

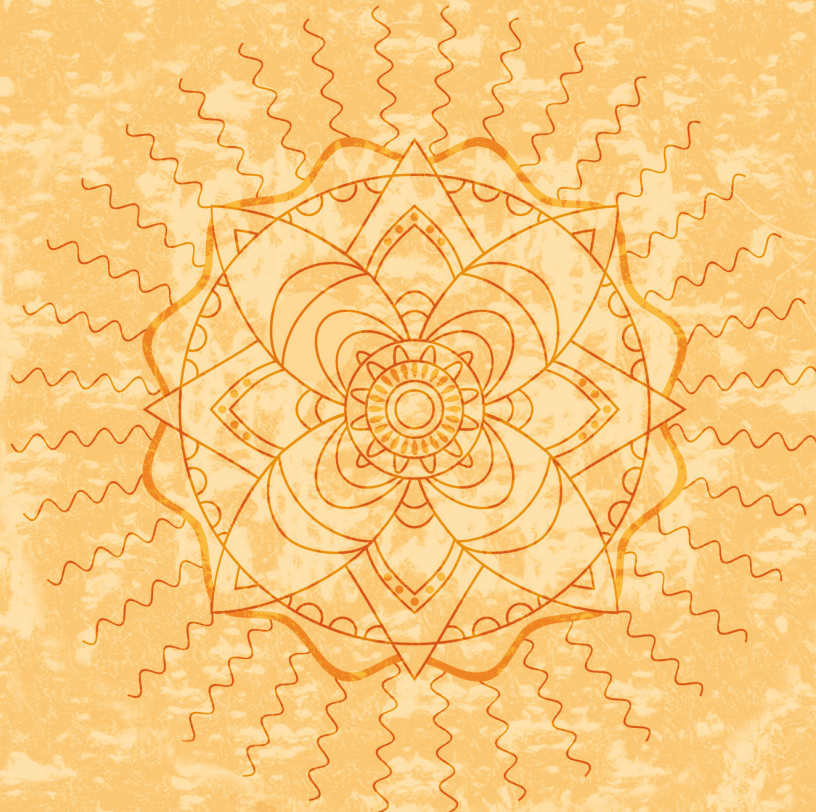


Kerronnan voima

Narratiivi sävellyksen tulkinnessa



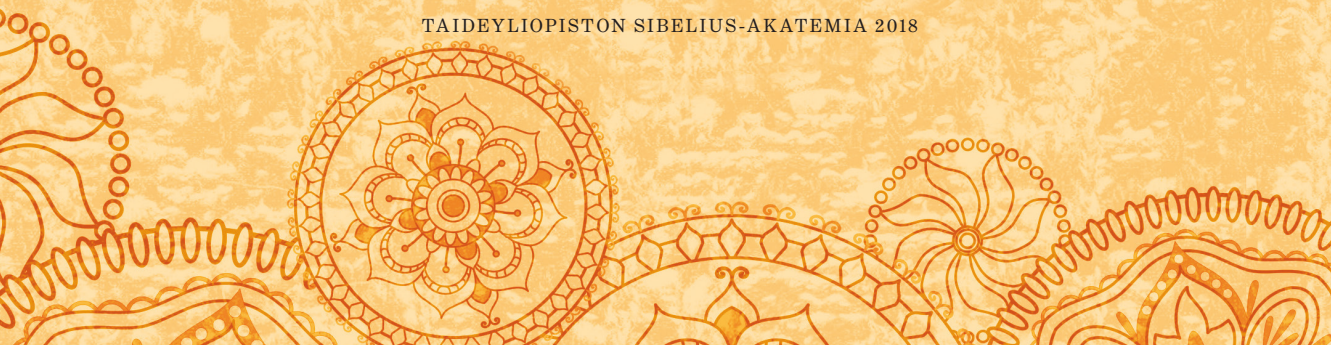
MARIA MÄNNIKKÖ



EST 40

DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2018



Kerronnan voima

Narratiivi sävellyksen tulkinnassa

Kerronnan voima

Narratiivi sävellyksen tulkinnassa

Maria Männikkö

**Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma
DocMus-tohtorikoulu, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2018**

Tutkielman ohjaaja: MuT Anu Vehviläinen
Tutkielman tarkastaja: FT Timo Tolska
Tutkielman esitarkastajat: FT Timo Tolska ja MuT Tuomas Mali
Tarkastustilaisuuden valvoja: MuT Anu Vehviläinen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

Kerronnan voima
Narratiivi sävellyksen tulkinnassa

Maria Männikkö

EST-julkaisusarja 40

ISBN 978-952-329-098-3 (painettu)
ISBN 978-952-329-099-0 (pdf)
ISSN 1237-4229

© Maria Männikkö 2018

Ulkoasu ja taitto: Paula Numminen
Kannen taitto: Jan Rosström

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki

Helsinki 2018

Tiivistelmä

Maria Männikkö 2018
Kerronnan voima
Narratiivi sävellyksen tulkinnassa

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu
Tutkielma

Tutkielmani valaisee kertomuksen käyttöä pianistin työssäni. Olen kiinnostunut musiikin ilmaisuvoimasta, kuinka se saavutetaan ja kuinka sävellys saadaan kukoistamaan lavalla. Kysyn, millaisia työkaluja voin käyttää ilmaisuvoimaisen tulkinnan rakentamisessa ja teoksen kokonaisuuden hahmottamisessa. Metodi, jota käytän, perustuu narratiivisuuteen.

Narratiivisuus on minulle polku kohti sävellyksen syvempää tulkintaa. Käytän narratiivisia sävellyksen metaforisena kertomuksena, joka yhdistää irralliset mielikuvat toisiinsa juonen avulla ja vahvistaa näin sävellyksen ekspressiivistä muotoa. Näen narratiivin syventäjänä myös kertoja–kuuntelija-vuorovaikutuksen, joka tulee esiin teoksen esityshetkellä. Narratiivi kumpuaa musiikkiteoksesta narratiivista ajattelua käyttäen. Uskon, että narratiivinen ajattelu yhdistää kaikki notaation ja notaation ulkopuoliset tiedot kokonaisuudeksi. Se käyttää hyväkseen sävellykseen ja minuun sen soittajana liittyviä lähteitä sekä taustoja, historiaa, kulttuuria, henkilökohtaisia kokemuksiani, emootioita, käytännössä koko elettyä elämäni. Mielikuvituksen avulla se muovaa kaiken informaation yhteen kertomukseksi, narratiiviksi, joka on korvaamaton työkalu musiikin työssäni.

Verbalisoin omaa narratiiviprosessiani Jerome Brunerin ajatuksia vasten ja lopuksi havainnollistan metodiani esimerkkiteoksen, Enrique Granadosin *Coloquio en la reja*, kautta. Soitin tämän *Goyescas*-sarjan toisen osan ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani.

Avainsanat: narratiivinen ajattelu, narratiivi, ilmaisuvoima, metafora, mielikuva, Granados, Bruner

Abstract

Maria Männikkö 2018

Power of narration

Narrative in the interpretation of a composition

Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, DocMus programme

Doctoral thesis

In my thesis I reflect on how to use a narrative in my work as a pianist. I am interested in the expressive power of music, how one achieves it and how one can make it blossom on the stage. I'm asking, what kind of tools I can use in building up this expressiveness in my interpretation and in understanding the general form of a composition. The method I'm using is based on narrativity.

For me narrativity is a path towards a deeper expression of a composition. I use narrative as a metaphorical form of a composition, which helps me to organize the elements of the work into a comprehensive entirety. When creating narrative, the idea is to put separate mental images together with a plot and this way, strengthen the sense of form. In addition to metaphorical form of a composition I attach the narrator–listener–interaction to the concept of narrative – this feature emerges at the moment of performing. Narrative rises from a musical work through narrative thinking. I believe narrative thinking combines all different sources and aspects related to the musical work and myself as the performer, such as notation, knowledge, history, culture and personal experiences. Imagination molds all the information together into a narrative. It is not only a helpful but more importantly an indispensable tool in my work as a musician.

I verbalize the narrative process of mine in the light of Jerome Bruner's thoughts, and finally show how the method works through a musical example: *Coloquio en la reja* by Enrique Granados. I played this second piece of *Goyescas*-series in my first doctoral concert.

Keywords: narrative thinking, narrative, metaphor, mental image, powerful expression, Granados, Bruner

Esipuhe

Ennen kuin puhuin, eleet olivat kieleni. Kommunikoin ja eläydyin eleillä, kun vanhempani lukivat minulle tarinoita. Sadut opettivat, inspiroivat ja avasivat jatkuvasti ihmeellisiä maailmoja. Kun opin soittamaan, löysin samalla uuden tavan nauttia maailmojen ihmeellisyydestä. Soittaminen oli kuin taika-avain, jota kääntämällä pääsi matkustamaan eri todellisuuksissa – saattoi luoda, kokea ja tuntee turvallisesti musiikin kautta.

Harjoittelu oli hauskaa, soittaessani ammensin sisäisen maailmani säveliin. Elin musiikin kautta abstraktia tilanteita ja soitin unelmiani. Mielikuvat tulivat ja menivät – ne kumpusivat musiikista ja elämästä tiedostamatta. ”Soititpa hyvin tuon kappaleen”, opettajani sanoi erään esityksen jälkeen, kun olin 9-vuotias. Sanoin ajattellessi salmiakkia, koska se maistuu niin hyvältä suussani. Iän myötä tarina ja musiikki alkoivat kietoutua yhä tiiviimmin yhteen tulkintoissani. Muistan ensimmäisen vahvan kokemuksen kerronnan vaikutuksesta musiikin ilmaisuvoimaan, kun soitin Lisztin Sposalizioa 16-vuotiaana. Opettajani oli vaihtunut vuotta aikaisemmin. Nyt Rauno Jussila maalasi kuvaa teoksen tapahtumille; hän kertoi Sposalizio-taulusta, sen historiasta ja loi yhteyden musiikin ja taulun kuvaaman tapahtuman välille. Mielikuvoitukseni heräsi, kertomus alkoi elää mielessäni luoden uusia kontaktipintoja elämäni. Soitin kuin vimmatu. Kokemus tarinan voimasta tuntui niin syvällä, että se oli pakko ilmaista myös sanoin. Syntyi äidinkielen aine, jossa kuvailin Sposalizioon rakentamaani kertomusta ja sen vaikutusta soittamiseen.

Kertomukset löysivät pikkuhiljaa tiensä tapaani työskennellä musiikin parissa. Aluksi ne toimivat satunnaisena työvälineenä – silloin, kun tulkinta ei tuntunut heräävän eloon, ja oli pakko kysyä itseltä, mitä haluan ilmaista – ja lopulta niistä tuli osa tulkinnanrakennusprosessia jokaisen soittamani teoksen parissa. Viime vuosien aikana, taiteellista tohtorintutkintoa tehdessäni, olen vienyt kertovaa ajattelua yhä pidemmälle – koko konserttia koskevaksi. Tällöin narratiivinen ajattelu näkyy ohjelman suunnittelussa – mitkä teokset soitan ja missä järjestyksessä – sekä tulkinnassani ja tulkintaani tukevissa ulkomusiikillisissä elementeissä.

Kun tutkielmani ohjaaja Anu Vehviläinen ehdotti, että ottaisin tarinallisuuden tutkielmani aiheeksi, olin aluksi epäileväinen. Vaikka tarinoiden parissa työskentelystä oli jo muodostunut eräänlainen metodi sävellyksen tulkintaa rakentaessani, aihe tuntui hyvin henkilökohtaiselta – jopa liian subjektiiviselta. Nyt olen kiitollinen Anulle, että hän rohkaisi minua tälle tielle.

Lähdeaineistoa etsiessäni törmäsin Timo Tolskan väitöskirjaan *Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitys*. Kirja oli löytö, se – ja myöhemmin myös Brunerin alkuperäiset julkaisut – avasivat silmäni useammalla kuin yhdellä tavalla. Brunerin ajatukset loivat tutkielmalleni psykologiskulttuurisen viitekehyksen, mutta ennen kaikkea ne osoittivat itselleni, kuinka tärkeää on tästä aiheesta puhuminen. Alkuvaiheiden epäily aiheeni parissa vaihtuikin intohimoiseen tarpeeseen julistaa kertovan eli narratiivisen ajattelun voimasta. Brunerin narratiivikäsitys on opettanut minulle, että emme saa arvottaa ajatuksiamme vain tieteellisen ajattelun mittapuulla. Voimme tuottaa yhtä tärkeää tietoa narratiivisen ajattelun kautta, sanoin, jotka eivät ole mitattavissa tai todistettavissa fyysisen maailman mittareilla. Erityisesti taiteen maailmassa ja taiteen tekijöinä meidän pitää uskaltaa puhua kaikista niistä asioista, jotka tekevät taiteesta taidetta ja arvostaa sitä hiljaista tietoa, jonka olemme omaksuneet kokemuksemme kautta.

Haluan kiittää kaikkia elämäni ihmisiä, läheisiä, perhettä, ystäviä ja kollegoita siitä rakkaudesta, jonka keskellä olen saanut kasvaa ja valmistaa jatkotutkintoani. Lämpimät kiitokset loistaville pianonsoitonopettajilleni Jouko Planmanille, Rauno Jussilalle ja Matti Raekalliolle. Kuusivuotiaasta työstä ei olisi kasvanut pianistia ilman teitä!

Suurkiitos tutkielmani ohjaaja Anu Vehviläinen, että rohkaisit minua ottamaan kerronnallisuuden työni aiheeksi. Kiitos myös aina kannustavasta, asian-tuntevasta ja taitavasta ohjauksesta. Kiitos tutkielmani esitarkastajat Timo Tolska ja Tuomas Mali osuvista kommentteistanne – ahaa-elämysten siivittämänä oli motivoivaa viimeistellä työni julkaisukuntoon. DocMus-tohtorikoulussa julkaisukysymyksistä vastaavalle Ulla Pohjannorolle iso kiitos kärsivällisyydestä ja nopeasta reagoinnista kaikkiin kysymyksiini. Suuret kiitokset taiteellisen opin-nytteeni lautakunnalle: Erik T. Tawaststjerna, Margit Rahkonen, Hui-Ying Liu-Tawaststjerna, Juan Antonio Muro ja Patrick O’Byrne. Olen nauttinut hedelmällisistä keskusteluistamme ja saamastani tarkkanäköisestä palautteesta. Kiitos myös taiteellisen oppinnytteeni esitarkastajalle Annikka Konttori-Gustafssonille kullannarvoisista neuvoista ja henkisestä tuesta ennen konserttejani.

Sydämeistäni kiitän kaikkia teitä taiteilijoita, jotka esiinnyitte konserttisarjasani: pianisti Pauli Kari, sopraanot Susanna Laine ja Heidi Iisalo, kontratenori Don Krim, kapellimestari José María Moreno, koko Karjalan sinfoniaorkesterin muusikot sekä flamencotanssija Carmen Iniesta. Heittäydyimme yhdessä tuntemattomaan ja loimme uusia mahdollisuuksien maailmoja! Pauli Karille lämmin kiitos myös 3. jatkotutkintokonserttini (I osa) tuottamisesta sekä myötälämisestä koko tohtoriopinnoissani.

Psykofyysisen tasapainon ylläpitämiseen olen saanut apua luottoleideiltäni: kiitos Tarja Vaarala energisoivista sekä mieltä avaavista hoidoista ja osteopaatti Maaria Kaiperlalle iso kiitos, että pidät kehoni balanssissa. Ihanat oppilaani, kiitän teitä siitä inspiraatiosta, jota olette antaneet ja annatte jatkuvasti – on mahtavaa tarinoida kanssanne. Kiitos pitkäaikaisille kollegoilleni Riihimäen musiikkiopistossa kaikesta kannustuksesta, jota olen saanut jatko-opintojeni ajan. Lämmin kiitos myös uusille kollegoilleni Turun konservatoriossa ja Naantalın musiikkiopistossa. Kiitos Suomen Kulttuurirahastolle ja Suomen

Kulttuurirahaston Hämeen maakuntarahastolle, jotka ovat tukeneet tohtoriprojektiani avokätisesti kuluneiden vuosien aikana.

Ystävyys kantaa! Suuret kiitokset rakas ystävä ja DocMus-pianistikollega Aura Go stimuloivasta ajatuksenvaihdosta Helsingin ja Turun kahviloissa – luovuuden kipinät todellakin sinkoilivat, kun sukelsimme kirjoittamisen ja keskustelun virtaan. Kiitos erityisesti Café Artelle viihtyisästä kirjoitusympäristöstä. Iloitsen, että ystäväpiiriini kuuluu monen alan taitajia, joista Paula Nummiselle iso kiitos tutkielmani tahtotyöstä – sanat eivät olisi päätyneet paperille niin kauniisti ilman sinua. Leena Pitkästä haluan puolestaan kiittää komputaationaalisen laitteen lainaamisesta työni viimeistelyvaiheessa. Ystävyydestä voi syntyä myös rakkautta. Kiitos Roope Gröndahl, että olet kulkenut rinnallani tämän työn loppumetrit, auttanut – myös englanninkielessä – inspiroinut ja tukenut. Kiitos, että olet olemassa!

Lopuksi lämmin kiitos vanhemmilleni Heljä ja Kalevi Männikölle sekä siskoilleni Katariina ja Sofia Männikölle koko siitä matkasta, jonka olette kulkeneet kanssani. Erityiskiitos vanhemmilleni, että ohjasitte minut tarinoiden ja musiikin maailmaan. Kiitos, että olette aina olleet tukenani ja uskoneet kykyihini. Tämä tutkielma on omistettu teille!

Turussa 20.1.2018

Maria Männikkö

Sisällys

1 Johdanto	13
1.1 Tutkielman taustaa.....	13
1.2 Tutkielma polkuna.....	14
1.3 Tutkielman tarkoitus ja toteutus	16
1.4 Aineisto ja tutkijapositioni.....	17
2 Ilmaisuvoima	19
3 Kerronnallisuus	21
3.1 Jerome Sayer Bruner	21
3.2 Käsitteiden viidakossa – narratiivi, tarina vai kertomus	22
3.2.1 Narratiivin monet kasvot.....	23
3.2.2 Narratiivi sävellyksen metaforisena muotona.....	25
3.2.3 Kertoja–kuuntelija-vuorovaikutus käsitteen ”narratiivi” syventäjänä.....	27
3.3 Narratiivinen ja paradigmaattinen ajattelumalli sävellyksen tulkinnanrakentamisessa	29
3.3.1 Miten ihminen ajattelee?.....	29
3.3.2 Inhimillisiin kokemuksiin nojaava narratiivinen ja todisteita painottava paradigmaattinen.....	31
3.3.3 Kaksi tapaa käyttää kieltä – denotatiivinen ja konnotatiivinen	34
3.3.4 Kaksi tapaa tulkita toimintaa	35
3.4 Sävellyksen tulkinnanmuodostus suhteessa narratiivisen ajattelun lähtökohtiin ja kulttuuriin.....	36
3.4.1 Brunerin kieliteorian pääkohdat	36
3.4.2 Neljä synnynäistä kykyä.....	37
3.4.3 Kulttuurin vaikutus narratiivisen ajattelun kehittymiseen kielellisellä tasolla.....	39
3.4.4 Narratiivisen tulkinnanrakentamisen lähtökohdat	40
3.5 Narratiivinen tulkinnanmuodostus konstruktiona.....	44
3.5.1 Ajatuksesta sanaan	44
3.5.2 Enaktiiviset, ikoniset ja symboliset representaatiot ajatuksen konstruktiivisen siirtämisen tuotteina	45
3.5.3 Enaktiivinen, ikoninen ja symbolinen tietäminen soittamisessa ja tulkinnanmuodostuksessa	47

3.6	Kertomus narratiivisen tulkinnanmuodostuksen työkaluna.....	49
3.6.1	Metafora.....	50
3.6.2	Juoni	52
3.6.3	Mielikuva	55
3.7	Sävellyksen kertomus ja musiikin ilmaisu narratiivisen ajattelun tuotteina	64
3.7.1	Narratiivinen diskurssi ja Brunerin yhdeksän universaalia.....	64
3.7.2	Esineellistyykö narratiivinen ajattelu sävelissä?	67
3.7.3	Missä sävellyksen kertomus on olemassa?	68
3.7.4	Avoin, hengittävä kertomus – soittaja kertojana	69
4	<i>Ilmaisuvoimaisen tulkinnan metsästyksessä – narratiivi Enrique Granadosin sävellyksessä <i>Coloquio en a reja</i></i>	71
4.1	Granados-tutkimus osana narratiivin muodostusta.....	71
4.1.1	Kuka oli Enrique Granados?.....	72
4.1.2	Goyescas.....	73
4.1.3	Goyan caprichot	76
4.1.4	Casticismo ja majismo	77
4.1.5	Kertomuksen luominen suhteessa Goyescas – Los majos enamorados -teoksen kokonaismuotoon	78
4.2	Coloquio en la reja narratiivina.....	81
4.2.1	Kohti juonta.....	81
4.2.2	Salainen kohtaaminen ikkunaristikon äärellä.....	83
4.2.3	Juoni suhteessa notaatioon	84
4.2.4	Mielikuvat osana kertomuksen muodostusta	86
5	<i>Pobdinta</i>	93
	Lähteet	97
	Liite 1 Konserttiohjelmat	101
	Liite 2 Coloquio en la reja -nuottiliite.....	111

1 Jobdanto

1.1 Tutkielman taustaa

Tutkielmani tavoite on verbalisoida sitä prosessia, joka on vuosien saatossa syventänyt tulkintojani ja tuonut iloa ilmaisuun. Halusin keskittyä teemaan, joka on ollut harjoitteluprosessissani se tärkein loppusilaus – kuin kirsikka kakun huipulla – puhaltaessani notaation eloon ennen esitystä. Kyse on kerronnallisuudesta sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa.

Tutkielmassani peilaan omaa metodiani Timo Tolskan kokoamaa Jerome Brunerin narratiivikäsitystä vasten. Olen aina rakastanut tarinoita ja käyttänyt pitkään kertomuksia musiikkia soittaessani. En ole kuitenkaan liiemmin puhunut asiasta julkisesti – varsinkaan akateemisissa ympyröissä, joissa olen kokenut kynnyksen suureksi. Tutustuttuani Brunerin ajatuksiin, ymmärsin yhdellä tassolla miksi. Vaikka itse koen narratiivisella ajattelulla muodostetun tiedon arvokkaana, ajattelin muiden suhtautuvan toisin. Ehkä narratiivista tietoa ei nähtäisi oikeana, tarpeeksi pätevänä ja todellisena matemaattis-tieteellisen ajattelun kautta tuotettuun tietoon verrattuna. Brunerin narratiivikäsitteen kautta olen uskaltanut kuitenkin kyseenalaistaa ääneen tämän länsimaissa vallalla olevan näkemyksen. Sain välineet puhua ja kirjoittaa kerronnan voimasta – löysin vahvan tukijalan, johon metodiani oli ilo peilata.

Tutkielma on osa taiteellista tohtorintutkintoani, jonka opinnäyte sisältää kirjallisen työn lisäksi viisi konserttia. Narratiivisuus eli kerronnallisuus tutkielmani aiheena liittyy konserttisarjaani kokonaisvaltaisesti valottaen sitä prosessia, jota käytän sävellysten tulkinnanmuodostuksessa. Konserttisarjassani soitin espanjalaista pianomusiikkia Enrique Granadosin teoksiin painottuen. Tulkitsin Granadosia Goyan ihailijana, tanssi- ja laulusäveltäjänä, transkriptioiden luoja, romantikkona sekä orkestraalisen kudoksen kautta pianokonsertton säveltäjänä. Peilasin häntä myös muihin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun espanjalaisiin säveltäjiin, kuten Isaac Albéniz, Xavier Montsalvatge, Manuel de Falla ja Ricardo Viñes – tämä toi konsertteihin värikästä kontrastia ja lisämaustetta. Konserttiohjelmat päivämäärineen löytyvät kokonaisuudessaan tutkielmani liiteosiosta.

Hyödynsin kerrontaa konserttisarjassani niin yksittäisten teosten kanssa kuin koko konsertin linjan hahmottamisessa. Vahvistin mieleeni piirtyvää narratiivista myös poikkitaiteellisuuden kautta yhdistämällä musiikkia Goyan tauluista heijastettuihin kuviin ja flamencotanssiin. Tutkielmani neljäs luku havainnollistaa konkreettisesti työtäni kertomusten parissa: käsittelen

metodiani Granadosin teoksessa *Coloquio en la reja*, jonka soitin ensimmäisessä jatkokotkintokonsertissani.

1.2 Tutkielma polkuna

Tutkielmani sisältää johdannon ja pohdinnan lisäksi kolme lukua: Ilmaisuvoima, Kerronnallisuus ja Ilmaisuvoimaisen tulkinnan metsästyksessä – narratiivi Granadosin *Coloquio en la reja* -teoksessa. Sukellan kerronnan ja narratiivien maailmaan ilmaisuvoimasta käsin luvussa kaksi. Ilmaisuvoimainen tulkinta on aina tavoitteeni soittamisessa ja esiintymisessä – se on kaiken alku ja syy, miksi käytän tulkinnanmuodostuksessa kertomuksia, narratiiveja. Kirkkaana tavoitteena ja tärkeänä liikkeellepanevana voimana katsoin, että ilmaisuvoima ansaitsee oman lukunsa – vaikka kompaktinkin sellaisen. Tiiviinä kokonaisuutena luku kaksi tuo esiin eri taiteilijoiden ja tutkijoiden tapoja määritellä ilmaisuvoimaa käsitteenä. Lisäksi se luo katsauksen omiin havaintoihini ja tuntemuksiini ilmaisuvoimaisesta soittokokemuksesta sekä avaa syitä, miksi luon narratiiveja.

Luvussa kolme keskityn kerronnallisuuteen. Tässä luvussa tuon esiin niitä näkökohtia Brunerin narratiivikäsituksesta, jotka mielestäni liittyvät sävellyksen tulkinnanmuodostukseen. Aina esiteltyäni yhden Bruner-kokonaisuuden peilaan oman metodini piirteitä Brunerin ajatuksia vasten – näin pyrin pitämään musiikin jatkuvasti mukana matkassa. Aloitan reflektioni esittelemällä Jerome Bruneria alaluvussa 3.1. Tämän jälkeen tartun narratiiviin käsitteenä alaluvussa 3.2. Oma tulkintani katsoo narratiivin olevan sävelteoksen metaforinen muoto, minkä lisäksi näen soittohetken liittyvän kertoja–kuuntelija-vuorovaikutuksen narratiivi-käsitteen syventäjänä.

Brunerin käsitys narratiivisen ja paradigmaattisen ajattelun välisistä eroista muodostaa työssäni seuraavan osa-alueen, alaluvun 3.3. Tämän jakso näyttää ehkä tärkeimmän raakakuvauksen tai raakajaon siitä, miksi narratiivinen ajattelu on tärkeää. Brunerin ajatuksista juuri ajattelutapojen välisten erojen käsittely on se, joka sai minut alun perin koukkuun – koin heti kytköksiä musiikkiin, ja erityisesti tasa-arvokeskustelu kahden eri ajattelumallin välillä innostaa itseäni. Heijastan näiden ajattelumallien piirteitä näkemyksiini tulkinnanmuodostuksesta. Lisäksi valotan esimerkkien kautta denotatiivisen ja konnotaatiivisen kielen sekä intentionaalisuuden näkymistä musiikissa.

Koska työni perustuu narratiivisen ajattelun ymmärtämiselle, sukellan tutkielmassani syvemmälle juuri tämän ajattelumallin taustoihin. Tolskan tavoin tuon esiin narratiivisen ajattelun lähtökohtia tarkastelemalla niitä Brunerin kieliteoriaa ja representaatioteoriaa vasten alaluvuissa 3.4 ja 3.5. Kieliteorian kautta narratiivisen ajattelun lähtökohdat valaisevat työssäni nimenomaan tämän ajattelun kehitystä. Tuon esimerkkien kautta esiin, kuinka neljä synnynnäistä kykyä ovat perusaineksina läsnä omassa tulkinnanmuodostuksessani. Brunerin representaatioteoria näyttää puolestaan, kuinka siirrämme ajatukset narratiivisen ajattelun välineiden kautta enaktiivisiksi, ikonisiksi ja symbolisiksi representaatioiksi. Pohdin, kuinka vuorovaikutus näiden eri tietämisen tapojen välillä voidaan nähdä ilmaisuvoimaisena tulkintana.

Polkuni jatkuu kohti kertomusta narratiivisen ajattelun työkaluna. Alaluvussa 3.6 selvitan mikä kerronnallisuusmetodini on pähkinänkuoressa, minkä jälkeen tartun metodini tärkeimpään osa-alueeseen – välineisiin, joilla narratiivia rakennetaan. Tuon esiin Brunerin näkemyksen tarinasta ja metaforasta narratiivisen ajattelun työkaluina. Totean, että musiikin tulkinnan yhteydessä kaikki on metaforaa, minkä vuoksi näen narratiivisen ajattelun välineet hieman eri tavoin. Omassa tulkinnassani kertomus muodostuu juonesta ja mielikuvista, ja esitän tämän kaiken olevan metaforaa. Analyysin edetessä tuon esiin, että musiikin yhteydessä puhutaan paljon mielikuvista, mutta niiden yhdistämisestä vähemmän. Tämän vuoksi koen juonen olevan tärkeä lisä teoksen tulkinnanmuodostuksessa. Havainnollistan Brunerin käsitystä hermeneuttisesta juonenrakennusprosessista omassa pianistin työssäni. Mielikuvista puhuessani kysyn, miksi mielikuvia kumpuaa musiikista ja millaisia nämä mielikuvat ovat? Tuon muusikoiden lainauksissa esiin mielikuvien tärkeyden soittamisessa. Lisäksi kerron samaistuvani visuaalis-kinesteettisen mielikuvan käsitteeseen. Luvun 3.6 lopuksi pyrin sanallistamaan niitä mielikuvia, joita hyödynnän kertomuksen rakentamisessa.

Alaluvussa 3.7 käsittelen kertomuksia narratiivisen ajattelun tuotteena. Vaikka tutkielmani fokus on siinä prosessissa, jossa narratiivi muodostetaan, ajattelua voi ymmärtää myös kertomuksista käsin. Tuon esiin Brunerin käsitykset narratiivisesta diskurssista ja käsittelen tarinan yleisiä ominaisuuksia yhdeksän universaalien kautta. Brunerin ajatusten pohjalta kysyn, esineellistyykö narratiivinen ajattelu sävelissä ja missä sävellyksen kertomus on olemassa? Lopuksi käsittelen Brunerin ”vähän epämääräisen ja tulkinnoille avoimen tarinan” näkymistä sävelteoksen kertomuksessa. Analyysissäni korostan näkemystäni avoimesta, hengittävästä ja liikkuvasta narratiivista sekä painotan soittajan tärkeää roolia tulkinnanmuodostuksessa.

Luvussa neljä metsästä ilmaisuvoimaista tulkintaa Enrique Granadosin sävellyksessä *Coloquio en la reja*. Sukellan sisälle työskentelyyni pianistina ja verbalisoin narratiivin muodostusta kyseisessä teoksessa. Tuon siis näkyväksi, kuinka narratiivinen ajattelu elää mielessäni. Aloitan nostamalla esiin yhden narratiivisen ajattelun osa-alueen: Granados-tutkimuksen. Havainnollistan sanoissa niitä – enimmäkseen tietoisia – vaikutuksia, joita tietyn tiedon omaksuminen saa minussa aikaan. Tuon esiin Granadosin sisäiset intentiot, Goyan vaikutuksen, *Coloquio en la reja* -teoksen yhteyden *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaan (kuusiosainen sarja, jonka toisena teoksena esimerkissävellykseni on) sekä valotan teoksen sävellyshetkellä vallitsevaa yhteiskunnallista tilannetta.

Granados-tutkimuksen jälkeen tartun itse teokseen. Selvennän valinneeni *Coloquio en la reja* -teoksen tutkielmani esimerkissävellykseksi sen tulkinnallisen haasteen vuoksi. Haasteella viitataan erityisesti kokonaisuuden hallintaan. Havainnollistan kertomuksen ja sävellyksen suhdetta juonen ja mielikuvien kautta. Kerron juonen rakentamisen taustoista, joihin lukeutuvat laulullisuus, dialogi, rakkaus ja ikkunaristikko. Verbalisoin juonen ensin kertomuksena, minkä jälkeen käsittelen sitä suhteessa notaatioon. Tuon esiin tärkeitä taitekohtia, ja valotan metaforia näiden taitteiden rajapinnoilla. Lopuksi tuon esiin mielikuvien käytön osana teoksen kertomuksen muodostusta. Valitsin

esimerkeiksi neljä tulkinnanmuodostukseen vaikuttavaa mielikuva: roolihahmot sisäisine intentioineen, suudelman, kosketuksen sekä etäisyydet ja suunnat. Osoitan, miten nämä mielikuvat näkyvät teoksen yleisessä luonteessa, kuinka ne vaikuttavat tietyn kohdan soittamiseen ja miten ne ovat mukana muovauksessa juonta.

1.3 Tutkielman tarkoitus ja toteutus

Tutkielmani tarkoitus on tuottaa uutta tietoa muusikkolähtöisen tutkimuksen kentällä. Muusikkolähtöisellä tutkimuksella tarkoitan aluetta, jossa muusikot eivät ainoastaan soita, vaan myös tutkivat itse tekemistään. Tekijälähtöisyys tutkimustapana on kansainvälinen ilmiö, joka näkyy yhä enemmän myös Sibelius-Akatemiassa tehdyissä tutkimuksissa. Kun puhun omalla äänelläni kokemuksen kautta syntyneestä tiedosta, musiikista paljastuu jotain sellaista, joka pelkän kuuntelun, haastattelun tai ajattelun kautta ei ole mahdollista. Avautuu ikään kuin ikkuna sävelten taakse, niiden väliin ja ytimeen. Tässä piilee mielestäni muusikkolähtöisen tutkimuksen rikkaus.

Kun muusikko taiteen tekijänä puhuu omasta työstään, hän pyrkii tuomaan sanoissa esiin kokemuksen kautta syntyneitä hiljaista tietoa. Muusikkolähtöinen tutkimus on siten mielestäni myös narratiivin luomista – Vygotskyn sanoin (ks. 3.5.1), ajatus joudutaan rakentamaan uudelleen sanallisen ilmauksen tuottamiseksi. Muusikkouteen kuuluva sisäinen maailma yksilöllisine totuuksineen, tarinoineen ja inhimillisine kokemuksineen on alue, josta narratiivinen ajattelu ammentaa jatkuvasti sisältöä. Tuomalla esiin tätä henkilökohtaista aluetta tuotamme samalla mielenkiintoista ja tärkeää kirjallista materiaalia musiikkitieteen julkaisujen rinnalle. Brunerin ajatusten valossa voisikin todeta, että subjektiivisia, ihmisen psyykkistä todellisuutta valottavia kuvauksia vaaditaan teorioita hyödyntävien ja universaaleja totuuksia etsivien tutkimusten vastapainoksi. Näin balanssi säilyy.

Tutkiessani kerronnallisuusmetodiani olen halunnut ymmärtää, miksi se toimii, mitä muut puhuvat aiheesta ja mistä löydän oikeat sanat prosessin kuvaamiseen. Brunerin ajatukset narratiivisesta ajattelusta ovat saaneet minut ymmärtämään, soveltamaan, yhdistämään ja näkemään metodini uudella, käsitteellisellä tasolla. Keskittyessäni aiheeseen olen tullut prosessista yhä tietoisemmaksi, oppinut uutta ja kehittänyt pedagogin työssäni käyttämäni verbaalista työkalupakkia. Sanojen kautta tavoitteeni on ollut saada itsestäni ulos sellaista kokemuksellista tietoa, joka näyttää yhden taiteelliseen työskentelyyn liittyvän osa-alueen ja joka toivon mukaan saa tarttumapintaa ja herättää ajatuksia myös muissa. Vaikka tutkielmani on suunnattu lähinnä muusikkoyhteisölle, uskon sen kiinnostavan myös ei-muusikoita ja musiikkia kuuntelevaa yleisöä.

Toteutan tutkielman sanallistamalla omaa pianistista työskentelytapani sillä osin, kun se liittyy kerronnallisuuteen. Kuvaan kertomuksen luomisprosessia osana harjoittelua ja eläydyn soittokokemukseen jälkikäteen. Tässä tutkimuksessa en keskityy avaamaan niitä muita osa-alueita, joita käytän harjoittelussani. Tutkielmani toteutuksessa olen tulkinnut tutkimusaineistoa pianistisen työskentelytapani läpi. Keskiössä on siis prosessi, jossa luon kertomuksia soittamiini

sävellyksiin, ja tutkimusaineiston kautta olen pyrkinyt löytämään tälle prosessille sopivat käsitteet. Perehtyessäni Brunerin narratiivikäsitteeseen pohdin esimerkkien kautta, miten narratiivisen ajattelun osa-alueet näkyvät tulkinnanmuodostuksessani vai näkyvätkö? Tässä vaiheessa fokus on narratiivisen ajattelun ymmärtämisessä. Kun metsästä ilmaisuvoimaista tulkintaa Granadosin teoksessa *Coloquio en la reja*, muovaan kaikki oppimani yhteen. Tässä vaiheessa tulkinnat tutkimusaineistosta on tehty ja jäljellä on muodostunut synteesi.

1.4 Aineisto ja tutkijapositioni

Teen tutkielmaani taiteilijana, eli soitan ja verbalisoin samalla pianistin työhöni kuuluvaa metodologiaa. Haluan korostaa taiteilijalähtöistä tutkijanpositiotani, koska se näkyy myös tekemissäni aineistovalinnoissa. Peilaan ajatuksiani Brunerin narratiivikäsitteitä vasten, mutta en ole lähtenyt tekemään mittavaa Bruner-tutkimusta nojaamalla laajoihin aineistoihin. Niin kiinnostavaa kuin olisikin ollut tutustua kaikkiin niihin yli 40 lähteeseen, joissa Bruner puhuu narratiivisuudesta, tässä työssä siihen ei ollut resursseja. Tästä syytä käytän ensisijaisena Bruner-lähteenä Timo Tolskan väitöskirjaa *Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitteet* (2002). Kompaktina, suomenkielisenä tutkimuksena se kokoaa yhteen Brunerin hajanaiset narratiivitekstit ja tarjoaa näin oivallisen aineiston soveltavaa pohdintaani varten. Olen hyödyntänyt Tolskan kokoamasta Brunerin narratiivikäsitteistä tietoisesti ja intuitiivisesti ne osa-alueet, joiden koken liittyvän soittamiseen sekä tulkinnanmuodostamiseen ja jättänyt ottamatta kantaa esimerkiksi aatehistorialliseen keskusteluun Kantin ja Brunerin välillä.

Tutustuin Bruneriin Tolskan väitöksen kautta. Myöhemmin Brunerin alkuperäiset lähteet – kirjallisuus ja videoidut haastattelut – toivat iholleni hänen oman äänensä. Huomatessani, kuinka värikkäästi, luovasti ja taiteellisesti tämä narratiivisen ajattelun puolestapuhuja ilmaisee itseään, yhteys hänen ajatuksiinsa vahvistui entisestään. Brunerin sanoin (2014), halusin palavasti ”sukeltaa tiedon ja faktan tuolle puolen”, kysyä ”mihin tämä vie minut, mihin tämä johtaa?”. Koen, että tässä tutkielmassa pääpiirteittäinen käsitys Brunerin alkuperäisistä teksteistä, Tolskan väitöskirjan ohella, riittää valottamaan metodini psykologisia taustoja. Lisäksi aineistoa rajaamalla olen pystynyt pitämään fokuksen itse asiassa – soittamisessa ja kertovan tulkinnanmuodostuksen kuvaamisessa.

Musiikin alan julkaisuissa Brunerin ajatuksia on sovellettu aikaisemmin lähinnä musiikin opettajien koulutuksessa ja musiikin opettamisessa, ei niinkään musiikin esittämisessä. Esimerkiksi Nelson Patty (2015) on tutkinut, kuinka Brunerin enaktiivinen, ikoninen ja symbolinen näkyvät niissä metodeissa, joita opettajat käyttävät opettaessaan. Christine Brown (2000) puolestaan on soveltanut Brunerin ideoita piano-oppilaan humanissa lähestymisessä. Painoarvo on ollut erityisesti Brunerin näkemyksissä computationismista sekä koulutuksen ja kulttuurin suhteesta nostaen esiin oppilaan fyysiset, mentaaliset ja emotionaaliset tarpeet.

Musiikkia ja narratiivia yhdistävissä tutkimuksissa on puolestaan kysytty, voimmeko puhua narratiivisuudesta musiikissa (mm. Nattiez 1990) ja voiko musiikki olla narratiivi (Meelberg 2006). Anne Sivuoja-Gunaratnam (1999) on

kirjoittanut musiikista narratiivisena diskurssina, jossa narratiivisuus nähdään ihmisen tapana olla tässä maailmassa. Yhteistä suurelle osalle näistä tutkimuksista on, että ne on kirjoitettu kuulijan tai musiikin tutkijan – ei esittäjän – näkökulmasta. Esittämiseen liittyvät musiikin ja narratiivin tutkimukset keskittyvät puolestaan kysymään, kuinka esittäjä voi liittää valmiit narratiivit (mm. kirjallisuudesta, historiasta, analyttisistä tutkimuksista) soittamiseen ja musiikin ilmaisuun. Nämä tutkimukset käsittelevät siis jo olemassa olevien narratiivien käsittelyä eikä niinkään narratiivia itsessään prosessina ja muotona, jonka esittäjä rakentaa narratiivista ajattelua käyttäen. Kuvaamalla omaa työskentelytapaa Brunerin narratiivikäsitystä vasten pyrinkin valottamaan uudella tavalla musiikin ja kerronnallisuuden välistä suhdetta. Tuon siis esiin narratiivin pianistin konkreettisena työvälineenä ja vastaan samalla kysymykseen, kuinka luoda musiikkia tukeva kertomus.

Timo Tolskan väitöskirjan ja Bruner-julkaisujen lisäksi sovellan työssäni kirjallisuutta eri elämäntilanteilta. Katarina Nummi-Kuisman väitöskirja *Pianistin viire* edustaa yhtä monista pianistien tuottamista lähteistä. Kokemuksellista ja filosofista tietoa musiikista ja pianistin työstä tutkielmaani tuo Daniel Barenboimin, Heinrich Neuhausin ja Ralf Gothonin kirjat. Lisäksi pianistien, Tuomas Mali, Anu Vehviläinen, Tiina Karakorpi, tekemät taiteellisen tohtorintutkimuksen työt näkyvät tutkielmani lähdeluettelossa. Vaikka en korosta tutkielmasani pianistin rooliani, olen tiedostamattani kokenut pianistien ajatusmaailman läheiseksi. Filosofista taustakehystä tutkielmaani tarjoavat Eduard Hanslickin ajatukset teoksessa *On the musically beautiful*. Taolaisuus ja joogan filosofia valaisevat sitä puolta, joka liittyy minuun muusikkona ja teoksen esittämiseen laulla. Tärkeä innoittaja ja ajatusten kirkastaja sekä samalla tutkielmani lähde on pianisti Aura Gon kanssa perustamani tutkijakollegio. Dialogimme ovat synnyttäneet tärkeitä oivalluksia kaikkiin työhöni liittyviin aiheisiin ilmaisuvuomasta narratiivin olemukseen.

Tutkielmassani havainnollistan kerronnallisuusmetodiani esimerkkiteoksen Enrique Granadosin *Coloquio en la reja* kautta. Tämä tuo lähdeluettelooni englannin- ja espanjankielistä Granados-tutkimusta, teoksen nuottimateriaalin sekä Granados-tutkimuksen ja omien kokemuksieni kautta luodun teosesittelyn. Teoksen kertomuksessa on hyödynnetty Granados-tutkimuksen lisäksi myös kaikkea sitä muuta aineistoa, jota narratiivinen ajatteluni käyttää kertomusta luodessaan, esimerkiksi kokemukseni espanjalaisesta kulttuurista, matkat, tanssi, kaunokirjallisuus, elokuvat, ihmissuhteeni, elämänilosofiani. Käytännössä aineisto käsittää koko elämäni.

2 *Ilmaisuvoima*

Ilmaisuvoima, vahva ilmaisu, elossa oleminen, on lähtökohta pohdinnalleni, miksi luon narratiiveja, miksi ajattelen kertovasti. Mutta mitä on musiikin ilmaisuvoima?

Heinrich Neuhaus, maailmankuulu venäläinen pianotaiteilija ja monien pianistinerojen – kuten Svjatoslav Richter ja Emil Gilels – opettaja puhuu ilmaisuvoimasta käsitellessään pianistin soittoa. ”Erittäin hyvistä pianisteista on tapana sanoa: Kuinka ihana soitto hänellä onkaan! Kuinka hyvin hän saa pianon laulamaan!”, sanoo Neuhaus. Kuitenkin se, mikä meistä vaikuttaa ihanalta soinnilta, on Neuhausin mukaan paljon enemmän, se on tulkinnan ilmaisuvoima. Hän jatkaa sen tarkoittavan soinnin jäsentelyä esitysprosessissa. Yksittäiset soinnilliset onnistumiset eivät siis riitä luomaan ilmaisuvoimaa, vaan kyse on kokonaisuudesta, sävellyksestä luodusta tulkinnasta. (Neuhaus 1986, 80.)

Ilmaisuvoimaista tulkintaa voisi kutsua myös tilaksi, jossa musiikin huippusuoritus tapahtuu. Itse vierastan sanaa suoritus, mutta termiä käytetään musiikin tutkimuksissa. Outi Immonen sanoo musiikin huippusuorituksen tapahtuvan flow-tilassa, jota voidaan kuvata toiminnan lumoksi tai soittamisen lumoksi. Soittamisen lumossa tunteet virtaavat positiivisina ja täynnä energiaa; tämä tila on flow-kokemus, jossa musiikki ja muusikko ”sulautuvat yhteen” psyykkisen energian virratessa jännitteettömänä. (Immonen 2007, 13–14.)

Monet muusikot puhuvat tavoitteestaan esiintyä luovassa tilassa. Ralf Gothoni kutsuu läsnäoloamme tässä todellisuudessa ja sen vaikutusta meissä luovaksi tilaksi. Hän sanoo: ”luovan tilan edellytyksenä on aina ”virittäytyminen”, josta seuraa tajunnan sisällön muuttuminen”. Tuntemus voi olla villi ja ekstaasinomainen, mutta se voi ilmetä myös rauhallisena voimana. (Gothoni 1998, 19.) Ajattelen, että ilmaisuvoimainen tulkinta edellyttää luovaan tilaan pääsemistä.

Gothonin ”virittäytymisestä” pääsen Katarina Nummi-Kuisman käsitteeseen vire. Nummi-Kuisma tarkoittaa tutkimuksessaan *Pianistin vire* vireellä sellaista kehomielen tilaa, jossa pianistin haluama soittamisen tapa on mahdollinen niin harjoittellessa kuin esitystilanteessa. Tämä tila liittyy keskeytyksettömään soittamiseen. (Nummi-Kuisma 2010, 19.)

Vire, virittäytyminen, luova tila, flow-kokemus, soittamisen lumo ja ilmaisuvoima pyrkivät tulkintani mukaan kaikki kuvaamaan sitä jotain – vahvaa ja voimakasta, joka on mahdollista kokea ja välittää musiikin kautta. Vaikka

emme voi sanoilla koskaan täysin tyhjentävästi selittää tuota kokemusta¹, uskon yritysten vievän meidät aina lähemmäksi totuutta. Koen erityisesti muusikkojen sisäisten kokemusten kuvausten tuottavan keskusteluun tarpeellista, elävää ja tarkkanäköistä reflektointia. Käytän itse termiä ilmaisuvoima määrittellessäni sitä, mitä haluan tavoitella soittaessani. Kokemuksellisuutta painottaen avaan seuraavaksi ilmaisuvoiman käsitettä nimenomaan omien havaintojeni kautta. Kuvailen siis jälkikäteen niitä tuntemuksia, joita koen ilmaisuvoimaisen soiton hetkellä.

Olen yhtä aikaa valpas ja seesteinen, energia virtaa lävitseni. Tunnen vastavoimien jännitteen: vahvan maadoittumisen klaviatuuriin ja kohottautumisen ylös, ulos fyysisestä todellisuudesta. Hengitykseni rytmittää musiikin virtaa, heittäydyn musiikin liikkeeseen, kehoni antautuu flow:hun, virkeä ja vireä mieleni pitää ohjaksia käsissään puristamatta. Sävellyksestä luomani kertomus pyörii mieleni taustalla, se antaa aisteilleni löyhän suuntautumiskohteen, jotta soittamisen vire pysyy yllä. Aistin vahvan energiakentän itseni, musiikin, yleisön ja universumin välillä. Kuuntelen. Ilmaisen tietyn säveltäjän säveltämää musiikkia, mutta välillisesti myös oma sieluni puhuu musiikin säveliä. Kerron musiikin kautta sen, kuka olen.

Kokemukseni mukaan uskon, että yhteys ja luottamus omaan sisimpään on edellytys ilmaisuvoimaisen tulkinnan aikaansaamisessa. Yhteys itseen ja tätä kautta koko universumin energiaan vapauttaa minut soittajana mieltä häiritsevistä esteistä, mikä puolestaan luo mahdollisuuden musiikkiteoksen kauneuden ilmaisuun. Pohtiessani kysymystä, kuinka saan yhteyden sisimpääni, ymmärrän, että musiikki itsessään on kaiken alku ja juuri, se on yhteys sieluni ääneen. Huomaan kuitenkin tarvitsevani ylimääräisiä keinoja ja välineitä, jotka pitävät paitsi tuon yhteyden auki myös ruokkivat mieleni vireystilaa entisestään – erityisesti esiintyessäni. Itselläni näihin keinoihin – tietoisesti käytettynä – lukeutuvat musiikkiteoksesta luomani kertomus, psykofyysisen tasapainon ylläpitäminen mm. joogan ja meditaation kautta sekä visualisointi mielenhallintamenetelmänä. Tässä tutkielmassa keskityn kertomukseen ilmaisuvoimaisen tulkinnan taustalla.

¹ Pianisti Daniel Barenboimkin toteaa kirjassaan *Everything is connected. The power of Music*, että kaikenlainen sanallistaminen on aina lopulta subjektiivista reaktiota musiikkiin (2008, 11–12).

3 *Kerronnallisuus*

3.1 *Jerome Sayer Bruner*

Jerome Sayer Bruner oli yhdysvaltalainen psykologi, jonka käsitykset narratiivisesta ajattelusta saivat minut ihastumaan ja innostumaan. Löydettyäni Timo Tolskan väitöskirjan *Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitys* tiesin heti, että kyseisestä teoksesta muodostuisi tutkielmani oleellinen lähdeaineisto. Bruner-kirjallisuuden lisäksi videoidut haastattelut, joissa lähes 100-vuotias Bruner puhuu ajatuksistaan, vaikuttivat minuun.

Jerome Bruner syntyi New Yorkissa 1.10.1915 ja kuoli samassa kaupungissa yli sata vuotta myöhemmin, 2016. Bruner vietti omien sanojensa mukaan tavanomaisen lapsuuden, vaikka elikin ensimmäiset vuotensa sokeana. Kokeellinen leikkaus palautti näön kaihista kärsiviin silmiin, kun Bruner oli kaksivuotias. Ystävien mukaan Bruner ei koskaan unohtanut muistikuvaa näkemisen ja värin räjähtämisestä hänen tajuntaansa. Tuo muistikuva on eittämättä vaikuttanut Brunerin myöhempään ajatteluun siitä, kuinka mieli muovaa havaintoa. (Carey 2016.)

Collegessa opiskellessaan Bruner kiinnostui tajunnan evoluutiosta ja valitsi pääaineekseen psykologian aluksi kaavaillun oikeustieteen sijaan. Harvardin vuosinaan (1938–1972) hän oli mukana perustamassa ”New look” -liikettä, joka piti ihmistä kokemusten aktiivisena konstruoijana passiivisen havaitsijan sijaan. Bruneria kiinnosti kokeellinen psykologia: havaitseminen, muistaminen, oppiminen, mutta hän panosti Harvardissa myös hahmopsykologian, psykoneurologian ja kulttuuriantropologian tutkimiseen. Vuonna 1972 Bruner siirtyi psykologian professoriksi Oxfordin yliopistoon. Nyt tutkimuskohteeksi muodostuivat kehityspsykologia, psykolingvistiikka ja pienten lasten kielen oppiminen. (Tolska 2002, 7.)

Uransa loppuvuodet Bruner työskenteli New Yorkin yliopistossa oikeustieteen professorina. Hän käytti ideoitaan ajattelusta, kulttuurista ja tarinankerronnasta oikeudellisen perustelun ja rangaistuksen analysointiin. Bruner jäi eläkkeelle virastaan vuonna 2013. (Carey, 2016.)

Bruner on ollut urallaan kiinnostunut monista asioista, rottakokeista kirjallisuuteen myytteineen ja metaforineen. Ihanus ja Lipponen (sit. Tolska 2002, 8) kirjoittavat Brunerista seuraavasti: ”Hän on ollut uransa aikana havaintopsykologi, kognitiivinen psykologi, sosiaalipsykologi, kehityspsykologi, psykolingvisti, kasvatuspsykologi ja viime aikoina myös eräänlainen kirjallisuuskriitikko ja elämäkertatutkija.”

Brunerin monipuolisuus ajattelijana näkyy myös hänen kollegoidensa lausunnoissa. Brunerin kumppani, oikeustieteen tohtori Eleanor Fox, kuvailee Bruneria seuraavin sanoin:

Hän oli antropologi, todellakin, ei koskaan tyytyväinen yhdellä alalla tai yhteen teoriaan. (...) Hän etsi aina laajempia yhteyksiä.² (Carey 2016, suomennos omani.)

Harvardin yliopiston psykologian professori, tohtori Gardner jatkaa:

Hän oli mahdollisuuksien psykologi. (...) Hän avasi yhden mielen oven toisensa jälkeen ja siirtyi sitten eteenpäin johonkin muuhun ja erilaiseen. (...) Hän antoi tärkeimmän panoksen kasvatukselliseen ajatteluun sitten John Deweyn – eikä nykyään ole ketään hänen kaltaistaan.³ (Carey 2016, suomennos omani.)

Kuten tohtori Gardner sanoo, Bruner uskoi mahdollisuuksien maailmaan. Mahdollisuuksien maailmassa ihminen on aktiivinen, luova rakentaja – hän ei siis elä maailmassa, joka vain on. Bruner kannustikin ihmisiä ottamaan maailman vastaan haasteena ja rakentamaan sen merkitykselliseksi. (Bruner 2013.)

Brunerin mittavan tuotannon keskeisiin käsitteisiin lukeutuvat konstruktivismi, merkitys, kognitio, intentio ja kulttuuripsykologia. Lisäksi hän on tutkinut kulttuuriympäristön vaikutusta lapsen älykkyyden ja kielen kehitykseen sekä narratiivia. (Tolska 2002, 8.) Yksi Timo Tolskan väitöksen tärkeimmistä tuloksista on nostaa vähälle huomiolle jäänyt Brunerin narratiivikäsitys vakavan akateemisen tutkimuksen kohteeksi (Tolska 2002, 173.) Tolskan mukaan Bruner on kehittänyt narratiivikäsitystään usean vuoden ajan kirjoissa ja tieteellisissä artikkeleissa, mutta kokonaisuudessaan sitä ei ole esitetty yhdessäkään hänen teoksistaan. Väitöskirjassaan Tolska paljastaa järjestelmällisen ja syvennetyn kuvan Brunerin vuosina 1985–1997 muotoilemasta narratiivikäsituksesta, jossa narratiivinen ajattelu nostetaan tasavertaisena loogis–tieteellisen ajattelun rinnalle ja jossa psykologinen narratiivikäsite kytketään kasvatukseen (Tolska 2002, 16, 19, 173.)

3.2 Käsitteiden viidakossa – narratiivi, tarina vai kertomus

Tarttuessani tutkielmani aiheeseen puhuin aluksi tarinoista ja tarinallisuudesta. Kuitenkin, kun lähdin etsimään lähdeaineistoa, huomasin sukeltavani narratiivisaiheeseen käsitemaailmaan. Erityisesti Brunerin tulkinnat narratiivista osuivat niin hyvin yhteen oman metodini kanssa, että en voinut olla laajentamatta

² "He was an anthropologist, really, never comfortable in one field or with one theory. (...) He was always looking for broader connections." (Fox, sit. Carey 2016.)

³ "He was a psychologist of possibilities. (...) He opened one door of the mind after another, and then moved on to something different. (...) He was the most important contributor to educational thinking since John Dewey — and there is no one like him today." (Gardner, sit. Carey 2016.)

tutkielmani käsitteistöäni tarinallisuudesta narratiiviin ja narratiiviseen ajatteluun. Päädyin puhumaan narratiivista ja tarinasta synonyymeina; olin vakuuttunut, että narratiivi kuvastaa sitä prosessia, jota käytän sävellysten tulkinnan rakentamisessa. Mutta oliko tarina sittenkään oikea suomalainen synonyymi narratiiville, vai sopiiko prosessin kuvaamiseen paremmin termi kertomus?

Narratiivi näyttäytyy hyvin erilaisissa rooleissa tieteen ja tutkimuksen maailmassa, minkä vuoksi siihen liittyy sanana lukemattomia konnotaatioita. Tämän vuoksi on tärkeää aluksi selvittää, mitä narratiivi merkitsee minulle ja miten näen sen suhteessa muihin narratiivitulkitoihin. Käyn seuraavassa läpi erilaisia narratiivin määrittelytapoja, valotan Brunerin tulkintaa sekä kerron sanan narratiivi etymologisesta taustasta. Kyseisen alaotsikon lopussa tuon esiin oman tulkintani narratiivista suhteessa musiikin tulkintaan sekä otan kantaa tarina-kertomus-dilemmaan.

3.2.1 *Narratiivin monet kasvot*

Narratiivin merkitys käsitteenä on yleisesti hyvin epäselvä, toteaa psykologi Donald Polkinghorne (sit. Tolska 2002, 21). Tolskan mukaan tämä johtuu osittain siitä, että eri tieteet tutkimuksineen käyttävät narratiivia erilaisin painotuksin (Tolska 2002, 21).

Kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa on keskitytty tarinan rakenteeseen, eli siihen, kuinka tarina rakentuu kerronnassa. Strukturalistinen traditio siirsi sivuun tarinan tulkinnan keskittyen etsimään universaaleja, rakenteellisia struktuureja. Narratiivisessa psykologiassa tarinan katsotaan puolestaan tarjoavan välineen mm. identiteetin pysyvyyden ja eheyden rakentamiseen, ja narratiivisessa filosofiassa koko ajattelua ja elämää pidetään tarinallisena. Sosiaaliteudessa erilaiset narratiiviset rakenteet ilmentävät kulttuurista todellisuutta paljastaen eri yhteisöissä vallitsevia uskomuksia ja moraalijärjestyksiä elämäkertatutkimuksen kautta. (Huhtanen, 2004 18–20.)⁴

Brunerin narratiivikäsitystä tutkiessaan Tolska tarttuu narratiiviin erityisesti kirjallisuustieteen ja psykologian traditioista käsin. Hän perustelee tarkastellun Brunerin narratiivin kaksijakoisuudella. Brunerille narratiivi on sekä tarinan rakennusprosessin tutkimista kognitiivisena ilmiönä että prosessin tuloksena syntyneiden tarinoiden tarkastelua. Seuraan Tolskan esimerkkiä ja tuon esiin lyhyen katsauksen narratiivista kirjallisuustieteessä sekä psykologiassa. Kirjallisuustiede näyttää historiallista perspektiiviä narratiivisten tuotteiden, kuten tarinoiden tutkimukseen. Psykologia puolestaan kertoo, kuinka ihmisen kognitiota on pyritty käsitteellistämään narratiivin avulla. (Tolska 2002, 23.)

Narratologia kirjallisuustieteen alana tutkii narratiivia lainaten metodinsa pääosin kielitieteestä. Suuntauksen yhtenä tarkoituksena on löytää lait, joiden avulla ihminen konstruoi kokemuksen. Tutkimalla erilaisia myyttejä ja

⁴ Kaija Huhtasen yhteenveto narratiivista: ” (...) narratiivi voi siis tarkoittaa ensinnäkin muotoa, jossa kokemus kerrotaan ja saa ilmaisunsa. Toiseksi se voi olla tarina, jonka muotoon tutkittava henkilö pukee elämänsä. Yhtä lailla narratiivina voidaan pitää sitä tarinaa, jolla tutkija kuvaa tutkimustaan. Lisäksi narratiivi voi toimia analyysin muotona.” (Huhtanen 2004, 21.)

kansantarinoita pyritään etsimään tiettyjä universaaleja struktuureja, jotka ovat samoja jokaiselle ihmiselle ja jotka heijastavat todellisuuden rakennetta. Claude Levi-Strauss, Victor Turner, Haydan White ja Vladimir Propp ovat esimerkkejä kirjallisuusteoreetikoista, jotka katsovat narratiivilla olevan jonkinlainen syvästrukturi. Hyvät tarinat ovat tuon struktuurin onnistuneita versioita. Bruner puhuu tarinoiden yhdeksästä universaalista, minkä vuoksi hänen voi katsoa Tolskan tulkinnan mukaan jakavan edellä mainitun joukon näkemyksiä. (Tolska 2002, 24.)

Kirjallisuustieteeseen verrattuna narratiivin tutkiminen on tuore osa-alue psykologiassa. Bruner ihmetteleekin, kuinka psykologian tuomat painotukset on voitu pitkään jättää huomiotta narratiivitutkimuksessa.⁵ (Bruner 1985, 102) Kun psykologien kiinnostus narratiivivia kohtaan vihdoinkin heräsi, ilmassa oli suurta kritiikkiä Jean Piaget'n rationalismia kohtaan. Piaget katsoi mentaalisen kehityksen koostuvan loogisista siirtymistä kohti kehittyneempiä muotoja. Brunerin mukaan kritiikki kumpusi uudenlaisesta tavasta määrittellä ”todellisuus”. Kun tieto todellisuudesta kasvoi, ja kun mentaaliset kyvyt tuottaa tietoa todellisuudesta kasvoivat, syntyi kulttuurin roolia korostava näkemys. Todellisuus alettiin nähdä rakennettuna, ja Piaget'n biologisten painotusten sijaan kulttuurin – kuten sosiaalinen interaktio, kieli, kirjat – katsottiin vaikuttavan tähän rakentamiseen. (Bruner 1991, 2–3; Bruner 1996, 131.)

1920–1940 luvuilla psykologiassa kasvoi kiinnostus elämäntarinoihin, joiden tutkimusta voidaan pitää yhtenä narratiivitutkimuksen osa-alueena. 1960-luvulla mielen prosesseista kiinnostunut kognitiivinen psykologia alkoi sysätä behaviorismia pois vallankahvasta. Kognitiivisen psykologian kentällä Noam Chomskyn ajatukset loivat tärkeän lähtökohdan kielen oppimisen ja ymmärtämisen narratiivitutkimukseen. Hän ajatteli, että ihmisellä on jo syntyessään valmiina eräänlainen kieliopillinen ohjelma. Tämä ajatus on saanut tutkimuksen etsimään vastausta kysymyksiin narratiivin perusrakenteesta sekä tarkastelemaan, millaisen prosessin kautta lapsi oppii kyvyn kertoa ja ymmärtää tarinoita. Psykologisen tutkimuksen kentällä voidaan lähteä ajatuksesta, että narratiivi on skeema, jolla ihminen organisoii omia kokemuksiaan. Edellä mainittua lähtökohtaa edustavat mm. Stein ja Policastro ja Mandler. Myös Brunerin näkökulma on hyvin samankaltainen – hänelle narratiivi on ihmisen tapa organisoida kokemuksia ja tehdä niistä ymmärrettäviä. (Tolska 2002, 25–26.)

Psykoanalyttisessa traditiossa narratiivin keskeinen asema näkyy Brunerin mukaan yksilöllisyyden samaistamisessa narratiiviksi; neuroosien katsotaan olevan heijastuksia joko riittämättömästä, keskeneräisestä tai sopimattomasta itseä koskevasta tarinasta (Bruner 1996, 40). Olen keskustellut narratiivista sveitsiläisen psykiatrin, Konrad Michelin kanssa. Hän on luonut narratiivisen terapiamuodon itsemurhaa yrittäneille ihmisille. Michel painottaa, että

⁵ Vaikka Polkinghornen ja Brunerin mukaan narratiivi on käsitteenä tullut osaksi psykologiaa vasta 1980-luvulla, sitä on tutkittu jo aiemmin. Tolska tuo esiin Henry A. Murrayn teoksen *Explorations in Personality* (1938), jossa mainitaan narratiiveja koskevat tapaustutkimukset tärkeänä osana psykologiaa. Narratiivitutkimuksen pioneeriynä pidetään Brunerin teosta *Actual Minds, Possible Worlds* (1986). (Tolska 2002, 25.)

narratiivi ei ole pelkkä tarina, vaan kuulijalle kerrottu tapahtumien ilmaisu. Vuorovaikutus tarinankertojan ja kuulijan välillä on hänen mukaansa narratiivin olennaisin piirre. Läsnaolollaan ja kuuntelemalla kuulija vaikuttaa siihen, miten tarina ilmaistaan ja kerrotaan. (Michel 2016.)

Sanan narratiivi juuret löytyvät latinan termistä *narratio*. Kreikkalaista retriikkaa latinaksi käännettäessä kreikan *diegesis*-sana kääntyi *narratioksi*, joka viittaa kertomiseen, liittämiseen, selostamiseen ja paljastamiseen. Varhaisessa Kreikassa ei ollut yleistä käsitettä narratiiville, mutta *diegesis*-sanaa tapahtumien ja faktojen tiivistelmänä voidaan pitää käsitteen narratiivi etymologisena edeltäjänä. Jälkeenpäin on kuitenkin ehdotettu, että latinan *narratio* on lähempänä pikemminkin kahta muuta kreikankielistä sanaa, *logos* ja *logos lexis*. *Logos* viittaa myyttiin tai valaisevaan anekdoottiin ja *logos lexis* kytketään tarinoihin. Ehdotus perustuu siihen, että *diegesis* on aina tarvinnut ympärilleen jotain muuta ollakseen selittävä siinä missä latinan *narratio* on itsessään selitys. *The Oxford English Dictionary* (1971) sanakirjassa englanninkielinen *narrative* juonnetaan latinan sanasta *narratio*. (Tolska 2002, 21–22.)

Englanninkielinen termi *narrative* liitetään usein tarinan käsitteeseen; sillä viitataan johonkin puhuttuun tai kirjoitettuun representaatioon. Donald Polkinghore katsoo narratiivin ja tarinan olevan sama asia – asia, joka auttaa ihmisiä tulkitsemaan ja merkityksellistämään kokemuksiaan. Bradd Shore näkee narratiivilla kaksi merkitystä – narratiivissa tapahtumien virta saa artikuloitun muodon mutta se viittaa myös artikulointiprosessin tuloksiin, eli juoruihin, huuhuihin, tarinoihin, myytteihin. Bruner on Shoren kanssa samoilla linjoilla kaksijakoisuuden suhteen. Kirjoittaessaan narratiivisesta ajattelusta hän tutkii tarinan rakentamista prosessina. Toisaalta Bruner keskittyy myös narratiivisen ajattelun tuotteisiin, eli tarinoihin ja niiden sisältämiin metaforiin. Tolska painottaa, että Brunerin narratiivikäsitystä tutkiessa tämän tekstejä on luettava näistä molemmista näkökulmista. (Tolska 2002, 22–23.)

Tulkitsen narratiivin Brunerin tavoin kokemuksen organisoijana ja välineenä ymmärrykseen. Kun peilaan narratiivia suhteessa sävellyksen tulkinnanmuodostukseen, näen sen kahdella tasolla: prosessina, jossa kertomus rakennetaan sekä sävellyksen metaforisena muotona. Lisäksi liitän narratiiviin soittajan sisäisen kertoja–kuuntelija–vuorovaikutuksen, joka on läsnä teoksen ilmaisuvormissa tulkinnessa. Seuraavissa alaluvuissa 3.2.2 ja 3.2.3 valotan tarkemmin edellä kuvattuja näkemyksiäni narratiivista.

3.2.2 Narratiivi sävellyksen metaforisena muotona

Käsitteen narratiivi monimerkityksellisyydessä piilee mielestäni mahdollisuuden siemen. Koska ei ole yhtä ainoaa tapaa käyttää narratiivista lähestymistapaa, sitä voi rohkeasti soveltaa eri aloille. Brunerin esittämä narratiivin kaksijakoisuus, ja erityisesti narratiivinen ajattelu kertomuksen muodostamisessa, näyttää itselleni juuri sen puolen narratiivista, jota sovellan sävellyksen tulkinnan rakentamisessa.

Puhun työssäni kertomuksista, joista käytän myös käsitettä narratiivi. Ennen kuin keskityn narratiivin määrittelemiseen omassa tutkielmassani, pohdin

hetken kertomusta ja tarinaa termeinä. Päädyin kertomuksen ja narratiivin väliseen synonyymiin – tarina-narratiivi-analogian sijaan – tutustuttuani tutkija Matti Hyvärisen teksteihin (2007 ja julkaisematon tutkimus). Hyvärisen mukaan monet sosiaalitieteilijät puhuvat tarinasta ja kertomuksesta synonyymeinä, ja ajattelin myös itse pitkään tällä tavoin. Hyvärisen argumentit saivat minut kuitenkin pohtimaan käsitteiden luonnetta syvemmin ja oivaltamaan, että kertomus kuvaa sanana paremmin sävellyksen metaforana käyttämäni narratiivia. Hyvärinen valottaa asiaa englanninkielen kautta. Hän esittää kertomuksen olevan *narrative*, kun taas tarina on *story*. Hän jatkaa, että saman tarinan voi kertoa monin eri tavoin, eli tarinasta voi luoda monia eri kertomuksia tarinan pysyessä samana. Lisäksi tapahtumien ajallinen järjestys voi Hyvärisen mukaan vaihdella kertomuksessa. Kertomus voi esimerkiksi alkaa tarinan lopusta, kuten monissa kirjoissa ja elokuvissa. (Hyvärinen 2007, 129; julkaisematon tutkimus, 4–5)

Hyvärisen ajatukset kertomuksen ja narratiivin välisestä analogiasta saivat minut todella maistelemaan kertomuksen ja tarinan käsitteitä. Käsitelimme kysymystä myös tutkijakollegiossa Aura Gon kanssa (28.4.2017). Jos kertomus on narratiivi, mikä on tarinan rooli? Onko tarina juonen ja mielikuvien tavoin kertomuksen käyttämä aines? Kertomus eli narratiivi olisi siis hierarkiassa ylimpänä, ja tarina sijoittuisi pyramidissa alemmas. Tarinaan verrattuna kertomus tuntuu sanana aktiivisemmalta ja elävämmältä; sanassa on sisällä kerronnallisuus ja hetkessä eläminen. Narratiivi toimii pianistin työssäni sävellyksen metaforallisena tulkintana. Jos vertaan termejä kertomus ja tarina narratiiviin, koen kertomuksen vastaavan enemmän kysymykseen *miten* ja tarinan kysymykseen *mitä*. Musiikin yhteydessä kertomus kuvastaa tulkintaa, sitä *miten* kerron tarinan. Kertomus narratiivina sisältää siis tarinan mutta myös ne kerronnalliset sävyt ja vivahteet, jotka syntyvät kerronnan hetkellä, esiintyessä. Puhun myöhemmin narratiivista kertoja-kuuntelija-suhteen syventäjänä. Kuten kuvasin edellä, tämä esiintymiseen liittyvä narratiivin ominaisuus tulee mielestäni paremmin ilmi kertomuksessa kuin tarinassa. Myös tästä syystä olen päätenyt tutkielmassani käyttämään kertomusta narratiivin synonyyminä. Pohdinnan tuloksena ajattelen, että kertomus narratiivina sisältää tarinan, mutta tarina ei ole aina narratiivi. Timo Tolska ei käy Brunerin narratiivikäsitystä esittäessään pohdintaa suomalaisien sanojen tarina ja kertomus välillä. Hän käyttää tutkimuksessaan tasapuolisesti molempia termejä – tulkintani mukaan synonyymeinä.

Kuvataiteilija, Tukholman taideyliopiston ja Oslon yliopiston professori, Ellen Røed kiteytti näkemyksensä narratiivista osuvasti piirroksen muotoon SAAR -taiteellisen tutkimuksen kesäakatemiassa⁶ Tukholmassa 2015 (Røed, 2015). Hän piirsi paperille palloja, jotka kuvasivat yksittäisiä tapahtumia. Tämän jälkeen Røed yhdisti pallot toisiinsa kiemurtelevalla viivalla, joka kuvasi narratiivia. Hän sanoi, että se miten tapahtumat yhdistetään toisiinsa – mitä tapahtuu juuri tapahtumien rajapinnalla – on mielenkiintoista, se on narratiivi. Tämä ajatus kosketti minua välittömästi. Vaikka narratiivi liitetään monesti

⁶ SAAR tulee sanoista Summer Academy for Artistic Research.

kieleen, Røedin tavoin katson narratiivin heijastavan erityisesti rakennetta, muotoa, jossa kokemus esitetään. Hyvässä elokuvassa eri tapahtumat voidaan yhdistää toisiinsa paitsi kielen, joskus myös pelkän musiikin tai visuaalisen ilmauksen kautta. Taustalle rakennettu narratiivi pitää kokonaisuuden punaisen langan katkeamattomana ja tekee siitä mielenkiintoisen.

Se miten eri tapahtumat yhdistetään toisiinsa sävellyksen tulkintaa rakentaessa, antaa musiikille muodon. Musiikin tulkinnassa narratiivi toimii itselleni ennen kaikkea sävelteoksen metaforallisena muotona, joka auttaa minua organisoimaan soittamani teoksen elementit ymmärrettäväksi. Luomani narratiivit sisältävät usein runsaasti draamallisista elementtejä, kuten sisäisen tunnemaailman heijastuksia – miksi en siis käytä dramaturgian käsitteistöä metodini kuvauksessa? Tunnistan ja tunnustan draamallisuuden tulkinnoissani, mutta koen Brunerin narratiivikäsitteiden termistön tarjoavan itselleni juuri sen väylän, jonka kautta saan metodini parhaiten kuuluviin. Tuon myöhemmin esiin Brunerin tutkimuksen, jonka tuloksissa todetaan draamallisuus aikuisten narratiivisissa (ks. 3.4.3). Draamallisuuteen otetaan siis kantaa myös Brunerin teksteissä.

Narratiivinen ajattelu, narratiivi, juoni ja metafora lukeutuvat Brunerin narratiivikäsitteiden oleellisiin termeihin, joita kaikkia sovellan musiikin tulkintaa luodessani. Painotan metodissani sävellyksen kokonaisuuden hahmottamisesta narratiivisella ajattelulla rakennetun kertomuksen kautta, yhdistän eri tapahtumat toisiinsa juonen avulla ja väritän sekä luon vivahteita mielikuvilla, musiikista kumpuavilla metaforilla. Narratiivien painotukset voivat vaihdella paljon, mutta narratiivisen ajattelun hyödyntämät kertomus, juoni ja mielikuva ovat aina metaforallisesti läsnä tulkinnanrakentamisessa.

3.2.3 Kertoja–kuuntelija–vuorovaikutus käsitteen ”narratiivi” syventäjänä

Narratiivi sävellyksen metaforisena muotona liittyy kertomuksen rakennusprosessiin, kaikkeen siihen, mitä narratiivinen ajattelu käyttää tulkintaa luodessaan ennen teoksen esittämistä. Kuten totesin edellisessä alaluvussa, kyseisen prosessin avaaminen on suurin kiinnostuksen kohteeni tässä tutkielmassa. En kuitenkaan voi ohittaa toista tärkeää narratiivin ominaisuutta, jota ilmaisuvoimainen tulkinta edellyttää ja joka on läsnä erityisesti teoksen esityshetkellä – kertojan ja kuuntelijan välistä vuorovaikutusta. Myös Bruner painottaa, että narratiivi ei ole pelkkä juonistruktuuri, vaan myös tapa kertoa (1990, 123). Soittaessa koen, että ilmaisuvoimainen ”tapa kertoa” pohjautuu soittajan sisäiseen kertoja–kuuntelija–vuorovaikutukseen.

Erityisesti psykoterapian ja psykiatrian kentällä narratiivissa painotetaan kertojan ja kuuntelijan välistä suhdetta. Astrid Palm Beskow, Jan Beskow ja María Teresa Miró kirjoittavat julkaisussaan *Cognitive Psychotherapy and the development of consciousness – Living in conviviality*, että jokaisessa narratiivisessa konstruktiossa kertoja mukauttaa tai sopeuttaa itsensä kuulijaan tehdäkseen itsensä ymmärretyksi (2004, 90). Tarinan muodostaminen sijoittuu siis itsen ja toisen vuorovaikutuksen väliin. Myös psykiatri Konrad Michelin (2016) mukaan, avatessa narratiivia käsitteenä, ei pidä unohtaa vuorovaikutusta tarinankertojan ja kuuntelijan välillä.

Kun pohditaan narratiivin kertoja–kuuntelija–vuorovaikutusta ilmaisuvoimaisen tulkinnan rakentamisessa, avautuu kiinnostava kysymysten ikkuna. Missä ja keiden välillä kyseinen suhde tapahtuu, mitä se saa aikaan ja mikä sen rooli on sävellyksen metaforista muotoa vasten? Pohdimme tätä kysymystä myös Aura Gon kanssa tutkijakollegiossa (16.10.2016). Itsestään selvä kertoja–kuuntelija–suhde voidaan luonnollisesti nähdä soittajan ja yleisön välillä. Mutta onko tämä se interaktio, joka ensisijaisesti vaikuttaa tarinan kerrontaan, soiton vivahteisiin ja sävykkyyteen? Kokemukseni mukaan yleisöllä on merkitystä. Kuuntelevan yleisön aistiminen vahvistaa omaa kuuntelua, vapauttaa ja innostaa, siinä missä levoton yleisö voi vaikuttaa soittoon päivastaisella tavalla. Kuitenkin, kun pohdin kertoja–kuuntelija–suhdetta narratiivissa, näen kyseisen vuorovaikutuksen tapahtuvan ensisijaisesti soittajan sisällä. Soittajana olen kertoja – mutta olen myös kuuntelija. Tavoitellessani ilmaisuvoimaista tulkintaa haluan palavasti kertoa jotain, joka vie mukanaan. Kertoessani luomaani tarinaa soitollani reagoin ilmaisuun samalla korvillani, vaikutan siis soiton vivahteisiin ja sävykkyyteen kuuntelemalla. Tarinasta muodostuu näin tulkintaa symboloiva kertomus. Esiintyessäni kerronta ja kuuntelu ikään kuin sekoittuvat päällekkäiseksi, yhtäaikaiseksi kommunikaatioksi, joka avaa kanavan ilmaisuvoimalle.

Koen, että soittajan sisäinen kertoja–kuuntelija–vuorovaikutus on avain sellaiseen soittamisen flow-tilaan, jossa ilmaisuvoimainen tulkinta on mahdollinen (ks. luku 2). Kun pohdin kertoja–kuuntelija–suhdetta, kahden eri roolin välille muodostunutta vuorovaikutusta suhteessa narratiiviin, saan vastauksen kysymykseen, miten? Miten juoni metaforineen soi esityshetkellä, miten toteutan tietyt yksityiskohdat, miten ilmaisen kertomuksen? Kuuntelu luo aikaa ja puhalttaa ilmaa säveliin, sen kautta ennalta mietityt metaforat saavat jatkuvasti uusia hienostuneita vivahteita. Kuuntelu keskustelee kerronnan kanssa. Etukäteen mietitty kertomus juonineen ja metaforineen vihjaa lempeästi siihen, mitä kuunnella, se auttaa kuuntelun lentoon. Toisaalta myös kuuntelu vaikuttaa siihen, miten kulloinkin kerron, eli soitan.

Näen kuvaamani kertoja–kuuntelija–vuorovaikutuksen tilana, jossa vallitsee jatkuva, herkeämätön, värähdyksellinen liike. Liike on tasapainoilua, jatkuvaa balanssiin pyrkimistä, jotta ilmaisen kanava pysyy auki ja virtaavana. Jos vaaka kellahtaa liikaa kertomiseen, koen taolaisittain yangin liiallisuutta – soitossa korostuu tällöin aktiivisuus, asioiden jatkuva ”sanominen” ilman kuuntelun tuomaa vapautta ja hengittävyyttä. Jos taas vaaka kellahtaa liikaa kuunteluun, koen soitossa olevan liikaa yiniä. Tällöin tulkinnasta puuttuu eteenpäin vievä voima, virta ja kokonaisuuden hallinta. Jatkuva värähtely ja pyrkimys balanssiin näkyy esitystilanteessa myös monella muulla tasolla, mm. tasapainottelussa tietoisien ja ei-tietoisien välillä.⁷

Yhteenvetona totean, että narratiivin tärkein kertoja–kuuntelija–vuorovaikutussuhde löytyy soittajan sisältä. Kun sisäinen kommunikaationi on vahva – kun kerron ja kuuntelen ihmetellen, leikitellen, vapaasti – saan myös yleisön kuuntelemaan. Kuunteleva yleisö tulee tällöin osaksi kertoja–kuuntelija–suhdetta,

⁷ Tiina Karakorpi toteaa (2016, 44–45): ”Esiintyessäni minulla ei ole tietoisuudessani aikaa eikä muistia. Olen semioottisen ja symbolisen välisessä tilassa, jatkuvassa liikkeessä. Liik ehdintä tietoisien ja ei-tietoisien välillä ei ole itsestään selvää, se on sekä soittohetkellä että harjoittellessa kovan työn takana.”

minkä johdosta vuorovaikutus paitsi soittajan sisällä myös soittajan ja yleisön välillä vahvistuu. Jaettu kuuntelukokemus voimistaa ilmaisuani, ja toisaalta kuunteleva yleisö saa myös minut soittajana kuuntelemaan paremmin, enemmän, lisää. Yleisö voi siis toimia ilmaisun vahvistajana, jopa hype-kokemuksiin ja esityksen jälkeisiin (*high feeling* -tuntemuksiin) saakka. Entä, miten koen haastavat yleisöt tai esitystilanteet? Mielestäni erilaisten yleisöjen edessä soittaminen helpottuu, kun sisäinen kertoja-kuuntelija-vuorovaikutus on vahva. Levottomuuden aistiminen, äänet jne. eivät vaikuta ilmaisua heikentävästi tai lamaannuta minua soittajana, kun ensisijainen kuuntelijasuhteeni on kunnossa.

3.3 *Narratiivinen ja paradigmaattinen ajattelumalli sävellyksen tulkinnanrakentamisessa*

Ennen kuin suuntaan huomioni yksinomaan narratiivisen ajatteluun, tarkastelen sitä yhdessä vastaparinsa, paradigmaattisen ajattelun kanssa. Brunerin käsityksen mukaan ihminen voi ajatella kahdella eri tavalla, narratiivisesti tai paradigmaattisesti eli rationaalisesti. Eri ajattelumallien kautta rakennetut maailmat ovat erilaisia mutta eivät epätasa-arvoisia, hän sanoo (Bruner, 1985, 97–98). Kysyn seuraavaksi, miten ihminen ajattelee, minkä jälkeen tuon valoon kyseisten ajattelutapojen luonteita á la Bruner. Omat ajatukseni ajattelumallien suhteesta musiikkiin ja tulkinnan rakentamiseen kulkevat matkassa mukana.

3.3.1 *Miten ihminen ajattelee?*

Miten ihminen ajattelee? Siinäpä kysymys, johon on mahdotonta vastata yksiselitteisesti. Psykologian tutkimus on ollut kiinnostunut aiheesta kautta aikojen, ja ajatteluprosessien määrittäminen on muodostunut myös Brunerin päätavoitteeksi esimerkiksi hänen kirjoittaessaan *A Study of Thinking* -teosta (1956). Löytääkseen vastauksia Bruner järjesti useita empiirisiä kokeita. Tulosten perusteella hän havaitsi, että ihmiset tekivät ajoittain muutakin kuin informaation kategorista päättelyä – he rakensivat esimerkiksi kertomuksia tarjotusta materiaalista. Tuolloin Bruner, muiden tutkijoiden tavoin, ei kuitenkaan lähtenyt selvittämään, mitä tapahtui. Kaksikymmentäviisivuotta myöhemmin, 1985, hän kirjoittaa ymmärtävänsä, mistä poikkeavissa ajattelutavoissa oli kyse. Kun koehenkilöt eivät pystyneet suorittamaan annettuja tehtäviä mielekkäällä tavalla matemaattisloogisen – eli Brunerin kutsuman paradigmaattisen – ajattelun avulla, he ottivat käyttöön toisenlaisen maailman rakentamisen mallin. He loivat narratiivisen ajattelun kautta mahdollisimman uskottavia tarinoita. Bruner toteaa, että ajattelua ja ymmärrystä tutkivissa psykologisissa tutkimuksissa poikkeamia perustasosta pidetään usein ajatusvirheinä. Hän on kuitenkin sitä mieltä, että ajatusvirheiden sijaan poikkeamat edustavat pikemminkin erilaista tapaa ajatella – tapaa, joka kytkeytyy narratiiviseen ajatteluun. (Bruner 1985, 110–111.)

Vielä 1970-luvulla Bruner ei puhunut narratiivisesta ajattelusta vaan myyteistä, mutta Tolskan tulkinnan mukaan Bruner oli jo tuolloin tehnyt jaotellun kahden tietämisen tavan välille (Tolska 2002, 100).

Jerome Brunerin mukaan ihmisellä on käytössään kaksi ajattelun mallia, kaksi erilaista ajattelun muotoa, joita ei voi verrata toisiinsa. Hän kutsuu ensimmäistä ajattelumallia paradigmaattiseksi, loogis-tieteelliseksi tai propositionaaliseksi ja toista narratiiviseksi ajatteluksi. Sekä narratiivisella että paradigmaattisella ajattelumallilla käsitellään havaittua maailmaa, organisoidaan kokemuksia ja ohjataan ongelmanratkaisua. Molemmat esittävät yhdenlaisen version maailmasta, mutta kysymykseen kumpi representoi ”todellista maailmaa” on Brunerin mielestä mahdotonta vastata. Kun haluamme tavoittaa kaikki ne rikkaat tavat, joilla ihminen ”tietää”, emme onnistu yrittämällä poistaa tai jättää toinen ajattelumalli huomiotta toisen kustannuksella. (Bruner 1985, 97, 113.)

Brunerin mukaan narratiivinen ajattelu on näistä malleista varhaisempi, eli ilmenee lapsen kehityksessä ensin. Kulttuuri vaikuttaa ajattelutapojen ilmentymisiin sen mukaan, millä tavoin niitä suositetaan missäkin kulttuurissa. Jokaisessa kulttuurissa on kuitenkin olemassa molemmat mallit, Bruner toteaa. (Bruner 1996, 121.)

Bruner tiedostaa, että hän ei ole ainoa eikä ensimmäinen, joka jakaa ajattelun dualistisesti kahteen osaan (Bruner 1985, 101). Esimerkiksi saksalainen historioitsija, psykologi ja filosofian tutkija Wilhelm Dilthey katsoi inhimillisen tiedon jakautuvan kahteen alueeseen, kuten myös yhdysvaltalaisfilosofi Richard Rorty. Tolska nostaa esiin myös eestiläis-kanadalaisen Endel Tulvingin, joka on tutkinut muistia. Tämän psykologin mukaan muistia on kahdenlaista, maailmaa koskevaan tietoon liittyvää semanttista muistia (*semantic*) ja persoonallisten tekojen ja tapahtumien tallettamiseen liittyvää episodista muistia (*episodic*). Jako muistuttaa hyvin suuresti Brunerin erottelua paradigmaattisen ja narratiivisen ajattelun välillä. Siinä missä semanttinen muisti viittaa universaaliin – sen yksikköjen koostuen faktoista ja käsitteistä – episodinen muisti yhdistyy minään ja sen yksiköt ilmenevät tapahtumina ja episodeina. Tulvingin mukaan episodista muista on tutkittu suhteellisen vähän, mikä kohtaa myös Brunerin näkemyksen narratiivisen ajattelun tutkimuksesta. (Tolska 2002, 88.)

Bruner painottaa, että perinteinen kognitiotiede on keskittynyt nimenomaan paradigmaattisen ajattelun tutkimiseen ajaututtuaan lähelle computationismia (Bruner 1985, 102; 1987, 691). Computationismin näkemyksen mukaan aivojen katsotaan pohjimmiltaan olevan laskentaa suorittava järjestelmä, jossa mielen prosessit muistuttavat tietokoneen toimintoja. Kognitiotieteen tutkimuskohteina ovat näin ollen olleet mm. informaation prosessoinnissa käytetyt strategiat sekä tavat. On tutkittu, kuinka rajallista, koodattua ja ristiriidatonta informaatiota maailmasta luokitellaan, vertaillaan ja hallitaan laskennallisilla välineillä. (Bruner 1996, 1–3.) Vähäiset narratiiviaiheiset tutkimukset ovat koskeneet pikemminkin valmiita tarinoita, mutta eivät niitä tuottavaa prosessia tai kertojaa, Bruner harmittelee (Bruner 1985, 102).

Bruner vastustaa computationismia; hän uskoo ihmisen tietämisen prosessin olevan paljon sotkuisempi tapahtuma kuin computationistinen näkemys antaa ymmärtää (Bruner 1996, 2). Sotkuisuudella Bruner viittaa muun muassa kulttuurin ja ympäristön vaikutukseen. Tolska jatkaa, että ajatteluprosessit ovat riippuvaisia aina niistä työkaluista, joita ihminen käsittelee ja jotka ovat saatavilla. Oleellinen kysymys Tolskan mielestä ei siis ole, voivatko koneet toimia

ihmisen ajattelun tavoin, vaan alkaako ihminen ajatella kuin tietokone. (Tolska 2002, 17.) Bruner toteaa samansuuntaisesti esittäessään, että jo komputaatio-naalisten laitteiden olemassaolo muuttaa ajatteluamme – sitä kuinka mieli toimii – samaan tapaan kuin kirja teki aikoinaan (Bruner 1996, 3). Puhuttaessa kognitiivisesta tutkimuksesta Bruner edellyttää sekä narratiivisen että paradigmaattisen ajattelun huomioimista. Koska ”esitämme elämämme, niin itsellemme kuin toisillekin, narratiivin muodossa”, kognitiivisten prosessien ymmärtäminen ei onnistu ilman narratiivista ajattelua. (Bruner 1996, 40.)

3.3.2 *Inhimillisiin kokemuksiin nojaava narratiivinen ja todisteita painottava paradigmaattinen*

Bruner katsoo, että paradigmaattisen ajattelun kautta pyrimme selittämään fyysikaalista todellisuutta. Tämä ajattelumuoto painottaa todisteita, abstraktioita, havaittavia referenttejä ja mitattavuutta. Käytämme loogis-tieteellisen ajattelun työkaluina logiikkaa, matematiikkaa ja kulttuurisesti opittuja syy-seuraussuhteita pyrkimyksenämme muodostaa teorioita ja yleisiä lakeja. Selittäminen kumpuaa taustalla lymyvästä formaalista matemaattisesta systeemistä, joka perustuu kategorisointiin ja käsitteellistämiseen. Bruner tuo esiin, että mielikuvituksellinen paradigmaattisen ajattelun käyttö synnyttää hyviä teorioita, tiukkaa analyysiä, loogisia todisteita ja empiirisiä löytöjä. (Bruner 1985, 97–98.)

Siinä missä paradigmaattinen ajattelu etsii universaaleja lakeja, narratiivinen ajattelu pyrkii selittämään yksittäisiä tapahtumia, psyykkistä todellisuutta ja inhimillistä toimintaa. Formaalisten todistamisen menetelmien sijaan narratiivinen malli keskittyy todentuntuuteen konteksti-sensitiivisiä ja yksilöllisiä selityksiä etsien. Narratiivisen ajattelun työkaluina toimivat inhimilliset kokemukset, uskomukset, epäilyt, intentiot ja emootiot. Ristiriidat kuuluvat narratiiviseen ajatteluun. Ne eivät ole ongelma, josta pitäisi päästä eroon – kuten paradigmaattisessa ajattelussa – vaan jotain merkityksellistä. Monet taiteilijat hyödyntävät ilmaisussaan ristiriidan voimaa, koska ristiriita antaa mahdollisuuden erityismerkitysten luomiseen. Bruner nostaa esimerkiksi näytelmän *Pirandello*, jossa hahmot sekä ovat että eivät ole olemassa. (Bruner 1985, 103–104.) Kun paradigmaattinen ajattelu pyrkii tiedossaan ajattomuuteen, narratiivinen ajattelu painottaa ajallisuutta. (Bruner 1985, 97–98.) Mielikuvitusta hyödyntävä narratiivinen ajattelu johtaa hyvin tarinoinhin, tarttuvaan draamaan ja uskottaviin historiallisiin tapahtumiin. (Bruner 1985, 98.)

Bruner kertoo narratiivisen ajattelun toimivan kahdella tasolla rakentamisen kahta maisemaa yhtäaikaaisesti. Hän kutsuu ensimmäistä maisemaa ”toiminnan maisemaksi” ja toista ”tietoisuuden maisemaksi”. ”Toiminnan maisema” muodostuu toiminnan argumenteista, joita ovat päähenkilö, intentio tai päämäärä, tilanne ja väline. ”Tietoisuuden maisema” lisää kuvaan mukana olevien ajatukset, tietämisen tai tuntemisen. (Bruner 1985, 99.)

Narratiivinen ja paradigmaattinen ajattelu ovat keskenään hyvin erilaisia malleja. Bruner kuitenkin painottaa, että looginen argumentointi voi joskus näkyä narratiivisessa ajatteluprosessissa, esimerkiksi todentuntuuteen tavoiteltaessa. Toisaalta taas joskus johdonmukaisuus halutaan rikkoa; tällöin ei-looginen

mielivaltaisuus toimii draaman aineksena. Ei-loogisesta mielivaltaisuudesta Bruner näyttää esimerkiksi Kafkan novellit. (Bruner, sit. Tolska 2002, 93.)

Länsimaissa matemaattis–tieteellis–loogista eli paradigmaattista ajattelutapaa pidetään tavallisesti ensisijaisena ja joskus jopa ainoa keinona löytää todellista tietoa. Mistä tämä johtuu? Brunerin ja Tolskan mukaan paradigmaattisen ajattelun ylivalta juontaa juurensa jo Platonin filosofiasta, jossa puhdas tieto ja totuus löytyivät järjen kautta. Esimerkiksi se, että matematiikan osaamista pidetään älykkyyden mittarina, juontuu platonismista. Älykkyys nähdään siis kyynä toimia abstraktisti. (Bruner, sit. Tolska 2002, 17.) Platonilla oli suuri epäily poetiikkaa ja esteettis–poeettista ilmaisua kohtaan. Hänen mukaansa yhteys todellisuuteen katoaa, jos mieli altistetaan runoudelle, emootioille ja uskomuksille. Mielen irtautuessa moraalista ja todellisuudesta oikean tiedon saavuttaminen ei Platonin mielestä ole mahdollista. Tolska näkee Brunerin narratiiviprojektin yhtenä yrityksenä haastaa vallitsevaa Platonilaista ajatteluperinnettä. Pohdittaessa Brunerin narratiivikäsityksen juuria Tolska tuo esiin Aristoteleen poetiikan. Hänen mukaansa Aristoteleen poetiikasta voidaan löytää varhainen kasvualusta Brunerin ajatteluun. Platonin ajattelusta poiketen Aristoteles uskoi, että poeettisilla ilmaisuilla tuotetaan tietoa ja edistetään ymmärrystä. (Tolska 2002, 17, 89–90.) Bruner itse näkee aatehistoriallisesti kognitivismin taustalla myös Kantin ja Descartesin ajattelua – pyrkimys nähdä käyttäytymisen seurauksena siitä, kuinka subjekti muuttaa ja kategorisoi ärsykeitä mentaalisten perusrakenteidensa avulla. (Bruner, sit. Tolska 2002, 17.)

Kuinka Brunerin kaksi ajattelumallia näkyvät soittamisessa ja sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa? Narratiivinen ja paradigmaattinen ajattelu luovat mielestäni samankaltaisen ajatteluparin kuin yin ja yang taolaisessa perinteessä – kumpaakin tarvitaan puhtaan harmonian saavuttamiseen. Jos toinen poistetaan, balanssi katoaa; mutta kun molemmat toimivat yhteistyössä toisiaan tukien, kokonaisenergia voimistuu. Musiikista puhuttaessa koen, että ilman narratiivista ajattelua sävellyksen tulkinta jää rationaaliselle tasolle, ja paradigmaattisen ajattelun puuttuessa soittaja taas ei kykene hyödyntämään harjoittelussaan logiikkaa tai ymmärtämään teosta teoreettisesti. Ajattelumallien yhteistyö sen sijaan kantaa hedelmää tuottaen ymmärrystä ja ilmaisuvoimaa.

Bruneria mukaillen voisi sanoa, että narratiivisella ajattelulla muodostan yhdenlaisen version maailmasta ja paradigmaattisella ajattelulla toisenlaisen, mutta samanarvoisen maailman. Tämä pätee mielestäni myös sävellyksen tulkinnassa, joskin uskon, että musiikissa toinen ajattelumalli on aina jossain määrin läsnä tulkintaa rakentaessa. Kyse on siis enemmänkin painotuksesta. Jos kuvitelen rationaaliseen ajatteluun painottunutta tulkinnan rakentamista, mielestäni fokus on teoriassa, tapahtumien loogisessa hahmottamisessa, kategorisoinnissa ja pyrkimyksenä soittaa objektiivisesti. Katson, että tässä mallissa soittaja ei hyödynnä niinkään emootioita tai omaa psyykkistä todellisuuttaan vaan pyrkii soittamaan ”oikein”. Oikein soittamisella viitataan pyrkimykseen olla uskollinen notaatiolle. Toisaalta oikein soittaminen voi mielestäni myös olla uskollisuutta esityskäytännöille. Koen, että kuvaillessaan teosta tai tulkintaansa verbaalisesti rationaalisen mallin soittaja selittää sävellyksen tapahtumia musiikin käsitteiden kautta – denotatiivista kieltä käyttäen. Hän taitaa analyysin

ja puhuu mielellään sävellykseen liittyvistä tutkimuksista pyrkien aina todistamaan väitteensä. Subjektiiviset näkemykset eivät kuulu paradigmaattisen soittajan ilmaisuun.

Narratiiviseen ajatteluun painottunut tulkinta pyrkii mielestäni ymmärtämään teoksen ainutlaatuisena. Sävellys nähdään yksilönä, jonka psyykinen todellisuus pyritään ilmaisemaan soittajan omaa sisäistä maailmaa apuna käyttäen. Koska tulkintaa ei ole ilman soittajaa, omat kokemukset, intentiot ja emootiot ovat – kertovan mielikuvituksen lisäksi – vahvasti läsnä narratiiviseen ajatteluun painottuneessa tulkinnassa. Oikein soittamisen sijaan narratiivinen soittaja saattaa korostaa ristiriitoja tai antautua emootioiden vietäväksi luoden näin rajoja rikkovia tai ”tyyliin sopimattomia” tulkintoja. Teosta kuvaillessaan hän käyttää konnotatiivista kieltä. Puhe nojaa metaforiin; musiikin linjaa havainnollistetaan juonen avulla ja yksityiskohtia väritetään mielikuvilla. Subjektiivisuus koetaan rikkautena.

Havainnollistaessani eri suuntiin painottuneita tulkintoja huomaan, että kummassakin ääripäässä on omat ongelmansa. Tulkinnan ollessa liian paradigmaattista teoreettisuus puskee läpi ilmaisun kustannuksella eikä soittajan oma ääni kuulu. Jos taas narratiivisuus ottaa ylivallan, tai pikemminkin, jos narratiivisella ajattelulla ei ole käytettävissä paradigmaattisen ajattelun välineitä, kuten teoreettista ymmärrystä, luotu kertomus ei välttämättä tee oikeutta tulkittavalle teokselle. Tulkinta saattaa tällöin rakentua epäoleellisten asioiden korostamiselle tai leijua ikään kuin ilmassa vailla struktuuria. Käytän verbiiä saattaa, koska jälkimmäistä vaihtoehtoa on mielestäni vaikeaa edes ajatella – ainakaan länsimaisessa musiikin koulutusjärjestelmässä. Musiikin opiskelussa opetetaan alusta lähtien ajattelemaan rationaalisesti yleisten aineiden kautta. Säveltapailu ja musiikin teoria analyseineen keskittyvät jäsentämään musiikkia tieteen sääntöjen mukaan, mutta myös instrumenttiopetuksessa, soitto-tunneilla opitaan paradigmaattista ajattelua. Hyödylliset harjoittelumenetelmät, kuten sormitusstrategiat, asemointi tai ulkooppimiskeinot, pohjautuvat usein loogiseen ja systemaattiseen ajatteluun.

Koen paradigmaattisen ajattelun olevan niin läsnä musiikin tekemisessä, että sen puuttumista on miltei mahdotonta kuvitella. Sen sijaan olen kuullut tulkintoja, joissa narratiivinen ajattelu on loistanut poissaolollaan. Tällöin soitto kuulostaa tekniseltä suorittamiselta vailla ilmaisuvoimaa. Niin tärkeää kuin paradigmaattinen ajattelu on harjoittelussa ja soittamisessa, onko musiikki enää musiikkia, jos narratiivisen ajattelun elementit jätetään tulkinnan ulkopuolelle, jos soittajan persoona kertojana tukahdutetaan?

Mutta kuinka hyödyntää narratiivista ajattelua tulkinnanrakentamisessa, kuinka poistaa narratiivisen ajattelun vajuus? Omassa työskentelyssäni hyödynnän ajatuksellista hierarkiaa. Asetan narratiivisen mallin yläkäsitteeksi, jonka alle sijoittuu kaikki narratiivisen ajattelun hyödyntämät elementit – siis myös paradigmaattisen ajattelun välineet (teoria, analyysi jne.). Narratiivisen ajattelun kautta rakennettu kertomus on siis ikään kuin pyramidin huippu, joka vaatii muodostuakseen niin paradigmaattisen kuin narratiivisen ajattelun välineitä.

3.3.3 Kaksi tapaa käyttää kieltä – denotatiivinen ja konnotatiivinen

Yleisellä tasolla narratiivisen ja paradigmaattisen ajattelun eroihin lukeutuvat tapa käyttää kieltä ja tapa tulkita toimintaa (Bruner 1985, 104). Tämän otsikon alla sukellan ensiksi tapaan käyttää kieltä. Brunerin sanoin logiikassa ja tietees- sä pyrimme tarkoittamaan, mitä sanomme, kun taas narratiivissa tarkoitamme enemmän kuin sanomme. Toisin sanoen narratiivinen malli maksimoi merki- tyksen referentin kustannuksella, se uhraa denotaation konnotaatiolle. (Bru- ner 1985, 105.)

Denotatiivinen lause, eli suora viittaus referenttiin näyttää esimerkiksi seu- raavalta: ”Hän asuu Espanjassa”. Sama ajatus narratiivisen mallin mukaisesti il- maistuna, konnotaatioita painottaen, voisi kuulostaa tältä: ”Hän asuu flamen- con, aurinkorantojen ja tapasten maassa”. Espanjaa kuvaavat metaforat synnyt- tävät mielessä välittömästi lukuisia konnotaatioita, mikä syventää lauseen mer- kitystä. Musiikissa ja sävellyksen tulkintaa rakentaessa denotatiivinen kieli voi- si ilmetä esimerkiksi seuraavasti: ”Aloita teos pp-nyanssilla ja tee jatkuva, pitkä- kestoinen – pienten, yksittäisten crescendojen kautta – iso, kahden sivun mittai- nen *crescendo forte*”. Edellisellä lauseella viitataan Isaac Albénizin teokseen *As- turias tai Leyenda*. Sama ajatus konnotatiivisesti ilmaistuna voisi kuulostaa esi- merkiksi tältä: ”Aisti mielessäsi Andalusian vuorten mystinen tyyneys; hengitä sisääsi tätä magiaa ja tunne, kuinka ympäristöstä kumpuava voima herää sisäl- läsi. Tyyneys on jännitteistä, ilmassa on enteitä; sisällä oleva tulivuoreksi sylkee kipinöitä purkauksen lähestyessä; kitaran näppäilyt vievät sinua lähemmäksi, olet flamencotanssija, jonka sisin roihuaa. Musiikki imee sinua jatkuvasti kohti tapahtuman ydintä; tuli ja energia vyöryvät sisältäsi hyökyaaltona; sitkeä mag- neetti vetää sinut polttopisteeseen. Sisimpäsi on revitty auki – tanssit, soitat, laulat elämäsi häpeilemättä, suoraan ja intohimoisesti.”

Tapaa käyttää kieltä liittyy lauseiden muodostaminen. Brunerin käsityksen mukaan ihmisellä on kolme tapaa muodostaa lauseita, affektiivinen, formaal- linen ja funktionaalinen. Paradigmaattinen ajattelumalli hyödyntää funktio- naalisuutta, joka kuvaa tapahtumia todellisesta maailmasta sekä formaalisuut- ta, joka näyttää todellisen maailman tapahtumat abstraktioina, teoriaina. Nar- ratiivinen malli puolestaan hyödyntää funktionaalisuutta sekä affektiivisuutta, eli inhimillisiä reaktioita todellisen maailman tapahtumiin, haluamista, arvai- lua jne. – kaikkea sitä, mitä hyvä tarina vaatii ja sitä, mikä puuttuu tieteellisistä teksteistä. Ihmisen toiminnan tulkitseminen selitetään narratiivisella ajatte- lulla intentioiden avulla ja paradigmaattisessa mallissa syiden kautta. (Bruner 1985, 105–106.)

Edellä kuvaamani esimerkki Albénizin teoksesta näyttää, kuinka affektiiviset lauseet tekevät kielestä täysin erilaista formaaliin ilmaisuun verrattuna. Pe- dagogin työssäni minusta on upeaa, jos pystyn yhdistämään puheessani affek- tiiviset, formaaliset ja funktionaaliset lauseet. Näin teoria sekä inhimilliset re- aktiot intentioineen toimivat yhdessä musiikin ymmärrystä tukien. Tutkielmas- sani pyrin yhdistämään affektiivisen kielen formaalisiin ja funktionaalisiin lau- seiin havainnollistaessani tarinanmuodostusta esimerkkien kautta, ja ennen kaikkea käsitellessäni Granadosin *Coloquio en la reja* -teosta. Valotan myös kä- sitteitä affektiivisten lauseiden avulla. Uskon, että kuvailemalla aistimuksiani

ja omia reaktioitani tapahtumiin pystyn valaisemaan termien luonnetta syvä-
lisemmin kuin pelkkiin formaalisiin ja funktionaalisiin lauseisiin pitäytymällä.
Esimerkiksi ilmaisuvoiman käsitettä avatessani koen sisäisten tuntemusten ku-
vailun tekstiä rikastuttavana ominaisuutena.

3.3.4 *Kaksi tapaa tulkita toimintaa*

Brunerin mukaan tapa tulkita toimintaa valottaa kielenkäytön ohella paradig-
maattisen ja narratiivisen ajattelun välisiä eroja. Narratiivinen ajattelu tulkitsee
toimintaa intentioiden kautta ja paradigmaattinen ajattelu käyttää selittämiseen
syitä (Bruner 1985, 106). Bruner määrittelee intention seuraavasti: intentioilla
ohjataan toimintaa ja merkityksen etsintää.⁸ Intentionaalisuuden taustalta löy-
tyy Brunerin käsitys, jonka mukaan subjektiivinen todellisuus jäsenyy karke-
asti fysikaalisesta maailmasta ja inhimillisten toimintojen maailmasta. Fysikaa-
linen versio maailmasta rakennetaan paradigmaattisen ajattelun avulla ja inhi-
milliset toiminnot tehdään ymmärrettäväksi narratiivisen ajattelun kautta. Kos-
ka yksilön ymmärrys omasta maailmastaan muodostuu subjektiivisen todelli-
suuden kautta, inhimillisten tapahtumien merkitystä ei voi Brunerin mukaan
määrittellä ilman intentionaalisuuden läsnäoloa. Voidaankin siis sanoa, että nar-
ratiivissa tarkastelemme inhimillisiä intentioita toiminnan kontekstissa. Ylei-
semmin katsottuna narratiivin tarkasteluun kuuluu intentioiden lisäksi esimer-
kiksi ihmisten subjektiiviset kokemukset, henkilöiden ominaisuudet ja ympä-
ristö. (Bruner, sit. Tolska 2002, 94–95.)

Kun ihmisen toimintaa tulkitaan narratiivisen ajattelun kautta, tärkeä ta-
pahtumia selittävä tekijä on tarinan päähenkilön sisäinen maailma. Päähenki-
lön mentaaliset intentiot muovaavat tapahtumien kulkua, ja kokemuksen ku-
vaus tapahtuu näkökulmasta. Kun päähenkilönä on eläin tai objekti, ne tulee
varustaa intentionaalisilla tiloilla, korostaa Bruner. (Bruner 1991, 7.) Intention-
aalisuus tekee narratiivisen mallin kautta tehdyistä selityksistä yksittäisiä ja ti-
lannesidonnaisia, kun taas paradigmaattisella ajattelulla muodostetut selitykset
pyrkivät kontekstivapauteen sekä universaaliuuteen (Bruner 1985, 97). Brune-
rin mielestä päähenkilön näkökulma on tärkeä; hän näkee sen tekijänä, jonka
kautta kertoja tuo tunteitaan ja arvojaan osaksi kertomusta. Näkökulma mah-
dollistaa myös vaihtelevien perspektiivien käytön, mikä voi parantaa kokemu-
sen ymmärrettävyyttä. (Bruner, sit. Tolska 2002, 95.)

Soittamisessa ja teoksen tulkinnanrakentamisessa narratiivinen tapa tulkita
toimintaa on vahvasti läsnä. Silloin, kun kertomuksen päämielikuvat ovat roo-
lihahmoja, tapahtumia ei voi tulkita ottamatta huomioon roolihahmojen sisäi-
siä intentioita. Sisäiset intentiot vastaavat esimerkiksi kysymyksiin, miksi ker-
tomuksen päähenkilö on kiihtynyt tai miksi hän ikävöi. Ne antavat tapahtu-
mille tarkoituksen ja suunnan. Havainnollistaessani narratiivin muodostusta

⁸ Janet W. Astingtonin tulkinta syventää intention määritelmää: Intentionaalinen tila on
mentaalinen tila, joka suuntautuu itsen ulkopuolelle. Lisäksi intentionaalisuudella on
representationaalinen sisältö: esimerkiksi haluaminen on aina jonkin haluamista. Ne
eroavat mentaalista tiloista, kuten kivusta, jolla ei ole sisältöä itsensä ulkopuolella.
(Astington, sit. Tolska 2002, 95.)

Granadosin *Coloquio en la reja* -teoksessa (ks. luku 4) osoitan, kuinka roolihahmojen sisäiset intentiot vaikuttavat tulkintaan, ja kuinka oma sisäinen maailmani kietoutuu roolihahmojen intentioihin. Lisäksi tuon esiin, kuinka erilaisten perspektiivien käyttö syventää ja monipuolistaa tulkinnanmuodostusta.

3.4 *Sävellyksen tulkinnanmuodostus suhteessa narratiivisen ajattelun lähtökohtiin ja kulttuuriin*

Bruner sanoo narratiivisen ajattelun olevan läsnä kaikkialla. Se on ja on ollut olemassa kaikkina aikoina ja kaikissa yhteiskunnissa. Se on ihmisen varhaisin ajattelumuoto, joka yhdistää teot, tunteet ja ajatukset. (Bruner 1996, 39–40, 121.) Tolska tarkastelee väitöksessään narratiivisen ajattelun lähtökohtia ja kehittymistä sekä Brunerin kieli- että representaatioteoriaa vasten. Kieliteoria näyttää kehityksen kielen oppimisen valossa ja representaatioteoria valaisee narratiivista ajattelua sitä vasten, miten muodostamme tietoa todellisuudesta, miten heijastamme ajatuksiamme ulkomaailmasta eli millaisia representaatioita luomme. Tässä luvussa tarkastelen narratiivista ajattelua Brunerin kieliteorian kautta, mikä tuo työhöni taustaa nimenomaan narratiivisen ajattelun kehityksestä ja suhteesta kulttuuriin. Se näyttää narratiivisen ajattelun lähtökohtien yhteydet kielenoppimiseen aloittaen näin ajattelun hahmottamisen metaforisesti juurten ja versojen kautta. Kun narratiivisen ajattelutavan juuret ovat selvillä, on helpompaa puhua itse narratiivisen ajattelun rungosta ja sen hedelmistä muusikon työssäni. Käsitellessäni narratiivista ajattelua Brunerin representaatioteoriasta käsin seuraavassa luvussa 3.5 puhun soittamisesta ja tulkinnanmuodostamisesta tapana rakentaa maailmaa.

3.4.1 *Brunerin kieliteorian pääkohdat*

Brunerin kielenoppimisteoria perustuu kahden käsitteen LAD (*Language Acquisition Device*) ja LAS (*Language Assistance System*) ymmärtämiseen. Lisäksi kieliteoriaan kuuluvat formaatin (*format*) käsite ja neljä ei-kielellistä kognitiivista kykyä. (Tolska 2002, 29.) Valotan lyhyesti näitä kieliteorian käsitteitä.

Bruner uskoo, että ihmisellä on geneettinen systeemi kielellisten ilmausten muodostamiseen ja ymmärtämiseen. Hän käyttää tästä lajityypillisetä, synnynäisestä kyvystä nimitystä LAD. Ideana on, että LAD:n luontainen skeemasto määrää tiedon muodon, ja kokemuksen tehtäväksi jää aktivoida tämä sisäinen skeemasto. Bruner pitää erityisesti lapsen ja huoltajan välistä interaktiota välttämättömänä ehtona LAD:n aktivoitumiseksi. (Bruner, sit. Tolska 2002, 29–30.) Kyseinen interaktio saa Brunerin projektissa nimeksi käsitteen LAS. Hän kuvailee LAS:ia vuorovaikutukseksi, jonka kautta lapsi oppii saavuttamaan kielenkäytön hallinnan. Tämä täydellinen ja tietoinen hallinta muotoutuu tuttujen arkipäivän kielellisten ja ei-kielellisten käytäntöjen kautta. (Bruner, sit. Tolska 2002, 40.)

Formaatti on käsite, jolla Bruner viittaa LAS:n yleisimpään toimintatapaan. Formaattit ovat äidin ja lapsen välisiä toistuvia, tutuksi tulleita vuorovaikutustapoja, joilla äiti auttaa lasta kielen oppimisessa. (Bruner, sit. Tolska 2002, 40.)

Tolskan mukaan erottelu termien LAS ja formaatti välillä ei ole selkeä, ja Bruner käyttääkin niitä kirjoituksissaan lähes synonyymeinä (Tolska 2002, 42).

Neljää ei-kielellistä kognitiivista kykyä tarvitaan LAD:n lisäksi puhumaan oppimisessa, sanoo Bruner (Bruner, sit. Tolska 2002, 33). Tolskan tulkinnan mukaan Brunerin pohdinta näistä kyvyistä muodostaa tärkeän osan siitä käsitteellisestä verkosta, jolle hän rakentaa myöhemmin käsityksensä narratiivisen ajattelun kehityksestä (Tolska 2002, 33).

Ensimmäinen kyky on nimeltään välineet-päämäärä-valmius. Brunerin mukaan ”Lapsi ymmärtää luontaisesti toiminnan rakenteen ja erityisesti tavan, jolla välineet ja päämäärät yhdistetään, jotta saavutetaan haluttuja tuloksia” (Bruner, sit. Tolska 2002, 33). Toinen kyky liittyy luonnolliseen sosiaalisuuteen. Brunerin mukaan ihmisellä on yleinen motivaatio kommunikoida alusta asti; tämä kommunikatiivisuus ilmenee jo ennen kielen hallintaa lapsen kykynä jäljitellä kasvon ilmeitä, toimintaa ja eleitä. (Bruner, sit. Tolska 2002, 34–35.) Kolmas kyky on systemaattisuus kokemusten organisoinnissa. Tutuissa ja rajoitetuissa tilanteissa Bruner näkee lapsen toiminnan hämmästyttävän järjestytyneenä ja systemaattisena. (Bruner, sit. Tolska 2002, 36.) Neljäs ei-kielellinen kyky tarkoittaa abstraktisuutta säännön muodostamisessa. Jo ensimmäisen elinvuotensa aikana lapsi pystyy Brunerin mukaan hahmottamaan abstrakteja käsitteitä, kuten aika, tila ja kausaalisuus. (Bruner, sit. Tolska 2002, 37.)

Brunerin kieliteorian keskeinen ajatus on, että lapsi kommunikoi ensin toiminnallisesti ja sitten kielellisesti. Toiminnan rakenne on siis kielen rakennetta primaarimpi. Kieltä oppiessaan lapsen puhe esiintyy aluksi ainoastaan toiminnan yhteydessä, mikä korostaa toiminnallisuuden painoarvoa. Kun toiminnallisesta kommunikaatiosta siirrytään pikkuhiljaa kielelliseen, Brunerin mukaan oleellista on LAD:n ja LAS:n välinen interaktio. Lapsi tarvitsee siis aina vanhemman tukea tässä siirtymäprosessissa. (Bruner, sit. Tolska 2002, 45–46.) Kieliteorian keskeiset piirteet – toiminnan primaarius ja ympäristön vaikutus oppimiseen – heijastuvat Brunerin ajatuksissa kautta linjan.

3.4.2 Neljä synnynnäistä kykyä

Kun narratiivisen ajattelun synnynnäisiä kykyjä lähdetään tarkastelemaan Brunerin kieliteoriaa vasten, voidaan huomata joitakin yhtymäkohtia. Tolskan mukaan Bruner onkin selvästi soveltanut kieliteorian neljää ei-kielellistä kykyä rakentaessaan käsitystään narratiivisen ajattelun lähtökohdista (Tolska 2002, 49). Vaikka narratiivi liitetään tavallisesti kieleen, Bruner katsoo narratiivisen ajattelun ilmenevän lapsilla jo ei-kielellisellä toiminnan tasolla. Hänen mukaansa ihmisellä on neljä synnynnäistä kykyä, jotka herkistävät meidät etsimään tiettyjä erotteluja ympäristöstämme. Näitä neljää ominaisuutta voidaan pitää narratiivisen ajattelun lähtökohdina. (Bruner 1990, 77–79.)

Ensimmäinen neljästä synnynnäisestä kyvystä ohjaa ihmisen kiinnostusta toimintaan sekä interaktioon (Bruner 1990, 78). Kieliteoriassa esitetty ajatus ihmisen luonnollisesta sosiaalisuudesta siis toistuu. Brunerin mielestä ihmisen luonnollinen motivaatio kommunikoida alusta asti ilmenee esimerkiksi siinä,

kuinka lapsi alkaa seurata aikuisen katseen suuntaa 5–6 kuukauden ikäisenä. Halu jäljitellä kasvon ilmeitä, ruumiin eleitä, toimintaa ja ihmisen ääntä ovat kaikki esikielellistä kommunikaatiota, eli Brunerin sanoin toiminnallista kommunikointia. (Bruner, sit. Tolska 2002, 49–50.)

Toinen synnynnäinen kyky keskittyy tapahtumien organisointiin peräkkäiseksi rakenteeksi (Bruner 1990, 79). Tolskan tulkinnan mukaan tämä kyky vastaa kieliteorian ideaa ”luonnollisesta toiminnan järjestyksen havaitsemisesta”. (Tolska 2002, 53.) Brunerin mukaan lapsi ymmärtää varhain subjekti-verbi-objekti -rakenteen, mikä viittaa tämän herkkyyden olemassaoloon jo esikielellisellä tasolla (Bruner 1990, 79).

Kolmas synnynnäinen kyky on pyrkimys erottaa epätavallinen toiminta tavallisesta. Brunerin mukaan lapsen kognitiivinen aktiivisuus kohdistuu kaikkeen epätavalliseen; lapset eivät pelkästään ”piristy” epätavallisesta vaan myös elehtivät, ääntelevät ja lopulta puhuvat siitä. (Bruner 1990, 78.) Neljäs narratiivisen ajattelun ominaisuus on perspektiivisyys. ”Narratiivi tarvitsee jonkinlaisen kertojan perspektiivin eli se ei voi olla äänetön”, toteaa Bruner. Bruner sanoo kertomusten olevan luonnostaan perspektiivisiä, koska eri ihmiset kertovat saman tapahtuman hyvin eri tavoin. Esikielellisellä tasolla tämä ominaisuus ilmenee pääasiassa itkemällä tai muilla affektiivisilla ilmauksilla. (Bruner 1990, 79.)

Narratiivisen ajattelun neljä ominaisuutta lähtevät kehittymään lapsen oppiessa kielen. Bruner painottaa kehityksessä kulttuurin roolia⁹ (Bruner 1990, 45, 80). Esikielellisellä tasolla sosiaalisuus ja toiminta kehittyvät lapsen ja aikuisen välisessä arkipäiväisessä vuorovaikutuksessa. Peräkkäisen struktuurin ymmärtäminen vaatii niin ikään äiti-lapsi-integraatiota sekä pelejä ja leikkejä, joiden kautta narratiivisen ajattelun ajallinen ulottuvuus edistyy. Pelissä säännöt ohjaavat tapahtumia, joiden seurauksena toimitaan – tämän vuorovaikutuksen oppiminen kehittää peräkkäisen rakenteen ymmärrystä. Erottelun tekeminen tavallisten ja epätavallisten tapahtumien välille puolestaan kehittyy, kun lapsella on jokin käsitys kulttuurinsa tavallisista muodoista. Kun lapsi ymmärtää ensimmäisiä kanonisuuden muotoja, hän huomaa, mitkä tapahtumat ovat ristiriidassa tämän kanssa. Kulttuurin konventiot, rajoitukset ja arvot opitaan lapsen ja aikuisen välisessä vuorovaikutuksessa. (Bruner, sit. Tolska 2002, 56–60.) Tolskan tulkinnan mukaan perspektiivisyys eli kyky osoittaa tunteita kerrottua asiaa kohtaan kehittyy Brunerin projektissa vasta kielen oppimisen jälkeen. Tolska perustaa tulkintansa Brunerin käsitykseen, että varhaislapsuudessa ajattelua, toimintaa ja tunteita ei eroteta toisistaan. Vasta kielen kautta lapsi saa välineen erottelun tekemiseen. Bruner näkee siis puhumisen tavaksi tehdä järjestelmällinen erottelu toimintojen, ajatusten ja tunteiden välille. (Tolska 2002, 56–60.)

⁹ Tolskan käsityksen mukaan Bruner seuraa vahvasti Vygotskyn tulkintaa kulttuurin vaikutuksesta: ”Kun yksilö on tietyn sosiaalisen yhteisön järjestelmällisen vaikutuksen alaisena (kuten esimerkiksi lapsi on aikuisen auktoriteetin alaisena) silloin hänen ajattelunsa kehittyy tiettyjen ulkoisten sääntöjen mukaan. Missä ympäristö ei luo sopivia tehtäviä, ei aseta uusia vaatimuksia, eikä uusin tavoittein kannusta ja stimuloi älyn kehitystä, siellä murrosikäisen ajattelu ei kehitä kaikkia piileviä mahdollisuuksiaan eikä yllä korkeimpiin muotoihinsa tai saavuttaa ne huomattavan myöhään.” (Vygotsky, sit. Tolska 2002, 56.)

3.4.3 *Kulttuurin vaikutus narratiivisen ajattelun kehittymiseen kielellisellä tasolla*

Narratiivinen malli on levittäytynyt joka puolelle ympäristöömme, mikä kannustaa lasta siirtämään toiminnallisen kommunikaation kielelliseksi (Tolska 2002, 60). Bruner kirjoittaa *Acts of Meaning* -teoksessaan:

Lapset ymmärtävät jo varhain, (...), että se, mitä he ovat tehneet tai se, mitä he aikovat tehdä, tulkitaan paitsi itse toiminnan kautta, mutta myös sen kautta, kuinka he kertovat siitä (Bruner 1990, 81).¹⁰

”Kertoja-persoonan” syntyminen on Tolskan mukaan yksi syy, miksi lapsi alkaa puhua (Tolska 2002, 60). Toisena syynä hän näkee Brunerin idean maailman ymmärtämisestä (Tolska 2002, 61): kun lapsi oppii kielen, hän pystyy käsittämään merkityksiä, eli ymmärtämään maailmaa narratiivisesti (Bruner 1990, 68). Lisäksi kielenoppimiseen vaikuttaa Tolskan päätelyssä Brunerin idea LAD:sta – tämä synnynnäinen kyky aktivoituu toiminnallisen kommunikaation kautta (Tolska 2002, 61).

Kielen oppimisen järjestys seuraa Brunerin mukaan narratiivisen ajattelun synnynnäisiä kykyjä. Lapsen oppiessa kielen puheessa näkyvät ensin toiminnan argumentit, eli toiminnan yksinkertaiset rakenteet: toiminnat, toimijat, objektit, paikat. Seuraavaksi kiinnostus suuntautuu siihen, mikä tapahtumissa on epätavallista. Kolmanneksi lapsi puhuu inhimillisestä toiminnasta, jossa hyödynnetään subjekti-verbi-objekti -rakennetta. Lisäksi kieleen kytkeytyy halu ilmaista narratiivinen struktuuri puheen. Tämä halu juontaa tarpeesta järjestää kokemus ymmärrettävään muotoon. (Bruner 1990, 78–79.)

Tutkiessaan narratiivia kielellisellä tasolla Bruner teki useita empiirisiä tutkimuksia, joista hän on julkaissut kaksi: Emily-tutkimuksen ja ikäsidonnaisia tarinan tulkintamalleja koskevan tutkimuksen. Emily-tutkimuksen lähtökohtana oli, että ihminen ei puhu itsekseen pelkästään selittääkseen asioita vaan myös ymmärtääkseen elämäänsä (Bruner 1990, 88–89). Tutkimus osoitti, että lapset käyttävät narratiivista ajattelua jokapäiväisessä elämässään. Kertomusten kautta kävi ilmi, kuinka neljä mielen kykyä kehittyvät kielen avulla ja miten tunteet, kognitio ja toiminta erotetaan ja yhdistetään uudelleen narratiivisen ajattelun avulla. (Bruner, sit. Tolska 2002, 63, 68–70.) Ikäsidonnaisia tarinan tulkintamalleja koskeva tutkimus toi puolestaan esiin kolme erilaista narratiivisen tulkinnan mallia. Lasten narratiivi pohjautui juoneen. He painottivat motiivia ja sitä seuraavaa toimintaa. Murrosikäisten tulkinta perustui puolestaan päähenkilön ahdistuksen luomiseen. Heidän tarinoissaan ajallinen ulottuvuus, valintojen pohdinta ja psykologinen tulkinta nousivat tyypillisiksi piirteiksi. Aikuiset painottivat tarinan tulkinnassa draamallisia elementtejä. He sijoittivat tarinaan henkilöiden sisäisen tunteiden maailman ulkoisen draaman lisäksi. Toisin kuin lapsilla, aikuisten tarinassa ei oletettu suoraa kytkeä halun ja sitä seuraavan toiminnan välillä. (Bruner, sit. Tolska 2002, 70–72.)

¹⁰ ”Children come to realize very early on, (...), that what they have done or plan to do will be interpreted not only by the act itself but by how they tell about it.” (Bruner 1990, 81)

Bruner selittää narratiivisten mallien kehityksen juonesta draamallisiin muotoihin lapsen kognitiivisella kehitystasolla sekä niillä tulkinallisilla malleilla, joita kulttuurit tarjoavat tietyn ikäisille ihmisille. Brunerin ideana on niin kieli- kuin narratiivikäsitelyssä, että kognitiivinen kehitys vaatii aina sekä biologisen että kulttuurisen komponentin. (Bruner, sit. Tolska 2002, 72.) Vaikka ihmisellä on Brunerin mukaan biologinen valmius järjestää kokemukset narratiiviseen muotoon, kulttuuri vaikuttaa sen rakenteeseen (Bruner 1990, 80). Ensimmäinen ihmisen kehitykseen ja samalla narratiivisen ajattelun rakenteeseen vaikuttava vuorovaikutussuhde on lapsen ja äidin välillä. Myöhemmin mukaan tulevat perhe, koulu, harrastukset, taide, tiede, jne. Bruner toteaa, että kulttuuri ja sen historia tarjoavat meille standardit tarinamallit, myytit ja genret (Bruner 1985, 100), mutta Tolska muistuttaa, että mutta yksilö seuloo ja valitsee ne, jotka hän kokee omakseen – joko tietoisesti tai tiedostamatta. Narratiivisen prosessin kautta tapahtuva tarinan muodostaminen on siten aina sekä yksilöllisesti luovaa että kulttuuriin sidottua. (Tolska 2002, 73.)

3.4.4 Narratiivisen tulkinnanrakentamisen lähtökohdat

Valotin edellä (3.4.1–3.4.3) narratiivisen ajattelun lähtökohtia Brunerin kieli-teoriaa vasten. Miten nämä lähtökohdat liittyvät sävellyksen tulkinnan rakentamiseen? Näen vastauksena kolme tutkielmaani syventävää näkökohtaa. Ensimmäinen huomioni liittyy yleisesti narratiivisen ajattelun luonteeseen. Brunerin käsitykset paljastavat ihmisen synnynnäisen valmiuden ajatella narratiivisesti. Ne tuovat näkyväksi tämän ajattelumallin luontevuutta sekä vahvuutta, ja paljastavat kuinka syväälle ihmiseen narratiivinen malli on kudottu. Koen lähtökohtien avaamisen vahvistavan sitä perustaa, jolle rakennan tutkielmani. Toinen huomioni liittyy siihen, kuinka Brunerin käsitystä voi hyödyntää sävellyksen tulkinnanrakentamisessa lasten kanssa. Ajattelen musiikkia usein kielenä, jonka puhumaan ja lukemaan oppiminen (eli soittaminen ja nuotin luku) omaksutaan kielen oppimisen tavoin. Narratiivisen ajattelun lähtökohdissa on mielestäni paljon yhtäläisyyksiä musiikin kielen oppimisen. Koska en keskity tutkielmassani pedagogisiin kysymyksiin, valotan tätä toista huomiota vain lyhyesti osoittaen polun uudelle mahdolliselle tutkimusreitille. Kolmas näkökohtani näyttää, kuinka narratiivisen ajattelun synnynnäiset kyvyt ovat läsnä sävellyksen tulkinnanrakentamisessa vielä musiikin ”kielen oppimisen” jälkeen. Tuon siis esiin, kuinka neljä synnynnäistä kykyä näkyvät omassa tulkinnanmuodostuksessani. Käsittelen seuraavaksi toista ja kolmatta näkökohtaa esimerkkien kautta.

Ensimmäinen neljästä kyvystä ohjaa ihmisen luonnollista kiinnostusta toimintaan sekä interaktioon. Soittaminen on toimintaa ja sen opettelu vaatii interaktiota aikuisen kanssa. Erityisesti musiikin kielen opettelu alkuvaiheessa opettajalla on mielestäni suuri merkitys oppilaan narratiivisen struktuurin kehittymiseen. Brunerin mukaan luonnollinen sosiaalisuus ilmenee jo varhain lapsen haluna jäljitellä kasvon ilmeitä, ruumiin eleitä, toimintaa ja ihmisen ääntä. Soiton opettelussa näen tämän esimerkiksi opettajan soiton imitoitina ja oppimisena matkimisen kautta. Koen, että opettaja voi myös tietoisesti käyttää

erilaisia äänen painoja, eleitä ja ilmeitä luodakseen oppimiselle mielikuvitusriikkaan ympäristön. Esimerkit näytetään elävästi eläytyen; liiallisen puhumisen sijaan suositetaan toimintaa; lapsen luonnollista halua kommunikoida tuetaan interaktiota korostavilla kappaleilla. Toiminta ja interaktio laajenevat musiikkiopintojen myötä soittajan vuorovaikutukseksi muiden opettajien, kanssamusiikoiden ja kollegoiden kanssa. Kulttuurin vaikutuksesta kuvaan tulee yhteyksiä moniin eri suuntiin yksilön kiinnostuksen kohteista ja elämänpolusta riippuen.

Jos pohdin toiminnan ja interaktion merkitystä omassa pianistin työssäni, näen sen esiintyvän kahdella tasolla. Soittaminen on paitsi toimintaa myös kommunikointia; vaikka soitan yksin, teoksen sisällä olevat äänet, teemat, fraasit ja taitteet ovat interaktiossa keskenään – puhuvat, keskustelevat, kommunikoivat. Soittaessani kamarimusiikkia toiminta laajenee, musiikin elementtien lisäksi mukaan tulee sanaton vuorovaikutus soittajien välillä. Toiselta tasolta katsottuna mielestäni on tärkeää tiedostaa, että musiikin sisäinen interaktio ei tapahdu omassa kuplassaan, vaan kommunikaatioon vaikuttavat aina omassa elämässäni koettu interaktio ja toiminta. Brunerin tavoin uskon siis ympäristön merkitykseen. Kommunikaatio eri kulttuuria edustavan ihmisen kanssa, sanaton dialogi – eleinen ja katseinen – kamarimusiikkia soittaessa, koettu interaktio tanssin tai muun liikkeen kautta, vahva vuorovaikutusyhteys opetustilanteessa ovat kaikki esimerkkejä omaan soittooni vaikuttaneista vuorovaikutuskokemuksista.

Tapahtumien organisointi peräkkäiseksi rakenteeksi on niin ikään kyky, jota muusikko hyödyntää tulkintaa rakentaessaan. Brunerin mukaan lapsi hahmottaa jo varhain peräkkäisen subjekti-verbi-objekti-rakenteen ja myöhemmin ilmaisee sitä leikkien ja kielen kautta. Sävelteos on täynnä tapahtumia, jotka pitää kyetä organisoimaan peräkkäiseksi rakenteeksi. Mikä on tärkeää, mikä jätetään taustalle, miten eri tapahtumat kommunikoivat keskenään – nämä ovat kysymyksiä, joihin minun pitää soittajana vastata. Pianoa soittavan lapsen ensimmäisissä kappaleissa on usein yksinkertainen harmoniapohja, jota voisin verrata kielen perusrakenteeseen. Toonikan ja dominantin, ja pian toonikan, subdominantin ja dominantin, muodostamat jännitteet opitaan tuntemaan, tuottamaan ja kuulemaan. Peruskadenssirakenteen kautta muodostetaan pohja fraaseeraukselle ja musiikin tapahtumien ymmärtämiselle. Tulkinnanmuodostuksen tukena käytän opettaessani monesti tapahtumaa tukevaa narratiivia – esimerkiksi kukan aukeaminen täyteen loistoonsa ja sulkeutuminen nupulle kukan mennessä nukkumaan. Vaikka oma repertuaarini on monin verroin monimutkaisempaa, idea on sama. Hyödynnän narratiivia teoksen peräkkäisen rakenteen hahmottamisessa moniulotteisen ja elävän tason aikaan saamiseksi.

Epätavallisen toiminnan erottaminen tavallisesta on tärkeä kyky sävelteoksen tulkinnan luomisessa. Bruner puhuu epätavallisuudesta piristymisestä ja huomion kiinnittämisestä kanonisuudesta poikkeavaan toimintaan. Koen, että epätavallisuuden hyödyntämien lasten soitonopetuksessa on yksi parhaimmista keinoista saada heidät eläytymään, mutta myös pitämään yllä motivaatiota. Hauskat ja oudot mielikuvat auttavat heitä myös muistamaan erikoisia soitintoja tai muita vaikeita paikkoja. Kun rakennan itse teoksen tulkintaa, epätavallisten hetkien – muunnosoinnut, taitekohdat, dynaamiset muutokset jne. – tunnistaminen musiikkikudoksessa on oleellista. Kokemukseni mukaan voin

kuitenkin päästä tulkinnassani vielä syvemmälle tasolle liittäessäni tuohon epätavallisuuteen kokonaisuuteen sopivan metaforan. Kun maistelen ja pohdin sopivaa metaforaa, pohdin samalla, mitä haluan ilmaista, miltä tämän kohdan tulisi kuulostaa.

Voin ilmaista epätavallisen toiminnan musiikissa esimerkiksi yllätyksen kautta. Jotta yllätys onnistuu, sisäinen kertoja-kuuntelija-kommunikaationi on oltava vahva. Esimerkiksi Manuel Infanten andalusialainen tanssi *Sentimiento*, sarjasta *Tres danzas andaluzas* kahdelle pianolle, sisältää hetken, jossa hiljentyvä, arpeggiomainen murtosointukulku päättää pitkän romanttishenkisen, 3/4-tahtilajissa kulkevan, taitteen leijuvaan *pianissimoon*. Taitteen jälkeen yhtäkkinen ja iskevä, viisiääninen *forte*-kuvio aloittaa väkevän ja intohimoisen flamenco-tanssin, jossa rytmikästä vuorokomppia höystetään nopeajuuksuksellisilla sivalluksilla 3/8-tahtilajissa; mielestäni kuulokuva matkii flamencotanssin liikekieltä hyödyntämällä mm. *crescendoja*, aksentointeja ja äkillisyyttä. Hetki taitteiden rajalla on äärimmäisen tärkeä, jotta yllätys onnistuu. Kerronassani tuen musiikin hiljaisuutta, paikallaan pysyvää ja rikkoutumatonta tunnelmaa yön laskeutumisella. Mustalaisleiri on hiljentynyt; tanssi, liike ja hyörintä lakkaa pikkuhiljaa; katson leiriä kaukaisemmasta perspektiivistä. Viimeisen *pp*-äänien jälkeen täydellinen hiljaisuus on läsnä hetken ajan; vapaudun leijumaan, kuuntelen hiljaisuutta, myös kehoni kuuntelee. Alan aistia jännitteen, huoleton vapaudentunne täyttyy tyyntä ennen myrskyä -tunnelmalla. Rento hiljaisuus muuttuu jännitteiseksi kuin jousi, joka odottaa irti päästämistä. Päästän irti, soitan viisiäänisen *forte*-kuvion ja syöksyn hurjaan, mutta flirttailevaan ja kiihkeään tanssiin. Kuljetan tanssijaksossa päällekkäin kahta kertomusta. Yhtä aikaa intohimoisen tanssin (jo tapahtunut, elävä muistuma) kanssa tapahtuu hyökkäys leiriin. Hevoset karauttavat laukkaan, kun rakastunut nuorukainen haluaa pelastaa mustalaisneitonsa heimon pauloista. Kertomus tarinan juoniin ja mielikuvineen auttaa minua kuuntelemaan, luomaan hetken, jossa yllätys on mahdollinen.

Perspektiivisyys on neljäs narratiivisen ajattelun synnynnäisistä kyvyistä. Bruner puhuu saman tapahtuman kertomisesta eri tavoin, kertomusten luonnollisesta perspektiivisyydestä. Vertaan tätä kykyä suoraan muusikon tulkintaan sävellyksestä. Soittaessani sävellystä tulkitsen sen omasta perspektiivistäni, eri lailla kuin muut pianistit. Oman perspektiivin löytäminen ja siihen luottaminen ovat mielestäni avainasemassa ilmaisuvoimaisen tulkinnan rakentamisessa. Lasten kanssa omaa ääntä voi hakea leikin kautta; soitetaan sama kappale kuin sotilas, balleriina, norsu, lintu. Eri tavoilla soittaminen vapauttaa kokemuksen mukaan ilmaisia ja avaa samalla oven pohdinnalle, miten haluan soittaa tämän kappaleen.¹¹

¹¹ Dolf Grunwald sanoo, että eri tavoilla soittaminen hellittää oppilaan puolustuskannan ja rohkaisee heitä soittamaan vapautuneemmin ja persoonallisemmin. Kirjassaan *Anna persoonallisuutesi puhua* hän esittelee lukuisia keinoja irtautua kaavamaisuudesta: soita vaikea asia kuin se olisi aivan ihana, vihollinen, lahja parhaalle ystävälle, kerro soittamisen avulla; mitä mieltä olet tästä kappaleesta; leiki, että säestys olisi melodia tai soita melodia siten kuin miltä se ei saisi kuulostaa; soita kuin olisit vanha, nuori jne. Kun oppilas on vapautunut, päästään keskustelemaan tulkinnasta alkaa olla ulottuvilla. Silloin opettaja voi Grunwaldin mukaan kysyä: ”Mikä kertomus sinulla on tässä kappaleessa? Mitä haluat sillä välittää? Yritä ilmaista sitä, mitä tunnet, mihin uskot.” (Grunwald 1997, 256–257.)

Perspektiivisyys tulkintana näyttäytyy minulle kerroksellisena ja muuttuvana. Kerroksellisuudella viitataan eri perspektiivien sekoittumiseen – tulkinnassani ovat usein läsnä eri roolihahmot, minä itse ja kertoja. Lisäksi kuvakulmat, etäisyydet ja suunnat vaihtelevat sen mukaan, mitä kuvittelen, *miten* kerron. Muuttumisella tarkoitan jatkuvaa pientä tai suurta liikettä eri perspektiivien välillä. Brunerin mukaan monipuolinen perspektiivien käyttö parantaa tapahtumien ymmärtämistä. Sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa koen eri perspektiivien tuovan soittamiseeni sisäisen maailman rikkautta, syvyyttä, värikkyyttä.

Bruner painottaa jatkuvasti kulttuuriin roolia narratiivisen ajattelun kehittämisessä ja sen struktuurissa ylipäätään. On siis luonnollista, että kulttuurin vaikutukset näkyvät myös narratiivisen prosessin soveltamisessa sävellyksen tulkinnanrakentamiseen. Ympäristö, jossa kasvamme, harrastamme, opiskelemme ja elämme joko edesauttaa tai rajoittaa narratiivisen prosessin kehittymistä ja sen soveltamista oppimisessa. Jos katson Brunerin ikäsidonnaisia tarinamalleja koskevaa tutkimusta musiikin näkökulmasta, voin päätellä, että murrosikäiset luovat luontevasti tulkintoja, jossa koetaan päähenkilön ahdistusta, aikuiset tarttuvat draamallisiin elementteihin, ja lapset luottavat juonen voimaan. Oppilaiden narratiivisen prosessin kehitykseen voi siis vaikuttaa tarjoamalla soitetavaksi sävellyksiä, jotka tukevat kulloistakin ikävaihetta. Uskonkin, että musiikin opetuksessa oman instrumentin opettaja on tärkein ohjaaja narratiivisen ajattelun polulle.

Muistan itse parhaiten juuri ne soittotunnit, joiden aikana opettaja aktivoi narratiivista ajatteluani mielikuvien tai tarinoiden kautta. Mieleissäni ovat Matti Raekallion mustalaisvertaukset hevosineen, lauluineen ja kelloineen Lisztin Unkarilaista Rapsodiaa nr. 13 soittaessani. Muistan myös hyvin elävästi ensimmäisen syvän kokemuksen narratiivista tulkinnan rakentamisessa, kun 16-vuotiaana soitin Lisztin *Sposaliziota*. Silloinen opettajani Rauno Jussila osaa maalata musiikkiin liittyviä taustoja ja siitä kumpuavia mielikuvia elävästi ja inspiroivasti. Tuolloin hän kertoi tarinaa *Sposalizio*-taulusta, sen tapahtumista ja synnystä; soiton aikana hän puhui ja lauloi tarinaa ja sai minut siten ilmaiseemaan musiikkia syvemmin. Muistan, kuinka kertomus alkoi elää päässäni ja kuinka omat tunteeni ja kokemuksen muovasivat ja värittivät osaltaan narratiivin olemusta.

Musiikin opiskelussa narratiiviseen rakenteeseen vaikuttavaa kulttuuria ovat luonnollisesti mukana muovaamassa myös erilaiset esityskäytännöt, jotka vaikuttavat sävellyksestä tavoiteltavaan kuulokuvaan. Konsertit ja äänitteet tuovat omat säikeensä siihen valtavaan verkkoon, jota narratiivinen ajattelu hyödyntää tulkintaa rakentaessaan. Lisäksi uskon, että narratiivisen ajattelun maailmaan voi löytää tiensä kirjallisuuden kautta. Avainasemassa on mielikuvituksen herättäminen. Säveltäjien omat tekstit, kirjeet sekä aineisto, jossa tuodaan pelkkien vuosilukujen sijaan esiin erikoisuuksia, mitättömältä tuntuvia yksityiskohdita tai muuta tavallisuudesta poikkeavaa antaa narratiiviselle ajattelulle ravintoa. Granados-tutkimusta tehdessäni olen halunnut tutustua Granadosiin ihmisenä, persoonana – en pelkästään säveltäjänä. Granadosin omat kirjeet sekä kuvaukset hänen elämäntylistään, rakkauselämästään, ruokamieltymyksistään ovat olleet muun aineiston ohella tärkeitä mielikuvituksen herättäjiä. Luonnollisesti

myös matkat ja kokemukset siitä kulttuurista, jossa teokset ovat syntyneet ruokivat narratiivista ajattelua herkullisella tavalla.

Kun pohdin sävellyksen tulkinnanrakentamista narratiivisena prosessina kulttuurin valossa, en voi rajata ulkopuolelle koko sitä maailmaa, jossa elämme. Musiikkiin liittyvän kulttuurin lisäksi narratiivisessa prosessissa ovat läsnä koulu, harrastukset, tiede, taide, käytännössä koko ihmisen eletty elämä tunteineen, ajatuksineen ja toimintoineen. Pianisti Tuomas Mali kirjoittaa tutkielmassaan *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta* samansuuntaisesti. Hän puhuu, kuinka soittaminen on kietoutunut ja jatkuvasti kietoutuu kaikkeen muuhun elämään (Mali 2004, 36). Ralf Gothoni puolestaan sanoo, kuinka jo yhteen äänen saattaa soittohetkellä sisältyä koko ihmisen elämänsuhde (Gothoni 1998, 9). Kulttuuri muovaa siis vahvasti tekemisiämme – osan sen vaikutuksista voimme havaita tietoisesti ja osa pysyy tiedostamattomana.

Jos pohdin narratiiviseen prosessiini muutamia positiivisesti vaikuttaneita tapahtumia omasta elämästäni, voin tietoisesti nostaa esiin sadut, tarinat, romaanit ja kirjallisuuden ylipäätään. Ensin vanhempien lukemat sadut ja myöhemmin itse ahmimani kertomukset ovat olleet vauvasta asti tärkeä oppimisväline ja väylä mielikuvitusmaailmaan, pois fyysikaalisesta todellisuudesta. Lapsena myös leikit, näytelmät ja ystävien kanssa rakennetut tanssi- ja musiikkiesitykset ovat kaikki olleet mukana kehittämässä narratiivista ajatteluprosessiani. Klassinen baletti nuoruuden harrastuksenani näkyy edelleen vahvana elementtinä sävellyksistä luoduissa tarinoissani – toisaalta uskon, että rakkaus tanssiin on myös ohjannut minua tiettyjen teosten pariin. Edellä mainitut tapahtumat ovat mielestäni muovanneet vahvasti narratiivisen ajatteluni kehitystä tiettyyn suuntaan. Mielikuvituksen herättäjinä ja leikkimielisen asenteen luoja, tanssillisista aspekteista unohtamatta, ne ovat edelleen läsnä tulkinnanrakentamiseni pohjana. Puhuttaessa muista kuin musiikkiin liittyvistä tärkeistä vaikuttajista voin nykyään lisätä listaan mm. elokuvat, joogan ja itämaisen filosofian ylipäätään.

3.5 *Narratiivinen tulkinnanmuodostus konstruktiona*

Tuon tässä luvussa esiin, miltä narratiivinen ajattelu näyttää Brunerin representaatioteorian valossa. Representaatio terminä liittyy kysymyksiin, miten peilaamme todellisuutta, miten ajatuksemme saavat ulkoisen ilmauksen sanoina, tekoina, kuvina, musiikkina, symboleina? Bruner uskoo, että ajatuksen representaatio syntyy uudelleenrakentamisen, konstruktion kautta, ja että narratiivisen ajattelun välineet ovat mukana tässä konstruktiossa. Jos edellisessä aluvussa (ks. 3.4) toin esiin ennen kaikkea narratiivisen ajattelun kehitystä, niin tässä luvussa puhun soittamisesta ja tulkinnanmuodostamisesta tapana rakentaa maailmaa.

3.5.1 *Ajatuksesta sanaan*

Narratiivisessa ajattelussa on kyse ymmärtämisprosessista, jossa ajatus rakennetaan uudelleen sen ymmärtämiseksi esimerkiksi kielessä. Tolskan mukaan

Bruner käyttää Vygotskyn ”ajatuksesta puheeksi -pohdintaa” soveltaessaan ja kehittäessään narratiivikäsitettään. Vygotskyn prosessissa ihminen siirtää ajatuksensa puheeksi ymmärtääkseen sen. Samalla tavoin tapahtuu narratiivisen ajattelun kohdalla: puheeksi siirrettävä ajatus epätavallisesta kokemuksesta muuttuu ymmärrettäväksi narratiivisten työkalujen avulla rakennetun sanallisen tarinan kautta. Tarina toimii näin ajatuksen symbolisena representaationa, se saattaa kokemuksen tarinan kautta hallittavaan muotoon. Ymmärtääksemme paremmin ideaa ajatuksen siirtämisestä puheeksi Tolska tarkastelee väitöksessään Vygotskyn *Thought and Language* -teoksen argumentteja. Valotan myös omassa tutkielmassani Vygotskyn ajatuksia, koska ne luovat pohjan Brunerin näkemyksille ajatuksen konstruktiiivisesta siirtämisestä narratiivisen ajattelun työkaluilla. (Tolska 2002, 77.)

Vygotsky painottaa, että ajatus ja puheilmaisuus eivät ole yhtenäisiä. Ajatus ei koostu erillisistä sanoista puheen tapaan, vaan se on kokonaisuus – kestoaltaan ja kooltaan laajempi kuin sana. Siinä missä puhe jäsentyy erillisistä sanoista peräkkäisyyden kautta, ajatuksessa kaikki on läsnä samanaikaisesti. Epäyhtenäisyyden vuoksi ajatuksen muuttuminen puheeksi tapahtuukin monimutkaisen prosessin kautta. Prosessissa ajatus muuttaa muotoaan, kun se rakennetaan ja jäsenetään uudelleen sanoiksi. Suora siirtyminen ajatuksesta sanaan on Vygotskyn mukaan mahdotonta, minkä vuoksi valitetaan usein ajatuksen ilmaise-mattomuutta tai sanan vajavaisuutta. (Vygotsky, sit Tolska 2002, 78.)

Olen kokenut sanan vajavaisuuden useasti pyrkiessäni verbalisoimaan kertomuksen käyttöä tulkinnanrakentamisessa. Ajatuksessani kaikki on läsnä samanaikaisesti – kertomus juonineen ja mielikuvineen; perspektiivit, suunnat ja etäisyydet; roolit, roolien päällekkäisyys ja lopulta vielä irtautuminen ja vapautuminen, luominen esityshetkellä, se *miten* kerron tarinan hetkessä. Lisäksi kaikki tämä tapahtuu nopeasti, kevyesti, vapaasti. Aiheesta puhuessani turhautuneisuus nousee siitä, jos en kykene tekemään itseäni ymmärretyksi, jos en löydä oikeita sanallisia ilmaisuja tai jos minut ymmärretään väärin. Tutkielmani kirjoitusprosessissa haasteet ovat samankaltaiset, joskin kirjoittamisessa sanoja on mahdollista pohtia ja maistella pidempään. Olen hyväksynyt se tosiasian, että en voi koskaan selittää narratiivin käyttöä täysin tyhjentävästi. Ajatuksen samanaikaisuudesta luopuminen on myös asettanut eteeni haasteita – missä järjestyksessä tuon esiin asiat, miten teen erottelun ja samalla pidän punaisen langan käsissäni. Toisaalta tämä avaa tilan luovuudelle, mahdollisuuksille. Kuten sävellyksen tulkinnassa, myös kirjoittaessa, saman tapahtuman voi kertoa lukuisin eri tavoin. Brunerin ajatukset ovatkin auttaneet minua myös kirjoitusprosessissa. Ajattelen kertovani tekstissä yhdenlaisen version maailmasta – työskentelytapani siis on mikä on, ja tutkielmani edustaa tulkintaa siitä, mitä teen. Tämä suhtautuminen on puhaltanut kirjoittajuuteeni tarpeellista vapautta.

3.5.2 *Enaktiiviset, ikoniset ja symboliset representaatiot ajatuksen konstruktiiivisen siirtämisen tuotteina*

Enaktiivinen (*enactive*), ikoninen (*iconic*) ja symbolinen (*symbolic*) ovat termejä, jotka Bruner tuo esiin representaatioteoriassaan. Brunerin mukaan nämä

kognition kolme keskeistä piirrettä, kolme tapaa representoida todellisuutta, kehittyvät jo varhain ja sisältävät kaikki ihmisen perusymmärtämisprosessit (Bruner, sit. Tolska 2002, 77.) Varhainen kehitys ja ajattelumallien kytkös ymmärtämiseen on saanut Tolskan tarkastelemaan Brunerin narratiivikäsitystä tämän representaatioteoriaa vasten. Kehityksen näkökulmasta katsottuna lapsi näyttää tekevän narratiivisella ajattelulla representaatioita ensin toiminnan, sitten kuvien ja lopuksi kielen avulla. (Tolska 2002, 77, 79.)

Tolska näkee Brunerin narratiivisen ajattelun työkalut (tarina ja metafora) välineinä, joilla suoritamme ajatuksen konstruktivisen siirtämisen. Ajatus siis rakennetaan uudelleen sen ymmärtämiseksi. Kun siirtoprosessia tarkastellaan Brunerin representaatioteoriaan kytkettynä, eri representaatiot – enaktiivinen (toiminnallinen), ikoninen (kuvallinen) tai symbolinen (kielellinen) – voidaan Tolskan mukaan nähdä prosessin tuloksena syntyneinä tuotteina. (Tolska 2002, 78.) Bruner painottaa ajatuksen siirtoprosessissa konstruktiota eli rakentamista. Hän näkee mielen konstruktivisena oliona, jonka luomat representaatiot ulkomaailmasta ovat uudelleenrakennettuja. Enaktiiviset, ikoniset ja symboliset representaatiot eivät siis heijasta peilin tavoin ajatusta, vaan ne on muodostettu kulttuurisia työkaluja käyttäen. Bruner konstruktivistina toteaaakin, että todellisuus, jonka luomme elämiemme maailmojen syyksi, on konstruoitu – ei löydetty. Platonin luolavertausta lainaten hän uskoo, että emme koskaan kykene tietämään suoraan ”ulkoista” todellisuutta ja että ”sisäinen” todellisuus konstruoidaan representoimaan ulkoista. (Bruner, sit. Tolska 2002, 77–79.)

Enaktiivinen eli toiminnallinen tapa liittyy asioiden tekemiseen. Tiedämme asioita, koska tiedämme, miten niitä tehdään, esimerkiksi polkupyöräily. (Bruner, sit. Tolska 2002, 80.) Bruner puhui toiminnallisuudesta jo kieliteoriassaan ja siitä heijastuneissa narratiivisen ajattelun synnynäisissä kyvyissä. Miten Brunerin kieliteoriassa painottunut toiminnallisuus liittyy representaatioteorian enaktiivisuuteen, vai liittyykö? Esikielellisellä tasolla toin esiin, kuinka lapsi siirtää ajatuksensa ensin toimintaan narratiivisen ajattelun toiminnan argumentteja käyttäen. Representaatioteoriasta käsin ajatusten siirto voidaan nähdä konstruktiona, jossa ajatus rakennetaan uudelleen toiminnaksi. Tolskan tulkinnan mukaan nämä esikielelliset toiminnot ovat siis itse asiassa enaktiivisia representaatioita. Kuten kieliteoriassa, myös representaatioteoriassa, Brunerin käsityksen mukaan toiminta tulee kehitysprosessissa mukaan ensin. Vasta kyettyään muodostamaan enaktiivisia representaatioita lapsi voi siirtyä kuviin ja sanoihin. (Tolska 2002, 80.)

Representoideissamme maailmaa ikonisesti, eli kuvallisesti tiedämme Brunerin mukaan asioita kuvien ja mielikuvien kautta. Kuvittelemme tai piirrämme kuvia, jotka esittävät tapahtumia ja toimintoja. Bruner toteaa, että kuvallisilla representaatioilla on tärkeä välittävä tehtävä: ikonisen tietämisen kautta siirrytään symboliseen tietämiseen. Myöhempien symbolisten representaatioiden kehittyminen pohjautuu siis kuvalliseen ajattelumalliin. (Bruner, sit. Tolska 2002, 81.)

Kolmas tapa muodostaa representaatioita on merkit, eli kieli ja sen säännöt. Symbolisilla representaatioilla – toisin kuin ikonisilla representaatioilla – ei ole

vastaavuussuhdetta kuvaamiinsa asioihin, vaan niiden merkitys riippuu kontekstista. Kielen kautta lapsi oppii siirtämään kokemuksensa abstraktiin systeemiin. Symbolisilla representaatioilla muodostamme kausaalisuhteita sekä käytämme kokemuksen kielellisessä uudelleenrakentamisessa analyysin ja synteesin menetelmää. (Bruner, sit. Tolska 2002, 81–82.)

Bruner pitää symbolisia representaatioita tehokkaimpana välineenä ongelmanratkaisussa sekä ajattelussa ylipäätään (Bruner, sit. Tolska 2002, 82). Tolskan tulkinnan mukaan kertomamme tarinat ovat esimerkkejä symbolisista representaatioista, joissa ajatus siirretään narratiivisen ajattelun työkalujen avulla kerrotun tai kirjoitetun tarinan kielellisiksi representaatioiksi (Tolska 2002, 82). Vasta tällainen symbolinen representaatio on Brunerille se väline, jossa kognitiivinen ja kulttuurinen kasvu todella kohtaavat. Bruner painottaa kuitenkin, että jokaisella ajattelumallilla on omat vahvuutensa ja heikkoutensa. Tämän vuoksi on tärkeää vielä aikuisenakin käyttää kaikkia kolmea representointitapaa. Voimme esimerkiksi, ymmärrystämme parantaaksemme, kääntää symbolisesti esitetyn kokemuksen tilalliseksi kuvaksi. Monesti juuri kuvallinen tapa representoida kokemuksia otetaan avuksi, kun sanat eivät riitä. (Bruner, sit. Tolska 2002, 82.)

3.5.3 *Enaktiivinen, ikoninen ja symbolinen tietäminen soittamisessa ja tulkinnanmuodostuksessa*

Kun tarkastelen pianonsoittoa ja teoksen tulkinnanrakentamista, koen että enaktiivinen, ikoninen ja symbolinen tietäminen ovat kaikki paitsi läsnä myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Toiminnallinen tietäminen liittyy soittamiseen fyysisenä toimintona, kuten motoriikkaan, äänen tuottamiseen, pedaalin käyttöön. Kuvallinen tapa konstruoida musiikkia ilmenee puolestaan mielikuvissa ja musiikin visuaalisessa hahmottamisessa, ja symboliset representaatiot voidaan nähdä musiikin kielenä, eli notaationa tai kuultavina sävelinä. Puhuttaessa musiikin tulkinnasta symbolisen representaation voi mielestäni käsittää lisäksi metaforallisella tasolla, narratiivina. Narratiivissa musiikki representoituu soittajan ajatusten kautta.

Kuten puhutussa ja kirjoitetussa kielessä, myös musiikissa on tärkeää, kuinka symbolit yhdistyvät toisiinsa. Konstruoidessani ajatuksiani symbolisesti tutkin ja analysoin symbolien yhdistymistä, niiden muodostamaa rakennetta. Tulkinntaa rakentaessani tarkastelen symbolien yhdistymistä sekä paradigmaattisen ajattelun että narratiivisen ajattelun kautta. Narratiivisen ajattelun kautta luon kertomuksen, joka peilaantuu luomisprosessissa paradigmaattisen ajattelun edustamiin teoreettisiin näkemyksiin. Opetellessani esimerkiksi juoksutusta käytän rationaalista ajattelua toimivia sormituksia luodessani tai hakiessani nopeutta loogisen asemoinnin kautta. Paradigmaattinen ajattelu näkyy myös teoreettisessa analyysissä, esimerkiksi asteikon määrittelyssä. Kertomuksen tahtumat antavat juoksutukselle puolestaan juoneen sopivan, ilmaisia tukevan mielikuvan. Lisäksi narratiivi liittyy tämän yksittäisen juoksutuksen osaksi kokonaisuutta, teoksen metaforista rakennetta.

Symbolisen representaation lisäksi käytän juoksutusta opetellessani enaktiivista ja ikonista tietämistä. Enaktiivisuus, eli toiminnallinen tietäminen näkyy instrumentin hallintana, joka lukuisien vuosien harjoittelun aikana on tullut osaksi kehoani. Luodessani sormituksia luotan kehooni, se tietää osaltaan, mikä toimii. Enaktiivisuus kommunikoi jatkuvasti symbolisen tietämisen kanssa. Kun esimerkiksi soitan juoksutuksen, sormitusvalintoihin ja asemointiin vaikuttavat jatkuvasti fyysiset toiminnot. Ikoninen tietäminen näkyy puolestaan musiikin visuaalisessa kokemisessa – kuvallinen representaatio vahvistaa juoksutukselle antamaani metaforaa, esimerkiksi kuvitelmaa satakielen laulusta.

Bruner puhuu ikonisen tietämisen tärkeästä välittävästä tehtävästä lapsen siirryessä toiminnallisista representaatioista symbolisiin. Tuo välittävä tehtävä on mielestäni läsnä myös sävellyksen tulkinnanrakentamisessa. Mielikuvat ikonisina representaatioina vaikuttavat siihen, miten soitan fyysisesti – esimerkiksi oikeanlaisen kosketuksen saavuttaminen. Lisäksi ne vaikuttavat siihen, miten hahmotan notaation musiikin symbolisena representaationa – eli kuinka yhdistän sävelet, fraasit, taitteet. Jälkimmäinen näkyy itselläni erityisesti narratiivin luomisessa. Ilman mielikuvia narratiivia ei mielestäni voi syntyä. Jos mielikuvat poistetaan vuorovaikutusyhtälöstä, soittaminen rakentuu enaktiivisen tietämisen ja symbolisen tietämisen varaan. Havainnollistan tällaista tulkintaa matemaattisesti:

Tulkinta = Soittaminen toimintana (enaktiivisuus)
+ **Notaatio / Musiikki sävelinä** (symbolisuus)

Edellisestä yhtälöstä puuttuvat mielikuvat, minkä vuoksi jätin myös sanan tulkinta edestä pois termin ”ilmaisuvoimainen”. Koen siis ilmaisuvoimaisen tulkinnan olevan mahdollinen vasta, kun kaikki Brunerin kolme representaatiota-paa ovat edustettuina. Matemaattisesti ilmaisuvoimaisen tulkinnan yhtälö voisi puolestaan näyttää seuraavalta:

Ilmaisuvoimainen tulkinta = Soittaminen toimintana (enaktiivisuus)
+ **Mielikuvat** (ikonisuus) + **Notaatio / Musiikki sävelinä / Narratiivi**
(symbolisuus)

Oma käsitykseni narratiivista sisältää mielikuvat. Edellisen yhteenlaskun pää-tarkoitus on kuitenkin näyttää mielikuvat omana, erillisenä yksikkönään. Narratiivilla viittaa puolestaan muotoon, rakenteeseen, jossa erilaiset symbolit ja tapahtumat yhdistyvät. Mielikuvien käsitteleminen omana osa-alueenaan liittyy niiden olemukseen. Näen mielikuvien roolin yhdistävänä, aktiivivana ja luovan prosessin käynnistävänä. Ikonisuus toimii paitsi sarananivelenä enaktiivisten ja symbolisten representaatioiden välillä mutta se mahdollistaa myös narratiivin syntymisen. Ilman mielikuvia ei siis mielestäni ole narratiivia. Tästä näkökulmasta katsottuna mielikuvien merkitys korostuu. Brunerin representaatioteoriasta käsin katsottuna ne mahdollistavat luovan kommunikaation tulkinnan eri osa-alueiden välillä. Käsittelem mielikuvaa musiikissa syvämmmin luvussa 3.6.3.

Kuten edeltävä pohdintani osoittaa, näen sävellyksen ilmaisuvoimaisen tulkinnan Brunerin enaktiivisen, ikonisen ja symbolisen vuorovaikutuksena. Kun kolme eri maailmanrakentamisen tapaa yhdistyvät ja kommunikoivat keskenään, syntyy rikas ja elävä ulosanti. Eri representaatiotapojen käyttö ja niiden jatkuva keskustelu toistensa kanssa synnyttää siis musiikin ilmaisuvoimaa mutta muo-
vaa samalla ihmisen sisintä. Jos ihminen rakentaa sisäisen maailmansa representoimaan ulkoista, on loogista ajatella, että maailmasta muodostuu sitä rikkaampi mitä monipuolisemmin hän käyttää eri maailmarakennustapoja. Tästä näkökulmasta katsottuna soittamisen voi nähdä mielen maailman avartajana ja merkittävänä osana ihmisen kasvuprosessia.

3.6 *Kertomus narratiivisen tulkinnanmuodostuksen työkaluna*

Tässä alaluvussa puhun, kuinka kertomusta käytetään narratiivisen tulkinnanmuodostuksen työkaluna. Tartun siis konkreettisesti narratiivin rakentamiseen. Kysyn, mitä narratiivi tarvitsee muodostuakseen ja millaisia elementtejä se sisältää? Kysymysten kautta pääsen sävellyksen tulkinnanrakentamisen ytimeen – siihen, mistä metodissani on kysymys. Esittelen ensin lyhyesti metodini, min-
kä jälkeen tuon esiin Brunerin määritelmiä kertomuksesta narratiivisen ajattelun työkaluna ottaen kantaa näihin näkemyksiin muusikkona. Keskustelu rakentuu seuraavien käsitteiden varaan: metafora, juoni ja mielikuva.

Kerronnallisuusmetodini:

1. sävellyksen harjoittelu
2. narratiivisen ajattelun hyödyntämisen aineiston sisäistäminen
3. mielikuviin tarttuminen
4. juonen luominen hermeneuttisen prosessin kautta
5. ”valmis” kertomus
6. kertomuksesta irtipäästäminen lavalla

Numeroidut kohdat 1–5 eivät todellisuudessa esiinny kronologisessa järjestyksessä, vaan ne tapahtuvat prosessissa lomittain tai yhtä aikaa. Käsittelem tämän alaluvun alla kertomuksen luomisen tärkeimpiä elementtejä, juonta ja mielikuvaa. Narratiivisen ajattelun hyödyntämisestä aineistosta puhun esimerkin kautta lisää luvussa 4.1 ja kertomuksen irtipäästämisestä tarkastelen luvussa 3.7.4.

Brunerin mukaan ihminen käyttää kahta kognitiivista työkalua käsitellessään informaatiota ja tuottaessaan tietoa narratiivisen ajattelun avulla – tarinaa ja metaforaa. Narratiivinen ajattelu saa siis muodon tarinoiden ja metaforien kautta. Ideana on, että kokemuksesta rakennetaan yhtenäinen juonellinen tarina, jonka tarkoitus on tehdä kokemuksesta ymmärrettävä. (Bruner sit. Tolska 2002, 101.) Metaforalla puolestaan etsimme samanlaisuuksia tapahtumien välille (Bruner, sit. Tolska 111). Bruner painottaa, että narratiivin rakentaminen on, Nelson Goodmanin sanoin, maailman luomista (*”world-making”*);

se on mielen instrumentti merkitysten muodostamiseen (Bruner 1987, 692; 1996, 41).

Tolska käyttää termiä tarina, kun hän puhuu narratiivisen ajattelun työkaluista. Käytän itse termiä kertomus, koska se sopii kokemukseni mukaan paremmin sävellyksen tulkintaan (ks. 3.2.2). Kun luon kertomuksen sävellykseen, kun kuvailen musiikkia, kaikki on metaforallista – etsin siis samanlaisuuksia musiikin ja sanan tai liikkuvan mielen kuvan välille. Juoni toimii metaforana sävellyksen musiikilliselle linjalle ja yhtenäisyydelle, ja yksittäinen mielikuva on tietyn musiikin hetken metafora. Metaforalla on siis erilainen rooli sävellyksen kertomuksessa kirjoitettuun tai puhuttuun narratiiviin verrattuna. Tämä on mielestäni tärkeää tiedostaa peilattessani Brunerin ajatuksia musiikin kertomuksen muodostukseen. Kun pohdin muusikkona kertomusta narratiivisen ajattelun työkaluna, näen kaksi välinettä mielenkiintoisen narratiivin luomiseen: juonen ja mielikuvan. Kertomus on siis minulle juoni + mielikuvat, ja kaikki tämä on metaforaa.

Vaikka metaforan rooli on sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa erilainen kuin kirjoitetussa kielessä, valotan lyhyesti Brunerin näkemystä metaforasta ja sitä, miksi ylipäättään käytämme niitä. Tämän jälkeen käsittelem Brunerin ajatuksia juonesta ja juonirakenteista. Lopuksi otan kantaa mielikuviin Katarina Nummi-Kuisman ja Eduard Hanslickin ajatusten siivittämänä.

3.6.1 *Metafora*

Brunerin mukaan metafora on tarinan ohella merkittävä instrumentti tapahtumien ymmärrettäväksi tekemisessä. Se on ihmisen tapa luoda merkityksiä, tuottaa tietoa. (Bruner, sit. Tolska 2002, 108.) Siinä missä kertomus synnyttää juonen, niin metaforan kautta etsimme tapahtumien välille samankaltaisuuksia. Luomme Brunerin mukaan jonkin uuden yhteensopivuuden, joka antaa monimerkityksellisyydelle muodon. Käytämme metaforaa tapahtumissa, joissa ei löydy sopivia kielen käsitteitä tapahtumien haltuun ottamiseksi. (Bruner, sit. Tolska 2002, 111.)

Metaforaa on tieteen traditiossa määritelty eri tavoin. Tolska nostaa väitöksessään esiin korvaamisnäkökulman, vertaamisnäkökulman sekä modernin metaforateorian ymmärtääksemme metaforan ja narratiivin suhdetta. Korvaamisnäkökulman juuret juontavat Aristoteleen metaforateoriaan. Filosofi kirjoittaa teoksessaan *Poetiikka*, että metafora syntyy, kun asialle annetaan jollekin muulle kuuluva nimi. Odysseuksen tekemät ”kymmenet tuhannet” urotyöt korvaavat Aristoteleen sanoin tässä vain ilmaisun ”suuren määrän”. Usein metaforan tavoitteena on elävöittää sanontaa ja tuottaa sitä kautta esteettis-emotionaalista mielihyvää. (Tolska 2002, 109–110.)

Vertaamisnäkökulma voidaan nähdä korvaamisnäkökulman modernisoituna versiona. Tässä näkemyksessä metaforan merkitys syntyy termien ilmaismien piirteiden vertailun kautta. Tolskan esimerkki ”tuomari on alttari” osoittaa mielekkyytensä, kun huomataan samankaltaisuus esimerkiksi lakien valvonnassa ja tuomioiden annossa. Suuntaus uskoo, että alttari metaforana vaikuttaa siihen, miten näemme tuomarin piirteet, millaisia uusia konnotaatioita

liitämme subjektiin. (Tolska 2002, 109.) Esimerkkinä modernista metaforateoriasta Tolska esittää jaon kahteen ”ideaaliseen komponenttiin”: pääteemaan (*tenor*) ja ”ilmaisuvälineeseen” (*vehicle*). ”Ihminen on susi” – esimerkki Max Blackin artikkelista *Metaphor* – toimii kyseisen jaon havainnollistajana. Kahden subjektin yhteensopimattomuus, ihminen ei ole susi, tekee lauseesta metaforisen. Esimerkissä tapahtuu tietynlainen tulkintojen yhteentörmäys, jossa ihminen on kuvattu sutena. ”Lisäsubjekti” eli susi toimii ideana, jonka alla ”pääsubjekti” eli ihminen tulee nyt ymmärretyksi. (Tolska 2002, 110.)

Kuten totesin aiemmin, luodessani kertomusta sävellykseen kaikki siinä on metaforaa, sekä mielikuvat että niiden kautta rakennettu juoni. Etsiessäni metaforia musiikkiteokseen pyrin löytämään musiikin tapahtumille (esitysmerkinnät, sävelkulut, harmoniarakenteet) yhteensopivia mielikuvia. Mielikuvilla tarkoitan mielen sisäisiä visuaalisia, eläviä ja liikkuvia kuvia, jotka sisältävät tuntemuksia ja toimintaa (ks. 3.6.3). Lisäksi pyrin hahmottamaan musiikin linjan juonen avulla. Tavoitteenani on värittää musiikin tapahtumia erilaisten metaforien kautta, avata niiden avulla mieleni konnotaatioille, jotka saavat soittamaan sävykkäämmiin ja elävämmiin. Jos tarkastelen esimerkiksi esityserkintää *pp* (*pianissimo*), se ei sinänsä kerro muuta kuin kehottaa soittamaan hyvin hiljaa. Mutta, kun katson kenen säveltäjän teoksessa ja varsinkin missä kontekstissa *pp* esiintyy, saa tuo *pp* jo eri merkityksiä. Yksittäinen *pp*-esityserkintä voi sisältää useita päällekkäisiä mielikuvia eli metaforia. Esimerkiksi Granadosin *Goyescas*-sarjan viimeisen teoksen *Epílogo – Serenata del espectro* alkutahtien *pp*-esityserkintään liitän kuoleman jälkeisen tyhjyyden ja pimeyden, joka ensimmäisten äänien aikana muuttuu ääniksi tuonpuoleisesta. Haamun kaukaiset askeleet; ”kuulinko oikein” -tuntemus; pieni herääminen elämään, tähän hetkeen; salaperäinen, korkea, kivinen 1800-luvun kartano; minä aistimassa ja kokemassa nuoren naisen sisällä, kuvastavat metaforia, jotka koen edellä mainitun teoksen *pp*-esityserkinnän kohdalla. Metaforat ilmaisevat yhtä aikaa sekä tarinan päähenkilön sisäisiä tuntemuksia, että heijastavat omaa sisintäni, ne näyttävät miljöön ja havainnollistavat etäisyyksiä sekä kuvaavat selkeitä objekteja (haamun askeleet).

Havainnollistin esimerkissäni päällekkäisiä metaforia tietyn esityserkinnän kohdalla, mutta voinko sanoa, että edellä kuvatut mielikuvat nousevat ainoastaan yksittäisestä *pp*-esityserkinnästä? Vaikka kuvittelen edellä kuvamani metaforat alkutahtien *pp*-esityserkinnän aikana, uskon, että musiikissa aiemmin tapahtunut ja tuleva vaikuttaa siihen, millaisia mielikuvia nousee mieleeni. Samalla tavoin kuin narratiivissa kokonaisjuoni vaikuttaa yksittäisten tapahtumien mielikuviin ja yksittäiset mielikuvat kokonaisjuoneen, soittamani sävelet notaatiomerkitöineen ovat hermeneuttisessa vuorovaikutuksessa keskenään – ikään kuin sulautuvat yhteen. Kehotus soittaa *Allegretto misterioso, serenata del espectro* (haamun serenadi) teoksen lisänimenä, nouseva kromaattinen sävelkulku bassossa ja vastaava vastakromatiikka ylä-äänessä, se että neljännessä tahdissa kirjoitetaan *cresc.* sekä yksinkertaisesti soittamani sävelet, vaikuttavat kaikki luomiini metaforiin. Sävellyksen denotatiiviset merkinnät ja nuotit symboleina ovat siis samanlaisessa vuorovaikutuksessa keskenään kuin niiden pohjalta luotu konnotatiivinen, metaforinen kieli.

Ajattelen, että sävellystä voi lukea kuin proosatekstiä paradigmaattista ajattelua käyttäen. Tällöin asioihin viitataan denotatiivisesti: kadenssi, sonaattimuoto, forte. Mutta kun notaatiota ja musiikkia lähestytään narratiivisen ajattelun kautta, metaforia käyttäen, ”asiakieli” taipuu runoudeksi. Kokemukseni mukaan metaforien kautta monet nuottikuvasta loogisella ajattelulla ymmärretyt elementit heräävät eloon. Tasapaino säilyy, kun osaan pianistina käyttää molempia ajattelutapoja.

3.6.2 Juoni

Musiikin yhteydessä puhutaan paljon mielikuvista, mutta niiden yhdistämistä vähemmän. Juoni kertomuksen tärkeimpänä elementtinä tarjoaakin mielestäni muusikoille oivan lisäväliseen tulkinnanmuodostukseen.

Avatessani narratiivia käsitteenä puhuin siitä muotona ja rakenteena, joka yhdistää erilliset tapahtumat toisiinsa (ks. 3.2.2). Juoni onkin tarinan keskeisin rakenteellinen ominaisuus. Vaikka taiteilijana minulla on monia erilaisia tapoja kytkeä henkilö, ympäristö ja toiminta toisiinsa, kytkennät on aina saatu aikaan juonirakenteilla. Brunerin mukaan juoni on narratiivisessa ajattelussa ja tarinassa se väline, jolla teemme temporaalisen synteessin kokemuksen elementteistä (Bruner, sit. Tolska 2002, 101). Juonen puuttuessa jokainen tapahtuma esiintyisi epäyhdenäisenä ja erillisenä kun taas sen avulla pystymme kutomaan yhteen monimutkaisetkin tapahtumat. (Tolska 2002, 101.)

Bruner painottaa, että narratiivista puhuttaessa, tapahtumat itsessään eivät luo mielenkiintoista tarinaa, vaan se, miten ne liitetään toisiinsa juonta käyttäen. Juonen luominen on siis narratiivisen ajattelun tärkein työkalu – väline, jolla kokemus organisoidaan tarinalliseen muotoon. (Bruner, sit. Tolska 2002, 102.)

Entä kuinka juonen luominen tapahtuu? Brunerin mukaan narratiivisen ajattelun ydin on hermeneuttinen, minkä johdosta myös juoni luodaan hermeneuttisen ymmärtämisprosessin avulla (Bruner 1996, 6). ”Keskeisenä ideana on, että tarinan osien merkitys riippuu kertomuksen teemaa koskevasta hypoteesista, jonka merkitys *vice versa* perustuu tulkitsijan arvioon osien merkityksestä” (Tolska 2002, 102). Edelläkuvattua osa-kokonaisuus-vuorottelua kutsutaan hermeneuttiseksi kehäksi (*hermeneutic circle*), joka Brunerin sanoin on samalla merkityksen muodostamisen perusta (Bruner 1996, 8). Hermeneuttinen kehä kuvaa sitä, kuinka totuutta jatkuvasti lähestytään.¹² Hermeneuttisuus juonen

¹² Pauli Siljanderin mukaan hermeneuttisen kehän käsitettä voidaan käyttää eri merkityksin. Ensimmäinen liittyy siihen, että tiedonmuodostuksella ei voi olla mitään varsinaista alkua. Siljanderin mukaan voidaan käyttää käsitettä esiymmärrys, jonka tulee olla kaiken uuden ymmärtämisen taustalla. Esiymmärrys muuttuu ja korjaantuu – mutta ei koskaan täysin – ymmärtämisen ja tulkinnan edetessä. Toinen hermeneuttisen kehän merkitys ymmärtää sen osien ja kokonaisuuden tulkinnan kautta. Kun esimerkiksi tekstiä tulkitaan, sen osia ei voi ymmärtää ilman kokonaisuutta, mutta osien tulkinta vaikuttaa siihen, kuinka kokonaisuus tulkitaan. Tällöin kehä etenee osien ja kokonaisuuden välisenä dialogina. Kolmas merkitys on tulkintojen ja käsitteenmäärittelyn keskeneräisyys. Tutkija ei määrittele käsitteitä tarkasti ennen tutkimusta, vaan tutkimus voi johtaa käsitteiden määritelmien muuttamiseen. Tähän merkitykseen liittyy kyseenalaistaminen ja ennakkokäsitysten muuttaminen. (Siljander 1988, 115–119.)

luomisessa merkitsee myös, että tarinat ovat aina tulkittavia, ei selitettäviä (Bruner 1996, 122).

Pohdin, kuinka hermeneuttinen kehä näkyy juonen luomisessa sävellyksen tulkintaa rakentaessa. Löytääkseni toimivan juonen vuorottelen jatkuvasti sävellyksen eri osien ja kokonaisuuden välillä. En voi ymmärtää sävellyksen yksittäisiä tapahtumia ilman kokonaisuutta, mutta samalla se, miten tulkitsen tapahtumat, vaikuttaa kokonaisuuteen. Sävellysten eri taitteiden ja yksityiskohtien merkitys riippuu siis siitä, millainen teoria tai ajatus minulla on teemasta ja kertomuksesta kokonaisuutena. Mutta toisaalta se, millaisen kertomuksen luon, perustuu arviooni tai tulkintaani erillisten osien merkityksestä.

Kun rakennan sävellyksen tulkintaa, hermeneuttinen kehä pyörii jatkuvasti punnitessani osien suhdetta kokonaisuuteen ja päinvastoin. Soittaessani Enrique Granadosin 12 espanjalaista tanssia kokonaisuutena, ajattelin pitkään yhtenäisen linjan saavuttamisen olevan mahdotonta. Tansseja oli luontevaa lähestyä erillisinä teoksina, mutta kuinka yhdistää ne sarjaksi – tämä kysymys tuotti minulle päänvaivaa. Vaikka tiesin juonen luomisen olevan avainasemassa, kertomuksen löytäminen ei ollut helppoa. Jokaisen tanssin olisi säilytettävä oma karaktäärinsä, mutta samalla oltava osa suurempaa kokonaisuutta. Kokeilin, vaihtelin, kääntelin ja maistelin. Välillä ajattelin löytäneeni musiikillista kokonaisuutta tukevan juonen, mutta huomasin, että juoni ei sopinut tiettyjen tanssien luonteeseen. Tällöin oli aika katsoa kokonaisuutta yksittäisten tanssien kautta, etsiä uutta ideaa, löytää narratiiville toimiva rakenne. Edestakaisin seilaaminen tuotti tulosta – löysin juonen, joka toimi ja johon uskoin.¹³ Ennen ”lopullista” löytöä olin esittänyt tanssit kokonaisuutena kahdesti. Vaikka teos toimi suurimmaksi osaksi, ilmaisu tökki sarjan loppupuolella, juuri niissä kohdissa, joissa en tiennyt mitä halusin. Tämä vaikutti myös tansseihin kokonaisuutena. Pusersin tarinan lopulta ulos nuotin kanssa kahvilassa istuessani, ja helpotus oli suuri. Esitettyäni tanssit neljännessä jatkotutkintokonsertissani Musiikkitalossa puheilleni tuli yleisössä istunut sveitsiläinen psykiatri – Konrad Michel, jonka kanssa kävin myöhemmin keskusteluja narratiivista. Michel kertoi käyttävänsä narratiivisia itsemurhapotilaiden terapiassa, ja selitti innoissaan, kuinka hän oli aistinut narratiivin soitossani. Tietämättä yhtään mitä päässäni liikkui tai kuinka olin tarinan rakentanut, hän koki narratiivini muodon hallintana sekä puhuttelevana ja värikkäänä soittona.

Juonirakenteet

Bruner uskoo, että narratiiviset todellisuudet ilmenevät hyvin abstraktien juonirakenteiden kautta. Hän tuo esiin Northup Fryen neljä genreä: tragedia, komedia, romantiikka ja ironia. Voimme siis luoda integraation samalle tapahtumasarjalle neljällä eri tavalla, joiden sisällä tarinat vaihtelevat loputtomasti. Juonirakenteesta riippuen yksittäiset tapahtumat saavat erilaisia painotuksia, koska myös tapahtumien roolit ovat erilaisia eri juonirakenteissa. (Bruner 1996, 95.)

¹³ ”Sen ilmaiseminen, mihin uskot” on Isaac Sternin oppitunneillaan Kiinassa käyttämä käsite (Stern, sit. Grunwald 1997, 257).

Tolska tuo tutkimuksessaan esiin myös muiden narratiivitutkijoiden samankaltaisia juonijaotteluita. Kevin Murray puoltaa Fryen näkemystä, mutta painottaa juonirakenteiden käytön koskevan omaa elämäämme¹⁴; Vilma Hänninen pohtii tulkinnassaan syitä siihen, minkä tai mitkä Brunerin neljästä juonirakenteesta ihminen kulloinkin valitsee¹⁵; Kenneth ja Mary Gergen ovat puolestaan menneet syvemmälle tulkinnassa neljästä juonirakenteesta, heidän mukaan aktuaaliset juonet syntyvät yhdistelemällä kolmea primitiivistä narratiivista muotoa¹⁶.

Kenneth ja Mary Gergenin kolme primitiivistä narratiivista muotoa ovat progressiivinen (*progressive*), regressiivinen (*regressive*) ja muuttumattomuus (*stability*). Kyseiset narratiiviset muodot kuvaavat mahdollisuuksia suuntautua johonkin päämäärään. Progressiivisessa muodossa päämäärää pyritään lähestymään, regressiivisessä siitä etäännyttään ja kolmannessa muodossa muutosta ei tapahdu. Oleellista on, että nämä muodot seuraavat usein toisiaan saman tarinan sisällä. Esimerkiksi tragedisessa juonessa päähenkilö siirtyy kohti päämäärää saavuttaen sen (progressiivinen narratiivi), mutta juonen seuraavassa vaiheessa regressiivinen episodi ottaa vallan. (Gergen & Gergen, sit. Tolska 2002, 106.)

Tutustuttuani Brunerin juonirakenteisiin olen pohtinut, onko kerronnallisuus-metodini reflektoiminen juonirakenteiden kautta oleellista – löydänpö joutain uutta vai yritänpö ahtaa metodiani muottiin, johon se ei aivan asetu? Bruner toteaa teoksessaan *The culture of education*, että samankaltaista pohdintaa on käyty Aristoteleen ajoista narratiivi- ja draama-opiskelijoiden parissa; on kysytty tuottavatko genret yksittäisiä tarinoita, vai ovatko ne vain akateemisen mielen järjestelmällisyyteen pyrkivää *jälkipuhetta* (Bruner 1996, 133–134). Pianistina koen juonirakenteen määrittelyn lähinnä turhana. Kysynkin, auttaako tietoisuus tietyistä juonirakenteista minua soittajana mitenkään vai voiko se jopa kahlita ajatukseni virtaa? Entä, voiko kertomus sisältää useampia genrejä yhtä aikaa? Luodessani narratiivia tulkinnan taustalle en lähde *tietoisesti* luokittelemaan tai asettamaan rajoja juonirakenteen suhteen. Soitan ja kuuntelen musiikkia, annan sävelten tuottaa minulle mielikuvia ja ideoita. Toisaalta tiedostan, että genren valinta saattaa tapahtua alitajuisesti – ehkä en aktiivisesti huomaa tekeväni löyhiä määritelmiä. Bruner toteaa, että narratiivisten genrejen tulee olla hyvin abstrakteja, koska tarinat poikkeavat toisistaan loputtomasti (Bruner 1996, 95). Silti koen luomani kertomuksen liittäminen tietyn genren alle tukahduttavaksi. Tärkeintä on mielestäni se, että juoni on olemassa, ei niinkään se, mihin kategoriaan rakenne kuuluu.

Kenneth ja Mary Gergenin näkemys kolmesta primitiivisestä narratiivisesta muodosta tuntuu puolestaan luontevalta, kun puhutaan musiikista ja tulkinnan luomisesta. Päämäärää kohti eteneminen, siitä perääntyminen sekä muuttumattomuus voidaan mielestäni nähdä elementteinä, jotka vuorottelevat sävelteoksen tulkinnassa. Tulkintaa rakentaessa tulee tiedostaa, missä kohtaa vallitsee paikallaan pysyvä tila, missä esimerkiksi muistelevampi regressio ja missä

¹⁴ Ks. Murray, sit. Tolska 2002, 105.

¹⁵ Ks. Hänninen, sit. Tolska 2002, 107.

¹⁶ Ks. Gergen & Gergen, sit. Tolska 2002, 106.

aktiivinen eteneminen. Joissakin teoksissa yleinen tunnelma voi olla muuttumattomuus; tällöin itse tapahtumat ovat hyvin hienovaraisia – kuviteltuja eleitä, katseita, äänenpainoja tai päähenkilön sisäisiä tunnetilan muutoksia – ulkoisten olosuhteiden pysyessä samana. Esimerkkinä edellä mainitusta ulkoisen muuttumattomuuden yleistilasta koen Granadosin *Eptlogin* sarjasta *Escenas románticas*. Toisissa teoksissa, kuten Manuel Infanten *Sentimiento* sarjasta *Tres danzas andaluzas* kahdelle pianolle, tarinan yleinen tunnelma voidaan nähdä progressionona. Tällöin tapahtumia riittää ja tarina nojaa päähenkilön sisäisen maailman ohella myös ulkoisten olosuhteiden muutoksiin. Saman tarinan aikana tapahtumapaikka saattaa vaihtua usein ja toiminta on aktiivista. Regressio ja muuttumattomuus toimivat kertomuksessa tiettyjen taitteiden tehokeinona tavoittaa haluttu tunnelma. Muuttumattomuuden idea voidaan liittää esimerkiksi hetkiin, joissa ei saa tehdä liikaa ja joissa halutaan luoda paikallaan pysyvä tai odottava tunnelma. Regressio puolestaan voi symboloida perääntymistä, kaipausta tai hetkellistä luopumista.

3.6.3 Mielikuva

Puhuin mielikuvien tärkeydestä luvussa 3.5.3 soveltaessani Brunerin representaatioteorian käsitteitä, enaktiivinen, ikoninen ja symbolinen, sävellyksen tulkinnanmuodostukseeni. Lisäksi mielikuvat ovat tähän mennessä kulkeneet mukana tekstissä esimerkkien kautta. Tässä alaluvussa sukellan syvemmin mielikuvan ja musiikin suhteeseen. Kysyn miksi musiikista kumpuaa mielikuvia, mistä ne nousevat; käsittelen mielikuvan luonnetta ja lopuksi käyn läpi tulkinnanrakennuksessa käyttämiäni mielikuvia.

Eduard Hanslick, musiikkikysymyksiä pohtinut filosofi, selittää mielikuvien synnyn aisti-impressioiden korvautumisena toisilla aisti-impressioilla kirjassaan *On the musically beautiful*¹⁷. Fysiologiassa todettu ilmiö, jossa yksi aisti korvautuu toisella, on Hanslickin mukaan nähtävissä myös estetiikassa¹⁸. Esteettisesti on olemassa analogia avaruudellisen liikkeen ja ajallisen liikkeen välillä sekä objektin värin, laadun, koon ja äänen korkeuden, sävyn ja intensiteetin välillä. Hanslick toteaa, että näiden analogioiden kautta on mahdollista maalata musiikillisesti lumihitaleiden putoamista, auringonnousua, linnunlaulua, eli imitoida ulkoisia ilmiöitä¹⁹. Se, millä auditiivisella impressiolla on analogia tietyn visuaalisen havainnon kanssa, paljastuu meille korvan kautta. (Hanslick 1891, 20.)

¹⁷ Saksankielinen alkuperäisteos *Vom Musikalisch-Schönen*, jonka ensimmäinen painos julkaistiin 1854. Geoffrey Payzantin käännös englanniksi kahdeksannesta editiosta, vuodelta 1891.

¹⁸ Heinrich Neuhaus sanoo, että aivoissa toimii eräänlainen fotokenno, joka pystyy välittämään yhden havaintomaailman ilmiöitä toiseen (Neuhaus 1986, 35).

¹⁹ Hanslick kuitenkin korostaa, että halu hypätä suoraan ulkoisten ilmiöiden aiheuttamiin tunteiden välittämiseen on naurettavaa (Hanslick 1891, 20). Aisti-impressioiden välinen analogia herättää mielessäni pohdintaa aistimellisuudesta (senuous) ylipäätään. Puhuessani roolihahmoista mielikuvina jatkan keskustelua Hanslickin kanssa ja otan kantaa hänen vahvaan väitteeseensä tuntemuksen (sensation) ja tunteen (feeling) välisistä eroista.

Hanslick liittää korvaan termin auditiivinen mielikuvitus. Tämän termin kautta hän haluaa korostaa, että musiikin luomisessa pelkkä kuuleminen aistina ei riitä, vaan tarvitaan jotain enemmän. Auditiivinen mielikuvitus²⁰ nauttii tietoisesta sensitiivisesti soivista muodoista, itserakentuvista äänistä ja kelluu niiden vapaassa ja välittömässä kontemplaatioissa. (Hanslick 1891, 29–30.)

Katarina Nummi-Kuisma puhuu samaisesta aistien välisestä yhteydestä väitöskirjassaan *Pianistin vire*. Tutkimuksessa soittaminen näyttäytyy keskeisellä tavalla amodaalisena, joka viittaa näkö- ja kuuloaistin väliseen sekoittumiseen. Nummi-Kuisma nostaa väitöksessään esiin Sternin, jonka mukaan aistit toimivat synnynnäisesti amodaalisesti. Tämä tarkoittaa, että esimerkiksi näköaistin avulla saatu aisti-informaatio voidaan ”kääntää” kuuloaisti-informaatioksi. Sternin ajatus on, että aistimodaliteetit sekoittuvat varhaislapsuudessa ja eriytyvät vasta myöhemmin. (Nummi-Kuisma 2010, 117–118.)

Kun aistien korvautuminen tai sekoittuminen nähdään ihmisen luonnollisena, jopa synnynnäisenä ominaisuutena, ei ole ihme, että musiikista kumpuaa mielikuvia. Sternin ajatuksen mukaan aistimodaliteetit eriytyvät pikkuhiljaa lapsen aikuistuesssa, minkä voisi tulkita niin, että aikuistuesssa mielikuvien näkeminen on vaikeampaa. Synestesiä tutkimukset ovatkin kiinnostuneita, voiko aistien korvautumiskokemusten vahvuuteen vaikuttaa. Richard Cytowic on havainnut, että synesteettiset kokemukset vahvistuvat, kun aivokuoren toiminta ja käsitteellinen ajattelu hiljenee; esimerkiksi meditaation on huomattu edistävän tämän kaltaiseen kontemplatiiviseen tilaan pääsemistä (Cytowic sit. Nummi-Kuisma 2010, 118–119).

Hanslickin ja Nummi-Kuisman viittausten kautta voin todeta aistien korvautumisen olevan luonnollinen, fysiologinen tapahtuma. Muusikkona luen asian niin, että mielikuvat kuuluvat tulkinnanmuodostukseen, ne lisäävät auditiivista mielikuvitusta ja tuovat tätä kautta ilmaisuvoimaa teoksen tulkintaan. Siis pä kaikki se, mikä synnyttää mielikuvia, liittyy oleellisesti narratiiviseen prosessiini. Nummi-Kuisman esiintuomat tutkimukset aistien korvaamiskokemusten vahvistamisesta näyttävätkin tältä pohjalta katsottuna tärkeitä ja oleellisilta. Kun pohdin kulttuurin vaikutuksia narratiivisen ajattelun kehittymiseen, nostin esiin mielikuvitusta ruokkivia tapahtumia elämäni eri osa-alueilta, kuten kirjallisuus, tanssi, elokuvat ja jooga (ks. 3.4.4). Nämä asiat vaikuttavat mielestäni kiertoteitse musiikista syntyviin mielikuviin. Heittäytyminen narratiivin aktiiviseen luomiseen on puolestaan konkreettinen tapa hiljentää käsitteellistä ajattelua – halu rakentaa kertomus avaa ovet narratiiviselle ajattelulle ja mielikuvat syntyvät kokemukseni mukaan vapautuneemmin ja helpommin.

Aktiivisesta kertomuksen muodostamisesta mieleeni tulee esimerkki, kun 20-vuotiaana soitin Beethovenin c-mollimuunnelmia. Tiesin osaavani teoksen teknisesti, kaikki sujui, muistipaikat olivat hallussa ja mieli terävänä, mutta jokin tökki: teos ei ollut herännyt henkiin. Jälkeenpäin on helppoa todeta, että teoksen tulkinta oli painottunut liikaa rationaaliseen ajatteluun. Aloin miettiä teoksen ilmaisua, sitä, miten saisin lyötyä oman leimani tulkintaani ja samalla

²⁰ Koen termissä olevan samankaltaisuutta käsitteeni kertoja-kuuntelija-vuorovaikutus kanssa (ks. 3.2.3).

herätettyä musiikin eloon. Yksityiskohtaisen harjoittelun sijaan aloin fiilistellä, irtauduin analysoimisesta ja matemaattisesta ajattelusta, halusin vapauttaa mieleni. Antauduin musiikille, kysyin, mitä haluan ilmaista ja aloin aktiivisesti luoda kertomusta. Samalla, kun aktiivinen tarinanluonti yhdisti irrallisia mielikuvia toisiinsa, se synnytti niitä lisää. Koen siis, että halu yhdistää muunnelmat toisiinsa juonelliseksi kertomukseksi, avasi ovet mielikuville. Tuntiessani teoksen heräävän eloon löysin myös uuden innostuksen soittamiseen.

Millaisia sitten ovat musiikista kumpuavat mielikuvat? Nummi-Kuisman mukaan ”mielikuvat toimivat siltana kokemuksen ja sen sanallisen version välillä” (Nummi-Kuisma 2010, 108). Päädyin itsekin samankaltaiseen tulkintaan mielikuvien roolista siltana, yhdistäjänä, välittäjänä tutkiessani Brunerin enaktiivisen, ikonisen ja symbolisen tietämisen välistä vuorovaikutusta²¹. Tulkintani mukaan mielikuvat vaikuttavat soittamiseen toimintana sekä siihen, miten yhdistän symbolit musiikin kieleksi. Koen mielikuvien aiheuttavan vahvoja kehollisia tuntemuksia, jotka puolestaan vaikuttavat kosketukseeni ja siihen, kuinka kehoni elää musiikissa. Kaikki tämä kuuluu tulkinnassa. Pianisti Anu Vehviläinen kuvaa tutkielmassaan *Heittäytyä*, kuinka jään sisällä olevien kukkien ajatteleminen muutti fyysistä oloa soittaessa: ”kukat yhdistyivät mielessäni hauraaseen, kylmään, surulliseen, ja se, miten tartuin yksittäisiin ääniin, miten pidätellen, hitaasti, pehmeästi ja niin varovaisesti kuin mahdollista soitin samaisen pianoteoksen kohdan uudelleen, oli oma sen hetkinen näkemykseni jääkukkiin soinnista” (Vehviläinen 2008, 58).

Monet muusikot kokevat mielikuvat korvaamattomina sävellyksen harjoitusprosessissa ja soittamisessa. Pianisti Tiina Karakorpi kirjoittaa: ”Kun soitan Kreislerianaa, ajattelen kissan häntää. Hänällään kissa viestittää tunteitaan. Siro hännänpää on yhteydessä maailmankaikkeuteen kuin tutkan vastaanotin. Vertaan kissan hännänpäätä pianistin sormenpäihin, häntää pianistin käsisvarteen ja pianoa maailmaan, johon viestin soitollani ja johon olen kontaktissa.” (Karakorpi 2016, 35.) Viulisti Patricia Kopatchinskaja nojaa soitossaan aistimusvoimaisiin ja visuaalisiin mielikuviin: ”Tunnen tässä teoksessa, että olen avaruusaluksen miehistönä universumissa, ja matkatavaroinani on planeettamme kulttuurin saavutuksia. Maisemina ohi kiittää eri epookkeja ja outoja esineitä: okariinan esihistoriallisia ääniä, keskiajan Notre Damen polyfoniaa, unkarilaista kansanmusiikkia ja moderneja sointeja. Siinä soi koko ihmisyyys.” (Kopatchinskaja, sit. Harri Kuusisaari 2017, 22.)

Koen itse mielikuvat moniulotteisina, liikkuvina kuvina, jotka rullaavat mielessäni elokuvan tapaan. Kun soitan, mieleeni nousee kuvia, ajatuksia, ideoita ja tunnelmia, mutta vasta kun kysyn, mistä tämä mielikuva tuli, mihin se on menossa, miten eri mielikuvat yhdistyvät toisiinsa, ne saavat syvyyttä ja perspektiiviä. Tämä liittyy aktiiviseen kertomuksen luontiin ja pyrkimykseen muodostaa juoni hermeneuttisen prosessin kautta. Visuaalisuuden lisäksi käyttämiini mielikuviin kuuluvat eri roolit, roolien kautta koetut tunteet, aistimukset ja eleet, tunnelmat, suunnat ja perspektiivit. Mielikuvat eivät ole siis pelkästään

²¹ Ks. 3.5.2

visuaalisia vaan monisyisiä rakennelmia, joissa visuaalisuuteen liitetään kuvitelmia kehollisista tuntemuksista sekä suuntien aistimisesta.

Outi Immonen puhuu visuaalis-kinesteettisestä mielikuvasta, jonka määritelmään samaistun. Immonen esittää visuaalis-kinesteettisen mielikuvan olevan sillä tavoin ulkopuolinen, että henkilö näkee itsensä ikään kuin filmissä, ulkopuolisen katsojan silmin. Sisäisessä mielikuvassa kuviteltu tilanne nähdään siten omin silmin niin, että ollaan yhtä aikaa tekijän ja kokijan paikalla ja samalla sisällä myös mielikuvan sisältämissä tuntemuksissa. (Immonen, sit. Nummi-Kuisma 2010, 110.)

Mielikuvat liittyvät vahvasti myös esiintymisen mentaaliharjoitteluun, jossa niitä käytetään suggestion perustana. Raimo Lindhin mukaan mielikuva on keskeinen välittäjä opittaessa sekä normaalin valvetilan että suggestioalttiustilan aikana (Lindh, sit. Immonen 2007, 36). Käytän itsekin narratiiviin rakennettua mielikuvaharjoittelua esiintymisen henkisessä valmentautumisessa. Tehokkaana välineenä se tuo soittamiseen itseluottamusta, uskoa, iloa ja rauhaa. Niin kiinnostava kuin myös tämä aihealue on, en lähde avaamaan sitä tarkemmin tässä tutkielmassa.

Roolit

Tarkastelen seuraavaksi lähemmin mielikuvan eri ominaisuuksia aloittaen rooleista. Kun kuvittelen musiikin kertomusta, kuvittelen itseni välillä selkeästi päähenkilön rooliin ja välillä useisiin eri rooleihin saman sävellyksen aikana. Saatan olla nainen, mies, tarkkailija tai kertoja. Mielikuvituksen käyttäjä apuna kuvakulmia, joiden kautta hyppään roolista toiseen – usein olen myös monessa eri roolissa yhtä aikaa. Eri roolihahmojen sisäiset intentiot sekoittuvat omaan sisäiseen maailmaani, mikä tekee kokonaisuudesta rikkaan ja monisyisen. Nämä sisäiset intentiot (ks. 3.3.4) ohjaavat narratiivin rakentumista, antavat syytä tapahtumille ja toiminnalle.

Granadosin *Epilogi* sarjasta *Escenas románticas* edustaa itselleni teosta, jossa olen enemmän kertojan roolissa kuin tarinan päähenkilön, Granadosin itsensä, sisällä. Kuvittelen, kuinka Granados istuu viihtyisän luokkahuoneensa sohvalla. Kuvittelen, kuinka hän katselee ulos korkeista ikkunoista, joiden luukut on avattu päivän ajaksi. Valoa tulvii sisään. Mietteliäs Granados on rauhallinen, hän tietää, että intohimon hetket rakastajattaren kanssa ovat jääneet taakse. Jäljellä ovat kauniit muistot. Sarjan aiempien osien aikana koetut tunnemyrskyt, romanttisen rakkauden eri vivahteet ovat kuljettaneet Granadosin hetkeen, jossa vallitsee tyyneys. Sävelten kautta kuvittelen Granadosin muistelevan tapahtumia rauhallisena. Kaipaus ei ole epätoivoista, hän on hyväksynyt tilanteen. Suhteen täytyi loppua. Sävelkieli on onnellisen surullista, se ei sisällä katumusta vaan kunnioittaa romanttisten hetkien kauneutta. *Epilogin* keskivaiheille rakennettu nousu näkyy narratiivissani intohimon hetkien muisteluna – tuolloin kuvittelen, kuinka Granados tuntee kehossaan intohimon väristyksiä rakastetuaan ajatelleessaan, kunnes purkauksen kautta mieli ottaa askeleen taaksepäin. Muistelu jatkuu, mutta Granados katselee hetkiä yhä vain etäämpää. Tässä teoksessa tulee aikaansaada muisteleva tunnelma, se on sarjan päättävä teos ja

sen rytmisen hahmo on koko ajan lähes samanlainen – vasemman käden nopeampi murtoisointukuvio säestää pitkä-äänistä oikean käden *legato*-linjaa. Koen saavani muistelevan tunnelman kaksinkertaisen etääntymisen kautta. Ensimmäkin Granados roolihahmona muistelee jo tapahtunutta, ja minä soittajana olen enemmän katsojan ja kertojan hahmossa kuin päähenkilön sisällä. Tällöin tapahtumien kokeminen kulkee kahden kanavan kautta, mikä ei poista latausta ja tuntemusten voimaa, vaan vaimentaa ne muistelevuuden tasolle.

Manuel Infanten sarja *Tres danzas andaluzas* kahdelle pianolle on puolestaan esimerkki teoksesta, jossa kuvittelen itseni selkeästi toisen päähenkilön rooliin. Tämä johtuu paitsi musiikin luonteesta, myös siitä, että soittajia on kaksi. Teokseen rakentamamme narratiivi kertoo naispuolisen flamencotanssijan ja miespuolisen flamencosoittajan kohtaamisesta, rakastumisesta, rakkauden haasteista, intohimosta, erosta ja paluusta yhteen. Teoksessa on paljon tapahtumia, mikä näkyy myös tarinan eläväisyydessä ja selkeässä draaman kaaressa. Jos Granadosin *Epílogissa* vallitsi koko teoksen ajan muisteleva tunnelma – kahden kanavan läpi kuviteltuna – niin näissä Manuel Infanten tansseissa eletään suurimmaksi osaksi kertomuksen nykyhetken tapahtumissa päähenkilöiden kautta. Tapahtumarikkaana teoksena joukkoon mahtuu myös muistelevia jaksoja ja yleisiä tapahtumien kuvauksia kertojan perspektiivistä (esim. mielikuva karavaanikulkueesta). Koen, että näissä tansseissa rooliin on helppoa heittäytyä. Kun käy musiikin dialogia flyygelin vastapuolella istuvan ihmisen kanssa, tuntuu, että oma rooli ja roolin kautta eläminen vahvistuu entisestään. Katsekontakti lisää yhteyttä ja vahvistaa kommunikaatiota kerronnan rakentajana. Välillä uppoudunkin rooliin niin, että tunnen itseni tanssijaksi ja unohdan olevani pianisti.

Roolien mielikuvia voi myös hyödyntää loistavasti, kun monta kertaa toistuvaan teemaan haetaan erilaisia artikulaatioita ja vaihtelevuutta. Esimerkiksi Gustav Holstin *Jupiter*-teoksen taitteet $\frac{3}{4}$ -tahtilajissa toistavat samaa teemaa yhä uudestaan, kuitenkin niin, että jokin muuttuu teeman toistuessa (rekisteri, säestys jne.). Päästäkseni haluamaani soivaan lopputulokseen loin kyseiseen taitteeseen neljä eri hahmoa ja soittaessani kuvittelin, kuinka nämä hahmot puhuvat ja liikkuvat (ensimmäisessä taitteessa ilmaisevat saman viestin eri tavoin ja toisessa taitteessa kävelevät vuorotellen avaruusalukselta alas). Piirsin nämä avaruusoliot jopa paperille. Roolihahmojen kautta kyseiiset taitteet heräsivät eloon; hahmon ajattelemisen riitti halutun artikulaation aikaansaamiseen ja tulkinta sai kaivattua huumoria.

Rooleja on soittamisen yhteydessä käytetty myös esiintymisjännityksen lieventäjänä. Esimerkiksi Päivi Arjas puhuu kirjassaan *Iloa esiintymiseen*, kuinka itsen häivyttäminen taustalle auttaa muusikkoa vapautumaan paineista. Harjoituksiin kuuluu mm. itsen kuvittelu kuuluisaksi pianistiksi. (Arjas 1997, 74.) Kun puhun roolista kertomuksen mielikuvana, rooli ei ole irrallinen mielikuva kuuluisasta pianistista, vaan sen tulee kummuta musiikista ja myötäillä musiikin tapahtumia. Toki tietenkin on mahdollista, että vaikkapa Emil Gilels esiintyy jonkin kertomuksen päähenkilönä. Roolien luominen tarinan mielikuviksi saattaa kuitenkin aikaansaada samoja positiivisia tuloksia kuin Arjaksen roolileikki esiintymisjännityksen lieventäjänä. Rooli on ikään kuin kanava, jonka

kautta on turvallista ilmaista tunteita, tuntemuksia, heittäytyä tapahtumien vietäväksi. Tällöin oma itse ei ole pääosassa, mikä puolestaan tuo vapautta soit-tamiseen. Rooli ilmaisun kanavana tuo tarvittavan etäisyyden oman itsen ja tunnetilojen väliin – tällöin on mahdollista toimia sekä tekijänä että kokijana yhtäaikaaisesti²².

Musiikin yhteydessä puhutaan paljon tunteista. Miten koen tunteet suhteessa roolihahmoihin? Vastaus valottuu mielestäni parhaiten elämävertauksen kautta. Kuten elämässä, roolihahmolle tapahtuu asioita ja nämä tilanteet aikaansaavat hahmossa ensin tuntemuksia ja lopulta tunteita. Soittaessani en siis lähtökoh-taisesti valitse tiettyä tunnetta ja pyri sitten esittämään tätä tunnetta, vaan elän roolihahmojen kautta. Elämässäkään en päätä etukäteen, että nyt olen vihainen tai iloinen, vaan viha ja ilo syntyvät tapahtumista, tilanteista ja kokemuk-sista, jos ovat syntyäkseen.

Hanslickin *On the musically beautiful* -teos on saanut minut pohtimaan tun-teen ja tuntemuksen eroa. Puhumme helposti tunteesta ja tuntemuksesta sama-na asiana, vaikka ei ehkä pitäisi. Hanslickin kuuluisa väite on, että musiikin tar-koitus ei ole ilmaista tiettyä tunnetta ja että musiikin sisältö ei ole tietty tun-ne. Sen sijaan hän puhuu tuntemuksesta: tuntemus on se, jonka kautta musii-killinen kauneus näyttäytyy meille; tuntemus on välitöntä reagoitua ja valpas-ta läsnäoloa. (Hanslick 1891, 3.) Tuntemus liittyy myös aistimellisuuteen, jon-ka Hanslick sanoo olevan kaiken alku. Hänen sanoin taide on jatkuvasti aktii-vinen tuon aistimellisuuden keskellä. (Hanslick 1891, 29.)

Ehkä meidän ei pitäisikään muusikkoina keskittyä tietyn tunteen tuottami-seen vaan uida tuntemusten virrassa. Mutta miten sitten päästä soittaessa tuo-hon valppauden ja hereillä olon tilaan? Voisiko vastaus löytyä roolissa elämi-sestä? Kun eläydyn roolin kautta kertomukseen ja sen tapahtumiin, olen jat-kuvasti läsnä ja reagoin herkästi. Jos taas keskityn esittämään tiettyä tunnetta, energia on pysähtyneempää, ja samalla muut musiikin metaforat ovat rajautu-neet pois mielestäni. Hanslickin mukaan käytämme liikaa tunteiden metaforia kuvaillessamme musiikkia ja hän kehottaakin etsimään muunlaisia musiik-kia kuvaavia metaforia. Muusikkona olen samaa mieltä. Kun suhtaudun teok-seen narratiivina, metaforia syntyy tapahtumista, toiminnasta, tapahtumapai-kan tunnelmasta, roolin psyykkisestä todellisuudesta ja roolien välisestä vuoro-vaikutuksesta. Tällä tavoin liikkuvasta kuvasta muodostuu elävä ja moniulot-teinen kokonaisuus.

Suunnat, perspektiivit ja etäisyydet

Suunnat, perspektiivit ja etäisyydet ovat minulle kertomuksen mielikuvina ää-rimmäisen tärkeitä metaforia. Ne vaikuttavat suoraan siihen, miten soitan. Voin esimerkiksi katsoa tapahtumapaikkaa ylhäältä kaukaisuudesta halutessani laa-kean, leviävän, avaruudellisen tunnelman tai voin kameran zoomin tapan lä-hestyä tai loitontua tapahtumista musiikin mukana. Soittaessani Gustav Hols-tin *Jupiterin* kahden pianon versiota hyödynnän paljon suuntien ja etäisyyksien

²² Yhteys kertoja–kuuntelija–vuorovaikutukseen ks. 3.2.3

mielikuvia. Joskus suuntien mielikuvat syntyvät, kun kuvittelen objektin lähestymistä, esim. *Jupiterissa* avaruusaluksen lähestyminen. Joskus taas tunne tietystä suunnasta tulee roolihahmon sisäisen maailman kautta. Samaisen *Jupiterin* väliosassa koen musiikin soivan painottomana avaruudessa. Väliosan alkupuolella pyrin saamaan tulkintaan yhtäkkisen tyhjyyden tunteen ja ”paikallaan pysyvän” *pianon* ajattelemalla taaksepäin roolihahmon kautta. Mary ja Kenneth Gergenin sanoin, väliosan alkupuolella vallitsee regressiivinen muuttumattomuus. Tarinassani roolihahmon oma planeetta on juuri tuhoutunut, ja kuvittelen kuinka hän suuntaa kaihoisesti katseensa taaksepäin avaruusaluksesta ja näkee planeetan sirujen leijuvan avaruudessa. Soittaessa musiikki tuntuu tulevan takaa, eteenpäin vetävää tai työntävää voimaa ei ole. Väliosan loppua kohti mentäessä dynamiikka kasvaa ja tuon asteittaisen kasvun aikana myös tarinan roolihahmo suuntaa ajatuksensa eteenpäin, tulevaan. Hän näkee kaukaisuudessa koko ajan lähestyvän, uuden kotiplaneettansa, *Jupiterin*. Päättäväisyys, toivo ja halu rakentaa uusi elämä vetää puoleensa. Soittaessani koen pitkän *crescendon* aikana vahvan edestäpäin puoleensa vetävän magneetin.

Päähenkilön eleiden kuvittelemisen voi tulkita myös suuntina. On teoksia, joissa juoni rakentuu mielestäni enemmän roolihahmon sisäisille tapahtumille kuin toiminnalle ja muutoksille fyysisessä maailmassa. Tällöin musiikin hienovaraiset vivahteet ja sävyt saattavat saada metaforan eleistä. Kääntymisen selin tai käpertyminen sisään päin luo intiimin, kenties haavoittuvankin tunnelman. Flirttailevat eleet ovat taas paikallaan, kun halutaan viehkeyttä ja sulokkuutta.

Bruner sanoo, että perspektiivi kehittyy vasta kielenoppimisen jälkeen, kun tunteet pystytään erottamaan ajatuksista. Muusikolle perspektiivin voisi katsoa olevan sama kuin tulkinta, oma näkemys, tietystä teoksesta. Perspektiivin ajatusta voi lähteä myös viemään eteenpäin siihen perspektiiviin, josta roolihahmo kokee tilanteen. Tällöin koen tilanteen kuvittelun roolihahmon ja tämän psykisen todellisuutensa kautta – mutta samalla myös omani. Kaksi perspektiiviä siis ikään kuin sekoittuvat ja vaikuttavat toinen toiseensa. (Ks. sisäiset intentiot 3.3.4.) Tältä kannalta katsottuna on selvää, että omat kokemukseni vaikuttavat siihen, kuinka pystyn eläytymään roolihahmon sisäiseen maailmaan ja tilanteeseen, josta hän katsoo tapahtumia. Ei siis ole ihme, että elämäkokemusten tiedetään tuovan lisää syvyyttä ja ymmärrystä tulkintaan.

Valot, varjot, muodot ja kuviot

Valot, varjot, muodot ja erilaisten kuvioden liike edustavat mielikuvia, jotka rikastuttavat roolihahmojen varaan rakennettua narratiivia tai korvaavat roolihahmot kokonaan tietyn tyyppisissä sävellyksissä. Vetämälläni ryhmätunnilla (2017) Riihimäen musiikkiopistossa aiheena oli pianoetydit, joita valmistimme tulevaa konserttia varten. Keskustellessamme etydien ilmaisusta huomasin, että monet oppilaani käyttivät teoksissa liikkuvien muotojen mielikuvia sekä valon ja varjon kontrastia. Kokemuksia jakaessamme kiinnitimme huomiota, että etydien kertomuksille oli yhteistä ulkoisten tapahtumien (tapahtumapaikka vaihtuu ja juoni on tapahtumarikas) puuttuminen. Muutokset

näkyivät pikemminkin abstraktien muotojen liikekielessä, roolihahmon sisäisen maailman muutoksina (niissä tarinoissa, jotka rakentuivat roolihahmon ympärille) tai hienovaraisina muutoksina juonen punaisessa langassa. Tämä kuulostaa luonnolliselta, sillä usein etydeissä toistetaan samaa tekniikkaa läpi kappaleen.

Bertinin c-mollietydiä soittanut oppilaani hahmotti teoksen narratiivin abstraktina linjana – viivana, joka aaltoilee, paksunee ja ohenee musiikin tapahtumien mukaan. Piirtäessään ilmaan mielikuvaansa myös muodon liike ja vauhti vaihtelivat sen mukaan, minkälainen intensiteetti teoksen eri kohdissa vallitsi. Burgmüllerin etydiä op. 109 soittanut oppilaani rakensi narratiivia puolestaan eri sävyjen kautta, hyödyntäen uhkaavuudessa varjon ja tummuuden lisääntymistä. Myöhemmin nämä valot ja varjot liittyivät osaksi roolihahmon sisäistä maailmaa, ja samalla koin, että hänen tulkintansa lähti syventymään. Kolmannessa esimerkissä valo ja varjo liittyivät suoraan roolihahmon sisäisen maailman vaihteluihin. Skrjabinin etydiä op.8 nro 2 soittanut oppilaani oli luonut teoksen narratiivin, jossa hän heittäytyi tulkitsemaan skitsofreenisen henkilön sisäistä maailmaa hulluuskohtauksen kautta. Kertomuksessa pinnan alla vaaniva paha nousee pintaan tummenevien *crescendojen* kautta, illuusio hyvästä olostä pilkkahtaa esiin lyhyenä valon hetkenä ja erilaiset *ff*-kohdat ilmentävät tuntemuksia maailman särkyemisestä lopulliseen ”ota minut, en kestä enää” -kokemukseen asti. Edeltävät esimerkit osoittavat, kuinka eri tavoin valot, varjot ja muotojen liike voivat esiintyä mielikuvina.

Puhuminen, äänenpainot ja -sävyt, keskustelu

Puhuminen erilaisia äänenpainoja käyttäen liittyy luonnollisesti mielikuviin roolihahmoista. Syy, miksi haluan käsitellä aihetta lyhyesti vielä erillisenä alotsikkona, liittyy teoksiin, joiden päärakennusaineena voidaan nähdä erilaiset äänenpainot ja -sävyt keskustelussa. Painotus on siis enemmänkin tavassa artikuloida ja kertoa sanoma, kuin päähenkilön vahvojen emotionaalisten latausten läsnäolossa. Olen rakentanut narratiivia mm. J.S.Bachin fuugiin tästä näkökulmasta käsin. Soittaessani Preludia ja fuugaa B-duuri (DVK I) rakensin fuugan tarinan neljän naisen iltapäiväteehetkeen barokin ajan salongissa, jossa naiset päivittelevät uusimpia juoruja. Eri teemat edustavat aina uutta ääntä, ja mielikuva tietystä äänensävyistä ja tavasta puhua, muovaa tapaa, jolla artikuloin ja muotoilen soittamani fraasin. Päällekkäiset polyfoniat ja teemojen tihentynyt sisääntulo näkyy narratiivissani innostuneena keskusteluna, jossa naiset haluavat jokainen tuoda oman kommenttinsa päivänpolttavaan juuruun. Jännitteisen hiljaisuuden keskeltä kuiskaten sanottu ”ette arvaa, mitä kuulin” tai ”ette arvaa, kenet näin” saa puolestaan aikaan soitossa kertomuksen kohtausta vastaavan herkeämättömän, sähköisen kuuntelun tilan. Tuossa hetkessä vallitsee odotus ja jännitys, jossa kuuntelijan jokainen solu janoaa seuraavia sanoja.

Barokkimusiikin tulkinnassa artikuloinnilla on keskeinen asema, minkä vuoksi on mielestäni luonnollista, että musiikista kumpuavat mielikuvat liittyvät puhumiseen, keskusteluun ja eri äänensävyjen kuvittelemiseen. Myös modernin musiikin teoksissa vastaavat mielikuvat ovat usein käytössäni. Siinä

missä koen etiketin asettavan kehyksen äänensävyjen käytölle barokkimusiikin saralla, modernissa musiikissa ääntä voidaan hyödyntää radikaalimmin, esim. huutaen soittaminen. Kun sovinnaisuussääntöjä ei tarvitse noudattaa, vain mielikuvitus on rajana äänenkäytön mielikuvulle moderneissa teoksissa.

Tanssiaskleet ja -koreografiat

Jos katson länsimaista pianokirjallisuutta barokin ajasta eteenpäin, tanssi on vahvasti edustettuna. Barokin ajan tanssit, kuten menuetti, gavotti, sarabande ja bourrée näkyvät paitsi pikkukappaleissa myös ammattipianistien ohjelmistossa. Menuetin suosio on jatkunut läpi vuosisatojen eri säveltäjien teoksissa, mm. Mozart, Beethoven, Ravel. Valssi on varmasti se kuuluisin ja käytetyin tanssilaji, josta esimerkkeinä mainittakoon Chopinin valssit, Lisztin valssit, Ravelin *La Valse*, Straussin valssit ja Granadosin valssit. Eri kansojen kansantanssit ovat inspiroineet säveltäjiä luomistyössään kautta aikojen; mielenkiintoiset rytmit ovat tuoneet taidemusiikkiin värikkyyttä ja uudenlaista ilmaisu.

Tanssillisten koreografioiden kuvittelemisen on itselleni tärkeä elementti mielikuvien listassa. Esimerkiksi barokin menuetissa tarinan lähtökohtana voi olla tanssikoreografia. Muotoilu löytyy tanssiaskelten pohjalta ja teoksesta riippuen se voi tanssittaitteen lisäksi sisältää esimerkiksi kahden henkilön dialogia. Barokkitanssien tuntemus on avannut itselleni aivan uudenlaisen lähtökohdan tulkita teoksia. Kun esimerkiksi kolmijakoisen menuetin ajattelee askelten mukaan, pidempinä jaksoina, kuuteen – ja lisää sitkeyden tunteen ensimmäiselle ja toiselle iskulle sekä *plién* kolmannelle iskulle – soittokokemus muuttuu täysin erilaiseksi.

Espanjalainen pianomusiikki on täynnä teoksia, jotka pohjautuvat tanssille. Vaikka sävellystä ei olisikaan nimestään huolimatta (*danza española*) tarkoitettu tanssittavaksi, koen tanssin vaikuttavan taustalla. Tanssi kumpuaa vahvasti flamencon maailmasta, mutta mukaan mahtuu myös kuubalaisia vaikutteita sekä kansainvälisiä tanssin muotoja, kuten valssi ja marssi. Isaac Albénizin *Sevillala* – sarjasta *Suite española* – on ABA-muotoinen teos, jonka A-osissa mielikuva *sevillanas*-tanssista toimii itselläni kantavana rytmisenä voimana teosta tulkitessani. Vaikka sevillanasta tanssitaan mies ja nainen vastakkain neliössä, juoni tuo tanssilliseen koreografiaani erilaisia variantteja. Yhdessä taitteessa kuvitellen tanssiin vain naiset ja toisessa taitteessa hyödynnän maskuliinista energiaa kuvitellessani lähestyvän, tanssivan miesryhmän. Lisäksi kertomuksestani löytyy taite, jossa olen lisännyt nostoja perinteiseen *sevillanas*-koreografiaan – tämä idea kumpusi musiikin tapahtumista, joissa kaipasin voimakkaalle *sforzato*-soinnuille ilmaisuvoimaa tukevaa mielikuvaa.

Tanssin ja musiikin yhteydestä voisi puhua paljon. Vuosisatojen ajan tanssi on aatellisissa piireissä kuulunut musiikin ohella yleissivistykseen. Kun tanssin kokemus on vahvasti kehossa, sen voi olettaa vaikuttaneen paitsi sävellystyöhön myös soittamiseen ja tätä kautta sävellysten tulkintoihin. Vaikka tässä tutkielmassa pitäydyn käsittelemään tanssia yhtenä mielikuvallisena elementtinä, jatkotutkimukselle saattaisi olla tarvetta. Jos tanssin kehollisen kokemuksen vaikutus soittamiseen osoitetaan mielikuvitusta rikastavana sekä mentaalista ja

fyysistä liikettä vapauttavana tekijänä, pitäisikö tanssin kuulua myös nykyään muusikon yleissivistykseen?

3.7 *Sävellyksen kertomus ja musiikin ilmaisu narratiivisen ajattelun tuotteina*

Edeltävässä aluvussa keskityin kertomukseen narratiivisen tulkinnanmuodostuksen työkaluna, eli puhuin siitä prosessista, jolla narratiivia rakennetaan. Kuten olen todennut aiemmin, kyseisen prosessin verbalisoiminen on tutkielmani painopiste. Kuitenkin, jos haluamme ymmärtää Brunerin narratiivikäsitystä ja hänen näkemystään kaksijakoisesta narratiivista, sitä tulee tarkastella myös prosessin synnyttämistä tuotteista käsin (Tolska 2002, 22–23). Tolskan tulkinnan mukaan Bruner nimittäin uskoo näkemykseen, jossa ajattelu ja prosessit ovat olemassa vasta ”esineellistymisensä” kautta niiden muuttuessa puheeksi, dokumenteiksi, esineiksi ja tuotteiksi (Tolska 2002, 133).

Tässä aluvussa tuon esiin Brunerin käsityksiä tarinoista narratiivisen ajattelun tuotteina, hänen ajatuksiaan narratiivisesta diskurssista sekä tarinoiden universaaleista ominaisuuksista. Otan Brunerin näkemyksiin kantaa tulkintoja luovana pianistina. Lisäksi kysyn, voidaanko musiikin ilmaisu nähdä narratiivisen ajattelun esineellistymänä ja missä itse sävellyksen kertomus on olemassa? Lopuksi käsitelen termiä ”avoin, hengittävä kertomus” soittajan perspektiivistä käsin.

3.7.1 *Narratiivinen diskurssi ja Brunerin yhdeksän universaalia*

Brunerin mukaan narratiivi ei ole vain juonistruktuuri, vaan se on myös tapa käyttää kieltä (Bruner 1990, 59). Hän sanoo: ”Muodostaaksesi hyvän tarinan sinun täytyy rakentaa siitä vähän epävarma, avoin erilaisille tulkinnoille, altis intentionaalisten tilojen vaihteluille ja alimäärittyneet” (Bruner 1990, 53–54). Bruner esittelee kolme narratiivisen diskurssin tyypillistä piirrettä, jotka luovat tarinaan epämääräisyyttä. Ensimmäinen piirre keskittyy vihjaamiseen. Väitämien ja suorien viittausten asemasta tietoa välitetään vihjauksella, mikä saa kuulijan tai lukijan olettamaan, että kyse on jostain tietystä asiasta. Toinen diskurssin piirre näyttää meille tarinan päähenkilön hahmottaman maailman, eli kuvaus ei tapahdu objektiivisesti ”kaikkietävien silmien läpi”. Kuulijalle tai lukijalle kerrotaan kuinka asiat näyttävät olevan, ei kuinka ne ovat. Kolmas tapa käyttää kieltä havaitaan päällekkäisten horisonttien sarjoina, jotka mahdollistavat kuulijan tai lukijan rakentaa monitasoista kuvaa tapahtumasta. Tarinan kertoja ei siis esitä yksittäistä näkökulmaa maailmaan. (Bruner, sit. Tolska 2002, 133.)

Koen, että Brunerin esiintuomat diskurssin piirteet ovat tulleet jo välillisesti ilmi puhuessani narratiivisesta ajattelusta ja sävellyksen tulkinnanmuodostuksesta. Esimerkiksi subjektiivisuuteen viittaava diskurssin piirre näkyy mielestäni luonnollisessa perspektiivisyydessä, eli siinä, kuinka tulkitsen sävelteoksen (ks. 3.4.4). Päällekkäisten horisonttien sarja puolestaan havainnollistaa kaikkea sitä, mitä musiikissa tapahtuu yhtä aikaa. Sävellyksen narratiivissa näen

horisonttien sarjan päällekkäisinä metaforina (ks. 3.6.1, 3.6.3), kuten eri mielikuvien yhtäaikaisuus. Vihjaus näkyy kirjoitetun kertomuksen konnotatiivisessa kielessä, kun taas koko musiikin soivan ilmaisuuden voi nähdä vihjaavana. Vihjaavuudella tarkoitetaan merkityksen korostamista suoran referentin asemasta. Musiikin ilmaisuus ei siis viittaa suoraan itsensä ulkopuoliseen, vaikka se voikin herättää lukuisia ajatuksia ja mielikuvia.

Ymmärtämällä tarinoiden syvästruktuuria saamme, Tolskan mukaan, samalla käsityksen Brunerin narratiivisen ajattelun mallista (Tolska 2002, 135). Bruneria kiinnostaa, miten tarinat on muodostettu – ovatko ne vain yksittäisiä ja omalaatuisia rakennelmia vai voidaanko niiden muodossa nähdä jotain universaalia. Hän itse väittää narratiivisten todellisuuksien sisältävän universaaleja piirteitä (*universals of narrative realities*), jotka ovat välttämättömiä elämälle kulttuurin keskellä. Kuvatakseen narratiivisen ajattelun olemusta Bruner tuo esiin yhdeksän universaalia. Hän kuitenkin muistuttaa, että narratiivista ajatusta ja narratiivista tekstiä tai diskurssia on mahdotonta jyrkästi erottaa toisistaan – ne kun antavat muodon toinen toiselleen. (Bruner 1996, 131–132.)

Bruner kutsuu ensimmäistä narratiivisten todellisuuksien piirrettä tarinan temporaalisuudeksi (*A structure of committed time*). Aika ei kulje kellon tai metronomin tapaan, vaan se muotoutuu ratkaisevien tapahtumien myötä vähintäänkin alkuun, keskiväliin ja loppuun. Bruner painottaa, Paul Ricoeurin tavoin, että narratiivinen aika on aina inhimillisesti merkityksellistä aikaa. Se nousee siis tärkeistä tapahtumista, joiden keskiössä ovat kertomuksen päähenkilö, kertoja tai molemmat. (Bruner 1996, 133.)

Toisen universaalien kautta Bruner toteaa, että narratiivit toteutuvat yleisissä partikulaareissa (*Generic particularity*). Tämä tarkoittaa, että yksittäiset tarinat toimivat yleisten genre- ja mallirakenteiden ilmaisuvälineinä. Bruner toteaa kuitenkin, että Aristoteleen ajoista tähän päivään asti, genreistä on käyty ”muna–kana–keskustelua”: tuottavatko genret yksittäisiä tarinoita, vai ovatko ne vain akateemisen mielen järjestelmällistä jälkipuhetta. Vaikka keskustelua yhä käydään, Bruner uskoo, että olivatpa tarinat kuinka yksityisiä tahansa, ne tuntuvat olevan versioita joistain ylemmistä rakenteista. Erilaisia genrejä ovat muun muassa komedia, tragedia, romanssi omaelämäkerta. (Bruner 1996, 133–136.)

Kolmannessa universaalissa Bruner toteaa, että teoilla on perusteet (*Actions have reasons*). Hän mukaansa toiminta tarinoissa ei koskaan määräydy ainoastaan syiden ja seurausten kautta, vaan intentiot, kuten uskomukset ja halut, ovat aina mukana vaikuttamassa. Fyysiset tapahtumat saavat näin ollen merkityksen pääosin päähenkilön intentionaalisten tilojen kautta. Joskin Bruner muistuttaa, että narratiiviin liittyy aina tietty vapauden elementti – intentionaalisuus ei siis koskaan ohjaa täysin tapahtumien virtaa. (Bruner 1996, 136.)

Neljäs universaali kertoo tarinoiden hermeneuttisesta koostumuksesta (*Hermeneutic composition*). Brunerin mukaan lukiessamme tarinaa yritämme muodostaa lukemisen aina koko tekstistä. Yksittäiset ilmaukset ovat osia, joiden merkitys riippuu muista ilmauksista ja lopulta kokonaisuudesta. Samaan aikaan tulkinta tarinan kokonaisuudesta riippuu sen yksittäisistä osista. Tarinan osien ja sen kokonaisuuden tulee elää yhdessä – tämä herättää mielenkiintomme. Bruner korostaa, että hermeneuttinen ymmärtäminen on tulkinnallista ja

ainutlaatuista. Ei ole olemassa mitään rationaalista metodia, jolla jonkin yksittäisen tulkinnan nostaminen muiden tulkintojen yläpuolelle olisi mahdollista, hän selventää. (Bruner 1996, 137.)

Viides universaali kulkee tavallisuus–epätavallisuus-akselilla (*Implied canonicity*). Brunerin mukaan narratiivinen todellisuus on joko kanoninen tai implisiittisestä kanonisuudesta poikkeava. Epätavallisuus tavallisuutta vasten tekee tarinasta kertomisen arvoisen. (Bruner 1996, 139.) Bruner kirjoittaakin teoksessaan *Acts of Meaning 1990: ”Ihmisillä on ainutlaatuinen narratiivinen kyky esittää, dramatisoida ja selittää elämän tavallisuutta rikkovia tilanteita (...) kertominen tekee tapahtumat ymmärrettäviksi tavallisuuden taustaa vasten, jota siis pidämme elämän perustilana”*. (Bruner 1990, 95–96.) Kanonisuudesta poikkeavien tapahtumien voima näkyy kerronnan tarpeen heräämisenä jo melko nuorilla lapsilla, Bruner tähdentää. (Bruner 1990, 81.)

Kuudes universaali uhraa denotaation konnotaatiolle (*Ambiguity of reference*). Narratiivissa merkitys on tärkeämpää kuin suora asioihin viittaaminen, eli epäsuorien viittausten herättämät mielleyhtymät nousevat denotatiivisen kielien yläpuolelle. Bruner toteaa, että narratiivilla luotu todellisuus – eli se, mihin tarina viittaa – on aina jossain määrin ristiriitainen, toisin kun paradigmaattisessa ajattelussa. (Bruner 1990, 140–141.)

Seitsemäs universaali puhuu ongelmien keskeisyydestä (*The centrality of trouble*). Tämä näkemys kytkeytyy tiiviisti viidennen universaalien epätavallisuuteen. Bruner terottaa, että kertomisen arvoiset tarinat ovat tavallisesti syntyneet ongelmasta, mikä tekee ongelmasta narratiivin moottorin. (Bruner 1996, 142.)

Kahdeksas universaali on hyväksyttävä epätotuus (*Inherent negotiability*). Brunerin mukaan, emme useinkaan mieti, onko tarina totta vai ei, vaan hyväksymme ihmisten esittämät erilaiset versiot tapahtumista. Tämä piirre tekee tarinoista hyviä neuvottelutilanteissa. (Bruner 1996, 143.)

Yhdeksäs universaali kuvastaa jatkuvuutta (*The historical extensibility of narrative*). Bruner selventää, että tarinat eivät ole vain yksittäisiä tarinoita, vaan niiden välillä vallitsee historiallinen jatkuvuus. Hän sanoo: ”Me rakennamme elämän luomalla identiteetin säilyttävää itseä, joka herää seuraavana päivänä enimmäkseen samana”. Näytämme siis olevan neroja jatkuvuuden säilyttämisessä. Bruner selittää, että tarinan sisällä on aina jotain sitä edeltävistä tarinoista mutta ennalta määrätystä suunnasta poiketaan. Narratiivisen rakenteen kehitys piilee juuri tuossa poikkeamassa. (Bruner 1996, 143–144.)

Tutustuessani Brunerin universaaleihin pianistina huomaan niiden havainnollistavan narratiivisen ajattelun tutuksi tulleita ominaisuuksia toista kautta, kertomuksista käsin. Toisin sanoen ne aspektit, joita hyödynnän kertomusta luodessani – epätavallisuus, konnotaation voima, intentiot – ovat löydettävissä myös sävellysten narratiiveista. Ympyrä ikään kuin sulkeutuu ja toisaalta jatkaa ikuista pyörimistään, kun tuotteissa nivotaan yhteen narratiivisen ajattelun lähökohdat sekä ajatteluprosessi välineineen.

Jos pohdin kirjoitettua tai puhuttua kertomusta narratiivisen ajattelun tuotteena, temporaalisuus, epätavallisuus ja hermeneuttinen rakenne tulevat ilmi juonessa ja tapahtumia kuvaavissa metaforissa. Lisäksi kertomuksessa on läsnä konnotatiivinen kieli sekä intentionaalisuus tapahtumien ja toiminnan taustalla.

Sen sijaan partikulaarisuus universaalina tuntuu itselleni kaukaisemmalta piirteeltä sävellysten narratiiveista puhuttaessa. Kirjoitin aiemmin (ks. 3.6.2), että en lähde luomaan kertomusta tietoisesti tietystä genrestä käsin. Kuitenkin jos alkaisin tarkastella luomiani narratiiveja, jotain universaalialta saattaisi löytyä.

Yhdeksäs universaali – tarinoiden historiallinen jatkuvuus – tuntuu problemaattiselta, kun katson sitä sävellyksestä luotua sanallista narratiivia vasten. Tämä siksi, että historiallisen jatkuvuuden tarkasteluun tarvittaisiin valtava tarinallinen aineisto, mieluiten usean muusikon toimesta usean vuoden, vuosikymmenten ja -satojen ajalta. Tietystä teoksesta tulisi olla lukuisia kertomuksia eri ajoilta ja eri esittäjien toimesta, ja tarkastelua varten narratiivit pitäisi olla dokumentoitu. Sävellyksen tulkinnanmuodostuksesta ei ole olemassa tällaista historiallista traditiota. Osa muusikoista ei käytä kertovaa ajattelua tulkinnanmuodostuksessa, ja ne jotka käyttävät, eivät välttämättä kirjaa tarinoitaan ylös. Kertomukset jäävät näin hiljaiseksi tiedoksi, osaksi musiikin salaperäisyyttä – mikä ei välttämättä ole huono asia. Soivassa ilmaisussa historiallinen jatkuvuus puolestaan on läsnä. Musiikin traditio esityskäytäntöineen on mukana vaikuttamassa tulkintaan ja siihen, miten kuulemme soivan ilmaisun. Sukellankin seuraavassa alaotsikossa käsittelemään musiikkia narratiivisen ajattelun tuotteenä ja pohdin, voidaanko Brunerin universaalit havaita kuultavissa sävelissä.

3.7.2 *Esineellistyykö narratiivinen ajattelu sävelissä?*

Kun rakennan sävellykseen kertomuksen ja soitan teoksen, narratiivisen ajattelun voi katsoa esineellistyvän paitsi sanoissa myös metaforisesti musiikin soivassa ilmaisussa. Siirränkin huomioni nyt hetkeksi kuultaviin säveliin ja tarkastelen niitä narratiivisen ajattelun tuotteenä. Tutkittaessa soivan musiikin ja narratiivisen diskurssin yhteyttä tarkastelu tapahtuu pikemminkin kuulijan kuin soittajan näkökulmasta. Narratiivi rinnastetaan siis kuultaviin säveliin sen sijaan, että sitä käsiteltäisiin soittoa rakentavana välineenä. Tämä uusi perspektiivi saattaa herättää ilmoille lähtökohtaisen kysymyksen siitä, voidaanko musiikkia ylipäätään nähdä narratiivisena diskurssina, onko sävellys narratiivi?

Anne Sivuoja-Gunaratnam, musiikista narratiivisena diskurssina kirjoittanut tutkija, pitää edeltävää kysymystä outona ja hedelmättömänä tiedusteluna (1999, 213). Sen sijaan huomio tulisi suunnata laadullisiin ominaisuuksiin, kuten kuinka narratiivi on muodostettu, kuinka sen rajat on määritelty ja kuinka aikaa on manipuloitu, hän sanoo (1999, 213). Myös itselleni kysymys, onko sävellys narratiivi, on tarpeeton. Soittajana narratiivi näyttäytyy minulle konkreettisenä rakennusvälineenä ja kuulijana taas harvoin rakennan kuulemastani musiikista metaforallista narratiivia. Sen sijaan, jos narratiivia käsitellään pelkästään muotona – ilman metaforia – koen, että ilmaisuvoimaisissa tulkinnoissa voin kuulijana aistia tämän musiikkia kantavan rakenteen. Totesin johdannossa, että narratiivin ja musiikin suhteen tarkastelu kuulijan näkökulmasta ei ole tutkielmani painopiste. Kuitenkin, kun puhutaan narratiivisen ajattelun tuotteista musiikissa, sävellyksen soiva ilmaisu on kokonaiskuvaan kuuluva, todellinen esineellistymismuoto. Tästä syystä suon aiheelle lyhyen puheenvuoron sukeltamatta siihen syvällisesti.

Mitä tarkoitan, kun kirjoitin, että ilmaisuvoimaisissa tulkinnoissa voin aistia narratiivisen rakenteen? Tietämättä yhtään, mitä soittajan päässä liikkuu, teen havaintoja korvalla. Jos soitto on ilmeikästä, tavallisuuden ja epätavallisuuden kesken leikittelevää; jos yksityiskohtien ja kokonaisuuden suhde on balanssissa ja jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään; jos jännite pysyy katkeamattomana ja tapahtumat piirtyvät ajallisesti alkuun, keskiväliin ja loppuun; jos taitekohdissa on taikaa – ollaan mielestäni narratiivisen rakenteen äärellä. Havaitseen edeltävässä kuvauksessani useita Brunerin universaaleja, kuten kanonisuudesta poikkeavat epätavallisuuden hetket, hermeneuttisen rakenteen hahmottamisen sekä temporaalisuuden. Musiikki temporaalisena – ajassa tapahtuvana – taiteena kohtaa narratiivisten todellisuuksien universaaleista ehkä selkeimmin juuri temporaalisuuden. Myös Sivuoja-Gunaratnam nostaa esiin temporaalisuuden perusteluna sille, miksi musiikki voidaan nähdä narratiivisena diskursusina. Hän sanoo, että se miten musiikilliset identiteetit muuttuvat temporaalisessa jatkumossa, liittyy musiikin tiiviimmin yhteen muiden narratiivisten taiteiden kanssa (Sivuoja-Gunaratnam 1999, 216).

Käsitellessäni kysymystä, esineellistyykö narratiivinen ajattelu sävelissä, asetin itseni kuulijan asemaan ja etsin vastaavuuksia korvan kautta. Totesin löytäväni narratiivisten todellisuuksien universaaleja piirteitä musiikissa ja aistivani narratiivisen rakenteen erityisesti ilmaisuvoimaisissa tulkinnoissa. Teoksella on luonnollisesti oma paikkansa tulkinnassa, vaikka painotankin soittajan roolia kuulijalähtöisessä musiikin tarkastelussa. Jos sävellyksen soiva ilmaus nähdään narratiivisen ajattelun tuotteena ja kysytään kenen ajattelu sävelissä esineellistyy, näen itse vastauksena sekä säveltäjän että muusikon. Ilman säveltäjää meillä ei ole teosta ja ilman soittajaa emme kuule syntynyttä tuotetta. Ketjun lopussa muusikko on kuitenkin se, jonka tulee löytää säveltäjän ääni sekä ajattelu ja muovata kaikki yhteen soivaksi kokonaisuudeksi. Puhun lisää soittajan roolista kertojana luvun 3.7 lopuksi. Ennen sitä siirryn kuitenkin takaisin sävellyksestä luodun kertomuksen pariin ja kysyn, missä se on fyysisesti olemassa.

3.7.3 *Missä sävellyksen kertomus on olemassa?*

Bruner toteaa, ajattelu ja prosessit ovat olemassa vasta ”esineellistymisensä” kautta niiden muuttuessa puheeksi, dokumenteiksi, esineiksi ja tuotteiksi. Metaforallisesti katsottuna sävellyksen kertomus saa ulkoisen ilmaisun soittamani musiikin kautta, mutta missä se on itsessään olemassa? Pyöriikö kertomus ainoastaan päässäni vai onko se konkreettisesti olemassa aukikirjoitettuna, avainsanoina, piirrettyinä kuvina? Teoksesta riippuen käytän erilaisia tarinointitapoja, joista ehdottomasti suosituin on avainsanat yhdistettynä mielessäni rullaavaan filmiin. Ajatuksessa narratiivi on mahdollista aistia niin elävästi ja ihanasti, että monesti muutama kirjoitettu avainsana nuotissa riittää aktivoimaan mielikuvitukseni. Puhuessani rooleista mielikuvina kerroin piirtäneeni paperille teemoja kuvailevia hahmoja Holstin Jupiteria harjoitellessani. Tuolloin kirjoitin teoksesta noin nelisivuisen käsikirjoitusmaisen tarinan, jossa piirretyt hahmot seikkailivat tekstin lomassa.

Pianoduoteoksia soittaessani puhun kertomukset aina läpi duoparini kanssa – myös puhuminen konkretisoi kerrontaa ja edustaa Brunerin mukaan yhtä ajatuksen esineellistymismuotoa. Lisztin Sposalizion tarinan kirjoitin auki lukioaikana, ja olen tehnyt samoin myös myöhemmin esimerkiksi joidenkin *Goyescas* – *Los majos enamorados* -sarjan osien kanssa. Käsikirjoitusmaisia, avainlauseisiin nojaavia, narratiiveja löytyy puolestaan mm. Tsaikovskin ja Granadosin pianokonsertoista sekä Granadosin 12 espanjalaisesta tanssista. Joskus hahmotelen koko konsertin tarinan paperille kuvien ja tekstin kautta. Esimerkiksi toiseen jatkotutkintokonserttiini laadin kokonaisuuden, jonka kuvittelin kertovan kahta tarinaa limittäin. Kirjallisuudessa tyyppillinen kerrontamuoto istui mielestäni hyvin ohjelmaan, jossa soitin kahden eri aikakausina Barcelonassa eläneen säveltäjän musiikkia. Loimme valomestari Sirje Ruohtulan kanssa kerrontaa tukemaan valot, joista lämmin punainen heijasti romanttisen Granadosin musiikkia ja, joka siniseen vaihtuessa kuvasti Kuubaa kaipaavaa ”musiikin tiedemiestä” Montsalvatgea. Värisävyt herättivät mielessäni konnotaatioita, jotka vahvistivat haluamaani tunnelmaa ja tätä kautta tulkintaani. Lisäksi ne tukivat visuaalisuuden kautta narratiivin vuorottelevaa rakennetta.

Sävellyksen pohjalta luomani narratiivi ”esineellistyy” siis metaforisesti musiikin soivassa ilmaisussa sekä sanojen kautta aukirjoitetussa tai puhutussa kertomuksessa. Avainsanat yhdistettynä mielessäni rullaavaan filmiin ei ole edellisiin verrattuna yhtä konkreettinen ”esineellistymismuoto”, mutta todellinen sellainen.

3.7.4 *Avoim, hengittävä kertomus – soittaja kertojana*

Bruner korostaa hyvän tarinan tai kertomuksen tietynlaista epävarmuutta. Olen samaa mieltä. Kun luon sävellykseen kertomusta, sen pitää hengittää ja liikkua. Jos kertomus tukahduttaa tai kahlitsee soittamista, ollaan menty liian jäykkään rakenteeseen. Bruner sanoo, että tarina pitää jättää avoimeksi tulkinnoille. Musiikin yhteydessä katson avoimuuden merkitsevän tilaa, jossa soittaja luo kertomuksesta tulkinnan. Tuo tulkinta syntyy hetkessä elämisestä ja vaatii soittajalta heittäytymistä, antautumista ja leikkimielisyyttä. Soittajan rooli kertojana on siis tärkeä. Minulta on kysytty, eikö ole vaarallista, jos kuvittelet aina saman tarinan tiettyyn teokseen. Uskon, että vaikka sävellykseen kertomus olisi aina samankaltainen, se, miten kerron – eli soitan teoksen – on joka kerta erilainen. Havainnollistan kertomuksen ja muusikon suhdetta satusetävertauksen kautta.

Mahtava satusetä saa lapset pauloihinsa kertomalla tarinaa punahilkasta niin, että jokaisen mielenkiinto pysyy yllä herkeämättä. Pääosassa on kerrottu satu, mutta satusedän taito ilmaista kertomus, hänen persoonansa ja olemuksensa saavat kaikki kuuntelemaan. Satusetä heittäytyy ja antautuu kerrontaan lapsen innolla korostamatta liikaa itseään. Joka päivä lapset saapuvat kuuntelemaan, kun hän kertoo samaa satua. He saavat tutun tarinan, mutta uudella ilmaisulla, uusin sävyin ja vivahtein.

Käytin edellisessä kappaleessa sanaa samankaltainen kuvatessani sävellykseen luotua kertomusta. Tämä siksi, etten usko pysyvyyteen. En siis näe sävelteoksesta luotuja narratiiveja jähmeinä, pysyvinä muotoina, vaan koen niiden olevat jatkuvassa – suuressa tai pienessä – liikkeessä. Ne muuttuvat ihmisen elämän mukana. Tiettyyn teokseen rakennettu kertomus saattaa tietenkin pysyä hyvin samankaltaisena pitkään – ja tarinan peruspilarit jopa täysin samoina – mutta se voi myös muuttua radikaalisti.

Muutokset kertomuksessa voivat liittyä soittajan kypsymiseen. 20-vuotiaana tietyn teoksen tulkinta on todennäköisesti hyvin erilainen kuin 70-vuotiaana. Kertomus voi muuttua myös lyhyen ajan sisällä riippuen siitä kontekstista, jossa teos esitetään. Itselleni tapahtui näin soittaessani Granadosin 12 espanjalais-tanssia. Kuten kerroin luvussa 3.6.2, näin paljon vaivaa löytääkseni yhtenäisen juonen tanssien välille. Lopulta kertomus muovautui, ja esitin kokonaisuutta useamman kerran luomaani tulkintaan tyytyväisenä. Kokonaisuuden esittämisen jälkeen irrotin sarjasta neljä tanssia (nrot 1, 2, 5, 11) uutta konserttiohjelmaa varten, ja huomasin, että en voinut enää tulkita tansseja kokonaiskertomuksen pohjalta. Siirtymät eivät toimineet, koska tansseja puuttui välistä. Uudenlainen tanssien yhdistäminen vaati minut siis luomaan uusia, musiikin kokonaislinjaa tukevia, narratiiveja.

Vihjaavana, elävänä ja monitasoisena, narratiivi toimii parhaimmillaan silloin, kun se luo pääpiirteet musiikin muodolle. Se toimii aktivoivana sysäyksenä, tuottaa iloa ja ohjaa lempeästi kohti vahvempaa ilmaisua. Ajattelen kertomusta paljon teoksen harjoitteluprosessissa: samalla tavalla, kun keskitän huomioni yksittäisten äänten sointiin tai teknisten kuvioiden harjoitteluun, kertomus on läsnä tekemisessäni. Ennen lavalle menoa höllään kuitenkin otteeni narratiivista. Kuten muunkin harjoittelun kanssa, uskon, että työ on tehty ja päästän irti. Lavalla kertomus on mielessäni vain löyhästi. Se kulkee matkan kansani pakottamatta, ikään kuin soittoani suojellen. Jos mieleni lähtee harhailemaan lavalla, suuntaan ajatukseni lempeäsi kertomukseen. Yhteys energiavirtaan pysyy avoimena kertomuksen häilyessä mieleni taustalla. Se kantaa, avaa minut. Kun olen auki, suurempi voima voi kulkea kauttani. Silloin koen teoksen ja soiton ilmaisuvoiman. (Ks. 2.)

4 *Ilmaisuvoimaisen tulkinnan metsästyksessä – narratiivi Enrique Granadosin sävellyksessä Coloquio en a reja*

Tohtorintutkintoni konserttisarjan teema on espanjalainen pianomusiikki Enrique Granadosin teoksiin pohjautuen. Granadosin musiikki herättää helposti mielikuvia ja on intuitiivisesti hyvin kertovaa, mikä myös osaltaan ohjasi minut kerronnallisuuden pariin tutkielmassani. Koen, että erityisesti *Goyescas*-sarjassa Granadosilla oli selvästi halu kertoa musiikillaan tarina rakastuneiden nuorten kohtaloista. Tämä käy ilmi jo sävellysten nimissä, lisänimissä, esitysmerkinnöissä tapahtumien ja tunnelmien kuvaajina sekä musiikin suhteessa Goyan tauluihin. Pianotekstuuri on tapahtumarikasta, ja se, miten Granados yhdistää rytmin, melodian, harmonia ja polyfonian monisyiseksi kudokseksi saa ainakin minun mielikuvitukseni lentämään.

Valitsin tutkielmani esimerkkiteokseksi sarjan toisen osan *Coloquio en la reja*, koska se on mielestäni sarjan haastavin teos pitää kasassa. Myös kuunteleman äänitteet paljastivat ongelman – koin punaisen langan katkeavan tunnetuiltakin Granados-tulkeilta liian usein. Harjoitellessani teosta ongelmana ei ollut mielikuvien puute – lukuisia visuaalisia kuvia, tapahtumia, tunnelmia ja tilanteita nousi mieleeni – vaan niiden yhdistäminen harmoniseksi, musiikkia tukevaksi kokonaisuudeksi. Työskentelin paljon teoksen kokonaisuuden kanssa; soitin, analysoin, kuvittelin ja houkuttelin kokonaisuutta ylläpitävää juonta esiin. Seilas edestakaisin yksityiskohtaisten mielikuvien ja kokonaisuuden välillä ja lopulta tämän hermeneuttisen prosessiin tuloksena löysin teokseen alusta loppuun asti jatkuvan jännitteen – kertomus antoi sävelteokselle metaforisen muodon.

4.1 *Granados-tutkimus osana narratiivin muodostusta*

Tuon tässä alaluvussa esiin sekä muiden tekemää Granados-tutkimusta että omia päätelmiäni. Tämä tutkimus muuttuu tutkielmani kontekstiksi, koska se vaikuttaa taiteelliseen tulkinnanmuodostukseen yhtenä narratiivisen ajattelun hyödyntämänä osa-alueena. Moniin elämäkokemuksellisiin asioihin verrattuna säveltäjään, teokseen ja teoksen syntyhetkellä vallinneeseen kulttuuriin sekä yhteiskunnalliseen tilanteeseen liittyviä tietoja on selkeämpää tuoda julki tekstin muodossa. Granados-tutkimus tarjoaa lähdeluetteloon kirjallisuutta, siinä missä elämän erittely aineistoksi on mahdotonta.

Kuka oli Enrique Granados; millainen hän oli säveltäjänä, ihmisenä? Mitä Granados on itse sanonut esimerkkisävellyksestäni *Coloquio en la reja* -teoksesta? Millaisia muita аспектеja teoksen syntyhistoriaan liittyy? Teos kuuluu *Goyescas*-sarjaan; millainen sarja on kokonaisuudessaan ja mikä oli Granadosin

suhde Goyaan? Mitä tapahtui Espanjassa ja erityisesti Barcelonassa 1900-luvun alussa? Granados-tutkimus on antanut vastauksia edeltäviin kysymyksiini, mikä puolestaan on lisännyt ymmärrystäni ja ruokkinut mielikuvitustani teoksen narratiivia luodessani. Olen tuonut edellä mainittuja tietoja esiin jo ensimmäisen jatkotutkintokonserttini teosesittelyssä. Nyt hyödynnän tuota teosesittelyä tutkielmassani tuomalla valoon sellaisia asioita Granadosin elämästä, jotka ovat olleet vaikuttamassa muodostaessani kertomusta *Coloquio en la reja* -teokseen.

4.1.1 Kuka oli Enrique Granados?

Enrique Granados (1867–1916), espanjalainen pianisti, säveltäjä ja pedagogi, syntyi 27.7.1867 Lleidassa, Kataloniassa. Hän aloitti musiikin opiskelun eläköityneen Kastilian sotilaan, José Junquedan johdolla, mutta tämän hampaansa menettäneen huilistin opetus ei ollut kovin tasokasta. Kenties edellä mainitusta syystä Granados sanoo itse ensimmäiseksi opettajakseen Francisco Xavier Jurnetin, jonka johdolla hän opiskeli Barcelonassa vuodesta 1878 lähtien 14-vuotiaaksi asti. Kun Granados pääsi teini-ikäisenä Joan Baptista Pujolin oppiin, lahjakkaan pianistin kehitys pääsi vihdoin vauhtiin. Verrattuna Isaac Albéniziin, joka esiintyi yleisön edessä ensimmäisen kerran 4-vuotiaana, Granados puhkesi kukkaan myöhemmin. Nuori pianisti oli 15-vuotias, kun hän osallistui perheensä elättämiseen soittamalla Barcelonan kahviloissa. Isän kuoleman johdosta kaikkien oli kannettava kortensa kehoon. 1887–1889 Granados opiskeli Pariisissa Charles de Bériotin yksityisoppilaana, koska sairastumisen vuoksi konservatorion varsinaiset pääsykokeet jäivät häneltä väliin. Opintojen jälkeen Granados palasi Barcelonaan, missä hän viettikin lähes koko elämänsä. Säveltäminen, konsertointi ja opettaminen perustamassaan Granados-Akatemiassa tekivät säveltäjän tunnetuksi myös Espanjan rajojen ulkopuolella. (Clark 2006, 12–17, Larrocha & Riva & Aviñoa 2002, 18–23, Fernandez-Cid 1991.)

Felip Pedrell oli Granadosin ainoa sävellysopettaja, jonka opissa Granados vietti omien sanojensa mukaan vuosien 1884–1891 välisen ajan – lukuun ottamatta Pariisin vuosia. Pedrell oli vaikuttamassa myös muiden tunnettujen espanjalaisien säveltäjien – Albéniz ja Manuel de Falla – opettajana. (Clark 2006, 28.) Pianistina Granados soitti mielellään Chopinin, Schubertin ja Schumannin teoksia, minkä voi nähdä heijastuneen hänen sävellyksissään (Fernández-Cid 1991). Pablo Casals sanoi: ”Granados on meidän Schubert”²³. Lisäksi Granadosia on kuvailtu espanjan Chopiniksi ja Griegiksi. (Fernández-Cid 1991; Milton 2004, 30). Granados oli nostalgikko ja romantikko – kun katulamput ilmestyivät Barcelonan kaupunkikuvaan, hän päivitteli, mihin maailma oikein on menossa (Milton 2004, 24). Romanttisuus näkyy myös hänen sävelkielessään. Granadosia viehätti traditionaalinen estetiikka, Lisztin ja Chopinin tyyli, eikä hän ollut vaikuttunut Straussin tai Stravinskin innovaatioista. Myöskään Debussyn tai ranskalaisen impressionismin ylipäättään ei katsota näkyvän hänen sävellyksissään. (Clark 2006, 174.)

Granados sävelsi improvisoiden. Seuraava tapahtuma kuvaa mielestäni hänen mielenmaisemaansa:

²³ ”Granados es nuestro Schubert.” (Fernandez-Cid 1991.)

Eräänä iltana, auringonlaskun aikaan, valencialaisella maalaistalolla Granados alkoi soittaa puhdasta, suloista luomusta. Hänen oppilaansa kysyi, ”mitä tulkitsit meille, don Enrique?” Ja Granados, vieläkin transsissa, vastaa: ”En voi selittää sitä.. tämä puutarha, nämä kukat, niiden tuoksu, appelsiiniin aromi, jasmiinien rauha, punertavana soiva taivas, tämä hetki.. Sitä soit-tan!” (Fernández-Cid 1991, suomennos omani.)²⁴

Vuonna 1916 Granados ja hänen vaimonsa Amparo matkustivat New Yorkiin Granadosin *Goyescas*-oopperan ensi-iltaan. Paluumatkalla saksalainen sukellus-vene tuhosi laivan, jossa pariskunta matkusti, ja he molemmat hukkuivat Englannin kanaaliin. Hukkumista koko elämänsä kammoksunut Granados kuoli traagisesti, pelkäämällään tavalla. (Clark 2006, 152–153, 164–166)

Elämäkerralliset perustiedot Granadosista raottavat oven säveltäjän maailmaan. Syntymävuosi asettaa hänet kontekstiin muiden aikalaisten kanssa. Opiskelu tiettyjen opettajien johdolla saa aikaan konnotaatioita, kuten ope-tuksen painotusalueet ja suhde muihin oppilaisiin. Lleida, Pariisi ja Barcelo-na kertovat tärkeistä paikoista Granadosin elämässä; ja traaginen kuolema pi-an menestysteos *Goyescas*-sarjan jälkeen korostaa teoksen painoarvoa. Mielen-kiintoiset yksityiskohdat bibliografiassa, tai Brunerin sanoin huomion kiinnit-täminen epätavallisuuteen, herättävät mielikuvitukseni. Kuvaus improvisaatio-hetkestä, katulamppujen manaaminen ja Granadosin hukkumisen pelko edus-tavat tätä kategorialta. Koska esimerkkiteokseni *Coloquio en la reja* on *Goyescas* – *Los majos enamorados* -sarjan toinen teos, uppoudun seuraavaksi sarjan taustoi-hin sekä *Goyescas*-termiin käsitteenä.

4.1.2 *Goyescas*

Coloquio en la reja (Keskustelu ikkunaristikon äärellä) kuuluu laajaan *Goyescas*-kokonaisuuteen, jonka Granados sävelsi Francisco de Goyan taiteen inspiroima-na. Vaikka *Goyescas*-termillä viitataan usein kuusiosaiseen *Goyescas* – *Los majos enamorados* -sarjaan (Goyan tapaan – Rakastuneet nuoret), käsitteen takaa löy-tyy paljon laajempi teoskokonaisuus. Granadosin – kuten myös muun espan-jalaisen – pianomusiikin suuri tulkitsija, Alicia de Larrocha on tuonut Grana-dosin koko pianotuotannon käsittävässä editiossaan havainnollisesti esiin, mi-tä *Goyescas*-termi tarkoittaa (Larrocha & Riva & Aviñoa 2001, 18). *Goyescas* 2 (2001) sisältää kuusiosaisen *Goyescas* – *Los majos enamorados* -sarjan ja *Goyescas* 1 (2001) kaikki muut ”Goyan tapaan” sävelletyt pianoteokset, kuten esimerkik-si *El pelele* ja *Jácara*. Lisäksi *Goyescas*-kokonaisuuteen katsotaan kuuluvaksi *Go-yescas*-ooppera ja *Tonadillas*-sarja laululle ja pianolle. ”Goyan tapaan” sävelletty mittava tuotanto kuvastaa kuvataiteilijan suurta painoarvoa Granadosin sävel-lystyössä. Mitä tämä merkitsee minulle pianistina? Halu ymmärtää, mikä Go-yassa kiehtoi Granadosia ja miten Goya näkyy sävellyksissä, on saanut minut

²⁴ Y cierta tarde, con una discípula, en una finca valenciana, en la hora propicia del crepúsculo, comenzó a tocar en puro estado de gracia creadora. ”¿Qué es lo que ha interpretado usted, don Enrique?”. Y él, todavía en trance: ”No podría explicarlo...: ese jardín, esas flores, su aroma, el perfume de los naranjos, la paz de los jazmines, el cielo de tonalidades rojizas, el momento... ¡Eso toco!” (Fernández-Cid 1991.)

paitsi soittamaan *Goyescas*-aiheisia teoksia laajasti mutta myös sukeltamaan yhä syvemmällä historian saloihin. Kaikki tieto Granadosin ja Goyan suhteesta lisää hienovaraisia säikeitä siihen tiheään verkkoon, jota narratiivinen ajatteluni hyödyntää tulkintaa rakentaessaan.

Granados kirjoitti päiväkirjaansa 1910: ”Vihdoinkin minulla on ollut onni löytää jotain suurta: *Goyescas*”²⁵ (sit. Larrocha ym. 2001, 18). Kirjeessään hyvälle ystävälleen ja kollegalleen Joaquín Malatsille 11.12.1910 hän puhuu seuraavin sanoin:

Olen keskittänyt koko persoonani Goyescas-sarjaan. Rakastuin Goyan psykologiaan ja hänen värimaailmaansa; hänen naiselliseen majaansa; hänen aristokraattiseen majoonsa; rakastuin häneen ja Herttuatar Albaan, heidän riitoihinsa, rakkauteen ja flirttailuihin (ihailuihin); tuo poskien vaalea puna, kontrastina pitsi ja musta sametti kirjailluin napinkiinnikkein; nuo notkeavyötäröiset vartalot, helmiäiset ja karminpunaiset kädet, jotka lepäivät mustalla kankaalla ovat muuttaneet minut.²⁶ (Clark 2001, 223, suomennos omani.)

Granadosin omat sanat paljastavat hullaantumisen ja syvän intohimon Goyan taidetta kohtaan, ja tuosta hullaantumisesta syntyi mestariteos *Goyescas – Los majos enamorados*.

Goyescas – Los majos enamorados sisältää kuusi osaa, jotka julkaistiin kahdessa osassa. Granados sävelsi ensimmäinen kirjan teokset 1909–1910 ja nimesi ne seuraavasti: *Los requiebros* (Flirttailua), *Coloquio en la reja* (Keskustelu ikkunaristikon äärellä), *El fandango de candil* (Fandango kynttilänvalossa), *Quejas o la maja y el ruiseñor* (Valituksia tai neito – maja – ja satakieli). Toinen kirja julkaistiin vuonna 1914, ja siihen kuuluu *El amor y la muerte* (Rakkaus ja kuolema) sekä *Epilogo: Serenata del espectro* (Epilogi: Aaveen serenadi).

Jos Granados itse tiesi säveltäneensä jotain tärkeää, tunnustusta sateli myös ulkopuolelta. Vuosi Granadosin kuoleman jälkeen Ernest Newman kuvaili sarjaa:

(...) hienointa tämän päivän piano musiikkia / antaen esiintyjän / sormille mahtavaa käsittelyä, kuten tekee kaikki sellainen musiikki, joka on täydellisesti kirjoitettu tietylle instrumentille. Se on pianomusiikkia puhtaimmillaan. (sit. Larrocha ym. 2001, 18, suomennos omani.)²⁷

²⁵ ”He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande: las *Goyescas*”

²⁶ ”En *Goyescas* he concentrado toda mi personalidad: me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto, de tu maja, señora; de su majo aristocrático; de él y de la Duquesa de Alba, de sus pendencias, de sus amores, de sus requiebros; aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbrantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han transformado.” (Granados, sit. Clark 2006, 223)

²⁷ “(...) the finest piano music of our day / giving the performer / a gorgeous treat for the fingers, as does all music that is the perfection of writing for its particular instrument. It is pianoforte music of the purest kind.” (Newman, sit. Larrocha ym. 2001, 18.)

Douglas Riva kuvailee teoksen olevan

*valtaisa haaste esittäjälle, kun otetaan huomioon teoksen kohtien kompleksisuus, mutkikas ornamentointi ja tanssitekstuuri, joka vaatii virtuoositason pianotekniikkaa.*²⁸ (Riva, sit. Larrocha ym. 2001, 18, suomennos omani.)

Allekirjoitan edellä kuvatut ylistykset *Goyescas – Los majos enamorados* -teoksesta. Koen intohimon ja syvältä kumpuavan intensiteetin tulevan iholle teoksen sävelkielessä; virtuoosista pianotekniikkaa vaaditaan, jotta olennainen saadaan sanottua ja laajan muodon hallintaa edellytetään, jotta lähes tunnin mittaisen sarjan soittaminen onnistuu. Itselleni Granadosin omat sanat alleviivaavat entisestään sitä kiihkeää suhtautumista, joka säveltäjällä oli teostaan kohtaan. Tämä tieto puolestaan rohkaisee minua pianistina sukeltamaan teokseen yhtä vahvalla palolla – pelkäämättä avata sisintään kerronnan kautta ja pelkäämättä, millaisia tuntemuksia tapahtumat saavat aikaan. Granadosin rakkaus Goyan taiteeseen ja tuosta rakkaudesta syntynyt *Goyescas*-sarja vaikuttaa narratiivisen ajatteluni materiaalina monella tavalla, mutta ennen kaikkea se synnyttää sitä intohimoa ja rakkautta, jolla metsästäin ilmaisuvoimaista tulkintaa.

Francisco de Goyan taide oli epäilemättä Granadosin suurin innoittaja *Goyescas – Los majos enamorados* -teoksen luomisessa. Käsittelen seuraavan alaotsikon alla Goyan caprichoja; selvennän, mitä caprichot ovat, mitkä Goyan caprichoista kiinnostivat Granadosia ja miten ne vaikuttivat hänen luovaan työkentelyynsä. Tämän jälkeen sukellan tarkastelemaan *casticismon* ja *majismon* kautta sitä yhteiskunnallista tilannetta, jossa Granados kiinnostui Goyasta ja jossa sävellystyö alkoi.

Goyan taiteen lisäksi sysäyksen sävellystyön aloittamiseen on arveltu antaneen Granadosin hyvän ystävän ja säveltäjäkollegan Isaac Albénizin menehtyminen toukokuussa 1909 sekä Traaginen viikko²⁹ – kuolemineen ja tuhoineen – Katalonian maaseudulla saman vuoden heinäkuussa. Albénizin kuoleman jälkeen Granados laittoi kaikki oppilaansa soittamaan kollegansa viimeistä mestariteosta *Iberiaa*. Clarkin mukaan *Iberia* vaikutti myös *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan tyyliin. *Iberia*ssa kuuluu Albénizin rakkaus Andalusiaan ja flamencoön – mikä taas Granadosin sarjassa ei ole olennaista. Lisäksi *Iberia* on kokoelma yksittäisiä kappaleita, jotka voidaan soittaa missä järjestyksessä tahansa, toisin kuin Granadosin teoksessa. Yhtäläisyyksiä kuitenkin löytyy. Clark kuulee *Iberian* esimerkiksi Granadosin monimutkaisessa tekstuuurissa, joka on vällillä kirjoitettu kolmelle viivastolle ja jossa käytetään silloin tällöin päällekkäisiä tahtilajeja. Myös harmonisessa paletissa ja esitysmerkkiä käytössä löytyy

²⁸ ”formidable challenge for the performer, given that its complex passagework, elaborate ornamentation and dance texture require a virtuoso level of pianistic technique.” (Riva, sit. Larrocha ym. 2001, 18)

²⁹ Traaginen viikko tapahtui Katalonian maaseudulla heinäkuussa 1909. Espanjan reserviläiskutsuntoja vastaan suunnattu yleislakko johti kapinaan, kun kansaa ärsytti varakkaiden ostaminen itsensä vapaaksi kutsunnoista. Viinin vuokratilajelijöiden organisoima kapina ilmeni katumellakoina ja tuhopolttoina. Lopulta Espanjan armeija kukisti kapinan, jossa kuoli toista sataa henkeä. (Lalaguna 2015, 164–165.)

samankaltaisuutta. (Clark 2006, 122, 124.) Itse en ole systemaattisesti etsinyt yhtäläisyyksiä *Iberian* ja *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan välillä. Tunnen *Iberian*, ja historiallisten aspektien valossa, uskon, että se ilman muuta heijastuu Granadosin tyyliin. Granados ihaili *Iberiaa* ja Albéniz oli hänen hyvä ystävänsä, joten on luonnollista, että teos on ollut mukana vaikuttamassa Granadosin narratiivisessa ajattelussa hänen säveltäessään *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa.

4.1.3 Goyan *caprichos*

Granados suorastaan hullaantui Goyan töistä, niiden värimaailmasta, hahmoista ja Goyan psykologiasta – erityisesti *caprichos*, joissa Goya kuvasi ihmissuhteita, ennakkoluuloja ja rakkautta, kiehtoivat ihmisen käyttäytymisestä, eleistä ja mielenliikkeistä kiinnostunutta Granadosia (Larrocha 2001). Goya, monien muiden ajan taiteilijoiden ohella, loi *Los Caprichos* -sarjoja saadakseen otsikon kautta vapauden ilmaista sovinnaisista säännöistä poikkeavia aiheita. Sana *caprichos* tarkoittaa oikkuja tai lennokkaita pähänpistoja, mikä mahdollisti luovien vapauksien ottamisen taiteessa. Lisäksi *caprichos*-otsikon alla saattoi poiketa taiteen sovinnaisista aiheista ja säännöistä. Goyan *Los caprichos* -sarjan aiheita olivat yhteiskunnalliset epäkohdat, ihmisen typeryyt ja vilpillisyys, ennakkoluulot ja valistusaatteiden kuvaus. Sarjansa ensimmäisissä teoksissa Goya kertoi ilmentäneensä rakkautta, sen valheellisuutta, prostituutiota sekä munkkien ja aatelien rappiota. Sarjan edetessä teokset muuttuvat painajaismaisemmiksi ja *caprichojen* hahmot saavat yhä demonisempia piirteitä. Goya loi yhteensä 80 *caprichoa*. (Buchholz 1999, 48–53.)

Granados ihastui erityisesti kahteen Goyan alkupuolen *caprichoista*, *Tal para cual* ja *El amor y la muerte*, jotka olivat suuri inspiraationlähde *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan synnyssä. Goyan *caprichos* saivat Granadosin itsensä myös luomaan piirroksia *Goyescas – Los majos enamorados* sarjaan liittyen. Juuri sarjan toinen osa *Coloquio en la reja* sai nimeään kuvaavan lyijykynäpiirroksen, jossa ilmennetään keskustelua ikkunaristikon äärellä. (Larrocha ym. 2001, 19.) Granadosin piirroksessa *majo* on selin katsojaan ja *majan* kasvot näkyvät ikkunaristikon takana. Piirros on vaikuttanut vahvasti omaan mielikuvitukseeni, siihen visuaaliseen miljööseen, jossa näen tarinan tapahtuvan. Hämäryys, salamyhkäisyys, tummuus, 1800-luku ovat termejä, jotka nousevat mieleeni kuvaa katsoessani. On myös inspiroivaa huomata, että Granados on ilmaissut ajatuksiaan teoksesta kuvallisesti. Jos tarkastelen säveltäjän luomistyötä Brunerin representaatioteorian kautta, tulkitseen Granadosin käyttäneen yhdessä kaikkia kolmea tietämisen tapaa sävellystä luodessaan. Idea päässä soivasta musiikista löytää enaktiivisen representaation toiminnassa eli soittamisessa, ikoninen representaatio puolestaan tulee ilmi piirroksena ja notaatio edustaa musiikin symbolista representaatiota.

4.1.4 *Casticismo ja majismo*

Yhteiskunnallinen tilanne, jossa säveltäjä eli ja jossa *Coloquio en la reja* -teos syntyi, vaikuttaa kertomuksen muodostuksessa mielikuvitukseeni luoden narratiiville taustaa – millaisessa maailmassa elettiin, miten yhteiskunnalliset tapahtumat vaikuttivat musiikkikulttuuriin ja mikä oli Granadosin paikka kaiken keskellä.

1900-luvun taitteessa Espanjassa käytiin suuria keskusteluja ja väittelyjä Espanjan paikasta maailmassa, sen identiteetistä ja tulevaisuudesta. Konservatiivit, jotka kannattivat perinteistä Espanjaa ja äärimmillään lietsoivat muukalaisvihaa ja liberaalit, jotka suosivat eurooppalaistumista, olivat napit vastakkain. Johtaviin kirjoittajapersooniin kuuluva Miguel de Unamono toi esiin kolmannen ajattelutavan *casticismon*, jonka perimmäinen idea oli aito espanjalaisuus. Oli siis mahdollista eurooppalaistua menettämättä omaa espanjalaista identiteettiä. Ajatus vaikutti vahvasti ajan taiteilijoihin ja älymystöön, myös Granadosiin. Espanjassa alettiin etsiä suuria persoonia menneestä, joiden oli uskottu paneutuneen espanjalaiseen sieluun niin läpikotaisin, että he olivat samalla löytäneet jotain universaalisti merkittävää. Samaan aikaa heräsi Granadosin kiinnostus Goyan taiteeseen. Kuvaukset espanjalaisesta elämäntyylistä, historiasta sekä erityisesti *majon* ja *majan* boheemi karaktääri kiehtoivat Granadosta. *Majo* ja *maja* hallitsivat erittäin romantisoitua kuvaa vanhasta Madridista, mitä Granados ja hänen aikalaisensa ihannoivat. Ilmiötä kutsutaan *majismoksi*. Todellisuudessa *majo* oli kansanmies isoine peruukkeineen ja veitsivöineen. *Maja* taas oli kovia kokenut ja häpeilemätön kansannainen. Vaikka Goyan aikaan ylempi luokka katsoi nenänvarrtaan pitkin *majoja*, alemman luokan tavat pukeutua ja viettää aikaa löysivät tiensä myös muodollisuuksiin ja rutiineihin kylälästyneiden aatelisten ympyröihin. (Clark 2005.)

Koen, että Granadosin musiikki ylipäättään henkii *casticismon* ajatusta. Hän uskalsi eurooppalaistua menettämättä omaa identiteettiään, espanjalaista sielua. *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa pidetään Granadosin mestariteoksena varmasti osaltaan juuri tästä syystä. Koen, että Granados kiinnittyi syvälle espanjalaisuuden ytimeen *majismo*-aatteen kautta. Hullaantuminen ja syvä intohimo *majan* ja *majon* karaktääreihin Goyan taiteen välityksellä vapautti hänet luomaan musiikkia vailla rajoituksia ja pelkoja. *Goyescas – Los majos enamorados* -sarja syntyi vahvasta rakkaudesta; Granados pystyi mielestäni luomaan jotain universaalisti niin merkittävää, että vastakkainasettelulla perinteisen espanjalaisuuden ja liberalismien välillä ei ollut enää merkitystä.

Granados oli kiinnostunut musiikista ja kulttuurista Espanjan rajojen ulkopuolella ja hän antoi tuon kiinnostuksen kuulua musiikissaan. Häntä on kuvailtu Espanjan Chopiniksi, verrattu Schumanniin, Schubertiin ja Griegiin (esim. Larrocha ym. 2001, Clark 2006, Fernández-Cid 1991). Soittaessani *Coloquio en la reja* -teoksta ymmärrys Granadosin avoimuudesta eurooppalaistumista kohtaan auttaa tulkinnanmuodostuksessa. Minun ei tarvitse pakottaa teosta johonkin tiettyyn muottiin ja tulkita sitä espanjalaiseen musiikkiin liitettyjen konnotaatioiden kautta. Goyan ja *majojen* karaktäärien kautta saavutetun ytimen omaksumisen jälkeen voin vapautua ja antaa musiikin muovautua, hengittää ja löytää uusia tuulia. Soittajana voin toteuttaa teoksen tulkinnassa *casticismon*

ajatusta metaforisesti: kun löydän tulkintaani vahvan ytimen, ajatuksen, johon uskon ja suhtaudun intohimolla (kertomus metaforana), voin vapauttaa mielestäni lavalla, päästää sen lapsenomaisella innostuksella löytämään uutta, matkustamaan rajojen ulkopuolelle, inspiroitumaan.

Coloquio en la rejan sävelkieli lukuisine tunnepitoisine esitysmerkintöineen osoittaa Granadosin olevan romantikko. Mutta kun tutustuin *majismoon* ilmiönä, ymmärsin säveltäjää paremmin ja sain vahvistusta intuitiivisiin tuntemuksiini. Tunsin myös yhteenkuuluvuutta Granadosin nostalgisen ajatusmaailman kanssa. Halusin sanoa hänelle: tiedän, mitä tarkoitat. Halu paeta nykymaailmasta romantisoituun vanhaan aikaan valtaa myös oman mieleni aika ajoin. Ehkä juuri sen vuoksi *Coloquio en la reja* koskettaa jotakin tuttua sielussani.

Majismo-ilmiöön tutustuminen, sekä tekstiaineiston että kuvien kautta, on muovannut ajatustani muun muassa roolihahmojen pukeutumisesta ja käyttäytymisestä sekä luonut yleistä miljöötä tarinan tapahtumille. Ymmärrän *Majismo*-ilmiöön liittyvää romantisoitua myös oman kokemuksen kautta. Vanhan ajan ihailu saa minut lukemaan 1800-lukua kuvaavia fiktiivisiä romaaneja, joissa eleet ja käyttäytymisetiketti luovat mielenkiintoisia jännitteitä ihmisten väliin kanssakäymiseen. Kuten Goyan aikana, myös romaaneissa aateliset massana katsovat nenänvarttaan pitkin alemmaa sosiaaliluokkaa. Kuitenkin koukuttava tarina syntyy, kun tapahtuu jotain kanonisuudesta poikkeavaa (vrt. Brunerin epätavallisuus), kun esimerkiksi rutiineihin kyllästynyt aatelinainen rakastuu puutarhuriin tai aatelmies haluaa mennä naimisiin kotiopettajattaren kanssa. Kaikki lukemani tarinat ovat iskostaneet tiedostamatta erilaisia tarinamalleja mieleeni, josta ne sitten pulpahtelevat esiin luodessani narratiiveja sävellyksiin. Koen, että historiallinen kaunokirjallisuus, jossa eleet ja käyttäytymisetiketti – ihmissuhdekierroita unohtamatta – ovat vahvasti läsnä, on vaikuttanut tarinanmuodostukseen erityisesti Granadosin teoksia tulkitessani. Tämä johtuneekin ainakin osittain siitä, että Granados oli loputtoman kiinnostunut ihmisestä.

4.1.5 Kertomuksen luominen subteessa *Goyescas – Los majos enamorados* -teoksen kokonaismuotoon

Mikä antaa ajattelussani *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjalle kerronnalliset raamit? Tässä teoksessa ensimmäinen raamien luoja oli Granadosin tunnepitoiset sekä kuvailevat teosnimet ja teosten lisänimet, kuten *Flirttailua, Keskuustelu ikkunaristikon äärellä, Rakkausduetto, Fandango kynttilän valossa, Valituksia tai maja ja satakiele, Rakkaus ja kuolema, Aaveen serenadi*. Jo näiden otsikoiden kautta mieleeni syntyi yleinen draaman kaari, jossa kerrotaan traaginen rakkaustarina. Teosten otsikoiden lisäksi Granados viljelee runsaasti esitysmerkintöjä ilmaisua tukemaan. Tuntuukin, että hänellä oli vahva pyrkimys saada esittäjä ymmärtämään, mitä sarjassa tapahtuu. Kun esimerkiksi nuotissa lukee *Recitativo dramático (Muerte del majo)*, pianistille ei voi jäädä epäselväksi, että tässä kohtaa *majo* kuolee.

Soittamisen, harjoittelun ja ajatustyön kautta mieleeni muotoutui kertomus, jonka pääpiirteittäiset tapahtumat kertovat seuraavaa: *majon* ja *majan* kohtaaminen (ilmassa on flirttailua); nuoripari vannoo ikuista rakkautta duetossaan,

ja tekee osan lopussa päätöksen karata yhdessä, sillä *majan* perhe vastustaa liittoa; tanssit tavernassa – fandangoa kynttilänvalossa; *maja* laulaa duon satakielen kanssa ja odottaa *majoa* tapaamispaikassa; *majon* lähestyessä tapaamispaikkaa *majan* veli puukottaa hänet, *majan* käsivarsilla kuoleva *majo* on vuoroin tuskissaan ja vuoroin täynnä kauneutta muistellessaan heidän täydellistä rakkauttaan, kunnes hän vetää viimeisen henkäyksen; *majo* saapuu aaveena hyvästelemään rakastettunsa ja laulaa tälle serenadin taivaallista kitaraa näppäillen.

Harjoitellessani *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa tutustuin samalla myös *Goyescas*-oopperan juoneen. Granados loi ensin oopperan musiikin pianosarjan pohjalta, ja tämän jälkeen Fernando Periquet kirjoitti musiikkiin sopivan libreton. Vaikka itse oopperassa pianosarjassa esiintyvät teokset ovat eri järjestyksessä ja viimeinen niistä puuttuu kokonaan, oli mielenkiintoista tietää, saisinko tulkintaani jotain lisää selkeän ohjelmallisen materiaalin kautta. Oopperassa kerrotaan traaginen rakkaustarina, jossa kaksi *majoa* kilpailee *majan* suosiosta kohtalokkain seurauksin: loppukohtauksessa Rosario pitelee kuolevaa Fernando-rakastettuaan käsivarsillaan. Juoni piirsi mieleeni samankaltaisen tapahtumaketjun, jonka jo pianosarjan soittaminen paljasti minulle – identtinen se ei kuitenkaan ollut. Uskon, että oopperan juonen tunteminen vaikuttaa narratiivini taustalla, vaikka päädyinkin omassa kertomuksessani mm. erilaisiin tapahtumiin ennen kuolemaa ja sitä kautta myös erilaisiin kuolemaan johdaneisiin syihin. Koska pianosarja ei lopu *El amor y la muerte* teokseen, myös narratiivini loppu on erilainen. Se, mikä pysyi samana, on tarinan yleinen traaginen juonirakenne.

Granados sävelsi *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan Tianan kylässä, lähellä Barcelonaa. Clotilde Godó, hänen entinen oppilaansa ja hyvä ystävänsä, mahdollisti rauhan sävellystyölle antamalla talonsa ja Pleyel-pianonsa Granadosin käyttöön. Tarinan mukaan Clotilde auttoi Granadosia ”ottamaan kiinni perhosia”. Granados oli niin innoissaan Goyan saattamisesta säveliksi, että hänen päässään lenteli liikaa ajatuksia, kuin perhosia – niiden perässä oli mahdollonta pysyä, oli vaikeaa valita, mihin tarttua niistä miljoonista rikkaista väreistä. Kun sävellystyö eteni etananvauhtia ensimmäisen viikon jälkeen, Clotide pyysi saada soittaa Granadosille tämän aikaansaamat kaksi sivua. Clotilden ideana oli, että Granados kuulisi ulkopuolelta, playbackinä, miltä musiikki kuulostaa; näin säveltäjän olisi helpompaa huomata, mitä hän haluaa muuttaa, säilyttää ja mitä heittää pois. Kokeilusta muodostui pikkuhiljaa hedelmällinen työskentelytapa Granadosin ja Clotilden välillä. Clotide toi jämähkyttä ja tukea Granadosille, joka improvisoinnin mestarina saattoi soittaa ideansa aina hieman eri lailla ja taipua herkästi rönsyilyyn. Granados sanoi, että sarjaa ei olisi syntynyt ilman Clotilden apua. (Milton 2004, 228–252, 278–280.) Juorupuheiden välttämiseksi, julkisen omistuskirjoituksen sijaan, hän lausui kiitoksensa Clotildelle Mestresin runon muodossa:

*Sypressien ja ruusujen puutarhassa, leväten valkoista
marmorijalustaa vasten, aikaansa odottaen, runoilija nukkuu, unelmoiden...*

Ja runoilijan otsaa hyväillen, muusa valvoo hänen vierellään.³⁰ (sit. Milton 2004, 243, suomennos omani.)

Edeltävä tarina paljastaa jotain Granadosin poeettisesta sielusta, hänen rakkaudestaan väreihin, yksityiskohtiin, mutta viittaa samalla Granadosiin eläväisen – ehkä rönsyilevänkin – muodon luoja. Granadosia ei ole koskaan pidetty suurten muotojen eksperttinä – tämä johtuu Walter Aaron Clarkin mukaan siitä, ettei Granados ollut sinfonikko (Clark 2006, 172). Osa minusta ymmärtää tämän argumentin. Granadosin teoksia soittaneena koen, että pianistilla tulee olla Clotildemaista vahvaa jämäkkyyttä, halu nähdä sekä ymmärtää – välillä vaikeasti hahmotettava – musiikki yhtenäisenä ja etsiä keinot muodon ilmaisuun. Kuitenkin, kun katson asiaa pintaa syvemältä, mielestäni kyse ei ole siitä, että soittaja pyrkii luomaan muodon muodottomiin teoksiin, vaan siitä, että ”piilossa olevan” muodon paljastaminen vaatii erilaista ajattelutapaa. Kun näen vaivaa muodon hahmottamiseen ja ymmärtämiseen – käyttäen ennen kaikkea narratiivista ajattelua – työ palkitaan.

Granadosin laajat sarjat, *Goyescas – Los majos enamorados* -sarja, *12 Danzas españolas*, *Escenas románticas* ja *Concierto para piano y orquesta*, ovat olleet minulle joka kerta mysteerejä – kuinka osista muodostuu kokonaisuus, kuinka saan muodon kaivettua esiin? Kuten totesin juonen hermeneuttista luomisprosessia kuvatessani, olin pitkään sitä mieltä, että Granadosin 12 espanjalaista tanssia ei toimi kokonaisuutena, vaan ne tulee esittää erillisinä teoksina. Mutta, kun viimein löysin tavan yhdistää tanssit toisiinsa, kun löysin musiikkia tukevan toimivan kertomuksen, sarjan ihmeellisyys ja kauneus paljastuivat minulle. Ymmärsin kokonaisuuden ja nyt olen sitä mieltä, että tanssit toimivat upeasti, kun ne soitetaan yhtenäisenä, lähes tunnin mittaisena sarjana. *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan kanssa haasteet olivat hieman toisenlaiset. Ilmeinen draaman kaari teosten välillä teki niiden yhdistämisestä toisiinsa vaivatonta. Sen sijaan jokaisen teoksen sisäinen tulkinnanmuodostus teknisine haasteineen ja kokonaisuuden hallintoineen asetti minulle kiehtovan ja välillä turhauttavankin tehtävän.

Jos tarkastelen *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa kokonaisuutena nimenomaan soittajan lähtökohdasta, voin todeta sen asettavan esittäjälleen lukuisia pianistisia haasteita. Teoksen punainen lanka saattaa helposti hukkuu tiheän ja kerroksellisen tekstuuriin jalkoihin, mutta yhtä lailla langan katkeamisen syynä voi olla juuri muodon ymmärtämättömyys. Granados käyttää runsaasti tempon käsittelyä ja agogiikkaa kuvaavia esityserkintöjä, jotka ovat oman tulkintani mukaan välillä hyvin tarkasti tiettyyn ääneen, sointuun tai hetkeen kohdistettuja. Parhaimmillaan nämä esityserkinnät voivat auttaa pianistia elävän ilmaisun muodostamisessa, mutta pahimmillaan ne voivat olla syy jännitteen katoamiseen. Jos vahvasta rubatosta tulee itsetarkoitus ja teoksen tulkitsija toteuttaa esityserkintöjä etsimättä tapahtumien välistä yhteyttä, kokonaisuus

³⁰ In the garden of cypresses and roses, resting against the pedestal of white marble, waiting for his time, the poet sleeps, dreaming... At his side, and caressing his forehead, the Muse watches over him. (Milton 2004, 243)

hajoaa ja kauneus katoaa. Koen, että ilman pianistin runollisuudella höystettyä vahvaa muototajua, sarjan teosten kauneus ei paljastu, vaan ne hajoavat saraksi koskettavia hetkiä. Tällöin on helppoa todeta, että Granados ei ollut laajojen muotojen specialisti.

Granados-tutkimus osallistuu kertomuksen luomiseen tuomalla tietoisuuteeni *Coloquio en la reja* -teokseen liittyvää aineistoa. Granadosin elämäkääri, hänen improvisoiva tapansa säveltää, tämän espanjalaisen romanttinen luontelaatu ja se, kuinka hän hullaantui Goyan taiteesta, ruokkivat kaikki narratiivista ajatteluaani. Lisäksi Espanjan yhteiskunnallinen tilanne *casticismo*- ja *majismo*-ilmiöineen teoksen syntyhetkellä on kasvattanut ymmärrystäni ja osaltaan rikastuttanut monisäikeistä kuvaa 1900-luvun taitteen Espanjasta. Elämäkerrallisten ja historiallisten taustatietojen ohella käsittelin kyseisessä luvussa teosta osana *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa sekä avasin yleisesti *Goyescas*-sanaa terminä. Tuomalla esiin Granados-tutkimusta olen halunnut näyttää, kuinka se lisää säikeitä narratiivisen ajatteluni verkkoon ja vaikuttaa tätä kautta kertomuksen muodostamiseen.

4.2 *Coloquio en la reja* narratiivoina

Valitsin *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjan teoksista *Coloquio en la reja* tutkielmani esimerkkiteokseksi sen tulkinnallisen vaativuuden vuoksi. Koen, että erityisesti tässä teoksessa pianistin on haluttava ymmärtää soittamansa kokonaisuutena ja pidettävä huolta jännitteen rakentamisesta. *Coloquio en la reja* on noin kymmenen minuuttia kestävä sävellys, joka sisältää useita taitteita; musiikin edetessä kerroksellisuus lisääntyy ja uusia ideoita tuodaan esiin alkuperäisiä teemoja sisältävien taitteiden lomassa erityisesti teoksen loppupuolella. Harjoitteluprosessin aikana kysyin itseltäni usein, miten saan erillisiltä tuntuvat jaksot liitettyä toisiinsa ja miten saan pidettyä jännitteen kasassa niissä jaksoissa, jotka tuntuvat kestävän ikuisuuden. Tämän teoksen kohdalla kertomuksesta oli erityisen paljon apua. Juonen avulla nivoin erilliset jaksot toisiinsa ja draaman keinoin sain tulkintaani syvyyttä sekä elävyyttä. Eleiden kuvittelun lisäksi vaihtuvat kuvakulmat, etäisyydet ja rooleihin eläytyminen toivat soittooni uusia puolia. Sukellan seuraavaksi havainnollistamaan tarkemmin juonen muodostamista sekä narratiivissa käyttämiäni mielikuvia.

4.2.1 *Kohti juonta*

Coloquio en la reja on teos, jolle Granados antoi lisänimen *Duo d'amour*. Lisänimi vihjaa rakkausduettoon, mutta laulullisuus ja duoa ilmentävä teemojen polyfoninen rakenne näkyy myös pianotekstuurissa. Laulullisuus on tässä teoksessa itselläni se pohja-aines, jonka päälle juoni rakentuu. Teemojen kommunikation näen taas metaforallisesti *majon* ja *majan* dialogina. Lähtiessäni rakentamaan juonta, kysyn itseltäni, mistä *majo* ja *maja* laulavat? Ohjelmallisten viitteiden perusteella kyse on rakkaudesta, mutta mitä on tapahtunut ennen duettoa,

mitä on meneillään dueton aikana ja mitä tapahtuu dueton jälkeen? Lähestyn kyseistä teosta kuin oopperakohtausta, jonka tulee istua koko oopperan juoneen.

Kuvailin luvussa 4.1.5 pääpiirteittäin koko *Goyescas – Los majos enamorados* sarjaan luomani juonen. Ensimmäisen osan kohtaamisen jälkeen seuraa sarjan toinen osa, *Coloquio en la reja*, jossa kuvataan intiimi, yksityinen hetki. Hetki rakentuu *majan* ja *majon* rakkauden tunnustuksille sekä roolihahmojen sisäisten maailmojen heijastumiselle musiikissa. Pohtiessani sarjan kokonaisuutta ja niitä tapahtumia, jotka johtavat traagiseen loppuun teoksessa *El amor y la muerte* on olennaista löytää musiikkiin sopivat syyt ja seuraukset – miksi jotain tapahtuu, mitkä asiat johtavat *majon* kuolemaan? Koen, että juuri sarjan toisen osan, *Coloquio en la rejan* tapahtumat toimivat suunnannäyttäjinä. Teoksen alkupuolella vallitsee salaperäinen, intiimi sekä fyysisesti voimakas tunnelma, ja keskustelu tapahtuu ikkunaristikon äärellä. Miksi Granados nimesi teoksen keskusteluksi juuri ikkunaristikon äärellä? Hän teki aiheesta jopa oman piirroksen, jossa nainen istuu talon sisällä ja mies seisoo hänen edessään ikkunaristikon takana. Tulkitsen, että Granados halusi korostaa ikkunaristikon merkitystä musiikin latausta lisäävänä elementtinä. Teosta tulkitsevana pianistina koen ikkunaristikon edustavan Brunerin epätavallisuutta – asiaa, joka herättää huomion ja vaikuttaa edustamansa symboliikan kautta tulkinnanmuodostukseeni. Ikkunaristikko erottaa rakastavaiset toistensa syleilystä, mutta sallii kuitenkin koskettamisen. Espanjalaisissa taloissa metalliset ikkunaristikot ovat pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Ne pyrkivät pitämään rikolliset loitolla ja näin estämään varkauksia ja muuta väkivaltaa. Kun käytän ikkunaristikon herättämiä konnotaatioita juonen suunnannäyttäjinä, mieleeni nousee ajatuksia kielletystä rakkaudesta, rakkauden varastamisesta ja tuskallisen kiihkon voimistumisesta rakastavien joutuessa olemaan erillään toisistaan.

Lähtiessäni kehittämään eteenpäin kielletyn rakkauden ajatusta juonen kantavana voimana, ilmaan nousee seuraavia kysymyksiä. Kuka tai ketkä eivät hyväksy rakkautta, missä muodossa mustasukkaisuus vaikuttaa ja minkälaisia ratkaisuja rakastavaiset näkevät tilanteessa? Jos tarkastelen teosta nuottikuvas- ta (symbolinen) ja soittamisesta (enaktiivinen) käsin, huomaan sen rakentuvan erittäin mielenkiintoisesti. Suurin osa muutoksista ja erilaisista taitteista sijoittuu teoksen loppupuolelle. Raastasti jaoteltuna katson 11 ensimmäisen sivun (tahdit 1–146) rakentuvan laululliselle duetolle, jossa rakastavaiset tunnelmoivat ikään kuin omassa kuplassaan. Sivulla 12, tahtien 149–165 aikana seuraa täysin uudenlainen, nopeatempoisempi taite, joka perustuu ilmavalle staccatorytmiikalle. Sivulla 13 palataan taas laulullisuuteen, jossa tahtien 166–176 *grandioso*-jakso tuo ilmoille teoksen viimeisen kliimaksin. Viimeinen sivu 14 sisältää vielä kolme erilaista tapahtumaa; tahdeissa 177–186 palataan hetkeksi sivun 12 staccatotunnelmaan; tahti 187 tuo esiin vielä uuden erilaisen taitteen – resitatiivin, ja tahdeissa 188–196 palataan teoksen alun kaltaiseen notaatioon.

Tämä raakajako näyttää teoksen merkittävät taitekohdat – rajapinnat, joissa narratiivi rakentuu. Kun kysyn itseltäni, kuinka yhdistän nämä erilaiset taitteet toisiinsa, kuvaan astuu juoni. Liitän siis teoksen tarkasteluun ikonis- sen tason symbolisten ja enaktiivisten representaatioiden kaveriksi. Prosessissa

hermeneuttinen osa-kokonaisuus-vuorottelu houkuttelee juonta esiin samalla, kun pohdin eri taitteiden tapahtumien suhdetta kokonaislinjaan.

4.2.2 *Salainen kohtaaminen ikkunaristikon äärellä*

Tuon tässä alaluvussa esiin *Coloquio en la reja* -teoksen juonen pääpiirteittäin neljän kokonaisuuden kautta. Tämän jälkeen otan syvemmän tarkastelun alle tietyt, tulkinnallisesti vaativat taitteet. Näiden taitteiden kautta pyrin havainnollistamaan, kuinka juonen käyttö auttaa minua ymmärtämään ja liittämään yhteen erilaisia tapahtumia.

Juoneni *Coloquio en la reja* -teoksessa kulkee seuraavaa reittiä:

On keskiyö Etelä-Espanjassa. Lämmin ja samettisen tumma ilma uhkuu rauhaa ja odotusta. Isojen puiden takana oleva talo näyttää nukkuvan. Railakkaat tanssit tavernassa ovat päättyneet tunteja sitten. Talon ulkopuolelta kuuluu hiljaista hyräilyä; hellät kuiskaukset ikkunaristikon takaa saavat *majan* tulevan ikkunaan. Ikkunaristikon toisella puolella seisoo *majo*, johon *maja* hetkeä aiemmin rakastui palavasti. Ujot, mutta kiihkeät katseet kohtaavat. Salainen tapaaminen *majan* perheen talolla muuttuu intohimoiseksi rakkausduetoksi rakastavien laulaessa toisilleen. He laulavat erikseen ja yhdessä; ilmaisu on vuoroin ujoa ja hellää, vuoroin intohimoista. *Maja* kertoo *majolle*, että hänet on luvattu vaimoksi toiselle miehelle, mutta hän ei halua toteuttaa perheensä suunnitelmaa. Läheisyyden ja kiihkon tunteet – joita ikkunaristikko vielä voimistaa – saa heidät miettimään ratkaisua. He tekevät toiveikkaan pakosuunnitelman josta *maja* kuitenkin vetäytyy pelon nostaessa hetkellisesti päätään. Erkaantumisen ja mietinnän jälkeen *maja* päättää kuitenkin kuunnella sydämensä ääntä. Onnellisuus, toivo ja intohimo vapautuvat heidän sisimmästään, kun he laulavat sydämensä kyllyydestä tulevaisuuteen luottaen. (1. kokonaisuus, tahdit 1–146.)

Mutta mitä tapahtuu, *majo* ja *maja* heräävät rakkauden kuplastaan ja terästävät kuuloaan. Joku talossa on herännyt, ja askeleet lähestyvät *majan* huonetta. *Majo* menee piiloon talon kulman taakse ja *maja* kiiruhtaa takaisin vuoteeseen. *Majan* isä saapuu huoneeseen jyhkein askelin. Hän varmistaa, että *maja* on huoneessa yksin ja muistuttaa, että häät ovat pian. Isän autoritäärisyys synnyttää *majassa* uрман ja päätöksen, että hänen elämänsä ei enää ohjailta. Pelko rakkauden seuraamisesta hälvenee nyt lopullisesti. (2. kokonaisuus, tahdit 147–165.)

Isän mentyä *maja* syöksyy kiihkeästi ikkunaan. Hän laulaa yhdessä *majon* kanssa intohimoisen tunteen purkauksen; he ovat täysin läsnä hetkessä ja toisissaan. Rakastavaiset valtaa voima, koko maailmankaikkeuden energia, kun he lupaavat laulunsa kautta pysyä yhdessä ikuisesti. (3. kokonaisuus, tahdit 166–176.)

Askeleet talon sisältä palauttavat rakastavaiset tähän hetkeen. He ovat talolla, jossa perhe voi yllättää nuoret hetkenä minä hyvänsä. *Maja* kehottaa *majoa* lähtemään. Mutta suunnitelma on selvä, he tapaavat seuraavan päivän tanssien jälkeen läheisessä puutarhassa ja karkaavat yhdessä. Jäähvyäisresitatiivin

myötä *majon* askeleet vievät hänet yhä kauemmas *majan* talolta. Samettinen pimpeys laskeutuu. Ilmassa väreilee energia, ja jostain kuuluu vielä hiljainen muistuma rakkausduetosta kuvakulman liukuessa kauemmas. Äänet häipyvät ja sulautuvat yksitellen universumin loputtomaan energiaan. (4. kokonaisuus, tahdit 177–195.)

4.2.3 *Juoni subteessa notaatioon*

Juonen ensimmäinen kokonaisuus rakentuu tulkintani mukaan ulkoisen muuttumattomuuden (Gergenin stability) varaan. Ulkoisella muuttumattomuudella viittaa seuraaviin asioihin: tapahtumapaikka eli miljö on sama, tarinan henkilöt ovat samassa paikassa – ikkunaristikon äärellä – koko kohtauksen ajan, jakso rakentuu laululliselle dialogille, muita henkilöitä tai asioita fyysikaalisesta maailmasta ei mahdu tämän kuplan sisään. Ulkoisen muuttumattomuuden ajatus luo yhtenäisen linjan, kaarevan katon kokonaisuudelle. Tämän ulkoisen muuttumattomuuden sisällä koen sisäisiä progressioita ja regressioita, jotka aistin hahmojen psyykkisen todellisuuden heijastumina. Hahmojen sisäisinä intentiona progressiot ja regressiot voivat näkyä eleissä ja käytöksessä esimerkiksi kosketuksena, suudelmana tai kehonkielen muutoksina. Havainnollistan näitä heijastumia tarkemmin mielikuvia käsitellessäni.

Ensimmäisen kokonaisuuden sisällä on mielestäni haastavinta pitää koossa jaksoa tahtien 105–130 välillä. Tahdit 118–129 tuntuvat helposti liian erilliseltä niitä edeltäviin ja seuraaviin tahteihin verrattuna. Lisäksi koko tahtien 105–130 edustaman jaksosyöntein yhdistäminen tahdistista 130 alkavaan riemun, toivon ja intohimon täyteiseen taitteeseen on paikka, johon tarvitsen juonen luomaa metaforista merkitystä. Tahtiin 105 tultaessa *maja* on juuri vetäytynyt pako-suunnitelmasta. Hän ottaa etäisyyttä *majo*on astumalla taaksepäin ja alkaa laulaa siitä yksinäisyydestä, siitä kuka hän on, elämästään ja ongelmallisesta tilanteestaan. Koen vetäytymisen aiheuttaman sisäisen regression tahdeissa 105–111, joissa korkeassa rekisterissä soiva melodialinja synnyttää mielessäni välittömästi konnotaatioita *majan* laulusta – puhtaasta, kauniista, ja rehellisestä ilmaisusta. Kohtauksessa on läsnä myös *majon* loukkaantuminen; kuvittelen sen *majon* kääntymisenä osittain pois päin *majasta*. Pohtiessani juonen kulkua ja kertomuksen tapahtumia bassossa urkupisteen lailla esiintyvä suuri B toimii vahvana luotsina koko alueen yhteenkuuluvuudelle. Se saa minut etsimään metaforia, jotka tukevat rikkoutumatonta tunnelmaa. Rikkoutumattomuus näkyy yhtenäisenä tilanteena, jossa *majan* sisäinen maailma on pääosassa – hän etsii ratkaisua ongelmaan. Se näkyy myös *majon* herkeämättömänä kuunteluna – vaikka *majo* ei katso *majaa*, hän kuulee tämän jokaisen sanan.

Majo ei kuitenkaan pysty kuuntelemaan hiljaa koko aikaa, pakahduttavat tunteet pakottavat häntä purkautumaan silloin, kun basson urkupiste vaihtuu suureen GES-säveleen. Purkautumisen voi nähdä yhtenä sisäisen progression ilmauksena, sisäisen intentiona aiheuttamana toimintana, jolla on eteenpäin suuntautuva voima. Ensimmäinen purkautuminen ”mutta kun minä rakastan sinua” tapahtuu tahtien 113–116 aikana. B-urkupiste kuitenkin palaa, ja samoin *majan* epäröinti. Tahdissa 118 vallitsee *dolcissimo*-sävy ja *très calme* yhdistettynä

ppp-esitysmerkintään. Tässä hetkessä koen *majon* purkautumisen jälkeisen hiljaisuuden rakastavaisten välillä. *Maja* ei pysty katsomaan *majoa*, ja molemmat tietävät, että pallo on nyt *majalla*. Tahdeissa 118–129 esiintyy enemmän kuudestoistaosanuotteja aiempaan jaksoon verrattuna. Aistin tämän sisäisen levottomuuden lisääntymisenä, ratkaisu on lähellä. Basson B:n tuntemisen kautta autan jaksoa (tahdit 118–129) yhtymään edelliseen jaksoon. *Majon* seuraava tunteenpurkaus tapahtuu tahdeissa 122–123, mutta vieläkin palataan hetkeksi B-basson äärelle. Muutos on kuitenkin alkanut, B-urkupiste ei enää pysy ja samalla *maja* liukuu kohti päätöstä lähteä *majon* matkaan, katsekontakti on taas syntynyt. Tahdissa 129 Ges-duurin myötä *maja* yhdistyy hymyillen vihdoin *majon* tunteenpurkaukseen ja sanoo haluavansa olla tämän kanssaan. Näin he liukuvat suoraan iloon ja toivoon, ikkunaristikon salliman fyysisen kosketuksen vahvistaessa tuntemuksia tahdista 130 eteenpäin. Tahdeissa 130–144 koen vahvan sisäisen progression. Tämä heijastuu roolihahmojen pelottomassa katseen suuntaamisessa tulevaisuuteen, samalla, kun heidän kehonsa täyttyvät ilolla sekä lennokkuudella. Visioidessaan onnellista tulevaisuuttaan *majon* ja *majan* kehonkieli on innokasta – he seisovat ikkunaristikon molemmin puolin ja laulavat katsoen vuoroin toisiaan silmiin ja vuoroin koko maailmaan.

Toisessa kokonaisuudessa (tahdit 149–165) koen ulkoisia muutoksia tapahtuvan paljon enemmän kuin kymmenen kertaa pidemmän, edeltävän, ensimmäisen kokonaisuuden aikana. Progressiivisuuden voisi katsoa olevan tämän kokonaisuuden vallitseva voima. Tahdit 147–149 toimivat mielessäni siltana siirtymisessä toiseen kokonaisuuteen; niiden aikana tapahtuu rakkauden kuplasta herääminen. Uhkaava sointukulku pistää kuuntelemaan, mitä nyt tapahtuu? Kun roolihahmot heräävät kuuntelemaan ympäristöä, tulkintaan syntyy kokemukseni mukaan täysin uudenlainen tunnelma. Toisessa kokonaisuudessa tekstuurin muuttuu ja samalla muuttuu myös tempomerkintä. Edeltävän kokonaisuuden ajan vallitsevana tempomerkintänä on ollut *Andantino quasi allegretto* seuraavin variantein: *Un poco meno mosso* ja *Meno mosso*. Tahdissa 149 tempomerkinnäksi vaihtuu *Allegretto airoso*, joskin taitteen aikana mukaan mahtuu *lento e ritmico* tahdissa 156 ja *grave a tempo* tahdista 158 eteenpäin. Ilmavuus, hieman nopeampi tempo ja tekstuurin vaihtuminen rytmisiksi *staccatoiksi senza pedale* tuo mieleni uudenlaisen tietoisuuden nousemisen, aktiivisuuden, havahtumisen. Kertomuksessa liitän sen romanttisesta unesta heräämisen, ikään kuin ympärillä oleva maailma vapautettaisiin pause-tilasta ensimmäisen kokonaisuuden jälkeen. Muistan, että tämä ratkaisu tuntui välittömästi hyvältä ja oikealta, musiikkia tukevalta ajatukselta. Ensimmäiseltä irralliselta tuntunut kokonaisuus löysi juonen kautta paikkansa.

Konkreettisemmin katsottuna koen toisessa kokonaisuudessa tahtien 149–154 *staccato*-kulkujen kuvaavan *majan* reaktioita ulkopuolisiin ääniin. Niissä heijastuu pieni paniikki ja hänen kepeä liikekielensä. Tahdissa 156 kuuluvat isän jyhkeät askeleet, ja tahtien 158–164 aikana kuvittelen bassossa hänen laulunsa. Isän laulu sekoittuu tahdista 162 alkaen *majan* sisältä nousevaan uhmaan, vahvaan päätökseen, että tämän elämää ei enää ohjailla. Tämän uhman aistiminen portaittain laskevassa sävelkulussa auttaa minua luomaan merkityksellisen hetken juuri kahden erilaisen tapahtuman rajapinnalle. Se auttaa minua

synnyttämään sisälläni sen vahvan energian, jota tarvitsen seuraavan kokonaisuuden alusta lähtien.

Majan vahva päätös konkretisoituu kolmannessa kokonaisuudessa, jossa rakastavaiset laulavat sydämensä kyllyydestä. Valtava usko ja luottamus tulevaan valtaa heidän sisimpänsä. Olen kirjoittanut tahdin 166 yläpuolelle avainsanat ”vielä me ollaan”, joiden on tarkoitus muistuttaa itseäni sisältä kumpuavasta voimasta. Tuon voiman avulla saan taitteeseen *grandioso*-tunnelman ja pystyn toteuttamaan Granadosin *ff* ja *fff*-esitysmerkinnät sisäistyneesti. Kyseisessä taitteessa esiintyy myös sävelkulkuja sarjan ensimmäisestä osasta, *Los requiebros*, mikä vahvistaa mielestäni entisestään taitteen luonnetta. *Los requiebros* -teos kuvastaa flirttailua ja näyttää tarinassani *majon* ja *majan* kohtaamisen; se juhlistaa juuri syttynyttä rakkautta ilman huolia ja vastoinkäymisiä. Kun *Coloquio en la reja* -teoksen taitteessa, tahdeissa 166–176, palataan *Los requiebros* -osan sävelkulkuihin, yksi ympyrä sulkeutuu. Muistuma huolettomasta rakkaudesta syventää entisestään *grandioso*-jaksoon liittyvää tulkintaa ja tukee samalla teoksen juonellista vahvuutta.

Neljäs kokonaisuus sisältää kolme erilaista taitetta, jotka saattavat teoksen loppuun. Juonen kannalta katsottuna olen pisteessä, jossa vallitsee vahva luottamus *majon* ja *majan* välillä. He ovat täynnä toivoa. Kolmannen ja neljännen kokonaisuuden rajalla on fermaatti, jonka aikana ulkoinen pause-nappula vapautetaan jälleen. Tahtien 177–186 aikana palataan *staccato*-askelien myötä tähän elämään. *Maja* saattaa kommentoida *majolle*, että mene nyt, ennen kuin kukaan tulee. Paniikkia ei enää ole, koska suunnitelma on selvä, he tapaavat seuraavan päivän tanssien jälkeen läheisessä puutarhassa ja karkaavat yhdessä. Tahtien 185 ja 186 sointukulun laskeutuessa *rallentandolla* huojentuneeseen B-duuriin, sisäinen ääni sanoo ”näin se on, näin tulee tapahtumaan”. *Majo* lähtee, kulkee yhä etäämmäksi talosta. Erossaolon tuska yhdistyy intohimoon heidän laulaessaan tunteistaan tahdin 187 *Recitativon* aikana. Kahden ensimmäisen kaaren aikana kuvittelen *majon* näkevän vielä talon ja heidän laulunsa kietoutuvan yhteen puolimatassa. Viimeisen kaaren aikana *majo* kävelee laulaessaan hiljalleen pois, yön pimeyteen. Viimeinen taite, tahdit 188–196, kulkee *Adagiossa*. Vaikka tekstuuri on lähellä teoksen alun notaatiota, kahden ensimmäisen tahdin (188–189) tunnelma on pimeämpi, pysähtyneempi. Läsä on vielä tunnelma *majon* poistumisesta pimeyteen, kun taas teoksen alussa alkutahteihin liittyy mielestäni uteliaisuus ja suloinen salaperäisyys. Tahtien 190–194 aikana kuvakulma on siirtynyt kauemmaksi, ja jostain kuuluu muistuma koetusta rakkausduetosta. Näen teeman hymyilevänä. Viimeisen kahden tahdin aikana tunnen, kuinka B-duurikolmisoinnun äänet häipyvät hiljalleen, ne liikkuvat ylös, ulos fyysisestä maailmasta sulautuen maailmankaikkeuden ikuisen liikkeeseen.

4.2.4 Mielikuvat osana kertomuksen muodostusta

Esittelen tässä alaluvussa sävelteoksen kertomuksessa käyttämiäni mielikuvia. Koska *majo* ja *maja* ovat suuressa roolissa teoksen tapahtumissa, aloitan käsitteilyn roolihahmoista. Lisäksi nostan esiin kolme erilaista mielikuvaa, joita

hyödynnän narratiivin muodostuksessa: suudelma, kosketus sekä etäisyydet ja suunnat.

Roolihahmot

Walter Aaron Clark kirjoittaa (2006, 123), että Granadosin suurin kiinnostuksen kohde oli ihmiset, miltä he näyttivät, kuinka he ajattelivat ja käyttäytyivät. Tämä käy ilmi mm. Granadosin kirjeessä ystävälleen Joaquín Malatsille (ks. 4.1.2). Erityisesti naiskauneus sai hänet istumaan pianon ääreen ja soittamaan. Antonio Fernández-Cid kertoo tapahtuman Granadosin elämästä:

Hän saapuu nopein askelin sisään saliin, jossa jotkut opettajat ovat kokoontumassa, hän menee pianon ääreen ja selittää: ”Näin juuri aivan ihanan naisen...joka oli...oli...” Hän laittaa kätensä koskettimille ja soittaa instrumentista pitkän, intohimoisen fraasin: ”Eikö hän ollutkin kaunis?”³¹ (Fernández-Cid 1991, suomennos omani.)

Puhuttaessa Goyan hahmoista, Clarkin mukaan edeltävä kirje osoittaa, että juuri ihmisten fyysinen olemus herätti Granadosissa voimakkaita emootioita, joita säveltäjän oli pakko ilmaista musiikin kautta (Clark, 2006, 123). Itse tulkitsen Granadosin ilmaisevan musiikissaan ihmistä kokonaisuudessaan – ei ainoastaan fyysisen olemuksen herättämiä emootioita. Koen, että Goyan *majot* ja *majat* alkoivat elää Granadosin mielessä, ja nämä elävät hahmot ajatuksena representoituivat lopulta sävelissä.

Majon ja *majan* hahmot lukeutuvat itselläni *Coloquio en la reina* -teoksen voimakkaimpiin mielikuviin. Kuvittelen, millaisia ihmisiä tarinan päähenkilöt ovat, millainen on heidän suhteensa toisiinsa ja muuhun ympäristöön. Kuvittelussa on läsnä koko narratiivisen ajatteluni hyödyntämä aineisto, kuten Granados-tutkimus, taide, tiede ja kirjallisuus sekä omat kokemukseni ja sisäiset intohimoni. Tulkittessani tapahtumia roolihahmojen kautta *majon* ja *majan* sisäiset intentiot sekoittuvat yhteen oman sisäisen maailmani kanssa. Tämä vahvistaa mielestäni kertojan perspektiiviäni. Bruner puhuu narratiivin luonnollisesta perspektiivistä, siitä että kerromme saman tapahtuman luonnollisesti eri tavoin. Mielestäni voin roolihahmojen elämisen ja kuvittelun kautta löytää sen, mitä haluan sanoa, eli syventää tulkintaani – perspektiiviäni. Ne tunteet, joita hahmot kokevat eri tilanteiden seurauksena, aiheuttavat minussa samais-tumista oman elämäni kokemuksissa ja toiveissa. Tämä tuo monia syventäviä kerroksia teoksen tulkintaani. Roolihahmojen kautta löydän ikään kuin kovan omaan itseeni; pystyn avaamaan sellaisia ovia, jotka ilman hahmoja jäisivät kiinni tai raolleen.

Coloquio en la reina -teoksen *maja* on mielikuvissani nuori, kaunis, tummattukkainen nainen. Tarinassa hän on pukeutunut tummasävyiseen 1800-luvun

³¹ Entra, vivo en paso, al salón en el que están reunidos algunos profesores, se dirige al piano y explica: ”Acabo de ver a una maravillosa mujer... que era... era...” Entonces pone las manos en el teclado y arranca del instrumento una larga, apasionada frase: ”¿Verdad que era bellísima?” (Fernández-Cid 1991)

alun tyylin mukaiseen kauniiseen aamutakkiin, ja hänen pitkä hiuksensa ovat alhaalla. Koska tapahtumat sijoittuvat keskiyöhön, hän on valmistautumassa nukkumaan *majon* saapuessa. *Maja* on elänyt koko elämänsä perheen sääntöjen sanelemana, kunnes oma tahto alkaa pikkuhiljaa saada otteen hänen käytöksessään. Pakkoavioliitto perheen tutun nuoren miehen kanssa ei houkuttele, ja kun *maja* sarjan edellisessä osassa tapasi vielä sydämensä valitun, tuntemus vain vahvistui. Jokin pääsi irti *majan* sisällä, kun hän flirttaili ja tanssi häpeämättömästi tapaamansa *majon* kanssa (*Los requiebros*). Nyt *maja* tuntee samaan aikaan häpeää käytöksestään (perheen vuoksi) ja rakastumisen euforiaa. Hän kokee ristiriitaa ”oikein tekemisen” ja oman sydämensä seuraamisen välillä. Kuten *majismo*-ilmiössä myös omassa tarinassani *majan* karakteri on suuresti romantisoitu. Totuuden mukainen *majan* häpeämättömyys käy ilmi ainoastaan niissä leimahduksissa, kun tukahdetut tunteet pääsevät irti. Tällöin vaaka heilahtaa kuuliaisesta käytöksestä hetkellisesti toiseen ääripäähän.

Majo on mielikuvissani karismaattinen, hyväntahtoinen, tumma mies. Romanttisessa tarinassani hän edustaa muukalaista, joka on saapunut kaupunkiin. *Majo* rakastuu tavernan kiihkeässä illanvietossa (*Los requiebros*) *majaan* ja saapuu kosiskelemaan nuorta naista vielä samana yönä tämän ikkunan äärelle (*Coloquio en la reja*). *Majo* on varma tunteistaan, hänellä ei ole *majan* kaltaista ongelmaa heittäytyä rakkauden vietäväksi. Myös *majon* karakteri on tarinassani romantisoitu, joskin koen hänen olevan boheemiuudessaan lähempänä todellista *majoa* kuin tarinani *maja* todellista *majaa*.

Suudelma

Suudelma on ele, jonka mielikuvaa hyödynnän tahtien 49–52 aikana. Tahdissa 49 Granados kirjoittaa *ff*, *Meno mosso*, *appassionato*, ja tahtiin tullaan lyhyen suuren *crescendon* kautta. Basso säilyy koko tahdin ajan ja melodiassa oktaavissa kulkevaa sävelkuviota tehostetaan samalla rytmillä vasemmassa kädessä. Tämä intohimon purkaus on teoksen ensimmäinen *ff*-paikka; ensimmäinen, jossa lukee *appassionato* (tahdissa 18 *un poco appassion.*) ja ensimmäinen yhtäkkinen voiman ilmaisu. Seuraavassa tahdissa haetaan lisää vauhtia nopean sävelkuvioon ja *crescendon* kautta tahdissa 51 tapahtuvaan vastaavaan, jopa voimakkaampaan (*fff*) purkaukseen. Kuvittelen tahdissa 49 yhtäkkisen, kiihkeän suudelman, jota seuraa toinen, vieläkin intohimoisempi suudelma tahdissa 51. En tiedä, onko ikkunaristikon kaltereiden välistä oikeasti mahdollista suudella, mutta kertomukseni se onnistuu. Ajatus suudelmasta tuo tähän taitteeseen musiikin vaatiman kiihkeän tunnelman, jossa purkautuu hetkellisesti koko teoksen alun lataus.

Suudelman kuvittelemisen vaikuttaa siihen, miten käsittelen musiikkia ennen suudelmaa ja sen jälkeen. Havainnollistan näitä vaikutuksia lyhyesti. Tahdista 29 alkaa hellyyden jakso, johon liittyy lähellä olo ja suloiset sanat. Tuo hellyys muuttuu latautuneeksi tahdista 41 alkaen. Tahdissa 48 vetovoima ottaa *majosta* vallan ja hän syöksyy eteenpäin kaapatun *majan* pään käsiensä väliin tahtiin 49 tultaessa. Suudelman jälkeiset väristykset tuntuvat tahdeissa 52–55, ja rauhoittumisen sekä tasaantumisen kuvittelen läheisyytenä ja paikallaan olona tahtien 56–63 välillä. *Crescendot* ja *diminuendot* voivat toimia metaforana

sisään- ja uloshengitykselle tässä hetkessä (tahdit 56–59). Vaikka nuotissa ei lue *diminuendo* tahdissa 59, teen siinä usein hiljentymisen – mielestäni pieni *diminuendo* sopii hyvin hengitystä kuvaavaan metaforaan. Koen erkaantumisen ja katseen nostamisen viimeisen isomman *crescendon* aikana tahdeissa 60–63. Juonellisesti suudelman vaikutukset eivät lopu tahtiin 63, vaan ne tuntuvat vieläkin pidemmälle. Vaikutukset näkyvät vapautuneessa leikittelyssä tahdeissa 64–68 ja luovat taustaa seuraavalle intohimon puuskalle tahdista 72 eteenpäin.

Kertomuksessani suudelma näyttää musiikillisen kiihkeän hetken metaforana. Suudelman voimakkuutta lisää *majon* ja *majan* tuore ihastuminen ja fyysisen vetovoiman suuruus. Lisäksi voimaa tuo ikkunaristikko kokonaisvaltaisemman syleilyn estäjänä sekä tapaamisen salainen luonne. Suudelman mielikuva tuo soittooni sisäistä voimaa. Intiiminä eleenä se herättää kehossani fyysisiä aistimuksia, joiden uskon siirtyvän soittamiseen. Musiikillisen jännitteen rakentaminen kohti tahteja 49–52 ja sen ylläpitäminen tahtien jälkeen on suudelman mielikuvan kanssa helpompaa ja antoisampaa kuin ilman sitä.

Kosketus

Koskettaminen eleenä on mielikuva, jota hyödynnän läpi koko teoksen. Miten kosketetaan, koskeeko käsi kättä, onko kosketus hellä sipaisu poskelle vai kiihkeämpi tarttumisen toiseen ihmiseen? Lukuisat eri tavat koskettaa ja kosketuksen hienovaraiset sävyt saavat aikaan mielessäni monia käyttökelpoisia metaforia teoksen tarinanmuodostuksessa. Paitsi toisen ihmisen koskettaminen, myös omaan kehoon liittyvä kosketus ja ulkoisen objektin kosketus – esimerkiksi ikkunaristikko, ikkunalaus, talon seinä – liittyvät kosketuksen mielikuviin. Kosketus on osa kehonkieltä, osa roolihahmojen liikettä, minkä vuoksi jokaista elettä on mahdotonta liittää tiettyyn kohtaan notaatiossa. Tämä ei myöskään ole mielestäni tarkoituksenmukaista – hahmojen pitää saada elää ja liikkua musiikin mukana vapaasti. Kertomuksessani on kuitenkin paikkoja, joissa mielikuva tietynlaisesta kosketuksesta on selkeä ja selvärajainen. Pysin avaamaan verbaalisesti kahta tällaista mielikuvaa.

Tuon ensimmäiseksi esiin mielikuvan hellästä kosketuksesta. Tahdit 29–32 aloittavat kaksoisviivan jälkeen uuden taitteen, jonka yläpuolelle Granados on kirjoittanut *Un poco meno mosso* ja esityserkinnäksi *p, teneramente*. Ennen näitä tahteja rakkausduetossa on laulettu ensimmäinen kohtaaminen, jonka lopun *forte*-ilmaisu (tahdit 25–28) on vetänyt *majan* ja *majon* lähelle toisiaan. Tahdeissa 29–32 laulu muuttuu pehmeämmäksi hyräilyksi hellän kosketuksen noustessa pääasiaksi. Kosketukseen liittyy vahva aistiminen, ihmetys ja hellän sivelyn puhtaus. Tulkinnassani haluan saada tahtiin 29 täysin uudenlaisen soinnin, josta lähtee muovautumaan seuraava pitkä linja. Läheisyys, *majon* ihmettelevän hellät sipaisu poskelta kaulalle – musiikin liikkeen mukana – vaikuttavat kuvittelun kautta suoraan siihen kosketukseen, jolla soitan. Kosketuksen lisäksi kuvittelen rakastavaisten muodostavan oman intiimin kuplansa – kuin simpukan, jonka kuoret kohtaavat. Tämä roolihahmojen olemusten simpukkainen muoto saa aikaan soitossani sisäänpäin kääntyneen tunnelman, jossa kuitenkin hellittää keskellä olevaa helmeä.

Toinen mielikuva liittyy ikkunaristikon koskettamiseen. Ikkunaristikko *majon* ja *majan* välillä on läsnä narratiivissa läpi teoksen. Sen symboliikka vaikuttaa ennen kaikkea musiikin yleistunnelmaan, mutta näkyy myös konkreettisen mielikuvan tasolla. Tahdista 72 alkaa taite, jossa rakennetaan kuuden tahdin nousu seuraavaan *appassionato*, *fff*-tahtiin. Taitteessa hyödynnetään samaa rytmistä kuviota kuin suudelmatahdissa. Kahden tahdin (78–79) *appassionato*-purkauksen jälkeen seuraa kymmenen tahdin (80–88) rauhallisempi *amoroso*-jakso, jonka rytmisenä kuviona vallitsee melodialinjan kvintolit. Tahdeissa 49–52 tapahtunut suudelma luo tahdista 72 alkavalle taitteelle taustan. Intiimi, fyysinen kontakti on syyttänyt tulen *majan* ja *majon* sisällä, ja kaipuu toisen lähelle vahvistuu. Tahdista 72 alkavassa nousussa kuvittelen erityisesti *majon* turhautumisen ikkunaristikon erottaessa rakastavaiset toisistaan. Turhautuminen yhdistyy sisällä pulppuavaan intohimoon, ja mielikuvissani tämä heijastuu kosketuksessa ikkunaristikkoon. Samalla kun tunne *majon* sisällä voimistuu, voimistuu myös kosketus ikkunaristikkoon – aluksi huoleton tarttuminen metallirautaan muuttuu intensiivisemmäksi otteeksi. Kosketus on voimakkaimmillaan taitteen huippukohdassa, tahdeissa 78–79, jolloin myös ikkunaristikon toisella puolella *majan* kädet puristuvat mustaan metalliin. Kiihkon laantuessa tahdientien 80–88 *amoroso*-jaksoon heikkenee myös puristus ikkunaristikosta. Kenties enää toinen käsi pitää siitä kiinni samalla, kun toinen käsi koskettaa rakastettua. Näiden tahdientien aikana pingottunut kehonkieli pehmenee, ikkunaristikon merkitys vähenee ja ilmaisussa näkyy lempeys ja lämpö.

Etäisyydet ja suunnat

Etäisyydet ja suunnat ovat tulleet ilmi jo juonta ja eleitä kuvaillessani. Tämä osoittaa sen, että mielikuvia on mahdotonta käsitellä toisistaan erillisinä. Kaikki vaikuttaa kaikkeen (osa-kokonaisuus-vuorovaikutus) ja yhdessä eri elementit muodostavat kokonaisuuden. Havainnollistan etäisyyksiä ja suuntia kuitenkin vielä kahdesta näkökulmasta. Tuon esiin etäisyyden tunnun tapahtumiin luotavana kuvakulmana sekä sen, kuinka etäisyydet ja suunnat näkyvät roolihahmojen välisessä kanssakäymisessä.

Puhuin edellä, kuinka suhtaudun *Coloquio en la reja* -teokseen kuin oopperan kohtaukseen. Tämän lisäksi kertomuksessani on havaittavissa elokuvamaisia piirteitä. Näen narratiivit monesti ikään kuin filmeinä, jotka rullaavat mielessäni, ja erityisesti tämän teoksen alku ja loppu on saanut inspiraatiota elokuvista. Teoksen alussa (tahdit 1–2) näen tapahtumapaikan tarkkailijana parinsadan metrin päästä yläviistosta. Etäisyyden kuvittelen tuo myös etäisyyttä soittooni – katson tapahtumaa ulkopuolelta, kaukaa. Musiikin edetessä kuvakulma liukuu lähemmäksi (tahdit 1–9), kuulen selvemmin rakastavien keskustelun, mikä taas heijastuu soitossani. Hetken päästä en ole enää pelkästään tarkkailija, olen myös *maja* ja *majo* – katson siis tapahtumia ulkopuolelta, mutta samalla elän niitä roolihahmojen kautta. Voisinkin sanoa olevani yhtä aikaa kameran takana ja edessä.

Lähellä olevat kuvakulmat liittyvät kuvittelussani usein intensiivisiin kohtiin, kuten tahdeissa 29, 49 ja 78. Kun musiikki kaipaa tilaa ympärilleen, koen

kuvakulman siirtyvän kauemmaksi. Kauimpana näen kameran aivan teoksen alussa (tahdit 1–2) ja teoksen lopussa (tahdit 188–196). Teoksen viimeisten tahdientien aikana kuvakulma liikuu hyvin kauas, taivaaseen asti. Näin tavoitan mielikuvun musiikin häipymisestä ja liukumisesta ulos fyysikaalisesta maailmasta. Rakkausdueton aikana kuvittelen kameran olevan etäämpänä esimerkiksi tahdistista 105 alkavassa jaksossa, jossa *maja* vetäytyy pakosuunnitelmasta ja laulaa yksinäisyydestään. Toisaalta näen laajan kuvakulman avautuvan myös teoksen viimeisessä kliimaksissa (tahdit 166–176). Tässä jaksossa koen tunteiden vapautuvan niin valtaisaan ilmaisuun, että tuo ilmaisu ei mahdu tiukkaankin kuvakulmaan. Kuvakulmat ja kameran liukumiset lähelle tai kauas syntyvät minulla hyvin luonnostaan musiikin ja siitä kumpuavien metaforien kautta.

Kehonkieli ja ihmisten välisen vetovoiman tunteminen ovat esimerkkejä suunnista, joiden kuvittelemisen luo jännitteitä ja sävyjä soittamiseen. Teoksen alku (tahdit 1–28) kuvastaa jaksoa, jonka aikana vetovoima vetää *majon* ja *majan* yhteen, lähelle toisiaan. Jakson alussa *majon* kuiskaukset muuttuvat lauluksi, johon *maja* vastaa talon sisältä. Aluksi jännitystä ja ujoutta huokuvat fraasit (esim. tahdit 9–11) muuttuvat pikkuhiljaa rohkeimmiksi – samalla rakastavaiset lähestyvät toisiaan. Koen tämän jakson (tahdit 1–28) huipentuvan vahvan, läheisen yhteyden kokemiseen tahdissa 26. Tätä tahtia edeltää jakson suurimman vetovoiman aistiminen tahdistista 22 alkaen. Kun keksin soittaa kyseisen tahdin aloittavan suuren H:n jännittävän hiljaa, muistan, kuinka vetovoima lähti syntymään kuin itsestään. Toinen ihana, fraasin muotoa luotsaava yksityiskohta on tahdin 24 *tenuto*-sävel, kolmiviivainen a. Tuon hetken mielikuvana koen usein ”perhoseja vatsassa” -efektin – tämä synnyttää vauhdin tunteen seuraavassa tahdissa. Vauhti, liike, antautuminen vetovoiman vietäväksi kulminoituu tahdin 26 *fortessa*.

Tässä alaluvussa puen *Coloquio en la reja* -teoksen narratiivin vaatteisiin liukumalla kokonaisuudesta pikku hiljaa kohti yksityiskohtia. Kasvatan juonen juuria teoksen yleisistä ominaisuuksista – laulullisuus, kommunikaatio ja rakkausduetto – käsin, minkä jälkeen perspektiivin hakeminen jatkuu tarkastelemalla sävellystä osana kuusiosaista sarjaa. Kysyn, miten *Coloquio en la reja* -teoksen sisäinen juoni rakentuu kokonaisuuden pohjalta? Teoksen nimessä esiintyvät sanat, keskustelu ja ikkunaristikko, ruokkivat draamanjanoista mieltäni ja luotsaavat minua sarjan traagisen kokonaisuuden ohella kohti kiellettyä rakkautta, salaista kohtaamista, keskustelua erottavaa ikkunaristikkoa. Kuvailen juonen tapahtumat ensin pääpiirteittäin ja sitten suhteessa notaatioon. Keskityn haastaviin ylimenoihin tai jaksoihin ja peilaan kertomuksen tapahtumia musiikin tapahtumiin sekä esitysmerkintöihin. Juonen liikkeen kuvailussa käytän Mary ja Kenneth Gergenin termejä – muuttumattomuus, progressio ja regressio – syvennettyinä, kuten ulkoinen muuttumattomuus ja sisäinen progressio.

Kameran zoomin lailla rajaan tarkasteluni lopulta narratiivia rakentaviin elementteihin – mielikuviiin. Roolit, suudelma kosketus sekä etäisyydet ja suunnat valikoituivat esimerkkimielikuviksi niiden edustaman monipuolisuuden ja

vahvuuden vuoksi. Roolihahmojen kautta toin esiin sisäisten intentioiden näkymistä juonen kulussa. Kosketuksen mielikuvissa pyrin puolestaan osoittamaan eri kosketustapojen vaikutukseen soinnin värikyyteen. Etäisyyksien ja suuntien mielikuvat tulkitsen roolihahmojen välisinä jännitteinä, mutta myös kaukaisuuden tai läheisyyden perspektiiveinä esimerkiksi elokuvamaisessa narratiivissa. Lisäksi hyödynnän jatkuvasti suuntien energieettistä tuntemusta juonen liikkeessä, takana tapahtuvassa regressiossa ja eteenpäin vetävässä voimassa. Suudelman kautta toin esiin, kuinka yksittäinen, voimakas mielikuva vaikuttaa tulkintaan jo paljon ennen tapahtumistaan ja vielä pitkälle sen jälkeen. Vahvana, fyysisiä aistimuksia tuottavana, mielikuvana ajatus suudelmasta muovaa juonta kliimaksiin osallistuen näin teoksen jännitteen rakentamiseen. Vaikka käsitteellin mielikuvia tekstissä selvärajaisesti ja erikseen, totuus on, että esiintyvät narratiivissa lomittain ja päällekkäin, eivätkä välttämättä lainkaan selvärajaisesti. Mielikuvat eivät siis ole ajatuksissani pysähtyneitä eleitä, joiden kuvitelmia liitän tiettyyn musiikilliseen tapahtumaan, vaan yhdessä juonen kanssa ne tuottavat tulkintaan elämää, liikettä ja hengittävyyttä.

5 *Pohdinta*

Soitin, ajattelin, luin, kirjoitin – syntyi kuvaus taiteellisesta työskentelystäni.

Halusin sukeltaa tutkielmassani aiheeseen, jonka koin tärkeäksi ja innostavaksi mutta samalla tiesin, että matka ei tulisi olemaan helppo. ”Kyllä, teen sävellyksiin kertomuksia, mutta mitä sitten?”, ajattelin. Intuitioni ohjaamana kuljin aiheesta avautunutta polkua eteenpäin ja löysin itseni Jerome Brunerin seurasta. Lukiessani Brunerin ajatuksia ja kuunnellessani hänen haastattelujaan ihastuin, hämmästyin ja motivoituin. Tunsin ajatuksellisen yhteyden ja narratiivisen maailman mahdollisuudet alkoivat konkretisoitua. Tutkielmassani käsitteleen tätä mahdollisuuksien maailmaa puhuessani kertovasta tulkinnanmuodostuksesta suhteessa Brunerin narratiivikäsitelyyn. Bruner on vaikuttanut kokonaisvaltaisesti elämäni ihmisenä ja pianistina – sisälläni palaa halu puhua narratiivisen ajattelun puolesta.

Miten sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa käyttämäni kerronnallisuus näyttäytyi Brunerin narratiivikäsitelyä vasten?

Brunerin ajatukset narratiivista tarjosivat mielestäni kerronnallisuus-metodileni vahvan narratiivis-psykologis-kulttuurisen kehyksen. Mitä on todellisuus ja miten ihminen ajattelee, paljastavat ydinkysymyksinä Brunerin konstruktivisen suhtautumisen maailmaan, minkä osoitin näkyvän myös omassa prosessissani. Kun havainnoin ja rakennan maailmaa – tässä tapauksessa sävellyksen maailmaa – aktiivisesti, ovi mahdollisuuksiin avautuu. Bruner kannusti ihmisiä ”menemään informaation yli”, kysymään ”mihin tämä johtaa”. Tutkielmassani esitin, kuinka kerronnallisuus-metodini pohjautuu juuri saman asian kysymiselle.

Neljännessä luvussa toin esiin Granados-tutkimusta: tiedän, että Granados rakasti naiskauneutta; tiedän, että hän syntyi Lleidassa vuonna 1867; tiedän, että sävellyksessä on tietty teoreettinen rakenne ja tietyt esitysmerkinnät; tiedän, että Granados ihaili Goyaa jne. Ja? Jos vain totean faktat kysymättä, mihin kaikki johtaa ja antamatta informaation yhdistyä kokonaisuudeksi, mahdollisuuksien maailmat jäävät syntyemättä. Jos sen sijaan annan narratiivisen ajatteluni työskennellä, ovet avautuvat. Yhdistämällä kaiken käytettävissä olevan – teorioista uskomuksiin ja intentioihin – kokonaisuudesta muovautuu narratiivi. Toin esiin, että tämän muovatun narratiivin kautta pystyn ymmärtämään sävellyksen metaforisella ja kokemuksellisella tasolla, mikä taas näkyy suoraan

tulkinnassani – löydän kertomuksen kautta tulkintaan oman ääneni. Narratiivinen tapa työskennellä saa minut siis *aktiivisesti* pohtimaan, mitä haluan *metaforisesti* ilmaista tiettyssä sävellyksessä. Brunerin sanoin muutun narratiivisia luodessani aktiiviseksi maailman rakentajaksi, mahdollisuuksien metsästäjäksi. Tutkielmassani havainnollistin, kuinka kerronnallisuus herättää mielikuvitukseni tuoden ilon ja luovuuden soittamiseen sekä avaten lopulta kanavan ilmaisuvoimaiselle tulkinnalle.

Miten muusikkoyhteisö hyötyy tutkielmastani?

Edellä kuvasin, miksi narratiivinen tulkinnanmuodostus kannattaa yleisellä tasolla. Se auttaa soittajaa muuttumaan aktiiviseksi maailmanrakentajaksi, löytämään tulkintaan oman äänen, herättämään mielikuvituksen sekä tuomaan ilon ja luovuuden soittamiseen. Kerronnallisuus-kokonaisuuden alaluvussa 3.6 tuon puolestaan esiin, miten tämä tapahtuu konkreettisella tasolla: juonen luonti ja erilaisten mielikuvien hyödyntäminen. Mielestäni metodistani voivat hyötyä niin musiikin ammattilaiset kuin soittamista opiskelevat lapset ja nuoret. Aktiivinen kertomuksen muodostus auttaa mielikuvituksen lentoon ja saa miettimään ilmaisua metaforisella tasolla. Näin rationaalinen ajattelu ei saa ylivaltaa ja kosketuspinta omaan sisimpään säilyy.

Tein jo tässä tutkielmassa avauksia opetuksen suuntaan, mikä johtuu omasta työstäni pianopedagogina. Käytän narratiivisia jatkuvasti lasten, nuorten ja aikuisten opetuksessa – usein siinä vaiheessa, kun teosta viimeistellään esityskuntoon. Uskon, että oma instrumenttiopettaja on tärkeimmässä asemassa, kun opilasta ohjataan narratiivisen ajattelun maailmaan. Olisikin tärkeää, että tulevien opettajien pedagogiaopetukseen kuuluu keskustelua eri tavoista käyttää kieltä (denotatiivinen / konnotatiivinen), käsittelyä narratiivisen ja paradigmaattisen ajattelutapojen luonteista sekä suhtautumista itse sävellykseen narratiivina. Tutkielmani antaa peruslähtökohdat kyseiseen keskusteluun ja tarjoaa metodini kautta välineet myös kertomuksen luomiseen.

Koen tutkielmani avaavan uuden tavan puhua musiikista. Pienessä, samanhenkisessä porukassa on erittäin hedelmällistä keskustella tulkinnasta ja ilmaisusta narratiivisen kielen kautta. Ulosanti vaatii eritavalla uskallusta, oman sisimmän avaamista ja heittäytymistä kuin tavanomainen teosten ruodinta – mutta tulokset voivat olla mullistavia. Keskustelua ja soittamista voi yhdistää esimerkiksi pienissä workshoppeissa (max. 5 henkilöä) musiikkioppilaitoksissa tai ammattimuusikkojen kesken. Tapaamisissa lähtökohtana on narratiivinen tulkinnanmuodostus, ja kaikkien tulee olla etukäteen tietoisia, mistä teoksista puhutaan. Oman kokemukseni mukaan tällainen soittamisen ja ideoiden vaihdon vuorottelu vie ”hyvän soittamisen” tuolle puolen, kohti ahaa-elämyksiä ja taianomaisia hetkiä.

Soittamisen tärkeys

Puhuin luvussa 3.5 narratiivisesta tulkinnanmuodostuksesta konstruktiona. Käsittelin, kuinka Brunerin representaatioteorian enaktiiviset, ikoniset ja

symboliset representaatiot voidaan nähdä ajatuksen konstruktiiivisen siirtämisen tuotteina ja kuinka tämä siirtoprosessi toteutetaan narratiivisen ajattelun työkaluin. Liitin eri representaatiotapojen käytön ja niiden keskinäisen vuorovaikutuksen ilmaisuvoimaiseen tulkintaan, mutta myös ihmisen rikkaaseen tapaan nähdä maailma. Kun reflektoin tutkielmani vaikutuksia, edeltävässä näkemyksessä kiteytyy mielestäni yksi soittamisen eduista. Lapsen harrastusta pohdittaessa soittamiseen kannattaa siis kallistua tästäkin syystä. Voi aina toivoa, että soittamisen hyödyistä puhuttaisiin yhteiskunnallisesti enemmän – sisäisesti rikkaassa maailmassa eläminen on ihmisen hyvinvoinnin kannalta kuitenkin iso asia. Kenties musiikkioppilaitokset voisivat omalta osaltaan tuoda esiin soittamisen hyötyjä. Näin musiikin parissa tehtävä – myös muusikkolähtöinen – tutkimus tavoittaisi yhden ilmaisuväylän kautta lisää niitä ihmisiä, joita tutkimus koskettaa.

Mitä tämän tutkielman jälkeen?

Työni herättää mielessäni lukuisia konnotaatioita, joista yksi liittyy narratiivisen ajattelun valossa toteutettuun musiikki- ja instrumenttipedagogiaan. Mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe voisi keskittyä selkeästi esimerkiksi seuraaviin teemoihin: erityylistä perusohjelmiston läpikäyntiä narratiivisesta tulkinnanmuodostuksesta käsin, oppilaiden kokemuksia narratiivin vaikutuksesta soittamiseen, opettajien kokemuksia narratiivin käytöstä opettamisessa ja oppimisessa.

Toinen mielenkiintoinen narratiivisuudesta syntynyt jatkotutkimuskohde liittyy kirjoitettuun visualisointiin. Olen hyvin kiinnostunut narratiivin, mielikuvan ja suggestion voimaa hyödyntävästä, kirjoitetusta mentaaliharjoituksesta, jota käytän esiintymisen henkisessä valmentautumisessa. Aloitin tutkielmani kirjoittamisen tästä aiheesta ja ajattelin ensin liittää sen osaksi työtäni. Lopulta kyseinen aihealue rajautui pois, mutta voisin kuvitella jatkavani kirjoitustyötä myöhemmin.

Kolmas jatkotutkimuskohde liittyy esiintuomiini tekijöihin ilmaisuvoimaisen tulkinnan taustalla. Mainitsin omaksi kolmikokseni sävellyksestä luomani kertomuksen, psykofyysisen tasapainon ylläpitämisen mm. joogan ja meditaation kautta sekä visualisoinnin mielenhallintamenetelmänä. Psykofyysisen tasapainon ylläpitäminen musiikin ulkopuolisin keinoin, mutta soittamiseen liittyen, kiinnostaa minua jatkuvasti. Joogan ja meditaation lisäksi haluaisin perehtyä syvemmin kehon avaamiseen myös muilla keinoin. Ehkä jonain päivänä kokoan ”luovan työkalupakin”, joka sisältää kehoa ja samalla mieltä avaavia harjoituksia joogan, autenttisen liikkeen ja tanssin saralta.

Vastalause komputationismille ja ylistys narratiivisen ajattelun voimalle

Yhteiskunnallisesti katsottuna haluan tutkielmani kautta osoittaa narratiivisen ajattelun voiman ja muistuttaa sen tärkeydestä nykymaailman keskelä. Jo 1990-luvulla Bruner totesi, että komputationaalisten laitteiden olemassaolo muuttaa ajatteluamme – tiedostimme me sitä tai emme. Nyt 20 vuotta

myöhemmin elämme maailmassa, jossa tietokoneet, tekoäly ja teknologia hallitsevat yhä enemmän työtämme, opiskeluamme ja kommunikaatiotamme. ”Alkaako ihminen ajatella kuin tietokone”, kysyi myös Tolska omassa väitöksessään Brunerin teorioiden pohjalta. Kehitys on niin nopeaa, että ehdimmekö edes pysähtyä kysymään, mitä tämä niin sanottu kehitys tekee ihmiselle, ihmisen ajattelulle, ihmisen hyvinvoinnille?

Mielestäni nyt on tärkeämpää kuin koskaan puhua niistä keinoista, joilla voimme yrittää säilyttää luovuuden, taiteellisuuden ja rajattoman mielikuvituksen ajattelussamme. Tutkielmassani olen osoittanut, kuinka narratiivinen ajattelu auttaa minua pysymään balanssissa, kuinka sen kautta pystyn liittämään psyykkisen todellisuuteni, tunteet ja kokemukseni osaksi taiteellista tekemistäni, kuinka epätavallisuus on merkityksellistä ja ainutlaatuista, kuinka löydän ilon ja itseluottamuksen soittamisessa. Vaikka reflektointini liittyi sävellyksen tulkinnan rakentamiseen, nämä narratiivisen ajattelun ominaisuudet voidaan liittää mihin tahansa muuhun tekemiseen, opiskeluun, työhön, elämiseen.

Mielestäni lasten maailma altistetaan nykyään aivan liian varhain komputaationaalisten laitteiden läsnäololle, mikä on omiaan rajoittamaan juuri kukkaan puhkeavaa luovaa ajattelua. Vaikka teknologia on kuinka kehittynyttä tahansa, se ei koskaan vedä vertoja ihmisen mielikuvitukselle ja ajattelemisen monisyisille prosesseille. Kokemukseni mukaan lasten narratiivisen ajattelun arkku on luonnostaan avoinna ja heillä on suoranainen jano saada hyödyntää tuota ajattelua leikeissä, musiikissa, taiteessa, tieteessä. Opiskelijoiden ja työssäkäyvien aikuisten maailmassa taas on eletty jo pidempään tietokoneiden keskellä ja jos mahdollista ympäristö jatkaa yhä teknologisoitumistaan. Onko vaarana, että taiteelliset arvot kuolevat, kun ajattelumme muuttuu? Mitä tapahtuu psyykkisen todellisuuden ja inhimillisten kokemusten arvostamiselle? Vaikka komputaationaaliset laitteet lisäävät tehokkuutta, nopeuttavat tiedon hankintaa ja interaktiota, tuottavatko ne hyvinvointia? Yhteiskunnallisella tasolla toivon tutkielmani muistuttavan narratiivisen ajattelun tärkeydestä. Tämä välillä jalkoihin jäänyt ajattelutapa ruokkii ihmisen sielua; se tuottaa arvokasta tietoa nojaamalla inhimillisiin kokemuksiin, uskomuksiin, intentioihin ja emootioihin. Toivon narratiivisuuden jatkavan leviämistään niin musiikin pariin kuin muillekin aloille. Uskon, että mielikuvituksen höystämällä narratiivin muodoilla rakennamme yhä ihmeellisempiä, luovia todellisuuksia.

*Taide imitoi elämää, ja elämä imitoi taidetta.
Narratiivi imitoi elämää, ja elämä imitoi narratiivia.*

(Jerome Bruner)

Lähteet

Kirjallisuus:

- Arjas, Päivi 1998. *Iloa esiintymiseen. Muusikon psykkinen valmennus*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Barenboim, Daniel 2008. *Everything is Connected: The Power of Music*. London: The Orion Publishing Group Ltd.
- Brown, Christine 2000. *A humane approach to private piano instruction: An analysis and application of the ideas of Abraham Maslow, Carl Rogers and Jerome Bruner*. Ph.D. dissertation, Indiana University.
- Bruner, Jerome Sayer 1985. *Narrative and Paradigmatic Modes of Thought*. Teoksessa Eisner, Elliot (toim.): *Learning and Teaching the Ways of Knowing*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
- Bruner, Jerome Sayer 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome Sayer 1991. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18: 1–23.
- Bruner, Jerome Sayer 1996. *The Culture of Education*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome Sayer 1997. Life as Narrative. *Social Research*. Vol. 71 (3): 691–710.
- Buchholz, Elke Linda 1999. *Francisco de Goya. Elämä ja tuotanto*. Käännös suomeksi: Liisa Kovanen. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Carey, Benedict 2016. Jerome S. Bruner, Who Shaped Understanding of the Young Mind, Dies at 100. *New York Times*. 8.6.2016. Internetlähte. Viittauspäivä: 23.4.2017. https://www.nytimes.com/2016/06/09/science/jerome-s-bruner-who-shaped-understanding-of-the-young-mind-dies-at-100.html?smid=pl-share&_r=0.
- Clark, Walter Aaron 2005. “Spain, the Eternal Maja”: Goya, Majismo, and the Reinvention of Spanish National Identity in Granados’ Goyescas. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*. Proceedings of the conference. Music in Time of Goya and Goya in the Time of Granados. Held at the University of California, Riverside. 25.2.2005. Internetlähte. Viittauspäivä 1.11.2011. www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/majismo.html.
- Clark, Walter Aaron 2006. *Poet of the Piano*. New York: Oxford University Press, Inc.

- Fernández-Cid, Antonio 1991. *Bibliografía*. Internetlähde. Viittauspäivä 5.5.2017 https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=1&p4=2336&l=1&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600.
- Gothoni, Ralf 1998. *Luova betki*. Helsinki: Ajatus.
- Grunwald, Dolf 1997. *Anna persoonallisuutesi pubua. Esiintymisen ja esittämisen psykologiaa*. Suom. Antero Helasvuo. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hanslick, Eduard 1891. *On the musically beautiful*. Käännös englanniksi: Geoffrey Payzant teoksen *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) 8. edition pohjalta. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Hyvärinen, Matti 2007. *Kertomus ja kertomuksen rajat*. Puhe ja kieli 27 (3): 127–140. Internetlähde. Viittauspäivä 20.4.2017. <http://www.uta.fi/yky/yhteystiedot/henkilokunta/mattikhyvarinen/index/pk0307hyvarinen.pdf>.
- Hyvärinen, Matti. *Kertomuksen tutkimus*. Julkaisematon aineisto, 4-5. Internetlähde. Viittauspäivä 20.4.2017. <http://www.uta.fi/yky/yhteystiedot/henkilokunta/mattikhyvarinen/index/Kerronnallinen%20tutkimus.pdf>.
- Immonen, Outi 2007. *Muusikon mentaaliharjoittelu. Haastattelu konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Karakorpi, Tiina 2016. *Pohdintoja soivilta kehiltä. Soittajan emansipaatio*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kuusisaari, Harri 2017. Vaisto on muusikon tärkein aisti. *Rondo Classic* 2017/1: 22-24.
- Lalaguna, Juan 2015. *Matkaopas historian – Espanja*. 4. painos. Käännös suomeksi: Ritva Sneek ja Kirsi Kankaansivu teoksen *A Traveller's History of Spain* (1994) pohjalta. Kuopio: Unipress Oy Ab.
- Larrocha, Alicia & Riva, Douglas & Aviñoa Xosé 2001. *Goyescas 2. Integral para Piano. Complete Works for piano. Enrique Granados*. Nuotti. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Larrocha, Alicia & Riva, Douglas & Aviñoa Xosé 2002. *Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico. Integral para Piano. Complete Works for Piano. Enrique Granados*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Meelberg, Vincent 2006. *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*. Leiden: Leiden University Press.
- Milton, John W. 2004. *The Fallen Nightingale*. Edina: Beaver's Pond Press, Inc.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. Can One Speak Of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Music Association* 115/2: 240–257.
- Neuhaus, Heinrich 1973. *Pianonsoiton taid*e. Käännös suomeksi: Arja Gothoni teoksen *Die Kunst des Klavierspiels* (1967) pohjalta. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nummi-Kuima, Katarina 2010. *Pianistin vire. Intersubjektiiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen*. Helsinki: Valopaino.
- Palm Beskow & Astrid, Beskow Jan & Miró, María Teresa 2004. *Cognitive Psychotherapy and the deveopment o conciusness. Living in conviviality*. Göteborg: Center of Cognitive Psychotherapy and Education, Inc.
- Patty, Nelson 2015. Piano Curriculum: What Order Do Teachers Introduce Concepts, What Method Books Teaachers Are Using And How Do the Method Books ALign With Jerome Bruner's Enactive, Iconic and Symbolic Learning Theory. *MTNA e-journal* 6 / 4: 13–31.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1999. Music as narrative discourse. *Snow, Forest, Silence. The Tradition of Semiotics*. Edited by Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press. 211–220.
- Siljander, Pauli 1988. *Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntaukset*. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 55. Oulu: Oulun yliopisto.
- Tolska, Timo 2002. *Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitys*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Muut lähteet:

- Opetustapahtuma. Ryhmätunti Riihimäen musiikkiopistossa 11.2.2017.
- Go, Aura 2016–2017. Tutkijakollegio. Helsinki ja Turku. Kokoontumiset: 16.10.2016, 10.1.2017, 4.2.2017, 28.4.2017.
- Bruner, Jerome 2013. Inside the Psychologist Studio with Jerome Bruner. Eastern Psychological Association Annual Meeting. New York. 2.3.2013. Julkaisupäivä 11.9.2013. Video haastattelusta. Internetlähde. Viittauspäivä 12.5.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=xxn6IpAJEz8>.

Bruner, Jerome 2014. How does teaching influence learning? A Brainwaves Production. New York. 9.1.2014. Video haastattelusta. Internetlähde. Viittauspäivä 12.5.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aljvAuXqhds>.

Michel, Konrad 2016. Keskustelut narratiivista musiikissa ja psykoterapiassa. Spiez, Sveitsi. Keskustelupäivät 12.–13.9.2016.

Røed, Ellen 2015. Keskustelut narratiivista. SAAR -taiteellisen tutkimuksen kesäakatemia (Summer Academy for Artistic Reserach). Tukholma. Elokuu 2015.

*Liite 1 KONSERTTIOHJELMAT***1. JATKOTUTKINTOKONSERTTI**

Perjantaina 13.1.2012 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

GRANADOS JA GOYA
Maria Männikkö, piano

OHJELMA:

Enrique Granados (1867–1916):

Intermezzo de la opera Goyescas (1916)

Goyescas – Los majos enamorados (1910)

Primera parte

I Los requiebros (Flirttailua)

II Coloquio en la reja (Keskustelu ikkunaristikon äärellä)

III El fandango de candil (Fandango kynttilänvalossa)

IV Quejas o la maja y el ruiseñor (Valitukset tai neito ja sata-
kieli)

Väliaika

Segunda parte

V El amor y la muerte (Rakkaus ja kuolema)

VI Epílogo: Serenata del espectro (Epilogi: Aaveen serenadi)

El pelele (Sätkynukke)

2. JATKOTUTKINTOKONSERTTI

Keskiviikkona 5.12.2012 klo 19
Sibelius-Akatemian konserttisali

KAKSI KATALONIALAISTA SÄVELTÄJÄÄ,
ROMANTIKKO JA ”MUSIIKIN TIEDEMIES”, KAKSI ERI
SUKUPOLVEA, BARCELONA.

Maria Männikkö, piano
Heidi Iisalo, sopraano
Susanna Laine, sopraano
Don Krim, kontratenori

OHJELMA:

Xavier Montsalvatge:

Tres divertimentos para los autores olvidados
Con decisión
Muy dulce
Vivo

Enrique Granados:

Escenas románticas
Mazurka
Berceuse

Allegretto
Allegro appassionato
Epílogo

Xavier Montsalvatge:

Cinco canciones negras
Cuba dentro de un piano
Punto de Habanera
Chévere
Canción de cuna para dormir un negrito
Canto negro

Väliaika

Enrique Granados:

Kolme transkriptiota Scarlattin sonaateista

d-molli K. 553

g-molli K.102

G-duuri K. 547

Xavier Montsalvatge:

Sonatine pour Yvette

Vivo e spiritoso

Moderato molto

Allegretto

Enrique Granados:

Canciones amatorias

Mira que soy niña

Mañanica era

Serranas de Cuenca

Gracia mía

Descubrase el pensamiento

Lloraba la niña

No lloréis, ojuelos

3. JATKOTUTKINTOKONSERTTI / I OSA

Maanantaina 12.5.2014 klo 19
Konserttisali, Musiikkitalo

ESPANJALAINEN ILTA

Karjalan sinfoniaorkesteri
José María Moreno, kapellimestari
Maria Männikkö, piano

OHJELMA:

Enrique Granados:

Opera Goyescas
Intermezzo

Enrique Granados – Melani Mestre:

Concierto para piano y orquesta

*I Concert pour Piano et Orchestre "Patético" (1910)
Reconstruido por Melani Mestre*

*II Enrique Granados: Danza española Nr. 2 / Capricho español
(2009–2010)*

Orquestadas y adaptadas por Melani Mestre

*III Enrique Granados: Allegro de concierto (2009–2010)
Orquestadas y adaptadas por Melani Mestre*

Väliaika

Isaac Albéniz:

Suite Iberia
El Puerto
Triana

Ruperto Chapi:

La Revoltosa (zarzuela)
Prelude

Manuel de Falla:

Danza ritual del fuego (Baletista "El amor brujo" Noiduttu rak-
kaus)
Danza final (Baletista "El sombrero de tres picos" Kolmikolkka-
hattu)

3. JATKOTUTKINTOKONSERTTI / II OSA

Torstaina 18.9.2014 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

GRANADOS SÄVELTÄJÄYSTÄVINEEN

Maria Männikkö, piano

OHJELMA:

Isaac Albéniz:

Suite española Nr.1 op.47

Granada (Serenata)

Cataluña (Curranda)

Sevilla (Sevillanas)

Cádiz (Saeta)

Asturias (Leyenda)

Aragón (Fantasia)

Castilla (Seguidillas)

Cuba (Capricho)

Joaquin Malats:

Impresiones de España

Nr.2 Serenata española

Ricardo Viñes:

En Verlaine mineur

Enrique Granados:

Allegro de concierto

4. JATKOTUTKINTOKONSERTTI

Tiistaina 20.10.2015 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

ESPANJALAISIA TANSSEJA I
PianoDuo ConFuego
Maria Männikkö ja Pauli Kari, piano

OHJELMA:

Enrique Granados:

12 Danzas españolas op.5

Manuel Infante:

Tres danzas andaluzas

Ritmo

Sentimiento

Gracia (El Vito)

5. JATKOTUTKINTOKONSERTTI

Torstaina 28.9.2017 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

ESPANJALAISIA TANSSEJA II
PIANO & BAILE FLAMENCO

Carmen Iniesta, flamencotanssi ja kastanjetit
Maria Männikkö, piano

OHJELMA:

Enrique Granados:

Seis piezas sobre cantos populares españoles

Preludio

Añoranza

Ecos de la parranda

Vascongada

Marcha oriental

Zambra

Zapateado

Manuel de Falla:

El amor brujo (Tansseja baletista Noiduttu rakkaus)

Pantomime

Canción del fuego fatuo

Danza del terror

El círculo mágico

Danza ritual del fuego

Väliaika

Manuel de Falla:

El sombrero de tres picos (Tansseja baletista Kolmikolkkahattu)
Danza de los vecinos
Danza del molinero

Federico Mompou:

Canción y danza Nr. 1–3
Preludio Nr. 7

Manuel de Falla:

La vida breve (Tanssit oopperasta Lyhyt elämä)
Danza española Nr. 2
Danza española Nr.1

Liite 2 COLOQUIO EN LA REJA - NUOTTILIITE

Musica para piano de E. Granados • 33

a Edward Risler

II. COLOQUIO EN LA REJA

Duo d'amour

OP. 33, No. 2

Fuente Principal / Primary Source / Font Principal: Dot.
Fuente Secundaria / Secondary Source / Font Secundaria: Fac.
Otras Fuentes / Other Sources / Autres Fonts: WM, PI

Enrique Granados
(Rev. A. de Larrocha)

Andantino quasi allegretto
con sentimento amoroso

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Integral para piano' by E. Granados, published by Editorial BOILEAU. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is heavily annotated with handwritten notes and symbols in various colors (red, blue, green, black).

Key markings and annotations include:

- System 1 (Measures 17-19):** Starts with *a tempo*. Measure 17 has a handwritten '3' above a triplet. Measure 18 has *sf* and *un poco appass.* above it. Measure 19 has *poco ten.* below it. Handwritten notes include 'Mozart-like' in red, 'X' in black, and '52 →', 'A/Eb', '5', '3', '4', 'Bb', 'p2 →' in black.
- System 2 (Measures 20-22):** Measure 20 has *poco ten.* below it. Measure 21 has *ten.* below it. Measure 22 has *a tempo* above it. Handwritten notes include 'Menee' in black, 'Hyp.' in black, and 'BACH - CONNECTION' in black.
- System 3 (Measures 23-26):** Measure 23 has *a tempo* above it. Measure 24 has *dim.* below it. Measure 25 has *rall.* below it. Measure 26 has *p teneramente* below it. Handwritten notes include 'D' in black, '1 5' in black, and 'N.' in black.
- System 4 (Measures 27-30):** Measure 27 has *Un poco meno mosso* above it. Measure 28 has *dim.* below it. Measure 29 has *rall.* below it. Measure 30 has *p teneramente* below it. Handwritten notes include 'REMY' in black, 'rit' in black, and 'Boul RVE' in black.
- System 5 (Measures 31-33):** Measure 31 has *a tempo* above it. Measure 32 has *marcato il canto* below it. Measure 33 has *m.d.* below it. Handwritten notes include '3' in black, '1' in black, and '3' in black.

Editorial BULTEAU

Integral para piano de E. Granados • 33

Musical score for measures 35-38. The score is in G major, 3/4 time. Measure 35 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 36 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 37 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 38 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Handwritten annotations include 'triple' with an arrow pointing to the triplet in measure 35, and 'G7' written below the bass line in measure 38.

Musical score for measures 39-42. The score is in G major, 3/4 time. Measure 39 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 40 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 41 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 42 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Handwritten annotations include 'un pochettino rall.' above measure 39, 'poco in tempo' above measure 41, and 'F7', 'Bbm', and 'F/G' written below the bass line.

Musical score for measures 43-46. The score is in G major, 3/4 time. Measure 43 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 44 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 45 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 46 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Handwritten annotations include 'soluz' above measure 43, 'm.i.' written below the bass line in measure 46, and 'Bb', 'F/A', 'Db', and 'Db' written below the bass line.

Musical score for measures 47-50. The score is in G major, 3/4 time. Measure 47 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 48 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 49 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 50 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Handwritten annotations include 'Meno mosso appassionato' above measure 49, 'poco rall.' above measure 49, 'cresc. molto' above measure 49, 'ff' above measure 49, and 'PASSIONATO ROSS - ympera' written above measure 50. Other annotations include 'ZETA' above measure 47, 'F/C' below measure 48, and 'G7 (N6)' below measure 50.

56 • Integral para piano de E. Granados

Editorial BOILEAU

Musical score for measures 50-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill in measure 50 and a triplet in measure 51. The left hand has a bass line with a triplet in measure 50 and a triplet in measure 51. The score includes dynamic markings such as *fff* and *dim. poco rall. m.d.*. There are handwritten annotations in blue ink, including "Adm.", "1 2", "3", "5", and "m.d.". There are also some handwritten notes in red ink, including "Red" and "53/2".

Musical score for measures 53-56. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill in measure 53 and a triplet in measure 54. The left hand has a bass line with a triplet in measure 53 and a triplet in measure 54. The score includes dynamic markings such as *rall.* and *tempo tranquillo*. There are handwritten annotations in blue ink, including "rall.", "tempo tranquillo", and "m.d.". There are also some handwritten notes in red ink, including "Red" and "53/2".

Musical score for measures 57-61. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill in measure 57 and a triplet in measure 58. The left hand has a bass line with a triplet in measure 57 and a triplet in measure 58. The score includes dynamic markings such as *cresc.*. There are handwritten annotations in blue ink, including "cresc.". There are also some handwritten notes in red ink, including "Red" and "53/2".

Musical score for measures 62-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill in measure 62 and a triplet in measure 63. The left hand has a bass line with a triplet in measure 62 and a triplet in measure 63. The score includes dynamic markings such as *rall. un poco*, *pp*, and *avec sourdine très léger*. There are handwritten annotations in blue ink, including "rall. un poco", "pp", and "avec sourdine très léger". There are also some handwritten notes in red ink, including "Red" and "53/2".

Musical score for measures 66-69. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill in measure 66 and a triplet in measure 67. The left hand has a bass line with a triplet in measure 66 and a triplet in measure 67. The score includes dynamic markings such as *pp*. There are handwritten annotations in blue ink, including "pp". There are also some handwritten notes in red ink, including "Red" and "53/2".

Editorial BOILEAU

Integrai para piano de E. Granados

69 *p*
sin pedal
marc.
poco rall.

72 *a tempo e*

75 *f cresc. molto*
humoroso spiritoso

78 *appassionato*
fff
poco riten.
sub. dim. e rall.
espress.
mf
calmato ed amoroso
sub. dim. e sostenuto

81 *poco a poco cresc. ed appassionato con tenerezza*
rall. dim. sub.

81 *un poco animato* *ten.* *poco rubato* *rall.*

This system contains measures 81 through 85. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include *un poco animato*, *ten.* (tension), *poco rubato*, and *rall.* (rallentando). Fingering numbers 1, 2, and 5 are visible.

86 *dim. molto* *con tenerezza* *rall.* *ten.* *rubato* *poco animato dim. e rall. molto*

This system contains measures 86 through 90. The right hand has a melodic line with a fermata and a *Forc.* (forzando) marking. The left hand has a bass line with a *dim. molto* marking. Performance markings include *con tenerezza*, *rall.*, *ten.*, *rubato*, and *poco animato dim. e rall. molto*. Handwritten notes in blue ink are present above the staff.

91 *calmato*

This system contains measures 91 through 95. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a bass line with chords. Performance marking is *calmato*. Handwritten notes in blue ink are present above the staff.

96 *m.i.* *m.d.*

This system contains measures 96 through 100. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a bass line with chords. Performance markings are *m.i.* and *m.d.* Handwritten notes in blue ink are present above the staff.

Editorial BOILEAU

Musical score for measures 95-96. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of eighth notes with slurs and accents. The left hand has a steady bass line. Performance markings include *rinf. e sosten.* and *poco rubato*. Handwritten notes include "X" above measure 95 and "Cb" below measure 96.

Musical score for measures 97-98. The score continues from the previous system. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with some chords. Performance markings include *cresc. molto* and *appassionato molto*. Handwritten notes include "X" above measure 97, "Molto" in a circle above measure 98, and "Cb" below measure 98.

Musical score for measures 99-100. The score continues from the previous system. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with some chords. Performance markings include *ff*. Handwritten notes include "X" above measure 99, "kuvola" above measure 99, "PACON" above measure 100, and "Cb" below measure 100.

Musical score for measures 101-102. The score continues from the previous system. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with some chords. Performance markings include *dim. molto*. Handwritten notes include "X" above measure 101, "MIEL" above measure 102, "Cb" below measure 101, and "samy different" and "poco rubato" at the bottom.

60 • Integral para piano de E. Granados

YRIN NOVO

melodiam ebbilla

Editorial BOILEAU

104

rall. molto

Copla (molto espress.)

107

ppp

marc. il canto

pp

110

113

f

m.i.

Editorial BOILEAU

Integral para piano de E. Grieg

116

très calme

dim. molto *rall.* *ppp dolciss.*

cresc. *rall.*

col pedal

119

121

cresc. molto ed accel. un poco *sub. rall. dim.* *marc. il canto calmato ed espress.*

123

molto (tenuto) *un poco a tempo e p*

62 • Integral para piano de E. Granados Editorial BOILEAU

cantando molto espressivamente appass.

125 *ten.* *rall.*

127 *a tempo* *rall.* *molto espress.*

129 *a tempo* *rall.* *ad lib.*

130 *f appassionato* *[m.i.]*

132 *ff sempre* *appassionato*

Editorial BOILEAU

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, covering measures 134 through 142. The score is written in treble and bass clefs. It features complex harmonic structures with many chords, some of which are circled in red. There are numerous triplets indicated by a '3' in a circle. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *ff* and *mf*. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including the word "biked" in the left margin, "8va" above the staff, and "C#7" above a chord. The piece is titled "Coloquio en la reja" and is from the "Liite 2" collection by Editorial BOILEAU.

54 • Integral para piano de E. Granados

Editorial BOILEAU

144

fff *cresc.* *espressione ed espansione appassionatamente* *molto rall. e dim.*

146

a tempo e *calando* *Allegretto airoso* *dim.* *rall.* *p* *senza pedale*

150

m.i. *[7]* *[i]* *sf* *p* *pedale* *senza pedale*

154

lento e ritmico *f* *pedale* *senza pedale*

157

in tempo *p libramente* *grave a tempo e* *la main droite très légère* *senza pedale*

Editorial BOILEAU

Integral para piano de E. Granados

160

163

166 *ff grandioso* (Requiebro) *8^{va}* *F⁷/C^b*

169 (Requiebro) *fff* *8^{va}* (Requiebro)

172 *8^{va}*

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout, including chord symbols like 'E^bm', 'F⁷/C^b', and '8^{va}', and performance instructions like 'ff grandioso' and 'fff'. The word '(Requiebro)' is written above several measures, indicating a change in tempo or mood. The page number '123' is visible in the top right corner, and the publisher's name 'Editorial BOILEAU' and the title 'Integral para piano de E. Granados' are at the top.

66 • Integral para piano de E. Granados

Editorial BOILEAU

176 *Poco meno* *m.i.* [7]

pp

ppim. forte

pp

G^b F⁷/_b G^b G^b D^b F⁷/_b G^b G^b

181 *pp* *m.i.* [m.d.] *SE ON NAIN* *rall.*

D^b F⁷/_b G^b G^b D^b F⁷/_b G^b

187 *Recit.* *ten.* *f con dolore ed appassionato* *dim.* *rall.*

VINOSTRO CARTE

188 *Adagio* *(Meno adagio) Fac.* *p*

E^b C⁷ F⁷ G^b

193 *poco rall.* *rall. molto*

ppim. forte

G^b F⁷ G^b



Narratiivinen tulkinnanmuodostus tuo soittamiseen iloa ja ilmaisuvoimaa. Pianisti Maria Männikkö puhuu kirjassa kerronnallisuusmetodistaan, jossa musiikista kumpuavia mielikuvia ja teokseen rakennettua juonta hyödynnetään sävellyksen ymmärtämisessä. Hän peilaa ajatuksiaan psykologi Jerome Brunerin narratiivikäsitystä vasten ja havainnollistaa lopuksi kertomuksen luomista Enrique Granadosin teoksessa *Coloquio en la reja* (Keskustelu ikkunaristikon äärellä).

ISBN: 978-952-329-098-3 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-099-0 (SÄHKÖINEN)
EST 40 (ISSN 1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2018

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu