominaisuutensa. Ne ovat pahantuuliset tai hyväntuuliset, energeettiset tai väsyneet, irstaa tai puhtaat. Nämä laadut eivät ole tunteita, vaan ennemminkin havaintoja”. (Werner 1948, 149-150.)

Wernerin (1978) mukaan:

”Fysionomiset ominaisuudet eivät ole minkään johdannaisia, vaan primitiivisimpiä kaikista havainnoista. Alkukantaisimmat tietoisuuden objektit (lapsilla ja primitiivisillä ihmisillä) eivät ole ajatuksellisia, vaan nimenomaan kasvollisia. On erheellistä uskoa, että fysionomiset laadut, jotka me sanomme kuuluvan ei-inhimillisille asioille ovat lähtöisin ihmiskasvoista (niiden havaitsemisesta). Kasvojen fysionominen havaitseminen on vain niukka jäännös alkuperäisestä havaitsemismoodista, jonka pohjalta lapset ja primitiiviset ihmiset katsovat objekteja.” (Werner 1978, 149-150.)

Werner (1948) on myös osoittanut, että fysionominen havainto edeltää objektien muodollisten, objektiivisten ominaisuuksien havaitsemista. Jopa aikuisilla fysionominen havainto on todistettavasti omannut prioriteetin – jälleen kerran kasvojen havainnoinnista osoitettuna. Fysionominen havaitseminen ei rajoitu kasvoihin ja kehollisiin liikkeisiin, vaan koskee usein myös liikkumattomia objekteja. Fysionomiset laadut eivät rajoitu myöskään mihinkään erityiseen objektien sfääriin, eivät erityisiin sensorisen havaitsemisen alueisiin eivätkä myöskään erityisten tunteiden ilmaisiin.

Taidetta käsitellessään Werner (1978) totesi, että esteettinen havaitseminen on yksinkertaisesti vain fysionomisen havaitsemisen erityistapaus. Taiteen ja esteettisen kokemuksen rakennuselementit ovat fysionomiset piirteet ja fysionomiset suhteet. Musiikista ja runoudesta hän esitti:

”Korkeudet ja intensiteetit ovat akustiikan elementtejä; äänet ja äänten ryhmät musiikissa ovat kuultavia mieliala-kuvioita (mood-pattern), jännitteen ja sisäisen liikkeen konfiguraatioita. Sanat runoudessa eivät ole abstrakteja merkkejä, jotka kommunikoivat emotionin ja ajattelun kanssa, vaan ne nähdään ja kuullaan fysionomisina sointukuvioina”. (1978, 150.)

<sup>12</sup> Daniel Sternin (1985) vitaaliaffektiteoria perustuu pohjimmiltaan Wernerin teoriaan fysionomisesta havaitsemisesta.

### 5.7.2 Onko musiikin vaikutuksesta syntyvä kuva musiikin fysiominen hahmo?

Lasten ja kehitysvammaisten musiikkiterapioissa on toisinaan hankalaa pelkästään musiikillisen tapahtumisen kautta havainnoida tiedostumisprosessia ja sen eri vaiheita. Ongelmaa ei helpota näille kohderyhmille ominainen rajallinen kyky käyttää puhuttua kieltä kokemustensa ilmaisemiseksi. Mielen sisäisten tapahtumien verbaali erittely on ylipäänsä vaikeaa vaatien aikuiseltakin harjaantumista. Musiikkiterapian arvo on kieltämättä juuri sen puheilmalliselle rinnakkaisena, non-verbaalina ilmaisukanavana toimiminen eivätkä kaikki tilanteet suinkaan edellytä musiikin ulkopuolisen välineen käyttöä. Musiikkiterapiaprosessissa syntyy toisinaan kuitenkin tilanteita, joissa jonkin selkiinnyttävän, kenties lähempänä konkreettista ilmaisua olevan välineen käyttö voi yhtäältä tukea, toisaalta auttaa tulkintaprosessia. Itse olen tällaisissa tilanteissa käyttänyt kuvan tekemistä. Käytännössä tämä on tapahtunut siten, että improvisaatio nauhoitetaan ja lapsi voi halutessaan piirtää tai maalata assosiaatioitaan samalla kun kuuntelee nauhoitusta.

Teoreettisesti perustelen tätä menetelmää fysiominen havaitsemisen käsitteellä. Musiikin pohjalta syntyvä kuva voidaan nähdä visuaalisena esityksenä improvisaation yleisestä olemuksesta tai sen jostakin tietystä vaiheesta tai vaiheista. Visuaalinen esitys poikkeaa musiikillisesta esityksestä kenties kaikkein oleellisemmin erilaisen aikaulottuvuutensa sekä konkreettisen "tässä ja nyt"-orientaationsa suhteen. Tästä syystä katson, että kuvan luonne on musiikilliseen ilmaisuun nähden tiiviimpi ja konkreettimpi.

Mantere (1991) toteaa, että hahmopsykologian mukaan ihmisen käyttäytymiselle on olennaista pyrkimys nähdä kokonaisuuksia sekä organisoida yksityiskohdista mielekkäitä hahmoja. Näin syntyvä hahmo ei ole osiensa summa vaan enemmän. Se miten kokonaisuus havaitaan on aina sidoksissa suurempaan kokonaisuuteen. (Mantere 1991, 116.)

Musiikillinen improvisaatio olisi täten se lukuisista yksityiskohdista muodostuva kokonaisesitys, jonka pohjalta rakentunut piirretty tai maalattu kuva edustaa organisoivaa, kokonaishahmoon pyrkivää, tekijälleen jollakin tavalla mielekäästä hahmoa. Koska kuva tehdään improvisoidun musiikin pohjalta, se edustaa tiedostumisprosessin näkökulmasta nähdäkseeni myös lähempänä tietoisuutta olevaa vaihetta.

Brandt, Wohler ja Aldridge (1991) ovat vertailleet kuvataide- ja musiikkiterapiaprosessin eroja ja yhtäläisyyksiä kokeilussa, jossa samalle asiakkaalle annettiin sekä musiikki- että kuvataideterapiaa. Heidän mukaansa kuvan tekemisessä asiakkaan oma-aloitteisuus on etualalla. Kun musiikin peruselementit ovat melodinen ja rytmisen muoto, kuvan kohdalla kestää kauemmin kehittää värien ja muotojen suhde. Toisaalta värivaikutelmien säilyessä kuvana, sointi "kuolee" pois. Muotoiltu kuva maalauksessa tai piirroksessa tarjoaa asiakkaalle myös tilaisuuden etäännyttää itsensä siitä mitä on luotu. Juuri tämä etäisyys suo tilaisuuden tietoiselle havaitsemiselle. (Brandt ym. 1991, 16.)

Piirustuksen aiheeseen näyttää etenkin lapsiasiakkaiden kohdalla vaikuttavan keskeisesti myös improvisaation yksittäiset dynaamiset muodot.

Jostakin yksittäisestä improvisaation kohdasta saattaa nousta visuaalinen assosiaatio. Näkemykseni mukaan paperille piirtyvä aihe, nousipa se mistä yksittäisestä improvisaation kohdasta tahansa, on tekijänsä kannalta merkityksellinen ja ilmaisullisesti tärkeä. Kuva voi olla myös lopputulos, eräänlainen tiivistymä improvisaation aikana koetusta esitietoisesta prosessista.

Musiikkiterapiaprosessin aikana syntyneiden improvisaatioiden ja kuvien yhteistarkastelu voi olla myös prosessin pitkittäiskuvauksen näkökulmasta hyödyllistä. Kuvan käytölle musiikkiterapian yhteydessä ei tule kuitenkaan asettaa liikaa painoarvoa. Improvisaatioiden tarkastelua ja analysointia kuvan käyttö ei voi korvata.

Musiikkiterapeuttisia menetelmiä tarkasteltaessa kuvan käyttö ei ole suinkaan mikään uusi asia, vaikka useimmiten kuvantekoprosessi näytetäänkin liittävän useimmiten valmiiksi sävelletyn musiikin yhteyteen. Esimerkiksi Lehtonen (1986) on musiikkiterapiaprosesseissaan käyttänyt kuvan tekemistä sävellettyyn musiikkiin liitettynä. Brandt jne. (1991) korostavat, että terapeutin ei ole välttämätöntä olla asiantuntija toisessa lajissa, mutta musiikkiterapeutti voi mainiosti ottaa oppia kuvataiteen vitaa-leista sisällöistä (ja päinvastoin) – ovathan tietyt vitaalit sisällöt kuitenkin yhteisiä eri taidemuodoille. Tällaisia vitaa-leja sisältöjä ovat esimerkiksi luovuus, improvisaatio, muoto, rakenne, dynamiikka, aika ja tila – sekä se, miten nämä suhteutuvat hoidolliseen prosessiin.

## 6 SAKU, 11 VUOTTA: "ÄIDINKIELI ON HIUKKA VAIKEETA"

Sakun musiikkiterapiaprosessi alkoi loppuvuodesta 1994 ja päättyi touko-kuussa 1997. Kysymyksessä on täten suhteellisen pitkä terapia, mutta koska se on tapahtunut koulussa ja toteutunut lukuvuoden puitteissa, on prosessissa ollut myös pitkäköjä taukoja. Sakun ongelmat ovat kielellisiä, dysfasia-tyyppisiä. Vaikka puhuminen sujuu Sakulta normaalin oloisesti, kirjoittaminen ja etenkin lukeminen ovat tuottaneet hankaluuksia. Musiikkiterapiaa aloitettaessa Saku oli erityisluokalla. Saku on kuitenkin edistynyt hyvin ja niinpä hän siirtyi normaaliluokalle vuoden 1996 syksystä alkaen. Vaikka kielellisiä vaikeuksia on edelleen, hän on kuitenkin osoittanut selviytyvänsä normaaliluokalla.

Saku on yksi viidestä dysfasia-tyyppisistä oireista kärsivistä pojista, jotka kyseiseltä erityisluokalta ovat olleet musiikkiterapiassani. Minulla on täten ollut erinomainen mahdollisuus perehtyä musiikkiterapian mahdollisuuksiin kielellisten ongelmien hoidossa. Nämä terapiaprosessit ovat sisältäneet paljon haasteita ja edellyttäneet jatkuvaa menetelmiin ja niiden kehittämiseen sekä evaluointiin liittyvää paneutumista.

Saku ei ole tapauskertomukseni kohteena siksi, että hänen musiikkiterapiaprosessinsa olisi jollakin tavoin poikkeuksellisen onnistunut. Ei myöskään siksi, että olisin pystynyt joka tilanteessa pitämään ohjia käsissäni. Enemminkin on niin, että Sakun musiikkiterapiaprosessi on sisältänyt poikkeuksellisen paljon erilaisia muutoksia, käännteitä ja hankaluuksiakin – ja toisaalta, vaatinut kenties enemmän kuin yksikään muista terapiostani menetelmiin liittyvää pohdintaa, uudelleen ajattelua ja edelleen kehittelyä. Prosessi on myös sisältänyt tyhjäkäyntivaiheita turhautumiseen ja epäonnistumisen tunteineen, jos toki myöskin onnistumista ja löy-

tämisen riemua – niin terapeutin kuin varmasti myös Sakunkin näkökulmasta.

Saku on hyvin rauhallinen ja kiltti poika. Hänen terapiaprosessinsa ei ole sisältänyt ainoatakaan käyttäytymishäiriötä tai hallitsematonta purkausta. Saku on ennemminkin, etenkin aikuisten seurassa, ujo ja hiljainen, arkakin. Hän välttää tunteen ilmaisua, on vähäpuheinen eikä mielipidekään tule ilman ”puristamista” ulos. Nämä piirteet ovat toisinaan aiheuttaneet päänvaivaa musiikkiterapiassa mm. sen suhteen, onko valittu menetelmä toimiva vai ei – se kun ei välttämättä näy Sakun välittömistä reaktioista.

Saku oli musiikkiterapiaan tullessaan musiikillisesti harjaantumaton. Instrumentit olivat hänelle vieraita ja hänen arkuutensa esti pitkälti myös laulun luontevan käytön ilmaisun välineenä. Sopivien ilmaisukeinojen löytäminen kestitkin siten tavallista pidempään. Tietyissä mielessä voidaan sanoa, että Sakun koko musiikkiterapiaprosessia on sävyttänyt yhtäältä soveltuvien ilmaisukeinojen etsintä, toisaalta niiden jatkuva sisällöllinen kehittäminen.

## 6.1 Tavoitteet ja menetelmät

Saku on kielellisiä ongelmiaan lukuun ottamatta terve ja tasapainoinen poika. Alussa vaikuttikin siltä, että musiikkiterapian painopisteen tulisi olla lähinnä kognitiivis-motorinen. Eräänä keskeisenä tavoitteena Sakun terapiassa onkin ollut sellaisten musiikillisten ilmaisukeinojen löytäminen ja harjoittaminen, jotka sekä tukevat kielellistä ilmaisua että tarjoavat perinteiseen kouluopetukseen nähden korvaavia ja mahdollisesti myös oppimismotivaatiota lisääviä keinoja. Musiikilla ja kielellä on luontaisestikin paljon yhteisiä piirteitä, jotka mahdollistavat niiden toisiaan täydentävän terapeutin käytön.

Käsite prosodia on keskeinen kuvattaessa musiikin ja kielen välisiä yhteyksiä. Karman (1987) mukaan prosodiolla tarkoitetaan lähinnä juuri kielen musiikillisiä piirteitä. Näitä ovat puheen melodia, rytmi, tempo, amplitudi, laatu ja ajallinen organisaatio. Vaikka puheen ja musiikin merkitykset ovatkin pääasiassa erilaisia, prosodiikalla on oleellinen rooli myös puhutussa kielessä. (Karma 1987, 56.)

Sakun musiikkiterapiassa musiikin prosodisia ominaisuuksia on pyritty käyttämään mahdollisimman laaja-alaisesti kielellisen ilmaisun tukemiseksi. Erilaiset rytmin ja melodian hahmottamiseen liittyvät harjoitukset ovat olleet keskeinen osa terapiaprosessia<sup>13</sup>.

Kortesmaan & Strömin mukaan (1987) dysfasia vaikuttaa sekä lapsen persoonallisuuden muovautumiseen että kognitiiviseen kehitykseen. Vaikka Sakun kielellisen hahmottamisen ongelmat eivät ole vaikeammasta päästä, ovat hänenkin kohdallaan tulleet esiin dysfasian persoonallisuuteen ulottuvat vaikutukset. Nämä ilmenevät mm. voimakkaana psyykkisenä ahdistuksena vaikeuksia tuottavan kielellisen suorituksen yh-

<sup>13</sup> Näistä yksityiskohtaisemmin varsinaisessa terapiaprosessin kuvauksessa.

teydessä, joka taas on omiaan aiheuttamaan alisuoriutumista. Sakun kohdalla ongelma liittyy myös sosiaaliseen todellisuuteen siten, että esimerkiksi ääneen lukeminen luokkatilanteessa on ollut hänelle tavattoman vaikeaa.

Ahdistuksen ja sitä seuraavan lukkiutumisen kohtaaminen ja voittaminen muodostuikin nopeasti musiikkiterapian erääksi keskeiseksi tavoitteeksi edellä mainittujen suoranaisesti kielellisten tavoitteiden lisäksi. Näihin haasteisiin on pyritty vastaamaan erilaisilla itseilmaisua ja luovuutta tukevilla menetelmillä, joiden avulla on pyritty yhtäältä vapauttamaan ilmaisua, toisaalta tavoittelemaan onnistumisen kokemuksia sellaisissa tilanteissa, jotka tyypillisesti ovat vaikeita Sakulle. Näistä menetelmistä seuraa yksityiskohtaisempi erittely edempänä.

Sakun runsaan kahden vuoden terapiaprosessin aikana on käytetty useitakin erilaisia menetelmiä, joista osasta on matkan varrella syystä tai toisesta luovuttu. Tietyt perusrakenteet ovat olleet kuitenkin koko ajan mukana. Tällaisia ovat olleet kliininen improvisaatio, musiikkimaa-laus/piirtäminen, erilaiset kognitiivis-motoriset rytmi- ja melodiaharjoitukset, musiikin kuuntelu ja keskustelu. Sakun musiikkiterapiassa kaikkien mainittujen menetelmien kohdalla tapahtui muuntumis- ja kehittelytyötä pitkään kunnes lopulta saavutettiin sellainen kokonaisuus, joka osoit-tautui kestäväksi ja tarkoituksenmukaiseksi.

## 6.2 Teoreettinen orientaatio

Sakun musiikkiterapiaprosessin taustalla vaikuttava teoreettinen viitekehys pohjautuu musiikin emotionaalisten merkitysten kolmidimensiomalliin, jonka mukaan musiikilla on erilaisia merkitystasoja musiikin prosessoinnin tavasta riippuen (ks. kuvio 5). Mallissani näitä merkitystasoja on kolme: vitaaliaffektitaso (VT), psykodynaaminen taso (PT) ja kognitiivinen taso (KT). Tämä malli, jota olen tarkemmin kuvannut luvussa 4, mahdollistaa oppimisteoreettisen ja psykodynaamisen lähestymistavan yhdistämisen. Mallin avulla on mahdollista tarkastella myös musiikin varhaisia merkityksiä (vitaaliaffektitason merkityksiä), jolloin musiikkia tarkastellaan niiden piirteidensä kautta, jotka liittävät sen saumattomasti yhteen muun ympäristöllisen ja kehollisen kokemuksen kanssa.

Sakun musiikkiterapiassa se osa, joka liittyy pelkistetyimmän rytmi- ja melodiaharjoituksiin edustaa selkeimmin kognitiivista merkitystasoa. Tällöin huomiota kiinnitetään ensisijaisesti uusien taitojen oppimiseen ja harjoitteluun. Käytännössä tämä voi olla vaikkapa jonkin suorituskyvyn ääriarajoilla olevan rytmikuvion harjoittamista.

Psykodynaamista tasoa Sakun terapiassa edustavat kenties ilmeisvimmin kliininen improvisaatio ja piirtäminen. Vaikka improvisaatioon ja piirtämiseen liittyy paljon myös kognitiivis-motorista toimintaa, niiden ilmaisun symbolinen luonne kutsuu esiin sellaisia assosiaatioita ja emotionaalissävyytteisiä kokemuksia, jotka ovat yhteydessä pintatietoisuutta syvempiin tietoisuuden tasoihin.

Vitaaliaffektitaso on Sakun musiikkiterapiassa ollut näkyvästi esillä nimen omaan siitä syystä, että hänellä ei ole aikaisemmin hankittuja musiikillisia taitoja. Etenkin kliinisten improvisaatioiden alkuvaiheessa erilaiset dynaamiset muodot olivat Sakun keskeisiä ilmaisuvälineitä soitettaessa. Myös Sakun piirroksissa vitaaliaffekti-tasoinen ilmaisu on ollut paljon esillä. Vitaaliaffekteihin ja dynaamisiin muotoihin palataan yksityiskohtaisemmin prosessin kuvauksen yhteydessä.

On otettava huomioon, että mallissani (kuvio 5, s.59) esitetyt tasot ovat usein enemmän tai vähemmän sidoksissa toisiinsa ja varsin harvoin ollaan tilanteessa, jossa yksi taso on puhtaasti esillä. Esimerkiksi improvisaatiotilanne on tapahtuma, jossa kaikki merkitystasot ovat toisiinsa liittyen edustettuina – vaikka toki onkin mahdollista, että jollakin merkitystasoista on ajoittain dominoiva rooli. Kuten myöhemmin huomataan, terapeutilla on myös arsenaali mahdollisuuksia vaikuttaa siihen, missä määrin jollekin tasolle annetaan tuo dominoiva rooli.

### 6.3 Aineiston keruu ja analyysimenetelmät

Sakun musiikkiterapiaprosessista kertynyt aineisto perustuu pitämäni päiväkirjaan, piirustusten taltiointiin, improvisaationauhoituksiin sekä notaatioihin rytmi- ja melodia tehtävistä. Piirustusten ja nauhoitusten järjestelmällinen keruu alkoi terapiaprosessin toisella puoliskolla, jolloin niiden menetelmällinen merkitys alkoi korostua. Viimeisimmäksi mukaan tulivat rytmi- ja melodiaharjoitusten notaatiot.

Improvisaatioiden analysoinnissa olen käyttänyt menetelmää, johon yhdistyy aineksia useilta eri tahoilta. Menetelmän kehittäessä olen käyttänyt osin omia ideoitani, mutta myös Pavlicevicilta (1989), Bruscialta (1987) sekä Nordoff & Robbinsilta (ks. Bruscia 1987) lainaamiani. Analyysissä huomiota kiinnitetään improvisaatioissa esiintyviin dynaamisiin muotoihin, vuorovaikutuksen luonteeseen ja musiikilliseen tapahtumiseen.

Sakun musiikkiterapian erityispiirre on piirustusten käyttö kliinisten improvisaatioiden seuranta-systeeminä. Piirustuksia alettiin tehdä improvisaatioiden pohjalta aluksi kokeiluluonteisesti syystä, että Saku ei juurikaan sanallisesti kyennyt improvisaatioihin palaamaan. Pidän improvisaatioihin palaamista varsinaisen suorituksen jälkeen tärkeänä, koska improvisaatiotilanne on nopeasti ohi kiitävä ja sitoo huomion paljolti itse suoritukseen. Improvisaatioiden uudelleen kuuntelusta ja piirustuksen tekemisestä kehittyikin sittemmin Sakulle luonteva ja mielekäs tapa palata improvisaatioihin pelkän kuuntelun sijasta.

### 6.4 Vaihe I – Etsintä

Sakun musiikkiterapiaprosessin pituudesta johtuen sitä on hankala käsitellä yhtenä kokonaisuutena. Tästä syystä olen päätynyt jakamaan prosessin



vaiheisiin, joista kukin edustaa eräänlaista osakokonaisuutta sekä niissa käytettyjen menetelmien että saavutettujen tulosten suhteen. Vaiheet etenevät kronologisesti ja näin jälkikäteen tarkasteltuna useimmiten niin, että uuteen vaiheeseen siirtyminen on edellyttänyt aikaisemman vaiheen lävitse käyntiä. Kaiken kaikkiaan vaiheita kertyi viisi.

Ensimmäinen vaiheen kesto on nelisen kuukautta, jonka aikana tehdään paljon erilaisia kokeiluja. Etsitään tarkoituksenmukaisia ja Sakulle soveltuvia toimintamalleja. Tämä osoittautuukin tavallista vaikeammaksi tehtäväksi. Sakun musiikillinen omaksumiskyky etenkin terapian alkuvaiheessa on hyvin vaatimaton. Yksinkertaistenkin melodioiden ja rytmien jäljittely tuottaa hänelle vaikeuksia ja näyttää aiheuttavan enemmänkin ahdistusta kuin avaavan näköaloja eteenpäin. Terapeutissa herää tarve viedä terapiaa enemmän luovan ilmaisun ja mielikuvituksen suuntaan. Kuuntelemme erilaista musiikkia ja ehdotan Sakulle musiikin pohjalta piirtämistä. Sekin tuottaa etenkin ensimmäisen kuukauden aikana hänelle huomattavia vaikeuksia. Paperille ei tahdo syntyä mitään. Viiden viikon terapian jälkeen syntyy ensimmäinen esittävä piirros. Siihen asti kaikki piirroset ovat olleet hätäisesti kyhättyjä abstrakteja hahmoja.

Improvisaatiokokeiluihin päästään noin kahden kuukauden terapian jälkeen. Saku soittaa pianoa ja terapeutti kitaraa. Improvisointi näyttääkin toimivan ja Saku improvisoi vapautuneesti ja mielellään. Lähdemme liikkeelle täysin vapaasta asetelmasta, jossa Sakulla on käytössään pianon koko koskettimisto. Asetelma ei kuitenkaan synnytä vuorovaikutusta eikä tunnu kehittyvän mihinkään. Niinpä terapeutti päätyy erilaisiin rajausratkaisuihin: vain mustat koskettimet käytössä; vain valkoiset; rajataan paperilla esim. yhden oktaavin ala jne. Myös aihepohjaisia improvisaatioita kokeillaan, mutta tuloksena syntyy entistäkin tasapaksumpia, hahmottomia improvisaatioita.

Tältä jaksolta nauhoitetaan kaksi improvisaatiota, joiden aiheina on "viha" ja "kaunis". Terapeutti soittaa kitaraa ja Saku pianoa. Lähtökohta soittamiselle on aiheita lukuun ottamatta täysin vapaa. Terapeutin käyttämät tekniikat "viha"-improvisaatiossa ovat rytmien pohjustaminen, synkronointi ja tilan tekeminen. Näiden tekniikkojen valinta perustuu pyrkimykseen luoda turvallinen rytmien tausta improvisaatiolle. Yksinkertainen rytmisuo myös tilaa melodioille ja harmonioille, joiden kautta Sakulla olisi mahdollisuus ilmaista itseään haluamallaan tavalla. Synkronoinnilla terapeutti pyrki liittymään Sakun musiikilliseen ilmaisuun, jotta kanava vuorovaikutukselle voisi aueta. Saku ei kuitenkaan tässä vaiheessa kykene musiikilliseen vuorovaikutukseen, vaan soittaa täysin omissa maailmoissaan ilman taukoja. Ilmaisun välikkappaleina hänellä ovat pääasiassa tietyt dynaamiset muodot, kuten klusterit ja alaspäiset järjestelmälliset nuottikulut (nuottiesimerkki 1). Hän käyttää lähinnä matalia ääniä ja soittaa koko ajan fortessa.

#### NUOTTIESIMERKKI 1



”Kaunis”-improvisaatiossa, joka tehdään samalla kerralla (n. 3kk terapian alkamisesta) terapeutti pyrkii vaikuttamaan Sakun soittoon käyttämällä intensifiointia aikaisempien tekniikoiden lisäksi. Havaittavaa vuorovaikutusta ei kuitenkaan synny, vaan Saku on edellisen improvisaation tavoin keskittynyt vain omaan soittoonsa. Hän aloittaa yksinäisesti melko rauhallisesti, mutta muuttaa vähitellen ilmaisuaan klusterityyppiseksi käyttäen lähinnä pianon keskialueen koskettimia. Dynamiikaltaan improvisaatio on alun hiljaisesta ja rauhallisesta vaiheesta eteenpäin crescendomaista jatkuvaa voluumin ja intensiteetin kasvua kohden loppua. Rytmisesti Sakun soitto on hyvin yksinkertaista ja sikäli kun sävelkulkuja ilmenee ne ovat lähinnä nuottiesimerkin 2 tyyppisiä järjestelmällisiä, lähinnä alaspäisiä kulkuja.

#### NUOTTIESIMERKKI 2



Nämä kaksi improvisaatiota kuvastavat hyvin Sakun improvisaatioiden perusolemusta neljän ensimmäisen kuukauden aikana. Vaikka hän oli toisinaan hyvinkin motivoitunut improvisointiin, terapeutissa heräsi ajoittain kokemus ”lamauttavasta hyödyttömyydestä” hänen kokiessaan vuorovaikutuksen hedelmättömäksi ja edistymisen vähäiseksi. Terapeutin kokemus muistuttaa Basch-Kahren (1985) ideaa kaoottisesta ajattelusta, jota olen toisaalla jo aiemmin (luvussa 2.2) soveltanut kliinisen improvisaation kontekstiin. Basch-Kahren mukaan terapeutti joutuu tietyissä tilanteissa ikään kuin toimimaan heijastuspintana asiakkaansa kaoottiselle ajattelulle, jolloin sinänsä merkityksettömistä fragmenteista alkaa muodostua pienen pieniä tiivistymiä, eräänlaisia merkitysyksikköjä (emotionaalis-sensomotorisia konfiguraatioita). Tämä tiivistyminen voi siis tapahtua, vaikka terapeutille syntyisikin kokemus hyödyttömyydestä. Tärkeintä tällaisessa tilanteessa, jota ei voikaan rationaalisesti ymmärtää, on olla läsnä. Kliinisen improvisaation kontekstissa asiakkaan synnyttämä hahmoton sävelmassa, joka tuntuu edustavan merkityksetöntä ilmaisua (kaoottisia fragmentteja?) saa helposti aikaan vastaavan vaikutuksen.

Sakun improvisaatioissa nimitän näitä sävelmassavaiheita ”sökellys”-vaiheiksi. Niille on ominaista se, että vuorovaikutuksen syntymiselle ei ole mitään edellytyksiä, koska on lähes mahdotonta löytää yhteistä ilmaisukieltä saati ylipäänsä aikaansaada kontaktia. Ensimmäisen vaiheen loppua kohden improvisointi alkaa junnata samassa tematiikassa ja Sakunkin taholta on havaittavissa alkuinnostuksen hiipumista.

Tämän vaiheen aikana kokeillaan useitakin erilaisia menetelmiä: laulamista, musiikin kuuntelua, soittamista sekä ohjatusti että vapaasti improvisoiden. Sakun musiikillinen lähtötaso ja omaksumiskyky ovat kuitenkin alkuvaiheessa heikkoja. Tähän vaikuttaa myös hänen varautuneisuutensa ja estyneen oloinen ilmaisunsa. Näin ollen terapeutti päätyy ajatukseen, että juuri luovaan ilmaisuun ja mielikuvituksen virittämiseen tulisi pyrkiä,

jotta saataisiin aikaan perusproblematiikkaan pureutumisen kannalta välttämätöntä vapautuneisuutta.

Parhaiten toimiviksi menetelmiksi osoittautuvat musiikin pohjalta piirtäminen sekä improvisointi. Improvisointi ei kuitenkaan vielä löydä kestäväää muotoa ja osoittaa hiipumista loppua kohden. Aihepohjaiset ja rajatut improvisaatiot toimivat kertaluontoisesti, mutta osoittautuvat liian sitoviksi. Vapaa improvisaatio osoittautuu toistaiseksi parhaiten toimivaksi, mutta Sakun ilmaisullinen arsenaali ja vuorovaikutuskyvyt siinä ovat siksi kehittymättömiä, että jonkinlainen kyllästymispiste saavutetaan vaiheen loppupuolella. Piirustusten sisällöllistä antia käsitellään myöhemmin erikseen.

## 6.5 Vaihe II – Sisällöllinen kehittäminen




Tämä vaihe alkaa loppukevästä 1995 ja kestää vuoden loppuun saakka. Välissä on kuitenkin kesälomatauko, joten aktiivisia terapiakuukausia tälle aikavälille mahtuu noin viisi. Toista vaihetta leimaa sinnikäs sisällöllinen kehittäminen. Tässä suhteessa vaihe jakautuu vielä kolmeen ns. alavaiheeseen, joiden sisällöt vaihtelevat jonkin verran toisiinsa nähden.

### *Rumpusetin käyttö rytmien harjoittamisessa – kognitiivis-motorinen jakso*

Jakso alkaa kevään 1995 viimeisen kuukauden aikana siihen havaintoon perustuen, että improvisaatiot tarvitsevat rinnalleen jo jotakin strukturoidumpaa. Rytmisen hahmottamisen ja kehon koordinaation parantamisen lisäksi toiveena on, että rumpujen soitosta voisi kehittyä uutta ilmaisullista materiaalia (rytmejä, rytmikuvioita tms.) myös kliinisen improvisaation puolelle.

Rumpujen soitto aloitetaan vapaalla kokeilulla. Terapeutti soittaa pianoa ja Saku rumpuja ilman erityistä ennakkosuunnitelmaa. Vapautuneisuutta on havaittavissa ja se on aluksi päätarkoituksin, koska tavoitteena on rumpuihin tutustumisen jälkeen aloittaa tiukka rytmien harjoittelu. Liikkeelle lähdetään hieman yksinkertaistetusta beat-kompista:

#### NUOTTIESIMERKKI 3

Hi-Hat	
Virvelirumpu	
Bassorumpu	

Beat-kompia harjoitellaan kolmella perättäisellä kerralla. Saku harjoittelee sinnikkäästi ja saakin jo kolmannella kerralla perusidean sisäistetyksi niin, että yhden tahdin mittainen pätkä sujuu. Useamman tahdin jatkuva kierto ei kuitenkaan tahdo onnistua ja Saku alkaa tuskastua. Kun basso-

rumpu jätetään pois, saamme yhdessä soitetuksi lähes kokonaisen kappa-  
leen. Tämä tuottaa Sakulle mielihyvää.

Mielestäni tämä harjoitus, joka edellyttää rytmin hahmottamisen li-  
säksi myös oikean (Hi-Hat) ja vasemman käden (virvelirumpu) sekä oi-  
kean jalan (bassorumpu) koordinaatiota tuo hyvin esiin ne vaikeudet, joita  
dysfasia-lapsella rytmin hahmottamiseen liittyy. Vaikka Saku ymmärtääkin  
perusidean, hänelle tuottaa vaikeuksia hahmottaa rytmi niin, että se olisi  
useita kertoja peräkkäin toistettavissa. Tyypillinen virhe on, että seuraavan  
tahdin ykköseksi lasketaan jo edellisen tahdin viimeinen isku, jolloin  
komppi kääntyy.

Improvisointi jää tässä jaksossa hieman taka-alalle kognitiivisten har-  
joitusten kustannuksella. Musiikkipiirustuksia kuitenkin tehdään ja muu-  
tama improvisaatiokin, joita ei kuitenkaan nauhoiteta. Improvisaatioiden  
tehtävä on tässä jaksossa enemmänkin toimia vastapainona tiukalle ryt-  
miharjoittelulle.

### *Laulut ja niiden sanat sekä kappaaleen rakentaminen tietokoneen muistiin*

Pitkäksi venyneen kesätauon jälkeen haemme nyt uutta tuntumaa yhteis-  
työhön. Saku osoittaa luovaa otetta tekemisissään, mutta niitä vaivaa edel-  
leen tietynlainen etenemättömyys. Improvisaatioihin haetaan sellaisia  
muotoja, jotka veisivät ilmaisia eteenpäin, mutta terapeutti joutuu myön-  
tämään noin neljän viikon rupeaman jälkeen menettäneensä otettaan  
Sakun terapiaan. Terapeutti kokee toimintansa ”kerhonohjaajamaiseksi”,  
johtuen pitkälti siitä, että keskeisiin ongelma-alueisiin päästään vain har-  
vakseltaan kiinni, olipa toiminnan muoto mikä hyvänsä.

Kokeilemme laulamista, mutta Saku ei ole vielä kukaan oikein laulu-  
miehiä. Juttelemme laulun sanoista ja niiden herättämistä tunnelmista,  
mutta tästäkin luovutaan muutaman kerran jälkeen terapeutin kokiessa  
oman roolinsa liian johdattelevaksi.

Kokeilemme kappaaleiden nuotti nuotilta muistiin tallentamista synte-  
soijan muistiin. Tässä harjoituksessa numeroin syntesoijan koskettimet ja  
tein niiden pohjalta ”nuotit”. Näiltä lappusilta Saku ohjelmoitsee kappaleen  
soitin soittimelta ja nuotti nuotilta koneelle, jonka jälkeen teos on  
kuunneltavissa kokonaisuutena. Tässä tehtävätyypissä Saku osoittaa keskit-  
tymiskykyä ja myös suhteellisen monimutkaisten numerolappusten tul-  
kinta sujuu ongelmitta. Vaikka tämä harjoitustyyppe on hyvin tekninen ja  
edellyttää lähinnä kognitiivista prosessointia, sen pohjalta on havaittavissa,  
että Sakulla on nopea omaksumiskyky ja että hän pystyy keskittymistä edel-  
lyttävään suoritukseen myös lukemista läheisesti muistuttavissa tilanteissa  
– varsinkin kun ahdistusta luovat tekijät saadaan poistetuksi. Tämän har-  
joituksen toimivuus ja motivoivuus perustuvat ilmeisesti myös lopussa  
odottavaan palkintoon: huolellisen työn jälkeen koko kappale on virheet-  
tömänä kuunneltavissa.

Tätä lyhyehköä jaksoa (noin 1 kk) leimaa uuden sisällön etsiminen. Se  
on vähällä viedä terapian sivuraiteillekin kun hyvin toimiva kappaleen  
muistiin tallentamisharjoitus vie tekijänsä mukanaan. Samalla kuitenkin  
ns. luova toiminta ja varsinaisiin ongelmiin ratkaisun hakeminen jää vä-  
hemmälle huomiolle.

*Piirtäminen aktivoituu – rytmitehtävät taas esillä – improvisaation merkitys korostuu*

Tässä jaksossa palataan taas peruskysymysten äärelle. Palataan piirtämiseen – lähinnä kuitenkin valmiin musiikin pohjalta – rytmiharjoituksiin sekä improvisointiin. Tämä jakso kestää parisen kuukautta ja päättyy vuoden 1995 joulutaukoon.

Piirustuksien kohdalla on havaittavissa, että vaikka ne yleisesti ottaen ovat melko pinnallisia, sillä kerralla, jolloin piirustus tehtiin oman improvisaation pohjalta, sen aihe vaikutti selvästi syvällisemmältä muihin ker-toihin verrattuna.

Tätä jaksoa kuvaa kenties parhaiten määritelmä ”tasaista puurtamista”. Terapiatunnit ovat intensiivisiä sisältäen mm. tiukkoja rytmiharjoituksia rummuilla. Näiden pohjalta on havaittavissa, että parillisissa rytmihahmoissa, jotka muodostetaan esim. kahta pikkurumpua käyttäen, jälkimmäinen osa on yleensä se, jossa virhe tapahtuu. Sakun hahmotuskyky näyttää siis riittävän lähinnä yhden rytmikuvion omaksumiseen kerrallaan.

Rytmiharjoitusten vastapainoksi improvisaatioissa pyritään vapaaseen ilmaisuun ilman aiheita ja tämän jakson loppupuolella syntyy havainto siitä, että improvisaatiot alkavat olla dynaamisempia ja että niihin voisi keskittyä enemmänkin. Silti terapeutin merkinnöistä löytyy ajoittain kommentteja, jotka viittaavat turhautuneisuuteen. Mitään ratkaisevaa edistymistä ei vielääkään ole saavutettu.

## 6.6 Huomioita vaiheiden I ja II piirustuksista

Musiikkipiirustuksesta muodostui koko Sakun terapiaprosessin kestänyt toimintamalli. Niiden avulla on ollut myös mielenkiintoista seurata prosessin edistymistä. Kolmidimensiomallin pohjalta jaan piirustukset karkeasti kolmeen eri ryhmään niiden sisällön pohjalta. Vitaali-affektitason töiksi katson sellaiset, joissa on selkeitä liittymäkohtia esimerkiksi dynaamisten muotojen kautta taustalla soitettuun musiikkiin. Esimerkiksi piirustus 3 (ks. liite), jonka taustamusiikkina on kappale kauhuelokuvasta ”Painajainen Elm Streetillä”, on ilmaisukielensä kautta yhteydessä musiikissa esiintyviin dynaamisiin hahmoihin sekä myös sen fysionomiseen kokonaishahmoon: sahalaitaa, teräviä (aggressiivisiä) hahmoja, voimaa ja ahdistavaa sekavuutta. Vitaaliaffektitason hallitsemat piirustukset ovat usein myös abstrakteja. Tulkintani mukaan ne edustavat varhaista, pienelle lapselle tyypillistä kokemuksen tapaa. Vitaaliaffektitasolle ominainen kokemistapa säilyy toki läpi ihmisiän, mutta integroituu kehityksen myötä monesti muiden tasojen kanssa.

Sakun piirustuksissa etenkin terapian alkuvaiheessa on havaittavissa abstraktien muotojen suosimista ja vitaaliaffektitason ilmaisua. Näkisin abstraktit työt myös eräänlaisena oman minän alitajuisena piilottamisyri-

tyksenä terapeutilta. Tätä viestitti Sakun muuhunkin toimintaan liittynyt varautuneisuus ja estyneisyys.

Kognitiivisen tason töinä pidän sellaisia, jotka ovat aihepiiriltään pinnallisia tai yksi yhteen musiikista nousevia. Esimerkiksi Sakun piirustuksessa 5 (ks. liite) instruktiona käytettiin laulua "Lunta tulvillaan...". Myös piirustuksessa 6 (ks. liite) voidaan havaita samantyyppinen suora assosiaatio laulun sanoista (Kuningaskobra), joissa on kohta "on piilossa viidakon, marmoripaasilla raunion". Tästä työstä on havaittavissa, että huolimatta aiheen suorasta yhteydestä kappaleeseen Saku on kuitenkin kuunnellut tarkasti ja ymmärtänyt tekstin sisältöä. Terapian alkuvaiheessahan hänelle tuotti suuria vaikeuksia saada piirustusaihetta irti kappaleesta. Tämä johtaa terapeutin päättelemään, että mahdollisesti laulutekstin "irrottaminen" musiikkitaustastaan ja sen sisällöllinen ymmärtäminen (hahmottaminen) on juuri Sakun kielellisistä ongelmista johtuen vaikeaa. Kielellisen sisällön hahmottamisen kehittäminen onkin syy sille, että päädyn alkuvaiheessa käyttämään paljolti tekstillistä musiikkia.

Kokonaisuutena ottaen vaiheiden I ja II piirustukset ovat suhteellisen pelkistettyjä. Ne ovat melko nopeasti tehtyjä ja useimmiten vitaaliaffektitai kognitiivisen tason ilmaisuun rajoittuvia. Teemoja, jotka viittaavat terapiproessin syventymiseen (psykodynaamiset teemat) ja jotka tulevat prosessin myöhemmissä vaiheissa toistuvasti esiin, on havaittavissa piirustuksessa 2 (ks. liite) ja 5. Piirustus 2 syntyi omaan improvisaatioon liittyvän keskustelun pohjalta terapeutin piirrettyä paperille ensin ympyrän ja pyydettyä tämän jälkeen Sakua jatkamaan siitä. Piirustuksessa 5 esiintyvä tematiikka, jossa kaksi pilveä peittävät kuuta (myöhemmin usein myös aurinkoa) on introitus myöhemmin lukuisia kertoja toistuville aiheille. Myös kivi- ja kallioaiheet, jotka tulevat muodostumaan keskeisiksi myöhemmissä vaiheissa, esiintyvät satunnaisesti jo nyt (esim. juuri piirustuksissa 2 ja 5, jotka mielestäni edustavat I ja II vaiheen psykodynaamisimpia töitä).

## 6.7 Vaihe III

### 6.7.1 Improvisaatioiden merkitys kasvaa – rentoutusharjoitukset

Tämä vaihe aloittaa vuoden 1996 ja on pituudeltaan noin kuukauden mittainen. Kokeilemme rentoutusharjoituksia terapiatuntien alussa päämääränä keskittäytyminen ja virittäytyminen sitä seuraaviin toimintoihin. Rentoutuksessa käytetään rauhallista taustamusiikkia ja keskitytään rentouttamaan keho päästä varpaisiin terapeutin sanallisten ohjeiden mukaisesti. Keskittäytymiseen ja vuorovaikutussuhteen syventämiseen tähdätään myös alkukeskustelulla, joka alkaa olla jo melko luontevaa ja johon tarkoituksellisesti uhrataan aikaa (alkumusiikki ja alkukeskustelu, yhteensä noin 10 min.) Alkukeskustelujen aiheet pyörivät Sakun kuluneen viikon keskeisissä tapahtumissa: harrastuksissa, koulun käynnissä tms. Havaitaan myös, että rentoutus vaikuttaa suotuisasti Sakun keskittymiskykyyn.

Improvisaatioiden järjestelmällinen nauhoittaminen alkaa. Piirustukset tehdään kahdella ensimmäisellä kerralla valmiista musiikista ja kahdella jälkimmäisellä kerralla omien improvisaatioiden pohjalta.

Tämän vaiheen improvisaatioissa siirrytään jo pysyvästi syntesoijan käyttöön niin, että Saku ja terapeutti soittavat kummatkin samaa soitinta. Koskettimisto jaetaan split-toiminnon avulla kahteen osaan siten, että kummallakin soittajalla on käytössään haluamansa äänityyppi. Merkiksi omasta "reviiristä" käytetään koskettimien väliin (split-kohtaan) sijoitettua paperin palaa.

Terapeutin musiikillinen rooli on tässä vaiheessa melko ohjaileva. Tekniikkoina terapeutti käyttää rytmistä pohjustamista, tonaalista keskittämistä (esim. valmiita sointukiertoja), toistamista, tilan tekemistä, muovailemista, imitointia, muutoksen esittelyä ja viime vaiheessa rauhoittamistakin. Jo tekniikkojen lukumäärä kertoo siitä miten aktiivisesti nyt pyritään vuorovaikutukseen ja löytämään Sakulle uusia ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Imitoimisen ja toistamisen avulla terapeutti pyrkii tarttumaan Sakun ilmaisukielestä löytyviin tunnistettaviin hahmoihin, esimerkiksi dynaamisiin muotoihin ja pieniin rytmisiin ja melodisiin aihioihin. Niihin tarttumisella tavoitellaan yhteisen ilmaisukielen löytymistä, joka mahdollistaisi vuorovaikutuksen. Muovailemisella tarkoitetaan jonkin Sakun ilmaisusta poimitun ilmaisuyksikön muuntelua eri muotoihin ja pyrkimystä näin saada uutta ilmaisullista materiaalia improvisaatioon. Samalla tavoitteena on houkutella myös Sakua luovaan kehittelyprosessiin.

Tämän vaiheen improvisaatioissa Saku osoittaa ensimmäistä kertaa kykyä vuorovaikutukselliseen soittoon. Hänen ilmaisunsa on pääasiallisesti tautotonta "sökellys"-tyyppistä, mutta kolmannessa improvisaatioissa hän synkronoituu terapeutin rytmiin ja osoittaa loppua kohden kykyään vuorotteluunkin. Vaiheen viimeisellä kerralla, jolloin käytössä on hitaasti syttyvä jousisointi, Saku tyytyy pitkälti myötäilemään terapeutin soittamia taustoja pitäen soitossaan ajoittain taukojakin.

Rytmisesti Sakun soitto on hyvin yksinkertaista, pääosin 1/8 tai 1/4 kulkuja tai hitaammassa tempossa puolinuoteista muodostuvia rytmejä. Näihin rytmeihin hän liittää staccatomaista korkeintaan 2-4 nuotin nuottikulkuja tai soittaa järjestelmällisiä nuotti nuotilta eteneviä kulkuja alas- ja ylöspäin. Vaiheen toisessa improvisaatioissa ilmaantuu kuitenkin kahden tahdin mittainen rytmiaihe (n.e. 4), johon Saku liittää melodiaakin (n.e. 5).

#### NUOTTIESIMERKKI 4

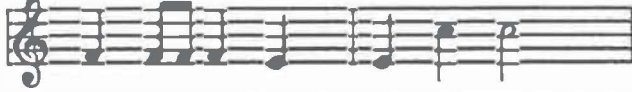


Tästä aiheesta muodostuu Sakun ilmaisun tärkeä elementti, josta hän sinnikkäästi pitää kiinni myös myöhemmissä improvisaatioissa. Aihetta nimitetään tästä eteenpäin klassiseksi aiheeksi.

Vaiheen II improvisaatioiden dynaamisia muotoja on vaikea määrittellä alun kahdesta ensimmäisestä improvisaatiosta, mutta vaiheen viimeisissä improvisaatioissa Saku alkaa käyttää ilmaisussaan iloisen kuuloisia

”vitaaleja” hahmoja, eräänlaisia energisiä lyhyitä muutamasta staccatotuotista muodostuvia pistoja. Glissandot ylös ja alaspäin ilmaantu-

#### NUOTTIESIMERKKI 5



vat myös ilmaisuvalikoimaan. Näitä hän tekee liuttamalla kättään koskettimistolla ylös ja alaspäin. Dynaamisiksi muodoiksi voitaneen luokitella myös järjestelmälliset sävelkulut alas- ja ylöspäin.

### 6.7.2 III vaiheen piirustukset ja yhteenvettoa

Kahdella ensimmäisellä kerralla piirustukset tehtiin levy musiikin pohjalta ja kahdella jälkimmäisellä oman improvisaation pohjalta. Kuten piirustukset 7-10 (ks. liite) osoittavat, niiden tekotapa on muuttunut huolellisemmaksi. Tähän lienee osuutensa rentoutusharjoituksilla, mutta myös improvisaatioiden ilmaisullinen kehittyminen vaikuttanee. Tematiikassa mielenkiintoista on kaikissa piirustuksissa esiintyvä poika, sekä kolmessa ensimmäisessä työssä esiintyvä aurinko ja pilvet-teema. Piirustuksessa 8 on merkkejä uhkaavuudesta, kun soutaja on jäämässä aallon alle. Uhkakuvat voimistuvat piirustuksissa 9 ja 10, jotka syntyvät omien improvisaatioiden pohjalta.

III vaiheessa syntyneet piirustukset edustavat siirtymistä kohden psykodynaamisen tason merkityksiä, kun vaiheissa I ja II oltiin lähes yksin omaan kiinni vitaali affektitason ja kognitiivisen tason merkityksissä. Terapian syveneminen näkyy myös sen yleisen rakenteen jämäköitymisena ja etenkin improvisaatioissa ilmaisukielen laajentumisena: dynaamisten muotojen kehittymisenä ja monipuolistumisena sekä klassisen rytmi- ja melodia-aiheen ilmaantumisenä. Toisaalta vuorovaikutus on edelleen satunnaista ja terapeutin merkitys ja rooli suhteessa Sakun improvisointiin on selkiintymätön. Tämä aiheuttaa paljon päänvaivaa ja ajoittaista turhautumistakin (terapeutissa).

## 6.8 Vaihe IV

### 6.8.1 Improvisointia rummuilla, lyömäsoittimilla ja kosketinsoittimella – rytmiharjoituksia

Tämän vaiheen kesto on 3,5 kuukautta ja se päättyy vuoden 1996 kesään. Lyömäsoitinimprovisaatioissa Sakun tehtävänä on rakentaa erilaisista rytmisoittimista ja irtorummuista mieleisensä kokoonpano. Myös terapeutti rakentaa itselleen sellaisen. Tavoitteena tällä improvisaatiotyypillä on musiikillisen kommunikaation kehittäminen ja itseilmaisun vapautuminen. Tämä on perusteltua, koska edellisen vaiheen kosketinsoitinimprovisaatiot olivat nimen omaan vuorovaikutuksen näkökulmasta varsin



kehittymättömiä. Vuorovaikutuksen puute näkyi Sakun musiikillisen ilmaisukielen kapeutena ja hitaana kehittymisenä.

Perkussioimprovisaatiot osoittavatkin toimivuutensa ja niitä käytetään tämän vaiheen lähes kaikilla kerroilla. Saku osoittaa eläytymiskykyä soittaessaan, vaikkakin käyttää pääosin varovaisia tekniikoita eivätkä perkussioimprovisaatiot ole dynamiikaltaan mitenkään räiskyviä. Perkussioimprovisaatioille annetaan usein jokin aihe, joista tyypillisimpänä "oma olo tänään". Käy myös ilmi, että Sakun soittoon vaikuttaa melko tavalla se miten terapeutti soittaa oman osuutensa. Tärkeä on kuitenkin nyt havainto, että Saku kuuntelee tarkasti myös terapeutin osuuksia ja kykenee ajoittain myös melko luontevasti analysoimaan improvisaatioita. Tätä harjoitteluaan mm. siten, että terapeutti soittaa oman olonsa ja pyytää Sakua sanallisesti kuvailemaan sitä.

Rytmiharjoituksia tehdään nyt siten, että Saku pyrkii toistamaan terapeutin antaman muutaman iskun pituisen mallin. Tehtävät aloitetaan helppoista ja edetään kohden vaikeampia. Terapeutti pyrkii pitämään huolta siitä, että onnistumisen kokemuksia tulee. Sakun rytmin hahmottamiskyvystä seuraa tarkempi kuvaus vaiheen V yhteydessä.

Kosketinsoitinimprovisaatiot vakiintuvat tässä vaiheessa menetelmäksi, jossa käytetään syntesojaa ja sen jaettua koskettimistoa, jossa Sakulla ja terapeutilla on omat yhtä suuret alueensa käytössä. Piirustukset tehdään tästä eteenpäin pelkästään improvisaatioiden pohjalta.

#### *Terapeutin käyttämät improvisaatiotekniikat*

Terapeutti käyttää aikaisempaan tapaan melko laajaa valikoimaa erilaisia tekniikoita. Useimmilla kerroilla esiintyviä ovat rytminen pohjustaminen, tilan tekeminen, muutoksen esitleminen, imitointi, kokeileminen ja tuplaaminen. Satunnaisemmin esiintyvät sellaiset tekniikat kuten laajentaminen ja rauhoittaminen. Tekniikat viittaavat terapeutin pyrkimykseen rohkaista Sakua vapaampaan ja avoimempaan ilmaisuun, uusien ilmaisukeinojen etsimiseen ja löytämiseen sekä musiikillisen kommunikaation kehittämiseen.

#### *Vuorovaikutus*

IV vaihe alkaa suunnilleen samasta tilanteesta mihin edellinen vaihe jäi. Saku kyllä reagoi siihen mitä terapeutti tekee, mutta aluksi vain voimakkaimpiin ärsykkeisiin. Jo toisessa improvisaatiossa on kuitenkin löydettävissä useita yhteissoittokohtia. Kolmannessa improvisaatiossa on havaittavissa, että nämä yhteisosat ovat Sakun osalta rytmisesti aikaisempaa tarkempia. Hän reagoi nyt myös pienempiin ärsykkeisiin kuin alussa. Kolmannessa ja neljännessä improvisaatiossa ilmaantuvat myös pitkäkköt vuorovaikutukselliset jaksot ja Saku alkaa osoittaa kuuntelevaa ja huomiointia otetta aikaisempaa enemmän. IV vaiheelle ominaista on, että improvisaatioiden alut ovat usein vuorovaikutuksellisia, mutta soitannon edetessä Sakun kommunikatiivisuus heikkenee. Vuorovaikutuksen väheneminen näkyy Sakun soitossa useimmiten ns. "sökellys"-vaiheena, jolloin

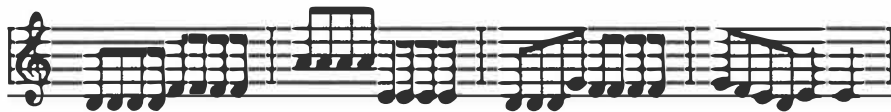
hän soittaa epäselvää ja hahmotonta sävelmassaa paljolti koskettimiston keskialueella pyörien.

Eräs mittapuu Sakun improvisaatioiden kehitymisessä ovat tauot. IV vaiheessa huomionarvoista on, että kaksi ensimmäistä improvisaatiota ovat hänen osaltaan lähes tauotonta soittamista, mutta vaiheen edetessä alkaa ilmaantua pieniä taukoja – usein kuitenkin niin, että tauot vähenevät improvisaatioiden loppua kohden.

### *Melodia*

Sakun käyttämät melodiat ovat vaiheen alussa melko kehittymättömiä, edellisen vaiheen tapaan rytmisesti lähinnä peruspulssia noudattavia teeman alkuja. Hänen suosimansa alas- ja ylöspäiset kulut tosin ovat nyt aika-arvoiltaan monipuolisempia ja nopeampia; hän saattaa aloittaa kulun 1/8 nuoteilla ja viedä kulun loppuun 1/16 nuoteilla. Tämä viittaa kehittyneempään motoriseen suoritukseen. Toisessa improvisaatiossa Saku keksii kahden nuotin vuorotteluteeman, jota hän sittemmin käyttää useissa yhteyksissä. Tämä ns. "ambulanssiteema" on ahaa-elämys Sakulle ja se siirtyy myös piirustuksiin. Saman improvisaation aikana syntyy myös toinen teema (n.e. 6), joka jää pitkäksi aikaa myös tulevien improvisaatioiden ilmaisuarsenaaliin, varioidussa muodossa tosin.

#### NUOTTIESIMERKKI 6



#### NUOTTIESIMERKKI 7



Tässä teemassa huomionarvoista on sen pituus, neljä tahtia, joka on Sakun ilmaisussa poikkeuksellista. Nuottiesimerkeissä 7 ja 8 esitellään tämän teeman myöhempiä muunnoksia. Saku palaa teemaan eri muodoissaan koko loppuvaiheen ajan, joten siinä on hänelle jotakin samalla tavalla merkityksellistä kuin "klassisessa" rytmiaiheessakin.

Sakun IV vaiheen ilmaisu on paljolti yksiäänistä, mutta vaiheen loppupuolella sijaa saa enemmän "sökellys"-tyyppinen ilmaisu.

#### NUOTTIESIMERKKI 8



*Rytmi*

IV vaiheessa rytminen ilmaisu on pääosin peruspulssia tai sen alajakoja, mutta klassinen rytmiaihe on edelleen mukana ja Saku jatkaa edelleen sen muuntelemista. Esimerkkien 9 ja 10 välinen ajallinen etäisyys on kuusi viikkoa niin, että esimerkin 9 mukainen rytmiaihe syntyy vaiheen ensimmäisellä kerralla, esimerkin 10 mukainen aihe vaiheen toiseksi viimeisellä kerralla. Tämä johtaa päättelemään, että tietyt ilmaisulliset perusyksiköt voivat olla pitkään käyttämättäkin, mutta sitten jonkin (alitajuksen) assosiaation seurauksena ne voivat taas ilmaantua, vaikkakin hieman muuntu-neina.

## NUOTTIESIMERKKI 9



## NUOTTIESIMERKKI 10



IV vaiheen alkupuolella ilmaantuu myös yksinkertainen pisteellinen rytmi (n.e. 11), joka jää Sakun ilmaisuvarastoon pysyvästi:

## NUOTTIESIMERKKI 11



Vaiheen puolivälin paikkeilla esiintyy ensimmäisen ja ainoan kerran takapotkutyypinen rytmi (n.e. 12), jolla Saku ikään kuin säästää terapeuttia. Tämä rytmi kääntyy kuitenkin jonkun ajan kuluttua suoraksi ja niinpä hieman epäselväksi jää, oliko takapotkurytmi pelkkä sattuma, ns. "tahditusvirhe", vai tarkoituksellinen.

## NUOTTIESIMERKKI 12



Samalla tavoin kuin takapotkuaiheenkin kohdalla, vaiheen loppupuolella Saku soittaa joitakin triolikulkuja, jotka kuitenkin jonkin ajan kuluessa muuntuvat tasakuluiksi.

*Ambitus ja dynamiikka*

IV vaiheessa Saku käyttää laajasti koko koskettimistoa lähes kaikissa improvisaatioissa. Ainoastaan vaiheen viimeinen improvisaatio on pääosin

keskialueella ”sökeltämistä.” Dynamiikaltaan improvisaatiot ovat alkupuolella vaihtelevampia. Vaihteluita on tempossa sekä äänenvoimakkuudessa. Jonkinlainen dynaaminen kliimaksi saavutetaan vaiheen puolivälissä, jolloin Sakun improvisaatio sisältää poikkeuksellisen paljon erilaisia dynaamisia tapahtumia jyrkkine vaihteluineen. Tämän jälkeen ilmaisun dynamiikka heikkenee vaiheen loppua kohden.

### *Dynaamiset muodot*

Dynaamisina muotoina vaiheen alkupuolella esiintyvät järjestelmälliset ylöspäiset kulut (hahmot), energiset ja virkeät ryöpsähdykset, tihentymät, sävelsutut ja aggressiivisen kuuloiset sahalaita-tyyppiset ilmaisut. Vaiheen puolivälissä, ns. ”kliimaksi”-improvisaatiossa dynaamiset muodot ovat rajun aggressiivisen kuuloisia. Ikään kuin korostaakseen ilmaisuvoimaansa Saku ottaa käyttöönsä myös voimakkaat klusteri-iskut (ensimmäistä kertaa tässä vaiheessa). Rajuja crescendoja esiintyy myös. Dynaamisten muotojen valikoima supistuu vaiheen loppua kohden ja jäljelle jäävät ovat luonteeltaan rauhallisempia ja pidempilinjaisia kuin alkupuolella.

### **6.8.2 IV vaiheen piirustukset ja yhteenvetoa**

Piirustusten tematiikassa on huomion arvoista, että edellisessä vaiheessa hallinneet uhkakuvat ovat nyt jäämässä vähitellen pois. Kuvassa 11 (ks. liite), joka syntyy aivan IV vaiheen alussa on vielä merkkejä uhkaavuudesta, joskaan ei niin konkreettisesti kuin edellisessä vaiheessa. Saku itse kertoo tästä työstään:

”mies on menossa luolaan sisään katsomaan ja sitä pelottaa. Tapahtuu Afrikassa...tuli musiikista (improvisaatiosta) mieleen, kun siinä oli sellaisia ääniä”.

Piirustuksissa 12-14 siirrytään psykodynaamiselta tasolta kohden kognitiivista ja myös vitaaliaffektitasoa. Kaikissa näissä töissä aiheen ovat kirjoittaneet improvisaatioiden tietty, esiin työntyvä ilmaisumuoto ja aiheet sinänsä ovat melko pinnallisia. Viittaukset syvällisempiin merkityksiin koko lailla puuttuvat. Piirustusten 12 ja 14 aiheet perustuvat improvisaatioissa tuolloin voimakkaasti esillä olleeseen ”ambulanssiteemaan”, jonka Saku ensin sattumalta kehitti ja johon hän kovasti mielistyi. Kyseistä teemaa hän toisteli useissa improvisaatioissa. Sen lisäksi, että teema synnyttää assosiaation hälytysajoneuvon äänestä, teeman käytön luonne improvisaatioissa on sellainen, että siitä syntyy helposti tietty kiireen vaikutelma, joka niin ikään helposti assosioituu hälytysajoneuvoihin. Tästä näkökulmasta teema pohjaisi myös vitaaliaffekteihin. Piirustuksessa 13 on samoin nähtävissä suora yhteys musiikilliseen ilmaisuun. Tuolloin terapeutti käytti poikkeuksellisesti omassa improvisaatioissaan kitaraa ja tuotti ääniä plektralla kitaran kieliä pituussuuntaan hangaten. Syntynyt äänimaailma toi Sakun mieleen formulakisat.

Piirustuksissa 15 ja 16 palataan takaisin kohden psykodynaamista tasoa ja vanhaa tematiikkaa aurinko- ja pilviteemoineen. Aiheet ovat seesteisiä ja tasapainoisia eivätkä kieli mitenkään erityisen syvällisestä ilmaisusta.

IV vaiheessa alkaa muotoutua se menetelmällinen kokonaisuus, joka vaiheessa V sittemmin vakiintuu lopulliseksi. Improvisaatiot eivät enää junnaa paikallaan ja perkussioimprovisaatioiden sekä rytmiharjoitusten vaikutus alkaa näkyä myös kosketinsoitinimprovisaatioissa: musiikillinen vuorovaikutus lisääntyy ja Sakun ilmaisullinen valikoima laajenee. Dynaamisten muotojen rinnalle ilmaantuu melodisia ja rytmisiä kuvioita ja ylipäänsä Sakun rytmisen tarkkuus näyttää kehittyneen.

## 6.9 Vaihe V

### 6.9.1 Kellopeli, improvisaatiot ja piirtäminen – toimiva kokonaisuus löytyy

Tämä vaihe alkaa syksyllä 1996 ja osoittautuu sekä rakenteensa että menetelmiensä osalta niin toimivaksi, ettei kokonaisuutta enää ole tarpeen muuttaa. Kognitiivis-motoriset harjoitukset, jotka aikaisemmin tehtiin erilaisilla rummuilla tai perkussioilla korvataan nyt pienellä kellopelillä. Tämä noin 20 cm pitkä instrumentti rajoittuu soittoalaltaan hieman vajaan kahteen oktaaviin. Perusasetuksessa sillä on mahdollista soittaa C-duurissa rinnakkaissävellajeineen, mutta mukana tulevien kahden vaihtopalan avulla kellopeli muuntuu näppärästi myös F- ja G-duuriin.

Kellopeli osoittautuu monessa mielessä Sakun kannalta toimivaksi. Pienen kokonsa ja tästä johtuen kapeiden kosketinpalojensa takia soitin edellyttää käsittelijältään tarkkuutta, jotta puunuija osuisi haluttuun kohtaan. Kellopeli myös soi kauniisti ja vähällä voiman käytöllä, ja näyttää motivoivan lapsia. Soittimen pieni koko tekee mahdolliseksi asetelman, jossa terapeutti voi kirjaimellisesti ottaen kädestä pitäen ohjata asiakasta. Samalla terapeutilla on esteetön näkymä asiakkaan kokonaisuoritukseen kasvollisia ilmaisuja myöten. Sakun terapiassa käytännöksi muodostuikin, että terapeutti istuu häntä vastapäätä ja näyttää mallit terapeutin näkökulmasta peilikuvana.

Kellopeliharjoitusten tavoitteena on jatkaa rytmisten kuvioiden harjoittelua, mutta nyt niin, että myös melodia on mukana. Tarkoituksena on näin kehittää rytmis-melodista hahmottamiskykyä ja myös laajentaa Sakun musiikillista ilmaisuvälikoimaa, joka on improvisaatioiden kehittymisen ja niihin motivoitumisen kannalta tärkeää. Ikään kuin sivutuotteena kellopeliharjoitusten vaikutus näkyy (todennäköisesti) myös vuorovaikutuksen lisääntymisen muodossa kosketinsoitinimprovisaatioissa – ovathan kellopeliharjoitukset vakiintuneessa muodossaan jatkuvaa vuoropuhelua malli-jäljittely-yritys-malli-kaavan pohjalta.

Kellopeliharjoituksissa haetaan jonkin aikaa kestäväää toimintamallia. Koska etenkin alkuvaiheessa kokonaisten valmiiden laulujen harjoittelu olisi ollut Sakulle liian työlästä, kokeilemme ensin vapaampaa lähtökoh-  
taa, jossa Saku saa itse kehitellä lyhyitä melodioita sillä periaatteella, että hänen pitäisi pystyä ne myös toistamaan. Tehtävä on kuitenkin ylivoimainen. Saku kehittää liian vaikeita tai rytmisesti epämääräisiä kuvioita eikä

täten pysty niitä toistamaan. Lyhyen kehittelyvaiheen jälkeen päädymme ratkaisuun, jossa terapeutti soittaa mallikuvion, jonka Saku pyrkii toistamaan. Toisinaan näiden mallikuvioiden aiheet perustuvat osittain tai kokonaan johonkin olemassaolevaan sävellykseen, useimmiten ne ovat kuitenkin tilanteessa kehiteltyjä. Kehittelyn pohjana toimii aina sen hetkinen taso ja uudesta tehtävästä pyritään laatimaan aina edellistä hieman vaikeampi.

Terapeutille valkenee konkreettisesti Sakun terapian kautta se tosiasia, mikä ero on spontaanisti ja ajattelun kautta tuotetun musiikillisen ilmaisun ero. Kuinka vaikeaa voikin olla oppia muistamaan ja toistamaan muuttaman tahdin mittaista melodiaa ja toisaalta – kuinka helppoa onkaan soittaa vaikkapa 10 minuuttia perätysten vapaasti kumpuavaa musiikkia. Sakun terapiassa kummatkin mainitut musiikillisen ilmaisun tavat ovat olleet oleellisen tärkeitä.

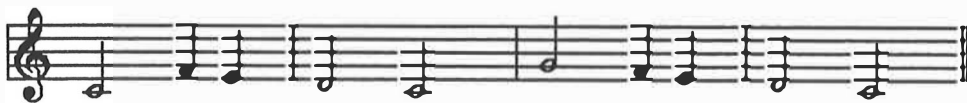
### 6.9.2 Kellopeliharjoitukset

Kellopeliharjoitusten vakiintuessa pari kuukautta V vaiheen alkamisen jälkeen ollaan nuottiesimerkin 13 mukaisella vaikeustasolla. Tämä neljän tahdin mittainen melodia tuottaa Sakulle aluksi huomattavia vaikeuksia, mutta useiden toistojen jälkeen hän saa sen sujumaan vielä saman terapia-kerran aikana. Seuraavalla kerralla otetaan saman tyyppinen melodia (n.e. 14).

#### NUOTTIESIMERKKI 13



#### NUOTTIESIMERKKI 14



Tämän melodian oppiminen on Sakulle jo helpompaa. Parin viikon kuluttua vaikeustasoa nostetaan (n.e. 15) ja saman tien ajaudutaan umpikujaan. Jostain syystä melodia osoittautuu Sakulle erittäin vaikeaksi.

#### NUOTTIESIMERKKI 15



Kokeilen samaa teemaa myös toisen kielellisistä häiriöistä kärsivän pojan kohdalla ja tilanne on aivan sama. Ongelma ei liity melodian hahmottamiseen, vaan nimen omaan rytmin. Tämä käy ilmi seuraavalla viikolla kun

ryhdymme Saku'n kanssa harjoittelemaan French Song-nimistä rytmisesti yksinkertaista sävelmää (n.e.16).

NUOTTIESIMERKKI 16

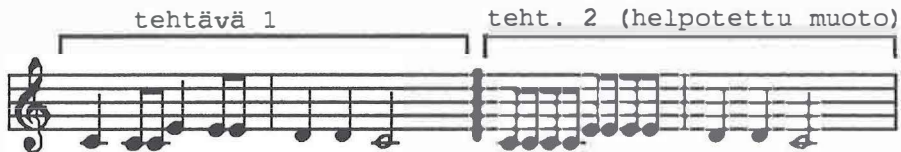
<< French Song >>



Ensimmäisellä kerralla Saku ei vielä opi koko melodiaa, mutta kykenee toistamaan sen neljän tahdin mittaisiin pätkiin purettuna malliin perustuen. Jo seuraavalla kerralla Saku kuitenkin oppii koko laulun hitaassa tempossa. Hän pysyy mukana kun terapeutti säestää laulua kitaralla. Vielä kolmannella viikolla kellopeliharjoituksissa palataan French Songiin ja alun takeltelun jälkeen Saku pystyy palauttamaan sen mieleen. Näin on tiettyjä perusteita olettaa, että syy miksi Saku on vaikea oppia kokonaisia lauluja liittyy suurelta osin niiden rytmisen hahmottamisen vaikeuteen, ei välttämättä melodisen.

V vaiheen viimeisellä kolmanneksella French Song-jakson jälkeen palataan aikaisemmin vaikeaksi todettuun rytmiaiheeseen (n.e.15) melodiaa hieman muuttaen ja kokonaispituutta neljästä tahdistä kahteen tahtiin lyhentäen (n.e. 17).

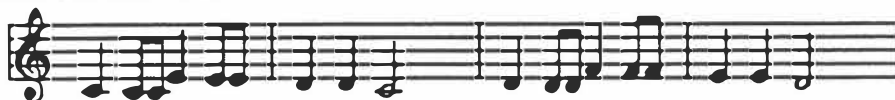
NUOTTIESIMERKKI 17



Jälleen todetaan, että harjoittelemisesta ja helpottamisyrityksestä huolimatta tehtävä ei suju. Viikon kuluttua aiheeseen palataan uudelleen ja harjoituksia tehostetaan ottamalla rytmi erikseen harjoittelun kohteeksi rumpua ja pöytään naputtamista käyttäen. Terapeutti uskaltautuu näinkin tiukkaan harjoitteluun huomattaessaan, että Saku ei ahdistu harjoituksista, vaikka ne olisivat vaikeitakin. Onnistumisen kokemuksia pyritään aikaan saamaan ottamalla joka kerralla myös sellaisia tehtäviä mukaan, joista Saku kykenee suoriutumaan.

Puolentoista kuukauden kuluttua siitä, kun vaikea aihe (n.e. 15 ja 17) ensimmäistä kertaa otettiin esille, saavutetaan merkittävää edistymistä. Nuottiesimerkin 17 tehtävä 1 sujuu nyt Sakulta – tosin erittäin hitaasti soitetuna ja useiden yritysten jälkeen. Samalla tehtävää viedään hieman eteenpäin (n.e. 18) ja Saku saa kuin saakin sen sujumaan.

#### NUOTTIESIMERKKI 18



Seuraavalla viikolla vaikean aiheen käsittelyä jatketaan ja siihen liitetään loppuosa (n.e. 19). Todetaan, että tehtävää ei saada saman terapiaistunnon aikana kokonaisuudessaan sujumaan, vaikka terapeutti yrittää helpottaa sitä mm. erilaisten palkkimallien avulla (graafisia hahmoja, jotka kuvaavat nuottien pituuksia). Mainittakoon, että samalla kerralla esille otettu uusi melodia (n.e. 20) sujuu ongelmitta.

#### NUOTTIESIMERKKI 19



#### NUOTTIESIMERKKI 20



Vaiheen toiseksi viimeisellä kerralla siirrytään kolmijakoiseen neljän tahdin mittaiseen tehtävään (n.e. 21), jonka laadinnassa tavoitellaan samantyyppistä rytmistä vaikeustasoa kuin ns. vaikeassa aiheessakin.

#### NUOTTIESIMERKKI 21



Tämä tehtävä alkaa sujua harjoittelun jälkeen jopa niin hyvin, että Saku kykenee soittamaan sen kitarasäestyksellä tahdissa pysyen.

V vaiheen viimeisellä kerralla harjoitellaan jälleen vaikeaksi todettuja tehtäviä ja nyt noin viiden minuutin harjoittelun jälkeen saavutetaan tulosta. Esimerkiksi kuuden tahdin mittainen tehtävä (n.e. 19) saadaan su-



jumaan normaalitemossa. Uusi variaatio rytmiaiheesta otetaan mukaan (n.e. 22) ja Saku omaksuu senkin, ensin osiin hajoitettuna, sitten muuttaman minuutin harjoittelun jälkeen myös kokonaisuutena.

#### NUOTTIESIMERKKI 22



Kellopeliharjoitukset osoittautuivat Sakun tapauksessa erittäin hyödyllisiksi. Kenties olennaisin osa niiden toimimisessa oli Sakun hyvä motivoituminen niihin. Jostakin syystä hän oli näihin harjoituksiin aina valmis, jopa niin, että eräällä kerralla innostuimme tekemään kellopeliharjoituksia koko 45 minuutin terapia-ajan. Myöskään epäonnistumiset eivät Sakua näissä harjoituksissa lannistaneet. Sittemmin olen kokeillut tätä menetelmää myös muiden lapsien kanssa motivaation kannalta hyvin tuloksin.

### 6.9.3 V vaiheen improvisaatiot

#### *Terapeutin tekniikat*

Terapeutin käyttämät tekniikat V vaiheessa ovat olennaisilta osin samoja kuin aikaisemmissakin vaiheissa. Suurin ero aikaisempaan nähden on se, että tämän vaiheen aikana terapeutti vähentää omaa soittoaan ja myös käyttämiensä tekniikoiden määrää improvisaatiota kohden. Terapeutin ote muuttuu kuuntelevammaksi. Suurimpana syynä tällaiseen kehitykseen ovat Sakun musiikillisen ilmaisun laajentuminen ja vuorovaikutustasolla tapahtuva edistyminen. Saku ei kaipaa enää terapeutin taholta siinä määrin direktiivistä otetta, kuin aikaisemmissa vaiheissa.

#### *Vuorovaikutus*

Vaiheen ensimmäinen kuukausi sujuu aikaisemmasta tuttuun malliin Sakun soittaessa lähes koko ajan, mutta hän antaa kuitenkin terapeutin soiton vaikuttaa omaansa huomattavasti aikaisempaa herkemmin. Saku reagoi tiettyihin ilmaisutyyppeihin, kuten glissandoihin, rytmiseen pohjustamiseen, voluumi- ja dynamiikkavaihteluihin herkästi.

Samoihin aikoihin kun kellopeliharjoitukset alkavat jäsentymään, tapahtuu myös improvisaatioissa selkeä käänne. Vaiheen viidennessä improvisaatioissa, jonka alku on hyvin perinteinen Sakun soittaessa koko ajan, tapahtuu yllättävä muutos keskivaiheen paikkeilla. Alkaa selkeä ja pitkä vuorovaikutuksellinen jakso, jossa kommunikoidaan muutaman nuotin hahmoilla. Tämä on alku pysyvälle muutokselle, jossa kommunikointi tapahtuu rytmii- ja melodiakuvioilla "täydellisenä vuorovaikutuksena", kuten terapeutin päiväkirjamerkintä kertoo.

Sakun improvisaatioihin ilmaantuu taukoja ja terapeutin soiton kuuntelemista enemmän ja enemmän. Hän kuuntelee tarkasti terapeutin muovailemia malleja improvisaatioiden dynaamisista ja rytmis-melodisista hahmoista ja ottaa niistä vaikutteita omaan soittoonsa. Saku ottaa oh-

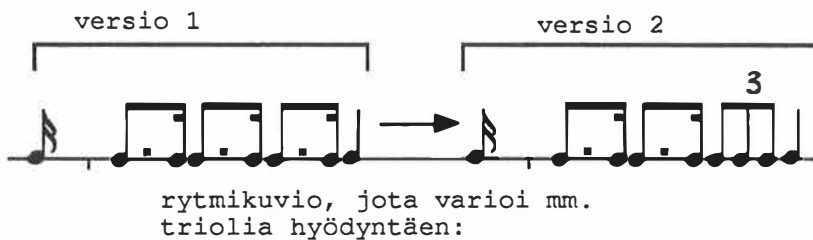
ja välillä myös omiin käsiinsä eikä ole orjallisen sitoutunut terapeutin soittoon. Melodioilla alkaa loppua kohden olla yhä enemmän kommunikaatioon tähtäävää merkitystä ja viimeisen kuukauden merkinnöistä terapeutin päiväkirjassa löytyykin sellaisia mainintoja kuin: "melodisin esitys tähän asti", "täysin kuuntelevaa vuorovaikutusta" ja "melodiapainotteista".

### Melodia

Vaiheen alkupuolella saku käyttää paljolti vanhoja tuttuja aiheita kuten ambulanssiteemaa, klassiseen rytmiaiheeseen perustuvia melodiakuvioita ja pisteelliseen rytmiaiheeseen perustuvia kulkuja. Ensimmäisen kuukauden aikana melodiahahmot eivät joitakin yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta ole erityisen erottuvia. Melodinen ilmaisu alkaa nostaa päätään vasta tämän jälkeen – samoihin aikoihin, kun kellopeliharjoitukset terävoityvät ja improvisaatioissa alkaa vuorovaikutuksellinen vaihe.

Tällöin kommunikaatio toteutuu aluksi paljolti muutaman nuotin hahmoilla. Sitten alkavat merkinnät neljän nuotin ryhmistä, joista Saku muodostelee "melankolisen" kuuloisia hahmoja. Muutamassa viikossa hän alkaa käyttää myös noin kahdeksan nuotin mittaisia kuvioita. Saku käyttää nyt myös pitkiä ääniä pisteellisen ja staccato-tyyppisen äänen kuljetuksen lisäksi. Vaiheen viimeisen neljänneksen paikkeilla ilmaantuvat useamman tahdin mittaiset melodiat. Rytmiset kokeilut saavat myös melodisia asuja ja esiin nousee mm. seuraavanlainen rytmisen aihe (n.e 23), johon Saku sijoittelee myös melodiaa ja jota hän varioi:

#### NUOTTIESIMERKKI 23



Samaan aikaan ilmestyy myös kolmen tahdin mittainen melodia, jossa on viitteitä klassisesta rytmiaiheesta:

#### NUOTTIESIMERKKI 24



Sitten seuraa vaihe, jolloin Saku palaa lyhyisiin 3-4 nuotin kuvioihin. Eräissä improvisaatioissa hän keksii intensiivisen neljän nuotin ilmaisun, jota toistaa useita kertoja (n.e. 25).

Viimeisen kuukauden aikana melodinen ilmaisu alkaa kehittyä toden teolla. Terapeutti tarjoilee improvisaatioissa aiheeksi myös kellopeliharjoituksissa käytettyjä aiheita. Nuottiesimerkki 26 perustuu erääseen niistä improvisaatioista, joissa Saku toden teolla prosessoii terapeutin tarjoamaa teemaa.

NUOTTIESIMERKKI 25



NUOTTIESIMERKKI 26

Terapeutin malliteema → Sakun jäljitelmä

Terapeutin malliteema → Sakun jäljitelmä

hahmottoman vaiheen jälkeen  
palaa tällaiseen muotoon  
ilman terapeutin mallia

improvisaation  
loppuvaiheessa keksii itse:

Tässä esimerkissä Saku tavoittaa rytmisen hahmon täysin oikein ja melodiassakin pääosan hahmosta, vaikka sävelkorkeus ja sävelsuhteet poikkeavatkin mallista. On otettava huomioon, että nyt kysymyksessä on improvisaatiotilanne ja Sakun jäljittely on täysin omaehtoista – mitään suullista sopimusta jäljittelystä ei olla tehty. Mielenkiintoinen melodiahahmoa koskeva piirre on Sakun versio kuvion viimeisestä nuotista, jonka hän poikkeuksetta soittaa ylöspäin, kun se originaaliversiossa pysyy edellisen nuotin kanssa samalla korkeudella.

Tässä improvisaatiossa jäljittelyvaiheen ja vuoropuhelun jälkeen Saku soittaa pitkään omiaan ja muutaman minuutin kuluttua palaa takaisin lähtökohdakuviioon ilman terapeutin mallia. Lieneekö sattumaa, että kuvio alkaa nyt aivan oikealta sävelkorkeudelta. Hahmo on muilta osin

aivan toisen jäljitelmän mukainen, viimeistä nuottia myöten. Esimerkissä 26 näkyy jo selvästi myös kellopeliharjoitusten vaikutus. Melodioilla on nyt aikaisempaa huomattavasti suurempi merkitys Sakun improvisaatioissa.

Vaiheen viimeinen improvisaatio on jälleen melodiapainotteinen. Nuottiesimerkki 27 kuvaa sen keskeisimpiä melodisia tapahtumia:

#### NUOTTIESIMERKKI 27

a) terapeutin malli                      Sakun jäljittely



b) Sakun kehittämä rytmis/melodinen teema



c) Improvisaation loppuvaiheessa Saku kehittää seuraavan teeman:



Saku saa varsin hyvin kiinni terapeutin tarjoamasta teemasta (a), vaikka soittakin sen eri säveltasolta. Suhteet ovat kuitenkin oikeat ja rytmisen hahmo täysin oikein. Saku kehittää yhden tahdin mittaisen rytmipainotteisen kuvion (b), jota toistaa paljon. Mielenkiintoisinta tämän improvisaation kohdalla on Sakun loppuvaiheessa soittama teema, joka putkahtaa esiin ilman, että terapeutti on siihen millään tavalla improvisaation aikana viitannut. Kysymyksessähän on saman terapiakerran kellopeliharjoituksen (n.e.22) jäljitelmä – vieläpä oikeasta säveltasosta soitettuna. Se osoitus siitä, että Sakun tarkkaavaisuus on terapian kuluessa suuntautunut kohden melodisia ja rytmisiä hahmoja kuin myös siitä, että hänen kykynsä hahmottaa niitä on oleellisesti kehittyneet.

#### *Rytmi*

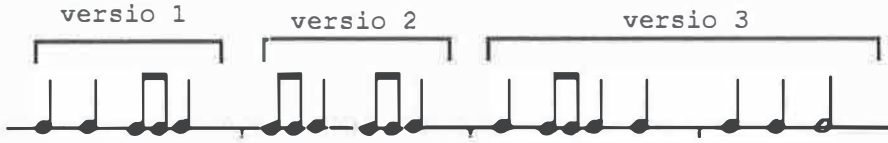
Rytmissä ilmaisussa ei vaiheen alkupuoliskolla juurikaan ilmene merkittävää uutta, joka ei jo melodiapuolella olisi tullut esiin, vaan ilmaisu on pääosin vanhoihin keinoihin perustuvaa. Pisteellinen rytmihahmo on alkupuoliskon yleisimmin esiintyvä (n.e.11). Puolivälin jälkeen Sakun improvisaatioissa vilahtaa synkooppi-rytmikin (n.e.28), mutta se ei vakiinnu ilmaisukeinoksi.

## NUOTTIESIMERKKI 28



Klassinen rytmiaihe (n.e. 4), joka on tämän vaiheen aikana ollut vähemmän käytössä löytyy eräässä improvisaatioissa mielenkiintoisen etsintä- ja kokeiluvaiheen jälkeen, jota kuvataan esimerkissä 29.

## NUOTTIESIMERKKI 29



Tämän vaiheen loppua kohden Sakun improvisaatiot ovat yhä enemmän melodiapainotteisia eikä aikaisempiin vaiheisiin rinnastettavissa määrin enää ilmene melodiattomia, pelkästään rytmisiä jaksoja.

*Ambitus/dynamiikka*

Dynamiikan suhteen näyttäisi vallitsevan lainalaisuus, jonka mukaan silloin kun Saku soittaa vuorovaikutuksellisesti, dynamiikka on tasaisempaa, mutta kun hän soittaa "omissa maailmoissaan" on dynaamista vaihteluaikin enemmän. Kaiken kaikkiaan V vaihe on näin ollen dynamiikan suhteen aikaisempia vaiheita huomattavasti tasaisempi ja rauhallisempi joi-tain intensiivisempiä improvisaatioita lukuun ottamatta. Saku käyttää yleensä melko laajaa ambitusta, mutta siinäkin pätee dynamiikan kanssa saman suuntainen sääntö: vuorovaikutuksellisissa osuuksissa hän käyttää suppeampaa ambitusta.

*Dynaamiset muodot*

Uusia dynaamisia muotoja ei enää tämän vaiheen aikana kehity. Käytössä ovat vanhat tutut: klusteri-ilmaisut, glissandot, tihentymät, crescendot ja diminuendot, alas- ja ylöspäiset järjestelmälliset sävelkulut sekä energeettiset "sytkäisy"-tyyppiset hahmot. Dynaamisten muotojen käyttö jää jonkin verran taka-alalle samalla kun improvisaatiot muuttuvat kohden musiikillisempia ilmaisuja, joskaan dynaamiset muodot eivät missään vaiheessa kokonaan häviä. Varsinainen kommunikointi tapahtuu kuitenkin V vaiheessa pääasiassa melodia- ja rytmihahmoilla, johon vaikuttaa myös terapeutin tietoinen pyrkimys ohjata improvisaatioita melodian ja rytmin suuntaan.

#### 6.9.4 V vaiheen piirustukset

V vaiheen piirustukset, jotka kaikki on tehty omien improvisaatioiden pohjalta edustavat pääasiassa psykodynaamisen tason merkityksiä. Piirustukset 17-21 (ks. liite) muodostavat otoksen piirustuksista syksystä 1996 saman vuoden joulukuulle. Niiden tematiikassa on paljon vaihtelevuutta ja vahvaa symboliikkaa. Tärkeämpää kuin kuvien yksityiskohtainen tulkitseminen, on mielestäni huomioida niiden monipuolistunut ja aikaisempien vaiheiden piirustuksia mielikuvituksellisempi symbolinen ilmaisu.

Piirustukset 22-26 edustavat viimeisen vaiheen töitä. Kenties merkille pantavin ero aikaisempiin töihin nähden niissä on ihmishahmojen jääminen kokonaan pois. Piirustuksessa 22 ensimmäistä kertaa esiintyvä linna-aihe esiintyy myös piirustuksissa 25 ja 26. Koko V vaiheen työt huomioiden ehjät ja puoliksi sortuneet rakennukset sekä kalliot, joiden sisäänkin välillä tunkeudutaan (piirustus 17), ovat vahvasti esillä. Kenties ne symboloivat jollakin tavalla myös musiikkiterapiaprosessia, joka monellakin tavalla on purkamista ja kokoamista, mielen sisään ”tunkeutumista”, etsimistä ja löytämistä. Se mitä Sakun mielen sisällä terapiaprosessin aikana kaiken kaikkiaan on tapahtunut jää ikuisiksi arvoitukseksi. Oleellisempaa on, että siinä löydettiin lopulta sellainen kestävä yhteistyön muoto, jonka avulla on operoitu sekä kognitiivisella että psykodynaamisella tasolla hyödyntäen myös vitaaliiaffektitason merkityksiä.

Piirustusten merkitys Sakun musiikkiterapiassa, paitsi että ne ovat antaneet viitteitä emotionaalisista merkitystasoista, on ollut myös se, että piirtäminen on tarjonnut luontevan tilaisuuden kuunnella improvisaationaudoitus vielä uudelleen. Uudelleen kuuntelemisella on vaikutusta improvisaatioiden ilmaisukielen kehittymiseen, kun tapahtumien tallentaminen muistiin ja alitajuntaan ikään kuin varmistetaan, jolloin ne seuraavalla terapiakerralla on helpompi saada jatkotyöstöön.

#### 6.10 Yhteenvedo Sakun terapiaprosessista

Koska kysymys on pitkäköstä terapiasta, olen ollut selkeyden säilyttämiseksi pakotettu suuressa määrin tiivistämään ja rajaamaan siitä kertynyttä aineistoa. Esimerkiksi improvisaatioiden analyysissä ei olisi tullut kysymykseen käyttää yksityiskohtaisempaa analyysimetodia, koska halusin nimen omaan tehdä prosessin pitkittäiskuvauksen ja saada tarkasteluun mahdollisimman monta improvisaatiota. Täten päädyin analyysissäni vain tiettyjen, mielestäni keskeisten tapahtumien ja sisältöjen tarkasteluun.

Se, että olen analyysissäni päätenyt käyttämään melko paljon nuottiesimerkkejä perustuu siihen, että Sakun ongelmat ovat pitkälti kielellisellä puolella. Melodisen ja rytmisen hahmottamisen parantaminen tuli näin olen luontevaksi tavoitteeksi, jonka toteutumisen seurannassa notaatiot ovat erinomainen väline. Itselleni oli aluksi pienoinen yllätys se, että kielellisen hahmottamisen ongelmat niinkin selvästi tulevat esiin myös musiikillisessa ilmaisussa. Jokin hyvin yksinkertainen rytmisen kuvio saattaa

yllättäen muodostua ylivoimaiseksi omaksua. Palkitsevaa Sakun terapiassa on ollut kuitenkin se, että näihin solmukohtiin pureutumalla ja aikaa käyttämällä on niitä saatu myös avatuksi.

Vaikka Sakun kohdalla kysymys on lievästä neurologisperäisestä häiriöstä, sillä on ulottuvuutensa myös psyyken puolelle. Erilaisuuden ja epäonnistumisen kokemukset johtavat ahdistusreaktioihin ja tätä kautta alisuorittamiseen. Sakun tapauksessa erityisesti luokkatilanteessa ääneen lukeminen on ollut vaikeata. Tällöin pelkästään kognitiiviset rytmii- ja melodiaharjoitukset ovat riittämättömiä lähestymistapana. Pahimmillaan liian kognitiivispainoitteisella terapiaotteella voitaisiin jopa lisätä ahdistusta ja erilaisuuden kokemusta. Sakun terapiassa etenkin alkuvaiheessa oli mielestäni hyvin oleellista saada aikaan luottamuksellinen ja vapautunut ilmapiiri. Tähän pyrittiin käyttämällä musiikkiterapian (ja kuvataiteen) sellaisia mahdollisuuksia, jotka painottuivat luovan itseilmaisun puolelle ilman suorituksen ”oikeellisuuden” vaatimusta.

Improvisaatiot toimivat Sakun terapiassa melko pitkään paljolti luovan itseilmaisun palveluksessa, mutta vähitellen myös niihin tuli sisältöä, joka palveli kognitiivista kehittymistä. Tähän päästiin paljolti kognitiivisen ja psykodynaamisen merkitystason tasapuolisen esillä pitämisen kautta.

Sakun terapia on ainakin itselleni näyttö siitä, että musiikkiterapiaan tulevan lapsen musiikillisella lähtötasolla ei ole paljonkaan merkitystä terapian onnistumisen kannalta. Soittaminen on täysin mahdollista esimerkiksi pelkästään dynaamisten muotojen avulla. Toisaalta, kuten huomattiin, pitkä terapia tarvitsee jatkuvasti uusia rakennuspuuta. Sakunkin terapiassa oli useampia ”kuolleita” vaiheita viimeisen vuoden lähes jatkuvasta eteenpäin menosta huolimatta. Uusien rakennuspuiden löytäminen onkin eräs suurimmista haasteista, etenkin lasten terapioidessa, joissa terapeutin vastuu sisällöllisestä puolesta on suuri.

Sakun musiikkiterapiaprosessia on luonnehtinut melko vähäinen tunteiden, metaforien ja symbolien tietoinen käsittely. Vaikka hänen sekä musiikillinen että kuvallinen ilmaisunsa toki sisältävät vahvaa symboliikkaa ja tunteidenkin ilmaisua, niiden sanallinen käsittely ja purkamisen ei ole missään vaiheessa saavuttanut muutamaa lyhyttä kommenttia syvällisempää muotoa. Tämä johtuu osin toki Sakun iästään, jolle ei ole kovin tyypillistä syvällinen verbaali itseilmaisu, mutta myös hänen ominaispiirteistään. Siksi näenkin kuvan tekemisen Sakun terapiaprosessissa tärkeänä. Se on toiminut rakenteena, jossa musiikillista ilmaisua on voinut hänelle luontevalla tavalla ”jatkotyöstää” – samalla se on toiminut myös terapeutille hyödyllisenä rakenteena tarkkailla ja tehdä johtopäätöksiä niistä tietoisuuden tasoista, joita kulloinenkin terapiaprosessin vaihe edustaa.

Pintatietoisuuden läpäiseminen on kokemukseni mukaan välttämätöntä, jotta terapiaprosessilla on edellytyksiä kehittyä ja pysyä motivoivana, vaikka tavoitteet pääosiltaan liittyisivätkin kognitiivisten valmiuksien kehittämiseen. Sakun terapiassa oli useita vaiheita, joissa paikalleen juuttuminen oli uhkana. Nämä vaiheet näyttäytyivät juuri ilmaisun pinnallisuutena ja tätä kautta motivaation heikkenemisenä. Näiden tilanteiden purkamisessa huomion fokusointi symboliseen, luovaan itseilmaisuun ja sen tukemiseen, on usein johtanut uuden motivaation löytämiseen.

1

119



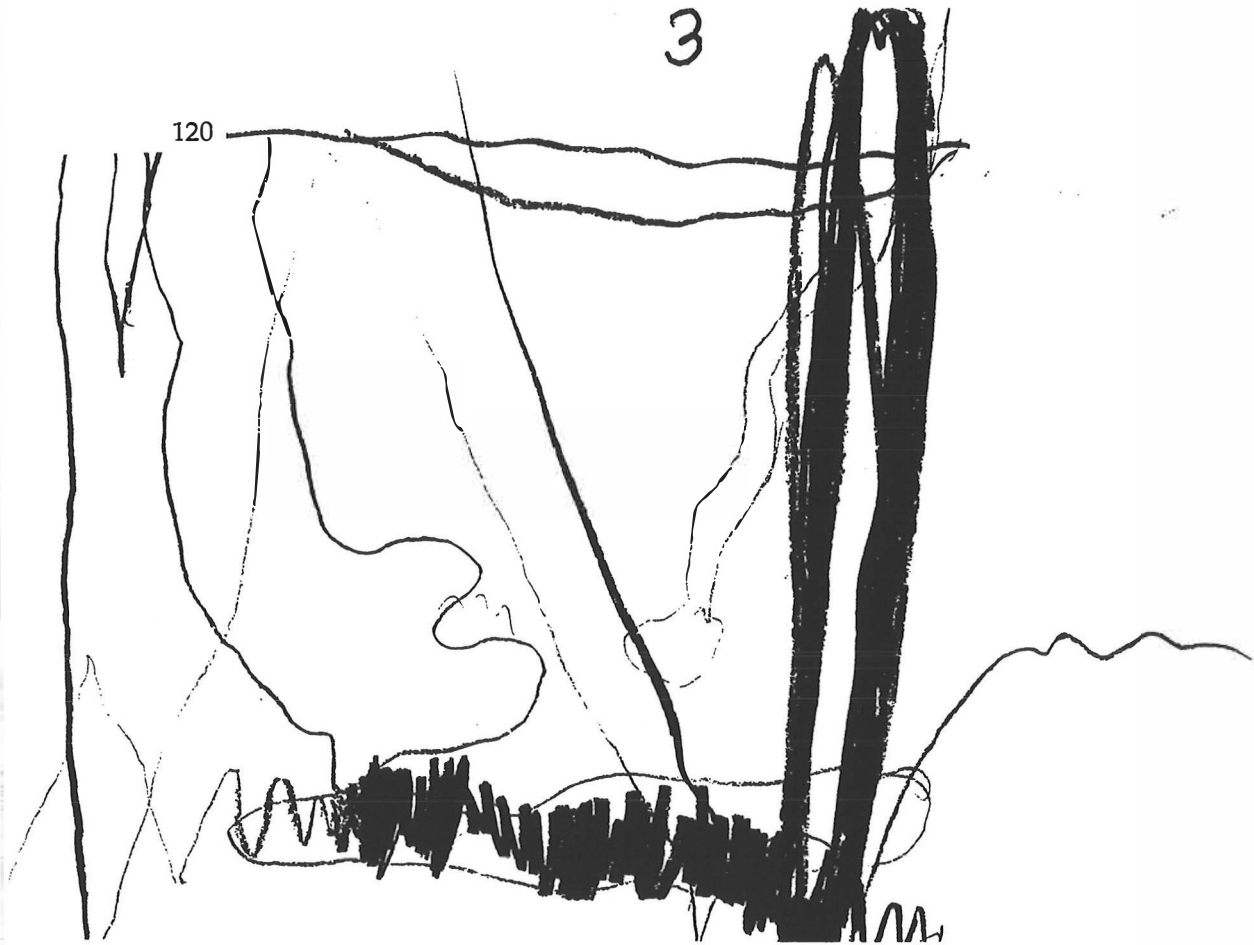
2



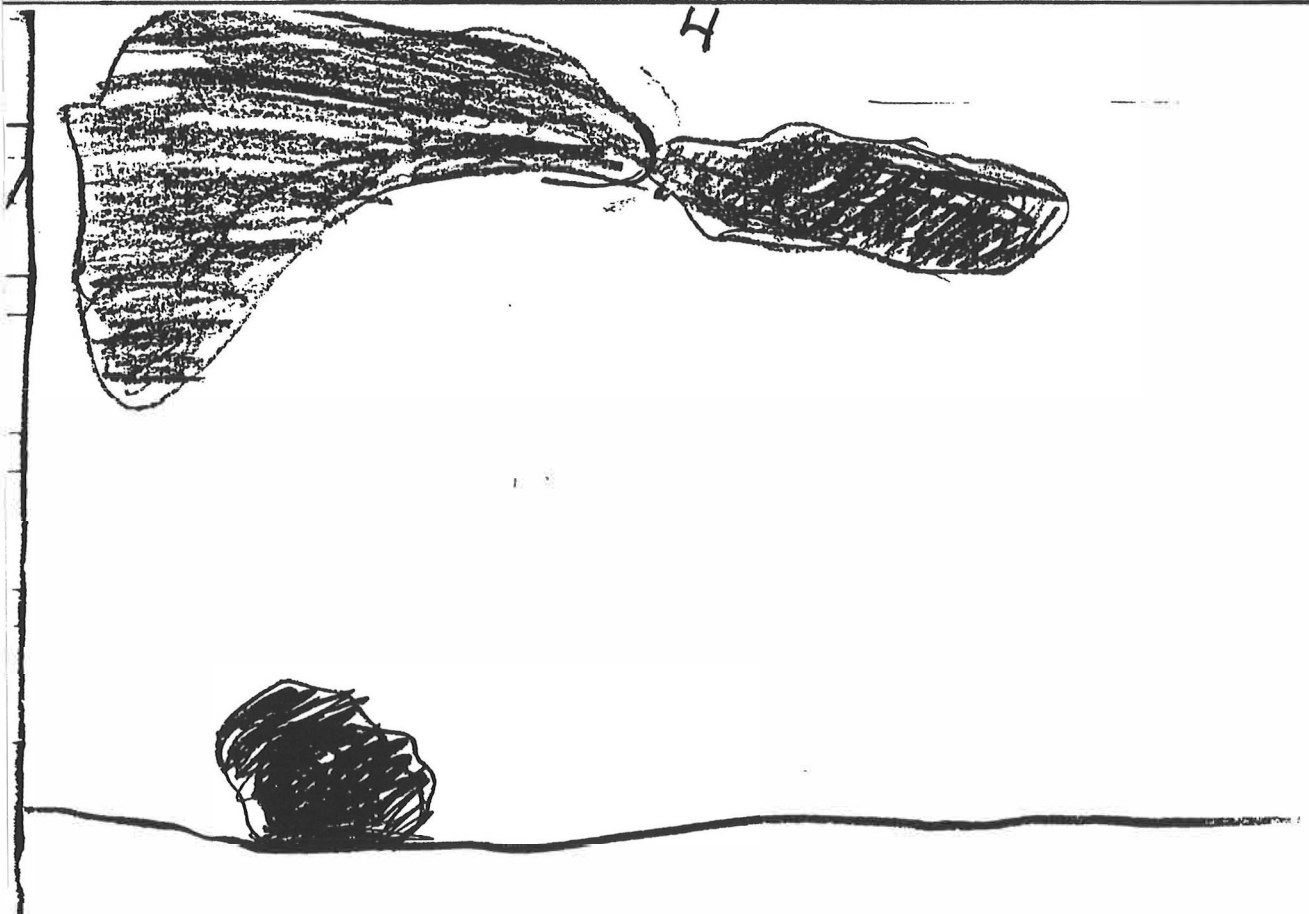


3

120

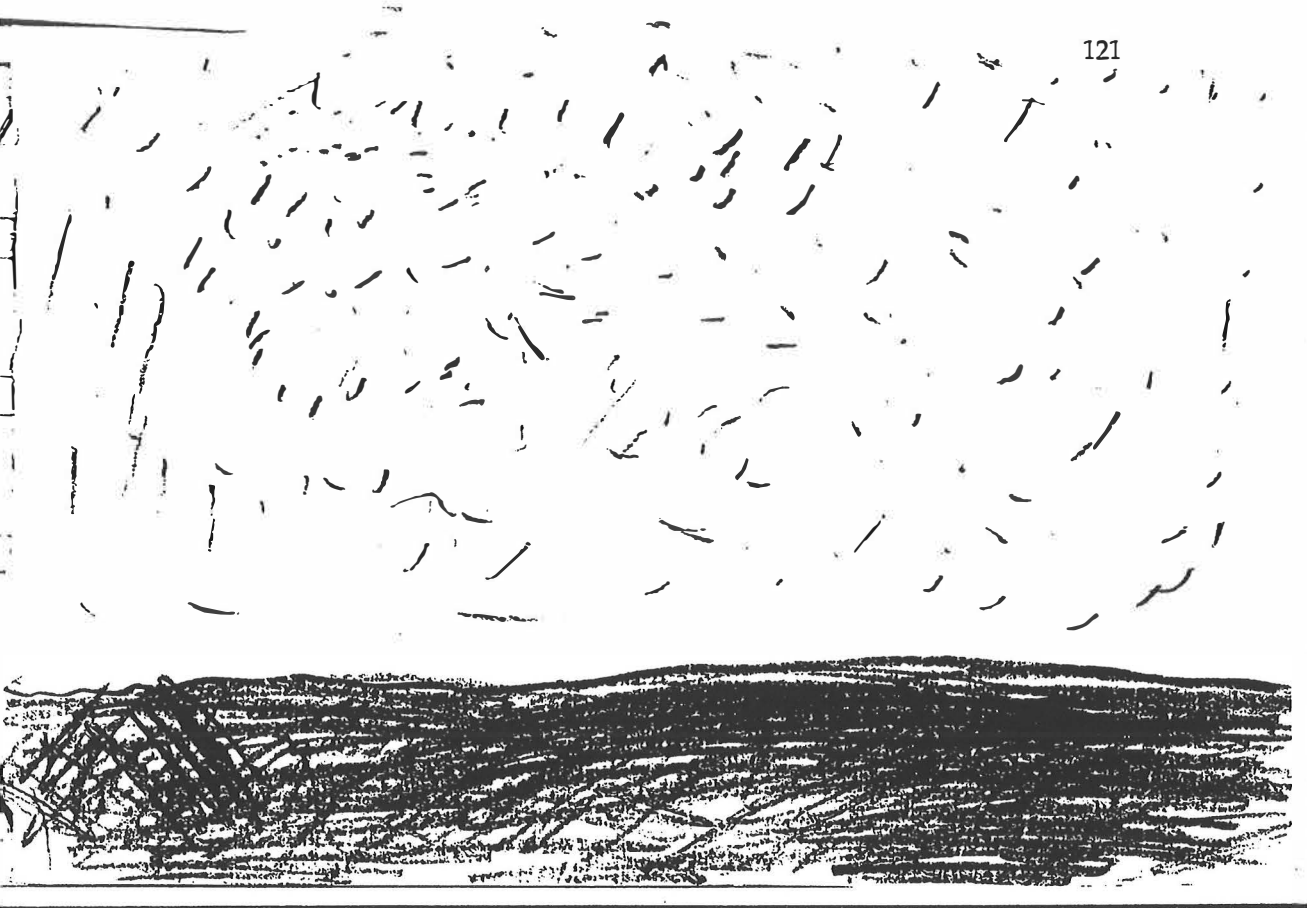


4

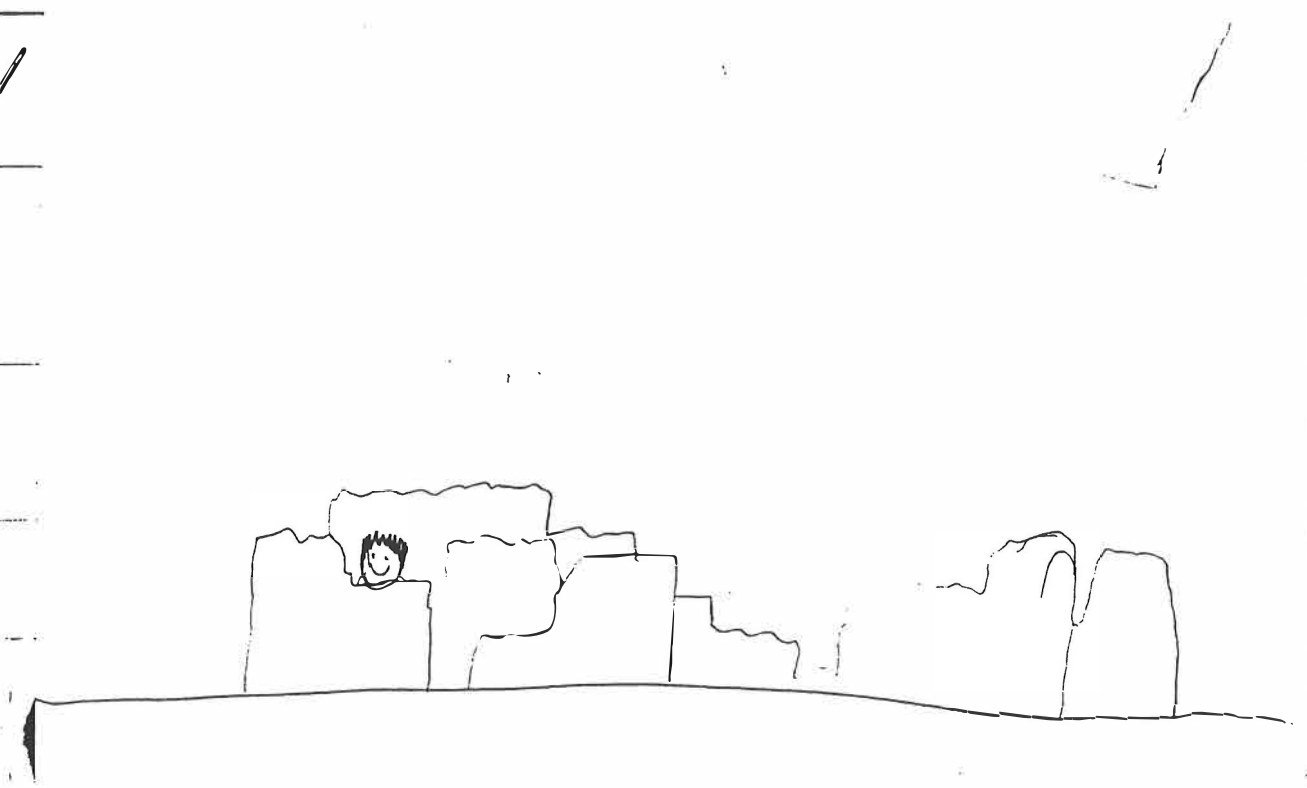


5

121

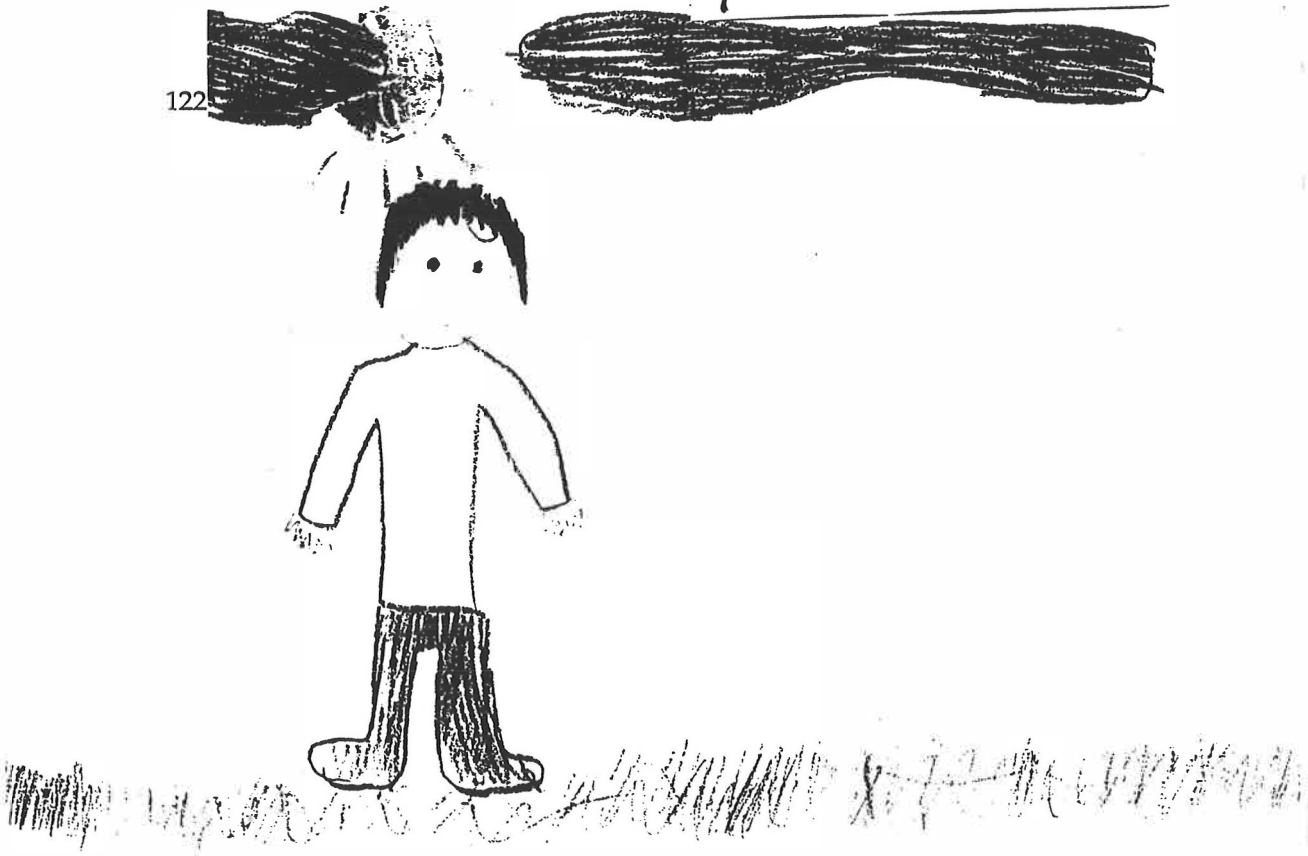


6



122

7



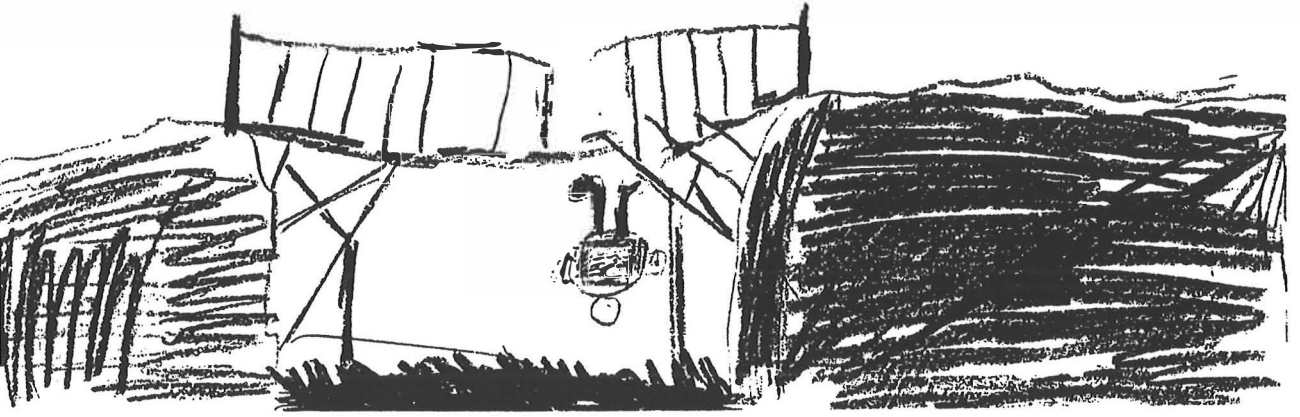
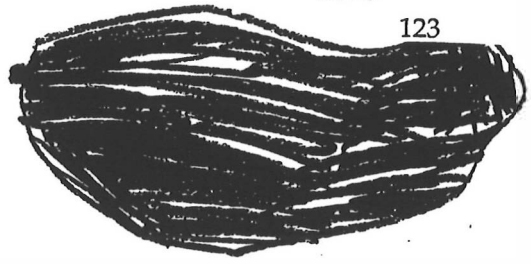
8



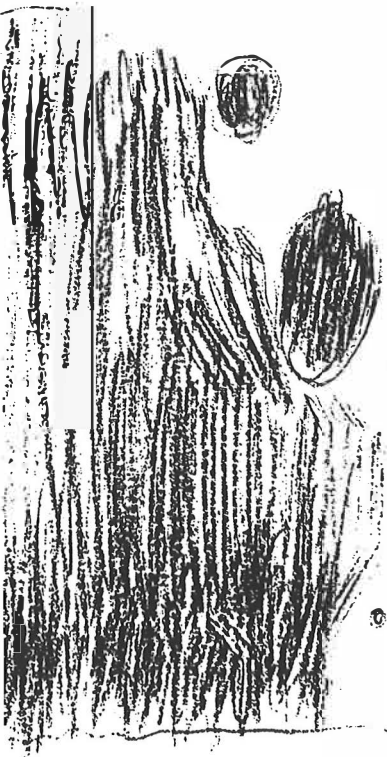
9



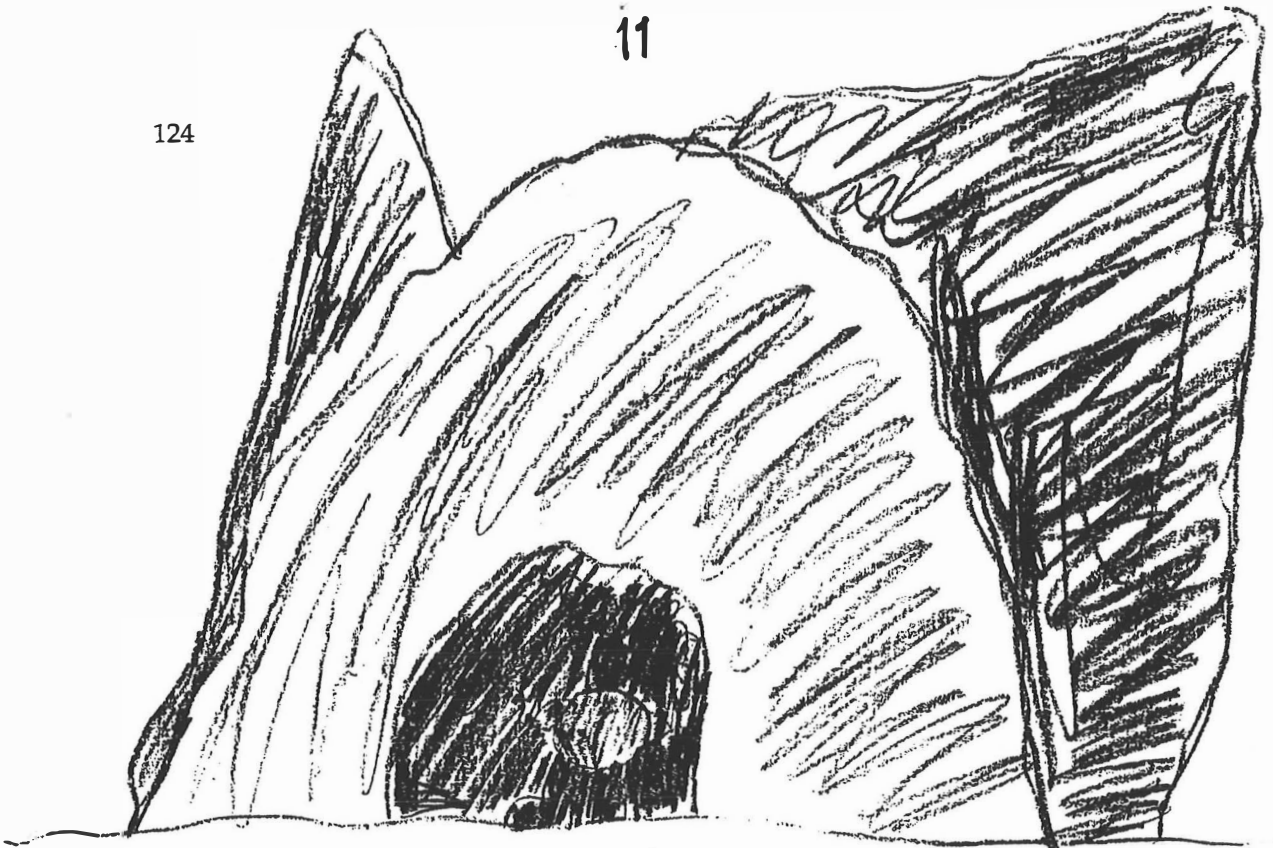
123



10



↑  
↑

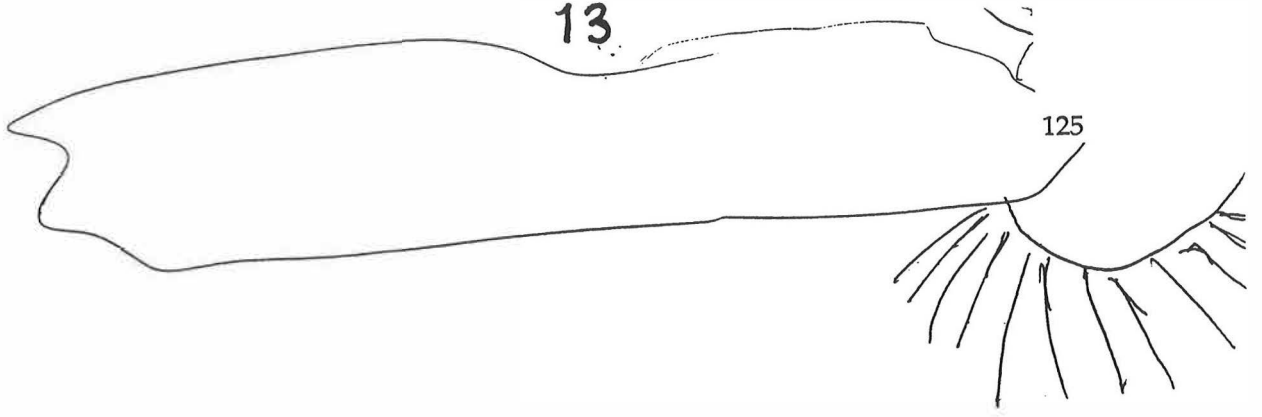


meri menee laul. seräni kaksoma  
 → p. Sutton  
 laulua Afrikassa  
 musiikki mielen koki sane semmasi  
 Zuma p.ä. soe elivini lauloin

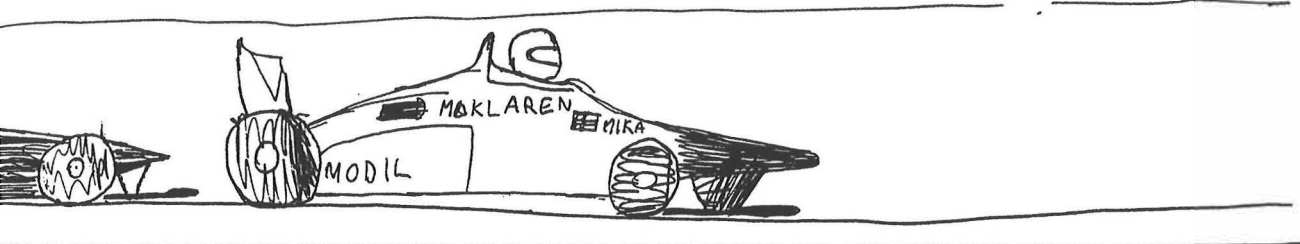


21.2.96

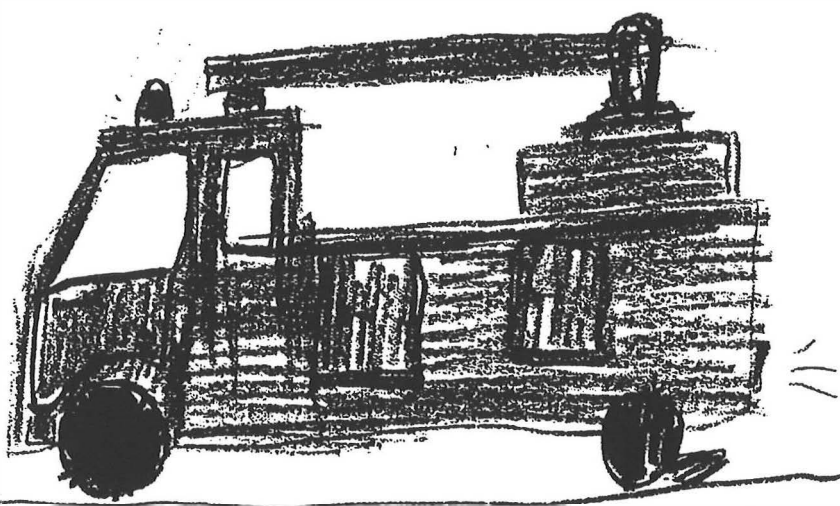
13



125



14

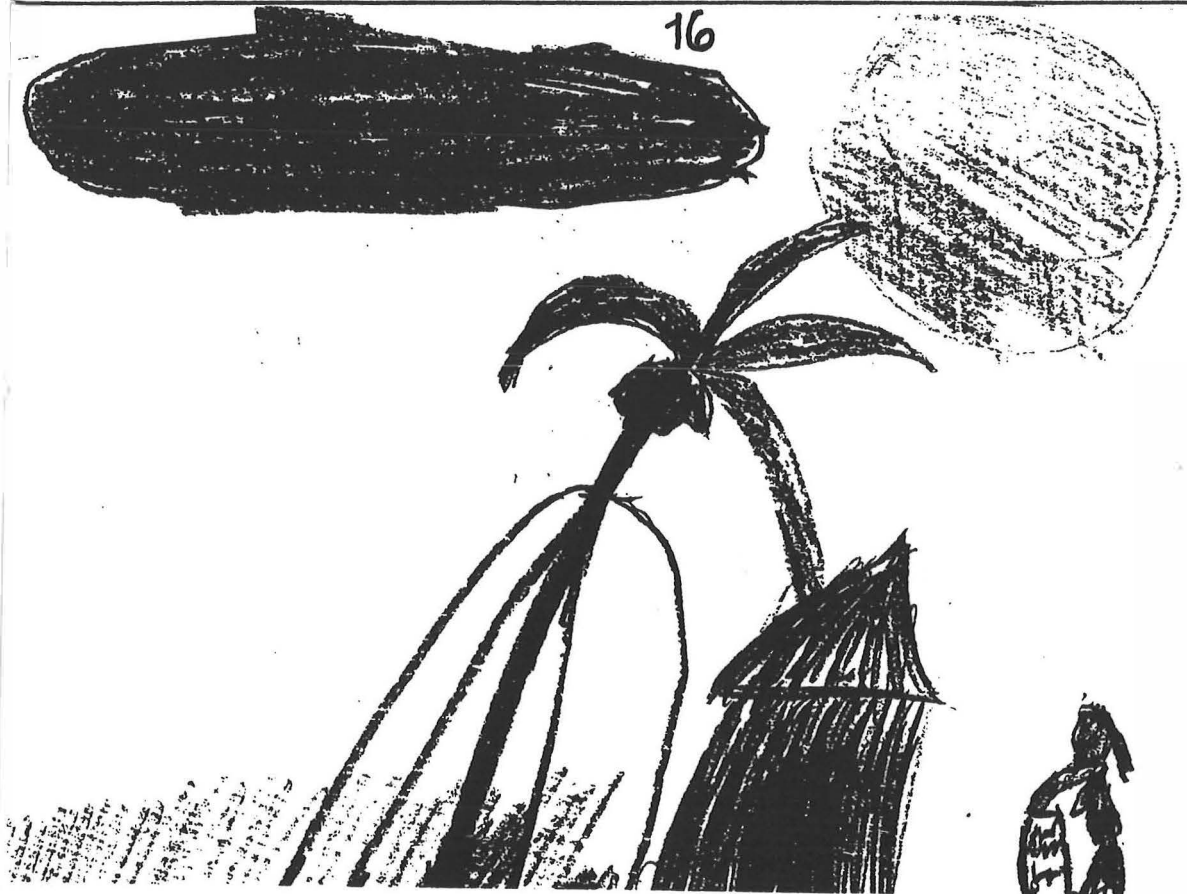


15

126



16

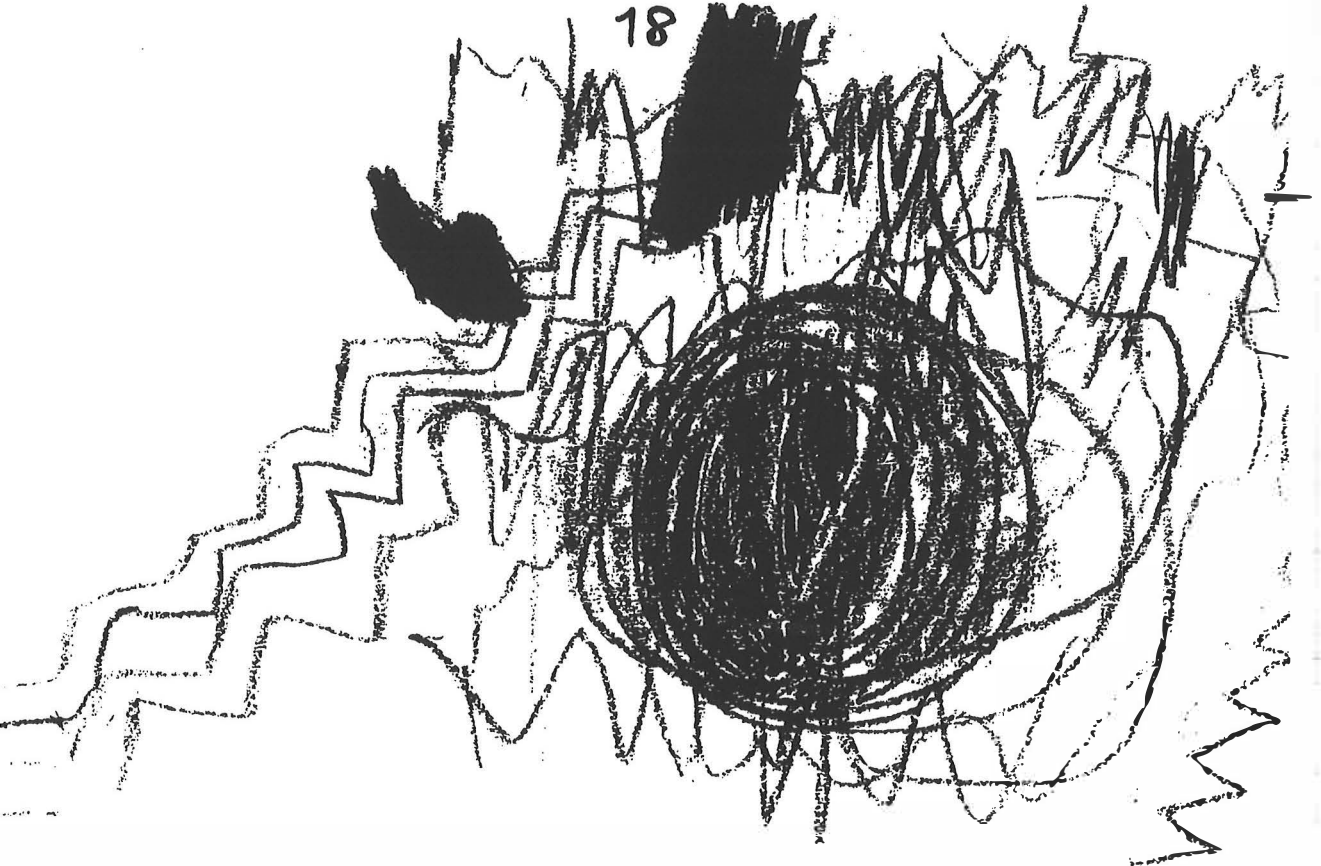


17

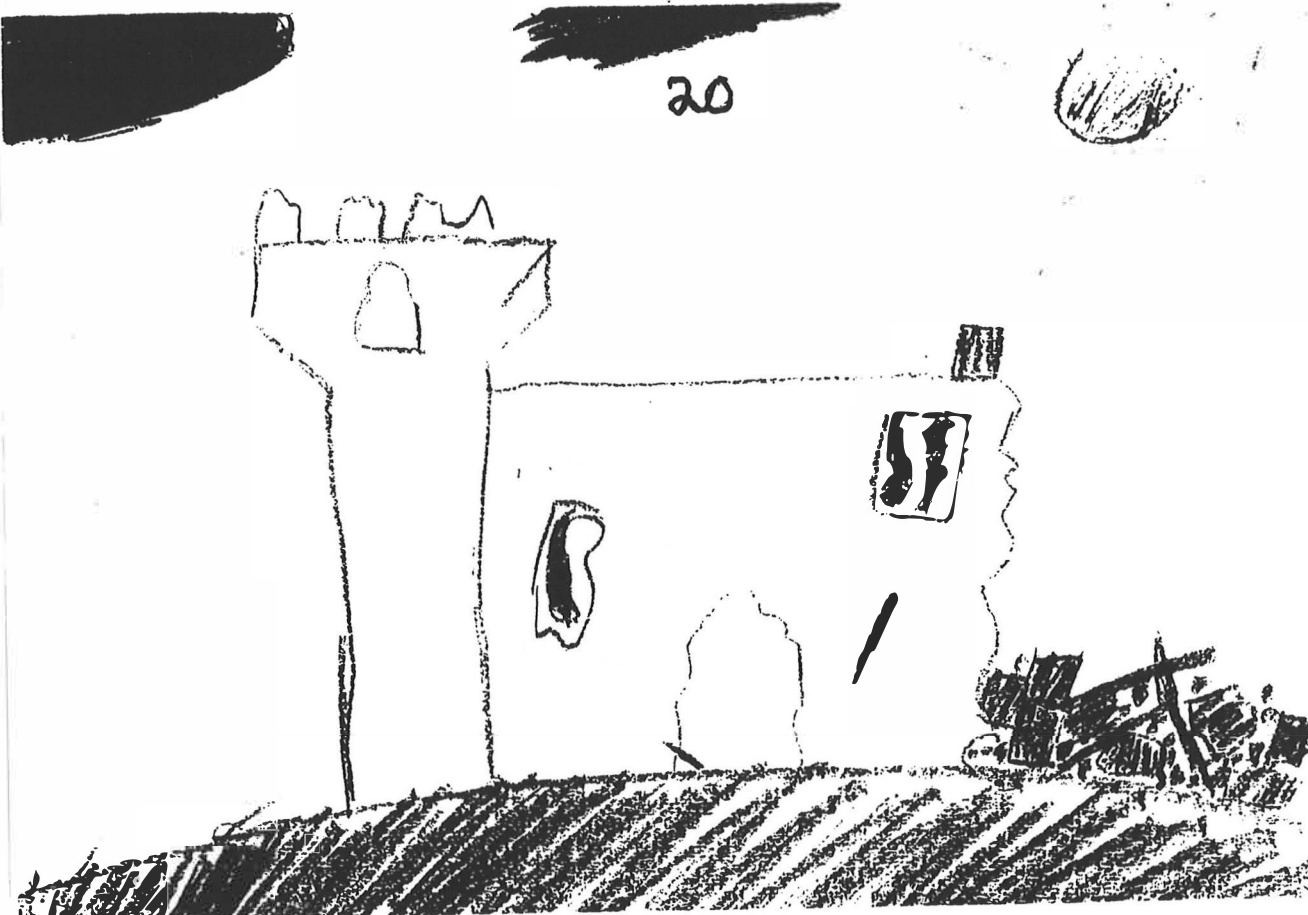
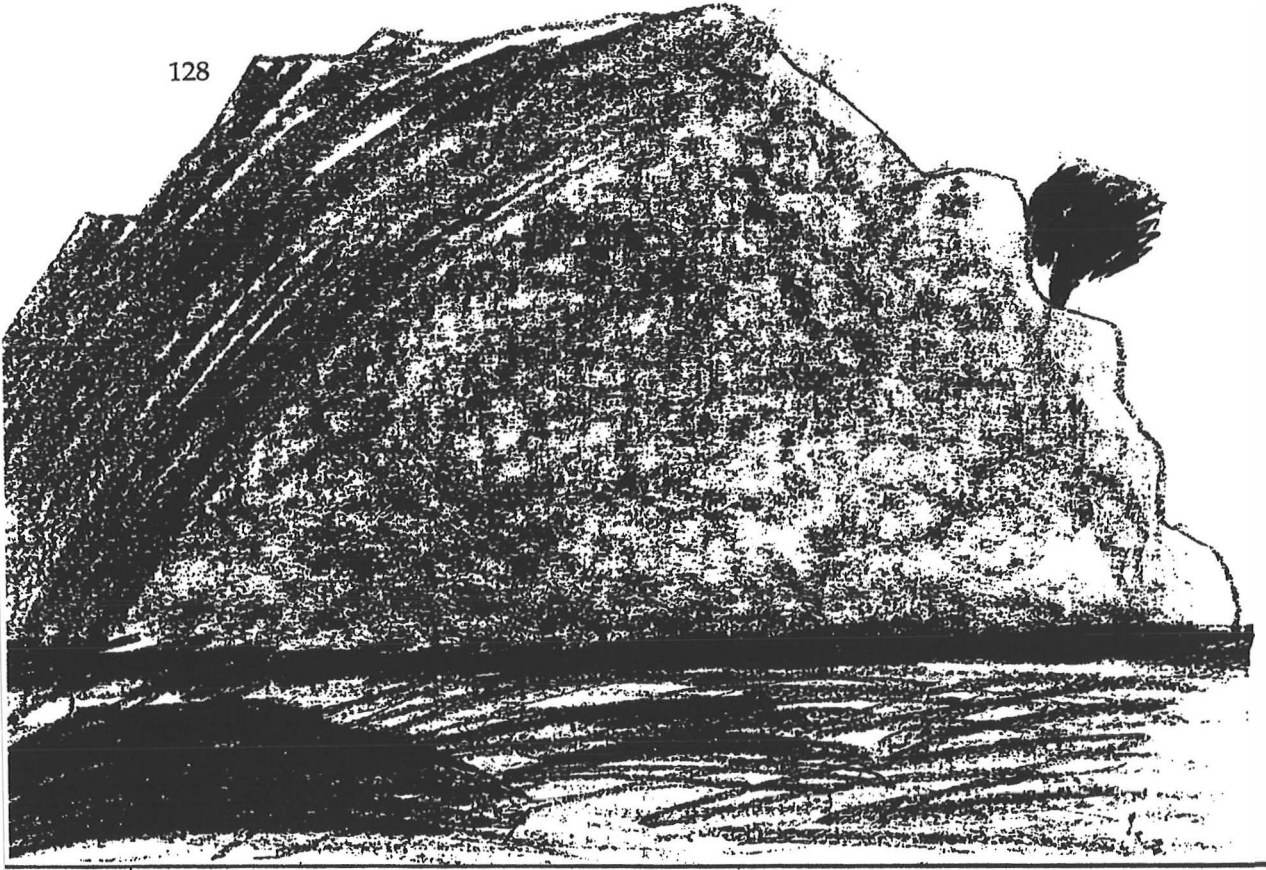
127



18

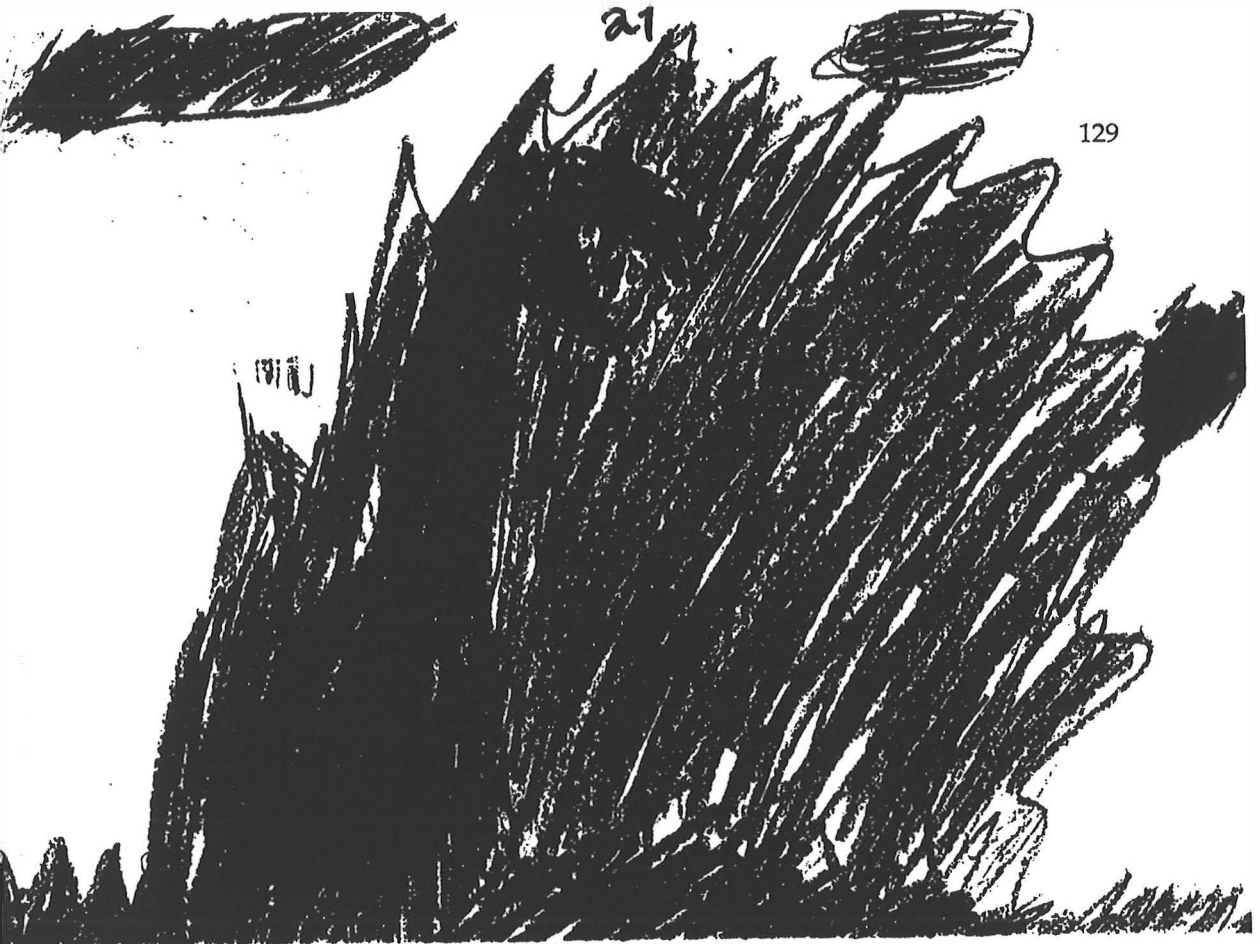




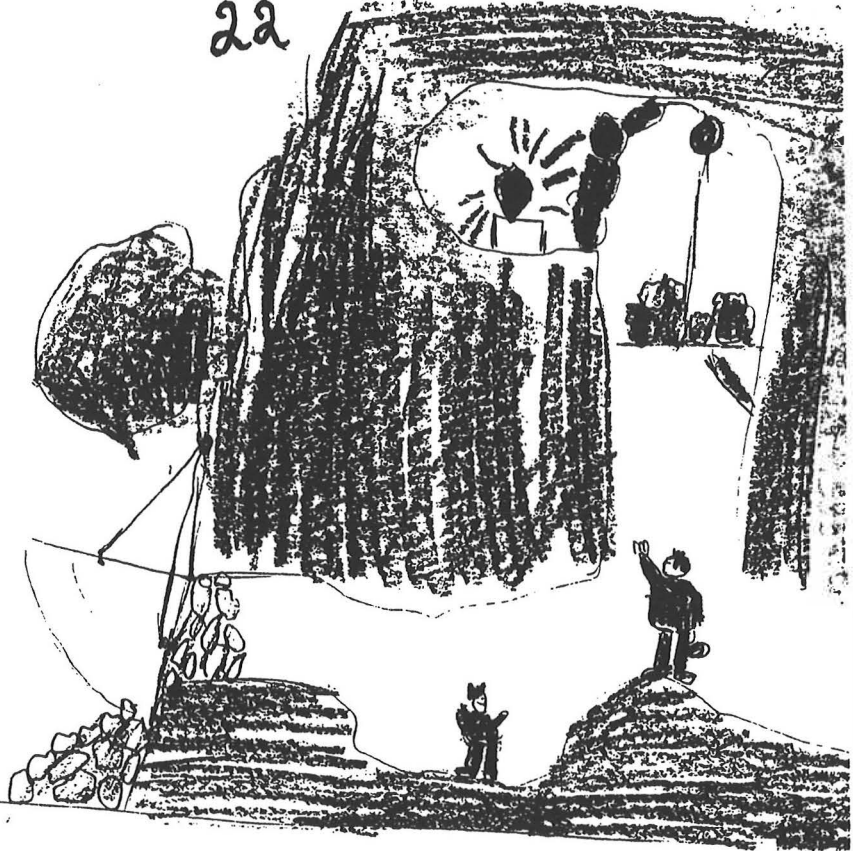


21

129



22



23



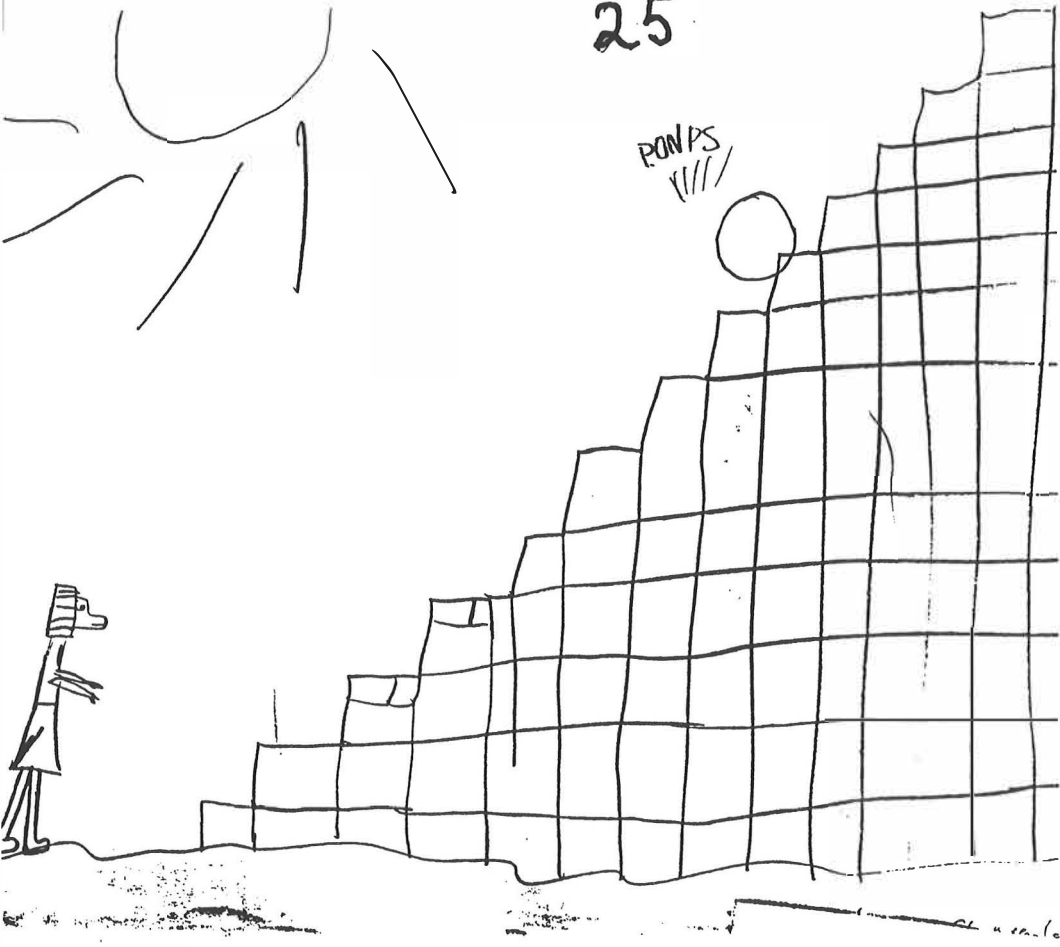
130

24

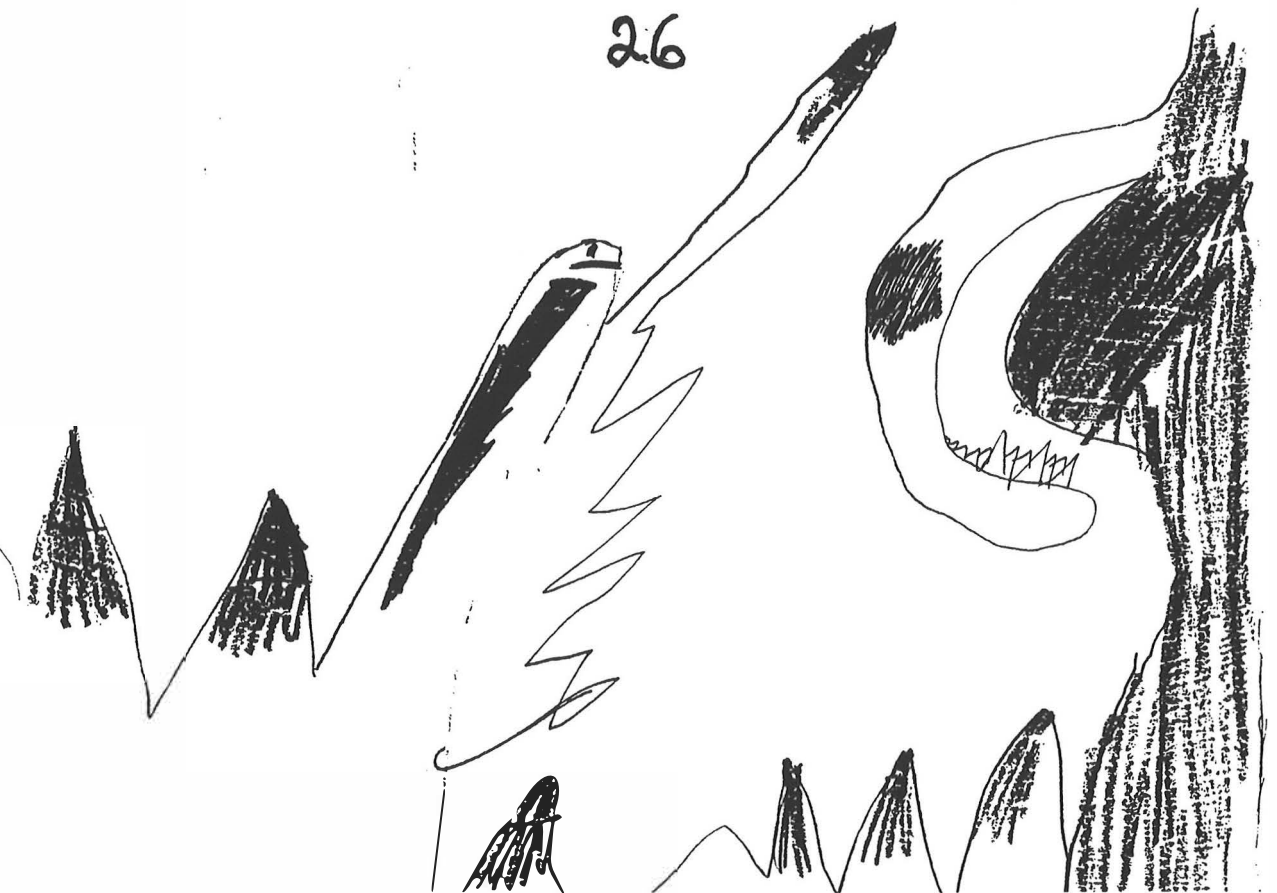


25

131



26



## 7 PÄÄTÄNTÖ

Tähän väitöskirjatyöhön johtaneen prosessin alkuun panevina voimina ovat olleet käytännön musiikkiterapiatyöstä nousseet ongelmat ja kysymykset. Kolmidimensiomallin syntyyn on vaikuttanut yhtäältä musiikin tunnevaikutuksiin ja merkityksiin liittyvä teoreettinen epämääräisyys, toisaalta ongelmat, jotka liittyvät musiikkiterapian taustalla vaikuttavien psykologisten ja psykoterapeuttisten lähestymistapojen suoraan soveltamiseen musiikkiterapian kontekstissa. Tutustuttaessa musiikkiterapian menetelmiin ja niiden taustalla vaikuttaviin teorioihin, voidaan havaita, että pyrkimystä joko teoreettisiin synteeseihin tai ainakin mahdollisimman laaja-alaisiin taustateorioihin on ollut jo aikaisemminkin.

Humanistinen malli musiikkiterapian taustalla näyttäisi olevan erityisen suosittu. Humanistinen malli tarjoaakin lähes rajattomat mahdollisuudet erilaisiin variaatioihin. Esimerkiksi psykodynaamisen ja humanististisen lähestymistavan yhdistelyä on tehty useammassakin yhteydessä (Esim. Bruscia 1987; Lehtonen 1996). Pyrkimys taustateoreettiseen laaja-alaisuuteen musiikkiterapiassa pohjautuu ennen muuta kliinisen kokemuksen pohjalta nousseeseen havaintoon musiikin laaja-alaisesta merkityksestä hoidollisessa prosessissa. Psykoterapian yhteydessä korostetaan musiikin ja mielen sisältöjen samarakenteisuutta, mutta välillisesti musiikki kytkeytyy (esimerkiksi soittamisen kautta) neuro-muskulaariselle tasolle aina hienomotorisimpiin suorituksiin saakka.

Musiikki on terapian välineenä toimiessaan näin tavallaan kuin muistuttamassa terapeuttia siitä, että ihminen on kokonaisvaltainen, psykofysiologinen olento. Erinomaisen selkeästi jouduin tämän ilmiön kanssa vastatusten tässä työssä tapausselostuksena esittämäni terapiaprosessin kohdalla. Musiikin käyttö kielellisistä häiriöistä kärsivän pojan terapiassa osoitti, että ko. häiriöllä on myös psyykkiset vaikutuksensa ja edelleen, että

vain vähän painopistettä muuttamalla oli mahdollista sujuvasti siirtyä kognitiivis-motoriselta tasolta psyyken tason prosessien tarkasteluun.

Verbaaliterapioissa on ilmeisesti musiikkiterapiaa helpompi soveltaa tiukkoja psykoterapeuttisia viitekehyksiä. Puhuttu kieli terapian välineenä sallii, toisin kuin musiikki, määrätietoisemman rajaamisen ja lisäksi, puhetta käytettäessä rajojen pysyvyyttä on myös helpompi kontrolloida. Tämä johtuu siitä, että puhe on merkityssisällöllisesti musiikkia täsmällisempää ja edustaa lähempänä tietoisuutta olevaa tasoa. Puhe on myös aikatasolla musiikkia yksiulotteisempaa. Puheen tämän kaltaiset ominaisuudet liitetään analyttisessä psykoterapiaperinteessä siihen jo Freudin tekemään huomioon, että fantasiasta tai ideasta tulee tietoinen vasta kun se puetaan sanoiksi. Se mikä on tietoisin ajattelun piirissä on siis jo läpikäynyt psyyken sensuurimekanismit. Puhe on musiikkiin nähden näin ikään kuin hallittavamassa muodossa tehden egon harjoittaman kontrollintityön helpommaksi. Tietyissä mielessä tämä voi terapiayhteyksissä olla puheen käytön etukin.

Musiikin terapeutisessa käytössä ollaan tavallaan pakotettuja hyväksymään laaja-alainen psykoterapeuttinen kehys. Niihin musiikkiterapia-suuntauksiin tai menetelmiin, joissa musiikin rooli on rajattu kapeaan ja näennäisesti hallittavaan muotoon, liittyy usein tietynlainen keinotekoisuus, epäuskottavuuskin. Usein tällaisten menetelmien kohdalla on myös huomattavissa, että soveltajasta riippuen taustateoreettinen orientaatio saattaa vaihdella, vaikka itse menetelmä ei muuttuisikaan. Tämä viittaa juuri keinotekoisuuteen – musiikki pyritään erilaisten tekniikkojen ehdoilla valjastamaan niin ahtaalle, että asetelmalle ei enää löydy edes selkeitä teoreettisia perusteita.

Alkuperäisversiossaan kolmidimensiomalli keskittyi selittämään pääosin musiikin tunne merkityksiä eri merkitystasoilla. Mallin kliinisen soveltamisen yhteyksissä olen havainnut, että raja musiikillisen merkityksen ja emotionaalisen merkityksen välillä on kuin veteen piirretty viiva. Psykodynaamisen tason merkityksissä, jotka ovat usein assosiaatioita, mielikuvia tms., yhteydet tunteisiin ovat ilmeisimpiä. Sen sijaan etenkin kognitiivisen tason merkityksissä yhteydet tunteisiin ovat kompleksimpia. Kliinisessä improvisaatiossa esiin putkahtava muutaman nuotin melodia, joka muodostaa asiakkaan ilmaisun kannalta keskeisen rakenteen saattaa olla merkityksellinen, mutta ei ole pohjimmiltaan välttämättä tunteisiin liittyvä. Tietyissä mielessä tällaista ilmaisullista yksikköä on mahdollista verrata puhutun kielen sanaan tai sanoihin. Sen tehtävä voi olla informatiivinen ja kommunikatiivinen ja edustaa aluksi puhtaasti kognitiivisen tason prosessia, mutta aivan kuten sanakin, melodinen ilmaisuyksikkö voi toisinaan saada myös tunteen osoittamisen funktion.

Vitaaliaffektitason merkitykset, jotka kliinisessä improvisaatiossa tulevat esiin erilaisina dynaamisina muotoina edustavat niin ikään eräänlaista tunteen ja merkitysyksikön välimaastoa. Toisinaan kuitenkin yksittäinen dynaaminen muotokin voi olla tunteen ilmaisun välikappaleena. Kliinisen kokemukseni perusteella olen tehnyt saman havainnon kuin jo Alvin (1966) aikoinaan, että kliininen improvisaatio sisältää usein terapia-prosessin alussa kognitiivisen vaiheen, jonka läpikäymisen jälkeen vasta

on mahdollista löytää sellainen ilmaisukieli, jonka avulla syvemmän tason ilmaisu – mukaan lukien tunneilmaisu – tulee mahdolliseksi.

Edellä esitetyn perusteella olen väitöstyössäni laajentanut kolmidimensiomallia alkuperäisestä versiostaan yleisemminkin musiikillista merkitystä kattavaksi.

Koska kolmidimensiomalli alun perinkin on syntynyt musiikkiterapian kliinisen kokemuksen ja teoreettisen tutkimisen välisen vuorovaikutuksen pohjalta, sen käytäntöön soveltaminen on ollut luontevaa. Tapauskertomuksessa muotoilemani menetelmä, jossa hyödynnetään kliinistä improvisaatiota, piirtämistä ja kognitiivis-motorisia harjoituksia, on kuitenkin vähittäisen kehittelyn tulosta – myös yrittämisen ja erehtymisen kautta syntynyttä.

Eräs keskeisimmistä tapauskertomukseen liittyvistä oivalluksista on terapiamotivaatioon liittyvä havainto. Kliininen improvisaatio ei aina sinällään riitä ylläpitämään terapiaprosessille välttämätöntä motivaatiota. Näin siitä huolimatta, että terapeutti pyrkii parhaansa mukaan hyödyntämään ammattitaitoaan esimerkiksi erilaisten improvisaatiotekniikoiden avulla. Erityisesti sellaiset lapset, joilla ei ole aikaisempaa musiikillista harjaantuneisuutta ja joiden musiikilliset edellytykset ovat muistakin syistä vaatimattomat, hyötyvät havaintoni mukaan tiukasti strukturoiduista harjoituksista, joiden tarkoituksena on kognitiivisten valmiuksien kehittäminen. Sen lisäksi, että strukturoidut harjoitukset vaikuttavat suoranaisesti taitojen kehittämiseen, niillä on myös selkeästi vaikutuksensa – motivaation ja ilmaisukeinojen lisääntymisen muodossa – rinnakkaisena menetelmänä käytettyyn kliiniseen improvisaatioon.

Sakun terapiaprosessissa näkyi selkeästi neljännen ja viidennen vaiheen paikkeilla miten improvisaatiot alkoivat melko nopeassa tahdissa saada vaikutteita kognitiivis-motorisista harjoituksista. Vuorovaikutuksellisuuden puute, joka leimasi terapiaprosessia etenkin sen alkuvaiheissa, hävisi yllättäen siinä vaiheessa kun kognitiivis-motoriset harjoitukset otettiin strukturoidusti käyttöön. Tämä edistyminen perustuu ilmeisesti siihen, että melodia- ja rytmiharjoituksissa, joissa Saku joutui kymmeniäkin kertoja peräkkäin kuuntelemaan terapeutin antamia malliteemoja yrittäen siten itse toistaa niitä, kehitti sekä Sakun musiikillista erottelukykystä että ikään kuin sivutuotteena myös musiikillista vuorovaikutusta. Olivathan nämä tilanteet juuri tasaista vuorottelua terapeutin antamien mallien ja Sakun jäljittely-yritysten välillä.

Kliinisen improvisaation käsittelyyn liittyen olen pohtinut paljon puheen merkitystä. Tämä perustuu näkemykseeni, jonka mukaan kliininen improvisaatio luovan itseilmaisun välikappaleena toimiessaan edustaa pitkälti psykodynaamista merkitystasoa. Tämän lähestymistavan näkökulmasta tietoisiksi tuleminen prosessiin kiinnitetään erityistä huomiota ja tällöin yleensä sanojen merkitys nousee keskeisesti esiin. Koska asiakaskuntani koostuu pääosin lapsista, joilla verbaliset kyvyt ovat rajallisia – erityisesti silloin kun kysymyksessä on dysfasia-lapsi – on luonnollista ettei puhumisesta voi tulla kovin keskeistä vuorovaikutuksen välinettä. Tämä pulma sai Sakun terapiaprosessin aikana ratkaisunsa kuvan käytöstä. Aluksi yksittäisinä kokeiluina, mutta loppuvaiheessa jo määrätietoisena

menetelmänä, jossa kuvan tekeminen liitettiin säännöllisesti improvisaatioon.

Vaikka kuva edustaa musiikin tavoin abstraktia ja symbolista ilmaisuja, havaitsin, että liitettäessä kuvan tekeminen ns. jatkotyöstövaiheeseen, se edustaa lähempänä tietoisuutta olevaa tasoa. Kuvan tekemisen vaiheeseuran asiakas on jo toista kertaa itse improvisaation kanssa tekemisissä. Jo se intensiteetti, jolla Saku kuvan tekemiseen omien improvisaatioidensa pohjalta suhtautui, osoitti, että tämä työskentelyvaihe on hänelle merkityksellinen. Wernerin (1948) fysionomisen havaitsemisen teoria tukee myös mielenkiintoisella tavalla tämän kaltaisen menetelmän käyttöä.

Koska kuvan tekemisen yhdistäminen kliiniseen improvisaatioon rajoittui tässä tapauksessa yksittäiseen terapiaprosessiin, on ennen aikaista vetää laajempia johtopäätöksiä menetelmän yleisestä sovellettavuudesta. Näen tämän kuitenkin mielenkiintoisena jatkotutkimushaasteena. Kiinnostava kysymys on, missä määrin kliinisen improvisaation pohjalta tehtävä kuva on improvisaation fysionominen hahmo, eli sen kokonaismerkityksen tiivistymä?

Väitöskirjatyöni kokonaisuudesta muodostuvaa teoreettista mallia ja sen pohjalta syntyneitä menetelmällisiä kokonaisuutta olisi kiinnostavaa soveltaa myös aikuisten terapioissa. Tehdessämme erään musiikkiterapian menetelmiä käsittelevän luentosarjan puitteissa kliiniseen improvisaatioon liittyvää harjoitusta, eräs opiskelija totesi, että "tämähän voisi olla hyvä parisuhde-terapian muoto". Jäin miettimään tuota kommenttia. Nonverbaalin ilmaisukanavan tarjoaminen kliinisen improvisaation keinoin, joka ei edellytä musiikillisia taitoja, voisi todellakin tuoda uuden vuorovaikutuksellisen ulottuvuuden parisuhteeseen – etekin ongelmassa, jotka liittyvät kommunikaatiossa tapahtuvaan toinen toisensa ohittamiseen tai toisen osapuolen heikompaan verbaaliseen vuorovaikutuskykyyn.



## LÄHDELUETTELO

- Albersnagel, F. A. 1988. Velten and musical mood induction procedures: A comparison with accessibility of thought associations. *Behavior Research and Therapy*, 26 (1), 79-96.
- Aldridge, D. 1993. Music Therapy Research 1: A Review of the Medical Research Literature within a General Context of Music Therapy Research. *The Arts in Psychotherapy*, vol. 20, 11-35.
- Alvin, J. 1966. *Music Therapy*. London: John Bake Publishers Inc.
- Basch-Kahre 1985. Patterns of Thinking. *International Journal of Psycho-Analys*, 66, 455-469.
- Baumgarte, R. & Franklin, E. 1981. Lateralisation of melodic stimuli: Musicians versus non-musicians. *Journal of Research in Music Education*, 29 (3), 199-208.
- Benenzon, R. O. 1981. *Music Therapy Manual*. Charles C Thomas. Springfield. Illinois.
- Bever, T. & Chiarello, R. 1974. Cerebral dominance in musicians and non-musicians. *Science*, 18, 537-540.
- Boltz, M. & Schukind, M. & Kantra, S. 1991. Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory & Cognition*, 19 (6), 593-606.
- Bonny, H.L. 1975. Music and Consciousness. *Journal of Music Therapy*, XII(3), 1975, 121-135.
- Bower, T. G. R. 1972. Object perception in the infant. *Perception*, 1, 15-30.
- Bower, T. G. R. 1974. *Development in infancy*. San Francisco, Calif.: Freeman.
- Bower, T. G. R. 1976. *The perceptual world of the child*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Brandt, G., Wohler, D., Aldridge, D. 1991. Working Together: a comparative study of music therapy and art therapy. *Journal of British Music Therapy*, volume 5, 1, 14-17.
- Bruscia, K. 1987. *The Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C: Thomas.
- Bruscia, K. 1994. Musiikkiterapian professori Kenneth Bruscia päätoimittajan haastattelussa. *Musiikkiterapia* 1/1994.
- Clynes, M. 1980. *The Communication of Emotion: Theory of Sentics*. Teoksessa Plutchik, R. & Kellerman, H. *Emotion. Theory, Research, and Experience*. Volume 1. *Theories of Emotion*. New York: Academic Press: 271-301.
- Clynes, M. 1989. *Sentics. The Touch of Emotions*. Avery Publishing Group Inc. New York.
- Copland, A. 1952. *Music and Imagination*. Mentor, New York.
- De Alvarez De Toledo, L. 1996. The Analysis of "Associating", "Interpreting", and "Words": Use of this analysis to bring unconscious fantasies into the present and to achieve greater ego integration. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 77, 291-317.
- Ekman, P. 1992. An Argument for Basic Emotions. *Cognition and Emotion*, 6 (3/4), 175-200.
- Erkkilä, J. 1992. Musiikin tunnevaikutukset ja merkitys musiikkiterapian näkökulmasta. *Musiikkiterapian pro gradu tutkielma*. Jyväskylän yliopisto.
- Erkkilä, T. & Laakso, M. 1990. Vauvamusiikkikurssi ja sen vaikutukset vanhempien musiikkiasenteisiin ja -harrastuneisuuteen. *Musiikkikasvatuksen pro gradu tutkielma*. Jyväskylän yliopisto.
- Freud 1914. *The Moses of Michelangelo*. S.E., 13.
- Galimany, N. G. G. 1993. Musical Pleasure. *The International Journal of Psychoanalysis* 74, 383-391.
- Gates, A., Bradshaw, J. 1977. The role of the cerebral hemispheres in music. *Brain and Language*, 4, 403-431.
- Gfeller, K. E. 1990. Music as Communication. In R. F. Unkefer (ed.) *Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders*. New York: Schirmer Books, 50-62.
- Heal, M. 1992. A comparison of mother-infant interactions and the client-therapist relationship in music therapy sessions. In Wigram, West and Sapleton (eds.), *Music and the Healing Processes*. London: Carden.
- Heinonen, Y. 1990. Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: Musiikin muuntelun suhde primaari- ja sekundaari-prosesseihin. Teoksessa Louhivuori, J. *Musiikin tutkimuksen rajoilla*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4. Jyväskylä.
- Hofman, S., Klein, C., Arlazoroff, A. 1993. Common Hemisphericity of Language and Music in a Musician. A Case Report. *Journal of Communication Disorders*, 26, 73-82.
- John, D. 1992. Towards Music Psychotherapy. *Journal of British Music Therapy*. Volume 6, 1, 10-12.

- Joseph, R. 1988. The right cerebral hemisphere: emotion, music, visual-spatial skills, body-image, dreams, and awareness. *Journal of Clinical Psychology*, vol. 44, no 5.
- Kratus, J. 1993. A Developmental Study of Children's Interpretation of Emotion in Music. *Psychology of Music*, 21, 3-19.
- Kurkela, K. 1994. Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka. EST-julkaisusarja, n:o 1. Esittävä säveltaiden – tutkimuksia ja julkaisuja. Sibelius-akatemia. Helsinki.
- Kuusamo, A. 1984. Psykoanalyttisesta lähestymistavasta kuvataiteen tutkimuksessa. *Synteesi*, 3, 95-115.
- Langer, S. K. 1953. *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons. New York.
- Langer, S. 1967. *Mind*. Baltimore: John Hopkins Press.
- Lehtonen, K. 1986. Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä. Turun yliopiston julkaisuja. Väitöskirja.
- Lehtonen, K. 1989. Musiikki terveyden edistäjänä. WSOY. Juva.
- Lehtonen, K. 1991. Miten musiikki kertoo? *Psykologia*, 26, 102-110.
- Lehtonen, K. 1993. Reflections on Music Therapy and Developmental Psychology. *Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi* 2, 3-12.
- Lehtonen, K. 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Jyväskylän yliopiston julkaisuja. Jyväskylä.
- Lewkowicz, D. J., & Turkewitz, G. 1980. Cross-modal equivalence in early infancy: Audiovisual intensity matching. *Developmental Psychology*, 16, 597-607.
- Louhivuori, J. 1990. Kognitiivinen psykologia ja musiikin opetus. Teoksessa Louhivuori, J. Musiikin tutkimuksen rajoilla. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4. Jyväskylä.
- Mandler, G. 1984. *Mind and Body*. New York: Norton.
- Mandler, G. & Gaver, W.W. & 1987. Play it again, Sam: On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 7 (3) 259-282.
- Mantere, M.H. 1991. Mielen kuvat. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu. Vap-kustannus. Valtion painatuskeskus. Helsinki.
- McLellan, R. 1988. *The healing forces of music*. New York: Amity House.
- Meltzoff, A. N. & Borton, W. 1979. Intermodal matching by human neonates. *Nature*, 282, 403-404.
- Melzoff, A. N., and Moore, M. K. 1983. The origins of imitation in infancy: Paradigm, phenomena and theories. In L. P. Lipsitt (Ed.), *Advances in infancy research*. Norwood. N. J. Ablex.
- Meyer, L.B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Michel, A. 1951. *Psychoanalyse de la musique*, U. de France, Paris.
- Moore, M. K. & Meltzoff, A. N. 1978. Object permanence, imitation and language development in infancy: Toward a neo-Piagetian perspective on communicative and cognitive development. In F. D. Minifie and L. L. Lloyd (Eds.) *Communicative and cognitive abilities: Early behavioral assessment*. Baltimore, Md.: University Park Press.
- Moreno, J.J. 1993. Blueslaulajan terapeuttilinen rooli ja näkökulmia bluesmuodon kliinisistä sovelluksista. *Musiikkiterapia*, nro 3.

- Nachman, P., Stern, D., Best, C. 1986. Affective reactions to stimuli and infant's preference for novelty and familiarity. *Journal of American Academy of Child Psychiatry*, 25, 801-804.
- Narmour, E. 1990. *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nordoff, P. 1964. Music therapy and personality change in autistic children. *Journal of the American Institute of Homeopathy*. 57, 305-310.
- Nordoff, P., & Robbins, C. 1971. *Therapy in Music for Handicapped Children*. Victor Gollancz, Ltd. London.
- Nordoff, P., & Robbins, C. 1977. *Creative Music Therapy*. New York: Harper and Row Publishers.
- Noy, P. 1967. The Psychodynamic meaning of music, parts I-IV, *Journal of Music Therapy*, 1966,3,(4)-1967,4,(4).
- Näätäinen, R. 1997. Äänen representaatio aivoissa. Esitelmä Musiikkikasvatuksen tutkimus Symposiumissa 13-14. 3.
- Otavan iso musiikin tietosanakirja 1978. Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu.
- Pavlicevic, M. 1989. Dynamic Interplay in Clinical Improvisation. *Journal of British Music Therapy*.
- Plutchik, R. 1980. *Emotion: A psychoevolutionary synthesis*. Harper & Row. New York.
- Priestley, M. 1985. *Music Therapy in action*. London: Constable.
- Priestley, M. 1994. *Essays on Analytical Music Therapy*. Barcelona Publishers. USA.
- Purdie, H. 1993. Music Therapy and its relationship with creative art therapies. *Journal of British Music Therapy*, vol. 7 (2), 23-24.
- Rainbow, E., & Herric, C. 1982. An investigation of hemispheric specialisation for the pitch and rhythmic aspects of melody. *Psychology of Music. Special Issue*, 96-100.
- Rechardt, E. 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 3, 5, 83-94.
- Rechardt, E. 1988. Musiikillisen kokemuksen ruumiilliset ja symboliset ulottuvuudet. Teoksessa *Psykoanalyysin monta tasoa*. Psykoanalyttikko, professori Tor-Björn Hägglundin juhlaKirja 10.3.1988. Nuorisopsykoterapiasäätiö. Helsinki.
- Reineke, T. 1979. Dichotic and monaural perception of music and speech by musician and non-musicians. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 68, 26-28.
- Reineke, T. 1981. Simultaneous processing of music and speech. *Psychomusicology*, 1(2), 58-77.
- Richter, P., Petsche, H., Filz, O. 1993. Composing and perceiving music display different cortical activation in EEG coherence pattern. Teoksessa *Louhivuori - Laaksamo (toim.) Proceedings of the First International Conference on Cognitive Musicology*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 11.
- Rosar, W.,H. 1994. Film Music and Heinz Werner's Theory of Physiognomic Perception. *Psychomusicology*, 13,1. 154-165.

- Ruud, E. 1980. Music Therapy and its Relationship to Current Treatment Theories. Magnamusic-Baton, Inc., St. Louis.
- Salomonsson, B. 1989. Music and Affects. Psychoanalytic Viewpoints. The Scandinavian Psychoanalytic Review, volume 12, 2, 126-144.
- Sayers, K. 1993. Music Therapy and its relationship with creative art therapies. Journal of British Music Therapy, vol. 7 (2), 23-24.
- Scovel, M. A. 1990. Music Terapy Within the Context of Psychotherapeutic Models. In R. F. Unkefer (edit.) Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders. New York: Schirmer Books.
- Shoemark, H. 1991. The use of piano improvisation in developing interaction and participation in a blind boy with behavioral disturbances. In Bruscia, K. (edit.). Case Studies in Music Therapy. Edited by Kenneth E. Bruscia. Barcelona Publishers 1121 Rapps Dam Road. Phoenixville.
- Smith, D. A., & Graesser, A. C. 1981. Memory for actions in scripted activies as a function of typicality, retention interval, and retrieval task. Memory & Cognition, 9, 550-559.
- Spitz, E. H. 1985. Art and Psyche. A Study in Psychoanalysis and Aesthetics. Yale University Press. New Haven and London.
- Springler, S. P., Deutsch, G. 1985. Left brain, right brain. New York: Freeman and Company.
- Stefani, G. 1985. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 3. Jyväskylä.
- Stern, D.N. 1985. The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology. Basic Books, Inc. New York.
- Stern, D. N. 1988. Affect in the Context of the Infant's Lived Experience: Some Considerations. Int. J. Psycho-Anal. 69, 233-238.
- Stratton, V. N. & Zalanowski, A. H. 1991. The Effects of Music and Cognition on Mood. Psychology of Music, 19, 121-127.
- Strong, A. 1992. The Relationship between Hemispheric Laterality and Perception of Musical and Verbal Stimuli in Normal and Learning Disabled Subjects. Psychology of Music, 1992, 20, 138-153.
- Sutton, J. 1993. Music Therapy and its relationship with creative art therapies. Journal of British Music Therapy, vol. 7 (2), 23-24.
- Sävelten maailma 1994. WSOY. Porvoo.
- Terwogt, M.M. & Van Grinsven, F. 1991. Musical Expression of Moodstates. The Psychology of Music, 2, 99-109.
- Thaut, M. H. 1990. Neuropsychological Processes in Music Perception and Their Relevance in Music Therapy. In R. F. Unkefer (edit.) Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders. New York: Schirmer Books, 3-32.
- Thaut, M. H. & de l'Etoile, S. K. 1993. The Effects on Music on Mood State-Dependent Recall. Journal of Music Therapy, xxx (2), 70-80.
- Toiviainen, P. 1995. Modeling the Target -Note Technique of Bebop-Style Jazz Improvisation: An Artificial Neural Network Approach. Music Perception, vol. 12 (4), 399-413.
- Tähkä, V. 1986. Psykoterapian perusteet. Neljäs painos. WSOY. Juva.

- Werner, H. 1948. Comparative psychology of mental development. International Universities Press. New York.
- Werner, H. 1978. On physiognomic modes of perception and their experimental investigation. Teoksessa: Barten, S.S. & Franklin, M.B.(edit.), Developmental Processes. International Universities Press. New York. Alkuperäisteos julkaistu v. 1927.
- Wolff, P. 1966. The Causes, Controls, and Organisation of Behavior in the Neonate, Monograph 17. New York: International Universities Press.
- Van den Hurk, J. & Smeijsters, H. 1991. Musical Improvisation in the Treatment of a man with obsessive compulsive personality disorder. Teoksessa: Bruscia, K. (edit.). Case Studies in Music Therapy. Edited by Kenneth E. Bruscia. Barcelona Publishers 1121 Rapps Dam Road. Phoenixville.
- Zatorre, R. 1984. Musical perception and cerebral function: A critical review. *Music Perception*, 2, 196-221.
- Zeanah, C. H., Anders, T. F., Seifer, R., Stern, D. 1989. Implications of Research on Infant Development for Psychodynamic Theory and Practice. *Journal of American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 28, 5:657-668.

## SUMMARY

Most generally the psychotherapeutic frames of reference influencing in the background of the music therapist's work are the psycho-dynamic, behavioristic, humanistic, cognitive, and biomedical models (for example, Ruud 1980; Scovel 1990). Despite the generality of these approaches, linking them to the context of music therapy is not totally without problems, due to the ambiguity of music. Problems arise especially when a music therapist wants to be faithful to the focal principles of the original approach. My experience as a music therapist in clinical work has proved that in trying to take the client's needs into consideration as comprehensively as possible, it is sometimes necessary to glide from one frame of reference to another, which easily causes theoretical perplexity. This perplexity ("Is it possible to do this?") led me to ponder whether there are theoretical grounds to support the moving from one frame of reference to another.

As the final outcome of my theoretical pondering, a model emerged in which musical meanings are divided into three levels: vitality affect level meanings, psycho-dynamic level meanings, and cognitive level meanings. These meaning levels arise from the "synthesis" of the psycho-dynamic and cognitive models, and from the recent formulations of the theories of both the developmental psychology and the psychoanalysis. I have called this model the *three-dimensional model* of the musical meaning levels.

### Three-dimensional Model

The starting point of the psycho-dynamic meaning level is the thinking characteristic to the psycho-dynamic approach: Human behavior is guided by subconscious conflicts and desires, and further, childhood experiences have bearing on adult behavior. Applying the psycho-dynamic theory to music is mostly based on the observation of the links between music and the contents of the mind. Music is seen as a symbolic representation of the contents and emotions of the mind, and one of its characteristics is that it can lift up subconscious material in such a form that it can be handled in therapy. The psycho-dynamic meaning level of the three-dimensional model is based precisely on these concepts.

However, all meaning formation is not subjected to the meanings of the psycho-dynamic level. Based on the formulations of recent research of the developmental psychology and the psychoanalytic theory, it has been proven that the hedonistic principle, for example, does not have an as dominating role in the forming of representation as was thought earlier C not even in the early childhood.

As a basis for viewing the psycho-dynamic and cognitive meaning levels together, I have also used the brain dominance theory. According to Joseph (1988), with most people the left hemisphere has specialized in tasks like expressive speech, grammatical information and thinking, mathematical and analytical deduction, temporal sequential and rhythmic aspects of

consciousness, whereas the right hemisphere is specialized in differentiating, interpretation, and processing the intonation nuances. The right hemisphere is able to determine and deduct the person's feelings on what he or she is saying, the reason for it, and the context to which it is related. In my view, the brain dominance theory is the physiological basis for human way of processing both on the cognitive level (left hemisphere) and psycho-dynamic level (right hemisphere).

Psychology also offers support to the specialization of different hemispheres in different task areas. Eva Basch-Kahre (1985), a psychoanalyst, has reformulated the traditional concept of the psychoanalysis on the division of thinking into primary and secondary process thinking. According to her, the secondary process thinking is realized through the interaction of three different thinking modes. She sets forth three types of thinking:

*Operational thinking.* Tangible and logical. No room for emotions, metaphors, or symbols.

*Emotional sensomotoric thinking.* Typical thinking in the early stages of life; focal factors are sensual impressions, motoric and spatial experiences, and strong emotions.

*Chaotic thinking.* Typical thinking of a newborn child when he or she encounters the overwhelming inner and external stimuli.

Especially operational thinking and emotional sensomotoric thinking are linked in an interesting way to the brain dominance theory. Operational type of thinking is characteristic to the left hemisphere, emotional sensomotoric thinking to the right hemisphere.

The emotional sensomotoric thinking also has points in common with Daniel Stern's (1985) vitality affect theory in which he sets forth how the first meanings of an infant are sensual, motoric, and spatial experiences. Stern also speaks about dynamic forms that a child uses together with different senses to read his or her environment. Through the dynamic forms, music can be significant for a little child, although the child could not yet experience music as a learned system. The vitality affect level of the three-dimensional model is based on Stern's vitality affect theory. Pavlicevic (1989) has treated dynamic forms as a semantic language of the clinical improvisation in music therapy.

The third basic element of the three-dimension model, the cognitive point of view to the emotional meaning of music, is largely based on the basic theories of L. B. Meyer and G. Mandler on the formation of musical meanings. Both researchers have particularly emphasized the emotional meaning. Despite some differences in shade in both theories, the emotional meaning of music as a post-cognitive phenomenon is strongly on view. According to this point of view, musical emotions are thought to arise as a result of the cognitive process caused by a musical stimulus or chain of stimuli. The idea is that a nonreferential emotion necessitates recognition of the musical structure. From the music therapy's point of view, such meanings go most naturally together with behavioristic trends.

From the point of view of the semiotics of music, in which the meanings are divided into inner and referential meanings, the cognitive share of the



three-dimensional model is above all focused in the meanings arising from the basis of the inner musical structure. The psycho-dynamic share of the vitality affect theory, on the other hand, is first of all connected with the referential (extramusical) meanings.

Although a lot of emotional musical meanings are handled in connection with the three-dimensional model, the meaning levels can also be applied without emphasizing the emotional effects in particular. Drawing the line between the meanings and emotional meanings in the musical context is sometimes difficult. For example, the meanings of the cognitive level include meaning types based on observation, and are not as such connected with emotions. The same is true with the vitality affect meanings. Thus, thinking about the meaning levels as such can in certain cases both facilitate the understanding of the matter and broaden the application of the meaning levels.

### **Applying the Three-dimensional Model in Clinical Improvisation**

In my own application of the clinical improvisation, I have utilized the thinking according to the three-dimensional model, but my views are integrated in many points into the principles and practices which have been influential in the music therapy for a long time.

In my view, the clinical improvisation should be kept as open as possible, as to the structure and contents, so that the client has a possibility to creative self-expression. Clinical improvisation does not necessarily require musical skills of the client because expression is also possible with different dynamic forms. The interaction between the therapist and client is thus largely built according to the expressive qualifications of the client. In this case the therapist must have sensitivity to recognize the client's peculiar ways to express himself or herself in order to have communication.

Thus, the clinical improvisation can be a method to get subconscious material into handling. If the improvisation is fettered too much with different kinds of norms and regulations, there is a danger that creative self-expression will be ebbing. Sometimes, however, the cognitive fettering of improvisation may be appropriate. In this case, emphasizing the symbolic content of improvisation is abandoned and the attention is focused on the cognitive-motoric acts.

An integral part of the therapeutic process is to record clinical improvisation and to listen and handle it again with the client. If the client is not capable of oral handling, it is also possible to make a picture. This has proved to be a good method especially in children's music therapy. In my view, the picture emerging as a result of improvisation represents the physiognomic form (Werner 1948) of the music listened. The picture also represents a level closer to consciousness.

The dissertation ends with a case study of the music therapy of an individual. The music therapy process of an eleven-year-old boy suffering from language disorders lasted over two years and is, therefore, well suited to examining both the different meaning levels of the three-dimensional model in clinical context and observing the chronological changes happening in

meaning levels. A special point of view in the case study was to observe how cognitive exercises and clinical improvisation affect each other. As methods, they quite clearly focus on different meaning levels (cognitive exercises are emphasized on cognitive meaning level, clinical improvisation is emphasized on vitality affect level and psycho-dynamic level).

The chronological comparison of improvisations and the pictures arising from them as well as the progressing in cognitive exercises support the finding that the methods used during the therapy process are both compatible and mutually complementary, and moreover, that the theoretical orientation based on the three-dimensional model made it easier to move from one frame of reference to another.